

# Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest 1980. aastate lõpul – 1990. aastate algul. DeStudio juhtum

Eero Epner

Käesolev artikkel üritab välja tuua põhjuseid, miks 1980. aastate lõpul ja 1990. aastate alguses aktualiseerus fotograafia ühe kujutava kunsti liigina, ületades kiirelt aastakümneid kestnud tehnilisse valdkonda kapseldumise. Ühtlasi üritab artikkel vaadelda eesti fotograafia taotlusi 1980. aastatel, mil peamiseks sihiasetuseks oli kunstile omistatud väärtuste kopeerimine või järeleaimamine. See, mis tõi kaasa püüded väljuda tehnilisest ettemääratusest ning leida oma “kunstipärane” pildi töötlemise meetod või lähenemisnurk. Teisalt oli fotograafia kapseldumine 1980. aastatel tingitud ka kunstimaailma sisetest hierarhiatest ning kunstikriitike ja -teadlaste võõristavast hoiakust fotograafia kui säärase suhtes. Kolmanda põhjusena fotograafia tasalülitamisel tuuakse mõnikord poliitiline reeglistik, mis totalitaristlikus ühiskonnas tähendas tegelikkust võrdlemisi täpselt fikseeriva meediumi rangetele kontrollile allutamist.

Periood, mille vältel nii fotograafias kui kunstimaailmas toimusid saatusliku tähtsusega nihked, oli äärmiselt lühike ja samavõrd põnev, kulgedes tänu oma kiirusele mõneti isegi ebaloomulikult. Omaette peatükk on pühendatud loomingulisele rühmitusele DeStudio, mille juhtautorid, fotograafid Herkki-Erich Merila ja Peeter Laurits, tegid läbi nii 1980. kui 1990. aastate olulised arengud. Rühmitust on sageli nimetatud ülalkirjeldatud pöörde üheks olulisemaks veduriks. DeStudio looming ei olegi oluline hoopis teise pildikeele juurutamise tõttu, vaid nende strateegiate poolest, mis uurisid pildi rolli ühiskonnas ning selle tähenduse sõltuvust kultuurilistest koodidest. See oli juba sootuks teine veendumus eelmisel kümnendil levinud arvamustega võrreldes.

Victor Burgin, üks 1980. aastate olulisemaid fototeoreetikuid, kelle tekstid mõjutasid kümnendi lõpul vahetult ka siinseid autoreid, on modernistlikku fotograafiat võrrelnud jänesejahiga: “Näib, et paljud fotograafid usuvad, justkui oleksid tähendused maailmast ülesleitavad samal moel, nagu leitakse niitudelt jäneseid, ning ainus, mis on vajalik, on talent neid näha ja oskus neid lasta.”<sup>1</sup> Burgin seob säärase usu olukorraga, kus kunsti seostatakse fetišistliku ja antitehnilise tähendusloomega, mille puhul “kunst” tähistab ainukordset mitte ainult labases tehnilises mõttes, vaid märgistab ka autoripositsioonid. See Burgini järgi romantismist ja romantilisest formalismist pärit seisukoht mõistab “kunsti” all teatud peenendunud subjektiivsete tajude esilekerkimist, kirjeldades “kunstnikuna” kedagi, kellel on erakordne võime tabada nüansse ja tähendusi, mis on küll etteantud, kuid mida vaid väljavalitud

1 V. Burgin, *Photographic Practice and Art Theory*. – *Thinking Photography*. Ed. V. Burgin. London: MacMillan, 1992, lk 40.

suudavad leida. Ühtlasi piiritleb säärane seisukoht võrdlemisi täpselt teisegi kunstiteoseks olemise kriteeriumi, mis vaikimisi rakendus ka Eesti kunstimaailmas: kunstiteos on ühekordne akt, mille tehniliseks alusprintsiibiks peavad olema teatud spetsiifilised manuaalsed oskused, meetodid või töövõtted, mis on kättesaadavad vaid teatud inimestele. Nii heidabki Tamara Luuk 1980. aastate lõpus ette: “Olukord, kus ERKI graafikaüliõpilaste kooliõpetuses süvendatakse fotograafika kursust ... määral, kus ta ähvardab akadeemiliseks normiks muutuda, muudab ka nende maailmanägemise ja loovuse tõlgendamise viisi kasvava anonüümsuse ja käsitööliliku tehniksismi suunas.”<sup>2</sup>

Kirjeldatud lähenemine oli eelkõige hoiak, mida jagasid kummalisel kombel nii kunstimaailmaga seotud inimesed kui ka fotograafid ise. Viimased väitlesid küll juba aastakümneid selle üle, miks ja kas foto on kunst, kuid vaidlused jäid institutsionaalsel väljal enamasti pidama kammerlik-klubilisele tasemele ning kuni 1980. aastateni püüti leida “kunstilisuse allikaid” fotost enesest. See sünnitas terve rea omapäraseid nähtusi. Viljakaimad on rühmituse STODOM katsetused, aga ka teiste autorite individuaalsed otsingud kaameraspetsiifiliste nägemisviiside leidmisel. Kuigi need kannatavad ajaloolises plaanis teinekord liigse kapseldumise käes, ei jagatud siiski ühisosa suundadega, mis püüdsid jäljendada kujutavas kunstis levinud võttestikku, ulatudes motiivide näppamisest impressionistliku värvikasutuse markeerimiseni. Ometi ei toonud see kaasa soovitud eesmärki: jäljendamise ja tehniliste nüansside filigraanse valdamisega jõuti vaid piiratud seltskondliku tunnustuseni ja kunstfoto-retoorikani. See viis Tamara Luugi ekslikult järelduseni, et säärased jäljendamismehhanismid iseloomustavad fotograafiat kui vahendit, mistõttu tuleb konstateerida selle ma-

hajäämust ja diskvalifitseerimist kunstina.

Toonaseid silmatorkavalt väheseid fotole keskendunud akadeemilisse diskursusesse kuuluvaid käsitlusi<sup>3</sup> lugedes näeme, kuidas siin-seal tehakse katseid fotograafia iseväärtuste leidmisel (Leo Gens, Jüri Hain), kuid kordagi ei proovita seda kunstisfääri arvata. Ka 1980. aastate üldpilti arvestades märkame kõige esmasemas retseptioonianalüüsis, kuidas meil polegi midagi analüüsida. See on tõepoolest – Jaan Unduskit parafraaseerides – tühik, mille olemasolu paneb kontseptuaalse rõhu. Tõsi, ajakiri “Kultuur ja Elu” avaldas aastakümneid järjepidevalt fototeemalisi artikleid, kuid nii siin kui ka mujal ilmunud nappide arvustuste autoreiks olid sageli fotograafid ise (eelkõige Peeter Linnap ja Peeter Laurits, aga ka teised). Kunstiteadlaste tõrjuv suhtumine fotograafiasse kui sellisesse saigi seega olla vaid üleolek “maddala”, käelise puudutusest vaba uue väljendusvahendi suhtes, kuna strateegilisi erinevusi ju ei olnud. Esmapilgul täiesti eriilmelised maali ja fotograafia modernistlikud diskursused püstitavad endale põhialustelt sarnaseid eesmärgi. Samamoodi ei saa tegelikult 1960. aastatest alates kõnelda üldise kunstipildi kontekstis fotograafia olulisest mahajäämusest. 1980. aastate skepsis foto suhtes ei peegelda põlgust konkreetsete tööde või autorite osas, vaid just etteheiteid vahendile kui säärasele. Eemale ei tõrjuta mitte üksnes maneristlikke või silmatorkavalt amatöörlikke töid, vaid kogu kunstiliik. Me võime seda välja vabandada ka teadmatusega selle kohta, mis kaasaegses rahvusvahelises fotograa-

2 T. Luuk, Fotograafilisest reaalsusest eesti estambis. – Uued põlvkonnad 2. Koost. I. Solomõkova. Tallinn: ENSV TA Ajaloo Instituut, 1988, lk. 27–28.

3 Nimetatud käsitluste all tuleb siin mõista ikkagi ajalehekriitikat, sest väitekirjadest, üksikuurimustest, monograafiatest jm. oli fotograafia otsustavalt välja jäetud.

fias toimus, kuid selle väite kargud on nõrgad. Pigem on siin ikkagi tegemist Burgini osutatud kunsti mõistmise viisiga.

