

Vahetu kogemise roll kunstiteose hindamisel:

ontoloogilised
ja epistemiilised eeldused

Marek Volt

Vanasti oli kombeks, et enne arvustama hakkamist loeti arvustatav raamat läbi, kuulati ära heliteose esiettekanne ja oodati ära, kuni kunstnik maali näitusele esitas. Praegu võtab Areen kritiseerida (ja hinnata!) poolelioleva ehitise arhitektuuri..., misjuures kriitik pole ka projekti vastu huvi tundnud.

– Karin Hallas-Murula¹

...it is absurd to imagine someone aesthetically appreciating, or enjoying a work of art by reading a description of it. That would be much like savoring a sauce by reading a cookbook.

– Peter Kivy²

Küllap alahindame õigustatult mis tahes kunstiteemalist diskursust (olgu selleks kunstikriitika, jooksev arvustus, memuaarid), kui see ei lähtu kunstiteose vahetust kogemisest. See vihjab elutervele hoiakule, et me ei peaks tuginema kuulujuttudele, isegi kui nende objektiks ei ole inimesed, vaid kunstiteosed. “Õige kunstielamuse allikaks on ikka teos ise, kus maali formaat, iga pintslitõmme ja värvilaik loovad erilise atmosfääri, mida ei vahenda ükski trükipilt.”³ Need kunstiajaloolase sõnad tuletavad meelde üht rojalistliku alatooniga epistemiilist ütlust: oma silm on kuningas.

Kunsti vahetu kogemise eeldus näib olevat kooskõlas kunsti kui sellise funktsioneerimisviisiga kultuuris. Üksnes äärmuslik romantiline individualist eitab kunsti avalikku loomust – kunstiteosed on kommunikatsiooniakti osad –, olgu nende eesmärk mõtete või/ ja tunnete edastamine. Vastasel korral oleks ju raske seletada, miks inimesed käivad teatrites, muuseumides, kontsertidel ega piirdu selle asemel arvustuste, kirjelduste jms. “aseainetega”.

Samas väidatakse mõnikord, et ilma kriitiku vahendava tegevuseta kannatab kunsti-kommunikatsioon märkimisväärset kahju. Kunstikriitiline selgitus küll soodustab kunstiteose mõistmist, eelhäälestab retsiipiendi vahetut taju ja interpretatsiooni, kuid mitte mingil juhul ei asenda seda.⁴ Liiatigi, kui kriitikute vastuolulised selgitused meid lõpuks välja vihastavad, “jäävad ju pildid ikkagi meid veenma. Ja parimaks soovitusel on siin ja alati: “Minge ja vaadake neid maale originaalis.””⁵ Pertseptualistliku kriitikateooria pooldajad on koguni väitnud, et kunstikriitilised kirjeldused, tõlgendused jmt. saa-

¹ K. Hallas-Murula, Arhitektuurikriitika tase Areenis. *EE nr 3 Dünamo või dünaamika?* – Eesti Ekspress 3. II 2005, lk. A 10.

² “...on absurdne kujutleda kedagi kunstiteost esteetiliselt kogemas või nautimas kirjelduse lugemise kaudu. See oleks nagu sousti mekkimine kokaraamatu lugemise abil.” (P. Kivy, *Aesthetic Concepts: Some Fresh Considerations*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1979, Vol. 37 (4), lk. 426.)

³ A. Kartna, *Prantsuse maalikunst IX–XIX sajandini*. Tallinn: Kunst, 1991, lk. 6.

⁴ B. Bernštein, *Kunstikriitika ja -teaduse vahekorradest*. – *Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt*. Artiklite kogumik 1. Tallinn: Kunst, 1976, lk. 30.

⁵ E. H. Gombrich, *Kunsti lugu*. Tallinn: Avita, 1997, lk. 540.

vad oma lõpliku tähenduse alles retsiipiendi enese vahetu kunstikogemise taustal.⁶

Kuigi kunstikriitika on ajaloolises ja loogilises plaanis heterogeenne nähtus, valitseb vähemasti ühes metodoloogilises eelduses üksmeel: kunstiteose “õigeks” hindamiseks ei piisa ainult usaldusväärsetest hindamiskriteeriumidest – kriitika peab vahetu kogemise kaudu hindamisobjekti tundma, sõltumata sellest, mis kunstiliigiga on tegemist. Vahetut kogemist ei saa korvata mingit muud sorti uurimistegevusega ega mõnele abstraktsel teooriale tuginemisega. Kuna vahetu kogemine on hinnangute kvaliteeti enim määravate tegurite hulgas, on vahetu kogemise nõue mitte ainult empiirilisel evidentne, vaid ka analüütiliselt iseenesest mõistetav.⁷ Kunstiteose vahetu kogemine on kunsti hindamise tarvilik tingimus.

Esteetikud on nn. *vahetu kogemise teesi* mitmel viisil selgitanud ja põhjendanud. Suure üldistusena võib neis põhjendusmustreis tuvastada kaks loogilist sõlmpunkti. Esimeseks ja kõige olulisemaks sammuks on kunsti mõiste sidumine esteetilise mõistega. Sir Peter F. Strawson on üks neist, kes on väitnud, et kunstiteose ja esteetilise hinnangu mõisted kuuluvad loogiliselt kokku, mistõttu on vastuoluline kõnelda millegi hindamisest kunstiteosest mitte-esteetilisest vaatepunktist.⁸

Esteetilise hindamise episteemiliste tingimuste tuntuim formulatsioon on Richard Wollheimi nn. vahetu tutvuse printsiip (*The Principle of acquaintance*) ja Alan Tormey mitte-ülekantavuse tees (*The Thesis of non-transmittability*).⁹ Neist esimene sätestab, et erinevalt moraaliotsustustest peavad esteetilised väärtusotsustused tuginema objektide eneste otsesele kogemisele.¹⁰ Teine printsiip rõhutab esteetiliste otsustuste isiklikku loomust ja väidab, et esteetilised otsustused ei ole (v.a. kitsastes piirides) üle kantavad ühelt isikult teisele.¹¹

Teine oluline sõlmoht vahetu kogemise teesi õigustamisel seisneb esteetilise hindamise paaritamises esteetilise kogemusega. Olgu kellegi filosoofiline eelistus naturalistlik, empiiriline või fenomenoloogiline, ikka ollakse veendunud, et esteetiline kogemus on

6 A. Isenberg, *Critical Communication*. – *The Philosophical Review* 1949, Vol. 58 (4), lk. 330–344; M. Mothersill, *Critical Reasons*. – *The Philosophical Quarterly* 1961, Vol. 11, no. 42, lk. 74–79.

7 A. Kaplan, *On the So-Called Crisis in Criticism*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1948, Vol. 7 (1), lk. 42–48; S. C. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1945; J. Dewey, *Art as Experience*. New York: Capricorn Books, 1958, lk. 298.

8 P. F. Strawson, *Aesthetic Appraisal and Works of Art*. – *Oxford Review* 1966, Vol. 3, lk. 9; M. C. Beardsley, *An Aesthetic Definition of Art*. – *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. An Anthology. Eds. P. Lamarque, S. H. Olsen. Malden, Oxford: Blackwell, 2004, lk. 55–62; W. Tolhurst, *Toward an Aesthetic Account of the Nature of Art*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1984, Vol. 42 (3), lk. 261–269; G. Schlesinger, *Aesthetic Experience and the Definition of Art*. – *The British Journal of Aesthetics* 1979, Vol. 19 (2), lk. 167–176.

9 R. Wollheim, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992, lk. 233; A. Tormey, *Critical Judgements*. – *Theoria* 1973, Vol. XXXIX, lk. 35–49.

