

EESTI KUNSTIAKADEEMIA

Vabade kunstide teaduskond

Eliis Laul

Tänavafotograafia ja flânerie: Linnakogemuse mõtestamine läbi taktilise nägemistaju

Magistritöö

Juhendajad: John Grzinich, MA

Oliver Laas, MA

Tallinn 2021

Autorideklaratsioon

Kinnitan, et:

1. käesolev magistritöö on minu isikliku töö tulemus, seda ei ole kellegi teise poolt varem (kaitsmisele) esitatud;
2. kõik magistritöö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd (teosed), olulised seisukohad ja mistahes muudest allikatest pärinevad andmed on magistritöös nõuetekohaselt viidatud;
3. luban Eesti Kunstiakadeemial avaldada oma magistritöö repositooriumis, kus see muutub üldsusele kättesaadavaks interneti vahendusel.

Ülaltoodust lähtudes selgitan, et:

- käesoleva magistritöö koostamise ja selle sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste loomisega seotud isiklikud autoriõigused kuuluvad minule kui magistritöö autorile ja magistritööga varalisi õigusi käsutatakse vastavalt Eesti Kunstiakadeemias kehtivale korrale;
- kuivõrd repositooriumis avaldatud magistritööga on võimalik tutvuda piiramatul isikute ringil, eeldan, et minu magistritööga tutvuja järgib seadusi, muid õigusakte ja häid tavasid heas usus, ausalt ja teiste isikute õigusi austavalt ning hoolivalt.

Keelatud on käesoleva magistritöö ja selles sisalduvate ja/või kirjeldatud teoste kopeerimine, plagieerimine ning mistahes muu autoriõigusi rikkuv kasutamine.

12.05.2021 _____
(kuupäev)

Eliis Laul _____
(magistritöö autori nimi ja allkiri)

Töö vastab magistritööle esitatud nõuetele:

12.05.2021 _____
(kuupäev)

(magistritöö juhendaja allkiri, akadeemiline või teaduskraad)

Sisukord

Sisukord	3
Sissejuhatus	4
1. Kõndimine kunstilise meetodina	6
1.1 Kõndimispraktikate ajalugu	8
Dadaism ja Sürrealism	8
Situatsioonistlik liikumine ja dérive	11
Fluxus ja Land Art	13
1.2 Tänavafotograafia ja flânerie	17
2. Nägemine ja taktilsus	21
2.1 Taktilne nägemiskogemus	27
2.2 Linnaruumi kogemuse kujunemine kehalikust taju perspektiivist	31
KOKKUVÕTE	36
SUMMARY	39
Kasutatud kirjandus ja allikad	41
LISAD	43
CV	51

Sissejuhatus

Minu magistritööks on 2021. aastal valminud kaheosaline ruumi installatsioon, mis koosneb 4-st suurest tekstiilkangale prinditud fotokollaažist ja Paul Valéry teose “Idée Fixe” ainetel kirjutatud heliteosest. Magistritöö praktilist osa toetab käesolev kirjalik-teoreetiline tekst.

Kirjaliku töö esimeses peatükis teen ma sissejuhatusse kõndimise kui ühe võimaliku kunstilise uurimismeetodi tagamaadesse, selle kunstiajaloolistesse käsitlustesse 20. sajandil ning kõndimispraktika seostesse tänapäevase tänavafotograafiaga. Läbi erinevate ajalooliste liikumiste nagu Dada ja Sürrealism, Situatsioonistlik liikumine ja Fluxus ning *Land Art*, püüan ma analüüsida kõndimise tähtsust ajas ja tema muutuvat rolli kunstilise praktika kontekstis, mille kaudu võiks mõista ka tänavafotograafia tekke põhjusi ning vajadust, ning sellest välja kujunenud linnakogemust üldiselt. Lisaks käsitlen ma antud peatüki viimases osas kõndimise seisukohalt oluliseks ajalooliseks figuuriks kujunenud *flâneur*'i ja tema käimispraktika *flânerie* väljakujunemist ja selle täpsemat seotust tänavafotograafiaga.

Töö teises peatükis kirjeldan fotograafilise pilgu kujunemise seotust kehalise tajukogemuse ja taktilise nägemise eripäradega, avamaks fotograafia praktilisemat ja liikuvat poolt, vastukaaluks varasematele staatilistele lähenemistele. Siin vaatlen senini domineeriva visuaalikeskse kultuuri kitsaskohti ja seda, milleks alternatiivsed lähenemised nägemisele ja pildistamisele võiksid üldse vajalikud olla. Taktilisest nägemiskogemusest rääkides toetun peamiselt Laura Marksi poolt loodud terminile *haptic visuality* (taktiline/haptiline nägemine), mis eristab taktilist nägemist objektiivsest nägemisest, ning mis viitab kahe eri nägemisviisi seotusele meie arusaamade ja kogemuste kujunemises. Sellele järgneb loomuliku jätkuna Maurice Merleau-Ponty käsitus nägemise kehalikkusest ja ümbruse vastastikmõjudest vaatajale, kui kogejale tema laiemas tähenduses.

Antud töö eesmärgiks on avada fotograafilise praktika, kui aktiivse kehalise tegevuse tagamaid ja selle oletatavat seotust kõndimispraktikate ja taktilise nägemiskogemuse vahel. Töö eeldatav hüpotees on, et nii nagu linnakogemuse kujunemine saab tekkida üksnes ja ainult läbi kogeja kehalise taju konkreetsest paigast, mõtestab tänavafotograaf oma ümbrust ühes liikumise ja nägemisega ka kogetavast sensoorsest infost tulenevalt. Tajumuslikku teavet pole aga võimalik vahetada keelelise info vastu, sest kui meie võimuses oleks osata kõike sõnaliselt ära seletada või

ette prognoosida, siis ei eksisteeriks vist ka meelelist infot oma ebatäiuses ja ettearvamutes enam ammu.

1. Kõndimine kunstilise meetodina

„Kõik, mida me näeme, hajub ja kaob alati, kas pole?“¹ Nii mõtiskles Cézanne, kes uskus, et looduse ja enda ümbritseva pideva muutumise jälgimine ja jäädvustamine lasuvad vastutusena peaaesjalikult kunstnike õlgadel, ja mingis mõttes võib temaga selles nõustuda. Ta ütleb: „Tundlikkus ümbritsevast on seotud sellega, kui tundlik on meie meel“.² Tema sõnul ei tähenda see aga seda, et üks oleks teise suhtes ilmtingimata alaväärne, vaid et tegu on vastupidi, võrdsete osapooltega. Nii on kunstnik võrdne loodusega mida ta maalib, nagu on harmoonia, mis kunstis hiljem väljendub, paralleelne sellele samale loodusele. Kunstniku roll on olla ainult sensoorne vahendaja, mõistus, kõige elava salvestaja. Seda tehes peab ta aga ise vaikima ja ületama kõik eelarvamused iseendas, unustama varem kogetu, et muutuda nii parimaks võimalikuks peegeldajaks kogetud maailmale. Kui ta seda teeb, suudab maastik jäädvustada end läbi tema ja ta valitud meediumi ning olla seeläbi loodetavasti kättesaadav ja „loetav“ ka teistele. Igasugune looming seega, peab tema sõnul järgima seda kahekõnet, mis eksisteerib alati nähtu ja kogetu vahel, ning mida pole võimalik teineteisest lahutada. Sest loodus või ümbrus, mida näeme, on ka loodus ja ümbrus, mida me alati kogeme. „Ning et seda maalida, tuleb meil minna ja kõigepealt selle maastikuga tutvust teha. Kohtuda teineteisega näost näkku; lasta tal enda üle võimust võtta.“³

Teadlikku või ka teadvustamatta kõndimist, mis püüab nihutada iseenese perspektiivi ja kontrolli välise üle, lootuses tabada midagi uut või ettearvamatut, võib pidada üheks sellistest viisidest, kuidas sedasorti sidet ümbrusega kogeda ja luua. Kõndimine iseenda kõige laiemas mõttes, on ühendanud inimest tema keskkonnaga juba aegade algusest peale, lubades pidevalt saadavat infot koguda ja ümberorganiseerida, ning luua seeläbi endale sobivaim arusaam maailma toimimisest. Läbi kõndimise reflekteerime me nähtut jooksvalt, mistõttu on see kiireim viis kuidas teadmisi iseenda ja maailma kohta korrastada ja ehk isegi uut väärtust seeläbi luua. Tänapäeval võib sellest tulenevalt näha kõndimist vastukaaluks inimeste kiireloomulisele ja stiimuleist üleküllastunud elustiilile, mis proovib teadlikult tempot maha võtta ja ümbrusega uuesti füüsilisel kujul kontakti leida. Mida keerulisemaks ja tehnoloogia küllasemaks muutub igapäevane suhtlus, seda enam

¹ J. Gasquet, Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations. Translated by Christopher Pemberton. London: Thames and Hudson Ltd, 1991, lk. 148 (tõlgitud autori poolt)

² Samas lk. 153 (tõlgitud autori poolt)

³ Samas lk. 153 (tõlgitud autori poolt)

tundub, justkui otsiks keha ja meel veel teisigi võimalusi, kuidas ümbritsevas mitte lõpuni „pead kaotada“ ning teatav kehalisus meie igapäeva tegemistesse kõigest hoolimata tagasi tuua. Just tänu oma pealtnäha igapäevasele, ent siiski aktiivsele loomule, on kõndimine äratanud huvi paljudes kunstnikes ja kirjanikes läbi aegade, kui püüd astuda vastu sellele samale loodusele, mille nägemist ja tajumist ei suutnud omal ajal vältida ka Cézanne.

Lühidalt öeldes võib eristada kõndimiskesksete kunstipraktikate ajaloos kolme eriilmelist perioodi, nagu Dada ja Sürrrealismi aega (1921–24), Situatsioonistide liikumist Guy Debordi eestvedamisel (1950ndate keskpaigast 1970. alguseni) ja Fluxuse ning *Land Art*'i perioodi (1962–78)⁴, mis sillutasid tasapisi teed „mitte-objekti-põhisele“ ja enam performatiivsele kunstile, mis omakorda olid suureks tõukeks kõndimispraktikate muutumisele osaks kunstist. Sellele vaatamata, on peetud kõndimist tema igapäevalisuse ja banaalsuse tõttu vähem tõsiselt võetatavaks, et mitte öelda, mitte-aktsepteeritud meetodiks laiemas kunsti kaanonis kuni tänase päevani. Ühe põhjusena võib siin näha kõndimise kui meetodi suunatust just kunsti kogemuslikule aspektile ja mitte vajadusele ilmingimata midagi lõplikku kujutada või ka produtseerida. Sellisel viisil loodud kunst ei lahterdunud seega tavamõistes objektikesksesse kunsti süsteemi, vaid kandis endas pigem efemeersemaid väärtusi, mis olid tuletatud tööde suurest performatiivsusest ja ajalisest kaduvusest. Samal ajal võib aga oletada, et just selles nähti kõndimispraktikate ühte peamist tugevust, mis andis varasematele viisidele alternatiivi kuidas uuel ja avangardsemal moel valitseva korra vastu võidelda ning mis seeläbi paljudes kunstnikes ja kirjanikes suurt huvi ja populaarsust külvas.

Vaatluse alla tulevate liikumiste nagu Sürrrealism, Situatsioonistide liikumine ja Fluxus, aga ka hilisemate kaasaegsete lähenemiste üheks ühiseks nimetajaks võib pidada nende üleüldist revolutsioonilist suunitlust, mis proovis tuua tähelepanu tagasi linnakogemusele jalutaja tasandil. Linn, kui inimeste igapäeva eluga üks peamisi ja tihedamalt seotuid keskkondi, varjab endas ühiskonnale omaseid, kuid eriilmelisi kapitalistlikke, poliitilisi ja esteetilisi jõude⁵, mida tihtipeale kõrvaltvaatajana nii ei tajuta. Kõndimine, kui bioloogiline ja omamoodi kultuuriline nähtust, on pakkunud seetõttu alternatiivi tema mõistmiseks mitte kõrgendatud teadmiste positsioonilt, vaid temaga vastupidi, teadlikku füüsilisse kontakti astudes. Selline tajudepõhine ja aktiivne mina-

⁴ F. Careri, *Walkscapes: Walking As an Aesthetic Practice*. Ames: Culicidae Press, e-book, 2017 lk. 49

⁵ L. Waxman, *A Few Steps in a Revolution of Everyday Life: Walking with the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus*. A dissertation submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Institute of Fine Arts, New York University, May 2010, lk. 2

vormis lähenemine on tekitanud nii ajalooliselt kui tänapäeval, huvi mitte üksnes kunstnikes, aga ka paljudes teistes distsipliinides nagu antropoloogia, kirjandus, filosoofia, urbanistika ja arhitektuur, mis hiljem omavahel põimununa on rikastanud valdkondade ülest mõtteviisi ja laialdasemat integreerumist ühiskonda üldisemalt puudutavates küsimustes. Kõndimisest on saanud miski, mis on täna pigem teadlikult tehtud otsus, kui meie loomuomane vajadus.⁶ Sellise teadliku otsuse taga on võimalus teistlaadi kogemuste kogemiseks ning teistsuguseks ekspressiivsuseks, mis on kättesaadav kõigile kes vähegi suudavad liikuda, kuid vajab vahel lihtsalt lisa kunstnike poolset tõiuet, mõistmaks kõndimise tõelist väärtust ja ehk veel avastamata potentsiaali.

1.1 Kõndimispraktikate ajalugu

Dadaism ja Sürrealism

Nii Dada kui sürrealism tekkisid 20. sajandi esimestel kümnenditel vastukaaluks tollal levinud poliitilistele ja riiklikele muutustele, mis kaasnesid I maailmasõja ja väikekodanlike elukommetega. Dada liikumist võis pidada nihilistlikuks kunstivormiks, millel puudus ühine eesmärk, organisatsioon või programm millest juhinduda, kuid mis sellest hoolimata püüdis nihutada piire kunsti, poliitika ja igapäeva elu vahel, kritiseerides kultuurieliidi toimimist mis oli nende sõnul toonud kaasa sõja ja sellest laastatud ühiskonna. Nende silmis tuli üle vaadata toimivad kultuurinormid ja väärtused ning pöörata ümber kõik, kaasaarvatud klassikalise kunsti mudel, mis tundus selles süsteemis valesi või iganenud olevat. See neil muidugi täielikult ei õnnestunud, kuid sellest tähtsamakski võib pidada nende katset juhtida tähelepanu igapäevastele ja lausa üksluistele asjadele kui millelegi, mis võiks avardada ühes meie nägemisega ka arusaama maailmast üldiselt, ning õpetada nägema kunsti lisaks veel teistestki perspektiividest.

