

Tartu Ülikool
Bioloogia-geograafiateaduskond
Geograafia instituut

Keskastme uurimistöo
inimgeograafias

Maastiku fotograafiline musealiseerimine

Vahur Puik

Juhendaja: dotsent Jussi Sakari Jauhiainen

Kaitsmisele lubatud:

Juhendaja: /allkiri, kuupäev/

Instituudi juhataja: /allkiri, kuupäev/

Tartu 2007

Kui pole pilte, siis ka ei mäletata midagi.

A. Kivirähk "Mees, kes teadis ussisõnu"

Tallinn, 2007: 113

1. Sissejuhatus	3
2. Reaalsuse representeerimisest ja konstrueerimisest (Musealiseerimine ja pildistamine kui tähendustavad mälupraktikad)	5
2.1. Musealiseerimine	5
2.2. Pildistamine	7
3. Keskkonna tähenduslikkus	9
4. Erinevad kontseptuaalsed lähenemisviisid maastikufotole	11
4.1. Pildilise pärandi loomine: Mission Héliographique ja Johannes Pääsuke	11
4.2. Rephotography: Mark Kletti “Kolm vaatamist” ja Peeter Toominga / Carl Sarapi “55 aastat hiljem”	14
4.3. Tüpoloogiline dokumentalism: Becherite industriaalmonumendid ja Eesti piimapukid ning bussipeatused	16
5. Järeldused: paradigmaatilised muutused museoloogias ja fotodokumentalistikas	19
6. Kokkuvõte	22
7. Kasutatud kirjandus	23

1. SISSEJUHATUS

Pildiline kommunikatsioon on tänapäeva maailmas kasvanud plahvatuslikult. Suur osa reaalsusest on pildiliselt vahendatud. Kõik pildistavad. Isegi sellisel määral, et võiks öelda – reaalsus on pildistunud. Seda nii kõigi tehtavate piltide summa kui ka ettekujutusena sellest reaalsusest. Funktsiooni, mida interpersonaalses suhtluses omavad fotod, kannab ühiskonnas muuseumi institutsioon.

Töö eesmärgiks on vaadelda ja võrrelda pildistamist ning muuseumides läbi viidavat musealiseerimist kui kultuurilisi praktikaid Bergeri ja Luckmanni (1991, vt Remm 2003) reaalsuse sotsiaalse konstrueerimise mudeli alusel. Kitsamaks vaatlusteemaks on fotograafilise ruumi- ja maastikukujutelmale loomine. Selle tarvis annan ülevaate keskkonna tähenduslikkusest ning kolmest iseloomulikumast kontseptuaalsest lähenemisest maastikufotole. Lõpetuseks kõrvutan museoloogia- ja fotograafiaparadigmade arengu, osutades ühtlasi, kuidas need muutused on kajastunud maastikufoto žanris.

Minu keskastme uurimistöe teema kasvas väga loogiliselt välja mu isiklikust huvist ja kogemustest, mis seovad mind (teadliku kokkupuutumise järjekorras) fotograafia, geograafia ja museoloogiaga. Olen tegelenud nii loodus- kui arhitektuurifotoga, töökogemus Eesti Rahva Muuseumis äratas huvi pärandiloome küsimuste vastu. Keskkonna ja maastiku (üldisemalt öeldes ruumi) kujutamise problemaatika asetub aga teoreetilise kultuurigeograafia huvisfääri.

Soovin oma bakalaureusetöös jätkata antud teemal ja põhjalikumalt vaadata muuseumi institutsionaalset rolli keskkonna fotograafilise dokumenteerimise tellijana, kuivõrd olen isikliku muuseumis töötamise kogemuse põhjal veendunud, et see on valdkond, mis ei ole Eestis piisavalt läbi mõeldud ja ellu rakendatud.

Olen väga tänulik juhendajale kannatlikkuse ja leplikkuse eest minuga asjaajamisel ning Anule viimasel hetkel antud konstruktiivsete märkuste eest. Seda tööd ei oleks ilma Eva ja Liisa abi ja toetuse ja usuta, suur tänu Teile!

2. REAALSUSE KONSTRUEERIMISEST JA REPRESENTEERIMISEST

Jakob von Uexküll'i maailma (*Umwelt*) kontseptsioonist nähtub, et ei ole olemas ühtesama reaalsust kõigi organismide jaoks (Allik 2002). Reaalsused (kui nähtusele omased kvaliteedid, mida subjekt tunnustab olevana oma tahtest sõltumatult, Berger ja Luckmann 1991 vt Remm 2003) on niisiis liigiti kõigepealt tajuaparaadi poolt, aga ka sotsiaalselt konstrueeritud mudelid. Bergeri ja Luckmanni (1991) alusel (vt Remm 2003: 10) toimub see reaalsuse konstrueerimise kolme toiminguga – eksternaliseerimise, objektiviseerimise ja internaliseerimise kaudu¹. Seejuures nõuab just objektiviseerimine subjektidevahelist kommunikatsiooni, mis toimub märgiloomel abil. Kui suurima objektiviseerimisjõuga märgisüsteemina toovad Berger ja Luckmann (1991, vt Remm 2003) välja loomuliku keele, siis ei ole see sugugi ainus, mis reaalsuse sotsiaalseks konstrueerimiseks sobib. Järgnevalt vaatlen reaalsuse konstrueerimise vahenditena kaht representeerimis- ja tähendustavat mälu praktikat – musealiseerimist ja pildistamist.

2.1. Musealiseerimine

Muuseumid on ühiskondliku mälu talletajad ning seeläbi ka sootsiumi identiteedi loojad, nende rolliks on pidevalt tõestada mineviku reaalsust ja sidet tänapäevaga (Šola 1997, vt. Soomre 2002). Lisaks muuseumidele kuuluvad nn mäluasutuste hulka veel ka raamatukogud ja arhiivid (Kuuben 2005). Rahvusvahelise muuseuminõukogu (ICOM) definitsiooni järgi on muuseum “mittetulunduslik, püsiv ühiskonna teenistuses ja juhtimise all olev publikule avatud asutus, mis kogub, säilitab, uurib, tutvustab ja eksponeerib uurimise, harimise ja meelelahutuslikul eesmärgil materiaalsel tõestusmaterjalil inimese ja keskkonna kohta”. Muuseumide töö teoreetilised ja praktilis-metodoloogilised alused annab distsipliin nimega museoloogia – “teadus, mis uurib, kuidas inimene ja ühiskond tunnetab ja valitseb ajalist ja ruumilist keskkonda mineviku (materiaalsete) asitõendite abil” (ICOM).

