

EESTI KUNSTIAKADEEMIA
Kunstikultuuri teaduskond
Muinsuskaitse ja restaureerimise osakond

Kristina Aas

MAIKRAHVI UUED RÕIVAD
ehk
Suurgildi hoone lünettmaalide ajalugu ja ennistamine

BAKALAUREUSETÖÖ

Juhendaja: Hilkka Hiop

Tallinn 2012

Sisukord

Sissejuhatus.....	3-4
1. Maalide kunstiajalooline taust ja süžee.....	5
1.1. Leopold von Pezold „Maikrahvi sissesõit Tallinna“.....	5-6
1.2. Theodor Albert Sprengel „Reformatsiooni algus Tallinnas. Lutheri saadiku pastor Lange vastuvõtt vana raekoja välistrepil“.....	6-7
2. Varasemad restaureerimistööd.....	8
2.1. Erik Põllu restaureerimistööd 1960. aastal.....	8-9
2.2. Maalide seisund enne 2010. aasta restaureerimistööd	9-11
2.3. Restaureerimistööd 2010. aasta veebruaris.....	11-12
2.4. Restaureerimistööd 2011. aasta veebruaris.....	12
3. Restaureerimistööd märts-aprill 2012.....	13
3.1. Tumenenud lakikihi eemaldamine.....	14-15
3.2. Paranduslappide eemaldamine ja lõuendilõhede parandamine.....	15-16
3.3. Toneerimine.....	16-17
3.4. Lakkimine.....	17
4. Uuringud.....	18
4.1. Mikroanalüüsid.....	18-19
4.2. Fotod infrapunavalguses.....	19
4.2.1. „Maikrahvi sissesõit Tallinna“.....	19-20
4.2.2. „Reformatsiooni algus Tallinnas. Lutheri saadiku pastor Lange vastuvõtt vana raekoja välistrepil“.....	20-22
5. Maalitehnika analüüs.....	23-26
6. Näituse kontseptsioon.....	28-29
6.1. Näituse ülesehitus.....	29-32
Kokkuvõte.....	33
Resüme.....	34
Kasutatud materjalid.....	35
LISAD	
<i>Lisa 1</i> Pezoldi maali fotograafiline dokumentatsioon.....	2
<i>Lisa 2</i> Sprengeli maali fotograafiline dokumentatsioon.....	10
<i>Lisa 3</i> Näituse fotograafiline dokumentatsioon.....	24

Sissejuhatus

Bakalaurusetöö põhiosa moodustas mahukas kahenädalane projekt-näitus Suurgildi hoone väikese saali lünettmaalide restaureerimistöödest. Suuremõõtmelised lünettmaalid pärinevad 1869. aastast, autoriteks sakslased Leopold von Pezold „Maikrahvi sissesõit Tallinna“ ning Theodor Albert Sprengel „Reformatsiooni algus Tallinnas. Lutheri saadiku pastor Lange vastuvõtt vana raekoja välistrepil“. Rohkem kui sajandivanused kunstiteosed on nüüdseks aja kulgedes vananenud ja kannatada saanud. Selleks, et lünettmaalide suursugust ilmet taas vaatajateni tuua, koostati maalide restaureerimise projekt, mis sündis koostöös Eesti Kunstiakadeemia restaureerimisosakonna, Ajaloomuuseumi ja Tallinna Ülikooliga. Juhuste kokkulangemisel selgus, et antud maalide kunstiajaloo kirjutab bakalaurusetöö Tallinna Ülikooli tudeng Marju Mechin, kelle juhendajaks on Tiina-Mall Kreem. Nende poolt läbi viidud uurimus andis projektile suure lisaväärtuse.

EKA restaureerimisosakonna töö Suurgildi lünettmaalidega algas juba 2010. aastal seoses hoonetes tehtavate remonttöödega. Toona ja ka järgneval aastal tegeleti eelkõige maalide füüsilise stabiilsuse loomisega. Nüüdseks, 2012. aastal, kui maalide füüsiline stabiilsus oli tagatud ja hoone remont lõppenud, oli aeg mõelda maalide restaureerimistööde viimasele etapile ehk kunstiteoste esteetilisuse taastamisele. Koostati näitus-projekt, mille eesmärgiks oli maalide restaureerimine ning selle käigus näituse vormis muuseumiküllastajale maalikonserveerimisega seonduvate tööde, probleemide ja uuringute tutvustamine. Seega näitus arenes koos restaureerimistööde edenemisega, mis andis küllastajale võimaluse esmakordselt Eestis näha oma silmaga reaajas toimuvat maalikonserveerimise tööd. Terve restaureerimisprotsessi jooksul oli küllastajatel konservaatorite tegevusele vaba ligipääs ning võimalus küsida täiendavaid küsimusi.

Näituse kestel oli minu ülesanneteks esiteks maalide kunstiajaloolist süžeed, autorite lühielulugu ning jooksvalt restaureerimistööde kulgu ja uuringuid kajastavate planžettide kujundamine. Minu teiseks ülesandeks oli intensiivne osalemine restaureerimistöödel.

Bakalaurusetöö teise osa moodustab restaureerimistööde aruande koostamine ning toimunud projekt-näituse kirjalik talletamine. Kirjeldan üksikasjalikult varasemaid ja praegu läbi viidud maale puudutavaid restaureerimistöid ja selleks kasutatud vahendeid. Lisaks annan töös lühikese ülevaate maalide kunstiajaloolisest taustast, süžeedest ning kunstnike poolt kasutatud

maalitehnikatest, proovides neid asetada 19. sajandi maalitehnikate konteksti. Lõpetuseks seletan Suurgildi hoones toimunud näituse ülesehituse põhimõtteid ja kontseptsiooni.

1. MAALIDE KUNSTIAJAOOLINE TAUST JA SÜŽEE¹

Maikrahvi pidustusi ja reformatsiooni saabumist Tallinna kujutavad suuremõõtmelised lünettmaalid on liigitatud ajaloomaalideks. Eesti mõistes on ajaloomaal üpris haruldane žanr, seetõttu on ka antud maalid erakordsed. Tallinna keskaegsest ajaloost inspireeritud maalid tellis oma esindushoonet kaunistama Tallinna kaupmeeste ühendus Suurgild. Mõlemad kunstiteosed valmisid 1869. aastal.

Ajalugu oli 19. sajandil terves Euroopas aktuaalne teema. Baltisaksa aadlikel olid omad põhjused vaadata ajaloos tagasi ning hinnata just keskaega, kuna sealt tuletasid nad õigustuse oma privileegidele. Keskajale viitav kunst muutus üha enam mitte ainult seisusliku, vaid ka baltisakslaste etnilise eneseteadvuse väljenduseks. Eestlaste rahvuslik ärkamine (1869. aastal toimus esimene eestlaste laulupidu) ja tsaaripoolne venestamisoht liitis balti aadli ülejäänud sakslastega, kodanlaste ja literaatidega, kelle hulka kuulusid ka Suurgildi hoone maalide autorid Leopold von Pezold ja Theodor Albert Sprengel. Arvestades antud aja kultuuriruumilist konteksti taodeldi maale tellides ja ka luues selgelt saksapärasust.

1.1. Leopold von Pezold „Maikrahvi sissesõit Tallinna”

Maal meenutab keskaegseid traditsioone ja rõhutab nende mäletamise olulisust baltisakslaste jaoks. Maikrahvi pidustused tähistasid kevade saabumist ja paastuaja lõppu. Linnakodanikud valisid endi seast maikrahvi, kes uhkelt linna ratsutas. Seda hetke ongi maalil kujutatud. 19. sajandil tekkis kujutelm, et maikrahv pidi olema noor ja nägus. Maikrahvi kõrval ratsutab tema poolt välja valitud kauneim daam, maikrahvinna. Maalil on näha poissi, kes kõnnib rongkäigu ees ja kannab pärga – see on sümbolne kevade linna sissetoomine. Ratsaparaadis saatis maikrahvi arvukas kaaskond, milles oli oluline osa pillimeestel. Rongkäiku kuulutasid valjusti linna heerolidid säravatest trompetitest, et ka alamt rahvast kogu seda toredust imetlema kutsuda. Maikrahvil oli õigus vabastada vangimõistetud kurjategija, mistõttu näemegi pildi esiplaanil põlvitavat vangi, kel käed on palves üles tõstetud. Tema kõrval seisab triibulises riietuses hellebardiga sõdur. Maali vasakpoolses osas on riietuse abil esile toodud

¹ Peatükk tugineb: M. Mechin, Baltisaksa ajalooteadvus ja ajaloomaal kahe Suurgildi lünettimaali näitel. Bakalaurusetöö, Tallinna Ülikooli ajaloo instituut. Tallinn, 2012.

eri seisused – nii pagar, sepp, käsitöölised kui ka aadlik. Rongkäigust võtab osa ka sini-valges rõivastuses narr.



1. Pezoldi maali tähtsamad tegelased.

1.2. Theodor Albert Sprengel „Reformatsiooni algus Tallinas. Lutheri saadiku pastor Lange vastuvõtt vana raekoja välistrepil“

19. sajandi II poole kohalik ajalookäsitlus omistas erilise tähenduse religioonile. Seda tõendab ka sinne maal. Suuresti Vene riigi keskvalitsuse venestuspoliitika ja õigeusu propageerimise tulemusel sai omamoodi eeskujuks Martin Luther. Küsimus oli, kuidas luterliku õpetuse positsiooni Baltimaail tugevdada. Ühe lahendusena nähti Lutheri õpetuse ja selle leviku kunstilist visualiseerimist. Sprengeli maalil on kujutatud Johann Lange vastuvõttu Tallinna magistraadi poolt 1523. aastal. Johann Lange oli Martin Lutheri poolt Tallinna saadetud paavstivastase liikumise esindaja ja uue õpetuse jutlustaja. Suurgildi liikmete ja kunstnik Sprengeli siht selle maali loomisel oli luterluse kaitse ja ülistus. Kompositsioonis vastandas Sprengel triumfeeriva luterluse taanduvale katoliiklusele. Luterluse võitu kujutab linnapea, kes võtab avasüli vastu uue usu jutlustajaid, ja rahvamass, kes oma hoiaku ja näoilmega

avaldab neile poolehoidu. Löödud katoliiklust kehastavad vasakul kolm munka, kellest üks laotab imestuses ja pahameeles käsi, teine vaatab toimuvat uskmatul ilmelt pealt ning kolmas pöörab selja ja lahkub vihasena. Rahvas neist enam ei hooli.

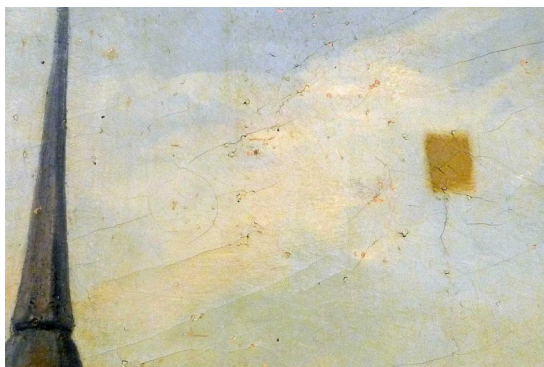


2. Sprengeli maali tähtsamad tegelased.

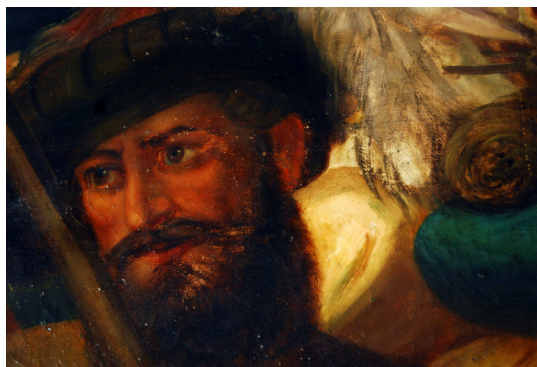
2. VARASEMAD RESTAUREERIMISTÖÖD

2.1. Erik Põllu restaureerimistööd 1960. aastal

Varasematest restaureerimistöödest on vaid teada, et maale restaureeris 1960. aastal Erik Põld. Tööde käigus eemaldati mõlemalt maalilt lakikiht. Sprengeli maalil Niguliste tornist vasakul jättis Erik Põld puhastamata väikese nelinurkse ala, millel on näha algne puhastamata maalipind (ill 3). Ilmselt toimus lakieemaldus kiiresti, sest praeguste restaureerimistööde käigus ilmnis, et Sprengeli maalil on mitmed piirkonnad tugevalt ülepuhastatud (ill 4). 19. sajandil olid akadeemilisel stiilil välja kujunenud väga ranged maalitehnika vormid. Maalimisel pöörati suurt tähelepanu maalimise algetappidele ja nn *ébauche* kihile: esimeseks kihiks oli sõejoonise peale kantud lahja punakas-pruun kiht ehk „soust“, mida kasutati varjude maalimisel.² Kuna ülepuhastatud piirkonnad esinevad peamiselt tumedamatel aladel, siis ilmselt tekitasid Põllule lakieemaldamisel raskusi lahustuma kipuvad kunstniku tumedad laseeringud maali varjualades ehk seesama nn *ébauche*-kiht. Hiljem, ülepuhastatud alade varjamiseks, segati ilmselt neis piirkondades laki hulka tumedaid pigmente. Laki eemaldamisel raskustesse takerdumist ja lohakust tõendavad ka ulatuslikes kogustes kunstiteostele jäetud vatitükid. Selline massiivne vatijääk võib olla seletatav sellega, et maalipinda töödeldi peopessa mahtuva suure vatikogusega, mis eelnevalt olid kastetud lahustisse.



3. Erik Põllu jäetud puhastamata ala.

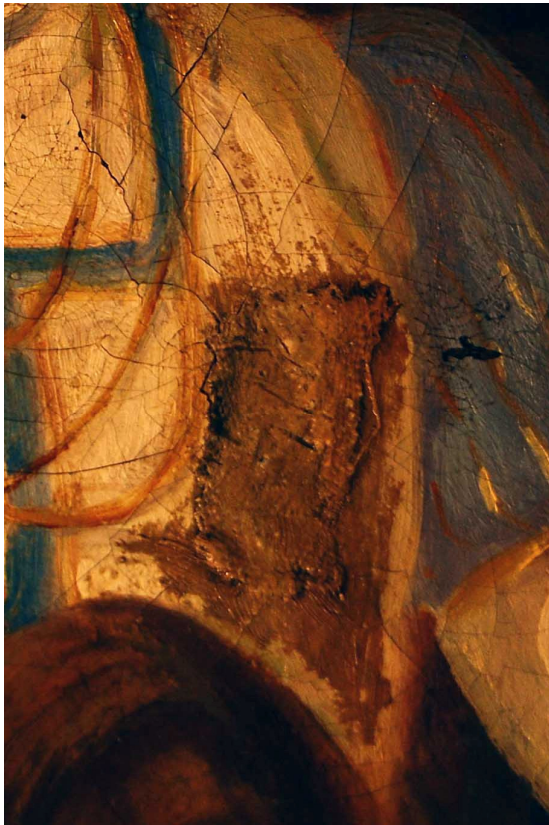


4. Ülepuhastatud ala.

Samuti pärinevad Põllu-ajast ka Pezoldi maali viis äärmiselt rohmakat lõuendilõhe parandust. Ilmselt leiab ebaesteetiliste paikade põhjenduse asjaolus, et maale ei eemaldatud alusraamilt.

² D. Bomford jt, Art in the making: Impressionism. London: National Gallery, 1990, lk 12, 211.

