

Lugeda kunsti*

MIEKE BAL

Ära karda. See naine ei tapa. See on kõigest pilt. Caravaggio „Medusa peas” väljendub kõige puhtamal kujul *femme fatale*’i olemus – koletis, kes suudab tappa visuaalselt kellelegi pilku heites või tema pilgu alla sattudes. Juba selle müüdiga tõstatub esimehe oluline küsimus kujutiste ja nende kultuurilise rolli, kogu visuaalkultuuri kohta. Jacques Lacan tabas teraselt ära, kuivõrd kõhedusttekitav ja häiriv on kellegi pilgu alla sattumine, ning sellest lähtub tema pilguteooria. Kuid siiski ei, Medusa ei tapa. Ja mitte sellepärast, et tegemist on „lihtsalt” pildiga. Ta ei tapa isegi meie mängureeglite järgi, kui meie mänguks on „fiktsiooni tõlgendamine”, „umbusu teadlik kõrvalejätmine”. Nagu enamik kunstiajaloo Medusasid, on see väidetavalt vaatajat kivistav pea tegelikult võimutu – aga miks? Sest tal puudub pilk. Ta on oma pilgu kõrvale pööranud. Kunstiajaloolased on selle teose kohta palju asjakohast kirjutanud, esitades muuhulgas ka hüpoteesi, et tegemist on autoportreega – intrigeeriv, miks peaks maalikunstnik kujutama end pimedaks torgatud Medusana. Teost on analüüsitud tellimuse asjaolude, ikonograafilise traditsiooni, Caravaggio teiste tööde, teiste Medusade, teiste varjatud autoportreede kontekstis. Mida võiks sellest teosest kõigile neile küsimustele lisaks veel *välja lugeda*?

Järgnevatel lehekülgedel püüan pakkuda kujutiste lugemisviisi, mis ei tugineks lingvistilisele sekkumisele visuaalsusse ega kattuks otseselt ka kunstiajaloo tavapärase uurimisvaldkonnaga. Pakutav kontseptsioon on ühekorraga nii laiem kui ka kitsam. Meetod või, tagasihoidlikumalt nimetades, protseduur sarnaneb tavalise lugemisega ses mõttes, et jõutakse *tähenduseni* ning et see toimib *märkide*, vaevumärgatavate visuaalsete elementide kaudu, millele on omistatud tähendused. Selline tähenduste omistamine ehk *tõlgendamine* tugineb reeglitele ehk *koodidele*. Protsessi otsustavaks elemendiks on tähendust omistav subjekt ehk agent – lugeja või vaataja. Mõistagi – ja just sellele keskendub käesolev peatükk – leiab iga lugemisakt aset ühiskondlik-ajaloolises kontekstis ehk *raamistikus*, mis piirab võimalike tähenduste hulka. Mõned tavaliselt kunstiajaloo analüüsitud aspektid jäävad sellest kontseptsioonist väljapoole,

* Orig: „Reading Art?”, tõlgitud väljaandest „A Mieke Bal Reader” (Chicago, London: University of Chicago Press, 2006). Esmatrükk: *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Ed. G. Pollock. London: Routledge, 1996, lk 25–41.

samal ajal ületavad mõned teised valdkonnapiire, näiteks süntaksile, retoorikale ja narratiivile toetuvad aspektid.

Enda omaks tegemine

Caravaggio Medusa põhjal on võimalik saada neist küsimustest esmane ülevaade. Medusa vaatab eemale ja tundub ka ise hirmul olevat. Mis võis ometi teda hirmutada, kui ta pimedana isegi oma pead ümbritsevaid madusid näha ei saa? Selle vaatepildiga kaasneb lugu, mida me võime lugeda. Kuid see on pelgalt eellugu. Selle kohaselt muutis Perseus Medusa oma peegeldava kilbi abil pimedaks ja suutis tänu sellele ta pea maha lüüa. Ja kes ei kardaks pea mahalöömist? Ometi, vaadates kujutist, laguneb see lugu koost, kuna autoportree tegemine eeldab samuti peeglit ja seeläbi muutub ka kujutatud koletise sugu. Kas Perseus ja Medusa on ühte sulandunud? Kas maalikunstnik on ühtlasi modell ja tapja tapetav? Selle kujutise lugemist võiks alustada eeldusest, et tungiv pilk peeglis ei peegeldu. Ometi jääb portree silmast silma kohtumiseks, mis on kummastavalt rahustav, sest osalises vaatajasse sulandumises kaotab Medusa osa oma teisesusest. Louis Marin on selle maali tõlgenduses esile toonud, et „frontaalne portree topeldab ja hingestab subjektide vastastikuse sõltuvuse ... modell on korraga „mina” ja „sina”, vaataja aga „sina” ja „mina”.”¹

Müütiline eelugu ei ole päris asjassepuutumatu, kuid sellest saab intertekst, mis tuleb üle vaadata; vaataja leiab end mässituna sooküsimusega seotud müüti, mille kohaselt modelli ja kujutise vahelisest transseksuaalsest suhtest lähtuv teatav samastumine annab surmava jõu ja koletislikkuse. Selle segaduse tõttu hakkame tajuma koletist tundlikuna – Medusa pole seda mitte esile kutsunud, vaid läbi elanud. Eemalevaatav pilk toob sisse narratiivsuse, muutes kujutatu jutustuse tegelaseks, kuid see ei ole mitte iidne Perseusest jutustav narratiiv, vaid visuaalne lugu kujutise ja vaataja vahel toimuvast. Medusa vaatab eemale, et sina vaataksid eemale koos temaga, pagemaks müüdi eest, mis sunnib teda selle hirmutava rolli eest kõrvale põiklema. Medusa „kõneleb” visuaalselt, kannustades ja ahvatledes „sind” koos temaga otsima hirmu tõelist põhjust, otsima seda ideoloogiat, kus naistest saavad koletised.²

See oli lihtsalt lugemine. Lugesin kujutist nii, nagu ta end välja pakkus, vaadates selle elemente – märke kui „sõnu”? –, nii nagu need esmapilgul paistavad, maali „nagu ta räägib”, mis tal öelda on. Püüdsin olla see „sina”, kellele tekst on alati suunatud, kuid vaatav „sina”. Lugada lugu, mis vaatamise aktis aset leiab, ometi seda lugedes. Tahaksin rääkida lugemisest – kujutiste lugemisest, kunsti lugemisest. Olen veendunud, et „lugemise” kontseptsioon on lisaks semiootilise täpsuse mõjuvusele ka poliitilises mõttes asjakohane.

¹ *Le portrait de face dédouble et anime visuellement, figurativement, la corrélation de subjectivité.... Le modèle est „je” et „tu” et son spectateur „tu” et „je”* (L. Marin, Contrepoints. – L'Effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse. Ed. R. Court et al. Paris: Dunod, 1988, lk 75–104).

² Seda Medusa tõlgendust olen pikemalt arendanud raamatus „Topeltsäritused” (M. Bal, Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis. New York: Routledge, 1996).

Oma Rembrandti käsitleva raamatu pealkirjastasin täiesti teadlikult „Lugedes Rembrandti”.³ Arvasin – kuigi nagu selgus, ekslikult –, et oma eesmärkide selge kirjeldamine sissejuhatuses säästab mind süüdistustest lingvistilise imperialismi teemadel, millele pealkiri esmapilgul mõistagi viitab.⁴ Loeme korraks uuesti – esmapilgul? Kas möödarääkimise selline väljendamine viitab, et visuaalsed inimesed on pealiskaudsed lugejad, ning et need, kes mu väiteid lugemise kohta väärsti mõistsid, mitte ainult ei kaldu eelistama visuaalsust lugemisele, vaid kipuvad jääma ka visuaalsuse esmapilgu-tõlgenduse juurde? Teisisõnu, kas lugemine on kuidagi süvitsimenev kui „vaatlemine”, mis on pealiskaudne? Kas vaadates vaadatakse vaatamisväärsset, vaateid, vaadatakse kõrvale? Kas see on justkui turism, objektistav ja hindav, ära kasutatav ja tarbijalik, ja ühtlasi kõrvaline, ebaõnnestunud, pilku kõrvale pöörav? Muidugi ei tähenda see seda kõike, eeldatavasti mitte, te kõik teate seda, muidu te seda raamatut ei loeks, kuid mõnikord siiski, ning paljud tänapäeva kunstiajaloolased on sellepärast mures. Kuid samamoodi ei ole ka lugemine iseenesest veel süvitsiminev. Seega on väljendiga „esmapilgul” tekkiv vastandus petlik. Ometi on keel ja visuaalsed kujutised erinevad meediumid ja kuigi loogiliselt võttes ei ole nende vahel võimalik binaarset vastandust mingil juhul kehtestada, siis visuaalsuse ja keelelise valdkonna suhtlus- ja väljendusviisid on liiga ilmsed, et neid kõigutama hakata. Seega, minu teooria ei tähenda püüet tekstide ja kujutiste erinevust alla suruda.

