

Kui sügav on maalipragu?

MARIA HANSAR, ANDRUS LAANSALU

Sissejuhatus

Selle artikli fookusküsimus on materjaliautentsuse mõiste teisene mine ja võimalik uus sisu olukorras, kus üldiselt harjumuspäras t suhet objekti ja tema dokumentatsiooni vahel (objekt eelneb doku mentatsioonile) on võimalik pöörata, nii et dokumentatsioon hakkab eelnema objektile. Sellega kaasneb professionaalselt heakskiidetud eksponeerimisviiside muutus – objektile saab minna väga lähedale ja objekti tohib käega katsuda (see viimane on suhtluses kunstiobjektidega üldiselt välistatud praktika).

Restaureerimisvaldkonnas kasutatavad nüüdisaegsed pildindus tehnoloogiad võimaldavad materjali autentsusest mõelda uuel moel. Tegelikult on muutus isegi nii ulatuslik, et on tekkinud vajadus ma terjaliautentsuse mõiste sisu üleüldse ümber mõtestada. Materja liautentsus muidugi on niikuinii üsna keeruline katustermin, mille alla mahub palju ebamugavaid probleeme ja tõlgendusviise, aga siin artiklis tähendab see olukorda, kus objekt koosneb peamiselt sellest materjalist, millest ta kunagi valmis tehti. Ehk siis, algne materjal on objektis suuremalt jaolt olemas.

Meie võtame siin vaatluse alla olukorra, kus traditsiooniline ma terjaliautentsuse tähendus on hakanud paigast ära nihkuma. Selle paigastmineku kirjeldamiseks on meil üks näide taastamisolu korrast, kus materjaliautentsus traditsioonilisel viisil mõistetult puu dub, aga kus teos ometi kannab endas taastamiseelse materjali struktuurseid omadusi. Ja võrdluseks on teine näide taastamisolu korrast, kus traditsioonilise materjaliautentsuse seisukohast on kõik tehtud lausa ideaalselt, aga see ideaalsus on muutunud probleemiks järgmises astmes ehk kommunikatsioonis teose ja vaataja vahel.

Need kaks protsessi, mida me lähemalt analüüsim, on Assisi katedraali allakukkunud freskode restaureerimine ja Caravaggio maali „Jeesuses sünd“ taasmaterialiseerimine, mille teostas kunstipärandi digiteerimise ja taasesitamise valdkonna üks olulisemaid ja eksperimentaalsemaid stuudioid Euroopas, Factum Arte.¹

Mõlemal juhul on olnud vajadus massiivse restaureerimistöe järele ja mõlemal juhul on autentsena käsitletav laialipudenenuv või lausa hävinud materjal tehtud uuesti pildiks. Pildikstegemise põhjus oli teadusvälja ootus, et niisugused pildid tehtaks. Aga miks teadus vajab just selliseid pilte? Ja eriti huvitab meid, miks just selliseid, nagu Factum Arte teeb?

Pärandi digiteerimisel, st salvestamisel, luuakse peaaegu alati suur hulk pildilist materjali, mis aitab objekti füüsilisi omadusi kontaktivabalt tundma õppida ning informeerib meid objekti elukaarest. See pildivoog, mida loob ja interpreteerib tehniline kunstiajalugu, on valdkonnas hästi mõistetud ja teaduspildina tunnustatud materjal. Aga oluline on, et Factum Arte astub siit sammu kaugemale. Selle tõttu on konserveerimises tekkinud põhimõtteliselt uued pildid, mis teevad materjaliga täiesti uusi asju ja kujundavad ka täiesti uut tüüpi suhte vaataja ja objektis tajutava materjaliautentsuse vahele.

Me püüame järgnevalt selgitada, mida selline Factum Arte pilt konkretselt võimaldab näha ja kuidas see kõik maalipraoga seotud on. Aga kõigepealt sellest olukorrast, kus täiesti olemasolev pilt purunes ning seejärel see taastati klassikaliselt heakskiidetud konserveerimismeetodite abil.