¹ “Eksternaliseerimisel projitseeritakse oma arusaamu välisele maailmale, objektiviseerimise käigus muudetakse arusaamad subjekti jaoks väliseks ja üldkehtivaks ning internaliseerides võtab subjekt ühiskonnas levinud arusaamad omaks ja hakkab neid mõistma endast lähtuvatena” (Remm 2003: 10).

Kolleksioneerimist peetakse üheks inimese ürgsemaks tungiks (Pomian, Wittlin, Muensterberger, Codet, vt. Mairesse 2004), mis lähtub ennekõike omamise soovist ja on väga tihedalt seotud mälu ja identiteediga – Baudrillard väidab, et kogutakse alati iseennast (Mairesse 2004). Pärandi uurimise ja kaitsega seotud mõtteviis sai alguse juba renessanssiajal (Soomre 2002), ent muuseum institutsionaliseerus² alles avalike kolleksioonide publikule avamise, süstematiseerimise ning nende põhjal tehtava teadustöö ilmutamisega. Siiski on muuseumi sünnidaatumi määratlemise osas erinevad muuseumiteoreetikud eri meelt (Soomre 2002, Mairesse 2004), ent üheks varasemaks muuseumi ilminguks võib lugeda 1793. aastal toimunud Louvre'i kuninglike kunstikogude avamist publikule, mistarvis oli kogusid süstematiseerima ja eksponeerimiseks ette valmistama võetud ka spetsiaalne isik – *conservateur* (Soomre 2002). 19. sajandil, mida on tituleeritud lausa “muuseumide sajandiks” (Mairesse 2004), levis muuseumi institutsioon kolonialismi toel üle maailma. Avati esimesed spetsialiseerunud institutsioonid – tarbe- ja tööstuskunsti- ning vabaõhumuuseumid (Soomre 2002).

Raamatukogudesse ja arhiividesse kogutav materjal on juba nõ eelsüstematiseeritud (Tvauri 2003), nende kogude täiendamise protseduurid on selgepiirilisel määratletud ning piiritletud on ka need ühiskondlikud sfäärid, mille kohta materjali talletatakse. Muuseumitesse kogutava materjali valiku põhimõtted on aja jooksul rohkem muutunud, need printsiibid on ajastu-, paradigma- ja ideoloogiaspetsiifilisemad (vt täpsemalt ptk 5) kui ülejäänud kahte tüüpi ühiskondlikel mäluasutustel.

Muuseumi tegevust ajalise ja ruumilise keskkonna kohta asitõendite kogumisel, mille käigus eraldatakse asjad kontseptuaalselt ja enamasti ka füüsiliselt nende algsest päritolu- või tarvitamise keskkonnast ning asetatakse nad nn museoloogilisse konteksti ehk omistatakse neile museaali staatus, nimetatakse **musealiseerimiseks** (Mairesse 2004). Musealiseerimises kui teaduslikus protsessis peab sisalduma kindlasti kogu muuseumitegevuste tervik: säilitamine (valimine, hankimine, käitlemine, konserveerimine),

² Institutsionaliseerimise kaudu muutub reaalsus subjektiivsest sotsiaalseks ehk jagatuks ning samuti suhteliselt püsivaks (Remm 2003: 11).

uurimine (k.a katalogiseerimine) ja kommunikatsioon (näituste, väljaannete jm abil) (Mairesse 2004).

Nii määratletud musealiseerimise praktika on hästi vaadeldav ühe reaalsuse sotsiaalse konstrueerimise viisina, milles esinevad Bergeri ja Luckmanni eristatud toimingud: eksternaliseeritud valikupõhimõtete alusel toimub reaalne kogumistöö (kui objektiviseerimine) ning kogude põhjal läbi viidav kommunikatsioon on sisuliselt käsiteldav internaliseerimisena.

Museaalide märgilisusele viitab ka Preziosi (1998, vt. Soomre 2002) nimetades neid nii muuseumi objektiks kui vahendiks – museaalid on muuseumis loodava ajaloo metakeel. Muuseumi kui institutsionaliseeritud ajaloo esindaja ja identiteedi kandja tunnistuseks on ka muuseumikülastuste sisuliselt kohustuslik kuulumine nn turismirituaali hulka (Soomre 2002), just muuseumides käiakse võõra kultuuriga “tutvumas”.

Kuigi nõ vaikimisi on musealiseerimine seotud ennekõike esemetega, võib museaalina säilitamine toimuda lisaks ka ainult dokumenteerimise kaudu (filmidel, fotodel, joonistel jne) (Mairesse 2004). Üheks levinumaks dokumenteerimise viisiks seejuures ongi fotograafiline representatsioon. See kehtib eriti seesuguste fenomenide puhul, mida ei ole esemelisena ja *ex situ* (ehk siis väljaspool fenomeni loomulikku esinemispaika) säilitada võimalik. Tavaliselt on sellisel juhul tegemist kinnisvaraliste objektidega (lossid, maailma kultuuripärandisse kuuluvad arhitektuuriansamblid, arheoloogilised leiupaigad), ent seesugune fenomen on tegelikult kahtlemata füüsiline keskkond tervikuna.

2.2. Pildistamine

Väga palju on viidatud 2003. a kultuuritarbimise uuringule, mille kohaselt on kõige suurema harrastajaskonnaga kultuurivaldkond Eestis fotograafia (küsitlusele eelnenud viie aasta jooksul on sellega tegelenud 25% elanikest) (Saar-Poll 2003). Ent peale 2003. aastat on digitaalse fototehnika müük lõõnud vaid ridamisi uusi rekordeid. Selliseid tehnoloogilisi

hüppeid, kus meedium muutub kättesaadavaks plahvatuslikult laiemale inimeste ringile, on fotograafia ajaloos toimunud korduvalt. Juba 19. sajandil oli selliseid edasiarendusi mitu, neist ilmselt olulisim rullfilmi kasutuselevõtt (Tooming 1990), ent viimase kümnekonna aasta jooksul toimunud üleminek fotokujutise digitaalsele salvestamisele on toonud kaasa eksponentsiaalse kasvu pildistajate arvukuses. Seisva pildi, jäädvustuse olulisus ei ole sugugi kahanenud ka sellest hoolimata, et tehnoloogilisi seitsmepenkoormasamme on tehtud ka liikuva pildi salvestamisel. Foto staatiline kujund on kiiresti haaratav ja seetõttu hästi kommunikatiivne.

Nagu rõhutab Linnap (2006) fotografeerimise erinevate rakenduste ja viiside ühisosa otsides, toimub pildistamisel esmalt alati millegi valik ja fikseerimine – salvestamine (eestikeelne ülevõtte ja sakslaste *aufnahme* viitavad ka “korilusele” [Linnap 2006: 48]). Ka Eskola (1997) rõhutab justnimelt valimise protseduuri olulisust fotograafiliste praktikate jada erinevates astmetes. Remm (2003) osutab, et igasuguses representeerimises ehk esitlemises sisaldub ka deklaratiivset ja identifitseerivat tegevust. Igasugune representatsioon väidab ühtaegu nii seda, milline maailm on, kui ka seda, kuidas seda on õige kujutada.

