



JÄRJEKORD
THE QUEUE
ÜKS EPISOOD
TARTU FOTO-
LOOST
AN EPISODE IN
TARTU'S PHOTO
HISTORY

Indrek Grigor

Alise Tifentale

Adam Mazur

NAISED FOTO- KAAMERAGA

FOTOGRAAFINA MEESOOOST
PUBLIKULE EROOTILIST MEELE-
LAHUTUST PAKKUMAS

WOMEN WITH CAMERAS

PROVID-
ING EROTIC ENTERTAINMENT FOR
THE MALE AUDIENCE WHILE
WORKING AS PHOTOGRAPHERS

Alise Tifentale

„**NÄITUS SOOVIB PAKKUDA** innustust meie koduvabariigi fotokunsti edasiseks arendamiseks ja seda eriti naiste seas. /.../ Naised on juba tõestanud, et nad on ja saavad olla võimekad fotograafid ning käesolev näitus tõestab seda kindlasti veel kord,“ kirjutab Läti fotograaf ja Riia Fotoklubi liige Jānis Kreicbergs (1939–2011) enda poolt 1977. aastal Riias organiseeritud rahvusvahelise fotonäituse „Fotografē sieviete / Naine fotokaameraga“ kataloogis.¹ Üleolev toon („naised on tõestanud“: kellele? miks? kuidas?) iseloomustab Läti NSV heteropatriarhaalset fotomaastiku ning suuremat osa toonasest riiklikust fotoklubide kultuurist. Käesolev esse keskendub näitusele „Naine fotokaameraga“, mis kaasas samuti Eesti naisfotograafide loomingut. Essee eesmärkideks on: 1) pakkuda esmast feministlikku kriitikat Teise maailmasõja järgsele nõukogude fotoklubikultuurile, 2) välja tuua selle kultuuri ajalooline taust ja 3) tõsta esile üksikuid ühiskondlikke ja kultuurilisi saavutusi, mis on seotud fotoklubide kultuuriga hoolimata nende ilmselgest seksismist.

Keskendun selles essee näituse „Naine fotokaameraga“ analüüsile erinevatel põhjusel. Esiteks oli tegu kahtlemata kümnendi enim kõneainut pakkunud rahvusvahelise fotonäitusega Lätis. Teiseks on sellega seotud unikaalne ja keeruline probleemide kobar: ühtpidi peegeldab see fotoklubide kultuuris domineerinud maailmavaadet ning heteroseksuaalsete keskealiste meeste ihasi ja fantaasiad. Teisalt toimub see paradoksaalsel kombel läbi naisfotograafide loomingut. Sääraste paradokside esiletõstmise aitab meil paremini mõista, milles tegelikult küsimus oli: sellest, kas kaamerat hoiab mees või naine, on ehk olulisem uurida ühiskondlikku ja kultuurilist konteksti, milles nad töötavad, seda, milliseid pilte nad toodavad,

ning seda, kes nende tegevusest kasu saab. Seetõttu väidan, et näitus „Naine fotokaameraga“ ei näidanud mitte naisfotograafide loomingut, vaid pigem seda, milliseid naisfotograafide tehtud pilte toonane fotoklubide kultuur aktsepteeritavaks pidas.

Sooviksin ka selgelt välja öelda, et minu arutlus näituse „Naine fotokaameraga“ teemal põhineb peamiselt teisel allikatel: näituse reklaammaterjalidel ning ajakirjanduses avaldatud fotodevalikul. Esmaste allikate puudus on üks põhjustest, mis edasist uurimist piirab. Näiteks pole tänapäeval võimalik näitust „Naine fotokaameraga“ täielikult rekonstrueerida. Mul pole õnnestunud leida ühtegi Läti NSV Ajaloomuuseumis toimunud väljapaneku vaadet. 1970. aastatel polnud näituste üles pildistamine eriti tavapärase ning isegi näituse korraldajal Jānis Kreicbergsil polnud toimunud väljapanekust ühtegi pilti.² Eksponeeritud teosed pole samuti teada, sest kataloogis on kirjas vaid autorite nimed ja nende riigiline kuuluvus: 220 fotot 77 naisfotograafilt üheteistkümnest riigist (Bulgaaria, Tšehhoslovakkia, Soome, Prantsusmaa, Itaalia, Poola, Rumeenia, Šveits, USA, NSVL ja Saksa Liitvabariik).³

„Naine fotokaameraga“, 1977

Näituse „Naine fotokaameraga“ kutsel, kataloogis ja plakatil on kasutatud mustvalget fotot lühikese soenguga naisest, kes kannab tumedat pikkade varrukate ja keskmise pikkusega kleiti ning hoiab käes fotokaamerat. Figuur on algsest taustast eemaldatud ja asetatud valgele pinnale ning juurde on lisatud näituse pealkiri läti, vene ja inglise keeles (kujunduse on teinud kunstnik ja graafiline disainer Georgs Smelters

“**THE EXHIBITION IS AIMED** to serve as an impulse for further development of photographic art in our republic, especially among women. (...) Women already have proven that they are, and can be, capable photographers, and this exhibition undoubtedly proves that one more time,“ wrote Jānis Kreicbergs (1939–2011), a Latvian photographer and member of the Riga Photo Club, in the catalogue of the international photography exhibition *Fotografē sieviete / Woman with Camera*, which he organised in Riga in 1977.¹ The condescending tone (“women have proven”: to Whom? Why? How?) characterises the heteropatriarchal field of photography in Soviet Latvia and across much of the transnational photo-club culture at the time. This essay focusses on the exhibition *Woman with Camera*, which also included works by Estonian women photographers. The aims of this essay are 1) to offer a tentative feminist critique of the Soviet postwar photo club culture, 2) to outline the historical origins of that culture, and 3) to highlight a few sociological and cultural advancements that this culture achieved despite its blatant sexism.

I have chosen the exhibition *Woman with Camera* as the case study in this essay for several reasons. Firstly, *Woman with Camera* was arguably the most widely publicised international photography exhibition of the decade in Latvia. Secondly, it presents a unique and complex set of issues: on the one hand, it reflects the dominant world-view of the photo-club culture and manifests the desires and fantasies of straight middle-aged men. On the other hand, it does so — paradoxically — through the work of women photographers. Highlighting such paradoxes helps us better understand what is really at stake: it may be less important to know whether a “man” or a

“woman” holds the camera than it is to examine the societal and cultural context in which they operate, the kinds of images they produce and who benefits from their activities. Thus, I argue, the exhibition *Woman with Camera* did not so much demonstrate the creative output of women photographers as reveal what kinds of images by women photographers were deemed acceptable in the photo-club culture of the time.

Finally, I would like to clarify that my discussion of *Woman with Camera* in this essay is based mostly on secondary sources: publicity materials of the exhibition and selected works reproduced in the press. The lack of primary sources is among the obstacles that hinder further research. For example, today it is impossible to reconstruct the exhibition *Woman with Camera* in its entirety. I have not succeeded in finding any images of the installation at the Museum of History of the Latvian SSR. Photographing exhibitions for future reference was not a common practice in the 1970s, and even the show’s organiser, Jānis Kreicbergs, did not have any photo documentation of the actual installation.² The exact works are unknown because the catalogue lists only the names of the participants and the countries they represented: 220 prints by 77 women photographers from 11 countries (Bulgaria, Czechoslovakia, Finland, France, Italy, Poland, Romania, Switzerland, the USA, the USSR and West Germany).³

Woman with Camera, 1977

The invitation to the exhibition *Woman with Camera*, its catalogue and poster feature a black-and-white photographic image of a short-haired woman in a

¹ Pealkirjata sissejuhatust: International Exhibition *Woman with Camera* (näituse kataloog). Riga: Journalists' Union of Latvian SSR, 1977, leheküljed numbrdamata.

² See info põhineb autori mitmetel vestlustel Kreicbergsiga aastatel 2007 kuni 2009 ning samaaegsetemale kuuluvaa rhiivi uurimisel.

³ Kuigi näituse „Naine fotokaameraga“ statistika esitleb ühteteist riiki, nimetab kataloog iga Nõukogude liiduvabariiki eraldi. Lähemal uurimisel selgub, et enamik osalejast oli Lätist (16), sellele järgnesid Leedu (14) ja Eesti (4). Läti esindajad: Māra Brašmane, Anna Čukure, Zenta Dzividzinska, Eišenija Freimane, Džovita Grebzde, Vija Kalēja, Violeta Kārklīņa, Veronika Kudlane, Sarmīte Kviesīte, Teiksmā Millere, Māra Prejere, Natālija Prošūņina, Gunta Ruicēna, Maija Skuja, Elvira Stupenkova ja Ilga Sūna. Leedu esindajad: Audrone Baranauskaitė, J. Bernotene, Černiaskaite, Lilija Danilova, Irena Giedraitienė, Ina Giedraitytė, L. Januškenė, L. Kulikauskė, Živilė Lekečińskaitytė, Rūta Lioraučiūtė, G. Luckienė, Daiva Šidlauskaitė, O. Valkauskė ja Anna Žukauskė. Eesti esindajad: Tiit Kimber, Galina Kuljus, Ene Kärema ja Kristel Lukats.

¹ Introduction in: *International Exhibition Woman with Camera* [exh. cat.]. Riga: Journalists' Union of Latvian SSR, 1977, n.p.

² This information is based on the author's numerous conversations with Kreicbergs between 2007 and 2009, and extensive research in his private archive.