⁶ Samas lk. 11

Dadaistliku liikumise kurikuulsaks alguseks loetakse 14. märtsi 1921. aastal, mil grupp dadaiste korraldas nõ „ilmaliku palverännaku“ Pariisis asuva Saint-Julien-le-Pauvre kiriku juurde.⁷ Nende eesmärk oli võtta ette jalutuskäike erinevatesse ebatavalistesse ja harjumatusesse kohtadesse linnas, jalutuse kunstilisel eesmärgil ning ilma muu suurema ettekavatsuseta. Olulised olid inimesed ja jalutuse performatiivne akt ise, mitte see, mil moel seda hiljem edasi anti. Samuti ei soovinud nad valitud kohti kuidagi omalt poolt mõjutada, sinna midagi juurde lisada või sealt midagi ära võtta, nagu kunsti näitustele muidu kombeks oli, vaid neid huvitas koht ise, oma loomulikul kujul. Kahjuks jäi see aga nende esimeseks ja viimaseks jalutuskäiguks. Sellele vaatamata tähistas see olulist esimest katset „*anti-art*“ liikumises, mis tõi kunsti galeriist välja tänavale ning tegi võimalikuks kunsti muutumise representatsioonilisest kujutisest esteetiliseks tegevuseks endaks.⁸ Tähelepanu hakati pöörama eluolu igapäevastele aspektidele, mis võiksid laiendada meie arusaama kunstist ja millegi originaalsusest. Kuigi dadaistid ise pidasid endid „*anti-art*“ esindajaiks, olles kriitilised selliste mõistete üle nagu loovus, geniaalsus, individualism ja originaalsus, mis olid populaarsed tolle aja kunstis, siis ei tähendanud see ometi, et nad oleks olnud vastu kunsti loomisele endale.⁹ Vastandudes klassikalistele käsitlustele, viljelesid nad siiski luulet, *performance*'i, maali, kino, kollaaži tehnikaid, tüpograafiat jms, andes oma mässumeelsuse edasi sürrealistidele, situatsioonistidele ja teistele järgnevatele põlvvedele.

Nagu öeldud, siis võtsid sürrealistid dadaistidelt üle paljut. Ka nemad kritiseerisid sõjajärgset sotsiaalset olukorda, püüdes leida uut ja ideaalset elukorraldust, mis ühendaks endas erinevaid valdkondi ja tooks inimesi tagasi ehedate elamuste ja unustatud ihade juurde.¹⁰ Võib öelda, et nende põhi eesmärk oli leida selliseid tegevusi ja keskkondi, samuti mõtteviise, mis soodustaksid vaba ja sürrealistlikku maailmakäsitlust ja laseksid mõttel tõeliselt lennata. Nende sõnul ei lasknud kapitalistliku süsteemi ratsionaalsus läheneda asjadele loovalt, vaid mõjus ihadele, unistustele ja naudingutele vastupidi rõhuvalt ja liigselt kontrollivalt. Et vabastada sedalaadi loovust, tegelesid sürrealistid tihti automaatkirjutamise ja -maalimisega, mille kaudu võis nende sõnul läheneda alateadvuses varjul olnud mõtetele ja soovidele uudse nurga alt. Ka nemad viisid läbi oma esmase

⁷ F. Careri, Walkscapes, lk. 116

⁸ Samas lk. 99

⁹ S. Plant, The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age. London; New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 1992. lk. 41

¹⁰ Samas lk. 48-49

katse kunsti piire nihestada tehes kümnapäevase jalutuskäigu Blois linna lähistel 1924. aasta mais.¹¹ Erinevalt dadaistidest valisid sürrealistid käimiseks pigem tühje, linnast eemal asuvaid paiku ja maakohti, kus näis olevat parem end oma tegevusse ja keskkonda kaotada ja lasta seeläbi vabadel assotsiatsioonidel kergemini tekkida. Sellest hoolimata juhtusid nad hiljem tegema sarnaseid juhuslikke jalutuskäike ka linnas, lastes end oma tujudest ja kontrollimatutest ihadest kanda, lootuses jõuda uute ja ootamatute olukordade ning isegi sürreaalsete elamusteni, mis leidsid hiljem omakorda kajastust nende poolt loodud kirjanduses ja maalikunstis.

Kuigi kumbki lähenemine kasutas endale sobivaid meetodeid, oli nende ühine eesmärk leida taas kokkupuutepunkt reaalsuse ja igapäeva eluga, läbi vahetute tugevate tunnete ja kogemuste kogemise ning sealt inspiratsiooni ammutamise. Nad uskusid, et igaühe võimuses on muuta end ümbritsev reaalsus paremaks, lähenedes elule ja igapäevale intuiivselt ja mänguliselt. Nad soovisid nihestada kehtivat korda ja väärtushinnanguid, ning uskusid, et kunst ei tohiks jääda seepärast üksnes kitsa rindkonna etteseatud reeglitega mängumaaks. Kõndimises nähti revolutsioonilist võimalust kunsti ja elu ühendamiseks uuel moel, kuna see võimaldas esimest korda kokku tuua üleva (*sublime*) kunsti ja igapäevase (*quotidian*) käimise, muutes esteetiliseks tegevuse, millele siiani palju tähelepanu ei pööratud.¹² Samuti andis kõndimine vajaliku impulsi ja kokkupuute kohtadega, mida muidu peeti tühisteks või mittevajalikeks, ning mille kaudu õpiti väärtustama ja nägema erilisust ka mujal linnaruumis. Omal moel markeeris dadaistide ja sürrealistide tegevus kriitikat kapitalismi ja saavutusühiskonna pihta, kus kiirus ja produktiivsus tähendas kõike, olles vahetanud elulise aspekti välja (kunsti)objektide suurema tootluse vastu.¹³

On huvitav täheldada, et kuigi tundus nagu selliste kogemuste peamiseks eesmärgiks oleks olnud iseenda emotsioonide ja kogetu kõrgendatud tajumine, polnud see tegelikkuses üldse peamine põhjus, miks jalutamist sel viisil praktiseerima hakati. Tegu oli hoopis vastupidi, uurimusega, mis püüdis mõista keskkonda ja ruumi ennast kui aktiivset ja isetoimivat organismi, mis on ühtaegu võõras aga õpetlik, teisalt jälle kutsuv ja muutlik oma loomuses ja suhtes inimesega.¹⁴ Sellisel viisil kogetud ruum tekitas tugevat ühtsust ja empaatia tunnet, läbistades erinevaid meelelisi kihte ja

¹¹ F. Careri, Walkscapes, lk. 109

¹² Samas lk. 101

¹³ H. Foster, Compulsive Beauty. Cambridge, MA: MIT Press, 1993, pt. 6

¹⁴ F. Careri, Walkscapes, lk. 112

pakkudes võimalust kogeda oma igapäeva ümbrust tema teadvustamata kujul. Seepärast usuti, et linna võis kogeda kui inimõistust oma varjatud külgedega, mistõttu võis ta pakkuda lõputut imestust ja uudsust seni, kuni leidis neid, kes olid tema suhtes avatud ja piisavalt vastuvõtlikud.

Situatsioonistlik liikumine ja *dérive*

Pärast II maailmasõda muutus kõndimispraktika kui selline, lihtsast ringi uitamisest kindla revolutsioonilise tagamõttega tegevuseks. Romantiline arusaam kõndimisest vahetus nüüd teadusliku ja kriitilise eksperimendiga, mis püüdis teed luua uutele viisidele kuidas keskkonda kogeda ja jäädvustada. Dadaistidest ja sürrealistidest mõjutatuna tekkis uus *avant-garde* kunstnikest koosnev liikumine nimega Situatsioonistlik liikumine, kelle töi kokku 1957. aastal marksist Guy Debord.¹⁵ Ja nagu oli kombeks dadaistidele ja sürrealistidele, ihkasid ka situatsioonistid näha elu väljaspool kapitalistliku süsteemi piiranguid, kus loomingu ja elu vahel ei eksisteeriks tema tavapärasest eristust ning igapäeva kogemustest võiks sündida uus ja kõnekas kunsti viljelemise keel. Nende roll oli ärgitada inimeste vahelist sotsiaalset suhtlust ja kriitilist meelt, et tuua tähelepanu keskmesse tagasi neid ümbritsev urbanistlik keskkond, kui ühiskonna paratamatu loomingu vili ja kapitalismi kese, mida ei saaks vaadata eraldiseisvalt, vaid alati üheskoos igasuguse kunstilise loominguuga.

1967. aastal kirjutas Debord situatsioonistide olulisima teose „Vaatemängu ühiskond“ („*Society of a Spectacle*“), kus ta käsitleb kaasaegset ühiskonda kui vaatemängu, mis on tekkinud tänu massimeedia ja reklaamitööstuse laialdasele levikule ja asjade massilisele ületootmisele, mis on omakorda loonud inimestes võõristuse päriselu ja kunstlikult tekitatud reaalsuse vahele.¹⁶ Sellises ühiskonnas on kerge tekkima passiivsus, igavus ja mitterahulolu, sest ebapiisavad sotsiaalsed

¹⁵ Situationist International — Wikipedia, 7. III 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Situationist_International (viimati vaadatud 25. III 2021)

¹⁶ S. Plant, *The Most Radical Gesture*, lk. 9

kogemused ja ületarbimine ei võimalda emotsionaalse ja täisväärtusliku suhte teket ja süvendab inimeste isoleeritust veelgi. Üleküllastunud visuaalne stiimul aga hägustab piire päriselu ja fiktsiooni vahel, tehes inimestest üksnes passiivsed pealtvaatajad ja mitte aktiivsed osalejad iseenda eludes. Kaob emotsionaalne, loominguline ja kirglik aspekt, ning suureneb võõristus mitte üksnes teistest, vaid ka iseenda kogemustest.¹⁷ Et antud olukorda muuta, oli situatsionistide meelest kogu vajalik potentsiaal uue ühiskonna tekkeks juba antud ühiskonnakorda sisse kirjutatud. Kõik mida nende sõnul selleks vaja oli, oli vaid uut ja ümberpööratud lähenemist olemasolevale.

Selleks nägid nad ette erinevaid igapäevaseid ja praktilisi sekkumisi, millest tuntuimaks meetodiks oli nende loodud psühhoograafia (*psychogeography*). Psühholoogia ja geograafia vahepeal asetsevat terminit sõnastas Debord kui: „Geograafilisest keskkonnast tulenevate spetsiifiliste mõjude uurimust, olgu need teadlikult korraldatud või mitte, üksikisikute emotsioonidele ja käitumistele.“¹⁸ Psühhoograafia oli uuenduslik meetod linnade avastamiseks läbi teistsuguste ja ettearvamatute trajektooride, mille eesmärk oli juhatada kõndijat kohtadesse, kuhu muidu ei satutaks. Samuti oli oluline roll kõndimisel endal kui aktiivsel praktikal, sest kõndimine võimaldas kogeda enda igapäeva ümbrust vahetult ja uudset iga kord, ning luua seeläbi tähenduslik side nii igasuguse keskkonna, kui iseendaga selle sees. Kõndimisest tuletas Debord omakorda välja termini *dérive* (*the drift*), mis kujutas endast kõndija sihitut ja plaanimata ekslemist või ka jalutuskäiku läbi linna keskkonna, juhindudes üksnes seal kogetud reaktsioonidest ja emotsioonidest.¹⁹ *Dérive* eesmärk oli toimida justkui „mängulise“ lähenemisena linnakogemuse tekkele, pöörates tähelepanu kuidas erinevad kohad, tänavad ja majad mõjutavad meie meeleseisundit, kalduvusi ja ihasid, küsides aga samal ajal, kuidas võiks jalutaja kogeda seda keskkonda veel teistestki, mitte-etteantud perspektiividest tulenevalt.²⁰ *Dérive*'d võis näha kui vägagi poliitilist aktsiooni toimiva ühiskonnakorra ja kapitalismist läbi imbunud tarbimiskultuuri vastu, püüdes läbi sihitu kõndimise kombata avaliku ja privaatse ruumi piire ning luua seeläbi uusi ja eksperimentaalseid lähenemisviise ümbrusega kontakti loomiseks.

¹⁷ Samas lk. 1

¹⁸ Situationist International — Wikipedia, 7. III 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Situationist_International (viimati vaadatud 25. III 2021) (autori tõlge)

¹⁹ G. Debord, Theory of the *Dérive*, *Internationale Situationniste* # 2, Paris, December 1958. Translated by Ken Knabb, Situationist International Anthology (Revised and Expanded Edition, 2006) — Bureau of Public Secrets, <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm> (viimati vaadatud 3. IV 2021)

²⁰ S. Plant, The Most Radical Gesture, lk. 59

Selleks kasutati enamasti kunstiliste kaartide joonistamist või ka juba olemasolevate kaartide ümberorganiseerimist endale sobivale kujule. Üheks sellise kaardi näiteks oli Debordi 1957. aastal loodud kaart nimega „The Naked City“, mis kujutas endast 19st, lahtilõigatud ja siis taas kokkupandud osast koosnevat Pariisi linna. Antud kaardi mõte oli juhatada jalutajat Pariisi kogema mitte tema tüüpilisi teid või bulvareid pidi, vaid mööda erinevaid emotsionaalseid assotsiatsioone pidi, mida erinevad linnaosad kokku jalutajas esile võiksid kutsuda. See oli ka omamoodi viis kuidas hoida kontakti linna ajaloolise ja mälestusi täis poolega.

Kokkuvõtvalt esindasid situatsionistid kunstiliikumist, kus peamine polnud mitte kindla kunsteose loomine, ega isegi mitte konkreetsete kunstnike tuntus, vaid vastupidi ananüümse ja revolutsioonilise uue lähenemise juurutamine igapäeva elu ja jalutamise kontekstis. Nad uskusid, et ümbritsev keskkond mängib olulist rolli meie emotsioonide, arusaamade ja kogemuste kujunemisel, ning et seda ei tohiks mingil juhul eirata. Kaasaegse ühiskonna mugavus ja tuimus võivad olla seetõttu tingitud just inimeste võõrandumisest enda keskkonnast ja oma sellekohase vastutuse ära andmisest.²¹ Oma mässumeelsuses nägid situatsionistid lahendusena just linna käsitlemist endale huvipakkuva uurimisobjektina, kus *dérive* andis selleks parima võimaliku avastamismeetodi.

Fluxus ja *Land Art*

Rahvusvahelistest kunstnikest koosnev rühmitus Fluxus, mis sai alguse juba 1950. aastail, kuid mis tegutses peamiselt aastail 1962–78, sai kurikuulsaks enda lühiajaliste, alternatiivsete ja kogemuslike *performance*'ite tõttu, mis proovisid samuti pöörata tähelepanu elu igapäevasele keskkonnale ja kunsti kogemisele väljaspool rangelt reglementeeritud galerii ruume. Nad andsid välja ajalehti, uudiskirju, filme, installatsioone ja kõikvõimalikke erinevaid üritusi, alustades suurematest kontsertidest ja lõpetades pisemate tänava aktsioonidega.²² Kõndimisel kui teadlikul igapäeva

²¹ Samas lk. 64

²² L. Waxman, *A Few Steps in...*, lk. 174

tegevusel oli nende praktikas oluline roll täita. Ometi polnud nende puhul tegu lihtsalt kõndimise, vaid nagu juba öeldud, mõtestatud tegevusega punktist A punkti B, mille eesmärk, nagu varasemategi kunstiliikumiste puhul, oli tuua olulisus konkreetsele tegevusele endale või ka ümbrusele, kus see läbi viidi. Selleks kasutasid Fluxuse kunstnikud enamjaolt valmiskirjutatud nimistut (*score*), mis andis sellekohaseid ettekirjutusi, kuidas mingit kindlat ülesannet või kõndimisharjutust tuli sooritada. Sellegipoolest oli harjutuste läbiviimine kõigile vaba ja ei eeldanud konkreetse kunstniku kohalolu. Ilmselt seisnes selliste ettekirjutatud nimistute võlu võimaluses ülesannet lõputu arv kordi enda moodi tõlgendada ja läbiviia. Sedasorti tööd rõhutasid oma kehast ja tegelikult igasugusest kehalisest praktikast teadlikku olemise tähtsust, sest suur osa teadmisi ja taju maailma kohta tulenes nende meelest ju just kehast saadud informatsioonist.

