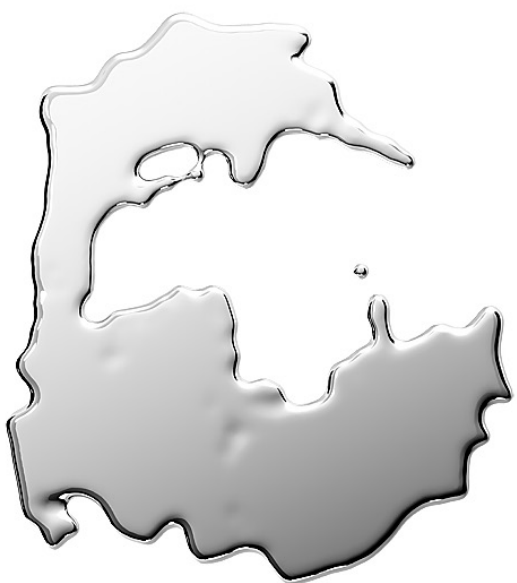




KURAATORI EESSÕNA

On üks koht, kus elu on lihtne. Inimesed on täiuslikud. Ja kõik on mustvalge. See paik asub tegelikkusest uskumatult kaugel. Aga äkki on see hoopis palju lähemal kui me arvame ...

Filmi “Pleasantville” trailer, režissöör Garry Ross, 1998

Kõikjaletungiva interdistsiplinaarsuse taustal võib Fotokuu tunduda oma aja ära elanud ettevõtmisena. Kuigi pimikuid ja fotoklubisid leidub jätkuvalt, on fotograafia käegakatsutavam vorm suremas. Mehhaanika, optika ja keemia omanäolise sulami klassikalises fotograafias on asendanud auto-meeritus, arvutiprogrammid ja liiasus. Erisuguste taieste, näituste, tekstide ja harivate seminaride kaudu on kunstnik Simon Dybbroe Møller uurinud, kuidas fotograafia on muutunud üha abstraktsemaks, oma tahke kuju kaotanud ja kõikidesse meie eluvaldkondadesse imbunud. See näitus on mootor, mis kõik need erinevad tükid kokku toob. Väljapanekus **“Elavhõbe”** (ing k *Mercury*) on Dybbroe Møller laiendanud oma arusaama fotograafilisusest põhjalikuks esseeks ja grupinäituseks, mis koosneb teiste kunstnike töödest, leitud materjalidest ja krüptilistest esemetest. Tekst mõtestab näitust ja näitus mõtestab teksti: projekt ilmestab uurimis-töö ja esitluse vastastikust suhet ning laiendab fotograafilist diskursust, et see hõlmaks ka laiemaid kultuuripraktikaid ja tavasid.

“Elavhõbe” ei nuta taga fotograafia surma, ei tähista uute post-fotograafiliste tehnikate esilekerkimist ega mõtiskle proto-fotograafilise optika materiaalsuse üle. Selle asemel kaardistab näitus “fotograafia” ja “fotograafilise” vahelist erinevust, unustades meediumi spetsiifika ja kinnitades, et see suudab muuta kogu tänapäevast informatsiooniringlust. Kui esimese sõna lõpp kergelt ümber teha, muutub see nimisõnast omadussõnaks, ning diskursuses muutub see ajaloolisest tehnoloogiast hoopis omaduseks, tunnuseks, mida saab omistada kõik-sugustele nähtustele. Sõnadega “fotograafiline” ja “fotograafilisus” kirjeldame siin mitmesuguseid kaasaegseid pilte tegevaid, jagavaid ja säilitavaid tehnoloogiaid. Samuti selgitatakse, kuidas foto-graafilisus mõjutab seda, kuidas mõtleme meid ümbritsevast maailmast ja iseendast. Lõpptulemus ei ole ainult hetkeolukorra kirjeldus, vaid ühtlasi kinnitus, et tulevikulisus eksisteerib anakronismiga kõrvuti, mistõttu võib isegi arhailist minevikku või meie tulevikuspekulatsioone fotograafilisuse kaudu tabada ja kirjeldada.

Igat taiest või kureeritud objekti vaadeldakse läbi selle ülimalt spetsiifilise ja kunstliku loogika ning need on loodud agentideks Dybbroe Mølleri väljamõeldud narratiivis. See strateegia sobitub arheoloogia-, arhitektuuri- ja teadusmuuseumide didaktiliste väljapanekutega ning ka näitustega sellistelt kollektiividelt nagu konstruktivistid, Charles ja Ray Eames või the Independent Group, kes said kokku selleks, et arutada oma kaasaja esteetilisi, sotsiaalpoliitilisi ja teadus-tehnoloogilisi jõuooni. **“Elavhõbe”** tõlgendab erinevaid objekte ja taieseid

fotograafilisuse loogika kaudu ning esitab kunsti vormis avalduvaid materiaalseid ja ideoloogilisi konventsioone liialdatud kujul. See on seotud reproduktsiooni, korduse, kontrasti ja resolutsiooniga. Märgus ja kuivus, riistvara ja tarkvara, teralisus, filtrid, mõõtkava, säilitamine, surm, parajaks lõikamine. Katik ja tuluke, ava ja diafragma, lääts ja silm. Näituses uuritakse fotograafilisust kui analoogiamasinat.

Kaks peaaegu identset kaamerat, mis on toodetud kummalgi pool raudset eesriiet, esindavad foto-graafiale omast kordamise ja kopeerimise loogikat ning pakuvad omamoodi kõõrdsilmse pilgu tehnoloogia arengule. **Hunnik üleelusuuruseid tulemasinaid** viitavad sellele, kuidas toodete fotograafilisi representatsioone saadavad internetis sageli konkreetsed objektid, millega tõestatakse nende umbkaudset suurust, justkui nende olemasolu aitaks veebis vohavaid väljamõeldisi usutavamaks muuta. Hiiglaslikud tulemasinad tähistavad toote müstifitseerimist ning ühtaegu esitavad vale indeksiaalse võrdluspunkti. Mõõtkava kõrval seisavad pinnatrükitud kujutised, mis mälestavad suure mängurongikomplekti hiljutist hävingut; purjakil teismelised elasid selles mudelmaailmas välja oma Godzillaks-olemise fantaasiaid. **Nina Beieri “Human Resource Industries”** viitab samamoodi fotograafilisele suurendamisele: taiesena on eksponeeritud hiiglaslikud korvpallitossud, mida kunagi kandis NBA All-Star mängija Brook Lopez. Tekstiili- ja farmaatsiatööstuses kasutatavate tehispisarate ja -higiga kaetud tossude abil saab kujutleda staari puuduolevat keha; ühtlasi sümboliseerivad jalavarjud tema tööd ja mainet. **Edith Karlsoni “Draama on sinu peas IV, ära vaata alla”** sisaldab kormoranide parve, neid juba ammustest aegadest aplaid ja märgi linde, kes on hukkunud ning krohvi valatud, näitlikustades foto-graafia kinnisideed surmast, säilitamisest ja reproduktsioonist ning progressiivset märguse ja kuivuse kontrollimist. **Jochen Lemperti “Nimetu (kärbes)”** kujutab samamoodi liikumise peatamist, mida tekitab fotograafia; samal ajal seostab ta analoogkaamera ning kärbse uduse ja teralise maailmanägemise. **Thomas Bayrle’i “Dolly animatsioon”** uurib fotograafilise reproduktsiooni religioosseid ja bioloogilisi tagajärgi ning esitab need fraktaalse vaatepildina.

“Sinine marmorkuul”, esimene pilt tervest maakerast, on näitusel neljakordistatud ning ümber pööratud – see on viide Maa orientatsiooni juhuslikuna tunduvale, aga siiski poliitilise tähendusega representatsioonile. “Sinine marmorkuul” oli esimene fotokujutis Maast kui ühtsest ja haprast planeedist, justkui tehis-esemest. Seda ainulaadset vaadet polnud meile iial varem võimaldatud ning sellist pilti pole ka kunagi uuesti tehtud. Kujutisega kaasnenud fundamentaalset muutust fotokunstis saab võrrelda **Heji Shini** foto-seeriaga **“Imik 15”**, millel kunstnik on tabanud beebi täpselt sel hetkel, kui ta emast väljub. Tegemist on inimkeha demüstifitseerimisega piltide kujul, mis pakuvad uue vaatenurga klassikalise portreekunsti ning kaubandusliku beebi- ja sünnifotograafia kõrvale. Shini foto, mis on asetatud vastamisi **Gustave Courbet’** tunnustatud maali **“Maailma päritolu”** reproduktsiooniga, astub eelkäijaga dialoogi realismi staatuse, päritolu, intiimsuse ja reproduktsiooni teemadel. See on uus “maailma

päritolu”. Meie olemasolu saab alguse fotograafilisuse sees ja selle kaudu.

Minevikku meenutatakse “kompensatsioonipildiga”, mida projitseeritakse Harvardi kunstimuuseumis, et lühiajaliselt taastada **Mark Rothko** triptühhon, mille seisukord on aastate jooksul halvenenud ning mis on nüüd peaaegu mustvalge nagu vana foto. Lagedale seinale projitseerituna on taies teistsugune: fotograafilisust näidatakse üleminekujõuna, mis vahendab minevikku ja tulevikku, halltoone ja värve, toorainet ja kaalutut materjali ning ülendab seda ainulaadset kunsti tehnoloogilist lisandit. Veel üks näide fotograafilisuse mõjust teistele meediumitele on haruldased kujutised, mille on loonud Taani õpetaja, astrofüüsik ja amatöörfotograaf **Sophus Tromholt**, kes soovis olla esimene, kes talletab virmalised ülitundlikku dagerrotüüpia abil. Tema esimesed katsed olid edutud, ent ta hakkas usinalt joonistama, joonistusi üles pildistama ning neid teadusajakirjadesse saatma. Varased fotod seostati ajaloomündumuste ja moonutustega ning juba ammu ei usuta, et need fotod näitaksid adekvaatselt valguse käitumist atmosfääris.

Tahavaatepeeglisse kiigates saame uut infot. Kasutame põllumajanduslikke metafoore nagu levi-tamine, väli ja kultuur; kärbime oma pilte, eemaldame terad ja kaevandame, ekstraheerime, kogume ja korjame andmeid. **Massiivsete silindriliste heina-pallide seeria** näituse põhisaalis tuletab meelde pastoraalseid maastikke, millest linnast linna sõites möödume. Need korduvad ja standardiseeritud vormid on justkui kopeeritud ja maastikule kleebitud ning meenutavad meile lõpmatu tootmise võima-likkust, suuremahulist saagikoristamist ja informatsiooni tihendamist, mis on tänapäeval fotograafilisuse juures ülioluline. Need on maastiku kaapimise indeksiaalsed tähistajad. Kõrvuti on asetatud ka **videolõik põldu kündvast traktorist** ja arvutiga genereeritud **reklaamvideo maavälisest kulgurist**, kusjuures mõlemad jätavad oma teele jäljed ning keerutavad üles tolmu. Olgu nad siis reaalsed või virtuaalsed, maapealsed või ebamaised, arhailised või futuristlikud, elus või surnud – nad kirjutavad iseennast mingi keha pinnale. Foto tõelisuse usutavus mõne omaduse, jalajälje või kujutise ja kujutatava füüsilise seose pärast on kadunud, foto kui selline on muutunud abstraktseks ja tehislikuks. Aga nagu pakub välja **Andrew Norman Wilsoni** raalgenereeritud korduv-video **“Põhjus õhtul ärgata”** – me tahame teada, et meie kehale ilmuvad kublad on põhjustanud nimelt sääsehammustused, just nagu tahame kuulda fotoaparaadi klõpsu iga kord, kui see kuvatõmmise teeb. Arvutiga genereeritud lähivaade aina kordub ja kordub, sääsk urgitseb nahas ja omandab informatsiooni, ta on kõlvatu piiride lõhkuja, kustu-matu januga kahjur. Asi pole ainult selles, et virtuaalsus on reaalsuse reostanud või et enam ei saa kindel olla kujutise tõetruuduses, vaid pigem selles, et kõik materiaalsed infovahetused ja kujutised on muutunud aplateks vektoriteks, fotograafilisuse detsentraliseeritud ja igavesti ümbervahetatavateks instrumentideks.

Endlikeppidest endoskoopideni – fotograafias on käigus mitmed veidrad esemed, mille abil see toimib, ning mis aitavad näha maailma nii, nagu inimesed enne ei suutnud; oma essees nimetab

Dybbroe Møller neid “fotograafilisteks tellinguteks”. Näituse hulka kuulub **vana kaamerakäru Nordisk Filmist**, ühest maailma vanimast filmistuudiost, mis on tuntud selle poolest, et lasi filmidele olenevalt turust erinevad lõpud teha. Samasugust ühtlast liikumist läbi ruumi pakub **DSLR kaamera varustus**, mida esitletakse kaameramehe ja kaamerata; see sarnaneb innuka koeraga (inimese parima sõbraga). Nendele rakmetele lisandub **lukustatud ratas, mis on märgistatud nimega Ken Burns**: Burns on dokumentaalfilmide lavastaja, kes on nii tuntud stoppkaadrite suumimise ja suurendamise poolest, et rakenduses iPhoto on nüüd isegi temanimeline liikumisefekt, *Ken Burns Effect*. Need kolm objekti on eksponeeritud motoriseeritud pöördplatvormidel, kaasaegse professionaalse fotograafi ühel kõige olulisemal töövahendil, mis aitab kaameral pildistada staatilisi fotosid erinevate nurkade alt, kuid loob ka järjepidevaid 360-kraadise nurgaga vaateid ja võimaldab objekte kolmes mõõtmes digitaalselt skaneerida. Fotograafilisuse ajastul on liikuvate ja seisvate kujutiste vahelised piirid kustutatud ning fotograafiline visualiseerimine on liikunud tasapinnalt ümarale pinnale.

