

Realism ja reaalsuse representatsioonid

Virve Sarapik

0.

Siinne artikkel kasvab välja ühelt poolt pildilise representatsiooni probleemidega tegelemisest, teisalt oli ajendiks kasvav huvi realismi ja eriti sotsialistliku realismi vastu viimastel aastatel. Võib mainida spetsiaalseid näitusi Tartus, Tallinnas, Helsingis jm.¹, nendega kaasnenud ja ka sõltumatuid konverentse², kirjanduses peamiselt Tallinna Pedagoogikaülikooliga seotud noorte literaatide ja professor Toomas Liivi tegevust.

Nõukogude kultuuri kasvav meniskus ulatub akadeemilisest huvist pealiskaudse anekdootlikkuse otsimiseni. Stalinismiga seotu on naljakas, sest on kadunud selle olemuslik osa – hirm.³ Koomilise mõõde hõlmab praeguseks kogu nõukogude kultuuri, kuid teisalt võib väita, et see dimensioon oli ka vähemalt hilisemal nõukogude ajal täiesti olemas. Ilmselt oli suhe ambivalentsem, varjatum ning mõistagi hirmu ja selle ületamisega põimitum. Kinnituseks tasub meenutada tollast poliitilise anekdoodi varamut ning ridade vahele kirjutamise ja kaksipidi lugemise oskust.

Lokaalse, nõukogude korra lõpule järgnenud huvilaine kõrval on aga ka laiema ja üldisem tasand, mis avaldub kunsti sotsiaalse funktsiooni ja missiooni süvenemises 1960. aastate lõpust alates. Selle põhjuste otsimine väljub antud artikli raamest, ühena võib hüpoteetiliselt pakkuda kunstikultuuri tarvet ja

elulist vajadust oma ühiskondlikku eksistentssi õigustada. Kuid see üksinda on kindlasti lihtsustatud lähenemine.⁴ Igal juhul puudub otsene seos kohalike ja üldiste tendentside vahel.

Sotsiaalse kunstiga solidaarne kriitika külastab väljenditega nagu kunstnik uurib, kunstnik püüab välja selgitada, kunstnik analüüsib kuni repliigini kunstiteos on sotsioloogiline uurimus, mis nagu implitsiitselt kehtestaksid taas sotsialistliku realismi ühe keskse kontseptsiooni – kunsti gnoseoloogilise funktsiooni.

1 Nt. "Kadreeritud tõde: stalinlik pildipropaganda Eestis 1946–1953", Eesti Kunstimuuseum, Rotermanni Soolaladu 30. III–25. IV 1999, kuraator Peeter Linnap; "Reaalne–realism", Eesti Maalikunstnike Liidu aastanäituse Ando Keskküla kuraatoriprojekt Tallinna Kunstihoones 20. VII–12. VIII 2001; "Uued tuuled – uued reeglid" (Valitud töid esimesest okupatsiooniaastast 1940–41), Tartu Kunstimuuseum 27. IX–5. XI 2002 ja "Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis", Tartu Kunstimuuseum, Kivisilla Pildigalerii 30. VIII 2002–5. I 2003, mõlema kuraator Reet Mark; Aleksander Rünk Tallinna Linnagaleriis 13. VI–30. VI 2002; "Stalin, lehmad ja laulupidu", Kunstikeskus.ee 24h Galerii, http://www.kunstikeskus.eegaleriigalerii_sotsrealism.htm

1. X–30. XI 2002; "Sotsialistinen realismi – suuri utopia", Helsingi, Valkoinen Sali 17. VII–22. IX 2002; "Nõukogude propaganda", Eesti Ajaloomuuseum, Maarjamäe loss 7. XI 2002–11. V 2003.

2 Nt. kirjandusnädal "Sotsia. Sotsia/istlik & sotsia/alne" Tallinna Pedagoogikaülikoolis 23. IV–26. IV 2001; Eesti Kirjanduse Seltsi kirjanduspäev "Edasi Minevikku" 19. V 2001; konverents sotsialistlikust realismist Tartu Kunstimuuseumis 18. X 2002; Eesti Kunstiteadlaste Ühingu ja EKA Kunstiteaduse Instituudi konverents "Realismi probleem eesti kunstis" 14. XII 2001.

3 D. Vseviov, Põhjusend nõukogudeaegses tekstis (Ivangorodi ja Narva taasühendamise küsimuses). Ettekanne konverentsil "Kohanevad tekstid" 16. V 2003 Tartus.

4 Tänapäeval Boris Bernsteini, kes osutab veel ühele kahtlemata olulisele ja siinses artiklis eraldi rõhutatama mõjutegurile: kunstikaubandusele (B. Bernsteini kiri autorile 5. VI 2003).

Õeldu taustal on ilmne, et tuleks püüda uuesti määratleda realismi mõiste ja vaadata, kas sellel on mingi, ja kui siis milline, kaasajal toimiv sisu. Sellega seoses oleks tarvis analüüsida ka realismi suhteid säärase mõistetega nagu kujutamine, representatsioon, sarnasus ja illusoorus (ka kirjeldamine ja esitamine) ning reaalne eksistents–fiktsioon. Üsna ilmne ja ajalooliselt motiveeritud side on realismil mimeesi kontseptsiooniga, kuid see on antud artiklist siiski teadlikult kõrvale jäetud. Mimees on juba omaette teemana selleks liialt mahukas, et temaga seonduvat sinise käsitluse piires vähegi ammendavalt vaadelda ja otseselt sellest realismi määratlemine ka ei sõltu. Samal põhjusel on kõrvale jäänud semiootikast pärinev ikoonilisuse küsimus.

Niisiis on lähtepunkte õieti kolm:

- (1) mis on realistlik kunst / realism,
- (2) mis on kujutav kunst / kujutamine,
- (3) mis on nende, s.t. realismi ja kujutamise omavaheline suhe.

1.

Esimesena ennast kavakindlalt realistiks kuulutanud autori Gustave Courbet' 1855. aasta maailmanäituse ajal korraldatud alternatiivnäituse (nime all *Du réalisme*. G. Courbet) kataloogi sissejuhatusena mõeldud "Realismi manifest" on küll lühike tekst, kuid sisaldab realismi mõistmiseks paari vägagi huvipakkuvat seisukohta. (Mõnede oletuste järgi kirjutas selle valmis kirjanik ja kriitik Jules Champfleury, kuid kuna oli tegemist tiheda sõpruskonnaga, pole see siinkohal oluline.)

(1) Esiteks väidab Courbet, et talle omistati realisti nimetus teiste poolt ja nimed ei anna asjadest õiget ettekujutust.⁵ Niisiis mõonab ta, et eksisteerib küll mingi nähtus, antud juhul maailmavaateline kunstimeetod, mida ta esindab, ja sellele vastavad teosed,

kuid selle nähtuse nimetus võiks olla ka midagi muud, realism on selle tähistamiseks vaid kokkuleppeline sõna. Boris Bernstein leidis 1960. aastate realismi diskussiooni sekudes, et mõiste hoogne levik andis tunnistust tungivast vajadusest selle järele ning "Kui mõisted ei annaks edasi asjadest ligikaudugi õiget kujutlust, oleksid nad ise ülearused. On vaid vaja kokku leppida nimetuste, sealhulgas ka nimetuse "realism" ... samatähendusliku sisu suhtes."⁶ Ka see on nominalistlik seisukoht nagu Courbet' enda väidegi, kuid siiski mõõdukam, pigem kontseptualismi elemente sisaldav.

(2) Teiseks on sõnastatud eesmärk kujutada vaid oma kaasaegseid asju (kombeid, ideid) nii, nagu "ma neid näen", ehk kunstnik saab kujutada vaid seda, mida ta näeb, mis on käegakatsutav, tõeline.⁷

See omamoodi realistliku kunsti motoks kujunenud väide on eraldi võetuna taas eksitav, sest (a) nt. foto teeb ju seda tõesti hõlpsamalt ja paremini; (b) kunstnik ei saa olla vaid "ajudeta ja mehaaniline" vahendaja, ta peab kõige selle hulgast, mida näeb, kuuleb, haistab ja kogeb, tegema mingi valiku.

Ühelt poolt on klassikalise realismi sihiks küll idealiseerimise vältimine, teisalt aga ka naturalismist, s.h. mehaanilisest ja täpsest kopeerimisest hoidumine. Ideaali esitamist asendasid tüüpilise otsingud. Nii on selle eesmärgi sisuks ühtaegu tööliste ja lihtrahva elu kujutamine, seega sotsiaalne dimensioon kui kunsti üks funktsioone.

5 G. Courbet, Statement on Realism. – Art in Theory 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas. Eds. C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell, 1998, lk. 372.

6 B. Bernstein, Seoses vaidlustega realismi üle. – Kunst 1966, nr. 3 (26), lk. 13.

7 G. Courbet, Letter to Young Artists. – Art in Theory 1815–1900, lk. 403–404.

(3) Kolmandaks väiteks on hoidumine kellegi teise loomingu jäljendamisest ja imiteerimisest ning samuti kunstist kunsti pärast.⁸

Niisiis, realism pole stiil, selle väljendusvahendid peavad kasvama välja kujutatud/ esitatud sisust ja individuaalsest kunstikogemusest. Realism on n.-ö. nullstiil – eriti piltkunsti puhul ei saa või saab vaid raskustega välja tuua mingeid vormilisi ühistunnuseid ja neidki pigem eituse kaudu. Kui midagi, siis oleksid need tunnused väljendusvahendite homogeensus ja läbipaistvus, eri tasandite (nt. mitu erinevat pildiruumi või tasapinda, keerukas eritasandiline jutustuse struktuur) puudumine. Samas vaadates näiteks barbizonlikku või courbet'likku realismi, aimage siiski teatud vormilisi erinevusi pervedvižniklikust ja stalinlikust (või ka idasaksa) maalist. Courbet'liku realismi koloriit on askeetlik ja rõõmutu, teos ei pea pakkuma silmanaudingut (ilu puudumise esteetika), stalinlik sotsrealism kui ideaali kujutav on visuaalse kaemuse põhjal ilutsevama ja romantilisema.

Naastes teise väite juurde – ma maalin ainult seda, mida näen, mis on tõeline –, võime sellest järeldada õieti kahte protsessi.

(a) Autor tunnistab välise reaalsuse objektiiivset, tema või kellegi teise tahtest ja teadvusest sõltumatut eksistentsi, sest muud poleks mõtet seda kujutada.

