DISSERTATIONES
SEMIOTICAE
UNIVERSITATIS
TARTUENSIS
56

KRISTA SIMSON

Visuaalkunsti väljendusvahendid semiootilise analüüsi kontekstis

DISSERTATIONES SEMIOTICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
56

DISSERTATIONES SEMIOTICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
56

KRISTA SIMSON

Visuaalkunsti väljendusvahendid semiootilise analüüsi kontekstis

TARTU ÜLIKOOL
kirjastus
1632

Tartu Ülikooli Humanitaarteaduste valdkond, filosoofia ja semiootika instituut, semiootika osakond

Väitekirja on kaitsmisele suunanud filosoofiadoktori kraadi saamiseks semiootika ja kultuuriteooria alal Tartu Ülikooli humanitaarteaduste valdkonna filosoofia ja semiootika instituudi nõukogu 16. juunil 2025.

Juhendaja: Peeter Torop, PhD, Tartu Ülikooli professor

Oponent: Ülo Pikkov, PhD, Eesti Kunstiakadeemia professor

Kaitsmine toimub 13. oktoobril 2025 kell 14.15 Tartu Ülikooli Senati saalis

Töö on valminud Euroopa Regionaalfondi finantseeritud Tartu Ülikooli ASTRA projekti PER ASPERA (2014-2020.4.01.16-0027) ja Kultuurisemiootika rahvusprofessuuri toel.

Euroopa Liit
Euroopa
Regionaalarengu Fond

Eesti
tuleviku heaks

ISSN 1406-6033 (trükis)
ISBN 978-9916-27-979-3 (trükis)
ISSN 2806-2582 (pdf)
ISBN 978-9916-27-980-9 (pdf)

Copyright: Krista Simson, 2025

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee

TÄNUSÕNAD

Soovin südamest tänada oma juhendajat professor Peeter Toropit õpetuse ja toetuse eest. Suur tänu Silvi Saluperele, Tiit Remmile ja teistele Tartu Ülikooli semiootika osakonna õppejõududele nende edasiviivate kommentaaride eest. Tänan kolleeg Gerhard Bruno Erich Locki Tallinna Ülikoolist asjalike märkuste eest. Olen väga tänulik Peeter Mehistole väärtuslike nõuannete ja abi eest ning Joliele, Aleksandrale ja Kirke-Marile võimaluse eest nende loodud animatsioonide stillkaadreid illustratiivse materjalina kasutada. Samuti soovin tänada filmitootmisfirma Homeless Bob Production ja Arvo Pärdi Keskuse inimesi nende vastutulelikkuse eest.

Olen südamest tänulik oma perekonnale ja sõpradele nende toetuse ja kannatlikkuse eest. Ilma nende toeta poleks see töö valminud.

SISUKORD

KÄESOLEVAS VÄITEKIRJAS SISALDUVAD PUBLIKATSIOONID.... 8
SISSEJUHATUS 9
1. 20. SAJANDI ALGUSE VENE AVANGARDISTLIK KUNST 14
1.1 Vene avangardistliku kunsti lähtekohad 14
1.2 Vene avangardistliku kunsti teoreetilised alused 17
2. VÄRV JA VORM 22
2.1 Vorm ja värv vene avangardistlikus kunstis 22
2.1.1 Vormikäsitlus vene avangardistlikus kunstis 22
2.1.2 Värv vene avangardistlikus kunstis 25
2.2 Wittgenstein ja Hume'i kadunud sinine 29
2.2.1 David Hume'i väide sinise puuduva varjundi kohta 31
3. VISUAALKUNSTI TEOSE ANALÜÜS 33
3.1 Praha Lingvistilise Ringi kunstikäsitlusest 33
3.2 Ajast visuaalkunstis 37
4. VENE AVANGARDIST DIGITAALSE MULTIMEEDIANI 43
4.1 Vene avangard ja uus visuaalne keel 43
4.2 Digitaalne kompositsioon 46
4.3 Lev Manovich vene avangardi ja uue meedia kokkupuutepunktidest 49
KOKKUVÕTE 52
KIRJANDUS 55
SUMMARY 61
PUBLIKATSIOONID 63
ELULOOKIRJELDUS 170
CURRICULUM VITAE IN ENGLISH 172

KÄESOLEVAS VÄITEKIRJAS SISALDUVAD PUBLIKATSIOONID

I. Simson, Krista 2020. Värvi semiootikast visuaalkunstis. *Acta Semiotica Estica* XVII, 138–156.

II. Simson, Krista 2022. Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikast. *Acta Semiotica Estica* XIX, 101–121.

III. Simson, Krista 2023. Visuaalkunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes. *Acta Semiotica Estica* XX, 89–114.

IV. Simson, Krista 2024. Semiotic analysis of the visual language of animation graphics. *CFMAE: The Changing Face of Music and Art Education* **::** *Journal for Interdisciplinary Arts, Advanced Technologies and Creative Research*, Vol 16, 2024 https://cfmaejournal.wordpress.com/wp-content/uploads/2025/05/simson_2024_semiotic_analysis_animation_cfmae_vol_16.pdf

SISSEJUHATUS

Väitekirja "Visuaalkunsti väljendusvahendid semiootilise analüüsi kontekstis" eesmärk on uurida visuaalsemiootilise analüüsi ja kunstipraktikate integreerimise võimalusi. Käesoleva uurimuse keskne argument on, et selline süntees on teostatav eeldusel, et visuaalkunsti tõlgendamise protsesside analüüsi kõrval lähtutakse ka kunstiteose loomisprotsesside uurimisest. Arvestades muutusi, mis nii visuaalsemiootika uurimisalas kui visuaalkunsti praktikates on viimaste aastakümnete jooksul toimunud, vajab nimetatud uurimisvaldkondade integreerimise võimaluste analüüs ülevaatamist ja võimalik, et ka uut lähenemist.

Visuaalsemiootika kui distsipliin käsitleb kõiki visuaalseid objekte üksnes nähtavuse alusel, eristamata kavatsuslikult loodud objekte looduslikest objektidest. Käesolevas töö kontekstis defineeritakse visuaalkunsti kui visuaalsetel komponentidel põhineva struktuuri loomist, kusjuures kavatsuslikkus on see, mis kunstiteost looduslikest objektidest eristab. Sellest määratlusest tulenevalt on tähendusloome protsessi käsitletud kunstiteose orgaanilise osana.

Käesoleva väitekirja keskmes on loominguline protsess selle üldisemal kujul. Visuaalse kunstiteose elementide ja kompositsiooni semiootilisele analüüsile lähenetakse samuti protsessilisuse vaatenurgast. Tähendusloome perspektiiv on võetud aluseks eelkõige seetõttu, et sellisele lähenemisele on visuaalsemiootika valdkonnas kõige vähem tähelepanu pööratud. Visuaalsemiootika vaatepunktist kujutab tähendusloome elementide analüüs endast mikrotasandi analüüsi. Primaarsete tähendusloome vahendite kasutamise printsiibid on suuremate tähendusloome üksuste moodustamise aluseks. Põhimõtted, millel mikrotasandi kompositsioonid baseeruvad, kajastuvad nii suuremates tähendusüksustes kui diskursuses tervikuna. Niisiis on tegemist üldgeneratiivse lähenemisega, mitte konkreetsete loomeprotsesside analüüsiga.

Visuaalse retoorika loomiseks kasutatavad visuaalkunsti ikoonilised väljendusvahendid, mis on konstrueeritud tajuretseptuaalsetest stiimulitest – värv, vorm, diagrammilised ja topograafilised suhted – avavad kunstiteose tähenduse ning on seega semiootilise analüüsi objektiks. Neid väljendusvahendeid on käsitletud visuaalse väljenduse tähendusloome üksustena. Mõiste "ikooniline" viitab käesoleva töö kontekstis pigem ikoonilisele funktsioonile kui ikoonile kui märgile. Seega on ikoonilisust käsitletud singulaarse mõistena, mitte Peirce'i märgitüpoloogia kontekstis.

Visuaalsemiootika seisukohast on visuaalkunsti analüüsi osa seni jäänud marginaalseks. Marginaliseerumise peamiseks põhjuseks võib pidada asjaolu, et visuaalsemiootikas kasutatavad parameetrid osutuvad kunstilise loomingu analüüsimisel sageli ebapiisavateks. Visuaalsemiootika uurimisvaldkonna ulatus on laienenud sedavõrd, et ühtsete analüüsimeetodite rakendamine kogu uurimisvaldkonnas ei ole enam võimalik. Eelnimetatud probleemide valguses tasuks kaaluda tagasipöördumist kunstisemiootilise lähenemise juurde, toetudes näiteks Praha Lingvistiline Ringi poolt 1930. aastatel kasutusele võetud põhimõtetele.

Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootika on aluseks, millele toetudes väitekirjas visuaalkunsti analüüsi probleemidele lähenetakse. Lisaks on lähtutud seisukohast, et visuaalkunsti kompositsioonilised põhimõtted on rakendatavad nii tasapinnalise kui ruumilise, nii materjalis teostatud kui virtuaalse kunsti puhul. Seetõttu ei ole käesolevas töös erinevaid pilditeooriaid, mis käsitlevad pilti kui tasapinnalist visuaalkunsti liiki, eraldi käsitletud. Sarnaselt visuaalsemiootikale käsitleb ka suur osa semiootilisi pilditeooriad objekte neid tekkepõhjuste ja otstarbe põhjal eristamata. Nõustun väitega, et ei ole mõjuvat põhjust sõnastada terviklikku pilditeooriat, mis põhineks "pildilisuse" metafüüsilisel kvaliteedil (Lagopoulos *et al.* 2025: 7).

Käesolevas töös analüüsin visuaalkunsti teost kui kavatsuslikku sooritust, protsessi, mille kohta võiks kasutada ka mõisteid "loomine" või "loominguline töö". Väitekirja raames esitatud artiklites ei ole terminit "loominguline töö" kasutatud põhjusel, et uuritud on üldiseid, mitte konkreetsetest loomeprotsessidest tulenevaid väljendusvahendeid. Sellegipoolest iseloomustab termin "loominguline töö" kunstiteose loomist kui konkreetset kavatsuslikku tegevust, mis on tunduvalt vähem kontrollimatutest loomingulistest impulssidest kantud, kui paljud olemasolevad visuaalsemiootilised analüüsid eeldavad. Sarnaselt kirjanikule, kes kasutab oma töös keelelisi vorme, kasutab visuaalkunstnik visuaalseid vorme. Erinevalt keelest, mis juba koosneb diskreetsetest ühikutest, kujutab nähtava maailma segmenteerimine tähendust loovateks visuaalseteks vormideks endast kompleksset loomingulist protsessi.

Teema avamiseks pidasin sissejuhatavas artiklis vajalikuks tutvustada avaldatud artiklites esitatud seisukohtade teoreetilist ja mõnevõrra ka ajaloolist tausta üksikasjalikumalt, kui seda üksikute artiklite formaat võimaldab. 20. sajandi alguse visuaalkunsti ja kirjanduse sümbioos, mille loomingulistele tulemustele visuaalkunst siiani tugineb – mitte ainult arhitektoonika ja graafilise disaini osas, vaid ka kõigis seni traditsioonilisteks peetud kunstiliikides –, sai võimalikuks tänu ideede ülekandumisele ühest kunstiliigist teise: samu ideid rakendati nii verbaalses kui visuaalses kunstis. Erinevate kunstiliikide kokkukuuluvuse ideed kannab ka Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootika. Visuaalkunsti elementaarsete väljendusvahendite põhjalikust analüüsist, millega 20. sajandi alguse avangardistlikud kunstnikud tegelesid, on välja kujunenud uue meedia visuaalne baas. 20. sajandi alguse avangardi ideede rakendamine uue meedia lahendustes, nagu Lev Manovich seda tõlgendab, kinnitab käesoleva doktoritöö uurimisvaldkonna aktuaalsust.

Teaduskirjanduse seisukohalt on visuaalsemiootika kui akadeemilise distsipliini esmane ülesanne visuaalsete objektide omadused loomulikku keelde "tõlkida". Vaatamata visuaalkunsti elementide määratlemise ja kirjeldamise keerukusele on neid elemente siiski võimalik analüüsida laiemas kontekstis, kui konkreetsed juhtumianalüüsid seda võimaldavad. On ilmne, et kommunikatsiooni- ja infoteoorial põhinevad mudelid ei ole kunstilise loomingu loogika ammendavaks analüüsiks piisavad; lisaks toetub kunstilise tegevuse ja kommunikatsiooni analüüs valdavalt tajuja pädevusele ning loomingulist akti vaadeldakse enamjaolt ainult tõlgendava teadvuse perspektiivist (Feštšenko 2006: 64). 20. sajandi alguse

avangardistlike teooriate edu võib seostada loomingulise lähenemisega, mida tähendusloome ja loovuse uurimisel üles näidati. Loovuse metoodika uurimine on oluline aspekt, mis avangardistlikku teadvust iseloomustab, kuid millele seni ei ole piisavalt tähelepanu pööratud (samas, 67).

Käesolev teoreetiline analüüs põhineb minu erialasel kogemusel praktiseeriva kunstniku ja õppejõuna. Sellest tulenevalt alustasin oma uurimustööd teemast, millega ma praktiseeriva kunstnikuna kõige lähemalt kokku puutunud olen: värvist. 2020. aastal ilmunud artiklis "Värvi semiootikast visuaalkunstis" määratlen värvi, vormi ning diagrammilised ja topograafilised suhted kui visuaalkunsti ikoonilised väljendusvahendid. 2022. aastal ilmunud artikli "Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikast" teemavalik oli ajendatud vajadusest piiritleda kunstiteose kui esteetilise objekti mõiste. Artikkel "Visuaalse kunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes" (2023) andis võimaluse paigutada eelnevalt käsitletud teemad ajajoonele vene avangardistlik kunst – tänapäevane uus meedia. Mitmete multimeediaprojektide juhendamine visuaalkunsti õppejõuna andis tõuke visuaalkunsti elementide analüüsi sarja laiendamiseks animatsioonile ja videokunstile ("Semiotic analysis of the visual language of animation graphics", 2024).

Järgnevalt on esitatud lühikokkuvõte avaldatud artiklitest:

Artikkel "Värvi semiootikast visuaalkunstis" (Acta Semiotica Estica XVII, 2020) käsitleb värvi kui füüsikalist nähtust ja selle rolli visuaalkunsti tähendusloome ühe põhikomponendina. Artiklis defineeritakse värv, vorm, diagrammilised ja topograafilised suhted kui visuaalkunsti ikoonilised väljendusvahendid. Artikli eesmärk on laiendada värvi kui visuaalkunsti esmase ikoonilise väljendusvahendi analüüsi teoreetilisi aluseid.

Artiklis "Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikast" (Acta Semiotica Estica XIX, 2022) tehakse ettepanek käsitleda kunstisemiootikat visuaalsemiootika iseseisva allsüsteemina. Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootika puhul on rõhutatud kolme momendi – poeetilise funktsiooni, esteetilise funktsiooni ja intentsionaalsuse – osatähtsust. Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootika loob käesolevas töös kunstiteose määratluse alusstruktuuri.

Artiklis "Visuaalkunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes" (Acta Semiotica Estica XX, 2023) uuritakse Kandinsky kompositsiooniteooria olulisemate elementide kasutamise võimalusi semiootilises analüüsis. Teema illustreerimiseks on kasutatud stillkaadreid Rainer Sarneti mängufilmist "November" (2017). Artiklis peatutakse pikemalt visuaalkunsti teose väljendusvahendite skemaatilistel suhtetel, keskendudes ennekõike diagrammilise suhte mõistele: iga ikooniliste suhete süsteem võib olla osa ulatuslikumast süsteemist, kusjuures ka süsteemi laiendamise korral säilitavad need suhted oma ikoonilise olemuse.

Artiklis "Animatsioonigraafika visuaalse keele semiootiline analüüs" ("Semiotic analysis of the visual language of animation graphics", CFMAE: The Changing Face of Music and Art Education :: Journal for Interdisciplinary Arts, Advanced Technologies and Creative Research, Vol 16, 2024) uuritakse teoreetilisi seoseid animatsiooni ja traditsioonilise visuaalkunsti vahel. Artikli eesmärk on näidata,

et animatsiooni ikooniliste väljendusvahendite semiootilise analüüsi põhimõtted on ühildatavad visuaalkunsti traditsiooniliste kompositsiooniprintsiipidega. Väljendustasandi vormilised suhted on nii kompositsioonilised kui ka semantilised: kunstiteose tähendus luuakse teose visuaalsete elementide ja nendevaheliste suhete struktuuri abil, millest tähendusloome olulisimad elemendid kompositsiooni abil esile tõstetakse.

Sissejuhatava artikli eesmärk on metoodiliselt korrastada artiklites käsitletud teemasid ning näidata nendevahelisi seoseid: 20. sajandi alguse vene formalismi ja avangardistliku kunsti teoreetilised impulsid kandusid üle Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikasse ja avangardi praktikad integreerusid uue meedia lahendustesse. Artikli eesmärk on pakkuda vajalikku ajaloolist ja teoreetilist tausta teemadele, mis näivad põhjalikumat sissejuhatust vajavat. Sissejuhatav artikkel koosneb järgmistest peatükkidest:

1. peatükis "20. sajandi alguse vene avangardistlik kunst" tutvustatakse vene avangardistliku kunsti teooriaid visuaalkunsti protsessilise analüüsi lähtekohana ning antakse ülevaade vene avangardismi varasest perioodist ja teoreetilistest alustest.

2. peatüki "Vorm ja värv" kahes esimeses alapeatükis, "Vormikäsitlus vene avangardistlikus kunstis" ja "Värv vene avangardistlikus kunstis" osutatakse vene avangardistliku kunsti vormi- ja värvikäsitluse teoreetilistele ja praktilistele arengutele. Teoreetilised ja praktilised lähtekohad, millele 20. sajandi alguses alus pandi, on kujunenud kaasaegse visuaalse kommunikatsiooni ja uue meedia põhimõtete baasiks. Peatükk annab ülevaate vene avangardistliku kunsti suundumustest 20. sajandi kahe esimese aastakümne jooksul. Kolmas alapeatükk pealkirjaga "Wittgenstein ja Hume'i kadunud sinine" on mõeldud laiendusena Wittgensteini värviargumente käsitlevale osale artiklis "Värvi semiootikast visuaalkunstis": esiteks on peatutud Wittgensteini värviväidete analüüsil, teiseks on Fechneri ja Hume'i näidetele tuginedes juhitud tähelepanu värvi minimaalsete tähendusloome ühikute teemale.

3. peatüki "Visuaalkunsti teos" esimene osa "Praha Lingvistilise Ringi kunstikäsitlusest" võtab lühidalt kokku Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootika põhilised seisukohad. Loogiline järjepidevus vene formalismi teooriate ja Praha Lingvistilise Ringi kontseptuaalse raamistiku vahel on põhjuseks, miks visuaalkunsti teose määratlus põhineb käesolevas töös Praha Lingvistilise Ringi ning eriti Jan Mukařovský seisukohtadel. Teine alapeatükk, "Ajast visuaalkunstis", on mõeldud laiendama artiklis "Visuaalkunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes" esitatud seisukohti ajafaktorist visuaalkunsti analüüsis.

4. peatükis pealkirjaga "Vene avangardist digitaalse multimeediani" integreeritakse vene avangardistliku kunsti teemad kaasaegse uue meedia teemadega. Esimeses alapeatükis "4.1 Vene avangard ja uus visuaalne keel" juhitakse tähelepanu olukorrale, milles uus, traditsioonidele vastanduv visuaalne kommunikatsioonikeel 1910.–1920. aastatel loodi. Teises alapeatükis peal-

kirjaga “Digitaalne kompositsioon” osutatakse erinevustele digitaalse ja traditsioonilise kompositsiooni vahel. Kolmandas alapeatükis “Lev Manovich vene avangardi ja uue meedia kokkupuutepunktidest” analüüsitakse vene avangardi ja uue meedia teoreetiliste seisukohtade ja praktikate ühisosa, tuginedes Lev Manovichi uue meedia teooriatele. Avangardistliku kunsti tähendusloome printsiipide ulatuslik integreerumine tänapäeva uue meedia praktikatesse rõhutab nende universaalsust ja jätkusuutlikust. Digitaalne kunst ja uus meedia on lisanud visuaalkultuuri uudseid perspektiive, kuid eelmise sajandi alguses massikommunikatsiooni jaoks välja töötatud visuaalse keele põhimõtted on endiselt kasutusel ning tihedalt igapäevastesse praktikatesse põimunud.

1. 20. SAJANDI ALGUSE VENE AVANGARDISTLIK KUNST

20. sajandi alguse vene avangardi teooriad esindavad rahvusvahelise avangardismi peamisi suundumusi. Vene avangardi kunstiteooriatest ja -praktikatest on käesoleva doktoritöö puhul lähtutud mitmel põhjusel. Esiteks usun, et tänu Peterburi akadeemia-laadsele traditsiooniliste vene mõjudega kunstiharidusele, visuaalkunstniku taustale ja vene keele oskusele on mul võimaldus aduda vene avangardistliku loomingu loogikat ilmselt paremini kui mõne muu kultuuri puhul, millega ma vähem seotud olen. Teiseks – Lev Manovich tugineb oma uue meedia ning avangardistliku kunsti ühisjoonte analüüsis ennekõike just vene avangardi näidetele.

Vene visuaalkunsti ajajoont võib kujutada järgmiselt: kaheksasajale aastale ikonograafiale järgnes sadakond aastat Lääne-Euroopa laenudega rikastatud akadeemilist kunsti, mida esindas Peterburi kunstiakadeemias viljeldud neoklassitsism. Peredvižnikud, esimene võimas pärisvene maalikunstnike rühmitus, hakkas pöörama tähelepanu konkreetsele reaalsusele ning tõi endaga kaasa sotsiaalsete muutuste idee (Simson, Torop 2020: 282). Peredvižnikele vastandus 19. sajandi lõpus tekkinud "Mir iskusstva" rafineeritud esteetika ja sümbolism ning sotsiaalsete teemade käsitlus asendus "kunstiga kunsti pärast". Sümbolistliku kunsti mõju vene abstraktse maalikunsti arengule ei saa alahinnata. Sümbolismita ei saa mõista vene avangardi kujunemisloogikat, sest järgnevad manifestid on paljuski reaktsioonid sümbolismile (samas). Suuresti tänu tihedatele kontaktidele sümbolistliku kirjandusliikumisega avaldasid kunstnikud-sümbolistid rea kunstiteoreetilisi ja -kriitilisi tekste. Teise tegurina, mis oluliselt vene avangardistliku kunsti arengut mõjutas, võib nimetada "vene stiili" otsinguid. 1902. aastal kirjutas Aleksandr Benois vene kunsti hetkeseisu analüüsides, et kuigi elav, võimas ja kirgliku entusiasmi poolt juhitud, on vene kunstielu koordineerimata ning killustunud (Benois 1976 [1902]: 5).

Järgnevad kaks alapeatükki annavad põgusa ülevaate vene avangardi kunstiteoreetilise mõtte aluseks olnud seisukohtadest. Tsitaadid avangardistide kirjutistest pärinevad suuremas osas John Bowlti suurepärasest originaaltekstide kogumikust "Vene avangardistlik kunst. Teooria ja kriitika 1902–1934" (*"Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934"*, 1976).

1.1 Vene avangardistliku kunsti lähtekohad

Huvi taaselustumine traditsiooniliste kunstide vastu oli Venemaal suures osas tingitud rahvuslike tunnete kasvamise tendentsist 19. sajandi keskel. Samal ajal hakkasid vene kultuurielu arengut edasiviivad jõud koonduma Euroopa kultuurist tugevalt mõjutatud Peterburi asemel pigem provintsidesse. Kahekümnenda sajandi alguses tekkis väljaspool Peterburi, täpsemalt Moskvas ja lõunapoolsetes provintsikeskustes liikumine, mis end selgelt nii Peterburi akadeemia, peredvižnike kui "Mir iskusstva" ideaalidele vastandas (Bowlt 1976a: xxiv). Saraatovis

1904. aastal toimunud näitus "Purpurne roos" afišeeris, vastupidiselt "Mir iskusstva" jahedale esteetikale, intuitiivset ja vaba maalistiili. 1905. aastal tekkinud uue rühmituse "Sinine roos" juhtlause *a realibus ad realiora* (reaalsuselt kõrgema reaalsuse suunas) oli olnud ka sümbolismi motoks (Ioffe *et al.* 2012: 11). "Sinise roosi" subjektiivne ja intuitiivne lähenemine maalikunstile tõmbas ligi arvukaid poolehoidjaid, kelle hulgas lisaks Nikolai Kulbinile, Vladimir Markovile, David Burljukile ja Pavel Filonovile võib nimetada ka Vassili Kandinskyt. Bowlti väitel tähistas just Siniste Rooside rühmituse tekkimine vene avangardi algust (Bowlt 1976a: xxv).

1900. aastate alguses Euroopas tekkinud huvi erinevate rahvuskultuuride folkloori ja religioossete rituaalide vastu süvendas huvi ka vene ikoonimaali vastu. Kuigi juba "Mir Isskustva" rühmitus oli ikoonimaalile ja rahvakunstile tähelepanu pööranud, kandus nüüd kunsti üha enam ka lihtsa külakäsitöö mõjusid. Kasvaval huvil traditsioonilise õigeusu kultuuri ja talurahvakunsti vastu oli oluline roll nö "vene teema" otsingutes. Neoprimitivismi, millest kujunes vene varase moodsa kunsti olulisemaid suundumusi, võib pidada 20. sajandi alguse slavofiilse suhtumise väljenduseks. Liikumise juhtfiguurideks peetakse Natalja Gontšarova ja Mihhail Larionovi kõrval ka Kazimir Malevitšit ja Aleksander Ševtšenkot. Keskendumine sellistele spetsiifilistele kontseptsioonidele nagu tasapinnalisus ja pöördperspektiiv koos sellest tuleneva visuaalsete prioriteetide nihkumisega käivitas reduktsiooniprotsessi, mille lõplik resultaat materialiseerus Malevitši suprematistlikus loomingus (Bowlt 1976a: xxvii).