Fotod rahuldavad ühiskonnas nii mälu-, kommunikatsiooni- kui verifikatsioonivajadusi (Linnap 2006). Nii on ka pildistamine justkui üksikisiku viis “musealiseerida” maailma. Seda iseloomustavad samad toimingud, mis muuseumides läbi viidavat musealiseerimist, nimelt “valik, kogumine ja esitus”.

Olles vaadelnud musealiseerimise ja pildistamise kui tähendustavate praktikate üldisi toimemehhanisme, liigun nüüd edasi “ainese” ehk füüsilise keskkonna juurde.

3. KESKKONNA TÄHENDUSLIKKUS

Nii musealiseerimine kui pildistamine suhestuvad füüsilise maailmaga (Saarinen 1974), seda omal moel tähendustades ja representeerides. Füüsiline keskkond mõjutab inimese taju, samas projitseeritakse keskkonnale nii individuaalselt kui sotsiaalselt tähendusi (Bourassa 1991). Keskkonna tähenduslikkuses võib eristada mitmeid utilitaarseid kihistusi: argistest-personaalsetest tähenduskihtidest, mis aitavad jõuda ühest kohast teise, kuni ühiskondlike ajaloolist mälu kandvate elementideni. Remm (2003) kasutab oma töös **kujutelma** kui visuaalse, tähendusliku ning orientatiivse tervikpildi mõistet.

Väga tuntud on Kevin Lynchi käsitlus inimeste mentaalsetest kaartidest, mille alusel toimub inimeste keskkonnas orienteerumine (Lynch 1960, vt Jauhiainen 2005, Remm 2003). Lynchi lähenemise kohaselt esineb inimeste keskkonnakujutelmas ehk mentaalsetes kaartides viis tüüpi elemente: rajad, ääred, piirkonnad, sõlmed ja maamärgid. Oluline on rõhutada, et need on just skemaatilist tüüpi keskkonnakujutelma elemendid, mind huvitab aga vaateline³ ruumikujutelm ning selle tähistaksin ma **maastiku** mõistega. Selline lähenemine lähtub humanistliku geograafia traditsioonist, kus maastik tähistab subjekti sensoorselt tajutud keskkonda (Eskola 1997), ent nihutab mõiste siiski ka teadvustamise (ehk kujutelma) tasandini. Vaid tajutud keskkonna tähistamiseks sobib ehk paremini von Uexkülli maailma (*Umwelt*) kontseptsioonis kirjeldatud tajuilma mõiste (Uexküll 1999). Maastiku mõiste seesugusel kasutamisel ei ole vastuolu ka selle argikasutusega (näiteks “maastikus liikumise” väljendi puhul), sest kuigi liikumine toimub reaalses füüsilises keskkonnas, leiab see samavõrd (kui mitte öelda, et pigem) aset ka kujutelmas.

Lynchi uurimus näitlikustas mentaalsete kaartide puhul hästi ka kujutelma kultuurilis-sotsiaalset konstrueeritust, kaartide keerukus erines oluliselt uuritavate sotsiaalsest klassist lähtuvalt (Jauhiainen 2005), mis ühelt poolt tulenes kõrgemasse sotsiaalsesse klassi kuuluvate inimeste ulatuslikumast ja keerulisemast linnakogemusest (ehk

³ Ruumi representeerimisel on peamised kolm tüüpi skemaatiline (sh maakaardid), tekstiline (sh nii verbaalsed tekstid – nimetamised, kirjeldamised – ning representatsioonid teistes sümbolkeeltes – nt heraldilised) ning vaateline kujutamine (sh kujutav kunst ja foto) (Remm 2003: 18).

käitumismustrist), teisalt aga ka haridus- ja kultuuritasemest ning nendest tingitud kontseptuaalse mõtestamise võimekusest. Lynchi välja toodud linnakujutelma elemendid on sotsiaalse tähendusega erineval määral laetud. Nii tähistavad ääred tavaliselt mingit tüüpi takistust ruumis liikumisele, rajad on üldjuhul neutraalsed ja just liikumise funktsionaalsusega seotud elemendid, aga piirkonnad, sõlmed ja maamärgid on märksa enam tähendustatud, selgema identiteedi ja sotsiaal-kultuuriliste funktsioonidega. Kui sõlmed on tähenduslikud ennekõike sünkroonilisel ajateljel ja määratud linnaruumi funktsionaalse kasutamise kaudu, siis maamärgid on tihti elemendid, mis kannavad enim ka sümbolilist tähendust, mis on sotsiaalselt jagatud. Kotov (2002) nimetab neid oma uurimuses semiootilisteks kondensaatoriteks – need on “paigad, kus ühte ruumi lülitatakse erinevad ajaloolised perioodid, erinevad semiootilised kihistused”. Kotov kasutab näitena Tartu Toomemäge, mis “oma erinevate monumentide ning maastikuelementidega kujutab endast üht taolist paika: ühes selgelt piiritletud ruumis suhestuvad Eesti ajaloo erinevad perioodid ja ideoloogilised kihistused”, ent üks teine maamärk-monument tegi Eesti just sel kevadel maailmakuulsaks.

Keskkonna tähenduslikkus on niisiis üsna mitmeaspektiline – maastikku on võimalik ankurdata nii väga isiklike kui äärmiselt ideoloogilisi tähendusi. Kuidas ja milliseid tähenduskihte on võimalik näitlikustada maastikufoto abil, vaatleb töö järgmine peatükk.

4. ERINEVAD KONTSEPTUAALSED LÄHENEMISVIISID MAASTIKUFOTOLE

Nagu nendib Eskola (1997), on foto maastiku representeerimise vahendina sisuliselt iseenesestmõistetav, ent suhteliselt teadvustamata on jäänud, kuidas ja millist kujutlust maastikust fotograafiliselt luuakse, nagu ka see, kuidas eeleksisteerivad kujutelmad mõjutavad maastiku representeerimist. Nii osutavad Epner ja Jänes, et kuivõrd suur osa arhitektuurikäsitlusest ja –“kogemusest” toetub piltidele, on fotod hakanud mõjutama ka arhitektuuri – “hoonete “nahk” on muutunud olulisemaks “kehas”, muutes nad tasapindsemaks ja fotogeenilisemaks” (2002: 3).

Selleks et mõnevõrra kitsendada oma töö vaatlusainest, käsitlen järgnevalt kolme erinevat tüüpi seriaalset maastikufoto lähenemisviisi kuulsamate näidete põhjal maailma fotoloost koos omamaiste analoogidega.

