

Tartu Ülikool  
Bioloogia-geograafiateaduskond  
Ökoloogia ja Maateaduste Instituut

Bakalaureusetöö inimgeograafias

**miks just MUUSEUMID  
peavad TELLIMA  
uue KODU-UURIMISE raames  
TOPOGRAAFILISE FOTO  
AUTORIDOKUMENTALISTIKAT**

(Visuaalne geograafia muuseumides)

Vahur Puik

Juhendaja: dotsent Jussi Sakari Jauhiainen

Kaitsmisele lubatud:

Juhendaja: /allkiri, kuupäev/

Instituudi juhataja: /allkiri, kuupäev/

Tartu 2007

## Sisukord

0. Sissejuhatus	3
1. Kuidas geograafia on visuaalne	5
1.1. Visuaalsus geograafia omaduse ning vahendina	5
1.2. Maastik kui geograafia visuaalne objekt. Eesti maastikugeograafia	7
2. Kuidas museoloogia on ruumiline	10
2.1. Ruum kui muuseumi vahend ja omadus	10
2.2. Ruum kui museoloogia objekt. Ruumiline pööre – uus museoloogia, ökomuuseumid	11
3. Maastik muuseumis – maa-arhitektuuri ja –maastiku arengukava	15
4. Fotograafia diskursiivsus	20
5. Muuseumi legitiimsus	26
6. Topofoto autoridokumentalistika tellimine	29
7. Uus kodu-uurimine	32
8. Kokkuvõtteks	33
9. Tänusõnad	34
10. Résumé	35
11. Kasutatud kirjandus	37

## 0. Sissejuhatus

Selle töö pealkiri (see pealmine) püüab visuaalselt anda edasi töö sisulist ülesehitust. Kõik kajastuvad teemad on siin võrdse kaaluga, sest käesolev töö ei liigu sügavuti, tal ei ole suunda nagu lausel, käsitlustel tavaliselt (ehk) on. Just teemade kõrvuti- ja koostaja läbisegiolemist on soov näidata, võrgustikku, milles igaüks neist teemadest on sõlm. Seetõttu on ka pealkiri selline laotuv, ruumi võttev. Selles on muidugi ka omamoodi provokatsiooni ja väljakutset, sekkumist, sest töö tahab kaasa rääkida väga praktilisel, reaalsete tegevuste planeerimise tasandil. Ilma küsimärgita küsimus pealkirjas on omamoodi vastuste üldistus, sest töö ei siirdunud otsima mitte niivõrd vastuseid, kuivõrd põhjendusi, lähtus ennekõike isiklikult tunnetatud veendumusest.

Kõige rohkem püüab töö tegeleda varjatud tähendustega, otsida teadvustamata hinnanguid ja mehhanisme nii keeles kui muudes institutsionaalsetes praktikates. Alustuseks vaatan, millist rolli on mänginud visuaalsus geograafiateaduse episteemilise ja kommunikatiivse vahendina, seejärel käsitlen museoloogilist ruumi, vaatlen muuseumi ruumilist ekspansiooni uue museoloogilise mõtteviisi ja ökomuuseumide tekkimise näitel. Seejärel võtan nõ empirilise allikana vaatluse alla riikliku maa-arhitektuuri ja –maastiku arengukava, mis tegeleb keskkondliku pärandi küsimustega. Arengukava diskursust dekonstrueerides näitan, kuidas selles kohtuvad erinevad kontseptuaalsed lähenemised maastiku väärtustamisele, ning väidan, et täiesti teadvustamata on (keskkonna) fotograafilise representeerimise diskursiivsed aspektid.

Arhitektuurifoto näitel osutan institutsionaalsetele mehhanismidele, mis keskkonna pildilist vahendamist (ja selle tähendustamist) kujundanud on, ning tuletan meelde fotograafilise kujutise informatiivsuse seost tehnoloogiaga. Eesti Rahva Muuseumi pildikogumisportaali tutvustavat teksti vaadeldes tõstatan küsimuse, milline roll on muuseumil kultuuriliste tähenduste legitimeerijana ning millised peaksid sellest lähtuvalt olema musealiseerimise põhimõtted. Käsitletud kompleksse probleemistiku lahendusena näen sobivaima praktika olevat topograafilise foto tellimise muuseumide

poolt ning toon esile autorilähenedise ja kunsti kaasamise vajalikkuse keskkonnalasesss sotsiaalsesss dialoogi.

Lõpetuseks teen ka ettepaneku võtta uuesti kasutusele kodu-uurimise mõiste sellises tähenduses, nagu seda juba 1920ndatel kasutasid Eesti maateadlased. Leian, et see mõiste võiks kontseptuaalselt hõlmata erinevad lähenedised ja praktikad, mis keskkonna mõtestamisega tegelevad.

## 1. Kuidas geograafia on visuaalne

Visuaalsus on olemuslikult ruumiline – visuaalses esituses on määrav elementide üheaegne *kohalolu*.<sup>1</sup>

Evolutsiooni käigus viimasena välja arenenud nägemismeele kaudu saab närvisüsteem kordades rohkem infot (võttes mõõtühikuks närviühenduste arvu) kui teiste meelte kaudu (Hall 1966). Käsikäes visuaalsete kujutamise- ja salvestamisviiside arenguga on ka teaduslik teadmine Stafford'i (1991, vt. Rose 2006) järgi valgustusajast saadik muutunud järjest pildilisemaks ning vähem tekstiliseks. Teaduse kõrge reputatsioon õhtumaises ühiskonnas on kinnistanud ka tavateadmises veendumust, et nägemine on samastatav teadmisega. Sellist paradigmat nimetavad mitmed uurijad (Crary 1993, Jay 1993) fotograafia leiutamise järgse ühiskonna iseloomustamisel okulaartsentristlikuks. „Nägemisvahendite” areng on aga juba ammu ületanud inimesilma võimed (visualiseeritakse ka muude kui nähtava valguse kiirte tekitatud kujutisi), nüüdseks on ka nende levik saavutanud äärmiselt suure ulatuse. Moodsaid representatsioone – nn virtuaalreaalsusi – me üksnes ei näe – saame nende sees ju ka liikuda. On loogiline, et need vahendid kujundavad omakorda ümber ka episteemilisi mudeleid. Info hankimiseks „vaadatakse” ka mujale – teaduses räägitakse nüüd juba afektiivsetest meetoditest ja mitte-representatiivsest teooriast (Thrift 2004).

### 1.1. Visuaalsus geograafia omaduse ning vahendina

Veel 20. saj algul peeti geograafiat idiograafiliseks ehk kirjeldavaks teaduseks, mis uuris maapinna ruumilisi erinevusi (Jauhiainen 2005). Seejuures on geograafiateaduse jaoks kirjeldatava info hankimisel sisuliselt iseenesestmõistetavaks vahendiks olnud vaatlus (Driver 2001, 2003), seda nii palja kui mitmesuguste abivahenditega kaetud silma abil. Nagu osutab Remm (2003: 19), on ruumi representeerimise kolm peamist tüüpi „skemaatiline (sh maakaardid), tekstiline (sh nii verbaalsed tekstid –

---

<sup>1</sup> Moto olen sõnastanud ise lause põhjal, mille leidsin Riin Magnuse Sotsiosemiotika (TÜ semiootika, õppejõud Anti Randviir) aines Gunther Kressi (2001) raamatu kohta tehtud referaadist.

nimetamised, kirjeldamised – ning representatsioonid teistes sümbolkeeltes – n heraldilised) ning vaateline kujutamine (sh kujutav kunst ja foto)”. Kõiki neid kujutamise ehk kirjeldamise viise on geograafia ka teadmise edastamiseks kasutanud<sup>2</sup> ning peale sotsiaalteadusi tabanud nn representatsioonikriisi (Ryan 2003) eneserefleksiivsuse jões muidugi ka järjest enam uurinud. Nii räägibki Rose (2003) geograafia puhul lausa erinevatest distsiplinaarsetest visuaalsustest, mille analüüs ja teadvustamine on jätkuvalt aktuaalne. Selles seisukohas nõustuvad temaga mitmed autorid (Ryan 2003, Matless 2003). Thornes (2004) toonitab ka, et kuigi visuaalsusest ja representatsioonidest on valdavalt räägitud inim- ning veelgi kitsamalt kultuurigeograafia kontekstis, on visuaalsus ka loodusgeograafiast lahutamatu. Samuti avaldab ta arvamust, et justnimelt geograafia saab visuaalsuse kasutamisel haarata liidripositsiooni. Teisal rõhutab Ryan (2003), et paralleelselt visuaalse info (nii teadvustatud kui teadvustamata) kasutamisega on geograafiateaduses alati eksisteerinud ka usaldamatus selle vastu, mille põhjuseks süüdistused nii visuaalsuse pinnapealsuses kui petlikkuses.

Meie rahvusliku geograafiateaduse suurkuju Edgar Kandi tekste lugedes tuleb aga ikka ja jälle üllatuda, kuivõrd päevakohased on tema juba 1920ndatel püstitatud küsimused ka meie kaasajal.

Geograafi päris-ülesande probleemiga intiimsemas suhtumuses on aga ka küsimused: kas on ka teiste meeltega (peale nägemise) tajumine omane geograafiale ja kas on maateaduses arvestatav maastikulise üksuse t e r v e, ka vaimline, olemus? (Kant 1923/2002: 220–221)

Nii on Kant epistemoloogistes arutlustes juba samas punktis, kuhu peatüki alguses väitsin teadusmaailma üldiselt jõudnud olevat ning tema jaoks ei ole visuaalsuse geograafia-omasuses vähimatki kahtlust.

---

<sup>2</sup> Edgar Kant, muide, pruugib sõna „pildistama”, mis kaasaegses eesti keeles on kitsatähenduslikult vaid omakeelne vaste sõnale „fotografeerima” palju laiemalt (piirdumata vaatelise kujutamisega) ning hoopis „vastassuunaliselt”, st visualiseerimise tähenduses: „...siis kasutame selle pildistamiseks 1929. a. põllumajandusliku üleskirjutuse andmeid” (Kant 1933/2002: 442) ning „Võrreldes eespooltoodud tsentrogrammi [...] ja Tartu rahvastiku juurderändkonda pildistavat kartogrammi [...] näeme [...]” (Kant 1933/2002: 500)

## 1.2. Maastik kui geograafia visuaalne objekt. Eesti maastikugeograafia

Okulaarsel geograafial on oma väga spetsiifiline objekt – maastik. Juba Kant teab<sup>3</sup>, et maastik on „esmal seotud nägemisega ja teiseks vaatleva inimese olemasoluga” (Kant 1923/2002: 218). Kultuurilise pöörde järel on maastik kui looduse ja kultuuri kokkupuutepind ning ühiskonna materiaalne kehastus hakanud huvitama erinevate teadusdistsipliinide esindajaid (lisaks geograafidele ka keskkonnapsühholooge, semiootikuid, arhitektuuri-uurijaid, kunstiteadlasi jt). Näiteks semiootik Remm, kes on uurinud ruumi mõtestamise küsimusi, osutab, et „[t]eiste ruumialaste mõistete kõrval eristubki maastiku mõiste oma seotuse tõttu representatsioonide ning seekaudu subjekti positsiooniga” (2006: 10). Keskkonnapsühholoog Ingold rõhutab eraldi maastiku-kontseptsiooni episteemilist olemust: „Kui ruumi puhul omistatakse [attach to] tähendusi maailmale, siis maastiku puhul need kogutakse [gather from] sellest.” (2002: 192, vt Remm 2006).