³ While the statistics summary for *Woman with Camera* shows a total of 11 countries, the catalogue lists each represented Soviet republic separately. On further examination, the catalogue reveals that most participants in the exhibition were from Latvia (16), followed by 14 from Lithuania and four from Estonia. Participants from Latvia: Māra Brašmane, Anna Čukure, Zenta Dzividzinska, Eišenija Freimane, Džovita Grebzde, Vija Kalēja, Violeta Kārklīņa, Veronika Kudlane, Sarmīte Kviesīte, Teiksmā Millere, Māra Prejere, Natālija Prošūņina, Gunta Ruicēna, Maija Skuja, Elvira Stupenkova and Ilga Sūna. Participants from Lithuania: Audrone Baranauskaitė, J. Bernotene, Černiaskaite, Lilija Danilova, Irena Giedraitienė, Ina Giedraitytė, L. Januškenė, L. Kulikauskė, Živilė Lekečińskaitytė, Rūta Lioraučiūtė, G. Luckienė, Daiva Šidlauskaitė, O. Valkauskė and Anna Žukauskė. Participants from Estonia: Tiit Kimber, Galina Kuljus, Ene Kärema and Kristel Lukats.

(1942–2014)). Kujutatud naine ei ole fotograaf, vaid moeajakirja Rīgas Modes modell, kellele fotograaf Jānis Kreicbergs õpetab, kuidas kaamerat hoida ning poseerida sellisel moel, et kleidi lõhk paljastaks jala. Hetke sellest instruksioonist tabab kenasti foto Kreicbergsi kolleegilt ja samuti ajakirjale Rīgas Modes pildistanud Ilga Sūnalt (1931–2021), kes autorina samuti näitusel osales.

Näituse „Naine fotokaameraga“ avamise kutse on küll hea näide oma aja stiilist, moest ja graafilisest disainist, kuid veel enam räägib see meile fotograafia kui maskuliinse tegevusala kohta. Foto peegeldab heteroseksuaalsete meeste fantaasiat sellest, milline naisfotograaf võiks välja näha (ja peaks välja nägema): ta peab aktiivselt kehastama naiselikkust ning pakkuma meessoost vaatajatele kergelt erootilist meelelahutust, ehkki teeks justkui parajasti tööd ning pildistaks omaenda fotosid. Toonases fotoklubide kultuuris oleks olnud mõeldamatu, et naisfotograaf võiks teha oma tööd samas meessoost vaatajatele silmailu pakkumata. Kuna patriarhaalne maailmavaade oli igapäevasesse diskursusse nii sügavalt juurdunud, ei avaldunud sellised ootused ainult meessoost fotograafidel, vaid sama hoiaku õppisid ära ja võtsid omaks ka nende naissoost kolleegid. Teisisõnu, heteroseksuaalsete meeste naudingute ja huvide ümber tiirlev maailmavaade oli normaliseerunud säärasel määral, et naised (nii modellide kui fotograafidena) olid selle levitamises süüdi, ilma et nad oleksid isegi mõistnud, kes, kuidas ja miks sellest tegevusest kasu lõikab.

Näituse kataloogis (voldikus) on kaheksa väikest osalevate teoste reproduktsiooni, millest kaks on naisaktid, ning tagumisel kaanel on leheküljesuurune reproduktsioon

ühest Ilga Sūna pealkirjata teosest, mis eeldatavasti pärineb mõnelt ajakirja Rīgas Modes jaoks tehtud modellidega moefotosessioonilt. Usutavasti oli sedasorti näituse organiseerimise peamiseks põhjuseks võimalus näidata selliseid töid nagu Tšehhi fotograafi Vera Slavikova „Naine“, ning väike kogus muudel teemadel pilte lisati juurde, et kogu seda erootilist vaatepilti vastutavate ametnike ja võimude silmis õigustada.⁴

Kõige populaarsem teema – või vähemalt sobivaim teema naistele fotoklubide kultuuris – oli naised. Naised pääsesid fotomaailmale ligi ainult siis, kui nad olid domineeriva grupi ehk heteroseksuaalsete meeste teenistuses, ning kõige paremini said nad oma rolli täita sellega, et tootsid pilte, mis olid dominantsele grupile nauditavad. Meesfotograafid võisid teemasid vabalt valida. Nad võisid tegeleda abstraktsete ideede ja filosoofiliste mõistetega ning tõlgendada kõiki žanreid või stiile. Võrdväärse vabaduse ja mitmekesisuse lubamine nende naissoost ametikaaslastele olnuks liiga segadust tekitav. Selle asemel eelistati, et nad tegeleksid lõputute naiselike ehk habraste ja kergelt erootiliste, visuaalselt nauditavate fotode tootmisega, mida esitleti „kunsti“, „moe“, „portree“ ja muude sarnaste märksõnade kaudu.

Sellisel teeseldud naiselikkusel oli fotoklubide kultuuris kolm peamist vormi. Esimene neist lihtsalt objektistas ja seksualiseeris naiste nägusid ja kehasid suhteliselt üheülbaliselt ja stereotüüpset: naine oli alati noor, paljas või poolpaljas, vastas tavapärasele ilustandarditele, flirtis kuulekalt kaameraga ning objektistas ennast ise varjates või paljastades üksikuid kehasid. Nende lähenemiste lihtsakoelisuus peegeldab

⁴ Kuigi näituse „Naine fotokaameraga“ organiseeris Riia Fotoklubi liige ning selle teosed pärinesid pea täielikult teiste riikide fotoklubidest, oli see ametlikult Läti NSV Ajakirjanike Liidu vastutusallas ning see organiseeriti koostöös Läti ja Välismaa Sõpruse ja Kultuuriühenduste Ühingu (Latvijas un ārzemju draudzības un kultūras sakaru biedriba), mille puul kahtlustati, et tegu on KGB kattevarjuga.

dark-coloured, long-sleeved mid-length dress holding a camera. The figure is removed from its original background and placed on a white empty space with the title of the exhibition in Latvian, Russian and English (design by the artist and graphic designer Georgs Smelters (1942–2014)). The woman depicted here is not a photographer, but a model for the fashion magazine *Rīgas Modes/Riga Fashion*, instructed by a male photographer, Jānis Kreicbergs, on how to hold the camera and how to pose in a way that the slit of her dress exposes her leg. A moment of that instruction is beautifully captured in a snapshot by Ilga Sūna (1931–2021), Kreicbergs's colleague and a fellow photographer at *Rīgas Modes*, as well as a participant in the exhibition.

The image on the invitation to the opening of *Woman with Camera*, although a good example of the style, fashion and graphic design of its time, tells us even more about the masculinised field of photography. The image reflects a heterosexual male fantasy of what a woman photographer could (and should) look like: she has to be someone actively performing femininity and providing light erotic entertainment to the male viewer even while she is allegedly working and making photographs of her own. For the photo-club culture of the time, it would be unthinkable to even imagine that a woman photographer could be doing her job and not “serving up her looks” to a male spectator. Because the patriarchal world-view was so deeply ingrained in the daily discourse, such an expectation was not limited to male photographers but was learned and adopted by their female peers as well. In other words, the world-view revolving around the pleasure and interests of straight men was normalised to a

degree that women (both as models and photographers) were often complicit in it without even realising who would benefit, and how and why, from their compliance.

The exhibition catalogue (a folded leaflet) features eight small reproductions of selected works, two of which are female nudes, while the back cover features a full-page reproduction of an untitled image by Ilga Sūna, likely from a fashion photography session with models for the magazine *Rīgas Modes*. Arguably, the main purpose of organising exhibitions like this was the opportunity to exhibit and view works like *Woman* by the Czech photographer Vera Slavikova, while a certain number of images with other kinds of subject matter were added to justify the erotic spectacle in the eyes of responsible officials and authorities.⁴

The most popular subject, or rather what the photo-club culture thought was the most acceptable subject for women to photograph, was women. Women could be granted access to the world of photography only if they served the interests of the dominant group, i.e., straight male participants, and the best way to provide that service was by producing images that this dominant group would find enjoyable. Male photographers were free to choose whatever subject matter they could come up with. They could work with abstract ideas and philosophical concepts, as well as interpret all genres and visual styles. Meanwhile, it would be too confusing to see similar freedom and diversity in works by their female peers. Instead, an endless supply of visually pleasing depictions of what they understood as “womanhood” was preferable, i.e., performances of

⁴ The exhibition *Woman with Camera*, although it was organised by a Riga Photo Club member and sourced almost exclusively from photo-club members in other countries, was officially the responsibility of the Journalists' Union of the Latvian SSR, in collaboration with the Latvia and Overseas Friendship and Cultural Connections Society (Latvijas un ārzemju draudzības un kultūras sakaru biedriba), an organisation suspected to be a cover for the KGB.

Nāituse „Naine fotokaameraga“
katalog (voldik), Riia, 1977.

Catalogue (a folded leaflet)
of the exhibition *Woman with
Camera*, Riga, 1977.

VALS LIOTĒKA		
Chechoslovakija	Чехословакия	Czechoslovakia
Dana Kydrova, Daniela Sykurova, Dagmar Hochova, Helena Juhsova, Helena Bajerlova, Hilda Misurova-Diasova, Marie Sechtlova, Vera Slavikova, Zuzana Minačova.	Франция	France
Giulietta Sargel, Helene Thuret, Marie Rose Lucare, Janet Misol.	Италия	Italy
Augusta Lovera, Del Turco Franca, Grace Klingenberg, Lina Orselli, Marlene Neumann.	Польша	Poland
Danuta Swiezka.	Румыния	Romania
Clara Spitzer, Hedy Löffler, Liana Grill.	Финляндия	Finland
Leena Saraste, Leena Ikkala, Marja-Leena Puranen.	Швейцария	Switzerland
Heidi Ilin, Mentlen Rosemarie.	ФРГ	Germany
Katja Klatt, Lilo Werner, Rosemarie Clausen.		
PSRS	СССР	USSR
Georgias PSR	Грузинская ССР	Georgian SSR
Naia Anagostoyan.	Эстонская ССР	Estonian SSR
Iganijas PSR	Казахская ССР	Kazakh SSR
Galina Kultus, Ene Kirema, Lukats Kristel, Tiju Kimber.	РСФСР	Russian SFSR
Kazabljas PSR	Украинская ССР	Ukrainian SSR
Элеонора Галли	Латвийская ССР	Latvian SSR
Krievijas PFSR		
Galina Samko, Galina Luchanova, Nina Jakusovskaja, Rena Lissac, Svetlana Timofejeva, Nina Smiridova.	США	USA
Ukrainas PSR		
Valerintina Onopovskaja, Татьяна Курило.		
Latvijas PSR		
Anna Cukure, Elvira Slupenkova, Eitenija Freimane, Gunta Ruicena, Iga Suna, Mara Bradmane, Majja Skuja, Mara Prejere, Natalija Prokofina, Sarmis Kvestre, Teikona Milere, Mija Kelija, Veronika Kudlane, Violeta Karšliņa, Zenta Dzividzinska, Dāvisla Grebzde.		
Lietuvos PSR		
Anna Zukauskene, Audrone Baranauksaite, G. Luckiene, Irena Giedraitiene, Iva Giedraityte, Daina Sidlauskaitė, J. Bernotene, Lijūse Danilovas, Cernaskaitė, Žilutė Lekešinskaitė, L. Januškenė, O. Valkauskene, Rūta Lionauckaitė, L. Kulkauskene.		
ASV		
Helene Hofmann, Judith Golden.	Болгария	Bulgaria
Bulgarija		
Lotte Mihailova.		

