

## Mida pildid tahavad?\*

W. J. T. MITCHELL

Viimase aja visuaalkultuuri ja kunstiajalugu käsitlevas kirjanduses on peamiselt tegeldud tõlgenduslike ja retooriliste probleemidega. Meid on huvitanud, mida pildid tähendavad ja kuidas nad toimivad: kuidas nad kommunikeeruvad kui märgid ja tähistajad, mislaadi mõju on neil inimkäitumisele ja emotsioonidele. Kui kerkibki küsimus iha kohta, siis enamasti seoses kujutiste loojate või tarbijatega, kus pilti käsitletakse kui kunstniku ihade väljendust või mehhanismi, mis on ette nähtud selle omaniku ihade esilekutsumiseks. Siinses peatükis tahaksin nihutada fookuse kujutistele endile, küsides, mida pildid tahavad. Kindlasti ei tähenda see tõlgenduslike ja retooriliste teemade kõrvaleheitmist, kuid loodetavasti õnnestub mul asetada küsimus kujutiste tähendusest ja võimust veidi teisiti. Samuti aitab see mõista seda kunstiajaloo ja teistes distsipliinides aset leidnud põhimõttelist nihet, mida mõnikord nimetatakse visuaalkultuuriks või visuaaluuringuteks ning mille olen seostanud nii populaar- kui ka intellektuaalses kõrgkultuuris asetleidnud pildilise pöördega.

Aja kokkuhoiu huvides eeldagem esmalt, et oleme suutelised alla suruma oma umbusu küsimuse asetuse enda – mida pildid tahavad – asjus. Olen vägagi teadlik, et see küsimus on veider, võib-olla isegi vaieldav. Ma tean, et see tähendab kujutiste kahtlast subjektiveerimist, elutute objektide isikustamist; et see on flirt tagurliku, ebauskliku suhtumisega, mida tõsimeeli järgides jõuaksime tagasi totemismi, fetišismi, puuslikukummardamise ja animismini.<sup>1</sup> Sellistesse praktikatesse suhtub enamik tänapäeva haritud inimesi umbusuga, nähes nende traditsioonilistes vormides (aineliste objektide kummardamises; elutute esemete, nagu nukkude, elusatena käsitlemises) primitiivsust, psühhootilisust või lapsikust ning nende tänapäevastes väljendustes (kas tarbeesemete fetišeerimises või neurootilistes kõrvalekalletes) haiguslikke sümptomeid.

\* Tõlgitud raamatust „What Do Pictures want? The Lives and Loves of Images” (Chicago, London: University of Chicago Press, 2005). Eestikeelne tõlge ilmub autori ja University of Chicago Pressi loal. – Toim. See peatükk on mõnevõrra muudetud ja tihendatud versioon esseest „What Do Pictures Want?”, mis ilmus kogumikus „In Visible Touch: Modernism and Masculinity” (Ed. T. Smith. Sydney: Power Publications, 1997). Lühendatud versioon ilmus pealkirja all „What Do Pictures Really Want?” (October 1996, vol. 77, Summer, lk 71–82). Sooviksin tänada Lauren Berlanti, Homi Bhabhat, T. J. Clarki, Annette Michelsoni, John Riccot, Terry Smithi, Joel Snyderit ja Anders Troelseni abi eest selle keerulise küsimuse üle mõtlemisel.

1 Nende mõistete üksikasjalikuma käsitlemise leiab käesoleva raamatu 7. peatükist.

Samamoodi olen teadlik, et küsimuseasetus võib tunduda ühe uurimissuuna maitsetu omastamisena, mis on õigupoolest mõeldud teistele inimestele, eelkõige varem diskrimineeritud klassidele, kes on langenud eelarvamuslike kujutiste ohvraks, stereotüüpiseeritud ja karikeritud. Selles küsimuses kajastub kogu tänapäevaste soo-, seksuaalsuse- ja etnilisuseuringute tuumaks olev uurimisvaldkond: iha objekti või allasurutud Teise, vähemuse või subalterni järele.<sup>2</sup> „Mida tahab must mees?” tõstatab küsimuse Frantz Fanon, riskides objektiveerida üheainsa lausega nii neegriks- (*négritude*) kui ka meheksolekut.<sup>3</sup> „Mida tahavad naised?” oli küsimus, mida Freud ei suutnud lahendada.<sup>4</sup> Nii naised kui ka värvilised on näinud vaeva, et neile küsimustele otsesel moel vastata, väljendada omaenda ihasid. Raske on kujutleda, kuidas saaksid pildid sedasama teha või kuidas suudaks ükskõik milline teemale lähenemine olla enamat kui ebaäär või (parimal juhul) teadvustamatu kõhuraäkimine, justkui küsiks Edgar Bergen Charlie McCarthylt: „Mida käpiknukud tahavad?”

Sellegipoolest tahaksin jätkata, justkui oleks see küsimus esitamist väärt, osalt mõtteharjutusena, et lihtsalt näha, kuhu on võimalik välja jõuda, osalt aga veendumusest, et me oleme seda küsimust juba küsinud, et selle küsimine on paratamatu, ning et seetõttu on see ka analüüsi väärt. Mind julgustab selles Marxi ja Freudi eeskujude mõlemad tundsused, et kaasaegne ühiskonnateadus ja psühholoogia peaksid tegelema fetišismi ja animismi, objektide subjektiivsuse, esemete isiksuslikkuse küsimusega.<sup>5</sup> Pildid on esemed, mida üleni märgistab isiksuslikkus ja hingestatus: nad esitavad nii füüsilisi kui ka virtuaalseid kehasid, nad kõnelevad meiega – mõnikord otsesõnu, mõnikord ülekantud mõttes – või vaatavad meid vaikides „teiselt poolt keelest sildamata veelahet”.<sup>6</sup> Nad ei ole pelgalt pind, vaid *nägu*, mis on vaatajaga vastamisi. Kui nii Marx kui Freud suhtuvad isikustatud, subjektiveeritud, hingestatud objekti sügava umbusuga, allutades kumbki oma fetišid ikonoklastilisele kriitikale, siis peamiselt pühenudavad nad nende protsesside detailsele kirjeldamisele, mille abil tekib inimteadvuses objektidesse elu. Ja vähemalt Freudil tõusetub tõsine küsimus, kas fetišismi haigusest

2 Mõistagi on järgneva suhtes üks kesksemaid küsimusi, kuid võrd saab vähemuse või subalterni omadusi kujutistele üle kanda. Alustuseks võiks püüda vastata Gayatri Spivaki kuulsale küsimusele „Kas subaltern on kõnevoimeline?” (kogumikus: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. C. Nelson, L. Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988, lk 271–313). Tema vastus on eitav, ning see peegeldub ka olukorras, kus kujutisi käsitletakse kui vaikivaid või tummasid tähistajaid, mis on võimetud kõnelema, häält kuuldavale tooma ja eitama (sel juhul võiks vastus meie küsimusele olla, et pildid tahavad omale häält, väljaütlemise poeesiat). Kujutise „vähemuslik” positsioon tuleb kõige selgemalt esile Gilles Deleuze'i tähelepanekus, kuidas poeetiline protsess toob keelde omamoodi „kogeluse”, mis muudab selle „vähemuslikuks”, tekitades „kujutiste, vastu kajavate ja värvinguid andvate kujutiste keele”, mis „tekitavad tavalise vaikuse, kus tundub, nagu hääl oleks kustunud” ning mis sealäbi „uuristab keelde avausi”. Vt G. Deleuze, *Essays Critical and Clinical*. Trans. D. W. Smith, M. A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, lk 109, 159.

3 F. Fanon, *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967, lk 8.

4 Ernest Jones on kirjeldanud, kuidas Freud kord printsess Marie Bonaparte'ile karjatas: „Was will das Weib?” (Mida naine tahab?) Vt *The Freud Reader*. Ed. P. Gay. New York: Norton, 1989, lk 670.

5 Väites, et pildidel on mõningaid isiksuslikke omadusi, tõstatan ma mõistagi kohe küsimuse, mis on isiksus. Kuidas iganes sellele küsimusele vastata, peab vastus mingil määral hõlmama ka selgitust, mis *isikute* juures teeb võimalikuks selle, et pildid on suutelised neid nii *kehastama* kui ka esindama. Käsitlust võiks alustada kehastamise sõnast (*per-sonare*, lad k 'läbi kõlama'), mis viib isiku kuju tagasi kreeka tragöödiates kasutatud megafonide ja ikooniliste kujudena kasutatud maskideni. Lühidalt öeldes võib nii isikute kui ka isiksuste iseloom toetuda kujundi-loomele samavõrd kui piltide iseloom isikutele.

6 Tsiteerin siin John Bergerit kirjeldamas looma pilku tema klassikaks saanud artiklis „Why Look at Animals” (J. Berger, *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980, lk 3). Põhjalikumalt vt sel teemal minu artikkel „Looking at Animals Looking” (W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, lk 329–344).

on võimalik „ravida”.<sup>7</sup> Ma ise leian, et ühes või teises vormis esinev subjektiveeritud, hingestatud objekt on ravimatu sümptom ning et Freud ja Marx võivad pigem olla teejuhtideks selle sümptomi mõistmisel ja võib-olla selle suunamisel mõnesse vähem patoloogilisse, vähem kahju tekitavasse vormi. Lühidalt öeldes, me suhtume objektidesse, eelkõige piltidesse paratamatult maagilisel, modernismieelsel moel ning meie eesmärgiks ei peaks olema selle suhtumise ületamine, vaid selle mõistmine, selle sümptomatoloogia läbi töötamine.