Euroopa kunsti 20. sajandi esimeste aastakümnete ajajoone analüüs toob esile selle perioodi kunstiliste liikumiste märkimisväärse intensiivsuse. Sel perioodil tekkisid ekspressionism, kubism, futurism, abstraktsionism, dada ning nende mitmed üleminekuvormid. 1909. aastal tõlgiti vene keelde Filippo Tomasso Marinetti "Futurismi manifest". Vene kunstnikud tõlgendasid futurismi mõistet väga vabalt ja kogu oma määratlematuses oli see vene avangardistide manifestides ja kõnedes korduvalt kasutuses. Oma kommentaaris artiklile "Futurism ja proletaarne kunst" (1918) kirjutab Natan Altman, et kasutab sõna "futurism" selle "igapäevases tähenduses, see tähendab kõigi vasakpoolsete suundumuste kohta kunstis" (Bowlt 1976b: 161). Sajandi alguse uued kunstisuunad nõudsid uut kunstiteooriat. Viktor Šklovski "kummastuse"[1] mõistele toetudes lõi formalism "uue nägemise" mõiste (Strätling 2023: 930), mis sisuliselt tähendas formalistide kummastuse võtete kasutuselevõtmist visuaalkunstis ning millest kujunes 1920. aastate visuaalkunsti keskne suundumus. Euroopas, eriti aga Saksamaal 19. sajandi keskel arenema hakanud uus distsipliin, eksperimentaalpsühholoogia, leidis juba enne ametliku tunnustuseni jõudmist esimesed entusiastlikud kasutajad kunstnike ja kunstiteoreetikute näol (Manovich 1993).

[1] "Kummastus" on kunstiline tehnika, mille puhul ignoreeritakse sõnalise või visuaalse materjali tavapärast konteksti ning sunnitakse lugejat või vaatajat tajuma kirjeldatut või kujutatut ootamatul ja võõrandunud moel. Esteetiliste objektide "takistatud" tajumine avab seeläbi uusi vaatenurki kunstile ja elule. Kummastusest kujunes 20. sajandi alguses üks kunstilise vormiuuenduse põhiprintsiipe.

Pöördumine vene rahvakunsti poole andis võimaluse vastanduda lääne maalikunsti esteetilistele põhimõtetele ja "läänestumisele" kui nähtusele. Ettepanek loobuda olemasolevast maailmapildist ja pühendada end "tunnete, armastuse ja unenägude maailmale" (Markov 1976 [1912]: 27) tähendas üleskutset rajada vene kunst kodumaistele ja idamaistele stiimulitele ning eitada igasugust seotust lääne maalikunstiga. Gontšarova rõhutas oma kirjutistes korduvalt, et hoolimata sellest, et ta on varem lääne mõjutusi omaks võtnud, leiab ta Venemaa kunstipärandi olevat võrreldamatult rikkalikuma (Gontšarova 1976 [1913]: 57). "Vene teemat" otsitakse ja leitakse lisaks rahvakunstile ka Venemaa eelajaloolisest minevikust, pöördudes sküüdi müütide ja eelajalooliste paganlike rituaalide poole nii maalis (Gontšarova, Larionov) kui muusikas (Stravinski "Kevadriitus"). Aastal 1912 kirjutab Gontšarova (1976 [1912]: 78): "Kubism on positiivne nähtus, kuid see ei ole uus. Sküütide raidkunst ja laatadel müüdavad maalitud puunukud on samapalju kubistlikud tööd." 1913. aasta essees "Neoprimitivism" väidab Ševtšenko, et lääne kunstist inspiratsiooni otsimise asemel tuleks arvesse võtta Venemaa otsest ja sagedast kontakti Aasiaga: "Aasia on andnud meile kogu oma kultuurilise rikkuse, oma ürgse olemuse, samas kui Euroopa on seda täiendanud oma tsivilisatsiooni teatud tunnustega" (Ševtšenko 1976 [1913]: 49).

1910. ja 1920. aastatel kujunesid Venemaal välja paljud maalikoolkonnad ja -teooriad (uusprimitivism, rajonism, kubofuturism, konstruktivism, suprematism), mille mitmekesisus oli aluseks erinevate kunstiteooriate manifesteerimisele. Need manifestid aitavad mõista olukorda, kus esteetika ja revolutsiooniline meelsus olid tihedalt kokku põimunud. Loovus on avangardistliku kunstniku jaoks olulisem kui maalimine ise, väidab Aleksandr Rodtšenko (Rodtšenko 1976 [1918]: 150), ning maal on ennekõike vahendiks, mille kaudu loovust realiseerida. Valitsevast sotsiaalpoliitilisest olukorrast innustust saanuna väljendab Gontšarova oma teise Moskva näituse (1913) eessõnas seisukohta, mis hakkab vene avangardistlike kunstnike väljaütlemistes üha enam levima: individualismi propageerimisest tuleb loobuda – individuaalne lähenemine võib olla kasulik isiklike kunstiliste püüdluste seisukohast, kuid inimkonna jaoks on see tähtsusetu (Gontšarova 1976 [1913]: 58).

Revolutsioonijärgsetel aastatel liitus osa kunstnikkonnast nõukogude kunstibürokraatiaga. Revolutsioonijärgse Venemaa kunstielu, väidab Kachurin, koosnes tegelikult omavahel seotud üksikisikute võrgustikest, kes kujundasid institutsioone ja tegutsesid marksistliku ideoloogia ettekirjutisi silmas pidades (Kachurin 2013: xix). Alanud kultuuri sovetiseerimine hõlmas nii visuaalkunste, kirjandust kui teatrit. Juba 1919. aastal oli Boris Kušner deklareerinud, et "sotsialistliku teadvuse jaoks ei ole kunstiteos midagi muud kui objekt, asi" (Kušner 1976 [1919]: 170). Vastupidiselt seni domineerinud idealistliku kunstilise loomingu kultiveerimisele nõuti "kunstilise töö" ratsionaliseerimist ning kuulutati lepitamatu sõda traditsioonilisele kunstile. Aleksei Gani manifestis "Konstruktivism" nõutakse üleminekut "spekulatiivse kunstitegevuse juurest sotsiaalselt mõtestatud kunstilise töö juurde" (Gan 1976 [1922]: 222). Konstruktivismi põhimõisteteks said tektoonika, konstruktsioon ja faktuur. Eelkõige konstruktivistide poolt kasutust leidnud termin "tektoonika", mis Gani sõnul oli "tööstusliku tootmise materiaal-

formaalsete printsiipide, st tekstuuri ja konstruktsiooniseaduste kõrval" konstruktivismi kolmandaks printsiibiks (samas, 224), pidanuks esindama "kommunismi struktuuri ja tööstusliku materjali efektiivse ekspluateerimise põhimõtteid" (Bowlt 1976c: 216). Tektoonika kui meetod pidanuks võimaldama kunstnikul väljuda "traditsioonilise kunsti estetiseeriva professionaalsuse ummikseisust" (Gan 1976 [1922]: 225). Maalikunst, skulptuur ja arhitektuur kuulutati kodanlikuks spekulatiivseks kunstitegevuseks kohe, kui nende olemasolu kommunistliku kultuuri idee realiseerimise kaasnähtusena ei suudetud õigustada. Radikaalse kunsti ja radikaalse poliitika vaheline liit oli lõppenud (Katsnelson 2006: 74). Ideoloogiline surve loomingulistele isiksustele ning nõudmised nende loomingule kasvasid pidevalt. Opojazi[2] 1923. aasta deklaratsioonis väidetakse, et pole olemas ei luuletajaid ega kirjandusfiguure – veel enam, pole olemas ka luulet ja kirjandust. Väideti, et poeetilise käsitöö vahendeid tuleb uurida ajaloolise arengu seadustest lähtudes: kui Puškinit poleks olnud, oleks Osip Briki väitel "Jevgeni Onegin" ikkagi kirjutatud (Brik 2014 [1923]: 46). Üha vaenulikumateks muutusid ka kunstnike kildkondade omavahelised süüdistused.

Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Liidu 1924. aastal esitatud programm "Kohesed ülesanded" nõudis kunstilt revolutsioonilisust ning kunstnikelt läänemaailma ja traditsioonilise kunsti hukkamõistu ning kõigi progressiivsete kunstnike ühinemist. Bowlti sõnul oleksid needsamad ülesanded võinud olla esitatud ka mõne avangardistliku liikumise programmis (Birnholz 1977: 459): avangard mõisteti hukka avangardistide endi terminoloogiat kasutades. Nõukogude võim oli nüüdsest "formalistliku" kunsti suhtes kategooriliselt vaenulik. "Vene teema" esitlemiseks hakati kasutama akadeemilisi väljendusvahendeid. 1932. aastal välja antud dekreediga kuulutas Stalin, et kunst peab olema poliitiliselt riigitruu. "Partei liini" järgimine tähendas üheselt mõistetavat sisu ja traditsiooniliselt akadeemilist väljenduslaadi. 1934. aastal nõukogude kirjanike I üleliidulisel kongressil kuulutati sotsialistlik realism "revolutsiooni kunstiks" ning ainsaks aktsepteeritavaks loomemeetodiks. Usk kujutatu tõelevastavusse ja pühalikusesse ühendas ka edaspidi vene algupärast kunsti, vene avangardi ja nõukogulikku sotsialistlikku realismi.

1.2 Vene avangardistliku kunsti teoreetilised alused

1889. aastal esitas prantsuse kunstiprofessor Charles Blanc oma raamatus *"Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture"* ("Kunstilise joonistuse grammatika: arhitektuur, skulptuur, maalimine") teooria vertikaalsete ja horisontaalsete sirgete ja diagonaalide psühholoogilise tähenduse kohta (Manovich 1993). Eksperimentaalpsühholoogia aluseks olevate matemaatiliste meetodite rajaja Gustav Fechner alustas lihtsate visuaalsete vormide tajumise uuringutega 1876. aastal. Lihtsate visuaalsete elementide psühholoogilise mõju uurimine jätkus sajandivahetusel ning avaldas mõju paljude kunstnike, muu-

[2] Peterburi poeetilise keele uurimise selts.

hulgas Georges Seurat', Paul Signac'i, Vassili Kandinsky, Paul Klee ja Piet Mondriani loomingule (samas). Püüdlus teha kindlaks visuaalsete stiimulite, näiteks värvide või kujundite psühholoogiline mõju subjektile kajastus selgelt mitmete 20. sajandi alguse vene avangardistlike kunstnike töödes. Ajapikku loobus osa kunstnikest figuratiivsetest kompositsioonidest ning hakkas looma teoseid, mis paljuski tuginesid lihtsate visuaalsete elementide eeldatavale psühholoogilisele mõjule. Eksperimentaalpsühholoogia uurimustele toetudes pidi loodama alus uuele teadusharule, mida Kandinsky nimetas "kunstiteaduseks" (Kandinsky 2020 [1926]: 128).

Venemaal 20. sajandi esimestel aastakümnetel tekkinud keele ja kunsti sümbioos oli harukordne: Viktor Šklovski, Velimir Hlebnikov, Aleksei Krutšonõhh, Roman Jakobson, Vladimir Majakovski, Kazimir Malevitš, Vassili Kandinsky; ROSTA aknad, rühmitused Opojaz, Moskva Lingvistiline Ring ja LEF[3]. Krutšonõhh ja Hlebnikov olid sõna kui autonoomse materjali tähtsust rõhutanud 1908. aastast alates. Selle teooria kehastuseks oli *zaum*, mõistuseülene keel, mille kohaselt sõna, heli ja kirjatäht on iseseisvad üksused, mis loovad tähenduse kontekstist sõltumatult (Simson, Torop 2020: 284). 1912. aasta detsembris ilmunud manifestis "Kõrvakiil avalikkuse maitsele" deklareeriti luuletaja õigust laiendada oma sõnavara ulatust vabalt valitud või tuletatud sõnadega (Lodder 1996: 120); jaanuaris 1913 avaldas Krutšonõhh esimesed kolm *zaum*is kirjutatud luuletust. *Zaum* pidanuks võimaldama täielikku loobumist ratsionaalsest mõtlemisest ning esitama sel moel kunsti "irratsionaalset, müstilist ja esteetilist osa", alustades sõna kui vormi vabast valdamisest ja genereerides tähenduse või sisu, mis põhinenuks, Krutšonõhhi sõnul, "vahetul mõistmisel" (samas). Loobuti tavapärastest narratiivsetetest struktuuridest ning grammatika- ja süntaksireeglitest, sõnade harjumuspärased tähendused jäeti kõrvale ning tähti ja silpe kombineeriti vabalt, luues puhtaid neologisme või ootamatuid häälikukombinatsioone (samas). Tulemuseks pidi olema universaalne keel, mis ei ole seotud ühe rahvuse või kultuuriga. Sellest ideest lähtuvalt tehti korduvaid katseid luua erinevaid universaalseid sõnastikke ja graafilisi märgisüsteeme (Velimir Hlebnikov, Ivan Puni). 1916. aastal ilmus Peterburis ka eesti päritolu keeleteadlase Jakob Linzbachi raamat "Filosoofilise keele põhimõtted. Täpse keeleteaduse katse" (*"Принципы философского языка. Опыт точного языкознания"*). Linzbachi keeles olid märkidena kasutusel stiliseeritud piltkujutised, üldkasutatavad matemaatilised sümbolid ning mõned lisamärgid. Selliseid universaalseid keeli on nimetatud nii ikoonilisteks keelteks kui ka piktograafiateks või ideograafiateks (Kruus 1979: 99). Linzbachi keel olnuks kasutatav mis tahes kunstivormi poolt, muutes kõik kunstivormid vastastikku interaktiivseks, olgu siis tegemist graafilise joonistuse, ajas kulgeva etenduse, meloodia või tantsuga (Strätling 2921: 14). Kõrge abstraktsioonitaseme võtmeks, mida taoline formaalne diskursus nõudnuks, pidas Linzbach žestikulaarsust. Linzbachi jaoks peegeldus käelises žestis kommunikat-

[3] "Левый фронт искусств" ("Vasakpoolne kunstirinne"), avangardistlike kunstitegelaste ühingu ajakiri.

siooni olemus: liigutus – joonistus õhus, elav žest – eelneb igale pinnalisele graafilisele märgile (samas, 35).

1913. aastal ilmus Albert Gleizes' ja Jean Metzingeri essee *"Du Cubisme"* venekeelne tõlge. Essee esitleb kubismi kui praktikat, mis võimaldab kujutada reaalsuse kõrgemat tasandit ning ühendada aega ja ruumi, sulatades ühte erineval ajal ja erinevates kohtades saadud kogemused (Lodder 1996: 121). Sama aasta alguses kirjutas Malevitš Matjušinile, et peab kubofuturismi ainukeseks võimalikuks väljenduslaadiks (samas, 119). Ka Malevitši kujundus ooperile "Võit päikese üle" (*"Победа над Солнцем",* 1913) kujutas endast segu kubismist ja futurismist. David Burljuk väidab oma essees "Kubism", et tänu kubismile on muutunud maalikunst "hakanud järgima ainult maalilisi eesmärke" (Burljuk 1976 [1912]: 70) tänu "nihetele" kaanonites ja konstruktsioonides, mida ta iseloomustab kui disharmooniat, ebaproportsionaalsust, koloriidi dissonantsi ja dekonstruktsiooni (samas, 76). Kubism kuulutati uuele, transratsionaalsele mõttele omaseks väljendusviisiks. Taas kerkib esiplaanile küsimus visuaalkunsti väljakujunenud arusaamade piiride nihutamisest ja kunsti väljendusvahenditest. Vastupidiselt seni üldlevinud seisukohale, et kunstnikud loovad ilma teoreetiliste raamistike mõjuta ja et kunsti tajumine peaks toimuma mis tahes ratsionaalsest diskursusest sõltumatult, rõhutab Nikolai Kulbin (1908) kunstiteooria vajalikkust: "Kunstilise loomingu teooria on õpetanud inimkonnale, kuidas kirjutada luulet, avastada värve ja leida elavat harmooniat. See teooria on omane nii piltidele kui neid käsitlevatele diskursustele" (Kulbin 1976 [1908]: 16). John Bowlt omistab selle Kulbini mõttekäigu algupära küll Kandinskyle (Bowlt 1976d: 19), kuid tundub, et siinkohal võib Bowlt olla Kandinsky mõju üle hinnanud: Kandinsky "Vaimsusest kunstis" jõudis esmakordselt avalikkuse ette alles 1911. aastal, "Sisu ja vorm" aasta varem. Mõlemad, nii Kulbin kui Kandinsky, peavad silmas kunstiteooriat, mille loomisest kunstnikud aktiivselt osa võtavad.

Vene avangardi kunstiteooriaid iseloomustab multidistsiplinaarsus. Kirjandusliku ja kunstilise avangardi põhimõtted põimusid ja vormiotsingute ideed kandusid ühest kunstiliigist teise (Simson, Torop 2020: 280). Avangardislike luuletajate püüdlus jõuda keele algelementideni liikus sünkroonselt sarnaste suundumustega visuaalkunstis. Vene avangardistlikud kunstnikud pidasid end uue kunsti teerajajateks. "Meie, suprematistid, avame teile tee," kirjutas Malevitš (Malevitš 1976 [1915]: 135), kes lisas oma alternatiivsete identiteetide segule ka messiaanlikke kujundeid (Katsnelson 2006: 92). Varvara Stepanova kirjeldas objektitu loominguni jõudmist kui "uue suure ajastu, enneolematu Suure Loomingu algust", mis oli määratud avama uksi sügavamatesse tunnetuse saladustesse kui teadus ja tehnoloogia (Stepanova 1976 [1919]: 142). Sarnaselt avangardistlikele kunstnikele pidasid vene futuristlikud kirjanikud end uue kirjanduse alusepanijateks. Vene formalistlik kirjandusteooria, mille algusajaks peetakse 1910. aastaid, baseerus lingvistikal (Mrugalski *et al.* 2023: 6). Oma varases artiklis "Futurism" (1919) teeb Jakobson katset rakendada lingvistilise struktuurianalüüsi meetodeid ka visuaalkunsti praktikatele (Feštšenko 2006: 70). Šklovski "kummastuse" mõiste algupära seevastu oli Manovichi väitel seotud visuaalse kogemusega (Manovich 1999: 11).

Vene avangardistliku esteetika kontseptuaalseks aluseks oli seisukoht, et psüühiline evolutsioon tähendab liikumist uue, intuitiivselt tundlikuma inimese ning inimkonna uute vormide poole. Taoline liikumine pidanuks võimaldama inimkonnal jõuda "kõrgendatud teadvuseni". Krutšonõhh väidab Pjotr Uspenski *Tertium Organumile*[4] viidates, et lisaks kolmele teadaolevale üksusele nö psüühilises elus – tunnetusele, kujutlusele ja ideele – on kujunemas neljas üksus, "kõrgem intuitsioon" (Lodder 1996: 121). "Meie sõnaline tegevus on loodud tänu uue vaimusügavuse ilmnemisele ja heidab kõigele uut valgust", kirjutab Krutšonõhh (samas). Kunstnikkond kui uue teadmise vahendaja on oma sotsiaalsest rollist teadlik ning toimib ühiskonna edasiviiva jõuna, kirjeldab Kandinsky kunstniku missiooni ja elitaarset positsiooni oma raamatus "Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis" (1911). Kõige selle taustal olnuks halvim, mida kunstnik võiks teha, publiku meelitlemine, kunstniku missioonist ja kõrgelennulistest ideedest loobumine ning laiade rahvahulkade tasemele laskumine.

Kulus vaid mõni aasta, et jõuda Kulbini 1908. aastal avaldatud veendumusest, et kunst peaks olema õnne ja harmoonia läte, vene avangardistlike kunstnike enesekindla nägemuseni, et kunstnik on määratud saama ühiskondlike muutuste eeskõnelejaks. Taoline eufooria ei kestnud kaua. Kui enne revolutsiooni oli enamik avangardistlikke kunstnikke pidanud poliitilist revolutsiooni ja revolutsiooni kunstis sarnastest ideedest kantud ja paralleelselt toimivateks arenguteks, siis pärast 1917. aastat hakkas kunsti ja poliitika suhe bolševistliku režiimi survel alguses küll suhteliselt aeglaselt, aga järjekindlalt muutuma. Revolutsioonijärgse Venemaa kunstis hakkasid toimuma muutused nii teoreetilistes põhimõtetes kui esteetilistes hoiakutes. Idealistlikud kunstiteooriad, mis jutlustasid kunsti üleolekust poliitikast, said ränga hoobi. Avangardistlik kunstiteooria põrkas kokku nii valitseva režiimi kui avangardistide eneste doktriiniga, mis mõlemad nõudsid, et kunst peab olema kogu ühiskonna jaoks tähenduslik (Birnholz 1977: 458).

Vahetult pärast oktoobrirevolutsiooni olid abstraktse kunsti põhimõtted nõukogude Venemaal veel aktsepteeritavad. Abstraktne kunst, mille eesmärki võis tagantjärele kirjeldada kui sihipärast tegevust visuaalse kommunikatsiooni elementide mõju uurimisel, oli andnud panuse uue visuaalse kultuuri loomisesse. Lihtsatel abstraktsetel vormidel põhineva visuaalse keele kasutuselevõtt oli massikommunikatsiooni jaoks atraktiivne mitmel põhjusel. Eelkõige oli vaja suhelda rohke kirjaoskamatu või poolkirjaoskamatu publikuga. Teiseks, abstraktsed geomeetrilised vormid ei olnud seotud kodanliku figuratiivse kujutamise traditsiooniga ega näinud ka välja nagu Kandinsky "subjektiivsed" abstraktsed kompositsioonid (Manovich 1993). Kolmandaks, 1920. aastatel olid trükitehniline baas ja võimalikud trükitehnilised lahendused väga algelised.

[4] "Tertium Organum" (1912) on vene filosoofi ja esoteeriku Pjotr Uspenski ikooniline teos. "Uspenski kasutab inspiratsiooni saamiseks panoraamseid ideid ida ja lääne müstitsismist ning näiteid nii sakraalkunsti kui ka teadusliku mõtlemise kohta, et kujundada visioon, mis ületaks materialismi ja positivistlikku mõtlemist, " kirjutab J. Walter Driscoll (*"Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World"*, 2007, https://www.ouspensky.org.uk/bibliography).

Visuaalsete elementide kasutamise tõhususe uurimise traditsioon arenes 1920. aastatel unistuseks "psühho-füüsilisest massikultuurist" (Manovich 1993). Kandinsky asutatud Moskva riikliku kunstiakadeemia füüsikalise psühholoogia osakonnas käsitleti kunstiuuringuid kui psühholoogia haru, kusjuures psühholoogilisi eksperimente peeti peamiseks meetodiks kunsti kohta teadmiste saamiseks (Plotnikov 2023: 165). Erinevaid teadusasutusi ja lähenemisviise ühendas sünteetilisuse nõue: "kunstide sünteesi" mudeli kohaselt ei hõlmanud akadeemia kontseptsioon mitte ainult kogu kunstide spektrit, sealhulgas kirjandust, teatrit, muusikat, filmi, tantsu, tööstusdisaini ja raamatukunsti, vaid ka psühholoogiat, sotsioloogiat ja loodusteadusi (samas, 167).

Aastatel 1921–1929 läbiviidud psühholoogilistest uuringutest vaatajate reaktsioonide kohta visuaalsetele vormide tajumisel pidi saama visuaalse massikommunikatsiooni loomise teaduslike põhimõtete alus. Visuaalse efektiivsuse ratsionaliseerimiseks oli vaja lihtsaid ning hästi "loetavaid" vormi- ja värvikoode, mille ülesandeks oli sageli verbaalse sõnumi dubleerimine ja võimendamine. Niipea, kui rõhuasetus kandus visuaalse informatsiooni massilisele levitamisele, rakendati nii futuristlike kirjandusekseperimentide kui avangardistlike kunstnike vormi- ja värviotsingute tulemused masside teadvuse kujundamise teenistusse.

Ühelt poolt värvide ja kujundite psühholoogilise mõju uurimine eksperimentaalpsühholoogias, mis viis mitmete universaalse keele loomise katseteni, ning teiselt poolt praktiseerivate kunstnike panus kunstiteooriasse ja nende vääramatu usk inimkonna psüühilise arengu võimalikkusesse ja vajalikkusesse olid tegurid, mis lõid visuaalse massikommunikatsiooni põhimõtete aluste tekkimiseks soodsa keskkonna. Visuaalse massikommunikatsiooni põhimõtete kujunemise seisukohalt olid olulisimad 1910.–1920. aastad. 1910. aastate teisest poolest kuni 1920. aastate lõpuni töötati välja kõik peamised kaasaegsed visuaalse kommunikatsiooni tehnikad, nagu näiteks kollaaž, foto- ja filmimontaaž ning tänapäevase tüpograafia ja graafilise disaini põhimõtted (Manovich 1999: 2).

2. VÄRV JA VORM

2.1 Vorm ja värv vene avangardistlikus kunstis

2.1.1 Vormikäsitlus vene avangardistlikus kunstis

Vormi võib Lev Manovichi sõnul defineerida kui "visuaalset konfiguratsiooni, mis erineb värvist, pildilisest sisust ning objektide kujutamisest" (Manovich 1993). 20. sajandi alguse avangardistlike kunstnike vormiotsingud tuginesid eelnevatel aastakümnetel populaarseks saanud tajupsühholoogia uurimustele – see tugi ei olnud mitte niivõrd teaduslik, kuivõrd moraalne. Stepanova väitel oli avangardistliku kunstniku loomeprotsess ajendatud eelkõige analüüsist – leiutamise ja uute süsteemide avastamise protsessist (Stepanova 1976 [1919]: 141). Eeldati, et lihtsate visuaalsete vormide mõju on suhteliselt ettearvatav ning võimaldab vaatajate reaktsioone kontrollida. Vormiotsingutes pöörduti lihtsate tasapinnaliste lahenduste poole. Burljuki väitel eristas 20. sajandi maalikunsti traditsioonilisest maalikunstist rõhuasetuse nihkumine tasapindadele ja tekstuurile, ning seega võis tasapinnalisust pidada uue maalilise lähenemise määravaks tunnusjooneks (Burljuk 1976 [1912]: 74). Vene avangardi algusaegadel oldi veendunud, et kunstniku intuitsioon on ajend uute vormide loomiseks. Malevitši väitel tähendab selliste "uute" vormide konstrueerimine pigem vormide ülestähendamist kui nende maalimist: vormi olemust saab sel juhul kujutada ka lihtsalt musta ja valge värvi või joonistamise abil (Malevitš 1976 [1915]: 132).