Sarnaselt õpikukujutistega, milles terve organism on kujutatud kahemõõtmelisel pinnal, on **Alexandra Birckeni** teoses **“Scott Russel”** vaatamiseks välja pandud “nülitud” nahast valmistatud mootor-ratturiülikond, soomusrüü masina ja inimese koosliikumiseks, aga ühtlasi loomanahk, mida kantakse, et kaitsta teise looma nahka (viidates varasele fotograafilisele pannotüübile, milles kasutati klaasi, metalli või paberi asemel alusmaterjalina nahka; ning loomsele želatiinile, mida kasutati hilisemas fototrükis). Kui Birckeni skulptuur representeerib inimkeha pinna lammutamise kaudu, siis **D’Angelo muusikavideos “Untitled (How Does It Feel)”** liigub kaamerasilm lähedalt üle keha, justkui Ameerika R&B laulja liikuv kujutis oleks staatiline foto, mis on läbi elanud Ken Burnsi nn surnute äratamise rituaali. Oma keha voolides, et korraks muutuda ideaalseks fotogeeniliseks isendiks, näitlikustab ta Susan Sontagi ütlust, et nüüd “vaadeldakse ja hinnatakse hoolikalt hoopis reaalsust, kas see ikka on fotodele truu”. Nagu **Rait Präatsi** klaasskulptuuris **“Oskar C1”**, näeme endid läbi ekraani võitläläbipaistvuse, vibreerimas tuhmuse ja kohalolu, palja materia ja valguse vahel; ja meie kujutis ja käitumine võimenduvad selle meemi mehhanismide kaudu.

Tallinna Kunstihoone suurte akende ees eksponeerib **“Elavhõbe”** mitmekesiste teoste seeriaid, milles on kasutatud mannekeeni. et analüüsida nii äritegevuse kui ka kaasaegse kunsti troopi, milles tehiskehasid esitatakse elavate vaatlejate/tarbijate kujutluspiltide ja asetäitjatena. Taiesed sobivad seisma **Juhan Raudsepa kuulsate ja oluliste fassaadiskulptuuride, “Töö” ja “Ilu”** vahele; neid võib kogeda nii omaette kui ka osana omamoodi grupifotost, mis ärgitab mõtteid standardiseeritud kehadest, identiteedist, individuaalsusest, stiilist ja kollektiivsusest. **Georgia Gardner Gray “Küborgi higi”** on tahapoole nõjatuv mannekeen, spordiriietes ja on kaetud higiga. Taies puudutab ideaalse naiserolli saavutamiseks vajalikku neoliberaalset masohhismi ning töö ja puhkuse veidrat ristumiskohta treeningrutiinides. Naine on silmnähtavalt kurnatud,

kuid esitab end “emantsipeerununa”, sest tal pole midagi varjata; töö, ilu, enese täiendamine ja rekreatsioon sulanduvad ja loovad kunstliku, seksualiseeritud ja kapitaliseeritud kujutise. Sõnakuulekale mannekeenile pakub kontrasti **Elke Krystufeki “Juhtoinas”**, kes kannab laiali läinud valget jumestust ning kummardub joobunult, püksid alla kukkunud. See on pilt ärimehest, kes on enesevalitsemise kaotanud ning võitleb klounilikult selle eest, et teda kujutisena kasutama ei hakataks. **Sung Tieu’ “Välispõgeniku kollektsioon”** sisaldab peata mannekeeni, kelle riietus on tehtud ruudulistest pesukottidest, milles paljud migrandid oma varanatukest teisele poole maakera toimetavad. Mannekeen kannab mudelit ühest 2013. aasta moe-kollektsioonist, milles kasutati sama mustrit. Teos juhib tähelepanu inimeste ja tarbekaupade liikumisele ning sellele, kuidas vaesusekuvandit kunstis ja moetööstuses pidevalt kaubaks muudetakse. **Nina Beier ja John Miller** esitlevad kaht kenasti riietatud last, kel mõlemal käes portselanist koer kunstlumeaga kaetud võlts-disainerkotis; see on viide korduse loogikale, kohandatavatele aksessuaaridele ja jäätunud eluilmale, mis on nii fotograafia kui selle vaateakna keskmes.

Fotograafilisus on juurdunud kõigesse, mida me teeme, millega kokku puutume ja millest mõtleme. Sellest on saanud meie elukeskkond või pigem viis, milles meie keskkond end avaldab. **Klaaskasti pistetud Hasselbladi fotoaparaat**, mida siin esitletakse, ongi tänapäeva fotograafia. Keskmise formaadi fotograafia anakronistlik sümbol, spetsialisti hõlpsasti väljavahetatav tööriist ja ainuke fotoaparaat, mis on käinud Kuul. Kogu oma ajaloo vältel on fotograafia olnud nii sõna otseses kui ka kujundlikus mõttes must kast. Nüüd on see oma kunagise olemuse läbipaistev, tühjaks uuristatud kest – aga siiski võimsam kui eales varem.

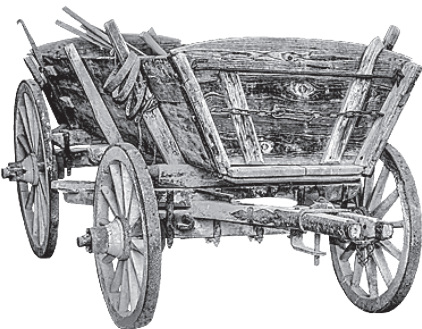
ELAVHÕBE

Simon Dybbroe Møller

Tehnoloogia- ja arvutimaailmas on alati kasutatud lihtsatele analoog-setele füüsilistele asjadele osutavaid väljendeid. Meie sülearvutites on töölauad, aknad, kaustad ja prügikastid. Virtuaalsed kasutajaliidesed on skeuomorfsete viidete kaudu seotud juba tuttavate praktikate ja morfoloogiatega. Näituse “Elavhõbe” lähenemine on vastupidine. Seal käsitletakse eri viise, kuidas me näeme ümbritsevat maailma, tajume ajalugu ja füüsilist reaalsust läbi tehnika arengu prisma. Täpsemalt mõtiskletakse selle üle, kuidas vananenud või väljasuremise äärel olev tehnika kujundab meie suhet tänapäeva.



Kui teeme digikaameraga pilti, toob see kuuldavale helisalvestise analoogkaamera häälttest. Kuuleme katiku sahinat ja klapitava peegli klõpsatust. Siiski on põhjust väita, et see tänapäeva praktika ei olegi enam fotograafia, vaid me üksnes täidame rituaali, millel on oma algupärase eelkäijaga kõigest õhkõrn seos.



Kui fotograafia olemuslik tunnus on indeksikaalsus, mis on lahutamatult seotud analoogprotsesside ja materiaalsusega, siis ei ole fotograafiat enam olemas. Fotograafilisi kujutisi levitatakse praegu rohkem kui kunagi varem, kuid materiaalsel protsessil, mille puhul objektiiv loob valgust koondades substraadile kujutise, mis keemiliste vahenditega ilmutatakse ja trükitakse, on tabanud seesama saatus mis hobuvankrit. Fotograafia ei ole enam kohmakas mehaanika ja räpane keemia. See pole enam märg, teraline ja piiritletud, vaid hoopis piksliline, kindlate piirideta ja mitteaineline. Digifotograafia polegi õieti fotograafia. See on pigem andmete kogumine kui piltide tegemine.

See on valguse teisendamine nähtamatuteks arvujadadeks. Selle saaduseks pole asi, vaid ainult kood, milles peitub potentsiaal saada millekski muuks. Seega tänapäeval ei harrastata fotograafiat, vaid jäljendatakse seda. Me elame fotograafiajärgsel ajal – fotolikkuse ajastul.



Fotograafia kui materiaalse vormi eluiga jäi üsna lühikeseks. Võiks öelda, et selle ajalugu algas mürgist elavhõbedat sisaldava fotoplaadiga ning lõppes arvuti abil loodud kuju muutva androidiga T-1000 mängufilmis “Terminaator 2”. Varane fotograafia oli puhas alkeemia. Esimese laiemalt kättesaadava fotomenetluse, dagerrotüüpia puhul kasutati kujutise ilmutamisel mürgist elavhõbeda auru. Tänapäeval kasutatakse seda närvilist ja elavat elementi arvuti riistvara tootmisel.

Dagerrotüübi üks eripära oli see, et olenevalt vaatamisnurgast, valgusest ja sellest, kas metallplaadil peegeldus hele või tume taust, paistis kujutis kas positiivis või negatiivis. Ainus viis sellest ammendavat ettekujutust anda oleks kirjeldada fotot tervikuna ühe nurga alt – ja siis teise nurga alt. Samamoodi tuleks ka fotolikkuse ammendavaks käsitlemiseks kirjeldada seda kõigis selle paljudes olekutes.

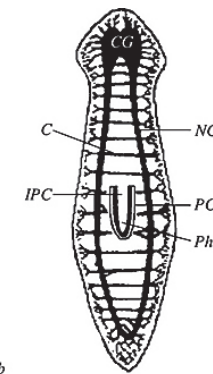


Eestis sündinud baltisaksa bioloog Jakob von Uexküll käis välja idee, et erinevad organismid tajuvad maailma erinevalt ning elavad eri-pärastes subjektiivsetes keskkondades, omailmades (sks *Umwelt*), omaenda erilistes mullides. Uexküll kirjeldas loomaliikide erinevusi visuaalse ruumi erinevuste kaudu: “Läbi kärbse silmade peab maailm paistma oluliselt lihtsakoelisem kui see paistab inimsilmale.” Uexküll väitis, et organismid elavad oma maailmades erinevas rütmis, omaenda subjektiivses ajas ning pakkus nende variatsioonide jäädvustamiseks võimaliku vahendina välja fotograafia. Jochen Lemperti foto “Untitled (Fly)” (“Nimetu (Kärbes)”) ei ole pelgalt kärbse liikumise fotojäädvustus, vaid väljendab ühtlasi viisi, kuidas nii kärbes kui ka kaamera oma

maailmu tajuvad ja nendega suhestuvad. Me otsime tööriista jäetud jälgi ainese kujutisest – teralisust, digitaalset müra, liikumise hägusust.



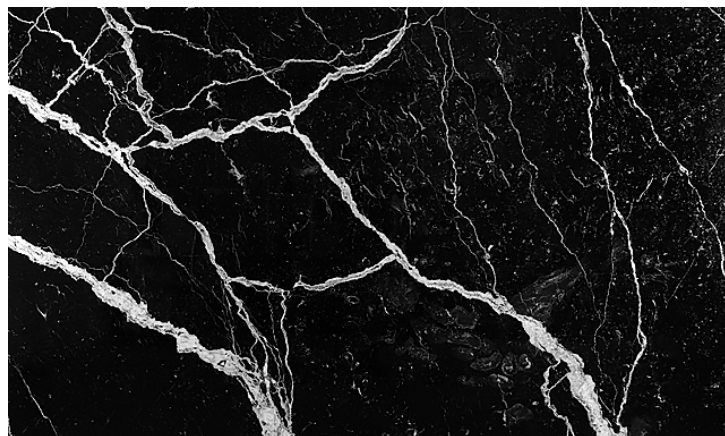
Pilt on meile hästi tuttav – ülikiirelt tiibu lehvitades justkui õhus rippuv koolibri on kaamerasilmas tardunud, tema helendav sulestik on fookuses, tagaplaan aga hägune. Samavõrd kui see fototroop on pilt linnust, on see ka fototehnika ja selle arengu manifest. Liikumise tabamiseks vajalik lühike säriaeg nõuab suurt ava, mis omakorda vähendab sügavusteravust ning isoleerib koolibri ümbritsevast maailmast. Väike ja kaunis koolibri on täiuslik modell, ta teeb kiireid liigutusi, kuid samas püsib ruumis paigal, poseerides kaamerale, et see saaks oma võlukunsti demonstreerida. 2008. aasta teose “Nimetu (Kärbes)” puhul on asjad vastupidi. Mustvalgele fotole on püütud tibatilluke lendav kärbes, kes on hägusa tagaplaani taustal laitmatult fookuses. Me näeme seda imepisikest olendit temast palju suuremas maailmas, kuhu ta hõbeželatiinfoto teralisuse tõttu peaaegu ära kaob. Motiivi valik peegeldab kummalisel viisil erinevaid tehnoloogilisi ja ideoloogilisi vaatepunkte. Koolibri sööb nektarit, kärbes rooja. Koolibri liigub lilleõite vahel, kärbes aga eksleb vääritud paigus ja on nuhtluseks alamatele olenditele. Koolibri on värvikirev, kärbes näruselt hall. Koolibri hõljub õhus ja poseerib, kärbes aga põikleb rahutult sinna-tänna.



