

TARTU ÜLIKOOL  
FILOSOOFIA JA SEMIOOTIKA INSTITUUT

Mirjam Lepikult

**Michel Foucault' filosoofiline nägemine  
kujutava kunsti näite põhjal**

Magistritöö filosoofia erialal

Juhendaja: professor Ülo Matjus  
knd. ( filosoofia)

Tartu 2010

## SISUKORD

<b>Sissejuhatus</b>	3
<b>I peatükk:</b> Teised autorid Michel Foucault' filosoofilisest nägemisest	8
A. Gilles Deleuze: „Foucault”	9
B. Michel de Certeau: „Michel Foucault' naer”	14
C. John Rajchman: „Foucault' nägemiskunst”	16
D. Martin Jay: „Pilgu impeerium”	18
<b>II peatükk:</b> „Hullus ja arutus” ning „Teadmiste arhologia”: polaarne pingeväli Michel Foucault' kunstinägemises	22
A. Kunstinägemine „Hulluses ja arutuses”	23
B. Kunstinägemine „Teadmiste arheoloogias”	33
<b>Mitteformaalne lõppsõna</b>	43
<b>„Küsimikivi” – enne ja pärast Foucault' kunstinägemisse süüvimist</b>	48
<b>Kokkuvõte</b>	49
<b>Kasutatud kirjandus</b>	52
<b>Resüme</b>	53
<b>Summary</b>	54

## Sissejuhatus

Michel Foucault' erilise nägemisviisi teema sai siinkirjutaja jaoks alguse 1990. aastate lõpul, mil veetsin mõne mälestusväärse aasta tema esimest suurteost „Hullus ja arutus” tõlkides. Tõlkija suhe tekstiga erineb mõnevõrra lugeja suhtest. Kui viimane loeb teksti teadmiste hankimise, isikliku huvi või naudingu pärast, siis tõlkijana tuleb maksimaalse tähelepanuga süüvida, võiks isegi öelda, siseneda autori loodud mõttemaailma, et sinna sisse elanuna püüda üles ehitada samasugust mõttemaailma juba oma emakeeles. Foucault' looming pakkus mulle kui tõlkijale omapärase, teatud mõttes isegi ainulaadse kogemuse. See nimelt osutus selgelt *nähtavaks*. Tema tekst pani kujutlusvõime erksalt tööle, tekitades „elavaid pilte” selles mõttes, et enne veel, kui sõnastus järele jõudis, hakkas autori kirjeldatav olukord või „pilt” kujutlusvõimes oma elu elama; visuaalsed elemendid nihkusid otsekui ise oma kohale, aidates nõnda jõuda täpsema sõnastuseni. Võiks öelda, et tõlkides sündiski, kui Henri Bergsoni sõnu kasutada, käesoleva töö esmane filosoofiline intuitsioon. „Intuitsiooniks nimetatakse sellist intellektuaalset sümpaatiat, mille kaudu me asetume objekti sisemusse, et kokku sulada sellega, mis temas on ainulaadset ja järelikult väljendamatut.”<sup>1</sup> Tõlkimistöö valmistas ainulaadsel viisil rõõmu, pakkudes ikka ja jälle lummuse, üllatuse, inspiratsiooni hetki. Kuid mitmeks aastaks jäi mind vaevama küsimus: kuidas, millepärast Michel Foucault' looming just niimoodi mõjub? Aeg-ajalt tekkis kahtlus, kas neis kõitvates tekstikohtades pole lihtsalt tegemist sellega, mida filosoofid mõnikord pejoratiivselt nimetatavad belletristikaks? Sellele rääkis siiski vastu tõdemus, et Foucault' teksti lugemise kogemus ei tundunud identne ilukirjandusliku teksti lugemise kogemusega. Miski on selle filosoofi juures väga ainulaadne – aga mis nimelt? Selles väljendub käesoleva töö kirjutaja isikliku probleemsituatsiooni tuum: kõik algas esialgu ähmasest ettekujutusest Foucault' mõttemaailma omapärast, mis põhineb filosoofilise teksti kohta erandlikult silmatorkaval visuaalsusel. Ja raskusel seda visuaalsust ratsionaalselt analüüsida – vähemalt seni, kuni tuginesin ainult oma tõlkijakogemusele. Ajapikku selgus siiski, et foucault'liku nägemise teema ei ole pelk pseudoprobleem – sama küsimus on kõitnud nii mõnegi tipptasemel filosoofi (näiteks Gilles Deleuze'i ja Michel de Certeau) tähelepanu; nende ja teiste uurijate töödele olen tänu võlgu selle eest, et sõandasin väljuda sõnakehva imetluse seisundist ning võtsin käsile käesoleva uurimuse.

---

<sup>1</sup> Koort, A. *Sissejuhatus filosoofiasse*. Tartu: Akadeemilise Kooperatiivi Kirjastus, 1938, lk. 156.

Michel Foucault' filosoofia visuaalse aspekti uurimise muudab keerukamaks asjaolu, et tema *nägemise väli* on – mõistetavatel põhjustel – niisama mitmekesine nagu tema looming tervikuna. Kas või juba sellepärast, et ta on üks neist XX sajandi suurtest mõtlejatest, kes edasi liikudes julgesid otsesõnu tunnistada eraldumist oma varasema loomeperioodi töödest (säärase lahtiütlemise ereda näitena võib nimetada ka Ludwig Wittgensteini) või muuta radikaalselt oma mõttetöö fookust, vaatepunkti (nagu Martin Heideggeri kääne). Lisaks oli Foucault' filosoofiliste huvide gamma erakordselt lai.

Kõigepealt ei tegelenud Foucault tunnetusteooriaga klassikalises või positivistlikus tähenduses. Seetõttu jääb kohe kõrvale küsimus „maailma nägemisest” psühholoogilises või bioloogilises mõttes. „Toores kogemus” ei olnud Foucault' teema, vaid kogu tema filosoofia tegeles teadmiste (või laiemalt tunnetuse) võimalikkuse tingimustega ajaloolisel või sotsiaalsel tasandil.

Järelevalve ja selle funktsioon modernses ühiskonnas on üks Foucault' nägemise teemaga seotud valdkond, mida on nüüdseks kõige põhjalikumalt uuritud ja sagedamini käsitletud. Tema käsitus *Panopticonist* raamatus „Valvata ja karistada” on tänapäeval laiemaltki tuntud kui Jeremy Benthami vanglaprojekt, millest tema mõttekäik lähtus ja mille idee ta üldistas kogu ühiskonda läbistava „võimu silma” totaalseks järelevalveks, mis kujutab endast üht peamist indiviidide normaliseerimise vahendit. „Nähtamatu kõikenägija” teema seondub ilmselt visuaalsuse problemaatikaga, kuid jääb käesolevas töös lähemalt käsitlemata põhjusel, et meid huvitab eelkõige Foucault' enda (kui filosoofi) nägemisviis. On küll väidetud, et teatud paradoksaalsel kombel (ja varjatult) täidab ehk Foucault ise oma mõttetöös sellise „nähtamatu kõikenägeva silma” rolli. M. de Certeau on nentunud, et järelevalvesüsteemides kehastunud protseduuride kaudu ja „just neis endis nagu peeglis näeb Foucault kõike ja suudab valgustada kõike. Need lubavad tema diskursusel endal ümberpööratult olla teoreetiliselt panoptilised”.<sup>2</sup> Ja mis puutub sellisesse panoptilisse nägijasse endasse, siis meenutagem sageli tsiteeritud lõiku „Teadmiste arheoloogia” sissejuhatusest: „Ma pole kahtlemata ainus inimene, kes kirjutab selleks, et kaotada oma nägu. Ärge küsige minult, kes ma olen, ja ärge tahtke, et ma jääksin samaks.”<sup>3</sup> Kuigi järelevalve võrgustiku organiseerimine sotsiaalses ruumis on põnev teema, jääb see praktika siiski suhteliselt kaugele filosoofilisest nägemisest (isegi kui viimane kujutab endast samuti

---

<sup>2</sup> Certeau, M. de. „Microtechniques and panoptic discourse”. – *Heterologies: Discourse on the Other*. Tlk. B. Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 2. tr, 2000, lk. 190.

<sup>3</sup> Foucault, M. *Teadmiste arheoloogia*. Tlk. Kaia Sisask. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005, lk. 24.

praktikat). Niisiis loobume käesolevas töös keskendumast järelevalve problemaatikale – esiteks sellepärast, et seda valdkonda on palju uuritud, teiseks sellepärast, et valvav pilk ei ole identne filosoofi „lugeva” pilguga. Ja viimaks sellepärast, et meid ei huvita niivõrd Foucault’ varjamatult skeptiline suhtumine järelevalve protseduuridesse, kuivõrd see osa tema nägemisest, kus avaldub tema enda „nägemiskirg” (nagu ütles G. Deleuze<sup>4</sup>).

Teist võimalikku teemat väljendab tabavalt Michel de Certeau väljend „teoreetilised pildid”. De Certeau sõnul lõikab Foucault ajaloolise objekti ajalookoost välja ning leiutab siis sellele sobiva diskursuse.<sup>5</sup> Niisuguseid teoreetilisi pilte võib sageli kohata Foucault’ nn ajalugudes, teostes nagu „Hullus ja arutus” (hilisema pealkirjaga „Hullumeelsuse ajalugu klassikalisel ajastul”) (1961), „Kliiniku sünd” (1963), „Valvata ja karistada” (1975), „Seksuaalsuse ajalugu” (1976; 1988-90), lisaks ka „Sõnades ja asjades” (1966). Neid teoreetilisi pilte analüüsides jagab de Certeau need omakorda kolmeks variandiks: representatiivseteks piltideks (näitlikeks narratiivideks), analüütilisteks piltideks (*tableaux* – mis tuleks antud juhul tõlkida pigem tabeliteks) ja figuratiivseteks (kujutavateks) piltideks (näiteks raamatus „Valvata ja karistada” kasutatakse selles võtmes pilte XVII sajandi gravüüridest XIX sajandi fotodeni).<sup>6</sup> Näitlikud narratiivid on tegelikult *lood* – just nõnda tavatses ka Foucault ise neid nimetada – ja seega pigem „pildid”, mida filosoof ise jutustades loob lugeja kujutlusilmas. (De Certeau polnud ainus, kes Foucault’ sellisele pildiloomele tähelepanu pööras; ka G. Deleuze tunnistab: „Foucault oskas oma analüüside põhjal alati maalida võrratuid pilte. Siin muutub analüüs järjest mikrofüüsikaliseks ja pildid aina füüsilisemaks, väljendades analüüsi „tulemusi”, aga mitte kausaalses mõttes, vaid optilises, säravas, värvilises mõttes: punasemast punasemad hukkamised, hallimast hallim vangla. Analüüs ja pilt käivad koos; võimu mikrofüüsika ja kehade poliitiline hõivamine. Pildid on maalitud millimeetermõõdukus kaardile.”<sup>7</sup>) De Certeau jaotuse juurde tagasi pöördudes: ka tabelite sisu on verbaalne, ehkki võib samuti kujutluspilte esile manada. Kuid kujutavad pildid ehk siis „lihtsalt pildid” – kunstiteosed (maalid, gravüürid, joonistused, mille *lugemisega* Foucault paljudes teostes tegeleb) – panevad filosoofi esialgu vaataja rolli. Piltide puhul on nägemine kõnelemisega võrreldes esmane. Kui ajalooliste sündmuste, juhtumite kirjeldusi luges Foucault ikkagi kõigepealt ajalooallikatest, enne kui ta need oma sugestiivsel moel representatiivseteks piltideks ümber kujundas, siis maal seisab sõnatult vaataja ees. Seega annavad kunstiteosed (nimelt kujutava kunsti teosed) võimaluse „tabada” filosoofi (Michel

<sup>4</sup> Deleuze, G. *Foucault*. Pariis: Minuit, 1986, lk. 58.

<sup>5</sup> Certeau, M. de. *Igapäevased praktikad*. Tlk. M. Lepikult. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005, lk. 101.

<sup>6</sup> Certeau, M. de. „Microtechniques and Panoptic Discourse”, lk. 191.

<sup>7</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 31-32.

Foucault'd) võimalikult „puhta” nägija rollis. Kuidas ta piltidega suhestub? Miks need tema tähelepanu köidavad? Mida ta neist otsib ja leiab? Kas ja kui, siis millepoolest erineb filosoofist vaataja nõ. tavavaatajast, näitusekülastajast? Milliste teiste filosoofiavoolude mõjusid võib leida Foucault' kunstinägemisest? Lisaks neile küsimustele püütakse käesolevas töös uurida kunstiteoste („kunstiliste piltide”) eripära, kui neid vaadelda foucault'likus võtmes. Kas kunstiteostele on võimalik rakendada mõistet „nähtavused” (*visibilités*), mille G. Deleuze just Foucault' loomingu visuaalset aspekti analüüsis kasutusele võttis? Ja kui see on võimalik, siis millepoolest eristuvad kunstiteosed teist tüüpi nähtavustest?

Et neis küsimustes selgusele jõuda, tutvume töö esimeses peatükis teiste autorite uurimustega Michel Foucault' filosoofia visuaalse aspekti teemal. 1980. aastate keskpaiku, peagi pärast Michel Foucault' surma 1984. aastal ilmus suhteliselt lühikese aja jooksul mitu artiklit, kus käsitati Foucault' unikaalset nägemisviisi. Tutvume tähtsaimatega neist autoritest (G. Deleuze, M. de Certeau, J. Rajchman, M. Jay) ning püüame probleemsituatsiooni visandamise nimel kõigepealt välja selgitada, mida tähendab foucault'lik filosoofiline nägemine, et selles valguses jõuda töö põhiprobleemi juurde.

Töö põhiosa otsib vastust küsimusele, kuidas Foucault rakendas oma filosoofilist nägemist just kujutava kunsti puhul. Ehkki tema tekstides leidub rohkelt viiteid ka teatrile ja mõistagi kirjandusele, on arusaadav, et nägemise uurimiseks peame keskenduma kujutavale kunstile (maalidele, gravüüridele, joonistustele). Samas pole ühe töö raames võimalik üksikasjalikult käsitleda Foucault' *kõiki* kunstile pühendatud tekste.<sup>8</sup> Vähemalt ei tunne käesoleva töö autor end selleks seni võimelisena. Et mitte rohkes mitmekesisises materjalis teed kaotada, moodustame Foucault' kunstikäsitlustest „polaarse pingevälja” – selle ühe pooluse moodustab „Hulluses ja arutuses” ilmnev pildistik (tegemist on Foucault' esimese suure trükis ilmunud tööga, seega võib seda tinglikult pidada tema filosoofitee alguseks) ja teise pooluse „Teadmiste arheoloogia” (Foucault' jaoks üht loomeperioodi kokkuvõttev ja sellele tagasi vaatav teos, milles ta selgitab ja põhjendab, aga mitmeti ka kritiseerib oma varasemaid teoseid koos neis rakendatud meetoditega). Tõsiasi, et Foucault' oma vaateid (muu hulgas ka kunstiteemalisi) aja jooksul muutis, on üldteada või vähemalt märgatav kõigile, kes tema teoseid loevad. Me piirdume mainitud kahe teetähise kõrvutamisega seetõttu, et need moodustavad siiski „alguse” – ja kuna ka käesoleva töö autor on Foucault' nägemise

---

<sup>8</sup> Foucault' teostest, mida käesolevas töös käsitleda ei jõua, kuid mis iseenesest on kunsti teema puhul väga olulised, mainigem raamatuid *Raymond Roussel* (1963), *Sõnad ja asjad* (*Les mots et les choses*, 1966), *See ei ole piip* (*Ceci n'est pas une pipe*, 1973). Lisaks võiks siin mainida lõpetamata käsikirja *Must ja värv* (*Le noir et le couleur*), mille Foucault kirjutas 1967. aastal Tuneesias viibides ja mille ta peagi hävitas, aga mis ikka kohati „kummitab” tema kunstikäsitlustes.

problemaatikas algaja, oleks ilmselt õigustatud ja kasulik vaadata Foucault' nägemise kujunemist siiski selle algses fookuses, enne kui see eri suundadesse hargnes. Niisiis küsime esialgu üldiselt, milles seisneb Foucault' filosoofiline nägemine, kuidas on see seotud tema kunstifilosoofiaga, kuidas muutus tema kunstinägemine esimesel loomeetapil ja kas see omakorda avaldas mõju tema filosoofilisele nägemisele laiemas mõttes.

Lõpuks sõندان magistritöö kaante vahele kõita niiöelda mitteformaalse lõppsõna. Seal tunnistan otsesõnu, mida on Foucault' mõttemaailm ja eriti nägemisviis mulle endale õpetanud, ning visandan ka ise ühe (loodetavasti foucault'liku) „enne-pärast-pildi”, püüdes rakendada sedasama nägemisviisi, mida oma töös püüdsin kirjeldada ja analüüsida, ühe konkreetse kunstiteose, nimelt Peeter Mudisti skulptuuri „Küsikivi” puhul.

## I peatükk

### Teised autorid Michel Foucault' filosoofilisest nägemisest

Käesolevas peatükis vaatleme lähemalt nelja autori seisukohti. Need on Foucault'le mõttetraditsioonis lähedased prantsuse filosoofid Gilles Deleuze ja Michel de Certeau ning ingliskeelsed autorid Martin Jay ja John Rajchman, kes kõik on püüdnud selgust tuua foucault'liku filosoofilise nägemise probleemi, uurides lähemalt selle üht või teist tahku. Foucault' filosoofiline nägemine on tõepoolest õige mitmekesine, nägemise problemaatika hargneb nii erinevatesse valdkondadesse nagu teadmine (kaasa arvatud teadus), poliitika (näiteks väga tuntud vanglaruumi ja teiste isolaatori tüüpi ruumide korraldus), eetika (seksuaalkäitumise normid) ja kunst. Ükski äsja mainitud autoritest ei keskendu otseselt kujutava kunsti ja nägemise suhte probleemile, millele kuulub käesoleva töö põhitähelepanu, kuid üldpildi loomisel ja Foucault' filosoofilise nägemise selgitamisel on nende tööd kahtlemata väga valgustavad.

Seejuures köidab tähelepanu, et prantsuse filosoofide ja anglo-ameerika filosoofide Foucault'-käsitustes ilmnevad selged erinevused. Nagu arvata võibki, tunnustavad Foucault' isikupärast filosoferimisviisi pigem tema traditsioonikaaslased Deleuze ja de Certeau, kes *sõandavad* mainida ja väärtustada näiteks kirge, naeru ja üllatamis- ning vaimustumisvõimet, mis ei kuulu filosoofia „arsenali” anglo-ameerika traditsioonis. Nii Rajchmani kui ka Jay käsitused on analüütilist laadi, kuid siiski lähtub kumbki selgelt erinevast vaatepunktist, mis võimaldab neil ka teineteisega vaielda. Vaatepunktide paljusus on iseenesest foucault'lik ja see oli üks põhjuseid, millepärast just need autorid vaatluse alla võtame.



## A. Gilles Deleuze: „Foucault”

Gilles Deleuze'i lakoonilise pealkirjaga raamat „Foucault” ilmus 1986. aastal ning selles jõutakse siinkirjutaja hinnangul kõige lähemale Foucault' loomingu tuumale, tema „passioonile” sõna prantsuskeelses tähenduses, mis tähendab ühtaegu nii kirge kui ka kannatust. Lisaks võib mainida, et selline kirklik huvi nägemise ja selle mõtestamise vastu, mille Deleuze leidis Michel Foucault' teostest, polnud talle endalegi võõras. Näiteks juba 1960. aastatel avaldatud töödes nimetas ta Spinozat *vivant-voyant* (elavaks-nägevaks, elavaks nägijaks) ning hiljem puudutas nägemise teemat seoses Leibnizi ja barokiajastuga.