Assisi katedraali fresko taastamine

1997. aasta septembris varisesid sisse Assisi Püha Franciscuse katedraali ülemise hoone võlvid ja täielikult hävisid võlvidele maalitud

¹ Factum Arte on erinevaid kunsti- ja tehnoloogiavaldkondi ühendav kunstifaktsiimilete tootmisfirma, mille fookuses on digimeedia vahendite kasutamine. Factum Arte on välja kasvanud 2009. aastal Madridis loodud organisatsioonist Factum Foundation for Digital Technology in Preservation. Tehtud tööd annavad ettekujutuse väga kõrge resolutsiooniga taaskehastused Caravaggio maali „Püha Matteuse inspiratsioon“ ja „Püha Matteuse kutsumine“, mis pakuvad võimalust Caravaggio maaliprakku sisse suumida.
<https://highres.factum-arte.org/Caravaggio/Inspiration/> (08.09.2023).
<https://highres.factum-arte.org/Caravaggio/Calling/> (08.09.2023).

Cimabue freskod. Fragmentide hulk ulatus (nagu hilisemad arvutused näitavad) kolmesaja tuhandeni.

Konserveerijad otsustasid siiski, et püüavad selle hiiglasliku puse kokku laduda. Selleks kasutati nii inimese tähelepanul põhinevat fragmentituvastamist kui ka fragmente ühendavat programmi.² Ja tõepoolest – järelejäanud rusukuhjast õnnestus kokku laduda kunagisele visuaalile vastav fragmentaarium. Kuna väga palju materjali oli siiski kadunud või ei olnud seda materjali kuhugi paigutada, sest paljud tükid ei leidnud endale kohta, jäid kujutisse suured katkestused – lakuunid. See osa visuaalist, mida õnnestus pooliku puslana taastada, kinnitati tagasi võlvidele.

Ja nüüd on Assisi katedraali laes selline olukord. Äärmise professionaalse hoolega väljasorteeritud ja sobitatud fragmendid on tagasi oma endisel autentsel kohal. Aga sellega kaasneb probleem. Võlvid on nii kõrged, et sisuliselt mitte keegi ei näe tehtud tööd – taastatud detailikogumid ei ole niisuguselt distantsilt eristatavad isegi väga hea nägemisega vaatajatale. Niisiis – taastatud pildid on endisel kohal, võimalikult autentselt, võimalikult ausalt. Aga nad ei suuda eksponeerimisviisi tõttu kunstivaataja jaoks kommunikatsiooniprotsessis kuigivõrd osaleda.

Sellise konserveerimise probleemsusele viitab ka konserveerimisteoreetik Salvador Muñoz Viñas oma raamatus „Tänapäeva konserveerimisteooria“, peatükis „Materjalifetišism“: „...vääruslik objekt purunes ootamatult ... ja otsustati, et tema materiaalsed komponendid on *iseenesest* vääruslikud või võimsad.“ Muñoz Viñas kirjutab ka, et kuigi suur osa Assisi maalingute komponente on vaatajatele nüüd nähtamatud, tehti nende konserveerimiseks märkimisväärselt palju tööd. Aga kuna midagi näha ei ole, põhineb vaataja suhe teosega kõigest usul, et ehtsad fragmendid on seal kusagil kõrgel tõepoolest olemas.³ Siinse artikli kontekstis on oluline, et vaataja jääb

² Climb to the Heavens: Viewing Fresco Restoration in Assisi, 26. IX 2002. <http://www.annesitaly.com/blog/climb-to-the-heavens-viewing-fresco-restoration-in-assisi/> (08.09.2023).

Earthquake Restoration in Assisi and New Challenges in Emilia-Romagna, 11. VI 2012. <http://www.annesitaly.com/blog/earthquake-restoration-in-assisi-and-new-challenges-in-emilia-romagna/> (08.09.2023).

³ Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, Routledge: 2005), 86.

taastatud kunstiobjektist väga kaugele. Kui ta midagi näha tahab, on tal kõige targem osta katedraalipoest raamat. Nii et ainus pilt, millele ta üldse ligi pääseb, on selline, mida ta võiks sama hästi kodus raamatukogust laenutatud raamatust vaadata.