Niipea, kui miski eraldub oma juurtest, murrab lahti oma pärandist ning vabaneb vastutusega kaasnevatest ootustest, muutub see pidetuks ja kaotab oma keskme. See võib muunduda ja väga erineval kujul ilmned. Just selline on fotograafia tänapäeval. Nagu ripsuss – pisike selgrootu, kelle keha taastub kasvõi väikestest tükikestest, ning kellel säilivad kõik mälestused ka pärast uue pea kasvamist –, nii on ka fotograafia loendamatu intelligentsete vormidena taastekkinud.



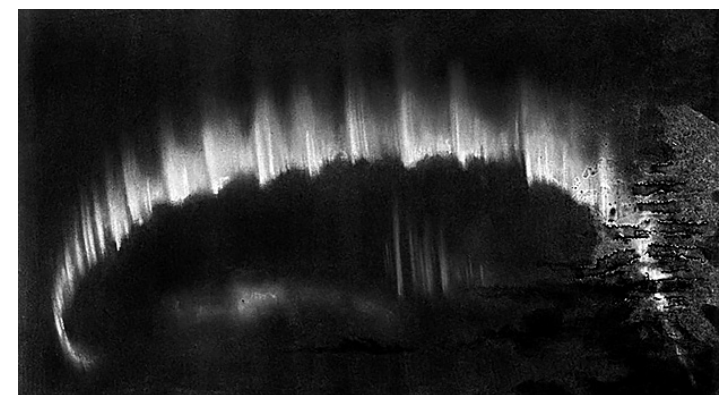
Või on fotograafiast saanud omamoodi mõõdupuu, nagu elavhõbe termomeetris, miski, mida me endaga kõikjal kaasas kanname ja kõike sellega suhestame, nagu puuhaluga naine telesarjas “Twin Peaks”. Essees “Kafka ja tema eelkäijad” kirjeldab Jorge Luis Borges, kuidas Kafka näib olevat mõjutanud endast palju varasemaid autoreid – kaugest minevikust pärit kirjandus tundub meile kafkalik. Barnett Newman on öelnud: “Esimene inimene oli kunstnik [...] kõigepealt lõi ta savist puusliku ja alles seejärel voolis kirve.” Mõnikümmend aastat hiljem märkis Brud (Aditya Mandayam): “Esimene foto oli silmapilgutus.” Me näeme kõike fotograafia kaudu. Lihvitud musta marmoritükki vaadates märkame selle läiget. See on nii fotolik. Näeme valgeid sooni, tigude ja karpide kodusid. See lubjakivi või dolomiidi kristallilisest moondekivimist plaat sarnaneb kahjustatud negatiivist trükitud fotoga.



Uued meediumid sünnivad tehnika arengust – sageli sõjamasinast või kapitalismi vaibumatust kasumijanust tõugatuna – ning seejärel hakkavad kujundama meie eneseväljendust. Ühel hetkel saab meediumist stilistiline tööriist ja lõpuks leiab see oma viimse puhkepaiga keeles. Just sinnamaale on nüüdseks jõudnud analoogfotograafia. Sellest on saanud Instagrami filter ja Photoshopi efekt, taustsüsteem, abstraktne mõiste. See on muutunud omadussõnaks.

1880. aastatel rajas taani õpetaja, iseõppinud teadlane ja amatöör-fotograaf Sophus Tromholt Põhja-Norrassa Kautokeino külla endale observatooriumi. Ta soovis mõõta ja pildistada virmalisi – päikese-
tuules hoovavate laetud osakeste pörkimist Maa atmosfääriga. Ehkki

ta kasutas tolle aja kõige tundlikumat dagerrotüüpia menetlust, ei suutnud ta valgusetantsust kriipsugi jäädvustada. Selle asemel joonistas Tromholt nähtuse hoolikalt üles. Ta kujutas lainetena voogavat valgusmängu abstraktses akromaatilises vormis, esitades virmaliste värvikireva vaatemängu eri tooni halli viirutuse abil. Ta teisendas joonistamise – kujutiseloome nullpunkti – fotograafia keelde, taasühendades fotograafia selle sõna algtähenduse “valgusega joonistamisega”. Need joonistused pildistas ta üles ja avaldas koos oma kirjutistega mitme riigi teadusajakirjades. Neid peetakse tänini ekslikult esimesteks usaldusväärseteks fotodeks virmalistest. Tegelikult andis tema joonistustele fakti jõu hoopis fotolikkus. Fotograafia iseloomulikud rebenenud servad, plekid, kriimud ja udulaigud sulandusid tema ebamääraste joonistustega nagu filter, andes kujutisele ebatäiusliku ilme, mis ongi meile kõigile tuttav fotolikkus.



IKEA kataloog oma õhukeste kleepuvate lehtedega näeb välja täpselt samasugune nagu alati. Piltide ja teksti kujundus ning paigutus ei paista olevat viimase 30 aasta jooksul palju muutunud. Ometi on kataloog läbi teinud peaaegu märkamatu, kuid põhjaneva muutuse. Toolid, lauad ja lambid on nüüd arvutiga loodud. Need on objektiivfotograafiat imiteerivad renderdused. Need ei ole fotod, vaid on fotolikud – tõepäraseid dokumendid asjadest, mida ei ole veel olemas. Asjadest, mis saavad olemas olema ainult juhul, kui neile leidub publikut.



Autorita ja kodutud fotopanga pildid on tavaliselt muutlikud, tühjad, avatud metafoorid, millega püütakse ette aimata kõikvõimalikke kasutusviise, otstarbeid ja kasutajaid. Need on ühtaegu ülimalt

sümboolsed ja teadlikult ilma igasuguse konkreetse tähenduseta, sest pildid on seda kasumlikumad, mida mitmetähenduslikumad nad on. Neid saab kasutada kõikjal. Loendamatute märksõnade, fraaside, sümbolite ja muude metaandmetega varustatud pildidel kujutatud stsenaariumid paigutuvad lõputusse klassifikatsiooni, moodustades n-ö pildiliike, mille areng ja õitseng oleneb nende paindlikkusest – võimest kohaneda ja levida. Piltide hulga kasvades muutub pildipank spetsiifilisemaks, kuid ühtlasi ka geneerilisemaks, mängides ajast aega pildiloomes keskmis olnud vastuolude – trafaretse ja originaalse, tuttavliku ja uudse, massilise ja unikaalse pingestatunud suhetega.

Ajal, mil Instagramis postitatakse iga päev 100 miljonit pilti, võiks väita, et fotograafiast on saanud pelgalt valge müra. Enamikku meie klõpsutusi ei vaata kunagi keegi, isegi mitte me ise. Need salvestatakse ja unustatakse ning uus mälu tehnoloogia muudab neid talletava andmekandja varsti kasutuskõlbmatuks. Sarnaselt kassiga Schrödingeri mõtteeksperimentis on need pildid olemas ja samal ajal ei ole ka. Isegi kui andmekandja töötab endiselt, näib vale lugeda neid uinuvaid andmeid piltideks. Andmekandja meenutab pigem lennuki musta kasti ja sellel olevad pildiandmed lennuki helisalvestisi, mida kuulatakse ainult õnnetuse korral.

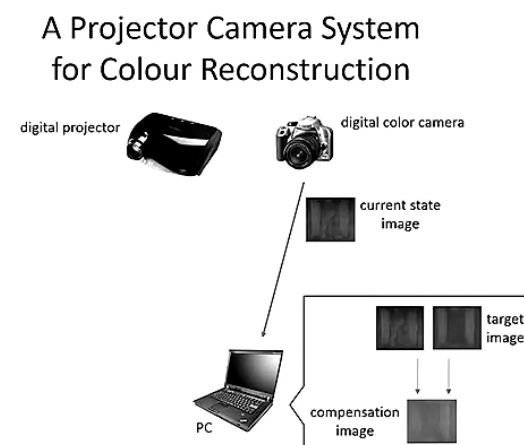


Tänapäeval kasutame pildistamiseks enamasti telefoni – seadet, mille nimi tuleneb võimest edastada helisignaale. Suuliseks suhtluseks loodud aparaati. Ka fotokujutiste kohta, mida toodame, võiks öelda, et need sarnanevad pigem kõneldava keele kui analoogfotograafiaga. Mõelgem kasvõi isehävinevatele piltidele, mida kasutame nn sekstisõnumite saatmisel (*sexting*). Fotokõnel kujuneb välja omaenda grammatika ja konventsioonid. See kulgeb sujuvalt, kiireminigi kui suuline kõne.

Esimese püsiva foto tegi Joseph Nicéphore Niépce oma ateljee aknast 1826. aastal ning selle säriaeg oli kaheksa tundi. Selle aja jooksul liikus päike üle hoovi, nii et varjud tekkisid fotoplaadi mõlemale poolele. Nii sündis aja ning fotograafia vaheline suhe – nagu vanarooma jumal Janus, nii on ka fotolikkus seotud uute alguste, väravate, uste ja läbikäikude, ülemineku ja duaalsusega – mineviku ja tulevikuga.



Dieeditoodete, akneravimite ja kosmeetikatoodete reklaamides kasutatavad “enne”-pildid on sageli mustvalged ja “pärast”-pildid värvilised. Minevikule mõeldes näeme maailma mustvalgelt, fotoliku abstraktsioonina. 1962. aastal lõi Mark Rothko maaliseeria “Harvard Murals” (“Harvardi seinamaalid”) ülikooli katusekorruse söögisaali jaoks. Vastupidiselt esialgsele kokkuleppele ei hoitud saalis aknakardinaid ees, mistõttu olid peente toonierinevustega suurteosed aastaid päikesevalguse eest kaitsmata. Lõpuks pleekisid maalid osaliselt kahvatuvalgeks, ülejäänud osad aga tuhmusid porikarva mustjaks. Maalid taandarenesid, muutudes iseenda mustvalgeteks versioonideks.



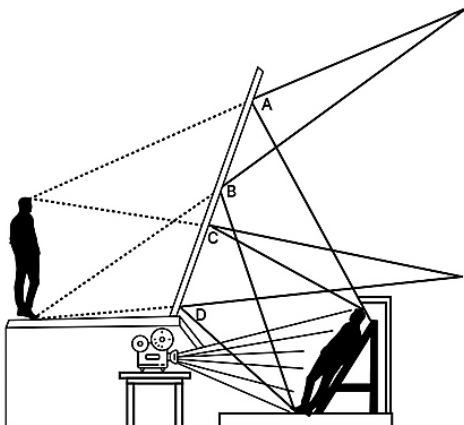
Rothko kaduv alkeemia (želatiinipõhine karminpunane, munavalgest ja -kollasest sideaine, kuumutatud želatiini sisse käsitsi segatud litoopunane ja ultramariinsinine) tegi nende taastamise keeruliseks. Pärast seda, kui maalid olid aastakümneid laos veetnud, äratasid restauraatorid ja teadlased need uudsete vahenditega taas ellu. Nad suunasid digiprojektori abil valgusvihud maalidele, kompenseerides kadunud värvid pikselhaaval. Algsete värvide tuvastamiseks restaureeriti digitaalselt omaaegsed Kodak Ektachrome'i dokumenteerimisslaadid, mida võrreldi sama seeria kahjustamata maaliga ning ka pleekimata piirkondadega samadel lõuenditel. Saadud väärtused viidi vastavusse maalide pinnaga ning loodi n-ö kompenseeriv kujutis, mis projitseeritakse nüüd maalidele ja lülitatakse iga päev enne Harvardi kunstimuuseumi sulgemist pidulikult välja. Lõuendid on nüüd ühtaegu nii maalid kui ka ekraanid.

Vastupidiselt analoogfotograafia matkimisele, mis on väga levinud tänapäeva fotolikus pildiloomes (sotsiaalmeedias oleviku asetamine

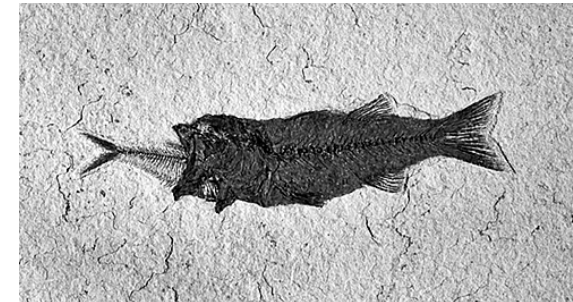
justkui tulevase mineviku positsiooni, simuleerides luitumist, filmi teralisust ja kriimustusi), *parandab* kompenseeriv kujutis hääbuvat objekti. See annab meile üürikese võimaluse näha minevikku olevikus, tajuda taas maalide endist värvisära. Siin tähistab fotolikkus erinevust, see on üleminek tegeliku, ajaloolise, hääbunud materiaalsuse ning idealiseeritud ja ajatu pildi vahel. Värviliste maalide mustvalged reproduktsioonid on meile hästi tuttavad, kuid siin on paradoksaalselt tegemist mustvalge teose värvilise reproduktsiooniga. Fotolikkus ei ole tõerääkimise tööriist, vaid erinevuste ja vahendamise pärusmaa. Omaette võetuna on see projektsioon ülemineku kujund – sild, mis viib nii kujuteldavasse minevikku kui ka digitaalsesse tulevikku.



