

PILDITEGU

GIGANTUM HUMERIS

SARJA KOLLEGIUM

Airi-Alina Allaste (Tallinna Ülikool)
Karsten Brüggemann (Tallinna Ülikool)
Tiina Elvisto (Tallinna Ülikool)
Indrek Ibrus (Tallinna Ülikool)
Marju Kõivupuu (Tallinna Ülikool)
Mihhail Lotman (Tallinna Ülikool, Tartu Ülikool)
Rain Mikser (Tallinna Ülikool)
Katrín Níglas (Tallinna Ülikool)
Hannes Palang (Tallinna Ülikool)
Ülar Ploom (Tallinna Ülikool)
Kristjan Port (Tallinna Ülikool)
Jaan Puhvel (California Los Angelese Ülikool)
Tõnis Põder (Tallinna Ülikool)
Rein Raud (Tallinna Ülikool)
Raivo Stern (Keemilise ja Bioloogilise Füüsika Instituut)
Marek Tamm (Tallinna Ülikool)
Peeter Torop (Tartu Ülikool)
Jaan Valsiner (Aalborgi Ülikool)
Anna Verschik (Tallinna Ülikool)
Airi Värnik (Tallinna Ülikool)

Tallinna Ülikool

Horst Bredekamp

PILDITEGU

FRANKFURDI
ADORNO-LOENGUD
AASTAST 2007

Saksa keelest tõlkinud
Mari Tarvas

TLÜ Kirjastus
Tallinn 2020



GIGANTUM HUMERIS

Gigantum Humeris
Horst Bredekamp
Pilditegu
Frankfurdi Adorno-loengud aastast 2007

Tõlgitud väljaandest:
Horst Bredekamp
Der Bildakt
Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007
Neufassung 2015
Berlin: Verlag Klaus Wagenbach

Raamatu väljaandmist on toetanud Eesti Kultuurkapital

Sisutoimetaja Krista Kodres
Keeletoimetaja ja korrektor Sirje Ootsing
Kujundanud ja küljendanud Sirje Ratso
Sarja makett: Rakett
Konsultandid: Ülar Ploom (itaaliakeelsed tsitaadid), Kaia Sisask
(prantsuskeelsed tsitaadid), Maria-Kristiina Lotman (ladinakeelsed tsitaadid),
Merilin Kotta (hispaaniakeelsed tsitaadid)

© Suhrkamp Verlag Berlin 2010
All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin
Autoriõigus (tõlge): Mari Tarvas, 2020
Autoriõigus (järelsõna): Krista Kodres, 2020
Autoriõigus: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2020

ISSN 2228-1029
ISBN 978-9985-58-887-1

TLÜ Kirjastus
Narva mnt 25
10120 Tallinn
www.tlupress.com

Trükk: Folger Art

*Filosoofi ja sõbra
John Michael Kroisi
(24.11.1943–30.10.2010)
mälestuseks*

SISUKORD

Uustrüki eessõna	11
Wölflini „Põhimõisted“ ja „Pilditegu“	11
Muudatused: pealkiri ja terminoloogia.	12
Vastuolu: pildimaagia rekonstrueerimine ja kriitika	13
Historiseerimine: Giambattista Vico „Uus teadus“	14
Valgustusajastu: pimeduse pregnantne täius	16
Tagajärg: vastutuleku radikaalne filosoofia	18
Eessõna esmatrükile	21

SISSEJUHATUS. PILTIDE PROBLEEM

1. Pildiarusaama selginemine	25
2. Leonardo hoiatus	28
3. Pildielu ja <i>energeia</i>	32

I. LÄHTEKOHAD JA MÕISTED

1. Pildi üldine definitsioon	37
A. <i>Homo faber</i> ja esteetiline erinevus	37
B. Elevandiluuajastu pildid	38
C. Alberti <i>simulacrum</i>	42
2. Platon, Heidegger, Lacan	45
A. Platoni pilditeo põhjendus	45
B. Heideggeri kannapööre	50
C. Lacani pilgu leebumine	53
3. Kõnetegu ja pilditegu.	55
A. Pilditeo mõiste kujunemine.	55
B. Suhe kõneteoga	56
C. Pilditeo definitsioon	57