4.1. Pildilise pärandi loomine: *Mission Héliographique* ja Johannes Pääsuke

Institutsionaalselt tellitud keskkonda dokumenteerivate fotoprojektide “esimeseks pääsukeseks” peetakse Prantsusmaal 1851. aastal läbi viidud *Mission Héliographique*’i. Tegemist oli riikliku tellimusega, mille esitajaks oli nn Ajalooliste monumentide komisjon. Eesmärk oli äärmiselt instrumentaalne, sooviti jäädvustada rahvuslikke arhitektuurimonumente, nõ rahvuslikku rikkust, mis olid lagunemas. Tegemist oli sisuliselt restaureerimis- ja taastamistöodeks lähtematerjali kogumisega.

Märkimisväärne on, et selle ettevõtmise raames kogutud pildimaterjali (umbes 300 ülesvõtet) avalikku esitamist ei korraldatud, ei näituse ega publikatsioonidena, pilte kasutasid arhitektid jäädvustatud ehitiste renoveerimistöodel abimaterjalina. Et ülesvõtted sattusid aja jooksul ka erinevatesse arhiividesse ja ülevaadet iga autori pildistatud seeriast polnud, on seda projekti isegi omamoodi müütiliseks peetud, kõik olid sellest kuulnud,

väga vähesed aga pilte näinud (Mondenard 1997). Alles 1990. aastate lõpul viidi läbi põhjalik uurimistöö ning avaldati pildimaterjal raamatuna.

Töö teostanud viis fotograafi (Le Gray, Le Secq, Mestral, Baldus ja Bayard) olid pea kõik alles oma karjääri alguses, kellest hiljem kujunesid silmapaistvad autorid. Projekti dokumentatsioonist ilmneb, et fotograafid ei pidanud alati kinni neile ette antud objektide nimekirjadest, jättes jäädvustamata mõningaid ning lisades omal valikul teisi objekte. Samuti on silmatorkav, kuivõrd selgelt tulevad esile erinevate fotograafide erinevad käekirjad, nõ visuaalsed idiolektid, olgugi, et lähteülesanne on kõigil sama, reprodutseerida parimal kirjeldaval moel ette kindlaksmääratud arhitektuurimälestisi.

Mission Héliographique on ühelt poolt tüüpiline 19. sajandi teise poole rahvusliku identiteedi teenistusse rakendatud projekt, kuivõrd eesmärgiks oli ju rahvusliku arhitektuuripärandi väärtustamine ja kaitse, ent teisalt on asjaolu, et pilte sisuliselt publiku eest varjati ja seda identiteeti ei levitatud pildiliselt, üllatav ja ebatavaline, sest sel rahvusluse tekkimise ajajärgul oli fotograafial oluline ülesanne täita. Nii ka Eestis, kus juba 19. sajandi lõpukümnenditel oli oma maa ja rahva “inventeerimine” väga päevakajaline (Epner, Jänes 2002). Kõrvuti silmapaistvaga otsiti ka tüüpilist, nõ iseloomulikku ja representatiivset, mis on hästi kooskõlas samal ajal arenenud süstemaatilise musealiseerimispehõhimõttega.

Ka kohe peale Eesti Rahva Muuseumi (ERM) rajamist 1909. aastal hakati rõhutama fotode korjamise vajalikkust, fotode abil Eestimaa tutvustamist, kodumaa avastamist. Tegutsevate fotograafidelt osteti muuseumi kogudesse fotosid, ent ühtlasi kutsuti 1912. aastal ajalehekuulutuses “päevapiltnikke üles muuseumile pildistamiseks fotoaparaate nende kõrgete hindade tõttu laenama või fotomehi endid ERMi teenistusse tulema, et kodumaa piltide osakonda täiendada” (ERM 2003: 82). Selle üleskutse peale tuli Eesti Rahva Muuseumi teenistusse fotograaf **Johannes Pääsuke** (1892-1918).

Noorelt rongiõnnetuses hukkunud Pääsukesest jäi Eesti Rahva Muuseumi kogusse kaks märkimisväärset keskkonda dokumenteerivat seeriat: ülesvõtted 1913. aasta suvel ette

võetud pildistamisretkelt ning Tartu linna jäädvustused 1914. aasta kevadest. 1913. aasta suvise retke järel avaldati muuseumi poolt ajalehtedes teade retkele seatud eesmärkide ja tulemuste kohta:

Muuseumi poolt saadeti juunikuul päevapiltnik Joh. Pääsuke välja, et huvitavatest maastikkudest, rahva tööst ja talitustest, ehitustest, rahvateaduslike asjadest, inimestest jne. ülesvõtteid teha. Hoolas päevapiltnik on oma kaaslasega peaaegu terve Tallinnamaa mereranna läbi käinud kõigil pool huvitavaid ülesvõtteid tehes. Hulk ülesvõtteid on Muhust ja Saaremaalt. Terve kogu on tublisti üle 300 ülesvõtte. Niisugune kogu on ise juba midagi väärt.

1913. aastal ette võetud retke materjali koondavas kogus seerianumbriga 214 on hoiul 317 negatiivi, 1914. a läbi viidud Tartu pildistamisest (seeria 349) on säilinud lausa 446 ülesvõtet. 1914. a dokumenteerimistöös jäädvustas Pääsuke kunstiajaloolane F. von Strycki juhendamisel Tartu vanemaid ehitisi, aga ilmselt isiklikul initsiatiivil ka agulimaju ja nende elanikke (ERM 2003).

1913. a reisil (kus Pääsuke lisaks pildistamisele tegeles ka filmimise ning teistelt fotograafidelt fotode ja negatiivide kogumisega, samuti vanavara muuseumile ostmisega) peetud päeviku⁴ sissekanded annavad aimu ka fotograafi töö- ja valikupõhimõtetest:

Vaatasime linnamäe läbi, suuremat huvitust ta ei pakkunud, oli suur liiva mägi orudega ümberpiiratud ja muud midagi, tegime siiski tast ülesvõtte ja kolisime edasi. Varsti jõudsime “Vana veski” juure, mis õige vanuselist laadi välja nägi. Säält saime ka haput piima ja võileiba, mida meie kõhud kaunis hääks tunnistasivad. Siit tegime ka laialt pilta ja jälle edasi Maarja kiriku varemete juure.

Võsul vaatasime tähtsamad kohad läbi, käisime ka Käsmu külas, tulime jälle Võsule tagasi, kus filmisid ja plattesid vahetasime, säält ruttasime Palmse mõisa, kus suurepäraline kosk pidi olema oma mitmejärgulise kukkumise poolest, kuid nägime ära, et ta ülesvõtmise väärt ei olegi.

