

“Lunastuse” võimalikkusest eesti kunstiteaduses

Juhan Maiste

Kunstiteadus ja revolutsioon

Johannes Saare artikkel “Eesti kunstiteaduse ellujäämistaktikad liberaalses ühiskonnas”¹ mõjus Läänemere argises põhjailmas kui mitte just keeristormina, siis vähemalt tavalisest tugevama tuuleiilina. Oma mässu-meelsete seisukohtadega avab Johannes Saar Eestis seni lukus värava, toob kunstiteaduse templist tänavale, kõneleb meiega harjumata karmis keeles nendest asjadest, mida kultuur tajub enamasti endast kusagil väljas, eemal, aga mitte enda ees ja sees. Saare eesmärk on jõuda asjade olemuseni, väärtushinnanguid ja ajalugu sünnitanud põhjusteni. Prohveti sõnad mõjuvad kui piitsahoobid, jutt ei ole mitte vormist, vaid sisust, ja sellesama sisu sisemisest sotsiaalsest determineeritusest. Meis peituvast variserlikkusest ennekõike! Kirjatöö kandev sõnum – vähemalt nii sain mina sellest aru – pole edasi antud mitte esteetika kategooriates, mitte ilusate ja tugevate nimel, vaid sihiga tuua esteetika probleemid taas kord pöranda alt välja.

Nagu artikli autor oma avasõnadest mainib, tõi tosin aastat taasiseseisvunud Eestit “perioodi alul kaasa kõikvõimalikke ühiskondlikke kollisioone, kultuurilisi šokke ja poliitilisi ümberhinnanguid, lõpupoole aga

uue elukorralduse paikaloikumise, uute sotsiaalsete gruppide ja nendevaheliste võimuhete väljajoonistumise ja mis eriti oluline – uue sotsiaalse korralduse aktsepteerimise kõigi osaliste poolt”.² See väide oli käsitletava artikli üldise vaimu kõrval põhjuseks, mis sundis allakirjutanut seda lugema korra ja veel teisegi, ning siis endalegi ootamatult aastakümnete järel “sule haarama”. Ehkki pean Johannes Saare kirjatööd haaravaks ja intrigeerivalt kirjutatuks, mis toob lugejani palju sellist, millest tavaliselt eelistame vaikida, arvan, et autor ei ole oma otsingutes sattunud päris õigetele jälgedele. Johannes Saar otsib tõde, leidmata seda, sest ta ei otsi õigest kohast. Paljastades võimu ja võimukoridore, satub kriitika autor ise selle lõksu. Vähemalt nii arvan mina, seostades tõde pigem eetiliste kui poliitiliste kriteeriumidega. Kunstiteadus on mängus, mis kandnud taasiseseisvumise nime, jäänud lihtsalt kaotaja osasse. Või siis on teda juhutatud valedele jälgedele.

Sellepärast, et nagu kõik teisedki revolutsioonid enne ja pärast kuulsaid laulva revolutsiooni aastaid, Balti ketti ja “plats puhaks”-loosungeid, on revolutsioon pöördunud iseenda vastu, rahvussamblee pingil kiblevad võimu juurde üha uued lunastuse idee kandjad. Vabrikutelt ja majadelt, mis juba kontrolli all, on võim suunanud pilgu inimesele ja tema isikutunnustele.

Küsimus on nüüd, mis saab edasi? Mis saab kultuurist? Johannes Saarel on õigus: midagi on mäda... Oleme murdnud sisse lahkest uksest, seistes aga paraku veel ühe ja veelgi võimsama ukse taga, mille võtit meie

1 J. Saar, Eesti kunstiteaduse ellujäämistaktikad liberaalses ühiskonnas. Sundalternatiivid: demoniseerimine ja glorifitseerimine. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2003, kd. 12 (3–4), lk. 125–139.

2 J. Saar, Eesti kunstiteaduse ellujäämistaktikad liberaalses ühiskonnas, lk. 125.

kätes paraku pole. Pole kunagi olnud! Liia-tigi on esimese ukse taga teine, lukus sisse-pääsule järgneb kolmas, tee tõe juurde viirastub meile nagu seadus Kafka lossis. Ja sellest Saar meile ju kirjutab.

Kunstiteadus ja makjavellism

“Oma “Mandragola” ütlemata märkimisväärses proloogis tuletab Machiavelli kõlbelise jõu äratuntava languse, kas siis õigusega või alusetult, üldiseks muutunud tagarääkimiskihust, saates ühtlasi oma tähenduse vähendajate poole ähvarduse, et õela tagarääkimise oskus ei puudu temalgi.”³ Nii leiab Jacob Burckhardt, viidates ühele kultuuris ka kõige päiksepais-telisematel päevadel olemasolevale jõule – inimlikule riakusele. Just terav keel tegi renessansikangelased kuulsaks (eks kuulake korra Montecchide ja Capulettide kõnet Shakespeare’i Verona kaupmeeste suus). Kui sõnadele ei oleks liitunud kuldfloriinid *palazzo*’de keldrites ja kunst linnapaleede sein-tel, oleks toonane ülbur kusagil Arezzo või Cortona äsja sillutatud tänavatel juba ette peajagu lühemaks tehtud.

Riiu ja riiu vahel on vahe. Ühelt poolt on riid sisse kirjutatud meie kultuuriteadvuse, sotsiaalse mälu, et mitte öelda tsivilisatsiooni sügavamatesse kihistustesse. Hea ja kurja tundmise puu on inimese põlvnemise üks proovikivisid. Pärsia jumalad Ahura Mazda ja Angra Mainju on valguse ja pimeduse süm-boliteks, võitlusest nende vahel kõneleb meie Zarathustra. Paabeli torni ehitamiselt al-guse saanud riid viib rahvad eri ilmakaari pidi laiali. Kristus kogub nad taas korra ühte, pak-kudes Hammurabi koodeksist laenatud mõt-tetera “silm silma ja hammas hamba vastu” asemele uue, maa peale tõusnud Lunastaja idee. Kristus tõuseb riiust kõrgemale. Vas-tandite võitluse ja sellest välja kasvanud pa-radiisi kujund on üks Euroopa idealismi nur-

gakivisid, mille psühholoogilise veenvuse illustatsiooniks on valdav osa kristlikust iko-nograafiast, kunstiloost, mida tunneme ära nii jõuluilmutuse kui viimse kohtupäeva kom-positsioonides.