II. TEOSE SÕNUM TEOORIA TUNNISTUSENA

1. Mina-vormi lähtekohad	65
A. Antiigi peamised seisukohad	65

B. Tagasipeegeldav hingestamine	68
C. Islami kunsti sõnastused	71
2. Signatuur egoväitena	73
A. Teosest isikuni	73
B. Mina topeldamine	79
C. Relvade animeerimine	85
3. Kõnelevad teosed	89
A. Pasquino Roomas	89
B. Memlingi „Viimne kohtupäev“	92
C. Saint Phalle'i tulistamispidid	94

III. SKEMAATILINE PILDITEGU. PILDI ELAVUS

1. Elavad pildid	103
A. Skeemid ja elavad pildid	103
B. Elavad pildid piltide järgi	107
C. Empaatia ja distants	118
2. Masinliku mootorika hingestamine	121
A. Elu kui pingul vedru	121
B. Automaatide keeled	125
C. Transhumaansed tantsuvormid	131
3. Animatsioon ja biofaktiline orgaanika	135
A. Praxiteles, Pygmalion, Mozart	135
Praxitelese Venus	135
Pygmalioni Galathea	136
Mozarti komtuur	141
B. Sürrrealistlikud nukud	142
C. Binaarsed kentaurid	150

IV. ASENDAV PILDITEGU. KEHA JA PILDI VAHETAMINE

1. Asenduslikud meediumid	161
A. <i>Vera icon</i>	161
B. Loodustrükk	165
C. Fotograafia	169
2. Sotsiaalse asenduse vormid	174
A. Kogukondlikud märgid	174

B. Pildikaristused	178
C. Ikonoklasm	184
3. Võim, mäss, sõda	191
A. Tarmukas suveräänsus (Capua)	191
B. Mäss (Firenze)	193
C. Piltide maailmasõda (Bāmyān)	199

V. LOOMUOMANE PILDITEGU. VORM KUI VORM

1. Pildi pilk	207
A. Medusa kujurina	207
B. Pilkude ristumine	210
C. Teose <i>coup d'œil</i> – pilguheit	214
2. Eneseületamise dünaamika	219
A. Punkti üleminek	219
B. Värvilise liikuvus	223
C. Joonistuse mitmeperspektiivsus	236
3. Vormi kaasakiskuvus	246
A. Kujutise vastupanu	246
B. Mudel kui vallandaja ja kui kammitseja	251
C. Paatosvormel distantseeriva jõuna	256

VI. LÕPETUS. PILDITEO OLEMUS

1. Pilditeo evolutsioon	269
2. Looduse pildimängud	275
3. Pildiaktiivne valgustus	280

Järelsõna. Silma lend 285

Tänu 288

2015. aasta uue väljaande tänuavaldused 290

LISA

Märkused 293

Kirjandus 345

Illustratsioonide allikad 420

Järelsõna. Horst Bredekampi pilditeadus (<i>Krista Kodres</i>)	423
Isikunimede loend	435

UUSTRÜKI EESSÕNA

Wölfflini „Põhimõisted“ ja „Pilditegu“

Juhuse tahtel ilmub selle raamatu uustrükk täpselt sada aastat pärast Heinrich Wölfflini teose „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ („Kunstiajaloo põhimõisted“) esmatrükki. 1915. aasta detsembris esmakordselt avaldatud „Põhimõistetest“ sai kunstiajaloo valdkonna läbi aegade kõige mõjukam teos.¹ Oma keskses kirjatöös oletab Wölfflin, et inimene näeb iga kord vaid seda, mida ta suudab oma üldise eelsoodumuse raames näha.² Wölfflin püüab nägemise lugu mõista üldisest ajaloost eraldiseisva autonoomse arenguna, mida tuleks oma ajas hõlmata füüsikaga võrreldavate rangete reeglite järgi. Wölfflini „nimedeta kunstiajaloo“ kontseptsioon põhjustas äärmuslikke reaktsioone; teda on ülistatud varajase strukturalismi esindajana või kritiseeritud kunstniku individuaalsuse põlgajana.³ Igatahes on aga osutunud, et kirjeldava analüüsi mõisteid ja meetodeid, mida Wölfflin esitas, on kogu maailmas sellest ajast peale üha enam kasutatud, sest hoolimata asjaolust, et nad on seotud oma ajaga, pakuvad need vormianalüüsile üldrakendatava instrumentide kogumi.⁴