John Rajchmani hinnangul oli Deleuze esimene, kes omakorda *nägi* Foucault' filosoferimisviisi visuaalsust ning mõistis selle läbivat tähtsust kogu tema loomingus.<sup>9</sup> Kusjuures asi pole ainult selles, et tõsta esile visuaalse aspekti ilmumine paljudes eri teemavaldkondades, vaid oluline on ka Foucault' „filosoofilise nägemise” areng läbi tema kontrastsete, üksteisest eralduvate loomeetappide. Näiteks on teada, et juba 1969. aastal distantseerus Foucault ise oma esimestest raamatutest, eriti „Hullusest ja arutusest”, öeldes „Teadmiste arheoloogia” sissejuhatuses: „Üldiselt pühendas „Hullumeelsuse ajalugu”<sup>10</sup> palju suurema ja muide üpris mõistatusliku osa sellele, mida ma nimetasin seal „kogemuseks”, näidates niimoodi, kui lähedal ma olin ikka veel ajaloo anonüümse ja üldise subjekti tunnistamisele.”<sup>11</sup> Samuti loobus ta hiljem „Kliiniku sünnile” algul lisatud alapealkirjast „Meditšiinilise pilgu arheoloogia”. (Deleuze seletab sellist muutust järgmiselt: „Foucault jõuab üha enam arusaamisele, et tema eelnevad raamatud ei osutanud piisavalt lausungirežiimide primaarsusele nägemise ja tajumise mooduste ees. Selles avaldus tema reaktsioon fenomenoloogia vastu.”<sup>12</sup>)

Deleuze nentis, et „lausumise ja teiste lausungite avastamine pakub Foucault'le rõõmu ainult seepärast, et tal on ka nägemise kirk: teda ennast defineerib eelkõige hääl, aga ka silmad. Silmad, hääl. Foucault ei lakanud kunagi olemast nägija, samal ajal kui ta markeeris filosoofia uue lausungite stiiliga. Mõlemad – nägemine ja lausumine – käisid erinevat sammu,

---

<sup>9</sup> Rajchman, J. „Foucault's Art of Seeing”. – *October*, 44 (kevad, 1988), lk. 88.

<sup>10</sup> Foucault' enda soovil jäi selle teose kordusväljaande pealkirjaks esmatrüki alapealkiri. Käesoleva töö autor on sellest nihkest teadlik, kuid kasutab nime „Hullus ja arutus” põhjusel, et anda autentselt edasi just debüütteose meelestust. „Hullumeelsuse ajalooks” nimetame teost seal, kus on tegemist teise autori tsitaadiga, kus on kasutatud nimekuju „Hullumeelsuse ajalugu”.

<sup>11</sup> Foucault, M. *Teadmiste arheoloogia*, lk. 23.

<sup>12</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 57.

topeltrütmis.”<sup>13</sup> Deleuze oli veendunud, et visuaalse aspekti eiramine või vääritimõistmine moonutaks Foucault’ kontseptsiooni ajaloost, aga ka kogu tema mõtlemist ja mõtlemisekontseptsiooni sedavõrd, et sellest saaks „tänapäevase analüütilise filosoofia üks variant, millega tal polnud tegelikult kuigi palju ühist”.<sup>14</sup>

Kuid mida täpselt tähendab „olla nägija” filosoofi puhul? Deleuze pidi hiljem täpsustama, et Foucault’st kõneldes pidas ta silmas sõna „nägija” erilist, tavakeelest erinevat tähendust. Loomulikult pole kõne all mingid ekstrasensoorsed võimed, mille abil väidetavasti (või usutavasti) oleks võimalik ette näha tulevasi sündmusi või avastada möödunud aegade saladusi. Samuti pole tegemist visionääri ehk utopistiga, kes „näeb” ette tulevikus teoks saavaid korraldusi või institutsioone. Filosoofiline nägija on Deleuze’i sõnul *see, kes näeb midagi, mida veel pole nähtud*.<sup>15</sup> Näiteks nägi Foucault avalike ruumide korralduses seda, mida samal ajal keegi teine ei näinud, aga mida pärast Foucault’ analüüsidega tutvumist on juba raske mitte näha. Filosoofiline nägemine (nii Foucault’ kui ka paljude teiste filosoofide puhul) on oluliselt seotud „evidentsi katkestamisega” (*rupture d’évidence*) ning kujutab endast mõtlemise kriitilist avamist. Mõiste *évidence* tuleneb ladinakeelsest sõnas *videre* – nägema. Eesti keelde võiks seda tõlkida nii enesestmõistetavuse kui ka silmanähtavusena, aga meie jaoks on selle sõna tähenduse seos nägemisega kokkuvõttes veidi nõrgem kui prantsuse ja ka inglise traditsioonis, kus just seesama etümoloogiline seos on tekitanud terve rea probleeme ja küsimusi.

Deleuze visandab omakorda „pildi” sellest avarast väljast, kuhu tungis Foucault’ filosoofiline pilk: kõige ulatuslikum neist oli üldistatult teadmiste valdkond, aga lisaks on nägemisel oluline osa kunstis, eetikas, poliitikas. Just nägemine on tema arusaamist mööda see vahend, mille abil Foucault võis raskusteta käsitleda „teaduse ja kirjanduse, kujutlusliku ja teadusliku, teadaoleva ja läbielatu suhteid”.<sup>16</sup>

Deleuze võttis Foucault’ filosoofia visuaalse aspekti selgitamiseks kasutusele mõiste „nähtavused” (*visibilités*), mis väga täpselt tabab asja tuuma. Kuna käesolevas töös otsitakse muu hulgas vastust küsimusele, kas kujutava kunsti teosed on eri liiki nähtavused ja milles seisneb nende eripära võrreldes mõne muu nähtavusega, peame Deleuze’i loodud mõiste tähendusel pikemalt peatuma.

---

<sup>13</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 58.

<sup>14</sup> Deleuze, G. *Op. cit.*, lk. 57.

<sup>15</sup> Rajchman, J. „Foucault’s Art of Seeing”, lk. 16. (Viide intervjuule Gilles Deleuze’iga ajakirjas *History of Present*, kevad, 1986.)

<sup>16</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 59.

Niisiis ei või nähtavusi segi ajada visuaalsete elementidega ehk üldistatult väljendudes meelteandmetega, kvaliteetide, asjade, objektide, objektide kogumitega. Foucault konstrueeris nähtavuse kui originaalse funktsiooni. „Asjad tuleb lahti murda, purustada. Nähtavused ei ole objektide vormid ega isegi mitte vormid, mis ilmnevad valguse ja asja kontakti tulemusena, vaid valgustatuse vormid, mille loob valgus ise ja mis laseb eksisteerida objektidel ainult valgusesähvatuste, peegelduste, sädelustena.”<sup>17</sup> Nii nagu sõnadest ja isegi keelest tuleb välja kiskuda lausungid, mis vastavad igale kihile [*strate*] ja sellele omastele lävedele, nii saab ka eraldada asjast ja vaatest nähtavused, igale kihile omased „evidentsid”. Nähtavused ei ole ise kunagi varjatud, aga ka mitte vahetult nähtud ega nähtavad. Nad on nähtamatud seni, kuni nad jäävad objektidesse, asjadesse või meelelistesse kvaliteetidesse, ilma et tuleksid ilmsiks tingimused, mis neid nähtavaks teevad. Ja kui asjad taas sulguvad, nähtavused hägustuvad või hajuvad, osutuvad ühe ajastu „evidentsid” teisel ajajärgul tabamatuteks.<sup>18</sup>

Niisiis ühest küljest on Foucault’ töö nähtavuste *kallal* analoogne tema tööga lausungite *kallal*. Nähtavus pole lihtsalt asja väliskuju, see, mis jõuab meieni meelte kaudu, vaid nähtavuse olemuslik osa on *nähtavaks tegemise viis*. Kui Foucault uurib ühe või teise ajaloolise kihi nähtavusi, ei piirdu ta kujutiste nimetamise, ümberjutustamisega, vaid küsib, *kuidas asjad tehti nähtavaks*, kuidas neid näha anti, kuidas neid näidati teadmisele või (sestsaati kui võimu mõiste 1970. aastatel Foucault’ jaoks määravaks sai) võimule. Seega laieneb küsimus ajajärgu visuaalse mõtlemise kohta sellelt, mida tollal nähti, selleni, mida *võidi* näha, mis *võis* olla nähtav. Siit tuleneb, et nähtavuste mõiste töötab suurepäraselt sotsiaalsesse ruumi puutuvates küsimustes. Näiteks vangla ruumikorralduse puhul: *Panopticoni* valvur on vangidele füüsiliselt nähtamatu, kuid kõik vangid on valvurile nähtavad. Samas on nähtav valvuri silindrikujuline vahitorn, mis annab teada järelevalve kohalolust, toimumisest. Või teises dimensioonis vaadates: vangla eemaldab vangid ülejäänud ühiskonna pilgu alt, nõnda et nad otsekui lakkavad olemast iniviidid ja neelduvad „vangi” mõistesse. Me ei näe iniviide, kuid teame, et „vangla sees” on kurjategijad, seaduserikkujad, ja ühtlasi annab see tavakodanikule rahustava teadmise, et kurjategijad ei ole *siin*, minu kõrval, vaid *seal*, müüri taga. Arvata võib, et sama mehhanism aitab kaasa ka kõikvõimalike krimisaadete populaarsusele televisioonis: kurjategija pilt ekraanil asetab tolle turvalisse tsooni, võimaldab ohutult nautida „põnevust”, milleks suur osa tänapäeva televaatajaid on ajapikku juba välja treenitud.

---

<sup>17</sup> Foucault, M. *Raymond Roussel*. Pariis: Gallimard. 1963, lk. 140-141.

<sup>18</sup> Vt. Deleuze, G. *Foucault*, lk. 60-61.

Äsja ütlesime, et selline nähtavuste avamistöö on *üks* tahk Foucault' käsitustes. Kuid on ka teine tahk, mis ilmneb siis, kui pidada silmas Deleuze'i antud veidi sügavamalt definitsiooni: „Nähtavusi ei määratle ainult vaade, vaid need on ka tegevuste ja kirgede, aktsioonide ja reaktsioonide kompleksid, multisensoorsed kompleksid, mis tulevad valgusesse.”<sup>19</sup> Selline definitsioon aitab mees pidada, et Foucault' maailm pole kunagi lame, vaid ta näeb ja kirjeldab kõike koos sügavusmõõtmega. Deleuze'ki tõdes: „Kaua aega oli Foucault mõelnud väljaspoolest kui ülimalt ruumilisusest, mis on sügavam kui aeg; alles viimased teosed annavad taas võimaluse paigutada aeg väljaspoole ning mõelda väljaspoolest kui ajast ...”<sup>20</sup> „Hulluses ja arutuses” moodustas sügavuse selline „ülim ruumilisus”, mis on mõneti võrreldav (kuigi muidugi mitte sama) Heideggeri valendikuga; hiljem, kui Foucault töötas välja oma võimukontseptsiooni ning loobus tunnistamast objekte ja subjekte, moodustas selle sügavuse ajalooline kude, põimuvad kihid, väljad jne. – kogu see ülikülluslik mõistestik, mida Foucault oma hilisemates teostes ajalooliste formatsioonide ja diskursiivsete režiimide kirjeldamiseks kasutab.

Mis puutub kunstiteostesse, siis ka nende puhul on tõepoolest võimalik kirjeldada viisi, kuidas neid *nähtavaks tehakse*. Hilisemates töödes viitabki Foucault ses suhtes näiteks muuseumile kui institutsioonile. Siiski tekib terve rida keerukaid küsimusi, kui jääme mõttesse näiteks selle üle, kas valge, puhas lõuend on siis kunstiteose *ilmumispind* – just seda mõistet kasutas Foucault „Teadmiste arheoloogias” seoses sotsiaalse ruumi korraldusega: „Kõigepealt tuleks kaardistada nende [diskursuseobjektide] esmased *ilmumispinnad*: näidata, kus need individuaalsed erinevused – mis vastavalt ratsionaliseerituse astemele, kontseptuaalsetele koodidele ja teooriatüüpidele omandavad haiguse, võõrandumise, anomaalia, dementsuse, neuroosi või psühhoosi, taandarengu jne staatuse – võivad esile kerkida, et neid seejärel saaks nimetada ja analüüsida.”<sup>21</sup> Kas ilmumispinna mõistet saab üldse rakendada ka kunstiteoste puhul? Või teine küsimus seisneks selles, et mis rolli täidab kunstnik pildi ilmumises ilmumispinnale? Kui Foucault' eesmärk oli võidelda subjekti rolli ülepaisutamise vastu ajaloos, siis on ka ootuspärane, et ta analüüsis pigem pilte endid, mitte kunstnikku kui loojat. Ehkki see ei tähenda, et me ei võiks küsida, milliste jõudude (kas tõesti peamiselt poliitiliste ja majanduslike?) koondumispunkt on siis see inimene, kunstnik, kui temas kohtuvad jõud põimuvad viisil, mille tulemusena ilmneb kunstiteos. Nagu tagapool lähemalt selgitame, nägi Foucault' neid jõude „Hulluses ja arutuses” ning „Teadmiste

---

<sup>19</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 66.

<sup>20</sup> Op. cit., lk. 115.

<sup>21</sup> Foucault, M. *Teadmiste arheoloogia*, lk. 41.

arheoloogias” vägagi erinevalt. Teist tüüpi nähtavus – see, millega on seotud „tegevused ja kired”, võimaldab siiski vähemalt osaliselt rääkida kunstiteostest kui nähtavustest ka Foucault’ varajasel loomeperioodil.

## B. Michel de Certeau: „Michel Foucault’ naer”

Nii nagu Gilles Deleuze, nõnda tundis ka Michel de Certeau Foucault’ d isiklikult, ning pärast viimase surma kirjutas kumbki neist tema nõ filosoofilise iseloomustuse (selles mõttes, et mitte pelga elulooülevaate, vaid teksti, milles Foucault’ mõttemaailm jätkub ja edasi elab). Mõlemad rõhutasid omal kombel ka visuaalsuse tähtsust Foucault’ loomingus. Artikkel „Michel Foucault’ naer” ilmus esmakordselt 1986. aastal, kuid siinkohal tuleb mainida, et de Certeau pani Foucault’ le omast nägemisviisi tähele juba varem.<sup>22</sup> De Certeau nõustub Deleuze’ i põhiseisukohtadega, kuid lisab neile oma isikliku nägemuse Foucault’ visuaalsusest. Seda kajastab ilmekalt järgmine lõik:

„Tema teekond kulges risti-rästi läbi teadmiste ja maade. Ta väisas raamatuid samamoodi, nagu ta sõitis jalgrattaga mööda Pariisi, San Franciscot või Tokyot – ühtviisi teravalt ja erksalt tähelepanelik, valmis tabama olgu siis uuel lehepöördel või ümber tänavanurga pöörates sädet mõnest kummalisusest, mis seal seni märkamatu redutab. Kõik need teisesuse märgid – olgu „pisikesed vääratused” või tohutud tunnistused – olid tema jaoks mittemõeldu tsitaadid. Need on olemas, ütleks ta, täiesti loetavad, aga veel lugemata, sest need mõjuvad ootuspärase ja kodifitseeritu kõrval üllatustena. Ja kui ta midagi sellist avastas, sõitis ta naerdes edasi.”<sup>23</sup>

*Üllatus* – see on mõiste, millega de Certeau väljendab Michel Foucault’ elukestvat filosoofilist kirge. Ta ütleb, et me leiame Foucault’ loomingust igal sammul üllatusepuhanguid (mis sarnenevad palavikuhoogudega), äkilisi vaimustusehooge, pool-ekstaatilisi „üllatuse” või „imestuse” vorme, mis on ajendanud mõtlejaid filosoofilisele tööle Aristotelesest Wittgensteinini. „Miski, mis ületab mõeldava ja avab „teistmoodi mõtlemise” võimaluse, murrab sisse koomiliste, ebakongruentsete või paradoksaalsete diskursuse pool-avamuste kaudu.”<sup>24</sup> Ja filosoof, keda valdab naer, asjade eneste ironia, mis on samaväärne valgustusega, ei ole nende etableerunud mõistusesüsteemide rajatud diskursusevõrgustikku läbivate ja ületavate sähvatuste autor, vaid tunnistaja.<sup>25</sup>

Sellisele tähelepanelikkusele lisandub Foucault’ loometöös [*oeuvre*] de Certeau sõnul „kummaline, aga siiski kõikeläbiv aspekt: selle visuaalne karakter.”<sup>26</sup> De Certeau mõtleb järele „piltide” funktsiooni üle Foucault’ töödes ning leiab, et just pildid panevad diskursusele

<sup>22</sup> Vt. Certeau, M. de. „Le noir soleil du langage: Michel Foucault”. – *L’absent de l’histoire*, Paris: Mame. 1973, lk. 115-132.

<sup>23</sup> Certeau, M. de. „The Laugh of Michel Foucault”. – *Heterologies: Discourse on the Other*, lk. 194.

<sup>24</sup> Certeau, M. de. „The Laugh of Michel Foucault”, lk. 194.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, lk. 196.

aluse, institueerivad selle. Foucault tunneb piltides ära „erinevuse stseeni”, „teisesuse sädeme”, mis pole mitte mingit liiki tõestus, vaid just üllatus. „Kogu diskursus kulgeb niiviisi ühelt visioonilt teisele. Just visuaalne moment on see samm, mis tähistab diskursuse käigu rütmi; visuaalne moment toetab diskursuse käiku ja annab talle impulsi.”<sup>27</sup>

De Certeau mõonab ka, et aastate möödudes ilmus Foucault’ teostesse naeru asemel pigem rohkem analüütilisust, meetodilist selgust ja täpsuse taotlust. Üks põhjuseid peitub selles, et keskseks muutus võimu mõiste ning nähtavuse väljast sai oma aja fundamentaalsete valikute teatrilava. Võim kasutab ruumi oma huvides ja enese kindlustamiseks, Foucault aga jätkab filosoofilist tööd selle nimel, et õõnestada panoptilist ruumijaotust kõikvõimalike paradokside ja katkestuste esiletõstmisega. Nõnda põrkavad nähtavuse väljal kokku kaks ruumipraktikat: ühte organiseerib distsipliin, teist – üllatus.<sup>28</sup>

Kui täienduseks de Certeau vaatenurgale küsida, kas Foucault eemaldus võimuteemale üle minnes radikaalselt oma algsest kunstinägemisest – siis vastaksin, et ei. Sarnasust võib näha selles, et läbi kõigi perioodide jätkus üks ja sama filosoofiline kirg: vabaneda ajastu evidentsustest, enesestmõistetavustest. „Hulluses ja arutuses” jääb mulje, et Foucault’ enda sümpaatiat kaldub pigem piltide kui tekstide poole (selle põhjuseid vaatleme lähemalt tagapool). Pildid jätavad vaatajale rohkem vabadust kui tekstid, kuigi ka neis peituvad oma ohud. Etteruttavalt olgu maintud, et Foucault nägi just kunstis seda kohta, kus hullus end viimasena vabalt väljendada võis (ja see oli Foucault’ meelest kindlasti väärtuslik täiendus mõistuse võidukäigu kõrval). Piltide kaudu teostus maailmas hulluse viimane vabadus. Võimumaailmas ei ole enam esmatähtsad pildid ja neile omane vabadus, vaid just nähtavus – see joonistub nüüd välja sotsiaalse ruumi struktuuris. Foucault’ kahte loomeperioodi ühendab ka see, et ta ise jääb alati „keskse“ võimu suhtes opositsiooni. Liiasuseni paisuv nähtavus, mis teenib vaid normaliseerimise huve, ajendab teda seda kritiseerima, sellele oma mõttetööga vastupanu avaldama, nagu just osutas Michel de Certeau, kes pühendas olulise osa oma teosest „Igapäevased praktikad” Foucault’ võimunägemise täiendamisele. Nimelt kui Foucault keskendus just võimu võrgustikule, siis de Certeau pidas silmas allujate vastupanu, nende võtteid võimu all hakkama saamiseks.<sup>29</sup> Filosoofi nägemistöö on suunatud panoptilise nähtavuse vastu, aga eesmärk on sama: otsida või ka leiutada vabanemisvõimalusi liig lammatavaks muutuvast totaalsest diskursusest, kehastagu seda siis kas üha koomale tõmbuv terminitevõrk (nagu näiteks meditsiini puhul) või kaameratevõrk.

