

EESTI KUNSTIAKADEEMIA

Vabade kunstide teaduskond

Fotograafia õppetool

Aap Tepper

FOTOFILTRI RESTAURATIIVNE NOSTALGIA

Magistritöö

Juhendaja: Annika Toots, MA

Tallinn 2016

## Autorideklaratsioon

Kinnitan, et olen koostanud antud magistritöö Fotofiltri restauratiivne nostalgia iseseisvalt ning seda ei ole kellegi teise poolt varem kaitsmisele esitatud. Kõik töö koostamisel kasutatud teiste autorite tööd, olulised seisukohad, kirjandusallikatest ja mujalt pärinevad andmed on töös viidatud.

.....

(kuupäev)

.....

(allkiri)

## SISUKORD

|                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Sissejuhatus .....                                                                                  | 4  |
| 1. Filtrite kasutus fotograafias ja fotograafia demokratiseerimine .....                            | 6  |
| 2. Kontekst: Prosumer kapitalism ja web 2.0 .....                                                   | 11 |
| 3. Nostalgia ja kaasaeg .....                                                                       | 14 |
| 4. Nostalgilised filtrid .....                                                                      | 17 |
| 4.1. HDR fotograafia ja „Refleksioon: puhastamine” .....                                            | 17 |
| 4.2. Filtritrendid mobiilifotograafias ja „Warm Suspension of Disbelief” .....                      | 22 |
| 4.3. „#nofilter” .....                                                                              | 26 |
| Kokkuvõte .....                                                                                     | 31 |
| Summary .....                                                                                       | 32 |
| Juhendaja arvamus Aap Tepperi magistritöö projektile "Fotofiltri restauratiivne nostalgia"<br>..... | 34 |
| Kasutatud kirjandus .....                                                                           | 36 |
| CURRICULUM VITAE .....                                                                              | 40 |

## Sissejuhatus

Minu magistritöö on iseseisev loominguline projekt, mida saadab kirjalik ning projekti probleematikaga suhestuv, seda täiendav ja selgitav viiteaparatuuriga varustatud tekst.

Minu magistritöö teoreetiline osa on uurimus, mis analüüsib magistriprojekti loomingulise projekti tausta ja selle jaoks loodud kunstiteoseid. Magistritöö keskne teema on nostalgiliste omadustega fotofilter digitaalfotograafias. Tegemist on projektiga, mis on välja kujunenud ühest alateemast minu isikunäitusel „Artefaktid fotograafilisest heterotoopiast”, milles analüüsisin seda, kuidas hakkasin tegelema fotograafiaga ja kuidas mind ümbritsev keskkond mu fotopraktikat mõjutanud on. Isikunäitusel käsitlesin teemasid kahest aspektist: inimgeograafilisest ja sotsiaalsest. Käesolev magistritöö on jätk sotsiaalsele käsitlusele.

Järgnevas uurimuses vaatlen seda, kuidas algselt professionaalse abivahendina kasutatud fotofilter on jõudnud kasutusse amatöör- ja tavafotograafide poolt ning seda, kuidas fotofiltrist on saanud käesolevaks momendiks kommunikatsiooni esile kutsuv visuaalne kihistus. Minu loomingu üks keskne subjekt on nostalgiline mälu ning vaadates kriitiliselt tagasi enda tehtud fotodele ning sellele, kuidas digitaalfoto käitub sotsiaalmeedias, analüüsin fotofiltreid ning nende kasutust Svetlana Boymi restauratiivse nostalgia käsitluse kaudu. Restauratiivne nostalgia lähtub printsiibist, milles mineviku mälestus, liikudes sellest ajas kaugemale, muutub üha rohkem ilustatumaks ja „tõesemaks”. Aktsepteerin tõsiasi, et fotol kujutatu ja selle mäletamine võib olla subjektiivne, kuid olen huvitatud sellest, millise lisakihistuse võib lisada fotofilter läbi pildipinna manipuleerimise.

Oma uurimuses keskendun kolmele filtritrendile, alustades filtritest, mis on loodud Adobe Photoshopi fototöötlusprogrammis ja lõpetades trendidega, mis on olnud populaarsed sotsiaalmeediaplatvormis Instagram. Olen välja valinud kolm näidet, mis minu arvates filtritrendide puhul esindavad restauratiivse nostalgia retoorikat ja alustan momendiga, mil ma ise fotograafiaga tegelema hakkasin.

Hakkasin tegelema fotograafiaga ajal, mil digitaalfotode manipuleerimine amatöörfotograafide poolt oli muutunud populaarseks ning Photoshopist kui professionaalsest tööriistast oli saanud vahend, mille kaudu end ka amatöörid

loominguliselt väljendama hakkasid. Katsetades fototehnikatega nagu HDR (*High Dynamic Range*) ja postitades oma fotosid sotsiaalmeediasse, lõin kujutisi, mille kaudu sain endale sotsiaalmeedias identiteedi. Vaadates nüüd tagasi nendele fotodele ja perioodile, mil neid tegin, esitan endale küsimuse – kas see, et olen oma fotodele lisanud filtreid, manipuleerib minu mälu ning seeläbi mäletan fotode loomise momente teisiti?

Järgnevalt analüüsin sotsiaalmeedia platvormi Instagram filtritrende. Vaatlen, kuidas fotofiltrid mobiilifotograafias on viimasel aastakümnel muutunud ning keske näitena käsitlen fotofiltreid, mis matkivad analoogfotograafia füüsilist olemust. Lisaks sellele uurin filtrit sotsiaalmeedias kui kihistust, mille põhjal on võimalik kasutajate tegevusmustreid tarbijatena analüüsida. Kõige lõpuks jõuan välja kaasaegsesse momenti ning käsitlen ühte trendi Instagrami teemaviidete (ingl k *hashtag*) kasutuses, milles ilma filtrita fotost saab taotluslik kommunikatiivne objekt ning seeläbi muutub see taotlus ise filtriks.

## **1. Filtrite kasutus fotograafias ja fotograafia demokratiseerimine**

Fotofiltrid on olnud kasutusel 19. sajandist peale ning võetud kasutusele professionaalide poolt selleks, et kontrollida fotokujutise lõpptulemuse väljanägemist. Analoogfotograafias hakkas filter kasutust leidma läbi kahe protsessi: fotokujutise säritamisel valgustundlikule materjalile ja hiljem pimikus fotopositiivi loomisel. Digitaalfotograafia järeltöötlusprotsessis võib fotofiltrit vaadata kui kihistust, mille fotograaf on lisanud algsele fotofailile, saavutamaks soovitud tulemust. Käesolev peatükk vaatleb, kuidas fotode järeltöötlus ja filtrite kasutus on kaasas käinud fotograafia evolutsiooniga, mille tulemusena on aset leidnud nende tööriistade kasutus fotograafide poolt, kes ei ole professionaalid. Vältimaks terminit amatöör, nimetan neid fotograafe siinkohal tavafotograafideks, sest arvestades kaasaja olukorda, milles pea kõik pildistavad ja jäädvustavad oma elu läbi fotokaamera, on fotograafiast saanud iseenesestmõistetav teguviis igapäevaelus.

Fotokujutise säritamisel negatiivile on võetud analoogfotograafias kasutusele optilised klaasist filtrid, mis kinnituvad kaamera objektiivide külge ning kannavad peamiselt kahte ülesannet: 1) filter füüsilise lisakihina kaitseb objektiivi klaasi mustuse ning kriimustuste eest ning väljavahetatav filter on eraldi ostes palju odavam kui uue objektiivi soetamine; 2) filtrite peamine ülesanne optilisest vaatepunktist on kaamerasse siseneva valguse kohandamine ja selle abil kontrolli saavutamine tekkiva fotokujutise omaduste üle. (Ira Tiffen, i. a.) Filtrid aitavad fotograafil vastavates valgusoludes saavutada kontrolli lõpptulemuse üle, näiteks muutes valguse kontrasti, värvikontrasti ja kujutise teravust ning neid on võimalik kasutada ka kombinatsioonidena. (Tiffen, i. a.) Näiteks UV ehk ultraviolettfilter kaitseb fotofilmi võimalike kahjustuste eest ultraviolettkiirte poolt, mis võivad negatiivi udustada või värvifotograafia puhul üleküllastada sinist tooni. (Tiffen, i. a.) Polariseerivad filtrid aitavad fotograafil kontrollida värvi ja valguse kontrasti ning tõhusalt eemaldada peegeldused näiteks aknaklaasidelt. (Tiffen, i. a.) Lisaks sellele, et saavutada kontroll ülespildistatavale stseenile ja selle võimalikult sarnasele reproduktsioonile, hakkasid juba analoogfotograafias kasutust leidma filtrid, mis lisasid fotografeeritavale stseenile erinevate omadustega „efekte”. Need filtrid on kasutusele võetud selleks, et fotograafil oleks võimalik manipuleerida fotografeeritavat. Füüsiliste efektfiltrite valik on samuti väga lai, alates filtritest, mis õrnalt manipuleerivad fotokujutise fookust või tonaalsust, kuni filtriteni, mis muudavad fotografeeritava stseeni

sürreaalseks. Näiteks Tiffeni „Star” filtrid muudavad valgusallika valgust, mis siseneb fotoaparaati ja selle tulemusena paistab valgus läbi objektiivi tähekujuisena. (Tiffen, i. a.) Efektifiltrid on olnud fotograafidele eksperimentaalseteks vahenditeks ning analoogfotograafias on need peamiselt leidnud kasutuse kommerts- ja hobifotograafias. Analoogfotograafias on filtrid kasutusel abivahenditena ka pimikus, negatiivilt fotopositiivi säritamisel valgustundlikule materjalile. Nende filtrite funktsioon on manipuleerida suurendusaparaadi valgusallikat ning seeläbi saavutada kontroll fotopaberile säritatud tulemuse üle. Kas siis näiteks muutes valguse või värvide kontrastsust.

Fotofilter on jätkanud oma eksistentsi tööriistana ka digitaalfotograafias, kuid aja jooksul ning tehnika arengu tõttu on filter kui praktiline töövahend saanud lisakasutust ning uusi tähendusi. Füüsiline optiline fotofilter on siiani kasutusel ning valdavalt eelistavad professionaalid võimalikult palju foto jaoks ära teha enne digitaalsesse keskkonda pöördumist. Sellest lähtuvalt ei ole näha, et lähiajal optiline filter saaks endale asenduse, sest ka kaasaegse fotograafilise protsessi esimene kokkupuude välismaailmaga on optiline lääts. Filter digitaalfotograafia tarkvaralises vormis on praeguseks kohal nii aparaadis, millega foto üles võetakse kui ka digitaalses fotolaboris – fotograafi arvutis. Digitaalfotograafias sõltuvad tarkvara ning fotokujutis üksteisest. Digitaalsed fotokujutised koosnevad piksliteks nimetatud pildielementidest, millesse füüsiline valgus on talletatud läbi kaamera sensori ning piksleid on võimalik väga mitmel moel manipuleerida järeltöötlusprogrammides. (Saeideh Bakhshi jt, 2015: 3) Digitaalne fototöötlus lubab lugematuid võimalusi selleks, kuidas digitaalseid fotosid manipuleerida ning selle kasutusala jääb ühelt poolt läbi korrigeerimise truuks fotofiltrite esmase kasutuselevõtu eesmärgile, vahendada võimalikult sarnaselt palja silmaga nähtud kujutist, kuni täieliku fotomanipulatsioonini välja, millega on näiteks fotole lisatud subjekt või objekt, mis pildistamise momendil kohal ei olnud. Käesoleva projekti puhul jääb minu huvisfääri fotole lisatud kihistuslik järeltöötlus, milles kasutatakse korrigeerivaid tööriistu, näiteks nagu foto tonaalsuse, teravuse, kontrasti või fookuse muutmine ja töötlus, millega lisatakse digitaalsele fotole materiaalne omadus. Jätan välja retušeerimisprotsessi, mille abil on nii analoog- kui ka digifotograafias eemaldatud või lisatud fotole subjekte või objekte. Teen seda eesmärgiga, et keskenduda korrigeerivale fototöötlemisele, mis algselt professionaalidele suunatud, on võetud kasutusele ka tavafotograafide poolt. Vaatlen pikslite manipuleerimist kui kihistusliku filtri lisamist fotole. Sellest lähtuvalt võib käsitleda igasugust järeltöötlust kui filtri asetamist algmaterjalile, kuid käesolev projekt

keskendub filtritele, mis, lisaks oma korrigeerivale ja efektipõhisele kasutusele, on mõjutatud erinevatest sotsiaalsetest protsessidest.

Järgnevalt käsitlen kolme momenti, mille tulemusena on aset leidnud fotograafia demokratiseerimine. Kirjeldan seda, kuidas fototöötlus on toodud kätte tavafotograafile ja mis viisil on see loonud pinnase digitaalsetele fototrendidele nii hobi- kui ka tavafotograafide poolt. Demokratiseerimisprotsessi all pean silmas olukorda, kus mingi nähtus, siinkohal näitena fotograafia, mis 19. sajandil oli peamiselt elitaarsetes kätes, tehti kättesaadavaks inimestele, kes polnud professionaalid või piisavalt jõukad, et endale fototehnikat lubada. Tehnika arenguga on kätte jõudnud ajastu, milles professionaalsetele järeltöötlusvahenditele on ligipääs hobifotograafidel ning nende vahendite erinevad vormid on ka kohandatud tavafotograafidele. Nende vahenditega on muutunud üha lihtsamaks oma igapäevaelu ning identiteedi kujutamist manipuleerida ja järgmised näited illustreerivad seda, kuidas fotograafiast on saanud lahutamatu osa igapäevaelust.