Pole ühtegi märget, et neid maale oleks kunagi oma algselt asukohale maha võetud. Seega oli lõhede parandamine maalide tagaküljelt välistatud, mistõttu parandati lõuendilõhed maali esiküljelt. Lõuendile, rohkem aga lõhet ümbritsevale maalikihtidele kleebiti erinevatest kangastest paranduslapid (vt *Lisa 1*), mida toneeriti õlivärvide täisretušiga. Üheks paranduslapiks oli võetud lausa tavaline lillelise muustriga riidetükk. Rohmakate ja jämedakoeliste paranduslappide parema integreerumise taotlusel originaali pinnaga jätkati äärmiselt pastosset retušši ülemaalingutena originaalkihile (ill 5). Täisretušiga toneeriti ka üksikuid alasid maalide alumistes äärtes. Maalid taaslakiti.



5. Paranduslapp 1960. aasta restaureerimistööst.



6. Paranduslapp 1960. aasta restaureerimistööst.

2.2. Maalide seisund enne 2010. aasta restaureerimistööd

Kunstiteoste algupärasest värvikirevusest oli tugevalt moonutanud aja pikku kollakaks tõmbunud lakikiht. Maalid olid tumenenud ja värvid luitunud. Lakikiht, mis kattis maalipinda äärmiselt ebahühtlaselt, moodustas kollakaid tervikpilti lõhkuvaid alasid.

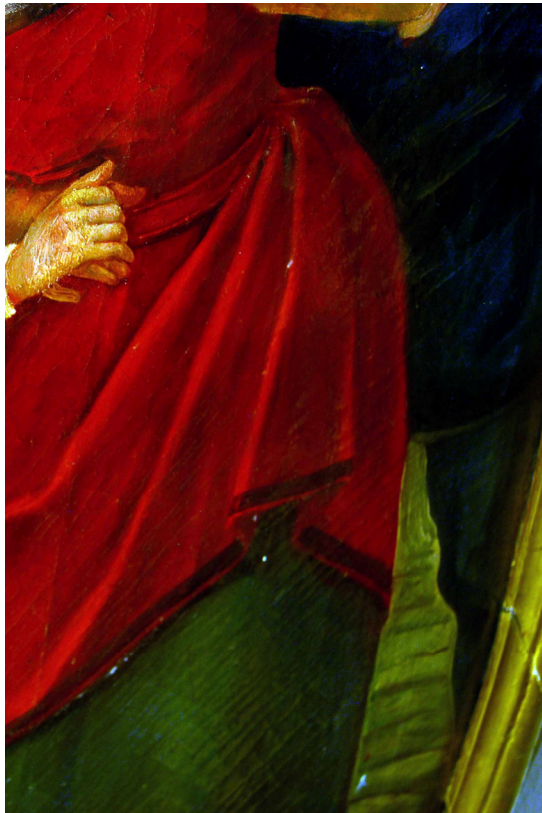
Pezoldi maali jälgides haaras tähelepanu peategelase heledal rüül asunud tumenenud ala, tegemist oli Põllu-aegse paranduslapiga. Lähemal vaatlemisel leiti selliseid rohmakaid paranduslappi veel neljas kohas.

Sprengeli maali vasaku serva nägudegrupi peal asus lõuendis väike lõhe. Arvatavasti tekkis see pärast Põllu-aegseid restaureerimistöid, kuna lõuendilõhel puudus paranduslapp. Kõikide lõuendilõhede ümber kandus värvipinnal edasi ringjas kraklee, mis viitab sellele, et augud võisid tekkida tugeva löögi tagajärjel. Ring-krakleed esines üldse üle terve maalipinna, mis annab kinnitust asjaolule, et maalid on omandanud läbi aegade mitmeid inimese põhjustatud mehaanilisi kahjustusi. Maalide alumistest nurkadest jooksis keskme suunas ühtlane kraklee. Selline nurkadega ristuv diagonaalne kraklee lubab oletada, et kunstiteosed maaliti *in situ*. Vastasel juhul oleks ainus transpordivõimalus olnud maalid rulli keerata, ent sellisel juhul ei asuks joonestik maali raaminurkade suhtes risti, vaid kraklee kataks maalipinda ühesuunaliste paralleeljoontena.

Lõuendi lõtvumine oli tekitanud ebahütlaseid pinged maalide erinevates osades, mis omakorda oli edasi kandunud krundi- ja värvikihtidesse. Krundi- ja värvikihid olid seetõttu kohati lahti, väiksemas ulatuses ka maha pudenenud. Mõlema maali alumistel äärtel oli umbes 5 cm kõrguse ulatuses piki serva värvi- ja krundikiht lõuendilt irdunud (ill 7). Lisaks lõuendilõhedele ja värvikadudele lõhkusid maalide terviklikkust ka tugevalt ülepuhastatud alad, mis pärinevad arvatavasti Erik Põllu tööde ajast. Pezoldi maali taevapiirkonnas asus ulatsulikult kulunud ala. Siniste värvide alt tuli tugevalt esile beežikas alustoon (ill 9). Rohkem leiti ülepuhastatud piirkondi Sprengeli maalilt, kus paljudes kohtades kumasid värvitoonide alt pliiatsiga tehtud loetavad alusjoonistused.



7. Lõuendilt irdunud krundi-ja värvikihid.



8. Nurkadega ristuv diagonaal-kraklee.



9. Kulunud ala.

2.3. Restaureerimistööd 2010. aasta veebruaris³

Seoses Suurgildi hoone remonttöödega maalid konserveeriti. Remondieelseteks avariitöödeks oli esmalt maalide alumiste äärte kinnitamine. Maalide alumistel äärtel oli umbes 5 cm kõrguse ulatuses piki serva värvi- ja krundikiht lõuendilt irdunud, seda nii varasemate restaureerimiste kui originaali pinnalt. Et vältida uute kadude tekkimist kaeti lahtisted maalinguosad alumisest servast umbes 10 cm ulatuses profülaktilise kleebisega. Selleks kasutati mikalentpaberit, mis kinnitati umbes 3% kalaliimiga.

Konserveerimistööde teiseks etapiks oli maalide katmine jõupaperiga, et kaitsta maalipinda remont-renoveerimistööde ajal. Maalid pakiti jõupaperi rulli laiuste vertikaalsete paanidega, mis kinnitati raami kuldamata ja töötlemata välisserva külge väikese klambrilööja abil. Jõupaber kinnitati sellise pingega, et paber toetuks raami kõrgemale servale ja ei puudutaks

³ H. Hiiop, Suur-gildi lünetmaalide remondieelsed avariitööd ja maalide ning epitaafi pakkimine. Aruanne. Tallinn, 2010.

maali pinda. Paanid kinnitati omavahel paberteibiga (ill 10). Pakkimise meetodit valides peeti silmas võimalikult tolmuvaba keskkonna loomist, et vältida ehitustolmu akumulereerumist originaali pinnale. Remonttööde käigus tekkivate mehaaniliste kahjustuste ohu välistas kogu ruumi täitvate tellingute välisseinana kasutatav masoniitplaat, mis asetati maalidest umbes 0,5 meetri kaugusele.



10. Pakitud maal.

2.4. Restaureerimistööd 2011. aasta veebruaris

2011. aasta veebruaris toimus remondijärgne maalide lahti pakkimine, millele järgnes maalide minimaalne konserveerimine. Esmalt eemaldati remont-tööde käigus maalipinnale sattunud tolm. Selleks viidi läbi kuivpuhastus pintslitega.

Pärast maalipinna puhastust eemaldati mikalentpaber ja lahtised maalinguosad kinnitati sünteetilise liimiga. Kuna maale polnud võimalik pressi alla panna, tuli kasutada adhesiivi, millel tekiks kiire nake. Sellest tulenevalt otsustati *Medium für Konsolidierung*'i kasuks.

Seejärel toimus maalide allservas olevate krundikadude kruntimine ja toneerimine *Mowilith 20* meediumi ja pigmentide seguga.

3. RESTAUREERIMISTÖÖD märts-aprill 2012

Enne tööde algust pandi paika restaureerimiskontseptsioon, mille loomisel lähtuti maalide seisundit mõjutavatest erinevatest faktoritest: lõuendi- ja maalipinnakahjustused, ümbritsevad keskkonnatingimused ning olemasolevad ressursid. Maalide füüsiline seisund hinnati heaks. Seevastu oli aja kulgedes tugevalt kannatanud kunstiteoste esteetiline pool: tumenenud ja kolletunud lakikiht, lõökide tagajärjel tekkinud lõuendilõhed, 1960. aasta ebaõnnestunud restaureerimistöo, värviirdumised jms, mille tulemusel maalid olid minetanud oma väarikuse ja terviklikkuse. Sellest lähtuvalt otsustati teha järgmised tööd:

- 1) tumenenud lakikihi eemaldamine;
- 2) varasemate auguparanduste korrigeerimine;
- 3) lõuendilõhede parandamine;
- 4) kadude kruntimine;
- 5) toneerimine;
- 6) lakkimine.

Igapäevases restaureerimispraktikas on lõuendalusel maalide alusraamilt eemaldamine tavapärane. Seda peamiselt kahel põhjusel: esiteks saab nii võimalikuks lõuendi kahjustuste parandamine ning alusraamile taaspingutamisel kaotatakse lõuendi lõtvus. Lõuendmaalide pinna stabiilsuse tagab eelkõige kanga õige pinge alusraamil. Alusraamile pingutatud kangas vormib kõrge elastsusega perfektselt lameda pinna. Kui aga lõuendi jätkuvust on häiritud (nt lõhede kujul), siis minetab lõuend oma vajaliku pinge, millega maali alus kaotab õige vormi ja moondu. Lõuendilõhe parandamisel annab kõige paremad tulemused maali tagaküljele katkestuse kohale paigaldatav toestussillake, millel peab olema sama tugev pingetaluvus kui originaalil.⁴ Ent antud maalide füüsiline olukord hinnati heaks ja kunstiteoseid ümbritsevad keskkonna tingimused on vastavalt muuseumi nõuetele stabiilsed, mistõttu ei peetud lõuendi alusraamilt eemaldamist hädavajalikuks. Suuremõõtmeliste kunstiteoste esmakordne seinalt elimineerimine tekitaks maalides tohutu mehhaanilise ning ebavajaliku stressi. Kahjustused (k.a lõuendi lõtvumine ja üksikud väikesed lõhed) olid maalipinna terviku seisukohalt marginaalsed ja ei kujutanud kunstiteoste stabiilsusele erilist ohtu.

⁴ G. A. Berger, W. R. Russell, Conservation of paintings: Research and Innovations. London: Archetype, 2005, lk 45-46.

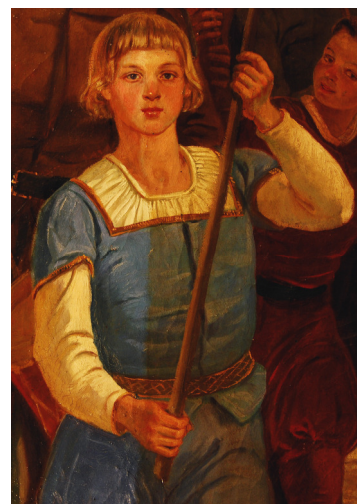
3.1. Tumenenud lakikihi eemaldamine

Lakikiht pärineb ilmselt 1960. aastast, kui restaureerimistöid teostas Erik Põld. Mõlema kunstiteose lakikiht, mis katab maalipinda ebäühtlaselt on äärmiselt kolletunud ja tumenenud. Naturaalsele lakile on omane ajas loomulik vananemine ja selle tulemusel dekoloreerumine. Protsessi võivad kiirendada esmalt kliimatilised tegurid nagu päevavalgus, õhusaaste ja –niiskus, teisalt ka laki hulka segatud pigmentide omadused.⁵ Kuna 19. sajandil kunstnik enam ise pigmente ei valmistanud, siis polnud ka võimalik eristada kvaliteetseid pigmente ebakvaliteetsetest.⁶

Lakieemaldusproovid tehti etanooli, atsetooni ja mosstanooliga. Pezoldi maalil otsustati lakk eemaldada atsetooniga, kuna lakk eemaldus kiiresti ja nõudis kõige vähem maalipinna töötlemist. Pezoldi maali puhul raskendas lakieemaldust kunstniku värvikäsitluse pastossem laad. Värvikonaruste vahel asetsev lakk nõdis maalipinna suuremat töötlemist ja ka rohkem aega.



11. Lakieemaldusproov.



12. Pool lakist on eemaldatud.

Sprengeli maali lakieemaldust alustati esmalt atsetooniga, mis Pezoldi maali puhul oli andnud häid tulemusi. Ent kohe avastati, et antud maali puhul on lakieemaldus palju komplitseeritum. Selgus, et Põllu-aegsetest restaureerimistöödest pärinevad mitmes kohas ulatuslikud ülepuhastused, mille varjamiseks ilmselt segati toona laki hulka pruune pigmente. Seega

⁵ M. van E. Hommes, Changing pictures: Discoloration in 15th-17th-Century Oil Paintings. London: Archetype, 2004, lk 1.

⁶ S. Kapitan, 19. sajandi muudatused maalitehnikates ja nendega seotud probleemid restaureerimises. Kursusetöö, Eesti Kunstiakadeemia kunstikultuuri teaduskond. Tallinn, 2007, lk 14.

tekkis nüüd probleem, sest polnud võimalik täpselt aru saada, kas eemaldatakse tumenenud lakikihti ja Põllu „retuši“ või originaali lasuurset värvipinda. Seetõttu otsustati lakieemaldusel kasutada mosstanooli, mis on atsetoonist vähem agressiivne ja aglasemalt aurustuv, andes pikema töötlusaja.

Mõlema maali puhul ei võetud lakieemalduse eesmärgiks laki täielikku eemaldamist, vaid lähtuti maalide ja lakikihi eripärast. Lakieemaldamisel arvestatakse mitme asjaoluga: värvi- ja lakikihi struktuurist- ja materjalist ja nende kahe kihi seisundist.⁷ Maalipinda rulliti vatipulgaga seni, kuni kadus lahustuva laki tunnetatav nakkuvus, välditi lahustuva lakikihi laiali hõõrumist ja ületöötlemist. Lisaks peeti alati silmas tervikpilti, et maali üldmulje paistaks ühtlaselt puhas. Kui suuremahulisem lakieemaldus oli lõpetatud, vaadeldi maalipinda ühtse tervikuna ning vajalikes kohtades tehti korrektureid.

3.2. Paranduslappide eemaldamine ja lõuendilõhede parandamine

Pezoldi maali viis Põllu-aegset rohmakat paranduslappi otsustati eemaldada, kuna mõjusid äärmiselt ebaesteetiliselt. Pärast paikade eemaldamist ilmnes, et lõuendilõhed on arvatust palju minimaalsemad. Maalikihi kantud õliretušš (mis oli antud hetkeks märgatavalt tumenenud) ja liimijäägid eemaldati ettevaatlikult skalpelli abil. Kuna maali polnud võimalik seinalt eemaldada, ei pääsetud ka lõuendi tagaküljele, mistõttu ei tulnud tavapärane lõuendilõhe parandamine tagaküljelt toetuslapiga kõne alla. Lõuendilõhed otsustati kinni nõeluda kumera kingsepa nõelaga.



13. Paranduslapp.



14. Paranduslapp on eemaldatud.



15. Lõuendilõhe kinninõelumine.

⁷ J. S. Mills, P. Smith, Cleaning, retouching and coatings. Preprints of the Contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1990, lk 2-4.