Ja muidugi on see probleem. Tänapäevane lähenemine restaureerimisele ei saa probleemilt teha nägu, nagu objekt asuks kusagil väljaspool sotsiaalseid suhteid. Kunstiteos ei eksisteeri vaakumis ja ka restaureeritud kunstiteos ei eksisteeri vaakumis. Ta on teos ümbritseva sootsiumiga suhestumise kaudu ja ta on suunatud inimestele – inime peab teosele lähedale pääsema. Assisi tüüpi maalینگutaastamine teeb selle tõttu üsna küsitava väärtusega sammu, mis tõstab kunstiteose võimalikult autentse kokkuühendamise ja tagasipaigutamise oluliselt kõrgemale tema kommunikatiivsest sidususest. Pärast tohtu jõukuluga saavutatud fragmentide äratundmist ja algele võimalikult lähedase paigutuskonfiguratsiooni tekitamist tõstetakse kogu tehtud töö umbes 20 meetri kõrgusele lae alla.⁴ Ja kommunikatsiooni enam ei toimu. Kildude esteetiline potentsiaal ei saa realiseeruda, sest keegi ei näe selliselt kauguselt midagi. Sellises olukorras kasutatakse kõrgel olevate visuaalide vaatamiseks teleobjektiiv, aga Assisi katedraalis ei tohi pildistada. Ja seega ei tohi ka teleobjektiiviga vaadata. Põhimõtteliselt on meil seal olukord, kus pilti polegi. Ja maalipragu võib seal üleval olla kasvõi viie sentimeetri laiune, keegi seda ei näe.

Assisi näide tekitab pinna järgmise näite jaoks. Võiks öelda, et järgmine näide on nüüd resolutsiooni ja nähtavuse telje täpselt teine ots. Selles liigutakse nii sügavale, nii detailseks ja nii lähedale kui võimalik. Kui vaataja tahaks, võiks ta pilti lakkuda (see kujundlik liialdus rõhutab vaataja võimalust minna objektiga äärmuslikult intensiivsesse taktilisesse lähikontakti). Näite teeb eriti huvitavaks see, et objekt oli kunstiväljalt tegelikult üleüldse kadunud, teda polnudki. Kõlab muidugi pisut vastuoluliselt, aga selgitus järgneb kohe.

Caravaggio maali taasmaterialiseerimine

1969. aastal rööviti Palermos San Lorenzo kiriku altarilt Caravaggio maal „Jeesuse sünd“. 2014. aastal taastas Factum Arte meeskond

⁴ Muñoz Viñas, 86.

kahe foto põhjal endise maali täiesti uuena ning see on tagasi oma algses asukohas. Tehnoloogiate tõttu, mida selleks kasutati, on põhjust mõelda, et tulemuseks tekkis miski hoopis muu kui maalikoopia traditsioonilises mõttes.

Ehk siis, igasuguse traditsioonilise konserveerimise ja taastamise kontekstis teostati siin tõsine silmamoondus. Maali ju enam polnud, polnud mitte materjalitükikestki. Ja sellises olukorras seab Factum Arte endale eesmärgi taastada see maal füüsilisel kujul, realistlikumalt ja suurema täpsusastmega, kui oleks normaalne koopiamaal, mis tehakse originaali kõrval seistes ja seda tähelepanelikult vaadates. Kusjuures Factum Arte plaanis polnud mitte ainult füüsilise kattuvuse taotlus – nad ütlesid, et nende eesmärk on „valmistada selline pilt, mis oleks Caravaggio teosega ja ka Caravaggio enesega dialoogis“ –, vaid et töö oleks teostatud originaali vaimus, aga tänapäevase tehnoloogia vahendusel ning kannaks endas tänapäevaseid väärtusi. Järgnev kirjeldus ja tsitaadid pärinevad Factum Arte kodulehelt ning vestlustest Gabriel Scarpa ja Carlos Bayod Luciniga.⁵