Fotograafias tuleb täheldada esimest demokratiseerimismomenti aastal 1888, kui turule tuli Kodaki fotoaparaat Kodak No. 1 (Madeline McCullough i. a: 2). Tegemist oli väikse karbikujulise kaameraga, mida varsti said pea kõik endale lubada. George Eastmani loodud Kodaki firma eesmärk oli tuua fotograafia lähemale inimestele, kes ei tegele sellega professionaalselt ning lihtsustada fotografeerimisprotsessi. Kodaki sloganiks sai “Sina vajuta nupule ja meie teeme ülejäänu” ning see pidas sõna otseses mõttes paika. Esimene käepärane kaamera sisaldas filmirulli, millega sai teha 100 säritust ning peale säritamist saadeti kaamera koos filmiga Kodaki esindusse, kus fotod ilmutati ja klient sai tehingu lõpptulemusena tagasi fotopositiivid ning kaamera, millesse oli paigaldatud uus rull säritamata filmi. (Kodak, i. a.) Elizabeth Brayer räägib oma kirjutatud George Eastmani biograafias Kodaki kaamerast järgnevalt: „Üleöö oli see keeruline ja kallis ülesanne lihtsustatud, tehtud mugavaks ja nauditavaks ning antud kätte neile, kellel oli kulutada 25\$ [...] Fotografeerimiskunst sai demokratiseeritud ja kaamerast sai tööriist – salvestustööriist, vuajeristlik tööriist, võimu tööriist...”. (Elizabeth Brayer, 2006: 70) Kodaki kaamera viis fotograafia kätte massidele, kes enne sõltusid peamiselt professionaalidest, et üles pildistada ennast või oma perekonda. Saja aastaga on saanud fotograafiast vahend, mille kasutamine on iseenesestmõistetav ja fotoaparaat on praktiline ning meelelahuslik igapäevatööriist tavafotograafile. Selle tulemusena on massilisest



isiklikust fotograafiast saanud identiteeti kandev mälumeedium ning isiklikud ja perekonnafotod on aluseks kultuurilisele mälule ja selle analüüsile. (Anette Kuhn, 2007: 284)

Kahte järgmist momenti, mida käsitlen, saab nimetada samuti olulisteks momentideks fotograafia demokratiseerimisel. Esmalt fotomanipulatsiooniprogrammi jõudmine hobifotograafi arvutisse. Adobe Photoshop tähistab sellel aastal oma 26. sünnipäeva ning läbi selle perioodi on Photoshopist saanud üks kõige enam kasutatav fototöötlusprogramm. Võrreldes teiste samal ajal alustanud initsiatiividega, oli Photoshop juba oma esimeses avalikus versioonis loodud vastavate parameetritega personaalarvutite võimekuse järgi, mida soetasid endale tavakasutajad. Sellest lähtuvalt said fototöötusega tegeleda ka hobifotograafid, kellel ei olnud sellel hetkel müüdavaid hirmkalleid masinaid. (Jeff Schewe, 2000: 16) Kui digitaalsed fotoaparaadid muutusid 00ndatel üha odavamateks ning käepärasemateks, siis hakkasid üha rohkem kätt proovima fototöötuses ka tavafotograafid ja selleks momendiks oli juba raske kohata hobifotograafi, kelle arvutis Photoshop puudus. Digitaalfotograafia ajastu jookseb käsikäes interneti populariseerimisega ning veebi tekkinud foorumites ja kujutisepõhistes keskkondades tekkis huvilistel ka võimalus oma fotosid jagada ja virtuaalses kogukonnas tagasisidet saada. Nendes kogukondades said alguse erinevad fotograafilised trendid ning amatöörid jagasid omavahel teadmisi digitaalsest fototöötusest ja tänaseni postitavad asjahuvilised Youtube'i keskkonda õppevideoid erinevatest järeltöötlusviisidest.

Kolmandaks fotograafia demokratiseerimismomendiks minu uurimise kontekstis võib pidada hetke, millal digitaalkaamera leidis koha mobiiltelefonis. 00ndate teises pooles sai alguse erinevate mobiiltootjate vahel sarnaselt kaameratööstusega võistlus selle üle, kes toodab kõige parema resolutsiooniga kaameraid. Alustades väga madala resolutsiooniga kaameratest, oleme hetkel jõudnud punkti, kus paremate mobiilikaamerate resolutsioonid võistlevad peegel- ning kompaktkamerate sensoritega. Nüüdseks on pea igal mobiilikasutajal võimalus teha fotosid kõige käepärasemal viisil ning fotode voog on lõputu. Lisaks Photoshopile arvutis on tänaseks päevaks toodud pilditöötlusvõimalused ka mobiilikaamerasse. Need tulevad kas valmis kujul tarkvarana nutitelefonides või siis fotoaplikatsioonidena nagu sotsiaalmeediaplatformis Instagram. Need tarkvarad, võrreldes Photoshopiga on tehtud käepärasemaks tavafotograafidele ja annavad neile võimaluse järeltöötleda fotosid ilma fototöötuse põhiteadmisteta. Sellest lähtuvalt on nendes

tarkvarades kasutajatele juba valmis kujul loodud efektilfiltrid, mis manipuleerivad näiteks foto tonaalsust, heletumedust, rakurssi ja fookust. Lisaks sellele võivad need filtrid muuta näiteks foto mustvalgeks, katta foto seepiatooniga või lisada kihistuse, mis annab fotole vananenud ilme (S.Bakhshi jt, 2015: 4). Neid võimalusi on väga palju ning pidevalt arenev tehnoloogia pakub üha uusi mooduseid, kuidas oma foto ilmet muuta.

Nagu eelnevalt mainitud, pakub digitaalne pilditöötlus lõputuid võimalusi. Siinse peatüki kokkuvõtteks kirjeldan fototöötlust, mida käesoleva projekti puhul käsitlema hakkan. Olen huvitatud filtritest, mis ringlevad trendidena sotsiaalmeedias või hobifotograafias. Need võivad olla siis Photoshopi näitel efektipõhised järeltöötlustrendid, mis leiavad kasutust hobifotograafide poolt, või siis filtrid, mida pakub valmis kujul välja Instagram. Järgnevalt käsitlen konteksti, milles kaasaegne tavafotograaf tegutseb ning kuidas kujutisepõhises veebikeskkonnas fotokujutis käituma on hakanud. Olen huvitatud sellest, kuidas fotomanipulatsioonist ja filtrist kui praktilisest professionaalsest tööriistast on saanud elustiili ja väärtuseid kommuunikeeriv vahend virtuaalses sotsiaalmeedias ja selle kogukondades.

## 2. Kontekst: Prosumer kapitalism ja web 2.0

Selleks, et rääkida fotofiltrist kaasaegses fotograafias, ei saa välja jätta seda keskkonda, kus toimub fotode kõige aktiivsem tootmine ja tarbimine. Need kaks viimast sõna on kapitalistlikus ühiskonnas üheks saamas ja viimasel ajal on üha rohkem hakatud viitama Alvin Toffleri poolt välja pakutud prosumeri (ingl k *prosumer*) mõistele (Alvin Toffler, 1980: 266). Prosumer on tootja ja tarbija ühes isikus ning aktiivsete sotsiaalmeedia kasutajatena ei saa me kummastki mõistest end distantseerida.

Me elame tarbimise ajastul ning turumajandus loob pinnase tarbimiskultuuriks, milles erinevad tootjad võistlevad selle üle, kelle tooteid enam tarbitakse. Teise maailmasõja järgne tootmis- ning tarbimisbuum lõi viljaka pinnase, milles kapitalism tõestas end kõige efektiivsema majandussüsteemina. See süsteem hakkas lisaks majanduslikule edule dikteerima tarbijate väärtuseid ning normatiive ja tarbimisest sai elustiil. (George Ritzer, Nathan Jurgenson, 2010: 14—16) Esimeseks momendiks, kus tarbija astub tootja sfääri, võib pidada kiirtoidu restoranide pealetulekut 1950. aastatel. Toidu tootja jääb leti taha ning tarbija tellib toidu ning lisaks eine komponeerimisele kannab ka iseenda ettekandja rolli. (Ritzer, Jurgenson, 2010: 18). Toffler liidab oma 1980. aastal kirjutatud raamatus „The Third Wave” sõna *tootja (producer)* ning *tarbija (consumer)* ja pakub välja termini *prosumer*. Ta väidab, et piirid kahe sektori vahel on hägustumas – tarbija on sisenemas tootmissektorisse. (Toffler, 1980: 267) Tänapäeval on see saanud juba tavaks, et tarbija tuleb tootjale vastu ning teeb n-ö tasuta tööd. Alustades ise auto tankimisest ja lõpetades automaatidega, milles tarbijal on võimalik ise võtta pangaautomaadist välja raha või osta omale kinopilet. (Ritzer, Jurgenson 2010: 18)

Prosumeri mudel on viimase 10–15 aasta jooksul sisenenud ka virtuaalsesse sfääri. Internet on läbinud sarnaselt evolutsiooni, alustades veebilehtedest, milles tavakasutajal on ainult tarbija roll, kuni web 2.0 tekkimiseni. Darcy DiNucci pakub web 2.0 termini välja oma 1999. aastal ilmunud essees „Fragmented Future”, milles ta ennustab, et internet muutub üha rohkem interaktiivsemaks „transportmehhanismiks”. (Darcy DiNucci, 1999: 32) 21. sajandil on see ennustus tõeks saanud ning web 2.0 on saanud platvormiks, milles kasutajad lisaks tarbimisele loovad sisu ning muutuvad seeläbi prosumeriteks. Web 2.0 eesrinna on sotsiaalmeediaplatformid nagu Facebook ja otsingumootor Google. Mõlema platvormi puhul loovad kasutajad profiili, mille kaudu nad toodavad informatsiooni. Kas

siis postitades teksti, videot või fotosid Facebooki ja Google'i puhul kasutades otsingumootorit. (Ritzer, Jurgenson, 2010: 19) Seda infotootmisprotsessi kasutavad need platvormid ära ja võttes arvesse kasutaja eelistusi, kohandatakse tema kogemus. Siinkohal saab kasutaja nautida kogemust, mis on tema huvidele kohandatud, kuid aktiivne osavõtt web 2.0 keskkonnas loob ka olukorra, milles kasutajad osutuvad tasuta tööjõuks. Näiteks andes hindeid ja kommenteerides tooteid Amazoni ostukeskkonnas, loovad kasutajad toodetele lisaväärtuseid, kuid rahalist kasu nad sellest ei saa. (Ritzer, Jurgenson, 2010: 21)

Tuues prosumeri temaatika tavafotograafia konteksti, uurin käesolevas projektis sotsiaalmeediaplatvormi Instagram ja selle filtreid. Instagram kombineerib endas ühelt poolt mikroblogi ja teisalt sotsiaalmeedia keskkonna, milles peamiseks kommunikatiivseks objektiks on foto. Instagrami kasutaja peamiseks tööriistaks on nutitelefon, mis lisaks kaamera funktsioonidele kasutab ära nutitelefoni omadusi ühenduda juhtmevabalt interneti ja end geograafiliselt positsioneerida. (Aaron Frey, 2012: 22) Instagrami ja nutitelefoni kooslus on kasulik samaaegselt tarbijatele ja tootjatele, luues viljaka pinnase olukorraks, milles kasutajatena loome fotokujutisi ja tarbime neid paralleelselt. Nendes fotodes, mis on suunatud vastavale vaatajaskonnale, esindatakse elustiile ja isiklikke väärtuseid. Instagram lubab olla igalühel originaalne ning läbi integreeritud filtrite saame end loominguliselt väljendada ja seeläbi ka matkida kaubanduslikku visuaalkultuuri. Erinevatest filtritrendidest saavad kogukonnad, kus kohtuvad ühiste huvidega prosumerid. Lisaks filtritele on tähtis ka kujutatu ning elustiile esindades kujutame ka oma tarbimisharjumusi. Aaron Frey kirjutab oma magistritöös nimega „Pics or it Didn't Happen Instagram in Prosumer Capitalism and Reflexive Modernity” Instagramist kui tarbimistplatvormist järgnevalt: „Vajadus konstoreerida „kohalolu” hüpermeedias julgustab aktiivset ja loomingulist otsingut fotografeeritavale ning jagatavale [...] See ajend jookseb paralleelselt tarbijakultuuriga, mis on üha eksperimentaalsem, mälestusväärsem ja performatiivsem, kooskõlas toodete ja teenustega, mis kaasnevad tihti peale laetud narratiivse ja sümboolse tähendusega.” (Frey 2012: 33) Sellest olukorrast lõikavad kasu elustiilibrändid ning firmad, kelle reklaamplatvormiks on prosumerid, kes kujutavad end neid brände tarbimas. Tehes trennis foto oma uutest Nike'i jalatsitest loome endast kuvandi, mis esindab tervislikku eluviisi ning Nike'i brändi. Sarnaselt Amazoni näitega võib siin tähele panna momenti, kus prosumer on muutunud tasuta tööjõuks. Tehes fotosid tarbimismomentidest, näitame oma tarbimismustreid ja seda infot võib

jällegi ära kasutada majanduslikel eesmärkidel. Christian Fuchs leiab, et selle demokraatliku ja kaasava mudeli sees on prosumeri käitumine aluseks olukorrale, milles leiab aset „inimloomingulisuse totaalne kaubastamine”. (Christian Fuchs, 2011: 216) Üheks kaubastamise vahendajaks Instagramis on fotofilter, mille ihaobjektiks on ajaga manipuleerimine. Järgmine peatükk juhatab prosumer kapitalismi kõrval sisse minu projekti teise alustala, milleks on nostalgia kui kaasaegne sümptom ja see, kuidas fotofilter selles positsioneerub.