(b) Kunstiteos on selle reaalsuse suhtes sekundaarne. Reaalsuse primaarsuse deklareerimine asetab kunsti paratamatult teisejärgulisele positsioonile. Courbet' väidetes selgub aga ka kunsti eesmärk kajastada elavalt oma aega, aidates avastada ja talletada tulevikuks teatud reaalsuse omadusi ning seda kaudu kandes ühtaegu sotsiaalset funktsiooni. Sellelaadsetest seisukohtadest kasvabki välja Hegeli esteetikaga sünteesitud gnoseoloogiline kunstiteooria – kunst kui teaduse kõrval võrdväärne maailmatunnetamise va-

hend –, mis muidugi õigustab kunsti eksistentsi märksa enam kui pelk reaalsuse peegeldus.

Neist kahest saab aga tuletada omakorda veel kaks järeldust.

(c) Kunstiteose ja reaalsuse suhe peab olema kergesti äratuntav, läbipaistev. Sellist suhet on iseloomustatud sarnasuse, mimeesi, usutavuse ja tõepärasuse mõistete abil.

Näiteks Crispin Sartwelli järgi on realism “kujutise omadus, mis lubab vaatajal kiiresti ja hõlpsasti ära tunda, mille pilt see on; kirjandusteksti omadus, mis seob seda lähedalt igapäevase eluga”.⁹

(d) Autori mina, seega ka väljendusvahendite eripära ja individualiseerituse paratamatu sekundaarsus.

2.

Realismi mõiste avardamine algas kohe selle kasutuselevõtmisest alates, saavutades üsna avarad ja kõikelubavad mõtted juba 19.–20. sajandi vahetuseks.¹⁰ Nõukogude esteetikadiskursuse mõisteliseks keskmeks oli realism ning siinses ideoloogilises ja kultuuriruumis tegeldi selle probleemidega vähemalt kvantitatiivselt ilmselt ka kõige rohkem. Laienemine ja hägustumine jätkub eriti jõudsalt stalinismijärgses teoreetilises arutelus (vt. lähemalt J. Kangilaski artiklit “Realismi mõiste metamorfoosid nõukogude kunstiteoorias” siinses ajakirjas). Realismialaseid diskussioone sundisid üha uutele ringidele nii tegeliku kunstielu paratamatud

8 G. Courbet, Statement on Realism, lk. 372; G. Courbet, Letter to Young Artists, lk. 403.

9 C. Sartwell, Realism. – A Companion to Aesthetics. Ed. D. Cooper. Oxford: Blackwell, 1992, lk. 354.

10 Vt. nt. J. Undusk, Realismi mõiste ümber. F. Tuglase “realism” ja sajandivahetuse kultuur. Preprint KKI–46. Tallinn: Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ühiskonnateaduste Osakond, 1986, lk. 8–17.

muutused, soov kunstilukku “sisse kirjutada” minevikukunsti pärandit (sest realism oli kunsti peatee kuni äärmusliku seisukohani, et ainult realistlik kunst on hea kunst) kui ka arutelude loogika ja sisemised vastuolud. Realismi piiride avardamise kõrval toimus ka järgutine teistele loomemeetoditele (kui kasutada seda nõukogude esteetika loodud terminit) eluõiguse võitlemine.¹¹

Mõiste laiendamise üheks võimsaks tõukejõuks oli aga kahtlemata Roger Garaudy raamatu “Kallasteta realismist” ilmumine vene keeles 1966 ja ühe selle kolmest esseest – “Kafka” – tõlge eesti keelde Franz Kafka “Protsessi” järelsonana.¹² Kuigi ametlikus retseptioonis tegeldi valdavalt Garaudy määratluste vaidlustamisega,¹³ oli tegelik ja suuline vastukaja midagi muud. Garaudy seisukohti arutati siseseminaridel ja väitlustel¹⁴ ning implitsiitselt tungisid need ka järgnevatesse realismikäsitlustesse. On muidugi omaette küsimus, miks pidi prantsuse marksisist tegelema realismi piiride avardamisega. Teos mõjubki justkui nõukogude esteetikale ulatatud abistava käena ja võimalike lahenduste pakkumisena.

Arutelud jõuavad 1960. aastate teiseks pooleks üsna piiri peale, sest nendingust, et pole kunsti, mis poleks realistlik, ei saa tõepoolest enam edasi minna. Garaudy realismi ainsaks kriteeriumiks on teatud, kohati vägagi keerukalt kodeeritud sideme olemasolu reaalsusega. Marksistina on tema jaoks materiaalne reaalsus igal juhul teadvuse suhtes primaarne, nii ka kunsti suhtes.¹⁵ Head, s.t. realistlikku kunsti määratleb peamiselt selle looja eesmärk, muus osas ei ahista realismi mingid formaalsed tunnused. Piltkunstis piirneb realism illusionismi (sest fotograafia leiutamise järel pole siin enam tagasiteed) ja abstraksionismi ohuga,¹⁶ mis teistpidi sideme reaalsusega kaotab. Sõnakunstis vastaks illusionismile põgenemine reaalsusest, ulm ja

unustus,¹⁷ ning luule näib Garaudy meelest omavat tegelikkusega proosast vahetumatki sidet (kuid siinkohal kumab taustal ilmselt ka Teise maailmasõja järgse prantsuse kirjanduse üldine hoiak). Eskapism, tegelikkuse eest illusionide rüppe pagemine on määrgatavalt suurem pahe kui ka vaid vaevu hoomatav, vormimängudest ähmastatud viide reaalsusele. Niisiis on Garaudy realismi mõiste üsna vastukäiv Sartwelli omale.

Küsimuse saab asetada nüüd pigem nii: mis ei ole realism? Garaudy ei toonud selgeid näiteid mitterealistliku kunsti kohta, piirideta määratluse puhul pole see ilmselt ka võimalik. Garaudy seisukohtade eitajatel seda probleemi polnud, sest neil jäid nii Picasso kui Kafka realismi kallaste taha. Rahumeelsemad diskuteerijad üritasid mingeid selgemaid kriteeriume pakkuda. Nii leiab Boris Bernstein, et kui realismi mõiste muutub kunsti või “hea” kunsti sünonüümiks, on meil liht-

11 Eestis oli teedrajavaks Aarne Vinkli artikkel “Romantismist kirjanduses” (Looming 1958, nr. 5, lk. 757–767). Kunstiloo kirjeldamine kahe (või kolme) meetodi – vastavalt realism, romantism (ja klassitsism) – kaudu oli üks edaspidi juurdunud lahendus.

12 Р. Гароди, О реализме без берегов. Москва: Прогресс, 1966; R. Garaudy, Kafka. – F. Kafka, Protsess. Tlk. H. Rajandi. Loomingu Raamatukogu 1966, nr. 40–43. Tallinn: Perioodika, lk. 179–232.

13 Erandlikuks, neutraalselt distantseeritud hoiakuga raamatu ja selle esialgse retseptiooni tutvustuseks oli Jaak Kangilaski “Vaidlustest marksistlikus esteetikas” (Looming 1965, nr. 11, lk. 1707–1718), mis ilmus enne vene tõlget.

14 M. Kalda suuline teade 18. V 2003.

15 Garaudy realismi juhtmõtteks jääbki eluhoiak ja maailmavaade, piisab, kui saame teose autori eluloo põhjal tuletada tema revolutsioonilise, maailma aktiivselt suhtuva hoiaku ja liidame sellega materiaalse reaalsuse primaarsuse ja objektiivse eksistentsi. Ometi ei tahetud ka seda piiri tunnistada – nt. J. Borev, Esteetika. Tallinn: Eesti Raamat, 1976, lk. 241.

16 Р. Гароди, О реализме без берегов, lk. 32, 62.

17 R. Garaudy, Kafka, lk. 215.

salt ühe asja jaoks kaks terminit,¹⁸ ning et ajaloo eri etappidel võivad ka teised – idealiseerivad – meetodid omada progressiivset tähendust. Bernsteini tõlgenduses ongi kunsti areng liikumine ideaali otsiva (ning idealiseeriva) alge domineerimine on ühtaegu seotud stiili olemasoluga) ja realistliku alge vahel, on nendevaheline erimääriline suhe, ning otsesõnu välja ütlemata on järeldus üsna selge: hea kunsti alla mahuvad realismi kõrval ka paljud teised, idealiseerivad suunad ning need võivad rahumeeli omaenese nime all eksisteerida.¹⁹

Bernstein möönab küll, et “veendumus, otsekui vastaks realistlik meetod kõige täielikumalt kunsti olemusele ja ülesandele, tugineb kunsti gnoseoloogilisel kontseptsioonil”,²⁰ kuid asub samas sedasama gnoseoloogilist funktsiooni murendama, leides, et kunsti ja teaduse tunnetusobjektid on erinevad: kunstil on selleks inimese ja reaalsuse suhe, mis tingib ka selle subjektiivse aspekti. Kuid tunnetuse kõrvale asetuvad arutluse käigus teisedki funktsioonid: “Kunsti spetsiifika ei seisne puhtas tunnetamises, vaid tunnetamise ja hinnangu ühtsuses, kujutamise, väljendamise ja ümberkujundamise ühtsuses. Realism on see juhus, kui tegelikkuse mõistmise moment muutub domineerivaks ja ideaalne allub reaalsele.”²¹

Vaikimisi peitub siin ka järeldus, et mõne teise kunsti funktsiooni esiletoomise korral võiks sobida mõni muu meetod, ning et tunnetuslikust rollist on võimalik täiesti loobuda. Nii realistlik kui ka idealiseeriv kunst seonduvad Bernsteini tegelikkuse esitamise, realismi eristab eeskätt idealiseerimise, s.t. ühtaegu ka stiili puudumine (negatiivne määratlus) ja suurem individuaalne variaablus.²²

1967. aastal ilmunud “Kunsti kukeaabit” saab tänu oma populaarsemale vormile pakuda realismi ja mitterealismi piiritlemiseks

haaratavamaid kriteeriume. Realismi maailmavaatelisusest lähtudes leitakse: “Realistlik kunstiteos võib küll üksikutes elementides tunduvalt eemalduda objektiivselt tajutavast reaalsusest, ei ole aga kunagi piltmõistatus, vaid taotleb alati selgust, arusaadavust.”²³

Kuigi kunsti gnoseoloogiline kontseptsioon 1960. aastatel taandub ja selle kõrval saavad eluõiguse ka teised funktsioonid, sünnib just siis selle huvipakkuv, modelleerimise mõistele toetuv edasiarendus.²⁴ See võimaldas rõhutada rohkem teose iseväärtust ja

18 B. Bernštein, Seoses vaidlustega realismi üle, 1966, lk. 14.

19 Üks realismidiskussiooni kihte oli muidugi ka selle mõiste erinev rakendamine eri kunstiliikides. Sotsialistliku realismi kontseptsioon tekkis kirjanduse pinnalt ning kanti dogmana üle teistele kunstidele. Ka realismi mõiste avarumine algas kirjanduskesksena ning piltkunsti eripärani ja teistlaadse positsioonini jõuti veidi hiljem (vt. nt. J. Kangilaski, Vaidlustest marksistlikus esteetikas, lk. 1718; B. Bernštein, Seoses vaidlustega realismi üle, 1966, lk. 13–14). Garaudy oli oma nii piltkunsti kui ka kirjandust hõlmavate esseedega selles mõttes positiivne erand.