Pääsukese lennukad reisimärkmed avavad meile ka tema töömeetodeid, väärtushinnanguid ja valikuprintsiipe. “Vaatasime tähtsamad kohad läbi” osutab juba eeleksisteerivale kujutelmale, sellele, et mingid objektid keskkonnas on teistest tähenduslikumad, olulisemad, sellised, mida “peab” üles pildistama, ent see on justnimelt sotsiaalselt jagatud

⁴ Avaldatud ajakirjas Teater. Muusika. Kino, 1986, nr 10: 52-61 ja nr. 11: 66-74

ja vahendatud kujutelm. Näeme, et Pääsuke kujundab seesugust etteantud kujutelma ümber, andes objektidele isiklike hinnanguid (“suuremat huvitust ta ei pakkunud”, “nägime ära, et ta ülesvõtmise väärt ei olegi”) ning teeb nendest lähtuvalt valikuid, ehk siis pildistamise või sellest loobumise otsuseid (esimesel juhul “tegime siiski tast ülesvõtte”, teisel näite puhul on aimatav, et jäädvustus jäigi tegemata). Ning seeläbi on Pääsukesel oma piltidega võimalik (nii võime-oscuse kui võimu-voli tähenduses) muuta olemasolevat sotsiaalselt jagatud kujutlema. Oma otsustega kinnitab ja võimendab ta üht osa selles eksisteerivaid “maamärke”, jätab sellest välja teisi ning lisab kolmandaid. Eelpool kirjeldatud representatsioonidele omane deklaratiivsus laieneb siin üksikpiltidelt tervele seeriale.

4.2. *Rephotography*: Mark Kletti “Kolm vaatamist” ja Peeter Toominga / Carl Sarapi “55 aastat hiljem”

Nii *Mission Héliographique*’i kui Pääsukese pildiretkede puhul oli oluline salvestada olemasolev olukord, luua teatud sünkrooniline ettekujutus. Diakroonilisel teljel lisandub aja mõõde ning vaatluse alla satuvad protsessid. Protsesse iseloomustavad muutused, mille iseloom ja ulatused võivad olla erinevad. Muutus on tajutav sarnasuse ja erinevuse piiril, identifitseerimine peab veel võimalik olema, ent samas ka juba kahtluse alla seatud. Aeglaselt ehk kontinuaalselt toimivate muutuste teadvustamiseks on aga vaja luua täiendavat diskreetsust ning sel eesmärgil on foto, mis fikseerib protsessi mingi staadiumi (Linnap 2006), alati kasutamist leidnud. Sellised Linnapi (*ibid*) määratluses “enne-ja-nüüd” mudeli alusel loodud keskkonda dokumenteerivad projektid on Ameerika Ühendriikides 1979. aastal alanud *Rephotographic Survey Projecti* järgi saanudki üldnimetajaks ‘rephotography’.

Rephotographic Survey Project võttis Mark Kletti juhtimisel oma eesmärgiks pildistada üle kohad, mida 19. sajandil olid pildistanud Timothy O’Sullivan, William Henry Jackson, John K. Hillers, ja William Bell. Maksimaalse võrreldavuse tagamiseks töötati välja väga täpne meetodika, mille abil leida täpne võttepaik, -kõrgus ja -nurk. Samal eesmärgil püüti

kordusülesvõtted sooritada ka sarnastes valgustingimustes (ilma ning aasta- ja kellaja poolest) (Klett *et al* 1990). 1999 alustas uus meeskond fotograafe Mark Kletti eestvõtmisel samade kohtade pildistamist kolmandat korda. Projekti nimeks sai 'Third view' ning sellel korral koguti lisaks piltidele veel ka täiendavat kontekstuaalset materjali (heli- ja videoklippe, esemeid, ka tegeldi projekti autodokumenteerimisega) (Klett 2004).

Eestis viis 1980. aastate lõpust alates märkimisväärse 'rephotography' projekti läbi Peeter Tooming, kes maakondade kaupa pildistas samu kohti, mida 1930. aastatel oli fotodele talletanud Carl Sarap. "Ma olen tahtnud nähtavaks⁵ teha selle, kuidas AEG on muutnud meie elukeskkonda, kuidas aja jooksul on muutunud Eesti" (Tooming 1996, autori rõhutus). Just Eesti ajaloolist konteksti arvestades peab Linnap (2002: 310) projekti väga teravmeelseks, sest "vastutus "valikute" osas on siin postuumselt jäetud Sarapile, tõlgenduslikud tagajärjed on aga "veeretatud" vaataja kanda". Linnap jätkab samas: "Pildipaaride sõnatulgi võrdlemisel on vaatajal võimalik veenduda "sotsialismi viljastavas toimes" oma silmaga".

Ehkki 'rephotography' eksplitseerib väga hästi füüsilises keskkonnas toimunud muutusi, on sellisel paarilisel representatsioonil siiski ka oma väga spetsiifiline vildakus. Ka Tooming ise nendib, et "puud ja põõsad ju kasvavad ning tihtipeale varjutavad nad kunagise imeilusa ning avara vaate. Vahel tarvitseks mul vaid paar sammukest kõrvale nihkuda, et hoopiski ilusam või huvitavam foto saada, kuid ma ei astu neid samme, sest siis ei seisaks ma enam samas punktis, kus seisis Carl Sarap 55 aastat tagasi" (Tooming 1996: 4). Jah, selline seisukoht on formaalselt kooskõlas projekti metodoloogiliste põhimõtetega, ent jätab arvesse võtmata tähendusliku kaalukuse (esinduslikkuse), mille ennekõike uuem ülesvõtte (kuivõrd selle koht on ette kindlaks määratud) sellistes diptühhonides omandab. Looduslikest fenomenidest (nagu näiteks metsastumine) rääkimata, on ju esialgne pildistamiskohtade valik tehtud oma ajastu väärtustest lähtuvalt, "kaardistatud" on konkreetse sotsiaal-kultuurilise konteksti tähenduslikke kohti, toonaseid semiootilisi kondensaatoreid, refotografeerimisel võivad aga seetõttu "kaadrist välja" jääda uute piltide

⁵ Juhin ääremärkuse korras tähelepanu sellele, kuidas siinkohal on teadvustamise, osutamise tähistamiseks kasutatud visuaalset metafoori. Muide, teadlikult väga keelemänguline on oma kirjutistes Peeter Linnap, mida tasub märgata ka käesolevas töös kasutatud tsitaatides.

aegse muutunud ühiskonna omad. Seega kirjeldavad sellised projektid küll muutust, ent võivad anda ülepildistamiseaegsest ühiskonnast vaesustatud pildi, kuivõrd uue ühiskonnakorralduse nihkunud keskkondlik tähendusmuster jääb kajastamata. Neid aspekte silmas pidades vääraks kindlasti ka Sarapi ja Toominga jälgedes uusi pildistamisretki ette võtta, Eestis töotaks võrdlusmaterjal (tänu taasiseseisvusajal jätkuvalt aset leidvatele kiiretele ja ulatuslikele keskkondlikele muutustele) olla äärmiselt informatiivne.