---

<sup>27</sup> Certeau, M. de. „The Laugh of Michel Foucault”, lk. 196.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, lk. 197.

<sup>29</sup> Vt eriti Certeau, M. de. *Igapäevased praktikad*, lk. 100-104.

### C. John Rajchman: „Foucault’ nägemiskunst’

1988. aastal ilmunud artiklis võttis John Rajchman kokku seni Michel Foucault’ nägemisest kirjutanud autorite tööd ja muidugi lisas neile oma vaatenurga. Mainigem tema kasutusele võetud mõistetest esmalt „enne-ja-pärast-pilte” [*before-and-after pictures*], kuna just seda võtet kavatses rakendada käesoleva töö viimases, nõ mitteformaalses osas. Enne-ja-pärast-piltide puhul näitab (kirjeldab) Foucault kõigepealt pilti ühest perioodist ja seejärel samast „asjast” hiljem, teisel perioodil. Sel viisil visualiseerib ta küsimuse, kuidas mindi ühelt mõtlemissüsteemile üle teisele. Foucault kasutab seda võtet väga paljudes töödes, eriti silmatorkavalt aga oma kahes „sünniraamatus”, st. haigla ja vangla sünni käsitledes.<sup>30</sup> Rajchman lisab, et niisugustel puhkudel saab suurepäraselt rakendada Deleuze’i nähtavuste mõistet, mis projitseerub antud ajaloolisele kihile, aga lisaks juhib tähelepanu filosoofilise nägemise tööle antud olukorras, st enne-ja-pärast-piltide võtte puhul. Kui järgida üleminekut esimeselt pildilt teisele, siis Foucault’ analüüsi lõpptulemusena nähakse vahepeal toimunud sündmusi „uues valguses ehk erineval viisil” – sündmuste aluseks olevate, enne nägemata olnud kontseptsioonide valguses. „Nägemine on alati mõtlemine, sest see, mis on nähtav, on osa „eelnevatest mõtlemisstruktuuridest”.<sup>31</sup> Ja teistpidi – mõelda – see tähendab alati – näha. Nii üldsõnaline kui selline definitsioon ka on – selles mõttes, et ei Rajchmanil ega ka Foucault’l endal pole eksplitsiitset mõtlemise definitsiooni –, tabab see üht küllaltki kesket küsimust Foucault’ filosoofilises nägemises. Kas ehk kogu „nägemise” probleem ei osutu pseudoprobleemiks, kui nägemine on tõepoolest alati mõtlemine? See küsimus jääb paraku praegu lahtiseks ja ilmselt sõltubki otse ja ainult sellest, kuidas mõtlemist ja nägemist defineerida. Eri autorite arusaamad selles küsimuses seoses Foucault’ga on samuti erinevad ja pealegi muutus aja jooksul ka Foucault’ enda arusaam. Näiteks Deleuze rõhutab, et nähtav ja öeldav olid Foucault’l alati eraldi, lahus, kaks ise asja, need ei taandunud tal kunagi üksteisele. Samas väitis Rajchman, et „Foucault’ idioomi teisiti lugedes võib öelda, et on võimalik „öelda” asju piltide ja ruumiga, just nagu ka „näidata” asju sõnade lausetega. Keel on üks „ruumistamise” või „visualiseerimise” viis ning diskursuste „evidentsid” on olemas samamoodi nagu meelelised „evidentsid”.<sup>32</sup>

J. Rajchmani eelnevate väidete põhjal võiksime konstrueerida järgmise hüpoteesi: kui Foucault *näitab* lugejale pilte – kirjeldab teatud olukorda, mis on piisavalt visualiseeritud, et

<sup>30</sup> Vt. Rajchman, J. „Foucault’s Art of Seeing”, lk. 90.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> Rajchman, J. „Foucault’s Art of Seeing”, lk. 115.



lugeja saaks seda oma kujutluses omakorda visuaalsena reprodutseerida –, siis rangelt võttes näeb lugeja ju vaid teksti paberil ja tekst kuulub verbaalsuse valda. Me näeme Foucault' teksti, aga ei näe seda momenti, mil Foucault *ise* nägi toda olukorda, ega muidugi mitte ka tema nägemist. Ja teksti taustal näeme pilti, sest Foucault näitab seda meile, teeb selle meie jaoks nähtavaks, kusjuures „piiratult” – tegemist pole ju fotoga, lugejal pole võimalik näha midagi muud kui seda, mida mainib autor, Foucault. Selles mõttes leiame antud situatsioonis üpris sobiva vaste nähtavuste mõistele. Foucault teksti autorina *teeb* täpselt seda, mis on nähtavuse tingimus: ta *teeb asjad nähtavaks*. Mis oleks siis antud juhul lugeja nägemise „eelnev mõtlemistruktuur” – see „nähtamatu, aga mitte varjatud”, nagu Foucault ise „Teadmiste arheoloogias” ütles? Vastus: autori – Foucault' – nägemine. Või veidi realistlikumalt väljendudes peaks ütleva, et autori nägemisviis, see moodus, hoiak, meeletus, terav ja erk tähelepanelikkus, mida Foucault' puhul kirjeldas Michel de Certeau.

Rajchman nentis, et ingliskeelses diskussioonis on Foucault' kunstiteemale, eriti seal, kus see puudutab tema spetsiifilist valgusekäsitust, suhteliselt vähe tähelepanu pööratud. Valguse teemat ei ava kuigi põhjalikult ka Rajchman, küll aga esitab ta põneva analüüsi Foucault' hilise loomeperioodi „eksistentsi esteetikast”, elamise kunstist, mis seostub modernse vabaduse *ethosega*. Paraku ei mahu see küsimus käesoleva töö raamesse.

#### D. Martin Jay: „Pilgu impeerium”

Kui Martin Jay avaldas 1986. aastal essee „In the Empire of Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought”, siis lisas ta juba alanud diskussioonile Foucault’ nägemise üle senisest radikaalselt erineva vaatenurga. Nii Deleuze, de Certeau kui ka Rajchman omistavad nägemisele Foucault’ loomingus väga olulise rolli ning, olgu öeldud, peavad seda tema väga väärtuslikuks eripäraks. Jay, vastupidi, ei keskendunud mitte eelkõige Foucault’ enda nägemisele kui filosoferimisviisile, vaid liigitas Foucault’ anti-okulotsentristiks. „Okulotsentrism” on Jay enda loodud mõiste, mis tähistab lääne mõtlemises ja konkreetselt filosoofias läbi aegade domineerinud hoiakut, mis seisneb silmaga nähtava ja tõe samastamises ning seetõttu nägemise kui „õilsaima meele” kõrges (mõnes mõttes liiga kõrges) väärtustamises. Teatud apogee selles hoiakus saabus valgustusajal, mil empiirilisel nähtava rõhutamine moodustas osa võitlusest religioosete dogmade ja autoriteetide vastu. Foucault oli kahtlemata üks neist XX sajandi mõtlejatest, kes eriti 1960. aastatel tunnistasid „mõistuse kõikvõimsuse” ja absoluutse tõe võime müüdi kokkuvarisemist. Selle asemel tehti mitmesuguseid katseid näidata mõistuse (ratsionaalsuse, samuti teaduse) ajaloolisust ja suhtelisust – millega postmodernistlik mõttemaailm on nüüdseks juba vägagi harjunud.

Kui pöörata tähelepanu eelkõige järelevalvele, olgu vanglas või muudes võimuasutustes, siis pole üllatav, et märgatakse eelkõige Foucault’ skeptilist suhtumist nägemisse (või täpsemalt öeldes – pilku kui represseerimisvahendisse). Niisamuti toetaks sellist rõhuasetust eelmainitud asjaolu, et Foucault oli üks kaalukamaid mõistuse ajaloolisuse põhjendajaid, mis ühtlasi tähendab usu kaotamist „mõistuse valguse” kõikvõimsusse.

John Rajchman ütles M. Jay esseed kommenteerides, et tema meelest ei mõista too visuaalsuse temaatikat Foucault’ puhul päris adekvaatselt, kui väidab, et Foucault olevat (koos paljude teiste prantslastest mõtlejatega) „nägemise vastu”. Rajchman ütles kriitiliselt, et Jay jätab eksplitseerimata selle, et ta seostab nägemise (mille „vastu” Foucault olevat) nimelt ratsionaalsusega.<sup>33</sup>

Segadust tekitab see, et „valvava pilgu” teema ei ammenda kaugeltki kogu visuaalsuse temaatikat. Pealegi ei jaota Foucault „asju” headeks ja halbadeks, vaid, nagu ta ise hilisemal perioodil kinnitas, „kõik on ohtlik.” Siit pole raske järeldada, et järelevalvest tulenevaid ohte on igatahes kergem mõista, kui näiteks mõne maali silmitsemise ohtlikkust.

---

<sup>33</sup> Vt. Rajchman, „Foucault’s Art of Seeing”, lk. 90.

Mõnevõrra ümbertöötatud ja täiendatud kujul ilmus M. Jay Foucault’-käsitus uuesti tema raamatus „Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought” pealkirjaga „From the Empire of the Gaze to the Society of the Spectacle: Foucault and Debord.” Lahkamata siin pikemalt M. Jay kogu teemaarendust, peatugem põgusalt vaid tema lõppjäreldeusel:

„Ja siiski, kõigis oma katsetes problematiseerida antud visuaalset korda ja laiendada kõige selle piire, mida üldse võiks näha, ei pakkunud Foucault kunagi välja tõeliselt positiivset alternatiivi. Olgu Foucault’ meetod arheoloogiline, geneoloogiline või, kui meenutada üht tema viimast formuleeringut, analüütiline – see oli alati resoluutselt antiteoreetiline ei millegi muu kui just igipõlise teooria ja nägemise kaassüüdluse pärast. [---] Kui ta pöördus nägemise poole, et saada sellelt abi keele eneseküllasuse vastu, siis alati selleks, et rõhutada nägemise ilmutusi – või ehk pigem konstruktsioone – varjude või läbipaistmatuse maailmast, mitte kunagi läbipaistvuse ja selguse maailmast. Või – nagu ütles Wilhelm Miklenitsch – „ta tegeles tegelikult kogu aeg sellega, et väärtustada kogemust silma *punctum caecum*ist, pimetähnist, mis asub võrkkestal seal, kus algab nägemisnärv – mõtlemises, mis püüab tabada lõplikkust ja Olemist.”<sup>34</sup> Veel väidab Jay, et Foucault ei lootnud, et ükski muu meel võiks toimida vastumürgina silma hegemooniale. „Järelikult ei ole olemas mingit reaalselt pääseteed kaasaegsest „pilgu impeeriumist” mõne parema heterotoopse alternatiivi näol. Sest kuhu iganes ka Foucault vaatas, kõik, mida ta võis näha, oli „*malveillance*”i” vaatlusrežiim.”<sup>35</sup>

Selle põhjal näib, nagu oleks Jay tunnistanud Foucault’ kogu „filosoofilise ürituse” nurjunuks. Paremal juhul oleks vast tegemist traagikaga, mitte võimetuse või küündimatusega. Kuid Jay „etteheite” sisu tundub siinkirjutajale siiski vaieldav.

Esiteks – võttes arvesse, et Foucault oli kaheldamatult realist selles mõttes, et ta ei tunnistanud mingit teispoosust – ei mingit muud maailma kui see, milles me elame – milles siis võinuks seisneda „positiivne alternatiiv”? On loomulik, et me ei pääse „maailmast välja”, ning võib väita, et tollesama maailma sees Foucault siiski just nimelt pakkus positiivse alternatiivi. Kõigepealt – alternatiivi *millele*? Kui me ei pääse välja ei oma füüsilisest maailmast ega ka ajaloolisest formatsioonist, siis peab alternatiiv sisalduma sellesama

---

<sup>34</sup> Jay, M. „From the Empire of the Gaze to the Society of the Spectacle: Foucault and Debord”. – *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press. 1994, lk. 414.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, lk. 416. („Malveillance” tähendab kurja, pahatahtlikku valvust, varitsemist.)

maailma ja ajalooepohhi sees. Julgen väita, et Foucault pakkus alternatiive „evidentsusele” – enesestmõistetavusele, „silmanähtavusele”. Võib-olla asetab Jay end vaikumisi „võitjate” poolele ega soovi seetõttu mingit enesestmõistetavuste kõigutamist, või, kui seda ka kõigutatakse, siis poleks see tema seisukohalt vähemalt positiivne. (Siin on võimalikud sõna „positiivne” mõlemad tähendused: nii „hea” kui ka „reaalne, empiiriline”. Aga vahet pole – kui ei ole ei head ega ka reaalselt alternatiivi, nagu ütleb Jay). Foucault hoidis aga pigem mitte võitjate, vaid kui mitte lausa kaotajate, siis vähemalt kannatajate poole. „Hulluses ja arutuses” viitavad sellele rohked näited omakasupüüdlikel ja ainult pealtnäha arukatel, aga tegelikult ebaõiglastel põhjustel isoleerimisasutusse suletud inimestest. „Valvata ja karistada” sai kirjutatud seoses sellega, et Foucault kutsuti koostööle töörühmaga nimega *Groupe information prison* (milles osales ka Gilles Deleuze). Deleuze kirjutas hiljem neist töödest, mis leidsid aset vanglates: ”Ta [Foucault] nägi asju ja – nagu kõik inimesed, kes teavad, kuidas midagi näha ja kuidas seda sügavalt näha – leidis selle, mida nägi, olevat talumatu. Mõelda - see tähendas tema jaoks: reageerida talumatule, millelegi talumatule, mida ta oli näinud. Ja talumatu polnud kunagi nähtav, vaid midagi enam.”<sup>36</sup> Igatahes ei saa Foucault’i süüdistada selles, et ta oleks teinud ettepaneku kriminaalkurjategijad vanglast pikema jututa vabaks lasta, vaid ta süüvis teemasse ja kirjutas raamatu „Valvata ja karistada”, mis idee poolest peaks aitama vanglates tingimusi humaansemaks muuta ja seega vähendada tendentsi, et vanglad on uue kuritegevuse peamised kasvulavad. Kas see pole siis üks näide „positiivsest alternatiivist”?

Näiliselt üldkehtivad (tegelikult ümbritseva grupi maksma pandud) enesestmõistetavused võivad vägagi rängalt ja rõhuvalt mõjuda, nagu Foucault paistab olevat liigagi hästi teadnud. Tema „tõeline positiivne alternatiiv” on lähimalt seotud tema filosoofilise nägemisega – näha (ja näidata) seda, mida pole veel nähtud, mida pole näha. Ja muidugi mitte mingi silmailu pärast, vaid selleks, et tekiks mõistmine ja selle tulemusel tegu. Foucault’i nägemine lisab valikuid, mille vahel valida, ja valikuvabadus on inimese ainus tõeline vabadus – selles mõttes, et milleski muus ei saa vabadus realselt teostuda. Kas valikuvabaduse andmine pole siis „positiivne alternatiiv”?

Teiseks tekitab mõningaid kahtlusi Jay (ja Miklenitschi, keda ta tsiteerib) sõnakasutus: „nägemise ilmutused – või ehk pigem konstruktsioonid – varjude või läbipaistmatuse maailmast, mitte kunagi läbipaistvuse ja selguse maailmast”. Siin tundub olevat tegemist pigem varjatult negatiivse väärtuse omistamisega varjudele ja läbipaistmatusele. Aga nagu

---

<sup>36</sup> Rajchman, J. „Foucault’s Art of Seeing”, lk. 95.

juba rõhutatud, Foucault' nägemise väli pole sünge, tume, morbiidne ja segane, vaid need ilmutused tulevad just valgusesähvatustena (nagu ütlevad nii Deleuze kui ka de Certeau). Varjust või läbipaistmatuses tuleb see, mida pole veel nähtud, ja selle nägemine/näitamine ongi filosoofi töö. Jay näib need sõnad teenimatult metaforiseerivat ja lisaks neile külge pookivat negatiivse väärtushinnangu, mis antud juhul pole kohane, sest kontinentaalses filosoofias tähendab varjatus ja varjamatus, valgus ja pimedus midagi palju enam kui kahtlase väärtusega metafoore.

## II peatükk

### „Hullus ja arutus” ning „Teadmiste arhologia”: polaarne pingeväli Michel Foucault’ kunstinägemises

Järgnevalt püüame eelpool visandatud probleemsituatsiooni taustal vaadelda, kuidas paistavad Foucault’ nägemise väljal kunstiteosed ja mida võib sellest järeldada tema filosoofilise nägemise kohta tervikuna.

Polaarseks pingeväljaks nimetame käesolevas peatükis vastakuti seatud teoseid sellepärast, et need moodustavad Foucault’ loomingu esimese etapi piiritähised. 1961. aastal ilmunud „Hullus ja arutus” on Foucault’ esimene eraldi raamatuna ilmunud teos, 1969. aastal ilmunud „Teadmiste arhologia” on hoopis teist tüüpi teos, kuid Foucault vaatab seal paljuski tagasi oma eelnenud kümnendi filosoofiale, vaatleb seda nõ metatasandilt, mõnes mõttes parandab oma vigu (osutab neile konstruktsioonidele, millest ta mõtlemise käigus on otsustanud loobuda või mida muuta) ning töötab „tagantjärele” välja oma arheoloogiliseks perioodiks nimetatud teoste metodoloogia, mis võimaldab mõttetöoga uuel tasandil edasi minna.

Just *pingeväljaks* nimetame seda teostepaari põhjusel, et Foucault’ suhtumine kunsti muutus tolle kümnendi vältel märgatavalt. Kunsti tähtsus kahanes teatud mõttes ja sellega koos muutus ka tema tähendus. Võttes arvesse, et see areng toimub nägemise väljal, esitame küsimuse, millises *suunas* Foucault’ vaatepunkt nihkus.