Geograafias on maastiku-uuringutes ehk domineerimagi hakanud kultuurigeograafilised tähenduse, identiteedi ja representatsioonidega, seejuures suures osas justnimelt visuaalsete representatsioonidega seotud uurimused (Sooväli 2004), sest nagu nendivad Schwartz ja Ryan (2003), on geograafilise kujutluse [geographical imagination] loomisel konkreetselt fotograafia peamisteks ülesanneteks olnud visuaalses vormis empiirilise faktilise info kogumine ning selle info tunnetuslik korrastamine ja haldamine, et luua teadmist kohtadest, inimestest ja sündmustest. Ka Eskola (1997) kinnitab, et maastikukogemuse fotograafiline vahendamine on levinuim representatsiooni viis, mille vahenduslik ning seega ka tõlgenduslik iseloom on ikka veel vähe teadvustatud.

Maastiku mõiste on alati jäänud aktiivselt kasutusse ka loodusgeograafilises diskursuses (maastikuökoloogias näiteks), milles ei ole midagi vastuolulist, sest vaatleja ja representatsioon on siingi olemas – vaatlejaks on loodusgeograafia (seda esindava teadlase isikus) ise ja representatsiooniks toodetav teaduslik teadmine. Nii

---

<sup>3</sup> Kant on seejuures täiesti teadlik vaid okulaarse lähenemise piiratudusest: „Meie geograafilised silmad näevad seda ruumilist kompleksi, mis asub teatavas kauguses, lähema ümbruse koroloogias – looduslik või kunstlik – on jäänud aga kõrvale. See ei lähe. Geograafid ei ole objektiks üksnes maastik.” (1923/2002: 221)

võib öelda, et kultuurigeograafias on lihtsalt maastiku olemuslik representeeritus veel ka reflekteeritud.

Ent inimgeograafias on esindatud ka protsessuaalsemad maastiku-kontseptsioonid (Keisteri 1990, Olwig 2004), mis vaatlevad maastikku looduskeskkonna ja inimühiskonna dialektilise (või ka tsirkulaarse) koosmõju tulemina. Üheks ühiskondlikuks maastikku reaalselt mõjutavaks teguriks on kahtlemata maastiku-uurimine isegi (vt allpool).

Eesti maateaduse maastiku-uurimisele pandi alus 1920ndatel aastatel Tartu Ülikoolis, kus sel ajal oli teadustööd sisse seadmas soomlasest professor Johannes Gabriel Granö. See oli kompleksne lähenemine, millel oli noores rahvusriigis ka oma selge ühiskondlik eesmärk rahvusliku eneseteadvuse kasvatamisel<sup>4</sup>. Vastavat tegevust korraldati kodu-uurimise toimkonna kaudu (Kant 1930)<sup>5</sup>. On selge, et seesuguse intentsiooniga uurimused ei saanud jätkuda Nõukogude Eesti tingimustes ning sel perioodil sai valdavaks loodusgeograafiline maastiku-uurimine, milles maastikud olid ühikud loodusgeograafiliste ruumiüksuste taksonoomias<sup>6</sup>.

Kultuurigeograafiline maastiku-uurimine tuli kodumaisesse geograafiasse jõuliselt 1990ndatel, kui valdkonnaga asusid tegelema Palang, Kaur, Sooväli jt. Selle valdkonna akadeemiline käsitlemine on vahepealse aja jooksul Eesti kõrgkoolimaastikul ümber paiknenud, ent jätkuvalt aktuaalne (vt Rahvusmaastiku projekt). Samuti on see uurimissuund leidnud rakenduslikke väljundeid Eesti maastikumuutuste hindamise meetodikate väljatöötamisel (Alumäe jt 2003, Hellström 2004, vt ka allpool), mille kasutamine reaalsete poliitikate kujundamisel ning nendest lähtuvate tegevuste planeerimisel ja elluviimisel on juba oma jäljed kindlasti mitmel pool Eestis ka reaalselt maastikku kirjutanud.

---

<sup>4</sup> Maastikufoto rollist rahvuslike identiteetide konstrueerimisel vt näit. Schwartz, Ryan 2003.

<sup>5</sup> Ka toimkonna töös oli fotode kasutamine sisuliselt iseenesestmõistetav: „1924. a. rajatakse veel toimkonna kodumaiste fotode kogu 400 pildiga, mis on praegu paisunud 2500 pildini.” (Kant 1930/2002: 423) ja ”1927. a. ja järgneval suvel [...] sooritatakse [...] Pärnumaa tulundusolude uurimist, tühemete täitmist ja päevapildistamistoid.” (Kant 1930/2002: 425)

<sup>6</sup> See traditsioon on praegugi elujõuline, alles 2005. a. ilmus Ivar Aroldi monograafia „Eesti maastikud”



Seni prominentseimaks maastiku representatsiooni lahkavaks uurimuseks eesti kultuurigeograafias on Helen Soovälja doktoritöö (2004) Saaremaa maastike representatsioonist.

Selle peatükiga tahtsin taaskord rõhutada geograafia olemuslikku seotust visuaalsusega. Selle, olgugi et (vähemalt mulle) nii iseenesestmõistetavana näiva tõdemuse ülekordamine oli siiski tarvilik, et käesoleva, erinevaid valdkondi seostava uurimuse tarvis saada ülevaade, kuidas just geograafiasse visuaalsus diskursiivselt inkorporeeritud on. Olulisimana antud uurimuse jaoks käsitlesin maastiku kontseptsiooni, milles vaatelistel representatsioonidel on eriti oluline roll. Järgmiseks tutvustan, kuidas keskkonna tähenduslikkust mõtestatakse museoloogias ning kuidas ruumi kasutatakse muuseumides.

## **2. Kuidas museoloogia on ruumiline**

Rahvusvahelise muuseuminõukogu (ICOM) 1979. a 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 materiaalselt tõestusmaterjali 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).

Juba asjaolu, et eksisteerib mingi kõrgema taseme organ, mis muuseumi kui institutsiooni olemuse definitsiooniga normeerib ehk legitimeerib, näitab, et muuseumil on ühiskonnas teistsugune roll ja positsioon kui (geograafia)teadusel. Legitimatsioon kui sotsiaalse tähenduse kõrgema taseme korrastus on muuseumide puhul vajalik muuseumi tegevusalade paljususe tõttu, sest need tegevused on kõik vaadeldavad eraldi institutsioonidena, mis tuleb hierarhiliselt organiseerida. Muuseum on vaadeldav nn sümboolse universumina<sup>7</sup> – sotsiaalselt toodetud teadmise koguja ja setitajana, mille ülesandeks on indiviidiülese kestusega institutsionaalse korra edasikandmine. „Muuseumikogud moodustavad koos arhiivide, raamatukogude, mälestiste ja kultuurmaastikuga ühiskonna mälu” (Kultuuriministerium 2006: 3).

### **2.1. Ruum kui muuseumi vahend ja omadus**

Ruum, nagu nägime, on keskkonna mõistet kasutades samuti muuseumi määratlusse otsesõnu sisse kirjutatud, ent on seal ennekõike muuseumi tegevuste objekti staatuses. Ent analoogselt sellele, nagu näitasin visuaalsuse olevat nii geograafia olemusliku omaduse kui ka vahendi, on ruumilisus vaadeldav muuseumi omaduse ning ruum

---

<sup>7</sup> Kasutan siin ja edaspidi palju TÜ semiootika osakonna „Sotsioseemiootika” aine loengukonseptist pärinevaid mõisteid, mis on minu hinnangul pasliku üldistusjõuga ja seetõttu metakeelena tõhusad.

tema vahendina. Geograafid on ruumi mõtestanud erinevatel kontseptuaalsetel tasemetel, näiteks Jauhiainen (2005) eristatud kolm linnaruumi taset<sup>8</sup> sobivad hästi pruukida ka muuseumi kallal. Muuseum koguja ning säilitajana tähendab sisuliselt reservuaari kontseptuaalses ruumis, sinna tähendusliku kokku toomist ja seal säilitamist, mis väljendub nn konkreetse ruumis füüsiliste objektidena (muuseumihoonete, näitusesaalide, hoidlatena, museaalidena), milles sotsiaalse ruumimõõtmel loovad inimeste poolt läbiviidavad praktikad (teadustöö, näitustegevus).

Muuseum kasutab ruumi ka kommunikatiivselt. Muuseumi asukoht on üldiselt tähenduslik nii muu ümbritseva keskkonna kui aja suhtes, seostudes sageli mingi ajaloolise sündmuse, protsessi või isikuga. Muuseumihooned on arhitektuuriliselt erilised objektid, mida 1990ndate uue muuseumibuumi järel on iseloomustanud eriline monumentaliseeritus<sup>9</sup> (Puik 2006). Muuseumisse tuleb kõigepealt minna ning muuseumi sees, saamaks osa muuseumi pakutavast teadmises, mida muuseumid väljendavad näitustega, tuleb liikuda. Näituste kui oma meediumi kujundamiseks kasutatakse stsenograafiat, mis tähendab (väga tihti kolmemõõtmelistest) esemetest ruumiliste kompositsioonide koostamist ning inimestele kindlate liikumisteede, aga ka puhkamis- ja suhtlemisruumi planeerimist nende kompositsioonide keskel<sup>10</sup>, seega on muuseumikogemus möödapääsmatult kehaline ja kinesteetiline.

## **2.2. Ruum kui museoloogia objekt. Ruumiline pööre – uus museoloogia, ökomuuseumid**

Keskkonna kui objekti mõiste muuseumi ja museoloogia definitsioonis viitab ennekõike sellele, mida geograafid nimetavad konkreetseks ruumiks. Seda on kinnitanud ka tõestusmaterjali, asitõendite ja materiaalsuse mõisted, mis neis

---

<sup>8</sup> Jauhiainen leiab, et on „võimalik teha lihtne kolmikjaotus konkreetse, mentaalse ja sotsiaalse ruumi vahel” (2005: 72). See jaotus näib mullegi sobivat, kuid mentaalse asendan kontseptuaalsega.

<sup>9</sup> Ei ole meie KUMUgi siinkohal erand.

<sup>10</sup> Eesti keeles on küll stsenograafia seostatud rohkem teatrite lavakujundusega ning näituste puhul räägitakse lihtsalt näituse kujundusest, mis tegelikult jätab katmata just selle teise poole ekspositsiooni ruumilisusest – vaataja liikumise suunamise, selle lavastamise.

definiitsioonides esinevad. Muuseum on (olnud) seotud tükkidega<sup>11</sup> sellest konkreetsest ruumist ehk füüsilisest reaalsusest – esemetega. Omamise soovist lähtuvat kollektsioneerimist peetakse üheks inimese ürgsemaks tungiks, mis on väga tihedalt seotud mälu ja identiteediga (Mairesse 2004). Sotsiosemiotika vaatevinklist on siin tegemist ühe selektiivse akumulatsiooni vormiga. Selline intentsionaalne valik ja tähendustamine on aga omane igasugusele teadvustatud tegevusele ning alati seotud otsustega kogemuse olulisuse ja mäletamisväärsuse kohta.

