



**FOTOLOOGIA**

**PEETER LINNAP**



TARTU ÜLIKOOLI  
KIRJASTUS

Tartu Ülikooli Semiootika osakond

Väitekirj on suunatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi saamiseks semiootika ja kulturoloogia alal 13. novembril 2006. aastal Tartu Ülikooli sotsiaalteaduskonna semiootika osakonna nõukogu otsusega.

Juhendaja: Jelena Grigorjeva, Ph.D., semiootika osakond, Tartu Ülikool

Oponendid: Jay Ruby, professor, Ph.D., Temple University, Philadelphia  
Virve Sarapik, Ph.D., Eesti Kirjandusmuuseumi vanemteadur,  
kultuuriteooria töörühma juht

Kaitsmine toimub Tartu Ülikooli semiootika osakonnas 20. detsembril, 2006, Tiigi 78–118, kell 14.15.

ISSN 1406–6033

ISBN 9949–11–498–5 (trükis)

ISBN 9949–11–499–3 (PDF)

Autoriõigus Peeter Linnap, 2006

Tartu Ülikooli Kirjastus

[www.tyk.ee](http://www.tyk.ee)

Tellimus nr. 647

*Dear Peeter Linnap,*

*“Photography Without Ontology” was published in a journal, “Studies in Visual Communication” some years before I began using a computer and so, I do not have a file of it to send you. I am not even certain that I can find a copy of the journal which I can scan for you. I will look through my office at the University this week and see if I can locate an old off-print.*

*In the meantime, I am attaching a copy of “Visualization and Visibility”, which might give you some idea of the kind of writing I do about photography. It tries to break the strangle hold of ontology on the study of photography.*

*My friend and colleague, Yuri Tzivian, was a student of Jurji Lotman and has lectured to us about cultural semiotics — a study that doesn't receive in the United States as much attention as it deserves. Can you tell me which of the Tate's lectures includes a reference to my old essay? Yuri Tzivian has taught me a bit of Latvian, but I am afraid that I am ignorant of Estonian. I wish I could send you greetings in your own language.*

*Warm greetings from Chicago.  
Joel Snyder*



# SISUKORD

SISSEJUHATUS: UURIMUSE OBJEKTIST JA MEETODITEST .....	9
1. TAHE FOTOGRAFEERIDA .....	21
2. FOTOGRAAF .....	23
2.1 Fotograaf pildistatava suhtes .....	23
2.2 Fotograafi määratlusest kaamera suhtes .....	25
3. KAAMERA: SISSEJUHATAVAT .....	28
4. PILT JA MASIN .....	32
5. FOTOGRAFEERIMISE PROTSESS — PILDISTAMINE KUI TEGEVUS .....	46
5.1 Pildistamistegevuse fenomenoloogilistest määratlustest .....	46
5.2 Fotografeerimise protsess pildistatava vaatepunktist .....	49
5.3 Kehakeelsed valdkonnad: ilmekad poosid ja “otsustavad hetked” .....	51
5.4 “Fotogeenilisus” — ilmekate pooside ajaloolisest kujunemisest .....	53
5.5 Modernse sotsiaalstruktuuri uued vajadused — dokumentalistika teke .....	55
5.6 Pildistamisprotsessi liigendamise kommunikatsiooniaktina .....	57
5.7 Pildistamise tabutsoonid ja fotografeerimise vastu suunatud tegevused .....	58
5.8 Pildistamisprotsessi sõltuvus fotografeerimise moodustest .....	59
5.8.1 Omavoliline pildistamine .....	60
5.8.2 Kokkulepitud pildistamine .....	63
6. FOTOGRAAFILINE PILT .....	68
6.1 Enne pilti: fotokujutise formeerumine .....	68
6.2 Fotode habras teekond sünnini .....	68
6.3 Nurjumised “tehnilise ebakompetentsuse” läbi .....	70
6.4 Reeglite päritolu: tehnoloogiast eetika- ja moraalinormideni .....	71
6.5 Teekond <i>tähenduste</i> sünnini .....	72
6.6 “Koolitamata fotod”: vead, hälbed, hullused .....	72
6.7 Ortoskoopilised reeglid ja hälbed .....	74
6.8 Cadre e. väljalõige .....	76
6.8.1 Kaadri <i>ruumiline</i> osalisus ja juhuslikkus .....	76
6.8.2 Kaadri ajaline juhuslikkus .....	78
6.9 Varjamise fenomen: objekti kaetusest objekti saladuseni .....	78
6.10 Vaatamine läbi .....	79
6.11 Ruumi argiloogiline sidusus: plaanid ja katkestused .....	80
6.12 Vahekokkuvõtteks .....	80
6.13 Fotokujutise füüsiline identiteet ja selle struktuur .....	81
6.14 Jälg-kujutis-pilt-foto .....	82
6.15 Fotograafilise pildi fenomenoloogia — varjatud lisateadmised I .....	83
6.16 Fotograafiline kujutis .....	85
6.17 Fotode tõlgenduslikud eeldused ja soodumused .....	88

6.18	Fotograafilise pildi fenomenoloogia — varjatud lisateadmised II ....	89
6.19	Reaalsus, objektiivsus ja objektiiv ..... 91	91
6.20	Foto füüsis ja selle diasporaa .....	94
6.21	Raskused fotode morfoloogilisel identifitseerimisel .....	96
6.22	Pildi formeerumise spetsiifika — foto identiteet? .....	98
6.23	Tehnoloogia jäljed — nähtavad ja nähtamatud .....	100
6.24	Puuduv süntaks ja reaalsuse süntaks .....	101
6.25	Fotograafilise representatsiooni enesestmõistetavusest .....	104
6.26	Fotograafilise representatsiooni tinglikkusest .....	105
6.27	Foto esitluspiiridest — reproduktsiooni ahistav fenomen .....	107
6.28	Fotod kui uus reaalsus .....	110
7.	FOTODE TÕLGENDAMISEST .....	111
7.1	Atributsioon ja intentsionalistlik tõlgendus .....	112
7.2	Tõlgendamise operatsioonid .....	113
7.2.1	Fotode kirjeldamine .....	116
7.2.2	Fotode võrdlemine, kontrasteerimine ja tüpologiseerimine .....	119
7.2.3	Fotode kontekstualiseerimine ja rekontekstualiseerimine .....	123
7.2.4	Fotode hindamine ja väärtustamine .....	129
7.2.5	Fotode teoreetiline mõtestamine .....	131
8.	FOTODE TÕLGENDAMISE METOODIKATEST .....	132
8.1	Tehnikafilosoofia .....	132
8.2	Fotograafia fenomenoloogiast .....	133
8.2.1	“Fotograafilisus” kui omadus teiste kunstileikide peeglis .....	134
8.2.2	Henri Van Lieri fotofenomenoloogiline süstemaatika .....	135
8.2.3	Masinpildid ja tehnikast tulenevad visuaalkoodid .....	136
8.3.	Semiootika .....	145
8.3.1	Fotograafia ja semiootika. Sissejuhatavat .....	146
8.3.2	“Ikonismi” igihaljast problemaatikast .....	148
8.3.3	“Välimusliku” sarnasuse kategooriad ja fotograafia .....	149
8.3.4	Barthesiaanlikud mõtisklused .....	155
8.3.5	Fotograafiast ja Semiosfäärist 1: piiridest fotograafia “sees” ....	166
8.3.6	Fotograafiast ja semiosfäärist: piirid fotograafia ja teiste meediumide vahel .....	176
8.4	Fotograafia ja psühhoanalüüs .....	190
8.5	Fotograafia, antropoloogia, sotsioloogia .....	206
8.6	Fotograafia poliitilistes jõujoontes .....	225
8.7	Fotograafia ja esteetika .....	244
	KOKKUVÕTE .....	258
	BIBLIOGRAAFIA .....	261
	PHOTOLOGY .....	276
	ELULOOKIRJELDUS .....	310
	VALIK PUBLIKATSIOONE .....	312

## SISSEJUHATUS: UURIMUSE OBJEKTIST JA MEETODITEST

Viimasel umbes kahekümnel aastal levinud seisukoha järgi pole fotograafiat kui arvestatavat *tervikut* — omaette *kordumatu* identiteediga moodustist üldse olemaski. See valdkond koosnevat pigem arvukatest — üksteisega mittekooskõlalistest diskursiivsetest praktikatest ja eksisteerivat vaid abstraktselt, uurimisobjekti konstitueerivates kirjutistes. Joel Snyderi uurimus “Fotograafia ilma ontoloogiata” (Snyder n.d.) või Abigail Solomon-Godeau (Solomon-Godeau 1991) jpt kirjutised anglo-ameerika kultuuriruumis ning nende jõujoontes kirjutatud visuaalkultuuri dissertatsioonid muus maailmas on seda doktriini korranud juba tautologiseerumiseni (Seppänen 2001). Kuigi ka siinkirjutaja fototeoreetiline teadvus on põhimõtteliselt kujunenud just sedalaadi mõtlemisviisi jõujoontes, tundub praegu olulisena katse esitada vastupidist arusaama. Seetõttu üritangi siinkohal luua just võimalikult horisontaalset käsitlust ja vaadelda fotograafiat võimalikult *tervikliku süsteemina*, milles on esindatud enamik selle komponente ning tuvastatud hulk olulisi *invariantsusi*. Viimaseid kaardistama asudes näib valdkonna keerulisus ja raskused selle haaramisel kõiksuslikuks *tervikuks* esmalt lausa ületamatutena. Seda enam on kõitev, et tänaseni pole säärast, või isegi mitte säärast *tüüpi* (Lundström 1991) käsitlust kaasaegses mõttes ilmunudki.

Ajalooliselt on muidugi kõige lihtsakuulisem on fotograafiliste praktikate välja liigendamine *teabe- vs. kunstiliseks* praktikaks; seega siis *ajakirjandusfotograafiaks* ja *fotokunstiks* (Borev 1986). Sellisele arusaamale vastab ka suurim hulk üldistavaid käsitlusi just nende valdkondade kohta: esimesel juhul võetakse diskursuse aluseks foto ja fototegevuse kuulumine *massikommunikatsiooni* läbiuuritud valdkonda, teisel juhul püüti läbi saada kas kunstikäsitluste *üldmetoodikatega* (eelmodernism), fotograafia *spetsiifiliste* väljendusviiside kaardistamisega (modernism) või siis postmodernse *representatsioonianalüüsi*ga, mille oluliseks sihiks oli uurida, *kuidas* fotode abil konstrueeritakse meie teadvust — täpsemalt selle teadvuse *ikoonilist* osa. Nii leiame fotograafiat teoreetiliselt uurivate allikate kõige arvukama valdkonna just siin: ingliskeelseid akadeemiliselt uurimuslikke raamatuid *à la* “*Photojournalism*” on ilmselt kümneid (Photo-Journalism 1976), veidi vähem on neid saksa (Stahel et. al. 1997), prantsuse või hispaania keeles; kuid üksikuid on ka soome (Salo 2000) ja isegi vene keeles.(Borev 1986) Samamoodi on tüüpiline fotograafia käsitlemine nn fotoliikide või -žanrite põhjal: foto jagunemine *portree-, arhitektuuri-, spordi-, loodus-, akti-* jmt praktilisteks valdkondadeks on levinud — kuigi sääraseid jaotised ise on äärmiselt erineva mahu- ja tähenduskoormusega. Niisuguse pisut anakronistliku liigituse juurde tulen hiljem põhjalikumate revisionistlike kavatsustega tagasi, praegu märgakem vaid selle ebaloogilisust — mõnikord koosneb see kujutamise *žanritest* (maastik, portree), siis suhtest kujutatava *tegevusega*



(nt spordifoto, sündmusfoto jmt) ning seejärel äärmiselt ebamäärasest seotusest kujutamise *objektiga* (nt loodus- ja arhitektuurifotograafia).

Kui fotograafia jagamisel *tarbe-* ja *kunstiliseks* fotoks domineerib esimese valdkonnaga tegelevate uurimuste gruppi *ajakirjandus*, siis näitab see *laiskust*, aga ka seda, et paljud muud “tarbelise” loomuga praktikad on teoreetiliselt lihtsalt läbi töötamata. Sedasama võib öelda ka nn *folkunsti* kohta, millega seonduvad uurimused ei kata paraku enam oluliselt muid tegevusi kui ajalooliselt spetsiifilist *modernistlikku* fotoväljendust — st perioodi, mil kunstimaailm avastas kaamerast, fotomaterjalidest, poseerimisest jmt tulenevad (ja toona veel uued) visuaalse väljenduse koodid. Teisiti öeldes on ka *folkunsti* mõiste tänases kontekstis kasutusel vaid pelgast *inertsist* ja seetõttu peamegi fotograafia olulisemate *invariantsuste* otsimisel veelkord naasma tegelikult väga lihtsate küsimuste juurde. Ilma süvenemisetagi torkab silma, et *igasuguses* fotograafilises praktikas võime — selle diskursiivsest või funktsionaalsest kuuluvusest sõltumata — selgesti eristada invariantseid komponente. Niisuguste komponentidena joonistuvad enim välja *intentsionaalsus* (*tahe pildistada*), *fotograaf* (*funktsionäär*), *kaamera* (*apparaatus*), *pildistamise akt*, *pildi valmimise protsess*, *foto kasutamine ning tõlgendamine*. Kahtlemata eeldab fotograafia niisuguste aspektide uurimine tervet rida eri meetodeid, e. põhimõtteliselt polüdistiplinaarset lähenemist.

## Meetoditest fotograafia uurimisel

Ilmselge vajadus loobuda üldisest ja normeerivast, nn kunstiteaduslikust lähenemisest fotole ning laiendada uurimisobjekti visuaalkultuurile on tekitanud vajaduse põgusakski pilguheiduks visuaalkultuuri uuringute valdkonnale (*visual culture studies*), mida uue polüdistiplinaarse metoodika rakendajana just silmas peetaksegi. Chicago kunstiinstituudi õppejõu prof James Elkinsi järgi (Elkins 2003) on selle konglomeraadi ajalooliseks/käsitluslikuks aluseks visuaaluuringute (*visual studies*) ja visuaalkultuuri (*visual culture*) mõiste. Esimene neist manifesteerus nn Briti kultuuriuuringute (*cultural studies*, alates 1960. aastast) järelnähtusena ja teine alles 1990. aastate keskel, kui ilmusid M. A. Holley, Keith Moxey ja Norman Brysoni “Visual Culture” (1994), Victor Burgini “IN/ Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture” (1996) jt käsitlused. Oluline on seejuures resümeerida, et ka kunsti enese analüüsimisel visuaalkultuuri osana on korruga muutunud nii uurimise objekt kui ka analüüsi-meetodid. Üheks põhjuseks, mis tingis pildikultuuri senise kunstikeskse käsitlusviisi ülekasvamise visuaalkultuurile kui tervikule orienteeritaks, oli kunsti-ajaloo ja selle alamdistipliinide arhailine maali- ja arhitektuurikesksus ning pikkamisi üha anakronistlikumaks muutunud eraldatus fotograafiast, kinematograafiast — seejärel ka visuaalsest digitaalkultuurist (*visual digital culture*). Teiseks ja veelgi suuremaks probleemiks kujunes aga paradoksaalselt see, et kui

nimetatud vahendid leidsidki “kunstiteaduslikku” (ikonograafia, esteetika jm) käsitlemist, ei suudetud olemasolevate vahendite ega meetoditega enamasti midagi peale hakata terve rea koodidega, mis tulenesid nende vahendite tehnoloogilistest eripäradest ja nende poolt esile kutsutud olulistest muutustest tekstistruktuuris (nt fotoessee, filmitreiler, hüpertekst jm). Pildilise kujutamise tehnoloogiad, tekstuaalsed struktuurid, formaadid ja modaalsused olid muutunud — ja parim, mida suutis teha visuaalkultuuri uuringute-eelne kunstikäsitus, oli see, et muutustele lihtsalt ei pööratud erilist tähelepanu. Selle asemel üritati pigem tundmatuid ja võõraid nähtusi suruda seni kehtinud mõistete ja arutluskäikude raamidesse: tulemuseks narratiivsete fotokoosluste nimetamine seeriatega (*a la* graafika), interaktiivse kino redutseerimine “do it yourself”-tüüpi popkunstiks (*a la* Warhol) ning elektrooniliste kunstide tituleerimine suhteliselt ebaõnnestunud ja ebamäärase *multimeedia* terminiga. Loomulikult ei jäänud kriisiolukord märkamata, pealegi paistsid neid diskussioone distantsilt jälginule lisaks silma ka veelahkmed kunstiesteetika, -sotsioloogia, -semiootika jm uurimisharude vahel.

Nõnda pididki visuaalkultuuri uuringutele alusepanijad olema eeskätt need teadlased, kes seisid lepitamatult tülitsevatest diskursustest mõnevõrra eemal ja omasid teatavat horisontaalsemat või läbilõikelisemat vaadet neile distsiplinaarselt hermeetilisevõitu vestlusringidele. Kindlasti oli niisuguselt distantsilt näha, kuidas aeg-ajalt oli varemgi tehtud katseid kunsti ja visuaalkultuuri uurimisel moodustada distsipliinide paare nagu esteetika-sotsioloogia (Hauser 1999a, Wolff 1993, Wolff 1996, Kagan 1981 jt.), semiootika-psühhoanalüüs (Kristeva 1980; Wollen 1982, Burgin 1982) jt. Lisaks kunstisisele paralleelile oli tähelepanuväärne ka vägagi kunstivälise valdkondade visuaalantropoloogia, refleksiivne antropoloogia, sotsioloogia, imagoloogia, kriminalistika jpt huvi ja vajadus visuaale nii uurida kui ka kontseptuaalselt kasutada. Nimetatagu seda siis pildiliseks pöördeks (Mitchell 1995, Stephens 1988 jt) või millekski muuks — lõpuks pidigi summeerimist leidma arusaam, et pildid on piiritletud kõikjal ja visuaalide maailm on väga oluline osa semiosfäärist. Seetõttu oligi visuaalkultuuri uuringute kui polü-, trans- ja interdistsiplinaarse moodustise teke nende protsesside loogiline ja ootuspärane jätk.

## Fotograafiast fotoloogiani

Juba 1970. aastate lõpul hakkas levima rahuolematus fotograafia redutseerimise üle lihtsalt kujutavaks kunstiks, eriti veel olukorras, kus see kujutamise vahend oli juba mitukümmend aastat (eriti pildiajakirjade formaadis kuni televisiooni võidukäiguni) funktsioneerinud ideoloogilise tegevuse juhtiva tööriista ja ühiskonnas kehtivate väärtussüsteemide taastootjana. Sarnaseid, kuigi pisut teise rõhuasetusega küsimusi tekitasid muidugi ka kino ja elektroonilised kunstid. Nõnda on fotograafia ja selle komponentide tõlgendamine pelgalt “kunstina”

küll endiselt laialt levinud, kuid nüüd paistab see juba üsna väheütleva- ja liigendamatuna; kunstikriitilistele käsitlustele tüüpiliselt ka küllalt arbitraarsena. Seetõttu sobibki fotode käsitlemiseks enim polüdistsiiplinaarne visuaalkultuuri uuringute (*visual culture studies* — Elkins, 2003) taoline kompleksseid meetodeid liitev või neid lihtsalt järjestikku, aga ka läbisegi kasutatav distsipliin koos suure hulga eriilmeliste vaatenurkadega, mille valik sõltub nii autori kavatsusest kui ka piltide ja nende koosluste kasutamise iseloomust kõige laiemas tähenduses. Kindlasti ei põhine paljude hulgast tehtav valik mitte “õigetel” (ega “valedel”) meetoditel, vaid uurimisviiside analüütilisel efektiivsusel konkreetsete pildiliste tööde puhul (vrld. *dedistsiplinaarsus*). Praeguses situatsioonis on seega ilmselt ainuvõimalik leppida säärase polivalentse olukorraga, kuid püüda siiski kaardistada olulisemate komponent-distsipliinide efektiivseid toimepiirkondi vaadeldava uurimisobjekti suhtes.

## Unustatud tehnoloogiline determinism

Alustades n-ö madalamalt, peame (mõistagi uuel tasemel) vähemalt korraks tagasi pöörduma *tehnoloogia* juurde, mille määrav osalus on uuesti saanud ilmseks seoses digitaalsete kujutamishandite totaalse võidukäiguga nii helide kui piltide teostamisel/töötlemisel/ (Ritchin 1990; Druckrey 1995; Kember 1998, Wompbell 1991 jpt). Tehnoloogiat ei saa vähimalgi määral pidada kujutamishandite passiivseks või “teenindavaks” komponendiks — ja seda õige mitmel põhjusel. *Esiteks* sünnivad tehnoloogiad alati sotsiaalsete utopiate kontekstis: need saavad alguse tungivatest vajadustest, mis mingil ajastul on ennekõike möödapääsmatult õhus. Lihtsa tänapäevase näitena võiksime tuua kas või seiga, et kui nafta hind oma praegust plahvatuslikku tõusu pikemat aega jätkab, kiireneb kindlasti alternatiivsetele energiaallikatele rajatud automodelite väljatöötamine (nt elektriautod). *Teiseks* määrab ajastu domineeriv kujutamise tehnoloogia ehk defineeriv tehnoloogia alati ära piirid, mida ja kuidas üldse kujutada saab. (Vrd näit pildil liikumise kujutamise ajalugu ja katikute areng fotograafias). *Kolmandaks*, just sääraseid kujutamise tehnoloogilised piirid konstitueerivad meie maailmapildi menüü, vähemasti niikaua, kui ühiskonnas domineerib okulaartsentrism ehk arusaam, et nägemine = teadmine. (Crary 1993: 67–97) See, mis neid tehnoloogilisi nägemispiire nihutab, on omakorda sotsiaalne hoiak, et just *nähtavaks* tuleb transformeerida ka see, mis seni inimese silmale kättesaamatu. Säärastes loogika jõujoontes on sündinud nii röntgenograafia, geodeetiline ja tuletõrje õhuseire või ultrahelifotograafia, mille abil võtab veel silmaga nähtamatu lõpuks ikka *nähtava* kuju. Siinkohal võib tuua ka banaalse näite, et tehnoloogia ei ole kaugeltki *üksnes* tehnoloogia, sest oma ajast ette ruttav ja tõtakas sünnituseelne küsimus, kas poiss või tüdruk, millele peab vastama ultrahelitehnoloogia, näitab selgesti, milliseid sihte silmas pidades säärane tehnoloogia loodud on. Kuid ka kunsti juurde naastes võime tuua sama-

väärseid näiteid: just tehnoloogilistest koodidest on sageli tingitud poeetilised moodustised, näiteks stiilid (vt poosid inimese kujutamisel 19. sajandi studiofotograafias), žanrid (*talkshow*, *reality-TV*) või isegi terved esteetikad (konstruktivism, uusasjalikkus, küberpunk jne) ja kujutamise valdkonnad (nt paparatsioonid jm). Ja säärast tüüpi muutused on ilmselt kõige paremini analüüsivad *fenomenoloogia* valdkonnas.

## Fenomenoloogia ja tehnilised kunstid

Eespool toodud nihetega seoses on ühiskondlikus arvamuses/ staatuses pidevalt muutunud ka üldisemad hoiakud nii pildilise kujutamise iseloomu, kunstniku kui ka kujutamise eesmärkide suhtes. Kui näiteks maalikunsti domineerimise ajastul oli kujutamise sihiks modernsel ajastul domineerivalt *individuaalne eneseväljendus*, kunstnik aga tegeles esteetilise elamuse pildiks vormistamisega unikaalseks teoseks, siis muutus olukord kardinaalselt sellest hetkest, mil kujutamist defineerivaks tehnoloogiaks said foto- ja kinematograafia. Esiteks hakkas piltide looja nüüd tööle juba varem *kollektiivselt programmeeritud* tegevuskeskkonnas (optika, katikud, standardiseeritud fotomaterjalide töötusprotsessid jmt). Teiseks polnud pildid enam endises mõttes unikaalsed ja kolmandaks suundus lõviosa kujutamisest nüüd kunstist üldse väljapoole (Flusser 1984 jt.). Nii sai kujutajast harjumuspärase kunstniku asemel üsna sujuvalt tehnoloogilise *apparatus*'e funktsionäär (tegelane, kes aktualiseerib kollektiivselt loodud kujutamise programmid. (Ibid.). Ta kaotas suuresti oma Lääne ühiskonnas seni kultustatud individuaalsuse ja asus täitma sihte, mis ei pruukinud olla paljudele kogukonna liikmetele enam endistviisi ohutud ega meeldivad. Kui maalija oli süütu omaette nikerdaja, kellest ühiskond midagi kurja oodata ei osanud ega saanudki, siis kaameraga ringi lonkivatest fotograafidest sai nende tegevuse eesmärgi ja piltide nurjatute kasutamiskiire tõttu kiiresti hirmu kultuurimärk. (Jay 1984)

Teisiti öeldes, just rullfilmiga mobiilse portatiivkaamera levik ühiskonnas ning kõige ja kõigi jäädvustamine/salvestamine kutsusid esile spetsiifilise teatraalse või hirmunud kaamerakäitumise, üleüldise fotoamatöörismi vohamine ja paparatsioonide elukutse laiem levik aga vallandasid 20. sajandi alguse ühiskonnas tõelise "skoopilise paranoia" — kujutamine hakkas tähendama pigem halba kui head. Kummaline on siinkohal vaid see, et muidu "individuaalsuse" ja eraomandi kaitsele häälestatud lääne ühiskond ei osanud oma juriidilises praktikas kodanike õiguste kaitseks peaaegu mitte midagi tõhusat ette võtta: ainus teada olev avalikku "ilma loata" pildistamist keelav seadus kehtestati 1907. aastal Saksamaal. (Jay 1984) Muidugi ei moodusta vaid hirmu fenomeniga seotu kaugeltki kogu fotograafia fenomenoloogilist probleematikat. Fotograafiline massitoodang haakub üllatavalt hästi nii semiootilise emblemaatikaga (Grigorjeva 2000; Moran and Mooney 2002: 134–151) kui fenomenoloogia rajaja Edmund

Husserli noemide teoriaga. Just oma (vähemalt) kahesuunalise, reflekteeriva ja konstitueeriva suhtega n-ö välismaailma hakkas massireproduktioonile tuginev fotograafia looma mitte pelgalt kujutisi, vaid just *ettekujutusi*, muutudes koos kinematograafiaga pika aja vältel keskseks vahendiks kollektiivselt kinnistuvate mõistete genereerimisel. Usutavasti ajendas just kujutamise tehnoloogia ja sellest orgaaniliselt tuleneva fenomenoloogia probleemide ring Tšehhi fenomenoloogi Vilèm Flusseri kirjutama suurepäraseid käsitlusi “Für eine Philosophie der Fotografie” (1984) ja “Ins Universum der technischen Bilder” (1985).

## **Semiootika pildiuurimise vahendina**

Semiootikast kaugemal seisvale vaatlejale võib jääda petlik mulje, et semiootiliste meetoditega kaasneb ennekõike/tingimata spetsiifiline ja normeeritud metakeel. Teine laialt levinud aegunud arusaam seisneb väites, nagu tegeleks pilte uuriv semiootika tingimata lingvistilise reduktsionismiga, mille sihiks on pildilise kontinuumi segmenteerimine kirjakeelega sarnasteks diskreetseteks ühikuteks, kus kujutatud objektid üritatakse iga hinna eest panna võrduma sõnade- vm. lingvistiliste üksustega; nende omadusi püütakse samastada näiteks foneemidega, kõneviise modaalsustega jne. Säärane mulje on siiski ekslik — nii nagu ka kolmas populaarne/entusiastlik “semiotiseerimise” viis: näha kujutatust jäiku/ staatilisi märke ja liigitada need siis karmikäeliselt ikoonideks, indeksiteks ja sümboliteks. Pigem on visuaalsemiootikas viimasel ajal tooniandvaks sotsiosemiootikast lähtuv visuaalsuse-kujutise-pildi kompleksne analüüs, mida esindab nt Austraalia-Briti koolkond (Gunther Kress, Theo van Leeuwen jt). Kasutades koodi ja koodteksti asemel semiootiliste ressursside mõistet, naasevad need jpt autorid üsna põhjalikult visuaalse grammatika juurde (Van Leeuwen and Jewitt 2001: 134–157), kasutades selleks rangelt võttes semiootika valdkonda mitte kuuluvat põhjuslikkuse komponenti. Ent paralleelid, mida nimetatud autorid tõmbavad pildi vaatamise ja teksti lugemise vahele (st et pildi vaatamine lähtub paljudes kultuurides üldjuhul vasakult paremale ja ülevalt alla teksti lugemise harjumusest ning tsentri ja perifeeria eristamisest), on igati kasulik teave. Seda enam, et varasem semiootika kippus sümptomaatiliselt tihti analüüsima pildi-teksti kooslusi, pilte muudes märgikooslustes ning takerdus enamasti pressi-, reklaami- ja propagandafotode maailma, mille tulemusel olid ka säärased analüüsid veidi üheülbalised. Kuigi tänaseni on üheselt lahendamata pildi- (sh foto-)keele küsimus, on siiski huvitavam/ olemuslikum arvata, et säärased uurimusi on põhjust läbi viia keele geneesi tasandil, mitte aga mehaaniliselt verbaalse keele ja piltide partikulaaridest paralleele otsides ega tähenduste/ tähendusloome anatoomiat staatiliselt võttes. Kuigi semiootikale on loomuomane tähenduslike kontinuumide killustamine diskreetseteks osadeks, ühikuteks ning seejärel nende osakeste invariantide otsimine, pole see veel

kaugeltki kõik, mida märgiloometeadus meetodina ad hoc režiimis pakkuda suudab.

Olles ühe pildi uurimisel tihti vaid ikonograafia ratsionaliseeritud laienduseks, mis tuvastab *pictus*'e struktuurides eri korrastatuse liike ja tüüpe: geometrilisi, kontseptuaalseid, narratiivseid jm struktuure (Van Leeuwen and Jewitt 2001), avalduvad semiootika tugevad küljed kas või pildikoosluste uurimisel, s.o tüpoloogias/taksonoomias, emblemaatikas, narratoloogias; samuti neis uurimise aspektides, mis vaatlevad kujutise teket välismaailma ülekandena-transformatsioonina-tõlkena pildiks (Torop, 1995). Vägagi oluline on praeguses intersemiootilises maailmas ka modaalsusteooriate rakendamine (Van Leeuwen and Jewitt *ibid.*), mis lubab meil selgemini aru saada, millist reaalsuse aspekti, isegi millist sõnumit on üldse võimalik kommunikeerida ühes või teises modaalsuses. Kuna just strukturalistlikule semiootikale on sotsiaalteaduste vaatevinklist ette heidetud "liigset" formaliseeritust, mille käigus kvalitatiivteadus vaid mängib poolikult kvantitatiivteadust, taandades inimese üksnes kodeerimise-dekodeerimise masinaks (Burgin 1986a 50), siis on ka loogiline, et edaspidistes pildiuuringutes semiootika ühelt poolt politiseeriti — teiselt poolt nihkus aga tähelepanu keskmesse pildiloome psühholoogiline aspekt oma (paljude arvates) kõige ebateaduslikumas, ent ometi suure mõjuvõimu saavutanud psühhoanalüüsi formaadis.

## **Psühhoanalüüs ja foto analüüs**

Psühhoanalüüs on levinud ennekõike isikliku sfääri ja väiksemate inimkooslustega seotud pildivaldkondade uurimisel. Juba varakult balsameerimisele ja muumiakompleksile viidanud prantsuse filmiteoreetik Andre Bazin juhtis oma 1945. aasta essees "Fotokujutise ontoloogia" (Bazin 1997) tähelepanu nimelt psühhoanalüütilisele seigale: fotosid tehtavat ennekõike just seepärast, et säilitada igaveseks kadunud asjade/olendite "väline ilme". Sama kehtib üldjoontes ka nn traumaatilise isikliku kogemuse kohta: olukorras, kus keegi/ miski on pöördumatult kadunud/hävinud/lahkunud, otsib ka üksikindiviid kadunule aseainet, proteesi, kompensatoorset teisikut, mis amputeeritud reaalsuse osa kas või osaliselt asendada suudaks. Tihti on säärase fetiši leidmise aluseks väline sarnasus ja just seetõttu sobivad sellisse rolli kõige paremini fotod. Foto kui fetiši kohta ilmunud käsitlustest on ilmselt tuntuim Christian Metzi 1984. aastal loenguna esitatud ja 1985. aastal ilmunud "Fotograafia ja fetiš" (Metz 1990 155–164). Selles lühikeses, kuid palju tsiteeritud essees näitab Metz, et just foto spetsiifilised omadused nagu sarnasus, portatiivsus, korduv vaadatavus jmt eristavad fotot muudest kujutamishenditest (näiteks filmist) ja teevad sellest ideaalse vahendi subjektiivses ajas edasi-tagasi rändamisel. Samalaadseid mõttekäike leiame ka Prantsuse kultuuriteoreetiku Philippe Dubois' raamatust "L'Acte Photographique" (Dubois 1983), kus pildistamine määratletakse mine-

vikuga tegeleva kunstina, fotograferitu võrdsustatakse “juba surnuga” ja kus fotot nimetatakse koguni thanatograafiaks (ehk surmakirjelduseks). Mõnevõrra leidub teatavat psühhoanalüütilist “melanhoolitsemist” ka Roland Barthes’i viimaseks jäänud teoses “Camera Lucida” (Barthes 1980).

Leksika ja probleemid, millest psühhoanalüütilised pildiuurijad lähtuvad, on laiemale üldsusele hästi tuntud: siit leiame nii psühholoogia mõisteid kui ka neid, millest on saanud igapäevane üldnimlik leksika: subjektiivsus, alateadvus/mitteteadvus, skopofiilia (S. Freud), pilk (*gaze*), fetiš (S. Freud, Chr. Metz); kujutluslik (Sartre 2004), visuaalne nauding (Mulvey 1989), vojerism, fantaasia, peeglistaadium (J. Lacan), maskeraad (M. Bahtin), seksuaalsus, kastratsioonikompleks, fallotsentrism. Teiselt poolt: trauma/ traumaatiline, lein/ melanhoolia, kompensatsioon jm. Kõik need märksõnad on üksipulgi läbi kirjutatud. Autorid, kes siin kesksetena figureerivad, on Christian Metz, Laura Mulvey, Peter Wollen, Victor Burgin, Annette Kuhn (Kuhn 1995/2002), Margaret Olin jpt. “Kollektiivse alateadvuse” (Jung), surmateema jpt märksõnad on link psühhoanalüüsi ja visuaal-antropoloogia vahel, ehkki viimane seab surmahirmu ja -tungi asemel pigem fookusesse matmisriitused, surmaga seotud uskumused jmt.

## **Fotograafia sotsioloogia ja antropoloogia jõujoontes**

Et fotograafia ringleb verifitseerimise või indikeerimise vahendina aktiivselt ühiskondlike suhete reguleerimises, eriti aga seisuste, omanduste, kuritegude, uudiste jne fikseerimises/konstrueerimises ning on osa kõige eriilmelisematest riitustest, siis on valdkonnaks, mis sääraseid tegevusi uurib, mõistagi sotsioloogia. Viimane omakorda pole kaugeltki mitte homogeneenne/homoloogiline valdkond: siin eristuvad selgelt n-õ klassikaline sotsioloogia, kriitiline sotsioloogia (Pierre Bourdieu, John Tagg), visuaalantropoloogia (John Collier, Elizabeth Edwards, Jay Ruby jt), dokumentalistika uuringud (Brian Winston, Bill Nichols), sotsioloogiliselt orienteeritud retseptsoonianalüüs (Abigail Solomon-Godeau, Andy Grundberg, David Summers jpt).

Kui Pierre Bourdieu püüdis oma 1965. aastal ilmunud ja nüüdseks klassikaks saanud teoses “Un Art Moyen” (Bourdieu 1990) kaardistada fotograafia asendit oma ühiskondlike nähtuste/ institutsioonide legitiimsuste skaalal keskmiseks, kunstide skaalal vulgaarse ja noobli vahepeal asuvaks ning maitseotsustuste tasandil arbitraarseks, siis veelgi huvitavam, selgesti Michel Foucault’ filosoofiast inspireeritud käsitluse tõi fototeooriatesse Leedsi ülikooli õpetlane John Tagg oma raamatuga “The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories” (Tagg 1988), kus fotograafias nähakse “sümboolset valuutat”, kujuteldavat vahetusvääringut, mis reguleerib ühiskondlikke suhteid sarnaselt rahale — ainult et mentaliteedi raskestimääratletavas valdkonnas. Siit jäigi astuda vaid sammuke Pierre Bourdieu’ sümboolse kapitali, sümboolökonoomika jmt hiliskapitalistlikku sotsiokultuurilist ruumi kirjeldavasse maailma.

Omaette valdkond, mis sotsioloogiaga nii külgneb kui ka haakub, on foto- ja kinematograafia kõige sagedamini arutletav väli — dokumentalistika. Oluline on vahest see, et dokumentalistika toimib kultuuri olulise mälumehhanismina (foto valdkonnas küll enamasti naturalistlikus modaalsuses ehk “väljanägemise/välise ilme” salvestajana või “situatsioonide geomeetria” talletajana — P. L.). Säärase foto (ja filmi) võime aluseks on naiivne usk välimusliku sarnasuse jõusse ehk ikonism või “ikonofiilia”, mida on tõhusalt dekonstrueerinud Umberto Eco oma 2000. aasta raamatus “Kant and the Platypus” (Eco 2000 337–392) ja millele on üllatuslikult oma iroonilise hinnangu andnud juba üks semiootika rajajatest Charles Sanders Peirce oma arutlustes välimusliku ja käitumusliku sarnasuse üle (*similarity, likeness*). Ometi ei saa me dokumentalistikast kui ühiskondlikust vajadusest, riitusest ja harjumusest kuidagi mööda ja seetõttu oleme sunnitud aktsepteerima, et just dokumentalistika institutsioon kõigis oma puudustes ja ebatäiuses on nii kirjanduses (reisikirjad), teatris (dokudraamad), kinos (ringvaated, dok-autorifilmid jm) ja muidugi fotograafias levinud ja defineeriv praktika. Seejuures on üllatav pigem asjaolu, et praeguseks ilmunud dokumentalistika käsitlused ise piirduvad enamasti vaid *iibe* kunstiliigiga. Kinematograafia valdkonnas on autoriteetideks Brian Winston ja Bill Nichols (Winston 1993 Nichols 2001), fotograafias aga Jay Ruby, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Martha Rosler jpt. Sealjuures pole valdkondade vahel olulisi laene, mõjusid jms peaaegu märgatagi. Vaid visuaalne antropoloogia näib olevat see distsipliin, kus nii foto- kui kinematograafiat käsitletakse läbiseigi, tihti neid eristamata vahenditena — ja rakendatakse nende kaudu ka üsna sarnast metoodikat oma valdkonna tarvis. Viimase kinnituseks sobivad nii Elizabeth Edwardsi (Edwards 1994; Edwards and Hart 2004), John Collieri kui Jay Ruby (Ruby 2000; Ruby 1995) olulised monograafiad, uuestast kirjandusest ka Marcus Banksi “Visual Methods in Social Research” (Banks 2001) ning John Prosseri koostatud “Image-based Research” (Prosser 1998). Päris hästi sobib puhvertsooniks sotsioloogia/antropoloogia ja ideoloogilise kriitika vahele 1980.–1990. aastatel fookuseerunud uusmarksistlik teoretiseerimisviis, mida ingliskeelses kultuuriruumis nimetatakse *critical theory*’ks.

## Kriitiline teooria

Usutavasti eristus Teise Maailmasõja järgne uusvasakpoolne mõtlemissüsteem nimme nii sotsioloogiast kui politoloogiast, kas või juba ennast mitte liigitada laskval põhimõttel. Omalaadset kujul olid just kriitilise teooria võtmes arutlejad just need, kes väljakuulutamata kujul arutlustes amalgaamisid polü-, trans- ja interdistsiplinaarselt omavahel sotsiaalteaduste kõige erinevamate harude leksikat, meetodeid ja probleemiasetusi — kuni selleni välja, et neid enam üksteisest eristada polnud praktiliselt võimalik. Ent (neo)marksistlikule maailmavaatele omaselt integreerusid siin sotsioloogia, esteetika, politoloogia, ideo-



loogia ja representatsioonianalüüsi valdkonnast pärit teemad ja probleemi-asetused ikkagi teatavaks dekonstruktivistlikuks võitluseks ekspluateerimise, eraomanduse jmt. vastu. Selliste hoiakutega esteetikateooriates või reklaami- ja kultuuritööstuse sihte paljastavates käsitlustes kasutati mitmekesisest teoreetilist aparatuuri kehtiva ühiskonnakorralduse ja seda juhtivate rahvusvaheliste korporatsioonide vastaseks (peamiselt vaimseks) võitluseks. Kuigi just säärase käsitluste jõujoontes eksisteeris pikka aega domineerinud humanitaarne mõte enamikus kultuurivaldkondades — seisneb kriitiliste teooriate piiratus enne- kõike pidevas/valimatus opositsioonis, selles, et oma eksistentsiks vajab selline maailmavaade lakkamatult vaenlase olemasolu ja sellele vastandumist. Või teisiti öeldes: äärmuslikes vormides hakkasid kriitilised teooriad vaenlase puudumisel seda ka ise endale looma. Öeldule vaatamata ei tohi muidugi alahinnata kriitilise teooria rakendajate saavutusi. Nii näiteks kutsuti täiesti “unustama” (Joel Snyder, Abigail Solomon Godeau, Allan Sekula jt) foto ontoloogia valdkonda ja keskenduma piltide funktsioonidele ühiskonnas (Solomon-Godeau 1991; Grundberg 1990; Squiers 1990; Summers 2003; Crimp 1995). Kuigi teoreetiliselt ei pruugi säärase seisukohaga nõus olla, oli niisuguse võtte tagajärg, et suhteliselt lühikese aja, umbes 10–15 aasta jooksul uuriti väga põhjalikult läbi see, mida fotod ühiskonnas *teevad* või mida nende abil *tehakse*.

## Fotograafia, ideoloogia ja politoloogia

Äsjakirjeldatud probleemiasetused on tavalised, isegi kesksed, uurimustes, mis käsitlevad fotode kasutamist ideoloogilises, poliitilises ja laiemalt propaganda diskursuses. (Levi-Strauss 2003; Levi Strauss 1999) Kuigi foto abil teostatavat ideoloogiat ja poliitilise iseloomuga pildiökonomikat saab põhimõtteliselt uurida ka (kriitilise) sotsioloogia vahenditega, on *propaganda* eristunud siiski uurimustes omaette diskursusena. Ühelt poolt on see seotud muidugi nn uue vasakpoolsuse katsetega tõestada ühiskonna üldist (ehkki varjatud) *ideologiseeritust* kõigil tasanditel, teiselt poolt on uurimisvaldkonna eristumise põhjuseks lihtsalt propaganda-tegevuse massiline ja tõepoolest kõikjale ulatuv iseloom. Nii peavad sääraseid uurimused oma objektiks klassikalist reklaamitööstust, poliitilisi kampaaniaid, aga ka selliseid laialdasi, ent kaudseid propagandategevusi, mis ei esine n-õ oma nime all. Nii näiteks saab National Geographicu natuurpoeetilist maailmavaadet nagu ka rahvusparkide, loomaaedade jmt propagandat pidada kodanlik-liberaalse maailmavaate levitamiseks; ka foto kasutamist turismitööstuse kontekstis koos vaatamisväärsuste mõiste lõputu kultiveerimisega, rahvuslike muuseumide ideoloogiaga jne, jne saab sarnaselt tõlgendada. Ideoloogiaid dekonstrueeriv representatsioonianalüüs on tihti keskendunud ka immigrantide, muulaste ja laiemalt teiste inimgruppide palenduste lahkamisele. Kui näiteks Eestis korraldada meedia kuritegevusreportaažide analüüs, tuleks üsna selgesti ilmseks ideoloogiline tõsiasi: musti ja röpaseid tegusid (vargused, peksmised, röövid jm proletaarne kuri-

tegevus) panevad toime lõviosas muidugi vene noored esindajad; puhtaid, intellektuaalseid ja elegantseid libategusid (näiteks pahateod arvutivõrkudes) aga sooritab mõistagi enamjaolt põliselanikest häkkerkond, keda massimeedia tarbijaskond sisimas nende nutikuse tõttu isegi imetleb. Muidugi kuulub kaasaegse representatsioonianalüüsi huviorbiiti konsumerismi sümboliökonomika, mida teostatakse suuresti just pildiliste- ja pildilis-tekstiliste vahenditega, imago-  
loogiate analüüs jpm.

## Fotograafia ja esteetika

Mitte juhuslikult ei jätnud ma esteetilisi aspekte fotograafia analüüsimeetodite hulgas viimaseks. Nagu fotokunsti (ebaõnnestunud) mõiste ja tegevusvaldkond on fotograafia kasutamises kõige minoriteetsem, märkamatum ja vähetähtsam, on sama saatus tabanud just fotograafia esteetilise valdkonna akadeemilist uurimist. Kui enamik fotokäsitlustest keskendus 19. sajandi keskpaigast kuni 20. sajandi 60. aastateni just fotole/fotograafiale kui kunstile, olles seetõttu olemuslikult esteetika taustaga, siis praeguseks on säärane vaatenurk taandunud niivõrd tagaplaanile, et see on peaaegu märkamatu. Võib öelda, et eraldi foto-  
esteeetika rõhutamine akadeemilises diskursuses orbiteeris olukorda, kus foto ja kunst teineteisest veel parasjagu eraldi seisid ja vastupidi — koos fotograafia esteetikat esmatähtsaks pidava osa sulandumisega üldisesse kunstipilti (arenenud maailmas umbkaudu 1980. aastad) kadus ka rõhuasetus meediumis-  
petsiifilisele esteetikale. Just neil põhjustel näemegi viimaseid suuremaid “tihendusi” niisugustes uurimustes sünkroniseeruvat modernse fotograafia probleemaatikaga, st ajastul, mil oluliseks sai fotograafia kui kunsti esteetilise spetsiifika väljatöötamine, sõnastamine ja propageerimine. Olulistest tõlgendustest meenutagem siinkohal kas või Aaron Scharfi “Art and Photography’t”, Andy Grundbergi ja Kathleen McCarthy “Photography and Art — Interactions since 1945”, Floris M. Neusüssi kogumikku “Fotografie als Kunst — Kunst als Fotografie” (1979), Alan Trachtenbergi “The Classic Essays on Photography’t”, Christopher Phillipsi retrospektiivset fotoesteeetiliste manifestide krestomaatiat “Photography in the Modern Era” jpm. (Scharf 1974; Grundberg and McCarthy Gauss 1988; Trachtenberg 1980; Phillips 1989) üllatavam on niisuguse valdkonna katseline comeback Jonathan Friday hiljutise monograafia “Aesthetics and Photography” (Friday 2002) näol, kus küllalt komplekselt püütakse tänapäevaste teadmiste valguses taas analüüsida nii foto vahendit ennast, visuaalse taju ning esteetilise tähenduse seoseid fotograafilise representatsiooniga, väljenduslikkuse mõistet antud meediumi piires jpm. (Foster 1983; Carroll 2000; Ross 1994 jt). Et kõiki toodud uurimismeetodeid üritan edaspidises põhjalikumalt vaadelda ja analüüsida, siis olgu siinkohal tähelepanu juhitud ühele vähemärgatud ent olulisele asjaolule. Ilmselt on seaduspärane, et fotograafia teatav (liigne) populaarsus pidurdas alles lähiminekus selle valdkonna

akadeemiliselt süvenenud uurimist — või miks muidu on just viimastel aastatel hakanud ilmuma suurel hulgal nii distsiplinaarseid kui interdistsiplinaarseid põhjalikke käsitusi? Et fotograafia puhul on tegemist vägagi keerulise uurimisobjektiga, mille funktsionaalsed aspektid on seotud enamikuga inimtegevustest, siis peaks distsiplinaarsete uurimisvaldkondade, -diskursuste ja -meetodite arvukus ja paralleelne eksistents olema iseenesest vägagi loogiline. Samas pole aga ilmselt põhjust nõustuda üldisemate ontoloogiliste, fenomenoloogiliste, semiootiliste jne distsipliinide vaheliste vm integraalsete analüüsivõimaluste puudumisega ning sellest tuletatud väidetava võimatusega analüüsida fotograafiat kui *tervikut*. Pole nimelt sugugi välistatud, et just selles valdkonnas aitab määramatust segadusest, mida angloameerika *cultural studies* sugugi ei näi leevendavat, hoopis efektiivsemalt üle saada Lotmani kultuurisemiootika (Linnap 2002b; Linnap 2003a) koos oma tekstuaalsuse printsiibiga, mis seostab iga-suguse teksti kultuuriga kolmes põhitähenduses: kommunikatiivses, mnemoonilises ja loominguilises.

Selle uurimuse teostumisele on tegusalt kaasa aidanud inimesed ja asutused. Soovin siinkohal tänada oma juhendajat Jelena Grigorjeva't inspiratsiooni ja intensiivsete mõttevahetuste eest. Väga tänulik olen Peeter Torop'ile, kes aastate jooksul oma huvitavate näpunäidete ja küsimustega juhtis mu tähelepanu väärtuslikele radadele ning Kalevi Kull'ile, kelle korraldatud doktoriseminaridel tutvusin rea põhjapanevate ideedega ja Anti Randviir'ile asjakohaste, tööle kasuks tulnud märkuste eest. Erilist inspiratsiooni olen saanud Mihhail Lotman'i säravatest loengutest ja originaalsetest mõttekäikudest, mille väärtus on minu jaoks olnud hindamatu. Olulist tuge olen leidnud ka paljudest informaalsetest vestlustest Tartu ülikooli semiootika osakonna töötajate ja kraadiõppuritega. Olen tänulik oma perekonnale: ema Lindale, õele Katrinile, abikaasa Helile, lastele: Mattiasele, Laurale, Theodor-Peetrile ja Ukule kes aeganõudvasse uurimistegevusse mõistmisega suhtusid. Täna Tartu Kõrgemat Kunstikooli ja selle fotograafia osakonda, kus kunsti teoreetilisest mõtestamisest osatakse lugu pidada, eriti aga rektor Vallo Nuust'i toetava suhtumise eest; oma väsimatut kolleegi Vallo Kalameest ja külalisprofessorit Robin Dance'i, kelle abi oli hindamatu. Põgusamate, kuid oluliste kohtumiste ja kirjavahetuse kaudu on mulle eeskujuks, abiks ja innustuseks olnud rida erialateoreetikuid: Victor Burgin, Allan Sekula, James Elkins, Irit Rogoff, Joel Snyder, Christopher Phillips, Michael Köhler, Jan Kaila, John Stathatos, Joan Fontcuberta, Jan-Erik Lundström, Thomas McEvilley, Jan Baetens, Maurizio Gagliano ja Jay Ruby. Finantsiliselt on käesolevat uurimistööd on toetanud Tartu Ülikooli semiootika ja kulturoloogia osakond ja Eesti Kultuurkapital. Siinesitatud ideed poleks teoks saanud ilma ajakirjadeta "Vikerkaar", "Kunst.ee", "Cheese" ja nende intellektuaalsetest väärtustest lugupidavate toimetajate Märt Väljataga ning Kajar Pruul'i, Heie Treier'i ja Tiit Lepp'ata. Erandlikult pole selle uurimuse materjal arvutis kordagi "kinni jooksnud", mille eest olen tänulik IM Arvutitele.

## 1. TAHE FOTOGRAFEERIDA

Enne kui asuda fotograafiat liigendama *praktikana* või *sotsiaalselt funktsionaalse* tegevusena olulisteks — selgelt eristuvateks komponentideks, nentigem, et veelgi keskem on esmalt aduda fotograafia põhimõttelisi sotsiaalseid *tekkepõhjusi ja -mehhanisme*. Rootsi teadlase Jan-Erik Lundströmi sarnaste arutluste kohaselt on mõttekas välja tuua *diskursiivne ruum*, mille jõujoontesse fotograafia sündis (Lundström 1991). Mõistagi konstrueeritakse fotograafia eelajalugu lähtuvalt Renessansiajastu *lineaarperspektiivist*, *Camera Obscura*'st jm fotograafia tekke sümboolsetest või tehnoloogilistest eeltingimustest, kuid tegelikult pole niisuguste protsesside sügavamaks mõistmiseks piisav seegi. Ka kaameraeelsete *proto-apparatustena* väljatoodud tehnilised abivahendid maalimisel või fotograafilise aparatuuriga teatavat sarnasust omavad optilised instrumendid (stereoskoop jm. -skoobid) ei loo arvestatavat/ ammendavat põhjuslikku pinnast selleks, et seletada modernse fototehnoloogia väljatootamist ega massilist kasutuselevõttu 19. sajandi keskel. Kui fotograafia puht ajalooliselt lähenedes on selgesti näha, et kuigi tema kahe müütilise komponendi — kujutise *tekitamise* (optika areng) ja *fikseerimise* (fotokeemia edusammud) — kokkuviimine olnuks võimalik märgatavalt varem kui fotograafia leiutamise dateerival 1839. aastal, peame leppima teadmise, et *leiutise loogika* pole seotud mitte niivõrd individuaalse *leiutaja-geeniuse* olemasoluga, vaid *majanduslike vajadustega*, aga ka *poliitiliste ja sotsiaalsete kirgedega*.



Dominique Lasseur. Foto Meredith Monk'i albumilt *“Book of Days”*

Austraalia teoreetiku Geoffrey Batchen'i (Batchen 1999) sõnul on niisugusele küsimusele vastust otsides mõttekas tuvastada mõnda olulist *regulaarset diskursiivset praktikat*, mille jaoks fotograafia on n.ö *ihaldatud objekt*. Küsimus oleks seega lihtne: miks "avastati" ja millal ilmses *vajadus* fotografeerida? Millal üldse muutub juhuslik, individuaalne, kuid *isoleeritud* fantaasia laiaulatuslikuks ning *süsteemseks sotsiaalseks imperatiiviks*? Mis tingib ühiskonna vajadusi *uute sümboli-ökonomikate* ja nendest lähtuvate *uute pildiliste süntaksite* järele? Muidugi võib selle küsimusega seoses klassikalisel kombel naasta Nietzsche-Foucault' liini filosoofiate juurde, öeldes, et sääresteks jõujoonteks on *võimutahe* (Nietzsche) ja *teadmistahe* (Foucault) ning konstrueerida *universaalse* maatriksi — fotograafia/võim/teadmine, tõlgendades selle kaudu kogu fotograafia ajalugu. (Lundström 1991) Ent samavõrd edukalt võib *universaalse* maatriksina võtta ka Juri Lotmani tuntud triaadi mälu/ kommunikatsioon/väljendus (Lotman 2001), mille jõujoontes suhestuvad igasugused tekstid kultuuriga. Kuigi ei Nietzsche-Foucault' ega ka Lotmani aluskonstruktsioonid pole kaugeltki ilma puudusteta.

Niisiis võib fotograafia teke olla simultaanselt indutseeritud nii *mälu* (balsameerimis-kompleks *à la* Andre Bazin (Bazin 1997) ja siit tulenevalt muuseumide, raamatukogude, kartoteekide jm massiline loomine möödunud sajanditel) kui *kommunikatsiooniliste* (tööstusühiskonna kasvava mahu ja kiirusega *acta diurna*) vajaduste poolt. Ja vähesemal määral ka (poeetilise) *väljenduse* uuenenud tarvetest lähtuvalt, sest *reaalsuse* muutumine toob reeglina endaga kaasa ka selle poeetilise *reflekteerimise vahendite* muutumise. Ahvatlev on kaasa minna Foucault' liini uurijatega, nagu näiteks suurepärase Jonathan Crary'ga, kes näitavad protsesse, mille käigus just *nägemine* muutus *teadmise* kriteeriumiks (Crary 1993 67–97), kaasates endaga fotograafia tsentraalse rolli argumendina *tõestamise-* ja *verifikatsiooni* operatsioonides. Ent fotograafiat vajas omalaadse *täiteainena* ka enamik muid empiirilisi teadmisi: ekspeditsioonismifotod geograafias, *mikro-* ja *makromaaailmade* fikseerimine bioloogias ning astronoomias jne, jne. Omaette aspektina on fotograafiat uuritud *võimusuhte* taustal (Tagg 1988), nii üksikindiviidi kui sotsiaalse terviku lõikes. Seejuures on tugevasti müstifitseeritud *pildistatuse* fakti kõikvõimsust nii *indiviidi* saatuse kui ühiskondliku *regulatsioonimehhaanikate* suhtes. Kuigi me ei saa *pildistamise intentsiooni* siiski taandada pelgaks *võimusuhte* kehtestamise aktiks, väärib see aspekt fotografeerimise rituaalist kindlasti eraldi tähelepanu.

## 2. FOTOGRAAF



Vaatame selle väite paikapidavust siinkohal seoses teise tähendusliku tihendusega fotograafilises semiosfääris — *fotograafi* kui tegelasega. Millised tunnused *eristavad* fotograafi muudest ühiskondlikest funktsionääridest, milline on piltniku staatus ühiskonnas; millised hoiakud domineerivad fotograafi *suhtes* jne? Sellistele küsimustele pole sugugi nii kerge vastata, kui esmapilgul tundub. On küllalt argumente, mis kõnelevad fotograafist kui n.ö võimutegelasest, kes maailma oma piltide huvides kamandab ja arranžeerib. Sundida liikuv maailm “paigale”, nagu teevad seda fotograaf ja tema “aega peatavad” pildid, meenutab tõepoolest teatud *võimuakti* (*à la*: “ole vait!”, “paigal!”, “seis!”, “ärge liigutage!” vmt). Lisaks ei hakka sellised pildid vastu hilisemale *subjektiivsele* tõlgendamisele, sest foto muudab enda pinnal kujutatud inimesed subjektidest *objektideks* — neile saab anda muid tähendusi, rekontekstualiseerida jpm. Kui tüüpilised näited sellise väite kinnitamiseks on seotud 19. sajandi *etnograafia-antropoloogiaga*, siis samavõrd ilmekalt sobivad siia ka *krimino- loogia-, spionaaži-, santaaži-, meditsiini-* jmt diskursuste jaoks tehtud “jäädvustused” Kuid ka enamikus muudest fotograafilise salvestuse aktidest on seotud pildistatava käitumise eelneva *redutseerimise*, sh liikumist piiravate arranžeringutega, mida võib põhimõtteliselt tõlgendada kui *kontrolli* keskkonna huvipakkuva osa üle. Ent *fotograafi* sedavõrd kitsarinnaline tõlgendamine oleks vägagi poolik seletus.

### 2.1 Fotograaf pildistatava suhtes

Toome säärase suhtumise näiteks kasvõi Bill Jay populaarse essee “*Fotograaf kui Agressor*” (Jay 1984: 7–25), kus 20. sajandi algupoole ajaloolises kontekstis käsitletakse massiliselt avalikku ruumi ilmunud harrastuspiltnikke kui ühiskondliku turvatunde häirijaid ja kui tülikaid agressoreid, kes murettegeva aktiivsusega asusid rikkuma piire *isiklikku ja avalikku* sfääri arvatud olukordade vahel. Samasse diskursusesse tuleks paigutada ka 20. sajandi alguses tekkinud *paparazzi* tööstusharu, samuti *pornograafiline* pildiproduksioon, mille kaudu midu intiimelu valda arvatud situatsioonid kisti *ärilistel* eesmärkidel laiema avalikkuse ette. Kuigi idee fotograafist kui *agressorist* on paljudel juhtumitel adekvaatne, pole see siiski kaugeltki mitte ammendav. Samasuguse eduga võiksime kirjutada käsitlusi

fotograafist kui *funktsionäärist*, kes viib oma tegevusega läbi *kokkukuuluvuse-riitusi*. (Bourdieu (1965) 1990) *Spionaaži* kontekstis omakorda saaks fotograafi defineerida kui varjatud informatsiooni “*avastajat*”; *turismi* diskursuses kui fetišite, meenete või suveniiride *kolleksionääri* jne. Eri käsitlustes kohtame ka fotograafi kui *flaneur’i*, *süüdistajat*, *tunnistajat*, *avastajat* jm autorisulteid säärasel hulgal, mis paneb kahtlema sellise nimekirja lõplikkuses.

Kui Andre Bazin klassikaks saanud kirjutises “Fotograafilise kujutise ontoloogia” (Bazin 1997) on nägemus fotost jäägitult sarnane muumia loomisega Egiptuse muinaskultuuris, siis peaks fotograafi (kuigi Bazin temast eraldi ei kõnele) selles käsitluses võtma kui *balsameerijat*. Tsiteerides Marcel Prousti, kes rõhutab fotograafi kui *võõrast tuttavate keskel*, jõuab Siegfried Kracauer fotograafi defineerides omakorda järelduseni, et see elab ja tegutseb omas “*asjade olemusele keskendunud dimensioonis*” (Kracauer 1960). Mingil määral kajastuvad ühiskondlikud arusaamad *fotograafist* rahvalikeskeelendites: “*fotosüüdistust tegema*”, “*mälestuseks üles võtma*” jne. Seejuures tundubki, et just *hirmu ja mälu* kultuurimärgid on need, mis fotograafi kõige enam saadavad. Nii võib siinkohal näiteks tuua ansambli *Raki* loo “*Diversant*” eesti nn põrandalusest vastupanumuusikast, kus:

*“Me maale sõitis diversant — turisti maski all,  
tal mitu fotokaamerat — revolver hõlma all,  
tal kodu kauges Tennesseees, šeff Lääne-Saksamaal  
ja iga ülesvõtte eest pakk dollareid ta saab...”*

Michelangelo Antonioni “*Blow-Up*’is” ja Hitchcocki filmis “*Rear Window*” on fotograaf mõrvade tahtmatuks tunnistajaks, Olav Neulandi “*Corridas*” (1981) aga on peategelase Meltsase esitatud fotograaf hoopis tülikas sehkendaja, kes püüab maailma pildistamise loogika järgi lausa *ümber kujundada* terve rida ühiskonna *eetilise funktsionääri* rolliasetusi leiaksime muidugi *humanistlikust* paradigmast. Edward Steicheni organisatoorses tegevuses, William Eugene Smithi fotoesseedes; samuti nende fotograafide (*à la* Sebastiao Salgado, James Nachtway jpt) ennastalgavas riskijulguses, kes külastavad maailma kriisikoldeid, et sealtoimuvaid õudusi maailmale “*südanvalutavalt*” näidata — nähakse enamasti fotograafi kui *maailma päästjat*. (Lundström 1992: 4–20). Jan-Erik Lundström on märganud niisuguse suhtumise naasmist isegi praeguses digitaalmasinate ja pildi-tõe suhte lagunemise ajastul, kus sihilikult ... “*huuakse mitmeid vastupanuliikumisi, rakendatakse teatavat fotograafi kui tõekandja remütologiseerimist — too meile tagasi missiooniga elukutse! Ma armastan hõbedat! Fotograafid teevad seda tõeliselt!*” (Lundström 1992) Kui siia lisada veel rida kaasaegsemaid diskursusi nagu *postkoloniaalne* (Pinney 2003) või *feministlik* (Williams 1986), kus seniseid fotograafe olevat tegutsema ajendanud ennekõike koloniseerivad või patriiarhaalsed huvid, siis näeme üsna selgesti, kui keeruline on fotograafi olemuslik defineerimine *funktsionäärina*, sest viimane on *diskursiivse* loomuga, st piiramatult erinev.

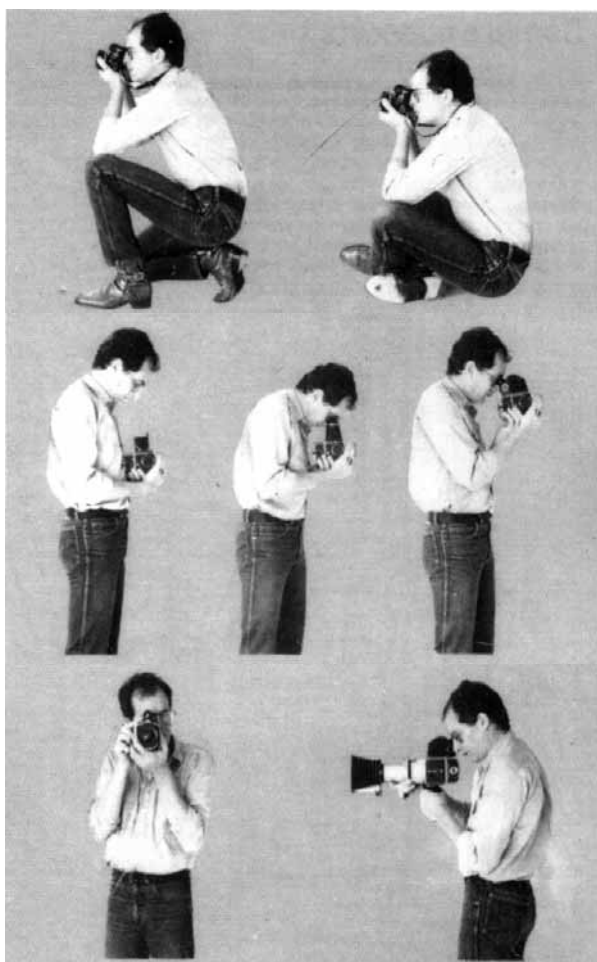
Niisuguse üldise segaduse tõttu fotograafi *rolliasetuse* määramisel on ehk isegi kergem kasutada *ekskluseerivat* loogikat, st püüda fikseerida neid rolle, milles fotograaf juba puht-põhimõtteliselt esineda *ei saakski*. Et pildistamine on ennekõike asjade/ olendite/ olukordade/ nähtuste *välise, välisilmelise, sümptomaatilise* aspekti esitlemine — mitte aga niivõrd tegelemine *latentsete, seesmistest* või *abstraktsete* aspektidega või *kontinuaalsete* ajas kulgevate protsessidega, siis on ka fotograafi-funktsionääri rolliasetus ilmselt sõltuv sarnastest “nähtavuse” parameetritest. Olles veelgi täpsem — igal fotograafil on intentsioon visualiseerida ka seda, mis *nähtamatu* (röntgeni-, ultraheli jmt salvestused). Just neil jpm põhjustel tuleb ilmselt esialgu loobuda määratlustest, mis defineerivad fotograafi tema suhetes *pildistatavasse objekti* või *pildistamise eesmärki* ja pidada kergemaks võimaluseks defineerida fotograafi tema keske instrumendi — *kaamera* kaudu, nagu seda on teinud Tšehhi päritolu fenomenoloog Vilèm Flusser (Flusser 1984). Et niisugust arutluskäiku süvitsiminevalt kaasa teha, peame esmalt heitma pilgu *pildistamise kui tegevuse* ja *kaamera* olemusse.

## 2.2 Fotograafi määratlusest kaamera suhtes

Kõigile eelneval korral vaadeldud “fotograafiks” olemise autorisuhtetele nagu fotograaf kui *-agressor, -balsameerija, -korilane, — kütt, -süüdistaja, -rituaali toimetaja* jne — on ühine see, et nad kirjeldavad vaid pildistaja vahetõttu peatselt-pildiks-saavate *objektidega*. Sarnane, kuid pisut keerukam autorisuhte kehtib ka *poetilise* tegevuse sfääris: fotograaf-konstruktor, -autoreflektiivne biograaf, -spontaanne looja vmt, iseloomustavad domineerivalt *suunatust* “välisele” maailmale. Fenomenoloogiliselt hakkab *fotografeerimise-kui-tegevuse* juures siiski silma veel üks suhe: fotograafi (inter)aktsioon *kaameraga*. Kaamera on omaette *objekt*, mis jääb pildistaja-pildistatava *vahetele*, mõjutades mõlema poole käitumist üsna oluliselt. Kui aga kaamerat pidada *fotograafias* keskseks, võib öelda, et fotograaf *kohandab* pildistatavat lausa kaamera *jaoks*. Omakorda teame teiselt poolt vaadatuna, et kui meile läheneb taoline inimmasin kooslus, siis käivitub meis spetsiifiline *kaamerakäitumine* ja koodid, mis viitavad *isiklike* situatsioonide *avalikuks* saamise võimalustele. Vaid väga ideaalsel juhul on kaamera sellistes olukordades *märkamatu*, sest enamasti muutuvad juba aparaadiga tegutseva inimese (fotograafi) *kehakeel* ja *käitumine* sedavõrd, et see üldsusele silma hakkab ja sellise — pildistamisega seotud tegevuse kergesti identifitseerida lubab. Tihti hakkavad selle tegevuse juures silma ka *ebakõlad* fotograafi ja kaamera vahel, viidates mitmesugustele probleemidele, mida kaamera käsitlemine endaga kaasa toob (fotograafi *ebakompetentsus*; kaamera tehnilised *probleemid* jpm). Sellega seoses tuleb ennekõike nähtavale kaamera teatav *keerulisus* — mille ületamine *ladusa* kasutamise huvides eeldab tervet hulka spetsialiseeritud *teadmisi*. Kaameraga



seotud teadmised peavad olema hoopis mahukamad kui need, mida me vajame *manugraafiliste* (Friday 2002 38ff) kujutamisiiside juures.



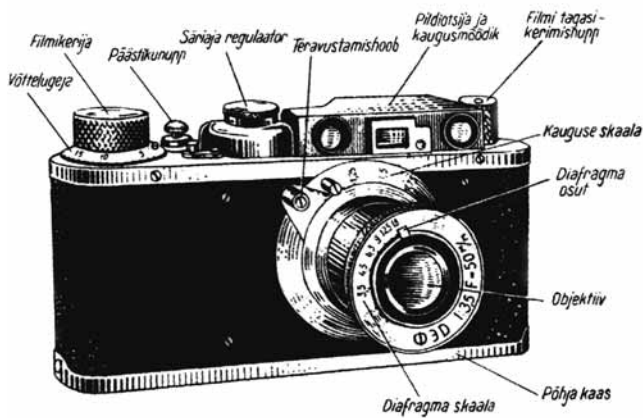
Pildistaja asendid. Michael Freeman.  
*The Manual of Indoor Photography*. McDonald&Co1981.

Villem Flusser, kes defineerib fotograafi just *suhtes kaamera*, arutleb järgmiselt. Kaamera on *kollektiivsete* kokkulepete ja töö produkt, mis on *programmeeritud* täitma teatud eesmärke. (Flusser 1984: 18–19). Et need sihid vähemalt mõnevõrra varieeruvad, näitab kasvõi rohkete spetsialiseeritud *erikaamerate* tootmine (formaadi, reageerimiskiiruse, spetsiifiliste võimaluste jmt põhine jaotus). Muude tegelaste kõrval, kes kaamera *kokku puutuvad*, on fotograaf viimane lüli üldises metaprogrammis *e. funktsionärfunktsionäär (functionnaire)* — kelle keskseks tegevuseks on kaamera *e apparatus'e* programmide *aktuali-*

*seerimine* või käivitamine. Et fotograaf ei tea, mis *täpselt* pildistamise ajal *kaameras* toimub ja tunneb vaid mõnevõrra selle *sisend- ja väljundtoimeid*, on tema kompetentsus *vahendi* suhtes üsnagi poolik — fotoaparaat sarnaneb fenomeniga, mida küberneetikas kutsutakse “mustaks kastiks”. Seetõttu peab fotograaf leppima terve rea kitsendustega, mille toob endaga kaasa töötamine *kollektiivselt* loodud ja *programmeeritud* keskkonnas. Kindlasti võib siit mingil määral järeldada fotoloomingu *alalist* kollektiivsust — kuid ennekõike seda, et fotograafi vabadus *funktsionärinafunktsionäärina* on oluliselt väiksem/ piiratum kui *käsitöenduslike* tehnikaid kasutavatel kunstnikel. Pole ilmselt liigne märkida sedagi lihtsat tõsiasja, et esindadeski oma loomingu iseenda “*subjektiivsust*” — on fotograaf samaaegselt ka tahtmatult *agendiks* tervele reale tööstusharudele, korporatiivsetele kokkulepetele (a la “Fuji” värvid, “Leica” teravus, rapiidaparaadi kiirus, panoraamkaamera pildiväli, spioonifotoka miniatuursus jmt) — mis nii mõnelgi juhul määravad ära *piirid*, mida üldse (selle) kaameraga *on võimalik* kujutada ja *kuidas*.

### 3. KAAMERA: SISSEJUHATAVAT

Olulises kirjutises “5 märkust fotograafilise pildi fenomenoloogia kohta” rõhustab prantsuse teadlane *Hubert Damisch*, et kaamera ei ole neutraalne struktuur, see on ...”ruumi ja objektiivsuse varasemate konventsioonide produkt.” (Damisch 1978). Niisamuti on ka *objektiividega* ja *fotomaterjalidega* — nad on kokkuleppeliselt korrigeeritud “vigade” ja “mürade” juhusliku toime suhtes. Nimetades kaamerat *apparatus*’eks, on tšehhi fenomenoloog *Vilém Flusser* välja arendanud terve filosoofiliselt üldistava käsitluse, mis põhineb *inim-masin struktuuride* ajaloolisel evolutsioonil. Säärane algab lihtsast *tööriistast*, mis allub üksiktegija kontrollile — asendub siis industriaalajastul *masinaga*, mis saavutab ise keskme rolli, sundides töötajatele ühtlasi peale oma üksikute funktsioonide *operaatori* rolli — ja muutub siis lõpuks *apparatus*’eks, millele on tunnuslikud masina muud karakteristikud peale *objektide* tootmise.



Just *apparatus* on Flusserile see staadium, kus objektide produtseerimine asendub *tähenduste* tootmisega. (Flusser 1984 18). Siinkohal on oluline lisada, et 19. sajandi kontekstis — mil seni *visuaalsuse* põhiprintsiipe defineerinud Newtoni-Descartes’i nn kartesiaanlik *geomeetiline* optika (Descartes, “*La Dioptrique*”, 1637; Newton, “*Opticks*”, 1704) sai komplementeeritud nn *füsioloogilise* optikaga (von Helmholtz, “*Handbuch der Physiologischen Optik*”, 1856; Flechner, “*Element der Psychophysik*”, 1860 jt) — muutus *objektiiv* just nimelt *realistliku* kujutamise etaloniks, millele rajanesid nn “täppistegevused”: *mõõtmised ja verifikatsioon*. Puht sotsiaalajaloolises plaanis tõi kaamera ühiskonda kaasa nii okulaartsentrismi (nägemine = teadmine) kui ka kontseptsioonid *ühest/ domineerivast* vaatepunktist ja *interjöriseeritud* vaatajast/välisest vaatepildist. Ja loomulikult vallandas kaamera — iseäranis tema *automatiseeritud* — optikat (sic! — “*objektiive*”) kasutav kujutamisi viis — nii teoreetilisi dispuute

*objektiivse-subjektiivse* pingeväljal kui ka praktiliste tegevuste järsku polariseerumist kunstiks-kopeerimiseks, väljenduseks-dokumentalistikaks jne.

### ***Kõrvalepõige 1. Meeled, masinad ja proteesid***

Suurt osa masinatest võib käsitleda *proteesidena*. Ent mitte kõigi proteeside funktsiooniks ei ole *asendamine*. Kuigi anatoomilisi implantaate, jäsemeprotese, kunsthambaid ning -silmi jmt võib defineerida kehalis-meelelisi amputeeritud organeid *kompenseerivate* “teisikutena”, leidub hulgaliselt ka neid juhtumeid, kus proteesid mitte *ei asenda* üksikute inimorganite funktsioone, vaid hoopis *suurendavad/ pikendavad/ laiendavad* nende võimeid. Kõige lihtsamal/ tuntud juhul võib veokeid/ tõstukeid jmt tõlgendada *musklirammu* võimendajana, liikurmasinaid *jooksukiiruse* suurendajana jne. Praeguses kontekstis huvitavad meid siiski rohkem inimese *meelelisi võimeid* laiendavad proteesid: ülitundlikud *mikrofonid*, kaugvaatamise seadmed, nagu *binokkel, pikksilm, teleskoop* jne. Kuigi nägemist *perfektioneerivate* seadmete alguseks võib kaude pidada juba 11. sajandi läätsi ja 13. sajandi *prille* (Marly 1988), langeb optika võidukäik siiski 17.–19. sajandisse, kui hakati looma *optilisi süsteeme* (teleskoop ja mikroskoop: Leeuwenhoek, Newton, Galilei jt) ja neid ka praktikas kasutama. Kuigi klaasist *läätsed* on väidetavasti modelleeritud *silma enese* ehituse põhjal ja fotekeemia (valguse mõju keemilistele ühenditele tugines igapäevastele/ looduslikele nähtustele (nt pleekimine), kujunesid optika ja fotekeemia valdkonnas tehtud leiutised ometi palju laiemate tagajärgedega sündmuseks, kui esmapilgul võis tunduda.



Binokli kasutamine teleobjektiivina.

Kui Andre Bazin arutles oma 1945. a essees “*Fotokujutise ontoloogia*” veel selles võtmes, et pilt pretendeerib *objekte asendama* (Bazin (1945) 1997), ja kujutis oma referendiga (väliselt ilmelt) *samastuma* (niisugust viga kordas ka

1960. aastate Roland Barthes), siis ei pannud ta tähele optika/ kaamera vs. inimese nägemisorgani *erinevaid võimeid* maailma visualiseerimisel — eriti paneb imestama see, et Bazin'il jäi märkamata see, mida tehti 19./20. sajandi *kronofotograafias* (Muybridge, Marey jt). Just *liikumise* segmenteerimine *faasideks* ja *protsesside* tõlkimine *situatsioonide geomeetriaks* fotograafilisel pildil andis tunnistust fotograafiast kui nägemismeelt *laiendavast proteesivast süsteemist*. Ja kui Bazin, Barthes jt omaaegsed teoreetikud oleksid olnud kursis fotograafia kasutamise *verifitseerimise* protsessides (kriminoloogia, teaduse empiirilised katsed jmt), siis vaevalt oleks neil õnnestunud oma seniseid fotograafia kohta püstitatud *ontoloogilisi* kontseptsioone kaitsta. Peale selle ei tohi me unustada, et ei *Camera Obscura* ega fotoaparaatide hilisemad mudelid ei sündinud vaatamise/ kujutamise tehnoloogias mitte tühjale kohale — vaid asetusi vähemalt *kahesugusesse* konteksti — *sünkroonsesse* ja *diakroonsesse*.

### ***Kõrvalepõige 2. Skoopiliste tehnoloogiate sünkroonses loogikast***

Skoopiliste ehk *nägemisega* seotud tehnoloogiate plahvatuslik esilekerkimine langeb 18.–19. sajandisse, kus korraga paisati laiemate masside käsutusse kümneid erinevaid mikro-, tele-, peri-, kaleido-, endo- ja stereoskoope jmt; samuti pano-, dio-, tsüklo- ja marioraame, mis teenisid mitmesuguseid teaduslikke või meelelahutuslikke eesmärke. Puht mentaliteediajalooliselt tundub, et just siis toimuski *maailma skoopiline* kaardistamine nii *meetrilises* mõttes (kaugete maade pildistamine), *ruumistruktuurilises* tähenduses (veealune maailm, koopad, alpinismi vaatamisväärsused jne), kultuuriliste *valgete laikude* kaardistamise kontekstis jne. Varasemate, manugraafiliste kujutamishendite- ja viisidega võrreldes leidis aset kiire skoopiliste positsioonide *mitmekesistumine*. Inimdimensionaalse ruumi hõlvamisele lisaks veenduti nüüd “oma silma” ja *naturalistliku* väimustusega maailma mikro- ja makroskoopiliste struktuuride samaaegses eksistentsis. Valguse kui fotograferimisprotsessi alusfenomeni kõrval ka muude elektromagnetiliste kiirguste (röntgen, infrapuna jmt) spektraalse koostise tundmine lubas järjest laiemaid võimalusi *visuaalse menüü* koostamisel.

Historitsistlikus plaanis asetus *kaamera* just niisugusse arvukate skoopiliste masinate ja meelelahutuslike visuaalsete atraktsioonide maailma — ja just sellise liikumise laineharjal oli ka fotograafilisel *apparatusel* selgelt *heuristilisi* funktsioone. Paradoksaalselt oli kaamera ühtaegu instrumentaalne nii *fiktiooni-tööstusele*: kurioosumite kabinetid, dioraam, nn viirastusfotograafia e *Geisterfotografie*, trikk-postkaardid jpm. (Schnauss 1903) kui *faktiivsele realismi-tööstusele* (uudisetööstus, etnograafia, kriminalistika jne) — eluvaldkondadele ja toimingutele, millele oli vaja anda *usaldusväärne* imago. Just perfektsele naturalistlikule *välimussarnasusele* ja *automatiseeritud* kujutamisele võlgneb fotograafia tänu oma erilise kredibiilsuse eest. Ja et muude arvukate optika-seadmete keskel oli *kaamera* neid väheseid, mis suutis nähtava *fikseerida* — siis kujunes just tema selleks keskseks *representatsioonivahendiks*, mis *domineeris* oma ajastul ja samas ületas selle ajastu *piirid*.

### ***Kõrvalepõige 3. Kujutamishendite diakroonilisest loogikast***

Kuigi üldtuntud seiskoha järgi on iga uus kasutamisele tulnud kujutamisevahend eelmisest *tehniliselt täiuslikum*, huvitab meid siinkohal hoopis üks vähemmärgatav loogika — nimelt see, et kuigi *uue* vahend muudab teatud mõttes vanema/varasema enese *üksikjuhtumiks* ja *tehnilises* mõttes *ületab* ajalooliselt “eelmise” kujutamishendi piirid ja võimed — *ei tõrju* ta enamasti vanemat välja, vaid muudab pigem selle *asendit ja funktsioone*. Kui *perspektograaf, pantograaf, optograaf* jpm olid mõeldud *tsentraalperspektiivile* põhineva kujutamise *hõlbustamiseks*, siis kaamera sisuliselt *automatiseeris* niisuguse (“nach der Natur”) printsibi (Manovich 1993) ja hakkas lihtsuse ning *suurema täiuslikkuse* tõttu algselt *hõlbustama* ja seejärel koos fotokeemilise salvestusega ka *asendama* kopeerivat joonistamist. Bruno Latouri järgi oli perspektiivi eeliseks muude representatsiooniviiside kõrval ka see, et kehtestati “*neljadimensioonilise neljadimensiooniline otsatee füüsilise reaalsuse ja selle representatsiooni vahel.*” (Manovich, *ibidem.*) Muide, ka *elektroonilis-digitaalsete* masinate juures on märgatav, kuidas need suudavad kergesti simuleerida kujutise *objektiivist ja fotomaterjalidest* tulenevaid omadusi/ koode. (Manovich 1996 57–66).

Kirjeldatud evolutsioon mitmesuguste *tehniliste vahendite* vahel on “asendusmudelid” segasem ilmselt ka seetõttu, et iga *täiuslikuma* (ja keerulisema) tehnoloogiaga kaasneb selle *töökindluse vähenemine*. Erinevalt *joonistamisest*, kus piisas vaid pliiatsist/ paberist, nõudis *fotograafia* küllalt tugevat valgust, pimendatud laboratooriumi ja hulka *seadmeid*. Käsitsitehtud pildiga võrreldes suurenes siin ka tõenäosus *vigade* tekkeks. *Digitaalpildi* tegemiseks läheb vaja veelgi rohkem (ja keerulisemat) tehnoloogiat — lisaks suurenes selle muutusega seoses *programmeeritud* tegevuste hulk, mille üle kunstniku kontroll on üsna minimaalne. Ent Lev Manovich on viidanud ka uutele tehnoloogia *ebatäiusest* tulenevatele probleemidele, mis igale arvutikasutajale vägagi tuttavad peaksid olema. Mäluseadmete riknemine võib pildid hetkega olematuks muuta, sellele lisaks tekivad häired nii failide pakkimise-, edastamise- kui konverteerimisega — kõik see kokku muudab digitaalsed pilditehnoloogiad võrdlemisi *ebausaldusväärseks*. Siin on ka põhjus, miks uued kujutamishendid pole ajaloos varasemaid mitte niivõrd täiesti *välja tõrjunud*, vaid muutnud nende tähendust — asendit eri pilditehnoloogiate maastikul. Ja kui viidata säärasele, juba tuttavale muutusele, mille tõi selles seoses kaasa fotograafia — siis näeme, kuidas joonistamine/ maalimine jm tehnikad vabanesid visuaalse maailma *kopeerimise* tarbest ja muutusid *spetsiifilisteks* eneseväljenduse vahenditeks. Just *praegu* oleme tunnistajateks olukorrale, kus *digitaalsed* kujutamishendid on tegemas sarnast “väljatõrjet” *fotograafiaga* — kaamera on selles uuenevas süsteemis arvukate skännerite kõrval muutumas kõigest üheks *arvuti* perifeerseks *sisendseadmeks*. Korrelatiivselt on ka näha analoog-fotograafia *tarbijate* hulga järsku vähenemist ja selle valdkonna muutumist *esoteeriliseks* kunstnike-fanaatikute pärusmaaks.

## 4. PILT JA MASIN

“Nüüd on asjad jõudnud niikaugale, et meie publik... tahab saada kirgastatud vahendite abil, mis on kunstile võõrad ja säärase sõnakuulelike kunstnike poolt, kes tema maitset väänavad; kes üritavad šokeerida, üllatada, ja lollitada maitset väärtusetute trikkide abil, teades, et see on võimetu saavutama tõelise kunsti loomulike vahendite poolt pakutavat ekstaasi.

(...) Veidi hiljem väänlesid tuhanded näljased silmad stereoskoobi piilaukude ümber justkui oleksid need põõninguaknad Lõpmatusse. Armastus pornograafia vastu, mis pole mitte vähem sügavasti ja loomulikult juurdunud südameisse kui enesearmastus, sai nüüd haruldase teostusvõimaluse osaliseks. Ja ärge arvake, et need olid vaid lapsed, kes koolist tulles sääraseid narrusi nautisid; maailm tervikuna oli neisse armunud.”

**Charles Baudelaire. “1959 AASTA SALONG: modernne publik ja fotograafia”**

Piltide juures on nende *hingelisust* ajalooliselt seostatud *käsitsi* tehtusega, inimliku *puudutuse* aktiga — kujutise suuremat *informatiivsust* aga looja puudumise ja “*masinliku*” päritoluga. (Baudelaire (1859) 1986) Ent kas need asjad on ka tegelikult nõnda? Kas ei leidu mitte inime abil tehtud kujutiste — *manugraafiliste* piltide hulgas hulgaliselt *kopeerimist*, formaalset/ kirjeldavat kujutamist või vastupidi — kas pildi valmimine mehaaniliselt/ elektrooniliselt *iseenesest* välistab võimaluse, et niisuguse kujutisega oleks võimalik seostada inimlike affekte või üldse laiemalt seda, mida me nimetame *väljenduslikuks* kommunikatsiooniks? Minu jaoks on sellise küsimuse tuum suunatud ennekõike ühte kesksesse kultuurilisse doktriini — või harjumusse, mis segastel põhjustel eristab *väljenduse* muust kommunikatsioonist rõhtsalt kui üsnagi *ahistoorilise* nähtuse.<sup>1</sup> Kui kaua veel läheb aega selleks, et lõplikult lahti saada kunsti rudimentaarsest ja *automatistlikust* seostamisest joonistamise, maalimise, voolimise, raiumise, kudumise, heegeldamise, punumise või muul viisil toimunud *manuaalse* kontaktiga kunstniku ja teose vahel — sellega, mis kujutiste rohketes märgisüsteemides kannab *chirograafia* nime.<sup>2</sup> Kas fotod ja filmid ei kasuta mitte liigagi tihti *metafoorset* kommuniqueerumisviisi ja kas nende meediumide *materjali* füüsiline läbipaistvus mitte ainult ei suurenda põnevat dialoogi “päriselt-mängult”, *reaalse-tingliku* pingeväljal, mis on igasuguse kunsti-tegemise põhiliseks aluseks?

Käesolevas uurimuses teeme juttu ühest *modernistliku* ühiskonna kesksest probleemist — *automatiseeritud kujutamisest* ja sellega seoses ka pildi muutunud suhetest maailmaga, autoriga, publikuga, esteetikaga jne. Just automatiseeritud visualiseerimine ja seda teostavad masinad tõid endaga kaasa kõige muu kõrval ka *uued* kommuniqueerumise *vormid*, *viisid* ja *koodid*, sundides ka

<sup>1</sup> Vt. näit. Boris Bernšteini kirjutisi

<sup>2</sup> Termin pärineb Rootsi semiootiku Göran Sonessoni kirjutistest, kelle sõnul on mõiste loojaks Tomas Maldonado

väljenduse valdkonda ennast korduvalt ümber defineerima.<sup>3</sup> Vaidlused, mis kaasnesid *foto- ja kinematograafia* algusaastatega kinnitavad seda väidet olemuslikult. Man Ray, Nikolai Tarabukin, Dziga Vertov, John Grierson jpt. “uue tehnoloogiaga” seotud kunstnikud ja teoreetikud fokuseerisid oma tehnikaid ja tegevusvaldkondi ka ise *kui täiesti uusi*, mis seetõttu vajasid ka põhjalikku tutvustamist/ õigustamist. (Vertov (1923) 1983: 13–15)<sup>4</sup> Mõistagi võttis säärase optikast, kaamerast ja fotomaterjalidest tulenevate uute ekspres-siivsete koodide omandamine ühiskonnas palju rohkem aega kui innovaatiliste tehnoloogiate apoloogeetid seda ise soovinud oleks. Veelgi enam — see *inertsus* tõi endaga kaasa probleematika, mis indikeeris ennekõike seda, et *tööstuslike vahendite* abil loodud visuaalset loomingut ei nõustatud kuigi kergesti *kunsti* valdkonda lubama (Tarabukin (1923) 1986 35–42).

### **1923: Molbertist Masinani — Nikolai Tarabukin, “LEF” ja Dziga Vertov**

Modernistliku ühiskonna üheks keskseks probleemiks olid *teaduse-tehnika-kunsti* suhted. Lihtsamal juhul rõhutatakse kunsti omaaegsetes manifestides moodsate tehnoloogiate kõikjalolekut, ja kunsti möödapääsmatut vajadust tehni-ka uusimaid saavutusi praktikas *kasutada*. Üheks niisuguseks kokkuvõtteks on tuntud Vene kultuuritegelase *Nikolai Tarabukini* programmiline essee “Molbertist masinani” (Tarabukin *ibidem.*), kus konstanteeritakse maalikunsti surma, kunsti üleüldist kriisi jne. Sellest kriisist viivat ühiskonda edasi vaid kaasaminek moodsate eluviisidega, moodsa kunstiga, moodsa tehnoloogiaga — viimase asjakohaseks rakenduseks kuvandimaailma pidi olema ka *pildi* tegemine masina abil. Tarabukin manifesteeris ka loobumist *tasapinnalisest kujutisest* üldse ning jõudis lõpuks *tahvelpildi piirideni*, mille *piirväärtuseks* olevat Malevitši “Must ruut” — *ökonoomne*, mitte aga esteetiline. Kasutades keske mõistena *konstruktsiooni* terminit, rõhutab Tarabukin, et selle — “konstruktsiooni” sisuks on *materjalid ja nende ühendamise reeglid*. Kui maalikunstis olid materjalideks *löuend ja pigment*; ühendamisviisiks aga *kompositsioon* — siis *tulevikukunstile* dikteerivat nii materjalide valikut kui nende liitmist *konstruktsioonideks* ennekõike nende *funktsioon ja ühiskondlikud vajadused*. Ja uus sootsium tõe poolest *uusi pildilisi formaate* just vajaski.

Neid uusi formaate tutvustatakse kõige ilmekamalt kunstirühmituse LEF manifestis: “*Tahvelmaalile, mis arvatavasti toimib “reaalsuse peeglina” vastandab LEF foto — palju kiirema, täpsema ja objektiivsema fakti fikseerimise vahendi. Tahvelmaalile, mis vannub end tegelevat agitatsiooniga vastandab LEF plakati, mis on temaatiline, kujundatud ja kohandatud tänavale,*

---

<sup>3</sup> Uuematest ponnistustest leida spetsiifilist *fotoesteetikat* annab märku: Jonathan Friday, *Aesthetics and Photography*, Aberdeen, Ashgate Publishers, 2002.

<sup>4</sup> Vt. manifeste: Man Ray. *The Age of Light* (1934). In: Phillips, Christopher (ed.). “*Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings 1913–1940*,” New York, Aperture; pp. 52–55; J.Grierson. *First Principles of Documentary*. In: *The European Cinema Reader*. New York and London, Routledge, 2002, pp. 39–45.



samuti ajalehe ja demonstratsiooni, mis resoneeruvad emotsioonidega kahu-ritule enesekindlusega. Kirjanduses — belles lettres'i ja sellega seonduva "reflektsoonivande" vastu seab LEF reportaaži — "faktograafia", mis rebib pu-ruks viimasedki sidemed ilukirjanduse traditsiooniga ja liigub täielikult publitsistikasse, et teenida ajalehte ja ajakirja."<sup>5</sup> Eeltoodust selgub, et modern-*se industriaalajastu* keskseks vaatamisvahendiks oli kaamera; defineerivateks pilditehnoloogiateks *fotograafia, kinematograafia ja poliügraafia* — dominee-rivaks *skoopiliseks režiimiks* aga vahendatud visuaalsuse kõikjalolek ja opera-tiivsus. Kui fotograafia domineeriv osa esines *polügraafiliselt* reprodutseeri-tuna — eelkõige suurte *pildiajakirjade* ja *müürilehtede* kujul; siis liikuva kaamerapildi massiline levik leidis aset *kinoteatrites*. Sellised, sajandialguses uued näitamise *vormid* ja vaatamise *viisid* altereeris alles *televisiooni* võidukäik 1950. aastatel.

Modernse ajastu keskseks figuriks *visuaalkultuuris* oli filmirežissöör *Dziga Vertov (alias Deniss Kaufman)*. Vertov rõhus uute visuaaltehnoloogiate *opera-tiivsusele* — võime kiirelt reageerida pidi võimaldama "ootamatut" kujutamist: "*Maha elukorra lavastamine: pildistage meid ootamatult, säärastena, nagu me oleme!*" (Vertov (1926) 1983: 15). Tema manifestid "*Meie*" ja "*Mängust vaba kinematograafia tähendusest*" kultustavad masinaid ja püüavad kehtestada uue industriaalühiskonna *poetilisi koode*: "*Elagu liigutava ja liikuva masina poee-sia, käigukangide, rataste ja terastiibade poeesia, liikumiste raudne karje, hõõ-guvate jugade pimestavad grimassid.*" (Vertov, *ibid.*: 13–14). Üldise "dünaa-mikaprintsiibi" kõrval keskendus Vertov ka *nägemise* uutele viisidele ja kino *apparatus*est tulenevate eripärade väärtustamisele: "*Asjalik film on lõpetatud etüüd, teostatud täiusliku nägemismeele abil, mille võimeid täpsustavad ja süvendavad kõik olemasolevad optilised riistad, peamiselt aga ruumis ja ajas eksperimenteeriv kinopildiaparaat.*"<sup>6</sup> Viimase juures rõhub Vertov erilise innuga kaamerakunstide "*mobile in mobilis*" printsiibile: "*Olen silm. Meh-haaniline silm. Mina, masin, näitan sulle maailma nii nagu vaid mina saan seda näha. Võtan end vabaks inimlikust liikumatusest. Olen pidevas liikumises. Läh-e-nen ja eemaldun objektidest. Vaatan nende alla. Liigun kaasa galopeeriva hobuse suuga. Seletan teile tundmatut maailma uuel viisil.*"<sup>7</sup>

Ajalooliselt läks siiski veel mitukümmend aastat enne kui kaamera kalluta-mine, rakursi rõhutamine, eri plaanide rakendamine, dünaamika edastamine seisval pildil jmt. võtted jäädavalt *visuaalse poeetika* valdkonda kinnistusi-d. Nagu olen varemgi märkinud, on uute visuaal- ja pilditehnoloogiatega, s.h. skoopiliste masinatega selgemalt kaasnenud uued kommunikatsiooni ja kunsti *žanrid* (nt. fotojutustus ja -essee, filmitreiler, ringvaade, populaarteaduslik film

---

<sup>5</sup> Vt. "We are Searching" (Editorial Novy LEF, 11–12, 1927). *Screen* Vol.12,nr.4, 1971/1972, p.67

<sup>6</sup> Vertov, tsit. Allikast: Burgin 1986e 8).

<sup>7</sup> Selle kohta on ilmunud palju põhjalikke arutlusi nt Jaques Ellul'ilt, Thomas Kuhnilt, John Bernal'ilt, Bruno Latour'ilt jt.

jt.) ning *-vormid* (dokudraama, pildi-ja-teksti, pildi-ja-objekti hübriidid jmt.). Seega — kui rääkida tehnoloogiate toimest meie *maailmapildile* tervikuna<sup>13</sup>, siis on oluline märgata tehnoloogiate sagedast kujunemist (*massi*)*meediumideks* — ja sellega seoses uutel viisidel loodud *kujutiste* mõju isegi ühiskonnas toimivatele idealiseeritud kujutlustele: “(meediumid) ...muutuvad osaks sellest maailmast, mis on meie oma — osaks meist enestest. Uued tehnoloogiad ja meediumid tähendavad vahelesegamist ühiskonna struktuuri.”<sup>8</sup> Ja seda ongi juba praeguse sootsitumiga teinud nii radarid, infrapuna-fotograafia, laserid, CAT skaneeringud, magnet-resonants kujutamine, 3-D arvutigraafika kui kompuuterholograafia. Lihtsamal juhul tekivad uute skoopiliste masinatega koos *uued elukutsed*: *detekteerija, tuvastaja, skaneerija ja monitooringu eest vastutaja*; teisalt võimaldab ekspansioneeruv tehnoloogia tulevikus saavutada *sõjalist ülemvõimu* nendel, ...”*kes kontrollivad enamikku elektromagneetilisest spektrist... väljaspool optilisi piire, näiteks reaajas toimivat raadioelektrilist kujutamist.*”<sup>9</sup> Võib isegi öelda, et just konkreetsel ajastul *domineerivad* visuaalse kujutamise vormid ja formaadid, on need, millest teadmised/ kujutlused maailmast suuresti lähtuvad; või olles veelgi täpsem — igal ajalooepohhil on muude eristavate tunnuste hulgas olulisel kohal maailma “*nägemise*” need formaadid, mis füüsilist reaalsust kõige paremini “*tunnevad*” ja *asendada* suudavad. Sellised formaadid toetuvad *defineerivatele tehnoloogiatele*.

### **Defineeriv tehnoloogia ja visuaalsed formaadid**

“20.sajandi kunsti ei kujunda tegelikult mitte “ismid” nagu mõned pealiskaudsed kunstiteadlased väidavad, vaid masintootmisest johtuvad uued kujundlikud ning sotsiaalsed seosed... Paratamatult tungivad need uued, juba tavaliseks muutunud suhted ka kunsti. Ununeb kujutelm romantilisest lapseõlvest taluõue ja kohiseva kasega: seitsmekümnendatel aastatel sündinud laps kasvab üles kihitavas autos ning pulseerivate telekraanide foonil.”

**Leonhard Lapin. “Masinaajastu Kunst” (Kultuur ja Elu, 1973, nr.9)**

Igal ajastul saadab niisiis oma tunnuslik visuaalse reprodutseerimise viis, mida võib tema domineerivuse tõttu sellel epohhil nimetada *defineerivaks tehnoloogiks* ja millega kaasnevad representatsiooni *valdavad formaadid*. Niisuguste tehnoloogiate/formaatide hulka on aegade jooksul kuulunud graafikatehnikad, fotograafia, fotogravüür, fotoalbum/ slaidikogu, pooltoon-reproduktsioon ja off-sett, fototelegraaf, TV-monitorid, satelliit- ja ultrahelifotograafia jne. Esmalt määrab defineeriv tehnoloogia omal ajastul ära need *piirid*, mida üldse on *võimalik näha*. Ja sellise tehnoloogia abil sünnivad ühiskonnas ka need visuaalsed (pildilised) infokandjad ja *-vormid*, mis on ajastule *kesksed* ja harjumuspärased. Nii domineerisid 15.–16. sajandi *paljundatavat* pildimaailma mitme-

<sup>8</sup> Vt. J.E.Lundström. Fotograafia pärast kaamerat. — *Akadeemia* 1991, nr.6, lk.1231.

<sup>9</sup> Seda admiral Gortškovi arutlust on tsit. Allikast: Virilio, Paul. *The Vision Machine*. London, BFI, 1994, p.71.

sugused *graafikatehnikad* (Ivins (1953) 1980) ja nõnda võib 20. sajandi I poolt kommunikatsioonis pidada *ülevaatlike trükiväljaannete ja ringvaatelse kino* perioodiks — spetsiifilisemalt *pildiajakirjade ja kinoteatrite* ajastuks. Maailma kohta käiva *visuaalse* info domineeriva osa moodustasid nimetatud perioodil *fotoesseed* seisva- ja *kinoringvaated* liikuva pildi poolelt. See oli otseselt seotud *tehnoloogiliste piiridega* trüki-, filmimaterjalide- ja projektsiooniviiside osas, kuigi mitte ainult. Teaduse (ja ühiskonna) ajaloos tervikuna oli jäämäe veealuseks osaks siiski *okulaartsentsrismi* väljakujunemine 18.–19. sajanditel — maailmapilt, kus just *nägemine* hakkas graduaalselt tähendama *teadmist*. (Crary 1992 chapter 3).

*Tehnoloogiad* sünnivad alati keerulisel ristmikul, mis koosneb *teaduse* tegevussuundadest ja -filosoofiast, *majanduslik-poliitilistest kirgedest* ja lõpuks ka *sotsiaalsetest harjumustest*. (Linnap 2005f: 26–27) Teisalt *kujundavad* tehnoloogiad omakorda *vaatamise, lugemise* jm. teadmiste hankimise harjumusi, *defineerivad* nii vaatamise viise kui ka *ootusi*, mida ühiskonnas antud ajastul *visuaalse* kanali suhtes seatakse. Nii ei osatud *skoopiliste seadmete* algusaastatel, ilmselt ettegi kujutada, et nende abil oleks võimalik visualiseerida näiteks objektide *sisemust*, selle “kesta” alla jäävat osa — inimese sisikonda, kottide sisu, soojuskollete asukohti jmt., sest kehtis *metonüümne* arusaam kaamera-ja-filmi sundseotusest objektide *pealispinnaga* (a la haigusele viitavad *sümptomid* meditsiinis). Seetõttu rahuldas varajane visuaaltehnoloogia ühiskonna teadmisjanu umbes samasugusel viisil nagu Jules Verne’i teaduslik-fantastilised romaanid.

### ***Citius, Altius, Fortius — video ergo sum***

Varasem skoopiline tehnoloogia keskendus üldjuhul geograafilisse ja *locus* ’liku ekspansionismi rahuldamise: teadmisi *laiendavate* piltide/filmide jmt. tegemisel kehtis esmalt *terra incognita* printsiip: pildimasinaga mindi sinna, kus lihtsalt varem käidud *ei oldud*. (Kilo)meetrilise teadmisjanu kauguse/ sügavuse/ kõrguse järele (Antarktis, veealune maailm, pühad paigad, mäed, liustikud, kõrbed, koopad jmt. looduse/kultuuri imed) asendasid siiski üsna ruttu vaatamine *ebatavalistes dimensioonides* (mikro- ja teleskoopia) ja silmale *harjumuspäratutes spektrites* (infrapuna-, röntgeni-, ultraheli- jm. salvestused). Pisut hiljem järgnes sellele ka skoopiline tungimine *ajadimensiooni* — e. protsesside taandamine *situatsioonideks* ja nende *visuaalseks geometriaks* (Muybridge’i, Marey jt. *kronofotograafia*) mille olulise sotsiaalse eksplikatsioonina kujunes välja *okulaartsentristlik* kronoloogia — *pildilised* kujutelmad ajast, kestvustest sündmustest, ajaloost, biograafiast jpm. Veelgi olulisem on aga okulaartsentristlike põhimõtetega seoses tõdeda, et kuigi *füüsikast* pärit teadmised sisaldasid (juba ette) *lainepikkuste* teooriat, mille üldnimilikuks järelduseks on meid ümbritsevate võngete *meeleliselt differentseeritud* tajumine *pildina, helina* vm. — sundisid ühiskonna *mälu-, kommunikatsiooni- verifikatsiooni* jm. vajadused ka *mittevisuaalset* tõlkima *nähtavasse* vormi. Nii kanaliseeriti *audiaalsed* moodustused (helid) *ostsillograafi* “helipildiks”; röntgeni-

kiirte ja endoskoopide abil *vaadati* inimese sisemust, ultraheli vahendusel *silmitseti* veel sündimata loodet; tolliamet sai heita kõikenägeva pilgu piiri ületavate kohvrite ja kottide pimedamatesse soppidesse jne. Just *nähtavaks-saamine* (võrreldamatult rohkem kui nuusutatavaks- või kuuldavakstegemine) tähendas tõsikindlat “olemasolu” — kui nähtus, mille olemasolu vähegi kaheldi oli *pildil või nägemismasinas* (kõikvõimalikud –skoobid), oli ta ühtlasi ka *olemas*.

### ***Arusaamad ruumist — industriaalajastu pildistruktuurid***

Okulaartsentristliku empiirilise verifikatsiooni kõrval loovad visuaaltehnoloogiad ka teisi keskseid ettekujutusi maailmast, seda enam kui mõni neist (foto, film, TV) toimib *acta diurna* režiimis, nn. füüsilist reaalsust/ vahetut kogemust *asendades*. Ainuüksi laialtlevinud terminid *maailmavaade* ja *maailmapilt* annavad tunnistust sellest kuivõrd visuaalsed meie arusaamad maailma kohta praegugi veel on. Põgus *pildiformaadiline* etümoloogia, mille siinkohal esitan, peaks näitlikustama seda, kuidas tehnoloogiate arenguga seoses muutub arusaamine nii *füüsilisest ruumist* kui *pildiruumist*, mis “päris” ruumi representeerib. Kui *modernse* industriaalühiskonna-eelset maailma peeti veel *tervikuna visuaalselt ülevaadatavaks*, haaratavaks vaata et ühele-ainsale-pildile, siis *modernismiga* kaasnes teadmiste, visuaal-empiiriliste ettekujutuste ja sellega seoses ka nii maailmapildi kui seda representeerivate *pildiliste formaatide* laialdane *fragmenteerumine*. Esimest uskumust kinnitab *panoraami* ülim populaarsus 18.–19. sajanditel. Tulenedes kreekakeelsetest sõnadest *pan* — “kõik, kogu” + *horama* — “vaade” tähendab see visuaalses maailmas *kõikehaaravat ülevaadet* — panoraami pidiliseks tulemuseks on üldjuhul *vertikaalse* (hierarhilise) pildidimensiooni redutseeritus; semantiliseks kaasuseks aga arusaam, et maailm asub valdavalt *inimmõõtmelistes dimensioonides*.

Juba 18.sajandi lõpul sai panoraamist metropolide oluline visuaalne *embleem*, mis on igati loogiline, sest olemuselt on panoraam võrreldav nn. “ringvaate” formaadi- või *tsüklooraamse* vaatamisega kinos, kus samuti “vaadatakse üle” väga suuri territooriume, sealjuures tehakse seda *süvenemata, põgusalt ja pinnapealiselt*. Ideoloogilisel tasandil on *pan-horama* kasutamise taga samaaegselt nii vajadus *fassaaditsemiseks* kui ühiskonna “hoovipealsete” territooriumide *varjamiseks* — just seetõttu oli säärase esitlusviisi rakendamine *riiklik-geograafilises* representatsioonis (ringvaated: newsreel, Wochenschau, kinožurnal) eriti aktiivne just *imperiaalse* struktuuriga riikides — N.Liit, Saksamaa, Suurbritannia, USA jt.). Kõige olulisem säärase tõdemuse juures on ilmselt see, et nii esinduslikud *ülevaatealbumid, panoraamid ja ringvaated* teenisid imperiaalsete režiimide jaoks *sümboolset* ühendamisakti, mis põhines autoriteetsel/ autoritaarsel visuaalsusel.

“Maailm ja mõnda, mis seal sees leida on” skoopilise režiimi kõrvale tõi *modernsus* kaasa ka ühe oluliselt teistsuguse ühiskondliku *skoopilise režiimi*, mida on nimetatud nii segmenteerituks, *fragmentaarseks, taksonoomiliseks* kui positivistlikuks. Iseenesest tähendab see arusaama, et maailm ei ole enam

*kontinuaalne*, vaid see koosneb paljudest *diskreetsetest* ühikutest, mida on raske isegi *sümboolselt* (nt. kujutisena pildipinnal) ühendada. Sellise kujutelm põhjusi pole raske märgata: just 19. sajandi lõpul hakati *insener-tehnilistes* konstruktsioonides kasutama ruumiliselt “nähtamatuid” dimensioone, *allveelaevad ja lennumasinad* olid “palja silmaga” vaatele *varjatud* ja seetõttu polnud neid enam võimalik haarata *ühele pildile* (Sekula 1995: 106–124). Visuaalsed struktuurid, mis senised panoraamsed moodustised uues tehnokultuurilises olukorras välja tõrjusid, olid tihti *taksonoomiad ja tüpoloogiad*: kartoteegid, pildilised maatriksid, indeksid, loendid jne. Sidus ja katkestusteta pildiruum asendus *diskreetsetest ühikutest* koosneva, astendatud/tükeldatud/tihendatud, gradueeritud/ skaleeritud komponentsete piltidega, mille hulgast *mitte ükski* ei andnud maailmast enam *tervikpilti* vaid “lõikas sellest välja” hulga diskreetseid *kaadreid*.

Peamine, mida osundatud muutuste tagant õieti hoomama peaks on see, et 19./20.sajandi vahetusel toimus *maailmapildi* laialdane ümberstruktureerimine ja kontinuaalsete moodustiste jagamine *diskreetseteks ühikuteks* korraga paljudes teadmis- ja eluvaldkondades. 1869. tutvustas Mendelejev keemiliste elementide *perioodilisuse tabelit*, 1876. a. töötas USA raamatukoguhoidja Melvil Dewey välja *teadmiste kümnendliigituse* raamatukogudele — UDC; 1884. a. võeti kasutusele esimene *automaatrelv* — nn. *maxim-gun*; 1888.a. hakkas George Eastman’i fotofirma «Kodak» tootma esimest rullfilmi- ja 100 duubelkaadriga fotokaamerat; 20. sajandi alguses asus Le Corbusier propageerima moodul-paneelmajade ja *tüüpkerite* ehk uue ühiselu arhitektuurilisi vorme. Corbusier’lik *inseneri esteetika*, mille alusprintsipiiks oli *ökoonoomia ja matemaatiline kalkulatsioon*, võttis kiiresti võimust ka visuaalkultuuris laiemalt. (Le Corbusier (1926) 1965). Senise *maailmakujutluse segmenteerumist ja fragmenteerumist* saame niisiis seostada teaduse “killustumisega” järjest spetsiifilisemateks valdkondadeks, mille vahel puudusid *integreerivad* distsipliinid; samuti *tehnoloogiatega*, mis järjest märgatavamalt *ületasid* silmaganähtavuse piire. Ometi domineerib *okulaartsentristlik* maailmapilt tänaseni — kuigi selle hinnaks on ka nähtamatu “*visualiseerimine iga hinna eest*”: et näiteks teaduse saavutusi *oluliseks* pidada, tahetakse neid endiselt “oma silmaga näha”. Seetõttu näitab ka kaamera kui *institutsiooni* olulisus jätkuvat tõusu.

### **Mis on kaamera?**

*“Fotograafia keskne institutsioon on kaamera. Mitte ükski teine meedium peale fotograafia ei ole aktualiseerinud küsimust instrumendi osast loomeprotsessis. Esimesest fotost alates on inimene-masin-arutlustes kõigest hoolimata domineerinud diskussioonid fotograafia meediumi olemuse ja staatuse üle. Üha uutes konstellatsioonides (“subjektiivne-objektiivne”, “kunstiline-dokumentaalne”, “romantism-realism” jne.) on need kaks mõistet pidanud iseloomustama erinevat suhtumist fotograafiasse.”*

**Jan-Erik Lundström. “Fotograafia pärast kaamerat”. — Akadeemia, 1991, nr. 6**

Oma põhjalikes käsitlustes kaamerast on Jonathan Crary, Kaja Silvermann, Vilèm Flusser, Paul Virilio, Lev Manovich jt. näidanud kaamerat ennekõike *fenomenoloogilisest* aga ka *sotsiaalaajaloolisest* küljest. Kõik need autorid lähevad oma arutlustes tagasi arhailise *Camera Obscura* juurde, millest kaamera idee kaude pärinebki. 18.–19. sajandit — millele keskendub Crary, iseloomustab eriti hoogne *vaatamisega* seotud seadmete leiutamine ja tootmine, on kutsutud “visuaalsuse hulluse” perioodiks (Comolli 1980: 122) Ilmselt pole juhus (Crary 2002: 5–25), et just 19. sajandil käivitus paralleelselt *kurioosumide kabinettidega* ka terve *realismitööstus* — koos kaamerapildiga, mille kujutis saavutas kiiresti *realismiga* sünonüümse staatuse, teenisid sarnaseid reaalsustunde loomise sihte ka näiteks *vahakujude muuseumid*. Kaudselt stimuleerisid seda tegevust ilmselt 19.sajandi psühholoogias tehtud katsed, mis näitasid selgesti, et reaalsustunnet on võimalik esile kutsuda *surrogaatsete stiimulite* abil. Portabilsete optiliste seadmete kõrval loodi just siis terve rida sarnaseid *meelelahutuslikke* asutusi: *dioraam, tsükloraam, mareoraam* jpt. kollektiivse vaatamise institutsioone, kus mitmesuguste seadmete abil püüti vaatamist siduda vahetu *osalustunde* tekitamisega mitte ainult *fiktiivses* vaid ka *faktiivses* — “tõsielulises” võtmes.

Tundub, et 18.–19.sajandil oldi püüdlikult ametis maailma poolitamisega *faktiliseks* ja *fiktiivseks*; looduseks/ artefaktideks; loomulikuks/ tehislikuks jne. Sellega seoses suurenes vajadus esimest tüüpi kategooriaid veenvalt *verifitseerida*. Empiirilisel tasandil kujunes niisugustes toimingutes keskseks tõe instrumentidiks ja institutsiooniks justnimelt *kaamera*, mis tõi kaasa üsna laiaulatuslikke maailmavaatelisi nihkeid. *Jonathan Crary* jaoks (Crary 1992) oli kaamera kui *nähtuse* olulisimaks kaasuseks see, et ta defineeris kontseptsiooni kaitstud “*interjöriseeritud vaatajast*” ja maailmast “*seal väljas*”, mis muutis vaatleja “*kehalise osaluse*” vaatamisel senisest hoopis teistsuguseks. Crary näitab, et Newtoni jt. poolt defineeritud nn. *geomeetrilise optika* (Newton, “*Opticks*”, 1704) kõrval arenes 19. sajandi keskel välja ka *füsioloogiline optika*, mis visuaalsuse valdkonda oluliselt *subjektiveeris*. Kui *Camera Obscura* (CO) on Crary’le ennekõike metafoor geomeetrilise optika jaoks, siis *stereoskoop* teenib sarnast rolli 19. sajandil tekkinud füsioloogilise optika suhtes. Ning kui CO eeldas vaataja otsest *osalust* (vaataja asus algselt kaamera “sees”), siis stereoskoop pakkus vaatamiseks *simuleeritud objekte*, millega vaataja *suhe* oli märgatavalt teistsugune. Nõnda tähistas stereoskoop Crary arvates ka üldisemat *representatsiooni kriisi*, sest selles nähtav polnud enam otseselt “seal väljas” nagu *Camera Obscura* puhul. Sellega seostub veel üks nihe, mida Crary defineerib kui vaatamise/visuaalsuse muutumist neutraalsest info hankimise kanalist omaette *uuringute objektiks*. *Füsioloogiline optika* (von Helmholtz, Pavlov, Müller jt.) — erinevalt *geomeetrilisest* (Newtoni-aegsest), tunnistas meie poolt nähtava *pildi* kaassõltuvaks *nägemise organon*’ist. Nii saamegi Crary uuringutest ennekõike teavet *okulaartsentrismi* etümoloogia kohta industriaalühiskonnas, vaatleva subjekti asendist ja sellega seonduvatest *maailmavaatelistest* nihetest. Samas jäetakse meid teadmatusse nähtava/

kujuteldava/ mittenähtava vahekordadest, näiteks *mittevisuaalse* informatsiooni *visualiseerimise* tendentsidest. Ilmselt on Crary kritiseeritav ka vaatamisviisidest mõneti liigselt fanaatilise *temporaliseerimise* eest — kui lähtuda näiteks Lacani'st ja püüda leida vaatamise/pilgu *transtemporaalset* — või isegi *üleajalist* osa, jõuame tagasi vägagi lihtsasse domeeni: “valguse” ja “teiste olemasolu” juurde.

