

Eesti Kunstiakadeemia
Kunstikultuuri teaduskond
Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituut

Andrus Laansalu

**Autentsuse stratigraafia.
Füüsilise autentsuse indeksiline juurestik**

Magistritöö

**Juhendajad:
Hilkka Hiiop, PhD
Virve Sarapik, PhD**

Tallinn 2017

Eesti Kunstiakadeemia
Kunstikultuuri teaduskonna
Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituudi magistr töö kaitsmisnõukogule

15.05.2017

AUTORIDEKLARATSIOON

Käesolevaga deklareerin, et magistr töö «Autentsuse stratigraafia. Füüsilise autentsuse indeksiline juurestik», mis on minu iseseisva töö tulemus, on esitatud Eesti Kunstiakadeemiale magistrikraadi taotlemiseks ja seda ei ole kellegi teise poolt varem kaitsmisele esitatud.

Kõik töö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd, olulised seisukohad, kirjandusallikatest ja mujalt pärinevad andmed on viidatud.

Luban Eesti Kunstiakadeemial magistr töö PDF faili avaldada EKA lõputööde repositooriumis.

Andrus Laansalu

Sisukord

Sissejuhatus	05
1. peatükk. Mida me peame autentsuseks?	08
1.1 Igapäevane kasutuspraktika	08
1.2 Milline autentsuskontsept?	10
1.3 Varasemad arusaamad	12
1.4 Objekti ja keele vahel	15
1.5 Originaal	17
1.6 Millistel tingimustel autentsus ära laguneb?	20
1.7 Sõnastuse katkendlikkus vs. materjali vaikus	22
1.8 Stilistiliselt piiritletud väärtushierarhia	24
1.9 Mida teha autentsuskäsitluste paljususega?	26
2. peatükk. Indeksiline märgiseos ja ellujäämismehhanismid	28
2.1 Peirce'ilikult mõistetud indeks ja selle rakendumine seostajana	28
2.2 Topeltkodeeritus: digitaalkood ja analoogkood	31
2.3 Materjalide äratundmine looduses	35
3. peatükk. Materjali ja objektide külge klammerdumine	40
3.1 Objektidesse klammerdumise galerii	40
3.1.1 Armulaualeiva kojutassijad	40
3.1.2 Pühakusäilmete kultus	41
3.1.3 Jeesuse näopilt Edessa <i>mandylionil</i>	42
3.1.4 Eukarist. Jeesuse liha ja veri	43
3.1.5 Siena Venuse kuju	44
3.1.6 Stradivariused	45
3.1.7 Egiptuse muuseumi kätega katsutavad kujud	46
3.2 Objektidesse klammerdumise loogika	48
4. peatükk. Autentsuse stratigraafia	51
4.1 Autentsuse mõiste jätkuv ebaselgus	51
4.2 Ajaline dünaamika. Kus asub autentsus ajas?	53
4.3 Füüsiline dünaamika. Töövõtteautentsus	55
4.4 Autentsuse stratigraafia	58

5. peatükk. Igapäevased praktikad ja kihiline autentsus	62
5.1 Praktilised probleemolukorrad	62
5.2 Genti altari varjatud kihid	64
5.3 Pilstvere kiriku orelivääri maalingute avamine	66
5.4 Vincenti kustuv punane	68
5.5 Vaakumiautentsus. Kontseptuaalne autentsus	70
Kokkuvõte	72
Summary	76
Kirjandus ja materjalid	79

Sissejuhatus

Siinse uurimistöö «Autentsuse stratigraafia. Füüsilise autentsuse indeksiline juurestik» kaks peateemat on küsimus autentsustaju füüsilistest aspektidest ning katse esitada mudel, mis suudaks ühendada autentsuse paljusid kihte praktikas rakendatavasse süsteemi.

Töö ideestiku kogunemine algab loenguteseeriast, mida ma lugesin Tartu Kõrgemas Kunstikoolis ja Eesti Kunstiakadeemias alates 2009. aastast. Algne temaatiline positsioneer oli vaataja kontakt kunstiteosega, tõlgendatud Deely, Deleuze'i ja Guattari, Kristeva ja Foucault' tekstidest lähtuvalt. Rohkem kui vastuvõtja psüühiline reageerimismuster huvitas mind alati kunstikommunikatsiooni füüsiline mõjuväli. Psühhoanalüüsiga külgnevad teooriad ja meetodid pakkusid võimaluse mõtestada füüsiliste läbielamiste halvastisõnastatavat valda üldiselt omaksvõetud ja teoreetiliselt läbikirjutatud keeles. Mõningase praktika järel selgus, et ka semiootika lisab veel ühe kasutatava teoreetilise võimaluse füüsilisust talle omasest vaikusest ja sõnastamatusest välja tuua ning selgitatavaks muuta.

Semiootika kaudu lisandusid teemaderingi evolutsiooniteooriale toetuvad järeldused. Hakkasin üha enam märkama, et väljaspool keelelisi traditsioone ja praktikaid on olemas suur hulk sõnatuid toimimisviise, mida inimesed pidevalt kasutavad mitte ainult füüsilises keskkonnas hakkamasaamiseks, vaid ka kultuuriliste mustrite moodustamisel. Jõudsin arusaamiseni, et kogeja ja kogetava vahel toimuvat kommunikatsiooni uurivat kunstiteooriat peaks olema võimalik toetada biosemiootika põhjale. Suhteliselt tihti ennast ilmutav humanitaarvaldkondade reduktsionismihirm seoses loodusteaduslike mõtteviisidega on biosemiootika kontekstis protsessist pigem taandatud, sest biosemiootika ise on mentaliteedikonfliktis jäigalt täppisteaduslike bioloogiasuundadega. [Hoffmeyer 2014: 16–17]

Mu tähelepanu keskendus üha enam elusolendite suhtele nende füüsilise ümbrusega. Ühtlasi hakkas ilmne, et selline teadlik keskendumine (kunsti)kommunikatsiooni füüsilistele aspektidele ning objekti ja materjali problemaatikale ei ole isoleeritud ümbritsevast mõtteväljast. Sama vajadus paistis regulaarselt esile kerkivat kunstiteaduse ja konserveerimisega külgnevate tegevusvaldkondade teooriarenduses. Üha ilmsemalt tundub, et objekt ja materjal ei saa enam püsida tummuses, teooria ei suuda objekti ja materjali piisavalt ja usutavalt kirjeldada, kui ta leiab peamise aluse oma käikudele keelemängudes, aga mitte otsestes materjalüuringutes.

Eelnevate kultuuriliste pöörete eeskujul [Tamm 2011: 16–19] võiks seda tendentsi nimetada materjalipöördeks. Materjalipööret pole põhjust pidada viimase aja trendiks, sellest räägitakse juba 1980ndatest alates. [Harvey 2017: 160–161] Siiski tundub, et 2010ndatel on tähelepanu fokuseerumine objektide ja materjalide sisulistele ja väljenduslikele potentsiaalidele selgema kuju võtnud. Eesti kultuuriruumis võiks viidata 2012. aastal ilmunud Eesti Kunstimuuseumi toimetiste sarjas ilmunud artiklikogumikule «Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad?» [Kreem 2012], Jyrki Siukoneni raamatule «Vasar ja vaikus» [Siukonen 2016], 2017. aasta algul ilmunud Vikerkaare erinumbrile, mis keskendus asjadele [Vikerkaar 2017: nr 1–2] ja selgetele materjalifookuse-tendentsidele Eesti esituskunsti vallas [Laansalu 2016: 125–143].

Niisugusel taustal on teemad, millest ma siinses töös kirjutan, suures osas juba toimuva nihkega kaasaliikumine. Mõningast kõhklust selle nihke suhtes võib tekitada asjaolu, et materjalile keskendumine on vahel kaasa toonud taandumise mõtestamisega seotud positsioonidelt, redutseerinud materjaliküsimused tehniliste võtete kogumiks. Sellise taandumistaktika probleemsus teadvustub praegu siiski üha selgemalt ning just sellega seoses ongi tekkinud vajadus tuua materjalide ja objektide uurimine teoreetilise tähelepanu alla. [Olsen 2017: 75–81]

Töö kirjutamise algusfaasis püüdsin kõigepealt aru saada, kas esimesel pilgul küllaltki selgepiirilise tunduva autentsuse mõiste jääb selgepiiriliseks ka siis, kui hakata võrdlema tema erinevaid definitsioone ja kasutusviise. Kiiresti selgus, et ei jää. Autentsust on mõistetud väga erinevalt, sõltuvalt kohast, ajast ja kultuuritraditsioonidest. Siiski võis märgata, et autentsust seostatakse tugevalt objektide füüsiliste omadustega.

On võimalik, et objektidest ja materjalidest otsitakse autentsust sellepärast, et autentsus on intuiivselt võrdsustatav füüsilise kinnitusega, et objekt on just *see* objekt, et materjal on just *see* materjal. Selline kinnitus on evolutsioonis olnud ellujäämiskäitumise üheks aluseks. Kuna kõik need, kes on elus, on eelmiste ellujääjate lapsed, siis *see* on evolutsiooniprotsessist läbitulemise ühisosa, mida kõik elusolendid jagavad – orienteerumine ümbritsevas füüsilises tegelikkuses, asjade, materjalide ja neid läbistavate jõuvektorite vahel, oskus mitte fataalselt eksida füüsilise tegelikkuse tajumises ja tõlgendamises. Seda suhestumiste mustrit analüüsisin biosemiootilisele mõtteviisile ja Charles Sanders Peirce'i indeksikäsitlusele toetudes 2. peatükis.

Kirjutamise käigus muutus ühe selgemaks, et tänapäevaste objektuuride taustal on autentsus kujunenud nii dünaamiliseks ja plastiliseks mõisteks, et seda ei saa kinnistada ühele fikseeritud omadustegrupile. Tõsi küll, võib märgata tugevaid

seoseid indeksilise märgisuhte ja autentsuse tajumise kõige sagedamini ette tulevate vormide vahel. Lõpuks jõudsin järeldusele, et selle asemel, et autentsust objekti mingite spetsiifiliste omaduste külge lukustada, tuleks teha hoopis vastupidine käik, ja niigi lugematute erinevate sisudega mõiste funktsionaalsus ümber defineerida. Ma pakun välja võimaluse, et autentsusest võiks mõelda kui konteinerist, mille uuringud sisuga täidavad. See tähendab, et iga objekt on unikaalne kõigepealt selle läbi, millisena ta tekkinud on ja kuidas ta on läbi aja liikunud. Ja seejärel selle läbi, kuidas tema unikaalsus uuringutega esile on toodud.

Ma pean oluliseks, et mõttekäigud põhineksid ennekõike igapäevastel praktikatel. See on ühtlasi ka toetumine objektide ja materjalide füüsilistele omadustele. Selles osas on mul olnud palju abi biosemiootika mõtteviisidest (Jesper Hoffmeyeri käsitlus elusolendite ja ümbruse suhetest). Biosemiootika võimaldab kasutada sõnavara ja teoreetilisi teadmisi, mis kunstiteooria-kirjutuses ei ole varem osalenud. See avab uusi võimalusi just objektide ja materjalide mõistmiseks. Kunstiajaloo arengukäik pole materjalist mõtlemiseks kujundanud hästitöötavat sõnavara, materjalisõnavara on suuremalt jaolt piirdunud tehnilise mõisteparatuuriga, on kuulunud peamiselt töö teostamise valda, mitte tööst mõtlemise valda. 20. sajandi kunstiteaduslike arengute jooksul libises rõhk materjalilt veelgi enam tähendusele.

Teiseks olen ma jälginud neid autoreid, kes kirjutavad objektide ja tööriistadega ümberkäimise vaikivast kogemusest. Ning füüsilistest suhetest ümbrusega, milles sõnastuslikud aspektid on tagaplaanil või puuduvad üldse. Näiteks kunstnik Jyrki Siukonen, arheoloog Bjørnar Olsen, kunstiteadlane George Kubler. Kolmandaks on väga oluline lugemismaterjal olnud konserveerimispraktikaga seotud juhtumikirjeldused. Need on ehitanud tausta, aga kuna ükskõik millisesse konserveerimisjuhtumisse süvenemine on väga mahukas (sest uurimisandmeid on palju ja nad on sageli väga detailsed), siis ma koondasin teema kujunemist suunanud huvitavate juhtumite kirjeldused kokku ja esitasin konspektiivselt viimases, 5. peatükis.

Kõige üldisemas plaanis on see töö katse kaaluda võimalust, et konserveerimisvaldkonna objekte ja materjale on mõtet uurida biosemiootikale toetavas tõlgendusraamistuses. Katse liikuda kunstiojektidest mõtlemise ja loodusteadusliku maailmamõistmise vahealasse. Nüüd, pärast selle kirjutuse lõpetamist, näen ma jätkuvalt põhjust neist temadest edasi mõelda.

1. peatükk

Mida me peame autentsuseks?

1.1 Igapäevane kasutuspraktika

Eestikeelse Vikipeedia autentsusdefinitsiooni sõnastus on ootuspäraselt lihtne ja lakooniline. «Autentsus tähendab ehtsust, algallikal põhinevust.» [Autentsus] Samamoodi selgepiiriline ja konkreetne on Eesti õigekeelsussõnaraamatu (ÕS 2006) veebiväljaanne: «au.tentne <11:-.tentse> *ehtne, ehe (eheda), täiesti usaldatav; algallikail põhinev* ▫. Autentsed andmed, dokumendid.» [Autentsus2] Nii võiks jätkata kaua, aga sellised definitsioonid on formaalsed. Nad sõnastavad mõiste lihtsustatud keskmel, aga ei ütle peaaegu midagi mõiste igapäevase kasutuspraktika kohta.

Formaalsele definitsioonile toetumise vastandpoolus oleks küsimus, kuidas praktikud sõnastavad kooliülesande käigus autentsuse sisu. Kõik järgnevad vastajad on Eesti Kunstiakadeemia muinsuskaitse ja konserveerimise osakonna magistriõppe tudengid (mitmetest aastakäikudest).

«Keeruline on anda universaalset autentsuse definitsiooni, sest autentsuse detailsuse aste võib tulenevalt objektist olla aspektides varieeruv ja erinevas mahus aktsepteeritav. Autentsuse määramisel on oluliseks faktoriks hinnangu andja teadlikkus taustsüsteemist, millest objekt pärineb, ning algallikate usaldusväärsus /.../. (Kristel Akermann)

Autentsus on konkreetset eset, ehitust, traditsiooni, pärimust, nähtust või nende erinevaid kogumeid, kombinatsioonide unikaalset olemust iseloomustav kultuurimärgiline mõõde. Autentsuse hindamine ajas on sageli subjektiivne tulenevalt ajast ja sellega kaasnevast loomulikust kulumisest ja vananemisest. (Tarmo Elvisto)

Autentsuse mõistet kasutatakse kultuuripärandi kontekstis eelkõige originaalsubstantsi kirjeldamiseks, viidates selle ajaloolisusele, unikaalsusele ja ehedusele ning konstrueerides seeläbi pärandiobjekti põhiidee, -väärtused ja autoriteedi. Autentsust määratletakse sealjuures enamasti materjalieheduse kaudu, mistõttu objekt toimib mineviku tõetruu edasiandjana vaid juhul, kui selle füüsiline olemus püsib muutumatuna. (Claudia Valge)

Autentsus eksisteerib sõltumata kontekstist või väärtussüsteemist, kuhu objekt või selle fragment paigutatakse. Autentsuse all mõistetakse objekti kõige esimest ja

algsemat substantsi, mis on vaatamata ajahamba puremisele tänase päevani säilinud. (Triin Reidla ja Helen Lennuk)

Autentsus on inimese loodud teoste ja objektide algse materiaalse substantsi ja kultuuriloolise konteksti ja traditsiooni väärtustamine. Seejuures on sama olulised, kui eseme või traditsiooni algne vorm, ka aja jooksul tehtud muudatused või muutumine. (Joel Leis)

Autentsus on omadus, mis väljendab kunstiteose/mälestise kordumatust ja sidet oma algse, loomhetkel tekkinud seisundi ning teose eluea vältel toimunud spetsiifiliste muutustega seisundis. (Juhan Hint)

Autentsus ei ole taastatav, seda ei saa lisada. (Reelika Niit)

Autentsus tekib loomisprotsessi käigus. Autentsus on omane ainult originaalsele objektile ja mitte tema koopiatele. (Kaisa Lensen)» [Hiip, Kallas 2014]

On näha, et vastused sisaldavad osaliselt vastukäivaid seisukohti, mis intuiitivsete eeldustena on siiski arusaadavad enam-vähem kõigile, kes autentsuse mõistega praktikas kokku puutuvad. Foon on isegi laiem. Igapäevastes praktikates on märgata üldise suure (ja samas suhteliselt vaikiva) kokkuleppe rakendumist – autentne on objekt või isik siis, kui ta on iseendaga ideaalselt sünkroonis, kohakuti, esindab vahendamatu iseennast. Sellega kaasneb eeldus, et niisugune sünkroonisolek on väärtuslik. Kusjuures «Miks?» ei ole see küsimus, mida autentsuse väärtuslikkuse kohta väga tihti küsitaks. See küsimusevaba hoiak ilmub välja vestlustes nii konservatorite kui ka kollektsionääridega – justkui väärtuslikkus oleks autentsuse aksiomaatiline võõrandamatu omadus.¹

Teatud määral ma jagan ka ise seda intuiivset eeldust. Aga ma ei pea seda enesestmõistetavaks. Isegi kui pole põhjust eeldada, et on olemas mingi ammendav seletus, siis tuleks proovida leida põhjalikumaks järelekaalumiseks sobivad seosed autentsuse tähtsakspeidamise taga. Ja kui õnnestub, siis konstrueerida mingi dünaamiline autentsusmudel, mis võtaks arvesse pidevalt paigastnihkuvat tähendust ja sisu. Siinne töö tegelebki valdavalt just nende küsimustega – miks inimkultuur peab autentsust väärtuslikuks ja kas autentsuse mõiste juba olemasolevates esitusviisides on veel midagi piisavalt esile toomata jäänud?

¹ Sellisele käsitlusele on ka selgelt vastu vaieldud – Maailma Kultuuripärandi Komitee Nõuandev Kogu (Advisory Bodies to the World Heritage Committee) kirjutas aastal 2003, et autentsus iseenesest ei ole väärtus. Objektid valitakse Maailma Kultuuripärandi nimekirja siis, kui nad on väärtuslikud üldisemas, universaalsemas mõttes. Alles seejärel pöörduetakse nende autentsuse kui usaldatavuse garantii poole. [Stovel 2014] See on praktiline mõttekäik, aga ei muuda autentsuse mõistmist oluliselt lihtsamaks.

1.2 Milline autentsuskontsept?

Isegi ilma süvenemata on selge, et autentsuse mõiste on nii paljutahuline, et osa neist tahkudest tuleks kohe teadlikult kõrvale jätta. Kõrvalejätmiseks on vajalik formuleerida mingi alus. Minu valikute aluseks on seotus materjaliga. Mida otsesemalt materjalile toetuv mingi autentsuskontsept on, seda rohkem on tal potentsiaali sobituda siinsesse töösse. Samaaegselt kõik, mis haarab endasse kunstniku-probleemistiku, jääb kõrvale – kunstiteose atribueerimine kindlale kunstnikule, konnossöörlikud probleemid ja kunstniku autentsuse küsimused ei ole selle töö teema. Mind huvitab autentsus, mida ei tuletata mitte autori isikust, vaid objektist endast, tema materjalist ja selle materjali organiseerimiseks kasutatud töövõtetest.

Kuidas sellist autentsust määratleda ja mida kasulikku selle määratlusega peale hakata? Üsna ilmselt tähendab see objekti lahtiühendamist autorist ja tema kavatsustest. Ma võtan (esialgu) aluseks kontseptsiooni, et objekt on (äärmuslikult mõeldes) autentne selle läbi, et ta on olemas – aga see ei ole kindlasti piisav määratlus praktilise konserveerimise jaoks. Siin sobib sissejuhatavalt rakendada George Kubleri mõtet, et kunstiobjektideks võiks pidada kõiki objekte, mida inimene kunagi teinud on, ja et see tähendaks ühtlasi, et me peame palju põhjalikumalt läbi mõtlema kõik tehtud objektid. [Kubler 1962: 1] Objekti- ja materjaliautentsus on üks neist otseselt objektiga seotud, põhjalikumalt läbimõtlemit nõudvatest valdkondadest.

Autentsuse määratlemine võiks aidata meil paigutada objekti olemasolu alguspunkti mingisse kindlasse aega ja füüsilisse olukorda. Oluline oleks teada saada, kas objekt on tulnud läbi aja ja kultuuride just seda trajektoori mööda ja sellisena, nagu me temast arvame, et ta on. Ehk siis, see töö on fokuseeritud objektile, materjalile ja elusolendite suhetele oma füüsilise ümbrusega – kesksed probleemid on materjaliautentsus, töövõtteautentsus, konstruktsiooniautentsus.

Objekti valmistaja ei ole siinses töös siiski päris täielikult välja jäetud – materjaliautentsus viitab objekti valmistajale tagasi töövõtte kaudu. See on vägagi laia kandepinnaga valdkond, ainult et huvifookuses pole mitte kunstniku/meisterdaja isik, vaid töövõtete tehniline traditsioon, mida valmistaja valdab. Materjalist eemaldumine on aegajalt paratamatu, aga oluline on selle juurde võimalikult lühikese ringiga kohe jätke tagasi tulla.

Autentsuskontseptid, mis pole piisavalt järjekindlalt toetatud materjalile, on kasutajaid varasemas praktikas tihti alt vedanud ning esitanud autentsuse pähe kõigest huvitavaid lugusid (vt alapeatükist «1.4 Objekti ja keele vahel» Knossose

ruumidele nimede andmist ja 3. peatükist pühakusäilmete kuuluvuse küsimust). On selge vahe info täpsuses ja detailsuses, sõltuvalt sellest, kas info ja järelduste aluseks on loodusteaduslikult määratletud toores fakt või narratiiv, mis väidab midagi olevat juhtunud. Ka narratiiv võib olla väga hästi dokumentatsiooni ja allikaliste viitamisega konfirmeeritud. Ainult et narratiivi andmepank ei tulene objektist otseselt – see on sekundaarne teave, mis võib olla kusagil katkenud või vigadega esitatud. Narratiivsed kirjeldused ei ole objekti omadused. Objekti füüsilistest omadustest otseselt tuletatud andmed iseloomustavad objekti detailsemalt ja sõltuvad vähem meelevaldsetest interpreteeringutest.

1.3 Varasemad arusaamad

Juba Theseuse laeva lugu (vt alapeatükk 1.6) püstitas autentsuse küsimuse tõsiseltvõetavas teoreetilises vormis. Objekt ja tema materjal on selles loos senikaua iteratiivsete asenduste märklauaks, kuni muutub ebaselgeks, milline on üldse algne objekt ja mida arvata ringitõstetud materjalist. Vastus jookseb ummikusse, sest ümberpaigutuste tulemusel ei ole enam ühtsust algse objekti ja tema materjali vahel.

Praktikas lahendati autentsusküsimusi siiski palju lihtsamale loogikale toetudes – antiigi ehitusajaloos ei paista materjaliautentsus meistritele ja võimukandjatele enamasti kuigi tähtis olevat. «Kui Hadrianus 2. sajandil eKr Panteoni «restaureeris», või tegelikult ümber ehitas, laskis ta selle esiküljele paigutada teksti, mille järgi oleks justkui ikka veel tegemist hoonega, mille püstitas selle esimene ehitaja 150 aasta eest /.../.» [Jokilehto 2010: 21] Uute ehitiste püstitamisel kasutati muretult vanade mälestusmärkide osi. Materjali taaskasutamisel olid kindlasti praktilised põhjused (ehitusmaterjali ei ole peaaegu kunagi piisavalt). Vanade materjalide ümbertõstmine objektist objekti tähendaski ilmselt ka teadlikku seostamist kunagiste ehitistega. Meistri või riigimehe tähelepanu võis suunduda konstruktsioonilisele struktuurile, kasutusväärtusele või materjalile. Theoderich Suur (valitses 493–526) andis korralduse «mitte nutta taga muistset hiilgust, vaid elustada vanad mälestised uues vägevuses». Sellega seoses lasi ta restaureerida näiteks Aureliuse müüri, akveduktid ja Colosseumi. [Jokilehto 2010: 22] Siin paistab esiplaanil olevat kasutusväärtus, aga siiski seoses ajaloo ja mälestustega.

Ramses II kuju purustatud käe ja jala Abu Simbeli Suures Templis Egiptuses taastas tema järeltulija nii, et mahakukkunud jäsemed asetati enamvähem õiges kohas tagasi ja toetati kivipostile.² [Jokilehto 2010: 20–21] Selles võib hea tahtmise korral näha respektierivat suhtumist algsesse konstruktsiooni ja materjali. Mõnel juhul säilitati aja kulgu ja selle tagajärgi – enne Plataia lahingut (–479) andsid ateenlased vande, et ei hakka purustatud pühakodasid taastama, vaid jätavad need mälestusmärkideks barbarite jumalateotusest. Prokopiose ülestähendused Justinianuse restaureerimistest 6. sajandil viitavad, et enamasti tähendas see uusehitust algsest erineval kujul. [Jokilehto 2010: 21]

Keskaegse autentsusmõiste üks väga oluline kese asus suuremalt jaolt hoopis teistsuguses valdkonnas. «Keskajal oli autentsus seotud tekstide ehtsuse määratlemisega seaduse abil; vähehaaval laiendati seda tegevust ka niisuguste

² Ilma täpse konstruktsioonikirjeldusest on raske anda hinnangut, milliste kavatsustega ja mida konkreetselt kuju juures tehti. Eristus kavakindla insenertehnilise lahenduse ja juhusliku hädatoestamise vahel võib peituda mõnes vaikivas ja peaaegu märkamatus tehnilises detailis.

objektide autentsuse määramisele, nagu näiteks pühakute säilmed.» [Jokilehto 2010: 369] Pühakute säilmete autentsuse määramine sellisel viisil andis tulemuseks kõike muud kui autentsusena käsitletavaid teadmisi objektide kohta. Aga muidugi on selge, et meile harjumuspärast materjaliautentsuse ja objekti tervikliku säilitamise üldkontsepti ei olnud olemas, ega saanudki olla (see on selgelt alles üsna hiline ja teaduslikest meetoditest tulenev kokkulepe). Objektitajumise muster, mis vastaks materjaliautentsuse jälgimisele, oli siiski olemas, see lihtsalt asus teistsugusel tegevusväljal. Kirg, millega koguti reliikviaid ja pühakusäilmeid, ning millise veendumusega usuti, et kõik need objektid on olnud kontaktis isikutega, kellele nad viitavad, on ennekõike just materjaliautentsusesse uskumine (vaata lähemalt 3. peatükki).