Seda laadi võrdlusi võib küll pidada pretensioonikateks, ent arvestades Wölfflini teose kestvat aktuaalsust annab saja aasta pikkune distants võimaluse selgitada kontrasti abil pilditeo [*Bildakt*] spetsiifilisust. Esmapilgul tundub käesolev raamat vastanduvat Wölfflini „Põhimõistetele“. Selle eesmärk on selgitada piltide mõju inimese tajudele, mõtlemisele ja tegutsemisele. Pilditeo reflekteerimine ei otsi üksnes seda, mida saab näha, vaid ka seda, mis ei kajastu stiili puudutavates põhiomadustes ja vaataja ootustes. Selle sihiks on vormitud aine kontrollimatu, osalt loodetud ja osalt soovimatu tahe. Tähelepanu keskmes on mõistmine, kuidas vastuvõtva isiku mina-seos koosmõjus tema enese ja tema vastas seisva, vormitud maailma

vahel omandab kolmekordse vormi: *skemaatiliselt* žestide, pooside ja pildiliste valemite matkimisefektina, *substitutiivselt* ehk asendavalt pildi ja keha vahetumisena ja *intrinsiliselt* ehk loomulikult või loomuomaselt vormi kui vormi mõjuna.

Selles suunatuses mõjule ja toimele on „Pilditegu“ alternatiiviks Wölfflini peamiselt nägemise ajaloole pühendatud „Põhimõistetele“. Oma vormimääratluses, mis toimib fundamentaalse loomuomase elemendina, kasutab see aga kujutatud maailma suhtes paigutumisel Wölfflini lähtekohti.⁵ Selles osas usaldab „Pilditegu“ Wölfflini seisukohti enam, kui too oleks neid ise sõnastanud.

Kuivõrd „Pilditegu“ taotleb laiemat antropoloogilist mõistmist, kui seda võimaldas silmale keskenduv, subjektiga seotud modernsus, siis on siinse katse keskmes moodsa konstruktivismi kriitika. Eesmärgiks on avada vormitud artefaktide vaataja ja mõistja, lähitudes koosmõjust, samas kui igal hetkel pole käsutada sündmuste jada. Selles mõttes on „Pilditegu“ autonoomsete ja samas pseudoelavate vormide kogemise filosoofia. Need nihutavad subjekti oma keskselt maailma hõlmamise positsioonilt eemale mitte tema väärtuse vähendamiseks, vaid selleks, et saada kogemuse teadvustamise kaudu rikkamaks.

Muudatused: pealkiri ja terminoloogia

Esmatruki järel on teksti tehtud rohkesti täpsustusi ja parandusi.⁶ Põhimõtteliselt kritiseeriti raamatu esimese versiooni pealkirja („Pilditeo teooria“), kuna raamat ei käsitle mitte niivõrd teooriat, vaid pigem pilditeo fenomenoloogiat.⁷ Sellele võib vastu väita, et *skemaatilise*, *substitutiivse* (asendava) ja *intrinsilise* (loomuomase, seesmiselt omase) pilditeo kolmele väljale on iseloomulik deduktiivsus, mis tuleneb teoreetilise läbitöötamise katsest. Sellest hoolimata on tõi, et argumentatsioon lähtub näidetest ja on selles osas induktiivne. Sellel põhjusel tundus asjakohane võtta kriitikat arvesse ja panna raamatule üldisem pealkiri „Pilditegu“. Uue pealkirjaga seostub lisaks ka lootus, et mõistet võetakse väljakutsena teadusliku hüpoteesi mõttes.⁸

Kontseptuaalses tähenduses tuleb pealkirja muutmise kõrval ära märkida ka ühe tähe muutmine: *enárgeia*'st sai *energeia*. „Pilditeo teooria“ sissejuhatus viitas Aristotelese kujutiste semantilise piiritlemise kontseptsioonile, mis kujutisi „silme ees hoidmisest“ lähitult elavdavad, see omakorda olevat nende mõjujõu aluseks.⁹ Et raamatus toodud näited, millele see määratlus rajaneb, on suuremas osas pärit varasest uusajast, kasutasin seda vormi, mille Aristotelese mõiste sai renessansis: *enárgeia*.¹⁰ Osutus aga, et lugejad peegeldasid selle ajaliselts piiratud mõiste kehtivuse tagasi Aristotelesele.¹¹ Seega ei kasutata järgnevalt nimetusena renessansi *enárgeia*'t, vaid autentset Aristotelese *energeia*'t.