Kristliku kultuuri pinnalt kasvanud dialek-tika on nii mõtlemise kui igasuguse arengu eelduseks – teesi ja antiteesi pörkumistes, riius kahe erineva tõe vahel, mille tulemusena sünnib süntees, mis omakorda avab värava uueks vastuoluks ja protsessiks, juhtides meid Hegeli õpetuse järgi lõpliku täiuseni. Sinna oleme teel, olgu siis nn. elufilosoofia ja pragmaatika või kõrgema olemise õpetuse pinnalt. Riid on loomulik. Riid on vajalik. Aga samas on va-jalik ka mingi kõrgem, et mitte öelda üleloomulik, see tähendab meie endi loomulikest võimetest kõrgemale ulatuv tõe, see, mis Martin Heideggeri järgi “on see algriid, mil-les kunati mõnel viisil riieldakse esile avatu [*das Offene*], millesse seisab sisse kõik see ja millest hoidub tagasi kõik see, mis ennast ole-vana näitab ja eemale tõmbub”.⁴ Riiu läbi avaneb meile ennast varjav tõe.

Johannes Saarest inspireerituna olen mina-gi alustanud oma uurimistööd, jõudnud Char-les Darwini ja liikide tekke, sealt edasi inime-se ja tema eluvõitluse erinevate vormide kirjeldamiseni. Riid Firenze tänavatel ei tähendanud sugugi ainult heast perekonnast pärinevate võsukeste rapiirivõitlust, vaid oli pal-ju sügavamate vastuolude, uuenemise ja tei-senemise, ühest ajastust teise juhtivate ideo-loogiliste, kultuuriliste, religioossete, et mitte öelda paradigmaatiliste muutuste väliseks kooreks. *Quattrocento*, millest Burckhardt kirjutab, on piiriks kahe erineva tõe otsimise viisi ja meetodi – varakristlusest pärineva pla-

³ J. Burckhardt, Itaalia renessansikultuur. Üks esitus-katse. Tõlk. I. Vene. Tartu: Ilmamaa, 2003, lk. 141.

⁴ M. Heidegger, Kunstiteose algupära. Tõlk. Ü. Matjus. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk. 60.

tonliku pürgimuse ühineda kõigeväelise jumalaga ja aristotelliku *entelecheia* – vahel, mis tõstis esile nii elusates kui elututes asjades kätkeva püüde jõuda üha kõrgemate eluvormideni.

Siiski on riiu ja riiu vahel vahe. Mitte kõik me ei ole sündinud Firenzes. Mitte kõik me ei ole ka võimelised sulghüppeks omaenda peast kõrgemale, nagu seda suutis Alberti. Riid vallaheitva põhjusena on tootnud ridamisi arenguid, kus dialektika selle sõna alguses sokrateslikus tähenduses on pöördunud iseenda vastandiks. *Si vis pacem, para bellum*. Kui tahad rahu, siis valmistu sõjaks. Ühest sellisest ajast oleme, jumalale tänu, välja libisemas. Teise libiseme sisse. Üksnes tugevad jäävad ellu! Alusta riidu, kutsu oma oponent tänavale...

Johannes Saare artikkel toob makjavellismi, mis juba aastaid pulbitsenud pealinna võimukodades, kunagise ordulinnuse müüride varjus, parlamendi siniste seinte vahel, meie keskele. Sotsiaalne on poliitiline ja vastupididi. Edu tähistab hierarhiaid, etableerumist, viimane omakorda turuosa. Endale võimalikult suure hingemaa välja lõikamine eeldab otsesemas või kaudsemas mõttes parteistumist, osalemist punaste ja valgete rooside, Yorkide ja Lancasterite riius.

Aegadele, kus kõnelesime kunsti ja arhitektuuri võimust, kus Olev Subbi või Toomas Vindi esteetikas oli samaaegu protestitõde, kus esteetika tähistas topeltmängu eetikaga, eetika omakorda oli pahupidi seostes ühiskonna normidega, kus kunsti ülev loomus lõi ikoone, millesse uskumine tähistas ühtaegu vastuvõtmist vaimsesse kloostrisse, on järgnenud maailma ja inimeste profaneerumine, s.o. ajad, mille puhul me ei kõnele isegi enam mitte niivõrd kunsti mõistvatest patroonidest, vaid otsesemas või kaudsemas mõttes klienditeenindusest ja kaubamajadest. Kõneleme elust, nagu teaksime, mis asi see

on, kõneleme elust, kus maksavad elu seadused, makjavellism nii kunstis endas kui ka viimastel aegadel iseseisva kunstina käsitletavas kunstiteaduses. Igaüks on oma õnne sepp pragmaatilise arvestuse ja ratsionaalse kaalutlemise tulemusena, s.o. siis *virtu* õige rakendamise kaudu on võimalik haarata *fortuna* raudsesse haardesse.

Kunstiteadus ja sõna

Artiklis “Kunst ja poliitiline kõne” on Francis Haskell väitnud, et iseenesest ei ole kunsti ja sotsiaalse kvaliteedi sidumises mitte midagi uut, igal juhul on see ajas hoopiski kaugemale ulatuv kui sotsiaalse meetodi tunnustatud eestvõitlejate – Augustus Pugini, John Ruskini või William Morrise – sõnavõttud.⁵ Haskell arvates on kogu sotsiaalsuse või mittesotsiaalsuse küsimus pigem keelekasutuses, selles, kuidas me üht või teist asja nimetame. Niisiis – millise sildi ühele või teisele asjale anname, miks oli firenzelaste tunnuseks terav pilk ja kuri keel, paar aastasada hiljem Dresdenis ja Weimaris näiteks aga seevastu kultuuri valgustatud ja valitud fraseoloogia. Haskell toob võimaliku keelekasutuse suhtes mitmeid paradoksaalseid näiteid,⁶ tsiteerides üht revolutsioonieelse Prantsusmaa kunstiarmustajat, kes pidas kõiki vanameelseid – aristokraate, rikkaid ja naisi – ühendavaks jooneks seda, et neile meeldis Lully, Mondonville’i ja Rameau muusika, ja mitte üksnes nimetatud heliloojate täis-, vaid koguni pool- ja kaheksandiktoonid. Just samadel tingimustel kuuluvad Théodore Gericault, John Constable, J. M. W. Turner,

⁵ F. Haskell, Die Kunst und die Sprache der Politik. – F. Haskell, Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften. Köln: DuMont, 1990, lk. 122–123.

⁶ F. Haskell, Die Kunst und die Sprache der Politik, lk. 124jj.

Eugène Delacroix, Edouard Manet ja Paul Cézanne vasakpoolsete hulka, Pablo Picassot aga nimetati bolševikuks ammu enne seda, kui ta astus kommunistlikusse parteisse.