20 B. Bernštein, Seoses vaidlustega realismi üle, 1966, lk. 14.

21 Samas, lk. 22.

22 B. Bernštein, Seoses vaidlustega realismi üle. – Kunst 1967, nr. 1 (27), lk. 1–14. Selline realismi ja stiili vastandamine oli mõneti erandlik ja kunstikeskne, kirjandusteaduses olid sotsrealismi stiiliprobleemid olulisel kohal mõõndusega erinevate meetodite erinevast stiilisunnist: vt. nt. H. Puhvel, Meetodi ühtsus ja stiilide mitmekesisus sotsialistlikus realismis. – Keel ja Kirjandus 1965, nr. 11, lk. 641–649. Ka Bernsteini enda hilisemates töödes muutub stiili ja meetodi vahekorrd komplitseeritumaks:

B. Bernštein, Terminoloogias. –

B. Bernštein, Kunstiteadus ja kunstikultuur. Tallinn: Kunst, 1990, lk. 42–48.

23 O. Kangilaski, J. Kangilaski, Kunsti kukeaabit. Tallinn: Kunst, 1967, lk. 79.

24 Nt. B. Bernštein, Seoses vaidlustega realismi üle, 1966, lk. 18. Mõistet kasutas hilisemates töödes ka R. Garaudy – vt. J. Kangilaski, Vaidlustest marksistlikus esteetikas, lk. 1717–1718.

fiksionaalse maailma loomist, sedakaudu ka autori individuaalsust, säilitades viite teatud kõrgema tasandi mimeetilisusele, isomorfsimile. Mudeli kui esteetilise tunnetusvahendi võimalused arendas oma teiseste modelleerivate süsteemide teoorias loogilise lõpuni Juri Lotman,²⁵ kõige kontsentreeritumalt on need esitatud teesartiklis “Kunst modelleerivate süsteemide reas” (1967): “Järelikult on kunst alati tegelikkuse (objekti) analoog, mis on tõlgitud antud süsteemi keelde. Järelikult ... peab [kunstiteos] olema üheaegselt “sarnane” ja “erinev”. Nendest lahutamatu aspektidest ühe aktsentueerimine lõhub kunsti modelleeriva funktsiooni.”²⁶

Nii Garaudy äärmuslikud kui ka nõukogude autorite ettevaatlikumad seisukohad olid sarnased vähemalt selles, et realismi lähtepunktiks on kunsti ja objektiivse reaalsuse seos.²⁷ Seevastu nõukogude realismiarutelude realisatsioonil, sotsialistlikul realismil (mille keskmeks tuleb, kui me ei taha just sotsialistliku kunsti apologetideks hakata, paratamatult pidada stalinlikku nõukogude kunsti²⁸), on üsna vähe pistmist nii klassikalise, 19. sajandi realismiga kui ka päris reaalsusega, kuna (1) ei kujutata mitte reaalsust tegelikkust, vaid ilmselget väljamõeldist, valet, äärmisel juhul ideoloogiliselt motiveeritud ideaali, ning (2) vormiline kujutamiseviis, väliselt küll illusionistlik, imiteerib sisuliselt minevikukunsti (eriti selgelt avaldus see muidugi mittemimeetilistes kunstides nagu arhitektuur ja muusika).²⁹

Viimasel ajal põgusalt, küll esseistlikumalt ja ajalehe veergudel, ühes sotsrealistliku kunsti taaseksponeerimise hooga levinud mõte, et sotsialistlik realism on üsna hõlpsalt konverteeritav sotsiaalseks realismiks, pole muidugi õige (vihjamisi viitab sellele Toomas Liiv vanahärra Maurust appi tuues³⁰, teised seda metamorfoosi otse ei põhjendagi³¹).

Pigem võib nõus olla Jaak Urmetiga, kes

paigutab ühte rottu muinasjutud, ajaviitekirjanduse, Jules Verne’i fantaasiad ja sotsrealistliku kirjanduse,³² sest vähemalt Stalini-aegne kunst pidigi rahuldama inimese tarvet ilusama, parema jmt. järele, võimaldama irduda selgelt ebameeldivast tegelikkusest, pakuma unustust ja lohutust, usku heasse lõpu. Kuna hea lõpp ei saanud olla teispoolluses nagu religioosel kunstil, pidi selleks olema veel siiski haaratavate mõõtmete kaudusel olev tulevik.

Mis on andnud põhjust sotsialistlikku realismi siduda realismiga, on kunstiteose väljendusvahendite illusoorisus. Kuid kas sotsiaalset funktsiooni kandev kunst on samas-

25 Nt. Ю. М. Лотман, Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1 (Введение, теория стиха). – Труды по знаковым системам 1. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 160, 1964, lk. 30–36, 45.

26 J. Lotman, Kunst modelleerivate süsteemide reas. – J. Lotman, Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion, 1990, lk. 8–31

27 Sellest ehk veel kaugemale läheb J. Undusk oma kandidaaditöös, jõudes 19.–20. sajandi vahetuse realismikäsitlusi analüüsides tõdemuseni, et see, mis eksisteerib reaalselt, võib ju olla mistahes – teadvuspilt, fantaasia, kõrgem idee. Seega nii nagu on filosoofilise realismi mõiste muutunud ajaloos ja koolkonniti – fikseerides mingi “reaalselt” eksisteeriva nähtuse, võime selle “tõetruud” esitust kunstis lugeda realismiks – J. Undusk, Realismi mõiste ümber, lk. 13jj.

28 Vrd. K. Pruuli, Sotsialistliku realismi lõpp. – Looming 1998, nr. 4, lk. 627 või ka V. Märka, Kala hakkas mädanema südamest (Sotsialistlikust realismist ENSV kirjanduses 1945–53). – Vikerkaar 1998, nr.10/11, lk. 81.

29 Vt. ka V. Sarapik, Saar. – Kohandumise märgid. Koost. ja toim. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk. 207–222.

30 T. Liiv, Sotsialismuse töid Eestimaale juba Vilde ja Suits. – Eesti Päevaleht. Arkaadia 4. IV 2003.

31 A. Juske, Sotsialistliku realismi doktriini saatusest. – Eesti Päevaleht 7. IX 2000; A. Randviir, Sotsiaalrealismi jätkuv võidukäik. – Sirp 11. XI 2002.

32 J. Urmet, Headuse maksujõud. – Eesti Ekspress 6. II 2003.

tatav või seostatav sotsiaalse realismiga? Siin tõusebki esile teine artikli algul sõnastatud probleem – kujutamise, illusooruse ja realismi suhe. Ilmselt pole päris juhulik kaasaege sotsiaalse kunsti pöördumine nii mimeetiliste või isegi illusionistlike vahendite (foto, video jt.) kui verbaliseeritava sõnumi (narratiiv, otsesed verbaalsed saatetekstid) poole. Kindlat funktsiooni kandev kunst peab tagama sõnumi kommunikatiivsuse, illusionism või üheselt mõistetav sõnaline kaastekst näib seda tõepoolest tagavat.

3.

Eestikeelse mõiste *kujutav kunst* kaudu on kujutamine kinnistunud piltkunsti üheks esmasihiks juba ligi sada aastat.³³ 20. sajandi esimestel kümnenditel oli paralleelselt kunstiga, kuid harvemini käibel ka *taie*, *taideteos*, mis hiljem siiski taandusid.

Kujutava kunsti mõistega ei olnud erilisi probleeme kuni 1960.–1970. aastateni – esimene suurem vastuolu tekkis siis, kui sai võimalikuks avalikumalt arutleda ka abstraktse kunsti teemadel. Sealt alates ja seoses kunsti teose ontoloogia radikaalsete muutustega pea kõikides kunstiliikides võib nentida eesti kaasaege kunstiteaduse raskusi ja õieti seisabki kunstist kirjutamine dilemma ees: kas venitada lõputult kujutamise tähendusvälju või leida mõni muu kunsti paljusid esinemisvorme hõlmav termin ja ahendada kujutamine vaid selgelt mimeetilise kunsti tarbeks.

Praktikas on tähendanud see vaikumisi kujutamise sõnast loobumist lihtsalt kunsti kasuks. Kogumikus “Ülbed üheksakümnendad” (Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2000) ei õnnestunud vähemalt pealiskaudsel sirvimisel “kujutavat kunsti” leida. Tänapäeval on mõiste pruugis veel näiteks Kultuurkapitali kujutava ja tarbekunsti sihtkapitali nimetuses jt. liigendust vajavates nimistutes (internetiportaalide ainelooetelud

näiteks), Eesti Kunstiakadeemia on otsustanud vabade kunstide teaduskonna kasuks. Ainult sõnaga kunst on raske piirduda siis, kui tulevad kõneks teised kunstiliigid ja tekib vajadus koondmõiste järele. Võimalik eristus on siis mitmuse ja ainsuse abil, aga võtame näiteks lause “Kunsti [või kunstide] roll ühiskonnas (pean siinkohal silmas kirjandust, muusikat, teatrit, [?] kunsti ...”. Sellises positsioonis on mingi täpsustus vajalik. Lisaks kujutavale kunstile on põgusamalt kasutatud *piltkunsti* (selle alla koonduvad materiaalsele objektile toetuvad, aga mitte tingimata kujutavad all-liigid nagu maal, skulptuur jt. objektikesksed kunstid, mille kõrvale eraldi mõistetena sobiksid *meediakunst* ja *tegevuskunst*), *visuaalkunsti* (inglisekeelse kirjanduse mõjul, kuid seejuures jäävad määratlemata filmi, teatri ning lõpuks ka raamatu kui visuaalselt haaratava objekti positsioonid, ning tõsiasi, et teose retseptisiooni on hõlmatud ka teised meeled), *plastilisi kunste* (s.t. maal, skulptuur, arhitektuur) ja *ruumikunste* (vs. ajalised ja ajalisi-ruumilised kunstid)³⁴. On selge, et igal neist on omad puudused ning täpse taksonoomia väljapakumine pole ka sinne kirjutise eesmärk. Siiski peaks eelnevastki selguma, et ei mimeetilisele ega meeltele tuginevad klassifikatsioonid ei tööta, ning pigem peaks liigitus

33 Esimest korda kasutas seda ajakirjanduses Gustav Suits: K. Wahur [G. Suits], “Kujutavast kunstist” Eestis ja Kalevipoja piltidest. – Linda 11. XII 1903, nr. 52, lk. 918–923.