Muidugi ei olnud keskaja suhe materjalidega nii üheplaaniline – näiteks katedraaliehituse lokaalsetes reeglistikes võib leida tendentse materjaliautentsuse märksa selgepiirilisemast teadvustamisest. «Keskaegsetel töökodadel olid oma reeglid, iga kiviraiduri valmistatud hoonete elemente tuli ehitusel ära kasutada, neid ei tohtinud minema visata ka siis, kui nad valmistanud isik suri.» [Jokilehto 2010: 32] Peamise põhjusena tuleks eeldada siiski ratsionaalsust materjalide kasutamisel. Kivitahumine oli tõsine füüsiline pingutus ja materjal polnud raisata.

16. sajandi Rooma ehitusbuum (seoses Ameerikast sissevoolavate uute ressurssidega) tekitas ulatusliku materjalide taaskasutamise ja antiikehitiste lammutamise, see tendents omakorda viis tähelepanu antiiksete kunstiteoste ja ehitiste kaitsmisvajadusele. [Jokilehto 2010: 53] 27. augustist 1515 sai Raffaelist paavst Leo X korraldusel Rooma Marmorite ja Kivide prefekt. Selle määramise peamine fookus oli küll Püha Peetruse katedraali ehitusele tagada võimalikult kvaliteetsed materjalid (Raffaelile tuli teatada kõigist väljakaevamistest ja kivimurdudest), aga sellega kaasnes siiski ka antiikmonumentide kaitse. Erinevas ajas toimunud ehituste seostamine materjali kaudu on Raffaeli kirjades selgelt olemas. Ta kirjutab: «Kuipalju lupja on valmistatud muistsetest kujudest ja teistest kaunistustest?» Ja seejärel: «/.../ uus Rooma, mida näeme enda ees praegu, olgu see kuitahes kaunis, kui tahes uhkelt kaunistatud paleede, kirikute ja teiste hoonetega, on ikkagi ehitatud, kasutades lupja, mis on saadud antiiksetest marmorkujudest.» [Jokilehto 2010: 54] Raffaeli mõttekäik on mitmekihiline, ta viitab korraga nii materjalipõhisele seosele kui ka sellele, et seos on loodud minevikupärandit hävitades.

Renessansi autentsuskäsitluste kirjeldustes tuleb esile, et suhe objektide ja materjalide autentsusesse on üsna praktikapõhine. Kui Domenico Fontana restaureeris 16. sajandi lõpul tugevasti kahjustatud Marcus Aureliuse sammast, sekkus ta üsna konkreetselt konstruktsiooni – ta «lasi eemaldada samba aluselt

pealispinna ning katta aluse Septizoniumilt saadud marmorplaatidega. Samba praod tõmmati raudklambritega kinni ja täideti tinaga nii, et katkiseid reljeefe oli võimalik krohviga parandada. Puuduvad figuurid taastati kas analoogia põhjal või jäljendades figuure vastava sambatüki ümbrusest. Kogu sammus näib olevat lõpuks üle lubjatud, et ühtlustada selle välimust.» [Jokilehto 2010: 59] Oluline paistab olevat, et sammus püsiks püsti ja näeks välja terve. Seda tehakse küll teatava respektiga olemasoleva struktuuri vastu (figuuride taastamine analoogiatele toetudes), aga struktuurse algupärasuse küsimus üles eriti ei kerki, konstruktsioon peab kandma, see on peamine.

18. sajandil hakkas meelevaldse lisamise ja korrigeerimise kontsept muutuma – 1780. aastatel eemaldati Versailles' palee maalidelt sinna varem lisatu [Jokilehto 2010: 78], Raffaeli maali «San Michele» üleviimine krohvilt lõuendile tekitas Prantsuse kunstiavalikkuses lisaks suurele imetlusele ka tugeva poleemika, sest aluse külge jäi siiski fragmente ülekantavast värvikihist. [Jokilehto 2010: 79] Teatava materjalikoguse kaotamine ja väljapudenemine originaalist oli juba selgelt märgatav ja tajutav probleemse sekkumisena.

1830ndateks on vajadus sekkumistega ettevaatlik olla saanud arusaadavaks. Leo von Klenze ettekirjutused Akropoli restaureerimiseks nõuavad, et rekonstruktsioonid oleks tehtud ainult originaalmaterjale kasutades, et lisandused erineksid originaalidest ja et restaureerimistööd oleksid minimaalsed. [Jokilehto 2010: 126] See kõlab juba üsna tänapäevaselt.

1.4 Objekti ja keele vahel

Autentsuse mõistet lahti harutama hakates ei ole füüsiliste aspektide esiletoomiseks vaja suuri jõupingutusi teha. Baasdefinitsioonid ja varasem arusaamine autentsusest keskendusid eelistatult objektile. Tänapäeval on domineerivam siiski autentsuse mõistmine kultuuriliselt. Siinse töö seisukohalt on kultuuriliste aspektide esiletoomine juba mõnda aega liiga tugevalt fookusesse tõstetud, objekt ise on sellesse tähelepanujaotusesse sageli kaotsi läinud, muutunud toorest füüsilisest objektist plastiliseks hajuvate piirjoontega keeleliseks objektiks. [Olsen 2017: 79, 81] See takistab objekti mõistmist tänapäevaseid seisukohti ja teadmisi arvestades. Kohati tundub, et on ununenud, kuidas mõista objekti peamiselt füüsilise kehana. Seega, üldisemas plaanis oleks vaja arendada objektile ja materjalile keskenduvat teooriat, mis ei laenaks oma põhiseisukohti vananenud teadusest (millele on tõesti lihtne ette heita lihtsustatud arusaamist objektidest ja materjalidest). Ehk siis, teadlik objektile keskendumine tundub üsna vältimatu käiguna. Pealegi, me mõistame (kunsti)objekti enamasti kui kunstikommunikatsiooni vähemalt mingil määral stabiilset koondumispunkti – seda ei hajuta ka objekti taandamine kontseptualismis (kontseptsiooni taga roidab ikka ringi negatiivne, tühistatud objekt) ega ka protsessilooika esiletõus (protsess jätab endast enamasti maha ikkagi objektide sarjad või hajusa objektiparve).

Eelnevat arvesse võttes – võimalik, et autentsuse tõlgendusmudelit on vaja avardada nii, et sellesse mahuksid ka vähemstaatiliselt materjalautentsuse vormid. Sest isegi konkreetse objekti materjalautentsus ei moodustu ainult objektist endast. Esimene dünaamiline kiht, millele tuleks viidata, on objekti valmistamise tehnoloogia. Teine sama oluline kiht on objekti liikumine läbi aja, keemilised ja füüsikalised muutused, mis selle käigus objektis tekkinud ja temasse salvestunud on. Siin on põhjust küsida – kas need dünaamilisemad autentsuskategooriad on objekti autentsuse vältimatud osad, või võiks need selguse huvides kõrvale jätta? Ma jõuan ühe võimaliku vastuseni edaspidiste peatükkide jooksul.

Muidugi ei ole materjalautentsus isoleeritud mõnel teisel printsiibil ülesehitatud autentsusmudelitest. Ükskõik, kui selgepiirilisel seda eristada, ikka tekivad üleminekualad, kus kontseptid hakkavad mingil määral segunema ja üksteiseks üle libisema. Aga materjalautentsuse määratlemise tugev aspekt on, et seda saab loodusteaduslikult piiritleda küllaltki täpselt (kuigi mitte kunagi täiesti täpselt, sest tegemist ei ole üheselt määratletava parameetriga, nagu näiteks pikkus või kaal).

Siinse töö üks eesmärk on otsida viisi, kuidas materjalise väljenduvast autentsusest rääkida. Objektide ja materjalidega seostuval sõnastuspraktikal on oma gravitatsioon ja oma mõjujõud. See praktika orienteerib aspekte, mida objektis nähakse, või mida

temas esile tooma hakatakse (kui tegu on aktiivse taastamisolukorraga) mitte ainult peites, vaid ka suunates ja rõhutades. Näiteks Knossose arheoloogiliste varemete rekonstrueerimisel (mis juba iseenesest oli probleemne protsess) eeldas sir Arthur Evans, et tegemist on kuningliku paleega. Selle tagajärjel on ruumidele ja objektidele antud nimetused «palee», «trooniruum», «Liliaprints». Hiljem on tekkinud kahtlusi, et Knossose arheoloogilist materjali tõlgendati liiga julgelt. [Kienzle 1998: 113–114, 381–384] Kuigi võiks arvata, et freskode kokkuladumisel väikestest tükkidest ei tohiks sellised nimetused väga suuri valestiminekuid tekitada, siis praktikas asi nii lihtne ei ole. Eelnevalt kohaldatud nimetused võivad hakata kujundama rekonstruktsioonide suunda. Ja seda isegi siis, kui rekonstrueerija lähtub peamiselt graafilistest ja materjalilistest mustrisarnasustest.

Seoses tehnilise kunstiajaloo esiletõusuga on põhjust rõhutada objektide füüsilisi omadusi ja tuletada neist kirjeldusstrateegiaid, mis sõnastaksid halvastisõnastavaid materjalipõhiseid omadusi. Kui tehnilise kunstiajaloo meetodid on niikuinii pidevalt töös, siis vajavad nad ka tõlgendavat keelt, mis leiaks oma aine mitte teooriast, vaid otsesest objektidesse ja materjalidesse sekkuvast praktikast. Tehniliste võtete taga on alati mingid valikud ja mingi mentaliteet, ja nende tagaplaanide uurimine võiks ideaalis muuta neist tuletatud andmed ja järeldused tehnikate sisulise mõistmise kaudu paremini loetavaks ja tõlgendatavaks. [Koppel jt 2012: 17–28]

1.5 Originaal

Ükskõik, kuidas autentsust fragmentideks lammutama hakata, igal juhul tuleb tegemist teha originaali-küsimusega. «Sõna autentne seostub kreekakeelse sõnaga *authentikòs* (*autòs*, mina ise, seesama) ning ladinakeelse *auctoriga* (alusepanija, autoriteet), niisiis originaaliga vastandina koopiale, tõesega vastandina valele, ehtsaga vastandina võltsitule. /.../» [Jokilehto 2010: 369] Sellest definitsioonist edasi liikudes ütleb Jokilehto, et «olemas saab olla ainult üks originaal». See on selgelt ainukordsuse ja autentsuse sidumisele keskenduv määratlus.

Katseks võiks konstrueerida olukorra, kus kunstnik teeks korraga ühe ja sama skulptuuri kahte identset versiooni. Oletame, et ta on erakordselt kannatlik – ta kordab iga peitlilööki kohe muutumatult paralleelskulptuuri materjalis (võib-olla oleks mõistlik asendada inimsulptor robotpeitliga, siis võiks eeldada töövõtte täielikku kattuvust). Üks skulptuur saaks valmis täpselt peitlilöögi jagu varem kui teine. Kujusid võiks inimliku eristusvõime piirides pidada identseteks. Kumb oleks sel juhul originaal? Kui tihendada vaatluste resolutsiooni, siis selguks kiiresti, et mikropragude struktuur materjalis oleks ikkagi märgatavalt erinev. Need kaks saaks identsed olla siiski ainult inimliku eristusvõime jaoks. Kui tingimusi veelgi idealiseerida, ja oletada, et materjal on tehivääriskivi (selle kristallstruktuur on praktiliselt veatu), ning robotpeitel teeb mõlemat skulptuuri korraga, ning need valmivad täpselt samaaegselt, ongi meil justkui kaks originaali. Aga tõenäoliselt me märkame, et me ei taha neid pidada üheks ja samaks objektiks. Olukord on keeruline siiski ainult seni, kuni me arvestame kunstniku kavatsusega ja kunstiteose ainukordsusega (mis selles näites juhtus justkui kahekordselt – ühe ja sama intentsiooni ja pingutusega tekkis kaks identset objekti). Kui aga keskenduda materjalile ja objektiksolemisele, siis on meil kaks sõltumatut originaali, mis ei ole originaalid teineteise suhtes – kumbki objekt esindab ikkagi ainult iseennast.

Ainukordse originaali eristamist kõigist salakavalatest teesklustest ja dublantidest on pika aja jooksul peetud väga oluliseks oskuseks (enamasti on piisanud veendumusest, et eristamine on tehtud veatult, tegelikku kontrolli oli enne loodusteaduslike meetodite väljaarendamist sageli väga raske teha). Originaali tajumine originaalina on sageli väga nüansseeritud ja sõltub konkreetse objekti füüsilistest omadustest (ning loomulikult ka objektiga kohtuja eelteadmistest). «Iga kord, kui konspiratsiooniteoreetikud väidavad, et Leonardo da Vinci Mona Lisa (1503–1506) Louvre’i ekspositsioonis on tegelikult koopia, ja originaal on tegelikult ohutuslikel kaalutlustel ära peidetud, puhkeb hiiglaslik pahameeletorm. Selline asi tähendaks mastaapset skandaali.» [Fakery] Väga vähesed inimesed vaidleks sellele väitele vastu – see tundub intuiitiivselt paikapidav positsioon. Samas, kui ohutustehniline koopia ja kaitsmistvajav originaal on avalikult esitatud ja on teada,

kumb on kumb, siis enamasti probleeme ei teki. Kui maha arvata paljude vaatajate sügav sisemine pettumus: see pole siiski see, see on kõigest koopia! Ka siis, kui vaataja ise mitte kuidagi ei suudaks originaali koopiast eristada, on teatav pettumus täiesti ootuspärane.

Ka kolleksionääri igapäevasesse praktikasse kuulub lahutamatult vaimustumine erakordsetest, unikaalsetest ning teadaolevalt autentsetest objektidest. «Kui ma vaatan kunstiteost, mida ma olen varasemalt näinud raamatus, kuid mitte kunagi päriselt, tabab mind äratundmisest tekkiv endorfiinilaine.» [Fakery] See endorfiinilaine laieneb tohutule asjade kogumile. Vanad kindla markeeringuga vinüülplaadid, millel on spetsiifilised, ainult stuudio sisesuhtluseks mõeldud salvestused. Postmargid, millel on trükiviga, ja mis selle tõttu kohe pärast ilmumist käibelt kõrvaldati. Dagerrotüübid. Väga sageli on selliste kolleksioneerimisobjektide omadus mingi selge füüsiline eripära või isegi täielik ja eeldatavalt kindel ainukordsus, originaalsus kõigi teiste sarnaste objektide grupi suhtes (see kehtib näiteks täielikult dagerrotüübi kohta, mis on valmistamistehnoloogiast tulenevalt ainueksemplar).

Muidugi on sellistes erutumismustrites ka õpitud komponendid, erakordsusetaju põhineb sageli eelnevalt omistatud väärtuslikkusel. Kuid nende komponentide rõhutatus põhineb omakorda objekti niisugustel füüsilistel omadustel, millel oli piisavalt eeldusi esiletõstetuks osutada.

Erakordsuse sidumine objektiga toetub väga tihti arusaamisele, et samasuguse objekti loomine (või tekkimine) ei ole tingimuste ja olukorra muutumise tõttu enam võimalik. Jukka Jokilehto tsiteerib Cesare Brandit, kes oli veendunud, et kui võtta samast karjäärast sama tüüpi marmorit kahel erineval ajastul, kõigepealt originaali loomiseks ja kunagi hiljem selle restaureerimiseks, on materjal sama küll keemiliselt³, kuid mitte tähenduslikult, ja et tulemus on seetõttu võlts. [Jokilehto 2010: 294]

Ligipääs mingile erakordsele materjalile võib tekitada kombinatsioone, mida on raske võimalikuks pidada. Oletame, et ma ütlen kellelegi, et näe, tegin sulle Hieronymus Boschi maalist kõrvarõngad. On päris kindel, et sellist juttu usuks ainult väga kergeusklik inimene. See oleks lihtsalt üks lugu, millel puudub veenev kinnitus, analoogne pühakusäilmete ja pühaku füüsilist seost kinnitavatele lugudele. Aga kujutame ette olukorda, et konservaatoril on olnud ülesanne analüüsida maali, mis

³ Suure tõenäosusega me ei saa isegi keemiliselt sama materjali, võib-olla ainult kõige üldisemas mõttes, põhivalem jääb enamvähem selleks, mis ta oli. Aga kui me vaatame materjali käitumist, siis materjalilademeid mõjutavad kliima, õhusaaste, põhjavesi jne jne. Otseses füüsilises mõttes ei ole tõesti võimalik saada täpselt sama materjali, mis oli kunagi enne, ja mida suurem on ajaline vahe, seda suurem on materjalierinevus.

on atribueeritud Hieronymus Boschile. Laboratooriumi jaoks on võetud imeväike värviproov, labor on selle valanud vaiku, lõiganud seda ja analüüsinud. Ja siis, protsessi olemusest tulenevalt, on väga väikesed materjalitükikesed teaduslikust uurimisprotsessist välja pudenenud. Neid ei lähe enam vaja, nad on ülejääk.

Konserveerija võtab nüüd selle ülejäägi, mis muidu saadetak스 unustusse (st, prügikasti). Ja ta teeb nendest olematult väikestest värvitükikestest kõrvarõngad. Korraga on juhtunud midagi väga hämmastavat. Kellelgi on võimalus kõrvas kanda Hieronymus Boschi isikliku pintsliga valmistatud ehteid, ja ta ei ole pidanud selle eest maksma kosmilisse mastaapi kuuluvat hinda (mis muidu kuuluks paratamatult igasuguse Boschiga seotud materjali juurde). Ükskõik kui väike on see värvikübe, mida konserveerija ehte valmistamisel kasutas, otsene füüsiline seos Boschi pintsliga paneb igal kunstist midagi kuulnud inimesel käed värisema. Nagu kolleksionääril. Nagu konnossööril. Teadmine, et füüsiline seos tõepoolest on seal, mõjutab meid sama tugevalt nagu keskaegset palverändurit kohtumine piimast pisaraid nutva *ehtsa* Ristija Johannese peaga.⁴

⁴ Näitel on tegelikkusel põhinev alus. Aastal 2011 toimus Tallinnas lida galeriis ehtekunsti näitus «Eheteoor», kus Hilikka Hiiop ja Kadi Polli eksponeerisid tundmatu Madalmaade maalikunstniku maali «Kaubitsejate ja rahavahetajate templist väljaajamine» värviproovidest tehtud kõrvarõngaid. Maali eeskujuks on olnud Hieronymus Boschi ja Pieter Bruegel vanema tööd. [Eheteoor]

1.6 Millistel tingimustel autentsus ära laguneb?

Autentsuse lagunemise kohta saab alati esitada palju osaliselt retoorilisi küsimusi. Millal saab hoonest rusu? Millal auto ei ole detailide pideva vahetamise tõttu enam see auto? Millal maaling on muutunud lisanduste ja ümbertegemiste tagajärjel rekonstruktsiooniks, millal on mindud liiale? Ja kui palju saab materjali üldse asendada, enne kui Theseuse laeva sündroom praktikasse sisse murrab?

Kui sir Arthur Evans rekonstrueeris Knossose paleed, siis tänapäevaste konserveerimis-arusaamade järgi lasi ta teostada lubamatu hulga meelevaldseid juurdeehitusi ja lisandusi. Ometi ei ole tema töö tagajärge vaatamiseks suletud ega maha lammutatud. Võiks isegi öelda, et niikaua kui sir Evansi rekonstruktsioonides on algne materjal hilisematest lisandustest eraldatav, ei ole algsete leidude autentsus (vähemalt materjali tasandil) kahjustatud. Lihtsalt tuvastamine, mis on mis, on keeruliseks muudetud, ja seda eriti just ettevalmistuseta publiku jaoks. Samas, autentse materjali segamine lisatud materjaliga teeb uurimistöö siiski keerukaks ka spetsialistile. Igal juhul on sellise igas mõttes komplitseeritud objekti autentsuse määramine keerukas ülesanne ja pole olemas head ja õiget vastust, kuidas seda just täpselt tuleks teha. Eeldusolukord on kihiline. Võimalik, et ka vastus peaks olema kihiline.

Paradoksini viiva mõtteharjutuse Theseuse kolmekümneaerulisest laevast esitab Plutarchos (46–120) (lugu ise on kindlasti oluliselt vanem, kuna Theseuse tegutsemine toimub Muinas-Kreeta aegadel). Kuna ateenlased pidasid Theseuse laeva erakordselt väärtuslikuks, vahetati sadamas seisval laeval pidevalt välja lagunevaid osi. Lõpuks jõudis laev seisu, kus iga viimane kui osa oli välja vahetatud. Küsimus, millele ei saanud anda selget vastust siis (ega saa anda ka nüüd) oli – kas see on ikka veel Theseuse laev, kui kogu tema materjal on välja vahetatud? Paradoksi keerulisem variant tuleb Thomas Hobbes'ilt – kui eemaldatavatest osadest pannakse kokku uus laev, siis kumb neist kahest on lõpuks Theseuse laev? Või teisiti sõnastatult – kumb neist kahest on autentne originaal? Ja kas autentsus on selle protsessi käigus mingil viisil lagunenu või laiali pudenenud? [Jokilehto 2006] [Theseuse laev]

Theseuse laev on mõttekonstruktsioon. Praktilistes taastamisolukordades tekib enamasti mingi alus või vaikiv kokkulepe, millel põhineb objekti ühtseks pidamine, ja ka arusaam, kas autentsus on ühendatud selle ühtsusega või mitte. Vanade autode taastamisprobleemidel põhinev teleseriaal «Car SOS» restaureeris 3. hooaja 8. osas 1963. aasta Alfa Romeo Spiderit. Oluline küsimus oli järgmine. Auto kere oli ulatuslikult keevitusega paigutatud ja mitmel eri moel üle värvitud. Seega tuli saada kätte puhas, ilma lisandusteta kere. Selleks lastakse niisugune kere happevanni. Taastajatele tegi väga suurt muret küsimus, mis saab siis, kui happevannist tuleb

välja kogum laialilagunenud keredetaile, mitte terviklik kere. See oleks tähendanud, et autot enam ei ole, et see on laiali lagunenud. Praktika jaoks moodustub siit oluline küsimus – millises lagunemistasmes saab objektist rusu? Materjal oleks jäänud ju alles ja auto kere oleks saanud uuesti kokku keevitada.

Kuid autorestaatorite praktilise kogemuse järgi oli auto sellesama autonoomne olemas niikaua, kui kere oli ühes tükis – võib öelda, et autentsus moodustus selles juhtumises mahust, mitte materjalist või detailidest, ja aluse sellele konstrueeris restaatorite veendumus. Kui ühes tükis oleks mingi tehnilise protseduuri käigus kaotatud, oleks restaatorid kaalunud mõtet, et auto taastamine on läbi kukkunud (nagu nad ise kinnitasid). [Car SOS]

Ka lagunemise peatamine ei ole probleemitu. Näiteks on ilmne, et maalidele ja eriti joonistele langeva valgushulga piiramine on nende säilimise huvides hädavajalik. Igasugune valgus – välklambid, otsene päiksevalgus, kunstlik üldvalgus – mõjub värvidele ja pliiatsijälgedele kahjulikult. Graafikat hoitakse pimedas, ja sageli välditakse isegi lühiajalist eksponeerimist. Värvide muutumise protsesse jälgitakse hoolikalt.

Siin toimub objekti materjalautentsusesse huvitav negatiivne sekkumine. Ehk siis, kui me selle pärast, mida valgus objektiga teeb, sel määral mures oleme (ja me oleme), siis oma katsega mitte sekkuda me just sekkume. Kunstiteos on mingil kindlal viisil tulnud läbi aja, ja selle tulemise käigus on tema materjal saanud mingil kindlal moel kannatada. See kannatadasaamine kaasneb läbi aja tulemisega. Nüüd, kui me selle kannatadasaamise seisma paneme, siis me võtame teoselt justkui ära võimaluse minna edasi läbi aja nende reeglite järgi, mida ajast läbimine endaga paratamatult kaasa toob ja mis kuuluvad selle objekti eksisteerimiskaare juurde. Me oleme vähemalt mingis ulatuses tõstnud objekti tema eksisteerimiskaarest välja, ja määranud talle uue. Millesse muidugi ei ole põhjust suhtuda kuidagi teistmoodi, kui teoreetilise huviga – mida see teeb objekti füüsilise eksistentsiga? Ja seejärel – mida see teeb teda hõlmavate interpretatsioonidega?

On näha, et ka lagunemisega seotud probleemistik on kihiline, mingit ühest selget vastust ega tegutsemisplaani ei saa esitada.

1.7 Sõnastuse katkendlikkus vs. materjali vaikus

Sõnastatud mälu on katkendlik. Füüsilised kestvused ja pidevused jäävad temast välja, neid kvaliteete ei saa sõnastada. Enamikku selles vallas toimuvast ei proovitagi kunagi kirja panna. Objektid on küll hästi nimetatavad ja nende iseloomulikud omadused esile toodavad, aga suurem osa jõududest, mis objekti on sekkunud ja tema eriomase autentsusmustrit kujundanud, jääb alati kirjeldustest välja.