### 3. Nostalgia ja kaasaeg

Enne kui rääkida fotofiltri nostalgiast, ei saa ma mainimata jätta tõsiasja, et igasugune fotokujutis võib olla nostalgiline, sõltuvalt selle tegijast või vaatajast. Susan Sontag on kirjutanud: „Iga foto on *memento mori*. Pildistamine on osasaamine teise inimese (või eseme) surelikkusest, haavatuses või püsimatusest. Ühe kindla momendi väljalõikamise ja tarretamisega on kõik fotod tunnistajaks aja halastamatule kaduvusele.” (Susan Sontag, 2006: 24—25) Me kõik reageerime fotodele, millel oleme kujutatud, mida oleme teinud või millel tunneme ära kedagi tuttavat. Kui fotol kujutatu on meie jaoks positiivne, siis tihtipeale tunneme nostalgiat, igatsust neid momente uuesti läbi elada. Nostalgia, mida digitaalse fotofiltri puhul käsitlen, on lisakihistus. See lisakihistus on ajaspetsiifiline ning manifesteerub pikslite taotluslikus manipuleerimises ning millele räägib kaasa keskkond ja kontekst.

Esmalt nostalgia olemusest ja nostalgiast kui kaasaegsest sümptomist. Minu arvates on väga huvitavalt analüüsinud nostalgiat Svetlana Boym, meie seast äsja lahkunud Harvardi professor, autor ja meediakunstnik. Boym kirjutab oma artiklis „Nostalgia and It's Discontents” järgnevalt: „Tehnoloogia, mis ükskord lubas imeproteesina luua silla kaasaegse ümberpaigutuse ja distantse vahele on muutunud ise palju kiiremaks kui nostalgiline igatsemine. Täpsemalt, nostalgia ja tehnoloogia on muutunud üksteisest sõltuvaks: uus tehnoloogia ja kaasaegne turundus stimuleerivad meis „*ersatz*” (saksa k asendus) nostalgiat – asjade jaoks, mida me ei teadnud, et oleme kaotanud – ja ennetavat nostalgiat – oleviku ees, mis kaob meie silme ees kliki kiirusel.” (Svetlana Boym, 2007: 10) Nostalgiast on saanud tarbeobjekt, mis eksisteerib popkultuuri ja massimeedia trendides. Me omastame võõraid nostalgilisi stsenaariume ning vaadates filme teistest aegadest või tarbides välismaiseid kultuure, võtame üsnagi mugavalt omaks need narratiivid. Arjun Appadurai nimetab sellist nähtust „tugitoolinostalgiaks” ehk nostalgiaks ilma läbielatud kogemusega (Arjun Appadurai, 2003: 77). „Minevik pole enam lihtsalt koht, kuhu naasta lihtsas mälupoliitikas. Minevikust on saanud sünkroniseeritud ladu, mis on täis kultuurilisi stsenaariume ning milles toimub ajutine rolliomastusprotsess vastavalt vajadusele, filmile, mida teha, stseenile, mida luua või vastavalt olukorrale, milles pantvangid tuleb vabastada.” (Appadurai, 2003: 30) Kui 1997. aastal tuli välja film Titanic, ei saanud ka mina vältida Titanicu-maaniat, mis võttis võimust üle maailma. Olin siis veel kuueaastane, kuid mäletan end vaatamas seda filmi kümneid kordi. See oli aken

võõrasse ja kaugesse maailma, mis oli nüüd mulle teleekraanil nii lähedale toodud. Olin paelunud ajastust ja Titanicu välimusest. Vaadates filmi ja joonistades pilte Titanicust, tundsin end sellele ajale lähemal ning läbi kujutlusvõime elasin läbi filmis kujutatut. Kuulasin oma murdeas palju 90ndate ja 2000. aastate räppmuusikat ja igatsesin samuti selle kultuuri väärtuseid. See muusika, mis räägib muusikute raskest elust, meenutab mulle tänapäevani mu turvalist murdeiga.

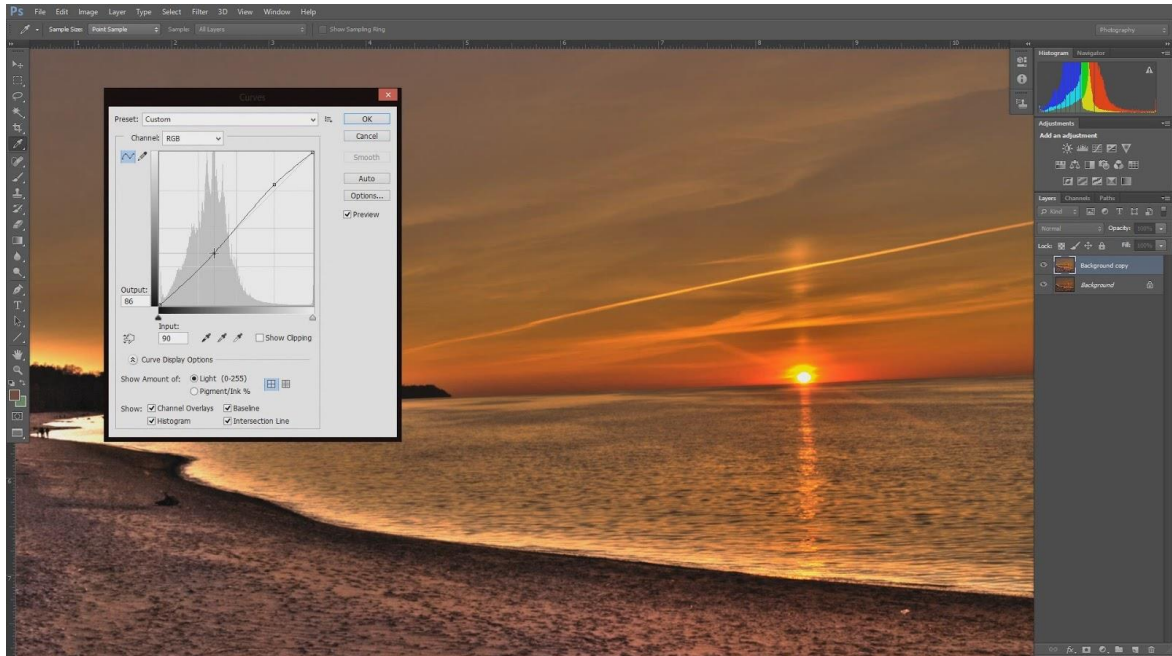
Ma pean neid nostalgilisi momente huvitavaks, sest nad sümboliseerivad väga hästi kultuurilist evolutsiooni olukorras, kus omistame endast geograafiliselt kaugeid ja kultuuriliselt erinevaid stsenaariume. Ka fototehnoloogia on läbi elamas nostalgilist perioodi. 1990. aastatel läbi juhuse esile kerkinud Lomograafia liikumine on saanud alguse läbi nostalgilise taasavastuse, kui grupp Austria tudengeid 1991. aastal leidsid Prahast kaamera, mille juured on pärit Nõukogude Liidust. Tänapäevaks on saanud Lomograafiast liikumine, mis on aidanud taas populariseerida analoogfotograafiat, kuid raske on mõelda Lomograafia edust ilma selleta, et Austria tudengid ilma kogemusest nostalgiat poleks tundnud. (Stephen Downing, 2012) Digitaalne fotograafia pakub laialdaselt võimalusi lisada fotodele kihistusi, mis stimuleerivad meie nostalgiatunnetust, kuid fotodel kujutatav ei pruugi otseselt seotud olla sellega, mis foto tegemisel aset leidis. Kaasaegne visuaalkultuur lubab meil manipuleerida meie kuvandit vastavalt hetkel moes olevatele väärtustele ning olen huvitatud sellest, millise nostalgilise kihistuse lisab fotofilter, mille paigutame enda tehtud fotodele. Svetlana Boym pakub välja nostalgia tüpoloogiat, mille kaudu on võimalik nostalgia erinevaid vorme identifitseerida: restauratiivne ja refleksiivne. „Restauratiivne nostalgia rõhutab *nostos*’t (kr k koju naasemine) ja pakub välja taasluua kadunud kodu ning paigata kinni mälulüngad. Refleksiivne nostalgia paikneb *algia*’s (kr k valu/igatsus), igatsuses ja kaotuses, ebaperfektses mäletamisprotsessis. Esimese kategooria nostalgikud ei mõtle endast kui nostalgikutest; nad usuvad, et nende projekt räägib tõest. Sedamoodi nostalgia karakteriseerib rahvuslust ja rahvuslikke taaselustusi üle maailma, mis võtavad osa ajaloolises antimodernses müüdi loomes läbi naasmise rahvuslike sümbolite ja müütide juurde ning mõnikord vahetades vandenõuteooriaid. Restauratiivne nostalgia manifesteerub totaalses ajalooliste monumentide rekonstrueerimises, samal ajal kui refleksiivne nostalgia viivitab aega varemets, aja ja ajaloo kihistuses, unistades teisest kohast ja ajast.” (Boym, 2001: 41) Kui restauratiivne nostalgia suhtub minevikku ja selle taastamisse kui tõesse, siis refleksiivne nostalgia suhtub sellesse irooniliselt ning tõdeb, et nostalgia objektiks on aeg, mitte ruum.

Need kaks käsitlust pole nostalgia definitsioonid, vaid pigem iseloomustavad arusaamasid oma identiteedist, kodust, sidemest minevikuga või kujutletud kogukonnaga. (Boym, 2001: 41) Restauratiivset nostalgiat iseloomustab naasmine juurte juurde ja vandenõuteooriad. Boym toob vandenõu musternäidisena välja paremäärmusluse, mis oma loomult jagab identiteedid ja narratiivid kaheks: heaks ja halvaks. Selle edasiviivaks jõuks on kindlate arusaamade välistamine ja väljajätmine ning seeläbi kuvatakse pilt idealiseeritud minevikust. Selles minevikus toimunud sündmused on moonutatud ja seetõttu luuakse nostalgiline „pettekujutuslik arusaam kodust“. (Boym, 2001: 43) Kuna fotograafia web 2.0 platvormides leiab aset prosumer kapitalismi kontekstis, siis on samuti tegemist poliitilise taustsüsteemiga. Kandes üle Boymi käsitluse nostalgiast visuaalkultuuri ja kaasaegsetesse fotograafilistesse käitumismustritesse, leian, et fotofiltrikultuur ja filter ise esindavad restauratiivse nostalgia retoorikat. Lisades oma fotole ilustava või kindlat omadust rõhutava kihistuse, mis stimuleerib foto tegija või tarbija kujutlusvõimet, loob see võimaluse nostalgiliseks igatsuseks momentide järele, mida pole tegelikult kunagi eksisteerinud. Järgnevates peatükkides puudutan isiklikku kokkupuudet fotograafiaga ning analüüsin kolme filtritrendi, mis minu arvates kannavad restauratiivset loori.



## 4. Nostalgilised filtrid

### 4.1. HDR fotograafia ja „Refleksioon: puhastamine”

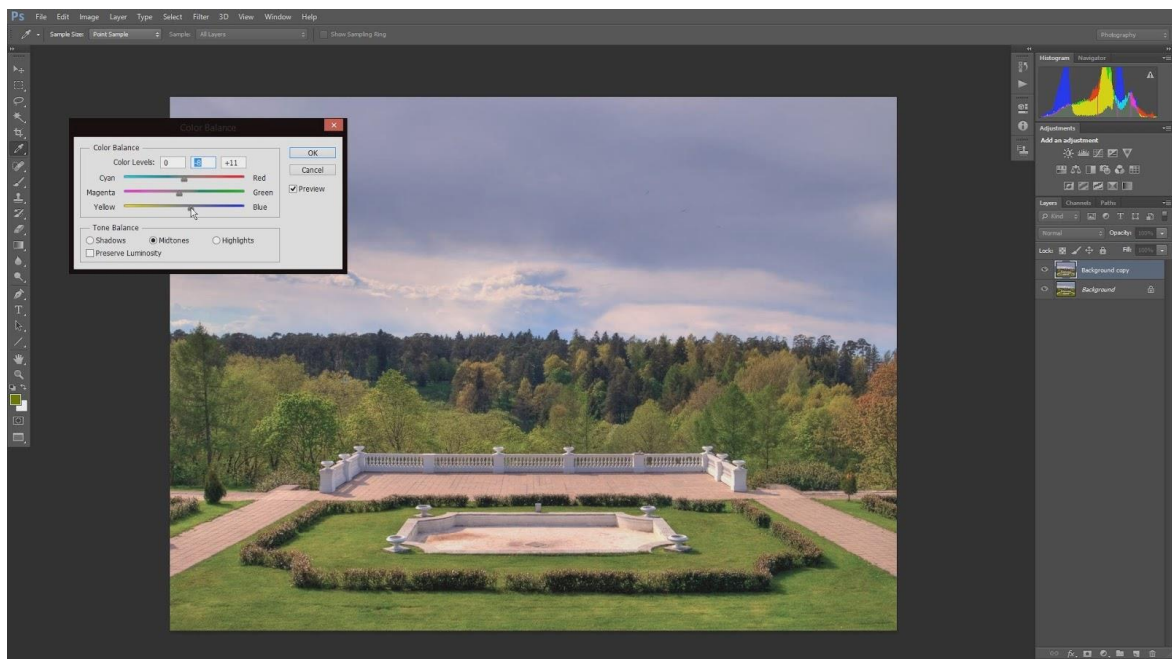


**Illustratsioon 1: Stoppkaader videost „Refleksioon: puhastamine”**

Mina hakkasin fotograafiaga tegelema 2000. aastate teises pooles. 00ndad olid periood, millal Photoshopi kasutus amatööride seas muutus väga populaarseks. Kõigil oli võimalik õppida selgeks erinevaid tehnikaid, sest Youtube'is ja blogides hakkasid levima hobifotograafide poolt loodud õppematerjalid. Sotsiaalse meedia kohalolu ja veebikeskkonnad nagu Flickr lubasid kõigil oma fotosid jagada ning levisid erinevad filtritrendid.