Tehniliselt tähendas Factum Arte plaan seda, et tuli taastada maali pind – kogu see informatsioon, mida pind sisaldab ja millest ta koosneb. Maali pinna omaduste komplekt (ehk kõik kihistused ja asjaolud, mis on pinnaga kuidagi seotud) määrab ja kujundab selle, kuidas vaataja maali tajub, kuidas see talle mõjuma hakkab ja kuidas ta sellele reageerib. See kõlab muidugi natuke nagu täiesti enesestmõistetava ülerõhutamine, aga me peame siin minema piisavalt sügavale ja mõtlema kontekstile. Kontekst on, et Factum Arte lähebki pinna omaduste sisse, vaatab maalipragusid ja pinna krobelisust tehnilise, isegi tehisintellektliku täpsusega. Praod ja krobelisus objekti pinnal ei ole nende jaoks lihtsalt sarnasuse taotlemine, vaid liikumine ehtsa tehnilise üksühese ülekande poole. Eesmärk ei ole mitte mulje, vaid läbiva füüsilise struktuuri ülekanne.

Taasmaterialiseerimise protsess

1968. aastal (enam-vähem aasta enne röövi) oli Enzo Brai maalist teinud väga kvaliteetse keskmise suurusega värvifoto, mida saab

⁵ <https://www.factum-arte.com/pag/1181/nativity-with-saint-francis-and-saint-lawrencening> (08.09.2023).

suurepäraselt kasutada kunstiraamatutes reprodutseerimiseks, kuid mis ei sobi maali algse suuruses printimiseks.

Factum Arte suurendas pildifaili nii, et see vastaks maali algsele suurusele ja printis selle 254 dpi resolutsiooniga välja. Kuigi see operatsioon aitas parandada pildi väljanägemist, ei lisanud see pildifailile informatsiooni. Tulemuseks oli pehme, udune pilt märkimisväärsete värvikadudega. Värvimüra, värvideformatsioonid objektide servadel ehk kromaatileine aberratsioon, lisaks filmi teralisuse esiletulek, digitaalne müra ja muud artefaktid. Esmane ülesanne oli eemaldada kõik need artefaktid Photoshopi filtreid kasutades. Kui puhastatud fail lõpuks 1 : 1 suuruses prinditi, nägi see välja täpselt selline, nagu ta olema pidigi – suurendatud foto originaalile mitte vastava kontrastsuse ja ebatäpsete värvidega.

Tuli otsida muid lahendusi. 2009. aastal oli Factum Artelt tellitud Caravaggio kolme Roomas San Luigi dei Francesi kirikus asuva maali faksiimiled, st digiteeritud originaali põhjal valmistatud teiskud. Nende dokumenteerimise kvaliteet ja täpsus olid tolle aja kohta erakordselt head.

Kuna aga nii tumedate, läikivate pindade 3D-skannimise tehnoloogia polnud sel ajal veel piisavalt võimekas, salvestati maalid ka tugevas külvalguses makropiltidena. Niimoodi tulevad esile väga peened pinnaseärasused, nii krundi kui ka värvipinna keerukad tekstuudid, aga samuti praod ja varasemate restaureerimiste käigus tehtud muudatused. Muidugi oli see tekstuuri ja pinna taasloomisel väga oluline info, kuid keskse tähtsusega informatsiooniks kujunesid need skaneeringud hoopis pikemas plaanis. Neid visuaale oli võimalik analüütiliselt kasutada, et tuletada neist arusaamine, millised olid Caravaggio töövõtted. Gabriel Scarpa, kes juhtis „Jeesuse sünni“ digitaalset restaureerimist, viis läbi Caravaggio pintslilöökid ülideetailse uurimise. Nähtavaks ja tajutavaks muutusid tugevad iseloomulikud ühesuunalised pintslilöögid maali aluskihis – Caravaggio spetsiifiline käekiri.

