

Visuaaluuringud ja ikooniline pööre*

KEITH MOXEY

„Kohalolu” (*presence*) kontseptsioon, valgustusejärgse mõtlemise jaoks sama jahmatav kui Banquo vaimu ilmumine Macbethi lauda, on leidnud tee humanitaariasse ja end seal sisse seadnud. Iseenesestmõistetavaks on saanud kinnitus, et objektidel on omaenese elu – nende eksistents on teovõimeline. Kahtlemata kutsuvad objektid (esteetilised/kunstilised või mitte) esile tunnetesööste ja nende emotsionaalset laetust ei tohiks alahinnata. Nad võivad viia meid tagasi hetkedesse ja kohtadesse, mida on võimatu uuesti külastada, ja räägivad sündmustest, mis on liiga valusad, rõõmsad või tavalised, et neid mäletada. Samas toimivad nad ka kollektiivse mälu mälestusmärkidena, viitavad kultuurilistele väärtushinnangutele, annavad tunnistust rituaalidest ja täidavad nii isiklike kui kogukonna vajadusi. Maailma materiaalsuses väljenduv „elususe”, mis sai kunagi loetavuse ja ratsionaalsuse nimel kurja vaimuna välja aetud, on taas meid kummitamas.

Tüdinud „lingvistilisest pöördest” ja keele kaudu vahendatud kogemuse ideest, on paljud teadlased nüüdseks veendunud, et mõnikord on võimalik haarata maailma vahetult ning et pikalt epistemoloogilise projekti lipukirjaks olnud subjekti/objekti eristamine ei ole enam pädev. Meid ümbritsevate asjaolude mõtestamise tuhinas kaldusime varem eelistama „tähendust”, vaadates mööda „kohalolust”. Objekte tabas tõlgendustetuld sihiga neid taltsutada, nende üle valitseda, omistades neile tähendusi, mida neil tingimata ei pruukinud olla. Nüüd vaadeldakse kunstiteoseid pigem kogetavate kui tõlgendatavate objektidena. Uue põlvkonna teadlased uurivad kujutiste tähelepanu tõmbamise ja reaktsioonide kujundamise viise, uskudes, et objektide füüsilised omadused on sama olulised kui nende ühiskondlik toime. Visuaalkultuuriga tegelevatel erialadel – kunstiajaloo ja visuaaluuringutes¹ – viitavad neid ontoloogilisi taotlusi

* Orig.: K. Moxey, *Visual Studies and the Iconic Turn*. – *Journal of Visual Culture* 2008, Vol. 7 (2), lk 131–146. Käesoleva artikli algne variant on esitatud Zagrebi Visuaaluuringute keskuse korraldatud konverentsil „The Visual Construction of Culture” („Kultuuri visuaalne konstrueerimine”) 2007. aasta oktoobris. Täna kutse eest Kržešimir Purgarić ja Žarko Pačić. Täna ka James Elkinsit ja Marquard Smithi teksti varasema versiooni suhtes tehtud märkuste eest.

1 Artikli autor eristab kahte uurimissuunda: visuaaluuringud (*visual studies*) ja visuaalkultuuri uuringud (*visual culture studies*). Sageli kasutatakse neid mõisteid ka selgepiirilist vahet tegemata. Ühe võimaliku eristuse on pakkunud nt James Elkins: J. Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York, London: Routledge, 2003, lk 1–7. *Toim märkus*.

tunnustavale lähenemisele hetkel mõisted „pildiline pööre” ja „ikooniline pööre”.² Mitteloetava, semiootilise tõlgendamise võimalusi ületava, konventsionaalsest mõistmisest kõrvale põikleva, alatiseks määratlematu tähtsustamine on rabavas vastuolus lähiminevikus domineerinud erialaparadigmadega – kunstiajaloo ja identiteedipoliitika puhul sotsiaaliajaloo ning visuaaluuringute vallas kultuuriuuringutega.

Oma kõige äärmuslikemais väljendusis sedastatakse väidetavalt „tõelisust” haaravais teooriais, et taju võimaldab meil tunnetada maailma viisil, mis võib asendada keele funktsioonid. Kirjandusteoreetik Hans-Ulrich Gumbrecht väidab, et meid ümbritseva maailma pealesunnitud „lugemine” – lähenemine sellele kui märgisüsteemide kogumile – on kaotanud meie võime märgata seda kui olemasolevat „olemist”. Hüljates kõrgid meetodid, mis matavad meid ümbritsevad objektid järjest paksemate tähenduskihtide alla, eelistab ta võtta tõsise tähelepanu alla viisi, kuidas need objektid meie endi suhtumisi määravad ja määratlevad. Peame häälestuma loodu „kavatsuslikkusele”, objektide elule ja eesmärgile, nende aktiivsele rollile kogemuse vaevuhoomatavas vastastikkuses. Kokkuvõttes kutsub ta üles looma tõlgendusi, mis on häälestatud „kohalolumõjule” samavõrd kui „täendusmõjule”.³ Väsinud representatsioonirežiimidest, mis kauplevad omistatud tähendustega, ihkab Gumbrecht objektide eripärast elu õiglaselt kohelda.

Siinses artiklis on visandatud kohaloluprobleemistiku – nõude märgata enne objektide vägivaldset tähendusmuutritesse paigutamist, mis neil „õelda on” – lühike ajalooline ülevaade angloameerika ja saksa visuaaluuringutes, et võrrelda ja hinnata nende tõlgenduslikke aluseid. See pole kaugeltki ülevaatlik ega täielik, vaatlen vaid üksikute mõjukate kirjutajate artikleid, et esitada mõned esialgsed ja võib-olla vastuolulised järeldused. Leian, et viimasel ajal sagenenud keskendumine kujutiste eksistentsiaalsele olekule, nende olemusele ja ülesehitusele lisab visuaaluuringute tõlgendusvahenditesse ühe väga väärtusliku mõõtme. Suurbritannia ja USA visuaaluuringutes on kipunud valitsema tõlgenduslik paradigma, mille kohaselt kujutist käsitletakse eelkõige kui representatsiooni, kui visuaalset konstruktsiooni, milles väljendub selle autorite ideoloogiline siht ning mille sisu on vastuvõtjate poolt manipuleeritav. Praegu on võetud fookusesse visuaalse objekti kohalolu, selle suhestumine vaatajaga viisil, mis on juhuslik või selle valmistamise ajendiks olnud kultuurilisest eesmärgist sõltumatu ja mis mõistagi võib avaldada meile mõju mingil muul moel, kui märgisüsteemid seda reguleerivad, ning see nõuab meilt, vastupidi, tähelepanu pööramist kujutisele kui esitusele (*presentation*).