Ka mina hakkasin kohe katsetama järeltöötlustega Photoshopis. Minu lemmikuks osutus fotomanipulatsioonitrend nimega HDR. HDR (*High Dynamic Range*) on fotograafiameetod, mis katab suure dünaamilise raadiuse ning võtab arvesse pildistatava kõige heledamate ja tumedamate toonide vahemiku. (David Nightingale, 2009: 11) Inimsilm kohaneb kiiresti valgustingimustes, kus on palju heledaid ja tumedaid toone ning sellest lähtuvalt näeme ligi kolm korda suuremat valgusvahemikku, kui kaamera suudab salvestada. (Tiina Mõniste, 2012: 7) Siinkohal tuleb appi HDR fotograafia meetod, kus stseen pildistatakse üles mitme säritusega, alustades kiiremate säriaegadega ja lõpetades

aeglasematega ning saadakse kogum fotodest, mis katavad ühe stseeni kõige tumedamad ja heledamad alad. Järgnevalt liidetakse need säritused kokku järeltöötlusprogrammis ning tasakaalustatakse stseeni valgusskeem. (Mõniste, 2012: 7) HDR fotograafia juured ulatuvad fotograafia algusaegadesse ning selle tehnika pioneeriks võib pidada Gusave Le Gray'd, kes kombineeris kahe negatiivi säritused, et luua tasakaalustatud suure dunaamilise raadiusega fotopositiiv. (Nightingale, 2009: 7) Tänapäeval on HDR praktilise tööriistana kasutusel peamiselt arhitektuurfotograafide poolt interjööride ja hoonete pildistamiseks, et saavutada tasakaalustatud valgus. Interjöörid osutavad suure väljakutse, sest aknast paistev valgus ja tubane valgusskeem katavad väga suure dunaamilise raadiuse. Kuna see tehnika lubab palju valguse ja varjudega mängimist, siis fotograafid on hakanud kasutama seda tehnikat ka rõhutatud ja dramaatiliste-sürreaalsete visuaalide loomiseks (Ill. 1) ning sellest sai populaarne trend. Ka mina sattusin vaimustusse võimalusest pildistada üles kujutist, mis sarnaneb sellega, mida inimsilm näeb. Olles katsetanud mõni aeg selle tehnikaga, sattusin ka ise lõpuks hasarti sürraalistest stseenidest, mis rõhutasid pildistatava stseeni dramaatilisust.



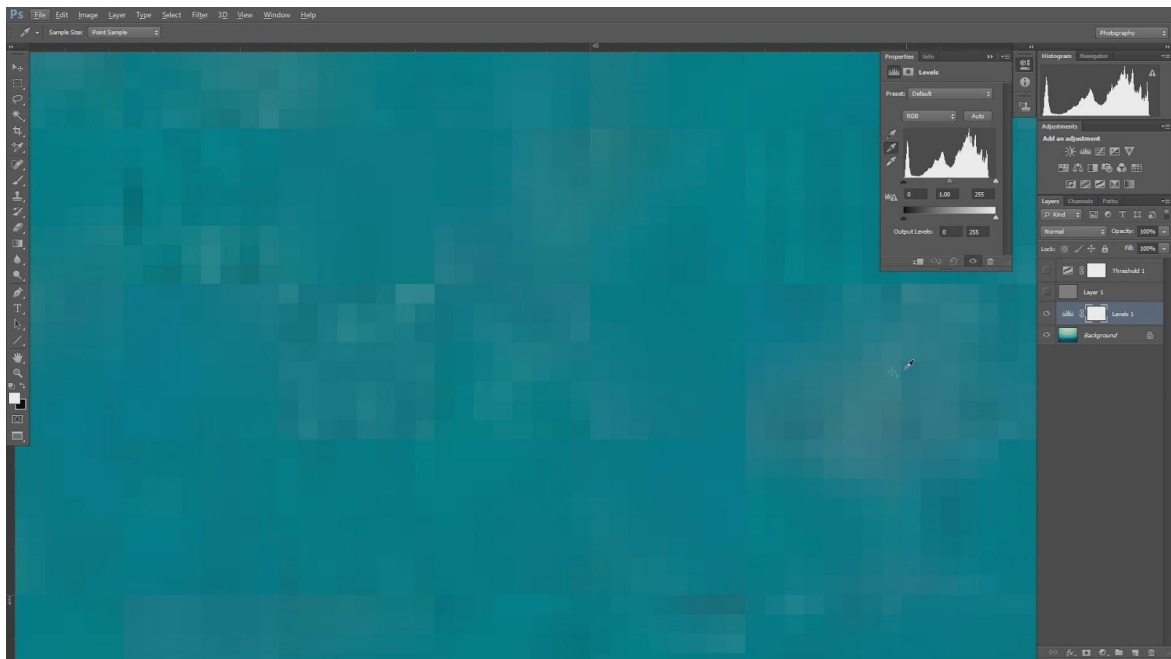
**Ilustratsioon 2: Stopпкаader videost „Refleksioon: puhastamine”**

Vaadates tagasi sellele fotomaterjalile, mida lõin enne Kunstiakadeemiasse astumist, näen fotoalbumit, mis katab erinevaid katsetusi, kuid mind paelub see, mida ma neid fotosid vaadates mäletan. Seda problemaatikat käsitleb minu esimene teos „Refleksioon:

puhastamine”. Tegemist on performatiivse videoga, milles Youtube’i õppevideotele sarnasele visuaalsele keelele, tegelen fotode manipuleerimisega. Siiski on see manipuleerimine seekord HDR tehnikas tehtud sümboolse foto pildipinna puhastamine ning värvide tasakaalustamine. Protsess, millega tegeleb tavaliselt fotograaf peale pildistamist, et tasakaalustada foto valgusskeem. Minu eesmärk on „puhastada” foto pinda võimalikult efektiivselt, et see hakkaks sarnanema originaalsele pildistatud fotofailile või tasakaalustatud värviskeemiga fotofailile, mida mul enam ei ole. Puhastan üleküllastatud toonidega HDR stseene ja teiste tehnikatega loodud fotosid. Puhastades fotosid, üritan käivitada enda mälu ning esile kutsuda mälestusi, mida kord juba manipuleeritud fotod oma filtreeritud kihtide all võivad peita. Loodan fotodelt leida mälu käivitavat ajendit mälestusele või sündmusele, millele on lisatud segava faktorina sümboolne kihistus. Puhastamisprotsess videos leiab aset Adobe Photoshop CS6 järeltöötlusprogrammi keskkonnas läbi katsetusliku ja performatiivse viisi, milles kasutan erinevaid meetodeid. Üks neist on kompiv (Ill. 2). Kasutan erinevaid tööriistu, millega saab manipuleerida stseeni tonaalsust ja kontrastsust. Liigutades nende tööriistade nivoosid, üritan luua stseeni, mis võiks visuaalselt sarnaneda originaalsele fotofailile. Teine viis (Ill. 3) lähtub Photoshopi algoritmina matemaatilisest protsessist, mille kaudu otsin välja fotol keskmise halli ja üritan seeläbi taastada originaalse foto valge tasakaalu. Enamjaolt osutuvad nendes puhastatavates stseenides keskmist halli esindama vaid mõned üksikud pikslid, mis on kõige lähedasemad artefaktid originaalfailile. Enamus neist fotodest, mida ma puhastan, on tehtud HDR tehnikas ning nende värvitoonid on ülepaigutatud ja valgus välja põlenud ning algseid puutumata pikslid on pea võimatu leida. Boym kirjutab nostalgia olemusest: „Nostalgia filmiline kujutis on topeltsäritus, kahe kujutise kokkusulatus – kodu ja välismaa, mineviku ja oleviku, unistuse ja igapäevaelu. Hetkel mil üritame seda üheks kujutiseks vormistada, lõhub see raami ja põletab kujutise pinna.”\* (Boym, 2007: 7) Olen sarnase olukorraga silmitsi, kui mul puuduvad algsed pikslid, mis fotografeeritava stseeni üles võtsid. Sümboolse HDR foto tulemuseks on kujutis, mida puhastades loon stseeni, mis pole kunagi eksisteerinud, vaid tegemist on vaatega, mis käivitab pigem kujutlusvõime.

---

\* „A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images—of home and abroad, of past and present, of dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface.”



### **Illustratsioon 3: Stopпкаader videost “Refleksioon: puhastamine”**

Puhastamine arvestab kahe mälu protsessiga: sündmuse salvestamise ehk kodeerimise jooksul tekkinud mälu jälje (siinkohal foto) vaatlemise ja salvestatud informatsiooni mälestuse kätte saamisega – kodeeritud info mälestuse ammutamisega. (Tulving, 1994: 48/57) Fotod, mida puhastan, on läbinud kaks kodeerimisetappi – foto vaatamine peale pildistamist ja foto vaatamine peale töötlust. Foto töötlemine lisab kihistust, mis rõhutab visuaalset stimulatsiooni ning selle tekkimisel kaob ära pildistamisel kodeeritud valgus ja tonaalsus. Puhastamise protsessis üritan jõuda esimese kodeerimiseni, visuaalse infoni, mis loodi esmalt, enne sürreaalset fototöötlust. Endel Tulving kirjutab, et mälestuse ammutamine saab alati alguse „mingist ajendist: tajust, mõttest või küsimusest” (Tulving, 1994: 58). Minu ajendiks puhastusprotsessi puhul on ammutada infot, mille fototöötlus võib olla ära kaotanud. Visuaalne puhastamine lähtub sarnasuse hüpoteesist. Tulving kirjeldab sarnasuse hüpoteesi: „Näiteks kohtate inimest, kes on sarnane kellegagi, keda kohtasite kunagi varem. Selle sarnasuse põhjal te tunnete ta ära ja teile meenub ka teie varasem kohtumine”. (Tulving, 1994: 58—60) Puhastusprotsessi puhul tunnen sarnasuse printsiibist lähtudes ära stseene, kuid siinkohal võib tegemist olla juba teiste mälestustega seotud assotsiatsioonidega samades kohtades. Üritades läbi puhastamisprotsessi naasta „koju”, hetkeni, millal ma foto tegin, jään silmitsi stseenidega, mida ei ole võimalik taastada. „Puhastamine” on pigem meditatiivne refleksiivsusmoment, milles teadvustan endale, et

nostalgia objektiks on aeg, mitte ruum ning käesoleva teose puhul foto ruum. Ma ei jõua puhastamisega väga kaugele, sest see ei käivita mu mälu nii, nagu ma ootan ning filtrite eemaldamine ei vii mind pildistamise momendile lähemale. Jäävad alles rõhutatud kihistused ning pean sellega leppima. Inimsilma matkida püüdvast tööriistast on saanud selle vastand, reaalsuse perversioon. Lisatud filtrist saab esialgse kogemusega manipuleeriv kihistus, mida ilma alginfota ei pruugi olla võimalik taastada.