Piltide sõnalistes kirjeldustes tõstetakse mõistagi varjamatult esile nende häirivat isiksuslikkust ja elusust – võib-olla seetõttu, et kirjeldatud kujutisega ei pea vahetult silmitsi seisma, seda distantseerib keel kui teisene vahendaja. Nii modernistlikud kui ka traditsioonilised kirjandusnarratiivid kubisevad maagilistest portreedest, maskidest, peeglitest, elavatest kujudest ja kummitusmajadest ning nende kujuteldavate kujutiste aura immitseb nii professionaalsesse kui ka rahvapärasesse pildikäsitlusse.<sup>8</sup> Kunstiajaloolased võivad küll „teada”, et nende uuritavad pildid on kõigest eri värvide ja vormidega markeeritud ainelised objektid, kuid sageli käituvad ja kõnelevad nad nii, nagu oleks piltidel oma tunded, tahe, teadvus, tegutsemisjõud ja ihad.<sup>9</sup> Igaüks teab, et oma ema kujutav foto ei ole elus, kuid seda sodida või hävitada ei söandata sellegipoolest. Mitte ükski tänapäevane, ratsionaalne, ilmalik inimene ei arva, et pilte tuleks kohelda kui isiksusi, kuid me oleme alati valmis aktsepteerima erijuhtumeid.

Ning selline suhtumine ei piirdu vaid väärtuslike kunstiteoste või isiklikult tähenduslike piltidega. Iga reklaamiagentuuri töötaja teab, et mõnedel kujutistel on, erialažargooni kasutades „jalad” – see tähendab, neil näib olevat hämmastav võime anda reklaamikampaaniale uus suund või üllatav pööre, justkui oleks neil omaenda mõistus ja eesmärk. Kui Mooses nõuab Aaronilt, et see selgitaks kuldvasika loomist, vastab Aaron, et ta lihtsalt viskas iisraellaste kuldehted tulle „ja välja tuli see vasikas” (2Ms 32: 24), justkui olnuks see iseeneslikult sündinud robot.<sup>10</sup> Ilmselt on ka mõnedel ebajumalatel jalad.<sup>11</sup> Mõte, et kujutistel on teatud laadi ühiskondlik või psühholoogiline vägi, on õigupoolest üks kogu tänapäeva visuaalkultuuri valitsevatest klišeedest.

7 Freudi fetišismikäsitlus algab tähelepanekuga, et fetiš on kurikuulsal kombel rahuldustpakkuv sümptom ning harva juhtub, et mõni patsient selle üle kaebama tuleks (S. Freud, *Fetishism* (1927). – Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 21. London: Hogarth Press, 1961, lk 152–157).

8 Eriti silmatorkav on maagiliste piltide ja hingestatud objektide rohkus 19. sajandi Euroopa romaania – neid esineb nii Balzaci, ödede Brontëde, Edgar Allan Poe kui ka Henry Jamesi teoste lehekülgedel, rääkimata gooti romaaniist, vt T. Ziolkowski, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1977. Tundub, justkui kokkupuude traditsiooniliste või modernsuse-eelseste „fetišistlike” ühiskondadega ja nende hävitamine kutsunuks esile valgustusejärgse isikustatud objektide taastuleku viktoriaanlikus kodukeskkonnas.

9 Täielik ülevaade isikustatud ja „elava” kunstiteose kõnekujundi kasutamisest lääne kunstiajalookirjutuses võtaks omaette artikli mahu. Sedalaadi artiklit võiks alustada kunstiobjekti staatusega kolmel kunstiajaloo kanoonilisel isakujul: Vasari, Winckelmannil ja Hegelil. Kahtlustan, et jõutaks järeldusele, et lääne kunsti progressiivsed ja teleoloogilised narratiivid ei ole keskendunud peamiselt mitte väljanägemisele ja visuaalsele realistsusele (nagu nii sageli on väidetud), vaid küsimusele, kuidas lugeda objekti (Vasari mõisteid kasutades) „elavust” ja „hingestatus”. Üheks keskeks pidepunktiks oleks Winckelmanni käsitlus kunstilistest vahenditest kui omaene ajaloolist arenguliini järgivatest teguritest ning tema kirjeldus Belvedere Apollost kui objektist, mis on sedavõrd täidetud jumaliku hingestusega, et vaatajast saab Pygmalioni-laadne tegelane. Samamoodi saaks fookusesse tõstetud Hegeli käsitlus kunstiobjektist kui ainelisest esemest, mis on saanud „vaimu läbi ristitud”.

10 Pier Bori on märkinud, et vasika loomise „iseeneslikkus” mängis otsustavat rolli Aaroni õigeksmõistmisel (ja juudi rahva hukkamõistmisel) kirikusade poolt. Näiteks Makarios Suur kirjeldab tulle visatud kulla „muutumist ebajumalakujuks, justkui oleks tuli järginud [inimeste] otsust” (P. Bori, *The Golden Calf* [Atlanta: Scholar’s Press, 1990], lk 19).

11 Väi tiivad: mu kolleeg Wu Hung väitis, et hiina legendides esinevad sageli ringilendavad Buddha kujud.

Väide, et me elame vaatemängu-, järelevalve- ja simulaakrumiühiskonnas, ei ole pelgalt läbinägelik kultuurikriitika; spordi- ja reklaamimaailma ikoon Andre Agassi võib öelda „kujutis on kõik” ning seda mõistetakse kõnelemisena mitte lihtsalt kujutistest, vaid kujutiste nimel, kellenagi, keda ennastki ei peeta „enamaks kui kujutiseks”.

Seega ei ole kuigi keeruline näidata, et piltide isiksuslikkuse idee on tänapäeva maailmas samavõrd elujõuline, nagu ta oli seda traditsioonilistes ühiskondades. Keeruline on otsustada, mida öelda järgmiseks. Mil moel toimivad traditsioonilised suhtumisviisid kujutistesse – ebajumalakummardamine, fetišism, totemism – tänapäeva ühiskonnas? Kas meie kui kultuurikriitikute ülesandeks on neid kujutisi demüstifitseerida, purustada tänapäeva ebajumalad, tuua valguse kätte inimesi orjastavad fetišid? Eristada õigeid ja võltse, terveid ja haiglast, puhtaid ja ebapuhtaid, häid ja halbu kujutisi? Kas kujutised on see maastik, millel pidada poliitilisi võitlusi, koht, kus väljendada uut eetikat?

On kange kiusatus vastata neile küsimustele veendunud jaatusega ja võtta visuaalkultuuri kriitikat kui poliitilise sekkumise otsekohest strateegiat. Sedasorti kriitika tegeleb kujutiste kui ideoloogilise manipuleerimise ja inimeste otsese kahjustamise vahendi eksponeerimisega. Üheks äärmuseks on õigusteoreetiku Catherine MacKinnoni väide, et pornograafia ei ole mitte naiste alandamise ja nendevastase vägivalda representeerimine, vaid vägivaldse alandamise akt, ning et pornograafilised pildid – eriti foto- ja kinematograafilised kujutised – on iseenesest vägivalda vahendid.<sup>12</sup> Visuaalkultuuri poliitilises kriitikas on ka tuttavamaid ja vähem vastuolulisi argumente: et Hollywoodi kino konstrueerib naise „meheliku pilgu” objektidena; et visuaalse meedia ja popkultuuri kujutised manipuleerivad kirjaoskamatute massidega; et värvilised langevad graafiliste stereotüüpide ja rassistliku visuaalse diskrimineerimise ohvriks; et kunstmuuseumid on muutunud religioosse templi ja panga hübriidiks, kus on avalikuks austamiseks välja pandud kaubanduslikud fetišid, mille disainimise eesmärgiks on olnud esteetilise ja majandusliku lisaväärtuse tootmine.

Kõikides neis väidetes on omajagu tõtt (ausalt öeldes olen mitmeid neist isegi kasutanud), kuid ometi on neis samas midagi erakordselt mitterahuldavat. Ehk kõige ilmsel probleem on asjaolu, et kujutiste saatanliku väe kriitiline paljastamine ja hävitamine on ühtaegu lihtne ja kasutu. Pildid on populaarne poliitiline vastane, kuna nende suhtes on võimalik võtta karm seisukoht ning ometi ei muutu lõppkokkuvõttes suurt midagi.<sup>13</sup> Vaatamisrežiime on võimalik korduvalt ümber pöörata, ilma et see tooks kaasa märkimisväärsed muutusi visuaalses või poliitilises kultuuris. MacKinnoni juhtumi puhul on ilmne, kuivõrd teravmeelne, kirglik ja viljatu on selline ettevõtmine. Kas ühiskondlikku ja majanduslikku õiglust taotleva progressiivse, inimkeskse poliitika jõupingutuste suunamine pornograafiavastasele kampaaniale on õigustatud? Või on see parimal juhul pelgalt poliitilise frustratsiooni sümptom, halvimal juhul

12 Vt C. MacKinnon, *Feminism Unmodified*. Cambridge: Harvard University Press, 1987, eriti lk 172–173 ja 192–193.

13 Selle varipoliitika kõige ilmsel näiteks on psühholoogiliste testide maailm, mis on loodud tõestamiseks, et videomängud on üks noorte vägivalda põhjustajatest. Toetatuna poliitilistest huvidest, millele on kasulik pigem ikooniline, „kultuuriline” patuoinas kui tähelepanu tõmbamine tegelikele vägivalda vahenditele, nimelt relvadele, kulutatakse iga aastal üüratuid summasid, et tegelda videomängude mõju „uurimisega” (sic!). Detailsema ülevaate saab [http://culturalpolicy.uchicago.edu/news\\_events.html#conf](http://culturalpolicy.uchicago.edu/news_events.html#conf), kus on Chicago ülikoolis 26.–27. oktoobril 2002 toimunud konverentsi „The Arts and Humanities in Public Life 2001: ‘Playing by the Rules: The Cultural Policy Challenges of Video Games’” ülevaade.

aga progressiivse poliitilise energia kõrvalejuhtimine, tegemaks koostööd kaheldava väärtusega poliitilise reaktsioonilisusega? Või enamgi veel, kas MacKinnoni usk kujutiste tegutsemisjõudu on omamoodi tõestuseks, et meie kalduvus kujutisi isikustada ja hingestada on parandamatu? Kas liivajooksnud poliitiline ettevõtmine võib juhtida meid ikonoloogilise valgustuseni?