Michel de Certeau väljendas seda olukorda «lgapäevastes praktikates»: «Kui palju ikka pannakse kirja sellest, mida igaüks teeb». [Certeau 2005: 95] Seda, *kuidas* kunstnik töötab või *kuidas* konservator katkist objekti parandab, ei kirjutata peaaegu kunagi üles.⁵ Need tegevused jäävad vaikivaks. Ometi on just need tegevused tähtsad – nendes tegevustes moodustub füüsilise autentsuse struktuur, detailne eripära, mis eraldab objekti kõigi teiste sarnaste koguhulgast. Selle autentsuskihi tundmine eeldab materjalide ja töövõtete tundmist. Seda ei saa väljendada sõnaliselt, ja kui mingit osa saabki, siis see jääb ilma füüsilise kogemuseta ikkagi väheütlevaks.

Väike viga üleskirjutuses võib tekitada massiivse valetõlgenduste voo (Püha Hieronymus eksis Vulgata tõlkes ühe sõna vastega, ja selle tõttu on Michelangelo Moosesel peas sarved – nagu ka paljudel teistel Moosetel). Siiski võib märgata tendentsi, et sõnastatud peetakse objektist läbipaistvamaks, paremini mõistetavaks ja usaldusväärsemaks. Seda hoiakut seatakse ka jätkuvalt kahtluse alla. Näiteks ütles Tiina-Mall Kreem loengus Christian Ackermannist: «Me usume kirjalikke allikaid rohkem kui pilte. Aga me peaks arvestama, et need allikad on võrdsed.» [Kreem 2017]

Objekti peetakse hämaramaks, läbitungimatuks, objekt on halvasti või halvemini «loetav». Jah, objekt ongi halvasti loetav, aga ainult sel juhul, kui me «loeme» ja tõlgendame objekti täielikult keelelises süsteemis. Objekti kontaktus väljaspool sõnastamist, analoogkodeeringutes, on jätkuvalt samatüübiline, nagu see on olnud evolutsiooni käigus.⁶

Samas, meie arusaamist objektist organiseerib teaduslikust diskursusest lähtuv täpsuseeldus. Meil on selge ettekujutus, kui täpselt on võimalik materjale uurida ja

⁵ Ma ei taha jätta muljet, et ma unustan siin dokumentatsiooni. Dokumentatsiooni pannakse kirja palju objekti füüsilistest aspektidest. Aga ma eelistaksin viia seda küsimust sügavamale objekti materjaliprobleemidesse – analoogkodeeritud pidevuseni, milleni kirjamärkidega ja sõnastamisega ei ole võimalik pääseda (vt 2. peatükk).

⁶ Muidugi on erinevate liikide kontakt objektidega väga erinev, seega oleks järelemõtlematu rääkida mingist üle evolutsiooni ulatuvast objektitajumise ühtsest mudelist, aga üldistamine indeksilist tüüpi märgisuhteni on siiski teoreetiliselt võimalik.

eristada (infrapuna-uuringud, XRF, analüütilise keemia meetodid jne). [Hiiop jt 2016: 69–79] Probleemi üks osa on ilmselt see, et kuigi meie sensoorne eristamisvõimekus ei erine kuigivõrd neist inimestest, kes elasid 1000 või 40 000 aastat tagasi, siis meie ootused eristuse täpsusele on organiseeritud ja teadvustatud põhimõtteliselt teistmoodi. Bütsantsi pühakusäilmete austamise traditsioonis piisas konfirmatsiooniks veenvast loost (ja ametlikust pitsatist, mis lugu kinnitas), ja looga külgneva objekti olemasolust. Igapäevases mitteprofessionaalses praktikas piisab sellistest alustest ikka veel – näiteks müüvad petised tänaval kergeusklikule ostjale Rolex'i kella, millele on kinnituseks Rolex peale kirjutatud, ja see kiri veenab ostjat, et tegemist on autentse objektiga. Objekti materjal ja koostetehnoloogia on ilma eksperttasandi teadmisteta läbitungimatu, ja konfirmatsiooniprotsessis domineerib kirjapandu. Samas, kellade ehitustundev inimene teeb oma eristused vaikiva ja hämara materjali ja struktuurse ülesehituse baasil, ja jätab kella ostmata, sest ta suudab objekti autentsusmäära tuletada füüsiliselt temast endast.

Keeleliste vahenditega kirjeldatud objektid koosnevad suletud ja avatud kihtidest, teadaolevast ja varjatust, aktualiseeritust ja läbinähtamatust. Suur massiiv füüsilisi eripärasid, mis moodustavad objekti materjaliautentsuse tuuma, jääb sõnastusest igal juhul kõrvale, ja ilma tehniliste uurimismeetodite sekkumiseta need kihid ei ilmu. Objekti kihilisuse struktuur sõltub otseselt tehniliste vahendite läbistamisvõimest. Need vahendid on praeguseks teadusliku konserveerimispraktika lahutamatu osa. Analüüsimine, millist tüüpi kihte ja kuidas need vaatlusmeetodid avavad või sulgevad, ei mahu siinse töö raamidesse. Piisab, kui teadvustada, et objektide autentsuse kihiline struktuursus konstrueeritakse kaasaegses konserveerimispraktikas suures osas väljaspool inimese sensoorse tajumisvõimekuse piire.

1.8 Stilistiliselt piiritletud väärtushierarhia

Materjali sekkuvate purustavate tehnikate taga on sageli kultuurilised eelistused (viisakam variant – vana kooli restauraator, kes eemaldab gooti kirikust tema meelest sobimatud hilisemad stilistilised kihid, äärmuslikum sekkuja – tänapäevane pühendunud ISiSe ikonoklast, hävitamas Palmyra arhitektuuri, tööriistadeks ketaslõikur ja piikvasar). Parasjagu kehtivas episteemis on alati mingid kujutamiskiivid eelistatumad kui teised. Selliste eelistuste teadlik kõrvalejätmine otsustusprotsessist on alles viimase aja konserveerimisele omane. Kultuuriliselt piiratud kontsept säilitamisväärtusest on eelneva ajaloo käigus hävitanud palju objekte ja materjali, mida tänapäevaste seisukohtade järgi oleks põhjust hoida ja säilitada.

Näiteks olid Tartu Jaani kirikus kesklöövi endiste võlvikandade piirkonnas Põhjasõja-järgsed roosad ornamentaalmaalingud. Olev Prints kirjutas nende kohta: «Sellega ühtlasi kaotasid klerestooriumi akende vahelised ilustised säilitamisväärtuse kui mittealgsed.» [Lamp 2016: 171] Selline suhtumine aja jooksul ladestunud kihtidesse tunduks tänapäeval üsna meelevaldne.

Arusaam sellest, mida pidada autentseks (mis ühtlasi tähendab olulist) ja mida mitte, võib märgatavalt kujundada objektide säilimist ka palju pehmemate realisatsiooniteede kaudu. Modernistlik otsustus, et väärtuslik on signatuuriga maal, tekitab muutuse maalide väärtustamises ja selle kaudu ka nende säilimises. Signatuuri puudumine viis suure hulga maale aktiivsest nähtavalolekust välja. «Hollandi 17. sajandi miljonitesse ulatunud maaliproduksioonist on tänaseks säilinud vaid ca 100 000 tööd. Arvu drastilise kahanemise üheks põhjuseks on kahtlemata aeg, mille kestel on enamik töödest hävinud, kuid arvatavasti on sellele kaasa aidanud ka modernistlik kunstiajalugu, kohati lausa fanatismi küündiv atribueerimine, soov leida töödele autorid ja eristada originaaltööd kooiatest, /.../ mis on eraldanud terad sõkaldest, ehk n.-ö tõelised Madalmaade pildid «ebatõelistest».» [Koppel 2005: 9]

See eristamine toetus konkreetselt signatuuri olemasolule. «Üheks kunstiteose originaalsust tagavaks kvaliteediks peetakse traditsiooniliselt signatuuri olemasolu.» [Koppel 2005: 9] Signatuuri nähtavus ei ole aga mingi kindel ega probleemitu marker. «Tööde signeeringute kohta esitatud statistika näitab uurimise hetkeseisu. On võimalik, et tulevikus paljastub nii mõneltki maalilt, mis on praegu omistatud kunstnikule stiilikriitilise analüüsi tulemusena, lakikihi eemaldamise tagajärjena signatuur.» [Koppel 2005: 10] Ehk siis, süvenenum tähelepanu objektile, kihiline läbiuurimine tehnilisi võimalusi kasutades vastab objekti kohta käivatele autentsusküsimustele teistmoodi kui stiilikriitilised oletused. Ja see muudab objekti

autentsusspektrit. Muidugi ei ole ka signatuuri avastamine lakikihi alt iseenesest veel lõplik autentsuskonfirmatsioon.⁷

Kultuurilistel-stilistilisel eelistustel ja valikutel on suur mõjujõud, aga sellest vallast tulevad mõjutused jäävad suures osas väljapoole materjaliautentsuse küsimusi – kuigi ka siin tuletatakse otsustused vähemalt osaliselt objektide materjalidest ja arhitektoonikast lähtuvalt, on otsustuste tagamaad loodusteaduslike meetoditega väga halvasti (või üldse mitte) mõõdetavad. Materjaliautentsuse küsimuste suhtes on tegu pigem derivatiivsete, tuletatud hoiakute ja suhetega.

⁷ Kui olla väga järjekindel, siis ei saagi olla lõplikku autentsuskonfirmatsioonit objekti kohta, mida pole selle loomise ajal teaduslike meetoditega paljukihiliselt dokumenteeritud.

1.9 Mida teha autentsuskäsitluste paljususega?

Mida rohkem materjale lugeda, seda rohkem autentsuse termin põgeneb – täpsustub ja hägustub samaaegselt. Iga lisanduv definitsioon toob mängu uusi olulisi nüansse. Ja samal ajal muutub mõiste sisu üha hämaramaks ja paljukihilisemaks. Ühest küljest on see paratamatu, igasugune täpsustamine muudab uurimismaterjali keerukamaks. Teisest küljest ei ole see praktilise mõistekasutuse seisukohast kasulik – mõiste tekitab väljaütlemisel liiga palju kõhklusi ja ebakindlust, ei lase ennast enam ilma lõputute lisanduste ja täiendusteta rakendada.

Kui vaadata eelnevaid näiteid (mis on teadlikult valitud teatava hajususega), saab üha selgemaks, et autentsuse tajumist ei ole võimalik kuidagi ammendavalt struktureerida, see ei ole hea üldmõiste, millest kõik enamvähem ühtemoodi aru saavad. Ilmselt tuleb loobuda lootusest, justkui oleks võimalik kuidagi ammendavalt kirjeldada autentsuse struktuuri. Me ei saa öelda, et autentsus jaguneb teraks, varreks ja käepidemeks. Ma võtan 4. peatükis selle probleemi uuesti üles ja püüan ammendava defineerimise võimatusest tuletada mudeli, kuidas autentsust esitada praktiliselt kasutatava mudelina. Siinne töö ei saa anda vastust selle mudeli töötavuse osas, eesmärk on lihtsalt esitada üks võimalik mudel, millel võiks olla mingi potentsiaal konserveerimispraktikates osaleda.



Probleem Theseuse laeva autentsusega. Igapäevases konserveerimispraktikas ei õnnestu autensusküsimusi nii lihtsalt lahendada. [Existentialcomics]

2. peatükk

Indeksiline märgiseos ja ellujäämismehhanismid

2.1 Peirce'ilikult mõistetud indeks ja selle rakendumine seostajana

Ma võtan arutluskäigu aluseks Charles Sanders Peirce'i märgiteooriast lähtuva indeksilise märgisuhte esituse tema klassikalisel ja üldtuntud kujul. Võib-olla on Peirce'i esitatud indeksikirjeldus minu vajadustega isegi liiga siledalt sobituv, aga ma jätan indeksikriitika mõne hilisema uurimuse teemaks. Indeksi mõistesse hõlmatut on vaja selleks, et kirjeldada füüsilisse tegelikkusesse aheldatuse tuuma, seda toore füüsilise faktina esile tulevat seost, mille pidevas kõikjalolus me liigina evolutsioneerunud oleme, ja mille pidevas kõikjalolus on arenenud igasugune elu kogu viimase 3 miljardi aasta jooksul⁸. [Life] Sellist skaala ulatust on vaja, et mõista, kui sügavalt on indeksilistele märgiseostele toetumine igasuguse elu toimimismehhanismidesse integreerunud.

Charles Sanders Peirce'i tuntuim märgisuhete trihhotoomia⁹ koosneb kolmikust indeks–ikoon–sümbol. Kõige üldisemalt öeldes toetub ikooniline märgiseos sarnasusele, sümboliline seos kokkuleppele/reeglile ja indeksiline seos füüsilisele/faktuaalsele ühendusele objektiga, millele ta viitab. [Peirce]

Füüsilise/faktuaalse seose dominant on indeksi põhilise määratlejana üsna üldiselt kokku lepitud. Daniel Chandler kirjutab oma semiootika aluseid selgitavas raamatus: «Kolmest [märgisuhte] tüübist, saab ainult indeksilisus olla tõendiks objekti eksisteerimisest.» [Chandler 2007: 43] Peirce'i järgi on indeksi omadus külgnevus (*contiguity*) objektiga (samamoodi, nagu ikooni omadus on sarnasus, kusjuures see ei pea olema visuaalne sarnasus, ka teise heliga sarnane heli tähendab ikoonilist märgisuhet).

Igapäevase elupraktika seisukohalt on indeksilise märgisuhte üks omapära reflektorsus ja vältimatus. Reaktsioon indeksile toimub enamasti kiiremini, kui interpreteeriv teadvus jõuab sekkuda. Kehaasendi koordineerimine libastumisel, võpatas pimedas selja tagant kostvast prõksatusest, mahakukkuva kruusi haaramine enne, kui teadvus üldse kruusi mõiste aktualiseerida jõuaks – need kõik on

⁸ Sellesse dateeringusse tuleb suhtuda loominguiliselt – see muutub pidevalt, iga uus Science'i number võib seda korrigeerida. 3 miljardit aastat on varaseim elu dateering, mille üle ei vaielda. Teine sageli kasutatav arv on 3,8 miljardit aastat. Siinse töö jaoks ei muuda see erinevus midagi.

⁹ See on Peirce'i teine märgisuhet kirjeldav trihhotoomia, põhineb objekti ja sellele viitava märgi suhte esitamisel. Esimene trihhotoomia kirjeldab märgi suhet endasse ja kolmas märgi, objekti ning interpretandi suhet. Esimene ja kolmas trihhotoomia jäävad siin analüüsist välja. [Vt Farias & Queiroz 2006]

indeksipõhised reaktsioonid. Need mehhanismid on taganud evolutsioonis olendite ellujäämise kõige kiiremates füüsiliste olukordade muutumistes. Kui indeksiline märgituvastus eksib, kahanevad olendi ellujäämisvõimalused järsult. Ühtlasi põhineb enda positsioneerimine ruumis, toidu ja kaaslaste leidmine, füüsilistes kokkupõrgetes võitmine ja ellujäämine (ning võimalikult väheste vigastuste saamine) indeksilisel märgisuhtel (kuid mitte ainult sellel).¹⁰

Peirce'iliku semiootika iseloomulikuks omaduseks on, et hoolimata ilmest võimekusest formaalloogiliste konstruktsioonide ehitamisel, ei ole Peirce oma seoste süsteemi formaalloogiliselt välja mõelnud. Peirce'ilik semiootika on välja kasvanud loodusest, selles juba olemasolevate mustrite struktureerimisest ja korrapärasest kirjeldamisest. Peirce'ilik semiootika töötab siis ja ainult siis, kui ta on tuletatud tegelikkuses juba olemasolevatest märgisuhete mustritest, ta järgneb juba olemasoleva vaatlemisele, mitte ei eelne ega ennusta.¹¹ Sellel taustal on Peirce'i indeksi-määratlus siinse töö eesmärkide jaoks hästi kasutatav, sest see kirjeldab seostumisviisi, millel on kindlasti (niivõrd, kui me üldse suudame millestki midagi järeldada) olemas looduses eksisteeriv alus – esialgu puudub vajadus siirduda metsa kontrollima, ega Peirce seda kõike kogemata lihtsalt välja ei mõelnud. Teiseks on indeksilisus kui märgisuhete tüüp küll väga ulatuslik ja sisaldab äärmiselt erinevaid kogemisviise ja osutusi, aga alus, mille Peirce esitab, töötab märkimisväärse täpsusega kõigi nende seosevariantide jaoks: «Peirce pakub välja mitmeid kriteeriume, mis võiksid määrata indeksi. Indeks osutab/viitab millelegi: näiteks, 'kell ja päikesekell osutavad ajahetkele'. Peirce osutab 'algupärasele suhtele' märgi ja objekti vahel /.../. Objekt peab olema olemas. Indeks seotus tema objektiga on füüsiline tõsiasi. On olemas reaalne seos, mis võib olla otsene füüsiline seos.»¹² [Chandler 2007: 42]

«Objekt peab olema olemas» ja «on olemas otsene füüsiline seos» on need sõnastused, mida oli vaja kuulda, et saaks peirce'ilikku indeksikontseptsiooni seostada autentsuse-uuringutega. Autentsuse järele küsimiseks üsna paratamatult peab ka «objekt olemas olema» ja temaga on vaja tuvastada vähemalt mingil viisil «otsene füüsiline seos».

Indeksiline märgisuhe ja praktiline eluspüsimine on seotud. Peirce osutab, et indeksil on tähelepanu siduv iseloom. «Mis iganes koondab tähelepanu, on indeks. Mis iganes meid ehmatab, on indeks.» [Peirce] Indeksilised märgid koondavad

¹⁰ Indeksi sisu on keerulisem, ma keskendun siin otseselt füüsilisi protsesse vahendavatele indeksitele.

¹¹ See on mõtlemismeetod, millele viitab Marcel Danesi John Deely semiootikakäsitlusest kirjutades: «/.../ ei toetu semiootika aine määratlemisel kultuurilise käitumise mustreile /.../, vaid eluvormides *endis* aset leidvale representatsioonile ja interpretatsioonile.» [Deely 2005]

¹² Siit ma jätan mugavama lugemise huvides ära kõik need viited Peirce'ile, mida Chandler teksti sees kasutab.

tähelepanu oma objektidele vältimatu jõuga. Tugev pikselöök osutab, et toimus midagi märkimisväärselt. [Peirce] Elusolendi seisukohast peab see paika – kuigi välg on eest ärahüppamiseks liiga kiire, on märguanne tähelepanu siduv ja samatüübiline aeglasemate protsesside ohumärguannetega (millele on võimalik reageerida). Siin on indeksi-määratluse haaratud selle seose otsesed praktilised rakendused, just nii, nagu nad metsas, kõrbes, ookeanis või tänaval pidevalt toimuvad. Kusagil karjatakse, ja me võpatame ja pöördume, just nii kiiresti, kui me üleüldse suudame. Kiiremat liigutust inimese ja üldse ükskõik millise füüsilise olendi lihaste süsteem teha ei suuda (ka instinktiivne silmapilgutus on reageerimine indeksilisele seosele, mis ühendab silmalau lihaste reaktsiooni silmasattunud puruga). Siin on näha ka otsene seos järgmises alapeatükis jutuks tuleva analoogkodeeringu ja indeksilise märgisuhte vahel.

Indeksilise reaktsiooni kiirus tuleneb osaliselt interpretatsioonile kuluva kalkulatsoonija (ehk järelemõtlemise) minimeerimisest. «/.../ indeksilisus põhineb 'otsele seosele' (või vähemalt seda tajutakse nii).» [Chandler 2007: 37] Teljel sümbolilisus – ikoonilisus – indeksilisus toimub pidev konventsionaalsuse kahanemine. Märgile adekvaatseks reageerimiseks on vaja üha vähem eelnevaid kokkuleppelisi teadmisi. Mida vähem on vaja kokkuleppelisi teadmisi, seda kiirem saab olla reaktsioon – seda vähemate võimaluste vahel on põhjust valida.

Lühikokkuvõtte Peirce'i indeksi-ideest, millele järgnevates mõttekäikudes oleks mugav toetuda, võiks olla Chandleri kompakt-sõnastus sellest: «Indeks/indeksilisus: modaalsus, milles tähistaja ei ole arbitraarne, vaid on mingil viisil (füüsiliselt või põhjuslikult) otseselt seotud tähistatavaga – see seos on kogetav või järeldatav: näiteks 'naturaalsed märgid' (suits, müristamine, jalajäljed, kajad, loomulikud lõhnad ja maitsed), meditsiinilised sümptomid (valu, lööve, pulsisagedus), mõõteriistad (tuulelipp, termomeeter, kell, lood), 'signaalid' (koputus uksele, telefonihelin), osutused (sõrmega näitamine, teeviidad), salvestused (foto, film, video- või teleklipp, salvestatud hääl), personaalsed eripärad (käekiri).» [Chandler 2007: 37]

2.2

Topeltkodeeritus: digitaalne ja analoogne kodeerimine

Kui otsida autentsustajule süsteemselt ja järjekindlalt määratletud alust, mis kasvaks välja looduslikust tegelikkusest ja oleks põhjendatud bioloogiapõhiste argumentidega, siis on olemas veel üks sobiv süsteem, mis külgneb tugevalt indeksilisuse mõistega, aga ei ole sellega identne. See on digitaalse ja analoogse kodeerimise teooria, selle esitaja on taani molekulaarbioloog ja biosemiootik Jesper Hoffmeyer.

Kõigepealt on vaja nood kaks modaalsust üksteisest eristada. See eristus ei ole nende mõistete tänapäevaste kasutamisharjumuste taustal päris ootuspärane. «Sõna «digitaalne» tuleb ladinakeelsest sõnast *digitus*, mis tähendab sõrme, ning kõige üldisemalt on digitaalne kood selline kood, mille aluseks on sümbolid, mis nagu sõrmedki on pidevusega, näiteks nagu numbrid 1, 2, 3, 4, 5, või mis tahes kirjutamissüsteemi või alfabeedi kirjamärgid.» [Hoffmeyer 2014: 126–127] Hoffmeyer rõhutab, et juba «varasem leiutis, raamat, põhineb digitaalsel süsteemil (kirjamärgidel) – niisiis, kui asi puudutab selgelt arusaamist koodidest, on uuema aja komme teha vahet digitaalsel elektroonilisel meedial ja vanaaegsetel raamatutel ohtlikult ekslik.» [Hoffmeyer 2014: 127]

Digitaalse koodi alternatiiviks on analoogkood. Hoffmeyer selgitab analoogsusprintsipi järgmiselt. «Näiteks vanemat tüüpi kellal ringlesid osutid numbrilual üsna sarnaselt sellega, kuidas päike (näivald) ümber Maa tiirleb. Samamoodi võib öelda, et termomeetri elavhõbedasamba kõrgus on analoogne ja peegeldab tegeliku temperatuuri ulatust. Võiksime ka öelda, et kinnas on käe analoog, ja teatud mõttes võiks isegi lindude tiibu pidada õhuhoovuste aerodünaamiliste omaduste analoogsüsteemis kodeerimiseks.» [Hoffmeyer 2014: 127]

Kõige üldisemas plaanis võib enamasti arvestada, et digitaalsed kodeeringud on arbitraarsed (nagu sümbolilised märgisuhted üleüldse), arusaadavuseks vajavad nad mingile välisele kokkuleppele toetumist. Hoffmeyer osutab sellele oma teooria üldosas: «Digitaalsed koodid põhinevad paratamatult sümbolilistel märkidel /.../, samas kui analoogkoodide aluseks on ikoonid ja/või indeksid /.../.» [Hoffmeyer 2014: 127]

Füüsilises tegevusruumis analoogkodeeringute kaudu toimuv on suurel määral vaikiva teadmise vald, sõnastatav ainult väga üldiselt ja ainult struktuuri peamistele elementidele viitavalt (sõnastamine ei pääse oma digitaalse diskreetse hõreduse tõttu füüsiliste protsesside pidevusele lihtsalt piisavalt hästi ligi). Väga palju sellisest

vaikivast teadmisest on enesestmõistetavana üldiste umbkaudu viitavate sõnastuste külge ühendatud, ja nende kasutamine on sel määral keeles internaliseeritud, et selline tähistamine tehakse ära intuiitiivselt. Vaikiva teadmise sisu ei ilmu niimoodi kunagi keelelise aktualiseerimise teadvustatud kihtidesse. «Paadid ujuvad meres.» «Lind lendab õhus.» Need väljendid tunduvad piisavalt kirjeldavat tegevusi, millele nad viitavad. Nende protsesside sisu teadvustame me aga ainult siis, kui satume olema laevaehitaja või biomehaanik. Idee, et meri kodeerib paate, valib nende hulgast töötavad paadid välja [Sepp 2017 : 130], või et lind kodeerib tiivaga õhku [Eik Hermann 2015], tõlgendab õhuvoolude peensusi õhuspüsimiseks ja ellujäämiseks, on igapäevase mõtlemiskogemuse seisukohalt ootamatu. Ja suunab mõlemat protsessi mõistma mitte üldistatult, vaid nende füüsilistele vaikivatele tehnilistele keerukustele keskendudes.