34 Kahe viimase poolt- ja vastuargumente vt. nt. B. Bernstein, Ruumikunstide spetsiifika – vaidlus-tele lisaks. – B. Bernstein, Kunstiteadus ja kunsti-kultuur. Tallinn: Kunst, 1990, lk. 160–176. Ent juba oma 1966/67 ilmunud artiklis eristab Bernstein kujuta-vaid (mille alla ta loeb nt. maali, skulptuuri, graafika, kirjanduse, kino) ja mittekujutavaid (arhitektuur, tarbe-kunst, puhas muusika) kunste, näidates nii, et realist-mist arhitektuuris on mõtetu kõnelda. – B. Bernstein, Seoses vaidlustega realismi üle, 1967, lk. 4–5.

tuginema teose ontoloogia (s.h. meediumi) ja kunsti-ilma konventsioonide sünteesile.

Sõltumata sellest, kas me räägime edaspidi kujutavast kunstist või mitte, tuleks järgneva tarbeks kujutamise mõistet piiritleda. Ühelt poolt saab kujutamise alla tõepoolest mahutada üsnagi palju – kujutama ei pea tingimata reaalse maailma asju ega seisundeid, kujutada võib ka fantaasiapilte, kujundeid (ruute, jooni, ringe – vrd. ka eestikeelne kujutav geometria), siseilma, ehk ka meeleolusid. Sel viisil mahutuks selle mõiste alla ka suur osa abstraktsionismi.

Siiski tarvitame me tahes-tahtmata kujutamist meelsamini nende nähtuste kohta, mis on selgesti piiritletavad, millele on hõlpsam leida sõnalist vastet. Ei ole tõepoolest erilisi raskusi väita, et pilt/joonis kujutab kolmnurka³⁵ (nagu ka kassi, puud, Kalevipoega), küll aga tekitab kõhklusi *pilt kujutab kurbust, meeltesegadust* või *pilt kujutab halli värvi*. Sõnaga osa abstraktseid “kujutamisobjekte” paigutub kujutamise alla paremini kui teised ja endiselt jääb püsima küsimus, mis ei ole enam kujutamine, kust jookseb piir.

Niisiis seondub kujutamisega kolm omavahel põimunud probleemi:

(1) kas kujutamine nõuab osutust ehk mingit vastet kunstivälises reaalsuses, või saab kujutada ka väljamõeldist, fiktsiooni, nihetatud reaalsust, tundeid (mis eeldab vähemalt osaliselt mõiste laiendamist kunsti väljendavale ja/või uut objekti loovale funktsioonile – s.t. teos loob ise oma uue maailma, või vähemalt organiseerib tegelikkuse ümber);

(2) kas kujutamist saab analüüsida sarnasussuhete põhjal (mimeesi, imitatsioonina) või on olulisem konventsiooni roll;

(3) kas kujutamist saab laiendada ka abstraktsionismile või tegevuskunstile (*performance*).

Just paljus sõltuvalt Lääne-Euroopa maali traditsioonist ongi kunstiteoorias olnud kesk-

seks uurimisobjektiks kunstiteos kui kujutis, mimees, ning sellest on hakatud taanduma alles viimastel aastakümnetel. Semiootikas annab samale arusaamale tuge Charles S. Peirce’ist lähtuv traditsioon, mis seob pilt-kunstiteose ikoonilise märgiga. On selge, et see teema ületab kunstiteaduse piirid, olles olulisel kohal nii filosoofias, semiootikas kui psühholoogias. Pildilise info eripära on keskseid küsimusi nii erinevate tähistamisviiside (märgisüsteemide) kui kommunikatsiooni-protsesside uurimisel.

Omajagu raskusi tekitab eesti ja inglise mõistete ühitamine. Üldjoontes võiks lugeda eesti kujutamise vasteks *pictorial representation* (mida nt. Nelson Goodman on kasutanud sõna *depiction* sünonüümina³⁶), seda siiski mõõndustega, et päris kattuvate tähendusväljadega tegu ei ole. Kujutamine on ühelt poolt avaram mõiste kui pildiline representatsioon, kuna ei pea realiseeruma vaid pildi vormis, ning samas siiski kitsama tähendusega kui representatsioon. Seega on järgnevas ingliskeelsetele autoritele viidates jäädud pildilise representatsiooni juurde. Küll aga võib kujutavat kunsti üsna täpseks inglise *representational art* vasteks lugeda.

Representatsiooni määratlused sarnanevad paljus märgi või semioosi definitsioonidega,³⁷ hõlmates nii seda, mis tähistab, kui osutavat suhet tähistaja ja tähistatava vahel. Kuigi nen-

35 Sel viisil eristab nt. Richard Wollheim pildilist representatsiooni figuraalsusest: R. Wollheim, *On Art and the Mind*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974, lk. 27–28.

36 N. Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976, lk. 4.

37 Nt. “representation – that which stands for, refers to or denotes something or the relation between a thing and that which stands for or denotes it.” – *Dictionary of Philosophy of Mind*. Ed. Chris Elia-smith, sub. representation. – <http://www.artsci.wustl.edu/~philos/MindDict/representation.html>, 12. III 2003.

de tähendused ei kattu ammendavalt ning representatsiooni mõiste kasutamine on sageli laialivalguvam,³⁸ on protsess, millele kumbki tugineb, selgelt analoogiline – midagi mingil määral ja otstarbel tähistada, sellele osutada, seda funktsionaalselt asendada.

Antud kontekstis huvitab meid aga eeskätt pildiline representatsioon, mille võimaliku definitsiooni sõnastab Crispin Sartwell järgnevalt: “kujutise selline suhe kujutatuse, mille põhjal ta on selle kujutis.”³⁹

Tavapärased arutelud pildilise representatsiooni puhul puudutavad kujutatud objekti olemasolu, sarnasust, üksiku–üldise vahekorra (nt. kas on kujutatud lehma üldiselt või mõnd konkreetset isendit). On ka selge, et mõned objektid kalduvad kujutistena esinema pigem üldiselt, neil on vähem individuaalseid tunnuseid (kivid, taimed) kui teised (inimesed, linnavaated).

Viimastel aastakümnetel on märkimisväärselt populaarsed olnud konventsionalistlikud pildilise kujutamise teooriad. See tähendab, et mitmed piltkujutise omadused pole veenvalt seletatavad üksnes kujutise ja kujutatu loomulikke sarnasussuhteid uurides, vaid eeldavad veel midagi muud – konventsiooni, kujutise kodeeritust. Pildi tähendust reguleerib rohkemal või vähemal määral mingi konventsioon, see pole üheselt motiveeritud pildi pinnal nähtavaga. Me peame niisiis tundma ja olema õppinud kujutamise reegleid. Realism on suhteline ja tuleneb koodi tutvavlikkusest.

Konventsionalismi allsuundadena võib tinglikult välja tuua kontekstualismi ning relativismi.

Kontekstualism iseloomustab pildilise representatsiooni teooriaid, mis üheselt mõistatavat konventsiooni, pildikeelt või sümbolsüsteemi ei toeta. See suund rõhutab pigem teost ümbritseva konteksti olulist või isegi määravat rolli tähenduse kujunemisele (saa-

tev tekst, pealkiri, poliitiline olustik, montaaž, vaataja kogemused ja eelteadmised, ajastu, eelnev, järgnev, ümbritsev info). Tihtipeale võetakse suund teatud ideoloogiliste mõjutuste paljastamisele (nt. Roland Barthes'i *Rhétorique de l'image*). Sõnaga – piltkujutis ise ilma konteksti süüvimata pole kõnekas, üheselt ja ammendavalt mõistetav, konteksti muutudes muutub ka tähendus.

Relativismiga võib tähistada arusaama, mille järgi pildi tähenduse määravad suures osas tõlgendaja, lugeja, ühene mõistetavus pole seega taas võimalik. Pildi sõnum sõltub selle mõtestamistavadest, kuid on nende tavade kaudu ka muudetav.

Konventsionalismi vastand on naturalism või loomuliku tähistamise rõhutamine – pildiline esitus kasutab loomulikku, kõigile mõistetavat, teadlikult või enamasti siiski intuiitiivselt inimtaju reegleid kasutatavaid võtteid. Sarnasus on seega üheselt aktsepteeritav kategooria.

P on mingi objekti *O* kujutis vaid siis ja ainult siis, kui *P* sarnaneb *O*-le.

Ilmselt kõige teravama esituse on pildilise representatsiooni ja sarnasuse/konventsiooni küsimused leidnud Nelson Goodmani raamatus “Languages of Art”, mille üheks eesmärgiks oligi representatsiooni mõiste tähenduse ahendamine ja selgemaks muutmine.

Goodman leiab, et oluline pole mitte niivõrd see, kas pilt on representatsioon, kui- võrd sümbolsüsteemid, millele erinevad kunstiliigid toetuvad. Mingi objekti kujuta-

38 Erinevusi representatsiooni ja referentsi vahel on püüdnud süstematiseerida nt. Winfried Nöth – W. Nöth, *Handbook of Semiotics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1990, lk. 94–95.

39 C. Sartwell, *Representation. – A Companion to Aesthetics*. Ed. D. Cooper. Oxford: Blackwell, 1992, lk. 364.

miseks (*represent*) peab pilt olema selle sümbol, seda tähistama (*stand for it*), sellele osutama (*refer*). Representatsiooni tuumaks on denotatsioon ning see ei sõltu sarnasusest, representatsiooni saabki käsitleda denotatsiooni eriliigina.⁴⁰ Vastavalt kasutatavale sümbolsüsteemile võib peaaegu iga asi tähistada midagi muud sarnasusest sõltumatult. Eriti edukas oligi Goodman selle tõestamisel, et sarnasus on ebaõnnestunud kriteerium. Vaid sarnasus ei saa olla kujutamise aluseks, kuna:

- iga asi sarnaneb mingis osas teise asjaga,
- sarnasus on sümmeetriline ning peegeldav suhe, samal ajal kui kujutamine seda ei ole.