Lingvistiline imperialism on mõjunud hävitavalt isegi kõige tähelepanelikumate ja huvitavamate kriitikute käes – kohe toon ka näite. Lingvistiliste või keelepõhiste teooriate visuaalkunstile rakendamine võib olla nii valgustav kui ka pimestav, nii nagu on iseenesest pimestav igasugune „rakendamine”, sest see tähendab teadlikku silmaklappide kasutamist. Ometi usun, et kunsti „lugemise” idee on piisavalt põhjendatud, kasutades seda adekvaatselt, valgustavalt, heuristilist lisaväärtust andvalt ja ühtlasi ka kriitilise vahendina. Siinne tekst on seisukohavõtt, mille eesmärgiks on ärgitada arutlema, kuidas sellise kontseptsiooni abil muuta kunsti tavatasand, sellega seotud harjumused ja traditsioonid, sellest rääkimine ja selle käsitlemine mitmetahulisemaks ja asjakohasemaks.

Esimene – ja õigupoolest keskne – küsimus on raamistamine. Toon ühe äärmusliku näite. Selle postkaardi Toulouse-Lautreci süütu ja armsa 1892. aasta joonistusega⁵ saatis mu sõbranna toonasele abikaasale üks viimase tudengeid. Tagaküljele kirjutatud ebamäärase sõnastusega tekst näis viitavat, et talle meeldisid õppejõu loengud ning et ta tahaks temaga lähemalt tuttavaks saada. Kuigi veidi ebatavaline, polnud selles juhtumises midagi otseselt rahutukstegevat. Kuid selle piisavalt süütu sõnumi kontekstis mõjus postkaardi peaaegu juhuslik kujutis sedavõrd kohatult, et kuigi senini oli see joonistus mu sõbranna jaoks kehastanud lapselikku süütust, tõlgendas ta (ja ka ta abikaasa) nüüd seda seksuaalsele algatusele viitava kutsena. Seda palju enam kui näiteks Manet’ „Olympia”, mille seksuaalset allteksti on sageli nimetatud šokeerivalt otseseks, isegi sedavõrd, et maalil kujutatud naiste rolle prostituudi ja teenijannana pole

3 M. Bal, Reading „Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition. New York: Cambridge University Press, 1991.

4 Selle raamatu parim lugeja on olnud Griselda Pollock (G. Pollock, Mieke Bal, Reading „Rembrandt” (1991). – Art Bulletin 1993, vol. 75 (3), lk 529–535).

5 Henri de Toulouse-Lautrec, Le lit (1892). Õli, kartong. Paris, Musée d’Orsay (Toim).

kunagi kahtluse alla seatud.⁶ „Olympia” on juba liiga klassikalises staatuses, et ükski tõsiseltvõetav inimene maali seksuaalses mõttes üksüheselt tõlgendama saaks hakata. Toulouse-Lautreci ebamäärasest soost⁷ magajad ei tee midagi sellist, milles Olympiat on süüdistatud, ometi oli seelses olukorras kahtlemata midagi sellist, millele kujutise sõnum pidi viitama. Mu sõbranna ja tema abikaasa lugesid kujutist vastavalt selle ajaloolisele kontekstile, vastavalt sellele, kuidas kujutist antud hetkes kasutati, kunstniku enda kavatsusi jultunult ignoreerides.

Tõin selle näite seetõttu, et tol hetkel nende kodus, mil ma ei tegelnud üldse veel kujutiste uurimisega, nägin selles käitumises midagi, mis tundus mõnes mõttes vale ja mõnes mõttes väga õige, nagu tõestasid ka järgnevad sündmused. Tõlgendamise aktiga paigutati kujutis suuremasse tervikusse, mis hõlmas ka mu sõbrannat ja muutis võib-olla isegi tema elu. See on kujutise enda omaks tegemise selge näide, kujutise paigutamine ühte teise tekstilisse tervikusse (olukorda, kus tudeng üritas mu sõbranna mehele külge lütia), mida semiootikud nimetavad ümberraamistamiseks [*reframing*]. Sellega tuuakse esile võimalikud tähendused, mille peale enne sellist raamistamist ei oleks tulnud. Selline tegevus on ajaloolise tõlgenduse vastand. Mõistagi oli uus raamistik palju keerukam ja laiahaardelisem kui lihtsalt postkaardi esi- ja tagakülje, teksti ja kujutise seostamine. See sisaldas ka hulga teisi raamistusi, millest voodi ja seksi seostamine, kuid ka klišeelikud kultuurilised stsenaariumid ja ettenähtud rollipiiridest üleastumine on pelgad fragmendid. Uus raamistus muutis kujutise teatud aspektid ka ebaselgemaks. Näiteks olukorras, kus naistudeng tegi selle kujutise abil lähenemiskatse meessoost õppejõule, muutus kujutise ilmselgelt lesbiline alltekst ebaoluliseks või pigem nähtamatuks.

Samas, lugemine toimus kaheti: esmalt oli tudeng lugenud joonistust, tabanud ära selle potentsiaali, seostanud selle oma kavatsustega ning väikese naljana jätnud sellele oma templi. See oli omastamise akt. Teisel ringil lugesid mu sõbranna ja tema mees just seda tembeldatud kujutist. Tudengi kavatsuse suhtes lugesid nad „õigesti”, iga-suguses kunstiajaloolises mõttes aga ilmselgelt valesti. Kuid lugemine ise „klappis”, seega – mõtiskluse tulemuseks oli kui tahes idiosünkraatiline lugemisakt. Näide võib tunduda äärmuslik, kuid see ei erine oluliselt ükskõik millisest kujutise tötlusest. Samamoodi koosneb see, mida me „kunstina” uurime, eelkõige sellistest „tembeldatud” kujutistest. Oma raamatuga püüdsin juhtida tähelepanu neile loendamatutele lugemisaktidele, mille kaudu kunst oma toimimise pidevalt kestab ajaloo määratletud on. Mõistagi ei saa seda pidevalt kehtvat ajalugu samastada kunstiajaloo distsipliiniga, kuigi teatud mõttes on see samahästi ka kunsti ajalugu.

Toodud näide oli muidugi sedavõrd spetsiifiline, et see ei kannu välja süvaanalüüsi – akadeemilises mõttes oleks see viljatu. Kuid mitte iga lugemisakt ei sõltu sedavõrd tugevalt juhuslikest asjaoludest ega ole seetõttu viljatu. Postkaart meenutas mulle Rembrandti maali „De Staalmeesters” kasutamist aluspesureklaamis, mille ma kunagi slaidiprojektorist leidsin ning mis mu maali tõlgendust muutis. Ma ei olnud varem

6 Erandiks on Pollock (G. Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888–1893: Gender and the Colour of Art History*. London: Thames and Hudson, 1992). Vt ka artiklit „His Master’s Eye” (M. Bal, *Double Exposures*, lk 255–288).