Suprematism kujunes välja *zaum*ile omase intuitiivse väljenduse loogika, "neljanda mõõtme" teooria ja abstraktse kunsti põhimõtete ühendamise tulemusena. Nagu Malevitš oma essees "Kubismist ja futurismist suprematismini: uus maaliline realism" (1915) rõhutab, ei ole ruut kui kujund "alateadvuse toode". Ruut kui "spontaanne, instinktiivne looming" esindab puhta loomingu algstaadiumit (samas, 133). 1915. aastal "Musta ruutu" eksponeerides deklareeris Malevitš, et lihtne geomeetriline vorm viideteta reaalsele maailmale tähistab ülimat kunstilist loomingut (Katsnelson 2006: 69): vorm oli sisuga võrdsustunud. Malevitš defineeris suprematismi kui loomist läbi vormi redutseerimise (Malevitš 1976 [1915]: 133). Vormi lihtsustamine tähendab kontseptsiooni osatähtsuse suurendamist. Sarnast retoorikat esindab ka Ivan Kljun (1915), kes väidab, et avangardistlikule kunstipüüdlusele omane ideeline sügavus ja komplitseeritus nõuab vormi keerukuse vähendamist (Kljun 1976 [1915]: 137). Ideaalselt lihtsa vormini (sirged või ringikujulised tasapinnad, helid, tähed sõnades) jõudmiseks tuleb võtta aluseks kunsti algelemendid (samas). Ideaalselt instinktiivselt vormilt liigub Malevitši kunst suurema maalilisuse suunas. Kõik nähtav on tekkinud värvilisest algmaterjalist, mis on ümber kujundatud tasapinnaks ja mahuks, väidab Malevitš 1919. aastal artiklis "Suprematism" (Malevitš 1976 [1919]: 145). Malevitši sõnul tuleks iga värvilist pinda, mis kujutab kumerust, pidada "värviliseks skulptuuriks" ja vastupidi, igasugust tasapinnaliseks muundatud skulptuuraalset vormi tuleks pidada maaliks (samas, 132).

20. sajandi alguse vene avangardistlikest kunstnikest olid Vassili Kandinsky ja Kazimir Malevitš need, kelle mõju järgmise sajandi kunstile võib kõige märkimisväärsemaks pidada. Vladimir Feštšenko väitel lõi Kandinsky originaalse semiootilise süsteemi, mille potentsiaali ta oma kunstis realiseerida püüdis (Feštšenko 2006: 80). Feštšenko peab Kandinsky graafilise keele kirjeldust selgelt kunstilis-semiootiliseks lähenemiseks ning iseloomustab 20. sajandi algust kui "vene perioodi" avangardistliku kunsti ja kunstisemiootika arengus (samas, 82). Feštšenko väide põhineb asjaolul, et Kandinsky eristab konkreetsed "maalikunsti põhielemendid", mis on maalikunsti kui spetsiifilise keele aluseks. Kandinsky väljatöötatud visuaalkunsti elementide süstemaatilise analüüsi meetod sobitub semiootilise lähenemisviisiga, mistõttu on tunnustatud visuaalsemiootikud (Kress ja van Leeuwen, Goodman, Manovich) teda korduvalt tsiteerinud. Kandinsky analüüsi põhimõtete märkimisväärseks eeliseks on nende ühilduvus nii protsessiliste kui ka fenomenoloogiliste kunstianalüüsi meetoditega. Sisu ja vorm on Kandinsky teooria kohaselt nii tähenduse loomise kui selle tõlgendamise seisukohast samaväärsed ja lahutamatud.

Kompositsiooni algelementide põhjalikumat analüüsi alustab Kandinsky 1910. aastal ilmunud artiklis "Sisu ja vorm". Maalikunsti põhiliste väljendusvahenditena määratletakse selles artiklis värv ja vorm (Kandinsky 2012 [1910]: 88). Maalikunsti põhielemente, punkti ja joont, millel põhineb Kandinsky visuaalkunsti elementide analüüs 1926. aastal ilmunud raamatus "Punkt ja joon tasapinnal", võiks tänapäevasest seisukohast lähtudes pidada pigem graafilisteks elementideks. Siiski polnud graafika kui kunstiliigi positsioon 20. sajandi alguses veel sedavõrd tugev, et seda võinuks maalikunstiga võrrelda. Lisaks väidab Kandinsky artiklis "Sisu ja vorm", et uus maalikunst ühendab maali ja joonistuse (samas, 89). Sarnaselt Kandinskyle on ka Burljuk väitnud, et punkt, joon ja tasapind kujutavad endast visuaalkunsti teose "geneetiliselt seotud" põhielemente (Burljuk 1976 [1912]: 70). Kui Kandinsky analüüsib ennekõike punkti ja joone toimimist tasapinnal, siis Burljuk seob algelementide toimimise pigem ruumiga: Burljuki käsitluses on punkt ruumi, mitte tasapinna algelement. Vastukaaluks traditsioonilisele akadeemilisele kaanonile, mis on esitatud sümmeetria, proportsiooni, voolavuse ja harmoonia mõistete kaudu, pakub Burljuk maalikunsti jaoks välja uue, muutunud kaanoni, mida iseloomustavad järgmised neli põhimõtet: 1) disharmoonia, 2) ebaproportsionaalsus, 3) värvidissonants ja 4) dekonstruktsioon (Burljuk 1976 [1919]: 76). Kubistlik teos näiteks võib Burljuki sõnul tugineda "uude kaanonisse" kuuluvale neljale põhikontseptsioonile, kuid teos võib eksisteerida ja areneda ka akadeemilise kaanoni alusel (samas).

Uus maalikunst, mis oli muutunud vahendist eesmärgiks iseenesest, ignoreeris teadlikult traditsioonilise maalikunsti peamiseid põhimõtteid. Tsentraalperspektiivi asendamine uue, "mitteteadusliku" kunstilise perspektiiviga andis avangardistide sõnul võimaluse objekti eri vaatenurkadest kujutada. Krutšonõhhi väitel oli just kubismile omane fikseerimata perspektiiv see, mis kunstis uue, neljanda dimensiooni tekkimist võimaldas (Lodder 1996: 122). 1920. aastatel valitses kunstiteaduses perspektiivi küsimuses kaks vastandlikku seisukohta: teoloogilise taustaga Pavel Florenski (2002 [1920]) pidas lineaarperspektiivi

eiramist tegelikkuse kujutamise ja tajumise eriliseks ja kunstiliselt põhjendatud vahendiks; saksa kunstiteadlane Erwin Panofsky (1991 [1924–1925]), vastupidi, oli veendunud, et lineaarperspektiiv on perspektiivikäsitluse kõrgeim aste, loogilise arengu tulemus. Tasapinnalisus ja pöördperspektiiv kui kunstilised võtted olid sakraalmaalile alati omased olnud. Mõned avangardistlikud kunstnikud, sealhulgas Lissitski ja Malevitš, vältisid oma töödes lineaarperspektiivi kasutamist ning tuginesid teistele perspektiivitüüpidele, näiteks paralleelprojektsioonile. Paralleelperspektiivi nähti samas ka sobiva viisina kollektiivse nägemuse sümboliseerimiseks ning vastandati seda lineaarperspektiivi põhimõtetele, mida üritati siduda "kodanliku individualismi" mõistega (Manovich 1993).

1920. aastate lõpus hakati nõukogude Venemaal propageerima sotsiaalse ja ideoloogilise konteksti ülimuslikkust maalikunstis, "vorm hakkas järgima ideoloogilist funktsiooni" (Katsnelson 2006: 74). Kui 1920. aastate alguses olid avangardistlikud kunstnikud täitnud visuaalse massikommunikatsiooni teoreetikute ja praktikute rolli, siis kunstilise "tootmise" pealesunnitud idee sundis paljusid avangardistlikke kunstnikke ideoloogiliste ettekirjutuste ja isiklike tõekspidamiste vahel kompromissi leidma (Malevitš) või emigreeruma (Kandinsky). Kuigi avangardistlik kunst oli deklareerinud vääramatut liikumist abstraktse kunsti suunas, ei olnud objekti kujutamisest ja figuraalsetest kompositsioonidest täielikult loobutud. Malevitš, kes positsioneeris end järjepideva viitamise strateegia abil talupoegade hulka, kujundas endale talupoja mineviku ja identiteedi (samas, 73) ning suutis demonstreerida koostöövalmidust valitseva ideoloogiaga. Avangardistid, kes tegelesid visuaalsete väljendusvahendite ratsionaliseerimisega, võrdlesid end ideoloogilise heakskiidu huvides inseneridega ning defineerisid end edaspidi "konstruktivistidena". Konstruktivismist sai uus, nõukogulik kunstisuund, mis vastandus kõigile teistele varasematele kunstisuundadele. Kunstnike ülesandeks oli nüüd luua teoseid, mis tekitaksid vaatajas ettearvatavaid ning ideoloogiliselt õigeid reaktsioone – rõhuasetus oli nihkunud vabalt kunstiliselt väljenduselt konventsionaalsete väljendusvahendite kasutamisele.

Lissitski ja Rodtšenko dünaamiline ning tugevalt rõhutatud kompositsioonilistele hierarhiatele üles ehitatud "uus tüpograafia" sobis oma intensiivsuses ideaalselt propagandistlike eesmärkide täitmiseks. Eelmise aastakümne avangardistliku kunsti radikaalsus, millele tugineti, mõjus "uue ajastu" vaatenurgana ning vastandus traditsiooniliste kunstide väljendusviisidele. 1920. aastate graafilisi kujundusi iseloomustab suprematistliku vormi rakendamine ideoloogilise propaganda teenistusse. Selle asemel, et pühenduda revolutsioonilise "sisu" loomisele, muutus kunstiteose "vorm" ise poliitiliseks avalduseks (Martin 2023: 883). Sajandi alguse avangardistlike kunstnike visuaalsete "algvormide" otsingud võeti massikommunikatsiooni visuaalse keele loomise aluseks. Alles kümmekond aastat tagasi valitsenud neoprimitivismi mõjud on samuti selgelt äratuntavad.

Lihtsate elementide baasil loodud visuaalne märgisüsteem osutus sedavõrd tõhusaks, et on siiani paljude visuaalse massikommunikatsiooni kujunduspõhimõtete aluseks. 1920. aastate peamised kunstilised uuendused tehti seoses tollase "uue meediaga": fotograafia, film, uued arhitektuuri- ja trükitehnoloogiad. Manovich kirjeldab seda järgmiselt: *New Vision* oli fotomeedia uus keel;

nõukogude montaažikool ja filmikeel olid filmimeedia uued keeled; Tschicholdi "uus tüpograafia" oli trükimeedia uus keel ning Le Courbusier' "uus arhitektuur" oli ruumilise meedia (st arhitektuuri) uus keel (Manovich 1999: 2).

2.1.2 Värv vene avangardistlikus kunstis

Värvi ei saa vormist lahutada. Värvipind on kompositsiooniline vorm. Värvide omavahelised suhted ja värvipindade paigutus on semantilised avaldused. Kõigel, mida nimetatakse värviks, on tähendus (Mukařovský 2016 [1936/37]: 233). Artiklis "Värvi semiootikast visuaalkunstis" on värv defineeritud kui visuaalkunsti ikooniline väljendusvahend, üks neljast visuaalkunsti semiootilise analüüsi põhilisest vahendist, mis on ühtaegu ka visuaalkunsti tähendusloome põhielement. Kui sümboli puhul on tegemist enam või vähem kokkuleppelise seotusega tähistaja ja tähistatava vahel, siis ikoonilise väljendusvahendi puhul konventsionaalne tähendus üldiselt puudub. Järgnev peatükk annab põgusa ülevaate vene avangardistliku kunsti värvikasutuse suundumustest.

Laialt levinud arvamust, et värvidel on reeglina sümboolne tähendus (roheline = lootus, punane = kirg, kollane = armukadedus) võib pidada ennekõike massikommunikatsiooni produktiks. Värvi mõiste kitsendamisel verbaalsete piirangutega on ühiseid jooni vene avangardistlike kunstnike värviteooriate surumisega tolleaegse massikommunikatsiooni raamidesse. Tõsi küll, võidakse möönda, et värvide sümboolne tähendus ei ole stabiilne (Marrone 2021: 20) või et värvid ja värvikombinatsioonid võivad tänu omavahelistele interaktsioonidele tekitada teatavaid tähenduslikke elemente (samas, 85). Selline "pool-tähendus-likkus", mida Gianfranco Marrone defineerib kui pool-sümboolsust, avab ukse pisut avaramatele analüüsivõimalustele. Marrone sõnul saab pool-sümboolsusest rääkida juhul, kui vähemalt kaks vastandlikku elementi väljenduse tasandil korreleeruvad vähemalt kahe vastandliku elemendiga sisu tasandil (samas, 90). Ühesõnaga, tegemist peab olema vastandusega (keelav-lubav, soe-külm jne, Marrone näitel ka düsfooria-eufooria). See, mis tähenduse tekitab, ei ole sel juhul mitte värvi sümboolne iseloom, vaid samas tekstis (või erinevates mingil moel seotud tekstides) esinevate värvipindade poolsümboolsed suhted ning tähendused, mida need kannavad (samas). Värvi defineerimine visuaalkunsti ikoonilise väljendusvahendina tähendab, et tegemist ei ole mingilgi määral kokkuleppelise suhtega tähistaja ja tähistatava vahel (nagu pool-sümbolismi puhul), vaid et igasugune konventsionaalne tähendus puudub ning kerkib esile vaid juhul, kui värv on seotud sümboolse kujundiga.

Värvi kui tähendusloome vahendi põhjaliku analüüsi poolest paistavad silma mitmete vene avangardistlike kunstnike teoreetilised kirjutised (Kandinsky, Malevitš, Larionov, Rodtšenko). Avangardistlike maalikunstnike väitel tähistas üleminek maalikunstilt kui vahendilt maalikunstile kui eesmärgile pöördelist muutust 20. sajandi kunsti arengus. Deklareeriti, et on saabunud aeg, "mil maalikunst tegutseb ainult talle omaste maaliliste ideede ja ettekujutuste sfääris" (Burljuk 1976 [1919]: 74). Kokkuvõtvalt võib öelda, et vene 20. sajandi alguse avangardistlik kunst väitis end olevat näinud nii puhta maalikunsti sündi kui

surma. Kui Kandinsky ja Malevitš olid abstraktse maalikunsti sünni juures, siis Rodtšenko 1921. aasta näitusel "5x5=25" eksponeeritud kolm monokroomset maali pealkirjadega "Puhas punane", "Puhas kollane" ja "Puhas sinine" kuulutasid autori sõnul maalikunsti surma (Bois 1990: 238). Traditsioonilise maali "illusionismi patt" oli see, mille hukku vene 20. sajandi alguse avangardistlik maal oli kuulutanud (Favorski 1988 [1921–1922]: 215). Illusionistliku teose eesmärgiks on Favorski sõnul materiaalsuse – lõuendi, värvi – hävitamine, et tekitada illusioon ruumist. Vastupidises suunas liikudes oli avangardistlik maal jõudnud etappi, kus illusioonist oli täielikult loobutud ning kus ei tunnistatud enam muud kui värvi materiaalset vormi. Rodtšenko väitel oli maalikunst jõudnud oma loogilise lõpuni: maal ei olnud enam muud kui tasapinnaline materiaalsus; Rodtšenko sõnul: "tasapind on tasapind ja rohkem ei mingit kujutamist" (Bois 1990: 238).

Ljubov Popova väitel tuli impulss abstraktse maalikunsti tekkimiseks impressionistidelt – värv oli see, mis maalikunstile uuenemiseks vajaliku impulsi andis (Kampasakali *et al.* 2007: 450). Avangardistliku liikumise kujunemisjärgus pandi suurt rõhku intuitiivsele värvikäsitlusele. Ivan Kulbin näiteks kasutas harmoonia loomise eesmärgil analoogvärvidel põhinevaid värvikombinatsioone. Kulbini sõnul võimaldasid "lähikombinatsioonide" põhimõttel loodud kompositsioonid kõigi loodusnähtuste ja subjektiivsete kogemuste kujutamist mitte ainult maalikunstis, vaid ka muusikas ja teistes kunstivaldkondades (Kulbin 1976 [1908]: 14). Taolised harmooniaotsingud osutusid avangardistlikus kunstis peagi mööduvateks ning asendusid disharmoonia ja dissonantsi teemadega. Kubismi kromaatiline spekter, millest eeskuju võeti, oli impressionistlikust värvispektrist lihtsam ja jõulisem, kuna tugines põhivärvidele ja keskendus kontrasti loomisele (Kampasakali *et al.* 2007: 450). Visuaalkunstis, nagu ka teiste kunstiliikide puhul, võtab üks elementidest juhtiva rolli ning muutub domineerivaks, tõmmates tähelepanu endale ja allutades kõik teised elemendid. Vene kubistlikus maalikunstis domineeris värv; värv ja keskendumine koloriidile viis vene avangardistlikud kunstnikud kubismi konstruktiivsetest põhimõtetest kaugemale (samas, 451). Kubism mitte ainult ei tutvustanud uusi kromaatilisi suhteid, vaid andis tõuke ka kromaatiliste suhete edasiseks analüüsiks (samas, 450).

Avangardistlikud kunstiringkonnad olid hästi kursis baltisaksa keemiku ja füüsiku Wilhelm Ostwaldi värvitehnoloogia tarbeks väljatöötatud värvianalüüsiga, mille alusel primaarseteks komplementaarvärvi paarideks olid punane ja mereroheline, kollane ja ultramariinsinine, oranž ja türkiissinine ning lilla ja leheroheline (Kampasakali *et al.* 2007: 450). Kandinsky, kelle värvianalüüs tugines Goethe värviteooriale, omistas põhivärvide funktsiooni kollasele ja sinisele koos valge ja mustaga. Põhivärvide erinev valik aitab paremini mõista ka kahe vene avangardistliku kunstniku, Kandinsky ja Malevitši tööde koloriidi erinevusi. Vene avangardistlike kunstnike värvikäsitluses võib üldjoontes eristada kahte suunda: Kandinsky ja Larionovi intuitiivsem ja nüansitundlikum lähenemine ja Malevitši sümboolsem värvikäsitlus. Kandinsky jaoks on maal kunstniku sisemise vajaduse poolt määratud lõputult rafineeritud värvi- ja vormikombinatsioonide võimalus. Malevitši sümboolsem värvikäsitlus võis olla tingitud nii

õigeusu kultuuripärandi kui ka folkloristlike kunstitraditsioonide teadlikust järgimisest. Julge värvipalett oli iseloomulik ka neoprimitivismi lainele aastatel 1908–1912. Lahendused, mille neoprimitivism talurahvakunstilt üle võttis – vormi vulgariseerimine, värvipindade eelistamine kontuurile – sobitusid hiljem suurepäraselt massikommunikatsiooni visuaalse kujundamise loogikaga.

Vene rahvakunsti ja õigeusu ikonograafia mõju avangardi värvipaletile oli märkimisväärne. Ikooni maalimise protsess on rituaalne ja sümboolne värvi ettevalmistamise protsessist alates. Bütsantsi ikonograafia pärandas vene religioossele maalikunstile kromaatiliste värvide teoloogilisel sümboolikal põhinevad valikud, mis olid tegelikult juurdunud juba vanakreeka värvikäsitluses (Kampasakali *et al.* 2007: 448). Põhivärvideks peeti valget, kollast, punast ja musta. Selline värvikasutus kandus üle õigeusu ikonograafiasse ja vene rahvakunsti värvisümboolikasse. Ikoonimaali klassikalisele värviprofiilile truuks jäädes väidab Malevitš, et suprematismi ajaloolises arengus on olnud kolm etappi: must, värviline ja valge (samas, 451). 20. sajandi alguse vene avangardistliku kunsti värvisümboolika ühendab valge värvi pimestava jumaliku heledusega ning musta värvi kõige maisega. Kosmilisele valgele värvile vastanduv must viitab inimese füüsilisele olemusele (samas). Malevitš peab oma 1915. aastal kirjutatud märkmetes põhivärvideks – ja ka põhilisteks värvipigmentideks – punast, musta, smaragdrohelist, valget ja koobaltsinist ning täiendavateks värvideks ultramariini, sidrunkollast ja krapplakki (samas). Must on Malevitši jaoks põhivärv, kõige ja mitte millegi värv. Tee täiusesse on tee valgeni, mis Malevitši loomingus kulmineerub valge ruuduga valgel pinnal (samas). Malevitši tõlgenduses tuleb selleks, et jõuda valgeni, murda sinise värvi piir (samas). Malevitš, kes enda sõnul oli värviteadvuse "vabastanud", kirjutab, et värvile kui avangardistliku kunsti kõige olulisemale elemendile tuleb tagasi anda selle iseeneslik tähendus ning olemuslik väärtus (Malevitš 1976 [1915]: 135). Malevitš näeb suprematismi puhta värvikunstina, mille puhul tähendus luuakse värvi abil (samas, 130). Avangardistlik kunstiteos peaks Malevitši sõnul olema konstrueeritud mis tahes esteetilistest kaalutlustest, kogemustest või meeleoludest sõltumatult ning tekkima pigem filosoofilise värvisüsteemina kui vahendina kujutlusvõime uute saavutuste realiseerimiseks (Malevitš 1976 [1919]: 144).

20. sajandi alguses hakkasid maalikunstis tekkima teooriad nihkunud värvipinnast ja värvipinna liikumisest (Larionov 1976 [1913]: 95). Rajonism, kunstisuund, mille rajajaks võib pidada Mihhail Larionovit, kujutab omavahel seotud ruumilisi vorme, materiaalseid ja mittemateriaalseid, mis võivad tekkida erinevatelt objektidelt peegeldunud valguskiirte kokkulangevuse toimel – sel hetkel tuleb esile komplementaarvärv, mis toimib lokaalse värvi täiendusena (Bowlt 1976e: 93). Larionovi sõnul on rajonistliku maali puhul oluline mitte objektide kuju või värvuse kujutamine, vaid kõigi objektide ühtsust edasi andvate kiirte "lakkamatu ja intensiivne draama" (Larionov 1976 [1914]: 101). Larionov võtab eeskujuks Vrubeli, kes samuti väitis, et "kontuure, millega kunstnikud vormi piiritlevad, ei ole tegelikult olemas – on vaid optiline illusioon, mis tekib objektile langevate ja selle pinnalt eri nurkade all peegelduvate kiirte koostoimest" (Bowlt 2012: 110). Rajonistid deklareerisid, et rajonism on pühendatud värvi domineeri-

misele ja selle orkestreerimisest tulenevate resonantside uurimisele (Larionov 1976 [1914]: 101), vastandudes seega näiteks futurismile, mis käsitles maali nii värvi kui vormi kujutamise vahendina. Nii rajonismi kui futurismi põhimõtted, mida võis siduda kiiruse, valguse ja energia mõistetega, olid sobivalt kooskõlas vasakpoolse retoorikaga.

Abstraktsionismini, milleni Kandinsky jõudis pigem sümbolismi ja visuaalsete kujundite üldistuste kaudu, jõudis *zaum*i seisukohtadest tugevalt mõjutatud Malevitš läbi eituste ja destruktsiooni. Reeglid, mida ta eiras, olid nö pildigrammatika reeglid. Malevitši "Must ruut", mille algallikaks oli motiiv futuristliku ooperi "Võit päikese üle" lavakujundusest, avas Malevitši sõnul tee suprematismile (Bowlt 1976f: 304). Malevitši märkmete põhjal võib järeldada, et loomingulise impulsi aluseks peab ta intuitiivset mõistust, mitte alateadlikku intuitsiooni. Suprematismi kui süsteemi eesmärk oli Malevitši sõnul aidata kaasa värvi kui väljendusvahendi nö sisulisele arengule, mis võimaldaks värvil muutuda maalilise segaduse osast (mida esindasid nii traditsiooniline maal kui Kandinsky) autonoomseks üksuseks (Malevitš 1976 [1915]: 144–145). "Teema tapab alati värvi ja me ei märkagi seda", kirjutab Malevitš (samas, 130). Ka Kandinsky kompositsiooniteooria järgi on värv ikoonilistest väljendusvahenditest intensiivseim, kuid tingimusel, et see ei muutu illustratiivseks. Illustratiivsel eesmärgil kasutatud värv esindab Kandinsky sõnul vaid ühte värvi paljudest aspektidest. Kuigi mõlemad, nii Kandinsky kui Malevitš, juhivad tähelepanu värvi ja vormi tihedale seotusele, tundub see side Malevitši loomingus olevat kindlam ning orgaanilisem. Kandinsky seevastu kirjeldab vormi kui objekti (reaalse või ebareaalse) kujutist või ruumi või pinna puhtalt abstraktset piirangut, mis võib eksisteerida ka suhteliselt iseseisvalt (Kandinsky 2020 [1911]: 45) ehk värvist sõltumatuna.

1919. aastal Moskvas toimunud kaks näitust, "Objektitu loovus ja suprematism" ja "Värvidünaamika ja tektooniline primitivism" deklareerisid jõudmist "puhta", kõrvalmõjudest vabastatud maalikunstini. Osalenute ühine seisukoht oli, et igasugusest esteetilisest funktsioonist vabastatud maalikunst on iseseisev kunstiline reaalsus, millel on oma seadused ja mis nõuab potentsiaalse vaataja tajumehhanismide ümberorganiseerimist – tajumise abil, mis on orienteeritud kokkupuutele reaalsusega, ei suudeta aduda maalikunsti uusi dimensioone ja uusi, "taasavastatud" reaalsusi (Venkova 2020: 187). Ka avangardistlik maalikunstnik Ivan Kljun on avaldanud veendumust, et värvi puhul tuleb rääkida vaid värvile omastest analüüsivõimalustest: värv allub ainult värvi seadustele, mitte aga loodusseadustele (Kampasakali *et al.* 2007: 451). Järeldus, milleni Kljun praktiku vaatenurgast lähtudes jõudis, meenutab Wittgensteini värviväidete analüüsi lõpptulemust.

Värvi määratlematus jääb pidevalt verbaalsele väljendusviisile "jalgu". Ka autoriteetsete teadlaste puhul viib see mõnikord üpris drastiliste väljaütlemisteni. Marrone sõnul on "visuaalkunst (*plastic*) omamoodi "teine" nägemus maailmast, mis nõuab ebatavalisi võimeid, mida ei ole sotsiaalselt ette nähtud, ning mis on väga sageli kunstnike või, mis pole sugugi paradoksaalne, lollide eelisõigus" – sarnaselt tobukestele ei näe kunstnik Rorschachi testi tehes mitte kindlaid figuure,

vaid pelgalt kujundituid laike (Marrone 2021: 112–113). Mis põhjusel siinkohal sellest rääkida?

