

Igor Savtšenko taas Eestis ja endiselt päevakajaline

Igor Savtšenko tõstatatud foto ilmutamise ja ilmutamata jätmise, üle- ja alavalgustamise küsimused on kultuuriloolised universaalid, mis ei sõltu fototehnoloogiast ja kunstiteooria arengust.

INDREK GRIGOR

Igor Savtšenko näitus „Uuest suhtumisest fotograafiasse“ Nooruse galeriis kuni 6. IV.

Valgevene fotograafi Igor Savtšenko ja Minski koolkonna rahvusvaheline tähelend sai alguse kahest näitusest: „Uus nõukogude fotograafia“ („New Soviet Photography“) Helsingis 1988.–1989. aastal ja „Fotomanifest: nüüdisfotograafia Nõukogude Liidust“ („Photo Manifesto: Contemporary Photography in the USSR“) 1991. aastal Baltimore'is. Eestisse jõudis Savtšenko esimest korda 1995. aastal Saaremaa biennaalile. Teist korda eksponeeriti teda Reet Varblase kureeritud Valgevene kunstnike näitusel „Soo impeerium“ 2007. aastal Tallinna Kunstihoone galeriis. Savtšenko töid võis näha ka 2016. aastal Riia fotokuu näitusel „Territooriumid“.

Ent samal ajal on Minski koolkond üllatavalt marginaalne. Kultuuriloolane Serguei Oushakine, kellelt on ilmunud ajakirjas October (164, kevad 2018) Minski koolkonda postkolonialismi kontekstis analüüsiv artikkel „Kohalolu ilma tuvastuseta: asendusfotograafia ja postkolonialistlik kujutis Valgevenes“ („Presence Without Identification: Vicarious Photography and Postcolonial Figuration in Belarus“), kirjeldab koolkonda pigem virtuaalse kui reaalsena. Olles külastanud Minski üheksakümnendate aastate lõpust saati, kuulis ta koolkonnast esimest korda alles 2009. aastal, kui ta asus sinna pikemalt elama, et uurida sotsialismijärgseid suveräänsuse narratiive. Oushakine tõdeb, et koolkonnal ei ole juriidilist keha, näitused Minskis on olnud kõrvalistel pindadel ning varasemate läänes toimunud näituste kataloogid raskesti kättesaadavad.

Praegu Nooruse galeriis avatud Savtšenko mahukas isikunäitus „Uuest suhtumisest fotograafiasse“ on retrospektiivne kompleks, mille Tartus esitamise fakt ja projekti ilmselge eelarvetus tulevad meelde 2000ndate alguse näituse Pärnu Uue Kunsti Muuseumis, kus puhtalt tänu isiklikele kontaktidele sattusid Pärnusse Joel-Peter Witkini, Jan Saudeki ja Elisabeth Olssoni teosed. Kui Pärnu näitused põhinesid Mark Soosaare ambitsioonikusel, siis Tartus on Savtšenko retrospektiivi taga ootuspäraselt Peeter Linnap, kelle kureeritud Peeter Toominga retrospektiiv Nooruse galerii põhikorrusel on avatud üheaegselt Savtšenko näitusega galerii keldris. Näitus koondab Savtšenko olulisemaid töid 1980ndatest kuni 1990ndate lõpuni, mil ta pildistamisest loobus.

Asendusfotograafia. Savtšenko varasem looming keskendub teiste tehtud fotode ümberpildistamisele ja nendega manipuleerimisele. Serguei Oushakine sõnul põhjendas kunstnik oma materjali valikut suutmatusega ise huvitavaid fotosid teha, neis puudus „midagi fundamentaalset ... Miski ei olnud päris kohal.“ Ent selle millegi, mis oli puudu jäänud, leidis ta vanadel fotodel valitsevates suhetes. Ning kuivõrd vanade fotodega töötamine ei olnud pelgalt Savtšenko pärusmaa, nimetab Oushakine Minski koolkonna üheks võtteks asendusfotograafiat (*vicarious photography*). Ma ei ole kindel, kas Oushakine otsis teadlikult viisi, kuidas Minski koolkonna praktikat eristada laialt levinud leitud fotode kasutamisest või on tegemist akadeemilisele tekstile omase intellektuaalitseamisega või viitega postkoloniaalse diskursuse sõnavarale, mida ma ei valda, kuid igal juhul tundub Oushakine'i käsitlus valgevenelase motiivide osas pädev.