## A. Kunstinägemine „Hulluses ja arutuses”

Nagu sissejuhatuses juba öeldud, kogesin „Hullust ja arutust” tõlkides sageli omapärast lummust, mis, julgen arvata, ei tulenenud mitte tõlkijat ajutiselt haaravast kimbatuses, ühest keelest teise ümberpanemise tõrkest, vaid sai „nakkusena” alguse autori enda mõttemaailmast ja nägemisest. Foucault räägib selles teoses ikka ja jälle otsesõnu piltide „lummusest”. Seda kogemust lähemalt iseloomustada püüdes võiks öelda, et tegemist on keele-eelse (või ka keele-järgse) mõistmisega. Vaevalt jääks meie tähelepanu kauaks pidama kujutisel, mida me vähimalgi määral ei mõista – Foucault’ järgi (vähemalt tema hilisemas loomefaasis) polegi võimalik näha kujutist, mis jääb täielikult väljapoole meie enda ajaloolises formatsioonis valitsevat nähtavuse korda. Nähtavuse kord on Foucault’l olulisel määral analoogne diskursuse korruga. Väga lühidalt kokku võttes võib öelda, et nii nagu diskursuses kehtivad reeglid, mis määravad, mida saab öelda ja mida peab kindlasti ütleva, mida ei tohi öelda ja mida ei saa üldse öelda,<sup>37</sup> nõnda võiks tuua välja ka nähtavuse reeglid: mida antud ajajärgul saab näha ja mida peab kindlasti nägema, mida ei tohi näha ja mida ei saa üldse näha. Tõsi, Foucault pole sellist analoogiat ise sõna-sõnalt esitanud, küll aga on nähtavuse ja öeldavuse reeglite analoogsusele osutanud G. Deleuze: „Iga ajalooline formatsioon näeb ja näitab seda, mida ta saab, vastavalt oma nähtavuse tingimustele, just nagu ta ütleb ka seda, mida saab, vastavalt oma lausumistingimustele [*ses conditions d’annoncé*]”.<sup>38</sup>

Niisiis iseloomustab lummuse seisundit suutmatus pildi tähendust keeles väljendada (kas mitte veel või mitte enam). Küllap suudaksime ükskhaaval nimetada pildil nähtavaid objekte, aga juba uusaegse ajaloolise formatsiooni nähtavuse korra järgi ei oleks objektide pelgal nimetamisel mingit mõtet, vaid see oleks lootusetult ebaadekvaatne lähenemine kunstiteosele. Kujutise nimel – ja üldse pildi tõlgitavusel keelde – võiks olla iseseisev väärtust juhul, kui selle formatsiooni nähtavuse korra määravate tingimuste hulka kuuluks maagia või religioon. Lisaks Foucault’le endale, kelle järgi keskaegset kunsti iseloomustas sõna ja pildi, keeles kujutatud ja plastiliselt öeldu täielik ühtsus, võiks siinkohal viidata veel ka Tz. Todorovi käsitusele asteekide ja konkistadooride suhtlemisel tekkinud hermeneutilisest situatsioonist.<sup>39</sup> Just see sõna ja pildi ühtsuse kadu tähistabki Foucault’ järgi üleminekut keskaegsest formatsioonist renessansiaegsesse. Nii laheneb teatud vastuolu selle vahel, et üheltpoolt Foucault *luges* pilte (näib, et loometee algul spontaanselt, ilma seda otsesõnu eesmärgiks

<sup>37</sup> Krull, H. „Michel Foucault”. – *Vikerkaar*, 1992:11, lk. 50.

<sup>38</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 66.

<sup>39</sup> Vt. Todorov, T. *Ameerika vallutamine*. Tlk. M. Lepikult. Tallinn: Varrak. 2001, lk. 154.

seadmata – kuid seda kirglikumalt), aga teiselt poolt räägib kunstile pühendatud lehekülgedel korduvalt lummusest, mida, nagu öeldud, tuleb lahti mõtestada teatud sõnatu mõistmise viisina: filosoof küll loeb pilte, ent üks „asi”, mida ta sealt välja loeb, on „lummus”. Ja see vaikiv üleminekufaas sobib nii hästi kokku tema hilisema formatsioonide vahetumise teooriaga, et võib öelda, et „Hulluses ja arutuses” on see teooria juba eos ning eriti ilmekalt just kunsti vallas.

Piltide, lummuse ja loomulikult ka hulluse suhte kohta leidub „Hulluses ja arutuses” palju eredaid näiteid. Võiks isegi öelda, et need „vohavad” selles teoses, mille autor näib olevat kirja pannud ühe hingetõmbega, vaevumata vältima kordusi ja hoidmata tekstiruumi kokku nondesamade värvikate näidete arvelt. Siinkohal peame siiski piirduma mõne üksiku näitega.

Kirjeldades keskaegse kujutisteilma asendumist renessansiaegsega, ütleb Foucault, et pildi ja sõna ühtsuse lagunedes „süüvis maalikunst tänu oma erilistele kujutamisevõimalustele kogemusse, mis keelest üha enam kaugenes, ükskõik kui identsed nende teemad ka pealtnäha olla võisid”.<sup>40</sup> „Paljunenud tähenduste surve vabaneb pilt vormide korrast. Tema pealispinna alla poevad nii paljud erinevad tähendused, et järele jääb ainult mõistatuslik pale. Ja see ei suuda enam õpetada, vaid ainult lummata”.<sup>41</sup> Sealsamas kirjutab ta näitena kimääri kujutise metamorfoosist:

„Omal ajal pakkus kimäär näitliku õppetunni sellest, kuidas himura inimese hing on langenud looma vangistusse. [---] Nüüd aga, XV sajandil, saab kimäärist, sellest inimliku hulluse kujutisest üks loendamatu *Kiusatuste* lemmikfigure. Eraku rahu ei ründa mitte need asjad, mille järele käib inimlik himu, vaid nõdrameelsed, saladusse mähkunud vormid, mis on üles kerkinud unenäost ning võbelevad nüüd vaikides ja põgenemisaltilt maailma pealispinnal. Lissaboni *Kiusatuses* istub Püha Antoniuse vastas üks neist figuuridest, mis on sündinud hullumeelsusest, tema üksildusest, piinavast kahetsusest ja viletsusest; kerge naeratus valgustab seda kehast eraldi elavat nägu, mille vahelduvates grimassides ilmutab ennast puhas äng. See õudsest unest pärinev siluett on ühtaegu kiusatuse subjekt ja objekt. Just tema külge kinnitub askeedi lummatud pilk ning nad jäävadki – suutmata ennast lahti rebida – teineteisele küsivalt otsa

---

<sup>40</sup> Foucault, M. *Hullus ja arutus. Hullumeelsuse ajalugu klassikalisel ajastul*. Tlk. M. Lepikult. Tartu: Ilmamaa. 2003, lk. 34.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, lk. 36.



vaatama nagu peeglis, lootuseta kunagi vastust saada; neid ümbritsevat vaikust täidab ainult putukate jälk kihin.”<sup>42</sup>

„Gooti vormid peavad veel mõnda aega vastu, kuid jäävad tasapisi tummaks, lakkavad kõnelemast, meenutamast ja õpetamast. Langenud välja igasugusest võimalikust keelest, kuid siiski veel pilgule tuttavlikud, ei ilmuta nad enam midagi muud kui iseenda fantastilist kohalolu. Pilt, mis on vabanenud teda korrastanud tarkuse ja õpetuste mõju alt, hakkab tiirutama isikliku hulluse gravitatsiooniväljas. Paradoksaasel kombel on vabanemine tingitud just tähenduste üleküllusest, iseennast paljundavast mõttest, mis punub asjade vahele nii rohkeid, läbipõimunud ja rikkalikke sidemeid, et neid suudab dešifreerida veel ainult esoteeriline teadmine. Asjad omakorda saavad selle vohamise käigus igasuguste atribuutide, märkide ja allusioonidega sedavõrd üle koormatud, et kaotavad lõpuks omaenda figuuri. Vahetu taju ei suuda enam mõtet tabada, figuur kaotab kõnekuse. Figuuri elustava teadmise ja selle vormi vahele, milles ta ennast välja pakub, sugeneb tühjus. Nüüd on figuur oneirismiks vaba.”<sup>43</sup>

Edasi küsib Foucault: „Milline siis on see lummas vägi, mis ennast tol ajajärgul hulluse piltides ilmutab?” (Jätkem meelde sõnapaar „lummas vägi”, sest hiljem, kui Foucault loobub heideggerlikust olemismõistest ja see asendub võimusemõistega, võim aga omakorda tähendab „jõudude vahekorda”, näeme, et just selles jõus või väes seisneb üks tema varajast ja hilist loomeperioodi seemiselt ühendav telg.)

Üks *lummas vägi* on inimese loomalikkus: „Kui patune inimene viimselpäeval kogu oma tülgestavas alastuses välja ilmub, siis selgub, et ta näeb välja nagu koletu, jampslilik loom. Need on kärnkonna keredega hüaankassid, keda võib leida Thierry Bouts’ *Põrgus* hukkamõistetute alasti kehade massis; need on Stephan Lochneri laadis tiivulised putukad, kassi peaga liblikad, maipõrnika tiibadega sfinksid ning linnud, kelle tiivad on erutavad ja ahned nagu käed; see on suur, pahklike sõrmedega röövloom, kes esineb Grünewaldi *Kiusatusel*.”<sup>44</sup>

Loomalikkus ja selle suhe inimlikkusega suubub toleaeagses teadvuses „maa sügavusse”, olemasoleva maailma pinna alla, andes aimu seal peituvatest varjatud jõududest.

---

<sup>42</sup> Foucault, M. *Hullus ja arutus*, lk. 36-37.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, lk. 34-35.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, lk. 38.

Teine lummus sünnib – paradoksaalsel kombel – teadmisest: keskaegsetel pildidel silmanähtavaks saanud jumalik kord ja selle lõplik võit asendusid renessansiajal nägemusega maailmast,

„kus kogu tarkus on hävinud, kus käib looduse suur sabat. Mäed varisevad kokku ja muutuvad tasandikeks, maa oksendab surnud välja ja kondid kasvavad haudadest üles, tähed langevad, maa süttib põlema, kogu elu närub ja sureb. Lõpp ei tähenda mingit üleminekut, sel puudub tulevase elu tšotuse väärtus – lõpp tähendab, et saabub öö, mis maailma vana mõistuse endasse neelab. Piisab sellest, kui vaadata Düreri Apokalüpsise Ratsanikke, neidsamu, kelle läkitas Jumal: nad ei ole võidu- ja lepituseinglid, nad ei ole püha õigluse heeroldid, vaid meeletust kättemaksuihast hullunud sõdalased. Universaalne raev vallutab kogu maailma. Võit ei kuulu Jumalale ega Kuradile, vaid selle pärib Hullus.”<sup>45</sup>

Foucault kirjeldab maale nii hoogsalt ja kaasahaaravalt, et selles väljendub ja kandub lugejani ka tema enda lummusekogemus. Samas on tema kui filosoofi töö ja eesmärk enda vahetust lummusest lahtirebimine. Nii ütleb ta üldistuseks, et tol ajastul eraldusid teineteisest kaks „suurt hullusekogemuse vormi”: traagiline ja kriitiline, kosmilise nägemuse figuurid ja moraalsed mõttekäigud. Traagiline kogemus kuulub selgelt just maalikunsti valda:

„Ühel pool seisavad Bosch, Brueghel, Thierry Bouts ja Dürer, ning seal valitseb täielik piltide vaikus. Hullus päästab oma väed valla puhtvisuaalses ruumis. Fantasmides ja ähvardustes, unenägude puhastes näivustes ja maailma salajases saatuses – seal säilitab hulluse ilmutus esialgse jõu. Esiteks ilmutab ta, et unenäoline on reaalne, et illusiooni õhuke pealispind avaneb vaid vastupandamatu sügaviku kohal ning et pildi hetkeline sähvatus ei päästa maailma nende ängistavate figuuride küüsis, mis igavasti olelevad tema öödes. Ja vastupidises, kuid niisama haigettegevas ilmutuses kuulutab ta, et kunagi laguneb ja sulab kogu maailma reaalsus fantastilises Pildis – sel olemise ja olematuse vahelisel hetkel, mis on puhta hävitamise deliirium; maailma ei ole enam, kuid ka öö ja vaikus ei ole teda veel täiesti endasse neelanud. Maailm väreleb viimses puhangus, viimses kaoses, millele kohe järgneb lõpetatuse monotoonne kord. Just selles ainsa hetkega hävivas pildis läheb kaotsi maailma

---

<sup>45</sup> Foucault, M. *Hullus ja arutus*, lk. 41.

tõde. Kogu see nähtavuse ja saladuse, otsese pildi ja varulhoitud mõistatuse kangas rullub XV sajandi maalikunstis lahti *maailma traagilise hullusena*.<sup>46</sup>

„Hullus lummab inimest igast küljest. Fantastilised pildid, mida ta sünnitab, ei ole põgusad näivused, mis kiiresti asjade pealispinnalt kaovad. Kummalise paradoksina olid ka kõige iseäralikumad deliiriumi sünnitised juba eelnevalt nagu mingi saladusena või kättesaamatu tõena maa rüpes varjul.”<sup>47</sup>

Kriitiline kogemus seevastu kinnitab, et hullus ei sünni maailmas, vaid inimeses endas; targa jaoks sai hullusest objekt, pealegi halvimal viisil: ta osutus naerualuseks.<sup>48</sup> Foucault väidab, et renessans tegi hullusest kogemuse keele väljal; ka järgnenud ajajärkudel heideti kriitilisele hulluseteadvustusele üha enam valgust, samal ajal kui selle traagilised figuurid järjest rohkem varju jäid, kuni need viimaks enam üldse välja ei paistnud. Kui Foucault nendib, et ainult mõni de Sade'i ja Goya teos näitab, et traagiline kogemus ei kadunud päriselt, vaid püsis ikka, ehkki hämaralt, mõtlemise ja ulmade öödes, siis jääb küll mulje, et tal on sellest traagilise kosmilise hullusekogemuse varjijäämisest tegelikult kahju. Igatahes tervitas ta „tumma traagilise teadvuse” taasärkamist Nietzsche viimastes teostes ja van Goghi viimastes visioonides, lõpuks ka A. Artaud' loomingus.<sup>49</sup>

Foucault ütles ise hiljem oma debüütteosele enesekriitiliselt tagasi vaadates: „Arvan küll, et ma tollal oletasin mingisuguse elava, sõnaohtra ja rahutu hullumeelsuse olemasolu, mida siis võimu mehaanika ja psühhiaatria on tulnud ära keelama ning vaikima sundima.”<sup>50</sup> Kuigi hiljem tunnistab ta oma taotluseks selgitada, kuidas „objektid” moodustuvad ajaloolise koe enda sees, ilma mingi moodustava subjektita, pakub äsja toodud tsitaat nõ võtme „Hulluse ja arutuse” ning sealse visuaalse välja mõistmiseks.

Nagu eeltoodud tsitaatides mitmel pool märgata võib, kõneles Foucault kunstiteostega seotud kujundlikus keeles sellest, et hullus justkui oleks varjul maa sügavuses, ja renessansiaegseid maalikunstnikke iseloomustades kasutas ta väljendit *terriblement terrestres* – seega siis *kohutavalt maised* maalijad. Ja nii nagu hullus „vohab” maast välja, nõndasamuti teevad seda ka hullust väljendavad pildid. Ühe sõnaga: hullus on tollal Foucault' järgi iseseisvalt olemas ja ilmneb nagu mistahes muu olemasolev. Seesuguse visiooni taustalt

---

<sup>46</sup> Foucault, M. *Hullus ja arutus*, lk. 49.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, lk. 40.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, lk. 48-49.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, lk. 788-801.

<sup>50</sup> Foucault, M. „Tõde ja võim”. – *Vikerkaar*, 1992:11, lk. 37.

kumab läbi Martin Heideggeri mõju Foucault' õpiaastatele, mille kohta ta ise ütles, et „kogu minu filosoofiline kujunemistee on olnud mõjutatud Heideggeri lugemisest”, ning et Heidegger on teda alati lummanud, aga ta ei suutnud Heideggeri mõista teisti kui Nietzsche kaudu ja koos Nietzschega, mitte vastupidi.<sup>51</sup> Milles siis võiks näha Heideggeri mõju kunsti, hulluse ja nägemise kolmikule Foucault' „Hulluses ja arutuses”?

Kõigepealt paistaks Foucault' jutt maas peituvast ja maast välja kasvavast hullusest ja piltidest paremal juhul suvalise kujundina, kui mitte pidada silmas seda, mida Heidegger ütleb kunstiteose kohta raamatus „Kunstiteose algupära”. Kunstiteos iseneb seal varjatuse ja varjamatuse vastasmängus.

„Maailm on lihtsate ja olemuslike otsuste kaugete radade avanev avatus ajaloolise rahva saatmistus. Maa on püsivalt sulguva ja sel kombel varjava eimillekski sunnitud esiletulemine. Maailma ja maa on üksteisest olemuslikult erinevad ega ometi mitte kunagi lahutatud. Maailm põhineb maal – ning maa tungib kõrgusse läbi maailma. Ainult et mingil juhul ei kao see tõmme maailma ja maa vahel selle eimillesegi puutuva vastuseatuse tühjas ühtsuses. Maailm püüab oma põhinemises maa peal maast üle olla. Avanevana ei kannata ta suletut. Maa aga kaldub sinnapoole, et varjavana maailma kunati sisse tõmmata ja kinni pidada.”<sup>52</sup>

„Millesse teos tagasi seadub ning millel ta selles tagasiseadumises esile tulla laseb, seda nimetasime maaks. Maa on esiletulevalt varjav. Maa on see eimillekski sunnitud vaevatu-väsimatu. Maale ja maasse põhjab ajalooline inimene oma asumise maailmas. Üht maailma üles seades seab teos esile maa. Esileseadmine on siin mõeldav sõna ranges mõttes. Teos nihutab maa enda ühe maailma avatu'sse ning hoiab teda selles. *Teos laseb maal olla maa.*”<sup>53</sup>

Veel üks märkimisväärne moment Heideggeri ja Foucault' kunstinägemises on see, et mõlemad viitavad Albrecht Dürerile. Kui Foucault kirjeldas Düreri Apokalüpsise Ratsanikke, siis Heidegger tsiteeris kunstnikku ennast: „Sest tõeliselt peitub kunst looduses, kes ta välja suudab rebida, selle ta on.”<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Vt. Deleuze, G. *Foucault*, lk. 120-121.

<sup>52</sup> Heidegger, M. *Kunstiteose algupära*. Tlk. Ü. Matjus. Tartu: Ilmamaa. 2002, lk. 47.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, lk. 44.

<sup>54</sup> Heidegger, M. *Kunstiteose algupära*, lk. 70.

Seega, kui *vaadata*, mida Heidegger kunstiteose loodumisest kõneleb, siis näeme, et see sünnib *vertikaalsuunas*. Kunsti ei tehta tasapinnal ringi askeldades, värve või aineid ühest kohast teise paigutades, nagu puht inimkeskse nägemise puhul võiks paista, vaid teosed looduvad vertikaalis, kasvavad maast välja ja puhkevad *poiesis*'ena olemise avatu's. Samasugust vertikaalset vaateviisi võib (teatud mõõndustega) märgata Foucault' kunstinägemises „Hulluses ja arutuses”.

On pilte, mida Foucault kirjeldab maast välja kasvavaina: „Boschil ja Brueghelil sündisid need vormid maailmast endast: kasvasid läbi kummalise poeesia pragude välja kividest ja taimedest, kerkisid esile loomalikkuse sügavikust.”<sup>55</sup>

On pilte, mida kirjeldades Foucault rõhutab nende hõljuvust:

„Goya vormid sünnivad eimillestki, neil pole üldse alust – selles kahetises mõttes, et nad eralduvad välja ainult kõige monotoonsema öö taustal ning mitte miski ei viita nende algsele päritolule, viimasele piirile ega loomusele. *Unedel* puudub maastik, seinad, igasugune dekoor – ka selle poolest erinevad need *Kapriisidest*; ükski täht ei sära suurte inimnahkhiirte öös, keda võisime näha *Lennus*. Mis puu külge kinnitub oks, millel istuvad vatravad nõiad? Kas lendab see oks läbi õhu? Millisele satabile, millise välja poole? Mitte miski neis piltides ei kõnele maailmast, ei siin- ega sealpoolsest. [---] Kohal on ainult jõud – kõikidest jõududest kõige seesmisem ja samas ka kõige metsikumalt vaba jõud, toosama, mis kisub kehasid tükkideks *Suures unes*, toosama, mis rebib end ahelaist lahti ja kaeverdab silmi *Märatsevas hulluses*. [---] Ei ole enam silmi ega suid, on ainult pilgud, mis tulevad eikuskilt ja sihivad eimiskit (nagu *Nõiasabatis*), või siis karjed, mis kostuvad mustadest aukudest (nagu *Püha Isidoruse palverännakus*)”<sup>56</sup>

Ja viimaks on pilte, mille vertikaalsuuna järgimine viib vaataja suurimasse sügavusse. Neid kirjeldab Foucault „Hulluse ja arutuse” viimastel lehekülgedel, kus väljendub ühtaegu filosoofi, kunsti, hulluse ja ajastu pateetika. Seal on kõne all loomingu ja hulluse piiride kokkupuude „sügavamal ja teisel tasandil”. Sel piiril võis hullus loomingu eitada, muutes loomingu kujutusmaastiku fantasmide patoloogiliseks maailmaks –, kuid ka vastupidi: kui deliirium kuulutati loominguks, siis rebis ta end oma hulluse viljatust tõest lahti. Oluline on aga see, et teineteist eitades ei muutunud hullus ja loomingu sugugi olematuks.