Marrone väitel on võime, mida võiks nimetada visuaalse vormi nägemise oskuseks ning mis on (justkui) kunstnike või rumalate puhul konstitutiivne, siiski erineval määral olemas kõigil inimestel ning aitab kaasa subjektiivse mulje konstrueerimisele (samas, 113). Visuaalkunsti sõnulseletamise vajadus eeldab sageli millegi nägemist seal, kus seda tegelikult olla ei pruugi – vaatajalt nõutakse visuaalse loomingu interpreteerimisel verbaalset loomingulisust. Marrone repliigile võib lisada teisegi analoogilise sõnavõtu ja jõuda nii pildilise materjali nö kromaatiliste osade analüüsi ehk Fernande Saint-Martini koloreemide teema juurde. Saint-Martin ei tee saladust sellest, et tema väljapakutud värvi käsitlevatel tähendusühikutel algse kunstiteose tähenduse loomise loogikaga märkimisväärseid kokkupuutepunkte ei ole, ning annab vene avangardistide, sealhulgas Kandinsky, aga ka Klee, Mondriani ja Albersi visuaalkunsti elemente käsitlevatele teoreetilistele kirjutistele hävitava hinnangu, kuigi mööndes, et "neid ei saa selle eest kritiseerida, sest visuaalses valdkonnas, nagu ka igas teises teadusvaldkonnas, ei ole tegelikkuse vahetu kogemus kunagi võimaldanud selle koostisosi avada" (Saint-Martin 1987: 2).

Selliste väljaütlemiste aluseks olevate seisukohtade analüüsi ja lahtimõtestamise ideest lähtudes on kirjutatud artikkel "Värvi semiootikast visuaalkunstis" (Simson 2020). Küsimusele värvi olemuse ja selle olemuse sõnastamise vahekorrast on siinkirjutanu arvamuse kohaselt võimalikest usutavaima vastuse andnud Ludwig Wittgenstein. Et värvi kui tähendusloome ühiku probleemiga on seotud värvi minimaalsete tähendusühikute küsimus, on järgneva alapeatüki raames tehtud põgus kõrvalepõige ka Hume'i kadunud sinise teemasse.

2.2 Wittgenstein ja Hume'i kadunud sinine

Ludwig Wittgensteini värviväited on ennekõike grammatilised avaldused. Nende väidete objektiks ei ole mitte niivõrd värvilised pinnad või mahud, kui värvimõisted ja nende struktuur (Barceló *et al.* 2017: 225). Värvide võrdlemine on Wittgensteini jaoks kontseptuaalne protsess ning värvimudelid ja -skaalad kujutavad endast kontseptuaalset struktuuri. Wittgensteini väidete tõepärasus ei sõltu mitte niivõrd kromaatilistest nähtustest, vaid kontseptuaalsete mõistete grammatilisest struktuurist, mis värvusi ja värve kirjeldab. Visuaalkunsti võimalikud maailmad on üles ehitatud nii tundlikult, et muutus ühe elemendi värvis, vormis või diagrammilistes või topograafilistes suhetes võib kaasa tuua tähenduse muutuse. Värvisõnad seevastu on kontseptsioonid, mis mitmel moel meie arusaamu koordineerivad. Üritamatagi leida vastust küsimustele, kuidas värvisõnad visuaalkunsti mõistmist mõjutavad ja mis on värvisõnades sedavõrd sõltuvusttekitavat, et need visuaalkunstis sageli värvi kui ikoonilise väljendusvahendi üle domineerivad, on siinkohal tuginetud Wittgensteinile kui autoriteedile värvi ja värvikontseptsioonide üle mõtisklemisel. Lisaks oleks ka puhtpraktilisest ja pedagoogilisest seisukohast huvitav teada, kui kaugele värvisõna mõju ulatub.

On ilmne, siinkirjutatu ei anna kaugeltki vastust küsimusele, kui määrav on värvisõnade tegelik roll ja mil moel need meie otsustusi koordineerivad. Teine teema, milleni Wittgensteini värvipunkti ja koordinaatide süsteemi kaudu on võimalik jõuda, on värvi minimaalse tajutava ühiku teema. Sarnaselt Kandinsky ja Malevitši ideedele vormi ja värvi algühikutest aitab *minima visibilia* teema ühendada vene avangardi kunstiteooriaid digitaalse tänapäevaga.

Värvide ja värvuste tajumise probleeme on traditsiooniliselt käsitletud erinevatest filosoofilistest vaatenurkadest lähtuvalt. Wittgensteini probleemiasetuste mitmekesisus, mis hõlmab nii keele, loogika ja kui ka fenomenoloogia valdkondi, toob esile hulgaliselt vaatenurki, millest mitmed on ka praktilise kunstiloome ja -analüüsi seisukohalt mõtlemapanevad. Wittgensteini märkused värvi kohta keskenduvad kahele põhiküsimusele: esmalt, mis on värv (st mida öeldakse objekti kohta, kui öeldakse, et see on üht või teist värvi? Kas hinnang värvi kohta on subjektiivne või objektiivne? Kas värv on objekti primaarne või sekundaarne omadus, fenomenoloogiline või füüsiline nähtus?); ja teiseks, milline on värviväidete loogiline struktuur? (Barceló *et al.* 2017: 216).

Wittgenstein väidab, et värviväidete keel on loogiliselt struktureeritud. Värvi mõiste formuleerimiseks tugineb Wittgenstein esialgu "värvide matemaatika" ideele ja toob sisse "värvide geomeetria" mõiste, kahtlemata värvide matemaatilise kujutatavuse ja värvusruumi iga punkti (matemaatilise) eristatavuse võimalikkuses (Lugg 2017: 54). Wittgensteini väitel on ruum, aeg ja värvus (värv) objektide vormid (Wittgenstein 2001: 2.0251). See tähendab, et igal nägemisruumi osal peab olema värv ja et iga värv peab hõivama osa nägemisruumist – kahe värvi üheaegne esinemine nägemisvälja ühes ja samas punktis on võimatu (samas, 6.3751). Kõiki objekte iseloomustab üldine fenomenaalne värvus ja ruumiline või ajaline väärtus (Jacquette 2017: 78). Ruumiliste komplekside all mõistab Wittgenstein nii materiaalset objekti, mis hõivab füüsilise ruumi mingi piirkonna, kui ka mentaalset visuaalset kujutist, "võimaluste ruumi". Mõlemad, nii materiaalne objekt kui mentaalne kujutis, on värvilisteks osadeks (pindadeks) jagatavad (Soutif 2017: 10). Niisiis moodustuvad igasuguse visuaalse representatsiooni monokromaatilised komponendid lõpmatust hulgast punktidest, kusjuures igal punktil nägemisväljas peab olema värvus (nagu iga toon peab omama helikõrgust, puutetundlik objekt peab omama kõvadust jne). (Wittgenstein 2001: 2.0131). Punktid lõputus vaateväljas on määratud koordinaatidega, kusjuures eri värvused on tingimata seotud eri punktidega. Wittgensteini jaoks on vaatevälja ulatus lõpmatu (samas, 6.4311). Põhjusel, et vaateväli on potentsiaalselt lõpmatu ehk piiritlematu (Nakano 2017: 169), on ka seal toimuvate protsesside piiritlemine komplitseeritud. Selle, millal mingi protsess on jõudnud oma piirini, kehtestab ennekõike analüüsimeetodi valik.

Et värvipunkt on määratletud ühe värvi ja ühe reaalsuskoordinaadi abil, ei ole mingil moel võimalik, et kaks värvi asuvad korraga samas kohas (Ometiţă, 2017: 130). Värvide koosesinemine on võimatu ennekõike värvide loomupärase läbipaistmatuse tõttu. Värvide ühine esinemine on ka loogiliselt võimatu, sest selle "välistab värvide loogiline struktuur" (Lugg 2017: 35–36). "Läbipaistev valge" sellesse konstruktsiooni ei sobi, sest läbipaistva valge värvi olemasolu seaks

kahtluse alla väite, et värvipunkt võib olla vaid ühte värvi. Wittgensteini kommentaar "läbipaistva valge" võimatuse kohta on vajalik, et mõista Wittgensteini hilisemate värviväidete kujunemise loogikat. Tõsiasi, et värviterminite kokkusobimatus tuleneb sageli ennekõike keelest, milles faktid on esitatud, sunnib Wittgensteini tõdema, et värviväiteid kasutatakse sageli loogilise ja empiirilise piiril (Wittgenstein 1978a, I §32). Väidete tähendus muutub mitme valdkonna vahel liikudes, mistõttu on neid võimalik näha mõnikord normi väljendusena ja teinekord kogemuse väljendusena (samas).

2.2.1 David Hume'i väide sinise puuduva varjundi kohta

Rohkem kui paarsada aastat enne Wittgensteini arutles värvide loogilise struktuuri üle šoti filosoof David Hume. Hume'i jaoks tähendas mõtlemine järjestikku ilmuvate kujutluste analüüsi: mõistus on nagu silm, mis võrdleb tema ette asetatud mõtteobjekte (Manovich 1993). Hume'i väitel on värvid lihtsad ideed, mida ei saa osadena analüüsida, neid saab ainult tajuda või mäletada. Vaatamata sellele, et värv ei ole kompleksne, saab seda siiski defineerida suhte kaudu teiste värvidega. Näitamaks, et lihtsad ideed ei ole alati tuletatavad sensoorsetest muljetest, esitab Hume retoorilise küsimuse: kas kujutlusvõime abil on võimalik ette kujutada värvivarjundit, mille kohta sensoorne kogemus puudub? Hume on seisukohal, et puuduvat sinise varjundit saab määrata kõrvuti asetsevate värvitoonide vaheliste üleminekute loogika kaudu. Seega demonstreerib Hume'i näide puuduvast sinisest, et värvi sisu saab määrata värvisuhete süstemaatilise struktuuri alusel. Wittgenstein seevastu käsitleb küsimust loogika seisukohast: kui miski (käesoleval juhul sinise värvi toon) on $n + 1$ värvusastmega, võib pidada õigeks väidet, et see toon võib olla ka n värvusastmega. Kui toon on n värvusastmega, siis ei pruugi ta $n + 1$ värvusastmega olla (Ometiță 2017: 134), järelikult ei saa väite tõepärasuses kindel olla.

Uurimise aluseks olevatest kategooriatest ja analüüsimeetodi valikust sõltub, millal värvusastmete tuvastamise protsess on oma piirini jõudnud. Esimesed laboratoorsed uuringud lihtsate vormide esteetilise mõju kohta tegi 1876. aastal Gustav Fechner, kes on tuntud kui eksperimentaalpsühholoogia aluseks olevate matemaatiliste meetodite rajaja. Hiljem, sajandivahetusel, hakkasid paljud protogestaltpsühholoogid tegelema lihtsate visuaalsete vormide tajumise teemaga, uurides geomeetriliste kujundite nagu ruutude, ristkülikute, ellipsite ja kolmnurkade ning erinevate joonte tajumise eripärasid (Manovich 1993). Küsimuses, mil määral on väiksemaidki värvitoonide erinevused tajutavad, tuginetakse tavaliselt Fechneri psühhofüüsilise analüüsi mudelile. Fechneri teooria (1860) kohaselt on vähimateks eristatavateks ühikuteks, mida silm on võimeline tajuma, *minima visibilia* ehk minimaalsed tajupartiklid. Fechner eeldas, et on olemas mõõdetav ja matemaatiliselt määratletav seos minimaalse tunnetuse intensiivsuse erinevuse (st intervalli, mida silm on võimeline tajuma) ja teadlikult tajutava minimaalse füüsilise stiimuli intensiivsuse muutuse vahel (Soutif 2017: 11). Intensiivsuse minimaalse erinevuse tuvastamise uurimiseks jagas Fechner analüüsitava pinna väikesteks piksleid meenutavateks ruutudeks. Probleem oli

ennekõike teoreetiline ning ei saa väita, nagu oleks kõikidel taolistel juhtudel tegemist minimaalsete tähendust kandvate ühikutega. Käesoleva töö seisukohalt on teema aktuaalne sel määral, kuivõrd see seostub uue meedia värvilahenduste võimalustega.

Wittgenstein näeb värvimudeleid loogiliste struktuuridena, mis põhinevad värvide omaduste suhetel. Oma "Filosoofilistes uurimustes" märgib ta, et "oktaeeder, mille tipus on puhtad värvid /.../ on grammatiline kujutis" (Wittgenstein 1978b: 51). Värvide representatsiooni loogilisest struktuurist peaks olema ilmne, et kui värvi nimetatakse punaseks, ei saa seda samaaegselt nimetada ka roheliseks (samas, 107). Lisaks selgitab taoline struktuur värvide vahelisi suhteid ja nende suhet musta ja valgega. Oktaeedri taolised geomeetrilised mudelid ei tegele konkreetselt värvidega, vaid kujutavad keerulist värvisuhete võrgustikku ning näitavad sel moel erinevaid konkreetseid kasutusvõimalusi (Carvalho 2017: 330). Oma hilisemates märkustes (1929–1930) ütleb Wittgenstein, et geomeetrilised mudelid nagu oktaeeder värviterminoloogia keerulist süsteemi ei hõlma. Värvide geomeetrial põhinev analüüs asendub värvimõistete kogumite analüüsiga (samas) ja viib järelduseni, et värviterminoloogia tähendus ja vajalikkus jääb eranditult keelemängude valdkonda. Need väited ei ole empiirilised, vaid puudutavad mõisteid ja nende kasutamist.

Wittgenstein jõudis niisiis järeldusele, et värvide loogiline korraldus on tunduvalt keerukam kui pelgalt erinevate koordinaatsüsteemide rühmitamine, nagu ta oma (lühiajalises) fenomenoloogilises faasis oletas (Silva 2017: 203). Värvisüsteemid on arvulistest koordinaatsüsteemidest keerulisemad, sest värvisüsteemide puhul lineaarne struktuur ei kehti: arvuliste koordinaatsüsteemide skaalad on lineaarsed, st igast kahest arvust on üks suurem kui teine, samas kui värvikontseptsioonide puhul ei saa väita, et kahe värvi puhul üks neist "tuleb enne" või "on suurem kui" teine (samas). Wittgenstein väidab, et värviskaalad ja koordinaatsüsteemid on praktikate tulemus ning ei sobi millegi nii raskesti defineeritava määratlemiseks kui värv. Et kontseptuaalsete süsteemide aluseks on ennekõike praktikad, pakub Wittgenstein praktikatest lähtuvalt lihtsa lahenduse ("Remarks on Colour", 1978 [1950]): kuna värvimõisteid ja värve kasutatakse väga erinevatel eesmärkidel, siis võivad ühe ja sama kasutuse piires ja isegi samas kontekstis eksisteerida erinevad värvisüsteemid, mille puhul ka põhivärvide ja kombineeritud värvide eristus võib olla erinev. Praegu kasutusel olevatest värvisüsteemidest klassifitseerib näiteks RGB värve punase, rohelise ja sinise protsentuaalse sisalduse järgi, CMYK seevastu tsüaani, magenta, kollase ja musta sisalduse järgi.

Adobe Photoshop kasutab 24-bitist RGB-värvimudelit, mis võimaldab tehniliselt eristada üle 16 miljoni värvi. Kuigi kasutaja monitori ja värviprofiili võimalused täieliku värvivaliku kuvamist piiravad, on see siiski näide sellest, kui ebapiisavad võivad värvimõisted tegelikkusega võrreldes olla. Vaatamata sellele, et Wittgenstein kasutab värvimõistete teemat järelduste tegemiseks loogiliste struktuuride kohta üldiselt, pakuvad need värviterminoloogia käsitlused isegi vaid riivamisi puudutades rohkelt mõtlemisainet. Küsimust sellest, kuidas värvi puhul empiiriline ja kontseptuaalne valdkond omavahel seotud on, tuleb ka kunstipraktikate seisukohast oluliseks pidada.

3. VISUAALKUNSTI TEOSE ANALÜÜS

3.1 Praha Lingvistilise Ringi kunstikäsitlusest

1910.–1920. aastatel formuleerisid vene kirjandus- ja keeleteadlased oma eesmärgina neutraalse ja universaalse kirjandusteaduse loomise ja kirjanduslike tekstidega seotud kunstiliste meetodite uurimise (Mrugalski et al 2023: 4). 20. sajandi alguse vene formalismi ja avangardistliku visuaalkunsti seos on ilmne – vene avangardistlik kunst ja vormikoolkond ei olnud seotud mitte ainult ajaliselt, vaid ka konkreetsete autorite isiklike suhete kaudu. *Zaum*i periood vene kirjanduses langes kokku vene avangardi kubistliku perioodi algusega. Vene formalistidega seotud kirjanduslikud rühmitused, Opojaz ja Moskva Lingvistiline Ring, käsitlesid kunsti (kõigepealt verbaalset kunsti, seejärel kõiki teisi kunstiliike) inimtegevuse vormina, mida reguleerivad kunstiliigile omased sisemised seadused, mitte ideoloogilised, sotsiaalsed või psühholoogilised tingimused (Tihanov 2012: 1239). Jagati seisukohta, et kunst erineb kõigest muust just kunstilise vormi poolest, kuid oldi eriarvamusel selles, kuidas kunstiline vorm "toimib" (Pilštšikov 2023: 212). Kirjandust hakati käsitlema autonoomse süsteemina. Samal ajal, kui formalistid uurisid kirjanduse loomemeetodeid, süvenesid visuaalkunstnikud oma loominguliste meetodite uurimisse. Algselt kirjandusteooriaga seotud Viktor Šklovski "kummastuse" põhimõte näiteks mõjutas märkimisväärsel määral 1920. aastate visuaalkunsti. Mõiste "nihe", mille kirjandusteadlane Juri Tõnjanov kirjandusteaduses kasutusele võttis, osutab nii kunstiliste elementide kui nende süsteemide ruumilistele, ajalistele ja hierarhilistele muutustele. Tõnjanov peab (kirjandusliku) evolutsiooni põhikontseptsiooniks süsteemide vahetumist, mis on ajaloolisest perioodist sõltuvalt aeglasema või hüppelisema iseloomuga ning mille puhul "traditsiooni" mõiste viiakse uuele tasandile (Tõnjanov 2014b [1927]: 233–234). Tõnjanovi sõnul ei tähenda see formaalsete elementide äkilist ja täielikku uuendamist või asendamist, vaid formaalsete elementide uut funktsiooni (samas).

Erinevate teoreetikute arvamuste kohaselt oli sajandi alguse vene formalismi mõju Praha Lingvistilise Ringi teooriatele tajutav, kuid mitte määrav (Steiner 1982: 181). 19. sajandi tšehhi formalism, omaette spetsiifiline ning täpselt määratletud esteetika koolkond, erines hilisemast strukturalistlikust liikumisest, mida Praha Lingvistiline Ring esindab. Mukařovský sõnul on termin "formalism" ajalooliselt kohaldatav – see tähistab vene kirjandusteaduse koolkonda, mis esmakordselt kaasaegses kirjandusteaduses keskendus oma uurimustes luuleteose kunstilise ülesehituse küsimustele (Mukařovský 1935: 190). Kirjandusteaduslikes küsimustes lähtus Praha Lingvistiline Ring ühelt poolt kodumaistest allikatest ja teiselt poolt formalismist pärinevatest stiimulitest; kuna ringi põhikontseptsiooniks oli struktuur kui dünaamiline üksus, nimetati oma meetodit strukturalistlikuks (samas).

Peter Steineri väitel aitasid tšehhi strukturalistlikule mõtlemisele kaasa viis vene formalismi põhimõtet. Esiteks, poeetika uurimise seisukohalt oli kõige

olulisem keeleteaduse kasutamine verbaalse kunsti uurimise vahendina (Steiner 1982: 198). Funktsionalism, vene formalismi teine panus strukturalistlikku esteetikasse, oli lahutamatult seotud keelelise poeetika uurimisega ning praktilise ja poeetilise keele eristamisega (samas). Steineri väitel ei olnud kolmas formalistidelt pärinev mõiste, "kummastamine", tšehhi esteetikutele täiesti võõras – nii Josef Durdik kui Otakar Zich olid pidanud uudsust üheks esteetilise väärtuse allikaks (samas, 199). Neljandaks, dialektilise meetodi kasutuselevõtt avas Praha strukturalismile tee arenguks tšehhi formalismi ja postformalismi baasist kaugemale: Herbarti teooria kunstiteose elementide vahelistest staatilistest suhetest asendati struktuuri mõistega, mis sisaldas "nii pinget kui ka liikumist" (samas, 201). Viies vene formalistide põhimõte, mis oli strukturalismi jaoks oluline, oli seotud Tõnjanovi kirjandustekstide kui kirjandussüsteemi kontseptsiooniga, mille kohaselt kirjanduslik loome ja retseptsioon on vaid kirjandussüsteemi elementide konkreetsed rakendused (samas). Nii vene formalism kui tšehhi strukturalism lähtuvad poeetilise ja kommunikatiivse keele eristamise põhimõttest (Mrugalski 2023: 129). Mõlemal juhul on tegemist loomulikul keelel põhineva teooriaga. Lingvistilise analüüsi põhimõtteid laiendati ka visuaalkunsti valdkonda.

Praha Lingvistilise Ringi teooria puhul on esteetiline objekt alati artefaktiga seotud. Erinevalt oma varasematest kirjutistest, kus Mukařovský rõhutab ennekõike kunstiteose loomise kavatsuslikku iseloomu (Mukařovský 1976: 231), väidab ta 1943. aastal avaldatud artiklis "Intentsionaalsus ja juhuslikkus kunstis", et just määramatus on see, mis tagab kunstiteose püsiva elujõu ja võimsuse: niikaua, kuni artefakti muutuvaid aspekte tajutakse erinevates kontekstides määramatutena, on see esteetilise objektina alati uuel moel realiseeruv (Mukařovský 1978 [1943]: 122).

Intentsionaalsus ja mittesihipärasus on selles kontekstis semantilised, mitte psühholoogilised nähtused: nende olemus seisneb ühelt poolt teose ühendamises tähenduslikuks tervikuks ja teiselt poolt selle ühtsuse hävitamises (samas, 22). Mukařovský sõnul tuleb kavatsuslikkuse all mõista kunstiteose elementide ühendamist terviklikku süsteemi; mittesihipärasuse kui vastandliku tendentsi tulemuseks on teose semantilise ühtsuse hävitamine (samas) ehk tagasipöördumine kunstiteose elementide fragmentaalse analüüsi poole. Kuigi Mukařovský eeldab, et teos on suletud üksus, iseloomustab seda eriline kvaliteet, mis teeb teosest korduvalt "elulise tähtsusega *asja*" (samas, 122) ning ei lase teost tajuda lõplikult fikseeritud tähendusega märgina.

Tunnuseks, mis kunsti teistest semiootilistest struktuuridest eristab, on Praha Lingvistilise Ringi 1929. aasta teesides (*Theses Presented to the First Congress of Slavic Philologists in Prague,* 1982 [1929]: IIIc, 5) märgitud kavatsuse suunatus mitte tähistatava, vaid märgi enda poole – märk on kunstisüsteemis domineeriv. Intentsionaalsus teeb teose tunnetatavaks märgina, mittesihipärasus aga

asjana[5]. "Kunstiteos ei ole mitte ainult märk, vaid ka *asi*, millel on vahetu mõju inimese vaimuelule /…/. Nagu *asi* võib teos mõjutada universaalselt inimlikku aspekti; märgina kõnetab teos lõppkokkuvõttes alati seda osa inimeses, mis on sotsiaalsete tegurite ja ajastu poolt mõjutatud," kirjutab Mukařovský (1978 [1943]: 128). *Asja* kui semantilise konstruktsiooni mõiste võttis 1920. aastatel kasutusele lingvist ja kirjandusteadlane Grigori Vinokur. Poeetiline looming on töö sõnaga, mida ei käsitleta mitte ainult märgina, vaid ka kui oma konstruktsiooni omava *asjana* (Vinokur 1923: 110). Poeetilist funktsiooni omandades ei kaota sõna teisi funktsioone, vaid viimased kaetakse uue konstruktsiooniprintsiibiga (samas). Mõiste "konstruktsioon" oli formalistidel "vormi" sünonüümiks ja "konstruktiivne (konstruktsiooniline) printsiip" tähistas materjali organiseerimise viisi ning teose vormilise korralduse põhimõtet (Pilštšikov 2023: 218).

Strukturaalne semantiline analüüs puudutab Mukařovský sõnul nii "sisu" kui ka "vormi" (Mukařovský 1978 [1943]: 128). Mõisted "sisu" ja "vorm" on korrelatsioonis: üks on ilma teiseta mõeldamatu. Iga sisu ja vormi probleemi analüüs tähendab sisu lahutamist vormide süsteemiks ning sealt edasi vormikihtide süsteemiks (Špet 2006 [1923]: 232). Gustav Špeti väitel kujutaks sisu analüüs endast vormide süsteemi analüüsi ja "teema" analüüs suhete süsteemi analüüsi (samas). Erinevalt varasematest töödest, mis võisid tõenäoliselt olla rohkem vene formalismist mõjutatud, on "sisu" ja "vormi" mõisted Mukařovský hilisemates töödes kaugenenud. Praha strukturalistide huvi liigub kunstiteose struktuurilt selle konkretiseerimise tingimuste suunas. Konkretiseerimise tingimused tekivad väljaspool teost, need on kollektiivsed ning ajas muutuvad (Wutsdorff 2023: 53).

Sarnaselt formalistidele oldi Praha Lingvistilises Ringis seisukohal, et (kirjandus)teose kui süsteemi iga element korreleerub ühelt poolt teiste teoste kui süsteemidega ning teiselt poolt omaenda süsteemi teiste elementidega. Teose kui süsteemi iga elemendi suhet teiste elementidega ja seega ka kogu süsteemiga nimetab Tõnjanov selle elemendi konstruktsioonifunktsiooniks (Tõnjanov 2014b [1927]: 222). Kõiki komponente hinnatakse kunstiteose struktuuri seisukohalt ja selle väärtuse määrab igal konkreetsel juhul komponendi funktsioon struktuuris (Mukařovský 2014 [1932]: 48). Kunstiteose tähendus tekib keerulises vastastikuses suhtes artefakti ning individuaalse ja kollektiivse vastuvõtukonteksti vahel (Wutsdorff 2023: 54): esteetiline objekt taasluuakse retseptsiooni käigus. Strukturalism näeb iga konkreetse distsipliini mõistesüsteemi sisemiselt korrelatiivsena: iga mõiste selles määrab kõik teised mõisted ning on omakorda nende poolt määratud (Mukařovský 1988: 68). Mõiste sisu on määratletud koha järgi, mille see süsteemis antud hetkel hõivab. Taoline korrelatsioon annab konkreetsetele mõistetele "tähenduse", mis võib senise definitsiooni ületada, seega on mõiste strukturalismile omane dünaamiline vahend, mis loob võimalused struktuuri sisemiseks ümberkorraldamiseks pidevalt uuenevast reaalsusest sõltuvalt (samas).