Peeter Linnap toob lisaks ülalloetletule veel ühe põhjuse: “Nagu olen varemgi väitnud, on fotograafia väljajäämine “kunstisfäärist” seotud totalitaarse režiimi hirmuga sõltumatu kaamera kui autentse tõe instrumendi ja seega ka tõe monopoli õonestada suutva vahendi ees.”<sup>4</sup> Põhjuste rida võiks ilmselt veelgi jätkata, alustades fotohariduse ahjustest (seda andis vaid puhttehniliste käsitööoskuste edasiandmisele keskendunud Tallinna 2. Tehnikakool) ja lõpetades üldise fotolase institutsionaalse nõrkusega. Kultuuris võis seega veel 1980. aastate keskel fotograafiat määratleda mitte niivõrd tema tuuma ja võimaluste, kuivõrd erinevate praktiliste rakendusvalade kaudu.

1980. aastate keskel võime täheldada teatavaid muutusi siinsel fotomaastikul, mille kandjateks olid nii põlvkondlikult kui esteetiliselt tõekspidamistelt seotud fotograafid ning mida võib iseloomustada subjektiivse autorikeskse modernismina. Samas tundub, et alustatud teisenemine ei jõudnud päris lõpuni, sest senise arengu lõikasid läbi kümnendivahetuse muutused. Üheksakümnendatel aktualiseerusid kunstimaailmas need juba kaheksakümnendatel esile kerkinud fotograafid, kelle looming tegi siis läbi uue, otsustava murrangu – ilmusid postmodernistlikena kirjeldatavad strateegiad. Seega oli tegemist autoritega, kes napi kümne aasta jooksul tõid Eesti fotograafiasse kaks pööret.

1980. aastate keskel tulid uued tuuled põlvkonnaga, mille liikmete sünniaastad jäävad 1950. aastate keskpaika ja 1960. aastate algusesse: Toomas Kaasik (1951), Ann Tenno (1952), Tõnu Tormis (1954), Jaak Kadarik (1957), Tõnu Valge (1959), Peeter Linnap (1960), Eve Kiiler (Linnap, 1960), Toomas Volkmann (1961), Peeter Laurits (1962), Hei-

ki Sirkel (1962), Herkki-Erich Merila (1964), Toomas Kalve (1965) jt. Kuigi enamik on ka tänapäeval tegevad, loobusid paljud just kümnendivahetusel aktiivsest tegevusest ning tõmbusid tagaplaanile. Ilmselt selgeim põlvkondlik manifest oli Linnapi ja Lauritsa kahasse kirjutatud “Fin de siècle Eesti fotos” (valmis 1987),<sup>5</sup> mis mitte niivõrd ei kuulutunud, kuivõrd juba nentis uute tulijate võimupööret. Hiljem püüab Laurits uuest lainest eemalduda, väites ühtse koosluse olematust ja seega manifesti nõrka jalgealust: “Polnud võimalik eristada koolkondi või trende, kuna isegi ühe kunstniku tööd ei moodustanud ühtset stilistilist entiteeti.”<sup>6</sup>

Teatud mõttes võime me säärast olukorda kirjeldada isegi patoloogilisena, eriti võrreldes tavapärase kultuurilooikaga, kus laiapõhjalisemaid muutusi kannavad tavaliselt autorid, kelle loomelaad on algusest peale rohkem või vähem muutusi toetav. Eesti fotos toimunud vedasid aga kunstnikud, kellest

4 P. Linnap, *Modernsus Eesti fotograafias (1960.–1980. aastad)*. II osa. – *Kunst.ee* 2001, nr. 1, lk. 72. Märkus on kahtlemata tabav, ometi ei tohiks siinkirjutaja meelest minna liialt kaasa vahel vaikumisi kehtiva tõdemusega, mille kohaselt sinise fotograafia sotsiokultuurilise rolli ja kunstiväljendusliku olemuse määrasid suuresti NSVL ideoloogilised survevahendid. Loomulikult halvas see mõningate, eeskätt sotsiaalkriitiliste diskursuste väljakujunemise, kuid fotograafide kindlakäelisest kammimisest ei saa siiski laiemalt rääkida. Huvitava võrdlusena Eesti “kunstipärase” fotograafia kujunemisloole võiks tuua sarnases ideoloogilises ja poliitilises keskkonnas küpsenud Leedu fototraditsiooni, kus sotsiaalsele tegelikkusele osutaval lähenemisel olid sügaval asuvad juured. Seega ei saanud eesti fotograafia eskapistlikku iseloomu ainult määrata ideoloogilis-repressiivne surve.

5 Artiklina vt. P. Laurits, P. Linnap, *Fin de siècle Eesti fotos*. – *Vikerkaar* 1987, nr. 4, lk. 63–68.

6 P. Laurits, *Von Dogma zum Experiment*. – *Das Gedächtnis der Bilder. Baltische Photokunst heute*. Hrsg. von B. Straka. Kiel: Nieswand Verlag, 1993, lk. 65.

1990. aastatel kunstimaailma huviorbiiti satunud distantseeruvad sageli järsult oma 1980. aastate seisukohtadest. (Nii on Peeter Laurits eravestlustes hiljem korduvalt väljendanud põlgust artiklis “Fin de siècle Eesti fotos” toodud seisukohtade suhtes.) Väga raske on ühele liistule tõmmata Peeter Linnapi, Herkki-Erich Merila, Eve Kiileri jt. erinevatest kümnenditest pärit töid. Emblemaatilise tähendusega on siin DeStudio “DeStudio Venus” (1993, ill. 4), mille pannoo kasutavad Laurits ja Merila ära enda eelmisel kümnendil valminud töid. Kaheksakümnendatel loodud kõrget ja hõrku iseväärtust taotlevad fotod osutuvad siin toormaterjaliks, pelgaks näiteks pildilistest valmiskujunditest, mis kaotavad kogu oma subjektiiv-poeetilise aura.

Fotograafid olid reeglina iseõppinud amatöörid,<sup>7</sup> kes tulid fotograafiasse kõikmõeldavate teiste distsipliinide kaudu, millest mõned ei puutunud isegi riivamisi kokku kunstisfääriga: oli tislereid (Tõnu Valge), bibliograafe (Peeter Linnap), näitlejaid (Toomas Volkmann) jne. Fotoharidus, mida siinkohal tuleb mõista kõigist võimalikest viisidest kõige laiemalt – haridust kui teatavat süsteemset teadmiste (ja oskuste) omandamist –, organiseeritud kujul puudus. Siin ei hakanud tööle ka üks kujutavas kunstis levinud praktikaid, kus olulisteks autoriteks tõusevad kunstnikud, kes pole omandanud institutsionaalset teadmist või kes tegutsevad väljaspool õpitud eriala. Akadeemilise diskursuse puudumisel ei saanud tekkida ka edasiviivat protesti. Seda asendas kammerlik-klubiline suhtlus võrdlemisi kitsas ringis, mis tõi kaasa mitmeid tagajärgi. Ulatusliku loetelu annab neist Peeter Linnap oma artiklis “Klubilisest fotograafiast” (1992), kus ta nimetab piltide vastavust massiestetika printsiipidele, laboratoorsete tehniistlike printsiipide domineerimist, materjaliloogika üksluisust, žanrilist

igavust ja motiivide klišeelikkust, konjuktuursust ja kummalisel kombel ka visuaalse keele kosmopoliitsust.<sup>8</sup> Poolpädeva fotokriitika ja puuduva fototeaduse tingimustes toimuv diskussioon, mis kujutavas kunstis oli juba aastakümneid olnud võrdlemisi viljakas, mõjutades otseselt ka kunstisiseseid arengu- loogikaid, oli fotograafias võrdlemisi algeline. Suutmata reglementeeritud ühiskonnas kasutada oma dokumentalistlik-kontseptuaalseid omadusi, ei haakunud ka kujutavas kunstis levinud strateegiatega. See aga ei oleks tähendanud mitte niivõrd kunstis levinud suundade tõlkimist fotograafiasse, kuivõrd piltkujutisele erinevate lähenemiste aktsepteerimist ja uurimist, isegi mõttevärskest.<sup>9</sup>

Victor Burgin kirjeldabki eespool tegelikult võrdlemisi tabavalt Eesti 1980. aastate fotograafia üldpilti, kus esiplaanile oli selgelt tõstetud subjektiivsus. Veelgi enam: soovi korral võime nimetatud üldpildis näha paradoksaalse koega liikumist, kus fotograafia tunnistas ühtaegu oma tehnilist ja paljundatavat päritolu, juhtides sellele terve rea autorite käsitustes teravdatud tähelepanu, kuid