10 Nn. asümmeetriline postulaadi kohaselt võivad positiivsetel ja negatiivsetel hinnangutel olla erinevad episteemilised tingimused. Vt. M. W. Rowe, *The Objectivity of Aesthetic Judgements*. – *The British Journal of Aesthetics* 1999, Vol. 39 (1), lk. 40–52.

11 Vt. ka P. Pettit, *The Possibility of Aesthetic Realism*. – *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*. Ed. E. Schaper. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1983, lk. 17–38; G. Sircello, *Subjectivity and Justification in Aesthetic Judgments*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1968, Vol. 27 (1), lk. 3–12; F. J. Coleman, *On “Knowing That a Work of Art is Good”*. – *Contemporary Studies in Aesthetics*. Ed. F. J. Coleman. New York: McGraw-Hill, 1968, lk. 308–320.

esteetilise hindamise tarvilik tingimus.¹² Esteetilist kogemust aga analüüsitakse pertseptualistlikus võtmes – esteetiliste omaduste tajumisena (seejuures on need omadused kas olemuslikult sensoorsed või sensoorsete omaduste funktsiooniks)¹³ või hindamisobjektile huvitu hoiaku rakendamisenä.¹⁴ Niisiis seisneb kunstiteoste vahetu kogemise teesi õigustamine kahes püsisuhtes: esiteks *kunsti* ja *esteetilise* vahel, teiseks *esteetilise* ja *pertseptuaalse* vahel.

Arenenud reproduktsioonitehnikad, kuid eelkõige kunsti liigiline ja isendiline mitmekesisus ontoloogilises mõttes, võiksid kunstiteoste vahetu kogemise võimalikkuse ja vajalikkuse kahtluse alla seada. Selles artiklis käsitlet küsimust, kas vahetu kogemise tees määrab kunstiteoste (kunstina) hindamise absoluutse eeltingimuse või on tegemist pelgalt sattumusliku tõigaga, mis muutub iseenesest mõistetavaks ainult teatud kunstiteoreetiliste eelduste raames. Ma ei kavatsen eitada *prima facie* printsiipi – et põhjendatud hinnang kunstiteosele eeldab reeglina “lugemist”, “nägemist”, “kuulamist” – vastandina lihtsalt kuulmisele või ümberjutustusele. Aga millega seostatakse end vahetu kogemise teesiga? Ja kas selle printsiibi juurde sõandatakse jääda ka pärast seda, kui selle episteemilised ja ontoloogilised aluseel-dused on ilmsiks toodud?

Kunstiteose ontoloogiline staatus

Esimest argumentide kobarat vahetu kogemise teesi diskrediteerimiseks võiks tinglikult kutsuda ontoloogiliseks. Kunstiontoloogia põhiküsimus on kunstiteose eksisteerimise viis. Kas kunstiteosed on füüsilised objektid või pigem abstraktsed entiteedid? Kas kunsti tervikuna on võimalik valada ühte tüüpi olemisviisi? Kunstifilosoofias on neile küsimustele vastatud erinevatel viisidel.¹⁵ Kuna mind huvitavad eeskätt vahetu kogemise

teeši ontoloogilised eeldused, ei ole ontoloogiliste erimeelsuste üksikasjalik iseloomustamine ja klaarimine selle artikli võimuses. Niisiis, kas vahetu kogemise tees on paikapidav või vähemalt mõttekas igat tüüpi kunstiontoloogiliste teooriate puhul? Kaldun vastama eitavalt, sest leidub ontoloogilisi süsteeme, mis teevad teesi rakendamise kas võimatuks, piiratuks või üleliigseks.

Benedetto Croce ja Robin G. Collingwoodi idealistlikud teooriad asetavad kunstiteose kunstniku vaimu ja eitavad füüsilise objektivatsiooni vajalikkust.¹⁶ Niisuguseid men-

12 B. Dziemidok, *Aesthetic Experience and Evaluation*. – *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*. Ed. J. Fisher. Philadelphia: Temple University Press, 1983, lk. 53–68.

13 F. Sibley, *Aesthetic and Nonaesthetic*. – *The Philosophical Review* 1965, Vol. 74 (2), lk. 135–159; M. C. Beardsley, *What is an Aesthetic Quality?* – *Theoria* 1973, Vol. XXXIX, lk. 50–70; N. Zangwill, *Aesthetic/Sensory Dependence*. – *The British Journal of Aesthetics* 1998, Vol. 38 (1), lk. 66–81.

14 J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin, 1960, lk. 34–42.

15 N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Cambridge: Hackett, 1976; N. Wolterstorff, *Toward an Ontology of Art Works*. – *Noûs* 1975, Vol. 9 (2), 115–142; R. Wollheim, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992; E. M. Zemach, *Real Beauty*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997; J. Margolis, *What, After All, Is a Work of Art?* – J. Margolis, *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999, lk. 67–100; G. Currie, *An Ontology of Art*. Basingstoke: MacMillan, 1989.

16 R. G. Collingwood, *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1965; B. Croce, *Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika*. Teooria ja ajalugu. Tartu: Ilmamaa, 1998.

talistikke teooriad on mitmeti kritiseeritud,¹⁷ aga osutagem siinkohal vaid ühele teemasse puutuvale järelemile. Kui kunstiteos eksisteerib üksnes kunstniku vaimus, siis ei ole kunstiteosed vahetult kogetavad mitte kellelegi peale kunstnike eneste. Seega oleme leidnud kunstiontoloogilise teooria, mille juures on vahetu kogemise teesi funktsioneerimine kunsti hindamise metodoloogilise eelduse-na problemaatiline. Vähemasti nii kaua, kuni eeldame, et kunstikriitika ei ole kunstniku enesekriitika.

Mõnikord on esteetikas ja kunstikriitikas väidetud, et kunstiteos *tekib* alles kunstiobjekti vahetus kogemises.¹⁸ See on tekitanud mitmesuguseid vaidlusi küsimuses, kuidas ikkagi nimetada seda moodustist, mis vahetule kogemisele eelneb ja/või järgneb? Vähemasti tavaarusaama järgi eksisteerib kunstiteos ka siis, kui seda keegi vahetult ei koge. Rangelt võttes läheb see teooria vastuollu eeldusega, et kunstiteoste loojateks on kunstnikud (aga mitte retsipient). Kui kunstiteosed tekivad kunstiobjekti kogemises või on selle kogemisega identsed, tuleks järelda, et need kogemused on samuti kunstniku loodud.¹⁹ Niisiis, erinevalt Croce-Collingwoodi teooriast ei tee see seisukoht vahetu kogemise teesi kunstikriitikale võimatuks, küll aga üleliigseks. Kui kunstiteos tekibki alles kogemuses eneses, siis pole kunsti vahetu kogemise nõue mitte tühipaljas normatiivne kapriis, vaid kunsti kogemise paratamatu tingimus (vähemasti mõnede kunstiliikide puhul). Kunstiteose vahetu kogemise nõue oleks siis koguni nii loomulik, et selle üleskirjutamine märkimisväärse printsibina tundub olevat üleliigne ja naiivne.

Traditsiooniline esteetika on juurutanud meis uskumust, et väga laia üldistusena võib kunstiliike jagada kaheks. Ühelt poolt leidub kunstiliike, mis on tugevalt seotud füüsilise objektiga, olgu selleks siis skulptuur või maali-

teos. Kui me juhtumisi ei poolda varase Bertrand Russell'i seisukohta, et vahetult on antud ainult meelteandmed,²⁰ ei ole idee kunstiteoste taandamisest füüsilistele objektidele silmanähtavalt ekslik. See aga teeb kunstiteose vahetu kogemise võimalikuks.

