

Eesti Kunstiakadeemia
Kunstikultuuri teaduskond
Kunstiteaduse ja visuaalkultuuri instituut

Jane Treima
Kunstilisest fotograafiast Eesti 1960.–1970. aastate fotograafiaretseptsioonis
Bakalaureusetöö

Juhendaja dr Kädi Talvoja

Tallinn 2020

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Teoreetiline baas	5
2. Kunstilisest fotograafiast Eestis 20. sajandil.....	9
3. Kunstilisest fotograafiast 1960.–1970. aastate fotograafia retseptsioonis	14
3.1. 1960. aastad	15
3.1.1 Tallinna Fotoklubi asutamine.....	15
3.1.2. 1965. aasta arutelu	16
3.1.3. STODOM ja tehniksism	18
3.1.4. Kümneni lõpu diskussioonid.....	21
3.2. 1970. aastad	24
3.2.1. Tehniksismi langus ja uudsuse otsingud.....	24
3.2.2. Fotoamatöörid <i>versus</i> fotokunstnikud.....	27
3.2.3. Nüüdisfoto. Fotograafid <i>versus</i> kunstnikud.....	28
Kokkuvõte	32
Lisad	38
Lisa 1. Illustratsioonid	38

Sissejuhatus

Käesolev bakalaureusetöö käsitleb Eesti 1960.–1970. aastate fotograafiat, keskendudes kitsamalt kunstilise fotograafia¹ ümber toimunud aruteludele. Teoreetilise raamistiku loob tööle Pierre Bourdieu väljateooria, millele toetudes vaatlen kunstilise eesmärgiga tegevust perioodi fotograafias kui spetsiifilist välja ning analüüsin selle toimimist. Töös jälgin 1960. ja 1970. aastate fotograafiaretseptiooni põhjal viise, kuidas fotograafid ise enda positsiooni kunstilise fotograafia kontekstis tajusid ning uurin, kuidas see mõjutas kunstilise fotograafia välja struktuuri.

Eesti fotograafia ajaloo uurimisel on väljakutseks eelnevate käsitluste ning uurijate vähesus, mis ilmneb eriti teravalt nõukogude perioodi puhul. Kõige järjepidevamalt on Eesti fotograafiat uurinud ning mõtestanud Peeter Linnap, kes lisaks arvukatele artiklitele ja raamatutele on avaldanud põhjaliku ülevaate „Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015“², kus on pikemalt käsitletud ka nõukogude aega. Lisaks Linnapile on seni nõukogude perioodi vaadelnud vaid üksikud autorid, keskendudes pigem 1980. aastatele.³ Rõõm on aga tõdeda, et viimastel aastatel on kasvanud ka nõukogudeaegse fotograafia kajastatus. Fotomuuseumis saab hetkel näha fotorühmituste STODOM ja BEG näituseid, mille raames andis Fotomuuseum hiljuti välja ka STODOM-i tegevust tutvustava kogumiku⁴. Käesolev bakalaureusetöö loodab pakkuda täiendust Eesti fotoajaloole ning aidata kaasa põneva ning suuresti veel läbi uurimata valdkonna populariseerimisele.

¹ Käesolev töö ei ürita pakkuda selget definitsiooni kunstilise fotograafia mõistele. Kunstilise fotograafia käsitlemisel lähtun 2. peatükis kasutatud allikatest ning 3. peatükis retseptioonis avalduvatest kunstilise foto mõistmise viisidest. Kuigi Anneli Porri on teinud eristuse mõistete kunstfoto ja fotokunst vahel (A. Porri, Tähtsana tähtsusetust fotokunstist. – Plahvatusest tasandikule. Eesti kaasaegne foto 1991–2015. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2016, lk 8), kasutan käesolevas töös antud mõisteid samatähenduslikuna kunstilise fotograafiaga.

² P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015. Tartu: Bookmill, 2016.

³ Vt E. Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest 1980. aastate lõpul – 1990. aastate algul. DeStudio juhtum. – Kunstiteaduslikke Uurimusi 2004, kd 13 (3–4), lk 113–129; P. Laurits, Kaheksakümnendate eesti fotost. – Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk 164–172.

⁴ STODOM. Tähekombinatsioon, mis muutis Eesti fotograafiat. Koost T. Verk. Tallinn: Tallinna Linnamuuseum, 2020.

Siinne uurimus koosneb kolmest peatükist. Esimeses peatükis annan ülevaate prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu väljateooriast. Avan teooria põhimõisteid väli ja kapital ning kirjeldan kultuurilise produktsiooni välja toimimist. Teises peatükis tutvustan Eesti kunstilise fotograafia ajalugu ning peatun pikemalt nõukogude perioodil, et luua ajalooline perspektiiv järgnevaks analüüsiks. Ajaloo kirjeldamisel toetun peamiselt Linnapi Eesti fotograafia ajaloo ülevaatele⁵, mida täiendavad teiste autorite uurimused ning nõukogude ajal perioodikas ilmunud artiklid.

Nii sisult kui mahult kõige kaalukama osa tööst moodustab kolmas peatükk, kus analüüsin lähtuvalt Bourdieu teooriast 1960.–1970. aastate fotograafiaretseptiooni, jälgides perioodi jooksul toimunud muutuseid. Peatüki esimene pool hõlmab 1960. aastaid, mille puhul vaatlen lähemalt fotorühmituse STODOM esilekerkimist ning kunstilise fotograafia piiritlemise muutumist kümnendi jooksul. Peatüki teises osas vaatlen 1970. aastaid, keskendudes peamiselt Eesti fotograafia olulisemaks edendajaks kerkinud Peeter Toominga seisukohtadele ning fotograafide enesemääratluse aspektidele. Bakalaureusetöö valmimise ajal riigis kehtinud eriolukorra tõttu on analüüsi aluseks võetud artiklid, mis on interneti teel kättesaadavad. Valdav osa kasutatud artiklitest on ilmunud ajalehtedes Sirp ja Vasar ning Edasi, mõned üksikud ka teistes väljaannetes. Lisaks avaldati vaadeldaval perioodil rohkem fotograafiaalaseid artikleid ka ajalehes Noorte Hääl ning ajakirjas Kultuur ja Elu, millele kahjuks interneti teel ligipääs puudub.

Soovin tänada töö juhendajat Kädi Talvoja väärtuslike nõuannete ning julgustuse eest. Tänuõnad soovin edastada ka Fotomuuseumi kollektiivile, kes võimaldasid mul terve aasta vältel Tallinna Fotoklubi äärmiselt põneva ja mahuka arhiiviga tutvuda ning abistasid materjalide leidmisega. Veel soovin tänada vanaisa, kelle töökus ja visadus saatsid mind eeskujuna töö kirjutamise ajal ning jäävad saatma ka edaspidi.

⁵ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015.

1. Teoreetiline baas

Käesolevas peatükis annan ülevaate prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu väljateooriast ning sellega seotud olulisematest mõistetest, mille abil analüüsin kunstilist fotograafiat 1960.–1970. aastatel kui kultuurilise produktsiooni välja. Väljateooria rakendamine võimaldab esile tõsta vaadeldaval perioodil kunstilise fotograafia mõistmises toimunud muutuseid. Hilisem analüüs võtab vaatluse alla fotograafia retseptsiooni, milles läbi hinnangute ja väärtuste avalduvad väljasisesed suhted.

Bourdieu teooria järgi koosneb ühiskond erinevatest väljadest. Iga väli on struktureeritud sotsiaalne ruum⁶, mis hõlmab mingit kindlat tegutsemisala ning millel on oma spetsiifiline toimimisloogika ja domineeriv kapitalivorm.⁷

Kapital on ressurss, millele on väljal antud väärtus. Bourdieu eristab kolme kapitali vormi: majanduslik, sotsiaalne ja kultuuriline. Majanduslik kapital on rahaline vara või vara, mis on otseselt vahetatav raha vastu, näiteks ettevõtted, kinnisvara jms. Sotsiaalne kapital hõlmab ressursse, mis on agendile kättesaadavad tänu tema suhete võrgustikule teiste agentidega. Sotsiaalse kapitali hulk sõltub võrgustiku suuruselt ning sellest, kui palju kapitali (ükskõik millises vormis) omavad selle võrgustiku liikmed individuaalselt. Kui inimene kuulub mingisse ringkonda, toimib selle ringkonna liikmete kapitalide summa omamoodi tagatisena, mis kindlustab talle teatud usaldusväarsuse ja staatuse. Kolmas liik ehk kultuuriline kapital jaguneb omakorda kolmeks vormiks: kehastunud, objektistunud ning institutsionaalne. Kehastunud vormis kultuuriline kapital tähistab kultuurilisi hoiakuid, teadmisi ja oskuseid, mille saavutamine nõuab teatud omandamise protsessi, kus aja jooksul saab välisest kapitalist kehastunud kapital, näiteks head lauakombed või oskus mängida pilli. Objektistunud vormis kultuuriline kapital hõlmab erinevaid kultuurikaupu, näiteks raamatud, kunstiteosed, instrumendid jms. Objektistunud kultuurilise kapitali puhul on oluline märkida selle tugevat sidet kehastunud kultuurilise kapitaliga. Näiteks võivad endale kitarri osta kõik, kellel selleks piisavalt majanduslikku kapitali, kuid mängida oskavad seda vaid need, kellel on selleks vastav kehastunud kultuuriline kapital. Institutsionaalne kultuuriline kapital hõlmab

⁶ P. Bourdieu, *On Television*. New York: The New Press, 1998, lk 40.

⁷ P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1992, lk 97.

kitsamalt akadeemilisi kvalifikatsioone või muid taolisi garanteeritud kindla väärtusega tunnustusi.⁸

Majandusliku, sotsiaalse ja kultuurilise kapitali kõrval võib neljanda kapitalivormina tinglikult⁹ nimetada ka sümboolset kapitali. Sümboolne kapital on sotsiaalne või kultuuriline kapital, mida tajutakse mingil kindlal väljal prestiižsena ning mis tagab selle omanikule austuse ja hea maine.¹⁰

Väljadel tegutsevad agendid, kes paiknevad väljal erinevatel positsioonidel vastavalt oma kapitali hulgale ning habitusele.¹¹ Välja positsioonide vahelised suhted on oma olemuselt ebavõrdsed, mistõttu jagunevad agendid domineerivateks ja domineeritavateks ning on pidevas võitluses oma positsiooni muutmise või säilitamise nimel.¹² Nende positsioonide vaheliste suhete võrgustik moodustabki välja struktuuri. Võitlus väljal käib seega selle struktuuri säilitamise või muutmise nimel. Domineerival positsioonil agendid on huvitatud oma soodsa asendi ning seega ka välja struktuuri säilitamisest.

Üldiselt on väljad võrdlemisi autonoomsed (teatud autonoomsus ning süsteemne struktuur on Bourdieu sõnul üks välja tekke tingimusi), kuid sellegipoolest on kõik väljad rohkemal või vähemal määral mõjutatud võimu väljast. Võimu väli on omamoodi metaväli, milles teised väljad paiknevad.¹³ Võimu väljal konkureerivad omavahel kaks poolust: majanduslik (domineeriv) ja kultuuriline (domineeritav), mis määrab võimu välja struktuuri opositsioonina majandusliku kapitali ja kultuurilise kapitali vahel. Võimu väli mõjutab kõiki teisi välju, tekitades nende sees samamoodi kaks poolust, mis vastavad

⁸ P. Bourdieu, *The Forms of Capital*. – *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Ed. J. Richardson. New York: Greenwood, 1986, lk 241–258.

⁹ Sümboolse kapitali mõiste on üks Bourdieu laiemaid ning keerukamaid ning ta on selle erinevad nüansse ja toimimisviise käsitlenud killustatuna kogu oma loomingu vältel. Kuna sümboolse kapitalina võivad toimida teised kapitali liigid ning ka Bourdieu ise ei ole seda konkreetselt teiste liikide kõrval neljanda kapitali vormina käsitlenud, nimetan selle ka siinkohal tinglikult neljandaks.. Vt P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, lk 119; P. Bourdieu, *The Forms of Capital*.

¹⁰ P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press 1984, lk 291.

¹¹ Habitus on subjektiivne tajumisviiside ja tegutsemise süsteem, mis omandatakse elu jooksul. Agendi habitus peegeldab neid sotsiaalseid ja kultuurilisi struktuure, milles tema isiksus kujunes. Sellest tulenevalt vormib habitus omakorda viise, kuidas agent maailma tunnetab ning selles tegutseb. Bourdieu nimetab habitust teatud märgutunnetuseks – praktiliseks ning teadvustamatuks aimduseks, kuidas igas olukorras käituda. (P. Bourdieu, *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford: Stanford University Press, 1998, lk 25.)

¹² P. Bourdieu, *On Television*, lk 40.

¹³ P. Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1995, lk 215.

struktuurilt võimu välja enda poolustele.¹⁴ Tuleb rõhutada, et nõukogude ühiskonnas võib Bourdieu järgi kapital võtta teistsuguseid vorme. Domineerival poolusel toimib majandusliku kapitali rollis autoritaarses kommunistlikus ühiskonnas pigem poliitiline kapital¹⁵, kuna esmaseks klassikuuluvuse määrajaks oli ametipositsioon, mis eeldas reeglina parteilist kuuluvust, ning sellega kaasnev võim alluvate ja nende kasutuses olevate ressursside üle. Võimul oleval eliidil olid lihtkodanikega võrreldes küll ka paremad võimalused oma elu materiaalselt korraldada ehk neil oli suurem ligipääs majanduslikule kapitalile, kuid selle tingis siiski eelkõige nende ametipositsioon¹⁶ ehk poliitiline kapital.