STARPTAUTISKA
IZSTADE

Fotografē
sieviēte

Помо-
графирует
женщина

Woman
with
camera

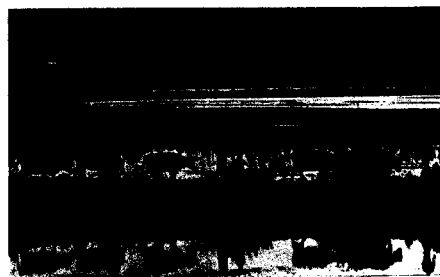
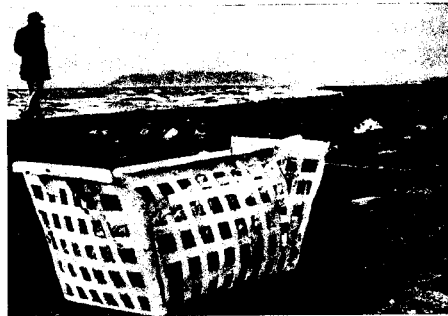
Riga-1977



Judith Golden
Del Turco Franca



Galina Samko
Rosemarie Clausen



L. Kulkauskene
Zuzana Minačova



Helene Hofmann
Vera Slavikova



fotoklubide enamiku liikmete mõttemaailma, sest nad olid keskealised ja mitte eriti haritud (loomulikult mõne olulise erandiga). Selle lähenemise variatsiooniks oli noorte emade ja imikute kujutamine, mis oli sageli erootiline, näidates emasid alasti või poolalasti ning alati õnnelike, õndsailmeliste või vähemalt rahulolevatena. Nende kahe teema kõrval oli veel üks võrdväärselt populaarne võimalus, mis lisas olulise annuse vajalikku sotsiaalset aktsepteeritavust: vanema naise portree, mille fookus oli naise sügavate kortsudega näol ja/või kätel ning mis kujutas teda tavaliselt vaesust ja maakeskkonda markeerivas olustikus ja/või rõivastuses. See lähenemine ei saanud loomulikult mingil tingimusel olla akt ega vormilt erootiline või sensuaalne. Tegu oli hoopis müstilise naiseliku tarkuse, kannatuste ja ohverduse sümboliga.

Nende kolme lähenemisega ammendus toonase fotoklubikultuuri naise kujutamise võimalike vormide arsenal pea täielikult ning seda nii mees- kui ka naisfotograafide seisukohalt.⁵ Nende temaatiliste valikute ahtus peegeldab naise rolle keskealise töölisklassi mehe elus: sinna mahtusid fantaasiad vaevu 18-aastasest silmarõõmust, põgusad ja kauged kokkupuuted naise ja lastega (kes enamasti olid ainult naise vastutusel) ning sentimentaalsed mälestused maal elavast üle töötanud ja väsinud emast või vanaemast. Mis veelgi olulisem: need kolm kujutamisi viisi ei olnud tavapärased mitte ainult Lätis või Nõukogude Liidus, vaid nende populaarsus oli märgatav terves rahvusvahelises fotoklubikultuuris (võib-olla enam lida- ja Kesk-Euroopas, kuid seda väidet tuleb põhjalikuma ja reaalsel andmetel põhineva uurimustööga kinnitada).

Lakooniline kokkuvõtte sellest, kuidas naised võivad naisi kujutada, ilmus näituse avapäeval kahe illustreeriva

pildi saatel Läti Kommunistliku Partei ajalehes *Cīņa/Võitlus*.⁶ Ilga Sūna „Regīna” kujutab noort, ilusat ja flirtivat naist ning Rumeenia fotograafi Hedy Löffleri (1911–2007) „Portree” on näide targa maal elava vanaema stereotüübist. Õndsad emaduse teema ilmus kultuurilehe *Literatūra un Māksla / Kirjandus ja Kunst* esiküljele päev enne näituse avamist Vene fotograafi Nina Sviridova (1933–2008) pildiga „Ema õnn”.⁷ Numbri keskkohas on spetsiaalselt kujundatuna kuusteist väikest reproduktsiooni näitusevalikust. Lühikese kommentaari „Naised teevad fotosid” all on Gunārs Janaitise (1934–2022) nimi, kes oli professionaalne portreefotograaf ning samuti Riia Fotoklubi liige.⁸ Kuigi selles valikus on näiteid ka teistelt teemadelt, annavad tooni ülaltoodud kolm naise kujutamise viisi.

„Galina Kuljuse (Tallinn) teostes peegelduvad naine, kes seisab silmitsi ürgse, karmi ja tsiviliseerimata loodusega, ning naise ja mehe vahelised suhted. Tema fotomaailm näib irreaalne ja abstraktne ning sellises kontekstis suureneb inimsuhete vabadus, ausus ja koredus. Näib nagu nõuaks fotograaf, et inimtundeid tuleb uurida ja hoida nagu suurimaid aardeid, mille juured ulatuvad primitiivsete eelajalooliste aegadeeni,”

kirjutas Atis Skalbergs (s 1938) oma arvustuses näitusele „Naine fotokaameraga” Läti peamises professionaalsel kunsti kajastavas ajakirjas *Māksla / Kunst*. Artikkel, mida illustreerisid Kuljuse teose kõrval ka teiste autorite tööd,⁹ on tüüpiline näide sellest, kuidas Nõukogude Läti fotokunsti naisakte saatvad sõnad

⁵ Siinkohal ma räägin ainult avalikult ajakirjanduses kajastatud fotodest ning sel ajal toimunud näitustest. Kahtlemata tegid toonased naisfotograafid ning fotograafiaga tegelejad kunstnikud ka mitmeid teisi liike teoseid, kuid neid ei avaldatud ega näidatud näitustel. Osa sellest loomingust avastati alles palju hiljem, peale Nõukogude Liidu kokkuvarisemist, kui lääne kuraatorid hakkasid uurima Läti naisfotograafide arhiive. Nii juhtus see näiteks Māra Brašmane ja Zenta Dzividzinska puhul, kelle varem avaldamata 1960. aastate fotod jõudsid avalikkuse ette 2000ndatel.

⁶ Pūpols, O. *Fotografē sieviete*. — *Cīņa*, 5. märts 1977, lk 1.

⁷ *Literatūra un Māksla*, 4. märts 1977, lk 1.

⁸ Janaitis, G. *Fotografē sieviete*. — *Literatūra un Māksla*, 4. märts 1977, lk 8–9.

⁹ Skalbergs, A. *Fotografē sieviete*. — *Māksla*, nr 2, 1977, lk 46–51, 50.

femininity and light erotic entertainment, exhibited as “art”, “fashion”, “portraiture” and so on.

The performance of femininity in the photo-club culture had three main forms. One of them encompassed blatant objectification and sexualisation of women’s faces and bodies in quite a uniform and stereotypical manner: the woman was always young, nude or semi-nude, conventionally pretty, submissively flirting with the camera or objectifying herself by hiding her face and revealing only parts of her body. The simplicity of these approaches arguably reflects the mindset of the majority of the photo-club members, which consisted of middle-aged, not very highly educated men (with a few notable exceptions, of course). A variation of this approach was the depiction of a young mother with a baby, often eroticised and nude or semi-nude, always happy, blissful or at least content. In addition to these two subjects, one more trope was equally popular, adding the much-needed element of social acceptability: the portrait of an elderly woman with the focus on her deeply wrinkled face and/or hands, and typically in a setting and/or clothes that signalled poverty and a rural setting. This type of subject, of course, could by no means be nude, erotic or sensual; instead, she was supposed to symbolise mysterious female wisdom, suffering, and sacrifice.

This list of three types of images virtually exhausts the permissible depictions of women in the photo-club culture of the time, covering the work of both men and women photographers.⁵ The narrowness of these thematic choices reflects the repertoire of female roles in the middle-aged working-class man’s life: there was room

for fantasies about a barely 18-year-old pin-up, some passing and distant encounters with the wife and children (who most often remained the woman’s exclusive responsibility), and sentimental memories of an overworked and exhausted mother or grandmother in the countryside. Moreover, these three types of depictions of women were by no means limited to Latvia or Soviet Union, but were equally popular across the transnational photo-club culture (perhaps more so in Eastern and Central Europe, but that still needs to be confirmed through more in-depth and data-based research).