Sellist reduktsionistlikku programmi peetakse aga teiste kunstiliikide juures sageli täiesti võimatuks. Kirjandus, muusika ja tants näivad füüsilise objekti hüpoteesi täielikult võimatuks tegevat. Nendes kunstides me pigem esitame ja salvestame, kusjuures ükski neist protseduuridest (ega nende tagajärgedest) ei samastu *teose* enesega. Teose ja teose esituse eristamise kasuks mõnedes kunstiliikides kõnelevad näiteks kaks lihtsat asjaolu. Kuigi Arvo Pärt komponeeris teose "Tabula Rasa", ei saa me kuidagi ütelda, et Pärt oleks komponeerinud tänaõhtuse "Tabula Rasa" *ettekande*. Teiseks tundub loomulik eeldada, et teos eksisteerib ka pärast eilset ja enne tänaõhtust *ettekannet*; eksisteerib miski, *mida* kantakse ette. Ühesõnaga, nii kaua kui peavad paika dualistlikud teooriad, et kunstiliike saab jaotada nendeks, kus eristus teos–esitus on võimalik, ja nendeks, kus mitte, saab vahetu kogemise teesi rakendada ainult viimaste juures. See aga kahandab märkimisväärselt käsitletava teesi

17 Mentalismi kriitikat vt. R. Hoffman, *Conjectures and Refutations on the Ontological Status of the Work of Art*. – *Mind* 1962, Vol. 71, no. 284, lk. 512–520; M. Volt, *Kunstnikukeskne kognitivism esteetikas*. – *Akadeemia* 1999, nr. 9, lk. 1903–1916.

18 A. C. Bradley, *Poetry for Poetry's Sake*. – A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*. London: Macmillan, St. Martin's Press, 1959, lk. 4.

19 D. F. Henze, *The Work of Art*. – *Contemporary Studies in Aesthetics*, lk. 26–38.

20 B. Russell, *Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description*. – B. Russell, *The Problems of Philosophy*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001, lk. 25–32.

kehtivuspiirkonda.

Strawson ärritas esteetikamaailma seisukohaga, milles kritiseeris eelpool käsitletud dualistlikku seisukohta partikulaarsete (nt. maalikunstiteos) ja tüübiliste kunstide (nt. muusikateosed) eristamisest.²¹ Sellise jaotuse aluseks olevat pelk sattumuslik tõsiasi, et me oleme praktilistel põhjustel võimetud tegema maalireproduktioone, mis oleksid originaalidest täiesti eristamatud.²² Kui sellist praktilist takistust ei eksisteeriks, omaksid maalide originaalid, nagu luuletuste algupäraseid käsikirjadki, pelgalt sentimentaalset või tehnilis-ajaloolist väärtust. Strawsoni idee on, et me ei peaks laskma end kunstipraktikast pimestada – loogilisest aspektist võetuna on kõik kunstiteosed tüübid (nii maalid kui muusikateosed).

Strawsoni väite asjakohasus vahetu kogemise teesi suhtes seisneb selles, et tüüpide puhul ei saa rääkida mingist teosest, millega omaksime vahetut kokkupuudet: eksemplar (*token*) ei samastu teosega (*type*). “Kättesaadavad” on ainult kunstiteose eksemplarid, kuid mitte kunstiteos ise.

Eelnevas saime kinnitust kahtlusele, et teatud ontoloogiliste eelduse korral on vahetu kogemise teesi raske või koguni võimatu rakendada. Kuid milline peaks siis olema kunstiontoloogia teooria, mis oleks vahetu kogemise teesiga ideaalses sobivuses? Häid väljavaateid vahetu kogemise teesi elluviimiseks pakuvad nominalistlikud seisukohad.²³ Ehk teisisõnu: vahetu kogemise tees on kunsti hindamise universaalse teesina mõttekas üksnes niisuguste teooriate korral, mis suudavad läbi ajada ilma abstraktseid entiteete postuleerimata. Eddy M. Zemach, kelle teooria neile tingimusele vastab, võtabki vahetu kogemise teesi selgesõnaliselt omaks.²⁴

Kas vahetu kogemine on asendatav? Surrogaadi argument

Kaasaegsed reprodutseerimistehnoloogiad on visuaalse kunstiga lävimist süstemaatiliselt mõjutanud:²⁵ paljude inimeste teadmised kunstist tuginevadki peamiselt vaid fotoreproduktioonidele. Lisaks sellele, et me tunneme paljusid kunstiteoseid ainult reproduktioonide kaudu, on sageli võimatu hinnata näiteks arhitektuuriteose tervikusse kuuluvaid skulptuure, ilma et tarvitataks fotoreproduktioonile tuginevat fragmentatsiooni ja suurendust. Pealegi, kui kunstiteose vahetu kogemine on kunstiteose hindamise tarvilik tingimus, kuidas võiks siis aset leida kunstniku loomingu tervikanalüüs ja hindamine, kelle teosed on maailma eri paigus? Selliste küsimustega seisab vastakuti igauks, kes vahetu kogemise teesi kaasaegses kunstielus tingimusteta rakendada soovib.

Need seigad kunsti uurimise ja hindamise igapäevapraktikast tõstatavad küsimuse, kas kunstiteoste eneste vahetu kogemise

²¹ P. F. Strawson, *Aesthetic Appraisal and Works of Art*, lk. 9–10.

²² Strawsoni kasutab fraasi “by direct sensory inspection”: P. F. Strawson, *Aesthetic Appraisal and Works of Art*, lk. 10.

²³ Selle teooria alged leiab Nelson Goodmanil: N. Goodman, *Languages of Art*, ptk. 3–5. Edasiarendatud versioone pakuvad Joseph Margolis (*What, After All, Is a Work of Art?*, lk. 67–100) ja Eddy M. Zemach (*Real Beauty*, lk. 140–160).

²⁴ E. M. Zemach, *Real Beauty*, lk. 20. Vt. Jerrold Levinsoni kriitikat: J. Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990, lk. 178.

²⁵ B. E. Savedoff, *Looking at Art through Photographs*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1993, Vol. 51 (3), lk. 455–462. Vt. samuti P. Linnap, *Kadreeritud tõde: fotograafia stalinistlikus Eestis*. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 10. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 2000, lk. 219–252; L. Stolovitš, *Fotograafia osa väärtuste ülekandmisel, kinnistamisel ja loomisel*. – L. Stolovitš, *Esteetika, kunst, mäng*. Tallinn: Kunst, 1992, lk. 130–137.

asendamine on üksnes ketserlik utopia? Kas perfektsete reproduktsioonide vahetu kogemine (või/ja parimate kunstikriitikute verbaalsed kirjeldused) ei võiks olla originaalteose esteetilise hindamise täisväärtuslikuks lähtekohaks? On ilmne, et jaatav vastus annaks vahetu kogemise teesile järjekordse piirangu.

Vahetu kogemise teesi pooldajad on mõnikord möönnud, et teatud juhtudel saavad surrogaadilaadsed asjad kunstiteost hindamisprotsessis asendada. Kuid surrogaatide adekvaatsustingimuste määratlused on ilmselgelt liiga napid või puuduvad sootuks.²⁶ Mary Mothersilli arvates saab kunstikriitik pertseptuaalset funktsiooni täita alles siis, kui kriitik ise ja retsipient on kokku puutunud teosega või selle *adekvaatse reproduktsiooniga*.²⁷ Alan Tormey piirdub vaid väitega, et aktsepteeritavad surrogaadid peavad olema teose *pertseptuaalsed analoogid*. Ka Tormey ise möönab, et pertseptuaalne analoogia on ilmselgelt liiga nõrk kriteerium, sest see välistab surrogaatide hulgast ainult kirjeldused.²⁸

Praegune reproduktsioonitehnika võimaldab teha “originaalteosega” *visuaalselt* identseid objekte. Need rahuldaksid pertseptuaalse analoogi tingimust ja funktsioneeriksid esteetilise surrogaadina. Teatud mudelikäsitluse alusel (mudel kui objekti analoog tunnetusprotsessis, s.t. objekt, mis ei samastu originaaliga, kuid annab edasi selle teatud aspekti),²⁹ võiksim me seda objekti edukalt kutsuda kunstiteose esteetiliseks *mudelik*s – selle uurimine annab teadmisi originaali esteetilisest väärtusest. Niisiis, üksi visuaalselt identne surrogaat on piisav, et kunstiteose vahetu kogemise teesi loogiliselt diskrediteerida.