Photoshop ja järgnevas peatükis käsitletavat filtritrendid telefonifotograafias on andnud võimaluse igapäevafotograafide visuaalselt kujutada oma fotosid sürrreaalsetena, kuid raske on käsitleda neid fotosid kui mälu objekte, mille kaudu taastada esialgne kodeerimine. See näitab kaasaegse fotograafia evolutsioonisuunda. Isiklik fotograafia on liikumas mälu objektist üha enam kommunikatiivseks objektiks, mille abil siseneb dokumenteerimisprotsessi kujutlusvõime. Kuigi foto on olnud alati oma olemuselt kommunikatiivne, sisaldades visuaalset infot, mida võib iga vaataja erinevalt interpreteerida, leian, et sotsiaalmeedia keskkonnas see kommunikatiivsus võimendub ning tavafotograafide fotograafiline kirjaoskus on aja jooksul paranenud. Lisaks sellele, et katsetasin fotograafiaga ja lõin endale fotoalbumi, mis koosneb sürrreaalsetest kujutistest, tuleks tähelepanu pöörata aspektile, et ka mina võtsin osa fotode jagamisest web 2.0 keskkonnas. Postitasin tihtipeale oma fotosid üles Flickr'i ja Orkuti keskkonda, kus teiste kasutajatega kommentaare jagades lõime prosumeritena omale kogukonna. John Tagg kirjutab oma raamatus „The Burden of Representation” sellest, kuidas fotole luuakse tähendust ja see omakorda kutsub esile kujutlusvõime aktiveerumist: „Reaalne pole lihtsalt materiaalne objekt (foto), vaid ka diskursiivne süsteem, milles see kujutis kannab oma osa. Me ei pea pöörama oma tähelepanu reaalsusele või minevikule, vaid oleviku tähendustele ja muutuvatele diskursiivsetele süsteemidele. See, et foto saaks eksisteerida näiteks tõestusmaterjalina, ei sõltu mitte naturaalsest eksistentsiaalsest faktist, vaid sotsiaalsest semiootilisest protsessist...” (John Tagg, 1988: 4) Fotograafiline käitumine läbi järeltöötluse ja osavõtu sotsiaalmeedias viitab fotode filtrikihistustes kontekstile, milles nad on loodud ja see on võib-olla kõige tugevamalt esile kerkiv ajend, mida ma mäletan, kui neid puhastatavaid fotosid vaatan. Üritades lahti kodeerida minevikku kihtide alt, mis viitavad iseendale, saan ma pigem aimu sellest, mis ajastul ma elanud olen ning mis kontekstis ma fotosid jagasin ja oskan end sellest lähtuvalt positsioneerida. Esile kerkib mõte filtritrendist kui meediumist endast, mitte sellest, mida foto peal näen ja

kardan, et filter on pannud mind unustama nüansse, mida esialgne foto endas kandis – olen alistanud oma kujutised trendile.

Lisaks konteksti teadvustamisele sisaldab teos „Refleksioon: puhastamine” nostalgilist paatost läbi tagasivaate oma murdeele. Puhastamisakt on soov tunda ennast ära nendes fotodes nii nagu Roland Barthes, otsides oma kadunud ema olemust, leiab selle ühel fotol ning üritab fotot suurendades veel lähemale ema olemuseni jõuda: „Mul on himu seda nägu (ema nägu) suurendada, et teda paremini näha, paremini mõista, taibata tema tõde ... ma usun, et detaili järk-järgult suurendades (nii et iga tõmmis toob ilmale varasemast pisemaid detaile) jõuan ma viimaks välja oma ema olemuseni [...] Ent paraku puurin ma asjata ... kui ma suurendan, ei leia ma muud kui paberi tekstuuri – lammutan kujutise selle materjali heaks...” (Roland Barthes, 2015: 119). Ma ei tunne end nendel fotodel ära piisavalt, et rahule jääda. Ma ei süüdistas selles restauratiivset filtrikihistust, vaid pigem tõden, et olen nostalgiline inimene ja leian ka naudingu tagasivaatamises. Tunnen oma fotod ära, kuid tundub, et mu fotoalbum räägib rohkem minu taustsüsteemist kui isiklikest kodeeritud mälestustest.

#### **4.2. Filtritrendid mobiilifotograafias ja „Warm Suspension of Disbelief”**

Svetlana Boym kirjutab oma essees „Nostalgic Technology: Notes for an Off-modern Manifesto”: „Veal on aura [...] Arvuti errorikunst ei ole ühelt poolt kõrgtehnoloogiline ega madalatehnoloogiline. See petab nii tehnoloogilist progressi kui ka tehnoloogilist vananemist ning iga amatöörkunstnik saab endale seda lubada. Kunsti uus tehnoloogia on katkine tehnoloogia.” (Boym, i. a.) Nii nagu Lomograafia vaatab tagasi nostalgiliselt analoogtehnikale, mis sisaldab tehnoloogilisi vigu, on sarnane trend aset leidnud ka digitaalfotograafias. Sotsiaalmeediakeskkond Instagram ja sarnased fotomanipulatsiooni võimalust pakkuvad telefoniaplikatsioonid muutusid populaarseks selle kümnendi alguses. Sellele aitas kaasa nutitelefonide pealetulek ning nende integreeritus internetiga. Ka selle momendiga kaasnesid uued trendid mobiilifotograafias ja peamiselt domineerisid filtrid, mis üritasid imiteerida füüsilist ja vananenud fotot.

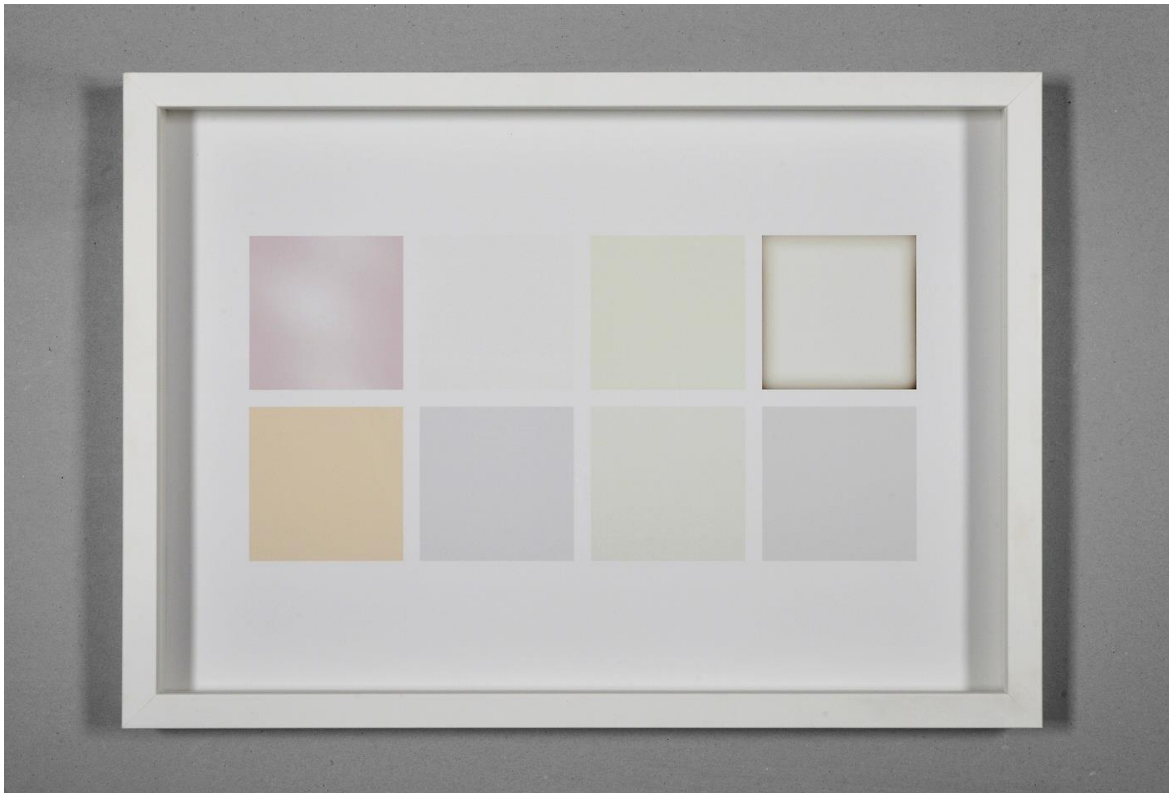
Instagram polnud üks esimesi telefoniaplikatsioone, mis filtreid pakkus. Enne Instagrami oli üheks filtrite populariseerijaks aplikatsioon nimega Hipstamatic. Instagrami loojad olid

edukad selles, et lisasid filtrisüsteemile sotsiaalmeediavõrgustiku ja kiiresti toimiva web 2.0 kasutajaliidese ning seeläbi kindlustasid oma populaarsuse. Fotofiltrist sai tööriist, mis lahendas madala resolutsiooniga kaamerate probleemi ning nüüd said kõik postitada fotosid, mis olid esteetiliselt vastuvõetavad. (Kevin Rose, 2012: 15'—25') Populaarseks said filtrid, mis rõhutasid foto materiaalsust ning kujutasid kulunud foto pinda. Need filtrid viitasid oma välimusega analoogfotograafia vigadele ja ebatäiuslikkusele. Lisaks foto pinna manipuleerimisele sai võimalikuks ka lisada fotodele raame, mis sarnanesid analoognegatiividele ja positiividele. Nathan Jurgenson kirjutab oma essees „The Faux-Vintage Photo” selle trendi edust järgnevalt: „Füüsilisus, oma raskuse, lõhna ja katsutavuse koosmõjul, annab tähenduse, mida bitid ei ole veel saavutanud. Kõige kiirem viis kutsuda esile nostalgiat, on tugineda foto füüsilisusele, mis on loodud läbi virtuaalse imitatsiooni, mille tulemusena tundub nagu foto oleks elanud läbi ajalise laastamistöö. See imiteeritud kujutis näib visuaalselt hääbu, sellele on tehnikult loodud filmitera, kriimustused, fotopaberi tekstuur või lisatud polaroidi raam.“ (Jurgenson, 2011) Näen selles ühelt poolt otsingut leida lahendust mobiilikaamerate võimekusele kui ka Boymi näitel aura otsingut tehnoloogias ning fotode paljususes. „Vintage” filter taastab illusoorset originaalfoto aura, autentsuse, millele viitab Benjamin oma tuntud essees „Kunstiteos oma mehaanilise reprodutseeritavuse ajastul” (Walter Benjamin, 2010: 238). Seda fotot on muidugi võimalik kopeerida, kuid andes virtuaalsele kujutisele vigased omadused nagu kraabitud pealispind või värvitoonid, toob see selle fotograafilise kujutise justkui tagasi oma traditsiooni valdkonda (Benjamin, 2010: 238) ning seeläbi loob tunnetuse autentsusest (Jurgenson, 2012), mis digifotograafias võib jääda efemeerseks.

Seda vana-foto trendi on võimalik siiani märgata, kuid enam mitte nii tugevalt kui perioodil 2010–2012. Nüüdseks on Instagram lisanud vanadele filtritele uuemaid minimalistlikumaid filtreid, mis on vähem märgatavad ning nende intensiivsust on võimalik reguleerida. Lisaks sellele on foto postitajal üha rohkem võimalik iseseisvalt fotot korrigeerida, sest Instagram on integreerinud Photoshopile sarnaselt võimalused parandada valge tasakaalu, fikseerida foto rakurssi, mängida kontrasti ja fookusega jms. Tavafotograafid on omaks võtnud üha paindlikuma platvormi ja vilunud Instagrami kasutajad kasutavad pigem kergemaid filtriefekte (Bakhshi jt, 2015: 1) ning tugevaid, foto materiaalsusele viitavaid filtrikasutusi kohtab üha vähem. Seda muutust võib analüüsida puhtpraktiliselt tehnoloogia evolutsiooni põhiseisvõlli või siis lähtudes visuaalkultuuri trendilookest prosumer kapitalismis. Võib öelda, et üheks põhjuseks on see, et

telefonikaamerad on üha võimekamad ja suudavad jäädvustada peegelkaameratele sarnasema kvaliteediga kujutist. Sellele räägib kaasa nutitelefoni fotofiltri esialgne ambitsioon, kuid see jääb pigem üheks tahuks. Tundub, et Instagram on matkimas professionaalse visuaalkultuuri trende. Instagrami fotosid võib võrrelda mõne kaasaegse veebilehe visuaalse identiteediga, mis kasutab „kergeid” filtreid. Viimaste aastate filtritrendide eesrinnas on soe filter. Analüüsides levinumaid trende, on võimalik koguda ka hulk statistikat. Seda saab omakorda kasutada ära nii, nagu kaasaegne turumajandus kasutab ära internetis kasutusel olevat infot. Üheks infoallikaks on fotofiltripraktika ja kasutades prosumeritena filtreid, oleme tasuta tööjõuks nendele, kes võiksid sellest kasu lõigata. 2015. aastal Yahoo Labsi poolt koostatud uurimistöö läheneb filtritrendidele kvantitatiivsest analüütilisest aspektist. Jagades fotograafid kaheks rühmaks, tõsised hobi- ja vaba aja fotograafid, tuleb analüüsis välja, et mõlemad kasutavad fotofiltreid erinevatel põhjustel: „Jõudsime järeldusele, et filtrite kasutajate seas on kaks rühma: tõsised hobi- ja vaba aja fotograafid. Tõsised hobifotograafid võtavad filtreid kui korrigeerivaid tööriistu ning eelistavad leebemaid efekte. Vaba aja fotograafid, vastupidi, kasutavad filtreid selleks, et muuta nende abil oma fotod oluliselt efektsemaks. Jõudsime ka sellele järeldusele, et filtreeritud fotosid vaadatakse 21% suurema tõenäosusega ja neile antakse 45% suurema tõenäosusega kommentaare nii tarbijate kui ka fotograafide poolt. Eriti filtrite puhul, mis võimendavad soojust ja valgustust ning näitavad tegevust kõige kontrastsemalt.“ (Bakhshi jt, 2015: 1)