Siiski ei ole piisav, kui me püüaks digitaalset ja analoogset kodeerimist väga puhta lõikega teineteisest eraldada. Kuigi põhiolemuselt erinevad, on need kodeerimisviisid protsessuaalselt palju tihedamalt seotud, kui ainult struktuurile keskenduv esitusviis näidata suudaks. 1991. aastal esitasid Jesper Hoffmeyer ja Claus Emmeche idee, et elu võiks selle kõige fundamentaalsemal tasandil iseloomustada topeltkodeeritus (*code-duality*). Seda tuleks mõista kui rekursiivset ja lõppematut sõnumite vahetamist analoogse ja digitaalse koodiga töötavate üksuste vahel. [Hoffmeyer 2014: 130]

Mis võiks olla sellise sõnumivahetuse funktsionaalne sisu? Biofüüsik Howard Pattee esitas 1972. aastal mõtte, et elussüsteemid peavad paratamatult toimima interaktsioonide kaudu kahe teineteist täiendava toimimisviisi vahel, millest üks on ajast sõltumatu ehk sümboliline ja teine on ajast sõltuv dünaamiline toimimisviis. [Hoffmeyer 2014: 130] Need toimimisviisid on võrdsustatavad digitaalse ja analoogse kodeerimisega. Digitaalne kodeerimine annab võimaluse interpreteerida toimunut, sisuliselt tähendab see lahtilukustamist ajast, analoogne kodeerimine aga muudab millegi toimumises osalemise üleüldse võimalikuks (kuid selle käigus ollakse lukustatud füüsilistesse aja- ja ruumiolekutesse). Seda protsessuaalsust võib kirjeldada ka nii: «Üldiselt tähendab see looduses, et analoog-kodeerimisega tunnevad organismid üksteist ära ja suhtlevad omavahel ökoloogilises ruumis, digitaalseid kodeeringuid (genoome) kannavad organismid põlvest põlve passiivselt edasi. Sellise nurga alt vaadates on elu semiootiline kestmine fundamentaalse topeltkodeerituse kaudu.» [Hoffmeyer 2014: 130]

Siinse töö seisukohalt on oluline ainult analoogselt kodeeritavate aspektide kogum. See osa (ehk siis üksteise äratundmine ja suhtlemine) sisaldab endas ka lõputuid füüsilisi seoseid keskkonnaga. Hoffmeyeri definitsioon ütlebki selgelt, et analoogselt kodeeritud osa ülesanne on kodeerida otseseid aega ja ruumi lukustatud

interaktsioone, olukordi, mis pidevalt määravad olendist väljapoole jääva tegelikkuse sekkumise määra.

Selleks, et mingi süsteem saaks olla elus, peab ta looma iseenda, st temas peavad sisalduma eristamisviisid, mis on vajalikud iseenda äratundmiseks süsteemina. [Hoffmeyer 2014: 131] Iseenda äratundmine eluspüsiva süsteemina tähendab ka selle eristamist, mis võiks kahjustada eluspüsimist, mis võiks sellesse eluspüsimisse sekkuda välise ümberorganiseeriva mõjuna (kõlbmatu toit, terav oks, kiskja hammustus, kleepuvad seemned). Seesama analoogkodeerimine, mille kaudu organismid tunnevad üksteist ära, on ka kahjuliku eristamisalus.

Selle uurimuse eesmärk ei ole süvenemine analoogse ja digitaalse kodeerimise eristusregistritesse. Siin on vaja üldisemat lähenemist. Uurimuse fookuses on suhe – mismoodi me keeleliste elusolenditena üleüldse tajume analoogse ja digitaalse erinevust, mille alusel me neid modaalsusi teineteisest lahutame? Mitmed autorid toovad välja, et meie suhtumises on predetermineeritud eeldused. Chandler kirjutab: «Meil on sügav kiindumus analoogmodaalsustesse ja me kipume sageli pidama digitaalseid esitusviise vähem tõelisteks või vähem *autentseteks* (minu rõhutus – AL) – vähemalt esimese hooga (nagu näiteks audio-CD võrdluses vinüülplaadiga). Analoog-digitaal eristust esitatakse sageli dihhotoomia 'loomulik vs kunstlik' – loogiline edasiarendus Claude Lévi-Strauss'i väitest, et pidevus suhtub katkendlikkusesse nagu loodus suhtub kultuuri.» [Chandler 2007: 47]

Anthony Wilden eristab analoogset digitaalsest, kasutades tiheduse ideed. «Analoog on tähedusest [*meaning*] tiine, samas kui digitaalsete tähistuste [*signification*] vald selle kõrval on suhteliselt lage. Peaaegu võimatu on tõlkida analoogse rikast semantikat mistahes digitaalsesse vormi, et seda teisele organismile edasi anda.» [Hoffmeyer 2014: 141] Selline tiheduse/hõreduse korrelatsioon on selgelt olemas ka näiteks sellises igapäevases kogemuses, nagu kõnelemine. Uuringud näitavad, et hämmastavalt suur osa suhtlemise jaoks vajalikust informatsioonist antakse edasi paralingvistilistes interaktsioonides, st analoogselt kodeeritult. [Hoffmeyer 2014: 140–141] Nii ellujäämisel vigastusohlikus keskkonnas kui edukas suhtlemises liigikaaslastega (ja ka liigiülel) on analoogkodeeringute õige tõlgendamine märkimisväärselt suure tähtsusega. Üldistes dünaamilistes põhimõtetes on palju liigiülel selgelt ja üheselt mõistetavat. Ründava koera ohtlikkus on arusaadav ka ilma eelnevalt koerarünnakut läbi elamata. Ka kaitseliigutused sellele rünnakule võivad vallanduda ilma igasuguse eelneva treeninguta. Kiire reaktsiooniga ratsanik jääb hobuse selga isegi esimest korda ratsutades, kui hobune ootamatult tagant üles lööb. Sel juhul ta tõlgendab hobuse kehadünaamikat analoogselt kodeerides adekvaatselt. Kõigis sellistes sündmustes ollakse mõjutusvõimelise mateeriaga otseses füüsilises kontaktis. «/.../ analoogkoodis on peaaegu võimatu... mitte

suhelda/suhtestuda,» kirjutab Wilder. [Chandler 2007: 48] Kivi kukub olendile igal juhul pähe, kui olend on kivi kukkumise trajektooriga. Oks murdub kindlasti, kui temale roninud loom on liiga raske ja koormab üle oksa kandevõime. Sellistel sündmustel on alati pöördumatud füüsilised tagajärjed. Analoogne kodeerimine indeksite kaudu on looduses peamine vahend vältida neid pöördumatuid tagajärgi.

Seega, indeksiline seos on tihe, külgnev ja gravitatsiooniliselt siduv. Samal ajal on sellest tihedusest midagi öelda proovimine sümbolilise kodeeringu hõreduse tõttu keerukas. Sõnastamine ei ulatu läbi vaikuse vasarani ja tema dünaamiliste positsioonideni.

Prantsuse kognitiivfilosoof Dominique Lestel on kirjeldanud probleemi inimahvidele inimkõne õpetamisega. Ta väidab, et üks põhjus, miks see ebaõnnestub, pole mitte keelelise võimekuse puudumine (pigem on see mingil protokujul just olemas), vaid see, et *neil ei ole midagi öelda*. Ja mitte sellepärast, nagu nad oleks rumalad – nende maailm on indeksiline. [Hoffmeyer 2014: 414–415] Indeksilisel maailmal ei olegi midagi öelda, mida keeles saaks väljendada.

Siit edasi esitab Hoffmeyeri küsimuse: mismoodi üleüldse õnnestus inimliigil välja kasvada indeksiliste seoste metsast, kuidas seda äärmiselt tihedat seost õnnestus niipalju taandada, et sai ilmuda sümboliline kombinatoorne manööverdamisvabadus? [Hoffmeyer 2014: 414] Võiks väita, sama küsimust täpselt vastupidiselt vaadates, et ei õnnestunudki (vähemal mitte fundamentaalselt). Ja see võibki olla autentsuskontseptide tuumstruktuur, see ebaõnnestumine, suutmatus indeksilisest kodeeritusest välja pääseda. Võib-olla ka ülepea võimatus seda teha. Me ei saa välja kasvada sellest, millest me oleme välja kasvanud.

2.3

Materjalide äratundmine looduses

Me avastame ennast maailmast keset objekte [Summers 2003: 61], mille vahel on juba olemas tugevad füüsilised seosed. Meil tuleb neid seoseid õppima hakata, et suuta nende objektidega toime tulla (kui need on meid ümbritseva looduse objektid) või neid kasutada (kui need on eesmärgipäraselt tehtud objektid). Seda momentsset pidevust, milles olend kohtub objektiga, võib nimetada aktuaalsuseks.

George Kubler tsiteerib oma õpetajat Henri Focilloni: «Minevikust on kasu kõigest aktuaalsuse mõistmiseks. Aga aktuaalsus põgeneb. Niisiis, mis on sel juhul aktuaalsus?» Ta ütleb, et see küsimus on vaevanud ka teda, ja et ta ei ole ka oma «Aja kuju» kirjutades vastusele lähemal. [Kubler 1962: 16] Eelmise alapeatüki baasil võiks proovida vastata – aktuaalsus toimub analoogselt kodeeritud modaalsuses, aga katsed teda mõista on digitaalsed. Aktuaalsus jääbki mõistmiskatsetest põgenema. Kohtumine objektiga on see olukord, kus aktuaalsus ei põgene, selles sündmuses on aktuaalsus kohal, objekt sekkub olendisse ja muudab tema olemasolu. See olemasolu muutus võib lõppeda olendi surmaga, näiteks kui loom, kellel pole tiibu, ronib kõrgel puu otsas kuivanud oksale ja see murdub ära. Kuivanud oksa äratundmine kõigi teiste okste hulgast on kriitilise tähtsusega loomale, kes ei lenda, ja peaaegu tähtsusetu loomale, kes lendab. Aga iga loom teeb enamasti kõik, mis võimalik, et aktuaalsusega kohtudes mitte surra.

Kubler ise vastab aktuaalsuse küsimusele poeetiliselt pingestatud sõnastuses, aga äärmiselt täpselt. «Aktuaalsus on pimedus kahe majakasähvatuse vahel. Vahemik kellatiksust kellatiksuni. Aktuaalsus on tühi vahepealsus, mis libiseb lõputult läbi aja. Pöörleva magnetvälja pooluste vahel olev tühi ruum, lõpmatult väike, aga äärmiselt reaalne. Seisak ajas, kui mitte midagi ei toimu. Tühjus sündmuste vahel.» [Kubler 1962: 17] Olendite jaoks on aktuaalsus see koht, kus juhtuvad kõik füüsilised, analoogselt kodeeritud asjad. Kohad, kus keelt veel ei ole või enam ei ole. Kus dialoogi teine osaline on vaikiv materjal, ja kus just selle keeletuse pärast tundub olevat kahe majakasähvatuse vaheline pimedus.

Muidugi ei ole Kubleril selle märkamisega mingeid probleeme. «Aga ikkagi, aktuaalne moment on ainus asi, mida me oleme võimelised otseselt kogema,» ütleb ta kohe järgmises lõigus. [Kubler 1962: 17] See *otseselt kogemine* on just seesama suhe, mis väljendub analoogsetes kodeeringutes.

Näiteks, ma lähen Tallinnas Arheoloogiamuuseumi (Rüütli 10), palun ennast viia Pulli asulast leitud materjalide kollektsiooni juurde ja kodeerin käega seda odaotsa, mida Pulli asula kütt oma käega umbes 11 000 aastat tagasi lõkke ääres looma luutükist

kodeeris. Selle hetke aktuaalsuses taandub kogu vahepealne 11 000 aastat maha ja minu kodeerimisviis ei erine füüsilises plaanis märkimisväärselt jääaja lõpu küti kodeerimisviisist – meie käte ehituses ei ole mingit olulist vahet. Selles füüsilises kontaktis ristub minu aktuaalsus tema aktuaalsusega. Ma kogen seda odaotsa samasugusena nagu Pulli asula kütt, ma oskaksin teda peaaegu samamoodi relvana kasutada, aga kui odaotsa kuuluvust poleks loodusteaduslike meetoditega kindlaks tehtud, oleks minu tõlgend sellest odaotsast enamvähem võrreldav Deely näiteaednikuga, kes viskas tähtsa dinosauruse luu prahihunnikusse, sest ta pidas seda tooreks faktiks teisesuse tasandil (täpsemalt – kiviks). Luu ei läbinud tema tõlgendit, sest aednikul polnud vajalikke teadmisi, luu autentsusresolutsioon oli aga inimliku tajuvõimekuse jaoks läbistamatu. [Deely 2005: 67–68]

Olendi aktuaalsus konstrueerub sellest, mida ta kogeda suudab. Kui materjali-fole ei õnnestu meeleeelundite suutlikkuse piirides ligi pääseda, siis see ka ei osale kogetavas aktuaalsuses. Olend ei suuda seda kasutada, see ei aktualiseeru. Kui selles sisaldub ka ellujäämiseks vajalik informatsioon, siis olend saab surma ja ta lülitub oma liigi geneetilisest kogusummast välja. Kui olendil on mingil põhjusel oma liigi tajuvõimekusest erinev tajuvõimekus, mis suudab sellise sisuga, aga teistele loetamatut resolutsiooni tõlgendada, tõstab see tema ellujäämistõenäosust.

Põhimõtteliselt viitab see muster, et ainult oma sensoorsele võimekusele toetudes ei saa me asjadest ja materjalidest teada midagi rohkem, kui füüsilises aktuaalsuses navigeerimine meile õpetas. Mis polnud ellujäämiseks vajalik, sattus väljapoole tõlgendatava resolutsiooni piiri. Näiteks delfiinide materjalautentsuse sisu oleks organiseeritud teistmoodi kui meie oma, sest delfiinid suudavad tahkeid objekte ultraheliga läbi «valgustada», nad kuulevad (meie kogemuse raamistuses pigem näevad) objektide sisemist struktuuri (õõnsuseid, erinevaid materjale, ärasöödud toitu, loodet teise delfiini kehaõõnes jne). St, nende tõlgendatava resolutsiooni piirjooned on teistsugused, inimestega võrreldes oluliselt avaramad.

Loomade jaoks on objektide ja materjalide tõlgendamine funktsionaalne info, inimene teeb sellest endale liigispetsiifiliselt keelelise ülekande, lisab sellele narratiivse juurdeehituse, isegi kui ta objektist midagi muud välja kodeerida ei suuda, kui otseselt füüsiliselt tajutava valda jäävat. Isegi see kogemine on piiratud. Näiteks, Pulli asula odaotsa teinud inimese käe lõhn võiks olla selle odaotsa küljes olemas, aga 11 000 aasta tagant ei kodeeri ka koer sellelt lõhna välja. Siit järeldus: füüsilistel kodeeringutel on kestvusaeg, me saame midagi kusagilt välja lugeda ainult selle kestvusaja markerite piires, edasi hakkab info lahustuma, hägustuma, kaotab tajutava resolutsiooni. Keeleliste olenditena me teame, mida selline resolutsioonikadu tähendab. See tähendab, et objekt hakkab olemisest ära libisema.

Keeleliste olenditena, kes kannavad endaga kaasas enda konstrueeritud aega, tekitab selline äralibisemine meis läbielamisi.¹³

Loomad selliseid läbielamisi ei kasuta, nende kontakt materjalide ja objektidega on indeksiliselt vaikiv ja füüsiline. Vaatame lähemalt mõnda keerukamat instrumentaalset osavust nõudvat probleemilahendust. Selliseks näiteks võiks olla olukord, millesse satuvad Šeišellidel elavate väike-tõmmutiirude (*Anous tenuirostris*) pojad üsna varsti pärast koorumist. Tiirupoegadega üsna samaaegselt saavad valmis suure pisonia (*Pisonia grandis*) viljad, mis on haralised, suured ja kleepuvad. Kui viljad kleepuvad lendamist katsetavate tiirupoegade külge, on üsna tõenäoline, et osal neist õnnestub kanduda kuhugi kasvamiseks sobivasse kaugemasse kohta. Nüüd, kui neid vilju kleepub noore linnu külge liiga palju, ei suuda lind enam lendu tõusta ja sureb ära. Ellujäämise filter on selles olukorras suutlikkus rakendada üsna keerukat instrumentaalset osavust ja, olemata kunagi varem sellise tehnilise probleemiga kokku puutunud, nokkida kleepuvad seemned oma sulestikust välja. See on võrreldav tööriistade kasutamiseks vajaliku osavusega. Lind, kes ebameeldiva ja ohtliku instrumentaalse probleemiga osavamalt toime tuleb, jääb ellu, see aga, kellel vajalik füüsiline võimekus puudub, sureb ära. [Planet Earth 2006]

Lind peab suutma aru saada, mis teda lendamast takistab, milline on selle objekti iseloom, kuidas see kleepub ja kuidas probleemne objekt intuitiivset inseneritehnilist leidlikkust rakendades enda sulestikust eemaldada, ilma endale veel rohkem samasuguseid kahjulikke objekte külge kleepimata. Selliste ülesannete lakkamatu lahendamine sadade miljonite aastate jooksul lõpmatult paljudes evolutsiooniharudes on loonud äärmiselt massiivse füüsiliste oskuste andmepanga meie elusolemise mooduse kandekonstruksiooniks. Kõik need tegevused eeldavad efektiivset füüsiliste objektide äratundmist ja see äratundmine toetub suures osas indeksilisele alusele. Ühtlasi kujuneb sellise eemaldamistegevuse käigus välja ettevaatus kõigi sama viisil käituda võivate objektide suhtes. Sisuliselt on tegemist materjaliantentsuse äratundmisega. Lind peab saama aru, milline objekt tema elukeskkonnas on just see objekt, mis tema suled kokku kleebib ja ta lennuvõimeuks muudab. Samal ajal võivad paljud teised sarnased objektid olla toit või materjal pesaehituseks. Nende objektide ja materjalide eristamine tähendab sisuliselt materjaliantentsuse kindlakstegemist.

Vaatame sama probleemiasetuse selgitust arheoloogiataustaga uurija kirjeldatult. «Meie argine asjadetaju on tihedalt seotud potentsiaalsete tegevuste ja reaktsioonidega, mida tekitavad kontaktid, liidesed ja tühimikud kehade ja asjade vahel.» [Olsen 2017: 82] Bjørnar Olsen tsiteerib Henri Bergsoni mõtet, et ««[asjad] märgivad ringiveetava kompassina igal hetkel ühe teatud kindla pildi – minu keha –

¹³ Vt kronesteesia. [Allik, Tulving 2003]

asendit ümbritsevate piltide suhtes». Säärane sissemähitus tekitab harjumusliku materiaalse kompetentsi ja ruumilise teadmise, «oskuse teed leida». [Olsen 2017: 82]

Oskus navigeerida asjade ja materjalidega täidetud tegelikkuses toetub protseduurilisele mälule¹⁴, või nagu Olsen Bergsonile viidates kirjutab, harjumusmälule, «mis pole seotud mentaalsete representatsioonidega ega teadlike meenutustega, vaid kujuneb kehaliste praktikate harjumuslike skeemide pinnalt.» Harjumusmälu on kehaline ja sõltub korratavast praktikast. [Olsen 2017: 82]

Asjad on stabiilsed, mitte ainult materjalikontakti elementaartasandil, vaid ka ruumiturvalisuse ja orientatsioonimarkeritena. Olsen esitab Herakleitose maksimi samasse jõkke astumise võimatusest hoopis teistsuguses perspektiivis. «Tõsi, vesi jões voolab pidevalt ära ja asendub uuega. Ent Thamesi jõgi on ikka seal, voolates läbi Westminsteri ja Millenniumi kupli kõrvalt ja Toweri silla alt. See on tänapäeva inimesele samamoodi ruumiturvalisuse ja orientatsiooni vahendiks /.../ nagu muiste mesoliitikumi küttidele ja neoliitikumi maaviljelejatele. Jõgi oli seal. Jõgi oli märg; see sisaldas vett ja kalu ning uhtus kallastele ajupuitu ja risu. See ei ilmunud äkitselt välja Šotimaal, millegi puust tehtuna ega õhus lendavana.» [Olsen 2017: 87] Ehk siis, niimoodi nähtud materjaliantentsus on miski, millele elusolendid on toetunud ja toetuvad tegelikkuses navigeerides ka palju üldisemas plaanis, kui otseses pörkes kehatervikkusesse sekkuvate jõuvektoritega. Asjade stabiilsus loob aeglase kandemustri reageerimisvõimelise elu kiirele püsimatusele.

Elusolendid on alati olnud sunnitud uurima oma keskkonda sattunud objekte ja materjale, nad on olnud sunnitud nendega katsetama. Asjade ja materjalide äratundmist võib vaadata kriitilise hoiakuna nende suhtes – need materjalid ja asjad, mis «ei tööta», visatakse ära, jäetakse kõrvale. Võtame näite igapäevasest inimlikust praktikast – mida tehakse objektiga, mis *ei tööta*? «Paati, mis teatava tuule ja lainetusega raskesti juhitavaks muutub, uuritakse ja katsetatakse; purjede või kiilu juures võidakse teha muutusi ja kui need edukaks osutuvad, kantakse need üle ja nad saavad lõpuks osaks tulevaste veesõidukite «mustast kastist». See protsess ei hõlma «uut distantseeritud teoreetilist hoiakut asjade suhtes», vaid põhineb kipri, meremehe ja laevaehitaja ametioskustel, mis hõlmavad alati arusaamist aluse «häälestamisest» merel, kehaliselt tajutud teadlikkust selle tööpõhimõttest ja täiustamise võimalustest.» [Olsen 2017: 88]

Sisuliselt on jällegi tegemist analoogkodeeringul põhineva teadmise rakendamisega, analoogselt olukorrale, kus lind kodeerib tiivaga õhku või surfar kodeerib surfilauaga merd. Katsetamine ja uurimine sisaldab peamiselt füüsiliselt ohtlikke olukordi

¹⁴ Endel Tulvingu termin tegevusi ja kehalisi oskusi salvestava mälu kohta, vt [Protseduuriline mälu].

vältivate kodeerimisviiside leidmist. Eluspüsimise ja terveksjäämise probleemolukord ei võimalda hilisemat reflekteerivat väidet, et «meri ei mõistnud mind». [Hermann 2015]. Evolutsiooni 3 miljardit aastat kestnud protsessis pole kellelgi kunagi olnud võimalust sellist väidet tagantjärele esitada.

3. peatükk

Materjali ja objektide külge klammerdumine

3.1 Objektidesse klammerdumise galerii

Kultuuris rakenduvate tegutsemismustrite võrdlevaks esiletoomiseks võib mõnikord päris hästi sobida lihtne nimekiri, kõrvutiasetamine, milles tekib huvipakkuva elemendi kordus. Siinse töö seisukohalt on huvipakkuv element selline tegutsemistaktika, kus tugevale sõnastatud kontseptsioonile (mis oma religioossetes vormides sageli rõhutab jõuliselt sõnastatu ja mõttelise ülimuslikkust materiaalse ees) otsitakse igapäevastes praktikates silmatorkava järjekindlusega kinnitust objektidest. Ehk siis just sellest sageli madalamakspeetavast vallast, mille tähtsusetuse rõhutamine on teemakohastes tekstides pidevalt sees. Kõigepealt tundub see vähemalt kontseptuaalselt ebajärjekindel, seejärel aga tuleb esile teatav süsteemne gravitatsioon, mis uuesti ja uuesti toob igapäevastes käitumistaktikates esile sarnast materjalidesse ja objektidesse haakumise mustrit.

Nimekiri laseb korduvusi kriitiliselt võrrelda (ka siis, kui ta haarab oma materjali üksteise suhtes kaugetest valdkondadest, ja võib-olla eriti just siis) – kas otsitu kuhjub piisava järjekindluse ja reeglipärasusega, et selles võiks näha süsteemi?

3.1.1

Armulaualeiva kojutassijad

Krista Kodres on osutanud oletusele, mismoodi Eesti kirikuarhitektuuris tekkis 17. sajandil koorivõrend. See võis tekkida talupoegade pärast, kes jutluse jälgimise asemel põrnitsesid kogu jutluse aja pingsalt altarit. Altar tõmbas nende tähelepanu kui armulauasakramendi koht. Sellist pingsat huvi ei tekitanud aga mitte armulauasakrament iseenesest, vaid levinud uskumus, et kui armulaua-oblaat alla neelamata jätta, taskusse poetada ja koju tuua, siis saab sellega edukalt ravida nii naist, lapsi kui loomi. [Kodres 2013]

Osutub, et selline uskumus oli päris levinud. Reet Hiimäe raamatus «Kaitsemaagia eesti rahvausundis» on ära toodud mitmed variatsioonid armulaualeiva teemadel. «Kui lauakirikus käiakse ja see leib, mis sääl viina alla sakusmendiks antakse, kõrvale toimetada ja ära tuua, kui seda leiba kellelegi sisse anda, siis aitab see sellele igas asjas, olgu see mistahes otstarbega sisse ant (Jämaja khk 1927).» «Jumalaarmul käies toodud mitu korda see õnnistet leib, mille õpetaja suhu pistnud, koju, et sellega mitmesuguseid kunssisid ette võtta ja korda saata. Vanasti olnud armulaual käijail

kindad käes, siis libistatud see leib salaja ilma teiste ja õpetaja nägemata kindasse ja antud kodus seda kõige sagedamini loomadele, et need õnnistet leiba saand, oleksid ikka hääd (Jämäja khk 1927).» «Kui kirikulauale mindi, siis lasti salaja kirikuleib suust kindasse ja viidi koju. /.../ See kirikuleib võeti merele kaasa, siis oli õnnistatud kalasaak (Emmaste khk 1938).» «Sõdurid käisivad lauakirikus enne ärasaatmist, võtsivad jumalaarmu suust välja ja kandsivad seda oma rinna pääl. See pidi kuuli mööda saatma (Tartu, Hargla khk 1937).» [Hiemäe 2002: 91]

Veidravõitu loogika ja praktilise meelega tagant paistab selgelt indeksiline, objektiga otseseoses olemise kaudu püha mõjujõudu vahendav märgiseos. Keegi ei otsi lisatõestust – kui kantslist on öeldud, et see objekt on Kristuse ihu, küllap ta siis «aitab igas asjas, olgu see mistahes tarbega sisse antud». Usutakse, et mõjujõud kandub edasi just objektiga, sõnale toetuv mõjujõu edasikandumine paistab olevat ebapiisavaks peetav.

