

eesti visuaalkultuuri ajakiri / estonian magazine of visual culture

3/2001

# kunst.ee

#2

kunst.ee graafilise  
disaini lisa



REVOLUTSIION  
REVOLUTION

Johann Köler \* Biohäkkimine \* Anu Juurak \* Performance'i festivalid \* Veneetsia biennaal



# muutuv kujund mutating image

## Tallinna XII Graafikatriennaal "Muutuv kujund" 12<sup>th</sup> Tallinn Print Triennial "Mutating Image" 14. 09. - 21. 10. 2001

### Põhinäitus "Muutuv kujund"

#### Main exhibition "Mutating Image"

Rotermanni Soolaladu /  
Rotermann's Salt Storage  
14. 09. - 21. 10. 2001

President **Eve Kask**

Sekretär / executive **Mare Pedanik**

### "Sündmus. Kujutis. Teisik"

#### "Event. Image. Clone"

Kuraator / curator **Johannes Saar**  
Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art  
Hall  
Tallinna Kunstihoone Galerii /  
Gallery of the Tallinn Art Hall  
14. 09. - 14. 10. 2001

### **Sang-gon Chung** (Lõuna-Korea),

Tallinna XI Graafikatriennaali  
Grand Prix' laureaat

**Sang-gon Chung**, Grand Prix  
winner of the 11th Tallinn Print  
Triennial

Tallinna Linnagalerii / Tallinn City  
Gallery  
14. 09 - 7. 10. 2001

### Kaasnevad üritused Accompanying events

#### Tallinna graafikatriennaalidel auhinnatud tööde näitus Prizewinners of Tallinn Print Triennials

Adamson-Ericu Muuseum /  
Adamson-Eric Museum  
13. 09. - 7. 10. 2001

#### Graafika tänapäev / Today's Prints

Kuraator / curator **Urmas Vaino**  
Draakoni Galerii / Draakon Gallery  
11. 09. - 23. 09. 2001

#### Graafika motiiv / Motif of Printmaking

kuraator / curator **Sirje Eelma**  
Sammast Galerii / Sammas Gallery  
11. 09. - 22. 09. 2001

#### "Kunstisuve" rahvusvaheline väikegraafika kollektsoon International Miniprints Collection of "Art Summer"

Deco Galerii / Deco Gallery  
11. 09. - 30. 09. 2001

#### Üliõpilaste näitus / Students' exhibition

[tingimisi olemas][tingimisi  
olematu]  
[conditionally existing][condition-  
ally non-existing]

Kuraator / curator **Rael Artel**  
Haapsalu Linnagalerii  
Town Gallery of Haapsalu  
11. 09. - 15. 11. 2001

#### Olemine / Being

**Ly Lestberg, Eveli Varik**  
EKA galerii / Gallery of the  
Estonian Academy of Arts  
10. 09. - 28. 09. 2001

Hansapanga Galerii /  
The Art Gallery of Hansabank  
14. 09. - 12. 10. 2001

Pärnu Uue Kunsti Muuseum  
The Museum of New Art, Pärnu  
7. 10. - 7. 11. 2001

Kilpkonna Galerii / Kilpkonna  
Gallery (Viljandi, Tallinna tn. 2b)  
14. 10. - 15. 11. 2001

#### Laste graafika näitus / Exhibition of children's prints

Kullo Lastegalerii / Kullo Children's  
Gallery 11. 09. - 23. 09. 2001

#### Rahvusvaheline konverents / International conference

Rotermanni Soolaladu /  
Rotermann's Salt Storage  
15. 09. 2001



# Suvi

Suvi. Kunstielus on see ühelt poolt puhkamise aeg, teiselt poolt suhtlemise aktiveerumise aeg. Just suve hakul, nagu alati, avati selgi aastal Itaalias Veneetsia biennaal, kuhu sõitis kolleegide tervest maailmast. (Ning järgmise aasta suve hakul avatakse nii "Manifesta" kui "Documenta" Saksamaal.) Suvistel suirkogunemistel tehakse kokkuvõtteid talvistest näitustest, kuumadest nimedest kunstimaailmas, vahetatakse informatsiooni ning sellest kõigest sõltub kindlasti asjade edasine käik.

Suvel korraldatakse ka festivale – enamasti pealinnadest väljaspool –, millelt lihtsalt ei raatsi puududa. Eestis toimus mitu tegevuskunsti festivali ("Aeg. Ruum. Liikumine" ja "KanaNahk"), lisaks rida maakunsti sümposioone, skulptuuri *workshop*'e jm., kõik omas amplituudis ambitsioonikad ning rahvusvahelised üritused. Need on enamasti "altpoolt tulevad" kunstnike algatused, kus nii kunstnikud kui kriitikud unustavad mitteformaalses olukorras oma tähtsuse ja sulavad päikese käes üles (sest tavaolukorras tunneb põhjamaalane pidevat sundi hoida valgust ja soojust enda sees, et mitte lasta sel endast välja voolata).

Suvel loodud kunstki on teistsugune kui talvel loodu. Suvel väheneb depressiivsus ja kaob vajadus kunstivahenditega valgust ja soojust otsida. Mõtlemine seostub rohkem kui tavaliselt loodusega, huumori protsent teostes kasvab.

Käesolev kunst.ee edastab niisiis suvist kunstielu ning samas karastab lugejat karmima teemaga, milleks on revolutsioon. Globaliseerumisvastased tänavarahutused Göteborgis ja Genuas olid muide samuti selle suve tippsündmused, millest kõmas ülemaailmne press.

# Summer

Summer. In the artistic life, that portion of the year is the time for leisure, on the one hand. On the other hand, it is a time for more active engagement in constructive communication. In keeping with tradition, the beginning of summer witnessed the Venice Biennial. It attracted counterparts from the whole world. (At the beginning of the next summer, Germany will be the venue of both Manifesta and Documenta.) In the summer-time large-scale gatherings, one summarises the exhibitions held in winter, discusses hot names in the artworld, exchanges information. All that has a significant impact on how matters will develop, further on.

In summer, a number of promising festivals are held - mainly outside the metropolitan centres -, which should be attended, without a fail. Estonia hosted two festivals of performance art ("Time. Space. Movement" and "GooseFlesh"), besides a number of rural art symposia and workshops of sculpture, all those events ambitious in their respective profiles and internationally attended. They are mainly the "bottom up" initiatives of artists. Artists and critics forget their eminence, in that informal situation and thaw up in the sunshine (because in a regular situation the Nordic man is compelled to retain the light and warmth within himself, keeping possession of it, not letting it ooze out).

Seemingly, the art created in summer is different from that created in winter. In summer, the depressive mood becomes less acute, the need to seek light and warmth with the means of art whittled away. Thoughts are ever more associated with nature, the percentage of humour in the art works is increasing.

Therefore, this issue of kunst.ee conveys to the reader the summer-time artistic life and also hardens him or her with a more dramatic topic, the revolution. The anti-globalisation street violence in Gothenburg and Genoa was accidentally a top event of this summer, resounding in the world press.

Heie Treier

# kunst.ee

Eesti visuaalkultuuri ajakiri  
Estonian Magazine of Visual Culture

Neli numbrit aastas  
Quarterly

Kirjastaja / Publisher  
**SA Kultuurileht**

Rahastaja / Financer  
**EV Kultuuriministeerium  
Ministry of Culture of Estonia**

Sponsor  
**Eesti Kunstnike Liit  
Estonian Artists' Association**

Toimetuse kolleegium / Editorial Board  
**Sirje Helme, Vilen Künnapu, Peeter Maria Laurits, Ebe Nõmberg, Marko Raat**

Peatoimetaja / Editor-in-chief  
**Heie Treier** (heie@sirp.ee)

Korrespondendid / Correspondents  
Amsterdam: **Harry Liivrand**  
Helsingi: **Kaija Kaitavuori**  
Leeds: **Katrin Kivimaa**  
New York: **Alina ja Raoul Kurvitz**  
Tartu: **Kaire Nurk**

Tõlkijad / Translators  
**Ants Pihlak, Klea Vahear**

Kujundaja / Designer  
**Tõnu Kaalep**

Revolutsiooni-eri koostaja / editor of  
Revolution Special  
**Katrin Kivimaa**  
Revolutsiooni-eri kujundaja / designer of  
Revolution Special  
**Margus Tamm – Avangard**

#2 koostaja / editor of #2  
**Ivar Sakk**  
#2 kujundaja / designer of #2  
**Tõnu Kaalep**

Keeletoimetaja  
**Aili Künstler**  
Raamatupidaja  
**Maret Rospel** (maret@sirp.ee)  
Levitaja / Distributor  
**Mai Soosaar** (mai@sirp.ee)  
Arvutispetsialist  
**Priit Penjam**

Address / Address  
**Vabaduse väljak 6, Tallinn 10146 Estonia**

Telefon / Telephone  
**(372) 644 64 83**  
Fax **(372) 627 36 31**

**ISSN 1406-6335**  
Tellimisindeks **00648**

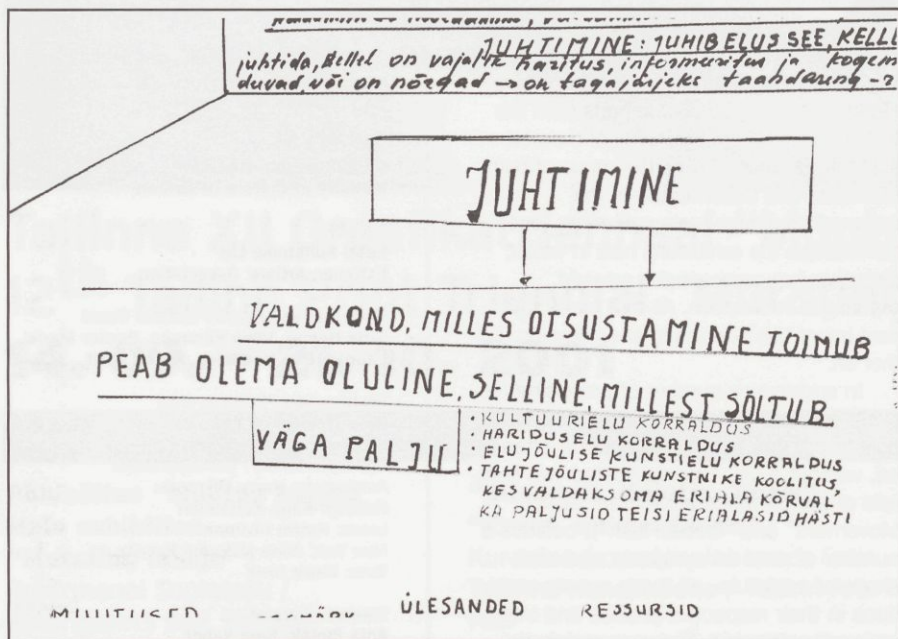
© **kunst.ee 2001**

Reprotööd **KO Repro**  
Trükikoda **K&O Offset**

Esikaane kujundas **Avangard**  
Cover design by **Avangard**



INGMAR MUUSIKUS



Academia Non Grata kunstihariduse printsiipide skeem (detail). Eksponeeritud Tallinna Energeetikamuuseumis ANG dokumentatsioonide näitusel (juuli 2001).

## Muutused kunsti- kõrghariduse korralduses

Algav õppeaasta toob kaasa rea muutusi kunsti kõrghariduse maastikul. Eriti tähelepanuväärne on Tartu konkurentsivõime kasv. (Kas rolli mängib ka Haridusministeeriumi äsjane kolimine Tartusse?)

Positsioone tugevdab praktilise kallakuga Tartu Kõrgem Kunstikool, mille plusideks on meie tingimustes ülihea tehniline varustatus ning lähedad ruumid – senise rektori Krista Roosi saavutus. Kevadel väljakuulutatud rektori valimiste tulemusena hakkab nüüd kooli juhtima mag. Ants Juske, kauaaegne Eesti Päevalehe kunstikriitik. Õppejõududena asuvad tööle tallinlased Peeter Linnap, Raivo Kelomees, Mati Karmin, Terje Ojaver, Tarvi Laamann.

Samal ajal lakkab Pärnus endistviisi toimimast alternatiivne kunstikool Academia Non Grata – ühinetakse Eesti Kunstiakadeemiaga ning muututakse selle kolledžiks Pärnus nimega Academia Grata. Protsessi tagamaaks on Isamaaliidu hariduspoliitika, mis toetab seadusandlikult suuri professionaalseid kõrgkooli. Ilmselt jääb mingil kujul (vilistlaskoguna vms.) alles ka Academia Non Grata, kuid see on veel lahtine. Samas peavad Tallinas ühinemisplaane EKA, Humanitaarinstituut ja Pedagoogiline Ülikool.

## Magistritööd 1990-ndate kunsti teemal

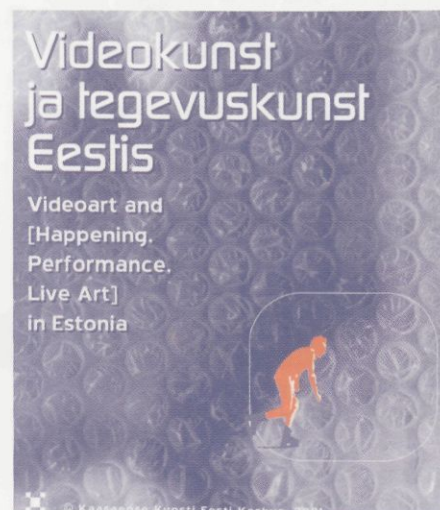
Eesti Kunstiakadeemias on viimasel aastal 1990. aastate kunsti kohta kaitstud viis magistritööd. Enamik magistrante kuulub põlvkonda, kes on kõrghariduse saanud 1980-ndatel Tartu ülikoolis või Tallinna Pedagoogilises Instituudis ning kelle akadeemilise karjääri lõi segi n.-õ. paradigmatavahetus nii ühiskonnas, kunstis kui hariduskorralduses.

6. juulil kaitses magistritöö Johannes Saar, keskendudes kaasaegse kunsti teoreetilise baasi esiletoomisele (võtmeteoreetik Foucault), jõudes kunsti refleksiooni asemel eneserefleksioonini. 2001. aasta kevadel kaitsesid magistritöö ilmunud artiklite põhjal Peeter Linnap (fototeooria) ja Raivo Kelomees (elektrooniline kunst). Veelgi varem, 2000. aasta kevadel, kaitses artiklite põhjal magistrikraadi Heie Treier. Kuid ka noorema põlvkonna uurija Mari Laanemetsa magistritöö käsitles 1990-ndate kunsti aspekte (allegooria).

Tööd kuuluvad 1990-ndate kunsti analüüside lainesse – lisaks kataloog-raamatule “Valiku vabadus”, kogumikule “Ülbed üheksakümnendad”, sookeskele kogumikule “Private Views” ja sisearhitektuuri ajaloole “Eesti XX sajandi ruum”, kui nimetada tähtsamaid.

## CD-ROMid: Video- ja tegevuskunst Eestis

Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus üllitas lisaks kogumikule “Ülbed üheksakümnendad” ka topelt CD-ROMi eesti video- ja tegevuskunstist. Koostaja Anders Härm: “... on tegemist omamoodi kohaosalise virtuaalse kunstiajaloo. Mõlemad selle “raamatu” osad on üles ehitatud hüpertextidena ning kannavad alapealkirju “Tegevuskunst Eestis 1966 – 2000” ja “Videokunst Eestis. Katkestuse meediumi lugu”. Tekstid sisaldavad endas video- ja fotolinke käsitlevatele teostele.” Kujundaja: Andrus Kõresaar.



Anders Härm: “This double CD-ROM can be viewed as a peculiar bipartite virtual art history. Both sections of this “digital book” are structured as hypertext and bear titles “Happening, Performance, Live Art. Action Art in Estonia during 1966–2000” and “Video Art in Estonia. The Story of the Medium of Interruption”. The texts contain video and photo links to the works discussed.”

www.scca.ee

## Multikultuurimaja ratastel

16.–19. augustini toimusid Narva-Jõesuus esimesed Multikultuurimaja suvepäevad koos filmilainastuste, loengute, performance’ite, presentatsioonidega.

Üles astusid artistid: Hanno Soans, Jasper Zoova, Peeter Linnap, Maks Treepee, Igor Ruus, Raivo Kelomees, Jaak



Kilmi, Anatoli Stuf, Icelandic Love Corporation (Island), Larissa Joonas, Inna Grenchel – Rassohina (Venemaa), Anders Härm, Sergei Timofejev (Läti), Juri Horev, Juuri Tallerma, Semjon Shkolnikov (Venemaa), Raul Keller.

PX Band, dj Martin Pedanik, Phlox, Dying E, Smok'n'Smile, dj Erki Tero, Valev Runtal, Raakel Sild, Ruubik 3001, dj Turbo, dj Steach, dj Bond, Diva Natasja.  
www.hot.ee/multikultuurimaja

## AICA kongress Zagrebis

AICA (Rahvusvahelise Kunstikriitikutel Assotsiatsiooni) 35. aastakongress toimub 30. septembrist kuni 9. oktoobrini Kroatias Zagrebis ning kannab pealkirja "Strategies of Power". See on jaotatud kolmeks alateemaks: 1. Modernismi pärand ja modernsuse imperatiiv; 2. Institutsionaalsed raamistikud; 3. Seksuaalsus ja võim. Kongressi-järgne ekskursioon viib kunstikriitikud Dubrovnikusse.

www.aica-int.org

## Presidendiäitus Pariisi

President Lennart Meri lõpetab oma ametiaja eesti kunstinäitusega Pariisis Luxembourg'i muuseumi Orangerie's. Näitus toimub 21. augustist kuni 1. septembrini. Valiku on koostanud taas Olev Subbi ning see erineb tublisti 2000. aastal Tallinna Kunstihoones näidatust (vt. kunst.ee 1/2000). Seekord on kaasatud ka pallaslasi jt. eesti kunsti klassikuid, printsiibiks näib olevat au andmine Pariisi maalikoolkonnale eesti kunsti läbi aastakümnete.

## "Töölise ja kolhoositar" uus missioon

Vera Muhhina sümbolmonument "Töölise ja kolhoositar" (teras, 1936) hakkab peagi reklaamima uut võimsat kaubanduskeskust Moskvas. Kuju

tõstetakse 36 m kõrgusele ning muutub ümbritsevas keskkonnas domineerivamaks kui kunagi varem. Kaubanduskeskus on planeeritud valmima 2005. aastaks.

Skulptuurist vt. lk. 86-87.



## Manifesta kuraatorid Eestis

Uue põlvkonna biennaal Manifesta 4, mis rändab riigist riiki, avatakse 24. mail 2002 Frankfurdis ning kuraatoriteks on valitud Iara Boubnova (Bulgaaria), Nuria Enguita Mayo (Hispaania) ning Stephanie Moisson Trembley (Prantsusmaa). Kaks esmanimeetatut külastasid 18.–20. augustil Tallinna, et tutvuda eesti kunstiga. Kuraatorid pole veel sõnastanud näituse pealkirja, kui seda üldse tehaksegi. Nad ei otsi kunstist illustratsioone teoreetilisele ideele (süüdisus, mida esitasid paljud Manifesta 3 puhul), vaid on huvitatud headest töödest ning autoritest, ka siis, kui nad ei mahu mistahes teema raamidesse. Kuigi tõenäoliselt tegelevad mitmed kunstnikud eri riikides samal ajal sarnaste probleemidega.

Järgmisel aastal toimub Saksamaal ka teine keskne kunstisündmus – Documenta Kasselis. Korraldajad on pöördunud KKEK poole palvega saata informatsiooni eesti kunsti kohta.

www.manifesta.de



## Java preemia Tiia Johannsonile

Java (Joint Advanced Virtual Affairs) kuulutas välja ülemaailmse netikunsti võistluse, mille võitsid Tiia Johannson, mez [mary-anne breeze] ja Jody Zellen. Algselt laekus üle 400 töö, millest viie vooru järel jäid sõelale kolm kunstnikku, kes kannavad tiitlit "the JavaArtists of the Year 2001". Septembri algusest eksponeeritakse nende loomingut interneti näitusel "1st of Java – Perspectives on New Media".

www.javamuseum.org

## Trükiveakuradi performance

Ajakirja kunst.ee 2/2001 looduse-eris läksid arvutiprogrammide ühildamisel seletamatul kombel kaduma Rael Arteli artikli kõik viitenumbrid (lk. 84–86, "Joseph Beuysi hargnevate teede aed"); samuti on fotol 3 reprodutseeritud Beuysi töö õige pealkiri "Objekt Euraasiast", 1966.

Lk. 42 ülemise foto õige pealkiri on: Valie EXPORT. Touch Cinema. 1968. Vabandame lugejate ning autorite ees.

## Dear Leonhard Lapin,

Thank you very much for /.../ sending me the two magazines. I looked into both with great interest and found especially in the issue of "Kunst EE" several items relevant to my present work, one of them your new designs regarding 'Ecological Architecture' on the pages 77 – 79. It brought to my mind the very early experiments (and realizations) of workers houses by Edison New Jersey of about 1910, so dissimilar the exterior forms may appear. I assume that you saw my old article in 'domus' (March 1979) entitled "Thomas Alva Edison e la prefabbricazione". Since then quite a number of still existing houses have been rediscovered.

In the same issue of the magazine I very much liked the interview with Valie EXPORT, who will be part of my new book "The Body of Woman – Female Pioneers of Performance Art", together with artists, among others, Carolee Schneemann, Yayoi Kusama, Friederike Pezold, Gina Pane, Lygia Clark, Ulrike Rosenbach, Ana Mendieta.

And as a third item, most attractive to me, I liked the documentation of "mood/fashion" on pages 28 – 32 with the outstanding dress by Tanel Veenre. Please give my congratulations to the editor of the magazine, Heie Treier, and my best wishes for a most successful continuation. /.../

I wonder whether you had a chance to see my latest two books, one about the "Contemporary Architecture in the Arab States", the other about "Architecture in South and Central Africa 1900–2000". Another one, a comprehensive documentation under the title "What is 20th Century Architecture?" (in German) is nearly completed and will be out in Fall 2002.

I am looking forward to your Nov.-Dec. issue with great expectation and send my best greetings to all the friends in Estonia. Cordially,

Udo Kultermann,  
New York, August 12

[vastukaja/feedback]



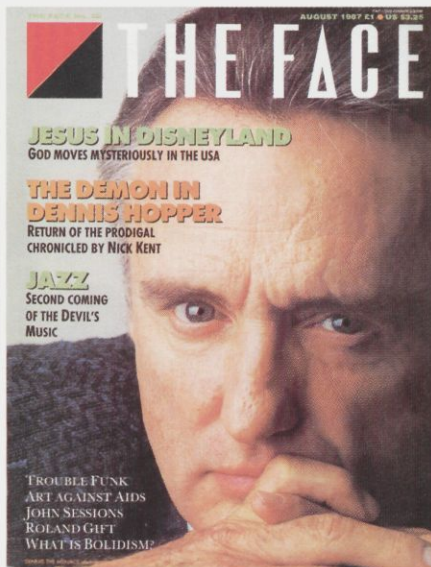
## Diletant Stedelijkis

Dennis Hopper, "a keen eye".  
Stedelijk, Amsterdam. 03.–04.2001.