Sõnad on riistad. Nii mõnigi kord tapariistad oma poliitiliste konkurentide kõrvaldamisel. Sõnadega võib teha kurja. Võib aga teha ka head. Sellepärast on sõnad olulised, ka kunstiteaduses ei ole sõnad ainuüksi empiirilise või semiootilise informatsiooni kandjad, mitte ainult objektiivsed märgid – ütleksin külma kala sarnased –, vaid samavõrra mälu elav liha, kultuuri ja tsivilisatsiooni aastatuhandete vältel kogunenud kogemuste varasalved, milles lisaks kollektiivsele elamusele elab ka paljudi meist endast, pettumustest, unistustest, hinge vabadusest ja miks ka mitte hiljutisest vangipõlvest. Sõnad ei ole ega saagi olla objektiivsed, veelgi vähem viis, kuidas neid seotakse lausetesse, lauseid omakorda mõtetesse. Carsten-Peter Warncke kõneleb 16. sajandi retoorika kursuse analüüsimise tulemusel kahest lauseehituse viisist – *syntax regularis*’est ja *syntax figurata*’st, mille puhul ühtesid ja samu sõnu kasutades ehitatakse üles täiesti erinevad (olgu siis sõnalised või pildilised) tekstid.⁷

Sõnad kehtivad mingis kindlas olukorras, toimides, kui tsiteerida üht 20. sajandi semiootikaklassikut Louis Marin’i, “kindlaksmääratud ruumilis-ajalises olukorras”. Ja edasi: “Iga lingvistilise lausungi ... esilekutsujaks on isik, rääkija (või saatja) ning [see – *J. M.*] adresseeritakse teisele isikule (kuulajale), kes selle vastu võtab. Lausungi *deixis* moodustub keele orientatsioonilistest tunnustest, mis on seotud selle aja ja olukorraga, kus väljendus aset leiab. ...peame mõistma, et kuuldavale toomise tüüpiline olukord on egotsentriline..., kommunikatsioon eeldab lingvistilise süsteemi aktualiseerimist konkreetse kohas ja konkreetset ajal.”⁸ Nii tuleks Johannes Saare sõnumit, selleks et seda

mõista, lugeda kahes erinevas võtmes: ühelt poolt autori enesemääramisest lähtuva vajasena kommunikatsiooniks, teisalt aga sellesama kommunikatsiooni alusel uute sõnade ja mõistete, selle kaudu ka oma väärtushinnangute etableerimise soovina.

Vaatluse alla võetud teksti ambivalentne iseloom muudabki selle huvitavaks. Identiteedi otsingutelt siirdub autor pea sama hingetõmbega endast väljapoole jäävate kategooriate seletamiseni. Õieti on need kaks poolust artiklis lahutamatud, kujundades nii ühe ja sama protsessi lahutamatu koosluse. Nagu Saar kirjutab, on kunstielamus kui ainulaadne ja isikupärane kunstist osasaamise vorm kunstiteadusest pagendatud, kunstilist loomet üritatakse intellektualiseerida – “seletada” ja mõista” –, tõlkida see interpretatsiooni ja hermeneutika traditsioonidesse. Sellise kunstiteaduse piiratuse näitena toob ta ühe noore inimese esimeses teadustöös ilmsiks tulnud probleemi, kus tavamõisteks saanud poeetiline kujund – “kauge ja lähedane” – jäeti austusväärse akadeemilise üldsuse poolt kõrvale mitte seepärast, et tegemist on kulunud poeetilise metafooriga, vaid luulekujundiga üldse.

Johannes Saart edasi tsiteerides (ja tema kaudu eelmise sajandi mõtlejaid), “Gaston Bachelard, 20. sajandi teadusfilosoofia ja epistemoloogia suurkuju ning suure pööraja Michel Foucault’ akadeemiline isa, kinnitab, et poeetilisel kujundil on oma eneseküllane tihedus ja täius, mis ei vaja heitmist ratsionalismi ja kausaalse loogika kaaludele, sest

7 C.-P. Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1987, lk. 134.

8 L. Marin, *Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin’s ‘The Arcadian Shepherds’*. – *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. D. Preziosi. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998, lk. 263.

seal leitakse see alati liiga kerge olevat.”⁹ Ja siin puudutab ta üht Lääne teaduses juba rohkem kui kümnekond aastat kuuma kartulina allaneelamist oodanud küsimust. See on küsimus teaduse meetodist. Analüüsist ja sünteesist, ühelt poolt universaalmõistetest, mis eksisteerivad juba ammu enne inimese ja tema teadusliku tegevuse algust ja mille äratundmine eeldab pigem kaemuslikku kui analüütilist mõtlemist, ning teiselt poolt reaalsest elust tuletatud faktidest, vajadusest neid korrastada ja võrrelda ning seejärel tuletada üksikust üldine. Kui 19. sajand väitis selle diskussiooni olevat lõplikult lõpuni ammutanud, siis 21. sajand on Aquino Thomase eelse skolastilise mõtlemise, tänase argihinnangu järgi “ebateaduse” taas kord esile tõstnud. Mõisted ei ole meie jaoks olemas ainult *post res*, vaid samavõrra *ante res*. Selliste mõistete ja tõdede äratundmine eeldab uurimusliku suuna kõrval, mida oleme harjunud teaduseks nimetama, ka enda usaldamist kunstilise (kontemplatiivse) mõtlemise valda.

Mitmeid varem selgeid tekste tuleks nii ehk uuesti lugeda. Ja seda mitte ainult autentse faktiteadmise võtmes, üha enam ja enam uusi fakte esile kaevates (mis on iseenesest igati lugupeetav tegevus), vaid ehk veelgi enam uusi seoseid, tõlgendusi, metafoore otsides. Sest nagu on Aristoteles oma “Poetikas” kirjutanud: “Ajalooline ja luuletaja ei erine teineteisest mitte selletõttu, et neist üks kirjutab proosas, teine värsis (Herodotose loominguga võib panna ümber värssidesse, aga ometi jääb see ajalooks...), vaid selletõttu, et ajaloolane kirjutab sellest, mis juhtus, poet sellest, mis oleks võinud juhtuda. Seetõttu on poeesia lähedasem filosoofiale ja on parem kui ajalugu; poeesia tegeleb üldiste tõdede, ajalugu konkreetsete sündmustega.” (1451b1–b5.)¹⁰