Eriti suurt tähtsust mängis Fluxuse praktikas seepärast linn ja linnatänavad, mida peeti juba valmisolevaks lavaks, kus selliseid aktsioone näis olevat ideaalne läbiviia.²³ Näiteks lasi kunstnik Stanley Brouwn oma 1964.a töös „This Way Brouwn“ inimestel joonistada talle teed ja suunda juhatavat kaart teatud küsitud sihtkohta. (*Pilt 1*) Selle tulemusena tekkisid joontest ja muudest kritseldustest koosnevad joonistused, mida järgides võis suure tõenäosusega jõuda välja hoopis kuhugile ettearvamatusse kohta, kui enda soovitud sihtpunkti. (*Pilt 2*) Heaks näiteks on ka kunstnik Yoko Ono 1960ndatel loodud mitmeosaline „City Piece“ teos, mis annab iga kord lühikese sõnalise ettekirjutuse kuidas või mis moel mingit kõnnakut ette tuleks võtta. Näiteks kirjutab ta oma 1961. a teoses nii:

Walk all over the city with an empty
baby carriage.²⁴

Kuigi sel puhul pole otseselt öeldud kas tegu peaks olema mehe või naisega, kes antud ülesannet läbi peaks viima, on Ono teosed alati olnud pigem kaasaegse naise rolli rõhutavad ja sellega seotud poleemikat väljatoovad. See on kõigest üks näidetest, kuidas Fluxus kasutas kõndimist kui demokraatlikku ja kõigile kättesaadavat tegevust, suhestumaks ka laialdasemate religioosete,

²³ Samas lk. 8

²⁴ „Kõnni läbi terve linna vedades endaga kaasas tühja lapsevankrit” (autori tõlge); Y. Ono, *A Greenfield Morning*, *Poems by Yoko Ono*, 1960; tsit. Waxman, 2010, lk. 234

poliitiliste ja sooliste küsimustega, mis parasjagu ühiskonnas kõneainet pakkusid.²⁵ Lori Waxman kirjutab sellest nii:

Fluxuse käsitus kehast ei olnud psühholoogiline või isiklik nagu sürrealistidel, samuti ka mitte üle politiseeritud nagu situatsioonistidel. Keha polnud üksnes ekspressiivne vahend, nagu 1950ndate tegevusmaalil (*Action Painting*), ega ka kontseptuaalne võitlustööriist, nagu võis näha 1970ndate *performance* kunstis. Fluxuse keha, oli pigem neutraalne ja fokuseeritud, jalakäijate liigutusi jälgiv keha.²⁶

Tänu sellele ei uskunud ka nemad, et kunsti ja elu võiks olla võimalik teineteisest päris lõpuni lahutada. Kuigi hiljem kunstiteostena kirjaläinud, oli oluline aspekt nende tegevuses just erinevate aktsioonide hetkelisus ja kaduvus, ning neist saadav esteetiline kogemus. Nagu sürrealistidki, lähenes ka Fluxus kunstile kui pidevale käimasolevale (õppe)protsessile, mis ei vajanud ilmtingimata spetsialiseerunud kunstnike, selleks et midagi uut luua. Nende jaoks oli pigem tegu individuaalsete ja ühiskondlike piiride kompamise ja mänguliste sekkumistega, mida saanuks ja võinuks teha igapäev, sest end ümbritsevat igapäeva võisid kogeda ju kõik.

Samal ajal kujunes ka minimalistliku kunsti näitena maakunst (*Land Art*), mis tõi tähendusvälja ühes kõndimisega seda saatva keskkonna ja kõndimisest „mahajääva“ vormi, kui kunstiobjekti. Just maakunsti tulekuga võis tähistada kõndimispraktikate muutumist eraldiseisvaks ja autonoomseks kunstivormiks, mis pani rõhku intuitsiooni ja kehaliste praktikate seotusele keskkonnaga, mille tulemit võis tihti näha skulpturaalsete installatsioonidena, kas nende algupärase looduskeskkonnas või galeriisse üle viiduna.²⁷ Õigupoolest olid just skulptorid need, kes huvitusid uuesti maa ja tema elementidega koostööst, püüdes leida uut väljundit arhitektuuri, maastiku ja ajaloo vahepeal. Maakunsti eesmärk polnud seega mitte, kuidas suuremaid ja väiksemaid asju omavahel avatud keskkonnas korrastada, vaid kuidas füüsiliselt antud keskkonda uue tähendusega kohaks muuta.²⁸ Sellise kunsti suurepäraseks näiteks on Richard Longi 1967.a loodud teos „A Line Made by Walking“, mis kujutas endast ühtlast sirget joont, mis oli maha veetud mööda rohust maastiku

²⁵ L. Waxman, *A Few Steps in...*, lk. 233 (autori tõlge)

²⁶ Samas lk. 180 (autori tõlge)

²⁷ F. Careri, *Walkscapes*, lk. 186

²⁸ Samas lk. 205

kõndides, ning mis mängis korraga skulptuuri, *performance*'i ja arhitektuuri vahepeal. (*Pilt 3*) Tööd, millest säilis üksnes foto ülesvõtte, võis vaadelda kui eraldi objekti, aga ka kui mahajäänud märki teatavast kehalisest tegevusest, mida seal enam ei eksisteerinud. Võib isegi öelda, et tegu oli puudumisega selle laiemas tähenduses, kus „puudus keha, puudus tegevus, puudus kindel objekt“.²⁹ Kehast, või ka selle puudumisest, oli saanud vahend kuidas aega, ruumi ja keskkonda enda jaoks ümber mõtestada.

Teine sarnast meetodit kasutav kunstnik oli Hamish Fulton, kes suhtus kõndimisse kui omamoodi rahumeelsesse protesti, mis püüdis läbi erinevate rännakute kõnetada keskkonna ja ökoloogiaga seonduvaid probleeme ja vaadelda loodust tema loomulikul ja etteantud kujul. Fultoni jaoks tähistas keha olulist tajuvahendit, ilma milleta poleks ka ümbruse kogemine võimalik. Tema tööd kujutasid tihti jalutustel tehtud fotosid ja kirjutatud tekste, mis, adudes enda võimatust tõeliselt kogetud teed edasi anda, esindasid pigem abstraktset muljet sellest. Erinevaid fraase, ütlushi ja märke võis tajuda kui nähtamatut kaarti,³⁰ mis lõi kujutluspildi tema poolt kogetud maastikust ja olnud hetkede kaduvusest. Erinevalt Longist ei pidanud ta vajalikuks keskkonda omalt poolt mõjutada, vaid sellega üksnes „kaasa jalutada“. Nii tõdeb ta:

Minu kunstivorm on lühike teekond, mis on tehtud maastikul kõndides. [...] Ainuke, mida peaksime maastikust kaasa võtma, on fotod. Ainuke, mille peaksime sinna jätma, on jalajäljed.³¹

Sellest seisukohast vaadatuna näib kogu maailma olevat kui üht suurt ja esteetilist kogemust pakkuv territoorium, kus kõndimine, mitte ei võta ära, vaid üksnes lisab ühe uue tähendusvälja tema juba olemasolevale ajaloolisele ja geograafilisele paiknemisele. Me kogeme temaga seotud tundeid, emotsioone ja ka raskusi tulenevalt tema loomusest, mille avastamist võimaldab sedalaadi kõnnak millal iganes ja kus iganes.

²⁹ Samas lk. 211

³⁰ Samas lk. 217

³¹ Samas lk. 181 (autori tõlge)

1.2 Tänavafotograafia ja *flânerie*

Võib öelda, et nii kaua kui on eksisteerinud kunst, on inimestes eksisteerinud ka soov kujutada ühel või teisel moel end ümbritsevat igapäeva. Selle kõige varasemaid näiteid võib leida kasvõi juba eelajaloolistest, aga ka Sumerite, Egiptuse ja Budistliku kunsti perioodidest. Hiljem on sinna kõrvale lisandunud ka tänavate ja linnadega seotud eluolu kujutamine, mida viljelesid hoogsalt Renessanssi, Baroki, Romantismi, Realismi ja Impressionismiga tegelevad kunstnikud.³² Oli ainult loomulik, et nii pea kui tekkis fotograafia, soovisid ka fotograafid jäädvustada linna endale omasel moel, nagu seda olid senimaani näiteks maalikunstnikud võinud teha.

Tänavafotograafia arenes täpsemalt välja 19.sajandi lõpu poolel, mil kaamerad muutusid tehniliselt väiksemaks ja kaasaskantavamaks, ning võimaldasid tänu oma mugavusele ja kiirusele paljudel, olenemata nende seisusest, sedalaadi kunsti viljeleda. Suureks teguriks oli ka linnade ja tänavavõrgustike arenemine ja kaasaegsemaks muutumine, mis muutis omakorda inimeste liikumistavasid ja -harjumusi kõrgklassi tegevusest keskklassi pärusmaaks. Linna keskkonda hakati nägema kui olulist avalikku ruumi, või kui ühtset sotsiaalset lava³³, kus võis üheltpoolt täheldada modernismi ja tarbimisühiskonnaga kaasnevaid huvipakkuvaid ilminguid, ent teisalt täheldada linnaeluga sama tihedalt seotud vabaduse, sotsiaalsuse ja anonüümsuse jälgi.³⁴ Linnast kujunes justkui inimeste igapäeva elu kujutav fenomen, mis kutsus ennast avastama, temas aega veetma ning temas kogetud elamusi ka teistega jagama. Jalutamine, mis kuulus algselt väikekodanlike elukommete alla, muutus hiljem tunduvalt laiemal avalikuse kasutatavaks praktikaks ning oli teatud juhtudel isegi arvestatav vastupanuliikumisenähtus selle sama klassisüsteemi ja kapitalistliku ühiskonnakorra vastu.³⁵ Samal ajal nägid 19.sajandi Euroopa suured pealinnad ööelu ja sellega kaasaskäivate masside hüppelist kasvu, mistõttu tekkisid üksikud öised jalutajad, kellele oli antud nüüdsest voli linnas omal vabal tahtel ringi uidata. Üheks sellistest uitajatest oli näiteks Ungari päritolu fotograaf Brassai (pärinimega Gyula Halász), kes armastas jalutada mööda öist Pariisi ja

³² Street Photography — Wikipedia, 29. III 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Street_photography (viimati vaadatud 18. III 2021)

³³ I. T. Trivundža, Photographic Flâneur, Street Photography, and Imagi(ni)ng the City. International Journal of Communication 13, University of Ljubljana, Slovenia, 2019, lk. 5297

³⁴ Walking in Cities: Quotidian Mobility as Urban Theory, Method, and Practice. Edited by Timothy Shortell and Evrick Brown. Philadelphia; Rome; Tokyo: Temple University Press, 2016, lk. 22

³⁵ Samas lk. 12

sealset olustikku neil tundidel üles pildistada. (*Pilt 4*) Või nüüdseks mõnede sõnul tänavafotograafia isaks tituleeritud Eugène Atget, kes samuti mööda tollaseid Pariisi tänavaid, küll päevasel ajal, ringi kondas ja sealset eluolu ja kaupluste vitriine pildistas. (*Pilt 5*) Öösiti või mitte, leidis sarnaseid kunstnikke, fotograafe ja kirjanikke veel teisigi, kes leidsid jalutamise olevat parima mooduse keskkonnast inspiratsiooni ammutamiseks. Jalutamist, mille olulisust oli siimaani tema banaalsuse tõttu suuresti eiratud, võis vaadata ka kui omamoodi konossöörliku praktikat,³⁶ mis arendas liikuja aktiivset keskkonna taju ja visuaalset lugemisoskust, kumuleerides kõiki tema meeli ühekorraga, ning pakkudes samal ajal võimalust aktiivse ühiskonna kriitika kujunemiseks. Sellest valgusest vaadatuna pole ka imestada, et antud tegevust kohati ohtlikuks peeti, sest igasugune seletamatu tegevus ja sellest tekkinud looming, võis avaldada suuremat või vähemat vastupanu kehtivale süsteemile, mistõttu tuli nii kunstnikesse, kui sedalaadi praktikatesse, alati teatava ettevaatlikkusega suhtuda.

Sellest, ja juba nimetatud näidetest hoolimata, tuleb siiski tõdeda, et ajalooliselt pole tänavafotograafial ja jalutamisel seniajani suurt seotust nähtud. Võib-olla seisneb probleem selles, et neid analüüsid kipuvad mõlemad lahterduma tihti erinevate kategooriate alla, üks kunstilise eneseväljenduse, teine rohkem sotsiaalse liikumise alla. Ometi on neil kahel ühist enamgi kui pealtnäha paistab. Võib isegi öelda, et tänavafotograafia on jalutamispraktikate ja *flânerie* käepikendus, mis ei kujutaks ennast ilmselt ilma aktiivse jalutamiseta ettegi. Termin *flânerie* tuleneb täpsemalt Charles Baudelaire 19.sajandil loodud ja hiljem 20.sajandil Walter Benjamini poolt edasi arendatud terminist *flâneur*³⁷, kelleks oli üksik linnatänavatel eksleja ja ümbritsevast esteetilise kogemuse otsija. *Flâneur* oli keegi, kes harrastas jalutamist (*flânerie*'d), kui aktiivset linnakeskkonna vaatlust ning keda võis pidada mingis mõttes kultuuriliseks igapäevaelu kriitikuks. Tihti olid sellisteks jalutajateks kunstnikud või kirjanikud, kes olid tundlikumad ümbruse muutustele reageerima nii kui nii. *Flânerie* eeldas kirglikku ja uudishimulikku lähenemist kõigele mida kogeti, ning oli oluline, et sel puuduks kindel siht ja eesmärk kuhugi välja jõuda. Pigem lähtuti jalutades igasugustest visuaalsetest või teistest tajulistest stiimulitest, millele järgnemine dikteeris teekonna kujunemise loomulikult. Just avatus, eesmärgipäratus ja valmisolek välistele stiimulitele järgneda, võimaldasid *flâneur*'idel kogeda kõrgendatud tundlikkust keskkonnast, mis paljudel

³⁶ I. T. Trivundža, *Photographic Flâneur*, lk. 5295

³⁷ *Flâneur* — Wikipedia, 23. IV 2021, <https://en.wikipedia.org/wiki/Flâneur> (viimati vaadatud 7. IV 2021)

teistel tihti see juures puudus.³⁸ Ka eeldas see neilt ühtaegu seotust ja distantseeritust vaadeldavast, sest jalutaja kuulus ise alati sama palju linnaruumi ja seda läbivasse inimmassi, ent pidi end ometi selle vaatlemiseks „ühena paljudest“ eristama.