3.1.2

Pühakusäilmete kultus

Kristluse esimeste aastasadade jooksul toimus pidev võitlus paganlike, õigemini küll hilishellenistlike traditsioonide ja kommete vastu. On silmatorkav, et kuigi kristlus vastandas ennast järsult paganlikele traditsioonidele, jäädi objektikultuses hilishellenistliku paganlusega sarnaseks. Toimub pidev tagasiviitamine kunagi füüsiliselt olnud isikutele (täpsemalt, isikutele, keda usuti eksisteerinud olevat) kas otse nende kunagise keha osade kaudu, või siis tõuseb kultusstaatusesse objekt, mis on pühaks peetava inimesega või ka religioosse hierarhia kõrgemate astmetega otseses füüsilises kontaktis olnud (Edessa *mandylion*, Kristuse okaskroon, naelad Kristuse ristist jne). [Mango 2002: 308–309; Saard 2013: 248]

Keskaja pühakusäilmete kultus tootis lõputuid pühade esemete sarju: Longinuse oda, Veronica räät, Kristuse okaskroon jne. Riho Saard kirjeldab reliikviade kogumistraditsiooni Saksi kuurvürsti näitel: «Kolmandaks rahvavagaduse ilminguks oli reliikviade ja pühakute austamine. Erasmus oli sellega seoses sarkastiliselt kirjutanud, et me suudleme pühade luid, aga ei loe nende teoseid. Mida kõike võis mõnel eriti vagal vürstil kokku kogutud olla, seda näitas Saksi kuurvürsti Friedrich Targa reliikviakogu, mis 1520. aastal sisaldas 19 013 reliikviat. Indulgentsidesse ümberarvestatuna oleksid need taganud pääsu puhastustulest 902 202 aastaks ja 270 päevaks. Kogu tähtsaimaks esemeks oli muidugi väidetavalt algupärane Jeesuse kibuvitsakrooni okas, mis oli tõestatult läbistanud Lunastaja lauba. Peale selle kuulus kogusse püha Hieronymuse hammas, neli jäänust pühast Chrysostomosest, kuus pühast Bernard'ist, neli Augustinusest, neli Neitsi Maarja juuksekarva, kolm tükki

Maarja rõivast, neli ta vööst ning seitse ta loorist, mis oli läbi imbunud Jeesuse verest. Lisaks veel tükk Jeesuse surilinast, kolmteist kildu tema sõimest, üks õlekõrs sealt, tükk idamaa tarkade poolt talle toodud kullast ja kolm tükikest mürri, üks Jeesuse habemekarv, üks tema käsi läbistanud nael, leivaraasuke pühalt õhtusöömaajalt, kivikild kaljust, millelt Jeesus tõusis taevasse ning oks Moosese põlevast põõsast. Reliikviad olid alati rahvale indulgentside müügiks teatud päevadel välja pandud, et nende ees palvetada. Näiteks 1496. aastal käis Aachenis ühe päeva jooksul reliikviaid vaatamas ligi 140 000 palverändurit.» [Saard 2013: 247–248] Selle nimekirja kõrval polegi enam võimalik veidraks pidada, et Viini Stephansdomis hoitakse ühte püha Valentinuse kolmest kehast ja Püha Õhtusöömaaja laudlinatükikest. [Stephansdom]

Pühakute säilmed võisid vahetpidamata tekitada pühakustaatust kinnitavaid indekseid (õli, veri, meeldiv lõhn). On raske eristada, millised neist juhtumitest toetuvad ainult luguderääkimisele ja millistel on aluseks ka mingid füüsilises tegelikkuses toimunud muutused, igatahes püüdsid inimesed ennast veenda, et see kõik toimub just nii füüsiliselt. [Mango 2002: 308]

Reliikviad konverteeriti ilma vähimagi kõhkluseta kõige väärtuslikumaks valuutaks – hingeõnnistuseks ja lunastuseks. Isegi nii abstraheeritud kontseptsiooni vastu oli objektidel olemas tugev argument – materiaalne presentsus.

Sellist säilmekultust võib kasutatava praktikana leida ka tänapäeva Euroopast. «Serbia ortodoksi kirik lasi 1992. aastal 1389. aastal surnud serbia rahvuskangelase vürst Lazari luud üles kaevata ja neid ühest kloostrist teise saata, et niimoodi ära märgistada territoorium, mis pidi jääma serblastele.» [Saard 2013: 248]

3.1.3

Jeesuse näopilt Edessa *mandylionil*

Bütsantsi katoliikluse traditsiooni järgi eksisteeris kunagi rätik, Edessa *mandylion*, millel oli Kristuse näopilt. Selles traditsioonis tõesekspeetava loo kohaselt tekkis Kristuse näopilt rätikule ilma inimkäte kujutava sekkumiseta – Kristus olevat surunud rätiku näo vastu, ja sellest jäi rätikule tema näo kujutis. [Bernstein 2009: 144]

Tänapäevases mõttes on tegemist veatu kontaktkoopiaga, Kristuse näo jälg kandus rätikule kontaktel kujul, indeksilise ülekandena objektilt salvestavale materjalile. Loo arengut uurides selgub, et selle narratiivi algsetes versioonides rätikut ja näopildi ülekannet ei olnud. Mõnesaja aasta jooksul ilmus teisenditesse Kristuse näopilti kandev objekt, ja siis veel mõnesaja aasta jooksul muutus see fiktsionaalne objekt

füüsiliselt olemasolevaks. Sellest kujunes Bütsantsi pildihierarhia absoluutne tipp. Seejärel objekt kadus ja muutus uuesti niisama fiktsionaalseks, ainult loos nimetatavaks, nagu ta oli olnud narratiivi kujunemise algusajal. Rohkem kui selle loo teisendite muutumise jälgimine huvitab mind küsimus, miks selline objekt üldse ilmus? Miks ta kasvas loo seest välja? Muidugi ei saa sellele küsimusele ammendavalt vastata, eelnevate lugude taustal tundub ka see objekti juurdekasvatamine loole objektidesse klammerdumise tendentsi variatsioonina. Objektiga tõestatud lugu on veenvam, pidevalt korduv uskmatu Tooma juhtum – näita mulle oma haavu, ja ma usun, et sa oled Kristus. [Piibel: Jh 20:25]

3.1.4

Eukarist. Jeesuse liha ja veri

Eukarist kujundab manifesteeritud füüsilise objektseose kaudu kogu Kristluse rituaalipraktika. Armulauasakramendi tuum on kinnitus, et leib ja vein transformeeritakse tõepoolest Kristuse ihuks ja vereks. Selle religioonipraktika mehhanism on fiktsionaalne – kinnitatakse, et kogudus saab oma religioosse liidriga füüsilise ühenduse tema liha ja vere kaudu. Siin on tegemist indeksilise märgisuhte dominandi rõhutamisega. Religioosse praktika tsentris asuv traditsioon konfirmeerib püha isiku kohaloleku temaga (õigemini tema kehaga) seotud objektide kaudu.

Biosemiootika vaatepunktist on valitud kõige kindlamini kunagi eksisteerinud tegelikkust kinnitav mehhanism. Ükskõik, millist vaimset keerukust konventsiooniga paralleelne lugu ka ei esitaks, tõestuseks pöördub traditsioon ikkagi kõige füüsilisema märgisuhte poole.

Sellist väljajoonistuvat rõhuasetust märkab tänapäeval ka teoloogia. Riho Saard osutab sellele ühes oma varasemas kirjutises: «Märk on kindlalt seotud maailmakogemisega, märgi ärasõõmise riitustega. Märk kui metafoor liigub puhtalt keele e logose väljal, kuid sümbolina asetseb see elu ja keele vahemaastikul. Niisuguses sümbolis, nagu oblaat ja armulaua vein, on oma bios ja logos. /.../ Katoliiklased ja õigeusulised usuvad, et märk saab läbi transsubstantsiatsiooni asjaks iseeneses e Kristuseks. Tuleb küll öelda, et uuemas katoliiklikus teoloogias räägitakse transsubstantsiatsiooni asemel ka transfinalisatsioonist e otstarbe, mõtte muutusest ja transsignifikatsioonist e tähenduse muutusest. Ühed on niisiis märgi-usklikumad ja teised mitte. Kumb neist oli Jeesus, kui ta pühal õhtusöömaajal oma ihus ja veres olles sõi oma enese substantsi?» [Saard 2006]

Teoloogia mõistab, et leiva ja veini muutumist Kristuse füüsilise keha komponentideks ei ole tänapäeval võimalik endise veenvusega esitada.

Loodusteadusi tundvas kultuuris saab niisugust mehhanismi mõista peamiselt metafoorsena. Suurema osa kristluse eksistentsiajast polnud armulauasakramendi sisu siiski metafoorne, sisuliselt mõisteti seda indeksilise otsekontaktina Kristuse kui isikuga (kuigi teoloogilisi ja filosoofilisi vaidlusi eukaristi mõtestamise üle on peetud pidevalt). [Saard 2006]

3.1.5

Siena Venuse kuju

See näide on üks tuhandetest sarnastest. Lorenzo Ghiberti paneb kirja loo, kuidas 14. sajandil leiti Sienas Venuse marmorkuju, mille jalusel oli Lysippose allkiri. Ghiberti olevat näinud Ambrogio Lorenzetti joonistust sellest skulptuurist. Kunsti ja skulptuuri armastavad inimesed olevat kogunenud kuju imetlema ja see paigutati auväärsele kohale. Aga varsti hakkasid vanameelsed inimesed rääkima, et kuju püsitamisest saati läheb Sienas kõik allamäge – ebajumalakujude kummardamine on ristiusuga vastuolus ja ilmselt Jumal nuhtleb linna selle patu pärast.

Kuju otsustati puruks lüüa ja killud Firenze kandis maasse kaevata, et ebaõnn pöörduks firenzelaste, Siena vaenlaste vastu. Boris Bernstein rõhutab seda lugu kirja pannes, et kuigi firenzelased ei osalenud kuidagi kujuga seotud tegevustes – mitte nemad ei matnud kuju kilde oma maasse – olid Siena kristlased veendunud, et paganliku kuju killud tõmbavad õnnetust nagu välku külge, ja kui killud on firenzelate maas, siis tabab õnnetus just neid. Deemonlik vägi jaotus sienalaste arvates ühtlaselt kogu ainele, millest paganliku jumaluse kuju oli valmistatud. [Bernstein 2009: 156–157]

Muidugi hõljub siin aine kohal jälle mittemateriaalne võimekus ja kuju valmistamiseks kasutatud marmori suhe sellega on CD-plaadi plastiku suhe tema peale salvestatud muusikaga. Materjal oleks justkui taandatud tähtsusetuks andmekandjaks. Ometi on materjal sel määral teovõimas, et suudab hoida deemonlikku väge ka pärast seda, kui algne vorm on kildudeks taotud. Struktuur on lagunenu, objekt on lakanud olemast, objektiga koos on lagunenu ka tema juurde kuuluvad tähendusosad. Aga iga kild kannab endas kahjulikku potentsiaali samaväärselt tervikobjektiga ja levitab seda kahjulikkust ainuüksi oma füüsilise kohalolu kaudu. Võiks öelda, et materjali peetakse siin erakordselt võimsaks.

3.1.6

Stradivariused

Mis on tekitanud Antonio Stradivari viulite eristaatuse? Selles osas pole mingit ühest ja teaduspõhiselt tõestatud seisukohta. Autentse Stradivariuse viuli helisämplitel põhineva programmi kasutusjuhendis esitatakse nimekiri võimalikest põhjustest (ja väga arukalt ei kinnitata mitte ühtegi neist). «Võib-olla on põhjus instrumendi ja tema kumera põhja täiuslik konstruktsioonigeomeetria. Või siis täpselt õige tiheduse ja paksusega puidu meisterlik hõõveldamine. Või f-avade paigutus. Või sisemine tugistruktuur. Mõned ütlevad, et asi on puidu töötlemises ja säilitamises. Stradivari kasutas valitud vahtraid ja Alpi metsade kuuske. Teadlased juurdlevad, kas väike jääaeg, mis pitsitas Euroopat Antonio Stradivari eluajal (1644–1737) võis tõsta puidu kvaliteeti.¹⁵ Või kas kahanenud päiksevalgus 17. sajandil andis tulemuseks tihedama puidu, millel olid ideaalsed akustilised omadused. On oletatud, et Stradivari kasutas väga vana puitu, mis pärines vanadest katedraalidest ja kindlustest. /.../ Mõnede arvates hoidis Stradivari pillipuitu vees, või kuivatas seda mingil kindlal viisil, või lasi lihtsalt väga kaua kuivada.» [Virtuoso's Manual 2006]

See nimekiri jätkub veel kaua ja selles on üles loetud suur hulk Antonio Stradivari pillitöökoja viulite legendaarsuse võimalikke põhjuseid. Mitmed neist välistavad üksteist. Salajase ehitustehnika ning salajase koostisaine otsingud ei taha kuidagi lõppeda. Stradivariuste kõlaline erakordsus on üldteadaolev legend, mis toetub selgelt mingi peaaegu maagiliste omadustega materjali või töövõtte otsingutele. Ollakse veendunud, et Stradivariused kõlavad paremini ükskõik millisest muust viulist ja et Antonio Stradivari võttis oma meistrisaladused hauda kaasa. Arvestades inimkõrva detailieraldusvõimet, võiks peaaegu hakata loodusteaduslike meetoditega otsima seoseid Stradivariuste kõlakarakteristikute ja meeldivaks peetavate tämbrikombinatsioonide vahel.

Siin on ainult üks väike probleem – pimekatsed näitavad, et isegi tiptasemel viuliekspertidid ei suuda lühikese mängukogemuse järel eristada Stradivariuse kõla analoogsetest tänapäevastest viulitest. [Stradivarius] Igapäevases mängupraktikas ei ole Stradivariuste ülimuslikkus kuidagi selgelt konfirmeeritud. Ei saa vastata tehniliselt konkreetselt, mis teeb Stradivariusest Stradivariuse, objekti ümbritsev materjalidele keskenduv legend lubab rohkem kui reaalsest objektist katsetega kätte saada on võimalik.

Stradivariuste näidet saab siin kasutada peamiselt negatiivse näitena. Pole tehtud piisavaid materjalialalüüse, on suur hulk legende, mis rõhuvad viulite

¹⁵ Külmaperioodid ja halvad kasvutingimused muudavad puidu ehitamise seisukohalt kvaliteetsemaks – selline puit on tihedam ja vastupidavam lagunemisele.

erakordsusele, samal ajal puuduvad selgelt mõõdetavad parameetrid, mille järgi otsustada. Ka neist ei piisaks, sest psühhoakustika ei ole lõplikult mõõdetav. Aga idee maagilisest materjalist, pillimeistrite Tarkade Kivist, mis on ühenduses salajaste töövõtetega, kõlab nii magneetiliselt, et elab ammu oma elu. Ilmselt tuleks loobuda Stradivariuste ülimuslikkuse põhjuse otsimisest, mõistlikum oleks keskenduda lihtsalt kõla- ja materjalide uuringutele.

3.1.7

Egiptuse muuseumi kätega katsutavad kujud

Müncheni Egiptuse muuseumis on sektsioon, mis sisulises plaanis ei kuulu päris probleemitult siinsesse jaotusesse – objektide ja materjali taktiliste omaduste esiletoomine on seal teadlik ja sihipärane, mitte iseeneslikult kujunenud. Sealset kogemust saab kasutada võrdlusena.

Muuseum on teinud vastukäigu eksponaatide puutumiskeelule ning on pannud välja Egiptuse originaalobjektide koopiad, mida tohib kätega katsuda. Ning lisaks on võimaldatud ka näitlik kuu valmistamise läbikatsumine – eksponeeritud on ühe väikese skulptuuri valmistamise erinevad järgud. See ekspositsioon sobib näiteks, kui võrd suurel määral vaatamise ning füüsilise kontakti kaudu tajutud objekt kogemuslikult erineb.

Umbes 40-sentimeetrise skulptuuri väljatahumise esimene järk on tavaline risttahukas ja viimane järk on valmis kuu. Esimese ja viimase objekti vahe on ilmne nii vaadates kui ka katsudes. Oluline erinevus ilmub kolmanda ja neljanda järgu vahel. Objekti vaadates on näha, et kolmanda objekti teravad servad on neljandas objektis 45-kraadise nurga all maha lihvitud (seda töövõtet nimetatakse faasimiseks). Muutus on visuaalis on märgatav, kuid siiski väike. Katsume neid kaht objekti kätega. Nüüd on muutus palju esiletungivam – terava serva ja mahalihvitud serva taktiline erinevus on intensiivne ja selgepiiriline. Nägemise kaudu tajutud objektist tekkivas mudelis on objektid sarnased, taktiliselt tajutud mudelis tugevalt erinevad.

Paratamatute puudutamiskeeldude, aga ka pikaajalise traditsiooni ja harjumuse tõttu on kunstijärgide kogemine peamiselt visuaalne, nende füüsiliste omaduste tajumine on suuremalt jaolt protsessist välja lülitatud. Paljude objektitüüpide puhul on see kunstikogemusest on vaesestav.¹⁶ Objekti looja oli objektiga tugevas otseses füüsilises kontaktis kogu loomisprotsessi jooksul, objekti hilisemad kogejad peavad leppima üksnes pinna vaatamisega. Müncheni Egiptuse muuseumi mõte teha

¹⁶ Tõepoolest, on küsitav, kas maali katsumine annab vaatamisele mingi olemusliku kogemusliku, aga skulptuuri puhul on puudutamiskeelust tekkiv puudujääk kogemuses üsna mõistetav.

mõnede eksponaatide baasil analoogsed objektid sarnasest materjalist ja panna nad katsumiseks välja, on väga aktsepteeritav lahendus sellele kogemuslikule katkestusele.



Väike muutus serva kujus (terav serv või faasitud serv) muudab märgatavalt taktilist kogemust objektist. [Autori foto]

3.2 Objektidesse klammerdumise loogika

Me saame hästi teha ainult neid asju, mille tegemise aluste jaoks on olnud evolutsiooniline vajadus. Näiteks, me ei suuda loendada kiiresti objekte, mida on üle kümne. See tundub väga lihtne, aga ometi läheb loendamine sassi, me ei näe, mitu on – selle oskuse jaoks pole olnud piisavat vajadust. Objektide ja materjalide seisukorda on võimalik tuvastada ainult sel määral, kuivõrd evolutsioonis on kujunenud selle jaoks võimekus – teha vahet tugeva puidu ja pehkinud puidu vahel pole raske. Kuid tuletada objektist, millistesse füüsilistesse seostesse ta kunagi varem on kuulunud, on ilma abivahenditeta keeruline või võimatu. Seda võimatust on proovitud ületada narratiiviga – Jeesuse Kibuvitsakrooni okast Friedrich Targa reliikviakollektsioonis saatis lugu, et see on *tõestatult* läbistanud Lunastaja lauba. Ometi ei tõestanud seda üksi füüsiline omadus, mida keegi oleks suutnud kontrollida. Tänapäevane viis ületada piir, kust edasi puudub sensoorne võimekus seoseid luua, saavutatakse teaduslik-tehniliste abivahenditega (infrapuna-uuringud, XRF, dendrokronoloogia jne).

Objektidega suhtlemine on läbiv ja igapäevane. Otseses füüsilises kokkupuutes vajamineval määral on objektid ja materjalid meile loetavad ja tõlgendatavad. Aga see loetavus ja tõlgendatavus põhineb siiski evolutsioonis kujunenud funktsionaalsel võimekusel.

Objektid liiguvad ajas väljaspool narratiive, nad on toored faktid, millesse me ei suuda interpretatiivselt sekkuda. Tuhandete aastate jooksul on inimkultuur loonud keelelisi seoseid asjade ümber, on loonud kirjeldusi, mis lülitavad objekte kultuuri kirjeldusmustritesse. Kui me võtame aluseks hetkel olemasolevad teadmised objektide füüsiliste omaduste kohta, siis võib öelda, et need kirjeldused on olnud suures osas ekslikud.

Tehnikad ja refleksid, mis evolutsioonis kujunesid välja objekti ja jõujoone tuvastamiseks hetkes, tegutsemise elementaarihikus, ei tööta kuigi hästi, kui on vaja liikuda objekti ajalast trajektoori pidi tagasi, kui on vaja kindlaks teha midagi täpset objekti minevikust. See on probleem, mis eksisteerib keelevõimele toetuva inimkultuuri alusmustris. Inimkultuur fantaseeris oma objektid – objektide kohta loodud kirjeldused olid valdavalt meelevaldsed ja ei kirjeldanud enamasti palju rohkemat, kui inimliigi võimet lugusid välja mõelda.

See ei tähenda, nagu objektide ja materjalide füüsilised omadused poleks osalenud kultuuriprotsessides. Mõnel juhul vedasid objektid inimesi alt. Linna ümber ülesküntud põld ei kaitsnud linna katku eest, sest katkubakteri (*Yersinia pestis*) füüsilised omadused ei lase ennast mõjutada kobestatud mullast. Mõnel teisel juhul

olid inimeste eeldused õiged – kevadel samasugusel viisil kobestatud mulda külvatud nisuterad (*Triticum sp*) läksid kasvama. Nisutera füüsilised omadused sobisid kobestatud mulla omadustega kokku ja selle kokkusobimise füüsiline tagajärg oli jälgitav. Aga ka nisu kohta mõeldi välja kõikvõimalikke lugusid, millel polnud bioloogia seaduspärasustega mingit pistmist.

Objektidesse klammerdumine ei ole üheselt indeksiliste protsesside võimendus – ka luguderääkimine, narratiivne võimekus osaleb selles. Seos füüsiliste objektide ja nende kohta käivate lugude vahel paistab töötavat sedapidi, et füüsilises tajumiskihis juba olemasolevale mustriks otsitakse evolutsiooniliselt hilisemas (sümbolilises) märgisüsteemis vastust. Keeleline olend ei suuda materjali vaikusega leppida (miks peakski), sõnastuslik (ja väga pikka aega kõrgemaks ning väärtuslikumaks peetud) süsteem peab toetama ja võimendama füüsilist kogemust. Viibimine füüsiliste objektide keskel on fundamentaalne, see, mida me saame teha keelelises ruumis, toetub füüsilisest ruumist avastatud analoogidele. Kui sattuda valda, kus analoogiat ei saa rakendada, muutub materjal uuesti vaikivaks. Sõnastamise analoogiapõhisusest tekkiva probleemi tõi näiteks kvantfüüsikaga seoses esile Werner Heisenberg, osutades Kopenhaageni interpretatsiooni väljendamiskeskustele – loomulikes keeltes puuduvad analoogid, millele toetuvalt rääkida kvantfüüsika vallas toimuvatest protsessidest.¹⁷ [Heisenberg 2013: 26–39] Teistpidi on füüsiliste kogemuste käegakatsutavusest hoolimata analoogkodeeritud protsesside pidevus keelele ligipääsmatu – ka siin tuleb lakkamatult ületada materjali vaikust.

Keeleline olend seisab kogu aeg, iga sõna ja lauset moodustades materjali ja keele, analoogkoodi ja digitaalkoodi ristteel. Püüab neid omavahel kokku sobitada. See pingutus on olnud tulemuslik – me saame maailma kohta päris palju öelda. Aga mitte piisavalt palju. Analoogselt kodeeritu kogemuslik intensiivsus, pidev *realiseeruvus praegus* kohalolek võib-olla ei jätagi meile palju muid võimalusi, kui keelelise distantsi kasutamisest hoolimata kehvalt klammerduda. Sest materjal ja objektid on pidevalt kohal, me oleme pidevalt nende sees ja vastas.

Materjali külge klammerdumine ei ole siinses kontekstis halvustav termin. See on üsna otsesõnu tegevus, mida evolutsiooni käigus on kõigil iga hetk tulnud teha väliste füüsiliste jõudude vastu. Olendid klammerdusid materjali, et tuul neid ära ei kannaks, et nad püsiksid veepinnal, et neid pesast või puusse uuristatud käigust välja ei kistaks jne jne. Skulptor klammerdub materjali, et ta selle füüsilistest omadustest

¹⁷ «Heisenberg alustab tõdemusest, et harilikult peetakse täppisteadust keelest sõltumatuks /.../. Tavakeel on inimkonna pika ajaloo vältel kujunenud välja kui vahend, mis on meile kasulik orienteerumiseks ja edukaks tegutsemiseks meid ümbritsevas keskkonnas. /.../ Kuid kaasaegne füüsika on oma katsevahenditega jõudnud tavaelu piirkondadest kaugele väljapoole /.../. /.../ kvantmaailma mõisted on defineeritud matemaatiliselt sellisel moel, et nad erinevad tavakeele sarnastest mõistetest põhjalikult ja neid ei ole võimalik lisada tavakeelde.» [Kuusk 2013: 211]

aru saaks ja seda ära ei lõhuks. Autoparandaja klammerdub materjali, et mutrid saaks kinni keeratud ja et keevisõmbluse servad laiali ei vajuks. Me klammerdume oma toidu külge ja hoiame kinni oma telefonist ja jalgratta leistungist. Materjalidesse klammerdumine on meile väga oluline ka siis, kui sellest ei sõltu otseselt meie ellujäämine. Kas see võiks mingil kaalutaval määral olla selgitus kõigile neile eelnevates näidetes esile tulnud objektide suunas tõmbumistele? Mulle tundub, et võiks.

Siiski, hoolimata sellest, et eelnevates näidetes tundub vajadus toetuda füüsilisele materjalile või kindlapiirilisele objektile ilmne ja läbiv, ei saa selline võrdlev kataloog olla teaduslikuks tõestuseks. Lähemal uurimisel muutuvad kõik need näiteolukorrad paljukihiliseks ja oluliselt keerukamaks, kui ilmneb praegu katsest tuua esile see üks rõhutatud tendents. Siiski, tihedusaste, mil määral leiab ükskõik millise kultuuri pärandi hulgast otsides lugusid, kus maagiline vägi või jumalik jõud saab ennast ilmutada ainult läbi füüsiliste objektide, on märkimisväärne ja ehk ka piisav selleks, et nende lugude keskset ideed biosemiootika kontekstis mõtestada püüda. Sellise vaatepunkti jaoks on igasugune inimeste hulgas leviv objektikeskne klammerdumine (nagu näiteks Stradivariuse-müüt või ikoonikultus) huvipakkuv ja kasutatav materjal. Ma oletan, et selliste seostamismustrite alus ei ole kultuuriline, et see tuleneb elu alusprotsesside iseloomust ja et selle biosemiootilisi mehhanisme tuleb alles uurima hakata.