Ükskõik mis tähenduse me Aristotelese mõistetele filosoof, ajaloolane ja poet ka

annaksime, mõte jääb ikka selgeks. Ajalugu, nii nagu ilmselt siis ka tänast päeva, on võimalik vaadata mitme nurga alt. Analüütiline filosoofia, mis paljude, s.h. näiteks Georg Henrik von Wrighti silmis 20. sajandi filosoofia peavooludest on mitte üksnes võimsaim ja levinuim, vaid ka ajastu vaimsele olukorrale kõige sügavamalt omane,¹¹ on jõudnud olukorra juurest, kus “filosoofia on esitanud kõige suuremaid nõudmisi ja saavutanud vähem tulemusi kui ükski teine teadusharu, olukorrani, kus kogu teadmist käsitletakse teadusliku teadmisenä, mida tehakse kindlaks ja tõestatakse teaduse meetoditega”.¹² See Bertrand Russelli sõnastuses edasi antud seisukoht võtab kokku paljugi viimase paari aastasaja jooksul teadusajaloos saavutatust, jättes samas tõe otsimise ringist eemale selle, mis täna teaduseks kuulutatu alla ei mahu.

Tõde ei peitu mitte ainult teaduse erinevates *curriculum*’ides, diskursustes, laboratooriumides. Tõde on seal, kus ta end varjab ja meile end ainult talle omaste teadmiste kaudu “valla heidab”. Meenutagem, et ka Russell ise käsitles füüsilist ja metafüüsilist

9 J. Saar, Eesti kunstiteaduse ellujäämistaktikad liberaalses ühiskonnas, lk. 135.

10 Tsiteerin Aristotelest 1987. aasta G. M. A. Grube’i ingliskeelse tõlke järgi, mis mainitud lõigu puhul tundub allkirjutanu mõtetega paremini haakuvat kui Jaan Undi tõlge eesti keelde. Vt. Aristotle, On Poetry and Style. Trans. G. M. A. Grube. London, New York: Macmillan, 1987, lk. 18.

11 G. H. v. Wright, Analüütiline filosoofia – ajaloolis-kriitiline vaatlus. – Akadeemia 1995, nr. 3, lk. 558 (algselt ilmunud: G. H. v. Wright, Analyttinen filosofia – historiallis-kriittinen tarkastelu. – G. H. v. Wright, Minervan pöllö: esseitä vuosilta 1987–1991. Helsinki: Otava, 1992, lk. 48–75).

12 B. Russell, Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy. London: Allen & Unwin, 1949, lk. 12. Tsit. G. H. v. Wright, Analüütiline filosoofia..., lk. 561.

kahe erineva, aga ometi teineteist täiendava meetodina, väites: “Metafüüsika ehk katse käsitada maailma tervikuna mõtte abil on saanud alguse ühendusest ja vastakusest kahe väga erineva inimliku ajendi vahel, millest üks tõukab inimesi müstika, teine teaduse poole. Mõni inimene on saanud suurmeheks ainult ühe, mõni ainult teise ajendi toimele: Hume’i puhul näiteks valitseb täiesti ohjeldamatuna teadusesuunaline ajend, kuna aga Blake’il kaasneb tugeva vaenulikkusega teaduse vastu sügav müstiline kaemus.”¹³

Küsimus ei ole mitte kasutusele võetud meetodis, vaid tulemuses, selles, kas meil õnnestus tõele läheneda. Küsimus ei ole niisiis mitte mõõtmises, vaid riistades, mitte ainult meetodis, vaid ka sõnades. Sõnades on rohkem kui informatsioon, vorm või isegi sisu, neis kõlab kaasa või vähemalt peegeldub tõde. Seepärast tuleb sõnadega olla ettevaatlik. Ja vastupidi, rõõmustada koos Johannes Saarega iga ilusa metafoori üle.

On ükskõik, kas autor alustab näiteks poliitikast ja ehitab sellele tubli materialisti ja, minugi poolest, marksistina oma kunstikäsitusluse või siis, vastupidi, määratleb kunstifaktide rolli olla illustratsiooniks sotsiaalsele, poliitilisele või majandusajaloole,¹⁴ mis nii peaks kustutama viimasedki hegeliaanliku spiritualismi jäljed teadusloost. Tähtis on, et teadus, nii nagu kunst, otsiks tõde, tõde, mille vallaheitmine võib toimuda nii analüütilise teadusuuringu kui ka näiteks ilmutuse (*moment of vision*) kaudu, nagu sellest kirjutab Kenneth Clarke.¹⁵ Enne kui riidlema hakata, tuleks täpsustada sõnad, valida relvad ja siis end valmis seada.

Et segadusi vältida, võiks tulevikus kõnelda kui mitte mitmest kunstiteadusest, siis igal juhul kunstiteaduse mitmest erinevast keelest, ehk arusaavamalt väljendudes žanrist. Nii nagu see on näiteks teatri puhul, kus samasuguse respektiga kõneldakse tragöö-

diast, komöödiast, draamast, ooperist, ope-
retist ja vodevillist, märkides valitud lähenemise iga kord ära ka kavalehel. Et asi oleks algusest peale selge. Ja need, kes igatsevad analüütilises võtmes akadeemilist teksti, ei eksiks juhtumisi sellise kunstiteaduse lehekülgedele, mis kõneleb meiega allegooriate, metafooride vms. keeles. Minu poolest võib kunstiteaduse doktorikraadini pääseda ka tantsusammul, küsimus on vaid selles, kuivõrd on saavutatu hinnatav tõe leidmise ja kirjeldamise erinevates kvaliteetides. Siin kulgebki piir sõna vabaduse ja selle piiratuse vahel.

Meetodist. Mis on tõde ja kuidas sinna jõuda?

Nagu lugeja on juba ehk aianud, ei kulge autori mõte käesolevat esseed kirjutades mitte väga täpselt seal, kus alguses lubatud – lõppkokkuvõttes ei huvita meid ikkagi sõnad, ehkki mäng nendega võib olla ülimalt mänguline –, vaid kaugel ajaloo narratiivist ning kunstiajaloo kui stiililoo vormilistest probleemidest. Minu huviorbiidis on tõde, mõiste, mis 20. sajandi dekonstruktivistliku sõnakasutuse tingimustes kuulutati vaat et olematuks ning mis meie tänasel postmodernismi ajastul on laiali valgunud, lahustunud erinevate kultuuride, müütide, mõttelõngade seas pea olematuks. Selleks et jõuda eesmärkideni, on tark määratleda meetod.