Maali taasloomise protsessis oli Factum Artel õnn leida üles „Jeesuse sünni“ viimase restaureerimise ajal 1951. aastal Rooma konserveerimise ja restaureerimise instituudis (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, ISCR) tehtud suured mustvalged klaasnegatiivid – neilt tuvastatud info pintslilöökid ja pinna oma-

duste kohta oli fotofaili rekonstrueerimisel kõige olulisem. 1951. aasta fotodelt selgus ka, et maali on korduvalt restaureeritud ning et enne viimast restaureerimist oli ta üsna kehvas seisus. ISCRi pilte kõrge resolutsiooniga värvipiltidega integreerides ning need Enzo Brai 1968. aasta fotole paigutades jõuti uue kompleksse astmeni – nähtavale ilmusidki Caravaggiote ainuomased pintsililöögid. Caravaggio-uurijad ütlevad, et need on jämedad ja kindlad ning neis ei ole seda hajutamist ja pehendamist, mis on omased lihtsalt caravaggiolikele maalijatele. Just Caravaggio „tekstuuri“ eristab tema maale temaga sarnanevate kunstnike töödest. Caravaggio toetub robustsele, aga hoolikalt paigutatud täpsele alusmaalile, ta hajutab värve optiliselt, ilma õlivärve füüsiliselt segamata. Neid pintslitõmbeid ei olnud 2014. aastal veel võimalik digitaalselt jäljendada, kuid teatud määral sai seda teha käsitsi.⁶

Printimine ja järeltöötlus

Kui salvestamine eeldab terve hulga tehniliste probleemide lahendamist, siis faksiimile teostamine on ennekõike väga füüsiline töö. Iga lisanduv tähenduse kiht koosneb tegelikult täpselt esile toodud materjalist. Tööprotsessides osalevad käsitöölised, kunstnikud ja insenerid. Tehnoloogiline innovatsioon – riist- ja tarkvaraarendus – toimub siin katsetamise ja eksperimenteerimise käigus.

Pildifail tükeldatakse Photoshopis eri kihtideks, millest iga kiht sisaldab pildi erinevate värvitoonide kohta nii palju infot kui võimalik. Pildifailide ettevalmistamisel ei kasuta Factum Arte RGB-värviruumi, töö tehakse CIELAB-värviruumis, mis on loodud selleks, et värviedastuses oleks arvestatud inimese nägemisvõime sensoorseid eripärasid.

Kõigi värvikihtide läbikumavuse reguleerimine võimaldab järk-järgult taasluua värvikihi kogu tema paksuses, ühtlasi säilitab see protsess info, mis muidu pildi tumedamates piirkondades kaotasi läheks. Esimene kiht sisaldab pildi kõige tumedamate toonide informatsiooni. Tumedad kohad on ka kõige rohkem üle printitud, et tuleks esile tumedate toonide variatiivsus. Eriti oluline ongi see

⁶ <https://www.factum-arte.com/pag/1181/nativity-with-saint-francis-and-saint-lawrencening> (08.09.2023).

niisuguse kunstniku puhul nagu Caravaggio, kelle töodes domineerivad tumedad toonid. Selgus, et Caravaggio kõigil maalidel on varjud maalitud rohelise, pruuni ja sinise keerulise värvikombinatsioonina.

Laserprinteriga maali füüsilistele omadustele vastava faksiimile valmistamine kõlab terminoloogiliselt üsna vastuolulisena. Selleks tööks on loomulikult vajalik spetsiaalselt seadistatud ja spetsiifilistele nõudmistele vastav printer. Printer kannab värviinfo mitme kihina lõuendile ja kõige lõpus kantakse lõuendile lakikiht. Seejärel võrreldakse tulemust värvinäidistega.

Printimine on Factum Arte puhul eriti eksperimentaalne tegevus, kuna printida tuleb väga täpselt ja reljeefsele pinnale, mille pinnakonaruste paksus varieerub 2–3 millimeetrit. Näiteks maali faksiimile tegemisel prinditakse reljeef gessoga (kipskrundiga) otse lõuendile ja siis edasi on tasapinnalise printeriga värvipinna printimine viimane etapp enne lakkimist. Väga reljeefse pinnaga objektid vajavad aga teistsugust lähenemist – sel juhul prinditakse värv enne elastsele n-ö nahale, mis paigutatakse käsitsi reljeefse pinna peale.