Pärandi uurimise ja kaitsega seotud mõtteviis sai alguse juba renessanssiajal, ent muuseumide teke, mille tähiseks loetakse erakollektsioonide avamist publikule ja nende kogude põhjal süsteemse uurimistöö väljakujundamist, toimus museoloogide hulgas enamvähem jagatud arvamuse kohaselt 18. sajandi lõpul publiku lubamisega Louvre'isse (Soomre 2002). 19. sajandil, mida on tituleeritud lausa „muuseumide sajandiks” (Mairesse 2004), levis muuseumi institutsioon kolonialismi toel üle maailma. Avati ka esimesed spetsialiseerunud institutsioonid – tarbe- ja tööstuskunsti- ning vabaõhumuuseumid (Soomre 2002). Muuseumi „ülesandeks sai akumuloida kogu senine teadmine, sulgeda ühte ruumi möödaniku jäljed ning kaitsta seda oma voorusliku loomuga” (Raisma 2005).

Realse maailma esemete paigutamist muuseumisse ja kõiki sellega kaasnevaid toiminguid nimetatakse musealiseerimiseks – esemest saab museaal. Musealiseerimise juurde kuulub loomulikult ka esemete igakülgne kirjeldamine ning selle jaoks on muuseumid kasutanud erinevaid representeerimisvahendeid, sh fotograafiat. Fotograafilise vahenduse „tõetruudus” ja lihtne levitamine-kommunikeerimine tekitas seni esemekeskse museoloogilises paradigmas pöörde, muuseum hakkas avanema, rõhk kogumiselt, säilitamiselt ja kaitsmiselt hakkas ümber paiknema jagamisele ja vahendamisele. Sellise ideoloogilise muutuse ilminguks oli 1950ndate aastate Prantsuse kultuuriminister André Malraux' idee imaginaarsest muuseumist, mis fotograafiliste reproduktsioonide kujul koondaks oma kogusse maailma esemelise kultuuripärandi (Raisma 2005). Läks veel paarkümmend aastat, kuni esemekeskne paradigma murdus lõplikult.

---

<sup>11</sup> Nende kollektsiooni sattuvate tükidite diskreetsus ehk sõredus võib olla olemuslik, aga levinud praktika on ka füüsilise reaalsuse küljest tüki kui näidise võtmine (geoloogiliste kollektsioonide kiviminäited).

Pööre toimus aastatel 1971–72, mil kahel ICOMi korraldatud rahvusvahelisel kokusaamisel arutati muuseumi rolli ja võimaluste üle keskkonnakaitses ja ühiskondlike sotsiaalsete probleemidega võitlemisel (Varine 1996). Leiti, et ühiskonna areng kaasaegses maailmas nõuab kompleksset ja terviklikku lähenemist, kõigi aspektide integreeritud käsitlust. Muutunud museoloogilist paradigmat hakati nimetama uueks museoloogiaks. Võtan endale voli nimetada aset leidnud paradigmapuhetust ruumiliseks pöördeks museoloogias, sest mõtteviisi muutus on kirjeldatav just muuseumi( )ruumi ümbermõtestamisega.

Toimus muuseumi totaalne avanemine – muuseum institutsioonina astus muuseumihoone seinte vahelt välja ja hõlvas kontseptuaalselt terve ruumi: reaalsuses eksisteerivaid esemeid, nn pärisasju ei olnud enam vaja eraldada musealiseerimise teel nende loomis- ja toimimiskeskonnast, vaid need tuli kuulutada muuseumikogudesse virtuaalselt kuuluvateks (Varine 1976/1996). Enamgi veel, esemest olulisemaks muutus tervik, milles esemed asusid, st füüsiline keskkond koos seda täitva ühiskonnaga, mis oma tegevusega keskkonda kujundas – sündis paigamuuseumi [area-as-museum] idee, mis hiljem sai tuntuks ja realiseerus ökomuuseumide [ecomuseums] kaudu (Hudson 1996). Uut tüüpi muuseumi määratletakse kui kultuuriprotsessi, mis seondub konkreetsetel territooriumil elava konkreetse kogukonnaga, kes kasutab ühist pärandit kui arenguresurssi (Varine 1996). Muutus muuseumi suhe oma sihtgruppi – vastandudes klassikalisele kogu-põhisele ja külastajale suunatud muuseumile ei olnud uut tüüpi muuseum enam koht, kuhu oodati publikut, vaid muuseum läks ise inimeste juurde, et kasvatada nende paiga- ja ajaloo-tunnetust (Rivière 1980, Varine 1996). Uues museoloogias sai muuseumi subjektiks ehk konstitueerivaks elemendiks kogukond, mitte kogud, teadustöö vms (Varine 1976/1996).

Uue museoloogia programmi ja põhimõtete elluviimise instrumendina näeb selle üks põhiideoloogide Georges Henri Rivière ökomuuseumi. Oma nõ ökomuuseumide programmis nimetab ta ökomuuseumi kogukonna peegliks, milles see kogukond saab näha enda seost keskkonnaga (konkreetsetel territooriumil ehk paigas) ning varasemate põlvvedega (Rivière 1980). Seega on ökomuuseum ennekõike refleksioon, tähelepanuosutus sootsiumi suhetele oma elupaiga ja ajaloo.

Aeg näitas, et sel suuresti just prantslaste edendatud<sup>12</sup> „revolutsioonilisel ideaalil” ei olnud piisavalt jätkusuutlikkust – mitmed 1970ndatel asutatud ökomuuseumid (Le Creusot, Camargue jt) pidasid toimivatena vastu vaid kümmekond aastat. Seejärel, võiks piltlikult öelda, tõmbus muuseum uuesti tagasi just konkreetses ruumis, asutas ja väärtustas uuesti muuseumihooned<sup>13</sup>, ent jättis ausse mitmedki olulised põhimõtted<sup>14</sup>, mis uus museoloogia endaga kaasa oli toonud – holistliku keskkonna- ja ühiskonnakäsitluse (sh paiga- ja kogukonnaspetsiifilisuse, nähtusekesksuse), süsteemse ja aktiivse lähenemise, dialoogilisuse, ajalise järjepidevuse teadvustamise.

---

<sup>12</sup> Huvitaval kombel kinnitasid ökomuuseumid rohkem kanda lisaks Prantsusmaale ka näiteks Kanadas Québecis.

<sup>13</sup> Raisma (2005) eristab kolm museoloogilist paradigmat: konstrueeriv, dekonstrueeriv ja rekonstrueeriv muuseum. Esimene iseloomustab klassikalise muuseumi ajajärku nende sünnist uue museoloogia tekkimiseni, ökomuuseumide periood on vastavalt dekonstrueeriv ning sellele järgneb muuseumi rekonstrueerimine. Geograafina tahaksin selles jaotuses asendada abstraktsemalt ruumilise sõna „konstrueeriv” paigaspetsiifilisema mõistega „territorialiseeriv” ning uusi paradigmasid nimetada seejärel territorialiseerivaks, deterritorialiseerivaks ja reterritorialiseerivaks.

<sup>14</sup> Nn uue ja vana museoloogia erinevuste kohta vt Puik 2006

### 3. Maastik muuseumis – maa-arhitektuuri ja –maastiku arengukava

Eelneva kahe peatüki idee oli kõrvutavalt näidata, kuidas maateaduse ja museoloogia paradigmaatilises arengus on toimunud analoogiline refleksiivne areng enda olemuslike omaduste – geograafia puhul visuaalsuse, museoloogias ruumilisuse – teadvustamisel. Huvitava heuristilise paralleeli pakub ehk seegi, et kummagi valdkonna puhul on need ilmsiks tulnud uued tahud olnud lausa eksplitsiitselt olemuslikud teises distsipliinis. Ruumilisus on alati olnud geograafiline kategooria ning muuseum on alati *näidanud*, pakkunud *vaatamiseks* midagi väärtuslikku. Ilmneb, et väga kattuvad on ka museoloogia ja geograafia alusarusaamad ühiskonna ja keskkonna vastasmõjudest, ent asjaolu, et seda olemuslikku sarnasust väljendatakse erinevate mõistete abil (vastavalt siis „maastik” geograafias ja „keskkond” või ka „ökomuuseum” museoloogias) toob ilmsiks kahe distsipliini erinevuse, mis seisneb ennekõike kummagi institutsionaalses intentsioonis, teisisõnu selles, millised on nende rollid ja eesmärgid ühiskonnas (kuivõrd ka selles osas on ühisosa suur, siis võiks rääkida veelgi täpsemalt erinevustest rõhuasetuses ehk intonatsioonis).

Teaduse ülesanne on ennekõike teadmist toota, muuseumi oma seda jagada ja vahendada, luua teadmise abil, mis musealiseeriva puudutuse kaudu saab väärtuseks, ühiskondlikku sidusust. Seega on muuseumi roll palju vahetum, aktiivselt sekkuvam – selline rakenduslikkus, funktsionaalsus sisaldub ka keskkonna mõistes, mis eeldab sees ja keskel asumist, kokkupuudet ja seoseid ümbritsevaga. Reflekteeriva loomuga teadus hoiab rohkem distantsti, sestap sobib talle hästi rääkida maastikust, milles, nagu eespool osutasin, on vaateleja (jaoks) koht alati olemas ning mis on juba olemuslikult representatsioon. Ent muuseumi institutsionaalne ulatus haarab ka teaduse, mis talle ometi teadmiste näol toorainet pakub, ning kõikvõimalikud representatsioonivahendid, sh maastiku, oma teenistusse.

Tahan nüüd uurida, kuidas mu väited praktikas kajastuvad ja selleks vaatan 2006. a augustis Kultuuriministeriumis vastu võetud riiklikku dokumenti – „Maa-arhitektuur ja –maastik. Uurimine ja hoidmine. Valdkonna arengukava 2007–2010”. Arengukava

nimetatakse esimeseks omalaadseks Eestis, selles toodud probleeme aktuaalseteks ning praktilisi lahendusi vajavateks (Kultuuriministeerium 2006). Arengukava koostati Kultuuriministeeriumi algatusel ja juhtimisel, selle koostamises osales mitu Eesti keskmuseumi<sup>15</sup>, kõrgkooli, ministeeriumi ja veel mõned kultuuripärandiga seotud institutsioonid (Muinsuskaitseamet, Eesti Arhitektide Liit).

Et töögrupp on kaasatud olnud ka kultuurigeograafid, paistab välja kasutatavast maastiku määratlusest<sup>16</sup>, mille järgi on maastik „ühtne tervik, mis hõlmab nii looduskeskkonda kui ka inimtegevuse tagajärgi, maastikule omistatud tähendusi ja väärtusi ning maastiku tajumist” (Kultuuriministeerium 2006: 7). Holistlikust lähemisest annab tunnistust seegi, et maastiku uurimisel kästakse „silmas pidada nelja aspekti: vormi, funktsiooni, protsessi ja konteksti” (samas: 8).