Paljude erinevate meetodite kõrval, mida äsja kirjeldasin, olen valinud ühe, mis ehk täna *out*, leidnud kriitikat vasakult ja paremalt, ei vasta mingil määral makjavallistliku

¹³ B. Russell, *Müstika ja loogika*. – B. Russell, *Valik esseid*, lk. 28.

¹⁴ D. Preziosi, *Mechanisms of Meaning: Iconography and Semiology. Introduction*. – *The Art of Art History*, lk. 227.

¹⁵ K. Clarke, *Moments of Vision & Other Essays*. New York: Harper & Row, 1981.

elufilosoofia pragmaatilistele sihtidele. Kõige üldisemates joontes kirjeldades on see meetod teleoloogiline, s.t. kõrgemalt poolt ette määratud sihipärane pürgimine kõrgemate eesmärkide poole, lähenemine, mis filosoofias seostub Hegeli esteetikaõpetusega, mis omakorda tugineb ajaloo sisemistele seadustele, mõistab “ajaloolisust seesugusel viisil, et seesama ainus jumalik vaim saab iseendast iseendaks üksnes Jumalat mõistva inimese ajalikkust kustutava ja seda igavesega lepitava ilmutussündmuse kaudu...”¹⁶ Esteetika sügavamate tasanditena käsitlet eetikat ja selle igavest otsingute lugu. E. H. Gombrich ja tema järgi 20. sajandi kunstiteadus on Hegeli õpetusest üritanud välja filtreerida selle enesekeskse eelduse, ilma et oleks aktsepteerinud tema metafüüsikat.¹⁷

Nii käitus näiteks marksism, asendades üksnes Hegeli teooria keskmises oleva metafüüsilise vaimu sama metafüüsilise mõistega tootlikud jõud, laiemas mõttes tootmine üldse. Gombrichi käsitluses tugineb Hegelile kogu saksa vaimuloo (*Geistesgeschichte*) diskursus alates selle loojast Wilhelm Diltheyst ja lõpetades meetodi rakendajatega kunsti-ajaloos Alois Riegli või Max Dvořákiga. Eelmise sajandi ühe kõige säravama ajaloolase Johan Huizinga isikus leidis hegeliaanlus vaimuloo tähenduses, selles peituv võimalus interpreteerida reaalseid fakte (näiteks Jan van Eycki loomingus)¹⁸ kõrgema kausaalse korra ja ajastu kultuurikoodi kaudu, kokku puutepunkti ajastu teise domineeriva voolu – analüütilise filosoofiaga.

Nii oli ring saanud täis. Vaimuloo kaudu oli võimalik põhjendada materia historioograafilisi ja ikonograafilisi vorme, morfoloogia oli asetatud ideede teenistusse, seda kõike niisugusel täiuslikul kujul, mis meenutab omaaegseid Boris Bernsteini mõtisklusi eesti kultuuri, ringi sees ja ringist väljas olemise üle.¹⁹ Võib öelda, et Huizinga ja tema järg-

laste isikus leidis kultuuriteooria oma meetodi turvalise pesa. Kust ainult ehk üksikud hullud – need, keda võlus enam hulluse kui terve mõistuse ajalugu – välja kippusid. Tulgem selle juurde tagasi allpool. Siinkohal loodan, et Johannes Saar ei pahanda, kui ma tema riidu käsitlen samasuguse vajadusena ringist välja pääseda, viha ja armastuse purskenä, mis iseloomustas Jean-Jacques Rousseau jüngreid oma mässumeelse tagasipöördumisega looduse juurde, William Morris järglasi, kelle esteetika ja sõnumi ülimald sõnaks oli Geoffrey Chauceri vaimus inkunabeltrükk, või siis Sorbonne'i mässumeelset 1968. aastal.

Ratsionalismi võidukäigu kõrval kujutab 20. sajand sellesama ratsionalismi lakkamatut, et mitte öelda permanentset kriisiolukorda, siseheitlust ja revolutsiooni, mis ühes moodsa kunsti galeriis teise järel on ühelt poolt tõstnud protesti vaimu, teisalt toonud kaasa nendesamade galeriide ja nendega kaasas käinud etableerituse demiurgilise müstifitseerimise. Galeriikunst on esindanud valitute tahet, selle ikoonid on olnud loetavad ja mõistetavad vaid neile, kes tunnevad õigeid sõnu. Kunst on vaatamata oma pahempoolsusele muutunud kättesaadavaks üha väiksemale osale pühendatutest, kunstiteadlastele siis ennekõike. Kultuur omakorda on sünnitanud vastukaalu – massikultuuri laine, mille vaateknaks olevale sinisele ekraanile ilmuvad üha uued totaalse purustamise, nihi-

¹⁶ T. Luik, Filosoofiast kõnelda. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk. 18.

¹⁷ E. H. Gombrich, In Search of Cultural History. – The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture. Ed. R. Woodfield. London: Phaidon Press, 1996, lk. 382.

¹⁸ J. Huizinga, Keskiajan syksy. Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla. Porvoo: WSOY, 1951.

¹⁹ B. Bernstein, Ringi sees & ringist väljas. Tallinn: Kunst, 1979.

listliku eituse, seksi kui isiku ilmaoleku sümboolid. Sest tõde varjab ennast, varjab sõnade taha, mõistete, metafooride, kauba sasipunt-rasse, mis peegeldab ennekõike meid ennast ja alles ehk seejärel meid ümbritsevat ilma.

Asudes teele oletatava tõe suunas, olgu siis laternaks *ratio* või *sensationes*, meetodiks ja relvaks Hegeli vaimuloo kursus või mõni muu, jõuame lõpuks põhiküsimuseni: miks on asjad just nii, nagu nad on? mis on maailma sisemine põhjus? miks oleme meie need, kes oleme? mis on kunst ja milline on tema tähendus? Jõuame selleni, millest juba 1750. aastal kõneles Alexander Gottlieb Baumgarten, viidates kunsti kognitiivsele iseloomule ja esteetika kui iseseisva tunnetusliku “paradigma” õigustele.²⁰ Martin Heideggeri tsiteerides: “Tõde on oleva kui oleva varjamatus. [...] Kui tõde end teosesse seab, siis paistab ta välja ehk ilmub [*erscheint*]. See ilmumine on selle tõe olemisena teoses ja teosena ilu. Nõnda kuulub kaunis tõe isenemisse [*Sichereignen*] [mille vastena kasutaksin pigem väljendit enese määratlemine, leidmine – *J. M.*]. [...] Kaunis põhineb ... vormis, aga ainult sellepärast, et *forma* valendus ükskord olemisest kui oleva olemusest.”²¹