*Kaja Silverman*'i uurimus “*Mis on kaamera?*” Silverman juhib tähelepanu sellele, et *kaamera* kasutuselevõtt kinnistas Lääne ühiskonnas lõplikult tsentraalperspektiivist johtuva *skoopilise režiimi* — arusaama, et vaatamisel eksisteerib vaid üks ja kindel vaatepunkt — vaataja aga “*samastub*” niisuguses režiimis *kaameraga* ka siis kui ta asub ise spektaaklist *väljaspool*. Kõige olulisemad on selles käsitluses siiski *kaamera ja silma* võrdlused, sest justnimelt kaamera pretendeeris ajalooliselt silma *asendama* — jätma muljet maailma *vahendamata* vaatlemisest *esimeses isikus*. (Silverman 1995: 107–118). Koos oluliste kinoteoreetikute — Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry'ga (Baudry 1986: 295; Comolli 1986: 123) jälgib Silverman teraselt, kuidas kaamera — mis algselt *esindas* silma, tsentraalperspektiivi jmt. — sujuvalt silmast “*iseseisvus*”, sest konstruktorid viisid optika *suurema täiuslikkuse*ni detailide nägemises, täpsuses jne. Et lisaks avastati 19. sajandi nägemispsühholoogias ka nägemise mitmeid “*ebastabiilseid*” omadusi (nt. *järelkujutis*), mis õdnestasid bioloogilise organoni seni kõigutamatut skoopilist *faktuaalsust*, siis oli just optika *sõltumatus inimsilmast* selleks, mis soodustas *realismi* mõiste ülesehitamist just *kaamerakujutisele* tuginedes. Kui arvestada seda, et kaamera *ületas* inimsilma paljudes muudeski nägemise aspektides, näiteks *kiirete protsesside* fikseerimises või *mikro-mega dimensioonide* kujutamises, siis peaks olema igati loogiline, et *usaldus* tema vastu just *tõe instrumendina* saavutas üsna pea vankumatu kredibiilsuse.

Ilmselt selgub just siit, miks Allan Sekula on niisugust hoiakut nimetanud “*instrumentaalseks realismiks*” (Sekula 1989: 343–390) — sest eriti reljeefselt joonistub realismi suhtes kehtestatud *produktiivsuse* nõue välja siis kui põgusaltki fikseerida tema põhilisi *funktsioone* ühiskonnas: tuvastamine, verifitseerimine, mõõtmine jmt. Instrumentaalsus muutub eriti tähtsaks iseäranis nendes olukordades, kus kaamerat kasutatakse nn. *kvantitatiivsel vaatamisel*: luures, topograafias, sõjanduses jm. hinnatakse kujutatud objektide *adekvaatseid* omadusi — näiteks *dimensioone*; kriminalistika tuvastamisprotsessides või geodeesias kasutatav *triangulatsioon* teenib samuti *meetrilise* takseerimisega seonduvaid sihte jne. Et säärastest piltidest saadud informatsioon pretendeerib *verifitseeritavusele*, siis lubavadki säärased “*realistlikud*” fotod leida maake, teostada ehitustöid ja arreteerida krimkasid. Nad on *usaldusväärsed* oma instrumentaalse *kasulikkuse* tõttu, pakkudes produktiivset informatsiooni praktiliseks tegevuseks. Siinkohal tekib kiusatus põgusaks paralleeliks ka *ideoloogiliste* kaasustega, mis *tõe instrumentaliseerimisega* ajaloos kaasnesid. Lev Manovich on täheldanud ...”kõrgendatud vajadust *visiooni inseneride ja eksperimentaalpsühholoogide* järele Bauhausi-aegsel kunstimaastikul — ja kõige ekstreem-

semal kujul muidugi N.Liidus, kus üritati defineerida lausa visuaalkommunikatsiooni “aatomeid” ja neid siis ratsionaliseeritud — üheselt mõistetavas *visuaalses keeles* kokku panna — ja piltide abil masside käitumist suunata.” (Manovich 1993: 152–153) Silvermani jaoks on kaameraga seonduv sotsiaalne kontroll praegu veelgi lihtsam: defineerides kaamerat metafoorse *ühiskondliku pilguna* indiviidi üle, viitab ta käitumise muutumisele kaamera juuresolekul: ... “*me kehtestame end sotsiaalsete olenditena alles siis kui oleme “avalikkusele nähtavad” (metafoorselt kaamera pilgu all). Ainuüksi kaamera olemasolu, eriti aga selle reaalne lähedus muudab inimesed objektideks*” (Silverman *ibid.*) — seega ka mõjutavateks. Siit tulenev vahejärelendus on paradoksaalne — fotograafilises praktikas salvestatakse reaalsust selle *de-realiseerimise* hinnaga, mis lubab kaamerapildist rääkida kui eriti “ebarealistikut” meediumist.

### **“Oculus Mentalis” ja “Oculus Rationalis”**

Automatiseeritud kujutamises on paradokse varuks veelgi. Oma filmirežissööri kogemusele tuginedes täheldas Dziga Vertov 1920.aastatel, et: “...*meie keha positsioon vaatluse hetkel, rohkete ärritajate simultaanne helkimine me ümber jne. pole hoopiski mitte see, mida fikseerib kaamera*”.<sup>10</sup> Ilmselt pole see juhus — sest ka fotodel näeme me tihti seda, mida seal *de facto* ei ole; oleme kogenud kummalist asjaolu, et kui *võõrad* inimesed tunduvad meile ülesvõtetel *sarnastena* — *tuttavad* aga kipuvad fotograafilises representatsioonis olema alati kuidagi “võõrad”. Säärasele seigale seletust otsides meenub muidugi Freudi klassikaline raamat “*The Interpretation of Dreams*”, ning oletus, et *psyche* kasutab tajumisel ka *mälujälgi* — väga erinevaid kujundeid nendest, mis tekivad “reaalsuse” optilisel registreerimisel (Freud 2005) Küllap just seepärast seostubki meile ka tuttavate portreeteritute rida *minevikulisi* seiku, mida me *optilisest* kujutisest põhimõtteliselt leida ei saagi. Samavõrd arvukalt leidub ka näiteid, kus kaamerakujutise *piiratus* kasulikuks osutub. Nii on fotopildi poolt pakutav — piiratud ja kõigest *optilisele* sarnasusele rajatud isikute tuvastamisvõimalus kindlasti vooruseks politsei-ekspertide silmis, sest informatsioon *subjektist-kui-tervikust* oma arvukates seostes vaid häiriks nende konkreetset *instrumentaalset* tegevust. Fotograafia säärast *registreerivat* võimet märkasid varakult nii skoopilise luure asjatundjad kui ka need uurijad, kelle eriala oli seotud kaamera-eelsete kunstivormidega. Nii kirjutas oma aja parimaid graafikaeksperte, William M. Ivins, et fotograafia, “...*pole mitte erakordselt dublitseeritav vaid säärane, milles geomeetrilise perspektiivi kasutamine on nõnda täiuslik, et kaamera on muutunud ülevaatamise ja mõõtmise instrumendiks.*” (Ivins (1938) 1976 12).

---

<sup>10</sup> Vertov, Tsit. Burgin, Victor. Modernism in the Work of Art. In Burgin, Victor. *The End of Art Theory*, London, MacMillan, 1986.



### ***Prima Facie — ortoskoopia automatiseeritud kujutamises***

Nagu juba öeldud, on just *tehnilised vahendid* tihti loodud selleks, et defineerida *tõepärast* ja eristada seda (tõese suhtes) *moonutatud* kujutamisest. Kaamera kui *instrumentaalse realismi* põhivahendiga seoses indikeerivad *ortoskoopia* printsiipide alalist kohalolekut mitmesugused *skaleerimise-*, *justeerimise-* ja *sensibiliseerimisega* seotud seigad. Kui osasid objektiivse nimetatakse silmasarnase ruumikäsitluse (perspektiivi) tõttu “*normaalobjektiivideks*”, siis näiteks mustvalgete fotomaterjalide tundlikkus eri värvitoonide suhtes saavutatakse läbi emulsiooni spektraalse tundlikkustamise e. *sensibiliseerimise* — värviliste puhul rakendatakse omakorda *balansseerimist* (kohandamist valguse spektraalsetele eripäradele). Ent “adekvaatse” kujutamise nime all kehtib ka fotograafia erinevates *valdkondades* loendamatu hulk reegleid, mis on mõeldud *õige kujutamise defineerimiseks*. Nii näiteks kohtame *identifikatsiooni* tarvis tehtavate portreede pildistamisel nõudeid nagu *vaatepunkt* “silmade kõrguselt”, “korralik riietus”, “ilma prillide- ja peakatteta” jpm.<sup>11</sup> Veelgi nüansseeritumad on reeglid, mis kehtestatakse neile piltidele, mille *informatiivsus* peab olema maksimaalne ja autentsus vaieldamatu.<sup>12</sup> Nii eeldavad *tõestamise* tarvis tehtud fotod *kriminaalistikas* materjali “pehmele töötlusele”, võtete arvukusele jmt. lisaks ka *mõõtkava* (mastaabi) fikseerimist pildil; *aerofotograafias* aga märgitakse näiteks nn. *teekonnafotodel* skemaatilisel ära ka lennuki *liikumise suund*. Omalaadsed ja muidugi eriti ranged nõudmised “tõese” pildiinformatsiooni kohta on ka *spionaaži* kontekstis tehtud fotograafial (Tagg 1988 110), kus näiteks aero- ja satelliitfotode abil teostatavas *kaugseires* kasutatakse muuhulgas *valevärvilisi kujutisi*, *triangulatsiooni*, *fotogramm-meetriat* jmt. — ja kus nimetatakse teatud aspektides korrektseid pilte lausa *ortofotodeks*. *Elektronmikroskoopias* omakorda kannavad piltide tõlgenduse operatsioonid nimetusi nagu *stereoloogia*, *morfomeetria*, *ruumihõivangu uurimine* jmt.<sup>13</sup> Ka *inimmõõtmelistesse* objektidesse sissevaatamine — ajalooliselt iidne unistus on teostunud *endoskoopiana*, mida saadab spetsiifiline “õigesti kujutamise reeglistik.”<sup>14</sup>

Kokkuvõttes tasub rõhutada, et nii *kaugseire-* kui *elektronmikroskoopiliste* fotode, samuti röntgeni-, tomograafiliste-<sup>15</sup>, termograafiliste, sonograafiliste,

<sup>11</sup> Vt. [www.pass.ee](http://www.pass.ee)

<sup>12</sup> Aeropildistamise andmete fotogramm-meetrist töötlust kasutatakse peamiselt topograafiliste kaartide ja ortofotode valmistamiseks. Maapinna fotokujutise järgi määratakse *maastikuobjektide asend, mõõtmed, kuju ja reljeefkujutis*, st toimub maastiku fotokujutise transformeerimine geomeetriselt täpseks kaardikujutiseks. Tulemuseks on ortofotod ja arvutikaardi esialgne variant. Vt. näit. Heiki Potter. “*Maakaardid kõigile ja igaihele*”. — “Horisont”, 2003, nr.6.

<sup>13</sup> vt. <http://lepo.it.da.ut.ee/~rraid/index/Elektronmikroskoopia/loeng1.htm>

<sup>14</sup> vt. <http://www.endoskopischer-atlas.de>; <http://www.rit.edu/~mrpph/nilsson.jpt>.

<sup>15</sup> *Tomograafia* — radioloogiline uurimismeetod, mis võimaldab näha ajustruktuure (pildidiagnostika). Kompuutertomograafial kasutatakse röntgenkiiri, magnetomograafial tekib kujutis magnetväljade toimele. On olemas kompuutertomograafia, magnetresonantstomograafia, elektronkiirte tomograafia — ülikiire tomograafia meetod, mille

endoskoopiliste jpm. tavafotograafiast erinevate tehnoloogiate abil saadud kujutiste *tõlgendamine* nõuab informatsiooni lugemiseks-tõlgendamiseks rohkesti *eriteadmisi*. Oluline on ka see, et neis jpt. kaameraga seotud kujutamisevaldkondades ei kehti klassikalisele fotograafiale esmatunnuslik *prima facie* sarnasuse printsiip. Ennatlik oleks arvata isegi seda, et informatsiooni *tõesus* fotograafias on tingimata seotud *manipuleerimisvaba otsevaatega* objektidele; sekkumiseta jäädvustamisega ja neutraalselt *vaatleva* positsiooniga. Tihtipeale on kujutise teatava "*moonutamise*" sihiks hoopis *suurem informatiivsus* kui seda võimaldaksid standardsed protsessid. Nii kohtame *geodeesias* aeropildistamise juures isegi "*valevärvilise foto*" mõistet<sup>16</sup>, tuletõrje *seiretegevuses* kasutatakse omakorda *infrapunast* filmi, mille tonaalsuse määrab silmale kättesaamatu objektide *temperatuur*. Kui *tonaalset korrekture* info parema edastamise huvides kasutatakse üsna laiaulatuslikult, siis tunnetuslikult palju indikatiivsemad on need juhtumid kus n.ö. "valetatakse tõe huvides".

### ***Kaamera fenomenoloogia: apparatus ja funktsionäär***

*Vilèm Flusser* defineerib kaamerat ennekõike *apparatusena* — s.o. arendusena teljel *tööriist-masin-apparatus*. *Tööriist* on suhteliselt primitiivne vahend, mis on mõeldud lihtsate tööoperatsioonide teostamiseks ja mille üle tegija omab täielikku kontrolli. *Masin* on juba teatud määrani *automatiseeritud* seade, mis tuli kasutusele koos arenenud kapitalismiga ja muutis töö tegija endast sõltuvaks — täpsemalt oma üksikute operatsioonide täitjaks. *Apparatus* all mõistab Flusser neist kahest veelgi täiuslikumat *struktuuri/ seadet*, mis erinevalt tööriistast või masinast ei tooda enam mitte niivõrdprodukte *objektide* tähenduses. Kui foto, film või arvutianimatsioon ongi rangelt määratledes objektid, siis tarvitamise mõttes pole enam esmaolulised mitte nende *füüsilised* omadused — vaid *sümbolid/ tähendused* mida need objektid potentsiaalselt kätkevad ja genereerivad. Siit tuleneb ka oluline (lisa)järelendus, et *apparatus* kui tähendusi kehtestav struktuur ei pea tingimata olema *seade* — mehaaniline, elektrooniline jne. moodustis vaid selleks võib olla ka inimühendus/ sotsiaalne struktuur — vrdl. partei- ja riigiaparaat jne. Praegusest teemast lähtudes keskendugem siinkohal siiski *apparatus* *kitsamale*, "seadmelistele" variandile.

Flusseri üheks põhiväiteks on, et *kaamera* on oma kasutaja (fotograafi, operaatori) suhtes nn. "*must kast*", sest viimane *ei tea* kaugeltki detailselt seda, mis toimub kaameras pildistamise operatsiooni käigus. — näiteks millistele arvutustele tuginevad aktiveeritud programmid; milliseid valemeid kasutades saavutatakse fotomaterjalil "samasugused" värvused nagu need, mis on "seal

---

pildisagedus on kuni 34 ülesvõtet sekundis (südame anatoomia + funktsiooni visualiseerimine

<sup>16</sup> [www.geo.ut.ee/gis2000/terminid.html](http://www.geo.ut.ee/gis2000/terminid.html): *Valevärviline kujutis* tavaliselt orbiidil olevate kaugeire andurite andmete põhjal sünteesitud pilt, mis saadakse valgusspektri lainevahemike intensiivsustele eri värve omistades ja neid kombineerides (*false color image*).

väljas” jpm. Kaamera kui apparatus esindab seega *kollektiivset* loomingut, mis on pandud teenima tootvas korporatsioonis (kaameratööstuses) heakskiidetud *metaprogrammi*. Paradoksaalne on siin õigupoolest see, et sellised raamid ei sõltu oluliselt ...”*kunstnikust (või tarbijast), tegelikust vajadusest või soovist võimaldada iseseisvat kunsti. Oluline liikumapanev jõud on turg, fototööstus ise, mis on pidevalt ametis sellega, et leiutada kasutusala oma toodangule.*” (Lundström 1996: 1230). Just säärast, *poolteadlikku* — automatiseeritud kaameraprogrammide *üksikuid* lüüsid täitvat tegelast defineeribki Flusser *funktsionäärina* (functionnaire). Kaamera kui tervikprogrammi suhtes on sellisteks tegelasteks ka *optikud, mehhaanikud, elektroonikud*, kes loovad apparatuse *üksikuid* programme. Fotograaf või operaator on suuremas mängus *viimane lüli* — kes juba olemasolevaid programme vaid käivitab ja viib lõpuni varem valmis konstrueeritud kontseptid. Ülaltoodust järeldub, et fotograaf erineb kunstnikust *senises tähenduses* kasvõi juba selle poolest, et tema tahe ja vabadus saavad toimuda vaid etteantud *programmide* raames. Ja just nendest seikadest tähendusloomes tuleneb ka terve rida (omal ajal uusi) *koode*, mis said alguse just seoses *kujutamise industrialiseerimisega*.

### **Skoopilised masinad ja sotsiaalsed struktuurid**

Hoopiski mitte vähetähtis pole tõdeda, et tehnoloogiad suhtlevad ühiskonnaga läbi paljude *institutsionaalsete* struktuuride, selleni välja, et nende *ümber* võivad sellised struktuurid ka lausa moodustada. Ühelt poolt on skoopiline instrumentaarium *muutnud* ühiskondlikku tööjaotust ennast, andes tööd palgalistele spektaatoritele: arvukatele *valvuritele ja piirivalvele, skaneerijatele, turvakaamera- ja radarioperaatoritele* jne. (Manovich 1993: 152–153) Teisalt aga sattusid vaatamise-kujutamise masinad fanaatilise kollektioneerimise jm. huvitegevuse entusiastide ringidesse. Kuigi *klubiline kultuur* oli Euroopas olemas juba ammu enne foto- ja kinotehnoloogiate leiutamist, olid *kaamera-klubid* 19. ja *kinoklubid* 20. sajandil ometi uudseks nähtuseks (“Societe Helio-graphique”, 1851; “Royal Society of Photography” jpt.). Sarnanedes paljuski muude *tehniliste vahendite* ümber kogunenud vennaskondadega (auto- ja motoklubid, õmblus- ja lennuklubid jm. aga ka kollektioneeriva tegelaskonna ühendustega) olid foto- ja kinoklubid ka nendeks ühiskondlikeks formatsioonideks,<sup>17</sup> kus pöörati kõrgendatud tähelepanu tehnoloogia saavutustele ja nende tutvustamisele — kaameratele, binoklitele, tele-, mikro- ja kaleidoskoopidele; samuti uutele fotomaterjalidele. Olemata ühiskondlikus tööjaotuses *elukutselised* kaamerakasutajad, moodustasid kaamera-, foto- jm. klubide liikmed

---

<sup>17</sup> vt. Peeter Linnap. “*Klubilisest Fotograafiast*”, TMK, 1992, nr. 8, lk. 31–40; Robert Castel and Dominique Schnapper. “*Aesthetic Ambitions: The Camera Club as a Secondary Group*”. — In: Pierre Bourdieu. “*Photography: A Middle-Brow Art*”. London, Polity Press, 1990, pp. 103–128. Richard Halfen and Mai Murui. “*Print Club Photography in Japan*”. — In: “*Photographs. Objects. Histories*”. Ed. By e.Edwards and J.Hart. Routledge, N.Y., 2004, pp. 166–186.

sootsiumis just selle kihi, mis “lubrikeeris” uue tehnika adapteerimist ühiskonnas. Omaette institutsionaalseks “*vahekihiks*” võib pidada ka skoopiliste tehnoloogiatega seotud *ajakirju* (“Daguerrian Journal”, USA, 1850; “La Lumiere”, Prantsusmaa, 1851 jt. — praegugi ilmuvad “Asahi Camera”, “Leica Magazine” jmt.), mille sihiks on uuenevale tehnoloogiale pideva ostjas- ja tarbijaskonna garanteerimine.

Tegelikult on skoopiliste tehnoloogiate sekkumise *määrast* ühiskonnas muidugi palju keerulisem head ülevaadet saada, sest otseselt *kaamerakesksete* ühiskondlike moodustiste kõrval eksisteerib veel terve rida institutsionaliseeritud tegevusi, mille raames vaatamisel, automatiseeritud pildilisel kujutamisel jmt. on määravalt suur osakaal ja tähendus. Piisab kui siinkohal meenutada kõikvõimalikke looduse “armastamisega” seotud ühendusi; samuti alpinismi-, lennunduse-, langevarju- ja allveeklubisid, kus kunagine naiivne *romantistlik* suhtumine maailma kombineerub 21.sajandi tehnoloogilise instrumentariumiga. (Webster 1980 19) Kindlasti on ühiskondliku *skopofilia* massiivseks institutsiooniks *turismitööstus*, sest reisimine, mis sai üldlevinuks seoses raudtee- ja laevaliikluse laia levikuga — kaasas algusest peale *meenete, suveniiride* jmt. fetišite maania (Osborne 2000; Rogoff 2000; Diller & Scofidio 1994). Selle maaniaga liitus algusest peale ka vajadus nähtud eksootikat *jäädvustada* ja hiljem populariseerida. Tehnoloogia poolelt andis niisugustele taotlustele esmase hoo just *camera portabilis* — mis oli uueks oluliseks eelduseks *geograafilis-variatiivsele* maailmatajule — ja uue mobiilsusele rajatud elulaadi tekkeks.

## 5. FOTOGRAFEERIMISE PROTSESS — PILDISTAMINE KUI TEGEVUS

### 5.1 Pildistamistegevuse fenomenoloogilistest määratlustest

Ühelt poolt korraldamine, sättimine, seadmine, kamandamine, prepareerimine, arranžeerimine, dirigeerimine ja lavastamine — *teisalt* aga püüdliselt märkamatu varitsemine, luuramine, *camouflage*... Mida ühist võiks olla neil loetletud tegevustel? Või mille *üldtuntuga* need aktiivsuse vormid *nähtumuslikult* sarnanevad? Valdavalt on see hulk *suunatud* toiminguid, silma hakkab teatav *keskendumine* ja pildistava inimese väga *valikuline* kontakt välise maailmaga. Fotograafi kehakeeles on midagi *tunnuslikku* — et aparaat teeb oma töö “ükskõikselt”, vastavalt (valmis) *programmidele*, siis tahtmine näidata *kirge* (oma suhtumist maailma) väljendub sagedasti “keskendunud” miimikas ja püüdlikes poosides, mis tihti on hoopis suuremaks vaatamiseväärseks kui pärasised pildid. Hubert Damisch võtab viimase tähelepaneku kokku: “...*fotografeerimine on rohkem suunatud tegevusele kui tarbimisele*”. (Damisch (1978) 2003 187–189) Vilèm Flusseri — fotograafiat uuriva *fenomenoloogi* jaoks sarnaneb pildistamine kui *tegevus* ennekõike *jahiga* — kusjuures “...*jahti* peetakse *kultuurilistele* objektidele/nähtustele ja selle eesmärgiks on *info saamine*.” (Flusser 1984 27) Et see käsitlus pärineb aastast 1983, siis peaks olema loogiline, et *pildistamisakti ja -protsessi fenomenoloogiat* saab praegu juba tublisti täiendada ja detailiseerida.



Esmalt torkab silma, et Flusser on pildistamisprotsessi defineerimises *jahina* ennekõike silmas pidanud vaid *reportaaži*-tüüpi tegevust: žurnalistikat, luuret, kroonikat jmt. Tundub, et määravaks on peetud just seda rõhutatult *empaatilist* suhtumist fotograafi käitumises, mis kaasneb (vaid) *mõnede* pildistamis-tegevustega — eriti nendega, kus objekti “tabamiseks” on vajalik seda nii *varitseda, jälitada, taga ajada* jmt. Säärast tegevust võib märgata küll näiteks spordi-, staari- ja üllataval kombel ka loodusfotograafias<sup>18</sup>, samuti *ajakirjanduses*, kuid kindlasti mitte fotografeerimise paljudes muudes valdkondades. Niipea kui kujutame endale ette mõnda *laboratooriumis* mikroskoobi taga kannatlikult süvenevat kaameraga tegelast, siis muutub Flusseri määratlus üsnagi abituks. Samavõrd raske oleks pildistamisprotsessi modelleerida *jahikontseptsiooniga* nendel juhtudel, kus fotografeerimine tähendab mõne ühiskondliku kokkukuuluvusrituaali kinnistamist: näiteks pulma- või matusepiltide tegemist. Andre Bazin’i kontseptsioon, kus fotografeerimine sarnastatakse *balsameerimise ja mumifitseerimisega*, (Bazin (1945) 1997 *ibid.*) on omakorda toimiv vaid *arhiveeriva* tegevuse raames: fotod ajalooallikana; perekonna-, korporatsiooni vm inimühenduse kroonika; fotode tegemine *fetiši* funktsioonis nagu Christian Metz (Metz (1984) 1990 155/164) ja Annette Kuhn (Kuhn 1995/2002), ülevõtted *matuserituaalistikus* jne. Samas pruugib meil hetkekski süveneda näiteks fotografeerimisse *verifikatsiooniprotsesside* tarbeks, kui me oleme sunnitud tunnistama, et sääraseid kuvandeid läheb tarvis vaid *korra*. Nii saavadki nähtavaks raskused *pildistamisprotsessi* üheseks fenomenoloogiliseks määramiseks.



Kaader multifilmist *Pühad Prostokvašinos*. Sojuzmultfilm 1980.

<sup>18</sup> Vt. [www.infoturism.ee/fotojaht](http://www.infoturism.ee/fotojaht)

Kindlasti võib öelda, et pildistamisel toimub invariantset millegi *valik* ja fikseerimine — *salvestamine* (eestikeelne *ülesvõte* ja sakslaste *aufnahme* viitavad ka “*korilusele*”). Et selle salvestamise käigus *transformeeritakse* ja *tõlgitakse* kontinuaalne maailm nii *ajaliselt* (katik ja särituskestus) kui *ruumiliselt* (kaader-lõige) *situatsioonide geomeetriaks* (Jussim 1989 49–60), siis kaldub pildistamisprotsessi loomuse küsimus mõnevõrra  *motiveerituse iseloomu* valdkonda. Kui väita jurilotmanliku järjekindlusega, et fotode tegemine on *kultuuriteksti loomine* — st kasutades elementaarsetki *tekstuaalsuse* printsiipi saab nähtavaks, et siinkohal osutub üsnagi ratsionaalseks rajada suhted *teksti* — *ühiskonna* vahel kolmele põhilisele viisile.

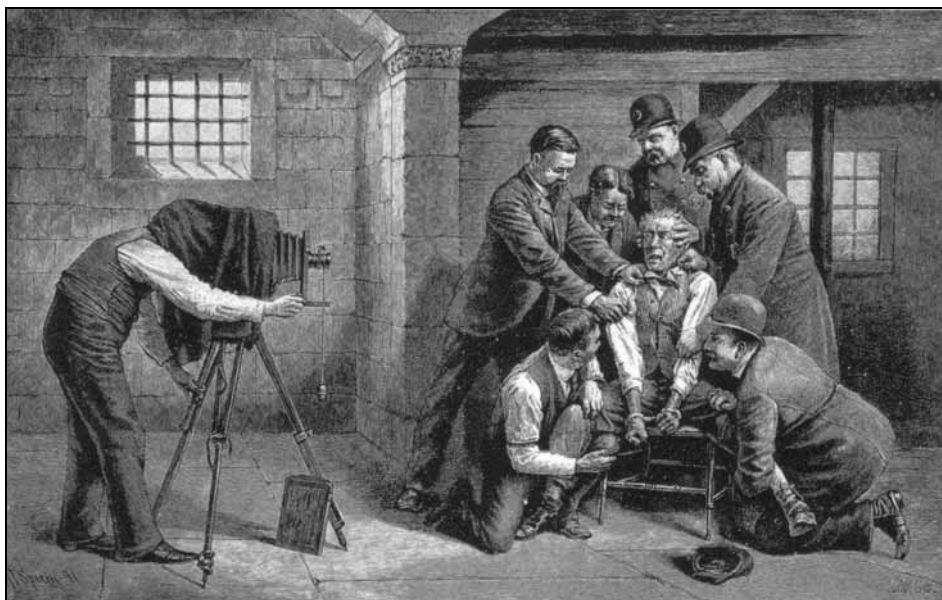
1. *Mäluga seotud pildistamine*. Siia kategooriasse kuulub ennekõike sääraselt motiveeritud pildistamine, mille esmafunktsiooniks on *säilitamine*, *arhiveerimine*, *asendamine* jmt.

2. *Kommunikatsiooniga seotud pildistamine*. Selle kategooriaga seoses meenub keskse märksõnana suur hulk *instrumentaalseid* informeerimisakte, mille detailsem loetelu läheks ilmselt koormavaks. Tüüpiliste näidetena võiks siiski tuua kogu laiaulatusliku sotsiaalse *acta diurna*, kuid ka *isiklikku* laadi ikoonilise kommunikatsiooni *postkaartide*, *võrgupiltide*, *MMS-ide* jmt näol.

3. *Väljendusliku kommunikatsiooniga seotud pildistamine*. Sellega võiks (kitsendatult) seostada kõiki neid arvukaid juhtumeid, mil fotografeerimist motiveerivad *poetika* valdkonda kuuluvad faktorid.

Loomulikult ei esine sellised vähesed *motivatsioonid* “puhtal kujul” mitte just väga tihti — vaid enamasti — *segistudes* omavahel moodustavad need oma eeterlikes kombinatsioonides hulgaliselt *diskursiivseid* ikoonilisi kommunikatsioonipraktikaid, mida me tunneme küll fotograafia liikidena, žanritena jpm moodustistena. Sellele lisaks tuleb *pildistamise kui protsessi* analüüsis arvestada ka seda, mis asub *teisel pool kaamerat* — pildistatava suhet nii visioonimasinasse kui ka ülalvaadeldud “*ülesvõtvasse tegevusse*” tervikuna.

## 5.2. Fotografeerimise protsess pildistatava vaatepunktist



*An Unwilling Subject.* Raamatust *Darkness and Daylight or Lights and Shadows of New York Life.* New York, 1895.

*Millised* tunded haaravad siis, kui meid sihib kaameraga inimene — pildistaja, fotograaf? Vaevalt jääb keegi “endiseks” või jätkab oma loomulikke tegevust, pööramata niisugusele seigale tähelepanu. Hetkel, kui saame ootamatust pildistamisest teadlikuks — sunnime end “valvele”, sest me pole enam üksi — vaid koos teatava avalikkuse agendiga, kelle tegevuse sihid pole mitte alati selged. Reeglina tõmbume me pildistamisel omalaadsesse kehakeelsesse “krampi”; või vastupidi, hakkame energiliselt “staaritsema” — põhjuseks see, et foto tegemine on loomuldaselt seotud avalikkusega — (võimaliku) publiku ette sattumisega. Hiljem, pilte vaadates on kirjeldatud tunded ja käitumiskoodid välja loetavad kehakeelena: fotol tardunud pooside, žestide ja miimiliste olekutena; situatsioonide geometriana. Omaette pantomiimiline etendus on ka piltnike käitumine — nende fotograafide kehakeel, kes ihaldavad meid kujutada väljenduslikult, on iseäranis püüdlik ja üritab meid oma spetsiifilise koreograafiaga — pentsiku väänlemisega ilmselt veenda fotograafi erilises kirglikuses. Teisalt kutsub säärane “võimlemine” meis esile tahtmatu vastureaktsiooni — kehakeelse kaamerakäitumise, mis on sedavõrd levinud ja variatsiooniderohke, et väärib eraldi tähelepanu. Ent praegu on esmaoluline siiski see, et kuna pildistamise toiming on teatav “päevalgele tulek” — tegevus, mille käigus sündinud fotod hakkavad meid teisikute/agentide ja “sümboolse



valuutana” *esindama* kas tuttavas (nn mälestus- ja kuuluvusfotod) või tundmatus (ajakirjandus) sootsiumi osas — siis pildistamisel käitub enamik inimesi just nn “*avaliku elu tegelasena*”. Seda enam, et ka *fotograaf* ei ole iial *omaette tegelane*: ta pole “üks” vaid tegutseb *koos* “Canoni”, “Nikoni” või “Pentaxi” kaameraga — ja ta tegutseb alati *kellegi jaoks/millegi huvides*.

Sagedasti *prognoosimatu* fotode kasutamine ühiskonnas on loonud *pildistamisest* kultuurimärgiliselt hoopis keerukama nähtuse kui joonistamisest või maalimisest. Kui *manugraafiline* kujutamine on juba *a priori* seotud *kokkuleplusega* kunstniku ja modelliks-olija vahel ning meil on väga raske ette kujutada situatsiooni, kus üks inimene teist molberti-ja-lõuendiga taga ajab — siis *fotografeerimise akt* jaguneb samas valguses üsna rõhtsalt *vastu-tahtmist* vs. *tahtlikuks*. Kaamerakujutisele ajalooliselt omaseks saanud *verifitseerimise* instrumendi staatus attributeerib fotograafia/filmimisele selgesti *hirmu* kultuurimärgi omadused. Mõelgem kasvõi neile rohketele situatsioonidele ja olukordadele, mil me mitte mingi hinna eest ei soovi kedagi end *pildistamas* näha (Linnap 2004: 28–33). Küllap on sääraseid olukordi võrreldamatult *rohkem* kui neid väheseid hetki, mil me enda kujutamist *soovime* või *vajame*. Keskne niisuguses problemaatikas on ennekõike *kontrolli* omanine/säilimine meie kujutamise üle — kui seda vähegi rikutakse, käivitub (sõltuvalt indiviidist, kultuurilistest harjumustest jne) terve rida käitumise “algoritme” või *kood* — mis ulatuvad malbest solvumisest suuremate skandaalide, kakluste või koguni kättemaksuni. Siinkohal niigi tuntud detailidesse laskumata, tõdegem vaid seda, et kõnealune *kontroll* on tihti seotud pildistamise *oodatuse* — *ootamatuse* pingeväljaga. Kuigi *fotogeenilise* käitumise *üheks* koodiks teiste hulgas on “*unustage kaamera ja olge jätkuvalt loomulikud!*”, õnnestub see praktikas haruharva ja väga vähestel.

Pigem on põhjust nõustuda seisukohaga, et fotoaparaadi kohalolek tähendab *avalikkuse* silma indiviidil, mis taandabki selle problemaatika suuresti *isikliku-avaliku* informatsiooni piiriküsimuseks. Igal inimesel on teadupoolest ettekujutus oma *public-image*’ist, mida ta loomuldasa püüab säilitada ja mida kontrollimatu pildistamine ohustada võib. Oluliseks faktoriks, mille põhjal me pildistamise *ohtlikkust* hindame, on seega *informatsioon fotograafi kohta* — kuna sageli on kaameramees pelgaks *vahendajaks* pildistatava ja suuremate huvigruppide vahel. Näiteks on passipiltnik “meediumiks” meie ja *kodakondsuse organite* vahel, politseipiltnik omakorda meie ja *õiguskaitse* struktuuride vahel; žurnalist *vahendab* oma pildilisi “märklaudu” *uudisetööstusele*, välismaine kaameramees võib kergesti fotod viia neile, kes meid *Kolmanda Maailma* elanikuna serveerivad jne. Niisiis, kui uurida inimeste *reaktsioone pildistamisele*, siis väärib lihtsakujuline küsimus pildistamise *funktsioonist* ilmselt nüansseerimist *pildistaja positsiooni* määratlemisega.

Kuivõrd aga seadusloome on *tahtevastase* pildistamise suhtes ajalooliselt näidanud üles võrdlemisi suurt abitust, kanaliseeritakse see küsimus enamasti *eetiliste* normide ebamäärasesse maailma (Ruby, Gross and Katz 2003). Tõsi, kohati teavitatakse meid sellest, et pildistamine “*on keelatud*” küll islamiusuliste

naiste puhul, gay-klubides, NY avalikus transpordis, tootmis- ja kaubandusettevõtetes, muuseumides jm — kuid *sanktsioonid*, mis keelust üleastujaid ootavad, on väga ebamäärased ja suvalised — ulatudes käsikähmluslikust oma-kohtust (turvamehed) kõikuva suurusega trahvideni jmt. Puht kaameraspetsiifilise *käitumise* seisukohast on esimeseks reageeringuks siiski “neutraliseeriv aktiivsus” fotograafi suhtes: tema *tõrjumine* pildistatavast, nõue kaamera “ära panna” või pildistatud materjal kustutada; samuti filmi konfiskeerimine, “äravalgustamine” jpm. Teine levinud viis pildistamine *nurjata* on seotud *objektiga*: kõige tüüpilisemal juhul seda kas peidetakse põhjalikult või vähemalt varjatakse *kaamera* eest. Inimestel on esimeseks reaktsiooniks pea ärapäöramine ning *näo* katmine käte- või mõne parasjagu kättesattunud esemega.

Soov *saada* või *mitte saada* fotografeeritud sõltub reast inimlikest omadustest, situatsioonidest ja nende *sümboolsest* tähenduslikkusest, pildistamise ajalisi-ruumilistest kontekstidest jpm asjaoludest, mida on võimalik süstematiseerida mitmeti. Kindlalt saab väita, et oma roll on siin arusaamadel “hea-” ja “halvaloomulisest” pildistamisest, mille *sisu* on enamjaolt konstrueeritud/kinnistatud ühiskondlikes hoiakutes. 1) Ühelt poolt peab pildistatavale olukord *sobima*. 2) Teisalt tahetakse alati teada, *kuidas* pilte tagantjärele on kavas *kasutada*. Et pildile sattumine on enamjaolt ka sattumine *avalikkuse* silma alla, siis selgub *pildistamistahte* küsimus just neid kahte tegurit summeerides. Nii näiteks vaevalt et keegi sooviks end fotol näha *ebatsensuurses* olekus või üldse kuidagi *negatiivsena*, sest fotod kahtlemata mõjutavad meie *reputatsiooni*. Ja vaevalt meeldiks kellelegi saada massitiraazis trükitud mõnes “ebasoovitavas”, *halva* mainega kõmulehes või muu väljaande kahtlasevõitu rubriigis. Lihtsamalt öeldes tahavad pildistatavad võimalusel *kontrollida* nii representatsiooni *sisu* kui ka *kasutamist*.

### 5.3 Kehakeelsed valdkonnad: ilmekad poosid ja “otsustavad hetked”

#### *Sport*

Aktsioone, kus *kehakeel* on mõeldud demonstreerimiseks just *avalikkusele*, leiame ka paljudel muudel juhtudel. Selliste amplituud kõigub rivisammul marsivatest sõduritest spagaati tegevate iluvõimlejateni; polkat tantsivatest rahvakunstnikest illusionistideni tsirkuseareenil; teatrilaval surevatest kangelastest juubeldavate värvaküttideni hokiväljakul jne. Nii näiteks on inimkeha poosidega otseselt seotud *sport*, ja selle pildistamisel domineerivad *ilmekad* poosid, säärased liikumisaasid, mis on kuidagi otsustavad, *kulminatiivsed* või emblemaatilised ja moodustavad meie vaimses “pildipangas” odaviske või kõrgushüppe *kvintessentsi*. Nii peame ilmekateks poksipilte, mis fikseerivad hetke, kui keegi otse “pasunasse” saab; fotosid iluuisutamisest, millel täpselt “kinni püütud” *topelt* — *Toulouse* hüpe; jalgpallireportaaži, kus palli üle värvavahi

käte parasjagu võrku lendab jpm. Kõik säärased on *valitud* faasid liikumisest — keha abil sooritatavate toimingute teatud/ oluliste *staadiumide* fikseeringud, mis fotol avalduvad *situatsioonide geomeetria*na. (Jussim 1989 49–60) Kindlasti ei ole need fotod *samased* jalgpalliga n.ö *terviku* tasandil, kus ajaliselt domineerib otsiv ringijooksmine palliga, ega poksiga, kus vastased üksteist enamjaolt kinnaste taga lihtsalt luuravad või varitsevad. Me oleme (pildiliselt) harjunud just “otsustavate hetkedega” eksplitsiitsel kujul isegi siis, kui *otsused* hüpata, lüüa, visata või heita sündisid mõnevõrra varem, kui nad väliselt *teoks* said. Kehakeele ja liikumisfaaside tabamise loogika eeldab, et fotograafias *aktualiseeritakse* staadium, mis on selgesti loetav *koodina*. Just sääraseid “*ilmekuse koodi*” tunnevad ja püüavad (taas)luua nii pildistaja kui pildistatav — nii fotograaf kui modell.

### **Teater**

Vaadeldgem põgusaltki *teatri visuaalset* külge, mida püüavad meile nii “ilmekalt” edastada fotod. Kui näitemängu valitud *tüübid* pole fotograafi otsustada, siis seda enam püüavad teatri pildistajad “tabada” neid tüüpe *karakteersetes* või *kulminatiivsetes* situatsioonides. Mingis mõttes on teater ja fotostudio sarnased keskkonnad — mäng toimub siin *a priori vaatajale* — ühel juhul “otse” publikule, teisel aga vaatajale fotograafi *vahendusel*. Foto jaoks on ka teatri kui *ajalise või performatiivse* kunsti “ilmekus” kätketud ennekõike *stseeni* tasemel, sel lihtsal põhjusel, et säärane lühike (ja suhteliselt konkreetne) osa etendusest “tükeldab” *aega* sarnaselt *kaadriga*, mille vormistab pildiks kaamera *katik*. Seetõttu pildistavadki fotograafid ennekõike “ilmekaid stseene” — kuid seos stseeni ja kaadri vahel on pigem *kahe-* kui ühesuunaline. Mitte, et kaader oleks lihtlabane *stseeni jäädvustus* — realisatsioon pildina, nagu arvab kirjandusteadlane Rein Veidemann (Veidemann 2001 253–260), vaid juba stseeni *luues* arvestavad teatraalid ette *kaadri* olemasoluga.

Teisiti öeldes — juba ammusest ajast luuakse teatrites etendusi, mis (vähe-malt kaudselt) peavad silmas seda, et etenduse stseene mitte ainult ei vaadata vaid ka *pildistatakse*. Ja režissöörid on hästi kursis ka paratamatusega, et vaataja “ikooniline” teadvus on ka etendust jälgides *konstitueeritud* fotograafilise *pildi* poolt. See selleks: kõigile, kes vähegi vaadanud eri kultuuridest pärit etendusi, hakkab kindlasti silma *visuaalse* komponendi, sh *kehakeele* erinev osakaal. Juba omaaegne Meierholdi *biomehhaaniline* teater kui näitlejale *loomuomaste reflekside* rakendaja — nagu ka Stanislavski ja hiljem Lee Strassbergi oma — tegi tohutu panuse just *body-language*’ile. Draamapõhisest teatrist on omakorda visuaalsemad mõistagi need žanrid, mis peavad “hakkama saama” *ainuüksi* kehakeelega ja mida parimal juhul saadab vaid muusikaline kujundus: ballett, pantomiim jmt. Ja lisaks on muudki inimtegevused — tants, iluuisutamine, mood, seks jt tihedalt seotud *pooside* mõistega, millest teatavat osa peetakse “*ilmekateks*”, teisi aga mitte. Kuid veelgi huvitavam ja olulisem kui kriteeriumid, mille alusel säärane ilmekuse *määramine* toimub — on tõsiasi, et sarnased poosid tegelikult ka *korduvad* mitmesugustes eluvaldkondades — n.ö

“läbivad” eri valdkondi, omandades igal üksikjuhtumil iselaadseid tähendusi. Nõnda võimegi kõnelda 1) inimkeha üldlevinud asenditest, mis korduvad paljude tegevuste puhul — ja 2) spetsiifilistest poosidest, mis on seotud mingi konkreetse tegevuse või koguni valdkonnaga. Siinsest teemast lähtudes peak-sime niisuguse küsimuse nüüd konkretiseerima ja suunama ennekõike sellele, et eristada üldiseid ja erilisi poose, mis kaasnevad suhtlemisel kaameraga — ja püüdma avastada kaamerakäitumisele spetsiifilisi kehakeelseid elemente.

#### 5.4 “Fotogeenilisus” — ilmekate pooside ajaloolisest kujunemisest



Jooksupoosi kordumine erinevates trükistes

Üheks keskseks teemaks, mida pildistatav (eriti inimfotode hindamisel) silmas peab, on kahtlemata nn *fotogeenilisus*. Levinud arusaamade kohaselt jagunevad inimesed nendeks, kes näevad fotodel “head” välja ja sellisteks, kes peaksid aparraati lausa vältima. Lisaks sellele olen isiklikult kogunud ka *rahvuslik-kultuurilisi* reaktsioonierinevusi, mis pildistamistegevust saadavad. Kui näiteks venelastele tundub pildistamine olevat *austuse avaldus* ja nad lausa nõuavad enese ülevõtmist kui säärast *komplimenti* — siis eestlased on fotografeerimise suhtes reeglina skeptilised, tõrjuvad või satuvad neis olukordades paanikasse. Õeldu viitab ennekõike üldistele arusaamadele *public image*’ist, aga ka *identiteedi ja enesetunde* neile aspektidele, mis on seotud väljanägemisega. Ühiskonna poolt oma liikmetele pealesurutud välimuse ideaalid ja *vastavus* sääraسته ideaalidele on tihti määrava tähtsusega nii *enesekindluse* kujunemisel kui ka sellest lähtuval kaamerakäitumisel. Ent välimusele lisaks installeerivad sootsiumi *moraalinormid* ka selle, millistes olukordades/situatsioonides “pildile sattumine” on *kiidu- või laiduväärt*. Kui kooli lõpupildil me lausa *peame* saama “jäädvustatud” — siis vaevalt keegi igatseks sattuda mõne “kriminaalkroonika” vmt kahtlase maiguga

salvestamissiooni vaatevälja. Et me tuleme “hea- ja halvaloomulise” pildistamise teema juurde tagasi pisut hiljem, ütleme praegu vaid niipalju, et pildistamise kaudu realiseeruv informatsiooni sattumine n.ö “päevavalgele” (avalikkuse ette) on mõistagi determineeritud *pildistamise-eelselt*.

### ***Maali ja teatri mõjudest modernse reportaažini***

Et fotograafia sündis 19. sajandi maailma, mil arusaamad *pildist* — eriti aga *inimpildist* olid juurdunud ennekõike *maali* traditsioonidest lähtuvalt (ja viimane omakorda oli vastasmõjudes *teatriga*), siis olid ka varajastel (inim)fotoodel kasutatavad *poosid* suuresti pärit just siit. Kui pildi pikk valmimisaeg tingis maalikunstis juba puht *tehniliselt* n.ö “stabiilsed” poosid, siis sarnaste poosidega tuli algselt kaasa ka fotograafia. 19. sajandi stuudiotēs peeti silmas üsna samasugust *pooside ilmekust*, nagu “õpetas” maalimine.



Krokiipoos fotograafias

Spetsiifiliselt *fotograafiliste* pooside ilmumine 20. sajandi esimestel kümnenditel oli kindlasti seotud fotograafilise *tehnoloogia* poolt pakutavate võimalustega — “Kodaki” rullfilm, ja fotomaterjalide üha suurenev tundlikkus tegid võimalikuks ka keha ajaliselt *põgusamate* asendite kujutamise pildil. Teisalt muutus ühiskonnas tervikuna kontseptsioon *ajast*, mis “modernsel” epohhil kujunes määratult *kiiremaks, astendatumaks ja täidetumaks* kui kunagi varem. Üldistatult öeldes — pildipooside senine *staatilisus* asendus graduaalselt *dünaamikale* ja alalisele *muutumisele* omasemate ehk “moodsamate” või fragmentaarsemate poosidega. Eriti selgesti on seda *kaasaegsust* võimalik jälgida uute pildilise kujutamise formaatides, kasvõi näiteks *fotoreportaažis*, mis 20. sajandi alguses koos tärkava *uudisetööstusega* muutus peagi ühiskonnas *domineerivaks* pildiformaadiks. Reportaaž tõi kaasa nii pildil kujutatava keskkonna (*kaas-ajastumise*: ausamba avamine, silla all redutav röövljõuk, kahe peaga vasika sünd, rongiõnnetused jmt “täna-ja-praegu” *toimunud/juhtunud* sündmused

muutusid pildilises kujutamises peagi igapäevasuseks. Pildi suhe *ajaga* muutus jõuliselt (kaas) aegseks, see hakkas n.ö *igavikuliste* motiivide kujutamise asemel “käima ajaga kaasas” — muutus maailm, muutusid ka pildid.

*Sündmuse* fenomen ise kultiveeris pildilises kujutamises senisest suuremat *juhuslikkust* — kui varem määrasid pilte *kujutamise sisesed* kaanonid, mis tuginesid skolastilistele *kompositsioonireeglitele* ja olid ajas suhteliselt püsivad, siis nüüd kaldus vaekauss n.ö *materjali* kasuks: oluliseks muutus pildimaailmas see funktsionäär, kes toimuvat õigeaegselt *salvestada* jõudis. *Operatiivsus* oli see kriteerium, mis asendas kujutamise senise akadeemilise *kvaliteedi* ja näidatava *uudsus* tõrjus tahaplaanile nii kompositsiooni kui kujutiste modernselt artefaktuaalse *sõltumatus*. Just fotograafia tõi visuaalsesse kultuuri jõuliselt tagasi *referentsiaalsuse* nõude, mille inkarneeringuteks muutusid *päevakajalisus*, *aktuaalsus*, *uudsus* jmt *ajakirjanduses* kesksed mõisted. Doktriini fotograafiast *fakti* dimensioonis — *faktiivsest* pildilisest kujutamisest manifeesteerisid nii Nõukogude Liidu 1920. aastate kinotegelased<sup>19</sup> kui paljud *modernsed* kunstilised liikumised futurismist alates ja muidugi foto- ja kinokunstiga lõpetades. Kuid küllap tulenesid erinevalt sõnastatud ja teostatud nõuded (ka) kunstilise informatsiooni *sünkroonsusele* igapäevaelus toimuvaga kogu ajastu üldise *kommunikatsioonirežiimi* muutumisest kiiremaks ja kompresseritumaks.

## 5.5 Modernse sotsiaalstruktuuri uued vajadused — dokumentalistika teke

Suured linnad, mille megaettevõtetesse kogunes tohutul hulgal tööstustöölisi, vajasid olukorra kontrolli all hoidmiseks infovoogude *riiklikult organiseeritud* suunamist (tsentraalselt institutsionaliseeritud kino- ja fotodokumentalistika) kui ka suurema *väärtuse* andmist proletariaadi argipäevase olemise nn *tõsi-elulisele* kajastamisele (Aitken 1998 18ff). Ühelt poolt pidi kujutamine operatiivselt tungima *argielu* tegevustesse, teisalt ootasid sellised ühiskonnaklassid piltidelt ka suuremat “lihtsust” — sealhulgas *inimesi* kujutatavalt fotodelt nõuti “mitte-lavastuslikkust”; ja n.ö *elust enesest* pärit motiive, “loomulikku” kehakeelt jne. (Emerson (1889) 1980 99–105) Süvenemata võiks ilmselt väita, et sellega seoses esile kerkinud ja kiiresti ametlikuks muudetud uus kujutamise meetod — *dokumentalistika* — oli algusest peale suunatud eliidile alaliselt armsa *teatraalsuse* vastu. Ja pildilises kujutamises tähendas niisugune “anti-teatraalsus” ennekõike põlastust *lavastuse* tuntud atribuutide: näitlejate, kostüümide ning muidugi *teatraliseeritud* pooside suhtes. Ometi kujunes *loomulikkuse* mõiste fotograafias/ filmis — antiteatraalsuse nõudele vaatamata — kõigest *teatraalsuse* teatavaks uueks “loomulikuks” *variandiks*: võtted, mille abil “elu

---

<sup>19</sup> Ennekõike Dziga Vertov ja rühmitus “Novõi LEF”. Täpsemalt vt. Peeter Linnap. Pilt ja Masin. *Vikerkaar*. 2005, nr.9, lk. 79–93.

ennast” moonutamata (ehk objektiivsel) pildilisel/ filmilisel kujul inkarneerida püüti, on selgesti eristatavad ja loendatavad. Sotsioloogid Thomas Luckmann ja Peter L. Berger (Luckmann and Berger 1991 33–43) eristavad õigustatult n.õ *igapäevast reaalsust* kui ennekõike *domineerivat osa* kogu reaalsusest (Luckmann and Berger *ibid.*, 35). See nn *realissimum* on igapäevase ärkveloleku, kehalise kokkupuute ja alalis-rutiinse kohaloleku probleemitu paratamatus (*Ibid.* 37), mis *muutub* enamiku jaoks märkamatuks ja *intersubjektiivseks harjumuseks*. Siinkohal pole liigne mainida, et just *säärast* — igapäevast/ domineerivat osa reaalsusest pidas silmas nii *realism* (maalikunstis) kui ka *dokumentalistika* (filmis ja fotograafias); ning et sedasama “kommunaalreaalsust” on tihti kontrolli huvides *kogu* reaalsuseks kuulutanud mitmed võimustruktuurid. *Habituse* mõiste on keskne ka Pierre Bourdieu tuntud fotograafiakäsitluses, kus ta muuhulgas vaatleb *normaliseerumise* protsesse kaamerakäitumises: “...loomulik on kultuuriline ideaal — mis luuakse enne kui seda pildiliselt kujutatakse. Nii on enamikul grupifotodel inimesed “pressitud” kiludena üksteise kõrvale, ja kõik vaatavad otse kaamera objektiivi, st “Ei Kusagile”, tühjusesse. Poosid fotol on alati *kultuurilise kokkuleppe* küsimus. Inimesed, kelle poosid on “veidrad” ja “vabatahtlikud” saavad eituse osaliseks — arvatakse, et nad “ei ole pildil””. (Bourdieu (1965) 1990 81).



Perekonnafoto Kairost (Benetton)

Nõnda osales *fotograafia* ühiskonna uuenevas *inforežiimis* kujutamise “objektiivse nullpunkti” loomisel ja ikoonilise teabe polariseerumisel *faktiivseks* — vs. — *fiktiivseks*, ükskõik, milliste terminitega seda ka ei tähistatud. Informatsiooni *väärtuse* seisukohalt kutsuti seda “tõseks — vs. — väljamõelduks”; teabe *esitamise viise* aluseks võttes “dokumentalistikaks — vs. — kunstiks”; kujutamise “õigekeelsust” e *ortoskoopilisust* silmas pidades “realistlikuks — vs. — moonutatuks”; fotograafi *sekkumist* arvestades aga “loomulikuks — vs. — kunstlikuks” jne. Kui me siinkohal süüviksime detailsemalt just viimasel kombel sõnastatud dihhotoomiasse, tuleksid reljeefsemalt esile just *kaamera-käitumise* need küljed, mis sõltuvad pildistamisakti *ootamatusest* vs. *kokkulepitusest*. Veelgi enam — nõndaviisi probleemile lähenedes näeksime, kuidas säärase käitumise iseloom ongi *ennekõike* determineeritud *tahtliku* — *tahtmatu* staatusega pildistamise protsessis.

## 5.6 Pildistamisprotsessi liigendamisest kommunikatsiooniaktina

Võttes appi Ameerika visuaalantropoloogi Richard Chalfeni käsitluse fotograafiast *perekonnapiltide* kontekstis (Chalfen 2001 214–234), kus omavahel ühendatakse kommunikatsioonisündmuse *struktuuriks* pildistamise *protseduurid* ja *komponendid*. Protseduurideks (mida sooritab *fotograaf*) on Chalfenil 1. Sündmuste planeerimine, 2. Pildistamine, 3. Valik ja toimetamine ning 5. Eksponeerimine. Pildilise kommunikatsiooniakti komponentideks on aga 1. Osalejad, 2. Keskkond, 3. Teemad, 4. Sõnumi vorm ja 5. Kood.

	1. Sündmuste planeerimine	2. «On camera» pildistamine	3. «Behind camera» pildistamine	4. Valik ja toimetamine	5. Eksponeerimine
1. Osalejad					
2. Keskkond					
3. Teemad					
4. Sõnumi vorm					
5. Kood					

(Allikas: Chalfen)



Siintoodud heuristilise loomuga liigendus peaks andma aimu, et fotograafia eri harudes ja valdkondades on *fotograafi* — *pildistatava* kontrolliv osakaal/ vahekord lõpptulemuse üle äärmiselt varieeruv. Kui näiteks *militaarfotograafias* otsustaksid *osalejad* (e pildistatavad) nii pildistamise koa, aja, keskkonna — osaleksid tõenäoliselt duublite valikus ja määraksid fotode kasutamisele kindlad piirid (p. 1–5), siis üsna erinev olukord valitseb *spordi, moe, jpt* valdkondade pildistamisel. Ja sellise pingevälja teises otsas on ilmselt juhtumid, kus fotograaf tegutseb kas n.ö “monoloogi”-režiimis või siis, kui pildistamine pole *soovitud*.

## 5.7 Pildistamise tabutsoonid ja fotografeerimise vastu suunatud tegevused

Hoopiski mitte samasugust abitust pole aga juriidiline praktika ilmutanud neis olukordades, millele on antud kas *riigisaladuse, korporatiivse omandi* vmt “puutumatus” kaitsev staatus. Põgusal süvenemisel selgub, et maailm koosnebki tegelikult *erineva salastatuse astmega* piirkondadest, valdkondadest ja objektidest — on sääraseid, mille jäädvustamine pädib noomimisega, kui ka neid, mille pildistamine/filmimine toob kaasa kaameraga inimese surma või salapärase “kadumise”. Nõnda võib *kaamerakäitumise* eriliigina tõlgendada ka *rünnakuid* fotograafide/filmijale ja tema kaamerale, mida kaasaegse dokumentalistika valdkonnas on mõnelgi korral omaette *teemana* salvestatud<sup>20</sup>. Reaktsioonid, mis säärase objektide pildistamist saadavad, on kõigile tuttavad: karjumine, käega objektiivi katmine, resoluutne väljaviskamine või lauskallalungimine. Et olen varem avaldanud eraldi artikli olukordadest, kus üks pool tahab, teine aga *ei soovi* fotografeerimist (Linnap 2004 *ibid.*), siis siinkohal kordaksime vaid olulisemat.

Pildistamise *tabutsoonide* valdkond koosneb niisiis enamasti: 1) *strateegilise* iseloomuga lookustest/ objektidest (ennekõike militaarsed, kuid ka industrialsed, teaduslik-tehnoloogilised jmt), mille kaamerakujutamine on keelatud kultuurilistest eripärastest *sõltumata*. Säärase keelatud lookuste/ objektide jmt jäädvustamist nimetatakse *spionaažiks* — ja sanktsioonid niisuguse tegevuse eest on kõige rangemad. 2) *Omandiga seotud* lookustest ja objektidest, mille puhul sisuliselt defineeritakse “omandiks” mitte ainult objekti vaid ka *selle objekti kujutist*. Tänapäeval on säärane suhtumine levinud nii *era-, korporatiivse* (kaubanduskeskused jpm) kui ka riikliku omandi (nt muuseumid, arhiivid ja nende säilikud) pildistamisega seoses. Sanktsioonid on siin enamasti *kokkuleppelised*. 3) *Moraalsete normidega* seotud kujutamistest (pornograafia, vägivald, religioosse sümbolika “väärastatunud” kasutamine jne). Siia kuulub ka rida dilemmasid, mis puudutavad fotograafi rahateenimist vaesuse pildistamise

---

<sup>20</sup> Näiteks tuntud juhtumid Michael Moore'i, Juris Podnieks'i jt. —ga.

kaudu; õnnetusjuhtumite pildistamist *abistamise* asemel jne. Karistused on selles valdkonnas (peale porno ja vägivalla valdkonna) äärmiselt *suvalised*. 4) *Religioosete tabude* tõttu vastunäidustatud pildistamisest, mille parimaks näiteks on Islamiga seonduv (eriti naiste) kujutamiskeeld. 5) *Privaatse info avalikustamisega* seonduvast tegevussfäärist, milles on juhtpositsioonil (kol-lane) ajakirjandus. Sanksioonid — kui need üldse eksisteerivad, on siin paraku kõige lõdvemad. Just säärased jpt *tabutsoonid* kujundavad *märgatava* osa üldistest hoiakutest *fotografeerimisse* kui tegevusse — suur osa pildistamis-protsessiga seonduvast *täenduskoormast* tuleneb just meie (*eel*)*teadlikkusest*, et piltide (*kuri*)*tarvitamine* toimub lakkamatult ja kümnetes eri vormides. Seetõttu ei veena meid eriti ka soovitus kaamera juuresolek *unustada* ja “loomulikult” edasi käituda.

## 5.8 Pildistamisprotsessi sõltuvus fotografeerimise moodustest



Allikas: *Paparazzi: The Early Years*.  
Assouline, 1998

todite süsteemiga — aluseks on siin pigem *pildistatava vaatenurk* — tema *teadlikkuse, tahte ja tahtevastasuse* pingeväli.

Lihtsuse huvides jagaksime järgnevas fotografeerimistegevuse ja sellest lähtuva pildistamisprotsessi *omavoliliseks ja kokkulepituks*. Neist esimese moodustavad *ootamatu, tahtevastane ja salajane pildistamine* — ühendavaks jooneks on siin kas kaamerakäitumise *puudumine* või selle *ootamatus*. Teine e *kokkulepitud* fotografeerimine on enamasti seotud piltniku ja pildistatava ühise intentsiooniga, mis väljendub *dialogis*. Just siin on iseloomulikuks ühistele koodidele vastav kehakeel, poosid, konventsionaalne arusaam fotogeenilisusest jmt. Lisaks arvestab säärase liigendusüksuse kasutamine ka *kolmandaid* isikuid, kes tihti sätestavad/reguleerivad suhteid fotograafi-pildistatava vahel (fotolavastuse tellinud institutsioon, tsensuur, akrediteerijad jmt). Nagu näha, ei lange säärane liigendus päriselt kokku antropoloogias tuntud *vaatlevate-sekkuvate* meetodite süsteemiga — aluseks on siin pigem *pildistatava vaatenurk* — tema *teadlikkuse, tahte ja tahtevastasuse* pingeväli.

### 5.8.1. Omavoliline pildistamine

#### a. Ootamatu pildistamine

Eelnevas nägime, et *reaktsioonid* kaamera ja fotograafi ilmumisele muutuvad kardinaalselt olukordades, kus pildistamine ei ole *oodatud* ega *soovitav*. Märksa leebem on olukord siis, kui fotografeerimine toimub küll *ootamatult*, kuid ilma p. 5 toodud *negatiivse* tagamõtteta. Just *vaatlev* (ja mittesekkuv) metoodika on reeglina seotud "*fotogeenia*" kunstlikku/ kunstilist *kehakeelt*, *poose*, *žeste ja miimikat* välistava käitumisega — mistõttu on säärast pildistamisviisi hakatud pidama "*loomulikuks*". Teades, et kaamera *nägemine* kutsub pildistatavas paratamatult esile *kaamerakäitumise*, püüavadki fotograafid sellest hoidumiseks jääda ise pildistamise ajal kas *märkamatuks* või siis ennetada seda stereotüüpset käitumist kas *ootamatuse* või *kiirusega*. Niisuguse meetodi sihiks on pildistatava vabastamine liigse *enesekontrolli* alt, mis põhjustab piltide taunitava üheaolisuse — selle asemel antakse pildi fotogeenilisus n.ö "*juhuse*" hoolde. Ent juhusest saab rääkida vaid teatud reservatsioonidega, sest kirjeldatud olukord allub nüüd (mõnelgi määral) *fotograafi* reageerimiskiirusele ja arusaamadele väljenduslikkusest, mida kutsutakse "*otsustava hetke*" esteetikaks. Praeguse teema seisukohast pole säärastel juhtumitel siiski erilist kaalu — sest *fotografeerimise protsessi* pole siin pildistatava jaoks olemaski, kõik toimub tema "*teadmata*".



Allikas: *Paparazzi: The Early Years*. Assouline, 1998

## b. Tahtevastane pildistamine

Tahtevastast pildistamist saab seostada ülaltoodud juhtumitega 2 ja 5, kus esimesel juhul on valdavalt tegemist *omandiprobleemiga* — teisel, huvitavamal juhtumil aga küsimusega *isikuvabaduste* ahendamisest. Näiteid *paratamatust*, *kohustuslikust* või koguni *vägivaldsest pildistamisest* on muidugi kõige kergem leida *seadusloome* ja *kriminalistika* praktikatest. Esimesel juhul oleme me kohustatud endast “usaldusväärseid” koopiaid teha laskma kõikvõimalike ID-dokumentide tarvis: *pass*, *ID-kaart*, *õpilaspilet*, *juhiload* ja kõikvõimalikud *ankeetid* on hea näide juhtudest, milles pildistatava otsene *tahe* fotografeerimiseks puudub — säärane tegevus on paratamatu ja möödapääsmatu, mistõttu see lihtsalt “kannatatakse” ära, ei enamat. Tunduvalt *vägivaldsem* on “portreerimine” siis, kui meid menetlevad *õiguskaitse* organid, kelle pildistamisetegevus tähendab meie *arvelevõtmist* kõikvõimalikesse kahtlasevõitu andmepankadesse: kinnipidamisasutuste kartoteegid, toimikud jne. Ainuüksi teadmine näiteks arreteerimisfoto kurikuulsa *polüskoopilise kolmikvaate* (eest ja mõlemalt küljelt) kompromiteerivast ja isiku käekäiku veel tulevikuski mõjutavast iseloomust teeb sedasorti pildistamisest eriti vastumeelse toiming. Seetõttu pole midagi imestada John Tagg’i 19. sajandi vanglapraktikast toodud näidete üle, kus pildistatavat tuli pildi õnnestumise tarvis lausa mitmekesi füüsiliselt kinni hoida. Lähiajaloost meenub kindlasti printsess Diana üldtuntud ja traagiline lugu *paparazzi*’dega — moraal “kõik selle nimel, et mitte saada pildistatud!” peaks olema ilmekaks näiteks selle kohta, *millise* määrani võib pildistamine olla ebasoovitav, fataalne ja vastumeelne.



Kaader Alfred Hitchcocki filmist *Rear Window*, 1954

### c. Salajane pildistamine

Nagu juba põgusalt sai mainitud, pole fotografeerimine mõnikord *ohklik* mitte ainult pildistatavale, vaid ka *pildistajale/ filmijale* enesele. Eriti puudutab see olukordi, kus (oluliste, määrava tähtsusega) sündmuste *pildilist kujutamist* püütakse hoida range *kontrolli* all. Ennekõike puudutab see tänapäeval muidugi *militaaroperatsioon* — kuid ka *sõjategevuses* tervikuna on vääramatuks tavaks olnud ühele sõdivale poolele *kredibiilsete* korrespondentide e *Kriegsberichterite* või *vojenkor'* ide pühitsetud amet. Et sõja kohta käiva informatsiooni *distributeerimist* peetakse kaasajal lausa sõja *osaks*, siis igasugune muu e. “mitteakrediteeritud” pildistamine saabki toimuda vaid *illegaalselt*. Eesti ajaloost leiame markantsemate näidetena *Donald Koppeli* ja *Eric Soovere* selleteemalised fotod II maailmasõja päevilt (Linnap 2002a 6–13)<sup>21</sup>, mille *isetegevuslik* loomus annab neile just ühe olulise lisaväärtuse — nimelt selle, et autoripositsioon ei lange kummalgi juhul kokku *ühegi* sõdiva poole *ideoloogilise* doktriiniga. Hilisemast ajaloost — 1990. aastatest — meenuvad omakorda *Jüri Liimi* videostillid N. Liidu armee Eestisviibimisega seotud teemadel: sõjaväebaasid, tuumareaktorid, salajase kosmoseside ja luure-aparaadid jpm. (Linnap 1994: 12–16) Salajane pildistamine hõlmab kindlasti ka *tööstus-, teadus- ja tehnoloogilist spionaaži*, kuid säärase juhtumite analüüs ei annaks meile praeguse artikli seisukohalt kuigi palju uut informatsiooni. Kõigil sellistel juhtudel saame rääkida nii *pildistamisest* kui (nüüd juba väga spetsiifilisest) tegevusest — ja *pildistamise ärahoidmisest* kui — samuti tegevusest. Just viimatinimetatud “*vastuluure*” olemasolu tingib siin selle, et spioonina pildistav fotograaf ei saa olla *võõras*. Ja just sellest lähtuvalt toimubki spionaaž tihti strateegilises valdkonnas töötava “oma” ja kõigile *tuntud* inimeste äraostmise abil — kaamera sokutamisenä n.ö *sisemise ringi* inimeste kätte. Loomulikult pildistatakse *salaja* ka n.ö väiksema suurusjärgu *keelatud* valdkondi: kaameraga maniakk nudistide plaazil või sauna akna taga luuramas, noor teadlane illegaalselt arhiivimaterjale kopeerimas või teismeline rokifänn mobiiltelefoniga vargsi staare “koju kaasa võtmas” jmt — need on täiesti igapäevased nähtused.

---

<sup>21</sup> Vt. ka siinkirjutaja artikleid Eric Soovere’st ja Donald Koppel’ist

## 5.8.2 Kokkulepitud pildistamine

Miimilsed märgid	Visuaalsed	Põgusad, kuid fotol püsivad	Näitlejaga seotud
Žestid			
Prokseemilised märgid			
Mask			
Soeng			
Kostüümid		Püsivad	Ruumiga seotud
Lavakontseptsioon			
Lavakujundus			
Rekvisiidid			
Valgusreži			

Allikas: Fischer-Lichte

### a. Kokkulepitud lavastuslik pildistamine

Sellise pildistamisega meenuvad kindlasti mitmed olulised *teatraalse* iseloomuga *sotsiaalsed riitused* — parkettpõrandaga saalis ringi sebiv hulk abituriente pikkuse ja poiste-tüdrukute põhimõttel *kohti sisse võtmas* rittaseatud toolidel; rõhutatud “sirge ja väärika” kehahoiakuga musta-valgesse rietatud pruutpaar elus ainsat korda käe-alt-kinni kaamerasse naeratust *tegemas*; ema-isa-ja-kaks-last; vanavanemad hulka jõnglasi põlvedele *reastamas* jne. Või siis “*ma-olin-Siin*”- tüüpi pildid, kus oleme “koos” Eiffeli torni, Vabadussamba, Kremli või mõne Maailma Moodsa Kunsti Muuseumiga — need, mis kujutavad meid Alpides, Volga jõel, Kaali meteoriidikaatri *taustal* jne. Lisaks ka mõni üksik foto, kus “teeme *ilmekalt* oma igapäevast tööd”, oleme sõjaväeteenistuses ja *koos* mõne tuntud inimesega. Enamiku säärase fotode sihiks on teatava *kokkukuuluvustunde* sümbolne fikseerimine/kinnitamine/*tõestamine* — möödunud hetkede ja situatsioonide teatav sümbolne/kompensatoorne põlistamine. Süvenemata lähenemisel tundub, et *kokkulepitud* pildistamine on oma meetodi valiku poolest tingimata seotud *lavastamisega* ja kultuuriliselt allutatud ennekõike *mälu* funktsioonile. Ometi pole see esmamulje mitte täiesti adekvaatne. Vastab tõele, et fotode lavastuslikkuse *piiri* tõmmata või arranžeringu *määr*a hoomata on äärmiselt raske: ühelt poolt võiksime seda tehes apelleerida meetodi *rõhutatult ekspilitsiitsetele* juhtumitele, kus fotograafi *kontrolli* all on *ilmselgelt* kõik — alates pildistamise keskkonnast, esemetest, taustadest jmt ja lõpetades kontrolliga näitlejate-modellide valiku/ tüpaaži, nende riietuse, keha-, žestide ja pilgukeele, make-up’i jmt teatrisemiootikast tuntud märksüsteemide üle. (Linnap 2003e) Teisalt aga — kui võrdsustaksime lavastuse igasuguse

korraldava või arranžeeriva tegevusega (mida kaasajal sageli tehaksegi), siis on igasugune pildistamistegevus alati mõnel määral ka *lavastustegevus* — ja nagu juba mainitud, on isegi kõige “naturaalsem” dokumentalistika vaid selle *lavastusliku* tegevuse erijuhtum.



3. Foundation completed.



4. Apply white foundation under eyes.



5. Under-eye foundation completed.



8. Brush off excess powder.



9. Pencil in eyelids.



10. Pencil under eyes.



14. Pencil in eyebrows.



18. Use lip gloss to give sparkle, if required.



19. The finished make-up with hair arranged and jewellery worn.

Allikas: *The Manual of Indoor Photography*

### b. “Fotogeenilisus” — spetsiifilised poosid fotolavastustes

Üsna kergesti tunneme muude piltide hulgast ära *reklaami-* ja iseäranis *moe-fotod*. Tüüpide valik (modellid), nende *spetsiifiline catwalk-kõnnak*, nurgelised — ajas astendatud/tihendatud/teatraliseeritud liigutused, mis arvestavad, et kaameratöö pole mitte sidusalt kontinuaalne vaid koosneb üksikutest operatsioonidest. Fotomodellide koolitus sisaldabki seda, mida võiks pidada *ilmeka kaamerakäitumise* õpetuseks.

Nad teavad, et fotode jaoks liigutakse võimalikult ühes *tasapinnas*, et peab olema kaamerale kogu aeg teatud viisil *nähtav*, et tuleb pidevalt kontrollida *miimikat* jpm. Umbes sarnaselt püütakse kiirkoolituse abil *treenida* ka lühiajalisi “näitlejaid” reklaamipiltide tarvis jne. Kõigi ülejäänud *pilditegelaste* “fotogeenilisuse” määravad fotograafi *poolt* teostatavad *kokkuleppelised* arusaamad. Nii peab sportlast tabama *kulminatiivsel hetkel* nagu ka sõjaväelast, lauljat, tantsijat, iluuisutajat jne. Neil — kunagi *ilmekaks* või “karakterseks” tunnistatud kaamerapoošidel on aga omadus aja jooksul *devalveeruda*. Seda enam, et pildilises representatsioonis ringleb hulgaliselt “transdistsiplinaarseid” *poose*, mida ühtaegu kasutatakse spordis, reklaamis, moes jpm. Üleeksplua- teeritud spagaat, nokaut, seemnepurse, naer, ülestõstetud taktikepiga dirigent jmt muutuvadki lõpuks iseenda vastanditeks — tautoloogiaks ja truismideks sarnaselt liigkasutuses olevate *motiividega*: päikeseloojang, üheksas laine või kolm karu. Samas on “mitteotsustavatel” hetkedel, “mitte-darwinlikul” miimi- kal või fotogeenilises mõttes “väheütlevatel” modellidel raskusi sellega, et luua tõlgenduseks vajalikke püsivaid *koode*. Vahejäreluse korras võib seega konsta- teerida, et *fotogeenilisuse* muutumine on *inertne* protsess, mis võtab aega niikaua kuni piisavalt suur hulk ühiskonnaliikmeid uute kehakeelsete jmt võtetega lihtsalt “ära harjub”.

### **c. Akrediteeritud pildistamine**

Paljudes olukordades peab *fotograafi* ja *pildistatava* vastastikune nõusolek pildikujuliseks salvestuseks olema fikseeritud lausa formaalselt — ühis- kondades on rida sündmusi, mille salvestajalt nõutakse kas erilist *kompetentsi*, *usaldusväärust* või seda, et ta oma *kasumliku* eesmärgiga pildistamise eest ka nõutud tasu maksaks. Kitsamas mõttes tähendab akrediteerimine *ühe- või paljukordset* pildistamise vm privileegi — ent sel mõistel on ka oma *laiem* tähendus. Olla *akrediteeritud* tähendab osaleda sündmustes/ jäädvustamisel oodatud, usaldatud ja *priviligeeritud* tegelasena. Fotograafia varasemas ajaloos olid niisugusteks tegelasteks *õukonnafotograafid*, lähiajalooos saatsid valitsuse suuremaid figuure nn “*ihufotograafid*”, kellel oli esmaõigus esindada *piltide kujul* Brežnevit, Andropovit, Reaganit, Bushi... Totalitaarsetes ühiskondades, kus isetegevuslik pildistamine oli kahtlane tegevus *a priori* — anti akredi- teerimise märgiks välja lõputuid lubasid, propuskeid ja tõendeid — mille *ettenäitamine* kontrollimatu “pildistamise ja filmimise vastastele” organitele oli omaette *oluliseks osaks* dokumenteerimise riitusest.





Dokumentalist Semjon Školnikovi eriload sündmuste jäädvustamiseks 1940.aastatel.

Sisuldasa oli akrediteeritud pildistamine/ filmimine kaasaegse sümboli-ökonoomika alguseks, mille käigus kujutised-representatsioonid muutusid võimuorganite kontrolli all füüsiliselt toimunud sündmuste lahutamatuks ja orgaaniliseks osaks. Just säärase — enda poolt valitud “mälu peeglitesse” on aegade jooksul teatraalselt ja turvaliselt vaadanud enamik monarhe, oligarhe ja diktaatoreid. Akrediteeritud pildistamisel on ka oluline roll selles, et koos niisuguse korra kehtestamisega hakati kõnelema ametlikust ja alternatiivsest kujutamisest. Ning säärases “kahendsüsteemis” pole olulisi muutusi toimunud isegi mitte praegusajal: kui näiteks 1970. aastatel pekti omavolilise pildistamise eest poolpimedaks William Eugene Smith — siis ka praegu võib kaameraga inimene akrediteeringu puudumisel/“turvateenistuse” abil end näoli porilombist leida. Niisiis — oleks ülim aeg harjuda lihtsa tõega, et pildistamist ärahoidvad tegevused kuuluvad spetsiifilisse kaamerakäitumise menüüsse võrdväärset pooseerimise.



“Liiga lähedalt pildistamisel kaob võimalus objekte identifitseerida. Selliseid tulemusi võib tihti leida laste tehtud fotodel. Foto: Theodor-Peeter Linnap, 4. aastane.

## 6. FOTOGRAAFILINE PILT

### 6.1 Enne pilti: fotokujutise formeerumine

Ilmutamata film, mis pildistamistegevuse tulemused *summeerib* ja salvestab, on kui paljutöötav/ samas halvaendeline objekt — me ei tea kunagi päris täpselt, *milline* on tulemus, mis meid filmi ilmutades eest ootab. Kui pilti peetakse *potentsiaalseks* tähenduste kandjaks, siis *latentne* kujutis on omakorda vaid *potentsiaalne* pilt ja selle nähtavakssaamine/ legaliseerumine on tihti üllatuseks ka tegijale endale, reetes autoripoolse kontrolli üsna nõrka staatust fotograafias. Vaataja fotokujutise *tekkimist* ei näe. Pimedas ruumis peab potentsiaalne kujutis läbi tegema terve hulga keemilisi protsesse ja menetlusi, enne kui ta *nähtavaks* muutub. Selline “embrüonaalne” seisund fotokujutise tekkeloos on tegijale ikka veel *kõikelubav* kuni latentne pildijälg, mis sarnaneb pigem *ideele* ja *kontseptidele* kui reaalsele fotole, pigem *kujutusele* kui *kujutisele* — annab pikka-mööda teed oma maisemale inkarnatsioonile ja muutub fotoks. Fotograafilise analoogpildi puhul kehtib endiselt müüt selle *iseeneslikust* “ilmumisest”: fotod sündivat “korraga”, mitte aga *detailhaaval* nagu manograafilised, kästitsi tehtud pildid. Niisugust *ilmumist* on seostatud muinasteadvusega ja selles levinud motiividega kõikvõimalikest “ilmutistest”, võlupeeglitest jmt. See on tõepoolest lihtsustus: tegelikkuses võtab fotograafilise filmi- ja pildi ilmumine *aega* minuteid ja selle protsessi käigus läbib kujutis mitmeid staadiume, mida kontrollitakse kainelt minutite ja kraadidega.

### 6.2 Fotode habras teekond sünnini

Fotod on kokkuvõte ja salvestus nii pildistamise intentsioonist, fotograafist ja tema asendist sootsiumi tegelaskonnas, pildistamise protsessist, kaamera-käitumisest, ja kõigest muust, millest oleme uurimuse eelnevates osades juttu teinud. Erialakirjanduses on korduvalt mainitud seika, et fotod on kõigest *potentsiaalsed* tähenduste kandjad. Ja seda mõtet võiks *siinkohal* arendada pisut kaugemalegi — nimelt on pildistamise akt omakorda vaid *potentsiaalne toiming* fotode sünniks. Miks siis sellest ei piisa? Kasvõi seepärast, et “teekonnal” pildistamisest fotode füüsilise valmimiseni on terve hulk riske, ebakompetentsust jm. segavaid asjaolusid, mille toimeil pildistatu võib kergesti fotodeni *mitte jõudagi*. Kui me oma uurimuse eelmises peatükis eristasime pildistamisviiside hulgas fotografeerimist *vastu tahtmist*, samuti *salajast* ja *ootamatut* pildistamist, siis on ka selge, et mitte alati pole asjaolud kõigi fotode õnnelikuks/ tulemuspäraseks sünniks mitte kõige soodsamad. Ent meenutagem siinkohal veelkord: on inimesi, kelle jaoks pildistamine *pole soovitud*, on neid, kes sel põhjusel tormavad pärast võtet fotograafile lausa kallale ja/ või konfiskeerivad tema filmi; ning on neidki, kes fotode kui *asitõendite* eest pakuvad nõnda veenvaid

summasid, et fotograaf koguni “ise” oma materjali hävitab. Jne. Ent omaette huvitav oleks loetleda tegevusi, mis on otseselt suunatud fotografeerimise/ fotode/ nende teatava kasutamise vastu. *Võtete tegemise* ajal väljendub taoline “vastuolek” tüüpiliselt toimingutes, mille üldiseks sihiks on *otsenähtavuse* katkestamine kaamera ja objekti vahel. Just selliseid eesmärke teenivad varjumine käepäraste objektide taha, näo ärapööramine, ja kõigile tuntud kätega näo- või objektiivi katmine.

Pilt võidakse säärastes oludes *de facto* küll “teha”, kuid selle tulemus on algsete intentsioonide taustal üsna *kasutu*, sest ta ei võimalda kujutatut *identifitseerida*. Just viimatinimetatud võimaluse *ärahoidmine* (vt. ptk. “pildistamise vastu suunatud tegevused” uurimuse eelmises osas) saadab kaamerapiltide tegemist, nende sotsiaalset positsiooni silmas pidades, erakordselt loomuomasena. See, mis kaamerasse “paistab” on *olemas* — ja seda, mida pole seal *silmaga näha*, pole ka põhjust eksisteerivaks tunnistada. Ajaliselt järgmised “fotovastased” operatsioonid, mida on võimalik toime panna, on seotud pildistatud ent *latentse* kujutise hävitamisega. Kui *pildistamise protsessi* polnud mingitel põhjustel võimalik sekkuda, siis järgmiseks otsitakse põhjust hävitada juba *salvestatud* materjal. Kaamera lahtirebimine ja filmi “äravalgustamine” on ehk kõige tüüpilisem sääraste tegevuste hulgas; ent kujutis võib kõlbmatuks osutada ka palju lihtsamatel põhjustel: film oli “liiga vana”; see käis läbi arhailise, filme kahjustava tolli-läbivaatus-aparatuuri, vedeles enne ilmutamist niiskes ruumis jpm. Kui aga potentsiaalne fotoks-saada-tahtev materjal sellestki takistuste jadast “puhtalt” välja tuleb, siis jäävad üle vaid üsna vähesed “nurivõimalused”: negatiivi kaotamine või rikkumine enne piltide tegemist; samad juhtumid fotodega — nii et fotode valmimise lõppstaadiumis jääb üle tõepoolest vaid fotograafi/fotodega opereeriva tegelaskonna *mõjutamine*. Niisugune pikk ja tüütu loend foto valmimist segavatest võimalustest, pole mõeldud mitte “suusoojaks” — see on paraku *igapäevane* praktika, millest pole vähimatki põhjust vaikida nagu seda enamasti tehakse. (Linnap 2004: 28–33)

### 6.3 Nurjumised “tehnilise ebakompetentsuse” läbi



Pilt, mis on korraga nii “udune” kui vastuvalguse poolt “rikutud” — ometi mõjub see väljenduslikult.

Ent fotod võivad mitte õnnestuda, mitte “valmis saada” mitte ainult paha-tahtlikkusest — vaid ka tehnilisest vm. *ebakompetentsusest* tingituna. On täiesti igapäevane praktika, kus õhinale ja entusiasmile vaatamata jäävad pildid ikkagi sündimata. On näiteks tegelasi, kes säritatud kaadreid “kohe” näha tahavad ja seega kaadreid latentsena vaadata üritades need hetkega olematuks muudavad, on sääraseid pildifanaatikuid, kes eksivad töötlemislahuste temperatuurinõuete vastu ning isegi neid, kes *kinnistavad* filme “igaks juhuks” veel enne kui need ilmutatud on. Ja tagatipuks juhtub paljudega klassikaline häda — juba täispildistatud filmi veelkordne ülefotografeerimine. Selge on see, et võimaluste hulk pilte kogemata rikkuda või tahtmatult hävitada on niivõrd suur ja võimalusterohke, et kõikide juhtumite üleslugemine ei osutuks ilmselt võimalikukski. Sellele vaatamata hoitakse lakkamatut käigus müüti “*fotograafiast kui ime-lihtsast*” koos arusaamaga, et foto tegemine on vaid *nupule vajutamine*. Pole liigne mainida, et seda propageerib just *fototööstus*, mis ongi suunatud peamiselt *poolkompetentsetele amatööridele* — mitte niivõrd proffidele ega hoopiski mitte mõtlevale kunstnikule. (Tomas 2004b 210–224).

## 6.4 Reeglite päritolu: tehnoloogiast eetika- ja moraalnormideni

Võtkem seepärast edasiseks lähtekohaks oletus, et *sõnum* fotode tegemisel (saatja poolt vaadatuna) ja tõlgendamisel (vastuvõtja vaatepunkt) on *a priori* määratud vähemalt *nelja* rühma kokkulepete ja reeglite kaudu: 1) on selliseid konventsioone, mis otseselt tulenevad korporatiivsest *fototööstusest* ja selle ideoloogiast. (Tomas ibid. 221) Need piirangud loovadki suures osas selle ruumist, mille *piires* “eksimine” on üldse võimalik. 2) Teise grupi reeglitest võiksime siduda *ortoskoopia* valdkonnaga: normaliseeritud vaatamisharjumused (silmakõrgusvaate domineerimine, teatud distants objektide suhtes, ruumi/pildiruumi orienteeritus, vaatamise suund jpm.) on siin *vaikimisi* määrava kaaluga. 3) Kolmas reeglite grupp tuleneb *kunsti* valdkonna doktriinidest *väljenduse* ja selle avaldumisvormide kohta pildilises kujutamises — ning lõpuks 4) neljas kokkulepete kobar, mis on hägusem ja deriveerub ühiskonna igapäevaelu *kunstivälistest* raamvaldkondadest: eetika/moraal, poliitika, religioon jmt. (Bolton 1992) Et enamik uurimusi 1990.aastateni on teinud panuse just kolmandale ja neljandale kokkulepete grupile, siis vahelduse mõttes keskendume järgnevas *ortoskoopiale* ja *fototehnoloogiast* tulenevatele konventsioonidele — samuti põgusalt nende suhtele *kunstilise väljenduse* doktriinidega.



Silmale tundub kauguses üle tee jalutav kass “loomuliku” suurusega. Fotol on see aga mõõtmete üldise vähenemise tõttu “liiga väike”.

## 6.5 Teekond tähenduste sünnini

Oletagem nüüd lõpuks, et fotod *said valmis* kõigi eeltoodud olude kiuste, need on *kättesaadavad* ja neid asutakse *tõlgendama*. See tähendab, et nüüd kerkivad päevakorda *tekstuaalsed* küsimused — teisiti öeldes peaks meid huvitama küsimus *kuidas* fotosid tõlgendatakse? Kas fotod on “keel”, kas nad alluvad mingile pildi- või koguni spetsiifilisele “fotogrammatikale”? Selliste küsimuste üle on iseenesest vaieldud rohkesti: strukturalistid otsisid fotodelt traditsioonilisi *väikseimaid tähendusühikuid* — grafeeme, koloreeme, fotografeeme jne., mis aga pole kaugeltki adekvaatsed, sest nende *invariantsus* on kas kaheldav, või siis ülemäära sõltuv vaatajast/ vaatamise tingimustest. Hoopis elutervem oleks väita, et fotograafia on *sümbolsüsteem*, millel on omad reeglid — kui soovitakse, siis “*leksika*”, “*süntaktika*” jm. tasanditel. Enamusele meist on need reeglid aga *märkamatud*, sest me pole õppinud — peale formaalse kompositsiooniõpetuse — sääraseid isegi mitte *nimetama*. Üritaksin järgnevas selliseid nähtavale tuua teatavas *eituse* võtmes: “vigade”, “häirete”, “hälvete” ja “mürade” kaudu, kasutades selleks *koolitama fotograafide* töid — konkreetselt neid, mis on tehtud aastatel 1999–2005 Tartu Kõrgema Kunstikooli fotograafia erialale astumiseks. Just sellise “eba- või poolkompetentse” pildimaterjali uurimine peaks — “vigade” kaudu reljeefselt esile tooma mitmesugused *valesti* tegemised — ja näitama meile kätte, *mille suhtes* siis õigupoolest eksitud on. Ent just sellisesse materjali on kätketud vähemalt veel üks oluline seaduspärasus: nimelt habras ja hõrk *piiriküsimus* “vigade” ja “väljenduse” vahel, niivõrd-kuivõrd *ekspressioon* on osaliselt küsimus *ebastandardsusest*, seega siis ka *hälvetest*. Minevikukogemus on selgesti näidanud, et *kindlat* piiri nende kahe vahele tõmmata ei saagi: “hälbed” võivad olla sedavõrd võluvad ja vahelduspakkuvad, et nende *tõttu* väljendus just sünnibki. Pealtnäha on niisugused juhtumid muidugi sarnased *naivismiga* varasemas kunstiajaloo, mille aluseks peetakse samuti teatud *oskuste* puudumist. Et aga märkimisväärne osa sääraest “veidrustest” fotograafias on *tehnoloogilise* kompetentsi taustaga (seotud *kollektiivselt* loodud programmide mittetundmisega), siis pole ka naivism manograafias ja “hullud fotod”<sup>22</sup> mitte täiesti kattuvad nähtused.

## 6.6 “Koolitamata fotod”: vead, hälbed, hullused

On ilmselt tundlik seik, et Roland Barthes kritiseeris fotograafia sihipärasest *kultiveerimist* “kunstina” ja *banaliseerimist* ajakirjandusena. Ja teiselt poolt ülistas ta pilte, mida ta nimetas “hulludeks fotodeks”. Sellised pildid pidid erinema nii kunstist kui banaalfotost ja parema puudumisel andis Barthes mõista, et *hullus* on tema jaoks teatud fotole loomuomane *juhuslikkus*, mille

---

<sup>22</sup> Termin ise pärineb Roland Barthes’ilt — P.L.

kaudu sai vaataja paradoksaalselt hoomata kujutatava *olemuse*. Ent see on ka peaaegu kõik, mida me Barthesi vahendusel foto "olemuslikust hullusest" teada saame. Barthes muide jätabki (taotluslikult?) defineerimata kriteeriumid, mille alusel ta oma lemmikmõiste (esineb ka kui "punctum") üles ehitab — me saame teada vaid seda, et see on mingis mõttes *ebakonventsionaalsus*, tuntud intentsioonide ja reeglite puudumine fotograafilisel pildil. Barthes'i mõttekäik katkeb kahjuks just seal, kust arutlus alles *algama* peaks — seega on meil siinkohal suurepärase võimalus "hullude fotode" arutluskäiku omal viisil jätkata. Jätaksin seejuures *lähetekoha* muutmata — oletagem meiegi, et teatavas *juhuslikkuses* on suur osa fotograafilise pildi olemusest — *eidos*'est; ja et just reeglite *mittetundmine* pildistamisel võib meile paradoksaalselt hästi välja tuua nende *olemuse*, mida teadlik/ haritud/ "õige" pildistamine endas vaikumisi kätkeb. Seejuures on esmalt vajalik fotograafilised "hullused" *liigendada* ja üksteisest *eristada*. Jätan siin teadlikult mängust välja *sürrealismi* lemmikteema — hälvetega inimtüübid ja nendega seonduva "erilise väljenduse" ja keskendum peamiselt "vigadele", mis tulenevad kas *ortoskoopia* mittetundmisest, eba-kompetentsusest kaamera käsitlemisel või siis tehnoloogia juhuslikest, kuid ometi seaduspärastest hälvetest ning vigadest.

Fotograafias on võtteaparatuurist ja materjalidest tulenevaid vigu nii mõneski allikas põhjalikult süstematiseeritud. Sellega seoses meenub klassikana saksakeelne "*Das Große Fotofehlerbuch*" (Fritzsche 1966)<sup>23</sup>, kus sellised *hälbed* on jagatud 3 suurde kategooriasse: on neid, mis tekkivad *vöttel* (aparatuur ja selle käsitlemine — P.L.), selliseid, mis seonduvad *negatiiviga* ja taolisi, mida saab adresseerida *suurendamise ja positiivi* tegemise protseduuriga kaasnevateks. Nii saab *vöttel unustada fokuseerimise*, mille tulemuseks on "ebateravad" pildid; on võimalik kaamera rappumine fotografeerimise ajal või teatav viltus pildistamisel jne., jne. Negatiivmaterjal võib omakorda olla "vananenud", riknenud, staatilise elektri poolt säritatud, tolli läbivaatamise seadmetes kahjustatud jpm. Sarnaseid "defekte" võib ette tulla ka suurenduskopeerimistegevuses kuid et veelkordse *vigade loendi/ klassifikatsiooni* koostamine pole selle kirjutise esmane eesmärk — ütleme koondlikult, et fototehnoloogias on nende esinemine sedavõrd *tõenäoline/ seaduspärane*, et rohked õpetused säärase vältimiseks näitavad selgesti — vigadega on teatud määral isegi "ette arvestatud". Rohked piirangud materjali töötlemislahuste temperatuuri osas, protsesside *täpsed* kestused jmt. on liiati veel indikatsiooniks, kuivõrd paljude *reeglitega* on seotud ka kõige "harilikum", kõige standardsem fotograafia. *Koolitatud* inimene peab selles valdkonnas niisiis teadma-ja-mäletama tuhandet pisiasja — isegi selleks, et teha väga *tavalisi* fotosid.

---

<sup>23</sup> Vt. ka viimasel ajal ilmunud allikaid nt. Lelu 2002 ja Cheroux 2003.





## 6.7 Ortoskoopilised reeglid ja hälbed

Palju põhimõttelisem ja märkamatum on aga säärane üldine visuaalne reeglistik, mille valdamine/mittevaldamine joonistub välja seoses normeeritud/ normaliseeritud *vaatamise viisidega* pildistamise käigus. Põhimõtteliselt sätestab need normid muidugi *kompositsiooniõpetus*, kuid osa sellisest “visuaalgrammatikast” on kehtestatud sedavõrd *vaikimisi*, et säärase olemasolu saab ilmsiks ainult *nurjumiste* kaudu.<sup>24</sup> Nii on näiteks vaja olla objektist *teatud kaugusel*, et meie nägemismeel või objektiiv tajuks esemeid *nendena*. “Liiga” lähedale minnes juhtub lihtsalt see, et me näeme küll mingit objekti *omadust* (tumedust, pinna iseloomu jmt.), kuid ei suuda hoomata objekti *piire* ega objekti-tervikut. Tulemuseks on teatav *võõrandumine*, sest meil pole piisavalt infot või vajalikul määral adekvaatset infot, et teostada vajalikke *identifitseerimise* protseduure. Olen kogenud huvitavaid juhtumeid laps-pildistajatega, kes vajutavad nupule hetkel kui kaamera asub peaaegu *vastu* objekti. Sellesama probleemi vastupidised ekstreemsused on seotud objekti *liigse kaugusega* kaamerast. Kui silmale on “kusagil taamal” üle tee jalutav must kass või laevad mere silmapiiril

---

<sup>24</sup> Omalaadse amatöör-privaatfotode käsitluse on loonud saksa kunstnik Joachim Schmid — vt. Schmid, Joachim. *Knipsen: Private Fotografie in Deutschland von 1900 bis Heute*. IFA, Berlin, 1993. Eesti keeles on väiksemates mastaapides “fotomüüte” püüdnud kummutada Andreas W — vt. Andreas W. Fotomüüdid. — *Cheese* 2002, nr.1, lk.46–48.

*piisava* suurusega, et need korralikult ära tunda, siis koolitamata kaamerakasutaja ei arvesta enamasti sellega, et kogu vaatepilt vastavalt kasutatava filmi formaadile geomeetriliselt *kahaneb* ning koos sellega *mastaabid* drastiliselt muutuvad. Tundub, et neil juhtudel *kujutletakse* tulevasi pilte ette 1:1 mastaabis, miniatuurne 24x36mm kaader ja sellel nähtav on aga vaid *mudel*, drastiliselt teistsugune geomeetiline vähendus. Et algset, visuaalset silmakogemust adekvaatsena reprodutseerida, tuleks kaader uuesti esialgsetesse mõõtmetesse *suurendada*, mis üldjuhul on võimatu — või kui see osutubki teostatavaks, tekivad kohe uued probleemid. Nimelt koosneb kujutis filmil nüüd hõbedasooladest või värvainetest, mille struktuur saab suurendamise korral nähtavaks ja asub “konkureerima” kujutise struktuuriga, andes märku oma uuest, teistsugusest materiaalsusest.

### **Silmade kõrguselt ja otse — inimõõtmelised vaatamisharjumused**

Ent fotograafilisel pildil avaldub ka rida teistsuguseid, lihtsaid, kuid olemuslikke vaikivkokuleppeid, mis paljastavad rohkete skoopiliste *reeglite* olemasolu. Neist esimene on seotud eeldusega, et üldjuhul oleme “harjunud” maailmale vaateid heitma n.ö. *silmade kõrguselt*. Tõsi küll — ei madal ega kõrge vaatepunkt pole meile päriselt mitte võõrad, kuid siiski liiga vähe levinud, et pretendeerida defineerima *normaalsust*. Enamasti seostatakse madal/ja kõrge vaatepunkt *poetilise* suhtumisega ja väljenduslikkuse taotlusega — nõnda sooritatud pildid projitseeritakse aga tõlgendusel just seetõttu *kunsti* valdkonda. Ilmselt saab seda põhjendada *rakursi* kirgetähendava rolli kinnistumisega foto- ja kinematograafias; ent ka üldisemas “visuaalgrammatikas” tunnistatakse silmakõrgussuhe objektiga *samaväärsuseks*, alt üles vaade *aupaklikkuseks* ja ülalt alla vaade kas *ülevaatlikkuseks* või *üleolekut* markeerivaks vaatepunktiks.<sup>25</sup> Sellele lisaks tunneme me objekte ära vaid neid *teatud nurga* alt vaadates. Proovitagu näiteks paberilehte identifitseerida “otsvaates” ja öeldu saab hõlpsasti selgeks. Või tungitagu kaameraga võsasse nõnda, et niigi korrapäratu struktuuriga oksad kaamerat *ümbritsevad*. Lebatagu pikas rohus näiteks maapinna kõrgusel ja tehtagu oma pilt sellisest asendist. Jne. Kõik need juhtumid annavad tulemuseks veidraid/võõrandunud visioone/vaateid, kus me tunneme end häirituna kasvõi juba seetõttu, et me ei suuda pildil olevaid objekte enam nendena *identifitseerida*.

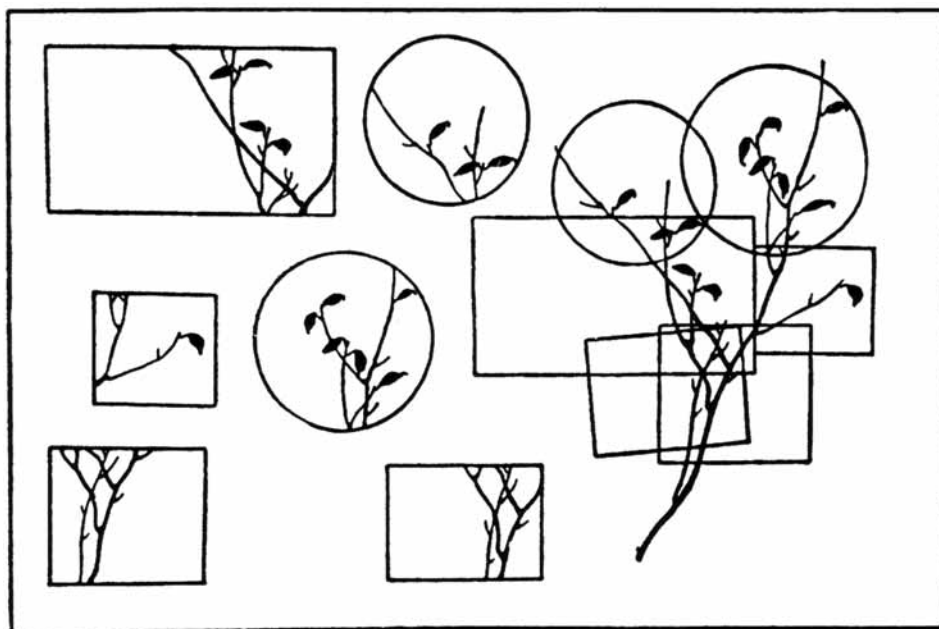
### **Ruumipööre jt. muutused vaatamise tingimustes**

Lisaks erinevale *kõrgussuhte* objektidega, esineb vaatamisel/pildistamisel radikaalsemaid olukordi, kus muutub kogu ruumi/ pildiruumi suund ja orienteeritus. Küllalt tihti vaatame me näiteks alt-üles ja ülalt-alla nõnda, et toimub 90<sup>0</sup>-ne *ruumipööre*. Taeva vaatamine või kaevu kiikamine võiksid olla sellisteks selgeteks näideteks. Kui me vaatamisel orienteerime ruumis kogu oma keha nägemistegevusest tulenevalt, siis sellistest vaadetest tehtud pilte kogetakse

---

<sup>25</sup> Vt. Gunther Kressi, Theo van Leeuweni jt. “visuaalgrammatikale” pühendatud uurimusi, millele oleme artikli varasemates osades juba korduvalt viidanud.

enamasti hoopis piltide-vaatamise-reeglite kohaselt: albumis, seinal jne. Ent toimuvad teisedki muutused vaatamise *tingimustes*: lisaks nihetele ruumi orienteerituses muutub veel terve rida konditsioone. Pilte vaadatakse võimalusel *tubaselt* ja omaette, korduvalt ja vaikuses jpm. Algses olukorras oli meie *osalus* vaadatavasse n.ö. *totaalne* — vaatepilti “ümbritsev” füüsilisus, selle temperatuur, tuul, sademed, helid, lõhnad jmt. moodustasid vaadatavale *vaikimisi* tausta. Vaadates hiljem *tubastes* tingimustes pilti, on selge, et see on *vahetult* nähtu suhtes vaid *tuletis* — me oleme sooritanud maailmakõiksusest väljalõike — *cadre*’i.



Kadreerimisel saab objekti tulevase pildi jaoks “lõigata” mitmeti. Ometi tuleb vahel objekti piisavaks “katmiseks” kasutada hulka kaadreid. (Allikas: Eisenstein, *Film Form*).

## 6.8 Cadre e. väljalõige

### 6.8.1 Kaadri *ruumiline* osalisus ja juhuslikkus

On avaldatud arvamust, et võrreldes maalikunstiga muutis fotograafia pildi *piiride* olemust (Dubois 1983 jt). See seisnes asjaolus, et kui maali pildiväli kavandatakse n.ö. lõpetatud *tervikuna*, siis *kadreerimine* fotograafias on suhteliselt *juhuslik* väljalõige. Säärane kaader, mis “lõikab” objekte nii vertikaal- kui horisontaal-mõõtmes on ühelt poolt foto kui *kiire* pilditegemise produkt ent mõnikord ka lihtsa

tähelepanematuse tulemus. Koolitamata fotodel kohtame nimelt sageli kaadri-servaga pikkupidi “poolitatud” inimesi/objekte või siis puuduvad objektidel “tipud”: silmadest saadik maha lõigatud nägu, optiliselt “amputeeritud” varba-otstega baleriin või sümmeetriliselt mööda pikitelge poolitatud tegelane rahva-massis võiksid olla niisuguse sündroomi tüüpilised näited. Ent kadreerimisega seoses on ka keerulisemaid juhtumeid — kasvõi juba seetõttu, et iga kaader on sageli vaid üks *variant* teiste variantide hulgas/ kõrval/ vahel.

Nõnda peame me arvestama sellega, et kaasaegne fotografeerimisprotsess on seotud *duublite* tegemise- ja (vähemalt) *kahekordsete* valikutega — sealjuures tihti ka *mitmekordse kadreerimisega*. Jättes hetkel kõrvale *digitaalfotograafia*, kus kaadrite hulk on praktiliselt piiramatu ja keskendudes korrakski *rullfilm-fotograafia*le — selgub, et siin eksisteerivad mõiste “must materjal” e. *kõik* võetud kaadrid ning lõplikus *valikus* “sõelale jäänud” pildid. Et vaataja seda vaheetappi enamasti ei teadvusta, siis lepib ta kergesti petliku määratlusega “nii-nagu-see-oli”. Hetkest, mil teadvustame endale parasjagu nähtavat pilti kui üht *varianti*, muutub aga kurikuulus “nii-nagu-see-on” muutub kiiresti “*nõnda-nagu-see-siin-on*” üks. Ilmekaid näiteid säärasest tegevusest kohtab tihti fotodel, mis on tehtud *ideloogilisi* sihte silmas pidades. Tuntuimaks kohalikuks eksempliks sellisest *kadreerimisest* võiks olla muidugi foto 1940.a. “revolutsiooni” manifestatsioonist Tallinnas, Võidu väljakul/Vabaduse platsil. Kui toona kehtestatud uus režiim reprodutseeris/levitas sellest sündmusest vaid *ühte-ja-ülekadreeritud* varianti — fotot, millel rahavamass täidab *kogu kaadri* pinna, siis režiimi kokkuvarisemise järel tehti *sümboolse* aktina rõhutatult nähtavaks just *väljakadreeritud* osa, osundades nõnda omaaegsele *manipuleerimisele-kadreerimise-läbi*. Koolitamata pildistajad puutuvad kokku siiski hoopis teistsuguse probleemiga — nimelt sellega, et kaamera *pildinäidik* ei ole kadreerimisel lihtsalt adekvaatne, tihti näitab see vaid ca 75% filmile sattuva ruumi väljast. *Juhuslikkuse* osakaal suureneb sellega veelgi: näiteks taheti teha pilt pruutpaarist — välja tuli aga pilt, mis kujutab pruutpaari näiteks koos ämmaga, kes seisis nende lähedal.

Ent kui kadreerimise lihtne *juhuslikkus* viitab vaid *osa* näitamisele tervikuna; või indikeerib tervikule osundamist *osa* kaudu (metonüümia), siis tuleb silmas pidada ka neid juhtumeid, kus ühte-sama stseeni pildistatakse n.ö. *kompleme-taarses* võtmes — terviku pildiliseks *katmiseks* kasutatakse tervet rida variant-seid (eriplaanilisi ja erineva rakursiga) võtteid (Eisenstein 1977 40ff). Sellisel juhul ei peagi ükski *komponentkaader* “katma” kogu objekti või stseeni vaid iga säärane on vaid killuke paljude hulgas, eeldades juba *a priori* teiste kaadrite olemasolu. Sellega seoses võib silmas pidada *foto de kooslusi* — näiteks fotoesseed. Kuid ka lihtsamal juhul, arvestades negatiivi veelkordselt ülekadree-rimist suurendamisprotsessis, võib fotograaf aparadi poolt filmile salvestatud kaadrid ka *ümber defineerida*, kasvõi nõnda, et lõplik pilt haarab oma pildivälja osa ühest ja osa teis(t)est filmil kõrvutiasetsevast *algkaadrist*. Ja “kaadreid” võib olla *mitu* ka ühe pildi piires — eriti kui tegemist on n.ö. “pildiga pildist” või kui pildiruum jaotub “raamidega” nagu ukseava, aknaraam jmt.

## 6.8.2 Kaadri ajaline juhuslikkus

*Juhuslikkuse* teine aspekt fotograafilises kaadris on seotud *aja* kategooriaga. Teatavasti kulub fotograafilise pildi kaameraga *fikseerimiseks* vaid murdosa



Kaetud näoga inimene fotol tekitab küsimusi. Eriti veel siis kui me teame, et ka tema ei näe.

koreografeeritud fotod mõjuvad kohmakate/kunstlikena isegi praegusele vaatatajale — ja vastupidi *juhuslikkuse* võlu on jätkuvalt lummas, kandes vaimustunud publiku hulgas nime “õnnestunud kinnipüütud hetk” jmt.

sekundist. Ja teaduspoolest ei suuda meie nägemismeel niisuguse kestuse jooksul lihtsalt kogu pildipinnal “toimuvat” kontrollida. Seega on hiljem ilmsiks tulevad üllatusmomendid tegelikult juba kujutamisevahendite eneste poolt suuresti ette määratud. Just siit kumab läbi vähemalt üks põhjustest, miks fotograafi kui *tegelast* ei peeta oma piltide üle täielikku *kontrolli* omavaks — seega siis ka mitte *auteur*’iks kõige klassikalisemas tähenduses. Sestap ongi *fotograafilist väljendust* ajalooliselt peetud kas “mitteteadlikuks” või “poolteadlikuks” — aluseks täisväärtseliku *auteur*’i täisvereline olemasolu, ja tema (teadlik) *kontroll* pildi üle. Hilisemas kunstiajalooos säärane nõudmine siiski taandus: olgu selle tunnistuseks kasvõi *automatismi* hindamine luule- ja maalikunstis. Ometi on see *juhuslikkuse* fenomen jätnud massiteadvuse oma jälje: hoolikalt lavastatud ja

## 6.9 Varjamise fenomen: objekti kaetusest objekti saladuseni

Nagu mitmetes allikates on mainitud, peaks “normaalseks” pidama neid olukordi, kus meie poolt tajutavad objektid pole näha *korraga/tervikuna*, sest nad on *kaetud* teiste objektidega. Ent kuigi niisugused situatsioonid on isegi *enamus*es ja peaksid seetõttu kujundama ka “normi” — peetakse *pildiliseks normaalsuseks* — vastupidi — situatioone, kus meile huvipakkuvad objektid ennast üleni/tervikuna/kõiksuslikult “*eksponeerivad*”. Teisiti öeldes — objekti *juhuslikku* varjumist millegi muu taha tõlgendatakse *nurjunud* pildina; *teadlikku* katmist aga “saladuse hoidmisena” ja “varjamisena” hoopis laiemas tähenduses. Pildiline “objektivarjutus” leiab tõlgendamist soovina informatsiooni mitte

kättesaadavaks teha — ja mis veel huvitavam — varjamise *kaudu* on sõnum just vastupidine, e. rahvakeeles öelduna, et seal... “on, mida varjata”. *Pildil* olemine tähendab kummalisel kombel, erinevalt pildivälisest reaalsusest, *täielikult* nähtaval olemist. Ilmselt on see seotud füüsilise (3D) ruumi ja pildiruumi olemusliku erinevusega — kui füüsilises ruumis pruugib vaatelejal teha vaid sammuke oma algsest asukohast kõrvale, kui objektide kaetud/varjatud tahud *nähtavale* ilmuvad, siis tingliku pildiruumi puhul ei anna niisugune võtte mingeid tulemusi — *kujutiste* varjatus kaetuse läbi on seega *lõplik*. Nõnda pole ka imestada, et *katmine/varjamine* koos kõigi oma arvukate *fenomenoloogiliste* kui ka *lingvistiliste* tuletistega on fotograafias läbiv-keskne fenomen, mis hõlmab nii *nähtavust* pildil, tegevusi selle soodustamiseks/ärahooldmiseks nii võtte ajal kui laboris; samuti tervet rida tehnilisi seadmeid-vahendeid. Niisiis: valgusvarjuk, varjutamine, katik, šaht, mask, filter jmt. — *tehnoloogiliselt* poolelt; kätega näo *varjamine* või objektiivi *katmine*, varjumine millegi taha, “on, mida varjata” jpm. *käitumise* poolelt annavad sellest selgesti märku ja ootavad tõlgendamist.

## 6.10 Vaatamine läbi...

Kui eelpooltoodud näide kätkeb endas “vaatamise aktiivseid vorme” n.ö. *takistatud* võtmes, siis selle teemaderingiga on pikantselt seotud ka teine oluline



Kui vaatajat eraldab vaadata-vast läbipaistmatu objekt, on tüüpiliseks reaktsiooniks piilumine sellest läbi. Kaetus ja varjatus tekitavad lisaks uudishimu, mille lahendamine eeldab pingutust.

aktiivse vaatamise vorm, mille sihiks on selliste takistuste ületamine. Avastades “katena” toimivate objektide koes *augu, prao* vmt., kujuneb aktiivne vaatamine paradoksaalselt seda põnevamaks, mida *raskendatum* see on ja mida enam nägemise nimel peab vaeva nägema. Igapäevases praktikas tuntakse säärast moondunud skoopilise aktiivsuse vormi *piilumisena*. Inimesed läbi lukuaugu “uudiseid” hankimas või surumas nägu vastu praokest mõne plangu/tara lippide vahel jpm. on kõigile tuttavad, lausa igapäevased näited. Nagu ka binoklid, beepshow’d ja stereoskoobid, mis pakuvad säärast (visuaalset) informatsiooni, mis muidu meile kättesaadav polekski. Omakorda on kohvleid/kotte “läbinägev” kõrgtehnoloogiline aparaat tolliametis või ultraheli seadmestik tulevase lapse soo prognoosimisel headeks näideteks säärase *tahan-kõike-teada-vaatamise* täiesti seadustatud/institutsionaliseeritud vormidest.

## 6.11 Ruumi argiloogiline sidusus: plaanid ja katkestused

Nii *katmise* kui ka *piilumise* juhtumid viitavad selgesti kontseptsioonile ruumist, mis oma sügavusmõõdtes on (pildilise kujutamise jaoks?) jagatud tasapindadeks e. *plaanideks*. Nõnda oleme me harjunud pildiruumiga, mis jaguneb esi-, kesk-, ja tagaplaaniks — need on omavahel *kontinuaalselt* seotud. Katkestused (pildi)ruumilises kontinuumis, objektide “punktiirne” ilmumine säärasesse ruumi, kujutise detailide ootamatud suurused



Tavaliselt nii lähedalt inimesi ei pildistata. Ruumisügavust markeerivate detailide puudumine objekti ja tausta vahel loob lisaks veidra, mittesidusa pildiruumi.

plaanideks jaotatud pildiruumis, mis ei allu lineaarperspektiivi tuntud seaduspäradele jmt. ärritavad säärast loogikat või kutsuvad esile kummastustunde. Nii näiteks esiplaani ja tagaplaani olemasolu tahaks sellises pildiruumis “loogiliseks” sidustumiseks enda vahele ka *keskplaani* — selle puudumisel tekib üsnagi nõutuks-tegev olukord. Ent samas loovad pildiruumi säärased “katkestused” just seda uut kogemust, mis argireaalsuses domineerivast ruumikogemusest erinevad. Selliste olemasolu viitab paremini kui miski muu pildireaalsuse ja pildiruumi teatavale autonoomiale. Samuti seigale, et pilt, sh. foto suhted füüsilise maailmaga ei ole mitte pelgalt *refleksiivsed* vaid ka *formatiivsed*, uusi “reaalsusi” loovad.