Huvitava detailina hakkab silma veel ühe spetsiifilise mõiste – miljöö – kasutamine arengukavas. See osutab ilmekalt, kuidas seesuguses riiklikus dokumendis segunevad erinevate distsipliinide diskursused. Miljöö, mis Edgar Kandi määratluses oli „meeltega tähelepandav lähim ruumiline kompleks” (Kant 1923/2002: 222) ning mille ta maastiku kõrval maateaduse möödapääsmatuks uurimisobjektiks kuulutas, on geograafilisest vaateväljast siiski üldiselt välja jäänud<sup>17</sup> kui ilmselt liiga sünesteetiline kontseptsioon. See-eest ja seetõttu on mõiste tarvitamist leidnud aga linnakeskkonna kirjeldamisel, räägitakse miljööväärtuslikest piirkondadest ja aladest<sup>18</sup>. Arhitektuuri kaudu on miljöö mõiste ilmselt sellessegi arengukavasse sattunud, kuigi eraldi rõhutatakse „fakti, et arengukava ei tegele linna-, vaid maapiirkonnaga” (Kultuuriministeerium 2006: 7). Diskursiivse ebasidususe märke esineb mujalgi<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Eestis oli vastavalt muuseumiseaduse nõuetele 2005. aasta keskpaigaks Kultuuriministeeriumile oma tegevusest teatanud ligi 280 muuseumi (sh eraldi asuvad filiaalid ja koolimuseumid), riiklikke keskmuseume on 13. (Kultuuriministeerium 2005: Eesti muuseumid. Valdkonna analüüs)

<sup>16</sup> Maastike väärtuste määratlemist analüüsinud Parts (2003, 2004) osutab samuti vastava diskursuse seotusele akadeemiliste uuringutega.

<sup>17</sup> Nii näiteks ei esine projekti “Viljandimaa väärtuslikud maastikud” publikatsioonis, mis ühtlasi sisaldab väärtuslike maastike hindamise metoodikat ja on sellise legitimeeritud etalonina ka siseministeeriumi kodulehelt alla laetav, sõna „miljöö” mitte kordagi. Selle metoodika väljatöötamise juures domineerisid selgelt geograafid (seejuures nii kultuuri- kui loodusgeograafid).

<sup>18</sup> Ka kõnealuses arengukavas on miljöö enamasti seotud piirkondade, alade ja asumitega, ent siiski korduvalt mainitakse ka „miljööväärtuslikke maa-maastikke”.

<sup>19</sup> Näiteks lk. 14: „Eriti kiire ja jõuline muutumisprotsess toimub meie *maamaastikul* praegu ning lähemas tulevikus võib ette näha nii mõnegi olulise *ehitiseliigi* ja -tüübi kadumist.” (minu lisatud kursiiv)



Maastikuhoiu kreedona viidatakse keskkonnaministeeriumi seisukohale, et väärtustava ja hoidva tegevuse eesmärgiks on, „et säiliks kõige tähtsam: kodutunne, maastiku ilu ja mitmekesisus, side ajaloo ja kultuuriga, mida on loonud eelmised sugupõlvad” (samas: 8). Selline seisukoht oleks justkui ökomuuseumide programmist maha kirjutatud. Muuseumidel on aga arengukava seatud sihtide saavutamisel oluline roll täita – nii ühiskonnas tervikuna, kui ka rahvusliku kultuuripärandi omanike seas seda väärtustavat suhtumist kultiveerides ning reaalse nõustaja ja oskusteabe jagajana tegutsedes.

Ka muuseumi nähakse plaanide ellumisel<sup>20</sup> võitvat, sest „arengukava rakendamise tulemusena saaks korvata senised lüngad muuseumide kogudes ning anda uut ja värsket materjali nende kaasaegsemaks, informatiivsemaks ja külastajale huvitavamaks muutmiseks” (samas: 24).

Kuidas siis ometi? Mida arengukava selleks ette näeb? Lisaks väärtustamisele ja tutvustamisele ja nõustamisele räägitakse arengukavas seirest, jälgimisest, dokumenteerimisest, fikseerimisest, jäädvustamisest ja inventeerimisest. Just need on operatsioonid, mida maa-arhitektuuri ja –maastiku kallal läbi viia kavatakse ning neist peab sündima ka see materjal, mis muuseumide kollektioone täiendab. Olgugi, et arengukavas ei mainita kordagi fotografeerimist või pildistamist, olen siiski veendunud, et mõtlemise-kaardistamise kõrval peetakse ühtlasi silmas suuremahulisi fototöid<sup>21</sup> ning just see, otsesõnu väljendamata moment on, mis mind selles arengukavas kõige rohkem intrigeerib. Tasub tähele panna, millise iseenesest-mõistetavusega sobivad kujutised (representatsioonid) muuseumikogusid täitma. On ka arusaadav, et maastiku ja arhitektuuri kompleksust ei ole esemeliselt musealiseerida võimalik – nii näeme, kuidas Malraux’ mõte imaginaarsest muuseumist on tegelikult teatud osas ka vaikimisi omaks võetud.

On oluline märkida, et kui arengukava üldistes põhimõtetes väljendatakse maastiku väärtustamist tervikuna, siis arengukava strateegiliste eesmärkide ja meetmete seadmisel muutub lähenemine väga objektikeskseks. Keskendutakse maa-arhitektuuri

---

<sup>20</sup> st. teostumisel (Edgar Kandi keelepruuk)

<sup>21</sup> Uuringute väärtuse suurendamiseks on näiteks ette nähtud „kindla ajavahemiku (5–10 aasta) järel tehtavad kordusvaatlused, et selgitada välja toimunud muutused” (Kultuuriministeerium 2006: 22). Fotode kasutamisest seesugustel kordusvaatlustel vt. näiteks Puik 2006.

tüüp-ehitistele (kõigepealt rehi-elamutele), soovitud tulemuseks on nende kohta kogutava teabe koondamine maaehituspärandi andmebaasi. Selline lähenemine meenutab pigem nn vana paradigma esemekeskset museoloogiat, mitte nähtuste keskenduvat uut museoloogiat. Seejuures tuleb rõhutada, et uus museoloogia mitte ei asendanud vana mõtteviisi, vaid laiendas seda, esemeline musealiseerimine ei ole kuhugi kadunud ja jääb ilmselt alati kestma. Osutan siinkohal vaid sellele, et arengukava üldpõhimõtetes esinev holistlik keskkonnakäsitus on jäänud tõlkimata reaalsete eesmärkide ja praktiliste meetmete keelde.

Parts (2004) on analüüsinud väärtuslike maastike määratlemise metodoloogia ning pärandiküsimustega tegelevate Eesti seadusaktide diskursust. Muu hulgas osutab ta selle diskursuse konfliktsele iseloomule, kuivõrd näiteks kaitse (ja säilitamise) metafoor põlistab staatikat ning eeldab ohu olemasolu, millele tuleb vastu astuda. Komplekssust ja protsessuaalsust arvestavad oleksid hoidmise ja hooldamise kujundid (samas), mis sugereeriksid ka jagatud vastutust ning osalemist. Vaatlusaluse arengukava teksti sõelumisel näemegi kohe, kuidas „hoidmine” esineb küll üld- ja mitmetes alapealkirjades, kuid tekstis endas jääb „säilitamise” kõrval selgesse vähemusse<sup>22</sup>.

Iga diskursuse puhul on selle kõrval, millest ja kuidas räägitakse, oluline ka see, millest vaikitakse. See tähendustamata ala, mida oma kirjatükiga natuke avastada tahan, on fotograafilise representatsiooni roll arengukavas püstitatud eesmärkide saavutamisel. Nagu ütlesin, on fotokujutistel vaikimisi oma ülesanded täita: nii andmebaasis kaitstavaid objekte tähistades kui näitustel uurimistöö tulemusi illustreerides, aga on selge, et arengukava fotograafiat meediumi ja vahendina eraldi ei väärtusta, kuigi arengukava (üks) üldeesmärk(e)<sup>23</sup> on ju nimelt väärtustamine.

Aga fotograafiat ei maksa alahinnata.

---

<sup>22</sup> Üks kord esineb ka väljend „maamaastike elushoidmiseks”, mis samuti osutab jätkusuutlikkuse asemel pigem võitlusele (vältimatu) „surmaga”.

<sup>23</sup> „Arengukava üldeesmärk on säilitada Eesti maa-arhitektuuri ja -maastike omapära selle uurimise, väärtustamise ja hoiu (sh korrastamise) kaudu” (Kultuuriministeerium 2006: 19)

#### 4. Fotograafia diskursiivsus

Tegelikult ju teame<sup>24</sup>, et silmad vahetavad infot, mitte ainult ei võta seda vastu (Hall 1966). Pilk<sup>25</sup> on kõnekas, väljapoole tähendust (väärtust) omistav, vaadeldavaga suhestuv ja suhtlev: otsiv, imetlev, etteheitev, kahtlustav, kaasatundev, kutsuv, huvitatud, vaimustunud, eks ole. Ilma selleta ei saagi, ei ole tast muidu mingit kasu, tühi pilk ei näe. Vaatamisel on alati eesmärk, intentsioon, millest lähtuvalt valime, kuidas ja mida vaatame (ning mida millisena näeme<sup>26</sup>). Fotograafilise kujutamise viisi ilmumine, jõudsin praegu järeldusele<sup>27</sup>, eksternaliseeris nägemise-vaatamise ning ühtlasi manifesteeris selle valikulisuse: „Täna ütleme, et täiuslikem kunstnik on see, kes valib loodusest parima maitsega” (Nègre 1850). Ent see valik ei ole päris vaba: „Fotograafia puhul leiame samuti eksisteerivat arusaama olulistest asjadest, mis mõjutab ka kaadrialikut ja fokuseerimist. Taoline kultuuritraditsioonist lähtuv (sh ka vastandudes lähtuv) arusaam mängib rolli nii looja kui ka vaataja jaoks” (Remm 2003: 43). Samamoodi nendib Linnap (2006: 75), et „fotograafilisel pildil avaldub ka rida teistsuguseid, lihtsaid, kuid olemuslikke vaikivkokkuleppeid, mis paljastavad rohkete skoopiliste reeglite olemasolu” ning Eskola (1997) tunnistab, kuidas näilisest kunstnikuvabadusest hoolimata sarnanevad temagi ülesvõtted piltidele, mis juba on olemas, kehtades ja taastootes niiviisi diskursiivseid konventsioone.

Niisiis kehtavad fotograafilises meediumis kõigepealt nägemise diskursiivsed aspektid, ent lisandub veel terve rida muid diskursusi, mis fotokujutiste tähenduse tekkimist suunavad, kuivõrd, nagu rõhutab Linnap (2006), on fotograafia puhul tegemist vägagi keerulise uurimisobjektiga, mille funktsionaalsed aspektid „orbiteerivad” enamikku inimtegevustest ning „tegelikkuses on visuaalne kommunikatsioon alati multimodaalne, multifunktsionaalne ja multidimensionaalne.

---

<sup>24</sup> Silm annab, silm võtab. Kaa (Vanasõnaraamat)

<sup>25</sup> Pilk tähistab reflekteeritud, kõrvalt vaadatud vaatamist.

<sup>26</sup> Mida kala püüad, seda kala leiad. JJa (Vanasõnaraamat)

<sup>27</sup> 21.08.2007, kl 16.00, seinakell just lõi teises toas.

Visuaalne kanal opereerib üheskoos teiste kommunikatsioonikanalitega” (Krampen 1990: 507, vt Kotov 2002).