Denotatsiooniks võib olla üksikobjekt või objektiklass (nt. entsüklopeedia pilt), paljudel pildidel aga denotatsioon puudub (täpsemalt neil on null-denotatsioon), nad ei kujuta midagi (ükssarviku pilt).

Goodmani representatsiooni osutusteooria järgi on pildi suhe objekti lähedane nime ja nimetatud suhtega, konkreetset inimest kujutavale pildile vastaks nii pärisnimi, inimesepildile/kujutisele klassi- ehk üldnimi, väljamõeldud olenditele null-denotatsiooniga nimi.

Üldjuhul pole me võimelised kontrollima, kas representatsiooni vasteks on üksikobjekt, klass (kotkapilt sõnastikus) või fiktsioon. Null-denotatsiooniga piltide hulk on niisiis väga suur ning selle piir ähmane. Suvalist pilti vaadates pole mingit otsest, piltkujutises endas kätkevad kriteeriumid, kas seal kujutatud inimene, loom, puu on kunagi eksisteerinud, ja kui ka üksikud objektid antud pildil seda on, siis võib nende kombinatsioonidena tekkinud terviksisu olla ikkagi fiktsioon (mütoloogilised ja ajaloolised maalid), nii nagu üksarviku pilt on kombinatsioon eksisteerivate olendite detailidest.

Pilt võib toimida justkui kaksikrepresentatsioonina, kujutades mõnd konkreetset isi-

kut väljamõeldud olendina (nt. kunstniku poega putona, hobust üksarvikuna). Säärast võimalust möönab ka Goodman, kasutades selleks mõistet millenagi kujutama (*representation-as*). Pilt võib kujutada konkreetset inimest (ja see näitab, kellele see pilt osutab), fiktsionaalset inimest (mis näitab vaid selle kuulumist inimesepiltide klassi) või kujutada inimest (kellegi teise) inimesena (mis näitab nii osutust kui klassikuu-luvust).⁴¹ Niisiis kuulub kunstniku poeg putona putopiltide klassi, kujutades ühtaegu kunstniku poega.

Goodman möönab küll pildilise representatsiooni sarnast toimimist sõnalise kirjeldusega (*description*), kuid teeb samas vahe kujutamise ja väljendamise (*expression*) vahel. Kujutatakse objekte ja sündmusi, väljendatakse tundeid ja teisi omadusi.⁴² Kujutamine on motiveerimatam kui väljendamine – pilt võib kujutada mistahes objekti, väljendamine sõltub rohkem pildi omadustest (nt. näoilme), kuid samas võib olla kultuuriti väga erinev.⁴³

Goodmani pildiline representatsioon on ilmselgelt intentsionaalne akt: kujutaja kavatsus ja osutuse loomine on siin määrav, vaataja rolliks on pigem passiivne sümbolsüsteemide valdamine suuremal või vähemal määral. Sellest erineb märgatavalt Richard Wollheimi pildilise representatsiooni analüüs, mis lähtub pigem vaataja loomulikust võimest mingis asjas (plekilisel, märgistatud pinnal) näha millegi kujutist. Wollheimi tuummõisteks ongi milleski midagi nägema (*seeing-in*), eriline tajuliik, milles nii vaata-

40 N. Goodman, *Languages of Art*, lk. 3–5.

41 Samas, lk. 27–28.

42 Samas, lk. 45jj. Um-bes samadel alustel eristab kujutamist ja väljendamist ka Richard Wollheim – R. Wollheim, *Art and its Objects*. Harmondsworth: Penguin, 1968, lk. 28–49.

43 N. Goodman, *Languages of Art*, lk. 48.

ja kui kunstnik peavad meediumi rolli mõistma ja jagama.⁴⁴ Ka see on omaladne fenomenoloogiline kahesus (*twofoldness*), kak-sikprotsess, täpsemalt kaksiknägemine – ma näen ühtaegu midagi ruumilise objektina, nt. poisina ja värviplekilise seinana, nii tekib representatsioon. Samalaadse milleski millegi nägemise võivad põhjustada ka looduslikud objektid, pilved, puukoor, seega looja intentsioon pole seejuures esmatähtis, kuid kunstiteoste puhul mõistagi oluline.

Kui me püüame Goodmani moodi kujutamise tähendust ahendada, tuleb taas esile probleem eestikeelse kujutava kunstiga – vähemalt siinses kultuurikontekstis soostutakse pigem kujutamise mõiste laiendamise kui kitsendamisega (kuid siiski võib ka ingliskeelses kirjanduses märgata üha tolerantsemat suhtumist kunsti representatiivsusesse). Piir kujutamise ja mittekujutamise vahel ei jookse mitte tähistamise tõeväärtuse ja reaalse eksistentsi järgi, sõltudes pigem sellest, kui konkreetne või abstraktne on kujutamisobjekt. Kuid nagu eespool nenditud – ka kujutamise avardamise puhul jääb ikkagi mingi ebamäärane ala, mis eeldab täisabstraktsete teoste juures mingi teise mõiste kasutamist. Kuigi me võime väita, et kurbus, rõõm jt. emotsionaalsed seisundid võivad olla niisama reaalsed kui ülesjoonistatud naabermaja, tekib raskusi väidetega *pilt kujutab kurbust* või *pilt kujutab punasust*.

Ühe võimaliku lahendusena pakuksin järgmise nelikjaotuse. Erinevate pildiliste või plastiliste kunstide osas võib rääkida neljast aspektist ehk algest, mis eri liikides ja koolkondades kas suuremal või vähemal määral domineerivad ning reeglina pole kuigi selgepiirilisel eristatavad. Need on *kujutamine*, *esitamine*, *väljendamine* ja (*kunsti*)*objekti loomine*. Esitamine on ühtaegu tegelikkust ümberkorraldav uue võimaliku teosemaailma loomine, mis tugineb kas täielikule fan-

taasiale või siis reaalsuse nihestamisele, teadvuses sündinud ulmale vmt. Kujutamine läheneb pigem platonlikule mimeesile, selle eesmärgiks on anda erinevatel viisidel infot teosevälisest reaalsusest või teoses esitatud asjadest. Sel viisil ei pea kujutamine olema pelgalt pildiline, kirjeldus võib kanda sama funktsiooni. Kujutamise–esitamise erinevus sarnaneb mõneti Platoni mimeesi–diegeesi erinevusele. Objektloov alge jääb selliste teoste/kunstiliikide osaks, mille sihiks on luua nauditavaid artefakte ja mille kommunikatiivne väärtus seisnebki vaid oma funktsiooni või funktsioonituse edastamises (kas on tegemist nt. tooliga või lihtsalt silmarõõmu, kuulamisnaudingut pakkuva kunstiteosega). Väljendamist kasutan ma üsna goodmanlikus tähenduses – kui mingi abstraktse idee, tundmuse esiletoomist (kurbus, rõõm) –, see võib kaasneda teiste aspektidega vähemal või rohkemal määral, kuid mitte vältimatult (nt. lastele suunatud uudse disainiga mänguasi on nii objektloov kui positiivseid emotsioone väljendav; maal kujutab inimesi, esitab konkreetset ajaloosündmust, väljendab kaasaelamist kodumaa saatusele).

Esitada võib võrdväärset nii fiktsiooni kui reaalsust. Kui teose eesmärgiks on just viimase võimalikult täpne vahendamine – nt. linnavaade, reisikiri –, domineerib kujutamine. Kuid siingi on esindatud ka väljenduslik ja objektloov aspekt.

Omaette probleem tõuseb taas esile abstraktsete, ühest tõlgendust välistavate teoste puhul. See ei puuduta isegi mitte niivõrd teoseid endid, mida saab analüüsida näiteks väljendava–objektloova aspekti suhte abil, kui

44 R. Wollheim, *Painting as an Art*. London: Thames and Hudson, 1987, lk. 46jj. Varasemates töödes kasutas Wollheim ka mõisteid *seeing-as*, või *representational seeing* – R. Wollheim, *Art and its Objects*, lk. 32jj.

autori antud pealkirja ja teksti suhteid. Pealkiri võib teose tekstist erineda konkreetsuse astmelt, dissoneeruda või luua metafoorseid seoseid (ma joonistan näiteks ovaali, väites, et see on “dr. Maureri portree”, kolmnurga, öeldes et see on “igavik”, punase pinna nimetusega “sõda”).⁴⁵ Üheks võimaluseks oleks rakendada Goodmani millenagi kujutamise mõistet, s.t. et meil on tegemist ovaali-pildiga, mis kujutab ovaali dr. Maurerina, või punase-pildiga, mis kujutab sõda, kuid see ei sobiks hästi ka Goodmani enda seatud representatsiooni kriteeriumitega (pigem tulevad siin mängu tema teised osutuse viisid silt, väljendus ja kehastamine). Kui kujutamise ja esitamise puhul võib veel rääkida mingitest üldisemalt kehtivatest sümbolsüsteemidest, siis säärased juhtumid saab sageli taandada vaid autori individuaalsele sümboliloomele. Paratamatult peab erinevatele töödele lähenema erinevalt, teose pealkiri kuulub paratekstuaalsete elementide hulka, mille sidemed tekstiga ei võimalda üheseid lahendusi. Kui ma varem olen fikseerinud kolm pealkirjatüüpi – nimetavad (ehk osutavad), tähendusi loovad (poetilised ja narratiivsed, siia alla käivad ka eespool toodud näited) ning abstraktsed pealkirjad, mis teose interpretatsiooni suunamisest püüavad hoiduda⁴⁶ –, siis kujutamise–esitamise suhetes mängib neist kaasa eeskätt esimene. Ilmselgelt mõnd konkreetset isikut kujutava pildi alt kellegi pärisnime lugedes ei hakka me üldjuhul juurdlema pealkirja tõesuse üle, see vaid kinnitab meie veendumust kujutava alge domineerimisest. Intentionaalsed tähendusi loovad pealkirjad toetavad pildi väljenduslikku aspekti, objektiloo funktsioon peaks oma poetilised väärtused saama teose teksti immanentsetest omadustest. Kui pealkiri on seejuures tajutav teose vahetu, interpretatsiooni suunava osana, on tal siingi täita oma roll. Oluline on ka distants pildi ja nime vahel⁴⁷:

mida suurem distants, seda vähem toetab pealkiri kujutavat ja esitavat aspekti.