7 Mõistagi ei ole nende sugu „tegelikult” ebamäärane, mõlema puhul on tegemist naisega ning kuivõrd kujutis viitab seksuaalsele tõlgendusele, siis see on lesbiline seksuaalsus.

mõelnud selle maali peale vuajerismi kontekstis, hoolimata pilgu ilmselgest lavastuslikkusest. Püsti tõusva mehe liigutus Rembrandti maalil näib toovat sisse ühe teise „diskursuse”, mingit sorti vahelesegamise teema, mille eesmärgiks on rõhutada, et mehed on igati tegusad ja tegijad. Vasakpoolse, pooleldi püsti tõusva mehe liigutus näib viitavat pigem nägemisviisi puudutavale seisukohavõtule kui kangaste ärilisele hindamisele, millega nad väidetavalt tegelevad; uues raamistuses on lihtsalt lisatud aluspesus naised. Uues raamistuses saab samast tegelasest ärimees, kes vaatleb oma vilunud hindaval pilgul naiste kehasid – tema ülesandeks on saanud naiste riiete vaatamine ja neist läbi vaatamine. See popkultuuriteos on lugemise akti representatsioon, „tembeldatud” kujutis, mis oma templit ei varja, täpselt nagu tudengi saadetud Toulouse-Lautreci postkaart. Tembeldaja isikust olulisem on aru saada, kes, milline ühiskonnagrupp, on kujutist lugemas.

Tahaksin veel kord rõhutada, et kujutise lugemine ei tähenda kaugeltki kujutiste redutseerimist lingvistilisse diskursusse. Et mitte jääda selle kahe meedia suhtes – minu arvates sügavalt ekslikult – konstrueeritud binaarse vastanduse lõksu, tahaksin veel kord peatuda neil lugemise aspektidel, milles väljenduvad sellised nägemise aspektid, mille arvestamist pean mitte ainult asjakohaseks ja tähendusrikkaks, vaid ka visuaalses mõttes asendamatuks. Teatud tingimustel.

Ei kõne ega ikoon

Mulle näib, et üks oluline küsimus on märkide staatus kommunikatsioonis – protsess nimega semioos, ning selle protsessi osalised. Enne kui suunduda kunsti lugemise kui kujutise ja selle kultuurilise positsiooni kriitilise hindamise vahendi juurde, tahaksin selgitada kaht valemistmist kujutise ja keele eeldatavate seoste teemal: kõnelemise ja nägemise analoogiat, mis mõjutab subjekte ja nende tegutsemist, ning ikoonilisuse ja visuaalsuse kokkulangemist, mis tuleneb märgi toimimisviisidest ja olemusest.

Kui alustada viimasest, siis „ikooni” mõiste pärineb semiootikast, Charles Sanders Peirce'i töedest. See on erakordselt kasulik mõiste, mille abil suutis semiootika vabastada end lingvistilisest kindlusest, kuhu prantsuse traditsioon ta vangistanud oli. Kuid ikooni mõiste kasutamine visuaalsuse sünonüümina tähendab viimase kõrvaleheitmist ja koos sellega ka loobumist võimalusest visuaalsust (kui sellist) (semiootiliselt) „lugeda”. Meenutaksin siinkohal lihtsalt Norman Brysoni ja enda kirjutatud ülevaadet ajakirjas „Art Bulletin”: „Nagu Peirce on selgelt näidanud, on ikoonilisus märgi ja selle objekti vahelise suhte omadus; eelkõige on see märk, mis suudab esile manada mitteeksisteerivaid objekte, sest ta suunab kujutlema objekti, mis sarnaneb märgile endale.”⁸ Peirce'i definitsioon kõlab järgnevalt: „*Ikoon* on märk, mille iseloom muudab ta tähenduslikuks, isegi kui tema objekti ei eksisteeri, näiteks nagu pliiatsijoon, mis representeerib geomeetrilist joont.”⁹ Ikoonilisus on esmajärjekorras spetsiifiline

8 M. Bal, N. Bryson, *Semiotics and Art History*. – *Art Bulletin* 1991, vol. 73 (2), lk 189.

9 C. S. Peirce, *Logic as Semiotics: The Theory of Signs*. – *Semiotics: An Introductory Antology*. Ed. R. E. Innis. Bloomington: Indiana University Press, 1984, lk 9.

lugemisviis, mis lähtub märgi ja objekti hüpoteetilisest sarnasusest. See tähendab, et me omistame märgile mingi iseloomu, mis muudab ta tähenduslikuks.

Seega, vaadates portreed, kujutleme inimest, kes näeb välja nagu portreel kujutatut, ning me ei kahtle sellise inimese olemasolus portree maalimise ajal – me ei hakka otsima tema eksistentsi kohta mingeid muid tõendeid. Olenemata sellest, kas me oleme kursis Fryderyk Chopini nime ja loomingu, usume, et Delacroix kujutas oma Chopini portreel realselt eksisteerivat inimest, kes „nägi välja” nagu maalil kujutatut ning kelle nimi oli Chopin. Samamoodi arvame end tundvat ära näiteks Rembrandti autoportreel kujutatud näo, kuigi mõned teised maalikunstnikud on teda hoopis teisiti kujutanud, Svetlana Alpersit tsiteerides – kasutame Rembrandti autoportreede puhul ikoonilist lugemisviisi.¹⁰

Kuid portreenäidetega piirdudes võib jääda vale mulje, nagu oleks ikoonilise märgi eelduseks kujutise „realistlikkus”. Ka abstraktne element nagu näiteks kolmnurkne kompositsioon võib muutuda ikooniliseks märgiks, kui hakkame sellest lähtuvalt tõlgendama sellega seotud kujutist, jaotades representeeritud ruumi kolmeks omavahel seotud alaks. Näiteks Leo Steinberg (kelle „Kristuse seksuaalsus” kujutab endast kunstiajaloo üht selgeimat ümberraamistamise näidet¹¹) jaotab sel moel ruumi oma „Las Meninast” analüüsisivas artiklis.¹² Üldise visuaalsuse või siinpuhul näiteks realismi vaatlemise asemel on otsus eeldada, et kujutis viitab sarnasuse alusel millelegi muule, ikooniline akt ning selle tulemuseks on peegeldamistunne. Romantiline viuliheli mingi filmi romantilises armastusstseenis on sama ikooniline kui Apollinaire'i vihmast kõneleva luuletuse esitamine graafiliselt vihmas meenutaval kujul.

Teiseks tahan tõstatada subjektidevahelise kommunikatsiooni teema, kusjuures suhtun sellesse teisiti kui kadunud Louis Marin. Teatavasti on tema positsiooni parimaks väljenduseks tuntud itaalia ja prantsuse maalikunsti käsitlevad artiklid, eelkõige mitmetes väljaannetes leiduv Poussini „Arkaadia karjuste” analüüs.¹³ Seda seisukohta selgitab samahästi ka „Las Meninase” (Madrid, Prado muuseum) näide. Marini analüüsimudel toetub kõnetegude teooriale, mida kunstiteaduse kontekstis teatakse eelkõige tänu John Searle'i vastusele Foucault' „Las Meninase” tõlgendusele.¹⁴ Foucault' väitel on kompositsiooni eelduseks, et vaataja on nähtamatu, kuna vaataja koha on sisse võtnud peeglist paistev kuningapaar. Searle seab selle tõlgenduse kahtluse alla, väites, et vaataja ei saaks mingil juhul olla seal, kus ta loogiliselt olema peaks.¹⁵ Süvenemata siinkohal Searle'i loogikasse, mis ei lähtu lineaarperspektiivist, kuigi ta viitab ka sellele, käsitlen Searle'i tõlgendust ühele konkreetsele teooriale vastava lugemisviisina.

10 Seda näidet mainis Svetlana Alpers (S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Chicago: University of Chicago Press, 1988). Rembrandti autoportreede kohta vt H. P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1990. Autoportreede semiootilise, psüühhoanalüüsiga seotud tõlgenduse on pakkunud: M. Bal, Reading „Rembrandt”.

11 L. Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*. New York: Pantheon Books, 1983.

12 L. Steinberg, *Velázquez' Las Meninas*. – October 1981, vol. 19, lk 45–54.

13 Vt tema kaht parimat seda küsimust puudutavat artiklit: L. Marin, *The Iconic Text and the Theory of Enunciation: Luca Signorelli at Loreto (Circa 1479–1484)*. – *New Literary History* 1983, vol. 14 (3), lk 553–596; L. Marin, *Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds*. – *Calligram: Essays in New Art History from France*. Ed. N. Bryson. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, lk 63–90.

14 M. Foucault, *Las Meninas*. – M. Foucault, *The Order of Things*. Transl. A. Sheridan. New York: Vintage Books, lk 3–16.