7 Pean “amatöörluse” all silmas rangelt kunstihariduslikku terminit, mitte sisulisi kvaliteete.

8 P. Linnap, Klubilisest fotograafiast. – Teater. Muusika. Kino 1993, nr. 8, lk. 31–40.

9 Hoolimata ülalloeletust ei ole mingit põhjust vaadelda kaheksakümnendate või ka varasemat fotograafiat kui nähtust, mis ei vääri puhtsisulistel kaalutlustel kunstiajalukku kirjutamist. Olen juba ülalpool kirjeldanud olukorda, kus fotograafia väljajäämine kunstimaailmast oli peamiselt tingitud mitte esimese mahajäämusest, vaid teise kitsarinnalisesest ja tõrjuvast hoiakust vahendi kui sellise suhtes. See ei ole tegelikult küsimus ainult minevikust, vaid ka olevikust, kuna kunstiteaduse diskursusest puudub siiani täielikult (!) fotograafia varasema ajaloo käsitlus. Puuduvad akadeemilised üksikuurimused, väitekirjad, sissevaated, üldistused, aga ka ajalookäsitlused (v.a. Peeter Linnapi tegevus). Kunstiajalugu teeb fotograafia kohal endiselt väljajätte ning alustab antud distsipliini uurimist alles üheksakümnendate algusest.

teisalt püüeldi – vahel sihikindlamalt, vahel alles praeguses järeldõlgenduses täheldavalt – fetišistliku, originaalse ja ainukordse poole. On oluline märgata, et nimetatud püüdlus peegeldus eelkõige vormi tasandil: toneerimised, paralleelselt kehtivate vaatepunktide loomised, pildipinna mehhaanilised “vigestamised”, abstraktsete fotoseeriade loomine, montaaži levik jne. Need olid vahendid, mis tõstsid esile visuaalsed väärtused ning rõhutasid ühtaegu kaamerast sõltumatu, autorikeske ja kordumatu üksikteose loomist. Seega püüti fotospetsiifilist “tõetruud” nägemisvõimet pidevalt katkestada, fotograafia le antud tehnilistest eeldustest järjekindlalt eemaldudes või neid sel moel barokselt kuhjates, mis võimaldas kaugeneda reaalse kujutamise ja luua sümbolmaailmu.

Heaks näiteks on Eve Kiileri seeria “Paragimotiivid”, kus autor on kasutanud simulaansete vaatenurkade taktikat, koostades ühe kujutise paljudest erinevatest negatiividest. Võtet, mille sisemine loogika lubaks rääkida nii vaateviiside ühiskondlikust normeeritusest, topeldatud vaatenurkade ideoloogilisest määratusest, kaamera kui ideoloogilise *apparatus*’e analüüsist jne., on antud juhul rakendatud timmitud visuaalsete kvaliteetide rõhutamiseks, mis tähendustasandil märgistavad vihjelisi kõnepruuki, pidevalt midagi varjavat autorikõnet. Viimane on iseloomulik paljudele 1980. aastatel valminud fotoseeriatele, peegeldades teatavat tähendustepelgu. Eelistatakse olla salatsev, pigem poeetiline kui analüütiline, pigem eneseküllane kui kommunikatiivne, pigem pildilisi iseväärtusi ja autori sisekaemusi rõhutav kui aktiivset dialoogi pakkuv. “Nende piltidelt ei maksa otsida inimese poolt asjadesse/olendeisse kätkevad tähendusi, pigem püüda hoomata asjade iseolemise hääletut lummust...,” kirjutavad Peeter Linnap ja Peeter Laurits 1987. aastal ühes käsikirjas, millest kasvas

välja artikkel “Fin de siècle Eesti fotos”.<sup>10</sup> Käsikirja servale on Laurits lisanud märksõnana “poeesia võimalikkus”.

Ühe tuumsema vaidlusteemana taas elustub 1980. aastatel küsimus fotograafiast kui reaalsuse representeerijast, mis sel kümnendil väljendub “sotsiaalse” ja “salongiliku” naiivse vastandamisega. Peamiselt praktiseerivate fotograafide vahel puhkenud vaidlus ei kannu endas niivõrd ontoloogilisi küsimusi, rääkimata semiootilisest poleemikast fotomärgilise iseloomu kohta. Ajakirjanduses ilmus ridamisi artikleid, kus pealispindsete ja loosungilike hüüdlausestega püüti leida fotograafia “õigeid” ülesandeid ja kohustusi. Tegemist oli ideoloogilise vaidlusega fotograafia eesmärkide üle, kus kümnendi keskel esile kerkinud põlvkond kirjeldab oma soovi olla uusromantiliselt enesekeskne ja vabadustelaldis, toetudes eelmise sajandilõpu modernismile.<sup>11</sup> Mõni rida hiljem kuulutatakse olulise märksõnana inimesekeskse eetika kadu ning selle asendamist loodusmotiivide rikkuse, diskreetse stilisatsiooni, sümboltasandi avarumise ning peenendunud ilutajuga. Need visuaalseid vormiomadusi rõhutavad ning sümbolistlik-metafoorset kõnepruuki kasutavad märksõnad reedavad meile ühtlasi kaheksakümnendate keskel alustanud noorte autoripositsiooni. See oli suund, mida “sotsiaalse” kaitsjad põlglikult “salongilikuks” nimetasid. Paradoksaalne, kuid kaitstav sotsiaalsus jäi totalitaarse ühiskonna tingimustes samavõrra salongilikuks, ulatumata teravdatud dokumentalismini. “Minu pärast võib tõde ja tegelikkus kõige täiega pimedamasse persse käia. Kas ma seda sotsiaalkriitikat tõesti sellepärast unustada ei saa, et

<sup>10</sup> P. Laurits, P. Linnap, Fin de siècle Eesti fotos. Käsikiri P. Lauritsa valduses.

<sup>11</sup> P. Laurits, P. Linnap, Fin de siècle Eesti fotos. – Vikerkaar 1987, nr. 4, lk. 66.

see nii moodne, nii “post” on?”<sup>12</sup> kirjutab Laurits veel aastaid hiljem oma päevikusse.<sup>13</sup>

Kesksete põlvkonnakaaslastest autorite lähenemist fotole on Peeter Linnap nimetanud fototeose tinglikustamiseks<sup>14</sup> ning antud kontekstis võime me seda vaadata ihana jõuda Burgini kirjeldatud fetišistlik-subjektiivse kunstiteoseni. Ilmekaks näiteks sellest, kuidas fotograafia üritas 1980. aastatel pageda oma tehnilise loomuse eest ning jõuda antitehnilise ja käsitööndusliku subjektiivse koega “kunstini”, on montaaži uus laine sel perioodil. Tegemist on loomulikult tehnilise võttega, kuid selle eesmärgiks oli kaamerast võimaliku sõltumatu terviku loomine, kus lõpptulemus ei piirdu üksikkaadriga, vaid sünnib pärast fotograafi kui kunstniku aktiivset sekkumist, erinevate kaadrite omavahelise kompilatsiooniga ja tervet rida väärtusotustusi. Nii kirjutab Peeter Tooming 1987. aastal: “Loominguvabadus vabastab ka alateadvuse ning siit lähtuvalt valitakse teostuselementideks just need objektid, kontrastid, värvid, mis tegelikult kõige enam kätkevad piltniku enda alateadvuses varjuvaid kujutlusi, soove, unelmaid, instinkte. Seega on subjektiivne montaaž fotograafi hinge peegel. [---] kuid kahjuks on meil montaažifotosid haruharva näha.”<sup>15</sup> Mõned leheküljed hiljem kasutabki Tooming montaažifotode sünonüümina “kunstilist fotot”. Siin kerkib taas kord esile kogu pärastsõjaaegset fotograafiat enim vaevanud küsimus oma “kunstilises” väärtuses, mis on põhimõtteline küsimus ühe kunstiligi enesemõistmisest. Fotograafia pidev iha autonoomse üksikobjekti poole, mida püüti sageli saavutada tehniliselt kordamatute katsetustega, jõuab kaheksakümnendate lõpuks teatud modernistliku täiuseni. 1990. aasta esimeses “Vikerkaare” numbris kirjeldab Peeter Laurits vaimustunult Toomas Kaasiku töid, mis mõnel juhul (“Evening III”, 1989) on pärast mehhaani-

list töötlemist jõudnud foto ikooniliste väärtuste kaotamiseni. Kaasiku töö on näha vaid abstraktsed värvijutid, mis ekspressiivse jõuga tungivad pildi südamikku. Kui me ei teaks, et see on foto, ei saaks me seda ka kuidagi teada. See on ainulaadne üksikobjekt, mille *auteur* heidab kõrvale kogu fotospetsiifiliste väljendusvahendite otsimisele keskendunud varasema modernistliku fotograafia traditsiooni. Kaameraomase vaatenurga leidmine on siin asendunud käsitööndusliku püüdega luua teose auriatistlikud. Siin tehakse radikaalselt romantiline samm isikliku ja intiimse sfääri leidmiseks, mis oleks nii autoripositsiooni kui foto enese seisukohalt vaba välistest mõjutajatest. See naiivne lootus püüab oma sisemises loogikas kopeerida seda, mis on seni “kunstiliste väljendusvahenditena” aktsepteeritud, ja ühiskondliku normeerituse tingimustest otsiti sääraseid petlikult isiklik-intiimseid väljendusvahendeid erilise hoolega. Kaasik teeb kõik justkui õi-

**12** P. Laurits, Päevik. Alustatud aprillis 1985, lõpetatud kevadel 1994. Pagineerimata. Käsikiri P. Lauritsa valduses.