Rothko maale imetletakse “sisemise valguse” pärast, mida need kiirgavad, kuid nüüd hävitas ja samas taaselustab need väline valgus, nagu näorakendused, mis arvutavad algoritmide abil välja meie välimuse vanemas või nooremas eas. Sel viisil analoogse ja digitaalse kujutise, aditiivse (projitseeritud punase, roheline ja sinise) ning subtraktiivse värvimudeli (trükiste, maalide või fotode tsüüansinise, magentapunase ja kollase) ühendamisel juhtub midagi. Digiprojektori loodud kujutisel jooksevad pikslite vahel peened mustad jooned. Seda nimetatakse võrkukse efektiks (ingl *screen door effect*), sest jooned meenutavad ustel ja akendel kasutatavat putukavõrku. Kui fotolik kujutab maailma peenes hägus, siis digitaalse tunnusmärk on teravad servad. Rothko hajusatele värviväljadele projitseeritud kodeeritud kujutis sündis arvutustehnika ja matemaatika abil. Ebasoovitavate digitaalsete tunnusmärkide eemaldamiseks võttis Harvardi meeskond appi fotolikule iseloomuliku hägusa loogika. Maalidele projitseeritav kompenseeriv kujutis on fookusest väljas.



Pepperi kummitusena tuntud illusiooni kirjeldas esimesena Giambattista della Porta oma 1584. aasta teoses “*Magia Naturalis*” pealkirja all “Kuidas võime kambris näha asju, mida seal pole”. Põhimõtteliselt sama võtte abil sai lahkunud räppar Tupac Shakuri hologramm esineda koos Snoop Doggi ja Dr. Dreaga 2012. aasta Coachella muusikafestivali laval. Üks oluline erinevus siiski on. Coachella publikule näidati fotoanimatsiooni peegeldust, Porta eksperimentides aga kasutati kummitusliku mulje tekitamiseks pärisasju, elavaid ja elutuid, mis paigutati lava all asuvasse salakambris. Paigutudes aega enne ja pärast fotograafiat, on mõlemad siiski fotoliked. Fotograafia ei ole surnud. Kapital on selle surnukeha taaselustanud, kasutades selleks fotograafia enda elujõudu. Teisisõnu, kuulujutud vastavad tõele: fotograafia suri. Kuid me elame elavate surnute ajastul.



Nagu ütleb Edmund Carpenter: “Eialgu on iga uue meediumi sisuks eelmine meedium, mille see troonilt tõukas: kirjutajad talletasid suulisi legende, trükkalid jäädvustasid vanu käsikirju, Hollywoodis võeti üles raamatuid, raadios kanti üle kontserte ja etendusi, televisioonis näidati vanu filme, magnetlinti kasutati LP-plaatide kopeerimiseks.” Uus kala pistab toiduahelas kinni vana kala viisil, mis sarnaneb engastreerimise-nimelise kummalise küpsetusvõttega, mille puhul täidetaks üks loom või lind teisega. Kalkun, mille sees on hani, mille sees on faasan, mille sees on kana, mille sees on part, mille sees on pärlikana, mille sees on piilpart, mille sees on metskurvits, mille sees on põldpüü, mille sees on tüll, mille sees on kiivitaja, mille sees on vutt, mille sees on rästas, mille sees on lõoke, mille sees on põldtsiitsitaja, mille sees on aed-põõsalind, mille sees on oliiv, mille sees on anšoovis, mille sees on üks-ainus kappar. Lühidalt: me elame allaneelamise ja läbiseedimise ajastul.



Selles, kuidas uued tehnoloogiad eelmise meediumi oma genealoogiasse sisse kirjutavad, on midagi nukrat. Võtkem näiteks Ken Burnsi 1990. aasta dokumentaalfilm “The Civil War” (“Ameerika kodusõda”), mis koosneb peaaegu eranditult arhiivifotodest, tuhandetest ja tuhandetest piltidest, millest kaamera aeglaselt üle liigub või mida lähemale suumib. Burnsi katse “surnuid üles äratada” avaldas Steve Jobsile sedavõrd sügavat mõju, et ta otsustas kasutada sama võtet programmis iPhoto ning küsis režissöörilt luba see tema järgi nimetada. Nüüd tuntakse seda Ken Burnsi efektina.



Meie minapildi aluseks on eeldus, et inimene on midagi enamat kui loom ja midagi muud kui masin. Üks selline masin on kaamera. Kaamera nõuab, et ta oleks millelegi suunatud – ta vajab motiivi. Selleks on sageli loomad. Aastal 1794 lõi Antoine Laurent de Lavoisier seose looma ja masina vahel, kirjutades, et “hingamine pole midagi muud kui süsiniku ja vesiniku aeglane põletamine, mis sarnaneb kõigiti põlevas lambis toimuvaga [...] hingavad loomad on õieti põlevad kehad, mis tarvitavad kütusena iseennast”. Selles valguses oli tööstusrevolutsiooni käigus tänavatel ja tehastes veoloomade asendumine sisepõlemismootoriga etteaimatav ja loogiline asjade käik. Arengu järjepidevust rõhutab perverssel kombel see, et kui auto asendas hobuse, hakkas autotööstus kasutama loomseid rasvu rehvide tugevdamiseks ja terasdetailidele määrdeainete tootmiseks ning loomanahka salongi polsterdamiseks. Nagu John Berger on märkinud, hakati põllumajandusliku revolutsiooni tulemusel masinatena kasutatud loomi tööstusliku revolutsiooni käigus kasutama kõigepealt tooraine ja hiljem tööstuskaubana. Fotograafia ja tööstuskapital olid algusest peale lahutamatult seotud. Peale selle, et Ken Burnsi eepiline üheksa tunni pikkune film oli Apple’i uudse liikumise efekti inspiratsiooniks, algas film sõnadega “General Motors esitleb mängufilmi “Ameerika kodusõda””.



Kiviaja koopamaalijad kasutasid loomade kujutamiseks neilt endilt saadud rasva, verd, luuüdi, munavalget, uriini ja värvaineid, mida jahvatati looma abaluust valmistatud uhmrites. Fotofilmi üks põhikomponente on želatiin, mida saadakse samuti loomaluudest. Ühe hobuse skeletist saab piisavalt želatiini umbes 20 000 filmirulli tootmiseks. Analooftograafia puhul võiks öelda, et foto loomast väljendab Barthes’i tähenduses fotograafia olemuslikku tautoloogilisust – see on “lihast ja luust”. Nagu hülgenahast valmistatud kaisuhüljes. Selle tänapäevane enesekohane ekvivalent oleks foto maastikust, mis sisaldab titaani või volframi, kulda või vaske või haruldasi muldmetalle, millest on valmistatud kiibid meie fotoseadmetes. Fotograafia on endiselt primitiivselt materiaalne.

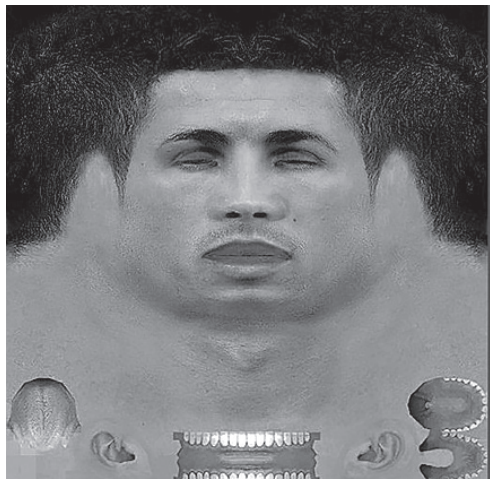


1996. aastal Põhja-Californiasse tüdruksõbra juurde sõites peatas National Geographicu fotograaf Charles O’Rear auto maantee servas, võttis välja oma Mamiya RZ67 kaamera, pani sinna Fuji Velvia filmi, asetas kaamera statiivile ja tegi foto rohelisest künkast valgete pilverünkadega sinise taeva taustal. Äsja oli üle käinud torm ning kungas oli talvise vihma järel erkroheline. O’Rear müüs pildi fotopangale, mis kuulus Bill Gatesile. Aastal 2000 ostsid Microsofti insenerid foto kasutusõiguse, et teha sellest operatsioonisüsteemi Windows XP töölaua taustapilt. Pildile pandi nimeks “Bliss” (“Õndsus”) ning sellest sai kümnendi kõige vaadatum foto.



Hilissuvel maanteel sõites möödume põldudest, mida katavad lõputuna näivad ühesugused heinapallid – kokku pressitud jääkaine punktid. Meie tähelepanu jaguneb navigatsioonisüsteemi, liikluse ja tööstusliku põllumajanduse tohutute maalahmakate vahel. Oleme hakanud neid maastikke teisiti tajuma. Varem tähendas

pastoraalsus süveneva industrialiseerimise tingimustes idealiseeritud maapiirkondade maastikku. Tänapäeval näivad neil maastikel kohtuvat põllumajanduslik, tööstuslik ja digitaalne revolutsioon. Olgugi looduse lakkamatu kultiveerimise ja masinate uskumatu kande- võime rakendamise tulemus, mõjub see maastik ilmselgelt digitaalsena. Heinapallid näevad välja nagu oleksid need põllule kopeeritud. Need märgistavad perspektiivi ja loovad rütmilise, näiliselt lõputu kujutise. See on tihendatud kujutis, mis ei ole teraline ja mille sügavusteravus on ebamaiselt suur – külluse kujutis lõpmatust digiruumist andmekorje ajastul. Me teame, et heinapallid on põhimõtteliselt kokku pressitud jäätmed, mida saab kasutada sööda, soojustusmaterjali või loomade allapanuna. Oleme lugenud, et osa teadlaste arvates on meile jäänud vähem kui sada saagikoristust. Teame, et ressursid on piiratud. See külluse võrdkuju, omamoodi võltsülejäak, on seotud mitte maastiku, vaid digitaalse pildilooma endaga. See tähistab andmesööda automatischeeritud kogumist pärast seda, kui saak on koristatud ja vili pekstud. Fotolikkus ei tähenda heinamaalt õigel ajahetkel lilleõie noppimist – Cartier-Bressoni “otsustavat hetke”. See tähendab, vastupidi, terve põllu koristamist.



Fotograafia kujutab maailma tasapinnalisena ja ratsionaliseerib selle.

See on kujutusviis, mis keskendub ainult ühele oma objekti aspektile – kogu hoone mõistmisele ainuüksi selle fassaadi uurides. Me teame, et maailma kultuuridel on väga erinevaid arusaamu “terve” objekti kujutamisest tasapinnal. Näiteks USA looderanniku põlisameeriklased lõid kujutisi, mis sarnanevad väga tänapäeva arvutimängutegelastele allalaaditavate 3D-skinningidega. Antropoloog Edmund Carpenter kirjeldab tekstis “Seeing In The Round” (“Ümbertrinki nägemine”), kuidas nad “kujutavad näiteks karu korraka otsevaates ja profiilis, tagant, ülalt ja alt, seestpoolt ja väljastpoolt”. Selles kahe- ja kolmemõõtmelisuse sulamis on midagi iseäralikku. Arvutimängude 3D-skinningid on lihtsakoelisemad, need ei puutu lihasse ja luusse, vaid sarnanevad lahti lõigatud ja keha küljest eemaldatud loomanahkadega, mida esitatakse kahemõõtmeliselt. Need lõputult reprodutseeritavad tekstuurikaardid on organismi ja keskkonna puutepunkti sümbol-

liseerivad vahetatavad virtuaalsed membraanid. “Nahk on elastne kest, mis katab kogu keha,” öeldakse prantsuse lasteraamatus “Monsieur et Madame Anatomie”. 3D-skinningid annavad võimaluse oma välimust valida, nagu tõmbaks selga nahktagi. Katsena maailma tasapindadeks lahti lõigata ja ümber riietada on need esimesed sammud fotolikkuse tuleviku suunas.



Kaamera suhe kolmemõõtmelise ruumiga on muidugi aja jooksul muutunud. Näiteks kaameravankri (ingl *dolly*) kasutuselevõtt tähendas, et kaamera sai hakata ruumis sujuvalt ringi liikuma. See lihtne mehaaniline seade võimaldas mitte ainult meie liikumist matkida, vaid mis veelgi olulisem, eraldada kaamera kehast. Inimliikumise piirangutest vabastatuna nägi kaamera inimsilmale nähtamatut, nagu ütles filmikunsti pioneer Dziga Vertov. Nii algas foto iseseisvumine. Ratastega kaameravankri ingliskeelne nimetus *dolly* tuleneb alamklassi naist või tütarlast, eelkõige teenijat tähistavast üldterminist. See toob silme ette pildi toatüdrukust, kes justkui hõljub läbi ruumi, liigutades esemeid ja kandes hoolt selle eest, et kõik vajadused saaksid rahuldatud. Nagu masina, nii tekib ka teenijanna puhul mulje, et tema liikumine ei nõua pingutust. See põlistab naise kui nähtamatu tööriista ja vahendi esemestamist.