[5] Igor Černovi järgi on *asja* peamiseks tunnuseks (kommunikatiivsuse seisukohast lähtudes) selle materiaalsus ja isoleeritus teistest asjadest. Igapäevases teadvuses omistatakse *asjale* utilitaarne iseloom, kuid oma utilitaarses kvaliteedis ei kuulu *asi* kultuurisüsteemi ("Asi ja idee kultuuris", *Looming* 12/1973, lk 2050–2069).

Märk ja selle tähendus ei sobi ideaalselt kokku: ühel tähistajal on mitu semantilist funktsiooni ja üks tähendus väljendub alati mitme märgina (Kartsevski 1977 [1929]: 49). On võimatu ette kujutada keelt, mille märgid oleksid oma olemuselt sedavõrd dünaamilised, et ei tähendaks midagi väljaspool konkreetseid olukordi –, järelikult peab keeleline märk oma olemuselt olema samaaegselt nii staatiline kui dünaamiline (samas, 50). Konkreetse olukorraga kohandudes saab märk muutuda ainult osaliselt; et oma identiteeti säilitada, peab teatud osa märgist jääma staatiliseks (samas). Sellest tuleneb ka sõna kui keelelise märgi ja visuaalse kujundi olulisim erinevus: visuaalne kujund on märkimisväärselt ambivalentsem ning saab asetuda erinevatesse kontekstidesse mitte ainult erinevates, vaid lausa vastupidistes tähendustes – välja arvatud juhul, kui tegemist on sümboliga.

Praha Lingvistilise Ringi teooriatele omane dünaamilisus ilmneb ka Mukařovský semantilise žesti teoorias. Mukařovský kontseptsioon semantilisest žestist kui kunstiteose struktuuri korraldavast printsiibist on rakendatav mitmete kunstivormide puhul (artiklis "Animatsioonigraafika visuaalse keele semiootiline analüüs" on osutatud seostele Mukařovský semantilise žesti põhimõtete ja Sergei Eisensteini kompositsiooniprintsiipide vahel). Semantiline žest seob tähendusloome elemendid terviklikuks kunstiteoseks. Semiootilise analüüsi seisukohast võimaldab semantiline žest juhtida tähelepanu tähenduse kujunemise protsessile, selgitades selle konstrueerimise ja rekonstrueerimise aluspõhimõtteid (Kubíček 2007). Kunstniku loominguline žest projitseerub mitte ainult konkreetse teose semantilisse struktuuri, vaid ka kunsti kui süsteemi või struktuuri laiemasse dünaamikasse.

Mukařovský eristab kunstiteost kui füüsilist objekti ja kunstiteost kui esteetilist objekti, füüsilise kunstiteose fenomenoloogilist korrelaati (Mrugalski 2023: 123). Artefakti ja esteetilise objekti autonoomia ajendas Mukařovskýt sõnastama oma funktsionaalset kunstiteooriat: kunstis on esteetiline väärtus teoses sisalduvate väärtuste hierarhias domineeriv, samas kui väljaspool kunsti on selle positsioon kõikuv ja tavaliselt allutatud (Mukařovský 2014 [1932]: 48). Lisaks sellele hinnatakse kunstiteose puhul iga komponenti ka kõnealuse teose struktuuri seisukohalt ning selle roll on igal üksikjuhul määratud komponendi funktsiooniga struktuuris (samas). Mukařovský panust esteetilise objekti defineerimisse hindab Peter Steiner (2023: 209) tšehhi kirjanduskriitiku František Šalda sõnadele tuginedes järgmiselt: "Mukařovský panus seisneb tema võimes asendada relatsioonilise esteetika staatiline struktuur uue, dünaamilise arenguprintsiibiga".

Vene vormikoolkonna ja Praha Lingvistilise Ringi kunstiteooriaid ühendab seisukoht, et kirjandusteost, nagu ka visuaalkunsti teost, tuleb käsitleda dünaamilise vormina. Mukařovský sõnul on poeetilise teose materjal erinevate komponentide omavaheliste suhete võrgustik (või suhete süsteem), mis on sisemise hierarhia alusel organiseeritud (Mukařovský 2014 [1932]: 45). Vormi dünaamika väljendub vormi konstruktsiooniprintsiibi muutumises: dünaamiline vorm tuleneb tegurite koostoimest ja potentsiaalselt võimalikest tähenduse muutustest, mida ühe semantilise rühmituse esiletõstmine teise arvelt võib kaasa tuua (Tõnjanov 2014a [1924]: 208). Vormi dünaamika on automatismi pidev rikkumine, erinevate konstruktsiooniprintsiipide pidev kehtestamine (samas). Teisalt on kunstiteose

vorm dünaamilises suhtes teiste, juba olemasolevate kunstiliste vormidega. Dominant kui struktuuri liikumapanev jõud määrab kõikide komponentide vahelised suhted. Sünkroonsuse ja diakroonsuse vastandamine kui süsteemi mõiste ja evolutsiooni mõiste vastandamine kaotab oma aktuaalsuse, kui võtta arvesse, et iga süsteem esindab evolutsiooni, ning samas on evolutsioon alati süstemaatilise iseloomuga (Tõnjanov, Jakobson 2014 [1928]: 238).

Vene vormikoolkonna panust poeetika väljendusvahendite uurimisesse võib pidada epohhiloovaks. Vene formalistid olid avangardistliku poeetika teoreetilised eestkõnelejad, kellel aga, erinevalt Praha strukturalistidest, puudus ühine metodoloogiline platvorm (Steiner 1982: 204). Praha strukturalismi ühiseks metodoloogiliseks aluseks oli funktsiooni mõiste rakendamine, mis oli omakorda lahutamatult seotud märgi, esteetilise normi ja esteetilise väärtuse mõistetega. Kunstisemiootika kui visuaalsemiootika aladistsipliini vajalikkuse väitele potentsiaalseid teoreetilisi tugipunkte otsides (vt artikkel "Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikast", 2022) tundus otstarbekas uurida kunstisemiootika teooriaid, mis asuksid tänapäevale ajaliselt lähemal kui vene avangard, ning pakuksid metodoloogilist alust ning teooria võimaliku rakendamise ja edasiarendamise võimalusi. Artikkel "Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikast" käsitleb Praha strukturalismi olulisemaid põhimõtteid nimetatud vaatepunktist lähtuvalt.

Käesolevas väitekirjas on kunstilise objekti staatus määratletud kunstilise kavatsuse realiseerimise fakti kaudu Mukařovský 1930. aastate artiklitele tuginedes. Kunstiteose defineerimisel on lähtutud ennekõike loomeprotsessist kui kavatsuslikust sihipärasest tegevusest. See seisukoht põhineb Mukařovský väitel, et kavatsuslikkus määrab kunstiteose olemasolu struktuuri ja materjali korrastamise kaudu (Mukařovský 1976: 231). Mukařovský seisukohtade mõjud kajastuvad mitmetes hilisemates kunstiteose määratlustes, näiteks Alessandro Arbo muusikalise akti definitsioonis: muusikaline akt on sihipärane tegevus eesmärgiga luua teos, mille puhul domineerib esteetiline funktsioon (Arbo 2020: 51). Seda definitsiooni, nagu ka Arbo ettepanekut käsitleda kunstiteose staatust dokumendina (samas, 50–51), võib vabalt laiendada kunstilisele aktile üldisemas mõistes. Taoline käsitlus "sulgeb" kunstiteose vormi ja piiritleb selle seeläbi semiootilise analüüsi tarbeks.

3.2 Ajast visuaalkunstis

Artiklites "Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikast" ja "Animatsioonigraafika visuaalse keele semiootiline analüüs" käsitletud semantilise žesti mõiste seob visuaalkunsti teose analüüsi ajalisuse teemaga. Kuna aja teemat on doktoritöö osana esitatud artiklites vaid põgusalt puudutatud, on järgmise peatüki eesmärgiks artiklites esitatud seisukohti toetada.

Kandinsky kirjeldab objektiivse aja ja kunsti suhet järgmiselt: juhul, kui aega iseloomustab jõulisus ja kontsentreeritus, võib kunst vabatahtlikult neid omadusi peegeldada. Jõulise, kuid sisemiselt lõhestatud aja korral kannab kunst selle

lõhestatuse jälgi. Kunst võib erinevatel põhjustel ajale iseloomulikele suundumustele vastanduda – sellistel juhtudel on kunsti ülesanne väljendada selle vastandumise põhjusi –, või ületada piirid, millesse aeg teda suruda püüab, ning visandada tuleviku piirjooni (Kandinsky 2020 [1926]: 234).

Kunstnik ja kunstiteoreetik Vladimir Favorski (nagu mitmeid aastakümneid hiljem ka Lev Manovich) pööras märkimisväärselt palju tähelepanu nägemise kui protsessi analüüsile. Favorski sõnul tajutakse tegelikkust nii ruumis ja ajas, ning ei ole absoluutselt mitte midagi, mida võiks tajuda ainult ruumis või ainult ajas (Favorski 1988 [1932]: 211). Visuaalkunsti puhul on ruumi ja aja kooseksisteerimine nii loomeprotsessi kui interpretatsiooniprotsessi lahutamatu osa. Joone tõmbamine ja kunstiteosesse süvenemine on mõlemad ajalised protsessid. Muuhulgas väidab Favorski, et mida otsesemalt ja nii-öelda "tooremalt" aega kasutatakse, nagu näiteks kino ja fotomontaaži puhul, seda vähem tajutakse asjaolu, et visuaalne materjal on ruumilise terviklikkuse mõistes organiseeritud; ning vastupidi, liikumatu kompositsioon võib vaatajas esile kutsuda erakordse visuaalse aktiivsuse (samas, 212–213). Kogemus erinevate ajahetkede ühendamisest üheaegsuseks võib pakkuda äärmiselt rikkaliku ruumipildi ja rikkuda seeläbi objekti staatikat (samas).

Visuaalkunsti puhul on visuaalne retoorika omandanud kunstiteose vormi ja seeläbi piiritletud. Kunsti kui kujundlikku kõnet võib defineerida tekstina. Visuaalse teksti korralduspõhimõtted on käesolevas töös tähistatud mõistetega "konstruktsioon" ja "kompositsioon". Favorski sõnul ei tajuta konstruktsiooni mitte visuaalse terviklikkusena, vaid "mingi muu meelelise korra terviklikkusena" (Favorski 1988 [1921–1922]: 78). Favorski määratleb konstruktsiooni kui visuaalkunsti teose sisemise liikumise korraldust. Konstruktiivse visuaalse teose näited on Favorski sõnul film või fotomontaaž, kus kaamera liikumine võimaldab kujundit vormida või "ruumi joonistada" (Favorski 1988 [1932]: 213). Kompositsioon, vastupidiselt konstruktsioonile, võimaldab vaatajal teost näha traditsioonilise visuaalkunsti "reeglitele" vastavalt (samas). Favorski defineerib kompositsiooni kui visuaalset terviklikkust, mis esitab liikumist või aega konkreetses visuaalses kujutises (samas). Kompositsioon on visuaalsete kujundite sidumine terviklikuks teoseks (samas), protsess või meetod, mis erineb klassikalisest realistlikust kujutamisviisist, näiteks akadeemilisest joonistamisest.

Kunstiteose ülesanne on Favorski sõnul aega kujutada ja korraldada (samas, 212). Ühena kompositsiooni definitsioonidest pakub Favorski välja järgmise variandi: kompositsioon visuaalkunstis tähendab püüdlust tajuda, näha ja kujutada ühes teoses erinevat ruumi ja erinevat aega. Kõik tajutav on elav ja liikuv, ning seetõttu ei saa kompositsiooni puhul arvestada ainult ruumiliste koordinaatidega, vaid tuleb arvestada ka ajaga. Friisi[6], koomiksite või filmi puhul kasutatakse aega nö sõna otseses mõttes ning organiseeritakse seda rütmi ja fookust arvestades. Muudel juhtudel tuleb liikumise edasiandandmiseks kombineerida üheks pildiks mitmeid erinevaid ajahetki (samas). Esimesel juhul, kirjutab Favorski, on liikumise aeg selgelt tajutav; teisel juhul kujutab visuaalne

[6] Friis – lame, korduva kujundusega horisontaalne arhitektuurne dekoorielement

kunstiteos samuti aega, ainult et see aeg on juba mineviku ja olevikuna määratletud. Oleviku tunnetuse hetke määrab sel juhul kompositsiooni fookus (samas, 213). Esimest kujutamisviisi nimetab Favorski konstruktiivseks vormiks ning teist, ühekorraga tajutavat visuaalset vormi tegelikuks kompositsiooniliseks vormiks.

Kandinsky väitel väljendub ruumilise kunsti ajalisus teost ühendavas sisemises liikumises, kusjuures liikumisena võib käsitleda vähimatki muutust teose üksikute elementide olemuses, omadustes ja toimimises. Sellised liikumised saavad tekkida nii teose loomise kui selle tajumise käigus. Punktis, mis on visuaalkunsti põhielement ning ajaliselt kõige napim ja kokkusurutum vorm, puudub aja element peaaegu täielikult, küll aga lisandub see kõigis punkti edasiarendustes (Kandinsky 2020 [1926]: 140). Kui väljastpoolt tulev jõud punkti teatud kindlas suunas nihutab, on tulemuseks sirgjoon. Sirgjoone puhul on ajaline element kergesti tajutav, sest kaugus on ajaline kategooria (samas, 198). Erinevad jooned esitavad aega erinevalt, isegi juhul, kui joonte pikkused on võrdsed: sirgjoone jälgimine on kaarjoone jälgimisest ajaliselt erinev, sest mida kurvilisem on kaarjoon, seda rohkem aega selleks kulub. Ka identse pikkusega horisontaal- ja vertikaaljoonte puhul omandab aja kasutamise viis sisemiselt erineva tähenduse – nähtus, millel on tõenäoliselt psühholoogiline seletus (samas, 199). Skulptuuri ja arhitektuuri kontekstis võib punkti mõista kui mitme pinna lõikumise tulemust: punkt võib olla samaaegselt nii ruuminurga lõpetus ja uute pindade tekkimise alguspunkt. Pinnad liiguvad punkti suunas ja kasvavad sellest välja (samas, 145). Kõik need protsessid on ajalised.

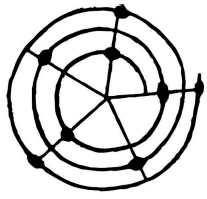
Kandinsky "liikumise" mõistet iseloomustab kaks komponenti, "pinge" ja "kõla". Mõlemad mõisted, nii "pinge", mis on defineeritud kui elemendis sisalduv jõud, kui "kõla" iseloomustavad liikumist. Vastanduvad, põrkuvad või vastupidi, paralleelselt toimivad ning üksteist toetavad jõud kannavad endas lisaks liikumise kõlale (tsentreerimata sirgete korral) ka kokkupõrke kõla, mis on teose dramaatika loomise vahendiks. Kui elementide liikumise jõujooned on piisavalt selgelt tähistatud, reageerib vaataja sellele liikumisele. Kandinsky väitel saab kõigile nähtustele, nii välistele kui sisemistele, anda lineaarse väljenduse, mis on tõlkega võrreldav (samas, 168). Teoses kajastuvad liikumissuunad võimaldavad vaatajal jälgida kunstniku semantilist žesti. Semantiline žest kui liikumine tähenduse suunas on samuti ajaline.

Teose konstruktsiooni võib vaadelda kui kompositsiooni abil moodustavate arengute skeemi, mis aistinguid ruumis ja ajas korrastab. Ka Kandinsky arvates arenevad nii visuaalkunst kui muusika ajas ja ruumis, kusjuures muusika on rohkem ajale orienteeritud. Muusikaline struktuur ei pea sealjuures olema mitte ainult kuuldav, vaid ka identifitseeritav ja (vähemalt ligikaudseltki) korratav ühe ja sama muusikutekogukonna liikmete poolt. See peab olema sama või sarnast otstarvet omavana äratuntav ühe ja sama kuulajaskonna liikmete seas, isegi kui paljud neist ei pruugi [kuulamisel] üldse teadlikudki olla ei struktuurist endast ega selle toimest (Maimets-Volt 2010: 83, vrd Tagg *et al.* 2003: 94).

Aega võib tajuda kui liikumist ruumis, niisiis saab ajalisi skeeme ka ruumiliselt kujutada. Ruumiline skeem või sketš võib olla autori sisemise loogika väljendus või kood selle mõistmiseks. On väidetud, et helilooja Arvo Pärdi

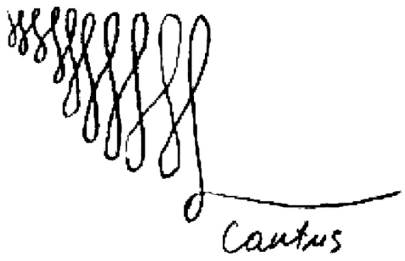
muusika näilise lihtsuse taga on tema teoste loogiline struktuur. Aja ruumilise kujutamise võimaluste näidetena on joonistel 1–2 toodud näiteid Arvo Pärdi kompositsiooniskeemidest.

Joonis 1. Pärdi sketš topeltkontserdile "Tabula rasa" (1977), mida peetakse Pärdi instrumentaalmuusika üheks olulisemaks teoseks. APK 2-1.16 Muusikapäevik, 1976, 14, lk 34.



Joonis 1a. Illustratsioon Kandinsky raamatust "Punkt ja joon tasapinnal. Pildikunsti elementide analüüs", lk 208: Lehtede kinnitumise skeem. (Järjestikuste lehtede asukohad võrsel.) Lihtne spiraal. (K. d. G. = Kultur der Gegenwart, Botaanika-osa, T. III, IV/2.).

Pärdi sketšid, heliteose struktuuri kujutavad skeemid, visualiseerivad teose ajalise liikumise trajektoori. "Tabula Rasa" skeem näitab aeglast, kontrollitud liikumist lähtepunktist üldise idee avaldumiseni. Siinkohal võiks tuua võrdluseks Kandinsky skeemi raamatust "Punkt ja joon tasapinnal": "Oma seemnest algavas arengukäigus – allapoole juure ja ülespoole tüve suunas – läheb taim punktist üle jooneks (joonis 1a), jõudes varsti keerukate joonekomplekside ja iseseisvate lineaarsete konstruktsioonideni, nagu seda on lehtede soontevõrk või okaspuu väline kuju," kirjutab Kandinsky, lisades, et ka iseseisvunud abstraktne kunst allub "loodusseadustele", järk-järgult lihtsama vormi juurest keerukama poole liikudes (Kandinsky 2020 [1926]: 208). Pärt on alati pidanud oma vaimse hoiaku fundamentaalseks tunnuseks nö Üheni taandamise püüdlust, mida nii helilooja ise kui ka erinevad tintinnabuli-muusikast kirjutanud on püüdnud täpsemalt määratleda erinevate terminitega nagu "alusühtsus", "ürgne ühtsus", "ühisnimetaja", "algallikas", "seeme", "ideaalne tuum", "algoritm" või "olemise algne kontsentraat" (Maimets-Volt 2010: 75). Sellest lähtudes võib Pärdi sketšil kujutatut näha kui Ühe evolutsiooni, liikumist üha komplitseeritumaks muutuva olemuse ja väljenduse suunas.



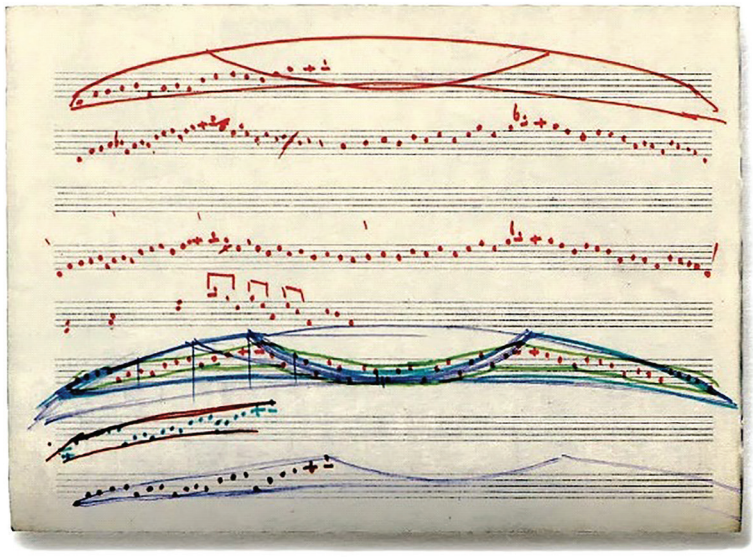
Joonis 2. Pärdi sketš teosele "Cantus Benjamin Britteni mälestuseks" (1977/1980). APK 2-1.16 Muusikapäevik, 1976, 14, lk 34.

Samuti kujutab heliteose sisemisi liikumisi Pärdi sketš teosele "Cantus Benjamin Britteni mälestuseks" (1977/1980) keelpilliorkestrile ja kellale (joonis 2). Kui muusikateadlane Evi Arujärv nimetab Pärdi tintinnabuli-muusika põhiliste karakteristikutena selgust, korduseid, kõlasündmuste mõõdukat tempot ja rõhutatud retoorilist reljeefi (Arujärv 2001: 114), siis toodud graafilised skeemid ainult kinnitavad seda. Arabeski moodustav joon on orgaaniline ja pidev ning osutab tähenduse järk-järgulisele avanemisele.

Muusikaliste struktuuride paljususe üle arutledes väidab Kaire Maimets-Volt, et ühe paramuusikalise tähenduse kujundamises osaleb mitu üksteist vastastikku toetavat muusikalist struktuuri, kusjuures üks muusikaline struktuur võib osaleda erinevate paramuusikaliste tähenduste esilekerkimises (nt. muusikalise materjali tsükliline korduvus töötab ühtaegu nii "turvalise"/"trööstiva" kui ka "nostalgilise tagasipöördumissoovi" heaks) (Maimets-Volt 2010: 83). Maimets-Volt oletab Arvo Pärdi loomingut analüüsides, et Ühe (täiuslikkuse või absoluudi) esilekerkimise eeltingimusena peavad (heli)teoses esinema kõik Pärdi tintinnabuli-muusikale omased muusikalised struktuurid (samas). Selle mõttekäigu eriti intrigeerivaks aspektiks on struktuuride paljususe kontseptsiooni rakendamise potentsiaal multimeedia teoste, eriti nende konstruktiivse hierarhia analüüsimisel.

Sarnasele järeldusele jõuab ka Kandinsky, kes kasutab visuaalkunsti teoste analüüsi puhul samuti muusikalist terminoloogiat. Kandinsky sõnul jagunevad konstruktiivsed püüdlused maalikunstis põhiliselt kahte liiki:

1. lihtne kompositsioon, mis on allutatud ühele selgesti nähtavale vormile ning mida Kandinsky nimetab meloodiliseks kompositsiooniks;
2. keerukas kompositsioon, mis koosneb paljudest selgele või varjatud põhivormile allutatud vormidest, mistõttu seda võib nimetada sümfooniliseks (Kandinsky 2020 [1911]: 101). Erinevaid üleminekuvorme nende kahe rühma vahel seob meloodilise printsiibi (üks muusikaline struktuur, teose genereeriv printsiip) olemasolu.



Joonis 3. Pärdi "Meloodiline joonistus" (1976) kujutab lindude tiibade liikumist. APK 2-1.16 Muusikapäevik, 1976, 14, lk 34.

Kandinsky väitel on mõiste "rütmiline kompositsioon" kitsam mõiste kui "meloodiline kompositsioon" põhjusel, et meloodiline kompositsioon võib sisaldada nii rütmi kui arütmiat. Nagu kooskõla eristamine dissonantsist, on jaotus rütmiliseks ja arütmiliseks Kandinsky sõnul tegelikult suhteline ja konventsionaalne (Kandinsky 2020 [1911]: 102). Kandinsky kirjeldab meloodilist skeemi teose genereeriva printsiibina (samas, 269). Kuigi meloodilist ja sümfoonilist printsiipi võib pidada ajalisteks printsiipideks, võib ka nende ruumiline kujutamine mõeldav olla (joonis 3): mõlema printsiibi analüüs toob nähtavale lihtsad geomeetrilised vormid või jooned, mis on üldise liikumise teenistuses (samas, 101). Visuaalse sümfoonilise kompositsiooni erinevate võimaluste näideteks toob Kandinsky oma impressioonid, improvisatsioonid ja kompositsioonid. Samuti võiks visuaalkunsti sümfoonilise kompositsiooni eredateks näideteks pidada Gustave Doré graafikat ja Sebastiano Salgado fotograafiat.

4. VENE AVANGARDIST DIGITAALSE MULTIMEEDIANI

4.1 Vene avangard ja uus visuaalne keel

Käesoleva kokkuvõtva artikli üks eesmärkidest on jälgida vene avangardistliku kunsti ja kunstiteooriate mõjusid ja peegeldusi uue meedia rakendustes ning kaasaegses kunstis. Lev Manovichi väitel põhineb "uue meedia keel" suuresti 20. sajandi alguse vene avangardi teooriatel. Kokkuvõtva artikli viimane osa käsitleb mõningaid käesoleva doktoritöö seisukohalt olulisemaid 20. sajandi alguse vene avangardistliku kunsti ning tänapäevase digitaalkunsti ja uue meedia kokkupuutepunkte.

Pärast 1917. aasta revolutsiooni Venemaa ühiskonnas toimunud muutused tingisid visuaalse keele muutmise vajaduse. Eesmärgiks kuulutati universaalse visuaalse keele loomine, mis võimaldanuks jõuda "kogu maailma proletariaadini", sealhulgas selle kirjaoskamatu osani. Visuaalsete algelementide kui tähendusüksuste uurimise teema sai vene avangardistliku kunsti teoorias ja praktikas alguse juba 1910. aastatel. 20. sajandi teise kümnendi alguses tehtud katsed visuaalse kommunikatsiooni teaduslike aluste loomiseks mõjutasid märkimisväärselt kogu visuaalkunsti: visuaalkunsti teose seni ekspressiivne funktsioon pidi suures osas asenduma kommunikatiivse funktsiooniga. 1920. aastatel püüti koostöös eksperimentaalpsühholoogidega tuvastada visuaalsete algelementide kui ratsionaalsete tähendusloome üksuste mõju massikommunikatsiooni seisukohast ning uurida nende tõhusust kommunikatsioonitehnika, reklaami ja filmi väljendusvahendite produktiivsemaks muutmisel.