Vastuolu: pildimaagia rekonstrueerimine ja kriitika

Pilditeo määratluse esimese versiooni uuele katsetusele sai osaks laialdane heakskiit, kuid see tekitas ka nõutust ja vastupanu. Kriitika keskendus etteheitele, et pilditegu taaselistas pildimaagialt päritud elemendi.¹²

Arutlemine pilditeo suurepärase loominguiliste ja konstruktiivsete valdkondade üle ei ava aga kaugeleulatava maagilise mõju hajusat kontseptsiooni, vaid üritab analüütiliselt kindlaks teha, mis on tekitanud selle mulje alates ajast, kui artefaktid on inimesele muljet avaldanud ja neid rabanud.¹³ Pildimaagia etteheite taha on varjunud kivistunud arusaam selle eluilma ebakindlusest. Kui see etteheide oleks asjakohane, siis oleksid selles süüdi ka selles raamatus nimetatud loodusuurijad ja filosoofid, nagu Platon, Aristoteles, Lucretius, Thomas Hobbes, Gottfried Wilhelm Leibniz, Charles Darwin, John Dewey ja Maurice Merleau-Ponty. Eriti käib see Charles S. Peirce'i kohta, kelle joonistustel rajanevat, sügavalt „pildiaktiivset“ filosoofiat on viimastel aastatel rekonstrueeritud.¹⁴ Ehkki nad ei kasutanud veel seda mõistet, on nad kõik oma osalt hajali kaalutlustes pilditeo fenomeni arvesse võtnud.

Pildimaagia süüdistamine on aga eriti laastav, kui see sulgeb silmad religioonipoliitilise suunitlusega pildimaagia kasutamise

ees, nagu see on viimastel aastakümnetel toimunud telemeedias levivate piltide võitlustes. Need on näidanud, et asendav pilditegu muudab pildi ja keha vahelise piiri taastamise elu ja surma küsimuseks.¹⁵ 7. jaanuaril 2015 aset leidnud rünnak Pariisi satiirilehele Charlie Hebdo tegi selgeks, et pilditeo hävitav külg, mis ilmneb pildi ja elava keha asendamises, võib alati esile tulla.¹⁶ Seetõttu pooldab pilditegu distantsi hoidmise eetikat, sest üksnes distantsi nõudmine aitab mõista, mida põhjustab selle puudumine. Distsantsvööndite kadumist silmas pidades on Aby Warburgi „mõistlikkuse mõtlemisruumi“ nõue aktuaalsem kui kunagi varem.

Historiseerimine: Giambattista Vico „Uus teadus“

Lõpuks toob Giambattista Vico „Scienza Nuova“ uus väljaanne eriti ilmeka näite tõsiasjast, et pildimaagia süüdistamine on eelkõige samaväärne filosoofia ajaloo eneseamputatsiooniga.¹⁷ „Uue teadusega“ on seotud niinimetatud *Vico aksioom*, mille kohaselt inimene mõistab ainult seda, mille ta on ise loonud.¹⁸ Vico sõnul on Jumala loodud loodus väljaspool inimese kognitiivseid võimeid; ta võib sellele küll läheneda, ent ei jõua kunagi looduseaduste põhjani. Inimese tunnetusvõime ulatub ainult selle välimise piirini, mille ta ise on loonud.

Nagu varem Thomas Hobbesi „Leviathanis“, on ka Vico teoses frontispiss, mis on ühtaegu nii Vico aksioomi kinnitus kui ka selle kriitiline laiendus.¹⁹ See on kujundatud inimese käega, kuid näitab oma emblemaatiliste hieroglüüfidega tunnetuse enda keerukust. Vico selgitab leht lehe järel pildielemente nende laiaulatuslikus tähenduses „Uue teaduse“ avamiseks.