Tegemist oli sündmusega, mis ületas kaugelt kunstinäituse piirid ja mis peaks pakkuma kriitilist mõtlemisainet ka eesti kunstipoliitika tegijaile. Sest Hopperi näitus oli palju enam kui lihtsalt üks maali, foto ja installatsiooni väljapanek. See oli ühe staari ilmumine rahvale uues kuues, uue imidzhi ja uue tähendusega, mille ambivalentsus võimendab kunstimaailma võimuvõimude hermeetilise ja samas relativse iseloomu müüti. Kui aga akadeemilise näituse strateegilise eesmärgina nähakse peamiselt manipuleerimist meedia ja massidega, on tulemuseks käärivad muuseumi renomee ja kunsti defineerimise vahel.

Hopper, kes on mänginud ümmarguselt sajas filmis, sai maailmakuulsaks lõngusliku *globetrotter*ina filmis "Easy Rider" 1969. aastal. Mitmele põlvkonnale on too film tselluloidkvintessents USA hipiajastu ideaalidest ja nende purunemisest. Kuid eriti meeldib mulle mõne aasta tagune Hopperi osatäitmine filmis "Basquiat", kus ta mängib pugejalikku, küünilist ja pragmaatilist suurgaleristi. Vähem on avalikusele teada Hopperi huvi kunsti vastu. Täpsemini, Euroopas teatakse tema kunstilistest saavutustest vähem. Ameerikas toimus Hopperi esimene personaalnäitus juba 1961. aastal. Stedelijki näitus oli aga Hopperi esimene ülevaatenäitus muuseumiseinte vahel, mis tõstab Hopperi renomee kunstimaailma väärtusskaalal. Seni on tema personaaliaid nähtud ainult galeriides, muuseumides on Hopper esinenud juhukülalisena mõnel teemanäitusel.

Juba 1950. aastate keskpaigast alates, paralleelselt filmitööga, tegeles Hopper võrdlemisi järjekindlalt ka fotografeerimisega ja maalimisega. Hopperil on head dokumentalistivaistu, tema 1960. aastatel pildistatud mustvalged fotod kolleegidest,



**Dennis Hopper. Mootorrattur. Foto, 1961.**

**Dennis Hopper. Biker. Silver gelatin print, 1961.**



**Dennis Hopper. Kill. Segatehnika/ Mixed media. 1992.**

kunstnikest, Los Angelese tänavatest või isegi rassirahutustest kannatavad välja võrdluse parimate portreefotode ja fotoreportaažidega. Teiseks moodustasid näituse huvitava poole 1992. aastal loodud suured kompositsioonid agressiivset tegevust vahendavatest filmikaadritest ja grafitimaalidest, mille subkultuuri vägivaldsusega seostavat ideed reflekteerivad kujundid mõjuvat didaktilisest näpuga-näitamisest hoolimata võimsalt ja elaaniga. Kokku oli näitusel ligi 120 fotot ja mitukümmend maali, assamblaži ning installatsiooni. Näituse avamisega kaasnes Hopperi videofilmi "Homeless" esilinas-

tus, muuseumi filmiruumis sai vaadata lõike Hopperi filmidest, kaasa arvatud 1960. aastate happening'ipioneer Alan Kaprow' aktsioonide jäädvustusi. Kunstiajalooliselt on see ülihuvitav materjal.

Kuid tähtsaim on küsimus, mis minul näitust vaadates tekkis: kas oleks Dennis Hopper saanud võimaluse Stedelijki Muuseumis, Euroopa ühes juhtivamas moodsa kunsti muuseumis, teha näitust, kui ta poleks Hollywoodi täht? Kas Stedelijk pole seekord astunud liiga libedale parketile, osutades Hopperile eksponeerimispinda loovutades tegelikult karuteene professionaalse kunsti hindamiskriteeriumidele? Viimaste hulka on alati loetud muu seas ka innovatiivsust. Hopper aga demonstreerib enamasti, et kunstitegemine on pigem teadlik imiteerimine ja pastišš kui innovatiivne looming. Tema eeskujud paistavad kõikjal läbi, olgu nendeks siis Duchamp, Kienholz, Rauschenberg, Warhol, Pollock, Lichtenstein või fotograaf Robert Frank. Et aga näituse on kinni maksnud Hugo Boss, võib kogu *show*'d tõlgendada hoopis geniaalse *marketing*'ikontseptsioonina, mis aitab reklaamida Bossi kui kultuuri toetajat ning Stedelijki kui alternatiivse kunsti ja "uute annete" eest seisjat. Karm tõde on minu meelest aga, et Dennis Hopper on kunstnikuna lihtsalt kuulus diletant. Kui me seda näitust külastades meele pidasime, võis tulemusega täitsa rahule jääda.

Harry Liivrand

## Dennis Hopper Viinis

Amsterdami Stedelijki näitusele järgnes Dennis Hopperi veelgi ulatuslikum väljapanek "Dennis Hopper: A System of Moments" Viini kunstikeskuses MAK, mida allakirjutajal külastada õnnestus. Näitus paistis silma suure formaadi, puhaste kujundite, hea vormistuse ja tugeva üldkujunduse poolest. Näha sai Hopperi fotoassamblaže ja popilikke skulptuure 1960. aastate algusest, mustval-



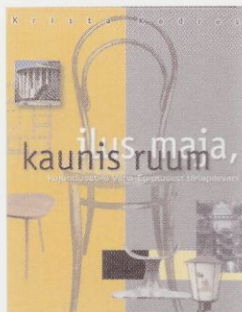
geid fotodokumente ameerika kunsti- ja filmimaailmast 1961 – 67 (Andy Warhol, Bruce Conner, Peter Fonda, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Jasper Johns jt.), abstrakteid maale, suuri lõuendile vormistatud värvifotosid grafitist ning laudtarasid ja seinaseadeldisi 2000. aastast. Samuti sai vaadata Hopperi tähtsamaid filmilavastusi “Easy Rider”, “Last Movie” ja “Out of Blue” ekspositsiooni jaoks rajatud metallkonstruktsioonist kinos. Hopper põimib oma töödes osavalt kunstiliike: filmi fotoga, fotot maaliga, maali kollaazhiga jne. Rohkem kui 120 linatseose valmimises osalenud guru jaoks on need taiesed süsteemsed hetked tema põhitöö, filminduse vahel. Amatööri kohta on need hetked väga tugevad.

Fotografeerima julgustas teda James Dean, kellega nad mängisid koos 1955. aastal filmis “Rebel Without a Cause”. Dean, nähes, et tegemist on tulevase filmirežissööriga, soovitas Hopperil teha hästi kadreeritud fotosid. Andy Warholiga tutvus Dennis Hopper 1960. aastate alguses. Ta tutvustas Warholile *underground*-filmimaailma, viimane talle aga popkunsti tehnikaid ja elemente. 1963. aastal Hopperit Los Angeleses külastades ostis Warhol 16 mm filmikaamera ja väntas oma esimese filmi “Tarzan and Jane Regained... Sort of”, kus peale Hopperi osalesid ka Claes ja Pat Oldenburg. Hopper hakkas Californias esimeste seas kollektioneerima popkunsti, ostes 1960. aastate alguses Warholi maalid “Mona Lisa” ja “Campbell’s Soup Can” ning Roy Lichtensteini “Sunrise’i”. Hopperile avaldas tohutut mõju ka esimene Marcel Duchamp’i retrospektiiv Ameerikas Pasadena kunstimuseumis, kust talle jäi meelde idee kunstnikust kui näpuga näitajast. Selle mõjul tegi ta mitmeid kontseptuaalseid töid varustatud tänavasiltidest, paludes ühele neist isegi vanameistri autogrammi. Kolmas suund, millest Hopper inspiratsiooni ammutab, on abstraktne ekspresionism – sellest lähtub osaliselt ka tema lemmikkunstnik Richard Diebenkorn.

Ajalugu näitab, et filmimeestest kunstnikke (David Lynch, Peter Greenaway) ja kunstnikest filmimehi (Julian Schnabel, David Salle, Robert Longo, Larry Clark) on teisigi, ent tundub, et Dennis Hopper tegeleb mõlema valdkonnaga süvitsi ja kõige järjepidevamalt.

**August Künnapu**

## [raamatud]



**Krista Kodres. Ilus maja, kaunis ruum. Kujundusstiile Vana-Egiptusest tänapäevani. Kujundanud Andres Tali. 344 lk. Prisma Prindi kirjastus, Tallinn, 2001. ISBN 9985-9316-1-0**

Õpikuna kasutatav ruumikujundusajalugu käsitlev raamat on esimene omataoline eesti keeles. Rikkalikult illustreeritud, mõistete seletussõnastikuga. Esindab stiilialoolist käsitlust.



**The Baltic Times. Contemporary Art from Estonia, Latvia and Lithuania.**

**Edited by Tihomir Milovac & Banka Stipancic. Zagreb.**

**Venues:**

**Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 01.06.–01.07.2001.**

**Galerija ŠKUC, Ljubljana 09.2001.**

**Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 04.2002.**

**Artists:**

**Lithuania:** Academic Training Group, Gintaras Makarevicius, Deimantas Narkevicius, Arturas Raila, Egle Rakauskaite;

**Latvia:** Eriks Božis, Riga Dating Agency, Olegs Tillbergs;

**Estonia:** Kai Kaljo, Ando Keskküla, Ly Lestberg, Marko Raat, Ene-Liis Semper, Jaan Toomik.

## [vastukaja/feedback]



**26.–29. aprillil toimus Udmurtias rahvusvaheline etnofuturistlik festival “Tangyra”, mille plakatil näeme neidsamu Juri Kutsõrani fotosid, mida kunst.ee 2/2001 looduse-eris. Plakatil on toetajate hulgas ära märgitud ka väljaanded kunst.ee ja Eesti Ekspress.**



**Henkilukohtaista** Soome on kokku täies, 46-vuotiaana on juba liian vanu. Kukaan ei ole koskaan. Vanat jät, jät, jät. Tyyli k...  
 Avaa minua erimielisiksi, niin minä annan sinua. Tämä on ehkä minun henkilökohtainen ja luottamuksellinen...  
 Ajankäsitteiden ohittaminen...  
 Anders Tivik, p. 040 - 540 3365  
 Adressitiedot: vancouveri@...

**Soome kunstiajakirja Taide 3/01 kaas on üleni kujundatud kunstikuulutustega. Need võivad kõlada kontseptuaalselt, kuid vastavad tingimata tegelikkusele. Kuulutuste seas juhitakse tähelepanu ka ajakirjale kunst.ee, mis on müügil Kiasma ja Ateneumi raamatupoes.**

... heilullinen taiteen ystävä".  
 Osta kunst.ee – virolainen taidelehti, jolla on kansainvälisiä ambiteioita (viroksi ja osittain englanniksi). Lehden tukeminen on myös suomalaisen taiteen tukemista (markkasi pysyvät Suomessa ja auttavat julkaisemaan suomalaista materiaalia). Lehti on myynnissä Kiasman ja Ateneumin kirjakaupoissa. Heie Treier (heie@sirp.ee).  
 Kerään kaikenlaisia kotivideoita



## Johann Köler (1826 – 1899) ja Reinhold Sachker (1844 – 1919): eesti kunsti Puulane ja Tohtlane Peeter Linnap

Johann Köler. 175 aastat sünnist. Eesti Kunstimuuseum, Rüütelkonna hoone. Avatud kuni 09.09.2001.

Johann Köleri kunstiajalooline suurus on sedavõrd määratud, kokku lepitud ja mumifitseeritud, et vähimgi kahtlus, inventuur või korrektuur tundub kohatuna, tõenäoliselt isegi kallaletungina meie kõige pühamatele rahvusaadetele. Vaevalt, et Köleri juures enam midagi uurida ongi – ja vaevalt mõni seni tähelepanu alt välja jäänud seigake või faktike meie teadmisi oluliselt avardaks või muudaks.

### Köler interdistsiplinaarses valguses – 19. sajandi maal ja fotograafia

Säärasena juba ammu ummikusse jooksnud uurimistegevuses saab meile veel huvi pakkuda kaks põhilist käsitlusviisi: diskursiivne analüüs, milles eesti kunsti püha lehma vaadeldakse mõnede, alles lähiminevikus kasutusele võetud instrumentaariumide ja vaatenurkade alt, olgu siis nendeks kasvõi naisuuringud või kriitiline teooria tervikuna – või näiteks kunsti sotsiaalne ajalugu. Toimides viimatinimetatud põhimõtete kohaselt, võime kerge südamega loobuda arhailistest küsimusest Köleri tööde “väljendusliku sisu” kohta ja vaadelda hoopis nende asendit oma aja visuaalkultuurilisel maastikul. Täpselt samasuguse eduga võimaldaks pisutki “revisionistlikum” ja laiema põhjaga pilk uurida seda, kuidas on 19. sajandi akademism mõjutanud meie põhilisi väärtushierarhiaid visuaalsetes kunstides. Võrreldes Kölerit jt. ärkamisaegseid Eesti akadeemilisi maalijaid näiteks teiste 19. sajandil tegutsenud visuaalkultuuri tegelastega, tekib siinkirjutajal pikantne kiusatus vähemalt mõttelise silla ehitamiseks Johann Köleri ja Reinhold Sachkeri vahele, koos sellega ka maalikunsti ja



Johann Köler. Lorelei needmine munkade poolt. Õli, l. 1887.

Johann Köler. Damnation of Lorelei by monks. Oil on canvas, 1887.

fotograafia vahele, mida Eesti 19. sajandi kontekstis pole seni keegi veel süüdistanud muudes suhetes peale maalikunsti matkimise fotograafide poolt. Ometi on asjad mitmekülgsemad, kui see seni on tundunud. Kui Kölerit peetakse vahel esimeseks tõsiseks eesti rahvusest kunstnikuks, siis samasuguse eduga võib pidada esimeseks eesti rahvusest fotograafiks Reinhold Sachkerit (1844 – 1919). Et mõlemad pildiloojad tegutsesid ajalooliselt väga murrangulises rahvusliku liikumise kultuurilises kontekstis, kerkib iseenesest üles küsimus nende asendist, tähendusest ja toimekusest selles konkreetses olukorras.

### Köler – kanooniline maal ja kaasaegsed sündmused

Teame, et ühiselulises liikumises oli Köler äärmiselt aktiivne ja toimekas, vaadetelt isegi radikaalne – ta esindas nonkonformistlikku demokraatlikku suunda ka neil hetkedel, kui rida teisi eesti soost kultuuritegelasi pidas paremaks kokkuleplusele orienteeritud käitumist. Siit kerkib üles ka paratamatu küsimus Köleri ühiskondliku tegevuse ja kunstitegevuse vahekorra kohta. Köler lõpetas Peterburi kunstiakadeemia teatavasti ajaloomaali alal – ja tema teoseid saadab diplomitööst “Herakles toob Kerberose Põrguvärvast” (1855) peale





**Reinhold Sachker. Ado Reinwald ja Juhan Kunder lõikavad kääridega katki Paistu pastori kõne teksti. Eesti esimene poliitiline fotolavastus, 1871.**

**Reinhold Sachker. Ado Reinwald and Juhan Kunder are cutting with scissors the speech by pastor of Paistu. The first political photo staging in Estonia, 1871.**

klassitsistlikest maalikaanonitest tingitud laad. Jätame siinkohal kõrvale "selle laadi" kõikvõimalikud vormitunnused, välja arvatud see, et Köleri pildikeel on rajatud põhiolemuselt ikkagi mimeetilisele, isegi nn. realistlikule kujutamiskiisile – ja tõdegem, et sellega on "tehniliselt" täidetud põhiohüe, mis lubab vähemalt loota, et Köleril ka midagi tõselukunstiga pistmist oli. Ometi kaldus Köler mujale – ajaloomaali haridusel ja ajaloolistel sündmustel tema ümber ei ole kunstinis kuigi tähelepanuväärset kokkupuudet.

#### **Poliitiline tegevus ja kunstnike tegevus**

Köleri stilistiline kanoonika, nagu me teame, mõnevõrra hiljem, Itaalia perioodil, küll leeveneb: maastike ja inimtüüpide juures räägitakse tihti isegi realistlikust maalist, kuid see kehtib parimalgi juhul vaid kujutamise tehnoloogia ja paraku mitte nende ainese kohta. Paradoksaalne või mitte – kuid olles ühiskondlikus elus küll radikaal (seltside asutajaliige, palvekirjade edastaja jne.), jääb see radikaalsus siiski üsna nähtamatuks Köleri kunstitegevuses. Küsimus on niisiis selles,

kas asjad oleksid võinud olla teisiti? Muidugi võib arutluse kohe lõpetada väitega, et Peterburi kunstiakadeemia mõju oli kõikvõimas ja kujundas Köleri väärtushinnangud määrani, mis nendest kõrvalekaldumist enam ei võimaldanud. Ometi tundub see akadeemilise hariduse ületähtsustamisena – liiati kui tõdeme Köleri piisavalt head kursisolekut nii vene peredvižnikute kui prantsuse kriitilise realismi ideaalidega. Oma head kursisolekut on Köler ka otseselt väljendanud, võttes aga millegipärast järsult eitava seisukoha: "madalal" ja "inetul" reaalsusel polevat kunstides mingit kohta. Seda, mis "madala ja inetu" hulka kuulub, Köler paraku ei täpsusta. Küsigem siis retrospektiivselt – miks mitte näiteks laulupidu, miks mitte rahvusliku liikumise tegelased ja lõpuks – miks vaid "Isa portree" ja "Ema portree", aga mitte "Eestlane" kui selline??? Tundub, et kuigi just portree kujunes Köleri domineerivaks žanriks, tugines Köleri inimesekäsitus eeskätt isiksuse mõistele: Eesti europaaniseerumisprotsess, mille juuri võib otsida just rahvusliku liikumise aegadest, tingis tõenäoliselt just vajaduse rõhutada talupoegliku rahvamassi muutumist individideks. Paraku on sellegi oletuse lahendamine Lääne-Euroopa modernse ja isikukeskse põhimõtte Eestisse jõudmise abil ennatlik ja poolik. Kui isiksus Kölerile tõesti erilisel oluline oleks olnud, oleks ta tõenäoliselt kujutanud oma töödel ka rohkesti rahvusliku liikumise tiptegelasi – vaid mõni portree paljude muude tööde hulgas ei luba meil oma oletust veenvalt küll kinnitada. Nii nagu ei saa me ka rääkida sellest, et Köler oma kunstis mingi fanaatiline "eestluse ja eestlase" kujutaja oleks olnud. Kui kellegagi "rahva hulgast" on tegeldud, on need kas siis omaenese vanemad ("Isa" ja "Ema", 1863) või siis Köleri öde ("Ketraja", 1863), kelle pildiline kujutamine on kantud võrdlemisi puisest ja üksühese tähendusega n.-ö. allegooriast. Tundub, et Köleri loomingust saab alguse Eesti kunstile omane, kahestunud identiteeti peegeldav "ajaloomaal", millel pole paradoksaalselt ajalooga kuigi palju pistmist.

#### **Sachker, uue kujutamishendi apologet**

Võib nõustuda väitega, et Johann Köler tegutses kunstnikuna n.-ö. modernsuseeelsel ajajärgul ja et selle perioodi kunstist on kaasaegsete sündmustega sünkroonsuse otsimine pisut ülekohtune. Kuid võimalik on ka teine seisukoht – kunsti mõiste laiendamise protseduur. Ühelt poolt on mõistetav, et Köleri tegutsemise tippajaks, 19. sajandi keskpaigaks, polnud Eestisse veel jõudnud modernsuse apolo-





geedi Charles Baudelaire'i 1850. – 60. aastatel avaldatud ideed kunsti ja (kaas)aja tihedast sidumistarbest.\* Ja seda üllatavam on, et vaid veidi avaram pilk – kõigest eesti maalikunsti laiendamine samaaegse eesti fotograafiaga – lubab meil kunsti muutunud suhtest ajaga rääkida isegi juba 19. sajandi II poole kontekstis. Omaaegne probleem, küsimus institutsionaalse ruumi jaotumisest ühe või teise pildilise kujutamise vahendi ümber, ei pruugi meid siinkohal isegi mitte huvitada. Reinhold Sachker nagu Köleri oli esimene – kuigi ajastu kontekstist lähtuvalt mitte kunstnik, vaid fotograaf. Tema erialane haridus piirdus vaid meistriklassidega ja kindlasti ei olnud see nii otseselt kunstialane nagu Köleri oma. Sellele institutsionaalselt ületähtsustatud seigale vaatamata võib aga väita, et Sachkeri tegevus – vaadatuna pildikunsti ajaloost lähtuvalt, või iseäranis analüüsituna rahvusliku liikumise/ärkamisaja kontekstis – pole mitte sugugi vähem tähtis kui Köleri oma, pigem vastupidi. Sackeri lühitutvustusena olgu öeldud, et tegemist oli erakordselt mitmekülgse inimesega: nii nagu Köler, oli ka tema rahvusliikumise tipptegelane: Vanemuise teatri näitejuht, paljude seltside aktiivne liige, näitleja, laulja jne. Sachker tegutses koos maalikunstnik Hoffmanniga, pidas Tartus (alates 1869. a.) ateljeed jpm.

### Sachkeri dimensioon – poliitilised vaated ja pildiline kujutamine

Tema looming koosneb kokku 235 pildist – ja erinevalt Kölerist olid just pildid Sachkerile poliitilise võitluse vahendiks. Kokkuvõtlikult öeldes koosneb Reinhold Sachkeri looming süstemaatiliselt portreeritud kultuuritegelastest: Kreutzwald, Hurt, Koitudula, Harma, Treffner, Kunder, Reinwald, Veske, Jakobson, Janssen, ... teiste hulgas muide ka Johann Köler. Need portreed sarnanevad stilistiktalt väga Johann Köleri isikumaalidega ja tõstavad



**Johann Köleri maalitud tellimusportreed. Commissioned portraits painted by Johann Köler.**

**Reinhold Sachker. Jakob Hurda ema ja lapsed. Foto, ca 1880.**

**Reinhold Sachker. Jakob Hurt's mother and children. Photo, ca 1880.**

sellega seoses ka olulise küsimuse. Kui enamik Köleri portreesid täidab oma olemuselt mimeetilise kujutamise rolli, isegi fotograafia rolli, miks peaksime neid siis pidama millekski erakordseks ja mööda vaatama Eesti parimate fotoportretistide loomingust? Mille poolest peaks fotograafia rollis funktsioneeriv maalikunst olema üldse olulisem fotograafiast enesest? Teiste sõnadega: kuna Köleri portreedes tihti stilistika praktiliselt puudub, vaatame me

neis olulise komponendina tegelikult ikkagi seda, mida on kujutatud; meie huvi on pigem etnograafiline kui stiiliajalooline. Siit kerkibki esile klassikaline johnbergerlik küsimus retoorilise ja stilistilise vahekorra kunstis – ja siit tekib ka vajadus esitada üks hoopis teistlaadi küsimus, kui seda tavaliselt tehakse. Niisiis – kuidas funktsioneerisid omaaegses ühiskonnas Johann Köleri “jäädvustavad” maalid ja Reinhold Sachkeri “jäädvustavad” fotod?