---

<sup>55</sup> Foucault, M. *Hullus ja arutus*, lk. 792.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, lk. 793.

„Pigem tuli seal ilmsiks too loomingu jaoks keskne ebakindlus, milles teos üldse ilmale tuleb; see tähistas momenti, mil lõpeb teose sündimine ja ta saab tõeliseks, olemasolevaks. Niisugune hulluse ja loomingu vastasseis [---] tähistab ära teatud vahemaa, milles teose enda tõde küsitavaks muutub: kas on tegemist hulluse või loominguga? [---] Kas teose tõde peab olema (isegi juba enne sündi) seatud kõrgemale inimese enda armetust tõest, või tuleb see avastada kaugel tagapool tema enda algust – olemises, mida ta eeldab?“<sup>57</sup>

„Kui hullus lõikab läbi loomingu, avaneb seal tühjus, vaikuse aeg, vastuseta küsimus; nõnda tekitab looming parandamatu rebendi, milles maailm on vastupandamatult sunnitud iseennast küsitama.“<sup>58</sup>

Niisiis – kas teose enda tõde tuleb avastada olemises, mida ta eeldab? Selline tõe mõiste on taas päritud Heideggerilt, kelle järgi tõde on kreekalikus mõistes *aletheia* – oleva varjamatus. Ja „oleva varjamatus, see ei ole mitte iial ainult olemasolev seisund, vaid loodumus.“<sup>59</sup> Kunstiteoses, mis ilmneb, on teoksil tõde. Kui ilmneb kunstiteos, ongi ta tõde. Kuid selleks, et aru saada Foucault’ hulluse ja loomingu dialektikast, mis toimub süvamõõtmes, tuleb teada ka, et Heideggeri järgi pole tõde mitte lihtsalt mõni olemasolevana nähtavaks ja kombitavaks saanud pealispind, vaid „tõde on eba- ehk mitte-tõde [*Unwahrheit*], kuivõrd tõe juurde kuulub selle veel-mitte(selle-mitte-)ilmsiks-toodu päritoluala varjamise mõttes.“<sup>60</sup> Samas mõttes näeb Foucault hulluse ja loomingu sügavat sugulust. Ei või küll lihtsalt ja lühidalt öelda, et hullus oleks loomingu tõde – see veel-mitte(selle-mitte-)ilmsiks-toodu päritoluala, ent meenutagem toda loomingu jaoks keskset ebakindlust, mille kohta Foucault ütles, et selleta ei saagi looming ilmned, olemasolevaks saada. Looming tähendab ju olemasoleva piiride rikkumist, millegi alati uue sündi. Ebakindluseta poleks see uudsus, see vabadus – riskantne vabadus võimalik. Hulluseski peitub ebakindlus, ettearvamatus, ja võiks ehk oletada, et just sel põhjusel kuulub Foucault’ sümpaatiat „Hulluses ja arutuses“ pigem hulludele, inimestele, kelles saab ilmsiks too ebakindlus, riskantne vabadus. Sama põhjusega – ebakindluse vajadusega – võiks ehk seletada ka Foucault’ kirglikku imetlust piltide vastu, seda, et ta end neil nii meelsasti lummata laskis (nagu loodetavasti paistab välja eeltoodud üsna pikkadest tsitaatidest – kuid neid puhanguid oluaks ka raske või vähemalt ebaloomulik lühendada). Pigem just keel, terminoloogia, diskursus –

<sup>57</sup> Foucault, *Hullus ja arutus*, lk. 799-800.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, lk. 802.

<sup>59</sup> Heidegger, M. *Kunstiteose algupära*, lk. 53.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, lk. 60.

kõik öeldav, sõnaline – oli vaadeldaval ajajärgul see, mis püüdis hullust sisse mähkida, kustutada (kaasa arvatud ühiskonna silme alt) ning vaikima sundida. Seetõttu kunstiteosed jäidki hulluse kui „traagilise kosmilise kogemuse” ainsaks pelgupaigaks. Lisaks, kuna hulluse üks põhitunnuseid seisnebki just võimetuses korrektselt kasutada normaliseeritud keelt, siis võiksid pildid ehk olla isegi kõige kohasem moodus hullumeelsuse mittehullumeelseks käsitlemiseks.

Naastes Foucault’ filosoofilise nägemise juurde, selgub nüüd selle lähedus kunsti teemaga „Hulluses ja arutuses”. Nagu G. Deleuze tabavalt ütles, tähendab filosoofiline nägemine selle nägemist, mida pole nähtud – nägematu nägemist. Seegi tähendab ju ühtlasi piiride rikkumist, ebakindlust, riskantset vabadust, mis kaasneb ka kunstiteostega. Foucault’ filosoofia ei kujuta endast turvalist käiku ühelt rangelt argumendilt teisele, vaid midagi niisugust, mille kohta Michel de Certeau Foucault’ filosoferimisviisi kirjeldades ütles:

„Foucault pidas iseennast „lugejaks”. Tema lugemine on salaküttimine. Jahiretkel läbi ajaloo metsade ja meie kaasaja tasandike kütib ta kummalisi asju, mida leiab möödaniku kirjandusest, ning kasutab neid siis selleks, et paisata segamini meie oleviku habras turvalisus. Tal on peaaegu maagiline võime tabada üllatavaid tunnistusi nii ajaloolistes kui ka kaasaegsetes dokumentides ...<sup>61</sup>

De Certeau „üllatuse” mõiste väärrib siinkohal samuti veel kord tähelepanu. Olla üllatunud – see tähendab kas või hetkelist vaikimist, võimatust öelda, „mis see siis nüüd on”. Käesolevas peatükis oleme rõhutanud „lummatud olemise” tähtsust Foucault’ vaatlusaluse perioodi kunstinägemises. Nii nagu üllatus ei ole sama mis ehmatus, nii ei ole ka lummus sama mis äng, vaid kätkeb endas vaikimisi sümpaatiat, huvi, kirge. Sedasama nägemiskirge, mille olemasolu Foucault’l rõhutas Deleuze. „Hulluses ja arutuses” kirjeldab ta pilte nii sugestiivselt, et õigupoolest „maalib” need sõnadega uuesti lugeja kujutlusilmas. Teda kui filosoofi ei *hääri* üldse, et pildid teda mõneks ajaks – sõnade leidmiseni – vaikima sunnivad. Selles vaikususes peitub vabadus. Veel pole teada, milliste sõnadega saab kirja pandud „filosoofiline pilt”. Teksti lugedes aga annab lugeja end autori meelevalda – tema mõttelõng järgib etteantud joont, ning et sellest eralduda, tuleb lugemine katkestada. See muidugi ei tähenda, et lugeja enda kujutlusvõimele ja mõtlemisele seejuures üldse vabadust ei jääks –

---

<sup>61</sup> Certeau, M. de. „Micro-techniques and panoptic discourse”, lk. 191.

inimene pole ometi koopiamasin! –, aga siiski on lugemisvaikus nägemisvaikusest mõnevõrra erinev.

See erinevus on seotud retseptiivsuse ja spontaansuse teemaga Foucault' loomingus, milles G. Deleuze omakorda näeb teatud uuskantiaanluse versiooni.<sup>62</sup> Nimelt *näevad* Foucault ja Kant (kui nii võib öelda – sest ka Kant kirjutas visualiseerimist võimaldaval viisil) teatud aprioorseid tingimusi, mille tulemusena kunati formuleeruvad kõik ideed ja teostub nii- või teistsugune käitumine. Erinevus seisneb küll selles, et Foucault ei tunnista mingit universaalset subjekti ega sellega seotud kogemust, vaid tema jaoks on kõik kogemused, ka kõnelemine ja nägemine, alati ajaloolised, ajaloolisest formatsioonist sõltuvad. Kantiga sarnaselt aga seostab Foucault (Deleuze'i sõnul) nähtavused ja nende tingimused retseptiivsusega, lausungid koos nende tingimustega – spontaansusega. Deleuze kõrvutab Kanti aru spontaansuse ja Foucault' keele spontaansuse, Kanti intuitsiooni retseptiivsuse ja Foucault' valguse (mis on uus aeg-ruumi vorm) retseptiivsuse.<sup>63</sup> Või nagu Foucault kirjutab „Teadmiste arheoloogias”: nähtav on determineeritav ja lausumine on determineeriv. Deleuze rõhutab primaarsuse küsimuse tähtsust, näidates, et mida aeg edasi, seda enam andis Foucault eelise öeldavale, keelele, diskursiivsele praktikale, kusjuures nähtav ja nägemine (ehk mittediskursiivne praktika) järjest enam tagaplaanile jäi. Praegu aga oleme veel „Hulluse ja arutuse” juures ning näeme, et sellest (retseptiivsuse-spontaansuse) vaatepunktist on Foucault ise nägijana veel paljuski aldis retseptiivsusele (mis avaldub lummusena). Selle põhjust pole raske mõista, kui pidada silmas, et väed või jõud lähtuvad siin veel maailmast, täpsemalt öeldes Olemisest. Kui vaadata kunstiteost tõe loodumisena, siis pole midagi imelikku selles, et vaataja vaevub olema retseptiivne või teisisõnu aupaklik. Siia sõandame lisada veel ühe pigem kujundliku kui range märkuse Foucault' vertikaalse nägemise kohta (nii nagu see avaldus „Hulluses ja arutuses”): veel vaatab ta piltidele „alt üles”, imetluse, üllatuse, lummuse ja aukartusega, sest teoses on ju tõe teoksil. Kui aga tõe hakkab sündima tõerežiimi kaudu, mitte maailmas endas, siis asetab Foucault ennast diskursiivse praktika poolele ja vaatab piltidele kui nähtavustele (mittediskursiivsusele) juba „ülalt alla” ...

---

<sup>62</sup> Vt. Deleuze, G. *Foucault*, lk. 67.

<sup>63</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 67-68.



## B. Kunstinägemine „Teadmiste arheoloogias”

„Teadmiste arheoloogia” lehekülgedelt on kunsti jälgi mõnes mõttes lihtsam leida kui „Hullusest ja arutusest”. Viimases leidub neid nii palju ja piltide kirjeldused on nii sugestiivsed, et raske on tulla nähtava lummusest tagasi öeldavasse. Seevastu oma „arheoloogilist loomeperioodi” lõpetavas „Teadmiste arheoloogias” puudutas Foucault kunsti põgusalt ainult mõnes üksikus kohas ja päris otseselt ainult ühes. See koht, kus ta visandab võimaliku arheoloogilise kunstikäsituse, kõlab järgmiselt:

„Aga toogem näite veel ühest võimalikust orientatsioonist. Et analüüsida pilti, võib taastada kunstniku latentse diskursuse; võib üritada avastada tema kavatsused, mis ei kirjutunud ümber sõnadesse, vaid joontesse, pindadesse, värvidesse; võib püüda eristada seda implitsiitset filosoofiat, mis on vorminud tema maailmanägemuse. Veel on võimalik küsitleda teadust või vähemalt ajajärgu arvamusi ja püüda mõista, mida on kunstnik neilt laenanud. Arheoloogilisel analüüsil oleks aga teistsugune eesmärk: ta uuriks, kas ruum, distants, sügavus, värv, valgus, proportsioonid, volüümid, kontuurid olid tol ajajärgul nimetatud, lausutud, kontseptualiseeritud diskursiivses praktikas ja kas teadmine, millele see diskursiivne praktika aset annab, sisaldub teooriates või spekulatsioonides, õpetamisvormides ja retseptides, aga ka meetodites, tehnikates ja peaaegu et kunstniku enese žestis. Tegu poleks näitamisega, et maalikunst on teatav tähistamise või „ütlemise” viis, mille eripära on see, et ta saab läbi sõnadeta. Näidata tuleks seda, et vähemalt ühes oma dimensioonis on ta diskursiivne praktika, mis kehastub tehnikates ja tulemustes. Niimoodi kirjeldatuna ei oleks maalikunst puhas visioon, mis kirjutatakse ümber ruumi materiaalsusesse; ta pole ka mitte paljas žest, mille vaikivad ja igavesti tühjad tähendused tuleks vabastada igasugustest hilisematest tõlgendustest. Teda läbib tervenisti – sõltumatult teaduslikest teadmistest [*connaissance*] ja filosoofilistest teemadest – ühe teadmise [*savoir*] positiivsus.”<sup>64</sup>

Niisiis peaks arheoloogiline meetod keskenduma sellele kunsti dimensioonile, kus too on diskursiivne praktika. Foucault ütleb seda kontekstis, kus püüab vastata küsimusele, kas arheoloogiline analüüs saabki tegeleda ainult episteemidega või teisisõnu – teaduste ajalooa.

---

<sup>64</sup> Foucault, M. *Teadmiste arheoloogia*, lk. 168-169.

Ning vastab eitavalt, visandades võimaluse, kuidas arheoloogiline analüüs võiks käsitleda (lisaks juba mainitud kunstile) ka seksuaalsuse ja poliitika valdkonda. Teatavasti neis kahes viimases valdkonnas tegi ta oma kavatsuse ka teoks, avaldades esmalt „Valvata ja karistada” ning lõpuks „Seksuaalsuse ajaloo” (kuigi tol perioodil eelistas ta oma meetodit nimetada juba geneoloogiliseks, mitte enam arheoloogiliseks). Foucault’ olulisemad kunstialased tekstid jäävad aga 1960. aastatesse, „kunsti enda arheoloogia” jäi tal kirjutamata.<sup>65</sup> Ühest küljest võiks ehk arvata, et Foucault’ huvide fookus nihkus mujale, teisalt ei maksa unustada, et isegi kui ta otseselt kunstist eraldi raamatuid ei kirjutanud, ei tähendanud see, nagu oleks mittediskursiivsus ja pildid, selle „saadikud”, sügava alusena tema loomingust kadunud. Võib-olla ei osutunud kunsti rangelt arheoloogiline analüüs, mis pidanuks käsitlema seda, kuidas kunsti „näha ja teha”, Foucault’ jaoks küllalt inspireerivaks, mistõttu ta jättis selle töö pigem kunstiajaloolaste teha. Igatahes, kui püüda *näha filosoofiliselt* – see tähendab, näha puuduvat, siis osutub ka arheoloogilise kunstikäsituse ärajäämine tähendusrikkaks. Ehk oleks see olnud Foucault’ filosoofipilgule *liiga horisontaalne*? Geneoloogilisel perioodil paistab kunst Foucault’le taas uues valguses, nimelt seoses bio-võimu vaatenurgaga – aga see pole enam käesoleva töö teema.

„Teadmiste arheoloogia” juurde tagasi pöördudes tuleb tõdeda, et just selles Foucault’ loometeoloogias väljendub kõige selgemalt tema taotlus eemalduda fenomenoloogiast ja Heideggeri „Olemise ja aja” ontoloogiast, mille suhtes ta „Hulluses ja arutuses” veel märksa kuulekam oli, ning asendada see epistemoloogiaga.<sup>66</sup> Foucault loobus Husserli fenomenoloogia universaalsest moodustavast subjektist ja Merleau-Ponty puhtast, toorest kogemusest, üldse *à priori* antud tingimustest, ning asendas need ajalooliste tingimustega. Deleuze’ki rõhutas just seda perioodi selgitades, et siin annab Foucault diskursiivsusele mittediskursiivsuse ees ilmse eesõiguse, kuid samas ei väida kunagi, justkui mittediskursiivust olemas poleks või et seda „vaja” poleks. Öeldav ja nähtav on Foucault’l alati kaks heterogeenset vormi, need on loomult erinevad, kuid eeldavad teineteist vastastikku, „embavad ja ajavad teineteist taga”, nagu ütleb Deleuze.<sup>67</sup> Ka oma eelmainitud kunstiarheoloogia visandis jätab Foucault võimaluse avatuks, öeldes, et kunst on diskursiivne praktika „vähemalt ühes oma dimensioonis”. See ju viitab võimalusele, et kunstil on

---

<sup>65</sup> Kunstiarheoloogia näiteks võib ehk pidada Foucault’ kuulsat käsitust Diego Velásquezi maalist „Las Meninas” (vt. Foucault, M. *Les Mots et les choses*, Pariis: Gallimard. 1966, lk. 19-31.) Kuid see jäi *Teadmiste arheoloogia* vaatepunktist juba minevikku; kui ütleme, et kunstiarheoloogia jäi tal kirjutamata, siis peame silmas *Teadmiste arheoloogiale järgnenud* teoseid.

<sup>66</sup> Vt. Deleuze, G. Foucault, lk. 117

<sup>67</sup> Op. cit., lk. 74.

dimensioone rohkem. Mida ta silmas peab? Kas „puhast visiooni, paljas žesti oma vaikivate ja igavesti tühjade tähendustega”? Selline sõnastus näitab selgelt, et teos on Foucault' jaoks lakanud olemast tõe loodumine, mis sellisena vääriks aupaklikku suhtumist olgu või „vaikivatesse, igavesti tühjadesse tähendustesse”. Vaatame siis praegu Foucault' kunstinägemist sealt, kus see lähtub – diskursuse väljalt. Iseloomustamaks seda positsiooni, püüame taas jälgida suunda, mille Foucault' pilk siin võtab.

Alustuseks meenutame, et eespool püüdsime näidata Foucault' vaateviisi vertikaalsust „Hulluses ja arutuses”. Nüüd on aeg küsida, kas vertikaalsuund on säilinud või kas avaldub see varasemaga võrreldes kuidagi teisiti. Kõigepealt otsime „Teadmiste arheoloogiast” vertikaalsusele viitavat sõnakasutust ja lisame neile kohtadele omalt poolt kursiivi.

„Niimoodi kirjeldatud strateegiate juured ei peitu valiku tummas diskursuseeelses *sügavikus*, mis on ühtaegu diskursust ettevalmistav ja fundamentaalne.”<sup>68</sup>

„Niimoodi kirjeldatud mõistete-eelsus ei visanda *mitte horisonti*, mis ajaloo *sügavusest esile kerkiks* ja püsiks, vaid annab – oma kõige „*pinnalisemal*” (*diskursuse*) *tasandil* – hoopis rea reegleid, mida seal tegelikult on rakendatud.”<sup>69</sup>

„Sellises analüüsis, mille ma olen ette võtnud, puuduvad sõnad sama otsustavalt nagu asjad; enam ei kirjeldata sõnavara ega pöörduta kogemuse elava täiuse poole. Me ei tule tagasi diskursuseeelse seisundi juurde, kus pole veel midagi öeldud ja kus asjad alles vaevu *tähtsavad* hallis valguses; me ei lähe *teispoole* diskursust, et leida üles vormid, mille ta on loonud ja *selja taha* jätnud – me jääme, me püüame jääda diskursuse enda *tasandile*. [---] ... tahaksin näidata, et „diskursused”, nii nagu neid võib kuulda või lugeda, ei ole, vastupidiselt ootustele, asjade ja sõnade lihtne lõikepunkt: asjade ähmane *lõim* ja sõnade ilmne, nähtav ja värviline *ahel*; ma tahaksin näidata, et diskursus pole *õhuke kontakti* või *vastuolupind* reaalsuse ja keele vahel või leksika ja kogemuse keerukus; ma tahaksin näidata konkreetsete näidete varal, et analüüsidiskursusi endid, võib näha lõtvumas sõnade ja asjade pealtnäha nii tugevat embust ja tekkimas diskursiivsele praktikale omast reeglite kooslust.”<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Foucault, M. *Teadmiste arheoloogia*, lk. 65.

<sup>69</sup> *Op. cit.*, lk. 60.