2012. aasta uustrükis on Domenico Antonio Vaccaro kavatsetud ja Antonio Baldi teostatud 1730. aasta väljaande frontispissi repro (vt lk 15 vasakul), mis jäi peaaegu tundmatuks, sest vastavad käsitlused kujutavad järjekindlalt Francesco Sesone 1744. aastal loodud ja postuumselt ilmunud versiooni (vt lk 15 paremal).²⁰ Tõenäoliselt oli Vaccaro frontispissi luues Vicoga mõtteid vahetanud; nad olid sõbrad.²¹



Domenico Antonio Vaccaro joonistuse järgi Antonio Baldi teostatud frontispiss Giambattista Vico teosele „Scienza Nuova“, Napoli 1730, vasegravüür



Francesco Sesone, frontispiss Giambattista Vico teosele „Scienza Nuova“, Napoli 1744, vasegravüür

Toetudes tervele reale eeskujudele, näitab kunstnik *uue teaduse* kehastusena taevasse tõusva naise kuju.²² Naine sihhib jumaliku ettenägelikkuse valgust, kuid mitte selleks, et lasta end selles peegeldada, vaid ta suunab jumaliku valguskiire nõgusa juveeli abil Homerose kujule. See tähistab esimest, pildilikku keelt.²³ Naisekjuu hoiab tasakaalu keral, mille asukoht keskselt paigutatud altariil on omakorda ohtlik, sest *uue teaduse* stabilisaatorid ei ole veel täielikult välja kujunenud. Selle protsessi rekvisiite võib leida altari ümber ja esiplaanile paigutatud inimkultuuri atribuutide hulgast.

Vico põhjalik frontispissi kirjeldus näitab, kuidas inimese loodud pilt võib olla sama rikas ja krüpteeritud kui inimesele võõras

loodus. „Uut teadust“ ei saa mõista ilma frontispissita, kuid see näeb sedavõrd eriline välja, et temast saab omakorda selgitava kirjelduse objekt, mille mõistatust ei saa täielikult lahendada. Selles seletamata jäägis peitub too element, mis vastab looduse külluslikule seletamatusele. Kujutise ja kirjelduse koosmõjus toimub lepitus, mille käivitusjõudu ei saa täielikult selgitada.

Valgustusajastu: pimeduse pregnantne täius

See pildiaktiivne ülejääk saab eriti selgeks kahe frontispissi võrdlemisel. On kohe näha, et 1730. aasta esmaversioonil (vt pilti vasakul) on teistsugune iseloom kui 1744. aasta versioonil (vt pilti paremal). Esimese versiooni vibreerivad, ebaregulaarsed jooned annavad edasi *sfumato* kergelt hägustunud iseloomu, mistõttu autor ei kõnelnud siin mitte vasegravüürist, vaid maalist, *dipintura*'st.²⁴ Pildi alumisel serval leiduvad hieroglüüfid mõjuvad otsekui spontaanselt paigutatutena, eriti puudutab see vasakul äärel asetsevat Mercuriuse kiivrit, mis toetub kalduasendis Heraklese postamendile.

1744. aasta versioonil on jooned seevastu tugevamad ja motiive kasutatakse selgemalt kui 1730. aastast pärineval variandil. Hieroglüüfid näivad olevat otsekui nõõrile lükitud ja selles reas on ka Mercuriuse peakate.²⁵ Kogu pildi iseloom on muudetud ja eriti aitab sellele kaasa taevas. See on võrreldes esmatrukiga hoopis heledam.

Tähelepanuväärne on see, et *uue teaduse* valguskiir tabab mõlemas versioonis Homerose rüü tumedaimat osa, mis on kõige tugevamas kontrastis ümbruse heledusega; selles motiivis langevad mõlemad versioonid kokku. 1744. aasta versioonis nähtuv hajusa, tumeda ja korratu süstemaatiline tagasilükkamine tähendab seda enam Vico kesksete ideede peent tagasitõrjumist. Need olid kirjeldanud taeva pimedust ebaselguse keskkonnana, millest inimteadus peab tuletama omaenda lahenduspõhimõtted.²⁶ 1744. aasta frontispissi korrastatuna mõjuv selgus seevastu nõrgendab ebakindlust, mida enesemõistmine kui vastand eeldab.