Kuna lõhede ümber oli värvi- ja krundikadu küllaltki ulatuslik, oli piisavalt vaba lõuendipinda, et õmblustöid sooritada. Nõelutud pind tehti nii tihedalt, et see suudaks kanda krundikihti.

Sprengeli maalil vasakus servas esinev väike lõuendilõhe nõeluti kinni sarnaselt Pezoldi maali rebenditega.

Samas tuleb silmas pidada, et sellist laadi lõuendilõhede parandamine pole ikkagi lõplik lahendus. Antud maalide puhul võeti eesmärgiks ajutise stabiilsuse loomine. Seetõttu valiti restaureerimisel antud hetkel kõige paremad võimalikud vahendid ja meetoid.

3.3. Toneerimine

Mõlemal maali värvikihi kahjustused ja nende toneerimise saab üldistavalt kolme gruppi jaotada:

1. Värv ja krundikihi kaod – esines väiksemate kadudena ühtlaselt üle terve maalipinna, suuremas mahus maalide alumistes äärtes 5 cm kõrgusel piki serva. Kaod krunditi ja toneeriti täisretušiga, selleks kasutati *Mowilith 20* meediumi ja pigmentide segu.
2. Ulatuslikud värvikihi hõõrdumised ja varasemate restaureerimiste ülepuhastatud alad – toneeriti laseerivalt, milleks kasutati jällegi *Mowilith 20* meediumi ja pigmentide segu.
3. Viis parandusauku Pezoldi maalil – lõuendilõhede parandused olid küllaltki ulatuslikud ja asusid üpriski strateegilistes kohtades: näiteks peategelase rinnal ning ühel ratsanikul oli kadunud peaaegu pool näost. Seetõttu oli vajalik leida rekonstrueerimist lubav korrektne toneerimistehnika. Värvikaod otsustati toneerida *tratteggio*'ga, lähtudes selle meetodi tehnilistest (tulemus jääb õhulisem ja integreeruvam kui täisretušiga) ja eetilistest külgedest. *Tratteggio* tugineb Cesare Brandi filosoofia fundamentaalsel printsiibil, mis peab kunstiteose ajaloolist ja esteetilise mõõdet võrdväärseteks. Üht teisest mitte olulisemaks lugedes, peab Brandi restaureerimise tähtsaimaks eesmärgiks kunstiteose loetavuse taastamist nii, et rekonstruktsioon eristuks selgelt originaalst.⁸ Toetudes Cesare Brandile on David Bomford välja toonud toneerimise kolm fundamentaalset printsiipi: retušeerimisel kasutatavad materjalid peavad olema eemaldatavad nii, et see ei kahjustaks originaali; retuš peab originaalst kuidagi eristuma; retuš/rekonstruktsioon peab lõppema seal, kus algab fantaasia ehk kus lõpeb kadu.⁹

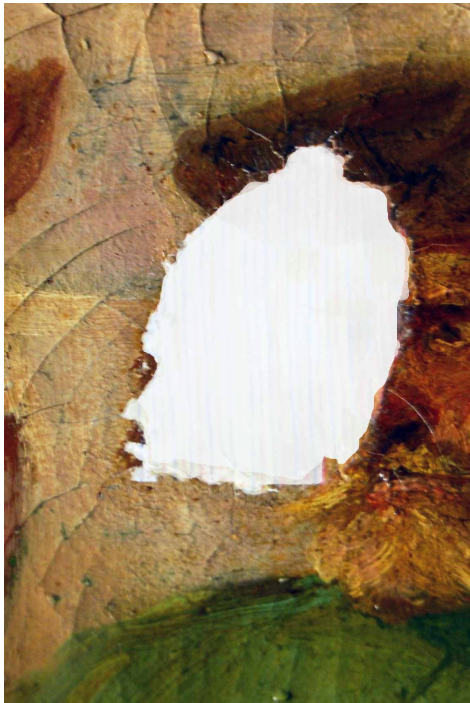
⁸ C. Brandi, *Theory of Restoration*. Istituto Centrale per il Restauro, 2005, lk 57.

⁹ D. Bomford, *Restoration: Is It Acceptable?* London, 1994.

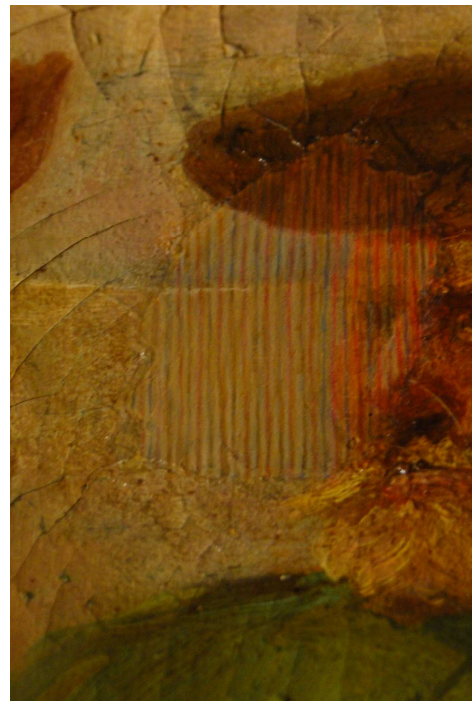
Tratteggio-toneering koosneb peentest üksteisega paralleelselt asetsevatest põhitoonides (punane-kollane-sinine) joontest, mis viiakse ühte toonaalsusesse ümbritseva originaaliga. Sel viisil sulandub toneering distantsilt vaadates optiliselt originaalteose vormi, moodustades sellega ühtse pildilise terviku, ent lähivaatusel jääb restauraatori lisandus selgesti originaalteosest eristatavaks.

Toneerimisel kasutati esmalt akvarellvärve, millega viidi kadu ühte toonaalsusesse ümbritseva maalikihiga. Seejärel teostati lokaalne lakkimine suka abil ning retušš viimistleti lakivärvidega.

Sprengeli maali väikene lõuendilõhe parandus otsustati toneeritida sarnaselt Pezoldi maaliga, st *tratteggio*-meetodil.



16. Krunditud kadu.



17. Näo rekonstruktsioon *tratteggio* ga.

3.4. Lakkimine

Mõlemad maalid lakiti dammarlakiga laiämõõtmelise pintsli abil kolmeliikmelise meeskonnaga. Lakkimisel tuli lähtuda tellingute paigutusest. Maalipind jaotati vertikaalselt ülevalt alla mõtteliselt kolmeks ja lakkimist alustati maali ülemisest poolest. Seejärel liiguti alumistele tellingutele ja igäüks alustas lakkimist sellelt kõrguselt, kus lakkimine oli pooleli jäänud.

4. UURINGUD

4.1. Mikroanalüüsid

Mikroanalüüsideks nimetatakse maalilt pärinevate mikroskoopiliste osakeste teaduslikku uurimist. Teoselt eemaldatakse imepisike, silmale peaaegu nähtamatu proov, mis pärast mikrolihviks valmimist võimaldab näha maali erinevaid kihte – nii krunti, värvi kui ka lakki. Mikroanalüüside uurimismeetodid on väga spetsiifilised, hõlmates keemilisi analüüse, UV-kiirgust, elektronmikroskoopiat jms.¹⁰

Suurgildi maalide puhul tehti mikroanalüüsid kahel põhjusel. Esiteks eesmärgiga leida teavet kunstnike maalitehnika kohta ja teiseks, et saada põgusat informatsiooni kasutatud pigmentidest.

Kummaltki maalilt võeti kuus värvi- ja krundikihi ristlõiget. Proovid võeti kadude vahetust ümbrusest ja võimalikult erinevatelt värvitsoonidelt (vt *Lisa 1*). Mikrolihvide visuaalsel jälgimisel ja võrdlemisel oli võimalik teha teatud üldistavaid järeldusi.

Esmalt hakkab silma ristlõigetelt paljastunud maalikihtide värvide intensiivsus. Värvikihi granulatsioon on tihe, moodustades mikrolihvil üpriski ühtlase massi. Viimane võib vihjata sünteetiliselt toodetud pigmentidele. 19. sajandi esimesel poolel toimus suur hüpe pigmentide arengus. Kunstnike palett täienes mitmete sünteetiliste värvidega, millede suureks eeliseks peeti värvide puhtust ja selgust. Näiteks rohkem kui 30 aastat enne Suurgildi maalide valmimist oli kunstnikel võimalus osta järgmisi industriaalselt toodetud pigmente: koobaltsinine, kunstlik ultramariin, kroomoranž ja koobaltviolett.¹¹

Kummagi maalide ristlõikeid kõrvutades ja võrreldes võib välja tuua mõningaid erinevusi. Paistab, et Pezold on lõuendi katnud kahe krundikihiga, Sprengeli maalilt võetud proovidelt võib seevastu välja lugeda vähemalt kolm krundikihti. Lisaks paljastub Sprengeli mikrolihvidel läbivalt esimese krundikihi all olev transparentne pruunikas kiht/kihid, tegemist võib olla lõuendi töötlemiseks kasutatud liimi-või vaigujäägi tükkidega.

Mõlemal maalil võib üldistavalt kokku lugeda kaks maalikihti (Pezoldi maalilt võetud proovide seas oli paaril juhul rohkem kui kaks kihti). Erinevus seisneb aga maalikihtide

¹⁰ G. Nilp, Mikroanalüüsid kunstiuuringutes: H. Boschi ja P. Bruegel vanema koolkonna teoste „Kaubitsejate väljaajamine templist“ näitel. Kursusetöö, Eesti Kunstiakadeemia kunstikultuuri teaduskond. Tallinn, 2011, lk 3.

¹¹ D. Bomford jt, Art in the making: Impressionism. London: National Gallery, 1990, lk 51-67.

vormis ja paksuses. Pezoldi maalilt võetud proovidel paljastunud maalikihid on palju konarlikumad ja ebaühtlaselt volüümikad. Sprengeli maali maalikihid on seevastu valdavalt paralleelsed ja ühtlase paksusega.

Sprengeli maali laseeringutena ülesehitatud varjualast võetud proovilt on võimatu üles tähendada erinevaid maalikihte. Sama maali kahelt heledast piirkonnast võetud proovilt leiab heledate värvikihtide vahelt mitu korda õhema tumepruuni kihi (*ébauche* ?).

4.2. Fotod infrapunavalguses

Infrapunakiirgust kasutatakse selleks, et „näha läbi” maalingukihtide. Vanasti kasutasid kunstnikud teose alusjoonistuse tegemiseks tavaliselt süsinikmusta ehk joonistussütt. Sõe puhul on tegemist väga tugevalt infrapunakiirgust imava materjaliga, toona krundina kasutatud valge kriidi kiht reageerib infrapunakiirgusele, seda tugevalt tagasi peegeldades. Seega – kui kunstnik joonistas teose kompositsiooni süsinikmustaga valgele krundile enne maalimist ette, teeb infrapuna reflektograafia selle nähtavaks.¹²

Infrapunavalguses pildistamist on vajamineva tehnoloogia tõttu peetud muuseumite kitsaste ringkondade privileegiks. Näiteks Eestis on vaid üks IP-kaamera, mis asub Kumus ja on rangelt Kumuga seotud tööde otstarbel kasutamiseks.

Seetõttu võib antud maalide IP-fotode tegemist pidada uuenduslikuks Eesti restaureerimispraktikas, kuna pildistamine toimus *in situ* selleks spetsiaalselt töödeldud tavalise peegelkaameraga. Valgustamiseks kasutati prožektoreid. Lähivaates ülespildistatud detailid moodustasid maaliosade mosaiigi, mis hiljem arvuti programmi abil hõlpsalt tervikuks kokku sulandati. Pildistati nii, et hõlmatud saaks kogu maalipind.

Infrapunavalguses paljastunud informatsiooni põhjal saab teha mitmeid järeldusi kunstniku stiili, maalilaadi ja tööprotsessi kohta. Interpretatsioonide loomisel tuleb IP-fotosid ja originaalpilti alati kõrvuti uurida, et vältida möödarääkivuste ja vigade tekitamist.

Infrapunavalguses paljastusid mõlema maali puhul ulatuslikud perspektiivjooned, alusjoonistused ning kompositsioonimuudatused. Sprengeli maalil tuli ilmsiks mitu *pentimenti*'t (vt Lisa 2).

4.2.1. „Maikrahvi sissesõit Tallinna“

Infrapunavalguses paljastusid maali paremasse nurka koonduvad perspektiivjooned. Perspektiivjooni võis leida ka hoonete piirkonnas. Maali üldises kompositsioonis pole tehtud

¹² <http://www.bosch-bruegel.com/paintings.php?painting=tallinn&page=infrared> (22.05.2012)

suuri muudatusi. Ent kunstnik on maalima hakates muutnud väikeses ulatuses figuuride üksikuid kehaosi. Näiteks on ta vangivalvuri käte ja jala piirjooni korduvalt ümber maalinud ning muutnud väravakaare kuju. Vangivalvuril ning mitmes kohas veel paljastus kunstniku vabakäeline värviga teostatud paksujooneline alusjoonistus (ill 19). Paremalt servalt asuvale majale plaanis kunstnik maalida ühe teravkaarse akna, kuid pliiatsiga tehtuid alusjooniseid ei avastatud. Samas tuleb infrapunavalguses tehtud fotodelt info lugemise ja järelduste tegemisel alati silmas pidada, et kõik mida pole fotol näha, ei pruugi seetõttu olemata olla.¹³ Arvestades Pezoldi maalilaadi on võimalik, et alusjoonised ja kompositsioonimuudatused ei paista pastossete maalikihtide alt lihtsalt välja.



18. Pezoldi maali vangivalvur päevavalguses.



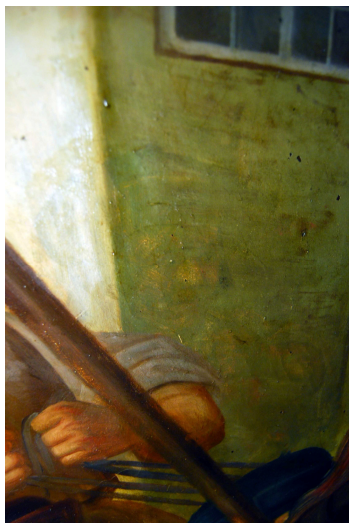
19. Infrapunavalguses paljastuvad alusjooned.

4.2.2. „Reformatsiooni algus Tallinnas. Lutheri saadiku pastor Lange vastuvõtt vana raekoja välistrepil“

Sprengeli maal osutus infrapunavalguses palju informatiivsemaks. Esiteks võiks kohe välja tuua suured muudatused taustal olevate hoonete paigutuses ja perspektiivis. Paistab, et algselt on kõik hooned asetsenud rohkem paremal ja alt vaadates väiksema nurga all. See võib seletada asjaolu, et kunstnik paigutas arhitektuuri visandlikult lõuendile enne selle seinale

¹³ D. Bomfield, Art in the making: Underdrawings in Renaissance Paintings. London: National Gallery, 2002, lk 16.