Bourdieu on eraldi käsitlenud kultuurilise produktsiooni välju, millel toimub kultuurikaupade tootmine. Kultuurilise produktsiooni väljadel on üldiselt oma toimimisloogika – võimu väljale vastavalt tekivad nendes samuti kaks poolust. Üheks neist on autonoomne ehk piiratud produktsiooni poolus, mis väärtustab kunsti kunsti pärast, alludes vähem masside maitse-eelistustele. Käesolevas töös käsitlen kunstilise fotograafia väljal autonoomsele poolusele kuuluvana kunstiliselt uuenduslikku ning eksperimenteerivat tegevust. Autonoomsel poolusel kehtivaks kapitalivormiks on sümboolne kapital, mis väljendub enamasti prestiižis ja teiste autonoomsel poolusel tegutsejate tunnustuses. Teiseks tekkivaks pooluseks on heteronoomne ehk massitoodangu poolus, milles loodetakse saavutada kommertsedu – toodetakse vastavalt turueelistustele ning väärtustatakse eelkõige kasumit. Heteronoomsel poolusel kehtivaks kapitalivormiks on Bourdieu teoorias majanduslik kapital¹⁷, nõukogude kontekstis poliitiline kapital. 1960.–1970. aastatel ei olnud aga kunstilise fotograafia väljal tegutsedes üldiselt võimalik poliitilist kapitali omandada – tegevust väljal nähti harrastuslikuna ning valdav osa ametlikku ajakirjandusfotot jäi kunstilise välja piiridest välja, samuti ei olnud fotograafia ametlikult kunstina tunnustatud, mis välistas näiteks riiklikud kunstitellimused. Kunstilise fotograafia välja puhul vaatlen heteronoomsele

¹⁴ M. Hilgers, E. Mangez, Introduction to Pierre Bourdieu's theory of social fields. – Bourdieu's Theory of Social Fields. Eds. M. Hilgers, E. Mangez. London, New York: Routledge, 2015, lk 8–9.

¹⁵ P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, An Invitation to Reflexive Sociology, lk 119; P. Bourdieu, Practical Reason. On the Theory of Action, lk 16.

¹⁶ K. Roosma, Põlvkonna sotsiaalne diferentseerumine ja mobiilsus. – Kolmekümneaastaste põlvkonna sotsiaalne portree. Toim. M. Titma. Tallinn, Tartu: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1999, lk. 19–20. Viidatud läbi E. Lankots, Klassid klassideta ühiskonnas. – Kunstiteaduslikke uurimusi 2004, kd 2, lk 13.

¹⁷ P. Bourdieu, The Rules of Art, lk 217–220; P. Bourdieu, The Field of Cultural Production or: The Economic World Reversed. – The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Ed. R. Johnson. Cambridge: Polity Press, 1993, lk 38–40.

poolusele kuuluvana valdavalt fotoklubide tegevust, mistõttu väljendus edu heteronoomsel poolusel institutsionaalse kapitalina, mis on kultuurilise kapitali vorm. Institutsionaalset kapitali on heteronoomsel poolusel võimalik omandada näiteks näitustel osaledes auhinnalisi kohti saavutades. Kultuurilise produktsiooni väljal toimub pidev võitlus õiguse üle määrata legitiimse kultuurilise tootmise viis¹⁸, mis kunstilise fotograafia väljal avaldus retseptsioonis aset leidnud vaidlustes kunstilise fotograafia määratluse üle. Kultuurilise produktsiooni välja poolused ei ole rangelt piiritletud, nende omavaheline suhe võib ajas muutuda ning paljud agendid võivad samaaegselt tegutseda mõlemal poolusel.

¹⁸ P. Bourdieu, The Field of Cultural Production, lk 41.

2. Kunstilisest fotograafiast Eestis 20. sajandil

Eesti fotograafia ajalugu ulatub 19. sajandi keskpaika – 1839. aastal kasutas Tartu tähetorni juhataja, professor Johannes Mädler esmakordselt terminit „fotograafia“, mõned aastad hiljem hakkasid tegutsema kutselised fotograafid, kes olid valdavalt Eestist läbi rändavad välismaalased, ning 19. sajandi lõpus alustasid tegevust ka esimesed eestlastest fotograafid.¹⁹

Kunstilised püüdlused fotograafias kerkisid Eestis esile 20. sajandi alguses²⁰, kuid kunstivälja poolt tunnustatud kujutava kunsti liigina aktualiseerus fotograafia alles 1990. aastate alguses.²¹ Enne seda ei eksponeeritud fotograafide teoseid kunstinäitustel²², ei avaldatud kunstiajaloo käsitlustes ning ei säilitatud kunstimuuseumides. Puudus fotograafiaalne kõrgharidus ning vaatamata korduvatele üleskutsetele ajakirjanduses luua fotograafidele Kunstnike Liidu sarnast professionaalset loomeliitu, ei võetud seda nõukogude aja lõpuni kuulda. Seetõttu tuli fotograafidel ise institutsionaliseeruda fotoklubide näol.

Esimesed fotograafe koondavad organisatsioonid loodi juba 19. sajandi lõpus, kuid suurem fotoklubide tekkelaine jäi 1920. aastatesse. Esimeseks eestlastest fotokunstiga tegelejate ühenduseks oli 1921. aastal asutatud Eesti Foto Klub (EFK)²³, mille eeskujul loodi samalaadsed klubid ka Narvas, Haapsalus, Tartus, Rakveres, Viljandi- ja Pärnumaal. 1928. aastal asutati Tallinna Fotoühing, millega ühines 1933. aastal EFK, moodustades Tallinna Fotoklubi, mis tegutses aastatel 1933–1941. Klubide tekkega sai alguse ka regulaarne näitusetevendus ning sellega kaasnev parimate tööde premeerimine.²⁴ Kehtinud väärtustest annavad aimu EFK korraldatud näituste hindamiskategooriad, kus vaadeldi eraldi „kutselist fotokunsti, kunstilist amatöörfotograafiat, fotograafiat loomulikes värvides (värvusfotograafiat), teaduslikku fotograafiat ja fotograafilist kirjandust/kirjastustegevust.“²⁵ Peeter Linnap märgib, et

¹⁹ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 31.

²⁰ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 72–73.

²¹ E. Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest..., lk 113.

²² Välja arvatud mõned erandid, näiteks 1966. aasta näitus “Maal. Graafika. Foto” Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees.

²³ Erinevates allikates on kasutatud veel nimekujusid Eesti Foto-klub, Eesti Fotoklubi, Eesti Foto Klubi.

²⁴ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 91.

²⁵ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 92.

toona auhinnatud tööde põhjal võib öelda, et hinnati ennekõike originaalsusetootlust, kunstilist veendumust ning tehnilise teostuse keerukust ja taset.²⁶

1940. aastate sündmused katkestasid 1920.–1930. aastate arengud ning stalinistlikul perioodil rakendati fotograafiat vaid propagandistliku ajakirjanduse tarvis. 1950. aastate lõpus saabunud sulajaga sai fotograafia kunstiline pool taas elavneda. 1957. aastal korraldas NSV Liidu Kultuuriministeerium Moskvast üleliidulise kunstiliste fotode näituse, 1958. aastal asutati Ajakirjanike Liidu Fotosektsioon ning 1959. aastal toimus Tallinna Kunstihoones²⁷ ülevaatenäitus „ENSV Kunstiline Foto 1959“. Selle näituse arvustusest ajalehes Õhtuleht²⁸ võib järeldada, et eeldused kunstilisele fotole olid 1960. aastate alguseks üldjoontes samad, mis 1920. aastatel.

Kultuurilisest elavnemisest vaatamata tuli 1950. aastate lõpus kunstilise fotograafia huvilistel tegutseda killustunult asutuste ja koolide fotingides. Nende tegevus oli sissepoole suunatud ning tehtud fotod ei jõudnud üldiselt laiema avalikkuseni, parimal juhul eksponeeriti neid sama asutuse ruumides. Antud fotingid kuulusid harrastuse valdkonda ning olid mõeldud töölistele vaba aja sisustamise viisiks, samal moel nagu näiteks tantsukollektiivid või koorid. Sellegipoolest tundsid edasijõudnumad ftoharrastajad puudust institutsionaalsest toest – fotopaber, filmid ja kemikaalid olid raskesti kättesaadavad ning erialast kirjandust oli vähe, mis takistas edasiarenemist.²⁹

1960. aastal asutati Tallinna Fotoklubi (TFK), mis võttis enda kanda fotoelu organiseerimise ning ühendas nii pühapäevaharrastajaid kui tõsisemaid tegelejaid. Kuigi nimeliselt oleks TFK justkui jätkuks enne sõda tegutsenud klubile, ei saa siiski kahes organisatsioonis otseselt järjepidevust näha – eelmise klubi tegevusest oli möödas 20 aastat, endised juhtivad fotograafid olid sõjas Eestist lahkunud ning nõukogude aeg sätestas uued tingimused, millega tuli kohaneda.³⁰ Siiski pakkus TFK kunstilisest fotost huvitunuile institutsionaalset tuge hariduse, seltskonna ja tööde eksponeerimise

²⁶ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 120, 92.

²⁷ Kuigi täna on Tallinna Kunstihoone üks Eesti prestiižsemaid näitusepindu, eksponeeriti seal nõukogude ajal mitmeid kunstiga mitteseotud väljapanekuid, näiteks põllumajandusnäitused, ajalehe Pravda 50. juubeli näitus 1962. aastal, kirjanik Eduard Vilde 100. sünniaastapäeva näitus 1965. aastal jms. Seega ei tähendanud fotonäitus Kunstihoones seda, et fotograafia oleks olnud kunstivälja poolt aktsepteeritud.

²⁸ R. Tamm, Fotodokument ja kunstiline foto. – Õhtuleht 4. VI 1960.

²⁹ V. Paulson, Fotoamatöörade muredest. – Sirp ja Vasar, 22. I 1960.

³⁰ P. Linnap, Klubilisest fotograafiast, – Teater. Muusika. Kino 1993/8, lk 31.

võimaluse näol. TFK järel tekkis fotoklubisid üle Eesti ning 1970. aastateks tegutses kokku 13 fotoklubi.³¹ TFK oli neist suurim ning kandis ka rohkem organisatoorseid ülesandeid, korraldades vabariiklikke ja rahvusvahelisi näituseid³² ning fotoklubide suvelaagreid ja andes fotoalast haridust – 1965. aastal asutati TFK juures Ain Kimberi eestvedamisel Fotograafia Rahvaülikool (FRÜ)³³, kus hariduse suunitlus oli paratamatult tehnilist laadi – kuna fotograafiat peeti Eestis üldiselt tehniliseks harrastustegevuseks, oli valdav osa FRÜ õppejõududest ka eelkõige tehniliselt pädevad.³⁴ 1969. aastal rajati fotograafia kutseõppe eriala ka Tallinna 2. Tehnikakoolis, mis on Tallinna Polütehnikumis 2-aastase erialana siiani olemas.³⁵

Järgmised arengud fotograafiaalases hariduses Eestis said alguse 1970. aastate teisel poolel. 1960.–1970. aastatel ähmastusid kunstiliikide omavahelised piirid ning kuigi fotograafiat ei peetud siiani eraldi kunstiliigiks, laenati kujutavas kunstis nii mõndagi ka fotolt, kasutades fotokujutisi näiteks valmiskujundina graafikas ja plakatikunstis või algainena hüperrealistlikus maal. Kunstnike huvi foto vastu tingis fotograafia ühe ainena õpetamise Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi (ERKI) graafikaosakonnas. 1970. aastatel suundusid kunstitudengid Enn Kärmas, Alar Ilo, Ülo Emmus, Illimar Paul jt ERKI graafikaosakonna kaudu õppima Saksamaale, Leipzigi Kõrgema Raamatukunsti ja Graafika Kooli, kus muuhulgas õpetati ka reportaažfotot, kunstilist fotot ja fotograafikat.³⁶ Lõpetanutena jagasid nad oma teadmisi õppejõududena ka ERKI graafikatudengitele.³⁷ Siiski ei toonud see kaasa fotograafia kui valdkonna tunnustamist eraldi kunstiliigina, vaid ergutas foto kui väljendusvahendi kasutamist graafikas, millest kujunes välja fotolavastuslik plakatikunst³⁸.

Need vähesed Leipzigi kooli lõpetanud olid nõukogude perioodil ainsad diplomeeritud fotograafiaalase haridusega kunstnikud Eestis. Ülejäänud fotograafiaga tegelejad

³¹ K. Lukats, A. Rünk, Kunst kuulub rahvale, aga – fotokunst? – Sirp ja Vasar 16. V 1980.

³² 1960. aastate alguse näitusevaateid vt lisa ill 1, 2.

³³ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 162.

³⁴ P. Linnap, Klubilisest fotograafiast, lk 39.

³⁵ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 185.

³⁶ Neist A. Ilo ja Ü. Emmus õppisid fotograafika erialal. J. Olep, Taas Leipzigis. Intervjuu Ülo Emmusega. – Sirp ja Vasar 28. III 1975.

³⁷ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 185.

³⁸ Vt J. Hain, Plakatikunsti “kuldset kaheksakümneada”. – Kadunud kaheksakümneada. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk 99–121.

jagunesid üldjoontes kaheks – amatöörfotograafid ehk klubide liikmed ja kutselised fotograafid, kes töötasid ajakirjanduses. Kutselisi fotograafe ühendas 1958. aastal asutatud Ajakirjanike Liidu Fotosektsioon, mis korraldas samuti kokkusaamisi, näituseid ja konkursse. Žanriliselt tegelesid kutselised fotograafid valdavalt ajalehefoto ja reportaažiga, kuid ka sellega osalesid nad kunstilise foto diskursuses, kuna kunstilisust seati eesmärgiks kõigis fotograafia alaliikides. Amatöörfotograafid, nagu juba öeldud, olid koondunud fotoklubidesse. 1970. aastate alguses loodi ENSV Ametiühingute Nõukogu Kunstilise Isetegevuse Maja juurde fotoosakond, kuhu võeti tööle fotometoodik ning mis pidi olema abiks amatööride tegevuse koordineerimisel. 1977. aastal moodustati ka Eesti Fotoklubide Nõukogu.³⁹ Siiski ei toonud kumbki organisatsioon fotoväljal kaasa laiemaid muutuseid.