<sup>70</sup> *Op. cit.*, lk. 48.

Siin räägib Foucault *sügavikust* – diskursuse-eelsesusest –, kuid alati negatiivses võtmes, deklareerides, et ta *enam sinna ei lähe*. Arheoloogiline analüüs peaks tema järgi toimuma diskursuse tasandil, mis on „kõige pinnalisem”. Nagu öeldud, kuigi Foucault ei eita mittediskursiivse, diskursuse-eelse „kihi” olemasolu, langetab ta valiku horisontaalse („pinnalise”) nägemise kasuks. Kunsti arheoloogilise analüüsi visandis soovitab ta küsida kunsti algelementide kohta – kas need on nimetatud, lausunud, kontseptualiseeritud diskursiivses praktikas, ning kuidas annab endast kunstis märku teadmine, millele diskursiivne praktika on „aset andnud”. Võttes arvesse, et sealsamas nimetab ta diskursiivset tasandit „kõige pinnalisemaks”, jõuame (esialgu) järeldusele, et filosoofi pilk liigub nüüd ringi sellel samal pinnal, seega horisontaalselt.

Vahepeal mainigem, et säärasesst horisontaalsest (pinnalisest) kunstinägemisest leidub teisigi näiteid, tegelikult vertikaalsed ongi vähemuses. Ühe markantsema näite horisontaalsest kunstinägemisest pakub Georges Dickie oma institutsionaalse kunstiteooriaga, mille ta avaldas trükis 1974. aastal (niisiis „ajaloolise koe sees” mitte kaugel Foucault’ kunstinägemise horisontaliseerumisest), pakkudes välja järgmise definitsiooni: „Kunstiteos, liigitavas tähenduses, on (1) artefakt, (2) see, mille reale tahkudele on keegi isik või isikud, kes tegutsevad teatud sotsiaalse institutsiooni (kunstimaailma) nimel, andnud hindamise kandidaadi (*candidate for appreciation*) staatuse.”<sup>71</sup> Selline institutsionaalsuse mõiste kutsus esile palju kriitikat, mispeale Dickie pidi täpsustama, et ta ei pea silmas mingit „klikki”, vaid teatud informaalset kultuuri praktikat, tausta, mis teeb kunsti loomise võimalikuks. 1984. aastaks muutis ta oma käsitust selle võrra, et institutsiooni ei moodustagi isikud, vaid kunst kui sotsiaalne prakika koosneb mitmesugustest konventsioonidest ja reeglitest, mis määratlevad eelkõige kunstniku ja publiku rolli. M. Sutrop nendib Dickie vaateid kokku võttes, et „institutsionaalne kunstiteooria tegeleb vaid küsimusega, kuidas artefaktid saavad kunstiteose staatuse”,<sup>72</sup> samas aga väldib küsimust, milles see staatus seisneb. Selles seisnebki institutsionaalse kunstiteooria kimbatuse.<sup>73</sup>

Püüdes nüüd Dickie teooriat visualiseerida, näeme, et sellel puudub vertikaalmõõde. Kunst toimub tervenisti teatud praktika raames tegutsevate ja kõnelevate *isikute vahel*. Pole juttu sellest, kuidas kunstiteos vastu võetakse, kuidas ta vaatajale mõjub – peale selle, et vaataja „annab vastu” oma hinnangu. Samuti pole näha, et teose loomist ajendaks miski muu peale pildi publikule „etteseadmise” ja noilt hinnangu „tagasisaamise”.

---

<sup>71</sup> Sutrop, M. „Mis on kunst? Institutsionaalse esteetika kimbatuse”. – *Akadeemia*, 1998:8, lk. 1657-1658.

<sup>72</sup> *Op. cit.*, lk. 1660.

<sup>73</sup> *Op. cit.*, lk. 1669.

Kuid kahtlemata on institutsionaalse kunstiteooria puhul tegemist igati modernse kunstinägemisega. Just niisugusega, mida omakorda nägi ja kirjeldas Martin Heidegger oma juba 1938/39. aastail kirjutatud teoses „Meelestus”, mis avaldati küll alles aastal 1997.<sup>74</sup>

„Kunst viib sel ajastul täide oma senise metafüüsilise olemuse. Selle märgiks on kunstiteose kadumine, olgugi et mitte kunsti kadumine. See muutub üheks mahhinatsiooni ehk mahhineerimise [*Machenschaft*] täideviimise viisiks oleva ümberehitamisel sisseasetu tingimatult kindlaks päetavuseks.”<sup>75</sup>

„Kaunis on see, mis meeldib ja peab meeldima röövlooma *inimene* võimu-olemusele; põhimääratluse taga varjub aga juba ta üleminekuline olemus, kuivõrd teose kadumises puhta mahhineerimise kasuks kindlustub juba oleva täielik olemishüljatus. Sellepärast langeb seejuures ära mis tahes võimalus otsida siin selle kunsti „mõtet”, mis võiks veel ta „loometeoste” „taga” või „kohal” valitseda. Kunst muutub jälle – aga mitte pelgas tagasilanguses, vaid täide-viimises – *τέχνη*’ks, muidugi uusaegse tehnika ja historia kujul. Ta on oleva tehtavuse [*Machbarkeit*] tingimatu kättetoimetamise sisseseadmine kunsti sobitatuse kujul mahhinatsiooni, s.t. talle meeleheaks.”<sup>76</sup>

Dickie ja Heideggeri kunstinägemine on selgelt vastandlik. Nad näevad üht ja sama protsessi, kuid täiesti erinevas valguses. Mis koht kuulub selles valguses Foucault’le? Ta sõna otseses mõttes visandas oma filosoofia alusel horisontaalse kunstinägemise võimalikkuse – kuid jättis selle tegelikult täide viimata. Muidugi, ka hilisemates teostes leidub mitmesuguseid pilte, nii narratiivseid kui ka figuratiivseid, kuid neid kasutab Foucault alati vaid vahendina oma diskursiivses praktikas, mitte enam looduva tõe allikana ega traagilise kosmilise kogemuse avaldumisena.

Vahetades taas vaatenurka, küsime edasi: kas niisugune nägemine, mis vaatleb kunsti diskursiivse praktikana, diskursuse „kõige pinnalisemal” tasandil, nagu Foucault ütles, on visualiseerides tõepoolest täiesti kahemõõtmeline? Näiteks „Teadmiste arheoloogia” peatükis „Objektide moodustamine” hullumeelsuse kui objekti moodustumist käsitledes leidis Foucault,

---

<sup>74</sup> Matjus, Ü. „Esteetika ületamisest”. – M. Heidegger, *Kunstiteose algupära*, lk. 184.

<sup>75</sup> M. Heidegger, *Kunstiteose algupära*, lk. 144.

<sup>76</sup> *Op. cit.*, lk. 145.

et kõigepealt tuleks „kaardistada nende (diskursuseobjektide) esmased *ilmumispiinnad*: näidata, kus need individuaalsed erinevused [---] võivad esile kerkida, et neid seejärel saaks nimetada ja analüüsida.”<sup>77</sup> XIX sajandil hakkasid Foucault’ sõnul toimima hullumeelsuse uued ilmumispiinnad, millest esimesena ta nimetab „kunsti tolle isikliku normatiivsusega”, edasi seksuaalsust ja karistussüsteemi. Kuigi kunsti nimetatakse siin otsesõnu pinnaks, kõneleb Foucault ikkagi erinevuste *esilekerkimisest*. Viimane pole mõistagi kuigivõrd range termin, aga võimalik, et selline sõnavalik tuleneb Foucault’ enda nägemisest, mille järgi mittediskursiivsus asetseb diskursiivsuse *all*. Seepärast näib, et nüüd vaatab ta piltidele pigem „ülalt alla”, mitte „alt üles” nagu „Hulluses ja arutuses”. Tähtis pole enam teose enda tõde, vaid seda ümbritsev „kude” – kõikvõimalikud sotsiaalsed ja ajaloolised võrgustikud, funktsioonid, reeglid, eriti aga tohutu tekstitehnika, mis võib põhimõtteliselt lõputult kasvada ja moodustab siinkirjutaja visualiseerimiskatses vahelduva tumedusega pulseeriva udukogu, mis aeg-ajalt paisub ja tumeneb, aga võib ka kas üleni või kohati hõreneda ja kahvatumaks muutuda – olenevalt sellest, kui palju selle udukogu tuuma (mille kogu ise ära varjab) moodustava pildi ümber parajasti räägitakse. Mainis ju ka Foucault ise äsja toodud tsitaadis, et diskursus pole *sõnade ilmne, nähtav ja värviline ahel*, mis lõikuks *asjade ähmase lõimega*. Vähemalt siis, kui see vaadeldav „asi” on kunstiteos, muudab vahv diskursus ta küll ähmaseks, aga sõnad ei moodusta mingit selget ühtlast ahelat, vaid just tiheda läbipaistmatuse – vähemalt juhul, kui meie eesmärgiks ikka on *näha* kunstiteost. Moodsa kunsti säärast kummalist arengusuunda märkas ka Arthur Danto („Teos läheneb nullile, diskursus selle kohta aga lõpmatusse.”<sup>78</sup>) ning see sundis teda küsima, kas just nõnda ei või saabuda kunsti lõpp selles mõttes, milles seda oma dialektilise arenguloogika alusel kuulutas juba Hegel.

„Teadmiste arheoloogias” mainitud diskursuse pinnalisest tasandist kõneldes tuleb aga kindlasti lisada, et Foucault’ hilisema loomeperioodi maailm – mida läbib võim kui „produktiivne võrgustik, mis läheb läbi terve sotsiaalse korpuse” – ei ole lame, pinnaline, vaid omal kombel selgelt ruumiline. Intervjuus „Tõde ja võim” ütles Foucault oma viimase aja loometöö kohta: „Mis ülesehituse probleemidesse puutub, siis tahtsin ma näha, kuidas neid oleks võimalik lahendada ajaloolise koe enese sees, ilma et neid peaks tagasi viima moodustavale objektile (hullumeelsus, kuritegevus või mis tahes).”<sup>79</sup> See „kude” ei ole tasapinnaline, vaid ruumiline. Foucault’ hilisem võimu-maailm paistab teatud määral sarnane Heideggeri maailmaga: sarnasus seisneb just ruumilisuses. Ainult et Foucault’ võimu-

<sup>77</sup> Foucault, M. *Teadmiste arheoloogia*, lk. 41-42.

<sup>78</sup> Danto, A. „Kunsti lõpp”. – Tlk. M. Väljataga. *Looming*, 1995:11, lk. 1556.

<sup>79</sup> Foucault, M. „Tõde ja võim”, lk. 36.

maailmas toimivad üksnes reaalsed asised jõud, mitte olemise sügavad vood, ja kui siinkirjutaja püüab võimumaailma visualiseerida, paistab see pigem suletuna, sfäärilisena, erinevalt olemise avatu'st.

Nüüd proovime vaadata, kuidas „näeksid välja” kunstiteosed kui nähtavused Foucault' kõne all oleva *visandi* tingimustel. Ühe sellise katse tegi juba John Rajchman, esitades terve rea küsimusi, mis lähtuvad Foucault' ideest ja avardavad seda:

„Tolle „positiivsuse” uurimine tähendaks küsida, kuidas on kokku viidud kontseptid, mis määravad maalide nähtavuse võimalikkuse: kus neid nähakse, mis vahenditega, kes neid näeb ja nii edasi. Millise „mõtlemissüsteemi” põhjal eristusid välja maalimise „objektid”, st. nende asjade klass, mida saadi maalida? Ja kuidas oli too eristus seotud ruumidega, milles maale võidi näha (kirik või loss, galerii või muuseum), samuti nende ruumidega, milles maale võidi teha (stuudio, akadeemia jne), aga ka õiguslike ja majanduslike reeglitega, mis määrasid kindlaks maalide omaniku staatuse ja maalide ringluse? Mil moel mõisteti „kunstnik-olemist”? Kuidas said tehnoloogilised uuendused osaks maalimisele avatud „tehnikate” ratsionaalsusest või intelligiiblusest? Kuidas sai maalimise „materiaalsus” millekski enamaks kui „kontekstiks”, milles kunsti nähti või tehti – osaks kunsti mõistmise viisist (nagu Foucault ütles, et Manet oli esimene muuseumikunstnik)? Ja kuidas oli maalimise kontseptuaalse ruumi konstruktsioon seotud teiste väljade vastava ruumiga või maalimisega seotud väljade ruumiga ajastu mõtlemises?”<sup>80</sup>

Kui nõnda uurida „visuaalse sündmusi” maalikunsti ajaloos, siis selguks, et inimesed on maalides palju vähem vabad, kui nad arvavad, ning et maalimise praktikas on palju rohkem kontseptuaalseid „regulaarsusi”, kui nad ette kujutavad; aga kuna just seesama regulaarsus avab maalimise muutusteks ja transformatsioonideks, on inimesed maalides samas palju rohkem vabad, kui nad ette kujutavad – nõnda kõlas Rajchmani lõppjärelendus oma katsest „arheoloogilist” kunstikäsitust eksplitseerida.<sup>81</sup> See Foucault' visandi laiendus sobib igati hästi kokku „Teadmiste arheoloogia” askeetliku stiiliga ning Deleuze'i *nähtavuste* mõiste kõige lihtsama versiooniga: nähtavus on see, mis on *tehtud* nähtavaks. See polnud aga nõ. lõplik tõde nähtavuste kohta. Teisal ütles Deleuze, et nähtavused pole lihtsalt vaade, vaid ka tegevuste ja kirgede, aktsioonide ja reaktsioonide kompleksid. Kõige selle jaoks ei paista pinnalises

<sup>80</sup> Rajchman, J. „Foucault's Art of Seeing”, lk. 93.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

diskursiivses praktikas eriti ruumi jätkuvat, küll aga on siin eos üks võimalus, mis Foucault'l endal samuti realiseerimata jäi. Eespool ütlesime, et Foucault ei kirjutanud tegelikult kunagi valmis „kunsti arheoloogiat”. Aga ta ei kirjutanud ka võimupõhist kunstikäsitust, mis küll võiks avada vägagi iseäraliku vaatevälja – eriti juhul, kui mõista võimu vaid piiratud tähenduses, puht poliitiliselt. Mis rolli täidavad pildid poliitikas? Või üldse tänapäeva maailmas, kus Heidegger juba ammu enne Foucault'd nägi moodsa kunsti sündi saada „röövlooma *inimene* võimu-olemusele” meeldivaid „elamusi” pakkuvaks masside liigendusvahendiks ...

Teiselt poolt, kui defineerida võimu laiemalt, kõikeläbiva produktiivse võrgustikuna, siis vääriks ka selle suhe kunstiga järelemõtlemist. Üks Foucault' võimudefinitsioonidest (või pigem iseloomustustest) kõlab järgmiselt: iga vorm on jõusuhete kompositsioon; kui jõud on antud, küsitakse endalt esiteks, milliste väljaspoolsete jõududega nad suhestuvad, ja siis, milline vorm sellest sünnib [*découle*].<sup>82</sup> Huvitav, kuidas oleks Foucault kommenteerinud üht juhtumit, mis leidis aset skulptor Peeter Mudistiga. Ta jutustab oma raamatus „Ratsukäik”:

„Kui võtta põllukivi, siis alguses käsi ei tõuse teda muutma või talle uut nägu andma, see oleks nagu käe tõstmine elava asja vastu. Enne ma ei saanud aru, miks neil kividel niisugune külgetõmme on. Alles tüki aja pärast taipad, et see tuleneb meie ajaloost. Kui mõelda, siis kõik need kivikalmed on ju põllukividest tehtud. Kivi on üks põhiline asi eestlase jaoks – see on püüd jäävuse ja muutumatuse poole. Üks esimesi kiviportreid, mis ma tegin: ma sõitsin jalgrattaga ja järsku mulle tundus, et miski pole päris korras. Keerasin tagasi, läksin tüki maad põllu peale, ja seal ta oli. Ja tõesti – niisugune kivi, mida ma hiljemgi ei ole kusagilt mujalt saanud. See oli mingi põhjafraktsioon, viimane jääk või niisugune sade... „Patsi” on selle kuju nimi praegu.”<sup>83</sup>

See lõik võimaldaks huvitavat analüüsi, kus võiksid moodustada sünteesi Foucault' varajase („Hulluse ja arutuse”) ja hilise, võimufilosoofia perioodi vaated. Kas „põhjafraktsioon, jääk või sade”, kivide ja kunstniku vastastikune tõmme võiks kõlada kokku Foucault' varajase, Heideggeri mitte-esteetilist kunstikäsitust meenutava käsitusega? Ja mis puutub võimufilosoofiale vastavasse jõusuhete kompositsiooni, siis näeksime huvitavat „pilti” juba üksnes antud juhtumist erinevaid jõudusid „välja

<sup>82</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 131.

<sup>83</sup> Mudist, P. *Ratsukäik*. Tallinn: Hilana. 2002, lk. 290.



eristades”: elava asja jõud, mis hoiab skulptorit kätt kivile külge panemast; mõistatuslik külgetõmbejõud; muinasusundi jõud; jäävuse ja muutumatuse püüu jõud; jalgratta jõud; kivi kui põhjafraktsiooni jõud; skulptuuri „Patsi” jõud; ja viimaks see X-jõud, mis sundis jalgratturit tagasi keerama ja põllu peale minema ...

Võib-olla liikus Foucault oma „Seksuaalsuse ajaloos” võimupõhise kunstifilosoofia poole, ainult et – talle nii omase ettearvamatusena – seal ei ole kõne all eelkõige traditsiooniline kujutav kunst, vaid „eksistentsiesteetika”.<sup>84</sup> Teos ei olegi siis enam ilmumispind, vaid inimesest endast hakkab kujunema teos – nii „heas” kui ka „halvas” mõttes. Foucault kuulutas mäletatavasti, et „kõik on ohtlik” – mitte et miski on halb ja miski on hea.

Ja lõpuks võikski vaadelda Foucault’ kunstinägemist selle tema hilise tõdemuse – „Kõik on ohtlik!” – valguses.

Oma 1973. aastal ilmunud raamatus „See ei ole piip” (mis sai alguse 1966. aastal R. Magritte’iga peetud kirjavahetusest ja 1968. aastal kirjutatud samanimelisest esseest) kirjeldas Foucault sõna ja kujutise suhet järgmisel dünaamilisel ja ruumilisel moel:

„Niisiis tuleb tunnistada, et kujundi ja teksti vahel esineb terve rida läbipõimumisi või pigem ühelt teisele suunatud rünnakuid, vastasmärklaua pihta heidetud nooli, õõnestus- ja hävitustegevusi, piitsahoope ja haavu; lahinguid.”<sup>85</sup>

„Ja siis tekivad selles lõhestatud ja triivivas ruumis kummalised seosed, toimuvad sissetungid, äkilised hävitavad invasioonid, piltide varingud sõnade keskele, verbaalsed väljusähvatused, mis õõnestavad ja lõhkavad joonistusi.”<sup>86</sup>

Foucault’ kõneleb kujutise ja teksti suhtest sõja (*polemos*’e) kujundi kaudu. Deleuze juhtiski tähelepanu sellele, et Foucault’s on herakleitoslikkust rohkem kui Heideggeris, tema suures eelkäijas, kellest tema tee lahku viis osaliselt ka sellepärast, et nii ontoloogia kui ka fenomenoloogia olevat olnud liiga „patsifitseerivad” – rahustavad.<sup>87</sup> Kui visualiseerida seda „sõda” pildi ja teksti vahel, mida kirjeldas Foucault, näeme juba multidimensionaalset liikumist; „nooled” sõnade ja asjade vahel ei lenda lihtsa sirgjoonena ei horisontaalis ega vertikaalis, vaid pigem keerist meenutavalt. Kuid üks kõla ju üks Herakleitose kuulsaid

<sup>84</sup> Vt. Rajchman, J. „Foucault’s Art of Seeing”, lk. 116.