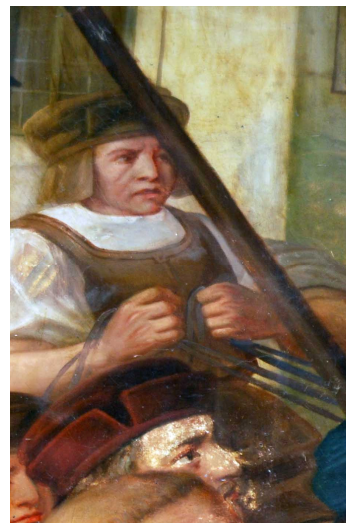
asetamist. Kui aga lõuend alusraamiga seinale kinnitati, märkas kunstnik, et maali tegeliku vaatlemise punktist selline perspektiivilahendus ei tööta ning tegi vastavad parandused. Teise oletuse põhjal kandis Sprengel juba varem tehtud eskiisidel või kartaonidel oleva kompositsiooni alusraamiga seinale kinnitatud lõuendile. Tellingu kõrgustest alla laskudes aga märkas, et perspektiiv ei paista õige ja tõstis seda kõrgemaks. Oletatavasti hoonete paiknemiste muudatuste käigus pidi kunstnik ühele poisile peale maalima majaseina. Sama poiss ilmub aga uuesti (ülemaalitust vasakule), nüüd küll aga palju tõsisema ja vanema näoga.



20. Foto päevavalguses.



21. IP-valguses paljastuv *pentimenti*.



22. Alusmaalikul olev poiss uues asukohas.

Üllatuslikult tuli *pentimentisid* nähtavale veel mitmest teisestki maali piirkonnast. Vaatajale seljaga olev munk on algselt olnud palju rohkem küürakil. Valvuril, kes katoliiklikke munkasid hellebardiga uue usu jutlustajatest eemale tõrjub, on algselt olnud lisaks ka mõök vöö. Linnapea vasak käsi on asunud veidi paremal pool ja mõõga käepideme otsaku, mis algselt on kujutanud riigiõunana, kujundus on muudetud spiraalseks, lisaks on mõök asetsenud suurema kalde all. Johann Lange rüüd on umbes 10 cm pikemaks maalitud. Väiksemaid muudatusi on tehtud ka mõnede jalanõude suurustes ja rakursis. Arvatavasti tulenesid muudatused tööprotsessis kas kunstniku või tema töö tellija soovist kas pildid ajalooliselt täpsemaks või kunstiliselt kaalukamateks muuta.¹⁴ Näiteks, kas linnapeal on sobilik võtta luterluse kuulutajaid vastu uhkeldava ristikujuulise mõõgaotsakuga (vt *Lisa 2*)?

Lisaks paljastusid infrapunavalguses mitmetes kohtades grafiidiga tehtud alusjoonistused, mis on terviklikus plaanis olnud üpriski üldistavad ja visandlikud. Paika on pandud figuuride

¹⁴ T.-M. Kreem, „Maikrahvi uued rõivad ja raehärra mõök“. – Sirp 25. V 2012.

enam-vähem täpne paiknemine. Figuuride näod on joonistatud skemaatiliselt, Sprengel on kasutanud renessansi maalide alusjoonistustele omaseid siugjaid W-kujulisi nina, huule ja lõua lõpu kontuure(ill 23).¹⁵ Maalimisel pole Sprengel alusjoonisest täpselt kinni pidanud, värv on hoogsalt ette joonistatud piiridest julgelt väljunud. Alusjoonise paljastumisel ilmnes ka, et vasakusse nurka on kunstnik plaaninud maalida veel ühe mehe näo.



22. Foto päevavalguses.



23. Infrapunavalguses paljastuv alusjoonis, kus on näha W-kujulisi nina, huule ja lõua lõpu kontuure ning visandatud silma asukohamuutus maalimisel.

¹⁵ D. Bomfield, Art in the making: Underdrawings in Renaissance Paintings. London: National Gallery, 2002, lk 17.

5. MAALITEHNIKA ANALÜÜS

Mõlemad kunstnikud on oma kunstialase hariduse omandanud Saksamaal Düsseldorfis akadeemias, kus omandasid 19. sajandi teisel kolmandikul kujuneva realistliku, dekoratiivse ja värvirikka käsitluslaadi. Lisaks on nii Pezold kui ka Sprengel tudeerinud ka teistes ülikoolides ja end mitmel pool välismaal täiendanud. Nagu juba eelpool mainitud on tegemist ajaloomaalidega, mida on defineeritud järgnevalt: „Figuraalmaal, mis kujutab ajaloolisi, legendaarseid või mütolooilisi sündmusi; eriti levinud on lahingumaal ning kangelaseepostest pärit süžeed. Ajaloomaal on religioosse maali kõrval akadeemilise kunsti kõrgeim žanr“.¹⁶ Seega žanr määrab maalitehnika: mõlemad kunstiteosed on maalitud akadeemilises laadis, ent vaatamata sellele võib kahe kunstniku maalimisstiilis mitmeid erinevusi välja tuua.

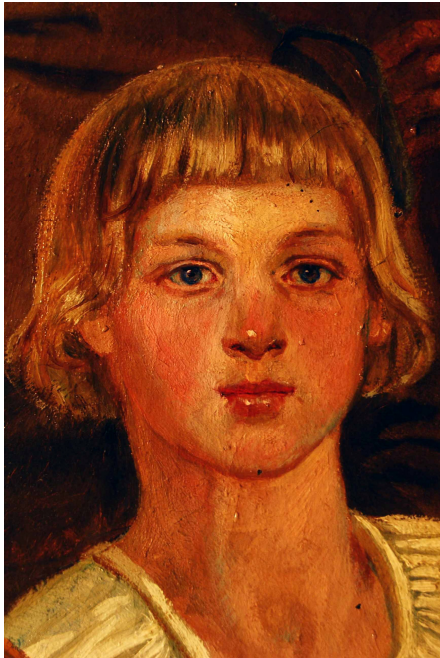
Mõlemad maalid on mõõtmetega 520x380 cm. Pezoldi maalipind on kokku õmmeldud kolmest umbes 150 cm laiusest kesksest paanist, mille nurkadesse on lisatud umbes 43 cm laiused lõuendilised. Sprengeli maalialus on mõnevõrra keerukam, koosnedes neljast kesksest paanist, milledele on samuti nurkadesse lisatud lõuenditükid. Kesksed paanid pole ühtsete mõõtmetega. Kaks keskmist paani on järgmistest rohkem kui kaks korda kitsamad (paanide jaotus on märgitud mõlema maali kahjustuste kaardistusele, vt *Lisa 1* ja *Lisa 2*). Kunstiteoste maalialusteks on väikese ja tiheda koega lõuend. Maalilt võetud mikrolihvide visuaalne analüüs näitab, et Sprengel on enne maalima asumist pööranud suuremat tähelepanu lõuendi ettevalmistusele. Lõuendit katab vähemalt kolm krundikihti, Pezoldi maalil on seevastu kaks krundikihti, mis viitab sellele, et lõuendid polnud eelkrunditud ja võisid pärineda samast töökojast.

Pezoldi stiil meenutab *alla prima*'t, viitades õrnalt impressionistlikule maalilaadile. Sellele osutab julge ja mitmekesine värvikasutus, millega on saavutatud üksikute portreede suur emotsionaalsus ja maalipinna vibreeriv elavus. Maali kompositsiooni kesksel kohal asuvate figuuride ehk peategelaste maalimisel on kunstniku pintsli töö olnud äärmiselt julge ning hoogne. Pastooses värvifaktuuris on pintsli liikumisjalg selgelt loetav.

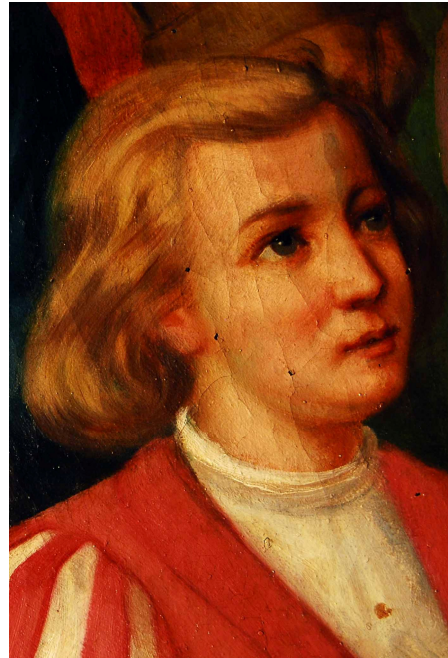
Samas maali keskmesse mitte ulatuvaid figuure ja ka arhitektuuri on kujutatud palju üldistavamalt, mõnedes piirkondades lausa visandlikult. Üksikud taustfiguurid on valedes porportsioonides, mis on ehk seletatav sellega, et maalid asuvad vaatajast niivõrd kõrgel ja

¹⁶ S. Laidre, S. Ootsing, I. Rajasaar, Kunstileksikon. Tallinn: Eesti Klassikakirjastus, 2001, lk 14.

kaugel, et kunstnik ei pidanud ebaoluliste tegelaste täielikku väljamaalimist oluliseks. Sprengel vastandub Pezoldile laseeriva maalilaadiga, mis on palju akateemilisem ja vaoshoitum. Figuuride ihutoonid on ülesehitatud oskuslikult valguse ja varju mänguga. Kunstniku kõrgele maalimistasemele viitab tema oskus kasutada akadeemilisele maalile omaseid tehnilisi võtteid. Sprengel kasutab varjualade üles ehitamiseks akademismile omast nn *ébauche* laseeringut. Täisvalguses olevad alad maaliti varjupiirkondade kõrvale paksu värviga, millesse oli segatud piisavalt valget värvi. Seejärel hakati arendama pooltoone, tavaliselt töötades valgusest varju poole.¹⁷ Sprengeli pintslitöö on olnud rahulik, värviüleminekud on teineteisesse sulandatud, mistõttu pintsliljäljed on vaevu loetavad. Õrn pintslitöö ilmneb vaid veidi visandlikumalt maalitud taustfiguuridel. Maali üldpilt on enam tumedamates värvides, kuna kunstnik on varjualad üles ehitanud pruunide toonide laseeringutena.



24. Pezoldi maalistil.



25. Sprengeli maalistil.

Pezold seevastu on vormide loomisel kasutanud rohkem vastandvärve ning väga laia värviskaalat, mistõttu maali tervikpilt on pigem kirju. 19. sajandi esimesel poolel toimus suur hüpe pigmentide arengus. Kunstnike palett täienes mitmete sünteetiliste värvidega, millede suureks eeliseks peeti värvide puhtust ja selgust, aga ka odavust. Seetõttu oli industriaalne tootmine suur edasi minek pigmentide spektri laienemises, ent mis avaldas ka tugevat mõju

¹⁷ D. Bomford jt, Art in the making: Impressionism. London: National Gallery, 1990, lk 12.

maalitehnikatele. Värvitöösturite peaesmärk oli toota ilusaid toone odavalt, tihti nende stabiilsust uurimata. Tänapäevaks on ilmnunud uudsed ja just 19. sajandile iseloomulikud maalikahjustused: näiteks värviirdumised krundi ja maalikihi mitteühinemise tagajärjel, tumenemine ning erinevate tahkumisastmetega värvide kasutamine.¹⁸ Suurgildi maalide puhul võib välja tuua mõnede üksikute toonide tumenemise.

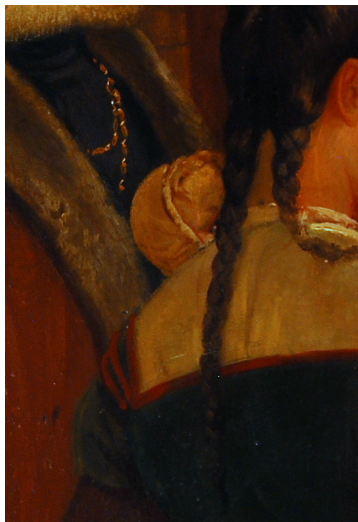
Infrapunavalguses tehtud fotode põhjal saab võrrelda ka kahe kunstniku töötamisstiili. Paistab, et Sprengel on olnud palju enesekriitilisem ja nõudlikum kui Pezold. Selle poolt räägivad kunstniku ulatuslikud muudatused hoonete perspektiivides ja mitmed *pentimentid*. Infrapunavalguses muutusid loetavateks ka kunstnike alusjoonised. Sprengel on maali kompositsiooni enne maalima asumist täpsemalt läbi mõelnud, sest üldistavalt ja visandlikult on alusjoonisele märgitud ka kõige ebaolulisemad tegelased maali äärtel. Sprengel on paika pannud figuuride enam-vähem täpse paiknemise, kavandlikult on märgitud inimeste näojooned, silmad, suud jms pisidetailid. Maalimisel pole Sprengel alusjoonisest täpselt kinni pidanud, värv on hoogsalt ette joonistatud piiridest julgelt väljunud. Pezoldi maalil infrapunavalguses erilist grafiidiga tehtud alusjoonist ei paljastunudki. Mõnedes kohtades paljastus aga värviga teostatud vabakäeline ning laiajooneline alusmaaling. Paistab, et kunstnik polnud enne maalima asumist väga täpset kompositsiooni paika pannud, sest mitmed figuurid on lisatud ilma alusjoonistusega juba varem valminud maalikihi peale.



26. IP-valguses ilmneb, et osad figuurid on lisatud ilma alusjoonistusega juba varem valminud maalikihi peale.

¹⁸ S. Kapitan, 19. sajandi muudatused maalitehnikates ja nendega seotud probleemid restaureerimises. Kursusetöö, Eesti Kunstiakadeemia kunstikultuuri teaduskond. Tallinn, 2007, lk 10-15.

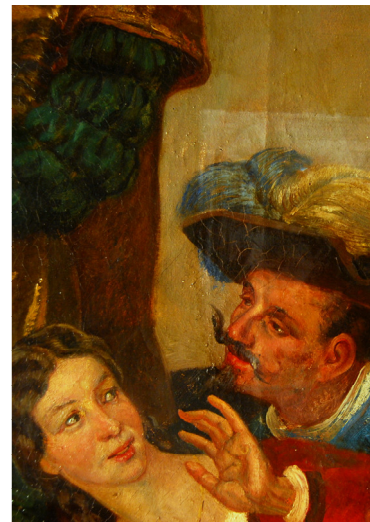
Pezoldi maalilaad on olnud üldse palju vabam ja mängulisem. Selle poolt räägivad üksikud kohati humoorikalt mõjuvad pildipinda peidetud detailid: naise süles olev imik, kellelt paistab ainult peanupp ja veerand silmast, flöödi mängija, kellelt paistab ainult pruntis suu, teatud stereotüübile viitav ümar roosapõskne pagar ning maalil kujutatud teemast täiesti välja lõigatud kurameeriv paarike paremas nurgas.



27. Imiku peanupp.



28. Muusiku pruntis suu.



29. Kurameeriv paarike.

Eelneva põhjal võib öelda, et Sprengel on märksa tugevama suure vormi ja kompositsiooni tajuga, selle poolt räägib märgatavalt suurem maali terviku läbikomponeerimine juba alusjoonistuse tasandil. Kogu maalil kujutatud tegevus on oskuslikult terviklikuks põimitud, kõik tegelased elavad kaasa uue usu jutlustajatele. Lisaks muudab maali ühtsemaks meisterlik akademismi reeglite järgimine. Maalilt võetud mikrolihvide analüüsid näitavad, et Sprengel on enne maalima asumist pööranud suuremat tähelepanu ka lõuendi ettevalmistusele. Lõuendit katab vähemalt kolm krundikihti. Värvikihid asuvad teineteise suhtes üpris paralleelselt ja ühtlaselt, mis muudab pildipinna rahulikuks. Sama maali kahelt heledast piirkonnast (valgelt rüüäärelt ja munga ihutoonilt) võetud proovilt leiab heledate värvikihtide vahelt mitu korda õhema tumepuuni kihi. Võimalik, et tegemist on jällegi *ébauche* kihiga. Varju ja ka ihutoonide piirkondades kasutatud punakaspruun „sousti“ värv kanti sõejoonistuse peale, enne maali lõpliku modelleerimise algust kraabiti *ébauche*-pind tasaseks ning selle peale kanti viimistluskihid.¹⁹

¹⁹ D. Bomford jt, Art in the making: Impressionism. London: National Gallery, 1990, lk 12.