**13** Samas on sümptomaatiline, et Peeter Tooming, kes 1982. aastal pealkirjastas oma artikli “Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus” ning kelle mõjukust nii infojagaja kui autorina on tunnistanud ilmselt kõik alates 1960. aastatest kuni 1990. aastate alguseni fotograafiasse sisenenud, teeb oma kirjutises sotsiaalse ja salongiliku vahele selge eristuse. Ent see ei ole küsimus üksnes eelistustest ja maitseotustustest, vaid põhimõttelises fotograafia eneseärausaamas: “Kokkuvõtteks tahan öelda niipalju..., et Eesti foto on kogu oma eksistentsi 142 aasta jooksul valdavas enamikus olnud sotsiaalne ning ainult ca 40 aasta kestel (1920–1940; 1960 – tänase päevani) on püütud tegelda ka nn. fotokunstiga.” (P. Tooming, Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus? – Teater. Muusika. Kino 1982, nr. 3, lk. 64.)

**14** P. Linnap, Vaateid Eesti fotole (1940.–1990. aastad). Magisträtöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2001, lk. 12.

**15** P. Tooming, Fotomontaažist. – Teater. Muusika. Kino 1987, nr. 8, lk. 86, 89.

gesti, kuid kummalisel kombel ei ole see enam määrava tähtsusega. Just samal ajal toimuvad nihked kunstimaailmas, kus lühikese aja jooksul saab selgeks, et senised kriteeriumid ei pea enam paika. Hetkel, mil fotograafia hakkab väga lähedale jõudma oma tehnilise taaga hülgamisele, selgub, et just tehniline taak võib olla tema suurim relv.

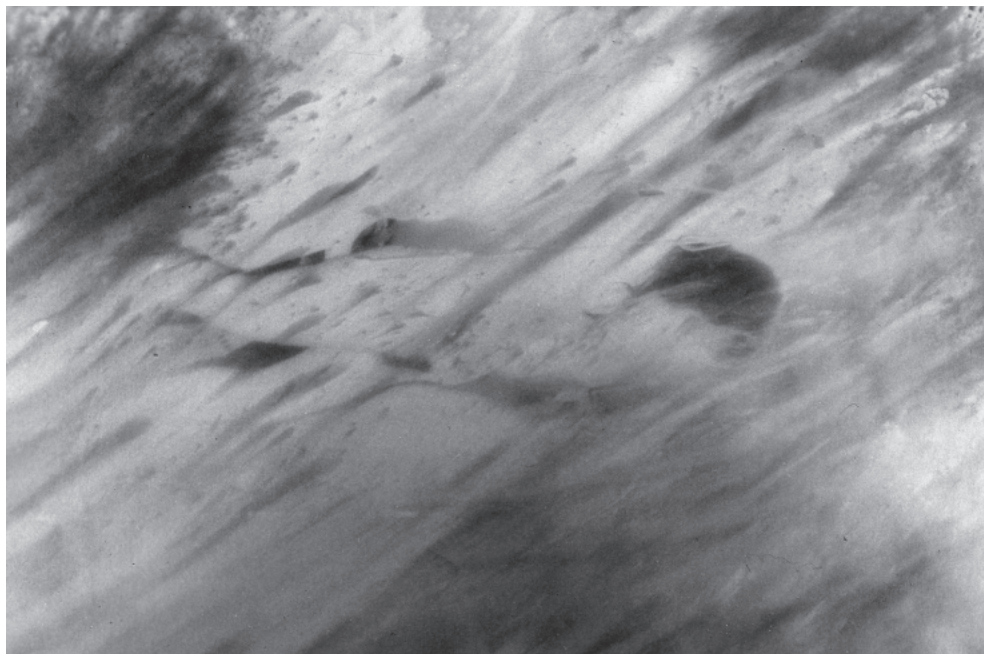
Eesti fotograafia aktualiseerumine kunstina sõltus seega eelkõige foto enesemõistmise muutusest ning seniste autoripositsioonide ümberpaiknemisest. 1980. aastate keskel peeti loodetava pöörde vältimatuks eeltingimuseks aga peamiselt institutsionaalse raamistiku loomist, mis 1990. aastatel hakkas ka tasapisi tekkima. Olulisimad, aga ka erandlikemad on siin loomulikult Saaremaa biennaalid 1995. ja 1997. aastal (eelkäija Kuressaare fotofestival 1992), kus lisaks toimunud nihke fikseerimisele imporditi kaas-aegset rahvusvahelist mõtet. Ent see raamistus jäi erandlikuks ning enamasti haagiti fotograafia kunstimaailmas oluliste võrgustike külge ning omaette institutsionaalse teraviku loomine ei olnud pöördes otsustava tähendusega. Mõjuka, kuid pöörde südamikust mõned aastad hilisema erandina peaks kindlasti märkima [‘mobil] galerii teket Eesti Kunstiakadeemias. Ometi oli seegi pigem mõttekaaslaste ühendus kui stabiilsele riiklikule rahastamisele toetuv institutsioon. Ilmeka, kuigi kõrvalise näitena võib tuua erinevuse Lääne kunstimaailmaga, kus fotograafia aktsepteerimine kunstituru poolt ei omanud just vähetähtsat rolli selle aktualiseerumises. Eestis pole see mootor saanud eales määravaks. Siiani pole tekkinud ka akadeemilist uurimistraditsiooni, segadused fotohariduses on paika loksunud alles viimastel aastatel, s.t. pöördejärgselt. Isegi korralik fotoajakiri “Cheese” hakkas ilmuma alles aastal 2002. Säärane institutsionaalse kande-pinna võrdlemisi väike osakaal fotograafia

aktualiseerumisel erineb mõneti mujal maailmas toimunud kultuuriloogikast. Stuart Alexander märgib, et postmodernistliku diskursuse levik ei olnud foto tähtsustumisel kunstina “fundamentaalne” ning et “viimase 25 aasta kõige tähtsam areng loomingulises fotograafias on olnud fotoinstitutsioonide teke ja fotoalase infrastruktuuri laienemine”.<sup>16</sup>

Samas peame siinkohal märkama, mis põhjustel toimus enesemõistmise muutus. Ühe olulisema tegurina tuleb kindlasti mainida mitme siinse fotograafi välismaale siirdumist: Peeter Laurits õppis 1991. ja 1992. aastal New Yorgi prestiižses keskus International Center of Photography, Peeter Linnap Tampere ülikoolis massikommunikatsiooniteooriat (1991) ja San Franciscos Anselm Adamsi keskus (1995), Toomas Volkmann Londonis jne. Veelgi olulisemad konkreetsetest kunstihariduslikest küsimustest olid tekkinud kontaktid ning loetud kirjandus. Lauritsa toona-seid käsikirju lehitsedes näeme, kuidas ta endiselt mõtiskleb reaalsuse ja fotograafia vahekorra üle, kuid varasemad poeetilised tõlgendused<sup>17</sup> asenduvad nüüd fotograafia ning fotograafi ideoloogilise määratuse tunnistamisega reaalsuse representeerimisel. Perioodi olulisim teoreetik Peeter Linnap kirjutab omakorda ajakirja “Kunst” 1993. aasta esimeses numbris: “Fotolooming Baltimaades on kõige üldisemalt öeldes “visuaal-istlik”, endiselt domineerib siin romantiline

<sup>16</sup> S. Alexander, *Photographic Institutions and Practices. – A New History of Photography.* Ed. M. Frizot. Köln: Könemann, 1998, lk. 695.

<sup>17</sup> “Päevapiltide suhe “reaalsusega” on kummaline. Meelte poolt pakutava maailmaga sarnanevad nad otse rabavalt, ometi pole neil sellega muud ühist peale silmnähtavuse ja kaduvuse. Hääletud ja liikumatud, hingetud, lõhnatud hõbedalehekesed moodustavad eraldi reaalsuse nagu unenäod ja viirastused.” (P. Laurits, Pealkirjata käsikiri. [Päevapiltide suhe...] August 1988–märts 1989. Käsikiri P. Lauritsa valduses.)