4.3. Tüpoloogiline dokumentalism: Becherite industriaalmonumendid ja Eesti piimapukid ning bussipeatused

Keskonda dokumenteerivate fotodokumentalistlike projektide hulgas on lausa emblemaatilise tähtsusega Bernd ja Hilla Becheri poolt 20. sajandi teises pooles Lääne-Euroopas ja Põhja-Ameerikas läbi viidud töö hääbuva tööstusajastu arhitektuuri jäädvustamisel. Just Becherite töö (kogu terviku tähenduses) tähistab ühtlasi ka fotodokumentalistika läbimurret kunstisfääri, sest 1990. aastal omistati neile Veneetsia kunstibiennaali skulptuuriauhind (*sic!*) (Gierstberg 2004). Sellest ajast võib märgata registreerivate, süstemaatiliste ja seriaalsete (foto)dokumentalistlike projektide võidukäiku moodsas kunstis (*ibid*).

Becherid “portreerivad” ülimalt range formaalse reeglipärasusega⁶ taksonoomilistes seeriates industriaalajastu arhitektuuriobjekte: viljaelevaatoreid, lubja- ja sulatusahjusid, vee- ning jahutustorne, gaasimahuteid jms – sisuliselt industriaalajastu arhitektuurilist “töölisklassi”. Seesugused vernakulaarsed objektid, mis küll maastikus ja mentaalsetel kaartidel esinevad oma võimsate mastaapide tõttu kindlasti maamärkidena, olid seni kultuuriliselt täiesti tähendus- ja väärtustamata, määratletud ainuüksi oma utilitaarse

⁶ Töötades vaid kevad- ja sügishooajal, pilvistel varahommikutel, mil pildidel on tagatud ühtlane, hajutatud ja minimaalsete varjudega valgus, kasutavad nad maksimaalse võimaliku tonaalse ulatuse ja detailrikkuse saavutamiseks suureformaadilist mustvalget peeneteralist tasafilmi. Pildistatavat kujutavad nad frontaalselt ja tsentraalselt, vaatepunkt on valitud objekti poolele kõrgusele, et garanteerida võimalikult moonutustevaba kujutis ning seostades objekti küll tugevalt seda ümbritseva keskkonnaga esitada seda võimalikult prominentselt (Cooke). Lühidalt: Becherite pildidel ei ole midagi juhuslikku!

funktsiooni kaudu, mida ajal, mil Becherid oma projekti alustasid, ähvardas juba möödapääsmatu taandareng. Selle kaduva reaalsuse dokumenteerimisel seadsid Becherid eesmärgiks ka maksimaalse visuaalse info kogumise.

Mõnevõrra ehk paradoksaalsel moel manifesteeruvad sellise tüpoloogilise lähenemise puhul nii funktsioon kui selle täitja, nii idee kui väljendus, nii liik kui isend – sellisele teatud määral abstraheeritud representatsioonile aitab kaasa ka muutus selles, millist tekstilist materjali autorid tööde juures objektide kohta lisasid⁷. Kehtib siingi, et summa on midagi enam, kui üksikud elemendid kokku.

Ka Eestis on teostatud sellise taksonoomilise lähenemisega dokumentalistlikke projekte. Osalesin mõne aasta ise nn pukoloogide ridades koos fotograaf Annika Haasiga Eestimaa piimapukkide, kui ühiskondlik-majanduslike arengute tõttu funktsioonita jäänud ja seetõttu kadumisele määratud maastikuelementide jäädvustamisel⁸. Paraku tuleb tunnistada, et mainitud projektis jäi vajaka järjepidevusest ja süsteemsusest, isegi pildile “püütud” pukkide (millest paljud on nüüdseks juba hävinud) asukohad ei ole korralikult fikseeritud, rääkimata muust infost, mida nende kohta koguda oleks olnud võimalik.

Paari aasta eest viidi aga Eestis läbi kaks suveräänset projekti bussipeatuste jäädvustamisel. Literatuurse pealkirjaga projekt “Bussi oodates (mitte ainult)”⁹ oli sisuliselt sotsioloogiline ja funktsionaalanalüütiline uurimus, püüdes “esile tuua bussiootekodade arhitektuurilist, keskkonnalist ja sotsiaalset mitmekesisust ja rõhutada nende tähtsust inimeste elukorraldusele” (Teeleht 2004). Seejuures tähtsustati enam ka kontekstuaalsust ning koguti bussipeatuste kohta väikseid lugusid, pildiliselt läheneti bussipeatustele pigem individuaalselt, formaalseid jäädvustamispõhimõtteid niiväga järgimata. Seevastu

⁷ Kui esialgu oli iga pildi juures lisaks funktsionaalsusele (mille määratles juba seeriade taksonoomiline esitlusviis) ära toodud ka sellel kujutatud objekti rajamise ning fotojäädvustuse tegemise aeg, siis hiljem Becherid dateerimisest loobusid (Cooke). NB märkus käib tööde eksponeerimise kohta (sellel teemal vt järgm ptk), on siiski alust arvata, et vastav informatsioon on objektide kohta siiski olemas ja kasutatav uurimiseesmärkidel.

⁸ Vastav näitus on sügiseni 2007 eksponeeritud Eesti Maanteemuuseumis.

⁹ Autoriteks geograaf Neve Albre, arhitektid Liina Link ja Markus Steinmair.

“Bussiputkad”¹⁰ oli visuaalselt süsteemsem ja püüdis olla ka ammendavam, rõhudes enam kvantiteedile – projekti kirjeldustes domineerisid karakteristikutena “pea 4000 kilomeetrit”, “üle 600 objekti” ning “rohkem kui 5000 digifotot” (Foto.diip.ee). Loomulikult ei ole sellise tempo ja mahu juures saavutatav Becherlik fotograafiline filigraansus või visuaalne konformsus.

¹⁰ Ülesvõtjateks Eve Kask ja Signe Kivi. Näitus oli 2004. sügisel eksponeeritud ka Tartu bussijaamas, vahetult enne selle lammutamist.

5. JÄRELDUSED: PARADIGMAATILISED MUUTUSED MUSEOLOOGIAS JA FOTODOKUMENTALISTIKAS

Peale ülevaadet keskkonnateemaliste fotodokumentalistlike projektide kolmest peamisest tüübist, tahan naasta töö teoreetilises osas vaadeldud musealiseerimise ja pildistamise kui tähendustamispraktikate juurde. Riigikontrolli aruanne 2005. aastast Eesti muuseumide varade arvestuse, säilimise ja kasutamise kohta sedastab, et enim kasutavad uurijad fotokogusid ja arhiivikogusid, esemekogude vastu tuntakse vähem huvi (Riigikontroll, 2005). Arvan sellest järeldada võivat kahte asja:

- 1) muuseumisse tullakse pilte otsima – muuseum on piltide talletajana ühiskondlikult legitimeeritud institutsioon,
- 2) pilte saab kasutada – pildid on informatiivsed, neil on tähendus- ja kasutuspotentsiaali.