Pezoldi maal seevastu paistab tänu värvikirevusele ja pastossele värvikasutusele rahutu ja vibreeriv. Mikrolihvidelt paljastuvad maalikihid on palju konarlikumad ja ebäühtlaselt volüümikad. Paaril proovil tuleb ilmsiks rohkem kui kahe maalikihi olemasolu, mis asetsevad teineteise suhtes ebäühtlaselt ja katkendlikult, mis viitab jällegi rahutumale värvikäsitlusele. Selliselt maalides on Pezold saavutanud tundeüllased detailid, näiteks vangi anuv nägu või maalilt välja vaatavat mõtlik vanamees. Ent need üksikud oma lugu elavad detailid hakivad pildi tervikkust. Ehk püüdis Pezold selle kaudu kompenseerida oma väiksemat pädevust suuremõõtmeliste teoste loomisel.

6. NÄITUSE KONTSEPTSIOON

Tallinna ajaloost inspireeritud maalid tellis oma esindushoonet kaunistama Tallinna kaupmeeste ühendus Suurgild. Maalid valmisid aastal 1869, autoriteks sakslastest kunstnikud Pezold ning Sprengel. Nüüdseks on Suurgildi väike saal Ajaloomuuseumi osa, kus puudub püsiekspositsioon, st ruumi kasutatakse erinevate ajutiste näituste tarvis. Seetõttu võib öelda, et seintel asuvad lünettmaalid on igapäevaselt näitusesaali osaks, mitte aga eraldi välja toodud eksponaadid. Seega anti maalidele restaureerimisprojekti näol esimest korda võimalus moodustada ise näitus, mille eesmärgiks oli maalide ennistamine ning selle käigus näituse vormis muuseumikülastajale maalikonserveerimisega seonduvate tööde, probleemide ja uuringute tutvustamine.

Seega näitus arenes koos restaureerimistöode edenemisega, mis andis külastajale võimaluse esmakordselt Eestis näha oma silmaga reaalses toimuvat maalikonservaatorite tööd. Eestis on küll varem laiemale publikule maalirestaureerimist tutvustatud, aga seda pigem varem tehtud töödele tagasivaatava meenutamisenä. Näiteks 2010. aastal Mikkelis Muuseumis toimunud "Simson ja Deliila. Itaalia maali lugu", kus „*Paotati üks ülimalt delikaatse restaureerimistöode saladuste, probleemide ja võlude maailma, teejuht näitusesaali seintel eksponeeritud maalide "sisse ja taha", sageli varju jäävasse dimensiooni*”.²⁰ See aasta toimus Kadrioru kunstimuuseumis maalirestaureerimist puudutav näitus, mis tutvustas rahvusvahelist uurimisprojekti, mille keskmeks oli Hieronymos Boschi ja Pieter Bruegel vanema ringiga seonduv maal "Kaubitsejate väljaajamine templist". Näitus tõi ühte ruumi kokku neli sarnast kunstiteost ja nendega teostatud uurimismeetodid, mille põhjal maale võrreldi, samastati ja eristati, samal ajal otsides maalide autorit. Ulatuslike multimeedialahenduste kaudu tutvustati tööde algupära, valmimisaja ja -koha ning autori otsingute põnevat teekonda²¹. Mõlema näituse puhul pööratakse tähelepanu sellele poolele, mida kunstiteost vaadeldes tihti ei märgata, mida ei osata märgata või mis jääbki märkamatuks. Selliselt mitmekülgset selgitatud ja avatud kunstiteose lugu annab palju võimalusi ja uusi tahke teost ja selle väärtust paremini mõista.

Suurgildi lünettmaalide näituse loomisel astuti eelnimetatud ekspositsioonidest samm edasi ehk restaureerimisprotsessi jooksul oli külastajatel konservaatorite tegevusele terve aja vaba ligipääs ning sellega tekkinud võimalust küsida täiendavaid küsimusi kasutati aktiivselt ära.

²⁰ H. Hiip, T.-M. Kreem, Simson ja Deliila. Itaalia maali lugu. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2010, lk 31.

²¹ <http://www.bosch-bruegel.com> (20.05.2012)

Üheks enamlevinumaks vaeleusaamaks oli arvamus, et restaureerijad muudavad teost, näiteks värvi lisades. Pärast lühikest selgitustööd, et konservaator ei värvi midagi üle ega lisa omaloomingut respektist autori ning ajaloo vastu, mõisteti, et selline lähenemine on loogiline ja tegelikult ka iseenesest mõistetav. Inimese mõtlemist oli vaja ainult natuke suunata, selgitades autentsuse ja originaali väärtust.

Lisaks tellingutel turnivatele tudengitele moodustasid näituse südame tehtud töid kajastavad planžetid. Restaureerimistöode alguses oli küll paika pandud tööde kontseptsioon, ent mitmed kasutatud tehnikad ja meetodid selgusid alles töötamise ja uute avastuste käigus. Vastavalt sellele tuli ka planžette vahetada ja uuendada, mis oli tegelikult ka näituse üheks eesmärgiks võetud – selle kaudu püüti näidata iga kunstiteose ja ka restaureerimistöode kordumatust ja spetsiifilisust.

Meeldiva üllatuse pakkus infrapunavalguses tehtud fotodelt paljastuv uus informatsioon. Päevavalgele tulid kunstnike *pentimentid* ja alusjoonistused. Maalikihi alla jäävaid kompositsiooni ja detailide parandusi lähemalt uurides on võimalik teha interpretatsioone kunstniku maalitehnika, töötamisstiili, aga ka kaasaegsete maalitellijate soovide kohta. Tiina-Mall Kreem: “*Asi ei ole ju ainult selles, et restaureerimisprotsessi vahendav näitus “Maikrahvi uued rõivad” haris publikut, vaid selles, et see tegeles ka kunstiteadust edasiviivate töödega. Info, mis kunstiteadlastel ja restauraatoritel üheskoos mitte ainult hankida, vaid ka mõtestada õnnestub, kujundab kunstiteoste omanike ja avalikkuse väärtushinnanguid.*”²² Siinkohal leiab kinnitust, kui oluline on mitmete erinevate distsipliinide ja erialainimeste teadmiste kaasamine ühte projekti.

Näitus ja planžetid olid kontseptuaalselt üles ehitatud nii, et need toimiks ka restaureerimistöode lõppedes, st ilma tellingute ja restauraatorite kohalolekuta. Pärast tööde lõpetamist sai publik veel kuu aja jooksul ennistatud kunstiteoseid koos saatvate tekstide ja ilma tellinguteta vaadata. Seinal seisev maal ei pruugi kõnetada igäüht. Ent kui avada maali väärtus ja selle kaudu ka sisu, jõuab kunstiteos rohkemate inimesteni. Usun, et Suurgildi lünettmaalide restaureerimisprojekt kandis selle eesmärgi kenasti välja.

6.1. Näituse ülesehitus

Et pääseda maalideni, mille alumine serv asub maapinnast rohkem kui kahe meetri kõrgusel, püstitati ruumi mõlema maali tervet pinda katvad tellingud (vt Lisa 3).

²² T.-M. Kreem, „Maikrahvi uued rõivad ja raehärra mõök“. – Sirp 25. V 2012.

Päevavalguse kaotamiseks kaeti saali aknad ruloode ja paberpaanidega. Nii eemaldati ruumist restaureerimistöodeks kõik „üleliigne“ ja segav. Maalide valgustamiseks ja esiletoomiseks kasutati tellingu nurkadesse kinnitatud prožektoreid, mis olid sisse lülitatud terve näituse aja. Restaureerimistöodeks kasutati väiksemaid prožektoreid ja lampe, mida sai suunata vastavalt vajadusele. Plagude valgustamiseks kasutati ruumis olevate suuritel metall-lühtritel olevaid liigutatavaid punktvalgusteid.

Kuna kõrged tellingud olid ruumis väga domineerivad, siis otsustati, et tellingutorude vahelist pinda tuleb ära kasutada planžettide eksponeerimisel. Vastavalt sellele valiti ka plagumaterjal – kangas. Kangatükki, mille alumisse serva oli kinnitatud raskus, oli kerge kinnitada haaknõelte abil tellingutorude külge. Selliselt valmis kuus punakalpruuni tasutaga plagu, mis andsid muuseumikülastajale järgmist infotmatsiooni:

- 1) lühikokkuvõte Pezoldi eluloost, tema maali kunstiajalooline taust ja sisu. Kuna tellingud varjasid suure osa kunstiteosest, siis oli plagul ka foto tervest maalist ning tähtsamate tegelaste kujud olid eraldi välja toodud;
- 2) lühikokkuvõte Sprengeli eluloost, tema maali kunstiajalooline taust ja sisu. Kuna tellingud varjasid suure osa kunstiteosest, siis oli plagul ka foto tervest maalist ning tähtsamate tegelaste kujud olid eraldi välja toodud;
- 3) mõlemal maalil teostatud restaureerimistöode kirjeldused kronoloogilises järjestuses, kus kandvam roll oli pildimaterjalil;
- 4) lühike kokkuvõte maalidelt võetud ristlõigete analüüsides. Plagul oli pigem emotsionaalselt illustreeriv tähendus, mille andsid mikrolihvide mikroskoobi suurendusega tehtud efektsed fotod. Samas oli täpselt ära märgitud mõlemalt maalilt võetud mikrolihvide asukohad;
- 5) infrapunavalguses tehtud fotode põhjal avastatud uus informatsioon. Seletati pinnapealselt infrapunavalguse füüsikalisi tagamaid ja selle kasutamist maalikonserveerimisel. Pearõhk jällegi pildimaterjalil. Kõrvuti oli asetatud fotod päevavalguses ja sama koht infrapunavalguses kõige üllatuslikematest leidudest;
- 6) kunstnike inspireerinud reaalsed Tallinna vanalinna praeguse hetke vaated. Mõlemal kunstiteosel kujutatud olustik on paigutatud Tallinna vanalinna tuntud kohtadesse. Pezoldi maalil on ära tuntav Rannavärv. Sprengeli maalil hakkab kohe silma kauguses asuv Niguliste kiriku barokne torn, edasi on ära tuntav Kuninga tänav (?) koos majadega.

Maalide restaureerimistööd toimusid kõrgetel tellingutel, kuhu muuseumikülastaja pilk hästi ei ulatunud. Probeelm lahendati kaheti. Esiteks detailsema töö vaatajatele lähemale toomiseks filmiti efektsemates kohtades lakiemaldusprotsessi. Salvestis projitseeriti näituse vältel seinale. Lisaks täienes film mitmete lõikudega töö käigus. Teiseks laheneduseks oli reaalarjas pilt. Selleks kinnitati tellingutorudele ekraan, mis oli omakorda ühendatud videokaameraga. Statiivil kaamerat sai liigutada vastavalt vajadusele ja tehtavatele töödele. Kui eelnevalt valmis filmitud salvestis mängis terve muuseumi lahtioleku aja, siis reaalarjaspilti näidati ainult siis, kui tellingutel töötati.

Näitusel olid veel eksponeeritud kahes kõrvuti asetsevas vitriinis maalikunstniku ja restauraatori põhilised töövahendid. Vitriinidel oli kolm vaheriulit, mis maalikunstniku töövahendite puhul jaotati üldistavalt kolmeks kihiks, millest õlimaal koosneb. Vitriini esimene riiul vastas seega maali aluskihile. Välja oli pandud kangaste erinevad koenäited ja lõuendi alusraamile pingutamise tangid. Lühidalt oli kirjeldatud, kuidas maalialust maalimiseks ette valmistatakse. Teise riiuli moodustas krundikiht. Eksponeeritud olid lõuendi viimistlusvahendid – kalaliimi tükid, kriit. Lühidalt oli kirjeldatud lõuendi liimistamise ja kruntimise eesmäärke. Vitriini kolmas korrus tutvustas õlimaali viimaseid etappe: maali- ja lakikihti. Eksponeeritud olid vajalikud õlivärvi komponendid (pigmentid ja sideaine) ning vajalikud tarvikud lakkimisel.

Ka maalirestaureatori töövahendeid tutvustav vitriin jaotati kolmeks osaks vastavalt maalil teostatavatele töödele. Vitriinis olid eksponeeritud kõik töövahendid, mida antud maalide konserveerimisel kasutati. Esiteks oli välja pandud maalikihi kinnitamise vahendid: mikalentpaber, kalaliimi tükid, kuumaspaatel jms. Teisel riiulil tutvustati lühidalt mikrolihvide analüüsimise peensust. Eksponeeritud olid kõik kolmteist kristallvaiku valatud maalidelt võetud värviproovi koos paberil jooksva ristlõigete fotoreaga. Kolmandal riiulil tutvustati külustajatele esmalt lakikihi eemaldamise vahendeid (vatipulgad, lakiemaldusproov jms). Lisaks oli välja pandud toneerimiseks vajalikud akvarellid, peened pintslid, pigmentid ja meedium ning viimaks lakkimisvahendid (dammarlakk ja lai pintsel).

Kuna maalide restaureerimistööde põhiosa moodustas lakiemaldus sai tööde ulatuse omamoodi sümboolseks kujundiks vatitupsupurkide installatsioon. Igal lakiemaldusest osavõtnul oli oma isilik purk, kuhu kolletunud lakist määratud vatti koguti. Lisaks restaureerimisosakonna tudengitele võtsid tööd osa ka osakonna õppejõud, aga ka restaureerimistööst igapäevaselt kauged inimesed, näiteks Ajaloomuuseumi töötajad ja Eesti Kunstiakadeemia rektor Signe Kivi. Klaaspurgid asetati vitriini koos omaniku

nimesildiga, niiviisi sai ka hea ülevaate, kui palju inimesi kokku töödega seotud oli – täpselt 48.

Kokkuvõte

Intensiivne osalemine Suurgildi hoone lünettmaalide restaureerimisel ning sellega paralleelselt näituse loomisel andis tohutul hulgal uusi teadmisi ja kogemusi. Eesti kontekstis haruldased ajaloomaalid restaureeriti vääriliselt – esmakordselt tavapubliku silme all. Reeglina suletud uste taga toimuv restaureerimine toodi avalikkuse ette, mis võimaldas seda kitsale ringkonnale mõeldud ametit viia lähemale tavainimestele. Konservatorite restaureerimisteooriate ja töövõtete kaudu suunati tavainimene mõtlema kunstiteose väärtuste ja autentsuse küsimuste üle. Restaureerimisprotsessi jooksul oli külastajatel konservatorite tegevusele vaba ligipääs ja võimalus küsida täiendavaid küsimusi. Üheks levinumaks küsimuseks oli: “Mis te seal värvite?”, millest võib järeldada, et inimesed ei tea, mis põhimõtetel ja miks kunstiteostele lähenetakse. Ent pärast lühikest selgitust, et konservator ei värvi midagi üle ja ei lisa omaloomingut (respektist autori ning ajaoloo vastu), mõisteti, et selline lähenemine on loogiline ja tegelikult ka iseenesest mõistetav, inimese mõtlemist oli vaja ainult natuke suunata.