## 6.12 Vahekokkuvõtteks

Müüt fotost kui “klõpspildist” on tugevasti liialdatud ja selle reanimeerimine lähtub fototehnikat tootvate korporatsioonide huvidest. Tegevuste ja protsesside hulk mis jääb võttejärgse latentse kujutise ja selle pildikssaamise vahele on küllalt mahukas ja komplitseeritud, kätledes endas rohkeid nurjumisvõimalusi. Arvestades fotode mõjujõudu ja asitõendiks-olemise staatust ühiskonnas võivad need nurjumised olla kas *intentsionaalsed* või *ebakompetentsusest* tulenevad. Käesolevas artiklis keskendusime ennekõike viimasele ja püüdsime näidata, et ka kõige “tavalisema” foto tegemine eeldab suhteliselt suurt hulka *teadmisi* ja *oskusi*. Samuti püüdsime indikeerida terve rea ruumipsühholoogiliste, topoloogiliste jmt. *ortoskoopia* valdkonnaga seotud *reeglite* olemasolu — tegime

seda *vigade ja hälvete* süstemaatika loomise kaudu. Toodud loetelu “vigadest” pole kaugeltki lõplik — sellesse rubriiki kuulub veel terve rida *vaikimisi* teavet, mida fotograafilises kommunikatsioonis arvestavad nii sõnumi *saatja* kui *vastuvõtja*. Sääraste hulgas võime loetleda veel näiteks kaamera *monokulaarset* vaatamisviisi inimnägemisele omase *binokulaarse* asemel, selektiivset fokusseerimist, mis silma ja objektiivi puhul on erinev; objektide ja modellide *ootamatut käitumist*, valgusest tulenevaid erisusi, mida fotograafiline *apparaatus* transformeerib teisiti mui meie nägemismeel, “juhuslike”, autorile mitte-teadaolevate detailide olemasolu pildidel, mida võttekiiruse tõttu polnud planeeritud, fotode kohatist *mitte-intentsionaalsust* tervikuna jpm. Oluline on teadvustada, et vaadeldud probleemidering *eelneb* spetsiifilisele *kompositsiooniõpetusele* ja on *a priori* — *vaikimisi* “kohal” ka pildianalüüsides. Seega oleks praeguses erialateoreetilises kontekstis väga oluline luua sääraseid viise analüüsiks, mis nimetatud taustu ja raamkonstruktsioone tõepoolest ka arvestaksid.

### 6.13 Fotokujutise füüsiline identiteet ja selle struktuur

Eelmises osas püüdsime näidata *ortoskoopia* e elementaarsete kujutamise reeglite olemust ja ulatuvust — hälvete kaudu, mis ilmnevad koolitamata pildistamisel. Säärase pika ekskursiooni sihiks oli paremini nähtavale tuua neid arvukaid reegleid, mille alusel reaalsus *kohandatakse pildiks* reaalsusest. Selgus, et reegleid on *ootamatult* palju, mis muuhulgas kõneleb sellest, et olemuslikult on fotograafiline pilt just nimelt reaalsuse *illusiooni* loomise vahend — kompleksne ja keerukas, peab säärane vahend olema ennekõike *surrogaatseks stiimuliks* meie tajuorganite jaoks. Selles kirjutises vaatamegi eraldivõetult just *fotot* — *fotograafilist pilti*, millega enamikule seostub ilmselt *kogu* fotograafia

valdkond. Ent ka pilti on võimalik määratleda erinevalt: saab eraldi pühenduda fotole kui *füüsilisele objektile*, kui *pildile* kitsamalt *kujutamise dimensioonis*, või siis hoopis fotodele *informatsiooni* allikana jne. Uurimuse siinses osas püüame end piirata eeskätt *fenomenoloogilise* vaatenurgaga ja hoiduda valdkondadest, mis tegelevad fotograafilise pildi *kasutamisega* eri valdkondades ja eri diskursustes.

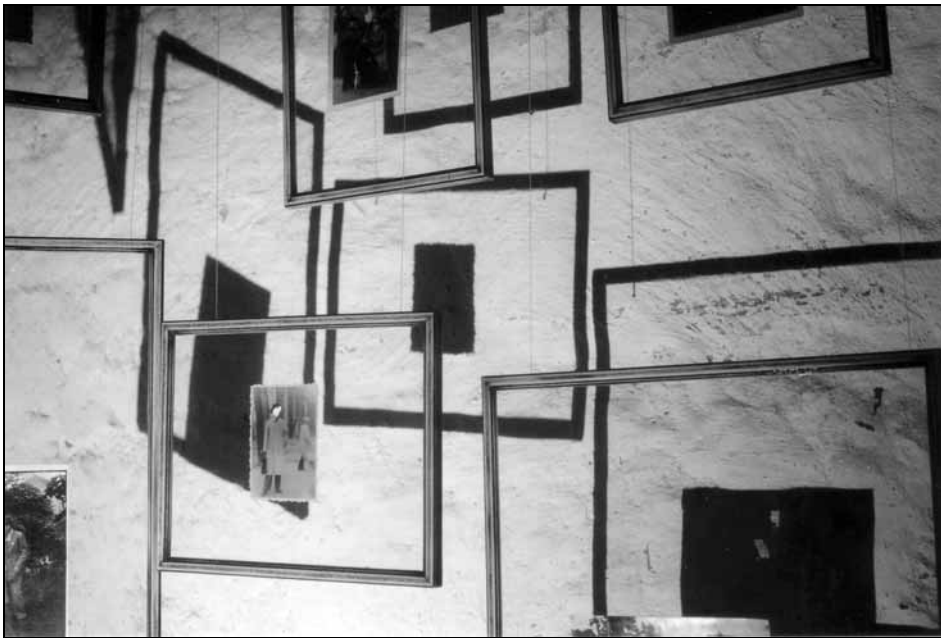


Peeter Laurits “13 Kuud” detail, 1992.



## 6.14 Jälg-kujutis-pilt-foto

Kõige enam on fotot ajaloolistes (fenomenoloogilise kallakuga) kirjutistes võrreldud *peegliga*, *miraaziga* jmt “selgete kujutlustega”, samuti *varjuga*. Selliste võrdluste aluseks on kahtlemata kujutise *sarnasus* kujutatuga, mis kutsub esile hämmingu ja imetluse — afekti pildi poolt loodava *illusiooni* täiuslikkusest või perfektsusest. Ent kujutamise aspektist vaadatuna *täpsed* on ka jäljed: auto-kummi- ja kingajalg maapinnal võimaldavad *in retro* kindlaks teha selle, *kellele* need kuuluvad. Vahe jälje ja kujutise vahel seisneb vaid selles, et üks *ei ole* ja teine *on* tahtlik — *intentsionaalne*. Samas on näiteks *peegeldus* ja *vari* küll *kujutised*, kuid mitte *intentsionaalsed* kujutised. Pildist saab neid kitsendusi arvestades rääkida kui *intentsionaalsest* kujutisest. Nõnda pärinevad ka nn *proto-fotograafilised* kujutised, mida püütakse fotoajalugudesse kaasata eelajalooliste juhtumitena, just *veepeegelduste* ja “*võlupeeglite*” maailmast, *varjudest* jne. Selliste *kujutistega* suheldakse *muinasteadvuse* poolt loodud allikates: legendides ja muinasjuttudes *nagu* olenditega füüsilisest reaalsusest. Sageli on kujutised olenditest isegi *targemad* — nende käest saadakse *nõu* — informatsiooni, mis *maisele* olendile muidu kättesaamatu. Ka hoopis tõsisemas teaduslikus võtmes kirjutavad autorid nagu prantsuse sotsioloog *Edgar Morin* ja šveitslasest kunstiajaloolane *Victor Stoichita* rõhuvad fotode juures asjaolule, et nende tegemine on fenomenoloogiliselt käsitletav kas *dublikaadi* tegemisega



Mari Laanemets “*Nimeta*”. 1997.

(Morin (1956) 2005: 23) või persoonidele *teisik-kehandi* loomisega (Stoichita 1999: 17). Nõnda pole näiteks *vari* mitte objekt *ise* vaid objekti “teine” — see, mis nii *sarnaneb* kehaga kui ka *kuulub* kehale. Varjudel nagu ka *foto*del oli suuresti *mnemooniline* funktsioon: isikud olid *ajalised*, varjud aga *üleajalised*. (Stoichita *ibid*). Ka Ameerika visuaalantropoloog *Jay Ruby* toetab “asendava teisiku” kontseptsiooni — tema metafoorse pealkirjaga artikkel “*The Celluloid Self*” (1978) sisaldab aga üht tundlikku lisatingimust: oma pildilise teisiku *adekvaatne* tegija saab olla vaid igaüks ise (Ruby 1978: 7–10).

## 6.15 Fotograafilise pildi fenomenoloogia — varjatud lisateadmised I

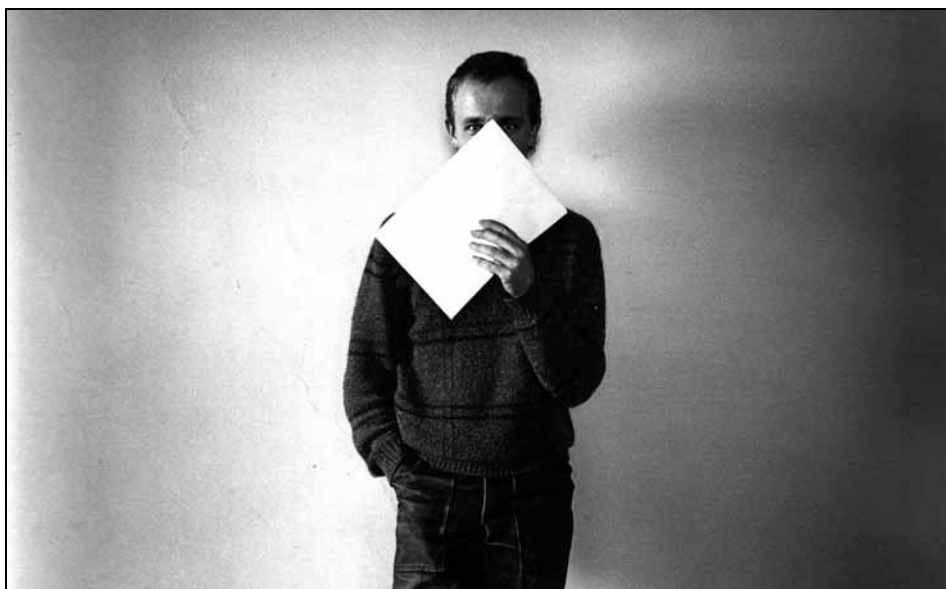
Lähtugem nüüd tõsiasjast, et fotograafiline pilt on *valmis* — ja et see on praeguse uuringu *lähtepunkt*. Kuigi kõige hõlpsam oleks piltidest kõnelemiseks valida eeldus, et fotode juures on (ainu)määrava tähendusega nende *funktsioon*, valime siiski raskema, isegi “umbsema”, kuid huvitavama tee. Esiteks ei tohi me jätta tähelepanuta lihtsat, kuid tihti *unustatavat* seika, et fotod on ka *füüsilised* objektid — lihtsamal juhul paberitükid, millel on vaid *potentsiaalne* tähenduste genereerimise võime. Nõnda alluvad nad kõigepealt *topoloogilisele* käsitlusele *tasapinnast* ja selle omadustest, mida me siiski siinkohal pikemalt ei käsitle.<sup>26</sup> Ent niisugustel objektidel on ka *fenomenoloogilisi* tunnuseid, mis otsesemalt mõjutavad fotode vaatamistingimusi ja loovad selle kaudu ka rea raamtingimusi kommunikeerimisel ja tõlgendamisel.

Nõnda on valdav osa fotodest suhteliselt *väikesed*, ja neid vaadatakse seetõttu enamasti *käest*: perekonnapildid, ajalehed, postkaardid jmt on mõeldud vaatamiseks-koos-puudutusega. Sellises vaatamise olukorras/ kogemise viisis kujunev suhe fotodega on iseäralikult lähedane ja *intimne* — kardinaalselt erinev (*kino*)teatri ja *kunstisaali* “kollektiivse” vaatamise elamusest. Kui viimase juures on alati rõhutatud teatavat *distanti* — vaatamine toimub selleks eraldi *loodud* ruumis, kollektiivsuse tõttu on vaatamine samaaegselt ka (enese)näitamine ja olemuselt on seansid või näitused *spektaaklid*, siis fotode vaatamine toimub enamasti *individuaalselt*, *kontrollimatult*, *vuajeristlikult*. Nii vaadatakse neid *personaalselt* valitud järjekorras, ikka-jälle, veel-ja-veel, ettearvamata kestusega, neid vaadatakse võrdluses teiste fotodega ja iga kord erineva eelhäälestuse/ huviaspektidega. Fotod *asuvad* enamasti vaid *ühel* paberi poolel — ent neil on ka *tagakülj*, millele tehtud märkused ja kommentaarid võivad olla üsna olulised. Ja see on erinev *polügraafiast*, kus ka fotod trükitakse paberi *mõlemale* küljele. Fotodel on *pind*, mis võib olla kas läikiv, matt, faktuurne, pragunenud jne. Fotodel võib olla märke kemikaalidest või hiljem pildipinnale sattunud lisandustest (plekid, kriimustused, voldid jpm). Ja fotodel

---

<sup>26</sup> Tasapindade kohta vt. Stroll: 1988.

võib lisaks *visuaalselt* ja *taktiliselt* tajutavatele omadustele esineda ka *lõhnu*, mis nende tõlgendust samuti mõjutavad.



Andrejs Grants



Reio Aare

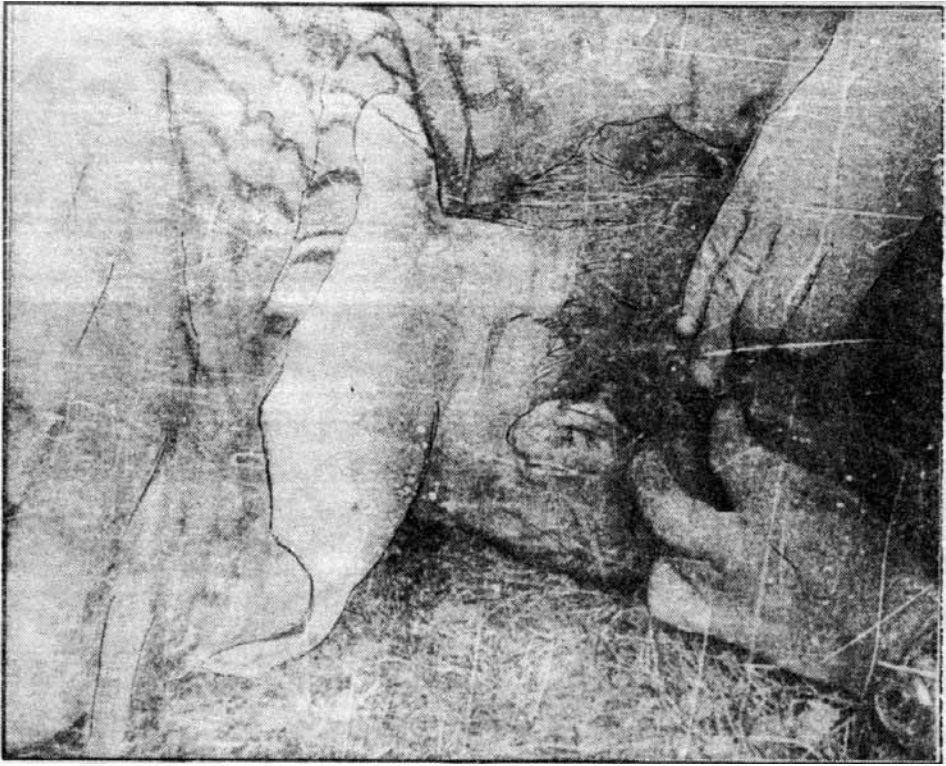
## 6.16 Fotograafiline kujutis

Ent *foto* — fotograafiline *pilt*? Millist spetsiifikat peame silmas, kui räägime fotodest? Või veelgi fundamentaalsem küsimus — miks üldse peaksime fotograafilist pilti *eraldi* uurima? Selliseid põhjusi on väga mitmeid. Fotograafilist pilti *vaadatakse* erinevalt muudest piltidest seetõttu, et see *kommunikeerub* iseäralikult. Küsimused “*millal*”, “*kus*” või “*kellest*” pilt on tehtud viitavad iseäralikule *konkreetsuse* dimensioonile, mis muude piltide juures ei paku kas *üldse* huvi või siis *pole* vähemasti esmatähtis. Just fotograafilise kujutise *täpsus* ja detailsus, pildi *justkui vähene* tinglikkuse määr, tema *tekke automaatsus* ja formeerumise selgelt füüsikaline *kausaalsus* jmt omadused tingivad ka *huviaspektid* ja küsimused, mida fotode vaatamisel domineerivalt esitatakse. Mõistagi annavad niisugused fenomenoloogilised ja neist mõjutatud sotsiolingvistilised tähelepanekud selgesti aimu, et fotode tõlgendamisel arvestatakse tervet hulka *koodi* — ja omaette suure grupi moodustavad siin *tehnoloogiast* lähtuvad koodid, mida olen põhjalikumalt käsitlenud uurimuse muudes osades. Ent tehnoloogiliste koodide kõrval on veel terve rida muidki koodi — näiteks neid, mis tulenevad meie teadmistest *pildistamise protsessi kohta*. Niisiis — esitades lihtsa küsimuse “*mis on foto?*”, saame enamasti hoopis vastuseid teistsugustele küsimustele — *à la milline* see on või *mida* fotod (ühiskonnas) *teevad*.

1960. aastatest saadik, mil huvi fotograafia *teoreetilise* käsitlemise vastu tõsisemalt välja kujunes, on hulk uurijaid püüdnud leida fotodele *ühest identiteeti*. Kuigi säärane tegevus on iseenesest küll mõistetav, võib selle tulemuslikkuses ometi tõsiselt kahelda. On näiteks üldtuntud, et see, mida me peame *foto*ks, võib eksisteerida tervel real *erinevatel* materiaalsetel kandjatel. Loomult *koopida* — reproduktsioon, näib fotograafiline pilt *omakorda* jäävat *fotograafiliseks* pildiks ka arvuka *ümberkopeerimise* käigus — isegi siis, kui seda “asustatakse ümber” negatiivilt positiivile; fotoemulsioonilt kserokoopiaks (nb! ingl.k “*photocopy*”), paberilt transpandile, sealt omakorda emulsiooniga kaetud seinale või esemetele; või hoopis digitaalsest failist väljatrükiks, mis teostatud erinevates pooltoon-, ofsett- või muudes *trükitehnoloogiates*.

*[The page contains dense, handwritten text in Estonian, which is extremely faint and difficult to read. The text appears to be a collection of notes or a manuscript, covering most of the page area.]*

Valdur Vahi. "Käikiri "Sovetskoje Foto" toimetusele", 1981.



Jüri Liim, rekonstrueeritud fotokujutised pastor Mere mõrvaloost, ajalehest "*Eesti Aeg*".

Kuigi me võime fotosid leida T-särkidelt ja hauasammastelt, on kujutise *ontoloogilises* mõttes tegemist *ikka* fotodega. Ent ometi võib neis seostes nõustuda väitega, mille kohaselt ...”foto identiteet ei seisne mitte tema füüsilistes, vaid sümbolilistes, spetsiifiliselt pildilistes omadustes.” (Bertelsen, Gade and Sandbye 1999) Just need viimased — *sümbolilised* omadused muutuvadki siis, kui vahetame fotode materiaalselt *kandjat* või nende esitluse *formaati*. Kanada uurija Patrick Maynard, kelle fotokäsitus tiirleb jälgede, märkide, markeeringute — tahtmatu *nähtavaloleku* ja intentsionaalse *nähtavakstegemise* ümber, taandab fotograafilised pildid *markeeritud (tasa)pindadeks*, (Maynard 1997 22) kuigi kreeka keelest tulenev *phos grapho* (prantsuse-inglise fotograafia *leiutajaskonna* jaoks võõras) mõiste — mis on *fotograafiat* defineeriv alus, ei sea materjali *füüsilisele kujule* tegelikult mingeid kitsendavaid tingimusi.

## 6.17 Fotode tõlgenduslikud eeldused ja soodumused

*Vaadates/ tõlgendades* fotosid, kaasatakse sellesse tegevusse ka *teadmisi* pildistamise *protsessist*. Öeldes, et foto on “klõpspilt”, annab vaataja selgesti märku, et ta arvestab pildi *vaatamisel* “vaikimisi” oma *teadmisi* pildi tegemisest. “Nupulevajutamise” kerglase fakti kõrval *teab* vaataja ka seda, et objektid, mida ta tajub *pildil*, pidid *reaalselt* olemas-olema ka kaamera *ees* — maailmas “seal väljas”. Ilmselt just neil jm põhjustel kohtamegi tihti olukordi, kus fotodest *rääkimisel* kõneldakse märkamatul hoopis *objektidest*, mida need fotod kujutavad. Sellised harjumused viitavad otseselt nii *kujutamise* eripäradele (*täpsus*) kui foto *kultuurimärgilisele staatusele* — kas reaalsuse *asendajana* (Lotman 2004: 21–40), või siis hoopis reaalsuse *konstrueerijana*, nagu väidetakse enamikus postmodernsetes doktriinides.

Nägemispsühholoogia suurkuju *Rudolf Arnheim* eristab foto (lingvistiliselt üksteisele lähedaste) omadusnimede hulgas *autentsust*, *kujutamise korrektsust* ja *kujutise tõesust*. Ta näitab, et selguse huvides tuleks neid fotodele kultuuriliselt *atributeeritavaid* omadusi defineerida järgmiselt:

- 1) *Autentsus* on ennekõike sekkumatus nähtava loogikasse, “lavastamatus”.
- 2) *Kujutamise korrektsus* on nähtava mitte-moonutamine *fotograafilise transformatsiooni käigus*: optiline distorsioon, värvülekanne jne.
- 3) *Kujutise tõesus* on “karakteersus” nende omaduste suhtes, mida soovitakse sedastada, näidata või osundada. (Arnheim 1979 147–160).

Kõige olulisem, mis sellisest omaduste klassifikatsioonist järeldub, on märgu-  
anne, et *kujutise täpsust* — detaili- ja informatsioonirohkust ei tohi ära segada *kujutise “tõesusega”*. Kui esimene kategooria on seostatav vaid fotode *graa-  
filise perfektsusega* ja eeldab *ortoskoopia* nähtamatut olemasolu ühiskonnas ning teatavate “õige kujutamise” reeglite kehtivust, siis *tõesus* on selgelt abstraktsem mõiste — fotodelt saadava *informatsiooni* omaduste kategooria. Kui fotopildi kujutise *korrektsust* võiks tingimisi võrrelda nt *helisalvestuse*

*perfektsusega* (madal müratase, lai sagedusriba jmt), siis hoopis teisiti on lugu *tõesusega*. Et seda kategooriat on uurinud enamik *filosoofe*, siis vaevalt suudaksime oma spetsiifiliselt kitsas käsitluses *tõe* mõistesse enesesse midagi olulist lisada. Nõnda tuleks esmalt summeerida vaid põhilisi, praeguses kontekstis olulisi *tõe* omadusi/funktsioone ja alles seejärel võib siirduda juba põhjalikumalt *tõe-ja-pildi* vahekordade juurde. Isegi elementaarsel tasemel peaks olema selge see, et tõesed teadmised on kas *kasulikud* või *kahjulikud* kellelegi — seega oma pragmaatilises aspektis otseselt determineeritud ühiskonna *võimu* jõujoonte poolt ning vägagi sõltuvad ühiskondlikust ideoloogiast ja kehtivast *väärtussüsteemist*. Levinumaid viise eristada tõe info hankimise viise ja nende *lookust* on osundada *teaduse* institutsioonile ja sellisele tähendusloomele, mis põhineb *verifikatsioonil*.

Leppigem praegusel hetkel vaid sellega, et fotodele *atributeeritakse* tõsikiindlat teadmist markeerivaid *funktsioone*: foto on funktsionaalselt argument millegi *sedastamiseks*: ta on *tõestus*, *asitõend*. (Sontag 1977: 3–26).

Ometi on absoluutselt *kõik*, mida fotopaber endal “kannab” — alati *sümbolilise* loomuga. “Väljak” on fotol vaid mõni paljudest *pindadest*, millel on *kuju*, *värvus*, *faktuur* ja teatud *koht pildipinnal* — asend teiste pindade *suhtes*. See ei ulatu enam “meieni-meist kaugemale” nagu ruumis, vaid kulgeb mööda *pildi pinda* koordinaatide “all- ülal/ vasakul-paremal” vahel. Et *optika* on konstrueeritud *lineaarperspektiivi* printsiipide kohaselt — siis kasutatakse just sellist *sümboolset vormi* (Panofsky) ka ruumi-illusiooni loomisel *a priori* fotograafias. Pole üleliigne märkida, et pildiruumi on eri kultuurides/eri aegadel loodud ka *tähtsusperspektiivile* jp teistsugustele kontseptsioonidele tuginedes. Edasi: *mustvalge* kujutis on iseenesest *sümboliline* — Vilèm Flusser’i järgi tähistab valge siin *sümboolselt* valguse totaalsust ja must selle puudumist (Flusser 1984).

## 6.18 Fotograafilise pildi fenomenoloogia — varjatud lisateadmised II

Fotod valmivad meist enamiku jaoks *automaatselt* ja ruttu: foto on *nupulevajutus*, *klõpspilt*. “Fotograafia — see on imelihtne!”, ütlevad asjakohaste raamatute pealkirjad. Fotosid võib seetõttu teha *igauks*; kaamera automatika ja programmid peavad kompenseerima *oskuste* puudumise jne. Alati tuleb *midagi* välja. Ent *tehnilise pildina* on fotodele rakendatav *reeglite* süsteem paradoksaalselt ka rangem ja kategoorilisem kui manograafilistes pilditegemise valdkondades. *Ülesäritus* ja *alailmutus* on lõplikumad ja üheseltmõistetavamad hinnangud kui *tagasihoidlik koloriit* või *keskpärane tõmmis*.

Tautoloogiline arusaam, et fotograafiline pilt *ilmub* -tuleb nähtavale *sujuvalt*, *kontinuaalses/graduaalses protsessis* ja iseenesest, ilma inimkäe olulise *sekkumiseta*, vajab vähemalt kahesugust nüansseerimist. Väljend “*inimkäe*



*sekkumiseta*” on äärmiselt tinglik ja *ajalooline*, sest sellega peetakse silmas vaid käsitöö suhteliselt vähest osakaalu *võrreldes* manugraafiliste pilditehnikatega (joonistus, maal, graafika jmt). Ometi on käsitöö rangelt võttes kohal ka fotograafias — alates filmi kerimisest ja sättimisest suurendis kuni ilmutamise-kinnistamise-pesemise jmt-ni hilisemates protsessides. Teiseks — fotod mitte ainult ei ilmu, vaid ka *taandilmuvad* — pikema aja jooksul muutuvad need, maailma justnagu jäädvustavad pildid taas olematuteks: nad *hääbuvad* samuti sujuvalt, pleekivad, kahvatuvad, redutseeruvad värvilisuses jne. Fotod *ei jäädvusta* — kujutisena nad vaid *pikendavad* millegi eksistentsi — ja sedagi täiesti *sümboolselt*.

Iga foto on *duubel* — teisi, sarnaseid kaadreid tehti nii enne kui pärast seda pilti, mida me parasjagu vaatame; nähtava pildi kõrval on filmirullil või mälukaardil veel palju *sarnaseid*. Seetõttu on fotograafilise pildi ainsaks originaaliks *negatiiv*, mille olemasolu meenub vaid *siis*, kui me foto enese kaotame või rikume. Metafoorselt võiks negatiivi pidada ka fotopildi *alateadvuseks* — vaid siin on alles see informatsioon, mis lubab kadunud pildi asemele *uue samasuguse* foto ilmale tuua. Seetõttu *ei peeta* fotograafilist pilti enamasti unikaalseks.

Ent fotod ei ole *unikaalsed* veel teiseski mõttes. Kuna neid teeb *igaiüks*, siis puudub fotodel enamasti tugev seos oma autoriga, vähemalt ei pea fotode autor olema geenius nagu manugraafiliste piltide *auteur*. Just seetõttu ongi ajaloos esinenud tõrkeid fotograafi nimetamisel *kunstnikuks* — sest viimase aluseks on Lääne kultuurides olnud *individuaalse geeniuse* kontseptsioon. Fotod on oma *paljususe*, *dubleeritavuse* ja originaali puudumise tõttu väärtuste süsteemis *odavad* pildid — neis puudub ainueksemplaarsuse ja raskesti saavutatavuse potentsiaalselt kõrge hind.

Fotosid peetakse kujutiseks või pildiks *millestki*. Manugraafiliste piltide juures pole see, *millegi* (äratuntava) kujutamine samaväärselt oluline, see *ei ole* esmatähtis. Fotosid kui “pilte millestki” imetletakse *sarnasuse* poolest, reaalsuse illusiooni täiuslikkuse tõttu, mis omakorda põhjustab tihti sarnasuse ja *samasuse* segimineku. Vaadates fotosid, räägitakse sageli sellest, *mida* need kujutavad — justkui *oleksid* fotod see, mida nad kujutavad. Ometi on fotodel *oma materiaalsus*, kujutatul aga oma. Iroonilise näitena olen varem märkinud, et kui maja on *kinnisvara*, siis foto majast ilmselt *ei ole* seda; kui *maja* koosneb puidust ja kivist, siis *foto sellest majast* seisab koos vaid paberis, hõbedasoolades ja värvainetes — kui majal esineb *vamm*, siis fotodel mitte — ja vastupidi, kui fotod võivad olla halvasti *kinnistatud*, siis hooned ei saa seda kuidagi olla (Linnap 2002c). Ometi kõneldakse ka nüüd sellest, et fotod olevat *elutruud*, et nad sarnanevat objektidega nagu ...kaks tilka vett jmt. Kui me juba fotograafilise *pildi* juures peame silmas sääraseid korrelatsioone, mille nimedeks on kujutamise täpsus, autentsus, objektiivsus, tõesus, elutruudus jmt, siis peab neis suhetes paratamatult eksisteerima ka *teine pool* — *reaalsus*.

## 6.19 Reaalsus, objektiivsus ja objektiiv

Teisiti öeldes tuleb meil *kujutise* omaduste analüüsimise kõrval esitada ka küsimus sellest, mis on *reaalsus*? Mis on see elu, mille *suhtes* fotod nii iseäralikult truud on? *Kuidas* ikkagi suhestuvad fotod *objektidega*, et saaksime seda vahekorda nimetada *objektiivseks* jne. Konstruktivistide vastuseid neile küsimustele on üllatavalt vähe kirjanduses, mis piirab end teoretiseerimisega vaid *fotograafia* ümber — seevastu on kasulikke mõttekäike üksjagu leida nii *bioloogia/ füsioloogia, sotsioloogia, filosoofia* jm valdkondadest, kus *reaalsuse* probleem samuti näib oluline olevat. Alljärgnevas kolmest näitest, mis kõik pärinevad eri teadusmetoodikatest: teadmiste-filosoofia, sotsioloogia ja filosoofia — peaks olema nähtav reaalsuse/objektiivsuse kontsepti tuum, mis vaatama oma teatavale “probleemitusele” saab neis eri valdkondades ja erineval kombel võrdlemisi sarnase lahenduse.



Heiki Sirkel “*Nimeta*”, 1987



Toomas Huik, *Pilt komsomolipiletile*, 1987.

Konrad Lorenz näiteks kirjutab oma raamatus “Peepli tagakülg” järgmised read: “Me konstrueerime oma kujutelma “objektiivsust” reaalsusest nõnda, et eemaldame astmeliselt oma teadvusest “subjektiivsust” ja juhuslikud tegurid. See, mis paneb meid uskuma asjade reaalsusesse, on lõplik selle konstantsuseanalüüs, milles teatud välised ilmingud ilmuvad meie kogemusse, alati simultaanselt ja alati samas regulaarses patternis, mis ei hooli variatsioonidest ega välistest tingimustest ja meie psüühika korrastatusest. Selliste nähtuste sõltumatus asjaoludest ja subjektiivsusest mõjudest on see, mis paneb meid uskuma neid nähtusi kui reaalsuse manifestatsioone... Ja seetõttu nimetan ma niisuguste püsivate omaduste abstraherimist “objektiveerimiseks”... (Lorenz 1978 3ff) Ja pisut hiljem toob Lorenz välja ka ülihuvitava lingvistilis-etümololoogilise fakti — nimelt sõna *objicere* tähendab (sarnaselt sõnaga *projicere* — “ette viskama” — P.L.) “millegi suunas viskama.” (Lorenz ibid. 6) Olemuslik neile mõttekäikudele on ennekõike see, et “objektiivsus” ja “objektiivne reaalsus” on objektiveerimise e järk-järgulise *protsessi* tulemus. Teisiti öeldes — objektiivsus on *atributeerimine*.

Sotsioloogid *Thomas Luckmann* ja *Peter L. Berger* eristavad kategooriaid “subjektiivsus”, “intersubjektiivsus” ja “objektiivsus”. Kui esimene neist on seotud *isikliku* (interpersonaalse) suhtega maailma, siis teine on *kogukondlik* ja kolmas on kogum *normeeritud* tähenduslikkustest, mida aja jooksul *atributeeritakse* enamasti just intersubjektiivsetele arusaamadele. “Reaalsus” pole mitte üks/ainus vaid on olemas *reaalsused*, mida on palju, sh kuuluvad nende hulka ka mentaalsed reaalsused. Ent see, millele attributeeritakse *ainureaalsuse* nime, on nimelt nn *igapäevaelu reaalsus*. Viimane *domineerib* nii *ajaliselt* (kestus) kui *ruumiliselt* (domineeriv keskkond) ning just seetõttu tundub niisugune “kommunaalreaalsus” sedavõrd vääramatu, ületamatu ja kõikjalolev,

et seda hakatakse pidama (teadvuse) *realissimum*’iks ja ühtlasi samastama *kogu* reaalsusega (Luckmann and Berger (1966) 1991 36). Niisugune realiteet on *rutinne*, seega ka küsimustevaba/“paratamatu” — ja mis kõige olulisem — selle dominantsust tunnistab *enamik* kogu- või ühiskonna liikmetest, nimetades selle *reaalsuseks*.

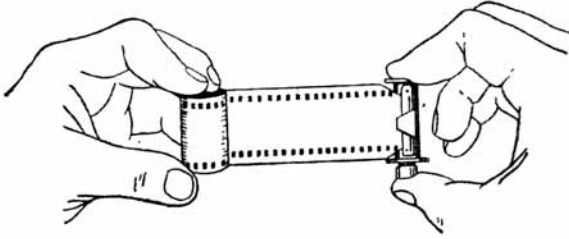
Briti filosoof *John R. Searle* võtab omakorda teravama vaatluse alla ühe reaalsuse “sektoritest” — nimelt *sotsiaalse reaalsuse*. Searle’i sõnusti on olemas... “*osi reaalsest maailmast, objektiivseid fakte maailmast, mis on faktid vaid inimliku kokkuleppe alusel.*” (Searle 1996 1) Edasi eristab Searle muude faktide (nt looduslike) kõrval sotsiaalseid objektiivsusi kui *institutsionaalseid fakte* (Searle *ibid.* 2) ja jõuab järeldusele, et sotsiaalse reaalsuse struktuur on üldjoontes *nähtamatu* (*ibid.*, 4–5). Kuidas siis niisugust osa reaalsusest *näidatakse* ja kuidas seda *visualiseeritakse*? Kuidas eristuvad uurimuses või vaatluses sellise reaalsuse n.ö *seemiselt omased* ja *vaatlejast tingitud* tunnused? Jne.

Kuna meie uurimuse sihiks on palju kitsam siht — nimelt nende *visualiseeringupiiride* näitamine, mis on jõukohased *fotograafia*le — siis asetagem sarnane küsimus konkreetsemalt. Juba Bertold Brecht märkas oma üldtuntud tähelepanekus, et foto Kruppi tehasest ei anna meile aimu seal kehtivatest töösuhetest ja see pole juhus. Või vastupidi — mis saab siis, kui foto Kruppi tehasest koguni *hägustab* tõde seal kehtivatest töösuhetest? Miks kuuleme selliseid väiteid tihti ka praegu? Lihtne vastus võiks seletada: seepärast, et *mitte kõik* reaalsuse aspektid *pole* visuaalsed. Kuidas siis neid ikkagi visualiseerida; kuidas kommunikeerida *fotode* abil näiteks sotsiaalset fakti, et “*ühiskondlik koguprodukt kasvas viie aasta jooksul 3%*”? Kas seda saab näidata või “*kajastada*”? Või saab sellele *objektiiv*il abil vaid kaudselt *viidata*? Sellest jpt juhtumitest selgubki, kui habras/haavatav on barthesiaanlik *foto* = “*see oli seal*” kontseptsioon — pruugib vaid “*sellel-seal*” välises maailmas olla *mittefüüsiline*, kui me ei saagi fotode abil tema kohta midagi olulist teada. Ometi püütakse fotode abil visualiseerida ka säärast *eeterlikku* osa reaalsustest ja seda tehakse enamasti *mudelite* konstrueerimise ja *visuaalsete ekvivalentide* loomise teel. Olemuselt on see visuaalsete vastete e *mudelite* loomine, ja kaugeltki mitte enam tuttav lihtsakujuuline *reproduktsoon*.

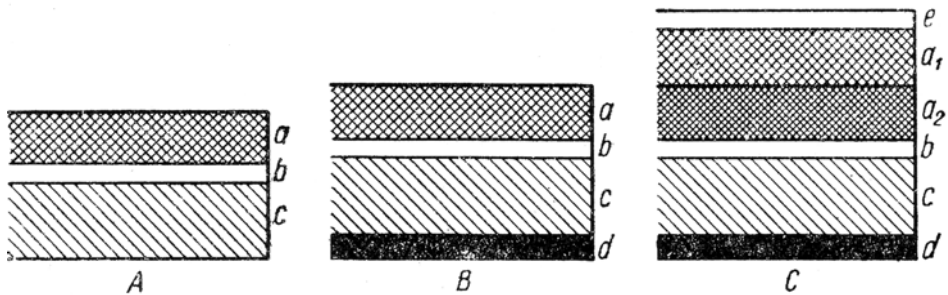
Et *protsesside* näitamisel on fotograafia võimeline visualiseerima vaid nende teatavaid *staadiume*, siis luuakse niisugustes olukordades enamasti üldtuntud “*enne-ja-nüüd*” mudeleid, mis suhtestuvad protsessiliste nähtusega *punktiirsel*, et mitte öelda *ebaadekvaatselt*. Et *hierarhiliste* töösuhete visualiseerimine *per se* on kogu oma keerukuses peaaegu võimatu, siis visualiseeritakse vaid sellise sotsiaalse struktuuri *nähtavat* osa: märke, sümptomeid jmt. Kuid seda tehakse juba *tinglike*, *sümboliliste* vahenditega — näiteks vaatab pildil see, kes on “*ülemus*” kõrgemal kui alluvad või siis vaatab seesama tegelane alluvatest lihtsalt *kõrgemal* (pildil: “*ülal*”). Tõed — nagu on näidanud Michael P. Lynch oma üksikasjalikus uurimuses, saavad seevastu olla *kasulikud* või seotud *teaduse*-, *võimu*- ning *ühiskondlike väärtustega* — kuid neil ei ole konkreetset (nähtavat) *kuju* (Lynch 2005 6–11).

Et juba uurimuse järgnevas osas tuleme foto *representatsiooniliste* omaduste juurde põhjalikumalt tagasi, siis summeerigem siinkohal oma mõttekäik tabava tsitaadiga soome kunstiajaloolaselt Jaako Lintinenilt: “Kaamerale on ükskõik, mida pidada reaalsuseks. Tema usub kõike!” See lause iseloomustab ilmekalt ka põhikategooriaid, mille suhtes enamasti defineeritakse fotograafilise pildi eripärasid: reaalsusi on *palju*, objektiivsus on (*inter*)subjektiivne unistus — ja objektiiv on juba algusest peale konstrueeritud täitma ennekõike just niisuguseid hapraid *lootusi*.

## 6.20 Foto füüsis ja selle diasporaa



Enne kui siirdume fotode *sümboliliste* omaduste valdkonda ja *representatsiooni* analüüsi juurde, peaksime summeerima fotograafilise *kujutise* muid omadusi senisest pisut tänapäevasemal tasemel. Esiteks — lihtsalt öeldes, on fotod *füüsilised objektid*, mis koosnevad paberpõhimikust, barüüt- e valgenduskihist, želatiiniga põhimikule kleebitud emulsioonist, selle kaitsekihist jmt. Oma füüsikaline ehitus on ka negatiivil. Neile n.ö *nähtavatele* füüsilistele struktuuridele lisandub veel terve rida *füüsikalise-keemilise* omadusi, mida me võtame samuti vaikimisi, kuid mis kujutise muid omadusi siiski olemuslikult mõjutavad. *Valgus- ja spektraalne tundlikkus, teralitus* jm kvaliteedid on need, millest sõltub küllalt suur osa fotode *formaadilistest, informatsioonilistest, esteetilisest* jpm omadustest. Samuti tugineb neile omadustele fotomaterjali võime *reageerida* (foto)välise reaalsuse mitmesugustele nähtustele. Ent niisuguste ühiste ja põhiliste füüsiliste omaduste kõrval varieeruvad fotod oma füüsisis väga erinevate *formaatide* kujul.



Negatiivmaterjalide läbilõiked

Ainuüksi pelk vaatlus fotograafiliste *formaatide* menüüsse peaks meile näitama ülimalt suurt *mitmekesisust* ja seda, kuidas fotokujutise morfoloogiline diasporaa ajalooliselt-tehnoloogiliselt teiseneb. Nõnda oli *heliograafia* abil 1820. aastatel võimalik saada vaid umbmääraseid jälgi kujutatavast, mida oli raske identifitseerida isegi *analooogia* põhjal; *dagerrotüüpilised* kujutised 19. sajandi keskel olid küll detailirohked, kuid samas oli see *suurendamist* ja *paljundamist* mittevõimaldav pilditehnoloogia. Omakorda *kalotüüpia* samast ajalooperioodist — oli *paljundatav*, kuid graafiliselt detailivaene jne. Oluline on pigem see, et just eri ajastute *domineerivad* pilditehnoloogiad määrasid ära fotode ühiskonnas ringlevate *formaatide* piirid: *märgkolloomium* võimaldas näiteks *Cartes de Visite*’ leviku, fotode kandmise tarbeesemetele ja mitemesugustele kameedele, prossidele, medaljonidele jne — tagajärjeks fotode inkarneerumine meeneteks, suveniirideks ja fetišiteks. *Rullfilm* omakorda tõi kaasa fotode leviku *arhiivifailidena* toimikutes ja kartoteekides, miljonid *fotoalbumid*, mis olid olemas igas pühapäevapildistaja perekonnas ja tähistasid *mäluga* seotud piltkujutiste *individualiseerumist*. 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi alul hakkasid *pooltoonreproduktiooni* tehnoloogiad võimaldama fotode veelgi odavamalt massitirazeerimist — foto üldlevinud formaatideks said *postkaardid* (*cartes postale*) ja populaarsed suureformaadilised *pildiajakirjad*. Nõnda on olnud ajalooperioode, mil olid moes *stereoskoopilised transparentid*, neid, mil domineerisid vaataja silmade all ilmuvad *polaroidid* või nagu praegusel hetkel — CD-kettad pildifailidega, mille vaatamiseks on vaja arvutit.<sup>27</sup> See fotode ülimalt mitmekülgne formaatide diasporaa teeb mõnes mõttes küsitavaks *essentsialistliku* väite — mida refereerisime uurimuse eelmises osas — ja mille tuumaks oli fotopildi *identiteedi muutumatus* niisuguste füüsiliste ent ka *semantiliste* transformatsioonide käigus. Millise määranäidise jääb foto *fotoks*, kui see on kantud T-särgile, suurendatud valimisplakatiks, miniaturiseeritud kaelaehetesse või lisatud kurjategijate kartoteeki? Projitseeritud seinale, installeeritud valguskasti, animeeritud filmiks jne? Või vastupidi — millisel *määral* see nendes *morfoloogilistes* transformatsioonides ikkagi muutub? Lihtsaim seisukoht, mida esindavad Taani uurijad Lars Kiel Bertelsen, Rune Gade ja Mette Sandbye (Bertelsen, Gade and Sandbye *ibid.*) — väidab, et foto füüsilisel formaadil polevat *üldse* olulist kaalu — see, millel lasub *kogu* tähtsus, on foto *sümbolilised* omadused. Nõustuksin sellise väitega siiski vaid ettevaatlikult ja *osaliselt*.

---

<sup>27</sup> Fotode ajalooliselt erinevate formaatide kohta vt. lähemalt Witkin & London 1979



Käsikoloreeritud fotodega nõbid ca 1900

## 6.21 Raskused fotode morfoloogilisel identifitseerimisel

Füüsiliselt *eripäraste* formaatide ulatuslik menüü tõstatab iseenesest küsimuse foto identiteedist e “fotoks-olemise” *piiridest* vormiloolises mõttes. Puht *ajalooliselt* on sääraseid piire korduvalt proovile pandud nii tahtlikult kui tahtmatult. Tahtliku *piiriületusena* võiks näiteks käsitleda (*foto*)*graafika*’lisi *eritehnikaid*, mille üheks sihiks oli just fotode kui mehaaniliste ja suuresti standardiseeritud väljanägemisega piltide fotolike omaduste hägustamine, peitmine või *hävitamine* (Jäger 1988). 19.–20. sajandivahetuse *piktoristide* fotovastaste võtete arsenalis kuulus terve rida destruktivseid optikalis-keemilisi võtteid, nn *eritehnikaid* jmt, mis pidid aitama fotode *tehnoloogias* tulenevaid omadusi redutseerida või nähtamatuks muuta. Sellise tegevuse vähemalt ühe tagajärjena amputeeritakse fotodelt-kui-*teostelt* võimalused neile omaseks “äratundmisretoorikaks” — *ca-a-ete* — (see-oli-seal), mida Roland Barthes pidas fotopildi *olemuseks*. Ent sarnaseid olukordi on tulnud ette ka puht *tehnilisest piiridest* tulenevalt: 1826. a J. N. Niepce tehtud vaated on fotod vaid väga *tinglikult* — Patrick Maynard nimetab neid *vaegmarkeeritud pindadeks*

(barely marked surfaces) ja sellest seisukohast kumab läbi küsimus visuaalse informatsiooni fotole *tavapäratult* väiksesest hulgast (Maynard 2000 22–62). Sama kriteeriumi järgi saaks edukalt “vaeginfo” diagnoosi panna mõnele nüüdisaegsele fotoga reklaamsärgile — näiteks Juri Gagarinit kujutav T-särk on infohulga poolest vaid väga *tingimisi* foto Gagarinist.



Mari Sobolev “*We in Metropolis*”, projektsioon linnaruumis. Anne-Daniela Rodgers (Saaliste). “XXX”, 1996.

Oluliselt kaugemale ei jõuaks me ka fotode *materjalipõhise* eritluse kaudu, väites, et fotod on pildid, mis on tehtud *fotomaterjalile*. Ühelt poolt on selliseid materjale *mitmesuguseid* — näiteks peegeldavaid (fotopaber) ja *transparentseid* (negatiiv, diapositiiv jne). Lisaks võib sellistele materjalidele ka *joonistada*, *maalida* jne. Teisalt lülitaksime me nõnda arutledes fotode hulgast välja terve rea kujutisi, mis *ei ole* teostatud sellises materjalis. Näiteks *post mortem* pildid hluasammastel on enamasti *photod* (või fotogravüürid), kuigi nad on materialiseeritud hoopis *emailis* või kantud *kivipinnale*. Selles näites nihkub esiplaanile omakorda järgmine võimalik fotoks olemise kriteerium — pildi *funktsioon* — käesoleval juhul kommemoratsioon, millega seoses peetakse *mäletavaks* meediumiks (salvestuseks) just ennkõike fotot. Samas ei tehta *mälu* tarvis mitte *ainult* fotosid: ka maalidel või joonistel/joonistustel esineb sarnaseid taotlusi. Ehk järeldub siis neist nurjunud näidetest hoopis asjaolu, et foto on *foto* vaid siis, kui ta võimaldab vaatamisel edukalt teostada kujutatatu *identifikatsiooni* e



äratundmise operatsioone. Siiski pole ka säärane eritlus kaugeltki probleemitu. Moodustavad ju omaette üsna reeglipärase rühma need fotod, mis on n.ö (tehniliselt) ebaõnnestunud. Ja samas oleme me teatud mõttes harjunud ka fotode tehnoloogiatest tulenevaid vigu ja häireid seostama justnimelt *fotolikkusega*. Kujutise fookusest väljasolek, laialimääritus pildi pinnal, suur teralisus jne viitavad nõnda *hälvete* kaudu tagasi neile *normidele*, mida me vaikumisi seostame *ainult* fotodega. Ka sääraseid identifikaatsiooniraskused, mis tulenevad pildistatava n.ö *antifotograafilisest* käitumisest: käte ja esemetega näo või objektiivi katmisest — ei võta meilt kuidagi teadmist, et nähtav (kuigi identifitseerimatu!) justnimelt *foto* on. Ülaltoodut arvestades peaks olema adekvaatne järeldada, et fotograafilise pildi identiteet rajaneb paljudel simultaanselt arvestamist vajavatel faktoritel, mille põhjalikum süstemaatika alles ootab loomist.



Identifitseerimatu kujutis objektist ja “nägu” Marsi pinnal (NASA).

## 6.22 Pildi formeerumise spetsiifika — foto identiteet?

Samas võtmes võiksime jätkata muude meie arvates fotole tunnuslike omaduste loetlemist, tehes nüüd panuse neile erisustele, mis on seotud fotodele spetsiifilise *teostumisega*. *Mitte-käsitsi* teostatus, *paljundatavus* ja *negatiivi* olemasolu võiksid olla veel mõned kriteeriumid, mille alusel fotot muudest kujutamisviisidest eristada. Ent juba esimesel juhul pörkaksime ilmselt kokku ka muude *kaamerakujutistega*, samuti *trüki- ja poliügraafia* toodetega — sellele lisaks ka *digitaalsete* kujutistega. Teisel juhul oleks tülikas fotosid eristada muudest *paljundatavatest* kujutistehnikatest alates müntide verimimisest ja keraamikast kuni graafika- ja mittefotograafiliste *paljundustehnikateni* välja.



Negatiiv projektsioonkopeerimise protseduuris.

Siiski tuleb eritlemises kõne alla fotode *spetsiifiline* paljundatavus. *Negatiivi* olemasolu fotograafilise pildi tekkeprotsessis tundub *olemuslik*, kordumatu ja oma spetsiifikas vettpidav — vähemalt *analoogfotograafia* produktide kontekstis: oma olemuselt on negatiiv-positiivprotsess rajatud *tonaalsele sümmeeriale*. Tõsi, ka graafikas moodustuvad helendid-tumendid teatud mõttes *sümmeetrilisel* printsiibil, ent see on *geomeetriline* sümmeetria. Kõrg- ja sügavtrüki-meetodite puhul formeeruvad pildipinnad kontaktis vastavalt kas eenduvate/ või taanduvate trükiplaadi osadega, selle helendid ja tumendid kujunevad binaarsel põhimõttel jne. Loomulikult on just *graafika* ja *fotograafia* vahel tehnilises mõttes rohkesti muidki sarnasusi (nt *kontaktkoopia* põhimõte, paljundatavus, “originaali” — *graafikaplaadi* või *negatiivi* asumine piltidest eraldi jne). Ja mõistagi on üsna põhjalikult viidatud *fotograafilise* kujutise olemuslikele seostele *graafilistega*, unustamata seejuures tähelepanu juhtida mitmesugustele *vahepealsetele* pildilistele moodustistele graafika-ja-fotograafia vahel (“negatiivide” käsitsi joonistamine jmt). Neisse suhetesse lisanduvad muidugi ka eri tehnoloogiates tehtud piltide *hierarhilised* suhted väärtussüsteemides —

kunstiturul olid *vanemad* tehnikad enamasti *kallimad*, uuemad, 19. sajandi *litograafia* ja *fotograafia* aga kõige odavamad. (Ivins (1953) 1980).



a



b

a — negatiiv, b — positiiv

## 6.23 Tehnoloogia jäljed — nähtavad ja nähtamatud

**MILLINE FORMAAT VALIDA?**

Kui Teil on digitaalne kompaktkamera, mis teeb fotosid formaadis 3:4, on mitmeid võimalusi paberi formaadi valimisel ja fotode paberile mahutamisel.

Sellel näeb välja otse kaamerast võetud arvutiis vaadet av foto. Samamoodi näeb foto välja ka fotopaberil mõõtudega 10x15 cm

Pannes selle foto paberile mõõdus 10x15 cm (külgude suhe 2:3), loigatakse ülevalt ja allt osa pildist ära. Kui klient määrab paberi formaadiks 10x15, siis loigatakse võrdsest ära need servad, mis paberile "ei mahu". Labors piltide sobivust formaadiga ei kontrollita.

Soovides sama fotot täies ulatuses 10x15 paberil näha, peab tellimusele lisama "mahuta". Sel juhul jäetakse külgedele valged servad.

Samamoodi saab paberite mahutada kõiki mittestandardseid formaadi fotosid.

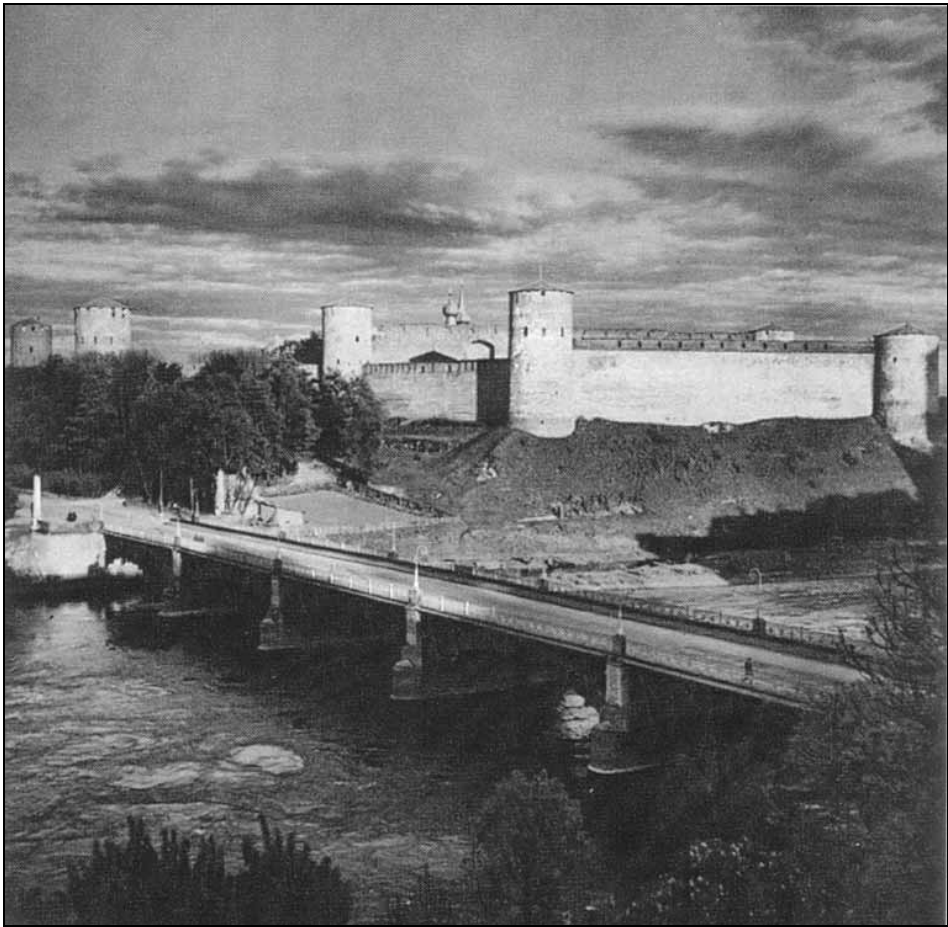
Formaatide industriaalne standardiseerimine

Et oma uurimuse fenomenoloogiale pühendatud osas püüan põhjalikumalt välja tuua fotograafilise pildi *tehnoloogias* tulenevaid koode, siis siinkohal peaks meeldetuletuseks piisama loetelust. Niisiis — *fotograafilise* pildi vaatamisel/tuvastamisel arvestame me järgmisi kokkuleppeid: 1) kaamera olemasolust ja selle poolt esile kutsutud keskkonnamuutustest tingitud; 2) optikast tulenevaid; 3) katicust sõltuvaid; 4) fotomaterjali omadustest tulenevaid; 5) kujutise orienteeritusest lähtuvaid; 6) kujutise muude omadustega seotuid; 7) objekti-kujutise mastaabiga kaasnevaid; 8) kujutise suurusel, kujust, kadreerimisest, pildipinna iseloomust jmt-st tulenevaid. Detailidesse laskumata meenutagem, et foto identifitseerimisel pidasime silmas pigem paljude koodirühmade *kooseksisteerimist* — mitte aga *üksikuid* nende hulgas.

## 6.24 Puuduv süntaks ja reaalsuse süntaks

Fotod on *täenduslikud pinnad* (Vilèm Flusser), mis on märgistatud, *markeeritud* spetsiifilisel viisil (Patrick Maynard). Ajalooliselt on fotograafiline pilt seostatav mitmesuguste *füüsilisest kontaktist* tekkinud jälgede ja neile rajatud kujutamistehnikatega — vormid, pitsatid jmt. Või siis hilisemate — värvaine ülekandel põhinevate trükimeetodite ja graafikatehnoloogiatega, millest ajaliselt/tehniliselt kõige lähedasemaks peetakse *litograafiat*. Uurimused, mille fookus on suunatud *graafika — fotograafia* n.ö üleminekuperioodile, toovad foto eristusliku alusena siiski välja ühe tunduvalt lihtsama tähelepaneku — nimelt *süntaksi* probleemi uues kujutamises. Kui tuntud *graafikauurija* William Ivins Jr. nimetab uut tehnoloogilist olukorda “süntaksi puudumiseks” (Ivins Ibidem.: 128, 157), siis *varajasele fotograafiale* pühendunud teadlane Estelle Jussim on omakorda kasutusele võtnud “reaalsuse süntaksi” mõiste (Jussim 1989: 35–36). Mida need seisukohad tähendavad? Ivins mõistab oma tuntud raamatus “Prints and Visual Communication” süntaksi all ennekõike reaalsuse nähtava külje *analüüsi* — ja selle sünteesimist pildiks *inimajus*. Nõnda sündinud *kujutelma* materialiseerimisel kasutatakse *pildile* omaseid, *tinglikke* võtteid (jooni, varjutusi, punkte jmt) — ja saadakse tulemuseks see, mis oma olemuselt on *ideogramm*. Sellest seisukohast esines süntaks küll graafikatehnikatel — puudus aga 19. sajandi *fotograafias* ja tollal uudsetes *pooltoon-trükitehnoloogiates*. Pole liigne lisada, et sisuliselt on see väide ennekõike intellektuaalne variant doktriinist, mille kohaselt fotol “kujutub” *loodus ise* — mitte aga meie *idee* loodusest.



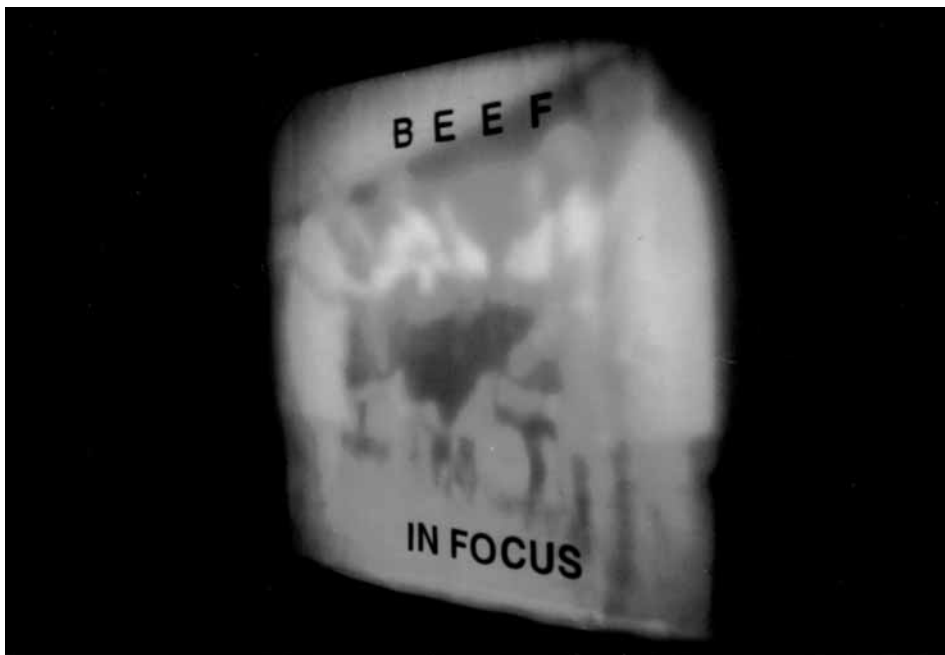


Fotograafiline pildisüntaks, kus suhted erinevate pildiobjektide vahel polnud mitte meelevaldsed vaid (objektiivist tingituna) “looduslikud, ilmnes ka fotograafia-eelses graafikas. Vasakul Siegfried Stavenhageni graafiline leht (vaade Tiskrelt Tallinnale albumist “Ehstlandischer Ansichten”, 1867), paremal Carl Sarapi foto albumist “Vana Narva”, 1939.

Estelle Jussim läheneb süntaksiprobleemile teisiti — leides, et fotograafia, mille üheks kujutavaks sihiks oli *illusionism* (e pilt *nagu* reaalsus) — esindas paradoksaalselt ennekõike just kujutelma — *ideed* reaalsusest. Tundub, et niisugune huvitav mõttekäik *realismist* kui intersubjektiivsest *kujutelmast* ringles mitmetes eredamates peades juba 1950. aastatest alates — piisab, kui meenutame seda Edgar Morini mõttekäigu abil: realistlikkus ja objektiivsus kujutamises on kõigest *unelmad*. Kui nõnda, siis on Jussimil õigus ja “*reaalsuse fragmentide uudne kujutamine ükshaaval, ilma sünteesita*”(Galassi 1981 25–26) — nagu on sedasama *fotograafilist pööret* pildilises kujutamises iseloomustanud New

Yorgi MoMA kuraator Peter Galassi — märgib *geomeetrilise optika* (nt objektiivid) erinevust nn *füsioloogilise optikast* (inimese silm ja sellest lahutamatu subjektiivsus/individuaalsus). Kogu probleem taandub nüüd vaid sellele, et fotograafilisele pildile omistatavad kesksed kategooriad — “looduslikkus” ja “objektiivsus” — mitte *ei vastandu* “subjektiivsusele”, vaid on just *subjektiivsuse* üheks rafineeritumaks avaldumisvormiks, mis inkarneerub muuhulgas ka fotodesse.

Ometi ei piisa *fotograafilise* pildi identifitseerimiseks/eristamiseks pelgalt selle *füüsiliste, tehniliste, morfoloogiliste* ega isegi mitte *pildigeneesiga* seotud omaduste tuvastamisest. Vaja on uurida veel *vähemalt* kahte valdkonda: esimene neist peaks olema seotud tihti foto puhul olemuslikuks peetava *reproduktiooni* fenomeniga (Malraux, Benjamin, Berger jt) ja selle piiridega — teine aga võiks seonduda fotograafilise *ortoskoopiaga, meediumispetsiifiliste kompositsioonitunnustega, pildistatava kaamerakäitumisest* tulenevate eripäradega jne.



Marko Laimre. “*Beef in Focus*” 1995 (valguskast).

## 6.25 Fotograafilise representatsiooni enesestmõistetavusest

Küllap huvitab meid fotode *füüsi(ka)liste* omaduste kõrval kõige enam küsimus selle pilditüübi *representatiivsusest*. Kas *võime* esitleda/ esindada midagi muud peale iseenda on *fotode eneste* omadus või on siin hoopis tegemist teatud kokkuleppeliste kvaliteetide *atributeerimisega* fotodele — mis toimub enne- kõike nende *tõlgendamise* protseduuris? Iseenesest on see väga vana probleem. Sellele, nüüdseks juba “paleoliitilisele” küsimusele vastajate hulgas on mõistagi olnud neid, kes peavad fotode säärast esitlus/esindusvõimet lausa “*looduslikuks*”, nagu neidki, kes vastupidi arvavad sellise võime olevat kultuuriliselt *suhtelise* ja kokkuleppelise.

Nii näiteks asusid fotode vormilisele välimussarnasusele rajatud ja *lääne* kultuurides “enesestmõistetavat representatsioonimüüti” üsna varakult õõnes- tama *antropoloogid*. Kaks klassikalist, maailmas kõige tuntumat juhtumit pärinevad ilmselt Melville Herskovitsi (1948) ja Sol Worth’i (1966) uurimustest.<sup>28</sup> Kui esimeses näites ei tundnud ema fotol ära isegi mitte *oma poega* — siis teisel juhtumil ei saanud Arizona Navaho indiaanlaste vaimne liider Sam Yazzie üldse aru filmimise/pildistamise *mõttest*, sest need tegevused ei olnud head ega halvad tema suguharu lammastele! Niisugused võrdlevad kultuuri- kirjeldused on olulised, sest just siit tulebki ennekõike ilmsiks lihtne tõde — otseseoste tõmbamine füüsilise maailma objektide ja *neid kujutavate* fotode vahele pole sugugi nii probleemitu ega enesestmõistetav, nagu meile tunduda võib. Seda väidet võiksin täiendavalt argumenteerida ka omaenda *ealise* kogemusega — esimeste isetehtud fotode vaatamisega umbes 7–8 aasta vanuses, mil need väikesed läikivad hallivõitu paberitükikesed küll *lummasid* mind, kuid tundusid samas ka *täiesti omaette* veidra reaalsusena, ja mitte kuigivõrd piltidena “sellest seal väljas”. Mäletan selgesti, kuidas ajapikku selline *võõristus* leevenes ja ma *õppisin* samastama fotosid neil kujutatud objektidega. Nõnda osutubki ilmselt tulemuslikumaks mitte deklareerida fotode *sarnasussuhte* looduslikkust — vaid tõlgendada seda müüdina, mis lähtub ennekõike *ühiskonna sümboliökonomika vajadustest*. Ning just neist põhjustest — *miks* fotograafia leiutati<sup>29</sup> ja miks ta *sellisena* juurutati — tuleb otsida ka fotodele *atributeeritavate* omaduste päritolu.

Villem Flusser eristab fotosid *tehniliste piltidena* manugraafilistest kujutistest — “käsipildid” on välise maailma suhtes vaid *esimese astme* abstraheringud; tehnilised pildid aga *kolmanda astme* omad. Miks? Sellepärast, et kui manugraafia on vaid *ühe inimese* abstrahering n.ö maailmast otse — siis tehnilisi pilte tehakse *aparatuuride* abil, mis *de facto* põhinevad *teaduslikel tekstidel*. Sellised tekstid (nt arvutused) on deriveeritud piltidest/ pildilistest omadustest, pildid aga omakorda maailmast. Nõnda on tehnilised pildid

---

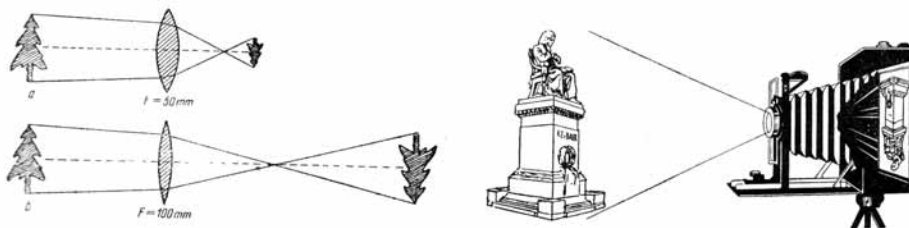
<sup>28</sup> Herskovits tsit. Allikast: Goodman 1976 (1968) 15–16; Worth — vt. Ruby 1991: 4–17.

<sup>29</sup> Täpsemalt vt. käesoleva uurimuse peatükki “Tahe fotografeerida”.

ennekõike *kontseptsioonid*,<sup>30</sup> (mille üheks sihiks on *simuleerida* kujutamisevahendi puudumist — P.L.), mille teostamise *vahend* (kaamera) võib olla mõnedele kultuuridele võõras ja mille tegemise *mõte* ei pruugi olla arusaadav.

## 6.26 Fotograafilise representatsiooni tinglikkusest

Tüüpiline *lääne* kultuuri esindaja arutleb samade küsimuste üle hoopis teisiti. Et fotosid peetakse *kausaalseteks* kujutisteks, mille teke allub pigem füüsikalisele *põhjuslikkusele* kui autori *svuale*, siis on neid ka läbi aegade märgiliselt arvatud *indeksite* ja indikatsioonide hulka. Fotod on sellest vaatevinklist *jäljed*, mille on *põhjustanud* valgus ja tema osakesed — *footonid*. Siit tulenebki *tõsikindel* teadmine, et see, mida näeme fotol — *oli olemas* füüsiliste asjade maailmas: “seal väljas”, kaamera ees. Ent jätkem footonid ja nende poolt muudetud hõbedasoolad hetkeks kõrvale ja küsigem — mis ikkagi täpsemalt toimub nende aktide käigus, mil objektidest saavad *kujutised*? Kujutamise aspektist on esmalt muidugi selge see, et kujutis *ei ole* enam objekt, parimal juhul eksisteerib nende kahe vahel vaid rida *seoseid*.



Objekt ja kujutise dimensioonide sõltuvus objektiivi fookuskaugusest. Objekt ja selle projektsioon kujutiseks enne fotomaterjalile sattumist.

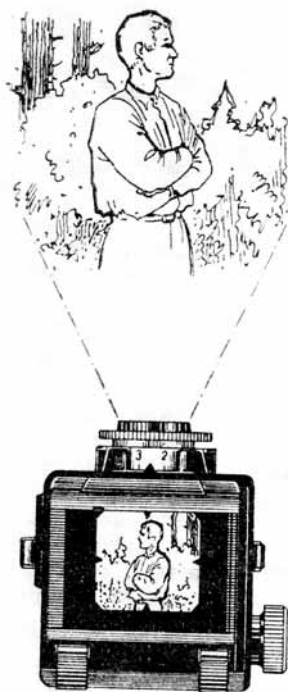
Kõige lihtsamal juhul tavatsetakse väita, et kujutis on *objekti transformeerumine*. Ent sellega pole rohkem öeldud kui vaid nõnda palju, et kujutamise käigus omandab objekt teise/ teistsuguse *vormi*. Ebatäpne? Just — sest objekt ise jääb ju ka pärast pildistamist *endisena* alles; ta vaid *põhjustab* kujutise tekke — viimasel on aga täiesti *oma materiaalsus*, millel ei pruugi olla midagi ühist *objekti* materiaalsusega. Objekti ja kujutise *vahel* asub tähendusliku nimetusega veel üks moodustis — *objektiiv*, mille (vähemalt prantsuse-, saksa-, vene- ja eestikeelne) nimetus viitab detailidesse laskumata “sellele, mis objektidega midagi *teeb*”. “Teeb” saab öelda muidugi reservatsioonidega, sest objektid *ise* pildistamisest enamasti *ei muutu* — ja see, mille lääts fotomaterjalile õigupoolest *analoogina* üle kannab, on objektide *optilised-visuaalsed* omadused,

<sup>30</sup> Sarnaseid arutlusi leiab Flusseri tekstidest läbivalt. Vt. Flusser 1984 6–9 ja 10–15.



millest moodustubki *kujutis*. Nõnda on just objektiiv semiootiliselt selleks *piirinähtuseks* või kakskeelseks filtriiks, mis funktsioneerib kahe universumi, *objekti-* ja *kujutismaailmade* vahel ja mis laseb läbi, edastab vaid *spetsiifilisi* signaale, (valgus)kiirgust — just selle vahendusel moodustuvadki objektidest teatud *lihtsustatud* (tasapinnalised) teisikud ehk mudelid, millel on *mõned* objektide omadused — kuid seda vaid *visuaalse analoogia* mõttes. Nõnda terendabki siit, vähemalt esmasel vaatlusel, ahvatlevaid võimalusi käsitleda fotograafilist kujutist kui *mudelit* nähtavast maailmast; ja kujutise *teket* kui protsessi *tõlketeooriate* valguses.<sup>31</sup>

Seniks piirdugem arusaamaga, et mingisse materjali, näiteks fotofilmi emulsiooni salvestatud kujutis on lihtsam mõttes pelk *reaktsioon*, sarnane näiteks *lööbe* esilekutsumisega inimkehal mõne kuuma eseme või ärritava keemilise koostise poolt — ainult et viimasel juhul me nimetame seda *sümptomiks*, mitte kujutiseks. Just sel põhjusel pole sügavat mõtet nõustuda nende seisukohtadega, mis lähtuvad *ülekande* põhimõtte ja selle derivaatide — *transpositsioon*, *trans-*



*figuratsioon*, *transmissioon* jne rõhutamisest. Objektide *fotoks saamise* käigus ei kanta üle mitte *objekte*, nende positsioone jmt, vaid luuakse põhjuslikkuse-mehhaanikale tuginedes pigem täiesti *uusi objekte* (fotosid). Ülekande- doktriini üks-üheselt/surmtõsiselt võttes peaksime me näiteks fotot kärbses ikkagi endale ette kujutama lamedaks pressitud ja filmile liimitud *kärbsena* — olgu see siis pealegi *uues asendis* (transpositsioneerunud), lõmastatud (transformeerunud) või ujugu kasvõi oma keha eritistes (transmissioneerunud). Kujutis, sh *fotograafiline*, on seega *omaette spetsiifiline* moodustis — mille (arvatav) *välimussarnasus* kujutatavaga lubab rääkida *ikoonilisusest*; põhjuslik seotus kujutatavaga *indeksikaalsusest*; paljude omaduste läbiv *kokkuleppelisus* aga *sümbolilisusest*. Et fotod kommunikeeruvad kõigis kolmes märgilises võtmes, siis pole põhjust neid jäagitud siduda *ühegi* toodud märgitüübiga.

<sup>31</sup> Katseid käsitleda fotograafiat, täpsemalt fotograafilist *ülekannet* tõlkena olen kogenud kahes loengus: sakslase Hubertus von Amelunxeni Tallinnas 2004. a. omas ja itaallase Maurizio Gagliano ettekandes konverentsil “Semiootika ja fotograafia” Urbino Semiootikakeskuses 2006.a. pealkirjaga “Fotografia come tra(s)duzione”.

## 6.27 Foto esitluspiiridest — reproduktsiooni ahistav fenomen

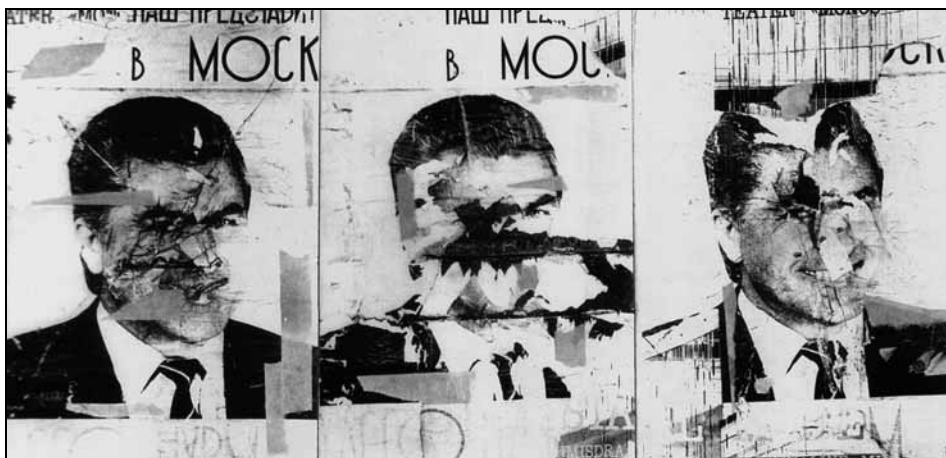
Oma spetsiaalselt fotograafilistele *transformatsioonidele* pühendatud uurimuses näitab Barbara Savedoff paari vägagi olulist momenti, mis iseloomustavad just *fotograafilist* representatsiooni (Savedoff 2000 47–128). Keskseks on selles käsitluses olukorrad, kus fotograafilise pildi abil näidatakse meile *kujutisi* (tänavakeskkonda paigutatud pilte, plakateid jmt); kujutisi üheskoos füüsiliste objektidega või siis skulptuure/monumente koos inimestega. Kõigis neis juhtumites tulevad hästi ilmsiks *erinevused*, mida me kogeme natuuri vs. fotode tajumisel. Nii näitab Savedoff, fotograafiline pilt ei “tee vahet” füüsiliste asjade maailmas asuvatel *objektidel* ja *kujutistel*. Nii muutuvad fotomaterjalis teatud mõttes *samas(ugu)eks* maalitud taust ja selle ees seisev inimene; autod ja plakatid; mannekeenid ja ostjad kaupluses jne. Mingis mõttes on see tähelepanek igati loogiline, sest muutudes *fotograafiliseks* kujutiseks, kolivad need kunagi *eripäraste* füüsiliste omadustega objektid nüüd *ühe-samasuguse materjali* kudedesse. Uue ja nüüdsest *unifitseeritud* materiaalsuse kõrval toimub objektidega *fotoks-saamisel* veel vähemalt kaks märksa olemuslikumat metamorfoosi. Kui fotoks transformeeritud *objektide-vs.-teiste kujutiste* eripärade redutseerumisel on tegu *ruumilist* laadi unifitseerumisega fotograafilises representatsioonis, siis — erinevalt sellest — on inimeste ja antropomorfsete surrogaatide *sarnastumine* fotol seotud fotograafia piirangutega *liikumise* kujutamisel e teatava “tarretumise-” või “deanimatsiooniga”. Teisiti öeldes teostub fotograafilisel kujutisel midagi säärast nagu elusolendite modelleerimisel *skulptuurideks*: nii monumendid kui dokumendid — želatiin ja petrifikatsioon — on ühtviisi *liikumatud* moodustised. Representatsiooni säärastest eripäradest tulenevad loogiliselt järeldused *distorseeritud dokumentide* kohta, mida fotograafiliste piltide abil massiliselt produtseeritakse ja mille hilisemal *lugemisel* peab taolisi moonutusi ka *arvestama*. Tavaliselt seda aga ei tehta.



Peeter Tooming “Fotorondo”, 1982.

Nõnda ongi levinud fotograafilise representatsiooni *kahtlusteta* pidamine *moonutustevabaks* — samaseks sellega, mida need kujutavad. Kõige paremini on see nähtav kahes valdkonnas: *reproduktsiooni* ja *verifikatsiooni* juures. Kui näiteks kunstiteostest tehakse fotograafilisi reprodid, on keskne nõue niisugustele *teisikutele* see, et “...võimalikult vähe oleks märgata selliste piltide

*eneste fotograafilisi omadusi*” (Savedoff *ibid.* 152). Meile peab jääma mulje, et me vaatame reprodutseeritud kunstiteoseid otse ja et vahendid, mille *abil* teos meieni on toodud, oleksid võimalikult “läbipaistvad”. Nõnda saavat *reproduktsoone* edukalt kasutada maailmakunsti tundmaõppimiseks (Andre Malraux); nende *tarbeväärtus* olevat kõigile demokraatlikult kättesaadav, originaalile jäävat pelgalt *kultusväärtus* (Walter Benjamin) ja *ainukordsus* — kuid mitte enam monopol *tunnetuslikele* väärtustele (John Berger).



Peeter Linnap. “Meie mees Moskvasse!”, 1992.

Ometi kaasnes säärase — *mehhaanilise reproduktsooni* ajastuga ka asjaolu, et paljundatud/ massitiražeeritud teosed muutusid üksteisega äravahetamiseni *sarnaseks* — meie kogemus neist kujunes *unifitseerituks*. Veelgi enam — maailmas hakkas kehtima koguni nn *reproduktsooni primaarsuse seadus* (*ibid.* 157), mille järgi *enamasti* pärineb meie mulje/ teadmine kunstiteostest mitte originaalidelt, vaid just *reprodelt*. Ometi erinevad parimadki reproduktsoonid originaalidest *olemuslikult*. Barbara Savedoff toob oma ülalmainitud suurepärases käsitluses välja koguni üheksa(!) säärast olulist moonutust (*ibid.* 160–169). Fotograafiline reproduktsoon ei suuda näiteks taasluua mõningaid värve (nt kuldset), *pindu* (reljeefsust), *suurust*, *füüsilist presence’it*, *raami*, *selle suhteid pildipinnaga ja funktsiooni*, *pildi ning vaataja algset ruumilist orienteeritust* jne.



Peeter Linnap. "Järelmonumendid", 1999.

## 6.28 Fotod kui uus reaalsus

Ilmselt olulisem kui sarnasuste *küsitavus* objekti/foto või originaali/repro vahel — on see, et oma mõõdutundetud *massilisuses* ja *kõikjalolekus* on fotod ajaloo käigus suutnud luua omaette järelejätmatu/kontinuaalse *fotoreaalsuse*, mis muid reaalsusi meie teadvusest kas *asendama* või *isegi välja tõrjuma* kipub. Just sellele tähelepanekule on rajatud enamik postmodernseid *representatsioonianaliüüsi* alaseid arutlusi, millest varasemad ja tuntumad pärinevad ilmselt Susan Sontagi kirjutistest. Varajase Sontagi keskseks ideeks on asjaolu, et ...”*Fotograafia ei piirdu tegelikkuse pelga taasesitamisega, vaid ka taastoodab seda — modernse ühiskonna võtmeprotseduur. Fotokujutistena leiavad asjad ja sündmused uusi rakendusi, omandavad uusi tähendusi...*” (Sontag, “*Kujutisilm*”, 1977). Fotodena muutuvad *väga erinevad* asjad Sontagi jaoks *ühetaolisteks*, kogutavateks, korduvalt ülevaadatavateks jne — kuigi nn tegelikkuse *lihtsakujulise* taastootmise kõrval tähendab fotograafia ka selle *laiendatud* taastootmist: “*Fotoaparaatide kõikjal-olek sugereerib pealetükkivalt, et aeg koosneb tähelepanuväärseist sündmusist, mida tuleks pildistada*” (Sontag, “*Platoni koopas*”, 1973). Nõnda on neis varajastes kirjutistes fotograafia sekundaarse, “*süütult*” *reprodutseeriva* rolli kõrval ka teist rolli — *formatiivset*, mis on seotud lihtsa tõdemusega fotodest kui uutest, *iseseisvatest* ja teadvusele aktiivselt mõju avaldavatest objektidest. Ometi on fotode tõlgendamine *visuaalse analoogia* eksitaval põhimõttel endiselt käibiv ja käigus, vaatamata sellele, et kõiksugu *mimikri*, *kaksikute*, *kloonide*, *identsete paneelmajade jmt teisikute* juhtumitele on igas kultuuris/keelkonnas rajatud suur hulk populistlikke filmistsenaariume.

## 7. FOTODE TÕLGENDAMISEST

Naljaga pooleks võib öelda, et fotod “on olemas” vaid sedavõrd, kui neid *levitatakse, kasutatakse ja tõlgendatakse*. Toetudes Wittgensteini mõttele, et *tähendus on kasutus*, kujuneski fotograafia uurimises alates ca 1980. aastatest domineerivaks just *anti-essentsialistlik* suhtumine; kõige enam huvipakkuvaks valdkonnaks aga fotode *kasutamine*, nende *tõlgendamine* ja *toime* inimteadvusele. Nõnda keskendugem meiegi uurimuse selles osas just neile küsimustele, mis on seotud fotode *retseptiooniga*. Fotode tõlgendamine või “lugemine” — piltidelt informatsiooni saamine on *õpitud* tegevused. Seda, et fotod on vaid *potentsiaalsed* infokandjad, näitab kas või igapäevane kogemus sonograafiliste, röntgenograafiliste, mikroskoopiliste, aerograafiliste jpm fotokujutistega, millelt *oskavad* teatavat informatsiooni “välja lugeda” ainult *ekspertteadmistega* inimesed. Selliseid fotosid vaadates tunneme end teatud mõttes lastena, kes alles *õpivad* fotograafilisi koode: see valge joon röntgenipildil olevat “luumurd”, too raskesti identifitseeritav figuur ultrahelipildil on aga loote ülemine osa, mis asetseb vaataja suhtes “küljega”.



Sonograafiline visualiseering lootest, mille identifitseerimine nõuab kogemusi ja ekspertteadmisi.



Mittekompetentne vaataja ei suuda alati röntgenifotol kindlaks teha isegi mitte tavalist luumurdu.

Aastaid tagasi torkas siinkirjutajale silma kunstiajakirjanduses välja öeldud üsna radikaalne seisukoht, mille kohaselt olevat fotode tähendus tunduvalt laiali-valgavam kui käsitsi tehtud piltidel ja alluvat seetõttu kergemini semioosi sellele osale, mis formeerub *tõlgendamise* käigus: “*Fotograafiat, mida on iseloomustatud kui täielikult segipaisatud tähendusulatusesega pilditootmist, võib pidada tähenduslikult voolavaks. Erinevalt maalidest vahetavad fotod pidevalt oma tähendusi, kandes endas erinevaid kontekste, keskkondi või tõlgendus-eeldusi.*” (Stathatos 1995) Öeldust võib muu hulgas järeldada seda, et fotosõnumi *intentsionaalsus* on kas liiga vähe eksplitsiitne või on fotograafiliste vahenditega edastatava sõnumi koodid suhteliselt *nõrgad*. Lihtsamalt öeldes pole fotograafia väljendusviisid ühiskonnas mitte samavõrd üldtuntud nagu “tundlik koloriit” või “hoogne pintsliöö” taotluslike väljendusviisidena maalikunstis. Uurides fotode tõlgendamise erisusi, võiks alustada lihtsast küsimusest: *mida me õieti teeme fotosid tõlgendades, milliseid operatsioone teeme, kui fotosid analüüsime?*

## 7.1 Atributsioon ja intentsionalistlik tõlgendus

Kõige selgemalt ja lihtsamalt on sellele ilmselt vastanud Ameerika visuaal-antropoloog *Jay Ruby*, kes teeb eristuse *kahe* peamise tõlgendusliku meetodika vahel, millest üks on toetumine piltide *loomise intentsioonidele* (“inherence”) ja teine *atributsioon*. Ta kirjutab: “*Atributsiooni eeldus on arusaam, et mingi märgiline sündmus on loomulik ja eksistentsiaalne. Teisiti öeldes, märgiline*

*sündmus lihtsalt toimus, oli olemas. Täendus antakse säärasele sündmusele sarnaste sündmuste või nende suhtes juurdunud sotsiokultuuriliste stereotüüpide abil. [...] Intentsionaalne tõlgendus algab tõdemusest, et märgiline sündmus on kellegi loodud; et see on organiseeritud, struktureeritud ja kokku pandud eesmärgipäraselt. Täendus moodustub nõnda paljude erinevate sotsiokultuuriliste konventsioonide põhjal.*” (Ruby 1976). Pole liigne lisada, et kui atribuutsiooni käigus tegeleb fotode tõlgendaja enamasti kujutamise *objektidega*, siis intentsionalistliku meetodi puhul on olulisem kujutamise viis — arusaam, et fotod on sümboliliselt *artikuleeritud*.<sup>32</sup> Intentsionalistlikku alget arvesse võtvat tõlgendust saab omakorda teostada paljude *meetodite* abil (fenomenoloogiliselt, semiootiliselt, psühoanalüütiliselt jne), mida olen vaadelnud põhjalikumalt uurimuse *meetoditele* pühendatud peatükkides.

## 7.2 Tõlgendamise operatsioonid

Teine ameeriklasest uurija — *Terry Barrett*, kes on pühendanud *fotokriitikale* eraldi raamatu, soovib fotode tõlgendamist liigendada skeemi kohaselt, mis lahutab nende “lugemise” reaks konkreetsemaks operatsiooniks. (Barrett 1996 20–36). Toome siinkohal ära säärase jaotuse omapoolse täiustatud variandi:

1. Fotode kirjeldamine
2. Võrdlemine ja kontrasteerimine
3. Tüpologiseerimine
4. Kontekstualiseerimine
5. Väärtustamine
6. Fotode teooriad

Kui püüaksime neid kahte tõlgendustegevuse põhimõtete süsteemi omavahel võrrelda, siis näeme, et kui Ruby eristab antropoloogina tõlgendamise laiemaid *metoodilisi aluseid*, siis Barrett'i käsitlus on konkreetsem või isegi “tehnilisem”. Ükski väljatoodud operatsioonidest peale p. 4 ei eelda tegelikult ei atribuutsiooni ega intentsionaalse tõlgendusviisi eelistamist — pigem määrab tõlgendusoperatsioonide *rakendamise* ühe või teise meetodi teenistuses ära *infoallikate* valik, mida Barrett jagab mujal oma käsitluses *otsesteks* ja *kaudseteks* allikateks. (Barrett *ibidem*. 20–36). Kuna neis mõtteavaldustes nimetatakse *autoriideede* kirjapandud informatsiooni üllatuslikult *kaudseks*, siis võib oletada Barrett'i poolehoidu valdavat kuulumist *atribuutsiooni* metoodika kasuks: vaid *kontekstualiseerimine* annab ülaltoodud skeemis võimaluse arvestada tõlgenduses pildi *tegija* intentsionaalseid taotlusi. Et sageli pole fotode *loomisega*

---

<sup>32</sup> Mõnetise ülevaate silmale “kättesaamatust” aspektidest fotode tõlgendamisel; samuti fotode *tekstuaalsusest* annab allikas: Clarke 1997 27–39).



seotud konteksti võimalik rekonstrueerida, siis saabki tõlgendamisel rõhutatud pigem *retseptiooni* kontekst — sellest hoolimata ei ammenda fotode tähendusi kuidugi ei üks ega teine eraldivõetuna.

Üldiselt võiks Barrett'i tõlgendusoperatsioonide loetelu pidada kas *metoodikaüleseks* või n-ö *krossmetoodiliseks*. Fotosid kirjeldatakse, võrreldakse ja tüpologiseeritakse semiootiliste, psühhoanalüütiliste, fenomenoloogiliste jm tõlgendusmetoodikate raames. Seetõttu oleks pigem huvitav ja vähemasti *heuristiline* vaadelda nimetatud operatsioonide eripärast *kombineerumist* suuremate tõlgendusmetoodiliste gruppide raames. Teisiti öeldes võiks siinkohal esitada küsimuse: kas pole mitte *kirjeldamisel* rõhutatud tähtsus näiteks fotode *psühhoanalüütilisel* käsitlemisel? Kas mitte ei redutseeru piltide *väärtustamine* (aksioloogiline suhe objektidesse) nende *semiootilises* käsitluses peaaegu olematuks? Kas mitte ei rõhutada *fenomenoloogilise* tõlgenduse raames erilist *tüpologiseerimistoimingut*? Või kas omakorda ei lähe *aksioloogiline* viis tõlgendada pilte jäägitult *huvide* artikulatsioonina selle aspekti keskse tähtsuse rõhutamises siiski pisut *liiale*? (vt. Sekula 1975). Jne. Usun, et just niisuguses võtmes on võimalik teha terve hulk uusi avastusi.

Nagu johtub ülaltoodud näidetest röntgeni- ja ultrahelipiltide kohta, peaks Barrett'i tõlgendustoimingute “menüüd” alustama pigem *identifitseerimisest* kui kirjeldamisest. *Äratundmine* toimub küll n-ö *vaikimisi*, kuid sellega algab paratamatult igasugune suhe (fotograafilise) pildi retseptiooni. Äratundmist on võimalik defineerida mitte pelga *visuaalse analoogia* (Stafford 2001) põhjal, vaid nagu muudeski süsteemides — mitmesuguste sobivus-, komplementaarsus-, tuvastus- ja identifitseerimisreaktsioonide alusel. (Kull, Möls ja Trapido 1995 5jj) Äratundmine hõlmab nii *fotosid endid* kui ka neil kujutatud *objekte* ja *omadusi*. Asjaolu, et säärane retseptioon algab just kujutamishetkel — *foto* tuvastamisest, pole kaugeltki teisejärguline, sest ainuüksi teadmine, et tegemist on *fotoga*, mitte käsitsi tehtud e manograafilise pildiga, määrab paljuski ette meie üldisemad *ootused*. Foto puhul on sellised ootused tihti seotud tema *referentsiaalse* loomusega, mis tugineb ennekõike sellise kujutise tekke füüsilisele *põhjuslikkusele*. Nagu oleme varem vaadelnud, on *kujutatu* identifitseerimine fotode puhul raskendatud vaid vähestel juhtudel: objektide *kaetus* teiste objektidega, kujutise fookusest väljasolek, liikuvate objektide “laialiimääritus” pildipinnal jne. Vaadeldgem alljärgnevas lühidalt tõlgendamisprotsessi komponente teatavas loogilises järjekorras — kuigi realselt *ei toimu* need kaugeltki mitte samasuguses lihtsas järjekorras ega *lineaarses* võtmes.



Iskliku kogemusega mittekattuvaid objekte/nähtusi oskame nimetada kas “tundmatuteks” — või tituleerida vormisarnasuse põhimõttel tuntud moodustisteks: “taldrikuteks” jmt. Fotod: ICP bulletin ja Dino Bruggioni *“Photo-Fakery”*, Brassey’s 1999.



Näide kujutatu identifitseerimisraskustest fotol.

### 7.2.1 Fotode kirjeldamine

Kirjeldamine on olemuselt kogutud andmete loetlemine ja meelise informatsiooni *sõnastamine* — selle käigus fikseeritakse need seigad, mis on suhteliselt *kindlad*. Ent ka “kindlad” asjad sõltuvad *vaatajast* rohkem, kui esmapilgul arvata võiks. Sellele on juhtinud tähelepanu Stanfordini ülikooli teadlane *Mary Price*, kes muu hulgas on kirjutanud: “*Fotograafilises kujutamises võivad (aga võivad ka mitte) reaalsuse mõned aspektid saada transkribeeritud sarnasuse põhimõttel. Küsimus pole aga selles, et kas see juhtub ega isegi mitte*

*selles — kuidas see toimub. Vaataja on lõpuks see, kes määrab nii kirjelduse mõttekuse kui interpretatsiooni arukuse. Nagu lõpuks koguni selle, mida fotol üldse näha võib ja mida seal nimetamisega siduda saab.*” (Price 1994: 88–116).

Deskriptsioon toimub *objekti- ja kirjelduskeeltes*, mille leksika on seotud nii fotol *kujutatuga* kui ka fotograafilise *kujutisega*. Kirjeldamine on tõlgendamisprotsessi loogiline algus, millel on nii “otsesed” kui *kaudsed* allikad. Esimeste hulka kuulub see, mida/kuidas me *vahetult* fotodel näeme; teise hõlmavad piltide kohta käivad andmed, mille päritolu on üsna mitmekesine, ulatudes varasematest tõlgendustest informaalsete seisukohtadeni. *Eelistuste põhjal* otseste-kaudsete infoallikate vahel tehakse rõhuasetusi kas *formaalsemas* suunas — vahendi-, vormi- ja stiilikirjelduste näol — või *tekstuaalsemas* võtmes, mis väljendub žanri-, teema- jm kirjeldustena.

### **Vahendi, vormi ja stiili kirjeldamine**

1. *Vahend* või meedium viitab algselt *materjalidele*, millest artefakt tehtud on. Fotode puhul olgu näideteks mustvalge teraline film või värviline, seinale projitseeritud diapositiiv, mis mõlemad evivad teatavat *tüüpi* materiaalsust: kõigis neis foto morfoloogilistes transformatsioonides näib määrav roll olevat *emulsioonil*.

2. Ka kujutise *vormi* iseloom sõltub suuresti *vahendi* loomusest: teravuse, tonaalsuse, koloriidi jmt formaalsete omaduste puhul on materjalil sageli keskne roll. Fotograafilise pildi *vormikirjeldused* koosnevad üldjuhul seletustest, *kuidas* pildid *komponeeritud* (üles ehitatud) on. Sääraste kirjelduste puhul kehtivad visuaalkunstide *üldkompositsiooni* reeglid: punktide, joonte, pindade, faktuuride, mahtude, dünaamika jms organiseerimise loogika. Ning neile lisanduvad fotole *spetsiifilised* väljendusvormelid — rakurss, pildi gradatsioon, kontrastsus, teralisus, (sügavus)teravus jmt.

3. *Stiili* mõiste on eelmistest tunduvalt keerulisem ja mahukam: olles *liitmõiste*, sisaldab *stiil* enamasti nii “vahendit” kui “vormi”; sellega summeeritakse ka teoste silmanähtavaid *väliseid* vormiloogilisi omadusi, mis ilmnevad enamasti seoses “*autori*” identifitseerimisega — stiil on sel juhul sarnane *käekirjaga* kirjutamises. Ent stiile eristatakse ka kunstivoolude (-ismide) *koolkondlikus* loogikas; väga lihtsustatult/üldistatult identifitseeritakse sellise mõistega isegi pildiproduktiooni *geograafilisel* või *sotsiokultuuriliste erisuste* põhimõttel. Nõnda on stiili puhul tõesti tegemist üsna laialivalguva, kontekstidest sõltuva mõistega. (Sebeok 1994: 1022–1025).



20. sajandi alguse ekspeditsioonifotodele on tunnuslik jäädvustamise frontaalne “distantus”. Caesar Kaljo fotod 1919. a. reisilt Põhja-Jäämere aladele Novaja Zemlja lähistel. (Saaremaa Muuseum).

Ka nüüdisaegses kunstis pole sellel enam määravat tähendust — *autori* pildi-produktsioon koosneb tihti *paljudest* stiilidest (metastiil); liiati domineerivad stiilide maailmas interstilistilised *referentsiaalsed* seosed. Fotograafias eristub *stiili* määratluse kasutamine oma teatava spetsiifikaga, mis tuleneb fotograafia kui kujutamisevahendi polüfunktsionaalsusest. *Kunstina* esitletava pildiproduktsiooni puhul on see sarnasem üldiste kunstiajalooliste põhimõtetega: *piktõrism* ja “*uusasjalikkus*” toetuvad tüüpilistele vormilistele tunnustele jmt.

Tunduvalt segasemalt rakendatakse “stiili” terminit aga fotograafia mittekunstilistes või *osaliste* kunstiliste taotlustega praktikates. Näiteks fotožurnalistikas levinud *editorial-style* ei ole seotud pelgalt piltide *vormiomadustega*, vaid siin mängivad oma rolli ka fotode *kasutamisest* tulenevad eripärad — ennekõike selline spetsiifika, mida summeeritakse pigem mõistega *teema*.

### ***Teema kirjeldamine***

Tõlgendades fotosid n-ö *tekstuaalsetes* kategooriates, peame esmalt konstateerima, et see on vaid *rituaalne* ja *sümboliline* tegevus. Nagu on vaimukalt märkinud Villem Flusser, ei valitse ajaloosündmusest tehtud foto elementide vahel mitte *ajaloolised*, vaid *kompositsioonilised* suhted.(Flusser 1984: 42–43). See tähendab, et *teema* attributeerimine piltidele on läbinisti *sümboliline*, *rituaalne* tegevus. Enamasti on *teema* tunduvalt laiem mõiste kui *motiiv*, mida me otseselt pildil näeme — see on *esimese* astme üldistus. Olemuselt arbitraarsed, on teemad enamasti seotud nn sotsiokultuurilise reaalsuse *üldinimlike* (humanistlike) aspektidega, mille hulka ega täpseid piire polegi võimalik määrata. Nõnda saabki *teema(de)* kindlakstegemisel lähtuda kas *intentsionalistlikest* printsiipidest või siis *atributsioonist*, nagu seda on harrastanud näiteks *ideoloogilised* süsteemid. Nii näiteks võib küll sarnaseid motiive kohata väga erinevatest ajastutest pärit fotodel — nende motiivide sidumine *teema-* ja *teemakirjeldusega* on aga tõenäoliselt just see *tasand*, kus “visuaalne” *ideologiseeritakse*. Nagu siit paistab, lähtubki *teemakirjeldus* suuresti konkreetse tõlgendaja *ootuste horisondist* ning seda ei saa pidada kuigivõrd teaduslikuks kategooriaks.

## **7.2.2 Fotode võrdlemine, kontrasteerimine ja tüpologiseerimine**

Tõlgendamisel võrreldakse pilte tavaliselt ühe ja sama autori muude töödega või teiste autorite omadega. Ent võrrelda saab paljudes kontekstides. Võrdlustoiminguid saab sooritada nähtuse (nt päikesevarjutus või maavärin), sündmuse (nt kodusõda), isikule, koha jne fotograafiliste representatsioonide vahel; lisaks kõrvutatakse fotode stiile, retoorikat, nende funktsioone ühiskonnas jne. Sarnasuste otsimine fotode vahel on tüüpiline näiteks juhtudel, kus me uurime vähetuntud kultuurides loodud pildilisi representatsioone ja paigutame need esmasuhte loomiseks meile juba tuntud analoogiate foonile. Vastupidi — kontrasteerimine on tihti vajalik nende pildiliste representatsioonide uurimisel, millel on seoseid võimusuhetest lähtuvate huvidega. Poliitilises võitluses süüdistatakse vastaspoolt enamasti ebaadekvaatse või lausa vale kuvandi loomises fotode abil — et siis vastukaaluks luua enda poolt “see õige” pildiline kujutelm. Hea näide võiks olla administratiiv-territoriaalse üksuse “Eesti” fotograafiline esitlus N Liidu perioodil vs. “enne seda” või “pärast seda”. ENSV aegse fotograafilise esitluse tüüpiline süüdistus on teatud objektide, sündmuste ning teemade väljajätmine fotograafilisest “pildimenüüst”; rohkete pildistamise kohta kehtinud keelualade ja tabude olemasolu jmt. Teisalt said juba üleminekuperioodil nähtavaks need üleekspluateeritud motiivid ja klišeed,

millest tollane “fotorealsus” koosnes. Nõnda osutub “enne-ja-nüüd” tüüpi fotograafiliste representatsioonide kontrasteerimine praegugi sellise vastandamisega levinud strateegiaks — erinevuste kaudu uut identiteeti konstrueerivaks tegevuseks.



Eesti Vabariigi aegses fotograafias kujutati keskkonda arkaadialikul ideaalprintsiiбил. Vaino. Foto Carl Sarap, 1937.



Seevastu ENSV fotograafiline emblemaatika oli seotud inimrohke ja alalise paraaditsemisega. Foto O. Viikholm 24.07.1940. (Eesti Filmiarhiiv).

Sarnasuste-erisuste otsimise kõrval püütakse neis tõlgendusoperatsioonides sageli pilte *rühmitada* ja sarnaste omaduste põhjal grupeerida teatavateks *tüüpideks*. Viimane toiming on eriti levinud saksa *bildwissenschaft*'is. Edasises tõlgenduses opereeritakse juba teatavat *tüüpi* piltidega üldisemalt ja atribuueeritakse konkreetsetele näidetele terve hulk "tüübile" omaseid *tunnuseid* — tihti kaasnevad tüpologiseerimisega ka (väärtus)hinnangud *à la* "sedalaadi pilte oleme juba näinud", "sääraseid fotosid võiks olla rohkemgi" jne.







Fotomontaažid 1930. aastatest sisaldavad nii sarnasusi kui erinevusi, mis ilmnevad võrdlustes. Seejuures kuuluvad need siiski teatavasse “pilditüüpi”.

Ilmselt pole olemas kirjeldamist ilma tõlgenduseta ja vastupidi. Protsess nende vahel on tsirkulaarne, milles üks sünnitab teise. Tihti piltide kirjeldamisel neid ka *hinnatakse*, tõlgendatakse jne — tõlgendus omakorda sisaldab sageli kirjeldusi ja hinnanguid, mis on üksteisest lahutamatult “läbi kasvanud”.<sup>33</sup>

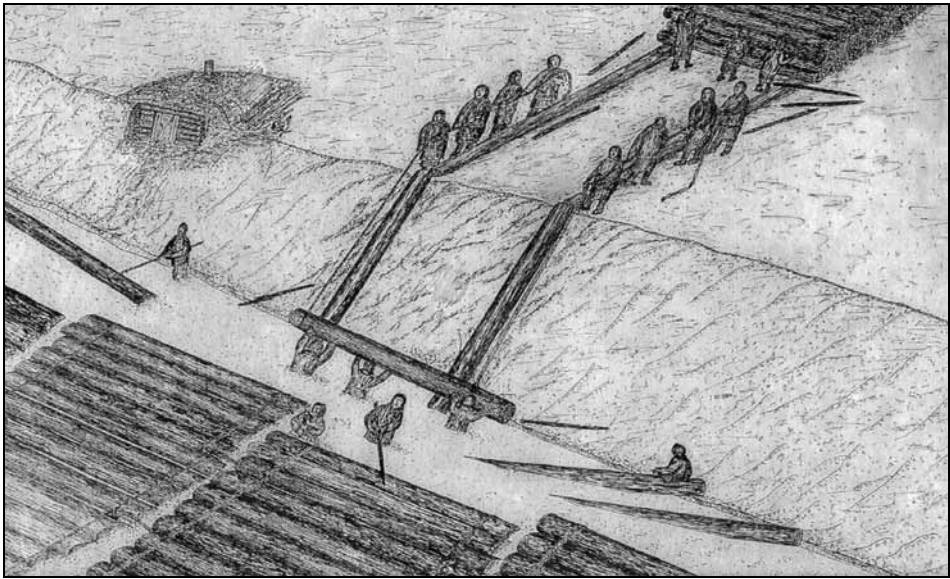
<sup>33</sup> Eesti keeles on selle kohta ilmunud lühikene ülevaatlik käsitlus. Vt. Stolovitš 1980).

### 7.2.3 Fotode kontekstualiseerimine ja rekontekstualiseerimine

Ilmselt võib kergesti nõustuda seisukohaga, et kõik pildid omandavad oma tähendused vaid teatavates *kontekstides* — nii sellistes, milles need *loodi*, kui ka säärastes, milles neid *tõlgendatakse*. Lisaks võib iga fotot vaadelda tema looja — *autori* muude fotode kontekstis jne. Belgia teadlane *Jan Baetens* on loonud pisut kitsama kontekstide süsteemi (Baetens 2005), mille võtame siinkohal edasiste arutluste aluseks. Baetens eristab fotode *materiaalset* konteksti, milleks on näiteks teised fotod (fotod on “koos” nii trükimeedias, albumis jm). *Teiste märkide* all mõeldakse fotode sagedast esitamist koos tekstiga, skeemide-, diagrammide jmt, mis oluliselt määravad fotode tähendusi näiteks trükimeedias. *Ajaloolised sündmused*, mille raames mingid fotod tehtud, on samuti tähtis kontekst. Eesti fotograafia ajaloos on näiteks *Eric Soovere* fotod üles võetud põgenemisel Saksamaale, mistõttu nii nende tõlgendamisel kui väärtustamisel peame kindlasti arvestama pildistamise *ohtlikkusega* — nagu ka muude *keelatud* pildistamise juhtumite korral. Nõnda tulebki esmalt määrata *tõlgenduslikud raamid*.



Ants Leitmäe. *Eestlased Siberis metsatööl 1949.a.* (Foto pildi autori arhiivist).



Gintautas Martynaitis. *Metsatöö Leena jõel 1940 aastatel* (mälujoonistus), 1990. aastad.

### 1. Formaalne kontekst

Peale kujutise võib fotodel olla kommentaare, allkirju jmt. Samuti võivad vaadeldavad fotod kuuluda mõnda spetsiifilisse *kollektiooni*, olla trükitud *koos-lusena* trükimeedias jpm.

### 2. Intertekstuaalne kontekst

- Sageli on mõttekas vaadelda mingit fotot ühe ja sama fotograafi muude piltide hulgas.
  - Fotode tõlgendamine *sama tüüpi* piltide kontekstis nii sünkroonilises kui diakroonilises mõttes, näiteks mingi kindla *žanri* (ja selle kujunemise) raames.
  - Samasse “meediaringluse” kuuluvate *mittefotograafiliste* piltide kontekst.
- Nõnda on näiteks viimasel ajal päevavalgele tulnud eestlaste omaaegse Siberi-küüditamisperioodi pilte: nii fotosid kui joonistusi, mida on mõttekas *koos* käsitleda nii *temaatilistel*, *ajaloolistel*, *funktsionaalsetel* kui paljudel muudel põhjustel. Analoogsel moel on näiteks kohtufotograafial sarnaseid sihte kohtujoonistustega, Vabadussõja fotodel maalidega samast perioodist, maastiku-fotodel samasse žanrisse kuuluvate manugraafiliste kujutistega jpm.



Eric Soovere. *Põgenike registreerimine "Laplandil"*. 1944. a.

### 3. Intellektuaalne kontekst

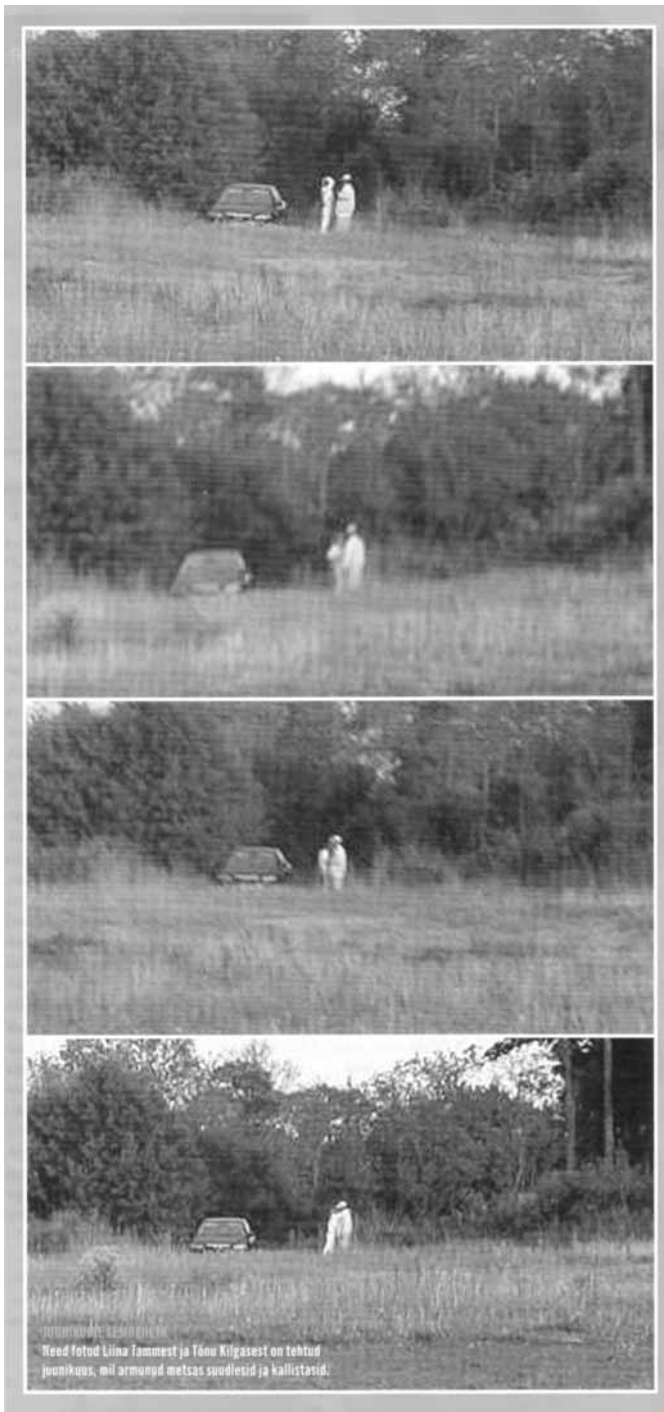
Selline kontekst on määratult abstraktsem — ning suuresti määratud *mentaliteetide* ajalooga. Periooditi on fotodel ajaloos eelistatud ja neilt oodatud *realistliku* kujutamist; või vastupidi — fotodelt on soovitud visuaalset *avastuslikkust*, võimalust kogeda midagi säärast, mida silm kommunaalses reaalsuses polnud võimeline nägema. Samamoodi on eri aegadel kaamerapilt pidanud kujutama inimesi *antropoloogilises, psühholoogilises, konstruktivistlikkus* jne võtmes. Kõik need on ajastu(te) *üldised* (kehtivate mentaliteetidega seotud) põhimõtted, mitte spetsiifiliselt “fotoesteetika” printsiibid. Samalaadseid muutumisi on toimunud fotograafilise kujutamise *objekti/situatsiooni* jmt tasanditel — ja need transformatsioonid on enamasti seotud kas *eetilise, religioosse* või mõne muu mentaliteediaspektiga. Veelgi enam, eri ajastutel ja eri kultuurides on fotograafilist kujutamist kas peetud või mitte peetud väärilikeks representatsiooniks — võimeliseks/mittevõimeliseks kommunikeerima ühiskondliku olemise *elitaarseid, intellektuaalseid* vmt aspekte.

#### 4. Kommunikatsiooniline kontekst

Hoopis laiem või isegi täiesti omaette teema on piltide *avalikustamine*, selle vormid ja viisid. Enamik fotosid kuulub vaieldamatult *kommunikatsiooni* suurematesse sündmustesse, strateegiatesse jne. Ja et lõviosa kommunikatsioonist toimub *verbovisuaalselt*, siis peaks olema selge, et fotod on tihti osa hoopis laiema-kestest kommunikatsiooniprotsessidest kui vaid see, mida me saame tähistada terminiga *visuaalne*. Siinkohal ei tule silmas pidada mitte pelgalt fotode presentatsioonide trükiajakirjanduses, televisioonis või hüpertextuaalses keskkonnas — vaid laiemalt asjaolu, millele juhtis juba aastakümneid tagasi tähelepanu Victor Burgin: “[...] Keele mõju piltidele ulatub väljapoole teksti füüsilist kohalolu. Isegi allkirjastamata fotot, raamitud ja galerii seinale isoleeritud, ründab keel siis, kui pilti vaadatakse: mälus ja assotsiatsioonides segunevad sõnad ja pildid lakkamatult ning vahetavad üksteist välja; ükskõik, milliseid olulisi elemente vaataja fotodel ka ära ei tunneks, on need ometi vääramatult täiendatud fotoväliste elementidega.” (Burgin 1982b 192) See tähelepanek viitab muidugi fotograafia sagedasele kui mitte alalisele kasutamisele märgisüsteemide paljususes, eriti aga fotode vääramatule saatusele saada n-ö *tekstualiseeritud*.

Samavõrd oluline on *kommunikatsiooni tingimuste (olukorra)* arvestamine tähendusloomet ja tõlgendusi mõjutava tegurina. Mõistagi muutub semioosis olemuslikult, kui me võrdleme näiteks *rindeväljaandes* avaldatud lahingupilti sellesama fotoga, mis on raamitud, pasparteeritud, seletustest ilma jäetud ja kunstigaleriis eksponeeritud. Samal moel erineb tähendusloome ka *privaatsete* ja *avalikuks vaatamiseks* tehtud fotode erinevate vaatamistingimuste tõttu; või kui näiteks seni *salastatud* fotod satuvad ühtäkki laiema publiku ette.