A succinct summary of the permissible depictions of women by women appeared in the main Latvian Communist Party newspaper *Cīņa / The Fight* on the day of the exhibition’s opening accompanied by two images.⁶ *Regīna* by Ilga Sūna represents the “young, beautiful, flirty woman,” while *Portrait* by the Romanian photographer Hedy Löffler (1911–2007) is an example of the “wise rural granny” trope. The subject of blissful motherhood appears on the first page of the dedicated arts newspaper, *Literatūra un Māksla / Literature and Fine Arts*, a day before the exhibition opening: *Mother’s Bliss* by the Russian photographer Nina Sviridova (1933–2008).⁷ The middle of this issue features 16 small reproductions of selected works from the exhibition, published in a specially designed section. A brief comment entitled *Women Take Photographs* is signed by Gunārs Janaitis (1934–2022), a professional portrait photographer and another member of the Riga Photo Club.⁸ Although this section includes a few examples of

⁵ Here I am addressing only the images that circulated publicly in the press and exhibitions that took place at the time. There is no doubt that women photographers and artists working with photography at the time produced numerous other types of work, but this work remained unpublished and unexhibited. Some of that work was discovered much later, after the end of the Soviet era, when local and Western curators began to research the archives of Latvian women photographers. This happened, for example, in the case of the photographers Māra Brašmane and Zenta Dzividzinska, whose previously unpublished and unexhibited work from the 1960s emerged in the public only in the 2000s.

⁶ Pūpols, O. *Fotografē sieviete*. — *Cīņa*, 5. March 1977, p. 1.

⁷ *Literatūra un Māksla*, 4. March 1977, p. 1.

⁸ Janaitis, G. *Fotografē sieviete*. — *Literatūra un Māksla*, 4. March 1977, p. 8–9.

neid piiritlesid. Paljaste või poolpaljaste naisekujutiste seostamine „primitiivse“ või „tsiviliseerimata“ loodusega rõhutas ja kinnitas stereotüüpiliselt sellist maailmavaadet, mis toetas heteroseksuaalsete meeste kultuurilist ja sotsiaalset üleolekut ning nende naistega seotud erootiliste fantaasiate keskset rolli. Alles 1980. aastate lõpus hakkas kunstikirjutis kasutama kunstilise fotograafia puhul termineid „eksplitsiitne“ või „erootiline“ ning neid loeti fotograafide suunatud komplimentidena.¹⁰ Isegi praegu ei peeta nõukogudeaegse fotograafia ja fotoklubikultuuri seksismi enamasti problemaatiliseks ning selle pärand ootab ikka veel korralikku ajaloolist analüüsi, mis läheneks ainesele selgelt feministlikust või vähemalt sügavalt normaliseeritud heteropatriarhaalse maailmavaate kriitilisest vaatepunktist.

1980ndate lõpus ja 1990ndate alguses, kui Nõukogude Liit kokku kukkus ning ühiskonnas toimusid mitmed radikaalsed muutused, oli naisakte kujutav fotograafia eriti ekspuuteeriv. Toonastes Läti ja Eesti fotoklubide kataloogides paradeerisid noored näod ja kehad, iga tüdruk proovimas „ilus olla“, igaüks rõõmsalt poseerimas sotsiaalses pesus või ilma selleta, paljude ilme lootusrikas või ambitsioonikas. Võrreldes varasemate väljaannetega, on näiteks 1991. aasta „Naine fotokunstis“ näituse kataloogis suurem hulk silmatorkavalt erotiseeritud naistakte. Teiseks laiemate sotsiaalmajanduslike muutuste indikaatoriks on muuhulgas lisandunud reklaamid. Ajastut iseloomustab samuti 1989. aasta näituse kataloogi esimestel lehekülgedel olev Eesti Rohelise Liikumise deklaratsioon, mis räägib ökoloogiast, nõukogude immigratsioonipoliitikast ja eesti keele säilitamisest. Suhteliselt

paradoksaalsel kombel tõstatatakse selliseid küsimusi trükises, mis keskendub erootilisele meelelahutusele. Kuid sellel üleüldisel sügava segaduse ajastul hakkasid erootilised naisaktifotod kuidagi seostuma vabaduse ja vabanemise ideedega. Fotograafia väljal saaks selliseid vabadusi seostada nõukogude tseensuuri piiridega, mis olid nüüdseks maha raputatud. Kuid küsimus, miks nõukogude poliitilisest türanniast vabanemine pidi toimuma naiste suuremale objektistamisele ja ekspuuteerimisele ning heteroseksuaalsete meesvaatajate kultuurilisele domineerimisele takkakiitmise saatel, pole veel vastust leidnud.

Kunstiline fotograafia, mis ei ole päris kunst

Ehkki fotograafiast räägiti sageli kui kunstist, ei peetud seda sõjajärgses Nõukogude Liidus kunstiliseks meediumiks. See suhtumine on üheks põhjuseks, miks fotokunst arenes nõukogude perioodil väljaspool professionaalse kunsti piire. Fotograafia rolli vaadeldi nõukogude diskursuses pelgalt propagandistliku „fotoajakirjanduse“ kontekstis.¹¹ Kuna fotograafia, nagu Susan Emili Reid on öelnud, oli „võrreldes „kõrge kultuuriga“ marginaalne”,¹² tähendas see muu hulgas, et fotograafid polnud Nõukogude Kunstnike Liidus esindatud, nende teoseid ei võetud liiduvabariikide kunstnike liitude koostatud näitustele ning fotograafiat ei õpetatud kunstikoolides ega -akadeemiates. Selle asemel oli peamiseks institutsiooniks, mis vastutas fotograafia arengu eest, Nõukogude Liidu Ajakirjanike Liidu fotograafia osakond. Sama liit kirjastas ka ainukest kesket ja erialast fotoajakirja Nõukogude Liidus: *Советское фото* / Nõukogude foto.¹³

¹⁰ Vaata näiteks: Rozenbergs, A. *Cherchez la femme*. — *Mäksla*, nr 6, 1989, lk 71.

¹¹ „Meie ajal on fotoajakirjandus tohutult kasvanud. Fotograafial on nüüd aukoht ajalehtedes ja ajakirjades ning me esitame fotodele uusi nõudmisi, lugesime neid nii poliitilisteks dokumentideks, mis peegeldavad tõeliselt kommunismi ehitavate inimeste elu, kui ka kunstiteosteks,“ kirjutas 1961. aastal Nõukogude Liidu Ajakirjanike Liidu president Pavel Satiukov, kes oli ka ajalehe Pravda / Tõde peatoimetaja. Сатиуков, П. Советский фотожурналист — правдивый летописец великой эпохи, разведчик будущего. — *Советское фото*, nr 1, 1961, lk 1.

¹² Reid, S. E. *Photography in the Thaw*. — *Art Journal*, 53 (2), juuni 1994, lk 38. Loetav: <https://doi.org/10.2307/777481>.

¹³ Täpsem info selle ajakirja ajaloo kohta: Tifentale, A. *Seeing a Century Through the Lens of Sovetskoe Foto*. — *Cultural Analytics Lab*, 31. juuli 2018. Loetav: <http://lab.culturalanalytics.info/2018/07/exploring-photography-magazine.html>.

other subjects, the above-mentioned three main tropes of depicting women are the most visible.

“A woman confronted with primal, tough, uncivilised nature, and the relationship between a woman and a man are reflected in the series by Galina Kuljus (Tallinn). Her photo-world seems unreal, abstract and in this context human relationships gain more freedom, truthfulness and roughness. It seems like the photographer calls for examination and safekeeping of human feelings as the utmost treasure whose origins can be traced to prominent elements of prehistoric primitivity.”

wrote Atis Skalbergs (b 1938) in his review of *Woman with Camera* in the main Latvian professional arts magazine *Mäksla / Fine Art*, illustrated with a work by Kuljus, and works of others.⁹ Skalbergs’s writing is a typical example of the limiting prose accompanying the female nude in Soviet Latvian photographic art. Associating images of nude or semi-nude women with elements of “primitive” and “uncivilised” nature was a stereotypical way to emphasise and reinforce a world-view that supported the cultural and social superiority of the straight man and the centrality of his erotic fantasies about women. However, only in the late 1980s did the art media begin to use terms such as “explicit” or “erotic” to discuss photographic art, and they were meant as compliments to the photographer.¹⁰ Even now, the sexism of photographic art and the photo-club culture of the Soviet era is rarely seen as problematic, and its legacy still awaits a rigorous historical analysis from a position that

we can recognise as feminist or at least critical of the deeply normalised heteropatriarchal world-view.

During the late 1980s and early 1990s, amid the collapse of the Soviet state and numerous radical changes in society, female nude photography went through a particularly exploitative phase. In Latvian and Estonian photo-club catalogues of this time, there was a parade of young faces and bodies, each girl trying to “look pretty”, each happy to pose in frilly underwear or without it, and many of them looking hopeful and ambitious. For example, compared to earlier editions, the catalogue of the 1991 exhibition *Woman in Photographic Art* features a significantly larger number of conspicuously eroticised female nudes. Other notable indicators of the broader socioeconomic changes include the presence of advertisements. Another telling sign of the times is the declaration about ecology, Soviet immigration policies and the preservation of the Estonian language signed by Estonia’s Green Movement in the first pages of the 1989 exhibition catalogue. It is quite paradoxical that such issues were raised in a publication focused on light erotic entertainment. But, during this time of general and profound confusion, eroticised female nude photography somehow became associated with concepts of “freedom” and “liberation.” Said freedom in the field of photography could refer to the alleged limitations of Soviet censorship that had now been removed. However, the issue of exactly why liberation from the Soviet political tyranny had to be carried out by further objectifying and exploiting women and further privileging the cultural dominance of straight male spectatorship has never been addressed.

⁹ Skalbergs, A. *Fotografē sievietes*. — *Mäksla*, No. 2, 1977 (pp. 46–51), 50.

¹⁰ See, for example, Rozenbergs, A. *Cherchez la femme*. — *Mäksla*, No. 6, 1989, p. 71.