1960. aastate teisest poolest alates hakkasid eesrindlikumad fotograafid klubidest eralduma ning moodustati rühmitusi ja fotogruppe. Esimeseks fotorühmituseks ENSV-s ning ka terves Nõukogude Liidus oli 1964. aastal asutatud STODOM (Kalju Suur, Peeter Tooming, Andrei Dobrovolski, Tatjana Dobrovolskaja, Rein Maran, Boris Mäemets, hiljem liitusid ka Peep Puks ja Tõnu Tormis), millele järgnesid ka teised: tuntumatest näiteks 1968. aastal asutatud fotogrupp A-6 (M. Kaasik⁴⁰, Elmar Köster, Agu Liisment, Otto Mamers, Heindrich Paalvelt, Adolf Palm), 1969. aastal asutatud FF (Hans Arro, B. Kustov), 1975. aastal asutatud fotogrupp BEG (Galina Kuljus, Boriss Telitsõn, Jevgeni Klimov, Ene Kärema, Tiit Paalmäe) jt. Peeter Linnap märgib, et hoolimata enese eristamisest fotoklubidest, olid needki rühmitused oma fotodelt, arusaamadelt ja käitumisviisidelt ikkagi nn klubilised, olles vaid veidi rohkem ambitsioonikamad ja produktiivsemad, „ning kindlasti lärmakamad.“⁴¹ Sellegipoolest mängis klubide esiletõus olulist rolli kunstilise foto väljal toimunud muutustes, mida järgmises peatükis ka lähemalt vaatlen.

1960.–1970. aastaid Eesti fotograafias võib nimetada modernistliku fotokunsti kujunemisperioodiks⁴², mil fotodes hakati rõhutama nende tegemise viisi – kasutatud

³⁹ A. Laurima, Fotoharrastajate suurnõupidamine. – Sirp ja Vasar 13. I 1978.

⁴⁰ M. Kaasiku puhul ning ka edaspidi autorite puhul, kelle eesnimi on vaid esitähena märgitud, ei õnnestunud käesoleva töö kirjutamise perioodil eesnime välja selgitada.

⁴¹ P. Linnap, Klubilisest fotograafiast, lk 32.

⁴² P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 160.

optikat, ilmutuskemikaale ja fotograafi subjektiivset vaatepunkti.⁴³ Fotograafia kui kunsti liigi tunnustamise osas neil kümnenditel aga olulisi muutuseid ei toimunud. Fotograafia sisenes kujutava kunsti väljale 1980ndate lõpus ja 1990ndate alguses. Eero Epner toob kauaoodatud murrangu põhjustena välja mitmete tegurite koosmõju – mitmed fotograafid suundusid välismaale õppima, tekkis juurdepääs kaasaegsele teoreetilisele kirjandusele, üldised ühiskondlikud ja poliitilised muutused jm, mille tulemusena eemalduti püüdlemisest ainukordse kunstilise objekti poole ning hakati analüüsima pildi rolli kultuuris ja ühiskonnas.⁴⁴

⁴³ P. Linnap, *Modernsus Eesti fotograafias*, I osa. – *Kunst.ee* 2000, nr 1, lk 78.

⁴⁴ E. Epner, *Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest...*, lk 119, 124.

3. Kunstilisest fotograafiast 1960.–1970. aastate fotograafia retseptisioonis

Käesolevas peatükis analüüsin 1960.–1970. aastate kunstilist fotograafiat kui kultuurilise produktsiooni välja. Kuna fotograafiat ei nähtud kujutava kunsti osana, võtsid ajakirjanduses foto teemal sõna valdavalt fotograafid ise, mistõttu käsitlen vaadeldaval perioodil toimunud muutuseid eelkõige enesemääratluse aspektist – kuidas fotograafid kunstilise fotograafia olemust mõistsid ning millistel positsioonidel nad iseendid väljal nägid. Seetõttu ei anna järgnev analüüs hinnangut ka välja tegevuse lõpp-produktile ehk tehtud fotodele⁴⁵, vaid keskendub nende tajumisele omas ajas.

Kunstilise fotograafia väli on osa üldisest fotograafiaväljast. Polüfunktsionaalse kujutamisevahendina⁴⁶ on fotograafia ajalooliselt kandnud ning hõlmab praegugi väga paljusid erinevaid kasutusalasid, mille alla kuuluvad teiste hulgas näiteks ajakirjandusfoto, teaduslik foto, propagandafoto ning ka kunstiline foto. Käesolevas töös vaatlen kitsamalt kunstilist fotograafiat, lähtudes selle välja piiritlemisel retseptisioonis ilmnenu hoiakutest. Näiteks tegutsesid vaadeldava perioodi jooksul kunstilise fotograafia väljal ka mitmed ajalehefotograafid, kuna kunstilise fotograafia osana nähti teatud tingimustel ka reportaažfotot.

Kunstilise fotograafia definitsioon on sarnaselt kunsti enda definitsioonile avatud ning ajas muutuv. Nii 20. sajandi alguses kui ka nõukogude perioodil oli kunstiline fotograafia eesmärk, mille poole läbivalt püüeldi, kuid mille sisu üle ka pidevalt debateeriti. Ka 1960.–1970. aastate fotograafia retseptisiooni iseloomustab pidev diskussioon foto kunstiksolemise tingimuste ja eripärade üle, milles enne 1990. aastate alguse murrangut kokkuleppeni ei jõutudki. Ka käesolev töö ei ürita neid vaidlusi tagantjärele lahendada, vaid näidata, et ajaleheveergudel toimunud debatt ei olnud siiski tulemusetu ning 1960.–1970. aastatel leidsid kunstilise fotograafia (enese)mõistmises aset olulised muutused.

Analüüsi käigus vaatlen, kuidas muutus retseptisioonis kunstilise fotograafia kui väljal tunnustatud tegutsemise viisi määratlemine. Uurin, kas ja kuidas jagunes kunstilise

⁴⁵ Lähemalt on nn klubilist pilditüüpi kirjeldanud P. Linnap, Klubilisest fotograafiast; modernistlikku fotos (ka tehniksismi, fotograafikat) käsitleb: P. Linnap, Modernsus Eesti fotograafias (1960.–1980. aastad). I osa; P. Linnap, Modernsus Eesti fotograafias (1960.–1980. aastad). II osa. – Kunst.ee 2001, nr 1, lk 72–81.

⁴⁶ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 177.

fotograafia väli 1960.–1970. aastatel autonoomseks ehk kunstilisemaks ning heteronoomseks ehk harrastuslikumaks pooluseks.

3.1. 1960. aastad

3.1.1 Tallinna Fotoklubi asutamine

9. detsembril 1960. aastal avaldas Ain Kimber⁴⁷ ajalehes Sirp ja Vasar Tallinna Fotoklubi asutamist markeeriva artikli.⁴⁸ Artiklis on välja toodud fotoklubi eesmärk aidata fotohuvilistel saada fotokunstnikeks, täpsemalt: "... oma liikmete ja kõigi fotohuviliste ja fotingide tegevuse koordineerimine, töökogemuste kogumine, üldistamine ja levitamine, foto- ja kinohuviliste ideoloogilise taseme, kunstilise ja tehnilise meisterlikkuse tõstmine, nende loomingu suunamine õigele, ühiskondlikult kasulikule teele, sügava sotsiaalse sisu ja kunstiküpse vormi ühtsuse taotlemisele."⁴⁹ Ainsa suurema organiseeriva institutsioonina oli vastloodud fotoklubil selge eesmärk koondada kõiki fotograafiahuvilisi ning hallata igat fotoelu puudutavat aspekti, et arendada Eesti fotograafiat. TFK asutamisega kujuneski 1960. aastate alguse kunstilise fotograafia välja struktuur ühe institutsiooni põhisenä. Eesmärgiks võeti fotograafias kunstilise saavutamise, mille eelduseks oli Kimberi arvates fotograafia kõige olulisema omaduse – dokumentaalsuse – kasutamine. Ta kritiseeris senistel fotonäitustel ilmnenud temaatilist piiratust, fotode lavastuslikkust ning nõrka kompositsiooni. Seega oodati kunstiliselt kõrgetasemeliselt fotolt kaasaegset elu kujutava teema (Kimber toob välja näiteks põllumajanduse ja tööstuse) dokumentaalset jäädvustamist, mis oleks ka tehniliselt meisterlikult teostatud.

TFK kandis kunstilise fotograafia välja peamise institutsioonina mitmeid funktsioone, olles ühtaegu haridusasutuse eest, korraldades seltsielu ning organiseerides näituseid. See tingis 1960. aastate alguses olukorra, kus TFK sätestas ise kunstilise fotograafia tingimused, millele vastavalt oma liikmeid hariti ning mida järgides oli tagatud edu

⁴⁷ Ain Kimber (12.12.1925 – 29.5.1989) oli iseõppinud fotograaf. 1951–1952 õppis ERKI-s graafikat, kuid ei lõpetanud. TFK asutajaliige, aastatel 1963–1965 TFK esimees. Andis olulise panuse fotohariduse edendamisele, asutades 1965. aastal Fotograafia Rahvaulikooli ning algatades 1969. aastal Tallinna 2. Tehnikakooli juures fotograafia kutseõppe eriala, kus tegutses ise ka õpetajana.

⁴⁸ A. Kimber, Inimene fotoaparaadiga. – Sirp ja Vasar 9. XII 1960.

⁴⁹ A. Kimber, Inimene fotoaparaadiga.

saavutamine fotoklubi enda poolt korraldatud näitustel, mis omakorda kinnistas neidsamu tingimusi – TFK omas institutsioonina väljal domineerivat positsiooni ning kontrollis täielikult kapitali jagamist. Muidugi ei olnud 1960. aasta artiklis nimetatud seisukohad vaid TFK juhtkonna sõltumatu nägemus, vaid 1950. aastate teisel poolel kujunenud arusaamad, mis jäidki 1960. aastate alguses klubisiseses süsteemis ringlema. Seetõttu ei tekkinud ka ajakirjanduses neil aastatel laiemat arutelu fotokunsti üle, puudusid konkureerivad arusaamad kunstilisest fotograafiast ning tegevus väljal toimus pea täielikult selle heteronoomsel poolusel. Ajakirjanduses avaldati vaid mõned näitusearvustused⁵⁰, mis sisaldasid üldjoontes sama kriitikat, mis Kimberi Tallinna Fotoklubi nn manifest. Aktiivsem ning mitmekülgsem diskussioon fotokunsti üle algas 1965. aastal ning võib öelda, et kestis kuni 1960. aastate lõpuni välja.

3.1.2. 1965. aasta arutelu

1965. aasta alguses avaldas Kimber kümnendi esimese mahukama poleemilise artikli „Vaikimine oleks käegalöömine“, milles nendib küll teatud edasiminekut 1960. aastaga võrreldes, kuid kritiseerib sellegipoolest fotograafia hetkeolukorda.⁵¹ Korrates küll laias laastus 1960. aastal välja toodud punkte, toob ta diskussiooni ka mitmeid uusi aspekte. Kimber nimetab ühe peamise puudusena fotodel kujutatud teemade elukauguse, mis tuleneb tema sõnul sellest, et fotograafina on kõige keerulisem leida ideele vastav vorm otse elust. Taoline seisukoht ühtib fototeoreetiku Victor Burgini välja toodud kunsti mõistmise viisiga, mille kohaselt on kunstiteose tegemiseks vajalikud tähendused vaja vaid maailmast üles leida ning kinni püüda⁵² ning mida on Eesti nõukogudeaegsele fotograafiale iseloomulikuna välja toonud ka Eero Epner.⁵³ Kimber jätkab, kirjutades, et kui elust enesest sobiva vormi jäädvustamiseks jääb fotograafil meisterlikkusest puudu, võibki ta pöörduda poseeritud fotode ja natüürmortide poole, kasutades selleks vabandust, et teeb neid fotosid vaid enda jaoks. Kimber leiab, et kuigi katsetused on kunsti alus, peaksid need jääma vaid õppematerjaliks.⁵⁴ Sarnaselt seisukohalt kirjutas 1964. aastal ka Peep Puks, et näitustele esitatud tööd on suunatud avalikkusele ning

⁵⁰ Nt V. Reima, Fotonäituse arutelu. – Õhtuleht 1. IV 1963; E. Palmiste, Ääremärkusi fotonäitusest. – Sirp ja Vasar 7. XII 1963.

⁵¹ A. Kimber, Vaikimine oleks käegalöömine. – Sirp ja Vasar 19. III 1965

⁵² V. Burgin, *Photographic Practice and Art Theory. – Thinking Photography*. Ed. V. Burgin. London: MacMillan, 1992, lk 40.

⁵³ E. Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest ..., lk 113.

⁵⁴ A. Kimber, Vaikimine oleks käegalöömine.

kannavad seetõttu sügavat ühiskondlikku tähtsust, eksperimenteerimine peaks seega jääma vaid klubi seinte vahele.⁵⁵ Kimberi ja Puksi arvamused kõnelevad selgest eristusest eksperimendi ja nn päris töö, lõppteose vahel, viidates sellele, et kunstiline fotograafia oli midagi, mida võeti äärmiselt tõsiselt ning millega sooviti seostada teatud professionaalsust ja prestiiži.

Kimberile vastas samavõrd pika ja põhjaliku kirjutisega kunstiteadlane Leo Gens⁵⁶, kes avaldas katkeid toimetusse laekunud vastukajast Kimberi artiklile.⁵⁷ Valdav osa kirjutajatest nõustus Kimberi kriitikaga. Küll aga vastandati laekunud kirjades reportaažlikku ja kunstilist fotot ning sellest tulenevalt ka kutselisi ajalehefotograafe ning fotoamatööre-fotokunstnikke. Gens tsiteerib toimetusse kirjutanud A. Paali, kes leiab lausa, et „ühe „temaatilise“ foto saamine eeldab ainult sündmuse juures fotoaparaadiga kohalolekut, kuna isegi mõttetuseni formalistliku ja ainult vormide tõttu huvipakkuva töö loomiseks on tarvis juba rohkemat.“⁵⁸ Siinkohal on märgata 1960. aastate alguses kunstilisele fotograafiale seatud ootuste mõningast teisenemist. Kümnendi alguses räägiti fotode vormilistest aspektidest vaid tehnilise korrektsuse mõttes (õige säritus, hea kompositsioon), mis toetas arusaama fotokunsti dokumentaalsest olemusest. Kuigi Kimber ja Gens on paljudes asjades eriarvamusel, nõustuvad nad mõlemad, et erinevad vormivõtted on õigustatud, kui need on teemakohased ning põhjendatud – kehtib sisu ja vormi ühtsuse põhimõte. Ka Paal mõistab formalismi hukka, kuid tema arusaamas on foto kunstiksolemine seotud selle loomiseks tehtud tööga, mistõttu paigutab ta isegi „mõttetuseni formalistliku“ siiski temaatikast olulisemale positsioonile.