Paradoksaalsena Sachkeri ja Köleri võrdluses mõjub seik, et teadaolevatel andmetel ei kuulunud Sachker oma poliitiliselt meelsusel sedavõrd “radikaalsete” inimeste hulka nagu Köler. Kuid rahvusliikumise aktivist oli temagi. Sachkeri fotostudio 25. tegevusaasta puhul (1894. a.) avaldatud ajaleheartikkel resümeerib: “Sachker on Eesti rahva liige ja sõber, kes oma pikal ametiajal ikka ja alati kõigest rahvatööst osa on võtnud. Ka nimi “päevapilt”, mis nüüd terve rahva suus, on Sachkeri nimetatud.”

### Fotograafilisus 19. sajandi portrees

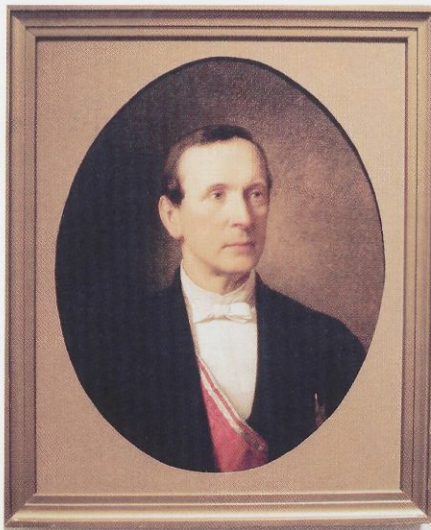
Johann Köleri maalide puhul on konstateeritud nende äärmiselt vähest kontakti Eesti kohaliku publikuga, v. a. baltisakslased. See lubab öelda, et “omas ajas” ei olnud tegemist eriti tuntud kunstnikuga, vähemalt mitte eesti rahva hulgas. Kui nii, siis ei saa me Köleri puhul kunstikommunikatsioonist Eesti kultuuriruumis öieti rääkidagi. Sachkeri sajad portreed seevastu olid hästi tuntud mitte ainult rahvusliikumise tegelastele, kellega fotograaf tihedasti lävis, vaid ka tavalistele inimestele, keda ta rohkesti portreeris nii linnades kui maal. Peale tärgava Eesti tipptegelaste leiame sellest rikkalikust loomingust ka üldistusele pürgivaid portreesid eesti tüüpide linnas ja maal – erinevalt Kölerist pole Sachker silma kinni pigistanud isegi mitte santide ja valla-vaeste kujutamisel. Kergeks osutub ka



Sachkeri piltidele “kõigest dokumendi”, st. justkui suhtumist välistava staatuse kummutamine. Kahtlemata on tegemist visuaalselt elegantsete, parimas euroopa fotoportree traditsioonis (Nadar, J. M. Cameron jt.) tehtud portreedega, mida iseloomustab hea tüpaaživalik, lakooniline kompositsioon ja portreeritute “introvertsele kontemplatsioonile” (mahapööratud pilk) tehtud esteetiline panus. Puht “etnograafilisest” fotost (a la H. Tiidermann) eristab Sachkeri töid passiivne, enamasti vaid mõne valguslaiguga markeeritud foon ning võtte teostamine keskplaanis, mis võimaldab vaataja tähelepanul keskenduda just inimtübile ning tema psüühika välis- ja seespidistele omadustele. Nii Köler kui Sachker tegelesid “jäädvustamisega” diskreetses stilistilises võtmes – kuid inimeste hulga ja portreerimise süsteemsuse poolest on Sachkeri tegevus määratult mitmekesisem ja rikkalikum. Ja kui Köler pöördus tihti Itaalia, Tsaari-Venemaa või mütoloogiliste tüüpide poole, siis Sachker tegeles üksikasjalikult Eesti inimesega “nüüd ja praegu”.

#### Sachker – VIP-id ja poliitiline reaalsus

Reinhold Sachkeri “ärkamisaja tippude” seeria on aukartustäratavalt süstemaatiline. Olles ise rahvusliikumise tegelane, pääses Sachker neile vaevata lähedale, muutes pildistamistegevuse sotsiaalseks rituaaliks. Kuulumine Sachkeri ärkamisaegse Eesti kultuuritegelaste fotokollektsiooni tähendas teatavat lugupidamist ja süvendas veelgi hädavajalikkude ühtekuuluvustunnet. Nõnda hakkas fotograafia juba oma algusaegadest peale täitma olulise sotsiaalse rituaali funktsiooni: fotoportreedes said kinnitust nii perekondlik kui ideoloogiline staatus. Ent samavõrd erandlikku rolli astus 19. sajandi fotograafia rahvuse kui terviku moodustumisel. Üheks võtmeküsimuseks pildilise kujutamise ajaloos on ses mõttes ühiseluliste ja poliitiliste sündmuste jäädvustamine. Sachkeri piltnikutegevuse oluliseks aspektiks on nii I, II kui III laulupeo kujutamine – Tartu Raekoja platsil tehtud 1891. aasta laulupeo fotot peetakse koguni Soome ajakirjanduse esimeseks avaldatud fotoks. Kui Köler keeldus “madala” ja “inetu” igapäevareaalsuse pildilisest kujutamisest, siis Sachker pildistas 19. sajandi lõpu elu hoopis mitmekesisemalt – nii näiteks pole ta loonud mitte üksnes Jakobsoni erinevaid portreesid, vaid jäädvustanud ka tema matuseid. Kuna ajastut ja selle meeoleuid määravad suurmeeste kõrval samaväärselt ka kesksed sündmused (nii positiivsed kui traagilised), siis pole varajaste, ühiskondlikku kliimat mõjutavate juhtumite pildiline kujutamine ilmselt



**Johann Köler. Rahandusminister Nikolai Bunge. Õli, I. 1873.**

**Johann Köler. Minister of Finance. Oil on canvas, 1873.**

**Reinhold Sachker. Vallavaene Valt Tähtvere vaestemajast. Foto, ca 1900.**

**Reinhold Sachker. The parish poor Valt of the hospice at Tähtvere. Photo, ca 1900.**

mitte palju väiksema kaaluga kui laulupidudega kaasnev eufooriline element. Ometi pole see veel kõik – Sachkeri direktne pilk ärkamisaja poliitilisele reaalsusele kulmineerus Eesti esimeses poliitilises fotolavastuses. Selle teose puhul võib stilistilises mõttes rääkida klassitsistlikust

esteetikast fotograafias – sõnumi poolest on aga tegemist erakordselt terava kriitilise realismi ilminguga eesti kunstis. Teose tõsieluliseks taustaks on Paistu pastori eestimeelsusest loobuma kutsunud kõne 1871. aastal – ja fotolavastus ise on nimetatud kõne selgepiiriline hukkamõist. Foto kujutab dokumentidest tulvil kabinetti, kus saksakeelsed tekstid on hooletult maha visatud ja eestikeelsed tõstetud nähtavale, auväärsetesse kohtadesse. Pildil olevad tegelased Ado Reinvald ja Juhan Kunder loikavad Horatiuse vannet meenutava demonstratiivsusega tükkideks pastori kõne teksti, kompositsiooniliselt on aktsenteeritud ka Kreutzwaldi “Kalevi-poeg”, mis ühena vähestest eestikeelsetest ürikutest on asetatud eriti nähtavale kohale. Kui liidame pikantsele pildilisele seisukohavõtule lõpetuseks hoopis rahulikuma – esteetiliselt portreekollektsiooni 1880. aastatest, peaks Sachkeri kujutajaloomus küllalt terviklikult esile tulema.

#### Kerberos ja laulupidu – visuaalse kommunikatsiooni demokratiseerumine

Tulles nüüd tagasi artikli alguses tõstatatud küsimuse juurde, mis kahte loojanatuuri omavahel eristab – “ajalise” ja “ajatu” suhte juurde ainevalikus, hakkab tunduma, et Johann Köleri loomingu käsitlemisel on seni hoidutud ühest olulisest kultuurilisest kontekstist. 19. sajandit, eriti selle teist poolt iseloomustab ühe põhilise protsessina visuaalse kommunikatsiooni demokratiseerumine – see on trükiasjanduse ja massitiraažides ajakirjanduse tekkimise ajastu. Piltpostkaartide ja odavate fotoportreede ajastu. Ja tahankõike-teada-ajastu, millega kaasnes ka senisest suurem nälg visuaalse informatsiooni järele. Püüdmata vähendada Köleri tähtsust rahvusliku maali ajaloo seisukohast, tuleb siiski nentida, et vaatamata rohketele senistele seisukohtadele, mille kohaselt Köleri tegevust on nimetatud “jäädvustamiseks”, on tema sellealaseid teeneid siiski põhjendamatult üle hinnatud. Kui me peaksime vastama lihtsale küsimusele – mida saame me Köleri loomingu vahendusel teada “oma aja” kohta – oleksime sunnitud tõdema, et mitte kuigi palju. Oma “ontoloogiliselt” realistlikus kujutamislendis seadis Köler enesele liialt palju ja liiga kunstlikke piiranguid, et kommunikeeruda “sisu” tasandil. Teiseks jäi 19. sajandi II poolel realistlik maalikunst koos oma algsest püstitatud ülesannetega märkamatuks jalgu hoopis uuematele ja selles funktsioonis efektiivsematele kujutamishahenditele, eriti päevakajalise ja (kaas)ajaga sünkroonselt toimivale fotograafiale ning ajakirjandusele. Kui oletame, et Köler kontekstimuutust tajus, siis



siin on ka vastus küsimusele, miks Herakles ja mitte laulupidu; miks "Ema", kuid mitte "Eestlane" jne.

#### **Puulane ja Tohtlane: lihtminevik ja täisminevik**

Viimasel juhul jääb aga selgusetuks hoopis üks teine seigake. Võib öelda, et pöörates selja "liigsele realismile", pööras Köler selja ka "liigsele idealismile" oma põhiolemuselt realistlikus kunstis. Köleri maalimislaad on küll kanooniline, kuid mitte määrani, mis esmatahtsustaks kunsti keelt. Nii teeb ta panuse küll "lihtsusele" ja "selgusele", kuid jääb pildilises esitluses pisut liiga "kidakeelseks". Nii püüab ta end kõrgemal hoida madalast ja inetust, kuid ei teadvusta, et needki kuuluvad selguse juurde. Sotsiokultuurilisele reaalsusele silmavaatamine (või sellest möödavaatamine) on selgesti identiteedi iseärasustele ja kultuurilistele kompleksidele viitav nähtus. Tundub, et Kölerist sai alguse eesti maalikunsti just säärane seisukohavõtt ja et Sachker juhatas sisse hoopis teistsuguse, kultuurimaastiku kui terviku tunnetamisest lähtuva, ajalooliselt sünkroonse pildilise kujutamise viisi. Hämmastavalt samaaegne on see juba jutuks olnud modernsuse nõuetega, kuigi viimased püstitati teistele kunstiliikidele kui fotograafia. Öeldu ei tähenda sugugi, nagu olnuks Sachkeri portreed vabad kujutamise teatud kaanonitest, pigem vastupidi. Vahe on vaid selles, et ühel puhul on tegemist vanade, teisel aga kaasaegsemate kaanonitega. 19. sajandi keskpaigaks oli reaalsus hoopis teistsugune kui see, milles kujunes välja Köleri maalimislaad: maailmavaate positivistliku selguse nõue soosis fotograafiat ja tüpoloogiat. Sachker sattus seega uute nõuetega ühte jalga käima tänu valitud kujutamishandile: tüüpide pildiline kolleksioneerimine ja ulatusliku läbilõike andmine tärkavast eesti rahvusest mõjub omas ajas hoopis reipamalt ja kandvamalt, kui Köleri ponnistused teha maali abil seda, mille tarvis olid juba siis olemas paremad vahendid. Tundub, et kui praegu on nii Sachker kui Köler "ajaloolised" figuurid, siis Köler oli niisugune juba algusest peale.

\* Vt. Baudelaire'i esseed "The Salon of 1846: On the Heroism of Modern Life", "The Painter of Modern Life" (1863), "The Salon of 1859: The Modern Public and Photography". Kõik raamatus: "Modern Art and Modernism", toim. F. Franciscana and Ch. Harrison. Harper and Row, London, 1986.

Artikli aluseks on loeng EKM-is Köleri 175. sünniaastapäeva konverentsil 9. märtsil 2001.

## **Johann Köler (1826 – 1899) and Reinhold Sachker (1844 – 1919): The Taxidermy of Early Estonian Painting and Photography**

**Peeter Linnap**

Johann Köler. 175th anniversary.  
Estonian Art Museum, Tallinn.  
Open till 09.09.2001.

Johann Köler's magnitude in the history of art is so well defined, sealed and mummified that even the lightest shade of doubt, inventory or correction would seem out of place, would probably be perceived as an attack against the most sacred nationalist ideas. There is hardly anything to study about Köler – it is unlikely that some little episode or fact that has been missed would broaden or change our knowledge of him.

#### **Köler in interdisciplinary light – painting and photography in the 19th century**

In the research, long ago landed in blind alley, there are two main approaches on offer, which may present some interest to us. The first is the discursive analysis where the said "holy cow" of Estonian art will be treated with some instruments and from angles only recently adopted, be they feminist studies, or the critical theory in its entirety. The second approach may be something else, for instance the social history of art. If we follow the latter principles we may with clear conscience abandon the anachronistic question of the expressive content of Köler's works of art and instead consider their position against the contemporary visual-cultural landscape. With equal success, a little more "revisionist" and broader look could let us study how the academic principles of the 19th century have influenced our main value hierarchies in visual arts. When comparing Köler and other academic painters of the Estonian awakening with other figures of visual arts of the 19th century, I would try to build an imaginary bridge between Johann Köler and Reinhold Sachker. Furthermore, I would extend this bridge to cover the art of painting and photography which nobody had accused of any other relationships in the context of the second half of the 19th century, save the mimicking of the painting by photographers. However, things are more complex than we have so far

realised. When Köler is sometimes regarded as the First True Estonian Artist, it should be perfectly acceptable to regard Reinhold Sachker (1844–1919) as the First True Estonian Photographer. Since both picture creators operated in the periods historically crucial – in the cultural context of the National Movement, there is no escaping the question about their position, significance and efficiency in this concrete situation.

#### **Köler's canonical painting and contemporary developments**

We know that Köler was exceptionally active and occupied in community affairs. He was an advocate of radicalism, representing as he did the nonconformist democratic trend in the period when many other Estonian cultural figures chose to be oriented to compromise. In this connection we are faced with the question about the relation between Köler's social and cultural activity. Köler graduated from the Art Academy of St. Petersburg, majoring in historical painting – and his pieces starting from his graduation work "Hercules bringing Cerberus back from the Gates of Hell" (1855) are underpinned by a manner stemming from classicist canons of painting. Let us cast aside all the formal features of such a "manner", apart from that the essence of Köler's pictorial language is built on the mimetic, perhaps even the so-called "realistic" manner of depiction. Let us admit that at least "technically" Köler meets the fundamental requirement to be classified as having some connection with real life art. Yet Köler still had a different bias – education in historical painting and historical events around him have a loose connection with his art.

#### **Political and artistic activity**

As we know, somewhat later, during his Italian period, Köler's stylistic canons abate: the landscapes and human types are often classified as "realistic" painting but this at best pertains to the technology of depiction, and – alas – not to the subject matter of the pieces. Paradoxical or not – being radical in social life (the founder of associations, the appellant of petitions, etc.) this radicalism remains almost invisible in Köler's artistic activities. Hence the question – could things have been different? We could certainly put an end to this discussion with a claim that the influences of the Art Academy of St. Petersburg were so omnipotent and tailored Köler's value system to such an extent where digression became inconceivable. Still, it seems an overestimation of academic education, even more so if we

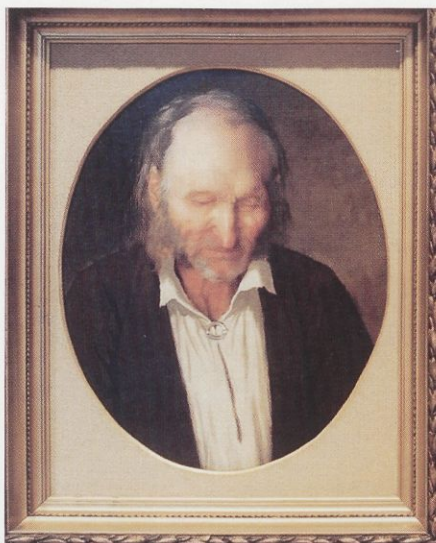


acknowledge that Köler was sufficiently well informed about the Russian “peredvizhniks” and the ideas of the French critical realism. Köler has clearly expressed that he was well in the swim but for some reason – by adopting a sharply negative position: the “low and the ugly” reality had no place in the fine arts.

Unfortunately, Köler does not specify “the low and the ugly”. Now, let us ask retrospectively: why not a Song Festival, why not the figures of national movement and – last but not least – why only “The Portrait of Father” and “The Portrait of Mother”, and not “Estonian” as such? It appears that even though portrait became Köler’s dominating genre, his treatment of the human being derived from the definition of the “individual”. Notably, the “Europeanisation” of Estonia, the sources of which can basically be found in the period of national movement, predetermined the need to emphasise the transformation of rural masses into individuals. Unfortunately, it is premature and incomplete to try and prove this assumption with the arrival of European modern and individual-oriented thinking to Estonia. If the “self” had indeed been so important for Köler, he would most probably have also depicted many key figures of the national movement – the few portraits among his many other pieces do not allow us to prove our assumption with a sufficient degree of certainty. Likewise, we can not claim that Köler was some fanatic recorder of “Estonians and the Estonian national idea”. In rare occasions when somebody from the “plebs” was used as model, they were his own parents (“Father” and “Mother” 1863) or his sister (“The Spinner” 1863) whose pictorial depiction is framed by a rather wooden and one-dimensional allegory. Köler’s creation apparently gives rise to “historical painting”, so typical of Estonian art and reflecting dual identity, which paradoxically has little bearing on history.

#### **Sachker: the apologist of new means of depiction**

We may agree with the argument that as an artist Johann Köler was active during the so-called pre-modern period and the search for synchronicity between the art of that period and contemporary events would be a little unfair. But a different approach is also possible – the procedure of extending the concept of “art”. On the one hand, it is understandable that by the middle of the 19th century – Köler’s peak time – the idea about the need for tight cohesion between art and contemporary times, which Charles Baudelaire, the apol-



**Johann Köler. Isa portree. Ema portree. Õli, I., 1863.**

**Johann Köler. Father’s Portrait. Mother’s Portrait. Oil on canvas, 1863.**

ogist of modernism, expressed in the 1850s and 60s\*, had not yet reached Estonia. And it is all the more surprising that just a little wider view – only the extension of Estonian painting with contemporary Estonian photography – allows us to discuss the changed relations between art and contemporary times in the context of the second half of the 19th century. The then problem – the question about the division of institutional continuum between different means of pictorial depiction is not of interest to us in this respect. Reinhold Sachker, like Köler, was the first, albeit in the context of his time not an “artist” but a “photographer”. His education was limited to a studio basis

and it most certainly lacked the explicitly academic basis of Köler’s. However, despite this institutionally overestimated episode we can claim that Sachker’s activity from the point of view of pictorial history, or indeed analysed from the national movement perspective, was no less significant than Köler’s, may be even on the contrary. As a brief introduction to Sachker it has to be said that we are dealing with an exceptionally many faceted person. Like Köler, he was a key figure of the national movement, he was the stage director of the “Vanemuine” theatre, he was an active member of several associations, an actor, a singer, etc. Sachker collaborated with Hoffmann, the painter, ran a studio in Tartu (since 1869) and much more.

#### **“Sachker’s dimension” – political views and pictorial references**

His legacy consists of 235 pictures and, differently from Köler, it was his pictures that he used as his political tool. In short, Reinhold Sachker’s legacy consists of systematically portrayed cultural figures: Kreutzwald, Hurt, Koidula, Härma, Treffner, Reinwald, Weske, Jakobson, Jansen. Among others, also Johann Köler. These portraits are stylistically very close to the personal painting of Johann Köler and raise in this connection an important question. If most of Köler’s portraits fulfil the role of mimetic depiction, even the role of photography, why should we regard them as something exceptional and disregard the legacy of some of the best Estonian photo portraitists. Indeed, why should the art of painting in the role of photography be more important than photography itself? In other words, since in Köler’s portraits stylistics is often practically non-existent – we are really looking for the important component which is – what has been depicted: we are interested in ethnographic aspects rather than stylistic history. Here we come across a bergsonian question about the relations between rhetorical and stylistic elements in art – and hence we are faced with the need to ask a completely different question, a question diverging from the usual. Indeed – how did Johann Köler’s recordings on oil-and-canvas and Reinhold Sachker’s recordings on photo function in their contemporary society?

Comparing Sachker and Köler it appears paradoxical that as far as we know Sachker, his political views did not belong to the “radically minded” like Köler’s. But he, too, was an activist of the national movement. As the article published on the occasion of the 25th anniversary of Reinhold Sachker’s photo



## ALTHOUGH BOTH SACHKER AND KÖLER ARE “HISTORICAL” FIGURES BY NOW, KÖLER AS SUCH WAS ONE RIGHT FROM THE VERY BEGINNING.

studio summarises: Sachker was a member and a friend of the Estonian nation who during his long career always participated in nationalist work. The notion of “day picture” too, which is now used by the entire nation, has been introduced by Sachker.

### Referential aspects of the 19th century portrait

It has been stated that the paintings of Johann Köler had little contact with the local Estonian audience, except for the Baltic Germans. This leads to an understanding that “in his time” he was not a particularly renowned artist, at least among the Estonians. If so, we can not really discuss Köler and his cultural communication in the Estonian cultural space. However, hundreds of portraits by Sachker were well known not only to the leading figures of the nationalist movement with whom he had frequent contact but also to very common people whom he often portrayed in both towns and the countryside. In addition to the budding Estonian key figures, in the plethora of his creation, we can also find portraits which depict types in Estonian towns and the countryside and aspire to be generic - differently from Köler, Sachker did not shut his eye when depicting the poor and the crippled. It also turns out to be easy to refute the status of Sachker's pictures as “mere documents”. Doubtless these pictures are visually elegant, portraits made in the best tradition of European photographic portraiture (Nadar, J. M. Cameron et al) which is characterised by a good choice of types, laconic composition and the emphasis on the “introvert contemplation” (cast eyes of the portrayed). What differentiates Sachker's pieces from the purely “ethnographic” photo (a la H. Tiidemann) is the passive background, marked mostly by some stray spot of light and the focussing of the shot to the centre. This allows the viewer to concentrate on the human type and his outer and inner psychic qualities. Both Köler and Sachker were focused on “recording” in a discreet stylistic key – but in terms of quantity and systematisation Sachker's activity is immeasurably richer. When Köler often turned to Italy and Czarist Russia or to mythological types, Sachker dealt in detail with Estonian people “here and now”.