Mu argument näib eeldavat, et kunstiteose koopia ei ole paratamatult või üldiselt kunstiteos.³⁰ Selliste märkimisväärsete “koo-
piate” olemasolu võiks tublisti vähendada

nende enesekindlust, kes väidavad, et plastiliste kunstide teosed ei saa samaaegselt olla rohkem kui ühes kohas. *Lõuendi* ja *maali* identsustingimuste eristamise teel võiks see aga osutada võimalikuks.³¹ Asjaolu, et see lõuend ja see maal juhtuvad siin kattuma, ei tee maali unikaalseks füüsiliseks objektiks (mis ei saa olla korruga rohkem kui ühes kohas): selle *lõuendi* identsustingimused ei võimalda sel simultaanselt olla korruga kahes eri kohas, aga *maali* identsustingimused seda nõuet ei esita. See maal esineb kõikjal, kus on vähemalt hea koopia.

Surrogaadiargumendile võidakse vastu väita, et kui visuaalselt identne teos kvalifitseerub teose enese juhtumiks, kuidas saab ta siis sel juhul säilitada surrogaadi staatuse? Kas me ei ole sunnitud järeldama, et niipea kui surrogaat saavutab visuaalse identsuse, lakkab ta olemast surrogaat ja saab kunstiteoseks? Sellest paistab paradoksaalselt järelduvat, et maali üks juhtum on sama maali teise juhtumi surrogaat!

26 P. Livingston, On an Apparent Truism in Aesthetics. – The British Journal of Aesthetics 2003, Vol. 43 (3), lk. 260–278.

27 M. Mothersill, Critical Reasons, lk. 78.

28 A. Tormey, Critical Judgements, lk. 79.

29 B. Bernstein, Kunstiteaduse struktuurist. – Vaimne kultuur. Teooria ja praktika aktuaalsed probleemid. Koost. A. Laanemäe. Tallinn: Eesti Raamat, 1984, lk. 78–93.

30 Erinevalt nt. moraalivaldkonnast, kus Stuart Hampshire'i arvates on õige käitumise kopeerimise juures tegemist õige käitumise juhtumiga: S. Hampshire, Logic and Appreciation. – Aesthetics and Language. Ed. W. Elton. Oxford: Blackwell, 1967, lk. 164.

31 E. M. Zemach, No Identification Without Evaluation. – The British Journal of Aesthetics 1986, Vol. 26 (3), lk. 239–251; J. Wacker, Particular Works of Art. – Mind 1960, Vol. 69, no. 274, lk. 223–233. Vt. vastupidist seisukohta: G. Oddie, D. Ward, The Aesthetic Adequacy of Copies. – The British Journal of Aesthetics 1989, Vol. 29 (3), lk. 258–260.

Suutmata seda vastuväidet lõplikult kõrvaldada, piirdun kahe märkusega. Zemachile tuginev argument eeldab varjatult, et just esteetilised omadused moodustavad ja ammentavad kunstiteose identsuse tingimused. Ainult sel tingimusel toob esteetiline identsus kaasa selle, et surrogaat transformeerub teose enese juhtumiks. Surrogaat saab edukalt asendada originaalteost esteetiliselt hindamises, ilma et ta muutuks *sama* kunstiteose ilminguks. Kuid kas siis on tegemist selle *esteetilise objekti* surrogaadiga ja mitte selle *kunstiteose* surrogaadiga?

Teiseks, et kunstiteose aseaine ise ei saa olla kunstiteos, ei ole paratamatu tõde. Teatud juhtumitel võib üksik kunstiteos olla teise kunstiteose asendajaks (mudeliks) eeldusel, et mõnes aspektis on need teosed teineteisega väga sarnased. Kaldun seega uskuma, et surrogaadi (nt. võltsingu) kunstiline staatus ei ole asenduse juures paratamatult relevantne.

Kas vahetu kogemine on asendatav? Kunstikriitilised kirjeldused

Oletame, et ma mõtlen teatavast maalist, mida ma näinud ei ole, ja ma tahan teada, kas see on hea maal (et sel juhul minna seda vaatama). Reproduktsioon võiks anda mulle hea, kuigi mitmes mõttes moonutatud tõendi. Kuid oletame, et ma kohtun inimestega, kelle kunstimaitset ja asjatundlikkust ma respektierin. Nad räägivad mulle oma hinnangust koos normatiivsete seletuste ja põhjendustega. Kas neil tingimustel ei võiks ma maali kohta langetada hinnangut, kui iganes esialgne ja ettevaatlik see ka poleks? Monroe C. Beardsley möönab, et vahetu kogemine mängib kunstiasjades suurt rolli. Ja et *kui* hinnang ei oleks üldse seotud teost vahetult kogenud inimeste hinnangutega, poleks hinnang palju väärt (ja võib kahelda, kas otsustus väärrib hinnanguks kutsumist).

Kuid sellest hoolimata oli osutatud juhtumil tegemist *esteetilise* väärtushinnanguga, mis tugineb teatud tõenditel ja mida on võimalik testida.³²

Beardsley arvates on vastuoluline möönda, et hindamisalusena võib esineda “adekvaatne reproduktsioon”, ent kirjeldusel sellist asendusvõimet pole. Teda ei veena, et usaldusväärse kriitiku (või kunstiajaloolase) kirjeldustele tuginemine tühistab hinnangu staatuse hinnanguna, kuid samasuguseid konsekventse ei esine adekvaatse reproduktsiooni puhul. Teadaanne (kirjeldus) ja reproduktsioon erinevad ju ainult vahetuse määras. See tõttu on imestatav, kuidas ainult esimene, aga mitte teine suudab hindamise lokutiivse akti pöörata hindamise illokutiivseks aktiks.

Võidakse vastu väita, et kirjelduse argumendi motiiviga on midagi korrast ära. Esteetilised hinnangud ei saa ometi esteetilist kogemust endaga kaasas kanda – indutseerida esteetilist kogemust inimestes, kes teost vahetult pole kogenud. Nagu motos osutati: kunstiteose kogemine kirjelduse kaudu on samaväärne toidu maitsmisega üksnes kokaraamatu lugemise abil!

See vastuväide seob end veel tõestamata eeldusega, et hindamise epistemiiline tingimus eeldab esteetilist väärtus-kogemust. Kirjeldused ei suuda mind panna samasugusesse vaimuseisundisse, nagu oli kirjeldajal kunstiteose vahetult kogemisel. Ma võin elada sügavalt läbi Donald Francis Tovey loodud Franz Joseph Haydni Londoni sümfooniade suurepäraseid kirjeldusi. Kuigi see ei tähenda Haydni sümfooniade läbielamist ja nautimist, võib kirjelduste lugemine meid teavi-

³² M. C. Beardsley, *Critical Evaluation*. – M. C. Beardsley, *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*. Eds. M. J. Wreen, D. M. Callen. Ithaca: Cornell University Press, 1982, lk. 328.