Alexander Gottlieb Baumgarten aga argumenteeris nii oma 1739. aastal avaldatud „Metaphysicas“ kui ka 1750. aastal ilmunud „Aesthetics“ Vicoga sarnaselt. Ta ei nimetanud teadmiste aluseks mitte kiirgavat valgust, vaid pimedust: „Mida enam tunnuseid kujutus hõlmab, seda tugevam ta on. Järelikult on tumedam kujutus, mis hõlmab rohkem tunnuseid, selgest kujutlusest tugevam ning korrastamata kujutus, mis hõlmab enam tunnuseid, tugevam kui selge kujutus.“²⁷

Selle tunnetusest tulvil pimeduse iseloomustamiseks kasutas Baumgarten väljendit *perceptiones praegnantēs*: „pregnantseid (sisutihedaid) kujutlused“. Mõiste „pregnantne“ on siin valitud tähenduses ülevoolavalt täis. See tähendus sisaldub veel ingliskeelses sõnas „rasedus“ (*pregnancy*): „KUJUTLUSI, mis sisaldavad endas mitmeid, nimetatakse ÜLEVOOLAVATEKS KUJUTLUSTEKS. Niisiis on ülevoolavad kujutlused tugevamad.“²⁸ Siin tuleb esile see Leibnizi arusaam, mille kohaselt laialivalguv rikkalikkus on seda enam määratletud, mida lähemale uurija jõuab elule ja kujutlusele.²⁹ Selle mõju ulatub Ernst Cassireri seni uurimata „sümboolse pregnantuse“ kontseptsioonini, milles kostab pilditeo kõla, kuna kujutatud objekti ei mõisteta mitte üksnes kujundava huvi meediumina, vaid allikana, millesse on teadlikult süstitud tähendus, mille mõju peegeldub tagasi vaatajale.³⁰

Need lähtekohad hoiavad mõistmisest tiinet pimedust selle „valgustatud mõistuse“ eest, mille kristalselt läbinägevat enesekindlust nägid Theodor W. Adorno ja Max Horkheimer minemas üle terroriks.³¹ Selliselt defineeritud, elastse ja elulähedase seletuse juurde, mis mitte ei eita pimedust, vaid ammutab sellest hoopis rikkalikkuse, mis seostub segadusse viimise, kriitika ja Leibnizist Cassirerini otsitud ülevoolava pregnantusega, kuulub ka pilditeo reflekteerimine.³² Oma usalduses pimeduse vastu, mis säilitab hõlmatava külluse varjatuse, andis Vico oma frontispissi abil pilditeole moto.

Tagajärg: vastutuleku radikaalne filosoofia

See arusaam põrkub võimsate modernsuse mõttetraditsioonidega, mis valitsevad jätkuvalt tänapäeva teadmiste maailma. Siia alla kuuluvad dualismi vormid, nagu need on kinnistunud mõnedes loodusteaduste valdkondades, hegemoonilise neuroteaduse tse-rebraaltsentrismis, analüütilise filosoofia konstruktivismis või ka märgiteooria lingvistilises versioonis. Kahtlemata on need peamised modernsuse määratlejad. Kuid arvestades nende mitte vähem järjekindlalt ilmnevaid puudujääke, on esile kerkinud produktiivsed vastuliikumised, milles pilditegu leiab oma laiendatud raamistiku.³³ Põhimõtteliselt on selle suhte juures tegemist pildi liiduga keele ja kehaga.

Inimesele kujundatult antud maailma aluse ja metafoorina on pilditegu selle keeleelemendi liitlane, mis oma kammitsematuses ei väljenda ainult mõtlemist ja tunnetamist, vaid ka stimuleerib ja suunab seda.³⁴ Silmas pidades tänapäevaste telemeedias levivate kultuurivormide suurenevat visuaalsust, oli selle raamatu esmatrüki esialgne alapealkiri „Pamflett keele kaitseks“. See tundus siiski kasutamiseks liiga plakatlik. Peamiseks kaalutluseks jääb aga, et keelelist autonoomiat tuleb jätkuvalt koolitada ja seda laiendada just piltide arvu suurenemise tõttu.