### Sachker: VIPs and the political reality

Reinhold Sachker's series of the top figures of the awakening is awesomely systematic. A figure of the nationalist movement himself, it was easy for Sachker to get access to them and turn photographing into a social ritual. To belong to the photo collection of cultural figures of the Estonian awakening added to one some stature and deepened one's urgently needed sense of togetherness. From its very beginning photography started to fulfil the function of an important social ritual: both family and ideological status were riveted in photo portraits. But the 19th century photography assumed an equally exceptional role in the process of establishing the nation as an entity. One of the key questions in the history of pictorial representation is the recording of social and political events. The important aspect of Sachker's activity as a photographer is the depiction of the 1st, 2nd and 3rd Song Festival, of which the photo of the 1st Song Festival on the Tartu Town Hall Square is regarded as the first photo published in the history of Finnish journalism. Köler refused to depict “the low and the ugly” of everyday reality. However, by the end of the 19th century Sachker had produced a far richer collection – for example he has not only created different portraits of Jakobson but has also depicted his funerals.

Since the period and its emotions are equally well defined by the great men of their time and the main contemporary events (both positive and tragic), the pictorial depiction of early episodes which influenced the social climate is of no less importance than the euphoric element of the Song Festivals. But this is not all – Sachker's decisively direct glance into the political realities culminated in the first Estonian political photo staging. In the stylistic sense this piece could be treated as classicist aesthetics in photography – in terms of its message, however, it is a uniquely sharp manifestation of critical realism. The factual basis of this is a speech which urged to abandon the nationalist ideas and which was delivered by the pastor of Paistu in 1871 – and the photo staging is a distinct condemnation of this speech. The photo depicts an office, packed with documents, texts in German recklessly scattered on the floor,

the Estonian ones exposed in visible, honourable places. The characters on this photograph, A. Reinwald and J. Kunder, demonstratively, like swearing the oath of Horace, are shredding the text of the pastor's speech, from the composition aspect the accent is also on Kreutzwald's “Kalevipoeg” which among one of the very few Estonian documents is particularly visibly placed. Provided we add to this pictorial declaration, as a final touch the much quieter photo collection of Estonian types from the 1880s, Sachker's creative nature should be displayed rather exhaustively.

### Cerberus and the Song Festival – the democratisation of visual communication

When going back to the main question raised in the beginning of this article, the differentiation of the two creative natures (the relationship between the “temporary” and the “timeless” in the choice of the subject matter) the following striking detail emerges. In the treatment of Köler's creation one very important cultural context has been avoided. One of the main processes that characterises the 19th century, particularly its latter half, is the democratisation of visual communication – this is the era of printing and the nascence of journalism in copious editions. The era of picture postcards and cheap photo portraits. And the era of I-want-to-know-it-all which was accompanied by a craving, stronger than ever before, for visual information. Without trying to lessen Köler's importance in the national history of painting, one has to admit, that despite the numerous views so far expressed, which label Köler's activity as “recording”, his contribution in this field has been overestimated without foundation. If we had to answer a simple question – what can we find out about “Köler's times” via his creation – we would have to admit: not much really. In his “ontologically” realistic manner of depiction Köler set himself too many and too artificial limitations which made communication on the level of “content” impossible. Secondly, the realistic painting of the second half of the 19th century together with its initially defined objectives quite unnoticeably got in the way of totally new and more effective means of depiction, particularly photography and journalism which functioned topically and in synchronicity with the contemporary time. If we assume that Köler was aware of such a shift of context, here is also the answer to the question why Hercules and not a Song Festival; why “Mother”, but not “Estonian”, etc.



### Simple Past and Past Perfect

In the latter case another little episode remains unclear. One could say that by turning his back on “excessive realism”, Köler also turned his back on “excessive idealism” in art which was realistic in its essence. Köler's manner of painting is canonical but not to the extent where the language of art becomes a priority. He is staking on “simplicity” as well as on “clarity” but remains a little too “tongue-tied” in his pictorial presentation. In this way he is trying to keep himself above the low and the ugly but he does not realise that these, too, are part of clarity. To face or ignore the socio-cultural reality is a phenomenon, which clearly refers to the idiosyncrasies and cultural complexes of one's identity. It appears that from Köler onwards Estonian painting maintained this position and that Sachker introduced a completely different, historically synchronised manner of pictorial depiction which stemmed from the perception of the cultural landscape as a whole. Strange how simultaneous this was with the above mentioned criteria of modernism, even though these were established for forms of art other than photography. This is not to say that Sachker's portraits were free from certain canons of depiction, quite on the contrary. The difference is that in the first case we mean the old canons, in the latter case more modern ones. The reality of the middle of the 19th century was completely different from the reality, which was the basis for Köler's manner of painting: the requisites for the positivist clarity of the world outlook favoured photography and typology. Sachker therefore happened to be abreast of the new requirements, due to the means of depiction he had chosen. The pictorial collection of types and the broad cross section of the burgeoning Estonian nation appears much brisker and fetching than Köler's striving to achieve the same through painting although there already existed better means to do so. It seems that although both Sachker and Köler are “historical” figures by now, Köler as such was one right from the very beginning.

\* Essays by Baudelaire “The Salon of 1846: On the heroism of Modern Life”, “The Painter of Modern Life (1863)”, “The Salon of 1859: The Modern Public and Photography. All in the book “Modern Art and Modernism”, ed. F. Franciscana and Ch. Harrison. Harper Row, London, 1986.

The basis of the article is the lecture delivered in the Estonian Art Museum in the course of a conference, dedicated to Köler's 175th anniversary.

*Translated by Klea Vaher.*



**Johann Köler. Kunstniku sünnikoht. Õli, I. 1863. Eesti Kunstimuseum.**

**Johann Köler. Place of Birth of the Artist. Oil on canvas, 1863. Estonian Art Museum.**

**Peeter Mudist. Rebane varastab metsaisalt pildi. Akvarell, 1994. Erakogu. (Allegooria: rebane – Mudist, metsaisa – Köler).**

**Peeter Mudist. Fox is stealing a picture from the Sylvan Spirit. Water colour, 1994. (Allegory: Fox – Mudist, the Sylvan Spirit – Köler).**

**Köler-Lapin. Plakat Leonhard Lapini “Suprealismi” näitusest Raatuse galeriis (juuni, 2001).**

**Köler-Lapin. Poster from the exposition of Leonhard Lapin in Raatuse gallery, Tallinn (June, 2001).**





[näitus]

## Maastikumäng

**Mängu ajend:** Kadri Kangilaski ja Toomas Tõnissoo näitus Tartu Kivisilla galeriis, mai 2001.

**Mängijad:** Riste Keskaik, Kaie Kotov, Kalevi Kull, Carol Ojasoo, Anti Saar, Kadri Tüür, Siim Vatalin, Ester Võsu Tartu ülikooli semiootika osakonnast.

**Mängu aeg ja koht:** 10.05.2001 Tartus, esmalt Kivisilla galeriis ja seejärel TÜ botaanikaaias.

K. T.: Reklaamplakatil oli näitus pealkirjata jäetud. Mis see siis õieti oli? Kas lihtsalt kompott ilusatest maastikest?

K. Kull: Vaadake, tegelikult oli seal ju neli näitust. Pildid seintel olid kits; klot-sidel olid professionaalide tööde reprod ja nendega tuli uusi pilte konstrueerida, see oli n.-õ. kunst; see, mis slaididel tuli, oli lavastus, täiesti omaette tüüp; ja seintel olid nii tapeedid kui ka vaated, mis olid fotod. Ja need viimased olid sellised, kus inimene puudus, inimtegevus ei paistnud välja ei ühegi teeraja, paadi või muuga.

C. O.: Akendest paistsid mõned paadid.

K. T.: Ma ei tea, kas seda peaks võtma kui viiendat näitust või läheb see "vaadete" ühte patta, aga ei tohi unustada ka muusikat, mis seal mängis. Eriti Kurva Muusika Ansambli "Ilus elu". See nagu annaks võtme kõigi nende nelja komponendi kokkupanekuks.

\*\*\*

K. Kull: Ent kui nüüd vaadata, milliseid maastikke oli pildidel kujutatud, siis ma kahjuks ei lugenud üle, kui suur osa neist võisid olla inimese loodud maastikud ja kui suur osa looduslikud. Aga inimesega maastiku osa oli tugevas ülekaalus. Üksikud pildid olid vaid sellised, kust täiesti puudus inimese poolt tehtu, kujundatu.

K. Kotov: Neid pilte vaadates ei olnud võimalik paika panna, millisest looduskeskonnast nad pärit on. Nad on nagu hüperreaalsus selles mõttes, et reaalsem kui reaalsus ise ja see hakkab mõjutama meie kujutlust reaalsusest. Minu meelest klassikaline maastikumaali kompositsioon on midagi sellist, mis võetakse üle, ja kui minnakse loodusesse, siis hinnatakse ka loodust sellest kompositsioonist lähtudes. Kui keegi, näiteks reisil maale pääsev lin-



**Kadri Kangilaski ja Toomas Tõnissoo näitus Kivisilla galeriis Tartus.**

**Kadri Kangilaski and Toomas Tõnissoo. Exhibition in Kivisilla Gallery, Tartu.**

lane, läheb seebikarbi-fotokaga pilte tegema, siis ta teeb just nimelt selliseid pilte, mis lähtuvad taolisest kompositsioonist.

K. Kull: See on kindlasti nii, ise küsimus, kas valiku juures mängib mingitki rolli senise maastikumaali traditsioon. Selles ma julgen küll kahelda. Sest see, mis inimene maastikus ilusat näeb, ei pruugi olla mõjutatud sellest, mis ta on näinud piltide peal.

E. V.: Mina arvan, et looduskogemus on ikkagi kultuuri poolt determineeritud. Maastikukogemus võib-olla tänapäeval mitte konkreetselt maali poolt, küll aga muude visuaalsete meediumide poolt. Seal sisaldub ka moment "Loodus müügiks!".

K. Kull: Aga võtkem niisugune näide: looklev metsatee, väike veenire ligidal, läbi puude paistab päike ja mõni kahar, madalale ulatuvate okstega puu veel eraldi esile tulemas. Kas teile meeldib see sellepärast, et te olete varem sellist pilti näinud või mingil muul põhjusel?

K. Kotov: Ma ei mõelnudki tegelikult seda, kui ma ütlesin, et looduses meeldib tingimata mingi kindel motiiv. Aga siiski nähakse mingeid momente sellest tohutust



variatiivsusest. Maastikupildid on ju suhteliselt ühetalised, nad võtavad loodusest ühe kitsa aspekti ja esitavad seda, aga kui minnakse loodusesse, siis nähaksegi seda ka taas kitsalt. Kiputakse üles pildistama just sedasama maastikku. Mida tuntakse, seda märgatakse. Mõõnan, et see on liialdatult meediadeterministlik käsitlus, aga midagi siin ikkagi on.

C. O.: Nojah, kunst ja ajakirjandus on autoriteet. Kui seal öeldakse, et on ilus, siis inimesed usuvadki, et on ilus.

K. Kotov: Hinnangu moment ei olegi vast niivõrd oluline, aga maastikupildid mõjutavad inimest nägema loodust mingil kindlal viisil. Ega ta ei näe loodust seepärast koledamana või ilusamana. Ta lihtsalt märkab sealt mingeid teatud momente ja see mõjutab teda.

K. T.: Omamoodi nõiaring, sest mina arvan, et see, mismoodi inimene loodust näeb ja vaatab, kirjutavad näiteks tänapäeva Eestis ette mitmesugused looduskalendrid ja looduspiltide albumid. Ühest küljest albumid sätestavad reeglid, mismoodi ja milliseid asju looduses näha ilusatena, ja teisest küljest nad ei saa ka



seada kaanonit murda ja näidata mingisugust "alternatiivset ilu", sest siis nad lihtsalt ei müüks.

R. K.: Minu mälu on küll jälg looduspiltidega kalendritest, mida sai lapsest peale ka lihtsalt ajaviiteks vaadatud. Hästi palju kalendripilte on meeles.

K. Kull: Ma siiski arvan, et näitusel oli päris tugev erinevus meie looduskalendrite ja loodusfotograafia traditsioonist. Näitust võib vaadata ka nii, et see on teatav uurimus maastiku esteetilise taju kanaliseeritusest. Kui veel mõelda, et kas vaated seintel on ilusad sellepärast, et ma olen nende piltide kultuuris kasvanud, või millegi muu pärast, siis võiks üritada meenutada lapsepõlve. Aega, kust on pärit esimesed vaated, teatud kohad, mis ilusad tundusid. Esimene hetk uskusin, et on olnud kohti, mis mulle väga meeldisid juba enne seda, kui ma olin esimest korda kunstinäitusel käinud, aga päris kindel siiski olla ei saa, sest ehk olin ma juba lasteraamatuid vaadanud, kus on ka väga palju maastikupilte, mida on piütud samalaadsel moel komponeerida.

E. V.: Kui isegi kunst või raamat välja jätta, siis minu esimesed kõige rohkem muljet avaldanud looduselamused, kui oma kodukoht välja jätta, olid Taevaskojas. Ja mõelgem, kui väärtustatud koht on Taevaskoda meie kultuuris. Ma olen peaaegu kindel, et mulle öeldi, et see on üks väga ilus koht, kuhu me läheme ja hoiame sa nüüd silmad-kõrvad lahti, vaata hoolega. See on ju ka suunamine.

K. T.: Aga pildid, nagu näitusel olid, ikkagi kujundavad teataval määral seda, mida inimene oma koduümbruse looduses näha tahab või tähele paneb.

K. Kull: Haritus on muidugi üks komponent, mis aitab, aga veel olulisem on vast see, kui on taotlus, kui on huvi, sellest ehk tegelikult piisabki.

K. Kotov: Võime märgata, see on taustteadmised, mille pinnalt märgata. Tegelikult on juba huvi iseenesest taustteadmised, viimane omakorda sõltub mingitest teguritest. Tavainimese jaoks sõltub see suuresti sellest, mida meedia pakub.

E. V.: Tänapäeval kunstnik ise presenteerib oma teost või lisab verbaalse kommentaari. Looduses on ju ka kommentaare küllaltki palju. Lähed mingisse kohta ja loed, mida pead vaatama.

R. K.: Nii looduskeskkonna kui ka kunsti nautimiseks on vaja taustteadmisi, mõningast vastavat haritust. Kitši nautimiseks ilmselt ei ole vaja.

S. V.: Mina jälle usun, et kitši nautimiseks, ma mõtlen Nautimiseks! just on vaja, ilma selleta on ta lihtsalt üks ilupilt või ebaestetika.

\*\*\*

A. S.: Kas üldse on mõtet rääkida neist piltidest seoses kompositsiooni või esteetilise loodustajuga? Kas nad polnud lihtsalt märgid mingist amatöörlikust väikekodanlikust eelistusest? Kas me peaksimegi neid pilte üldse analüüsima?

K. Kotov: Siin ei saa muidugi rääkida sellest, kui hästi nad vastavad mingitele professionaalse kunsti standarditele, aga mõned "kohustuslikud" elemendid olid küll märgatavad. Oli aimatav mingi üks mudel, mille järgi need olid tehtud.

A. S.: Mina arvan, et kui üks suvaline "väikekodanlane" näitusele sisse astub, leiab isegi tema siit iroonia oma eluviisi pihta. Ülekuhutus oli hüper.

R. K.: Mina ei tahaks sellega nõus olla, et näitus oli mingi suur iroonia või inimese halva maitse kriitika, pigem vastupidi. Kokkuvõttes mõjus kõik väga armsalt, saalides oli väga meeldiv atmosfäär.

E. V.: Mulle meeldis, et see looduskunsti esitus oli protsessuaalne, et ei olnud ainult pilt seinal, vaid oli slaidiseeria ja oli kuubikute meisterdamine, see tegi su aktiivseks osaliseks ja sa tundsid, kuidas sa konstrueerid loodusvaadet.

K. T.: Ja samas tundsid, et loodusvaadet on kohe mõnus konstrueerida.

K. Kull: Näitusel olles avastad, et tee mis sa seal teed, ikka oled sa maastikus, ikka avastad ainult maastikku, oled temaga seotud viiel erineval moel ja kui nüüd veel maastiku tegemise peale mõtlema hakkad, siis avastad, et viiel erineval moel tehtud maastik on kõik meie endi tehtud maastik.

K. Kotov: Klotside peal oli see, mida tavaliselt loetakse kõrgkunstiks, et see oli see, mida sai näpeldada ja millest sai konstrueerida "kunsti". Seina peale, traditsioonilisse puutumatusse muuseumlikku kaugusesse on pandud kits. Positsioonid mängitakse ümber ja minu arvates ei ole siin irooniat. Oleneb, kuidas seda irooniat võtta, aga igal juhul mitte halvustavana.

R. K.: Nad olid ikkagi otsinud ilusaid pilte.

K. Kotov: Siis pigem iroonia elitaarsuse pihta. Et lähed ja vaatad – ilus. Ja siis mõtled, no pagan, kuidas ta saab ilus olla, kui ta on täielik kits. Vahest käib see iroonia pigem inimese pihta, kes pannakse olukorda, kus ta esmalt tunnistab, et see on ilus, ja kes sunnitakse seejärel mõnema, millega paraku tegemist on.

\*\*\*

E. V.: Aga kuna seal oli nii mitu näitust koos, siis kas osa infost ei muutunud lõpuks müraks? Võib-olla oli see kunstnike taotlus? Kuna ruum oli ka nii väike, ei antudki hingetõmbevõimalust.

S. V.: Mis tähendab müra? See tähendab, et on olemas mingi domineeriv kood, mille suhtes tuuakse sisse häirivaid tegureid, mis on müra, aga sellel näitusel ei saagi domineerivat koodi otsida, sest paljusolus oli kavatsuslik. Muidugi võib müra ka konstrueerida, aga ma seda ei näinud, oli ainult ühtlane foon, mis moodustus kõigest elementidest võrdselt.

K. Kull: Kas barokk ütleb siin midagi? Ohtrad kaunistused? See oli võib-olla teatud mõttes baroklik idee, kus palju ülearuheid kaunistusi. Ülearus on muidugi eraldi küsimus, ülearus on see, mis võimaldab mõttevabaduse.

C. O.: Jah, ülearus oli täiesti olemas. Kui sellise väga kirju fototapeedi peal on väga säravad väikesed pildid, siis see on ju täiesti ülearune, isegi kohatu.

K. T.: Ja ülearusust saab vaadelda ka ühe pildi sees. Kui näiteks vildisele aplikaatsioonitehnikas maastikupildikesele on külge õmmeldud või kleebitud merevaiku. Kas siitki ei tule üleliigsuste kuhjumine.

C. O.: Jah, minu puhul see täiesti toimis. Ma ei suutnud enne keskenduda, kui sattusin kuupide juurde ja sain oma tähelepanu nendele koondada.

R. K.: See on umbes nagu pikemat aega puisniidul viibimisega. Mitmekesisus on nii suur, et muutub ühel hetkel üksluiseks.

Paberile pannud  
**Ester Võsu ja Kadri Tüür**

## Games with Landscape

Exhibition of Kadri Kangilaski and Toomas Tõnissoo in Tartu Art Museum, Kivisilla Gallery. May, 2001.

Kalevi Kull: Actually, it was four exhibitions combined. Pictures on the walls were kitch; on the blocks of wood there were reproductions of professional works, which were used to concoct pictures, on one's own. That was the so-called art; the visual matter flowing from slides was performance; on the walls there were both wallpaper and the views – photos.

*Experts in semiotics of Tartu University Riste Keskspaik, Kaie Kotov, Kalevi Kull, Carol Ojasoo, Anti Saar, Kadri Tüür, Siim Vatalin and Ester Võsu discuss how culture impacts man's perception of nature, how the nature is constructed in man's mind. They were inspired by the exposition of the young couple of artists Kadri Kangilaski and Toomas Tõnissoo in Tartu Art Museum.*



# [veneetsia]

## Kuu nähtav külg ehk Globaalse pessimismi estetiseerimise katse

Harry Liivranna kriitilisi märkmeid 49. Veneetsia biennaali kuraatorinäituselt.

Nii Harald Szeemanni kuraatoriprojekt kui ka kõigi aegade ulatuslikem biennaal, mis mõlemad kannavad nime "Plateau of Humankind", on iseloomulikud näited sotsiaalkriitilisusega manipuleerivatest ideoloogiatest, millega aga sel korral üritatakse esmakordselt rahvusvahelisel suurnäitusel esitleda ja reflekteerida ökoloogilist kriisi tunnetava ühiskonna visuaalsust üldistataval kujul kui kunagi varem. Meetodis ei ole muidugi midagi uut, kuid teemaasetus tunduks justkui radikaalne, ehkki selleks on natuke hiljavõitu. Paljud radikaalsed autorid Guy Debordist Rem Koolhaasini on juba 1990. aastatel analüüsinud maailma üleüldist unifitseerimist, hoiatades protsessi jätkumisel sotsiaalsete, majanduslike jm. probleemide eest. Ent Szeemann pole enam ammu radikaal, vaid kunstimaailma mängureegleid briljantselt valdav *mainstream*'i ideoloog. Kes tahab, võib "Plateau of Humankind'i" mitmetähenduslikust devii-  
sist loomulikult välja lugeda ka allegoorilist süsteemi kriitikat, kuid see ei paista minu meelest olevat Szeemanni eesmärk. Szeemanni eesmärk on pigem reageerida 21. sajandi künnise argielulistele probleemidele ning tema biennaali kontseptsioon, mille abil üritatakse katarsist verbaalselt ette valmistada, kajab kõrvus nagu kõikepaljastava hea tahte kuulutus, millega siidikinnastes misjonärid lähevad paganate silmi avama. Justkui paganad ise ei oskaks näha...