Kui säärestes kommunikatsiooni muutuvates olukordades pole iseenesest midagi probleemset, siis kontekstide peaaegu *määramatu rohkuse* loob tõlgenduslike olukordi, kus neid valitakse erakordselt vabalt, tihti isegi üsna arbitraarselt — *suaaliselt*. Seetõttu on mõistetav ka Mieke Bal'i ja Norman Bryson'i mõttekäik, kus kurdetakse “konteksti” mõiste enese ebamäärasuse üle: “Probleem peitub “konteksti” mõistes eneses. Just nimelt põhjusel, et selle sõna tüveks on “tekst” ja et prefiks on pandud teda tekstist eristama — näib “kontekst” olevat mugavalt väljaspool vajadust teda määratleda. Ometi on see illusoorne. Nagu on näidanud Jonathan Culler, “konteksti” mõiste tihti pigem ahistab kui rikastab diskussioone, sest vastandustes mingi akti ja selle konteksti vahel omistatakse kontekstile tähenduste andmise võime. Me teame aga, et see ei ole niisama lihtne: kontekst pole “ette antud”, vaid produtseeritud; ja see, mis kuulub konteksti, on määratud tõlgenduslike strateegiatega; kontekstid vajavad sündmustega võrdväärselt mõtestamist ja nende tähendus on omakorda determineeritud sündmustega. Teisisõnu on kontekst samuti “tekst”, mis koosneb interpreteerimist vajavatest märkidest. See, mida me võtame teadmisenähtena, on tõlgenduslike valikute produkt. Kunstiajaloolane osaleb alati oma konstruktsioonides .. Nõnda soovib Culler rääkida mitte kontekstist, vaid “raamimisest”: .. kuidas on (raamitud) erinevad diskursiivsed praktikad, institutsionaalsete struktuuride väärtussüsteemid ja semiootilised mehhanismid konstitueerinud märgid?” (Bal and Bryson 1998 242–256)



Ajakirjas “Just” avaldatud “kõmulised” fotod tuntud inimeste salasuhetest.

## 5. Rekontekstualiseeringud

Ilmselt peaksime me siinkohal Baetensi kontekstide loetelu täiendama ka *rekontekstualiseeringute* fenomeniga. Kui puht *ajalooliselt* olid säärased toimingud varem *erandlikud*, siis postmodernses sotsiokultuurilises ruumis on rekontekstualiseerimine pigem *reeglipärane* kui harvaesinev nähtus. Eriti märgatav on fotode säärane liikumine ühest kontekstist teise *diskursiivsete* vahetuste näol, kus algselt ühes diskursuses kindlatel eesmärkidel loodud fotosid “võtavad üle” ja kasutavad *teised* diskursused. Hea näide võiks siinkohal olla *reklaamitööstus*, mis tänapäeval kasutab tihti *žurnalistikas* emblemaatiliseks muutunud fotosid alates sõjafotodega varasemas ajaloos ja lõpetades skandaale põhjustanud piltidega lähiminevikus. Samasugused näited võiksid olla veinipudelite sildid kunsti- ja fotoklassika tähtteostega jne, jne.



Kunagiste revolutsiooniliste isikute portreid kasutatakse tihti taas teistsugustes kontekstides. Lenini ja Che’ga reklaamsärgid müügil Tampere Lenini-muuseumis.

Tuntud Briti sõjareporter *Don McCullin*, kelle *humanistlike militaar- ja majanduspaljastuste* vastu hakkas huvi tundma reklaamitööstus, on kirjeldanud oma hämmingut nõnda: “*Ootamatult leidsin ma oma kõige küpsemad tööd nende käest, keda pidasin vaenlaseks ja kes oli mind žurnalistikast välja tõuganud — reklaamijate käest. See mäng oli minu jaoks vapustav. Ma teenisin nüüd ühe päevaga rohkem kui nädalaid lahinguväljadel “Sunday Times’i” teenistuses olles. Mind vajati selles sfääris, samal ajal kui reaalsus põgenes ajakirjandusest reklaamitööstusesse. Seal nimetati seda “pseudorealismiks”. Viimane on teatav pinnapealne stiil, millel pole sisu. Reklaamitöösturid*

nõuavad “realismi või nostalgia puudutust” samamoodi kui postmodernistlikul arhitektuuril, kus imiteeritakse klassikalise portikuse hõngu.” (Stathatos 1995 ibid.) Kuid sarnaseid rekontekstualiseeringuid võib kohata ka *kunsti* sfääris — alates Andy Warholi “kunstivabriku” ideest on kunstis levinud nüüd juba igapäevane *aproprieerimise* strateegia: “võõraste” fotode massiline kasutamine. Säärane lähenemine ulatub nn visuaal-arheoloogiliste leidude esitamisest *teosena* kuni leitud, varastatud, reprodutseeritud jne fotode *komponentse* kasutamiseni uutes kunstilistes sünteesides. Just sellistest juhtumitest viib üsna otsene seos meid ka *intertekstuaalsuse* problemaatika juurde fotograafias.

### 7.2.4 Fotode hindamine ja väärtustamine

Fotode väärtustamisel ja neile hinnangute andmisel sõltuvad järeldused suuresti *representatsiooni kriteeriumidest*, mis on enamjaolt *diskursiivse* iseloomuga. Kui näiteks *identifikatsiooni* või *verifikatsiooni* tarbeks tehtud fotode puhul on sääraseks kriteeriumiks ennekõike kujutise *väline sarnasus* objektidega, siis omakorda spordifotodel on keskse tähendusega nn õige ajahetke fikseerimine.

Ja kui *arhitektuurifotograafias* hinnatakse *moonutustevaba* kujutist, siis *kunstina* tehtud fotodel seostatakse optilisi, tonaalseid jmt “moondeid” tihti *isikupärasuse* ja *stiiliga*. Fotograafia mälu-, *kommunikatsiooni*-, *teadmiste*-, *võimu*- jmt funktsioonidega seonduvates praktikates määrab piltide väärtuse nende suutlikkus *salvestada*, *informeerida*, *tõestada*, olla *heuristiline* või *imagoloogiliselt soodne* jmt. Arvukad fotosid kasutavad (elu)valdkonnad esitavad piltide väärtustamisel neile *oma eripäraseid* nõudeid, mis on ennekõike seotud fotodelt loodetava *informatsiooni eri aspektidega*. Tihti on oluline juba *kujutatu ise*. Haruldased või eksootilised *objektid* (nt lumeinimene, salastatud lennumasin vmt), erakordsed või dramaatilised *sündmused* (kuulist tabatud sõdur, enesekontrolli kaotanud avaliku elu tegelane, genotsiidiaktid jne), on tihti olulised ja väärtuslikud n-ö “iseenesest” ja nende *kujutamise viis* võib taanduda vaid fikseerivaks *salvestamiseks*.





Zinedine Zidane kuulub pealööks Marco Materazzi'le MM-kohtumise finaalis ("La Gazzetta dello Sport" 12.09.2006).

Teine olukord, kus piltide *teostusele* selgesti järeleandmisi tehakse, on seotud *kunsti* valdkonnaga — tuntud, *legendaarsete* autorite piltidele tehakse hinnalandusi kuni selleni välja, et fotode väärtustamiseks piisab vaid autori *nimest* endast. Ent hindamine/väärtustamine võib olla seotud ka *kujutise* (fotograafiliste) omadustega. Detailirohkus, teravus, sarnasus, iseloomulikkus jmt võivad olla fotokujutise need *väärtused*, mida sel puhul esmaolulisena hinnatakse. Nii näiteks võib aerofotol olla oluline võimalikult paljude detailide kujutamine ja nõnda on identifitseerimise tarbeks kasutatavad pildid väärtuslikud vaid juhul, kui nad kujutatuga võimalikult rohkem sarnanevad. Siit peaks olulisena järelduma asjaolu, et fotokujutise *tõesus* on paradoksaalselt just piltide *väärtuseline* omadus — ja see seisneb ennekõike *vastavuses* representatsiooni kriteeriumidele. Kui *tarbefotograafias* kehtivad loogiliselt *tarbeväärtused*, siis *väljenduse* valdkondades ennekõike *kultusväärtused*,<sup>34</sup> mida on tunduvalt raskem defineerida. Kunstis avaldub ka *tõlgendaja (kriitiku) subjektiivsus* enim just selles tõlgendusstaadiumis. Et "kunstiväärtused" on selgesti hulga *atributsioonide* tagajärg — mis omakorda sõltuvad konkreetse ajastu majandusreaalsusest ja *mentaliteetidest* —, siis on selge, et säärased ei iseloomusta mitte fotosid, vaid *suhet* nendesse.



Kaljo-Olev Veskimägi. Foto küüditamisest autori kodus 1945.aastal.

<sup>34</sup> Selline väärtuste liigendus pärineb muidugi Walter Benjaminilt — P.L.

## 7.2.5 Fotode teoreetiline mõtestamine

Kasutades fotode tõlgendamisel mõistet “teooria”, tuleb teha üksjagu mõõndusi. Esiteks peaksime siinkohal *teooriaid* humanitaarteadustele tüüpilisena mõistma kui läbivalt *kooskõlalisi interpretatsioone*, mitte enam. Teiseks pole ilmselt üleliigne meelde tuletada, et pole olemas *kogu* fotograafiat haaravat ja kõiki selle valdkonna probleeme käsitleda suutvat *teooriat* (ainsuses), vaid fotograafia ja fotode üle saab teoretiseerida *paljudel* eri viisidel, kasutades eri meetodikaid või *koolkondlikke* tõlgenduslikke eelistusi. Siinkohal on otstarbekas jätta teooriate kategooriast välja fotoanalüüsi *insener-tehnilised* valdkonnad, nagu *fotogramm-meetria*, *triangulatsiooni-*, *perspektiivi-* jmt *analüüsid* ning keskenduda fotode *humanitaaria*-valdkonnas levinud tõlgendusmeetodite kehtivuspiiride küsimusele. Et uurimuse *meetoditele* pühendatud osades oleme neid juba ülevaatlikult tutvustanud, siis vaadeldgem siinkohal *põhjusi*, miks ja millal üht või teist meetodikat kasutatakse. Jättes kõrvale juba puhtajaloolised, *formalistlikud*, *religioossed* jmt tõlgendusviisid, konstateerigem, et kõige enam kasutatavateks meetodikateks on kujunenud *tehnikafilosoofia*, *fenomenoloogia*, *(visuaal)semiootika*, *psühhoanalüüs*, *(visuaal)antropoloogia* ja *(visuaal)sotsioloogia*, *politoloogia* ja *esteetika*.

Selliseid fotode tõlgendamiseks kasutatavaid meetodite gruppe vaatlen nüüd üksikhaaval uurimuse järgnevates osades. Neid meetodeid on enne mono- või interdistsiplinaarset kasutamist vaja hinnata mitmeti. *Millist osa* meie uurimisobjektist nad katavad, kuidas iga säärane meetod piiritleb ja defineerib uurimisobjekti “fotograafia” ning millisena laseb ta seda paista? Kuidas iga meetodika uurimisobjekti *moonutab*, kuidas seda märgata ja sellega arvestada? Milliseid tõlgenduse *operatsioone* eri meetodid eelistavad või represseerivad ja mis sellega järelduste tegemise faasis õieti kaasneb? Kuidas positsioneerub *uurija* oma uurimisobjektide suhtes, kui ta kasutab ühte või teist meetodikat — ja kuidas erineb uurija *mõju* objektidele meetodilisi valikuid tehes? Ja kas loetletud käsitlusviiside hulgas eksisteerib mõni säärane, mille raames oleks võimalik teiste meetodite *ühendamine* või siis vähemalt teiste käsitlusviiside produtseeritud andmete olemuslik *arvestamine*?

## 8. FOTODE TÕLGENDAMISE METOODIKATEST

### 8.1 Tehnikafilosoofia

*Teadus võimaldab meil välise maailma ümber struktureerida, kunst aga lubab seda maailma interpreteerida.*

*Jaques Ellul*

Iseloomustades tehnoloogia seoseid kunstiga, hoidub prantsuse teadusfilosoof Jacques Ellul praegusele üldiselt eufoorilisele hoiakule vaatamata siiski lihtsate otseseoste nägemisest nende valdkondade vahel. (Ellul 2001: 26–37). Nagu ikka, on ka selles probleemipüstituses mindud ajalooliselt tagasi — “viimase instantsi tõe” järele antiikfilosoofide kirjutiste juurde — ja avastatud näiteks, et *techne* on seotud nii kunsti kui hilisema tehnika/ tehnoloogiaga (Pöder 2002: 10jj). Küllap on see tõdemus nagu ka kogu modernismiperioodi ilmselge tehnikakesksus loonud teatavad eeltingimused kunstiajaloolaste hulgas levinud tehnoloogilise determinismi lembesusele — tagajärjeks üksüheste otseseoste otsimine loodusteaduslike avastuste, insenerlike leiutiste ja kunsti muutumise vahel. Nii pannakse omavahel galambuurselt, kuid küsitavalt paari tuumafüüsikud ja Kandinsky, Einstein ja Picasso, Maxwell ja Monet, Sigmund Freud ja Max Ernst... Kohati on tulemused niivõrd spekulatiivsed, et tekib vajadus teaduse, tehnika ning pildilise kujutamise vastasmõtjude pisutki nüansseerituma käsitluse järele.

Esiteks, rangelt võttes on teatava tehnikaga seotud igasugune kujutamine, kuivõrd moodus (oskus) just tehnika aluseks ongi. ükskõik, kas me eristame manugraafilisi kujutamisi viise *pittura automata*’st, inimkæe otsesest pildipuudutust katiku klõpsatusest või mitte, peame ometi kõigil neil juhtudel leppima sellega, et igasugune kujutamine toetub tehnikatele. Varjutamine, kontureerimine, laseerimine on tehnikad nagu ka teleobjektiiv, rakurss, selektiivne fookus või liikuva kujutise sümboolne “külmutamine” katiku abil.

Tundub, et kunsti tehniiseerumise probleemipüstitus võtab hoopis teistsuguse ilme siis, kui me esmalt tõdeme valdkondade olulisemaid eripärasid ja püüame alles seejärel kaardistada nende omavahelisi mõjutusi. Mõistagi moodustavad tehnoloogiad (juba pikemat aega) nõnda domineeriva osa ühiskonna elukeskkonnast, et tekivad kahtlused isegi selles osas, kas kunsti, mida tehakse praegu, ja kunsti, mida tehti, ütleme 300 aastat tagasi, üldse saabki ühise nimetaja alla viia? Veelgi enam — kas pole mitte kõikjale tunginud tehnoloogiad tundmatuseni altereerinud nii kunsti tegemist, majandamist, formaate, tehnikaid, levitamist, hindamist ja retseptiooni selle määrani, et tekib küsimus valdkonna identiteedist üldse? Nõustudes kohati Ellul’iga, tundub ka mulle, et “kunst ei saa teadust mitte otse “järele teha”, vaid reageerida sellele kaudselt selle üldise vaimuse ja maailmapildi kaudu, mille teadus on graduuaalselt ühiskonnas kehtestanud”. (Ellul *ibid.*: 2) Muidugi võib kunst ka teadust või tehnoloogiat

eitada ja vihata, ent sellega ta vaid kinnitab nende olemasolu ja olulisust. Pigem läheb kunst tehnoloogiat kasutades "... üle mängulisse modaalsusesse, mis kompenseerib tehnoloogilise sissetungi fataalsuse" (Ibid.: 11).

## 8.2 Fotograafia fenomenoloogist

Kunsti või laiemalt visuaalkultuuri tehnoloogilise rõhuasetusega uurimisel on saanud tavaks, et humanitaarvaldkondade teadlased huvituvad sellest ennekõike fenomenoloogilises ja sotsiaalajaloolises võtmes. (Sturken and Cartwright 2001 134 ff). Osalt võib seda seletada fenomenoloogia üldise populaarsusega, kuid küllap ka tõdemusega, et humanitaare ei saagi põhimõtteliselt huvitada mitte niivõrd tehnika/tehnoloogia ise, kui just need muutused, mida tehnoloogiad/meediad enesega ühiskondlikus mentaliteedis paratamatult kaasa toovad. Nii huvitab meid fenomenoloogilisi sihte silmas pidades ennekõike see, millena inimesed fotograafiat, kino või televisiooni tajuvad. Üks varasemaid selliseid fotograafia soodumuste süstematiseerimise katseid kuulub Siegfried Kracauerile ("Theory of Film", 1960), kes leiab, et loomuldas püüdleb fotograafia 1) mitteinstseneeritud tegelikkusele; et see rõhutab omakorda 2) juhuslikkuse elementi ja 3) lõpetamatuse aistingut, luues lõpuks 4) tähendusliku määramatuse tunde.

Oma "siitnurgast ja sealtnurgast keskpõrandale kokku" kirjutatud raamatus "Practices of Looking" (2001) üritavad Marita Sturken ja Lisa Cartwright loetleda foto(pilti)dele tunnuslikke fenomenoloogilisi omadusi: fotod olevat paberist objektid, mida saab hoida käes või vaadata raamatust ja mis on staatilised. (Sturken and Cartwright ibid. 135–136). Lisatud on veel pisut teavet ühiskondlike vajaduste kohta, mis tingisid ajalooliselt fotograafia ja filmi tehnoloogiate väljatöötamise; lühike loetelu foto ja kino sarnastest/erinevatest omadustest (näit. liikumise uudne kujutamine) ja nõnda säärane populistlik "fenomenoloogia" end ammendabki just seal, kust peaks põhjalikum analüüs tegelikult alles algama. Seda enam, et fotograafia on näilisele (fenomenoloogilisele) lihtsusele vaatamata küllalt keeruline objekt. Põhjalikum foto fenomenoloogia haarab suurt hulka komponente. Eraldi saame rääkida fotograafiast tervikliku praktikana. Ja kaamerast. Pildistamise aktist. Fotodest, nende vaatamisest, levitamisest ja kasutamisest kuni selleni välja, kuidas fotode abil ehitatakse mentaliteete ning maailmavaadet. Täiendades fenomenoloogilist käsitlust semiootilisega, tulevad selgemini esile ka need põhilised koodid, mida seoses fotograafiaga märkamatu kasutame. Et praegu üritame püsida fotograafia tehnoloogilise komponendi piires, siis vaatlengi esialgu vaid neid koode, mis tulenevad otsesemalt "tehnoloogilisest süngist".

### 8.2.1 “Fotograafilisus” kui omadus teiste kunstiliikide peeglis

Seda, et mingi pilt nimelt fotograafiline on, tunneme kõige paremini siis, kui kasutame “fotograafilisust” omadusena. Üsna ilmekalt saab kujutise ülesvõtte-line iseloom nähtavaks kunstiteostes, mis on tehtud teistes tehnikates, ennekõike maalis (hüperrealism) ja filmis (fotofilmid, fotode ülefilmimine, stoppkadriid jmt).

Nii näiteks tulevad fotorealistlikel maalidel eriti reljeefselt nähtavale “ülesvõtte” instrumentaalsed jäljed: näiteks kadreerimine, mis objekte lõikab, optika (silmast erinevale) selektiivsele fokuseeringule viitav kujutise valikuline teravus ja spetsiifiline “laialimääritus”, fotomaterjali looristus jmt. Sellele lisandub ka tehnoloogiasse otseselt mitte puutuv motiivide triviaalsus või modellide spetsiifiline kaamerakäitumine, mis on seotud nende “kohandamisega” fotograafilise pildi jaoks jne. Kohati visualiseerib fotorealistlik maal ka selle, mida me fotodel tavaliselt ei näe: negatiivmaterjali perforatsiooni, kriimustusi ja koosnemist duublistest. Või paljastab (ebatäiuslikud) viisid fotomaterjalide värviülekandes ja kaamerakatiku juhuslikuvõitu suhted protsessidega, mille kaamera õige levinult vormistab “õige hetke mahamagamiseks” — situatsioonide geometriaks, milles puudub kokkulepitud fotogeenilisus.

Filmis omakorda jälgitakse fotograafi veidrat, kuid spetsiifilist ja atraktiivselt andunud käitumist, mis kaasneb pildistamise protsessiga (Michelangelo Antonioni “Blow-Up” (1966) või Alfred Hitchcocki “Rear Window” (1954) ja mida me samuti fotol enesel kogeda ei saa. Ja loomulikult saavad fotograafia käsitlemisega filmimeediumis nähtavaks selle suhted ajaga: fotode omadus aega segmenteerida, lahterdada, tihendada jne, mida me tajume nostalgiliselt teatava tardumusena, romantilise võimena aega peatada jne. Parimates näidetes nagu Chris Markeri “La Jetee” (1962) jt. joonistub omakorda ilmekalt välja fotopildi tähenduspiiride avatus: jääb mulje, et fotode tähendusväli on nii avatud, sedavõrd ootel, et kõneakti või teksti abil saab neile anda vaata et suvalisi soovitud tähendusi. Võib-olla pole siinkohal juhuslik seigakene, et nende filmide loomisaastad korreleeruvad märkimisväärselt Roland Barthes’i mõjukate esseede “Fotograafiline sõnum” (1961) ja “Pildiretoorika” (1964) avaldamisega? ühte kujutamiseviisi “paljastavate” võtete galeriid teistes kunstiliikides saaks muidugi täiendada ka näidetega muusikast või kirjandusest — Eesti kontekstis nt muusikarühmituse Raki lauluke “Diversant” (1960. aastad) või Hando Runneli essee “Kahtlemine fotokunstis” (1988) — ja sel juhul täieneksid meie ettekujutused fotograafia fenomenoloogiast mõnevõrra ka selle tegevuse defineerimisega sotsiaalsest asendist lähtuvalt. Ometi kujuneks fotograafiast nõnda ahvatlustele vaatamata üsnagi kaootiline üldpilt, mida saab leevendada vaid süsteemsem käsitlus.

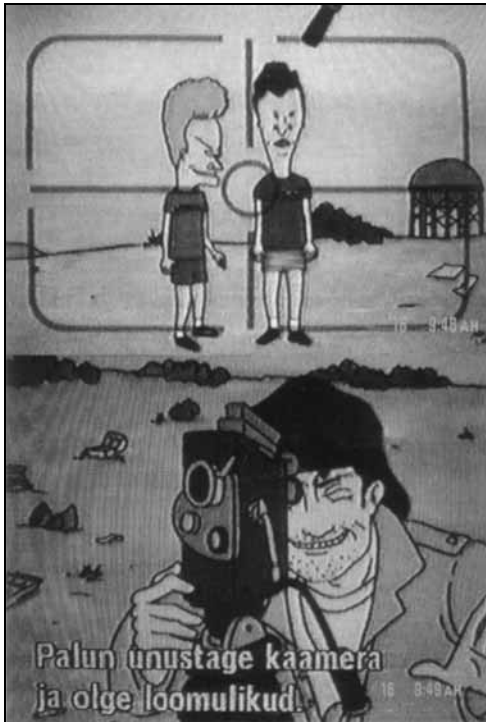
## 8.2.2 Henri Van Lieri fotofenomenoloogiline süstemaatika

Ilmselt pole juhuslik, et puht ajalooliselt langevad fotograafia süsteemse käsitlemise otsingud 1970.–1980. aastatesse, aega, mil modernistlik eufooria fotograafia kui uue vahendi ümber hakkas lahtuma ja mil meediumi üksikutest komponentidest oli 1960. aastatel üsnagi aktiivselt kirjutatud. Paradoksaalselt märgatakse aga toonastes fotouurimustes tagantjärele vaid Briti liini, mis kogunes London Central Polytechi jm akadeemiliste asutuste ümber (V. Burgin, J. Berger, J. Spence, J. Tagg), ja Ameerika oma (D. Crimp, J. Snyder, A. Sekula, A. Solomon-Godeau jt), mis tegelesid uusmarksistliku “New Left’i” kombe kohaselt analüüsides, mis indikeerisid foto tähenduste sünnile vaid tema kasutamise läbi ja näitasid meie teadvuse konstitueerimist fotode kaudu. (Seppänen 2001). Põhimõtteliselt loobus nii üks kui ka teine liin koos fotograafia instrumentaliseeritud vaatlemisega ontoloogia/fenomenoloogia käsitlemisest, koos sellega pöörati väga vähe tähelepanu prantsuskeelse visuaalsemiootika saavutustele, mis pärast Roland Barthes’i legendaarseid 1960. aastate kirjutisi alles hakkasid süsteemsemat kuju võtma.

Et fotograafia analüüsist semiootika vahenditega teen pikemalt juttu edaspidi, siis praegu toon markantse näitena vaid Algirdas Greimase õpilase Rene Lindekensi spetsialiseeritud ja mahuka, ligi 300-leheküljelise töö “Elements pour une Semiotique de la Photographie” (Lindekens 1971), mida saatis rahvusvaheliselt kultuuriuringute rõhuasetuse muutuste tõttu haudvaikus. Samasuguses vastukajadeta “monoloogi” olukorras ilmus ka 1980. aastate alguses veel mitmeid ja tänaseni kõige süstemaatilisemaid fotograafia käsitlusi. Neist väärrib fenomenoloogilisest seisukohast tähelepanu kaks: Henri Van Lieri “Philosophie de la Photographie”(1983) ja Vilèm Flusseri juba varem muudes seostes mainitud raamat “Towards a Philosophy of Photography” (1984).

Henri Van Lier kasutab fotograafia struktureerimisel jälgede (“L’Empreinte”) ja indikaatori (“indices”) mõistet. Tema süstemaatilise raamatu järgi on fotol alati tuvastatavad järgmised tehnoloogilis-fenomenoloogilised jäljed (“l’empreinte”).

1. Esmalt on kujutis analoogfotograafias oma füüsiliselt loomuselt footonite jälg (ja mitte niivõrd objektide oma, sest otsene füüsiline kontakt objektikujutiseks saava materjali vahel reeglina puudub). 2. Objektiivi kasutamine annab alust kõnelda distantse jälgest pildistaja-pildistatava vahel. 3. Et selline pilt on väljalõikelise valiku produkt, siis saame rääkida kaadri jälgest. 4. Van Lieri isomorfia printsiip tähendab omakorda seda, et fotograafiline kujutis (pilt) võimaldab rekonstrueerida füüsilise maailma omadusi, mida ta kujutab. See on muide leidnud veenvat kinnitust fotogramm-meetrias jm fotode põhjal mõõtmise teostavas praktikas. 5. Käsitledes foto (erilisi?) suhteid ajaga, postuleerib Van Lier, et fotol on tegu füüsilise ajaga, mitte aga kogetud ajaga. 6. Kuna nähtav pilt on *de facto* negatiivi negatiiv, siis on põhjust eritleda ka negatiiv-positiiv ülekande märke. 7. Kuigi hõbedasoolade valgustundlikkusel põhinevat fotograafiat peetakse analoogiks, võib tahtmise korral seda pidada ka digitaalseks,



Kaamera olemasolust tulenevad koodid (“Beavis ja Butthead”).

sest kujutis koosneb tumenenud ja valguse poolt mõjutamata osakestest. Ja lõpuks märkab Van Lier ka seda, et pilt objektist sisaldab vähem informatsiooni kui objekt ise.

Nii entsüklopeediline Van Lier kui Rene Lindekens lähtuvad fotode defineerimisel transmissiooni ja transformatsiooni (Lindekens ibid. 86ff); või transfiguratsiooni (Van Lier ibid. 60–61) mõistest, mis lubaks seega fotograafiat huvitavalt käsitleda tõlketooria valguses. üksikasjadesse laskumata võib öelda, et ka kõige täpsem, nn tehniline pilt pole igal juhul enam kui nähtava (või visualiseeritava) maailma omalaadne mudel. Jättes siinkohal kritiseerimata Van Lier'i jt (omaaegsed) seisukohad, püüan luua pisut teistsuguse, loodetavasti adekvaatsema tehnoloogiliste indikaatorite ja koodide süsteemi.

### 8.2.3 Masinpildid ja tehnikast tulenevad visuaalkoodid

#### 1. Fotokaamera olemasolust tulenevad koodid

Fotografeerimise protsess kutsub esile nii fotograafi kui pildistatava spetsiifilise kaamerakäitumise, mida iseloomustab kontroll kehakeele ja miimika üle. Ühiskonnas valitseb terve rida ettekujutusi fotogeenilisusest ja sellele vastavatest ilmetest. Et kogu niisugust koreograafiat dikteerib (vaikimisi) teadmine, et pildile sattumine võrdub avalikkuse ette sattumisega, siis on just need koodid kõige indikatiivsemad ühiskonnas valitsevate eetiliste/ esteetiliste jmt arusaamade kohta. Teiselt poolt võib kedagi pildistada vastu tema tahtmist — sellelgi juhul vallandub spetsiifiline käitumine: näo või kaamera katmine kätega, agressiivsus fotograafi suhtes, filmi konfiskeerimine jpm. Huvitaval kombel on need märgid ühiskonna suhtes veelgi kõnekamad.

#### 2. Optikast tulenevad koodid

Fotograafia algaastatest peale sai nähtavaks see, et optika käitumine valguses, aga ka ruumi kujutamisel erineb märgatavalt inimese silma omast. Nii jättis

vastuvalguse teele jääv optiline süsteem kujutisele igast oma komponentsest läätsest (tehniliselt) soovimatu jälje; nõnda oli fotomaterjalide juures pikka aega probleemiks kontravalgusega kaasnev nn valgustara. Ent ka optika fookuskaugusest tuleneb rida koode, mis seonduvad nii pildinurga- kui kujutise perspektiiviga. Ja oma paratamatu jälje jätab kujutisele ka iga objektiivi iseloom värvuste ülekandmisel. Lõpuks iseloomustab optikat muidugi üks tema põhiomadustest — lahutusvõime, mis suuresti määrab ära selle, kui palju informatsiooni (ja müra) füüsiliste objektide maailmast õieti kujutisele üle kantakse.



Optikast tulenevad koodid (Kurt Bucwald).

### **3. Aja fraasid ja liikumise faasid ehk katikust tulenevad koodid**

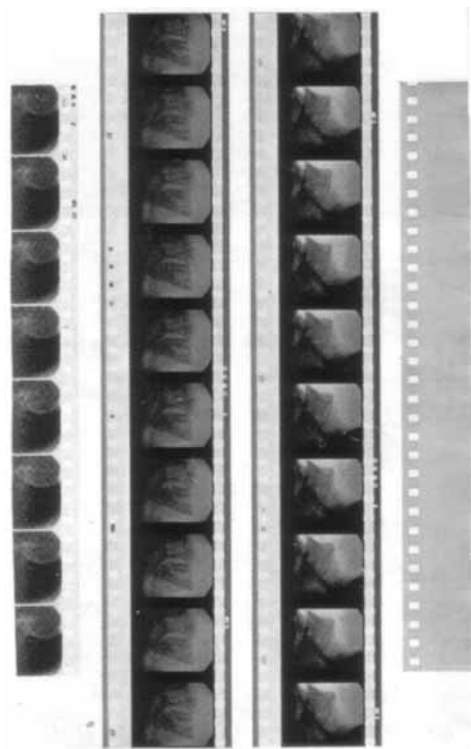
Seoses kaameraga kujunes ajalooliselt eriti uuenduslikuks võtteks just kiiresti liikuvate objektide salvestamine mehhaanilise katiku abil, kus nähtava maailma dünaamilisem osa end mööda valgustundlikku pildipinda kõige ootamatumates vormides “laiali mäaris”. Ilmselt võib öelda, et fotograafia kui kujutamistehnoloogia kõige uuenduslikumaks jooneks oli pildi ja aja suhte kardinaalne muutmine: fotoaparaadi katik ja kinokaamera optiraator kujunesid sõna otseses mõttes ajamasinateks. Nii nõudis juba Dziga Vertov 1920. aastatel kaasaegselt kinematograafialt e kinosilmamiselt liikumise korrastamist: “Kinosilmamine on kunst, mis korrastab esemete paratamatuid liikumisi ruumis ja mis kunstipärase terviku rütmist lähtudes kooskõlastub iga eseme materjali omaduste ning sisemise rütmiga. Materjaliks — kineetilise kunsti elementideks — on intervallid (üleminekud ühelt liikumiselt teisele) ega üldsegi liikumised ise. Just nemad (intervallid) annavadki tegelikkusele kineetilise lahenduse. Liikumise korrastamine on tema elementide, st intervallide korrastamine fraasideks...



Teos ehitatakse fraasidest niisamuti nagu fraas liikumisintervallidest.”(Vertov (1923) 1983: 12). Ka modernistlikus fotograafias on pildilise kujutamise seosed ajaga erakordselt huvitavad, sest inseneridele kujunes omaette võistlusväljaks kiiresti töötavate katikute leiutamine (sektor- ja lamellkatikud: Ottomar Anschütz jpt). Säärased seadeldised võimaldasid pildi abil tungida ajaliste protsesside “mikrofüüsikasse” ja segmenteerida protsesse liikumisfaasideks. Jättes siinkohal tagaplaanile nende peenmehaaniliste leiutiste teaduslik-empiiirilised tähendused, nentigem, et spetsiifiliselt kaamerakunstilises väljenduslikus arsenalis oli just pildi suhe ajaga see, mis tõrjus varasema valguskesksuse fotograafia mõtestamisest kõrvale.<sup>35</sup> Mingis mõttes oleks otstarbekas sellesse koodirühma arvata ka kaamera liikumisest tulenevad indikaatorid.

#### 4. Fotomaterjali omadustest tulenevad koodid

Lihntne on märgata, et fotograafilise meediumi läbipaistvuse illusioonile vaatamata, tuleb materjali füüsiline kohalolek ilmsiks tehniliste kahjustuste, s.o



Kujutise orienteeritusest tulenevad koodid.

ilmsiks tehniliste kahjustuste, s.o kriimude, tolmu jmt. tõttu. Sellele lisandub ka valgustundlikumate filmide teraline struktuur ja emulsiooni sensibiliseering, mis määrab ära materjalide spektraalse tundlikkuse. Ja hoopiski ei saa unustada rullfilmi-fotograafia (omaaegset) innovaatilist kaasa-vara — duublite ja variantide tegemise võimalust (ja sellega seoses ka üksiku kaadri/pildi “devalveerimist”), mis muutis kiiresti arusaama kaadri unikaalsusest duublite/variantide kasuks ja vallandas arvamuse fotograafiast kui arulagedast plöksutamisest. Vähe sellest, samadel põhjustel muutusid ka tõekspidamised pooside/miimika ilmekuse kui fotogeenilisuse osas üldse. Kui seni defineeris ilmekust maalimeedium oma ajaküllusliku staatilisusega, siis nüüd muutus kaamera jaoks mängitud kehakeel (varasemaga võrreldes) fragmentaarseks ja”juhuslikuks”,

<sup>35</sup> Vrdl. näiteks fotograafide-kunstnike manifeste: Man Ray’ “The Age of Light” (1934) ja Henri Cartier-Bresson’i “Eessõna “otsustava hetke” teooriale” (1952). Mõl. vt. Phillips 1989.

reflekteerides ilmekalt hoopis seda kestust, mis pildi tegemiseks kulus. Et piltide produtseerimisel muutusid samal perioodil ka tiraažid, tuleb ka negatiiviposiitvi põhimõtet fotograafias (e. fotopilt on olemuselt “negatiivi negatiiv”) vaadelda just selles koodiderühmas.

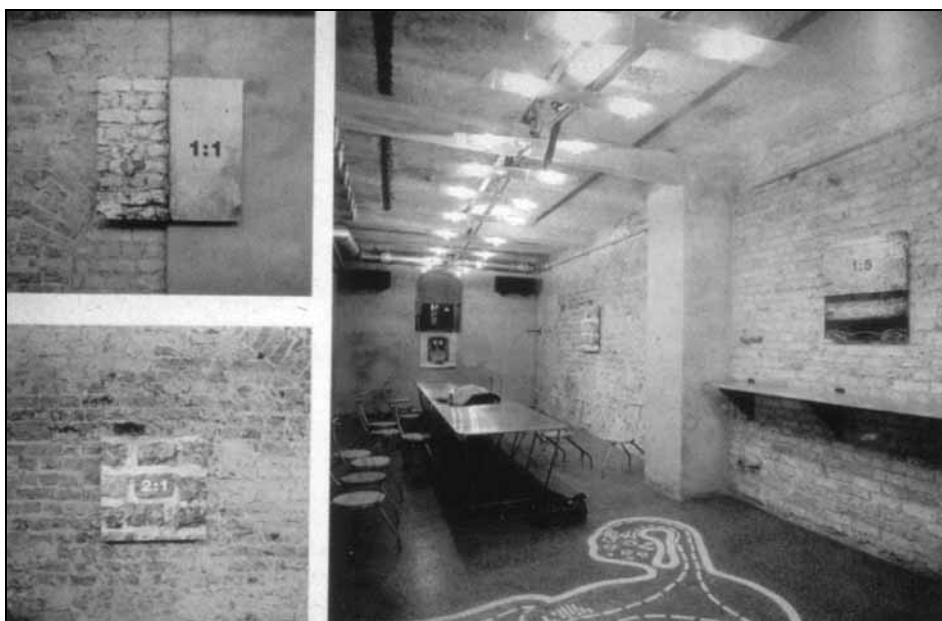
Kuigi paljud sääraseid juhtumid vallandasid ortoskoopilisele täiuslikkusele ja normeeritud kujutamisele häälestatud pildimasinate tootjates muidugi paanika: insenertehnilises diskursuses tunnistati loetletud nähtused, sõltuvalt kultuurist, kas hälveteks, vigadeks, ebatäiuseks või praagiks, mida tuli kiiremas korras korrigeerida. Ent kuna säärane riistvara täiustamine ka omajagu aega võttis, lülitas ühiskond “ooteaja” jooksul enamiku sääraseid ja muidki “hälbeid” oma tehnoloogiliste piltide lugemiseks mõeldud koodide registrisse.

### **5. Kujutise orienteeritusest tulenevad koodid**

Eespool öeldule tuleb lisada veel üks oluline pildistamise/vaatamise eripära: pildi ruumiline orientatsioon selle tegemisel vs. vaatamisel. Kuna sageli pildistatakse ülalt alla või alt üles (ka eri nurga alt), näiteks reprobe, arheoloogiliste, kriminalistiliste fotode jms tegemisel, siis on kaamera võtteväli pildistamisel orienteeritud lausa perpendikulaarselt maaga või taevaga. Kuna piltide vaatamine toimub enamasti nii, et pildipind asub seinal (või raamatus), siis on meil tegemist pildiruumi pöördega kuni 9 kraadi ulatuses, mille tagajärjeks on tugev võõristusefekt.

### **6. Fotokujutise muudest omadustest tulenevad koodid**

Foto kui (enamasti) paberilehe topoloogiliseks omaduseks on ka kujutise ühe- või kahepoolsus. Fotopaberile suurendatud pildi puhul on enamasti tegu ühepoolse pildiga, mille tagakülg on kas tühi või siis kasutatakse seda märkmete ja pilti kontekstualiseerivate andmete kirjutamiseks. Ei tasu unustada lihtsat seika, et trükituna raamatus on leheküljed seevastu kahe poolega. Ent ka fotomaterjali säärane (füüsikaline) omadus nagu läbipaistvus (film, slaid, valguskastid jms), avaldab piltide “lugemisel” oma kodeerivat mõju. Kuigi piisava tähelepanelikkuse juures võiks materjaliloolilisi tähenduslikke ressursse ilmselt veelgi leida, tundub siiski, et oleme olulised neist suutnud siinkohal üles lugeda. Olulisem on fikseerida, et koos kaamera ehituslike parameetritega osaleb fotomaterjal veel vähemasti kahesuguste koodide konstitueerimisel.



Kujutise mastaabist tulenevad koodid (Eriks Božis).

### 7. Objekti-kujutise mastaabist lähtuvad koodid

Objekti ja kujutise sarnasuse müüdi harrastajatel tasuks hetkeks mõelda ühe lihtsa küsimuse üle — ja see on küsimus objekti-kujutise mastaabist. Et levinuima 24x36 mm mõõdus kaadripinnale peavad sõna otseses mõttes mahtuma nii putukad kui inimesed; laibad ja hooned, maastikuvormid, aero- ja satelliitfotod, siis on selge, et juba puht dimensiooni tõttu on fotokujutise puhul tegemist geomeetrilis-mastaabilise mudeli ja mitte kuigivõrd koopiaga. Eriti hakkab see silma just ekstreemsemates suurenduse-vähenduse operatsioonides, nii näiteks ollakse sageli pettunud merevaadetes või tähistaeva fotodes — jõutakse enamasti vaid “see-pole-see” tõdemusele.



Fotode kujust tulenevad koodid (Gintautas Trimakas “*Light in my Room*”).

## 8. *Cadre*: Kujutise suurus ja külgede suhtest lähtuvad koodid

### a) Fotode mõõtmete sotsiosemiotilisest taustast

Tööstusajastu kunstid, sealhulgas fotograafia, ja tollased produtseeritud pildid olid seotud ka sellise industriaalse paratamatusega nagu paberitööstus (ja seal kasutusel masinate mõõtmed) ja ettekujutus (tööstus)kunsti esitusformaatidest: nt portfoolio, fotoalbum, ajakiri, foto-*cabinet* jpm. Enamik neist järgis käestvaatamise printsiipi, kuna fotode tarbeline-instrumentaalne iseloom domineeris muu pildiproduktiooni üle mäekõrguselt, siis lähtusid just sellest ka (seisvate) kaamerapiltide normaliseeritud formaadid. Taskus kantavate fetišimõõduliste piltide (*Cartes-de-Visite* 9 x 12 cm) kõrval kujunesid fotode tüüpsuurused huvitaval kombel sarnaseks kantseleidokumentide omadega (US “letter”, A 4, A 5, omaaegsed “kaustad” jmt.). Teiste sõnadega, fotode varajane instrumentaliseerimine tingis ka nende kasutamiseks “mugava standardiseeritud” suuruse, millele veidi hiljem aitasid kaasa ka polügraafiatööstuse formaadid: ajaleht ja pildiajakiri (19.–20. sajandi vahetus), grammofoniplaadid (1903, LP-d: 31x31cm, 1931) jmt. Seega oli enamik fotodest algusest peale mõeldud intiimseks/ tubaseks kasutamiseks ja käestvaatamiseks ega kujutanud endast kunstiväärtust kas või juba ainuüksi oma harilike mõõtmete tõttu. Niisuguses formaadis pildid, tasku-, laua- ja magamistoa suuruses kuvandid, olid lisaks vaadatavad tubase valguse tingimustes, kingitavad, vahetatavad, kolleksioneeritavad karbikestesse/ albumidesse jne, jne.

### b) Fotode kujuga seotud tähendustest

Ilmselt meenub ebahariliku kujuga fotode hulgas esimesena panoraam. Formaati, mille üks mõõde on sedavõrd domineeriv, mõjub radikaalsena siiski rohkem formaalsete kui sisuliste omaduste tõttu. Ajalooliselt tähistab panoraam (kr k *pan* + *horama* — “vaade”) visuaalses maailmas kõikehaaravat ülevaadet, mentaliteediajaloo aga maailma simultaanset nähtavust. Et olemuselt on panoraam enamasti X-telje dominandiga kõikehaarav vaade (vrd tsüklooraamiga meelelahutustööstuses või ringvaatega kinos), siis on loogiline, et selline vaatamisviis kujunes just 19. sajandi natsionalismi lemmikuks ja riikliku representatsiooni lemmikformaadiks. (Linnap 2005d: 39–42) Säärane “rahulik” olukord muutub aga kohe, kui panoraamne pilt on orienteeritud Y-telje dominandiga ehk vertikaalselt. Sotsiosemiotiliselt öeldes seostub pildipinna üldise horisontaalse orienteeritusega (ingl k *landscape*) ennekoike pildi kui tausta kontsept ja vertikaalse suunatusega (ingl k *portrait*) rõhutub pildi kui objekti allusioon. Radikaalseim niisugustest Y-telje dominandiga pildikehanditest ehk “püstine panoraam” kannab ilmselgelt stratigraafilisi konnotatsioone — just sellisel viisil antakse informatsiooni maastiku (silmale varjatud) pinnakihtide, atmosfääri kõrgemate ja taas silmavaatele haaramatute kihtide kohta jne, jne. Ja muidugi on nende radikaalsete näidete kõrval tuttav ehk seegi, et ruudukujulisel pildil (fotograafias legendaarne 6 x 6 cm; nn keskformaati) on tänu küljeelastuse puudumisele erilise tähelepanu all pildiruumi sügavusmõõde. Hoopis

iselaadne olukord tekib veel siis, kui kandilise, tahvikujulise *leksis*'e asemel on kasutatud nt ümarformaati ehk *tondo*'t.



Duublite olemasolust lähtuvad koodid. (Valts Kleins).

c) Pildi pinna iseloomust tulenevad koodid

Fotopaberite pind, näiteks matt, faktuurne, läikiv jne on mõeldud foto kui füüsilise, pildi kui eseme teatavaks rõhutamiseks. Teatavate fotode nimetamine klantspiltideks tuleneb muu hulgas ka piltide füüsilistest omadustest; tähistades saksa keeles säravust, helkivust ja läiget, viitab see omadus ennekõike just pinnalisusele. Peale selle on *glanz* seotud veel ereda päikesevalgusega, mis omakorda iseloomustab hästi vaatefotode valgusrežiid. (Linnap 2003b: 80–90).



Kadreerimisest tulenevad koodid.

d) koodid, mis lähtuvad kaadri lõikamisest/ piiramisest raamiga

Fotodega seoses meenub esmalt vist (ajalooline) siksakiline lõikeäär, millest on pikkamisi saanud albumifoto kaubamärk. Kuna olemuselt on kaader raam/ endassesuletud piir, siis on sellega seoses ilmselt huvitav mainida prantsuse teoreetiku Philippe Dubois' (Dubois 1983) töid. Dubois eristab otsustavalt maali ja kaamerapilti: kui maali puhul moodustatakse raami sisu (e pilt) järjestikuste täienduste abil etteantud pildiväljal, siis kadreerimisel fotokaameraga tõstetakse osa reaalsusest lihtsalt pildiks välja. Mõnel määral kinnitavad niisuguse teatava "juhusliku" kadreeringuga kaamerapiltide mõju just maalijate tööd, millest tuntuim on Edgar Degas' loome, kus maalid ja joonistused lõikavad objekte justnagu kaamera kaadriservaga.<sup>36</sup>

Dubois' arvates kaasneb sellise *cadre* lõikefenomeniga automaatselt ka kaadrivälise/ kaadritaguse ruumi (*hors cadre*) küsimus. Vastupidiselt paljudele filmi- ja fototeoretikutele, kes väidavad niisuguse ruumi olemasolu küll filmi puhul (helindus, diegeetiline dimension jm, mis markeerib kaadris otseselt puuduva lihtsalt mõnes teises märgisüsteemis) ja eitavad seda foto juures (fotopilt piirneb iseendaga), väidab Dubois vastupidist. (Dubois ibid. 168ff) Kõigepealt, pildiruumi ennast saavat jagada neljaks:

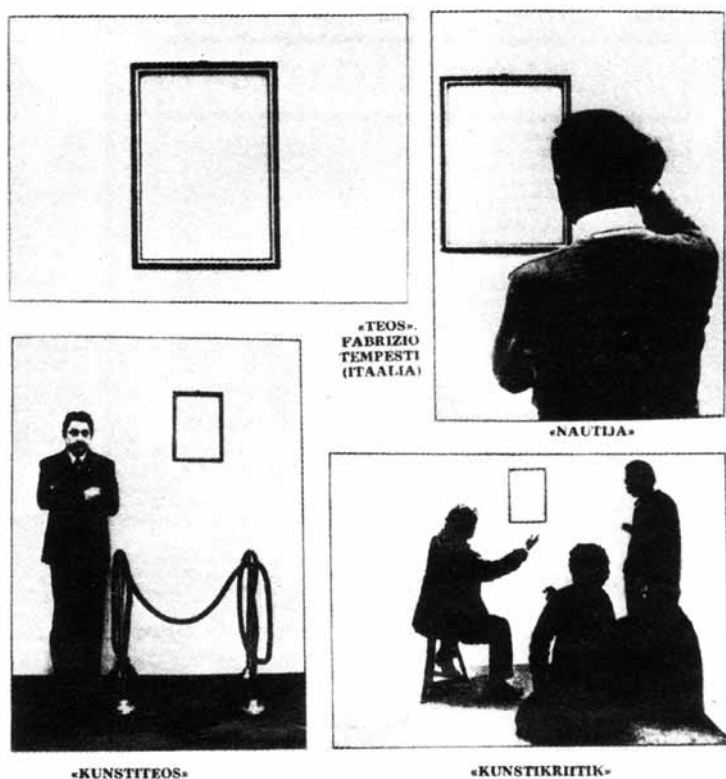
1) referentsiaalne ruum, 2) representeeritud ruum e sisuplaan 3) representatsiooniruum e vormiplaan ja 4) topoloogiline e pildi vaataja ruum. (Dubois ibid. 170–193). Sellega paralleelselt jaotab sama käsitlus ka pildivälise ruumi, täpsemalt niisugusele ruumile viitavad markerid kolme kategooriasse: 1) pildistatud inimestega seonduv liikumine; 2) pilditegelaste pilkudega seonduv ja 3) homogeenses pildiruumis leiduvad viited "teistele" ruumidele ("pilt pildis", peeglid, aknad-uksed ja varjatud pildipinna osad, nt tsenseeritud pinnad jmt). Mõistagi saab säärast, üsna suvalist klassifikatsiooni kergesti kritiseerida. Seda on teinud nt. Rootsi semiootik Göran Sonesson, kes väidab, et raamiväliline ruum, millele osutavad pilditegelaste pilgud oma suunatusega, on vaid erijuhtum (Sonesson 1989 185ff); peeglid, aknad jms eksisteerivad samasuguse eduga (nagu pildil) ka füüsiliste asjade maailmas ega saa kuidagi kuuluda pildiruumi spetsiifikasse jne. Paraku ei paku Sonesson meile peale prantsuskeelsete allikate kriitilise refereerimise ka ise kuigi palju tähelepanuväärset.

Olles kursis reaalse kunsti mitmekesise praktikaga, avaneb meile raami kui omaette füüsisega seoses ridamisi huvitavaid variante. Teisiti öeldes, on olukordi, kus raam on pandud toimima pildipinna orgaanilise jätku(mise)na; on juhtumeid, kus sellele on antud autonoomne iseväärtus (näiteks baroksed epateerivad kuldraamid), nagu on selliseidki püüdlusi, mille käigus püütakse pilti n-ö. "ilma konkreetse piirita" keskkonda sulatada, ja lõpuks leiame neidki variante, mille käigus raam on pandud pildi tähendusi kas ankurdamata, nihetama või komplementaarseid tähendusi andma/kontekstualiseerima. Tihti kasutatakse niisuguses aktiveerivas rollis raamina algselt teistsuguse funktsioo-

---

<sup>36</sup> Vt. näiteks [http://www.getty.edu/art/collections/presentation/p\\_42116915-1.html](http://www.getty.edu/art/collections/presentation/p_42116915-1.html); <http://www.essaydepot.com/essayme/2539/index.php>

niga objekte (mööbel, pakendid jms), mis toovad kaasa terve rea oma koodi ja muudavad pildi kui akna sellega pildiks kui objektiks. Ja lõpuks olgu öeldud sedagi, et ühte objekti/stseeni on kunstipraktikas sageli jaotatud paljude raamide vahel või vastupidi — üks kaader on pandud oma piiridesse ühendama mitut stseeni, mille tagajärjel moodustub omalaadne multikaader ehk *tableaux*. Selline olukord tekib loomuldasa ka siis, kui kaamera poolt filmile defineeritud kaadri asukoht fotosuurendi või filmiprojektori raamis paigast ära on ja lõplik kadreerimine üksteisele järgnevad protokaadrid nõnda “ümber raamib”, et pildile (või projektsioonile) satub osa nii eelnevast kui järgnevast kaadrist. Ja peale kõigi nimetatud võimaluste meenub veel üks äärmuslik: tühi raam, mis rõhutab iseennast kui pildi minimaalset tingimust, tahvlukujulist leksist, mis on vajalik pildi primaarseks identifitseerimiseks.



Raamist tulenevad koodid

### 8.3. Semiootika

“Reaalsus jätab rohkesti ruumi kujutelmadele”.

John Lennon

Parimagi tahtmise juures ei saa öelda, et maailmakultuuris ja -teaduses domineeriv anglosaksi maailm semiootikat just liialt armastanud oleks: pärast lühiajalist strukturalismi populaarsust (eriti 1960.–1970. aastatel) vahetati säärane semiootika välja muude uurimismeetodite vastu koos kurtmisega, et kultuurinähtuste ja -protsesside selgepiiriline struktureeritus ja korrastatus on kas üldse näiline või siis ei anna semiootika näiteks visuaalkultuuri valdkonnas piisavalt põhjuslikke seletusi nähtuste ja protsesside modelleerimiseks. Kolmandaks kriitiliseks momendiks oli semiootika märgatav impersonaalsus, mis olevat üritanud inimteaduste raames muuta inimest ennast pelgaks kodeerimise-dekodeerimise masinaks (Victor Burgin). Lisaks toimis varasem semiootika pigem staatilise (positivistliku/strukturealistliku) kui dünaamilisena, mis raskendas märgatavalt selle kasutamist just protsesside uurimisel (Burgin 1986a 50)

Uute “kuumade” meetodite hulgas tõusid niisiis kahe kümnendi jooksul fookusesse vahepeal unarusse vajunud psühhoanalüüs, Michel Foucault’ ajaloo-, võimu- ja teadmiste teooriad, Deleuze’i/Guattari risoomipõhjaline kultuuri-seletus, Derrida grammatoloogia ning dekonstruktivism ja kriitilise teooria nime all esinevad kõikvõimalikud neomarksistlikud sotsiaal- ja poliitikateooriad, mis haakusid hästi üldise vasakpoolse *resistance*’i või *counter-culture*’ printsiipidega. Kõik nimetatud teooriad küll mõnevõrra arvestasid/ kasutasid semiootilist mõistete aparatuuri, kuid ei piirdunud kaugeltki vaid sellega.

Fotograafia alastes arutlustes on kohatist ignorantsust semiootika suhtes näha juba 1970. aastatel, kui Victor Burgin pidi oma tuntud kirjutises “Kunsti teooria ja fotograafiline praktika” (Burgin (1975) 1982 39–83) usina püüdlikkusega ette võtma ekskursioone Ferdinand de Saussure’i põhiteooriate seletamisele — näiteid katsetest installeerida fotograafia seletamisse Peirce’i, Barthes’i, Jakobsoni jt semiootika põhiautorite elementaarseid seisukohti võib leida teisigi, üldjoontes keetsid need 1980. aastateni. Ometi tundub, et kuigi fotograafia-semiootika valdkondlik paar on ajalooliselt vägagi olemas, ei ole see “puhtal kujul” olnud piisavalt viljakas. Isegi Daniel Chandler, ühe populaarseima sissejuhatava semiootikakäsitluse “Semiotics for the Beginners” autor, väidab oma semiootika kriitika peatükis üheselt, et “...semiootika ei ole, pole kunagi olnud ega muutu ilmselt ka tulevikus omaette akadeemiliseks distsipliiniks. Tänapäeval peetakse seda ennekõike üheks analüüsi viisiks paljude teiste hulgas, mitte aga “teaduseks” kultuuri vormidest.”<sup>37</sup>

Kriitilisi hoiakuid kohtab ka praegu. Nii näiteks tunnistas üks praegusaja visuaalkultuuri uuringute tippautoreid James Elkins siinkirjutajale antud

<sup>37</sup> Chandler — vt. <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem11.html>



intervjuus, et ta ei näe midagi olulist, mida semiootika visuaalkultuuri uurimisel õieti anda võiks. Elkinsi järgi saame teada, et kõik, mida see uurimismetoodika teeb, on see, et "...näitab ära, et tähenduste maailm on kihiline" ja struktureeritav; palendab seda, kuidas toimub tähenduste dünaamika ja kuidas uurija ise oma uurimisobjekti mõjutab. Ja edasi: "...semiootika universaliseerimine on ennekõike formalism, see pakub struktuuri analüüsi kõrval üsna vähe muusugust teavet." (Elkins 2005b).

Kuigi ka siinkirjutaja arvates on üksikute uurimismeetodite liigne universaliseerimine tänapäeval üsna vaieldav tendents, on ometi selge see, et me siiski vajaksime erinevaid uurimisviise integreerivat distsipliini. Näiteks fotograafiaalastes, domineerivalt "mittesemiootilistes" uuringutes on valdkonna analüüs äärmiselt kaootiline, kasutatakse mitmeid kirjelduskeeli, mida on raske ühendada — mistõttu puudub fotograafia teoreetilisi probleeme eri nurga alt uurivate nägemispsühholoogide, sotsioloogide, antropoloogide ja politoloogide dialoog. Horisontaalsete seoste puudumise tõttu monodistsiplinaarsete meetodikate vahel esinevad paljudes akadeemilistes tekstides segiläbi fotograafia valdkond tervikuna, seejärel räägitakse ühtäkki fotograafilisest pildist, siis selle retseptisioonist ja kasutamisest, fotode toimest meie teadvusele, fotograafist kui tegelastest ning lõpuks pildistamise intentsioonist, motiveeritusest jne. Mis niisuguste hüplike käsitlusviiside juures õieti häirib, on asjaolu, et säärased uurimisobjektiga seotud "ümberlülitavad" teemavahetused toimuvad väljakuulutamata, tihti vägagi arbitraarselt jne. Just sellepärast ongi põhjust küsida süsteemikindlamate meetodikate järele. Uurimuse kahes järgmises osas püüame niisugusena pakkuda semiootikat.

### **8.3.1 Fotograafia ja semiootika. Sissejuhatavat**

Mis siis õieti kuulub kogu fotograafia uurimise laiaulatuslikust ja keerulisest maastikust semiootika valdkonda? Sellele pealtnäha lihtsale küsimusele polegi tegelikult nii kerge vastata, kui esmapilgul tundub. Thomas A. Sebeoki toimetatud tuntud semiootika entsüklopeedias näiteks piiritletakse seda valdkonda ekskluseeriva loogika kaudu ja jõutakse järeldusele, et rangelt võttes peaks fotosemiootika tegelema foto kommunikeerumise viisidega saatja ja vastuvõtja seisukohalt; uurima foto abil teostuva kommunikatsiooni eripära, vastama küsimusele, kas fotograafia on keel, kood või kommunikatsioonisüsteem või vahend jne. Niisugustele põhiküsimustele vastates leitakse paraku, et kõik need määratlused on omajagu riskantsed. Näiteks käsitledes fotograafiat koodina, peaksime olema võimelised fikseerima selle diskreetseid ühikuid, mida aga pole siiani suudetud. Käsitledes fotograafiat kommunikatsioonisüsteemina, põrkume me samasugustele segavatele asjaoludele nagu fotograafia nimetamisel koodideks — ainus, mida reservatsioonideta väita saab, on niisiis see, et fotograafia on spetsiifiline kommunikatsioonivahend. Fotod kannavad endas kahtlusteta informatsiooni. Kuid milline see info õieti on? On see referentsiaalne,

representatiivne või koguni intellektuaalne? Neile ja teistele analoogilistele küsimustele vastamiseks peaksime suutma lahendada üsna mitmed rangelt võttes semiootikavälised küsimused.

Kui fotode referentsiaalsetes omadustes (täpsemalt küll analoogfoto niisugustes funktsioonides) erilisi kahtlusi vaevalt tekib, siis selleks, et rääkida fotodest kui representatsioonilise informatsiooni kandjatest, peaksime heitma pilgu reaalsesse ühiskondlikku praktikasse, kus fotod säärasena toimivad. Ilmselt pole kahtlusi, et niisugust praktikat tõepoolest esineb, näiteks kriminoloogia valdkond koos oma vägagi range “õige” kujutamise reeglistikuga, mis defineerib ulatuslikult ja detailselt, millised peavad olema verifikatsiooniks kasutatavad fotod. Sama lugu on ortofotoga geodeetilises seires, kus sääraseid pilte kasutatakse fotogramm-meetria-alases tegevuses, need peavad võimaldama kujutiste abil adekvaatselt rekonstrueerida füüsiliste objektide omadusi (foto pakutud info peab praktikas kinnitust leidma) jne.

Tunduvalt raskem on vastata küsimusele, kuivõrd on foto intellektuaalse informatsiooni allikas, sest sageli pole võimalik tuvastada, milline osa pildilisest infost (kui oletatavasti intellektuaalse tegevuse lõpp-produktist) on *de facto* autori planeeritud või kontrollitud. Siinkohal meenub muidugi automatistliku kujutamissoomuga fotole loomuomane juhuslikkus, ettekavatsemata elementide suur hulk piltidel, mida tihti alles tagantjärele “tahtlikuks” nimetatakse. Fotode “intellektuaalsuse” küsimuse teeb veelgi keerukamaks ka üsnagi usutav väide (Stathatos 1995 jt.), mille kohaselt määrab tõlgenduse fotograafias (muudest, eriti nn “manugraafilistest” kujutamiskiisidest erinevalt) suuresti ära just adressaat, mitte aga niivõrd sõnumi looja-konstrueerija. Ja tõsi on seegi, et stilistilised või retoorilised reeglid muutuvad koodisarnasteks moodustisteks vaid siis, kui saatja saab piltide tähendusi konstrueerida olukorras, kus adressaat neid samaselt dekodeerib.

Viimati nimetatud olukorra kujunemine on tehniliste kunstide valdkonnas olnud ajalooliselt üsna pikaleveninud protsess: valguslahenduse, optika, rakursi, kopeerimise eripära jpm seesuguse mõistmine väljendusena (ja mitte “veidruste” ega “trikkidena”) (Ullmann 1962) on saanud võimalikuks alles hiljaaegu. Praegu võib ometi üsna kindlalt väita, et fotode abil tõepoolest teostatakse intellektuaalseid operatsioone, olgu selleks siis propaganda, kunst või masside kontrollimine skoopilise järelevalve abil.

Niisugusel taustal mõjuvad anakronistlikuna väited fotokujutise ja -kujutamise “looduslikkusest”, millega märgiliste protsesside uurimises seostatakse ennekõike Roland Barthes’i fotode kui kodeerimata moodustiste doktriini. Kui omal ajal väitis Victor Burgin teravmeelselt, et looduslikud objektid nagu ka looduslikkus on ise kultuuriline konstruktsioon, saame praegu sellist vaadet argumenteerida terve rea tehnoloogiliste või fenomenoloogiliste argumentidega. Loodusjõudude ärakasutamine pole veel iseenesest piisav, et rääkida fotost kui loodusest enesest. Barthes’i tuntud väide, et fotod on motiveeritud looduse (valguse jmt) poolt ei pea samuti kuigi vett — kui küsiksime sarnaselt manugraafiliste kujutamiskiiside kohta kunstis, saab see eksitus hästi nähtavaks.

Nimelt on ka muudes kunstitehnikates täheldatav füüsikalise maailma mõju: olgu näiteks kas või värvide segunemine akvarellmaalis, tilgatrükis jpm tehnikates. Klassikalises analoogfotograafias formeerub kujutis küll valguse keemilise toime tagajärjel, kuid sedasama valgust suunatakse, doseeritakse fotografeerimisel nii ajaliselt, ruumiliselt kui spektraalselt (kaamera katik ja objektiiv diafragma; spektraalsed filtrid jmt). Ei tasu unustada sedagi, et värvid/tonaalsused füüsi(ka)lises maailmas saavad surrogaatseteks pildilisteks analoogideks fotomaterjalidel läbi kvantitatiivse modelleerimisega, millega just luuaksegi füüsilisele maailmale kunstlikult “tõepäraseid” pildilisi vasteid. Seetõttu tuleb fotosid vaadata nägemise seisukohast kui surrogaatseid stiimuleid (U. Eco sageli kasutatud nägemispsühholoogiast pärinev termin), kus nägemisega kaasnev olukord silma võrkkestal taasluuakse — kutsutakse esile.

### 8.3.2 “Ikonismi” igihaljast problemaatikast

Fotograafia on riivamisi kuulunud semiootika huviorbiiti juba Charles Sanders Peirce’i uurimustest peale. Peirce jagas ühes oma süstemaatikatest märgitüübid kolmeks: ikoonideks, indeksiteks ja sümboliteks. Ta paigutas fotod ennekõike indeksite kategooriasse põhjusel, et need on oma referendiga seotud füüsi(ka)lise põhjuslikkuse läbi, st fotograafilised pildid tekivad valguse abil (Peirce § 2.281; § 2.246 ja § 2.320 vt. Nöth 1990 461). Ometi on sagedasti viidatud ka fotode erakordsele sarnasusele sellega, mida need kujutavad — st ikoonilisusele. Seda sarnasusemüüti koos iseenesliku (automatism) või loodusliku (naturalism) pildigeneesiga õhutasid muidugi juba fotograafia leiutajad ise — W. H. F. Talboti 1844. aasta originaalfotodega illustreeritud raamat kandis teadupoolest lausa pealkirja “The Pencil of Nature”. Kuigi modernsuse kunstiideoloogia püüdis sarnasuse (tuntud ka nn “objektiivsuse” nime all) ja autori puudumise stigmat fotograafias õñestada, levis fotokujutise erilise usaldusvääruse müüt edasi — suuresti just seetõttu, et fotograafiat asus kultuurimärgiliselt defineerima pigem mitmekesine verifitseerimisega seotud praktika nii teaduses kui ka juriidikas. Nii leiame end isegi veel praegu paradoksaalses olukorras. Vaatamata sellele, et puht akadeemilisel tasandil on säärane problemaatika ammu päevakorrast maha võetud, sarnasus illusoorseks tunnistatud jne, jätkub fotode toimimine/ funktsioneerimine reaalses kultuuri- protsessides praegugi domineerivalt just ikoonilises võtmes.<sup>38</sup>

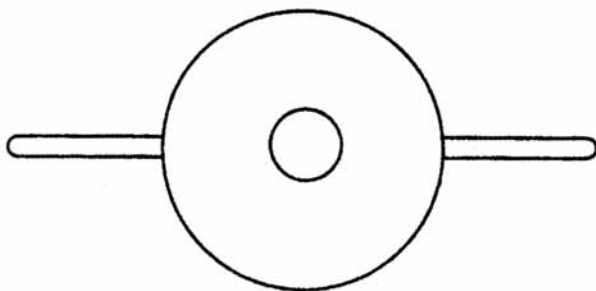
Küllap seletab niisugust paradoksi kõige paremini Pierre Bourdieu’ sotsioloogiast pärit harjumuse (*habitus*) kategooria, mis näitab normaliseerumise ja naturaliseerumise protsesside rõhutamisega, kuidas kultuurimärgid on enamasti inertsed ja muutuvad järkjärguliselt koos ühiskonnas suhteliselt aeglaselt

---

<sup>38</sup> Üksikuid muutusi on siiski märgata praeguses identifikatsiooni rituaalistikus: näit. USA saatkond on viisa taotlejatele kehtestanud passipildi kõrval ka näpujälje andmise nõude. Kasutusele on võetud isikutuvastamine ka silma võrkkesta eripära alusel.

teisenevate vajadustega (Bourdieu 1990 cf. 79–81). Ometi on see käsitlus üsna poolik, näidates meile fotograafia asendit sedastamise argumendina kultuuris ennekõike vaid külakogukonna ja varajase industriaalühiskonna loogikast lähtudes. Teiseks, kuigi Bourdieu demonstreerib meile huvitavalt fotograafia kujunemist sarnasuse alusel tõese informatsiooni agendiks ühiskonnas — ja imestab erakordselt “ebaloomulike” kujutamiskiiside (nt perekonna- ja grupifotod) “naturaliseerumise” üle, ei analüüsi ta kuigi põhjalikult neid olulisi kriteeriume, mille alusel kujutised kui proteesid kujutatava suhtes vahetusväärtuseks kujunesid. “Sarnasusi” on nimelt juba põgusalgi vaatlemisel üsna mitmesuguse loomuga — siinkohal ehk piisab, kui eristame näiteks käitumissarnasust välimussarnasusest.

Neist ainuüksi esimese kategooria olemasolu indikeerib selgesti, et sarnasusprintsiipi me vähemasti mitte liigendamata kujul fotode iseloomustamiseks edukalt kasutada ei saa. Näiteks käitumissarnasusel pole simultaanselt haaratavat “sümptomaatilise” sarnasuse komponenti olemaski, pigem on see seotud analoogsete reaktsioonidega ajas kulgevates protsessides, mille palendamine pole fotograafiale (ega pildilisele kujutamisele laiemaltki) üldjuhul kättesaadav. Seega saame pildilise kujutamise valdkonnas parima tahmise juures rääkida vaid ühest sarnasuse liigist — välimussarnasusest. Ja isegi siin on varjul probleeme.



“Mehhiklane jalgrattal”. (Allikas: Eco 2000).

### 8.3.3 “Välimusliku” sarnasuse kategooriad ja fotograafia

On avaldatud mõtet, et termin “*image*” tuleneb üsna otseselt just sõnast “*imitari*”, ‘matkima, imiteerima’, mis tähendabki sarnasuspüuet. Sellisele sarnasuse fenomenile on rajatud ennekõike fotode domineeriv kultuurimärgiline e harjumuslik-kokkuleppeline loomus (näiteks foto kui “reaalsuse asendaja”) — ja sellest tulenevalt ka fotode kasutamise iseloom kultuuris. Juri Lotman on targalt väitnud, et tegu on just nimelt usaldusega teatud kujutiste suhtes, mitte aga piltide füüsiliste omadustega.<sup>10</sup> Kui asetaksime sellised “usaldusväärsed” kujutised mõtteliselt väärtusteoreetilisse diskursusse, siis saab nähtavaks asjaolu, et fotod funktsioneerivad asendus- ja vahetusväärtuse rollis nagu

valuuta, seistes rohketes sotsiaalsetes tehingutes inimeste (ID-portreed), kinnisvara (börsid) jmt eest. Seega pole suuremat kahtlust, et fotod kommunikeerivad sageli just representatsioonilist informatsiooni ja et see näib tihti “ikonismi” põhimõttel, mitte aga pelgas indeksiaalsuse võtmes, mida atribueeris fotodele Charles Sanders Peirce. Nii tuleb sotsiaalset praktikat arvestades nõustuda üsna paradoksaalse olukorraga: kuigi semiootiliste, nägemispsühholoogiliste ja paljude muudegi uurimismeetodite raames on foto sarnasuse fenomen ammu päevakorrast maha võetud, jätkub *habitus*’e kujul sellesse uskumine ja selle laialdane kasutamine kultuurilistes praktikates tänaseni. Sellist tupikusse jõudnud olukorda on vaimukalt õdnestanud Umberto Eco oma essees “Pildi kriitika” (Eco 1970 vt. Burgin 1982a: 32–39) ning hiljem ka raamatus “Kant ja nokkloom” (Eco 2000: 337–392). Kui esimeses tekstis näitab Eco, et nn ikoonilisel märgil on terve rida koode (äratundmis-, ülekande-, graafilisi jne koode), millele tavateadvuses ei pöörata vähimatki tähelepanu, siis oma uuemas uurimuses teeb ta keskse panuse *hüpoikooni* mõistele.

Nii ühes kui teises tekstis kasutab Eco kesksena ka nägemispsühholoogiast ja tunnetusprotsesside uuringutest pärit surrogaatsete stiimulite (*stimuli surrogati*) mõistet, mille hulka kuulub ka markantse näitena fotograafiline pilt. Säärased stiimulid, millega Eco seostab märgilistes protsessides “hüpoikoone”, kutsuvad (kunstlikult) esile nn reaalsustunde või, teisiti öeldes, loovad samasugused tajutingimused nagu füüsilist maailma tajudes/ tunnetades. Selleks, et surrogaatsete stiimuleid ära tunda, on vaja leida piirsituatsioon, kus nende illusoorisus paljastub. Näiteks fotode puhul piisab Ecole nende surrogaatsuse diagnoosiks tähelepanekust, et kui ka vaataja oma asukohta pildi suhtes muudab, ei saa ta mingit uut teavet objektide kohta, mis pildil kujutatud. Füüsiliste objektide ruumis aga tähendaks vaatepunkti muutmine täiendava informatsiooni ilmsikstulekut. Ent kõige olulisem, mis ilmneb Eco toodud näidetest, on ehk see, et ikoonilisuse moodustumise tingimused sõltuvad vaatamise olukorrast. Tema tuntud näites “mehhiklane jalgrattal” (e pildiliselt –O–), kus jalgratturile on n-õ heidetud pilk rõhtsalt ülalt-alla vaadates, st harjumuspäratust (harva esinevast) positsioonist — tekib pigem olukord, kus nähtav saavutab oma kujutisliku tinglikkuse astmelt ja lakoonilisuselt pigem sümbolilise kui ikoonilise iseloomu. Victor Burgin on niisugust tüüpi olukordi, kus semiootiliselt võiks rääkida sümboli ikoonist, seletanud sellega, et kultuuriliselt süütuid, sh looduslikke objekte pole olemaski — juba enne pildistamist (kujutamist) on iga objekt meie teadmistega laetud, st potentsiaalselt sümboliline ja võimeline sümboliseerima. Niimoodi annihileerib Burgin fotograafiast nn looduse — kultuuri dispuudi sisuliselt veel enne, kui see alata saakski.

Strukturalistlikud semiootikud, kelle ilmekamaid esindajaid on Rene Lindenkens, püüdsid ka ikoonilise märgi juures visalt otsida selle väiksemaid invariantseid osi. Nii trakteerib Lindenkens seoseid füüsiliste objektide geomeetriliste elementaarvormide ja neile vastavate (analoogsete või kontseptuaaliseeritud stilistiliste) kujutiste ikooniliste morfeemide vahel, milleks on kõikvõimalikud jooned (ka nende kurvid, nurgad jm omadused), pinnad jne.

(Lindekens 1971: cf.142; Lindekens 1976: 15–16). Ka Ferdinande Saint-Martin väidab, et kujutise invariantseks moodustiseks on koloreemid (*coloreme*) ja topoloogilised ühikud; pilt moodustub aga nn variaablite vahendusel (Saint-Martin 1990: 5–65). Variaableid on Saint-Martinil kokku kuus: värvus/ tonaalsus, kontuurid, faktuur, mõõtmed, vektoriaalsus ja asend pildipinnal. Säärased variaablid pole iseseisvad, sest esinevad alati koos. Just seetõttu jagab Saint-Martin need kahte suuremasse “perekonda”: 1) plastilisteks variaabliteks (värvus + faktuur) ja 2) tajuga seotud variaablid (mõõtmed, kontuurid, vektoriaalsus ja asend pildipinnal).

Ka nende kahega pealtnäha sarnanev Umberto Eco 1970. aasta tekst “Pildi kriitika” (Eco 1970 vt. Burgin 1982a: 32–29) läheneb ikoonilisele märgile n.ö. “stratigraafiliselt”, vahe on aga ilmselge, sest selles olulises tekstis ei püüa Eco mitte otsida piltide väiksemaid invariantseid tähendusühikuid, vaid näitab, et see, mis Barthes’ile oli “koodita sõnum”, on tegelikult koodiderohke moodustis. Siit võiks ilmselt järeldada, et ajalooline “normaliseerumine” on ka fotode tõlgenduse naturaliseerinud määrani, kui me enam ei märka hulgaliste kokkulepete olemasolu interpretatsioonis. Niisiis, ka ikooni (näiteks foto) “lugemine” on näilisele silmapilksusele vaatamata tegelikult keeruline dekodeerimisprotsess.

Sarnasuse- ja ikonismi problemaatika uurimises võib murranguliseks pidada ka Barbara Staffordi suurepärase käsitlust “Visuaalne analoogia” (Stafford 2001), mis on seni ilmunud ikonismiga haakuvatest uurimustest vahest kõige uuem ja põhjalikum. Stafford veenab meid rohkete ajalooliste näidetega kasutades selles, et analoogiate (*ana + logos*: samal viisil) konstrueerimine ei toimu mitte niivõrd pildil, vaid teadvuses. Kirg saada osa asjadest, mida pole otseselt võimalik omada, ajendab leidma ligilähedasi ja sarnaseid asendajaid (Stafford *ibid.* 2) Siit tuleneb ka raamatu põhikontsept, mille kohaselt analoogia on olemuselt keerukas leiutamine. Ja säärast leiutamist on vaja nii sotsiaalses, bioloogilises, tehnoloogilises kui distsiplinaarses tegevuses — nii kaugele tagasi kui meie ajalooline mälu ka ei ulatuks, kõigist inimtegevustest leiab alati püüde konstrueerida sarnasus- ja sugulussidemeid. Ja paljudes niisugustes eristavates vs sarnastavates operatsioonides on just visuaalne komponent olulisel kohal. Ei tasu unustada, et analoogia on ennekõike vahendamise vorm, mis järgib proportsionaalset balanssi meie kogemuste ja noetiliste konstruktsioonide vahel.

Et analoogia on otsustamine taju abil, siis on ka üsna loomulik, et millegi sarnaseks/ mitesarnaseks tunnistamine sisaldab alati arbitraarseid momente. Viimased saavad paremini nähtavaks siis, kui nõustume väitega, et sarnasuse identifitseerimine on muu hulgas ka ajaline protsess (Stafford *ibid.* 24). Viimast illustreerib hästi ka tuttavlik sedastus: “Tundus sarnane... kuid lähemal vaatamisel selgus siiski, et sarnasus osutus petlikuks.” Samasuguse loogika alusel jätkates võib igauks oma kogemusest öelda, et meile võõra inimese foto tundub alati sarnasem, tuttava oma aga enamasti võõram jne. Tulles nüüd nende teadmistega tagasi piltide, ennekõike fotode juurde, selgub, et just represen-

tatsiooni kriteeriumid, mis olemuselt kokkuleppelised, determineerivadki analoogsuse/ ikoonilisuse olemuse ja määra piltide juures:

**Maailm → representatsiooni kriteeriumid → kujutised**

(Allikas: Eco, 2000, lk 345)

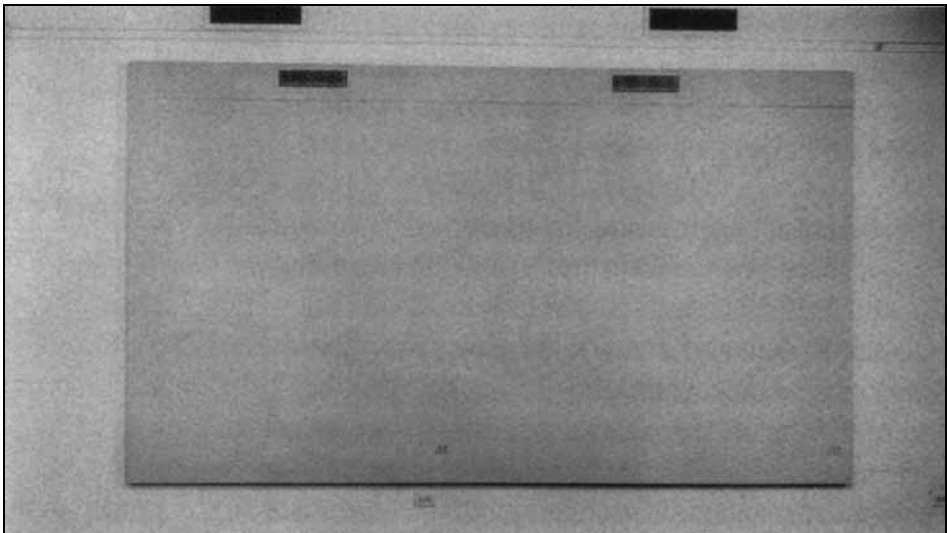
Kuna fototööstus on kogu oma eksistentsi vältel olnud suunatud “pildid nagu elust enesest” ideoloogiale ja selle tarvis konstrueerinud arusaama fotost kui “nähtamatust” vahendist, siis on fotograafia olnudki nn realistliku (välimus-sarnasusel põhineva) kujutamise peamine etalon. Siit on aegade jooksul järeldatud, et kujutamiseviisilt “realistlik” objekt (foto) on säärasena ka tõese informatsiooni allikas. Nii see aga kaugeltki pole: kui realistlikkus iseloomustab kujutamise teatavat “ortoskoopiliseks” tunnistatud viisi, siis tõesus on puhtalt informatsiooni (väärtuseline) kategooria. Tõesust saab hinnata ja tõene saab olla vaid selleks valitud kriteeriumide suhtes. Ja kujutamise täpsus ega visuaalse analoogia perfektsus ei garanteeri veel iseenesest informatsiooni tõesust, mida sääraseid vahendeid luues kindlasti silmas peeti. Detailne väline kirjeldamine ei pruugi mitte alati anda parimat tulemust, eriti siis, kui tõed, mida otsitakse, pole kuigivõrd visuaalsed, sümptomaatilised ega muus mõttes eksplitsiitsed, vaid vastupidi: seesmised, protsessuaalsed või abstraktsed. Ilmselt just säärast segadust silmas pidades ongi Rudolf Arnheim (Arnheim 1974 vt. Petruck 1979 147–160) juba 1974. aastal eritlenud näiteks piltide (kujutiste) juures autentsuse, korrektsuse ja tõesuse. Kui esimese mõistega seostab ta “sekkumatusena” pildistatava objekti loomulikkude käitumisloogikasse ja teisega “moonutustevaba” kujutamise, siis tõesuse all mõistab ta karaktersete tunnuste kokkulangemist kujutatu nende aspektide suhtes, mida soovitakse näidata, rõhutada või sedastada.

Nõnda osutuvadki selle pildilises kujutamises segadust tekitava mõiste seletamisel ilmselt parimaks Briti sotsiosemiotika modaalsusteooriad, eelkõige Theo van Leeuweni ja Carey Jewitti raamat “The Handbook of Visual Analysis” (Van Leeuwen and Jewitt 2001). Selles käsitluses keskendutakse kommunikatsiooni nn modaalsustele ja defineeritakse pildiline kujutamine niisuguses süsteemis naturalistlikuks modaalsuseks. Naturalism tähendabki siinkohal välist/eksplitsiitset kirjeldavust — nagu sümptom meditsiinis või nähtumus, mitte aga olemus filosoofilises tähenduses. Justnimelt see, mis eesti keeles on “väljanägemine”, on kättesaadav naturalistlikule modaalsusele, viimasel on seejuures omad piirid. Me saame säärases modaalsuses küll näidata ja osundada, kuid ei saa kommunikeerida objektide mittedähtavaid vahetuid ega protsesside dünaamikat, mis omakorda osutub kättesaadavaks insener-tehnilisele (joonised, diagrammid jne) või abstraktsel (nt formaalloogilised keeled) modaalsusele.

Iga modaalsuse raames saame omakorda rääkida modaalsuse markeritest. Näiteks foto kui naturalistliku modaalsuse puhul võiksid detailsemat markeerimist väärivateks omadusteks olla kujutise mastaap, värvus, teravus, tonaalne

iseloom ja kontrastsus, objekti-tausta vahekord jpm. Selliseid omadusi saab omakorda nüansseerida alakategooriatega. Näiteks võime tuvastada värvide küllastatust ja balansseeritust, teravuse selektiivsust ja ulatuvust vmt. Kõige paremini on säärane liigendus näha digitaalse fototöötamise arvutiprogrammides nagu Adobe Photoshop jmt. Siit saame paremini aimu ka sarnasuse alalisest tinglikkusest ja liigendatusest. Tõstatades foto ja selle prototüübi sarnasuse küsimuse, peame seega alati esitama lisaküsimuse: mille poolest sarnane? Toome siinkohal ära vaid mõned, kõige silmatorkavamad analoogiad.

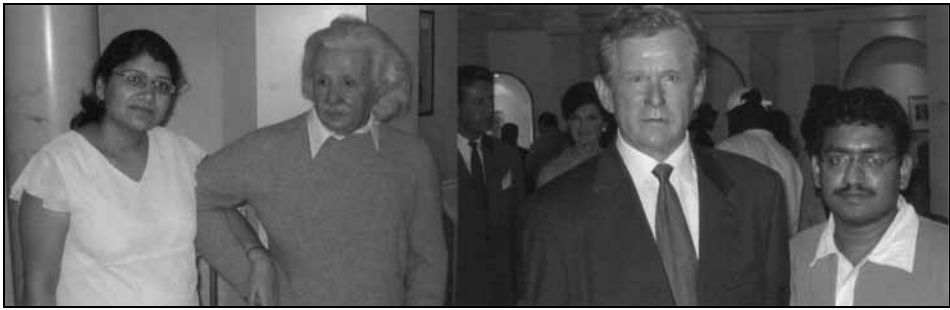
*Kontuurisarnasus.* Kuna sageli saab objektide identifitseerimine alguse just nende piirjoonest ehk kontuurist, mis on omadus, mitte aga omaette objekt, siis siit nähtub üks üsna oluline tõsiasi, mis osutab selgesti analüütilistele protseduuridele analoogiade konstrueerimisel — meie taju objektidest formeerub järkjärguliselt, objektide üksikuid omadusi üksteise järel identifitseerides. Kuigi süvenemata võib ehk tunduda, et äratundmine käib korrapealt, saab ometi eristada teatud järjekorda ja täheldada identifitseeritava objekti ositist-järjestikust võrdlemist varem kogetuga.



William Anastasi *"Nimeta"*. Siiditrükk lõuendil, 1966.

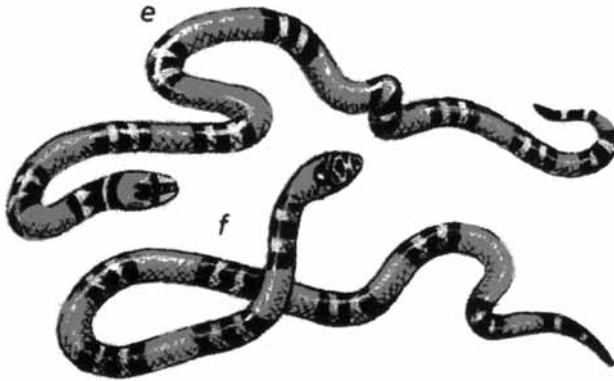
*Mastaabisarnasus.* Enamik referentsiaalseid kujutisi pole samas (1:1) suurusvahekorras pildil kujutatuga. Fotograafilises transformatsioonis teeb (kunagine) "füüsiliste" asjade maailm peale ümbermoodustumise hõbedasoolades läbi ka vähendamise-suurendamise operatsiooni, mille käigus kujutise materjal annab sellele ka enese füüsilisest kohalolekust. Igasugusel kujutamisel toimub niisiis geomeetriline transformatsioon — isegi siis, kui kujutise meetrilised omadused jäävadki "elusuuruseks", teisenevad ometi muud vormiga seotud kvaliteedid.





Kuulsuste vahakujud ja tavainimesed New Yorgi Vahakujude Muuseumis

*Teravuse-sarnasuse loomisel* käitub optika teisiti kui inimsilm. Juba 19. sajandi füsioloogias märgati (Helmholtz, Pavlov, Müller jt), et kui optika näeb ühtlaselt teravalt kogu pildivälja ulatuses, siis pidevas liikumises silm fokuseerub enamasti nähtava kõige olulisemale osale. “Olulisus” on siin määratud suuruse, kontrasti jm formaalsete tunnustega; või siis vastupidi — objektide semantilise potentsiaali poolt: st sellega, mida on kujutatud ja mida üks või teine objekt vaatajale tähendab. Ferdinande Saint-Martin nimetab niisuguseid atraktiivsus-punkte “koloreemideks” (Saint-Martin 1990: 5–65).

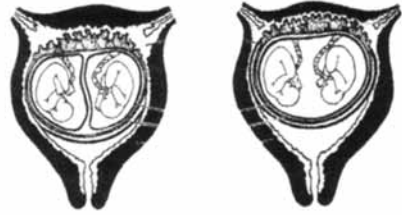


Mimikri: korallmadu ja *Sinophis Rhinostroma*.

*Koloriidisarnasuse* aspektis on “sarnasus” eriti küsitav, sest fotomaterjali käitumine erineb silmaharjumustest eriti märgatavalt. Kui silm kompenseerib erineva spektraalse koostisega valgusolukordi, siis filmid näiteks erinevad juba oma orienteerituses nn “päevavalgusele” ja “kunstvalgusele”. Niisiis määrab pildi koloriidi suurest ära tehnoloogia: Kodaki, Fuji jmt. materjalitootjate ideed ja “õige” koloriidi konventsioonid.



Ungari muusikud Katona Twins / The Hungarian musicians Katona Twins



Kaksikute looted / Twin fetuses.  
(Allikas: Eesti Entsüklopeedia)

Ungari muusikud Katona Twins ja kaksikute looted.

Vahekokkuvõttena poleks üleliigne järeldada, et “ikonistliku” sarnasuse tautoloogilise konstateerimise asemel peaksime seega rääkima sarnasuse tüüpidest ja sarnasuse määrast piisavalt liigendatud kujul. Veelgi enam, peame endale tunnistama, et analoogia ei esine mitte ainult naturalistlikus, vaid ka muudes modaalsustes, kus sel on märgatavalt teistsugune sisu ja iseloom. Näiteks käitumislaku või protsessuaalse analoogia korral pole see enam seotud välispidiste omadustega ehk nn väljanägemisega — analoogial on siin hoopis kaudsemad vormid. Tuleb tõdeda sedagi, et “sarnasust” fotograafilises kujutamises rakendakse enamasti instrumentaalses võtmes: ennekõike verifikatsiooniprotsesside raames nagu tuvastamine, tõestamine või süüdistamine. Selliste protsesside uurimiseks tegeleb märgilisel tasandil faktisemiootika.

### 8.3.4 Barthesiaanlikud mõtisklused

Praeguses tüüpilises angloameerika ülikoolis piirduakse semiootika õpetamisel kunstnikele enamjaolt vaid Ferdinand de Saussure'i ja Roland Barthes'iga. Ometi on näiteks fotograafia valdkonna mõtestamisega seotud ka ingliskeelne Charles Sanders Peirce, kes on muuhulgas väitnud, et “...Fotod, eriti momentvõtted, on väga instruktiivsed, kuna me teame, et mingis mõttes on need täpselt sellised nagu objektid, mida need representeerivad. See sarnasus tuleneb aga asjaolust, et fotod on loodud niisugustes tingimustes, mis determineerisid neid füüsiliselt loodusega detailses vastavuses olema. Sellest vaatenurgast kuuluvad nad nõndaviisi märkide teise klassi (indeksid) e sellesse, mis moodustuvad füüsilistes seostes.”<sup>39</sup>

<sup>39</sup> C.S. Peirce jätab fotodele täpsemalt öeldes võimaluse kuuluda nii ikoonide, indeksite kui sümbolite klassi; fotod võivad kuuluda ka nii *legisign*’ide kui *sinsign*’ide kategooriatesse — P.L.

Ka teise semiootika rajaja Ferdinand de Saussure'i kirjutistes on täheldatav teatav huvi nii fonograafia kui fotograafia vastu. See huvi on, tõsi küll, metafoorse iseloomuga: võrreldes kirjutust (*écriture*) keele kui tervikuga, toob Saussure paralleeliks näo ja seda kujutava foto vahekorra. Nii nagu kirjutus kui visuaalne tehnoloogia pole võimeline edasi andma kogu keele olemust, nõnda: "...ei suudeta ka iial fotografeerida kõiki hääldamisega seotud lihaste liigutusi. Kuid konstantsele visuaalsele kujutisele on akustiliste piltide tõlkimine visuaalseteks kujutisteks ometi kättesaadav" (Saussure 1986). Me näeme siin üllatusega, et Saussure fikseeris varakult ühe olulise tõe: nimelt selle, et nii kirjutatud keel kui fotograafia, olles ajastu *defineerivad tehnoloogiad*, määravad eelsemiootiliselt ära kommunikatsiooni modaalsuse ja sellega seonduvad kommunikatsiooni *piirid*. Nagu näeme, leidub fotograafia kui faktiivse dominandiga meediumi ja faktograafiliste kujutamiskiiside algeid juba nendes esimestes mõttekäikudes, ent tekstid, mis kinnistasid niisuguse doktriini teoreetiliselt, tuleks ilmselt siduda 1960. aastatega, kui prantsuse semiooloog Roland Barthes avaldas strukturalistide ajalehes *Communications* teedrajavad esseed "Fotograafiline sõnum" (1961) ja "Pildiretoorika" (1964).

### **1960. aastad: fotograafia teoreetiline kaardistamine**

Rangelt võttes saame Teise maailmasõja järgse fototeooria avalööke dateerida siiski kinoteoreetiku Andre Bazini tekstiga "Fotokujutise ontoloogia" (Bazin (1945) 1997), sotsioloogi Edgar Morini 1956. aasta raamatuga "The Cinema, or The Imaginary Man" ja Roland Barthes'i kolme iroonilise esseega kogumikus "Mütoloogiad" (1957), e. k 2004). Vahetult enne Barthes'i pöördelisi kirjutisi sai inglise keeles tuntuks ikonograafia/ikonoloogia meetodit manifesteeriv Erwin Panofsky "Meaning in the Visual Arts" (Panofsky 1955); fotograafiat puudutavad ideed esitas eraldi peatükina oma kinokunsti käsitluses ka Sigfried Kracauer (Kracauer 1960). Paradoksaalselt selsamal 1964. aastal, mil Barthes kirjastas oma "Pildiretoorika", ilmus Kanada meediateoreetiku Marshall McLuhani panoraamne "Understanding Media: The Extensions of Man" (McLuhan 1964), kus on rõhutatud meediumide (sh fotograafia) füüsilisust ja nende võimet ühiskonda struktureerida. Võib vaid kujutleda, kui huvitav olnuks dialoog Barthes'i ja McLuhani vahel, kui see oleks vaid omas ajas aktualiseerunud. Kohe pärast Barthes'i esseesid ilmusid muide ka Pierre Bourdieu' kompleksne "Un Art Moyen" (Bourdieu (1965) 1990) ja kunstifilosoofia keskseid teoseid, Nelson Goodmani "Languages of Art" (Goodman (1968) 1976).

Kõik need uurimused rakendavad ise meetodit: Bourdieu' raamatus on tehtud panus fotograafia sotsioloogiale, fotograafia kujunemist on vaadeldud just ühiskondlikes jõujoontes: täheldatakse nii teatava kaamerakäitumise normaliseerumist "loomulikuks" (grupipildid), fikseeritakse fotode sotsiaalsetid funktsioone ja sellest tulenevaid tähendusi, kaardistatakse fotograafia asend kultuuripraktika legitiimsuse süsteemis jne. Lõpuks analüüsitakse ka fotograafiide organiseerumist klubideks jm spetsiifilisteks sotsiaalseteks struktuurideks. McLuhani tehnoloogiafilosoofiat võiks ilmselt samasuguse eduga pidada

meediasotsioloogiaks, seda enam, et on selgelt panustatud meediumide formaatiivsusele, mitte pelgalt refleksiivsusele. Panofsky ikonograafia/ ikonoloogia meetodika eristub formalistlikust Kunstwissenschaft'ist, sest keskendutud on "sisule ja tähendustele", mitte pelgalt vormiküsimustele, mistõttu on see seostatav semioloogiaga. Ka Nelson Goodman sekkus põgusalt ikonismi problemaatikasse: toonud ridamisi näiteid moonutatud kujutamises, summeeris ta need rahvalikult: "...mitte miski peale kaamera ei tee mutimullahunnikust mäge" (Goodman *ibidem*. 15–16). Goodman hoiatas veel mitme vea eest fotode tõlgendamisel; Roland Barthes kas ei märganud või ei soovinud neid arvestada. Need olid seotud representatsiooni mõistega, mille tuumaks oli küll denotatsioon, kuid see ei põhinenud sarnasusel, nagu oletas oma esimestes töodes Barthes. Goodman tõi ikonismi problemaatikasse muide ka 1948. aastast pärit võrdleva etnograafilise näite, mille kohaselt (M. J. Herskovits) on kultuure, kus Barthes'i kontseptsioon fotograafia absoluutsest analoogsusest üldse ei toimi (Goodman *ibid.* 15).

Sigfried Kracaueri 1960. aasta filmiraamatu fotopeatükki võib pidada eeskätt fenomenoloogiliseks, kuivõrd selles käsitletakse fotograafi ja pildistamist kui tegevust ennekõike nähtumuslikuna (mitte põhjusliku või kommunikatiivseena). Seda huvitavam, et konstateeritakse siiski fotode kommunikatiivseid eeldusi (Kracauer 1960 *ibid.*) Kracaueri selles tekstis jääb nimelt kõlama fotode tähendusliku määramatuse idee — fotod oleksid justkui kummist (originaalis: lõpetamata, fikseerimata) tõlgenduspiiridega ning seetõttu jääb mulje, et need lausa nõuavad tähenduste geneesi, mis lähtub/sõltub kas vastuvõtjast enesest ehk vaatajast (emotsionaalne mälu, empaatia) või pärineb väljastpoolt pildilisikoonilisi moodustisi. Sääraseid seisukohti toetab ka Kracauer, tema ettekujutus fotograafist tugineb Marcel Proustil: pigem masina ripatsi kui autori/poeedina joonistub piltnik selles käsitluses välja kui distantseeritud ja mehhaaniline tegelane, kel puudub oma sõnumite artikuleerimiseks vajalik empaatia. Kuigi järgmine oluline teoreetik Roland Barthes ei viita kusagil nendele Kracaueri 1960. aastast pärit mõttekäikudele ja keskendub pigem fotokommunikatsiooni märgisüsteemsele eripärale, on nende järeldused kohati võrreldavad, isegi sarnased.

### **Foto Barthes'i semioloogias ja fenomenoloogias**

Kõige varem, 1957. aastal, ilmus Roland Barthes'ilt kogumikus "Mütoloogiad" kolm lühikest fotograafiale pühendatud esseed: "Valimiste fotogeenilisus", "Inimeste suur perekond" ja "Foto-šokid" (Barthes (1957) 2004). Kriitika alla oli võetud fotograafia kui massimeedium: valimistega seoses osundas Barthes foto standardiseerivale rollile propaganda raames, teine esse kritiseeris Edward Steicheni kureeritud emblemaatilise fotonäituse "The Family of Man" (1955) madalalaubalist humanismipaatos ja "Foto-šokkidest" jääb kesksena kõlama vastuseis fotograafia tõlgendamisele keelena. Kõigis neis käsitlustes leiab Barthes, et massimeedia (propaganda, reklaam, ajakirjandus, kultuuripoliitika) fotod olevat ennekõike anti-intellektuaalsed, stereotüüpsed ning "liiga ilmse

tähendusega”. Võtteid, millega fotograafid püüdsid kunsti kontekstis edastada oma sõnumeid, nimetab Barthes ülemäära taotluslikuks ja konstrueerituks (Barthes *ibidem.* 120–121) – “...puhta märgi, puhta keele” (minu osundus — P. L.) staatusesse taandatud fotograafia ei erutavat ega desorganiseerivat meid vähimalgi määral (Barthes *ibid.* 121). Nii jõuabki Barthes järeldusele, et “kujutise lugejat üllatatakse pigem visuaalselt kui intellektuaalselt” (*ibid.* 122) ning et just “ilma pateetika ning seletusteta pildid on loomulikud” (*ibid.* 123). See jätab mulje Barthes’i läbivast vastuseisust teadlikule elemendile fotograafias — ja see mulje ei peta.

### **Foto kui füüsilise objekti puudumine**

Oma peatselt järgnenud kahes semiootilises essees (1961 ja 1964) kui ka viimaseks teoseks jäänud fenomenoloogilises raamatus “Camera Lucida” rõhub Barthes sellele, et foto on midagi looduse ja kultuuri vahepealset, seetõttu ka “hull” ja kontrollimatu (Barthes (1980 1982: 117–119; edaspidi CL), foto on nimelt koodita sõnum, mille eksistents objektina on nõrgalt konstitueeritud (Barthes (*Ibidem.* 120). Siit tulenebki kaua kestnud vaatamisharjumus ja doktriin, et fotosid silmitsedes usume end vaatavat vahendamata objekte. Või, nagu on märkinud Barthes’i uurijad — “me arvame end vaatavat fotodest läbi” (Wawrzycka 1997: 92).

Barthes’il jäi aga märkamata, et just fotode kujutamiski automatismi ja fotomaterjali füüsilise läbipaistvuse tõttu see vaid tundub nõnda olevat. Barthes kahtleb ka fotode olemasolus autonoomse objektina, ent samas on ta neist ometi “afektiivselt” sisse võetud — iseäranis kehtib see “Talveaia foto” kohta, mis kujutab tema äsja surnud ema (Barthes 1982 69–71), kusjuures mitte osalise sarnasuse (mida Barthes taunis) vaid olemuslikku fikseerival põhimõttel. Ainus, mida pole iseseisvana olemas, on foto ise. Säärase, Barthes’ile läbivalt tunnusliku vastuolu on kõige paremini sõnastanud Victor Burgin: “Fetiš on ... puhas kohalolek, tema ülesandeks on just eitada puudumist, “täita lünk olemises...”” (Burgin 1986b 44). Erinevalt Kracauerist ja Bourdieu’st ei haaku Barthes ka fotograafia kui kunsti problemaatikaga; see-eest köidavad tema tähelepanu fotod meedia e massikommunikatsiooni kontekstis (esimesed esseed) või isiklikud fotod (CL, 1980). Just viimased on huvitavad ja vaimsed, massidele suunatud fotod aga igavad ja banaalsed.

### **Konnoteerimise protseduurid**

Pidades fotosid kujutamiski tõttu peaaegu et looduslikeks (“hulludeks”, “taltsutamatuteks” jne), eristab Barthes siiski denotatsiooni (e põhi- või tuumtähenduse), mis puhtal kujul peaaegu puudub — ja konnotatsioonid (konventsionaalsed kaastähendused), mis on liigendatavad konnoteerimise protseduurideks. Denotatiivsusele vastavad kõige rohkem traumaatilised pildid, sest just traumaga kaasneb keele seiskumine ja tähenduste blokeerimine. Enamasti määrab foto tähenduse siiski terve rida konnotatsioone, kusjuures fotograafia eripäraks on see, et siin on konnotatiivsed protseduurid sotsiaalse loomuga ja et

need toimuvad kodeerimata materjaliga (Barthes (1961) 1977: 17 ff). Barthes'i arvates on kaastähendusi genereerivad protseduurid fotograafias järgmised: 1) trikk-efektid, 2) poos, 3) objektid, mis ise annavad pildile tähenduse, 4) fotogeenia, 5) estetism ja 6) süntaks.

Arvestades asjaolu, et "trikid" kuuluvad pilditegemise viisi juurde, tundub kummuline, et sellised efektid on Barthes'il küll "ajaloolised kokkulepped", kuid mitte stiil. Põhjused on siin ilmselgesti semiootikavälised. Et Barthes kasutab korduvalt "tõelise kunsti" terminit, siis eksisteerivad ka stiilid ilmselt "ainult" selle korral. Teistsugused ja ajalooliselt nooremad vormiloovaldajad, seda enam, et need ka meelelahutustööstuses tõesti trikipostkaartide, *Geisterfotografie* jm vormis ringlesid, pididki küllap saama teistsuguse määratluse. Nõnda võiksime Barthes'i säärast arvamust tõlgendada ennekõike aksioloogilisena — hinnang, mis lähtus tõelise ja surrogaatse pingeväljast. Ja samast tähenduspiirkonnast võiks ilmselt otsida põhjust sellelegi, miks trikid ei kattu Barthes'il ka kuigivõrd koodide mõistega. Juba oma avaessee kurtis ta visuaalsuse (teatud viiside — P. L.) domineerimise üle intellektuaalsuse suhtes (Barthes (1957) 2004 122), mis sunnivad vaatajat keskenduma pealispinnale, mitte aga kujutise tähendusele (Ibid. 123). Kuigi seisukoht on mõistetav, on see siiski arbitraarse loomuga — Barthes'ile oli vastuvõtmatu teiste kujutamiskiiside matkimine fotograafias — eesmärgiks aga foto olemuse *eidōs*'e ja fotosemioosi (tähendusloome protsessi) spetsiifika määratlemine.

### **Barthesiaanlikud kahtlused**

Kui fotodel kujutatud objektide valikust lähtuvas semioosis pole põhjust kahelda, väärib ometi kommentaari poseerimine. Ka see ei anna Barthes'ile alust rääkida foto kodeeritusest, vaid pooside eneste (fotoeelsest) kokkuleppeelisusest, neile ühiskonnas antud konventsionaalsetest tähendustest. Olen varemgi täheldanud (Linnap 2006: 26–29), et kuigi pildi jaoks etendatavad poosid pärinevadki osaliselt teatrist ja maalikunstist, isegi spordist jm, tuleks nende hulgas eristada üldisemat kehakeelset "ilmekust" ja spetsiifilisemaid poose, mis on tunnuslikud ainult kaamerapildile või fotole. Barthes siiski otsib teatud fotograafilisust, nimetades seda fotogeeniaks, eristades selle terminiga tähenduslikke elemente estetismist. "Pilt ise", kujutamise viis (valguse kasutamine, koopiategemise viis, liikumise "laialimääritus" pika säriaja kestel jms) annab Barthes'i arvates fotograafilisele sõnumile lisatähenduse. Estetismiks nimetab Barthes aga fotograafiasse muudest kujutamishenditest imporditud, näiteks 19. ja 20. sajandi vahetuse piktoristide maalilisust jmt. Et fotot tõepoolest vaadatakse *a priori* teisiti kui maale — kollektiivse spekaaklina, siis mõjub selline printsiip anorgaaniliselt. Viimase konnoteerimisprotseduurina esineb loetus veel süntaks, mille Barthes leiab olevat vaid pildikoosluste tasandil (mitte aga ühe pildi "piires"). Foto seeriad ja -sarjad on Barthes'i arvates need kooslused, kus tähendus luuakse peamiselt suprasegmentaarsel tasandil, ent kordamine ja tüpologiseerimine, mis loovad süntaksi filmis või joonistuses, pole tema meelest fotograafias millegipärast lubatud.

Barthes'i "foto kui kodeerimata sõnumi" doktriini ekslikkust näitasin põhjalikumalt juba eelmises peatükis, nii et siinkohal käsitlen veel pildi-teksti vahekorra fikseerimist 1960. aastatel. Võttes uurimisobjektiks just trükistes (massimeedias) ringlevad fotod (Panzani reklaamid, ajakirjandusfoto jms), vajas Barthes fotot oma 1960. aastate mõtteavaldustes koos tekstiga. Ta eeldas ilmselt nagu Kracaueri, et foto ikooniline pool vajab tähendusloomeks tingimata lingvistilist vahekorda — sõnaga sidumist. Ent mida tähendab Barthes'ile "tähendus"? On see rajatud filosoofilistele, semiootilistele või mingit muud tüüpi tähendusteooriatele? Miks peaks ikoonilist ehk pilti tingimata sõnastama, et see tähendaks? Et see kannaks intellektuaalset informatsiooni? 1978. aastal Torinos Angelo Schwarzile antud intervjuust (Schwarz 1978: 44–45) selgub nii mõndagi, mis võiks tuua nendesse küsimustesse selgust. Vaadeldes selles usutluses fotograafiat ennekõike tervikliku praktikana, defineerib Barthes selle "kultuuri vaeseks sugulaseks", millel nagu ka filmikunstil pole ei ajaloolist pärandit ega traditsiooni — seetõttu polevat ka fotograafia kunst selle sõna "klassikalises tähenduses". Nõnda on fotograafiat raske analüüsida, kuna läheks vaja uut esteetikateooriat (katseid selliste loomiseks on hiljem siiski tehtud — P. L.). Lõpuks leiab Barthes, et fotograafia on "...omaenese domineerivate eksisteerimisvormide ohver — millel on reaalsuse reprodutseerija või tõeluse ekstrakti reputatsioon" (Schwarz *ibid*). Ent nii nagu oleks ekslik kogu fotograafia samastamine kunstiga, oleks puudulik ka selle pidamine neutraalseks salvestuseks. Barthes: "Ütleksin, et fotograaf on omaenese subjektiivsuse tunnistaja, s.t selle tunnistaja, kuidas fotograaf objektile reageerib." Vaid korraks välgatab siin fotograaf ja tema subjekt(iiv)sus, muudes seostes on see tegelane Barthes'ile vaid see, kes "vaatab läbi lukuaugu" (Barthes 1982: 10).

### **Foto kui kommunikeeriv objekt**

Nagu juba tõdetud, hoidis Barthes oma varasemates esseedes end puht visuaalsest "sängist" alati ohutul distantsil. Fotot nimetab ta reproduktsiooniks, maailma mehhaaniliseks analoogiks jms, keeldudes tunnistamast selle transformatiivset loomust: "Muidugi toimub siin geomeetriline kondenseerimine ja värvuste nihe, kuid see redutseerimine pole mitte "transformatsioon" matemaatilises tähenduses." Muutused, mis maailm pildiks saades läbi teeb, on seega pelgalt kvantitatiivsed, kuid mitte kvalitatiivsed.

Tänane seisukoht on siiski kardinaalselt teistsugune: foto on mudel, sellele esitatav reaalsus aga alati sümboliline. Selleks, et saavutada fotograafias "see on seal olnud" barthesiaanlikku reaalsuse efekti, on tarvis läinud matemaatilisi operatsioone (kontrastsusteguri-, spektraalse sensibilisatsiooni jpm arvutused), mille tarvis on "reaalsus" esmalt dekomponeeritud selle üksikuteks omadusteks ja seejärel pildimaterjalil taas liidetud meelelisele tajule mõeldud surrogaatseteks *stimul'*iteks. "Pildiretoorikas" (1964) esindab foto ruumilist silmapilksust ja ajalist eelnevust — "see on seal olnud" ("*ca-a-ete*"). Nõnda on foto seotud empiirilise, mitte fiktsionaalse teadvusega ja lahtiseks jääb liiga palju küsimusi: kas on tähendusi liiga vähe või hoopis piiramatult palju? Kus need tä-

hendused asuvad, kas fotograafi kavatsuses, pildi “füüsisel” või pelgalt vaatajate institutsionaalses semioosis e tähendusloomes? Et fotosõnumi konnoteeritud tulemus sünnib spetsiifiliselt kodeerimata algmaterjali baasil, siis tähtsustab Barthes tähendusloome lookusena just vaatajat, kes foto “animeerib”. Või kui üritatakse foto ise “kõnelema” panna, kasutatakse selleks reeglina tekstilisi liideseid.

Barthes peab fotosid nagu muidki pilte paljutähenduslikeks ehk polüsemilisteks. Just seetõttu on lingvistilise sõnumini jõudmiseks vaja osa neist tähendustest kõrvaldada või ahendada/konkretiseerida — seda tehakse tekstide abil. Kuigi fotod koosnevad joontest/pindadest, lingvistiline komponent aga sõnadest ning omavahel need päriselt ei sulandugi, saab ometi rääkida pildi ja teksti erinevatest suhetest. Nii on näiteks reklaamifotos kolme laadi sõnumeid: 1) kodeerimata ikooniline, 2) kodeeritud ikooniline, 3) lingvistiline. Lingvistiline sõnum omakorda on kaheplaaniline: denotatiivne ja konnotatiivne. Sellel on aga ikoonilise (pildi) suhtes kahesugune toime: a) ankuraaz, b) nihestus.

### **Foto kui meedium Barthes'i ja McLuhani käsitluses**

Pühitsemata võib öelda, et Barthes'il peaaegu puudub pildi kui füüsilise iseloomustus: ta lihtsalt “vaatab” fotosid, kõik need on objektina ühesugused, isegi “nähtamatud”, olemas on vaid see, mis on pildil. Jääb mulje, nagu oleks foto objektina Barthes'i meelest midagi kanderaami sarnast, mida me ei vaata, vaid tunneme huvi raamil lebava inimese vastu. Või siis samastub foto mõne standardse, seeriaviisiliselt toodetud grammofoniplaadiga, mis on huvitav vaid sellele salvestatud muusika tõttu, kuid mitte objektina, sest on ju plaadid ise väljanägemiselt ühesugused. Kunstiajaloost on see muidugi tuntud “aknakontseptsioonina”, mille abil tõlgendati kuni modernismi võidukäiguni isegi maale.

Barthes atribuueerib oma kirjutistes selle “läbipaistvuse” lihtlabaselt fotole. Ent mõelgem siinkohal kas või pikantsele seigale, et just neilsamadel kuuekümneendatel ilmusid Marshall McLuhani “Gutenberg Galaxy” (1962) ja “Understanding Media: The Extensions of Man” (1964), millest viimane sisaldab nii pöördelise essee “The Medium is the Message” kui fotograafiale pühendatud teksti “The Photograph: The Brothel-without-Walls” (McLuhan (1964) 2002: 204–219). Kui esimese, laialt tuntud teksti põhipaatos on just see, mida Barthes ei taha foto juures millegipärast tunnistada, nimelt meediumi aktiivne osalus sõnumi moodustamisel, siis fototekstis rõhutab McLuhan meediumi aktiivsust ühiskonnas: foto seostab muidu lahus olevaid asju, ta on muutunud individualistlikust tehnoloogiast kollektiivseks (McLuhan *ibid.* 204–205) — jne. Ja kui me võime Barthes'i selle teema unarussejätmise eest kaitsta konstateeringuga, et teda üldlevinud (tema enda sõnul banaalsusega “taltsutatud”) foto lihtsalt ei huvitanud, siis märksa raskem on protežeerida Barthes'i ideed fotodest reaalsuse ratifitseerijana — McLuhan toob nimelt välja olulise seiga, et just petliku usaldusvääruse tõttu on fotode võltsimisest saanud omaette tegevus (*ibid.* 209). Selles valguses muutub Barthes'i fotodele atri-



bueeritud noem või eidos — “see on seal olnud” võrdlemisi küsitavaks. Barthes jätab muide täiesti lahtiseks ka vaatamise tingimused: kui fotode tarbimine on ennekõike meditatsioon, siis pole ilmselt ka tähtis, kas lehitsetakse albumit, lapatakse ajalehte või seistakse näitusel — oluline on vaid see, et enamasti vaadatakse fotosid üksi ja omaette.

### “Camera Lucida”

1980. aastal, kohe pärast Barthes'i surma ilmunud “La Chambre Claire” (ingl k “Camera Lucida”) märgib loobumist semiootika metoodikast ja suunavõttu fotograafia fenomenoloogiale. Eespool jutuks olnud intervjuus on Barthes väitnud, et on küll teadlik semiootilistest uurimustest, nt Albert Plecy tööd 1960. aastatel (Plecy 1971; Plecy 1975), kuid ei pea grammatika abil fotograafia lähendamist adekvaatseks; foto on nimelt seotud ideedega surmast ja keskenduda tulevat just sellele. Just see raamat on fotograafia mõtestamisel leidnud kõige rohkem tõlgendusi, sealhulgas ka kriitikat. Paradoksaalselt võiks isegi öelda, et “Camera Lucida” võiks edukalt kanda “Mütoloogiate” nime fotograafia valdkonnas. Pole juhus, et “Camera Lucida” on pühendatud Jean-Paul Sartre'i fenomenoloogilisele raamatule “L’Imaginaire”(Sartre (1940) 2004). Viimane asjaolu nõuab enesestmõistetavalt vähemalt mõningate paralleelide tõmbamist nende käsitluste vahele ja see pole kuigi raske. Kui Sartre käsitleb kujuteldavat ja kujutlusi otse ja väljakuulutatult, n-ö “paadunud” fenomenoloogi kombel, siis jõuab ka Barthes, kuigi deklareerib end tegelevat fotograafiaga, kokkuvõttes selleni, et käsitleb *de facto* fotograafiaga seonduvaid kujutlusi. Juba varasemast pärit foto “ruumilise silmapilksuse” idee korreleerub Sartre'i ideega, et kujutis/ kujutlus ehk pilt ongi teadvus (Sartre 2004: 4) ja et see on ühtlasi spontaanne (Sartre 2004: 14). Ka Barthes lähtub eeldusest, et fotograafia on ebakindel kunst: “See, mis foto minus tekitab, on mingi sisemine aktiivsus; sõnastamatu, mis tahab sõnastamist” (Barthes 1982: 18–19). Ja veel: “Fotograafia huvitas mind sentimentaalsetel põhjustel — nagu “haav”” (Ibid. 21).