Igal juhul võiks olla aeg ohjeldada meie arusaamu, millised on poliitilised panused visuaalkultuuri kriitikas, ja tõmmata koomale „kujutiste võimu” retoorikat. Muidugi ei ole kujutised võimutud, kuid nad võivad olla hulga nõrgemad, kui me arvasime. Tarvis on täpsustada ja mitmekesistada meie arusaama kujutiste võimust ja selle toimimisviisidest. Just seetõttu ma ei küsi, mida pildid teevad, vaid mida nad tahavad, nihtutan fookuse võimult ihale. Vastustamist vajava domineeriva võimu mudeli asemele toon subalterni mudeli, keda tuleb küsitleda, või (mis veel parem) kutsuda rääkima. Kui kujutiste võim on nagu nõrgema võim, võib see olla ka põhjus, miks nende iha on samavõrd tugev – et kompenseerida tegelikku võimetust. Võimalik, et me kriitikutena oleme tahtnud pilte kujutleda tugevamatena, kui nad tegelikult on, et me tunneksime endid neid vastustades, paljastades või kiites võimukaina.

Pildi kui subalterni mudel avab samas meie ja piltide suhte tegeliku võimu ja iha dialektika. Kui Fanon räägib *négritude*'ist, kirjeldab ta seda kui „kehalist needust”, mis sajab kaela tänu visuaalse kokkupuute vahetule loomusele: „Vaata, neeger!”<sup>14</sup> Kuid rassilise ja rassistliku stereotüübi konstrueerimine ei toimu lihtsalt pildi kui domineerimistehnika abil. Seal sõlmub rassismi subjekti ja objekti piinav topeltseos, kus on keerukalt põimunud iha ja vihkamine.<sup>15</sup> Rassismi nägemispõhine vägivald lõhestab isiksuse kaheks, rebides ta ühtaegu hüpernähtavaks ja nähtamatuks<sup>16</sup>, Fanoni sõnutsi on ta „jalestuse” ja „imetluse” objekt<sup>17</sup>. Jalestus ja imetus on justnimelt need sõnad, millega piiblis ebajumalakummardamine hukka mõistetakse: just seetõttu, et puuslikku imetletakse, peab ikonofob teda jalestama.<sup>18</sup> Nii musta meest kui ka ebajumalat ühtaegu põlatakse ja ülistatakse, häbimärgistatakse kui mittemiskit või õigusteta orja ja kardetakse kui võõrast või üleloomulikku jõudu. Kui ebajumalakummardamine on kõige äärmuslikum visuaalkultuuris teadaolev näide kujutise võimust, siis on see igal juhul märkimisväärselt mitmetimõistetavat sorti vägi. Kuivõrd visuaalsus ja visuaalkultuur sisaldab omamoodi „seoselise süü” kaudu ka ebajumalakummardamist

14 F. Fanon, *The Fact of Blackness*. – F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, lk 109.

15 Selle topeltseose peene analüüsi leiab Homi Bhabha essee „The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism” (H. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994, lk 66–84).

16 Kõige ilmekamalt on seda paradoksi kirjeldanud Ralph Ellison oma klassikalises romaanis „Nähtamatu” (*The Invisible Man*): nähtamatu mees on (teises mõttes) nähtamatu just seetõttu, et ta on hüpernähtav.

17 „Meie arvates on inimene, kes imetleb neegrit, sama haiglane kui see, kes teda jalestab.” (F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, lk 8.)

18 Vt nt ebajumalate kirjeldusi: „...mis Iisraeli kuningas Saalomon oli ehitanud Astartele, siidonlaste jäledusele, ja Kemosele, moabide jäledusele, ja Milkomile, ammonlaste vastikule ebajumalale.” (2Kn 23: 13) ja Jesaja 44: 19: „...osa sellest olen põletanud tules, samuti olen selle süte peal küpsetanud leiba, praadinud liha ja söönud, ja nüüd peaksin ma selle jäänusest valmistama jäleduse, põlvitama puutüki ette!” Oxfordi inglise keele seletavas sõnaraamatus (OED) on esitatud vaieldav etimoloogia, nagu tuleneks sõna „abominable” mõistest *ab homine* ehk „inimese juurest emale, mitteinimlik, metsalise oma” [„Abominable, regularly spelt *abominable*, and explained as *ab homine*, and explained as ‘away from man, inhuman, beastly.’] Kahtlustan, et hingestatu seostamine metsloomadega on üks pildilise iha olulisemaid jooni. Jalestus on ka termin, mida piiblis kasutatakse sageli „ebapuhaste” või tabuga seotud loomade puhul. Vt Carlo Ginzburgi käsitlust ebajumalast kui „monstroosset” kujutisest kui inimeste ja loomade omadusi kombineerivatest võimatust „komposiitvormidest” artiklis „Idols and Likeness: Origen, Homilies on Exodus VIII.3, and Its Reception” (*Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich* at 85. Ed. J. Onians. London: Phaidon, 1994, lk 55–67).

ja rassismi kurja silma, pole ime, et kultuuriajaloolane Martin Jay saab rääkida „silmast” endast kui millestki, mis on lääne kultuuris korduvalt „maha löödu” (või välja torgatud), ning nägemisest kui millestki, mida on korduvalt „mustatud”.<sup>19</sup> Kui pildid on isiksused, siis on nad ühtlasi ka värvilised või kindlasse kasti kuuluvad isiksused, ning skandaalselt üleni valge või üleni must lõuend, tühi tähistamata pind, omandab hoopis teise näo.

Mis puudutab piltide sugu, siis on selge, et vaikumisi on kujutised naissoost, ehk kunstiajaloolase Norman Brysoni sõnutsi „konstrueeritakse vaatamine naise kui kujutise ja mehe kui pilgu omaniku vastanduses” – siis mitte naise kujutise, vaid naise kui kujutise.<sup>20</sup> Seega on küsimus, mida pildid tahavad, lahutamatu küsimusest, mida naised tahavad. Juba ammu enne Freudi esitas Chaucer oma jutustuses „Bathi naise lugu” (*Wife of Bath's Tale*) narratiivi, mille keskseks küsimuseks oli, mida naised kõige enam ihaldavad. See küsimus esitatakse rüütlile, kes on mõistetud süüdi õukonnadaami vägistamises, kuid tema surmanuhtlus lükatakse ühe aasta võrra tingimisi edasi, et ta saaks välja selgitada õige vastuse. Kui ta peaks naasma vale vastusega, viiakse surmanuhtlus täide. Naistelt, kellelt ta küsib, saab rüütel palju valesid vastuseid – raha, reputatsioon, armastus, ilu, kaunid rõivad, voodinaudingud, palju imetlejaid. Õigeks vastuseks osutub *maistrye*, kompleksse tähendusega keskinglisekeelne mõiste, mis näib ühelt poolt tähendavat konsensusel põhinevat, õiguspärasest üleolekut ning teisalt võimu, mis tuleneb suuremast jõust või ülekaalulisest.<sup>21</sup> Chauceri loo moraal oleks justkui, et parim on konsensuslik, vabatahtlikult antud valitsemisvõim, kuid Chauceri jutustaja, küüniline ja kogenud Bathi naine, teab, et naised tahavad võimu (see tähendab, tunnevad võimust puudust) ning nad võtavad selle ükskõik millisel saadaoleval moel.

Mida võib siit piltide kohta järeldada? Kui oleks võimalik küsitleda kõiki aasta jooksul ettesattuvaid pilte, siis millise vastuse need annaksid? Kindlasti annaksid paljud neist Chauceri „valesid” vastuseid: pildid tahaksid olla väärt palju raha, olla imetletud ja ilusaks peetud, et neid imetleksid ja armastaksid paljud. Kuid eelkõige tahaksid nad mingitsorti võimu oma vaataja üle. Kunstiajaloolane ja kriitik Michael Fried on võtnud maali „eelajaloolised konventsioonid” kokku just selliste sõnadega: „esmaltpidi maal vaatajat köitma, siis tema tähelepanu vangistama ja teda kütkestama, see tähendab maal pidi justkui hõikama, vedama ta enda ette seisma ja naelutama sinna justkui nõiutuna, võimetuna enam edasi minema”.<sup>22</sup> Ühesõnaga ihaldab maal vaatajaga kohad vahetada, vaataja paigale naelutada või ta halvata, muutes tema enda „Medusa efekti” läbi pildi pilgule alluvaks kujutiseks. Medusa efekt on ehk kõige ilmsem tõestus, et arusaam piltide ja naiste võimust on modelleeritud üksteise eeskujul, ning et

19 Vt M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993.

20 N. Bryson, Introduction. – *Visual Culture: Images and Interpretations*. Eds. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. Hanover, London: University Press of New England, 1994, lk xxv. Kujutise ja pilgu soolise vahekorra klassikaliseks käsitluseks on mõistagi Laura Mulvey „Visual Pleasure and Narrative Cinema” (*Screen* 1975, vol. 16 (3), lk 6–18).

21 Aitäh Jay Schleusenerile, kes aitas lahti mõtestada Chauceri *maistrye* mõistet.

22 M. Fried, *Absorption and Theatricality*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, lk 92.

mõlema mudeliks on moonutatud ja kastreeritud abjekt.<sup>23</sup> Nende ihaldatud võim väljendub *puuduoleku*, mitte omandusena.