Objekti kohaloluvõime tähtsustamine, selle „aura” märkamine tähendab selle vahetu ajalise ja ruumilise paigutuse tunnustamist. Selliste kohtumiste erilisust tabavad tõlgendused reedavad ühtlasi oma kontekstuaalsuse; neis paljastub konkreetse mõistmisprotsessi ainukordsus. Kuigi objekti ontoloogilist jõudu tunnustavas kirjutamisviisis kipub tähendust konstrueeriva subjekti positsioon olema varjatud, siis tekstid ise viitavad neid painavale ideoloogilisele slepile. Anakronistliku fenomenoloogilise

2 G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder. – Was ist ein Bild?* Hrsg. v. G. Boehm. München: Fink, 1994, lk 11–38; W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn. – W. J. T. Mitchell, Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, lk 11–34.

3 H.-U. Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

lähenedamise puhul, kus ajaloolist objekti püütakse kohelda ajaväliselt, omistades sellele kaasaegse tähtsuse, sõltub tähendus ajahetkest. Väärtustada visuaalse objekti väliskülge, selle muutlikku kultuuriellu sekkumist, selle elujõulisust representatsioonina ei tähenda, et see peaks asendama püüded suhestuda selle sisemusega, võimega meid mõjutada, esteetilise ja poeetilise veetlusega, kohaloluvõimega. Väidan, et mõlemad lähenemised koos muudavad meie visuaalsuse mõistmise intensiivsemaks ja mitmetahulisemaks.

Kogemuse teine külg – mitte teadlikult vaatluse alla võetu, vaid pealtnäha paistev – lummab kaasajal mitmeid humanitaarvaldkondi filosoofiast teaduseni. Filosoofid nagu Gilles Deleuze, Felix Guattari⁴ ning Alain Badiou⁵ on väitnud, et inimkogemust kujundab olemuslik mitmekesisus. See ületab igasugused katsed postuleerida „olemist” kui terviklikku, kuigi mõistusega haaramatut entiteeti, mis kujundab „tegelikkuse”, millele inimesed reageerivad, keeldudes samas allumast keeleliste representatsioonide taandava iseloomuga kasutamisele seda kogemust mõtestava kõikehõlmava käsitluse, „ülemnarratiivi” loomiseks. Sellel epistemoloogiavastasel mõtteviisil on paralleele ka viimase aja ajalookirjutuses. Erinevalt Hayden White’ist⁶, kes on varem avaldanud veenvalt arvamust, et keele vahendav roll takistab meid minevikku haaramast ja võtab meilt seega igasuguse võimaluse sellest mingil viisil „teada saada”, pooldab Frank Ankersmit tänapäeval „ülevat ajalookogemust”, mineviku vahetat ja vahendamatu kogemust, mis esteetilisele elamusele sarnanedes võidutseb keele totaliseerivate ja ühtlustavate ambitsioonide üle⁷. Ajakirjas „Science Studies” on Lorraine Daston ja Peter Galison, Bruno Latour, Timothy Lenoir ja teised tegelnud teaduse olemuse ümbermõtestamisega, deklareerides, et ka faktid ise, mille väljaselgitamisele ja tõlgendamisele empiiriline tegevus pühendub, on samavõrd „loodud” kui „avastatud”.⁸ Teaduslikus uurimistegevuses pole mitte midagi „puhast”, pigem on see mitmetahuline, sügavalt sotsiaalne ja seeläbi ka kultuuriline ja poliitiline ettevõtmine, kus on võimatu kindlaks teha, kus lõpeb empiiriline uurimus ning tuleb appi teoreetiline ja seetõttu ka ideoloogilise varjundiga kujutlusvõime. Teaduslikud faktid ei ole „konstrueeritud”, vaid kujunevad pigem inimese ja loodusvormide vastastikusel suhtluses aset leidva subjekti/objekti piiride hägustumise läbi. Ka sotsioloogide ja antropoloogide tegevuses paistab uuelaadset respekti objektide endi olemise suhtes. Kuigi loodud ainukordseina, läbivad need aja jooksul metamorfoosi, muutudes millekski ettenägematuks. Arjun Appadurai kirjutab asjade sotsiaalsest elust, objektide võimest libistada end oma eksistentsi jooksul mitmesugustesse rollidesse – tarbeesemest kingituseks

4 G. Deleuze, F. Guattari, *What Is Philosophy?* Trans. H. Tomlinson, G. Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.

5 A. Badiou, *Handbook of Inaesthetics*. Trans. A. Toscano. Stanford: Stanford University Press, 2005; Badiou ideestiku kohta vt P. Hallward, *Badiou: A Subject to Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

6 H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974; H. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

7 F. Ankersmit, *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005; vt ka M. Jay, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press, 2005.

8 Vt ka L. Daston, P. Galison, *The Image of Objectivity*. – *Representations 1992*, Vol. 40 (Autumn), lk 81–128; B. Latour, *Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*. – *Things*. Ed. B. Brown. Chicago: University of Chicago Press, 2004, lk 151–173; *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*. Ed. T. Lenoir. Stanford: Stanford University Press, 1998.

ja vastupidi⁹; Nicholas Thomas kirjeldab, kuidas objektide rekontekstualiseerimine – nende rollimuutused – muudab aja jooksul nende kultuurilist staatust ja väärtust¹⁰; samas Alfred Gell kõneleb provokatiivselt kujutiste „eludest” ja „perekondadest”¹¹. Objekti ja subjekti suhe on kahe-suunaline ning tegevusjõudu on selles võimatu lokaliseerida. Kas see mõtteviis tõukub veendumusest, et kogemuse kaudu suudame haarata „olemist”, mida me ei ole võimelised mingil moel „tähenduseks” transformeerima, või et see võimaldab salvestada „sünnusi”, mis ei ole ühesed ega ühegi tervikliku ega ühendava ideega seostatavad – igal juhul on Derrida-järgse keele võimuse pettumise asendanud objektide jõu ja nende endi kõneldavate „keelte” lummus. Objektide eksistentsis peituva teovõime tähenduse otsimine on asendanud püüdlused tabada nende olemust keele kadunud jõu abil.