Veel kord meetodist

Aga ikkagi, kuidas tõde ära tunda? Kuidas määratleda väärtused, see, mis Alois Rieglile on kunstiteaduse hindamiseks aluseks?²² Mida näiteks tasub eesti kunstiajalooost endaga kaasa võtta ja raamatusse raiuda ning mida maha jätta? Ennekõike oleneb tõde kokkulepetest, kokkulepped omakorda meetodist, millest tulenevalt valime mõisted, hinnangud ja sõnad. Täna, kui kunstiteadus on valdavalt jätnud kõrvale mitte ainult kunstile endale suunatud meetodid, tegeldes vormianalüüsi asemel näiteks struktuuriprobleemide, oluliste sissevaadetega kultuuride või

üksikisikute loomusesse, kus vormide genealoogia asetatakse tihedasse seosesse vaimu genealoogia, mentaliteediajaloo, ehk vastupidi, kunst on sotsiaalsete protsesside illustreerimiseks, ei jõua ükski teaduslik läte elaval kaemusel põhineva inspiratsiooni selgitamiseni. Mis on see, mis välguna valgustas Giorgione maastikke?

Ükskõik kui tugev ka ei oleks kunstist kirjutajate tahe näha kunstifakte harmoonilises ja seaduspärases seoses (Kenneth Clarke²³), ei ole neil iialgi võimalik kirjeldada seda kirjeldamatut osa, mis jääb varju alateadvuse pimedatesse alkoovidesse, mikrokosmose seda osa, mille vasteks on mustad augud makrokosmoses. Kunsti tegelikku olemust ei ole võimalik ära seletada, seda võib ära tunda sama elamusliku kogemuse kaudu, mis oli eelduseks kunstiteose loomisel. “Elamus ei ole mõõduandev allikas mitte ainult kunsti nautimiseks, vaid niisamuti kunsti loomiseks. Kõik on elamus. Kuid võib-olla on elamus see element, milles kunst sureb.”²⁴

Seda Heideggeri mõtet võiks nähtavasti mõelda edasi mitut moodi. Kunst kui loov akt lõpeb seal, kus loodu on loodud. “Kunst viib sel ajastul täide oma senise metafüüsilise olemuse. Selle märgiks on kunstiteose kadumine....”²⁵ Kunst on seadnud tõe teosesse, seega on ta täitnud oma olemusliku ülesande ja kohustuse. Valla pääsenuna ja lihaks

20 A. G. Baumgarten, *Aesthetica*. Frankfurt an der Oder, 1750. Laiendatud väljaanne 1758.

Taas printeeritud: A. G. Baumgarten, *Aesthetica*. Hildesheim: Olms, 1961. Vt. ka G. F. Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Hildesheim: Olms, 1976.

21 M. Heidegger, *Kunstiteose algupära*, lk. 82.

22 A. Riegl, *Wesen und Entstehung des Modernen Denkmalkultus*. – *Kunstwerk oder Denkmal?* Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege.

Hrsg. v. E. Bacher. Wien: Böhlau, 1995, lk. 69jj.

23 K. Clarke, *Moments of Vision & Other Essays*, lk. 9.

24 M. Heidegger, *Kunstiteose algupära*, lk. 80.

saanuna on kunstiteos vaba iseenda seletamise kohustusest, delegeerides selle edasi kunsti vaatajale, kelleks, nagu teame, võib 20. sajandi kunstiteoreetilise mõtte järgi olla kunstnik ise, aga ka keegi teine – näiteks kunstiteadlane. Viimasel on omakorda, nagu seda juba eelpool seletasime, kaks võimalust: olla tõlk või iseseisev looja. Kui neist esimene eeldab pigem analüütilise filosoofia (et mitte öelda teaduse) vahendeid, siis teine uue ja sageli võrdväärse luuletaja olemasolu.

Neist esimene pakub oma paari ja enamaigi sajandi lõikes välja senise kunstiteaduse ajaloo, selliseid oma ala meistreid nagu Johann Joachim Winckelmann või siis Erwin Panofsky, kelle teos “Et in Arcadia Ego”²⁶ on antiigiteema üks kõige hiilgavamaid edasiarendusi, mis paraku ei seleta meile mitte kunsti ennast, vaid loendab võimalikke tähendusi. Kunstiteaduse teaduslikud piirid on piiratud. Ja see on hea ja halb ühekorraga. Ühelt poolt toodab teadus kui meetod mõtlemises ja selle erinevate tasandite vahel korda, struktureerib avarat ja viljakat põldu, kogub vilja, kuivatab ja säilitab; teiselt poolt kaugeneb kunsti enda värskest ja loomulikust olemusest, olles nii kinnituseks Heideggeri marginaalile selle kohta: “Igakord kus esteetikat olemuslikult ja loomeliselt haaratakse, juhatab ta endast üle väljapoole.”²⁷

Nii oleme jõudnud tagasi alguste algusesse. Riid oleva vallaheitmise nimel kestab. Ei Johannes Saarel ega kellelgi teisel ole kunstiteosest kõneldes kasutada mitte midagi rohkemat kui sõnad. Sõnad, nagu teame, on aga petlikud, kaugenevad meist, kui neile lähene, varjavad pigemini, kui avavad. Avades kunstiteaduse aarete karbi, vaatavad sõnad meile vastu kui lihvitud pärlid, kalliskivid, mille ilu ja võlu on kaalutud, mõõdetud, ostetud ja müüdüd, sõnad on olnud korduvkasutuses, nende kasutamine on ohutu, ehkki nõuab apteekri kaalusid ja juveliiritäpsust.

Hoopiski teine lugu on sõnadega, mille eest meid hoiatab vaatluse alla võetud eesti kunstiteadlase kirjatöö. Kogu välisele makjavelismile (ja selle kriitikale) vaatamata on Johannes Saares midagi taltsutamatu ja alistamatut, midagi, mis otsib väljapääsu. Sõna, mida Saar minu arvates otsib, ei olegi kirjutatud proosas, vaid hoopiski luulevormis, see ei ole üldse mitte tõlge, mida autor igatseb, vaid midagi, mis on saanud kunstist küll inspiratsiooni, otsib sellele aga võrdväärset verbaalset kujundit, otsib korallina ookeani põhjast üles tõstetud värsket ja elamuslikku metafoori.