Sümboolse artikulatsiooni teooria, mis vähendab või isegi kõrvaldab konkurentsi ja pingeid nii pildi ja keele vahel kui ka optilise ja haptilise vahel, pakub üleminekut pilditeo hõlmava raamistiku teisele elemendile.³⁵ See seisneb keha väärtuse ning keha ja kesk-konna seose tähenduslikkuse suurendamises. Viimane avaldub näiteks kehastunud taju teooriana, keha ja ruumi haarava sobimusstruktuurina, mõiste-eelse kehaskeemina ja kehalise reaktsioonina esteetilisele kogemusele.³⁶ Lõpuks nõuab nn uue realismi korri-geeriv asümmeetria, et asjad ja objektid võivad muuta tõlgendusi, ent nende tõlgendused ei saa muuta tõsiasju; selleski antikonstruktivistlikus rünnakus säilitab inimese vastas olev omaenda objektiivsuse.³⁷

Nii inspireerivalt kui kõik need heterogeensed mõtteliikumised pilditeo laiemas keskkonnas ka ei mõju, on need seni piiratud sellega, et neid määratletakse pigem kirjeldatavate puudujääkide eitamise kui nende enda objektisfääri määramise kaudu. Näitena võib tuua kehastunud taju teooria. Ehkki see teoreetiliselt näeb kujundatud keskkonda alternatiivina elust puhtaks roogitud mõistete filosoofiale, ei tunnista ta seda omaenda mõtlemispraktika energeetilise impulsina.³⁸ Põhimõtteliselt mõistab see keha ja mõtlemisvahendeid jätkuvalt ajukeskselt käsitletud tuuma pikendusena ning seetõttu satub ise mõttelühisesse, mida üritas vältida.

Niinimetatud neuroesteetika algusaegadest pärit ülestunnistus, mille kohaselt „kunsti terviklik funktsioon on ajufunktsiooni laiendus“³⁹ osutab, et see võimaldab kunstiteostel muutuda lõputuks epistemoloogilise liigsõnalisuse jadaks, milles leitakse üles vaid see, mis oli ajule juba teada.⁴⁰ Säärane vastuväide puudutab empaatia mõiste juurde tagasipöördumist peegelneuronite uurimise kaudu, mis võtab küll arvesse koostoimet keskkonnaga, ent ei suuda seni fookusse võtta kujundatud objektide sfääri.⁴¹

Tagasimõjuva metafüüsika kontseptsioon on siinkohal väga paljutõotav.⁴² See kirjeldab konfrontatsioonisfääri inimese vastas oleva kujundatud vormiga, milles liigub pilditegu. Alles siis, kui kehastunud taju teooria julgub samal moel oma poolust nihutada ja kui ta mõistab vastas olevat *energeia*'ga varustatud suurusena, pääseb ta iseendale loodud mõttekorsetist. Selles mõttes võiks ta pilditeo kaudu, seni püstitatud mõttebarjääride taga, jõuda täielikult isendani.⁴³

Käesoleva raamatu eesmärk on täita siinkohal esilekerkivad valdkonnad. „Pilditegu“ lähtub vormitud ja kujundatud objekti kui *objectum*'i rangest tähendusest: heidetust [*Geworfene*], mis tuleb vastu.⁴⁴ Selle eesmärgiks on võtta modernse subjekti hüpertroofiatelt nende vägi ja seista vastu ego-loogilisele maailmavaatele, püüdes mõõdistada ruumi, mis on jäänud vabaks keeleteaduse, antropoloogia ja filosoofia vahel. „Pilditeos“ mõjub loodud artefaktide *tertium*, määratledes mõeldes tegutsevat ja tegutsedes mõtlevat inimest.⁴⁵

Pilditeo objektiks on iseendast lähtiütlev vorm, mis seab kujundaja ja vaataja silmitsi nende enda füüsisega. „Pilditegu“ üritab mõista, kuidas vorm määratleb seda protsessi, mis saavutab oma kõrgeima vormi kunstiteose „kõnelevas“ elavuses.

Horst Bredekamp
august 2015