Tuletan nüüd (ennekõike endale) meelde, et eelmises peatükis vaadeldud arengukavas kerkis esile arhitektuuri ja maastiku ehk konkreetse geograafilise ruumi dokumenteerimise vajadus. Eeldasin, et selleks plaanitakse kasutada fotograafiat, seejuures selle meediumi erinevate tähenduste ja tähenduspotentsiaalidega laetuse keerukust (ning sellest johtuvalt ka ohte ning võimalusi) arvestamata, mida julgen väita seda enam, et osutasin arengukavas sisalduvatele (ilmselt teadvustamata) paradigmaatilistele vastuoludele üldistes põhimõtetes ja püstitatavates eesmärkides.

#### **4.1. „Ideaalne” museaalne topograafiline foto ja arhitektuurifoto**

Remm (2003) nimetab pilte, millel kujutatakse keskkonda iseseisvalt, ilma seda täitvate tegevuste (sündmuste) ja tegelasteta, artefaktilise dominandiga kujutisteks. Seejuures võib kujutise sisuline fookus olla nii konkreetsetel objektidel (näiteks hoonetel) või objektidevahelisel ruumil. Ka maa-arhitektuuri ja –maastiku arengukava eesmärgid eeldavad just artefaktilise dominandiga fotokujutiste tootmist ning juba diskursuses avalduv objektikesksus kajastuks kindlasti ka fotodes (näiteks rehi- elamute inventeerimise ja andmebaasistamise puhul). Teen siinkohal ettepaneku võtta kasutusele „topograafilise foto” mõiste, mis hõlmaks kõikvõimalikud keskkonda kui objekti kujutavad fotograafilised representatsioonid. Sellega sooviksin ületada nõ keskkondlike fotožanrite vahelised piirid, ennekõike need, mis vaikivalt eksisteerivad maastiku- ja arhitektuurifoto vahel. Tavatähenduses on maastikufoto žanriline maastik üsna kattuv E. Kandi (1923) maateadusliku maastiku mõistega, mis nõuab vaatlejalt teatud distantsi vaadeldavast keskkonnast ning enamasti ka silmapiiri olemasolu (seega teatud visuaalset ulatust) – seetõttu nähakse ka fotograafilisi maastikke ennekõike väljaspool ehitatud keskkonda, milles silmapiir on enamasti suletud, ent ilmselt on oma roll (tava)tähenduse sellisel suunamisel maastiku mõiste tuletumisel sõnast maa, mille tähendusväljas on loodusel väga kaalukas osa. Kuigi maastiku mõiste on metafoorina kasutusel igasuguste (vaadeldavate) väljade kirjeldamisel ning et rahvusvahelises ja eriti kunstina legitimeeritud fototraditsioonis on samuti levinud maastikufoto [landscape photography] vaatlemine laiemas tähenduses, arvan, et

topograafilise foto üldmõiste sissetoomine võiks siiski olla põhjendatud<sup>28</sup>. Topograafilise foto all peaksin siis silmas nii arhitektuuri, interjööri, linna- kui maakeskkonna jäädvustamist, isegi aerofotograafiat. Oluliseks kriteeriumiks seaksin pigem fotode informatiivsuse: „Kunstipäraseid „motiive” meie ei vaja, vaid ainuüksi tehniliselt puhtaid, hästi nähtuid linna- ja maastikupilte” (Fotokunst, 1930, jaan-veeb). Selle 1930. a üleskutsega loodeti koguda pilte plaanitava Eesti fotoarhiivi jaoks, mis jäi küll kahjuks teostamata (Epner, Jänes 2002), ent usun, et määratluses „tehniliselt puhtaid, hästi nähtud” viidataksegi sisuliselt fotode informatiivsusele, mille kriteeriumiks on potentsiaalselt tähendusliku materjali hulk fotol. Tähenduslikkuse eelduseks on võimalus midagi ära tunda, identifitseerida<sup>29</sup>. Foto informatiivsusel (ja sellest sõltuval kommunikatiivsusel) on kõigepealt ka väga konkreetne tehnoloogiline alus (Eskola 1997), mis on määratud nii kujutist tekitava objektiivi kui ka kujutist salvestava meediumi lahutusvõimest ning salvestava pinna suurusest<sup>30</sup>. Seejuures on oluline tähele panna, et just arhitektuurifotos on alati kasutatud suure infomahuga kujutisi.

Fotode tähtsus arhitektuuri vahendamisel on äärmiselt suur. Colomina (1988/2006) osutab, et alles peale fotograafia leiutamist sai võimalikuks niiöelda globaalne arhitektuuriline teadvus ning et väga kiiresti hakkas arhitektuuri representeerimine mõjutama ka projekteerimist. Ka Epner ja Jänes (2002) on osutanud, kuidas arhitektuurifoto on muutnud hooneid tasapindsemaks ja fotogeenilisemaks. Veelgi enam, kui arengukava puhul osutasin seal avaldunud iseenesestmõistetavalt andreemalroolikule suhtumisele keskkonna musealiseerimisse representatsioonide abil, siis on see ilmselt võimalik seetõttu, et tänapäeval räägitakse lausa võimendatud representatsiooni ajastust, „kus objekti (näiteks hoone) representatsioon hõivab objekti ja asub selle tähendusvälju muutma” (Lankots 2005: 16). Seega ei ole põhjust kahelda kujutiste võimes maailma muuta. Et meiegi<sup>31</sup> eesmärgiks on reaalsuse muutumises kaasa rääkida, seda oma võimaluste ja võimete ulatuses suunata, tasub

---

<sup>28</sup> Eeskujuks võiks võtta fotoajaloos silmapaistva New Topographies näituse, mis hiljem samuti üldnimetusena toimima hakkas, tähistades igapäevast, lihtsat elukeskkonda kujutavat ja väärtustavat lähenemist maastikufotos.

<sup>29</sup> Näiteks üleskutses mainitud „motiivid” arvan kuuluvat nõ abstraktsemate, ilulevate kaalutlustega ülesvõtete hulka, mille puhul seda äratuntavust, tuvastatavust ei ole eesmärgiks seatud.

<sup>30</sup> Juhin tähelepanu töigale, et augustis 2007 Venemaa õhuruumis rootslastega koos sooritatud vaatluslendude puhul räägiti ikka veel „filmide ilmutamisest”, sest aerofotovaatlustel on analoogsalvestust ilmselt seni veel rentaablim kasutada.

<sup>31</sup> Olen siin asunud muuseumide positsioonile aktiivses ja teadlikus väärtuste kujundamise töös.

arhitektuurifotot vaadata kui teatud standardit, mille dekonstrueerimisel võiksime leida üles need mõjususe mehhanismid, mis üle võetuna oleksid rakendatavad meie soovitud sihtide saavutamise ree ette.

Arhitektuurifoto, mida üldiselt peetakse olemuselt dokumentaalseks, on tegelikult diskursiivselt väga laetud žanr. Tänapäeval, kui räägime kaubastunud maailmast (kus ka „elukeskond on kaup nagu iga teinegi” [Kõnno 2005: 24]) ning oluline on müüa, peab arhitektuurifotogi edastama ihaldusväärset arhitektuuri, olema arhitektuuri enesereklaami tööriistaks. Nii kujutatakse tavaliselt uhiuusi maju (Epner, Jänes 2002) just objektikeskses võtmes. Maju kujutatakse kui monumente. See vaatamise viis ongi, muide, samastatav nõ turisti pilguga<sup>32</sup>, mis heidetakse (monumentaalsele) objektile tavaliselt üks kord, sest käiakse ju ära vaatamas (siin ei puudu paralleelid ka vaid turistile-külastajale orienteeritud muuseumide ning mujalt tulevate ekspertide sooritatavate maastikuväärtuse hindamise protseduuridega).

Ent miks kasutatakse arhitektuurifotos suure informatiivsusega kujutisi? Esiteks arvan, et ka informatiivsus on tegelikult üks oluline komponent ihaldusvääruses – detailirohke pilt kutsub vaatama, tal on palju öelda, seal on silmal tegevust. Rikkaliku infoga kujutisel on sügavust, see kutsub „sisse”, oma detailide keskele. Seda enam, et arhitektuurifotos on tavaliselt väga nõrk sotsiaalne komponent – inimesi, kellega vaataja kontakti saaks astuda, üldjuhul pole või kui on, siis on nad hoone mastaapide tõttu üldplaanis väga väikesed ja enamasti pikema säriaaja tõttu pildile hoopis liikuvate udukogudena jäetud (vastukaaluks arhitektuuri püsivusele). Võimalikult rikkaliku ja mitmekülgse info kogumine vaadeldava kohta on ka museoloogilise uurimistöö põhimõtte, mis ei peaks olema teisiti ka visuaalsete kirjelduste puhul, sest sellisel juhul pakuvad need ka rohkem ülelugemis-, tõlgendamis- ning erinevaks teadmiseks vormimise võimalusi.

Aga on ka teine, väga oluline põhjus, miks kasutatakse suureformaadilisi aparate, mis loovad inforikkaid representatsioone. Sellised kaamerad võimaldavad nimelt

---

<sup>32</sup> Turismi diskursusest on palju kirjutatud kultuuri-geograafias, vt näiteks Urry 1990. M. Lotman mainis kunagi oma loengus, et isegi kui ei olda parasjagu mõne kindla maamärgi või monumendi juures, vaatab turist, pea kuklas, keskmiselt kõrgemale kui kohalik elanik.

kujutise geomeetriat muuta<sup>33</sup>! Selle poolest võiks neid ka omamoodi geograafilisteks pidada, sest on ju projektsioonilised teisendused nii maateaduse pärusmaa.

Arhitektuuri pildistamisel kasutatakse kujutise moonutamist valdavalt selleks, et reaalses ruumis asuvad vertikaalsed paralleelid säilitaksid paralleelsuse ka kujutisel, teisisõnu selleks et „majad ei kukuks selili”. Selline moonutamine on vastavuses inimliku tunnetusega, mis setitab kokku nii tajukogemused kui teadmised objektide omaduste kohta, ning seetõttu mõjuvad sellised pildid meile ka loomulikult (oma osa selles on kahtlemata ka sellise kujutamise traditsioonil). Lisaks saab selliste kaameratega informatsiooni kontrollida ka üldjuhul vaatenurgaga risti oleva teravustasapinna kallutamise või keeramisega ning vaatepunkti nihutamisega võttepunkti suhtes (näiteks on võimalik pildistada frontaalselt peegeldavat pinda sellelt enda peegeldus välja jättes).

Klassikaline maastikufoto opereerib hoopis teistsugusel institutsionaalsel väljal kui arhitektuuripildistus, üldiselt puuduvad konkreetne tellija ja vajadus, mis arhitektuuri pildistamise puhul on tavaliselt olemas. Maastikufoto rakenduslikkus on teistsugune – see on peamiselt esteetilise rõhuasetusega ning (seetõttu) on see žanr populaarne ka hobipildistajate seas. Nii ei ole maastikufotograafias välja kujunenud sellist tehnoloogilist standardit nagu arhitektuurifotos. Esteetilised eesmärgid maastikufotos suunavad rohkem tähelepanu kujutatavalt ka kujutamise viisile, individuaalsele väljenduslikkusele, samal ajal kui arhitektuurifotos on kujutamise viis diskursiivselt maskeeritud, esiplaanil on dokumentaalsuse taotlus. Samas, arvan, on just arhitektuurifotost kujunenud topograafilise foto „tõsiseltvõetavuse” standard. Kehvemad pildid, kui ollakse arhitektuurifotos harjunud nägema, ei veena, nad ei ole piisavalt prestiižsed, kujutatavat väärtustavad.