1.  
Jaak Kadarik  
The Nude Alone  
1989





2.  
Jaak Kadarik  
The Grandmother  
of the Whole America II  
1991



3.  
Toomas Kaasik  
VN XXXV  
1991



4.  
DeStudio  
(Peeter Laurits, Herkki-Erich Merila)  
DeStudio Venus  
1993

fotograafikontseptsioon, usk avangardi või-malikusesse, kuna seni on meil “avangardi” rollis toimunud “egoistlik eneseväljendus kui selline”, oponentides ideoloogilist fotot. Ilmselt ideoloogilise surve tagajärjel valitseb meil teatav allergia pilditüübi suhtes, mille aines või taustad pärinevad “mittekunstilistest” sfääridest, samuti ei usuta siin, et fototeose võimuses oleks ühiskondliku teadvuse muutmine.”<sup>18</sup> Samuti toimus ridamisi rahvusvahelisi näitusi, kus fookuses oli sinne fotograafia.<sup>19</sup>

Lisaks ülalkirjeldatud põhjustele, mis omakorda olid otseselt tingitud laiematest ühiskondlik-poliitilistest nihetest – fotograafide hariduse omandamine välisriikides, juurdepääs kaasaegsele teoreetilisele mõttele, olulised fotograafia keskendunud üritused –, osutab Peeter Linnap tõsiasjale, et foto staatus muutus kunstimaailmas ka ilma foto enda sekkumiseta: “Foto aktualiseerus mitmel eri põhjusel – kõik faktorid hakkasid foto populaarsusele kaasa mängima, kriitikud nägid maailma ja seal valitsevat fotovaimustust.”<sup>20</sup>

## DeStudio ja pildi peegel

Olen eelnevalt väitnud, et fotograafia aktualiseerumise eelduseks Eesti kunstimaailmas üheksakümnendate alguses ei olnud institutsionaalsed nihked, vaid fotograafia enesemõistmise muutumine, kus pidev püüdlus fetišistliku objekti järele ja subjektiivse teadmise rõhutamine asendusid “pildi” rolli analüüsimisega kultuuris ja ühiskonnas ning uute strateegiate tekkimisega – nähtused, mis samal ajal hakkasid huvitama ka kunstimaailma. Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse esimesel aastanäitusel “Aine-aineta” (1993), mis oli ilmselt üks olulisemaid institutsionaalseid fotograafia iseväärtust tunnustavaid hetki, olid muuhulgas üleval DeStudio, Peeter Linnapi, Eve Kiileri, Mart Viljuse ja Too-

mas Kalve tööd. Näituse kataloogis leiabki Sirje Helme, et “just foto puhul võiksime alustada arutlusi dekonstruktsioonist eesti kunstis”.<sup>21</sup> Hiljem arvab Heie Treier, et välismaal hariduse saanud või muudel põhjustel otsustavalt oma loomelaadi muutnud fotograafid, kes haakusid postmodernistlike meetoditega, põhjustavad üheksakümnendate alguse postmodernismi kolmanda laine kogu eesti kunstis.<sup>22</sup>

Just säärases kontekstis tundub põnev uurida rühmituse DeStudio fenomeni, mille loomingu põhikude oli suunatud fotograafia enesekohastele küsimustele ning mida sageli on tõlgendatud äärmiselt postmodernistliku nähtusena. Seetõttu vaatlen alljärgnevalt vaid neid hetki DeStudio loomingu, mis analüüsisid fotograafiat, ning jätan pikemalt vastamata küsimusele, millist rolli mängis De-

**18** P. Linnap, Fotoaken Euroopasse. – Kunst 1993, nr. 1, lk. 21.

**19** “Baltisk Fotografi” Odense Fotomuuseumis (1992), “Borderlands: Contemporary Baltic Photography” Suurbritannias (1993–1995), hiljem veel “Out of the Shadow: Photobased Art from Baltics” USA-s (1998) jne. Lisaks ilmusid rahvusvahelistes kanalites mitmed olulised reproduktsioonid ja artiklid.

**20** Intervjuu Peeter Linnapiga 20. XII 2001. Autori üleskirjutus, vastused kirjalikult kontrollitud, käsikiri autori valduses.

**21** S. Helme, [Pealkirjastamata tekst.] – Aine-aineta. Tallinn: Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 1994.

**22** H. Treier, Postmodernismi mõiste Eesti kunstimaailmas. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 8. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1995, lk. 258–260. Epp Annuse väitel on postmodernism kultuuriloo-gikana kehtiv juba hilissotsialismist rääkides: “...postmodernism kui *diskurs* algas enamikes Ida-Euroopa maades 1980-ndail ja siis, tagantjärele laienes 1970-ndaile, 1960-ndaile ja mõnel juhul isegi veelgi kaugemale minevikku – aga seda *kirjandusliku strateegia* või *kultuuriloo-gikana*, mitte diskursiivse kategooriana.” (E. Annus. Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloo-gika. – Keel ja Kirjandus 2000, nr. 11, lk. 770.)

Studio foto imbumises kunstimaailma teadvusesse.<sup>23</sup>

On oluline märgata, et nii Herkki-Erich Merila kui ka Peeter Laurits tegelesid 1980. aastatel fotograafia erisugustel väljadel, tutvudes vahetult erinevate pildistrateegiatega. Mõlema ellu “tuli fotograafia juhuslikult” (Herkki-Erich Merila),<sup>24</sup> mis ilmselt vabastas nad liigsest eeskujudega kammisetusest. Merila tegutses noorteaajalehe “Säde”, kümnendi lõpul aga “Eesti Ekspressi” juures pressifotograafina, koos käidi pildistamas Rock Summereid.<sup>25</sup> Laurits töötas mitu aastat Harju Elektris reklaamkunstniku ja fotograafina (1984–1986), seejärel Tallinna Draamateatris (1986–1990). Lisaks katsetati paralleelselt erinevate “kunstfoto” võimalustega (*pinhole*-fotoga, solarisatsiooniga jne.). Mõlemad sobitusid võrdlemisi hästi ülalkirjeldatud kümnendi üldpilti, kuigi Merila loomingu on näha juba mitmeid punkthoiakuid, mis peegelduvad jõuliselt ka DeStudio töödes. “Ma vastandasin toona asju omavahel, kompasin mingisuguseid piire. Eks ma püüdsin ikkagi olla pigem pop või rock ‘n ‘roll kui ‘süva”,<sup>26</sup> ütleb Merila. Tema tööd katsuvad juba senise pildilise kujutamise piire: iroonilise võõritusefektiga kõrvutab ta ühiskonnas tähenduslikke sümboleid ning näitab nii pildiliste kujundite kui ka kogu ajaloo kokkuleppelist iseloomu (nt. “Tallinn põleb”). Hiljem kirjutabki Laurits, et Merila võltsib ajaloolisi sündmusi, uurides seeläbi massimeediat, uudiseid ja meelelahutusturгу.<sup>27</sup>

Esimese organisatoorse raamistuse lööb Merila ja Lauritsa ümber rühmitus “Igavesti Sinu”,<sup>28</sup> mis praeguseks on jäänud DeStudio akadeemilise menükuse ja käsitluste paljuse kõrval täiesti varju. Ometi väidab üks rühmituse liikmeid Toomas Volkmann, et DeStudio näituse “Haigused ja metamorfoosid I” (1993) algidee sündis “Igavesti Sinus”.<sup>29</sup> Laurits laiendab väidet veelgi: “Ma

arvan, et paljud DeStudio ideed olid juba varem eos “Igavesti Sinus” ja seal kas ei õnnestunud või ei jõudnud [neid] ajalisel reaalseerida.”<sup>30</sup>

1991. aasta sügisel lahkus Peeter Laurits New Yorki, kus asus õppima International Center of Photography juures, keskendudes visuaalse kommunikatsiooni teooriale, fotokriitikale, reklaamikunstile jne. Ta on tunnistanud, et tõuke DeStudio loomiseks korraga reklaami- ja kunstiasutusena andis tema New Yorgi kogemus, kus ta nägi kunstnikke tegelemas reklaamiga.<sup>31</sup> Peagi kirjutabki ta päevikusse: “Ma olen nüüd vist vabam oma

23 [‘mobil] galeriaga seotud Martin Pedaniku sõnul moodustas DeStudio platvormi, millest algab kogu 1990. aastate eesti foto ajalugu (Intervjuu M. Pedanikuga 25. I 2002. Käsikiri autori valduses).

24 Always Yours. Rühmituse *Igavesti Sinu* tekstikogumik näituse *Always Yours* puhul Roy Boydi galeriis (Chicago, USA) 1992. aastal. Dateerimata, pagineerimata. Laurits soovis enda sõnul laiendada pärast õpinguid Valdur Ohaka juures maalikunsti kogemust, Merila puhul tingis Tallinna 2. Tehnikakooli astumise vajadus sõjaväeteenistuse eest kaduda.