15 J. Searle, *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*. – *Critical Inquiry* 1980, vol. 6 (3), lk 477–488.

Kõnetegude teooria lähtub veendumusest, et kõnelemine on tegu, millel on oma mõju, mis võib kas olla edukas või ebaõnnestuda. Raamatus „Lugedes „Rembrandti”” kritiseerisin seda mudelit järgnevalt.

Foucault' tõlgenduses oli maal enesele viitav ning seetõttu ka vaataja puudumist lavastav. Searle vastandus Foucault'le, rõhutades maali paradoksaalsust: maali visuaalne olemasolu tõestab, et representatsioon sellel ei saa olla võimatu. Siin on näide sellest rabavalt positiivsest diskursusest: „Me teame, et paradoksidele peab leiduma lihtne lahendus, sest teame, et kujutatud stseen on visuaalselt võimalik” (lk 256, minu rõhutus). Kuid nii jättis ta tähelepanuta Foucault' tõlgenduse põhiidee.¹⁶ Foucault'd on süüdistatud perspektiiviõpetuse viletsas tundmises, kuid tema väide oli lugemisakt – maali tõlgendamine väljakutse või ettepanekuna, visuaalse teosena, mil on midagi öelda. Searle aga võtab maali allaheitlikult, nii nagu see paistab, sõna-sõnalt: visuaalsed tõendid on positivistlikult eelisseisundis. Käsitledes pilti tautoloogiliselt, iseene tõestusena iseene kahtluse alla seadmise asemel, muutub maal tema kätes enese kinnituseks, juhtides tähelepanu kõrvale kõigilt võimalikelt küsimustelt, mis vaatajais kerkida võivad. Nii sunnib ta teose vaikima, muudab ta kõnevõimetuks; taas peab nägemine alluma pimedal kombel „esmapilgule”, mis on rumalaim võimalik käitumine.

Selline „realism” muudab paradokside lahendused omakorda lihtsaks, see tähendab, ühtlustatuks. Searle'i argumentatsiooni ülesehitus eeldab, et lahendus on võimalik ja soovitatav, kuigi see ei ole otsesõnu välja öeldud. Kuid paradoksaalsel kombel tähendab Searle'i piirdumine „sellega, mida silmad näevad” otsekohe ka visuaalsuse eitamist. Kuigi maali „ilmselgus” tuleneb visuaalsusest, peitub Searle'i väljendatud paradoksi lahendus – nagu oligi oodata – keeles.

Lähtudes kõnetegude teooriast, pakub Searle järgneva lihtsa lahenduse:

Nii nagu iga pildi enesestmõistetavaks eelduseks on „ma näen” ja nagu Kanti järgi on igasuguse mentaalse representatsiooni eelduseks „ma mõtlen”, võib kõnetegude teooria kohaselt lisada igale kõneteole selge väljenduse, näiteks „ma ütlen”. Kuid samamoodi nagu „mina” eelduses „ma mõtlen” ei pea tingimata olema mina ise (näiteks ulmes) ja kõneteos ei pea „ütlev mina” olema tingimata kõneleja või kirjutaja (näiteks variautorite puhul), nii ei ole ka „Meninase” „nägev mina” mitte maalikunstnik, vaid kuningapaar.¹⁷

Selle asemel et tuua ilmselgeid ja asjakohaseid, kuid probleemseid näiteid, kus „kolmanda isiku” narratiiv on vastuolus „esimese isiku” narratiiviga, kasutab Searle „mina” ja kõneleja isiku erinevuse tõestamiseks ebatõenäolist, kohatut ja suurt mitte midagi selgitavat varikirjaniku näidet.¹⁸ Varikirjutamise puhul esitab kõnetegu ühe kõneleja isikut kellenagi, kes ta ei ole, kuid kellena ta on väljaõeldu hetkel otsustanud

¹⁶ Foucault' visuaalsusekäsitluse kohta vt J. Rajchman, *Foucault's Art of Seeing*. – October 1988, vol. 44, lk 88–117; M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

¹⁷ J. Searle, *Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation*, lk 487.

¹⁸ Selle asemel, et esitada ilmne küsimus, miks peaksid nägemine, mõtlemine ja kõnelemine olema struktuuri poolest identsed, keskenduksin näidete sümptomaatilisele valikule. Searle'i „ma mõtlen” struktuur fantaasias on problemaatiline, aga erakordselt üllatav on tema „ma ütlen” näide.

esineda. Väljend ise [orig *ghostwriter* – sõnasõnalises tõlkes kummituskirjutaja] viitab subjekti topeldamisest tulenevale võõritustundele ja suunab käsitama kirjutamise subjekti kujutisena, mis siis, et nähtamatu kujutisena – nagu kummitused seda on. Põhjuseks, miks teistsugused narratiivsed struktuurid on ühtaegu nii probleemsemad kui asjakohasemad, on asjaolu, et nende struktuuride eelduseks ei ole puhas subjektiidentiteet, vaid sellele on pigem esitatud väljakutse.

Selles teoorias peitub aga üks probleem. Kõnetegude teoorial põhineva kujutiste lugemise viisi aluseks on eeldus, et nägemine ja kõnelemine on sarnased. Selline lihtne analoogia ei pea paika kahel põhjusel: erinevad tajuviisid – mõtlemine ja nägemine, kuna kõnelemist ei saa kuidagi tajuviisiks pidada – on ühte sulandatud ilma selle tagajärgedesse pikemalt süüvimata; ning ka tegudega suhestuvad erinevad subjekti-positioonid on ühte sulandatud: kõnelemise paralleeltegu võiks olla visuaalne kujutamine, mitte nägemine.

Visuaalkunsti kriitiliste käsitusviiside üheks alustalaks on muidugi olnud arusaam, et nägemine allub samavõrra visuaalsete valdkondade sotsiaalsele konstrueeritusele ja omandatud semioosi viisidele, nagu kõne allub diskursuse sotsiaalsele konstrueerimisele. Kuid argumenteerimata analoogia tõmbamine väljendite „ma näen”, „ma mõtlen” ja „ma ütlen” vahele ei ole päris seesama, mis kahe meediumi põhjendamatu vastandamise kritiseerimine ja kahtluse alla seadmine; pigem muutuvad kriitilised küsimused seeläbi ähmasemaks. Rääkimata sellest, et selline analoogia tõmbamine võimaldaks ka loomise ja vastuvõtu aktide ühtesulandamist. Viimasel juhul taanduks isikliku keelesituatsiooni ebastabiilne mina–sina suhtlus stabiilseks ja ühtlustatuks. Suhtlusviis, kus subjektid jäävad eraldiseisvaiks, kuid nende võimuulatus paigutub ümber, on määratult erinev ühtesulandamisest, kus asjaosaliste isikute identiteedid muutuvad häguseks ja takerduvad teineteisesse. Rangelt võttes peaks kõnelemisega analoogseks teoks olema maalimine, mitte selle tulemuse nägemine, ning millegi visuaalselt ebamäärase representeerimise analoogiks peaks olema jutustamine kolmandas isikus. Seega tähendab Searle'i kasutatud Marini mudel tänu enese kui vaataja positsiooni allasurumisele ka oma vastuse mõnede verbaalsete aspektide mahasurumist. Nii aitab see teooria vältida artikli alguses kirjeldatud häirivat olukorda, kus vaataja saab Caravaggio „Medusa” osaks. See aga tähendab, et lugemise kontseptsioonist kaob kriitiline potentsiaal, lugemine on kohandatud sellisel moel, et vältida igasugust tüli tekitavat lugemisviisi.