**Illustratsioon 4: Vaade teosele „Warm Suspension of Disbelief”**

Olen huvitatud terminist *willing suspension of disbelief*, mida Jurgenson oma essees filtreid käsitledes välja toob: „Võlts-vintage foto palub vaatajal oma uskumist edasi lükata (*suspend disbelief*) simuleeritud nostalgia puhul ja näha fotot – ja ükskõik kes ja mis selle peal on – kui autentset ja tähtsat, viidates vähemalt mineviku ideele”. (Jurgenson, 2012). *Willing suspension of disbelief* on termin, mille käis välja poeet ja filosoof Samuel Taylor Coleridge oma teoses „Biographia Literaria” ning nimetab seda poeetiliseks usuks. (Coleridge, 1817: 6) Tegemist on momendiga, milles vaataja tarbib teose sisu, võttes arvesse, et tegemist on fiktsiooniga, kuid ei lase end sellest tarbimise momendil segada. (Norman H. Holland, 2008: 319) Seetõttu saame nautida filme, teatrit, kunsti jms. Minu teine teos „Warm Suspension of Disbelief” (Ill. 4) illustreerib just kahte käsitletud teemat: virtuaalse fotofiltri materiaalsust ja selle kasutusmustreid. Tegemist on fotoraami paigutatud fotopaberiga, millele on prinditud Instagrami ühed kõige soojemad filtrid Mayfair, Rise, Valencia, Hefe, Nashville, Lark, Slumber ja Aden. Tuues füüsilisse ruumi virtuaalsed filtrid, mis virtuaalkeskkonnas annavad fotodele näiliselt füüsilisuse, tahan rõhutada nende filtrite restauratiivset olemust. Materiaalsust imiteeriv filter fotopaberil moondub millekski uueks. Need kihistused ei kuulu füüsilisse ruumi ning on

seal võõrkehad, abstraktsed kihistused valgel paberil. Need filtrid ei ole loodud läbi vigase fotomenetluse või aegunud füüsilise ning valguskahjustuse, vaid on tehnikult loodud pikslitena virtuaalsesse ruumi. Pannes paberile ainult kihistused, toon artefaktidena välja filtritrendide hetke populaarsemad agendid, soojad filtrid. Kuigi filtrid on muutumas üha minimalistlikumaks, siis statistika näitab, et nad on siiski väga populaarsed ja isegi eksistentsiaalselt vajalikud sotsiaalmeedia keskkonnas, et võimendada oma fotode nähtavust. Filtrite kasutus paneb prosumerid olukorda, kus nad läbi mitteuskumise edasilükkamise justkui võtavad need kujutised omaks. Need soojades toonides filtrid katavad fotod looriga, mis näitab fotol kujutatut ihalusväärsemana. Virtuaalses keskkonnas loodud filtrid ei viita enam mitte ainult analoogfotograafiale, vaid loovad kujundlikult uue momendi, mis võib kutsuda esile ilma kogemuseta nostalgiat. „Minevik on restauratiivse nostalgiku jaoks oleviku väärtus; minevik pole kestus, vaid perfektne ülevõte (*snapshot*), mida ei teadvustata lineaarsel ajateljel.” (Boym, 2001: 49) Sooja filtriga foto ei leia aset kindlal ajahetkel, vaid ülivõrdes ihaobjektina, mida arutlen järgmises alapeatükis.

#### 4.3. „#nofilter”

Lisaks kujutisepõhisele vaatele võimaldab Instagram nimetada, geograafiliselt positsioneerida ning kirjeldada üles laetud fotosid. Üheks populaarsemaks foto kirjeldusviisiks on lisada oma fotole teemaviide (inglise keeles *hashtag*). Teemaviide luuakse läbi # sümboli lisamise sõna ette. See aktiveerib sõna lingiks ning muudab sõna teemaviiteks, millele vajutades avaneb vaade, milles on kasutajal võimalik näha kõiki sama teemaviitega märgistatud fotosid. Tihtipeale teemaviide mitte ainult ei kirjelda fotot, vaid võib muutuda ka pildi pealkirjaks. Instagrami mikrobloki keskkonnas on teemaviidete kasutamine kõige efektiivsem viis oma fotode võimalikult nähtavaks tegemiseks teistele kasutajatele. Jätkates trenditeemaatikaga, vaatleb järgnev peatükk teemaviidet ja kaadri komponeerimist, kui restauratiivset filtrit.

Lisades Instagramis oma fotole teemaviite, siseneb see foto virtuaalsesse kogukonda. Fotode sisu selles kogukonnas on kahetine: osad kasutajad lisavad teemaviiteid, lähtudes foto sisust ning osad kujutavad sisuliselt teemaviitest erinevat sisu. Mõlemad positsioonid on kommunikatiivse eesmärgiga: teha ennast kui kasutajat teistele kasutajatele nähtavaks. Kuna teemaviide lubab fotol jõuda võimalikult paljude kasutajateni, on sellest saanud pea

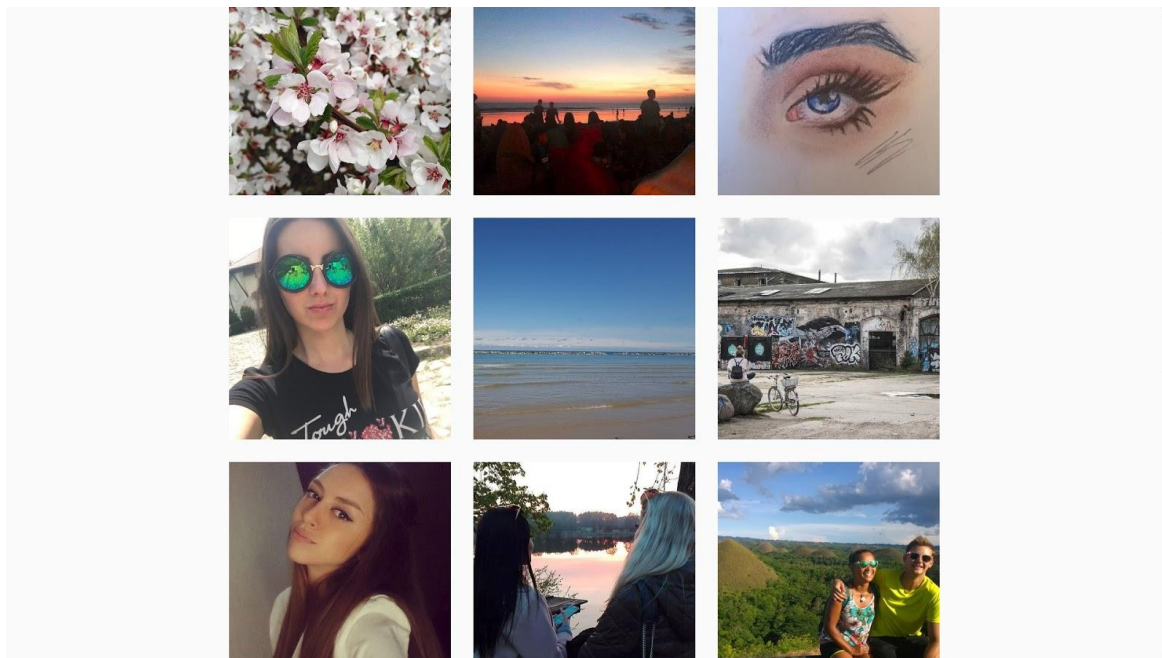
vältimatu tööriist ning fotosid ilma teemaviideteta kohtab vähe. Lisaks fotol oleva kirjeldusele võib teemaviitest saada ka tööriist, millega kasutajad saavad esitada oma elustiile ja poliitilisi vaateid. Olles ise olnud viimase aasta jooksul aktiivne Instagrami kasutaja, olen tähele pannud trendi teemaviidete kasutusmustris, mis viitab Instagrami filtrite kasutamisele. Pean silmas teemaviidet #nofilter, mis seisab hetkel Instagrami teemaviidete kasutamistiheduselt 10. kohal, 169,430,129 kasutusega (Top Hashtags, i. a.). Avades #nofilter teemaviite lingi, on seal näha nii nagu kõikide teiste teemaviidete puhul olukord, kus peetakse kinni teemaviite sisust ning samas ka välditakse seda. Enamik fotosid näivad filtreerimata, kuid osa neist on filtreeritud. Mind huvitab just selle teemaviite populaarsus kui nähtus. Tundub, et selles trendis on eesmärk distantseerida end filtreeritud kujutisest ning kujutada fotol olevat kui vahetut reaalsust. Will Simon kirjutab oma artiklis „On Instagram: #nofilter Is Just Another Filter” järgnevalt: „#nofilter näitab meile seda, et me soovime eraldada reaalsuse sellest, mis on tehisk. See on selline tõerääkimise mehhanism. Võttes arvesse hetkeolukorra, kus kõik on manipuleeritav, tundub manipuleerimata kujutis olevat tähendusrikkam. Irooniliselt lisab #nofilter nostalgilise kihistuse kõikidele „vintage” filtritele.” (Will Simon, i. a.) Näib, et enamik kasutajad, kes #nofilter virtuaalsest kogukonnast osa võtavad, ei näe enam filtreeritud fotos väärtust, mis aitaks kaasa oma kogukonnas nende sotsiaalsele kapitalile, mida eelnevate näidete puhul saavutasid filtrid. Sotsiaalne kapital tekib kasutajale Instagrami keskkonnas peamiselt läbi *like*’ide ja kommentaaride, mis tema fotodele lisatakse ning on eksistentsiaalsest vaatepunktist tähtsal kohal, sest see kindlustab kasutaja aktiivse osalemise kogukonnas. (Frey, 2012: 43) #nofilter teemaviite populaarsust võib näha kui Instagrami fotograafia evolutsioonimomenti ja kui kapitalistlikku trendiloogikat järgivat nähtust virtuaalses kogukonnas.

Kui eelnevalt analüüsisin seda, kuidas filter lisab fotole materiaalse kihistuse, mis taotleb kehva kvaliteediga telefonifoto autentsust, siis #nofilter teemaviite kasutajad positsioneerivad end selle vastu. Sellele võib olla kaasa aidanud telefonikaamerate kvaliteet, mis on paari aastaga tunduvalt paranenud või on tegemist oma elustiili kaubastamisega ning sellest lähtuvalt trendivoogudega kaasaminemisega. Rob Horning kirjutab oma essees „Know Your Product”: „Kaubad konsuumer-kapitalistlikus kultuuris kaotavad kiiresti oma värskuse ja selle protsessis oma atraktiivsuse. Nad surevad välja, muutuvad prügiks. Tarbimiskultuur sõltub väljavahetatavatest kaupadest ja lakkamatust tarbijaiha tekkimisest, milles rahulolematud inimesed pidevalt rohkem nõuavad. [...]

Tarbija ideoloogia sulandab kokku enese arendamise, mida peetakse samuti lõputuks, võimalusega tahta üha rohkem asju. See muudab majandusliku imperatiivi moraalseks vajaduseks: „Ma pean omaks võtma oma piiramatut potentsiaali ning leidma viisid, kuidas seda väljendada või läbi kukkuda inimesena”. (Rob Horning, 2015) Kuna kujutisepõhised sotsiaalmeedia platvormid nagu Instagram on efektiivsed kohad, kus näidata teistele kasutajatele oma elustiili ning ihasid, siis saab sellest ka omamoodi võimendusplatvorm tarbijakultuurile. #nofilter esitab selle teemaviite tõsiselt võtvale kasutajale väljakutse, milles foto ihaldusväärseks muutmisel on kasutaja üha „originaalsem”, oskab hästi fotograafilist keelt ning teab professionaalse visuaalkultuuri kujutamise viise.