Seetõttu tuleks just selline arsenal võtta kasutusse, kui soovitakse pildiliste vahendite abil muuta hinnanguid näiteks ka maa-arhitektuuri ja –maastiku kohta. Kui sihiks on seatud üksikute arhitektuuriobjektide jäädvustamine, siis saab arhitektuurifoto keele otse üle võtta, ent usun, et ka ruumikeskem, rohkem sees- ja kohalolemise tunnet vahendav kujutamine on võimalik. Eskola (1997) rõhutab maastikufoto puhul esi- ja

---

<sup>33</sup> Eesti keeles kannavad need kaamerad ehitusest lähtuvalt üldiselt lõõtskaamerate nime, milles lõbusal kombel sisaldub kaastähendusena just deformeerimine – venitamine ja kokkusurumine, mida need kaamerad ruumigagi teha lasevad.

tagaplaani tähtsust küllaltki sarnaselt sellele, kuidas Kant määratleb vaatlusmaastikku. Esiplaani on vaja kui pildi sisse minemise trampliini, lävepakku (ilma selleta on kujutis aknalikum, millest „läbi astumine” ei ole nii kutsuv).

Maa-arhitektuuri ja –maastiku arengukavas seatud eesmärgid nõuavad mitmekülgset fotograafilist jäädvustamistegevust sõltuvalt püstitatavast eesmärgist. Arusaadavalt ei ole kõiki objekte, mida nende kohta käiva teabe haldamise jaoks andmebaasi kantakse, võimalik ega tarvilikki üles pildistada väga põhjalikult. Olukorras, kus pildistamine on niivõrd levinud ja kättesaadav praktika, ei tohi lihtsalt unustada, et kindlat utilitaarset vajadust rahuldavate jäädvustuste võime täita teisi ülesandeid (näiteks mõjutada näituste kaudu avalikku arvamust) ei ole garanteeritud, kui neid eesmärgi (ning fotograafilise kujutise tähenduse tekkimise diskursiivseid koode) ei ole juba pildistamisel piisavalt arvesse võetud: „ei osata pildistatavast objektist seda võtta, mida ta pakub.” (Malm 1931)



## 5. Muuseumi legitiimsus

Eesti Rahva Muuseum plaanib väljastpoolt muuseumi tulnud algatusel käivitada fotode kogumise portaali „Eesti hetked”, mis koondaks „fotosid Eesti elust, paikadest, inimestest ja sündmustest”<sup>34</sup>. Muuseum teadvustab „ajajärku, kus sünnib küll seninägematul hulgal fotosid”, muretseb aga seejuures, et „suuri võimalusi pakkuv tehnoloogiline muutus toetaks ka ühise kultuurimälu säilimist”. Kõigile fotohuvilistele avatud portaali on hoopis teistsuguse lähenemisega kui maastiku arengukava. Kui arengukavas on kesksel kohal ikkagi ennekõike eksperdid, kes parandi väärtust teavad ning neid väärtusi ja teadmisi jagada ning levitada soovivad, siis „Eesti hetked” ootab osalemist igahelilt<sup>35</sup>. Kõigi lood loevad: „pöörake eriti tähelepanu igapäevasele eluolule – sellele, mis teid igapäevaselt ümbritseb”. Igal aastal pakub muuseum välja ka valiku teemasid, „mis on Eesti Rahva Muuseumile sel perioodil olulised”. Need teemad ei ole piiravad, vaid teatud orientiire pakkuvad. Esialgses kavandis on üks teema ka ruumilise iseloomuga: „Jaamad ja peatused – hooned ja elu nende sees ning ümber”. Teema sõnastus on seejuures avar, hõlmates erinevaid võimalikke lähenemisi ruumile – siia alla mahuvad nii topograafilised fotod hoonetest või keskkonnast nende ümber kui ka nende kohtade igasugust sotsiaalsust kujutavad ülesvõtted.

On eraldi rõhutamist väärt, et initsiatiiv selle ettevõtmise käivitamiseks on tulnud väljastpoolt muuseumi<sup>36</sup>. Sellest võib järeldada, et muuseumil on veel autoriteeti<sup>37</sup>, on institutsionaalset kapitali, mida tullaakse otsima, et valitsevas pildipaljususes korda luua. Selles avaldub usk sellesse, et muuseum väärustab. Muuseum võib võtta seda kui komplimenti, aga küsimus on, kui kaalukas see autoriteet ühiskonnas tervikuna veel

---

<sup>34</sup> Projekt plaaniti käivitada juba kevadel, ent on venima jäänud. Projekti tutvustav tekst, mida allpool korduvalt tsiteerin, on minu valduses.

<sup>35</sup> Samas väidab Bellaigue (1999), et ökomuuseumid tõestasid teatava professionaalse distantsi vajalikkust musealiseerimise puhul.

<sup>36</sup> Tean seda isiklikult Agnes Aljase käest, kes on muuseumi poolt olnud seotud selle projekti kavandamisega.

<sup>37</sup> Usku sellesse kinnitab ka punkt, milles lubatakse registreerunud pildisaatjatele väljastada lausa liikmekaart. On tõsi, et pildistades võib sattuda olukorda, kus see kellelegi ei meeldi, ent on kaheldav, kas liikmekaardi( )vägi vastuseisu murda suudab. Siinkohal tulevad korraga mängu pildistamisega tihedalt seotud eetika ja võimu küsimused.

on. Kas seda on piisavalt, et panna inimesi oma pilte just muuseumi portaali üles laadima, neid seal märksõnastama ja lugudega legendeerima. Valitud pilte ootab seejuures ERMi ametlikku fotokogusse kinnitamise staatus ning äratrükkimine igaaastases pildialbumis. Kas see on piisavaks motivaatoriks ajastul, mil moodsad infoimpeeriumid võistlevad selle pärast, et inimeste eest nende kohta kõike mäletada?

Ent mu konkreetsem mure on taas ideoloogilist laadi. See diskursus, milles projektituvustus ennast väljendab (alustades kerglasest ja romantiseerivast pealkirjast – „Eesti hetked”), meenutab kangesti, mida Linnap (2006) määratleb kui klõps-pildi-esteetikat, st müüti sellest, kuidas „pildistamine on imelihtne”: „fotosid võib seetõttu teha igaüks, kaamera automaatika ja programmid peavad kompenseerima oskuste puudumise. Alati tuleb midagi välja.” (samas: 89). Seda amatöörfotograafia ideoloogiat oma spetsiifiliste vajaduste, huvide ja maitsega aga kultiveerivad fototehnikat tootvad korporatsioonid (samas). Siiski ei ole muuseumi portaali puhulgi eksperdi hoiakust päris prii – „hetked tegelikkusest ongi just kõige kõnekamad, olgugi et nad võivad esmapilgul tunduda hallide, lihtlabaste või mõttetutena” ütleb teisisõnu, et pildistajad ei tea, mis on väärtuslik, alles muuseum oskab seda hinnata.

Üles on lubatud laadida nii üksikpilte kui seeriaid, samas on amatörismi traditsioon seotud ikka pigem üksikute piltidega, nõ trikikate tabamustega, seeriatega töötamine on professionaalsuse tunnus (Eskola 1997). Goldman on intervjuus Linnapile (2007) iseloomustanud meie dokumentalistikatradsiooni tervikuna kui juhusele (à la Bresson või Capa) tuginevat, seevastu kui ameerikalik lähenemine olevat pigem kontseptsioonist lähtuv. „[K]okkutulnud fotomaterjal on juhuslik nii puhtfotograafiliselt kui pildistatud ehitiste valiku seisukohalt,” nentis Hanno Kompus (1939: 9) Eesti iseseisvusaegse ehituskultuuri kohta raamatut koostades. Bellaigue (1999) kinnitab, et vabatahtlike kasutamine kultuurisfääris (nagu loodeti ökomuuseumi-liikumise algusaegadel) ei ole ennast õigustanud ning ka Kant (1930/2002: 241) jõudis kodu-uurimise tööd korraldades järeldusele, et „tagajärge võib anda vaid tegelik kodu-uurimistöö erilisel selleks instrueeritud ja kohale saadetud jõudude poolt.”

Kui kaasaegse muuseumi ideoloogiliseks aluseks on kommunikatsioon ja tähenduse otsimine, mitte selle postuleerimine (Raisma 2005), siis peab muuseum hoolega mõtlema, kust ja kuidas ta seda tähendust otsib, milliste vahenditega loob.

Kommunikatiivses, dialoogilises situatsioonis ei ole enam ka legitimeerimise aluseks mitte niivõrd autoriteet, kuivõrd usaldus, mida kommunikatsiooni käigus luuakse.

Usaldus on võimas, aga habras kapital.

## 6. Topofoto autoridokumentalistika tellimine

ERMi fotoportaali idees sisaldub ka teatud konkursi moment, sest laekuvate piltide hulgast tehakse mingi valik, ent üldiselt on portaal mõeldud toimima pidevalt. Tavalised konkursid on sellise demokraatliku protsessi kontsentreeritud, protseduurilised variandid. Meiegi maal on järjest suuremat populaarsust ja osalejate hulka võitmas loodusfotokonkursid, milles metsiku looduse ja selle elanike kujutamise alajaotuste kõrvale on tekkinud ka inimese ja looduse suhet väljendavate piltide rubriik. Topograafilisema lähenemisega on arhitektuurifotokonkursid, neist märkimisväärsemaid on seni Eestis toimunud kaks – 1985. ning 2001. aastal (Epner, Jänes 2002). Mõlemal korral on üheks oluliseks eesmärgiks olnud soov leida uusi fotograafe, avastada uusi talente, ning mõlemal korral on see soov jäänud täitumata. „Üsna ootuspäraselt läksid kõik peapreemiad juba tuntud nimedele” (samas: 84). Konkursitööde põhiliseks puuduseks on olnud fototehniline küündimatus.

Tahan seeläbi veelkord rõhutada, et korralik topograafiline foto on erilist tehnikat ja erilisi oskusi nõudev spetsiifiline žanr, mis seetõttu on ka väga angažeeritud iseloomuga – et selline pildistamine on igas mõttes ressursimahukas, on sellel alati tellija, kes mõjutab siis ka lähenemist ja resultaati. Kui muuseumid soovivad fotograafiliste representatsioonide abil muuta näiteks maa-arhitektuuri ja maa-maastiku kohta kehtivaid väärtushinnanguid, siis peavad nad vastava standardi enda teenistusse rakendama. Muuseumid peavad tellima topograafilist fotot. Just see vastab moodsale aktiivse kogumise nõudele, kus muuseum ise suunab, mida ta kogub, mitte ei sõltu annetustest, mille vahel valida. On samamoodi loogiline, et sellel, mis on väärtuslik, on ka hind, on's tegemist ajaloolise eseme või tarviliku oskus(teab)ega. Tark paneb väärtuse juurde teenima – juba 19. sajandi lõpus Ameerikas Suure Kanjoni ekspeditsioonidel taipasid ekspeditsioonijuhid, et kaasa tuleb võtta hea fotograaf, sest uurimisreisil tehtud piltide müük oli oluline tuluallikas (Schwartz, Ryan 2002).