Kaameravankri suguõed on agressiivselt fotograafiline tööstuslik ketrusmasin Spinning Jenny (ingl 'ketrav Jenny') ja Hiina restoranides

sagedane pöördlaud Lazy Susan (ingl 'laisk Susan'). Teiste sugulaste seas on ka potikeder, iidne savi vormimise seade, mis on ühtlasi tänapäeva professionaalse fotograafi jaoks asendamatu töövahendi, elektriajamiga pöördlaua eelkäija. Viimane võimaldab kaameraga jäädvustada mitte ainult staatilisi fotosid eri nurkade alt, vaid luua ka 360-kraadiseid vaateid või esemeid kolmemõõtmelisena digitaalselt skannida. Fotograafiline visualiseerimine on liikunud tasapinnalise juurest ümara juurde. Pöördvaates pildistamine sarnaneb küll arheoloogi tegevusega, kes keerutab äsja leitud eset käes, et seda igast küljest õigesti mõista, kuid samas võib väita, et tulemuseks on siiski üksnes vahemaa ja tasapind. Paradoksaalsel kombel ei ole pöördvaates pildistamise tulemus objektilähedasem või tõelisem, vaid muudab objekti siiski virtuaalseks entiteediks, kujutiseks.



D'Angelo aastatuhande vahetuse hittsingli "Untitled (How Does It Feel)" video on üks pikk korduv võte lauljast, kelle trimmis paljas ülakeha kiiskab teda ümbritsevas pimedas ruumis. Kaamera tiirleb laulja ümber, jälgides ülilähivõttes tema lihaste pinguldumist ja lõtvumist, kuid samas piiravad selle liikumist kaadri kujuteldavad raamid, mille ülalt, paremalt ja vasakult piiritleb stuudio pime tühjus ning alt eeldatavasti laulja paljas kube. Teisisõnu on tegu Ken Burnsi stiilis fotokujutisel liuglemise ja sellesse suumimisega, mis on meile tuttav arvuti slaidiseanssidest, ehkki siin toimub see kolmes mõõtmes. Pinguldavad lihased motiivina annavad tulemuseks liikuva ja liikumatu kujutise täiusliku hübriidi.

Videovõteteks valmistudes läbis D'Angelo väga intensiivse füüsilise ettevalmistuse. Ta kasvas lihaseid, et vormida oma nahka. Tema personaaltreener rääkis 2008. aastal antud intervjuus, kuidas D'Angelo oli video ideele vastu olnud: "Saate aru, ta ei olnud kunagi varem oma elus selline välja näinud. Nii introvertne inimene, ja siis kolme või nelja kuuga end sellisesse vormi ajada – see kõik toimus tema jaoks väga kiiresti." D'Angelo hilisem füüsiline ja vaimne allakäik jäädvustati politseifotodel, mistõttu teame, et kuulus muusikavideo oligi tema keha tipphetk.



Tundub tõenäoline, et mõne aasta pärast vaatame personaaltreenerit kui täielikku anakronismi – inimest, kes sarnaselt lavakujundajaga tegeleb ikka veel tõelusega, loob kujutisi füüsilist maailma ümber korraldades. Nii lavakujundaja kui ka personaaltreener vormivad asjadest kujutisi, mis loovad üürikese illusiooni – nagu huulte prunditamine *selfie* tegemiseks, aga palju töömahukam. Meenutagem näiteks Robert De Niro paistes nägu filmis "Raevunud härg", tüsedat Charlize Theroni filmis "Koletis" või vormikat Renée Zellwegerit "Bridget Jonesi päevikus" ning nende suurepärase füüsilist vormi, kui nad pärast punasele vaibale ilmusid. Nagu need näitlejad, vormis ka D'Angelo oma keha kaamera jaoks. Tema muusikavideo oli hetkvõte.



Canon EOS 5D Mark II, mida toodeti aastatel 2008–2012, oli esimene professionaalne fotoaparaat, mis ühendas endas staatilise fotograafia ning liikuva kujutise loomise võimalusi. See tagasihoidliku välimusega must plastvidin tühistas sajandipikkuse vaidluse ühelt poolt fotograafia ja teiselt poolt filmikunsti olemuslike tunnuste üle. Film on teadagi lihtsalt kronoloogiliselt järjestatud fotoseeria, mistõttu nende kahe kunstivormi sulandumine selles aparaadis näib pigem sünni järel lahutatud kaksikute taaskohtumise kui julge, piire purustava ühendamisena. Canoni aparaat oli korraga nii reaalne, rakendatav edasimineku kui ka anakronism. See näitas tahtmatult, et asume nüüd kusagil liikumatu ja liikuva kujutise (ning tasapinnalise

ja kolmemõõtmelisuse) vahepeal. Mida rohkem teeme liikumatuid pilte, seda sujuvam saab liikuv pilt. Staatile kujutis on varsti minevik.



Ehkki Mark II toodi turule eeskätt staatilise fotokaamerana, avastasid tarbijad kaamera suurepärase potentsiaali liikuva kujutise jäädvustamisel ning vahetasid kohmakad video- ja filmikaamerad selle käsiseadme vastu välja. Täisverelise filmikaamera saamiseks hakkasid nad ehitama keerukaid rakiseid, mille kõrval kaamera ise oli lõpuks tibatilluke. Nüüd elame fotoatribuutikat täis maailmas.

Kaamera on ilmselgelt oma looja mudel, tema mälu. See on surrogaat-silm, mis jäädvustab tema jaoks pilte, automaat või robot, mis on oma valmistaja täiuslik kehastus. Kaameral on keha ja aju, see tarbib. Kaamera on loodud meie näo järgi – meie jalad on nagu statiiv või vanker ning silmad nagu objektiiv. Me samastume fotoseadmetega, tunneme nende vastu empaatiat. Avaarvu valides võime mõelda vaagnapõhjelihaste harjutustele. Ka meil võib tekkida valgusekartus. Nagu ütleb Andrew Norman Wilson: “meil on tingrefleks reageerida [filmis ja televisioonis kasutatavatele võtetele, näiteks] tasakaalustamata Steadicami kehalisele liikumisele, transtsendentse kraana liikumisele arvutiga loodud tegelase pähe või rakursi vahetumisele mitmikkaamera võtete puhul”. Virtuaalse või füüsilise kaamera liikumist jälgides kohaneme tema vaatamisviiside ja maailmas olemise viisidega, talle omase “realismiga”, ning võtame omaks tema automaatse ja võimatu vaate ajale ning ruumile. Kaamera võib küll olla loodud inimese keha järgi, kuid ka inimene muutub kaamera eeskujul – mõtelgem näiteks antidepressantide mõjul laienenud pupillidele või *ecstasy*-uimas inimese tundlikule, hüperesteetilisele ja kõikehaaravale nägemismeelele. Oleme tööriistad, mille abil kaamera realiseerib etteantud fotograafiliste võimaluste programmi. Pildinäidik on asendunud liitkujutisega, indiviid sülemiga. Nüüdseks oleme ise informatsiooniline kapital.



Öeldakse, et kormoran on kõige iidsem säilinud linnuliik ning pärineb dinosauruste ajast. Erinevalt teistest veelindudest ei kata tema sulestikku märgumise eest kaitsev rasvakiht, mistõttu tunnemegi teda krutsifiksisarnase asendi poolest – nii kuivatab kormoran oma sulestikku tuule käes. Milline anakronism, mineviku jäänuk, elav fossiil! Oma 1989. aasta essees “Photography and Liquid Intelligence” (“Fotograafia ja vedeliku tarkus”) kirjeldas Jeff Wall vedelike keemilist kasutamist fotograafia ajaloos ning ennustas, et arvutustehnika mõjul hakkab fotomeedium järk-järgult kuivemaks muutuma. Selles mõttes “vee kaja fotograafias manab esile selle eelajaloo”. Võib-olla olid märjad valged T-särgid vana, rämpase maailma kulminatsioon, analoogmaailma viimane spasm enne kuiva, läikivasse, kaalutusse ja eatusse virtuaaluniversumisse siirdumist. Kas mäletate Sabrinat ja lugu “Boys Boys Boys”? Kas tuleb meelde Samantha Fox? Ja see, kuidas need lauljannad löid valget puuvilla ja vett kasutades kujutisi, mis samal ajal varjasid ja rõhutasid nende vormikaid kehasid? See märg drapeering näis klantsajakirjade siledatelt lehtedelt esile tungivat, andes edasi analoogmenetluse voolavust ja fotopaberi emulsioonikihi kleepuvust.

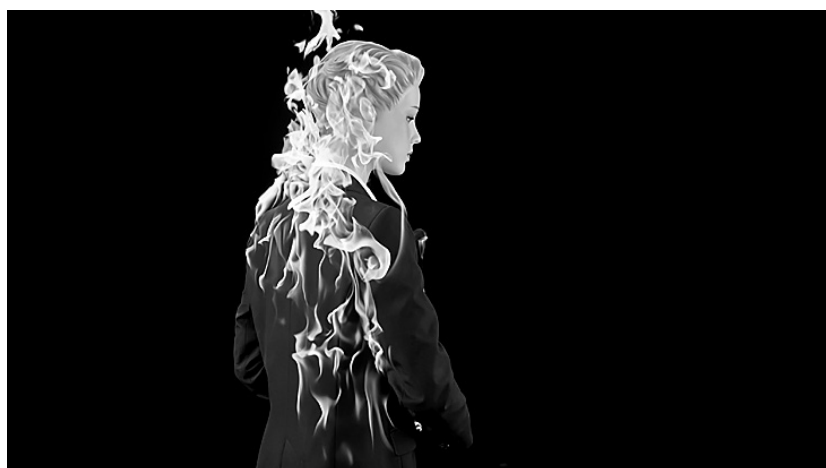


Mõistagi ei ole juhus, et varased lapsepõlve mälestused on enamasti seotud füüsiliste aistingutega – me olime siis algelised olendid. Me ei osanud veel analüüsida ega kategoriseerida, ratsionaalselt põhjendada ega arutleda. Kujutage ette, kuidas me mõne aasta pärast meenutame sülearvuteid – 21. sajandi algusele nii iseloomulikke kohmakaid kehalisi masinaid. Näiteks oma esimest MacBook Airi. Selle häälekat ventilaatorit ja iroonilisena kõlavat viidet õhulisusele. Eeskätt aga temperatuuri, seda põletavat kuumust reitel juba niigi palaval suvepäeval. Ühetaoline ja hilitsetud fotolik vorm on kõikjal, kuid ka fotoliku ainealine aspekt ei ole kuhugi kadunud. See on üksnes muutunud. Analoogfotograafia kemikaalidega jändamisel saadud naha-ärritus – fotograafi sügelus – võib küll olla paranenud, kuid see on asendunud palju sügavamate vaevustega.



Lastena olime märjema kui praegu. Mõelge ise – kõik need porilombid, kummikutes krudisevad villased sokid, märjad mähkmed, väikest lõuga mööda alla nirisev süljerida. Kõik tol eluhetkel juhtunu tundus nii palju olulisem. Nende asjade juurde pöördutakse tagasi teraapias. Analoogfotograafia oli fotolikkuse lapsepõlv.

Kindlasti ei ole juhus, et digifotograafia õpikud kubisevad esemete pinnale istutatud täiuslikest veepiiskadest. Nagu matka- ja spordiriide tööstuses kasutatavad tehnoloogilised kangad, paigutuvad seesugused kujutised vett hülgavasse, veepelglikku maailma. Me saame aru, et meie arvuti töölaudu kaunistavaid täiuslikke veepiisku erkrohelistel taimelhetedel looduses ei esine. Siin on tegu digitaalsete kujutiste, ideaalidega. Maailmaga, kus asjad on piiritletud ja puudub entroopia, kuiva universumiga, kus pole lagunemist ega kõdunemist – elava maailma täieliku esemestamisega.



Mannekeenide kompositsiooniga vaateakna klaas on nagu ekraanipind, mis muudab tardunud figuurid justkui tasapinnaliseks fotokujutiseks. Ehkki nad on kapitalismi esindusnäod, ei saa neid omada – nad on üksnes vaatamiseks. Mannekeenid on kummaline kombinatsioon elutust inimkehast, masinast, kaubast ja individualiseeritud objektist. Seesmiselt rigiidne, aga lõputult aksessuaaridega täiendatav. Mannekeeni standardsus, vaikiv, puhas ja lihtne ilme jätab mulje, nagu võimaldaks see igal täiendusel mõjule pääseda, kuid nagu fotokujutiski, on mannekeen ainult näiliselt iseloomutu või eriliste omadusteta. Ehkki ilmetu, on sellele antud sugu ja rass, see on muudetud abstraktseks ja relvasarnaseks. Stiili ja geneeriliste kehaasendite varieerimine varjab iseloomulikke korduste loogikat. Üheskoos seirab see poosetajate punt möödujat nagu tegelased lavastuses. Nad vaatavad akna poole nagu kaamerasse. Fotoaparaat on nagu koreograaf, kes loob hõimu elus korda. Mannekeenid rivistuvad vaateaknal üles grupipildiks,

n-ö meeskonnafotoks. Grupifoto loogika seisneb indiviidi rõhutamises, kuid samas ka rühma kui terviku tajumises. Selles materialiseerub kuvand, mida rühmitus tahab enda kohta esitada. Nagu Pierre Bourdieu on öelnud, sümboliseerib see “mitte midagi muud kui rühma kuvandit omaenda ühtsusest”. Igaüks on individ, aga ülesrivistatud mannekeenid moodustavad ka kollektiivi, pilditegemise ühise eesmärgi nimel kokku lapitud kireva seltskonna.