Galina Kuljus. Foto pealkirjarta seeriat. Reprodutseeritud nāituse „Naine fotokaamera-ga“ arvustuses: Skalbergs, A. „Fotografē sievietes / Naised pildistavad”. — *Māksla / Kunst*, nr 2, 1977, lk 50.

G. Kuljusa. No cikla bez nosaukuma.

Galina Kuljus, from an untitled series. As reproduced in a review of the exhibition *Woman with Camera: Skalbergs, A. Fotografē sievietes / Women Take Photographs*. — *Māksla / Fine Arts*, No. 2, 1977, p. 50.



Sieviete konfrontācijā ar dabu, pirmatnēju, skarbu, civilizācijas neskartu, tāpat sievietes un vīrieša attiecības uz šāda fona fiksētas Galīnas Kuljusas (Tallina) darbu ciklā. Viņas foto-pasaule šķiet īreāla, nosacīta, cilvēku attiecības no tā iegūst lielāku atbrīvotību, patiesīgumu un arī skaudrumu. Autore it kā aicina pārbaudīt un glabāt cilvēciskās jūtas ka vislielāko svētumu, kura cilme meklējama aizvēsturiskajā pirmatnējībā ar tās stihiju brīvo valdonību. Čehiete Viera Slavikova vairākas fotogrāfijas apdzied sievietes skaistumu. Viņas veidotie akti ir kā pasaulslaveno meistaruru gleznojumi — laika gaitā apsūbējuši, ieplaisājuši, figūru veidojuma ziņā atturīgi, bet kompozicionāli daudzveidīgi. Sievietes fiziskais skaistums izcelts kā mūžīgas pielūgsmes avots. Latviešu izcelsmes amerikāniete Helēna Hofmane sarežģīta fototehnika veidotajos uzņēmumos rada himnu sievietes auguma harmonijai, ķermeņa līniju apgarotībai. Rumānietes Hedijas Lefleras fotogrāfiskais skatījums ietiecas cilvēku raksturu izpētē. Fotogrāfijā «Māsa», atklājot dvinumus, pavēcu sievietes, portretisko līdzību, autore it kā piedāvā skatītājam iespēju atrast līdzīgu un arī atšķirīgu masu raksturo, viņu dzīves uztverē. Un parsteiguma izraisītais izbrīns grumbainajā seja, sastingušajā pozā to atļauj un uz to rosina. Reklstura izpēte turpinās arī darbā «Acis». H. Leflera netiksmīnās par jaunās sievietes portretu, bet, visu uzmanību koncentrējot uz tās izgaismotajām acīm, liek tām stāstīt par sevi visu, kā vien to acis

spēj un var. Bet fotomākslinieces veidotajiem aktiem piemīt vienlaikus atklātība un kautrība, un tikko jaušama koketērija. H. Leflera ir viena no samērā nedaudzajām sievietēm, kuras ieguvušas augstāko Starptautiskās Fotomākslinieku Federācijas goda nosaukumu — EFIAP.

Latvijas fotogrāfu piedalīšanās šai starptautiskajā skatē vērtējama atzini. Interesanti, daudzsolīši ir Maras Brašmanes, Guntas Ruicēnas, Sarmītes Kviesītes, Ilgas Sūnas un vairāku citu autoru darbi. Ne par vienu fotogrāfiju nevarētu teikt, ka tā eksponēta tikai tāpēc, ka izstādē notiek Rīgā. Tomēr turpmākajos gados gribētos redzēt vēl straujāku mūsu sievietes ... fotogrāfu izaugsmi. Lai šī skate viņām noder par papildu stimulu.

Ļoti pozitīvi vērtējot starptautisko fotoizstādi «Fotografē sievietes», jāatzīmē, ka autore diezgan droši eksperimentē ar fototehnikas līdzekļiem, lai gan ne vienmēr sasniedz vēlamās rezultātus.

Nepretendējot, protams, uz kategoriskiem slēdzieniem, no izstādes materiāliem var gūt iespaidu, ka autore savā fotogrāfiskajā domāšanā — salīdzinājuma ar vīriešiem — ir vienkāršākas, tiešākas un atklātākas. Savas labākajās fotogrāfijās viņas saglabā simpātisku sievišķīgumu, nepārprotami atklājot darbā gatveno, izjūtas, noskaņas, bet nepasakot to priekšā neklūstot uzbāzīgas savā tiešumā vai primitīvas savā vienkār-

Fotograafidel, kes soovisid uurida foto kui loomingulise eneseväljenduse võimalusi, oli ka teine tee. Kuid see tähendas, et tuli valida amatöörluse madal ühiskondlik ja kultuuriline staatus ning selle peamiseks institutsionaalseks raamistuseks olev fotoklubi.¹⁴ Toonases Nõukogude Liidus klassifitseeriti fotograafe väga lihtsakoeliselt: fotoajakirjanikud olid erialaprofessionaalid ning kõiki teisi loeti amatöörideks.¹⁵ Seega loeti amatöörideks kõik, kes praktiseerisid fotograafiat väljaspool nõukogude ajakirjanduse ametlikku infrastruktuuri, hoolimata nende oskuste tasemest, teoste olulisusest ja kõigist muudest kriteeriumitest.

See alternatiivne tee fotograafia juurde kujunes edasiste arengute valguses ülioluliseks, sest fotoklubid olid ainukesed seadustatud kohad, kus fotot sai kunstivormina harrastada, õpetada, analüüsida, vahetada ja, mis eriti oluline, eksponeerida. Siinkohal mõtlen ma „kunstivormi“ all fotograafilisi praktikaid, mis olid eemale liikunud ametlikust propagandast ning lähenesid „kunst kunsti pärast“ ideele. Kultuurilised ja sotsiaalsed ruumid, kus fotograafiat sai kunstina harrastada, meelitasid „amatööride“ kõrval ligi ka mitmeid professionaale. Kuigi neil olid ametlikus ajakirjanduses edukad karjäärid, said nad iseendalt tellitud ja iseenda välja valitud teoseid näidata peamiselt ainult fotoklubide näitustel. Kui nõukogude kultuuripoliitika loojad soovisid eraldada professionaalset (propagandistlikku) ja amatöörlikku (kunstilist) fotograafiat, ei tulnud neil sellest midagi välja. Mõnedest toonastest kõige aktiivsematest fotoklubidest said loomingulisuse kasvulavad, kus tuntud pressifotograafid suhtlesid vähem tuntud, kuid sama andekate ja oskuslike kolleegidega.

Üks näide sedasorti suhtlusest on Läti kõige mõjukam, Riia Fotoklubi. See asutati 1962. aastal Riia Foto-

amatööride Klubina, mis oli Trükitöölise Keskkubi Avatud Ülikooli ajakirjanduse osakonna allüksus. Mitte ainult Jānis Kreicbergs, kes päeval tegutses pressifotograafi ja öösel fotokunstnikuna, vaid ka enamik teisi Läti 1960. aastate tunnustatud fotokunstnikke töötasid professionaalselt erinevatel ametikohtadel ja osalesid samas ka klubitöös: Leons Balodis (s 1940), Gunārs Binde (s 1933), Māra Brašmane (s 1944), Zenta Dzividzinska (1944–2011), Valters Jānis Ezeriņš (s 1938), Jānis Gleizds (1924–2010), Gunārs Janaitis (1934–2022), Sarmīte Kviešite (s 1946), Egons Spuris (1931–1990) ja teised.

Fotoklubide kultuur ei olnud kohe kindlasti pelgalt kohalik või regionaalne, vaid tegu oli üleilmse võrgustikuga. Selle juured ulatuvad 19. sajandi lõpu esimeste elitaristlike klubide ja ühinguteni nagu 1892. aastal Inglismaal asutatud Linked Ring Brotherhood ja 1902. aastal Ameerika Ühendriikides loodud Photo-Secession. Fotoklubid arenesid ja laiendasid peale Teist maailmasõda oma geograafilist haaret veelgi, osalt tiivistatuna dekolonisatsioonist ja rahvuslikust vabadusliikumisest ning osalt mõjutatuna külma sõja kultuuripoliitikast. Ühe peamise katse kaardistada ja dokumenteerida Teise maailmasõja järgset kasvavat fotoklubide kultuuri tegi Rahvusvaheline Fotokunsti Föderatsioon (Fédération internationale de l'art photographique, FIAP). 1950. aastal Šveitsis asutatud FIAP proovis olla üleilmse fotoklubide kultuuri eestkõnelejaks, ühendades riiklike fotoklubide liite ning pakkudes fotograafidele väljaspool professionaalset fotoajakirjandust ja kunstielu institutsionaalset raamistikku. 1965. aastaks oli FIAPi liikmete hulgas fotoklubisid 55 riigist Euroopas, Ladin-Ameerikas, Aasias ja Aafrikas. Tol ajal oli FIAP

¹⁴ Ülevaate nõukogude fotoklubidest: Werneke, J. „Nobody understands what is beautiful and what is not”: Governing Soviet Amateur Photography, Photography Clubs and the Journal *Sovetskoe Foto*. — *Photography and Culture*, 12:1 (2019), lk 47–68. Loetav: <https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1581473>.

¹⁵ Vaata näiteks: Savitsko, M. USSR. Story in Pictures. — *Maksia*, nr 4, 1969, lk 50–51.

Photographic Art which Is Not Art at All

Photography, although often discussed as “art,” was not considered an art medium in the post-war Soviet Union. This attitude is among the reasons photographic art took shape as an outsider to the professional art world during the Soviet era. The role of photography in the official Soviet discourse was viewed exclusively in the context of propagandistic “photojournalism.”¹¹ Photography’s status, which Susan Emily Reid calls “marginal (...) in relation to ‘high culture’”¹² meant that, for example, photographers were not represented in the Artists’ Union of the USSR, no photographic works were included in the exhibitions organised by the local Artists’ Unions of the Soviet republics, and photography was not taught in art schools and academies. Instead, the main institution in charge of the advancement of photography was the Photography Department of the Journalists’ Union of the USSR. *Советское фото / Sovetskoe Foto*, the only specialised and centralised photo magazine in the USSR, was published by the Journalists’ Union.¹³

There was an alternative route for photographers who wished to explore the medium as a tool of creative self-expression. That route, however, had the lowly social and cultural status of amateurism, and its main institutional framework was the photo club.¹⁴ The classification of photographers in the Soviet Union at the time was straightforward: photojournalists were the professionals of the trade, while all the rest were considered amateurs.¹⁵ Amateurs were all those who practised photography outside the official infrastructure of the Soviet press, regardless of their skill level, the importance of their work, or any other criteria.