Viirastus ja tume meedia

Selline taasmaterialiseerimise tehnoloogia toob kaasa täiesti uued teoreetilised küsimused. Esimene silmajärv muutus on see, et materjaliantentsuse mõiste hakkab selliste teoste taustal lagunema. Isegi kui me otsustaks, et uued tendentsid ei peaks muutma varasemaid põhimõisteid ja keskenduks taasmaterialiseerimisjärgse uue mõistestiku väljatöötamisele, ei saa me ikkagi mööda sellest, et autentsuse kontseptsiooni tajumine ka väljaspool professionaalset teadlikkust on muutunud. Muutus võib ilmnedas kasvõi praktilises kontaktis teosega – vaatajal pole enam millegi põhjal teha eristust algse originaali ja taasmaterialiseeringu vahel. Teose semantiline resolutsioon on muutunud liiga tihedaks – teravustamine ei too enam eristavaid detaile esile, vaid vastupidi, peidab eristamisvõimalused ja esitab võrreldavaid versioone pigem kaksikoriginaalidena.

Seoses vajadusega praktilises kasutuses kinnistunud põhimõistete sisu uuendada tuleks viidata meediaarheoloogiale. Meediaarheoloogia uurib meetodiliselt seda, kuidas erinevate tehnoloogiate materiaalsed omadused tekitavad uusi diskursiivseid kooslusi ja

kultuurivorme (näiteks küsimus, mis muutub, kui Factum Arte faksiimile ilmub temaga sarnaste kunstiteostega samale mänguväljale). Selleks, et muutustest aru saada, keskendub meediaarheoloogia küsimusele, kuidas minevikku üldse salvestatakse, millisel füüsilisel meedial ja milliste protsessidena. Erkki Huhtamo ütleb, et „meediaarheoloogia korrigeerib meie arusaamist minevikust, kaevudes üldiselt teadaolevate faktide vahelistesse lünkadesse.“⁷

Bruno Latour ütleb, et inimeste ja mitteinimeste toimimise vahel on hägused seosed. Ta väidab, et me uurime tihtipeale tegevuslikke nähtusi lihtsalt niikaua, kuni suudame paika panna, „mis need on“ – nende stabiilse, olemusliku „kompetentsi“. Kuid see, mis miski on, on lahutamatu sellest, mida ta teeb. Võimatu on lahutada objekti ja tegevust, kompetentsi ja toimet, tegutsejaid ja nende võrgustikke. Nii siis ei saa miski olla pelgalt objekt. Ka asjad on toimijad, mis ajendavad inimesi neid arvesse võtvalt tegutsema. Nii vormivad inimesed ja asjad teineteist vastastikku.⁸ Kui mänguväljale ilmub uut tüüpi kunstiojekt, tekivad vaataja ja kunsti vahele uut tüüpi seosed – mõlemad pooled mõjutavad teineteist ja objekti keerukusse on kaasatud ka tema tekkimise protsessi eripärad. Factum Arte faksiimile puhul on see füüsilise objekti väljakasvamine digitaalsest andmekogumist.

Digikultuur on see uus keskkond, milles hakkab kujunema uut tüüpi looming ja mis samal ajal aitab kultuuripärandit oluliselt paremini nähtavaks muuta. Kunstiteoste konserveerimine ning (tehniline) uurimine on valdkond, kus digitaalsus on saanud pea lahutamatuks tööpraktikate osaks. Digitaalses andmepilves hakkab muutuma ja lahjenema üks juba mõnda aega kestnud kokkulepe – et ajaloolise artefakti algse ilme taasloomine ei ole sobilik ega õigupoolest üldse kasutamiskõlblik praktika. Standardpõhjendus on, et ajast läbi tulnud objektis on olulised kõik ajaloolised kihistused, nii inimsekumisest kui ka keskkonnamõjudest põhjustatud muutused objekti füüsilises struktuuris.

Aga tänapäevane tehnoloogia võimaldab astuda sammu kaugemale, muuta virtuaalsust taas materiaalsuseks – ehk siis, on võima-

⁷ Erkki Huhtamo, „Seeking Deeper Contact. Interactive Art as Metacommentary“, *Convergence*, Vol. 1, No. 2 (Autumn 1995), 81–104.