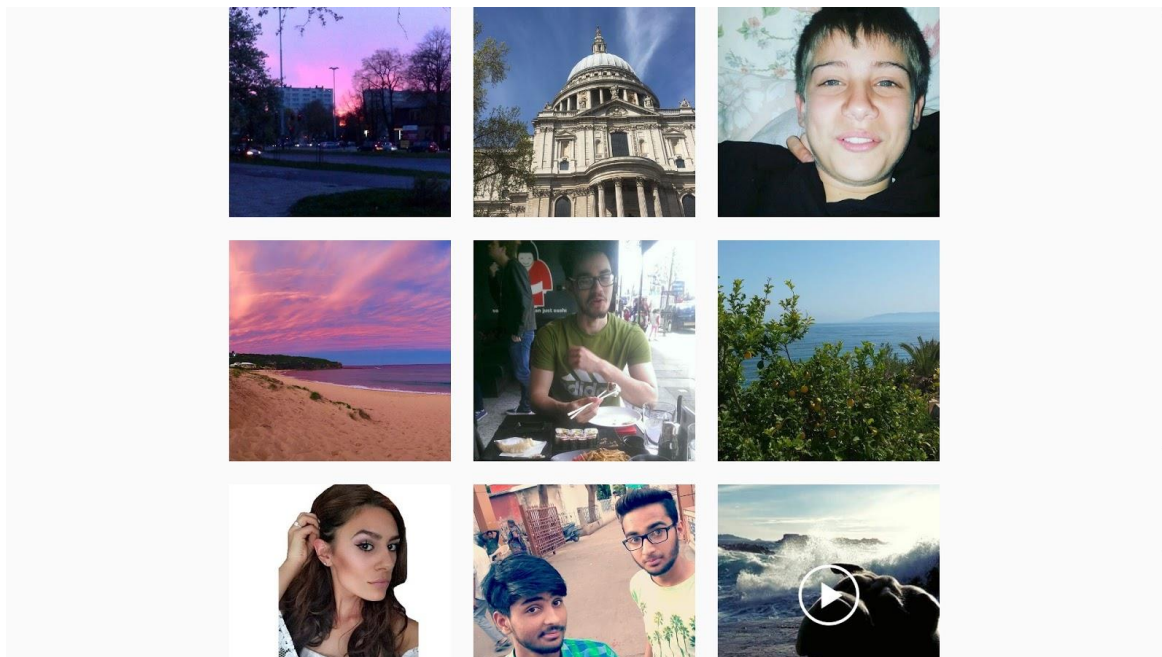
Kaotades ära visuaalse, pildi pinda katva filtrikihistuse, näen komponeerimist ja pildistatava stseeni manipuleerimist kui restauratiivset filtrit iseendas. Nõustun Will Simoniga, et #nofiltrist saab ise filter (Simon, i. a.). See filter toetub prosumerlikul ihal ja oskusel seda konstrueerida. Sarnane olukord ei puudu kindlasti ka filtreeritud fotodelt, kuid filtri eemaldamine paljastab teise kihistuse ning aspekti, et sotsiaalmeedia keskkonnas luuakse kujutisi, mis stimuleerivad vaataja kujutlusvõimet. Aaron Frey kirjutab ihast ja kujutlusvõime rakendusest Instagrami fotopraktikas: „Instagrami kogukondlik element on kõige selgemalt representeeritud fotodes, mis on jagatud oma järgijatega (*followers*). Nende kujutiste voog, mida kasutaja oma kontolt näeb, pakub vuajeristliku akna teiste tegemistesse, ambitsioonidesse ja ihadesse, mis on kujutatud läbi mina-perspektiivi. Mitmed inivididid tahtlikult suunavad kaadri kindla rakursi järgi ja komponeerivad fotosid vastavalt ihaobjektidele.” (Frey, 2012: 49) Tarbides ja luues fotosid ihaobjektidest, tarbime me ka oma kujutisi samaaegselt. Me tarbime oma kujutisi selles aspektis, et kui saame oma fotodele positiivset tagasisidet, sotsiaalset kapitali, siis teame, kuidas teinekord uuesti pildistada. Täpselt sarnaselt nagu soojad filtrid, saavad erinevatest kaadri komponeerimistest trendid. Komponeerides oma foto läbi kindla rakursi tarbimas mõnda toodet, mis apelleerib kindlale publikule, loome kujutise, mis prosumerlikus kontekstis võib erineda reaalsest aset leidnud sündmusest, mida dokumenteeriti. Frey toob oma uurimistöös välja näiteks selle, kuidas fotograaf oli nii ametis ahvatleva stseeni loomisega, et toit jahtus ära ja see tegi reaalse kogemuse hoopis halvemaks. Vaatajatele – oma tarbijaskonnale – võis projitseerida see foto aga stseeni, mis kutsus neis esile kujutlusvõimet kindlast elustiilist, mis tundub ahvatlev või kadestusväärne. (Frey, 2012: 51) Selline olukord illustreerib minu arvates väga hästi restauratiivset ja ilma kogemuseta nostalgiat, kus nostalgia objekt on illusoorne. #nofilter eksisteerib kui vandenõu, millele

Boym viitab. See teemaviide positioneerib end filtritrendide vastu ning taotleb ainuõiguslikult vahendada vahetut reaalsust.



**Illustratsioon 5: Kuvatõmmis - vaade Instagrami teemaviitele #nofilter.**

Minu kolmas ja viimane teos käesoleva projekti puhul adresseerib äsja mainitud olukorda. Teos, mis kannab nime „#nofilter” saab oma vormi seinale projitseeritud *slideshow*’na. Selles *slideshow*’s jookseb galerii kõikidest fotodest, mis on Instagramis avalikult lingitud teemaviitega #nofilter. Kasutan *slideshow*’ formaati, sest koos projektoriga sarnaneb see füüsilise objektina slaidikaruselli projektsioonile. See on viide ajastule, kus isiklik foto kandis peamiselt mälu objekti rolli. Nüüdseks on saanud isiklikule fotole sotsiaalmeedias lisaks mälu objektile kommunikatiivne instrument, mis kannab meie identiteeti avalikult teistele tarbijatele. Siiski, võrreldes analoogkarusselliga, see virtuaalne fotovoog ei korda end ja kuvab fotosid peaaegu lõputu joana, kronoloogiliselt otse Instagrami avalikust fotoalbumist. See teos on pandud tööle arvutihiirega läbi internetibrauseri skrollimismehhanismi, mille tulemusena rulluvad kolmerealiselt lahti fotod, mis on #nofilter teemaviite all. Sedapuhku jäävad need fotod kohaspetsiifiliselt oma keskkonda ning näitusesaalis saavad nad kohal olema läbi visutamise (ingl k *embedding*) meetodi. Visutamise abil on võimalik internetikeskkonnas kuvada web 2.0 platvormide sisu väljaspool nende keskkonda ja näituseruumis olev projektsioonikiir projitseerib otseülekandena fotosid nende originaallikast.



**Illustratsioon 6: Kuvatõmmis - vaade Instagrami teemaviitele #nofilter.**

Vaadates seda fotokogumikku tervikuna, hakkavad paistma kordused fotode rakurssides, komponeerimistes ja isegi manipuleerimistes. Näeme erinevaid tarbimismustreid, elustiile ja ajaspetsiifilisi trende ning erinevaid normatiivseid käitumisi. Skrollitud fotod (Ill. 6) enam ei kordu ning see illustreerib minu arvates kasutaja vajadust hetke tabada ja see foto end võimalikult kiiresti end reaalses esindama panna. Need fotod, mida #nofilter esindab, ei kanna minu arvates enam ainult Barthes'i näitel lameda surma staatust ja noemi „See on olnud” (Barthes, 2015: 110—116). Idealiseeritud kujutised sotsiaalmeedias, mida postitatakse ütlevad ka „Nii on”, sest nad esindavad reaalses prosumeri elustiili ja ihasid. See „Nii on” on muidugi restauratiivne, idealiseeritud olemus, mida tegelikult ei pruugi üldse eksisteerida, kuid see taotlus on kohal. Kuna need fotod installatsioonis ei kordu, illustreerib see prosumerliku ärevusmomenti, milles liiga vähene postitamine võib endas kujutada kasutaja jaoks eksistentsiaalset ohtu (Frey, 2012: 35) ning tema fotod võivad hakata kandma ainult „See on olnud” staatust. #nofilter on reaktsioon erinevate fotomanipulatsioonide populaarsusele Instagramis, kuid muutudes oma taotluses ise manipuleerivaks kihistuseks, ei astu see teemaviide radikaalset sammu kõrvale, vaid langeb üldpildis samasse auku filtritrendidega. Sellest lähtuvalt on #nofilter teemaviide ka ressursiks web 2.0 platvormidele, kes tahavad kohandada kasutajate kogemust vastavalt trendidele.

## Kokkuvõte

Seadsin oma magistritöö eesmärgiks vaadelda fotofiltritrende kui esilekutsutud restauratiivse nostalgia tööriistu. Fotograafia demokratiseerimise abil on saanud tavafotograaf võtta osa ühiskonnast, milles tarbimise ja tootmise piirid on hägustunud. Turg dikteerib tarbijate käitumist ja prosumeerid, kes võtavad osa ka tootmisprotsessist, omistavad erinevaid ajaspetsiifilisi trende. Kaasaegses kultuuris ei ole nostalgia enam kohal ainult individuaalse või rahvusliku-kollektiivse sümptomina, vaid ka konditsioonina, mida on võimalik kutsuda esile, võttes omaks võõraid stsenaariume, mille puhul meil puudub läbielatud kogemus.

Minu uurimus vaatas kolme digitaalset filtritrendi, mis on olnud populaarsed viimase 15 aasta jooksul. Alustades iseenda positsioneerimise ja oma käitumise analüüsimisega, vaatlesin filtri kihistust kui mälu manipuleerivat objekti. Käsitlesin ka mobiilikaamerate filtrite ajastut, milles hetkel elame. Filtrist telefonikaameras on saanud lisaks tehnikat abistavale funktsioonile sotsiaalne, kommunikatiivne kihistus, mis läbi trendiloogetika võib tagada kasutajale eksistentsiaalse kohalolu sotsiaalmeedias. Nende filtritrendide eesrinnas on olnud analoogfotograafiat matkivad ja soojades toonides kihistused, mis oma vormilt viitavad foto pinna näilisele füüsilisusele. Viimaseks analüüsisin teemaviidet #nofilter Instagrami keskkonnas. Tegemist on trendiga, mis positsioneerib end fotofiltrite kasutuse vastu, kuid muutub ise filtriaks oma vastasseisus ja taotluses representeerida võimalikult autentselt reaalsust. Autentsuse taotlusest tuleb välja sotsiaalmeedia fotograafia restauratiivset nostalgiat esile kutsuv olemus, mis luuakse läbi hoolika fotode komponeerimise ning kaadri suunamise subjektidele ja ihaobjektidele.

Minu magistritöö loominguline projekt saab oma vormi läbi teoste, mis lähtuvad teoreetilises osas käsitletud teemadest. Projekti jaoks loodud kunstiteosed loovad vaate keskkonnale ja kontekstile, milles filtritrendid aset leiavad ning illustreerivad käsitletud fotofiltrite restauratiivseid omadusi.

## Summary

The aim of my Master thesis “Restorative Nostalgia of Photo Filters” is to introduce a theoretical background and an analysis of individual artworks that are part of my master's degree art project. My project focuses on filters in digital photography that are mostly used in the context of social media. The filters that I am interested in have nostalgic properties and may manipulate the way one might perceive the content of the photographs posted on social media.

The first part of the thesis introduces photographic filters from their use in analogue photography to their use in digital photography and looks at the process of democratization of photography from Kodak's “Box No. 1” (McCullough) camera to Instagram's social network. A filter in digital imaging takes many forms but I am focusing in the context of the thesis on the process where filtration starts with the manipulation of pixels in post-processing software. By introducing the democratization process of photography I look at a pattern where photography has become from an elitist medium to a point where we can talk about not just amateur but “every day photographers”. In the context of social media platforms like Instagram, it is also important to mention in which conditions the production and consuming of the photographs takes place. The producers and consumers become prosumers (Toffler) by creating their own images and by consuming images of other users in the context of web 2.0 platforms like Instagram. In that ecosystem, different trends emerge in which prosumers express their lifestyles and desires. That's the part where the nostalgia enters the equation. We live in the age of fabricated nostalgia, or as Arjun Appadurai calls it - nostalgia without lived experience. I see the photographic filter as a potential stimuli that might induce nostalgia in users that consume a filtered photo of a desired subject or object. To me this nostalgia is restorative - a type of nostalgia described by Svetlana Boym in her book “The Future of Nostalgia”. Boym introduces two types of nostalgia that might describe nostalgic longing. One is Restorative, it does not think of it as nostalgia at all and it thinks of it as the truth and the further it moves from it's desired moment in time, the better the moment is perceived to be. The other type is called Reflective nostalgia and this represents a self-conscious longing that is aware that the object of nostalgia is elusive. The filter becomes a restorative layer on top of the photograph, a digital artefact that adds value to the image and this value can be fabricated.



The second part of the thesis introduces three photo filtering trends and their nostalgic tendencies. With each of the trend in mind, I have made three artworks that illustrate their nature and comment on them. Starting with a video work of that features images that I have taken when I started to experiment with photography and filters, I look at how filtering might have manipulated my memory. My second work “Warm Suspension of Disbelief” looks at filtered images in the context of Instagram as a existential means of communication and how filters have evolved in mobile photography from stronger effects with material associations to milder filters that cast a warm layer on top of a photo. My third work “#nofilter” looks at the growing trend that positions itself against the filtering of images on Instagram. In the context of web 2.0 platforms, hashtagging is an important process to ensure one’s content to be visible to other users. #nofilter has become increasingly popular within couple of years and this stands as a countertrend against filtered photos on Instagram. Instead it reveals the prosumer model of Instagram, which is to create images of desire (Frey). #nofilter becomes a filter itself (Simon) by it’s stance and by looking at the images under that hashtag we can see a mixture of filtered and unfiltered images which suggest authenticity. But the authenticity isn’t mostly there. These images have been composed or framed in a certain way in order to show off certain lifestyles and consumer culture. These images portray perfected scenes of everyday life and might restoratively induce desire or envy in other users.

## **Juhendaja arvamus Aap Tepperi magistritöö projektile "Fotofiltri restauratiivne nostalgia"**

Aap Tepperi magistritöö projekt "Fotofiltri restauratiivne nostalgia" on uurimus, millel on autobiograafiline lähtepunkt, kuid mis vaatab fotofiltrite arengut ja kasutust sotsiaalmeedias laiemalt. Teemavalik on arenenud välja Aap Tepperi isikunäitusest "Artefaktid fotograafilisest heterotoopiast", mis toimus 2015. aastal Toilas ning puudutas inimgeograafia ja sotsiaalmeedia küsimusi, lähtudes kunstniku murdeest ja ümbritsevast keskkonnast.