Igor Savtšenko. See kes jõudis ära oodata oma praod. (Muidugi. Kuid see ei tähenda veel, et Kõrgemat Kohtumõistmist pole olemas). 1990 / 1993.

Oushakine, analüüsisides Savtšenko ja teiste Minski koolkonna autorite loomingut postkolonialismi kontekstis, sedastab, et leitud fotol on väga selge tähendus: tegemist on millegi võõraga, tootmisvahendiga, mis ei kuulu autorile. Küll aga kuulub autorile sõnum, mida ta edastab. Leitud foto ei peegelda fotograafi vaatepunkti, vaid toob selle asemel esile fotol valitsevate ideoloogiliste kaanonite retoorika, mille paljastamise kaudu saab leitud fotot kasutav kunstnik osutada mimeetilist vastupanu. Teeseldes, et ta on midagi, mida ta ei ole. Ent kuigi viis, kuidas Savtšenko leitud fotosid kasutab, on ilmselt poliitiline, ei esita ta valitsevale ideoloogiale selgesõnalist vastasprogrammi. Oushakine näeb Minski koolkonna fotograafide tegevuse taga autahvliportree traditsiooni moonutust. Fotodelt on võetud isiksused ja isegi fotograaf, ent seda ilmsemaks muutub ajaloo „semantiliselt laetud objektide, kombatav tekstuur“.

Asendusfotograafia vahest kuulsaimaks näiteks Savtšenko loomingus on sari „Žestide tähestik“, kus kunstnik on vanadelt fotodelt välja kadreerinud kas kummastavad žestid või ka olukorrad, kus üks fotol kujutatu teist puudutab. Selle kohati hirmutava sarja, ent ka Savtšenko kaasaegse Sergei Kožemjakini mõnevõrra südamlikumate albumitöötluste kontekstis tekib neid praegu vaadates, usun, et täiesti põhjendatud küsimus: milline on nende suhe tänapäevaga, kuna töötamine leitud fotode ning isiklike albumitega on praegu vähemalt sama aktuaalne kui 1980ndate lõpus?

Kui võtta näitena vormiliselt Savtšenko „Žestide tähestiku“ sarnane Diāna Tamane sari „Minu perekonnaalbumist II“, kus kunstnik on albumifotodelt kadreerinud välja episoodid, kus mõni pereliige teda puudutab, hakkab ennekõike silma, et Tamane töö on täiesti apoliitiline ning kannab ennekõike autopsühhoanalüütilist sõnumit. Foto algne autor ei ole küll endiselt oluline, ent kui Savtšenko ja Kožemjakin teadlikult deidentifitseerivad fotodel kujutatud inimesi, nii et need muutuvad tüüpideks või modellideks, siis Tamanele on asjaolu, et tegemist on perekonnaliikmetega, keske tähtsusega. Puudutuste kaudu jutustatakse pere-, mitte ühiskonnadraamat.