Tõde

Olles teadlik oma ettevõtmise pretensioonikusest – avada kunsti ja sealt edasi kunstiteaduse loomus –, annan algatuseks sõna Denis Diderot’le, kes 1762. aastal oma entsüklopeedia esimeses köites on kunsti määratlenud järgmiselt: “Isegi siis, kui kunstiteos avaneb vaatajale deskriptiivse või realistliku, laenab ta tegelikult oma teema meie eneste silmist, asetades esiplaanile tema looja. Kunstilise pürgimuse eesmärgiks on tuua esile asjade olemus, ehk siis substantsi identiteet, mis kirjeldab teemat või objekti, võimaldades loojal ehk siis subjektile asuda eelmise kohale. [...] Vabad, teiste sõnadega kaunid kunstid viivad osasaamise akti täide abstraktses vormis. Nad kujutavad meid ümbritsevat naturaalselt universumit sümbolite võrgu abil, mis reproduktsiooni ja tähendusliku

25 M. Heidegger, Meelestus. – M. Heidegger, Kunstiteose algupära, lk. 144.

26 Vt. nt: E. Panofsky, Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition. – E. Panofsky, Meaning in the Visual Art: Papers in and on Art History. Garden City: Doubleday, 1955, lk. 295–320.

27 M. Heidegger, Esteetika ületamisest. “Kunstiteose algupära” juurde. – M. Heidegger, Kunstiteose algupära, lk. 124.

pildina on vastavuses inimese tähenduslike sümbolitega.”²⁸

Ei usu, et kunsti enda olemuse kirjeldamisel oleks siitmaalt keegi pääsenud oluliselt kaugemale. Cesare Brandi toonitab loomeprotsessi ja kunstiteose spetsiifilisust, vastupidi toona ja täna üldlevinud sotsiaalsele kontekstile, millega kunsti on seletatud. Kunst on ainulaadse loomeprotsessi tulemus, mis algab kunstniku tahtest ja leiab inspiratsiooni kaudu kirkastudes kujundi kunstniku fantaasias, s.o. meeltes. Kunstnik võtab vastu eksisteeriva reaalsuse, *realita esistenziale* – värv, ruum, valgus, vari – ja kasutab seda oma teadvuses sünteetilise aktina “kujundi” moodustamiseks. Selle protsessi käigus teiseneb objekt reaalsusest ja loob uue puhta reaalsuse, *realita pura*. Selline uus “puhas reaalsus”, olles piisavalt erinev “määrdundud reaalsusest”, peegeldab inimvaimu tegelikku struktuuri.²⁹

Kunsti iseendasse sulgunud loomus nõuab visuaalsete kujundite lahtimõtestamiseks kunstiteaduse kõrval mõne teise teaduse – psühholoogia, filosoofia, religiooni vms. – abi. Diderot, Heidegger, Brandi on vaid üksikud, kes on jõudnud tunnetusvõime piirile. Me lihtsalt ei pääse edasi, riidle palju tahad, käi või käte peal, hüppa sulghüppes kas või oma peast kõrgemale. Kunsti on lubatud teha, sellest aru saada paraku mitte.

Pisut lihtsamaks muutub olukord siis, kui jätame igivana küsimuse “mis on kunst?” ja asendame selle küsimusega “mille või kelle jaoks kunsti luuakse?”. Kui ma õigesti aru sain, oligi see Johannes Saare teine oluline küsimus. Kellele on lõppude lõpuks kõike seda vaja, minule, sinule, meile, või siis veel kellelegi, kes seisab meist väljaspool? Kunsti on vaja töeni jõudmisel ja – ärge palun saage minust valesti aru – selle kehtestamisel. Siinkohal, jah, pärast mitmekordseid kõhk-lusi ja sisemist hirmu jääda ringist välja, tahaksin ma ometi tsiteerida Püha Augustinust,

kes oma küpsete aastate künnisel kirjutas: “Seda tollal teadmata armastasin ma alamat liiki kaunidusi ning läksin kuristiku poole, öeldes oma sõpradele: “Kas me tõesti armastame midagi peale kauni? Mis on siis kaunis? Mis on see, mis meid ligi tõmbab ja seob asjadega, mida armastame? [—]” Ning osutades tähelepanu, ma märkasin, et üks on see, kui kaunis tuleneb otsekui tervikust, teine aga see, kui ilu tuleb sobivusest...” (Confessiones IV, XIII (20).)³⁰ Ja edasi: “Jumal on teadlik kõigest sündmustest juba enne toimumist, aga ühtlasi me toimime oma vabast tahtest, kuna me tunneme ja teame, et ei saa toimida teisiti kui omast vabast tahtest.” (De civitate dei V, 9.)

Laiendades oma uurimise suunda ja meetodit väljapoole kunstiteaduse kui kohustusliku kunsti interpreteerija piire, kandes töö väljapoole akadeemilist diskursust, leiame vastuse nii mõnelegi meid käesolevas kirjatoos (ehk siis ka laiema) huvitanud küsimusele. Augustinus juhatab kätte tee aine ja esemete, s.h. kunsti ja kunstifaktide substantiivse olemuse juurde, mis nii tema kui enne teda olnud filosoofia puhul ei ole mitte vormides ega ka kunstis eneses, isegi mitte selle kunsti otseses loojas, vaid kusagil materia-riast eemal. Kunstilooming sünnib *mnesis*’e, sellest aru saamine *anamnesis*’e kaudu. Idee-de maailma ning nn. tegelikkuse vahel on sama sõltuvus kui originaali – *eidōs*’e – ja koopia – *eidolon*’i – vahel. Otsene kokkupuude iluga või katarsis paneb meid võpata-

²⁸ Diderots Enzyklopädie. Die Bildtafeln. 1762–1777. Bd. I. Faksimile. München: Südwest-Verlag, lk. XIII.

²⁹ C. Brandi, Theory of Restoration I. – Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. Eds. N. S. Price, M. Kirby Talley Jr., A. M. Vaccaro. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996, lk. 232.

³⁰ Aurelius Augustinus, Pihtimused (*Confessiones*). Tõlk. I. Vene. Tallinn: Logos, 1993, lk. 71.

ma, sellest kirjutamine eeldab väljumist teaduse ja selle ükskõik millise diskursusega määratud ringist.