Ja kuidas on kunstiajaloo? Kuidas reageerib kunstiajalugu üleskutsele tunnustada objektide kohaloluvõimet; kuidas reageerib see püüetele omistada neile omaenda elu? Vastandudes kunstiajaloo 1980. aastatel valitsenud sotsiaaljaloo epistemoloogilise suunaga paradigmale, mille eesmärgiks oli leida kunstiteose tähendus nende loomisega seotud kontekstist ja nende ühiskondlikust rollist, on Martin Heideggeri ja Maurice Merleau-Ponty 1930. ja 1950. aastail loodud mudelitel¹² põhinev fenomenoloogiline lähenemine elanud üle võimsa taassünni.

Georges Didi-Huberman on küllap kõige selgesõnalisemalt kritiseerinud kunstiajaloo kinnismõttelist tähenduseotsingut, mis on ähmastanud meie võimet hinnata kunstiteose kohaloluvõimet. Ta on mitmes artiklis vaadelnud, kuidas omandatud metodoloogiad – Erwin Panofsky ikonoloogia või Michael Baxandalli sotsiaaljaloo – ei suuda tabada käsitletavate teoste mõnesid kõige olulisemaid omadusi.¹³ Rõhutades vaataja reaktsiooni esmasust, usub ta, et just teose kogemisest sõltub selle väärtustamine. Näiteks Fra Angelico käsitlevas raamatus kujutleb Didi-Huberman maalimise akti kui sõna lihaks saamise allegooriat.¹⁴ Värv on vahend, millega edastatakse inimestele armulikult transtendentseid tõdesid. Kunstniku lähenemine sarnaneb tolleagsete teoloogide omaga, kes kommenteerisid piiblit lõplikku tõlgendust taotlema. Kui Panofsky või Baxandall paigutasid teose selle loomise konteksti – nende jaoks oli analüüsiv objekt loid ning vajas stabiilsematele ja läbipaistvamatele asjaoludele toetuvat „selgitust” –, siis Didi-Huberman käsitleb teost kui aktiivset allikat, mis on võimeline looma oma tähenduslikkuse ise. Demonstreerides teoloogilisi allikaid valates sellist teaduslikku eruditsiooni, mille üle iga ikonograaf võiks uhkust tunda, rõ-

9 A. Appadurai, Introduction: Commodities and the Politics of Value. – *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Ed. A. Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, lk 3–63.

10 N. Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

11 A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

12 M. Heidegger, *The Origin of the Work of Art*. – M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*. Trans. A. Hofstadter. New York: Harper&Row, 1971, lk 15–86 (eesti keeles M. Heidegger, *Kunstiteose algupära*. Tlk Ü. Matjus. Tartu: Ilmamaa, 2002); M. Merleau-Ponty, *Eye and Mind*. – M. Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception, and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Ed. J. M. Edie, trans. C. Dallery. Chicago: Northwestern University Press, 1964, lk 159–190.

13 G. Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Trans. J. Goodman. University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.

14 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Trans. J. M. Todd. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

hutab ta ometi, et ei tohi ignoreerida tõsiasja, et me kogeme kujutist praegushetkes. Olenemata sellest, mis ajastul see on loodud, on see meie ajal igal juhul elav.

Pole üllatav, et Didi-Hubermani historiograafiline kangelane on Aby Warburg, kes rõhutas kujutise võimet „katkestada” aega. Viimase saja aasta jooksul on kasutatud tema mõisteid *Nachleben* ja *Pathosformel*, sõnastamaks kujutiste võimet „olla elus”, painates meid oma pideva kohaloluga veel kaua pärast valmimist.¹⁵ Kordumatu tähenduslikkus, mille Didi-Huberman omistab visuaalsete artefaktide kohalolule, muudab küsitavaks ka ajaloolise arengu sissejuurdunud arusaama kunstiajaloo. Kui objekt „katkestab” aja, on kunstiajalugu olemuslikult anakronistlik ettevõtmine. Teose ja tänapäevase vaataja vahel tekkiva sideme intensiivsus teeb võimatuks kunsti allutamise mingile varem kehtestatud ajaloolisele trajektoorile:

Ei ole võimalik väita, et mingisugused ajaloolised objektid on seotud ühe või teise perioodiga: tuleb mõista, et igas ajaloolises objektis kohtuvad kõik ajad, põrkudes või plastiliselt üksteise peale asetudes, hargnedes või isegi üksteisega põimudes.¹⁶

Taastekkinud huvi objektide kohaloluvõime vastu – nende võime vastu ületada neile tõlgendajate poolt aegade jooksul omistatud tähendusi – on ka visuaaluuringutes märkimisväärset vastukaja pälvinud. Näiteks W. J. T. Mitchell on nimetanud seda „pildiliseks pöördeks”.¹⁷ Loobudes 1980. aastatel valitsenud kujutiste semiootilisest analüüsist, mida ta peab lingvistilisel mudelil põhinemise tõttu redutseerivaks, väidab Mitchell, et piltidele peaks lähenema keelest sõltumatult, käsitledes pilte kui kohalolu, mis ei ole keelelise kirjelduse või tõlgendusega haaratav isegi juhul, kui need on loomu poolest keele keerdukses takerdunud. Küll lähedaselt seotud, ei ole sõnu ja kujutisi ometi võimalik üksteisega võrdsustada. Seda seisukohta lahkavas, küsimuse-na vormistatud pealkirjaga raamatus „Mida pildid tahavad?”, väidab Mitchell, et kujutistel on „oma elu”, mille üle nende loojatel on vaid osaline võim.¹⁸ Võime küll kujutisi luua, kuid seda tehes anname neile kaasa ka inimlikud omadused, sealhulgas inimliku teovõime. Oma edasises elus on nad võimelised vohama ja paljunema. Mitchelli ideed on kütkestavalt sarnased antropoloog Alfred Gelli omaga. Tema käsitluses on kunst inimeste viis oma ühiskonnakorralduslike aspektide põhiprintsiipe allegooriliselt esitada. Kunstiteoste tüüpiliste omaduste seas on „teisene teovõime” ehk võime mõjutada oma loojate elu. Seega jälgendavad pildid meie elu ja kordavad kajana kõiki meie samme.¹⁹

Pildilise pöörde tähtsus seisneb asjaolus, et Mitchell ei piira kujutiste uurimist tavapäraselt kunsti kategooria alla kuuluvatega. Kunstiteosed, mille staatuse on traditsiooniliselt taganud nende esteetiline väärtus, pole sugugi ainsad visuaalsed objektid,

15 G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

16 G. Didi-Huberman, *Has the Epistemological Transformation Taken Place? – The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*. Ed. M. F. Zimmermann. Williamstown: Clark Art Institute, 2003, lk 128–143.