1966. aastal jätkas diskussiooni Peeter Tooming⁵⁹, kes seab fotokunsti peamiseks ülesandeks maailma kunstilise kujutamise ning rõhutab vormilahenduste kasutamist kui viisi selle saavutamiseks.⁶⁰ Kui eelneval aastal liiguti järk-järgult eemale nn tematismist,

⁵⁵ P. Puks, Ikka mõte enne võtet. – Sirp ja Vasar 11. XII 1964.

⁵⁶ Leo Gens (28.06.1922–31.10.2001) oli kunstiteadlane. Kirjutas aktiivselt kunstikriitikat ning oli ainus kunstiteadlane, kes 1960.–1970. aastatel mitmeid fotograafiaalaseid artikleid avaldas.

⁵⁷ L. Gens, Et poleks käegalõõmist. – Sirp ja Vasar 21. V 1965.

⁵⁸ L. Gens, Et poleks käegalõõmist.

⁵⁹ Peeter Tooming (01.06.1939–17.05.1997). Töötas 1961–1994 Tallinnfilmis dokumentaalfilmide operaatori ja režissöörina. 1967. aastal oli foto ja graafika suhet käsitleva telesaate „Must ja Valge“ autor, 1970. aastatel juhtis ETV-s saatesarja „Fototund“ ning 1990. aastatel sarja „Fotosaated“, lisaks teinud mitmeid lühifilme fotograafiast: „Hetked“ (1976), „Fotorondo“ (1978), „Fotomure“ (1989). 1974. aastal kaitses Tartu Riiklikus Ülikoolis ajakirjanduse osakonnas diplomitöö „Ajakirjandusfoto“.

⁶⁰ P. Tooming, Ühe arupidamise jätkuks. – Sirp ja Vasar 18. III 1966.

siis Tooming lausa julgustab vormiotsingutega tegelema, öeldes, et need on vajalikud ning neisse ei tohiks eelarvamusega suhtuda. Sealjuures rõhutab Tooming, et ei ole põhjust näidata üles „abstraktsionismikartust“⁶¹, kuna fotoobjektiiv ei saa kunagi edasi anda seda, mida tegelikkuses ei eksisteeri ning seetõttu otseselt abstraktset fotot ei saagi teha. Eelarvamuste ärahoidmiseks soovib ta pigem kasutada väljendit „abstraktse mõttega foto“.⁶² Antud märkusega tundub Tooming püüdvat veenda eelkõige ametivõime. Pärast 1962. aasta intsidenti Nikita Hruštšoviga Moskvas Maneeži saalides toimunud noorte kunstnike näitusel algatati võimude poolt jõuline abstraktsionismivastane kampaania. Eestis jäi selle mõju pigem pinnapealseks ning 1964. aastal Hruštšovi mahavõtmisega abstraktsionismi ründamine küll taandus⁶³, kuid siiski soovis Tooming vormilahenduste kasutamist fotograafias abstraktsionismist distantseerida.

3.1.3. STODOM ja tehniksism

Toominga 1966. aasta artikkel viitab muutusele kunstilise foto tajumises, mille olulisemaks katalüsaatoriks oli rühmitus STODOM. Artikli ilmumise ajaks oli STODOM koos käinud juba kaks aastat, kuid esimese ühise esinemiseni jõuti 1966. aasta maikuus, mil Teaduste Akadeemia raamatukogu fuajees avati „Maal. Graafika. Foto“. Esmakordselt Eestis ning väidetavalt ka esmakordselt Nõukogude Liidus⁶⁴ oli näituseruumis fotograafia eksponeeritud kõrvuti kujutava kunstiga, mida näitusel esindasid Enn Põldroos, Jüri Arrak, Raivo Korstnik, Evi Tihemets, Renaldo Veeber ja Olav Maran. Näitus oli murranguline, kuna tõstatas ka kunstiringkondades küsimuse fotograafia ja kujutava kunsti vahekorra⁶⁵ ning seetõttu, et eksponeeritud teostel oli kasutatud uudseid vormilisi lahendusi. Näitusest ning STODOM-i tegevusest on tagantjärele põhjalikult kirjutanud Peeter Tooming 1997. aastal ajakirjas Teater. Muusika. Kino⁶⁶, omaaegses retseptioonis aga ilmus vaid üks pikem arvustus graafikult

⁶¹ P. Tooming, Ühe arupidamise jätkuks.

⁶² P. Tooming, Ühe arupidamise jätkuks.

⁶³ J. Kangilaski, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – Ajalooline Ajakiri 1999, nr 1 (104), lk 28.

⁶⁴ S. Endre, Stodomlastelt rahufondile. – Sirp ja Vasar 15. XII 1972.

⁶⁵ A. Allas, Kunstirevolutsioon 1966: tegelikkuse piirid ja mudelid. – Kunstirevolutsioon 1966. Täiendusi nõukogude aja kunstiloole 2. Tallinn: Kumu 2015, lk 38.

⁶⁶ P. Tooming, Stodomlikud kuue- ja seitsmekümnendad. – Teater. Muusika. Kino 1997, nr 4, lk 129–142.

ja fotograafilt Jaan Klõšeikolt⁶⁷, kelle sõnul „selgitab näitus, et igasugune hea kunst on vahenditele ja meetoditele vaatamata kujundlik.“⁶⁸ Kujundi ning kujundlikkuse mõiste murrab end üldisemalt kunsti- ja kultuurikirjutusse just 1960. aastatel, kuid ei ole Klõšeiko artiklile eelnevalt fotoaruteludes kasutusel olnud. Kaks aastat varem rõhutas Peep Puks kunstilises fotograafias publitsistlikkust⁶⁹, Kimberi 1965. aasta artiklis on kunstilise fotograafia väärtuste tähistamiseks kasutatud mõistet „realistlik fotokunst“.⁷⁰ Kujundlikkuse mõiste esilekerkimine markeerib samuti eelnevalt mainitud muutust – seni pigem privaatsena hoitud tehnilised katsetused on saamas üha sobivamaks ka näitusesaali, reportaažlikkusest olulisemaks hinnatakse väljenduslaadi.

1966. aasta sügisel võttis Sirbis ja Vasaras sõna Armult Reinsalu, keda Tallinnas kino Kosmose ruumides eksponeeritud Soome Amatöörfotograafide Liidu näitus ajendas kriitiliselt vaatama ka kodumaa fotograafiat. Artikli alguses võrdleb Reinsalu elukutselisi ning amatöörfotograafe, märkides, et ebaõnnestunud foto puhul on elukutselised fotograafid rohkem võimelised enesekriitikaks, samas kui amatöörfotokunstnikud „hakkavad klubis üksteisele mett mokale määrima“⁷¹ ning üritavad ka ebaõnnestumisi näiteks pealkirjastamisega siiski teoseks vormistada. Reinsalu arvamus tundub põhinevat tema enda kogemusel ajakirjanduses⁷² ning ka antud artiklis hoiab ta pigem kutseliste fotograafide poolele – eelpool välja toodud tsitaadis väljendub Reinsalu halvustav suhtumine fotoklubidesse ning amatöörfotograafidesse. Edasi kritiseerib ta üleskutseid kanda amatöörina fotoaparaati endaga igal pool kaasas. Reinsalu rõhutab, et heal tasemel kunstilise foto saavutamiseks tuleb tegutseda mõistlikult ja ettekatsetult⁷³, mis läheb kokku ka näiteks Kimberi⁷⁴ ja Puksi⁷⁵ arusaamaga kunstilise foto tegemisest – tsiteerides viimast: „Ikka mõte enne võtet.“⁷⁶

⁶⁷ Jaan Klõšeiko (10.09.1939–20.12.2016). Graafik ja fotograaf. Lõpetas ERKI 1964. aastal. Fotonäitustel esines alates 1965. aastast. Töötas ajakirjade Noorus ja Televisioon kunstnikuna, 1975 – 1995 oli kirjastuse Kunst peakunstnik. Kujundanud raamatuid ja albume. Aastast 1979 Eesti Kunstnike Liidu liige.

⁶⁸ J. Klõšeiko, Maal, graafika, foto. – Sirp ja Vasar 10. VI 1966.

⁶⁹ P. Puks, Ikka mote enne võtet..

⁷⁰ A. Kimber. Vaikimine oleks käegalõmine.

⁷¹ A. Reinsalu, Soome fotonäitust vaadates. – Sirp ja Vasar 30. IX 1966.

⁷² 1950–1958 töötas Reinsalu Ajalehtede-Ajakirjade Kirjastuses osakonnajuhatajana ja direktori asetäitjana, 1958–1971 Ajakirjanike Liidu loominguiliste sektiioonide ja Eesti Teadeteagentuuri fotokroonikajuhatajana, hiljem 1971–1983 ka ajakirjade Kultuur ja Elu ning Teater, Muusika, Kino fotograafina..

⁷³ A. Reinsalu, Soome fotonäitust vaadates.

⁷⁴ A. Kimber, Vaikimine oleks käegalõmine.

⁷⁵ P. Puks, Ikka mõte enne võtet.

⁷⁶ P. Puks, Ikka mote enne võtet.

Reinsalule vastas Vambola Nõmm, kes kirjutab enda sõnul keskmise fotoamatöörina ning leiab, et fotoaparaadi pidev kaasas kandmine on tervitatav ning lausa hädavajalik õppimiseks ning et kunstilise tulemuseni jõudmiseks tuleb palju tööd teha.⁷⁷ Nõmme artikli kõrval kirjutab August Vuks STODOM-i töödest järgmiselt: „Ei tahaks uskuda, et need on üksnes „pimedad“ juhused, vaid siiski töö ja otsingute vili.“⁷⁸ Kui Kimberi, Puksi ja Reinsalu jaoks on kunstilise foto valemiks eelkõige idee ning siis teadlikult ja ettekatsetult elust enesest sellele vastava vormi leidmine, ilmneb Nõmme ja Vuksi tekstidest teistsugune lähenemine – ideetasandi asemel tähtsustatakse pigem kaameraga tehtud reaalselt tööd ning vormiotsinguid, mille abil kunstilise lõpptulemuseni jõuda. Nagu eeltoodud Vuksi tsitaadist lugeda võib, vaadatakse eeskujuna üha enam STODOM-i poole.

Muutuse kunstilise fotograafia määratlemises sõnastab 1966. aasta lõpus kõige selgemalt stodomlane ning sel hetkel ka Tallinna Fotoklubi kunstinõukogu esimees Andrei Dobrovolski⁷⁹, pöörates Kimberi 1965. aasta artikli argumendid täielikult pea peale. Ta märgib kriitiliselt, et Eesti fotograafias lõppeb loomeprotsess juba päästiku vajutamisega, kasutamata fotograafiliste eritehnikate võimalusi. Dobrovolski kirjutab, et kuna tugevat reportaaži on amatööril raske jäädvustada, peaksid nad pildistama „vähenõudlikke süžeesid“ – pisiasju, vaateid, detaile – sest ka keskpäraseid kaadreid saab eritehnikate abil edasi arendada fotonäituse preemia vääriliseks.⁸⁰ Meenutuseks – Kimber kritiseeris just nn pisiteemade kujutamist ning tehnika tähtsustamist teema üle.⁸¹ Dobrovolski võtab artikli kokku: „Järeldus – 90% tööd ja loomingut laboratooriumis, ja tähelepanematu negatiivist võib tulla kunsteos.“⁸²

Eelnevast ilmneb, et STODOM kerkis 1966. aastal kiirelt kunstilise fotograafia väljal üha mõjukamaks, millega kaasnes muutus kunstilise fotograafia määratluses – peamine

⁷⁷ V. Nõmm, Kas on ikka nii? – Sirp ja Vasar 4. XI 1966.

⁷⁸ A. Vuks, Kõige nõrgem lüli. – Sirp ja Vasar 4. XI 1966.

⁷⁹ Andrei Dobrovolski (sünd 23.07.1936). 1960. aastatel töötas Tallinnfilmis dokumentaalfilmide režissöörina. 1967. aastal oli STODOM-I fotodel põhineva innovaatilise fotofilmi “Tallinna mosaiik” autoriks (vt E. Näripea, Turistlik eskapism ja sümfoonilised variatsioonid: Tallinna vanalinn vaatefilmides 1960.–1970. aastail. – Kunstiteaduslikke uurimusi 2005, kd 14, nr 2–3, lk 79–82.) 1975. aastal asus elama Moskvasse ning töötas seal telefilmide studios Ekraan. 2000. aastatel naases Eestisse.

⁸⁰ A. Dobrovolski, Plusse on rohkem kui miinuseid. – Edasi 16. XII 1966.

⁸¹ A. Kimber, Vaikimine oleks käegalõmimine.