Selle uurimuse algusosas vaatasin musealiseerimise ja pildistamise puhul nende kui reaalsuse konstrueerimise praktikate baastoiminguid, ent jätsin vaatluse alt välja, kuidas on aja jooksul muutunud põhimõtted, millest lähtuvalt neid toiminguid rakendatakse ning eesmärgid, mida saavutada püütakse. Raisma (2005) toob välja kolm üksteist järjestikku välja vahetanud museoloogilist paradigmat – need on konstrueeriv, dekonstrueeriv ja rekonstrueeriv muuseum.

“Konstrueeriv muuseum” esindab klassikalist modernistlikku suure narratiivi paradigmat, mille järgi olulised karakteristikud on objektiivselt tuvastatavad. Sama ajastu suhtumist fotograafiasse iseloomustas fotograafia poolitamine formalistlikus võtmes kunstiks ja humanistlikuks dokumentalistikaks (Linnap 2006). Dekonstrueerival perioodil tegeldi muuseumi kui institutsiooni ja pildistamise kui meediumi refleksiivsusega, avastati sotsiaalkultuurilised konstruktsioonimehhanismid museoloogia “objektiivsuse” ja fotograafia “dokumentaalsuse” kategooriates. Toimus nende kategooriate kaubastamine: “Spetsiifilise keskkonnana on muuseum muutumas esteetiliseks formaadiks, mida tarbimisühiskond üha meelsamini ära kasutab. Objekti eriti väärtuslikuks harulduseks ülendav muuseumi rituaalne õhkkond on leidnud matkimist kvaliteetkaubamajade ja

glamuursete butiikide sisekujundusvõttestikus”, “formaadilaenud ei ole aga ainult ühepoolsed, ka muuseumid võtavad järjest aktiivsemalt üle tarbimismaailma strateegiaid” (Soomre 2002: 45).

Fotograafias on Gierstbergi järgi (2004) aset leidnud realistlikkuse ehk dokumentaalsuse taandamine stilistiliseks kategooriaks. Realistlikult või dokumentaalselt mõjuvad kaasajal nii seisva kui liikuva pildi kehva kvaliteediga (nagu seda pakuvad näiteks mobiiltelefonid) amatöörülesvõtted, sest need sugereerivad jagatud kogemust à la “ka mina oleksin võinud seal olla ja seda näha”. Räägitakse pildilise ajakirjanduse ja reportaaži traditsiooni lõppemisest senisel kujul, nüüdsest on igaüks reporter (Gierstberg 2004). Palju (detaili)täpsema “reaalsuse kujutamise” võimega pildiliste meediumite kujutised on suurema tõenäosusega institutsionaalselt toodetud ja seetõttu mingit ideoloogilist intentsiooni kandvad.

Olles seda teadvustanud, ongi jõutud nn rekonstrueerivasse faasi. Kaasaegse muuseumi ideoloogiliseks aluseks on kommunikatsioon ja tähenduse otsimine, mitte selle postuleerimine (Raisma 2005). 1990. aastatel alanud muuseumide uue buumi (Soomre 2002) ajastul näeme, kuidas muuseumide “maamärgilist” funktsiooni kontseptuaalses ajaloo loomise praktikate sfääris püütakse võimendada ka muuseume nõ keskkondlikult monumenteerides.

Fotos tegeldakse teadlikult mulje loomisega (Epner 2003), tõeväärtuse on välja vahetanud veenvus (Gierstberg 2004), mida luuakse kontekstuaalsete elementidega – “möödas on ajad, kui pildi tähendus andis end kätte pildipinnalt eneselt” (Epner 2003).

Tvauri (2003: 67) jätab museoloogia põhimõtteid kokkuvõtvalt kirjeldades välja dekonstruktsiooni perioodi ning esitab binaarse tabeli vananenud ja moodsa museoloogia kohta. Toodud märksõnadest kehtivad pooled ka fotograafias toimunud paradigmaatilise muutuse kirjeldamiseks ning ülejäänute kohta on võimalik leida haakuv analoogia (need lisandused olen tabelisse teinud ise). Lõppu olen lisanud eraldi reale veel ühe subjekti positsiooni puudutava mõistepaari (joonis 1):

vananenud arusaam:		moodne arusaam:	
esemekeskne	pildikeskne	nähtusekeskne	kontekstikeskne
ainult minevik	ainult reaalsus	minevik + olevik	reaalsus + kujutelm
	juhuslik		süsteemiline
	passiivne		aktiivne
	hulk		kvaliteet
vahendaja		looja	

Joonis 1. 20. sajandi teises pooles museoloogias ja fotograafias aset leidnud paradigmaatiline pööre. Tvauri (2003), täiendanud Puik (2007)

Pean vajalikuks seejuures rõhutada, et see vastandjaotus on siiski vaid tinglik ja kontseptuaalne, sest reaalses praktikates segunevad mõned uuema lähenemise põhimõtted teiste, vananenud arusaama iseloomustavate seisukohtadega.

Moodsas paradigmas on vaadeldav ka Becherite süsteemiline ja aktiivne, äärmisele kvaliteedile rõhku panev looming, mis kunstina institutsionaliseerudes on muutnud ka subjekti rolli ja tähenduse vahendajast autoriks. Ka Mark Klett (2004) rõhutab, et erinevalt oma eelkäijatest olid nemad oma *Third View* projekti teostades õnnistatud hilise 20. sajandi fotograafide eneseteadvusega.

Naastes nüüd peatüki alguse juurde, ent võttes juba ühtlasi arvesse äsja kirjeldatud paradigmaatilisi muutusi, hakkab ennast vähehaaval ilmutama ka minu töö “tagamõte”, millega loodan edasi tegeleda antud võrdlevat uurimust jätkama mõeldud bakalaureusetöoga. Selles kaasaja paradigmaatilises situatsioonis, kus tähendused on ennekõike kontekstuaalsed, on veelgi suurema olulisuse omandanud kultuuriliste praktikate legitiimsuse kategooria ning institutsioonide roll legitiimsuse kandjana. Just legitiimsus on see, mida muuseum saab maastikufotograafia tellija ja esitlejana pakkuda.