tada nende sümfooniade (või nende esitus-te!) esteetilisest väärtusest.³³

Isegi, kui me ei saa pelgalt kunstikriitilise kirjelduse alusel esteetiline-headus-selles-teoses-kogemust, ei järeldu sellest, et selline nauding-kogemus on *esteetilise headuse* episteamiline tingimus. Me saame (kirjelduste najal) teada, et antud teos on esteetiliselt hea, isegi kui me seda headust omal nahal vahetult läbi ei ela.³⁴ Väljendatuna traditsioonilise epistemoloogia terminis:³⁵ kirjeldus ei saa minus esile kutsuda selle kunstiteose esteetilist kogemust (tutvusteadmise mõttes), kuid kirjeldus saab anda häid põhjuseid selle teose hindamiseks heana (propositsioonilise teadmise mõttes), eriti kui kirjelduses osutatakse reproduktsioonidele ja/või kunstiteostele, mida ma olen vahetult kogenud. Kulinaarset võrdlust kasutades tähendaks see, et me ei saa küll kokaraamatu kirjelduste najal mekki lõunasöögist, kuid selle koostisosade kirjeldamise abil saame teadmisi selle mitmesugustest väärtustest (isegi kui ainult toiteväärtusest).³⁶

Nähtav ja ideeline

Kirjelduse argumenti saab toetada viisil, mis suudab vältida esteetilise hinnangu ja esteetilise kogemusega seonduvaid probleeme. Suur osa traditsioonilisest kunstist tegeleb nähtavaga (*appearance*): kunsti teadmine või tundmine tähendab eelkõige seda, kuidas teos välja näeb. Teada (s.t. tunda) kunsti, tähendab kogeda ja tajuda nähtavat. Poliitiline kunst (sh. feministlik kunst) kõigutab esteetilise kunstikontseptsiooni alustalasid, kuid ei sanktsioneerinud reeglina loobumist kunsti vahetust kogemisest. Aga just niisuguseid ambitsioone on omistatud kontseptuaalse rõhuga kunstile.³⁷ Tõsi, kunstiteoste hulk, mida reeglina nimetatakse, on suhteliselt napp: Robert Rauschenbergi “Erased De Kooning Drawing” (1953), Marcel Duchamp’i “Foun-

tain” (1917) ja “L.H.O.O.Q.” (1919). Traditsioonilise avaliku kunsti objekti haihtumise eredamateks näideteks peetakse John Cage’i ja Yves Kleini mõningaid teoseid, näiteks “4’ 33” (1952) ja “Le Vide” (1958).

Niisiis, eitamata vahetu meelelis-kogemusliku tunnetuse vajalikkust traditsioonilise kunsti puhul, võiksime ideekunsti puhul olla teistsugusel seisukohal. Sellise kunsti tundmine tähendab siis peaaesjalikult idee teadmist, see aga ei eelda paratamatult mingisuguse iseäraliku meelelise kogemuse läbielamist või üleüldse mingi kogemuse läbielamist. Need kunstiteosed on kogetavad, mõistetavad, hinnatavad vahetult meeleliselt tajumata – nende kogemiseks sobib kirjeldamine sama hästi kui nägemine. Naeruväärne oleks näiteks Marcel Duchamp’i teosega

33 P. Kivy, *Aesthetic Concepts*, lk. 426. Kivy nõustub, et kui tõelise esteetilise otsustuse tarvilik tingimus on vahetu tutvavolek, siis pole esteetilised otsustused ülekantavad. Kuid ta kahtleb, kas see implikatsioon kehtib ka teistpidi: et mitte-ülekantavuse tees implitseerib vahetu tutvavoleku tingimuse.

34 M. Budd, *The Acquaintance Principle*. – *The British Journal of Aesthetics* 2003, Vol. 43 (4), lk. 386–392.

35 Vt. S. Sturgeon, *Teadmine*. Tlk. A. Unt. – *Akadeemia* 1998, nr. 4, lk. 758–781.

36 Kohati tundub, et probleem on pelgalt terminoloogiline. Kuna “esteetiline” ei ole sedasorti nähtus, mis meie vaimuteatris sildistatuna “esteetiline kogemus” (“esteetiline hinnang”) esineb, stipuleerivad erinevad esteetikud seda isemoodi. Mõned seovad esteetilise hinnangu vahetu kogemisega, teised jällegi mitte.

37 T. Binkley, *Piece: Contra Aesthetics*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1977, Vol. 35 (3), lk. 265–277; A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1981, lk. 90–114; N. Carroll, *Art and Interaction*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1986, Vol. 45 (1), lk. 57–68; N. Carroll, *Art and the Domain of the Aesthetic*. – *The British Journal of Aesthetics* 2000, Vol. 40 (2), lk. 191–208.

“L.H.O.O.Q.” seista silmitsi sama kaua kui Leonardo da Vinci “Mona Lisa” või Rembrandti teostega. Kui iganes kõitev ja täpne “Mona Lisa” kirjeldus ei pane sind seda teost teadma. Kuid “L.H.O.O.Q.” puhul seda probleemi ei ole: siin piisab kirjeldusest ning teost ennast nähes ei näe sa midagi sellist, mida sa juba ei teaks. See ongi põhjus, miks võib teada Duchamp’i “L.H.O.O.Q.-d” nii seda vaadates kui ka kellegi kirjelduse põhjal. Tegelikult ongi seda hõlpsam tunda kirjelduse kui meelelise kogemise kaudu. Silmapuutava analüüsi, mis on abiks traditsioonilise kunsti (nt. “Mona Lisa”) juures, on üpris vähe kasulik “L.H.O.O.Q.” juhtumil. Rääkida sealjuures ilust – kuidas vuntsid on tehtud – või viidata delikaatsusele, kuidas kikkhabe sobitub näo kontuuridega, osutub lõpuks meeleehtlikuks ja naeruväärseks katseks ütelda midagi mõttekat.

Mitteeksisteerivad kunstiteosed

Eelnevalt vaadeldi vahetu kogemise teesile läbi mitmesuguste kunstiontoloogiliste eelduste prisma – teatud eeldustel ei ole vahetu kogemine võimalik. Sellele järgnenud surrogaadi argumentid on selgelt veel konservatiivse, pertseptualistliku esteetika lummuses, püüdes vahetu kogemuse teesi õõnestada teoste asendajate konstrueerimisega. Järgnevalt vaatleme võimalust loobuda üldse “esteetilisest probleemidest” sel viisil, et eitatakse teatud kunstiteoste esteetilis-pertseptualistlikku loomust. Duchamp’i näitele tuginev argument tegelikult juba juhatab selle temaatika sisse.

Esiteks, leidub hulganisti kunstiteosed (nt. Marc Quinni “Self” (1991), budakujud Bamiyanis), mille vahetu kogemine ei ole võimalik sel lihtsal põhjusel, et neid teoseid enam ei eksisteeri: olgu nende mitteeksisteerimise põhjuseks tahtlik rikkumine (ülelupjamine) või hävitamine, ikonoklasm, lukustamine või mõni “loomulik” surm.³⁸

Kuid teatud kunstiteostele on nende üürike kestvus “sisse kirjutatud”, moodustades koguni nende kunstilise ambitsiooni olulise osa. Pean silmas unikaalseid kunstilisi sündmusteoseid, nagu *happening* või *performance*. Need efemeersed kunstilised juhtumid on võrreldavad ajaloos pärisnime kandvate partikulaarsete sündmustega. Nõuda *happening*’i või *performance*’i vahetut kogemist oleks sama mõistlik, kui nõuda ajalooüliõpilastelt Borodino lahingus osalemist selle strateegilise või sotsiaal-poliitilise tähtsuse mõistmiseks. Kui me just ei eelda ajarännakuid minevikku ja ülemeelelist taju,³⁹ on niisuguste sündmuste vahetu kogemine pigem erand.