Kahtlemata võiks piltide, naisesuse ja neegriksolemise omavahelisi seoseid palju põhjalikumalt käsitleda, võttes arvesse kujutiste subalternse olemuse teised võimalused, mis seostuvad teiste soo-, seksuaalse identiteedi, kultuurilise konteksti ja isegi liigikuuluvuse mudelitega (kui piltide iha oleks modelleeritud näiteks loomade iha alusel). Mida tähendab Wittgensteinil sageli esinev viide teatud kõikjaleulatuvatele filosoofilistele metafooridele kui „kõrvalekaldelistele [*queer*] piltidele”?<sup>24</sup> Kuid tahaksin nüüd järgida otseselt Chauceri otsinguid ja vaadata, mis juhtub, kui uurida piltidelt nende ihade järele, selle asemel et vaadelda neid kui tähenduse kandjaid või võimuvahendeid.

Alustan pildist, mis paistab lihtne nagu avatud raamat: kuulus Esimese maailmasõja aegne „Onu Sami” värbamisplakat, kavandajaks James Montgomery Flagg. Selle kujutise soovid, kui mitte ihad paistavad ilmselged, selle eesmärk kindlapiirilne: ta nõuab „sind”, see tähendab, sobivas eas noormehi sõjaväkke.<sup>25</sup> Pildi esmane eesmärk näib olevat omamoodi Medusa efekt: see „höikab” vaatajat, püüdes teda otse silma sihitud pilgu ja optiliselt lühendatud nimetissõrmega (mis on pildi märkimisväärseim võte) paigale naelutada – pilt valib vaataja välja, süüdistab teda, määrab ta ära, käsib teda. Kuid iha vaataja paigale naelutada on vaid hetkeline ja mööduv eesmärk. Pikemaajalisem eesmärk on vaataja liikuma panna, saata ta „lähimasse värbamispunkti” ja lõpuks teisele poole ookeani, oma maa eest sõdima ja võimalik, et ka surema.

Ometi oleme siiani lugenud vaid niinimetatud positiivse iha varjatuid märke. Osutav või viipav käsi on värbamisplakati üks tavapärasemaid võtteid. Et minna siit edasi, peame pildi soovide järele küsima puuduoleku kaudu. Siin on abiks USA plakati võrdlemine Saksa omaga. Viimasel höikab noor Saksa sõdur oma vendi, kutsudes neid liituma auväärsest lahingus langenute vennaskonnaga. Onu Samil aga, nagu ta nimi osutab, on võimalike värvatavatega palju hõredam, kaudsem suhe. Ta on vanaldane mees, kel pole lahinguks vajalikku nooruslikku jõudu, ning mis ehk veelgi tähtsam, tal pole ka otsest veresidet, millele viitaks isamaa kujund. Ta palub sõdida ja surra sõjas, kust ei võta osa ei ta ise ega tema pojad. Onu Samil ei ole „poegi”, vaid ainult „tõelised nõbud”, nagu on öelnud George M. Cohan; onu Sam ise on viljatu, omamoodi abstraktne kirjanduslik kuju, kehatu ja veretu, kes kehastab rahvast ja kutsub teiste meeste poegi üles oma elu ohverdama. Igati kohasel moel on ta pildiliseks esivanemaks briti „Yankee Doodle'i” karikatuuritegelane, kogu 19. sajandi jooksul ajakirjas „Punch” figureerinud naeruväärne kuju. Tema kaugem esivanem on tõeliselt eksisteerinud „onu

23 Vt N. Hertz, *Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure*. – *Representations* 1983, vol. 4 (Fall), lk 27–54 ja minu *Medusa* käsitlus raamatus *Picture Theory*, lk 171–177.

24 Wittgensteini sõnavaras ei tähistata *queer* siiski mitte *persverset* (*widernatürlich*), vaid hoopis „täiesti loomulikku” (*ganz natürlich*), isegi kui see on „kummaline” (*seltam*) või „märkimisväärne” (*merkwürdiger*). Vt L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. Trans. G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell, 1953, lk 79–80, 83–84.

25 Viitan siin Lacani eristusele iha, nõude ja vajaduse vahel. Abiks on Jonathan Scott Lee sõnaseletus: „iha on see, mis väljendub vahemikus, mille nõue on enesesse õnnestanud ... see on ... see nõudega kaasnev, mis ei väljendu pelgas vajaduses” (J. S. Lee, Jacques Lacan. Amherst: University of Massachusetts Press, 1991, lk 58). Vt ka S. Žižek, *Looking Awry*. Cambridge: MIT Press, 1992, lk 134. Mõistagi võib tegusõna „tahtma” olenevalt kontekstist viidata ükskõik millisele tähendusele neist (ihaldamisele, nõudlemisele, vajadusele). Žižek on mulle öelnud, et onu Sami „Ma tahan sind!” oleks mõtetu tõlgendada mitte nõudluse või vajadusena, vaid tähenduses „Ma ihaldan sind!” Sellegipoolest saab peagi selgeks, kui perversne kujutis see on.



Sam" Wilson, USA sõjaväge 1812. aasta sõjas veiselihaga varustanud ärimees. On täiesti võimalik kujutleda pilti, kus onu Sami originaalprototüüp osutab mitte noormeeste-salgale, vaid lihunikku ootavale veisekarjale. Pole ime, et see kujutis leidis nii ohtrat parodeerimist Ameerika noormehi Iraagi sõtta kutsuva „onu Obamana”.

Seega, mida see pilt tahab? Täielikuks analüüsiks peaksime süvenema selle rahva poliitilisse alateadvusse – rahva, mida on tavapäraselt kujutletud kehatu abstraktsioonina, mitte inimestel, vaid seadustel põhineva, mitte veresidemete, vaid põhimõtete alusel organiseeritud valgustatud ühiskonnakorraldusena, mis on tegelikkuses kehas-tunud kohana, kuhu vanad valged mehed on saatnud kõikidest rassidest noori mehi ja naisi (sealhulgas ebaoproportsionaalselt palju värvilisi) enda eest sõdima. Sellel tegelikul ja kujutletud rahval puudub liha – puudub keha ja veri – ning selle järele saadab ta õõnsa kuju, lihakaupmehe, või siis lihtsalt kunstniku. Tuleb välja, et onu Sami plakati modelliks oli kunstnik James Montgomery Flagg ise. Seega on onu Sam patriootliku Ameerika kunstniku autoportree rahvusvormis, reprodutseerides end miljonite identsete väljatrükkidena, saavutades sedasorti viljakuse, mida võimaldavad kujutised kunstnikele. Tema masstoodetud kujutise „kehatust” tasakaalustab selle konkreetne kehatust ja asukoht *pildina*<sup>26</sup> kogu maad katvates värbamispunktides.

Sel taustal võib tunduda uskumatu, et see plakat võis värbamisvahendina üldse edukas olla, ning tõepoolest, kujutise tõelist jõudu hinnata oleks väga keeruline. Ometi on võimalik kirjeldada iha konstrueerimist võimufantaasiate ja impotentsusega seoses. Võib-olla on just kujutise vaevuhoomatav avameelsus oma veretu steriilsuse näitamisel ning teisalt selle pärinemine karikatuuride ja kommertsmaailmast koos põhjuseks, miks see sobib nii hästi Ameerika Ühendriike sümboliseerima.

Mõnikord tähistab tahtmise väljendus hoopis pigem puuduolekut kui õigust käsutada või nõuelda, nagu näiteks Warner Brosi filmi „Džässilaulja” (*The Jazz Singer* [1927]) reklaamplakat esineja Al Jolsoniga, kelle žestid tähistavad palumist ja anumist, armastusavaldusi „Mammyle” ja vaatajaile, kes seekord on kutsutud kinno, mitte värbamispunkti. Erinevalt sellest, mida palub kujutatud tegelane, igatseb see pilt kujutise ja tausta stabiilset suhet, keha kindlapiirilist eraldamist ruumist, naha ja rõivaste, keha väljanägemise ja sisemuse vahel vahetegemist. Ning just seda ta ei saa, sest rassi ja kehakujutise stigmad lahustuvad meie silme ees filmina virvendavateks mustvalgeteks laikudeks, vahetades värvi samamoodi nagu filmiga väljahõigatud rassiline maskeraad. Näib, justkui piirduks see maskeraad lõppeks vaid keskendumisega kehaorganitele ja -avaustele kui iseloomutuse tsoonidele, fetišeeritud silmadele, suule ja kätele kui valgustatud lävepostidele nähtava ja nähtamatu mehe, sisemise valge ja välimise musta vahel. „Olen must, kuid mu hing, see on valge,” [*I am black but O my soul is white*] on öelnud William Blake; kuid avauseid, kustkaudu pääseb hingeni, on selles kujutises seotud kuulmise, nägemise ja kompamisega – see on kutse näha, tunda ja kõneleda enamat, kui rassiline eristamine võimaldab. Nagu ütles Jacques Lacan, äratav see kujutis meis iha näha just seda, mida ta ei saa näidata. Kui sellel kujutisel on oma spetsiifiline vägi, siis tuleneb see just sellest võimetusest.<sup>27</sup>

26 Kehatu, mitteainelise kujutise ja konkreetse pildi vahetõlke analüüsisin põhjalikumalt 4. peatükis.

27 Pikemalt vt musta näo dialektika ning rassiliste stereotüüpide ja karikatuuride hingestamise kohta ptk 14.



Mõnikord on visuaalse iha objekt pildilt kadumises otseselt süüdi vaatajate hordid, nagu on juhtunud 11. sajandist pärineva Bütsantsi miniatuuriga. Kristuse kujutis kõnetab vaatajat sama otsesel kombel nagu onu Sam või Al Jolson – siin teeb ta seda 78 psalmi sõnadega: „Pane tähele, mu rahvas, minu Seadust, pöörake oma kõrvad minu sõnade poole!” Siinsel puhul tõestab aga pildi füüsis, et mitte kõrvad ei ole pööratud niivõrd suust tulevate sõnade poole, kuivõrd on suu surutud kujutise huultele, kulutades tema näo peaaegu nähtamatuks. Seda on teinud vaatajad, kes on lähtunud Damaskuse Johannese sõnadest „kogeda [pilte] nii silmade, suu kui südamega”.<sup>28</sup> Samamoodi nagu onu Sam, tahab ka see pilt vaatajat kogu keha ja hingega; erinevalt onu Samist, annab ta omalaadse pildilise armulauaohverdusena omaenda keha vastu. Näost ilmajäämine ei ole siin mitte pühaduserüvetus, vaid pühendumise märk, maalitud keha ülekandmine vaataja kehasse.