Ent kuidas ma seda õilsat deviisi ka ei tõlgendaks – inimkonna platoo, inimlikkuse platvorm jne., on tulemuseks sissemurdmine avatud uksest. Nagu öeldud, püüab Szeemann ühelt poolt suhestuda kogu maailmas tugevnenud sotsiaalkriitilise paradigimaga ülemaailmse globaliseerumise vastu. Aga et ta teeb seda rõhuasetusega meelelahutusele, samastades kunsti paljuski (kas tahes või tahtmatult, pole siinkohal oluline) tehnoloogilise lõbustus-



**Nedko Solakovi (Bulgaaria) projekt  
redefineerib maalikunsti.**

**The project of Nedko Solakov  
(Bulgaria) redefines painting.**

FOTOD HARRY LIIVRANNA



pargiga, saab Szeemannist teatud mõttes hoopis visuaalse *techno*-kultuuri propageerija. Teisalt ei paku või ei viitsi ta otsida globaliseerimisega kaasnevale viletustele muid kunstilisi alternatiive kui sünkretistlikku ja negativistlikku kirjeldust. Biennaali kontekstis mõjub ainsa vaimuka leiuna Giardini parki üle ujutav Cracking Art Group'i kilpkonnade installatsioon "S.O.S. World", mille ökoloogilise sõnumi edastamise strateegia baseerub kohaspetsiifilisel absurdiefektil. Kuigi grupi taotlustel on ilmselt tõsi taga. Võimudiskursuse tasandil manifesteerib biennaal kuraatori autokraatset positsiooni ning autorite valikuid, mis tegelikult ei põhjenda Veneetsia biennaali kui *art world*'i institutsionaalselt kõige tähtsama ja meediakanaleis kõige enam kajastatava kunstürituse prestiiži. Ma ei arva, et Veneetsia biennaali kuraatorinäitus peaks tõõtama banaalsete stereotüüpide tasandil, aga seda tuli liiga sageli ette. Sagedamini kui möödunud korral, mil Szeemann kureeris samuti biennaali põhinäitust "dAPERtutto".

Szeemann paneb sümboliks valitud projektid, kontseptsioonid ja autorid tähendama seda, mida ta juba ette teadis neid tähendavat. Näituse Arsenales juhatas sisse Londoni pankrotistunud Millennium Dome'ist pärit Ron Muecki gigantne kükitav "Boy", pilgus hirm. Arsenale lõpetavad klassikaline Richard Serra – vaataja optilise perspektiivitaju ja gravitatsiooniseadustega efektselt opereerivad spiraalikuljuselt asetatud metallplaadid, kuulutades tegelikult ratsionalismi triumfi, ning juba omamoodi jumalat teotava kultusteose maine omandanud Maurizio Cattelani meteoriidist tabatud valitseva paavsti hüperrealistlik figuur. Nende vaele mahub inimliku teatri lai spekter, mis Szeemanni järgi on järgmine: alkohoolikutest vanemad, tätoveeritud linnanoores, dementsed pensionärid, sumomaadlejad, jalgpallurid, päevitajate massid rannal, naismõrtsukad, mõlemast soost sõjardid, ajaloolis-etnograafilised arhiivikaadrid Euroopa koloniaalmaadest Aasias, naiivitaridest blondiinid ja irratsionaalsed kontoriamehnikud. Neid esindavad põhiliselt video, foto, installatsioon ja ambient. Eksponeeritakse ka videomänge; vähemalt biennaali avanädalal müüs keegi neeger Arsenale ühes saalis Sarenco l'Africano kolonialismi vastu võitlemisele pühendatud tööde ees nahast ridiküle nagu pragmaatilise reaalsuse *live*-rekonstruktsioon: samasuguse galanteriaga kaubitsevad mustanahalised Canal Grande kaldapealsel.

Rohkem kultuurimälule üles ehitatud Itaalia paviljoni kuraatorinäituse väljapa-

nek mõtestab "Plateau of Humankind'i" tuntud autorite romantilise kunstnikumüüdi kaudu. Või nii mulle vähemalt tundus, vaadates Gary Hilli, Mimmo Rotella, Cy Twombly, Gerhard Richteri, Jeff Walli, Helmut Federle, Richard Tuttle'i, Do-Ho Suh' ja Ene-Liis Semperi klassikalisi töid.

Kui Arsenales keskendub Szeemann "Plateau of Humankind'i" illustreerides ühiskondlikele valupunktile (sõjad, terror, vaesus, õnnetused, urbanism) ning lootusetusele ja resignatsioonile nagu kõmureporter, siis Itaalia paviljonis käib ta välja intellektuaali kaardi, teda huvitavad komplitseeritud, mitmetasapinnalised ja ambivalentseid suhteid indiviidi ja alateadvuse, sisu ja vormi, abstraktse ja konkreetse, objekti ja konteksti vahel. Õhus haistab spirituaalseid intriige.

Mulle imponeerisid eriti paar esteetiliselt provokatsioonid. Maalikunsti traditsioonilise fikseeritud olemuse (ka *action painting*'u mõttes) paneb kahtluse alla Nedko Solakovi projekt, mis karakteriseerib lõputut maalimisprotsessi Sisypheose töö metafooriga.

Ühes teises, sadade osalajetega luuletajate ja kunstnike internatsionaalse seltskonna *arte povera*'likus aktsioonis, keda koondavas nimemantlis "Boetic Bunker" kangastub ilmselgelt dadaistlikult anarhistlik ja eneseirooniline hoiak, tehakse aga lollikas neokontseptualism ja postminimalism kui etableerunud kunstiliikumised. Kontseptualismi teha pole mingi kunst, ütlevad nad. "Boetic Bunker" mängib väga meeldejäävalt massi jõule ja totaalsele üldmuljele, sest vaevalt et kellelgi on aega ja viitsimist läbi lugeda Arsenale väliterritooriumi kaitsepiirdele kinnitatud/toetatud vanadelt ustelt, plankudelt ja muult juhuslikult kila-kolalt kõiki sinna kuhjadena laostatud kirjanduslikke eneseväljendusi roppudest kritseidusest lüüriliste poemideni. Mul on ainult kahju, et "Boetic Bunker" kedagi oma Academia Non Grata relvavendadest manifestatsioonis osalema ei kutsunud, soomlasi ja leedukaid, rääkimata venelastest, leidus osavõtjate hulgas küll.

Ka Bill Viola video "The Quintet of the Unseen" Arsenales provotseerib vaatajat, ja seda oma lavastuse ülima ökonoomsusega. Kõik see, mida võetakse kokku väljenditega "human touching" ja "less is more", on viidud Viola töös sellise kontseptsioonini, et inimeseks olemise müsteerium, "Plateau of Humankind", saab perfektne narratiivse ning pildilise vaste, ilma et kipuks domineerima müstiline moment – nagu eeldada võiks. Tean, et kõlab pateetiliselt, aga Viola sümbolsetest kihistustest ja kujunditest pungil teos lunastab Szeemanni Arsenale-näituse

formaalse teemakäsitluse, mida kõige enam blameerivad selliste staaride konjunktuursed projektid nagu Ilja ja Emilia Kabakovi "Not everyone will be taken into the future".

Oma kontseptsioonitekstis puudutab Szeemann 1950. aastatel maailmas reisinud populaarset näitust "Family of Man", mis jutlustas progressi ja positiivset tulevikuvisioni. Nüüd, seletab Szeemann, on olukord kardinaalselt muutunud ning paradoksaalselt võimalikud igasugused variandid, sest müürid on langenud, aga poliitilised konfliktid sellest hoolimata igapäevane nähtus. Edasi lisab ta, et õnneks on ajalukku jäänud sajandivanune konflikt abstraktsiooni ja figuratsiooni vahel. Tore on. Kuid kas sellepärast peab maailm siis nii poliitiliselt korrektne, üheülbaline, naljavaene ning permanentselt tusameelne olema, nagu ta kuraatorinäitusele ennast kuulutab? "Plateau of Humankind'ist" on seal varjul enam kui pool.

## **Visible side of the Moon: an attempt to convey esthetic aspect to the global pessimism** Critical notes by Harry Liivrand from the curatorial exposition of the 49th Venice Biennial.

I do not think that the curator exposition of Venice Biennial must operate on the level of banal stereotypes, however this was much too often the case. More often than in the past event, when Szeemann curated also the main exposition of the biennial "dAPERtutto".

Szeemann makes the projects, concepts and authors, selected as symbols to mean what he anticipated them to mean.

Still, I was pleasantly surprised by a couple of esthetical provocations. The traditional established substance of painting (also action painting) was subjected to doubt by Nedko Solakov's project, consisting in the endless and fruitless painting process, a metaphor of Sisyphean task.

In another *arte povera* action "Boetic Bunker" involving the international company of hundreds of participating poets and artists, reveals the Dadaist-type anarchic and self-ironic attitude, ridiculing the neoconceptualism and postminimalism as established and entrenched artistic movements. "Making conceptualism requires no great skill", is what they say.





Berliini tegevuskunstnikud Eva ja Adele koos soome kolleegi Roi Vaaraga Veneetsias. Samasugune kivi oli Roi Vaaral kaelas ka tegevuskunsti festivalil "Aeg. Ruum. Liikumine" Eestis juunis 2001.

The living sculptures Eva and Adele (Berlin) together with their Finnish colleague Roi Vaara in Venice. Roi Vaara made his performance in performance art festival "Time Space Movement" in Estonia in June 2001, using a stone of the same calibre.

## Positiivselt Veneetsia biennaalist Tiiu Talvistu ei kahetse Veneetsias käimist.

Keskmine Eesti kunstiajaloolane või -kriitik ei tunne, et tema kaasaegse kunsti tundmine oleks ületanud juba vastuvõtvõime kriitilise piiri. Pigem tunneme endiselt puudust võimalustest vahetult osa saada rahvusvahelisest kunstielust.

Üksikud retrospektiivid ning siin-seal nähtud näitused ei anna suundumusist ammendavat ülevaadet. Nii põhinebki meie kunstikogemus ja -nägemus sageli endiselt kunstiajakirjadest loetul, mitte vahetutel muljetel. Loomulikult ei suuda ka ükski suurnäitus tutvustada kõiki arengutahke ja kunstnikke, kuid see on konserv, mis aitab aimata mõningaidki tänapäeva kunsti suundumusi.

Veneetsia biennaal on maailma vanima ja suurima kaasaegse kunsti näitusena endiselt prestiižikas. Teised suurnäitused, mis meie pressi tähelepanu võivad, on väiksema osalejate ringi ning amplituudiga. Unustada ei tohiks ju sedagi, et eestlaste ametlik esinemine Veneetsias sai alguse kõigest nelja aasta eest toonasel 47. suurnäitusel. Samast ajast pärineb enamiku meie kunstirahva isiklik biennaalikoogemus ning arutelu meedias.

Isiklikult leian, et 1997. aastal nähtud 47. biennaal koos toonase kuraatori Germano Celanti ekspositsiooniga

"Tulevik. Olevik. Minevik" oli paljudele, sh. ka siinkirjutajale, olulisim tänapäeva maailma kunstielu tutvustaja. Esimene kogemus on tihti äärmiselt intensiivne, tekitades suure virvarri, mis hakkab selgema alles hiljem. Biennaal lõi fooni, millega hiljem nähtud kõrvutada ning millesse ka Eestis toimuvat sobitada.

Käesolev biennaal, mis juba teistkordselt kuraator Harald Szeemanni taktikepi all näo saanud, kannab pealkirja "Inimkonna platoo". Liikudes küll vaid ühe päeva sellel platool, hämmastas mind, et ka nii lühikese ajaga on võimalik saada ülevaade. Lõpus, nautides Arsenale basseini ääres Veneetsia erilist kuldset valgust ja kummastavat, tühermaal üksiolemise tunnet, kogesin järsku, et olin kokku pannud järjekordse tervikpildi.

Biennaal pakkus võimaluse näha korraga nii suurel arvul tähtteoseid kui ka lihtsalt head kunsti, kunstnikke oli 286.

Eredaid elamusi pakkusid nii paviljonid: Israel, Inglismaa, Prantsusmaa,





**Ene-Liis Semper ja Marko Laimre Eesti väljapaneku avamisel Palazzo Giustinian Lolinis 7. juunil 2001.**

**Estonian representatives Ene-Liis Semper and Marko Laimre during the opening of the Estonian exposition in the Palazzo Giustinian Lolin, June 7th 2001.**



**Harald Szeemann, biennaali direktor.  
Harald Szeemann, Director of the Biennial.**

Hispaania, Madalmaad, Venemaa, Saksamaa, Island kui ka üksikesenejad: Bill Viola, Richard Serra, Maurizio Cattelan, Chris Cunningham, Do-Ho Suh, Richard Billingham, Salla Tykkä ja Ene-Liis Semper oma tuttava videoga uues kontekstis. Enamik kunstnikke tegeleb oma maailma sobitamisega ümbritseva keskkonnaga, püüdes ehitada oma ruumi, kas otseses või illusoorsemas tähenduses, põrkudes pidevalt takistustele ja barjääridele, lootes heitluis kas enda hingejõule või püsiväärtustele. Töö mõjus ei sõltu aga kasutatavatest materjalidest, meediast, vaid ainult autori mina erakordsusest ja omanäolisusest.

Vaimukaim neist lahendeist oli katkematu keskkonna muutmise/muutumatu projekt Nedko Solakovilt, kus pidevalt kogu biennaali jooksul värviti ruumi mustast valgeks ning vastupidi. See teos justkui sümboliseeriski kogu Veneetsia biennaali mõtet, milleks tundub olevat ühe ajahetke kunsti kogumine ühte ruumipunkti, tekitamata sellega liikumatut kontinuumi. Must ja valge on maailma lihtsusust, kuid mida muud võikski tahta ühest kokkuvõttest?

## **Positively of Venice Biennial**

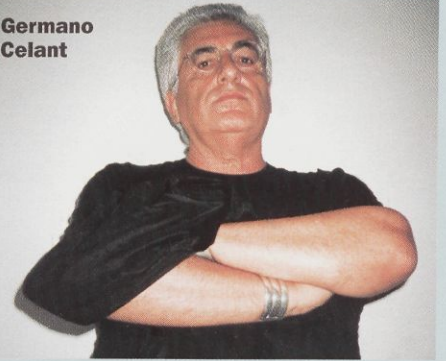
*Tiiu Talvistu does not regret having visited the Venice Biennial.*

An average Estonian art historian or art critic does not perceive that his/her knowledge of contemporary art has surpassed the critical level of capacity for absorption. Naturally, even a large exposition can not present all aspects of development and artists, however the exposition is a preserve helping to divine at least the tendencies and trends.

Venice Biennial has never lost its prestige and stature, as an oldest and largest exposition of modern art. Nor are we to forget that the official participation by Estonia in Venice dates from as late as 1997. From the same year date the personal experience of Biennial of the majority of our artistic community and the deliberations in media.

*Tiiu Talvistu works at Tartu Art Museum.*

**Germano Celant**



## **Vastab Germano Celant**

Itaalia kunstiteadlane, 1960. – 80. aastate kunstimaailma mõjukamaid kriitikuid ning termini *arte povera* lansseerija Germano Celant kureeris sellel Veneetsia biennaalil Brasiilia paviljoni. Celant valis paviljoni Vik Munize ja Ernesto Neto tööd ("suurepärsed, ainulaadsed kunstnikud" Celanti sõnul) ning oli silmanähtavalt pettunud, et paviljon ei pärvinud preemiažüriilt mingit tunnustust. Celanti pettunud olek pärast auhinatute teatavakstegemist ajendaski mind talle mõned kiired küsimused esitama.

### **Kas pidasite Brasiilia paviljoni üheks preemiafaviidiks?**

Kui mitte just paviljoni, siis ühte kahest kunstnikust kindlasti. Nad pole premeerituist halvemad.

### **Kas arvestasite sellega, et teie nimi võiks garanteerida paviljoni ametliku edu?**

Ma ei tahaks sellele küsimusele vastata. Ütleksin vaid, et tean, mida ma teen.

### **Miks te ei valinud Vik Munize kuulsaid šokolaadipilte?**

Sest need on ka Euroopas juba liiga nähtud. Tahtsin näidata Munizt kui maagilist portretisti, kes töötab loovalt ümber Chuck Close'i.

### **Mis alusel te paviljoni komplekteerisite?**

Kontekstuaalselt. Tänapäeva kunstis sõltub väga palju kontekstist ja ka siin, biennaalil, peab seda arvesse võtma. Brasiilia kunstielu on tohutult kontrastne ja atraktiivne, kuid väga palju sellest on huvitav ainult kohalikule vaatajale, kes tunneb täpselt tausta. Rahvusvaheline kunstibiennaal eeldab mängureegleid, mida tuntakse laiemalt.

### **Mida te Eesti väljapanekust arvate?**

Pole näinud.

**Harry Liivrand**



# [festival]

## “Aeg. Ruum. Liikumine” Balti ketis

Mari Sobolev palub pöörata tähelepanu asjaolule, et ühes Eesti väikelinnas on juba viis aastat toimunud tegevuskunstifestival.

Tegevuskunsti festival “Aeg. Ruum. Liikumine”. Paide-Pedvale-Riia-Vilnius. 16. – 19.06.2001.

Viies tegevuskunstifestival “Aeg. Ruum. Liikumine” (ARL) erines mõneti eelmistest. Festivali korraldamist alustasid 1997. aastal Paide kunstielu aktivistid Eero Ijavoinen ja Jaak Salmar teiste kohalike kultuuritöötajate abil ning linnavalitsuse ja mõistagi ka muude Eesti-siseste ja -väliste finantseerijate toel. Tavaliselt on festival kestnud kaks-kolm päeva, alates teisest korrast on olnud ka välisesinejaid. Fakt, et meie ajalis-ruumilist konteksti arvestades küllalt pikaajalise ja mastaapse projekti arendamine on toimunud väikelinnas kohalike jõududega, on Tallinna poole kaldu Eestis üsna unikaalne.

Tänavu kaasati ARL-i korraldamisse ka üks tegevuskunstile spetsialiseerunud institutsioon, Academia Non Grata (ANG) Pärnust. Nende lahutamatu koostisosa on

ekstreemsete tingimuste loomine kunsti tegemiseks ja kunsti vaatamiseks. Kui siimaani on festival püsinud turvalises Paides, siis sel korrall transformeerus see bussireisiks “läbi varakapitalistliku Baltikumi”, nagu ANG tutvustuses mainis. See oli ka ainus hüve, mida osalejatele lubati. Kuigi oli välja kuulutatud, et oodata ei ole mugavaid hotele ega suurejoonelisi öhtusööke, tuli kohale arvukalt eredaid välisesinejaid, enamus neist maksis oma sõidukulud ise. Eestit esindasid nooremad ja *mainstream*’ist väljapoole jäävad kunstnikud.

### Suurus pole määrav

Lai mõiste “tegevuskunst” hõlmab tegelikult palju erinevaid väikesi, aga ka suuri kunste. Väga suuri ARL ei sisaldanud, kui võtta mõõdupuuks suurejoonelisus, suuremõõtmelisus, suur maksumus, suurte narratiivide sisaldavus ja suurte, eriti peent lähenemist nõudvate kunstnike osalus. Kunsti väikesed versioonid olid esindatud

üsna laial skaalal, nii nagu see on omane kõigile huvitavatele projektidele praeguses ajas.

Kui külastada mõnd suurnäitust või lehitseda ajakirju-katalooge, siis kipuvad viimasel ajal hiiglaslikest kivimürakatest, lõuenditest või projektsioonidest rohkem huvi pakkuma mitmekesised keskkonnad, mis sisaldavad palju võimalusi osalemiseks ja osasaamiseks, mis jätavad endast petliku mulje kui kaootilised, aga mis tegelikult pakuvad simultaanselt mitmeid hoolikalt läbimõeldud struktuure ning lähene-mistasandeid – alates pealiskaudselt olesklemisest ja *easy listening*’ist, lõpetades võimalusega süüvida miniatuursetes, kuid filosoofilistesse infoväljadesse. Eestist võiks näiteks tuua ElektroKardio-Grammi, Kunstplaze Unabomberi, Visioni, Metabori, paraku taoliste multidimensiooniliste projektide viga on enamasti see, et nendest on juhtudel, kui aeg on piiratud, raske aru saada (kuigi iseenesest on nagu-nii mõttetu loota täielikku arusaamist).



**Non Grata ja teised Leedu piiril.**  
Non Grata and others on the Lithuanian border.



**Gert Hatsukov Paides.**  
Gert Hatsukov in Paide.



ARL oli samuti seda tüüpi projekt, samas mitte kõige keerulisema koega, sest kooshoidvaks raamiks oli enamikul juhtudest tegevuskunst. Teiseks mõistmist kergendavaks asjaoluks oli üks ja sama sundeltskond kolme päeva jooksul, mil isegi kõige autistlikumad tüübid olid sunnitud kaasreisijaid tundma õppima.

### Mida nad teevad? Arenevad

Üks võimalusi, mida tegevuskunst pakub, on publiku testimine. Mida nad teevad, kui neid tabab ootamatus kohas tava-pärasest erinev olukord? Näiteks istub keset Paide keskväljakut laua taga noormees (Valter Kokot, Soome-Sloveenia-Saksamaa), kes kutsub teid endaga vestlema ja väljastab pärast lühiintervjuud selle põhjal koostatud haiku, mis on kirjutatud tšeki-blanketile.

Paide bussijaamas võis kuulda ootamatult rongide hääli, Jaan Pärnamäe heliinstallatsiooni, mis meenutas kitsarööpmelise raudtee kunagist olemasolu Paides.

Või sisenete raekotta, aga ametnike asemel leiате eest väljapaneku purkidest, piimapakkidest, erineva suurusega piltidest, kividest, pudelikorkidest jne. ja teilt nõutakse, et te peate nende seast valida oma lemmikud. See oli Erki Kasemetsa projekt "Loomulik valik", mille premjäär toimus Viljandis Kilpkonna galeriis. Asjad, mida hinnata tuli, oli Kasemets üldiselt valinud üsna keskpärase disainiga ja ühesugused, seega asetati publik analoogilisse tegelikku olukorda (šoppamas, valimistel, sööklas jne.), kus valida tuleb asjade vahel, mida tegelikult valida ei tahaks. Keskmisele maitsele kõige lähemale ja sellest kõige kaugemale hääletanud said

preemiad.

Gert Hatsukov ehmatas inimesi Riia kesklinnas, kus ta keset liiklussõlme puhus täis sadu õhupalle, kirjutas neile "Why?" ning lasi veerema.

Üldiselt on paidelased aastatega juba kunstnike isevärki tegevusega harjuma hakanud. Kui esialgu esines kunsti suhtes halvaksapanu ja ka vägivalda, siis sel aastal probleeme polnud. Kunst avalikus ruumis rakendub (tahtlikult või tahtmatult) rahvahariduse teenistusse, kuigi kunstnikud ise võivad seda eesmärki nõmedaks pidada.