Kahenädalase projekti käigus taastati Suurgildi lünettmaalide koloriidirikkus ja ajaloolisele hoonele vääriiline suursugusus. Kunstiteosed esitasid restaureerimisel nii esteetilisi kui ka tehnilisi väljakutseid – ebahütlase lakikihi terviklik eemaldamine, lõuendilõhede parandamine maalide esiküljelt, kadude toneerimine ning suuremõõtmeliste maalide taaslakkimine. Restaureerimistöõde aluseks võeti maalide seisund ning ümbritsevad kekskkonna tingimused. Nendest faktoritest lähtudes otsustati, et kunstiteoste seinalt eemaldamine pole antud hetkel hädavajalik. Ent tuleb arvestada, et selline vajadus võib tekkida tulevikus.

Teaduslikke uuringuid kaasates avati maalidel mitmeid uusi tahke, mis polnud huvitavad üksnes restauraatoritele ja muuseumikülastajatele, vaid ka kunstiteadlastele, pakkudes neile uut informatsiooni maalide interpreteerimisel. Infrapunavalguses paljastunud maalikihi alla jäävaid kompositsiooni ja detailide parandusi lähemalt uurides on võimalik analüüsida kunstniku maalitehnikat, töötamisstiili, aga ka näiteks kaasaegsete maalitellijate soove.

Seinal seisev maal ei pruugi kõnetada igati. Ent kui avada maali väärtus ja selle kaudu ka sisu, jõuab kunstiteos rohkemate inimesteni. Usun, et Suurgildi lünettmaalide restaureerimisprojekt kandis selle eesmärgi kenasti välja.

Summary

The new garments of the Count of May:

The history and restoration of the lunette paintings of the Great Guild Hall

My Bachelor's thesis is based on exhibition project called “The new garments of the Count of May”, which took place in Great Guild Hall. The Estonian History Museum, the School of Restoration at the Estonian Academy of Arts and Tallinn University worked together to create a collaborative exhibition exploring the history and restoration of two paintings to allow people to yet again experience these magnificent paintings.

In the Great Guild Hall there are two high-dimensional lunette paintings, which have reached to the imposing age – 143 years. Art work just as anything else that surrounds us ages over the time. In this reason the aesthetic of lunette paintings was strongly affected - darkened varnish layer, tears in the canvas, earlier failed restoration work *etc.*

It was decided to restore the paintings with next works: removal of the darkened varnish layer, filling the lacuns, correction of the earlier restoration, retouching and re-lacquering.

My part was intensive participation in restoration works, secondly design the introducing panels what consisted history of art works, brief introduction of the biography of painters, process of the restoration works and scientific studies, like infrared photograph and analysis of cross-sections, thirdly to write all about this in my bachelor thesis.

The exhibition was unique because of audience could see the restoration works in real time first time in Estonian restoration history. Visitors had the opportunity to communicate with restorators and ask questions while they were working. This way the audience had many new insights, like respect for the authenticity and history of the art work, deeper understanding what and why is depicted in the paintings. In showcases were exhibited main tools of the painters and restorers. All this had the goal to educate public.

During the works the restores had many pleasant surprises. In infrared light appeared numerous of painter's *pentimenti*'s which are not interesting only for the restores and audience but also for the art critics and historian. Because of the *pentimenti*'s can say lot of things about painters work-habits, the priorities at this time, painting style *etc.*

The exhibition was in many terms interesting and instructive. And it was even more interesting and instructive for me to be a part of it all.

Kasutatud materjalid

Kirjandus

Berger, Gustav. Conservation of paintings. Research and Innovations. London: Archetype, 2005.

Bomford, David. Restoration: Is It Acceptable? London, 1994.

Bomford, David jt. Art in the making: Impressionism. London: National Gallery, 1990.

Bomford, David. Art in the making: Underdrawings in Renaissance Paintings. London: National Gallery, 2002.

Brandi, Cesare. Theory of Restoration. Istituto Centrale per il Restauro, 2005.

Hiiop, Hilikka. Kreem, Tiina-Mall. Simson ja Deliila. Itaalia maali lugu. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2010.

Hommes, Margriet van Eikema. Changing pictures. Discoloration in 15th-17th-Century Oil Paintings. London: Archetype, 2004.

Laidre, Sirje. Ootsing, Sirje. Rajasaar, Inge. Kunstileksikon. Tallinn: Eesti Klassikakirjastus, 2001.

Mills, John. Smith, Perry. Cleaning, retouching and coatings. Preprints of the Contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1990.

Allikad

Hiiop, Hilikka. Suur-gildi lünettmaalide remondieelsed avariitööd ja maalide ning epitaafi pakkimine. Aruanne, 2010.

Kapitan, Sofia. 19. sajandi muudatused maalitehnikates ja nendega seotud probleemid restaureerimises. Kursusetöö, 2007.

Kreem, Tiina-Mall. „Maikrahvi uued rõivad ja raehärra mõök“. – Sirp 25. V 2012.

Mechin, Marju. Baltisaksa ajalooteadvus ja ajaloomaal kahe Suurgildi lünetimaali näitel. Bakalaurusetöö, 2012.

<http://www.bosch-bruegel.com> (20.05.2012)

LISAD

<i>Lisa 1</i> Pezoldi maali fotograafiline dokumentatsioon.....	2
1.1. Maalkahjustuste kaardistus koos fotodega.....	2-6
1.2. Ristlõigete asukoha kaardistus koos fotodega.....	7-8
1.3. Infrapunafotodelt paljastunud arhitektuurijooned ja mõningad kompositsiooni muudatused.....	9
<i>Lisa 2</i> Sprengeli maali fotograafiline dokumentatsioon.....	10
2.1. Maalikalikahjustuste kaardistus koos fotodega.....	10-14
2.2. Ristlõigete asukoha kaardistus koos fotodega.....	15-16
2.3. Infrapunafotodel paljastunud <i>pentimenti</i> 'de ja alusjoonistuste kaardistus ning fotod..	17-23
<i>Lisa 3</i> Näituse fotograafiline dokumentatsioon.....	24-26

Lisa 1 Pezoldi maali fotograafiline dokumentatsioon

1.1. Maalkahjustuste kaarditus koos fotodega



Roheline – kulunud/ülepuhastatud alad

Punane nool – väike auk lõuendis

Punased kastid – lõuendilõhed

Oranž – ümber lõuendilõhede värvikihis edasi kanduv ringkraklee

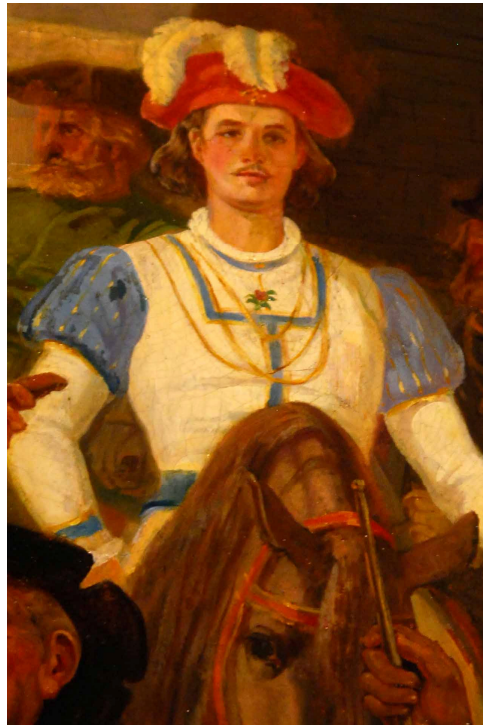
Tumesinine – nurgaga risti jooksev diagonaalkraklee

Helesinine – värvi- ja krundikihi irdumised

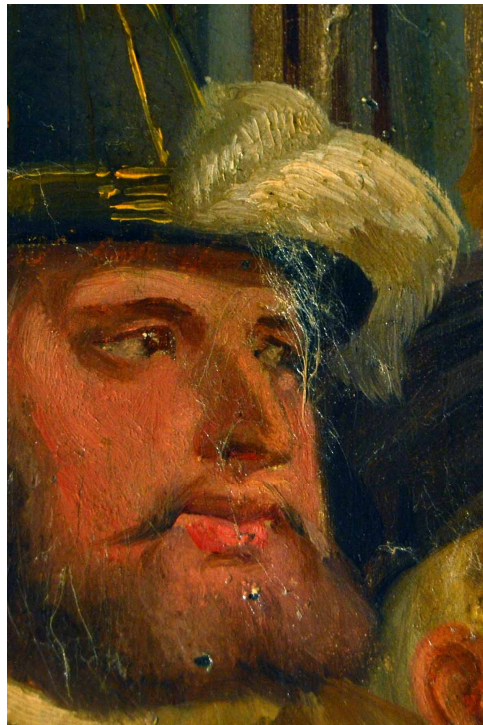
Kollased jooned – lõuendipaanide jaotuse märgistus

Fotod

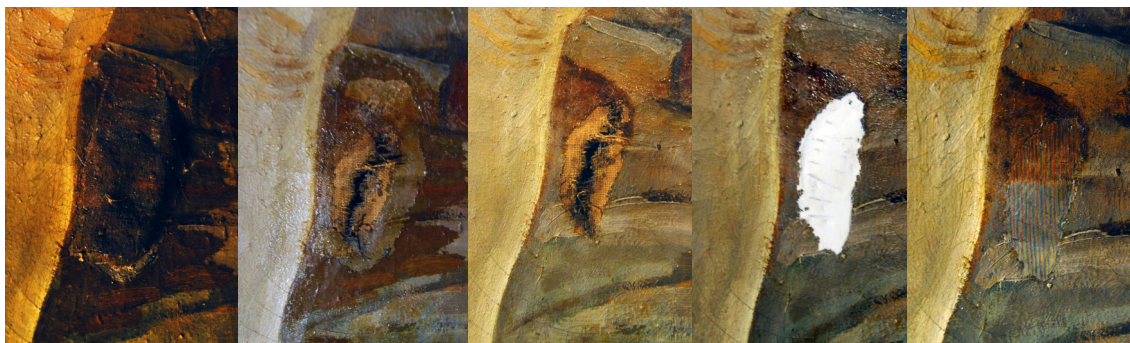
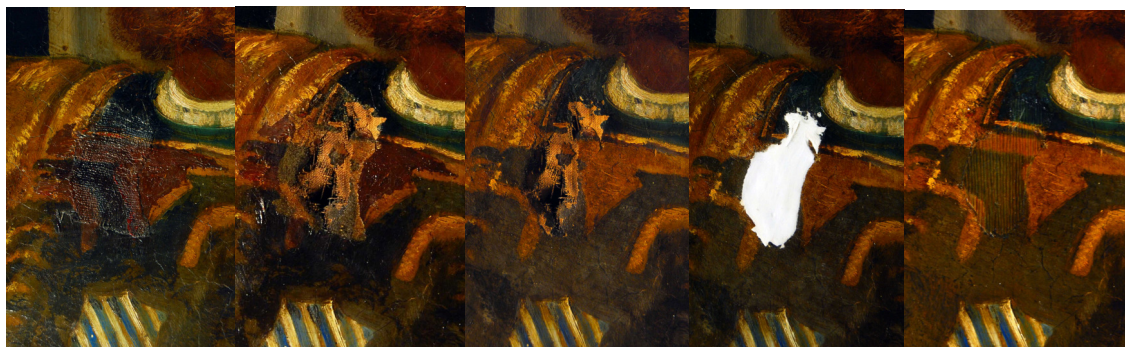
Maikrahv enne ja pärast lakieemaldust ning toneerimist.



Vatijägid maalipinnal



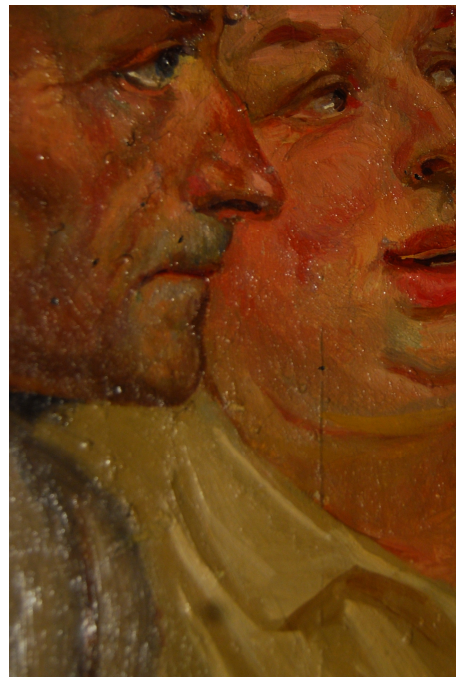
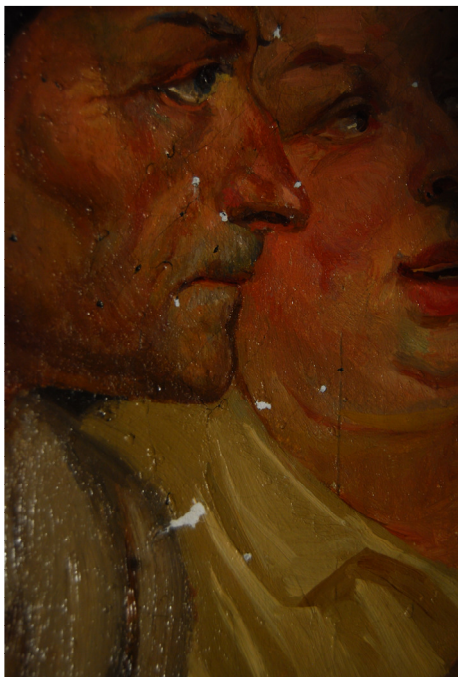
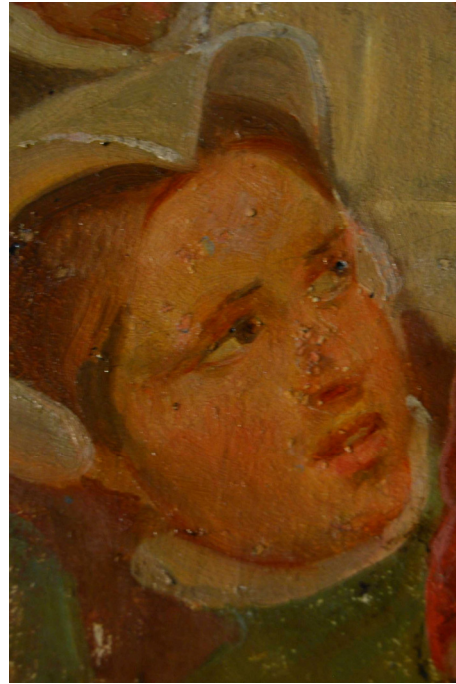
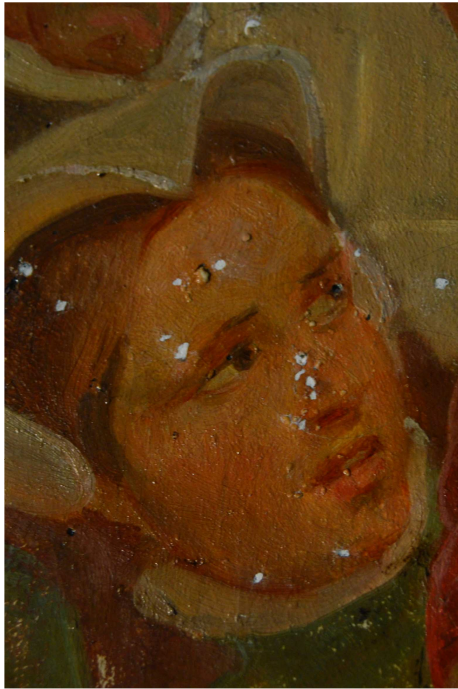
1960. aasta restaureerimistöde rohmakate paranduslappide eemaldamine ja korrigeerimine, kruntimine ja toneerimine *tratteggio*'ga



Lõuendilõhedelt eemaldatud Erik Põllu paigaldatud viis paranduslappi tagantpoolt.