Kas neile kunstiajaloolistele seikadele osutamine suudab vahetu kogemise printsiipi fundamentaalsel viisil kõigutada? Teesi pooldajad võivad ju nende “praktiliste probleemide” leidumist nentida, kuid ei saa nõuda jätkuvalt elavate teoste vahetut kogemist. Pealegi eeldavad *happening* ja *performance* vahetut kogemist läbiviimise hetkel ning nõuavad publiku osalemist või vähemalt kohalviibimist. Ometi on niisugustele triviaalsustele osutamisel mittetriviaalne tähendus. Kui kunstiteose vahetu kogemine on kunsti *hindamise* tarvilik tingimus, siis peaksime *nende* surnud teoste (esteetilisest) hindamisest loobuma. Peaksime piirduma ainult tõdemi-

³⁸ Ülevaated ikonoklasm ajaloost, moodustest ja motiividest vt. Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft 1. Hrsg. M. Warnke. München: Carl Hanser, 1973;

D. Freedberg, *Iconoclasts and Their Motives*. Maarssen: Gary Schwartz, 1985; A. Besançon, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

³⁹ Termin *extrasensory perception* vermis Joseph B. Rhine (J. B. Rhine, *Extra-sensory Perception*. Boston: Bruce Humphries, 1934). Ülemeelelise taju vormideks peetakse reeglina selgetnägemist, ettenägemist ja telepaatiat.

sega, et neid teoseid on (kas kaasaegsete või järeltulevad põlvete poolt) kõrgelt hinnatud. Ainuüksi hinnangute raporteerimine ei ole hindamise juhtum.

Kontseptuaalkunst

Märksa tõsisema väljakutse vahetu kogemise teesile esitab kontseptuaalkunst.⁴⁰ Kontseptuaalkunstnike kirjutised väljendavad uskumust, et kunstiobjekt on võimalik pea täiesti kaotada, jättes sellele vaid juhusliku kõrvalprodukti staatuse – kunstiteosteks on ideed, mõisted jmt. Loomingulist protsessi tarvitseb vaid kuidagi dokumenteerida. Paljud kontseptualistid löid teoseid, mis olid visuaalselt ebahuvitavad – eks ikka selleks, et visuaalsus ei lämmataks teoses väljendatud ideed. Muidugi on kontseptualism vooluna raskesti määratletav nähtus. Mõnikord on väidetud, et kontseptualistlikul teosel on kaks tunnust. Esiteks keeleline vaste, mistõttu saab teost ammendavalt kirjeldada ja kogeda selle kirjelduse kaudu. Ja teiseks, teos peab olema lõpmatult järeletehtav.⁴¹ Kui vahetu kogemine oleks kunsti hindamise tarvilik tingimus, tuleks kehtetuks tunnistada suur osa kunstimaailma kontseptualismiteemalisest kirjandusest. Noël Carroll kahtleb, kas see kunstikriitikute armee, kes on asjatundlikult kirjutanud Cage'i 4' 33"-st, ka teost ennast vahetult koges.⁴²

Kontseptualistide loodud teooriapilv ja eelkõige nende poleemilised teosed ei lase ühemõtteliselt aru saada, kas ja mis mõttes esitab kontseptuaalkunst väljakutse vahetu kogemise teesile. Kuigi nad viitavad regulaarselt mittesensorsetele ambitsioonidele, ei tarvita nad järjekindalt tuummõisteid "idee", "taju" ("pertseptsioon"), "mõiste". Selliste semantiliselt koormatud mõistete haaramine teooriasse on seetõttu äärmiselt riskantne. Võrreldes näiteks David Hume'i ideekäsituselust käsitlusega, mida me reeglina omistame

Platonile. Kontseptualist Sol LeWitti kirjutistes kuuluvad ideed koguni tajutavate (pertsepeeritavate) nähtuste hulka.⁴³

Kui me eeldame, et "ideedest" ei saa definiitsiooni tõttu rääkida kui meeleliselt tajutavatest entiteetidest, kuidas me siis *teame* nende teoste eksistentsist (kontseptualistid ei anna siin rahuldavat vastust, v.a. osutused elektromagnetlainetele, radioaktiivsusele)? Ja kuidas ideeteoseid eristada teaduslikest teooriatest, matemaatikateoreemidest ja matleprobleemidele esitatud lahendustest? Pöördumise kriitiku poole välistasid aga kontseptualistid täielikult.

40 Ma ei soovi väita, et *performance*'i ja kontseptuaalkunsti vahel eksisteerib selge piir. Vt. ka F. Ward, *Some Relations between Conceptual and Performance Art*. – *Art Journal* 1997, Vol. 56 (4), lk. 36–40.

41 *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Eds. A. Alberro, B. Stimson. Cambridge, London: MIT Press, 2000; J. Kosuth, *Art after Philosophy*. – *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. C. Harrison, P. Wood. Oxford, Cambridge: Blackwell, 2000, lk. 840–850; S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*. – *Art in Theory 1900–1990*, lk. 834–837; R. Barry, *Interview with Arthur R. Rose*. – *Art in Theory 1900–1990*, lk. 839–840; B. Bernstein, *Kas kunstiteos jääb alles?* – *Teater. Muusika. Kino* 1992, nr. 4, lk. 53–57, 96; J. Kangilaski, *Kontseptuaalkunst*. – A. Juske, J. Kangilaski, R. Värblane, 20. sajandi kunst. Tallinn: Kunst, 1994, lk. 166–168.

42 N. Carroll, *Cage and Philosophy*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1994, Vol. 52 (1), lk. 93–98.

43 Kuna kontseptualistide kirjutused kubisevad pretensioonikast filosoofilisest terminoloogiast, on neid sageli raske mõista. Kui Joseph Kosuthi mõned selged kohad ja Sol LeWitti siiras selgusetuolus kõrvale jätta, on viited analüütilisele filosoofiale amatöörlikud ja segased: R. J. Sclafani, *What Kind of Nonsense is This?* – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1975, Vol. 33 (4), lk. 455–458; S. Helme, *Kontseptualism ja analüütiline filosoofia*. – *Kunstiteadus. Kunstikriitika. Artiklite kogumik* 6. Tallinn: Kunst, 1986, lk. 17–27.

Kontseptualismi lahtirebimine traditsioonilisest kunstist on siiski problemaatiline. Isegi kui kontseptualistid kasutasid pilte, fotosid, helisid, tekste jt. dokumenteerimise vorme mitte nende eneste visuaalse nautimise pärast, on need objektid siiski tajutavad. Niipea kui dokumentatsioon võtab visuaalse vormi ja asetatakse galeriisse, satub see ootamatult lähedale traditsioonilistele kunstivormidele ja nende esteetilisele alusmüürile.⁴⁴

Esteetiliste omaduste avarale klassifikatsioonile tuginedes võiks kontseptuaalsete kunstiteoste juures näidata, kuidas nad kannavad kas või ainult ühte esteetilist omadust.⁴⁵ James Shelley väitiski, et tuleks loobuda esteetiliste omaduste kitsast (Beardsley) käsitlusest ja võtta omaks esteetiliste mõistete laiem (Frank Sibley) käsitlus.⁴⁶ Viimane lubab mõisteid “julge”, “jultunud”, “teravmeelne” paigutada samasse ritta paradigmaatiliste esteetiliste terminitega, nagu “graatsiline”, “elegantne” ja “kaunis”. Mäletatavasti on Duchamp’i teoseid kirjeldatud just selliste omadustega nagu “julge”, “jultunud”, “aukartusetu”, “teravmeelne”, “nutikas”.⁴⁷

Kuigi “esteetilise” avar mõistmine võimaldab paradigmaatilisi nn. mittepertseptualistlikke kunstiteoseid viia kooskõlla esteetilise kunstikäsitlusega, ei legitimeeri ega tõesta see protseduur nende teoste vahetu kogemise võimalikkust. Nii nagu tõesed kirjeldused sõduri kangelastegudest rindel saavad olla sõduri vaprats ja julgeks pidamise aluseks, võib “Fontäänigi” kirjeldada humoorikana teost vahetult kogemata. Tundub, et ma võiksin tugineda Arthur C. Danto kirjeldusele Duchamp’i aegsest kunstimaailmast, kunstiteooria seisust ja “Fontääni” taotlustest ning omistada sellele teosele samu esteetilisi omadusi mis Dantogi.