4. peatükk

Autentsuse dünaamika ja stratigraafia

4.1 Autentsuse mõiste jätkuv ebaselgus

Autentsuse mõistet defineeritakse väga erinevalt. Ja nagu enamasti on selliste mõistetega, mis mahutavad paljusid eri sisusid, ei saa autentsusest rääkida, ilma eelnevalt selgitamata, mida just täpselt mõeldakse. 2003. aastal väljendas Maailma Kultuuripärandi Komitee Nõuandev Kogu selgelt, et autentsust ei tohikski pidada üheselt määratletavaks. «Autentsus ei ole absoluutne omadus. Oleks mõttetu väita, et see või too omadus on «vaieldamatult autentne». Autentsus on suhteline mõiste ja seda peab alati kasutama koos mingi konkretiseeringuga, mis väljendaks selgelt, millist konteksti on silmas peetud.» /.../. [Stovel 2014]

Samas, autentsus kui praktiline kontseptsioon, või isegi kui praktiline tööriist, on mingil sellisel kujul praktikute arusaamises olemas, et sõltumata korraliku ja selgepiirilise definitsiooni olemasolust, on kõik mingil aktsepteeritaval määral võimelised seda praktikas rakendama. Selle alus võib olla, et autentsuse kontseptsioon toetub mingile printsiibile, mille õppimine põhineb vähemalt mingis osas bioloogilistel mustritel, ehk siis, nende mustrite äratundmine ei pruugi otseselt sõltuda õppimisest. Ma proovisin kahes eelmises peatükis näidata sellise bioloogilistesse eeldustesse haardunud autentsuse tajumise mustri võimalikkust, kuid selles kindel olemine nõuab täiendavaid uuringuid.

Küll aga olen ma kindel selles, et autentsuse tajumine ei saa olla ainult mõiste teoreetilise formuleeringu küsimus. Kindlasti tuleb arvestada praktikute autentsusmääratlustega, mis võivad olla ebamäärased, aga mis rakenduvad igapäevaste praktikate käigus pidevalt ka siis, kui nad on sõnastatavalt halvasti piiritletud.

Siiski tekib siin mõningane teoreetiline ummik. Kui mingi kontseptsioon osaleb nii tugevalt teaduspõhistes tegevustes, siis kerkib tema määratlemisvajadus üles pidevalt. Võib-olla on olemas mingi struktuurselt teistsugune lahendus? Mingi mudel, mis ei eelda jäika defineerimist. Võib-olla mudel, mis täituks sisuga vastavalt vajadusele? Nagu tühi pudel, milles on ainult vaakum (vt 5. peatükk)? Autentsuse puhul võiks alustada mõttest, et autentsus tänapäevasele mõistetule ei olegi mitte niivõrd objektide ja materjalide olek, vaid dünaamiline protsess. See ei ole uus mõte, aga kui eeldada, et see võiks olla tööhüpotees, siis kaob vajadus otsida lukustatud punkte, kust autentsus algab, ning kuidas, milliste muutuste tagajärjel ta otsa saab.

Siin saaks kasutada võrdlust liigi olemusega evolutsioonilises dünaamikas. Liigi mõiste on bioloogias keskne (üsna sarnaselt autentsuse mõiste positsioonile konserveerimises) ja ka liigi definitsioon on samal ajal ikkagi vaieldav. [Liik] Bioloogias eeldatakse, et liik on suhteliselt stabiilne kategooria, mida määratleb mingit viisi eraldatus teistest stabiilsetest liikidest. Evolutsioonilises mastaabis on pilt teistsugune – liigil puudub ühene selgepiirilisus, liik on kestev dünaamiliselt muutuv protsess, olendite pidev üleminek ühest vormist teise.

Sarnaselt, pidevalt muutuvana mõistetud autentsuse määratlemine peaks sisaldama teadmist seisunditest ja muutustest, mida objekt või materjal on oma olemasolemise aja jooksul läbinud. Mitte ainult algne materjal pole oluline. Muutused asuvad autentsuse mõiste sees, konstrueerivad seda, mitte ei ole sellest eraldatud. See ei muuda autentsuse kontsepti konkreetsemaks, aga viib teda paremini sünkrooni viisiga, kuidas me teaduslikus diskursuses objekti tajume. Me suurendame pidevalt objekti tajumise resolutsiooni, katsed näha sügavamale struktuuri on teadusliku uurimise üks printsiip, ja selle käigus muutub objekt pidevalt mitmekihilisemaks ja detailsemaks. Ühtlasi muutub ka objekti mõistmine üleüldse mitmekihilisemaks ja detailsemaks. Võimalik, et staatiline, objekti tekkimise alguspunkti lukustatud autentsusmääratlus lihtsalt ei tööta enam piisavalt hästi objekti pidevalt kasvava keerukuse taustsüsteemis.

4.2 Ajaline dünaamika. Kus asub autentsus ajas?

Milline on objekti ja tema autentsuse suhe ajaga? Marek Tamm viitas 2016. aasta jaanuaris toimunud seminaris «Ajaloikirjutuse uued väljavaated», et presentismi teoreetilises raamistuses mõeldes on minevik (kuhu me tavaliselt paigutame objekte ja sündmuseid) teadvuse konstruktsioon ja et objektid, mida me uurime, ei saa asuda minevikus, vaid nad on sealt kõigest tulnud. Ja et nad ei ole seega enam minevikuobjektid. Me saame uurida, kuidas nad olevikus kohal on, ehk siis, mil viisil nad on olevikuobjektid. [Tamm 2016] Minevikuobjekte me enam uurida ei saa, sest nad on hävinud ega ole jõudnud olevikku. Sellistest objektidest on meil ainult kirjeldused, jäljendid, joonised ja umbes 1825. aastast alates ka fotod. Ehk siis, presentistlikult mõeldes, füüsilised autentsusküsimused saavad kuuluda ainult olevikuobjektide juurde, minevikuobjektidel autentsust füüsilises mõttes ei ole.

Kui siia kõrvale asetada analoogkodeerituse idee juurde kuuluv arusaam, et füüsiline kogemus toimub *kestvas praegus, just nüüd*, siis selliselt mõistetult realiseerub ka füüsiline autentsus *kestvas praegus*. Objektidele keskendumise olulisusest kirjutades viitab ka arheoloog Bjørnar Olsen minevikule kui ainult olevikus olemasolevale asjade seisule. «Minevik peab vastu, kuhjub igasse eksistentsi nurka ja prakku, saades praeguseks, tehes olevikud loomuldasa kronoloogilisteks hübriidideks ning vaidlustades tavalise arusaama ajast (ja ajaloost) kui hetkede järjestusest. Minevik tehakse manifestseks kui kestus – kui pidevalt kogunevad (ja järk-järgult murenevad) setted. /.../ Harjumusmälu on niisiis ka materiaalne mälu; minevik tehakse manifestseks, «ladustatakse» kohalolude ja praktikate abil.» [Olsen 2017: 83]

Autentsuse peamine, kui mitte ainus tähtsus sellises raamistuses on tähtsus oleviku jaoks. Keele-eelses interaktsioonis keskkonnaga oli see *kestva praegu* füüsilisuses orienteerumine. Olevikuobjektina mõistetud objekti puhul (selle mõistmise aluseks on keelevõime) on tegemist minevikust tulemise tee konstrueerimisega, mis omandab tähtsuse jällegi selles olevikuhetkes, milles ollakse, aktuaalsuses. Selles on need kaks suhet sarnased.

Objekti tajumine olevikuobjektina peaks muutma põhjendamatuks kihtide väljavalimise ja kõrvalejätmise parasjagu kehtivas kultuurilises episteemis domineerivate eelistuste põhjal. Igasugune füüsiline mõjutus on konstrueerinud objekti teed minevikust kuni selle hetkeni, kui me temaga tegeleme. Igasugune füüsiline mõjutus on seega ka osa selle objekti autentsusest. Me ei saa ühelgi uurimishetkel täie kindlusega ette näha, milline neist kihtidest võib osutada kõnekaks tuleviku uurijate jaoks. See tähendab, et on keeruline otsustada, millised füüsilised kihid võiksid olla purustava sekkumisega kõrvaldatavad.

Füüsilised kihid kannavad ja tekitavad tuletuslikke, mõtestavaid kihte. Füüsilise kihi häving muudab edaspidiseks ebatõenäoliseks ka mõtestava kihi lülitumise objekti tajumis- ja uurimisprotsessi. St, iga kihi kadumine vaesestab objekti, muudab teda vähem keerukaks. Objekt ei kaota mingil määral oma autentsust, kuid ta kaotab kihte oma autentsuse stratigraafilisest süsteemist.

Autentsusmääraluse ja ajalisuse suhte võib üles ehitada ka kronesteetilise potentsiaali ideele. Mõneti see vastandub olevikus asuva autentsuse kontseptsioonile. Autentsuskogemus, isegi kui piirduda materjali- ja konstruktsiooniantentsusega, ei toetu kunagi ainult füüsilistele parameetritele. Inimene tajub ja tõlgendab autentsust kronesteetilisele potentsiaalile toetuvate aspektide kaudu. Kronesteetiline potentsiaal on (eeldatavalt) ainult inimliigile omane ajatajumisviis, mis konstrueerib liigiomase aja. Selle aluseks on kaks printsiipi. Esiteks, et olend on iseendast teadlik. Teiseks, et olend on suuteline endast loodud ja teadvustatud minapilti liigutama narratiivile toetaval ajateljel mineviku ja tuleviku vahel. Loomad seda ei tee, nad kõik elavad ainult olevikus, väidavad Jüri Allik ja Jaak Tulving. [Allik, Tulving 2003: 915–920]

Objektid, millele autentsusküsimus rakendub, tulevad kronesteetilise potentsiaaliga jälgija jaoks alati minevikust. Selline jälgija eeldab, et kõik teda ümbritsevad objektid on olnud kusagil mujal olemas ka varem, sest tema teadvust hõlmab veendumus mineviku olemasolust. Ilmselt on see ka piisav selgitus, miks kõigi objektide pidamine olevikuobjektideks tundub esimesel pilgul mõneti ebaintuitiivne – kronesteetiliselt võimeka olendi jaoks on objektid just ennekõike minevikuobjektid. Võiks isegi väita, et objekti teadvustamine väljaspool otsest füüsilist kontakti on üleüldse võimalik ainult kronesteetilise potentsiaali kaudu – me teame, et objekt asus kunagi mingis kauges ajahetkes, aga me ei koge seda. Kui inimestel kronesteetilist võimekust ühel hetkel enam ei oleks, tähendaks see tagasilibisemist loomade aega, *kestvasse praegusse*, ja objektid kaotaksid oma minevikulise iseloomu. Sel juhul nad aktualiseeruksid füüsilises kokkupuutes, omandaksid meie tajusüsteemis toore fakti positsiooni ning kaoksid sealt jälle järgmise aktualiseerumiseni. Autentsuse tajumine muutuks sel juhul uuesti ainult objektiga kaasnevate füüsiliste faktide tuvastamiseks.

Ehk siis, autentsuse tajumine objektis või struktuuris ühendab meid minevikuga, mida me ei saa tajuda ja millesse me ei pääse tagasi. Niimoodi mõtestatult on see kronesteetilise potentsiaali tuletis, mis saab oma tõukejõu siiski objektide füüsilist kohalolust. Füüsiline sild (aktualiseeritud objekt) olendi tajus muutub konstrueeritud sillaks (autentsena ettekujutatud objektiks). See muster on põhilises ikka seesama balansseerimine analoogkoodi ja digitaalkoodi kokkupuutekohas, mis oli teemaks 2. peatükis.

4.4 Füüsiline dünaamika. Töövõtteautentsus

Ükskõik, kas me uurime kunstiteost või loodusliku algupäraga objekti, objektis on alati olemas mingite jõuvektorite sekkumise jäljed. Kunstiobjekti puhul on üks esiletungiv mõjutus tööriista jälg materjalis. Kõigi kunagi sekkunud tööriistade ja jõudude jälgede kogumist võib mõelda kui objekti indeksilisest mälust. Sellisel mõeldes näiteks Kuu pind mäletab teda tabanud meteoriite – kraatrid on kuu mälu, üsna sarnaselt sellele, kuidas vinüülplaat mäletab temasse pressitud muusikat. See mälu on nähtav ja kombatav – ja analoogkodeeringus esiletõdav. Sellesse on salvestatud objekti füüsilise teisenemise trajektoor. Materjalimälu on üsna usaldusväärne – ta on objekti omadus, objekti struktuur. Arheoloog Bjørnar Olsen nimetab seda «asjade mnemooniliseks võimeks». [Olsen 2017: 83]

Materjalimälu sellisena mõistetult on ka objekti autentsuse registratsioon. See, mida me võiksite objekti mõjutanud jõudude kohta materjaliuuringute kaudu teada saada, moodustab selle objekti autentsuse kõige füüsilisema kihi. Iga struktuurimuutus eristab seda konkreetset objekti kõigist teistest objektidest. Tehniliselt mõeldes – ikonoklasti haamrilööök, mis purustab skulptuuri suu ja nina, sisestab sellesse skulptuuri ühtlasi ka kordumatuse. Oletame, et suu ja nina ei purune täielikult, nad jäävad killuhunnikusse skulptuuri kõrvale sajanditeks vedelema. Ühel päeval avastab need tuleviku-konserveerija. Nüüd selgub, et tema jaoks väljendub skulptuurist eemaldatud suus ja ninas ikonoklasti töövõtte. See kirjeldab ja illustreerib ühte ajaloolist faasi, millest see skulptuur on läbi tulnud. Purustus on osa tema autentsuse stratigraafiast.

Tööriista jälg salvestub materjalis ja on sealt töövõttena tuletatav ja seega ka korratav. Aga sellel taastamisel on piirangud. Töövõtete sooritamise traditsioonis osalemata on taastamist ja kordamist raske teha. Kunagiste töövõtete kirjeldused võivad olla abiks, aga nende usaldamine on problemaatiline: ei saa automaatselt eeldada, et kirjeldaja tegelikult aru sai, mida ta nägi. Jyrki Siukonenil on «Vasaras ja vaikus» näide, kui valesti läheb töötava Constantin Brâncuși kehaasendi interpreteerimine kirjutuslaua tagant. Paul Paret kirjeldab kirvega töötava Brâncuși asendit pildil kui ebamugavat. Siukonen ei ole sellega nõus (ja mina nõustun Siukoneni seisukohaga): «Mis siis annab Paret'le /.../ alust arvata, et see asend on ebamugav? Skulptor toetab kõverdunud vasaku jalaga tammepressile. Ta hoiab kirvest, käed tihedalt teineteise kõrvale. Minule see asend küll ebamugav ei paista, vastupidi. Kirve pea kaalub mitu kilo. See on raske tööriist, mille valitsemine õnnestub ainult hea tasakaalu korral. Ja just nimelt seda Brâncuși demonstreeribki. Ta asend on arukas ning vastab hästi tööriista, materjali ning selle mõõtmete ja käe töö nõuetele, ükskõik kui toredasti ebamugava asendi idee kunstiajaloolase mõttearendusega ka ei sobiks.» [Siukonen 2016: 65]

Ma tahan siin osutada keerukusele, mis tabab igaühte, kes püüab tuvastada töövõtet ilma, et ta oleks kunagi katsetanud, kuidas seda täpselt sooritatakse. Töövõte on küll salvestunud materjalis, peitli tera läbiminekihtidest ja kirve löögijälg tahatud palgi küljel on saanud materjali struktuuri osaks, aga see ei tähenda, et tööriista liikumistrajektoori taastamine jälje põhjal oleks lihtne ülesanne. Vähegi keerukam töövõtete komplekt sisaldab nii palju komplekselt koordineeritud liigustute järgnevusi, et kui neid pole otseses praktikas inimeselt inimesele edasi antud, võib nende väljamõtlemine ja järeletegemine osutada võimatuks.

Selles osas on kuulsates Jaapani Ise templites leitud töövõtteautentsuse säilitamisele elegantne lahendus. Materjalide kiire lagunemise tõttu niiskes kliimas (ja ka religioossetel põhjustel, millega tegelemine siinsesse töösse ei mahu) lammutatakse need iga 20 aasta tagant maha ja ehitatakse samasse kohta täpselt samasugune hoone asemele. [Ise]

Euroopa ja Põhja-Ameerika konserveerimistaditsioonide järgi tähendaks see objekti igasuguse autentsuse hävitamist (seda vastuolu üritas siluda Nara dokument (1994)). Aga sellest protsessist polegi põhjust otsida staatilist materjalautentsust. Autentsus, mida siin säilitatakse, on dünaamiline. Kuna lammutamine ja uuesti ülesehitamine toimub iga 20 aasta tagant, siis selle aja jooksul on veel elus need meistrid, kes eelmise kord ehtasid. Seega saavad nad oma praktilised kogemused otse edasi anda. See on viis, kuidas säilitada objekti juurde kuuluvat töövõtte-autentsust parimal võimalikul moel. [Ito 1995: 35–45] [Kono 2014: 437–453]

Keemik ja filosoof Michael Polanyi väljendas 1958. aastal raamatus «Personal Knowledge» mõtet, et on oluline pöörata tähelepanu igapäevastele tegevustele, nagu näiteks jalgrattaga sõitmine või tööriistade kasutamine, ning esitas neid tegevusi 'vaikiva teadmise' idee kaudu. «Me sooritame oskusliku toimingut, toetudes elementaarsetele lihasliigutustele, ja teame, et oleme jõudnud õigete liigutusteni, kui oskusliku toimingut sooritamine on õnnestunud. Oleme neist liigutustest teadlikud selle soorituse raames, aga me ei tea midagi (või teame väga puudulikult) neist liigutustest kui sellistest.» [Siukonen 2016: 44]

Vaikiva teadmise kogemust saab keeleliste vahenditega suhteliselt piiratult edasi anda. Ilmselt on see üks põhjustest, miks objektid ise on kunsti kirjeldamise ja tõlgendamise protsessis märksa olulisemad olnud kui see, kuidas nad on tehtud, millised on olnud töövõtted. Töövõtetel on õnnestunud püsida varjus paljuski tänu sellele, et neist ei ole mugav rääkida. Ei ole hästitöötavat sõnavara. Jyrki Siukonen tsiteerib Pierre Bourdieu'd: «On palju asju, mida mõistame vaid oma kehaga, ilma

neid selgelt teadvustamata ja suutmata mõistetut sõnadesse panna... Väga tihti on võimalik vaid öelda: «Vaata, tee nii, nagu mina teen!» [Siukonen 2016: 110]

Materjalide äratundmine on siiski olnud tähtis (kasvõi väliselt sarnaste materjalide erineva väärtuslikkuse tõttu), aga nende täpsed füüsilised omadused ja käitumine tööriistade surve all pole kuigivõrd tähelepanu sisuks muutunud. Materjali omaduste tähtsus jääb enamasti meistri ateljeesse, nende tundmine kuulub tema professionaalsesse ekspertteadmisesse, mille osalus kunstiteose suhtluses auditooriumiga pole kuigi olulise kaaluga. Materjali omadused on midagi, mis on kunstiteose sees, aga sisemus on peidus, tähtis on, mida auditoorium *näeb*. Ehk siis, tähtis on olnud valdavalt pealispind. Aga töövõtte ja füüsilise-keemilise mõjutuse iseloomulikud jäljed salvestuvad materjalis enamasti palju sügavamale kui ainult pinda. Töövõtte autentsus ei piirdu objekti pinnaga. Ja isegi pinda tuleks tänapäevaselt keeruliseks uuritud objektis mõista omaette mitmekihilisusena.

Kokkuvõtvalt – ka siis, kui objekti uurimises piirduda üksnes ja ainult tema materjaliga, tekitab juba ainuüksi töövõtete ja füüsikaliste-keemiliste mõjude summa märkimisväärse hulga kihte. Need kihid on üksteisest täiesti erinevad. Ja nende kihtide autentsusmääratlused on üksteisest erinevad. Aga nad kõik on osa sellest, mida me saame nimetada materjaliautentsuseks. Me ei saagi seda kuidagi teistmoodi kokku panna, kui kõiki neid kihte arvesse võttes.

Siit tuleb liikuda edasi. Mis võiks olla vorm, kuhu kõik need üksteise tagant esiletulevad autentsused ära mahutada? Ma arvan, et see vorm võiks olla näiteks... konteiner.

4.5 Autentsuse stratigraafia

Siinse töö keskne idee on, et autentsust võiks määratleda stratigraafilise süsteemina. See tekkis täielikult töö kirjutamise käigus, esialgne oletus oli, et autentsuse defineerimisele võiks aluse leida objektide ja materjalide füüsilistest aspektidest. Mõte füüsiliste aspektide olulisusest ei kadunud kirjutamise käigus kuhugi ära, aga positsioneerus ümber – praegu ma pean neid aspekte kihilise autentsuse üheks strukturaalseks rühmaks.

Sellisel mõistetult ei eelda autentsus mingitele kindlatele eeltingimustele vastamist. Objekti või materjali autentsus on nagu konteiner, mis tuleb iga objekti puhul eraldi sisuga täita. Ta koosneb piiramatust arvust kihtidest, mida konservaator kirjeldab iga objekti jaoks igas konserveerimisolukorras eraldi, lähtuvalt objekti ja protsessi vajadustest. Stratigraafiline autentsus on avatud süsteem, kuid selle tuum võiks siiski olla materjaliuuringutes. Materjaliuuringutest tuleb mõtestavate kihtide struktuur. Konserveerimise objekt moodustuks füüsilise objekti ja tema materjaliuuringute andmeanalüüsi summast.

Tehniliselt pole see kuigi erinev sellest, mida objektiga konserveerimise käigus niikuinii tehakse või kuidas teda niikuinii tajutakse. Pigem püüangi ma seda protsessi praktikast lähtuvalt struktureerida ja võimalikult konkreetselt ja ettekujutatavalt visualiseerida.

Konserveerimispraktikas on olemas palju häid standardeid, kuidas tööd tehniliselt teostada, aga pole standardeid objekte. Isegi identsetel objektidel on enamasti erinevad kahjustused ja ka standardolukordades pole alati võimalik üldkokkuleppelisi konserveerimisstandardeid rakendada. Näiteks võib osutada vajalikuks kasutada materjali, mis ei sobitu eeldusega ajastukohasusest.¹⁸ Spetsiifilise ja selgelt väljajoonistatud autentsusmudeli loomine objekti eripärasid arvestades aitaks vastu võtta praktilisi otsuseid, kuidas täpselt sekkumisi läbi viia – sekkumine on objektidele sageli mingis ulatuses purustav ja muutev. Jällegi, seda kõike praktikas tehaksegi, kihiline autentsusmudel oleks lihtsalt üks võimalus objekti autentsuse aspektid korraga selgelt ja süstematiseeritult nähtavale tuua.

Stratigraafiline autentsuskontsept ei määra kuidagi, millistest kihtidest objekti autentsus kokku laotakse. Ta lihtsalt viitab vajadusele mõelda kihiliselt. Selle taga on eeldus, et materjaliantentsus ei ole staatiline, kuigi igapäevane praktiline kogemus suunab materjale ja objekte pigem staatilisteks pidama. «Asjade mnemoonilise

¹⁸ Näiteks kirjeldas Juhan Kilumets Põide kiriku uksehingede taastamist – need tuli teha roostevabast terasest, sest see mõjus uksepiitade dolomiidile vähem kahjulikult, kui oleksid mõjunud originaalilähedasemad raudhinged. [Kilumets 2016]

võime jaoks on oluline nende visa püsivus. Visalt püsiv minevik on ankurdatud aina kuhjuvate materjalide aluspõhjale, artefaktidesse, tänavatesse ja monumentidesse ning arhitektuuri /.../.» [Olsen 2017: 83] Objektidel ja materjalidel tundub olevat visa püsimise struktuur. Aga piisab sellest, kui hakata neidsamu objekte ja materjale loodusteaduslike meetoditega uurima – kiiresti selgub, et visa püsimise varjus toimub pidev püsimatu materjali ja struktuurimuutuste dünaamika.

Objekti uurides, temast aru saada püüdes on peaaegu alati põhjust konstrueerida tagasiulatuvalt tema füüsiline arengukaar – trajektoor, mida mööda objekt liikus läbi aja. See toetub suures osas objekti füüsiliste kihtide «lahtilugemisele». Raudbetooni purunemine armatuuri roostetamise tagajärjel. Sõrestike äravajumised. Muutused, mis toimuvad materjali keemilises struktuuris. Muutused, mis toimuvad materjali füüsilises struktuuris. Muutused, mis toimuvad insenertehnilises (konstruktsiooni) struktuuris. Need kõik muutused on objekti füüsilise autentsusspektri osad. Neid ei saa objektist lihtsalt eemaldada – purustused ja häired objekti ükskõik millistes kihtides kuuluvad objekti autentsuse interpretatiivses kihis ühte gruppi. Füüsilised kihid ja tõlgenduskihid on üksteisega seotud erinevate grupeerimisviiside kaudu.