⁸ Bruno Latour, *Science in Action, How to Follow Scientists and Engineers through Society* (Harvard University Press, Cambridge Mass, 1987).

lik taasmaterialiseerida ajalugu, säilitades samas autentse ajaloolise objekti puutumatus. Tänapäevased uurimis- ja konserveerimismetodid, aga ka retseptioon, tõlgendamismehhanismid ja taju (ning eriti just visuaalne taju) on läbi imbunud tehnoloogiast. David Bolter ja Richard Grusin kirjutavad, et vahendamise käigus ei reprodutseerita tähendust või informatsiooni neutraalselt, vaid muudetakse vahetult kõigi protsessis osalejate kontseptuaalset ja afektiivset seisundit.⁹ Praktikas tähendab see, et Factum Arte faksiimile tüüpi paralleeloriginaal muudab nii kunstikommunikatsiooni intellektuaalset kui ka emotsionaalset sisu.

Arusaadavalt on üks tajutav nihestus Caravaggio maali muutumine olematu materiaalsusega andmepilvest materiaalseks, konkreetseks objektiks. Kuid objekt ja tema tekkimine on ainult osa kihihõõrdumiseks muutunud kunstikommunikatsioonist. Omaette kummituslik entiteet, mida varasem kunstikogemus ei sisaldanud, on andmepilv ja selle kokkukogunemine. Skannimistehnikat võib Eugen Thackeri järgi nimetada ka tumedaks meediaks – informatsiooni digitaalne ülekandmisviis muudab selle meie meeltele hoomamatuks.¹⁰ Laserskannimisel ei ole esimene eesmärk teadvustada ja muuta meile mõistetavaks kogutud ja salvestatud informatsiooni. Sellisel kujul salvestatud infoga puudub meil meeltega tajutavalt võimalus kokkupuuteks, ometi saame me kontseptuaalselt aru toimuvast protseduurist ning mõistame, mil viisil info talletatakse ning edaspidi reprodutseeritakse ja materialiseeritakse.

Küsimus on, kas me oskame seda protsessi pidada kunstiteose osaks (mida see struktuuralses plaanis ju on)? Kas digitaalne andmepilv hakkab osalema teose vastuvõtus? Ja kui see osalemine on mingil viisil pidurdatud, siis kui kaua läheb aega, et vaataja harjuks andmepilve kohalolekut enesestmõistetavaks pidama. Sisuliselt eksisteerib niisugusel viisil loodud kunstiteos korruga kahes olekus, nähtava füüsilise objektina ja täiesti samaväärse informatsioonikogumina. Kuidas me selle teadmise kunstikogemusse suudame integreerida?

⁹ David Bolter, Richard Grusin, *Remediation Understanding New Media* (The MIT Press, 2000).

¹⁰ Eugen Thacker, „Dark Media“, Alexander R. Galloway, Eugen Thacker, McKenzie Wark, *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2014).

Originaal ja paralleeloriginaal

Selline kaugvaates tavalise harjumuspärase pildina esile tulev maalireproduktioon ei ole enam otseselt reproduktioon traditsioonilises mõttes. Pigem on ta originaalmaali teisik, kloon – täistihedusega objekt, mis kordab oma originaali järjest süvenevatel tasanditel. Füüsiline renderdus, interaktiivne fraktaalstruktuur. Võimendatud reaalsus mitte ainult visuaalses plaanis, vaid ka füüsilises plaanis (ehk ta mitte ainult ei *näi* originaaliga kattuv, ta *on* originaaliga kattuv). Ja võib ka öelda, et originaali kohalolek on sellises kordistuses isegi võimendatud.