Sedasorti pildilise iha otseseid väljendusi seostatakse enamasti „vulgaarsete” pildi-režiimidega – kommertsreklaamide või poliitilise või usupropagandaga. Pilt kui subaltern esitab sedasorti nõude, mille tegelik mõju ja vägi tulevad esile subjektidevahelises suhtes, kus segunevad positiivse iha märgid ning puudumise või võimetuse jäljed. Kuid mis saab siis öieti „kunstiteosest”, sellest esteetilisest objektist, mis eeldatavasti lihtsalt „on” omas autonoomses ilus või ülevuses? Ühe võimaliku vastuse on pakkunud Michael Fried, väites, et moodsa kunsti teket tuleks mõista justnimelt otseste iha märkide eitamisena või neist lahtiütlemisena. Friedi imetletav pildiline ahvatlus saab toimida sellevõrra, kuivõrd ta on kaudne, vaataja suhtes pealtnäha ükskõikne, kuivõrd puudub seal teatraalsus ja pilt näib olevat haaratud omaenese sisemisest draamast. Teda intrigeerivad just seda erilist sorti pildid, mis saavad oma tahtmise just seetõttu, et pealtnäha nad justkui ei tahakski midagi, neil oleks kõik justkui juba olemas. Näiteks võib tuua Friedi käsitluse Jean-Baptiste-Siméon Chardini „Seebimullidest” või Théodore Gericault’ „Medusa parvest” – on ilmne, et küsimus pole vaid selles, mida pildil kujutatud tegelased näivad tahtvat, milliseid loetavaid iha märke nad edastavad. Iha võib olla lummas ja tasane, nagu „Seebimullide” puhul, kus läikiv ja võbelev kera, millesse tegelane on süüvinud, on „loomulikult [Chardini] enda süvenemisastme võrdkujuga ja ühtlasi ka eelaimdus, kui kõikehaarav võiks olla vaataja kogemus valmis maali ees.” Kuid iha võib olla ka vägivaldne, nagu „Medusa parve” puhul, kus „parvelolijate püüdlusi” ei tule mõista mitte pelgalt kompositsiooni enda vaatenurgast, horisondil paistva pääsemist töötava laevaga seoses, „vaid ka vajadusena pageda meie pilgu eest, lõpetada meie pilgu vangistuses olemine, saada päästetud meie vältimatust kohalolust, mis kardetavasti teatraliseerib nende kannatusi”.<sup>29</sup>

Sedasorti pildilise iha lõppjaam on arvatavasti modernistliku abstraktsionismi purism, mis, nagu on näidanud teoreetik Wilhelm Worringer oma teoses „Abstraktsioon ja empaatia” (*Abstraktion und Einfühlung*), eitab vaataja kohalolu; kõige täielikumana taandamisena väljendub see Robert Rauschenbergi varastes valgetes maalides, mille pinda käsitles kunstnik „ülitundliku membraanina ... mis registreerib vähimagi muutuse

<sup>28</sup> Pikemalt vt R. S. Nelson, *The Discourse of Icons, Then and Now*. – *Art History* 1989, vol. 12 (2), lk 144–155.

<sup>29</sup> M. Fried, *Absorption and Theatricality*, lk 51, 154.

nende pleekinudvalgel nahal”.<sup>30</sup> Abstraktsed maalid on pildid, mis ei taha olla pildid – pildid, mis tahavad vabaneda kujutiseloomest. Kuid nagu Lacan meile meenutab, on ka iha mitte näidata iha omaette iha vorm. Kogu teatraalsusevastane traditsioon toob taas esile pildi kontseptualiseerimise vaikimisi feminiinsena: pilt on miski, mis peab vaatajas iha esile kutsuma, näitamata ise välja ühtki iha märki, olemata isegi teadlik vaatamisest, justkui piiluks vaataja läbi lukuaugu.

Barbara Krugeri fotokollaaž „Su pilk tabab mu palge” (*Your Gaze Hits the Side of My Face*) kõnetab seda puristlikku või puritaanlikku pildilise iha käsitlust üsna otseselt. Pildil on kujutatud marmorist nägu, profiilis nagu ka Chardini seebimullitamisse süvenenud poisil, märkamata nii vaataja pilku ega ka kalki valgusvihku, mis näojooni ülaltpoolt valgustab. Kuju sissepoolepööratus, ilmetud silmad ja emotsiooni kivine puudumine jätab mulje, et ta on igasugusest ihast üle, saavutanud sedalaadi puhta tüünnuse, mida ootame klassikaliselt ilut. Kuid pildipinnale kleebitud sõnad saadavad täpselt vastupidise sõnumi: „su pilk tabab mu palge”. Kui peame sõnade autoriks kuju, muutub järsku kogu tema ilme, justkui oleks tegemist elava inimesega, kes on ühtäkki kivistunud, ning vaataja on Medusa positsioonis, heites pildile oma vägivaldse, hukatusliku pilgu. Kuid pealiskirja paigutus ja sõnade eraldatus (rääkimata asesõnade *su* ja *mu* kasutamisest) jätab mulje, justkui sõnad kas oleksid kinnitatud pildipinnale või hõljuksid selle kohal. Sõnad „kuuluvad” vaheldumisi kujule, fotole või kunstnikule, kelle lõikamis- ja kleepimistöö on nii ilmselgelt esile toodud.

Võime tõlgendada seda näiteks otsese sõnumina soolisustatud vaatamispoliitika kohta: naisekuju kurtmas vaid välimusele keskenduva meheliku pilgu vägivalla üle. Kuid kuju sooline määratlus on üsna ebamäärane, see võiks olla ka Ganymedes. Ja kui sõnad kuuluvad fotole või kompositsioonile, millist sugu neile siis omistada? See pilt saadab iha asjus vähemalt kolm omavahel kokkusobimatut sõnumit (ta tahab olla vaadata; ta ei taha olla vaadata; tal on vaatamisest ükskõik). Eelkõige tahab ta olla hoopis *kuuldav*, mis on vaikiva ja liikumatu kuju jaoks võimatu. Samamoodi nagu Al Jolsoni plakati puhul, tuleb ka Krugeri kujutise mõjuvus erinevate tõlgenduste virvendusest, mis omamoodi halvab vaataja. Krugeri abjektse-ükskõikse kujutise puhul on vaataja ühtaegu vuajeristina „vahele jäänud” kui ka surmavapilgulise Medusana võimukas. Al Jolsoni vahetult „hõikav” kujutis lubab, vastupidi, halvatusesest ja tummusest pääsemist, tumma ja liikumatu kujutise hääle- ja liikumisiha rahuldamist – see on soov, mille kinematograafilise kujutise tehniline eripära täitsa otsesel kombel täidab.

Seega, mida pildid tahavad? Kas võiksime siinse põgusa ülevaate põhjal mingeid üldistusi teha?

Mu esimene mõte on, et hoolimata algul lubatud liikumisest tähenduslikkuse ja võimu küsimustelt eemale, iha suunas, olen pidevalt jõudnud ringiga tagasi semiootika, hermeneutika ja retoorika võteten. Küsimus, mida pildid tahavad, ei tähenda kindlasti märkide tõlgendamisest loobumist. Sellega on võimalik vaid tõlgendamise fookust pisut nihutada, tekitada veidi teistsugune ettekujutus piltidest (ja võib-olla

30 Robert Rauschenberg, tsit C. Jones, *Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego*. – *Critical Inquiry* 1993, vol. 19 (4), lk 647. Abstraktsiooni negatiivset suhet Worringeri empaatia kontseptsiooni olen lähemalt vaadeldud 11. peatükis. Maalipinna kui tundliku naha ideestiku otsesõnaliseks väljenduseks on Berliini kunstniku Jürgen Mayeri temperatuuritundlikud maalid, mis nõuavad adekvaatseks kogemiseks vaataja puudutust.

ka märkidest) kui sellistest.<sup>31</sup> Selle modifikatsiooni või nihutamise võtmelisteks momentideks on esiteks, nõustumine pilte kui „hingestatud” olendeid, kvaasiagente, libaisiksusi loova fiktiivsusega, ning teiseks, piltide tõlgendamine mitte sõltumatute ja täievoliliste subjektide või kehatute vaimude, vaid kui subalternidena, kelle kehad on märgistatud erinevusest ning kes toimivad ühiskonna visuaalses vallas ühtaegu nii vahemeeste kui ka patuoinastena. Selle strateegilise nihke osas on ülioluline mitte ajada piltide iha segamini kunstniku, vaataja või isegi pildil kujutatute ihaga. See, mida pildid tahavad, ei ole mitte nende edastatav sõnum ega esilekutsutav mõju; see ei ole isegi mitte see, mida nad väidavad end tahtvat. Nagu inimesedki, ei pruugi pildid olla teadlikud sellest, mida nad tahavad; neil tuleb aidata dialoogi kaudu seda teadvustada.