⁸² A. Dobrovolski, Plusse on rohkem kui miinuseid. Vt näiteid eritehnikate kasutamisest lisas ill 3, 4, 5.

rõhk nihkus reportaažlikkuselt vormiotsingutele laboris, mida hakati edaspidi nimetama tehniksismiks või ka fotograafikaks. Seda nähti seniste arusaamade kõrval uudsena ning kindlasti kunstilisemana, mis eristus fotoklubides tehtavast. Seetõttu võib väita, et STODOM-i tegevusega hakkas välja kujunema autonoomne poolus väljal. Siiski oli see heteronoomse poolusega veel tugevalt põimunud, kuna STODOM-il olid tihedad sidemed ka klubiga. Lisaks rühmitusse kuulumisele oli Dobrovolski ülalmainitud artikli kirjutamise ajal Tallinna Fotoklubi kunstinõukogu esimees, olles seega ka välja heteronoomsel poolusel domineerival positsioonil ning omades institutsionaalset kapitali, mis võimaldas tal ka klubisisest arusaamu kunstilisest fotograafiast kujundada.

STODOM-i olulist rolli peegeldavad ka järgnevad aastad retseptisioonis – kui 1960. aastate esimeses pooles olid olulisemateks sõnavõtjateks Kimber ja Gens, siis alates 1967. aastast ilmub valdav osa pikemaid ning põhjalikumaid fotoelu käsitlevaid artikleid Peeter Toominga sulest, kes omandas sümbolset kapitali ning tõusis Eesti fotograafia peamiseks edendajaks just STODOM-i kaudu.

3.1.4. Kümnendi lõpu diskussioonid

1960. aastate lõpus tegeleti fotograafia retseptisioonis peamiselt 1966. aastast alates domineerivaks saanud tehniksismiga ning selle rolliga foto kunstisolemises. 1967. aasta juulis kirjutas stodomlane Rein Maran⁸³ ajalehes Sirp ja Vasar Eesti NSV Kultuuriministeeriumi, Ametiühingute Nõukogu ja TFK poolt korraldatud vabariiklikust fotonäitusest Poliitharidusmajas⁸⁴, kiites eksponeeritud fotode mitmekesiseid vormilahendusi. Rõhk teoste vormilistel aspektidel tuleb välja ka viisist, kuidas Maran arvustuses töid liigitas – kui kümnendi alguses tehti žanrijaotus teema põhjal (reportaaž, portree, maastik, natüürmort jne), siis Maran kirjutab teostest eritehnikate kaupa: pseudosolarisatsioon, ülikontrast, isoheelia jne. Ta rõhutab siiski, et vaid uudsete tehnikate kasutus ei ole piisav, kunstilises fotos peab olema „sügavat esteetilist tunnetust,

⁸³ Rein Maran (sünd 13.01.1931). Fotograafiaga tegelema alates 1945. aastast. 1967. aastast alates töötas Tallinnfilmis ja Eesti Telefilmis, 1972. aastal lõpetas üleliidulise kinematograafiainstituudi teadusfilmiooperaatorina ning on tuntud eelkõige loodusfilmide autorina.

⁸⁴ Vabariiklikud fotonäitused erinesid klubinäitustest selle võrra, et vabariiklikel said osaleda ka fotograafid, kes ei kuulunud klubidesse, näiteks Ajakirjanike Liidu fotosektsiooni liikmed ning rühmituste liikmed.

emotsionaalsust, vaatamata sellele, kas tegemist on ühiskondliku suursündmuse või linnavaatega.“⁸⁵

1967. aasta lõpus kirjutas Peeter Tooming pikema artikli, kus arutles üldiselt foto kunstiksolemise üle ning sõnastas mõned olulised põhimõtted. Foto kui kunsti hindamise juures tuleb Toominga sõnul lähtuda eelkõige sellest, kas foto loojaks on „autori individuaalne mina“ või jääb autori isiksus pigem tahaplaanile.⁸⁶ Tooming rõhutab fotokunsti subjektiivsust ning individuaalset autoripositsiooni, millest sai 1960. aastate lõpus eritehnicate oskusliku kasutamise kõrval teine põhiline kunstilise foto kriteerium. Seetõttu kutsub Tooming üles ka ümber mõtestama fotokunsti hindamise aluseid, kirjutades, et vormilt harjumatu ja sisult võibolla arusaamatut fotot ei tohiks kohe kõrvale heita, vaid püüda siiski hinnata kui loomingut: „Me ei nõua, et sümfoonilist muusikat kõik mõistaksid ja armastaksid, miks nõuame siis, et foto oleks paugupealt kõigile vastuvõetav ja arusaadav?“⁸⁷ Samu tõekspidamisi väljendab veelgi tugevamalt 1969. aastal Valeri Parhomov artiklis „Ühe puu harud.“⁸⁸

Kumbki Tooming ega Parhomov ei heida kunstimõistmisest kõrvale reportaažfotot ega traditsioonilist portreed, kuid nad viitavad siiski nn kõrgkunstilisema, elitaarsema foto mõningasele eristumisele ülejäänust. Võrreldes 1960. alguse arusaamaga, et igat fotohuvilist tuleb harida kunstilise foto suunas ning fotokunst on sihiks igas fotograafia žanris, ei ole Toominga jaoks fotokunst enam üldine eesmärk, mille poole kõik võiksid ühiselt püüelda, vaid teadlikum tegutsemise viis, mis ei peagi ilmtingimata olema igäühele jõukohane. Sellega süvenes väljal üha selgemini tunnetatav eristus autonoomse ja heteronoomse pooluse vahel ning seega ka fotoamatöörade ja tõsisemate tegelejate – fotokunstnike – vahel.

Sellegipoolest jäid püsima ka vanad tõekspidamised. 1969. aasta Tartu V Üliõpilaspäevade raames toimunud vabariikliku üliõpilaste ja vilistlaste fotonäituse arvustuses on Jüri Karm üsnagi range, kritiseerides liigset traditsionaalsust ning vormilise mitmekülguse puudumist, nimetades näituse üldiselt vaid rahuldavaks.⁸⁹

⁸⁵ R. Maran, Huvitav ja vastuoluline. – Sirp ja Vasar 14. VII 1967.

⁸⁶ P. Tooming, Fotograaf ja looming. – Edasi 17. XII 1967.

⁸⁷ P. Tooming, Fotograaf ja looming.

⁸⁸ V. Parhomov, Ühe puu harud. – Edasi 8. IV 1969.

⁸⁹ J. Karm, Fotokonkurss. – Tartu Riiklik Ülikool 21. XI 1969.

Arvustaja Jüri Karm oli Tartu fotograafidest üks julgemaid vormilisi katsetajaid, jõudes kohati täiesti abstraktsete lahendusteni⁹⁰ ning ta ootas ka üliõpilastelt sama taset. Arvustusest ilmneb seega, et kuigi ideeliselt võis autonoomsem poolus tugevneda, ei tehtud laiemalt väljal siiski veel eristust ning hinnati kõiki olenemata nende pühendumuse tasemest sama mõõdupuu järgi – ka amatööride näitustelt eeldati head kunstilist taset vastavalt hetkel kehtivale kunstilise foto standardile.

1967. aastal avaldas maalikunstnik Ilmar Malin⁹¹ ajalehes Sirp ja Vasar artikli, ajendatuna telesaatest „Must ja valge“, kus Peeter Tooming ja graafik Olev Soans arutlesid foto kunstiksolemise üle, mille osas Malin on selgel arvamusel: „Kui ... fotograafia ületab oma traditsioonilised „dokumendiks olemise“ piirid, siis on ta kunst.“⁹² Seejärel kirjutab ta ka fotograafia ja kujutava kunsti vahelistest suhetest, öeldes, et kui fotograafia ja graafika ületavad ka oma akadeemilised piirid, on võimalik ka nende segunemine, mille tulemusena kaoks ära nende selgepiiriline liigitamine.⁹³ 1969. aastal analüüsis fotograafia suhet kujutava kunstiga ka Leo Gens. Ta märgib, et graafikud nagu Olev Soans ja Alex Kütt on oma loomingus aktiivselt kasutanud fotofragmente ning iseloomustab nende kasutust omapärasena ning ootamatuid seoseid loovana. Hoopis negatiivsemalt suhtub ta aga graafiliste tehnikate kasutusele fotograafias, väites, et graafika on võimeline kohandama fotot vastavaks oma vormisüsteemile, kuid mitte vastupidi, kuna siis kaotab fotokunst oma spetsiifika ehk enda kõige olulisema omaduse – reportaažlikkuse.⁹⁴ Malini nimetatud selgepiiriline liigitamine fotograafia ja kujutava kunsti vahel hakkas kaduma alles 1990. aastate alguses. Seni tajuti kunstilise fotograafia väljal fotot pigem Gensi tingimustele vastavalt eraldiseisva kategooriana, mille arenguid oodati toimuvat meediumisiselt – tsiteerides Gensi artikli pealkirja: „Foto jäägu fotoks.“⁹⁵

⁹⁰ 50 aastat hiljem. Tartu fotograafia 1960.–1980. aastatel. – Tartu.ee, <https://tartu.ee/ru/node/6217> (vaadatud 24. V 2020).

⁹¹ Ilmar Malin (16.01.1924–15.03.1994) oli maalikunstnik, kes tegi lisaks ka joonistusi, graafikat, kollaaže, assamblaaze ja objekte. Fotograafiaga Malin teadaolevalt ei tegele. Kirjutas palju kunstist ning avaldas hulgaliselt kunsti mõtestavaid artikleid.

⁹² I. Malin, Kunstide ulatusest. – Sirp ja Vasar 21. IV 1967.

⁹³ I. Malin, Kunstide ulatusest.

⁹⁴ L. Gens, Foto jäägu fotoks. – Toimetised. Käsitlusi fotograafiast. Toim P. Linnap. Tartu: Tartu Kõrgem Kunstikool 2003, lk 139–140.

⁹⁵ L. Gens, Foto jäägu fotoks.

3.2. 1970. aastad

1970. aastatel oli vaieldamatult aktiivseimaks fotograafiast kirjutajaks Peeter Tooming, mistõttu põhineb ka käesolev alapeatükk valdavalt tema kirjutistel. 1960. aastate lõpuks oli Tooming saavutanud domineeriva positsiooni väljal ning omas sümboolset kapitali teistest fotograafidest ilmselt enim, kasutades seda ka maksimaalselt ära Eesti fotograafia edendamiseks. Peeter Laurits kirjutab, et „enamus seitsmekümnendatel ja kaheksakümnendatel fotoellu tulnutest on pärit Toominga taustsüsteemist, [...]”. Selline gravitatsiooniline koondumine keskse isiksuse ümber on üks põhjus, mis takistas rahvaloomingulise ja elitaarse fotograafia eristumist kaheksakümnendate eesti fotos, pidurdas emantsipeerumist ning kapseldas nii jõudepildistajad kui otsiva vaimuga noorkunstnikud kultuurielu perifeeriasse.⁹⁶ Lauritsal on muidugi õigus, et suuresti ühe isiksuse tegevusele toetumine raskendas fotograafia arenemist. Sellegipoolest leian, et autonoomse ja heteronoomse pooluse eristust hakati kunstilise fotograafia väljal 1970. aastatel üha tugevamalt tunnetama just tänu Toominga seisukohtadele.

Olulisemateks artikliteks 1970. aastatel olid Toominga kirjutatud regulaarselt ilmuvad fotograafia aastaülevaated, mis olid sageli edasise arutelu aluseks. Üldiselt ei diskuteeritud 1970. aastatel enam niivõrd kunstilise foto sisulise olemuse üle. Olulisemaks sai küsimus sellest, kellele on kunstilise fotograafiaga tegelemine jõukohane.

3.2.1. Tehnitsismi langus ja uudsuse otsingud

1970. aastal vaatab Tooming mitme artikli vältel tagasi eelnevatele aastatele ning analüüsib Eesti fotograafia nõrku kohti. Ta möönab tagantjärele, et kuigi STODOM-i tegevus elavdas kõigi fotograafide loomingulist tegevust ning ärgitas tehniliste väljendusvahendite kasutamist, tekitas see ka „üle pea löönud“⁹⁷ tehnikasilmaline. Toominga sõnul soovis STODOM näidata, et eritehnikaid saab edukalt kasutada sisu paremaks edasiandmiseks, kuid praktikas ei suudetud STODOM-i eeskujul ühendada elulist fotot ja laboritehnikate kasutamist.⁹⁸ Sellega kaasnes ühelt poolt reportaažfoto

⁹⁶ P. Laurits, Kaheksakümnendate eesti fotost, lk 167.

⁹⁷ P. Tooming, „Inimene ja aeg”. – Edasi 25. III 1970..

⁹⁸ P. Tooming, Mis meie fotost edasi saab? – Edasi 24. V 1970.

taseme langus, teisalt aga tehniliste võtete kasutamine vaid efekti eesmärgil. 1970. aastaks näis Toomingale, et suuremast tehnikasüüalainest on üle saadud ning eritehnikaid kasutatakse tagasihoidlikumalt ja läbimõeldumalt.⁹⁹

Selline lainena iseloomustatav arengujoon on kultuurilise produktsiooni väljadel toimuvatele uuendustele omane. Antud fenomeni on Bourdieu teooria põhjal kokku võtnud David Gartman, kirjeldades uuenduste liikumist väljal tagurpidi U-kujulisena.¹⁰⁰ Kultuurilised uuendused asuvad oma arengu alguses välja autonoomse pooluse allosas. Tehnikasüüalaini näitel saab selle faasina vaadelda 1960. aastate esimest poolt, mil retseptisioonis kajastus küll teatud huvi eritehnikate kasutamise vastu, kuid neid ei peetud sobivaks näitustel publikule eksponeerimiseks ning ka fotokunsti eesrindlikumad arendajad ei näinud nendes suuremat väärtust. 1966. aasta alguseks oli huvi tehnikasüüalaini vastu piisavalt tõusnud, et Tooming julgustas vormilahendusi vabamalt kasutama¹⁰¹ ning sellega liikus ka tehnikasüüalain autonoomsel poolusel üha domineerivamale positsioonile. Sama aasta maikuus toimunud näitusega „Maal. Graafika. Foto“ tõusis eritehnikate kasutamine kunstilise uuenduslikkuse tippu, tähistades sel hetkel kõige kõrgkunstilisemat tegutsemise viisi väljal ning paiknedes seega autonoomse pooluse tipus, võimaldades STODOM-i liikmetel omandada kõige enam sümboolset kapitali. Järgnevalt võeti STODOM-i eeskujul eritehnikad laiemalt kasutusele ning tehnikasüüalain sai nn massiestetikana populaarseks suurema osa fotograafide seas, mis tingis selle horisontaalse nihkumise välja heteronoomse pooluse tippu, võimaldades ka tehniliste katsetustega jõuda klubide näitustele ning omandada institutsionaalset kapitali. Mida levinumaks eritehnikad muutusid, seda rohkem nende väärtus kahanes ning seda madalamale langes nende kasutus ka heteronoomsel poolusel. 1970. aastate arusaamas võis tehnikate õigel viisil kasutamine viia kunstilise fotoni, kuid nii suurt iseväärtust kui 1960. aastate teisel poolel sellel enam ei olnud.