Esimesed detailed fotod Kuu pinnast tegi 1964. aastal NASA kuusond Ranger 7. Sond, mis oli ehitatud kõva maandumise sooritamiseks, st pidi Kuuga kokkupuutel purunema, saatis viimastel lennuminutel raadio teel tagasi Maale üle 4300 foto. Kokkupõrke piirkonnale anti hiljem nimeks Mare Cognitum – “meri, mis on saanud tuntuks”. Viis aastat hiljem, esimesel pehmel maandumisel, pildistas Kuu pinda lõpuks ka inimene.

*COLLINS: Kurat võtaks kui ilus! See on ebareaalne.
Ma olin juba unustanud.*

ARMSTRONG: Tee pilti!

COLLINS: Jaa, muidugi. [...] Mul on Hasselblad kadunud.

Kas keegi nägi Hasselbladi mööda hõljumas? See ei saa kaugel olla, suur jurakas, nagu ta on.

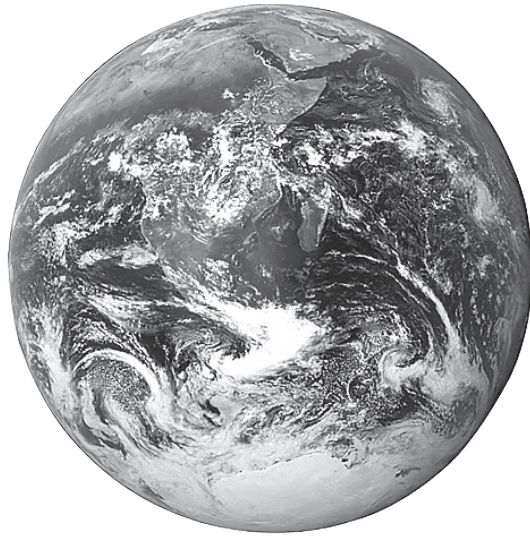
ARMSTRONG: Päikesetõusu jaoks on nagunii juba hilja.

COLLINS: Aa! Siin see on. [...] See hõljus tagumises kambris. [...] Sain jupi horisonti peale. Oh sa poiss, vaata seda! Fantastiline! Ma ei saa aru, mis suunast me vaatame või mis pidi me oleme ega kuraditki, aga seal paistab üks ilus madalrõhkkond.

Neil Armstrong ja Michael Collins Apollo 11 pardal

Foto “The Blue Marble” (“Sinine marmor”) tegi üks Apollo 17 meeskonnaliige 1972. aastal ilma pikema ettevalmistuseta. See on esimene maakera tervikuna kujutav foto, millest on saanud läbi aegade kõige laiemalt levitatud ja reprodutseeritud pilt. See hõlmab kõiki teisi teadaolevaid fotosid, maale, inimesi ja paiku. Kõik siin käsitletu

mahub selle pildi sisse. Tajumuslik distant, mille see võimalikuks tegi, aitab meil mõista oma koduplaneedi terviklikkust, asjaolu, et see hõlmab peaaegu kõike, mida suudame kontseptualiseerida. Enamasti näidatakse seda Antarktikaga all, kuigi kaalutuna kosmoses hõljuvatele astronautidele avanes vaade nii, et Antarktika oli ülal.



Fotograafia on võimaldanud meil piiluda oma minevikku, ruumi sügavusse. Selle abil oleme jäädvustanud aja ja ruumi algushetke, esimese triljondiksekundi jooksul juhtunu. Jäädvustades fotole musta augu, aegruumi eksootilise valge laigu, milleni meie pilk pikka aega ei küündinud, oleme talletanud kõigi lätete lätte, kõigi asjade alguse ja lõpu.



Gustave Courbet' 1866. aasta maal "L'origine du Monde" ("Maailma päritolu") kujutab anonüümseks jääva lamava naise katmata häbet. Kadreeringu poolest väga fotograafilisel maalil näeme keha lähivaates ja isoleeritult. Teos ei olnud pelgalt norme trotsiv akt, vaid ka reaktsioon fotograafia poolt moderniseeritavale ja levitatavale erootikale, mille puhul fantaasia ja idealiseerimine taandusid naissoo välja mängimise ees väga realistliku ja füüsilisena, justkui objektina. "L'origine du Monde" käis meeste vahel (alates Osmani impeeriumi diplomaadist Halil Beist kuni psühhoanalüütik Jacques Lacanini) käest kätte nagu räpane ajakiri ning seda esitleti sageli külalistele õhtu naelana. Suure osa 20. sajandist oli maali originaal kadunud ja seda asendasid fotoreproduktsioonid, mis aga olid nii kehva kvaliteediga, et kunstiajaloolase Linda Nochlini sõnul nägid välja, nagu oleks need

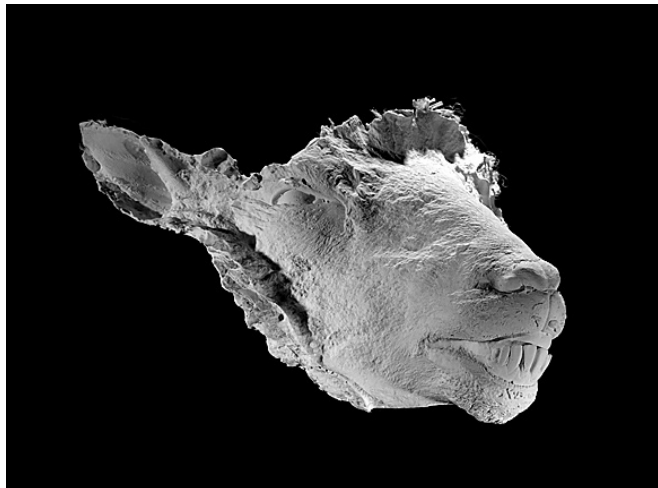
"trükitud leivale". Need reproduktsioonid muutsid pildi "eristamatuks tavalisest masstoodangu pornograafiast [...] õieti sellega identseks". Selle asemel, et kutsuda maalikunstis esile pööre ja olla sellele uueks lähtekohaks, sai teosest hoopis fotograafia mõjul üha süveneva dekontekstualiseeritud ja fragmentaarsete kehakujutiste pealetungi sümptom. Teose pealkiri viitab pühaduseteotusele, psühho-seksuaalsetele tungidele ja emaduse paljale elule. Courbet' maali eesmärk oli šokeerida, kujutades vahetult seda, millele traditsioonilises kujutavas kunstis oli alati ainult represseeritult vihjatud, samas tunnistades lihtsat tõsiasja, et iga inimolend on sündinud siia ilma naisekehast.



Fotograafia tuli ja lõhestas keha kujutamise mitme vastandliku representatsioonisüsteemi vahel, mis sekkuvad kehalisse reaalsusse ja vormivad seda ümber. Fotograafia aitas kaasa naiste jätkuvalle esemestamisele, kuid ühtlasi on see ka keha demüstifitseerinud, tuues päevavalgele ilustamata fakte inimese anatoomia ja bioloogiliste protsesside kohta. Ülilähivõtete ning sise- ja välisvaadete kaudu paljastas fotograafia inimelu alguse. Sünnifoto algatas avalikud arutelud inimkeha üle ning oli kesksel kohal seksuaalharidusele ja soolisele võrdõiguslikkusele alusepanekul. Imik jäädvustatakse hetkel, mil ta eraldub ema kehast – maine reaalsus, mida me kõik oleme mingil kujul kogenud, aga keegi ei mäleta. Ehkki fotograafiast räägitakse sageli seoses surma dokumenteerimisega, tähistavad need pildid vastupidi elu teket. See on meie maailma algus. Tegemist on meie reproduktsiooni reprodutseerimisega.

5. juulil 1996, kui sündis esimene kloonitud lamma Dolly, segunesid omavahel fotolik ja bioloogiline loogika ning tekkis terve rida uusi reproduktsiooni staatusega seotud probleeme. Kloonimist kui sõna otseses mõttes elava koopia loomist peetakse väga sageli mehaanilise reprodutseerimise, näiteks fotokopeerimise sarnaseks. Täpselt

samamoodi nagu Walter Benjamin ennustas, et fotograafia mehaanilise reprodutseeritavuse tulemusel kaob aura, on nüüd levinud ärevus elusolendite paljundamise pärast, hirm, et see õõnestab individuaalsust ja elu enda autentsust. Tänapäeval nimetame igasugust kopeerimist, imiteerimist ja reprodutseerimist kloonimiseks. Nagu ütleb W. J. T. Mitchell, kloonimisest on saanud “pilt pilditegemisest endast”. Photoshopis ja muudes programmides kasutame kloonimistööriista, et asendada ühe pildiosa andmed teisest osast pärinevate andmetega. Osast saab luua terviku täpselt samamoodi, nagu lammas Dolly loodi piimanäärmeest saadud rakkudest.



Alexander Kluge sõnul sündis finantskapital Antwerpeni kuulsal villa-börsil. Seal ei käinud käest kätte valmiskangad, villapallid ega isegi mitte lambad, vaid toimus spekulatsioon. Tehti võistlevaid pakkumisi ja kaubeldi veel sündimata või igatahes mitte kohal olevate imetajate ja nende potentsiaalse villaga, kusjuures käest kätte ei käinud midagi iseenesest väärtuslikku ega praktiliselt kasulikku. Kõik toimus puhtalt kaubandusloogika alusel – see oli koht, kus kaubeldi tõeliste ja võimalike piltidega, esitledes ja teisendades asju märkideks, mis toimivad oma materiaalsest baasist lahus. Kui hiljem kaotati kullastandard, detsentraliseeriti väärtus täielikult. See muutus piiramatult konverteeritavaks ning ühendati lahti tööst ja asjadest – väärtus pääses vabalt triivima. Nüüd on samas olukorras fotograafia. See on lahti murdnud oma vundamendist ega ole enam piiratud indeksikaalsuse ja materiaalsusega. Nii saab see olla kustahes ja mistahes. See on elavhõbedasarnane. Vormitu, püsitu, muutuv, voolav ja vähimagi puudutuse peale liikuv. Elav. Fotograafia on asendunud fotolikkusega.

Tundub arusaamatu, miks lääne ühiskonnas nii sageli naeru-vääristatakse vastuseisu fotoportreele – mõnes kultuuris levinud uskumust, et foto püüab kinni midagi enam kui pealispinna. On ju enesestmõistetav, et fotot tehes võtame rohkem kui ainult pildi. Goethe “Faustis” ütleb Mefistofeles: “Kui kuue täku eest sul tasut maks, / su päralt nende jõud – sa seda ju ei salga? / Sa muudkui lased

traavi, oled saks, / kui oleks kaks kord kaksteist jalga.” Nii foto-graafia kui ka kapital on seotud omandiga. Mõlemat iseloomustab “omadus kõike osta, kõiki esemeid omastada”, nagu seda nimetas Marx.

Fotolik ei hõlma pelgalt piltide loomist, reprodutseerimist ja levitamist, vaid ka erilist kõiketeadvust, kõikjalolu ja kõikvõimsust. Fotolikkuse käsitlemine ei tähenda ainult piltide või harjumuste, andmete või ühiskondlike suhete üle arutlemist. See ei piirdu üksnes kemikaalide, varaarvude, objektide ja tehniliste võtetega. Fotolikkus on kõige vahendaja ja võrdsustaja. See on esmane valuuta, mis muudab kõik vahetatavaks. Sarnaselt kapitalismiga on see meie jaoks asendamatute tööriistade nii iseenda kui ka kõige muu vaatlemisel. Me näeme kõike läbi fotograafia. Me kogeme, tunnetame ja väärtustame maailma fotoliku kaudu. Kui kummaline on mõelda inimvaimu toimemehhanismist, tänu millele suudame nüüd soovi korral teisendada kõik fotokujutiseks ja töödelda seda oma *photoshop*-ilikus ajus – fotograafia ja äri tegelikus kohtumispaigas.

Kuna masinad loevad ja vahetavad omavahel palju enam pilte kui inimesed, on meie fotokujutistest saanud andmemustrid, mida salakütitakse nagu elevandiluid. Me ei ole olukorras, kus “meie järele vaatavad armulikud masinad”, nagu Richard Brautigan kunagi unistas; me oleme masinatest maha jäänud lihakehad. Või siis toidame masinat, mis sööb pilte.