Restaureerimispraktikaga kokku puutunud inimene teab arvestada, et kunstiobjekti pinna tajumine sõltub sellest, kuidas see pind on vananenud, kuidas selle eest on hoolt kantud ja mil moel teda on restaureeritud. Olulisi aspekte on mõistagi rohkem, aga nimetatutest üldjoontes piisab tajumisküsimuse olemuse mõistmiseks. Ajast läbi tulemise jälg on väga oluline osa kontekstitunnetusest. Restaureerimiste käigus on lugematu arv kordi juhtunud, et parandatud pind hakkab mõjuma valena. Kõige esimene positsioonimuutus, mille factumartelik koopia mängu toob, on võimalus muuta seda teist originaali ja liikuda ajas tagasi mingi varasema seisundi poole ilma esimest originaali füüsiliselt mõjutamata. Teiseks – teise originaali saab vaatajatele maksimaalselt lähedale tuua. Vaataja ei pea selle teosega säilitama aupaklikku distantssi. Ta võib kõõluda maaliproo serval ja vaadata maali sügavusse. Pragude kummituslikud servad ei ole enam hallutsinatoorsete kunstiteaduslike unenägude materjal, neid saab nüüd päriselt uurida. Kusjuures nad ei muutu sellest vähem kummituslikuks. Materjaliautentsuse vaim ei lase suuremat hulka vaatajatest niikuinii vabaks – aga factumartelik koopia võimaldab vaatajale ligipääsu selle materjalihaarduvuse nüanssidele. Pilt ei kuulu enam üheselt vaatamisvaldkonda, talle on lisandunud taktiilsed kvaliteedid.

Ka Factum Arte ise kinnitab, et nad on sellest seosest väga teadlikud. „Jeesuse sünniga“ töötades kujunes meeskonnal lähedane kontakt originaali füüsiliste omadustega. Factum Arte ütleb: „Me oleme kindlad, et kui oleksime jätkanud, oleksime loonud teisi versioone, millest mõned oleksid peegeldanud maali sügavamast mõistmist, mõ-

ned oleksid olnud vähem sügavad. Küsimus on maaliga emotsionaalse ja esteetilise sideme loomises. Seda tööd ei motiveeri soov võltsida või vaatajat ära petta, soov on tuua esile Caravaggio maali erilised omadused, mis muudavad selle ainulaadseks.¹¹ Nad räägivad selgelt füüsiliste omaduste esiletoomisest. Aga me ju teame, et materjal, millega siin kokku puututakse, on digitaalne. Ehk siis, meil on siin materjalitaju simulatsioon, mis hakkab lähenema reaalse füüsilise materjali tajumiskogemusele.

Kokkuvõtteks võib öelda, et Assisi materjaliautentse ja teaduslikult laitmatult läbi viidud konserveerimise tulemus jääb vaatajale visuaalse kogemusena kaugeks, tegelikult isegi kättesaamatuks. Ja selle füüsilise kogemiseni ei olegi üldse võimalik jõuda. Factum Arte faksiimile tehnoloogiaga taasloodud pilt originaalist sisaldab teaduslikus mõttes täpset informatsiooni ning esitab seda sel viisil, et vaataja kogeb seda lähivaates samamoodi nagu originaali. Või siis isegi pääseb lähemale, sest faksiimilepildiga ei kaasne materjaliautentsusel põhinevat puutumatuset taaka, mis kardab vaataja füüsilist lähenemist kunstiobjektile.

Reaalsusega on tõesti midagi juhtumas. Andmepilv on muutunud füüsilisemaks kui varisenud võlvide rohmakad krohvitudikid. Digitaalsus on teinud malekäigu, mida me ei osanud oodata.



Maria Hansar on EKA muinsuskaitse ja konserveerimise osakonna doktorant.

Andrus Laansalu on EKA kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi doktorant, EKA muinsuskaitse ja konserveerimise osakonna külalislasektor.

¹¹ <https://www.factum-arte.com/pag/1181/nativity-with-saint-francis-and-saint-lawrencening> (08.09.2023).

How deep is a crack in a painting?

Maria Hansar,
Academy of Arts
Andrus Laansalu,
Academy of Arts

Using restoration work carried out on the ruined frescoes of the Cathedral of St. Francis of Assisi and re-materialisation projects of Factum Arte artworks, this paper describes the contradictory situation where the concept of material authenticity changes with the emergence of new imaging technologies. It is possible to create a physical work of art from a collection of digital data that duplicates the original even in situations in which the original can no longer be used in the process of reproduction. In principle this creates a novel pattern of communicative perception between the observer and the work of art. These changes are based on experimental technological innovation where hard- and software development occurs hand in hand with experiments and constant feedback in an attempt to map and comprehend physical aspects of the artwork in as much detail as possible.