Sellel perioodil oli tehnikasüüalainine järeldavalt muutunud kunstilise fotograafia välja struktuuri. STODOM-i kui fotoklubi-välise rühmituse edu ajendas ka teisi klubist

⁹⁹ P. Tooming, „Inimene ja aeg“ Reaalsuses kestis eritehnikate aktiivsem kasutamine siiski kauem. 1982. aastal nimetas Tooming tehnikasüüalainiperioodiks vahemikku 1966–1975. (P. Tooming, Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus? – Teater. Muusika. Kino 1982, nr 3, lk 62.), tehnikasüüalaini jätkumist 1970ndatel aastatel märgib ka Linnap (P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 161).

¹⁰⁰ D. Gartman, Bourdieu's Theory of Cultural Change: Explication, Application, Critique. – Sociological Theory 2002, vol. 20 (2), lk 259.

¹⁰¹ P. Tooming, Ühe arupidamise jätkuks.

eemalduma – 1968. aastal loodi fotogrupp A-6, 1969. aastal FF, hiljem 1975. aastal ka fotogrupp BEG jt. Fotoväljal hakati üha enam individuaalselt tegutsema – lisaks klubide ülevaatenäitustele ning rühmituste näitustele korraldati näituseid ka sõpruskondadena¹⁰² ning individuaalselt¹⁰³. Fotoklubide tegevuses seevastu tajuti aktiivsuse ja entusiasmi langust, milles oli oma osa ka üldistel organisatoorsetel raskustel ning vähesel riigipoolsel toetusel. Sellegipoolest, kui 1960ndate alguses oli TFK kunstilise fotograafia kohalt kõige autoriteetsemaks institutsiooniks, siis kunstilise foto muutumine klubivälise rühmituse tegevuse tagajärjel õõnestas fotoklubide prestiiži ning süvendas nende seost pigem amatööride tegevusega kui kõrgema fotokunstiga. Üha rohkemad fotograafid soovisid end klubist ehk laiemast harrastajate seltskonnast eristada ning kuuluda pigem välja autonoomsele poolusele.

1970. aastate esimesel poolel fotograafiaretseptioonis kunstilise foto olemuse üle laialdasemaid diskussioone ei tekkinud. Artiklites väljendati eelkõige vajadust uudsuse järele, mis ilmselt tulenes tehniksismi langusega tekkinud arenguseisaku tundest eelmise kümnendi lõpus. Teisalt leidis 1970. aastatel aset fotoelu elavnemine – 1972. aastal alustas tegevust fotogalerii Kiek in de Kökis, toimusid mitmed välisnäitused, televisioonis sai näha fototeemalisi saateid jms, mis andsid hoogu uuenduslikkuse otsingutele.¹⁰⁴ Kunstilise fotograafia sisulised aspektid ei erinenud 1970. aastate alguse arutelus 1960. aastate lõpust – kõige olulisemana tuuakse välja subjektiivset autoripositsiooni.¹⁰⁵

Kahes osas ilmunud 1970. aasta fotoelu ülevaateartiklis „Foto 1970“ jätab Tooming kõrvale fotode endi omadused ning nimetab uudsuse ja arengu saavutamiseks kõige olulisemana tööde vormistusküsimusi, nõudes professionaalsemaid väljapanekuid.¹⁰⁶ Tooming teeb ettepaneku katsetada näituste kujundamist uudsetel viisidel: „näiteks fotosid paksudele alustele kleepides, äärest ääreni klaasiga kattes, fotod kas otse seintele või kuupidele-silindritele kinnitades ning nendega näitust kujundades, fotod ruumiliselt

¹⁰² Nt 1971. aastal Tallinna Linnamuuseumis näitus “10 autorit” (I. Rosimannus, P. Puks, R. Kärner, A. Ilo, J. Klõšeiko, T. Veermäe, A. Jaama, L. Märss, A. Didrik, R. Nigol. Vt näitusevaadet lisas ill 7), 1973. aastal Tallinnas kino Kosmos fuajees näitus “8 autorit” (I. Rosimannus, J. Tenson, H. Arro, T. Jürgens, R. Kärner, T. Räis, E. Veliste, L. Matt).

¹⁰³ Nt 1970. aastal Võrus Mati Pakleri isikunäitus, 1971. aastal kino Kosmos fuajees Harald Leppiksoni isikunäitus, 1973. aastal Pärnu Koduloomuuseumis Ain Kimberi isikunäitus “Akt ja loodus” jt.

¹⁰⁴ P. Laurits, P. Tooming, Fin de siècle Eesti fotos. – Teater. Muusika. Kino 1987, nr 4, lk 64–65.

¹⁰⁵ Nt P. Tooming, “Inimene ja aeg”; E. Uuk, Spiraali mööda. – Edasi 9. IV 1971;

¹⁰⁶ P. Tooming, Foto 1970. – Edasi 11. IV 1971; P. Tooming, Foto 1970. – Edasi 18. IV 1971.

traatkarkassidele paigutades jne.¹⁰⁷ Antud üleskutse on kindlasti seotud Toominga enda stiili ning huvidega.¹⁰⁸ 1970. aastatel tema loomingu üheks iseloomulikuks jooneks narratiivsed seeriad¹⁰⁹, näiteks 1977. aastal näitusena vormistatud kontseptuaalne „Ühe päeva lugu“ (Ill 8)¹¹⁰. Eve Kiiler on välja toonud, kuidas fotogruppides püüeldigi pigem tervikprojektidena teostatud autorinäituste poole¹¹¹, samas kui fotoklubides valitses „ühe-pildi-kultuur“.¹¹² Kuigi klubinäitustele sai esitada ka fotoseeriaid, ei olnud autoritel individuaalselt võimalustki oma tööde eksponeerimise viisides kaasa rääkida¹¹³, seega kõnetab Tooming oma ettepanekuga eelkõige klubist eraldi tegutsevaid fotograafe. Kui 1960. aastatel tundis Tooming artiklites muret ka amatöörfotograafide käekäigu üle, siis 1970ndatel kirjutab ta üha otsustavamalt neid sisulisest diskussioonist välja jättes.

3.2.2. Fotoamatöörid *versus* fotokunstnikud

1970. aastate keskpaigast alates aktiveerus taas laiem arutelu. Nagu eelpool öeldud, tunnetati kümnendi alguses fotograafia arengus seisakut. 1973. ja 1975. aasta fotoelu ülevaateartiklites kritiseerib Tooming seisaku põhjustajatena eelkõige fotoklubisid. Kui 1960ndate lõpus võis Toominga kirjutistes näha algavat eristust amatöörfotograafide ja tõsisemate tegelejate vahel, siis nüüdseks on talle selge, et edasiseks arenguks on vaja klubisid kahel tasemel: „üks jutupuhujaile, teine pilditegijaile.“¹¹⁴ Ta möönab eelnevate näituste põhjal, et paremaid pilte teevad elukutselised või klubidest eemaldunud fotograafid. Klubisse koondunud fotohuvilised, kes päevatöö kõrvalt nädalavahetuseti pildistavad, võivad küll teha häid fotosid, kuid Toominga arvates ei saa neilt seda ilmingimata oodata.¹¹⁵ Ta viitab korduvalt ja üpriski teravalt fotoklubide ebaprofessionaalsusele, seal valitsevale seltskondlikule õhkkonnale ning vähesele

¹⁰⁷ P. Tooming, Foto 1970. – Edasi 18. IV 1971.

¹⁰⁸ Seeriade potentsiaalset rääkis Tooming juba 1970. aastal artiklis “Inimene ja aeg”.

¹⁰⁹ P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 174.

¹¹⁰ Näitust kirjeldab Jevgeni Klimov: “Ümber sada ühesuguse kompositsiooniga fotot [...] on eksponeeritud ümmarguses ruumis, selgelt määratlemata alguse ja lõputa, selgelt väljenduva konfliktita, ent loovad ometi üllatava tsüklilisuse.” J. Klimov, Tornifoto. – Sirp ja Vasar 23. XII 1977.

¹¹¹ Olulise võimaluse selliste näituste tegemiseks pakkus 1972. aastal Kiek in de Kōki keldrikorrusele loodud näitusepind, kus aastate jooksul esinesid paljud Eesti ja välismaa fotograafid.

¹¹² E. Kiiler, “Kui ei ole traditsioonist kinni pidavaid õpetajaid ees ja sa ise ei ole piisavalt õppinud, siis julged igasuguseid asju teha.” Intervjueeris A.Porri. – Plahvatusest tasandikule. Eesti kaasaegne foto 1991–2015. Tartu: Tartu Kunstmuuseum, 2016, lk 19.

¹¹³ Vt 1970. aastal Tallinna Fotoklubi poolt II vabariiklikule fotoklubide vahelisele konkursile esitatud tööde komplekti lisas ill 6.

¹¹⁴ P. Tooming, Foto 1975. – Sirp ja Vasar 18. VI 1976.

¹¹⁵ P. Tooming, Foto 1975; P. Tooming, Foto 1973. – Sirp ja Vasar 19. IV 1974.

sisulisele tegevusele. Sellegipoolest märgib ta, et ka amatöörade klubilist tegevust tuleb toetada ja metoodiliselt juhendada, et tekitada inimestes huvi fotograafia vastu.¹¹⁶

Toominga artiklile avaldasid ühise vastulause Tallinna Fotoklubi juhatuse liikmed Arvo Laurima, Kunnar Allikvee, Johannes Tarmula, Gea Troska, Valdur Vahi, Dimitri Jegorov ning J. Salm. Nad ei eita teatud määral kihistumist, kuid ei poolda selle põhjal eristuste tegemist ning on jätkuvalt seda meelt, et areng toimub kõige paremini ühtsete klubidena. TFK esindajad leiavad, et igat uuendust ei pea vaikimisi heaks nimetama ning igal žanril on jätkuvalt oma väärtus, mistõttu traditsioonilisemate portree- või maastikufotode tegijaid ei peaks „eliitseisundini jõudnud“¹¹⁷ rühmituste kõrval toetuse ja tunnustuse jätma.¹¹⁸ Ebakõla Toominga ja TFK nägemuse vahel näitab, et 1970. aastate keskpaigas tegutseti väljal selgelt kahe erineva eesmärgiga. Pealtnäha sama püüet – arendada Eesti fotograafiat – mõisteti sisuliselt erinevalt. Fotoklubide vaatepunktist peeti siiani oluliseks kõigi fotoamatöörade taseme tõstmist ning võimalikult paljude võimekust teha klubi tingimuste järgi häid fotosid. Klubivälistes rühmitustesse kuuluvad fotograafid eesotsas Toomingaga nägid Eesti foto arendamises olulisemat rolli uuendusel, mis pidigi toimuma läbi väheste pühendunumate ja professionaalsemate aktiivse tegevuse. Seega eristati iseendid selgelt autonoomsel poolusel tegutsevateks ning heteronoomsel poolusel tegutsevateks. Oluline on aga märkida, et tegevuse tulemusena valminud fotodes 1970. aastatel autonoomse-heteronoomse vahel tagantjärele selget piiri tõmmata ei saa – eristus oli pigem ideeline kui esteetiline ning väljendus fotograafide enesemääratluses.

3.2.3. Nüüdisfoto. Fotograafid *versus* kunstnikud.

Toominga „Foto 1975“ artiklis kerkib esile nüüdisfoto mõiste.¹¹⁹ Sõna „nüüdisfoto“ esineb ajaleheveergudel esmakordselt 1973. aastal ajalehes Sirp ja Vasar ilmunud Toominga kirjutatud Fotomosaiigi rubriigis, kus ta markeerib albumi „Nõukogude nüüdisfoto“ ilmunist 1972. aastal. Toominga kommentaari põhjal on albumi koostaja V. Jiru fotode valikul lähtunud sellest, mis tema arvates on nõukogude fotograafiale sel

¹¹⁶ P. Tooming, Foto 1975.

¹¹⁷ K. Allikvee, A. Laurima, D. Jegorov, J. Salm, J. Tarmula, G. Troska, V. Vahi, Veel fotost – 1975. – Sirp ja Vasar 6. VIII 1976.

¹¹⁸ K. Allikvee, A. Laurima, D. Jegorov, J. Salm, J. Tarmula, G. Troska, V. Vahi, Veel fotost – 1975.