Küsimusest, kuidas visuaalkunsti elemente massikommunikatsiooni tarbeks võimalikult efektiivselt kasutada, sai 1920. aastate alguse nõukogude kunstnike-konstruktivistide jaoks võtmeküsimus. Revolutsioonijärgse Venemaa vajadustele vastamiseks pidi visuaalne sõnum olema lihtne ning üheselt mõistetav. Visuaalse kunstiteose traditsioonilise kompositsiooni ambivalentsus ja voolavus tuli asendada diskreetsetest elementidest koosnevate konstruktsioonidega. Lihtsad geomeetrilised kujundid rakendati poliitilise propaganda teenistusse. Geomeetrilised vormid ei mõjunud mitte ainult sümboolsete, vaid ka "konstruktivistlikena", ning erinesid visuaalse retoorika traditsioonilistest väljendusvahenditest. Mitte ainult Venemaal, vaid ka mujal Euroopas töötati 1910.–1930. aastatel välja uut visuaalse kommunikatsiooni kujunduskeelt, mis massikommunikatsioonile sobinuks. Ka arhitektuuris ja disainis hakati rakendama selguse ja ökonoomsuse põhimõtteid. Eesmärk massikommunikatsiooni visuaalne keel täielikult kaasajastada mõjutas ka maali, graafikat ja skulptuuri: vorm muutus lihtsamaks ja "loetavamaks", konstruktsioon selgemini tajutavamaks, motiivid arhitektuursemaks. Kuigi kommunikatsiooniprotsessi ratsionaliseerimise nimel töötavalt kunstnikult nõuti "visuaalse efektiivsuse seaduste" arvessevõtmist, toimusid nimetatud tegevused siiski visuaalkunsti raames. Termin "futurism", mida 20. sajandi esimesel kümnendil kasutati kõigi vasakpoolsete suundumuste kirjeldamiseks kunstis, asendus terminiga "konstruktivism". Veendumusest, et kunsti kaudu on

võimalik masside teadvust mitte ainult kontrollida, vaid seda ka ideoloogiliselt suunata, sai revolutsiooni-järgsel Venemaal kommunikatsioonimehhanismi väljatöötamise alus (Manovich 1993).

Vene kunstnikkond oli end alati pidanud ühiskonna südametunnistuseks ning suhtus ühiskonna ümberkujundamise plaanidesse vahetult pärast 1917. aasta revolutsiooni küllalt entusiastlikult. 1920. aastatel hakati nõukogude Venemaal intensiivselt tegelema visuaalsete elementide emotsionaalsete mõjude uurimisega riiklikul tasemel – massikommunikatsiooni kujundamine oli majandusliku ja poliitilise tähtsusega küsimus ning seega liiga oluline, et seda puhtalt kunstniku intuitsiooni hooleks jätta (Manovich 1993). Kunstiinstitutsioonidesse nagu Kunstilise Kultuuri Instituut Moskvas ja Kõrgem Kunstitehniline Instituut Peterburis loodi psühholoogiliste uurimustega tegelevad laboratooriumid, mille ülesandeks oli psühholoogiliste stiimulite uurimuste tulemustele toetudes välja töötada visuaalse massikommunikatsiooni teaduslikud alused. Oldi kindlad, et konkreetsetest psühholoogilise mõjuga elementidest saab teadlikult konstrueerida etteaimatava mõjuga visuaalse sõnumi.

Visuaalkunsti algelemendid, mille psühholoogilisele mõjule Kandinsky oli eelnevalt tähelepanu juhtinud ja mida Malevitš oli praktikas rakendanud, olid massikommunikatsiooni jaoks atraktiivsed. 20. sajandi alguse avangardistliku maalikunsti, eriti aga ekspressiivse abstraktsionismi puhul oli tähendusloome aluseks lihtsate visuaalsete elementide kasutamine kompositsioonilise terviku osadena. Massikommunikatsiooni tarbeks tuli kompositsioonilised elemendid eraldada, "puhastada" ning konkreetsest ideest lähtudes uuesti kokku panna. Rõhuasetus oli nihkunud individuaalsete esteetiliste reaktsioonide "subjektiivselt" analüüsilt elementide "objektiivsele" analüüsile. Visuaalsete elementide järsk "taandamine" süvendas tendentsi visuaalsete sümbolite kasutamisele. Sümboli kontseptuaalne kontsentratsioon hõlbustab vaataja kiiret reageerimist, nagu võib näha näiteks emotikonide puhul. 19. sajandi teisel poolel eksperimentaalpsühholoogias alustatud uuringud põhivärvide ja elementaarsete vormide psühholoogilise mõju kohta said ajendiks "visuaalse efektiivsuse" sõnastike koostamisele. Kandinsky käis välja idee koostada põhjalik sõnaraamat visuaalse kommunikatsiooni põhielementidest ning nende kombinatsioonidest koos iga elemendi psühholoogilise mõju üksikasjaliku kirjeldusega. Pavel Florenski, kes pidas võimalikuks ideogrammidel põhineva universaalse keele loomist (Florenski 1971: 522–523), alustas sõnaraamatu koostamist, mis pidi sisaldama graafiliste sümbolite kultuurilisi tähendusi. 1971. aastal avaldas Tartu Ülikooli kirjastus Florenski artikli "Symbolarium" ("Sümbolite sõnaraamat") ajakirjas *Труды по знаковым системам – Σημειωτικη*.

Fotograafiast, mis oli arenenud autonoomseks kunstipraktikaks, kujunes uue reaalsuse kujutamisel valitsev meedium. 1920. aastatel peeti fotograafiat visuaalse maailmapildi ümberkujundamise võimalustest kõige efektiivsemaks. Fotograafia rõhutas kontakti tegelikkusega, kuid pakkus ka võimalusi uudset nägemust traditsioonilisest pildikompositsioonist eristada. Sel eesmärgil hakati kasutama ootamatuid kaameranurki, abstraktseid vorme, rõhutatud perspektiivi ja fragmentaarseid lähivõtteid. Äärmuslike vaatenurkade abil tekitatud diagonaalsed

liikumised lisasid vajalikku dünaamikat ja sobisid ajastu retoorikaga, milles domineerisid poliitilise ja tööstusliku arengu teemad. Uue maailmanägemise vastandamiseks traditsioonilisele pildimaterjalile kasutati futurismile omaste dünaamiliste kompositsioonide kõrval ka kummastamist kui kunstilist võtet. Kui formalism võttis Šklovski kummastamise mõiste kasutusele kirjanduspoeetika kontekstis, siis avangardistlik kunst laiendas seda visuaalsele poeetikale. 1920. aastate *New Visioni* liikumine (Moholy-Nagy, Rodtšenko, Vertov jt) kuulutas ebakonventsionaalsed vaatepunktid oma visuaalse poeetika määravaks osaks (Manovich 2012: 19).

New Vision kui esteetiline kontseptsioon tekkis 1920. aastatel üheaegselt nii kirjanduses kui visuaalkunstis ning kujutas endast klassikalise realistliku kujutamise kriitikat ja vabanemist harjumuspärastest tajumustritest (Strätling 2023: 931). Üleeuroopalise liikumise sõlmpunktid olid nii Peterburis ja Moskvas kui Weimaris ja Dessaus (Bauhaus) ning Łódźis, samuti võib rääkida transatlantilistest mõjudest. Rahvusvahelise avangardistliku liikumisena kanoniseeriti *New Vision* 1929. aastal Stuttgartis näitusega *Film und Foto* (*FiFo*), kus osales ligi 200 kunstnikku ja mida hiljem eksponeeriti ka Zürichis, Berliinis, Gdańskis ja Viinis, samuti avati näituse sektsioonid Tokyos ja Osakas (samas). *New Visioni* ideoloogide propageeritud "uus nägemiskultuur" põhines "kaamerasilma" ideel. Saksamaal laienes samalaadne suhtumine ka maalikunsti, kus liikumine *Neue Sachlichkeit* ("Uus Objektiivsus") propageeris objektiivse maailma kujutamist, vastandudes ennekõike ekspressionismile. Idee tehnogeense silma integreerimisest orgaanilisse kehasse (samas, 934) oli seletatav uute tehnoloogiate mõjuga, mis võimaldasid juurdepääsu varem varjatud vaateväljadele.

Uus nägemine ei tähendanud mitte ainult võõrandamise loogikaga piirdunud muutunud, intensiivsemat nägemisviisi, vaid viitas pigem depersonaliseeritud, objektiivsele, neutraalsele, isegi "puhtale" nägemisviisile (samas, 933). Kaamera kuuluti kõige usaldusväärsemaks vahendiks, mis võimaldas tagasi pöörduda "tõeliselt objektiivse" nägemisviisi juurde (Moholy-Nagy 1925: 26).

Kino kuulutati kõige olulisemaks kunstiliigiks. Filmikunstis peegeldusid kõik uue visuaalse keele parameetrid. Väideti, et filmi täiesti uus väljendusviis, "kinematograafia", ei ole enam fiktsiooniga seotud (Ollie 1978: 44). Visuaalkunstis juba juurduda jõudnud kummastamise põhimõtted on kooskõlas Eisensteini emotsionaalse ja intellektuaalse atraktsiooni meetoditega. Eisenstein defineerib atraktsiooni kui näidendi või filmi agressiivset momenti, kus loojutustuse iga element "allutab vaataja meelelisele või psühholoogilisele mõjustamisele, katseliselt läbi proovitud ja matemaatiliselt välja arvestatud kindlatele emotsionaalsetele vapustustele, mis kõik koos omakorda on ainuke võimalus demonstreeritava ideelise külje – lõpliku ideoloogilise järelduse – vastuvõtuks" (Eisenstein 1982 [1923]: 10). Atraktsioon sunnib vaatajat keskenduma konkreetsele tegevusele või kompositsioonile ning aktiveerib seeläbi tema kognitiivseid võimeid. Kummastamise viisid väljendusid filmikunsti puhul ebatavaliste kaameranurkade ja kadreeringute kasutamise näol ning tavapäraste tegevuste poetiseerimisena. Sarnane tendents on 1920. ja 1930. aastatel märgatav ka teiste visuaalkunsti vormide puhul.

4.2 Digitaalne kompositsioon

Oma doktoritöös "The Engineering of Vision from Constructivism to Computers" (1993) pakub Lev Manovich tänapäevase "uue nägemisviisi" põhjalikku analüüsi. Manovich kasutab kunstilise artefakti kontekstis mõistet "objekt" rõhutamaks, et arvestades tema eesmärki piiritleda uue meedia üldised põhimõtted, on vaatluse all kultuur tervikuna, mitte üksnes uue meedia kunst. Manovich osutab oma töös uue meedia kahele vastandlikule suunale. Ühelt poolt võib uus meedia, sarnaselt traditsioonilisele visuaalkunstile, ümbritseda kasutajad kujuteldava, fiktsionaalse maailmaga; teiselt poolt võimaldab uus meedia tõhusat ligipääsu andmebaasidele nagu otsingumootor, veebileht või *online*-entsüklopeedia (Manovich 2012: 59). Sel põhjusel võib uut meediat käsitleda kahest erinevast kihist – "kultuurikihist" ja "arvutikihist" – koosnevana. Näidetena kultuurikihti kuuluvatest kategooriatest toob Manovich entsüklopeedia ja lühijutu; jutustuse ja süžee; kompositsiooni ja vaatepunkti; mimeesi ja katarsise, komöödia ja tragöödia (samas, 84). Arvutikihi kategooriad on protsess ja pakett; valik ja kombineerimine; funktsioon ja muutuja; programmerimiskeel ja andmestruktuur (samas). Kuna passiivse vaataja roll on asendunud aktiivse kasutaja rolliga, muutub kujutise reaalsusefekti hindamisel oluliseks see, kui palju, milliseid tegevusi ning kui hõlpsalt kujutise abil korda saab saata (samas, 198).

Kogu digitaalmeedia (tekstid, liikumatud pildid, visuaalne või heliline andmekogu, ruumilised kujundid, 3D-ruumid) jagab sama digitaalset koodi (samas, 87) ning sellest lähtuvalt on kõik uude meediasse puutuv ümberkombineeritav ja ümberkomponeeritav. Vastupidiselt analoogmeediale, mis on pidev, on digitaalselt kodeeritud meedia diskreetne. Erinevalt traditsioonilisest visuaalkunstist, mida iseloomustavad ruumilised ja/või ajalised piirangud ning konkreetne struktuur, võimaldab diskreetsete osade ümberpaigutamine digitaalse visuaalkunsti teose sisu ja vormi muuta. Digitaalse visuaalkunsti teose, nagu kogu uue meedia elemendid on esitatud diskreetsete sämplite kogumina, mis ka suuremateks objektideks ühendatuna oma identiteedi säilitavad. Uue meedia objekt ei ole kunagi lõplikult fikseeritud, vaid võib eksisteerida erinevates, potentsiaalselt lõpututes versioonides. Unikaalne struktuur, mis traditsioonilise meedia objekte iseloomustas, on asendunud elementide lõputute kombineerimisvõimalustega. Digitaalse visuaalkunsti puhul on samuti võimalik rääkida kahest erinevast tasandist: ühelt poolt on tegemist diskreetsete ühikute kogumiga, teisalt on ka digitaalse visuaalkunsti teose puhul võimalik rääkida teose struktuurist ja kompositsioonist. Struktuur ja kompositsioon on kunstiteose aluseks sõltumata sellest, kui asendatavatest või ümberpaigutatavatest elementidest see ka ei koosneks. Juhul, kui üks mõni tähendusloome komponent muutub või asendatakse, on tegemist juba uue kompositsiooniga.

Mõiste "digitaalne kompositsioon" tähistab elementide ühendamist spetsiaalse tarkvara abil. Digitaalne kompositsioon viitab ennekõike filmikunstile ja programmeerimisele ja oli algupäraselt praktilise tähendusega: eraldi mooduliteks jaotatud lähtekoodide kogumid võimaldavad teha vajalikke muudatusi ainult konkreetses moodulis ning säästa seeläbi märkimisväärselt kompilatsiooniaega

(Manovich 2012: 160). Manovich eristab komposiitimist laiemas tähenduses (komposiitimist kui üldist operatsiooni) ja komposiitimist kitsamas tähenduses (näiteks filmielementide kokkusobitamine fotorealistliku kaadri loomiseks) (samas, 161), kusjuures viimasel on mitmeid ühiseid jooni traditsioonilise kompositsiooni loomisega.

"Ühekihilise kompositsiooni" lõpu alguseks võib pidada 20. sajandi alguse avangardistlike kunstnike ja dadaistide eksperimenteerimist fotomontaaži ja kollaaži tehnikatega. "Kihtide" komponeerimine ning erinevate reaalsuste esitamine ühes "aknas" on omane ka *New Visioni* praktikatele. Selle ülemineku tähelepanuväärseks illustratsiooniks on Juri Rožkovi fotomontaažid Majakovski luuletusele "Kurski töölistele" (1924), mis paistavad isegi 1920. aastate fotopoeetiliste eksperimentide hulgas silma visuaalsete väljendusvahendite mitmekesise kasutamise poolest (Bošković 2017: 399). Teise näitena võib tuua Rodtšenko fotomontaažid, millest olid 1920. lõpuks kujunenud pigem filmi montaažireale sarnanevad mitmeleheküljelised seeriad: sarnaselt Eisensteinile pidas Rodtšenko pildijada "montaaži" võimaluseks nö dialektilist arutluskäiku suunata ning propageeris selle kasutamist graafilises disainis (Manovich 1993). Stiegleri sõnul võib terminit "montaaž" tõlgendada kolmel erineval viisil. Esiteks tähistab see filmis eksponeeritud piltide järjestamise viisi; teiseks tähendab see fotograafia, kunsti ja kirjanduse kontekstis piltide, tekstide ja muude elementide kasutamist uudse kompositsiooni loomiseks (Stiegler 2023: 926). Kolmandaks võib see viidata ka tööstuslikule või tehnilisele protsessile, mille käigus visuaalne materjal kokku monteeritakse. Tähendusloome seisukohalt ei näi olevat mingit kaalukat põhjust käsitleda kunstilise montaaži põhimõtet kui tehnilise protsessi diametraalset vastandit. Montaaž ei hõlma mitte ainult visuaalse materjali komponentide ühendamist sidusaks tervikuks, vaid ka tähendusloome protsessi, mille kaudu kujundatakse filmi või videoteose visuaalne "keel". Niisiis on digitaalse montaaži puhul tegemist ka tähendusloome ühikute ühendamise protsessi ehk digitaalse kompositsiooniga.

Digitaalse visuaalkunsti teose kompositsioon luuakse materjali erinevate kihtide koostoimel, kusjuures muuta on võimalik mitte ainult konkreetse kihi sisu või vormi, vaid ka kihtide järjestust. Erinevad kihid võivad olla erineva läbipaistvuse astmega, mis tähendab, et kunstnikule pakutakse rohkem värvi käsitlusvõimalusi kui kunagi varem. Komposiitmaterjalina koosneb digitaalne maal või filmikaader mitmetest töödeldud ning üksteise peale asetatud erineva läbipaistvuse astmetega kihtide "ladestusest" ning on seega analüüsitav ka ruumilise kompositsioonina.

Erinevalt traditsioonilisest fotost, mis on reaalsusega seotud, on digitaalselt töödeldud foto puhul tegemist reaalsuse transformatsiooniga. Sisuliselt on tegemist digitaalse kompositsiooniga. Töödeldud foto kaotab "aususe" ning paljudel juhtudel on muudatused tehtud massimeedias harjumuspäraselt nähtud pildimaterjalist lähtudes. Manovichi sõnul osutab traditsiooniline foto alati möödunud sündmusele, samas kui sünteetiline kujutis viitab tulevasele sündmusele (Manovich 2012: 214). Siinkohal võiks pigem väita, et sünteetiline foto viitab oleviku sündmusele. Tulevik on pildi tõlgendamise seisukohalt prognoosimatu;

pilditöötluse aluseks olev informatsioon ja teadmised omakorda põhinevad individuaalsel ja kollektiivsel kogemusel, seega minevikul. Täielikult sünteetiline kujutis on vaba nii inim- kui "kaamerasilma" nägemise piirangutest. Sünteetilisel pildil võib olla praktiliselt piiramatu eraldusvõime ja detailsus, kujutis on vaba ka teravussügavuse efektist ning filmimaterjali ja inimliku tajumise poolt tekitatud visuaalse müra kihist (samas). Sünteetilist visuaalkunsti iseloomustavad reeglina küllastunud värvid ja ühtlaselt terav joonegraafika.

Digitaalaja visuaalkunsti, kunstilise loomingu ja kultuuri kui terviku analüüsimisel tuleb arvestada lineaarsete tekstide asendumist mittelineaarsete tekstidega. Manovich teeb ettepaneku mõelda uuest meediakultuurist kui lõputust tasapinnast, millele üksikud tekstid on konkreetse korrastatuseta paigutatud (samas, 112). Sarnaselt Manovichi mõttekäigule käsitleb Vladislav Tarasenko (1999) fraktaalse liikumise teooria maailma kui mittelineaarset "võimaluste keskkonda" (Feštšenko 2006: 94). Tarasenko näeb fraktaalset liikumist valiku, kombineerimise ja uute võimaluste avastamise praktikana, kirjeldades sel moel kognitiivse taju mittelineaarset liikumist (samas, 95). Fraktaalne liikumine, mida iseloomustab kompleksne järjestus ja dünaamiline programmeeritud käitumine, võib laieneda ka valdkonda, mida Feštšenko nimetab "poeetiliseks semioosiks" (samas, 94). Fraktaalteooria kontekstis säilitab kunstiline objekt oma konfiguratsiooni kõigil tasanditel, alates pinnapealsest (teose nähtav osa) kuni sügavamani (teose semantiline struktuur) (samas, 96), paljastades oma pideva arengu käigus üha uusi kihte. Tähenduse lisandumine realiseerub sisemiste, eranditult autonoomsete ressursside arvelt, milleks on kunstilise objekti kompositsiooniseadused (samas). Tegurid, mis seda mittelineaarset "võimaluste keskkonda" mõjutavad, on potentsiaalselt pidevas muutumises ning garanteerivad kunstisüsteemi semiootilise protsessi mitmekihilisuse ja dünaamilisuse.

Tavapärane esteetilise objekti mõiste eeldab teose liigendatud ruumi, pinna ja aja spetsiifilist konfiguratsiooni, tegevuste konkreetset ajalist järjestust teosega suhtlemiseks ning iseloomulikku formaalset, materiaalset ja fenomenoloogilist kasutajakogemust (Manovich 2012: 102). Kui menüüpõhise interaktiivse multimeedia rakenduse või staatilise veebiküljе puhul on kõik andmed olemas juba enne, kui kasutaja neile ligi pääseb, siis dünaamiliste uue meedia kunstiteoste puhul luuakse andmed jooksvalt kas protseduurilise arvutigraafika, formaalsete keelesüsteemide, tehisintellekti (ingl *artificial intelligence,* AI) või kunstliku elu (ingl *artificial life,* AL) programmeerimise abil (samas, 102–103). Tarasenko väide, et kunstilise mõtte evolutsiooni tulemusena on kompositsiooniseadused arenenud nii kaugele, et neil on võime teatud määral iseorganiseeruda, on atraktiivne nii kujundusprogrammide kasutamise kui AI abil loodud visuaalkunsti analüüsi seisukohast. Siiski tuleb arvesse võtta, et nii interaktiivsete multimeedia rakenduste kui AI "noppealaks", mille baasil tegevus toimub, on juba olemasoleva kultuurikihi andmebaasid.

4.3 Lev Manovich vene avangardi ja uue meedia kokkupuutepunktidest

1920. aastate avangard töötas välja ainulaadse lähenemise visuaalsele kommunikatsioonile, mida Manovich nimetab "visuaalseks atomismiks" (Manovich 1999: 6). 1920. aastatel käsitleti kommunikatsiooni kontrolli sünonüümina ning tähenduse veatut dekodeerimist peeti ideoloogilise ümberkujundustöö seisukohalt oluliseks, mistõttu visuaalse kommunikatsiooni elementide ehk "aatomite" roll tekkinud kommunikatiivsetes situatsioonides pidi olema selgelt määratletud (Manovich 1993).

1920. aastate avangardi püüdlused visuaalset retoorikat ratsionaliseerida tähendas ambivalentsete kompositsioonide asendamist konventsionaalsetest (praktikas pigem pool-sümboolsetest) elementidest koosnevate konstruktsioonidega. Manovichi sõnul võib visuaalse kunstiteose elemente mõista kahel viisil: kas tervikliku sõnumi kandjana (verbaalne tähendus, emotsioon või konkreetne käitumisreaktsioon) või siis sõnumi osana, mis, nagu sõna lauses, on teiste sõnadega grammatika kaudu ühendatud (Manovich 1993). Kuna visuaalse atomismi nõuetele vastab pigem esimene tõlgendus, tekkis vajadus töötada välja grammatika, mis võimaldaks visuaalsed elemendid üheselt mõistetavateks tähendusüksusteks ühendada. Kandinsky visuaalsete väljendusvahendite analüüs, mis uuris konkreetsete vormide ja värvide kasutamise võimalusi tähenduse edastamisel või etteaimatava reaktsiooni tekitamisel, osutus massikommunikatsiooni seisukohalt igati asjakohaseks.

Praegusel arvutiajastul on lihtsustatud graafilised sümbolid kujunenud notatsiooniks, omamoodi konstruktsioonikomplektiks (kastid, nooled, vektorid, täis- ja punktiirjooned jne), mille elementide abil saab kiiresti visualiseerida võrgustikku, protsessi või sõltuvusskeemi (Manovich 1993). Kastikujulised elemendid (või lihtsalt joonega eraldatud alad) võivad kujutada füüsilist objekti, süsteemi seisundit, protsessi etappi või mis tahes abstraktset üksust (samas). Graafiliste märkide skemaatiline süsteem toimib metakeelena, kusjuures graafilised sümbolid ei esinda mingeid konkreetseid ideid või objekte, vaid pigem abstraktseid seoseid, mille eesmärk on mõtlemisele kaasa aidata või seda imiteerida (visandamisprogrammid, hüpertekstid, projektijuhtimisvahendid, ideegeneraatorid jne). Mentaalsest ehituskomplektist on saanud graafiline tööriistakast, väidab Manovich (samas). Tegelikult võib väita ka vastupidist: Kandinsky graafilisest tööriistakastist on saanud mentaalne ehituskomplekt. Manovich juhib siinkohal tähelepanu Lakoffi teooriale, mille kohaselt abstraktsed ideed on pelgalt visuaalsete (või täpsemalt topoloogiliste) vormide (nagu sees-väljas, osa-tervik) piiratud kogum, mis on abstraktsesse valdkonda laiendatud (samas).

1920. aastate massikommunikatsiooni optimeerimise plaan tõi kaasa pöördelised muutused tüpograafias ja graafilises disainis. Visuaalsete kujundus-elementide lihtsustamise vajadus tähendas lihtsate geomeetriliste elementide ja plokk-kirja kasutuselevõtmist. Plokk-kirja lakoonilisus ja selgus sobis hästi nii lihtsate geomeetriliste graafiliste lahenduste kui inseneri-ideaalist inspireeritud

põhimõtetega. Lissitski sõnastas uudse geomeetrilise plakatidisaini põhimõtte 1920. aastatel, väites, et "kõige ühemõttelisemad ja koheselt äratuntavad vormid on geomeetrilised vormid. Keegi ei aja ristkülikut segamini ringiga või ringi kolmnurgaga" (Manovich 1993). Avangardistide järeldusi geomeetriliste vormide äratundmise usaldusväärsuse ja kiiruse kohta kinnitas 1951. aastal eksperimentaalpsühholoog Paul Fitts, kelle uuringud käsitlesid graafiliste sümbolite kasutamist arvuti kasutajaliidestes (samas). 1920. aastate uut tüpograafilist stiili iseloomustas lakoonilisus, selgus ja kerge loetavus, font muutus tüpograafilise kujunduse põhielemendiks. Manovichi sõnul arendati kõiki neid põhimõtteid edasi arvutiliideses: kontrastne font heledal taustal, ristküliku-kujulised aknad, rippmenüüde selgelt mõistetav loogika. Avangardistlik kollaažistrateegia taaselustus käsklusena "lõika ja kleebi", mis on kõige elementaarsem operatsioon, mida digiandmetega teha saab (Manovich 2012: 299).

Lev Manovichi sageli tsiteeritud väide kino tagasipöördumisest pildilise olemuse juurde – elava pildi salvestamiselt digitaalsete piltide konstrueerimise või komponeerimise juurde – tähendab ühtlasi tagasipöördumist traditsioonilise visuaalkunsti kompositsiooni põhitõdede juurde. Manovichi sõnul on ruumilise montaaži osakaalu suurenemine loonud olukorra, kus "kino võib pidada mitte enam indeksiaalseks meediatehnoloogiaks, vaid pigem maalikunsti alažanriks" (Manovich 2012: 290). Filmile maalimise ideest on saanud filmimontaaži tarkvara maalifunktsioonide lahutamatu osa (samas, 299). Graafilise "keele" ja filmikeele baasil tekkinud hübriidkeele levik, mida Manovich nimetab "kinegratograafiaks" (samas, 303), osutab Manovichi sõnul uute filmivormide esiletõusule, mis kaugenevad traditsioonilisest lineaarsest narratiivist ning ei allu fotorealismi eesmärkidele, vaid esitavad uusi esteetilisi strateegiaid (samas, 302).