Alustanud poliitikast, käinud läbi füüsika, s.t. nähtavate teoste nähtavate omaduste ja neid sünnitanud nähtavate põhjuste ahela, olen artikli lõpuosas jõudnud sinna, kus lõpeb käega katsutavate (kombatavate) asjade piir. Olen jõudnud piirini, mis püsinud elavana Ida filosoofia ringis, mis näiteks Jaapani algupäraga kunstiteadvuse ja muinsuskaitse ringis kõnelevad mitte templi, vaid selle idee, mitte linna kui tänavate ja väljakute süsteemi, vaid selle ruumi, täpsemalt rituaalse ruumi muutumisest ja teisenemisest vastandlike sündmuste ahelas: “...kui argipäev lükati kõrvale, tegemaks ruumi pühale päevale (pühale) või päikeselisele päevale. Oodatud päev, mil linna füüsilised paigad – poed, majad, templid, pühamad ja valitsusasutused – olid avatud kõikidele. Vorm äratati ellu “kujunemise” kaudu.”³¹

Sügavamalt järele mõeldes on ka Euroopa mateeria piire ületavast maailmast alati teadlik, ma ei kõnele siinkohal Kantist või Hegelist ja nende mõttekonstruktsioonidest, vaid rohujuurtest, alateadlikest hoiakutest, mis sarnaselt Jaapani muinsuskaitsega kõnelevad renessansiaegses terminoloogias koha vaimust, *genius loci*’st, millestki sellisest, mis on olemuslikuna olemas, mis jääb järele ka siis, kui asjast endast on saanud mälestus; kõnelevad kohast kui igipõlisest substantsist ja arhitektuurist kui selle muutuvast adjektiivist. Tõsi, tõe on ühtaegu nii paigalpüsimises kui liikumises (Aristoteles), nii meist paremal kui vasakul, üleval ja all, seal, kus tema meenutamine tähendab mitte ainult ot-singuid mõistuse ja tunnete vallas, vaid kusagil sügavamal, kuhu meid juhatakse mitte niivõrd kunstiajaloo eriala raames, vaid sellest väljaspool, olgu siis näiteks kunsti filosoofilise olemuse või ka kõlbluse ja moraali

vallas. Kõigil meil on oma vastutus: sepal raua, meremehel laeva, kunstiteadlasel siis ehk sõnade ees. Sõnadel on aga, nagu teame, kaks erinevat ülesannet: peegeldada tõe, aga samal hetkel peegeldada ka meid ennast. Ja sõnade valikust kunstiteaduslikus kommunikatsioonis, mitte asjade äraasetamisest filosoofia keeles, me ju kõneleme.

Tõe ja hulluse piiridest

“Hullus on maailmast lahti ütelda, hullus on täielikult alistuda Jumala hämarale tahtele, hullus on otsing, mille lõppu me ei tea”³² – need Michel Foucault’ sõnad on hoiatused ka käesoleva essee kirjutajale. Sest kes siis hooliks merereisist narride laeval piki Reini jõge või Flandria kanaleid. Või aukohast Lüübeki linnamüüri torni kaitsvate seinte vahel, ühevõrra kaugel nii Läänest kui Idast, paremast ja vasakust käest. Kunst on kunsti luua ja liuelda ringist välja, kunst on aga ka püsida ringi sees, suur kunst on püsida nende kahe piiril. Mis muidugi lõppkokkuvõttes tähendab, nagu Foucault kirjutab: “Reaalseks muutis selle hullule antud privileeg: olla *suletud* linna väravate taha; tema väljaheitmine pidi ta sisse sulgema. Kuid ... tal ei saanud olla ega pidanudki olema muud *vanglat* peale *läve* ... Ta on seotud väljaspoole sisse, ja vastupidi – seespoolest välja.”³³

“Narrus teeb oma tööd ka õpetlaste kirjutistes, otse mõistuse ja tõe südames. Ta võtab vahet tegemata kõik inimesed oma meele laeva pardale ning kutsub neid üheskoos odüsseiale...”³⁴ Hetkel, mil sind kuulutatatakse

31 F. Thomson, Uuendamise rituaal. – Varem. / Ruins. Koost. J. Maiste, K. Polli. Eesti Kunstiakadeemia Restaureerimiskooli väljanded 2. Tallinn, 2004, lk. 209.

32 M. Foucault, Hullus ja arutus. Hullumeelsuse ajalugu klassikalisel ajastul. Tõlk. M. Lepikult. Tartu: Ilmamaa, 2003, lk. 55.

se tarkade seast välja arvatuks, hetkel, mil sind ei mõisteta ja mil sind hulluks tembeldatakse, oled sa leidnud üles midagi, mille kaudu sa oled paratamatult aga iseenesest kaugenenud ja jõudnud tagasi mõistuse riiki, kus valitsevad kord, seadus ja õpetatus. Sellel piiril kõnnivad prohvetid. Narruse ja tarkuse piirilt leiad üles ka selle värava, kuhu taha varjab end üles leidmise ootuses tõde. Jättes puudutamata viimaste värvate haagid ja krambid, tuleksin artikli lõpuosas tagasi selle algusesse. Sotsiaaljalalugu on kahtlemata see osa ajaloost, mille mõistmine on üks eeldusi kunstist, eriti selle ühiskondlikust loomusest aru saamisel. Sotsiaalse meetodi rakendamine avab värava paljude kunstiga seotud erinevate tasandite, hierarhiate, funktsioonide mõistmisele. Ei juhata aga mõnikord kunsti enda olemuseni. Kunsti olemus ei pruugi üldse olla avatud, vaid varjul, suletud lukkude ja riivide taha, mille avamiseks on vaja siirduda kunsti kommunikatiivsetelt omaduselt tema teiste – sotsiaalse suhtlemise sfäärist ja sotsiaalsest determineeritusest sügavamate põhjusteni.

Olen kaugel sellest, et eirata kunstile omast suhtlemisvajadust. Kunst kujundab silla inimese ja inimese, inimese ja looduse, inimese ja jumala vahel. Peale selle otsib kunst aga ka tõde, otsib seda, mis nii mõnigi kord väljub argiilma argistest oludest. Kunsti ja selle järgi loodud uue kunsti – kunstiteaduse – tähendused võivad avada end mitte *arte faktide* liitmise ja lahutamise, võrdlemise ja süstematiseerimise, vaid katarsisena, välgu sähvatusena Giorgione maalitud pimedas öös. Kunsti loomus on olla ühtaegu nii kommunikatsioonile aldis proosatekst kui ka sisekaemuse kaudu avanev luule. Et kunstist aru saada ja püüda seda võimaluste piires selektada, on ka kunstiteadus kutsunud kõnelema neis kahes eespool nimetatud keeles ja seejuures ei peaks üks pool mitte pahandama

teise kui paratamatu peale. Sest võimust hoolimata oleme me kõik – ükskõik, mis keeles ja vormis me siis parasjagu kirjutame – ikkagi ju mures vaimu ja selle püsimise pärast.

33 M. Foucault, *Hullus ja arutus*, lk. 24–25.

34 M. Foucault, *Hullus ja arutus*, lk. 29.