Oleksin võinud siinse ülesande ka keerulisemaks muuta, võttes vaatluse alla abstraktsed maalid (pildid, mis ei taha olla pildid) või žanrid, nagu maastikumaal, kus isiksus ilmneb pelgalt „filigraanina”, kui kasutada Lacani mõistet.<sup>32</sup> Alustasin lihtsalt näost kui ürgsest objektist, mis tätoveeritustest kuni maalitud nägudeni on olnud mimeesi pinnaks. Kuid iha küsimuse võib esitada iga pildiga seoses, ning sinne peatükk ei ole muud kui argitus seda ise järele proovida.

See, mida pildid meilt tahavad, mida me ei ole suutnud neile anda, on arusaam nende olemusele vastavast visuaalsusest. Tänapäeva visuaalkultuuri puudutavad diskussioonid tunduvad sageli innovatsiooni ja moderniseerumise retoorika tõttu asjast kõrvale kalduvat. Tahetakse kunstiajalugu kaasajastada, püüdes astuda ühte sammu tekstikesksete erialade ning filmi- ja massikultuuri uuringutega. Tahetakse kaotada kõrge ja madala kultuuri eristus ja muuta „kunstiajalugu kujutiste ajalooks”. Tahetakse „murda” kunstiajaloo arvatav tuginemine naiivsetele „sarnasuse või mimeesi” mõistetele, eelarvamustele „loomulikele hoiakutele” piltide suhtes, mida tundub nii raske maha suruda.<sup>33</sup> Propageeritakse kujutiste „semiootilisi” või „diskursiivseid” mudeleid, mis paljastaksid nad ideoloogiate projektsioonina, domineerimistehnoloogiana, millele teravapilgulise kriitikaga vastu hakata.<sup>34</sup>

Asi pole selles, et selline ettekujutus visuaalkultuurist oleks vale või viljatu. Vastupidi, see on kaasa toonud märkimisväärseid muutusi akadeemilise kunstiajaloo unises sfääris. Kuid kas see on kõik, mida me soovime? Või (asjakohasemalt küsides), kas see on kõik, mida pildid tahavad? Kõige kaugemaleulatavam nihe, millele visuaalkultuuri asjakohase kontseptsiooni otsingud on viidanud, on visuaalsuse ühiskondlikuse rõhutamine, teiste vaatamise ja vaadata-olemise argiste protsesside esiletoomine.

31 Joel Snyder leiab, et seda fookusenihet on võimalik kirjeldada Aristoteelse retoorika (tähenduse ja mõju edasiandmise uurimine) ja poetika (mingi eseme olemuslike omaduste analüüsimine justkui oleks sellel hing) eristuse abil. Nii tegeleb poetika „valmistatud asja” või imitatsiooniga (tragöödia) ning süžeed käsitletakse sel puhul kui „tragöödia hinge”, seda metafoori arendas Aristoteles hiljem edasi, omistades poeetilisele loomele „orgaanilise tervikkuse” ning lähenedes poeetiliste vormide uurimisele nagu looduslikke liike katalogiseeriv bioloog. Meie ees seisab nüüd mõistagi küsimus, mis saab neist loomise, imitatsiooni ja orgaanilisuse kontseptsioonidest küborgide, tehniliku elu ja geenmutatsioonide ajastul. Pikemalt peatun sellel peatükis 15.

32 Maastiku hingestamist/isikustamist iidolina olen käsitlenud artiklis „HolyLandscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness” (Landscape and Power. Ed. W. J. T. Mitchell. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002, lk 261–290). Lacani käsitluse pilgust kui „filigraanist” leiab: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. New York: Norton, 1978, lk 101. Abstraktsete maalide tungide kohta vt käesoleva teksti ptk 11.

33 Michael Taussig on kritiseerinud sagedast „naiivset mimeesi” kui arusaama „pelgast” kopeerimisest või realistlikust representatsioonist, vt M. Taussig, Mimesis and Alterity. New York: Routledge, 1993, lk 44–45.

34 Viitan siin üldistavalt Brysoni, Holly ja Moxey põhiväidetele kogumiku „Visual Culture” eessõnas. Pikemalt peatun visuaalkultuuri kui areneva uurimisvaldkonna problemaatikal 16. peatükis.

See keerukas visuaalne vastastikkus ei ole pelgalt ühiskondliku reaalsuse kaasnähe, vaid üks selle aktiivsetest konstitueerijaist. Ühiskondlikes suhetes on visuaalsus sama oluline kui keel, ning see ei ole taandatav keelele, „märgile” või diskursusele. Pildid tahavad endale keelega võrdseid õigusi, selle asemel et saada keeleks muudetud. Nad ei taha saada taandatud ei „kujutiste ajalooks” ega ülendatud „kunstiajalooks”, vaid nõuavad oma kohta keerukate isiksustena, mis võivad võtta mitmesuguseid subjektipositsioone ja identiteete.<sup>35</sup> Nad tahavad hermeneutikat, mis lähtuks uuesti kunstiajaloolase Erwin Panofsky ikonoloogia esmasest impulsist, enne kui Panofsky arendab välja oma tõlgendusmeetodi ja võrdleb esmast kohtumist pildiga kui kokkusaamisega „tuttavaga, kes tervitab mind tänaval kaabukergitusega”.<sup>36</sup>

Seega, pildid ei taha, et vaatajad neid tõlgendaksid, lahti muugiks, ülistaksid, purustaksid, paljastaksid, demüstititseeriks, nad ei taha vaatajat ka kütkestada. Nad ei pruugi tahta isegi, et heasoovlikud kommenteerijad, kelle meelest on inimlikkus suurim võimalik kompliment, neile subjektsust või isiksust omistaksid. Piltide iha võib olla hoopis mitteinimlikum või ebainimlikum, mudeliks pigem loomad, masinad või küborgid, või veelgi lihtsamad kujutised, mida Erasmus Darwin on nimetanud „taimede armastuseks”. See, mida pildid lõpuks tahavad, on lihtsalt, et neilt küsitaks, mida nad tahavad, mõistes, et vastuseks võib olla ka „mitte midagi”.

## Coda: Korduma kippuvad küsimused

Järgnevaid küsimusi on esitanud mitmed siinse peatüki läbiligenuist. Eriti tänulik olen lahkete kommentaaride eest Charles Harrisonile, Lauren Berlantile, Teresa de Laurentisele, Terry Smithile, Mary Kellyle, Eric Santnerile, Arnold Davidsonile, Marina Grzincile, Geoffrey Harphamile, Evonne Levyle, Françoise Meltzerile ja Joel Snyderile.

1. *Kui ma püüan rakendada küsimust „Mida pildid tahavad” konkreetsetele kunstiteostele, siis sageli ei tea ma, kust alustada. Kuidas selle küsimuse esitamisega alustada ja kuidas sellele veel vastata? Ma ei paku siin meetodit. Pigem on see kutse avatud mõttevahetusele või improvisatsioonile, mille tulemus on pigem kindlaksmääramata kui korralik sammude jada. Eesmärgiks on seada kahtluse alla tõlgendamise meistriklasi valmisvormel (nagu näiteks Panofsky ikonoloogilise tõlgenduse neli etappi või psühhoanalüütiline või materialistlik mudel, kus on juba ette teada, et iga kujutis on psüühilise või ühiskondliku põhjuse sümptom), peatades meid kõige esimesel hetkel, kus Panofsky võrd-*

35 Teisisõnu, pildid ei taha, et neid surutaks ühtlustavaid kartesiaanlikke subjekte loova süstemaatilise lingvistika raamidesse, vaid et nad oleksid avatud „väljenduse poeetikale”, mille Julia Kristeva oma klassikalises tekstis „Desire in Language” (New York: Columbia University Press, 1980) kandis nii veenvalt kirjandusest üle kujutavasse kunsti. Vt eriti peatükki „The Ethics of Linguistics”, kus ta käsitleb poeetika kesket rolli, ning peatüki „Giotto's Joy” Assisi freskodes väljenduvate *jouissance*'i mehhanismide kohta.

36 Erwin Panofsky, „Iconography and Iconology” kogumikus: E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Doubleday, 1955, lk 26. Põhjalikumaks mõttearenduseks vt minu kokkuvõtvat artiklit „Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition” kogumikus: *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*. Ed. C. Farago. New Haven: Yale University Press, 1991, lk 292–300.

leb kunstiteost tänaval kohatud tuttavaga.<sup>37</sup> Ometi ei ole eesmärgiks mitte isikustatud kunstiteose kehtestamine ülimusliku mõistena, vaid püüd muuta küsitavaks meie suhte teosesse, tuua uurimise objektiks kujutise ja vaataja *suhestatus*.<sup>38</sup> Asja mõte on muuta pildid vähem läbiuuritavaks, vähem läbipaistvaks; samuti suunata piltide analüüs protsessi ja mõju küsimustele ning küsida vaataja positsiooni järele: mida pilt minult või „meilt” või „neilt” või kellelt iganes tahab?<sup>39</sup> Kes või mis on pildis väljenduva nõude/iha/vajaduse sihtmärk? Seda küsimust on alati võimalik ka tõlkida: mis sellel pildil puudub; mis on siit välja jäetud? Mis on see, mis on kustutatud? Mis on tema nõrk külg? Mis on siin hägustatud? Mis jääb raamist väljapoole? Mida takistab selle vaatenurk meil nägemast ja pildil näitamast? Mida vajab või nõuab pilt vaatajalt, et teos lõpuni viia?