Vaidlused kontseptuaalse kunsti kunstilise ja filosoofilise staatuse üle ei ole tänini

44 H. Osborne, *Aesthetic Implications of Conceptual Art, Happenings, etc.* – *The British Journal of Aesthetics* 1980, Vol. 20 (1), lk. 6–22; H. W. Janson, A. F. Janson, *History of Art*. 5th revised ed. London: Thames and Hudson, 1998; *Rewriting Conceptual Art*. Eds. M. Newman, J. Bird. London: Reaktion Books, 1999. Nähtava ja ideelise eristust ei tasu dihhotomiseerida. Ideede osakaal on suur ka traditsioonilises kunstis, isegi kui neid väljendatakse visuaalselt. Roger Seamoni väitel ei sunni kontseptuaalne kunst niivõrd ümber mõtlema kunsti loomust, kuivõrd rõhub traditsioonilise kunsti varjatud dimensioone: R. Seamon, *The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value*. – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001, Vol. 59 (2), lk. 139–151.

45 G. Hermerén, *The Nature of Aesthetic Qualities*. Lund: Lund University Press; Bromley: Chartwell-Bratt, 1988.

46 J. Shelley, *The Problem of Non-Perceptual Art*. – *The British Journal of Aesthetics* 2003, Vol. 43 (4), lk. 363–378. Noël Carrolli vastus: N. Carroll, *Non-Perceptual Aesthetic Properties: Comments for James Shelley*. – *The British Journal of Aesthetics* 2004, Vol. 44 (4), lk. 413–423. Oswald Hanfling arwab, et “originaalne”, “julge” jmt. ei oleks Frank Sibley käsitluses esteetilised omadused: O. Hanfling, *Aesthetic Qualities*. – *Philosophical Aesthetics: An Introduction*. Ed. O. Hanfling. Oxford: Blackwell, 1992, lk. 41–73; M. Volt, Kas “tõene” on esteetiline termin? Järeldusi Frank Sibley esteetiliste mõistete teooriast. – *Akadeemia* 2000, nr. 10, lk. 2104–2118.

47 Kunstifilosoofilisest kirjandusest: A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986; T. Cohen, *The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie*. – *The Philosophical Review* 1973, Vol. 82 (1), lk. 69–82.

lõppenud.⁴⁸ Võiks väita, et kontseptualistlikud teosed lihtsalt ei kuulu kunsti sfääri, mistõttu ei ole nendele osutamine vahetu kogemise teesile vähemakski vastuväiteks. Võimalik, et paljud kunstifilosoofid pidasid Duchamp'i ja kontseptualistide teoseid kunstiks liiga argumendivaeselt ning et kunsti maailm võib kunstilise staatuse omistamisel mõnikord eksida. Kuid kunstiajaloo seis kaldub kontseptualismi kunstilist staatust kinnitama. Eks ole me nüüd, 2006. aastal märksa kindlamad, võrreldes nt. 1980. aastate keskpaigaga, et Duchamp'i, Cage'i ja kontseptualistide teosed kuuluvad kunstiteostena legitiimsesse kunstiajalukku, meeldib see meile või mitte.

Kokkuvõte

Selles artiklis analüüsisin vahetu kogemise teesi kunsti hindamise universaalse eeltingimuse määratlejana. Esimene kriitikaliin keskendus kunstiteose *ontoloogiale* ja näitas, et mitte kõik kunstiontoloogilised teooriad ei ole vahetu kogemise teesiga sobitatavad. Väide, et vahetut kogemist saab teatud tingimustel asendada kunstiteose esteetilise mudeliga, kuulub aga nn. surrogaadiargumentide klassi. Veel enamgi, väitsin, et isegi kui hinnangutel ja kirjeldustel puudub võime nakatada esteetilise kogemusega neid, kes teost vahetult ei kogenud, ei tulene sellest, et hinnang ja kirjeldused ei võiks olla pädeva hinnangu langetamiseks piisavad. Vahetu kogemise teesi on võimalik kritiseerida ka nn. kunstiajaloolisest aspektist; nimelt leidub teatud liiki kunsti, mis ei eeldagi vahetut kogemist või mille vahetu kogemine ei ole võimalik. Esimeste hulka kuulub mitut liiki ideekunst, teist esindavad *performance*'i ja *happening*'i tüüpi kunstiteosed kui erisugustel põhjustel mitteeksisteerivad teosed. Eraldi osutasin sellisele mitmetahulisele voolule nagu kontseptualism, mille mõned teoreeti-

kud postuleerisid kunstiteoseks ideed, mitte selle vahetult kogetavat, ent juhuslikku füüsilist kandjat. Kuigi kontseptuaalteose eksisteerimisviis on poleemiline, hāgustub kontseptualismiga "kuulujutu" ja vahetu kogemise kvalitatiivne erinevus üdini problemaatiliseks.

48 D. Jamieson, The Importance of Being Conceptual. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism 1986, Vol. 45 (2), lk. 117–123; F. Colpitt, The Issue of Boredom: Is It Interesting? – The Journal of Aesthetics and Art Criticism 1985, Vol. 43 (4), lk. 359–365; D. Matravers, Is Boring Art Just Boring? – The Journal of Aesthetics and Art Criticism 1995, Vol. 53 (4), lk. 425–426; R. Lind, Why Isn't Minimal Art Boring? – The Journal of Aesthetics and Art Criticism 1986, Vol. 45 (2), lk. 196; P. Goldie, Conceptual Art, Social Psychology, and Deception. – Postgraduate Journal of Aesthetics 2004, Vol. 1 (2), lk. 32–41. T. J. Diffey osutab, et Duchamp'i "Fontāāni" rolli kunstiajaloo võiks käsitleda samaselt Gutenbergi rolliga kirjandusajaloos: T. J. Diffey, The Republic of Art and Other Essays. New York: Peter Lang, 1991, lk. 62. Londoni ülikooli juures on loodud noorte esteetikute Peter Goldie ja Elisabeth Schellekensi organiseerimisel filosoofiline uurimisprojekt "Perception, Narrative Discourse, and Conceptual Art: A Philosophical Investigation". Selle raames peetud seminaridele on esinema kutsutud mitmeid tuntud kunstifilosoofe, nagu Peter Lamarque, Derek Matravers, Gregory Currie, Jerrold Levinson, Nick Zangwill jt.

The Role of Immediate Experience in Evaluating Works of Art: Ontological and epistemic presumptions

Summary

We tend to underestimate all manner of art-themed discourse (be it art criticism, running reviews, memoirs), if it does not stem from personal, firsthand experience with the work of art. This hints at the healthy attitude that we should not rely on hearsay, even if it doesn't pertain to people, but works of art. The preference of immediately experiencing art seems to be parallel to art's manner of functioning within culture. Only an extreme, romantic individualism negates art's public character – works of art are acts of communication – whether their goal be to convey ideas and/or feelings. If the opposite were true, it would be difficult to explain why people visit theatres, museums, concerts and do not restrict themselves to reviews, descriptions and other such 'replacements'.

In terms of art criticism's methodological presumptions, people are at a consensus – critics must know the object to be judged by firsthand experience. Experiencing something up-close and personal cannot be replaced by any other kind of study, or by relying on some kind of abstract theory.

Within the patterns of justification of the need for immediately experiencing art, two logical central points can be identified. The first and most important step should be considered the connection between the notion of art and the notion of aesthetic. It is said that the ideas of a work of art and aesthetic assessment belong logically together, which is why it is contradictory to speak of judging something as a work of art from a non-aesthetic viewpoint.