Flânerie ei püüdnud luua ühte terviklikku või totaalset nägemisviisi, mida annaks läbinisti mõistuslikult lahti seletada või enda kasuks teaduslikult ära kasutada. Vastupidi, tundub hoopis, et tema võim lasus just sellel samal „võimu ära andmisel“ ja „mitte-millelegi-järgnemisel“. Dualistliku ja tugevalt subjektiivse maailmanägemuse seisukohalt on selline viis asjadele läheneda küllaltki uuenduslik, sest oma kontrolli ära andes, usaldab kõndija kogemuse seeläbi totaalselt välise maailma kanda. Ehk on see just taotluslik, sest võimaldab kõndimine ja kogemine ju sel moel teistlaadi info kogumist, tavapärase keelelise info asemel. Kogemuste suur fragmenteeritus, hetkelisus ja nende tajutud sensoorsus, tekitasid vaatlejas tihti omakorda paratamatu soovi neid ka kuidagi enda jaoks talletada. Seega oli üpris tavaline, et selliste jalutuskäikude kaasuvaks nähtuseks olid tihti luule, proosa tekstid, fotod jms, mis pakkusid võimalust kogetut teatud moel jalutaja jaoks jäädvustada ja edasi anda. Siit ka *flânerie* seotus tänavafotograafiaga, mis erinevalt dokumentaalfotograafiast, ei püüdnud edasi anda kindlat sotsiaalset sõnumit või ajaloolist narratiivi ühiskonnast, vaid huvitus üksnes teatud subjektiivse kogemuse võimalikult neutraalsest ja muutumatust edasiandmisest, just nagu kõndides, kus kõik ette tulev on alati ettearvamatu ja suuresti juhuse kanda, ning eksisteerib kõndija jaoks veel defineerimata kujul.³⁹

Nõnda on *flâneur* ja tänavafotograaf mõlemad oma algupäralt alati ja ennekõike aktiivsed kõndijad, ja alles siis, nägijad. Tänavafotograaf, kes on tihti ühtlasi ka *flâneur*, jalutab ja kogeb kõike täpselt samamoodi, ent võib lisaks kogetud stseene soovi korral ka füüsiliselt jäädvustada. See oleks kui iseenda ja linna hetkelise seotuse ja teatud kehalise praktika ilmsiks toomine, justkui proovides seda linna portreeterida ja mõista ühtaegu. Olles nõnda visuaalne, on tihti kõik, mis tänavafotograafi võimuses, lihtsalt olemasolevale ja pidevalt uuenevale tänavapildimassiivile järgnemine ja selle konstantne jäädvustamine. Selline meetod ei võimalda kajastada mitte ainult seda, mida kindlal momendil nähti või kogeti, vaid ka seda, mis võis jääda vaatajale esmapilgul hoopiski varjatuks. Ja selles üks tänavafoto peamisi võlusi ehk just seisnebki, lastes meil talle pandud usalduse toel, vahel kogeda midagi sootuks erinevat iseendast.

³⁸ I. T. Trivundža, *Photographic Flâneur*, lk. 5294

³⁹ *Street Photography* — Wikipedia, 29. III 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Street_photography (viimati vaadatud 18. III 2021)

Selle parimaks näiteks võib tuua Jaapani päritolu fotograafi Daido Moriyama 60-aasta pikkuse tänava pildistamiskogemuse ja nüüdseks omamoodi kultuseks saanud jalutamise-pildistamispraktika, mida püüavad paljud tema eeskujul järgida kuni tänaseni. Moriyama, kes kuulus omal ajal 1960ndatel kuulsaks saanud fotorühmitusse PROVOKE, mis andis ühiselt välja 3 fototeemalist ajakirja, mis katsetasid piire tavaarusaamade ja uute fotokäsitluste vahel, ning kogusid kiirelt tuntust revolutsioonilise lähenemisena fotograafiale; täheldas stiimulite rohket linna kui endale ainuvajalikku keskkonda, kust lõputult inspiratsiooni ja energiat võis ammutada. Erinevalt oma kaasaegseist Ameerikas ja Euroopas, ei huvitanud teda korrektse ja selgelt arusaadava tänavapildi ja portreeteritavate loomine, vaid pigem kogetu emotsionaalsete ja meeleliste aspektide edasiandmine. Sellist viisi pildistamine kogus tuntust oma selgelt erineva, must-valge ja tahumatu väljenägemise poolest, ning oli uuenduslik just oma suure banaalsuse ja revolutsioonilise suunitluse tõttu. (*Pilt 6, Pilt 6.1, Pilt 6.2*) Moriyama ise oli usku, et pole üheselt võetavat reeglistikku mille järgi öelda, milline peaks olema parim moodus piltide tegemiseks, sest kõik sõltub üksnes antud momendist ja pildistajast, kui aktiivsest vaatlejast endast. Kõik, mis tema sõnul loeb, on üksnes fotograafi tungiv soov ja vajadus kõike oma pilguga „puudutada“⁴⁰, ning sellele stiimulile lõputult järgneda. Nii ütleb ta, et kogeb kõike huvipakkuvat „iseenda ja maailma füüsilises kokkupuutes“, justkui asju ja nende piirjooni pilguga tabades ja katsudes, ning järgnedes isegi lõhnadele ennem kui visuaalile.⁴¹ Tema pildid on seega tunnistuseks sedalaadi fotograafilise, ent füüsilise maailmatunnetuse võimalikkusest, mis ei püüa midagi seletada ega nähtut ilmtingimata omalt poolt kommenteerida, vaid anda üksnes aimu teatud imestusest, mida ta iga kord linna läbides ikka ja jälle kogeda võib.

⁴⁰ Daido Moriyama: Record. Edited by Mark Holberg. London: Thames & Hudson Ltd, 2017, lk. 284

⁴¹ Daido Moriyama: From Snapshots to Stray Dogs — David Priestley, PhotogpediA, 2021, <https://www.photogpedia.com/daido-moriyama/> (viimati vaadatud 12. IV 2021)

2. Nägemine ja taktilsus

Igasugune elatud kogemus on kompleksne ajaline ja ruumiline nähtus, mis kaasab kõiki meie taju- ja meeli neid omavahel ühendades ja põimides. Just tõsiasi, et üht taju pole võimalik kunagi lõpuni teistest eraldada, teeb ka fotograafia kui nägemispõhise meediumi uurimise nii ääretult põnevaks ja mitmekülseks, sest võib arvata, et ka tema kogemusse on sissekirjutatud kõikide ülejäänud meelte vahetu ja paratamatu kaasilmnemine ning ehk isegi kokkumäng. Õigupoolest on isegi arvatud, et kõik meeled, sealhulgas nägemismeel, on üksnes pikendused meie taktilsest meelest; et nad on justkui spetsialiseerunud osa nahapinnast endast, mis läbi erinevate sensoorsete kogemuste ühinevad alati kokku ühtseks taktilseks elamuseks. Ning et meie kontakt maailmaga toimub selles niinimetatud vahealal iseenda ja meid ümbritseva membraani vahel.⁴² Seega kujuneb läbi kehalise sensoorsuse ja sinna alla kuuluva nägemise, paljuski ka meie arusaam ümbritsevast maailmast ning iseendist selle sees.

Nägemine pole aga alati olnud meie esmaseid meeli. Kuigi algselt Kreeka mõttevoolust tuletatuna, eelnes enne 16. sajandit nägemise tähtsusele hoopis lõhna- ja kuulmistaju.⁴³ Lääne maailma arenemise ja René Descartes'i (s 1596) populaarseeritud „mina ja maailma“ vastandusest koorus tasapisi 17. sajandiks välja arusaam nägemisest, kui millestki, mis meid maailmast pigem eraldas, kui sellega liitis (mida võimaldasid teised tajud), mis omakorda sobis kokku suurenenud individualismi ja teadmiste põhise lähenemise lainega. Walter J. Ong kirjutab, et „kõne muutus suulisest kirjalikuks, tähendas laiemas mõttes üleminekut heliliselt infole visuaali põhisele infole“⁴⁴, mis omakorda vahetas välja vahetu mõtlemise abstraktse mõtlemise vastu. Sellest tulenevalt on nägemist võetud pikka aega kui teadmiste algupärast ja olulisimat kogumismeetodit, mis on seetõttu omakorda kujundanud jäädavalt inimeste arusaamu, tõesid ning reaalsustaju.⁴⁵

⁴² J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. West-Sussex, England: John Wiley & Sons Ltd, 2005, lk. 10–11

⁴³ M. Jay, *Downcast Eyes - The Definition of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1994, lk. 34

⁴⁴ W. J. Ong, *Orality and Literacy - The Technologizing of the World*. London; New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 1991, lk 115

⁴⁵ *Modernity and the Hegemony of Vision*. Edited by David Michael Levin. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993, lk. 2

Samal ajal on veidi problemaatiline täheldada, et arusaam, mis on juhtinud klassikalist teadmiste- ja keelepõhist nägemist, pole aja jooksul kuigi palju oma põhiosas muutunud. Küll on eksisteerinud seal kõrval erisuguseid filosoofilisi käsitlusi tajude ja teadmiste kujunemisest sensitiivsemalt laiemas spektris, mis kinnituvad otsapidi ka eelkõneldud kõndimise ajalukku, kuid neid käsitlusi on peetud peavoolu arusaamade kõrval pigem teisesteks, niiöelda lisaväärtusteks, kui millekski, mis võiksid nägemiskeskse kultuuri kõrval iseseisvalt samavõrd suurt tähtsust omada. Fotograafias, kui arusaadavalt visuaalikeskses meediumis, on keskendunud siiani samuti pigem fotograafilise valmiskujutise analüüsile läbi erinevate teooriakäsitluste, kui sellele, milline näeb pildile eelnev pildistamisprotsess ise välja, või kuidas üldse võiks kujuneda fotograafiline pilk kui selline. Võib ilmselt öelda, et just tänu oma visuaalsele väljanägemisele ja keelelise info tähtsustumisele, on fotograafia kui aktiivse kehalise praktika roll ajas seetõttu oma tähtsuse suuresti minetanud. Ometi on just see põhjus, miks proovida asjale vahelduseks teise külje alt läheneda, et mõista, mis teeb valitud ja jäädvustatud momendid teistsuguseks tava nägemiskogemusest ning palju sellest on vastupidi, mõjutatud mitte meie endi valikuist, vaid hoopistükis välismaailma poolt saadust. Tsiteerides Paul Valéry'd kes ütles, et „maalija toob kaasa oma ihu“, tõdeb Maurice Merleau-Ponty, et:

Ja tõepoolest, me ei suuda ette kujutada, kuidas saaks üks Vaim maalida. Oma ihu maailmale andes muudab maalija maailma maaliks. Et noid transsubstantsioone mõista, peame taas pöörduma tegeva ja aktuaalse ihu juurde, selle ihu juurde, mis ei ole mingi ruumitükk ega funktsioonikimp, vaid nägemise ja liikumise põiming.⁴⁶

Selle järgi on Merleau-Ponty meelest igasuguse loomingu eelduseks alati kehaline ja ruumiline kokkupuude ümbritseva maailmaga, kus nägemist pole võimalik kehast ega muudest sensorsetest tajudest eraldada. Pigem toimub nägemine laialdases, kõikide asjade omavahelises vastastikmõjus ja koossuhtes, kus aktiivsel kehalisel nägemisel on tema sõnul sama suur roll nähtavana olemises kui ise nägijana ringi liikumises. Seega ei saa nägemisest kõneldes jätta mainimata teisi tajusid ja keskkonnast tulenevat rolli, sest nägemine on eelkõige aktiivne tegevus ja mitte passiivne kaasaantud omadus. Kuna aga suurem osa infost võetakse vastu ikkagi nägemismeele kaudu, on tekkinud teadmistesse omalaadne vaakumsituatsioon, kus nägemisest saadavat teavet usutakse tihti

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Silm ja vaim*. Tõlkinud Mirjam Lepikult. Avatud Eesti Raamatu sarjast. Tartu: Ilmamaa, 2013. Tõlgitud väljaandest: Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Gallimard, 1964, lk. 19

justkui pimesi, samal ajal kui muud tajud on teadmiste ahelas pigem tahaplaanile lükatud.⁴⁷ Sellest tulenevalt pole siinses arutelus eesmärk siiski mitte niivõrd nägemiskesksetele lähenemistele vastanduda, kuivõrd seda oleks võimatu fotograafilisest töö loomust tulenevalt üldse teha, vaid püüda pigem tuua esile teisi alternatiivseid viise, kuidas nägemist fotograafiliselt vaatepunktist veel on võimalik lisaks kogeda.