<sup>85</sup> Foucault, M. *See ei ole piip*. Tlk. K. Sisask. Tallinn: Pelerin. 2004, lk. 20-21.

<sup>86</sup> *Op. cit.*, lk. 36.

<sup>87</sup> Deleuze, G. *Foucault*, lk. 120.

lausumisi nõnda: „Sõda on kõigi asjade isa.” Ka sõnad ja pildid ei hävita üksteist vastastikku oma sõjas, vaid nende loendamatutest kokkupõrgetest sünnib (antud juhul Foucault’ filosoofias) alati midagi uut. Piltide kui mittediskursiivsuse ja teksti kui diskursiivsuse läbipõimunud loov voog kandub selgelt nähtavana läbi kogu Michel Foucault’ filosoofia. Mõningaid selle voo sõlmpunkte püüdsimegi käesolevas töös lähemalt vaadata.

Foucault’ nägemine või pilgu suund liikus, nagu nägime, vertikaalist horisontaali ja siis muutus sfääriliseks. Mis tähtsust sellel on, võidakse küsida. Uku Masing on oma artiklis „Mõtlemisest ja tuleviku inimesest” kirjutanud joonelisest, pinnalisest ja ruumilisest mõtlemisest, osutades ühtlasi nende mõtlemisviiside mõjule, tagajärgedele. Jooneline mõtlemine on omane piiratud egoistile, kes näeb silme ees ainult üht „sihti” ja satub sagedasti konfliktidesse, kui keegi talle teele ette jääb – sest tal pole oma piiratuses teisest möödapääsemiseks ruumi. Pinnaline mõtlemine on tänapäeval kõige levinum, see seisneb terves mõistuses ja oskuses ümbritsevatega „läbi saada”, teiste huve arvesse võtta. Kuid „ruumilist mõtlemist leidub ainult väheste juures pidevalt ja enamiku inimeste juures ainult harva. Sinna kuuluks säärane mõtlemine, mis igal juhul arvestab universumiga, vaatleb maailma kuidagi *sub specie aeternitatis*. Nõnda mõeldakse filosoofias ja usundites, kuid muidugi mitte alati, sest on küllalt usklikke, filosoofe ja teadlasi, kes mõtlevad ainult pinnaliselt ja see, mida tavaliselt nimetatakse teaduseks, ei olegi jõudnud kaugemale, ta tunnistab universumi olemasolu, kuid teeb sellest ainult pinnalised järeldused.”<sup>88</sup> Foucault’ kunstinägemine oli ruumiline eelkõige „Hulluses ja arutuses”, kus hullus, looming ja pildid moodustasid üheskoos traagilise kosmilise kogemuse ja ilmnesisid vertikaalsena „maailmas endas”. Diskursuse pinnalisel tasandil ähvardas kunst (ja selle nägemine) lühiajaliselt („Teadmiste arheoloogias”) muutuda horisontaalseks ehk pinnaliseks. Võimu-maailma ja selle ajaloolist kude vaadeldes kujunes Foucault’ filosoofiline nägemine taas ruumiliseks, ainult et mitte enam avatuna, vaid sessesamasse võimuvõrgustikku suletuna; sel perioodil ta kujutava kunsti teoste rollist otsesõnu enam ei kõnelnud.

---

<sup>88</sup> Masing, U. „Mõtlemisest ja tuleviku inimesest”. – *Vaatlusi maailmale teoloogi seisukohalt*. Tartu: Ilmamaa, 1993, lk. 351.

## Mitteformaalne lõppsõna

Foucault' kunstinägemist ja selle kirjeldusi uurides jõudsin ise äranägemiseni, et kunstiteosed asuvad mittediskursiivse ja diskursiivse piiril. Seal on nende koht. Ja piiripealsest kohast tuleneb ka nende töö, see mõju, mida nad mõttemaailmale avaldavad. Foucault kui filosoof ei saaks piltideta elada või vähemalt mitte luua, sest piltidega kaasneb ebakindlus, milleta looming pole võimalik. Ta pühendas oma elu – vaevalt et täiesti teadlikult, aga „saatuse” poolest – võitlusele, mis täpsemalt öeldes oli *vabastusvõitlus*. Ta püüdis alati vabastada ennast ja teisi (lugejaid) enesestmõistetavuste tarretavast haardest. Osa neist enesestmõistetavustest on mõttelised, tõekspidamised, osa sõna otseses mõttes silmanähtavused. Foucault tõesti vihkas enesestmõistetavusi – võib-olla sellepärast, et tajus, et ta ise oma ajas enesestmõistetav ei ole. Enesestmõistetavuste järgi oleks teda mõistetud kui mitte just surma, siis vähemalt nähtamatusse ja hääletusse.

Ometi tuleb tunnistada, et see Foucault' filosoofiline töö, mida just nimetasime vabastusvõitluseks, polnud eales tühiselt destruktiivne. Enesestmõistetavuste ja korra rikkumise kohta võiks tuua lõputu hulga näiteid, mis siiski on destruktiivsed. Sülitada maha, loopida prügi laiali, trampida muru peal, ropendada, kopsida kingaga laua peale. Mälestus Hruštšovi seesugusest žestist ÜRO-s püsib ajaloolises mälus sellepärast, et seda kannab võimudiskursus. Anonüümselt selline žest samasugust mõju ei saavutaks. Või kui näiteid tuues filosoofiale lähemale nihkuda, võiks mõelda keskustelule, millele üks osapool mõistlike argumentide lõppedes – või kui tal neid ei olnudki – paneb punkti häälotsusega „plä-plä-plä.” Võin tuua veel ühe näite oma õpetajakogemustest – olgu see üks neist „lugudest”, narratiivsestest piltidest, mida Foucault ise nii väga armastas. Niisiis: oli kord üks õpilane, kes loengutes avaldas arvamust iga kõnealuse filosoofi peale. Õpilase aktiivsus tunnis on ju hea! Paraku oli sel õpilasel ainult kaks arvamust: „See on idiotism!” ja „See on nonsens!” Mõnikord piirdus ta ühega neist fraasidest, mõnikord kasutas suurema efekti saavutamiseks mõlemat. Kuna olin tollal algaja õpetaja, ei saanud ma toimuvast tükk aega aru. Ootasin koguni, et lõpuks ehk jõuame mõne filosoofini, kelle kohta ta ütleb midagi muud. Seda ei juhtunud. Aga üks õpetaja ikka rõõmustab, kui õpilased tunnis kaasa löövad ja kas või vaieldagi püüavad. Vaidlus on ju ka üks dialoogi vorm ja filosoofia õpetamisel ütle mata oluline eesmärk. Kõnealuse õpilase puhul panin aga tähele, et minus tekkis iseäralik tummusehetk: tahaks nagu õpilasele vastata, kuid ei leia kohta, ei ühtegi punkti, kust dialoogi alustada. Ei leia sõnu. Lõpuks tuli pähe, et ainus adekvaatne vastus oleks: „Ise te olete idiot ja nonsens.” Õnneks suutsin suu pidada. Vastasel juhul oleks tekkinud destruktiivne

pseudodialoog, mis kuhugi ei vii. Aastaid hiljem hakkasin küll tundma teatud tänulikkust selle õpilase vastu, kes tahtmatult kinkis mulle sellise destruktiivse tummusehetke kogemuse.

Nagu öeldud, Foucault' vabastusvõitlus polnud destruktiivne. Selle eest võlgnebki ta paljuski tänu piltidele. Piiril asuvad pildid kerkivad esile mittediskursiivsest kihist, olgu see siis olemise sügavus või *toores* maailm. Nad on ühtaegu võõrad ja tuttavad, sisaldades *midagi muud*, kuid olles siiski loetavad, sõnastatavad. Raske öelda, miks Foucault loobus tungimast oma pilguga piltide võõruse kihti, sellesse, mis on seotud „toore kogemusega”, metsiku maailma endaga. Võib-olla sellepärast, et see oleks viinud teda taas lähemale fenomenoloogiale, millest ta eemalduda püüdis. Või kuna see võinuks kaasa tuua teadmata kui pika tummuseperioodi. Kas tummus oleks ähvardanud osutada adekvaatseks hoiakuks piltide võõruse ees ning kustutanud seega filosoofi enda? Või teine võimalus: Foucault jäi „oma poolele” teatud respektist „vastase” suhtes. Soovi korral oleks ta igatahes suutnud luua mingi teooria piltide toormaterjali kohta, oleks võinud selle katta diskursuse tiheda võrguga. Kuid kas see poleks olnud Pyrrhose võit? Kui *teist* enam polegi – kas ei tähenda just see väljapääsmatut siplemist diskursuse võrgus, olgu see või iseenda punutud?

Jääb mulje, et Foucault respektieris pilte sellepärast, et need sõna tõsisel mõttes annavad ruumi enesestmõistetavustest *lahkulöömiseks*, *tagasiastumiseks*, *kõrvaltvaatamiseks*. Ilma nendeta ei pääseks me diskursuse ajastuomasest enesestmõistetavusest välja. Foucault oli ju veendunud, et midagi *täiesti võõrast* ei suuda keegi näha ega mõelda. Ainus vabadus, mänguruum, on niisiis see, mille avab *teine*. Ja kõik nähtav, pildid kaasa arvatud, on keele suhtes alati teine. Pilt on ühtlasi *loetav* teine ja tänu sellele ei ähvarda filosoofi haihtumine, kui ta mõneks ajaks vaikselt vaatama jääb ja siis ennast uuesti diskursuses uue, vaba sõnumiga nähtavaks teeb. Foucault tajus diskursust tervikuna kujundlikult kas pomina, sosinana või värvides – hallina. Ja mitte sellepärast, et diskursus oleks igav, vaid et kõik toonid segunevad sellise tiheduse ja kiirusega, et inimlik vaade ei suuda seal nüansse tabada. Pilt aga seisab vaikselt paigal, ta ei põgene, ei karju sinust üle, vaid avab sulle vaate, mis järgnevalt heidab valgust ennenägematutele, õigemini ähmaselt hallidele aladele diskursuses, ja viimaks on veel nii helde, et lubab seda kõike lugeda. Üks väheseid identiteete, mida Foucault vabatahtlikult endale lubas, oli: olla lugeja.

Ja ometi paistab, et Foucault pidas piltidega ka omamoodi võimuvõitlust. Oma mõtteteekonna alguses oli ta altim piltide lummusele, sellele viljakale, konstruktiivsele sõnatusele, mida pildid mittediskursiivsuse saadikutena loomuldasa pakuvad, sellele „kesksele ebakindlusele”, millela pole loomingut. Filosoofina kuulus ta ise ikkagi vastasleeri – diskursiivsuse valda, ja mida aeg edasi, seda enam ta sellega samastus. Gilles Deleuze

märkis küll, et tegelikult ei tarvitseks Foucault kahetseda „Hulluse ja arutuse” romantismi, kuna see oli osa tolle teose ilust, ning et ka tema uus, ehkki „haruldast tüüpi” positivism oli samuti omal kombel poeetiline.<sup>89</sup> „Teadmiste arheoloogias” kipub Foucault’le iseloomulik üllatumisvõime jääma kogu selle vaeva varju, mida nõuab askeetlik selgus – lugemis- ja nägemisleidude kontrollimine, klassifitseerimine, eristamine, võrdlemine jne. Ühelt poolt pakkus Michel de Certeau selle põhjuseks, et Foucault’le avaldas survet „hästi-etableerunud teaduslike süsteemide praktiseerijate allergia tema stiili suhtes” (see ärritas neid rohkem kui Foucault’ väited ise). Teine põhjus, mida de Certeau enam ei pehmandanud sulgudes lisatud *võib-olla*’ga nagu eelmist oletust, seisneb selles, et niisuguse arengu tõi kaasa filosoofi üha kasvav sisemine selgusejanu, selgusekirg.<sup>90</sup> Selgusekirg – niihästi nägemises kui ka sõnastamises – kestab läbi kogu Foucault’ loominguga.

Selgus ja nägemine on kahtlemata omavahel seotud ning nende kahe põimumisest tuleneb mu meelest Foucault’ eelmainitud võimuvõitluse eriline stiil, kui ta piltide „kallal” jõudu proovib. Esiteks, see on ühtaegu vabastusvõitlus, nagu juba öeldud. Foucault loeb pilte selleks, et vabaneda ise ja vabastada teisi diskursuse enesestmõistetavusest. Võib-olla vabastab ta mõnes mõttes – vähemalt mõnel juhul – seeläbi ka pildi: kas või näiteks unustusest, kulumisest, igavusest, mille on sellele peale määrinud aja jooksul liiga diskursusekeskseks muutunud vaatajaskond. Paljud teavad küsimust: „Miks Mona Lisa naeratab?” Aga kui paljud mäletavad toda naeratust ennast kogu selle ehedas vahetus kirkuses? Teisisõnu ja väikese lisatähendusega võiks öelda, et „võitlus” ei käi siin elu ja surma, vaid ainult elu peale. Foucault ei tapa pilte, kui ta neist jutustab, vaid pigem vastupidi – ta elavdab neid. Ta ei tee nii, et sõnade võrk varjaks pildi lugeja silme eest – ta hoopis manab pildi lugeja kujutlusilmas esile. Tõsi, nõnda toimub piltides teatud metamorfoos, need näitavad ennast teisel tasandil. Kuid kas selline liikumine pole elule lähedasem kui surmale, mis pildi puhul seineks selles, et seda keegi enam ei näe ja pilt taandub eristamatuks materiaalseks massiks, millest ta end kunagi kunstniku käe läbi lahti rebis?

Siitsamast on saanud alguse peamine õppetund, mille Foucault on oma loominguga mulle kui lugejale andnud: ole elus, elusta tekste, pilte või mida iganes sa puudutad, pürgi elusamusele. Elusamus oli Uku Masingu meelest inimese ülim siht.<sup>91</sup> Tema igatses küll kompromissitult muutust, väljamurdmist täiesti teisele tasandile, ja kahetses, et ta ise sellega

---

<sup>89</sup> Vt. Deleuze, G. Foucault, lk 22.

<sup>90</sup> Certeau, M. de. Lk. 195.

<sup>91</sup> Vt. Masing, U. „Eesmärk: elusamus”. – *Meil on lootust*. Tartu: Ilmamaa. 1998, lk. 134-137.

enda arvates täielikult toime ei tulnud;<sup>92</sup> siiski aitab elusamus eesmärgina elada ka siis, kui see üliras mõttes saavutamata jääb. Et elusamus oli U. Masingu järgi nägemisega lähedalt seotud, kinnitab järgmine tsitaat intervjuust, kus küsiti veel kord selle varem puudutatud teema kohta: „Oluline on õppida selgemalt nägema. Kui inimene istub metsavälul ja vaatab, kuidas päike paistab põõsa peale – teisel päeval ei ole põõsa lehed enam samad. Iga silmapilk on ainukordne. Ja kui inimene seda näeb, on ta ka ainukordne. Ka ükski muusikapala ei ole teises ettekandes enam sama. Ainukordse nägemine on peamine. Kui inimene tõesti seda näeb, siis see, mis ta teeb, on ka ainukordne.”<sup>93</sup> Võib-olla peitub just siin võti mõistmaks, mis on siis M. Foucault’ filosoofias ja filosoofilises nägemises ainukordset.

Kuid teistpidi: mis on see surm, mille vastu võitleb filosoofia? Mis on filosoofia „rindelõik” juhul, kui inimest näha nii, nagu nägi Foucault oma hilisemal loomeperioodil: nende jõudude fookusena, mis panevad vastu surmale? Filosoofia rindelõik oleks siis vaimu kaitsmine halli igavuse ja tema eelväe – tardunud ja tarretavate enesestmõistetavuste eest. Igavus ongi vaimu (ja filosoofia) surm.

Nägemise ja lugemise elu seevastu seisneb selles, et kui sulle on midagi näidatud, vaata edasi; kui sulle on midagi lugeda antud, loe edasi. Olen seda ideaali juba kord püüdnud Foucault’ abiga järgida, kirjutades teemal „Kool kui õppemasin Michel Foucault’ haridusfilosoofia põhjal”.<sup>94</sup> Esimese impulsi andis mulle selleks üks Foucault’ järjekordsetest „piltidest”: „...terve armee tehnikuid tuleb võtma üle teatepulka timukalt, sellelt kannatuse vahetult anatoomilt: järelevalvajad, arstid, asutuste vaimulikud, psühhiaatrid, psühholoogid, haridustöötajad [*éducateurs*].”<sup>95</sup> Nägin enda kui haridustöötaja kohtumist timukaga, see vapustas; vapustusest väljapääsu otsides nägin aga ka seda, mis puudus Foucault’l: nimelt õpetaja olukorda õppemasinas, mille suveräänne juht ta kaugeltki ei ole. Püüdsin siis õpetaja rolli oma kogemuse põhjal kirjeldada. Nüüdki annan järele kiusatusele lõpetada käesolev töö väikese omaette *essee*ga – katsega, visandiga, mis sünnib sellest, et püüan Foucault’lt õpitud nägemisviisiga vaadelda üht endale olulist kunstiteost, et näha, kas see kõneleb mulle nüüd, pärast Foucault’ nägemisse süüvimist, midagi muud, kui ta kõneles enne.

Enne veel lisan viimase teatud mõttes vabandava vahemärkuse. Olles Foucault’ visuaalsuse teemat juba hulk aastaid mees kandnud, olen avastanud endas kirpeldamas ja end kammitsemas topelt süütunde. Üks süütunde on akadeemiline. Miks pole ma suutnud kunagi alustatud magistratuuri nii kaua lõpule viia, pettes sellega ootust, mis ülikoolil iga

<sup>92</sup> Vt. nt. „Ma mäletan elu”. Uku Masingu kirjad Vello Salumile. – *Akadeemia*, 1990:12; 1991:1.

<sup>93</sup> Masing, U. „Sulalumi pärnatüvel”. – Koostaja Luhaäär, I. *Kuldne kroon Eesti lipul*. Tallinn:Olion. 1992, lk. 11

<sup>94</sup> Lepikult, M. „Kool kui õppemasin Michel Foucault’ haridusfilosoofia põhjal”. - *Sirp*, 2009:15.05.

<sup>95</sup> Foucault, M. *Surveiller et punir*. Pariis: Gallimard, 1975, lk. 17.

tudengi suhtes on? Seesama akadeemiline süütunne sisendab kahtlust, kas ma üldse suudan Foucault' st akadeemilistele nõuetele vastava töö kirjutada? Teine süütunne on Foucault' enda ees. Tema ei vaadanud tagasi, teda ei huvitanud kuigivõrd, vähemalt mitte rohkem kui just hädavajalik, mida kõikvõimalikud kriitikud ja kommentaatorid tema teostest arvavad. Ehk oli sedasorti tekstimaailm tema jaoks liigagi diskursiivne? Inspiratsioon ja võimalus näha seda, mida enne pole nähtud, lähtub ju pigem mittediskursiivsuse valdkonnast. De Certeau ütles pärast Foucault' surma välja selle, mida too eluajal püüdis öelda „ümberruuga”, leevendatud kujul. Nimelt de Certeau sõnul „olla klassifitseeritud koha ja kvalifikatsiooni vangiks, kanda autoriteedi aukraadipaelu, mis tagavad neisse uskujatele ametliku sissepääsu teatud distsipliini valda, olla lahterdatud teadmise ja positsioonide valdkonna hierarhiasse, kokkuvõtteks – olla „etablerunud” – see oli Foucault jaoks sulaselge surma võrdkuju [*the very figure of death*].”<sup>96</sup> Kas ei peaks ma siis tundma ennast tema tekste uurides ja sealt iga hinna eest väiteid välja noppides, järeldusi välja pigistades, nagu – vabandan väljenduse pärast – bakter laiba kallal?! Nagu oleks Foucault' looming vaid surnud tekstikehand, millesse mina kaevan oma algelise käigutee ja samal ajal toitun sellest ning ehk saan sellest veel kasugi? Selline üsna ebameeldiv kujutluspilt avaldab mulle seespoolt survet ja sunnib riskima, päris oma nägemust praktiliselt järele proovima. Valin oma „vastaseks” selles foucault'likus „jõuproovis” kunstiteosega Peeter Mudisti skulptuuri „Küsimikivi”. See on üks neist teostest, mis kord nähtuna enam meelest ei kustu ja „kummitavad” aeg-ajalt spontaanselt bachelard'likus mõttes.