This alternative route for photography became crucially important for later developments because photo clubs provided the only legitimate spaces to practice, teach, discuss, exchange and, most importantly, exhibit photography as an art form. By “art form” here I mean photographic practices that moved away from official propaganda and closer to the concept of *art pour l’art*. Cultural and social spaces where photography could be practised as an art form attracted not only “amateurs” but also numerous professionals. Although they had successful careers in the official press, they could exhibit self-commissioned and self-selected creative work primarily in photo-club exhibitions. If the Soviet cultural policy-makers were aiming at a segregation of professional (propaganda) and amateur (artistic) photography, they had failed. Some of the most active photo clubs of the time became greenhouses of creativity where well-known press photographers mingled with their lesser known but no less talented and skilful peers.

An example of such mingling is the most influential club in Latvia, the Riga Photo Club. It was established in 1962 as the Riga Club of Amateur Photographers, a subdivision of the Journalism Department of the Open University at the Central Club of Print Workers. Not only Jānis Kreicbergs, an official press photographer by day and photographic artist by night, but most other well-known Latvian photographers of the 1960s worked professionally in one capacity or another while also participating in the club: Leons Balodis (b 1940), Gunārs Binde (b 1933), Māra Brašmane (b 1944), Zenta Dzividzinska (1944–2011),

¹¹ “In our time, the role of photojournalism has grown immeasurably. Photography now occupies a place of honour in newspapers and journals, and we apply new, high standards to photographs, regarding them as political documents truthfully reflecting the life of our people as they build Communism, and at the same time as works of art,” in 1961 wrote Pavel Satiukov, the president of the Journalists’ Union of the USSR and the chief editor of the newspaper *Pravda* (Truth). Сатиюков, П. *Советский фотожурналист — правдивый летописец великой эпохи, разведчик будущего* / Satiukov, P. “The Soviet Photojournalist—Truthful Chronicler of a Great Era and Scout of the Future”. — *Советское фото*, No. 1, 1961, p. 1.

¹² Reid, S. E. Photography in the Thaw. — *Art Journal* 53 (2), June 1994, p. 38. Available at <https://doi.org/10.2307/777481>.

¹³ For insight into the history of the magazine, see Tifentale, A. “Seeing a Century Through the Lens of *Sovetskoe Foto*,” — *Cultural Analytics Lab*, 31 July 2018. Available at: <http://lab.culturalanalytics.info/2018/07/exploring-photography-magazine.html>.

ainus organisatsioon, mis aktsepteeris võrdsetel alustel fotograafe nii kapitalistlikest, kommunistlikest kui erapooletutest riikidest. Sellist rahvusvahelist fotograafide ühendust, kus oluiks liikmeid ka väljastpoolt Lääne-Euroopat ja USA-d, polnud varem eksisteerinud.

Kuigi Nõukogude Liit astus FIAPi liikmeks ametlikult alles 1972. aastal, loeti Läti ja teiste nõukogude fotograafide poolt FIAPi logo kandvatel rahvusvahelistel näitustel osalemist üheks suuremaks saavutuseks juba 1960ndatel. Need neli maagilist tähte olid väga olulised mitte ainult poliitiliselt isoleeritud Nõukogude Liidus vaid ka paljudes teistes maailma paikades, kus fotograafial polnud piisavalt institutsionaalset toetuspinda või raamistikku, milles tunnustatud kunstiliigiks areneda. Paari olulise erandiga nagu USA, Saksa Liitvabariik ja Prantsusmaa (kus oli olemas infrastruktuur, mille kaudu fotograafid said oma loomingut kunstina esitleda) suunati üha kasvav rahvalik fotoentusiasm erinevates maailma regioonides fotoklubide veidi iganenud institutsionaalsesse formaati.

Mida tegid fotoklubid kunstilise fotoga

1960ndate keskpaigas olid Riia Fotoklubisse kuulunud Läti fotograafid Leons Balodis, Gunārs Binde, Jānis Kreicbergs ja mõned teised esimesed Nõukogude Liidu esindajad, kelle tööd pääsesid välismaistele fotoklubide näitustele ning võitsid seal auhindu. Läti NSV fotograafide osalemine nendel näitustel mängis olulist rolli kunstilise foto staatuse parandamisel nõukogude kultuuris. See, et Läti fotograafid said osaleda välismaa näitustel, lisas nende hobile kütkestava eksklusiivsuseaura, sest kunstilisest fotograafiast sai (virtuaalne) pilet Nõukogude Liidust välja.¹⁶

See sild Nõukogude Liidu suletud piiride tahtas vähemalt kolm olulist nähtust, mis aitasid kaasa fotograafia loomingulise potentsiaali laiemale tutvustamisele. Esiteks pani see aluse fotograafide individuaalsele reputatsioonile, mis eksisteeris kunstimaailma ametlikust hierarhiast kõrval. 1960ndatel teadsid kaasaegsest kujutavast kunstist väheselgi määral huvitatud inimesed Gunārs Bindet, kes oli üks silmapaistvamaid ja aktiivsemaid Riia Fotoklubi liikmeid. Tema kuulsuse kasvu peamisi põhjuseid oli laialdaselt kajastatud tõsiasi, et ta oli esimene lätlasest fotograaf, kes sai kuldmedali välismaisel rahvusvahelisel žüriiga fotoklubide näitusel, 29. rahvusvahelisel fotograafianäitusel Buenos Aireses.¹⁷ Isegi ajakiri Sovetskoje Foto kajastas seda.¹⁸

Teisalt legitimeerisid fotoklubide liikmete suhtes Nõukogude Liidu välise maailmaga avalikkuse silmis mingil määral fotograafiat kui kunsti ning tegid seda ehk isegi „tõeliste“ kunstnike ehk professionaalse kunstielu silmis. Auhinnad, eriti välismaised, suurendasid fotograafide eneseväärikust ning tagasid nende tuntuse. Ajakirjandus rõhutas diplomite ja medalite arvu, justkui oluiks see kummaline statistika mingilgi moel objektiivne näitaja „kunstis“, mida kunstiks ei peetud. Riia Fotoklubi oli kunstilise fotograafia käilakuju, sest selle liikmete „tõid on näidatud kunstilise fotograafia näitustel ja salongides enam kui neljakümnes riigis ning nad on selle eest saanud medaleid ja diplomeid. Gunārs Binde, Leons Balodis, Jānis Kreicbergs, Egons Spuris ja paljud teised klubi liikmed on saanud suurel hulgal kuld-, hõbe- ja pronksmedaleid.“¹⁹

Kolmandaks toimus fotoklubide suhe välismaailmaga kui infovahetuskanal, mis laiendas liikmete

¹⁶ Mõned žüriiga aastanäitused, kus Riia Fotoklubi liikmete teosed 1960. aastate keskel näidati: Esimene rahvusvaheline fotosalong, Épinal, Prantsusmaa (1965); Esimene rahvusvaheline fotograafiabiennaal, „La Camera D'Oro“, Mondovi, Itaalia (1966); 18. maailma fotonäitus, Rio de Janeiro, Brasiilia (1966); Rahvusvaheline kirde fotonäitus, Puyallup, Washington, USA (1966); 7. rahvusvaheline kujutava fotograafia salong, Hong Kong (1966); 27. Jaapani rahvusvaheline fotosalong, Tokyo (1967); 6. Malaisia rahvusvaheline fotosalong, Kuala Lumpur (1968).

¹⁷ Kreicbergs, J. Pie Rigas fotoamatierim. — Dzimtenes Bals, nr 15 (1962), aprill 1966, lk 8.

¹⁸ Советское фото, nr 5, 1966, lk 25.

¹⁹ Ozoliņš, J. Muzeja zāles fotomāksla. — Dzimtenes Bals, nr 32 (1983), 9. August 1968, lk 5.

Valters Jānis Ezeriņš (b 1938), Jānis Gleizds (1924–2010), Gunārs Janaitis (1934–2022), Sarmite Kviēsite (b 1946), Egons Spuris (1931–1990) and others.

The photo-club culture was by no means merely local or regional. In fact, it was a global network. Its origins can be traced back to the late 19th century and the early elitist clubs and societies, such as the Linked Ring Brotherhood (founded in 1892) and Photo-Secession (founded in 1902). Photo clubs evolved and subsequently expanded their geographical reach after World War II, partly encouraged by decolonisation and national liberation, and partly influenced by the cultural policies of the Cold War. One of the most notable attempts to map and document the growing photo-club culture of the postwar world was initiated by the International Federation of Photographic Art (Fédération internationale de l'art photographique, FIAP). Founded in Switzerland in 1950, FIAP aimed to represent the global photo-club culture by uniting national federations of photo clubs across the world, thus providing photographers with an institutional framework that existed outside professional photojournalism and art. By 1965, FIAP included photo clubs in 55 countries in Europe, Latin America, Asia and Africa. At the time, FIAP was the only organisation that equally welcomed photographers from capitalist, communist and non-aligned countries. Such a multiethnic group of photographers with significant participation from outside Western Europe and the US had not existed before.