### Fotograafia: kaamera taga ja kaamera ees

Barthes'i arvates pole pildistamise protsess oluline uurimisteema. On olemas “fotograafi fotograafia” ja “pildistatava fotograafia”. Neist esimene on nagu piilumine läbi väikese augu (*stenope*), kust vaadatakse, raamitakse ja perspektiivistatakse (CL lk 10). Pildistatava fotograafia on sisuliselt kaamerakäitumine: enese konstitueerimine poseerimisega. Poseerimises kohtuvad reaalne mina idealiseeritud “minaga”, pildistaja soovid ja poseerija arusaamad — kuni nupulevajutus tekkinud pinged lõpetab. Ent selle tegevuse tulem, foto, muudab pildistatava objektiks, mille kasutamist ta enam ei kontrolli. Põhirõhk selles fenomenoloogias on siiski fotodel ja nende vaataja määraval rollil fotograafilises semioosis. Viimast jälgitakse Barthes'i isiklike kogemuste alusel. Fotograafia kui tema seisukohalt ebakindel kunst tekitab “sisemise aktiivsuse”, mis tahab sõnastamist (CL 18–19). Barthes'i arvates on fotod olemas vaid nii-

võrd, kuivõrd vaataja neid animeerib. Foto olemuse avastamiseks võtab ta kasutusele järjekordse dihhotoomia: stuudium ja *punctum* (CL 26–27). Stuu-dium on Barthes'ile kõik see fotol, mis on kultuuriliselt kokkuleppeline; *punctum* on foto säärane osa (või element), mis tähistab ootamatust, indivi-duaalsust, kordumatust ja lõpuks ka vaimsust.

### **Foto funktsioonid**

Barthes eristab foto funktsioonidena järgmisi: informeerimine, representee-rimine, üllatamine, tähendamapanek ja kire äratamine (CL 28). Huvitaval kombel puudub loetelust kõik see, mis seob fotot mälu; kummastav just seepärast, et veidi hiljem teeb Barthes keskse rõhuasetuse nimme viimasele. Et need foto funktsioonid on üldtuntud, piirdume siinkohal vaid lühikommen-taariga. Informeerimine on Barthes'il klassikaliselt seotud foto kui allikmaterjali käsitleusega, ka representeerimine seisneb foto-omases materjali "tarretamises". Liigendatum on üllatamise funktsioon: see võib ilmnedas kas ebahariliku materjali kujutamises (nt kahepealine inimene), inimsilmast erinevas kujuta-mises, oletuste kinnitamisest, tehnilistes "viperustes" ja nn õnnelikes leidudes, mis meenutab sürrealistide *objets trouve* põhimõtet. Just selliste põhimõtete järgimine teeb fotod huvitavaks e. väljakutsuvaks. Pisut kummaliselt käsitleb Barthes tähistamise funktsiooni: kuna fotod on üldiselt juhuslikud, siis on nende alusel raske üldistada, vaid maskide loomine (Nadar — prantsuse kodanlus, Sander — Weimari Saksamaa jms) olevat üks väheseid võimalusi. Barthes nõuab fotolt konventsionaalsuse õõnestamist ja selle tarvis peab foto tähendus erineva tema otsesest tähendusest (CL 38). Funktsioonide loetelu lõpeb kire äratamisega, mille tingimuseks on Barthes'il foto enese unustamine ja oma fantaasiate projitseerimine kujutatule (CL 40).

### **Konventsionaalsuse vastu. Punctum**

Praktiliselt kogu ülejäänud arutluskäigud "Camera Lucida's" on suunatud sellelesamale foto viiendale funktsioonile ehk spetsiifilistele viisidele, kuidas foto äratas kirgi. Esmalt trakteerib Barthes, et fotod koosnevad vaid stuudiumist ehk kokkulepetest (kompositsioon, poosid, valgus jne), ja kui neis puudub varjatuse fenomen, siis pole põhjust neist rääkida. Ja vastupidi — just Barthes'ile keskne *punctum* kujundab olukorra vastupidiseks. Ent, mis on salapärase *punctum*? Barthes trakteerib seda kui enamasti väikest mittetahtlikku osa pildist, mille avastamiseks pole vaja analüüsi (CL 45). *Punctum* sarnaneb metonüümiaga: olles detail, võib see täita kogu foto. Barthes on sellesse mõistesse lülitanud ka vaimse valgustatuse ehk *satori*: *punctum* loob seisundi, mis paneb unustama teadmised, kultuuri ja uskuma vaid omaenda silmi (CL 51). *Punctum* on niisiis analüüsimatult "pime väli", saladus, see, mis käivitab vaataja afektiivse teadvuse, paneb ta mediteerima.

"Camera Lucida" II osas tegeleb Barthes näilisele teemaderohkusele vaatamata siiski vaid kesksete teemadega. Märkatavamalt on siin esile toodud foto seosed ajaga. Erinevalt formaliseeritud ajaloost näitavad fotod meile asju

“see on seal olnud” võtmes (Ibid. 76). Pealkirjadele ja rõhuasetustele vaatamata keskendub Barthes siiski vaid kolmele põhiprobleemile: millist osa reaalsusest on foto võimeline kujutama (CL 66, 71, 80 jj.); kas kujutatav on vaid hetkeline/nähtumuslik või suudavad fotod mõnikord edasi anda portreeteritu olemuse? (Ibid. 71). Samavõrd, ehk isegi rohkem huvitab Barthes'i foto seos ajaga, mälu, surmaga — ta nimetab fotosid “elavateks piltideks surnud ajast” (ibid. 79). Ja määratledes foto noeemi grammatilise täismineviku vormis “on olnud”, osutab ta sellelegi, miks just foto kehtestab fakte ilma meetodita (Ibid. 80). Nii oli foto mineviku ja reaalsuse kohtumispaik ja nõnda oli see ka surma agent, ent asendades küll omaaegseid monumente, ei pannud fotod ka ise aja halastamatule toimele vastu ning sattusid lõpuks omakorda prügikasti, koos sellega, mida nad kord olid kujutanud (ibid 93). Näib, et Barthes'i suhe fotoga oli tõepoolest afektiivne: ta leiab, et fotod blokeerivad mälu ega anna teada, millist informatsiooni nad sisaldada võivad, fotod on lamedad, banaalsed jne (Ibid. 101, 106). Barthes'ile jääbki foto tema viimases raamatus mõistatuslikuks, lõpuni lahendamatuks. Ta ei tea, kuidas edastada fotol vaimsust (Ibid. 109), ja nõnda jääb ühiskonnal säärase hullu foto “taltsutamiseks” kaks võimalust: muuta foto kunstiks või banaalseks (massikommunikatsioon, CL 118). Barthes ise esindas aga kolmandat võimalust, s.o reaalsuse juhimatut äratamist ehk müstikat (Ibid. 119).

### **Barthes'i kriitikast ja bartholoogiast**

Barthes'i fotograafia-alaseid jm tekste ümbritseb aukartustäratav hulk sekundaarseid tõlgendusi, arendusi ja kriitikat, mida on nimetatud nii barthesiaanluseks kui bartholoogiaks. Nende hulgas leidub isegi kolmanda astme käsitlusi, mis eritlevad Barthes'i kriitikat (Hendricks 1985: 32–34). Juba selsamal 1981. aastal, kui ilmus ingliskeelne “Camera Lucida”, reageeris sellele Artforumi toimetaja Max Kozloff. Kui ta summeeris raamatu *Village Voice*'is ilmunud artiklis “Barthes'i lõbutsevaks teadvuseks” (Kozloff 1987: 245–250), siis leidis märkimist kitsas fotode valik (isiklikud fotod), samuti see, et “Camera Lucida's” ei kasutata visuaalset analüüsi; samuti ei saavat me sellest midagi teada ei fotopraktika paljususest ega viisidest, kuidas väljendavad ennast fotograafid.

Ent siiski, kuidas mõjutasid need esseed edasisi fotograafiauringuid ja mida on meil Barthes'i pärandiga peale hakata praegu? Ilmselt võib nõustuda Hollandi teadlase Ton Hendricksiga, kes nägi 1985. aastal Barthes'i rolli selles, et ta võttis suuna spetsiifilise fotoesteeetika ehk “*mathesis singularis*'e” poole. Üks teadlastest, kes läks selle suunaga märkimisväärselt edasi, oli Pierre Dreyfuss, kelle esteetikas kasutatakse ainult fotograafilisi termineid; samuti belglane Henri Vanlier, kellest oli juttu fenomenoloogiale pühendatud osas ja kes juhatas peatselt sisse oma “*aesthetica practica*” (Vanlier 1983). Ja lõpuks sai “Camera Lucida'st” inspiratsiooni Victor Burgin, kelle uurijasuhe fotograafiasse kujunes ennekõike Barthes'i keskse *punctum*'i mõiste kaudu psühhoanalüütiliseks.

Eriti on see ühenduslülili näha Burgini 1982. aasta essee “Re-reading Camera Lucida”, kus Burgin püüdis lepitada Barthes’i fenomenoloogiat Freudi-Lacani psühhoanalüütiliste teooriatega (Burgin 1986c: 71–92; Burgin 186d: 112–139). Just “Camera Lucida” läbiv/keskne *punctum*’i mõiste oli selleks puutepunktiks, nagu ka “trauma”, mis Barthes’i meelest “seiskas keele” ja elimineeris muud võimalikud kaastähendused ehk konnotatsioonid ning seisis kõige lähemal tuumtähendusele, s.o denotatsioonile. Hea Barthes’i tundjana näitas Burgin, et tema läbivalt binaarsed mõisted on kõige paremini taandatavad 1970. aasta kirjutises “Kolmas tähendus” (Barthes 1977: 52–68) kasutatud mõistetele “ilmne” (“obvious”) ja “hägus” (“obtuse”). Et Burgin leiab Barthes’i tegelevat mitte niivõrd fotodega kui oma kujutlustega fotodest, siis saabki käsitlust paralleelitada mitte ainult Sartre’i fenomenoloogilise psühholoogiaga (Sartre (1940 2004), vaid otsida sellele psühhoanalüütilisi taustu ja seletusi. Mõistagi viitab Burgin “Camera Lucida” ilmselgele taustale, nimelt Barthesi psüühilisele seisundile pärast ema surma, mis on eriti tunda raamatu II osas. Ja kui “trauma” on kreekakeelne “haav”, siis ladinakeelne vaste sellele ongi “punctum”. Burgin muide resümeeribki, et selle autobiograafilise raamatu sihiks on armastatud inimese kujundi kinnitamine fotograafia vahendusel ja “Camera Lucida” panus fotograafia teooriasse on ennekõike see, et Barthes on suutnud meid veenda vaataja osaluse määravuses fotograafiliste tähenduste tekkel.

James Elkinsi Tartus 15.05.2005 peetud loeng ““Camera Lucida” vastu” (Elkins 2005). põhines tema peatselt valmival raamatul “Camera Dolorosa” ja oli kantud teistsugustest hoiakutest. Elkinsi arvates “mõistab Barthes fotograafiat totaalselt valesti, kujutledes seda vaid perekonna, armastuse ja mälu kandjana. “Camera Lucida” teeb valiku kõigile tuttavate tarbefotode kasuks, ja varjab fotograafia antihumanistlikku, ebaratsionaalset, emotsioonideta aspekti... Korduvalt on fotod sundinud inimesi nägema maailma teistsugusena, kui nad seda tahtnud või vajanud on. ...Kogu see ilu töötab raskepäraselt, tõmmates mu tähelepanu eemale fotograafia ülejäänud olemuselt” (Elkins *ibid.*).

### **Järeldusi ja kokkuvõtteid**

Barthes’ile soovitaks tänaste teadmistega varustatult esmalt pöörata tähelepanu fotograafilise pildi materiaalsusele. Tema näeb fotos piinliku lihtsusega lihtsalt fotot, see on pilt nagu pilt ikka, kuigi eriline, puudub sellel pind, pole olemas ei füüsilist struktuuri, külgede suhet jms. Kõikuma on löönud ka foto barthesiaanlik referentsiaalse “kullaproovi” põhimõtte, sest analoogfotograafia asendumine digitaalsega muudab paratamatult küsitavaks “see on seal olnud” printsiibi. Barthes keskendus fotole ja selle vaatajale, jättes peaaegu üldse tähelepanuta fotograafi, kaamera, nende omavahelised suhted, pildistamise protsessi ja foto kui pildi nii füüsilises kui meediumi tähenduses, mis on fotograafias kui kommunikatsiooniprotsessis kesksed ja millest oleme juba sissejuhatavalt juttu teinud (Linnap 2005f, 2006).

Nii peab Barthes fotograafi enamasti amatööriks, pildistamist vaatamiseks läbi lukuaugu, õnnestunud pildistamist aga juhuslikuks. Barthes’i “kodeerimata

sõnumi” doktriin ei hõlma üsna suurt hulka koode, mis on seotud nii pildistamiseelse sfääriga (võttingimuste valik, kaamerakäitumine jmt.); kaamerast, selle optikast, fotomaterjali iseloomust jpm lähtuvate kokkulepetega; pildi valmimisprotsessi iseärasustega. Sellele vaatamata tundub Barthes’il olevat kohatult sarnane roll Clement Greenbergiga, keske kõrgmodernistliku kunstikriitikuga, kelle kirjutisi enamik tema järel tulnud uurijaid on küll kritiseerinud, ent neid ka erimeelsuste deklareerimiseks või vastandumiseks vajanud. Barthes’i tekstid on vaieldamatult huvitavad, pealegi määrasid need terve ajastu arusaama fotograafiast. Meenutagem, et nimetatud aega tuntakse modernismi nime all: 1950.–1960. aastate arusaamu kunstist aga kutsuti siis veel viimaseid päevi “moodsaks kunstiks”. Et Barthes armastas just “hulle” fotosid, pidades kunsti sellise hulluse (taunitavaks) taltsutamiseks (CL, lk 117 jj.), siis teatud mõttes sobis tema säärane doktriin alibiks ennekõike neile, kes tahtsid näha fotograafiat kunstisfäärist eemalseisvana. Pole aga Barthes’i süü, et uut esteetikateooriat, mis haaranuks kunstisüsteemi ka fotograafia, siis veel polnud. Neil ja muudel põhjustel polnudki fotograafia (ükskõik kui poeetiline) kunst klassikalises (senises — P. L.) tähenduses. Tagantjärele on Barthes’i kirjutised kergesti haavatavad ja kutsuvad just seetõttu dialoogi alustama. Nagu Greenberg nii oli/ on ka Barthes’i kirjatööd, ehkki hulga intellektuaalsemas vormis, edasiste diskussioonide, rohkete vaidluste, arvukate ümberlukkamiste lähtepunkt — või oleks täpsem öelda, et need lausa kutsusid seda tegema?

Ent Barthes’i kogemusest järeldub ka üks olulisem tõsiasi: laiahaardelist fotode analüüsi ei saa nimelt üles ehitada vaid nendele piltidele, “mis mulle närvidel käivad” (“Inimeste suur perekond” ja “Foto-šokid”, 1957) *versus* neile, mis “mulle meeldivad/ korda lähevad” (“Le Chambre Claire”, 1980). Empaatiat on kahtlemata tugev eeldus, et kirjutada huvitavalt, ent samavõrd on see seisund pimestav ega lase meil näha uurimisobjekti muid olulisi tahke, sh neid, mis võiksid teha tõlgenduse mitmekülgsemaks/ adekvaatsemaks — ja parem veel kui ka vastuolulisemaks.

### 8.3.5 Fotograafiast ja Semiosfäärist 1: piiridest fotograafia “sees”

Kummaline, et fotosemiootika näib laiema üldsuse jaoks nii algavat kui ka lõppevat Roland Barthes’i nimega lõppevat; ilmselt just seetõttu, et Barthes ise loobus semiootilistest meetoditest oma viimastes kirjutistes ja otsustas fenomenoloogia kasuks. Edasine fotosemiootika areng 1970. aastatest kuni 1990ndate loojanguni kujunes tõepoolest ülimalt katkendlikuks (angloameerika ühiskond peaaegu et loobus sellest) ja nii ilmusid pikkade ajavahemike tagant üksikud olulisemad käsitlused Prantsusmaal (mõned ka Belgias, Saksamaal, Hollandis, Taanis jm), aegamööda siiski üha enam kultuurigeograafiliselt “suhtelisse

perifeeriasse” kuuluvates riikides: ennekõike Kanadas ja Austraalias<sup>40</sup>. Nii võib Barthes’i-järgse fotosemiotika alaseid kirjutisi leida veel Pierre Dreyfussi initsiatiivil Pariisi VIII ülikoolis publitseeritud kogumikest.<sup>41</sup> Üksikuid eksperimentaalse loomuga, ent fragmentaarseid käsitlusi leiab ka Rahvusvahelise Semiotika Assotsiatsiooni mahukatest kogumikest, Thomas A. Sebeoki toimetatud kogumikest “The Semiotic Web” (1990, 1993)<sup>42</sup> ja autoriteetsest ajakirjast *Semiotica*, kus fotosemiotika valdkonna üheks (ka praegu) huvitavamaks teoreetikuks on kujunenud Kanada antropoloogia professor David Tomas.<sup>43</sup> Ülejäänud väheseid allikaid (Dubois, 1983; Vanlier, 1983 ja Flusser, 1984) oleme maininud juba varem.

Huvitaval kombel ilmus just 1984. aastal ka Juri Lotmani teedrajav artikkel “Semiosfäärist”<sup>44</sup>, mida ma oma üllatuseks polegi näinud kasutatavat visuaalkultuuri problemaatika käsitlemisel. Semiosfääri idee ajutise tagaplaanile jäämise põhjused on tegelikult üsna nähtavad: nii 1980ndatel, kui tekst ilmus, kui ka järgnenud kümnendil kuulutati igasugused tervikud ja terviklikud maailmapildid humanitaarias “olematuks”. Valitses “suurte narratiivide võimatuse” doktriin, veendumus inimeste jäägitust kuulumisest subkultuuridesse ja ideede, tähenduste, koodide jms kehtivusest vaid diskursuse kitsastes piirides. Ent siinkirjutajale tundub just semiosfääriline ettekujutus tähendusloome maailmast, vastuoksa, erakordselt tänapäevane ja, kui soovite, siis just nimelt postmodernne: see on mõtteviis, mis näib simultaanselt suutvat modelleerida nii “killustatust” kui ka luua kildude vahele integreerivaid seoseid. Nii ongi ilmselt õige aeg rakendada seda ülimalt tarka/ lihtsat/ huvitavat mõtteraamistikku.

---

<sup>40</sup> Siinkohal peaks mainima ennekõike Geoffrey Batchen’i ja David Tomas’i huvitavaid uurimusi.

<sup>41</sup> “Pour la Photographie” T.1 (1982/1983), T.2: “L’Art du Photographie” (1984/1987) ja T.3: “L’Art du Photographique: D’Esthetique et Semiologie” (1990).

<sup>42</sup> *Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies. Vienna, July, 1979. Vol III, toim: Tasso Borbe. Mouton Publishers, Berlin, New York, Amsterdam, 1979, lk 1435–1442. Samuti: A Semiotic Landscape/ Panorama Semiotique. Toim: Seymour Chatman, Umberto Eco, Jean-Marie Klinkenberg. Mouton De Gruyter, French Edition (June 1979).*

<sup>43</sup> David Tomas on avaldanud sisukaid ja põhjalikke kirjutisi fotosemiotikast ajakirja *Semiotica* numbrites: 40 (1982, nr 1/2), 46 (1983, nr 1) ja 68 (1988, nr 3/4). Peale selle on ta kirjastanud raamatu “*The Blinding Flash of Light: Photography between the Disciplines and Media*” (Montreal, Dazibao, 2004), mida võib iseloomustada kui antropoloogilist, fenomenoloogilist ja semiootilist vaatenurka ühendavat käsitlust — P. L.

<sup>44</sup> Juri Lotman. O Semiosfere. Esmatrükk ilmus 1984. aastal väljaandes: *Struktura dialoga kak printsip rabotõ semiotitsheskovo mehhanizma. Trudõ po Znakovõ m Sistemam VII*. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised; 641, Tartu, 1984, lk 5–23.

## Mis on semiosfäär?

Mainitud kirjutises väidab Lotman (Lotman 1999: 9–35)<sup>45</sup> ise oma ideestiku toetuvat Vladimir I. Vernadski kontseptile biosfäärist (Vernadski 1998: 40; 90–91), mida (Vernadskile viidates) võib endale ette kujutada elusainega täidetud ruumina — või siis orgaanilise terviku kujul, näiteks kelmena planeedi pinnal. Peamine on siin rõhuasetus: esmane on tervik (sfäär), mille suhtes elusorganismid on vaid selle (terviku) üksikuteks funktsioonideks — ja mitte vastupidi. Sama struktuuriga arusaamu kasutab oma kirjutises tõepoolest ka Lotman: vahe on vaid selles, et ta püüab (bio)sfääri algkontseptsiooni abil modelleerida määratult abstraktsemat valdkonda — nimelt tähendusloome maailma.

Olulisteks mõisteteks, mis säärast maailma struktureerivad ja korrastavad, on piir, tšenter ja perifeeria, osa ja tervik jpm. Oma hiljutises huvitavas uurimuses “*Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication*” nüansseerib biosemiootik Kalevi Kull mõistet veelgi, näidates semiosfäärile definitiivset seletust otsides, et seda võib muu hulgas mõista nii kultuurilise kontinumina, tähendusloome või kvalitatiivse mitmekesisuse ruumina (Kull 2005: 185–199). Samasid põhimõtteid rakendasin 2002. aastal praegusesse teemasse põgusat sissejuhatavat teksti kirjutades (Linnap 2002b), siinkohal esitan sellest vaid põgusa kokkuvõtte. Artiklis oli juttu konkreetsemalt fotograafia kui terviku jagunemisest “emavaldkondade” ja diskursuste põhjal, kusjuures “tihenduste” põhjuseks fotograafilises semiosfääris (“fotoversumis”) olid üksteise suhtes suhteliselt hermeetilised institutsionaalsed moodustised. Kõige selgema ühisosa selles moe-, loodus-, spordi- ja ajakirjandusfotograafia kirjust praktikast koosnevas nähtuste kogumis leidsin tookord olevat pelgalt sama tehnoloogia — nüüd saab seda ühisosa tõhusalt laiendada.

## Semiosfäärilise lähenemise vajalikkusest fotograafias

Alljärgnevalt teen niisiis põgusa katse käsitleda fotograafiat Juri Lotmani semiosfääri kontseptsioonist lähtuvalt, rakendades selles kontseptuaalses raamistuses leiduvaid keskseid mõisteid ja printsiipe. Küsimus, mis esmalt lahendada tuleb, seisneb muidugi fotograafia semiosfääri kui iseseisva identiteedi eristamises — ja selle piiritlemises muude semiosfääride suhtes. Just selline “iseolemine”, fotograafia identiteet, oli lähiminevikus paljude uurijate, näit. Joel Snyder’i ja Janne Seppänen’i arvates ülimalt problemaatiline (Seppänen 2001). Kuid sellistele seisukohtadele toetudes jõuaksime järeldusteni, mis praeguses kontekstis võivad tunduda juba pisut ebaadekvaatsed: arhitektuuri-fotograafia oleks siis vaid osa arhitektuurist või selle (suhteliselt) suletud diskursusest, moefotograafia oleks moelooma osa, loodusfoto oleks osa looduse (enamasti) empiirilisest kontseptsioonist, kriminalistikas kasutatavad fotod kuuluksid jäägitult õiguskaitse diskursusse jne. Ometi näitab pea kõigis neis valdkondades tehtud fotode tihe kasutamine näiteks kunstis ja reklaamitööstuse

---

<sup>45</sup> Siin ja edaspidi kasutatud allikat: Juri Lotman. Semiosfäärist. Vagabund, Tln, 1999, lk 9–35.

sagedased “külaskäigud” erialaste piltide maailma, et pelgalt diskursiivne vaate-  
nurk fotograafiale oleks kindlasti poolik. Fotograafia võib olla küll mitte-  
koherentne ja “orbitaalne” valdkond, kuid see ei välista terviku puudumist.

Läbivalt diskursiivne arusaam fotograafiast andis uurimustes paljugi teed-  
rajavat ja positiivset: ilmus süvitsi minevaid käsitlusi fotograafiast krimino-  
loogia, turismi, meditsiini, perekonna, kunsti, seksuaalsuse<sup>46</sup> jmt valdkondades,  
mille käigus selgus postmodernsele mõttele tunnuslikult, et fotograafia ei esine  
ühes või teises praktikas mitte ainult refleksiivsena, vaid jõuliselt teadvust  
formeeriva ja konstitueerivana. Ometi on sealjuures tehtud järeldusi, millega ei  
tahaks nõustuda. Fotograafia on küll enamasti motiveeritud oma konkreetsetes  
diskursustes, kuid vaid teatava määran — pealegi saab neid motivatsioone  
teostada ainult fotograafiliselt, mitte ühelgi muul viisil. Foto on oma representa-  
menide käsitlus: “headeks” fotodeks peetakse just neid, mille tunnuseks on  
individuaalsus, diskreetne või rõhutatud iseseisvus kujutatute suhtes ja mis  
erinevad teistest. Jätame nüüd hetkeks fotograafia “identiteedipuuduse”  
doktriini sennapaika ja uurime, millised võiksid olla selle tähendusloomelised  
eripärad Barthesi-järgses teaduslikus mõttes. Selles aitavad meid näiteks Allan  
Sekula krestomaatiline essee “On the Invention of Photographic Meaning”  
(Sekula 1975 vt. Burgin 1982: 84–110) ja Geoffrey Batcheni uurimus “Burning  
with Desire: The Concept of Photography” (Batchen 1997).

Sekula põhipaatoseks on fotograafilise diskursuse iseloomustamine, mille  
käigus ta toob välja fotograafilise universumi eripära — selle toimimise  
binaarsetel alustel. Ükskõik, kas realistlik vs. sümbolistlik, kunst vs. doku-  
mentalistika või metafoor vs. metonüümia, lubab selline dualism kergesti  
(taas)toota lihtsustatud/ebaadekvaatset/must-valget maailmapilti, tehes fotograa-  
fiast nõnda tõhusa maailmapildi konstrueerimise vahendi. Luues illusiooni  
“objektiivsusest”, aitab fotograafia serveerida “loomulikuna” seda, mis tege-  
likult konstrueeritud ja arbitraarne. Batcheni grammatoloogiline käsitlus sum-  
meerub aga fotograafia epistemoloogilise kriisi konstateerimisega, mis tuleneb  
selle seni “tõe ja vale” “gravitatsioonivahendi” vallutamisest ja tema sotsio-  
kultuurilise asendi altereerimisest digitaalsete kujutamistehnoloogiate poolt  
(Batchen *ibidem*. 207). Asendi mõiste on iseenesest juba viide terviku  
hoomamise uutele vajadustele ja just seda on otstarbekas teha semiosfääri  
kontseptsiooni rakendades. Püüame esmalt aduda, millised on selle terviku sise-  
ja välispiirid.

### **Piiride paljusus fotograafias ja selle ümber**

Fotograafia kui keerulise objekti puhul on piiride arvukus ilmne. Nii võime  
ühtaegu rääkida fotograafia kui kujutamistehnoloogia ja sotsiaalse praktika  
ajalistest piiridest, fotograafilise tähendusruumi sisemisest korrastatusest,  
meediumipiiridest, piiridest fotograafia ja nende valdkondade vahel, mis seda  
rakendavad, ja lõpuks ka fotograafia ja antifotograafia ning fotograafia ja

---

<sup>46</sup> Enamik fotograafia käsitlusi on praegugi diskursusekesksed — P.L.



mittefotograafia piiridest. Nüansseeritumal tasandil saab eristada fotograafilisust kui omadust teistes kujutamisiisides (tehnikates): maalil, graafikas jne või isegi teatris ja mittevisuaalsetes tekstides, sh kirjanduses jne. Vaatleksime siinkohal neist mõnesid olulisemaid.

### **Fotograafilise meediumi diakroonia ehk ajalised piirid**

Fotograafilise tähendusruumi identiteedil on oma ajaline dimensioon, seetõttu võimaldab fotograafia tekke ja taandumise uurimine nähtavale tuua selliseid tähendusruumi aspekte, mis jääksid muidu varjule. Oma tuntud ja palju tsiteeritud käsitluses “Enne fotograafiat” võttis New Yorgi moodsa kunsti muuseumi kuraator Peter Galassi suuna just fotograafia diakroonsete piiride, täpsemini alguspiiri määratlemisele ja nihutamisele fotograafia “leiutamisel” foto eelajaloole, mida traditsioonilistes fotoloo käsitlustes polnud toona veel eriti kombeks teha. Galassi peamine järeldus on see, et fotograafia tehniliseks ja esteetiliselt aluseks on 15. sajandil kasutusele võetud lineaarperspektiiv (Galassi 1981: 11–31).

Kahtlemata oli see muutus oma olemuselt ennekõike vaatamise/kujutamise ratsionaliseerimine (Ivins 1973: 10 jj.) Edasi toob Galassi välja selle, et juba hulk aega enne fotograafia “leiutamist” toimus maalikunstis rida nihkeid, mille fotograafia lihtsalt lõpuni viis. Üldisemas plaanis võiks neid nihkeid ühiskonnas ja selle visuaalsetes režiimides nimetada uusaegseks ratsionaalsuseks või lihtsalt modernsuse väljakujunemiseks. Kui taustas märkis modernsus uusi arusaamu ajaarvamises ja -tajus, siis pildilises kujutamises tähistas modernsus selliste motiivide võidukäiku, mis olid kaasaegsed, ajalised ja sõltusid kujutamise kontekstist. Et nii teadust kui kunsti hakati järjest enam pidama ühe ja sama natuurfilosoofilise maailmapildi inkarnatsiooniks, siis said ka kirjeldavus, seletuslikkus jms omadused kunstis olulisteks parameetriteks. Inglise kunstnik John Constable pidas maali kogunisti teaduseks, mis pidi võimaldama “vaadata looduseaduste sisse” (Galassi *ibid.* 12).

Juba mõnda aega enne fotograafia tulekut muutusid “maalikaadrid” analüütiliseks, fragmentaarseks, “väljalõikelisteks” jne, justkui kuulutades ette peatselt levima hakkavat maailma massilist kaamerateaga “kadreerimist”. Tihti ei olnud 18.–19. sajandi uued maalid enam mitte raami sisse loodud tervikud, vaid pigem rebendid ja “väljalõiked”, mille kohta käibiv termin “võtted”, on iseenesest rohkem kui kõnekas. Nii jõuab Peter Galassi oma käsitluses õigus-tatult tõdemuseni, et uus pildiline süntaks, mis tegi panuse konkreetsete objektide kujutamisele ja nende sõltuvusele kujutamise kontekstist, oli fotograafia “süntaksi” tekkimise peamisi eeldusi (*Ibidem* 25). Pildid, mis olid varem koosnenud “reaalsuse tükkidest”, hakkasid nüüd üha enam kujutama selliseid tükke ühekaupa (*Ibid.*) Säärane “fotograafia” hakkas omakorda mõjutama vanemaid kujutamistehnoloogiaid (*Ibid.* 25), pannes needki teenima illusionistlikke sihte. Raamatus “The Eternal Moment” on Estelle Jussim pühendanud neile probleemidele terve peatüki, ta nimetab neid sarnaselt Galassiga just “reaalsuse süntaksiks” (Jussim 1989 19–36).

Ent rõhuasetus Jussimi tekstis on oluliselt tuumakam: ta näitab nimelt, kuidas kolmas meedium ehk trükitud raamat hakkas omakorda määrama nii fotodest kui ka fotograafilisest pildist mõjutatud gravüüre (Ibidem 19) Niisiis pole teaduslik kujutus fotograafia ajalistest piiridest mitte lineaarne, vaid determineeritud sünkroonselt arenenud massimeediumide ikoonilise representatsiooni jpm aspektidega. Samamoodi ei pea paika ka kujutamishendite lihtsakoeline lineaarajaloolise järgnevuse doktriin, varasematest tehnikatest lähtuvate tõekspidamiste (krono)loogiline ülevõtt uuemate poolt. Kui “realismi” sildi all toimunud muutused kuulutasid tõesti ette fotograafia sündi, siis meenutas laiformaatfotograafia ajas tagurpidi vaadates veel mõnda aega maalikunsti tehnoloogilisi/ideelisi eripärasid (Linnap 2003c: 94–105). Need iseärasused (kohmakas kaamera, duublite hõlpsa tegemise võimatus, pikad särituskestused jmt) tingisid muudki kujutamise aspektid nagu pildistamisakti tähendus, kaamerakäitumine, arusaam “fotogeenilisusest”, fotograafi roll/ asend/staatus ühiskondlikus töö jaotuses jpm. Kuigi fotograafia iseseisvus meediumina 20. sajandi teiseks kümnendiks, pole diakroonilis-tehnoloogiliste piiride tõmbamine päriselt oma tähendust kaotanud. Praegugi räägitakse fotograafide hulgas objektiivide “joonistavusest” jmt ja kõikvõimalikud (tehnilises mõttes) surrogaatsed teosed on olulised veel nüüdki.

Kui fotograafia selge “algus” on tugevasti lihtsustatud vaatenurk, siis on samamoodi ülevõimendatud ka romantilised doktriinid “fotograafia lõpust”, mille põhjustavat analoogfotograafia asendumine digitaalsega.<sup>47</sup> William J. Mitchell toob näiteks reljeefselt esile ühiskondlike vajaduste-tehnoloogia-visuaalse esitluse-sümbolsüsteemide vahekorra ja lokaliseerib analoogfotograafia 19. sajandisse ja 20. sajandi I poolde kui üldisemasse realismi ja okulaartsentrismi ajastusse. Ta summeerib oma keskse sõnumi tegelikult juba raamatu alapealkirjas “Visuaalne tõde postfotograafilisel ajastul ja toob hiljem välja selle kaasused (Mitchell 2001). Digitaalne pööre, mis tõi kaasa postfotograafilise (või postoptilise) ajastu, tähendab Mitchellile ennekõike seda, et ajastu, mil nägemine = teadmine, on lõppenud, pildi seos referendiga on muutunud arbitraarseks ja barthes’iaanlik foto olemus (“see on olnud”) igaveseks läbi (Emme and Kirova 2005). Muidugi pole selles foto kredibiilsuse ilmselges nihkes veendumiseks vaja tingimata lugeda teooriaid, piisab sellest, kui olla tähelepanelik omaenda praktilise igapäevakogemuse suhtes. Nii ei piisa USA saatkonnale viisa taotlemiseks enam passipildist, vaid tarvis on ka näpujälge — ja nõnda näeb kodakondsus- ja migratsiooniameti väljaanne “Isikut tõendavate dokumentide areng Eestis” (märts 2006) uue, kolmanda põlvkonna isikut tõendavaid dokumente ennekõike biomeetrilisena, mitte enam välimusele tuginevana. Et uued verifitseerimishendid ei tundu enam olevat ei optilise päritoluga ega toimi naturalistlikus modaalsuses, siis ongi ehk

---

<sup>47</sup> Vt. Ennekõike William J. Mitchell. Sarnaseid “apokalüptilisi” mõtteavaldusi kohtab ka Fred Ritchin’i, Sarah Kemberi’, Martin Lister’i ja Timothy Druckrey jt, fotograafia digitaliseerumisega tegelevate autorite töödes.

tõepoolest põhjust rääkida postoptilise ajastu algusest. Ent ajaliste piiride kõrval on fotograafilisel semiosfääril ka muusuguseid sisemisi struktuure. Vaataksime mõnesid neist nüüd lähemalt.

### **Piirid fotograafia “sees”**

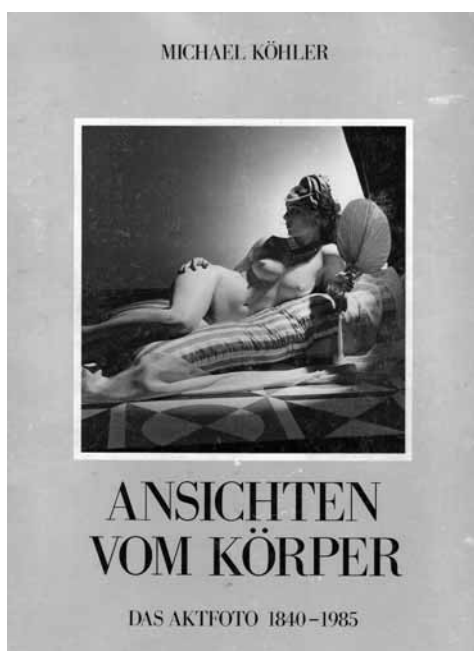
Ka fotograafia tähendusruumi sees tõmmatakse rohkesti piire. Positivistliku loomuga maailmavaates, mille väljas fotograafia tärkas ja välja kujunes, olid need piirid iseäranis kategoorilised. Nii võime isegi akadeemiliselt tõsisemates käsitlustes (näit fotoajaloo käsitlustes) kohata tehnoloogia, esteetika, meediumi-spetsiifika, allikalisuse jne eraldi peatükke. Kronoloogilise ülesehitusega käsitluste kõrval on küllalt levinud ka tüpoloogilised läbivkäsitlused, kus on enamasti lähtunud kas žanritest, paradigmaatilise loomuga tehnoloogiast (värvi-line ja mustvalge fotograafia, polaroidid, rullfilmifotograafia jne), metoodikast (dokumentalistika, lavastus jne) või fotograafia laiematest rakendusvaldkondadest: massikommunikatsioon (Borev 1986; Stahel & Gasser 1997; Salo 2000), arhiivid (Sekula vt. Bolton 1989 343–390, Magidov 2005 jt.), privaat-fotod (Hirsch (1997) 2002), Kuhn (1995) 2002), (Batchen 2004), Schmid (1993) jpm. Et kõigi valdkondade piiritlemine käiks selle kirjutise raames selgelt üle jõu, siis vaatlen siinkohal pisut omalaadses valguses fotograafia liikide ja žanrite vahekorda.





### **Fotograafia liikidest**

Kui kunstiliikidest kõnelemine on ajalooliselt olnud ennekõike esteetika probleem, siis *fotoliikide* puhul on asi tunduvalt keerulisem. Et fotograafiat kasutatakse ja selle üle arutletakse paljudes erinevates diskursustes, millest kunst on vaid üks paljude hulgas, siis on ka selge, et “fotoversum” on loomult (vähemasti näiliselt) vägagi heterarhiline/heteroloogiline. Siiski on meil kunstide liigitamisest mõnevõrra abi, vähemalt esmasel liigitustasandil. Kunsti lihtsamad/positivistlikumad korrastamisskeemid toetuvad väga elementaarsetele küsimustele: *millest* tehtud, *kuidas* tehtud, *millega* tehtud ja *miks* tehtud? Neist esimene asi on materjal (klaas, nahk, metall, tekstiil, film), teine tegemise viis (raidkunst, estampgraafika jne), kolmas teostamise vahendid (näit. maal, foto, video jmt) ja neljas tegemise eesmärgist (nt tarbekunst, disain, dokumentalistika jpm.). Ja kuigi säärane “esmatasandi” liigendus pole juba ammu enam olulisena fookuses, siis toodab kunsti sotsiaalne infrastruktuur (kunstikoolide kateedrid, kunsti finantseerimissüsteemid, muuseumide osakonnad jne) sääraste “liikide” jätkuvat eksistentsi anakronistliku järjekindlusega aina edasi. Fotograafia jagunemine liikideks on samuti juba pikaajaline traditsioon, kuid juba põguski detailsem pilk reedab, et siin valitseb *de facto* üsna põhimõttelage arbitraarsus. Esitades küsimuse kriteeriumide kohta, mille alusel fotoliigid n.ö moodustuvad, näeme, et aluseks võib olla mis tahes. Ent ometi on kunstiga taustataval fotoliikide väljatoomisel paremini näha need erisused, mis on seotud fotode referentsiaalsuse, täpsemini representatiivse loomu doktriiniga.



1) Nõnda formeerubki suur osa laiemalt tuntud fotograafia liike just pildistatava objekti või pisut keerulisemal juhul pildistatava keskkonna/ valdkonna alusel. Kui pildistatavaks on arhitektuur, räägime arhitektuurifotograafiast, kui moetooted, siis moefotost, kui taimed-loomad ja kultiveerimata keskkond, siis loodusfotograafiast jne. Sellesse loetellu sobivad samasuguse eduga ka spordi-, kriminaal-, meditsiinifotograafia jpt.

2) Ent sellega paralleelselt räägitakse ka infrapuna-, ultraheli-, *pinhole*-, panoraam-, laiformaatfoto jms liikidest, eritletakse kasutatava kujutamisevahendi (kaamera ja fotomaterjali erisused) spetsiifika alusel.

3) Aero-, makro- või allveefotograafia määratlus viitab omakorda pildistamise keskkonnale ning fotograafi asukohale pildistamisprotsessis.

4) Fotograafia “liike” eristatakse ka mitmesuguste tegija omaduste põhjal: amatöör- (pühapäevapildistajate) ja professionaalne fotograafia on oma labasusele vaatamata siiski praktikas väga toimiv eristus.

Et fotograafia liigitusi veelgi adekvaatsemalt markeerida, tuleb tõdeda, et punktides 1–4 toodud defineerimiskriteeriumid sageli omavahel ka kombineeruvad. Nii võib tihti kohata määratlusi nagu “looduse pühapäevapildistaja”, “professionaalne spordifotograaf” jms. Et näidata ülal toodud liigituskeemide tegelikku naeruväärsust, meenutagem seda, et on fotograafide ühendusi, kus pildistatakse näiteks kohvipurkidega (*pinhole*-fotograafia), on subkultuure, kelle ainsaks töövahendiks on Leica, LOMO-kompakt, Zenit vms heas või halvas mõttes legendaarne fotoaparaadi mark. Enamik sellistest veidrikest usub end siiralt tegelevat uue fotoliigiga. Ometi on see väide, mis mõjub samavõrd

(eba)kindlana kui need teised, täiesti tõsiselt välja pakutud fotograafia liigid ja eriliigid, millest ülal juttu tegime.

Asjaolu, mis meid korraloomise juures tegelikult huvitada võiks, seisneb resümeerivalt selles, et fotograafia liigid moodustuvad praktiliselt kõigi (!) pildistamistegevuses / fotode kasutamises osalevate komponentide alusel, mida olen loetlenud selle uurimuse objektidele pühendatud kirjutiste sarjas.<sup>48</sup> Meenutagem, et nimetatud komponentideks on: tahe pildistada — fotograaf — kaamera — pildistamise protsess — kujutise sünd — fotode olemus — fotode tajumine, tõlgendamine ja kasutamine. Sellise raamkonstruktsiooni väljal peaks saama edukalt määratleda ükskõik millist eksisteerivat või tulevikus juurde tekkivat fotoliiki.



Ja veelgi ilmsem on see, et säärase heuristilise loomuga tegevuse tulemusi ei tohi mitte mingil tõlgendada fotograafia “ontoloogiliste” omaduste ega tunnustena. Liiatigi võivad sisuliselt ühed ja samad fotod kuuluda vastavalt nende kasutamise asjaoludele edukalt mitmesse eri liiki: tihti on väga raske, isegi võimatu eristada näiteks maastiku ja arhitektuurifotot; meditsiinifotot aktifotost jpm. Kuid positivistlike liigitussüsteemide sagedane tõrkumine polegi eriline probleem, pigem on see täiesti seaduspärane ja loomulik. Ei tasu unustada seda, et praktikud ei maali, vooli ega pildista iialgi kunsti liigi ega -žanri keskselt, pigem on viimased mõeldud pildilise kujutamise käsitlemiseks. Siit järeldeb üsna hõlpsasti, et kui muutuvad kujutamise sotsiokultuurilised raamtingimused ja teiseneb kujutamine ise, peavad transformeeruma ka selle tegevuse mõtestamise vahendid.

### **Žanritest fotograafias**

Seoses žanri mõistega (*genre*) meenuvad visuaalsete kunstide puhul kuidagi probleemilt maastik, portree, akt, natüürmort jpt. Siinkohal tekib iseenesest rida küsimusi, mille hulgast olulisena tundub hetkel kaks kesksamat. Kas tõesti peab kogu maailm ja meie (väljenduslik) suhtumine sellesse maailma mahtuma vaid käputäie “template”-tüüpi moodustise raamidesse ja kas pole see mitte pelgast mugavusest tingitud reduktsionism? Võiks huvi pakkuda ka hoomata kujutamise vahendite seoseid nii “üldlevinud” žanritega kui ka oletus, et iga vahend/meedium toob kaasa (vähemalt) vajaduse oma ja spetsiifiliste uute žanrite järele.

---

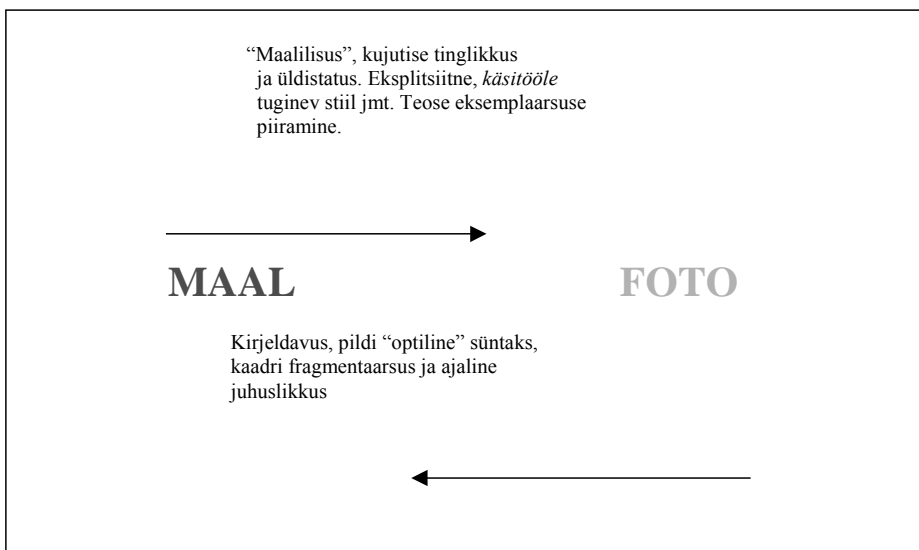
<sup>48</sup> Vt. Peeter Linnap. Fotoloogia: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest I–IV. — *Cheese* 2005–2006, nr. d 12–15.

Kui nii, siis võiksime need kaks küsimust siinkohal adresseerida fotograafiales. Ilmselt poleks halb seegi, kui püüaksime leida (usutavasti eksisteerivad) seoseid fotograafia liikide ja žanrite vahel. Ülaltoodud neli “klassikalist” ja üldkehtivat žanrit on fotograafias tõepoolest olemas kas või juba neil põhjustel, et 19. sajandil, oma evolutsiooni algstaadiumis, püüdis rida fotograafe siduda oma tegevusvaldkonda kunstiga. Et see tegevus piirdus tihti vaid fotode eksplitsiitse sarnastamisega maalile ja graafikale, siis tulidki just neist kunstiliikidest “üle” ka žanrid, vahel ka ilma märkimisväärse põhjusliku taustata. Ajapikku võtsid koos fotomeediumi spetsiifilisema identiteedi väljakujunemisega ka žanrid (toona) uues meediumis iseloomulikuma kuju. Nii näiteks sai *nature morte*’ist reklaamifotograafias sisuliselt tootepilt või maastikust turistidele mõeldud “carte postale”. Omakorda portreed, mida maaliti kas esinduslikus või psühholoogilises võtmes, killustusid fotograafias küll failideks kriminalistlikes või meditsiinilistes kartoteekides, *post mortem* fetišiteks või pävakangelaste põgusateks ajakirjanduslikeks etüüdideks. Alasti inimkeha, mis kunstis eksisteeris enamjaolt aktina, “täienes” fotograafias hoogsalt uute meediumispetsiifiliste inkarnatsioonidega nagu pornograafia (Dines, Jensen and Russo 1998; Gubern (1989) 2005) jmt., opereerides ühiskonna eetikanormide piiril.

Veelgi olulisem on see, et fotograafia, mis leidis (erinevalt manugraafilisest kunstist) aktiivset kasutamist uutes, modernse uudistöö stuse formaatides (nagu näiteks pildiajakirjandus jms), tõi endaga tõepoolest kaasa täiesti uusi žanreid, mille hulgast kõige tuntumaks kujunes *fotoessee*. Siit peaks näha olema ennekõike lihtne, kuid harva teadvustatav asjaolu, et žanrite tekkel/ kadumisel on tihti oma lihtsad, isegi sotsiaalmajanduslikud põhjused. Nii seostatakse näiteks *maastikku* renessansiajastu “uue territoriaalse mõtlemisega” või majanduslike valduste nartsissistliku näitamisvajadusega (Linnap 1997: 4–12) *Natüürmordi* puhul omakorda märgitakse selle žanri tihedat seotust laada ja turu tekkimise ja populaarsusega üha enam merkantiliseeruvus uusaegses maailmas jpm. (Schneider 1999). Et žanrite puhul on nende piirid eriti ähmased ja haprad, siis pole ka imestada, et ka parimad uurijad, näiteks Paul Cobley jt, tõdevad nende motiveeritust ühiskonna mitmekesisuse *ootuslike horisontidega*.

### **8.3.6 Fotograafiast ja semiosfäärist: piirid fotograafia ja teiste meediumide vahel**

Lisaks vaadeldud piiridele ajaloolises diakroonias ja korrastatusele fotograafia sees on selle korrastatus ja asend vaadeldavad ka n-õ sünkroonselt, s.t fotograafial on määrava tähtsusega suhteid nii teiste kujutatavate kui ka mittekujutavate meediumidega. Neid võib vaadelda kas kitsamalt (piirina tehnoloogiate vahel, nende suhetena) või laiemalt (piirid meediumitasandil ning funktsionaalse “tööjaotuse” mõttes). Nii saame massimeediumide kontekstis kõrvutada fotograafiat nii filmi, trükiajakirjanduse vormide, televisiooniga jms. (Salo 2000, Borev 1986, Stahel & Gasser 1997 jt.)



### Fotograafia ja maal

Puht ajalooliselt, isegi genealoogiliselt, on fotograafia välja kasvanud küll paljundatavast (estamp)graafikast, eeskätt litograafiast, kuid esteetiliselt on seosed tugevamad maaliga. Õeldut näitlikustamiseks meenuvad muidugi esmalt nn hüperrealistlikud maalid (nimetatud ka slaidimaalideks), mille keskseks omaduseks on kujutada maailma ennekõike fotograafiliselt. Kaadri (pildi väljalõike) “juhuslikkus”, fotolik ajaline fragmentaarsus ja lõpetamatus, optika veidrused, kaamerakäitumise eripära jms on sellises omaduste leksikonis kesksed. Kõige rohkem on selliseid asju uuritud ilmselt maalikunsti puhul. Muidugi on fotograafia, täpsemalt fotograafilisus, mõjutanud maalikunsti juba vähemalt 19.–20. sajandi vahetusest saadik ja nende mõjude puhul nimetatakse tavaliselt esimesena aja segmenteerimist katikuga (Muybridge, Marey, Edgerton jt “kronofotograafia” esindajad), millega defineeriti ka futuristide maaliaru- saamu, näiteks divisionismi. Edasi meenutatakse fotograafilise kaadri ja kadree- rimise “juhusliku” väljalõike omadusi ning tuuakse krestomaatilise näitena maalikunstist paralleele Edgar Degas’ näol jne. Alles postmodernse ajajärgu massikultuuri ja maailma vahendatuse doktriin võimaldas fotograafilisusest rääkida hüperrealistlikus võtmes, kuigi sellekohased ilmekaimad näited pole minu arvates seotud mitte niivõrd kõigile tuntud ameeriklaste töödega, vaid pigem saksa maalikunstniku Gerhard Richteri varase perioodi lõuenditega. Neis maalides on Richter rõhutatult loobunud värvidest kui maalikunsti kesksest vahendist — või vastupidi, teinud panuse mustvalgele kujutisele, mida peeti olemuslikuks just fotograafiale (Kaila 2002). Neil mustvalgetel õlimaalidel on kohal ka muud “fotografismid”: kaadri juhuslikkus, “ilmekas” kaamera- käitumine, oma tarbeks tehtud fotograafilise kujutise või nn sahtlipiltide pikantne intiimsus, mis polegi mõeldud publikule näitamiseks jne.





Maiu Kurvits. *Seeriast "Maalid"*.

Ent huvitavaid ja suhteliselt vähetuntud näiteid leiab isegi Eesti kunstist.

Mitmete representatsioonivahendite kasutamine läbisegi või üksteisele viitavalt on levinud ka praeguses kunstis. Nii on Jeff Walli fotograafilistes valguskastides nähtud maalilise asja ajamist foto vahenditega ja nõnda kannab üks Elina Brotheruse seeriatest lausa pealkirja "Fotomaalid". Tegelikult leidub fotograafia domeenis peaaegu kõiki teisi kunstitehnikaid just nendele iseloomuliku alusel: Robert Mapplethorpe'i pilte peetakse *skulpturaalseteks*, Robert Adamsi omi *maalilisteks*, Edward Westoni fotosid *graafilisteks* jne. Nõnda ei ole kunstitehnikate erisused muutuvad ja ähmased sugugi mitte ainult "segatehnika" füüsilises vormis — just tehnikate kesksed omadused on need, mille atribueerimine "võõrale" vahendile märgib kunstiliikide igasuguste piiride tinglikkust. On vist isegi üleliigne väita, et piire saab siin tõmmata korraga mitmel moel. Seda on aga foto ja kujutava kunsti puhul tehtud juba tühimuseni (Scharf 1974; Grundberg and Mearthy Gauss, 1988 jt.).

Narratiivse struktuuriga *filmilikud* fotokooslused: fotoesseed ja –jutustused. *Tegelase/tegevuse, süžee, stoori* jmt. „kirjandusliku“ põhjaga filmidramaturgilise elemendi rõhutamine. Fotokooslusi *animeerivate* tekstilisandite, helitausta subtriitrite jmt. kasutamine. Fotode esitlemine slaidiprogrammi, loengu ja *fotofilmi* formaatides.

—————▶  
**FILM**

**FOTO**  
←—————

Staatiliste plaanide rõhutamine, stoppkaadrid. Kahe ja enama staatilise plaani võrdlused. Fotode “ülefilmimine. Fotograaf kui *tegelane* filmides (Antonioni, Hitchcock, Neuland jpt. *Fotografeerimisprotsessi* kasutamine filmides. Astmeline kadreerimine ja kaamera abil loodud maailmapildi *vahendatuse* näitamine jpm.

### **Fotograafia ja film**

Kui võrdleme fotograafiat ja filmi, kusjuures sarnasus seisneks selles, et mõlemal puhul kasutatakse kaamerat (ja filmi), erisus aga “seisva” ja “liikuva” pildi pingeväljas, siis näeme, et siingi esineb ebamugavaid näiteid, mis selliste (meediumi)piiride absoluutsust sugugi ei kinnita. Lihtsakoeline arusaam filmist kui animeeritud fotodest vajab selgelt nüansseerimist, kas või rohkete “vahepealsete” moodustiste tõttu, mis on sagedased ja levinud, pigem seaduspärased kui erakordsed. Säärastest meenuvad esmalt kõikvõimalik fotode esitlemine jadade, ridade või narratiivsete kooslustena. Kõige tavalisem slaidiloeng on omalaadne fotode “animeerimine”: pildirea korrastamine alguse, kulminatsiooni, lõpu jms ajalise kompositsiooni alusel. Järjestusliku süntaksi põhimõtteid silmas pidades (Linnap 2003: 60–70 ja 38–46).



Rena Puusepp. "Film".

Jättes kõrvale fotojadad, -taksonoomiad ja -tüpoloogiad (Roberts and Chrissie (eds.) 1997), näeme, et säärastel moodustistel nagu fotoessee või fotojutustus on filmiga palju sarnast. Iga kaader niisugustes pildikooslustes toetub eelnevate ja järgnevate kaadrite olemasolule — ning saab määrava hulga oma tähendustest just sel moel. Muidugi "animeeritakse" fotosid/ kaadreid jutustusteks ka raamatutes/albumides, televisioonis jpm juhtudel, mille täpsem loetlemine pole aga siinkohal eesmärk. Ja lõpuks on foto ja filmi spektri kõige "filmipoolsemas" otsas muidugi fotofilmid, mida pole küll kuigi arvukalt, kuid millest parimad, nagu Chris Markeri "*La Jetée*" (1963) on seda pikantsem näide foto ja filmi vaheliste piirinähtuste variatsiooniderohkusest ning ulatusest. Ent ka filmi ja foto vaheliste surrogaatsete žanrite üleslugemine pole mitte eesmärk omaette. Veelgi huvitavamad on nähtused, mida võiks kutsuda "piiririkumisteks" ja kus ühe vahendi abil mitte ainult ei kujutata seda, mis harilikult kuulub teise vahendi "kompetentsi", vaid on rohkesti juhtumeid, kus ühe meediumiga lausa "uuritakse" teist.



Artists, be perfect! Be professional!

Gert Hatsukov. *“About Estonian Art”*.

Oma videos “Lõpupilt” (2003) on Raivo Kelomees filminud rutiinselt pidulikku, kuid kõigile tuttavat grupipildi tegemise tseremooniat ja selle n-ö “köögi-poolt” Tartu kõrgemas kunstikoolis. Siin pakutakse vaatamiseks seda, mida vaataja tavaliselt ühel suurt rahvahulka koondaval lõpupildil ei näegi. Pildistamiseelne sagin, kohendamine, koketeerimine, segadus ja fotograafi “kompetentne dirigenditegevus”, mis peab tagama suure inimmassi korraliku/ nõuetele vastava pildiloleku. Selles teoses on just liikuv pilt see vahend, mille abil me näeme seisva pildi konstrueerituse nüansse kõige paremini, näiteks seda, et seisev pilt on vaid fragment, rebend eriskummalisest protsessist. Tajume siin selgelt ka fotogeenilisuse olemust, mis koosneb uskumatult paljudest nüanssidest: riietuse, kehakeele, miimika jpm püüdlikust kontrollimisest pildistatava poolt — jääb mulje, nagu astutaks siin pühendunult mingi suurema tõe või kõrgema instantsi palge ette. Ja muidugi võime ette kujutada ka foto ja filmiga sarnast, ent vastupidises suunas teostatavat “vahendiuuringut”. Kaadrid filmist (“film-*still*’id”) on tuntud kõigile ja see, mida need teha üritavad, on seisva pildi vahenditega liikuva pildi olemusliku osa uurimine. “Olemusliku” muidugi staatilistes kategooriates, sest fotograafia seisukohalt on ajahetki, mis ei ole kõnekad, ja on neid, mida võib pidada “otsustavateks”. Ja omakorda on just liikuv pilt see vahend, mille abil me näeme seisva pildi konstrueerituse nüansse

kõige paremini, näiteks seda, et seisev pilt on vaid fragment, rebend eriskummalisest protsessist. Tajume siin selgelt ka fotogeenilisuse olemust, mis koosneb uskumatult paljudest nüanssidest: riietuse, kehakeele, miimika jpm püüdlükust kontrollimisest pildistatava poolt — jääb mulje, nagu astutaks siin pühendunult mingi suurema tõe või kõrgema instantsi palge ette. Ja muidugi võime ette kujutada ka foto ja filmiga sarnast, ent vastupidises suunas teostatavat “vahendiuuringut”. Kaadrid filmist (“film-*still*’id”) on tuntud kõigile ja see, mida need teha üritavad, on seisva pildi vahenditega liikuva pildi olemusliku osa uurimine.



Raivo Kelomees. “Lõpupilt”, 2003. Kaader videost.



Raivo Kelomees. “Lõpupilt”, 2003. Kaader videost.

“Olemusliku” muidugi staatilistes kategooriates, sest fotograafia seisukohalt on ajahetki, mis ei ole kõnekad, ja on neid, mida võib pidada “otsustavateks hetkedeks”.<sup>49</sup>



Kaadrid filmidest *"La Jetee"* ja *"Blow-Up"*

---

<sup>49</sup> Niisuguse määratluse autoriks on prantsuse legendaarne fotograaf Henri Caertier-Bresson.



### **“Fotograafilisuse” kui omaduse piiridest**

Kui loobuksime nüüd fotograafiast tehnoloogia/meediumi tähenduses ja lülituksime ümber fotograafilisusele kui “omadusele”, läheks fotograafia piiritlemisprotsess tunduvalt keerulisemaks, kuid ka huvitavamaks. Ent tõepoolest — kas ei aeta hoopis teistsugustes kunstiliikides mõnigi kord samasuguseid asju, mida peetakse domineerivalt fotograafia sihtideks? Kui põgusaltki teadvustada nn kirjeldava kirjanduse, kujutava muusika jmt žanrite olemasolu, tekib iseenesest palju paralleele (Bryant ed. 1996). Nii näiteks peetakse fotograafia ja kirjanduse oluliseks “kokkupuutepunktiks” Zola tüüpi naturalismi. Olulisem on vahest see, et kirjanduses 18. Sajandil populaarset reisikirjelduste žanrit (*travelogue*) peetakse kogunisti ühe foto ja filmi põhimeetodi, nimelt dokumentalistika eelkäijaks. Just nõnda väidab John Grierson oma paradigmaatilises essees “Dokumentalistika esimesed printsüübid” (Grierson (1932) 1979: 35–47) ja seda kinnitavad teisedki filmidokumentalistika tuntumad uurijad (Winston 1993; Nichols 2001 jt).

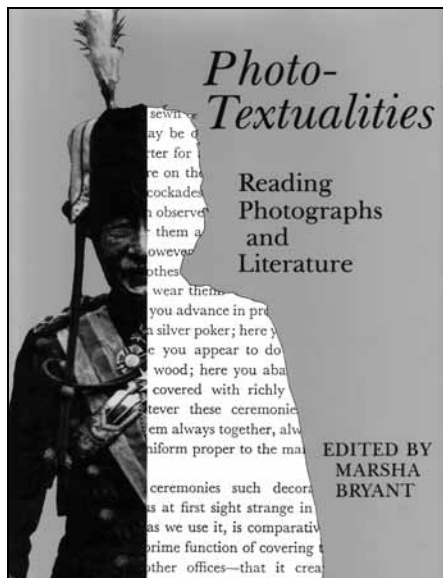
Narratiivse struktuuriga fotokooslused:  
fotoesseed ja -jutustused. *Tegelase/tegevuse,*  
*süzee, stoori* jmt. “kirjandusliku” rõhutamine.  
Fotokooslusi *animeerivate* tekstilisandite,  
subtriitrite jmt. kasutamine

## KIRJANDUS

## FOTO

Kirjeldava alge *täpsus* ja detailirohkus –  
naturalism *a la* Zola. Isiklikkuse ja vahetu otsesuhte  
rõhutamine. *Aja* kategooriaga seotud nostalgia  
fokusseerimine *a la* Proust jmt.

Fotograafilisus ja sellele tunnuslik, paljuräägitud dokumentaalsus on siin teatud omaduste tõttu pandud “põlvnema” rangelt võttes mittevisuaalsest kommunikatsioonist. Kirjeldavus, detailsus ja täpsus võiksid olla mõned omadustest, mida kõige sagedamini fotograafilisusega seostatakse. Ka biograafilisi žanreid on



peetud kohaks, kus kohtuvad kirjandus ja fotograafia ehk *life writing* ja *light writing*, samuti postmodernseid kunstiteoseid, fototekste, mis kohati liituvad fotoks ja tekstiks tagasi redutseerimatuiks, orgaaniliselt ühekssaanud moodustisteks. Kui liidame sellesse aina hägusamaks muutuvasse fotograafilisuse eritlusse piirinähtusena veel nn kujutava muusika, *fotogeenilisuse* mõiste, sotsioloogiast pärit päevapildistuse meetodi ja lõpuks ka igapäevaelus kasutusel fotograafilise päritoluga metafoorid nagu “selge pilt” jmt, siis peaks olema piisavalt nähtav, kui keeruline seda piiri tegelikult määrata on. Fotograafilisus tähendab kirjanduses üht, maalikunstis teist ja filmis kolmandat. Kirjanduses

märgib see detailsust/ kirjelduslikkust, mis läheb kohati liiale, nagu Zola puhul kurdetakse; *maalis* on see objektiivivi abil kujutamise automatism/juhuslikkus, mis mõjub fragmentaarsena; *filmi* seisukohast on aga fotograafilisus aja kontiinumist välja rebitud hetk, peatumine, seiskumine jne. Nagu siit paistab, on fotograafilisus kompleksne mõiste, mis lubab end summeerida vaid paljude “piiriületuste” kogumina. Ent seda adekvaatsem ja nüansseeritum on niisugune kogum.

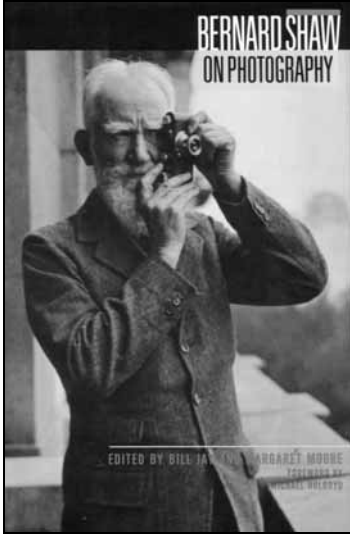


## Mittefotograafia ja “antifotograafia”

*“Kultuur ei loo mitte üksnes oma sisemist organisatsiooni, vaid ka endast väljapoole jääva desorganisatsiooni tüübi. Antiik konstrueerib endale “barbarid” ja “teadvus” — “alateadvuse”.*

*Juri Lotman, “Semiosfäärist”, lk 17*

Mis võiksid olla sellisteks desorganisatsiooni tüüpideks fotograafia seisukohalt? Kuidas/millena kujutaksime endale ette “mitte- ja antifotograafiat”? Millegipärast meenub mulle siinkohal omavahelises vestluses kõlanud Peeter Toropi kunagine küsimus “Mida ei pildistata?”, millele ma tookord vastuse võlgu jäin.



Hiljem omaette järele mõeldes sai selgeks, et kuigi küsimus oli iseenesest huvitav, oli sõnastuses midagi viltu. Kindlasti pildistatakse kõike, mida vähegi saab. Ja kui ongi midagi sellist, mida pole taibatud fotograferida, siis tehakse seda kindlasti hetkel, kui “valged laigud” teadvustatakse. Mõistagi on aga ka selliseid asju, mis ei ole põhimõtteliselt fotograafilistele vahenditele (vähemalt mitte lihtsal kujul) kättesaadavad. Kuidas peaksime näiteks fotograafiliselt edastama ühiskonna koguprodukti kasvu viimase viie aasta jooksul? Lihtne vastus oleks, et ei saagi, sest tegemist on otseselt mittenähtava fenomeniga, mis pealegi on mõisteline ja mitte kuigivõrd visuaalne. Pisut rohkem järele mõeldes näeme ometi, kuidas isegi abstraktsel protsessidel on oma üksikud silmaga

nähtavad sümptomid: näiteks “teistsugused” elamud, ilusamad autod, paremad riided jne, mis aga vajavad toodud näite puhul kas mitme foto võrdlemist “enne ja nüüd” stiilis või siis teiste märgisüsteemidega täiendamist, näiteks diagrammide, tekstide, valemite jms-ga. Siinkohal selgubki lihtne seik, et maailmakirjeldustes vajatakse tihti (ja korraga) nii mitmeid märgisüsteeme kui kommunikatsiooni erinevaid modaalsusi (Kress and Van Leeuwen 1996).

Fotograafia kui naturalistlik modaalsus, mis töötab välimusliku sarnasuse põhimõttel ja loob vaid surrogaatseid stiimuleid meie nägemismeele tarvis, saabki juba puht põhimõtteliselt edastada vaid (sisemiste) protsesside (väliseid) sümptomeid. Fotograafilise semiosfääri üks paljudest piiridest tuleb nähtavale just siin: selleks, et kuvandada, kommunikeerida “mittevisuaalseid” nähtusi, tuleb need tõlkida: mingil kombel visualiseerida. Lihtsaimateks näideteks varem toodud protsesside kõrval oleksid siin kas või fotograafilise semiosfääri perifeeriasse arvatud röntgenograafia ja sonograafia ehk ultraheli-fotograafia, kus otseselt “mitte nähtav” transformeeritakse nähtavaks ja muudetakse pildiliselt

kujutatavaks. Mittefotograafia (ultrahelilained) transkodeeritakse teatud mõttes fotograafiaks.

Lava ja lavaruumi kontsepti rakendamine  
fotograafias. Fotograafilised lavastused:  
teatrist pärit märgisüsteemide rakendamine:  
lava, “näitlejad”, kehakeel, prokseemika, miimika,  
kosutüümid, butafooria, lavaline käitumine, poosid jmt.

---

→

## TEATER

## FOTO

Fotole tunnusliku *dokumentaalsuse* printsiipide kasutamine etendustes. Dokudraamad, faktiivne teater, “tõestisündinud lugude” etendamine. Täpsus ja “elutruudus” lavakujunduses, faktiinfo kasutamine dramaturgias.



Või tuleks mittefotograafiat otsida kõigist muudest suvalistest märgisüsteemidest/tekstitüüpidest/kunstiliikidest? Sellise küsimuseasetuse teevad akuutseks just “mittefotograafiliste” kunstiliikide paigutised katsed läheneda fotograafiale, saada temaks. Näiteid võib tuua teatrist, kus veel 1930. aastatel mängiti dokumentaaldraamade nime all vaatajatele “faktiivset” materjali, sh leheartikleid. Või kirjandusest, kus Marcel Proust tegi kõik endast oleneva, et sugereerida meile kirjanduse vahenditega fotograafiat (Proust 2004). Või täpsemalt öeldes — seda, mida tekitab meis fotograafia. Nõnda jäävad sellised katsed ennekõike *meediumireflektiivseteks* üritusteks: kui need oleksid tõepoolest fotod, mida Proust meisse installeerib, siis poleks tema 432 lehekülge arvuti kõvakettal mahult mitu korda väiksem kui üksainus foto.

Mis võiks aga olla *antifotograafia*? Kas need on pildid, mis on eetiliselte väärtustel või tehniliselt nurjunud? Või sellised, mis ei vasta kujutamise üldtuntud reeglitele ehk pole loodud vastavuses elementaarsete ortoskoopiliste reeglitega? Või peaksime selle küsimuse adresseerima hoopis fotograafilise kommunikatsiooni mõnda teise piirkonda/lülisse, näiteks pildistamisprotsessi kui tegevusse, ja käsitlema “antifotograafiat” pildistamise vastu suunatud tegevusena: näo kinnikatmine pildistatava poolt, fotograafi ründamine sihiga pildistamine ära hoida jne? Et viimast oleme juba üksikasjalikumalt teinud (Linnap 2004 28–33), siis siinkohal oleks ehk mõtet lõpetada fotograafia meediumipiiride summeerimine väitega, et küsimus mitte- ja antifotograafiast pole kaugeltki puht esteetiline, nagu püüab oma pretensioonika pealkirjaga raamatus “Antifotografija” näidata Moskva kunstiajaloolane Jelena Petrovskaja (Petrovskaja 2003). Seda enam, et lisaks loetletule on olemas ka pikantseid näiteid fotodest, mis on küll “olemas”, kuid ei lase kujutatut identifitseerida jmt.

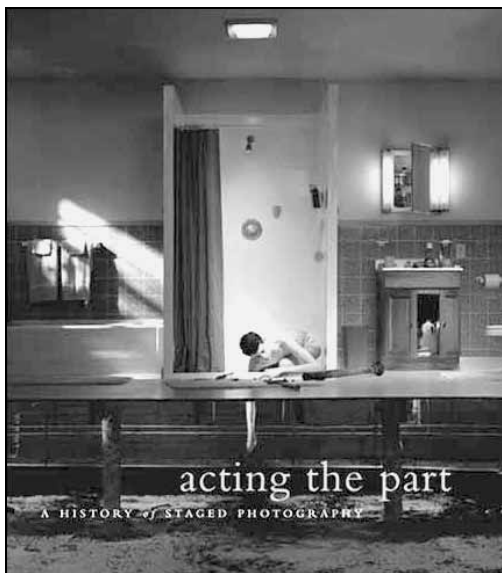
Resümeerides võib öelda pigem seda, et tegemist on väga huvitava piirkonnaga fotograafia semiosfääris, mida on sügavuti väga vähe uuritud.

### Fotograafilise semiosfääri tuumast ja perifeeriast

*“Jagunemine tuumaks ja perifeeriaks on semiosfääri sisekorralduse eripära. Tuuma on paigutatud domineerivad semiootilised süsteemid. Ehkki niisugune jagunemine ise on absoluutne, on vormid, mis see jagunemine võtab, semiootiliselt relatiivsed...”. Lotman, lk 19.*

Millisena võiks endale ette kujutada fotograafilise tähendusruumi tuuma?

Loogiliselt peaks see olema seotud fotograafia/fotodele omistatud domineerivate funktsioonidega, kesksete rollidega, mida fotograafia täidab kas ühiskonna kollektiivses mälus, massikommunikatsioonis või üldisemas sümboliökonoomikas. Sellisel juhul peaks selle semiosfääri tuum olema seotud fotograafia kui identifitseerimise/verifikatsiooni ja mälu/mäletamise, aga ka massikommunikatsiooniliste aspektidega. Kui uskuda väidet, et fotograafia kommunikatiivses tsentris on *eidōs*’ena (vähemalt analoogfotograafia puhul)



barthes’iaanlik “see oli seal”, siis on ka selge, miks on just need fotode funktsioonid nii keskse tähtsusega ja miks kunstivahendina ongi fotograafia roll suhteliselt marginaalne. Fotograafiat defineerivad niisiis kultuurinähtusena tema praktilised kasutusalaad: tõestamis-verifikatsiooniprotseduurid (kodanik olemine, migratsiooniprotseduurid, kriminalistika, turism jm); personaalne või ühiskondlik mälu funktsioon (albumid, arhiivid jne) ja propaganda veenmisrituaalid (reklamm, poliitkampaniad jne). Pole juhus, et kõik loetletud kasutusviisid toetuvad tänaseni nii- või

naasugusel kujul just Barthes’i vanale heale fotoontoloogilisele määratlusele. Ent juhus pole seegi, et seoses digitaalfotograafia laiaulatusliku pealetungiga oleme just praegu tunnustajateks fotograafilise semiosfääri tsentri ja perifeeria ümberpaiknemisele. Kuigi “ca-a-ete” vajadus on ühiskonnas iseenesest jääva tähtsusega, siis ei sobi “simuleeriv” fotograafia enam niisugust funktsiooni täitma. Sellega seoses võib sellest tõesti kujuneda pelk kunstimeedium ja semiosfääri uuenevat tuuma oskaksime praegu visandada vaid ebaühtlalt. Senine tuum ehk kujutatud tõsikindel eksistents pildistamisel siiski ei kao, vaid nihkub semiosfääri perifeersematesse osadesse.

### Osa ja tervik fotograafilises semiosfääris: peeglikillu fenomen

Nüüd oleks ilmselt aeg esitada huvitav, kuid keeruline küsimus: kuidas võiks fotograafia semiosfääris suhestuda omavahel selle osad (näit fotograafia liigid, funktsioonid jms) ja tervik. Kas saaksime siin kuidagi tuua lotmanliku peeglikillu näite (iga kild peegeldab tervikut nagu kogu peegel ja iga semiosfääri osa sisaldab endas infot terviku taaskonstrueerimiseks) paikapidavust või ekslikkust? Selleks peame ilmselt tegema aruka otsuse osade valikul. Kas peaksime sellised “osad” valima pildistamise meetodite või funktsioonide tasandilt; fotograafia liikide, žanrite või millegi muu hulgast? Teisiti öeldes: kas näiteks *dokumentalistika* mõiste annab meile informatsiooni selle kohta, et tegu on dokumentalistikaga vaid niikaua / sel juhul, kui selle kõrval on olemas teistsugused pildistamismeetodid, näiteks lavastusfoto? Dokumentalistikat vastandatakse tihti mängufilmi ja lavastusliku fotograafiaga kui autentset, režissuurivaba, pigem vaatlevat kui sekkuvat kujutamist. Süvenemisel selgub, et suur osa sellele loomemeetodile omistatavatest omadustest on lavastuslik-teatraalse meetodi suhtes (telg)sümmeetrilised vastandmõisted. Nii nagu faktiivsus ja fiktiivsus on olemas vaid koos, nagu ka tõene informatsioon saab olla selline ainult valetamise olemasolu korral, on lugu ka dokumentalistikaga. See eksisteerib (eraldi nähtusena) paljuski tänu mängufilmidele ja lavastuslikule fotograafiale. Kui fotograafia ja film toimiksid läbinisti dokumentalistikapõhiselt, poleks olemas ei säärast mõistet ega sellega piiritletavat sisu. Ja nõnda on ka palju muu eritlemisega fotograafilises semiosfääris: žanritega, mis omavad tähendust vaid teiste žanrite olemasolu korral, liikidega, mis määratletud teiste liikide suhtes jne. Sellised moodustised sisaldavad informatsiooni suurema süsteemi kohta, kust need kõik pärit — ka fotograafial on sisu vaid siis, kui see on ümbritsetud muudest kujutamisvahenditest.



Toomas Kalve. “Linnud — vist poomine”.



Madis Palm. "Nevski".

## 8.4 Fotograafia ja psühhoanalüüs

*Tagauksest bussi sisenev koolipoiss topib hirmunult kiiruga taskusse mängukaarte. Galerii hämaras nurgas uurib mees, hõlmad laiali, aktifotosid. Kohmetunud näoga insener sulgeb uksekolksatuse peale töösse mittepuutuva veebilehe. Tülgastusega märkame, et just neidsamu pilte vaatab näitusel veel keegi... Need on kõigile tuttavad näited, mis avalduvad päevast päeva inimeste suhetes fotodega — selliseid hetki enamasti küll võõristatakse, kuid alati tekitavad nad küsimuse spetsiifilise aktiivsuse põhjustest. Täpsemalt teadmata, oskame võimalikke seletusi oodata kas psühholoogialt või psühhoanalüüsi-taolistelt õpetustelt.*

Lihtsustatult võib öelda, et psühhoanalüütiline lähenemine fotodele, pildistamisprotsessile, fotode retseptsioonile jmt ongi seotud huviga just piltide tegemist, levitamist ja tõlgendamist motiveerivate jõudude vastu — näiteks fotodega seoses avalduvate fantaasia-vormi-funktsiooni jne inimlikult keeruliste suhete vastu (Burgin 1982b 177–216). Muude distsipliinide raames on need probleemid sellisena tööpoolest raskesti käsitletavad. Kahtlemata on Sigmund Freudi õpetus teadvuse struktuurist ja selle "hämaratest" piirkondadest, ennekõike teadvustamatusest — andnud võimaluse tõlgendada inimese olemust ja tegevust käivitavaid jõude huvitavalt ja uudset. Siinkohal pole erilist tähtsust isegi sellel, kas Freudi *homo psychologicus* (nagu ka Marxi *homo oeconomicus*) on rangelt võttes "tõsiteaduslikud" nähtused või mitte, pigem lähtun praegusel

juhul nende õpetuse mõjuvõimust ja rakenduse rohkusest. Piltide tõlgendusi integreeriva käsitluse jaoks on muidugi eriti pikantne seik, et juba Freud kasutas oma tekstides mitmeid otseselt visuaalsusele viitavaid väljendeid nagu “skopofiilia”, “optiline alateadvus”<sup>50</sup> (Krauss 1994) jms. — ning nimetas psühhoanalüüsi koguni “inimhinge fotograafiaks”. Kuigi neid peetakse ekslikult vaid metafoorideks<sup>51</sup> (Baer 2002 14–24), on Freudi ja Lacani, aga ka Winnicotti, Fenicheli, Deleuze’i jpt. (Winnicott (1971) 2005) psühhoanalüüsi leeri liigitatud kirjutistel üsna otsene panus visuaalkultuuri uurimisse. Kuigi mõned autorid on püüdnud taandada kogu psühhoanalüütilist lähenemist vaid paarile märksõnale, näiteks “subjektiivsus-seksuaalsus-teadvustamatus”<sup>52</sup> (Rose 2001: 100–135), on selge, et nõnda lihtsalt me fotode tegemise motivatsiooni, fotograafi käitumist, pildistamisprotsessi ja piltide tõlgendamist-vaatamiskasutamist siiski raamida ei saa.

Leksika ja probleemid, millest lähtuvad psühhoanalüütilised pildiuurijad, on laiemale üldsusele hästi tuntud — siit leiame nii psühholoogia mõisteid kui ka neid, millest on saanud igapäevane üldnimlik leksika: subjektiivsus, alateadvus/mitteteadvus, skopofiilia (Freud), motiveeritud pilk (*gaze*), fetiš (Freud, Metz), kujutluslik (Sartre), visuaalne nauding (Mulvey), vuajerism, fantaasia, peeglistaadium (Lacan), maskeraad (Bahtin), seksuaalsus, kastratsioonikompleks, fallotsentrism. Teiselt poolt: trauma/traumaatiline, lein/melanhoolia, kompensatsioon jm. (Rycroft 1995). Kõik need märksõnad on üksipulgi läbi kirjutatud. Autorid, kes siin kesksetena figureerivad, on Christian Metz, Laura Mulvey, Peter Wollen, Victor Burgin, Annette Kuhn, Margaret Olin jpt.

Kuigi paljud ei pea psühhoanalüüsi kuigivõrd teaduslikuks õpetuseks, on sellel fotode käsitlemise ajaloos ometi vaieldamatult oluline roll. Et psühhoanalüüsi kesksamad huvid on suuresti seotud indiviidi tasandiga, siis võib jääda mulje, et seda rakendatakse ennekõike fotode puhul, millel on seoseid personaalsete identiteetidega. Ometi on see mulje petlik. Psühhoanalüütilistes visuaalkultuuri-käsitlustes ollakse huvitatud ühelt poolt teadvuse struktuurist või selle omadustest; samuti psüühilistest seisunditest/ probleemidest/ häiretest nagu trauma, melanhoolia, kaotus (Prosser 2005) jne. Piltidega seondvalt pakuvad sellele valdkonnale huvi fotod, mille tegemise/ omamise/ tõlgendamise motivatsioon tundub sõltuvat ülaltoodud nähtustest. Fotod, mis täidavad fetiši, talismani, reliikvia vms rolli, on mõned säärastest. Psühhoanalüüs huvitub näiteks pilgu seksuaalsest motiveeritusest ja erinevustest, mis on seejuures tunnuslikud meesvaatajale ja naisvaatajale.

---

<sup>50</sup> Pealkirja “Optiline Alateadvus” all avaldas oma asjakohase käsitluse ka Rosalind Krauss. Vt: Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. MIT Press, 1994 (October Books).

<sup>51</sup> Psühhoanalüüsi ja fotograafia vahekordi käsitleva raamatu autor Ulrich Baer arvab Freudi “fotograafilise” loomuga väljendid pärinevaks prantsuse neuroloogi Martin Charcot’ menukatest katsetest fikseerida hüsteeria sümptome kaamera- ja välklambiga.

<sup>52</sup> Nõnda on psühhoanalüüsi keskseid mõisteid summeerinud visuaalkultuuri teoreetik Gilian Rose.

Niisuguseid erisusi nagu ka soorollide, sooliste ideaalide jms kehtestamist fotode abil peavad rõhutatult silmas feministlikud tõlgendused, kus psühhoanalüüs on kesksel kohal. Selliste kalduvuste tõttu külgnevad psühhoanalüütilised uurimismeetodid sotsioloogilistega, neid siiski asendamata, sest näiteks sootsiumi majandusreaalsusest või institutsionaalsetest jõujoontest tulenevad kujutamise aspektid ei kuulu siinsesse huviorbiiti. Kui eristada psühhoanalüütilisi meetodeid muudest ülaltoodud tõlgenduslike operatsioonide lõikes, siis hakkab kindlasti esimesena silma *kirjeldava* staadiumi tugev domineerimine ja juhtumiuuringute suur osakaal. Võrrelduna semiootika taotlusega leida märgiprotsessidele invarianti, on psühhoanalüüs, vastupidi, variandi-lembene. Juhtumiuuringutest tulenev üksikute lugude eripära silmaspidamine kaasab tihti huvi ka nende mõningase tüpologiseerimise vastu. Pilte väärtustatakse spetsiifilise arbitraarsusega, tihti näivustest lähtuvalt: leides piltidelt detaile ja märke, mis võiksid psühhoanalüütilisi oletusi kinnitada, omistatakse säärastele seejärel eriline tähtsus ja tähenduslikkus. Seevastu võrdlemisel ja kontrastteerimisel psühhoanalüütilises pilditõlgenduses erilist osakaalu ei ole. Nõnda peakski ühe kitsendava lähtekohana väitma, et psühhoanalüütilisi tõlgendusi huvitab fotode juures ennekõike nende motiveerituse iseloom, nende spetsiifiline funktsionaalsus ja fotode toime just n-ö indiviidide “isiklikus mikro-maailmas”.

Õeldule vaatamata lõimub psühhoanalüüs fotode uurimisel muude meetoditega. Julia Kristeva, Victor Burgini<sup>53</sup> jpt. uurimustes kombineerub see näiteks semiootikaga: tulemuseks märgiliste protsesside vajalikud ühendused oluliste psühholoogiliste kategooriatega; sotsioloogias ja antropoloogias, mida huvitab visuaalkultuuri probleemistik rõhuasetusega inimeste kooslustel, institutsioonide jmt raames, võib täheldada psühhoanalüütiliste uuringutulemuste kasutamist baasmaterjalina. (Burgin Donald and Caplan 1986; Kristeva 1980; Kristeva 2006) Ka “kollektiivse alateadvuse” “surma” jpt märksõnad on psühhoanalüüsi ja visuaalantropoloogia ühendavaks lüliks, ehkki viimane seab surmahirmu ja -tungi asemel fookusesse pigem matuseriitused, surmaga seotud uskumused jmt. Fenomenoloogias omakorda tegeldakse mõnikord lausa samade probleemidega nagu psühhoanalüüsis (Sartre 1940) 2004), kuigi selle lähenemisviisi korral puuduvad teadvustamatuse jmt spetsiifilised kategooriad. Omakorda politoloogias, kus näiteks võimu jms fenomenid on lausa määrava tähendusega, on võimatu mööda minna nende nähtuste psüühilistest aspektidest, mis on hästi defineeritud just psühhoanalüüsi raames. Esteetikas seonduvad

---

<sup>53</sup> Näit: Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, New York, 1980. Vt ka: Kristeva, Julia. *Jälestuse jõud: essee abjektsioonist*. Tallinn, Tänapäev, 2006. (Orig. *Pouvoirs de l'Horreur — P. L.*). Ka enamik Victor Burgini kirjutistest on simultaanselt informeeritud nii semiootika kui psühhoanalüütika meetoditest ja huviaspektidest. Vt ennekõike: *Formations of Fantasy*. Ed by Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan. Methuen, London and New York, 1986.

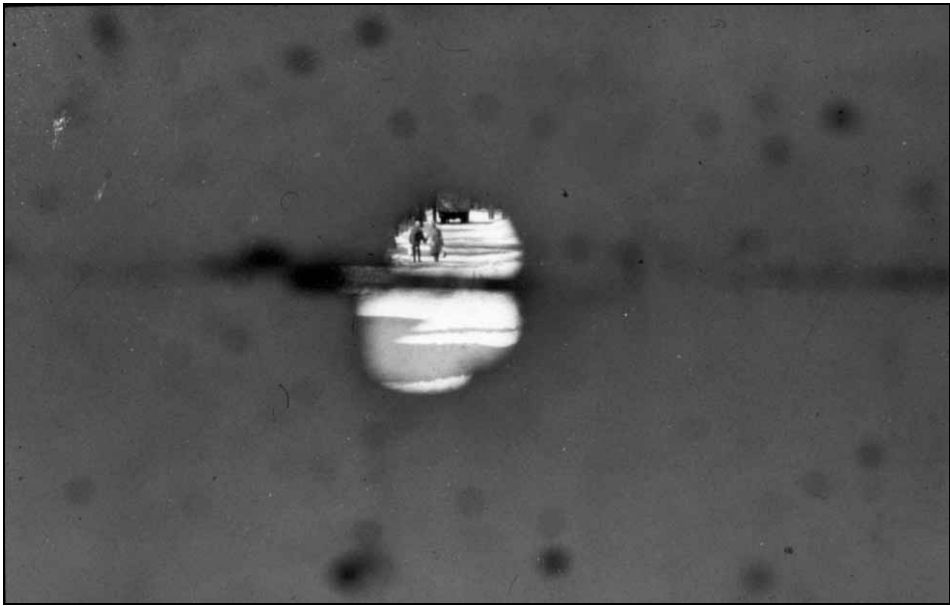
isegi põhimõisted, näiteks “ilu”, tihedalt naudingu printsiibiga, mis oli Freudi (alg)õpetuses lausa fundamentaalsel kohal. Kuigi ka distsiplinaarselt “puhas” psühhoanalüütiline teoretiseerimine piltide üle pole küll enam esmafookuses, võib ometi märgata, et siin — nagu semiootikaski — on toimunud oluline diasporaa. Nüüdisaegsed pildikäsitlused kipuvad enamasti olema interdistsiplinaarsed, meetoodiliselt hübriidsed teoretiseeringud, olles enamasti hästi “informeeritud” nii semiootiliselt kui ka psühhoanalüütiliselt.

### **Fotoproduktiooni motivatsioonist ja fotode toimest**

Esmalt märkigem, et psühhoanalüüs ei defineeri vaatamist neutraalse või muust tunnetusest eraldi seisva nähtusena, vaid tegevusena, mis on aktiivne ja lähtub paljudest huvidest (Olin 1996 vt. Nelson and Shiff 1996: 208–219). Just vaatamise liigendamine “vaatamisviisideks” ja vaatamise motivatsioonide uurimine on suuresti psühhoanalüütist laadi uuringute teene. Kui 19. sajandi füsioloogias (Helmholtz, Pavlov, Müller jpt) tuvastati vaid inimese nägemismeele loomupärane hälbivus ja seega ka teatav ebausaldusväärus — sellisele, nn “füsioloogilisele optikale” vastandati tookord stabiilsena objektiiv e “geomeetiline optika” —, siis vaatamise nüansseerituma käsitlemiseni jõuti just psühhoanalüüsi raames. Viimane kontseptualiseeris “oma territooriumidena” nii foto enese kui ka selle loomise, vaatamise, kasutamise ja tõlgendamise. Fotode tõlgendus pole siin muidugi mitte kuigivõrd essentsialistlik, mitte ontoloogiline, vaid funktsionaalse iseloomu ja diskursiivsete piiridega: pildid kontekstualiseeritakse näiteks traumaatilises, kompensatoorses või naudinguga seotud rollis, neid uuritakse kasutuses olevatena ja ainult teatavate “stsenariumide” piires. Piltide psühhoanalüütilise tõlgenduse korral hakkab kindlasti silma atribuutsiooni-meetodi domineerimine — vaataja projitseerib piltidesse rohkesti omapoolset informatsiooni. Selliste mentaalsete projektsioonide sisu on loomuldasaj kujutluslik, seotud vaataja enda fantaasiatega, traumadega jms.

Üks freudistlikest alusmõistetest, mis öeldut selgitab, on skopofiilia ehk vaatamisnauding, mis saab alguse juba imikueas ning kujuneb, olles algselt küll loomuselt instinktiivne, edaspidi vuajerismiks. Just sellisele aluskontseptsioonile on üles ehitatud enamik vaatamisnaudinguga seonduvaid psühhoanalüütilisi visuaalse tegevuse seletusi, sh neid, mis seonduvad libidinaalse energia inkarneerumisega pildilisse kujutamisse. Mõistagi keskenduvad sellised interpreteeringud ennekõike erootika laiaulatuslikele avaldumisvormidele: nartsissism, ekshibitsionism, vuajerism, pornograafia jmt. Seejuures on selgelt ja õigustatult sedastatud, et pildilise kujutamise ja iseäranis fotograafia roll pole pelgalt selliseid nähtusi peegeldada, vaid ka nende nähtustega seonduvaid maitseid ja väärtusi (taas)toota. Et erootikaga seonduvate visuaalsuste mõju ühiskonnas arvatakse õigustatult olevat tugev, siis on ka igati loogiline, et infoliiklust sellises kuvandimenüüs ühiskonnas reguleeritakse. Tagajärjeks on muidugi rohked keelutsoonid kujutamises, mis toovad kaasa käitumuslikke hälbeid, kuid teevad ka ühiskonna visuaalökoonoomia tunduvalt keerulisemaks ja uurijale huvitavamaks.

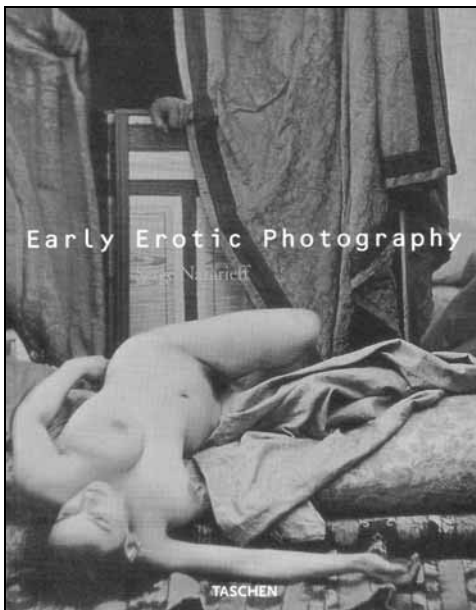




Nancy Jahns

### “Tungisaatused” fotograafias: kujutamise keelutsoonid

Freudi õpetuse aluseks on loomulike tungide ja sotsiaalselt sanktsioneeritud käitumishormide vastuolu, mis on väga lihtsalt öeldes teadvustamatuse tsooni



kui resistantse psüühilise lookuse eristamise peamine põhjus. Iga-sugune muu kontrolli kõrval, mida ühiskond spontaansete impulsside vaoshoidmiseks sätestab, on kontroll sootsiumi avalikus sfääris ringleva kuvandimenüü üle üks olulisemaid. Poliitiliste, religioossete, militaarsete jm iseloomuga pildikeeldude kõrval kehtib rida ettekirjutusi ka mentaliteedi ebamäärasemate aspektidega seotud visuaalsusele, mille tüüpilisteks näideteks on vägivald ja seksuaalsus. Kui teatud sootsiumides on selliste nähtuste representatsioon kas üldse keelatud või redutseeritud miinimumini, siis nn lääne ühiskonnas käib nende katkematu ümber-

korraldamine ja piiride parajalt doseeritud nihutamine. Toimuva selgemaks mõistmiseks võrreldgem kas või viktoriaanliku Inglismaa ja praeguse Euroopa tõekspidamisi alasti inimkeha kujutamise osas: kui 19. sajandi Suurbritannias vallandas suurema tuntud skandaali ainuüksi alasti inimeste kasutamine allegoorilistes fotokompositsioonides (näit O. G. Rejlander, 1856), siis praegu on alastuse visuaalne representatsioon gradueeritud terveks reaks “erineva kangusastmega” mõisteteks, mille abil tarifitseeritakse fotosid *soft- ja hardcore-pornoks*, glam(uur)iks, aktiportreeks, *pin-up*’iks jpm. Et seksuaalsed kuvandid kujunesid juba ammuilma keskseks ostustiimuli loomise vahendiks, siis toimub sellest ajast peale (ca 20. sajandi algus) ka pidev kaubanduslike huvide ja eetiliste normide võitlus. Esimene paradoks on siin aga selles, et seksuaalsuse abil oma toodangut turustavad tööstusharud peavadki mängima pidevalt keelatusel piiril, s.t on sunnitud minema liberaalsuse suurenemise tõttu pidevalt radikaalsemaks. Ja teiseks — just seesama keelatusel fakt ise teeb seksuaalsuse representatsioonid, sh pornograafia massidele tunduvalt atraktiivsemaks, kui see võiks olla nende “tavalisuse” korral. Võib isegi olla, et osaliselt seetõttu saigi viimasest omaette tööstusharu.

### **Pornograafia**

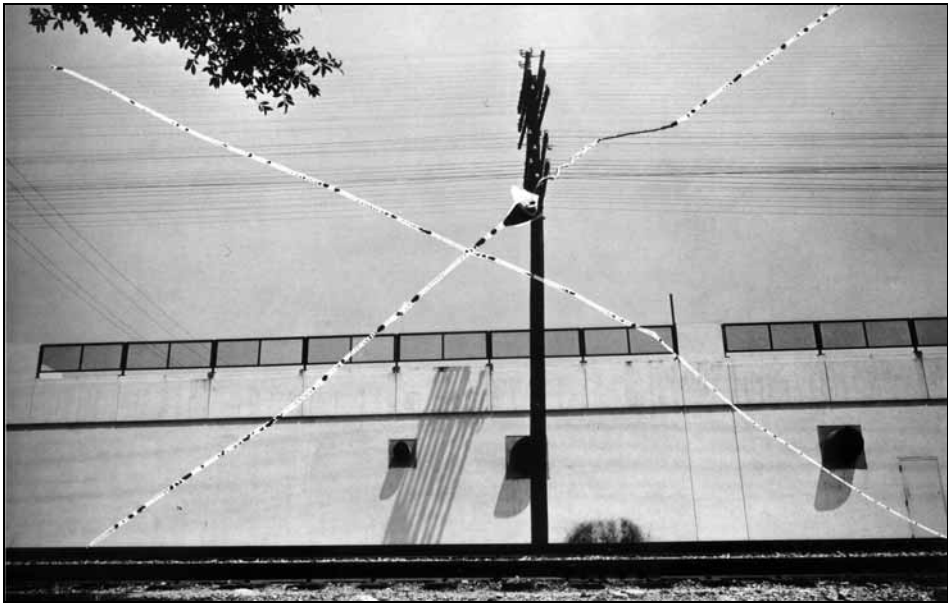
19. sajandist pärit sõna “pornograafia” tähendas algselt prostituute käsitlevaid raamatuid ning lõbunaistest tehtud pilte. Just säärane ühendus prostituutidega tegi porno algusest peale sotsiaalselt alaväärtuslikuks ja kõlbatuks (Kuhn 1985). Pornopildid käivitasid vaatajas skopofiilia: nad töötasid, et vaatamine toob naudingut. Kuna see, mis fotol kujutatud, asub vaatajast eemal nii ajas kui ruumis, siis pidi nende piltide tarbija saama oma naudingut vaajerismist — jäädes ise väljapoole pildi situatsiooni. See-eest aga võimaldasid fotod kujutatud situatsioonis osalema panna vaataja fantaasia ja just nõnda, nagu see just talle kõige rohkem meeldis. Ometi peab siinkohal nõustuma kriitilise hoiakuga, mille kohaselt seksuaalfantaasiad ärgitavad, porno tegelikult ka piirab nende vaba realiseerimist ja annab ette omad piirid ja reeglid. Miks? Pornotööstusel on nimelt tunduvalt laiem tähendus kui vaid lihtsalt tekstide, filmide või piltide tootmine. Kõik see, millega luuakse vaid nn lääne maailmavaadet seksuaalsusest ja sugupoolte ühesel programmeeritud erinevusest, mõjub ka psüühikale pisut rutiinselt ja ühekülgseks. Ning just nõnda on pornograafiaks peetava representatsiooni seda aspekti kõige teravamalt kritiseerinud feministlik liikumine — mille tüüpilisemad järeldused on omakorda võrdlemisi ühesed, isegi dogmaatilised. Nende väidete aluseks on arusaam, mille kohaselt lääne ühiskonnas domineerib patriarhaalne seksuaalideoloogia. Just sellise huvides olevat pornograafia üheks võtmeinstituutsiooniks, mille kaudu erotiseeritakse meeste domineerimist naiste üle (Dines, Jensen and Russo 1998 2–3; Gubern (1989) 2005 9–131).

Niisugusse lihtsakoelisse skeemi tuleb tänapäeva kontekstis teha paraku üksjagu korrekture: esiteks kehtib öeldu vaid heteroseksuaalse pildimenüü puhul, niipea kui tõdeme pornograafia tänast hulga “variatiivsemat menüüd”

(Garouette 2000; Ulrich 1994; Higonnet 1998 jt.), vähenevad ka niisuguse doktriini kehtivuspiirid märgatavalt. Pigem võiks öelda, et kuna pornograafias on teatud annus “kaosefaktorit” — kapitalistlikule ühiskonnale eluliselt olulise tööjõu mentaliteeti mõjutavat jõudu, siis pakutakse selle kaudu pigem surrogaatset aseainet ebatervete töösuhete tõttu lõhutud perekondadele. Püsisuhte asemel selle kaudset aseainet serveerides on muuhulgas just kergem taastoota ka üksikindiviidide armeed, mis on reklaamiga kergemini mõjutatav ja hoiab käigus konsumeristlikke stsenaariume. Ent muidugi pole küsimus ainult pornograafias. Oma tuntud emblemaatilises essees “Visuaalne nauding ja narratiivne kino”, väidab Laura Mulvey, et ka filmitööstuses kodeeris valitseva suuna film erootika valitseva patriarhaalse korra keelde (Mulvey (1989) 2003 192–200). Selle korra kohaselt olevat mees aktiivne/vaataja, naine aga passiivne/vaadatav jne. Nõnda on meil resümeevalt öeldes nende jpm vahendite/formaatide näol tegemist ühe ja sama ideoloogia erinevate agentidega.

### **Nartsissism, ekshibitsionism ja fotograafia**

Psühhoanalüüsis eristatakse nartsissismi kui omaenese keha naudingulist eelistamist (teistele) — ja ekshibitsionismi kui ennekõike naudingut olla vaadatav (teiste poolt). Fotograafias liigitatakse sellistel ajenditel tehtu enamasti pildilise erootika valdkonda, kuid tegelikult pole asjad sugugi nii lihtsad. Pigem eksisteerib loendamatu hulk inimtegevusi, mille käigus võib täheldada nii nartsissistlikke kui ekshibitsionistlikke elemente. Ilmselt on sellised oma kultiveeritud (ja aktsepteeritud) vormides kõige tihedamalt seotud kunstiga (autoportreed, autoerootilised aktid jms), kuid ei saa ka lahti selliste inimnatuuri avaldumisvormide üldkehtivuse mõttest. Võrdlemisi problemaatiline on ka nartsissismi ja ekshibitsionismi eristamine, eriti veel fotograafilises representatsioonis. Algselt eneseimetluse jõujoontes sündinud fotod jäävad väga harva lõplikult “enda teada”, juba pelk pildi tegemise fakt ise näitab, et sellise tegevuse taga on tegelikult soov “olla vaadatud”. Nõnda satubki algselt eneseimetlusest sündinud kuvamistegevus enamasti nartsissistlikust domeenist välja — ja muutub ekshibitsionistlikuks. Üldjuhul pole siin midagi patoloogilist — ainuüksi tõsiasi, et autoportreede tegemine tuntud turismiobjektide taustal (ning miks mitte ka hulga “pikantsemates stseenides”) ja selliste stseenide hilisem innukas pildiline näitamine lubab omistada enamikule inimestest teatava annuse imetlemisvajadust nii iseenese kui teiste poolt (Osborne 2000 79–91). Säärased näitemängud on (vähemasti teatud määrani) üldlevinud ja eneseimetlus pole mitte ainult lahutamatu seotud empaatilise näitamisvajadusega, vaid teatud piirini lausa normaalne, isegi vajalik nähtus. Öeldes “teatud piirini”, peetakse ilmselt silmas, et selline tegevus on üks paljude hulgas, mitte liiga domineeriv või süsteempärane. Ent viimased piirangud ei kehti muidugi kunsti sfääris. Võime tuua hulgaliselt näiteid artistlikust tegevusest ja karjäärist, mis niisugusele nähtusele just tuginevadki (Medeiros 2000; Lash (1978)1991).



Thomas Barrow. *From "Cancellation" series*, 1974.

### **Vojerism ja samastumiskeskused fotol kujutatuga**

Mulvey jõuab Freudi tsiteerides ka olulise kahetise vaatamisviisini kinos: vaadatav on meile skopofiilia ehk vaatamisnaudingu objekt, kuid vaatamise käigus lisandub ka vaataja samastumine vaadatavaga (Mulvey *ibidem*). Tundub,



et fotograafias, õigemini fotodel ei ole nõnda just viimati nimetatud “ühekssaamisega”. Kinos loob samastumise illusiooni juba filmi vaatamise viis, publiku taandamine pimendatud ruumi, mis sunnib vaatajat teatud mõttes enese (mina kui vaataja) unustama. Teine samastumist võimaldav asjaolu filmis on aga ilmselt see illusoorne täiuslikkus, millega karaktereid meile filmis esitletakse kontinuaalsetena — ja mis fotodel täiesti puudub. Fotol kujutatud ajalõigu fragmentaarne põgusus, kehakeele ja miimika tihti väga juhuslik rebendlik hetkelisus loob ennekõike võõrandumistunde — inimese fragmendiga on vaatajal tõepoolest raske, isegi võimatu samastuda. Võib-olla just seetõttu ongi olemas filmistaarid, fotokangelased aga puuduvad sootuks?

Tõsi, me võime küll n-õ tahta pildi sisse, me võime kujutleda end eksootilisele lagendikule “seal” fotol, tolle hõrgutistest lookas laua taha, nende meeldivate inimeste keskele jne, kuid me ei oska tahta olla mõni neist inimestest. Miks? Kuigi fototööstust raamiv ideoloogia on konstrueerinud ja taastoodab olukorda, mis sugereerib meile, et me ei vaata mitte fotot, vaid meie pilk langeb otse (vahendamata kujul) objektidele, on need pilditegelased fotodel kuidagi liiga põgusad, nende liigutused absurdset ajas astendatud jne. Ent isegi see pole veel kõik.

Kui filmis tekitab kaamera liikumine vähemalt illusiooni mina-vaatajast (meenutagem kas või “Blairi nõiafilmi” värisevat käsikaamerat), siis foto puhul valitseb üldjuhul tunne, et selle tegijat õieti polegi — on vaid vaataja, pilt ja sellel nähtav. Näib isegi, nagu puuduks fotol igasugune, isegi kujuteldav sidusus foto vaataja ruumi ja fotol representeeritud ruumi vahel. Järelemõtlemisel selgub, et ainus n-õ mina-kaamera efekt tekib vaid siis, kui oleme kogemata unustanud pildistamisel kaadrisse omaenese käe, näpu, jalad vmt ja sedagi juhtub paradoksaalselt ainult seetõttu, et me ei tea, kuidas pildistama peab — kui oleme algajad. Objekti- ja kujutiseruumis eraldi saab “samastumisakte” banaalselt muidugi korraldada: me võime toppida oma pea (*à la* laadafoto) läbi maalitud Napoleoni kehasse tehtud augu, ka fotole (kui kujutisele) võib hiljem kujutiseruumis oma näopildi vägisi “peale löigata” — kuid fotol vaatame me ka neil juhtudel oma kujutist objektina. See, mis aga tundubki võimatu, on vaataja “kehastuv liiklus” füüsilise ja kujutiseruumi vahel. Kui olla täpsem, siis pildi vaatajatena võime “jõuvõtete” abil sattuda küll fotokujutise representatsioonilisse ruumi, kuid mitte tema referentsiaalsesse ruumi ega diegeetilisse suhetesse fotografeeritud pilditegelastega (Dubois 1983).



Kaader A. Hitchcocki filmist "*Tagaaken*" ("Rear Window").

Siiski võime me väita, et fotode mõju kehastumise seisukohalt ilmneb hiljem. See toimub tagantjärele ja seisneb selles, et fotod loovad eeskujudid — positiivsete, jälgendamist väärivate ideaalide näol ühelt — ning ära- või eemalhoimishoiakute kujundamisega teiselt poolt. Et viimati nimetatud nähtusi uurivad antropoloogia ja sotsioloogia, siis tuleme selle teema juurde hiljem tagasi seoses foto funktsioonidega ühiskonnas. Siinkohal psühhoanalüüsiga jätkates on meil aga vaja nähtavale tuua fotode seosed inimhinge kurvemate ja tumedamate “territooriumidega”, mida mõnikord samuti ei teadvustata. Selliste hulka kuuluvad lein ja melanhoolia, trauma ja hirm, mille väljades leiavad fotod tihti kasutamist proteesidena — nad esinevad puuduvat asendavas rollis.

### **Muumiast fetišini: foto kui asendav objekt ja kaitsev protees**

Juba varakult muumiakompleksile ja sellega seonduvale balsameerimisele viidanud prantsuse filmitoreetik Andre Bazin juhtis oma 1945. aasta essee “Fotokujutise ontoloogia” tähelepanu fotode olulisele psühhoanalüütilisele aspektile — nimelt kompensatsiooni- või asendusfunktsioonile: fotosid tehtavat ennekõike just seepärast, et säilitada igaveseks kadunud asjade / olendite “väline ilme” (ja selle kaudu ka nende imaginaarne kohalolek). Sama kehtib üldjoontes ka nn *traumaatilise* isikliku kogemuse kohta: olukorras, kus keegi / miski on pöördumatult kadunud/hävinud/lahkunud, otsib ka üksikindiviid kadunule aseainet, proteesi, kompensatoorset teisikut, mis amputeeritud reaalsuse osa kas või osaliselt *asendada* suudaks. Just viimatinimetatud põhjustel kohtab fotosid psühhoanalüütilistes arutlustes tihti *fetiš* rollis. See mõiste pärineb 18. sajandist (1757), mil prantsuse filosoof Charles de Brosses võttis selle kasutusele seoses Egiptoloogia-alaste uuringutega. “Fetiš” hakkas tähendama ennekõike kirge elututute asjade vastu. 19. sajandi modernses kontekstis märkis niisugune termin juba kolme erinevat fenomeni. Esiteks: seksuaalset fetišismi, teiseks Marxi poliitökonoomiast lähtuvat kaubalist fetišismi ja kolmandaks primitiivsetest kultuuridest pärit objekte (Pietz 1996 vt. Nelson and Shiff 1996 197–207). Pole raske märgata, et erijuhtumid 1 ja 3 puudutavad vaid isiklikku sfääri ning vaid Marxiga seostatav juhtum 2 viitab nähtuse laiemale ühiskondlikule levikule. Ent Bazini foto-kui-*muumia* (1945) ja Christian Metzi hilisema foto-kui-*fetiš* (Metz 1984 vt. Squiers 1990 155–164) vahelisest võrdlusest aimub ka vähemalt üks olemuslik erinevus. Nimelt toimub balsameerimine juba *surnud* inimestega, fetišeerimine aga kujutistega, mis tehtud *elavatest* inimestest (Ruby 2006: 19–20).

Fetišismile seoses piltidega pühendatud spetsiaalsetest käsitlustest, ongi siinses kontekstis kõige olulisemaks Metzi nimetatud uurimus. Selles, esmalt Kalifornia Ülikooli loenguna peetud teoretiseeringus näitas Metz tänaseni ületamatu veenvusega neid fotograafilise pildi füüsilisi ja fenomenoloogilisi omadusi, miks just see vahend sobib kõige paremini funktsioneerima fetišile omases sümbolilises rollis. Metz defineerides (Hjelmslevile toetudes) foto *lexist* — e sotsiaalselt kokkuleppelist väikseimat tõlgendusühikut kui... “väikest neljakandilist paberitahvlikest”, mille kaadripiiri taha ei jää (erinevalt filmist)

midagi ja mille lugemise kestus on suvaline, sõltudes ainult vaatajast. Kui nii, siis peaks foto-kui-fetiši tõlgendamisel märkimisväärselt domineerima *atributsioon*, mis raskendab selliste fotode tagasiviimist nende loomiskonteksti ja avab tõlgendamisel võimalused projektiivsetele fantaasiatele.

Fetiši rollid nagu puuduolevate, meie hulgast lahkunud lähedaste inimeste asendamine ja seeläbi nende puudumise eitamine või selle maskeerimine peavad nimelt leevendama kaotust; etendama kompensatoorset funktsiooni. Koos mitmesuguste teisenditega nagu talisman, moskott, suveniir jmt on selline funktsioon fotograafias inkarneerunud medaljonidesse, taskukelladesse, prössidesse, kameesesse jne. (Batchen 2004). Fetišiks olemise eeltingimus on tema alaline lähedane kohalolek ja kaasaskantavus — oma väikeste mõõtmete ja tasapinnalisuse tõttu sobivad fotod eriti hästi täitma niisuguse portatiivse/surrogaatse *presence*'i osa meie mälu traumade leevendamisel. Samalaadseid mõttekäike leiame ka Prantsuse kultuuriteoreetiku Philippe Dubois' raamatust "L'Acte Photographique" (Dubois 1983), kus pildistamine määratletakse alati minevikuga tegeleva kunstina, fotografeeritu võrdsustatakse "juba surnuga" ja kus fotot nimetatakse koguni "thanatograafiaks" (ehk surmakirjelduseks). Mõnevõrra leidub psühhoanalüütilist melanhoolsust ka Roland Barthes'i viimaseks jäänud teoses "Camera Lucida" (1980). Fetiš pole muidugi mitte päriselt *samane* objektiga, mida ta asendama peaks: enamasti on sellel puuduolevaga vaid kas usutavaid välimuslikke *sarnasusi* (analoogia põhimõtte) või on ta minevikus puuduolevaga kokku puutunud (esemed ja nende osad). Siit järeldub üsna otse, et lisaks sarnasusele, peab fetiš ka *erinema*. Just seetõttu, et niisugusi surrogaate (alaliselt/täielikult) saab omada ja et nende üle on alaline kontroll, *eelistatakse* neid vahel isegi eksisteerivale "originaalile". Heaks näiteks on elavate kultustegelaste või imetletavate isikute piltide jm kollektsioneerimine. Niisuguste fotode olemasolu hoitakse enamasti saladuses ning neid kogetakse omaette, varjul võõraste pilkude eest — fetišite avalikukstulek võib tähendada nende usutava võlujõu lõppu. Ent fetiši avalikuks saamine võib tähendada "lõppu" veel teiseski mõttes, nimelt reeta, et see kuni avalikuks saamiseni lausa keelatud oli.

### **Hirm: keele seiskumine ja (kujutus)piltide tulv**

Nagu nägime, on fotograafia ja filmi nende aspektidega, mis seostuvad seksuaalsuse-, nartsitsismi-, ekshibitsionismi jmt-ga on tegeldud kaua ja põhjalikult. Tunduvalt vähem on uuritud hirmu seoseid kujutamise, eriti piltidega kui *hirmu* objektidega. Mõistagi langevad need kaks nimetatud aspekti hirmu-piltide vahekorras kokku vaid osaliselt/ paiguti, ja siinkohal huvitab meid pigem just see teine — pigem utilitaarsete fotodega kui kunstiga seotud aspekt. Hirmul on tähenduste mehhaanikas oluline koht. Fenomenoloogilise filosoofia kõrval, kus näiteks hirmu võib tõlgendada kui mitteolemise agent'i olemises (Heiddeger), on teiseks oluliseks viisiks just freudistlik e. psühhoanalüütiline lähenemine hirmule. Lihtsamal juhul on surmavalt haigestunud hirm peatse lõpu

ees<sup>54</sup> (Lotman 2001 417–439), kuid esineb ka seletamatut hirmu, mille põhjused on segased, või neid on loendamatu palju jne. Hirmudega seotud piltide implitsiitset loomust pole praktiliselt võimalik määrata — me ei saa öelda, *millised* on need pildid, mis hirmu stimuleerivad. Miks? Kui välja jätta kollektiivset hukkamõistu esile kutsuvad stseenid sadismist, vägivallast, näljahädalistest jm humanistliku sisuga kriitilised fotod — siis suurem osa hirmu käivitavatest fotodest on kas täiesti *individuaalsed* või seotud väikese asjassepühendunute ringiga (Kuhn (1995) 2002; Lury 1998). Õeldu tähendab muidugi seda, et semiootilised ressursid (koodid), mida selliseid pilte “lugedes” kasutatakse, on üldsuse eest *varjatud*. Ent meid võiks siinkohal huvitada ka põgus võrdlus *keele* ja *piltide* vahel hirmusituatsioonides. Kui fenomenoloogias trakteeritakse, et hirmuga keel *seiskub* (Heidegger), siis psühhoanalüüsis (vähemalt selle ravipraktikates) toimub — vastupidi hirmust vabanemine just keele *abil*: väljarääkimine, teadvustamine (Lotman, *ibid.*). Mis aga juhtub piltidega sarnastes olukordades? Kas ka *pildid* n-ö “seiskuvad”, lakkavad tekkimast ja olemast hirmu tingimustes? Ja vastupidi — kas on võimalik hirmust vabanemine *piltide abil*?