4.

Peamiseks probleemiks representatsiooni ja selle lähedaste mõistete puhul pole siiski nende täpne omavaheline suhe – on ilmne, et nende tähendusväljad on eri autoritel küllaltki erinevad, sõltudes nii kitsamast erialasest vaatepunktist kui laiemast koolkondlikust suundumusest –, vaid üks põhimõtteline küsimus, mis on mõneti ühine nii keelefilosofiale, semiootikale kui ka lingvistikale: kui määrav ja oluline on representatsiooni käsitlemisel selle reaalselt eksisteeriv vaste.

Erinevad autorid lahendavad osutuse ja reaalsuse probleemi erinevalt, ja on selge, et tegemist on üldfilosoofilise küsimusega, mis teose (kujutise) autori jaoks ei tarvitsegi olla täpselt teadvustatud. Kui võime kujutamise puhul rääkida osutusest, seega ka kujutise tõeväärtusest, mööname me muidugi reaalsuse osalistki tunnetatavust ja teadvusevälist eksistentsi kas siis materiaalses või ideaalses vormis.

Püüdes järgnevalt seostada kujutamise ja realismi kohta leitud, on olulisemad kaks vahejärgeldust:

(1) Ainus kindlam punkt, millele realismi mõiste saab rajada, on maailmavaateline ja autori kavatsuse keskne: realistlik kunstilooming lähtub millegi, kas idee, universaalide, materia vmt. teadvusest sõltumatust eksistentsist ja soovist sellega suhestuda. Kõik muud senimainitud kriteeriumid – illusoorus, usutavus, tõepära – viivad paratamatu

⁴⁵ Vt. lähemalt V. Sarapik, Pealkiri. –

V. Sarapik, Keel ja kunst. *oxymora* 3. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 1999, lk. 15–61.

⁴⁶ Samas, lk. 40jj.

⁴⁷ Distants on väike, kui kujutis ja pealkiri on vastavuses nii konkreetsusastmelt kui sisult. – V. Sarapik, Pealkiri, lk. 46–53.

järelduseni, et ka kaasatõmbav, sisseelamist võimaldav, usutav fantaasialumm, teisisõnu pettepill võib olla tüüpiliseks realismi näiteks, et head realismi esindavad “Blade Runner”, “Matrix”, “Sõrmuste isand” vmt.

(2) “Realistlik”, täpsemalt illusoorne kujutamine ei ole vältimatult seotud reaalse maailma kujutamisega.

Nii sõnastatuna on realism kunstis lähedane metafüüsilisele realismile.⁴⁸ Ka siin on esimeseks tunnuseks väide eksistentsi kohta – kalju, laud, kuu jne. eksisteerivad, samuti sellised faktid nagu lauaplaat on riskülikukujuline, kalju on graniidist, täiskuu on ümmargune. Määravaks on seejuures teadvusest sõltumatu eksistents, s.t. kas kuu eksistents ja ümarolek on sõltumatud sellest, kas keegi seda ütleb, tajub või sellele mõtleb. Seega “*a*, *b* ja *c*, jne. eksisteerivad ja fakt, et nad eksisteerivad ja et neil on omadused nagu *F*, *G* ja *M* on sõltumatu kellegi uskumustest, keelepraktikast, mõisteskeemidest jne.”⁴⁹

Goodmani osutusteooria sobiks sellise realismi keskmega pealtnäha hästi – representatsiooni üheks paremini toimivaks kriteeriumiks on osutamine reaalsele objektile või objektiklassile, fiktsioonolendite kujutised liigituksid seeläbi mõneti teiseste objektide kilda. Siiski ähmastub säärane seos edasistes mõttekäikudes, teiste kunstis kasutatavate denotatsiooniviiside analüüsil. Goodmanil endal on realismi mõiste seotud hoopis illusoorusega, mis aga tekib mitte sarnasuse, vaid sümbolsüsteemi tuntuse, vaataja huvide, ootuste jmt. pinnalt. “Pilt, mis sarnaneb loodusele, tähendab enamasti, et see sarnaneb viisile, kuidas loodust tavaliselt maalitakse.”⁵⁰ Segadused *trompe-l’oeil*-piltidega tekivad vaid teatud, tihtipeale ebastandardsetes vaatamise tingimustes, vaevalt aga näiteks galeriis, kus me igal juhul teame, et meie ees on kujutis.⁵¹

Goodmani teooriat toetab tõesti see, et

sarnasus on raskesti ja intuiitiivselt määratlev kriteerium ning tema tööde ilmumise järel on pildilise representatsiooni analüüsimisel selle mõiste kasutamisel muutunud üha ettevaatlikumaks. Teisalt pole aga keegi nõusunud sarnasuse kriteeriumi täieliku hülgamisega. Semiootikas vastanduvad goodmanlikele seisukohtadele ikoonilise tähistamise uuringud, mis tänu Peirce’i just sarnasusele tuginevale ikoonilisuse määratlusele sellest loobuda ei saa; ning mööndakse pigem, et sarnasus on paljutahuline ja raskesti analüüsiv kriteerium. Kunstiteaduses kasutatakse sarnasuse kõrval näiteks tõepärasuse, usutavuse mõisteid ning otsitakse teatud vastavusi, jagatud omadusi pildi ja kujutatud objekti tajustruktuurides.⁵² On aga ka neid, kellele sarnasus jääb üheks keskseks mõisteks.⁵³ Niisiis kuigi Goodman eitab, et kujutis omab mittekonventsionaalset elementi, on pigem keskendunud küsimusele, millised need mittekonventsionaalsed elemendid on.

Eelnevast selgus, et realistlikku kujutamist

48 Realism on filosoofia ajaloos muidugi tähistanud vägagi erinevaid mõttesuundi ja mõiste sisu filosoofias sõltub sellest, mille teadvusest sõltumatule eksistentsile toetutakse. Keskaegne realism väitis reaalselt eksisteerivat universaale ning siingi on olulised lahknevused radikaalse ja mõõdukama vormi ning universaalide olemuse mõistmise vahel, pütaagorilik arve, mida tegeliku maailma olud ja suhted jäljendasid, platonlik universaalseid ideid, kusjuures üks on ülem kui mitu jne. Vrd. nt. A. Miller, Realism. – Stanford Encyclopedia of Philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/realism/>, 2. VII 2002; D. M. Armstrong, Universals and Scientific Realism. Vol. 1. ja 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

49 A. Miller, Realism.

50 N. Goodman, Languages of Art, lk. 39.

51 Samas, lk. 34–36, kuid vrd. ka C. SARTWELL, Realism, lk. 354jj.

52 Nt. C. Sartwell, Representation, lk. 364jj; R. Wollheim, Painting as an Art, lk. 72.

53 W. Charlton, Pictorial Likeness. – British Journal of Aesthetics 2000, Vol. 40 (4).

viisi seostatakse sageli illusoorsuse, *trompe-l'oeil*-maalide ja imitatsiooniga. Klassikaline, 19. sajandi realism sellele otse tuge ei anna, illusoorsust leiame varasemas, renessansijärgses maal is rohkem. Need sarnasuse äärmuslikud vormid pole siiski otseselt realismi arsenalil kuulunud, realism on rõhunud pigem tüüpilise või üldistuse peale (vrd. eelpool mainitud Garaudy illusoorsuse vastasus). Nii on kunsti illusioonide loomise võime reaalsust esmaseks seadva, kriitilise ja sotsiaalse hoiakuga realismi suhtes pigem vastandlik ning ilmselt see vastuolu ongi realismi enda arengu ja selle tõlgendamiste vastuokslikkuste allikas.⁵⁴

Suhtumine imitatsiooni ja illusoorsusse on ajaloo jooksul olnud erinev, kuid vähemalt 20. sajandil siiski üldjoontes negatiivne. Et täielik imiteerimine pole võimalik ja teatud konventsioon on pildilise representatsiooni pärisosa, näitasid veenvalt Ernst Gombrichi ja Nelson Goodmani tööd, ja kui imiteerimine olekski võimalik, poleks sellel erilist väärtust, sest tegemist on degeneratsiooniga (platonlik traditsioon – kunstnik kui kopist, lihtsalt peegeldaja – Riik 596.C6). Niisiis peaks hea kunst püüdma pigem jõuda asjade tõelise olemuseni, kui lihtsalt imiteerima. Illusoorsus ja imitatsioon pole muidugi kattuvad mõisted, imitatsioon viitab tõepoolest mõttetule ja tuimale peegeldamisele, illusioon küll samuti peegellikku pilti luues aga vale võimalusele.

Selle taustal on huvipakkuv antiigis levinud kunstist kõnelemise viis, mida iseloomustasid vaataja ärapetmise ja illusiooniloomise lood, vaatamata sellele, et vanakreeka kunst ise oli küllaltki üldistav, idealiseeriv ja sugugi mitte illusoorne.⁵⁵ See traditsioon – hea kunst kui pete, seduktsioon – oli üldkehtiv ka renessansi kunstikirjutistes (nt. Giorgio Vasari kunstnike elulood), püüdes veel uusaegses Euroopaski,⁵⁶ ning tavateadvuses

on see tänaseni levinud hinnanguline kriteerium (pilt on nagu päris, nagu elus).

Ilmselt ongi verifitseeritav üks realismi peaprobleeme. Me ei saa sarnasuse lubaduse (illusoorsusele kalduv kunst, tõepärasusele viitav jutustus) põhjal kindlalt väita, et meid mingil hetkel ninapidi ei veeta. Selle järelduseni jõudnult veendume, et erinevate ideoloogiate väljenduseks sobib just nimelt selline kunst, mille esituslaad tundub tõepärane. Kuna realism oli suutnud endale 19. sajandil välja võidelda tõeesindaja positsiooni, sobis ta totalitaarsele ühiskonnale kõige paremini.