Montaaži, mille puhul ühes kaadris kujutatakse erinevaid reaalsusi, kasutas Dziga Vertov juba 1920. aastate alguses. Vertovi 1922. aasta manifest "Meie" rõhutas ruumilise montaaži osatähtsust: liikumine põhineb dünaamilisel geomeetrial – joonte, tasapindade ja mahtude ning intervallide, tõusude ja languste organiseerimine on montaaži esmane ülesanne (Vertov 1966 [1922]: 49). Montaažist sai fiktiivse reaalsuse loomise võtmetehnika (Manovich 2012: 174). Teine vene avangardi meetod, mis tänasele arusaamale montaažist märkimisväärset mõju on avaldanud, on *Kulešovi efekt*. 1910. aastate keskel võttis Kulešov kasutusele montaažitehnika, mille eesmärgiks oli kalkuleeritud efekti loomine (Stiegler 2023: 926–927) ja publiku taju, assotsiatsioonide ja mõtete manipuleerimine. Kulešovi veendumuse kohaselt määrasid filmi põhiolemuse montaaž ja kaadrite järjestus (Levaco 1974: 7): erinevad tähendused loodi erinevate kaadrite koostoimel. Filmi kui terviku seisukohast lähtudes tähendas see rõhuasetuse nihkumist lineaarselt kompositsioonilt ruumilise kompositsiooni suunas. Kulešov nägi iga kaadrit tühja lõuendina, mis pakub võimalust lugu jutustada (Kulešov 1974 [1929]: 56). Sarnaselt Kandinskyle väitis Kulešov, et liikumisjoonte selge kujutamine hõlbustab vaataja jaoks kompositsiooni mõistmist: iga kaadri kontseptsioon peab olema koheselt arusaadav, kaader peab toimima nagu täht sõnas – või pigem nagu ideogramm (samas, 63). Põhjusega oli Kulešovi 1929. aastal ilmunud esimese suurema teoreetilise teose "Kinokunst" (*"Искус-*

ство кино") esialgne pealkiri "Filmikunsti grammatika". Olles teinud stsenaariumite koostamisel koostööd nii Šklovski kui Brikiga, sai Kulešov tõenäoliselt inspiratsiooni ka varaste formalistide – Petrogradi Opojazi ja Moskva Lingvistilise Ringi liikmete – semiootilistest analüüsidest (Levaco 1974: 6).

Modernistliku avangardi poolt kasutusele võetud vormikeel osutus Manovichi sõnul piisavalt tõhusaks, et püsida kogu ülejäänud sajandi – pärast 1920. aastaid ei ole põhimõtteliselt uusi lähenemisviise tekkinud (Manovich 1999: 2). Visuaalne massikultuur kasutab jätkuvalt juba leiutatud tehnikaid, neid "intensiivistades" ja kombineerides (samas, 3). Esteetilistest visioonidest, mida 1920. aastatel radikaalseks peeti, kujunes 1990. aastatel standardse arvutitehnoloogia osa, avangardistlike kommunikatsioonitehnikate põhimõtted muutusid arvutiajastu elementaarseteks töövõteteks (samas, 12). Samas on avangardi 1920. aastate radikaalsed tehnikad nagu montaaž, kollaaž ning kummastamine integreerunud pea kõikidesse tänapäevastesse visuaalse kommunikatsiooni praktikatesse ning visuaalkunsti. Avangardistliku kunsti mõju kaasaegse kunsti arengule on sedavõrd märkimisväärne, et avangardistlike mõjutuste konkreetsete ilmingute eristamine kaasaegses visuaalkunstis eeldaks põhjalikku semiootilist analüüsi. Avangardi tehnikaid on edasi arendatud, vormistatud algoritmides, kodifitseeritud tarkvaras, muudetud tõhusamaks ja tulemuslikumaks, kirjutab Manovich: "Tschicholdist inspireeritud tüpograafilise kujunduse kahest või kolmest alajaotusest koosnevast hierarhiast saab arvutiekraanil praktiliselt lõputute alammenüüde hierarhia; Moholy-Nagyi foto "kummastavast" vaatepunktist saab animatsiooni pidevalt muutuv vaatepunkt; Vertovi "Mees filmikaameraga" komposiitkaadri kaks kattuvat pilti muutuvad arvuti töölaual kümneks korraga avatud aknaks" (samas, 14).

Veebilehega suheldes, virtuaalses ruumis navigeerides või digitaalset pilti uurides realiseerib arvutikasutaja, nagu Manovich märgib, tegelikult selliste kunstnike nagu Kandinsky, Rodtšenko, Lissitski, Eisensteini ja teiste 1920. "atomistide" kõige metsikumaid atomistlikke fantaasiaid (Manovich 1999: 7). Manovich rõhutab, et väidet "avangardist on saanud tarkvara" tuleks tõlgendada kahesugusel moel. Ühest küljest kodifitseerib ja naturaliseerib tarkvara avangardi tehnikad, teisest küljest esindavad tarkvara uued tehnikad metameediaühiskonna uut avangardi (samas, 20). 1920. aastate avangard lõi terve rea uusi vormikeeli, mida tänaseni kasutatakse: uus meedia ei ole uusi vorme loonud (samas, 15). Niisiis ei tegele uus meedia maailma uutmoodi nägemise või kujutamisega, vaid pigem olemasolevate materjalide taaskasutamisega uutes meediakanalites. Arvestades, et uus meedia kasutab esmase materjalina varemloodut, väidab Manovich, et uue meedia puhul on tegemist pigem post- või metameediaga (samas, 16).

KOKKUVÕTE

Käesoleva väitekirja eesmärk oli keskenduda visuaalkunsti semiootilise analüüsi ja traditsiooniliste visuaalkunsti väljendusvahendite vaheliste seoste uurimisele ning näidata traditsiooniliste visuaalkunsti elementide semiootilisse analüüsi integreerimise võimalusi. Kahtlemata ei ole siin esitatud analüüs ammendav ja vajab edasist uurimistööd. Visuaalkunsti semiootilise analüüsi puhul lähtutakse üldgeneratiivsest seisukohast ning ei tegeleta konkreetsete loomeprotsesside uurimisega.

Väitekirja teemavalik on tingitud eelkõige asjaolust, et visuaalsemiootika kui distsipliini raames on kunstiteose loomisprotsess ning primaarsete tähendusloome vahendite detailne analüüs oluliselt vähem käsitlust leidnud kui tõlgendamisprotsessid. Teiseks on mul olnud võimalik tugineda oma pikaajalisele kogemusele visuaalkunstnikuna ning metoodikale, mida olen visuaalkunsti õpetamisel kasutanud.

Arvestades teema ulatuslikkust on kokkuvõtvas artiklis täiendavalt kirjeldatud taustsüsteemi, millel väitekirja raames esitatud artiklites väljatoodud seisukohad põhinevad.

Kokkuvõtvas artiklis on lähtutud ajajoonest 20. sajandi alguse vene avangardistlik kunst – kaasaegne uus meedia: alates 1910. aastate põhjapanevatest muutustest visuaalkunstis kuni toimunud arengute rakendamiseni massikommunikatsiooni teenistusse 1920. ja 1990. aastatel. Nii vene avangardistliku kunsti kui uue meedia puhul on rõhuasetus visuaalkunsti tähendusloome elementide analüüsil, millel mikrotasandi kompositsioonide "grammatika" põhineb. Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikat on tutvustatud kui teooriat, mis võimaldab integreerida avangardi teooriaid kaasaegse semiootilise analüüsi raamistikku.

Visuaalkunst on ammu lakanud olemast reaalsuse representatsioon ning on vähemalt abstraktse kunsti tekkimisest alates tegelenud uute visuaalsete objektide loomisega nö "puhtalt lehelt". Digitaalsete võimaluste tulekust alates ei ole tegemist enam ainult visuaalsete objektidega, vaid ka uute visuaalsete keskkondade või "maailmade" loomisega. Materiaalsel ja digitaalsel kunstil on siiski ühine element: visuaalsete elementide kompositsioon, mille aluseks on visuaalse kunstiteose struktuur. Struktuuri, mis esindab kompositsiooni olemust, saab integreerida ka komplitseeritud globaalsetesse süsteemidesse. Kompositsiooni, mida kunstiteoorias ja -praktikas mõistetakse kui kunstiteose konkreetsete elementide organiseerimise viisi, on võimalik taandada visuaalseteks algühikuteks. Nende elementaarühikute mõju tundmaõppimisel põhinevad mitmed 20. sajandi alguse avangardi poolt kasutusele võetud tehnikad, mida visuaalne kommunikatsioon on juba rohkem kui sajandi jooksul kasutanud. Visuaalsete tähendusloome üksuste eraldamist võib pidada visuaalkunsti loomeprotsessi üheks põhielemendiks. Edukad katsed jagada nähtav maailm diskreetseteks osadeks, mis teatud konkreetsetes tingimustes toimiksid tähendusloome üksustena, oli vene avangardistliku kunsti suur saavutus.

Kunst on loomingulise töö tulemus, olgu see töö siis individuaalne või kollektiivne. Nagu iga teine eesmärgipärane tegevus hõlmab see mitmeid protsesse, mida on võimalik süstemaatiliselt analüüsida. Visuaalse kunstiteose sisu ja vorm luuakse samaaegselt; sisu analüüs tähendab ühtaegu ka vormi analüüsi. Avangardistid pidasid vajalikuks uurida "sündmuste sisemisi ruume", st ruume, mida inimene oma loomingulises tegevuses korraldab. Need sisemised ruumid – konkreetsete teoste väljendustasandid – on täis märke, millega semiootilise analüüsi raames tuleb õppida opereerima (Feštšenko 2006: 90).

Abstraktsete semantiliste kategooriate analüüs algab visuaalkunsti teose põhielementide funktsiooni väljaselgitamisest. Alexandros Lagopoulose ja Karin Boklund-Lagopoulose (2025) väitel ei saa visuaalkunsti üldise visuaalse struktuuri analüüsi puhul mikrotasandi semiootikat vältida: igasugune üldine süntaks põhineb kompositsioonilistel märkidel, mis osalevad madalama tasandi süntaktilistes suhetes, täiendades seda, mida võib pidada holistiliseks süntaksiks (Lagopoulos, Boklund-Lagopoulos 2025: 33). Visuaalkunsti konkreetsete elementide mikrotasandi analüüs on rakendatav nii materiaalsetele kui virtuaalsetele, nii tasapinnalistele kui ka mahulistele visuaalsetele kompositsioonidele.

Käesolevas väitekirjas väljapakutud visuaalse kunstiteose analüüsi meetod põhineb neljal fundamentaalsel vormilisel kategoorial: värv, vorm, ning diagrammilised ja topograafilised suhted. Selline lähenemine võimaldab eristada visuaalkunsti mikrotasandi elemendid ning luua seeläbi alus süntaktiliste protsesside (loomeprotsesside) tõlgendamiseks.

Protsessilise analüüsi aluseks on põhimõte, et visuaalkunsti teose sisuline tasand peaks märkimisväärsel määral lähtuma väljendustasandist ning visuaalsetest elementidest, mis selle väljendustasandi loovad. Visuaalsete väljendusvahendite interaktsioonis moodustunud visuaalset märki – visuaalkunsti teost – on võimalik integreerida erinevatesse semiootilistesse süsteemidesse. Nelja fundamentaalse vormilise kategooriaga on piirdutud põhjusel, et ühelt poolt on erinevate visuaalsemiootika koolkondade visuaalkunsti teose analüüsi teooriate puhul nii mõnelgi juhul olnud tegemist ülekategoriseerimisega, teistel juhtudel aga on probleemiks kujunenud liigne üldistamine semiootilise süsteemi terviklikkuse huvides.

20. sajandi alguse vene kirjandusteaduse ja visuaalkunsti sümbioos näitab, et verbaalse ja visuaalse kunstiteose loomise loogikat ja tõlgendamist on võimalik analüüsida sarnastel alustel. Vene formalismi ja avangardistliku kunsti areng ei kulgenud paralleelselt, vaid erinevad kunstiliigid mõjutasid üksteist ja põimusid omavahel. See vastastikku inspireeriv suhe võib olla põhjuseks, miks avangardi periood kultuuriajaloos sedavõrd edukaks osutus. Poeetiline funktsioon rakendub erinevate kunstiliikide puhul; "kunsti" mõiste, mida visuaalsemiootika üritab vältida, ei ole mitte visuaalset ja verbaalset kunsti eraldav, vaid pigem ühendav tegur.

Visuaalsemiootika puhul on tegemist hajusa süsteemiga, millel konkreetsed lähtepunktid puuduvad. Kuna kõigi visuaalselt tajutavate objektide puhul ei ole võimalik rääkida teadlikult korraldatud struktuurist, oleks otstarbekas kunstisemiootika uurimisala visuaalsemiootika muudest uurimisaladest eristada.

Keskendumine kunstisemiootikale võimaldaks analüüsida üha laienevat visuaalsete kunstivormide hulka ühiste tunnuste alusel. Kuigi Virve Sarapik pakub oma artiklis "Semiotics at the crossroads of art" välja visuaalsemiootika nö aladistsipliinide ternaarse jaotuse – visuaalne semiootika, pildisemiootika ja kunstisemiootika – tõdeb ka tema, et tegemist on kolme osaliselt kattuva terminiga (Sarapik 2013: 69). Kunstisemiootika käsitlemine visuaalsemiootika iseseisva alajaotusena võimaldab siduda kunsti protsessilisust käsitlevad teooriad ja interpretatsiooniteooriad.

Massimeediatööstus näitab kasvumustrit, mis sarnaselt fraktaalsele liikumisele laieneb iseend tootes ja projitseerides. Visuaalse retoorika loomiseks kasutatavad väljendusvahendid on jäänud suhteliselt muutumatuks, kusjuures nii visuaalkunst kui ka visuaalne massikommunikatsioon kasutavad sarnaseid ikoonilisi väljendusvahendeid. Mida visuaalsemaks massimeedia muutub, seda enam suureneb visuaalse kommunikatsiooni osakaal visuaalkunstiga võrreldes. Sarnaselt 1920. aastate agitpropagandale tunneb tänapäevane massimeedia vajadust lihtsate ja selgete visuaalsete kommunikatsioonivahendite järele. Selles kontekstis võib 1920. aastatel alguse saanud protsessi pidada asjakohaseks mudeliks, mille abil visuaalse väljenduse "üledemokratiseerimise" võimalikke tagajärgi hinnata.

Arvesse võttes viimase aja olulisi arenguid, mis on visuaalkunsti ja visuaalse kommunikatsiooni sisu ja vormi mõjutanud, vajab visuaalsemiootiline analüüs uusi lähtekohti. Kunstisemiootiline analüüs võimaldaks semiootilise analüüsi põhimõtteid rakendada erinevate visuaalkunsti liikide puhul. Semiootilise analüüsi põhimõtete sidumine visuaalkunsti praktikatega pakuks visuaalkunsti praktikatele, eriti aga kunstipedagoogikale, teoreetilist tuge. Semiootiliste teooriate mõju ei piirdu ainult kunstipraktikate ja -hariduse valdkondadega, vaid hõlmab ka laia spektrit sotsiaalseid väärtushinnanguid. Praegustel teoreetilistel raamistikel on märkimisväärne mõju järgnevate põlvkondade praktikatele. Kokkuvõtvalt on küsimus valikutes: kas pidada kunsti arenemisvõimeliseks praktikaks, mis võib uusi eneseväljenduse võimalusi pakkudes suurendada tulevaste põlvkondade vaimset stabiilsust, või peaks visuaalkunst taanduma visuaalse massikommunikatsiooni marginaalseks osaks.

KIRJANDUS

Arbo, Alessandro 2021. *The Normativity of Musical Works: A Philosophical Inquiry*. Leiden, Boston: Brill.

Arujärv, Evi 2001. Muusika väärtusteljel: "püha" allikad ja mänguväljad. *Vikerkaar* 5(6): 109–115.

Barceló, Axel A.; Saab, Salma 2017. The grammar of colours advanced in Wittgenstein's middle period. – Silva, Marcos (toim.). *Colours in the Development of Wittgenstein's Philosophy*. Palgrave Macmillan, 215–244.

Benois, Aleksandr 1976 [1902]. History of Russian Painting in the Nineteenth Century [Conclusion]. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 3–6.

Birnholz, Alan C. 1977. Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism, 1902–1934 (Documents of 20th-Century Art) by John E. Bowlt. *The Art Bulletin* 59(3): 457–459.

Bois, Yve-Alain 1990. Painting: The Task of Mourning. – Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 229–244.

Bošković, Aleksandar 2017. Revolution, Production, Representation: Iurii Rozhkov's Photomontages to Maiakovskii's Poem "To the Workers of Kursk". Slavic Review 76(02): 395-427. DOI:10.1017/slr.2017.84

Bowlt, John E.1976a. Introduction. – Bowlt, John E. (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, xix–xl.

— 1976b. Natan Altman."Futurism' and Proletarian Art, 1918. – Bowlt, John E. (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 161.

— 1976c. Aleksei Gan. Constructivism [Extracts], 1922. – Bowlt, John E. (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 214–217.

— 1976d. Vasilii Kandinsky. Content and Form, 1910. – Bowlt, John E. (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 17–19.

— 1976e. Mikhail Larionov. Rayonist Painting, 1913. – Bowlt, John E. (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 91–93.

— 1976f. Notes to the texts. – Bowlt, John E. (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 300–308.

— 2012. Russian Art of the Avant-Garde (Translated Texts). – Ioffe, Dennis G.; White, Frederick H. (toim.). *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. An Introductory Reader*. Boston: Academic Studies Press, 85–149.

Brik, Osip 2014 [1923]. Nn "vormimeetod". – Väljataga, Märt (toim.). *Kirjandus kui selline: Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: Tallinna Ülikool, 46–48.

Burljuk 1976 [1912] = Burliuk, David. Cubism (Surface–Plane). – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 69–77.

Carvalho, Marcelo 2017. Colours, Phenomelogy and Certainty: Wittgenstein's Remarks on Colours in the Context of His Later Philosophy. – Silva, Marcos (toim.). *Colours in the Development of Wittgenstein's Philosophy*. Palgrave Macmillan, 317–337.

Eisenstein, Sergei 1982 [1923]. Atraktsioonide montaaž. *Teater. Muusika. Kino* 7: 9–14.

Favorski 1988a [1921–1922] = Фаворский, Владимир А. Лекции по теории композиции 1921–1922. – Фаворский, В. А. *Литературно-теоретическое наследие*. Москва: Советский художник, 71–78.
— 1988b [1932] = Фаворский, Владимир А. О композиции. – Фаворский, В. А. *Литературно-теоретическое наследие*. Москва: Советский художник, 210–223.
Feštšenko 2006 = Фещенко, Владимир В. Autopoetica как опыт и метод, или о новых горизонтах семиотики. – Степанов, Ю.С.; Фатеева, Н.А.; Фещенко, В.В.; Сироткин, Н.С. (toim). *Семиотика и Авангард: Антология*. Москва: Академический Проект; Культура, 54–122.
Florenski 1971 [1912] = Флоренский, Павел А. Symbolarium (словарь символов). Предисловие. *Труды по знаковым системам* V: 521–527.
Florensky, Pavel 2002 [1920]. Reverse Perspective. – Misler, Nicoletta (toim.). *Pavel Florensky. Beyond Vision Essays on the Perception of Art*. London: Reaktlon Books, 197–272.
Gan, Aleksei 1976 [1922]. Constructivism [Extracts]. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*. New York: The Viking Press, 214–225.
Gontšarova 1976a [1912] = Goncharova, Natalya. Cubism. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*. New York: The Viking Press, 77–78.
— 1976b [1913] = Goncharova, Natalya. Preface to Catalogue of One-Man Exhibition. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 54–60.
Ioffe, Dennis; White, Frederick H. 2012. An Introduction to the Russian Avant-Garde and Radical. – Ioffe, Dennis G.; White, Frederick H. (toim.). *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. An Introductory Reader*. Boston: Academic Studies Press, 9–19.
Jacquette, Dale 2017. Tractatus Objects and the Logic of Color Incompatibility. – Silva, Marcos (toim.). *Colours in the Development of Wittgenstein's Philosophy*. Palgrave Macmillan, 57–94.
Kachurin, Pamela Jill 2013. *Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918–1928*. Illinois: Northwestern University Press.
Kampasakali, Elli; Papliaka, Zoe Eirini; Christofilos, Dimitirios; Varella, Evangelia A. 2007. The Russian *Avant-Garde* Painting Palette Documentary and Physiochemical Study of Inoganic Colorants. *Annali di Chimica* 97: 447–472.
Kandinsky, Vassili 2012 [1910]. Content and Form. – Ioffe, Dennis G.; White, Frederick H. (toim.). *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism. An Introductory Reader*. Boston: Academic Studies Press, 85–89.
— 2020 [1911]. Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. – Kandinsky, Vassili. *Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal*. Tartu: Ilmamaa, 9–119.
— 2020 [1926]. Punkt ja joon tasapinnal. Pildikunsti elementide analüüs. – Kandinsky, Vassili. *Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal*. Tartu: Ilmamaa, 123–274.
Karcevskij, Sergej 1982 [1929]. The Asymmetric Dualism of the Linguistic sign. – Steiner, Peter (toim.). *The Prague School: Selected Writings, 1929–1946*. Austin: University of Texas Press, 47–54.

Katsnelson, Anna Wexler 2006. My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in Malevich. *Poetics Today* 27(1): 67–96. https://doi.org/10.1215/03335372-27-1-67

Klyun, Ivan 1976 [1915]. Primitives of the Twentieth Century. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 136–138.

Kruus, Rein 1979. Lisandusi J. Linzbachi tundmaõppimiseks. *Keel ja kirjandus* 2: 98–101.

Kubíček, Tomáš 2007. The Semantic Gesture – an Invitation to a Journey from the Poetics to the Aesthetics of a Literary *Work. Slovo a smysl. Word & Sense* 4(8): 244–257. http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/250 6.11.2022

Kulbin, Nikolai 1976 [1908]. Free Art as the Basis of Life: Harmony and Dissonance (On Life, Death, etc.) [Extracts]. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 11–17.

Kuleshov, Lev 1974 [1929]. Art of the Cinema. – Levaco, Ronald (toim.). *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press, 41–124.

Kushner, Boris 1976 [1919]. The Divine Work of Art (Polemics). – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 166–170.

Lagopoulos, Alexandros Ph.; Boklund-Lagopoulos, Karin 2025. Approaches to the semiotics of images: The object of study. – Lagopoulos, Alexandros Ph.; Boklund-Lagopou, Karin; Dondero, Maria Giulia; Fontanille, Jacques; Katsaridou, Maria Ilia; Walldén, Rea (toim.). *Semiotics of Images: The Analysis of Pictorial Texts*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 15–45. https://doi.org/10.1515/9783110980257

Lagopoulos, Alexandros Ph.; Boklund-Lagopoulos, Karin; Dondero, Maria Giulia; Fontanille, Jacques; Katsaridou, Maria Ilia; Walldén, Rea 2025. Introduction. – Lagopoulos, Alexandros Ph.; Boklund-Lagopou, Karin; Dondero, Maria Giulia; Fontanille, Jacques; Katsaridou, Maria Ilia; Walldén, Rea (toim.). *Semiotics of Images: The Analysis of Pictorial Texts*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1–12. https://doi.org/10.1515/9783110980257

Larionov, Mikhail 1976a [1913]. Rayonist Painting. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 91–100.

— 1976b [1914]. Pictorial Rayonism. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 100–102.

Levaco, Ronald 1974. Introduction. – Levaco, Ronald (toim.). *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press, 1–39.

Lodder, Christina 1996. The Transrational in Painting: Kazimir Malevich, Alogism and '*Zaum*'. *Forum for Modern Language Studies* XXXII(2): 119–136.

Lugg, Andrew 2017. Incompatible Colours and the Development of Wittgenstein's Philosophy. – Silva, Marcos (toim.). *Colours in the Development of Wittgenstein's Philosophy*. Palgrave Macmillan, 33–56.

Maimets-Volt, Kaire 2010. Vahendades "Üht": Arvo Pärdi tintinnabuli-muusika tähendusväljast. *Res Musica* 2: 75–87.

Malevich, Kazimir 1976a [1915]. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 116–135.

— 1976b [1919]. Suprematism. – Bowlt, John (toim.). Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934. New York: The Viking Press, 143–145.

Manovich, Lev 1993. The Engineering of Vision from Constructivism to Computers. https://www.academia.edu/2800644/The_Engineering_of_Vision_from_Constructivism_to_Computers
— 1999. Avant-garde as Software. https://manovich.net/index.php/projects/avant-garde-as-software
— 2012. *Uue meedia keel*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, Eesti Disainikeskus.
Markov, Vladimir 1976 [1912]. The Principles of the New Art. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 23–38.
Marrone, Gianfranco 2021. *Introduction to the Semiotics of the Text*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
Martin, Erik 2023. Alienation/Defamiliarisation/Estrangement (ostranenie). – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina (toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin/Boston: De Gruyter, 881–886.
Moholy-Nagy, László 1925. *Malerei, Fotografie, Film. Bauhaus Buch Nr. 8*. München: Langen.
Mrugalski, Michał 2023. Journal and Society of Aesthetics and the General Science of Art. – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina (toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin/Boston: De Gruyter, 119–136.
Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina 2023. Introduction. – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina ((toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 3–22.
Mukařovský, Jan 1935. Přednášky v Praž. ling. kroužku v listopadu a v prosinci 1934. *Slovo a slovesnost* 1(3): 190.
— 1976 [1944]. The Essence of the Visual Arts. Matějka, Ladislav; Titunik, Irwin R. (toim.). *Semiotics of Art*. Cambridge: The MIT Press, 229–244.
— 1978 [1943]. Intentionality and Unintentionality in Art. – Burbank, John; Steiner, Peter (toim.). *Structure, Sign and Function: Selected Essays by Jan Mukařovsky*. New Haven, CT, and London: Yale University Press, 89–128.
— 1988. Structuralism in Esthetics and in Literary Studies. – Steiner, Peter (toim.). *The Prague School: Selected Writings 1929–1946*. Austin: University of Texas Press, 65–82.
— 2014 [1932]. Standard Language and Poetic Language. – Chovanec, Jan (toim.). *Chapters from the History of Czech Functional Linguistics*. Brno: Masarykova univerzita, 41–53.
— 2016 [1936/37]. The semiology of art. – Sládek, Ondřej. Mukařovsky's *Structuralism_and_Semiotics. Estetika: The Central European Journal of Aesthetics LIII/IX*(2): 200–235.
Nakano, Anderson Luis 2017. The "Color Problem": Infinity and the Development of Wittgenstein's Thinking. – Silva, Marcos (toim.). *Colours in the Development of Wittgenstein's Philosophy*. Palgrave Macmillan, 159–184.
Ollie, Jennifer 1978. "Konstruktivizm" and "Kinematografiya". *Artforum*, May 1978. https://www.artforum.com/features/konstruktivizm-and-kinematografiya-212460/
Ometiţă, Mihai 2017. Logic and Phenomenology: Wittgenstein/Ramsey/Schlick in Colour-Exclusion. – Silva, Marcos (toim.). *Colours in the Development of Wittgenstein's Philosophy*. Palgrave Macmillan, 127–158.