Adresseerija ja adressaadi, visuaalse kujutamise ja vaatamise ühtesulandamine paljastab taas paradoksaalsel moel kriitiku uppumise teosesse. Näiteks „Las Meninase” puhul eitab Searle omaenda positsiooni, enda tähtsust tegelikult seeläbi suurendades. Ta sulatab ühte positsioonid, mis on „Las Meninases” nii teravalt eristatud: käskija ja teenri, kelle vastastikust sõltuvust saab hinnata ainult juhul, kui kummalegi on jäetud minimaalne sõltumatus. Selle maali puhul on kerge näha, milline väljaloetav aspekt saab tõlgendusest kustutatud. Svetlana Alpers on veenvalt näidanud, et Velázquez ei eita sugugi tagasihoidlikku käsitööd. Selle aspekti arvessevõtmine nõuab lugemisviisi, mis väldib selliseid sulandusi, kuhu Searle takerdus. Portree – autopoortree – on erakordse hoolega maalitud, selle olemasolu ei ole lihtsalt sotsiaalse hierarhia nõue – selle

on teinud isik ja see koosneb pintsli tõmmetest. Mõistagi on sellised märgid mitmetähenduslikud. Need märgid toetuvad tagasihoidliku ja ausa töö tundele, sedasama tagasihoidlikkust samal ajal õnnestades. On viga arvata, nagu oleksid kunst ja käsitöö teineteise vastandid. Kunst ületab käsitöö kui enda vältimatu, kuid mittepiisava arenguastme. Just selles suhtes on Velázquez peitnud töösse – eeldusena, teost võimalikuks muutva diskursusena – ka viited klassi- ja sootemaatikale. Velázqueze puhul pole ambivalentne suhtumine oma töösse kui käsitöösse ja teenistusse sugugi üllatav, kuivõrd „Las Meninases” rõhutatud ühiskondlike rollide teema juures ei ole kuigi tõenäoline, et kunstnikul õnnestub lõpuni varjata omaenda positsiooni teenijana. Püüd kujutada kuningaperekonda nende kaudu, kes seda „loovad”, annab selget tunnistust temaatika teadvustamisest. Kunstniku ja teenijanna kehaline lähedus tähistab sümptomaatiliselt allasurutu tagasitulekut. Selline lugemine toetub interdiskursiivsusele, käsitades maali kui vastust sotsiaalsetele diskursustele ja kui sekkumist neisse diskursustesse, mis kehtisid tollal ja mis on ikka või jälle asjakohased ka meie ajal.

Lugemine on vastuvõtuakt, tähenduse omistamine. Vaataja ei raamista teost – siinsel juhul „teksti” – mitte pelgalt vastavalt oma suvale või juhuslikele asjaoludele, nagu juhtus mu sõbranna mehe tudengiga. Ta loeb omamoodi „sõnastiku”, rea märkidena käsitletud elementide abil, millest moodustuv struktuur on semiootilises mõttes süntaks: need on märkidevahelised seosed, millest tekkiv terviklik tähendus on enamat kui üksikelementide tähenduste summa. Nii sõnastikku kui süntaksit on võimalik õppida ja õpetada. Need tagavad lugemisõiguse, iga üksikisiku ligipääsu kultuurile. Kuid vastavalt „mina” – „sina” suhtlusele võib iga vaataja lisada ka omaenda tõlgendusraamistiku.

Vajadus lugeda

Ma ei püüa siin veenda, nagu oleks „lugemine” olemuslikult rikkalikum, ajakohasem või tundlikum kui mis tahes teine vaatamisviis. Väidan, et igasugune vaatamisakt on niikuinii – mitte pelgalt, mitte muud välistavalt, kuid alati ühtlasi – ka lugemine, lihtsalt kuna märke tõlgendusraamistikuga resoneeruvaisse süntaktilistesse ahelatesse seadmata puuduks kujutisel tähendus. Kuid selle semiootika aluspõhimõttega nõustumine, see tähendab lugemisakti ja selles sisalduvate faktorite teadvustamine aitab ka naisena hakkama saada sedalaadi kujundistuga, mis kehtestab meie suhtes oma spetsiifilise vaatamisviisi. Ning samamoodi saada hakkama „ajaloo” lihtsustatud käsitluse survega, mis justkui sunniks meid nõustuma, et meie kultuuris asjad lihtsalt on nii.

Seega, maalikunsti ja keele analoogia asemel tahaksin – ükskõik, kas lingvistikale toetudes või mitte – käsitleda hoopis mõnesid semiootikast pärinevaid vahendeid; vaadata, mida annab lugemise kontseptsioon tähenduse ja tähenduste valdamise küsimusele, taandamata kujutist millekski, mida ta ei ole. Raamistamine ja asjakohaste raamistuste analüüsimine on üks selliseid vahendeid. Rembrandti „Simoni pimedakstorkamine” on tervet mõistust kahtlema panevalt šokeeriv, kuid oma raamistuse

saab ta sellegipoolsest: piibliainesel põhinev maal rõhutab naise pahelisust, kes on väidetavalt nautimas raha nimel valetades saavutatud julma võitu. Öeldakse, et julm võit on talle näkku kirjutatud.

Sellisest raamistikust loobumine sunnib vaatajat kujutise juurde tagasi pöörduma ja uuesti vaatama. Seda tehes avastan, et ma ei näe naise näol sellist julmust, pigem šokki, sedasama šokki, mida isegi tundsin. Kuid kinnistunud mälestus hämarapärasest piibiloost moodustab sellegipoolsest teosele raamistiku igatühe jaoks, kes seeläbi pildis ootuspäraselt näevad. Kujutist on võimalik raamistada ka hoopis teisiti, näiteks puhta piina kujutamisenä. Erinevalt piibiloolisest, mis siinpuhul on misogüünne, oleks selline raamistik, ütlemine, humanistlik, mis muudaks misogüünia veidi pehmemaks. Samahästi on võimalik võtta raamistuseks pimeduse teema, visuaalkunstnike kinnismõtte, mis Rembrandti jaoks oli eriti isiklik.¹⁹ Seega keskne küsimus on nägmine kui selline ja teoses sisalduv õud muutub eneserefleksiivseks. Ilmselgelt aitavad need erinevad lõikuvad raamistused käsitleda sedalaadi teoseid, takerdumata tautoloogilisse hüüdesse „õudus! õudus!”, mis ühe inglise kirjanduse meistriteose, Conradi „Pimeduse südame” (*Heart of Darkness*) puhul kõigis käsitlejais segadust tekitas.²⁰

Raamistamine on lakkamatu semiootiline tegevus, milleta kultuurielu ei saa toimida. Püüd raamistamist kõrvaldada oleks viljatu, kuid lugejad vastutagu oma raamivalkute eest ise. Näiteks atleedi raamistamine kehakultuurile pühendatud ajakirja kaanel on ühemõtteline: mehekeha eksponeeritakse spordi uhke tulemina ning ajakirjaformaat raamistab kujutise „popkultuurina”. Püüdes sellele vastanduda, ülendada sport kunsti tasandile, lasi Arnold Schwarzenegger teha oma kehast mustvalgeid fotosid ja eksponeeris neid kunstigaleriis. Ilmselgelt suhestub kujutis nüüd kõrgkunsti diskursusega. Sedalaadi raamistamine võib toimuda representatsiooni enda piires – näiteks on atleet ühel fotol võtnud poosi, mis ei ole loetav mitte lihtsalt kõrgkunsti, vaid ühe konkreetse kõrgkunsti žanri võtmes: mütoloogilise ajaloomaali omas. Olümposlik poos jumalikustab atleedi ja nagu me edasi lugedes mõistame, on see jumal, kelle hiilgusele kuulub kogu teda ümbritsev maa. Teised inimesed seda ei asusta.

Tegelikult pole see päris tõsi. Seistes seal Laudmäe taustal, taasesitab figuur Lõuna-Aafrika vallutamist moel, nagu olnuks tegemist tühja, mitte asustatud maa-ga.²¹ Järsku muutub kujutis irooniliseks ja atleedist kangelase domineeriv positsioon imetlevate mustade poisikeste ees tundub erakordselt piinlik. Ja nagu ma rõõmuga täheldan, maksab kangelane selle piinliku momendi eest ühel teisel kujutisel, kus ta sörkiv ilma peata keha muutub kahe pargipingil istuva vanema naise lõbustatud pil-kude objektiks.²²

Kujutiste tänapäevase ja varasema raamistamise analüüsimine annab neile jätkuvalt kulgeva ajaloo, kinnistamata neid ühte konkreetsesse ajahetke; see ajalugu

19 Pimeduse kui eneserefleksiivse teema kohta Rembrandti loomingus vt M. Bal, Reading „Rembrandt”, lk 286–360.

20 Pole juhus, et see tautoloogiline piirand kaldub tugevdama stereotüüpe ja käsitlemist „teisena”. Siin on pimedus ja pimedakstorkamise õud automaatselt pandud naise süüks; raamatus „Pimeduse süda” on õudus tekstilises mõttes mitmetimõistetav, kuid vastuvõttus tõlgendatakse seda tavapärast õudusena musta Aafrika ees.