### Lahingud territooriumide pärast

Kõige suurema portsu rahvaharidust said kahtlemata Leedu piirivalvurid, kes bussi passe korjama tulles leidsid eest reisitseltskonna, kellest osa (ANG eestvedamisel) olid enam-vähem alasti, kandsid imelikke maske või kostüüme ja rebisid passe rinnalt, kuhu need olid teibitud. Peale selle olid nad pika ketiga üksteise külge aheldatud ja juhtisid puldiga kläukusvat mängukoera, kes oli kaetud toore seanahaga. Esialgu paistis, et võim ei reageerigi kodanikuallumatusele muu kui muigega. Passe tagasi oodates ronis aheldatud seltskond bussist välja grupipilti tegema. See oli naasvale piirivalvurile ilmselt liiast, asjale andis jumet ka tõsiasi, et ühe kodaniku pass osutus reisimiseks liiga räbalaks. Kui grupijuhi järele päriti, teatas muidu alasti, kuid kinniteibitud genitaalidega Al Paldrok, et vetinud passi omanik ongi grupijuht. Selle peale kästi buss tollilao juurde sõidutada ja kontrollimise eesmärgil tühjaks teha.

Vastu piirivalvurite ootusi mingit vastupanu ei järgnenud ja kunstnikud asusid

kaasasolevast pagasist ja *performance*'ite abivahenditest laoplatvormile installatsiooni looma. Kiiresti pandi ka festivali plakatid üles. Siinkohal lõppes piirivalvurite kannatus ja nad asusid otserünnakule. Kuni kunstnikud oma tegevust kuidagi ei tähistanud ega nimetanud, säilitasid võimuesindajad suhtelise rahu. Plakatid olid aga võõra sisetung nende territooriumile. Kui need maha võeti, soostusid piirivalvurid bussitait lõpuks edasi laskma – sest mis nendega muud ikka oleks teha olnud.

Ainult vettinud passiga grupijuht jäi kümneks tunniks Läti poolele kraavikaldale konnadega vestlema, kuni ülejäänud Vilniuses ära käisid.

Enne seda oli veedetud öhtu ja öö Pedvales moodsa kunsti vabaõhmuuseumis. Kui kunstile mitte ettenähtud territooriumidel muutub tegevuskunst sekkumiseks, siis kunstile ettenähtud territooriumidel etenduseks – nagu Paides, Riias Noassi ujuvgalerii ümbruses ja Pedvales. Sel juhul kehtivad hoopis teised mängureeglid. Kui sekkumine on alati hea, siis etenduse puhul tuleb mängu hindamine, sest etendus võib olla kas parem või halvem ja arvamused võivad lahku minna.

### Kuidas lavastada telefoniraamatut

Etendus, mille puhul ilmselt vaidlusi ei tekiks (on see hea või halb, et ei tekiks?) oli Mikaela Ranwegi (Rootsi) äärmiselt professionaalne ja vaimukas "Jälg" Paide vallimäel. Stsenariumiks oli telefoniraamatust väljarebitud kaks tihedas kirjas lehte Rootsi kohalike suunakoodidega. Assistent luges sealt ühekaupa linnanimesid ette, kui Mikaela jaoks koht midagi ei



Biro Jozef Paides.  
Biro Jozef in Paide.



Erki Kasemetsa "Loomulik valik" Paides.  
Erki Kasemets's "Natural choice" in Paide.



tähendanud, ütles ta “no” ja kirjutas kohanime kriidiga kivile. Kui ta aga oli seal käinud, jutustas ta mõne isikliku selle kohaga seotud mälestuse. Nii tekkis personaalne Rootsi kaart.

Mitmel pool ja iga kord erinevalt astus üles saksa helipoeet Enno Stahl, kes hirmutat, ülipreenelt väljatöötatud ähkimise-puhkimise, kisamise ja vehkimise süsteemi kasutades võitles ilmselt tuuleveskitega eneses.

Paide kultuurikeskuse juures ehitas Tiina Tuurna (Soome) igapäevasest toidusest algelemente, kasutades jahu, veini ja piima. Viimased segunesid *performance*'i lõpuks, tuues vaatajad (küllaltki ettearvatava) tõdemuseni, et kõik on üks... Sama autor tegi Pedvales kontaktimprovvisatsiooni, katsetades publiku hulgast värvatud tegelasega kõeltantsu ja püüdis nii välja selgitada, kas kontakt teise inimesega ekstreemsetes oludes, mida võõras situatsioon ju alati on, on võimalik. Kahjuks osutus sel korral kaotajaks nõõri hoidev õunapuu, mis esimeste sammude juures murdus.

### Raudsete närvidega ekstreemkunstnikud

Enda ja teiste proovilepanek äärmuslikes situatsioonides on üks läbivaid teemasid paljudes *performance*'ites. See on oluline ka ANG etteastete puhul, milliseid leidis aset paljudes, enamasti ootamatutes kohtades. Nende tegevus sisaldab kindlasti ka mingit süžeed (kalduvusega mütoloo-gilisusse) ja märgilisi elemente, aga pigem vaatab publik ikka seda, et kuidas nad küll kõik selle (alastioleku külmas, vihmas, poris; toorest seapeast maski; pika kilekookonis lebamise jne.) välja kannatavad. Omaette märterluse taustaga masohhism, mis teenib ohverduse teel arenemise eesmärki. See kontseptsioon võib mitte

meeldida, kuid on vaieldamatult viinud tulemuseni – ekstreemkoolitusega ANG juhtimiseta poleks ilmselt paljude närvid etenduste ja juhtumuste raames vastu pidanud. ANG tüübid lähevad aga hirmu tundmata läbi mis tahes vaimsetest ja füüsilistest katsumustest. Siia hulka kuuluvad ka tegevuskunsti “vastupidavusalad”, millega näiteks hollandlane Petter Sammerud alt läks, plaanides lamada tund aega viljakuhja all ja pidades vastu vaevalt 10 minutit.

Andrus Joonas jätkas Paides oma territooriumi märgistamise rida. Nimelt on tal tavaks esineda alati samal kohal, mis on Kollase Huntmehe territooriumina ära märgitud. Kui eelmisel aastal märgistas territooriumi sümboolselt tuletõrjeautost lastud veejuga, siis seekord ajas Joonas asja looma kombel.

Vaieldamatu kestvusrekordi püstitas Roi Vaara (Soome), kes kandis kogu festivali vältel kaelas suurt kivi, mis oli ka üks lõõvamaid variatsioone teemal “igauks peab oma risti kandma”.

### Teravustatud vaatepunkt

Kõikvõimalike hübriidvariantide kõrval oli ka kunstnikke, kes lendasid peale üsna konkreetse sõnumiga. Lausa didaktiliste loengutega looduse reostamise teemadel astus ette üks eredamaid kujusid festivalil, sakslanna Beate Rönig. Kui ta ei oleks oma rõvedates värvikombinatsioonides aluspepus nii sensuaalne välja näinud, võinuks teda kasutada mõnes keskkonnateemalises lastesaates, niivõrd siiras, südamlilik ja lihtne oli tema mure. Tema partneriks oli surnud kala ja vaenlaseks tehased ning tankerid, mis reostavad maailmamerd.

Saksa duo System HK2t (Helge Meyer ja Marco Teubner) tegeles ka pigem seksumise kui etendamisega. Kõigepealt tuli üks

paljas mees pooleldi maasse kaevata (kui see toimus linnatänaval, siis piirduti lamamisega). Seljale oli talle kirjutatud “Point fo view”. Seejärel palus teine mees tulla kellelgi publiku hulgast, võtta kaamera ja maaslamava mehe seljal seistes ettenähtud punktist pilti teha. Asja taust on Kodaki reklaaminipp märgistada USA-s sobivaid vaatepunkte, kust pildistades saab turist ideaalse postkaardi-foto. Mis on iseenesest samasugune vägivald, nagu seisimine inimese seljal.

Ja üleüldse, mida on vaja pildi (teose) tajumiseks? Näiteks Kjell Hansson (Soome) tegi *performance*'it samal ajal (ja samas kohas), kui teadustaja teatas, et vist jääb ära. Seda vaatas täpselt neli inimest. Nägijaid oli rohkem, aga nad ei tabanud ära, et maikas mees pargipingi ümber nõõre sidumas võiks teos olla. Andres Keil ja Taave Tuutma esitasid öötundidel bussis kümneid (enamasti teostamatuid) *performance*'eid tekstidena ja peale nende endi ning bussijahi oli üks inimene, kes suutis kõik ära kuulata.

Biro Józsefi (Ungari) sõnum võis jääda esialgu segaseks, küll aga oli tema tegevus mõjuv. Vana mees mässis oma pea kokku kahepoolse teibiga ja kinnitas sinna münte. Siis segas ta ülejäänud mündid ungari kõõgile iseloomuliku kastmega ning söötis segu lusikaga vaatajatele (enamus ei tahtnud). Hiljem selgus eravestluses, et tema mureks on ühiskonna varanduslik kihistumine Ungaris.

Vilnius tervitas festivali paduvihma ja sealpoolsete vastuvõtjate puudumisega. Samal ajal kui ANG Nerise jõe lainetes oma väidetavalt parimat (mida küll keegi teine ei näinud) *performance*'it tegi, sattus peatänavale rühm vennastuvaid välisesinejaid, kellega omakorda vennastusid kohalikud noored tänavamuusikud ja korraldasid spontaanse ühisetenduse. Biro jagas rahakastet, sakslased kutsusid rahvast oma vaatepunktist pildistama, Irma Optimisti (Soome) ehitas võrgust ja kohalikest noortest kudrutamislehtla, nendega ühines Outi Parviaise (Soome) muidu küllaltki mõttetute ülesastumistega esinenud jõuk.

ARL on ka kultuurne meelelahutus. Vaadates Eestis suvel toimuvat, kipub kogu *show* käima allpool naba, igatahes maost kõrgemale ulatumata. Muusikavallas on mõningaid mõtestatud festivale, aga üldiselt hoiab intelligentne inimene ennast rahvakogunemistest eemale. ARL-i võiksid vaatama tulla ka need, kes muidu erilised kunstifännid ei ole.



**Non Grata. Inimkuhi Riias.**

**Non Grata. Pile of people in Riga.**



## **Performance Festival “Time. Space. Movement” in the Baltic Chain (16.–19.06.2001) Mari Sobolev**

The 5th Festival of Performance Art “Time. Space. Movement” somewhat differed from earlier ones. Originators of the tradition of festival were Eero Ijavoinen and Jaak Salmar, activists of collaborative art life in Paide, in 1997. In the current year of 2001, Academia Non Grata (ANG) of Pärnu was also involved in the organisation of the Festival. An essential component of their trademark is the creation of extreme conditions, both in making and viewing the art.

Up until this year, the Festival had stayed put in secure Paide. Now it assumed the form of a bus trip through Baltic States, scene of nascent capitalism – from Paide to Pedvale, Riga and Vilnius. Only those actively participating in some performance were offered seat in the bus.

The performance art provides a unique opportunity to test the audience, by eliciting their manual or behavioural responses rather than verbal ones. Just imagine entering the Paide Town Hall, to find an exposition of cans, milk cartons, pictures, stones, bottle caps etc., instead of civil servants, and to be requested to take your pick and assert your preferences among them (Erki Kasemets). Gert Hatsukov brought people into amazed dismay in downtown Riga thoroughfare, by inflating hundreds of balloons, inscribing “Why?” thereon and letting them roll carried by wind.

Lithuanian immigration officers, coming on board our bus to collect passports found a strange travelling company. Part of them were almost stark naked and chained to one another with a long chain. They were operating, by remote control a yelping teddy-dog, covered with raw pigskin. While waiting for the passports brought back, the chained company clambered out the bus to have a group photo taken. That seemed too much for one of the immigration officers. Besides, the passport of one traveller was much too threadbare. The immigration officers then wanted to talk to the leader of the group. Al Paldrok of ANG, naked but with taped genitals reported as leader and said that he was holder of the sodden passport. Whereupon the driver was ordered to take the bus to bonded warehouse and vacated, for inspection.

The artists started setting up an installation, using the paraphernalia of performances. Quickly, they hung up the signs of the Festival. Then the patience of the immigration people snapped. They had remained relatively calm, while the artists did not designate or title their activities. Signs however meant effective intrusion of aliens to their demarcated territory. After the signs were dismantled, the border guards allowed the bus pass on. Only the leader of the group, the owner of the sodden passport remained for ten hours on the Latvian side. He whiled away the time, chatting with frogs on the bank of the ditch, until the rest of us were back from Vilnius.

Prior to that, we had spent the evening and night in Latvia, in the Pedvale Open Air Museum of Contemporary Art.

Pedvale, like a sizeable part of Paide and the perimeter of the floating gallery Noass in Riga, was a territory assigned for art. In that territory, rules of game other than elsewhere applied. There, the performance art made transition from happening to the public performance. A memorable event was the presentation “Trail” by Mikaela Ranweg (Sweden) on the dike of Paide. Dramaturgy was just two sheets torn out of telephone directory, with local Swedish ZIP codes. The assistant read from the sheets the names of towns, one by one. If the given place did not ring a bell to Mikaela, he said “No” and wrote the place name on a slab of stone, in chalk. If he had been there, he recounted a personal recollection associating with the given place.

Severe and crucial testing of oneself and others in extreme situations is a pervading topic in many performances. This testing is essential also for ANG shows, witnessed in many places, mainly quite unexpected. The play always contains an outline of a story and also elements of signs and symbols, however the audience

rather wonders how the actors endure all that (wallowing naked in dirt; carrying the mask of raw pig head etc.). This is a sort of masochism, with background of martyrdom, by sacrifice serving the goals of development and progress.

The unchallenged record of endurance was set by Roi Vaara (Finland), who carried a large stone round the neck, during the whole of Festival. His act was also the most fanciful variation on the topic “everyone must bear his own cross” (the allusion to the law that the person condemned to be crucified was to carry his cross to the place of execution).

Besides all sorts of hybrid versions there are also the artists with a concrete message. The German lady Beate Rönig delivered didactic lectures on the topic of pollution of environment. So sincere and touching was her concern of environment that had she not looked too sensual in her gaudy underwear, ostentatiously ornamented, she could have made headlines in a children’s programme on a topic of environmental hazards.

The German duo System HK2t (Helge Meyer & Marco Teubner) had people climb on back of a naked man inscribed whereon was “Point of view”. This was an allusion to the Kodak’s advertising trick, to mark in the USA the points of view where the snapshot gives the tourist an ideal postcard-photo.

Biro József (Hungary) wrapped his head in two-sided tape and attached coins thereto. Thereafter he mixed up the remaining coins in sauce and spooned the concoction to spectators. Later, when he told us his life story, it occurred that he was worried about stratification of society in Hungary.

The performance art festival moving in time and space offers an ideal opportunity to trigger surprise situations, which are often as essential to the performance artist as brush is to the painter.



**Non Grata Riias.  
Non Grata in Riga.**





Marie-Jo Lafontaine. Rakvere linnagalerii, juuli – august 2001. Igaüks sai teha endast foto ja riputada selle seinale.

Marie-Jo Lafontaine. Exposition in Rakvere in town gallery, July-August 2001. Everyone could have one's photo taken and hung on the wall.

## “KanaNahal”

Video- ja tegevuskunstimfestival “KanaNahk”, 25. – 26.07.2001, Rakvere.

**Kunstnikud / Artists:** Robin Deacon, Elaan, Emilio Fantin, Francisco Felipe, Markus Häberlin, Maija Hirvanen ja Leena Kela, Sandra Jõgeva, Külli K. Kaats, Kristin Kalamees, Oleg Kulik, Marie-Jo LaFontaine, Leonhard Lapin, Jüri Ojaver, Jaan Paavle, Egle Rakauskaite, Paul Rodgers, Ene-Liis Semper, Joseph Silovsky, Mirja-Mari Smidt, Margus Tamm, Olegs Tillbergs, Jaan Toomik, Allan Tõnissoo, Steina Vasulka, Virus (Ewan Robertson, Alan Holligan), Willem Wilhelmus; Slava Mizin, Dmitri Bulnõgin, Konstantin Skontnikov (Novosibirsk).

VJ Maks Treepee, VJ Jasper Zoova, DJ Martin Pedanik, DJ Bond, DJ Durbo.

**Korraldajad / Organizers:** Paul Rodgers, Jaan Toomik, Teet Veispak.

### Mida “KanaNahk” on sulle andnud?

### Vastused “KanaNaha” viimase päeva õhtul 26. juulil Rakveres.

**Sirje Helme, Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse direktress.**

Siin on kaks positiivset momenti. Esiteks on veel kord tõestatud, mida võib üks inimene ära teha, kui ta tahab.

Rakverest kui kunstilinnast ei teadnud õieti keegi mitte midagi. Tuleb inimene, korraldab, kutsub sõpru, ja Rakvere muutub silmapilk kohaks, kuhu hakkavad Tallinnast tulema inimesed, kes ei viitsi oma jalgu kuidagi liigutada teistesse linnadesse (pean iseennast silmas [naer]).

Teiseks – ilmselt tänu Jaan Toomikule



ANDE TOMBACH

on kokku pandud ikka päris hea programm. Ma ei tulnud siia seltsielu elama, vaid tulin spetsiaalselt töid vaatama. Muidugi, kõige rohkem meeldis mulle Vasulka töö – mulle meeldib korralik läbimõeldud professionaalne asi. Noortest (ma pole küll kõike näinud) meeldis Külli Kaatsi “Linnuriigis”. Puhtsotsioloogiliselt ei meeldinud Elaani etendus kopika eestki. Tekkis küsimus vastutusest – kui ta on kunstiellu taritud, siis kõik on ju algul naljakas, aga kes julgeb öelda, mis saab edasi? See selleks. Nagu Jaan ütleb, ta on ehe. Ok, ju siis mulle ei meeldi “ehedad” asjad [naer]. Kokkuvõttes olen ma väga rahul, et ma tulin.

**Eve Kask, graafikatriennaali peakorraldaja.**

Ma jõudsin näha väga vähe ja neist vähestest asjadest töötas ainult üks kellaajaliselt ja perfektselt. Vaata, minu arust on



HEIE TREIER



kunstis väga oluline täpsus, ükskõik, mida sa ka ei tee. Täpsus mitte selles mõttes, et sa oled valgete kinnastega ja pestud, vaid emotsioon peab olema ka täpne. Ühe vähesena oleks võinud Kulik pakkuda midagi huvitavat, kui saalis oleks olnud rohkem õhku ja kui tagumistesse ridadesse oleks olnud midagi kuulda.



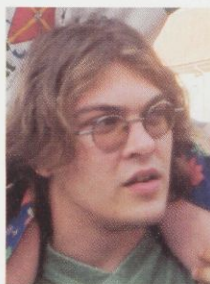
**Johannes Saar, värsk Eesti Päevalehe kunstkriitik.**

Olen näinud hästi palju uusi kunstitegemise viise, mis olid minu jaoks kohutavalt naljakad ja kohutavalt

tõsised. Võib-olla see ongi see kogemus, mida üritan praegu enda jaoks sõnastada.

**Anders Härm, Eesti Kunstiaкадеemia magistrant.**

On andnud mulle ühe lõhkise särgi ja mitu meeldivat kunstikogemust. Kohtusin Steina Vasulkaga, kellest ma olen kirjutanud vähemalt ühe artikli ja kellest olen lastele koolis lugusid vestnud. Ma nägin tema viiulikontserti, mis oli minu arust *superb*. Nägin Joe Silovski *performance*'it, mis oli ka *superb*. Lootust on selles kõiges.



**Anne Pajula, Rakvere kunstnik ja õpetaja Ateena koolis.**

Olen kohalik ja pressikonverentsil esitati küsimus, et kellele on

“KanaNahk” suunatud? Mulle meeldis küsimus: kellele? Ma ei usu, et Rakveres keegi hõikaks: see on minu jaoks! Tulge siia! Video ja tehniline pool, mis siin on oluline – kas eesti inimene on selleks valmis? See on mitte Eesti künnis, vaid maailma künnis. Ekraan, mis on sinine ja helendab, telekas, arvutimäng, kogu sõnum on videos – kas meie pärismaalane, kes mõistab looduse keelt, on selleks valmis? Võib-olla oleks parem öelda üks lihtne eestikeelne lause, milleks videot pole vajagi? Inimesega räägitakse ikka selles keeles, mida ta mõistab.

Võib-olla mulle meeldiks, kui siin oleks rohkem kohalikke noori, mitte nii, et

need, kes teevad, ise ka vaatavad, ise hindavad ja ise kirjutavad arvamuse ja ise ütlevad okei. Võib-olla on maailmatase pealiskaudne nagu ajaleht, kus on klantspilt ja suur pealkiri ja infot vähe, reklaam ja okei ja ma osalen ka *performance*'is ja ma olen maailmakultuuris ja oi, ma annan oma karva. Aga eesti inimene on natuke sügavam, ta on endasse sulgunud, ei ava ennast.

Meil on “Baltoscandal”, teatriprojekt, mis käib üle aasta. Tänavu seda ei olnud, aga on “KanaNahk”. Ja mulle meeldiks hästi, kui see hakkaks käima ka üle aasta. Teater ja kunst – tõtt-öelda ega videol ja teatril suurt vahet ole. Nii et selles mõttes nad toetavad üksteist.



**Willem Wilhelmus, performance “Mitte siin” lossivaremetes.**

Sain millegi meeldiva osaliseks. Väga meeldis atmosfäär – see on siiski Eesti, maagiline ja ka vähetuntud koht.

Ma ei tea sellest kuigi palju. Ma olin väga rahul, et sain esineda vanas lossis. Tekkis justnagu juurte tunnetus ja see mõjus mulle hästi.

**Joe Silovski, etteasted “Ma ei ole epileptik” ja “Vangi laul”.**

Õppisin ülikoolis *performance* kunsti, kuid nüüd tegelen pigem eksperimentaalteatriga, mis on rohkem teater kui *performance*. Siia tulek, siin osalemine ja teiste esinemiste nägemine tekitas tahtmise naasta tegevuskunsti juurde. See tundub mulle õigena. Paljud tööd – kas sa nägid kahte naist [Maija Hirvanen, Leena Kala] vallikraavis kõndimas või Robini [Deacon] etendust, kus tal oli must nägu, või seda, mida Jaan [Toomik] just äsja tegi? – olid pigem sündmused kui teatrietendused. See oli kihvt, see oli inspireeriv.



**Allan Tõnissoo, video “Päikesegong” lossitornis.**

See töö oli hea, kus Toomik hüppas, ma elasin kaasa, nagu ise oleks hüpanud. Elasin muudele

töödele hoopis rohkem kaasa kui enda tööle. Ütlen nii, nagu on. Mirja [Mirja-Mari Smidti] töö oli tähtis. Meeldis Vasulka viiulimängija. Kristini [Kalamees] film “Elu algab neljakümneselt” oli tehtud hästi professionaalselt. Soomlaste [Maija Hirvanen, Leena Kala] üksteise kinnisilmitsimine oli idee poolest naljakas.