Panofsky, Erwin (1991 [1927]). *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books.
Pilštšikov 2023 = Pilshchikov, Igor. The Four Faces of Russian Formalism. – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina (toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin/Boston: De Gruyter, 212–257.
Plotnikov, Nikolaj 2023. The State Academy of Art Studies in Moscow (RAKhN/GAKhN). – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina (toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin/Boston: De Gruyter, 164–178.
Rodtšenko 1976 [1918] = Rodchenko, Aleksandr. Rodchenko's System. – Bowlt, John (toim.) *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 148–151.
Saint-Martin, Fernande 1987. *Sémiologie du language visuel*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
Sarapik, Virve 2013. Semiotics at the crossroads of art. *Semiotica* 195: 69–95.
Silva, Marcos 2017. Wittgenstein on Contradiction and Contrariety: Four Turning Points in the Development of his Philosophy of Logic. – Silva, Marcos (toim.). *Colours in the Development of Wittgenstein's Philosophy*. Palgrave Macmillan, 185–214.
Simson, Krista; Torop, Peeter 2020. Saateks. – Kandinsky, Vassili. *Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal*. Tartu: Ilmamaa, 277–293.
Soutif, Ludovic 2017. Minima Visibilia, Single-Colored Patches, Points: Logical Analysis and its Visual Instances in Wittgenstein's Early Notebooks. – Silva, Marcos (toim.). *Colours in the Development of Wittgenstein's Philosophy*. Palgrave Macmillan, 9–35.
Steiner, Peter 1982. The Roots of Structuralist Esthetics. – Steiner, Peter (toim.). *The Prague School: Selected Writings, 1929–1946. University of Texas Press Slavic Series*. Austin: University of Texas Press, 174–219.
— 2023. Herbartian Aesthetics in Bohemia. – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina (toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin, Boston: De Gruyter, 200–211.
Stepanova, Varvara 1976 [1919]. Nonobjective Creation. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 141–142.
Stiegler, Bernd 2023. Montage. – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina (toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin/Boston: De Gruyter, 926–929.
Strätling, Susanne 2021. *The hand at work: the poetics of poiesis in the Russian avant-garde*. Boston: Academic Studies Press.
— 2023. Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision. – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina ((toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin, Boston: De Gruyter, 930–936.
Ševtšenko 1976 [1913] = Shevchenko, Alexander. Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements. – Bowlt, John (toim.). *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. New York: The Viking Press, 41–54.
Špet 2006 = Шпет, Густав. Из «Эстетических фрагментов». – Степанов, Ю.С.; Фатеева, Н.А.; Фещенко, В.В.; Сироткин, Н.С. (toim). *Семиотика и Авангард: Антология*. Москва: Академический Проект; Культура, 216–241.
Tagg, Philip; Clarida, Bob 2003. *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.

Theses Presented to the First Congress of Slavic Philologists in Prague, 1929. The Prague Linguistic Circle 1982. – Steiner, Peter (toim.). *The Prague School: Selected Writings, 1929–1946*. University of Texas Press Slavic Series. Austin: University of Texas Press, 3–31.

Tihanov, Galin 2012. Russian Formalism. – *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 4th edition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1239–1242.

Tõnjanov, Juri 2014a [1924]. Kirjandusfakt. – Väljataga, Märt (toim). *Kirjandus kui selline: Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: Tallinna Ülikool, 199–219.

— 2014b [1927]. Kirjanduse evolutsioonist. – Väljataga, Märt (toim). *Kirjandus kui selline: Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: Tallinna Ülikool, 220–234.

Tõnjanov, Juri; Jakobson, Roman 2014 [1928]. Kirjanduse ja keele uurimise probleemid. – Väljataga, Märt (toim). *Kirjandus kui selline: Valik vene vormikoolkonna tekste*. Tallinn: Tallinna Ülikool, 237–239.

Venkova 2020 = Венкова, Алина В. Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений». *Общество. Среда. Развитие* 4: 186–198. DOI: 10.52173/2079-1100_2020_4_186

Vertov 1966 [1922] = Вертов, Дзига. Мы. Вариант манифеста. – Дробашенко, С. (toim.). *Теоретические взгляды Вертова*. Москва: Искусство, 45–49.

Vinokur 1923 = Винокур, Григорий. Поэтика. Лингвистика. Социология. (Методологическая справка). *ЛЕФ* 1: 104–118. https://philologos.narod.ru/classics/vinokur-pls.htm

Wittgenstein, Ludwig 1978a. *Remarks on Colour*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

— 1978b. *Philosophical Remarks*. Oxford: Basil Blackwell.

— 2001. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London, New York: Routledge.

Wutsdorff, Irina 2023. Theories of Translation. – Mrugalski, Michał; Schahadat, Schamma; Wutsdorff, Irina (toim.) koostöös Danuta Ulickaga. *Central and Eastern European Literary Theory and the West.* Berlin, Boston: De Gruyter, 47–58.

SUMMARY

Means of expression of visual art in the context of semiotic analysis

The objective of the thesis "Means of expression of visual art in the context of semiotic analysis" is to analyse ways of integrating visual semiotic analysis with art practices. The central argument of this study is that visual semiotic analysis can be integrated with art practices, provided that the analysis of the processes of interpreting visual art is accompanied by a study of processes used to create the work of art.

This thesis is centred on the process of creation in its most general form. The semiotic analysis of the elements and composition of a visual work of art is also approached from the aspect of processuality. Processual analysis is based on the principle that the substantial layer of the visual work of art should, to a considerable extent, originate from the expressive layer and visual elements which create this expressive layer. From the perspective of visual semiotics, analysing elements of creation of meaning is microlevel analysis. The principles of using the means of primary creation of meaning form a foundation for creating larger units of creation of meaning. The principles on which micro level compositions are based, are reflected in both larger units of meaning and the discourse as a whole. It is, hence, a general generative approach, rather than an analysis of specific creative processes.

Four research papers are presented as part of this thesis. Work of visual art as such is defined using the Prague Linguistic Circle's semiotics of art ("Semiotics of art: Prague Linguistic Circle", 2022). Prague Linguistic Circle's semiotics of art emphasises three elements – the poetic function, the aesthetic function, and intentionality – in defining a work of art.

Different aspects of analysing a visual work of art have been addressed in three papers. In the paper "About semiotics of color in the visual arts" (2020), colour, form, diagrammatic and topographic relationships are defined as iconic means of expression in visual art. The paper "Iconic means of expression in visual art based on Vassili Kandinsky`s theory of composition" (2023) analyses the ways of using elements of visual art in semiotic analysis, based on Kandinsky's composition theory. The paper "Semiotic analysis of the visual language of animation graphics" (2024) focuses on finding theoretical links between semiotic analysis, animation and traditional visual art. The papers seek to demonstrate that the principles of semiotic analysis of iconic means of expression in visual art are compatible with traditional composition principles. The author has used stills from Rainer Sarnet's feature film November (2017), and Jolie Ruelle's, Aleksandra Kisseljova's and Kirke Mari Päll's animations.

This thesis looks at semiotic analysis primarily from the perspective of creation of meaning. The relationships of form at the expressive layer are both compositional and semantic: the meaning of a work of art is created using the visual elements of the piece and the structure of relationships between them, of

which the most important elements are highlighted with the help of composition. This follows the viewpoint that visual rhetoric is created using iconic means of expression of visual art, which are constructed from perceptual stimuli – colour, form, diagrammatic and topographic relationships – which expose the meaning of the work of art and are, hence, the object of semiotic analysis. Iconic means of expression have been tackled as units of creation of meaning in visual expression. In the context of this study, the term "iconic" refers rather to the iconic function than icon as a sign. Therefore, iconicity is understood as a singular term, not in the context of Peirce's ternarity. The study looks in more detail at two iconic means of expression that are important in terms of the creation of meaning: colour ("About semiotics of color in the visual arts"), and diagrammatic relationships ("Iconic means of expression in visual art based on Vassili Kandinsky`s theory of composition").

The introductory paper aims to methodically organise themes addressed in academic articles and demonstrate relationships between them: the theoretical impulses of early 20th century Russian formalism and avant-garde art carried over into Prague Linguistic Circle's semiotics of art, and avant-garde practices were integrated into new media solutions. The introductory paper presents the theories and practices of Russian avant-garde art as a starting point for the processual analysis of visual art and emphasises a logical continuity between the theories of Russian formalism and the Prague Linguistic Circle's conceptual framework. The common ground between Russian avant-garde art practices and modern new media is based on Lev Manovich's approach to new media.

Considering the changes that have taken place in both the research field of visual semiotics and the practices of visual art during the past decades, the analysis of possibilities of integrating the abovementioned fields of research requires revision and possibly a new approach. The paper "Semiotics of art: Prague Linguistic Circle" suggests treating semiotics of art as an independent subsystem of visual semiotics. Viewing the semiotics of art as an independent subdivision of visual semiotics would allow for a more concrete wording of the starting points of visual semiotic analysis, through which, visual phenomena could be analysed more systematically. Setting the perspective of semiotics of art as a starting point would also allow analysing an ever-increasing number of visual art forms on the basis of shared characteristics and integrate theories of interpretation and of the processuality of art.

This thesis seeks to contribute to an analysis of possibilities of connecting semiotic analysis and visual art practices, as well as to map the starting points of the terminology required for this purpose. Considering the explosive increase in visual communication, the author finds it important from the perspective of semiotics as a discipline to integrate semiotic analysis with theories and practices of visual art.

PUBLIKATSIOONID

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Krista Simson
Sünniaeg: 27. september 1960
Kontakt: Tallinna Ülikool, Balti filmi, meedia ja kunstide instituut, Narva mnt 27, 10120 Tallinn
E-mail: ksimson@tlu.ee

Haridus

2013–2025 semiootika ja kultuuriteooria doktorantuur, Tartu Ülikool
1979–1985 graafika eriala, Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut
1978–1979 eesti keel ja kirjandus, Tallinna Pedagoogiline Instituut

Töökohad ja ametid

2020–… visuaalkunsti dotsent, Tallinna Ülikooli Balti filmi, meedia ja kunstide instituut
2010–… kunstiõpetaja, Hugo Lepnurme Kuusalu Kunstide Kool
1985–2010 vabakutseline kunstnik
Eesti Kunstnike Liidu ja Eesti Vabagraafikute Liidu liige

Publikatsioonid

Simson, Krista (2024). Semiotic analysis of the visual language of animation graphics. *CFMAE: The Changing Face of Music and Art Education* **::** Journal for Interdisciplinary Arts, Advanced Technologies and Creative Research, Vol 16, 2024.
https://cfmaejournal.wordpress.com/wp-content/uploads/2025/05/simson_2024_semiotic_analysis_animation_cfmae_vol_16.pdf

Simson, Krista (2023). Visuaalkunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes. *Acta Semiotica Estica* XX, 89−114.
https://www.semiootika.ee/acta/wp-content/uploads/2024/01/acta_XX_2023.pdf

Simson, Krista (2022). Praha lingvistilise ringi kunstisemiootikast. *Acta Semiotica Estica* XIX*,* 101−121.
http://www.semiootika.ee/acta/wp-content/uploads/2023/01/Acta_XIX.pdf

Lindepuu, Hendrik; Ott, Margus; Paikre, Ants; Simson, Krista; Ruiso, Mall; Rosin, Toomas; Unt, Kersti; Ross, Jaan; Kalda, Martti (2021). Eesti Kultuurkapital, Mõttekirjanduse tõlge. *Tõlkija Hääl* IX*,* 213−229.

Simson, Krista (2020). Värvi semiootikast visuaalkunstis. *Acta Semiotica Estica* XVII, 138−156.
http://www.semiootika.ee/acta/wp-content/uploads/2021/10/ActaXVII.pdf

Simson, Krista; Torop, Peeter (2020). Saateks. *Vassili Kandinsky. Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal* (277−293). Tartu: Ilmamaa.

Simson, Krista (2019). *Meele galaktikad = Meel's galaxies.*Tallinn: Print House.

Simson, Krista (2018). Isu ja soov: kolm maalitud õhtusöömaaega. *Acta Semiotica Estica* XV, 145−156.
Simson, Krista (2016). Drawn by light versus drawn by hand. Claudio Julio Rodríguez Higuera, Tyler James Bennett (toim.). *Tartu Semiotics Library 16: Concepts for Semiotics*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 49−58.

Tõlge

Kandinsky, Vassili (2020). *Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal: pildikunsti elementide analüüs.* Tõlge eesti keelde: Krista Simson, Mall Ruiso. Tartu: Ilmamaa.

Looming

Valik isiknäitusi

2021 "Läbiv joon", Nova galerii, Tallinna Ülikool.
2020 "Krista Simson. Maalid", Eesti Maaülikooli raamatukogu.
2019 "Draama", Eesti Draamateater.
2018 "Agul", Rakvere Teatrigalerii.
2014 Nova galerii, BFM, Tallinna Ülikool.

Valik rühmanäitusi

2025 Galleri SoHo Popup Exhibition, Pariis.
2025 Galleri SoHo Spring Salon. Västerås, Rootsi.
2024 11 International Triennial Of Grapic Art. Bitola, Bitola Contemporary Art Museum, Põhja-Makedoonia.
2024 Osavõtt GMCW projektist Portraits. Washington DC, Federal City Performing Arts Association.
2023 Awagami International Miniature Print Exhibition. Inbe Art Space, Yoshinogawa City, Tokushima, Jaapan.
2017 Eesti–Itaalia graafika "PEEGEL – silmast silma. MIRROR – face to face 2017", Eesti Rahvusraamatukogu, Tallinn; Qu.Bi Gallery, Vicenza, Itaalia.
2015 V Tallinna Rahvusvaheline Joonistustriennaal, Jõhvi.
2013 "Kunstnikult raamatukogule", Eesti Rahvusraamatukogu näitusesaal, Tallinn.

CURRICULUM VITAE IN ENGLISH

Name: Krista Simson
Date of birth: September 27, 1960
Contact: Tallinn University, BFM, Narva mnt 27, 10120 Tallinn
E-mail: ksimson@tlu.ee

Education

2013–2025	University of Tartu, PhD studies, Semiotics and Culture Studies
1979–1985	Estonian SSR State Art Institute, Graphic arts
1978–1979	Tallinn University, Estonian language and literature

Career

2020–…	Tallinn University, Baltic Film, Media and Arts School, Associate Professor of Visual Arts
2010–…	Hugo Lepnurm Kuusalu Arts School, art teacher
1985–2010	freelance artist Member of the Estonian Artists' Association and the Association of Estonian Printmakers

Publications

Simson, Krista (2024). Semiotic analysis of the visual language of animation graphics. *CFMAE: The Changing Face of Music and Art Education* **::** Journal for Interdisciplinary Arts, Advanced Technologies and Creative Research, Vol 16, 2024. https://cfmaejournal.wordpress.com/wp-content/uploads/202025/05/simson_2024_semiotic_analysis_animation_cfmae_vol_16.pdf

Simson, Krista (2023). Visuaalkunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes. *Acta Semiotica Estica* XX, 89−114. https://www.semiootika.ee/acta/wp-content/uploads/2024/01/acta_ XX_2023.pdf

Simson, Krista (2022). Praha lingvistilise ringi kunstisemiootikast. *Acta Semiotica Estica* XIX*,* 101−121. http://www.semiootika.ee/acta/wp-content/uploads/2023/01/Acta_XIX.pdf

Lindepuu, Hendrik; Ott, Margus; Paikre, Ants; Simson, Krista; Ruiso, Mall; Rosin, Toomas; Unt, Kersti; Ross, Jaan; Kalda, Martti (2021). Eesti Kultuurkapital, Mõttekirjanduse tõlge. *Tõlkija Hääl* IX*,* 213−229.

Simson, Krista (2020). Värvi semiootikast visuaalkunstis. *Acta Semiotica Estica* XVII, 138−156. http://www.semiootika.ee/acta/wp-content/uploads/2021/10/ ActaXVII.pdf

Simson, Krista; Torop, Peeter (2020). Saateks. *Vassili Kandinsky. Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal* (277−293). Tartu: Ilmamaa.

Simson, Krista (2019). *Meele galaktikad = Meel's galaxies*. Tallinn: Print House.

Simson, Krista (2018). Isu ja soov: kolm maalitud õhtusöömaaega. *Acta Semiotica Estica* XV, 145−156.
Simson, Krista (2016). Drawn by light versus drawn by hand. Claudio Julio Rodríguez Higuera, Tyler James Bennett (toim.). *Tartu Semiotics Library 16: Concepts for Semiotics*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 49−58.

Translation

Kandinsky, Vassili (2020). *Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal: pildikunsti elementide analüüs.* Translation into Estonian: Krista Simson, Mall Ruiso. Tartu: Ilmamaa.

Creative work

Selected solo exhibitions

2021 "Transmissing Line", Nova Gallery, Tallinn University.
2020 "Krista Simson. Paintings", Estonian University of Life Science, Tartu.
2019 "Drama", Eesti Draamateater, Tallinn.
2018 "Suburbia", Rakvere Teatrigalerii, Rakvere.
2014 solo exhibition, Nova galerii, BFM, Tallinn University.

Selected group exhibitions

2025 Galleri SoHo Popup Exhibition, Paris.
2025 Galleri SoHo Spring Salon, Västerås, Sweden.
2024 11 International Triennial Of Grapic Art. Bitola, Bitola Contemporary Art Museum, North Macedonia.
2024 Participation in the GMCW project Portraits. Washington DC, Federal City Performing Arts Association.
2023 Awagami International Miniature Print Exhibition. Inbe Art Space, Yoshinogawa City, Tokushima, Japan.
2017 Italian and Estonian Artists Exhibition "MIRROR – face to face 2017", National Library of Estonia, Tallinn; Qu.Bi Gallery, Vicenza.
2015 5th Tallinn International Drawing Triennial, Jõhvi Art School gallery, Jõhvi.
2013 "From Artist to Library", National Library of Estonia, Tallinn.

DISSERTATIONES SEMIOTICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Михаил Ю. Лотман.** Структура и типология русского стиха. Тарту, 2000.
2. **Елена Григорьева.** Эмблема: структура и прагматика. Тарту, 2000.
3. **Valdur Mikita.** Kreatiivsuskäsitluste võrdlus semiootikas ja psühholoogias. Tartu, 2000.
4. **Ирина Аврамец.** Поэтика новеллы Достоевского. Тарту, 2001.
5. **Ян Левченко.** История и фикция в текстах В. Шкловского и Б. Эйхенбаума в 1920-е гг. Тарту, 2003.
6. **Anti Randviir.** Mapping the world: towards a sociosemiotic approach to culture. Tartu, 2004.
7. **Timo Maran.** Mimikri kui kommunikatsiooni-semiootiline fenomen. Tartu, 2005.
8. **Элеонора Рудаковская-Борисова.** Семиотика пищи в произведениях Андрея Платонова. Tartu, 2005.
9. **Andres Luure.** Duality and sextets: a new structure of categories. Tartu, 2006.
10. **Peeter Linnap.** Fotoloogia. Tartu, 2006.
11. **Daniele Monticelli.** Wholeness and its remainders: theoretical procedures of totalization and detotalization in semiotics, philosophy and politics. Tartu, 2008.
12. **Andreas Ventsel.** Towards semiotic theory of hegemony. Tartu, 2009.
13. **Elin Sütiste.** Tõlke mõiste dünaamikast tõlketeaduses ja eesti tõlkeloos. Tartu, 2009.
14. **Renata Sõukand.** Herbal landscape. Tartu, 2010.
15. **Kati Lindström.** Delineating Landscape Semiotics: Towards the Semiotic Study of Landscape Processes. Tartu, 2011.
16. **Morten Tønnessen.** Umwelt transition and Uexküllian phenomenology. An ecosemiotic analysis of Norwegian wolf management. Tartu, 2011. 231 p.
17. **Anu Sarv.** Õppejõu enesereflеksioon ja professionaalne identiteet. Tartu, 2013, 141 lk.
18. **Vadim Verenich.** Semiotic models of legel argumentation. Tartu, 2014, 249 lk.
19. **Maarja Ojamaa.** The transmedial aspect of cultural autocommunication. Tartu, 2015, 173 p.
20. **Tiit Remm.** Sociocultural Space: Spatial Modelling and the Sociocultural World. Tartu, 2015, 142 p.
21. **Riin Magnus.** The Semiotic Grounds of Animal Assistance: Sign Use of Guide Dogs and Their Visually Impaired Handlers. Tartu, 2015, 154 p.
22. **Davide Weible.** Exaptation: Towards a Semiotic Account of a Biological Phenomenon. Tartu, 2016, 144 p.

23. **Mari-Liis Madisson.** The Semiotic Construction of Identities in Hypermedia Environments: The Analysis of Online Communication of the Estonian Extreme Right. Tartu, 2016, 195 p.
24. **Claudio Julio Rodríguez Higuera.** The Place of Semantics in Biosemiotics: Conceptualization of a Minimal Model of Semiosic Capabilities. Tartu, 2016, 148 p.
25. **Kadri Tüür.** Semiotics of Nature Representations: on the Example of Nature Writing. Tartu, 2017, 257 p.
26. **Gleb Netchvolodov.** Pictorially simplified images as machine vision design tool: semiotics approach. Tartu, 2017, 143 p.
27. **Сильви Салупере.** О метаязыке Юрия Лотмана: проблемы, контекст, источники. Tartu, 2017, 210 с.
28. **Remo Gramigna.** Augustine and the study of signs and signification. Tartu, 2018, 237 p.
29. **Nelly Mäekivi.** The Zoological Garden as a Hybrid Environment – A (Zoo)semiotic Analysis. Tartu, 2018, 172 p.
30. **Silver Rattasepp.** The Human Mirror. A Critique of the Philosophical Discourse on Animals from the Position of Multispecies Semiotics. Tartu, 2018, 156 p.
31. **Ott Puumeister.** On Biopolitical Subjectivity: Michel Foucault's perspective on biopolitics and its semiotic aspects. Tartu, 2018, 170 p.
32. **Lyudmyla Zaporozhtseva.** Structural Units of Mass Culture Mythology: A Cultural Semiotic Approach. Tartu, 2019, 193 p.
33. **Tatjana Menise.** Fairy Tales in Transmedia Communication: Fanfiction. Tartu, 2020, 142 p.
34. **Alexandra Milyakina.** Digitalization of Literary Education in the Context of Cultural Autocommunication. Tartu, 2020, 137 p.
35. **Tyler James Bennett.** Detotalization and retroactivity: black pyramid semiotics. Tartu, 2021, 238 p.
36. **Jason Mario Dydynski.** Semiotic Modeling of Cuteness in Cartoon Characters/Mascots. Tartu, 2021, 176 p.
37. **Tiina Hoffmann.** La traduction cinématographique en Estonie soviétique : contextes, pratiques et acteurs. Tartu, 2021, 489 p.
38. **Mirko Cerrone.** Interspecies Relationships: A zoosemiotic Analysis of Human-Ape Communication. Tartu, 2021, 160 p.
39. **Jonathan Grant Griffin.** A Semiotic of Motives: Kenneth Burke and Deely-Tartu Semiotics. Tartu, 2022, 244 p.
40. **Kyle Jonathan Davidson**. Semiotic Modelling of Identity and Communication in Virtual Reality, Augmented Reality, and Mixed Reality. Tartu, 2022, 221 p.
41. **Aleksandr Fadeev.** Lev Vygotsky's approach in the Contemporary Semiotic Research of Learning, Meaning-Making and Inner Speech. Tartu, 2022, 146 p.
42. **Eugenio Israel Chávez Barreto.** The Semiotic Theory of Luis Jorge Prieto. Tartu, 2022, 236 p.

43. **Katarina Damčević.** Semiotics of Hate Speech and Contested Symbols: The “Za dom spremni” Ustaša Salute in Contemporary Croatia. Tartu, 2023, 166 p.
44. **Merit Rickberg.** Towards Complexity Thinking With Juri Lotman: Modelling Cultural Dynamics in Educational Systems. Tartu, 2023, 233 p.
45. **Tuuli Pern.** Affective-imaginative modelling in semiotic context: A Vichian perspective. Tartu, 2023, 147 p.
46. **Auli Viidalepp.** The Expected AI as a Sociocultural Construct and its Impact on the Discourse on Technology. Tartu, 2023, 149 p.
47. **Lauri Linask.** Autocommunication in the Semiotic Development of the Child. Tartu, 2024, 193 p.
48. **Oscar Salvador Miyamoto Gómez.** The Forms of Memory: Biosemiotic Modelling of Alloanimal Episodic Semiosis. Tartu, 2024, 175 p.
49. **Andrew Mark Creighton.** Wolves as Signs of McDonaldization in Northern Manitoba. Tartu, 2024, 164 p.
50. **Daria Arkhipova.** How Artificial Intelligence recommendation systems impact human decision-making. Tartu, 2024, 327 p.
51. **Martin Oja.** Semiotics of Multimodal Conflict: Modes, Modalities and Audio-Visual Incongruence in Feature Film. Tartu, 2024, 219 p.
52. **Muzayin Nazaruddin.** Semiotics of Natural Disasters: The Entanglements of Environmental and Cultural Transformations. Tartu, 2024, 208 p.
53. **Irmak Mertens.** How Layers of Meaning Affect Museum Translation: Semiotic-Translational Perspectives. Tartu, 2024, 261 p.
54. **Lona Päll.** Bridging the disconnections: an ecosemiotic approach to place-lore in environmental conflict communication. Tartu, 2025, 201 p.
55. **Raili Lass.** Näidendi interlingvistilise tõlke osakaal ja roll lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja polüsemiootilises struktuuris. Tartu, 2025, 119 lk.