25 “Tahtsime proovida operatiivtööd ä la lääne press.” (P. Laurits, Päevik.)

26 Intervjuu Herkki-Erich Merila ja Peeter Lauritsaga 13. XII 2001. Autori üleskirjutus, helilint ja üleskirjutus autori valduses.

27 P. Laurits, *After the Revolution: Post-Soviet Photography and the Legacy of Modernism*. – *Afterimage*, Summer 1992. Rochester Visual Studies Workshop.

28 Rühmitus tegutses aktiivsemalt 1990. aasta lõpust 1992. aasta kevadeni, liikmeteks veel Toomas Volkmann, Toomas Kaasik, Jaak Kadarik ja Toomas Kalve. Ühtne programm puudus: “Me ei oma ühist filosoofiat, meetodit või stiili. Õnneks oleme piisavalt erinevad, et tekiks funktsioneeriv tervik ka ilma käeraudadeta.” (Always Yours.) Peaesmärgiks oli näitusvõimaluste otsimine välismaal.

29 T. Volkmann, *Haigused ja metamorfoosid*. – *Kunst* 1993, nr. 2, lk. 46–47.

30 Intervjuu Herkki-Erich Merila ja Peeter Lauritsaga 13. XII 2001.

31 Intervjuu Herkki-Erich Merila ja Peeter Lauritsaga 13. XII 2001.

vanadest piltidest.”<sup>32</sup> 1992. aasta suvel saabub Laurits tagasi Eestisse ning erinevatel isiklikel põhjustel otsustatakse 18. augustil asutada DeStudio. “Mina olin siis palju paremini kursis sellega, mis toimus mujal maailmas, kui sellega, mis kodus. Herkki jälle korjas õhust ja eestrist kohaliku varakapitalismi esimesi südametukseid ja tõmbusi.”<sup>33</sup> Umbes kuu aja pärast teataski Laurits: “Moodustasime koos Herkki-Erich Merilaga stuudio “Destudio”, mis hakkab tootma stiili ja reklaami, vahendama näitusi ning korraldama mitmesuguseid aktsioone. [---] Et aidata kaubamärki tarbija teadvusse söövitada, pakub “Destudio” terviklikke reklaamipakette mis tahes levikanali jaoks.”<sup>34</sup> Mõne kuu pärast otsustatakse senisele enesekirjeldusele liita siiski kunstiprojektide tegemine.

Programmelistest tekstidest ilmub ajaliselt esimesena Peeter Lauritsa “Kultuur ja elu”, kus ta analüüsib Tõnu Tormise portreefotosid. Esmalt märgib Laurits pildi muutunud olukorda: “Pildi tähendus kultuuris on radikaalselt muutunud. Eestis on see juhtunud iseäranis järsku. [---] Pilt ei ole tänapäeval enam kultuuri sümbol, vaid selle põhiline seadusandlik ja täidesaatev organ. [---] Järjest vähemaks jääb asju, mis ei oleks pilt või selle vari.”<sup>35</sup> Järgnevalt väidab Laurits elu ja kultuuri opositsiooni lõpetamise vajalikkust, kuna nad “on segu niikuinii”. Seejärel liigub ta DeStudio pilditegemismehhanismide juurde, nõudes rohkem ironiat ja tarbijalikku mentaliteeti,<sup>36</sup> mille tulemusel peaks pilt tõmmatama elu konteksti. See eeldab nii autori kui pildi puutumatuset tühistamist ning vaataja “aktiivse vaatamise” rõhutamist. Laurits kirjeldab antud põhimõtteid kui postmodernistlikke ning tunnustab, et “meil nad alles sünnivad”.

Säärane strateegia erineb otsustavalt kogu varasemate kümnendite lähenemistest. Foto pole DeStudio jaoks enam vahend, mis aitab

peegeldada subjekti hillitsetud iha “väljendada väljendamatut”, soovi üles leida ja tabada jänes. Foto kaudu ei teostata enam keelevälise tühistamist, vaid uuritakse neid reegleid, mille järgi kultuuris pannakse paika pildilise tühistamisprotsessi reeglid. See on Roland Barthes’i kirjeldatud strukturalistlik tegevus, mille Barthes jaotab kaheks: osadeks jagamine ja kokkuseadmine. Viimane tähendab, et “struktuuraalsel inimesel [tuleb] avastada või fikseerida nende [üksuste] seostamise reeglid...”<sup>37</sup> See on omakorda põhimõtteliselt antihierarhiline tegevus, mis püüdleb pidevalt väärtusotsustustest vabanemise poole. Viimast rõhutatakse ka ühes käsikirjalises DeStudio manifestis, kus DeStudio eesmärkidenä nimetatakse järgmisi: “looja kui isoleeritud isiksuse dekonstrueerimine, opositsioonide kunst/mittekunst, kõrge/madal,

32 P. Laurits. [Päevik.] Alustatud 14. IX 1991, lõpetatud 1992. aastal. Pagineerimata. Käsikiri P. Lauritsa valduses.

33 P. Laurits, Kiri autorile 26. VII 2001. Käsikiri autori valduses.

34 P. Laurits, New Yorgis on ennast lihtsam fokuseerida. Kalev Kesküla ja Märt Väljataga intervjuu Peeter Lauritsaga. – Eesti Ekspress 18. IX 1992.

35 P. Laurits, Kultuur ja elu. – Kultuur ja Elu 1993, nr. 1, lk. 60–65.

36 Tarbijalikku mentaliteeti tuleks DeStudio kontekstis mõista eelkõige kui mentaliteeti, mis tarbib pilte, s.t. kõikvõimalikud pildid on avatud erinevatele lugemistele ehk tarbimistele, ükski pilt pole “puutumatu”. “Piltide endiga võib ka teha, mis pähe tuleb.” (P. Laurits, Kultuur ja elu, lk. 62.)

37 R. Barthes, Strukturalistlik tegevus. – R. Barthes, Autori surm. Valik kirjandusteoreetilisi esseid. Koost. M. Tamm. Tallinn: Varrak, 2002, lk. 25. Mõttekäigu käib Barthes välja kirjanduslikke tekste analüüsis, samas on tema fotograafiales keskendunud “Camera Lucida” võrdlemisi romantilis-nostalgilise alatooniga. Oma ja teiste vanu päevapilte sobrades kõneleb Barthes siin *punctum*’itest – tähendusi genereerivatest üksustest, mille töömehhanism on aga puhtalt subjektiivne.

ehe/võlts, looduslik/kultuuriline, tähendusriikas/triviaalne tühistamine ja ebapopulaarse te ideede külvamine popkultuuri”<sup>38</sup> Neist tõdemustest esimene purustab 1980. aasta te illusiooni fotograafist kui autonoomsest *auteur*’ist, teised aga tühistavad montaaži-praktikast loodetu. DeStudio, kelle tööd kasutavad vormiliselt montaažile lähedast kollaažiprintsiipi, ei näita erinevate piltkujutiste omavahelise kokkusobitamise kaudu enam pidevaid väärtusotsustusi ja kunstniku tahtevabadust ning loomingulist fantaasiat. Need tegelevad erinevatest distsipliinidest näpatud valmiskujundite rekontekstualiseerimisega, mis ei uuri ega interpreteeri niivõrd fotode varjatud või varjamatud tähendusi, vaid fotode erinevaid kasutusviise.<sup>39</sup> Seeläbi tühistati ka fotograafia sisemine hierarhilisus, mida varasematel kümnenditel rohkem või vähem varjatult otsiti. “Mina ei näe küll mingit paganama hierarhiat erinevate visuaalsete grammatikate vahel...,” väidab Laurits ja mõtleb Merila ühes intervjuus.<sup>40</sup> Seeläbi seotakse omakorda fotode tähendusloome võimu küsimustega, kus “kõrged” ja “madalad” žanrid annavad tunnistust piltide ahistavast hierarhilisusest.<sup>41</sup> Oma varasemates töödes on DeStudio liikumine kahesuunaline: reklaamides kasutatakse fragmente oma näitusetöödest ja vastupidi. Pilt süstitakse pidevasse kultuuriringlusesse, vahetades aegajalt tema konteksti, nagu räpaseks jooksnud poisil vahetatakse riideid. DeStudio kõige programmilisem huvi oligi tegelikkust konstrueerivate reeglite avastamine ja fikseerimine, keskendudes tärkavat ja järjest liberaalseeruvat ühiskonda reflekteerivat massimeediat juhtivatele normidele. Ühelt poolt huvitasid DeStudiot piltide erinevad kasutusviisid ja piltide kaudu tähenduste edastamine, näidates seeläbi fotode kontekstuaalset ja mitteautonoomset ning -isoleeritud iseloomu. Teisalt tegeldi ka otseste meediamani-

pulatsioonidega, s.h. näitlejanna Maria Avdjuško pideva pildilise imidžiloomega. Edukaim oli kahtlemata projekt “Tramm nimega

**38** DeStudio Brief. Dateerimata, pagineerimata.

Käikiri P. Lauritsa ja H.-E. Merila valduses.