17 W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*.

18 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

19 A. Gell, *Art and Agency: The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*. – *Anthropology, Art and Aesthetics*. Eds. J. Coote, A. Shelton. Oxford: Clarendon Press, 1992, lk 40–63. Arutlust Gelli teooriate üle vt M. Rampley, *Art History and Cultural Difference: Alfred Gell's Anthropology of Art*. – *Art History* 2005, Vol. 28 (4), lk 524–551.

mille kohalolu väärrib tähelepanu. Esteetiline köitvus on pelgalt üks mõjujõud, mis neil võib olla, ning Mitchell tunnistab, et nende võlu väljendub mitmesugusel eri viisil. Visuaaluuringud tegelevad visuaalkultuuri mitmetahuliste ja ühitamatute gruppidega, samuti visuaalsuse ja taju muutuva olemusega.²⁰

Teise visuaaluuringute juhtiva teoreetiku James Elkinsi arvates moodustavad privilegeeriva sildiga „kunst” varustatud pildid vaid väikese osa kujutiste ookeanist, kus hulbivad maailma kultuurid. Ta ei näe mingit põhjust, miks peaks jätkuvalt pühendama oma tähelepanu vaid sellele väikesele saarekesele, kui selle ümber laiub meretäis visuaalselt põnevat materjali:

Tahan väita, et kunstivälistes valdkondades leiduvad kujutised võivad olla sama-võrd mõjuvad, liigutavad, väljendusrikkad, ajalooliselt olulised ja teoreetiliselt köitvad nagu kunstiajaloo traditsiooniline aines ning pole mingit põhjust, miks kunstiajalugu ei peaks käsitlema neid kunsti kanooniliste ja kaanoniväliste näidete-ga võrdväärseina.²¹

Elkinsi käsitluses on valdkond oma ulatuselt entsüklopeediline, kuid keskendub samas metodoloogiliselt iga pildimeediumi spetsiifilisele olemusele.²² Loodusteadused ei ole ainus informatsioonilisi kujutisi kasutav valdkond, kuid see on olnud kõige laiahaardelisem ja näidanud üles kõige loovamat lähenemist. Võlutud teadlaste mitmesugustest tehnoloogilistest leiutistest ja manipulatsioonidest oma uuritava, sageli nähtamatu materjali visualiseerimiseks, kujutab Elkinsi viimane raamat „Visuaalne praktika akadeemilises kontekstis”²³ endast ülevaadet visuaalsete andmete kasutamise viisidest kõigi kunsti- ja teadusvaldkondade ulatuses. Kuigi nende kujutiste eesmärgiks on anda edasi informatsiooni, olles seega representatiivse iseloomuga, erineb nende tajumine, nende mõju optilisele kogemusele ometi vastavalt nende loomise vahenditele. Seega on kujutise kohalolvõime sama oluline kui selle võime informatsiooni kanda. Seetõttu on visuaalsete objektide tähtsus Elkinsi jaoks enamat kui representatiivne ning ta on valmis omistama neile esteetilise või tundeväärtuse: „Teadlaste kujutiste töötlemise strateegiaid võib samahästi nimetada esteetiliseks selle sõna algses tähenduses, sest eesmärgiks on looduse transkriptsioonide täiustamine ja ratsionaliseerimine.”²⁴

Et muuta seda historiograafilist pilti veel kirjumaks, pean nüüd pöörduma Saksamaal toimunud arengute juurde, mis on kulgenud piki analoogset, kuigi mõneti erinevat rada. Veidral kombel näib, et angloameerika ja saksa kultuuriruumis ei olda sageli üksteise algatustest teadlikud, kuigi neil on palju ühist. Uue huvi kujutiste eksistentsiaalse kohalolu – nende kui omaenda elu omavate objektide – vastu sütitas

20 W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. – *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Eds. M. A. Holly, K. Moxey. Williamstown: Clark Art Institute. Samaaegselt ilmunud ka ajakirjas *Journal of Visual Culture* 2002, Vol. 1 (2), lk 165–181. Visuaaluuringute esiletõusust on andnud hea ülevaate: J. Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge, 2003; M. Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Boston: MIT Press, 2005.

21 J. Elkins, *The Domain of Images*. Ithaca: Cornell University Press, 1999, lk ix.

22 J. Elkins, *Art History and Images that Are Not Art*. – *Art Bulletin* 1995, Vol. 77 (4), lk 533–571.

23 *Visual practices across the university*. Ed. J. Elkins. München: Fink, 2007.

24 J. Elkins, *Art History and Images that Are Not Art*, lk 570.

Gottfried Boehm oma toimetatud kogumiku „Mis on pilt?“ sissejuhatuses.²⁵ Kui inglise keeles on võimalik eristada „kujutist“ (*image*) ja „pilti“ (*picture*), viidates esteetilise väärtusega seotud või mitteseotud visuaalsetele artefaktidele, siis saksa sõna *Bild* katab mõlemad kategooriad. Vastavalt ei erista neid ka Boehm. Kuigi enamik tema toodud näidetest on kindlalt kunstiteosed, on tema väidetest tulenevad järeldused rakendatavad igasugustele visuaalsetele objektidele.