Just neile küsimustele vastates ilmnebki rida erinevusi, isegi vastandlikkust keele ja piltide vahel. Põgusalgi meenutamisel selgub, et hirm mitte ei “seiska” pilte — vaid lausa vastupidi, hirm pigem *genereerib* neid — iselaadseid kujutlusi. Ka kõige ohtlikumas olukorras saadab meid hetkeliste “piltide” *voog*, kujutluste tulv, mille käigus maname silme ette kõikvõimalikku, mis äsja juhtus või mis kohe-kohe juhtuda võib. Pruugib vaid lugeda Dostojevski teoseid, näiteks “Kuritööd ja karistus”, kui me veendume hirmu kujutluspilte tootvas toimes lõplikult. Oneroidsete košmaaridena avalduvad sellised hirmudega seotud kujutelmad ka unenägudes — nõnda intensiivselt ja “elavalt”, et nende kujutamine kunstis on lausa (ajalooliselt rutiinne) reeglipärane tegevus. Ent siinse uurimuse sihiks ei ole tagasipöördumine tuntud kunstiajaloo perioodide (sürrealism jmt.) juurde — pigem püüame näidata, et fotograafiliste piltide seosed traumade või hirmuga on üllatavalt teistsugused kui need, mis raamivad sellises võtmes kunsti *üldiselt*. “Kunstina” esinevatelt piltidelt — ükskõik kui jubedatelt — hoiab nende poolt serveeritavate õuduste/ jubeduste/ košmaaride juures reaalse hirmutunde ära justnimelt seesama — nende teose staatus — ja meie teadmine, et see on *tõlgendus*, inime ja autori-vahendaja poolt (vähemalt) osaliselt väljamõeldud ning *fiktiivne* objekt. Nõnda võib küll (kunsti)teosel olla mõningaid hirmsaid tunnuseid (koledad näod, ebameeldiv koloriit jne.) — kuid väga harva on see, mis juba kord “teoseks” nimetatud — enam hirmu allikas või objekt.

---

<sup>54</sup> Vt. Lotman, Mihhail. Semiotika kulturõ i Fenomenologija Straha (Kultuurisemiootika ja Hirmu fenomenoloogia). — Sign Systems Studies 29.2, lk 417–439. Siinses lõigus on kasutatud ka mõningaid mõtteid M. Lotmani hiljem, 2006. aasta kevadel TÜ-s peetud loengust. Selle teema aga algatas ilmselt Juri Lotman oma kirjutises “Semiotika straha: Ohta za Vedmami” (Hirmu semiootika: nõiajaht) — P. L.



## **Fotograafia ja trauma: külaskäik hirmu lätetele**

Hoopis teistsugune on olukord aga siis, kui me räägime samas võtmes kaamerapiltidest, näiteks fotodest. Just siin annavad tõlgendusele määrava rolli meie arusaamad “mehhaaniliselt” tehtud pildist kui *faktiivse* informatsiooni kandjast. See tähendab, et fotodel on vähemalt potentsiaalset võimet viia meid hirmu algsete põhjuste juurde. Ning just seeläbi muutubki suhe fotodesse määratult tõsisemaks kui muudesse piltidesse sest — vaadates fotot, me teame, et see on seal olnud. Nõnda ei hirmutagi meid mitte Ilja Repini meisterlikult õudne “Ivan Julm tapab oma poja”, sest see on käsitlus — vaid pigem Aadu Treufeldti faktiivselt hirmus “Hunhuuside peade maharaiumine” (1909), mida me võtame *tõsikindla* teadmisenä. Kuid fotod, mis on võimelised esile kutsuma hirmu, ei pea seda tingimata tegema n-ö *väliselt* — tihti ei saagi fotod eksplitsiitselt “hirmsad” olla, sest hirmu allikas on sageli kujutamisele mittealluv. See viib meid paratamatult foto seosteni (psühhoanalüütiliselt hirmust olulisema) kategooriaga — nimelt trauma- ja traumaatilise kogemusega. Mõned autorid on neid kahte omavahel võrrelnud metafoorselt: minevikus on hetki, mille fotograafia n-ö “seiskas” mehhaaniliselt, traumaatiline mälu aga *psüühiliselt*. (Baer 2002: 14–24). Objektide kontseptualiseerumine traumaatilises mälus sarnaneb tõepoolest mõnevõrra fotograafialega. Kui traumat võib loomuldasa pidada teadvuse võimetuseks paigutada juhtunud kooskõllalise mentaalsesse, tesktuaalsesse või ajaloolisse konteksti, siis ka fotode puhul toimub nende kontekstualiseerimine tavaliselt *hiljem*. Enamasti ei anna fotod oluliselt palju infot oma tegemise kontekstist, vaid loovad sümbolilisi moodustisi, mis kunagi kogetut astendavad, fragmenteerivad, tükeldavad jne. Seetõttu eristas Walter Benjamin neid oluliselt “kogemise kontekstist”<sup>55</sup> ja just sellistel põhjustel kehtib traumaatilise hetke kui otsustava hetke kontseptsioon vaid niikaua, kui me võtame aluseks nn aja-kui-jõe kontseptsiooni (Demokritos). Baeri arvates on aga subjektiivne/individuaalne “traumaatiline aeg” kõike muud kui taoline kontinuum — see koosnebki üksikutest sündmustest, mis ei ole omavahel sujuvalt seotud vaid moodustuvad *katkendliku* kogumi seikadest, motiividest, fragmentidest jne, mille kestust ja osakaalu ei määra mitte nende füüsikaline järgnevus; ei kronomeeter ega kalender — vaid *isiklik* kontseptualiseerimine. Ainus viis selliseid moodustisi ladusale narratiivile allutada on nende konfigureerimine autobiograafiaks: elu muutub sellisesse formaati asetatuna *elulooks*. (Adams 2000; Anderson 2001; Hughes and Noble 2003).

## **Traumafotode väline “tavalisus”. Kolm juhtumit**

Minevikus asetleidnud traumaatiliste sündmuste meenutamine võib tõepoolest seisata keele. Tean näiteks üht juhtumit Siberis kümme aastat asumisel viibinud perekonnaga, mille liikmed lakkasid alati iseäralikult kõnelemast, kui asi puudutas *seada* teemat või perioodi nende elust — sellest lihtsalt ei tahetudki rääkida. Vaid alkoholi enesekontrolli lõdvendav toime “lubas” mõnel neist

---

<sup>55</sup> Benjamin, tsit. allikast: Baer 2002, 14–24.

vahel minevikus toimunud pisut meenutada. Kuigi pilte oli selle kümne aasta jooksul tehtud üle pooleteist-tuhande, tegid need inimesed tagantjärele kõik selleks, et aastaid 1949–1959 oma teadvusest *üldse* välja lülitada: isegi arvukad fotod anti lõpuks ära oma fotograafiatudengist lähisugulasele...



Mari Laanemets “*Nimeta*”, 1997.

Pildid ise olid väga “tavalised” seltskonna kroonikafotod ega kujutanud vähimalgi määral midagi dramaatilist. Inimesed harilikuna tunduval metsatööl, siin-seal keegi väsinud mees ekskavaatori kopa otas magamas — või hoopis foto tarvis seda tegevust etendamas. Vaated igavale ja hõredana näivale Nõukogude kolkaasundusele, mõnedel piltidel sulab kevadiselt lumi, kedagi maetakse, inimesed istuvad pikkade laudade taga, mängivad pilli ja võtavad napsu. Viie-kuueaastased poisid poosetavad jalgrataste ja teismelised mootor-ratastega, salk mehi kinnitab katusesarikaid või “võtab maha” jämedaid puid; spetsiifilise väljanägemisega lintveok lohistab läbi lume trobikonda tüvesid jne. Kusagil ei kohta silm midagi säärast, mida võiks kuidagi karta, peljata, pidada traumaatiliseks või seostada nende kujutelmadega, mis praegusaegsetele inimestele meenutaksid painajalikuks räägitud piirkonda “Siber”... Ent just säärane kummastav vastuolu rohkete (vähemalt pealtnäha) “harilike” piltide —

ja kommentaare *blokeeriva* traumaatilise mälu vahel on siinse probleemi tuum. Tõstatub olemuslik küsimus: millisena taheti seda kauget ja võõrast paika — paratamatuse jõuga pealesunnituid aastaid mäletada? Kas ei püütud nende fotode abil mitte eitavalt *katta* olukorra tegelikku eksistentsiaalsust? Miks muidu püüti tagantjärele vabaneda isegi nendest piltidest — Siberis veedetud aastate ainsatest tunnistajatest? “Novosibirski oblast. Masljanski rajoon. Astak, Kindererip” — adresseerivad napid andmed fotodel kunagi toimunut sellesama üliõpilase diplomitöös, kes need pildid endale sai ja neist võib-olla ainult oma distantseerituse tõttu suutis (foto)filmi teha.

Teine näide. Väike tüdruk vaatab korduvalt perekonnaalbumit ja selles leiduvaid onude-tädide, vanaemade-vanaisade fotosid. Midagi tundub talle seejuures eriti pentsik või veider; hoopis enamgi — kuidagi ebaaus. Enamik piltidel kujutatud inimesi on ju surnud — raske on aru saada, miks hoitakse alles nende pilte, keda enam ju pole? Tüdruk võtab käärid ja asub taastama tõe vastavat maailma: kui inimest enam ei ole, ei saa olla ka pilti temast, mis “valetab”. Tüdruk kraabib fotodelt välja kõigi nende inimeste näod, kes on surnud. Nii on õigem. Selles näites tuleb hästi nähtavale fotode kompensatoorne funktsioon “tegelikkuse” suhtes — fotod püüavad meie eest varjata millegi/kellegi *puudumist* — asendada seda äraolekut iseenese sümboolse seega surrogaatse kohaloluga.



Kolmanda näite võiks tuua Mark Romaneki filmist “Kiirfoto” (“One Hour Photo”, USA, 2002), kus üksildane ja justkui teises maailmas viibiv Seymour Parrish ehk Sy (Robin Williams) töötab fotolaboris, või õigemini kuulub juba selle koha juurde nagu mööbel. Temale pole töö üksnes filmide ilmutamine, vaid filmile talletatud väärtuslike hetkede eest hoolitsemine. Eriti läheb Sy’le korda Yorkinite perekond — poeg Jakob, isa Will ja ema Nina, kes talle alati naeratab ja mõned lahked sõnad ütleb. Fotode *kaudu* on ta tuttav nende puhkuste, omavaheliste hetkede ja Jake’i lapsepõlvega. Selgub, et tegelikult on Sy huvi Yorkinite vastu ebatervet laadi: viimased üksteist aastat on ta teinud pere fotodest koopiaid, jälgides nende elu edene-

mist, samal ajal kui ta enda elu on täielikult rappa jooksnud. Kõigis toodud näidetes leiab aset sarnane toiming — sagedased piiriületused füüsilise ja sümbolilise reaalsuse vahel, isegi nende *vahetus*. Nähes ühel päeval, et

Yorkinite asjad on “korrast ära” piltidel (pereisa lööb “üle aisa”), muutub Sy “sümbolite korrapidajast” õiglusemõistjaks elus eneses ja satub õigusloome organite huviorbiiti. Et Sy oli trauma tagajärjel tunginud noaga hotellituppa, siis tõlgendati sellist käitumist pigem sadismiaktina — viimasel on aga pildilise representatsiooniga, eriti fotodega pisut teistsugused suhted.

## **Kujutamise keelutsoonid 2: sadism ja fotod**

Sadismiks nimetatakse enamasti (seksuaalse) rahulduse saamist kas teistele valu tekitamisest või siis selliste stseenide pealtvaatamisest. Sadismi puhul polegi päriselt teada, kas selle põhjused on seotud vaatamisnaudinguga e skopofiiliaga või on sadismi taustaks väärustunud võimuiha. Heaks näiteks niisuguse küsimuse kohta võiksid olla hiljuti päevalgele tulnud fotod vangide piinamisest ja mõnitamisest USA sõdurite poolt Abu Grabhi vanglas. Meid ei huvita siinkohal mitte niivõrd säärane sadistlik piinamine ise, vaid motiivid, mis ajendasid sellest tegema justnimelt fotosid. Põhjused tunduvad kahetised. Ühelt poolt näivad fotod siin funktsioneerivat justnimelt *võimu* kehtestamise aktina — meenutavad trofee fenomeni, mille juures võimu ja üleoleku aspekt on kindlasti kõige määravam. Fotod nagu trofeedki tehti just selliste sadismiaktide tunnistuseks — “enesekiituseks”, oma üleoleku selgeks *tunnistuseks* (võib olla ka “preventiivse” hirmu külvamiseks). Kui seda näidet võiks pidada äärmuslikuks sadismi ekshibitsionismiks, mida saab võtta kui “turvaliselt” harvaesinevat ja “meisse mittepuutuvat”, siis igapäevatsandil esineb küllaga juhtumeid, milles skopofiilse huvi motivatsioon tundub vähemalt *sisaldavat* annuse sadismi. Miks näiteks ollakse nii kiivalt huvitatud liiklusõnnetuste-, jmt surma- või vägivallaga seotud stseenide detailsest vaatamisest? Mis on need (teadvustamata) põhjused, mis sunnivad meid kriitikavabalt piidlema teiste õnnetusi? Kas sadism on selle teostajale alati *teadvustatav* just “sadismina”? Näiteks Paul Marcuse filmis “Mõrvaruumid: fotograafi tool” rahuldab ateljeefotograaf (pealtnäha ülima sadistlikkusega) enda arvates hoopis oma *teadmishimu* — üritab vanaaegse klambritega stuudiotooli abil portreeritavaid elu-ja-surma piirini pigistades oma fotodel fikseerivalt tõestada hinge lahkumist kehast jne. Küllap on taolisi näiteid sadismi elemendi “kaasnevusest” algselt muusihiliste pildistustegevustega veel teisigi — see on valdkond, mis tekitab jätkuvalt rohkeid küsimusi. Miks on Ameerika fotograafidele loodud spetsiaalne preemia selle eest, kui nad vahelesekkumise ja aitamise nimel sääraseid vaatepilte *kuvamata* jätavad? Jne. Kuidas mõjutavad aga vaatajat politsei-kroonika tüüpi rohked kuvandid sadismiaktidest ja milline plaanitud või reaalne toime on vägivallakultusel massidele adresseeritud filmides? Küsimuse tuum on meie teema jaoks just sadismi pildilises vahendamises, selle põhjustes ja mehhaanikas. Susan Sontag tõlgendab oma viimasest piltidele pühendatud käsitluses, “Regarding the Pain of Others” (Sontag 2004) sadismi kuvamist paratamatusena — sest igasuguse reaalsuse valimatu muutumine spektaaklikuks on kaasa haaranud ennekõike “tugevad ärritajad”, nende loomusest õieti *sõltumata*.

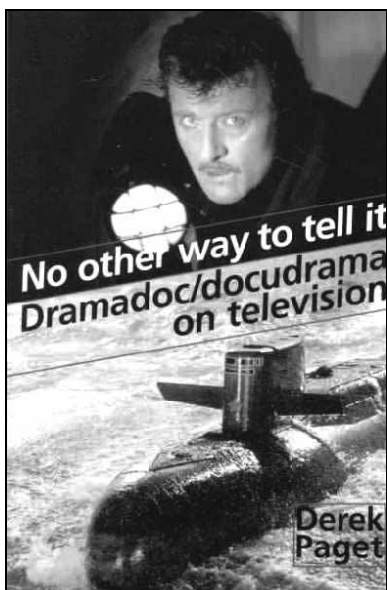
## Kokkuvõtteks

Uurimuse selles osas püüdsimes näidata psühhoanalüüsi kui piltide käsitlemis- ja tõlgendusmeetodi vajalikkust ja selliste meetodite *huvipiirkondi*. Tegemist on uurimisviisidega, mida huvitab ennekõike piltide loomise säärane *põhjuslikkus*, mis on individuaalset laadi, ja millel on (tihti varjatud) psühholoogilist laadi stiimulid. Psühhoanalüüs tegeleb visuaalkultuuri aspektidega, mida muude meetodikate raames on raske säärast analüüsida. Õeldule vaatamata on ka sellel meetodikategripil omad piiratud: tüüpilise kriitika kõrval, mis arvustab psühhoanalüüsi näiteks seksuaalsuse kui pildilist tegevust motiveeriva faktori “liigse rõhutamise” pärast — võib veel öelda, et psühhoanalüüsi objektid on sageli keerulised ja seetõttu *raskesti* defineeritavad. Ilmselt just seetõttu sisaldavad ka uurimustulemused spekulatiivseid momente rohkem kui teiste meetodikate tulemid. Seetõttu võib ilmselt pidada tõsikindlamaks psühhoanalüüsi kombineerimist *teiste* meetodikatega, ennekõike semiootika, antropoloogia ja sotsioloogia viisidega uurimisobjekti defineerida, liigendada ning analüüsida. Enamikul juhtumidel praktikas just tänapäeval nõnda tehaksegi.

## 8.5 Fotograafia, antropoloogia, sotsioloogia

Et fotograafia ringleb verifitseerimise, identifitseerimise, kollektiivse mälu või propaganda vahendina aktiivselt ühiskondlike suhete *reguleerimises*, eriti aga seisuste, omanduste, kuritegude, uudiste jne konstrueerimises/ fikseerimises/ taastootmises — ning on osaks kõige eriilmelisematest rituaalidest, siis on sotsiaalteaduslikuks valdkonnaks, mis säärast nähtusi/ protsesse uurib, mõistagi *sotsioloogia*. Viimane omakorda pole kaugeltki mitte homogeenne/ homoloogiline valdkond: siin eristuvad selgelt n-õ klassikaline sotsioloogia ja *kriitiline* sotsioloogia (Pierre Bourdieu, John Tagg jt.); erialane *kunsti- ja kommunikatsioonisotsioloogia* (Wolff 1993, 1996; Williams (1974) 2005), Ramirez 1997; Slater 1983, 1996, 1997) ning naaberdistipliinidena ka *visuaalantropoloogia* (John Collier, Elizabeth Edwards, Richard Chalfen, Jay Ruby jt), *dokumentalistika* (Winston 1995; Nichols 1991, 2001) ja *representatsioonianalüüs* (Solomon-Godeau 1991, Grundberg 1990; Summers 1996 jpt). Ühelt poolt uurivad nii sotsioloogia kui fotograafia, algusest peale, seda, *kuidas* ühiskond toimib — teisalt on aga täheldatav sotsioloogia (nagu ka visuaalantropoloogia) huvi *kommunikatsioonivahendite* enesete uurimise vastu. Kunstis esindavad viimatinimetatud suunda klassikuna Arnold Hauser (Hauser 1999), aga ka rida kaasaegseid autoreid, kellest ennekõike väärrib märkimist Janet Wolff, kes püüdis esteetilisest hermeetikast ja sotsioloogilisest reduktivismist luua n.ö. *sotsioloogiliselt informeeritud* esteetikat<sup>9</sup> — teisalt aga näitas, et igasugune looming toimub/ toimib sotsiaalsetes organismides ja –suhetes, mille mõjusid ei tohi alahinnata (Wolff 1993 jt.).

Konkreetsemalt üritas Pierre Bourdieu oma 1965. aastal ilmunud ja nüüdseks klassikaks saanud teoses “*Un Art Moyen*” (ingl. k. Bourdieu 1990) kaardistada *fotograafia asendit* oma ühiskondlike nähtuste/ institutsioonide legitiimsuste skaalal “keskmiseks” — kunstide skaalal “vulgaarse” ja “noobli” vahepeal asuvaks — ning maitseotsustuste tasandil *arbitraarseks*, siis veelgi huvitavamana, selgesti Michel Foucault’ filosoofiast inspireeritud käsitluse tõi fototeooriatesse toonane Leedsi ülikooli õpetlane John Tagg oma raamatuga “*The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*” (Tagg 1988), kus fotograafias nähakse ennekõike sümboolset *valuutat*, kujuteldavat vääringut, mis reguleerib suhteid sarnaselt rahale — ainult et *inimsuhete* ja *ühiskondlike struktuuride* valdkonnas. Siit jäigi astuda vaid sammuke Pierre Bourdieu’ sümboolse kapitali, sümboolökonomika ja laiemalt hiliskapitalistlikku sotsiokultuurilist ruumi kirjeldavasse maailma.



sarnasuse üle (*similarity, likeness*). Ometi ei saa me dokumentalistikast kui ühiskondlikust vajadusest, riitusest ja harjumusest kuidagi mööda ja seetõttu oleme sunnitud aktsepteerima, et just dokumentalistika institutsioon kõigis oma puudustes ja ebatäiuses on nii kirjanduses (reisikirjad), teatris (dokudraamad), kinos (ringvaated, dok-autorifilmid jm) ja muidugi fotograafias levinud ja meediumit oluliselt *defineeriv* praktika. Seejuures on üllatav pigem asjaolu, et praeguseks ilmunud dokumentalistika käsitlused ise piirduvad järjekindlalt enamasti vaid *ühe* kunstiliigiga. Kinematograafia valdkonnas on selles vaatenurgas autoriteetideks Brian Winston ja Bill Nichols, fotograafias aga Jay Ruby, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Martha Rosler jpt. Sealjuures pole valdkondade uurimise vahel olulisi laene, mõjusid jms peaaegu et märgatagi. Vaid visuaal-antropoloogia näib olevat see distsipliin, kus nii foto-

Omaette valdkond, mis sotsioloogiaga (meetodi- ja objektina) nii külgnep kui ka haakub, on foto- ja kinematograafia puhul sagedasim arutlusaines *dokumentalistika*. Oluline on vahest see, et dokumentalistika toimib kultuuri olulise *mälumehhanismina* (foto valdkonnas küll enamasti naturalistlikus modaalsuses ehk “väljanägemise/ välise ilme” salvestajana või “situatsioonide geomeetria” talletajana — P. L.). Säärase foto (ja filmi) võime aluseks on naiivne usk välimusliku sarnasuse jõusse ehk ikonism või ikonofiilia, mida on tõhusalt dekonstrueerinud Umberto Eco oma 2000. aasta raamatus “*Kant ja nokkloom*” (Eco 2000) ja millele oli kaude oma iroonilise hinnangu andnud juba üks semiootika rajajatest Charles Sanders Peirce oma arutlustes *välimusliku* ja *käitumusliku*

kui kinematograafiat käsitletakse “koos” või *läbisegi*, tihti neid eristamata vahenditena — ja rakendatakse nende kaudu ka üsna sarnast metoodikat oma valdkonna tarvis. Viimase kinnituseks sobivad nii Elizabeth Edwards’i, John Collier’i kui Jay Ruby olulised monograafiad, uuemast kirjandusest ka Marcus Banksi (Banks 2001), Jon Prosseri koostatud “Image-based Research” (Prosser 1998) jmt.

### Sotsioloogilis-antropoloogilise vaatenurga vajalikkusest

Kuigi ka psühhoanalüüs huvitub põhimõtteliselt piltide toimest *konkreetsel* (üksik)vaatajale, ei tugine ta selle metoodika raames alati oluliselt *empiirilistele* andmetele. *Antropoloogia*, eriti *visuaalantropoloogia* ja visuaalsotsioloogia seevastu baseeruvad *etnograafilisel* lähenemisel ja selle poolt saadaval rohkelt *empiirilisel* informatsioonil. Neid distsipliine huvitab ennekõike see, kuidas *visioonimasinad*, *pildid* jmt. visuaalkultuuri produktid sootsiumit *reflekteerivad* ja seegi, kuidas need *mõjutavad* elusid *inimkooslustes*: muudavad nende koosluste *struktuuri*, *väärtushinnanguid*, *võimuvahekordi* jpm. Siingi püütakse, sarnaselt psühhoanalüüsile, *case study*’de abil lähedale pääseda reaalsele detailiseeritud juhtumitele, uurimisobjekti seejuures võimalikult vähe uurija kohalolekuga mõjutades (vaatlevad meetodid). Või vastupidi — siinsete lähenemisviiside juures on kasutusel ka otse vastupidised — *provokatiivsed* strateegiad, kus seisukohtade “kättesaamisel” *kutsutakse esile* teatavad reaktsioonid.



ühiskondlike legitiimsuste skaalal, fotograafide kooslusi (Bourdieu (1965) 1990) — aga ka fotode *kasutamist* mitmesugustes diskursustes ja ühiskondlikes

Erandlikuna huvitab visuaalantropoloogiat ka filmimise- ja fotografeerimisprotsessi *eetika*: küsimus sellest, kui “kaugele” võib/tohib uurija oma eesmärkide täitmisel (uuritavate) inimeste eraellu sekkuda? Ka sarnaselt tundlik küsimus *uurija positsioonist* kuulub antropoloogide huviorbiiti: kas uurija asetab end rääkima uuritava *nimel*, ehk koguni *tema “eest”* — või on tegemist *ühise* (“koos”) kõnelemisega? (Gross, Katz and Ruby 1988). Viimatinimetatud sihti silmas pidades kasutatakse antropoloogiliste projektide raames mõnikord *enese-kirjelduslikke* põhimõtteid, mille raames lastakse *uuritaval* end ise fotografeerida/filmida/uurida. (Visuaal)-sotsioloogia uurib laias laastus nii fotograafi kui fotograafia *asendit*

praktikates. Kahtlemata on siinsetes tõlgenduslikes operatsioonides oma roll kirjeldamisel, võrdlemisel ja eriti statistiliste *hinnangute* andmisel. Fotograafia *sotsioloogilised teooriad* on laialt levinud, kuid siin tuleb eristada *kahte* olulist ja teineteisest põhimõtteliselt erinevat suunda. Esiteks saame me kindlasti rääkida fotograafiast *kui* sotsioloogiast, mille oluline osa — *dokumentalistika* kuulub nn. *visuaalse sotsioloogia* vahendite/ (empiiriliste) meetodite rubriiki. Teisalt aga on hulga sotsioloogiliste ja antropoloogiliste uurimuste *objektiks* kas fotograafia *üldiselt*, pildistamistegevus *rituaalina* või siis fotod ühiskondlike suhete reguleerimise toimingutes.

### **Fotograafia, ja sotsioloogia: võrdlevat**

19. sajandil tekkinud sotsioloogia ja fotograafia on *ühevanused* nähtused — osaliselt sarnane on ka nende *objekt*: kui sotsioloogia, kõige üldisemalt formuleerides, uurib *kuidas* ühiskond toimib, siis fotograafia abil on alates 19. sajandi lõpust üritatud tihti teenida sarnaseid sihte (Becker 1974: 3–26). Kui vaadelda paralleelselt *sotsioloogia* ja *dokumentalistika* ajalugusid, leiab paralleele veel teisigi. Nii on algatatud suuremaid sotsioloogiliste eesmärkidega dokumentalistikaprojekte nii riikide (FSA) kui korporatsioonide (General Electric jpt.) poolt; aga ka sõltumatute organisatsioonide ja agentuuride poolt, mis on olemuselt *kriitilised*. Kõige enam sotsioloogiaga lõimuvaks formaadiks leitakse s.h. olevat *fotoessee*, kus suuremaid pildikooslusi esitatakse koos *seletavate* või *analüüsivate* tekstidega. Ometi leiavad sotsioloogid parimategi fotoessee juures, et need olevat intellektuaalselt *pinnalised*, fotokoosluste sõnum aga liialt *lihtsakoeline*, et seda võiks võtta arvestatavalt tõsise uurimismaterjalina (Becker *ibid.*).<sup>18</sup>

Iseenesest tõstatab see muidugi küsimuse sellest, *kuivõrd* visuaalsete, täpsemini küll verbovisuaalsete vahenditega on võimalik ajada sotsioloogilisi või üldse teoreetilist laadi asju? Arvestades konteksti, et Becker'i arutlused ilmusid nii ammu kui 1974. aastal, on sedalaadi kahtlused mõistetavad. Ent järgneva 32 aasta jooksul on ka arusaamad *dokumentalistikast* kui teatud tüüpi *visuaalsest sotsioloogiast* muutunud — nagu on muutunud ka fotod ja nende väljendusviisid ise. Ma ei pea siinkohal silmas uurmusliku fototegevuse lühildase loomuga formaate, mille üle kurtis mõnevõrra juba Becker: ennekõike narratiivse struktuuriga fotoesseeid pildi- ja elustiili ajakirjades. Pigem tasub neis seostes nimetada *lähiva arendusega* ja omaette raamatutena ilmunud rohkeid *sõltumatu dokumentalistika* valdkonda kuuluvaid nähtusi: Allan Sekula, Martha Rossleri jt. uusvasakpoolsete intellektuaalide pildilis-tekstilisi projekte, mille tulemid on mitte ainult *võrreldavad* sotsioloogiliste uurimustega vaid teevad neile oma probleemipüstituse *teravuses* ja esitluse *veenvuses* isegi “silmad ette”. Lihtsamate kuid mitte vähem huvitavate näidetena võiks nimetada inglise uuriva fotograafi Martin Parr'i temaatilisi pildi-tekstiraamatuid, mis vaatlevad ja näitlikustavad *konsumeristlikku* ühiskonda (“The Cost of Living”), keskklassi *maitse-eelistusi* (“Signs of the Times”; koos BBC-ga), abielutüdimust hiliskapitalistlikus ühiskonnas (“Bored Couples”) jne.



Süsteemipärane kõigi nimetatud näidete juures on aga see, et nende autorite maailmavaatelised lähtealused on ühteviisi *kriitilised* ja seotud “uue vasakpoolsusega”.

### “New Left” ja sotsioloogilise vaatenurga fokuseerumine 1970.-tel

Kui 1960.aastatel domineeris fotograafia uurimises veel *modernistlik* teoretiseerimine, mis poolitas fotograafia formalistlikus võtmes *kunstiks* ja *humanistlikuks dokumentalistikaks* (J. Szarkowski, B. Newhall jpt.), siis 1970.aastatel esile kerkinud uus põlvkond kunstnikke ja teadlasi seadis kesksele kohale (*neo*)*marksistlikud* hoiakud nii kunsti produtseerimisel kui ka visuaalkultuuri analüüsid. Võtmeküsimuseks, mis märkis pööret *modernistliku* ja peatselt *postmodernseks* nimetatud ajastute vahel — oli esmalt loobumine *formalistlikku* laadi tõlgendusmeetoditest (kunstis Clement Greenberg, fotograafias ennekõike John Szarkowski). Uute tõlgendusmeetodite alus eks oli idee fotodest kui *tekstuaalsetest* moodustistest, mis on peaaegu et *eristamatult* seotud teiste tekstuaalsustega. Sellega seoses panustati järjest enam *konteksti* mõistele: fotode ontoloogia muutus peaaegu tabuteemaks<sup>56</sup>, fotosid kutsuti üles käsitlema *ainult* konkreetse(te) *diskursuste* piirides ja igasugune fotode analüüs omas mõtet *ainult* konteksti(de)s. Ühelt poolt olid selliste rõhumuutuste taga tõepoolest marksistliku filosoofia suurkujud: Althusser’i ideoloogiakäsitlus, Foucault’ uushistoritsistlik ajalooarheoloogia ja võimu kapillaarteooria või Derrida ideestik, mis tiirles suuresti dekonstruktsiooni ja grammatoloogia mõistete ümber. Laiemad sotsiokultuurilised raamteooriad, millega detaile kõrvale jättes *vaikimisi* nõustuti, olid seotud nägemustega postindustriaalsest (D. Bell), postmodernsest (J.-F. Lyotard jt.), info- ja massikommunikatsiooni-, konsumeristlikust ja speaktaakliühiskonnast (G. Debord). Peaks olema enam kui loogiline, et sedavõrd paljuviisiliselt muutunud sootsiumides pidid ka visuaalsus ja pildid saama olemuslikult ümberdefineeritud. Teisenenud olid nii piltide tootmise motiivid ja nende tegemine, altereerunud pildid ise — samuti visuaalide levitamine, tarbimine, ja tõlgendamine — rääkimata pildiproduktiooni *toimest* kaasaegsele vaatajale. Pole juhuslik, et niisuguste sotsiaalsete muutuste ja ühiskonnateaduslike taustideede rüpes tuli ümber defineerida nii distsiplinaarseid moodustisi endeid kui ka nende *uurimisobjekte*. Seejuures tugineti enamasti just *sotsioloogilisele* vaatenurgale.

1960.–1970.-te vahetusel muutus oluliseks nt. *sotsiolingvistika* e. keeleuurimine ühiskonnaga *suhtestuvalt* (Hudson 1978). Veelgi enam — selle valdkonna inimesed, kes (omal ajal) olid kommunikatsiooni domineeriva modaalsuse — *kirjasõna* ja seda uuriva *lingvistika* meetodite abil püüdnud

---

<sup>56</sup> Pealkirja “*Photography without Ontology*” kannab näiteks Chicago uurija Joel Snyderi tuntud artikkel. Sarnaseid mõtteid esitab ta ka hiljutises konverentsiloengus — vt. <http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/limits.htm>. Sarnasel seisukohal oli tegelikult enamik fotograafia teoreetilisi mõtestajaid nii 1980-tel kui ka möödunud kümnendil — P.L.

analüüsida ka *pilte*, mõistsid, et oluline “ühisosa” nende vahel asub tunduvalt *üldisemas* dimensioonis. Gunther Kress kirjeldab seda nõnda: “...arvati, et meil on ju lingvistika, ja see on hea vahend ka piltide, filmide jmt. uurimiseks — leksikaalse taustaga teadlased räägivad muidugi mõlemal juhul tekstiosade omavahelisest “korrastatustest” jmt. aga meie tahtsime keele-piltide ühiseks aluseks jätta vaid tõsiasi, et keeled on kujunenud sotsiaalses-ja-kultuurilises reaalsuses; ja pildidki on kujunenud sotsiaalses-ja-kultuurilises; seetõttu on neis regulaarsusi — ja me peame need regulaarsused avastama” (Kress 2006) Kress ja Robert Hodge realiseerisid oma säärased ideed uue (haru)distsipliini — *sotsiosemiotika* loomisega, kui ilmus nende raamat “Social Semiotics” (Hodge & Kress 1988). Selles käsitletakse paljusid seni *hermeetiliselt* vaadeldud mõisteid nagu näiteks *žanrit* seoses *resistance*’i mõistega, *sõnumit* seoses *võimu* ja *solidaarsusega*, *stiili ideoloogiana* jpm. Siinse käsitluse jaoks on oluline seegi, et omaette peatüki pühendasid Kress ja Hodge ühiskonna algrakuke-sele — *perekonnale*, ja sellega seoses ka *fotograafiale*.

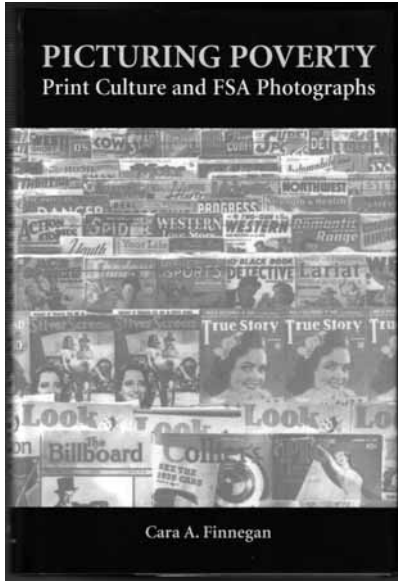
### **1988: Fotograafia sotsiosemiotilises nägemuses**

Kuigi ma pole kohanud mitte ühtegi muud fotograafiakäsitlust, mis Hodge ja Kressi fotopeatükki hiljem maininud oleks, on siiski huvitav teha sellesse põgus sissevaade. Siin on vaatluse all perekonnafoto, täpsemalt viisid, *kuidas* antakse fotol edasi *sotsiaalseid suhteid* — perekondlikku hierarhiat ja selle liikmete muid omavahelisi vahekordi. Küsimus on siin õigupoolest sarnane Vilèm Flusseri konstanteeringuga, et ajaloosündmustest tehtud fotodel ei kehti nende elementide vahel enam mitte ajaloolised suhted, vaid *geomeetrilised*, *tonaalsed* jmt vahekorrad. Kress ja Hodge üritasid kõnealuses ennekõike näidata pildipinna *ruumilist* korrastatust ja selle sotsiaalset semantikat. Nii järeldatakse teatud isikute asumisest pildi “ülaosas” nende *dominantsust* ja vastupidi; mõni teistsugune asukoht pildil — näiteks kellegi *vahel* tähendab nende jaoks “kaitstust” jne. Edasi leitakse, et perekonnafotol on seoseid suguvõsa *genogrammiga* — et fotod võivad viimastele koguni tugineda. Kui siianiõeldus polegi erilisi kahtlusi, seda enam, et fotode tõlgenduse üheks allikaks on nimetatud perekonna üks liikmetest, siis edasi järgnevad võrdlemisi fantaasia-rikkad võrdlused tänapäevase perekonnafoto ja Kreeka mütoloogia tavade vahel kujutada näiteks naiste funktsionaalseid arhetüüpe (!) Kuigi võib nõustuda selle käsitluse põhijäreldustega, et perekonnafotode üheks oluliseks funktsiooniks on *põlistada* perekonna tähendusi (Hodge & Kress *ibidem*) ning et perekondlikud tekstid laiemalt võttes moodustavad tõepoolest teatud *sünkroonse* kogumi narratiive (Ibid. 221). See, millega on aga tunduvalt raskem nõustuda ja mis mõjub lausa meelevaldse *atributsioonina* perekonnafotole, on viis, kuidas konstrueeritakse suhteid abielupaaride võimu- vs. armastussuhete vahel. Abielumees, kes seisab oma naise *taga*, puudutamata viimast või vaatamata talle pildil otsa, saab Kressi ja Hodge käsitluses kuidagi väga kergekäeliselt semantiseeritud pigem võimu- ja omandussuhteks (Ibid. 223). Õeldes “kergekäeliselt” pean ma silmas seda, et perekonnafotodel valitseb alati ka

märgatav annus kõige lihtsamat *juhuslikkust* — sellised pildid *ei ole* kunagi nii läbinisti lavastatud ja kontrolli all nagu eeldavad käsitlese autorid. Teadlikkuse *määra* ilmselge ülehindamine on aga tunnuslik enamikule *uusvasakpoolsele* tõlgendusele, nende distsiplinaarsest kuuluvusest sõltumata.

### Fotograafia ja mäng märgatavuse piiril visuaal-antropoloogias

Visuaalset antropoloogiat on vaimukalt iseloomustatud kui huvi puudumist selle vastu... “*milline keiser ehitas Hiina müüri...*” ja huvi selle suhtes, *...kuhu läksid müüriladujad pärast tööpäeva lõppu?*” (Ruby 1981: 19–32).<sup>57</sup> Jämedalt öeles tegeleb visuaalantropoloogia kas *inimeste-* või *inimestest tehtud* piltidega



— see võib uurida oma objekte kas fotode *abil* või hoopis fotograafia (või visuaalse kommunikatsiooni) vahenditega seonduvat *käitumist* ühiskonnas. Viimasel juhul nimetatakse niisugust distsipliini *visuaalse kommunikatsiooni* antropoloogiaks. Kuigi tihti on antropoloogilist vaatenurka küllalt raske, isegi võimatu eristada *sotsioloogilisest*, tundub siinkirjutajale vähemalt visuaalantropoloogilise fotokasutuse juures olevat tegemist erinevate *mastaapidega*. Ilmselt on selles seoses kasulik meenutada, et John Collier Jr.<sup>58</sup> on rõhutanud fotode kasulikkust *kineesika, prokseemika, haptika ja okuleesika* uurimisel, mis sotsioloogiale on (või vähemalt oli) suhteliselt kauge probleem. Huvitavaks võrdlevaks paralleeliks niisugusele tõlgendusele võiks olla samasuguse pilditüübi —

perekonnafoto käsitlus *visuaalantopoloogias*. Richard Chalfeni “*Tõlgendades perekonnafotosid pildilise kommunikatsioonina*” (Chalfen vt. Prosser 1998 214/234), on säärase võrdluse jaoks igati väärikas näide. Chalfen summeerib oma vaatenurga pisut teise rõhuasetusega kui Kress ja Hodge — perekonnafotod on tema jaoks ennekõike sotsiaalne *tegevus*. Sisuldasa on see siirdumine *pildist* kui lähtepunktist *pildistamisprotsessi* kui omalaadse *tegevuse* — kui piltide teatava *alguspunkti* juurde. Metoodiliselt asendub siin *atributsioon* seega

<sup>57</sup> Seda Brecht’ilt pärit mõttetera on tsit. allikast: Ruby, Jay. “*Seeing Through Pictures (The Anthropology of Photography)*”. — “Camera Lucida.” The Journal of Photographic Criticism.(1981?) pp. 19–32.

<sup>58</sup> Collier, John Jr. “*Photography and Visual Anthropology*”. — In: “Principles of Visual Anthropology”. Ed By Paul Hockings. 2-nd issue, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1995, pp. 235–254. Vt. ka: Collier, John Jr. and Collier, Malcolm. “*Visual Anthropology: Photography as Research Method*”. University of New Mexico, 1986.

*intentsionaalsust* enamarvestava lähenemisega — uurija positsioneerub aga lähemale piltide *loojale*. Uurimisviisilt nõuab selline rõhuasetus loomuldasa suuremat *kirjeldavust* ja kõrgendatud tähelepanu *tavaliste*, näiteks koduste perekonnapiltide vastu. Richard Chalfen on teinud tähelepaneku, et sotsioloogias, vastupidi, on pikka aega domineerinud *massikommunikatsioonis* ringlevate fotode uurimine (Chalfen, *ibidem*). Näitena vastupidisest võiks tuua Chalfeni enda ülalnimetatud uurimuse perekonnafotodest, mida ta nimetab “koduseks pildimodaalsuseks” ja kus ta eristab neid kommunikatsiooniaktina — leides sellel olevat 5 sündmust (planeerimine, pildistamine (pildistatavad), pildistamine (fotograaf), valikute tegemine ja näitamine — ja 5 komponenti: osalejad, lavastus, teema, sõnumi vorm ja kood (Linnap 2006: 30). Selleks, et uurida pildistamisprotsessi *eripärasid* on vaja välja tuua *suhted* üksikute sündmuste ja komponentide vahel, mis lõppkokkuvõttes iseloomustavadki paljuaspektselt iga üksikut pildistamisriituse akti. Pole üleliigne lisada, et niisuguses metoodikas on ilmselgeid sarnasusi sellega, kuidas vaatlesime lavastusfotot klassikalisest *teatrisemiootikast* (Fischer-Lichte) tulenevate komponentsete märgisüsteemide liigendamise abil (Linnap 2003e: 34–43).

Kui Elizabeth Edwards’i arutlusi fotograafia ja antropoloogia vahekordadest võib pidada “klassikalisteks,”<sup>59</sup> siis nimetagem Ruby, Chalfeni ja Collieri omi “uuenduslikeks” — sest need vahetasid antropoloogia “eksootilise” primitiivkultuuridest pärit objekti välja *kaasaegse* inimtegevuse vastu. Täiesti omaette nähtusena joonistub sel taustal välja aga Kanada teadlane David Tomas (Tomas 2004a; Tomas 2004b), kelle lähenemist fotograafiale võib ehk nimetada *semiootiliseks antropoloogiaks*. Kui selleks ajaks olid välja arenenud kahe- sugused fotograafia teooriad, mida iseloomustatakse kui (foto)*siseseid* (semiootika) ja *väliseid* (sotsioloogilised ja antropoloogilised). Tomas pakkus oma 1980.alguses kirjutatud esseedes välja “*fotograafia rituaalteooriana*” tuntud raamkontseptsiooni fotograafiast kui *tehnoloogiliselt informeeritud rituaalist* — võttes nõnda päevakorrast maha harjumuspärased binaarsused *rituaali* ja *tehnoloogia* ning *protsessi* ja *produkti* vahelt. Selles käsitluses ühendab fotograafia kui amalgaamne vahelüli omavahel *tehnoloogilise* ja *rituaalse*; samuti “kollektiivse” (foto riistvara kollektiivne tootmine ja fotode massiline tarbimine) — ja “individuaalse” (fotod kui personaalsete *ideede*

---

<sup>59</sup> vt. “*Photography and Anthropology 1860–1920*”. Ed By Elizabeth Edwards. Royal Anthropological Institute, London and Yale University Press, New Haven and London, 1992. Vt. ka: “*Photographs Objects Histories: On the materiality of images*.” Ed By Elizabeth Edwards and Janice Hart. Routledge, London and New York, 2004. Võrdluseks vt.: Ruby, Jay. “Sharing the power: A Multivocal Documentary”. — “*Perspektief*” (A quarterly photography magazine, Rotterdam), 1991, nr. 41, pp. 4–17.; Ruby, Jay. “In a Pic’s Eye: Interpretive strategies for deriving significance and meaning from photographs”. — “*Afterimage*”, 1976, March issue.; Ruby, Jay. “Secure the Shadow: Photography and Death in America.” MIT Press, 1995. Ruby, Jay. “*Picturing Culture*”, The University of Chicago Press, 2000

materialisatsioon). Selle taustal püüdis Tomas uuesti määratleda *ajalis-ruumilist* loogikat: kui pilte *tehakse* silmas pidades *tulevikku* (neid tehakse tuleviku “jaoks”), siis fotosid *vaadatakse* kui *minevikku*/“minevikus toimunut” (Tomas 2004a 91). Et öeldut paremini hoomata, näitas Tomas, kuidas üle- ja alaeksponeeritud fotod (vastavalt täiesti valged või üleni mustad “tabula rasa’d”: täielik *valgus/olemasolu* vs. täielik *pimedus/puudumine* — ei lase sääraseid sümbolilisi toiminguid enam sooritada (Tomas *ibid.*92). Selliste fotograafia *antropoloogilis-semiootiliste* käsitluste tulemiks võib pidada teatava fotograafilise *kontinuumi* loomist, kus pealtnäha küll *eri aegruumides* toimuvad fototehnoloogia tootmine/pildistamine/piltide töötlemine/fotode vaatamine — ühendatakse protsessiks, kus üleminekud *füüsiliselt* eraldatud tegevuste vahel liidetakse *simboolseks* tervikuks läbi *üleminekurituuaalide*. Selles tervikus taastoodetaksegi nii pilte — nende loomise viise — kui inimest *fotograafina* (*Ibid.* 93).

### **Fotograafia sotsioloogia poole: Bourdieu, Slater, Frosch.**

Sotsioloogide hulgas, kes fotograafiat oma *objektina* eraldi uurinud on, paistavad silma Pierre Bourdieu ja Don Slater. Ent ka suurem osa nn. *kriitilise teooria* nime all esinevaid uusvasakpoolseid autoreid (Abigail Solomon-Godeau, Allan Sekula jpt.) on sisuldasa uurinud fotode funktsioneerimist, kasutamist ja toimet ühiskonnas — summeerides enamasti inimese kui sotsiaalse olendi — *homo sociologicus*’e nendesamade toimete *produktiks*. 1970-te alguseks eristus selliste ideede kandjate hulgas välja kolm suuremat geograafilist koolkonda: Prantsuse-, Briti- ja Ameerika uurimisliini, mille rõhuasetused üksteisest märgatavalt erinesid.<sup>60</sup> Kuigi prantslased püüdsid väheste eranditega siiski jätkata fotograafia *semiootilis-fenomenoloogilist* käsitlemist,<sup>61</sup> siis üks nende suurtest eranditest, *Pierre Bourdieu* sai oma 1965.aastal ilmunud sotsioloogilise fotokäsitlusega “*Un Art Moyen*” oluliseks alustoeks just Briti ja Ameerika peamiselt sotsioloogiapõhisele fotouurimusele. Mõlemale koolkonnale on tunnuslik ennekõike sotsioloogiline ja sotsiaalpoliitiline huvi fotograafia vastu — ja pildilise representatsiooni vastu üldisemalt.

Bourdieu raamatu keskne essee “*Fotograafia sotsiaalsest määratlemisest*” keskendub ennekõike fotograafia kui tegevuse/praktika *staatusele* ühiskonnas. Jagades legitiimsuse astmed kolmeks, modelleeris Bourdieu 1965.aastal järgmise tulemuse:

1. *Legitiimne sfäär*: Muusika, maal, skulptuur. Need on *legitiimsete institutsioonide* (akadeemia, ülikool jne.) huvifääriks

---

<sup>60</sup> Soome uurija Janne Seppänen, eristab oma krestomaatilises doktoritöös “Valokuvaa ei ole” vaid Briti ja USA uurimuslikke liine kuigi mainib nende teoreetiliste allikatena suures osas *prantsuse* teooriaid. Vt. Seppänen, Janne. “*Valokuvaa ei ole.*” Suomen Valokuvataiden Museo/ Musta Taide, Helsinki, 2001 (Kuvista Sanoin 5), s. 14–54.

<sup>61</sup> Selle kohta vt. lähemalt: Linnap, Peeter. “*Fotoloogia V: Semiosfäärist*”. — Kunst.ee, 2006, nr.2, lk.37.

2. *Legitiimsust võimaldav sfäär*: Fotograafia, kino, Jazz. Legitiimsusele pretendeerivate institutsioonide huvisfäär: kriitika, klubid jne.
3. *Pragmaatiline, maitseotsuste sfäär*: mood, kokakunst, kosmeetika, dekoratiivmööbel jne. See on *mittelegitiimsete* institutsioonide sfäär: reklaam, moedisainerid, ajakirjandus. Jne.

Ent vahepeal toimunud muutused nõuavad sellesse liigendusse kindlasti korrektureid tegemist. Kui 1960. aastatel oli fotograafia tõepoolest *institutsionaliseerunud* huviklubide-taolistesse inimühendustesse, siis juba 70-tel (Eestis küll alles 1990.-te teisel poolel) algas selle imbumine *legitiimsesse* sfääri: akadeemiasse, ülikoolidesse jmt., säilitades samaaegselt oma koha ka Bourdieu poolt nimetatud legitiimsuse “keskmises” astmes. Ja ilmselt on sarnaseid protsesse märgata ka ülejäänud keskastme tegevustes. Õigupoolest ongi selle skeemi juures kõige küsitavam see, miks kõik kultuurilised praktikad peaksid kuuluma vaid *ühte* legitiimsuse kategooriasse? Siinkirjutaja arvates on fotograafias (mida ma tunnen) ka nähtusi, mille alusel võiks vabalt rääkida selle (osalisest) kuulumisest *pragmaatilisse* sfääri — fotopostkaardid, fotoajakirjandus, fototapeedid jmt. ühilduvad hästi just sellega, mida Bourdieu kirjeldab kui “maitseotsuste” sfääri. Nii tuleb seda muidu suurepäraselt ja *omal ajal* ilmselt ka täiesti adekvaatset skeemi lihtsalt kaasajastada. Kindlasti on turvaline *muusikat-maaliskulptuuri* tänaseni “hoida” kõige vääriskamas klassis, kuid pigem sobiks seda siis argumenteerida *konservatiivsuse* ja *туру* kategooriatega. Ja sellega paralleelselt võiks tuletada sarnase legitimeerimiskeemi *fotograafia siseselt* — näidates selle eritasandiliste praktikate erinevat legitiimset kuuluvust.

1. *Legitiimne fotograafia*. Tippkunsti sfääris toimivad praktikad, institutsionaliseeritud akadeemiate ja ülikoolide raamidesse, riiklike kunstipreemiade huviorbiiti jmt.
2. *Legitiimsust võimaldav*. Fotograafia klubide jm. huvialatasemel.
3. *Fotograafia pragmaatilises maitseotsustuste sfääris*: Fotograafia igapäevases tegevuses, foto tarbelised vormid ühiskonnas (fototapeedid, -plakatid, mobiiltelefonidega üldine igapäevane pildistustegevus jmt.).

Põhjused, *miks* fotograafia ajalooliselt just sellisesse “*keskklassi*” kuulus jäävad Bourdieul’ pisut lahti seletamata. Need tulevad paremini välja Briti sotsioloogi *Don Slater*’i sotsioloogilistest kirjutistest<sup>62</sup>, mis keskenduvad *massifotograafia* turustamisküsimustele ja *туру* uuringutele. Slater täpsustab tegelikult üht Bourdieu legitiimsusteooria aspekti, mis fotograafia ajaloos oli küllalt oluline. Nimelt just *massifotograafia* oli üks foto legitiimsust (keskmiseks) *defineeriv*

---

<sup>62</sup> Slater, Don. “Marketing the Medium: An Anti-Marketing Report”. — In: “The Camerawork Essays: The Context and Meaning in Photography”. Ed By Jessica Evans. Rivers Oram Press, London, 1997, pp. 173–187. Vt ka: Slater, Don. “Marketing Mass Photography”. — In: “Language, image, media”. Ed. By Howard Davis and Paul Walton. Basil Blackwell Publisher LTD, Oxford, 1983; samuti Slater, Don. “Domestic Photography and Digital Culture”. — In: “The Photographic Image in Digital Culture”. Ed By Martin Lister. Routledge, London and New York, 1996, pp.129–145.

nähtus: olukorras, kus “igaüks on fotograaf”, oli raske kui mitte võimatu kõnelda näiteks fotograafist kui *kunstnikust*, sest viimasega seostus *erakordsuse*, ja *eliitsuse* nõue. Sellega paralleelselt oli massifotograafia *realismi* ideede taastootmise oluliseks, isegi keskseks mehhanismiks: ülemaailmne “Kodak” teadvustas nimelt oma kaameraid peaaegu kui pilte “isetegevaid” seadmeid, ja materjale kui “elust-enesest” *vahendamata* kujul teiskuid võimaldavale kogemusele. Slateri arvates perpetueeriti just *amatöörfotograafia* kaudu domineerivad ideed *realismist* ja koduse klõpspildi kaudu mumifitseeriti kontsepti “pildist-kui-aknast” välisesse maailma. Nõnda muutsid vahendid, mille kaudu representatsioon *demokratiseeriti*, selle representatsiooni ühtlasi ka *impotentseks* (Slater 1997: 173–187). Sellele lisaks näitab Slater — toetudes firmade ja turundusorganisatsioonide *statistikale* — et fotograafia on *massiline*, peaaegu igas perekonnas on *vähemalt* üks kaamera jmt.<sup>41</sup> Oluline järeldus tehnoloogilisest determinismist on aga õieti see, et amatöörfotograafia — selle vajadused, huvid ja maitsed on tööstuse/marketingi poolt pika aja jooksul *toodetud* — teisalt aga arvestab kaasaegne fototööstus ennekõike just sellesama *massitarbijaga*, mitte aga kellegi teise huvidega.

Slateri ideede nüüdisaegseks jätkuks võiks pidada Paul Frosch'i raamatut “The Image Factory” (Frosch 2003), mis on keskendunud *pildipankade* fenomenile fotode massitootmise ja -tarbimise mehhaanikas. Frosch nimetab oma uurimisobjektideks ennekõike nn. “*tavalised*” fotod — need, mida pildipangad jagavad rubriikidesse nagu “perekond”, “loodus”, “sport”, “vaatamisväärsused”, “abstraktsed pildid” jmt. Just selline on enamiku inimeste silmis “reaalsuse” *fotograafiline menüü*. Kuigi säärane menüü on iseenesest konservatiivne, on siingi viimase dekaadi jooksul märgata teatud uuenemist: pildipankade loenditesse on ilmunud “*kunstilised*” ja “*dokumentaalsed*” fotod; pildid *etnilistest*, *seksuaalsetest* jm. *minoriteetidest* jmt. Ja erinevalt “suhteliselt homogeensest” vaatajast, mida fototööstus Slateri arvates kujundab — peab Frosch fotograafiliste pildipankade toime juures tarbimisgruppide diversiteeti ja isegi *konfliktust* üsna loomupäraseks nähtuseks (Frosch 2003 32–46). Ent asjaolu, et fotograafiliste pildipankade menüü on laiem ja vastuolulisem kui vana hea “National geographic’u” oma, ei tähenda, et see puuduks *üldse*. Pangale omase piltide tootmise ja edukuse režiim põhineb ikkagi *müügiekul* ja seetõttu lõpeb tihti “edukat tüüpi” piltidele *variantide* loomisega. Monopolide omamine kunsti- ja ajaloolistele fototeostele või -allmaterjalidele reguleerib märgatavalt nende visuaalide kasutusvõimalusi ja võib lähitulevikus saada määravaks isegi *ajalooliste* kuvandite saatusele. Ent võib-olla on kartused enneaegsed, eriti veel kui arvestame, et oma põhiolemuselt on fotograafilised pildipangad kõigest “aktiivsed” *arhiivid*. Ja seda, mismoodi viimastes fotodega ümber käiakse, oleme saanud jälgida juba pikemat aega.

### **Sotsiaalsed institutsioonid ja fotod: arhiivi fenomen**

Enamasti kujutletakse arhiive tekstilise- ja pildilise materjali *mahutitena* — “panipaikadena”, kuhu talletatakse rohkesti huvipakkuvat materjali, kuid mis ise

on seejuures *neutraalsed*. Ometi pole sellised “säilitamiseks” mõeldud struktuurid “erapooletud” vaid nad annavad oma kogutud objektidele tähendusi *per se*. Kui meenutame, et fotod on vaid *potentsiaalsed* tähendus kandjad, siis seda enam on põhjust arvata, et neile tähendusi katkematult ka *atribiteeritakse*. Just arhiivid on selles seoses ühed kõige mõjuvõimsamad institutsioonid. Nõnda pole kaugeltki mitte ükskõik, kas mingi foto asub näiteks *loodusloo* muuseumis või *etnograafia* omas; kas ta paikneb *rahvastikuregistris* või hoopis *politsei-arhiivis* jne. Kui minu foto asub loodusloomuuseumis, siis võib oletada, et ma olen näide bioloogilisest liigist “homo sapiens”; kui see oleks aga *meditsiini-muuseumis*, siis illustreeriksin ma ilmselt mingit *patoloogiat*; kui mul oleks oma *majamuuseum*, siis minust tehtud fotod püüaksid mind loominguliselt *glorifitseerida*; kui ma “asuksin” pildina koguni õigusloome organite andme-pankades, siis saaks mind juba ainuüksi niisuguse seiga põhjal pidada *asotsiaalseks* isikuks jne. Olles algselt küll kollektiivse mälu *agendid*, ei piirdu arhiivide roll siiski kaugeltki mitte pelga *minevikuga* vaid teenivad oleviku ja isegi *tuleviku* juhtimise funktsioone. Näited viimatiöeldu kohta pole raske leida. Pruukis vaid “leida” dokument tippteadlase Johannes Hindi represseerimisest meie ekspresidendi allkirjaga ja fotod tema lapselaste riugastest otse ameti-residentsi ruumides kui need osutusid tugevateks *argumentideks* presidendi asendamisel uue inimesega. Orwell’ilik lause, et “see, kes “omab” minevikku, kontrollib tulevikku”, on seega arhiivide olemuse defineerimisel endiselt akuutne.

Allan Sekula on oma suurepärasel essee “*Keha ja arhiiv*” (Sekula vt. Bolton 1989: 343–390) näidatakse, kuidas suhteid ühiskonnas reguleeritakse fotode *abil*. Nimelt teostati Lääne ühiskonnas manifesteeritud “individualiseerimisega” paralleelselt, suuresti piltide- ja nende kogumite abil (kriminalistika-arhiivid jmt.) *inkrimineerimist*. Andreas Broeckmann’i doktoridissertatsioon “*Indiviidide visuaalökonoomia: Portreefotode kasutamisest 19. sajandi humanitaarteadustes*” (Broeckmann 1995) on pildikogumite *abil* toimetatud “sotsio-insenerlus” veelgi detailsema vaatluse all. Teadmiste visualiseerimine ühelt — ja nende visualiseeringute represseeriv, isegi poliitiline kasutamine teiselt poolt on hoiatavateks näideteks pildilise “*tõendusmaterjali*” julmast ja isikuvabadusi piiravast loomusest juba ammu enne elektroonilise “pildipanganduse” teket.

### **Dokumentalistika kui visuaalne sotsioloogia**

Kui võrrelda omavahel mõnd krestomaatilist sotsioloogia käsitlust sellega, mida pildiliste praktikates reaalset *tehakse ühiskonna uurimisena*, hakkab silma viimase uskumatult *hea* korrespondeerumine sotsioloogia (ala)teemadega.

On pilte, mis uurivad ühiskonda *läbilõikeliselt*, tehakse selliseid, mis käsitlevad “mina’sid” sootsiumi jõujoontes — neid, mille teemaks sotsiaalsed erinevused ja ebavõrdsus, rohkesti on filme ja fotosid tehtud ühiskondlikest institutsioonidest: perekonnast, töökollektiividest, poliitilistest ühendustest, koolist, religioonist, meditsiinist, õigussüsteemist... rääkimata kuvanditest, mis



on pühendatud sotsiaalsetele muutustele e. *ühiskondlikule dünaamikale*.<sup>63</sup> Säärasel kõrvutamisel jääb mulje nagu oleks tõepoolest üritatud *visualiseerida* samasugust “menüüd” nagu õpikutes.

Ent samas defineerib vastavasisuline raamteoreetiline kirjandus nn. *Sotsiaalsed reaalsused* erakordselt “nähtamatuteks” (Searle 1995). Milles siis seisneb niisugune paradoks? Erinevalt n.ö. *looduslikest-füüsikalistest* faktidest (näit. toimus vulkaanipurse või rongiõnnetus), on *institutsionaalsed* faktid — nagu näiteks sootsiumisisesed seadustatud suhted (hierarhiad töökollektiivides jmt.) tihti olemuslikult *mittevisuaalsed*. Ja mitte ainult — need on simultaanselt ka nõnda *paljukihilised*, et kui meil õnnestubki pildiliselt väljendada nt. *Alluvuslikke* suhteid, siis on seda raskem visualiseerida alaliselt kohalolevaid *mitteseadustatud* ent samavõrd igapäevaselt eksisteerivaid vahekordi inimeste keerulistes suhetes.

Sellise teemaga seoses on oluline algusest peale tõdeda, et see, mida me tunneme *sotsiaalsete reaalsustega* tegeleva fotoproduktioonina, pole midagi muud kui paralleelne, “visuaalökonomiline” reaalsus, mis eksisteerib oma väidetava ainese suhtes *muljelise* kujul. Õeldu kehtib eriti hästi sellise laiaulatusliku ja oluliselt funktsionaalse tegevusvaldkonna kohta nagu *dokumentalistika*. Kuigi fotograafilise dokumentalistika valdkonnast on kirjutatud mahuliselt kõige rohkem, toetub enamik tekste üsna kaheldavatele alustele. Oleks ekslik arvata, et dokumentalistika oleks reaalsuse suhtes võimeline millekski muuks kui sellele teatava *asendus-* või *vahetusmaailma* konstrueerimiseks, *sümbolilise* “teisiku” (Morin (1956) 2005: 23–34). loomiseks. Sellistele pildilistele “teisikutele” pühendas oma raamatus “*Kino ehk kujuteldav inimene*” (1956) terve peatüki juba prantsuse sotsioloog Jean Morin — ent veelgi varem (1940) oli piltidega seotud kujutluste analüüsile tõsise aluse pannud Jean-Paul Sartre (Sartre (1940) 2004). Nõnda eksisteerib ühiskondades *tänu* dokumentalistikale füüsi(ka)lise reaalsuse kõrval ka *pildireaalsus*, millest teatud osa — nagu näitas Pierre Bourdieu — on aja jooksul *normaliseeritud ja objektiveeritud* (Bourdieu 1990: 73–103). Viimane, fotograafia- ja dokumentalistikaga seoses sümptomaatilisel tihti kasutatud mõiste, nagu olen juba mujal summeerinud (Linnap 2006b: 41–42) on selgelt *idealiseering* (Morin, *ibidem.*; Lorenz 1978 3 jt.), markeerides abstrahheeritult “minust” või õigemini “meist” *mittesõltuvaid*, reeglipäraselt/samal viisil korduvaid — ja seega ka teatud mõttes *usaldusväärseid* nähtusi. Kui me siinkohal vahekokkuvõttena liidame selle tõdemuse Bourdieu tähelepanekuga, mille kohaselt on ajalooliselt toimunud teatud pildilise kujutamise *viiside* kujunemine/kujundamine “normaalseteks” — ja et neil justkui puudub seetõttu *stiil* (seega ka “autor”) siis tundub, et sellised

---

<sup>63</sup> vrdl. näit. Hess, Beth B., Markson, Elizabeth W. ja Stein, Peter J. “*Sotsioloogia*”. Külüm, Tallinn, 2000 — ja “*Representation & Photography: A Screen Education Reader*”. Ed. By Manuel Alvarado, Edward Buscombe and Richard Collins. Palgrave, New York, 2001.

pildid kommunikeeruvad väljaspool subjektiivsust.<sup>64</sup> Siin ongi seletus dokumentalistika kõige ortodoksemale manifestile, mille kohaselt on selle ülesandeks “objektiivse maailma kujutamine nii nagu ta on.” Kuivõrd ajalooliselt on probleemiks olnud ka dokumentalistika *temaatiline* kaldumine ühiskonna *madalamate kihtide tööelu, vaesuse* jmt. suunas, siis jääb vastata vaid ühele küsimusele. Seda saab teha vaid siis kui me viime dokumentalistika tekke tagasi oma algmesse *loomisaegsesse* konteksti. Nimelt kujunes 1920. aastateks välja rida ülisuuri *vabrikuid*, mille arvukat tööliskonda oli vaja muuhulgas ka pidevalt kontrolli all hoida. Üheks vahendiks, mida riigid ja valitsused seda sihti silmas pidades oligi filmi- ja hiljem ka fotodokumentalistika, mille temaatiline “menüü” kujundatigi pikaks ajaks *oskustöölise elu- ja tegevust* näitavaks — totalitaarsetes riikides nagu N.Liit kestis see muidugi oluliselt kauem (Aitken 1998: 18).

Laskumata siinkohal pika ja keerulise dokumentalistika ajaloo detailidesse, peaks kaasaegse vaatekoha sisuks dokumentalistikale olema just nende visuaalsete skeemide, klišeede ja -embleemide uurimine, *mida* nn. “tõese” pildilise kujutamise juures on aegade jooksul *mõjuvõimsalt* rõhutatud ja massiteadvuses kinnistatud. Eriti rohkesti on sääraseid visuaalseid *ekvivalente* loodud näiteks *sotsiaalse ebavõrdsuse* avaldumisvormide kohta: esikohal “jõukus”, “vaesus” jmt. sotsiaalsed nähtused. Kui me aga uurime siinkohal näiteks *viise*, kuidas näiteks kajastatakse vaesust, saab märgatavaks dokumentalistlike *klišeede* arvukus. Et fotodel saab vaesust ennekõike näidata selle sotsiaalmajandusliku seisundi *välisele ilmele* toetudes, siis domineerivad ka vaesusteemalistel pildidel nimetatud seisundi kandjad: inimesed, kes esinevad *kerjuste-, santide-, prükkarite-* jmt.-na (Finnegan 2003). Enamikule isegi kaasaegsetest vaatajatest seostub aga “vaesus” kuidagi iseenesest katkise riituse-, depressiivse kehakeele-, habetunud näo jmt.-ga. Ometi ei maksa riided juba mõnd aega *second-hand* kauplustes peaaegu mittemidagi, mistõttu poleks sugugi adekvaatne jätkata vaeste kuvamist suhkru- ja jahukottidest isevalmistatud kehakatetes! Siin näib aga kehtivat *harjumuse* fenomen — enamik inimesi on “harjunud”, et vaesuse fenomeni palendatakse just *nõnda* ja ei ühelgi muul viisil. Täpselt samavõrd klišeederohke tulemusega satume silmitsi ka näit. *jõukuse* jmt. dokumentaalseid representatsioone uurides — vaatamata sellele, et väga rikkad inimesed teevad ohutuse kaalutlustel kõik selleks, et nende varanduslik seisund *välja ei paistaks*, tõlgendatakse “jõukas-olemise” märkidena endiselt kuldhambaid, klotsersõrmuseid jmt. ilmselt muinasjuttudest pärit atribuutikat (Parr 1989 jt.). Uurija peab neinde jmt. näidete juures ennekõike silmas pidama asjaolu, et sotsiaalne reaalsus ise muutub *kiiremini* kui selle kujutamise võtted ja kontseptuaalsed alused.

---

<sup>64</sup> “Objektiivsused” lepitakse enamasti kokku *intersubjektiivselt* (Luckmann & Berger 1991) ja harjutakse mõnede pildilise kujutamise viiside erilise usaldusväarsusega (mõiste “truth” tuleneb mõistest “trust” — P.L.).

## Dokumentalistika: utopia ja heterotoopia

*Sotsioloogilise* lähenemise empiiriliseks inkarnatsiooniks, nagu juba öeldud, võib fotograafias (nagu ka filmis jm.) enamasti pidada *dokumentalistikat*. Etimoloogiliselt tähendab mõiste “*documentum*” õpetlikku tundi, ajalooliselt seostatakse seda ka keskaegse terminiga “*muniment*”, mis tähendas õigust teatud privileegidele (Winston 1995). Võib öelda, et dokument/ dokumentaalsus on Lääne ühiskondades funktsioneerinud maailmapildi teatud *gravitatsiooni-vahendina*: selle abil on tõestatud info usaldusväärsust ja jagatud inforežiime *faktiivseteks* vs. *fiktiivseteks*. Nõnda on dokumentalistika osa ühiskonna keerulisest *tõe tootmisrežiimist* ja seetõttu võimaldab dokumentaalsete praktikate uurimine edukalt diagnoosida sootsiumeid endeid. Juba ainuüksi küsimused *tõese info tootjatest, levitamisest* — või avaliku teabe “menüüst”, informatsiooni *keelu- ja tabutsoonidest* ning “vaigistatud kõnelejate” olemasolust kommunikatsioonis indikeerivad üsna selgesti ühiskonnatüüpi, millega meil tegemist on. Just seetõttu võimegi väita, et dokumentalistika osaleb ühiskonna infoökoonomia koosseisus sotsiaalsete identiteetide ja -suhete *taastootjana*. Selliseid sihte täidab ennekõike *acta diurna* režiimis muidugi päevakajaline *ajakirjandus*, mis on agendiks riikidele, parteidele, poliitilistele liikumistele, korporatsioonidele jne. Kuid filmiliste, pildiliste jm. dokumentide *vormis* hoiab ühiskond ka oma *sotsiaalset mälu*, institutsionaliseerides selle *arhiivideks* ja *muuseumideks* — ning animeerides allikmaterjale kehtivatele ideoloogiatele põhinevaks *ajaloodistsipliiniks*. Iga ühiskonna *fassaadimenüüsse* kuulub teatavasti ka riigi visuaalne representatsioon: teatav *utoopiline* ja idealiseeritud kuvandimenüü albumide, propagandafilmi jm näol<sup>65</sup> Enamasti moodustab selline menüü visuaalidest, mis kujutavad looduslikult kauneid kohti, ajaloo-sündmuste toimumispaiku, ajaloo- ja kaasaegseid “mälestusmärke”.

Ent domineeriva/institutsionaliseeritud pildimenüü kõrval leidub alati taolisi visuaale, mida fassaadireaalsuse taastootmises ei kasutata — veelgi enam — selliseid püütakse avaliku silma eest üldse kõrvale hoida. Niisugune kuvandimenüü on seotud Michel Foucault’ poolt *heterotoopiaks* nimetatud “ruumidega”: haiglad, vanglad, sõjavägi, kool, orbitaalterritooriumid jmt. Mõistagi püüavad tervikud ideoloogilised süsteemid oma ametlikust ja probleemitust pildimenüüst kõrvale hoida ühiskondlikult probleemseid teemasid ja valdkondi. Selliste hulka kuuluvad tüüpilisena kõikvõimalikud sotsiaalsed probleemid ja nende kandjad (töötud, narkosõltlased jm. *asotsiaalid*); häired elukeskkonnas (häbenemist väärivad piirkonnad linnades, mitte-inimväärsed elamispiinnad jne.), rassismi-, kolonialismi- ja kuritegevuse kehtastused. Siinkohal peabki eraldi mainima “visuaalse kohalolu” (ja dokumenteerimise) *distsiplinaarset, inkrimineerivat* aspekti. Igas ühiskonnas on kehtiva *režiimi* ohutuks eksistentsiks nimelt välja töötatud *juriidiline* süsteem, mis seadustab/legitimeerib

---

<sup>65</sup> Linnap, Peeter. “*Pildiline Eesti*”. — “Vikerkaar”, 2003, nr. 6, lk. 80–90. Inglisekeelsena ilmunud ka kui: Linnap, Peeter. “*Pictorial Estonia*”. — “Place and Location” III, Proceedings of the Estonian Academy of Arts, 2003, nr. 14, pp. 433–444.

sootsiumi nõndaolemise ja selle kõrval ka *hälbed* oma indiviidide käitumises, millest osa tarifitseeritakse *kuritegudeks*. Ka juriidilises diskursuses on *dokumenteerimisel* — alates 19. sajandi kriminoloogiast/ kriminalistikast — olnud tähtis roll, mida on põhjalikult uurinud inglise teadlane *John Tagg* (Tagg 1988). Sarnaselt muude teaduste empiirilisele, kirjeldavale faasile hakati nimelt ka kriminoloogias/ kriminalistikas süsteempäraselt dokumenteerima näiteks kurjategijate *tüüpe* ja tegema nende välimusest sotsiaaldarvinistlikke järeldusi.

### **Legitiimne uudisetööstus: ringivaade ja fotoreportaaz**

Teatud kultuuritüüpide vajadus salvestada enese ümber ja keskel toimuvat on üldtuntud ega näi esmapilgul vajavat erilisi kommentaare. Mõisted nagu “kroonika”, “reportaaz” või “ringvaade” ümbritsevad meid igapäevaselt, moodustades dokumenteerimistarbe kõige märgatavama ja kõige elementaarsema kihistuse. Oma olemuselt on need *kirjeldavad* tegevused: sel päeval, tol nädalal, käesoleval aastal jne. toimusid nii- või naasugused sündmused — avati uus teenindusjaam või kunstikeskus, sõlmiti riikidevaheline kokkulepe, sündis kahe peaga vasikas, rong jooksis rööbastelt maha ja toimus õpetajate streik töötingimuste parandamise nimel. Oma olemuselt on need *päevakajalised uudised* — kui siin üldse mingit probleemi on, siis on see “otsustamise” probleem: keegi peab valima — mis on ja mis ei ole “uudis” (Gans 1979). Uudistemenüü selektsiooni määravad ühiskonna ideoloogilised vajadused ning harjumused — uudis peab reeglina nii vapustama kui müüma kui just tegemist pole totalitaarse ühiskonnaga, mis informatsioonilise verepilastuse režiimis vaid iseennast ja oma doktriine pildilis-filmiliselt taastoodab. Igal juhul on uudistööstuse suhe nn.”reaalsustesse” *kahesuunaline* — ühelt poolt küll kirjeldatakse toimuvat/toimunut, teisalt aga taastoodab säärane, äärmiselt standardiseeritud “elunähtuste salvestamine menüü” koguni *reaalsuse* mõistet ennast — meie arusaam tegelikkusest koosnebki lõpuks sellest, mida uudistööstus palendab. Kui fundamentaal-kommunistlikes režiimides koosnes säärane menüü esmajoones tööprotsessi kultustamisest, siis kodanlik-liberaalses ühiskonnas on tüüpilised “edukuse” ja “katastroofi” stsenaariumid. Käsitlemise põhjalikkuse aspektist vaadatuna on tegemist eriti põgusa ning pinnapealse dokumenteerimise viisiga: ajalisel lühike nagu reklaamiklipp, ei süvene reportaaz või kinokroonika oluliselt ei toimuva tagamaadesse ega põhjuslikesse seostesse. Meile näidatakse vaid asjade välist külge: käepigistus, veri, killud, kuldmedal ilmutavad end vaatajale vaid korraks ja kaovad siis pildilt või ekraanilt, et anda teed teistele samasugustele põgusustele. Nähtavaga liidetakse enamasti verbaalne/tekstuaalne *kommentaar*, kuid mitte analüüs. Uudistööstuse kandjaks, selle töomesilaseks, on riiklik “leheneeger” või keskpärane kroonika-operaator — tootmisharu ajudeks aga lehe- ja filmitoimetajad ning -režissöörid. Ja tegevusvaldkonna võtmesõnadena jäävad meelde “päevakajalisus” ning “ringvaatelisus”.

## “Autori” läbipaistvus ja Tõe absoluutsus

Tundub loogiline, et nii kroonika kui reportaaži puhul jäetakse salvestuse “autor” tagaplaanile — kuna neis näidatav pretendeerib “tõe” kategoriale ja kvaliteedile, siis saavad selle pildilis-filmilised palendajad olla vaid “vahendajad” — tõel ju ometi autorit ei ole! (Levi-Strauss 2003b 71). Nii ajakirjandus kui kinokroonika pretendeerivad “objektiivsuse” aurale — *“Oluliseks viisiks illusiooni loomisel fotode objektiivsusest on nende esitlemine anonüümsetena. Kui kirjutajate nimed figureerivad tekstide juures, siis andmed fotode autoreist on tihti peaaegu nähtamatud. Mitte keegi konkreetset pole neid fotosid pildistanud. Mitte keegi pole otsustanud, et mida ja millal”* (Levi-Strauss ibid. 13). Objektiivsuse illusiooni kõige täiuslikumaks palenduseks on “No Comments”- tüüpi uudised BBC telekanalil. Kuna tekstiline kommentaar on saanud üldtuntuks kui tähenduste muutmise vahend, siis säärane esitus püüab reanimeerida materjali *dokumentaalsust* ja *ehtsust* — kõike inkorporeeriv *postmodernne* ühiskond on “dokumentalistika” kui sakraalse mõiste ja tähtsa rituaali balsameerinud nimme “vanaaegsena”. Olukorras, kus “ajakirjanik” või “kinokroonik” on kujunenud pigem riikliku valetaja kui tõekuulutaja sünonüümiks, ollakse sunnitud looma uusi “tõe-” ning “tegelikkusega” seonduvaid müüte. Just säärasele müütidele toetudes jätkavad oma eksistentsi nii filmi- kui fotodokumentalistika institutsionaliseeritud vormid. Dokumentalistikat püütakse seejuures käsitleda vastandina lavastatule ja väljamõeldule — välja käiakse idee *natuuri* “autoriteetsusest” ja primaarsusest *käsitluse* suhtes, väljendusele vastandatakse “jäljendus” ja stilistika asemel räägitakse “vahenditusest” — natuuri autori- ja stiilivabast, justkui ilma käekirjata esitlusest.

## Humanism ja natuurpoeesia

Pildiliselt kronikeeriva tegevuse keskseteks ideoloogiateks on pikka aega olnud “humanism” ja natuurpoeesia. 20.sajandi mõistes on humanism “progressi-müüdi” kunstlik jätkamine, mis rajaneb uskumusel nagu oleksid majanduslik ebavõrdsus, näljahäda, kolooniad, sõjad, ekspluateerimine jne. vaid *ajutised probleemid*, millest varsti üle saab. “Ülesaamiseks” olevatki tarvis need probleemid avalikustada ja “koputada südametunnistusele”. Kelle omale nimelt, jääb paraku lahtiseks. Just niisugusi sihte silmas pidades tekkiski 20.sajandi keskel nii USA-s kui Lääne Euroopas liikumine, mis toimib tänaseni ja mida tunneme “*sõltumatu dokumentalistika*” nime all. Kuulutanud, et nad ei esinda mingite “väljaannete” erapoolikuid huve ega tööta “pildilise tõe” müüdavuse nimel — asusid sääraseid dokumentalistid uurima ka ühiskonna pahupoolt. Kui humanistlik-naiivset “reaalsuse menüüd” hakkasid esindama sõltumatu pildiagentuur “*Magnum*” ja näitused a la “*The Family of Man*” (1956) või annuaalne “*World Press Foto*”, siis natuurpoetiliselt — samuti ohutundest kantud maailmavaadet palendab siiani nn. *roheline liikumine* — a la “Greenpeace”, ajakiri “*National Geographic*” ja enamik nn. “rohelise looduse” filme. Nende ideed on üleskutsuvad ja naiivsed: Inimene on inimesele sõber! Looduses on meie juured! Ära löö last! jne. Nii kinematograafilises kroonikas kui žurna-

listlikus dokumentalistikas muutusid peagi standarditeks teemadeks Kolmanda Maailma, sõjakoleeduste, kodutute ja looduskatastroofide erutavad valdkonnad. Aeg läks: tehti “sõltumatuid” pilte ja missioonitundelisi filme, probleemid pole aga kadunud tänaseni — pigem on oma mõjuvõimu kaotanud hoopis humanistlik maailmavaade ise — praeguseks on see täiesti ohutuna inkorporeeritud kodanlik-liberaalsesse “heade kommete” repertuaari.

### **Dokumentaalne pildiuurimus ja autorifilm**

Vähesteks avaldumisvormideks, mis vähegi isepäisele/mitteriiklikule dokumentalistile jäänud, torkavad esmalt silma *monograafiline pildiraamat* ja *autorifilm*. Pildilis-dokumentaalsele materjalile põhinev autoritrukis, mis maailmas üsna levinud, on Eesti kultuuris siiski üsna haruldane nähtus. Kui “Magnumi” fotograaf *Martin Parr* on kirjastanud üle kümne säärase (uurimuslikud albumid konsumerismist, abielu-tüdimuse all kannatavatest paaridest, turistidest, inglise keskklassi maitsest jne.) — siis meil on seni ilmunud vaid kaks(!) tõsiseltvõetavat autoriprojekti kogu ajaloo vältel! Need on *Peeter Toominga/ Carl Sarapi “55 aastat hiljem”* (1995–98) ja Cincinnatis elava *Eric Soovere “Käru ja kaamera”* (“Olion”, 1999). Nii üks kui teine projekt on ajendatud autori isiklikust kontseptsioonist ja tunnetuslikust huvist ajaloo süvakihtide ja pöördeliste sündmuste vastu. Ning mõlema puhul on oluline see, et neil puudub otsene tellija. Filmis kui “suures dokumentaalžanris” on huvitavaid “autoriprojekte” muidugi rohkem, kuid sündmuste sügama põhjuslikkuse ning avastuste tegemiseni on siingi küündinud vaid vähesed. Üheks uurivamaks kinodokumentalistiks on Eestis muidugi *Andres Sööt*, kelle filmid, näiteks “Jaanipäev” (1979) või “Johannes Hindist” (1989) kaevuvad valitud probleematikasse sotsioloogi järjekindlusega. Üldiselt puudub aga “uurival dokumentalistikal” Eesti kultuuriruumis nii järjepidevus kui ühiskondlik nišš. Viimast asjaolu on püütud seletada nii rahvusliku enesetunde hapruse- kui kriitilise sotsioloogia traditsiooni *puudumisega*.

### **Fotograafia ja filmi erinevustest dokumentalistikas**

Põguski pilk dokumentalistika mitmesugustele žanritele näitab, et “autorivaba” pildilist või kinematograafilist esitlust tegelikult ei eksisteerigi. Dokumentaalsus kui “sündmusesse sekkumatu” kujutamiseviis on tegelikult rohkem kui tinglik — nii või naa toimub see ettemääratud stsenaarse plaani, teemavalikute ja mitmesuguste reaalsust “arranžeerivate” toimingute alusel. Ning tahes-tahtmata on ka siin igal autoril oma pildistamise, filmimise ja dokumentaalse narratiivi järjestamise laad. Säärastest tõdemustest lähtuvalt ongi dokumentalistikat” käsitletud *lavastuse* peenekoelise *erijuhtumina* (Flusser 1992). Õeldu viitab sellele, et kujutavast kunstist tuntud, karjuvalt modernistliku ja juba esmapilgul äratuntavat “stiili” mõistet tuleb tänapäeval otsustavalt laiendada ka “dokumentaalsete” kunstide eripäraga. Kunsti ja dokumentalistikat ei saa enam käsitleda vastanditena, kus ühe olemuseks on “väljendus” (ekspresioon), teise omaks aga “jäljendus”(mimees). Pigem on tegemist informatsiooni

tootmise erivormidega, kus sõnumi mahtu ja selle toimemehhanisme vaatajale määravad meediumispetsiifilised tegurid. Ja nõnda pakuvadki siinkohal esmahuvi filmi ja fotograafia infoedastuse viisid ning sellega seoses nende potents kujundlik-uurimuslikuks tegevuseks.

Kui filmiline dokument peaks mõjuma oma inforikka ja “vahenditu” sündmuste *ahelaga*, intervjuu- ja kommentaari vormis esitatud arvamuste otsesuse, tegelaste prototüüpsuse ja materjali narratiivse esitlusega, siis õnnestunud ja toimiva dokumentaalfoto osaks näib olevat “emblemaatilisus”: tüüpilisus ja memorabiilsus, võime tekitada latentne jutustus vaataja enese tajuaparaadis. Rebituna välja aja voolust, järgnevustest ja põhjuslikkusest, on fotode “täendus” enamasti vaid oletuslik. Ometi, nagu näitab kaasaegne praktika, on siingi omad võimalused. Nii näiteks on ka dokumentaalses fotograafias üha rohkem hakatud kasutama laene nii filmikeelest (fotoseeriad ja -jutustused, audiovisuaalsed programmid) kui muudest retoorilistest praktikatest (pildi-teksti kooskasutamine, pildi tähenduste “ankurdamine” ja tüürimine teksti abil) jne. Nõnda asub fotograafiline dokumentalistika justkui kujutavate ja narratiivsete kunstide vahelisel alal ja kätkeb endas mõlema tugevaid külgi: nii emblemaatilisust kui jutustavust. Õeldu ei tähenda aga siiski erisuste kadumist — kinos kui “ajalises” kunstis on tähendused režii abil hõlpsamini tüüritavad ja kergemini “tarbitavad”, fotos kui surrogaatses väljendusvahendis aga prevalveerib siiski meeldejäävus.

### **Kaasaegse dokumentalistika strateegiatest**

Moderni-järgsel küüniselis/pragmaatilisel ajastul on dokumentalistika uurijate tähelepanu paratamatult keskendunud tähenduste tekkele ja nende kontekstuaalsete muutuste valdkonnale. Millised võimalused on jäänud dokumenteerimisele pärast “autori surma”, peale märkide piiramatult suvalist kasutamist — millises vormis suudetakse veel kõnelda kunstiobjekti “lahustumise” ja tõe üldise relativiseerumise järel? Kas on veel alles autonoomset sõnumiruumi või saab *igat* dokumentaal-kriitilist potentsiaali desarmeerida *konteksti* läbi? Asja muudab keerukamaks ka see, et “dokumentaalsus” ja “realism” on praeguseks lahutamatuult aproprieeritud reklaamitööstuse poolt. Nii näiteks kasutas *United Colors of Benetton*’i 1992. a. reklaamikampanias pilte, mis lähtuvad otse “humanistliku fotograafia” traditsioonist. Ehituna kaasaegse fotožurnalistika stiilelementidega, laotas Benetton dokumentalistika produktide kasutamisega oma firmamärki kõige ning kõigi kohal. Just säärase juhtumite tõttu vajame me “dokumentaalsuse” teostamiseks ja analüüsiks tänapäeval juba selgelt “instrumentaalset” definitsiooni, mis arvestaks spetsiifiliste teoste spetsiifilise kasutamisega ning mis peaks silmas ka nende *institutsionaalseid trajektoore* ja ilmumise viise (Lundström 1992: 3–10). Teisiti öelduna — tänapäeva dokumentalistika, kui ta vähegi on huvitatud “sõltumatusest” ja oma sõnumi edastamise efektiivsusest, peab esmalt loobuma oma romantilis-positivistlikust maailmavaatest ja suutma maskeeruda kaasaegsetesse kõneviisidesse.

Sellised kõneviisid on sunnitud arvestama asjaoluga, et on toimunud nn. “dokumentaalne pööre”, mille käigus senine arusaam sellest, algselt *visuaalseid faktiivsusi* produtseerinud tegevusest on olemuslikult muutunud. Rohked uued surrogaatsed žanrid nagu “mokumentalistika”, “*reality-show*”, *docu-fiction*, *creative non-fiction* jmt. viitavad asjaolule, et pikka aega “läbi-paistvaks” meediumiks peetud fotograafia ja “nullstiiliks” arvatud dokumentalistika on ümberdefineeritud *lavastuse* erijuhtumiks. Nimetatud uutes žanrites rõhutatakse ennekõike neid *viise*, mille abil on meis kujundatud “tõeluse aisting”. Sellel, nn. *reaalsuse-effekt*’il on nimelt oma “menüü” võtetest, mida me oleme (olime) harjunud *konstruktsioonina* mitte märkama: kriimustatud, tihti halvakvaliteediline mustvalge film, värisev kaamera, *en face* kaamerasse vaatavad tegelased jmt. on küllap kõigile tuttavad “tõepildi” omadused. Neid omadusi mitte ainult ei “mäletata”, vaid nende järgi on ühiskonnas tekkinud lausa konsumeristlik *vajadus*. See pole aga enam mitte endine tarve ei *tõe-* ja *tõeluse* järele — *verum factum* printsiibil vaid *harjumus* saada pildilist vaatamisnaudingut *harjumuseks* kujunenud viisidel kuid informatsiooni sisust tihti sõltumata. Ent samas ei muutu *tarve* faktiivse/ verifitseeritud informatsiooni järele: iseasi, et viimane kanaliseerub nüüd lihtsalt *muudesse* vahenditesse kui film või fotograafia (Mitchell (1991) 2001: 18–19).

## 8.6 Fotograafia poliitilistes jõujoontes

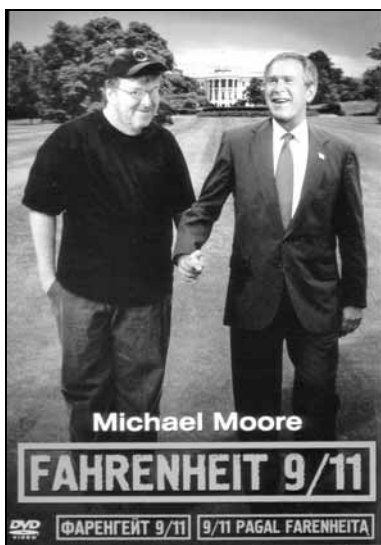
Fotod, nagu muugi märgiline tegevus, on alati  *motiveeritud* — piltide *tegemise* käivitavad loendamatud erinevad huvid, kired, taotlused, vajadused — ent on ka kaudsemaid huvisid, mis ennast fotode *kaudu* manifesteerivad. Sellega kaasneb mõnikord ka vajadus huvitatust tõhusalt *varjata* või maskeerida — parimaks näiteks kontseptsioon fotode *neutraalsusest*, mida kasutatakse enamasti siis kui kaamera abil loodud infot hinnatakse *tõesuse* seisukohalt. Kuigi “tõesus” on selgelt informatsiooni *väärtuseline* hinnang, toetub see empiirilisel tasandil kurikuulsale *objektiivsuse* kategooriale. Uurimuse eelmises osas me näitasime, et “objektiivsus” on ennekõike *idealiseering*: kujutelm sellisest teabest/ infost, mis on vaba *inimlikust* erapoolikkusest; parem veel kui inimfaktorist üldse. Seoses fotograafilise kujutamisega tekib siinkohal iseenesest huvitavaid paralleele. Just ontiline arusaam fotograafilise pildi tekkimisest ilma inimkäe *otsese* osaluseta on kõige laiemaks aluseks (kuri)kuulsale müüdile fotode *objektiivsusest*. Et pildid “tegi” masin, *automata* — siis sellised pildid on *kaussaalsed* lausa füüsikalises mõttes, nad on justkui *loodusliku* päritoluga. Seetõttu fotosid ka tõepooldest *usutakse* ja nõnda ruttvad seda uskumapanemise jõudu ära kasutama ennekõike ühiskonna sellised jõud, kellel on vajadus masside *meelsusega* opereerida. *Propaganda* — religioosne, poliitiline ja kaubanduslik — on niisiis fotograafiat alati armastanud ja oluliseks pidanud (Chomsky 2006; Godard 1998; Nadin and Zakia 1994; Linnap 2003f). Riikide



ja režiimide jaoks on fotod olnud keskseks *visuaalseks* komponendiks nende ideoloogiates; kuid ka pealtäha “neutraalsetes” dokumentalistika ajalugudes osundatakse alati selliste (muidu “erapooletuna” esitletud) fotode “edukatele veenmismõjudele” ja nende tähtsale rollile *avaliku arvamuse* muutmisel/ kujundamisel (Jussim 1989: 153). Hoopis vähem on neid, kes teavad, et termin *documentum*, (millest pärineb dokumentalistika mõiste), tähendab *ennekõike* just “õpetlikku tundi” — seega siis kõike muud kui pelgalt registreerivat, konstanteerivat või positsioonidest vaba, “ükskõikset” vahendit. Selleks, et paremini mõista fotode poliitilisi dimensioone, peaksime esmalt püüdma hoomata “poliitilisust” ennast.

### Poliitilise mõistest ja fotograafia asendist selle suhtes

Milline osa sotsiaalsest problemaatikast on öieti *poliitiline*? Selle küsimusele me ilmselt *ühest* vastust ei leiagi. Kui algupärases tähenduses märgiti niisuguse



terminiga *riigi* jm. poliitiliste moodustiste juhtimise ja administreerimisega seonduvaid teadusi (McLean 1996), siis määratluse kaasaegsetes defineeringutes leiame isegi definitsioone nagu “*personaalne on poliitiline*” (Kelly vt. Wells 2003: 410–416) jmt. Politoloogiateadlane *Jüri Lipping* võtab selle termini poolt tähistatava kokku järgmiselt: “eelistan *poliitilisust* mõista kõige üldisemas tähenduses inimliku olemise *fundamentaalse alusstruktuurina*, mille sümbolne kord, poliitiline süsteem, seaduse sfäär vmt. kinni katab. Nõnda ei käsitle ma poliitilisust mitte *essentsialistlikult*, vaid vaatlen seda pigem “poliitilise ruumi” idee valguses. Põhimõtteliselt kõik, mis mingil moel *sellesse ruumi satub* või

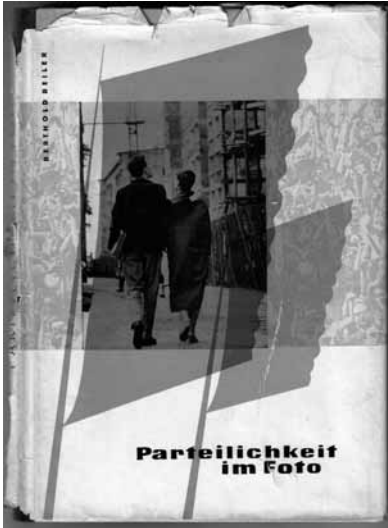
selle kaudu nähtavaks tuleb, omandab seeläbi *poliitilise* tähenduse. Teatud tingimustel muutub poliitiliseks nii luuletus, punane särk, kunst või *mis iganes*. Ülesanne seisneb sel juhul *nende tingimuste väljaselgitamises*, mis seda poliitilist ruumi konstitueerivad. Ka kunst ei peaks olema mitte *eksplitsiitselt* poliitilist ainet käitlev, vaid just *poliitilisuse piire kompav*, selle varjatud tingimusi ilmutav” (Lipping 2006).

Tõsi — poliitika ajalugu ongi näidanud, et potentsiaali *muutada* poliitiliseks on ükskõik millel. Enamasti kaasneb politiseerumisega ühe või teise nähtuse, probleemi vm. *avalik tähtsustamine* — ühiskonna tähelepanu tavalisest jõulisem fookusseerimine. Katoliiklikus Itaalias on langenud ridamisi valitsusi näiteks seetõttu, et *abortide osakaal* sündide suhtes on ületanud mingi suuruse; muud poliitilise aparadi juhtfiguurid on tagasi astunud kõige erinevatel põhjustel: alates väikestest finants- või distsiplinaarsetest vääratustest kuni korrupsiooni

suuremõõmeliste juhtumideni välja. Ent ka hulk ühiskonnas “allpool” toimuvat, mille *sisu* nagu ütles *Ernesto Laclau*, *polegi* tähtis — võib üleöö saada poliitilise varjundi. Poliitikateoreetik Laclau räägibki oma analüüsides “tühjadest tähistajatest”; *kordaloovast tegevusest vs. tegelikust korrast*, mille vahel on alati lõhe, ja just selle lõhega *hakkamasaamine* on poliitika kui tegevuse üheks tähenduseks (Laclau 1994: 37). Siia võib lisada Laclau teisegi kokkuvõtte — nimelt selle, et poliitikat võib kontseptualiseerida kui... “sotsiaalsete suhete loomise, reproduktsiooni ja transformatsiooni praktikat” (Laclau 1985: 153; Ventsel 2005: 9).

### Fotod poliitilistes jõujoontes

Kuigi meie käsitluse jaoks piisaks sellistest lihtsatest määratlusest täiesti, on poliitika veel lahutamatu seotud *võimu* fenomeniga, mida on kõige huvitavamalt defineerinud *Michel Foucault*. Tema nägemuses “*võimu mikrofüüsikast*”,



mida on nimetatud ka võimu “kapillaarteooriaks” on keskseks ideeks võimudimensiooni realiseerumine läbi *diskursuste* ja võimuaspekti kuulutamine *igasuguse* inimtegevuse lahutamatuks osaks (Foucault 1980: 109–134). Siinkohal on meil siiski põhjust fotograafiat, täpsemini fotosid, pidada kas poliitiliste võimushete *manifestatsioonideks* või *vahenditeks* selliste suhete kinnistamisel, taastootmisel jne. Konkreetsemalt arvatakse võimu tehnoloogiate hulka *jõud*, *veenmine*, *autoriteet*, *sundimine* ja *manipulatsioon* (McLean ed. 1996 398) ja tundub, et fotosid nagu muidki visuaale kasutatakse praktiliselt

*kõigis* säärastes operatsioonides. 1. Oma *jõu* eksplitseerimist fotode kaudu on iseäranis aktiivselt kasutanud totalitaarsed režiimid: “*Kraft und Schönheit*” ideoloogia võimutses Saksamaal juba enne Hitleri võimuetulekut ning toore füüsilise-mehhaanilise-tahtelise jõu kultus on lahutamatu ka Nõukogude poliitilisest fotorepresentatsioonist. 2. *Veenmine* on ühtemoodi orgaaniliselt omane nii igasugusele propagandategevusele, sõltumata ideoloogiast, mida see kannab — ja *usutavuse* “aura” (Levi-Strauss 2003: 71) on just fotograafiliste piltide kultuurimärgiks. Ent kui näiteks *modernistliku* propaganda sihiks, erinevalt varasematest aegadest, on inimeste mõjutamine aktiivseks *tegevuseks*, siis niisuguses mängus saab fotograafia täita ennekõike nn. *eelpropaganda* (Jacques Ellul’i termin — P.L.) rolli: pikema aja jooksul luua/kinnistada/*intensiivistada* vajalikke uskumusi, veendumusi ja ideaale. 3. *Autoriteetsust* ei saa kindlasti mitte pelgalt fotode abil luua, küll aga saab seda kinnitada. 4. Fotodega kellegi millekski *sundimist* oskame endale ilmselt ette kujutada vaid

*santaazina*, mida võib kohata poliitilise tegevuse telgitagustes. 5. Mis puutub poliitilistesse manipulatsioonidesse fotodega, siis tundub see siinkirjutajale pigem *veenmise* või *sundimise* “halvustatud vormina” — kuigi näiteid just sääraselt nimetatud tegevustest leiab praktikast just kõige arvukamalt.

Ent kas *fotod ise* on ikka ideoloogilised või poliitilised? Kui jah, siis kas see avaldub *kujutatuse* või hoopis *kujutamise viisis*? Või on poliitilise dimensiooni paiknemine fotograafias keerulisem — avaldudes näiteks *fotode kasutamise viisides*? Üldlevinud seisukoha järgi on ainuüksi *fotograafia leiutamine* ühiskonnas *poliitiline* sündmus kuna sellega kaasnes visuaalse kommunikatsiooni plahvatuslik *demokratiseerumine*. Niisugune demokratiseerimine tähendas omakorda, et esimest korda ajaloos sattusid massitiraazides levitamist võimaldavad ikoonilise kommunikatsiooni vahendid ka ametlike võimudega *opositsioonis* olevate jõudude kätte. Kuigi John Stathatos väidab, et uues olukorras kehtestatud monopol massikommunikatsiooni vahendite üle ja tsensuur polnud kuigi edukad alternatiivsete sõnumite neutraliseerimisel (Stathatos 1995), julgen selles, niisugust režiimi ise kogenuna, siiski kahelda. Üksikud välismaised korrespondendid, spioonid jne. võisid küll siinseid reaalsusi omal kriitilisel moel “vabas maailmas” presenteerida, kuid süsteemi sees toimus pildilise info “filtreerimine” siiski efektiivselt (Linnap 2000: 219–252). Ent tuleme nüüd tagasi peatüki alguses esitatud põhiküsimuse juurde fotode (eneste) poliitilisusest või vähemalt — nende *ideoloogilisusest*. Villem Flusser’i arvates *ei ole* fotod (ise) kõigivõrd ideoloogilised moodustised. Et fotode tegemine toimub pigem — *postindustriaalse* aktina *programmeeritud* keskkonnas ja programmi piirides, siis puudub selles tegevuses rangelt võttes ka (*kõike*)*otsustav* instants. Fotograferimine koosneb nõnda *paljudest* ridamisi tehtud otsustustest, et mõnda neist “eriti otsustavana” esile tuua oleks ekslik jne. (Flusser 1984: 27). Ent seda võib võtta ka teisiti. Tähelepanu väärib juba ainuüksi fakt, et needsamad kaamera- jm. *programme* loovad korporatsioonid *turustavad* oma tehnoloogiat (alates vähemalt “Kodak’ist” 19.sajandi lõpul) juhtlausetega: “Teie vajutate nupule — meie teeme ülejäänud!”; “pildistamine — see on imelihtne!” jmt. Oma loomult on see laiaulatuslik *sotsiaalsete uskumuste* konstrueerimine — seega ei midagi muud kui *ideoloogia*.<sup>66</sup> Ning just korporatsioonide osalusel saadab fotograafiat müüt *igaihest-kui-kunstnikust*.

Vaidlused fotograafia (sellise) *asendi/staatuse* üle ühiskonnas olid sümptomaatiliselt elavad nii 19. kui 20.sajandil. Fotograafia on *tööstuse agent* kunstides ja representatsioonis (Ch.Baudelaire); pildid *ei pea* täitma vaid pelka propaganda rolli<sup>67</sup> ja vastupidi — fotod ongi just ennekõike “...*ideoloogiline*

---

<sup>66</sup> Ideoloogiateoreetiku Van Dijk’i tuntud raamatus on isegi sellise pealkirjaga peatükk. Vt. Van Dijk, Teun A. “*Ideoloogia: Multidistsiplinaarne käsitus*”. Tartu ülikooli kirjastus, 2005, lk.47–48.

<sup>67</sup> Marx ja Engels, tsit. allikast: Mitchell, Thomas W.J. “*Benjamin and the Political economy of the Photograph*”. In: “*Photography Reader*”. Ed By Liz Wells. Routledge, London and New York, 2003. pp. p.53.

*apparatus, mille monokulaarne visioon ratifitseerib kodanliku ühiskonna metafüüsilise vajaduse objekte enesele alistada*” (Pleyner vt. Edelmann 1979: 63–64). Muidugi defineeris fotograafiat — kuigi alles ligi 100 aastat pärast selle leiutamist — kõige adekvaatsemalt *Walter Benjamin*, kes lahendas fotograafia ühiskondliku tähenduse küsimuse “teadus-vs.-kunst” raamidest otsustavalt välja tulles. Ta kirjutab: “Siin tuleb kogu oma rumaluses mängu kitsarinnaline arusaam “kunstist”, millele igasugune tehniline areng on täielikult võõras ja mis näeb uute tehnoloogiate provokatiivses vohamises oma lähenevat lõppu. Ometi oli see just niisugune fetišistlik ja olemuslikult anti-tehnoloogiline kunstikontseptsioon, millega fotograafia teoreetikud võitlesid ligi sada aastat, seejuures loomulikult mingit edu saavutamata” (Benjamin (1936)1963: 25) Ja veel: “Kõik küsisid, kas fotograafia on kunst? Hoopis olulisemat küsimust — kas ehk foto ei muutnud kogu kunsti loomust — aga ei püstitatud” (ibid.)

Ent kunsti muude ja nüüdeks juba üldtuntud muutuste kõrval on märgata ka poliitikute ja poliitikateadlaste kasvavat huvi *kunsti* vastu. Kuna fotograafia, mis dekonstrueeris teose “aura” Benjaminlikus tähenduses, sai endale omakorda liitlaseks *tõesuse* aura — siis leidsid fotod, “meediaajastu” algusest peale aktiivset kasutamist *veenmise* vahenditena. Ent ka *kunst* on poliitilisele diskursusele oluline ka hoopis laiemas mõttes, sest me “...saame me rääkida kunsti võimest poliitikat informeerida just innovaatilise rolli ja mõjude tõttu, mida intellektuaalid ja kunstnikud mängivad ühisteadmiste loomises” (Negash 2004: 185–201). See on aga vaid probleemi n.ö. “positiivne” külg. Pruukis vaid kunstil vähegi ulatuslikumalt positsioneeruda ühiskonna suhtes *kriitiliselt*<sup>68</sup>, kui näiteks 1989–1990 vallandus Ameerikas *kultuurisõdade* nime all tuntud protsess. Selle peamiseks sisuks oli poliitikute-poolne katse lõpetada ühiskonna moraali-, religiooseid, seksuaalseid jm. *norme* “ohustavate” kunstnike rahastamine (Bolton ed. 1992). Konkreetsed tööd, millest niisugune vastasseis alga solid seotud *kristlike sümbolitega* (A. Serrano), *gaykunsti* teostega (R. Mapplethorpe) jmt., mille suhtes konservatiivsetel poliitikutel oli jäigalt *eitav* arvamus. Kuid ka otseselt poliitilise ikonograafia äraspidisesest, pastiššeeritud kasutamisest (H. Haacke, M. Kunč jt.) on sündinud sarnaseid kokkupõrkeid ja katseid selliseid pilte jmt. *keelata*.

Ometi ei tohiks me siit järeldada, et poliitiline dimesioon fotos või kunstis on tingimata seotud sellega, et kujutatakse poliitilisi *objekte* ja *motiive* (lipud, vapid, poliitikud, parlamendi jmt. hooned jne.). Ka näiteks turistide suveniirpiltidele satub tihti just sellist atribuutikat (tihti ka “äraspidises” võtmes), kuid vaevalt need pildid sellest kuidagi “politiseeruksid”. Või siis vastupidi —

---

<sup>68</sup> vt. “*Photography/ Politics: One*”. Ed By: Jo Spence and Terry Dennett. Photography Workshop, London, 1979; vt ka: “*Photography/Politics: Two*”. Ed By: Patricia Holland, Jo Spence and Simon Watney. Photography Workshop/Comedia, London, 1986. Varasemast ajaloo kohta leiab näiteid selliste opositsioonide kohta allikast: “*Camera as Weapon; Worker Photography between the Wars*”. Museum of Photographic Arts, San Diego, 1991.

kaasaegsetes ühiskondades on üsna tavaline, et poliitikud lausa *tellivad* enda, oma partei või koguni riigistruktuuride kohta ka teatavat *äraspidist* infot: anekdoote, kuulujutte või *humoristlikke* fotosid. Frank Webster eristab sellist *ikonograafilist* tasandit fotode poliitilise *toime* omast: “*Uuel fotograafial on tendents nimetada poliitiliste piltide produktsiooni poliitiliseks aktiks. Kaasaegne fotograafia upitab end poliitika sfääridesse, taandades kogu oma tegelikku ulatust ühise nimetaja alla... Kui fotograafia tõstetakse poliitikasfääri sellega, et “poliitilise” tõlgendatakse ükskõik, mida, siis muutuvad asjad sektantlikuks*” (Webster 1985 146). Seega oleks esialgsetele mõistmisraskustele vaatamata ilmselt targem loobuda pildilise kujutamise niisugusest üks-ühesest seostamisest, keskendudes pigem *maailmavaatelistele* alustele, mida ühiskonnad politiseeritult produtseerivad. Tasub tähele panna, et igas sotsiopolitiilises režiimis kehtib teatav *tõe toomise* režiim: tähtis pole mitte niivõrd see, *mida* meile tõese informatsioonina pakutakse, oluline on — *kuidas* niisugust, “tõseks” peetavat informatsiooni erinevates ühiskondades *toodetakse*. Väheoluline pole seegi, et “Tõde” pildilises tähenduses ei saa olla midagi muud kui nähtava “...vastavus meie kogemusele maailmast ja selle objektidest” (Thompson 2003: 22–23).

### **Poliitilised ja skoopilised režiimid: “tegelikkuse” (taas)tootmisest**

Nagu on väitnud John Tagg (Tagg 1988: 172), on “tegelikkuse” mõiste puhul oluliseks uurimisvaldkonnaks eeskätt *tõe tootmise* poliitiline, majanduslik ja *institutionaalne* režiim ning tõe konstrueerimise poliitika. Selliset poliitikat teostatakse mõistagi kõige selgemalt massikommunikatsioonivahendites, näiteks trükiajakirjanduses. Ainuüksi fakt, et kapitalistliku maailma riiklik-ajakirjanduslik reaalsus koosneb õnnetustest, katastroofidest, kuritegevusest, ohvritest ja kaunitaridest, totalitaarse ühiskonna oma aga tööeesrindlastest ja tööprotsessi ultiveerimisest “religiooni” tasemele, annab meile märku, et “tegelikkuse” iseloom ja selle sisu on esmalt *valiku* küsimus. Valik sõltub teatavasti kehtestatud/kehtivatest väärtussüsteemidest, mida suurel määral (taas)toodavad ideoloogiad. Michel Foucault’ arvates determineerib “tegelikkuse” *iseloomu* ühiskonnas terve protseduuride süsteem, mis koosneb tõe tootmisviisist; aga ka selle distributeerimise ning levitamise viisidest (Foucault 1980: 109–134). Totalitaarses ühiskonnas on tõese info tootjaks põhjalikult valitud ja instrueeritud kaader, tootmisprotsess ise aga toimub range (mitmekordse) ja tsentraliseeritud *kontrolli* all. Viimane lähtub enamasti asjaolust, et visuaalselt representeeritud “tõele” (Lynch 2005: 10, 12, 27, 35) pretendeerib sellistes sootsiumides enamasti vaid *üheainsa* partei dogmaatika.

Tõe visuaalne väljendus on sellistes ühiskondades (end. N.Liit, Hiina <sup>69</sup>, Kuuba jmt.) seega jäigalt *monopoliseeritud* oma tootmise kõigis aspektides: nii tõele enesele kui ka tema tootjatele omistati “objektiivsuse”, “üldkehtivuse”

---

<sup>69</sup> Sontag, Susan. “*Kujutis-Ilm*”. Rmt: “Fotograafiast”. Tallinn, Tänapäev, 2006, lk.171–190.

ning teaduslikkuse oreool. Nagu viitab M. Foucault, toimub “ainuõige” teabe levitamine koos teistsuguste seisukohtade redutseerimisega kõige klassikalise- mates institutsioonides ja kanalites: kool, ülikool, armee, press jne. (Foucault, ibidem.) Ainuõige ja üheselt mõistetava info tootmise eeltingimuseks on info- liikluse *suletus* või range *piiratus* välismaailma suhtes. Seepärast ongi sellistes sootsiumides vaja väljastpoolt tulevat infot kinni hoida või pidurdada kuni selle vananemiseni, *kommentaari* sai nõnda ennetada originaalteksti. Asjakohase tõlgenduse abil tehakse originaaltekst sisuliselt “kahjutuks”: välismaiste uudiste pildiallkirjad vahetatakse välja, kontrollitakse tsensorite poolt või jutustatakse üle nõnda, et info *esialgne* tähendus lämbuks. Säärast protsessi saab aga paraku toimetada vaid eeldusel, et info levikanalitele kehtib hermeetiline monopol, mis praegu on juba väga raskesti saavutatav. Ent ajalooliselt oli see ilmselt *ainuvõimalik* inforežiim, milles totalitaarsed riigikorrad suutsid ennast ja oma *selliseid* võimusuhteid efektiivselt taastoota.

Kuigi kaasaegses kapitalistlikus maailmas infoliikluse *niisugust* regulee- rimist ei toimu ega saakski toimuda, ei tähenda see sugugi asjakohaste regulatsioonide *täielikku* puudumist. Õigupoolest on sellistes pildimenüüdes tunduvalt väiksema osakaaluga küll *riigi* tasand — see-eest domineerib aga *korporatiivne* dimensioon, mis indikeerib muutustest majanduslikus (aga ka poliitilises) võimujaotuses. *Riigid* eksisteerivad oma imagoloogiat kujundavates trükistes, filmides ja interneti kodulehekülgedel tihti vaid nõ. “vaatamis- väärsuste kogumitena”. *Turismitööstuse* huvides on neist kujundatud ennekõike *arkaadialikud locus’ed*; kinnisvara-arendajate vajadustest lähtuvalt esitletakse neid soodsa kohana kinnistute ostmiseks; investeerijaid meelitatakse *turvalisu- sega*, tööjõudu oivaliste töötingimustega vmt. Üldjuhul eksisteerib siiski vähemal või suuremal määral ka *riiklik* representatsioonipoliitika (Bolton 1990: 20–35), mis saab paremini *nähtavaks* siis, kui selles valitseb kas dissonantse või on märgata teatud identiteedikriisi. Eesti kui hiljuti (taas)tekinud riik pakub niisugusteks vaatlusteks küllaga head materjali.

### **Representatsioonipoliitika 1: riigi paraadkuvandid**

Riigid esitlevad ennast niisiis pildiliste menüüde abil, millest sihiks on selliste sotsiaal-majanduslik-poliitiliste üksuste eripära ja erakordsuse näitamine. Sellistesse menüüdesse kuuluvad nn. *vaatamisväärsused*: niisuguste “väärsuste” ühikuteks on aga *monumendid* — nn. ürgse looduse moodustised kui ka ajaloolis-kultuuriliste sõlmpunktide tähistajad, millele omistatakse erilist tähelepanu ja atribuueeritakse *kultusväärtusi*. Taolise märgatava ausamba- kesksusega reedabki vaatamisväärsuse fenomen ise oma pärinevust *modernist- likust* ühiskonnast. Just ühiskonna modernse pragmatiseerumise käigus oman- dasid varasemad ja ka uued kultusväärtused järjest rohkem *poliitökonomilisi* tähendusi ja võtsid aegamööda *tarbeväärtuse* kuju. Selles kontekstis tähendab vaatamisväärsus ennekõike niisugust objekti, etendust või spekaaklit, mille vaatamine väärib ühtlasi ka *maksmist*. Enamasti kaasnevad *sight-seeing’uga* väljaminekud nii kohalesõitmise, piletite kui kommentaaride eest, mida jagavad

fassaadireaalsuse spetsiaalsed agendid — giidid. *Turismi* diskursuses lisandub sellele enamasti ka rida meeneid ja pildilisi fetišeid: albumeid, postkaarte, märke ja marke (Osborne 2000 79–91). Olles algselt küll *erilised* ja seetõttu *valitud*, on aga klassikaliste vaatamisväärsuste kunagi *utoopiline* menüü, mis koosnes haruldastest *loodusvormidest* (kraater, kanjon, düün, sekvojade salu, koobas, pankrannik jne.) ja *ajaloolis-kultuurilistest* lookustest (lahinguväli, hukkamiskoht, x ja y linna esimene maja jmt.) omakorda standardiseerunud ja devalveerunud. Pealegi eksisteerivad vaatamisväärsused massiteadvuses vaid siis kui fotod neid katkematult taastoodavad — muidu on neil oht ajapikku oma erakordsust kaotada. Ent riigi representatsioonipoliitika seisukohalt on oluline ka *uute* vaatamisväärsuste loomine. Just viimasega ollakse iseäralikus segaduses Eestis — kuigi isegi meie nüüd juba *eksootiline* lähiminevik pakuks turustamiseks hulgaliselt võimalusi. Selle asemel püütakse aga väga anorgaaniliselt teostada võimatut: Eesti viimasest märgikampaaniast jääb tõepoolest mulje, et tervet riiki tõlgendatakse kui mingit uut *firmit*, (Bate 2002: 1–2) millele võiks loetud kuude jooksul välja töötada kogu emblemaatika ja *stilistika*. Et *sümboli* olemuseks on kehastada mitte objekte vaid meie *suhet* objektidega (Cassirer 1957: 315–327), siis on nende kujunemine paraku *sõltuv* objektireaalsustest, ja see muudabki ühiskondlikus mälus *kinnistuvate* sümbolite n.ö. “katteta” väljamõtlemise enamasti ebaedukaks.