**39** Richard Rorty: “Tähenduse otsimise ja interpreteerimise asemel tulekski vaadelda konkreetse teksti kasutusviisi, sest alati on tegu kasutamisega.”

(R. Rorty, *The Pragmatist's Progress*. Tsit. U. Eco *et al.*, *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, lk. 98.)

**40** Destudio: Me ei armasta oma kehadega mingeid sõnumeid laiali saata. Intervjuu. – Eesti Ekspress 10. XI 1995.

**41** Samal perioodil moeautoriks kujunenud Jacques Derrida, kelle töödega oli Laurits erinevalt paljudest ka sisulisest väga hästi kursis, väidabki “...klassikalises filosoofilises opositsioonis pole meil tegu mitte rahulikult kooseksisteeriva *vis-à-vis*’ga, vaid vägivaldse hierarhiaga. Üks kahest liikmest valitseb teist (aksioloogiliselt, loogiliselt jne.), asetub temast kõrgemale.” (J. Derrida, *Positsioonid*. Tõlk. H. Krull. Tallinn: Vagabund, 1995, lk. 52.) Seega sisaldab kõigi vastandite ümberpööramine alati vastuhakkamist hierarhilises struktuuris implitsiitselt peituvale võimule. Siinkirjutaja meelest on DeStudio retseptisioon ebaõiglaselt hinnanud kõiki dekonstruktsioonikatseid vaid irooniliste, küüniliste või mängulistena, vaadates mööda antud püüetega alati kaasnevast soovist võidelda võimu kui sellise vastu. Tööde “Riigipirukas” ja “Vilja riigile” nimed viitavad juba institutsionaalse võimu kriitikale, “Haigused ja metamorfoosid” olid mõeldud kommentaaridena turumajanduslike mehhanismide töölehakkamisele, mis ühiskondlikku kommunikatsioonivõrku lülitatuna hakkasid muutma ka väärtushinnangute hierarhiad, tõstes esiplaanile materiaalse. “Sellisel kurja, agressiivse ja ahne vohamise perioodil me DeStudiona tekkisime ja see oli üks põhilisi foone, mida me kommenteerisime ja vaatlesime.” (Intervjuu Herkki-Erich Merila ja Peeter Lauritsaga 13. XII 2001.) Seega võime DeStudio uute levikanalite kasutamist ja püüet tühistada “massikultuuri” mõiste ning selle alaväärtustav tähendus vaadelda funktsionaalsena: publikuni jõudmiseks kasutati “massikultuuri” vahendeid. Sisulise analüüsi tasandil näeme heakskiidu asemel irooniat nii etableerunud kui “madala” kultuuri suhtes, popiliku süütuse asemel peegeldavad DeStudio pildid jöhrkrat identiteedi fragmenteerumist.

“IHU”<sup>42</sup>, kus võrdlemisi utoopilist kava püüti teatud hetkel hakata ise torpedeerima. Kui linnavalitsuselt tuli lõpuks soovitud keeld, mängiti see pressile ja kunstikriitikale välja tsensuurina.

Teised tähendused saab külge ka 1980. aastatel levinud kaamerapoolse nägemisviisi võltsimine, mille eesmärgiks oli toona puht-tehnilisele kaadrile autori antud lisatähenduste lisamine. Näitusega “Haigused ja metamorfoosid I” seotud tekstis kirjeldab ka Laurits nägemiskogemuse muutumist viimaste aastasadade jooksul, kuid tema järeldused on sootuks teised: tulemuseks on reaalsuse muutumine tehniliste vahenditega vahendatud “reaalsuse asetäitjaks”, kus harjunult nägemiskogemust usaldavale inimesele pakutakse ebareaalset olukordi, mida inimene “usub” ja reaalsuseks peab.<sup>43</sup> Ka näitus ise esitas küsimusi nägemismeele ning selle “usutavuse” kohta. Siinkirjutajale tundub samas, et kuigi DeStudio tekstides võime me leida veendumust, et reaalsus on tegelikult simulatsioon, mis on muuhulgas loodud pildiliste vahenditega, siis nende pildid näivad olevat pigem püüe tungida simulatsioonist läbi reaalsuseni ning vabastada pildiline kujund tema senisest simulaakrumit loovast tegevusest. Nende seeriad demonstreerivad piltide tähenduste kokkuleppelist ning kontekstuaalset iseloomu sedavõrd demonstratiivselt, et jõutakse tagasi kujutise eri faaside esimese astmeni: kujutis peegeldamas sügavat reaalsust.<sup>44</sup> DeStudio tegevuses oli ikkagi soovi näidata, et meile pakutav reaalsus on pigem “tõelise” reaalsuse kattevari, mida muuhulgas ja eriti võimsalt toodab fotograafia. See pärast tuleb näidata, et fotograafia poolt pakutav reaalsus pole mitte “tõeline”, vaid toodetud, et fotograafia jagatavad tähendused on kontekstuaalsed ja kokkuleppelised ning mitte fotos eneses olemas.

Ent veelgi enam: DeStudio pöördumine

valmiskujundite kasutamise poole ning erinevate pildiregistrite rakendamine<sup>45</sup> hiigelsuurtes katkendlikes, aalooilistes ja mittenarratiivsetes pannoodes tähistavad keeldumist igasugusest kujutamisest. Pildilisuse reegleid uurides jõuti kiiresti punkti, kus loobuti tähistamisprotsessist: nii keelevälisest kui ka keelesisesest.<sup>46</sup> DeStudio kaasnev iroonia ei luba säärast fotograafia “traumaatilist kogemust” nimetada autorite meeleheiteks, küll aga järsult toimunud foto positsioonide ümberhindamiseks. “Haigused ja metamorfoosid II” 1993. aastal galeriis “Luum” ei representeerigi tegelikult midagi, olles killustunud fragmentideks ja osakesteks, mis ise on küll reproduktsioonid, kuid mis kokkupanduna ning kõrvutatuna ei moodusta orgaanilist kujutist. “Nad lagunevad koost,” nagu ütleb

42 Nimetatud projektist valmisid mõned eskiisid ning pärast ärakeelamist ka lühike dokumentaalne koega film, ent põhisisu oli rõhutatult kontseptuaalne ning ideekeske. Selles kirjeldati trammi, mis öösel sõidaks läbi Tallinna, olles täidetud erineva erootilise atribuutikaga.

43 P. Laurits, *Reaalne viirastus*. – Eesti Ekspress 19. II 1993.

44 J. Baudrillard, *Simulaakrumid ja simulatsioon*. Tõlk. L. Tomasberg. Tallinn: Kunst, 1999, lk. 14.

45 Nii leidsid kasutamist reklaam- ja moefotod, 1980. aastate “kunstfotod”, hologrammid, üks suur töö koosnes Merila haige põskkoopta röntgenpildist. “Tramm nimega “IHU”” puhul sooviti projektis kasutada pornograafilisi fotosid, olulise tehnilise uuendusena kogu üheksakümnendate eesti fotograafias toodi hiljem sisse digitaalfotod jne.

46 Umberto Eco ongi näidanud, et ikoonilised märgid, s.h. fotod, pole – nagu üldiselt arvatud – “loomu poolest” objektile sarnased, analoogsed või isegi objektist motiveeritud, ent ka mitte motiveerimata kodeeritud: “Seega saab öelda, et nn. ikoonilised märgid on kultuuriliselt kodeeritud, ütle mata samas, nagu oleksid nad oma sisuga motiveerimata seotud ja nagu nende väljendus oleks üksikasjadeni lahtivõetav.” (U. Eco, *Kritik der Ikonozität*. – U. Eco, *Im Labyrinth der Vernunft*. Leipzig: Reclam Verlag, 1989, lk. 55–56.)



Merila.<sup>47</sup> Teosed on vabade assotsiatsioonide meetodil kokku pandud ning üksikpiltide vahel ei teki orgaanilist kudet. Säärane tavapärasest reaalsustaju lõhkuv laad on iseloomulik teatavasti sürrealistidele ehk laenates Lauritsa mõtteid: “Sürrealistlik foto ei ole tegelikkuse interpretatsioon ega kommentaar, vaid paljude erinevate vahendite abil saavutatud semiootiline situatsioon, mis sugereerib tõlgendamata reaalsust kui mõtestatud, kodeeritud ehk kirjutatud teksti.”<sup>48</sup> Siit tuleneb ka rafineeritud psühholoogia asendamine teatud robustse ekspressiivsusega, reaalsuse reprodutseerimise asemel “visuaalsetes grammatikates” mõnulemisega ning nende grammatikate ehk eri kihtidest pärit piltkujutiste võrdlemise seostevaba liitmine.