On selge, et kaasaja kiirelt muutuv ja tehnoloogiliselt üleküllastunud ühiskonnas, võib see, kes on eluliselt kõige vastupidavam ja kiirem tulevatele muutustele kohastuma ning kellele/millele multimeedialisus tuleb täna ehk paljuski isegi kasuks. Nägemine on selleks selgeilt mugavaim ja eelistatuim viis kuidas sellises maailmas hõlpsalt ja valutult, isegi kodust lahkumata, orienteeruda. Digitehnoloogiatele üleminek on treeninud silma kohanema nii öelda uut tüüpi „lameda“ infoga, mida on kergem ja kiirem hallata, ning mis tänu sellele võimaldab meil olla mugavalt kõikjal iga aeg, ehk olla aja- ja kohaulene. Sellest tingitult on toimunud kogu infovahetus ning valdkonnasisene areng hüppelise kiirusega, tuues kaasa palju kasulikke ja uskumatuna näivaid uuendusi, millest arusaadavalt johtub ka tänane massiline pildimatarjali kasv. Kui aga vaadata ajalukku, ei tohiks selline tendents meid üllatada. On selge, et inimestena oleme pikka aega harjunud kohastuma just läbi nägemise, tehes pidevalt erinevaid valikuid, et jätkuvate muutustega kaasas käia. Eristama ohtlikku olukorda ohutust, oma võõrast, uut infot juba teadaolevast, seda kõike selleks, et ellu jääda ning ka elus püsida. Nägemist on seega võrdsustatud teadmiste ja nende omandamisega.⁴⁸

Pidev kohanema õppimine on olnud ja jääb ka tulevikus olema üheks peamistest märksõnadest, kuidas muutuvate aegadega sammu pidada. Ja kuigi on selge, et nägemispõhine kogemus kui peamine info ammutamise ja struktureerimise viise, ei kao kuhugi, leidub siiski palju neid teoreetikuid ja filosoofe (nende seas nt Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Guy Debord, Roland Barthes, Jacques Derrida jt) kes on võtnud nägemiskeskse kultuuri kui ühe kaasajale omase fenomeni, osaks enda uurimusküsimustest, et antud teemat kriitiliselt laiendada ning sellele võimalikke omapoolseid lahendusi pakkuda.⁴⁹ Kuigi erinevate rõhuasetustega, on nende peamine kriitika läinud üheselt väga piiritletud maailmanägemuse ja sellest tuleneva dualistlikku enda ja teise eristusse, mis pigem kaardistab ja piiritleb eri fenomenide erisusi, kui püüab mõista

⁴⁷ J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, lk. 16

⁴⁸ Samas lk. 15

⁴⁹ Jay, Martin, *Downcast Eyes - The Definition of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1994; tsit. Pallasmaa, 2005, lk 20

nende olemust ja nendevahelist sidusust. Juhani Pallasmaa toob näiteks välja, et ühe taju ülemvõim teiste üle on viinud meid olukorrani, kus elu võib vaadelda pigem kui rida üksteisest eraldi seisvaid, isoleerunud sündmusi, kus olulisim on see, kuidas miski pealtnäha välja paistab, kui see, mil määral või kuidas neid olukordi seesmiselt tajutakse. Ühepoolne intellektuaalselt ja visuaalselt domineeriv arusaam jätab aga mängust välja keha ja teised inimlikult kogetud tajud, sealhulgas mälestused, kujutlusvõime ja unistused.⁵⁰ Raamatus „Modernsus ja nägemise hegemoonia“ (autori tõlge) kirjeldab David Michael Levin aga nägemiskeskse kultuuri peamisi probleemkohti nii:

Nägemist iseloomustab tugev võimu tahe. Nägemisel on tugev kalduvus kõike mõista ja kinnistada, konkretiseerida ja üldistada: kalduvus domineerida, kinnitust leida ja asjade üle kontrolli omada, mis lõpuks tänu oma laialdasele edule, eeldas teatava vaidlustamatu hegemoonia kujunemist üle meie kultuuri ja filosoofilise diskursuse, luues aluse nägemiskeskse metafüüsika olemasoluks läbi instrumentaalselt ratsionaalse kultuuri ning tehnoloogilise iseloomuga ühiskonna.⁵¹

See, millele Levin viitab, on tugevalt autonoomse ja lausa agressiivse (patriarhaalse) pilgu laialdane levik kaasaegses ühiskonnas, mis on seotud selle sama levinud arusaamaga, et nägemine võrdsustub alati automaatselt igasuguse teadmise, ning võib seepärast domineerida pea kõigis kultuuriga seotud toiminguis ilma suurema vastupanuta. Ometi pole kõik nii lihtne kui pealtnäha paistab. Merleau-Ponty pakub, et „tegu võib olla kartesiaanliku nägemusega iseendast kui kehatust ja huvitundmatust välisest vaatele, kel on küll pealtnäha võim nähtava üle, kuid puudub sisemine tahe ja vajadus ümbritseva maailmaga tegelikku kontakti astuda.“⁵² See tähendab tema sõnul, et eksisteerib loomulik eristus minu ja igasuguse teise suhtes, kus “mina” jääb alati pelgaks pealtvaatajaks ja mitte aktiivseks osavõtjaks, vastandades ennast nii kõigele välisele. Selline distantseeritus aga suurendab individualismi ning vähendab inimeste üleüldist empaatiavõimet, kaastunnet ja osalussoovi ümbritsevas kaasa lüüa.⁵³ Samal ajal aga kasvab nägemiskeskse kultuuri hegemooniline võim, mis juurutab end teadmise, et on võimeline kõike ühiskonnas toimuvast

⁵⁰ J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, lk. 19

⁵¹ D. M. Levin, *Decline and Fall - Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics — Modernity and the Hegemony of Vision*. Edited by David Michael Levin. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993, lk 212. (Autori tõlge)

⁵² Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, lk.10 — *Vision and Visuality*. Dia Art Foundation, *Discussions in Contemporary Culture*, Nr 2. Edited by Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988, lk. 3—23

⁵³ J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, lk. 22

kirjeldama ja edasi andma, ning seega ühtlasi igat nähtust ka ära seletama. Seda olukorda pole teinud lihtsamaks ka tehnoloogiliste muudatuste laine, kus kehalist kogemust asendab nüüd iga kell mõtte- ja ideepõhine lahendus, mis on seda palju kiirem, kaasahaaravam ja enamusele vastuvõetavam, sest ei eelda aktiivset kohalolu kelleltki, küll aga märgilist lugemisoskust.

Selle heaks näiteks võib tuua kaasaegse kunstniku Alan Butleri tööd. Oma loomingus käsitleb Butler enda sõnul neid samu küsimusi pildilise tähenduse kujunemisest läbi kultuuriliste dogmade ja tänapäevase kapitalistliku ühiskonna kriitika, mille parimaks väljundiks peab ta arvuti või mõne muu tehisintellekti loodud visuaalset kujutist meile võimaldatud virtuaalse reaalsuse keskkonnas. Ta mängib väljamõeldu ja reaalsuse piiripeal, kutsudes justkui üles täheldama nende kahe omavahelisi sarnasusi ja erinevusi, et läbi selle anda eraldi kaalu mõlemile. Oma fotoseerias “Down and Out in Los Santos” (2015-...) pildistab ta arvutimängus Grand Theft Auto V (GTA) ettetulevat linnakeskkonda ja seal ringi ekslevaid kodutuid, läbi platvormi sisese pildistamissüsteemi. (*Pilt 7*) Selle asemel, et haarata noa või püstoli järele, nagu tavaliselt arvutimängudes kombeks, otsustab ta minna hoopis jalutama ja ümbrust seirama, et sellest siis omakorda huvitaval hetkel pilti teha. Ta toob paralleeli otseloomulikult päriselu ja dokumentaalfotograafiaga, mis pealtnäha teeb ju täpselt seda sama, püüdmaks jäädvustada ja kirjeldada elu pahupoolt kõige normaalse ja loomuliku kõrval. Kust aga läheb piir elu ja virtuaalsuse, fotograafia ja arvutisise mängu vahel? Ilmselt ei kahtle keegi, et siin on tegu puht sümbolilise ja mitte päriselulise kujutisega, mis ennekõike kompab piire oma sarnasusis tegelikkusega, püüdes samal ajal adresseerida aga ühiskondlike puudujääke ja probleeme, mis leiavad kajastust isegi virtuaalreaalsuses. Selle teadmise kõrval tekib küsimus, et kui inimsilm seletab ära üpris kiirelt, mis on päris ja mis mitte, siis miks ei võiks antud probleemi hoopis mõnd muud moodi illustreerida, kui läbi sedalaadi foto jäädvustuse? Kipun arvama, et siin lasub vaikiv eeldus siiski sellel, et „kui miski näeb piisavalt ehe välja, siis ta ka sellisena toimib“. Isegi juhul, kui ei pretendeerita tõeluse kujutamisele, peab ometi eksisteerima sellele eelnev usk pilti kui vankumatusse infokandjasse. See on heaks näiteks kartesiaanlikust arusaamast meie Lääne kultuuriruumis, kus läbi info töötamise ja keelelise lähenemise toimub ka pildilise materjali tootmine ja interpreteerimine, mis omakorda mõjutab seda, kuidas kujunevad teadmised, tõe ning ühtlasi igasugune reaalsustaju.⁵⁴

⁵⁴ Modernity and the Hegemony of Vision, ed. D. M. Levin, lk. 2

On arusaadav, et fotokujutist on mõistetud sellest tulenevalt siiani pigem ikka tema visuaalsest ja kirjelduslikust aspektist, kuid vähem kehalisest ja tunnetuslikust poolest lähtuvalt. Miks üksnes visuaalne käsitlus pildist võib muutuda problemaatiliseks, on põhjusel, et kaks pilti, mis võivad näida äravahetamiseni sarnased, ei pruugi olla seda aga ontoloogiliselt ehk olemuslikult. Arvuti genereeritud ja välismaailmast väljalõigatud lamedal ekraanipildil pole peale visuaalse sarnasuse päriseluga ilmselt kuigi palju pistmist, sest ta eksisteerib üksnes keelelises raamistus meie mõtte tasandil ja mitte tunnetuslikul tajude põhisel tasandil. On suur vahe, kas pildil kujutatu ainult näib reaalne või tundub ka reaalne. Arvutiseline pilt genereerib suuremal või vähemal määral alati loogilis-korrektse tulemi, kus juhused ja ootamatused pole küll välistatud, kuid kuna arvuti puhul on alati tegemist kindlapiirilise ja kellegi juba ettekavandatud platvormiga, pole need juhused siiski omavahel olemuslikult lõpuni võrreldavad. Fotograafia võlu ja valu aga seisneb just neis ootamatusis ja plaanitamata kokkusattumuses, mis johtuvad päriselulistest valikutest ja kehalise taju oskuseist kiirelt ja osavalt stiimuleile reageerida, mis teevad fotost nii harukordse ja sõnul seletamatu „millegi“. Täna on huvitav näha kahe nii erineva lähtekoha nagu virtuaalselt loodud pildi ja dokumenteeritud igapäeva foto omavahelist kooseksisteerimist ja valdkonna sisest üha tugevamat põimumist. Mõlemad kannavad pildilise representatsiooni iseloomu, ent jäävad oma olemuselt ometi nii kaugete teineteisest ja teatud juhtudel kahjuks ka kogetust. Seda olulisem on püüda tulevikus analüüsida ja avada mõlema käsitluse tagamaid veelgi, et ei tekiks segadust juba niigi kirjus stiimulite ja info üleküllas maailmas, mida üks või teine lähenemine endast tegelikult kujutavad.

2.1 Taktiilne nägemiskogemus

Mõistmaks paremini taktiilse nägemiskogemuse tekkimist, tuleb vaadata sügavamale erinevate representatsioonide kujunemisesse. Ühena peamistest võib tuua mimeesi ja sümbolilise representatsiooni erinevuse.⁵⁵ Nagu Laura Marks oma raamatus „The Skin of the Film“ välja toob, on mimeesi kreeka keelse sõna *mimesthai* tähendus „imiteerima“, mis tähendab kedagi või midagi jäljendama. Selle eelduseks on aga teatud materiaalne kokkupuude mingil kindlal ajahetkel. Mimeetilist suhet kujutavaga võib seega pidada pigem indikaatlikuks, ehk konteksti põhiseks sarnasuseks, kui ikooniliseks ja niiöelda puutumatuks sarnasuseks.⁵⁶ Tema sõnul on mimeesi puhul oluline see, et tema roll ei ole maailma ilmingimata mõista, vaid selle maailmaga lihtsalt uut sidet luua. Selline lähenemine lõhub tüüpilise subjekti ja objekti vahelise hierarhilise suhte, hāgustades nii mõlemi piire. Mimees on seega „loomupärane viis kuidas maailmas eksisteerida, sest igasugune subjekt ei teki mitte tema abstraktselt kujutamisest, vaid hoopis tema kaastundlikust kaasamisest.“⁵⁷

Haptilist või teisisõnu taktiilset taju on psühholoogid defineerinud täpsemalt kui taktiilsete ja kinesteetiliste funktsioonide kogumit, kus puudutuse kogemine toimub nii välisel nahapinnal, kui kehasiseselt.⁵⁸ Põhinedes 19. sajandi kunstiajaloolase Alois Riegl'i tuletatud terminitele haptiline ja optiline pilt, arendas Laura Marks välja enda käsitluse haptilisest (edaspidi taktiilsest) nägemisest, mis vastandub tema jaoks peamiselt domineerivale optilisele nägemisviisile. Nende peamine erisus seisneb selles, et optiline nägemine tekitab objekti ja vaataja vahele alati visuaalse distantseerituse ja sügavuse, kus objekti kogetakse pigem kui eraldiseisvat ruumilist entiteeti, mida võib kogeda ka kui teatud abstraktsiooni. Seevastu taktiilse nägemise puhul liigub pilk peamiselt mööda objekti või ka pildi pinda, proovides mitte niivõrd teda teistest vormidest eristada, kuivõrd mõista antud objekti enda tekstuuri ja materiaalsust. Taktiilne nägemine loob seega intiimse sideme objekti ja vaataja vahele, tõmmates vaatajat pigem endale lähemale, kui luues kujundlikku sügavust subjekti ja objekti vahele. Selline nägemine eeldab kehalist kohalolu ning on oma loomult pigem muutuv, kui staatiline nähtus. Võib öelda isegi, et taktiilse nägemise puhul funktsioneerivad silmad justkui

⁵⁵ L. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham; London: Duke University Press, 2000, lk. 138

⁵⁶ Samas lk. 138

⁵⁷ Samas lk. 141

⁵⁸ *The Psychology of Touch*, Edited by M. Heller and W. Schiff. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1991; tsit. L. Marks, 2000, lk. 162

puutetundlikud organid⁵⁹, mille iseloomustamiseks on kasutatud vahel lausa väljendit „silmadega kriimustama“ (*to graze*) ja mitte „silmitsema“ (*to gaze*). Seda sama väljendit on kasutanud ka näiteks eeltoodud näitena Daido Moriyama oma pildistamisprotsessist kõneldes.

Et mõista nende kahe nägemise erisust veelgi, tuleb täheldada, et erinevalt optilisest nägemisest, kus kaugus objektist annab võimaluse abstraktsioonide ja narratiivide tekkeks, eeldab taktiline nägemine aga vaatajalt endalt aktiivset suhet ja mõtisklust pildil kujutatute üle. Oluline pole sel puhul mitte objekti võimalikult täpne kujutamine või kirjeldamine, mille poole püüdleb optiline nägemine, vaid hoopis vaataja ja objekti vahelise suhte väljatoomine, nagu ütleb Marks.⁶⁰ Põhjus, miks optiline nägemine ja optiliselt kujutatud pilt sedavõrd populaarseks on muutunud, on ilmselt selles, et kunstiajalooliselt nähti sedasorti representatsioonid võimalust abstraktsiooni kujunemiseks, mis vastandus suuresti varasematele marginaliseeritud lähenemistele, milleks olid erinevad taktilisemad ja tasapinnalisemad tööd.⁶¹ Tugev materjalipõhisus ja käsitöö oskuste rakendamine kunstiobjekti valmistamises polnud sugugi võõrad teistele kultuuridele väljaspool Lääne kunstiruumi. Üksnes siin võis näha kindlat eristust ühe ja teise vahel, mis teatud momendil eelistas selgelt ruumilisemat ja abstraksemat lähenemist taktilisemale. Kunstiajalooliselt oli sellel aga oluline roll, sest tänu objekti eristusele tema tasapinnast, võimaldas tekkinud abstraktne ruum kujutise ümber, vaadelda objekti nüüd tema taustast sõltumata ning projitseerida sellest tulenevalt talle erinevaid illusionistlikke lähenemisi, et ühel või teisel moel kujutatud objektiga samastuda või talle teisi võimalikke seletusi pakkuda. Selline lähenemine vabastas kunsti tegemise ja kogemise tema varasemast kammitsaist, pakkudes selleks nüüd uutset ja vabamat narratiivi loomet ning tunduvalt mitmetasandilisemat kujundlikkust. Mitmed kunstiajaloolased (k.a Alois Riegl ja Erich Auerbach) on seejuures viidanud, et kunstist sai ajapikku meedium, kus objektile omaseid meelelisi aistinguid püüti nüüd edasi anda üksnes sümboolselt, selle asemel, et objektiga päriselt kontakti astuda.⁶² Selles nähti nimelt kunsti representatsioonilist jõudu, mida sügavam oli tema abstraktsuse aste. Samal ajal võis modernismi aegses kunstis ja kirjanduses täheldada siiski ka teatava taktilisuse tagasitulekut, kus hakati uuesti tähelepanu pöörama värvikihi paksusele ja tekstuurile, raskekoelistele ja tundeküllastele sõnadele

⁵⁹ L. Marks, *The Skin of the Film*, lk. 162

⁶⁰ Samas lk. 164

⁶¹ Samas lk. 166

⁶² Samas lk. 167

ning, mis peamine, kogemuslikele aspektidele vaataja ja töö vahel.⁶³ Kuigi optilisest representatsioonist tekkinud sümboolsus oli see, mis tegi Lääne kunstist omal ajal selle mis ta on nüüd, ei kadunud taktiline pool sealt kõrvalt siiski päriselt kunagi. Täna võib oletada, et pärast modernismi jäi oluliseks aspektiks töö juures tema võime objekti ja vaataja vahele tunnetuslik side luua, ning mitte üksnes soov midagi kujutada. Viimased aastad on omakorda näidanud, et huvi taktilsete ja kehaliste praktikate vastu on jõudsalt hoopis kasvutrendis, ning et see tendents ei näi veel niipea vaibuvat.