¹¹⁹ P. Tooming, Foto 1975.

hetkel iseloomulik, milleks on peamiselt kõrgel tasemel reportaažfoto.¹²⁰ Tooming ise tundub nüüdisfoto mõistet kasutavat teistsuguses tähenduses. 1975. aastast rääkivas artiklis Tooming mõistet rohkem ei ava ning sõnab vaid, et „Nüüdisfoto meisterlikkuseni ning mõtteerksuseni asjaarmastaja enam ei küüni...“¹²¹ Aasta hiljem avaldatud „Foto 1976“ ülevaatest ilmneb, et Tooming peab nüüdisaegsuse all silmas uudseid tehnikaid, näiteks siiditrükk, elektrograafiline söetrükk¹²², aga ka juba 1970. aastate alguses välja toodud ruumiline foto ja fotoskulptuur¹²³. Antud tehnikaid kasutasid peamiselt kunstnikud, mitte fotograafid: „Kui räägime f o t o g r a a f i d e tehtud nüüdisfotost Eestis, siis oleme sunnitud piirduma vaid traditsioonilise foto modifikatsioonidega, fotograafia t ä n a s t p ä e v a näitavad tegelikult hoopis kunstnikud“¹²⁴

1978. aastal kirjutab Peeter Langovits¹²⁵ eelneval aastal Kiek in de Köki keldrikorrusel toimunud Läti rahvastuudio „Riga“ näitusest, kus nimetab nüüdisfotole omaseks hoopis „emotsionaalsuse süvenemist, tungimist inimpsüühika keerdkäikudesse,“¹²⁶ mis on märkimisväärselt sarnane Kimberi 1965. aasta realistliku fotokunsti kirjeldusega: „tuleb näidata kunstivahenditega, mis uut moodi avavad inimese, tema kõige sügavama humaanse olemuse – kõik selle elust ja inimeste vahekordadest, mis sageli vähe pinnale tungib. Teha nähtamatu nähtavaks, avada ja näidata, mis peitub fakti välise kesta alla – see ongi realistliku fotokunsti ülesanne.“¹²⁷ Üldiselt jääb seega retseptisoonis nüüdisfoto tähendus ambivalentseks ning tundub, et mõistet kasutatakse pigem retooriliselt selle poolt tähistatavale lisaväärtuse andmiseks.

Oluline on aga Toominga fotograafe ja kunstnikke eristav märkus. 1980. aastal avaldatud ülevaateartiklis „Eesti foto 1977–1979“ kiidab Tooming Leipzigi kooli lõpetanute panust üliõpilaste fotooskuste arendamisel ning leiab, et iga-aastased ERKI üliõpilasnäitused on „kõige otsivamad, eksperimenteerivamad fotoväljapanekud Eestis üldse.“¹²⁸ Nagu

¹²⁰ P. Tooming, Fotomosaiik. – Sirp ja Vasar 8. VI 1973.

¹²¹ P. Tooming, Foto 1975.

¹²² P. Tooming, Foto 1976. – Sirp ja Vasar 27. V 1977.

¹²³ Vt P. Tooming, Foto 1970.

¹²⁴ P. Tooming, Foto 1976.

¹²⁵ Peeter Langovits (sünd 07.06.1948). Lõpetas 1971. aastal Tallinna Polütehnilise Instituudi keemiaosakonna, 1970.–1980. aastatel töötas insenerina. Alates 1973. aastast Tallinna Fotoklubi liige, 1987–1995 oli Eesti Telegraafi Agentuuri fototoimetuse peatoimetaja, 1995–2014 ajalehe Postimees fotokorrespondent. Avaldanud mitmeid fototeemalisi artikleid.

¹²⁶ P. Langovits, Kolm fotonäitust. – Sirp ja Vasar 23. VI 1978.

¹²⁷ A. Kimber, Vaikimine oleks käegalöömine.

¹²⁸ P. Tooming, Eesti foto 1977–1979. – Sirp ja Vasar 11. IV 1980.

eelnevalt välja toodud, esindasid Toominga arvates 1970. aastate lõpus fotograafia uuenduslikumat külge eelkõige kunstnikud. Siiski ei kaasanud Tooming neid oma arusaamas kunstilise fotograafia välja: „On ilmne, et neilt meestelt võib tulevikus oodata huvitavaid fotograafilisi raamatu- ja albumikujundusi, mis rikastavad meie raamatutoodangu välisilmet.“¹²⁹ Artikli lõpus toob Tooming välja toonase kunstilise foto neli kategooriat: esiteks klassikaline foto (loodusevaated, linnapildid jms), teiseks kõik, mis väljub traditsiooni raamidest ja eksperimenteerib (nt Andrei Dobrovolski, Jevgeni Klimov, Galina Kuljus, ERKI üliõpilaste tööd), kolmandaks kontseptualism (nt Jüri Okas) ning neljandaks subjektiivne dokumentalism ehk tavalise elu jäädvustamine läbi subjektiivse pilgu. Pikemalt peatub Tooming teisel kategoorial ehk eksperimenteerival fotol. Vaadates lähemalt selle suhteid kujutava kunstiga, toob ta fotograafia kasutamise näidetena välja Illimar Pauli serigraafiad või Jüri Okase graafilised lehed ning kirjutab: „Kuid ons üldse tähtis, mismoodi üks või teine asi on tehtud? Kui ta on välja pakutud fotonäitusel, võtkem teda fotona, kui traditsioonilisel kevadisel kunstinäitusel, pidagem graafikaks.“¹³⁰ Ühest küljest propageerib Tooming väga fototehnikate kasutust kujutavas kunstis, teisalt aga püsib tema kirjutistes fotograafia kindlalt piiritletud kategooriana, millel on selge iseväärtus: „... ei taha ma öelda, et pääs kunstinäitustele peaks olema fotograafidele pühim eesmärk. Sugugi mitte! Fotograafial on nii lai diapasoone ja nii palju võimalusi, et end klassikaliste kunstikriteeriumidega piirata oleks rumalus. Foto jääb fotoks, esinemine kunstinäitusel vaid tõestab tema võimekust vajaduse korral ka graafikaga konkureerida.“¹³¹ Pea sõna-sõnalt Leo Gensi 1969. aasta artikli „Foto jäägu fotoks“¹³² pealkirja korrates kinnitab Tooming juba aastakümneid püsinud meediumikeskset arusaama, kus kunstilisuse allikaid püüti leida fotograafiast enesest.¹³³

Fotoamatöörade tegevust kümnendi lõpus arvustas Kalju Suur, kes 1979. aastal kirjutas klubide väljapanekutest: Kiek in de Kõkis toimunud Eesti fotoklubide IX ülevabariigilisest näitusest¹³⁴ ning J. Tombi nimelises Kultuuripalees avatud Tallinna Fotoklubi aruandenäitusest¹³⁵. Üldjoontes on märgata klubide tegevuse aktiivsuse langust. Ülevabariigilisel näitusel osales 13 tegevklubist vaid seitse ning mõned neist ei

¹²⁹ P. Tooming, Eesti foto 1977–1979.

¹³⁰ P. Tooming, Eesti foto 1977–1979.

¹³¹ P. Tooming, Eesti foto 1977–1979.

¹³² L. Gens, Foto jäägu fotoks.

¹³³ E. Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest..., lk 114.

¹³⁴ K. Suur, Aasta esimene fotonäitus Kiek in de Kõkis. – Sirp ja Vasar 12. I 1979.

¹³⁵ K. Suur, Tallinna Fotoklubi järjekordne aruandenäitus. – Sirp ja Vasar 26. I 1979.

esitanud näitusele maksimaalset lubatud arvu töid. Suur möönab ülevabariigilise näituse puhul, et paljud tööd olid juhuslikud või tehniliselt madala tasemega.¹³⁶ Ka TFK aruandenäituse puhul kritiseerib ta sisuliselt või kompositsiooniliselt igavaid fotosid. Positiivsena toob Suur välja TFK näitusel kahe diaposiitivi eksponeerimise valguskastides: „kena helendav täiendus traditsioonilisele väljapanekule.“¹³⁷ Toominga õhutusel olid uuenduslikud eksponeerimisviisid seega vähesel määral jõudnud ka fotoklubi näitusele, kuid muus osas kehtisid klubinäitustel jätkuvalt samad väärtused, näiteks žanrikategooriad (loodus-, reportaaž-, portree-, linna-, spordifotod jne). Kiites Jaan Rõõmuse fotosid, väljendab Suur imestust, et juba mitmeid aastaid hea fotomehena tuntud Rõõmus liitus klubiga alles eelneval aastal: „Tavaliselt tulevad klubisse algajad amatöörid. Kogunud oskusi ning tuult tiibadesse, nad lahkuvad,“¹³⁸ mis kinnitab, et 1970. aastate lõpuks mõisteti fotoklubisid kui selgelt fotoamatööride organisatsioone ning fotokunstnikud tegutsesid klubidest eraldi.

1970. aastatel tajuti seega üha selgemat eristust välja autonoomse ja heteronoomse pooluse vahel. Fotograafid nägid end teadlikult osana pigem kunstilise eesmärgiga tegevusest või klubilisest tegevusest. Kuigi 1970. aastatel kandsid fotograafias Toominga sõnul uuendusi pigem kunstnikud kui fotograafid, ei rutanud ta siiski neid kunstilise fotograafia välja kaasama. Kunstivälja ja fotograafiavälja sulandumiseks läks Eestis veel üksjagu aega – see toimus alles 1990. aastate alguses aset leidnud ühiskondlik-poliitiliste muutuste ning kunstimaailmas õhus olnud postmodernistlike ideede taustal.¹³⁹ Kuigi fotograafia aktualiseerumisele kunstimaailmas aitasid kaasa protsessid, mis toimusid „ka ilma foto enda sekkumiseta“¹⁴⁰, leian, et antud murrangus võis mingil määral rolli mängida ka 1960.–1970. aastatel välja kujunenud fotokunstniku positsioon, mis võimaldas end kunstnikena tajuvatel fotograafidel end harrastajatest eristada ning mõtestada oma tegevust kunstina.

¹³⁶ K. Suur, Aasta esimene fotonäitus Kiek in de Kōkis.

¹³⁷ K. Suur, Tallinna Fotoklubi järjekordne aruandenäitus.

¹³⁸ K. Suur, Tallinna Fotoklubi järjekordne aruandenäitus.

¹³⁹ Vt lähemalt nt E. Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest...; P. Laurits, Kaheksakümnendate eesti fotost; Plahvatuses tasandikule. Eesti kaasaegne foto 1991–2015. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2016.

¹⁴⁰ E. Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest..., lk 124.

Kokkuvõte

Käesolev bakalaureusetöö vaatles 1960.–1970. aastate kunstilise fotograafia välja ning selle struktuuris toimunud muutuseid. Antud perioodi jooksul tekkis üha selgem eristus välja autonoomse ehk kunstilisema ning heteronoomse ehk harrastusliku pooluse vahel, mille tulemusena hakati ka iseendid väljal teadlikult fotokunstnikeks ning fotoamatöörideks eristama.

1960. aastal, kui loodi Tallinna Fotoklubi, sooviti kõik fotograafiaga tegelejad koondada klubidesse, et kõiki ühtselt kunstilise fotograafia suunas arendada. Tegevus väljal jäi pea täielikult selle heteronoomsele poolusele. 1964. aastal asutatud rühmituse STODOM tegevuse tulemusena hakkas väljal kujunema ka autonoomne poolus. 1960. aastate teisest poolest alates eemaldusid üha rohkemad end kunstnikena tunnetavad fotograafid klubist, soovides end laiemast harrastajate seltskonnast eristada. 1970. aastateks tõusis rühmituse STODOM liige Peeter Tooming tänu STODOM-i tegevuse kaudu omandatud sümboolsele kapitalile väljal domineerivasse positsiooni ning mängis suurt rolli kunstilise fotograafia välja kujundamises. Tooming kutsus fotograafe üles professionaalsemalt tegutsema ning kõnetas 1970. aastatel oma kirjutistes üha vähem ftoharrastajaid. Kümnendi esimesel poolel kirjutas Tooming, et amatööridele ja edasijõudnutele võiks olla kahel erineval tasemel klubid, mis näitas selge autonoomse-heteronoomse eristuse tunnetamist – fotograafid nägid end pigem fotokunstnikuna või ftoharrastajana.

1960.–1970. aastatel oli üheks peamiseks diskussiooniteemaks kunstilise fotograafia määratlemine. 1960. aastate alguses pandi rõhku eelkõige reportaažile ja dokumentaalsusele, artiklites kasutati kunstilise fotograafia kirjeldamiseks sõnu „realistlik“ ja „publitsistlik“. Kümnendi keskel tõi muutuse rühmitus STODOM, kes populariseeris fotograafiliste eritehnikate kasutamist. Vormikatsetused ja fotokeemia võimaluste ära kasutamine said 1960. teisel poolel levinuks ka fotoklubide liikmete seas. 1970. aastate alguseks oli nn tehnikasüüsimilaine üldiselt möödunud ning kunstiliselt fotograafialt oodati eelkõige uuenduslikkust. Kümnendi keskel kerkib esile „nüüdisfoto“ mõiste, mille tähendus jäi üsnagi ambivalentseks, kuid mida kasutati tähistamiseks kunstiliselt kõrgemat taset, milleni Toominga sõnul tavaline ftoharrastaja enam ei

küündinud. Fotoklubides tegutseti seevastu siiani žanrikategoriate (nt loodus, reportaaž, portree) põhiselt. Kui 1960. aastate alguses kehtis ühtne, kõigile kehtiv arusaam kunstilise fotograafia olemusest, siis 1970. aastate lõpuks oli kummalgi poolusel kujunenud oma kunstilisuse määratlus.

1960.–1970. aastatel arutleti retseptsioonis ka fotograafia ja kujutava kunsti vahekorra. Antud perioodil kasutati fototehnikaid üha rohkem ka kujutavas kunstis ning, nagu öeldud, näeb Tooming 1970. aastatel kunstilist uuenduslikkust fotograafias eelkõige kunstnike loomingus, kuid siiski säilis fotograafiavälja ja kunstivälja vahel selge piir. Meediumikeskne arusaam, kus kunstilisust üritati leida fotograafiast enesest, püsis 1990. aastate alguses toimunud murranguni, mil fotograafia aktualiseerus kunstina.

Käesoleva töö valmimise jooksul ilmnisid retseptsioonis mitmed kohad, kus diskussioon oli võrreldav samal ajal kujutavas kunstis toimunud aruteludega ning ka kasutatav mõistestik oli sageli sama, pakkudes võimaluse fotograafia ja kujutava kunsti puutepunktide edasiseks uurimiseks. Lisaks asub Fotomuuseumis mahukas Tallinna Fotoklubi arhiiv, millele kehtinud eriolukorra tõttu käesolevas töös ei toetuta, kuid mis sisaldab hulgaliselt fotosid ja klubi tegevuse dokumentatsiooni ning oleks suurepäraseks allikmaterjaliks edaspidistele nõukogudeaegse fotograafia uurimustele.