DeStudio rolli Eesti kunstimaailmas on raske üheselt määratleda. Siinkirjutaja veendumuse kohaselt saavad rühmituse tööd kõnekaks eelkõige nende loomiskonteksti arvestades, sest nad olidki mõeldud ajastu kommentaaridena. Sellest enamgi tuleks rõhutada aga DeStudio äärmiselt intensiivseid tegetsemisstrateegiaid alates enesekohaste reklaamide avaldamisest kunstiajakirjas ning lõpetades omaette sündmuseks kujunenud näituseavamise ja meediamanipulatsioonidega, mis tagasisaavatavalt võivad mõjuda kogu fotopoliitiliselt. Väärtuslikum osa DeStudio tegevusest näibki olevat ühelt poolt sujuv sisenemine kunstimaailma ning teiselt poolt võime analüüsida nii intellektuaalse kõrgpilotaazi kui ka mänguliste hoiakute kaudu fotograafia rolli. See lahkamistöö näitas selget loobumist 1980. aastate levinud igatsusest fotograafia järele, mis oleks ümbritsevatest kultuurikoodidest sõltumatu. Kuna samal ajal aktualiseerus kultuuris postmodernistlik mõttetraditsioon, mille üks aluspostulaate on kultuurisõltuvuse rõhutamine ning autonoomsete ja vaid autorist sõltuvate fenomenide kahtluse alla seadmine, haakus

DeStudio lähenemine kergesti kunstimaailmas sel ajal üldiselt levinud hoiakutega. Ent kindlasti ei olnud fotograafia aktualiseerimise taga üksnes DeStudio tegevus, vaid ka eelkõige kaks olulisemat tegurit: mitmete mõjukate, s.h. eriti 1980. aastate keskel esile kerkinud autorite loomingute isenemine, ning teisalt muutused kunstimaailmas eneses, millest olulisim on kahtlemata rahvusvahelise infovahetuse plahvatuslik kasv. Selle kaudu jõudis siia ka olulistest metropolides ammu omaks võetud seisukoht, mis käsitles fotograafiat ühe liigina teiste kunstivaldkondade seas. Ühelt poolt pakkus säärane välise mõtte kiire imbumine suurepäraseid võimalusi fotograafidele oma tööde esitlemiseks ning tõi kaasa selle, et 1990. aastatel seavad fotograafia kui kunsti kahtluse alla vaid üksikud. Teisalt oli säärane pööre ebaloomulik, kuna ei kasvanud välja orgaaniliselt ja tavapäraseid loogilisi radu pidi. See on ilmselt ka üks põhjus, miks siiani ei ole välja kujunenud tugevat fotole keskendunud institutsioonide võrku, ning teisalt – miks kunstiteadus peab tänini fotograafiat enda huviobjektiks vaid 1990. aastaid käsitledes, jättes kunstiajaloo täiesti välja kogu varasema fotoajaloo. Vaikimisi reedab see endiselt kehtivat seisukohta, et fotograafia muutus kunstiks tänu oma strateegiate vahetamisele alles üheksakümnendatel ning kõik eelnev ei ole käsitletav võrdse koostisosana siinses kunstiajaloo.

<sup>47</sup> Intervjuu Herkki-Erich Merila ja Peeter Lauritsaga 13. XII 2001.

<sup>48</sup> P. Laurits, Tekstuaalsus ja fotograafia sürrealismis. – Kunst 1993, nr. 2, lk. 25.

**Actualisation  
of photography  
and a change  
in self-perception  
in the late 1980s –  
early 1990s.  
The case of DeStudio**  
Summary

Already at the start of the 20th century various Estonian photographers debated whether and on which conditions photography should be defined as art. The discussion continued after the Second World War when, supported by several forceful groups, the discourse of modernist photography was further developed. At the same time photography still lay in the margins of the art world, and art historians disqualified it because of the peculiarity of its medium. According to the self-perception of photography, however, art had to be found inside the medium itself, which in turn evoked disputes as to what aims photography should actually have. The early 1980s witnessed heated debates about whether photography should be ‘social’ or ‘salon-style’, but lacking any decent academic rear, the debates never got any further from quite basic level. Several supporters of ‘documental’ photography in fact stood for salon-style sociality, as in the conditions of regulated society photography was unable to develop its documentary skills. In addition to the low level of discussion, the invasion of photography into the art world was further hindered by modest photographic education, general institutional weakness and the rejection of the whole medium by the art world.

The mid-1980s produced a new generation of photographers (Peeter Linnap, Peeter Laurits, Herkki-Erich Merila, Toomas Kalve, Ann Tenno, Eve Kiiler and others) who proclaimed themselves different from the ear-

lier traditions. They saw photography as something based on the 19th century modernism and stressed the significance of subject-focused choices. The young photographers believed what Victor Burgin has wittily described as understanding art as something fetishist and anti-technical. The criteria of being such an artefact were silently accepted also in the art world. It is paradoxical, but photographers were also aspiring towards the unique, anti-technical and the fetishist. One principle was the montage, the new wave of which Peeter Tooming noticed in the mid-1980s. The aim of montage was to stress the existence of the author via constant evaluations – this supposedly enabled to interpret the photographers as artists. Various technical means were tested that sometimes totally rejected the iconic values of photography.

Rapid changes occurred both in the society, art world and photography in the late 1980s. The art world saw the increasing actuality of postmodernist discourse, information exchange with the Western world sped up, and significant shifts in institutional field took place as well. In the latter, the annual exhibitions of the Soros Centre of Contemporary Arts in Estonia that focused on innovative art, played an essential role. Several photographers went to study abroad and examine contemporary theoretical ideas at first hand. In Estonia, too, postmodernist principles quickly became significant. However, no strong institutional photographic whole emerged (Saaremaa biennials in 1995 and 1997 being an important exception), which was different from the Western practice. Self-perception of photography changed quickly as well, and subjective photographs were replaced by analyses of the role of pictorialism in culture, and its various strategic possibilities. The breakthrough was accomplished by authors emerging in the mid-1980s whose

personal creative manner changed radically in several cases, thus making it impossible to produce a common platform from where to analyse works belonging to different decades. The photographers had been trying to get accepted as 'artists' for many years, but to no avail. The decades-long search for specifically photographic means of expression developed only partially, and their legitimisation as art failed. No academic research traditions emerged either: in the 1980s photography did not even belong in the marginalia of art history, whereas in the 1990s it quickly appeared in the more ideologised and subjective everyday criticism, but did not attract the interest of traditional art history. Only a few authors (Peeter Linnap, Mari Laanemets etc.) have tackled the problem more thoroughly. Therefore the shifts within photography were essential, primarily the actualisation of the synchronically occurring post-modernist discourse in art and photography. Changes within photography were necessary but would not have sufficed had there been no changes in the art world. However, we can equally turn this claim upside down and agree with the different subsequence.

In such conditions, group DeStudio emerged, founded by Herkki-Erich Merila and Peeter Laurits. In the 1980s both were busy in various fields connected with photography, working as press photographers, authors of photo reportages, advertising artists, theatre photographers, creators of 'artistic' photographs, etc. In the opinion of the present writer, the later DeStudio approach is mainly evident in Merila's works of the 1980s that often touch upon the borders of pictorial depiction and betray the contextual, not subjective character of photography's field of meaning. After the short-lived group "Forever Yours", Merila and Laurits set up DeStudio in summer 1991. Its primary aim was

to function as an advertising agency. A few months later they began planning joint exhibition projects.

Several of DeStudio's works, first of all a few big panels at the exhibition "Diseases and Metamorphoses II", actively dealt with the self-reflection of a picture and determining its role in culture. Merila and Laurits frequently used photographs from different registers which, put together, gave an allogical result without any narrative support, revealing the contextuality of the field of meaning of a photograph as such. Various works of the 1980s set in the new context, turned out to be nothing but pictorial raw material. DeStudio's activities were also strongly anti-hierarchical, trying to show that there could be any power relations between different visual grammars, and that placing 'artistic photography' in an autonomous and supreme sphere could be nothing but a myth. Examining the usage of pictures, some panels actually rejected representation altogether, as baroquely amassing pictorial material, a peculiar 'semantic zero point' emerged, an inability of speech and marking process where the symbolisation process was disrupted. DeStudio's exhibition "Diseases and Metamorphoses II" in summer 1993 thus marked the forceful breakthrough of photography as a means into the art world, and a decisive change of photography's self-perception.