Kui rääkida laiemas plaanis, siis kohtame ja kasutame me mõlemat, nii taktilset kui optilist nägemist päriselus pidevalt ja läbiseigi, kus olenevalt olukorrast, juhib kord üks ja siis jälle teine. Kui mõelda taktilisele nägemisele, siis võiks ju ka küsida, milline elamus ei oleks oma olemuselt füüsiliselt kogetav? Foto, mis püüab nendele sensorsetele aistingutele järgneda ja alluda, oleks lihtsalt üks paljudest viisidest, kuidas sellist kogemust edasi saaks püüda anda. Iseenda pildistamispraktika puhul mõtlen, et ehk on selline viis asju jäädvustada märk ka kohatisest tahtmatusest kogetut enese jaoks lõpuni defineerida, jättes talle nii tema teatava füüsilise iseloomu. Selline pildistamine annab siiski võimaluse kogetut subjektiivsel tasandil mõtestada ja luua iseendale sobiv käsitus, mida üks või teine nähtus endast mulle kujutada võib. Niisiis mõistan ma taktilise nägemiskogemuse all midagi, mis tuleneb objekti ja vaatleja vahelisest sensorsest kogemust, nii pildistamishetkel, kui ka hiljem, pilti vaadates.

Oma sellekohases teoorias viitab Marks taktilise nägemise seotusele filmilindi ja vaataja vahel, põhinedes rohkem filmiteooriale. Tema põhirõhk on peamiselt valmis pildi ja selle subjektiivsel tajumisel, kuivõrd eristaksin omalt poolt siia juurde ka taktilise nägemise pildistamisprotsessis endas. Kuigi on selge, et taktilisest ja optilisest nägemisest saab rääkida nii protsessisiselt, kui hiljem pilti/tööd analüüsides, kipub esimene jääma tihti tahaplaanile, kuna tegureid, mida selles käsitleda saab, võib olla liialt palju, et kõike korraga analüüsida. Sellepärast keskendungi antud töös peamiselt taktilise nägemise spetsiifikale pildistamisprotsessis endas, mis ei välista taktilisuse kogemist hilisemas lõpp-pildis. Samuti eristaksin ma lisaks tavamõistelisele sensorsele pildile, veel teistsuguse taktilise pildikeele olemasolu, mida illustreerib antud töö praktiline pool. See tähendab, et tava arusaama järgi on peetud taktilisteks piltideks tihti hägustunud, arusaamatute ja küllalt abstraktse väljanägemisega pilte, mis püüavad edasi anda mingit subjektiivset kehalist

⁶³ Samas lk. 167-168

kogemust, olles minu seisukohalt kohati isegi liialt sõnasõnalised. (*Pilt 8*) Väidan, et selline kujutamine on ainult üks paljudest võimalikest viisidest, kuidas objekti ja subjekti vahelist suhet edasi anda, mistõttu toaksin neile vastukaaluks ka teistlaadi taktiilse pildikeele olemasolu, mis võib olla vastupidiselt väga selge, terav ja vahel isegi kindlale objektile viitav, kuid elustada vaatajas samasuguse füüsilise aistingu kogetust, nagu abstraktne pilt seda võib teha.

Lõpuks on oluline mõista, et taktiilne nägemine või sellest tekkinud pilt, ei püüa asendada üht informatsiooni teisega, ega vahetada välja päris taktiilset kogemust representatsiooni vastu. Samuti, nagu juba mainitud, ei võistle ta optilise nägemisega, vaid on sellega pigem kooskõlaline. Püüdes mõista erinevaid lähtepunkte ja tagamaid igasuguse pildianalüüsi puhul, tuleks seega alati eristada ka selle tekkelisi (antud juhul taju ja nägemismeelega seotud) eripärasid, et märgata võimalikke taktiilsest ja optilisest nägemisest tulenevaid erisusi pildis eneses. Selle järgi on optilise pildi ülesanne pigem sümboliseerida või kujutada midagi kindlat, tulenevalt vaataja maitsest, ning olla seepärast, tänu oma abstraktsusele, erimoodi „loetav“ paljudele. Seevastu taktiilsest nägemisest tulenev pilt võib mõjuda oma sensoorsuses tunduvalt konkreetsemalt, kuid olla vaatajale jälle keerukam analüüsida ning seega ühtlasi mõista. Mida taktiilne pilt proovib teha, on anda üksnes mõista nägemise ja temaga seotud sensoorse kogemuse komplitseeritust ja igasuguse sellest tuleneva kirjelduse jõuetust midagi tõeliselt seletada või edasi anda. Proovides siiski äratada teatavat sensoorsust, on see lõpuks üksnes meeldetuletus tõsiasjast, et mitte miski mida kogeme, pole igavene ega (meelde)jääv, ning et „kõik, mis selline kujutis saab lõpuks teha, on muutuda ise omamoodi nahalaadseks.“⁶⁴

⁶⁴ Samas lk. 192

2.2 Linnaruumi kogemuse kujunemine kehalikust taju perspektiivist

Niivõrd, kui on meid ümbritsev linn muutunud tänapäeval üksnes ideeliseks, kaarditaoliseks struktuuriks millel pole enam suurt päriselulist pidepunkti, on samavõrra palju muutunud meid ümbritsev visuaalkultuur pidetuks ja „elust ära lõigatud“ massiks, mida keegi enam lõpuni ei suuda hoomata. Tundub, justkui oleks kaduma läinud midagi nii iseenesest mõistetavat, nagu selleks on kogemuslik kahekõne inimese ja tema ümbruse vahel. Seda sama kriitikat pannakse tihti ülepopulariseeritud visuaalikeskse kultuuri ja keelelisest mõtlemisest tuleneva maailmanägemuse arvele, mis on toonud kaasa küll abstraktse mõtlemise, kuid kaugendanud meid samal ajal sama palju kõikidest tajulistest ja kehalistest kogemustest, mis on seetõttu tahaplaanile jäetud. On tekkinud üheplaaniline ja jäik nägemus sellest, kuidas „asjad võiksid olla“, aga mitte „kuidas asjad tegelikult on“.

Kõike paikapanev silm on ühiskonna kujunedes vorminud ka linna oma nägemuse järgi. Kui veel kunagi traditsioonilistes kultuurides ehitati selle järgi kuidas materjal käe all tundus, ning milline oli inimese kehaline vastuvõtlikkus erinevat tüüpi struktuuridele ja pindadele (just nagu lind, kes ehitab pesa oma keha järgi), siis näib tänapäeva linn olevat ametis üksnes enda visuaalselt hea väljanägemisega, unustades kellele ja milleks on ta üldse loodud.⁶⁵ Kehatu kogeja unustab aga üsna pea isegi, mida tõeline materiaalsus ja sensoorne elamus endast tegelikult kujutavad. Koha või üksiku objekti materiaalsus on aga midagi, mis meie tajudega kokkupuutes annab meile olulist ja asendamatu infot, mida klassikaline tarkus ei asenda, ning mille järgi inimene teab leida väärtusliku ajalise mõõtme iseenda ja oma ümbruse vahel.

Nagu juba öeldud, siis näib, et kaasaja linnad on ehitatud tihti pigem visuaalseid parameetreid silmas pidades ja suuresti nende seesmist plastilisust eirates. Mis aga kujundab minu silmis ühe linnakogemuse, on just tema nõ kehaline mõõde, mida mõõdame füüsiliselt teda läbides ja temaga kontakti astudes. Ka tänapäevast arhitektuuri on tihti kritiseeritud nendel samadel alustel, väites, et neis puudub inimlik mõõde või arusaam sedalaaadi kontakti vajadusest, ning et tegelik kogemus pole kunagi see, mis ta lamedalt pildilt või ekraanilt nähtub.⁶⁶ Kodanikena, ei vaidleks sellele ilmselt keegi vastu, kuid linnaplaneerijate, arhitektide ja ka linnaga tegelevate kunstnikena, peame

⁶⁵ J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, lk. 27-30

⁶⁶ Samas lk. 30

me olema sellest paratamatusest aga teadlikud. Fotograafina, tajun ma linna mingis mõttes mõlemat pidi. Kord on ta ääretult tasapinnaline, justkui linnulennult vaadatuna või üksnes läbi kahemõõtmeliste piltide lameda kogumikuna kogetav, teine hetk jälle ülimalt kolmemõõtmeline, taktiline ja sensoorne, erinevate pindade ja objektide kogum. Ma kogen aega temas ühtaegu vahetult, kui ka pikemas perspektiivis, mistõttu on kogemus temast alati pidev ja üks. „Ma liigun linnas, nagu tema liigub minus,“⁶⁷ sest igasugune kogemine on alati kahe või enama poole vastastikune kokkupuude, infovahetus minu ja „mingi teise“ vahel. Nagu Merleau-Ponty ütleb, siis: „Selleks, et midagi puudutada, peab saama ka puudutatud.“⁶⁸ See tähendab, et igasugune puudutus, olgu ta füüsiline või vaimne, eeldab tema sõnul alati mõlemapoolset kokkupuudet, isegi kui see jääb silmale nähtamatuks. Merleau-Ponty järgi eksisteerib puudutus (*touch*) seega sama palju puudutatavas, kui puudutajas endas, ning ta julgeb laiendada seda metafoori ka nägemisele, mille järgi iga asi või nähtus, mida inimene läbi nägemise kogeb, on samapalju vaadeldav objektina, kuivõrd aktiivse osapoolena ühises nägemisprotsessis, mille roll on vaatajat vaatama suunata. Kokkuvõtvalt võib tema sõnul pidada igasugust nägemist ühtlasi ka nähtu pilguga puudutamiseks.

Sedalaadi arusaam pole aga kuigi tüüpiline, samuti nagu võib olla keerulisem hoomata, et asjade vastastikmõjus ei pruugi mina vaatajana olla ainuisikuliselt oma pilgu üle kontrolli omav. Merleau-Ponty kogu filosoofia keerles paljuski ümber taju fenomenoloogia ja eriti nägemise mõtestamise, kus ta pühendus jõudsalt Descartes'i teooriate vaidlustamisele, mis rajanesid subjekti ja objekti erisusele ja vaataja kõrgendatud positsioonile kõige nähtava üle. Ta kritiseeris kartesiaanlikku arusaama maailmast, kui minust ja mind ümbritsevast eraldi seisvast ümbrusest, mille vaikiv eeldus oli alati dualistlik lähenemine kehale ja selle tajudele. Merleau-Ponty sõnul pole olemas sellist rangelt võetavat üht keha ja objekte selle ümber, ei nägijat ega nähtavat, ehk isegi mitte passiivset pilku läbi mingi ideelise keha. On ainult Vaatamine ise, kui üks ja ainus aktiivne ja pidevalt voolav olemise vorm, mis on mingis mõttes mõeldudki olema kehatu. Selline nägemine ei erista ennast muust maailmast, vaid saab osaks ühtsest Olemisest ja tema lihaselisest olemusest.⁶⁹

Sarnase seisukoha võtab ka Pallasmaa, rääkides arhitektuuri probleemidest kaasajal ning kehalise pilgu kustumisest loomeprotsessides. Miks ma lähtun siinkohal arhitektuurialasest teooriast, on

⁶⁷ Samas lk. 40

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible: followed by working notes*. Edited by Claude Lefort, Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968, lk. 143

⁶⁹ Samas lk. 146

põhjusel, et igasugusest linnakogemusest rääkides (mis, tuletame meelde, on ühteaegu nii füüsiline, kui ka visuaalne) poleks võimalik eirata see juures linna ja tema hoonelist struktuuri, urbanistide väljatöötatud lahendusi, ega ka majade, tänavate ja muu elava materia osalust selle sees. Kuid tihti juhtub, et päriselule püütakse läheneda pigem kahemõõtmelist plaani pidi, kui tegelikke käsi külge pannes. Ka fotograafia kipub üha enam minema pigem illustreerivat kui dokumenteerivat teed, kus kontakt päriseluga juhtub vahel jääma lihtsalt ideeliseks tagataustaks. Kõndija ja üksnes ümbrusest saadava info vastuvõtjana, on minu kui vaatleva fotograafi jaoks füüsilisus ja kehaline tajus kohast, midagi asendamatu. Oma nägemisprotsessis ei tee ma suuremat vahet inimestel, majadel või ettetulevatel asjadel, kuivõrd ma kogen kõiki neid koos, kui objekte, mis on pärit ühest ja samast süsteemist. Tegu ei ole mitte teoreetilise küsimusega, vaid puht tunnetusliku aspektiga. Ma võin vaadelda kõike millega kokkupuutesse astun, kas ühtselt elava või ühtselt passiivse massina, justkui „asjade merena“. Samal moel ei välista ma iseennast selle sees, kui pelka eemalseisvat vaatlejat, vaid „mina“ on kõigest üks osa sellest hoomamatust tervikust. Sest nagu Merleau-Ponty'gi tabavalt selle kohta ütleb: „Minu nähtav ja liikuv ihu kuulub asjade hulka, ta on üks neist, ta on kaasatud maailma koesse ja ta sidusus on asja sidusus“⁷⁰, ja nõnda ei näe ka mina selget piiri iseenda ja maailmavahelises ühtesulamisest, sest „maailm on tehtud ihuga samast kangast.“⁷¹

Täpsemalt saavad siin minu jaoks kokku kõndimispraktikate vajadus, tänavafotograafia ja taktilne nägemiskogemus ühes. Iseendast põimununa aitavad nad mõista üksteisele omaseid elemente ja teha nähtavaks kogemuslikku viisi, kuidas nende abil ümbritsevaga veelgi paremini kontakti võiks astuda. Nende eesmärk ei ole õpetada või seista lahus muudest tegevustest, samuti ka mitte vastanduda tava arusaamadele. Ainus, mida nad teevad, on sensoorse ja kehalise kogemuse tagasi nähtavale toomine, kui ühena paljudest võimalikest kogemuse vormidest. Seda, kas antud lähenemisel on tänapäeval ka kandvat rolli või vajadust, võime mõista alles tunduvalt hiljem. Mingil määral on see aga koht, kus väidavad jälle paljud, et tänu laialdasele tehnoloogia levikule ja suurenenud info hankimisele, on inimlik arusaam asjadest ja maailma toimimisest muutunud kahjuks sama lamedaks ja „mitte midagi ütlevaks“, kui on tihti sedalaadi teadmisedki. Et probleemi võib näha keeleliste struktuuride hegemoonilises ülemvõimuses, kus kaalukausilt on lükatud paraku kõikvõimalikult teised (nn kehalised) lähenemised, tähtsustades paraku ainult ühesuguse teabe levikut. Ka Pallasmaa tõdeb, et kehalist sensoorsust arhitektuuri ja kunstinaidetes võib viimastel

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *Silm ja vaim*, lk. 20

⁷¹ Samas lk. 21

aastatel kohata üha harvematel juhtudel.⁷² Teha nii laia üldistust ma kindlasti ei julgeks ja ütleksin isegi, et vähemalt kunstis, tunduvad taktiilsus ja kehapõhised lähenemised küll uue tuulena jälle kanda kinnitamas olevat, ning et on vastupidi, ääretult põnev, näha seda keha-mõtte kaanonit uuesti teineteisega koos kujunemas. Ju käib kehaliste praktikate populaarsus teatavate lainetena, nõnda kuidas tehnoloogistub ühiskond või kaugeneb inimene üleüldisest sensoorsusest. Selge on igal juhul see, et mistahes looming eeldab ikka ja alati mõlemapoolset, nii kehalist kui mõttelist lähenemist, mis koos aitaksid avardada ja muuta arusaama inimese ja maailma toimimisest veelgi mitmekülsemaks ja loodetavasti ka põhjapanevamaks.