Roland Barthes leiab oma “Tänapäeva müüdis”, et semioloogia peaks andma meetodid ka illusoorse tähistuskoodi tuvastamiseks, olema niisiis deideologiseerija rollis.⁵⁷ Just see – kunsti illusioonide loomise võime, pelgupaiga-funktsioon, oli ka Platonil mimeetilise kunsti eituse põhjuseks. Kuid Platoni illusoorsuse pelg oli Barthes’i omast erinev, Platoni mimeetiline kunst eksitas ja meelitas riigikodanikke nende selgelt elu-

⁵⁴ Vrd. nt. ka tuntud Michael Riffaterre’i käsitlust fiktsionaalsest tõest. Riffaterre, kes samuti realismi eeskätt usutavusega seob, leiab, et 19. sajandi realistliku kirjanduse peamiseks tunnuseks on paradoks – see on tõene, sest on fiktsionaalne, ja realistlik, sest eemaldub tegelikust elust. Realistliku, tõelisuse muljet loova fiktsiooni narratiiv vastab teatud ootustele, järgib sündmuste loogikat ja selle võimalike motiveeritud pöörakute arv sündmuste käigus on piiratud. – M. Riffaterre, *Fictional Truth*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1990, lk. 1–7.

⁵⁵ Vt. nt. B. Bernstein, *Mimesis ja inkarnatsioon I*. – *Kunsteaaduslikke Uurimusi* 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk. 360jj; B. Bernstein, *Mimesis ja inkarnatsioon II*. – *Kunsteaaduslikke Uurimusi* 11. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2002, lk. 327jj; B. Bernstein, *Seoses vaidlustega realismi üle I*, lk. 13.

⁵⁶ C. Sartwell, *Realism*, lk. 354–355.

⁵⁷ R. Barthes, *Myth Today*. – *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. London: Jonathan Cape, 1982, lk. 93–150.

sihilt kõrvale, Barthes vastupidi, annab valerliku meelitaja rolli mitte kunstile, vaid valitsevale ideoloogiale. Niisiis jõudis 19. sajandil ausust ja tõesust esindav kunstisuund end juba 20. sajandi alguseks diskrediteerida, ilmselt realismi meetodite hõlp allaneelatavus mõjus hoiatavalt. Jäljendava seduktiooni ohutaju võib leida nii Kasimir Malevitši loosungis, et jäljendav kunst tuleb hävitada nagu imperialistlik armee,⁵⁸ Clement Greenbergi avangardi ja kitši vastanduses kui Jean Baudrillard'i simulaakrumi idees.

Niisiis ei anna realismi määratlusele kindlat alust eraldi võetuna ei tunnetusfunktsiooni ega mitte ka paratamatult näiline tõepärasus ja usutavus. Selge osutuse soov on välja kasvanud eeskätt piltkunstidest, kus sellist suhet on märgatavalt lihtsam üles ehitada. Gnoseoloogiline kontseptsioon ei sisalda õieti veenvat seletust, miks just realism on tunnetuslikust küljest parim. Mitmed kontseptuaalismiga tulnud nähtused võiksid reaalsuse täpse taas-esitamise, re-presentatsiooni poolest olla märgatavalt viljakamad. Pildilist infot esitavad edukalt ja üheseltmõistetavalt ka skeemid, kaardid, diagrammid, millel ju samuti on esteetiline dimensioon täiesti olemas.

Kuigi lähtumine reaalsuse esmasusest ning teose tõepärasus, usutavus eraldivõetuna on vastassuunalised impulsid, on realismi määratlemiseks olulised mõlemad. Selleks, et tekiks suhe reaalse maailmaga, peab igal juhul aset leidma kujutamine ja/või esitamine ning nii jäävad kõrvale kunstid, mis esmasihina vaid objekti loovad – abstraktne muusika, arhitektuur, visuaalsele rütmimängule orienteeritud tööd. Siiski ei saa realismi puhul seada eesmärgiks mitte kujutamise usutavust või isegi illusoorisust, vaid väljendusvahendite sekundaarsust kunstiteose teiste funktsioonide kõrvale. Realismi esmasihiks on seos reaalsusega ja seda hoiakut kannab kõige iseloomulikumalt sotsiaalset funktsiooni taotlev kunst.

Kui meenutada eesti kunsti viimaste kümnendite arenguid, siis sotsiaalse hoiakuga kunsti esiletõusu fikseerivad noortenäitus “Müra” 1993. aastal ja samast aastast alanud Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse aastanäitused. Nende kuraatoritekstides leidis kunsti sotsiaalne missioon ka programmilise sõnastuse.⁵⁹ Kunstniku (individuaalse) missiooni rõhutamise kulminatsiooniks sai SKKEK kolmas aastanäitus “Biotoopia” (1995), sootsiimi toimimise mehhanismidele keskendusid Saaremaa biennaalid (1995, 1997) ning sellega seotud kunstnike edasised tööd. See oli senise taustal kindlasti uus, 1980. aastate lõpu uuekspressiivsust ja rahvusromantismi ning mõneaastast mütolooogilis-allegoorilist, *new-age*’liku varjundiga noorema kunsti puhangut iseloomustasid pigem nullrahvuslus ja nullsotsiaalsus. Kunsti ühiskonda muutev ambitsioon oli 20. sajandi alguse modernismi iseloomulik kaasus, mis aga just tänu totalitarismile taandus ja nii sai Teise maailmasõja järel hoopis rõhutatud apoliitilises äraspidipööratult poliitilise funktsiooni ja varjundi. Eestis kandis kuni nõukogude aja lõpuni seesama greenberglik kunsti oma-asja-ajamise-ideaal passiivse vastupanu rolli, suutmata seega samuti hoiduda suhetest ühiskonnaga. Selle taustal mõjub passiivne nullsotsiaalsus samaväärsena aktiivse ja programmilise sotsiaalsusega, mis mujal Pierre Restany jt. kaudu juba mitmeid aastakümneid varem kunstipürgimuste lahutamatuks osaks oli saanud.

Kunsti olemuse ja funktsioonide muutu-

58 K. Malevich, The Question of Imitative Art. – Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas. Eds. C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell, 1992, lk. 296.

59 Lähemalt ka V. Sarapik, 1990. aastate eesti kunst ja postsemiootiline pööre. – Ülbed üheksakümnendad. Toim. S. Helme, J. Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 295–305.

mise ning ühiskondlike murrangute pinnalt tekkinud kunsti sotsiaalsuse utopia (kunst suudab ühiskonnas midagi muuta, toimida ennetavalt ja hoiatavalt), mille paariliseks on kunstniku missiooni küsimus (ilma ühiskonda muutva võimeta poleks missioon põhjendatud), ning samuti kommunikatiivsus, sest ilma selleta poleks muutmine võimalik, avaldub eriti selgelt uusi meediaid kasutavates kunstides, mille veel lõpuni selgimata ning pidevalt uuenevad võimalused loovad selleks tõepoolest võimsa pinnase. Sotsiaalsust saatev antiutoopia on kunsti akommunikatiivsus (Tõnu Kaalepi sõnastatud “kunstimaailma getostumine”),⁶⁰ selle vastaspooluseks on kunst kui eskapism, suletus. Nende äärmuste läbikompamise kaudu oli aga uussotsiaalsus Eesti kunsti olemuslikuks osaks muutunud ning esile tõusnud ka artikli alul sõnastatud realismi probleem.

5.

Siit võib asuda kaasaega sobiva realismi määratluste juurde. Teadlikult on otsustatud pigem kitsama kui avarama piiratluse kasuks. Kui mõiste üldse väljaspool oma ajaloolist konteksti võiks produktiivseks osutada (peab siiski arvestama ka võimalusega, et tänapäevase kunstikogemuse taustal realism polegi enam võimalik, on kas naiivsus või osav manipuleerimine vaatajaga, osutudes vaid ajalooliseks nähtuseks, ning teistesse ajajärkudesse kuuluvate realismilaadsete nähtuste eesliited – neo-, maagiline, hüper- jne. on paratamatused), peab tal olema mingi kindel ja vaid talle omane vaste, mida ei saa tähistada mõne teise mõistega.

Laia realismikontseptsiooni ohtu näitas hästi Garaudy Kafka käsitus, kus kirjaniku looming paigutus ju edukalt paljude teiste nähtuste alla. Kitsam määratlus riskib aga sellega, et temaga midagi tähistada polegi.

Kui liialt rõhuda realistliku teose tõepä-

rasuse, verifitseeritavuse peale, peaksid näiteks dokumentaalkirjandus, autobiograafiad, ajaloojutud, reisikirjad olema kõige realistlikumad tekstid. Autobiograafiate uuringud aga näitavad veenvalt,⁶¹ et nii see ei ole ja kindlasti peab võrdväärselt realismi alla mahutama fiktsioon. Samuti pole võimalik rajada lineaarset skaalat, mille ühes otsas asuksid rohkem ja teises vähem realistlikud teosed. Me ei saa öelda, et dokumentaalkirjandus on realistlikum kui fiktsionaalne realism, linnavaade realistlikum kui kohaspetsiifiline linnaruumi sekkuv objekt.

Lisaks artikli alul sõnastatud ajaloolise (sots)realismi menukusele ja sotsiaalse kunsti esiletõusule tingib vajaduse realismi taasmääratleda ka illusoorisuse aktuaalsus. Seda on tinginud suurel määral tehniliste võimaluste kasv, utoopiliste filmižanrite populaarsus (mis on eelmisega seotud), poststruktuurialismiga kasvanud huvi pildiliste jt. väljendusvahendite ebausaldatavuse ja ideoloogilise manipuleeritavuse vastu.

Kui nõukogude ajal oli realism ühtaegu aksioloogiline kategooria ja selle järel sedasama miinusemärgiga, siis nüüdseks peaks olema see aspekt tasandunud, neutraliseerunud.

Niisiis on eelneva põhjal realismi neli peamist tingimust ja eeldust:

(1) lähtumine reaalsuse objektiivsest ja teadvusest sõltumatust eksistentsist, samas ka selle vähemalt osalisest tunnetatavusest ning esmasusest teose maailma ees. Teos on eeskätt vahend mingi kunstivälise eesmärgi teenimisel ja selle eesmärgiks on aktiivne su-

⁶⁰ T. Kaalep, Kümme küsimust kunstnikule & kriitikule. – Eesti Ekspress 26. VIII 1999.

⁶¹ Vrd. nt. R. Veidemann, Kohandamise kool. Valmar Adamsi juhtum. – Kohandamise märgid, lk. 40–54, või R. Hinrikus, Elulugu kui kohanev tekst. Ettekanne konverentsil “Kohanevad tekstid” 16. V 2003 Tartus.

hestumine reaalse maailmaga;

(2) teose kommunikatiivsus – tegemist on pigem üheselt mõistetava kui ambivalentse sõnumiga;

(3) teose väljendusvahendeid määrav sümbolsüsteem/kood on harjumuspärane, läbi paistev ja üldteada, pigem homogeenne kui heterogeenne. Realismi võib iseloomustada kui nullstiili, nii selle ajastuomased, koolkondlikud kui individuaalsed tunnused on tagaplaanil ning ei oma teose seisukohalt iseseisvat väärtust;

(4) autoripositsiooni sekundaarsus teose teiste funktsioonide ees.