---

<sup>96</sup> Certeau, M. de. „Laugh of Michel Foucault”, lk. 194.

## **„Küszikivi” – enne ja pärast Foucault’ kunstinägemisse süüvimist**

### Kohtumine Küszikiviga enne kunstinägemisse süüvimist

Tartus Kivisilla Pildigaleriis toimus Peeter Mudisti tööde näitus. Mäletan seda „elektrilööki”, mille sain ühte galerii väikesesse saali astudes. Tähelepanu köitis väike kivikuju ruumi keskel, eksponeerituna päris põranda ligidal. „Löögi” andis ta mulle juba oma kukla tagant, enne, kui lähedale jõudsin ja talle otse otsa vaatasin. Ma ei osanud sel hetkel midagi mõelda, aga tollessamas vaikuses tundsin, et edaspidi on mul „kivi südamel” – „Küszikivi”. Küllap ta täitis ühe tühiku mu vaimsetes otsingutes. Tahtsin varajases nooruses „närijaks saada”, aga ei teadnud isegi, mida nimelt nägema peaksin. Otsisin siis filosoofia- ja usundilooramatutest aseainet, kuni lõpuks taipasin: olen ju alati nägija olnud! „Küszikivis” nägin seda sõnatu küsimise seisundit, kus küsimus ise pole veel valmis. Lihtsat küsimisvalmidust, mis on pingeline ja piinavgi, aga millest ometi ei taha vabaneda. „Küszikivi” aitas minus eneses seda olekut kindlustada ja meeles pidada. Kivi tuli ja jäi *otsejoones* minusse, ma olin sellega rahul. Sellest piisas.

### „Küszikivi” jälleenägemine pärast Foucault’ kunstinägemisse süüvimist

Käesolevat tööd kirjutades tõsis „Küszikivi” lihtsalt niisama iseenesest korduvalt vaimusilma ette. Oletasin, et see peab kuidagi Foucault’ nägemisega seotud olema. Kas minu sõnatu seisund on mingil moel sarnane Foucault’ nägemiskirega, millega ta „luges” pilte „Hulluses ja arutuses”? Eks ma ju püüdsin ennast Foucault’ vaatepunkti asetada ja tema pilgu teed järgida. Näha seda, mida filosoof nägi, ja nii, nagu tema nägi. Ise tuleb sellist katset tehes võimalikult vagusi püsida. Niisama vagusi, nagu „Küszikivi” ette näitab. See skulptuur on lihtne, kunstnik on kivi pinda üsna vähe kujundanud. Mingit narratiivi sealt vastu ei vaata. Võib-olla kehastabki siis „Küszikivi” piltidele pärisomast sõnatust, sedasama, millega nad tekstidele vastupanu avaldavad, foucault’likus mõttes lahingut peavad? Ja kui „kõik on jõudude vahekorra tulemus”, nagu Deleuze üht Foucault’ põhiprintsiipi väljendas – mis jõud on siis koondunud „Küszikivisse”? Püüdes seda *vaadata*, näen õige paljusid jõude. Alustades geoloogilistest jõududest ja kunstijõududest, lõpetades Foucault’ endaga, kes „pani” mind jõudusid otsima. See jõudude pilt ei koosne enam sugugi ainult sirgjoonest, millega ma kunagi rahulolevalt kivi „omandasin”, vaid on *avatud ja liikuv* keeris. Nüüd ma pole enam see, kellel „Küszikivi” edukalt mällu talletatud nagu isiklikku mälu toetav märk. Olen tänu „Küszikivile” ja Foucault’le jõudnud endast välja, avatusse.



## Kokkuvõte

Käesolevas töös püüdsime selgusele jõuda küsimuses, kas Michel Foucault' filosoofiale iseloomulik visuaalsus, mida siinkirjutaja vahetult koges „Hullust ja arutust” tõlkides, tuleneb lihtsalt jutustavast esituslaadist või tema mõttemaailma spetsiifilistest, sügavamatest alustest. Näidanud alguses, et visuaalsuse teema on Foucault' loomingus väga mitmeharuline, hõlmates nn. teoreetilisi pilte, analüütilisi pilte ja figuratiivseid pilte, peale selle veel ulatuslikku järelevalve temaatikat, põhjendasime oma fookusevalikut kunsti kasuks sellega, et kunstiteoseid vaadeldes on filosoof kõige ilmsemalt ka ise nägija rollis (järelevalvest kirjutamine ei tähenda ju seda, et filosoof ise kellegi järele valvaks). Ja kuna Foucault ei tegelenud klassikalise tunnetusteooriaga, oli selge, et uurida tuleb talle omast *filosoofilist* nägemisviisi.

Foucault' filosoofilise nägemise omapära aitasid esimeses peatükis valgustada eelkõige tema kahe lähedase mõtte- ja teekaaslase Gilles Deleuze'i ja Michel de Certeau selleteemalised käsitused. Nõustusime Deleuze'i määratlusega: *filosoofiline nägemine tähendab näha seda, mida veel pole nähtud*. Temalt laenasime ka mõiste „nähtavused” [*visibilités*] – need on objektid, mis on nähtavaks tehtud, näha seatud teatud konkreetsetes ajaloolises formatsioonis, sõltuvalt selle korrast ja teadmistest. Nähtavuste mõiste töötab eriti hästi sotsiaalses ruumis, kuid me uurisime, kas seda oleks sobiv kasutada ka kunstiteoste puhul. Selgus, et Foucault' varajasel loomeperioodil, kui tema kunstikäsitus oli ontoloogiline, pildid pigem ilmsid omal jõul, nende „nähtavaks tegemine” polnud puht inimlik ettevõtmine ja selles suhtes ei saaks ka rääkida rangelt võttes „nähtavustest”. Teisest küljest – kui autor kirjeldab oma tekstis pilte verbaalselt, siis ta ikkagi „näitab neid”, *teeb need taas nähtavaks* – ja nimelt tänu sellele, et nendes suubuvad tema enda kired ja aktiivsus, tegevus. (See oli Deleuze'i järgi samuti nähtavuste omadus.) Niisiis pigem võiks nähtavusteks nimetada piltide kirjeldusi filosoofi tekstis: me näeme lugedes seda ja ainult seda, mida teksti autor meile näitab, mitte teost tervikuna. Viimaks nentisime, et kunstiteosed oleksid küll „nähtavused” Foucault' hilisema, „arheoloogilise kunstikäsituse” puhul – mis aga jäi Foucault'l endal kirjutamata. Selles kontekstis on nähtavustest kirjutanud John Rajchman – üks neist autoritest, kelle ülevaatlikust artiklist „Foucault' nägemiskunst” oli käesoleva töö kirjutamisel palju abi. Neljas autor, kellest selles peatükis kõnelesime – M. Jay – analüüsis Foucault' suhet nägemisega täiesti teisest vaatenurgast, keskendudes eelkõige järelevalve probleemile ning jõudes järeldusele, et Foucault' oli antiokulotsentrist. Siinkirjutaja ei

nõustunud M. Jay hinnanguga, et Foucault ei pakkuvat omalt poolt (pilgu ülemvõimule) „positiivset alternatiivi”, ning põhjendas oma seisukohta.

Teises peatükis keskendusime kunstile. Konstrueerisime „polaarse pingevälja” Foucault’ debüütteosest „Hullus ja arutus” (1961) ning esimest, nn. arheoloogilist loomeperioodi lõpetavast „Teadmiste arheoloogias” (1969) – selleks et valida Foucault’ üpris laiahaardelises ja mitte rangelt järjepidevas mõttemaailmas välja üks vaatepunkt, mis nõ. mahuks ühe töö raamidesse. Kuna need kaks *poolust* väljendavad Foucault’ kunstinägemises küllaltki vastandlikke momente, aitas see kontrastiprintsiip teemat mitmekülgset valgustada.

„Hulluses ja arutuses” oli veel märgatav Martin Heideggeri mitte-esteetilise kunstikäsituse mõju. Väitsime, et nii Heideggeri kui ka varajase Foucault’ (kunsti)nägemine on vertikaalne. Mõlemad kõnelevad maast kui kunstiteoste lättest. Ja kuna Foucault tõi selles raamatus märkimisväärse hulga eredaid näiteid kunsti vallast, lisasime veel ühe kujundliku nüansi vertikaalsele nägemisele, öeldes, et ta vaatab siin piltidele „alt üles”. Kunstis (nagu ka hulluses) kätkeb Foucault’ järgi „keskne ebakindlus”, millela looming pole võimalik. Lõpuks jõudsime järeldusele, et eelkõige just selles peitub põhjus, mille pärast Foucault ise piltide vastu nii sügavat ja kirglikku huvi tundis: olles ühtaegu võõrad ja omad, mittediskursiivsed ja siiski *loetavad*, annavad sageli just pildid filosoofile võimaluse „näha seda, mida veel pole nähtud”, „öelda seda, mida veel pole öeldud”. Selles mõttes olid pildid Foucault’ loomingus suurel määral „liikumapanevaks jõuks”.

„Teadmiste arheoloogias” asub Foucault ise juba diskursiivsuse poolel, deklareerides otsesõnu, et arheoloogiline kunstianalüüs peab tegelema kunstiga niivõrd, kui võrd see on diskursiivne praktika. Leidsime olevat tähendusrikka, et tegelikult Foucault ei kirjutanud kunstikäsitust, mille nõuded ta ise „Teadmiste arheoloogias” visandas. Ühe võimaliku seletusena pakkusime välja idee, et tolles teoses (ehk siis loomeperioodil) oli Foucault’ kunstinägemine muutunud horisontaalseks. Ta ise ütles, et diskursiivse praktikana toimuks kunst oma kõige „*pinnalisemal* (diskursuse) tasandil”. Kuna nüüd asub filosoof ise diskursuse „pinnal”, täiendasime ka eelmainitud kujundlikku nüanssi, väites, et ta vaatab piltidele „ülalt alla”. Kinnitasime toodud tsitaatide varal, et mittediskursiivsus, kuhu pildid kuuluvad, asub Foucault’ nägemise järgi (ja ka sõnul) *sügavikus*, diskursiivsuse *all*. Kuid ta teatas, et ta *sinna enam ei lähe*. Nõnda jõudis Foucault’ kunstinägemine (väga lühikeseks ajaks küll) üsna lähedale G. Dickie institutsionaalsele kunstiteooriale, mis, nagu väitsime, on samuti horisontaalne, sest kunst „toimub” selliselt nähtuna ainult publiku ja kunstnike *vahel*. Meenutasime selles seoses veel kord Heideggeri, kes samuti on kirjeldanud samasugust moodsa tehnika ajastule omast kunstiprotsessi, ainult et täiesti teisest vaatepunktist.

Lõpuks heitsime tollest polaarsest pingeväljast veidi edasi vaadates pilgu Foucault' hilisemale loomeperioodile, mil tema jaoks sai keskseks võimu mõiste. Tegime veel ühe visualiseerimiskatse, mis näitas, et võimumaailm paistaks pigem sfäärilisena, mitte vertikaalse ega horisontaalsena. Selline visioon toetub Foucault' ütlustele, milledes ta kirjeldab sõnade ja asjade, seega ka piltide ja tekstide suhet sõjana, lahinguna. Nüüd ei ole filosoofi pilk pilte vaadates enam nii selgelt vertikaalne või horisontaalne, vaid teeb kaasa piltide ja tekstide loova keerise, mis genereerib üha uusi pilte ja tekste. Selles valguses väitsime ka, et Foucault ei „tapa” pilte oma tekstiga, vaid vastupidi – elavdab neid, olgugi et teisel tasandil.

Püüdnud näidata, kuidas Foucault' kunstinägemise suund muutus vertikaalsest horisontaalseks ja siis sfääriliseks, viitasime sellise mõtlemis- ja nägemisviisi tähenduse selgitamiseks Uku Masingule, kes samuti nägi mõtlemist joonelise, pinnalise ja ruumilise.

Eelpool mainitud elavdamisvisiooni ajal lisasin tööle ka mitteformaalse lõppsõna, kus põhjendasin soovi lõpetada magistritöö ühe mitte just rangelt akadeemilise, aga see-eest loodetavasti foucault'liku „pildiga”. Mõtlesin järele oma suhte üle Peeter Mudisti skulptuuriga „Küsimikivi”, et näha, mida Michel Foucault' filosoofilisse nägemisse süüvimine on mulle endale õpetanud. Selgus, et mu nägemine, mis oli enne Foucault'd sirgjooneline ja pigem horisontaalne, muutus Foucault' mõjul ruumiliseks, avaramaks, avatumaks.

## Kasutatud kirjandus

- Certeau, Michel de.** *Heterologies: Discourse on the Other*. Tlk. B. Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 2. tr, 2000.
- Certeau, Michel de.** *Igapäevased praktikad*. Tlk. M. Lepikult. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. 2005.
- Certeau, M. de.** *L'absent de l'histoire*, Paris: Mame. 1973.
- Danto, Arthur.** „Kunsti lõpp”. Tlk. M. Väljataga. – *Looming*, 1995:11, lk 1535-1557.
- Deleuze, Gilles.** *Foucault*. Pariis: Minuit. 1986.
- Foucault, Michel.** *Hullus ja arutus. Hullumeelsuse ajalugu klassikalisel ajastul*. Tlk. M. Lepikult. Tartu: Ilmamaa. 2003.
- Foucault, Michel.** *Les mots et les choses*. Pariis: Gallimard. 1966.
- Foucault, Michel.** *Raymond Roussel*. Pariis: Gallimard. 1963.
- Foucault, Michel.** *See ei ole piip*. Tlk. K. Sisask. Tallinn: Pelerin. 2004.
- Foucault, Michel.** *Surveiller et punir*. Pariis: Gallimard. 1975.
- Foucault, Michel.** *Teadmiste arheoloogia*. Tlk. Kaia Sisask. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. 2005.
- Foucault, Michel.** „Tõde ja võim”. Tlk. H. Krull. – *Vikerkaar*, 1992:11, lk. 31-49.
- Heidegger, Martin.** *Kunstiteose algupära*. Tlk. Ü. Matjus. Tartu: Ilmamaa. 2002.
- Jay, Martin.** *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press. 1994.
- Koort, Alfred.** *Sissejuhatus filosoofiasse*. Tartu: Akadeemilise Kooperatiivi Kirjastus. 1938.
- Krull, Hasso.** „Michel Foucault”. – *Vikerkaar*, 1992:11, lk. 50-52.
- Lepikult, Mirjam.** „Kool kui õppemasin Michel Foucault' haridusfilosoofia põhjal”. – *Sirp*, 2009:15.05.
- Masing, Uku.** „Eesmärk: elusamus”. – *Meil on lootust*, Tartu: Ilmamaa, 1998, lk. 134-137
- Masing, Uku.** „Ma mäletan elu” (kirjad V. Salumile). – *Akadeemia*, 1990:12; 1991:1.
- Masing, Uku.** „Mõtlemisest ja tuleviku inimesest”. – *Vaatlusi maailmale teoloogi seisukohalt*. Tartu: Ilmamaa. 1993.
- Masing, Uku.** „Sulalumi pärnatüvel” (intervjuu I. Luhaäärele). – *Kuldne kroon Eesti lipul*. Tallinn: Olion. 1992, lk. 8-23.
- Matjus, Ülo.** „Esteetika ületamisest”. – M. Heidegger, *Kunstiteose algupära*, Tartu: Ilmamaa, 2002, lk. 177-186.
- Mudist, Peeter.** *Ratsukäik*. Tallinn: Hilana. 2002.
- Rajchman, John.** „Foucault's Art of Seeing”. – *October*, 44 (kevad 1988), lk. 88-117.
- Sutrop, Margit.** „Mis on kunst? Institutsionaalse esteetika kimbatus”. – *Akadeemia*, 1998:8, lk. 1653-1671.
- Todorov, Tzvetan.** *Ameerika vallutamine. Teise probleem*. Tlk. M. Lepikult. Tallinn: Varrak. 2001.

## Resüme

Foucault' filosoofilist nägemist uurides lähtusime G. Deleuze'i definitsioonist: „Nägija on see, kes näeb seda, mida pole nähtud.” Paiknedes diskursiivsuse ja mittediskursiivsuse piiril, pakuvad pildid võimaluse väljuda diskursiivsusest; see katkestus võimaldab näha ja öelda midagi uut. Piltidega kaasneb Foucault' sõnul „loomingu jaoks keskne ebakindlus”. See omadus seob pilte Foucault' filosoofilise nägemisega, eesmärgiga purustada ajaloolisele formatsioonile omaseid evidentsusi nii nähtava kui ka öeldava valdkonnas.

Lisaks on Foucault' kunstinägemises eri perioodidel võimalik täheldada kolme suunda. Debüütteoses „Hullus ja arutus. Hullumeelsuse ajalugu klassikalisel ajastul” (1961) on tegemist **vertikaalse** vaatega. Heideggeri mitte-esteetilise kunstikäsituse mõjul näeb Foucault pilte „maast välja kasvavaina”, spetsiifilise tõena, mistõttu ta neid tollal kõrgelt väärtustas. Teistsugune kunstinägemine ilmnis teoses „Teadmiste arheoloogia” (1969), kus Foucault' rõhutas, et vähemalt ühes oma dimensioonis kujutab kunst endast diskursiivset praktikat „kõige „pinnalisemal” (diskursuse) tasandil”. Selles *pinnalises* faasis on tema kunstikäsitus võrreldav G. Dickie institutsionaalse kunstiteooriaga. Pinnal liikuvat pilku nimetasime **horisontaalseks**. Kuid juba 1970. aastatel muutus Foucault' kunstinägemine **sfääriliseks**: kunstil puudub ontoloogiline dimensioon, kuid pildid tekivad ajaloolises koes, võimuvõrgustikus, jõudude keeruka koosmõju ja võitluse tulemusel. Foucault osaleb „võitluses” pigem diskursuse poolel, kuid ei lammata pilte tekstiga, vaid taaselustab neid, tehes need uuesti ja teisiti nähtavaks.

## Summary

In examining Michel Foucault's philosophical vision I used a definition by G. Deleuze: "A seer is someone who sees something not seen." Being situated at the borderline between the discursive and the non-discursive, images offer an opportunity to get out of the discursivity; this rupture enables one to see and say something new. The images carry in them "an uncertainty essential for creativity". This property relates images to Foucault's philosophical vision, aimed at destroying the evidencies characteristic to a historical formation both in the sphere of what is seen and what is said.

In addition to that, one can notice three different directions in Foucault's understanding of art, which correspond to different periods in his thinking. In his first work *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) there is the **vertical** view. Influenced by Heidegger's ontological conception of art, Foucault sees images as "growing out of the Earth", as a specific truth which he valued highly as such, during this period. *Archéologie du savoir* (1969) reveals a different vision of art. In this work, Foucault stressed that, at least in one of its dimensions, art is a discursive practice "at the most superficial (discursive) level". In this "superficial" phase his account of art may be compared to G. Dickie's institutional theory of art. The gaze moving along the surface I called **horizontal**. However, as early as in the 1970s, Foucault's understanding of art becomes **spherical**: art lacks an ontological dimension; instead, images emerge in a historical fabric, within a network of power, as a result of complex interaction between various forces. Foucault participates in this "fight" mainly at the discursive level, but he does not suffocate images with text; instead, he revitalizes them, making them visible anew and in a novel way.