Tulles tagasi fotograafia, kui minu põhimeediumi juurde, tahan ma läbi kõndimise ja teistviisi taktiilse nägemise, teisisõnu iseenda kehaliste praktikate, esitada väljakutset juba varem mainitud nägemiskeskse kultuuri ühepalgelisusele. Tõllal, küll veidi erinevatel alustel, proovisid ju ka sürrealistid ja situatsioonistid oma lähenemistes adresseerida mugava inimese vaatepunkti piiratust ja elamuste olemasolu väljaspool kunstigaleriisid. Seda võis vaadata kui esmast katset tuua inimene niiõelda „tagasi tänavaile“, tagasi juurte juurde, sest tundus, et võimust hakkas võtma puht materialistlik ning kasumlik maailmanägemus, mis näis andvat ainult vaikivaid korraldusi kusagilt „ülevalt poolt“. Täna võib oletada, et oleme sattunud kummaliselt sarnasesse situatsiooni, kus meie käike juhivad pigem mingi välispidine jõud või sundus; kus kogemusi mõistetakse paremini ideede tasandil ning pildikultuuri oma materjali rohkuses peetakse sisutühjaks ja emotsioonituks.⁷³ Veidral kombel on nägemine olnud selle kõige keskel see, mis on andnud meile algse oskuse oma rolli ümbruses määratleda, kuid teisalt hiljem jälle, suutnud meid maailmast ka sama kiirelt seetõttu lahutada.⁷⁴ Sestap on ka antud töö roll avada nägemismeelele omaseid iseärasusi, kaasates selleks lisaks nii keha kui taktiilset taju, sest nagu ütleb Merleau-Ponty:

Minu taju ei ole seega mitte üksnes visuaalsete, kombatavate ja kuulatavate annuste summa: ma tajun kogu oma olemusega tervikuna: ma haaran eseme ainulaadset ülesehitust, tema ainulaadset olemisviisi, mis kõnetab kõiki mu meeli ühekorraga.⁷⁵

⁷² J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, lk. 34

⁷³ J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, lk. 22

⁷⁴ Samas lk. 25

⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *The Film and the New Psychology — Sense and Non-Sense*. Translated by Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964, lk. 50 (autori tõlge)

Teisisõnu, polekski võimalik lahutada nägemist kehast, sest igasugune sensoorne tundmus jõuab meieni üksnes ja ainult läbi keha, ning on tema sõnul otseselt ka nägemisega seotud. Ta usub, et nägemist võib pidada lihtsalt sensoorseks pikenduseks kehatajust, mis toob esile selle, mida puudutus teab juba niigi.⁷⁶ Seega ei saaks ma vaatajana juhinduda mingist eelteadmisesest, mingist mõttelisest ideest ühe või teise nähtuse kohta; ma ei saaks teeselda kõigest üleolevat pilku, ega isegi mitte seda, nagu ma teaksin kuhu mu pilk mind järgmisena suunab, sest tõeline teadmine saab jõuda minuni üksnes läbi vahetu hetke kogemuse, murdosa sekundist, millele minul pole vähimatki mõjuvõimu. Ja nii on ainuke asi mu kehalises võimuses talle lihtsalt järgneda ning olla temast kantud. Sellist kogemust kirjeldab Merleau-Ponty sõnadega:

Mina, kes ma vaatan taevasina, ei seisa selle ees mingi mittekosmilise subjektina, ma ei valda seda mõtlemises, ma ei laota selle ees valla sinisuse ideed, mis avaldaks mulle taeva saladuse, vaid ma kaotan enda temas, ma vajun sesse müsteeriumisse, tema „mõtleb endast minus“, ma olen see taevas ise, mis koondub, koguneb ning hakkab eksisteerima iseenda jaoks, mu teadvus on piiritut taevasina pilgeni täis.⁷⁷

Oma tabavas järelsõnas „Silmale ja vaimule“ tõdeb tõlkija Mirjam Lepikult viimaks, et sedalaadi merleau-ponty'liku nägemisviisi üks peamisi saladusi võib peituda ehk just tema empaatiavõimes ja *ollalaskmises*.⁷⁸ Et see, mida Merleau-Ponty filosoofia nime all harrastab, on tegelikult empaatiline küsitlemine ja tajumine, mida saab teha üksnes vabaduses, kus „lastakse olla“. Et küsimiseks peab eksisteerima loomulikku uudishimu, sest kui me teaksime vastuseid kõikidele oma küsimustele, siis me ilmselt ju ka ei küsiks. Või kui me suudaksime kõike isekeskis ilma kogemuseta ettekujutada, siis milleks meile üldse taju? Merleau-Ponty küsimisvõime on see, mis eristab teda nähtavasti paljudest teistest, sest „küsimine“ (selle sõna kõige laiemas tähenduses) tähendab tema jaoks iseenese teadmatusse aksepteerimist ning valmisolekut võtta infot vastu väljastpoolt. See oleks tunnistada, et meie toimimine võib toimuda meie tahtest sõltumata, ühiskonnas, kus kõik näib olevat plaanipärane, ent siiski lõpuni ettearvamatu. Ning, et nii paradoksaalne kui see ka poleks, on just sedasort „alusetus“, alus sedalaadi kogemise võimalikkusele.

⁷⁶ J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, lk. 42

⁷⁷ M. Merleau-Ponty, *Phenomenologie de Perception*, lk 248; tsit. M. Merleau-Ponty, *Silm ja Vaim*, 2013, lk 73 (Mirjam Lepikult tõlge)

⁷⁸ M. Lepikult, „Silma ja Vaimu“ koht; tsit. M. Merleau-Ponty, *Silm ja Vaim*, 2013, lk 74-75

KOKKUVÕTE

Antud teoreetilise töö eesmärgiks oli avada ja tutvustada fotograafia kui aktiivse kehalise ja tajulise praktika tagamaid kõndimise kunstiliste käsitluste perspektiivist. Töö hüpoteesiks oli, et igasugune linnakogemus saab tekkida ennekõike füüsilise ja liikuva keha olemasolul, kus jalutaval tänavafotograafil on oma roll visuaalse ja sensoorse kahekõne tekkel ning mõttestamisel, mis võiks omalt poolt anda lisaks teistlaadi, kehalisi teadmisi, ning ühes sellega laiendada meie arusaama maailmast ka üleüldiselt. Veelgi enam, tulenevalt fotograafilise praktika suurest visuaalipõhisusest, oli oluline näidata, et visuaalne taktiilsus ja erinevad kehalised tajud mängivad sedalaadi kogemuste kujunemisel vähemalt sama suurt rolli kui meie visuaalne nägemismeel, mistõttu poleks võimalik sensorset taju linnakogemuse kujunemisel kuidagi eirata.

Töö esimeses peatükis käsitlesin peamiselt kõndimispraktikate ajaloolisi ja kunstilisi lähtepunkte, näidates, kuidas kõndimine teadliku lähenemisena sai oluliseks meetodiks 20.sajandi kunstnikele enda ümbrusega kontakti loomiseks ning ühiskonnale suunatud kriitilise pilgu kujunemiseks. Kõndimist nähti kui revolutsioonilist akti, mis püüdis minna tagasi oma olemuslike juurteni, et leida uut kontakti igapäevaelu ja kunsti vahel, ning tuua kunst galeriidest välja, tagasi inimeste sekka. Dadaistide, sürrealistide ja situatsioonistide ühiseks kriitikaks oli sõjajärgse moderniseerunud ja kapitalistliku ühiskonna kõrge reglementeeritus ja vabaduste puudumine. Samuti mure inimeste kogemuslikust võõrandumisest oma igapäeva tasandil, mida süvendas üksnes suurenev tehnoloogiliste uuenduste laine. Selleks pakkusid nad välja erinevaid performatiivseid lähenemisi, mis püüdsid läbi kollektiivsete või individuaalsete jalutuskäikude leida taas sidet ja inspiratsiooni end ümbritsevate linnatänavatega. Lisaks tekkinud loomingule aitas selline praktika kujundada ka kodanikupõhist kriitilist meelt ühiskonnas toimuva suhtes ja hoida nii alati üht kätt muudatuste pulsil. Fluxus ja *Land Art* töid omakorda olulise lisandusena sinna juurde jalutaja, kelle roll oli jääda pigem neutraalse vaatleja positsioonile, kuid kelle kehalisusest võis saada tähtis tööriist rääkimaks kaasa erinevatel keskkondlikel ja sotsiaalsetel teemadel. Kõikide nende lähenemiste ühiseks arvamuseks oli, et kõndimisest ei pidanud ilmtingimata kindlat jälge jääma, kuid kui see ikkagi tekkis, siis oli sellel pigem sümboolne, kui representatsiooniline väärtus.

Peatüki lõpus jõuan välja siiani peamiseks jalutaja sümboliks peetud termini *flâneur* ja tema käimispraktika *flânerie* juurde, et mõista mis võiks jalutamisel olla seost tänavafotograafiaga. Nagu selgub, siis on laiaslaastus igas tänavafotograafis alati ka natuke *flâneuri* sugemeid, sest sedalaadi

pildistamispraktika eeldab oma olemuselt aktiivset ja ümbrusest huvitundvat jalutajat ennekõike. Tänavafotograafia võis olla sellisele jalutajale ideaalne käepikendus ja lõpuks kohatud hetkede ja kohtade füüsilise meenutuspildi looja. Oma olemuselt väga sarnase lähenemisega, ei proovinud kumbki, ei *flâneur* ei tänavafotograaf, midagi olemasolevast ära võtta või sinna omalt poolt midagi juurde lisada. Neile oli oluline, et säiliks kogetud hetke teatav seletamatus ja sümboolsus, sest see kirjeldas nende jaoks elu kaootilisust, ettearvamatust ja fragmenteeritust kõige paremini ja tõetruumalt.

Töö teises osas keskendun ma fotograafia kui visuaalikeskse meediumi potentsiaalsele seotusele taktilise nägemise ja teiste kehaliste tajumehhanismidega. Siin toon olulise kriitikana välja fotograafia laialdase mõistmise üksnes tema passiivsest ja visuaalipõhisest lähenemisest tulenevalt, väites omakorda, et nägemise, ja spetsiifiliselt fotograafilise pilgu, kujunemise suureks osaks on ka teiste sensoorsete tajude protsessi kaasatus. Sellest tulenevalt uurin Laura Marksi poolt kasutusele võetud terminit *haptic visibility* või teisisõnu taktiline nägemine, mis toob eristuse optiliselt ja taktiliselt tajutud nägemiskogemustesse. Antud terminit võib laiendada nii pildistamisprotsessile endale kui valmispildi analüüsile, kuid olenevalt minu töö rõhuasetusest, huvitas mind seejuures pigem protsessisisesete eripärade kirjeldamine, kui valmispildi kirjeldamine. Kuna igasugune visuaalne kogemus on minu jaoks alati samapalju ka füüsiline kogemus, näib taktiline nägemine illustreerivat sedalaadi sensoorse kokkupuute võimalikkust vaataja ja objekti vahelise intiimse sideme tekkes. Taktilisest nägemisest tekkinud pilt ei pea ise ilmtingimata taktilisust kajastama või kuidagi moodi abstraktsem välja nägema. Vastupidi, oma konkreetsuses ja objektipõhisuses, võib ta olla hoopis keerukam lugeda kui optilisest nägemisest tekkinud pilt, mis püüab läbi distantsi teadlikult abstraktsust saavutada. Selgub, et nende kahe nägemisviisi peamine eesmärk ei olegi mitte teineteisega võistelda, vaid üksteise erinevusest lihtsalt teadlikud olla. Mida taktilise nägemiskogemuse teooria mulle lõpuks õpetas, oli arusaam igasuguse kogemuse sensoorsest keerukusest, mis muudab edasise nägemis- ja kogemisprotsessi pildistamisel ainult seda palju huvipakkuvamaks ning põhjapanevamaks.

Teise osa lõpus jõuan aga Merleau-Ponty kaudu tõdemuseni, et viis kuidas olen senini harjunud end ümbritsevat kogema, polegi nii kaugel ja utopistlik, kui seda eelnevalt kartsin olevat. Nimelt on ainult loomulik, et käsitledes taktilist nägemist, jõuan ma varem või hiljem välja taktilise kogemuse tuuma - keha ja nahapinna endani. Merleau-Ponty filosoofiline käsitus kehast teeb ometi suure hüppe tundmatusse, kui tõdeb, et ehk ei olegi olemas eraldi vaatajat ja vaadeldavat, subjekti ja

objekti, vaid on hoopis üks ja kõikehõlmav tajumuslik sfäär, ühtne kehaline võrgustik, mis lasub keset kõike ja kõiki. Et pole kartesiaanlikku „mind“ ja „teisi“, on üksnes pilk, mis mitte midagi ega kedagi ei defineeri. Lubades endale veidi sedasorti luksust, mõistan ma viimaks antu tõelist tagamõtet. Seda, mida võimaldab kõndimine ja aktiivne ümbritseva „pilguga puudutamine“, on iseenda perspektiivi ära nihutamine endalt kui kogejalt, ümbritsevale, kui minust tükkmaad targemale. Tõdeda, et peale iseenda subjektiivse vaatevälja võib eksisteerida veel midagi muud ja sõnul seletamatut, millele mul ei ole mõjuvõimu, ning mis võiks õpetada nägema iseendast kaugemale, on ülendav ja ekstaatiline ühteageu.