Narratiivsena käsitleb leitud fotosid ka Läti fotograaf Andrejs Strokins. 2016. aasta Riia fotokuul, kus osales ka Savtšenko, eksponeeris Strokins suurejoonelist kollektsiooni Nõukogude armees koostatud isiklikest fotoalbumeid, kus jutustati ennekõike noortest meestest, keda huvitasid popkultuur ja naised, neis oli täielikult kadunud sõjaväe poliitiline tähendus. Ka Riia Palladiumi kultuuripaleest leitud fotod moodustavad ajaloolise sarja, mis räägib tundmatust fotograafist, keda ennast oletatavasti ühelgi temast mahajäänud fotol ei ole. 2017. aastal eksponeeris Strokins Läti Kunstimuuseumis näitusel „Sul on 1243 lugemata sõnumit“ slide sõiduauto Moskvitš uhke omaniku autoturismi retkedest pealkirja all „LAV“, mis ameerikaliku maanteeoloo jutustusesteetika tõttu mõjus, kui üldse, siis enesekoloniseerimise, aga kindlasti mitte dekoloniseerimisena.



Igor Savtšenko. Talv. 2008-2009.

Väidan, et leitud fotod on nii Tamane kui ka Strokinsi loomingus kontseptuaalsemas kontekstis, ennekõike kannavad jutustust, mitte kujutiste kantud poliitilist ajalugu. Tegemist on rõhutatult isiklike jutustustega olgu siis autori enese või kellegi teise biograafiast.

Rotterdami noname galerii 2001. aastal välja antud Savtšenko albumis „Pilt tema selja taga“ avaldatud Olga Kopenkina essee andmetel lõpetas kunstnik vanade fotode kasutamise 1994. aastal, pärast seda, kui Valgevene ja Venemaa ametlikud ringkonnad loobusid Nõukogude ajaloo eiramisest ning hakkasid otsima rahvuslikku müüti toetavaid heroilisi hetki. Kopenkina järgi on selle meelemuutuse juhtmõte „meil olid küll rasked ajad, aga sellegipoolest oli tegemist suurejoonelise epohhiga“. Rahvuse ja eneseväärikuse taastamise vahendina oli isiklikel mälestustel selles programmis oluline roll.

Kommenteeritud maastikud. Leitud fotode ümberpildistamise kõrval moodustab Savtšenko loomingu tähtsa osa maastikufoto, kus on nii erakordselt lihtsaid lahendusi nagu „Lähenedes puule“ (1991), kaheteistkümnest võttest koosnev sari, kus fotograaf samm-sammult läheneb algselt tühjal väljal silmapiiril vaevu märgatavale puule, kuni puu ei mahu enam tervikuna kaadrisse. Kuid ka mõnevõrra kontseptuaalsemaid sarju, nagu „Kommenteeritud maastikud“ (1994–1995), mille kõige silmatorkavamaks asjaoluks on ajatusepüüd, mis väljendub fotode pikkade kirjeldavate pealkirjade kummastavas lauseehituses. Kopenkina nimetab Savtšenko maastikke piibellikeks: „Maailma eksistents on selle lõpu mälestus. Oleviku ja mineviku vahel ei ole vähimatki lünka, vaadates tagasi oled juba teadlik sellest, mis juhtub tulevikus.“

Savtšenko fotod kannavad pealkirju „Ta on juba teel, et temaga kohtuda, ja ilmub nüüd selle kurvi tagant“ või „Sügispäeva valgus luusib eile vaikselt piki seda kallast“, torkab silma, et Savtšenko prohvetlik poeetika ei erine võtetelt kuigivõrd praeguse peavoolu fotograafide keelekasutuse taktikast. Katja Novitskova eelmise Veneetsia biennaali Eesti paviljoni näitus oli pealkirjastatud tsitaadiga ulmeklassikast „Kui sa vaid näeksid, mida ma su silmadega olen näinud“, sama hästi sobib Savtšenkoga kõrvutamiseks iga tsitaat Dénes Farkasi tööd: „Ma ei tea, miks kõigest sellest, mida ma seal kogesin, aga siis oli järsku kohutavalt pingeline“ („Mingisugune vaikus“, 2015).