Fotolikkus on analoogiamasin, mille universumit võiks Kaja Silvermani eeskujul kirjeldada Walt Whitmani sõnadega:

*Tohutu sarnasus ühendab kõike,
Kõiki sfääre, kujunevaid, kujunenuid, väikeseid, suuri,
päikeseid, kuusid, planeete,
Kõiki vahemaid kui tahes pikkasid,
Kõiki vaheaegasid, kõiki elutuid vorme,
Kõiki hingesid, kõiki elavaid kehasid, olgu kui tahes
erisuguseid või eri maailmades,
Kõiki gaasilisi, veelisi, taimseid, mineraalseid protsesse,
kalasid, metsloomasid,
Kõiki rahvaid, värve, barbareid, tsivilisatsioone, keeli,
Kõiki identiteete, mis on või võivad olla olemas siin planeedil
või mõnel muul,
Kõiki elusid ja surmasid, kõiki minevikus, olevikus, tulevikus ...*

Iga traditsioon, keha, kogukond, ajalugu ja fakt on tõmmatud fotolikkuse orbiidile, nii et fotolikkus on saanud liiga suureks, et läbi kukkuda (ingl *too big to fail*). Fotograafia haardeulatus on laienenud piirini, kus sellel pole enam keset ega olemuslikku tuuma.



Fotolikkus on hävimatu, närune ja täiesti kontrollimatu ebamäärasus: see laiutab rahutu ja viirastuslikuna üle maailma – hingestatud asi, keha, mis juba laguneb, aga siiski reageerib, on kaotanud eneseteadvuse, kuid rühib edasi andestamatu instinkti ajel. Kuidas teisiti kirjeldada fotograafia tabamatut kummitust, tema impeeriumi viimaseid päevi?

Thomas Bayrle’i massikultuurist, tehnoloogiast, religioonist ja poliitikast inspiratsiooni ammutanud piltide ja objektide korduste seeriad on juba pikka aega ennustanud ette ning seejärel uurinud meie üha enam turustatavat, automatiseeritud ja piksliteks jagatud maailma. Ta oli üks esimesi kunstnikke, kes hakkas tegelema arvutigraafikaga ning tema ainulaane visuaalne keel on võtnud mitu kuju, sealhulgas kollaažid, maalid, skulptuurid, graafika, filmid, seinavaibad, videod, installatsioonid ja raamatud. Tal on olnud suuri retrospektiivseid isikunäitusi: The New Museumis New Yorgis, MAK-is Viinis, Institute of Contemporary Artis Miamis, Lenbachhausis Münchenis, Institut d’Art Contemporain de Villeurbanne’s Prantsusmaal, WIELS-is Brüsselis, Museum Ludwigis Kölnis ja Museum für Moderne Kunstis Frankfurdis. Tema töid on olnud esil Saksamaal, 3., 6. ja 13. Documental Kasselis, Busani 8. biennaalil, Gwangju 6. ja 8. biennaalil, Veneetsia 50. ja 53. biennaalil ning Sydney 16. biennaalil. Bayrle elab ja töötab Frankfurdis.

Nina Beieri kunstipraktika käsitleb fotode probleemset ajalugu, kuna fotod on seotud sissejuurdunud tavade ja objektidega. Tema teostes jälgitakse, kuidas asju toodetakse, viiakse taasringluses uude konteksti, muudetakse sümboliks, tehakse kaubaks, tõlgendatakse ja esitatakse, selle käigus muteeruvad objektid piltideks ja vastupidi. Astutakse lähikontakti ja minnakse konflikti laetud materjalidega (näiteks kaubad, sümbolid, materiaalsed tegurid ja esemed), testitakse fotosid neist ning näidatakse tähenduste ja väärtuste nihet. Tulemus kaardistab elu ja selle kuvandi vahelisi jooni ning taoliste esitluste ja vahetuste sotsiaalseid ja poliitilisi probleeme. Tal on olnud isikunäitusi muu hulgas Spike Islandil Bristolis, Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskuses CAC, Kunstverenis Hamburgis, David Roberts Art Foundationis Londonis, Objectif Exhibitions’is Antwerpenis ja Kunsthaus Glaruses Šveitsis. Ta on osalenud ka Performa 15. biennaalil New Yorgis, Lyoni 13. biennaalil, Balti 13. triennaalil ja Sydney 20. biennaalil, lisaks grupinäitustel Walkeri Art Centeris Minneapolis, Centre Pompidou’s Pariisis, Tate Modernis Londonis, Berliini Hamburger Bahnhofis ja KW Institute for Contemporary Artis, ICA-s Londonis, Swiss Institute’is New Yorgis ja Viini Kunsthalle Wienis. Ta elab ja töötab Berliinis.

Alexandra Birckeni vägagi erinevatest materjalidest skulptuurides võib tihti kohata objektide tagasivõtmatut demonteerimist, põimimist, lõikamist või ümberkujundamist, mis paljastab nende sisemise keerukuse, õõnestab nende utilitaarseid ja sümboolseid väärtusi ning abstrahkeerib nende vormi, tuletamaks uusi tähendusi ja seoseid. Tehnilised seadeldised ja inimkehade eemalviibiv kohalolek suhtleb ja seguneb omavahel pidevalt ning nahk ja muud pinnad mängivad olulist rolli väliste ja sisemiste seoste, jõu ja haavatavuse kirjeldamisel. Birckeni isikunäitusi on toimunud muu hulgas Secessionis Viinis, Studio Voltaire’is Londonis, BQ galeriis Berliinis, Centre d’art contemporain d’Ivry le Crédacis Prantsusmaal, K21 Ständehausis Düsseldorfis, Museum Abteibergis Mönchengladbachis, Herald St-is Londonis ja Kunstverenis Hannoveris. Tema loomingut on eksponeeritud muu hulgas 58. Veneetsia biennaalil, skulptuurifestivalil Yorkshire Sculpture International ja festivalil Glasgow

International 2016. aastal, aga ka grupinäitustel KW Institute of Contemporary Artis Berliinis, Whitechapel Gallerys Londonis ja Viini MAK-is. Ta elab ja töötab Berliinis ja Münchenis.

Georgia Gardner Gray käsitleb järjekindlalt hiliskapitalismi performatiivsuse rituaale, kasutades selleks kas siis polükromaatilisi figuratiivseid maale, rekvisiidilaadseid skulptuure või humoorikaid ja kriitilisi näidendeid. Gardner Gray uurib tänapäeva eneseesitluse vastuolulisi koode, irooniliselt liialdades teatavate elustiilialadega – alates “vabastatud” sotsiaalmeediakanalist ning lõpetades riietusega korporatiivsete kultuurivastaste toodete vastu mässajate ja klubi stoilise väljaviskajaga –, kus üksikisiku vabadus on lahutamatu tarbimiskultusest ning kus mässu ja feminismi standardiseeritakse, muudetakse kunstlikuks ja suunatakse tagasi turule. Gray isikunäitusi on toimunud Downeris Berliinis, Croy Nielsenis Viinis, Lingeni Kunsthalle, Volksbühne Grüner Salonis Berliinis ja Hamburgi Kunstverenis. Ta on osalenud grupinäitustel Schinkel Pavillonis Berliinis, Braunsfelderis Kölnis, Lomex Gallerys New Yorgis, Tanya Leighton Gallerys Berliinis, Whitney Museum of American Artis New Yorgis ja Bodega galeriis Philadelphias. Gray elab ja töötab Berliinis.

Edith Karlsoni skulptuurid, videod ja installatsioonid liialdavad humoorikalt ning taassuunavad melanhoolia, tragöödia ja hukatuse seisundeid. Tihtipeale võetakse inimkeha koost lahti või esitatakse seda kummituse või surmamaski näol, samas kui loomad, koopamehed ja dinosaurused täidavad peategelaste rolli ning on psühholoogilise ja evolutsioonilise taandumise ning surma ja väljasuremise sümboliteks. Iga projekt viitab sisemistele konfliktidele, olgu tõsisel või siis sarkastilisel moel, õrritades samal ajal sardoniliselt vaataja tundelaadi. Tal on olnud isikunäitusi muu hulgas Temnikova & Kasela galeriis Tallinnas, (AV17) Gallerys Vilniuses, Museum der bildenden Künstes Leipzигis, Tallinna Linnagaleriis, Tartu Kunstimajas, Gallery Sur la Montagne’s Berliinis ja Draakoni Galeris Tallinnas. Tema tööd on olnud esil grupinäitustel Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis Tallinnas, Notting Hill Arts Clubis Londonis, KUMUs Tallinnas, Pärnu Uue Kunsti Muuseumis ja Galleria Vanha Savus Soomes Merikarvias.

Elke Krystufeki maalid, kirjutised, videod, fotod, etendused, kollaažid, skulptuurid ja installatsioonid on alati konfrontatiivsed, ühendades iroonilisi eneserefleksioone viidetega kunstiajaloole, popkultuurile ja tänapäeva poliitikale. Tema kunstipraktika sisuks on isikliku ja avaliku piiride kompamine, tuues esile tabud ja kultuuriga seotud hoiakud naise keha, käitumise ning subjektiivsuse suhtes. Ta uurib keeldumisstrateegiaid, liialdades ja õõnestades võimu ja eneseteostuse vorme. Tal on olnud institutsionaalseid isikunäitusi muu hulgas Austria tarbekunstimuuseumis (MAK) Viinis, kaasaegse kunsti muuseumis GEM Haagis, ARC Musée d’Art Moderne de la Ville’is Pariisis, Grazis peetaval kunstifestivalil Steirischer Herbst Austrias 2008. aastal ja Ulmer Muuseumis Ulmis. Ta esindas Austriat 53. Veneetsia biennaalil ja on osalenud grupinäitustel Pompidou keskuses Pariisis, Whitechapel Art Gallerys Londonis, New Yorgi moodsa kunsti muuseumis MoMA, Museum

der Modernes Salzburgis, Espoo nüüdiskunsti muuseumis EMMA Soomes, Museum voor Moderne Kunst Arnhemis Hollandis, Kunstmuseum Bernis, Elgiz Museum of Contemporary Artis Istanbulis ja rändmuuseumis Contemporary Museum Baltimore’is. Ta elab ja töötab Viinis.

Jochen Lemperti bioloogia ja eksperimentaalfilmede taust (ta kuulus 80ndate Saksa kunstikollektiivi “Schmelzdahin”) on tajutav tema käsitsi trükitud mustvalgetes analoogfotodes, kaamerata tehtud fotodes (fotogrammid) ja mitmetes kirjutistes. Loodusteadlase pilgu ja filosoofilise motivatsiooni abiga jäädvustatakse tema piltides inimeste ja loomade maailma intiimne kattumine. Loom-subjektide isikupära ja tavade rõhutamisega toob ta päevavalgele meie linna- ja kultuuriruumi jagatud ning keerukad ökosüsteemid. Tal on olnud isikunäitusi Viini Kunsthauus Wienis, Museum für Kunst und Gewerbes Hamburgis, Musée départemental d’art contemporain de Rochechouart’is Prantsusmaal, BQ galeriis Berliinis, Müncheni Kunstvereinis, Cincinnati Art Museumis USAs, galeriis Between Bridges Berliinis, Hamburgi Kunsthalles, Lulu galeriis Mexico Citys, Midway Contemporary Artis Minneapolis, Rochesteri Art Centeris ja Kunstverein Ulmis. Tema töid on eksponeeritud grupinäitustel muu hulgas Galleria Monica De Cardenases Milanos, Chicago ülikooli kunstimuuseumis The Renaissance Society, Museum für Kunst und Gewerbes Hamburgis, Genti kaasaegse kunsti muuseumis S.M.A.K, Nouveau Musée Nationalis Monacos, Neue Gesellschaft für bildene Kunstis Berliinis, Marian Goodman Gallerys Londonis ja Winterthuri Fotomuseumis. Ta elab ja töötab Hamburgis.

John Miller kasutab maali, skulptuuri, fotograafiat, videot, muusikat, kunstikriitikat ja muid vorme, et vaadelda, kuidas on ideoloogiat kultuurisfääris ellu viidud ja hoitud. Tema uurimuse võtmeks on tootefetišismi psühholoogiliste, majanduslike ja poliitiliste mõõtmete kriitiline analüüs, mis ühendab varjatud tunded, standardiseeritud soovid ja masstoodetud fantaasiad objektide, piltide ning sotsiaalse dünaamikaga. Nii toimides astub ta huumoriga vastu tööjõu, väärtuse ja kunstlikkuse süsteemidele ning paljastab kapitalismi tohutu mõju meie personaalsetele ja avalikele käitumis-harjumustele. Tal on olnud suuri retrospektiivseid isikunäitusi: Miamis Institute of Contemporary Artiis, Museum Ludwigis Kölnis, Zürichi Kunsthalles, Musée d’art moderne et contemporain’is Genfis, Grenoble’i Le Magasinis (Centre National d’Art Contemporain) Prantsusmaal ja Hamburgi Kunstvereinis. Ta osales 1991. aasta Whitney biennaalil ja Gwangju 2010. aasta biennaalil ning ta loomingut on eksponeeritud grupinäitustel muu hulgas New Yorgis The New Museumis, CAPC Musée d’Art Contemporainis Bordeaux’s, Museo Reina Sofias Madridis, MoMA programmis PS1 New Yorgis. John Milleri kirjutisi ja kunstikriitilisi artikleid on avaldanud kunstiväljaanne Artforum, platvorm e-flux ja mainekas ajakiri Texte Zur Kunst. Ta elab ja töötab New Yorgis.