21 Vt G. Butler, Arnold Schwarzenegger: A Portrait. New York: Simon & Schuster, 1990. [Mieke Bal viitab siin ja järgnevas arutelus George Butleri fotoseeriatele Arnold Schwarzeneggerist 1974–1975 – Toim.]

22 Kultuurismi ja kultuurilisel konstrueeritud maskuliinsuse seoste kohta vt E. van Alphen, Francis Bacon and the Loss of Self. London: Reaktion Books, 1992, ptk 5.

on nähtamatute niitude abil seotud teiste kujutiste, nende valmistamise tinginud ja võimaldanud institutsioonide ja kõnetatavate vaatajate ajaloolise positsiooniga. Ühe helisüsteemi reklaam on siinkohal heaks näiteks. Ja kuna tegemist on „popkultuuri”, mitte „kõrgkunstiga”, ei ole siin oluline mitte kavatsus – kuna see on reklaam, on põhiline selle mõju.

Peoõhkkond kõneleb tarbijate ihast elu nautida ning mõnedele neist vaatajaist mõjub enim vaba aja lubadus, teistele päikesepaiste, kolmandatele reisimine – asjad, mida saabki osta, nagu see kujutis veenab.

Kuigi selle reklaami peenanalüüsiks võiks kulutada tunde, tahaksin teie tähelepanu juhtida raamistuse enda representatsioonile. Kõik kolm alumist väiksemat kujutist representeerivad mingit sorti eksootilist elu: just sellist, mis peaks mõjuma vaatajale ahvatlevalt. Kuid see „elu” on esitatud raamistatud, vangistatud, kinnipüütud ja eksporditud kujul – need eluvormid on üksikkaadrid. Kuid seeläbi rõhutavad nad üht teist samas toimivat raamistust: lihtsate kalurite rõõmud, eksootilise tüdruku ilu, industrialiseerumisest rikkumata ühiskonna aus käsitöö – kõik piiratud, alandavad klišeed, mille kaudu meie kultuur oma „teisi” konstrueerib. Need on nii raamistatud kui ka fikseeritud.

Kesksel kohal on ülemine ehk peamine kujutis ja selles omakorda olulisimal positsioonil valge naine, kes on sama keskne kui peegelduv kuningapaar „Las Meninas”. Valges kleidis naine on liitunud laulvate ja tantsivate mustadega, kelle rõivastus on stereotüüpilise värvikirevuse piirides samuti nii hele kui võimalik koos üksikute punaste elementidega – valge naine on ilmselgelt kujutise fookus, sisenemispunkt, Medusa pea, kes meid pildi sisse imeb ja segadusse ajab. Tema paigutus kujutises on süntaksi küsimus, see on järjekordne kasulik semiootiline töövahend. Kunstiajaloolased nimetavad seda mõistagi kompositsiooniks. Seekord on erinevus siiski oluline.

Süntaks tähistab elementidevahelisi struktuuraalseid suhteid ja sedasama tähendab ka kompositsioon, kuid süntaksis seotud elemente nimetatakse märkideks ja neid ka käsitletakse vastavalt. Kui vaadata seda kujutist kompositsioonina, siis väljendub selles rassidevahelise suhtlemise rõõm, kuid semiootiliselt, loetava „tekstina” vaa-deldes on selle süntaks probleemne, mis teeb oluliseks kompositsiooni. Valge naise keskne positsioon fotol tähistab seega tema keskset positsiooni maailmas. Asjaolu, et temaga tantsivad ja talle lehvitavad mustad mehed, toob meelde Roland Barthes'i 1957. aastal analüüsitud foto, kus must sõdur annab kolonialismile allumise märgina au Prantsuse lipule. Selliselt raamistatud kujutisega kaasnev sõnaline loosung on sedavõrd häiriv, et tundub erakordselt iroonilisena: „Kuulugu nad igavesti sulle” [*Make them yours forever*].²³ Interdiskursiivselt viitab see kahele enda omaks tegemise diskursusele: kolonialismile ja abielule. Nagu selgub, tugineb kujutise mõju just neile kahele diskursusele.

Arvake ära, kelleks või milleks need „nemad” sellise interdiskursiivse täienduse kaudu saavad? Valgest naisest saab mitmetimõistetav märk, kus kaks diskursust ristuvad: olles koloniaalse omastamise subjekt, on ta süntaktiliselt ka osa omastatavast ku-

23 R. Barthes, Mütoloogiad. Tlk M. Lepikult, O. Ojamaa. Tallinn: Varrak, 2004 [1957], lk 237jj.

jutisest, omastajaks vaataja, keda ahvatletakse ostma seda konkreetset audioseadet ja fantaasiates ka võimu mille iganes üle, mis teda sellel kujutisel kõige enam peibutab.

Sest reklaam vastab päris mitmesugustele maitse-eelistustele. Ja süntaktiline lähenemine manitseb meid tähelepanelikkusele ka tillukeste visuaalsete elementide suhtes, mida võiks võtta fotograafias tavapärase juhusliku visuaalse mürana, mis osutuvad lugemise käigus ometi tähenduslikuks. Näiteks kuidas mõista paremalt teise tantsija jalge vahelt paistvat väikest detaili? Tilluke märk, millele tahan siin tähelepanu juhtida, on süntaktilises mõttes justkui vahelepõimitud kõrvallause ühes pikemas lauses. Taamal, pildil kujutatud muretust naudingutemaailmast kaugel eemal, näeme kitsastes sinistes teksapükstes aedniku kummargil kogu. See tagantvaates paistev must mees tegeleb istutamisega – ja esile kerkib kogu istanduste ajalugu. Hoidun siin spekulatsioonidest, milliseid kujutelmi see tilluke figuur võiks esile manada – orjandus, tagantvaates kummarduv mees viitamas passiivsele homoseksuaalsele positsioonile, mida veelgi rõhutavad kitsad teksad –, eelistades lugeda siia hoopis töö paratamatut kohalolu ja tööle pühendumise maailma, kus pakutakse müügiks naudinguid.

See lugemine lähtus reklaami visuaalsetest elementidest ja lugedes kasutasin semiootilisi töövahendeid: raamistamist ja interdiskursiivsust, süntaksit ja märke. Oluline on, et ühtegi elementi ei jäetaks tähendusetuks peetuna tähelepanuta. Minu lugemise tulemus on midagi seisukohavõtu taolist: pakun välja reklaamile omistatava sisu, aktiveerin selle, panen reklaami tööle. Luues, võib-olla omavoliliselt, kujutisele ühe võimaliku sisu, võimaldan kujutisel luua tähendusi, mida tavaliselt visuaalsuse puhul eitatakse. Kujutised võivad tähistada vasturääkivusi, nad võivad vastata ka negatiivselt. Eitamine on üks keele elemente, mille visualiseerimine tundub keeruline. Burke on öelnud, et kujutised ei saa eitada; Freudi väitel ei suuda seda ka unenäod. Freud on pakkunud välja võimaluse, et eitust väljendab vastuoluliste elementide koosseksisteerimine. Leian, et see pole isegi vajalik – eitust on võimalik visuaalselt representeerida.

Juuditit kujutaval joonistusel on see täpselt nii.²⁴ Niipea kui võetakse arvesse ka eellugu ja interdiskursusi, omandab eitus sõnumis oma koha, ning nagu ma eespool näitasin, raamistamine seda justnimelt teebki, nii et interdiskursused on igal juhul käsitletava kujutise osa. Väidetavalt on siinsel joonistusel kujutatud Juuditit. Niipea kui kuuleme pealkirja, oleme juba tahes-tahtmata kaasanud piibelliku heroismi raamistiku koos misogüünia ja lojaalsuskonflikti temaatikaga, kus tänu vaenlase tapmisele peetakse naist kangelaslikuks, kuid samas ka lõbujanuliseks, sest ta oli mehe seksiga lõksu meelitanud.