Kui leitud fotode kasutamine erineb Savtšenko loomingus praegusest praktikast, siis „Kommenteeritud maastikud“ on sellest olenemata, et seeria on loodud 1990ndate keskel, kunstiliselt endiselt rabavalt tänapäevane. See aga sunnib mind küsima, kas fotokunst on saanud valmis. Nii nagu maalikunstis on lõputult väljendusvõimalusi, ent lõpuks siiski kanooniline valik maalivõtteid (mille hulka värvi kasutamine tingimata ei kuulu), siis: kas ka fotokunst on jõudnud lõpuks sinna, kus me ei räägi enam millestki uuest, vaid autori kunstilisest väljendusest valitud meediumis?

Lõpuks suubub kõik musta ruutu. Üks Savtšenko maastikusarjadest kannab pealkirja „Mõjutatud päikesevalguse käitumisest“. Sarja poeetiliste pealkirjadega mitte midagi ütlevad maastikufotod pajatavad päikesevalguse potentsiaalset: „Spekulatiivne visioon pildist, mis võib iga hetk saada mööduva päikesevalguse poolt paljastatud“. Sarja viimane foto, mis on must ruut, kannab aga pealkirja „Päike valgus üle selle koha, jättes maha kiiresti hääbuvad sähvatused“. Samamoodi lõpeb ka sari „Kommenteeritud maastikud“ kahe teineteise suhtes kõneka fotoga. Kõigepealt tavapärase mitte midagi ütlev maastik pealkirjaga „See endiselt tundmatu, ent juba vältimatu

sündmus, mille ilmumisele see on möödapääsmatult viinud", mille kõrval on valge, täiesti ülevalgustatud foto pealkirjaga „Kas aitab pleegitamine ära hoida kauget ja teadmata sündmust, mille ilmumisele möödapääsmatult see foto viima pidi“.

Negatiivi ja fotopaberi ülevalgustatus või valgustamata jäämine ning asjaolu, et mõlemal juhul on tegemist siiski jäädvustusega, on üks Savtšenkot köitvaid paradokse, nagu võib lugeda 1995. aastal Kultuurilehes (22. IX) publitseeritud kunstniku tekstist „Valged ja mustad riskülikud“. See on fotograafia endiselt päevakajaline probleem. Mitmed Taavi Piibemanni tööd, otseselt aga koos Toomas Thetloffiga loodud „Schrödingeri kast“ (2012), esitavad ilmutamata fotopaberit kui potentsiaalselt tähendust kandvat, ent kuivõrd tegemist on realiseerimata potentsiaaliga, siis ka tähendusetu meediumi probleemi. Ning samamoodi on ka enam-vähem kogu Ats Parve senine looming pühendatud valgusele kui kujutise kandjale. Noppides välja ühe näite, mainiksin Artishoki biennaalil 2012. aastal eksponeeritud „Talve pikkust säri ekraanil“. Talveks Kumu hoovi jäänud Parve *camera obscura* ekraani tekstiil oli ilmastiku tõttu hallitama hakanud ning Parve esitas seda kui peegeldava pinna muutumist väljendavaks või jäädvustavaks. Ta rõhutas, et 2012. aastal toimunud sündmused, ennekõike kunstiakadeemia tuleviku üle otsustamine, oli põhjus, miks tekstiil tasus alleshooidmist. Tegemist on dokumendiga.

Nii et Savtšenko tõstatatud foto ilmutamise ja ilmutamata jätmise, samuti nagu üle- või alavalgustamise küsimused on kultuuriloolised universaalid, mis ei sõltu fototehnoloogia ja kunstiteooria arengust. Kuigi Peeter Linnap on oma uurimuses „Fotoloogia“ sõnastanud fotograafia teoreetilise uurimisobjektina ehk tegurina, mis ühendab kõiki fotograafia praktikaid, fotograafia kui tehnoloogia, siis võib-olla on kultuurilooliselt kõneldes põhjust panna suuremat rõhku tehnoloogiale kui jäädvustajale. Foto kui indeks.