Simon Dybbroe Mølleri looming paneb proovile sideme meie esmaste tajude ja järjest arenevate kommunikatsioonivahendite vahel; mis tunne on olla läbi maailma pöörlev või komistav keha; kuidas

meie muudame meediat ja kuidas see muudab meid. Oma loomingus tegeleb ta üldlevinud meediakuvandi taustal tihti asjade materiaalsuse ja füüsilisusega ning looduse mõiste muutumisega. Tal on olnud isikunäitused muu hulgas Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskuses, Fondazione Giuliani Roomas, Kunsthalle São Paulos, Viini moodsa kunsti muuseumis 21er Haus, Kunstverein Hannoveris ja Frankfurter Kunstvereinis. Tema loomingut on eksponeeritud 5. Moskva biennaalil, 2. Torino triennaalil ja 9. Berliini biennaalil ning grupinäitustel MOCAs Detroitis, KW Kaasaegse Kunsti Instituudis Berliinis, Palais de Tokyos Pariisis, Statens Museum for Kunstis Kopenhaagenis, Pompidou keskuses Pariisis, Hamburger Bahnhofis Berliinis ja Kunstverein Münchenis. Ta on Taani Kuningliku Kunstiakadeemia Charlottenborg Skulptuurikooli professor, elab ja töötab Berliinis.

Post Brothers on entusiast, taksojuht, tekstitöötleja ja kuraator, kes on tihti kaasatud kunstniku-kesksetesse projektidesse ja koostöösse või analüüsimas kultuuritegevust ümbritsevat sekundaarset teavet. Ta on kureerinud näitusi ja andnud loenguid Poolas, Mehhikos, Kanadas, Ameerika Ühendriikides, Portugalis, Taanis, Kreekas, Eestis, Saksamaal, Austrias, Leedus, Itaalias, Soomes, Belgias, Lätis, Hollandis ja Hiinas. Ta on olnud Kunstverein Müncheni kuraator. Tema esseesid ja artikleid on avaldatud sellistes väljaannetes nagu Annual Magazine, the Baltic Notebooks of Anthony Blunt, Cura, Filip, Kaleidoscope, Mousse, Nero, Art Papers, Pazmaker, Punkt ja Spike Art Quarterly ning arvukates kunstnikuraamatutes ja näitusekataloogides. Ta elab Kolonia Koplany külas Białystoki lähedal Poolas.

Rait Prääts on üks kaasaja hinnatumaid Eestis töötavaid klaasikunstnikke. Tunnustatud nii oma kodumaal kui ka rahvusvahelisel tasandil, on ta ehk kõige tuntum temalt Eestis, Soomes ja Prantsusmaal avalikku ruumi ja religioossetesse paikadesse tellitud arvukate monumentaalteoste poolest. Oma loomingus kasutab ta rohkesti erinevaid klaasitehnikaid, rakendades sealhulgas leitud objekte ja liikuvaid efekte, mis seonduvad filmikunsti eelsete animatsioonitehnikatega nagu näiteks fenakistikoop. Tema viimased teosed on käsitlenud tarbimise ja tehnoloogia kiiret arengut, ühendades kaasaegsed tavad iidsete traditsioonide ja rutiinidega. Tal on olnud isikunäitusi Eesti Rahva Muuseumis Tartus, Eesti Vabaõhumuuseumis Tallinnas, Eesti Rahvusraamatukogu galeriis, Kuressaare Raegaleriis, Anu Pentiku galeriis Posios Lapimaal Soomes, Pärnu Linnagaleriis Pärnu raekojas, Tartu Ülikooli Kunstimuuseumis, Laterna Magica galeriis Helsingis ja mujal. Tema loomingut on eksponeeritud muu hulgas rahvusvahelisel klaasikunsti biennaalil 2D Vilniuses, Pärnus ja Raplas, GLASSTRIENNIALil Steninge lossis Rootsis ja Tallinna rakenduskunsti triennaalil ning grupinäitustel Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseumis Tallinnas, Soome klaasimuuseumis Riihimäel ja Tallinna Kunstihoones. Ta elab ja töötab Tallinnas.

Mark Rothko maalid “Harvard Murals” (“Harvardi seinamaalid”) telliti ülikooli jaoks 1962. aastal, kuid need said valguse käes niivõrd kahjustada, et pandi 1979. aastal lattu ning hiljem näidati

neid vaid ühel korral 1988. aastal. Pärast mitte-invasiivse taastamisvõimaluse leiutamist, mis seisneb maalipinnale nn kompenseeriva kujutise projitseerimises, on teosed alates 2014. aastast Harvardi kunstimuuseumis püsinäitusel. Rothko teoste taastamisprojekti kuulusid Harvardi Ülikooli kunstimuuseumidest Narayan Khandekar (Konserveerimise ja Tehnilise Öppe Strausi Keskus), Carol Mancusi-Ungaro, Christina Rosenberger (Moodsa Kunsti Tehnilise Öppe Keskus) ja Mary Schneider ning Jens Stenge Yale’i Ülikooli Kultuuripärandi Säilitamise Instituudist. Kaamera-projektori süsteemi ja tarkvara juures tegid kaasa Santiago Cuellar, Ankit Mohan ja Ramesh Raskar Massachusettsi Tehnoloogiainstituudi Camera Culture grupist ja Ektachrome’i slaidide digitaalse taastamise viis läbi Rudolf Gschwind Baseli Ülikoolist.

Heji Shin on fotograaf, kes tegeleb nii fotokunsti kui ka reklaamifotograafiaga, reageerides neis eripalgelistes kontekstides vahetult ja teravalt. Tema looming käsitleb portreteerimisega seotud tavasid ja ootusi, seades küsimärgi alla ligipääsu-, intiimsuse-, võimu ja representatsiooniharjumuste tegeliku rakenduse, ning tõgab klišeed, et sellised pildid pakuvad võimalust näha kujutatavas midagi enamat. Jultunult vastuolulised, samas tihti surmtõsised, kõditavad tema tööd poliitilist ja moraalset närvi ning võimendavad kaasaja eneselavastust ja müümist. Tal on olnud isikunäitusi muu hulgas Galerie Buchholzis Berliinis, Kunsthalle Zürichis, MEGA Foundationis Stockholmis, Reena Spaulingsis New Yorgis, Real Fine Artsis New Yorgis ja Galerie Bernhardis Zürichis. Tema loomingut on eksponeeritud 2019. aasta OpenARTil Örebros Rootsis, 2019. aasta Whitney biennaalil, 2018. aasta Ateena biennaalil ja 2011. Aasta näitusel Based in Berlin ning grupinäitustel Autocenteris Berliinis, Galerie Buchholzis New Yorgis, Taylor Macklinis Zürichis, Palais de Tokyos Pariisis ja mujal. 2012. aastal tegi ta fotosid “Make Love” jaoks, mis on enimmüüdud fotograafiline seksuaalsuse teejuht teismelistele. Ta elab ja töötab New Yorgis.

Sung Tieu uurib oma loomingus ümberasumise, võõrandumise ja kohalikkuse loogikat läbi heli, fotograafia, filmi, performance’i, teksti ja skulptuuri. Kontseptuaalseid ja ajaloolis-geograafilisi tehnikaid kasutava jutuvestja teosed kaardistavad tööjõuvahendust, kultuurikoode, materjale ja inimesi. Selle käigus selgitab Tieu välja avaliku sfääri sisemisi ja väliseid ning kohalikke ja globaalseid pingeid ja tuvastab struktuuralseid seoseid institutsionaalse võimu erinevate vormide ja ülemaailmse kapitalismi tavade vahel. Tal on olnud isikunäitusi muu hulgas Fragile’is Berliinis, Chan + Hori Contemporarys Singapuris, Nha Sanis Hanoi Vietnamis, Art Basel Statementsis, Sfeir Semleri galeriis Hamburgis, New Space Arts Foundationis Hues Vietnamis,

Micky Schubertis Berliinis, FIAC ART Fairil Pariisis ja Freshfields Bruckhaus Deringeris Hamburgis. Tema loomingut näidatud grupinäitustel Manggha Jaapani kunsti- ja tehnoloogiamuuseumis Krakówis, Kunstverein Alte Feuerwache Loschwitzis ja avalikel reklaamtahvlitel Dresdenis, Londoni Kuninglikus Kunstiakadeemias, Maisterravalbuenas Madridis, Mostynis Walesis, Gallery José Garcias México Citys ja Sudbury Neutrino Observatooriumis (SNOlab) Ontarios ning mujal. Ta elab ja töötab Berliinis ja Londonis.

Sophus Tromholt (1851–1896) oli Taani õpetaja, iseõppinud astrofüüsik ja hobifotograaf, kes elas ja õpetas mõnda aega Bergenis Norras. 1882–1883 toimunud esimese Rahvusvahelise Polaaraasta jaoks asutas ta Kautokeinos teaduspõhise virmaliste uurimise keskuse. Kui tal fenomeni kuivplaat-meetodil jäädvustamine ebaõnnestus (ta lõi siis näitusele asenduseks joonistused), tegi ta selle asemel ligi 300 fotot põhjamaistest maastikest, küladest ning norralastest, kveenidest ja saamidest, keda oma teel kohtas. Olulise ajaloolise dokumendina on need portreed oma aja kohta erilised, sest väärtustavad kujutatud inimesi ja väldivad eksotiseerimist või rassilisi stereotüüpe. Näitusel eksponeeritavad teosed on tõmmised algupärastest klaasplaatidel negatiividest, mida nüüd hoitakse Bergeni Ülikooli raamatukogu Tromholti pildikogus. Arhiiv on alates 2013. aastast UNESCO maailma mälu registris.

Oma piltides, videotes, skulptuurides, installatsioonides, näituste kokkupanekutes ja tekstides pöörab **Andrew Norman Wilson** tähelepanu kiiresti muutuva pildimajanduse mõju meie kehale ja vaimule, kaardistades viise, kuidas need nihked on muutnud meie töötingimusi, tajusid ja tundeid. Kasutades ja kuritarvitades jutustust ja teaduslikke meetodeid, tuvastab tema looming tihti läbi aja ja ruumi ulatuvaid seoseid ja vastuolusid ning põimib kokku fenomene, mida tavaliselt peetakse kas “tehnoloogiliseks”, “loomulikuks”, “kultuuriliseks” või “kunstlikuks”. Seda tehes paljastab ta vääratusi teadmistes ja meie kohanemise tänapäeva düsfunktsionaalse pildilooikaga. Tal on olnud isikunäitusi muu hulgas Kunstverein Braunschweigis, Winterthuri fotomuuseumis ja FUTURA Kaasaegse Kunsti Keskuses Prahas. Tema loomingut on eksponeeritud kaasaegse fotograafia biennaalil Saksamaal, rahvusvahelise disaini biennaalil Saint-Etienne’is, 2016. aasta Gwangju biennaalil, 2016. aasta Bukaresti biennaalil, 9. Berliini biennaalil ja 6. Moskva rahvusvahelisel noore kunsti biennaalil, ning grupinäitustel Chicago Kaasaegse Kunsti Muuseumis, Luma Kunstikeskuses Arles’is, Whitney Ameerika kunsti muuseumis New Yorgis, kultuurikeskuses La Casa Encendida Madridis, Varssavi Moodsa Kunsti muuseumis ja mujal. Ta elab Los Angeleses.

Tekstid: Post Brothers, Simon Dybbroe Møller. Näituse kujundus: Simon Dybbroe Møller. Graafiline disain: Indrek Sirkel & Ott Kagovere. Installatsioon: Valge Kuup. Tehniline tugi: Sander Joon. Näituse toimkond: Corina L. Apostol, Sirli Oot, Kaisa Maasik, Siim Preiman. Tõlked: Refiner, Avatar. Publikuprogramm: Annely Köster, Minni Moyle, Sally Stuudio; Darja Nikitina. Täname: Bergeni Ülikooli raamatukogu, Harvardi Kunstimuuseumite Konserveerimise ja Tehnilise Öppe Strausi Keskus Harvardi Ülikoolis, Taani Kunstifond, Tallinna Fotomuuseum, Tallinna Kultuuriamet, The Picture Collection, Marthe Tolnes Fjellestad, Narayan Khandekar, Nina Beier, Croy Nielsen, Galerie Buchholz, BQ Berlin, Meyer Riegger, Christian Andersen, Francesca Minini galerii.



KULTUURIMINISTEERIUM

AkzoNobel



DANISH FILM INSTITUTE

DANISH ARTS FOUNDATION



14.09.—17.11.2019

Simon Dybbroe Mølleri
visuaalne essee

ELAVHÕBE

Thomas Bayrle, Nina Beier,
Alexandra Bircken,
Georgia Gardner Gray,
Edith Karlson, Elke Krystufek,
Jochen Lempert, John Miller,
Rait Prääts, Heji Shin,
Sung Tieu, Sophus Tromholt,
Andrew Norman Wilson

Kuraator:
Post Brothers

Käesolev trükis saadab kaasaegse kunsti biennaali Tallinna Fotokuu, mille põhiprogrammi näitused toimuvad Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseumis (EKKM), Tallinna Kunstihoones, Kai kunstikeskuses ja kinos Sõprus. Biennaali satelliitprogrammi sündmused toimuvad Tallinna näitusepaikades ja linnaruumis.

TALLINNA KUNSTIHOONE
TALLINN ART HALL