Tehniliste uuringute tulemused ei ole kihilise autentsuse mudelis lihtsalt objekti juurde kuuluv andmepank, pigem on andmete kogukeha objekti osa, või objekti paralleel, mis moodustab tõlgendusvõimaluste kogumi. See on peamiselt rõhuasetuse küsimus. Geograafilise kaardi taga on alati massiivne andmepank, millelt kaart üles ehitatakse. Samamoodi on iga objekti taga andmepank, millelt laotakse kokku teose tähendus. Alusandmete väljakorjamine füüsilisest tegelikkusest nõuab alati inimlikku interpretatsiooni: aastarõngaste kokkulugemine, vundamendi ja kiviprahi eristamine pooleteise meetri sügavusel maa all, geenide äratundmine sekveneeritud genoomi andmekogumist jne. Suurem osa sellest interpretatsioonist koosneb uurija võimekusest moodustada objekti konteksti avardavaid tõlgendeid – ta kas avastab objekti juurde kuuluvate andmete omavahelisi seoseid või siis mitte (stiilis – eristab vundamendimörti väga sarnasest kiviprahist või mitte).

Ma ei saa siin ette näha, kas selline autentsuse kihtidena kirjeldamine hakkab praktikas piisava efektiivsusega tööle. On ju ka võimalus, et kui see muutuks objekti uurimise standardprotsessi osaks, saaks temast lihtsalt üks järjekordne regulatsioon, täitmisvajavate lahtrite kogum. Konserveerimisvaldkonna praktikapõhisus ilmselt ei laseks sellisel formaliseerumisel siiski juhtuda – praktikasse jäävad pidama ainult praktika vajadustele vastavad vormistusvõtted. Loodetavasti õnnestub mul katsetada, kuidas sellise mudeli põhjal reaalsetes uuringutes reaalseid objekte kirjeldada.

Ja viimaseks, mis võiks kihilise autentsusmudeliga minna valesti? Kas ma ise oskan midagi oletada? Ma näen ühte võimalikku etteheidete suunda. Kuigi ma olen pingsalt püüdnud vältida vertikaalse telje sissetoomist autentsuse stratigraafilise mudeli visuaalsesse ettekujutamisse, on etteheited hierarhilise süsteemi konstrueerimise kohta siiski üsna lähedal. Ari Tanhuanpää kritiseerib tehnilist kunstiajalugu just sellest aspektist, mida mina pean oluliseks objektide keerukamaks ja kihilisemaks muutmisel. Ta kirjutab: «Tundub, nagu üritaks konserveerimisteaduste retoorika tõestada, et uurimine on teaduslikult seda veenvam, mida rohkem viiakse seda läbi palja silmaga nähtamatutel lainepikkustel. Tasandeid, mis jäävad silmale tabamatuks, kuid muutuvad nähtavaks mitmesuguste abistavate seadmete kaudu, vaadeldakse kui tehnilise kunstiajaloo esmast uurimisvaldkonda. Tehnilise kunstiajaloo retoorikat tähistavad sügavuse metafoorid lugematutes konserveerimisteadust käsitlevate teoste pealkirjades – näiteks «Looking Through Paintings», «Beneath the Surface» /.../. Tehniline kunstiajalugu näib opereerivat «binaarsete opositsioonidega, kus kahe termini vahelist erinevust tajutakse ühe termini vaatepunktist, täiust tähistava termini omast, millest teine, vähem väärtustatud vastastermin, arvatakse tulenevat.»» [Tanhuanpää 2012] Tanhuanpää etteheide seisneb selles, et tema meelest püütakse loodusteaduslikke meetodeid kasutades tungida sügavusse (nii materjali kui tähenduse suhtes), aga selle käigus konstrueeritakse maali struktuuri hierarhiline järjestus ja ühtlasi ka kese, mis peaks hakkama määrama ja korrastama igasugust tähendusloomet. Seesama etteheide võiks rakenduda ka kihtide süsteemina üles ehitatud autentsusmudelile.

Ma ei ole selle kriitikaga nõus. Mulle näib, et Tanhuanpää toob liiga kergekäeliselt mängu hierarhilise 'sügavam – sisulisem' vs. 'pealispindne – pinnapealne' vastanduse. Materjali sisse liikumine ei ole seesama, mis hierarhia konstrueerimine. Ja see ei ole ka metafüüsiline ootus, et kusagil sügavamal ootab meid suurem tõde kui pinnal. Praktilistel põhjustel on vaja kaardistada pinna ja sisemuse suhted. Luua seoste võrgustik, mis pinda ja sisemust omavahel vahendaks ja koos hoiaks. See on objekti struktuur, mitte liikumine substantiaalse tõe suunas. Vaatamise seisukohast on pealispind tõesti eristuv, uurimise seisukohast mitte. St, tehnilise uurimise seisukohast ei ole pealispinna ja süvakihtide vahel binaarset opositsiooni.

Võiks isegi väita, et objekti jaotamine hierarhiliselt pinnaks ja sisuks on stiliajaloolise nähtavushierarhia kasutamine uues vormis. Pigem võiks objektist mõelda kui hierarhiseerimata kihtide süsteemist. Tänapäevase tehnilise kunstiajaloo mentaliteedis tõlgendades on pind ise ruumiline objekt, tal on paljukihiline struktuur. Vastandust pinnaks (mis on olnud pigem stiliajaloo materjal) ja süvakihtideks (millega tegeleb pigem tehniline kunstiajalugu) ei ole põhjust teha. Õigupoolest on stratigraafilises autentsusmudelis iga kiht omakorda mitmemõõtmeline (nii semantilises kui füüsilises mõttes). Kui tähtis on mingi kiht, otsustatakse ekspertide

kolleegiumiga iga objekti juures eraldi. Ehk siis, ükskõik millise kihi tähtsusmääratlus on tõepoolest voolav, kokkuleppes sõltuv.

5. peatükk

Igapäevased praktikad ja kihiline autentsus

5.1

Praktilised probleemolukorrad

Siinses töös autentsusprobleemaatikale ja haaramatult laiali pihustunud mõistele mingit praktilist lahendust pakkuda püüdvat kihilise autentsuskontsepti aluseks on olnud objektide otsene füüsiline kihilisus. Kontsept on välja kasvanud materjalist ja praktilistest probleemolukordadest, mida materjalide ja objektide säilimisega tegelejatel pidevalt lahendada tuleb. Kihilisus on kõigepealt ikkagi objekti ja materjali füüsiline omadus. Värvikihid lõuendil ja kirikuseinal, krohvikihid hoonetel, puidu aastarõngad (samuti kihiline süsteem), tapeedikihid, mördikihid, konstruktsioonelementide kihid jne jne. Füüsiliste kihtidega on seotud tähenduskihid – sõltuvalt sellest, milliste tehniliste ja teoreetiliste tööriistadega me mingit kihti uurime, tulevad temast esile erinevad omadused ja tõlgendused.

Kihtide materjalid erinevad üksteisest ja ka käituvad selle tõttu erinevalt. See tekitab objektides füüsilisi sisepingeid – näiteks värvikihtide mõranemised ja pudenemised põhjustavad objektis täiesti erinevaid lahendusi nõudvaid olukordi, sõltuvalt sellest, kas pudenevad pealmised või alumised kihid. Mida sügavamal asub lagunev kiht, seda rohkem nii otsest füüsilist materjali kui ka materjaliga seotud tähenduslikke kihte ta endaga kaasa tõmbab jne.

Ma olen siinse töö sisuks olevatel küsimustel lasknud välja ilmuda kõigepealt just nende järgnevalt esitatud näidete peale mõeldes. Nii et ma pean mõistlikuks ka need tõukumispunktideks olnud teosed ja olukorrad ette näidata. Igaühes neist on pinged kihtide materjali ja tähenduse vahel mingi aspekti poolest silmatorkavalt esil. Tööd kirjutades pidasin ma neid päris pika aja jooksul ennekõike sobivateks näideteks eri tüüpi autentsuste kohta. Mitmekihiline autentsus, millest on vaja eraldada mingid väärtushierarhia poolest olulisemad kihid (Pilistvere oreliväärid ja Genti altar). Autentse materjali dünaamiline muutus (Vincent van Gogh' maalid). Ja lõpuks kontseptuaalne autentsus, kus autentsusküsimus on arendatud paradoksiks muutumise piirini (kosmoselennult toodud vaakum).

Kirjutamise käigus nende näidete sisu muidugi muutus. Ennekõike selles suunas, et stratigraafilises süsteemis ei ole põhjust vaadata neid erinevate autentsustüüpide esindusnäidetena. Nad lihtsalt moodustasid struktuurse aluse, mille abil tuli esile, et autentsuse sisu võib jätta ka tüpologiseerimata ja selle asemel võib keskenduda iga üksiku juhtumi kihilise struktuuri esiletoomisele – mis lõpptulemusena annab

loodetavasti täpsema ja pareminikasutatava autentsusmudeli ükskõik millise vaadeldava objekti kohta.

5.2

Genti altari varjatud kihid

Aprillis 2014 räägib Anne van Grevenstein-Kruse otse sündmuskohal Eesti Kunstiakadeemia grupile, et osadelt Saint-Bavo katedraalis asuva Genti altari paneelidelt on avastatud ülemaalingud, mis võivad olla pärit 17. sajandi esimest poolest.

Anneli Randla küsimusele, kas olete otsustanud, kas võtta kogu ülemaaling maha, vastab Anne van Grevenstein-Kruse: «Maailm on kahes täiesti erinevas leeris. Esimene reaktsioon on sageli, et jätke nagu on. Põhilises, üks grupp tahab, et see jäetaks, sest pealmine maalikiht on väga laseeritud, vana. Ja ainuke viis seda ära võtta on mikroskoobi all ja mehhaaniliselt. Nii et küsimusse sekkub ka nende hääl, kes raha üle otsustavad – nad muutuvad murelikuks ja küsivad: kui kaua see aega võtab?» [Grevenstein-Kruse 2014] Ta ütleb ka, et altari ikoonilist väärtust on vaja respektierida – see pilt on isegi šokolaadikarbi peal, seda ei saa nii kergesti muuta. «Me harjusime ära, kuidas see töö välja näeb». Ebaselge on ka varasemate ülemaalingute küsimus. «Hubert van Eyck suri 1426, Jan lõpetas töö 1432, nii et 6 aastat vahet. On palju teooriaid ja lugusid, kes täpselt mida tegi Genti altaril. Teatud osa ülemaalingutest võis olla tehtud nende 6 aasta sees.» [Grevenstein-Kruse 2014]

Ülemaalingu küsimus on olnud õhus juba mõnda aega, aga mida rohkem altarit on uuritud, seda tõsisemaks paistab probleemi ulatus muutuvat. Isegi vaatamisfookuses olev Jumal-isa figuur on osa sellest probleemist. «Ma palusin teil juba katedraalis vaadata keskse Jumala-figuuri punast keepi – võimalik, et see on täielikult üle maalitud. Aga ka kogu Neitsi Maarja keep oli üle maalitud ja see võeti maha 1950ndatel. Nii et ma küsin: mis on selle punase mantli all, kui see on ülemaaling? Kuidas see visuaalselt erineb praegusest? Ja vastus on – me ei tea.» [Grevenstein-Kruse 2014]

Kõige üldarusaadavam osa probleemist ongi harjumuses. Kui Hubert ja Jan van Eycki Genti altari mõned maalid on tõepoolest umbes 200 aastat hiljem üle maalitud, siis pole see visuaal, mida kogu teadliku kunstiajaloo käigu jooksul nähtud, enam üheselt nende töö. Teose kinnistatus saab kannatada. Lugematud kunstiajaloo-raamatud, reproduktsioonid ja turistipildid on ehitanud teadmist, milline on Genti altar. Muidugi ei ole see teadmine väga täpne ega ka mitte väga detailne. Aga alati saab raamatust järele vaadata. Ja nüüd korraga võib selguda, et see teadmine tuleb välja vahetada. See tekitab segadust. Kujutame ette, et selgub – Leonardo da Vinci Mona Lisa on 100 aastat hiljem üle maalitud ja tegelik Mona Lisa kusagil seal ülemaalingu all on hoopis teistsugune. Seda oleks veel raskem omaks võtta, eriti sügavale

juurdunud teadmise tõttu. Just sellisele hoiakule viitab Grevenstein-Kruse, kui ütleb, et «esimene reaktsioon on sageli, et jätke nagu on».

Teiseks, sellise info avalikustegemine ei ole mugav. Sellega kaasneks meediatähelepanu ja konserveerimisteoorial ja -praktilal põhinevasse otsustusprotsessi sekkuks avalik huvi. Samas, avaliku huvi osalus on selles näites kohal õigupoolest juba varem, sest nagu selgus Anne van Grevenstein-Kruse loengust, arvestavad konservaatrid niikuinii Genti altari kinnistunud ikoonilise väärtusega.

Mida efektiivsemalt on võimalik objekti sekkuda, seda keerulisemaks ja kihilisemaks muutub objekt. Konservaatrid muudab oma sensoorset läbivust ja nihutab pilku kihist kihti. Iga füüsilises struktuuris tehtud avastus tekitab juurde ka tõlgenduslikku kihilisust. Kui konservaatrid otsiks peamiselt algpõhjusest, meistriteose loonud kunstniku käe puudutust, saaks objekti kergemini lihtsustada ja kihte ära võtta (ehk siis eemaldada ja sellega hävitada). Hilisemad täiendused võiks kuulutada vähetähtsateks. Aga üldtuntud tööde puhul (nagu siinses näites) on hilisemad täiendused juba üsna eraldamatult objekti autentsusstruktuuriga kokku sulanud. Nad ei ole enam eraldatavad kui ebasoovitatav dekoreering. Sellisel juhul oleks keerukas nõuda algobjekti autentsuse eraldamist kogu ülejäänud kihtide süsteemist. Põhjendamatu oleks seda ka ülejäänud struktuurist hierarhiliselt tähtsamaks pidada. Pealegi, ega objekt ise sellest vähem autentseks ei muutunud, et me saime tema kohta midagi uut teada.

5.3

Pilistvere kiriku orelivääri maalingute avamine

2015. aastal ilmus Pilistvere kiriku orelivääridelt Eesti Kunstiakadeemia muinsuskaitse ja konserveerimise eriala kiriku-uuringute praktika käigus üpris ootamatu leid. Selgus, et orelivääridel on mitme värvikihi all vägagi tähelepanuväärsed maalingud, mille võimalikust olemasolust seni polnud isegi oletusi.

Teade, mille kaudu maalinguteni jõuti, oli suhteliselt vähelubav. 1970. aastal kirjutas Noarootsis elav Johannes Ani, et «tema vanaema rääkinud, kuidas orelivääri tahvritel olnud tema nooruses «mingisugused maalid»». Kiriku-uuringute praktikaga seoses otsustasid õppejõud igaks juhuks seda osutust kontrollida. «Märtsis kirikus käies oli eredas külgvalguses näha, et praeguse värvikihi all on mingid kirjad. Edasi uurides, selgus, et veel 1920. aastail olid orelirõdu tahvleid katnud saksa- ja eestikeelsed piibli kirjakohtad, mis tõenäoliselt 1937. a remondi käigus üle värviti. Hilisematel fotodel neid tekste enam näha ei ole.» Töö käigus selgus aga, et nende kirjade all on veel üks maalingukiht – «kirjakoha viite alt hakkas paistma kuldsete tähtedega kirjutatud kiri *Aaron*». [Randla 2015: 80–81]

«Sondaaže laiendades hakkasid piibliteksti alt välja tulema ka 1971. a kirjas mainitud maalingud. Kõigepealt ilmus nähtavale ülempreester Aaroni uhke rüü ja kuldne rinnaplaat, seejärel teisel tahvil kuningas Taaveti kroon ja hermeliiniga mantel ning kolmandal käsulaudadega Mooses.

Sondaaže tehti piiratud ulatuses ja nii, et säilitati maalingutel oleva piiblitekstidega kihi kirjad.» [Randla 2015: 80–81]

Avastus on Eesti kunstiajaloo jaoks kahtlemata väga oluline. Tehnilises plaanis kerkib aga kohe üles raske küsimus: mida teha edasi? Kõige huvitavam osa kõigist kihtidest on hetkel ilmselt justavastatud maalingud, aga maalingute avamine hävitaks nende peal oleva kirjadega maalingukihi. Õigupoolest oli see küsimus üleval kohe, kui tekkis võimalus, et tekstikihi all võib olla midagi ootamatut. «Seega tuli kohe uuringute alguses tuli seista valiku ees – kas avada piiratud alal alumine maalingukiht, ohverdades nn tekstikihti või leppida teadmise, et vääril eksisteerib veel üks, tõenäoliselt figuraalseid maalinguid kandev kihistus ning vormistada sondaaž siiski tekstikihist kaugemale tungimata. See dilemma lahenes seekord iseenesest - nimelt selgus, et mehaanilisel teel ei ole figuraalmaalingukihi nendelt aladelt, kus on kasutatud valget ning valgega segatud vastupidavaid toone /.../ tekstikihi hall taustavärv ilma kadudeta eemaldatav. Seega oligi võimalik teostada sondaaž vaid nii,

et avanes ka alumine, figuraalmaalinguga kiht ja pealmisest kihist säilisid suurel määral vaid tähed /.../.» [Kallas 2015]

Anneli Randla pakub oma artiklis välja kolm lahendust. «Esimene on piirduda praeguste sondaažidega ja püüda mittelõhkuvate meetoditega (erineva lainepikkusega valgus) saada ettekujutus kaetud kirjadest ja maalingutest.» Selle lahenduse probleem on, et see ei aita vaatajaid ja ei too harukordset avastust ligipääsetava visuaalse pärandi hulka. «Teine võimalus on n-ö eksponeerida palimpsesti – puhastada välja kirjakohtadega kiht ja kirja vahelt maalingukiht. Vana testamendi tegelased jääksid sel juhul piibli tsitaatide vahelt välja piiluma.» See meetod eksponeeriks palju, aga muudaks vaatamise väga raskeks, eriti mitteprofessionaalidele. «Kolmas võimalus on näidata igal tahvil erinevat kihistust: ühel algset maalingut, teisel kirjakihti ja kolmandal monokroomset lahendust.» See oleks vaatajale kindlasti kõige mugavam, ja tooks kogu seeria aktiivse visuaalse pärandi hulka, aga purustaks suure osa materjalist lõplikult.

«Et langetada edasisi otsuseid, on vaja põhjalikult kaaluda nii erinevate kihistuste kiriku-, kultuuri- ja kunstiajaloolist väärtust kui ka säilivust ja säilitatavust ning lõpptulemuse loetavust. Õnneks on oreliväärde viimistluse olukord sedavõrd stabiilne, et annab piisavalt aega lisauuringuteks.» [Randla 2015: 81]

Kihtide esiletoomine on siin selgelt otsustuse küsimus, kunstiajaloo surve sellisel kujul, nagu see rõhub Genti altarit, puudub otsustuse kohalt, sest keegi ei teadnudki midagi oodata. Aga see ei muuda materjali hävimise probleemi – kui pealne kiht on alumise esiletoomiseks eemaldatud, siis on materjal hävinud ja tähendusjäreltuleb edaspidi teha ainult dokumentatsioonile tuginedes. Analoogkodeeringutel põhinev otsene kogemus on edaspidi võimatu. Vähemalt selle toetuspinna kaotuse jagu muutuvad järeltulevad edaspidi oletuslikumateks. Objekti füüsilised kihid on sissejuhatavalt dokumenteeritud juba avamiste käigus, nende autentsuspotsentsiaalid selle teadmise põhjal tehtavad järeltulevad edasiste uuringute küsimus.

5.4

Vincenti kustuv punane

Ella Hendriks, Amsterdami ülikooli konserveerimisprofessor, kirjutab: «Arvestades seda, kui tähtsaks pidas Van Gogh värvi, pole mingi ime, et tema kirjad väljendavad muret [maale] kahjustava vananemise ja sellega kaasnevate värvimuutuste pärast.» [Hendriks 2016: 41] Hoolimata kehvast murest ja pidevast katsetamisest pigmentidega ei õnnestunud Van Gogh'il maalide tonaalsusmuutust vältida. 2000ndate algul teostatud värviuuringud näitasid, et punased lakipigmentid (ja ka kollased pigmendid), mida Van Gogh kasutas, on tuhmunud. [Hendriks 2016: 44] Kunstniku isiklikus plaanis võib seda pidada traagiliseks – katsed niisuguseid probleeme ennetada ei andnud ajas vastupidavaid tulemusi. [Everts 2016]

Ka konservatori jaoks pole siin tegemist ainult tehnilise probleemiga. Erinevalt Genti altaris pole vaja küll muretseda, et vaatajate teadmistes kinnistunud visuaal saab värvitasakaalu reguleerimise käigus kannatada. Võib eeldada, et algse paleti suunas taastatud maalid pigem meeldivad kunstiavalikkusele. Probleem on hoopis selles, kas aktsepteerida värvitoonide tuhmumist kui maalide struktuurilist osa, kui füüsilise autentsuse ühte protsessuaalset kihti. Või pidada algset olekut ja Van Gogh' tonaalsustevalikut autentsemaks ja väärtuslikumaks kui praegust seisut.

Kui võrrelda uurimistulemusi (osa võrdluspiltidest on arvutisimulatsioonid), siis on näha, et muutused tulevad visuaalis selgelt esile. [Hendriks 2016: 43, 46, 48] Sellises ulatuses muutus väljub paatina-staatusest, objekti värvinihete põhjused asuvad sügaval materjalis. Huvitav tehniline küsimus on: kui palju pigmentide keemiline iseloom muutus? Kas on võimalik eristada mingit läve, millest alates muutus on eeldatava algse olekuga võrreldes liiga suur, ja kas siis, kui see lävi on ületatud, on põhjust sekkumiseks ja tagasipööramiseks?

Kui pidada oluliseks algse objekti omaduste tuvastamist, tuleks reaktsioonid, mis muudavad materjali keemilist olemust, paigutada autentsust lõhkuvate protsesside hulka. Siis tuleks kohe küsida ka, kuhu täpselt sellisel juhul autentsus salvestatud on? Algse materjali keemilise struktuuri? Või ikkagi keemilise struktuuri muutustesse, mis liiguvad objektiga läbi tema eluea kaasa?

Ka siin tundub mulle pärast järelemõtlemist, et ma jätaks igasuguse fikseeritud autentsuse otsimise tegemata, ja moodustaks kihtide süsteemi, milles oleks esitatud objekti struktuurne eripära. Van Gogh' tuhmuvate värvidega maali autentsus seisneb korraga nii algsetes värvivalikutel (mis olid oma kindlal moel visuaalselt intensiivsed) kui ka pigmentide tuhmumisprotsessides. Kunstiobjekt moodustub füüsilisest maalist ja vaatlusandmetest, mis hõlmavad keemiliste deformatsioonide analüüsi ning ka

otsustusi muutumistasemete kohta – millal tekib kriitiline üleminek, mida saab ära tunda fundamentaalse muutusena objekti struktuuris jne? Täpselt seda Van Gogh pigmente uurivad konservatorid teevadki – mitmed muutunud tonaalsustega maalid on eksponeeritud koos andmetega uurimisprotsessist ja ka koos võimalusega vaadata varasemate olekute simulatsioone. [Hendriks 2016: 47]

5.5

Vaakumiautentsus. Kontseptuaalne autentsus

28. veebruaril 2011 viibisid ameerika astronautid Stephen Bowen and Alvin Drew süstiklaeva Discovery lennul avakosmoses. Selle käigus avasid ja sulgesid nad Jaapanis konstrueeritud spetsiaalse pudeli ning täitsid selle autentse, kosmosest pärineva vaakumiga. Vaakumi tõid nad pudeliga Maale. [Space]

Astronautide eesmärk ei olnud teaduslik. Pudel pandi näitusele, temast sai kunstiobjekt. Ühtlasi sai kunstiobjekt ka pudelit täitvast vaakumist. Selline sõnastus on (ja peabki olema, selles näites) probleemne, sest vaakum on mittemiski. «Vaakum (ld *vacuum* 'tühi') on olek, kui mingis ruumis puudub aine (sealhulgas õhk ja muud gaasid). Ligilähedane vaakum täidab kogu universumit, välja arvatud tähed, planeedid ja muud taevakehad ning nende atmosfäärid.» [Vaakum]

Oletame nüüd, et mingi õnnetu juhuse tõttu avab näituse koristaja pudeli ja laseb vaakumi välja (tehniliselt küll täidab pudeli õhuga). Kui nüüd konservaator võtab spetsiaalse pumba, ja teeb sellega pudeli uuesti tühjaks, siis on pudel tõepoolest jälle tühi, selles on jälle mittemiski. Kas selle protsessi käigus läks vaakumi autentsus kaduma? Tundub, et nüüd tõesti ei ole pudelis sama olukord, mis oli seal avakosmosest tulles. Kuid – mõlemal juhul ei ole pudelis mitte midagi. Meie objektide- ja materjalidepõhine tajuvõime veab meid alt. Mõõteriistade jaoks pole muutunud midagi, aga vaatleja jaoks on küll.



Astronautid püüavad vaakumit pudelisse. [NASA TV]

Siit on näha, et autentsus on mingis osas paratamatult kontseptsioon, ja mitte tingimata indeksipõhine seostuvus. Kui me autentsust oma sensoorse resolutsiooni piires tajuda ja eristada ei suuda, siis me lähtume kontseptsioonist. Tegevus võib muuta objekti isegi siis, kui see tegevus objekti otseselt füüsiliselt tegelikult muuta ei

saa. Sellisel juhul piisab tegevuse toimumisest ja sellest, et mingil hetkel kaasnes selle tegevusega objektis sensoorselt tuvastamatu muutus. Kontseptualiseeritud ettekujutust autentsuse seotusest materjaliga ei õnnestu inimese tajumisprotsessist eemaldada ka siis, kui materjali polegi. Kihilisus jääb siin suuremalt jaolt keelemängude valda.

Kokkuvõte

Siinse töö eesmärk oli analüüsida autentsuse mõiste kasutusviise. Autentsuse määratlemist peetakse nii kunstiteaduses kui konserveerimises väga oluliseks. Samal ajal on korraga kasutuses märkimisväärselt palju erinevaid arusaamu, mida see mõiste võiks sisaldada ja kuidas teda tuleks mõista. Tundub kehtivat üldine konsensus, mis seob autentsuse mõiste originaalsuse, algupärasuse, tõelisusega. Need seosed ei ole praktilises rakenduses enamasti väga täpselt määratletud, kuid konserveerimisolukordi analüüsid ja lahendades on neile võimalik toetuda.