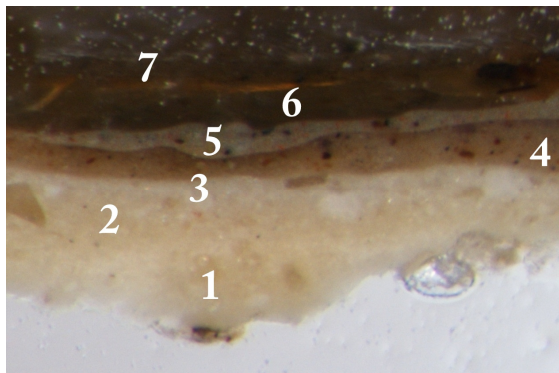
Väikeste krundikadude kruntimine ja toneerimine



1.2. Ristlõigete asukoha kaardistus koos fotodega

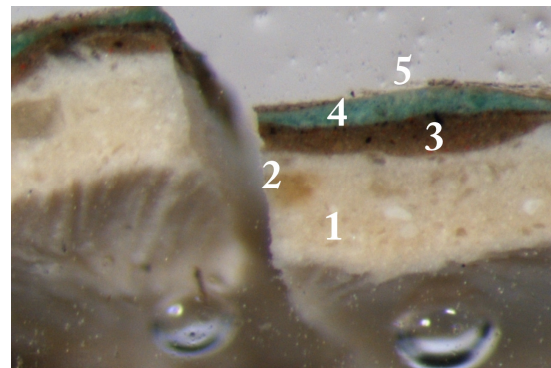


1.



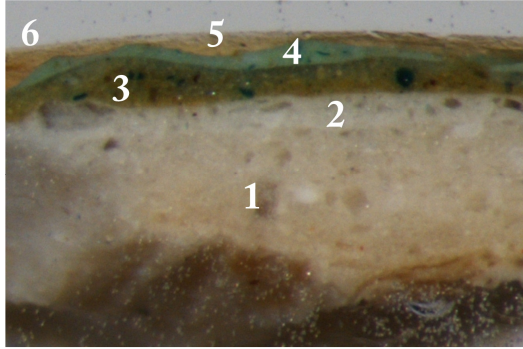
- 1 – esimene krundikiht
- 2 – teine krundikiht
- 3 – esimene hele värvikiht
- 4 – teine beežikas värvikiht
- 6 – pruun värvikiht
- 7 - lakikiht

2.



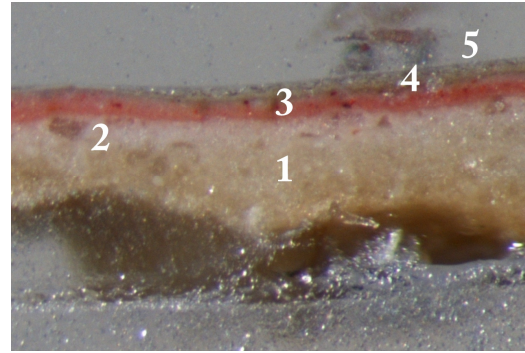
- 1 – esimene krundikiht
- 2 – teine krundikiht
- 3 – helepruun värvikiht
- 4 – sinakasroheline värvikiht
- 5 – valge värvikiht

3.



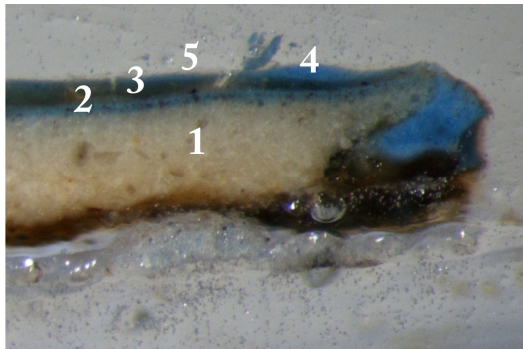
- 1 – esimene krundikiht
- 2 – teine krundikiht
- 3 – rohekaskollane värvikiht
- 4 – sinakas värvikiht
- 5 – helebeež värvikiht
- 6 – lakikiht

4.



- 1 – esimene krundikiht
- 2 – teine krundikiht
- 3 – punane värvikiht
- 4 – õhuke pruun värvikiht
- 5 – lakikiht

5.



- 1 – esimene krundikiht
- 2 – sinine värvikiht
- 3 – tumesinine värvikiht
- 4 – heledam sinine värvikiht
- 5 – lakikiht

6.



- 1 – esimene krundikiht
- 2 – teine krundikiht
- 3 – pruun värvikiht
- 4 – punane värvikiht

1.3. Infrapunafotodelt paljastunud arhitektuurijooned ja mõningad kompositsiooni muudatused

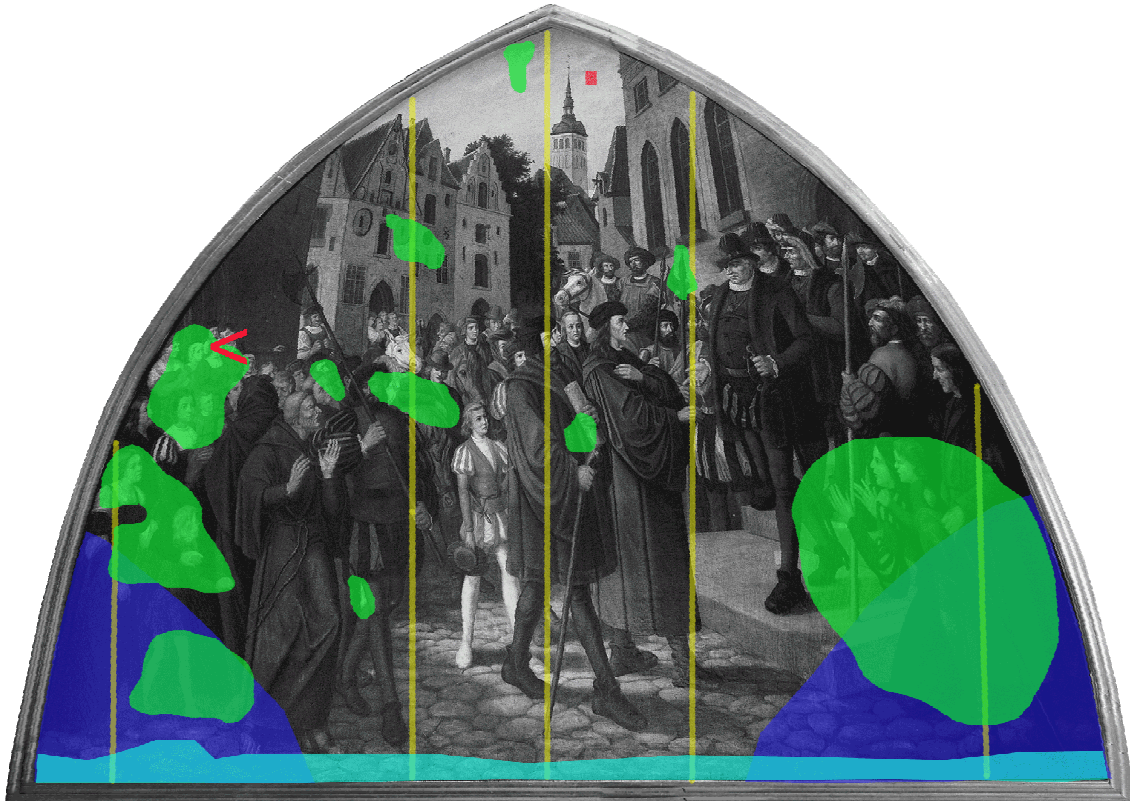


Sinised jooned – kompositsiooni muudatused

Punased jooned – arhitektuuri abijooned

Lisa 2 Sprengeli maali fotograafiline dokumentatsioon

2.1. Maalikahjustuste kaardistus koos fotodega



Roheline – ülepuhastatud alad

Punane nool – väike auk lõuendis

Punane kast – Erik Põllu jäetud puhastamata ala 1960. aastast

Tumesinine – nurgaga risti jooksev diagonaalkraklee

Helesinine – värvi- ja krundikihi irdumised

Kollased jooned – lõuendipaanide jaotuse märgistus

Fotod

Erik Põllu jäetud puhastamata nelinurkne ala 1960. aastast



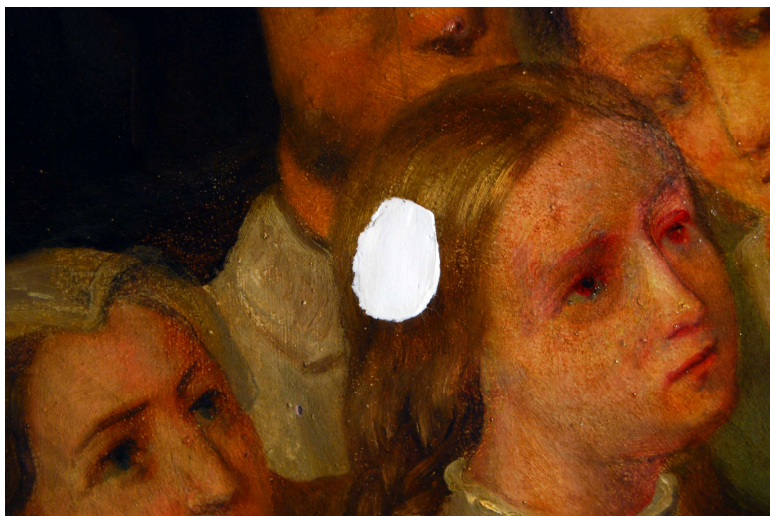
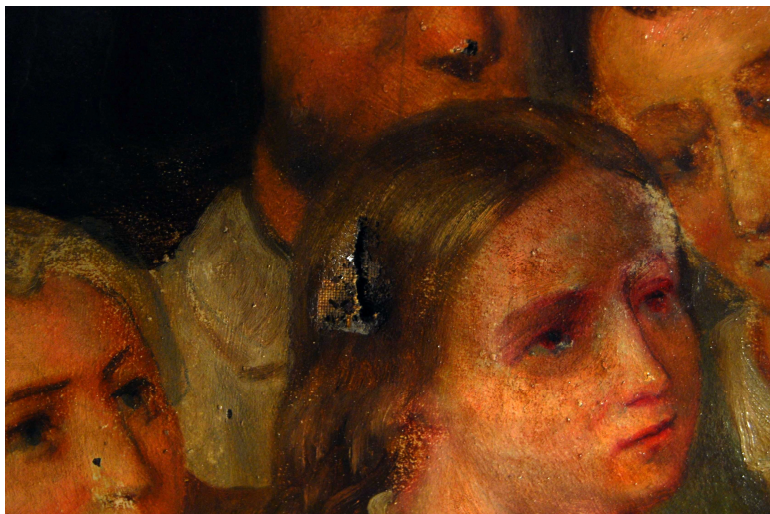
Sama ala pärast lakieemaldust 2012. aastal



Pooleldi eemaldatud lakk



Lõuendilõhe parandamine, kruntimine ja toneerimine *tratteggio*'ga



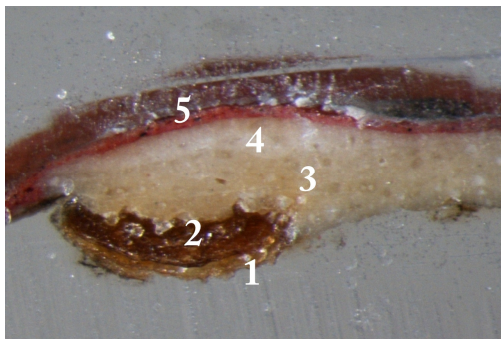
Ülepuhastatud ala laseriv tooneerimine



2.2. Ristlõigete asukoha kaardistus koos fotodega

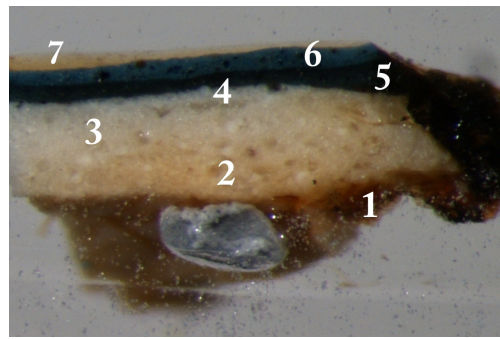


1.



- 1 – liimi/vaigujäägi esimene kiht
- 2 – liimi/vaigujäägi teine kiht
- 3 – teine krundikiht
- 4 – kolmas krundikiht
- 5 – punane värvikiht

2.



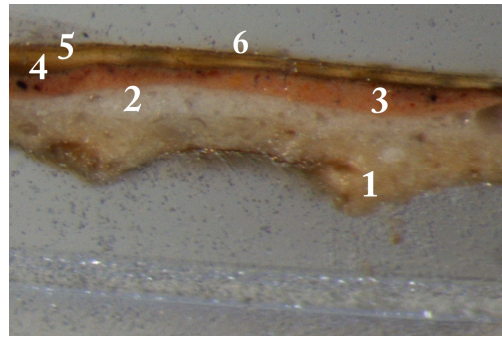
- 1 – liimi/vaigujääk
- 2 – esimene krundikiht
- 3 – teine krundikiht
- 4 – kolmas krundikiht
- 5 – tumesinine värvikiht
- 6 – heledam sinine värvikiht
- 7 – lakikiht

3.



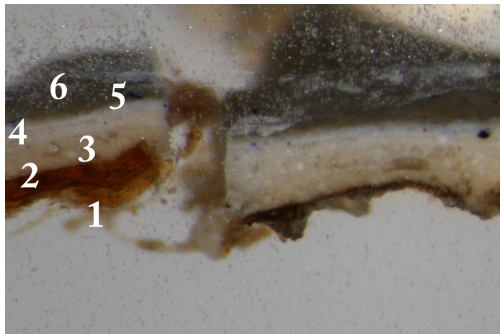
- 1 – liimi/vaigujääk
- 2 – esimene krundikiht
- 3 – teine krundikiht
- 4 – kolmas krundikiht
- 5 – helebeež värvikiht
- 6 – sinakas värvikiht

4.



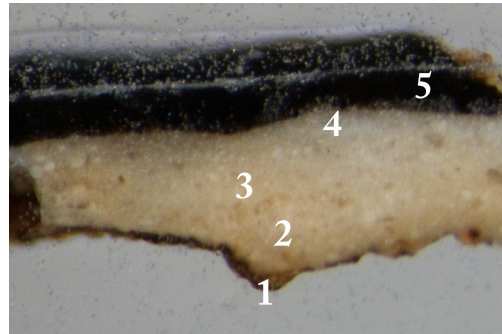
- 1 – esimene krundikiht
- 2 – teine krundikiht
- 3 – oranžikas värvikiht
- 4 - õhuke tumepruun värvikiht
- 5 – kollakas värvikiht
- 6 - lakikiht

5.



- 1 – liimi/vaigujäägi esimene kiht
- 2 – liimi/vaigujäägi teine kiht
- 3 – esimene krundikiht
- 4 – teine krundikiht
- 5 – hallikasbeež värvikiht
- 6 - lakikiht

6.