Rootsis kutsuti 80ndate lõpus ellu projekt Ekodok-90, millel oli kolm eesmärki: esiteks, visualiseerida tellitud maastikufotoprojektide abil inimese ja looduse suhteid 1990ndate alguse Rootsis, teiseks, stimuleerida muuseumi oma fotokogusid revideerima, väärtustama, rõhuga selle võimalustel kajastada just keskkondlikke fenomene, kolmandaks, innustada muuseumi pöörama tähelepanu kaasaegsele dokumentaalfotole (Gierstberg 1999). Rootsi näide hõlmab just kõik kolm komponenti – muuseumide poolt tellitava topofoto – aga kõikjal Euroopas on topograafilise foto projektide arv 1980ndatest alates kasvanud, vaid institutsionaalne korraldus on maiti erinev. Järelikult on nõudlust. Gierstberg (samam) on veendunud, et see nõudlus kasvab veelgi.

Minu fotoõpetaja Vallo Kalamees rääkis pildilisest nägemisest kui andest, mida igatüüel ei ole. Mitchell (1994) ja Thornes (2003) nimetavad ilmselt sedasama asja visuaalseks kirjaoskuseks. Kirjutamine on blogosfääris äärmuseni demokratiseerunud ja ilmselt jätkub kirjutatavale ka lugejaid, aga kirjanike institutsioon on säilinud. Miks peaks see teistmoodi olema fotograafia puhul – pildistavad küll kõik, aga mõnede piltides on midagi rohkem kui teiste omades. Sarat Maharaj (2002, vt Peil 2005) räägib visuaalsest kunstist kui erilisest teadmise saamise ja tootmise viisist. Ryan (2003) toob esile, et visuaalsed kunstnikud on ju ammust ajast tegelenud koha, looduse ja keskkonna küsimustega, ning toetuvad seejuures tihtipeale ka akadeemilise geograafia avastustele nendes küsimustes. Ta rõhutab, et kahe sfääri sisukas dialoog võiks avada uusi perspektiive mõlemale. Selle asemel, et küsida, kuidas geograafia on visuaalne, peaks hoopis küsima, kuidas geograafia võiks olla visuaalne, lisab ta samas. Rose (2006) räägib samuti piltidele suurema agentsuse omistamisest, sellest, et pildimaterjal ei pruugi olla mitte üksnes toetav [supportive], vaid ka lisav [supplemental]. Ka muuseumide poolt läbi viidav pärandistamine nõuab Bellaigue (1999) sõnul innovatiivsemat lähenemist, mida suudavad pakkuda kunstnikud oma ebastandardsete lahenduste ja käsitlustega. Kunstist saadav kogemus võib pakkuda kummastuse, näiteks seeläbi kui estetiseeritakse harjumuspärast – niiviisi midagi budistliku gongan-kogemuse sarnast pakkudes avardab kunst mõtlemist, lõhub diskursiivseid norme.

Autorsus loob igal juhul täiendava tähendustasandi, seda võib vaadelda kui mingi pildikogumi ühte modaalsust. Ühe autori looming moodustab juba tinglikult seeria,

aga tavaliselt autorid ka töötavad suuremate pildiühikutega, just seeriatega. Nii on võimalik luua tervikus suuremat sidusust, aga tähenduse tekkimist ka rohkem suunata, midagi eraldi välja tuua, markeerida. Seda, et autoriseerivad on väärtuslikud, teatakse muuseumides küll. Eesti Vabaõhumuuseum kuulutab oma kodulehel, et nende „Fotokogu ehib J. Parikase album ülesvõtetega 20. saj. alguse maaelust”<sup>38</sup>, Eesti Rahva Muuseum on uhke Johannes Pääsukese kogu üle. Pääsuke tuli Eesti Rahva Muuseumi teenistusse peale 1912. aastal ajalehtedes trükitud üleskutset, milles kutsuti “päevapiltnikke üles muuseumile pildistamiseks fotoaparaate nende kõrgete hindade tõttu laenama või fotomehi endid ERMi teenistusse tulema, et kodumaa piltide osakonda täiendada” (ERM 2003: 82). Autorite kaasamine avalike tellimuste kaudu toetab ühelt poolt erioskuste säilimist, on professionalistlik, teisalt loob aga ka suuremat ühiskondlikku sidusust, kui autorid-kunstnikud kutsutakse oma institutsionaalsest sfäärist<sup>39</sup> välja, kaasa rääkima aktiivses sotsiaalses dialoogis. Tellimine on põhimõttelt osalusdemokraatlik – delegeeritud avalik vastutus. Muu maailma praktika näitab (Gierstberg 1999), et autoritele teema käsitlemiseks ette antavad piirid võivad olla väga erinevad – täielikust autorivabadusest rangelt määratud kohtade ülepildistamisele. Aga ega piirid alati ei piira, piirid võivad ka suunata, fookuseerida jõudu ja tähendust – ei oleks fototki ilma kaadri servadeta.

Kogu küsimus on teadlikkuses.

---

<sup>38</sup> <http://www.evm.ee/id/13/> (18.08.2007)

<sup>39</sup> On see siis ehitusettevõtete tellimisel arhitektuuri pildistamine või kujutava kunstnikuga tegutsemine.

## **7. Uus kodu-uurimine**

Lõpetuseks, sisuliselt juba repliigi korras teen veel ühe kontseptuaalse ettepaneku. Kutsun üles võtma uuesti kasutusele kodu-uurimise mõiste kui raam-kontseptsioon, mis kataks erinevad pärandi, Eesti ühiskonna ja territooriumiga tegelevad uuringud ning rakendused. Kodu mõistes on olemas sees-olemise ja individuaalse seotuse tähendus, ajaloo ja oma eluruumi väärtustamine nii kitsamalt isiklikus kui laiemas ühiskondlikus tähenduses. Selle alla mahuksid vastuoludeta praegused erinevate valdkondade riiklikud tegevuskavad, kogu museaalne tegevus, aga ka akadeemiline teadustöö, kui see on seotud identiteedi ja inimliku eneseteadvuse küsimustega.

## 8. Kokkuvõtteks

Piirid eri teaduste vahel on ähmased, ja kõik annab tunnistust nende omavahelisest kokkukuuluvusest. Nähtused looduses seisavad kõik lähemas või kaugemas seoses üksteisega. Loodus moodustab seega terviku ja see tervik hõlmab ka inimese kujutlusmaailma. Nii on ka inimlikud teadmised jagamatud, kuigi nad esile murduvad eri fasettides  
Granö

Lõpetuseks kordan selles järjekorras, nagu teemad on esitatud minu töö pealkirjas, üle oma töö peamised teesid:

- 1) muuseumid, mille eesmärgipärane roll on olla ühiskondliku mälu teenistuses, on olulised legitiimsuse kandjad ning sotsiaalse mälu ja väärtuste kujundajad,
- 2) tellimine on sobivaim viis väärtustada professionalismi, see on olemuselt läbipaistev ja osalusdemokraatlik praktika, mis aitab suurendada ühiskondlikku sidusust,
- 3) uus kodu-uurimine pakub kontseptuaalse raamistuse praegu omavahel külgnevatele praktikatele ja valdkondadele, aitab näha tervikut ja teadvustada läbivaid seoseid,
- 4) topograafiline foto on hästi rakendatav füüsilise keskkonna vahendatud musealiseerimiseks, kui ta võtab üle arhitektuurifoto kujundatud keskkonna fotograafilise representeerimise standardi,
- 5) autorilähenedamine pakub ebakonventsionaalseid tähendustamis- ja mõtestamisviise, väärustab praktikat.



## **9. Tänuõnad**

Selle tööga seoses olen kõige suurema tänu võlgu emale ja Liisale.

Kristjan Raba tänan enda muuseumisse tööle kutsumise ja Jean Pascali suureformaadilise fotograafiaga tutvustamise eest.

## 10. Résumé

### **Pourquoi les musées devraient, dans le cadre d'une nouvelle enquête sur l'habitat, passer commande d'un corpus photographique d'auteur.**

#### **(La géographie visuelle dans les musées)**

La motivation initiale de ce travail est la conviction de l'auteur, fondée sur l'expérience qu'il a acquise en travaillant dans un musée, qu'il n'existe pas dans les musées estoniens d'approche systématique et réfléchie de la documentation photographique de l'environnement physique, autrement dit de la collecte de photographies topographiques. L'auteur utilise le concept de photographie topographique pour dépasser les frontières conventionnelles entre, par exemple, le paysage et la photo d'architecture, et pour appréhender l'ensemble des procédés de conservation de l'environnement en tant qu'objet autonome.

Pour étayer son point de vue, l'auteur analyse le discours officiel traitant du développement de l'architecture et du paysage ruraux. Le programme de développement se propose d'inventorier l'état du patrimoine, de rassembler l'information concernant les objets à protéger et de gérer le changement des valeurs dans la société. Dans ce cadre, les musées jouent un rôle essentiel comme collecteurs et redistributeurs de l'information. Il apparaît toutefois que le changement social au moyen des représentations visuelles et, au premier chef, des images photographiques, est considéré comme allant de soi, au mépris des caractéristiques discursives du médium. L'auteur étudie la photographie d'architecture, montre comment les contraintes institutionnelles conditionnent le choix des objets à représenter et les modes de représentation, met l'accent sur le caractère essentiel de la technique dans les qualités informatives de la représentation photographique et soutient que la photographie architecturale est devenue une sorte de standard de la représentation photographique de l'environnement.

Le second exemple étudié par l'auteur est le portail de collecte de photographies « Instants d'Estonie » (*Eesti hetked*), en projet au Musée national estonien ; il en dévoile la mentalité rampante d'amateurisme photographique, inspirée par le corporatisme, et pose la question de ce que pourrait être le mode le plus légitime de

collecte d'un patrimoine photographique topographique muséal. Le contexte de cette question a été préparé dans la première partie du travail par la présentation des écomusées ; l'auteur y montre que les écomusées ont effectivement élargi le paradigme muséologique de la prise en considération de l'environnement, sans toutefois parvenir à une pratique institutionnelle durable, une des raisons de cela apparaissant être une approche que l'on pourrait qualifier de non professionnelle.

L'auteur voit une solution dans la commande par les musées de photographies topographiques, accompagnée par une démocratisation des standards incarnés dans la photographie d'architecture. Du point de vue muséologique, une telle approche peut être considérée comme une application des principes de collecte active, par quoi le musée oriente activement le processus de valorisation engagé. En même temps, cette pratique transparente relève dans son principe de la démocratie participative, les critères de choix étant ici les connaissances et les compétences, c'est-à-dire au fond les individus. L'auteur ne fait pas de distinction entre les approches « documentalistes » et « artistiques », mais se borne à insister sur la figure de l'auteur comme nécessaire à l'incorporation d'un niveau de signification globalisant. L'enrôlement des artistes, par le biais de commandes, accentue également l'interdépendance sociale en les invitant à participer au dialogue social sans se laisser arrêter par les barrières de la sphère artistique institutionnelle. L'art, en tant qu'il suscite de manière spécifique des connaissances nouvelles sur l'environnement, complète la géographie (humaine) comme connaissance de la science de la représentation traditionnelle de l'espace.