Aap Tepper oli uurimistöö läbiviimisel iseseisev ja professionaalne ning suhtus kriitiliselt kasutatud allikatesse. Projekt koosneb kolmest teosest ("Refleksioon: puhastamine", "Warm Suspension of Disbelief" ja "#nofilter") ja teoreetilisest osast. Teosed moodustavad terviku, mida ühendab autori huvi oma kunstnikupraktika algusaastate ning fotofiltrite loodud kihistuste mõju vastu laiemalt. Tepper on seadnud oma magistritöö projekti eesmärgiks analüüsida läbi fotofiltrite ja sotsiaalmeedia temaatika isiklikku suhet kujutise ja sellele lisatud kihistuste vahel, samuti laiemalt fotode ja filtrite kommunikatiivset rolli sotsiaalmeedias. Vaatluse alla on võetud nii isiklik looming kui ka sotsiaalmeedia platvormi Instagram üles laetud fotod. Püüdes lahutada kujutist sellele lisatud filtrist, toob ta välja, milline on filtri funktsioon sotsiaalse kapitali loomisel ning asjaolu, et filter ei pea olema vaid visuaalne kihistus, vaid et ka filtri eitusest võib ise saada filter.

Uurimistöö teoreetiline pool vastab kõikidele nõuetele ning on loogiliselt üles ehitatud ja selgelt struktureeritud. Projekti teoreetiline osa pakub valitud teostele konteksti ning analüüsib fotofiltrite kasutuse ja nostalgia suhet, toetudes peamiselt Svetlana Boymi käsitlusele refleksiivsest ja restauratiivsest nostalgiast. Autor analüüsib valitud teoseid läbi Boymi restauratiivse nostalgia, mille kohaselt filter manipuleerib mälu ja loob võlts-nostalgiat ning iha millegi järele, mida tegelikult ei eksisteeri. Lisaks pakub töö ülevaadet sellest, kuidas algselt professionaalidele mõeldud fotofiltrid on jõudnud tänapäevaks nutitelefonidesse. Teoreetiline osa toimib nii magistritöö loomingulise osa taustmaterjalina, kui ka eraldiseisva uurimistööna fotofiltrite ja nostalgia teemal.

Aap Tepperi uurimistöö pakub huvitavat lisa kujutise ja sotsiaalmeedia vaheliste suhete ning samuti fotofiltrite kasutuse eesmärkide ja tulemuste uurimisse. Valitud teema on

aktuaalne ja intrigeeriv, kuna analüüsib isiklike fotode ja nendele lisatud filtrite olemust sotsiaalmeedias. Samas on tegemist ka autobiograafilise projektiga, milles kunstnik analüüsib tagasivaatavalt oma kunstnikupraktika algetappe.

7. mai 2016

Annika Toots

Kunstiteadus, MA

## Kasutatud kirjandus

### Raamatud/Monograafiad:

Appadurai, Arjun 2003 [1996]. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Bakhshi, Saeideh. Shamma, David A. Kennedy, Lyndon. Gilbert, Eric 2015. *Why We Filter Our Photos and How It Impacts Engagement*. Yahoo Labs/Georgia Tech.

Brayer, Elizabeth 2006 [1996]. *George Eastman: A Biography*. Rochester: University Rochester Press.

Boym, Svetlana 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Coleridge, Samuel Taylor 2009 [1817]. *Biographia Literaria*. Auckland: The Floating Press

Frey, Aaron 2012. *Pics or it Didn't Happen Instagram in Prosumer Capitalism and Reflexive Modernity*. Lund University: Master of Applied Cultural Analysis.

Toffler, Alvin 1980. *The Third Wave*. New York: Bantam Books.

McCullough, Madeline i. a. *Early Kodak Advertising and the Democratization of Photography: You Press the Button—We Do the Rest*. Wichita State University: HIST 725: Advanced Historical Methods.

Mõniste, Tiina 2012. *Suure diinaamilise ulatusega (HDR) fotograafia. Õppematerjal*. Bakalaureusetöö, Tallinna Ülikool, Informaatika Instituut.

Nightingale, David 2012. *Practical HDR: Second Edition The complete guide to creating High Dynamic Range images with your digital SLR*. Waltham: Focal Press.

Sontag, Susan 2006 [1973]. *Fotograafiast*. Olavi Teppan ja kirjastus Tänapäev.

Tagg, John 1988. *The Burden of Representation*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Tulving, Endel 1994 [1990]. *Mälu*. Tallinn: Aktsiaselts "Kupar".

### **Artiklid/Peatükid artiklikogumikus**

Fuchs, Christian 2011. The Contemporary World Wide Web: Social Medium or New Space of Accumulation? Christian Fuchs, Uppsala University. — Dwayne Winseck, Dal Yong Jin (eds.). *The Political Economies of Media The Transformation of the Global Media Industries*, New York, London: Bloomsbury Academic, lk 201—220.

### **Artiklid ajakirjas:**

Benjamin, Walter 2010 [1936]. Kunstiteos oma mehhaanilise reprodutseeritavuse ajastul. Tlk Mati Sirkel. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, kd 19 (1/2), lk 235—255.

Boym, Svetlana 2007. Nostalgia and Its Discontents. – *The Uses of the Past*. The Hedgehog Review, Vol. 9, No. 2, Summer 2007. Institute for Advanced Studies in Culture, lk 7—18.

Dinucci, Darcy 1999. Fragmented Future – *Print Magazine* (april), lk 32, lk 221—222.

Holland, Norman N. 2008. Spider-Man? Sure! The neuroscience of suspending disbelief. – *Interdisciplinary Science Reviews*, Volume 33, Issue 4, 2008. Routledge, lk 312—320.

Jurgenson, Nathan. Ritzer, George 2010. Production, Consumption, Prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital "prosumer", University of Maryland, USA. – *Journal of Consumer Culture* Vol. 10, märts 2010. Sage Publishing, lk 13—36. <http://joc.sagepub.com/> (vaadatud 30. IV 2016).

Kuhn, Anette 2007. Photography and Cultural Memory: a methodological exploration. — International Visual Sociology Association. *Visual Studies*, Vol. 22, No. 3. Routledge, Taylor & Francis Group, lk 283—292.

Schewe, Jeff 2000. The Birth of a Killer Application: 10 Years of Photoshop. — *Photo Electronic Imaging Magazine* (february), lk 16—25.

**Artiklid blogides, netiajakirjades, internetilehed:**

Tiffen, Ira i. a. *Camera Filters*. [http://www.tiffen.com/camera\\_filters.htm](http://www.tiffen.com/camera_filters.htm) (vaadatud 28. IV 2016).

Dowling, Stephen 2012. *Did the Lomo camera save film photography?* BBC News. <http://www.bbc.com/news/magazine-20434270> (vaadatud 30. IV 2016).

Boym, Svetlana i. a. *Nostalgic Technology: Notes for an Off-modern Manifesto*. <http://www.svetlanaboym.com/manifesto.htm> (vaadatud 30. IV 2016).

Rose, Kevin 2012. *Foundation 16 // Kevin Systrom: Kevin Rose interviews Kevin Systrom, Founder of Instagram*. Youtube, üles laetud: 30. I 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=nld8B91laRE> (vaadatud 30. IV 2016).

Jurgenson, Nathan 2011. *The Faux-Vintage Photo: Full Essay*. The Society Pages. <https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/05/14/the-faux-vintage-photo-full-essay-parts-i-ii-and-iii/> (vaadatud 30. IV 2016).

Simon, Will i. a. *On Instagram, #nofilter is Just Another Filter*. Big Spaceship. <http://www.bigspaceship.com/instagram-nofilter/> (vaadatud 30. IV 2016).

Horning, Rob 2015. *Know Your Product*. The New Inquiry. <http://thenewinquiry.com/blogs/marginal-utility/know-your-product/> (vaadatud 30. IV 2016).

Kodak, i. a. *George Eastman*. Kodak Heritage.

<http://www.kodak.com/ek/us/en/corp/aboutus/heritage/georgeeastman/default.htm>

(vaadatud 30. IV 2016).

Top Hashtags. *Top Hashtags on Instagram*. <http://top-hashtags.com/instagram/>.

(vaadatud 30. IV 2016).

### **Illustratsioonid**

Illustratsioon 1: Stoppkaader videost „Refleksioon: puhastamine”, Video autori valduses.

Illustratsioon 2: Stoppkaader videost „Refleksioon: puhastamine”, Video autori valduses.

Illustratsioon 3: Stoppkaader videost „Refleksioon: puhastamine”, Video autori valduses.

Illustratsioon 4: Vaade teosele „Warm Suspension of Disbelief”, Foto autori valduses.

Illustratsioon 5: Kuvatõmmis - vaade Instagrami teemaviitele #nofilter. Kuvatõmmise allikas: <https://www.instagram.com/explore/tags/nofilter/> (Vaadatud 01. V 2016).

Illustratsioon 6: Kuvatõmmis - vaade Instagrami teemaviitele #nofilter. Kuvatõmmise allikas: <https://www.instagram.com/explore/tags/nofilter/> (Vaadatud 01. V 2016).

## **CURRICULUM VITAE**

Aap Tepper

sündinud 02.07.1991 Viljandis

elab ja töötab Tallinnas

## **KONTAKT**

aap.tepper@gmail.com

aaptepper.com

+37253451945

## **HARIDUS**

2010-2013 Eesti Kunstiakadeemia, fotograafia BA

2013- ... Eesti Kunstiakadeemia, fotograafia MA

## **LIHKMELISUS**

2013- Rundum Artist-Run Space, asutaja ja liige

## **ISIKUNÄITUSED**

2015 „Artefaktid fotograafilisest heterotoopiast”, Toila alevik

## **GRUPINÄITUSED**

2015 „Prosu(u)mer“ (Tallinna Fotokuu `15 keskne näitus), koos Rundumiga, EKKM ja Lootsi15, Tallinn, kuraator: David Raymond Conroy

2015 „Noorus kui elustiil“, koos Mari-Leen Kiipli, Kulla Laasi, Aap Tepperi ja Kristina Õllekiga, Tartu Kunstimuuseum, Tartu, kuraatorid: Marika Agu, Nele Ambos, Hanna-Liis Kont, Julia Polujanenkova;

2015 Rundum Tartus, „Loading..100%”, Tartu Monumentaalgalerii, Tartu, kuraator Andres Tali

2014 „Rundum showcase: Manifesta”, Manifesta 10 paralleel-programm, Taiga loomelinnak, Moshkov pereulok 2, Peterburi

2014 „Mikro”, koos kunstnike Mari-Leen Kiipli, Kulla Laas, Kristina Õllek, Mari Volens, Draakoni galerii, Tallinn



2014 „Side Effects II”, Musée-bibliothèque de Grenoble, Grenoble, kuraatorid Laura Kuusk ja Pascale Riou

„Man can turn in a circle and in doing so turn towards any point at will“, Raja gallery, Tallinn

2013 „Pöördumised”, Hobusepea galerii, Tallinn, kuraatorid Anu Vahtra ja Reimo Võsa-Tangsoo

2013 „Aknast ei näinud muud kui taanduvat halli”, Katarsis Project Space, Tallinn, kuraator Laura Toots

2011 Fotogeograafia Põrandaalune miiting, juhendaja Kalev Vapper, Tase 2011, Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn

## **PRAKTIKAD**

2015 Neue Berliner Räume, Berlin, kuraatori assistent

2013 Kunstniku jälituspraktika Karel Koplimesaga

2012 Janika Mägi Eesti Kunstiakadeemia moedisaini eriala lõputöö kollektsiooni „Ristumine” fotograaf

2011 ERKI moeshow catwalk fotograaf

## **WORKSHOPID**

2014 „Hidden Echoes“. Eesti Kunstiakadeemia, vabade kunstide teaduskond. Lucy Harrison (GB)

2013 Gif meediumi workshop koos Camille Laurelliga

2012 Kaasaegse kunsti praktika: London Frieze Art Fair ja sealne kunstielu, juhendaja Maria Arusoo

2011 Graafilise disaini workshop koos Mikk Heinsooga

## **PUBLIKATSIOONID**

2014 ARTGUIDE, Manifesta 10 Special Issue

Side effects, Le Syndrome Stenhal

2011 Erki moeshow kataloog, Eesti Kunstiakadeemia

## **STIPENDIUMID/PREEMIAD**

2015 Adamson-Ericu Noore Kunstniku stipendium (koos Rundumi kollektiiviga: Mari-Leen Kiipli, Kulla Laas, Aap Tepper ja Mari Volens)

## **BIBLIOGRAAFIA**

Karro, Piret. Nooruse joovastusest kainenemine. Mürileht, 02.04.2015;

Kaljo, Hanna Laura. The Elusive Form of Rundum Artist-Run Space, Estonian Art Magazine nr 2/2014

Preiman, Siim. „Ainulaadne ja asendamatü Rundum”, Sirp 26.09.2014

Luiga, Martin „Pisteline kontroll pealinna galeriides“, 08.05.2014

Toots, Annika. „Kohalolek Raja galeriis“, Sirp 24.01.2014

Varblane, Reet. „Taas üks toimekas kunstipaik“, Sirp 08.11.2013

Mürileht 29. „Rundum alustab!“, sügis 2013

Laul, Mario. „Enesepeegeldused ja tulevik”, Sirp, 25.04.2013

Ektermann, Maarin. „Aknast ei näinud muud kui taanduvat halli”, 16.04.2013