SUMMARY

My Master's thesis is a two-part room installation completed in 2021, consisting of 4 large photo collages printed on textile fabric and a soundwork written on the basis of Paul Valéry's "Idée Fixe". The practical part of the Master's thesis is supported by given theoretical text.

In the first chapter of my written work, I make an introduction to the background of walking as one of the possible methods of artistic research, its art-historical approaches in the 20th century, and the connections between walking practices and modern street photography. Through various art historical movements such as Dada and Surrealism, the Situationist International and Fluxus and Land Art, I try to analyze the timely and bodily importance of walking and its changing role in the context of artistic practices, in the hopes of understanding how it connects to street photography and urban experiences in whole. In addition, in the last part of this chapter, I also discuss and draw connections with street photography and the development of the *flâneur*, together with the walking practice called *flânerie*, as an important historical figure and his practice, that has been related to walking so far. This in turn is crucial for understanding and re-evaluating how the contemporary urban experiences might be born.

In the second chapter, I describe the connections between the formation of the photographic gaze and the specificity of physical perception, together with the tactile vision, in order to open up about the more practical and mobile side of photography, as opposed to its previously discussed more static approaches. Here I take a deeper look at the restrictions of the hitherto dominant visual-centric culture, to examine why alternative approaches to seeing and photographing might be necessary to examine in the first place. Speaking of tactile visual experience, I rely mainly on the term "haptic visuality" by Laura Marks, which distinguishes haptic vision from objective vision, and refers thus to the different connections two ways of seeing can have on our understandings and experiences. This is followed up by Maurice Merleau-Ponty's concept of the physicality of vision and the effects the surroundings might have on the viewer's bodily experiences.

The aim of this work is to address the photographic practice as a first and foremost physically active art practice with its supposed connection between walking practices and tactile visual experiences. The hypothesis of the work is that just as the formation of the urban experience can occur only through the experiential body's physical presence in a particular place and time, the street

photographer interprets his or her surroundings not only through visual, but also through other sensory information they receive from both movement and tactile perception along the way. Thus, it is clear that perceptual information should not be exchanged for linguistic information, for there would be no point in having working senses at all, if we would be able to explain and predict everything happening to us, verbally in advance.

Kasutatud kirjandus ja allikad

Raamatud:

Careri, Francesco, Walkscapes: Walking As an Aesthetic Practice. Ames: Culicidae Press, e-book, 2017.

Daido Moriyama: Record. Edited by Mark Holberg. London: Thames & Hudson Ltd, 2017.

Foster, Hal, Compulsive Beauty. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

Gasquet, Joachim, Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations. Translated by Christopher Pemberton. London: Thames and Hudson Ltd, 1991.

Marks, Laura, The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.

Merleau-Ponty, Maurice, Sense and Non-Sense. Translated by Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, Silm ja vaim. Tõlkinud Mirjam Lepikult. Avatud Eesti Raamatu sarjast. Tartu: Ilmamaa, 2013. Tõlgitud väljaandest: Maurice Merleau-Ponty, L'Œil et l'Esprit, Paris: Gallimard, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, The Visible and the Invisible: followed by working notes. Edited by Claude Lefort, Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

Ong, Walter, J., Orality and Literacy - The Technologizing of the World. London; New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 1991.

Pallasmaa, Juhani, The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. West-Sussex, England: John Wiley & Sons Ltd, 2005.

Plant, Sadie, The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age. London; New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 1992.

Artiklid:

Jay, Martin, Scopic Regimes of Modernity. — Vision and Visuality. Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Nr 2. Edited by Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988, lk. 3—23.

Trivundža, Ilija Tomanić, Photographic Flâneur, Street Photography, and Imagi(n)ing the City. International Journal of Communication 13, University of Ljubljana, Slovenia, 2019.

Waxman, Lori, *A Few Steps in a Revolution of Everyday Life: Walking with the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus*. A dissertation submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Institute of Fine Arts, New York University, May 2010.

Artiklikogumikud:

Modernity and the Hegemony of Vision. Edited by David Michael Levin. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993.

Walking in Cities: Quotidian Mobility as Urban Theory, Method, and Practice. Edited by Timothy Shortell and Evrick Brown. Philadelphia; Rome; Tokyo: Temple University Press, 2016.

Internetiallikad:

Daido Moriyama: From Snapshots to Stray Dogs — David Priestley, PhotogpediA, 2021, <https://www.photogpedia.com/daido-moriyama/> (viimati vaadatud 12. IV 2021)

Debord, Guy, *Theory of the Dérive*, *Internationale Situationniste* # 2, Paris, December 1958. Translated by Ken Knabb, *Situationist International Anthology* (Revised and Expanded Edition, 2006) — Bureau of Public Secrets <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm> (viimati vaadatud 3. IV 2021)

Flâneur — Wikipedia, 23. IV 2021, <https://en.wikipedia.org/wiki/Flâneur> (viimati vaadatud 7. IV 2021)

Situationist International — Wikipedia, 7. III 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Situationist_International (viimati vaadatud 25. III 2021)

Street Photography — Wikipedia, 29. III 2021, https://en.wikipedia.org/wiki/Street_photography (viimati vaadatud 18. III 2021)

LISAD

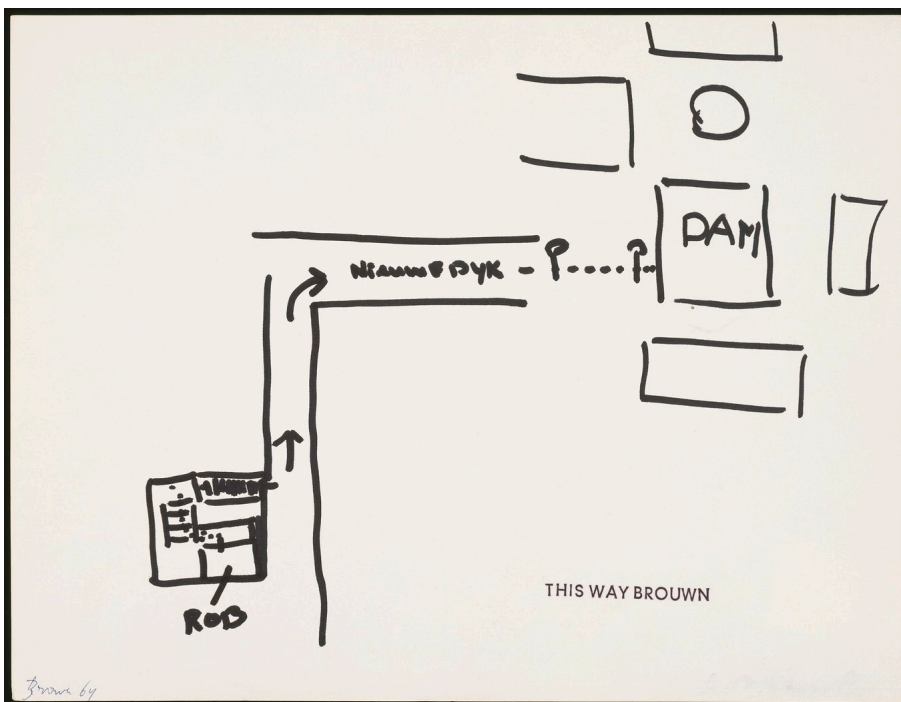
Pilt 1

Möödujad juhatamas teed. — Stanley Brouwn, *This Way Brouwn* (1964).



Pilt 2

Stanley Brouwn, *This Way Brouwn* (1964). Tinditrükk, 9-5/8 × 12-9/16 in



Pilt 3

Richard Long, *A Line Made by Walking* (1967). Hõbeželatiifoto paberil, 375 × 324 mm.



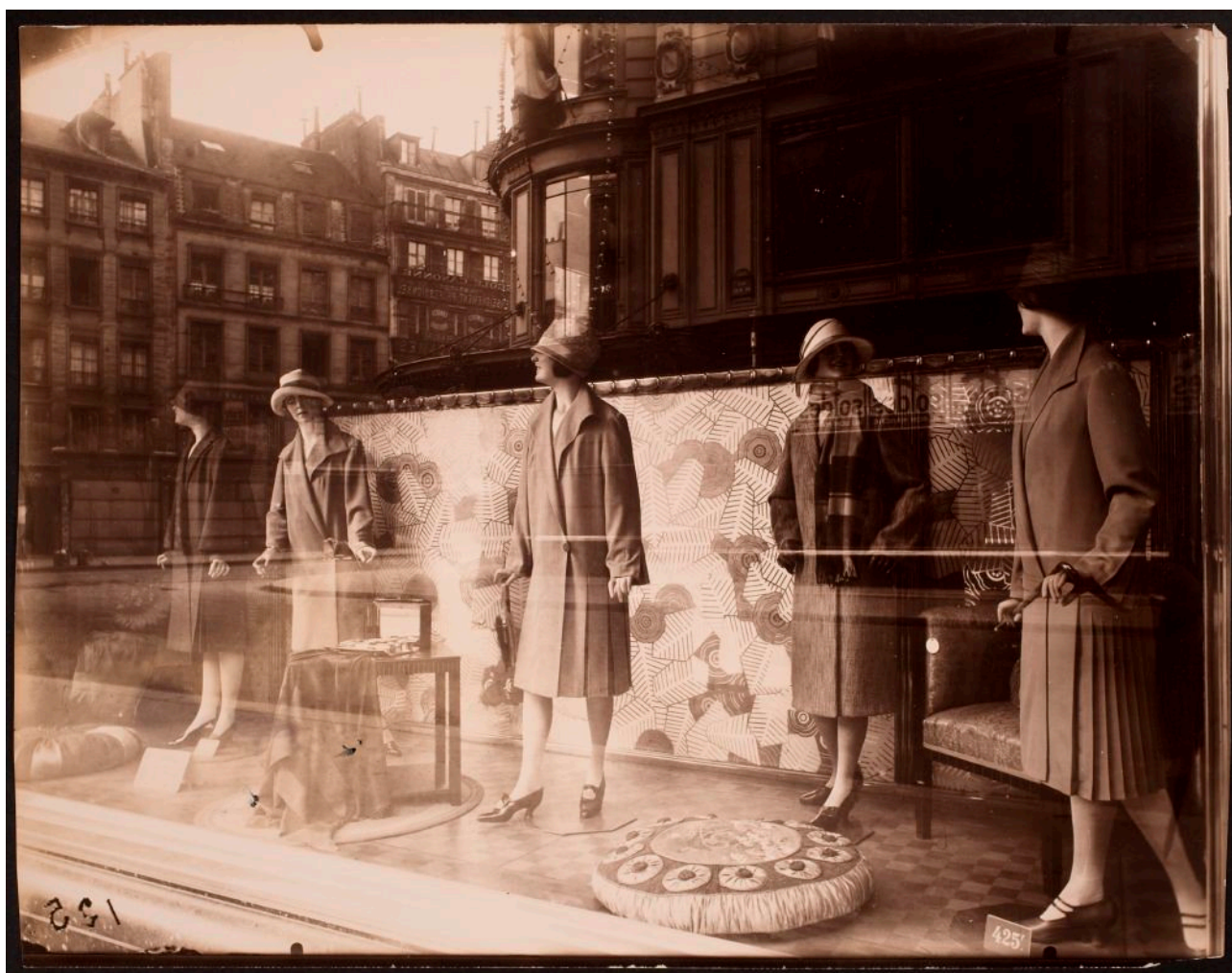
Pilt 4

Brassaï, Concierge's Lodge, Paris (1933). Hõbeželatiinifoto, 29.3 × 22.2 cm.



Pilt 5

Eugène Atget, *Bon Marche* (1926-27). Hõbeželatiinifoto, 17.8 × 22.9 cm.



Pilt 6

Daido Moriyama, *Shinjuku* (2000-2004/2004). Hõbeželatiinfoto, 100 × 150 cm.



Pilt 6.1

Daido Moriyama, *Light and Shadow 3: (Bucket)* (1982). Hõbeželatiinfoto 23.3 × 33.8 cm.



Pilt 6.2

Daido Moriyama, *Lips no. 46* (2004). Hõbeželatiifoto, 60 × 51 cm.



Pilt 7

Alan Butler, *Down and Out in Los Santos* (2015-Present), Virtuaalfoto.



Pilt 8

Julie Turner Allen, *Touch One* (2006). Must-valge hõbeželatiinfoto, 40 × 60 cm.



CV

Eliis Laul
09.06.1991
Tallinn, Eesti
eliis.laul@artun.ee

HARIDUSKÄIK

2019-... Eesti Kunstiakadeemia, kaasaegne kunst MA
2016-2019 Eesti Kunstiakadeemia, fotograafia BA
2010-2015 Tallinna Ülikool, psühholoogia BA

ISIKUNÄITUSED

2021/06-07 “The Skin of the City”, VENT Space (tulemas)
2020/06 “Nivea”, EKA fotoosakonna Vitriingalerii, EKKMi fassaadil
2018 “Otherness/Teisesus”, Tallinna Fotomuuseum

GRUPINÄITUSED

2020/02 “We all arrived with art”, Zollamt Gallery, Offenbach
2019/07 “Asjad, mis vaatasid mulle vastu”/ “Ülevoolavad võimalused”, Evald Okase Muuseum, Haapsalu
2019/06 TASE’19, Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn
2019/01 “Kirjad kodustele”/ “Art is Popcorn for the Brain”, HBK Saar, Saarbrücken
2018/08 “Kõik on kadunud, kõik meelde tuli”, Pictorico galerii, Tokyo
2018/05 “Plexus”, ISFAG galerii, Tallinn
2017/07 “BFO16: Esimene”, Positiiv galerii, Tallinn

TÄIENDKOOLITUSED/PROJEKTID

2020/05 “Isolatsioonidialoogid” Tallinna linnamuuseumi fotomuuseumi fotoprojekt
2019/09-12 Kai kunstikeskus, praktikant
2018/02 Elina Brotheruse meistriklass, Pärnu Uue Kunsti Muuseum

TUNNUSTUSED

2019 “FRESH EYES” (GUP Magazine) fotoraamat 100 parimat uut fotokunstnikku Euroopas
2018 15 noort fotokunstnikku Riia Fotobiennaali ja ISSP konkursil
“Seeking the Latest in Photography”

PUBLIKATSIOONID

2020 "TOKYO SCREEN", 90 lk, isekirjastatud
2020 "Sameness" fotoraamat, 340 lk, isekirjastatud
2019 "Otherness" fotoraamat, 68 lk, isekirjastatud

MUU

2020 Eesti Fotokunstnike Ühenduse (FOKU) liige