Although the Soviet Union officially joined FIAP only in 1972, participation in international exhibitions that carried the logo of FIAP was perceived as one of the highest achievements by Latvian and other Soviet photo-

graphers as early as the 1960s. These four magical letters meant a lot not only in the politically isolated Soviet Union but also in numerous other parts of the world where photography at the time did not have suitable institutional support or a framework to develop into a legitimate art form. With a few notable exceptions, such as the USA, West Germany, and France (where infrastructure existed for photographers to present their work as art), the growing popular enthusiasm for photography in countries across different regions was channelled into the somewhat outdated institutional format of the photo club.

What Photo Clubs Did for Photographic Art

In the mid-1960s Latvian photographers from the Riga Photo Club, Leons Balodis, Gunārs Binde, Jānis Kreicbergs and a few others, were among the first representatives of the USSR whose works were accepted and received awards at photo-club exhibitions abroad. The participation of Soviet Latvian photographers in these exhibitions played a significant role in building the status of photographic art in Soviet culture: the opportunity for Latvian photographers to take part in exhibitions overseas endowed their “hobby” with a fascinating atmosphere of exclusivity as photographic art became a (virtual) pass to the outside world.¹⁶

This connection with the world outside the closed borders of the USSR created at least three major impulses that worked in favour of broader awareness of photography's creative potential. Firstly, it built individual reputations that somewhat transcended the official hierarchy of the art world. In the 1960s,

¹⁴ For an overview of the history of Soviet photo clubs, see Werneke, J. “Nobody understands what is beautiful and what is not”: Governing Soviet Amateur Photography, Photography Clubs and the Journal *Sovetskoe Foto*. — *Photography and Culture*, 12:1 (2019), pp. 47–68. Available at <https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1581473>.

¹⁵ See, for example, Savisko, M. USSR. Story in Pictures. — *Māksla*, No. 4, 1969, pp. 50–51.

¹⁶ A few titles of the juried annual exhibitions where Riga photo club members' works were exhibited in the mid-1960s: 1st International Photography Salon at Épinal, France (1965); 1st International Photography Biennial *La Camera D'Oro*, Mondovi, Italy (1966); 18th World Photography Exhibition in Rio de Janeiro, Brazil (1966); North-Eastern International Photography Exhibition, Puyallup, Washington, USA (1966); 7th International Salon of Pictorial Photography, Hong Kong (1966); 27th International Photo Salon in Japan, Tokyo (1967); 6th International Photo Salon in Malaysia, Kuala Lumpur (1968).

teadmisi, kuigi vahetata info oli piiratud fotoklubikultuuri endasse puutuvaga. Näitusekataloogid olid väga nõutud inspiratsioonimaterjal ning pakkusid võimalust uurida trende ja kolleegide esteetilisi eelistusi. Rahvusvaheliste salongide kataloogides oli esindatud lai žanrite ja tehnikate spektrum ning erinevad teemad ja stiilid radikaalsetest abstraktsetest eksperimentidest kõige sentimentaalsemate kassi- ja beebipiltideni. Mõned neist trükistest pakkusid lisaks uusimaid graafilise disaini trende ning seda kõike kõrge kvaliteediga trükitehnikas. Infovahetuse seisukohalt olid rahvusvahelised näitused nagu „Naine fotokaamera-ga“ olulised sündmused, mille tulemusena jõudsid Läti teosed väljastpoolt Nõukogude Liitu. Need väljapanekud pakkusid Läti fotograafidele haruldast võimalust uurida oma rajataguste kolleegide originaal suurendusi. Sedasorti kohtumised olid üliolulised, sest enamasti nägid fotograafid vaid varieeruva kvaliteediga reproduktioone.

„Head 8. märtsi! Võta nüüd seksikas poos“

Lõpetuseks sooviksin naasta hetkeks näituse „Naine fotokaamera-ga“ avamise juurde. Näitus toimus 1977. aasta 5. märtsist 24. aprillini Läti NSV Ajaloomuuseumis. Näituse kuupäevad valiti meelega sellised, et nende vahele mahuks ka 8. märts ehk rahvusvaheline naistepäev, mida Nõukogude Liidus laialdaselt tähistati. Ka Tartu Fotoklubi organiseeritud näitus „Naine fotokunsti“ avanes sel või lähedasel kuupäeval. On hämmastav, kuivõrd edukalt suutis fotoklubikultuur siduda oma alandava, objektistava, seksualiseeriva, stereotüüpse ja eksploateeriva suhtumise naistesse tähtpäevaga, mis tähistas naiste solidaarsust nende võitlusrikkal teel emantsipatsiooni ja õiguste nimel.

Näib, et pea täielikult meestest koosnenud liikmeskonna jaoks oli fotoklubide tegevusest osavõtmine sageli vabanduseks erootiliste kujutiste tootmisel ja tarbimisel. Välised võimuorganid ei esitanud klubide loodud kaheldava väärtusega fotokunsti kohta tõsisemaid küsimusi, sest klubidel oli õnnestunud manipulatsiooni teel muuta see millekski sotsiaalselt aktsepteeritavaks. Üheks sedasorti mooduseks oli seostada loodud kujutised lääne kunsti väärika naisaktide traditsiooniga ning, veelgi iroonilisema keerdkäiguna, pühendada kogu oma tegevus rahvusvahelisele naistepäevale, väites lausa, et tegu on naisfotograafide ülendamisega. Mitte keegi aga ei märganud, et sedasorti „ülendamine“ tähendas ainult seda, et naised said õiguse toota kujutisi, mis jätkasid nende endi nägude ja kehade objektistamist ja seksualiseerimist, pakkumaks meesoost kolleegidele naudingut ja erootilist meelelahutust.

Naiste objektistamise narratiiv on loomulikult vaid osa palju keerulisemast loost. Selles esees visandasin lühidalt fotoklubikultuuri mõningad saavutused Teise maailmasõja järgse Nõukogude Liidu laiemal kultuurimaastikul. Nõukogude fotoklubide kultuur on rikkalik uurimisvaldkond, mida pole praeguseni eriti vaadeldud ega täielikult mõistetud. Pakun oma juhtumianalüüsi näitusest „Naine fotokaamera-ga“ esimese verstapostina edasiseks uurimistöökäiguks silmakirjaliku nõukogude kultuuri kohta, mis aitas heteropatriarhaalsel maailmavaatel öitseda sugudevahelisest võrdõiguslikkusest, solidaarsusest ja emantsipatsioonist kõnelevate hüüdlause saatel.¹⁷

everyone even slightly interested in contemporary visual art would have known the name Gunārs Binde, one of the most visible and active members of the Riga Photo Club. Among the main reasons for his rise to fame was the widely publicised fact that he was the first Latvian photographer to receive a gold medal at a juried international photo-club exhibition overseas, the 29th International Photography Exhibition in Buenos Aires.¹⁷ Even *Sovetskoe Foto* wrote about it.¹⁸

Secondly, photo-club members' connections with the world outside the Soviet Union brought some legitimacy to photographic "art" in the public eye, if not among "real" artists, i.e., the professional art world. Awards, and especially foreign ones, promoted photographers' self-esteem and guaranteed recognition. The press used to stress the number of diplomas and medals received as if this curious statistic was in any way an objective indicator of quality in an "art" which was not considered an art. The Riga Photo Club was a poster child for photographic art because its members' "works have been displayed at photographic art exhibitions and salons in over forty countries and have been awarded medals and diplomas. Gunārs Binde, Leons Balodis, Jānis Kreicbergs, Egons Spuris and many other club members have received a considerable number of gold, silver and bronze medals."¹⁹

Thirdly, the photo-club culture's connection to the outside world served as an information exchange channel, broadening the perspective of its members, although this opportunity was limited to photo-club culture. Exhibition catalogues were highly valued sources of inspiration and opportunities to learn about the trends and aesthetic preferences of peers. A broad range of genres

and techniques was represented in the international salon catalogues, as were diverse subjects and styles, from radical experiments in abstraction to the most sentimental images of cats and babies. Likewise, some of these publications provided samples of the current trends in graphic design, all in high-quality print. From the perspective of information exchange, international exhibitions such as *Woman with Camera* were notable events that brought to Latvia works from outside the USSR. These exhibitions offered rare opportunities for Latvian photographers to view actual prints made by their peers elsewhere. Such encounters were of crucial importance because most of the time photographers saw only reproductions of various quality.

Happy 8 March! Now Pose Sexy for Me

To conclude, I would like to return briefly to the opening of *Woman with Camera*. The exhibition took place at the History Museum of the Latvian SSR from 5 March to 24 April 1977. The dates of the exhibition were chosen purposely to include 8 March, International Women's Day, a widely celebrated public holiday in the USSR. Similarly, the exhibition *Woman in Photographic Art*, organised by the Tartu Photo Club, also opened on or around the same date. It is astonishing how the photo-club culture so successfully managed to link its condescending objectification, sexualisation, stereotyping and exploitation of women with a holiday celebrating women's solidarity in their fight for emancipation and recognition of their rights.

It seems that, for the virtually all-male membership, their participation in the activities of photo clubs

¹⁷ Kreicbergs, J. Pie Rīgas fotoamatieriem / Visiting Amateur Photographers of Riga. — *Dzimtenes Balss*, No. 15 (1962), April 1966, p. 8.

¹⁸ *Sovetskoe Foto*, No. 5, 1966, p. 25.

¹⁹ Ozoliņš, J. Muzeja zālēs fotomāksla. — *Dzimtenes Balss*, No. 32 (1083), 9 August 1968, p. 5.

Lāti komunistliku Partei aja-
leht Cīņa / Vēstis 5. mār-
til 1977. Artikli pealkiri
on „Maine fotokaamera“ ning
seda illustreerivad Ilga Sūna
„Regina“ ja Hedy Löffleri
„Portrait“.

The main Latvian Communist
Party newspaper *Cīņa / The
Fight*, 5 March 1977. The title
of the article is *Woman with
Camera*, the illustrations are
Regina by Ilga Sūna and *Por-
trait* by Hedy Löffler.