Kasutatud allikad

- A. Allas, Kunstirevolutsioon 1966: tegelikkuse piirid ja mudelid. – Kunstirevolutsioon 1966. Täiendusi nõukogude aja kunstiloole 2. Tallinn: Kumu 2015, lk 25–40.
- K. Allikvee, A. Laurima, D. Jegorov, J. Salm, J. Tarmula, G. Troska, V. Vahi, Veel fotost – 1975. – Sirp ja Vasar 6. VIII 1976.
- P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press 1984
- P. Bourdieu, *On Television*. New York: The New Press, 1998.
- P. Bourdieu, *Practical Reason. On the Theory of Action*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production or: The Economic World Reversed*. – *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Ed. R. Johnson. Cambridge: Polity Press, 1993, lk 29–73.
- P. Bourdieu, *The Forms of Capital*. – *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Ed. J. Richardson. New York: Greenwood, 1986, lk 241–258.
- P. Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1995
- P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- V. Burgin, *Photographic Practice and Art Theory*. – *Thinking Photography*. Ed. V. Burgin. London: MacMillan, 1992, lk 40.
- A. Dobrovolski, Plusse on rohkem kui miinuseid. – Edasi 16. XII 1966.
- S. Endre, Stodomlastelt rahufondile. – Sirp ja Vasar 15. XII 1972.
- E. Epner, Fotograafia aktualiseerumisest ja enesemõistmise muutumisest 1980. aastate lõpul – 1990. aastate algul. *DeStudio* juhtum. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2004, kd 13 (3–4), lk 113–129.
- D. Gartman, Bourdieu's Theory of Cultural Change: Explication, Application, Critique. – *Sociological Theory* 2002, vol. 20 (2), lk 255–277.
- L. Gens, Et poleks käegalöömist. – Sirp ja Vasar 21. V 1965.

- L. Gens, Foto jäägu fotoks. – Toimetised. Käsitlusi fotograafiast. Toim P. Linnap. Tartu: Tartu Kõrgem Kunstikool 2003, lk 139–142.
- L. Gens, Tallinna Purjed. – Edasi 6. VII 1979.
- J. Hain, Plakatikunsti “kuldsed kaheksakümnendad”. – Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk 99–121.
- M. Hilgers, E. Mangez, Introduction to Pierre Bourdieu’s theory of social fields. – Bourdieu’s Theory of Social Fields. Eds. M. Hilgers, E. Mangez. London, New York: Routledge, 2015, lk 1–35.
- J. Kangilaski, Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – Ajalooline Ajakiri 1999, nr 1 (104), lk 23–29.
- J. Karm, Fotokonkurss. – Tartu Riiklik Ülikool 21. XI 1969.
- E. Kiiler, “Kui ei ole traditsioonist kinni pidavaid õpetajaid ees ja sa ise ei ole piisavalt õppinud, siis julged igasuguseid asju teha.” Intervjueeris A.Porri. – Plahvatuses tasandikule. Eesti kaasaegne foto 1991–2015. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2016, lk 18–24.
- J. Klimov, Tornifoto. – Sirp ja Vasar 23. XII 1977.
- J. Klõšeiko, Maal, graafika, foto. – Sirp ja Vasar 10. VI 1966.
- A. Kimber, Inimene fotoaparaadiga. – Sirp ja Vasar 9. XII 1960.
- A. Kimber, Vaikimine oleks käegalöömine. – Sirp ja Vasar 19. III 1965.
- P. Langovits, Kolm fotonäitust. – Sirp ja Vasar 23. VI 1978.
- A. Laurima, Fotoharrastajate suurnõupidamine. – Sirp ja Vasar 13. I 1978.
- P. Laurits, Kaheksakümnendate eesti fotost. – Kadunud kaheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1980. aastate eesti kunstis. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2010, lk 164–172.
- P. Laurits, P. Tooming, Fin de siècle Eesti fotos. – Teater. Muusika. Kino 1987, nr 4, lk 63–68.
- P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015. Tartu: Bookmill, 2016.
- P. Linnap, Klubilisest fotograafiast. – Teater. Muusika. Kino 1993, nr 8, lk 31–40.

- P. Linnap, Modernsus Eesti fotograafias (1960.–1980. aastad). I osa. – Kunst.ee 2000, nr 1, lk 74–84.
- P. Linnap, Modernsus Eesti fotograafias (1960.–1980. aastad). II osa. – Kunst.ee 2001, nr 1, lk 72–81.
- P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 177.
- K. Lukats, A. Rünk, Kunst kuulub rahvale, aga – fotokunst? – Sirp ja Vasar 16. V 1980.
- I. Malin, Kunstide ulatusest. – Sirp ja Vasar 21. IV 1967.
- R. Maran, Huvitav ja vastuoluline. – Sirp ja Vasar 14. VII 1967.
- V. Nõmm, Kas on ikka nii? – Sirp ja Vasar 4. XI 1966.
- E. Näripea, Turistlik eskapism ja sümfoonilised variatsioonid: Tallinna vanalinn vaatefilmides 1960.–1970. aastail. – Kunstiteaduslikke uurimusi 2005, kd 14, nr 2–3, lk 69–87.
- J. Olep, Taas Leipzigis. Intervjuu Ülo Emmusega. – Sirp ja Vasar 28. III 1975.
- E. Palmiste, Ääremärkusi fotonäituselt. – Sirp ja Vasar 7. XII 1963.
- V. Parhomov, Ühe puu harud. – Edasi 8. IV 1969.
- V. Paulson, Fotoamatööride muredest. – Sirp ja Vasar, 22. I 1960.
- Plahvatuses tasandikule. Eesti kaasaegne foto 1991–2015. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2016.
- A. Porri, Tähtsana tähtsusetust fotokunstist. – Plahvatuses tasandikule. Eesti kaasaegne foto 1991–2015. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2016, lk 6–11.
- P. Puks, Ikka mõte enne võtet. – Sirp ja Vasar 11. XII 1964.
- V. Reima, Fotonäituse arutelu. – Õhtuleht 1. IV 1963.
- A. Reinsalu, Soome fotonäitust vaadates. – Sirp ja Vasar 30. IX 1966.
- K. Roosma, Põlvkonna sotsiaalne diferentseerumine ja mobiilsus. – Kolmekümneaastaste põlvkonna sotsiaalne portree. Toim. M. Titma. Tallinn, Tartu: Teaduste Akadeemia Kirjastus, 1999, lk 17–44. Viidatud läbi E. Lankots, Klassid klassideta ühiskonnas. – Kunstiteaduslikke uurimusi 2004, kd 2, lk 11–41.

STODOM. Tähekombinatsioon, mis muutis Eesti fotograafiat. Koost T. Verk. Tallinn: Tallinna Linnamuuseum, 2020.

K. Suur, Aasta esimene fotonäitus Kiek in de Kökis. – Sirp ja Vasar 12. I 1979.

K. Suur, Tallinna Fotoklubi järjekordne aruandenäitus. – Sirp ja Vasar 26. I 1979.

R. Tamm, Fotodokument ja kunstiline foto. – Õhtuleht 4. VI 1960.

P. Tooming, Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus? – Teater. Muusika. Kino 1982, nr 3, lk 57–67.

P. Tooming, Foto 1970. – Edasi 11. IV 1971.

P. Tooming, Foto 1970. – Edasi 18. IV 1971.

P. Tooming, Foto 1973. – Sirp ja Vasar 19. IV 1974.

P. Tooming, Foto 1975. – Sirp ja Vasar 18. VI 1976.

P. Tooming, Foto 1976. – Sirp ja Vasar 27. V 1977.

P. Tooming, Eesti foto 1977–1979. – Sirp ja Vasar 11. IV 1980.

P. Tooming, Fotograaf ja looming. – Edasi 17. XII 1967.

P. Tooming, Fotomosaiik. – Sirp ja Vasar 8. VI 1973.

P. Tooming, “Inimene ja aeg”. – Edasi 25. III 1970.

P. Tooming, Mis meie fotost edasi saab? – Edasi 24. V 1970.

P. Tooming, Stodomlikud kuue- ja seitsmekümnendad. – Teater. Muusika. Kino 1997, nr 4, lk 129–142.

P. Tooming, Ühe arupidamise jätkuks. – Sirp ja Vasar 18. III 1966.

E. Uuk, Spiraali mööda. – Edasi 9. IV 1971.

A. Vuks, Kõige nõrgem lüli. – Sirp ja Vasar 4. XI 1966.

50 aastat hiljem. Tartu fotograafia 1960.–1980. aastatel. – Tartu.ee, <https://tartu.ee/ru/node/6217> (vaadatud 24. V 2020).

Lisad

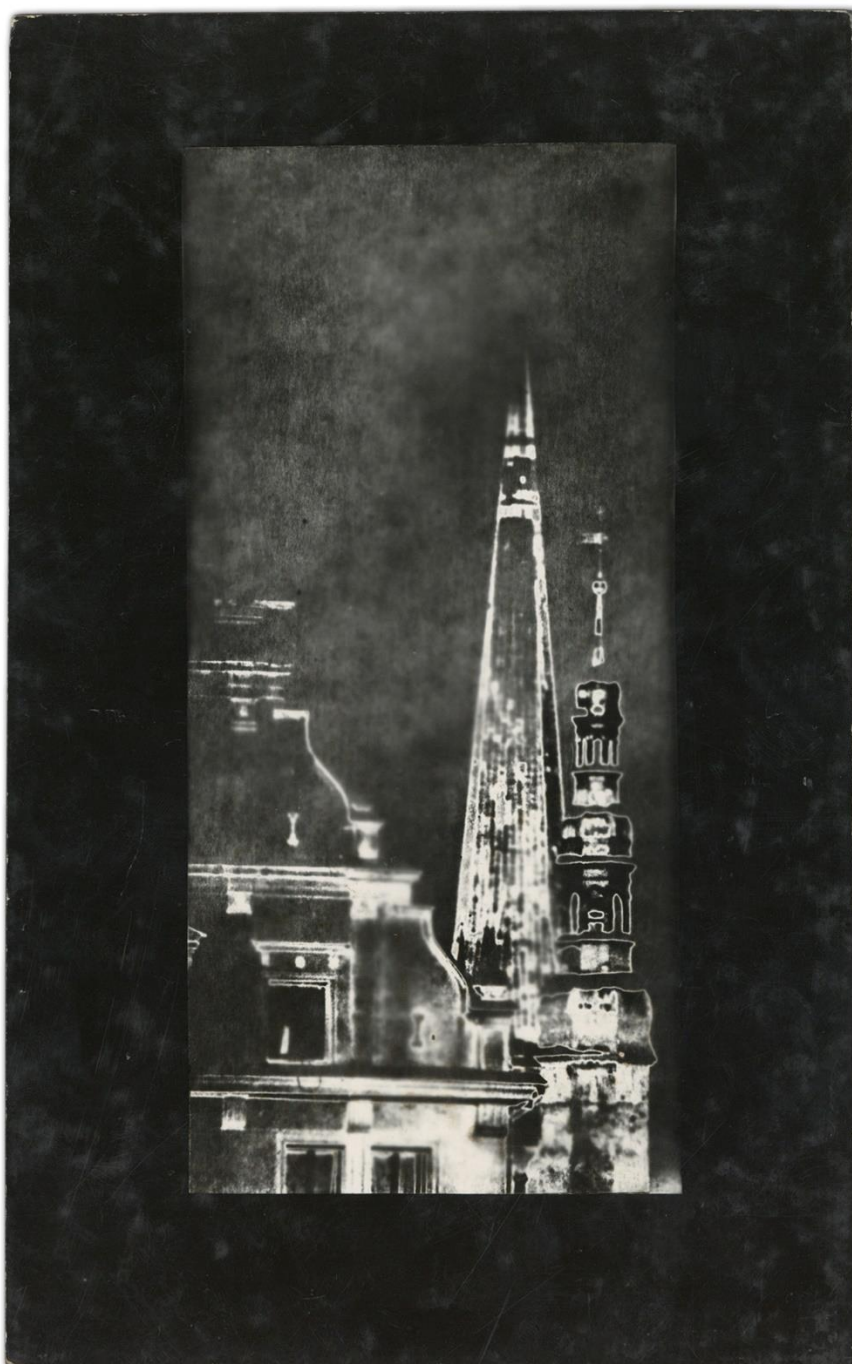
Lisa 1. Illustratsioonid



Ill 1. Vabariiklik näitus "Eesti NSV fotokunst" Tallinna Kunstihoones (1963). Foto: Armin Alla.
Rahvusarhiiv (edaspidi RA), EFA.331.0.83132



Ill 2. Külastajad tutvumas fotonäitusega "ENSV fotokunst" (1963). Foto: Salomon Rosenfeld
RA, EFA.357.0.89708



Ill 3. Tatjana Dobrovolskaja. „Tornid“ (1966) Hõbeželatiinfoto (pseudosolarisatsioon, hõõrumine).

Fotomuuseum TLM F 8486:11



Ill 4. Andrei Dobrovolski, Tatjana Dobrovolskaja. „Üles!“ (1966) Hõbeželatiinfoto (solarisatsioon)

Skanneeritud raamatust: P. Linnap, Eesti fotograafia ajalugu 1839–2015, lk 168.



III 5. Tatjana Dobrovolskaja. „Nimeta“ (1960. aastad). Hõbeželatiinfoto (fotomontaaž)
Fotomuuseum TLM F 12054



III 6. Tallinna Fotoklubi poolt esitatud II vabariiklikule fotoklubide vahelisele fotokonkursile esitatud kollektsioon (1970). Fotod: Valdur Vahi. RA, EFA.412.0.306093; RA, EFA.412.0.306091



EFA.332.0.94601

Ill 7. Vaade Tallina Linnamuuseumis toimunud fotonäitusele „10 autorit“ (1971). Foto:
Valdur Vahi
RA, EFA.332.0.94601



Ill 8. Peeter Tooming. Segment fotoseeriast „Ühe päeva lugu“ (1977)
Tallinna Linnamuuseum, F 10026:14