Näiteks Diego Velázquez „Las Meninas” tekitab tunde, et pealtvaataja on tegelasi üllatanud, nad „teolt tabanud”. Pilt kutsub meid selles mängus osalema, leidma end mitte ainult otseses mõttes tagaseina peeglis, vaid ka tegelaste – printsessi, tema teenijannade, kunstniku enda – äratundvates pillkudes. Igal juhul näib see nagu pildi ilmselge nõue, vähim, mida ta vajab, et tema maagiat tabada. Kuid muidugi on „toored faktid” otse vastupidised ning sellele viitab otseselt loom: lähim tegelane pildil, esiplaanil kujutatud unine, ükskõikne koer. Pilt vaid teeskleb sooja vastuvõttu, peeglis tegelikult ei peegeldu ei meie ega selle esimesed vaatajad, Hispaania kuningas ja kuninganna, vaid pigem (nagu Joel Snyder on näidanud) varjatud kujutis Velázquezelõuendilt.<sup>40</sup> Kõik need pettemanöövrid meenutavad meile pildi kõige selgemat tõsisasja: sellel kujutatud tegelased tegelikult ei „vaata meile otsa”, nad vaid tunduvad seda tegevat. Muidugi võiks siinkohal öelda, et see ongi piltide ürgne konventsioon, nende sisemine topeltolek ja kahekeelsus, vaadata meid silmadega, mis ei näe. Ometi lavastab „Las Meninas” selle konventsiooni rõhutatud, äärmuslikus vormis, esitades oma *tableau vivant*’i valitsejaist vaatajaile, kellele on ühekorraga nii tehtud kompliment kui ka seatud peenelt kahtluse alla nende võim. See on pilt, mis ei taha meilt midagi, tehes samas näo, justkui oleks ta üleni meie poole pöördunud.

37 E. Panofsky „Iconography and Iconology”. Vt minu käsitlust artiklis „Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition”. Mõistes kokkupuudet pildiga mitte lugemise või tõlgendamise mudeli alusel, vaid äratundmise ja (võib-olla ka) teatavakstegemisena, toetun ma mõistagi Althusseri arupärimise või „hõikamise” mõistele kui ideoloogia esmasale asukohale ning Lacani kontseptsioonile pilgust kui hetkest, mil kogetakse end Teise poolt vaadatuna. Vt ka James Elkinsi huvitavat uurimust: J. Elkins, *The Object Stares Back*. New York: Harvest Books, 1997).

38 Viitan siin Leo Bersani ja Ulysse Dutoit’ uurimustele suhestatuse ja „vormide kommunikatsiooni” teemadel raamatus „Arts of Impoverishment” (Cambridge: Harvard University Press, 1993). Seda põhimõtet ja „meie ja kunstiteoste suhete käsitlemist inimsuhete allegooriana” on puudutatud ka intervjuus „A Conversation with Leo Bersani” (October 1997, vol. 82 (Fall), lk 14).

39 Seda võib mõista ühe viisina arendada veelgi edasi Michael Baxandalli nutikat tähelepanekut, et meie piltidest rääkimise keel „esindab mõtlemist nähtud pildist”, s.t „me keskendume pildi ja mõistete omavahelisele suhtele” (M. Baxandall, *Patterns of Intention*. New Haven: Yale University Press, 1985, lk 11). Baxandall märgib, et „tegemist on rahutukstegevvalt liikuva ja hapra kirjelduse objektiga”, mis on ometi „äärmiselt paindlik ja elav” (lk 10). Panen siin ette minna vitalistliku analoogiaga veel ühe sammukese võrra edasi ja käsitleda pilti mitte pelgalt kirjelduse või ekfraasi objektina, mis muutub elavaks meie tunnetusliku/sõnalise/kontseptuaalse mängu kaudu, vaid mis pöördub alati meie poole juba kui (võimalik) subjekt, mille puhul peab arvesse võtma „tema enda elu”, et meie kirjeldusse oleks haaratud nii pildi elu kui ka meie endi elu vaatajatena. See tähendab, et küsimus ei ole mitte lihtsalt, mida pilt tähendas (selle esimestele ajaloolistele vaatajatele) ega ka mida ta tähendab meile nüüd ja praegu, vaid mida tahtis pilt vaatajailt siis ja mida tahab ta nüüd.

40 J. Snyder, *Las Meninas and the Mirror of the Prince*. – *Critical Inquiry* 1985, vol. 11 (4), lk 539–572.

Seega on oluline meeles pidada, et üks võimalik vastus selles „mida pildid tahavad” mängus on alati ka „ei midagi”: mõned pildid suudavad ka mitte midagi tahta (mitte millestki puudust tunda, mitte midagi nõuda, vajada, otsida), mis muudab nad auto- noomseiks, eneseküllasteks, täiuslikeks, ihast üle olevaiks. See võib olla seisund, mille me omistame suurteks kunstiteosteks peetud piltidele, ja meil võib olla tahtmine seda kritiseerida; kuid esmalt peame mõistma sellise loogilise võimaluse olemasolu, mis peitub ihast üle oleva elusolendi mõistes endas.<sup>41</sup>

2. *Katse kujutada pilte hingestatud olenditena tõstatab hulga eeldusküsimusi, millele ei ole siin ammendavaid vastuseid. Mis moodustab „hingestatus” või elususe? Mille poolest erineb elusorganism elutust objektist? Kas elusa kujutise mõiste ei ole kõigest pelk kontseptsioon, mis on üle pea kasvanud? Helena Curtise bioloogiaõpikus<sup>42</sup> on elusorganismi määratletud nii: Elusad asjad on väga organiseeritud, nad on homeostaatilised (samaseina püsi- vad), kasvavad ja arenevad, kohanevad, võtavad keskkonnast energiat ja muudavad selle vormi, vastavad ärritajatele ning reprodutseerivad end. Esmalt torkab silma sel- le loetelu vastuolulisus ja ähmasus. Homeostaas on selges vastuolus kasvu ja arene- misega. „Väga organiseeritud” võiks iseloomustada autot või bürokraatiat samahästi kui elusorganismi. Energia võtmine keskkonnast ja selle muutmine iseloomustab nii masinaid kui ka organisme. „Vastab ärritajatele” on sedavõrd ebamäärane sõnastus, et see võiks käia ka fotoemulsiooni, tuulelipu ja piljardikuuli kohta. Ning rangelt võttes ei reprodutseeri organismid end, kui nad järglasi saavad – nad produtseerivad uusi isendeid, mis enamasti on samast liigist nagu nad ise; ainult kloonid saavad olla ident- sed iseene reprodutsioonid. Nagu filosoof Michael Thompson on näidanud, ei saagi olla elu „tõelist definitsiooni”, ühemõttelist empiiriliste kriteeriumide kogumit, mille alusel eristada elusat mitteelusast (tuleb märkida, et sealhulgas ka mitte DNA olemas- olu, mida Thompson nimetab õigusega meie aja fetiškontseptsiooniks). Elu on pigem miski, mida Hegel nimetas „loogiliseks kategooriaks”, üks aluskontseptsioonidest, millele tugineb kogu dialektilise põhjendamise ja mõistmise protsess.<sup>43</sup> Elusolendi pa- rim definitsioon on tõepoolest otsene dialektiline väide: elusolend on keegi, kes saab surra.*

Sellegipoolest jääb küsimus, kuidas saavad pildid meenutada eluvorme? Kas nad on sündinud? Kas nad saavad surra? Kas neid saab tappa? Mõned Curtise kriteeriumi- dest ei sobi piltidele enesestmõistetaval viisil ning neid tuleb modifitseerida. „Kasv ja areng” võiks iseloomustada protsessi, kus kujutis realiseerub mingis konkreetsetes pil- dis või kunstiteoses, kuid valmiskujul on teos tavaliselt homeostaatiline (kui me just ei pea selle vananemist ja retseptsiooni omamoodi „arenguks”, mis meenutaks eluvor-

41 Minu meelest viitab Michael Fried just iha ületamisele, kui ta räägib üleni haaratusest, kohalolust, sujuvast väärikusest ja „veendumusest”, mida kutsuvad esile tõeline meistriteos. Friedi artiklit „Art and Objecthood” olen käsitlenud siinses tekstis ptk 7 ja raamatus *Picture Theory* ptk 7.

42 H. Curtis, *Biology*, 3rd ed. New York: Worth, 1979, lk 20–21, tsit M. Thompson, *The Representation of Life. – Virtues and Reasons*. Eds. R. Hursthouse, G. Lawrence, W. Quinn. Oxford: Clarendon Press, 1995, lk 253–254. Geeni kui fetiši kohta vt ka D. J. Haraway, *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse™*. New York: Routledge, 1997, lk 135.

43 M. Thompson, *The Representation of Life*.

mi oma<sup>44</sup>; pidagem meeles, et Walter Benjamini arvates oli just ajalugu ja traditsioon see, mis andis kunstiteosele tema „aura” ehk otsesõnu „hingamise”). Samamoodi võib tõlgendada keskkonnast energia võtmist, kui me ei pea keskkonnast tuleva energia all silmas just vaatajalt nõutavat vaimset energiat, mille ta retseptisioonis muudetud kujul tagasi annab. Ärritusele vastamine realiseerub mõningates „interaktiivsetes” kunstiteostes otseses mõttes, traditsioonilisemates teostes aga kujundlikult. Mis puutub „enese reprodutseerimisse”, siis mida muud on mõeldud juhtudel, kui kujutiste vohamisest on räägitud, bioloogiaga paralleeli tõmmates, kui epideemiast nagu sellele viitab Slavoj Žižeki „Fantaasiate katk” (*The Plague of Fantasies*)? Kuidas saavad fantaasiad olla justkui nakkushaigus, kontrollimatu viirus või bakter? Nende kõrvaleheitmine elu või hingestatuse „pelgalt kujundlike” vormidena tähendaks otsuse langetamist millegi põhjal, mis on alles uuritav – kujutiste, piltide ja tegelaste elu, sealhulgas ilmselfelt nende kujundlik elu. Elava kujutise kontseptsiooni kontrollimatus iseenesest näitlikustab probleemi: miks näib, justkui oleks see metafoor ise elus? Miks on enesestmõistetav, et nimetame seda „surnud” metafooriks, justkui oleks see kunagi olnud elus ja võiks uuesti ellu ärgata?