### “Ürgse” looduse geopoliitka: Kas tunned maad?

*Riigi* vähegi terviklikum imagoloogia algab fotodel (aga ka filmides) alati nn. “ürgsest loodusest”: Saksa metsad, Soome järved või Eesti sood ja rabad on esimesed visioonid, mis meie pilku hellitavad kui vähegi võtame sisse külalise/turisti positsiooni. Oma loogikalt sarnaneb see igati “Aerofloti-Arkaadiaga”: me tuleme kaugelt ja laskume töötatud maale kõrgelt — veel valitsevad meid poolenisti “mütoloogilised” eelteadmised, veel ei näe me detaile; ei saa ega taha tuvastada suhteid füüsilise geograafia ja poliitilise geograafia vahel. Saabumisele “õhuvärvate” kaudu on üles ehitatud ka inimteadmiste deduktiivsed kirjeldavad struktuurid: “Universaalses kümnendliigituses”(UDC) *ennetavad* nn. “loodusteadused” alati humanitaariat. Ilmselt just neil, harjumuseks kujundatud põhjustel kipuvadki “maa-ja-rahva” tüüpi fotoalbumide esimesed leheküljed või ringvaatelistel filmidel avakaadrid olema *rohelist värvi*: nad algavad piltidega “puutumatus” loodusest ja hoiavad meid seal niikaua kui me rahuneme ja saavutame positiivse eelhoiaku järgneva suhtes. Erinevalt kunstilisest kujutamisest on *ideoloogiline* foto- ja filmikasutus erakordselt *süsteemne* ja visuaalselt *polüskoopiline* valdkond — sisult jutustused, hoiduvad niisuguse žanri teosed vähimatki *introspektsiooni* võimaldavatest kaadritest, tihendustest, sõlmitustest, kulminatsioonidest ja kõigest muust, mis vaatajat kuidagi ülemäära erutada võiks. Niisiis esialgsed vändrametasakaadrid sulavad viskoosselt üle rulluvateks laineteks rahumere frigiidsel kaldal, siis tulevad madalad maad ja seejärel puulased ning tohtlased, kes aeglaselt-enesekindlalt tegelevad ühe-ja-teise viljarikka- ning muidugi “ühist kasu” silmas pidava toimetamisega.

Tasapisi ulatatakse eeslauljata regivärsilises ulumises sõna allegooriatele ja ajaloole: õied, mesilased, viljapuud ning nende juurde kuuluv naturaalne olemisviis, mida vabaõhumuuseum täiendab ka “naturaalse” minevikuga. Selgub, et juba algusest peale on kõik siin looduslik ja loomulik olnud — kirnud, vokid ja lähkrid on “päris puust”, inimeste olek palendab ehtsat mett ja vaha ning kõik see kokku, koos tänapäevase infotehnoloogiaga moodustab nüüd juba üsna orgaanilise ja agraar-digitaalse Eesti Eurovabariigi (Linnap 2000b). Paikkonna senine/selline esitlusviis loob mulje pretensioonitult sümpaatsest perifeerterritooriumist, kus ei esine midagi emblemaatilist ega meeldejäädavat. Et tihendusi pole — siis pole ka probleemi.

Säärane mulje saavutatakse mõistagi, nii “ENSV”- kui “Eesti Vabariigi”-tüüpi kaanetatud/ekraniseeritud lojaalsetes esitlusvormides vaid “loomingulise unustamise” koreograafia abil: ei “siis” ega ka “praegu” pole maa- ja rahvatundmise juures otseselt vaja ei sotsiaalset “alateadvust” ega muid välisküllastustesse mittepuutuvaid tõeluse aspekte. Fotograafia paljukiidetud omadus näidata meile “*kogu* nähtavat reaalsust” (Stolovitš 1992: 131) jääb alaliselt vaid tema “potentsiaalseks” võimeks. Seda, et foto aga siiski üks õige piirite võimalustega kujutamiseviis on, näitab reaalsuse menüü *ajalooline* teisenemine. Kui N.Liit ja selle osised — sots.vabariigid palendasid modernsust, siis oli maa- ja paigatundmises esmaoluliseks tööstus. Ja et otse riigipiiri vahetus läheduses oli käimas “rahvusvahelise imperialismi” salakaval nihverdamine, tuli ka muidu “patsifistlikesse” geograafilistesse külalisraamatutesse pikkida nii rahukotkaid kui ka muid “töö- ja puhkuse kuningriigi” igavest õndsust tagavate tegelaskujude palendusi. Olulisem on siiski see, et paralleelselt ilmatu hulga *vaate- ja esindusalbumitega* kirjastati 50-aasta jooksul ka *kaarte*, mille järgi orienteerumine osutus võimatuks isegi neil külavaheteedel, mida “maad-ja-rahvast” ülistavad pildikogumid nii apetiitselt küllastamiseks välja pakkusid. Ent säärane vastuolu püsib vaid niikaua kui me ei teadvusta enesele erinevate esitlusviiside žanripiire: “ringvaade” ja “vaatealbum” ongi vaid selleks, vaadata “ringi” *kaleidoskoopselt*. Introspektsioon, mis toimub pigem *mikro- ja periskoopselt*, pole iial kooskõlas ideoloogiliste institutsioonidega — seda enam, et viimased püüavad, riigikorrast sõltumata “naturaliseerida” arusaama sellest, et kogu dokumentalistika peab peegeldama vaid asjade *välist ilmet*. Nii on ka dokumenteerimise eri vormide — iseäranis *kunstilise* kujutamise ja *strateegilise* topograafia huvid omavahel alalises vastuolus. Kui aga viimasele antakse vaba voli meie lookusteadvuse kujundamisel, võib, nagu näha, tekkida sügavaid tüsistusi.

## **Representatsioonipoliitika 2: riigi salajased kuvandid**

Kõrvuti paraaditsevate/probleemitute fotoalbumidega, on igal riiklikul (aga ka korporatiivsel jm.) moodustisel terve rida reaalsusi (osa heterotoopsetest ruumidest), mille pildilist palendamist püütakse *vältida* ja *ära hoida*. Reeglina on sellised seotud militaarsete territooriumide- ja objektidega, nn. “sõja-saladustega” aga ka kõrgtehnoloogiliste lookuste jmt.-ga, mida võib pidada



*strateegiliseks* (Taylor 1991: 108 ff.). Et nii ühe- kui teistsuguste objektide eksisteerimise eelduseks on just nende *salastatus*, siis säärase ilmsikstulek fotode (vm.kaamerakujutiste) vormis võib esile kutsuda koguni pildistatu objektide likvideerimise. Kui “professionaalses” sfääris ei kujune spioonifotograafia reeglina *poliitiliseks* — siis selle dimensiooni ilmnemine on seotud just fotode *avalikukstulekuga*. Selles kontekstis on huvitavad *Jüri Liimi* unikaalsed luurefotod (Linnap 1994: 12–15), mis Eesti riigi ajaloos ainsa teadaoleva juhtumina *rikuvad* niisugust traditsiooni. Tema 1990. aastate alguses kulmineerunud dokumentalistikategevuse eesmärgiks oli justnimelt N.Liidu vägede siinviibimise varjatud aspektide päevavalgele toomine, avalikkusele nähtamatu nähtavakstegemine, aimatava pildiline *kinnitamine*. Kindlasti olid selle töö tulemused — haruldased foto- ja videosalvestused mõeldud kasutamiseks *poliitilistel* eesmärkidel — neil visuaalsetel dokumentidel oli pealegi võimet ja võimu kujundada asjade käiku “objektiivses maailmas”. Saanud foto abil üldtuntuks, pidi kosmoseside aparaat füüsilises mõttes kaduma, tuumareaktor lahti monteeritama ja kodumaale tagasi kiirustama ning poliitlised mõrvarid värisema. Liim on selle teadliku intensiivsusega teemaks kokku viinud ja nii pannakse proovile need aimused, millele varem rajasime vaid koletislikke *fantaasiaid* — piiludes aedade tagant, luurates okastraatide ja raudväravate vahelt. See, mis Liimi fotod pildina huvitavaks teeb, on muidugi objektide *süsteemne* valik: neilt kuvanditelt lahvatab meie teadvusse kontsentratsioonina kõik säärane, millest me enne vaid *aimasime*: submariinid, reaktorid, salatuukrid, kosmilise side objektid, inimtühjad saared, lennukirusud, viirastuslikud vene allvee-admiralid ning poliitiliste mõrvade ohvrid, kes oma teadmiste pärast “teadmata kadunuks” taheti muuta.

### **Arkaadiate kättevarjus: fotod fassaadireaalsuse tagaküljelt**

Fassaadireaalsuse rutiinse pildimenüü kõrval eksisteerib muidugi ka kuvandeid, mille summeerimine võiks sellest samast riigist luua hoopis *teistsuguse* koondpildi. Eestis on niisugune dissonants totalitaarse mineviku tõttu eriti reljeefselt näha. Rääkimata üksiküritajatest, kes on enda tarbeks pildistanud nii inimlikult kui poliitiliselt jahmatamapanevaid olukordi — leidub täiesti ootamatuid fotosid isegi avalikes muuseumides, mis meie standardseid ettekujutusi nii oma minevikust kui justkui “lõplikult” läbiuuritud territooriumist *väga* olemuslikult nihestada võivad. Pean siinkohal tunnistama, et isegi minu ettekujutus “pildilisest Eestist” oli võrdlemisi rutiinne — kirjutades sellise pealkirjaga artiklit (Linnap 2003: 80–90), kritiseerisin ma veel 2003. aastal Eestiga seonduvate pildikoosluste igavust ja ühetaolisust. Enamik neist hiljem leitud kuvanditest oli seotud *heterotoopiliste* paikadega: eestlaste esimesed ekspeditsioonifotod Põhja-Jäämerele, Jaava saarele jm. Osa neist kujutas Tallinna äärelinnades asuvaid arhitektuurilisi moodustusi — laudadest kokkulöödud väikesi hurtsikuid, mida oskaks ilmselt liigitada vaid teatributafooriaks ja mille olemasolust ei anta vähimatki märku üheski omaaegses Eesti Vabariigi trükises. Osa neist hiljuti minu kätte sattunud fotodest olid personaalsed ja sügavalt

*traumaatilise* iseloomuga: oma koduaknast pildistatud *küüditajate* tegutsemine; Siberisse deporteeritud inimesed metsatöid tegemas, põgenev rahvamass 1944.a. tungemas Eestist kohe lahkuval laeval; kivikõrbeks purukspommitatud Narva jne. Neist sündmustest oldi küll *räägitud* — kuid mitte *näidatud*.

Asjaolu, mis mind kõige selle juures õigupoolest tõsiselt üllatas, oli iga-suguse heuristilise reaktsiooni puudumine isegi muuseumitöötajate hulgas: vägisi jäi mulje nagu *polekski* nende arvates tegemist erakordsete fotodega! See tõstatab ilmsesti küsimuse visuaalse informatsiooni tähtsuse erinevusest *kultuuriti*. Teisiti öeldes — eri ühiskondades teostatakse ühtesid-ja-samu kommunikatsioonilisi “asju” erinevates märgisüsteemides ja eri kommunikatsioonivahendeid kasutades, mis annab alust kõnelda teatud *harjumustest/tavadest*. On sootsiume (Inglismaa, USA, Prantsusmaa jt.), kus *mitteriiklik* dokumentalistika on üsna varakult kivanud probleemseid nähtusi/ olukordi/ paiku. Ja on sääraseid, nagu meie ühiskond, kus pildi, täpsemini *foto* tähtsus on oluliselt väiksem. Kui esitaksime näiteks küsimuse *nüüdsete* sotsiokultuuriliste sõlmprobleemide “pildilise kaetuse” kohta — siis me vaevalt et leiaksime kuvandeid näiteks Eesti elanikkonna *praeguse* massilise lahkumise kohta. Ometi on see väga oluline *poliitiline* protsess. Nagu on poliitiline ka meie avaliku ruumi graduaalne omandamine *korporatsioonide* poolt ning — sellega seondud uute skoopiliste režiimide väljakujunemine. Ühelt poolt on see seotud *korporatiivse imagoloogiaga*, millest on ingliskeelses maailmas palju kirjutatud (Nye 1985; Linnap 2000c), teisalt aga totaalse *jälgimisühiskonna* väljakujunemisega just viimastel aastatel, mida argumenteeritakse sümptomaatilisel *terrorismi* kõikvõimsuse- ja sellest tuleneva “turvalisuse” vajadustega <sup>70</sup>.

### **Osalised tõed kui potentsiaalsed valed**

Oleks vist tautoloogiline väita, et võimusuhted tuginevad tihti nii valeinformatsioonile (Paastela 1995: 14–15) — eriti sageli aga *osaliselt* adekvaatse informatsiooni distributeerimisele. Just viimaseks on fotograafilistel pildidel lausa loomupäraseid eeldusi. Nagu on märkinud John Stathatos oma spetsiaalselt poliitika ja *foto*de suhtele pühendatud uurimuses (Stathatos 1995), on foto eriti *laialivalgivate* tähenduspiiridega nähtus ja allub seetõttu ka tähenduslikele manipulatsioonidele *kergemini* kui ükski teine meedium. Kõige levinumaks vahendiks foto tähendusväljade nihestamiseks on muidugi fotode esitamine koos *tekstidega*, kuid et see on, juba alates Barthes'i 1960.aastate tekstidest, kõige enam uuritud valdkond, siis me sellel siin enam pikemalt ei peatu.<sup>71</sup> Samas oleks enam kui kerglane arvata, et fotodele tähenduste konstrueerimine saaks toimuda *ainult* tekstilisandite abil. Juba ainuüksi piltide

---

<sup>70</sup> Jälgimisühiskonna kohta vt. põhjalikumalt: <http://www.surveillance-and-society.org/>

<sup>71</sup> Laialt kättesaadavate allikate hulgast võiks siinkohal soovitada Washingtoni Ülikoolis kasutatavat kodulehekülge:  
<http://courses.washington.edu/hypertext/cgibin/12.228.185.206/html/wordsinimages/wordsin.html>

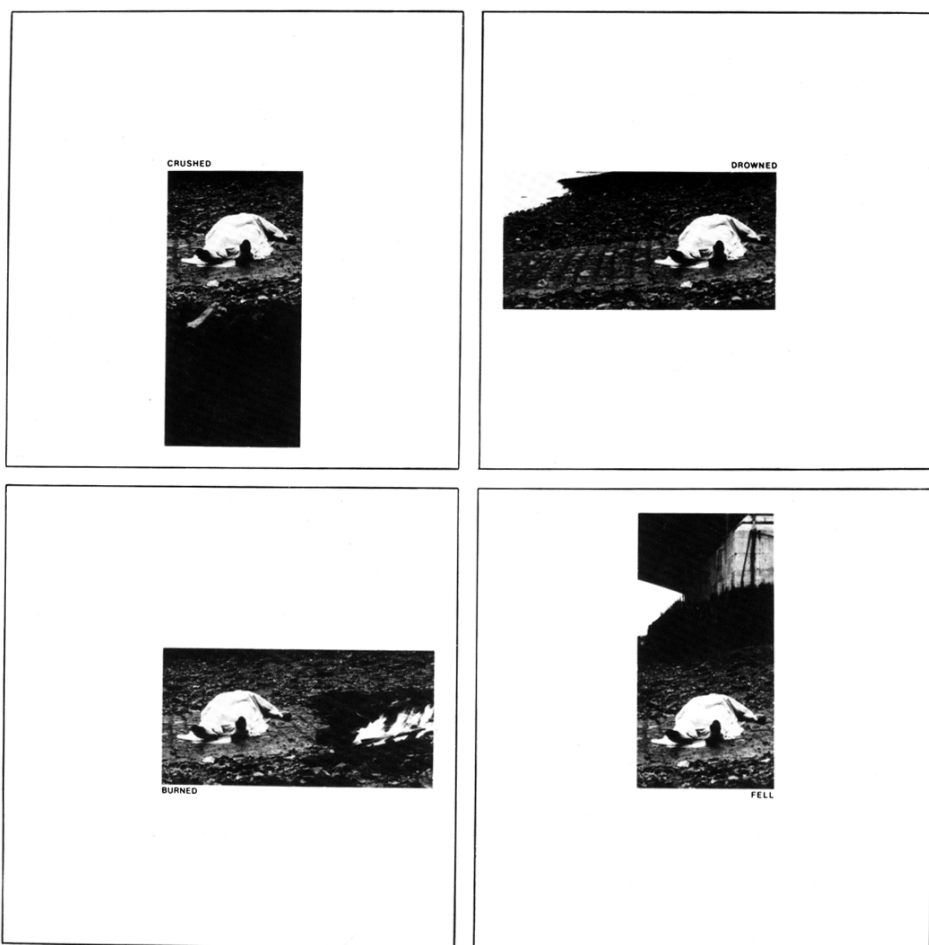
presenteerimine eri *kontekstides* (materiaalses-, meedia-, intellektuaalses- jne.) on fotograafilises semioosis määrava kaaluga. Nagu vaatlesime mujal (Linnap 2006c: 34–40), võib üks-ja-seesama foto militaararhiivis, ajalehes või galeriiseinal saada mõistetud nõnda *erinevalt* nagu ei olekski tegemist *sama* pildiga. Muidugi saabki igasuguse foto poolt vaatajani jõudev informatsioon vaid *osaline* ollagi, sest kõige muu kõrval on foto tegemine ka *valiku* tegemine. Juba ainüksi lihtlabane *kadreerimine* otsustab selle, mis *kuulub* pildile ja selle sõnumisse — nagu sellegi, mis jääb *välja*.

Õeldu näitlikustamiseks võiksime tuua näite meie enda lähiajaloost: erinevad fotod (kuri) kuulsast 1940.aasta “revolutsioonist” Vabaduse Platsil/ Võidu Väljakul Tallinnas. Pilt, millest on ajapikku kujundatud selle sündmuse *embleem* — näitab meile, et nimetatud sündmuse puhul on väljak inimestega täidetud n.ö. “äärest-ääreni” ent vaataja ei pane tähele, et need on vaid *pildi*, mitte *platsi* ääred. Ent sellest sündmusest on rohkesti ka teisi pilte, tehtud erinevast *võttenurgast* või eri *kõrguselt*. Neile lisaks on arhiivides veel fotosid, mis tehtud kuu- ja kaks hiljem, kuid mis *näevad välja* äravahetamiseni sarnased. Ometi saame me neilt arvukatelt “teisikutelt” ja duublitelt hoopis teistsugust informatsiooni — ja nimelt sellist, mis indikeerib “täituvusmulje” ekslikkust: see osa väljakust, mis meile (ainsana) tundub ja paljunäidatud *kaadri* piiridest väljapoole jääb on nimelt inimtühi.

Kadreerimisele kui tähendusloomelisele — *semioosilisele* (ja mitte pelgalt “tehnilisele”) probleemile viitas huvitavalt juba oma intellektuaalses teoses “*Surma Põhjused*” (1974) inglise kunstnik John Hilliard (John Hilliard 1984). Pildistades maas lamavat valge linaga kaetud inimest neljas erinevas vertikaalses ja horisontaalses kadreeringus, sedastas ta näidatavat surmana, kuid allkirjastas iga pildi *erinevalt*: “uppunud”, “auto alla jäänud”, “põlenud” ja “alla kukkunud”. Ümberkadreerimisel muutus vaid taust: kui “uppunu” taga oli näha veekogu serva, siis “allakukkunu” kohal paistsid sillakonstruktsioonid jne. Kõik need *variandid* olid eraldivõetuna üheväärselt “tõesed” — nende simultaanne näitamine aga tõi nähtavale faktiivse pildiinfo *konstrueerimise moodused*. Täpselt samasuguse olukorraga on tegemist ülalkirjeldatud — *ajaloolisele faktiivsusele* pretendeerival fotol 1940.aastast. Siin ei ole küll midagi teadaolevalt “ümber tehtud” (monteeritud, ära võetud ega juurde pandud) — kuid “tõele” pretendeeriv sõnum on sellele vaatamata täiesti ebaadekvaatne.



Kaks erineva kadreeringuga fotot 1940.aasta sündmustest Tallinna Vabaduse platsil.



John Hilliard “*Surma põhjused*”. 1974.

### Valeinformatsiooni tehnoloogiad: fotograafilised võltsingud

Foto *usaldusväärse* fenomeni ja uskumapanevat jõudu on ajaloos muidugi kasutatud ka *teadlikumaks* valetamiseks. Fotograafia mitte ainult ei osalenud kultuuriteadvuses adekvaatse ja tõese informatsiooni kandjana vaid sellel oli hoopis mastaapsem roll informatsiooni polariseerimisel *fiktiivseks* vs. *faktiivseks*. Kuigi valetamise *institutsiooniks* ühiskonnas kujunes aegamööda *ajakirjandus*, ja tõese info lookuseks sai *fotograafia*, siis tegelikult on fotode *võltsimine* sellest meediumist samavõrd lahutamatu nagu tema roll *tõese* informatsiooni edastamisel. Juba 19.sajandil muutusid lausa moekaubaks nn. “trikk-postkaardid”, mis fotograafilise usutavusega palendasid kõikvõimalikke, enamasti pompöösse sisuga unelmaid ja fantaasiaid: uputusi linnakeskkonnas, koletisi tuntud paikades, mitmepealisi inimesi jmt. (Schnauss 1903). Ent hoopis

tõsisemalt hakati edaspidi fotovõltsinguid juurutama just *militaarses ja poliitilises* sfääris. Kahes spetsiaalselt võltsingutele pühendatud käsitluses (Jaubert 1989; Bruggioni 1999) näidatakse, et fotode ümber tegemine (retušš, detailide eemaldamine või lisamine jmt.) oli eriti aktiivne just totalitaarsete režiimide propagandafotodel. Poliitbüroo liikmete “kadumine” ja vahetamine, turvateenistuse gorillade “ärakaotamine” piltidelt või Suure Juhi ümberasustamine soodsama väljanägemisega taustale olid N.Liidus, Rumeenias, Hiinas jm. olid sellist tüüpi fotosmuugeldamise standardsed juhtumid. Kuigi *paraadid* neis riikides olid juba iseenesest rangelt koreografeeritud vaatemängud, käisid fotod — etenduste *protokollid* vajadusel omakorda läbi tõsiste manipulaatorsete protseduuride. Ent infopiltide *ümbertegemine* muutus aja jooksul sedavõrd massiliseks, et CIA juurde asutati koguni *Rahvuslik Fotode Interpretatsioonikeskus*, mille ainsaks ülesandeks oli fotovõltsingute paljastamine ja piltide ehtsuse tuvastamine. Kui *kunsti* valdkonnas eristatakse (turuväärtuse aspektist) teose “originaali” suhtes autori *enda poolt* loodud teisikuid, autori *teadmisel* tehtuid ja tema *teadmata* fabritseeritud koopiaid (Radnoti 1999 38–39), siis *infopiltidega* on lugu tunduvalt keerulisem. Milline on üldse “ehtne” foto ja mis on siin originaal? Kas see on vaid *negatiiv*? Autori enda kopeeritud pilt? Laboris tehnikute poolt suurendatud foto? Jne. Kas pilt on ehtne *ainult* siis kui selle loomisel on kasutatud vaid n.ö. *standardseid* protsesse? Millal on tegemist vaid “süütute” valikute/subjekttiivsusega ja millest *alates* saame me fotot nimetada *võltsinguks* — teades, et fotod on *alati* motiveeritud uskumapanemise taotlusega?



Ain Protsin. *Tartu lennuvälja põlemine* (1980. aastate lõpp). Sõjaväe lennuvälja esindajad süüdistasid foto autorit pildi tonaalsuse võltsimises selle “käsitsi” tumendamise abil.

Praktika näitab, et selliste piiride tõmbane pole kerge. Näiteks avaldas 1980. aastate lõpus “Postimehe” fotograaf Ain Protsin ajalehes foto Tartu lennuvälja põlengust, mis kutsus esile lahkuva sõjaväe esindajate tõsise pahameele. Selgus, et kuigi pildi tonaalsust oli muudetud *tehnilistel* kaalutlustel (et suits pildil paremini nähtav oleks) — muutis see oluliselt muljet põlengu ulatusest ja seda nimetati pahatahtlikuks võltsinguks. Selle kõrval tunduvad hoopis “lihtsa-koeliste” juhtumidena kõik need *teadlikud/tahtlikud* pettused, kus nukkude vmt. abil simuleeritakse Loch Nessi koletisi, objektiivsi sisepeegeldusi pakutakse UFO-de pähe jne. Militaarses valdkonnas on *valeinfo* teadlik tootmine ja levitamine muidugi hoopis teistsuguse, isegi *keskse* kaaluga. Juba luuret eksijäreldustele viia üritav *camouflage* on öeldu ilmekaks näiteks. Sellistes mängudes on oma osa täita ka fotograafilisel pildiinformatsioonil: N.Liidu ajakirjanduses ilmus näiteks regulaarselt kuvandeid, millel USA uusimatele lennukitele olid “atributeeritud” Nõukogude sümbolid jne. Just niisugustel põhjustel töötatigi fotode “ehtuse” *verifitseerimiseks* välja terve rida efektiivseid meetmeid: perspektiivianalüüs, mikroskoopiline analüüs, teravussügavuse analüüs, fotogramm-meetria jpm. (Bruggioni, *ibid.* 61–126) Tekkis paradoksaalne olukord: kui enne olid fotod ise *per se* verifitseerimise vahenditeks, siis nüüd tuli hakata omakorda verifitseerima *fotosid*. Ent see kõik on muidugi vaid “pisihuligaansus” võrreldes nende paljukihiliste ja kõikjaleulatavate *skoopiliste režiimidega*, mille totalitaarsed ühiskonnad kehtestasid omaenese elanikkonnale riigipiiride sees. Ja üheks kõige drastilisemaks näiteks selle kohta oleme paraku *meie ise*.

### **Eesti on meid selliseks teinud \*\***

Ainuüksi fakt, et eestlased elavad maailmavaate muuviisilise killustumise või sageli isegi *poolitatuse* kõrval siiani ka eriliselt *kahepalgelises* pildimaailmas, on sotsioloogiliselt pikantne seik. Olen korduvalt imestanud selle üle, millisel *määral* on visuaalsusest, eriti visuaalsest *faktiivsusest* võõrandunud Eesti ühiskond. Ükskõik, mida me endale ka ette ei *kujutaks*: *meie* territoorium, *meie* kodu — töö või minevik, eriti aga *meie* ajalugu — kõikjal on see häiritud mingite “aseaine” taoliste visuaalsete moodustistega, mis ei võimalda vähimatki sissevaadet. See mäletav “aseaine” on alati pärit mingist *riiklikult* loiust pildimenüüst, mida me nii kriitikavabalt ja orjameelselt “omaks võtame”, justkui leppides *paratamatusega*, ja samas olemata sellega kunagi päriselt *rahul*. Tundub, et säärane *visuaalne mürgitus* on nii tugev, nõnda kõikehaarav, et siiani laiemalt *häbenetakse* neid, identiteediga seotud teemasid. Tunduvalt hullem on aga see, et meil ei *osata* isegi mitte *retrospektiivselt* enam reageerida (ajalooliselt) *pöördeliste* pildileidude ilmsikstulekule. Kuidas muidu seletada seda loidu apaatsust, mis saatis näiteks Eric Soovere 1940. aastate eestlaste

---

\* See pealkiri on inspireeritud esseest: Desnoes, Eduardo. “Cuba made me so”. In: “The Photography Reader”. Ed By Liz Wells. Routledge, London and New York, 2003, pp. 309–323.



põgenemispiltide, Donald Koppel'i sõjafotode, Siberisse deporteeritud asumispiltide jpm. jahmatavate pildikollektsioonide ilmsiktulekut? Kas seni kollektiivsesse “alateadvusse” surutud aspektid meie identiteeti oluliselt kujundanud minevikust on sedavõrd traumaatilised, et meil puudub tahtmine/ julgus nendega tegeleda ka nüüd? Või on meie “pimeduse” põhjuseks hoopis oma-aegne KGB ja “Glavlit’i” ajastu oma totaalsete *pildikeeldudega*? Nõukogudeaegne spetsiifiline ja lakkamatu *hirm* fotode ja pildistamistevõime





eesmärkidega kõneleb juba üldisemast paranoias — läbivast ja mitte-ratsionaalsest hirmust igasuguse “liigse” skoopilise aktiivsuse ees. See klappib hästi siinkehtinud “totaalse skoopilise kontrolli” ideoloogia muude aspektidega.

suhtes ongi ilmselgelt kujundanud Eesti elanikkonnas märgatava *harjumusliku* “skopofobia”, mis endiselt defineerib pildistamist kui poolenisti kahtlast või “keelatud” tegevust. Või miks muidu on meil kalduvus *a priori* kahtlustada fotode “halva” kasutamise võimalusi igasuguse fotografeerimisega seoses, miks isegi oma huumoris nimetame me sellist toimingut “*fotosüüdistuste*” tegemiseks? Põhjused viivad meid niisiis taaskord *skoopilise* režiimi<sup>72</sup> sõltuvuse juurde *poliitilisest* režiimist (Linnap 2002a: 6–13). Just viimane sätestab avaliku ja isikliku sfääri piirid, kehtestab visuaalsed “lubatavused” ja sanktsioneerib *keelulad*: territooriumid, objektid, olukorrad jmt., mille visualiseerimist tarifitseeritakse *juriiidilises* diskursuses illegaalseks või käsitletakse väär- ja kuriteona. Kui militaarsfääri kuuluvate või kõrgtehnoloogiliste objektide suhtes on visualiseerimise “keelutsoonid” sarnased — režiimist sõltumata, siis muu *heterotoopse* osa keelatud menüü erineb poliitilisest süsteemist sõltuvalt üsna oluliselt. N.Liidu eripära seisnes just selles paranoilises *ebakonkreetsuses*, millega “lubatud-keelatud” osi reaalsusest pildistamise jaoks markeeriti. Kui maanteede- ja raudteeristmike fotografeerimise kuulutamine “strateegiliseks keelutsooniks” on ehk suure pingutusega veel kuidagi mõistetav, siis prügikonteinerite, toidukaupluste, turgude jmt. süsteempäratu valvamine selliste

<sup>72</sup> Seda terminit on kasutanud nii Christian Metz kui ka eriti aktiivselt Martin Jay — P.L.

Meenutagem, et kogu ENSV uudistööstus oli tsentraliseeritud ja spetsiaalsete infoliikluse *tsensorite* permanentse kontrolli all, toimetuste fotograafid ilma koolituseta, rääkimata siis veel akadeemilisest erialasest kõrgharidusest, mida sõna otseses mõttes *kardeti* ja mille tekkimist lausa aktiivselt *ära hoiti*.



# MINA EI OLE VERE LIBLE

Olen Kaljo Kiisk. Ja asi on naljast kaugel.

Hea inimene! Verekeskus vajab vereliblesid. Tule doonoriks ja ära oota, et teised Sinu eest verd loovutavad, sest kõik mõtlevad nii.

Ma ei palu Sul päästa kogu inimkonda, tule verekeskusesse ja aita neid, kes seda tõeliselt vajavad.

Lisainfot saad aadressilt:  
[www.verekeskus.ee](http://www.verekeskus.ee)

Samal ajal kui Läänes taastootis “Kodak” intensiivselt “*unistust Läänest*”, pakkudes selleks “elust-enesest” värvidega filme ja oskusi mITTenõudvaid kaameraid *igaihe* tasandil — oli Nõukogude amatöörfotograafia turg hoopis teistsugune. Ühelt poolt allusid siin nii kaamerad kui fotomaterjalid *mürafaktorile* — need lihtsalt kas *ei töötanud* korralikult või siis andsid tulemuseks *halva kvaliteediga* (vähese informatiivsusega) visuaale. Sellele lisandus ka naeruväärne trükikvaliteet, mis tihti ei võimaldunud nähtavaks saada isegi sellel *vähesel* informatsioonil, mis pidevate (sisseprogrammeeritud) tehniliste viperuste ja tsensuuri kiuste laiema vaataja ette jõudis! Nõnda ongi meil ajaloolisi soodumusi karta nii *poliitikat* kui *fotograafiat* rääkimata siis veel poliitilisest fotograafiast. Või peaks hoopis väitma, et meie “optiline alateadvus” — teadvuse hämaratesse soppidesse surutud objektide/ olukordade/ teemade hulk — on sedavõrd suur, et määrab meie identiteedi *eituslikku* poolt veel praegugi?

## 8.7 Fotograafia ja esteetika

Mitte juhuslikult ei jätnud ma *esteetilis*t dimensiooni fotograafia analüüsi-meetodite hulgas viimaseks. Nagu *fotokunsti* mõiste ja tegevusvaldkond on fotograafia kasutamises kõige minoriteetsem, märkamatum ja vähetahtsam — nõnda on sama saatus tabanud ka fotograafia esteetilise valdkonna *akadeemilist uurimist*. Kui enamik fotokäsitlustest keskendus 19. sajandi keskpaigast kuni 20. sajandi kuuekümnendate aastateni just fotole/fotograafiale kui *kunstile*, olles seetõttu olemuslikult *esteetika* taustaga, siis praeguseks on säärane vaatenurk taandunud niivõrd tagaplaanile, et see on peaaegu märkamatu. Võib öelda, et eraldi *fotoesteetika* rõhutamine akadeemilises diskursuses orbiteeris seda olukorda, kus *foto* ja *kunst* teineteisest veel lahus seisid ja vastupidi — koos fotograafia esteetikat esmatahtsaks pidava osa sulandumisega üldisesse kunstipilti (arenenud maailmas umbkaudu 1980. aastad) kadus ka rõhuasetus *meediumispetsiifilisele* esteetikale. Just neil põhjustel näemegi viimaseid suuremaid “tihendusi” niisugustes uurimustes sünkroniseeruvat *modernse* fotograafia problemaatikaga, st. ajastul, mil oluliseks sai fotograafia kui kunsti *esteetilise spetsiifika* väljatöötamine, sõnastamine ja propageerimine.

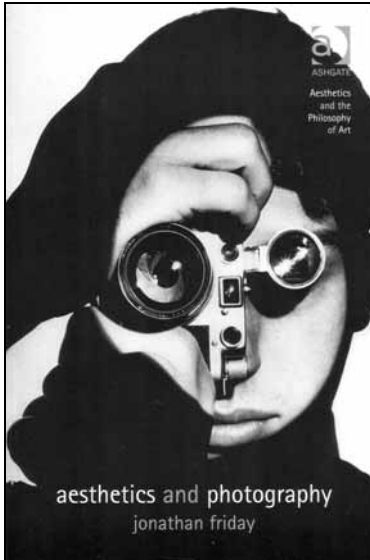
Olulistest tõlgendustest meenutagem siinkohal kas või Aaron Scharfi “Art and Photography”<sup>73</sup>, Andy Grundbergi ja Kathleen McCarthy “Photography and Art — Interactions since 1945”, Floris M. Neusüssi kogumikku “Fotografie als Kunst — Kunst als Fotografie” (1979), Alan Trachtenbergi “The Classic Essays on Photography”<sup>74</sup>, Christopher Phillipsi retrospektiivset fotoesteetiliste manifestide krestomaatiat “Photography in the Modern Era” jpm.<sup>73</sup> Seda üllatavam on niisuguse valdkonna katseline comeback Jonathan Friday hiljutise monograafia “Aesthetics and Photography” (Friday 2002) näol, kus küllalt komplekselt püütakse *tänapäevaste* teadmiste valguses taas analüüsida nii foto vahendit ennast, visuaalse taju ning esteetilise tähenduse seoseid fotograafilise representatsiooniga, väljenduslikkuse mõistet antud meediumi piires jpm. Nagu on oma suurepärasel essee “*Fotograafia ja esteetika*” (1982) kirjutanud Peter Wollen, on fotograafia seotud informatsiooni-, teadmise- ja kunstiga (Wollen 1982). Siit kerkib loomuldasa küsimus nende kolme suhetest, mis on küllaltki problemaatiline — kui me midagi väita söendaksime, siis seda, et kunst on *spetsiifiline* teadmiste vorm. Milline täpsemalt, muutub nähtavaks kui me lühidalt resümeerime väga üldiselt fotograafia esteetilise staatuse ja pürgimused *ajalooliselt*.

---

<sup>73</sup> Vt. Scharf, Aaron. “*Art and Photography*”. Penguin Books, New York, 1974; Grundberg, Andy and McCarthy Gauss, Kathleen. “*Photography and Art — Interactions since 1945*”. Abeville, New York, 1988; Neusüss, Floris M. “*Fotografie als Kunst — Kunst als Fotografie*”. 1979; “*The Classic Essays on Photography*”. Leete Island Books, 1980; Ed By Alan Trachtenberg. Phillips, Christopher. “*Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940.*” Aperture, 1989 jpt.

## Esteetilise matkimise periood

Üldlevinud seisukohtade järgi <sup>74</sup> valitses fotograafias kui eneseväljenduse uues vahendis 19.sajandil *esteetilise matkimise* periood. Sisuliselt tähendab see seda, et fotograafia vahenditega tehtav *kunst* pidi olema võimalikult *sarnane* olulistes



kunstiliikides, eriti maalikunstis tehtavaga. 19. sajandi lõpus jagunes pildiline kujutamine selgelt “kunstiliseks” ja “fotograafiliseks” — täpsemalt “pildiliseks” ja “salvestavaks” fotograafiaks, mille vahel oli ületamatu lõhe. Pildiline fotograafia tähtsustas fotot kui (omaette) füüsilist objekti, mis väljendus ennekõike *kompositsiooni* tähtsustamises (fotograafilise) detailirohkuse *vähendamise* läbi. Salvestav fotograafia seevastu fokuseerus kujutatud detailide rohkele ja kujutamise *täpsusele*. Sellise binaarse olukorra on resümeerinud Benedetto Croce: “Kui fotos peitub midagi kunstilist, siis ainult tänu sellele, et ta annab vähemalt osaliselt edasi fotograafi intuitsiooni, tema vaatepunkti, suhtumist ja olukorda, mille tabamisele ta oli keskendunud. Ja kui

*fotograafia ei ole puhas kunst, siis küllap just seetõttu, et selles on võimatu looduslikku osist lõpuni elimineerida või millelegi muule allutada. Tõepoolest, kas leidub fotot — kui tahes õnnestunut —, mida vaadeldes tunneksime täit rahuldust? Või mida kunstnik ei muudaks ega retušeeriks, ei täiendaks või parandaks?”* (Croce (1902) 1998: 47–48). See oli selgelt Kantiaanlike arusaamade periood, mis jagas inimtunnetuse muuhulgas *intuiitivseks* vs. *loogiliseks*.

## Modernism: fotograafia esteetiline iseseivumine

Alles *modernistliku* fotograafia raames (P. Strand jt.) ühendati omavahel *teadus-masin* ja *vaim-kunst*: Strandi sõnastuses hakkas tekkima *vaimne kontroll* masina üle (Wollen, *ibid.*181). Nõnda osutus võimalikuks *teaduse* ja *kunsti*; ning *intuitsiooni* ja *kontseptsiooni* ühendamise, mida Edward Weston manifesteeris Platonistlikus-naturalistlikus võtmes: “Looduses olevat olemas ka kõige abstraktsemad vormid, mida targalt kontrollitud kaamera on võimeline *käsitleva*, on võimeline ületama pelgalt “statistilise” salvestuse piirid (Weston (1964) vt. Wells 2003: 104–108). Samasugustes ideelistes jõujoontes evolutsioneerus fotograafia läbi Walker Evans’i ja Henri Cartier-Bressoni tegevuse, kes lisasid nimetatud printsiipidele *inimliku mõõtme*. Modernistliku fotograafia keskse arenguteljeks võiks pidada tähelepanu keskme nihkumist *nähtumuselt* —

<sup>74</sup> Vt. klassikalise *fotograafia ajaloo* käsitlusi nagu Beaumont Newhall, Ian Jeffrey jt.

*olemusele*. Bressoni sõnutsi tähendas see “olemuse destilleerimist faktidest” ja nt. sakslase Albert Renger-Patzsch’i sõnastuses võiks olla tegemist “objektide objektilisuse” uurimisega. Selline *stiil* — “*uusasjalikkus*” (Saksamaal) ja “*uus objektiivsus*” (USA-s) oli oma aluspõhimõtelt seotud esteetilise *võõrandamisega*. (V.Šklovski termin — P.L.). Sellised tööd näitasid selgesti et “kunstilisuse”, esteetilise küsimus fotograafias *ei ole* seotud mitte eksplitsiitse sarnasusega teiste *kunstiliikide* suhtes (nagu arvati 19.sajandil). Nagu olen varemgi väitnud sisaldab “fotograafilisus” selle mõiste tavapärase sisu (kujutamise protokollilik täpsus jmt.) kõrval ka potentsiaali “nullkujutamisest” erineva ja seda õige mitmel moel. Kui me vaatame põgusaltki modernistlike kunstnike manifeste, siis näeme, et siin tähtsustatakse fotograafilise pildi juures üksikuid erinevaid komponente. Kui Man Ray’le oli fotograafia *valguse* ajastu, siis Henri Cartier-Bresson’ile oli tähtis *otsustava hetke* esteetika jne. Siit võib järeldada, et fotograafia — nagu hiljem, 1930.aastatel resümeeris Walter Benjamin — mitte ainult et ei “mahtunud” olemasolevatesse arusaamadesse kunstist — vaid *muutis* kogu senist kunsti. See, mis *moodustas* modernistliku fotograafia esteetika, koosnes suures osas *tehnilisteste* eripärade ratsionaalsetest aspektidest — aga ka *juhuslikest* hälvetest, mis indikeerisid puudulikkude kontrolli tehnoloogia üle. Olen selles uurimuses tehniliste “vigade”, vaatamisviiside *ortoskoopia* ja esteetika seoseid põgusalt käsitlenud (Linnap 2006b: 28–35), kuid viimastel aastatel on *vigade* ja *esteetika* suhteid vaadeldud põhjalikumalt mitmeski monograafias (Cheroux 2003; Lelu 2002). Mis puutub kunstnike manifestidesse sel perioodil (Phillips 1989), siis on siingi selgesti näha, kuidas *fotograafiline väljendus* demonteeriti *üksikuteks komponentideks* — millest igaühel manifesteeriti olevat esmane tähtsus. Nii fokusseeriti *valguse* käitumine fotograafias (Man Ray), *aja* segmenteerimine ja jaotumine “otsustavateks” (ja mitteotsustavateks) hetkedeks (Henri Cartier-Bresson), fotode *kronotoobi* abstraherimine kollaažide abil (Dadaistid ja polügraafilised montaažid pildiajakirjade perioodil) jpm.

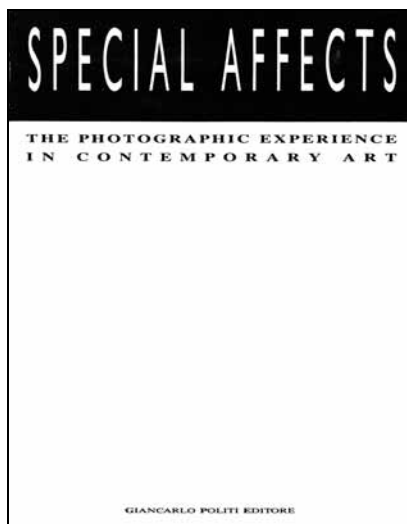
### **“Banaalsest” fotograafiast**

Selline kunstiline “evolutsioon” on fotograafias siiski kogu tema eksistentsi vältel olnud hädas oma *trivia*’ga: kurtmine fotode stilistilise *banaalsuse* üle on meediumist üsna lahutamatu. Labane muude kunstiteoste matkimine või fotode massiline vohamine *snapshot*- formaadis on järelejätmalt nivelleerinud püüdlusi selles valdkonnas midagi peenekoelist korda saata ja meediumit sellisena kultuuriteadvuses sellisena kinnistada. Või vastupidi: *klõpspiltide* paljusus ja domineerimine on fotograafiast teinud *banaalse* meediumi. Viimane on pigem kooskõlas nende püüdlustega, mida on genereerinud fototööstus ja sellega seonduv visuaalse kommunikatsiooni *demokratiseerumine*. Ent omajagu osakaalu on siin ka *kultuuritööstusel*, mis ei mõjuta turuseotuse kaudu mitte ainult muusikat, kino jmt. vaid ka *fotograafilist representatsiooni*. “Editorial style” jmt. nähtused indikeerivad seejuures selgesti “stiili” fenomeni lahutust *auteur*’ist ja uitamist mööda *institutsionaalseid* jõujooni. Ent fenomen, mis on

fotograafia n.ö. “*kaubamärgiks*”, on suurima tõenäosusega pärit tema massilisest kasutusest ja seetõttu üsna *defineeriva* toimega. Sellele viitas juba varakult Barthes (Barthes 2004 122), kuid ka hilisemastes kirjutistes (Malcolm 1980)<sup>75</sup> on sedastatud nn. “*klõpspildi-esteetika*” defineerivat toimet fotograafia kui meediumile *tervikuna*. Otsides sellele seletust, peaksime fotograafia arengu — kaameraga produtseeritud pilditüüpide, fotograafia liikide jmt. kujunemise — vähemalt punktiirselt taustama asjakohase *sotsiokultuurilise* maatriksiga. Kui Barthes oma “*Camera Lucida’s*” 1980.aastal sedastas *bananaalsena* fotokasutuse *pressis, reklaamis ja fotokunstis*, siis viitas ta üsna selgesti fotode seotusele *institutsionaalse* ruumiga — selle ruumi eluliste vajadustele produtseerida *klišeesid*. Barbara Rosenblum on sääraseks analoogseks näiteks toonud popmuusika stilistilise homogeensuse, mis tuleneb *туру kontsentreerumisest* (Rosenblum 1978: 422–438). Sarnaselt on *туру* meelevaldsel ka ajakirjandus- ja reklaamifoto, kus on välja kujunenud omad klišeed. Ent fotograafias esineb ka teistlaadi banaalsust — seda, mis seondub nn. “*koduse modaalsusega*”. Motiivid, keskkond ja poosid personaalsetes fotoalbumides on äärmuseni standardsed, sest nad alluvad unifikseeritud rituaalidele, mille välised ilmed on standardiseeritud ja just seeläbi kõigile “*tuttavad*” ja üheselt, “*õigesti*” mõistetavad.

### Mis on “esteetilised” probleemid fotograafias?

Pildilise kujutamise ajaloo käigus on fotograafia mitte ainult põhjustanud segadusi kanoonilistes ja traditsioonilistes esteetelistes arusaamades vaid võtnud



ka ise ridamisi *erinevaid* esteetilisi positsioone. Kõige varem püstitatud küsimuseks oli muidugi äärmiselt mustvalge probleem — kas fotograafia *on* või *ei ole* kunst? (Baudelaire (1859) 1986 19–21). Pisut hiljem kui fotograafia oli juba rohkem liigendunud, sai seda algset põhiküsimust ka nüansseerida — *millal* on kunst? (Robinson vt. Trachtenberg 1980: 91–97). *Milline* osa fotograafiast seda on? (Emerson vt. Trachtenberg 1980: 99–105). Jne. Esteetikaga seonduvate probleemiarengute jälgimiseks peame siinkohal põgusaltki markeerima need ajaloolised tihendused/pöördepunktid, mil fotograafia oli *kunstis* oluline ja millal ta kõige enam mõjutas

<sup>75</sup> Malcolm, Janet. “*Diana & Nikon: Essays on the Aesthetic of Photography*”. David R Godine Publishing, 1980. Kriitikat vt. Jussim, Estelle. “*Aesthetics and Photography*”. In: Estelle Jussim. “The Eternal Moment”. Aperture, New York, 1989, pp. 61–64.

kunsti suunavõtte<sup>76</sup>. Kui esimene säärane moment oli fotograafia leiutamine ise — siis sellega seondus laialt tunnustatud *moodsa kunsti* teke. Kui fotograafia tugevaks küljeks peeti kujutamise *täpsust*, siis sai muu (manugraafiline) kunst graduaalselt kujutamisest nn. “eneseväljenduse” kasuks loobuda. Fotograafiat 19./20. Sajandivahetusel peetakse osaliseks *uute vaatamisviiside* võimaldajana (kronofotograafia, mikro- tele- jm. *skoopriad* jmt.). Nõnda oli fotograafia sellel perioodil vahendiks, mis struktureeris ümber visuaalsust ja iseäranis pildilist kujutamist (Andrew 1997). Murrangulisteks muutusteks tuleks pidada (rohkem küll kinematograafiast tulenevalt) vaatamist *liikumise* pealt, *polüskoopiat* e. simultaanset vaatamist mitmest punktist korraga — samuti objektide visualiseerimist mitmesuguse (mittenähtava) sagedusega kiirtes. Pisut hiljem mõisteti, et maailm, mida oldi *uudsel* kujul tundma õpitud, polnud enam *korraga* ülevaadatav<sup>77</sup>. Vaatamine fragmenteerus nii piltidel kui teadvuses ja keskseks vahendiks niisuguse “küllustunud” terviku kujutamisel sai kaamera. Fotograafia oli poplaarseks, isegi keskseks kunstimeediumiks praktiliselt kuni 1930. aastateni. Sürrrealistid armastasid seda *täpsust*, millega fotod kujutasid nende kultustatud unenäomaailma; dadaistidele sobis fotograafia teatav *fragmentaarsus*, konstruktivistidele N.Liidus omakorda vahendi *uudsus* ja see, et *fotograafiat* (kui “uut”) sai vastandada *maalile* (kui “vanale”, kaudselt ka “koodanlikule” meediumile) jne. Pärast teist maailmasõda fookuserus fotograafia kunstimeediumina teatavasti taas täiesti uutel põhimõtetel esmalt *popkunstis* — odava ja seeriaviisiliselt toodetava meediumina, et rõhutada ikoonilise maailma standardiseerumist; *kontseptualismi* fotokasutuses rõhuti aga sellele, et kunstiteos kui *objekt* pole mitte ainult materiaalne vaid ka mentaalne ja kontseptuaalseid struktuure sisaldav (Burgin vt. Harrison & Wood 1992: 883–885). Ja lõpuks postmodernses kunstis lakkas fotograafia olemast senises mõttes “fotograafia” ning muutus... “järjekordseks nupuks suuremas mängus — kunstiks, mis kasutab fotograafiat kui *juhtlauset*. Kunstiks, mis koosneb pastišist ja kollaažist sai fotograafia üheks osaks hübriidist, kuhu kuulus tihti ka keel. Selle kõrval mõjub maalitud pilt, nagu ütles Leon Golub, vaid mingi

<sup>76</sup> Fotograafia ja teiste kunsti liikide vahekordi on põhjalikumalt käsitletud järgmistes allikates: Gonzales-Flores, Laura. “*Fotografía y Pintura: ¿Dos medios diferentes?*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.; Ledo Andion, Margarita. “*Cine de Fotografos*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.; Johnson, Geraldine A. “*Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*”. Cambridge University Press, 1999.; Howe, Kathleen Stewart. *Intersections: Lithography, Photography, and the Traditions of Printmaking*. University of New Mexico Press, 1998.; “*The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*”. Ed. By Dudley Andrew. University of Texas, Austin, 1997.

<sup>77</sup> Sekula, Allan. “*From Panorama to Detail*”. In: Sekula, Allan. “*Fish Story*”. Richter Verlag, 1995, pp. 106–112. Vt. ka Kwinter Sanford. “*Architectures of Time*”, ibidem., chapter 2: “*Modernist Space and Fragment*”, pp. 33–50. Samuti: Lastra, James. “*From the Captured Moment to the Cinematic Image: A Transformation of Pictorial Order*”. In: “*The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*”, pp. 263–291.

lihtsakoelise väljamõeldisena.” (McEvelley 1995) Nõnda siis peaks fotograafia esteetika, mis pretendeerib vähegi adekvaatsusele, olema suuteline haarama ja üldistama vähemalt niisugust lihtsustatud ajaloolist skeemi.

Enamasti see siiski nii ei ole. *Esteetikateadlasteks* peetavad autorid ei vaevu sageli oma üldistuste tegemisel kunstiajaloo detailidesse süvenemagi — asjaolu, mis on äravahetamiseni sarnane olukorrale *kunstikriitikas* (Elkins 2003). Nõnda on üsna raske mõista tuntud Briti esteetikateoreetiku Jonathan Friday hiljuti fotograafiale eraldi pühendatud raamatut “*Aesthetics and Photography*” (Friday 2002) — mitte niivõrd selle üldise *ahistoorilisuse* pärast vaid uurimisobjekti oluliste detailide suhtes ilmutatava ignorantsuse tõttu. Küsimused on kohati samad, mis Peter Wollen’il 20 aastat tagasi: kui siis oli oluline vahet teha informatsioonil/teadmisel/väljendusel, siis uuemas sõnastuses on tähtis eristada *representatsioonilist* tähendust *ekspressiivsest*. Tunduvalt varem käsitles seda teemat Ernst Gombrich (Gombrich vt. Franciscana & Harrison 1986: 178–189), kes *heuristiliselt* eristab neid järgmiselt:

<i>Väljendus</i>	<i>Kommunikatsioon</i>
<i>Emotsioon</i>	<i>Informatsioon</i>
<i>Sümptom</i>	<i>Kood</i>
<i>Loomulik</i>	<i>Konventsionaalne</i>

Gombrich kirjutab: “Emotsioonide väljendus avaldub sümptomitena (näit. naermine), mis on loomulikud, mitte õpitud, informatsiooni kommunikeerimine aga läbi märkide ja koodide (nagu keel või kirjutus), mis põhinevad konventsioonidel” (Gombrich, *ibid.* 179). Tõsi, Gombrich mõnab, et enamus *reaalsest* praktikast toimub nende kahega *piiritletud* alal ning niisugune jäik eritlus on vaid töökonstruktsioon. Teiselt poolt on siin peidus pisut teistsugune probleem — väljenduse ja informatsiooni küllalt resolootne eristamine põhineb Gombrichi eeldusel kunsti *ilmselgest* autonoomsusest. Kuidas me aga paigutaksime sellesse skeemi *reaalsed* tunnustatud uuema kunsti teosed, kasvõi näiteks Hans Haacke “Schapolsky kinnisarvatehingud”, John Baldessari “Pure Beauty” vmt.? Paratamatult püstitab Gombrich oma teesidega küsimuse oma ajaloolisest positsioneerumisest. Me võiksime küsida näiteks *kombeka* naermise jmt. emotsioonide või sümptomide kohta, kus need on selgesti kokkuleppelised; sest pole ju paraku mingit usldusväärset meetodit, kuidas teha selget vahet n.ö. *siira/ spontaanse* ja justnimelt kodeeritud emotsioonide näitlemise vahel. Kas me ikka saame fotode puhul kõnelda nendest, mis kõigest *informeerivad* ja sellistest piltidest, mis kutsuvad esile *vaid* emotsioone?

Kõigele ülaltoodule vaatamata alustab Friday niisiis “otsast peale”. Kas fotograafia on *omaette* kunst, millel on oma väljaselgitamist ja formuleerimist vajav *meediumispetsiifiline* esteetika — või on tegemist *tavalise*, muude kunstide suhtes *kontinuaalse* valdkonnaga, mille eritlemine sel maastikul pole kuigi mõttekas? (Friday, *ibid.* 2–3) Me võime nõustuda pigem ehk sellega, et fotograafia in *nii* üks paljudest kunstidest ja *kontinuaalne* teiste kunstiliikide suhtes — ent vajab ka *eraldi* spetsiifilisemat määratlemist. Hoopis raskem on



mõista katseid määratleda fotograafiat *juhusliku* kujutamisenä manugraafiliste kujutamiskiiside taustal (Friday, *ibid.* 39–41).

Kui silmas peetakse kaamera/materjalide kohatist *allumatust* fotograafi tahtele, ja sellest tulenevaid n.ö. “mitteintentsionaalseid” väljendusi — siis samamoodi saab siinkirjutaja arvates väita enamiku nn. kunstiliikide kohta. Kunstiajalooost võib leida küllaldaselt näiteid *juhusliku* elemendi kohta ka manugraafilistes kujutamistehnikates alates lõuendile kogemata ümberkallatud värvist kuni tilgatrüki jmt. tehnikateni, mille tulemused ongi mõeldud olema *ettearvamatud*. Pigem võiks väita, et koos fotograafia tulekuga ja kujutamise automatiseerimisega pigem muutus juhuslikkuse *iseloom*. Kui tehnilises diskursuses võiks pidada üle- ja alasäritust, objektiivsi sisepeegeldusi, fotomaterjali füüsilisi kahjustusi jmt. lihtsalt *praagiks*, *ebaõnnestumiseks* vmt., siis *esteetilises* diskursuses omandavad need tihti justnimelt *väljenduse* tunnusjooni. *Eksimus* tehnilises — ja *juhuslikkuse* element väljenduses on sageli *kattuvad* mõisted.

Teine probleem, mida seesama käsitlus (*ibid.* 68–69) tõstatab (nimetades seda skeptikute arusaamaks), on see, et *foto*de esteetilise väärtuse hindamiseks tuleks hinnata *fotosid endeid*, mitte aga *kujutatut*, mida fotograafilisele materjalile omane “läbipaistvus” kindlasti soodustab. Ent Friday argumendid sellise fotomeediumi trivialiseerimise *vastu* on omakorda parasjagu tautoloogilised. Ta loetleb elemente, mille abil fotograaf natuuri üle *kontrolli* saavutab: erinevad optikad, filtrid, särikestuse ja diafragma väärtused ja jõuab lõpuks *retušši-* ja *foto*de *digitaliseerimiseni* kui kõige veenvamate argumentideni (*ibid.* 73). Edasi võitleb Friday oma “kujuteldava vaenlasega” kadreerimise, selektiivse fokusseerimise jmt. üle — nimetades skeptikuna selliseid võtteid pelkadeks *pertseptuaalseteks* aktideks, teisalt aga tunnistades, et fenomenoloogiliselt sisaldub tõlgendus juba *vaatamise aktis* eneses. Oletades, et fotograafia on siiski esmalt vaid *representatsiooniline* meedium — võib arutleda nõnda, et ka selles peituv *väljendus* avaldub mingil kombel just representatsioonilisuse *kaudu*. Et öeldut mõista, peaks heitma põgus pilgu *väljenduse* mõistele. Viimane pole aga lihtsate killast. Tüüpilised seletused on: 1) Et teos on *kunstniku tunnete manifestatsioon* ja 2) Et emotsioonid tulenevad *vaatajast*. Ometi ei seleta kumbki neist väljenduslikkus: e, täpsemini *väljendustähenduse* olemust. Nii ühel kui teisel juhul võib rääkida *affektuaalsest* ja *kommunikatiivsest* esteetilisest elamusest. Ent on veel kolmaski, mida võib nimetada *esitluslikuks* esteetilisest elamuseks. (näoilmete tegemine jmt.).

Põhiline, millele aga Friday oma fotograafia esteetilise spetsiifika aluskonstruktsioonina rõhub, on fotograafilisest materjalist tulenev *läbipaistvuse* fenomen (*ibid.* 101). Paraku on seda raske õnnestunuks pidada ja õige mitmel põhjusel. Esiteks on muidugi “läbipaistva” materjali põhiseid kunstiliike peale fotograafia veel teisigi (klaasikunst, jääskulptuur jmt.). Kuid see pole peamine. Friday arutluskäikudest jääb vägisi mulje nagu need pärineksid väga arhailisest *foto-kui-akna* kontseptsioonist, mis oli käibiv ka maalikunsti ajaloo, ja mille suhtes võib murranguliseks pidada juba New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi

näitust “*Peeglid ja Aknad*” (“*Mirrors and Windows*”, 1967), mille koostas legendaarne John Szarkowski (Szarkowski 1978: 11–25). Kolmandaks, ja taas Friday tähelepanust millegipärast kõrvale jäävaks asjaoluks on Victor Burgini oluline essee “*The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernisms*” 1984.aastast, kus Burgin — võrreldes omavahel *maali* ja *foto*t jõudis järeldusele maali “füüsilisusest” (n.ö. meediumi kohalolust) läbi seda markeerivate tunnusjoonte; ja samaaegselt konstateeris foto kui *omaette objekti* “puudumist”, sest see mõjub meile *lābipaistvana* (Burgin 1986b: 44–45). Nōnda pole fotode nāilise *lābipaistvuse* pidamine fotograafilise pildi *ontiliseks* omaduseks 2002. aastal, mil Friday kāsitus ilmus enam pāriselt kompetentne seisukoht, seda enam — et fotograafilise representatsiooni sāarast (petlikku) omadust kritiseerisid *teose* tasemel oma tōodes isegi *kontseptualismi* valdkonda arvatavad kunstnikud William Anastasi, John Hilliard jpt.



Joan Fontcuberta

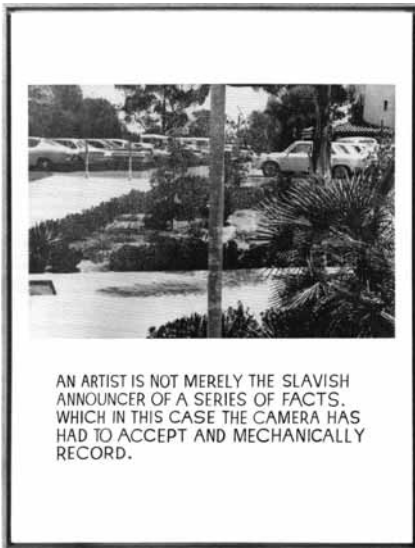
arvukus (Linnap 2005a 44–49) kinnitab viimatiōeldut ilmekalt; kui sellele lisada veel *kaamerakāitumisest* tulenevad, pildi valmimisprotsessist, fotode *morfoloogiaga* seotud, fotode vaatamistingimustest ja -viisidest lāhtuvad koodid, siis peaks olema selge, et fotograafia ontoloogia defineerimine praeguste teadmiste valguses on kullaltki keeruline ettevōtmine. Ūhelt poolt on seni suhteliselt puudulikult kokku vōetud isegi *modernistliku* fotograafia spetsiifika<sup>78</sup>, rāākimata siis veel kaasaegsest olukorrast, kus fotomeedium osaleb lisaks sellele ka arvukates meediumide-vahelistes hūbriidsetes moodustistes.

<sup>78</sup> Phillips, Christopher. “*Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940.*” Aperture, 1989 jmt. on siiski meeldivateks krestomaatiliseks erandiks.

## Postmodernism: stiilidest metastiilini

Stiili mõistet on kunstiajaloo valdavalt defineeritud kui teose/teoste omaduste kogumit, mis avaldub ennekõike silmnähtaval tasandil — peamiselt *vormi* kujul. Stiili mõiste on minevikus enamasti olnud seotud ideega *autorist*: stiilid erinesid *autoriti*, nad “kuulusid” autoritele, nad võimaldasid teoseid ja nende grupe identifitseerida jne. Susan Sontag’il oli õigus kui ta juba 1965.a. väitis, et: “*stiili* mõiste tänapäevases rakenduses viirastub alatasa *vormi* eeldatav vastandamine *sisule*.” (Sontag 2002: 53). Mõneti pöördelisteks neis arusaamades on Ameerika kunstifilosoofi Nelson Goodman’i raamat “*The Ways of Worldmaking*” — mis käsitleb stiili “eluliselt olulise” kategooriana. Stiil on seotud *tunnetega* ja stiilil on *struktuur*. (Goodman 1978: 23–40) See, et Goodman oskas juba 1978.aastal attributeerida stiili *teoste* — mitte aga *autori* intentsioonide juurde kuuluvaks (Goodman, *ibid.* 36), oli siinkirjutaja arvates oluline samm *postmodernistlike* arusaamade suunas stiilist. Stiil, nagu Goodman õigustatult märgib, on tõepoolest vaid *väike* osa teosest — see ei pea olema kergesti tabatav; või kui ta seda juba on, siis on tõenäoliselt tegemist *manerismiga*.

Ent vähemalt sama oluline kui stiili *uudne*, postmodernses ühiskonnas käibele läinud mõtestamine, on Goodmani idee sellest, et mitte ainult sõnade vaid



John Baldessari “*Artist is not*”

ka piltide vahel toimub ka *viitamine* — otsene ja kaudne. Viitamine on mitmekesine, enamasti mitte seotud ühe teosega; tihti koreferentsiaalne jne. (*ibid.* 47–50) Siit jääb vaid sammuke selleni, et jõuda üsna lähedale praegusaegse märgilooma “lõputu (edasi)viitamise” kontsepti juurde. Goodmani väide, et stiilid “käivad mööda pilte”, mitte aga mööda nende tegijaid — sobib hästi ka nende moodustiste iseloomustamiseks *fotograafias*. Küsimus pole mitte selles, et fotograafias oleks stiile tingimata *vähem* kui manugraafilistes kunstides (kuigi ülimalt standardiseeritud vahendite tõttu võib eeldada sedagi) — vaid pigem *institutsionaalsetes* parameetrites. Et fotograafiline pildiproduktioon on allutatud *massilise kasutamise* seadustele märksa enam kui manugraafiline, siis on just säärased instutsioonid nagu *uudistööstus*, *reklaam* ja *fotokunst* säärasteks, mis defineerivad lõviosa *stiilidest* fotograafias. “*Editorial-style*” pressis, *glamuur* reklaaminduses või *tundeline pilk* fotograafilises salongikunstis oleksid vaid mõned näited *mitte-autori-stiilidest* selles valdkonnas (Rosenblum *ibid.* 423–424). Mitte ainult *klišeedes* pole probleem vaid

ka asjaolus, et nendes (eriti kahes esimeses) institutsionaalsetes parameetrites toimub enamik pildigeneetilisi protseduure (temaatiline ja motiiviline valik; pilditoimetamine jne.) mitte *auteuri* individuaalses võtmes vaid sisuldasa *kollektiivse* tegevusena, kus individuaalne dimensioon on taandunud pea olematuks.

Oleks ebaadekvaatne mitte märgata, et *postmodernistlikus* ühiskonna arengufaasis on muutunud nii *esteetika* mõiste kui selle *sisu*. Ühelt võis kogeda, *antiesteetiliste* hoiakute tekkimist kunstis (McEvelley 2005; Foster 1983), fotograafias (Petrovskaja 2003) jm. Teisalt kaasnesid niisuguse protsessiga katsed esteetikat terviklikult *ümber defineerida* või siis mitmetel viisidel *kontekstualiseerida* ja pragmatiseerida. Ennekõike väärib siin märkimist *sotsioloogiline* esteetika, mille alustaladeks võib pidada muidugi Arnold Hauser'i kunsti *sotsiaalajaloo* käsitlusi ja Pierre Bourdieu kriitilist sotsioloogiat (Bourdieu 1993), kuid mis on ajalooliselt seotud ka paljude marksistlike autoritega, sh. mõjuvõimsa "Frankfurti Koolkonnaga" (Adorno 1991) Keskse tähendusega olid katsed ümber defineerida *autorit* kui kesket tihendust kunstiprotsessis: "*Meie ajal on Roland Barthes iseloomustanud semiootilise suhtluse impersonaalsust kui "autori surma": ta väidab, et mitte üksikindiviid ei räägi, vaid keel räägib üksikindiviidi kaudu. Analoogiliselt, mitte üksikindiviid ei loo pilte, vaid maailmakultuuri võimas pildipank loob pilte üksikindiviidi kaudu. Pildipank (nagu keelgi) on vaadeldav isikuid siduva võimsa intellektina, mis sihitult ja järeleandmatult töötleb meid*" (McEvelley 1991).

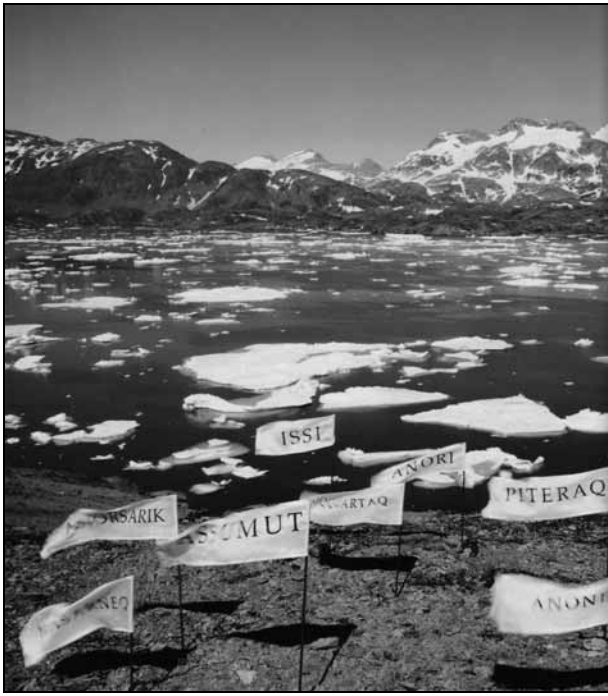
Esteetika põhikategoriatest peetakse *stiile* ja *ilu* kaasaegses kunstiteadvuses kas *marginaalseks* võteteks või siis defineeritakse esteetikat ennast *stiilide poliitika*. Thomas Mcevilley: "Postmodernistlik kunstnik on otsustanud ülemineku momendil pöörata tähelepanu märkidele, et ilu on jäänud minevikku... postmodernistlik kunst kaldub olema ilu vastu. Modernistlikul ajalooajaloo perioodil seostus ilu stiiliga. Mondrianil oli stiil, Pollockil oli stiil — need olid ilusad. Postmodernistlikul perioodil tähendab ilu idee seevastu metastiili. Stiile, mille nimel modernistlikud kunstnikud oleksid oma elu andnud, kasutavad postmodernistid lihtsate nuppudena malelaual, ilma mingi pühendumiseta. Stillid osutuvad kõigest pintsliöökideks uues metastiilis. Meil on vaja avardada oma vaimu, avada silmad ja näha fakti, et ka see mida minevikus peeti iluks, on nüüd lihtsalt stilistiline võte, nupp malelaual." Postmodernistlikud kunstnikud töötavad teatud metailu nimel, mis on loodud "puhta ilu" stiilidest, millele modernism oli spetsialiseerunud (McEvelley 1995).

Gunther Kress: "Olen enda jaoks äsja sõnastanud nii, et "esteetika" on *stiili poliitika*. Ja stiil ning turg on tagajärjeks suurematele valikutele kindlates valdkondades. Tundub, et *turg* ütleb "vali", "tee oma valikud" jne. Turg kutsub mind uute stiilide juurde. Aga ta mitte otseselt ei dikteeri stiile vaid pigem "annab meile ressursid" valikute tegemiseks. Jääb mulje nagu öeldaks, et "Sina valid!" Ma tean muidugi, et see "mina" on kujundatud reklaami jmt. poolt aga turu *üliküllus* loob mulje, et saadaval on *kõike* ja Sina oled see, kes valikud teeb! Ja selles olukorras on *valik* ja *stiil* palju olulisemad kategooriad kui nad varem

olid. Ja kui *esteetika* on juba kord “stiilide poliitika”, siis on ka *valikute tegemisel* oluline tähtsus. Ostes paari ketse, tahad Sa välja näha *nagu* keegi, *parem* kui keegi või lihtsalt *erinev*. Esteetika ei ole enam teadus neist semiootilistest objektidest, mis kuuluvad *eliidi* valdkonda, vaid sellelt oodatakse käsitlusi objektide kohta, mis on *kas* eliitsed või siis hoopis *banaalsed*. Mina tahan näha esteetikateooriat, mis lähtuks *igapäevasest maailmast* meie ümber, nii et saaks mõista, mis toimub n.ö. *pidevana*. Nii saan ma mõista, mis praegu ja siin sünnib — ning see ongi stiilide poliitika. Esteetika on siiani “kinni jäänud” nn. *eliitstasjadega* tegelemisse? Olen praegu Inglise keele professor ja sellealased jutuajamised on “kooli teema”: seal räägitakse domineerivalt *kirjanduse objektide* esteetikast. Mina aga tahan öelda, et esteetikast peaks saama *kasulik* vahend igapäevale (Kress 2006).

\* \* \*

Mis on aga juhtunud enamikuga *esteetilisest* kategooriatest? Miks kogu sinne arutlus tundub fotograafia muude analüüsimeetodite mõnevõrra anakronistlikuna? Üheks põhjuseks võib pidada *esteetiliste* kategooriate aktiivset *aproprierimist* majanduse, poliitika jpm. sfääri institutsioonide poolt. Juba Pierre Bourdieu täheldas, et kaasaegse ühiskonna “moodulelementideks” on nn. *väljad*: — sotsiolingvistilised üksused, millel opereerivad sarnase sotsiaalse staatuse ja keelepruugiga sotsiaalsed agendid. Iga ühiskond on Bourdieu’l pidevalt kõikuvate hierarhiate alusel struktureeritud spetsiaalseteks väljadeks: majandus, poliitika, kultuur, kunst, haridus, filosoofia, ajakirjandus, meditsiin, maalikunst, kriminalistika, kujutav kunst, mood, kirjandus jne. Igal väljal on oma *sotsiaalne ulatuvus*, toimimise seaduspärad, sisemised jõuvahekorrad, struktuur jne. Väljade arv pole lõplik, ka nende suurus muutub pidevalt ning ning nende omavaheline suhtlus pole sugugi leplik. Peamiseks trofeeks selles sõjas on kehtestada autoriteetselt oma monopol “reaaluse avalikuks tõlgendamiseks”. Iga väli surub peale oma arusaama maailmast, üritab seda teha *universaalseks* teiste, konkureerivate väljade arvel. Nõnda võibki enamikku seniseid esteetika põhimõistetest: “ilus”, “ülev”, “esteetiline elamus” jmt. leida aktiivselt/igapäevaselt kasutatuna *turismiagentuuride, pankade, kindlustus- ja turvafirmade* kõnepruugis. Selles, juba mõnd aega teisenenud olukorras on tõepoolest raske — kui mitte võimatu suhtuda esteetikasse sellise “sini-silmsusega” nagu neil aegadel kui see distsipliin ja metoodika veel esmajärguliselt olulised olid.



Jorma Puranen. “*Language is a Foreign Country*”, 1999.

Teiseks — paljud, seni “hermeetilist” laadi esteetika-alased dispuudid kunsti ja fotograafia ümber inkorporeeriti lähiajaloo mõjuvõimsalt sotsioloogilist laadi käsitlustesse, tulemuseks *sotsioloogiline esteetika*. Sellistes käsitlustes keskenduti ennekõike *esteetiliste kategooriate sotsiaalsele ja ideoloogilisele motiveeritusele*, mistõttu ka rõhuasetused kujunesid esteetika kui omaette *distsipliini/metoodika* suhtes degradeerivateks. (Bourdieu *ibid.*, Wolff *ibid.*, Eagleton 2000). Nii näiteks kaevab Bourdieu lahti nn. “puhta esteetika” *sotsiaal-ajaloolise* tekkeloo, näidates, et hermetiseerunud kunstitegevuse tekke selgitamiseks on vajalik uurida, *kuidas* kujunes see “väli”: kuidas kehtestusid ühiskonnas nn. “loova töö tegijad”, kuidas *fetišeerus* kunstiteos ja kuidas kujunes välja kunstivälja infrastruktuur: galeriid, diilerid, muuseumid, kriitikud jne. (Bourdieu 1993: 260–266) Seejuures oli keskseks väide, et kunstiteose väärtust ei loo mitte enam teose otsene tegija, kunstnik vaid terve ülaltoodud *võrgustik* spetsiaalseid agente. Ja niisugune tõdemus teeb enam kui raskeks läheneda kunstiteose aksioloogilistele parameetritele *essentsialistlikult*. Kunst asub niisiis vaieldamatult *majanduse väljades* ja — esteetika jaoks ei tähenda see midagi muud kui muutumist valdkonnaks, mis tegeleb *sümboolse kapitaliga*. Oma teises käsitluses, mis on ilmunud ka eesti keeles, näitab Bourdieu veel ühte huvitavat muutust (Bourdieu (1994) 2003: 60–66). Kuigi *osa*

kaasaegsest kunstist apelleerib lausa nimme näiteks *mittemüüdavusele* ja kommertsiaalsele “ebaedule”, siis ei tähenda see enam kaugeltki, et eksisteeriks mõni “puhta kunsti saareke” vaid — niisugune, uhkusega “sõltumatuse” nimel manifesteeritud ebaedu võib muutuda, ja tihti just muutubki *majanduslikuks eduks* (Bourdieu *ibid.*).

Oma esteetika ja sotsioloogia vahekordi käsitlevates uurimustes paigutab Janet Wolff nõndapiiritletud suhted esteetika ja sotsioloogia vahel *sotsioloogiliseks reduktivismiks* ühelt — ja *esteetiliseks hermeetikaks* teiselt poolt. Esimese suhtumise esindajad (Georg Lukas jt.) tunnistavad esteetika valdkonna sisuliselt üldse *olematuks*, sest nii distsipliini tekkepõhjused, eesmärgid ja motiveeritus olevat piisaval määral ka *sotsioloogiliselt* määratletavad. “Esteetilise hermeetika” pooldajad omakorda ei märka, õigemini ei taha märgata seoseid esteetika ja muude distsipliinide vahel — kuigi nagu Wolff õigusega märgib, on esteetika enese põhimõistetel oma *ajalugu* (muutuste lugu), mille käigus need olemuslikult on teisenenud. Seda, mille poole Janet Wolff ise püüdleb, nimetab ta *sotsioloogiliseks esteetikaks*: ühelt poolt on vaja arvestada küll distsipliini teatavat *autonoomsust*, teisalt aga ka tema ilmselget *sõltuvust* ühiskondliku olemise muudest vormidest, ennekõike sotsiaalajaloost (Wolff 1993: 105).



Maria Miesenberger. *From “Sverige-Schweden”, 1993.*

Esteetika selliseid sõltuvusi pikemalt põhjendada oleks ilmselt tautoloogiline. Kui me põgusaltki mõtleme esteetiliste kategooriate devalveerumise/ muutumise/transformeerumise üle kasvõi praeguses maailmas, meie oma silmade all, siis näeme selgesti kui *ebapüsivad* need on. Mida tähendaksid näiteks “vanad head” žanrid praeguses kunstis/fotograafias? Kus mujal kui *tootefotos* kasutatakse praegu veel *natüürmorte*? Või mida oleks kunstnikul praegu peale hakata looduse vaatamängudel põhinevate “ilusate” *maastikega*, teades, et selliseid kasutatakse fototapeetidel, postkaartidel, kodulehekülgedel jne.? Samamoodi tuleks ümber hinnata *kunstiliigid*, mis tänaseni toetuvad *materjali- ja tehnoloogiapõhisele* anakronistlikule liigitusele. Või peaksime pigem küsima — miks seda ei tehta? Vastuses sellele küsimusele tulevadki nähtavale need asjaolud, mis indikeerivad esteetiliste tõdede sattumist sõltuvustesse muudest diskursiivsetest jõududest. Nimelt ei formeerita muuseumeid, kunsti õppeasutuste osakondi, väljaandeid jmt. *valutul* ümber peamiselt seetõttu, et neis, paljudes ajast-ja-arust valdkondades on formeerunud kaader, rahastamise skeemid ning palju muidki moodustisi. Need pole aga mitte enam kaugeltki mitte “esteetilised” vaid sotsiaalsed ja majanduslikud põhjused. Eeltoodud vaatlusi silmas pidades võib muidugi küsimuse alla seada *kogu* “esteetika” kui distsipliini ja valdkonna praeguse eksistentsi võimalikkuse.<sup>79</sup> Seni pole see kuigipalju andnud ka olemuslikele küsimustele fotograafia *esteetilise* spetsiifika osas. Kui ma öeldus oma kategoorilisusega ka eksin, siis sellest vabanemiseks pean ma olema veendunud hoopis teistsuguste käsitluste olemasolus (Osborne 2000b)<sup>80</sup>. Selleks peaksid olema kirjutatud uurimused, mis mitte *ei ignoreeri* praegukehtivat olukorda — ega püüa seda kohtlaselt arhailiste põhimõtete juurde tagasi tõmmata. Uurimused, mis annavad praeguse kohta *veenvaid* seletusi. Praegu ei tea me esteetikateaduse kaudu küll mitte kõigevähematki nende kesksete *raamide* kehtetuks muutumisest (Pacteau 1994), mille abil esteetika ise on fotograafiat siiani uurinud; kuid mille alla seda *mahutada* pole enam võimalik. Kui “vanad” mõisted nagu fotode autor, -stiilid, -žanrid, või -liigid (Mihalkovitš ja Stignejev 1989)<sup>81</sup> ei toimi ega tööta, siis

<sup>79</sup> Mõned praegused uurimused inkorporeerivad erinevaid esteetilisi vaatenurki pigem inter- ja polüdistsiplinaarsesse käsitlusse. Näit: Theories of Art Today. Ed Noël Carroll. University of Wisconsin Press, 2000 jt. Silma torkab ka rohkete heteroloogiliste krestomaatiade väljaandmine — näit: Art and its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory. Ed. Stephen D. Ross. State University of New York Press, 1994 jt.

<sup>80</sup> “Esteetikat” on muidugi püüdnud uuesti/ tänapäevaselt defineerida päris mitmed uurijad. Loomulikult tuleb selle väli uuesti määratlada, arvestades nii esteetilise sotsiaalset informeeritust, uute kunstiliikide teket jpm. Vt näit: “From an Aesthetic Point of View: Philosophy, Art and the Senses”. Ed. By Peter Osborne. Serpents Tail, London, 2000.

<sup>81</sup> Siinses kontekstis oli viimaseks selliseks sümptomaatilisel anakronistlike vaadetege allikaks N.Liidu lõpuaastatel ilmunud raamat: Mihalkovitš, V.I. Stignejev, V.T. “Poetika Fotografii”. Moskva, Iskusstvo, 1989.



kuidas modelleerida praegutoimuvat justnimelt *esteetika* abil — mitte aga olles sunnitud sellest pidevalt väljuma, et mitte öelda esteetikat üldse maha jätma?

## Kokkuvõte

Selles uurimuses vaadeldakse ja analüüsitakse fotograafiat tervikvaldkonnana. Uurimisobjekti liigendamisel lähtutakse fenomenoloogilisest ideest, mille kohasel fotograafia väljal eristuvad tahe fotografeerida, fotograaf, tema suhted kaamera kui aparatuuriga, samuti pildistatavaga; pildistamise protsess (nähtuna nii fotograafi kui pildistatava seisukohast), fotograafilise kujutise genees, fotograafiline pilt ja selle tõlgendamise kõige üldisemad alused. Et selline liigendus on domineerivalt diskursuseülene, võetakse siin aluseks ennekõike Vilèm Flusseri, Henri Vanlieri jt. fotograafiakäsitlused, kaudsemalt ka Juri Lotmani kontseptsioon semiosfäärist. Nii osutub võimalikuks fotograafia diskursiivsete arusaamade omavaheline sidumine suurema üldistusastmega tõlgendusse nii nende ühisosade leidmise kaudu ühelt- ja krossdiskursiivsete invariantuste tuvastamise kaudu teiselt poolt. Seda võimaldab fotograafia tegelikult loomumane polüseemilisus; samuti paljude koodide ja koodirühmade suhteline nõrkus, mis ongi paratamatult kaasa toonud fotode sagedase rekonstruktiivseerimise. Teatud mõttes on käesolev uurimus ka tagasivaade minevikku — me piiritleme oma uurimisobjekti analoogfotograafiaga, mille defineeriva tehnoloogia staatus on praeguseks kadumas ja asendumas digitaalsete pildilise kujutamise vahendite omaga. Viimane asjaolu lubab uurimisobjektist (vähemalt reservatsioonidega) kõnelda kui “lõpetatust”; kuid teisalt nähtavale tuua need kohatised sotsiaalsed harjumused, mis pole kadunud ega allu kuigivõrd kiirete tehnoloogiliste muutuste tempole.

Seni domineerinud diskursusekesksete fotokäsitluste piiratuseks võib pidada uurimisobjekti (ülaltoodud) liigendusüksuste suhteliselt “kitsendatud” defineerimist ja samas selliste definitsioonide suhteliselt mõtlematut laiendamist fotograafia tervikuna. Valdavalt erialavälise intellektuaalide aeg-ajalised katsed määratleda näiteks *fotograafi* kas distantseeritud salvestajana (Proust ja Kracauer), agressori- (Jay) või mälu agendina jmt. on näideteks sellest, et üldistuse aluseks olev kogemus on kas väga kitsas või siis affektuaalne. See on selgesti tingitud asjaolust, et fotograafia teoreetilisele mõtestamisele ei ole pööratud samasugust tähelepanu nagu näiteks kinematograafiat käsitlevale teoretiseerimisele. Samadel põhjustel on ka fotograafia üksikuid, n.ö. ontilisi omadusi püütud laiendada *kogu* fotograafia — tendents, mis sai alguse juba Andre Bazin’ist. Selles uurimuses näidatakse, et praktiliselt mitte ühtegi fotograafia kui objekti komponenti ei saa kuigi edukalt määratleda ühe- või isegi paari tunnuse kaudu. Selle mõistmiseks tuleb esmalt loobuda dihhotoomsest mõtlemisest, mis on fotograafia-alastele arutlustele kahjuks vägagi tüüpilised. Lotmani väga üldine tähendusloome *semiosfääri* kontseptsioon annab niisugus-

test binaarsetest arusaamadest ülesaamiseks rea võimalusi. Selles uurimuses vaatleme me fotograafiat nii *dia-* (ajaloolises) kui *sünkroonses* loogikas (paralleelsed tehnoloogilised valdkonnad, haakuvad kultuurilised praktikad jne.). Keskendume fotograafilise pildi *piirijuhtumitele* ja identiteediküsimusele ka *fotograafilisuse* kui omaduse kaudu, mis ühelt poolt laiendab fotograafiat kui tervikkontseptsiooni veelgi; teisalt aga näitab, et tegemist võib olla *osaga* tunduvalt laiemast kontseptist. Sellisteks arvamusteks annavad aluse võrdlused kasvõi meediumide vahel, samuti juhtumid, kus ühes meediumis loodu sisuks on mingis mõttes *teise* meediumi olemus või vähemalt mõned olemuslikud omadused. Uurimuses sedastatakse, et nii fotograafi, pildistamise protsessi, kaamerakäitumist, fotograafilist pilti (nii füüsi(ka)lises kui sümbolilises mõttes ei ole edukas fenomenoloogiliselt *taandada* mõneks teiseks üksikuks lihtsa(ma)ks ja “põlise(ma)ks” tegevuseks; vaid neid tuleb määratleda *paljudest* mõjuritest lähtudes. Nõnda peame selleks, et defineerida fotograafi, võtma simultaanselt arvesse tema suhet nii kaamerasse kui pildistatavasse. Analoogses loogikas ei saagi me päriselt rääkida fotograafia ontoloogiast kui lihtsalt *mõne* muu varasema tegevusega sarnanevast “olemusest”. Samasugune olukord on ka siis kui me püüame pildistamise rituaali kitsendada kas teatraalsele aktile, jahile, süüdistusaktile vmt. Lihtsustatult öeldes oleme me fotograafia tähendusväljade määratlemisel adekvaatsed vaid siis kui tunnistame nii samaaegseid sarnasusi kui erisusi. Nõnda on näiteks kaamerakäitumises tõepoolest kehakeelseid elemente, mis on täiesti spetsiifilised; kuid samas on ka neid, mis pärinevad teatri- ja moekunsti pooside hulgast. Ja sarnaselt võib fotograafilist pilti pidada üheks paljudest piltidest, kuid mitte jättes tähelepanuta, et samas on tegemist ka eriliste piltidega, mille *identiteet* on ühekorraga seotud nii kujutise *tekke* spetsiifika-, negatiivi olemasolu-, tonaalse sümmeetria- jmt.-ga.

Selles uurimuses käsitlesime ka erinevaid, suhteliselt (mono)distsiplinaarseid meetodeid fotograafia uurimisel. Muuhulgas püüdsime viidata asjaoludele, millistele siinses võtmes liigendatud uurimisobjekti komponentidele iga selline meetodika keskendunud on ja *kuidas* sellised meetodid erinevalt uurimisobjekti mõjutavad või isegi (ümber) defineerivad. Niisugune võte pole iseenesest kaugeltki uus, kuid on seni leidnud rakendust ennekõike visuaalkultuuri-uuringute laiemas valdkonnas, mille väljadele fotograafia küll kuulub, kuid siiski hoopis teistsuguses üldistusastmes. Niisuguse maastiku loomine aitab ühelt poolt mitmekülgsemalt ja loodetavasti ka adekvaatsemalt määratleda fotograafilist praktikat ennast. Teisalt ja mitte vähem olulisena saavad säärasel väljal paremini nähtavaks distsiplinaarsete teooriate poolt *kaetavad* (ja nende tähelepanust väljajäävad) uurimisobjekti alad. Kuigi *interdistsiplinaarsus* on teadusmaailmas populaarne meetodika, ei pretendeeri käesolev käsitlus siiski sellele. Pigem oleme fotograafia uurimisel alles *teel* selle suunas ja praegust uurimuse seisule tuleks nõnda nimetada pigem polüdistsiplinaarseks. Võib olla just liiga vähese distsipliinidevahelise infoliikluse tõttu on viimasel ajal ilmunud küll mitmeid originaalseid fotograafiakäsitlusi, mille heaks näiteks on eraldi tähelepanu pööramine näiteks tehnoloogilistele “vigadele”. Samas on sellised käsitlused

suhteliselt tehnoloogilist või parimalgi juhul vaid tehnikafilosoofilist laadi. Siinses käsitluses liitsime niisuguse ideestiku tihedamini fotograafilise fenomenoloogiaga. See peaks olema ka käesoleva uurimuse üheks konkreetsemaks innovaatiliseks panuseks fotograafia uurimisse. Teine säärane uuenduslik dimensioon praeguses uurimuses peaks olema seotud kompositsiooni-eelse ja vaatamise/ kujutamise ortoskoopia valdkonnaga. Selle uurimistöö aspekti juures püüdsime n.ö. “koolitamata” pildistamise abil nähtavale tuua need vaikumisi käibivad *reeglid*, mis fotograafilise kujutamise tuntud ja institutsionaliseeritud ettekirjutustele kindlasti eelnevad. Sellega seoses töötasime fotograafia fenomenoloogiale ja semiootikale pühendatud osades ka jõulisemat tähelepanu fotograafilisest tehnikast ja fotomaterjalide omadustest tulenevatele koodidele, millest seni on räägitud suhteliselt vähe ja mitte kuigi süstemaatiliselt. Seda teemavaldkonda edasi arendades on siinkirjutajal edaspidi plaanis sünteesida oma ortoskoopiliste hälvete uuringute tulemeid Gunther Kressi ja Theo Van Leeuweni tuntud visuaalgrammatika ideestikuga, mis praegusel kujul on küll lihtne kuid ilmselt mitte lõpuni adekvaatne. Edaspidi ootab detailsemat väljaarendamist ka fotode *sümbolilise* dimensiooniga seonduv — eriti aga kaas-aegseid kogemusi arvestav *poetika* valdkonna uus konstitueerimine.

Kuigi ka käesolev uurimus on stardiplatvormiks fotograafia edasiste uuringutele ja monograafiale, ei pretendeeri see üldistusele, mis tahaks olla ka endassesuletud või täiesti lõpetatud. Vastupidi — riskantse *horisontaalsuse* ja laia haardeulatusega, nagu me hetkel silmitsi seisame, püüame siinkohal luua senisest pisut teistsuguseid stardivõimalusi järgnevatele uurimustele, mis võiksid lausa alatagi vajadusest seda käsitlust kitsamates või konkreetsemates suundades edasi arendada. Uurimuse autor loodab, et see kirjutis võiks olla kasulik veel mitmeski mõttes. Usutavasti oleme selles kirjutises loonud vähemalt minimaalse baasi fotograafia kui terviku hoomamiseks ja et üksikuid diskursiivseid praktikaid on siinse tervikuga suhteliselt hõlbus nidestada.

Loodan, et kunstiajaloolased võiksid innustuda muude meediumide samasugusest mitmeaspektsest kaardistamisest ja visuaalkultuuri üldisemad vaatlejad võiksid siit leida, killukese veelgi suuremate üldistuste tarvis.

## BIBLIOGRAAFIA

- A Postcard History of Photography*. — CMP Bulletin, Vol. 8, nr. 4, 1989.
- Adams, Timothy Dow 2000. *Light writing and Life writing: Photography in Biography*. Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press.
- Adorno, Theodor 1991. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Routledge, London and New York.
- Aitken, Ian. 1998. The Documentary Film Movement: The Post Office touches all branches of Life. In: *Organization — Representation: Work and Organization in Popular Culture*. Ed by: John Hassard and Ruth Holliday. Sage Publications, London, 18 ff.
- Amelunxen, Hubertus Von; Iglhaut, Stefan and Rötzer, Florian (eds.) 1995. *Photography after Photography: Representation and Memory in the Digital Age*. Munich, G+B Arts.
- Anderson, Linda 2001. *Autobiography*. Routledge, London and New York (The New Critical Ideom series).
- Andreas W (2002). Fotomüüdid. — *Cheese*, nr.1: 46–48.
- Andrew, Dudley (ed.) 1997. *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin, University of Texas.
- Arnheim, Rudolf 1974. On the Nature of Photography. In: Petruck, Peninah R (ed.) 1979. *The Camera Viewed: Writings on Twentieth-Century Photography*. Vol. II Photography After World War II. New York, A Dutton Paperback, 147–160.
- Baer, Ulrich 2002. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge and London, MIT Press, cf. 14–24.
- Baetens, Jan. *Notes on Photo Analysis: How to read a photographic image*. — [www.photherel.net](http://www.photherel.net); 2006.
- Bal, Mieke and Bryson, Norman 1998. Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders. In: Preziosi, Donald (ed.) 1998. *The art of art history: A critical anthology*. (Oxford History of Art series). Oxford and New York, Oxford University press, 242–256.
- Banks, Marcus 2001. *Visual Methods in Social Research*. London, Sage.
- Banks, Marcus and Murphy, Howard (eds.) 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London, Yale University Press.
- Barrett, Terry 1996. *Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images*. Second Edition. London, New York and Mountain View, Mayfield Publishing Company, 20–36.
- Barthes, Roland 1977 (1961). The Photographic Message. In: Barthes, Roland. *Image. Music. Text*. London, Fontana Press, 17 ff.
- Barthes, Roland 1977. The Third Meaning. In: Barthes, Roland. *Image. Music. Text*. London, Fontana Press, 52–68.
- Barthes, Roland 1982. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Fontana, London, 117–119.
- Barthes, Roland 2004. Foto-šokid. Rmt: *Mütoloogiad*. Tallinn, Varrak, lk. 122.
- Baudry, Jean-Louis, Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Rosen, Philip (ed.) 1986. *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press, 295.

- Batchen, Geoffrey 1999. *Burning with desire: The Conception of Photography*. Cambridge and London, MIT Press.
- Batchen, Geoffrey 2004. *Forget me Not: Photography and Remembrance*. New York, Princeton Architectural Press.
- Bate, David. Est of Eden. — *Estonian Art*, 2002, nr.2: 1–2.
- Baudelaire, Charles 1986 (1860). The Salon of 1859: The Modern Public and Photography. In:
- Franciscana, Francis and Harrison, Charles (eds.). *Modern art and Modernism: A Critical Anthology*. London, Harper and Row and The Open University, 19–21.
- Bazin, Andre. Fotokujutise ontoloogia 1997 (1945). — *Teater. Muusika. Kino*, nr 4.
- Becker, Howard S. 1974. Photography and Sociology. — *Studies in the Anthropology of Visual Communication*: 3–26.
- Benjamin, Walter 1963. Kleine Geschichte der Fotografie. Im: Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 69.
- Benjamin, Walter 1963. *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 25.
- Berger, Peter L. and Luckmann, Thomas 1991. *The Social construction of Reality: A Treatise in the of Sociology of Knowledge*. London and New York, Penguin Books, 33–43.
- Bertelsen, Lars Kiel, Gade, Rune and Sandbye, Mette (eds.) 1999. *Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*. Aarhus, Aarhus University Press.
- Bolton, Richard (ed.) 1989. *The Contest of Meaning*. Cambridge and London, MIT Press.
- Bolton, Richard 1990. Advertising Democracy. — *Ten 8 magazine*, nr.35: 20–35.
- Bolton, Richard (ed.) 1992. *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts* New York, New Press.
- Bourbe, Tasso (ed.) *Semiotics Unfolding*. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies. Vienna, July, 1979. Vol III, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publishers, 1979, 1435–1442.
- Borev, Vladimir 1986. *Fotografija v strukture Massovoi Kommunikatsii*. Vilnius, Mintis.
- Bourdieu, Pierre 1990 (1965). *Photography: A Middle-Brow Art*. London, Polity Press.
- Bourdieu, Pierre 1993. *The Field of Cultural Production*. Oxford and Cambridge, Polity Press.
- Bourdieu, Pierre 2003 (1994). *Praktilised Põhjused: Teeteooriast*. Tallinn, Tänapäev, 229–232.
- Broeckmann, Andreas 1995. *A Visual Economy of Individuals: The Use of Portrait Photography in the Nineteenth-Century Human Sciences*. (PhD Thesis). University of East Anglia.
- Brugioni, Dino 1999. A. *Photo-Fakery: The History and Techniques of Photographic Deception and Manipulation*. Dulles, Virginia, Brassey's.
- Bryant, Marsha (ed.) 1996. *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*. Newark, University of Delaware Press.
- Burgin, Victor 1992 (1967). Situational Aesthetics. In: ). Harrison, Ch. & Wood, P. (eds.). *Art in Theory (1900–1990)* London, Blackwell, 883–885
- Burgin, Victor (ed.) 1982a. *Thinking Photography*. London, McMillan.

- 1982b “*Photography. Fantasy. Function.* — In: Burgin, Victor, Ed. *Thinking Photography*. London, MacMillan, 192.
  - 1982c. Looking at Photographs. In: Victor Burgin, ed. *Thinking Photography*. London, MacMillan. 1982, 142–153.
  - 1982d (1975). Photographic Practice and Art Theory. Victor Burgin, ed. *Thinking Photography*. London, MacMillan. 1982, 39–83.
  - 1986a. Something about Photography Theory. In: Rees, A. L. and Borzello, F. (eds.). *The New Art History*. London, Camden Press, 41–54.
  - 1986b. The Absence of Presence. In: Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. MacMillan, London, 44.
  - 1986c. Re-reading Camera Lucida. In: Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. MacMillan, London, 71–92.
  - 1986d. Diderot, Barthes, Vertigo. In: Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. MacMillan, London, 112–139.
  - 1986e. *Modernism in the work of Art.* — In: Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London, MacMillan.
- Burgin, Victor; Donald, James and Kaplan, Cora (eds.) 1986. *Formations of Fantasy*. London and New York, Methuen.
- Carroll, Noël (ed.) 2000. *Theories of Art Today*. University of Wisconsin Press.
- Cassirer, Ernst 1957. “*The Philosophy of Symbolic Forms*”. Vol.3. *The Phenomenology of Knowledge*. Yale University Press, New Haven and London, 315–327.
- Chalfen, Richard 2001. Interpreting Family Photography as Pictorial communication. In: Prosser, Jon (ed.). *Image-based research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Routledge Falmer, 214–234.
- Chatman, Seymour; Eco, Umberto and Klinkenberg, Jean-Marie (eds.) 1979. *A Semiotic Landscape/Panorama Semiotique*. New York and Berlin, Mouton De Gruyter; French Edition (June 1979).
- Cheroux, Clément 2003. *Fautographie: Petite histoire de l'erreur photographique*. Paris, Yellow Now.
- Chomsky, Noam 2006. *Meedia ja Võim*. Tallinn, O.Ü.Konn.
- Clarke, Graham 1997. *The Photograph*. Oxford and New York, Oxford University Press, 27–39.
- Collier, John Jr. and Collier, Malcolm 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Comolli, Jean-Louis 1980. Machines of the Visible. In Lauretis, Teresa de and Heath, Stephen (eds.). *Cinematic Apparatus, The 1960*. New York: St. Martin's Press, 122.
- Crary, Jonathan 1993. Subjective vision and the Separation of the Senses. In: Crary, Jonathan *Techniques of the Observer*. Cambridge and London, MIT Press, chapter 3, 67–97.
- 2002. Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century. — In: *Grey Room 09*, Massachusetts Institute of Technology, Fall: 5–25.
- Corner, John. 1996. *The Art of the Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press.
- Crawford, William 1979. *The Keepers of Light*. Morgan & Morgan, NYC.
- Crimp, Douglas 1995. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, Cambridge and London.
- Damisch, Hubert 2003 (1978). *Five notes for a phenomenology of the photographic image*. In: Wells, Liz (ed.). *The Photography Reader*. London and New York, Routledge, 2003, 87–89.

- Davis, Howard and Walton, Paul (eds.) 1983. *Language, image, media*. Oxford, Basil Blackwell Publisher LTD.
- De Saussure, Ferdinand 1972 (1915). *Cours de linguistique Generale*. Payot, Paris.
- Desnoes, Eduardo 2003. Cuba made me so. In: Wells, Liz (ed.). *The Photography Reader*. Routledge, London and New York, 309–323.
- Devereaux, Leslie and Hillman, Roger (eds.) 1995. *Fields of Vision: Essays in film Studies, Visual Anthropology and Photography*. L.A. and London, University of California Press, Berkeley.
- Diller & Scofidio (eds.) 1994. *Back to the Front: Tourisms of War*. Basse-Normandie, F.R.A.C.
- Dines, Gail, Jensen, Robert and Russo, Ann. *Pornography: The production and Consumption of Inequality*. London and New York, Routledge, 1998.
- Druckrey, Timothy (ed.) 1995. *Electronic Culture*. New York, Aperture.
- Dubois, Philippe 1983. *L'Acte Photographique*. Paris/ Bruxelles, Nathan/Labour.
- Eagleton, Terry 2000. *Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Malden, Melbourne and Berlin, Blackwell Publishing.
- Eco, Umberto 2000. *Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition*. London, Vintage. Cf. Chapter 6: Iconism and Hypoicon, 337–392.
- 1982. Critique of an Image. Rmt-s: Thinking Photography, Ed by Victor Burgin. MacMillan, London, 32–39.
- Earle, Edward 1989. *Halftone Effects: A Cultural Study in Reproduction, 1895–1905*. — CMP Bulletin, Vol.8, nr.1.
- Edwards, Elizabeth and Hart, Janice (eds.) 2004. *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*. London and New York, Routledge.
- Edwards, Elizabeth (ed.) (1992). *Photography and Anthropology 1860–1920*. New Haven and London, Royal Anthropological Institute, London and Yale University Press.
- Eisenstein, Sergei 1977. *Film Form: Essays in Film Theory*. A Harvest Book, San Diego, 40 ff.
- Elkins, James 2005a. *Camera Lucida vastu* (Loeng Tartu Kõrgemas Kunstikoolis 15.05.2005). Tlk Peeter Linnap. — Cheese, nr 12: 30–31.
- Elkins, James 2005b. *Kümme põhjust visuaalkultuuri uurimiseks*. (Intervjuu Peeter Linnapile, 16. 05). Trükis avaldamata.
- 2003a. *What happened to Art Criticism?* Prickly Paradigm Press, Chicago.
- 2003b. *Visual Culture: A Sceptical Introduction*. London and New York, Routledge, 5.
- Ellul, Jacques 2001. Remarks on Technology and Art. — *Bulletin of Science, Technology & Society*. Vol 21, No 1, February, 26–37.
- Emerson, Peter-Henry 1980 (1889). Hints on Art. In: Trachtenberg, Alan (ed.). *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books, New Haven, 99–105.
- Emme, Michael and Kirova, Anna. Photoshop Semiotics: Research in the Age of Digital Manipulation. *Visual Art Research*, 2005, nr.8, unpaginated.
- Emmison, Michael and Smith, Philip 2000. *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*. (Introducing Qualitative Methods series). London and New Delhi, SAGE Publications.
- Sebeok, Thomas A. 1994. *Encyclopedic dictionary of Semiotics*. Berlin and New York, Mouton de Gruyter. Tome 2, 721–724; 1022–1025.
- Evans, Jessica (ed.) 1997. *The Camerawork Essays: The Context and Meaning in Photography*. London, Rivers Oram Press.

- Finnegan, Cara A. 2003. *Picturing Poverty: Print Culture and FSA photographs*. Smithsonian Books, Washington and London.
- Flusser, Vilém 1984. *Towards a Philosophy of Photography*. European Photography Publishers, p.27.
- 1985. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen, European Photography publishers.
- 1992. Tsit. *European Photography Award 1992* (Catalogue), Göttingen, European Photography publishers, 1992
- Foster, Hal (ed.) 1983. *The Anti-Aesthetic Essays on Post Modern Culture*. Seattle, Bay Press.
- Foucault, Michael 1980. *Power and Knowledge*. New York, Pantheon Books, 109–134.
- Freud, Sigmund 2005. *The Interpretation of Dreams*. New York, Penguin Modern Classics, New York, Penguin.
- Friday, Jonathan. *Aesthetics and Photography*. Aberdeen, Ashgate Publishers, 2002.
- Fritzsche, Kurt 1966. *Das Große Fotofehlerbuch*. Leipzig, VEB Fotokinoverlag.
- Frosch, Paul 2003. *The Image Factory: Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*. Oxford and New York, Berg.
- Galassi, Peter 1981. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York, Museum of Modern Art.
- Gans, Herbert J 1979. *Deciding What's News*. Pantheon Books, New York.
- Garoutte, Claire 2000. *Matter of Trust: Photographs and Text*. Berlin, Konkursbuch.
- Goddard, Angela 1998. *The Language of Advertising: Written Texts*. London and New York, Routledge.
- Gonzales-Flores, Laura 2005. *Fotografia y Pintura: ¿Dos medios diferentes?*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Goodman, Nelson 1976 (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 15–16.
- 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Hackett Publishing Company, 23–40.
- Grierson, John 1932. The First Principles of Documentary. In: Hardy, Forsyth (ed.) 1979. *Grierson on Documentary*. London & Boston, Faber & Faber, 35–47.
- Groce, Benedetto 1998 (1902). *Esteetika kui väljendusteadus ja üldlingvistika*. Tallinn, Ilmamaa, 47–48.
- Gross, Larry, Katz, John Stuart and Ruby, Jay (eds.) 1988. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and television*. Oxford and New York, Oxford University Press.
- Grundberg, Andy, 1990. *Crisis of the Real: Writings on Photography, 1974 — 1989*. New York, Aperture (Writers and Artists on Photography).
- Grundberg, Andy and McCarthy Gauss, Kathleen 1988. *Photography and Art — Interactions since 1945*. New York, Abeville.
- Gombrich, Ernst 1986 (1961). Expression and Communication. In: Franciscana, Francis and Harrison, Charles (eds.) 1991. *Modern art and Modernism: A Critical Anthology*. London, Harper and Row/ The Open University, 178–189.
- Grigorjeva, Jelena 2000. *Emblematika: Struktura i Pragmatika*. — Dissertationes Semioticae Universitatis Tartuensis 2, Tartu Ülikooli kirjastus.
- Gubern, Roman 2005 (1989). *La Imagen Pornografica y otras Perversiones Opticas*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Hall, Stuart (ed.) 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage.



- Hauser, Arnold 1999. *Social History of Art*. I–IV. London and New York, Routledge.
- 1999. “*The Social History of Art*”. Vol.4: *Naturalism, Impressionism, The Film Age*. London and New York, Routledge, 3-rd Edition.
- Hendricks, Ton 1985. The Eidos of Photography. — *Perspektief*, nr 21: 32–34.
- Hess, Beth B., Markson, Elizabeth W. ja Stein, Peter J. 2000. *Sotsioloogia*. Tallinn, Kõlüm.
- Higonnet, Anne 1998. *Pictures of Innocence: The history and crisis of Ideal Childhood*. London/ New York, Thames and Hudson.
- Hirsch, Marianne (1997) 2002. *Family Frames: Photography, Narrative and Post-memory*. Cambridge and London, Harvard University Press.
- Hockings, Paul (ed.) 1995. *Principles of Visual Anthropology*. 2-nd issue, Berlin and New York, Mouton de Gruyter.
- Hodge, Robert and Kress, Gunther 1988. *Social Semiotics*. New York, Cornell University Press.
- Howe, Kathleen Stewart 1998. *Intersections: Lithography, Photography, and the Traditions of Printmaking*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Hudson, Richard Anthony. 1978. *Sociolinguistics*. Cambridge, London, New York, Cambridge University Press.
- Hughes, Alex and Noble, Andrea (eds.) 2003. *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Husserl, Edmund. Noesis and Noema. In: Moran, Dermot and Mooney, Timothy (eds.). 2002 *The Phenomenology Reader*. London and New York, Routledge, 134–151.
- Intelligence Photography*”: [http://www.cia.gov/csi/kent\\_csi/docs/v05i2a02p\\_0001.htm](http://www.cia.gov/csi/kent_csi/docs/v05i2a02p_0001.htm)
- Ivins, William M. Jr. 1976 (1938). *On the Rationalization of Sight*. New York, Da Capo Press, 12.
- 1980 (1953) *Prints and Visual Communication*. MIT Press.
- Jaubert, Alain 1989. *Making People Disappear: An Amazing Chronicle of Photographic Deception*. Washington, New York, London and Oxford, Bergamon-Brassey’s Internation Defence Publishers Inc.
- Jay, Bill 1984. Photographer as aggressor. In: Featherstone, David (ed.). *Observations*. The Friends of Photography, Carmel, California. (Untitled series no. 35), 7–25.
- Jay, Martin. *Scopic Regimes of Modernity*. In: Foster, Hal (ed.). *Vision and Visuality*. New York, New Press, 1988 (Dia Art Foundation’s Discussions on Contemporary Culture series nr.2).
- Jewitt, Carey and Oyama, Rumiko 2001. Visual Meaning: A Social Semiotic Approach. In: Van Leeuwen and Carey Jewitt, Carey (eds.). *Handbook of Visual Analysis*. London, Sage, 134–157.
- Johnson, Geraldine A. 1999. *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*. Cambridge University Press.
- Jussim, Estelle 1989a. The Syntax of Reality: Photography’s transformation of Nineteenth-Century Wood Engraving into an Art of Illusionism. In: Jussim, Estelle. *The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image*. New York, Aperture, cf. 35–36.
- 1989b. “*Propaganda and Persuasion*”. In: Jussim, Estelle. “The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image”. Aperture, New York, pp.153 ff.
- 1984. “*Propaganda and Persuasion*”. — “Observations”, The Friends of Photography, Carmel, California.

- John Hilliard. 1984 (Catalogue). Köln, Kölnischer Kunstverein. Texts by Jean Fischer. Unpaginated.
- Jäger, Gottfried 1988. *Bildgebende Fotografie*. Köln, Du Mont Buchverlag.
- Kagan, Moissei 1981. *Kunsti sotsiaalseid funktsioone*. Tallinn, Kunst.
- Kaila, Jan 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa*. (Ph.D Dissertation, Helsinki, UIAH). Helsinki, Suomen valokuvataiteen museon julkaisu 17 (Kuvista Sanoin 6).
- Kelly, Angela 2003. Self Image: Personal is Political. In: Wells, Liz (ed.). *The Photography Reader*. London, Routledge, Chapter 38, 410–416.
- Kember, Sarah 1998. *Virtual Anxiety: Photography, new technology and Subjectivity*. New York and London, Routledge.
- Kozloff, Max 1987. The amused consciousness of Roland Barthes. In: Kozloff, Max. *The Privileged Eye*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Kracauer, Sigfried 1960. *Theory of Film: The redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, New York.
- Krauss, Rosalind 1994. *The Optical Unconscious*. MIT Press (October Books).
- Kress, Gunther and van Leeuwen, Theo 1996. *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. Routledge, London and New York.
- 2006. *Intervjuu Peeter Linnapile*. Tartu Ülikoolis 21.oktoobril, Tartu.
- Kristeva, Julia 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, New York.
- 2006. *Jälestuse jõud: essee abjektsioonist*. Tallinn, Tänapäev.
- Kuhn, Annette 1985. Lawless Seeing. In: *Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. Routledge & Kegan Paul, London.
- 1995/ 2002. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Verso, London.
- Kull, Kalevi 2005. *Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication*. — Sign System Studies, 33. 1: 185–199.
- Kull, Kalevi; Möls Tõnu ja Trapido, Toomas (toim.) 1995. *Äratundmise teooria*. (Schola Biotheoretica XXI) Teaduste Akadeemia Kirjastus, Tartu-Tallinn: 5.
- Kwinter Sanford 2002. *Architectures of Time: Towards a Theory of the Event in Modernist Culture*. Cambridge and London, MIT Press. Chapter 2: Modernist Space and Fragment, 33–50.
- Laclau, Ernesto and Zac, Lilian 1994. Minding the Gap: The Subject of Politics. In: Laclau, Ernesto (ed.) 1994. *The Making of Political Identities*. London: Verso, 37.
- Laclau, Ernesto and Mouffe, Chantal 1985. *Hegemony and Socialist Strategy*. Verso, London, p.153. (Tsit. allikast: Ventsel, Andreas. ““Meie konstrueerimine Eesti poliitilises retoorikas 1940–1953””. Magistritöö. TÜ Semiootika ja Kulturoloogia osakond, Tartu, 2005: 9.)
- Lash, Christopher 1991 (1978). *The Culture of Narcicism*. New York and London, W.W. Norton and Company.
- Lastra, James 1997. From the Captured Moment to the Cinematic Image: A Transformation of Pictorial Order. In: *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, 263–291.
- Lauretis, Teresa de and Heath, Stephen (eds.). *Cinematic Apparatus, The 1960*. New York, St. Martin's Press, 123.
- Le Corbusier 1965 (1927). *Towards a New Architecture*. London, The Architectural Press.
- Ledo Andion, Margarita 2005. *Cine de Fotografos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

- Lelu, Thomas 2002. *Le manuel de la photo ratée*. Paris, Al Dante Editions Leo Scheer.
- Lévi-Strauss, David 2003. *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. New York, Aperture.
- 2003b. Photography and Belief. In: Levi-Strauss, David. *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. Aperture, New York, 2003, 71.
  - 1999. *Between Dog and Wolf: Essays on Art and Politics*. Autonomedia, New York.
- Lindekens, Rene 1971. *Elements pour une Semiotique de la Photographie*. Bruxelles, Aimav et Paris, Didier.
- 1976. *Essai de Semiotique Visuelle: le photographique, le filmique, le graphique*. Paris, Editions Klincksieck, 15–16.
- Linnap, Peeter 1992. Klubilisest Fotograafiast. — *TMK*, nr.8: 31–40
- 1994. Jüri Liimi lõpukaadrid Impeeriumist. — *TMK*, nr.11: 12–15
  - 1997. Invasioon. Rmt: *Invasioon*. II Saaremaa Biennaali kataloog. Tallinn, Kaasaegse Foto Keskus, Tallinn, 4–12.
  - 2000a. Kadreeritud Tõde: Fotograafia Stalinistlikus Eestis. *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 10, 219–252.
  - 2000b. Eurohüpe Kiviaega. *Eesti Ekspress*, 15. juuni.
  - 2000c. Alma Mater — korporatiivne identiteet pildis. — *Eesti Ekspress*, 9.märts.
  - 2002a. “Estonian Society and Political Pictures: 6 case studies”. — “Mare Articum”, nr.6: 6–13.
  - 2002b. Heteroloogiline “fotoversum” ja institutsionaalne ruum. (Noorest fotopõlvkonnast IV). — *Sirp*, 11.10.
  - 2002c. Pilt ja Tõde. — Raadio Ööülikooli loeng, 57min, ERAudio. (Kokkuvõte: *Eesti Ekspress*, 12.12).
  - 2003a. Distiplinaarne fotograafia ja interdistsiplinaarne kunstiparadiis. — *Sirp*, 01.08.
  - 2003b. Pildiline Eesti. — *Vikerkaar*, nr.6: 80–90. Inglisekeelsena ilmunud ka kui: Pictorial Estonia. *Place and Location III*, Proceedings of the Estonian Academy of Arts, 2003, nr.14: 433–444.
  - 2003c. Elurežissöör Pääsuke ja positivistlik etnograafia. Rmt-s: *Johannes Pääsuke — Mees kahe kaameraga*. ERM, 94–105 (näituse kataloog).
  - 2003d. Narratiivist Eesti Fotograafias I–II. — *Cheese*, nr.5: 60–70 ja nr.6: 38–46.
  - 2003e. Eesti fotolavastus ja teatrisemiootika. — *Kunst.ee*, nr.3.
  - 2003f. “Valimistriennaali” ikoonilisest keskkonnast. — *Sirp*, 7.märts.
  - 2004. Pildid, mida polnud. — *Cheese*, nr. 9: 28–33.
  - 2005a. Fotoloogia: Techne-tehnika-tehnoloogia. — *Kunst.ee*, nr.3: 42–49.
  - 2005b. Tahe Fotografeerida. — *Cheese*, nr.12: 25–29.
  - 2005c. Pilt ja masin. — *Vikerkaar*, nr. 9: 79–93.
  - 2005d. Nüüdisaegne Tallinn arhailistel panoraamid. — *Cheese*, nr 11: 39–42.
  - 2005e. Mittenägemine ja mittenäitamine. — *Cheese*, nr. 11: 28.
  - 2005f. Fotoloogia I: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest. — *Cheese*, nr 12: 26–27
  - 2006a. Fotoloogia III: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest. — *Cheese*, nr 14: 26–29
  - 2006b. *Fotoloogia V: Fotograafia Teoreetilistest Uurimisobjektidest*. — “Cheese”, 2006, nr.16: 41–42.
  - 2006c. *Fotoloogia VII: Fotograafia Teoreetilistest Uurimisobjektidest*. — “Cheese”, nr.18: 34–40.