**Steina Vasulka, performance “Viiuli vägi” teatri väikeses saalis.**

Ma pole varem Eestis käinud ja õnneks tulin veidi varem, nii et sain natuke ringi vaadata: käisin Vene

piiri ääres Narvas ja nägin maakohti. Eesti on väga huvitav maa, teistsugune, korraga nii iidne kui moodne ja väga pingevaba. Ta erineb läänest, kuid see meeldib mulle, sest sellisena sarnaneb ta minu kodumaa Islandiga.

Festival on kummastav, sest see on osaliselt väga hea ja osaliselt mitte nii hea. Alati on teatud hulk asju, mis peavad ebaõnnestuma selleks, et teised saaksid korda minna. Kunstis on see normaalne. Stiililt erineb festival lääne omadest – siin võib näha inimesi idast ja Balkanilt.

Siiski olen väga rahul. Ma pole seda sorti festivalidel varem käinud, ma pole tegevuskunstnik, ennekõike ikkagi pildilooja. Samuti teen installatsioone. Seetõttu üllatab mind festival tervikuna, mis on põhimõtteliselt tegevuskunstifestiival. See on mulle täiesti uus kogemus. Mulle tundub, et minu *performance*'id ei sobi 21. sajandi žanrisse. Need on justkui veidi vanamoodsad.

“Viiuli vägi” põhines rohkem tehnoloogial ja vähem inimlikul algel. Ma esitasin tehnilise asja, sest olen sellest väga huvitatud. Tegelen signaalide töötlemise ja kontrolliga. Ühendasin oma huvi viiulimänguga, eesmärgiks demonstreerida oma kirge pildi vastu. Aga see ei ole tegelikult piltide festival, vaid tegevuskunstifestiival. Ma olen harjunud käima multimeediafestivalidel. Selles ongi vahe.

**Teet Veispak, “KanaNaha” korraldaja, Rakvere muuseumi teadusdirektor.**

Andnud minule??? Muret ja vaeva. Niisugust küsimust täna küsida... ei!

Festival on andnud teadmise, et head asja võib igal pool korraldada.







**Mara Traumane, kunstikriitik Riiast.**

Mulle väga meeldis Joe Silovski "Vangi laul", Robin Deaconi ja Mirja-Mari Smidti

teosed ning mitmed teisedki tööd. Novosibirski rühmitus oli hullumeelne.

**Leonhard Lapin, "Ood ametnikule" (põlev hiigeltool) muuseumi hoovis.**

Seda ma ju tean, mida teeb Tillbergs või Kulik. Toomik ka. Aga siin võis

näha väga palju noorema põlvkonna tegijaid, kellest paljud on Toomiku õpilased. Kõige rohkem meeldis võib-olla lindude imiteerimine Külli Kaatsi videos, see oli päris vaimukas. Enda tööga jäin rahule, läks nii, nagu olin planeerinud. Tulid välja eestlaste eri kihistused, mida ma tahtsin esile tuua. Ja muidugi riik kui sümbol pluss sinna juurde kuuluv. Tahtsin, et see toimuks kell seitse, kui päike hakkab loojuma ja tekib tooli siluett ja sellest tõusev leek.



**Matti Milius, kunstikoguja.**

Ma veendusin, et Toomik on tõesti hea kunstnik. Tema *performance* mulle väga meeldis. Väga meeldis.

Kõik. Ja samuti meeldis väga Jaan Paavle video.

**Jaan Toomik, "KanaNaha" korraldaja, performance "Vennale" teatripargis.**

Ürituse karma selgub alles võib-olla mingi aja pärast. Püüdsime luua õdusa sõbraliku keskkonna, niipalju kui see õnnestus.

Mina nägin oma tööga palju vaeva ja see tuli lõpuks nii välja, nagu vaimusilmas ette kujutasin. Nägin seda mitu kuud varem üksüheselt unes, seega polnud mul valikuvõimalustki, et mida teha. Varem on väga harva juhtunud, et mulle unes näidatakse, mida ma pean tegema.



EIKE KIRIKAL



DAISY LAPPAARD

**Steina Vasulka (USA). Multimeediaetendus "Viuli vägi". Iga poognatõmme põhjustas muutuse videos, mis oli projitseeritud suurele ekraanile.**

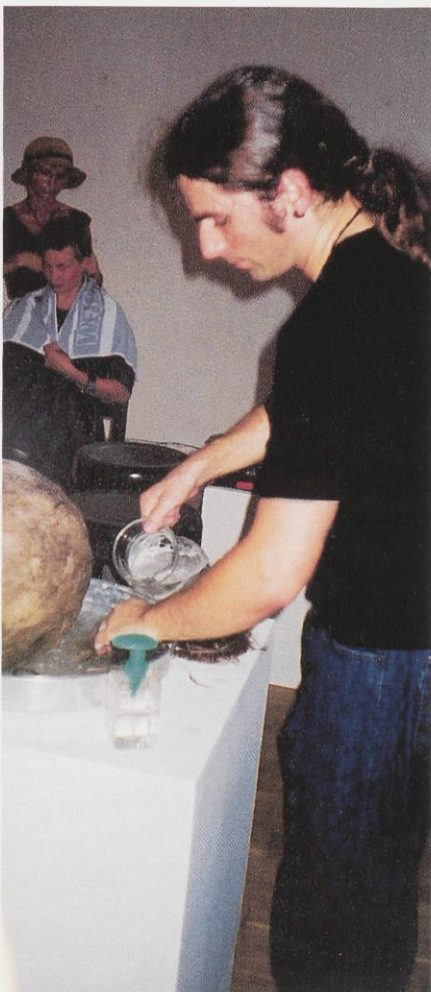
**Steina Vasulka (USA). Multimedia performance "Violin Power" – every move with bow created a change in video, projected on a large screen.**



HELE TREIER

**Jaan Toomiku "Vennale". Kukkudes 6-7 m kõrguselt, neelas maa kunstniku jäljetult, aukugi ei jäänud. Eksimine mõne sentimeetriga oleks maksnud tervise.**

**Jaan Toomik's "To brother". Dropping from the height of 6-7 metres, the artist vanished in the land, leaving no visible trace. Missing the target by couple of centimetres would have spelt loss of health.**



**Olegs Tillbergsi (Läti) "Väikese poisi unenägu kukkuvast lennukis II" – Pika Äri täitus suitsuga, soodne olukord näppamiseks.**

**Olegs Tillbergs (Latvia). "The dream of a small boy in dropping plane II". The delicatessen in Pikk Street was filled with smoke – in the confusion pilfering was easy.**

**Markus Häberlini (Šveits) "Ülemaailmne juukseглобус". Soovijail lõigati juukseid, et teha sellest gloбус.**

**Markus Häberlin's (Switzerland) World-Hairglobe.**  
<http://www.world-hairglobe.ch>



# GooseFlesh

On 25–26 July, the borough of Rakvere in Northeast Estonia hosted, for the second time already the international festival of video- and performance art “GooseFlesh 2001”, organised by Jaan Toomik, Paul Rodgers and Teet Veispak, director for research of Museum of Rakvere.

Kunst.ee questioned the artists and spectators. “What are your impressions of GooseFlesh?” The responses date from the closing night of the festival, 26 July.

**Willem Wilhelmus (Finland), performance “Not Here” staged in the ruins of the castle.**

I got something in terms of my liking. I appreciated the atmosphere. I got some feeling of Estonia. Estonia is still a magical and esoteric place to me, of which I know but little. I was very glad to do something in this ancient castle. Kind of solid, “close-grained” feeling, which is doing me lots of good.

**Joe Silovski (USA), performances “I am not an epileptic” and “Prisoner’s song”.** I studied performance art in college. But now my community is experimental theatre, it’s more theatre. Coming here and doing this and seeing all the other shows – I want to go back to doing more performance stuff. It feels right to me. A lot of the pieces – did you see two women [Majja Hirvanen, Leena Kala] walking in the fields or Robin [Deacon]’s piece with the black face or what Jaan [Toomik] just did – that kind of event rather than a show, it’s been great, it’s been inspiring.

**Steina Vasulka (USA), performance “Power of Violin” staged in the small hall of the theatre.**

I have never been to Estonia before and I was lucky to come early, so I saw a little bit. I went to the Russian border to Narva and saw countryside. It’s a very interesting country, it’s different, it’s both ancient and modern and very relaxed. It’s different from the West, but I like it because it’s like my old country Iceland.

The festival is confusing to me because it’s partially very good and partially also not so good. There is always certain amount of things that have to fail for certain amount of things that succeed. That’s normal in art. But style-wise, to see people from the East and from the Balkans, it’s different from Western festivals.

DAISY LAPPARD



**Paul Rodgersi (Inglismaa, Eesti). “Breadead”:** inimkõlp jahvatati pulbriks ja segati leivataignasse, mida pakuti maitsta.

**Paul Rodgers (Great Britain, Estonia). “Breadead”.** The pulverized human skull was mixed with dough and offered to audience for a taste.

I am very content. I haven’t been to this kind of festivals. I am not really a performer. I am a picture maker first and foremost. And I do installations. The whole event was a surprise to me, as basically a performance festival. I feel that my kind of performance is a bit old fashioned and does not fit into the genre of the 21st century.

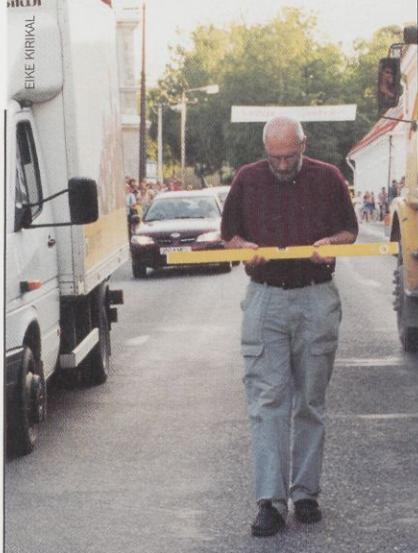
The Violin piece is based technologically rather than humanly. I have been involved in technical stuff, since I am in the signal processing and signal control. I just incorporated this interest in technology into the violin in order to have a venue to demonstrate my passion, which is – images. However, this is not really an image festival. It’s a performance festival. I’m used to be at the media festivals. That’s the difference.

**Jaan Toomik, promoter of “GooseFlesh”, performance “To brother”, staged in the wooded area of the theatre.**

The karma of the event may well reveal itself after the passage of some time. On our part, we tried to set up a leisurely friendly ambience, as best we could.

I took great pains in perfecting my work. Eventually it all turned out as I had earlier visualised in my mind. Actually, I dreamed a dream of it several months ago, and in my dream I was given detailed instructions of what to do. I rarely used to have such dreams.

**Mara Traumane (Latvia), writer in Riga.** I liked very much Joe Silovski’s “Prisoner’s song”, Robin Deacon and Mirja-Mari Smidt and several works in the exhibition. Novosibirsk group was just crazy.



**Jüri Ojaver.**  
25. juuli 2001, Rakvere, Tallinna tänav

## Mõõtja (täiuslikult looditud üksindus) Jaan Paavle

Mööda katkendlikku tee telgoont  
jalg jala ette ühes rütmis ajatusega  
üht kaugust säilitades

maailm kihutab vastu ja mööda  
vasakut kätt paremat kätt pidi  
eest tagant sina edasi

sammudega mõõdad igat hetke  
igavikust kohe on minevik kohe on  
olevik kohe on tulevik

mille lood

ainsaks sihiks sa ise ja lood su käe  
piiritusemullike näitab tasakaalu  
lähemale ja lähemale silmapiirile ku

kasvavad kokku tee teekäija ja  
õhtuvarjud ja seisjad ja möödujad ja  
sina

25.07.2001  
11.08.2001



# [kreedo]

## Vastuvoolu ujudes Vilen Künnapu

Et kunstis midagi uut ja suurt ära teha, tuleb ujuda vastuvoolu. Õigemini mitte päris vastuvoolu, sest vesi kannab su peagi tagasi – tuleb leida uus senitundmatu hoovus ja lasta ennast sellega kaasa viia.

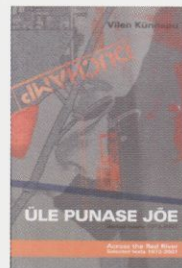
Ajaleht kirjutab, et laste lõpukirjandite tase on viimasel ajal tõusnud. Hea õigekiri, hoogne teemaarendus, komad õigel kohal, ainult värskeid mõtteid olevat vähevõitu. Ühesõnaga puudub iseseisvuse substants. Eestlase häda paistab selles olevatki, et ta armastab tegeleda kribukrabuga. Suurte kujundite ja tugevate ideede ees on tal hirm. Kuid ilma suure mänguta ei jõua kunstis kuhugi. Juri Lotman on kunsti käsitlenud kui teatavat viga, kõrvalekallet millestki. Adolf Loos sõitis Ameerikasse, pesi seal veidi nõusid, vaatas üle pilvelõhkujad, viljalevaatorid, kommiautomaadid ja

tegi endale kogu selle uue masinavärgi selgeks. Siis tuli ta tagasi Viini ja hakkas sulepeaga saksa kultuuri kukutama. Lisaks ehitas ta mõned valged majad ja menuetide maailma vundament hakkaski pragnema. Tatlin olla Picasso juures käinud ennast viimasele toapoisiks pakkumas, kuid too ei tahtnud teda. Siis läinud Vladimir tagasi Moskvasse ja olla suure vihaga III Internatsionaali monumendi konstrueerinud. Giorgio de Chirico kreeka päritolu, Münchenis veedetud noorusaastad ja Ferrara sulnis atmosfäär moodustavad algupärase kolmnurga, millele ehitub kogu *pittura metafisica* fenomen. Kõik modernismi rajajad ujusid tegelikult vastuvoolu. Ka meie Burman tegi maja, millel vähemalt 150 erinevat akent.

Funktionalismi saabudes ütles solvunud eklektik-arhitekt Vladovsky: "Eti ne hudožniki, eti sapožniki" ja hakkas hoopis raamatut kirjutama. Lembit Sarapuu riuilil on Vladovsky romaani "Novõi Vavilon", kus noor arhitekt 5000 aastat tagasi Babülooniassa templit ehitab ja seejärel kirglikult armub. Vladovsky oli igal juhul *crazy*, ka tema majade mahud on nihestatud.

Kuidas sünnib kunstis uus? Mis on suur kunstitöö? Kui tsiteerida kultuskirjanikku Charles Bukowskit, siis asjas peab olema stiili: mõnel koeral on rohkem stiili kui inimesel, samas on vähestel koertel stiili. Seda ütles ta mingil luuleõhtul, millest on säilinud filmilõik. Meest ennast vaadates tekib aukartus, isegi tema suurtes päikseprillides oli stiili. Olla stiilne – see on eeldus loomingu kallale asumiseks. Kaasaegne kirjandus on eelkõige energeetiline abstraktsioon ja sellel, millest teos üles on ehitatud, pole erilist tähtsust. Üks kirjutab sõjast, teine postkontorist ja hipodroomidest, kolmas hoopis männiokastest. Tähtis on protsess, kuidas uus on loodud.

Maailmas on kõik pidevas muutumises, ka asjade ja sündmuste astronoomia muutub pidevalt. Vahel harva tekib keemiline



**Vilen Künnapu.**  
**Üle punase jõe.**  
**Valitud tekste 1972 – 2001.**  
**Across the Red River.**  
**Selected texts 1972 – 2001.**  
**Tallinn, 2001.**  
**ISBN 9985-9290-8-X**

reaktsioon ainete vahel, mille puhul see loogika järgi on võimatu. Siis tekibki uus. Uus tekib harva, kuid seda võimsam see on. Anthony Hopkinsilt küsiti, kuidas ta küll nii hästi teenrit mängis. Hopkins vastas, et see oli lihtne – tuli ainult rääkida vaiksemalt ja aeg-ajalt läbi seinte liikuda.

Kunstiteose loomine on kui unustamatu seikluse läbielamine. Iga uue töö algus on kui PANTRI HÜPE oma järjekordse ohvri poole. Selles hüppes on jõudu, selgust, täpsust ja erakordset vitaalsust. Dislokatsioon tagab algupära, mis on kunstiloomes vältimatu osa. *Mainstream*'ist tuleb välja ujuda, sest see on oma olemuselt laisk, lodev ja ebaisikuline. Kvaliteet võib tekkida ainult vastuvoolu või mõnes uues vooluses ujudes.

### **Swimming upstream** **Architect, artist and author,** **Professor Vilen Künnapu** **has exposed his creative** **credo.**

The trouble with an Estonian man seems to be his frittering away his energies on small items. He seems to be dicombobulated, uncomfortable and uneasy when faced with large images and powerful ideas. But there is no making headway in art, without committing oneself. Juri Lotman insightfully treated art as a certain bug in software, a deviation from the standard. Creation of a work of art is akin to being involved in a unique adventure. The beginning of each new work is like *PANTHER'S LEAP* at its next victim. That leap possesses of power, vision, accuracy and extraordinary vitality. One has to propel oneself out of the prevailing direction of activities, from mainstream art because the latter is essentially indolent, slack, impersonal. For quality to obtain, one needs to swim upstream or plunge into a novel current.

*Vilen Künnapu (born 1948) recently published a volume of his essays in Estonian and English "Across the Red River. Selected texts 1972–2001", a synopsis of his past activities as a theorist.*



**Vilen Künnapu**



# [manifest]

## Zum Dadaismus / Dadaismi selgituseks

Manifest 1. dada-õhtuks Zürichis 1916  
HUGO BALL\*

Dada on üks uus kunstisuundumus. Seda võib ära tunda sellest, et seni ei teadnud sellest keegi midagi ja homme räägib sellest kogu Zürich. Dada pärineb leksikonist. See on kohutavalt lihtne. Prantsuse keeles tähendab see kepphobu. Saksa keeles: Addio, tulge parem mu seljast maha, nägemiseni, teine kord! Rumeenia keeles: "Jaa, tõepoolest, teil on õigus, see on nii. Muidugi, tõesti. Me teeme." Ja nii edasi.

Üks rahvusvaheline sõna. Ainult üks sõna ja sõna kui liikumine. See on lihtsalt kohutav.

Kui sellest kunstivool tehakse, peab see tähendama, et tahetakse komplikatsioone ennetada. Dada-psühholoogia, dada-kirjandus, dada-pursui ja teie, austatud luuletajad, kes te ikka sõnadega, iialgi aga mitte sõna ennast luuletanud olete. Dada-maailmasõda, lõputa, dada-revolutsioon, alguseta. Dada teie sõbrad ja kahluuletajad, sabas tilpnevad evangelistid. Dada Tzara, Dada Huelsenbeck, Dada m'dada, Dada mhm'dada, Dada Hue, Dada Tza.

Kuidas saavutada igavene õndsus? Seeläbi, et dada öeldakse. Kuidas saada kuulsaks? Seeläbi, et dada öeldakse. Ülla žesti ja eheda vääriskusega.

Kuni hulluseni, kuni teadvusetuseni. Kuidas võidakse kõik libekeelne ja žurnaalne, kõik meeldiv ja korralik, kogu moraalitus, loomastunu, teeseldu maha jätta?

Seeläbi, et dada öeldakse. Dada on maailmahing, dada on "nael", dada on parim liiliapiimaseep maailmas. Dada härra Rubiner, Dada härra Korrodi, Dada härra Anastasius Lilienstein.

See on saksa keeles: šveitsi külalislahkus on üle kõige hinnatud, ja esteetika on norm tähtis.

Ma loen värsse, mis ei kavatse midagi vähemat kui: keelest lahti öelda. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Buddha, Dalai Lama, Dada m' dada,



Vilen Künnapu kollaaž, 2001.

Collage by Vilen Künnapu, 2001.

Dada m' dada, Dada mhm' dada.

Seos on tähtis, ja et see eelnevalt natuke katkestatakse. Ma ei taha ühtegi sõna, mis teised leiutanud on. Kõik sõnad on teised leiutanud. Ma tahan omaenda rikkumisi, ja vokaale ja konsonante selleks otstarbeks, mis sellele vastavad. Kui võnge on 7 küünart pikk, tahan ma täie õigusega sõnu, mis 7 küünart pikad on. Härra Schulze sõnad on vaid 2,5 sentimeetrit pikad.

Seega võib vaid nii õigesti näha, kuidas artikuleeritud keel tekib. Ma lasen

hääle täiesti lihtsalt kukkuda. Sõnad kerkiavad nähtavale, ölad sõnadest; jalad, käsi-varred, käelabad sõnadest. Au, oi, u. Ei tohi liiga palju sõnu lasta välja tulla. Värs on soodne võimalus võimalikult ilma sõnadeta ja ilma keeleta läbi saada. See neetud keel, millele mustus kleepub kui maaklerikätele, mis on münte nühkinud. Sõna tahan ma, kus see lakkab ja kus see algab.

Igal asjal on oma sõna; nii on sõna ise asjaks muutunud. Miks ei või puud mitte pluplusch'iks nimetada, ja plu-plu-



basch'iks, kui on vihma sadanud? Ja miks peab ülepea mingi nimetus olema? Peame me siis kõikjal oma suud selle järgi seadma? Sõna, sõna, häda otse selles paigas, sõna, minu härrad, on esimese astme avalik asi.

#### DADAISTLIK MANIFEST

Kunst on oma teostuses ja suundumuses sõltuv ajast, milles ta elab, ja kunstnikud on oma ajastu kreaatorid. Ülimaks muutub selline kunst, mis oma teadvussitudes aja tuhandeid probleeme presenteerib, mida pannakse tähele, et ta tõukub viimaste nädalate pahvatustest, kunst, mis oma liikmed viimaste päevade löögi all ikka jälle kokku otsib. Parimateks ja ennekuulmatumateks kunstnikeks saavad need, kes iga tund oma keha katkeid elukärestiku segastest voogudest kokku koguvad, visalt aja intellektis, veritsevana kätelt ja südameilt.

Kas on ekspressionism vastanud meie ootustele, on see kunst, mis on meie viltalseimate lootuste ballotaaz?

EI! EI! EI!

Kas on ekspressionistid täitnud meie ootusi, et nende kunst elu essentsi meile lihasse põletab?

EI! EI! EI!