Kuid selle asemel et lasta bioloogiaõpikul ette kirjutada, kuidas peaks määratlema pilti kui elusolendit, võiksime pigem lähtuda oma igapäevasest kõnepruugist, kus pilt kirjeldatakse sageli elusolendi omadustega. „Tõetruu” pildi kiitmine on mõistagi sama vana kui kujutiste loomine ise, kusjuures kujutise elusus ei pruugi kuigivõrd sõltuda selle täpsusest representatsioonina. Palju on kõneldud kujutatud nägude võõritusttekitavast võimest „vaadata vaatajat” ja kõikjalenägevusest, millega nad näivad meid ruumis pilguga saatvat. Digitaalne ja virtuaalne kujutamiseviis on nüüdseks teinud võimalikuks näo või keha pööramise vastavalt vaataja liikumisele. Muidugi on liikuva ja liikumatu (või vastavalt vaikiva ja rääkiva) kujutise eristust tavapärastelt käsitletud kujutise elususe määrana. Miks kirjeldatakse liikuvat kujutist eranditult vitalistlike metafooridega, nagu „hingestatus” ja „reaalajas tegutsemine”? Miks ei piisa pelgalt sedastamisest, et kujutis liigub, et on kujutatud tegevust? Tuttavlikkus ei lase meil märgata nende tegelaste kummalist elu; see ühtaegu nii kinnitab nende vitaalsust kui ka teeb neist surnud metafoorid. Kujutise loomine tähendab surmamist ja taaselustamist ühe ja sama liigutusega. Nagu hästi teada, algab filmianimatsioon mitte lihtsalt ükskõik millise vana visuaalse materjaliga, vaid fossiili, väljasurnud elu taaselustamisega. Winsor McCay, animatsiooni rajaja, filmis end vaatamas loodusloomuuseumis eksponeeritud dinosaurust ning oma kolleegidega kihla vedamas, et ta suudab selle olendi kolme kuuga ellu äratada – maagiline saavutus, mille ta ühe varaseima filmianimatsiooni näitena ka korda saatis.<sup>45</sup>

Kinoteoreetik André Bazin alustab oma käsitlust „Fotokujutise ontoloogia” (*The Ontology of the Photographic Image*) kujutisloomet hoobilt hingestades ja isikustades: „Kui plastilistele kunstidele rakendada psühhoanalüüsi, tuleks välja, et surnute pal-

44 Vt „hoonete elu” käsitlust Neil Harrise raamatus „Building Lives” (New Haven: Yale University Press, 1999) ja siinse raamatu 1. peatükis.

45 Põhjalikumalt vt W. J. T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, lk 25, 62.



sameerimine on üks nende loomise fundamentaalseid tegureid.”<sup>46</sup> Ometi kinnitab Bazin, et kaasaegses kriitilises mõttes on kujutisi, laipu ja mumifitseerimist puudutavad arhailised eelarvamused ületatud ning et ta viitas psühhoanalüüsile kinnitamaks, et „mitte keegi ei usu enam modelli ja kujutise ontoloogilist samasust”; nüüd lihtsalt „aitab kujutis subjekti meenutada ja säästa teda teisest vaimsest suremisest” (lk 10). Kuid vaid paari lehekülje pärast räägib Bazin endale selgelt vastu, omistades fotograafia suurema maagilisuse, kui maal seda iganes võimaldas: „Fotokujutis on objekt iseeneses. ... oma valmistamisprotsessi kaudu jagab ta oma reprodutseeritava modelli olemust; ta on seesama modell” (lk 14). Kui Winsor McCay animatsioon äratas kivistunud olendi uuesti ellu, siis Bazini kujutised teevad just vastupidist: fotograafia „säilitab objekti samamoodi, nagu putukad säilivad merevaigus” ning kinematograafiline kujutis on „justkui mumifitseeritud muutus” (lk 14–15). Huvitav, kas režissöör Steven Spielberg pidas seda lõiku silmas, kui ta oma filmis „Jurassic Park” kasutas dinosauruste elluäratamise tehnoloogilise eeldustena sääskede kehades säilinud dinosauruste verd ja DNA-d.

Seega on kasutu püüda heita kõrvale elavat kujutist kui pelka metafoori või arhaismi. Parem on seda vaadelda kui parandamatut, paratamatut metafoori, mis väärrib analüüsi. Alustada võiks elu kui kategooria ümbermõtestamisest selle dialektikat valitsevate vastandpaaride kaudu:<sup>47</sup>

elav	surnud
elutu	mittesurnud

Elusorganismil on kaks loogilist vastandit: surnud objekt (laip, muumia või fossiil), mis on varem olnud elus, ning elutu objekt (liikumatu, anorgaaniline), mis ei ole kunagi elus olnud. Kolmas vastand on seega eituse eitus, elu tagasitulek (või tulek) elutusse ainesse või elu surmamine kujutises (nagu *tableau vivant*’i puhul, kus elavad inimesed kehastavad elutuid tegelasi, nagu maal või skulptuur). „Mittesurnu” on ilmselt koht, kus tuleb tavakeelde ja rahvajuttudesse, eriti õudusjuttudesse kujutise võõritus, kus miski, mis peaks olema surnud või pole kunagi elus olnudki, paistab järsku elusana. (Mõelgem näitleja Gene Wilderi juubeldavale võltsõudusele ja vaimustusele „Noores Frankensteinis” (*Young Frankenstein*), kui ta hüüab: „Ta elab!” Mõelgem uuesti Bazini muumia peale ja muumia tagasituleku lugudele, mis Hollywoodi lõputult paeluvad.) Pole ime, et kujutistel on nii viirastuslik/kehaline kui ka vaatemänguline kohalolu. Nad on kummituslikud näivused, mis materialiseeruvad meie silme ees või kujutluses.

3. Te liigute edasi-tagasi kujutise sõnalise ja visuaalse mõiste vahel, kasutades ühelt poolt graafilisi, pildilisi sümboloid ja teisalt metafoore, analoogiaid ja kujundlikku keelt. Kas küsimus „mida pildid tahavad?” kehtib sõnaliste kujutiste ja piltide suhtes samamoodi nagu

46 A. Bazin, *What Is Cinema?* Vol. 1. Trans. H. Gray. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1971, lk 9.

47 Lähtun siin Fredric Jamesoni „semantilised ruudust”, loogilisest konstruktsioonist, mille võttis kasutusele lingvist A. J. Greimas ning mida on mitmel viisil kasutanud Claude Lévi-Strauss ja Jacques Lacan. Vt F. Jameson, *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton University Press, 1972, lk 161–167.

visuaalsete puhul? Jah, teatud mööndustega. Raamatutes „Ikonoloogia” (*Iconology*) ja „Pilditeooria” (*Picture Theory*) olen käsitlenud sõnalise kujutise ja tekstilise representatsiooni loomust põhjalikumalt. Kõik visuaalsetele kunstiteostele omistatud vitsaalsuse ja ihaga seotud tähendused on üle kantavad ka tekstuaalsusesse. Kuid see ei tähenda, et ülekanne toimuks moonduste või tõlgeteta. Ma ei väida, et pilt oleks lihtsalt tekst või vastupidi. Sõnaliste ja visuaalsete kunstide vahel on sügavad ja põhjapanevad erinevused. Kuid neil on ka vältimatult kattuvaid alasid, eriti mis puutub küsimustesse, nagu „kujutise elusus” ja „pildi iha”. Siit ka „surnud metafoori” teisene kuju või metapilt või autorite sagedane tähelepanek, et tekst „hakkab elama oma elu”, kui ta „tahab kulgeda” mingis oma suunas, olenemata kirjutaja soovidest. Kliše on onomatopoeetiline troop, mis ühendab kulunud idee või fraasi pildiloomeprotsessiga, mida samastatakse paradoksaalsel kombel värskelt vermituga. See on „kliks”, mis käib kaasas kujutise sünnihetkega, mil haamrilöögi tagajärjel toorikule tekib proovimünt või vorm. Justkui ei oleks kujutise sünni võimalik eristada selle surnud-olekust. Nagu Roland Barthes on märkinud, „see, mida ma otsin minust tehtud pildidel ... on Surm”. Kuid see kliše või kaamera „plõks” ongi „see, mille küljes mu iha ripub, selle järsk plõks murrab läbi Poosi surmava pealispinna”.<sup>48</sup>

4. Te palute meil uskuda, et pildidel on iha, kuid ei seleta, mis on iha. Millisest ihateooriast te lähtute? Kuidas kujutada iha? Milline ihamudel, -teooria või -kujutis toimib piltide iha puhul? Kas see on inimlik iha, ja kui jah, siis mis see on? Miks te sukeldute teemasse „mida pildid tahavad”, seadmata esmalt teoreetilist raamistikku, nagu seda on näiteks iha psühhoanalüütiline käsitlus (Freud, Lacan, Žižek, teemad nagu libiido, eros, tungid, fantaasia, sümptomid, objektivalik jne)? See küsimus väärib omaette käsitlust, mille leiab järgmises peatükis.

*Inglise keelest tõlkinud Ingrid Ruudi*