The other crucial central point in the justification of the thesis of immediate experience is in the pairing up of aesthetic assessment with aesthetic experience. Contrary philosophical aesthetics assume that the aesthetic experience is a necessary condition of aesthetic judgement.

Two principles express the epistemic conditions of aesthetic judgement: Richard Wollheim's 'Principle of acquaintance' and Alan Tormey's 'Thesis of non-transmissibility'. The first states that, contrary to moral decisions, judgements of aesthetic values must be based on the firsthand experiencing of the objects themselves.

As a rule, an aesthetic experience is analysed in a perceptual key (Frank Sibley, Monroe C. Beardsley, Nick Zangwill) – as experiencing aesthetic characteristics (these characteristics are either sensory in nature, or in the function of sensory characteristics), or in the role of applying an uninterested stance in respect to the object being judged (Jerome Stolnitz). And so it is, that the justification of the theory of a firsthand meeting with a work of art lies in two perpetual relationships: firstly between the *art* and *aesthetic*, and secondly between the *aesthetic* and the *perceptual*.

In this article I deal with the question of whether the thesis of immediate experience is an absolute prerequisite for assessing the artistic value of works of art, or simply a chance happening, which becomes comprehensible only in the framework of certain specific art theoretical presumptions. It is possible to present many objections to the theory of immediate experience of a work of art. These need not overturn this thesis, yet they substantially limit the theory's area of application.

A work of art's ontological status

The first bundle of arguments attempting to discredit the immediate experience thesis, could be called ontological. The main question of art ontology is the manner in which a work of art exists. Can the thesis of immediate experience hold water, or is at least logical in terms of all types of art ontological theories? I tend to answer no, since there are ontological systems, which make applying the thesis impossible, limited or excessive. For instance, let's take the idealistic theory of Benedetto Croce and Robin G. Collingwood, which places the work of art within the artist's spirit and discredits the need for physical objectification. From here we can deduce that artworks are not able to be immediately experienced by anyone except the artists themselves. The thesis of immediate experience can therefore not function for this type of theory as a methodological presumptions for judging art.

It has occasionally been stated in aesthetics and art criticism, that a work of art *develops* only in the case of a firsthand experience with an object of art. The requirement of experiencing art firsthand would be so natural in terms of this art ontology that expressing it as a principle of immediate experience would be excessive.

Nor do dualistic theories work well with the immediate experience thesis. If it is correct to separate types of art into art whose work/presentation is possible and those, for which it is not possible to make that statement, we can apply the thesis of immediate experience only in the case of the last few.

According to Sir Peter F. Strawson, distinguishing between particular and typical types of art is supported solely by the incidental fact, that for practical reasons we are incapable of making reproductions of images and forms. From a logical aspect, all art is

classified into types. When dealing with types, we cannot speak of any work of art itself, with which we would have a immediate experience – the example (token) does not identify with the work. But the most important conclusion is that the validity of the immediate experience thesis is ontologically contingent.

Which art ontology would be an ideal match for the immediate experience thesis? Good prognoses are offered by nominalist theories (e.g. Eddy M. Zemach). In short, as a universal thesis, the immediate experience thesis is logical only in the case of such theories, which can exist without postulating abstract entities. But aesthetics who support the immediate experience theory, generally do not support the Zemach type of nominalism.

Is immediate experience replaceable?

A surrogate's argument

Supporters of the immediate experience thesis (Mary Mothersill, Alan Tormey) have admitted on occasion, that in certain situations, surrogates are possible (adequate reproduction and perceptual analogies), which can replace the work itself in the judging process. However the descriptions of the conditions of adequacy in regards to the surrogates, are obviously too brief or missing completely.

Can we know of the aesthetic value of a work of art, based on perfect reproductions of works of art and/or by reading the descriptions of the best art critics? A positive answer would give the immediate experience thesis yet another limit.

The current reproduction technique allows the production of objects *visually* identical to the 'original'. This object would undoubtedly satisfy the requirements of a perceptual analogy and would function as an aesthetic surrogate. If we make the model out to be an analogy of the object in the process of experiencing (does not identify with the original,

yet portrays some of its aspects), we could successfully call this object an aesthetic *model* of the original. Studying this model could inform us of the original's aesthetic value. And so, a single visual surrogate will suffice to logically discredit the immediate experience thesis of a work of art.

My argument seems to presume that the copying of a work of art is not necessarily or generally a work of art. But some argue (e.g. Zemach), that a painting exists everywhere where there is at least one good copy! Are we not forced to deduce, that at soon as the surrogate achieves an aesthetic identity, it stops being a surrogate and becomes a work of art? The argument supporting Zemach presumes that aesthetic characteristics create and drain the conditions of the identity of a work of art. Only in this case does the aesthetic identity include the fact that the surrogate transforms into an occurrence of the work itself. The surrogate can successfully replace the original work in the aesthetic judging without becoming an instance of the same work of art. But are we then dealing with a surrogate of thesis *aesthetic object* and not *the surrogate of its work of art!*?

And besides, in certain cases a single work of art can be the replacement (model) of another work of art, given that the works are very similar to each other in certain aspects. And so I tend to believe that the artistic status of a surrogate (e.g. copy), is not necessarily relevant in the case of a replacement.

Is immediate experience replaceable?

Art-critical descriptions

Immediate experience plays a great role in appraising art. If the assessment was not at all linked to that of people who have immediately experienced the work, the assessment would not be worth much (and it is question-

able, whether the decision deserves to be called an assessment). But can the descriptions of knowledgeable people (and assessments along with normative descriptions and reasoning) replace immediate experience? In this case we can conduct *aesthetic* value judgments, which are based on certain accounts of proof and which can be tested. If an 'adequate reproduction' can be represented as an object to be assessed, then so can the description: the description and reproduction differ in only the degree of closeness.

Even if the descriptions do not instil the same kind of spiritual state as was the case when the person describing it immediately experienced the work of art, then reading the description can convey information about the work's aesthetic value – especially if the description refers to reproductions and/or comparative works, which we have immediately experienced.

In the case of traditional art, knowing/understanding means firstly knowing what the work looks like – this is experiencing and sensing the visual. However certain types of art initially create via an idea. Knowing/understanding this kind of art means understanding the idea. This kind of art can be experienced, understood and assessed without being sensually experienced firsthand and *describing* is just as suitable as observing, in the case of this experience. In fact this is easier to feel through descriptions, rather than sensory experience.

Dead art and idea art

Works of art exist, whose experiencing firsthand is not possible for the simple reason that these works no longer exist – whether the reason for their non-existence is intentional violation (whitewashing) or destruction, iconoclasm, being locked up, or some more 'natural' death. For some types of art,

their brief existence is ‘encoded’, forming an essential part of their artistic ambitions. These kinds of ephemeral art events, such as happenings or performances are comparable to particular named historical events. To demand their firsthand experience would be just as logical as to demand that a history student take part in the battle of Borodino, in order to assess its strategic or socio-political importance.

The proponents of the firsthand experience thesis can take these ‘practical problems’ into consideration, but still demand the firsthand experience of living works. And besides, happenings and performances required experiencing during the moment they were carried out, requiring the participation of the audience, or at least their attention. Yet referring to such trivial facts has been of non-trivial importance. If experiencing a work of art firsthand is a necessary requirement for *assessing* art, then we should refrain from (aesthetically) assessing *those* dead works.

Conceptual art presents a much more serious challenge to the firsthand experience thesis. Conceptual artists stated, that it is possible to make an object of art disappear completely, leaving it with the status of a haphazard by-product – the works of art were in fact the ideas, notions, etc. The latter are entities not to be experienced via the senses just by definition. In the case of idea-works, the qualitative difference between the hearsay (description, or something similar) and direct experience gets blurred to the point of intolerability. The line between direct and non-direct experience becomes problematic to the core.

Translated by Riina Kindlam