Minu algne eesmärk oli uurida, kuidas autentsuse mõiste on seotud objektide ja materjalide füüsiliste aspektidega. Töö kirjutamise käigus sai kinnitust, et see seos on tugev. Samas on selles seoses sees üldine tõlgendamisharjumus – autentsust peetaksegi ennekõike objektide ja materjalide füüsiliseks omaduseks (kas objekt on tehtud kindla meistri töökojas, kindlast materjalist jne). Samas tuli mul korrigeerida oma eeldust, et autentsuse füüsilised aspektid on sel määral eristuvad ja esiletungivad, et autentsusmõiste raskuspunkti võiks nihutada peamiselt füüsilisse valda. Mul oli teatav lootus, et füüsiliste aspektide väljarõhutamine aitaks mõistekasutust selgemaks muuta. Selle eelduse juurde ma pidama jääda ei saanud.

Kirjutamisprotsess veenis mind, et ühe või teise eristuva autentsusaspekti nihutamine kõigist teistest ettepoole pole põhjendatud. Teaduslike uurimismeetodite eristusvõime muudab objekte üha keerukamaks, üha enam uurimisandmete interpreteerimisest sõltuvaks, ja mida keerukamaks muutuvad objektid, seda vähem on põhjust eeldada, et üks kompaktselt vormistatud autentsusmääratlus saaks piisava täpsusega positsioneerida kogu uurimisvaldkonna autentsuskogemust.

Seega ma pidin tegema suunamuutuse. Ma pakun siinses töös välja autentsuse kui konteineri idee. Selle järgi ei ole ühelgi objektil enne uurimist staatilist, üheseltmõistetavat autentsust. See, mida saaks määratleda mingi staatilise omaduse või kuuluvusena, oleks üks kiht objekti autentsuse kihilises süsteemis. See tähendab objektiga töötavate teadlaste kokkulepet, mida täpselt objektis eelistada ja esile tuua. Selline mudel toetub igapäevasele praktikale, põhilises on see tegutsemisviis, mida konservatorid oma igapäevases praktikas igasuguse keerukama objektiga töötades niikuinii teevad. Ma pean oluliseks, et see mudel põhinekski praktilal, arvestaks igapäevaste tööde protseduureglitega.

Autentsuse kihilises mudelis toetub igale füüsilisele kihile piiramatult hulk tõlgenduslikke kihte. Selles osas ei läinud siinse töö algne keskendumine objektide ja materjalide füüsilistele aspektidele tühja – füüsiliste aspektide materiaalne staatika

teeb neist substantsi, millele kinnitada interpreteerivad mõtteprotsessid. Interpretatsioonid ja oletused peaksid nii palju kui võimalik lähtuma objektide füüsilistest uuringutest. Mida põhjalikumaks on nende uuringutega võimalik minna, seda huvitavamalt seostevõrgustikku on võimalik nende pealt tuletada. Füüsilise kihi kadu suunab interpretatsioonid laialihajumisse – raske (kuigi mitte võimatu) on uurida objekti, mida pole olemas.

1. peatükis ma vaatlen autentsuse mõiste kasutuspraktikaid. Algusest peale on ilmne, et see mõiste on nii paljudel eri viisidel defineeritud ja mõistetud, et isegi samas valdkonnas tegutsevad inimesed mõtleavad autentsusest rääkides täiesti erinevatest sisudest. Samal ajal paistab siiski olemas olevat mingi üldine konsensus, viitamine originaalsusele, ehedusele. Kuna mõiste osutub kohe liiga mitmeplaaniliseks, valin ma välja enda jaoks kõige huvitavama osa autentsusmõiste juures – autentsuse füüsilised aspektid.

Pärast ülevaadet varasematest arusaamadest, õigemini viisidest, kuidas autentsusküsimusi praktikas lahendati, kirjutan pingest objekti otsese füüsilise tajumise ja tema keelelise määratlemise vahel. Teiseks, igapäevases objektidega tegelemise praktikas on äärmiselt tähtis originaali eristamine koopiatest ja võltsingutest. Püüan välja selgitada, kas originaali-ihalus on läbiv tendents objektidega suhtlemisel. Tundub, et on. Edasi tegelen küsimusega autentsuse lagunemisest (mis ennekõike eeldab objekti lagunemist). Tähtis küsimus on – millal täpselt saab objektist rusu, millal objekt kaotab oma objektsuse. Järeldus on, et standardit määratleda ei saa, iga objekti puhul on see lävi erinev. Peatüki kokkuvõtte on, et autentsuskäsitlusi on nii palju, et tuleks proovida esitada mudel, mis suudaks kuidagi autentsuskäsitluste pilve koondada.

2. peatükk keskendub biosemiootikale põhinedes elusolendite ja objektide füüsiliste suhete analüüsile. Peamised alused on Charles Sanders Peirce'i indeksikäsitlus ja Jesper Hoffmayeri topeltkodeerituse teooria. Katsetan ideed, et füüsilise autentsuse olulisus ja väärtustatus kultuurilistes protsessides võib toetuda elusolendite evolutsioonis väljakujunenud ellujäämisviiside iseloomule – suur tähtsus on indeksiliste märgiseoste ja analoogkoodiliste protsesside «õigel» tõlgendamisel. «Õige» tähendab siin: sel viisil, et olend objektide ja materjalidega kokku põrgates ellu jääks. Autentsuskontsept üleüldse võib olla evolutsiooniprotsessis kujunenud materjalituvastusvõimekuse tuletis.

Topeltkodeeritus, nii nagu Jesper Hoffmayer seda mõistet kasutab, tähendab kahe paralleelse maailmatajumisviisi, digitaalse ja analoogse kodeerimise koostoimet. Üks neist (digitaalne), on ajast sõltumatu, ja teine (analoogne) on ajast sõltuv dünaamiline toimimisviis. Erinevust saaks sõnastada ka nii, et analoogkodeerimise

kaudu me oleme kontaktis oma füüsilise ümbrusega, aga samal ajal oleme lukustatud aega, *kestvasse praegusse*. Digitaalne kodeerimine annab meile keele ja võimaluse füüsilises ümbruses toimunu üle järele mõelda, kuid ei pääse ühegi objekti ega materjaliga otsekontakti.

3. peatükk koosneb suuremalt jaolt näidetest, mis illustreerivad kultuurilistes mustrites pidevalt toimuvat tagasipöördumist objektide juurde. Ka siis, kui piisaks veenvalt esitatud narratiivist, minnakse narratiivile kinnitust otsima objektidest. Näideteks on pikaajaline pühakusäilmete tähtsakspidamise traditsioon, armulauasakrament, manipulatsioonid paganlike kujudega, aga ka Antonio Stradivari pillitöökojas valmistatud peaaegu mütoloogilise kuulsusega viiulid.

4. peatükk koondab küsimust, millist autentsusmudelit meil õigupoolest oleks eelnevate arutluskäikude taustal vaja. Teaduslike uurimismeetodite ajastul muutuvad objektid üha keerulisemaks, meie teadmised objektidest on kihilised ja faktimaterjalist järelduste tegemine nõuab üha teadlikumat tõlgendajat. Sellises olukorras tundub, et pole põhjendatud otsida selgepiirilist alusdefiniitsiooni mõistele, milles saab sisalduda nii palju erinevaid objekti puutuvaid teadmisi. Pakun välja kihilise autentsuse mudeli: autentsus on kihtide süsteem, mis sisaldab palju erinevaid füüsilisi aspekte, nii staatilisi kui dünaamilisi. Nende kihtide esiletulek sõltub uurijate teadmistest ja tehnilistest vahenditest. Füüsilistele, loodusteaduslike uurimismeetoditega analüüsitavatele kihtidele toetuvad tõlgenduslikud kihid. Olevikus eksisteeriva objekti kõik füüsilised kihid on olulised, ükskõik millise hävimine neist vähendab edaspidiseid võimalusi teha otseselt objektist tõukuvaid järeldusi.

5. peatükis on esile toodud mõned juhtumianalüüsid, mis olid siinse töö mõttekäikude põhjustajateks ja suunajateks. Näiteks Genti altari hilisemad ülemaalingud (seni on Genti altarit peetud Hubert ja Jan van Eycki loominguks). Või aastal 2015 avastatud Eesti kunstiajaloole väga olulised Pilistvere kiriku väärimaalingud, millega kaasneb raske küsimus – millised maalingukihid peaksid säilima ja milliste purunemisega saaks leppida (ja kas kihtide valikuline mahavõtmine on vajalik)? Viimane näide on paradoksiline – kas avakosmosest toodud vaakum saab olla autentne?

Siinse töö üldine eesmärk oli materjalidega külgneva autentsusmõiste uurimisvaldkonna kaardistamine. Sellest kasvas välja kihilise autentsusmudeli idee. Võib-olla osutub kihilise autentsuse mudel praktiliselt kasutatavaks – seda saabki testida ainult reaalses konserveerimistöös. Ma pean oluliseks, et teooria oleks rakendatav igapäevasesse praktikasse ja et teoreetilised järeldused toetuksid selgelt

valdkonna praktilistele kogemustele. Ma loodan, et pärast autentsusest kirjutamist õnnestub mul oma ideede rakendatavust praktiliste tööde käigus järele proovida.

Summary

Stratigraphy of Authenticity. The Indexical Roots of Physical Authenticity

The aim of this work was to analyze the different ways of using the concept of authenticity. Defining authenticity is deemed very important both in art history and in conservation. At the same time, there are several different understandings of what this concept could contain and how exactly should it be understood. There seems to be a general consensus about the relation of authenticity and originality, genuineness, and a sense of real. In practice, these links are mostly not exactly defined but it is possible to rely on them while working in these fields.

At the beginning, my aim was to study how is the concept of authenticity related to the physical aspects of objects and materials. In the course of my research it was confirmed that this bond is strong. At the same time, this link contains a general habit of interpretation — authenticity is mostly seen as a physical characteristic of objects and materials (is the object made in a certain master's workshop, is it of a certain material and so on). However, I had to correct my assumption that the physical aspects of authenticity are so contrasting and clear that the centre of authenticity could be set mainly in the domain of physicality. I had a certain hope that emphasizing physical aspects would help to clarify the use of the concept.

In the writing process it became clear that highlighting one aspect of authenticity instead of others is not well-grounded. The scope of scientific research methods shows its objects as more complex and they become more dependent of interpretation of research data. The more complex the objects get, the less it is reasonable to presume that one compactly defined concept of authenticity would be accurate enough to define the whole research field's notion of authenticity.

That is why a change in direction had to be made. I hereby provide an understanding of authenticity as a container. According to this idea, no object has a static, unequivocal authenticity before it is studied. What could be defined as a static characteristic or belonging would just be one layer in the object's stratigraphy of authenticity. This means that the scientists working with the object have to agree what to highlight in each case. This model is based on everyday conservation practice that is in constant use while working with more complex objects. In my opinion it is very important that this model would be based on practice and take into consideration the procedure rules of everyday work.

In a multi-layered model of authenticity, every physical layer supports an endless amount of interpretational layers. In this sense, studies and analyses concentrating

on the physical aspects of objects and materials have not been in vain. The material stability of the physical aspects makes them a substance to which interpreting processes can be attached. Interpretations and hypothesis should be based on the physical studies of the objects as much as possible. The more thorough one can be, the more interesting network of links can be assumed based on the research. Loss of the physical layer disperses the interpretations — it is difficult, if not impossible, to study an object that does not exist.

In chapter 1 I analyze the practice of using the concept of authenticity. It is clear from the beginning that this notion is defined and understood in so many ways that even people working in the same field apply this concept on different contents. At the same time there seems to be some general consensus — indicating originality, genuineness. As the concept turns out to be too multi-layered, I choose to analyze what I see as the most interesting part of it — the physical aspects of authenticity.

After giving an overview of earlier applications or the ways of solving questions of authenticity in practice, I write about the tension between the physical perception of the object and its linguistic definition. Secondly, while handling the objects in everyday practice, it is extremely important to separate the original from copies and fakes. I try to see whether the hunt for the original is a thorough tendency in dealing with the objects. It seems to be. After that I analyze the crumbling of authenticity which, more than everything else, presumes the crumbling, physical dilapidation of the object. The most important question is when exactly does the object become a ruin, when does the object lose its objectness. The conclusion is that one cannot define a standard, that this borderline is different in each case. The conclusion of the chapter is that there are so many different concepts of authenticity that one should try to provide a model that would be able to converge this cloud of understandings.

Chapter 2 is focused on biosemiotics and an analysis of the physical relations between living beings and objects. It is based on Charles Sanders Peirce's notion of index and Jesper Hoffmeyer's theory of code-duality. I test the idea that the importance and value of physical authenticity in culture may be based on survival mechanisms developed in evolution. Interpreting indexical signs and analogue-coded processes «correctly» has been extremely important. «Correctly» is hereby meant as in a way that the living being would survive in impact with materials and objects. The concept of authenticity in general might be the result of the ability of recognizing and analyzing materials that has developed in the evolution process.

Code-duality, as Jesper Hoffmeyer sees it, means that two ways of perceiving the world, digital and analogue encoding, work together. One of them (digital) is independent of time whereas the other (analogue) is a dynamic *modus operandi* that

depends on time. The difference can be shown also in the fact that via analogue encoding we are in contact with our physical surroundings, but locked in the moment, in a *continuous now*. At the same time the digital encoding gives us the possibility to contemplate what has happened in our physical surroundings and make use of language, but does not allow to contact any materials directly.

Chapter 3 consists mostly of examples that illustrate the constant return to objects that can be seen in cultural patterns. Even if a convincingly told narrative would suffice, objects are taken as assurance. The examples are the long-term tradition of seeing the bodies of saints as holy; the Eucharist; manipulations with pagan statues; but also the almost mythologically famous violins made in Antonio Stradivari's workshop.

Chapter 4 tries to answer the question which model of authenticity would in fact be necessary, taking into consideration the previous analyses. In the era of scientific research methods, objects become more and more complex, our knowledge about them is multi-layered, and interpreting the gathered facts and data needs more and more sentient interpreters. In a situation like this, it seems as if it is not reasonable to search for a clear base definition for a concept that could contain so much different knowledge about an object. Therefore I provide a layered model for authenticity: authenticity as a system of layers that contains many different physical aspects — both static and dynamic. The appearance of these layers depends on the knowledge and technical possibilities of researchers. Physical layers that can be studied with methods of natural sciences provide the base for interpretational layers. Every physical layer of the object that exists here and now is important as the destruction of any one of them diminishes further possibilities to make deductions based directly on the object.

Chapter 5 shows some case studies that have influenced and directed this thesis. The first example is the later overpaint on Ghent altarpiece that has so far been seen as the work of Hubert and Jan van Eyck. The second example are the gallery paintings in Pilistvere church in Estonia that were discovered in 2015. They pose a difficult question — which layers should be exposed and conserved, and which layers have to be taken down (or do they?). The last example is more of a paradox — can the vacuum that is brought from outer space be authentic?

The purpose of this thesis was mapping the research field of the concept of authenticity that borders with materials. Perhaps the model of layered authenticity turns out to be of practical use — that can only be tested in practical conservation work. I am personally interested in the application potential of theory in everyday practice. Hopefully it can be tested.

Kirjandus ja materjalid

Kirjandus

Allik, Jüri; Tulving, Endel 2003. Ajas rändamine ja kronesteesia. – *Akadeemia*, nr 5/2003.

Bernstein, Boris 2009. *Visuaalne kujund ja kunstimaailm*. Tartu Ülikooli Kirjastus.

Certeau, Michel de 2005. *Igapäevased praktikad. I. Tegemiskunstid*. Tartu Ülikooli Kirjastus.

Chandler, Daniel 2007. *Semiotics. The Basics*. Routledge, London.

Deely, John 2005. *Basics of Semiotics. Semiootika alused*. Tartu Ülikooli Kirjastus.

Farias, Priscila, Queiroz, João 2006. Images, diagrams, and metaphors: Hypoicons in the context of Peirce's sixty-six fold classification of signs*. – *Semiotica* 1/4 2006.
https://www.academia.edu/377290/Images_Diagrams_and_Metaphors_Hypoicons_In_the_Context_of_Peirces_Sixty-Six-Fold_Classification_of_Signs

Harvey, Penny 2017. Intervjuu. Intervjueerija Maarja Kaaristo. – *Vikerkaar* 3/2017.

Heisenberg, Werner 2013. *Füüsika ja filosoofia*. Tõlkinud Piret Kuusk. Ilmamaa.

Hendriks, Ella 2016. 'Paintings fade like flowers': colour change in paintings by Vincent van Gogh. – *Colour Change in Paintings*. Edited by Rhiannon Clarricoates, Helen Dowding and Alexandra Gent. Archetype Publications. London.

Hiiemäe, Reet 2012. *Kaitsemaagia eesti rahvausundis*. Pegasus, Tallinn.

Hiiop, Hilka jt 2016. *Rode altar lähivaates*. Koostajad Hilka Hiiop, Merike Kurisoo. Eesti Kunstimuuseum, Niguliste muuseum 2016.

Hoffmeyer, Jesper 2014. *Biosemiootika*. Tallinna Ülikooli Kirjastus.

Ito, Nobue 1995. «Authenticity» Inherent in Cultural Heritage in Asia and Japan. – *Nara Conference on Authenticity. Proceedings*. Edited by Knut Einar Larsen. ICCROM, ICOMOS.

Jokilehto, Jukka 2006. Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context.
<http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2006/CT-2006-44.pdf>

Jokilehto, Jukka 2010. *Arhitektuuri konserveerimise ajalugu*. Eesti Kunstiakadeemia.

Kallas, Merike 2015. Pilstvere orelirõdu uuringud. Uuringute dokumentatsioonifail. Töö autori valduses.

Kienzle, Peter 1998. *Conservation and Reconstruction at the Palace of Minus at Knossos*. University of York.

http://etheses.whiterose.ac.uk/9787/2/298389_vol1.pdf

Kono, Toshiyuki 2014. Authenticity. Principles and Notions. – *Change over Time. An International Journal of Conservation and the Built Environment*. Fall 2014. Volume 4, number 2.

<http://www.law.kyushu-u.ac.jp/programs/english/projects/Authenticity.pdf>

Koppel, Greta 2005. Invenit et fecit? – *Kunstiteaduslikke uurimusi 2005/1* [14]. Eesti Kunstiteadlaste Ühing. Tallinn 2005.

Koppel, Greta; Wadum, Jørgen; Hermens, Erma; Ilnik, Matthijs; Kodres, Krista 2012. Mis on tehniline kunstiajalugu? Intervjuu ja sekkuvad hääled. – *Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad? Eesti Kunstimuuseumi toimetised*. 2 [7] 2012. Peatoimetaja Tiina-Mall Kreem. Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum. Tallinn 2012.

Kubler, George 1962. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press.

Kuusk, Piret 2013. Järelsõna. – Werner Heisenberg. *Füüsika ja filosoofia*. Ilmamaa.

Laansalu, Andrus 2016. Taevas sadama kohal. Eesti tehnoloogilise teatri arengud 1996–2014. – *Vaateid Eesti Nüüdisteatrile*. Koostajad ja toimetajad Luule Epner, Riina Oruas ja Madli Pesti. Peatoimetaja Arne Merilai. *Studia litteraria Estonica* 17. Tartu Ülikooli Kirjastus.

Lamp, Johanna 2016. Värvirikas keskaeg – mõningaid täiendusi Tartu Jaani kiriku loole. – *Aja lugu. Muinsuskaitse ja restaureerimise ajaloost*. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 21. Toimetaja Anneli Randla. 2016.

Mango, Cyril 2002. Pühak. *Bütsantsi inimene*. Koostaja Guglielmo Cavallo. AS BIT.

Olsen, Bjørnar 2017. Asjade tagasivõitmine: materia arheoloogia. – *Vikerkaar* 3/2017.

[Piibel: Jh 20:25]

Piibel. Vana ja Uus Testament. Piibliseltsi väljaanne. 1968.

Randla, Anneli 2015. «...ja Taaveti kroon». Pilstvere kiriku orelivääri maalinguist. – *Muinsuskaitse aastaraamat 2015*. Peatoimetaja Mari Loit.

Saard, Riho 2006. «Ja see olgu teile tunnustäheks» – teoloogilisest sümboolikast». – *Sulane* nr 2/44, 2006. Tallinna Kaarli koguduse ajakiri.

www.kaarlikogudus.eu/ajakiri/sulane32.php

Saard, Riho 2013. *Kristluse ajalugu selle algusest tänapäevani*. Argo, Tallinn.

Sepp, Tuul 2017. Asjade evolutsioonist. – *Vikerkaar* 1–2/2017.

Siukonen, Jyrki 2016. *Vasar ja vaikus*. Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus.

Stovel, Herb 2014. Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity.

<http://www.jstor.org/stable/25433946>

Summers, David 2003. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. Phaidon.

Tamm, Marek 2011. Humanitaarteaduste metodoloogia: minevik ja tulevik. – *Humanitaarteaduste metodoloogia. Uusi väljavaateid*. Koostanud Marek Tamm. TLÜ Kirjastus 2011.

Tanhuanpää, Ari 2012. Kas me tegeleme detailide või laikudega? Kriitiline pilguheit tehnilisele kunstiajaloole. – *Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad?* Eesti Kunstimuuseumi toimetised. 2 [7] 2012. Peatoimetaja Tiina-Mall Kreem. Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum. Tallinn.

Kreem, Tiina-Mall 2012 (peatoim). *Tehniline kunstiajalugu – kunstiajaloo tehnikad?* Eesti Kunstimuuseumi toimetised. 2 [7] 2012. Eesti Kunstimuuseum, Kadrioru Kunstimuuseum. Tallinn.

[Virtuoso's Manual 2006]

The Complete Virtuoso's Manual to Stradivari Solo Violin. Giorgio Tommasini, Stefano Lucato, Gary Garritan. Garritan Corp 2006.

Internetiallikad ja audiovisuaalsed materjalid

[Autentsus]

<https://et.wikipedia.org/wiki/Autentsus> [07.01.2017]

[Autentsus2]

<http://www.eki.ee/dict/qs2006/index.cgi?Q=autentne&F=M&O=0&E=0> [07.01.2017]

[Car SOS]

Car SOS. Alfa Romeo Renaissance. 3. hooaeg, 8. episood. 28.05.2015

[Eheteoor]

Tallinnas saab näha kunstiteadlaste loodud ehteid. Postimees 19.09.2011.

<http://www.err.ee/383511/tallinnas-saab-naha-kunstiteadlaste-loodud-ehteid>
[14.05.2017]

Everts, Sarah 2016. Van Gogh's Fading Colors Inspire Scientific Inquiry. Chemical & Engineering News. Volume 94 Issue 5. 1.02.2016.

<http://cen.acs.org/articles/94/i5/Van-Goghs-Fading-Colors-Inspire.html>
[14.05.2017]

[Existentialcomics]

<http://existentialcomics.com/comic/121> [03.05.2017]

[Fakery]

<https://aeon.co/essays/is-there-a-place-for-fakery-in-art-galleries-and-museums>
[14.05.2017]

[Ise]

http://www.ancient.eu/Ise_Grand_Shrine/ [11.04.2017]

[Life]

https://en.wikipedia.org/wiki/Evolutionary_history_of_life [16.01.2017]

[Liik]

[https://et.wikipedia.org/wiki/Liik_\(bioloogia\)](https://et.wikipedia.org/wiki/Liik_(bioloogia)) [12.05.2017]

[Peirce]

<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm>
[15.05.2017]

[Planet Earth 2006]

Planet Earth 2, Episood 1, BBC 2006

[Presentism]

https://en.wikipedia.org/wiki/Philosophical_presentism [06.05.2017]

[Protseduuriline mälu]

<http://eek-malu.weebly.com/protseduuriline-episoodiline-ja-semantiline-maumllu.html> [12.05.2017]

[Space]

<http://www.space.com/10988-shuttle-discovery-spacewalk-astronauts-message-bottle-space.html> [13.05.2017]

[Stephansdom]

[https://en.wikipedia.org/wiki/St. Stephen%27s Cathedral, Vienna](https://en.wikipedia.org/wiki/St._Stephen%27s_Cathedral,_Vienna) [09.05.2017]

[Stradivarius]

<https://en.wikipedia.org/wiki/Stradivarius> [13.04.2017]

[Theseuse laev]

https://en.wikipedia.org/wiki/Ship_of_Theseus [05.03.2017]

[Vaakum]

<https://et.wikipedia.org/wiki/Vaakum> [13.05.2017]

Loengud ja suulised allikad

Grevenstein-Kruse, Anne van 2014. Tutvustav loeng Genti altari konserveerimistöödest. 24.04.2014. Salvestus on töö autori valduses.

Hermann, Eik 2015. 20. sajandi filosoofia probleeme 2. Ainekood ÜT7101. Eesti Kunstiakadeemia 2015.

Hiiop, Hilikka; Kallas, Merike 2014. Muinsuskaitse ajalugu ja teooria 1. Ainekood RM7104. Eesti Kunstiakadeemia 2014.

Kilumets, Juhan 2016. Väliloeng Pöide kiriku konserveerimistöödest. Pöide 04.06.2016. Salvestus on töö autori valduses.

Kodres, Krista 2013. Eesti kunsti ajalugu 1520–1830. Ainekood KT6200. Eesti Kunstiakadeemia 2013.

Kreem, Tiina-Mall 2017. Loeng Christian Ackermannist. Toomkirikus 12.01.2017

Tamm, Marek 2016. Seminar «Ajaloikirjutuse uued väljavaated» sarjast «(Kunsti)ajalooloome. Ümberkirjutamise küsimusi». 27.01.2016. Salvestus on töö autori valduses.