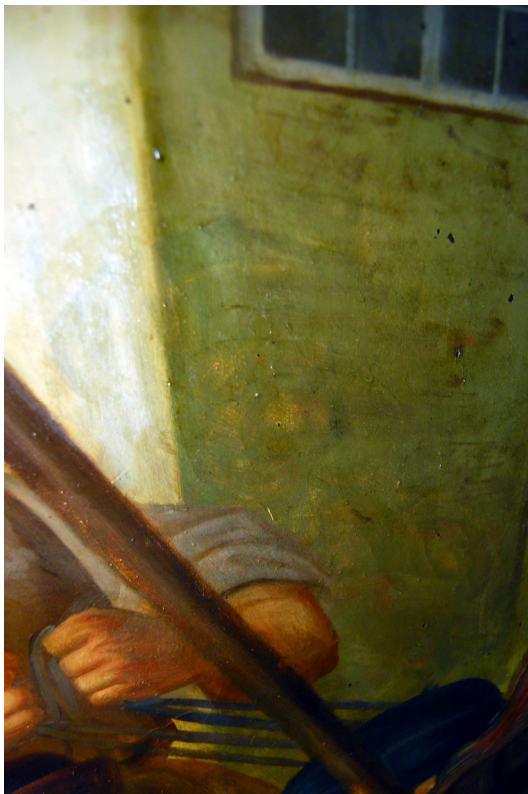


- 1 – liimi/vaigujääk
- 2 – esimene krundikiht
- 3 – teine krundikiht
- 4 – kolmas krundikiht
- 5 – tumepruun värvikiht

2.3. Infrapunafotodel paljastunud *pentimenti*'de (märgitud punasega) ja alusjoonistuste kaardistus (märgitud sinisega) ning fotod



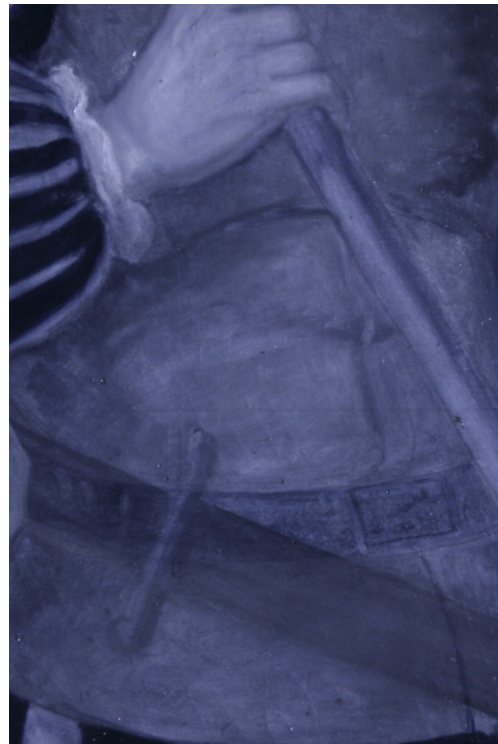
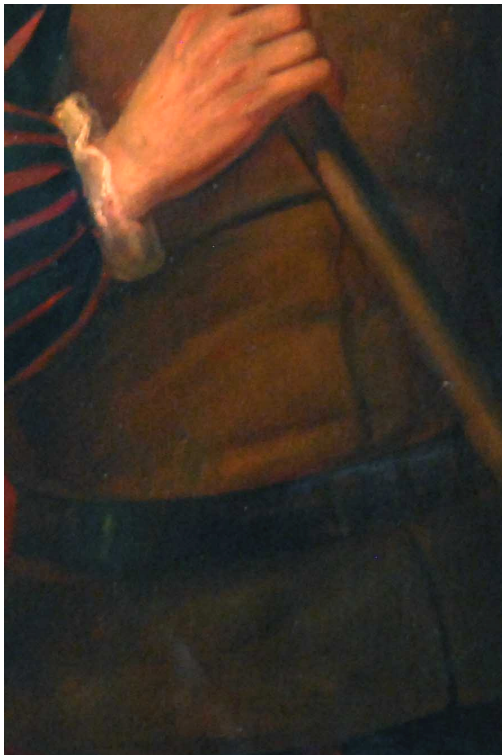
1. IP-valguses tehtud fotol paljastub majaseina alt poiss



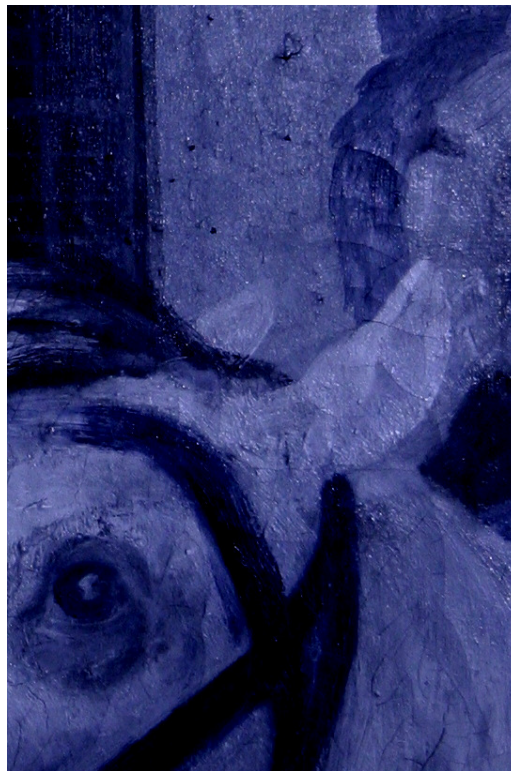
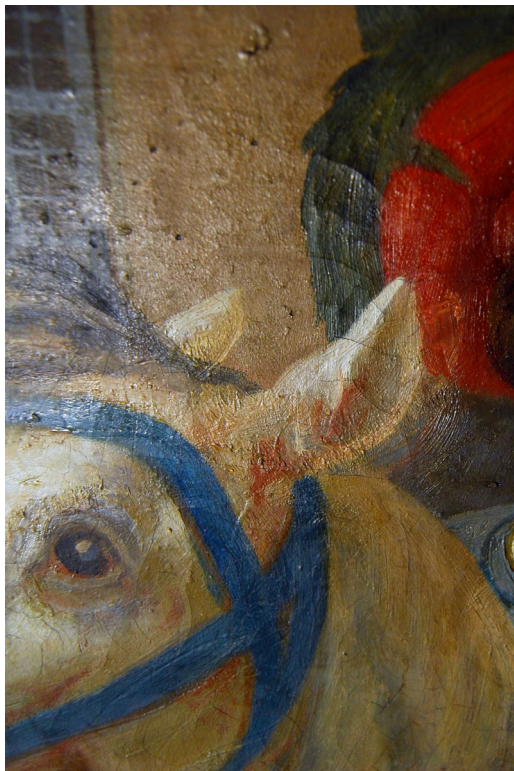
2. IP- valguses tehtud fotolt selgub, et munk on algselt palju küürakam olnud



3. IP-valguses tehtud fotolt paljastub vangivalvuri mõõk



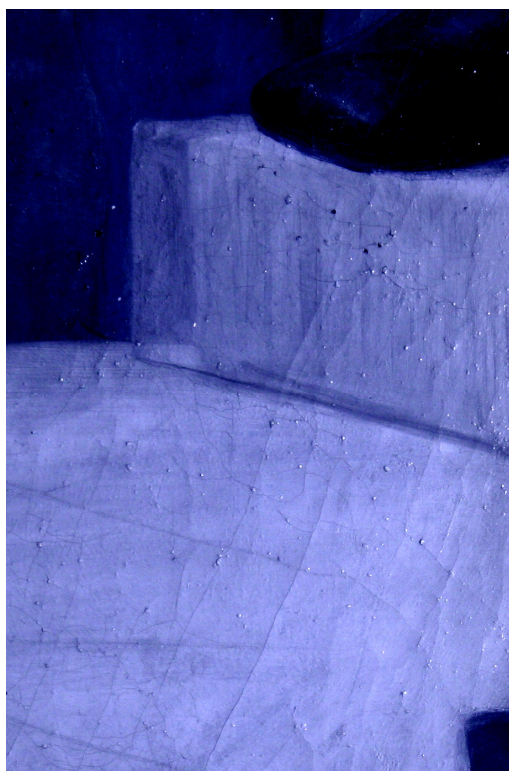
4. IP-valguses tehtud fotolt paljastub, et kunstnik on maalimise käigus hobuse kõrva muutnud



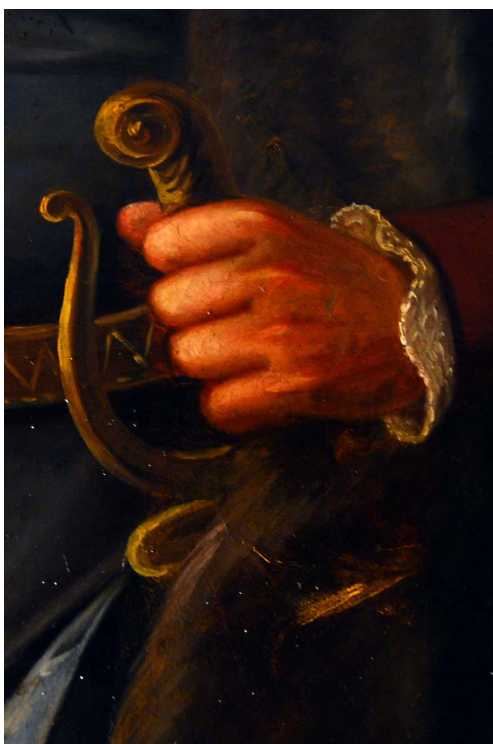
5. IP-valguses tehtud fotolt paljastub, et kunstnik on usukuulutaja rüü-äärt umbes 10 cm pikemaks maalinud



6. IP-valguses tehtud fotolt ilmneb, et kunstnik on muutnud trepinurga suurust



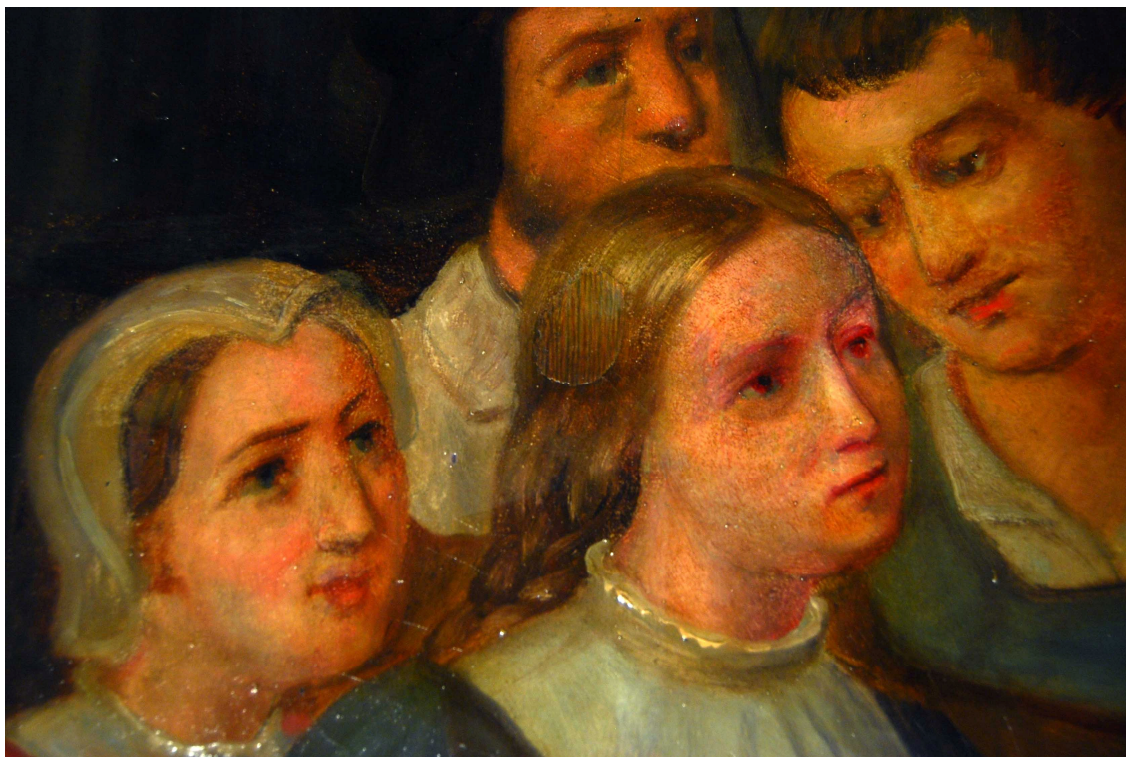
7. IP-valguses tehtud fotol paljastub, et linnapea mōõgaotsak on algselt olnud ristikujuuline



8. IP-valguses tehtud fotolt ilmnevad muudatused linnapea jalgade rakursis



9. IP-valguses tehtud fotodelt paljastub grafiidiga tehtud alusjoonistus



IP-valguses paljastunud ulatuslikud perspektiivi muudatused ja -jooned



Lisa 3 Näituse fotograafiline dokumentatsioon

Tellingutel ripuvad planšetid



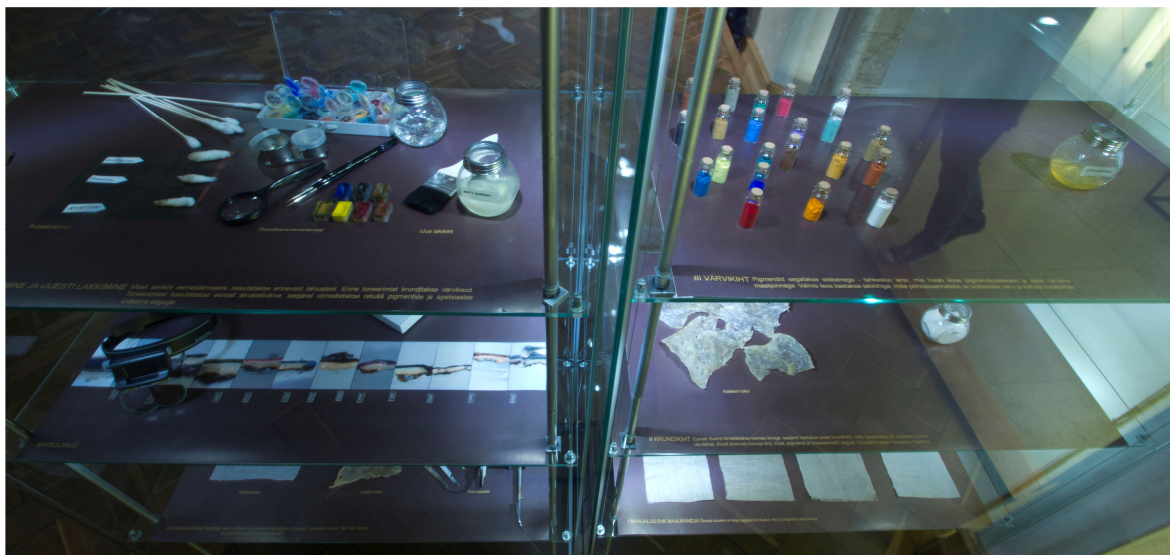
Tellingutel tudengid



Lakieemalduse video ja vatitupsude installatsioon



Vitriinid restauraatori ja kunstniku põhiliste töövahenditega



Näituseruum ilma tellinguteta



Planžetid ilma tellinguteta