6. KOKKUVÕTE

Käesolevas töös vaatlesin kõigepealt reaalsuse sotsiaalse konstrueerimise üldisi teoreetilisi mehhanisme kahe kultuurilise praktika – musealiseerimise ja pildistamise – näitel. Andsin seejärel ülevaate keskkonna mitmekülgsest tähenduslikkusest erinevatel kultuurilistel ja sotsiaalsetel tasanditel ning ilmestasin kolme erineva maastikufotograafilise lähenemisviisiga, milliseid aspekte ja kuidas sellest komplekssest tähenduslikkusest maastikufotograafias edasi anda on võimalik.

Töö järelduste osas kõrvutasin paradigmaatilisi muutusi museoloogias ja fotograafias sooviga näidata, et lisaks sarnasusele tähenduste tekitamise mehhanismides, on muuseum kui institutsioon ja fotograafia kui meedium läbinud ka väga analoogse paradigmaatilise muutuse. Nii muuseumi roll ühiskonnas kui fotokujutise tõeväärtus on 20. sajandil jõuliselt ümber vaadatud: musealiseerimise tähendustamisvõttestik ja fotograafiline dokumentaalsus on muudetud pigem stilistika kategooriateks ja kaubastatud. Uues olukorras on nii muuseum kui fotodokumentalistika sunnitud oma sotsiaalse legitiimsuse uuesti üles ehitama.

Käesolevaga tööga tahtsin ennekõike ise saada enamvähem kompaktse ülevaate kirjeldatud mehhanismidest ja arengutest, et oma bakalaureusetöös liikuda edasi juba konkreetsemalt ja rakenduslikumalt fotodokumentalistika institutsionaalsesse sfääri võttes aluseks keskkonna representeerimise ja väärtustamise küsimused maastikufotograafias tellimusliku autoridokumentalistika abil. Olen isiklikult veendunud, et see valdkond on aktuaalne ja vajab käsitlemist justnimelt konkreetsete tegevussuuniste väljatöötamiseks Eesti muuseumides.

7. KASUTATUD KIRJANDUS

Allik, J., 2002. Psühholoogia ajalugu. Õppematerjal. Psühholoogia osakond. Tartu Ülikool.

Bourassa, S.C., 1991. Aesthetics of Landscape. John Wiley and Sons Ltd.

Cooke, L. Bernd and Hilla Becher. http://www.diacenter.org/exhibs_b/becher/essay.html
(19.06.2007)

Eesti Rahva Muuseum, 2003. Johannes Pääsuke. Mees kahe kaameraga. Tartu

Epner, E., 2003. Uutest piltsõnumitest III. Vastuseks Peeter Linnapi ja Rael Arteli kirjadele. Sirp 13.09.2002, Taastrükk raamatus: Käsitlusi fotograafiast. Toimetised 1. Tartu Kõrgem Kunstikool, pp. 297-300.

Epner, P., Jänes, L., 2002. Kahemõõtmelised majad. Arhitektuurifoto Eestis 1860. aastatest tänapäevani. Eesti Arhitektuurimuuseum. Tallinn.

Eskola, T., 1997. Water Lilies and Wings of Steel. Interpreting Change in the Photographic Imagery of Aulanko Park. University of Art and Design Helsinki UIAH.

Gierstberg, F., 1999. SubUrban Options. Photography commissions and the Urbanization of the Landscape. In: SubUrban Options. Photography commissions and the Urbanization of the Landscape. Nederlands Foto Instituut, Rotterdam, pp. 7-16.

Gierstberg, F., 2004. From realism to reality? Documentary photography in the age of 'post-media'. In: Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts. NAI Publishers, Rotterdam, pp. 124-145.

Jauhiainen, J. S., 2005. Linnageograafia. Linnad ja linnauurimus modernismist postmodernismini. Eesti Kunstiakadeemia

Klett, M., 1990. Second View. The Rephotographic Survey Project. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Klett, M., 2004. *Third Views, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*. Museum of New Mexico Press

Kotov, K., 2002. *Semiosfäär, diagramm, intersemioosis. Mudelid visuaalses kommunikatsioonis*. Magistritöö. Semiootika osakond, Tartu Ülikool.

Kuuben, I., 2005. *Mäluasutused muutavas maailmas*. Raamatukogu nr. 5, 2005: 2-7.

Linnap, P., 2002 *Kontseptualism ja Eesti dokumentalistika*. Raamatus: *Kunstiteaduslikke uurimusi 11*. Eesti Kunstiteadlaste Ühing, Eesti Teaduste Akadeemia Kirjastus, Tallinn , pp. 303–326.

Linnap, P., 2006. *Fotoloogia*. Doktoritöö. Semiootika osakond, Tartu Ülikool.

Mairesse, F., 2004. *La musealisation du monde*. Dans: *RTBF 50 ans. L'extraordinaire jardin de la mémoire*. Musée royal de Mariemont, pp. 7-28.

Mensch, P. van., 2005. *Annotating the Environment. Heritage and New Technologies*. *Nordisk Museologi 2005 (2)*: 17-27.

Mondenard, A. de, 1997, *La Mission héliographique : mythe et histoire*. *Etudes photographiques 2*, mai 1997, p. 60-81.

Raisma, M., 2005. *Aja mudelid muuseumis. Ekspositsioonilahendustest ajaloo- ja kunstimuuseumides*.

http://www.muuseum.ee/et/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/eestikeelne_kirjandu/361/ (19.06.2007)
(artikkel ilmub ingliskeelsena kogumikus Koht ja paik IV)

Remm, T., 2003. *Linna representeerimisest piltpostkaartidel Tartu näitel*. Seminaritöö. Semiootika osakond, Tartu Ülikool.

Riigikontroll, 2005. *Aruanne Eesti muuseumide varade arvestuse, säilimise ja kasutamise kohta*, Tallinn.

Saarinen, T. F., 1974. Environmental perception. In: Ian R.M. and M.W. Mikesell (eds.) Perspectives on Environment.

Saar-Poll, 2003. Kultuuritarbimise uuring. Elanikkonna küsitlus. Tallinn

Sarap, C., Tooming, P., 1996. 55 aastat hiljem. Mulgimaa. Eesti Muinsuskaitse Selts.

Soomre, M.-K., 2002. Moodne muuseum ja rahvusgalerii traditsioon. Eesti Kunstimuuseumi kui multifunktsionaalse kultuuriinstitutsiooni enesemääratlemise võimalustest. Bakalaureusetöö. Kunstiteaduse Instituut. Eesti Kunstiakadeemia.

Teeleht, 2004. Maanteeameti väljaanne. nr 4 (40)

Tooming, P., 1990. Hõbedane teekond, Valgus, Tallinn.

Tvauri, A., 2003. Museoloogia ja muinsuskaitse. Õppematerjal. Ajaloo osakond. Tartu Ülikool.

Uexküll, J. von., 1999. Rännud loomade ja inimeste maailmades. Eesti Loodus 1-12 (järjeloona), Tartu.