- Lipping, Jüri 2006. Poliitilisusest (kiri Peeter Linnapile) 3.11. Autori valduses.
- Lister, Martin. (ed.) 1996. *The Photographic Image in Digital Culture*. London and New York, Routledge.
- Lorenz, Konrad. 1978. *Behind the Mirror: A Search for Natural History of Human Knowledge*. New York and London, HBJ, 3 ff.
- Lotman, Juri 1984. O Semiosfere. — Struktuura dialoga kak printsip rabotõ semiotitsheskovo mehhanizma. — *Trudõ po Znakovõ m Sistemam VII*. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised; 641, Tartu, 1984, 5–23.
- Lotman, Juri 1985. Nõiajaht. Hirmu semiootika. — *Sign System Studies*, nr 26: 61–82.
- 1992. Animafilimide keelest. — *TMK*, nr 4: 73.
  - 1999. *Semiosfäär*. Vagabund, Tallinn, 9–35.
  - 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn, Varrak, ptk. Realsuse illusioon, 21–40.
- Lotman, Mihhail 2001. Järelsõna Juri Lotmani raamatule *Kultuur ja Plahvatus*. Varrak, Tallinn.
- Lotman, Mihhail. Semiotika kulturõ i Fenomenologija Straha (Kultuurisemiootika ja Hirmu fenomenoloogia). — *Sign Systems Studies* 29.2, 417–439.
- Luckmann, Thomas and Berger Peter L. 1991 (1966). *Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London, Penguin Books, 36.
- Lundström, Jan-Erik 1991. *The Will to photograph: revisions in the history of photography*. (Dateerimata loeng. Käsikiri autori valduses).
- 1992. Real Stories. Näituse kataloogi eessõna. — *KATALOG: Quarterly magazine of photography*, Copenhagen, June; 4–20
  - n.d. The Histories of Photography. TEN 8 Magazine.
- Lury, Celia 1998. *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. London and New York, Routledge.
- Lynch, Michael P. 2005. *True to Life: Why Truth Matters*. Cambridge and London, MIT Press.
- Magidov, Vladimir Markovič 2005. *Kino-Foto-Fonodokumentõ v kontekste istoritšeskovo znaniija*. Moskva, Venemaa Riiklik Humanitaarülikool.
- Malcolm, Janet 1980. *Diana & Nikon: Essays on the Aesthetic of Photography*. New York, David R Godine Publishing.
- Raamatu kriitikat vt. Jussim, Estelle. Aesthetics and Photography. In: Estelle Jussim. *The Eternal Moment*. New York, Aperture, 1989, 61–64.
- Manovich, Lev 1993. *Engineering vision: from Constructivism to Computers*. — Ph.Dissertation, University of Rochester, 152–153.
- Manovich, Lev 1993. Automation of Sight: from Photography to Computer Vision. — In Manovich, Lev. Mapping Space: Perspective, Radar and Computer Graphics. — Thomas Linehan (ed.) *Computer Graphics Visual Proceedings*, New York: ACM.
- Manovich, Lev 1996. Paradoxes of digital Photography. — In: Amelunxen, Hubertus v. a.o. (eds.) *Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age*. Munich and Amsterdam G+B Arts, 57–66.
- Marly, Pierre 1988. *Spectacles & Spyglasses*. Paris, Editions Hoebeke.
- Maynard, Patrick 2000 (1997). *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*. Cornell Paperbacks, cf. Chapter II: Making our marks, 22–62.
- McEvelly, Thomas 1991. *Art and Discontent*. New York, Documentext.
- 1995. Intervjuu Peeter Linnapile, Kuressaare, 24. juulil. (ETV, 1995).
  - 2005. *Triumph of Anti-art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-modernism*. New York, McPherson & Co.

- McLean, Iain (ed.). *Oxford Concise Dictionary of Politics*. Oxford and New York, Oxford University Press, 1996, 398.
- McLuhan, Marshall 1964. *Understanding Media: The extensions of Man*. London, Routledge.
- 2002 (1964). The Photograph: The Brothel-without-Walls. In: *Understanding Media*, London, Routledge, 204–219.
- Medeiros, Margarida 2000. *Fotografia e Narcisismo*. Lisboa, Assirio & Alvim.
- Metz Christian 1990. Photography and Fetish. In: Squiers, Carol (ed.) *Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Seattle, Bay Press, 155–164.
- Mihhalkoviš, Valentin & Stignejev, Valeri 1989. *Poetika Fotografii*. Moskva, Isskustvo.
- Mitchell, Thomas W. J. 1995. *Picture Theory*. Chicago, University of Chicago Press.
- 2003. “Benjamin and the Political economy of the Photograph”. In: Wells, Liz (ed.) *Photography Reader*. London and New York, Routledge, 2003, 53.
- Mitchell, William. J.. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in Post-Photographic Era*. Cambridge and London, MIT Press, 2001.
- Morin, Edgar. 2005 (1956) The Charm of the Image. — In: Morin, Edgar. *The Cinema, or The Imaginary Man*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 23.
- Mulvey, Laura 1989. Visual and Other Pleasures. In: Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. London, MacMillan.
- Eestikeelsena on ilmunud peatükk Visuaalne nauding ja narratiivne kino. — *Adriadne Lõng*, 2003, nr. 1/2: 192–200.
- Nadin, Mihai and Zakia, Richard D. 1994. *Creating Effective Advertising using Semiotics*. New York, The Consultant Press Ltd.
- Negash, Girma 2004. Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political. — *International Political Science Review*, Vol 25, No. 2: 185–201.
- Neusüss, Floris M. 1979. *Fotografie als Kunst — Kunst als Fotografie*. Köln, Du Mont Verlag.
- Nichols, Bill 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Nöth, Winfried (ed.) 1990. *Handbook of Semiotics*. Part VIII. Bloomington, Indiana University Press.
- Nye, David 1985. *Image Worlds: Corporate Identities at “General Electric” 1890–1930*. Cambridge and London, MIT Press.
- Olin, Margaret 1996. *The Gaze*. In: Nelson, Robert S. and Shiff, Richard (eds.) 1996. *Critical Terms for Art History*. University of Chicago Press, 208–219.
- Osborne, Peter 2000. *Travelling light: Photography, travel and visual culture*. Manchester, Manchester University Press.
- Osborne, Peter (ed.) 2000. “From an Aesthetic Point of View: Philosophy, Art and the Senses”. London, Serpents Tail.
- Paastela, Jukka. 1995. *Valhe ja Poliitiika*. Helsinki, Gaudeamus, 14–15.
- Pacteau, Francette 1994. *The Symptom of Beauty*. Reaktion Books, London.
- Panofsky, Erwin 1955. *Meaning in visual arts*. New York, Anchor Books.
- Parr, Martin 1989. *The Cost of Living*. Machester, Cornerhouse Publications.
- Petrovskaja, Jelena 2003. *Antifotografija*. Moskva, Tri Kvadrata.

- Petruck, Peninah R (ed.). *The Camera Viewed: Writings on Twentieth-Century Photography*. Vol. II Photography After World War II. New York, A Dutton Paperback, 1979.
- Phillips, Christopher (ed.) 1989. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. New York, Aperture.
- Photo-Journalism*. Time-Life Books, NYC, 1976.
- Pietz, William. *Fetish*. — In: Nelson, Robert S. and Shiff, Richard (eds.) 1996. *Critical Terms for Art History*. University of Chicago Press, 197–207.
- Pinney, Christopher and Peterson, Nicholas (eds.) 2003. *Photography's other Histories*. London and Durham, Duke University Press.
- Plecy, Albert 1971. *Gramaire elementaire de l'Image*. Paris, Marabout.
- Plecy, Albert 1975. *La Photo, art et langage*. Paris, Marabout.
- Pleynet, Marcel 1979. In: Edelman, Bernard (ed.) *The Ownership of the Image*. London, Routledge & Kegan Paul, 63–64.
- Price, Mary 1994. *The Photograph: A Strange, confined Space*. Stanford, California, Stanford University Press, Cf. Chapter 5 The Things which are Seen, 88–116.
- Prosser, Jay 2005. *Light in the Dark Room: Photography and Loss*. Minneapolis and London, University of Minnesota Press.
- Prosser, Jon (ed.) 1998. *Image-based Research*. London, Routledge-Falmer.
- Proust, Marcel 2004. *Taasleitud aeg*. Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus.
- Pöder, Thomas Andreas 2002. Teoloogia ja Techne. Rmt: *Techne*. Eesti Arnold Schönbergi Ühing, Scripta Musicalia, Talinn., 10 jj.
- Rabate, Jean-Michel (ed.) 1997. *Writing the Image after Roland Barthes*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Radnoti, Sandor 1999. *The Fake: Forgery and its Place in Art*. New York and Oxford, Rowman and Littlefield Publishers Inc., 38–39.
- Ramirez, Juan Antonio 1997. *Medios masas e Historia del Arte*. Madrid, Ediciones Catedra. Quinta Edicion.
- Man Ray 1934. The Age of Light. In: Phillips, Christopher (ed.) 1989. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. New York, Aperture.
- Roberts, Russell and Chrissie, Iles (eds.) 1997. *In Visible Light: Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*. Oxford, Oxford, Museum of Modern Art.
- Robinson, Henry-Peach. (1888) Idealism, Realism, Expressionism. In: Trachtenberg, Alan (ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven, Leete's Island Books, 1980, 91–97.
- Rogoff, Irit 2000. *Terra Infirma: Geography's visual culture*. London and New York, Routledge.
- Rose, Gilian. 2001. "Visual Methodologies". London and New Delhi, SAGE.
- Rosenblum, Barbara 1978. Style as Social Process. — *American Sociological Review*, Vol.43, 422–438.
- Ross, Stephen D. (ed.) 1994. *Art and its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory*. New York, State University of New York Press.
- Ruby, Jay 1976. In a Pic's Eye: interpretive strategies for deriving significance and meaning from photographs. — In: *Afterimage*, March.
- 1978. The Celluloid Self. In: *Autobiography: Film/ Video/ Photography*. Katz, John (ed.) 1978. Art Gallery of Ontario, 7–10.

- 1981. Seeing Through Pictures (The Anthropology of Photography). — *Camera Lucida: The Journal of Photographic Criticism*. (1981?): 19–32.
  - 1991. Sharing the Power: A Multivocal Documentary. *Perspektief*, nr. 41: 4–17.
  - 1995. *Secure the Shadow: Photography and Death in America*. Cambridge and London, MIT Press.
  - 2000. *Picturing Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
  - Ruby, Jay. 2006. Surm, fotograafia ja tähendused: Intervjuu Peeter Linnapile. — *Cheese*, nr.16, 19–20.
- Ruby, Jay Gross, Larry and Katz, John Stuart 2003. *Image Ethics: Moral rights of Subjects in Photographs, Film and Television*. New York and Oxford, University of Minnesota Press.
- Rycroft, Charles 1995. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. New York and London, Penguin. Second Edition.
- Saint-Martin, Ferdinande de 1990. *Semiotics of Visual Languages*. Indianapolis, Indiana University Press.
- Salo, Merja 2000. *Imageware: kuvajournalismi mediafuusiossa*. Helsinki, Taide-teollinen Korkeakoulu julkaisu B 59.
- Sartre, Jean-Paul 2004 (1940). *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. New York and London, Routledge.
- Sartre, Jean-Paul 1961. *The Psychology of Imagination*. New York, Citadel, 134.
- Savedoff, Barbara E. 2000. *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*. New York, Cornell University Press, cf.47–128.
- Saussure, Ferdinand de (1916) 1986. *Course in General Linguistics (Cours de linguistique générale)*. N.Y., Open Court Publishing Company.
- Scharf, Aaron 1974. *Art and Photography*. New York, Penguin.
- Shawcross, Nancy 1997. *Roland Barthes on Photography*. Gainesville, University of Florida Press.
- Schmid, Joachim 1993. *Knipsen: Private Fotografie in Deutschland von 1900 bis heute*. Berlin, IFA.
- Schnauss, Hermann Von (ed.) 1903. *Photographischer Zeitvertrieb*. Leipzig, Ed. Liesegang's Verlag.
- Schneider, Norbert 1999. *Still-Life*. Cologne and London, Taschen.
- Schwarz, Angelo 1978. Fascination and Grief: Interview with Roland Barthes. — *European Photography*, 1985, july/august/september, 44–45.
- Searle, John R. 1996. *The Construction of Social Reality*. Penguin Books, London, 1–6.
- Sekula, Allan 1975. *On the Invention of Photographic Meaning*. — *Artforum*, Vol.XIII, no.5. Meie käsitluses on allikana kasutatud Victor Burgin'i koostatud raamatut *Thinking Photography*. London, MacMillan, 1982, 84–110.
- 1989. The Body and the Archive. In: Bolton, Richard (ed.) *The Contest of Meaning: critical histories of photography*. Cambridge and London, MIT Press, 343–390.
  - 1995. From panorama to detail. In: Sekula, Allan. *Fish Story*. Düsseldorf, Richter Verlag, 106–124.
- Seppänen, Janne 2001. *Valokuvaa ei ole*. (Väitöskirja). Tampereen Yliopisto, tiedetusopin laitos. Helsinki, Suomeen Valokuvataiteen museo.
- Silverman, Kaja 1995. What is a Camera?, *Index*, nr. 2–4: 107–118.
- Slater, Don 1983. Marketing Mass Photography. In: Davis, Howard and Walton, Paul (eds.) *Language, image, media*. Oxford, Basil Blackwell Publishers LTD.

- Solomon-Godeau, Abigail 1991. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, institutions, and Practices*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sonesson, Göran 1989. *On tracing the Index: Pictorial meanings in the society of information*. Lund, Lund University, 185 ff.
- Sontag, Susan 1977. In Plato's Cave. In: Sontag, Susan. *On Photography*. New York, Farrar, Strauss and Co., 3–26.
- 2002. Stiielist. Rmt: Susan Sontag. *Vaikuse Esteetika*. Tallinn, Kunst, 2002, 53.
- 2004. *Regarding the Pain of Others*. New ed. London, Penguin Books Ltd.
- 2006. Kujutis-Ilm. Rmt: *Fotograafiast*. Tallinn, Tänapäev, 171–190.
- Squiers, Carol (ed.) 1990. *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Seattle, Bay Press.
- Spence, Jo and Dennett, Terry. (eds.) 1979. *Photography/ Politics: One*. London, Photography Workshop.
- Spence, Jo; Holland, Patricia and Watney, Simon (eds.) 1986. *Photography/ Politics: Two*. London, Photography Workshop/ Comedia.
- Stafford, Barbara Maria 2001. *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge and London, MIT Press.
- Stahel, Urs and Gasser, Martin 1997. *Weltblicke: Reportagefotografie und ihre Medien*. Winterthur, Fotomuseum Winterthur/ Offizin Verlag.
- Stathatos, John 1995. Linke Gegen Rechte Fotografie. — *Kunstforum* 129, Spring. Saadaval ka elektrooniliselt aadressil:  
[http://www.stathatos.net/pages/politics\\_in\\_photography.html](http://www.stathatos.net/pages/politics_in_photography.html) pealkirja all *Politics in Photography*.
- Stephens, Mitchell. *The Rise of the Image, the fall of the Word*. Oxford and New York, Oxford University Press, 1988.
- Stoichita, Victor I 1999 (1997). *A Short History of the Shadow*. London, Reaktion Books, 17.
- Stolovitš, Leonid 1992. Fotograafia osa väärtuste ülekanndmisel, kinnistamisel ja loomisel. Rmt: Stolovitš, Leonid. *Esteetika, kunst, mäng*. Tallinn, Kunst, 131.
- 1980. *Fotograafia ja väärtusteooria*. — *Sirpja Vasar*, 18.08.
- Stroll, Avrum 1988. *Surfaces*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sturken, Marita and Cartwright, Lisa 2001. *Practices of Looking: An introduction to Visual Culture*. Oxford and New York, Oxford University Press, 134 ff.
- Summers, David 2003. *Real Spaces*. New York, Phaidon.
- Summers, David 1996. Representation. In: Nelson, Robert.S. and Schiff, Richard (eds.) 1996. *Critical Terms for Art History*, Chicago and London, University of Chicago Press, 3–16.
- Szarkowski, John 1978. *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*. (Catalog of Exhibition Held Museum of Modern Art, July 26-October 2, 1978). New York, Little Brown and Co, 11–25.
- Tagg, John 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. New York, Palgrave MacMillan (Communications and Culture series).
- Tarabukin, Nikolai. 1986 (1923) From Easel to the Machine. In: Franciscana, Francis and Harrison Charles (eds.) 1986. *Modern art and Modernism: A Critical Anthology*. London, Harper and Row/ The Open University, 135–142.
- Taylor, John 1991. *War Photography: Realism in British Press*. London and New York, Routledge (Comedia Book), 108,ff.



- Thompson, Jerry L. 2003. *Truth and Photography: Notes on Looking and Photographing*. Chicago, Ivan R. Dee, 22–23.
- Tomas, David. 2004a. *The Blinding Flash of Light: Photography between Disciplines and Media*. Montreal, Les Editions Dazibao.
- Tomas, David 2004b. *Toward a Semio-Space of Amateur Photographic Vision*. — In: Tomas, David. *Blinding Flash of Light: Photography between Disciplines and Media*. Montreal, Dazibao, 210–224.
- 1982. *The Ritual of Photography*. — *Semiotica*, Volume 40–1/2, 1–25.
- Torop, Peeter 1995. *Totalnõi perevod*. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus.
- 1999. Semiootika piiril. Järelsõna Juri Lotmani raamatule *Semiosfäär*ist. Tallinn., Vagabund, 387–404.
- Trachtenberg, Alan. (ed.) 1980. *The Classic Essays on Photography*. New York, Leete Island Books.
- Ullmann, Alfred 1962. *Fototricks*. Halle, VEB Fotokinoverlag.
- Ulrich, Holde-Barbara 1994. (Aufn. v. Thomas Karsten). *Messer im Traum: Transsexuelle in Deutschland*. Berlin, Konkursbuchverlag.
- Van Dijk, Teun A. 2005. *Ideoloogia: Multidistsiplinaarne käsitus*. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Van Leeuwen, Theo and Jewitt, Carey (eds.) 2001. *Handbook of Visual Analysis*. London, Sage.
- Van Lier, Henri 1983. *Philosophie de la Photographie*. Paris/ Bruxelles, Les Cahiers de la Photographie.
- Vende, Valdeko. 1981. *Filokartia*. Tln., Valgus.
- Ventsel, Andreas 2005. ““Meie” konstrueerimine Eesti poliitilises retoorikas 1940–1953”. (Magistritöö). TÜ Semiootika ja Kulturoloogia osakond, Tartu.
- Vernadsky, Vladimir I. 1998. *The Biosphere*. New York, Copernicus, Springer Verlag, 91–99.
- Vertov, Dziga. 1983 (1923). — Mängust vaba kinematograafia tähendusest. — *TMK*, nr 8.
- Vertov, Dziga. 1983 (1922). Meie. — *TMK*, nr 8: 12.
- Vertov, Dziga 1983 (1926). — *Ajutine instruksioon “Kinosilma” ringidele*: *TMK*, nr 8: 15.
- Virilio, Paul 1994. *The Vision Maschine*. BFI, London, 71.
- Wawrzycka, Jolanta 1997. Photographeme: Mythologizing in “Camera Lucida”. In: Rabate, Jean-Michel (ed.) 1997. *Writing the Image after Roland Barthes*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 92.
- Webster, Frank 1985. *The New Photography: Responsibility in Visual Communication*. London and New York, John Calder Publishers and RiverRun Press, 146.
- Wells, Liz (ed.) 2003. *The Photography Reader*. London and New York, Routledge, 87–90.
- Weston, Edward 1964. Seeing Photographically. In: Wells, Liz (ed.) 2003. *The Photography Reader*. London and New York, Routledge, 104–108.
- Williams, Raymond. 2005 (1974). *Television: Technology and Cultural form*. London and New York, Routledge.
- Williams, Val 1986. *The Other observers: Women Photographers in Britain 1900 to the Present*. London, Virago Press.
- Winnicott, D.W 2005 (1971). *Playing and Reality*. London and New York, Routledge.

- Winston Brian 1993. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and its Legitimations*. BFI, London.
- Witkin, Lee D. & London, Barbara 1979. *The Photograph: Collectors Guide*. London, Secker & Warburg.
- Wolff, Janet 1996. *Aesthetics and Sociology of Art*. Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, Second Edition.
- Wolff, Janet 1993. *The Social Production of Art*. New York University Press, Second Edition.
- Wollen, Peter 1982. Photography and Aesthetics. In: Wollen, Peter. *Readings and Writings: semiotic counter-strategies*. Verso, London, 178–188.
- Wombell, Paul. (ed.) 1991. *Photovideo*. London, Rivers Oram Press.

# PHOTOLOGY

## Summary

The present study analyzes the concept of photography as a complex and heterogenic entity that still has some identity of its own. Due to its complexity and a wide range of discursive practices photography, at least during the last decades, has been often defined as a field “without ontology.” From one hand it has been recognized that there is no photography “as such”, but instead there are a various *discursive* usages of photography. These practices are institutionalized separately and photography, in each case, seems to follow just the different/ corresponding discursive rules. Still, as these discursive practices are not fully isolated from or “hermetic” to each other — it allows to ask questions about a multitude of interrelations between *photography-in-discourse(s)*. The number of different *functions* of photography in societies is, no doubt, large but still not innumerable. We could consider of grouping these into a few categories such as memory-communication-expression, as Juri Lotman did with text functions in his semiotics of culture; but we could also proceed from Nietzschean-Foucaultian notions of *power-knowledge* — or we could try even to amalgamate these basic categories together. Also there are certainly some *invariables* involved when looking at the entire concept of photography. In this paper I will proceed mainly from those components of photography, proposed by Vilém Flusser in his writings. Although Flusser has created quite an informed matrix for (at least) phenomenological research of photography, I would still try to complete it with some more recent ideas.

## I

Flusser finds a number “components” essential to every photographic practice. These include the image, technical image, the apparatus, gesture of photographing, photography, the reception of photography, and the photographic universe. While generally pleased with these, in the current paper, I would still like to add a few more. These would include the *will* to photograph, the photographer (in relation to both — the subject and his apparatus, the camera) in more detailed network of its cultural connotations and historical relations etc. I try to treat the gesture or the act/ process of photographing also differently from Flusser. While he was looking at that gesture from “aside” point of view — I will try to treat *photographing* through the eyes of both *active* part takers, the *photographer* and the *photographed*. Simultaneously my interest is targeted at the (seemingly peripheral) cases that are not much discussed in otherwise nice and smoothly structured theories that attempt to frame-grab the act of photographing. This is because a very little searchlight has been targeted

at the fact that not always the photographing activities are that of the free will. We should then consider that there also intentions *not* to be photographed; there are even a whole range of activities *against* “taking” pictures — as *essential* as the picture taking ritual itself. Also amazingly simplified definitions have been attributed to *photographer*. The man with a camera has been here-and-there entitled as a witness, or an aggressor, an agent for innumerable discursive interests etc. While admiring Flusser’s way of trying to define a cameraman in relation to his *apparatus* that, in his case results with a notion of *fonctionnaire*, it still feels that for more exhausting treatment of photographer we would need to combine both: his relationship to the subject and to the camera.

## II

Speaking more generally, the whole *eidos* of photography and especially of its *ontic* features (ontology) has been defined with too narrow minded concepts behind. It creates an impression that most of the scholars trying to achieve a *global* or *totalizing* definitions for *what* photography is — just keeping only *some* fields of the practice in mind. As an example, we could take for instance Andre Bazin’s *mummifying* complex model for photography of 1945. It can be agreed that photography *is* indeed an agent of memory, a process and a ritual, in the course of which objects are created that serve to *perpetuate* the losses and absences. But besides of this there are too many of photographic practices where the aspect of time-and-memory is vague, if not absent. Take the news industries for example where each photographic image created is primarily (if not merely) for a short time of interest; take these multitudes of images that serve to prove, to verify and to witness. Or consider photographs of political or commercial propaganda that are all needed for a *certain* time and then exhausted of any use and any meaning. Of course we can claim that even those, last mentioned images will, after some time passing, indicate to *how* something was represented *in the past* but still this can not be taken as a face value of *just* images, because *everything* produced in the past “remembers” some bits and pieces of that past.

We do face similar *partial* attitude when we try to find out how the concept of a *photographer* has been historically discussed. Surely a photographer *can* be an “aggressor” as Bill Jay once stated in his legendary essay; no doubt that Kracauer was right, speaking with Marcel Proust, that there is always some *distance* to the subject so essential for being a photographer. But also Rudolf Arnheim was correct while comparing a photographer to the *poet* and noticing that while the poet can capture his subject from a distance, the photographer has to be *in the midst* of the events. So even this brief observation indicates us clearly that there must be some general misunderstandings involved into most of the attempts to define a photographer “as such” — through any of his

particular appearances. Rather a photographer is to be simultaneously a witness, an agent, a distant observer, an intimate participant and so on. What a man with a camera *always* does, is that he *brings* a whole variety of phenomena into our *attention*. Doing so this *fonctionnaire* always necessarily follows the existing societal concepts of *values* — the objects, rituals, sights that are *to be* represented must have at least *some* importance. Or, speaking with Ernst Cassirer, the objects only exist when there is a preceding concept of *that object* in our minds.

### III

Not only the question of *what* is to be photographed, but also *how* things have to be represented, is a socio-culturally contingent entity. Here we have to consider rather many aspects that determine the entire set of attitudes towards photographing as a *ritual*. Picture taking can certainly have a multitude of meanings starting with rites of passage and ending up with some unwillingly done paparazzi images. It can both confirm ones identity or disturb, even ruin it. Photographing is always acting on a *border* between the *private* and the *public*. That is why the mere appearance of the camera *changes* our behavior not depending whether the picture taking is done for memory, news, incrimination etc. For each case we just (re)act *differently* — *per se* we have a “menu” of *codes* for acting under particular circumstances. But we never remain the same. This (re)action to the appearance of the camera is effectively described for instance in anthropology or theatre-semiotics, where the most sign systems of human behavior are described as proxemics, gestures and body language in more general, mimics, oculosics, haptics etc. Characters of those, in the case of camera images, could be described as *photogenics* that is a general term for an *outlook*. Surely the usage of those common behavioral resources in camera shooting are not completely independent from other fields of human activity. So that we can definitely notice that the “photogenic expressiveness” in body language might proceed partly from painting, theatre, dance etc. And that the same appears to gestures, facial expressions etc. Still, no doubt, that the very existence of the camera and the ritual of some photographic practices might have caused or contributed some of its *own* and maybe specific elements to this behavior. As Merleau-Ponty has noted, usually we experience bodies in space as covered with other objects and that is a *normal* condition. In photography, *vice versa*, people are *on the picture* only if they are *fully* seen. The certain *directly frontal* position in photographic human representations (ID portraits, group photographs etc.) is something that probably had not been, at least so systematically, experienced before photography came into being. As the ritual of *photographing* is concerned in more general terms, we might take different positions while looking at that. So for any kind of attempts to define

photographing there is a difference, if to look at it from the position of *photographer* (as fonctionnaire, agent, recorder, spy, witness, verifier etc.) or from that of the *photographed* (actor, victim, family member etc.). As researchers we should have both of these in mind and should be able to take a position that includes both of them. Through this kind of prism we can more easily handle with a wide range of activities that consist of activities like directing, arranging etc. from one side — and observing, spying or camouflage from the other, taking this variety of “photographing” activities just as a given “menu”. This menu should perhaps also include the third bodies that might act as (mostly economic) *regulators* of photographic activities (managers, accreditation people etc.).

#### IV

Perhapp's it's time to make at least a brief stop to rethink about photographic *image* as well. The whole understanding of a photograph as an easy-to-take image is much too simplified and mythological. The reanimation of such a concept is mostly reproduced in the interest of the camera and film industries. In practice, the number of processes that remain between pressing trigger and then having the final images is rather impressive, and — it usually involves possibilities of technical failure. If we consider the great power of photographic images as evidence — then it becomes quite clear that these and other “failures” can, besides being just incidental, also be fully intentional, even systematic. In this paper we concentrate our attention to the simple but essential fact, that making even the most ordinary photographic images takes a lot of knowledge and skills that are dominantly normalized and therefore also remain unnoticed. To make these rules visible we take on a way of negation: to discover the elements of “grammar” in photographic imagery one could systematically research the “wrong” or uneducated images and — as a first step of doing so, we attempt to create a kind of a system of photographic failures. Surely, our list of “mistakes” here is far from being complete and it does not include some of the default prerequisites that rule the entire photographic communication. Among such prerequisites we can, of course, briefly list things such as monocular way of seeing, the certain selectivity of focusing in the lens, and unexpected behavior of objects and models — also the very different ways of how the light “behaves” in our retina and in the lens. Some of the very “old” examples came into mind in this connection: specially the fact that most of the image makers in photography are not fully aware of what they will find on their final images after the shooting. Here I would emphasize that all those seemingly simple things precede the discipline that is known as a composition. He also concludes that these aspects of our image-treatment should, in practice, be clearly articulated in the course of image-analysis.

## V

We should also pay attention to the nuclear part of photography — the photographs as primarily *technical* images. From a simple point of view, photographs can be discussed just as independent objects — as pieces of paper that is, topologically speaking just flat surfaces. Here the complicated and still unresolved relationships between traces, imprints and pictures are under observation anew, but from another point of view. Linnap tries to show that from a phenomenological point of view even the best examples that have been trying to model the phenomenology of photographic image have not been taking into account enough phenomena while making conclusions. For instance, neither Vilém Flusser nor Hubert Damisch pay any attention to the disappearance of photographic image that is as essential to its phenomenology as is the appearance. The other very obvious tendency in theoretical treatment of photographs is the fact that instead of seemingly simplistic questions, i.e. what photographs are, most of the researchers tend to replace them with a quite different question — what photographs do. It should become more clear now that the ontology and phenomenology of the photographic image should be reconstructed with the help of knowledge that we have only now, after many changes in understanding photographs.

## VI

Beyond physicality these images are first of all *reproductions*. At some point one could argue that the phenomenon of reproduction is an unconditional way of making doubles/copies, as formulated by the French sociologist Edgar Morin. But the daily practices of photographers and the more recent research of Barbara Savedoff and others show in more detail, that reproductions are largely conditional. Speaking in technical terms, i.e. with notions of various depiction qualities, one could indeed notice, that the losses while reproducing photographically include essential transformations of some colors (golden or luminous tones i.e.), lines and a number of other qualities. Further on — the physical qualities of photographic image can not be considered as only physical. That becomes evident while looking at the plentitude of formats of the photographic image. The Cartes de Visite, stereoscopic pictures, panoramas, photos in buttons, medallions etc.; or polaroids and image file, all indicate the rather strong interrelations between physical and symbolic features of an image. One could even say that very often the act of division between qualities of different nature in a photograph appears to be heuristic in its nature.

Returning now to the problem of the identity of the photograph we can not agree with the argument of the earlier quoted Danish researchers (see Bertelsen, Gade and Sandbye in the previous part of this paper) — the factors of a

photograph's identity are not of physical but of symbolic quality. I would rather say that we find it difficult to determine what is just "physical" and nothing more? Further on we are trying to define the identity of photographs. On the surface it might be the central functions of those images — but looking closer we can see that in most cases photography can be replaced by other visual media. Further more it is very hard to conclude what might be the functions of photography alone. If we look at the genesis of various media we see that the presence of negative in analog photography seems to be a specific feature, but at the same time it is based on the principle of symmetry. In many image making techniques (cf. in printmaking) the symmetries present are of a different kind (although not necessarily in tonal sense). It remains only to conclude that the factors that define the identity of the photographic image are a number of features of the image itself and a variety of specific ways of reading photographs. If we consider such complexness together with the most obvious/central functions of photographic images we might hope to come closer to a more or less adequate understanding of photographs.

## VII

According to Wittgenstein every meaning rests on the *usage* of things. With photographs, too, this kind of functionalist attitude became most central in the 1990s when photographs were defined almost like "images without ontology" and what was really researched was the usage of images and their interpretation in different discourses and institutional orbits. In this part, we too, concentrate the discussion on a field of *reception* of photographs — showing first the fact that any kind of reading of images, at least in textual categories, is learned. A good example of this could be some special kinds of images, such as x-ray photographs or sonographic images. Looking at these and some other kinds of photographs we face the need for longer explanations about how to decode the facts that what we see is a broken bone or an embryo of a "boy" or a "girl". Talking about the two major ways of interpreting photographs we can agree that there are always a number of operations we do, that could be called *attribution* of meanings to images (projection, in psychoanalytic terms) and *inherence*. In the latter case we try to follow more the original intentions of those who made the images for us to see. The whole body of more "operational" procedures that take place while the images are interpreted, can be listed as description (objects/qualities, form, medium, style, subject matter etc.), or as interpretation, typologization, contextualization, or evaluation etc. Only in the final stage can we include these operations within some wider framework of what is called theoretical treatment. Here, too, there are various ways for theorizing images. To list some of the most relevant methodologies for theorizing photographs, there are of course still formalist, religious or aesthetic interpretations — but in



most contemporary cases one has to take more seriously semiotic, psycho-analytic, anthropological / sociological and political ways to talk about images. What is really crucial with this “menu” of methods is to recognize their emphases and limits in coverage of the wide range of topics in photographic “discourse”. Also if one is combining various methods, there must be a reason to do so; i.e. while being “interdisciplinary” one has clearly to acknowledge what exactly is the “output” for, say, putting together semiotic-and-psycho-analytic, aesthetic or sociological ways of discussing images. Also the question about the hybrid text’s language is rather relevant, because as we can see in the course of hybridization of research methods the different monodisciplinary theories use different lexica while talking about (almost) the same issues. We can observe this tendency in the following parts of the research.

### **On Phenomenology of Photography**

*Science enables us to restructure the external world, art to interpret our experience of that world.*

*Jacques Ellul*

Keeping in mind phenomenological aims, we are in the first place interested in how people perceive photography, cinema or television, with every medium. One of the earliest treatments — an attempt to systematise the trends of photography belongs to Sigfried Kracauer (*Theory of Film*, 1960), who finds that by its character photography strives at 1) unstaged reality; the 2) element of randomness and 3) perception of endlessness and incompleteness — creating, in the end 4) the feeling of meaningful indeterminacy. The more profound phenomenology of photography certainly embraces larger numbers of components. We can talk about photography as an integral practice. Also about the camera. About the act of shooting photos. About images, looking at them, dissemination, use and their impact on our mentality. In this essay we try to keep within the technological dimension of photography — hence I will consider, firstly only those codes, which are born directly in the “technological domain”. The fact that a certain picture is specifically photographic is best of all felt when we approach “photographicalness” as a property.

The snapshot character of an image becomes rather expressively evident in works of art, which have been made in other techniques — first of all in painting (hyper-realism) and film (photo films, taking shots of photos, stills etc). In the first mentioned, the instrumental traces of “snapshot” become visible in relief, as well as behaviour of camera and triviality of motives, however in film the photography is often observed as strangely dedicated, albeit the specific and attractively devoted conduct, accompanying the process of taking snapshots (Michelangelo Antonioni “*Blow-Up*” (1966) or Alfred Hitchcock “*Rear Window*” (1954). Naturally, through handling of photography the film medium reveals its relations with time — due to the quality of photos in segmenting

time, pigeon-holing it, compressing it etc, which we perceive nostalgically as a certain “freeze”, as a romantic capacity “to stop time” etc. Additionally, when photographs are used as raw material of other mediums — their peculiar meaningful undetermined openness of these images also becomes evident.

### **Henri Van Lier’s and Vilèm Flusser’s phenomenological systems of photography**

Worth mentioning among phenomenological treatments of photography are, first of all, two studies — Henri Van Lier’s “Philosophie de la Photographie” and Vilèm Flusser’s “Towards a Philosophy of Photography” (1984). While structuring the photographic picture Van Lier postulates the imprints (“L’ Empreinte”), of which the technological -phenomenological are imprints of 1) photons, 2) distance and 3) framing. 4) principle of isomorphism i.e. the possibility to reconstruct the physical world according to the photographs. 5) time, that is physical with the photograph — and not the experienced time. 6) imprints of negative-positive process. 7) imprints of digitality i.e. composition of an image of darkened– not darkened particles. 8) the fact that the picture contains less information than the object itself. Flusser’s much quoted book based on apparatus — fonctionnaire and other concepts defines the camera, in the first place as a product of collective programming, within the framework whereof the photographer only actualises ready made programmes. To sum up, the so-called technical picture is the unique model of the visible world, performing a number of collective agreements. Without delving into this connection in criticism of those positions (1983–1984), I will try to create a rather more adequate system of technological indices and codes.

### **Visual codes stemming from the technique of photography:**

#### ***1. Codes, proceeding from the very existence of the camera.***

The process of taking a photo triggers with both the photographer and the person being photographed a specific, (camera) behavior, characterized by conventions of body language and mimics. Society has a number of conceptions about photogenics — and the creation of respective expressions. Because the whole matter is dictated (by default) by the knowledge that getting yourself on photo is tantamount to being dragged in front of the public, those codes are most indicative regarding ethical / aesthetical and other understandings. On the other hand, the act of taking photos may be against free will — but in that case, too specific behavior is triggered, by covering the face or camera with the hand, aggressive behavior to photographer etc.

#### ***2. Codes stemming from lens.***

Since the founding years of photography, it became evident that behavior of optical systems in the light, as well as representation of space differs significantly from that of the human eye. Hence the optical system staying on the path of counter-light left of the image, from each of its component lenses

(the technically) undesired imprint; therefore the counter-light etc. presented a problem with the photo materials for a long time. But the focal length of the lens also creates a number of codes, which are connected with perspective of angle of picture and image. Every image will also of necessity carry the “imprint” of “character” of a particular lens, when translating the colors. And of course the lenses are also characterized by resolution, determining the amount of information (and noise) conveyed.

### ***3. Phrases of time and phases of motion — the codes related to the camera’s shutter.***

In connection with camera, a historically particularly innovative technique was the recording of rapidly moving objects by means of a mechanical shutter, where the more dynamic part of the visible world “smeared itself” over the light sensitive surface of the picture, in most surprising forms — the shutter of the photographic or the cinema camera turned into a veritable time machine. For instance, Dziga Vertov claimed in the 1920s that elements of cinema art are intervals (translations from one motion to another). Organization of motion is organization of intervals into phrases... The work is built of phrases like the phase from motion intervals.” In modernist photography too the relations of pictorial representation with time are fascinating, because for the engineers, invention of rapidly working shutters became a competing ground (various types of shutters of Ottomar Anschütz and many others). Such devices enabled us to penetrate by means of a picture, into the “microphysics” of temporal processes and to segment the processes into motion phases. Included into this group of codes must also be the indices stemming from the movement of the camera itself.

### ***4. Codes proceeding from main qualities of photographic material.***

It is easy to notice that regardless of the illusion about transparency of the photo medium, the physical presence of the material is revealed by its technical damage — scratches, dust etc. Added thereto is the grainy structure of more light sensitive films and the sensitizing of the emulsion, which determines the spectral sensitivity of the materials. Nor should one forget the (age-old) innovative dowry of spool-film photography — the option to make doubles and versions (and in connection with that, the devaluation of the individual frame / picture), which made rapidly obsolete the understanding of the frame — in favour of doubles / versions and launched the understanding of photography as senseless clicking. For those reasons, also the understanding of “expressiveness” of poses / mimics changed, as well as the photogenic features in general, because the body language, having become fragmentary and “random” in the pictures reflected as a rule, also that technological time needed to make the picture. Because the print runs changed, when reproducing the pictures, the principle of negative-positive too must be regarded in photography (i.e. the photo picture is by nature a “negative of the negative”), specifically in this

group of codes. The surfaces of photo papers — for instance dull (lustreless), factures, glossy etc. have been designed to emphasize the photo as a physical object, the picture as a thing. Naming certain photos “glossy pictures” (glanzbilder) stems, among others from physical characteristics of the pictures — in German the word glanz means lustre, glossy, implying first and foremost the character of surface. Besides, glanz is related to bright sunlight, which characterizes well the light direction of scenic photos.

**5. Codes stemming from other characteristics of material.**

The topological characteristics of the photo as (primarily) a sheet of paper are its two sides. In evidence in the case of a picture magnified on photo paper is the mainly one-sided image, the reverse side whereof is either empty or is meant for writing notes and data contextualizing the picture. One should also remember the simple fact that when printed in a book, the sheets are two sided. Such (physical) characteristics of the photo material like transparency (film, slide, light boxes etc.) also have impact when “reading” the pictures. Apart from that, the photo material, combined with construction parameters of camera also participates in the constitution of at least two types of codes.

**6. Codes that are born of spatial orientation of images.**

The topological specificity of importance too is the spatial orientation of the picture, when it is being made or looked at. Often pictures are shot from above down or from bottom up (also under different angles) — the field of shooting of the camera is oriented in perpendicular to the surface of earth or sky. Because the later looking at the pictures takes place, as a rule so that the surface of picture is on the wall (or in a book), we have in evidence a pivot of the pictures (referential) space of up to 900, resulting in a strong effect of estrangement.

**7. Codes stemming from the scale of object-image.**

I would recommend to the fans of the so-called myth of “iconism” to ponder over the question of scale of the object-image. The most recurrent frame surface — scale 24 x 36 mm must accommodate, in the direct meaning of the word insects and people; dead bodies and buildings, forms of landscape, aero- and satellite photos — it is clear that in the dimensional sense, in case of a photo image in evidence is the geometrical scale model. It strikes the eye especially in more extreme operations of enlargement — diminishing — as a rule one feels disappointed when looking at photographs of seascapes, firmament etc., because the Barthesian doctrine of “ca-a-été” (“that-has been”) is especially vulnerable here.

**8. Cadre: the codes arising of size of the image and its metrical proportions.**

a) The socio-semiotic background of the measurements of photographic image.

The industrial arts, including photography — were also related to industrial necessity like pulp industry (and the measurements of machines used there) and

the representation of presentation formats of (industrial) art: for instance portfolio, photo album, magazine, photo-cabinet and others. The majority of them were meant to be looked at, held in hand — because the consumer nature of photos dominated other picture production, the normalized camera pictures were based on that. Besides the fetish-sized pictures carried in pocket (Cartes-de-Visite and Cabinet), surprisingly the type sizes of photos evolved similar to those of office paper (US “letter”, A-4, A-5 etc.). In other words — the early instrumental diaspora of photos also dictated the “conveniently standardized” size for use— this process was also expedited by formats of printing industry: newspaper and picture magazine (turn of 19–20 C), gramophone records (1903, LP-s: 31x31cm — 1931) etc. Hence the majority of photos were from the beginning meant for intimate / room use and looking at, held in hand, and did not present an art value, if only due to their “ordinary” measurements. The pictures fitting in pocket, on table and bedroom were observable in the conditions of room light— they could be made a gift of, exchanged, collected in boxes / albums etc.

b) Meanings related to shape (contour) of photographs.

Evidently, the first to come into mind of photos is panorama. The format, one dimension whereof is so dominating — however produces a radical effect more due to “formal” than meaningful characteristics. Historically, the panorama (Greek pan + horama — “view”) meant in the visual world a comprehensive overview — in the history of mentality, however the simultaneous visibility of the world. Because essentially panorama is mainly the comprehensive view with X-axis dominant (cf. cyclorama in entertainment industry or “review” in cinema), it is logical that such a way of viewing became the favorite specifically of nationalism of the 19th C. and favoured format of state representation. That “pacific” situation however changes as soon as the panoramic picture is oriented to the Y-axis dominant — vertically. Paraphrasing it socio-semiotically, related to general orientation of the landscape is in the first place the concept of picture as background; related to vertical orientation (portrait) the picture emphasizes the allusion of picture as object. The most radical of pictures with Y-axis dominant — “the upright panorama” carries indisputable stratigraphic connotations — it is in this way information is conveyed about soil strata of landscape (concealed from the eye), the top strata of atmosphere, beyond the reach of the eye etc. Certainly, besides such radical examples one might recall, that the square shaped picture (photography in the legendary 6 x 6 cm; the so-called “medium format”), thanks to absence of preference of side, holds in focus the depth dimension of the picture space etc. The situation is even more curious, when instead of a rectangular, “tablet shaped” lexis the pictures use the so-called circular format — tondo.

c) Codes, stemming from cutting off (cadre) / and framing.

In connection with photos, the first thing that comes to mind is evidently the (historical) zigzag cut edge, which has become, by and by, a trade mark of the album photo. Essentially the cadre is the frame / the self-enclosed border — in

this connection it would be interesting to mention the works of the French thinker Philippe Dubois. Dubois is adamant in making a difference between painting and camera picture — in the case of painting, the content of the frame (i.e. picture) is formed by consecutive additions in the given area of picture, but in framing with photo camera part of the reality is “lifted” out of the reality “for the picture”. To a certain extent, such “random” cut off (cadre) is confirmed by the impact of camera pictures specifically on the work of painters, of which the most renowned is the case of Edgar Degas, where paintings and drawings “cut” the objects like camera with cadre edge.

In the opinion of Dubois, such “cutting phenomenon” of the cadre automatically involves the question of the space outside the cadre / behind the cadre — hors cadre. In contradiction to many cinema and photography theoreticians, claiming the existence of such space in case of cinema (film-sounds diegetic dimension etc., which marks the phenomena directly missing in the cadre in some other sign system) and deny it with photographs (photograph is confined by itself), Dubois claims the opposite. First and foremost — the picture space can allegedly be segmented into four types: 1) referential space, 2) represented space i.e. the plane of content, 3) the space of representation i.e. plane of expression and 4) topological space i.e. space of the viewer of picture.

In parallel to that the same treatment also divides the space outside the picture, more exactly the markers referring such space are divided into three categories: 1) motion related to people in the photograph; 2) everything related to the gazes of actors in the picture; and 3) references found in the homogenous picture space to “other” pictures (“picture in picture”, mirrors, windows-doors and the hidden parts of the picture, e.g. the censored areas etc).

Being well versed in practices of contemporary art opens to us the frame, as related to a separate physicality, and a number of interesting variable cases. In other words there can be found situations where the frame has been put in the role of organic follow-up of the surface of the picture; there are cases when it has been assigned an autonomous value (e.g. baroque show-off golden frames) — like there are attempts in the course whereof one tries to amalgamate the picture in the environment without a so called “concrete border”; we will also find variants, in the course of which the frame has been assigned to the task of anchoring the meanings, to dislodge them or to provide complementary meanings / to contextualise. Often, in such an activating role, used as “frame” are objects initially of different function (furniture, packing etc), which will bring with them a lot of codes of their own and will transform the picture-as-the-window, to picture-as-an-object. And it should be mentioned that in the practice of art, one object / scene has often been split between many frames or the opposite — one cadre has been put into its borders with the task of uniting several scenes, as a result of which the singular “multi-cadre” — tableaux is born. Such a situation will naturally also arise when the location of cadre determined for film by camera is “dislocated” in the frame of enlarger or projector and the final cadre “reframes” the subsequent proto-cadres so that the

picture (or projection) catches part of the previous and subsequent cadres. In addition to all the listed possibilities, I recall one extreme possibility — the empty frame, emphasising itself as the minimal condition for “picture”— the tablet-like lexis, which is necessary for “primary identification” of the picture as such.

### **Photography — a semiotic point of view 1**

*“Reality leaves a lot of space for imagination”.*

**John Lennon**

Although the author of this treatise holds that excessive universalizing of individual research methods in evidence nowadays, is rather a controversial tendency, nevertheless it is clear that if needs be, we would still appreciate a discipline integrating different ways of looking at things. For instance in photography-related studies, the analyses of the given domain are extremely chaotic, they use different languages of description etc. — thus the dialogue gets lost between the scientists researching theoretical problems of photography from different angles. By virtue of the lack of “horizontal” links between mono-disciplinary techniques, in many academic texts the area of photography is studied mishmash as a whole (i.e. photo as a picture), its reception or the impact of photographs on consciousness, the photographer as an actor and lastly the intentions of taking photographs. What is disturbing about such “leaps and bounds” is that the “shifts” of the research object take place covertly and arbitrarily. On those grounds there are good reasons to go on a quest for more system-proof methods — in the following parts of this study, we will suggest semiotics, as such a methodology.

### **Photography and semiotics: introductory notes**

What out of the whole extensive and multifarious landscape of research in photography belongs, in its own birthright, to the domain of semiotics? This seemingly innocent question has actually no ingenuous answer, as may be expected, at first glance. The acclaimed “Encyclopedic Dictionary of Semiotics” edited by Thomas A. Sebeok, for instance demarcates that area by means of excluding logics, arriving at the conclusion that strictly speaking, photo-semiotics should handle the way how photos convey messages, as seen by sender and receiver; it should study the specificities of communication effected by photographs, and answer the question whether photography is a language, a code, a system or means of communication etc. The attempt to answer those questions reveals that all definitions presented are somewhat risky. Should we decide to view photography as a code, we would have to be able to pin down its discrete units. Should photography be regarded as a system of communication, we would stumble upon new frustrating circumstances and the only assumption, which could be safely asserted is calling photography a

specific means of communication. Photographs carry in themselves information, but what sort of information is it? Is this referential, representative, or even intellectual information? In order to give answers to such and similar questions, we should be capable of solving quite a few questions, strictly speaking rather extra-semiotic.

There can hardly be any doubts as to the referential properties of photographs — more exactly in such functions of an analogue photograph — however in order to speak of photos as carriers of representative information, we should look at such realistic social practices, where photographs operate like that. To all evidences, there are no particular doubts that such practices actually occur — for instance the area of criminology together with its highly strict rules of representation of what is the “right”, which defines extensively and in detail, what the photos should be like, used for purposes of verification; the matter is similar to the concept of ortho-photo in geodetic monitoring, where pictures are used in the photogrammetry-related activity — so that the photographs enable the reconstruction of the properties of physical objects etc. It is substantially harder to answer the question of photos as sources of intellectual information, because it is not easy to ascertain, what part of the pictorial information (presumably the end product of the intellectual activity) has been planned or controlled by the author. The issue of “intellectuality” of photos is also made more complicated by the assertion, according to which, the interpretation in photography, is largely determined (unlike “manugraphic” ways of presentation), by the addressee, not by the creator of the message. It is true, too that stylistic or rhetorical rules will become formations similar to a code only when the dispatcher (sender) can construe the meanings of pictures in the situation, where the addressee is decoding them, in a like manner. Evolution of such a situation has been, in the area of technical arts, historically rather a lengthy process: it became possible as late as the recent past, as an expression of understanding of specificities of the light solution, optics, foreshortening, copying etc. and not in the key of “oddities”, or “tricks”. What can be presently asserted rather safely is the fact that by means of photographs, intellectual operations really are carried out in several domains of life.

Against such background, the declarations of “naturalness” of the photographic image and presentation, associated in research of sign processes above all with Roland Barthes’ doctrine about photos, as non-coded formations seem anachronistic. In the past Victor Burgin pointed out, wittily that “natural” objects, like “naturalness” as a whole, are themselves cultural constructions — but now we can sustain that view by a number of phenomenological arguments. Making use in a photograph of the powers of nature is not sufficient, as an argument, in order to speak about “nature-self”. The claim of Barthes that photos are motivated by nature (light etc.) is not water proof either — if we were to ask in a like manner, about manugraphic ways of presentation in art, this error would become self-evident. Namely, in the majority of techniques of art the predilections of the physical world are used: take for instance the



randomness in mixing of colours in aquarelle painting, in splash print and other techniques. Although in classical analogue photography the image forms as a result of chemical impact, the same light is directed, and dosed in taking photos temporally, spatially and spectrally (shutter of the camera and diaphragm of the lens; spectral filters etc.). One should not forget, either that the shades of colour / tonalities in the physical world become surrogate pictorial analogues on photo materials, through quantitative modelling. For that reason, the photographs should be viewed as surrogate stimuli, from the point of view of seeing (the term often used by Umberto Eco, derived from visual psychology), where the situation accompanying visualisation is recreated on the retina of the eye — i.e. is artificially invoked.

### **The evergreen problems of “iconism”**

Photography has fleetingly belonged to the orbit of interest of semiotics starting with studies by Charles Sanders Peirce. Peirce divided in one of his systems, the sign types into three groups: icons, indexes and symbols — and placed photographs predominantly into the category of indexes for the reason that they are connected with their referent through physical causality, i.e. the photographic pictures are motivated by light. Nevertheless, historically one has often referred to the extraordinary similarity of the photographs to what they represent — i.e. their iconicity. Although the ideologies of modernism in art attempted to erode the stigma of likeness (also known under the name of so-called “objectivity”) and the absence of author in photography, the myth of special reliability of photo image spread — largely because it was the practices both in science and juridical systems related to verification that started to define photography by cultural signs. Hence we find ourselves, even now in a paradoxical situation. Regardless of the fact that on a purely academic level such a consideration of the problem has long ago been stricken off the agenda, the likeness has been acknowledged as illusory etc. — the operation / functioning of photographs in real cultural processes continues, ever dominating, specifically in iconic key.

Evidently such a paradox can be best of all explained by the category of habit (*habitus*) of Pierre Bourdieu, showing by emphasis of the processes of normalization and naturalization how cultural signs are mostly inert and will change gradually together with the altering needs in society. However, although Bourdieu demonstrates to us, interestingly the formation of photography on the basis of likeness, as the agent of true information in society — he himself does not analyze to any great depth those essential criteria, on the basis of which the images as artificial limbs evolved into barter value in respect of the things presented. The “likenesses” are of various nature, as can be perceived by a cursory glance — it would suffice to differentiate from one another, in this connection, the likeness of behavior and the likeness of appearance. The existence of only the first category suggests clearly that we cannot use successfully the likeness’ principle to characterize photographs — at least not in the non-disjointed form.

### **Explicit categories of likeness — similarity and photography**

One has expressed the opinion that the whole term “image” derives rather directly from the word *imitari* — to imitate, to mimic, which implies the attempt to be similar. This phenomenon of likeness underlies, in the first place the cultural sign i.e. habitual- conventional nature of photographs (for instance photograph as “substitute of reality”) — and hence the nature of use of photos in culture. Juri Lotman has wisely mentioned that it is just a matter of trust with respect to certain images, not of the physical properties of pictures. If we were to place such “reliable” images mentally in *axiology* i.e. value theoretical discourse in sociology, it would become evident that photographs function like *currency* in the role of substitute and barter value, taking in many social transactions the position of people (ID portraits), real property (stock exchange) etc. Thus there is not much doubt that photographs communicate often just representational information and that they often do it on the principle of “iconism”, not in the purely index key, attributed to photos by Charles Sanders Peirce. Hence, taking into account social practices, we must accept a paradoxical situation: although in the framework of semiotic, visual psychology and many other methods of research the phenomenon of likeness of photo has long ago been taken off the agenda, in the form of habitus it is further trusted and its widespread use in cultural practices continues.

This situation having landed at a dead end has been wittily undermined by Umberto Eco in his essay: “Critique of an Image” (1970) and later also in the book “Kant and the Platypus”. In the first text Eco shows that the so-called iconic sign has a number of codes (recognition, transposition, graphic etc. codes), to which no attention at all is paid in common consciousness — however in his more recent research he focuses on the concept of hypoicon.

Both in the first and the second text Eco uses as central the concept of surrogate stimuli from visual psychology, among which belongs also the photographic picture, as a conspicuous example. Such stimuli, with which Eco associates “hypo-icons” in sign processes, evoke (artificially) the so-called feeling of reality — or in other works, they create similar conditions of perception like perceiving the physical world. In order to recognize the surrogate stimuli, a border situation must be found, disclosing their illusory nature. The most important fact revealed by examples presented by Eco is perhaps the following — the conditions of formation of iconicity depend on the situation of viewing. In his well known example “the Mexican on a bicycle”, where the bicyclist has been so-called cast a glance horizontally from above down, i.e. from an unnatural (rarely occurring) angle of view — the situation is created where the visible achieves, by its degree of imagery conventionality and by laconic character, the symbolic, rather than the iconic nature.

Representatives of *structuralist* semiotics — for instance Rene Lindekens, tried persistently to pinpoint in the iconic sign its smaller invariant parts. Therefore Lindekens treats the connections between geometrical elementary forms of physical objects and the iconic morphemes of the images, which

correspond to them (analogue or conceptualized stylistic), that are all possible lines (also their curves, angles and other properties), surfaces etc. Ferdinand Saint-Martin, too claims that the invariant formation of image is *coloreme* and topological units; formation of picture, however will take place through mediation of the so-called variables. Saint-Martin has a total of 6 variables: color/tonality, boundary, texture, dimension, vectoriality and position in the plane.

Such variables are not independent, because they always occur together. That is why Saint-Martin divides them into two large “families”: 1) plastic variables (color + texture) and 2) perceptual variables (dimension, boundaries, vectoriality and implanation or position in the plane). The text of Umberto Eco of 1970 “Critique of an Image”, apparently similar to these two, where Eco shows that what for Barthes was the “non-coded message”, is actually the code-abundant formation and that the “reading” of icon (e.g. photograph), regardless of its apparent momentary nature is actually a complicated process of decoding.

Crucial in research of problems of likeness and iconism can be considered the superb treatment by Barbara Stafford “*Visual Analogy*”, perhaps the most contemporary and thorough of researches connected with iconism published until now. Stafford convinces us, by using numerous historical examples, that the construing of analogues (ana + logos: in the same manner) happens in the conscience rather than on the picture. The passion to partake of the things, which cannot be directly possessed pushes one to look for approximately like and similar substitutes. Thence the main concept of the book, under which analogy is essentially a complicated *perceptive* inventing. In many such distinguishing vs. likening operations it is just the visual component, which occupies the important place. We should not forget that analogy is first and foremost the form of mediation, observing proportionate balance between our experience and *noetic* constructions. Because analogy is decision-making by means of perception, it is rather natural that acknowledgement of something as similar / not similar always contains arbitrary moments — the latter become better visible when we agree with the assertion that identification of similarity is among others also a temporal process. The last is also well illustrated by the familiar phrase: “It looked similar ... but at a closer view it turned out that the similarity was deceptive”. Returning with that knowledge to the pictures, above all photos, it occurs that it is specifically the criteria of representation, essentially conventional, that determine the substance and degree of analogical / iconic with pictures:

## World → Criteria of representation → Images

(Source: Eco 2000: 345)

Because the photography industry has been, during the whole of its existence, directed at the ideology of “pictures as derived from life itself” and has for that purpose construed its device as maximally “invisible”, photography as a whole has been the most credible instrument for the so-called realistic (based on likeness in appearance) representation. Thence, the entrenched and time honored view that such an object (photograph) realistic by manner of representation is, in itself also the source of true information.

And yet it is not so, by far: while the realistic characterizes a certain manner of representation acknowledged “orthoscopic”, the truth is a purely *informational* (and value) category. Veracity can be assessed and veracity can be such only with respect to *criteria* selected for that purpose. The more so: the preciseness or *perfection of representation* in visual analogy *does not* guarantee, in itself the *veracity of information*, which was certainly held in view when creating such devices. Evidently, due to such potential confusion Rudolf Arnheim differentiated as early as in 1974 the authenticity, correctness and truth in pictures (images), for one thing. While he associates the first concept with the “non-interference” in the natural logic of behavior of the object being photographed and the second concept with the representation “free of distortion” — under truth he understands the *characteristic* with respect to those properties, which one wishes to make a statement of, indicate or refer to.

Hence, seemingly the best device to bring clarity to this concept creating confusion in pictorial representation are the *modality theories* derived from British socio-semiotics — in the first place the book by Gunther Kress and Theo van Leeuwen “Reading Images: The Grammar of Visual design”. This treatment focuses on the so-called modalities of communication and defines the pictorial representation in such system as a *naturalist* model. Naturalism means, in this connection the external / explicit capacity for description — like symptoms in medicine or phenomenon, not the *essence* in philosophical meaning. It is exactly what is carrying the name of appearance in Estonia, is available to the naturalist modality, whereas the latter has its limits. Though we can indicate and refer to in this modality, we cannot communicate the invisible relations of objects or dynamics of processes, which fall within reach of scientific-technological (drawings, diagrams etc.) or *abstract* (e.g. formal logical languages) modality.

Within the framework of each modality, we can also talk about the modality markers, in their turn. For instance in case of photographs as a naturalist phenomenon, the properties meriting more detailed marking could be the scale of the image, its color, sharpness, tonal character and contrast, relation of object-background etc. Such properties can, in their turn be conveyed nuance with subcategories. For instance we can identify the richness and balance of colors, the selectivity and extent of sharpness etc. Best of all such articulation is

visible in *computer software* of digital photo processing like Adobe Photoshop etc. From that we also gain a better understanding of constant conventionality and articulation of likeness. Posing the question about the likeness of a photograph and its referent — its “prototype” in the real world, we must always pose an additional question — thanks to which, is it similar? In this connection we will present just a few, the most eye-catching analogies.

*Contour or boundary similarity.* Because often the identification of objects begins with the perception of their outline i.e. contour, which is a property, not an object *per se*, it reveals one rather significant fact, clearly pointing to *analytical* procedures in constructing analogies. Although it may seem, without delving into the matter, that recognition takes place momentarily / at a sweeping glance, a certain sequence can be distinguished with this, and the partial-consecutive comparison of object identified, with our earlier experiences.

*Scale similarity.* Most of the referential images are *not* in the identical (1:1) dimensional relation with the object represented in picture. In photographic *transformation* the (former) world of “physical” things undergoes, besides transformation in silver salts solution, also the operation of magnifying-diminishing, in the process of which the material of image will also add its physical presence. Hence, in every representation, a *geometric* transformation takes place — even if the metric properties stay in the image “true to life”, the other qualities related to the form will change.

In creating *sharpness-similarity* optics behave differently from the human eye. As early as in the physiology of the 19th C. it was noticed (Helmholtz, Pavlov, Müller et al), that while the *lens* sees in a uniform fashion the whole scope of the picture field, the eye in its constant moving focuses predominantly on the most important part of the scope of visibility. The “significance” is here determined by size, contrast and other formal properties; or to the contrary— by semantic potential of the objects: i.e. by what has been represented and what a given object means, for a given viewer. Ferdinande Saint-Martin names such points of attraction “coloreme”.

In the aspect of *similarity of colour* the “likeness” is particularly questionable, because behaviour of the photographic material differs here most particularly from habits of the human eye. While the eye compensates for the lighting situations of various spectral compositions, the films differ even in their orientation to so-called *daylight* and *artificial light*. Hence the colouring of the picture is largely determined by technologies — the ideas and conventions of Kodak, Fuji and other manufacturers of materials.

By way of an interim summary it would not be too far fetched to draw the conclusion that instead of tautological statement of the category of “iconist” likeness we should talk more about types of likeness and degree of likeness in a sufficiently disjointed and articulated manner. Moreover — we must acknowledge that analogies occur not only in naturalist but also in other modalities, where they have a significantly different content and character: for instance in behavioural or process analogy it is no longer related to extraneous properties

i.e. so-called “appearance” — the analogies are here rather more indirect. We must also admit that the “likeness” in photographic representation is mainly applied in the instrumental key: above all within the frame of verification processes like identification and ascertainment, verification or accusation. The study of such processes on the sign level is the concern of the semiotics of *fact* and *factivity*.

### **Barthesian meditations**

In Anglo-American universities, when teaching semiotics to artists, one confines oneself to the main positions of Ferdinand de Saussure and Roland Barthes, for the most part. And yet, there are a number of other semioticians of stature concerned with conveying sense to the domain of photography: Albert Plecy, Rene Lindekens, Henri Van Lier, Roman Gubern, Hartmut Espe, Umberto Eco and many others. However, besides the French, German, Spanish, Italian etc. speaking scientists, even Charles Sanders Peirce has been accorded little attention, for some reason, for whom “...Photographs, especially snapshots, are very instructive, because we know that in a certain sense they are exactly like objects, which they represent. This likeness, however derives from the fact that photographs have been created in such conditions, which physically caused them to be in detailed conformity with nature. Viewed from this angle, they belong to the second class of signs (indexes) i.e. to those, which are formed in physical relations.” (Peirce □ 2.281). By the way, Peirce has also pointed out that a photo can be handled coincidentally in the “firstness” key — as an entity determined physically: legisign; through “secondness” — as an individual enclosure: sinsign (□ 2.246); and also as “thirdness” — as potentially meaningful i.e. dicisign (□ 2.320).

The work of Ferdinand de Saussure too evidences an interest towards photography. True, it carries a metaphoric undertone — by comparing the written form (*écriture*) with language as integrity, Saussure suggests as parallel the relation between face and the photo representing it. Just as the written text as a visual technology is unable to convey the whole essence of language: “...one could never photograph the movement of all the muscles related to speaking. However, the translation of acoustic pictures to visual images is available to the constant visual image.” Surprisingly, we will notice here that Saussure ascertained, already quite some time ago, that both written language and photography as *defining technologies* determine pre-semiotically the *modality* and the *limits* of communication. Although the problems of photography as a medium with a *factitious* dominant are already to be found in early speculations, the texts that essentially nailed down that doctrine are derived from the groundbreaking essays of Roland Barthes “Photographic message”(1961) and “Rhetoric of the Image” (1964).

### **The 1960s — theoretical mapping of photography**

The gambits of modern photography theories can be dated back to cinema theoretician Andre Bazin's "Ontology of the photographic image" (1945), sociologist Edgar Morin's book from 1956 "The Cinema, or The Imaginary Man" and Roland Barthes' three iconic essays in the volume "Mythologies" (1957). Just before the mind-boggling writings of Barthes, already renowned in the English language was the book manifesting the method of iconography / iconology — Erwin Panofsky's "Meaning in the Visual Arts" (1955); the ideas of photography were made public as a separate chapter in his cinema treatment by Sigfried Kracauer ("Theory of Film" 1960). Paradoxically, in the same year, 1964, when Barthes published his "Rhetoric of the Image", the Canadian media theoretician Marshall McLuhan released the panoramic "Understanding Media: The Extensions of Man" — emphasizing the physicality of media (including photography) and their capacity to *restructure* society. Just imagine how interesting would have been the dialogue between Barthes and McLuhan, provided it had been actualized in that time.

Immediately after publication of Barthes' essays, there also appeared Pierre Bourdieu's complete "Un Art Moyen" (1965) and one of the centerpiece works of the arts of philosophy, Nelson Goodman's "Languages of Art" (1968). Those researches represent different methodologies: Bourdieu makes his stake on the sociology of photography — he considers formation of photography in the societal lines of force; the *normalization* of certain camera conduct into a "natural" one (group pictures), the functions of photographs, and he maps photography in the system of legitimacy of cultural practices. In McLuhan's media sociology the stake is made on *formative* capacities of photography, not just on its *reflexive* capacities. Panofsky's iconography / iconology focused on "content vs. meanings", not just on issues of form, and so it can be easily related to semiology. Goodman too involved himself in the topic of *iconism* — distorted camera images: "... nothing but a camera able to make a mountain out of a molehill." In Goodman's opinion, although the core of representation was *denotation*, it was *not* based on *similarity* as presumed by Barthes. It was Goodman who introduced an example in the problem range of iconism (M. J. Herskovits, 1948) by saying that there were cultures where the Barthes' concept on an absolute analogy of photography did not work at all.

The photo chapter of the film book of 1960 by Sigfried Kracauer can be considered *phenomenological*, in the first place, because it considers the photographer and taking photos as an activity in the phenomenological key. It is the more interesting that here, a statement of communicative prerequisites of photographs is made, nevertheless. Vigorously emphatic is the idea embraced by Kracauer of semantic indeterminacy of photographs — the photos would have "stretchable" interpretation borders and would therefore call for semantic genesis, emanating from the *recipient itself* — or at least derived from outside the iconic formations. Such positions are also supported by the vision of the photographer, who is rather a *pendant of a machine* for Kracauer than an author

/ poet — a distanced and mechanical figure. Although Roland Barthes does not refer anywhere to those turns of mind of Kracauer dating from 1960 — and rather focuses on distinctive features of photographic communication — the conclusions of those two researchers are not entirely incomparable.

### **Photography in Barthes' semiology and phenomenology**

Roland Barthes first made his concepts publicly available by three essays dedicated to photography, which appeared in 1957 in the volume “Mythologies”: “Photography and Electoral Appeal”, “The Great family of Man” and “Photo shocks”. They subjected to criticism photography as a mass medium: in connection with elections, Barthes points out the brainwashing role of mass photographs; the second essay criticized Edward Steichen’s emblematic photo exhibition “The Family of Man” (1955) and the third — “Photo shocks” is largely permeated by opposition to interpretation of photography as a *language*. Barthes finds that the photographs used in mass media are *anti-intellectual* and “with too conspicuous a meaning”: exorbitantly purpose-bound and concocted — “... photography brought down to the status of a sheer sign, sheer language (emphasis introduced by me — P.L.) would not allegedly excite or disorganise us in to the slightest degree. It thence transpires that ... “the reader of the image is jolted into surprise visually rather than intellectually” and that it is the ...”pictures stripped of the pathetic and explanations that are natural.” Thence the impression of the pervading reluctance of Barthes to accept the conscientious element in photography — whose impression turns out to be right.

### **Absence of the medium's physicality — the message without code**

In his two following semiotic essays (1961 and 1964) as well as the last one, the phenomenological “Camera Lucida” (1980; hereinafter CL) Barthes goes all out to drive home the idea of the photograph as being something of an interbreed between nature and culture; being therefore “mad” and running amock, a photograph is professedly a non-coded message, the existence whereof as an object is weakly constituted. This is where the long prevailing doctrine took root that when viewing photographs we are, as a matter of fact looking at objects *unmediated*. Alternatively, as suggested by researchers of Barthes — “...we conjecture ourselves peering through photographs.” It escaped however Barthes’ eye that it is specifically due to the certain *automatism* of the image production in photography and the physical transparency of the photographic material that it is fictitious, imaginary, and apparent. Barthes also nurtures doubts about photographic images as autonomous objects, at the same time endeared by them “affectingly”. This is especially true for the “Winter Garden Photograph”, representing his own lately succumbed mother — not as a *partial similarity* (which was deprecated by Barthes) but under the principle of hitting the gist.

The only thing seemingly not having an independent existence is the photograph itself — although as a fetish, it is invariably in place. This contradiction, inherently pertinacious to Barthes has been excellently formulated by Victor



Burgin: “The fetish, in short, is *pure presence*, its function being precisely to deny absence, to fill the lack in being ...”. Thence Barthes is captivated by photographs in the context of media (the earlier essays), or personal photos (CL, 1980). The latter are elevated and spiritual — while the photos directed at the masses are banal. Deplorably though — selected at random and without reason, as photos presented by Barthes are, of arbitrary character too is his analysis of the photographic meaning making. For instance, when Barthes lists the connotation procedures, he derogatorily dubs certain techniques “tricks”. Although “tricks” are *a way* of making pictures, strangely enough such effects are acknowledged by Barthes as “historical conventions”, i.e. generally agreed practices, but not a *style*. While Barthes recurrently uses the term “genuine art”, by assumption the styles exist “only” there. Evidently, the same domain of meaning should be searched for the reason why the “tricks” do not overlap with Barthes to any significant degree with the concept of *codes*. In his opening essay he already complained about the domination of (certain ways — P.L.) the purely *visual* with respect to the *intellectual*, making the viewer concentrate on *surface*, not on the *essence* of the image.

### **Barthesian doubts**

Nor does the domain of *poses* provide Barthes with the grounds to suggest photographs as being coded — rather, it enables him to speak of their pre-photographic conventions. Just as I have pointed out already, although the poses staged for the pictures partially do derive from *theatre*, *painting* — even from *sports* etc., one should differentiate among them the more general body language “expressiveness” and more *specific poses*, that are only inherent to *camera pictures* including photographs. As the last connotation procedure the list features *syntax* — which Barthes finds only to exist on the level of serial/narrative picture bodies (not “within” one picture). In the series and serials the genesis of meanings occurs on a supra-segmental level — however the *repetition* or *typology*, creating the syntax, in the *film* or *drawing* respectively, is not granted access by him to photography, for some obscure reason. The interview given by him to Angelo Schwarz in Turin in 1978 casts light on quite a few things likely to bring clarity to those matters. Considering, in the first place photography as an integral practice Barthes finds that it is a tough issue for analysis, because a new theory of aesthetics would be needed for the purpose (there have been attempts to elaborate one now — P. L.). Nevertheless — just as it would be erroneous to equate and identify the whole of photography with *art*, it would be inconsiderate to view it as a *neutral* recording.

### **Missing links in photography — from reflexive to formative**

The contemporary viewpoint on photography is essentially different: every photographic image is a *model* — the reality presented in it is however always symbolic. With a view to achieving in photography the “*that has been there*”

(“ca-a-ete”) effect — several mathematical operations/ abstractions have been involved (calculations of contrast, spectral sensibilization etc.), for that “reality” has been first broken down and decomposed into isolated aspects/qualities and thereafter the picture material has again been composed. Going straight to the point without ambiguity or hesitation, Barthes almost avoids the characterization of picture as a physical entity: he just “contemplates” the photographs, all of them are just the same as an object of the “invisible” — in existence only is the one located “on picture”. Such a position is contextualized better also by the essay published in 1964 by the Canadian media theoretician Marshall McLuhan “The Photograph: The Brothel-without-Walls”, the basic pathos of which is the active *participation* of the *media itself* in formation of the message and its active role in society — not reflexive but outright *formative*. Barthes leaves fully open also the problem of viewing conditions — there is no difference in whether you browse an *album*, thumb a *newspaper* or slouch at an *exhibition*.

When analyzing the texts dedicated to Roland Barthes’ treatments of photography — we can clearly see that he focused mostly on the *viewer* of photographs and his/her *imaginary* field, almost disregarding the *photographer*, *camera*, *relations between them*, *the process of taking photos* and *the photograph as picture* in both the *physical* meaning and the meaning of *medium* — so important in photography as a process of communication. It also becomes evident that the doctrine of the “*message without code*” photography does not recognize the codes, that are specifically connected with those domains of meaning making. Despite all that, the texts by Barthes are indisputably interesting — they constituted the conceptions of the whole *epoch* in photography and also prove to be of much avail today, even if just in the negating form, for defining new positions. One should however learn the lesson, referring to Barthes’ errors — in the first place in view of the hard fact that a *wide range analysis* of photography cannot be only constructed to pictures “which chaff my nerves” (“Large family of people” and “Photo shocks”, 1957) versus those I like / care for (“Le Chambre Claire”, 1980).

### **Photography and Juri Lotman’s concept of semiosphere.**

Strangely, the semiotics of photography looks like starting and ending with the name of Roland Barthes. In all evidence, “it looks like ending” specifically because Barthes himself abandoned semiotic methods in his last pieces of writing and opted for phenomenology. As it is, further development of photography semiotics from 1970s to the decline of 1990s turned out overly disconnected and fragmentary — Anglo-Saxon society almost gave it up — hence after lengthy intervals, there appeared isolated treatments of some note in France (some of them also in Belgium, Germany, Holland, Denmark etc.), and continually to an increasing degree, in the countries, belonging to the “relative periphery” in the cultural-geographical sense: in the first place in Canada and Australia. For instance, photo semiotics-focused post-Barthesian pieces of

writing can be found, first of all in compilations published upon Pierre Dreyfuss' initiative at the Paris VIII University. Isolated treatments of experimental nature, however fragmentary can also be located in bulky volumes of the International Semiotics Association, in collections edited by Thomas A. Sebeok "The Semiotic Web" (1990, 1993) and in the authoritative journal *Semiotica*, where Professor in Anthropology, David Tomas of Canada, has become one of the most (also today) interesting theoreticians of the photography semiotics area. The remaining scanty sources (Dubois, 1983; Van Lier, 1983 and Flusser, 1984) have been made reference to by us earlier. In a peculiar fashion, it was in 1984 that the original publication of Juri Lotman's trail-blazing article "Semiosphere" appeared, which I have not noticed, to my surprise, being used for treatment of the problem range of visual culture.

The causes of the temporary receding of the semiosphere-idea into the background are actually quite self-evident: both in the 1980s, when the said text appeared and in the following decade any integrities and coherent world outlooks were decreed as "non-existent" in the Humanities. Prevailing was the doctrine of the impossibility of grand narratives; the conception of the people's absorbent affiliation to various subcultures and the validity only within narrow confines of the discourse of ideas, meanings, codes etc. Lotman, however views the semiospheric presentation of the world where meanings are created, quite the contrary, as particularly contemporaneous and, for that matter, specifically postmodern: this is the way of thinking, which looks like being able to simultaneously model the "fragmentariness" and to lay between shards the integrating links. Hence, it seems to be high time to implement that superbly wise/simple/interesting framework of thinking.

### **What is semiosphere?**

In his essay Lotman visualizes his complex of ideas as underpinned by Vladimir I. Vernadski's concept on biosphere, which (by reference to Vernadski) can be presented as a space filled with living matter — or in the form of an organic integrity, for instance as a membrane on the Planet's surface. The main factor here is laying the accent: the primary is the integrity (sphere), in respect of which the living organisms display separate functions — and not contrariwise. The conceptions of similar structure are also used in his pieces of writing by Lotman: the difference is in that he attempts to model by the 'spherical' original conception the vastly more abstract area — namely the world of creating meanings. Important concepts which structure and organize such a world are boundary, centre and periphery, part and whole etc. In his recent fascinating research "*Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication*" the scholar in biosemiotics Kalevi Kull provides further nuances to this concept, pointing out, while seeking defining explanations to the semiosphere, that it can be comprehended, *inter alia* as cultural continuity, space for creating meanings or that of qualitative multiplicity. Implementing rather similar principles I also published in 2002 a cursory introductory text to the present topic, of which I

will present a synopsis. The article is concerned, more specifically with the splitting of photography as an integrity on the basis of “parent areas” and discourses — whereas the causes underlying “compressions” in photographic semiospheres (“photo-versum”) were institutional formations relatively hermetic with respect to one another.

Then I found that the outstanding common part of that motley aggregate of phenomena consisting of practices of fashion, nature, sports and journalistic photography was just technology — now we could effectively widen that common part. The need of semiospheric approach in photography In what follows, I would fleetingly attempt to treat photography proceeding from Juri Lotman’s concept of semiosphere — by implementing the pivotal concepts and principles found in that conceptual framework. The question of what should be solved in the first place, while doing so, consists in differentiating photographic semiosphere as an independent identity — and its delineation in respect of other semiospheres. It is just such “self-sufficiency”, the identity of photography that was either problematic or even doubtful, in the opinions of many researchers in the recent past (Joel Snyder, Janne Seppänen, et al). However, based on the said authors, we would arrive at conclusions, which may seem a bit queer, in the present context: architecture photography would then be only part of architecture or of its (relatively) closed discourse, fashion photography would be part of the fashion creation, nature photography would be part of nature’s (mostly) empirical conceptions, the photographic images used by criminologists would belong exclusively to legal protection discourse etc. However, frequent use of images taken in almost all of those areas in art, for instance, and frequent “inroads” of the advertising industry into the world of specialist pictures prove, that the solely discourse point of view of photography would certainly be half-baked. Photography may not be an entirely coherent and “orbital” area, however that does not exclude absence of integrity.

The conception of photography refused, with discourse yielded in researches, much that was trail-blazing and positive: there appeared in print in-depth treatments of photography in criminology, tourism, medicine, family, art, sexuality and other areas, in the course of which it was revealed, characteristically of post-modern thinking that photography does not occur in them and other practices as reflective only, but as something powerfully forming and constituting the conscience. Nevertheless there are conclusions here, which one would not want to agree with. Photography is mainly motivated in its concrete discourse, however to a certain degree, only — moreover, those motivations can be exercised photographically, and in no other way. Each photograph is a treatment of its representamens (the concrete subjects that it represents): held as “good” images are, as a rule those characterized by individuality, discrete or emphasized independence with respect to the thing represented and different from other photographs.

Let us now leave the doctrine of “missing identity” of photography and take on research that could be its meaning-creative specificities in the post-

Barthesian sense. Of help to us in that will be, for instance Allan Sekula's instructive essay "On the Invention of Photographic Meaning" (1975) and Geoffrey Batchen's study "Burning with Desire: The Concept of Photography" (1997). Sekula's key pathos is characterization of photographic discourse, in the course of which he highlights the specificity of the photographic universe — its operation on binary bases. Regardless of whether its is realistic vs. symbolic; art vs. documentary or metaphor vs. metonymy — such dualism permits the (re)production of the simplified/non-adequate/black-and-white world outlook, thus making of photography a device for construction of an efficient world outlook. By creating the illusion of "objectivity" — photography helps to present as "natural" what is actually construed and arbitrary. Batchen's grammatological treatment however amounts to a statement of the epistemological crisis of photography, arising out of conquest of its heretofore "truth-and-lie" "gravitation device" and alteration of its socio-cultural position by digital technologies of representation.

The concept of "position" is by itself a reference to new needs for comprehending the integrity (the whole), and it is expedient to do that by implementing the semiosphere conception. We will try to comprehend what the internal and external boundaries of that integrity are. The multiplicity of boundaries within photography and around it In the case of photography as a complicated object a great number of boundaries are self-evident. For instance, we may simultaneously speak of chronological boundaries of photography as technology of representation and social practice, internal organization of photographic space of meaning, the boundaries of its medium, the boundaries between photography and those domains, which implement it and at last, also the boundaries between photography and anti-photography; and photography and non-photography. On a more nuanced level, difference can be made between "photographic" as property in other representation techniques: painting, graphics etc or even in non-visual texts, including theatre, literature etc. Let us consider some of the most conspicuous among them, in this connection.

### **Diachronic boundaries of the photographic medium**

Identity of photographic space of meaning has its temporal dimension — therefore a study of the rise of photography and its recession enables us to highlight such aspects of space of meaning, which would otherwise remain hidden. In his well known and much quoted treatise "Before Photography" the curator of New York Modern Art Museum, Peter Galassi, spearheaded his efforts to determine the diachronic boundaries of photography, more precisely: to fix and to shift the initial boundary from "invention" of photography to prehistory of the medium, the approach that was not especially conventional in traditional treatments of history at that time. The main conclusions of Galassi were that the technical and aesthetic basis of photography is the linear perspective adopted for use in the 15th C. Indisputably, that change was

essentially rationalization of representation. Further on Galassi points out that a long time before the “invention” of photography, painting experienced a number of shifts, which photography just brought to completion. In more general those shifts in society and its visual modes can be named “rationality of the new age” or just formation of contemporaneousness. In the background, the contemporaneousness signified new conceptions in reckoning and in perception of time, however in pictorial representation the contemporaneousness signified the triumph of such motives which were modern, temporal and depend on context of representation. Because both science and art were increasingly often considered as incarnations of one and the same natural philosophical world outlook, descriptiveness, explanatory capacity and other similar properties became significant parameters in art also. The English artist John Constable even viewed painting as science, which was supposed to enable “peering into the natural sciences”.

Quite some time before photography the “cadres” of painting too had become analytical, fragmentary, “like clippings” etc. as of proclaiming the pending proliferation of mass “framing” of the world by cameras. Often, the new paintings of the 18th-19<sup>th</sup> C. were no longer integral wholes created within the frame, but rather cropped fragments and “clippings”, for which the recurrent term “shots” is more than eloquent. Thus Peter Galassi arrives, quite justifiably at the acknowledgement that the new pictorial syntax, which made the contribution to the representation of concrete objects and their dependence on context of representation was one of the main prerequisites for the rise of the “syntax” of photography.

The pictures that were earlier composed of “chunks of reality”, started increasingly more often to represent such “chunks” piecemeal. Such photography started to affect, in its turn the “older” technologies of representation, putting them at the service of illusionist targets. In the book “The Eternal Moment” Estelle Jussim dedicates to those problems a whole chapter, which she titles, like Galassi just “syntax of reality” However the emphasis in Jussim’s text is significantly pithier — namely, he shows how the third medium — the printed book started, in its turn to determine the gravures affected by photographs and the photographic pictures themselves. Hence the scientific view of the temporal boundaries of photography is not linear, but it is determined by synchronously developed aspects of iconic representation of the mass media, and other similar aspects.

Similarly, the homespun doctrine of linear historical succession of means of representation (chrono)logical “adoption” of beliefs stemming from “old” techniques by newer ones — does not hold. If the changes that occurred under the name of “realism” truly heralded the birth of photography, when casting a retrospective look in time — wide format photography was for quite some time reminiscent of technological/ideological specificities of painting. Those specificities (clumsy camera, impossibility of making doubles easily, long shutter speeds etc.) defined also other aspects of representation: the meaning of

the photographic act, the camera behavior, the conceptions of “photogenics”, the role/position/status of photographer in a more general division of labor etc.

Although photography gained independence as a medium by the second decade of the 20th C., the drawing of diachronic-technological boundaries has still not fully lost its topicality. Even now, (in some languages) photographers can be heard talking about the “capacity for drawing” of the lens etc., and all sorts (in a technical sense) of surrogate works are still of significance. The idea of a clear-cut “rise” of photography is strongly simplified, and so are over amplified the romantic doctrines about the “demise of photography”, which would allegedly be brought about by the replacement of analogue-photography with the digital one. For instance, William. J. Mitchell highlights the relations of societal needs technology-visual representation-symbol systems and localized analogue-photography to the second half of 19th-20th C. in the more general epoch of realism and ocular centrism. He sums up his centerpiece message actually in the subtitle of his book: “visual truth in the post-photographic era” and later points out its curiosities.

The digital revolution, which gave rise to post-photographic (or even post-optic) era, means to Mitchell in the first place that the era, when “seeing = knowing” concept has ended, the connection of the picture with the referent has become arbitrary and the Barthesian essence of photo (“that-has-been”) is gone for good. To gain assurance in this self-evident shift having taken place in the credibility of photograph, one need not read theories — it suffices to be attentive regarding our own practical everyday experience. For instance, for the USA Embassy it is no longer enough to present the passport photograph, they also need your fingerprints — and consequently the publication of the Citizenship and Migration Board “Development of identification documents in Estonia” (March 2006) visualizes the documents proving the identity of the third generation as primarily biometrical, no longer based on similarity of appearance.

Since new verification devices do not seem to be of optical origin any more and do not operate in naturalistic modality, there are perhaps indeed some valid grounds to speak about the incipient post-optical era. However, besides the temporal boundaries the photographic semiosphere has also internal structures of other types. Let us look at some of them in greater detail.

### **Boundaries of photography and other media**

The aforementioned order “inside” photography aside, its order and position are also observable synchronically, so to say — photography nurtures the relations of vital significance with other media. Those relations can also be considered either in a narrower aspect (as the borderline between technologies, their relations) or in a wider perspective (borders on the media level and in the sense of functional “division of labour”). Hence, in the context of mass media we can contrast photography to cinema, printed journalism, television etc.

### **Photography and painting**

Although purely historically, even “genealogically” photography has evolved from reproducible (print) graphics, in the first place from lithography, aesthetically its links with painting are stronger. When exemplifying the above, in keeping with the present topic, the so-called hyperrealist paintings come to mind first, the core feature of which is to represent the world primarily photographically — the specific “randomness” of the frame, followed by temporal fragmentariness and incompleteness, the antics of the optics etc; such buzzwords have evidently been studied most of all in the art of painting. Undoubtedly the photography, more precisely “photographicity” has influenced the painting from the turn of 19/20th C.; regarding those influences, usually the thing mentioned first is the segmenting of time by shutter (Muybridge, Marey, Edgerton and other adepts of “chronophotography”), which also determined the views to painting entertained by futurists. As a textbook example of painting also presented are Edgar Degas’ works etc. It was, however the doctrine created in the postmodernist epoch on mediation of mass culture and world, that enabled “photographicity” to speak up in the hyperrealist key — although here, in my opinion the most impressive examples are not related to the universally known works by American artists, as much as they are related with the early period canvases of the German painter Gerhard Richter. In those paintings Richter pointedly renounced colours as the pivotal device of the art of painting — or contrariwise, he staked his success on the black-and-white image, which was considered inherent specifically to photography. Those black-and-white canvases, created in oil painting technique evidence also other “photographisms”: randomness of the frame, “expressive” behavior of the camera, the piquant intimacy of the photographic image or of the “bedroom pictures”, not meant for exposition to a wider public etc. But such interesting and relatively little known examples could be picked up even in Estonian art. The intermittent and hotchpotch or cross-referenced use of various devices of representation is widely spread also in contemporary art. For instance, Jeff Wall’s photographic light boxes have been viewed as pursuing the painting’s aims by photo devices and consequently, one of Elina Brotherus’ series is dubbed “Photo-paintings”. Actually, the photography is the *playground* to all other art techniques — Robert Mapplethorpe’s photographs are considered *sculptural*, Ansel Adams’ reminiscent of *paintings*, Edward Weston’s *graphical* etc. It is seemingly superfluous to assert that the borders can be drawn here in many different manners or simultaneously in several ways — and also to assert that this has been done ad nauseam, between photography and fine arts.

### **Photography and film**

Take for instance the articulation photography versus film — whereas the contiguity would be that both of them use camera (and film), the discrepancy however being the voltage field between the “stationary” and “motion” pictures —, we will have to admit that here too there abound “ill-fitting” cases,



which fail to corroborate the concept of ubiquity of such (media) boundaries. The simplistic and homespun conception of film like animated photographic images clearly calls for attributing nuances. The commonest slide list is sort of an “animation” of photographs: arranging them with the beginning, culmination and end of the sequence of pictures, allowing for principles of consecutive syntax. Disregarding the photo-sequences, -taxonomies and -typologies, we see that such genre formations like photo-essay or photo-narrative have much in common with the film. And lastly — the uppermost “film” — end of the spectrum covering the range from photo to film, is occupied by photo-films, which are admittedly not numerous, but whose best works like Chris Marker’s “La Jetee” (1963) etc. are a piquant proof supporting the evidence of multiplicity and extent of variations of border phenomena between photo and film. Even more intriguing are the phenomena, which could be called “border violations”, where one medium is straightforwardly and ostentatiously “investigating” the other.

In his video “The matriculation picture” (2003) Raivo Kelomees has filmed the routinely festive ceremony of taking a snapshot of the group picture, only too familiar to everybody, and also its “backstage” (the inner working) in Tartu Art College. Presented to the audience is what one usually does not see in the matriculation picture bringing together vast masses. The hustle and bustle, putting clothes in order, coquetry, confusion and the photographer’s “competent stage setting activity” are focused on. In that work, the motion picture is specifically the device, with the help of which we best see the nuances of construction of the stationary picture — for instance that the stationary picture is just a fragment, a “rupture” out from the process. Here we also clearly perceive the essence of the photogenicity, consisting of unbelievably many nuances: the diligent check run by the person photographed on his clothing, body language, mimics etc. — it looks like one is going to dedicatedly step up in front of a bearer of supreme truth or authority. And we can also imagine the “device research” carried out in the opposite direction. The frames of the film are commonly known; what they attempt to do is the meaningful research of motion picture by devices of the stationary picture.

### **Regarding the boundaries of “photographicity” as a property**

Should we now switch over to photographicity as a “property”, the demarcation process of photography would become significantly more complicated, however also more interesting. Truly — doesn’t one infrequently pursue the aims considered to be dominantly those of photography in quite different styles of art? Suffice it to fleetingly make an allowance for the existence of the so-called descriptive literature, representative music and other genres of that kind. In literature those forms could be taken to be hybrid locuses, meeting points of literature and photography — “life writing” and “light writing” —, like also the post-modern works of art-photo-texts, which someplace set up property is a complex concept, which can be summed up as an aggregate of many different

“border crossings”. The more so, the more adequate and rich in nuance such an aggregate is.

### **Non-photography and “anti-photography”**

*“Not only does culture create its internal organisation, it also creates the type of disorganisation falling outside of itself. The antique constructs for itself the “barbarians” and the “conscience” — “subconscious”.*

**Juri Lotman, “Semiosphere”**

What could be, such types of disorganization from the standpoint of photography? How/ what way would we present to ourselves the “non- and anti-photography”? Somehow I recall the question of Peeter Torop posed to me in the past in the course of a friendly chat: “what is not photographed?” to which I could not then find an answer. Giving it another thought now it dawned upon me that although the question caught my fancy, there was something amiss or askew in its wording. Quite surely everything is photographed, which can possibly be photographed. And if there is something that nobody has devised to photograph, this will be certainly done as soon one becomes aware of the “white spots”. Understandably there are phenomena, that are not available to photographic devices in principle (at least not in a simple form), for instance how to photograph “growth of the society’s GNP within the past five years”? The first answer suggesting itself would be that this is just impossible. Bestowing another glance at the issue we see however that even “abstract” processes have their self-evident symptoms: for instance the “different” houses, more beautiful cars, better clothes etc. In the given example, however they call for comparison of several photographs or their complementation with different sign systems: diagrams, texts, and formulas.

This reveals a simple fact that when describing the world, one often needs (and simultaneously so) several sign systems and various modalities of communication. Photography as a naturalist modality, working on principle of similarity by appearance and creating only surrogate stimuli for the needs of our sense of sight, can forward for principled reasons, if any, only the (outward) symptoms of (internal) processes. One of the many borders of photographic semiosphere will manifest itself specifically here: in order to create an image, to communicate the “non-visual” phenomena, they must be translated or visualized in some way. The simplest examples might be just X ray photography and sonography or ultrasound-photography referred to the periphery of photographic semiosphere. Non-photography (ultrasound-waves) is in a certain sense translated and trans-coded into photography. Or should we seek non-photography from all other arbitrary sign systems / text types/ art types? Such manner of setting the question is made acute by attempts by “non-photographic” art types from time to time, to approach photography, to become consubstantial with it. The examples can be brought from theatre, where as late as in 1930s under the name of docudramas, “factive” material (presupposing the truth) was

played, incl. newspaper articles. Or just take literature, where Marcel Proust did his best to suggest to us photography, by literary means! Consequently such attempts will primarily turn out medium-reflective events.

What could be an *anti-photography*? Are these the pictures, that are aesthetically degenerate or have turned out a flop technically? Or are they such, which do not meet the generally known rules of representation? Or should we handle “anti-photography” as an activity directed against the gesture of photographing: the object of photograph covering the face, attack targeted at the photographer etc.? Because we have given close scrutiny to the latter, it would be to the point to sum it up here by the allegation that the issue of non- and anti-photography is not by far a purely aesthetic issue, like the Moscow art critic Jelena Petrovskaja seeks to prove in her book bearing the pretentious title “Antifotografija”. The more so for the fact, that besides the above there are also piquant examples of photographs, that do not allow for identification of the thing represented etc. It is the matter of a very interesting domain in the photographic semiosphere, which has merited little in-depth research.

### **The core and periphery of photographic semiosphere**

*“Distribution to core and periphery is the specificity of internal organisation of semiosphere. The core accommodates the dominating semiotic systems. Although such distribution itself is absolute, the forms this distribution takes are semiotically relative ...”.*

**Lotman, “Semiosphere”**

How could one imagine the core of photographic semantic space? Logically it should be related to pivotal roles of photography/photographs, that photography performs either in collective memory of the society, mass communication or in more general symbols economy. In that case, the core of the present semiosphere must be connected with photography as identification/ verification and memory/rememering, however also with aspects of mass communication.

If we were to espouse the view that the communicative centre, the essence or *noeme* of photography is the Barthes’ *that-has-been* (*ça a été*) as *eidos* (at least in case of analogue photography), it also becomes clear why it is those functions of photos that occupy the focal place and why the photography’s role as an artistic device keeps relatively marginal. Photography is thus defined as a cultural phenomenon with its prevailing practical domains of use: certification-verification procedures (being a citizen, migration-procedures, criminology, tourism etc.); personal or societal memory function (albums, archives etc.) and propaganda persuasion rituals (advertising, political campaigns etc.). It is no accident that all the said practices have up to this day been underpinned by the Barthes’ “time honored” photo-ontological definition. It is not perchance, either that in connection with present onslaught of digital photography we bear witness to relocation of centre/periphery in photographic semiosphere. Although the need for “*ça a été*” in society has a permanent value in itself, the

“simulating” photography no longer befits the performance of that function. The former core — the dead-sure existence of the thing represented while taking photos — will not get lost in its turn, but will shift stepwise to more peripheral parts of semiosphere.

**Part and whole in photographic semiospheres: the phenomenon of mirror splinter**

It would be high time, now to pose an interesting however complicated question: in what relation could parts of the semiosphere of photography stand (e.g. types of photography, functions etc.) against the whole? Could we somehow support the validity of the Lotman’s mirror splinter example or prove its erroneousness (every splinter reflects the whole like the intact mirror / every part of semiosphere contains information for reconstruction of the whole)? For that we should evidently make an intelligent decision in selection of “parts”. Should we select such “parts” from the level of methods or functions of photographing; from among types of photography, its genres or from elsewhere? In other words: will the concept of documentary, for instance keep reminding us that it is “documentary” only so far as there are different methods of photography besides it — for instance that of setup photography? Documentary is often characterized as an opposite to feature film and setup photography, it is treated as observing rather than as an interfering representation. When delving in the problem some more, it turns out that a major part of properties attributed to documentaries are (axis) symmetrical opposite concepts with respect to theatrical method. The factiveness and fiction “are there” only together, true information can be viewed as such only in the case of factitious or sham information. In other words: if photography and film would act throughout in the documentary grounded way, there would be neither such a concept nor the content demarcated thereby. It is so with many other differentiations and boundaries in the photographic semiosphere. All such concocted formations contain information about a larger system, where they originate — just like photography as a whole, possesses content only when surrounded by other devices of representation. It has its own identity as just *photography*.

# ELULOOKIRJELDUS

## PEETER LINNAP

Tartu Kõrgem Kunstikool  
Tähe 38b 50103 TARTU  
Ph/Fax: +3727 309 820  
GSM: +372 55529503  
Skype: linnapp  
e.mail: linnapp@gmail.com  
Sündinud 11.12.1960.a.Tallinnas

### Haridus:

- 2001–2006 Tartu Ülikool — semiootika ja kulturoloogia doktorantuur.  
2001 Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse eriala — Kunstiteaduse  
Magister (oponent Virve Sarapik, Ph.D). Töö: “Vaateid Eesti  
fotole: 1940–1990. aastad”; M.A. Kunstiteadus.  
1979–1983 Tallinna Pedagoogikaülikool/Bibliograafia  
Diplomitöö: “Eesti Foto Almanak”(1926–1932)  
ja “Fotokunst”(1930–31) Sisuülevaade” (juh. Prof. Dr. Mare Lott).

### Täiendkoolitus:

- 1995 Ansel Adams Center, San Francisco, Ameerika Ühendriigid,  
fotograafia ajalugu ja art management (juhendaja Andy  
Grundberg, Ph.D)  
1991 Tampere Ülikool, Soome; kommunikatsiooniteooria, fotograafia,  
photo-editing (täienduskoolitus žurnalistika kateedri juures, juh.  
Hannu Vanhanen, Ph.D)

### Teenistuskäik:

- 2005– Korriline professor ja TKK Fotograafia osakonna juhataja  
2001–2004 Korriline professor ja TKK Fotograafia osakonna juhataja  
1999–2001 Tunnitasuline lektor TPÜs, TKKs ja EKAs.  
1995–1998 Dotsent ja Fotokeskuse Juhataja Eesti Kunstiakadeemias

### Akadeemiline tegevus:

**Uurimisvaldkond:** visuaalse kommunikatsiooni ajalugu ja teooria; kaasaegse  
kunsti ajalugu, fotograafia ajalugu, visuaalsemiootika.

**Loengukursused:** Staaž õppejõuna 13 aastat. Fotoajalugu ja -teooriad, kaasaegse kunsti ajalugu, dokumentalistika teooriad, visuaalsemiootika, fotokompositsioon jm.

**Külalisloengud:** Erasmuse- (NL), Rennes'i- (F), Barcelona (ESP), Viseu (PT), Dublini (IRL), East-Carolina (USA), Bergeni (NOR), West Surrey ja Durham'i (GB), Salzburgi (A), Leuveni (B), Helsinki, Tampere ja Lahti (FIN) ja Vilniuse (LT) ülikoolides, akadeemias ja kolledžites. Loengutsükleid läbi viinud Tartu Ülikoolis, EKAs, Tallinna Ülikoolis jm.

**Juhendamine ja**

**oponeerimine:** Juhendanud/ retsenseerinud Marko Laimre (EKA, maal), Pille Epneri (EKA, Kunstiteadus), Kirsi Paveltsi (Concordia Ülikool, Meedia), Pille Paalami (TKK fotograafia), Maiken Urmeti (TKK Multimeedia), Silja Saarepuu (EKA, metall), Kaidi Uibu ja Eero Epneri (TÜ Kunstiajalugu); Alo Joo-sepsoni (TÜ semiootika), Indrek Grigori (TÜ semiootika), Kaie Kotovi (TÜ semiootika), Kalev Saare ja Janii Malki (TKK, Foto ja Mööbliosk. jpt. diplomi-, kursuse- ja magistritöid.).

**Kuuluvus Ühendustesse:**

AICA, FIPRESCI, INSEA, ORACLE, Eesti Semiootika Selts, Eesti Kunstiteadlaste Ühing, Eesti Kunstnike Liit.  
Acta Semiotica Estica toimetuskolleegium, Ajakirjade SIKSI (1996–2000) ja European Photography (1994–1997) rahvusvaheliste toimetuskolleegiumide liige.

**Loominguline tegevus:**

**Publitsistika:** Avaldanud ca 300 esseed, artiklit ja arvustust rahvusvahelises ja Eesti kunsti- ja kultuuriajakirjanduses. Autori ja režissöörina teinud paarkümmend telesaadet, sh. saatesarja “Pärast Kunsti” 1–6 ETVs. Pidanud hulgaliselt raadio-loenguid.

**Näitustegevus:** Esinenud ca 20 personaalnäitusega Euroopa ja USA galeriides. Arvustused ilmunud ajakirjades “Art in America” ja “Aperture” (N.Y), “Art and Design” (London), “Neue Bildende Kunst” (Berliin), “SEE” (San Francisco), “Imago” (Bratislava), “Art News” (N.Y.) jpt. Kureerinud näitusi Euroopas ja USA-s. Teosed kuuluvad Bibliotheque Nationale (Pariis), Norton&Dodge (New Jersey), Moderna Museet'i (Stockholm), Eesti Kunstimuseumi jpm. kollektsoonidesse.

### **Tunnustus:**

- 2001 Ajakirja "Teater,Muusika.Kino" Kinokriitika Aastapreemia
- 2000 Kultuurilehe "Sirp" Kriitika Aastapreemia
- 1998 Kristjan Raua nimeline Eesti kunsti Aastapreemia
- 1997 Svenska Institutet, Stockholm (stipendium Rootsi kunsti uurimiseks)
- 1997 British Council Research Grant, London (uurimistöo Inglismaal)
- 1996 Eesti Rahvuskultuuri Fondi Aastapreemia
- 1995 ArtsLink Research Grant, New York (stažeerimine USAs)
- 1995 Kultuurkapitali Kujutava- ja Rakenduskunsti Kapitali Aastapreemia
- 1994 Kulturamt Weißensee, Berliin (stažeerimine Saksamaal)
- 1992 Ajakirja "Teater.Muusika.Kino" Kinokriitika aastapreemia

### **Valitud Publikatsioonid**

- 2006 *Eesti Fotograafia 1900 — 1940*". — Rmt.: "Eesti Kunsti Ajalugu 1–6", 5 kd. (1900–1940). Toim. Mart Kalm. 2 Autoripoonat
- 2006 *"Mart Viljus — Insener Garin ja moodne häkker"*. — Rmt.: "Eesti kunstnikud" 3. Toim. Johannes Saar. Eesti Kaasaegse Kunsti Keskus, 2006.
- 2006 *"Mark Raidpere — Nartsitsism kurva taustaga peeglis"* Rmt.: "Eesti kunstnikud" 3. Toim. Johannes Saar. Eesti Kaasaegse Kunsti Keskus, 2006.
- 2006 *"Fotoloogia VII: Fotograafia ja Psühhoanalüüs*. Kunst.ee, 2006, nr. 4
- 2006 *"Fotoloogia VI: Fotograafia ja Semiosfäär 2*. Kunst.ee, 2006, nr. 3 (Lotmani semiosfäär ja fotograafia 2)
- 2006 *"Fotoloogia V: Fotograafia ja Semiosfäär 1*. Kunst.ee, 2006, nr. 2 (Lotmani semiosfäär ja fotograafia 1)
- 2006 *"Fotoloogia IV: Barthesiaanlikud mõtisklused*. Kunst.ee, 2006, nr. 1 (Barthesi teooriad võrrelduna McLuhani, Goodmani vaadetega)
- 2005 *"Fotoloogia III: Fotograafia semiootika vaatevinklist I."* Kunst.ee, 2005, nr.4, lk. 47–54. (Intro, ikonismi problemaatika, indeksiaalsus)
- 2005 *"Fotoloogia II: Techne-tehnika-tehnoloogia"*. Kunst.ee, 2005, nr.3, lk. 42–49. (Fotograafia tehnoloogia ja fenomenoloogia; tehnika koodid)
- 2005 *"Fotoloogia I: Mälu, kommunikatsioon, väljendus"*. Kunst.ee, 2005, nr. 2, lk. 44–49. (Fotograafia uurimise meetodikatest)
- 2006 *"Fotoloogia VI: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest"*. Cheese, 2006, nr.17, lk.37–45. (Foto identiteet ja selle formaadid)
- 2006 *"Fotoloogia V: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest"*. Cheese, 2006, nr.16, lk.36–43. (Fotokujutise identiteedi kujunemine)
- 2006 *"Fotoloogia IV: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest"*. Cheese, 2006, nr.15, lk.28–35. (Fotograafilise nägemise "grammatika")
- 2005 *"Fotoloogia III: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest"*. Cheese, 2005, nr.14, lk.26–35. (Pildistamine kommunikatsiooniaktina)

- 2005 “*Fotoloogia II Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest*”. Cheese, 2005, nr.13, lk. 24–28. (Kaamera, pildistamise protsess)
- 2005 “*Fotoloogia I: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest*”. Cheese, 2005, nr.12, lk. 25–29. (Tahe fotografeerida, fotograaf)
- 2005 “*Pilt ja Masin*”. “Vikerkaar”, 2005, nr. 9, lk. 79–93.
- 2005 “*Ove Maidla pildid: Broomõlitehnika 100 aastat hiljem*”. — Rmt.: Ove Maidla. “Broomõlitrükiid”. Tartu, 2005. (Eesti ja inglise k.).
- 2004 “*Caleidoscope and the Time Machine/ “Caleidoscope et Machine Temporelle*”. Rmt.-s: “About Estonia”, ARGO Publishers, 2004. (eesti-, inglise- ja prantsuse k.)
- 2003 “*Elurežissöör Pääsuke ja Positivistlik Etnograafia*”; Rmt.-s.: “Johannes Pääsuke — Mees Kahe Kaameraga” (kataloog) Eesti Rahva Muuseum, 2003; eesti ja inglise keeles.
- 2003 “*Pictorial Estonia/ Pildiline Eesti*”. — Koht ja Paik III; Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, Tln., 2003.
- 2002 “*Kontseptualism ja Eesti dokumentalistika*”, “Kunstiteaduslikke Uurimusi”, Eesti Kunstiteadlaste Ühing, Nr. 11, Tln., 2002
- 2002 “*Loomulikkuse*” mõistest üleminekuaja dokumentalistikas”, “Kohandumise Märgid” (Collegium Litterarum 16). Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002.
- 2002 “*Aadressist Eesti Fotograafias*”, — Koht ja Paik II; Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, Tln., 2002
- 2002 Artikkel “*Fotokunst*” (1 AP) Eesti Entsüklopeedia, 11kd. EE Kirjast.
- 2001 “*Tõsielulisus Eesti 1990-te Kunstis*”, Kog.-kus “Ülbed 90-ndad”, Eesti Kaasaegse Kunsti Keskus, 2001, lk. 175–197
- 2001 “*Modernsus Eesti fotograafias*”, II “Kunst.ee”, 2001, Nr. 1, lk. 72–81
- 2001 “*Kriimsilm, karuott, rebane...*”, “Kunst.ee”, 2001, nr. 2, lk. 80–83
- 2001 “*Vaateid Eesti fotole 1940–1990dd*” M.A dissertatsioon, Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse kateeder, 2001, 151lk. (op. Dr.Virve Sarapik)
- 2001 “*J.Köler ja R.Sachker: “Puulane” ja “Tohtlane” Eesti Kunstis*”, “Kunst.ee”, 2001, nr. 3, lk. 8–15
- 2001 “*KunstiLeksikon*”, Tln., 2001, Foto terminoloogia artiklid (~50 art.)
- 2000 “*Modernsus Eesti fotograafias*” I. Kunst.ee, 2000, Nr. 1, lk. 74–84
- 2000 “*Dokumenteerimise sügavusest Fotograafias ja Filmis*”. — “Sirp”, 24.03.2000
- 2000 “*Kadreeritud Tõde*”: *Stalinistlik Foto Eestis*; “Kunstiteaduslikke Uurimusi”, Eesti Kunstiteadlaste Ühing, Nr. 10, Tln., 2000, lk. 219–252
- 1999 “*Kõigele Vaatamata: Tähenduste konstrueerimisest Saaremaa Biennaalile*” I–III, “Teater.Muusika.Kino”, 1999, Nr. 7. 10 ja 11
- 1998 “*Out of the Shadow: Photobased art from the Baltics*”, kat. Eessõna, East Carolina University, 1998, lk.4–10
- 1997 “*Invasioon*”; II Saaremaa Biennaali kataloogi eessõna, ja 3 esseed Tln., Kaasaegse Foto Keskus, 1997, lk.4–12



- 1997 “*Fabrique d’Histoire*”, Rennes’i Ülikooli Toimetised, (Prants.), 1997, lk. 159–169
- 1996 “*Simulatsioonistrateegiate muutumine Eesti kunstis*”, EKA Toimetised Nr.4, Tln.1996, lk.49–55
- 1996 “*EKABL*”, Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1996 (artiklid kunstnikest)
- 1995 “*Ajaloo vabrik*”, I Saaremaa Biennaali kataloogi eessõna, Tln., Kaasaegse Foto Keskus, 1995, lk.3–14
- 1993 “*Klubilisest Fotograafiast*”; Teater.Muusika.Kino, 1993, Nr. 8, lk. 31–40
- 1991 “*Vallan Realismi*”; võrdlev essee poliitiliste sündmuste meediatõlgendustest CNN ja “VREMJA” poolt. (Pärsia lahe sõda, Balti sündmused) “*Valokuva*” (Soome), 9/1991, lk.4–5.
- 1991 “*Foto-Sovieticus*”: kuidas “Lääs” tõlgitseb “Uut Nõukogude Fotokunsti”; “FOTO-KRITIK”; III Põhjamaade III Fotokonverentsi:”Fotograafia ja Kultuuriidentiteet” bulletin. Oulu, Soome; 1991/92; soome ja rootsi k.
- 1983 “*Eesti Foto Almanak*”(1926–1932) ja “*Fotokunst*” (1930–1931) *sisüülevaade*”; Diplomitöö (M.A.); Eesti fotokirjanduse ajaloost; juhendaja Prof.Mare Lott Tallinna Pedagoogiline Instituut, 1983; 113 lk.
- Autoriraamatud/Kataloogid/Elektronilised väljaanded
- 2006 Peeter Linnap. “*Silmakirjad*”: Esseesid 1986–2006. Artiklite kogumik, Tartu Kõrgem Kunstikool. Tartu, 2006, 350 lk.
- 2006 Peeter Linnap, Maiken Urmet. “*Eesti Foto 1839 — 2004*”. CD-Rom. Koostaja, tekstide autor. Tartu Kõrgem Kunstikool, Tartu, 2006
- 2006 Donald Koppel. “*Ma Hoidsin neid Sulle*”. Tartu Kõrgem Kunstikool. Tartu, 2006, 120 lk. Koostaja, toimetaja, tekstid.
- 1998 *OUT OF THE SHADOW*”: Photobased Art from the Baltics, Greenville, Jenckins Fine Art Center, Greenville, NC, USA 1998 ISBN 1 897723 03 2: 128 pg. Intro+13 esseed (ingl.k.)
- 1993 “*BORDERLANDS*”: Contemporary Photography from the Baltic States, Glasgow, “*Street Level*”, 1993 ISBN 1 897723 03 2: 96 pg. Intro+18 esseed (inglise k.)
- Koostaja, toimetaja:
- 2004 TKK Toimetised II; Koostaja, toimetaja, eessõna. 116 lk.
- 2003 TKK Toimetised I “*Käsitlusi Fotograafiast 1855–2003*”. 316 lk. Koostaja, toimetaja, kirjastaja. Eessõna ja Sissejuhatus.
- 1997 “*Invasioon*”/Saaremaa Biennaal’97 kataloog. Samanimeline essee, toim., tlk., bibl., Tln., 1997, 128. lk. eesti ja ingl. k.
- 1995 “*Ajaloo Vabrik/Fabrique d’Histoire*”, Saaremaa Biennaal’95 kataloog. Samanimeline essee, toim., tlk., bibl., Tln., 1995, 120. lk. eesti ja ingl.k. “*Ajaloo Vabrik/Fabrique d’Histoire*”. Konverentsi tekstide kogumik; Intro + Koost., toim, tlk. Tln., 1996; 70 lk., eesti/ing.