Kuid vaevalt saaks keegi eitada, et teine asjakohane raamistus oleks narratiiv – mitte see konkreetne narratiiv, vaid narratiiv kui abstraktne, strukturealne kontseptsioon. See on kujutis, mille käsitlemiseks kujutleme me üht lugu. Loos juhtub mitmesuguseid asju. Üks neist on see, et naine lõikab mehel kõri läbi. Võime näiteks spekuloida selle hoolikuse üle, mida naise nägu näib väljendavat. Kuid tahaksin tähelepanu

24 Rembrandt Harmensz. van Rijn „Juudit Olovernese pead maha raiumas” (u 1652), joonistus paberil. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (Toim).

juhtida väikestele märkidele, mis kaasnevad kujutise süntaktilise struktuuriga: kahele väljas seisvale sõdurile. Narratiivsete elementidena toimivad sõdurid erinevatel tasanditel. Jutustuse seisukohalt on nad oma kohust ukstel valvata halvasti täitnud. Loos esindavad nad fokaliseeritust, mis on perspektiivisüsteemi pagupunkti vaste narratiivis. Esiplaanil toimuvat ei ole *näha*. Tekstis on neil retooriliste tegelaste roll, seda taas eri viisidel. Sünekdohhilaadselt, see tähendab tervikut esindava osana, tähistavad nad kogu sündmuse militaarset konteksti, millest sündmus õieti oma tähenduse saab. Seega just tänu sõduritele jõuab kohale, et Juudit ei ole mitte võigas mõrvar, vaid kangelane. Metonüümiliselt, see tähendab järgnevaid juhtumisi tähistavate märkidena, näitavad nad, et Juuditit ähvardab teolt tabamine. Metafoorina representeerivad sõdurid tähelepanu hajutamist, nägemise ja nägemisraskuste teemat – see on pimeduse narratiivne vorm. Võimalik, et kõik need sõdurite lugemisviisid langevad ühte. Kuid ometi näitavad nad kujutiste loetavust.

Süvitsi lugedes

Toon veel viimase näite kujutiste lugemisest, mis seab kahtluse alla eelduse, nagu sõltuksid kujutised nende valmistajate kavatsusest. See siin on Hollandi kaasaegse kunstniku Treska van Aarde pastellihoonistus, millel on kujutatud noort tüdrukut. On ütle matagi selge, et tüdruk kardab midagi. Suu näib karjuvat, juuksed on püsti, käsi on haaranud kleenukesest kõrist. Kaudsemad elemendid on poolläbipaistvalt kujutatud nägu ja keha. Esialgu ei paista mingit erilist põhjust kujutist „lugeda”. Kuid proovida võib siiski.

Kui eeldame süntaksi olemasolu, siis elementidel peavad olema seotud tähendused. Kleenuke kael kattub millegi, ilmselt peegli, peenikese käepidemega, rindu kattev kolmnurk on ilmselt peegli alus. Karjatuseks avatud suu langeb seega peegli ühte. Seega peavad ka värv, maapinna rõhutatud erendus ja figuuri värvitus olema märgid. Märgid, mitte „pelgad” visuaalsed elemendid, vaid tähendusi loovad üksused. Nende märkide tähendust tõlgendamata asudes ületame kunstiajaloo ja semiootika vahelise eraldusjoone.

Sedasorti piiride ületamise tagajärjel hakkab ikonograafia alluma intertekstuaalsele lugemisele.²⁵ Diskursused, millele see kujutis vastab, võivad anda tulemuksiks väga mitmesuguseid intertekste. Näiteks laste representeerimise diskursusesse kuuluvad Ingres'i pontsakad, võrratult pehme nahaga võluvad inglised, kes merest tõusvat Veenust saates ülistavad naise ilu. Sedasorti ilu on sageli nimetatud „naiselikuks seksuaalsuseks”, mis on ilmselgelt vale, sest peamiselt äratavad sedalaadi kujutised meheliku seksuaalsuse – seksuaalsuse, millele see mõjub. Siinsed kupidod on täiskasvanute silme läbi kujutatud lapsed. Van Aarde tüdruk on asetatud selliste lastega võrreldes vastupidisele positsioonile. Van Aarde tüdruk on kujutatud sellisena, nagu ta ise end kogeb. See on ta ise, hoidmas peeglit, mida kupidod hoiavad Veenuse jaoks. Kujutis viitab seega Veenuse diskursusele ja pakub sellele oma vastuse; samamoodi

25 Nende kahe meetodi osalise kattumise ja erisuste kohta vt M. Bal, Reading „Rembrandt”, lk 177–215.

seatakse siin küsimuse alla diskursus, kus naiseliku nartsissismi õhukese loori taga peitub mehelik iha. Tüdruk ei näe oma peegelpildis mitte käeulatuses viibivat kaunitari nagu näiteks Velázqueze Veenuse puhul, vaid õudu – õudu, mida ta isegi ei näe. Just sellistel hetkedel ei tohiks jätta kasutamata lugemise kontseptsiooni. Kogu senist protseduuri võib olla kiusatus nimetada ka ikonograafiaks. Must avaus tüdruku suu ees viitab Veenuse traditsioonilisele atribuudile – peeglile, naise edevuse tähistajale. Kuid tuleb lugeda interdiksiivset, sest „Veenus peegli ees” ei ole pelgalt üks kujutamistaditsioon. Selle traditsiooni tähendus tuleneb seda toetavast diskursusest. Ning diskursus, milles see traditsiooniline peegel toimib ja oma tähenduse saab, on meheliiku seksuaalsuse diskursus. Naiselik edevus on üks naise ihaldatud iseloomujooni, see näitab, et ta hoolitseb oma välimuse eest, hoolib endast, mis viitab ka sellele, et tema ilu on saadaval.

Kuid Van Aarde tüdruk ei näe oma nägu. Peegel kaotab oma realistliku, illusoorse tähenduse ja säilitab vaid ideoloogilise. Interdiskursus on keerukas, mängus on kaks erinevat interteksti. Van Aarde peegel ei kõnele mitte ainult eeldatavasti nauditavast pilgust kaunile naisele, kes oma võlude väärtust hindab, vaid ka naisest, kellele ilu on toonud hävingut. Peegel vastab Rembrandti Lucretia võltspeeglile. Washingtonis Rahvusgaleriis asuvas „Lucretia enesetapus” hoiab naine, kes vägistatuna on otsustanud end tappa, pistoda justkui oleks see peegel. Seega esindab kujutis pahupidipööratud Veenuse traditsiooni, näidates peeglit mitte pelgalt enesepeegelduse, vaid ka enesehävituse vahendina – peeglina, mis mitte ei toeta ilu, vaid on võõras ja vaenulik ese.

Van Aarde peegel on enam kui ikonograafia – see ei ole stilistiline kummardus eelkäijaile, vaid tähendusi loov suhestumine seda traditsiooni ülal hoidva diskursusega. See on ümberraamistatud kui miski, millele tüdruk alistub: „ilu” seab ta ohtu. Samal ajal katab peegel tüdruku suu, takistades karjetel välja pääsemast, kellelgi teda kuulmast. „ilu” peegel/märk ongi tema suu. Neid tähendusi kombineerides koorub muidugi välja ainult üks võimalik tõlgendus: teos kujutab tüdrukut, kelle olemasolu subjektina on hävitanud (läbipaistvus) mingi tema „ilu” pärast talle osaks saanud kohutav vägivald ning selle vägivalda asupaigaks oli ta suu. Van Aarde tegi selle pildi sügavamalt mõtlemata, mida ta teeb, ta ei teadnud selle tähendust. Olles omaenda intuiitselt loodud kujutise lugeja, *avastas* kunstnik midagi oma minevikust, mida ta ei teadnud. Ta luges omaenda kätega tehtud kujutisest välja, et ammu maha maetud minevikus oli ta isa teda korduvalt oralselt vägistanud. See ei andnud just palju põhjust oma ilu üle uhke olla. Teos valmis loovteraapia käigus – naine oli kannatanud tugeva võimetusetunde käes ja otsinud abi, teadmata, mis teda õieti vaevab. Tal paluti töötada paberi, värvide ja kriitidega. Kui ta oma valmis tööd nägi, oli selle sõnum rabav: ta luges oma joonistust kui midagi temast endast väljaspool asetsevat, justkui see oleks „kolmandaks isikuks” muutev peegel. Kujutise loetavus aitas tal lõpuks välja tulla põhjatust traumamülkast. Seega luges ta omaenda hinge. Teos oli ta mälu; unustamine oli põhjustanud võimetusetunde.