Toetudes religioosse ikooni kontseptsioonist pärit jumaliku kohalolu mõistele, tabab tema ikooniline pööre visuaalsetele objektidele omistatud elususe võib-olla paremini kui Mitchelli pildiline pööre, isegi kui nad teatavasti kõnelevad mõnevõrra erinevatest asjadest. Boehm väidab, et tavaarusaam, mille kohaselt peetakse keelt kui jõulisemat tähistusviisi domineerivaks visuaalsuse üle, ei ole filosoofilisel põhjendatud. Sõnade epistemoloogiline vaieldamatus ei ole sugugi suurem kui piltide oma. Nietzsche ja Wittgensteinile viidates väidab Boehm, et kõikide lingvistiliste toimingutega on seotud ka kujutised. Keel ei edasta infot korrastatud lineaarse jadana ega loogiliste põhimõtete alusel, vaid toetub tähendust ühest registrist teise kandes visuaalsetele metafooridele.²⁶ Ta juhib tähelepanu ka Lacani Merleau-Ponty tõlgendusele, kõrvutades Lacani kontseptsiooni „pilgust“ ehk vahendist, mille abil olemasolevad visuaalsed tavad, nägemismudelid ja visuaalsuseparadigmad kujundavad ja vormivad subjektsust, ja Merleau-Ponty mõtet, et nägemine ümbritseb meid.²⁷ Visuaalsuse autonoomia kompromissitu kehtestamisega kaasneb Boehmil radikaalne tajuformalism, mis kipub sisse puutuvaid kaalutlusi vältima:

See, mida me piltidel näeme, on värvi, vormi ja joonte konstruksioon, mis ei kirjelda objekte ega paku tähistusi, vaid on mõeldud lihtsalt vaatamiseks ... Järelikult ei tõlgi maalikunstnik mingit sisemist ideed värvadena nähtavaks ega projitseeri seda lõuendile, vaid töötab pigem värvilaikude, joonte ja vormidega, neid kokku sobitades ja korrastades, olles oma tegevuses ühevõrra nii autor kui vahendaja.²⁸

Kaks kõige väljapaistvamat saksa kunstiajaloolast Hans Belting ja Horst Bredekamp on järginud Boehmi veendumust kujutiste (nii traditsiooniliselt kunstina määratletute kui kunstiks mittepeetute) hingestusest, kutsudes kunstiajaloolasi üles laiendada oma erialategevuse parameetreid, hõlmamaks meie kultuuri iseloomustava visuaalsete kujutiste maailma kogu spektrit. Belting pakub visuaalkultuuri uuringute mudelina välja antropoloogia. Raamatu „Pildiantropoloogia“ sissejuhatuses peatükis „Meedium-pilt-keha“ (*Medium-Bild-Körper*) väidab ta, et visuaalsed artefaktid on tihedalt seotud nende valmistamise vahenditega ning neid ei saa lahus käsitleda. Tema kujutisekontseptsiooni keskne idee on vahend või meedium kui inimkeha metafoor: nii nagu visuaalsed artefaktid on salvestunud mitmesugustes meediumides, on sisemised kujutised salvestunud kehas.²⁹ Seega võimaldab meedium visuaalsele objektile teovõime, kusjuures objekte käsitletakse enama kui pelga representatsioonina. Ta kirjutab:

25 G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*.

26 G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, lk 13–16.

27 G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, lk 23.

28 G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, lk 21.

29 H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001.

Kujutiste elusus tuleb traditsiooniliselt keha puudumisest, mis on kas ajutine (s.t ruumiline) või – surma puhul – lõplik. Puudumine ei tähenda siin, et kujutis tühistaks keha puudumise ja sunniks keha naasma. Pigem asendab kujutis keha puudumise teist sorti kohaloluga. Ikoonilise kohalolu puhul säilib keha puudumine, kuid see on muudetud niinimetatud nähtavaks puudumiseks. Kujutise elusus tuleneb paradoksist, kus kujutis esitab puuduolija kohalolu või vastupidi.³⁰

Beltingi järgi ei ole visuaalse objekti mõtet võimalik taandada koodidele ega tähistussüsteemidele:

Kas Baudrillard'il oli õigus, kui ta eristas teravalt kujutise ja reaalsuse, süüdistades kaasaegset visuaalset praktikat reaalsuse võltsimises, justnagu eksisteeriks reaalsus täiesti eraldi kujutistest, mille kaudu me seda hindame? Kas kujutisi on sellise olemusliku naiivsusega võimalik eristada niinimetatud reaalsusest?³¹

Seega võimaldavad visuaalsed artefaktid meil suhestuda inimkäitumisega, mida on käsitletud piisavalt avaralt, et hõlmata nii kogemuse emotsionaalne ja psüühiline kui ka otseselt ratsionaalne mõõde. „Pildiantropoloogia” artiklitest saab ka põneva ülevaate, kuidas piltide abil on vahendatud elu ja surma. Surnukeha kaunistamine asendusobjektide – maskide, nukkude, portreedega – näitab, et kujutis viitab surnu kohalolule tema puudumises.

Horst Bredekamp pakub Boehmi tunnustatud visuaali sõltumatuse institutsionaliseerimise ühe võimalusena välja mõiste *Bildwissenschaft*. Nagu Beltingilgi, ei tugine see tunnustamine artefaktide esteetilise väärtuse kinnitamisele, vaid pigem teistele kohaloluvormidele. Tehnilise ja filosoofilise diskussiooni keskmes on objekt kui visuaalse mõtlemise üks vorme. Bredekamp leiab, et teaduslikke representatsioone on ekslikult peetud illustratsioonideks, kuigi tegelikult on tegemist keelest sõltumatute mõttevormidega: „Kujutis ei ole illustratsioon, vaid universum, mille tähendus tuleneb omaenda, erakordse ilmekusega väljendunud seaduspäradest.”³² Teaduslikud kujutised sarnanevad teaduslikele objektidele, eksemplaridele jne, mis süstemaatilise huvi objektiks olevaina omandavad kunstiteostele omistatuga analoogse „aura”: „Niipea kui looduslikud objektid satuvad inimkasutusse, ületavad need piiri, mis eristab looduslikke objekte kunstiteostest.”³³ Analüüsides Charles Darwini teose „Liikide tekkimine” (*The Origin of Species*) ettevalmistavates märkmetes leiduvaid jooniseid, väidab Bredekamp, et Darwini visandid on tema mõtlemisprotsessi seisukohalt sama olulised kui tekst. Näiteks hargnevat koralli kujutaval visandil on otsustav roll evolutsiooni mõtestamisel mittelineaarsena. Evolutsiooniidee varasema kujutamiseviisi – hargneva koralli – asendamine puutüvega võimaldas Darwinil sedastada evolutsioon kui mitmese kronoloogiaga protsess. Tema valitud visuaalse metafoori lisana

30 H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*. – *Critical Inquiry* 2005, Vol. 31 (2), lk 312.

Vt ka H. Belting, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*. München: Beck, 2005, lk 15–18.