Reaalse eksistentsi esmasuse rõhutamine ei väljenda mitte autori otsest ja teadvustatud soovi sel viisil oma kunsti defineerida, pigem on selle hoiaku kriteeriumiks teose funktsioneerimine kunstikultuuris, ambitsioonid, mida sellele pannakse – eeskätt siis soov kunstiga tegelikkust mõjutada. See ambitsioon tingib iseenesest teadvusevälise tegelikkuse tunnustamise, sest muidu poleks ei mõtet ega võimalust seda kunsti kaudu püüda mõjutada kasvõi selle mingite külgede kaardistamise ja esiletoomise kaudu. Aktivism peab omama objekti, vaid subjekti-kesksena oleks ta mõttetu. Võib küll arutleda sotsiaalse funktsiooni tõhususe üle ja leida seejuures enesepetu algeid, kuid siiski tuleb intentsiooni lugeda seejuures määravaks.

Eelöeldu on vaid üheks võimalikuks lahenduseks realismi määratlemisel. Selle rakendamine võib meid viia ka järeltule, et võimalus realismi tuvastada puudub tänapäeval täiesti. Nii määratletud realism liigub alati selle piiril, et meid võidakse ninapidi vedada, et kõik teose realismile osutavad tunnused on vaid mäng vaatajaga. Niisiis on realism maailmavaateline ja -hoiakuline ning vägagi autori positsiooni arvestav kontsept. Samas pole mingit mõtet jätkata ühelt poolt nõukogude kunstiteaduses toimunud ja imp-

litsiitselt paljus Garaudyist tuge saanud realismi mõiste laiendamist kogu kunstile või teisalt realismi taandamist pelgalt illusionismi sünonüümiks.

Realism and Representations of Reality

Summary

The current article grew out of dealing with the problems of pictorial representation on the one hand, and on the other it was encouraged by an increasing interest in recent years in realism, especially socialist realism. There have been special exhibitions in Tartu, Tallinn, Helsinki, etc and various conferences, either connected with the exhibitions or independent.

Besides the local wave of interest after the end of the Soviet rule, there is also a wider and more general level that is expressed in the deepening of art's social function and mission since the late 1960s.

Considering the said, it is obvious that the notion of realism should be defined again, to see whether it has a certain content in today's world, and if yes then what it is like. Subsequently, realism's relations with such notions as depiction, representation, resemblance and illusion, and real existence–fiction, should also be analysed. Realism has an obvious and historically motivated connection with the concept of mimesis, but this has been deliberately left out of this article. Mimesis as a separate topic is too vast to examine to any satisfactory extent in the current treatment. Besides, determining realism does not really depend on it either.

The first to systematically proclaim himself as realist was Gustave Courbet. His "Manifesto of Realism" meant as an introduction

to the catalogue of an alternative exhibition (titled *Du réalisme*. G. Courbet) organised during the 1855 World Fair was brief, but contained a few most significant views in order to understand realism.

(1) Firstly, Courbet claims that he was given the name realist by others and that names do not convey the proper meaning of things. He thus admits that he does represent an actually existing phenomenon, in this case an art method expressing a certain world view and the relevant works, but the phenomenon could easily have another name, realism is just an agreed word to denote it.

(2) Secondly, his aim is to only depict his contemporary things (customs, ideas) as ‘he saw them’, in other words an artist can only depict what he sees, what is tangible, real.

(3) The third claim is to avoid imitating someone else’s work and also art for art’s sake.

Realism therefore is not a style, its means of expression must grow out of the depicted/presented content and individual experience of art. Realism is the so-called zero-style – particularly in pictorial art, it is impossible or very difficult indeed to find any common formal features, and if so then rather through negation. For example the homogeneity of the means of expression and transparency, the lack of different layers (e.g. several different pictorial spaces or levels, complicated narrative structure on various levels).

Coming back to the second claim – I only paint what I see, what is real – we can deduce two processes from that.

(a) I acknowledge the objective existence of external reality, independent of my own or anyone else’s will and consciousness, otherwise there would be no point in depicting it.

(b) A piece of art is secondary to this reality. Nevertheless, declaring the primacy of reality inevitably forces art into an inferior position. Courbet’s claims reveal art’s aim

to vividly show its own time, helping to discover and preserve reality’s certain characteristics for the future, thus fulfilling a social function. From similar views emerges Hegel’s gnoseological art theory synthesised with aesthetics – art an equal means of world perception besides science. This naturally justifies art’s existence much more than a mere reflection of reality.

Two outcomes can be deduced from these two.

(c) The relation between a work of art and reality must be easily recognisable, transparent. Such a relation has been characterised by the notions of similarity, mimesis, credibility and verity.

(d) The author’s self, thus also the peculiarity of the means of expression and the inevitable secondary position of individualisation.

The notion of realism began expanding right from the time it was first used, achieving quite wide and liberal dimensions by the turn of the 19th and 20th centuries. Realism was the notional centre of the Soviet discourse of aesthetics, and its problems in that particular ideological and cultural space were probably most widely tackled, at least quantitatively. Expanding and becoming increasingly vague continued especially briskly in post-Stalinism theoretical discussions. Realism-related discussions were urged on by the inevitable changes in actual art life, a wish to ‘install’ the heritage of past art into the history of art (because realism was art’s main road up to the extreme opinion that only realist art was good art), and also by the disputes’ logic and inner contradictions. Besides expanding the boundaries of realism there was an ongoing struggle to achieve the recognition of other creative methods (if to use the term produced by the Soviet aesthetics).

One of the most powerful incentives for

expanding the notion was no doubt the publication of Roger Garaudy's book "Realism without shores" in Russian in 1966, and the translation of one of the three essays – "Kafka" – into Estonian as an epilogue to Franz Kafka's "Process". Although the official reception mostly questioned Garaudy's opinions, the actual and oral feedback was something entirely different. By the second half of the 1960s the discussions very nearly reached the boundary, because it is truly difficult to go any further from the assertion that there is no art that is not realist.

We could now re-phrase the question and ask what is not realism. Garaudy did not bring any clear examples about non-realist art, which is probably not even possible in a definition without boundaries.

Garaudy's extreme and the Soviet authors' more cautious opinions at least agreed that realism's starting point was the connection between art and objective reality. However, the outcome of Soviet realism-disputes, socialist realism (the nucleus of which is inevitably the Stalinist Soviet art, in case we have no wish to become apologists of socialist art) had very little to do with either the classical 19th century realism or the true reality. The reasons being that (1) it does not depict true reality but an imaginary, ideologically motivated ideal, and (2) its formal way of depiction, however illusionist on the outside, nevertheless imitates the art of the past (this was especially clearly evident in non-mimetic arts such as architecture and music).

By way of the Estonian term *kujutav kunst* (representational art), representation (*kujutamine*) has been one of the primary aims of pictorial art for about one hundred years. The notion of representational art posed no problems until the 1960s–1970s; the first more serious opposition was with abstract art. Since that time and in connection with the

radical changes in the ontology of a work of art in nearly all fields of art, we can speak about the difficulties of contemporary Estonian art studies. Writing about art in fact faces a dilemma – whether to endlessly stretch the fields of meaning of representation, or find another term embracing the many forms of art and narrow the representation down for the use of mimetic art only.

Representation thus involves three intertwined problems:

(1) does representation require a reference or an equivalent in the reality outside art, or is it possible to depict the imaginary, the fictional, a shifted reality (presupposing the extension of the notion to cover the function of expressing art and/or creating a new object, i.e. work creates a new world for itself or at least reorganises the reality);

(2) whether representation can be analysed on the basis of resemblance (as mimesis, imitation) or whether the role of convention is more significant.

(3) whether representation can be extended to abstractionism or performance.

Nelson Goodman's book "Languages of Art" probably offers the sharpest questions about pictorial representation and resemblance/convention. One of the book's aims was to narrow and clarify the meaning of the notion of representation.

Goodman was especially successful in proving that resemblance is an unfortunate criterion. Mere similarity cannot be the basis for representation, because

– everything resembles everything else in some way

– resemblance is a symmetrical and reflecting relation, whereas representation is not.

Goodman connects representation with a really existing object or in other words, with representation's truth value. It is nevertheless probably quite insignificant from the point of

view of both the viewer and the picture whether the representation is real or not. It is easy to find endless intermediate stages that would show the impossibility of representation: a picture with a mythological (i.e. non-existent) plot, depicting people as they are; unicorn, drawn after the artist's white horse.

If to lay stress on realism's truthfulness, provability, the most realistic works should then be documentary literature, autobiographies, and the like (in painting, accordingly, portraits, city views). Research of autobiographies, however, show convincingly that this is not the case and realism should equally include fiction. A clear ambition of reference has primarily grown out of pictorial arts.

To enable relations with the real world, representation must occur in its wider meaning and not in that of Goodman. This leaves out arts that create only aesthetic objects – abstract music, architecture, works directed at visual plays of rhythm, etc.

Now about the definition of realism that would fit today's world. Preference here is for narrower rather than wider determination. In case the notion of realism wants to be productive outside its historical context (one should not entirely discard the chance that realism, against the background of contemporary art experience, is no longer possible, remaining just a historical art phenomenon, and various prefixes of realism-like phenomena belonging to other historical periods – neo, magical, hyper, etc, are inevitable), it must have a fixed, its very own equivalent that cannot be replaced by any other notion.

Considering the above, the main conditions and preconditions of realism could be as follows:

(1) The author's position relying on the objective existence of a world outside consciousness, which is independent of human consciousness.

(2) Art is presumed to have a function outside the art world (e.g. social mission). Hence inevitably a work's communication – the message should be relatively straightforward rather than ambivalent.

(3) The symbol system/code determining the work's means of expression is habitual, transparent and generally known; homogeneous rather than heterogeneous. Realism can therefore be characterised as a lack of style, zero-style.

Art fulfilling social function can therefore indeed be considered realistic, because if faith in reality is missing, art would not be able to aim at reality, and thus not influence society. Activism must have an object, focused entirely on subject, it would be pointless.