Lugedes ajalugu

Isegi kui see mõjub provokatiivselt, ütlen otse välja – kunsti „lugemine” on subjektiivne akt, kuid see ei ole idiosünkraatiline. Kujutisest saab hoopis kohtumispaik, kus kultuuriprotsessid saavad muutuda just intersubjektiivseteks. See on akt, mis nõuab oleviku suhestumist minevikuga. See on akt, millega kuulutatatakse, et kujutis ja isegi selle kõige pisemad elemendid on tähendusküllased, selle tähenduslik tihedus moodustabki kujutise ühiskondliku ja kultuurilise asjakohasuse. Kuid – ja see on võib-olla kõige olulisem aspekt – nimelt selle tiheduse tõttu kaotab kujutis pealtnäha oma sidususe. Väikesed, märkideks muutunud elemendid võivad pöörata esmatasandi üldtähenduse pea peale, kirjutades kujutisse midagi, mida seal ei paistnud olevat ja mis omistab kujutisele vastusõnumi, teistpidise sidususe.²⁶ Nagu varased semiootikud on näidanud, valitseb märkide üle ja üldse konstitueerib neid erinevus. Kui kunstiajaloo silmis on mõni element sobimatu, tembeldatakse see tavaliselt võõraks, näiteks hilisemaks lisanduseks. Lugemine, vastupidi, sellistel elementidel põhinebki.

Kuidas siis kunstiajalugu sellesse suhtuma peaks? Ajaloolise sattumuslikkusena sai kunsti uurimine nimeks „kunstiajalugu”, erinevalt näiteks kirjandusteadusest. Selle tulemusel on viimase puhul ajalooline perspektiiv üks paljudest elementidest, kuid esimeses täiesti valdav. Kuigi tunnen end mugavamalt pigem valdkondades, kus ajalugu ei ole mitte *a priori*, vaid pidevat väärtustamist ja ümberhindamist nõudev raamistik, kui distsipliinides, kus ajaloo koht on dogmaatilisel kindel, hoolin ma piisavalt palju meie tegevuse ajaloolistest tagajärgedest, et aktsepteerida ajaloo põhirolli ses mängus. Kuid omaette küsimus on, mida ajalugu tähendab. Mu kalduvus eelistada lugemist on püüdnud siduda kunsti sotsiaalajaloo temaatika, mille Griselda Pollock on teravalt sõnastanud kui küsimuse „mis tegi selle võimalikuks”, küsimusega, mida tähendab siin see kontekstuaalne sõna „selle”.²⁷ Kontekstis tähendust omavad elemendid viitavad lausungile – väljaspool konteksti, olukorda, millele saab näpuga näidata, ei tähenda „see” midagi. Ajaloolises mõttes asetseb see olukord halastamatult olevikus. Ka olevik on ajalooline. Seega ei ole „see” mitte lihtsalt maal, millele keegi olevikus osutab, vaid teatud ajahetkes asuvate vaatajate ja selle minevikust tulnud, kuid nüüd siin oleva objekti vaheline suhe. See nõuab vältimatult olevikuvormi kasutamist: mis teeb selle võimalikuks.

Ajaloo lihtsakoelisuse kahtluse alla seadnud filosoofid ja kirjanikud on ajaloo kontseptsiooni märgatavalt tihendanud. Walter Benjamin on väitnud, et meie mäletamine muudab paratamatult ajalugu. Kindlasti teate Jorge Luis Borgese kuulsat lugu „Pierre Menard, „Don Quijote” autor”. See on postmodernse kirjanduse paradigmaatiline näide, mis seab kahtluse alla omaenese alused.

Pierre Menard oli poeet, kes oli osa Cervantese don Quijote’st suuliselt ümber jutustanud. Jutustaja väidab, et kuigi Menard’i ümberjutustus oli sõna-sõnalt Cervantese tekstiga identne, oli see „peaaegu lõputult rikkalikum”. Üht poolikut lauset võrreldes näitab ta, kuidas see võimalik oli. Toon siin ära ühe päris pika lõigu Borgese tekstist:

26 Vastupidiste sidussüsteemide konstrueerimise olulisuse kohta vt minu käsitlust Kohtumõistjate raamatust: M. Bal, *Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

27 Suuline vestlus Pollockiga.

[Cervantese] („Don Quijote” esimene osa, üheksas peatükk) on näiteks kirjutatud (...) tõest, mille emaks on ajalugu, see aja võistleja, tegude alalhoidja, mineviku tunnista- ja, oleviku eeskuju ja nõuandja, tuleviku hoiatus.

Kirjutatud seitsmeteistkümnendal sajandil „ilmaliku vaimuga” Cervantese poolt, pole see midagi muud kui ajaloo retooriline ülistamine. Menard seevastu kirjutab:

(...) tõest, mille emaks on ajalugu, see aja võistleja, tegude alalhoidja, mineviku tunnista- ja, oleviku eeskuju ja nõuandja, tuleviku hoiatus.

Ajalugu kui *tõe ema* – mäherdune hämmastav tõde. Menard kui William Jamesi kaasaegne ei pea ajalugu mitte reaalsuse uurimiseks, vaid selle lähtepunktiks. Tema jaoks pole ajalooline tõde mitte see, mis on tegelikult toimunud, vaid see, mis meie arvates on toimunud. Lõppsõnad – *oleviku eeskuju ja nõuandja, tuleviku hoiatus* – on ju häbematu pragmatilised.

Niisama terav kontrast valitseb stiilis. Menard'i arhaiseerivas – tegelikult talle võõras – stiilis ilmneb mõningane afekteeritus. Hoopis teisiti on lood tema eelkäijaga, kes kirjutab sundimatu ladususega oma aja tavalist hispaania keelt.²⁸

Lõpupoole lisab jutustaja, et Borgese Menard on „ajast mahajäänud ja primitiivset lugemiskunsti (võib-olla tahtmatult) rikastanud uue meetodiga” (lk 40), see on teadliku anakronismi ja eksliku kellegi arvele kirjutamise tehnika.

Mõistagi ei tähenda see ettepanekut hakata ajaloolisi teoseid nende kaasajastamise nimel kopeerima. Kuid siinjuures on huvitav, kuidas Borgese jutustaja kirjutamise ja lugemise ümber pöörab, seda küll otsesõnu välja ütlemata. Kirjutamine, ja seda laiendades ka maalimine, on lugemisakt, ning lugemine on omamoodi ümberkirjutamine või uuesti maalimine. Ja nagu Benjamin väga hästi teadis, ei toimu sellised tegevused mitte „tühjas” ajas, vaid olevikuga täidetud ajas. Olevikus suhestuvad kujutistega ja vaatavad peeglist ühiskondlikud tegutsejad, subjektid, kes valdavad vähemal või rohkemal määral kujutiste kultuurilist integratsiooni määravaid koode. Kuidas lugeda ehk kuidas anda sõnumitele tähendusi, on küll ebamääraselt tajutat, kuid seda ei õnnestu analüüsida, kui piisavalt „ajaloolisteks” või „visuaalseteks” on tunnistatud ainult dogmaatiliselt piiratud meetodid – see tundub mulle semiootika olulise panusena kunsti mõistmisesse: kuidas mõista kunsti mitte kui piiratud kogumit pühaks peetud objekte, vaid kui jätkuvat, elavat protsessi. Protsessi, mis on mõnede jaoks suisa elulise tähtsusega, mõnede teistele lihtsalt elavdav, kuid osa meie kõigi elust.

Inglise keelest tõlkinud Ingrid Ruudi

²⁸ J. L. Borges, Hargnevate teede aed. – J. L. Borges, Fiktsioonid. Aleph. Tlk O. Ojamaa. Tallinn: Varrak, 2000, lk 38–39.