31 H. Belting, *Image, Medium, Body*, lk 316.

32 H. Bredekamp, *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn*. – *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*.

Hrsg. v. C. Maar, H. Burda. Köln: DuMont, 2004, lk 21. Tänan Friedericke Kitschenit sellele tsitaadile tähelepanu juhtimast.

33 H. Bredekamp, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Wagenbach, 2005, lk 11.

võib surnud koralli, millel elav kasvab, mõista kui väljasurnud liiki, millest põlvnevad elavad. Kujutise allkirjaks on „ma arvan” ning joonistus on ilmselgelt mõeldud teksti asendajana. Bredekamp järeldeb: „Kujutis ei ole tuletis ega illustratsioon, vaid mõtlemisprotsessi aktiivne vahend.”³⁴

Huvil piltide toime vastu, koos küsimustega, milline on nende vastuvõtt ja mõju vaatajaile, on formalistlik mõõde, milles kajastub varem Boehmi poolt omaks võetud probleemipüstitus. Bredekampi ja Gabriele Werneri asutatud uue ajakirja „Bildwelten des Wissens” juhtkirjas sedastavad nad oma positsiooni otsesõnu:

Meie kujutisekriitika kontseptsiooni aluseks on vormianalüüs, keskendudes olemuslikule piltide ülesehituses. Kui meil õnnestub muuta pildilised vahendid taas vormiküsimuseks, teeme seda veendumuses, et visuaalset sisu ja selle mõju on ükskõik kas kunsti, teaduse või poliitika valdkonnas absoluutselt võimatu selgitada, käsitlemata vormi ja vormiajalugu.³⁵

Ingliseelses maailmas Mitchelli ja Elkinsi ning saksakeelses Boehmi, Beltingi ja Bredekampi visuaalsete objektide käsitlestega – mõlema tõukejõuks on omaenda hingustusvõimet omava visuaalse objekti uus kontseptsioon – sepietatud revolutsioon on värvikas vastuolus visuaaluuringute teise haruga, mille intellektuaalseks eelkäijaks on inglise kultuuriuuringud. Kordan selle taotlused siinkohal üle eesmärgiga luua tausta ikoonilise pöörde omadele. Kultuuriuuringute tuntuim esindaja on Nicholas Mirzoeff, kelle populaarsed ülevaated on pakkunud laiale publikule sissejuhatuse sellesse valdkonda.³⁶ Mirzoeff käsitleb visuaaluuringuid pigem visuaalse artefakti sõnumi kui selle vahendi analüüsina, huvitudes eelkõige kujutiste kultuurilisest ja poliitilisest funktsioonist ühiskondlikes oludes. Kui Mitchell ja Elkins kalduvad rõhutama objektide füüsilist olekut, vaatlusaluste meediumide olemust ja struktuuri, siis Mirzoeffi köidab eesmärk, milleks neid kasutatakse; kui esimesed rõhutavad meediumi kvaliteeti, selle võimet meid liigutada ja mõjutada, siis Mirzoeff keskendub selle ideoloogilisele potentsiaalile. Irit Rogoff on selgelt postuleerinud representatsiooni kontseptsioonile omistatud keske rolli ja vajaduse sõnastada sellesse mitte ainult looja ja vastuvõtja, vaid ka tõlgendava kriitiku lisatud kultuurilisi hoiakuid.³⁷ Vastates visuaalkultuuri kui intellektuaalset ettevõtmist puudutavale kriitikale, on ta kirjutanud:

Visuaalkultuuris on ajalugu pigem vaataja või suunava diskursuse kui objekti oma. See nihe kutsub omakorda tingimata esile argumenteeriva või analüüsiva subjekti muutumise, nihke, mille toimumise vajalikkusest antud viisil ja hetkel saab sellesama diskussiooni osa. Kontekstuaalne teadmine ja eneserefleksiivne diskursuseanalüüs koos teadlikkusega vaatava subjekti minevikust ... [loob] võimaluse

34 H. Bredekamp, *Darwins Korallen*, lk 24.

35 H. Bredekamp, G. Werner, Editorial. – *Bilder in Prozessen. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*. Bd. 1. Berlin: Akad.-Verlag, 2003, lk 7.

36 N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.

37 I. Rogoff, *Studying Visual Culture*. – *The Visual Culture Reader*. Ed. N. Mirzoeff. London: Routledge, 1998, lk 14–26.

mõningaseks eneseteadlikkuseks ja igasuguste kultuuriliste hinnangute andmises peituvat poliitika tõsiseks vaatluseks.³⁸

Juhtides tähelepanu pigem vaataja/kriitiku rollile kui vaadeldava visuaalse objekti omadustele, rõhutatakse selles visuaaluuringute harus vaataja/kriitiku identiteedi olulisust: iga tõlgendus sõltub antud isiku subjektipositsioonist. Püüdmata sugugi väita, nagu lähtuks selgitus konkreetse identiteedi mingitest olemuslikest või määravatest joontest, eeldavad autorid, et subjektsus on pidevas muutumises ning kuigi igasugune teadmine on „kontekstuaalne”, ei ole see ometi kunagi kindlaks määratud.³⁹

Kas on võimalik seega sõnastada metodoloogilised erinevused, mis iseloomustavad neid visuaaluuringute erinevaid suundumusi? Mudelite nimetused ise on väga kõnekad. Kui *visual studies* (‘visuaaluuringud’), *Bildwissenschaft* (‘pilditeadus’) või *Bildanthropologie* (‘pildiantropoloogia’) viitavad akadeemilise objektiivsuse väljakujunenud traditsioonidele, kus objektiivsuse tagab humanistlikus traditsioonis tavapäraselt tervikliku ja universaalsena käsitletud subjekt, siis *visual culture* (‘visuaalkultuur’) lisab suhtelisuse mõõtme, tundes ära ja täpsustades nii kujutise looja kui ka vastuvõtja subjektipositsiooni.