«Fotografē sievietē»

Starptautisko fotoizstādi ar
šādu nosaukumu šodien. Starp-
tautiskās sieviešu dienas priekš-
vakarā, atklāj Latvijas PSR
Vēstures muzejā. Izstādes or-
ganizātores ir Latvijas PSR
Zemnieku savienība un Lat-
vijas un Ārpuszemes draudzības
un kultūras sakaru biedrība.
Tās iniciators — fotomāksli-
nieks Jānis Kreicbergs pa-
stāsta, ka izstādē piedalās 77

sievietes, no 11 valstīm ar
vairāk nekā 200 darbiem. No
Padomju Savienības savas fo-
toarhīvas ekspozīcijas Latvijas
Lietuvai, Igaunijai, KPFSR,
Ukrainai, Gruzijai un Kaza-
hijas fotomākslinieces. Pa-
domju Latvijas 14 autore ar
savu sniegumu pierāda mūsu
fotogrāfijas augsto attīstības
līmeni un risināmo tēmu ak-
tualitāti.

Skatītājiem būs interesan-
ti iepazīties ar ļoti savādi-
giem fotogrāfiskajiem kō-
rakstiem: H. Hofmanes un
J. Goldenas (ASV), L. Orseli
(Itālija), V. Slavikovas un D.
Sikarovas (Čehoslovākija), B.
Klaupenas (VFR), H. Lēflesas
(Rumānija) un daudzu citu
mākslinieču uzņemt un tā-
lojuma maniere ir ļoti at-
šķirīgas. Ekspozīcijas žanris-

kā un tehniskā īrpidituma
daudzveidība ļauj ieskatīties
mūsdienu fotomākslas attīstī-
bā vairākās paraules valstīs.
Ir sajūsts to īpatnājo, kas
pateic tikai fotogrāfēm sie-
vietēm — notikumu un pa-
rādību emocionālāku un ve-
ni būtīgāku skatīšanu uz
vispārīvēciskām problēmām.

O. Pēpols

Ilga Sūna (Rīga), REGINA
H. Lēflesas (Rumānija),
PORTRETS.



often served just as an excuse for the production and con-
sumption of erotic images. The dubious nature of much of
the photographic art produced in the clubs was not seri-
ously questioned by outside authorities because the clubs
succeeded in manipulating it into something socially ac-
ceptable. One way of doing so was to link their images to
the noble tradition of the female nude in Western art and,
in an even more ironic twist, dedicate these activities to
International Women's Day, even claiming that they were
empowering women photographers. Nobody noticed that
such "empowerment" meant only permission for women
to produce images that continued objectifying and sex-
ualising their own faces and bodies for the sake of their
male peers' pleasure and erotic entertainment.

Of course, the narrative of objectifying women is only
one part of a much more complex story. In this essay I
have only briefly outlined some of the achievements of
the photo-club culture in the broader cultural landscape
of post-war Soviet Union. The photo-club culture of the
Soviet era is a rich field of study that still remains largely
unexamined and not yet fully understood. I offer my case
study of *Woman with Camera* as a gateway for further
research into the Soviet culture's profound hypocrisy,
which facilitated the thriving of a heteropatriarchal
world-view hidden under slogans of gender equality,
solidarity, and emancipation. ¶

„Järjekord. Üks episood Tartu foloost” Tartu Kunstimuuseumis.
05.11.2022-12.02.2023

NÄITUS

KURATOR: Indrek Grigor

NÄITUSEL OSALENUD KUNSTNIKUD: Andrei Dobrovolski, Urve Kaaristu, Toomas Kalve, Otto Kuus, Peeter Langovits, Harald Lepikson, Meelis Lokk, Alar Madisson, Tõnu Noorits, Ain Protsin, Arno Tameri, Ain Tavita, Ann Tenno, Malev Toom, Peeter Tooming, Ülo Udumäe

NÄITUSE KUJUNDAJA: Alexey Murashko

NÄITUSE KOORDINAATOR: Kristlyn Liier

NÄITUSE MEESKOND: Indrek Aavik, Nele Ambos, Maarika Espenberg, Joanna Hoffmann, Mare Joonsalu, Margus Joonsalu, Viktor Kiss, Jaanika Kuznetsova, Katrin Lööke, Tõru-Tõnn Parts, Kristel Sibul, Peeter Talvistu, Kristo Tamm, Urmo Teekivi, Mae Variksoo

ERILISED TÄNUD: Hans Alla, Raimu Hanson, Relika Kala, Toomas Kalve, Andres Keil, Eve Kiiler, Helju Kommer, Jaan Künnap, Anneli Laanemets, Peeter Langovits, Meelis Lokk, Jaan Malin, Adam Mazur, Jaana Mäesalu, Tõnu Noorits, Leili Parhomenko, Valeri Parhomenko, Tiit Puik, Ain Protsin, Annemari Pöder, Anda Simina, Alise Tifentale, Andres Toodo, Malev Toom, Mesike Tõrv, Ülo Udumäe, Rein Urbel, Tõnu Valge, Tanel Verk, Peeter Ülevain

RAAMAT

KOOSTAJAD: Indrek Grigor & Alexey Murashko

RAAMATUKUJUNDUS: Alexey Murashko

FOTOGRAAF: Indrek Grigor

ARHIIVDOKUMENTIDE DIGITALISEERING: Eesti Rahvusarhiiv, Fotomuuseum, Indrek Grigor, Läti Rahvusraamatukogu, Tallinna Ülikooli Akadeemiline Raamatukogu, Tartu Ülikooli Raamatukogu

TÖLKIJAD: Hendrik Lindepuu, Alicja Rosé, Peeter Talvistu

TÕLKE KORREKTUUR: Richard Adang, Jessica Sirotin

KEELETOIMETAJAD: Anti Saar, Peeter Talvistu

KIRJASTAJA: Tartu Kunstimuuseum

KOOSTÖOPARTNERID: Fotomuuseum, Eesti Rahvusarhiiv, Eesti Rahva Muuseum, Helju Kommer, Tartu Linnavalitsuse linnakantselei arhiiv, Tartu Ülikooli Raamatukogu, Latvijas Nacionālā Bibliotēka

Näitust ja trükist toetab Eesti Kultuurkapital

KIRJATÜÜP: *Tercia* (Vyacheslav Kirilenko ja Gayaneh Bagdasaryan), *Atlas Grotesk* (Susana Carvalho, Kai Bernau ja Christian Schwartz), *Arnold* (Philipp Neumeyer)

TRÜKK JA KÕIDE: Jelgavas tipograafija. Kaante trükk: Vieta. Sis: *Munken Print White* 15 115 g/m² (Arctic Paper). Kaaned: *Colorit Black* 270 g/m² (Lessebo Paper)

The Queue. An Episode in Tartu's Photo History. Tartu Art Museum.
05.11.2022-12.02.2023

THE EXHIBITION

CURATOR: Indrek Grigor

PARTICIPATING ARTISTS: Andrei Dobrovolski, Urve Kaaristu, Toomas Kalve, Otto Kuus, Peeter Langovits, Harald Lepikson, Meelis Lokk, Alar Madisson, Tõnu Noorits, Ain Protsin, Arno Tameri, Ain Tavita, Ann Tenno, Malev Toom, Peeter Tooming, Ülo Udumäe

EXHIBITION DESIGNER: Alexey Murashko

EXHIBITION COORDINATOR: Kristlyn Liier

EXHIBITION TEAM: Indrek Aavik, Nele Ambos, Maarika Espenberg, Joanna Hoffmann, Mare Joonsalu, Margus Joonsalu, Viktor Kiss, Jaanika Kuznetsova, Katrin Lööke, Tõru-Tõnn Parts, Kristel Sibul, Peeter Talvistu, Kristo Tamm, Urmo Teekivi, Mae Variksoo

SPECIAL THANKS: Hans Alla, Raimu Hanson, Relika Kala, Toomas Kalve, Andres Keil, Eve Kiiler, Helju Kommer, Jaan Künnap, Anneli Laanemets, Peeter Langovits, Meelis Lokk, Jaan Malin, Adam Mazur, Jaana Mäesalu, Tõnu Noorits, Leili Parhomenko, Valeri Parhomenko, Tiit Puik, Ain Protsin, Annemari Pöder, Anda Simina, Alise Tifentale, Andres Toodo, Malev Toom, Mesike Tõrv, Ülo Udumäe, Rein Urbel, Tõnu Valge, Tanel Verk, Peeter Ülevain

THE BOOK

EDITORS: Indrek Grigor & Alexey Murashko

BOOK DESIGN: Alexey Murashko

PHOTOGRAPHER: Indrek Grigor

DIGITIZATION OF ARCHIVE DOCUMENTS: National Archives of Estonia, Museum of Photography (Tallinn), Indrek Grigor, National Library of Latvia, Tallinn University Academic Library, University of Tartu Library

TRANSLATORS: Hendrik Lindepuu, Alicja Rosé, Peeter Talvistu

PROOFREADERS: Richard Adang, Jessica Sirotin

LANGUAGE EDITORS: Anti Saar, Peeter Talvistu

PUBLISHER: Tartu Art Museum

COLLABORATION PARTNERS: Museum of Photography, National Archives of Estonia, Estonian National Museum, Helju Kommer, Archives of the Tartu City Council, University of Tartu Library, National Library of Latvia

Supported by the Cultural Endowment of Estonia

TYPEFACES: *Tercia* (Vyacheslav Kirilenko and Gayaneh Bagdasaryan), *Atlas Grotesk* (Susana Carvalho, Kai Bernau and Christian Schwartz), *Arnold* (Philipp Neumeyer)

PRINTED AND BOUND by Jelgavas tipograafija, cover is printed by Vieta. Paper interior: *Munken Print White* 15 115 g/m² (Arctic Paper). Cover: *Colorit Black* 270 g/m² (Lessebo Paper)

TARTMUS



EESTI KULTUURKAPITAL