En conclusion, l'auteur invite à rassembler conceptuellement toutes les pratiques apportant une connaissance de la société concrète et du territoire (national) sous le concept d'études nationales, qui prolongeraient l'action entreprise par les géographes estoniens des années vingt.

## 11. Kasutatud kirjandus

- Alumäe, H., Printsman, A. & Palang, H. 2003. Cultural and historical values in landscape planning: local's perception. In: Palang, H. & Fry, G. (eds.) *Landscape Interfaces. Cultural Heritage in Changing Landscapes*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Public Publishers, pp. 125–147
- Arold, I. 2005. *Eesti maastikud*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- Bellaigue, M. 1999. Local identity in the process of globalisation. The ecomuseum questioned. „Finding the signs of a world rematerialisation”, *Nordisk Museologi*, 1999/2, pp. 55–64
- Colomina, B. 1988. Introduction: On Architecture, Production and Reproduction. In: *Architecture production*. Beatriz Colomina, Joan Ockman (eds). New York: Princeton Architectural Press; ilmunud *Ehituskunst*, 43/44, 2005, lk. 78–83
- Crary, J. 1992. *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Nineteens Century*. London: MIT Press
- Driver, F. 2001. Hints to travellers: Observation in the field. In: Driver, F. (ed). *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*. Oxford: Blackwell. pp. 49–67
- Driver, F. 2003. On Geography as a Visual Discipline, *Antipode*, Volume 35, Issue 2
- Eesti Rahva Muuseum, 2003. Johannes Pääsuke. Mees kahe kaameraga. Tartu
- Epner, P., Jänes, L. 2002. Kahemõõtmelised majad. Arhitektuurifoto Eestis 1860. aastatest tänapäevani. Eesti Arhitektuurimuseum. 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
- Hall, E. T. 1966. The Hidden Dimension. Anchor Books: Doubleday. New York
- Hellström, K. 2004. Väärtuslike maastike määratlemine. Metoodika ja kogemused Viljandi maakonnas.  
<http://www.siseministerium.ee/public/metoodika.pdf> (18.08.2007)
- Hudson, K. 1996. Ecomuseums become more realistic. *Nordisk Museologi*, 1996/2, pp. 11–19
- Ingold, T. 2002. The Temporality of Landscape. In: Ingold, T. The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill London: Routledge, pp. 189–208
- Jauhiainen, J. S. 2005. Linnageograafia. Linnad ja linnaurimus modernismist postmodernismini. Eesti Kunstiakadeemia
- Jay, M. 1993. Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley, CA: California University Press
- Kant, E. 1923. Maastik ja ümbrus. Ilmunud: „Loodus” 1923, nr. 6., lk. 321–327. Taasavaldatud raamatus „Linnad ja maastikud”, 2002, Ilmamaa, Tartu
- Kant, E. 1930. Organiseeritud kodu–uurimise esimene aastakümme. Ilmunud: „Postimees” 1930, 13. apr., lk. 6; 14. apr., lk. 3. Taasavaldatud raamatus „Linnad ja maastikud”, 2002, Ilmamaa, Tartu
- Kant, E. 1931. Maailma üldpilt ja liigestus. Ilmunud: Maailma maad ja rahvad. Tartu 1931. Taasavaldatud raamatus „Linnad ja maastikud”, 2002, Ilmamaa, Tartu

- Kant, E. 1933. Linnastumine ja elanike maalt linna valgumine Eestis. Ilmunud: ERK 1933, nr. 6, lk. 168–174. Taasavaldatud raamatus „Linnad ja maastikud”, 2002, Ilmamaa, Tartu
- Kant, E. 1957. Tartu tagamaast ja mõjukonnast. Ilmunud: Meie maa. Eesti sõnas ja pildis III. Kesk–Eesti. Lund 1957, lk. 99–104. Taasavaldatud raamatus „Linnad ja maastikud”, 2002, Ilmamaa, Tartu
- Kaur, E., Palang, H. & Sooväli, H. 2004: Landscape in Change –Opposing Understandings and Valuations. *Landscape and Urban Planning*, 67 (1–4), pp. 109–120
- Keisteri, T. 1990: The study of change in cultural landscapes. *Fennia*, 168 (1), 31–115
- Kompus, H. 1939. 20 aastat ehitamist Eestis, Tallinn, Teedeministeerium
- Kotov, K. 2002. Semiosfäär, diagramm, intersemioosis. Mudelid visuaalses kommunikatsioonis. Magistritöö. Semiootika osakond, Tartu Ülikool
- Krampen, M. 1990. Visual Communication and Semiotics. In: Koch, W. A. (ed.), *Semiotics in the Individual Sciences. Part II*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Borckmeyer, 1990, pp. 486–512
- Kress, G. 2001. Sociolinguistics and Social Semiotics. In Paul Cobley (ed.) *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. New York: Routledge
- Kultuuriministeerium 2005: Eesti muuseumid. Valdkonna analüüs. Tallinn..
- Kultuuriministeerium 2006. 21. sajandi Eesti muuseumid. Arengu põhisuunad 2006–2015. Tallinn  
[http://www.kul.ee/webeditor/files/muuseumid/060517\\_muuseumid\\_arengu\\_pohisuunad.doc](http://www.kul.ee/webeditor/files/muuseumid/060517_muuseumid_arengu_pohisuunad.doc)  
 (18.08.2007)
- Kultuuriministeerium 2006. Maa–arhitektuur ja –maastik. Uurimine ja hoidmine. Valdkonna arengukava 2007–2010.  
[http://www.kul.ee/webeditor/files/maa-arhitektuur/060821\\_maa-arhitektuur\\_arengukava.doc](http://www.kul.ee/webeditor/files/maa-arhitektuur/060821_maa-arhitektuur_arengukava.doc)  
 (18.08.2007)
- Kõnno, A. 2005. Kuidas mõista vahendatud ruumi. *Ehituskunst*, 43/44, lk. 24–30

- Lankots, E. 2005. Arhitektuuriteos võimendatud representatsiooni ajastul.  
*Ehituskunst*, 43/44, lk. 16–20
- Linnap, P. (toim.) 2005. Käsitlusi fotograafiast. Toimetised 1. Tartu Kõrgem Kunstikool
- Linnap, P. 2002. Kontseptualism ja Eesti dokumentalistika. Raamatus:  
Kunstiteaduslikke uurimusi 11. Eesti Kunstiteadlaste Ühing, Eesti Teaduste Akadeemia Kirjastus, Tallinn, lk. 303–326
- Linnap, P. 2006. Fotoloogia. Doktoritöö. Semiootika osakond, Tartu Ülikool
- Linnap, P. 2007. Silmakirjad. Toimetised 3. Tartu Kõrgem Kunstikool
- Maharaj, S. 2002. Xeno–Epistemics: makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes. Documenta 11\_Platform5, Exhibitions Catalogue. Kassel
- Mairesse, F. 2004. La musealisation du monde. Dans: RTBF 50 ans. L'extraordinaire jardin de la mémoire. Musée royal de Mariemont, pp. 7–28
- Malm, H. 1931. Kõne „Eesti nädala” puhul Tartus. *Fotokunst*, 1931, nr.11
- Matless, D. 2003. Gestures around the Visual, *Antipode*, Volume 35, Issue 2, pp. 222–226
- Mitchell, W. J. T. 1994: Picture Theory. Chicago: The University of Chicago Press
- Nègre, C. 1850. La Lumière; In: Janis, B. The Photography of Gustave Le Gray, Chicago: Art Institute of Chicago and the University of Chicago Press, 1987
- Olwig, K. R. 2004. „This Is Not a Landscape”: Circulating Reference and Land Shaping, In: Palang, H., Sooväli, H., Antrop, M., Setten, G. (eds.) European Rural Landscapes: Persistence and Change in a Globalising Environment, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London
- Palang, H., Sooväli, H. (toim.) 2001. Maastik: loodus ja kultuur. Maastikukäsitlusi Eestis. Publicationes Instituti Geographici Universitatis Tartuensis, 91. Tartu: Tartu University Press

- Parts, P.–K. 2003. Väärtuse määratlemine maastikul. Magistritöö. Keskkonnakaitse Instituut. Eesti Põllumajandusülikool
- Parts, P.–K. 2004. Väärtuse määratlemine maastikul: *nature morte* või elav maastik. Estonian Social Science Online. [http://www.sotsioloogia.ee/vana/esso3/15/priit-kalev\\_parts.html](http://www.sotsioloogia.ee/vana/esso3/15/priit-kalev_parts.html) (18.08.2007)
- Peil, I. 2005. Arhitektuur kui vastuolude distsipliin. Dialoogiline praktika ehk Stereomõtlemise poole. *Ehituskunst*. 41/42, lk. 50–55
- Puik, V. 2006. Maastiku fotograafiline musealiseerimine. Keskastme uurimistöö. Geograafia Instituut. Tartu Ülikool
- Raisma, M. 2005. Aja mudelid muuseumis. Ekspositsioonilahendustest ajaloo- ja kunstimuuseumides  
[http://www.muuseum.ee/et/erialane\\_areng/museoloogiaalane\\_ki/eestikeelne\\_kirjandu/361/](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
- Remm, T. 2006. Sotsiokultuuriline ruum ja aeg: ajalisuse omistamisest ruumile. Pronksõduri näide. Magistritöö. Semiootika osakond, Tartu Ülikool
- Rivière, G. H. 1980/1985. The ecomuseum –an evolutive definition. *Museum*, XXXVII, 4, pp. 182–184
- Rose, G. 2003. On the Need to Ask How, Exactly, Is Geography “Visual”? *Antipode*, Volume 35, Issue 2
- Rose, G. 2006. Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. Second Edition. London: SAGE
- Ryan, J. R. 2003. Who's Afraid of Visual Culture? *Antipode*, Volume 35, Issue 2
- Schwartz, J. M. & Ryan, J. R. 2003. Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination. I. B. Tauris: London, New York



- Soomre, M.–K. 2002. Moodne muuseum ja rahvusgalerii traditsioon. Eesti Kunstimuuseumi kui multifunktsionaalse kultuuriinstitutsiooni enesemääratlemise võimalustest. Bakalaureusetöö. Kunstiteaduse Instituut. Eesti Kunstiakadeemia
- Sooväli, H. 2004. Saaremaa waltz. Landscape imagery of Saaremaa Island in the 20th century. PhD Thesis. Tartu: Tartu University Press
- Stafford, B. M. 1991. Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Science. London: MIT Press
- Thornes, J. E. 2004. The Visual Turn and Geography (Response to Rose 2003 Intervention), *Antipode*, Volume 36, Issue 5, pp. 787–794
- Thrift, N. 2004. Summoning life. In: Cloke, P., Crang, P., Goodwin, M. (eds.), *Envisioning Geography*. Arnold, London, pp. 81–104
- Urry, J. 1990. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: SAGE
- Vanasõnaraamat. 1984. Eesti Raamat. Tallinn
- Varine 1996, Ecomuseum or community museum? 25 years of applied research in museology and development, *Nordisk Museologi* 1996/2: pp. 20–26