Bildwissenschaft ja *Bildanthropologie* näivad andvat lootust selgitada välja mehhanismid, mille abil erinevad meediumid inimtaju üldiselt mõjutavad, võimaldada hinnata nende vastuvõttu, võttes arvesse ka kultuurikonteksti või ajaloolisi asjaolusid; visuaalkultuur pühendab vähem tähelepanu konkreetse meediumi toimemehhanismile, keskendudes selle ühiskondlikule ja poliitilisele funktsioonile. Palju sõltub sellest, kas pildi kontseptsiooni vaadeldakse kui „asetäitjat”, kui kultuurilist konstruktsiooni, mille täidab selle loomise ja vastuvõtmise asjaoludele omistatud tähendus, või hinnatakse selle potentsiaali olla laetud ikoonilise kohaloluga.

Need vastanduvad ja ometi kattuvad suhtumised sõltuvad väga erinevatest arusaamadest, millest moodustub „kujutis” ja sellest sõltub, mida peetakse visuaaluuringute või visuaalkultuuri uurimise eesmärgiks. *Bildwissenschaft*’i, *Bildanthropologie* ning Mitchelli ja Elkinsi kontseptualiseeritud visuaaluuringute variandis on kujutis presentatsioon, jõud, mille loomus elusoluga õnnistatud objektina nõuab, et analüüsija jälgiks hoolikalt, kuidas see vaatajat „nõiub”. Teisel juhul, Mirzoeffi ja teiste loodud visuaalkultuuri uuringutes, on kujutis kultuuriline representatsioon, mille tähtsus peitub ühevõrra nii sellele antud sisus kui ka selle loomuomases olemuses. Kujutist ei tule uurida mitte pelgalt selle enese pärast, vaid kõikvõimalike mõjutuste tõttu, mida see on võimeline ühiskonnas esile kutsuma. Mõistagi üritavad mõned teoreetikud seda erinevust ületada. Näiteks Mitchelli huvitavad nii kujutise ontoloogilised kui ka poliitilised funktsioonid.⁴⁰

Paradoksaalsel kombel kinnitatakse nii ontoloogilisest pöördest inspireeritud visuaaluuringutes kui ka selle otseselt kultuuriuuringute pärandist lähtuval vastas-

38 I. Rogoff, *Studying Visual Culture*, lk 20.

39 D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. – *Feminist Studies* 1988, Vol. 14 (3), lk 575–599. Vt ka D. Haraway, *The Persistence of Vision*. – *The Visual Culture Reader*. Ed. N. Mirzoeff, lk 191. Identiteedi rolli kohta kujutiste tõlgendamisel vt W. Davis, *The Subject in the Scene of Representation*. – *Art Bulletin* 1994, Vol. 76 (4), lk 570–595.

40 Vt nt W. J. T. Mitchell, *The Abu Ghraib Archive*. – *What Is Research in the Visual Arts?* Archive, Obsession, Encounter. Eds. M. A. Holly, M. Smith. Williamstown: Clark Art Institute, 2009.

poolel, et loeb visuaalsete artefaktide vastuvõtt. Fenomenoloogilisest reaktsioonist huvitatud, kes rõhutavad, et kujutise vorm või meedium määrab nii selle sõnumi kui sisu, kalduvad mööda vaatama vastuvõtja identiteedist, olgugi eesmärgiks sealjuures artefakti nii-öelda loomuomaste omaduste (ehk „tõmbejõu”) esiletoomine. Neile on peamine hetk, siin ja praegu aset leidev vastuvõtuakt, mitte niivõrd see, kelle kogemusega on tegemist. Teised, kelle jaoks on olulisem kujutiste poliitiline funktsioon, kipuvad rõhutama nii loojate kui vastuvõtjate identiteeti, libisedes üle kujutiste konkreetsest ülesehitusest. Visuaalse objekti sisu, selle rolli kultuurilise ja poliitilise ideoloogia süsteemides peetakse tähendusrikkamaks kui meediumi enda olemust.

Ometi toovad mõlemad lähenemised eredalt esile tõlgenduse tingituse: ühel juhul juhtides tähelepanu kogemuse kaasaegsusele, erilisele kokkupuutemomendile, mis võimaldab subjekti ja objekti suhestumise, tekitades reaktsiooni, mis lõhub hetkeks nendevahelise eristatuse; teisel juhul kirjeldades, kuidas looja ja vastuvõtja erinevad identiteedid määravad ja vormivad kujutist, mis toimib kommunikatiivse sillana, neid vahendava kolmanda osapoolena, ning kuidas kriitiku identiteet omakorda tõlgendust mõjutab. Ühel juhul on autorihääl teadlikult vaigistatud, et teha kuuldavaks objekti oma; teisel juhul lastakse autorihäälel kõlada, rõhutades selle subjektipositsiooni konstrueeritust. Mõlemal juhul on autor kontekstiga seotud, kuid ühel juhul on temapoolne liigutus varjatud, teisel juhul aga ilmne. Ikoonilist pööret toetavat ja selgesõnalisemalt poliitilist sihti järgivat lähenemist eristades loodud binaarne vastandus on muidugi spekulatiivne. See on eelkõige võte, mis võimaldas esile tuua ühe positsiooni erinevuse teisest. Tegelikuses seisame silmitsi kõikvõimalike tõlgenduspositsioonidega, kus ühest seisukohast libisetakse teise, nii et sageli muutuvad need eristamatuteks.

Võib-olla oleks kujutiste rolli mõtestamisel abi Derrida keelekäsitlest, kus ta on selgitanud, kuidas just keele osutuslikkuse puudumine loob eeldused selle kaudu maailma haarata. Sõnad loovad maailmu, mis võivad vastata või ka mitte vastata meid ümbritsevale. Nende võime sisaldada ka konteksti, milles nad on välja öeldud, täidab nad kohaloluga, mis läbi nende tähendus on paratamatult mittefikseeritav. Näiteks Latour ja Daston väidavad, et keel pole reaalsuse pinnale selle tähenduslikuks muutmiseks „määritav” meedium, vaid see konstitueerib needsamad asjad, millele ta viitab.⁴¹ Keel on tihke ja kuigi ta kirjeldatavat alati moonutab, on ta ometi võimeline andma osutatavale elu – elustama seda, mida haarata ei saa. Püüdmata sugugi taas-elustada keele osutusteooriat, tunnistab see vaatepunkt paratamatut libastumist, mis leiab aset, kui inimlik tähistussüsteem libiseb üle endast ajalises mõttes vanema ning kirjeldus- ja analüüsivõimet ületava maailma, kinnitades samas, et igas praktilises mõttes struktureerib see maailma sellisena, nagu me seda teame. See on kõik, mis meil on, ehk nagu Timothy Lenoir on kirjutanud: „kui mõistetakse, et tähistatav on algselt ja olemuslikult jälg, et ta on alati tähistaja positsioonil, peab kohalolu metafüüsika tunnistama oma allikana teksti.”⁴²

41 B. Latour, *Why Has Critique Run Out of Steam?*; L. Daston, *Introduction: The Coming into Being of Scientific Objects.* – L. Daston, *Biographies of Scientific Objects.* Chicago: University of Chicago Press, 2000, lk 1–14.

42 T. Lenoir, *Inscription Practices and Materialities of Communication.* – *Inscribing Science*, lk 5. David Hess nimetab seda seisukohta kultuuriliseks või sotsiaalseks konstruktivismiks (D. Hess, *Science Studies: An Advanced Introduction.* New York: New York University Press, 1997, lk 35).

Mõned ikoonilise pöördega seotud autorid nagu näiteks Belting kalduvad eeldama, et kujutamine toimib analoogselt teaduses keelele omistatud rolliga, s.t kujutised ühekorraga loovad ja avastavad „tõelisust”. Mõõndes oma „tõepärasuse” ajaloolist spetsiifikat ja tingitust, võimaldavad pildid ometi meile väidetavalt ligipääsu millegi tõelisuse lähedaseni. Kultuuriuuringute baasilt lähtuvad uurijad leiavad pigem representatsioonile kui presentatsioonile pühendunutena, et on võimalik vaadata ka kujutiste „serva taha”, selgitamaks välja nende ideoloogilise eesmärgi eest vastutavad ühiskondlikud jõud. Selle vaatepunkti järgi saavad visuaalsed artefaktid olla vaid fiktiivselt tõelisusega seotud. Neid kriitiku ei vii eksiteele objektide nähtav olemus ega lase nad end lollitada ka nende väidetavast eksistentsiaalsest jõust, sest objektide loojate ja tarbijate poliitiliste eesmärkide väljaselgitamise nimel eitavad nad objektide võimet määratleda omaenda tõlgenduslikku saatust.

Selgub, et sellise suhtumise aluseks on kokkusobimatud ja võrreldamatud eeldused. Ühel juhul tuleb visuaalsetele artefaktidele omistada eksistentsiaalne väärtus, andes mõista, et nad on tähendusega laetud juba enne kokkupuudet vaatajaga; teisel juhul tuleb omaks võtta filosoofiline või ideoloogiline vaatenurk, mis võimaldab kohelda pealtnäha kaootilist ja mitmetahulist visuaalkultuuri viisil, nagu oleks sellel poliitiline tähendus. Nii erinevad kui need kaks liini ka ei tundu, võib nende olemuslikkus ja semiootilises lähenemises visuaalsetele objektidele siiski ühisjooni leida. Viisid, kuidas objektid meie tähelepanu püüavad, nende hingestatus ja näiv autonoomsus pärinevad ainult nende seotusest meiega. Rõhutada nende „teisest” teovõimet tähendab tunnustada neid mitte ainult iseseisvaks, vaid ka kultuurist sõltuvaks. Nad võivad meid painata, kuid nende autonoomsus on suhteline. Nende eksisteerimine toimub vaid tänu neile omistatud jõule. Mitchell kirjeldab seda suhet järgnevalt:

On see nüüd hea või halb, kuid inimolendid kehtestavad oma kollektiivse identiteedi, ümbritsedes end kujutistest koosneva „teise loomusega”, kusjuures kujutised ei peegelda pelgalt nende loojate kavatsuslikke väärtusi, vaid kiirgavad endast ka uusi, nende omanike kollektiivses poliitilises mitteteadvuses kujunenud väärtuste vorme.⁴³

Sellised on tänapäeva visuaalsusekäsitluse liikumapanevad jõud. Visuaalsete artefaktide „elususe” tunnustamine, viimasel ajal kujunenud veendumus, et nad on pigem teovõimelised „olendid” kui ideede staatilised edasikandjad, muudab ka meie arusaama visuaalsuse uurimisest. Ikooniline pööre lisab meie kujutisekäsitlusele kohalolu mõõtme, rõhutades vajadust analüüsida meediume ja vorme, muutmaks väljakujunenud tõlgendusviise rikkalikumaks ja mitmekihilisemaks. Ükskõik, kas uurimistegevust mõistetakse mitmesuguste meediumide uurimisena, keskendudes nende eripärasele olemusele (Elkins), pigem kujutise- kui sõnapõhise tähenduse konstrueerimise viiside analüüsimisena (Broedekamp), ajaloolise antropoloogiana, mis kirjeldab üksikasjalikult kujutiste varasemaid ja tänapäevaseid „hingestamise” võimalusi (Belting), visuaalsuse muutuste mõju jätkuvat uurimist tajumisviisidele

43 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, lk 105.

(Mitchell) või kõike ülalkirjeldatut ja enamatki, igal juhul seisab tulevaste teadlaste ees tohtu valik intellektuaalseid väljakutseid. Olen siin visandanud mõned metodoloogilised paradigmad, ometi on selge, et võimalused on sama lõputud kui objektide valik ise. Väljakujunenud analüüsivõimalused ei muutu nende uute lähenemiste tõttu iganenuiks, suisa vastupidi. Nagu püüdsin rõhutada, ei pruugi erinevad eeldused viia omavahel võrreldamatute järeldesteni. Meediumi analüüsilt on lihtne jõuda poliitiliste kaalutlusteni, samas võib poliitilise analüüsi puhul abiks olla kujutise „aura” kui osa selle retoorikast. Ikooniline pööre meenutab meile, et visuaalsete artefaktide puhul ei ole võimalik piirduda neile tänapäeval omistatud tõlgendustega. Visuaalse huvi objektid ringlevad lakkamatult läbi ajaloo, nõudes oma teel radikaalselt erinevaid analüüsimeetodeid ja tekitades mõjukaid uusi narratiive.

Inglise keelest tõlkinud Ingrid Ruudi