Süüvimise ettekäandel on ekspressionistid kirjanduses ja maalikunstis generatsiooniks ühinenud, mis täna juba igatsevalt oma kirjandus- ja kunstiajaloolist tunnustamist ootab ja kodanike aurikkale lugupidamisele kandideerib. Ettekäandel hinge propageerida on nad võitluses naturalismi vastu end taasleidnud abstraktsetes-panteistlikes žestides, mis sisuta, mugavdunud ja seiskunud elu eelduseks on. Püüend täituvad kuningate, luuletajate ja igat liiki faustlike natuuridega, melioristliku ilmakaasituse teooria, mille lapselik, psühholoogilis-naivistlik maneer peab tähendusrikkalt jääma ekspressionismi kriitiliseks täienduseks, sisustab tegevuseta päid. Viha pressi vastu, viha reklaami vastu, vaen sensatsioonide vastu iseloomustab inimesi, kellele nende tugitool on tähtsam kui lärm tänaval ja kes eelistavad pigem igast spekulatsioonist tüsatsat saada. Iga sentimentaalne vastuseis ajale, mis pole ei parem ega halvem, ei reaktioonilisem ega revolutsioonilisem kui teised ajad seda on, iga jõuetu opositsioon, mis palvetele ja viirukile kõõrdi vaatab, kui ei eelistata atika jambidest pappkorruseid seida – neid on nooruse tunnused, kes mitte kunagi pole mõistnud noor olla. Ekspressionism, mis välismaal leitud, on Saksamaal muutunud populaarses maneeris lokaaliks idülliks ja hea pansiooni ootuseks, see pole aktiivse inimese püüd-

lustega enam mingit pistmist. Sellele manifestile alla kirjutanud on kogunenud võitlushüü

DADA!!!!

alla propageerimaks kunsti, millelt nad uute ideaalide teostamist ootavad. Mis on siis

#### DADAISM?

Sõna "dada" sümboliseerib algseimat suhet tegelikkusega, dadaismiga astub uus reaalsus oma õigustesse. Elu ilmneb müra, värvide ja hingerütmide simultaanse kaleidoskoobina, mis kõhklematult dadaistliku kunsti tema hulljulge argipäeva kõigi sensatsiooniliste karjete ja palavikega ja kogu tema brutaalses realiteedis vastu võetakse. Siin on täpselt markeeritud teelahe, mis lahutab dadaismi kõigest senistest kunstisuundadest ja eelkõige FUTURISMIST, mida lollpead on äsja käsitanud kui impressionistliku seeriatoodangu uut väljalaset. Esmakordselt pole kunst eluga vaid esteetiliselt vastasseisus, dadaism lammutab koostisosadeks kõik eetika, kultuuri ja sisemaailma lööksonad, mis vaid katted kõhetuile muskleile.

#### BRUITISTLIK LUULETUS

kirjeldab trammi, nagu see on, trammi olemust koos rantjee Schulze haigutuse ja pidurite kriginaga.

#### SIMULTAANNE LUULETUS

õpetab kõikide asjade põimumise mõtet, samal ajal kui härra Schulze loeb, sõidab Balkani rong Nišši juures üle silla, üks siga teeb hädakisa lihunik Nuttke keldris.

#### STAATILINE LUULETUS

teeb sõnadest indiviidid, kolmest kirjamärgist metsa, ilmub mets oma puukroonide, metsnikulivreede ja emistega, võib-olla tuleb välja ka üks pansioon, võib-olla *belle-vue* või *bella vista*. Dadaism viib uute ennekuulmatute võimaluste ja väljendusvormide juurde kõik kunstid. Ta on muutnud kubismi tantsuks laval, ta on futuristide BRUITISTLIKKU muusikat (mille puhast itaaliapära ta ei taha üldistada) Euroopa kõigis maades propageerinud. Sõna "dada" osutab ühtlasi ka liikumisele internatsionaalsusele, mis pole seotud piiride, religioonide või elukutsete külge. Dada on internatsionaalne väljendus sellele ajale, kunsti liikumiste suur front, kunstiline refleks kõigile nendele pealetungidele, rahukongressidele, kaklustele kõõgiljaturul, supeedele esplanaadil etc., etc. Dada nõuab uute MATERJALIDE KASUTAMIST MAALIKUNSTIS.

Dada on üks CLUB, mis Berliinis asutatud, kuhu võib sisse astuda endale kohustusi võtmata. Siin on igaüks eesistuja ja igaüks võib sõna võtta, kus on tege-

mist kunsti puutuvate asjadega. Dada ei ole ettekäände mingite literaatide auahnuse tarvis (nagu meie vaenlased uskuda tahaksid), dada on vaimukunst, mis avaldub igas vestluses, nii et peab ütleva: see on DADAIST – too mitte; Club Dada' on seetõttu liikmeid kõigis maailma paikades, Honolulu sama hästi kui New Orleansis ja Meseritzis. Dadaist olla võib teataval juhul tähendada olla rohkem kaupmees, rohkem parteilane kui kunstnik – ainult juhuslikult kunstnik olla – dadaist olla tähendab end asjadest juhtida lasta, iga sette kogunemise vastu olla, momendiks toolile istuda tähendab elu ohtu viia (mr. Wengs tõmbas juba revolvi püksitaskust). Üks kude käriseb käe all, öeldakse ju elu kohta, mis eituse läbi kõrgemaks tahab. Jah öelda – ei öelda: dadaismi koletu hooauspookus pingestab ehtsate dadaistide närve – nii lamab ta, nii jälitab ta, nii sõidab ta rattaga – poolenisti Pantagruel, poolenisti Franciscus, ja naerab ja naerab. Esteetilisest-eetilistest sedastuste vastu! Ekspressionismi veretu abstraksionismi vastu! Kirjanduslike puupeade maailmaparanduslike teooriate vastu! Dadaismi eest sõnas ja pildis, dadaistliku sündmuse eest maailmas. Manifesti vastu olla tähendab dadaist olla!

**Tristan Tzara. Franz Jung. George Grosz. Marcel Janco. Richard Huelsenbeck. Gerhard Preiss. Raoul Hausmann. O. Lüthy. Frédéric Glauser. Hugo Ball. Pierre Albert Birot. Maria d'Arezzo. Gino Cantarelli. Prampolini. R. van Rees. Madame van Rees. Hans Arp. G. Thäuber. André Morosini. Francois Mombello-Pasquati.**

*Saksa keelest tõlkinud Kaire Nurk.*

Tekstid tõlgitud kogumikust "Theorie des Expressionismus". Herausgegeben von Otto F. Best. Universal-Bibliothek Nr. 9817. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 1994.

\* Hugo Ball (1886 – 1927). Jalatsivabrikandi pojana sai väljaõppe nahaäris, järgnesid gümnaasium, filosoofia ja sotsioloogia studium Münchenis, Heidelbergis ja Baselis; 1910 režiiõpingud Max Reinhardti juures; 1913 dramaturgina Müncheneri Kammerteatris. Sõjavastasena emigreerus 1915 koos oma naise Emmy Henningsiga Šveitsi, kus sai dadaismi kaasasutajaks (koos Arpi, Tzara, Janco, Huelsenbeckiga); väljendi "dada" autor. 1917 lõi dadaismist lahku; 1920 pöördus katoliitsismi.



REVOLUTSIOONI-ERI  
REVOLUTION SPECIAL



Koostas/Edited by Katrin Kivimaa

Kujundas/Designed by Avangard



# EESSIS SISIN SISIN SISIN

## Revolutsiooni-ihalus

Kui ma selle eri idee paar kuud tagasi välja pakkusin, tundus mulle, et tegelen millegi tõeliselt marginaalsega, millegagi, mis võib osutuda minu ja mu väheste mõttekaaslaste luuluks ning millel vähemalt Eesti situatsiooniga eriti pistmist pole. Selle projekti tegemise vältel aga veendusin ma aga üha enam vastupidises. Revolutsiooni(lised) ideed hakkasid nagu iseenesest üle terve maailma mulle vastu kajama. Üks mu kolleege toimetab ajakirjanumbrit revolutsiooni ja melanhoolia, teine feministliku revolutsiooni teemal; sõbrad osalevad aktiivselt rohelises vasakpoolses meililoendis, ühinevad antikapitalistlike rühmitustega; näitused keskenduvad utoopiale, sotsialistliku pärandi ümberhindamisele, kapitalistliku tarbijaühiskonna kriitikale (ning ärgem unustagem üha kasvavat rahunutust ja protestiliikumisi). Kuigi paljud üritavad tõestada aktiivse vastupanu ja sekkumise - olgu see siis praktikas, teoorias või loomingus - aegumist, lehvitades võidukalt nn. postmodernismi lippu, mille kõikelubavuse loosung ei suuda enam edukalt jätkuvat hierarhiseerumist ja killustumist varjata, kerkib üha rohkem esile neid, kes, kartmata utopisti





nullivat silti, tõstatavad küsimuse revolutsioonilise mõtte praktilisest rakendusest tänases maailmas.

Eesti kultuuri suhtumist vasakpoolsetest ideaalidest ja teooriatest lähtunud kunsti võiks nimetada (parimal juhul) keeruliseks. Põhjuseks on eelkõige meie ajalugu 20. sajandil, aga ka formalistlikud kunstieelised. Nii väitis enamik eesti kunstnikke veel 1990-ndatel, et tõeline kunst peab sotsiaalsest ja eriti poliitilisest sfäärist lahus seisma. Poliitilise all mõisteti loomulikult ainult represseerivat ja/või ametlikku võimu ning arusaam kunstiloomingu ja indiviidi seotusest ühiskondlik-poliitiliste protsessidega oli visa juurduma.

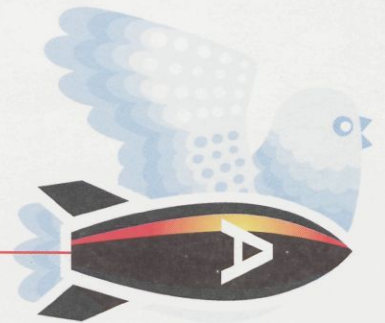
1990-ndate alguse lubadus täielikust kunstniku ja indiviidivabadusest aga mattus peagi turu- ja tarbimisühiskonna halastamatu loogika alla, milles kunstile ja kultuurile üldse delegeeriti vähetahtis roll. Ühiskonnas, kus muud väärtused suurema kasumi kõrval kahvatuvad, hakkas (ametliku) kunsti arengut väga oluliselt määrama rahaline toetus, soodustades sellega korporatiivsuse teket, mis kogu Eesti ühiskonda iseloomustab. Samas on kunsti suhteline marginaalsus ühiskonnas võimaldanud sellele rohkem

autonoomiat ja kriitilist lähenemist, kui see oleks olnud võimalik juhul, kui kunsti osakaal oleks võrreldav näiteks ajakirjandusega. Kuigi sotsiaalne kunst näib olevat mingis mõttes moekas trend, ei tähenda see iseenesest veel sisulist panust *status quo* küsimärgi alla seadmisel ja/või muutuste nõudmisel. Suurem osa kunsti näib edenevat oma rada mööda justnagu ei mõjutaks ühiskondlikud arengud kunstiloomingut va. rahastamise kaudu (loomulikult). Ja ega mul olegi midagi ametliku kunsti vastu, olgu need riigitegelaste paraadportreed või *performance*'id pankadele, ohutu esinduskunst kaugel Veneetsias või ametiasutuste seintel. Ma olen siiralt veendunud, et suurem osa sellest on hea kunst, eriti vormilt või trendikusest, hea omas kategoorias, nagu see peabki olema, sest kes seda enne oleks kuulnud, et mõnes rahaasutuses peaks panganduse- ja tarbimismentaliteedivastaseid töid eksponeeritama. Kuigi näiteks just nii läks Jenny Holzeri "Truismidega" New Yorgis Marine Midlandi pangas, kust nad küll peagi juhtkonna nõudmisel maha võeti: fraas "It's not good to live on the credit" tundus võimsatele pangajuhtidele liiga ohtliku viitena panga kui meie

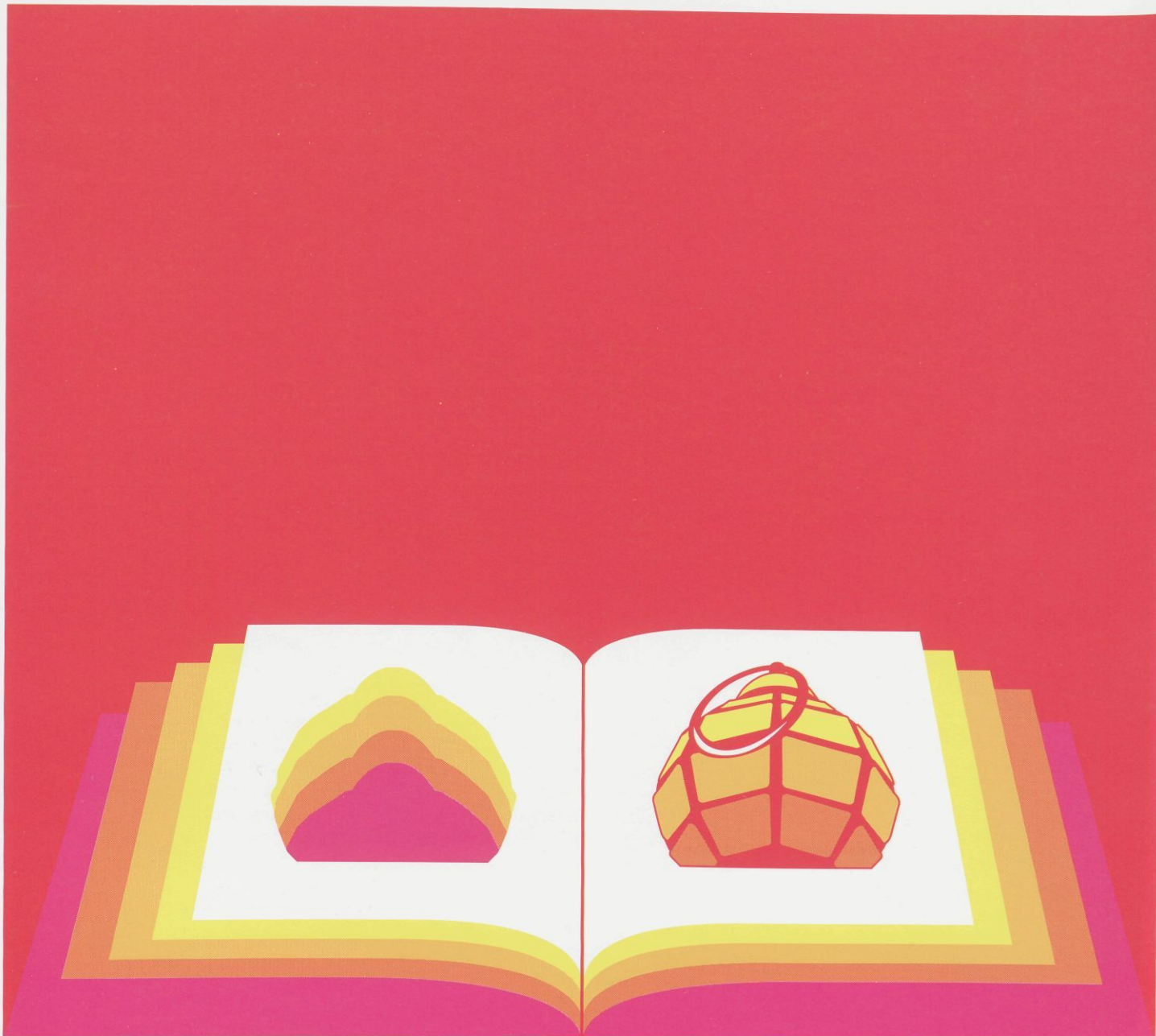
teadvuse/eluviisi manipuleerija aadressil. Kuid analoogsed juhtumid näitavad, et revolutsioon on võimalik - et paljud väiksed ja suuremad sekkumised ning revolutsioonid nii kultuuris kui poliitikas on võimalikud. Ning seda kindlasti ka Eestis ja eesti kunstis. Sellega ei taha ma väita, et siinesitatud teosed oleksid vastava suunitluse ainuesindajad. Vastupidi, loodetavasti on see vaid üks kild mõtlemis- ja kujutamisiisist, mis eelistab - kui parafraseerida Aleksandr Rodženko mõtet - ellu sekkuvat kunsti kunstile, mis võiks väga hästi kuuluda ka antikvaarsete esemete väljapanekusse. Siinne eri, mis kasutab revolutsiooni mõistet kõige laiemas mõttes, alates ühiskondlike muutuste tekitajast kuni individuaalse omaruumi transformatsioonini, ongi pühendatud kõigile neile, kes minuga oma usku sellesse jagada soovivad.

Kati Kirimaa

sündinud täpselt 100 aastat hiljem kui vene-ameerika anarhist Emma Goldmann (sünd. 27.06.1869 Leedus)







ÜHISKOND



# Võimatu revolutsioon

Ivi Masso

Revolutsioonist võib rääkida siis, kui mingis suunas tasase vooluna liikunud ühiskondlik areng peatub inimeste tegevuse tõttu või muudab suunda. Kui mõistetakse, et kehtivad kombed, tavad või võimumehhanismid ei ole taevast ette kirjutatud, vaid inimeste loodud, tekib vajadus nende inimliku õigustatuse järele. Revolutsioonilised meeleolud sünnivad tõdemusest, et juurdunud süsteem ei ole õigustatud ega ka paratamatu.

Klassikaline poliitiline revolutsioon on alista-tute meeleheitlik katse rõhujate võimu alt vabaneda.

Meeleheite ahistava surve tõttu on revolutsioonid pahatihti lõppenud fiaskoga - vägivaldse mahasurumisega või uue despotismiga. Aga revolutsiooni ideed elavad ka ebaõnnestunud revolutsioonide järel edasi. Prantsuse 1789. aasta revolutsioon lõppes järgmise türanni võimuletulekuga, aga vabaduse, võrdsuse, vendluse ideaalid jäid. Ameerika Ühendriikide "demokraatlik" vabadus võideti aafriklaste orjastamise ja naiste alistamise arvel, aga vabaduse pisik jäi elama, nii et viimasedki hakkasid nõudma osalust "kõigile kuuluvas" vabaduses ja demokraatias. See ei ole lõplikult õnnestunud tänini, aga "vabaduse isade" algsete plaanidega võrreldes on progress märkimisväärne. "Vabadusepisiku" levitamine ongi ehk revolutsiooni tähtsaim roll. Kui Euroopa rikkastv kodanlus mõtles välja universaalse inimõiguste idee, et kummutada aristokraatide "jumalast antud" eesõigused ja tõestada enda samaväärsust, ei näinud nad ette, et "universaalsed" inimõigused hakkaksid käima ka naiste, varatute ja mitte-eurooplaste kohta. Mõnes mõttes ei ole kodanlik revolutsioon tänini lõppenud.

Revolutsiooni ei ole sõnadeta, mõteteta, teadvustamata. Ühendriikide vabaduse isad oskasid orjapidajatena karta, et orja lugema-õppimine tähendab orja kaotamist. Vaesusest ja orjusest saab revolutsiooni päästik alles siis, kui vaesed mõistavad, et jaotus vaeste ja rikkaste, orjade ja orjapidajate vahel ei olegi jumala poolt paika pandud,

ning kui see on inimeste loodud, võivad inimesed seda ka muuta.

## Poliitiline revolutsioon

Filosoof Hannah Arendt nägi revolutsiooni eelkõige vabadusvõitlust. Vabaduse mõiste sisu näeb ta aga teisiti kui tema liberaalidest kolleegid. Kui liberalismis tähendab vabadus eelkõige segamatust, s.t. vabadust teistest, siis Arendt näeb sellises individualistlikus eraldatuses pigem ohtu vabadusele, mis võib realiseeruda vaid teistega koos. Indiviidi pärusmaaks on Arendti fenomenoloogias unikaalne algatusvõime, mis tähendab võimalust koos tegutsedes "paratamatuna" näivaid protsesse peatada või stagneerunud keskkonnas muutusprotsesse käima lükata. Algatus kui protsesside päästik on ettearvamatu – tegudele võib anda suuna, aga mitte ennustada lõpptulemust. Nii sisaldab algatus nii ohtu kui ka võimalusi. Arendti meelest on võimalus vabaduse saavutamiseks riski väärt, eeldades, et vabadus võib tuua kaasa toimiva poliitilise sfääri, kus üheskoos ühiste asjade üle otsustatakse.

Selle vabaduspürgimuse vastandab Arendt materiaalsele nõudmistele, mille taustal on lootusetu, meeleheitlik vaesus. Võrreldes Prantsuse ja Ameerika revolutsiooni, ihaleb Arendt viimast, tuues esimese ebaõnnestumise põhjuseks just vaesuse, mis tingis sotsiaalsete probleemide tungimise poliitilisse sfääri ja takistas tõelise vabadusepüüdluse tõusu revolutsiooniliste pürgimuste keskmesse. See "sotsiaalne" vastandamine "poliitilisele" on tekitanud Arendti kriitikute hulgas hämmingut. Seda enam, et Arendt osutas sümpaatiat tööliikumise suhtes. Kas tõesti on vaeste vabadusvõitlus määratud hukkamõistule? Kas vabadust võivad ja saavad nõuda vaid need, kelle materiaalsed elutingimused on talutavad? Arendti nägemuse ambivalentisust selgitab negatiivne väljend "vaeste ideoloogia". See on hoiak, mis lähtub äärmisest, eemaletõukavast, abjektsest vaesusest; ainus tung on saada

materiaalset mugavust pisutki juurde. Nälgiva hürtsikuelaniku puhul on see normaalne: äärmises vaesuses ei jõua mõelda poliitilise ega vaimse vabaduse peale. Probleem aga on selles, et hoiakuna ja ideoloogiana ületab see tung abjektse vaesuse piirid ja kandub edasi materiaalselt areneva ühiskonna juhtiva väärtusena.

Prantsuse revolutsioon ebaõnnestus Arendti sõnul seetõttu, et vaesuse sünnitatud meeleheide tekitas pimedat raevu, mis sulges masside silmad poliitiliste ideaalide ees. Ameeriklaste võitlus Briti emamaast vabane-miseks oli seevastu puhtalt poliitiline – loodi oma võim ja põhiseadus, mis põhines enda loodud poliitilistel ideaalidel. See oli Arendti meelest võimalik tänu sellele, et (valged) ameeriklased olid vabanenud äärmise vaesuse hävitavast survest. See vabane-mine aga oli saavutatud ainult aafriklaste orjastamise ja põlisasukate vägivaldse kõrvaldamisega. Arendt oli neist kuritegelikest "kõrvalnähtustest" teadlik, nagu ka sellest, et kuigi ühendriiklased olid suutnud pahima materiaalse häda mustade orjade õlule lükata, jäi "vaeste ideoloogia" ka iseseisvas USA-s juhtivaks, sest immigrandid olid vaeseimad eurooplased, kes tulid uuele mandrile just materiaalselt paremat elu otsima. Poliitiline retoorika tõstis küll vabaduse ja õiguse kõrgeimaiks väärtusteks, aga kuna edu ja eneseteostus seisneb "vaeste ideoloogia" kohaselt üheselt materiaalse vara kogumises, sai rikkastumisest vabaduse teostamise peamine sisu ja õigusest rikkastuda esmane "inimõigus".

"Vaeste ideoloogia" selgitab ka vaesunud postsotsialistliku Ida-Euroopa ameerikalikult materialistlikku ellusuhtumist. Arendt ihales ungarlaste 1956. aasta ja tšehhide 1968. aasta revolutsioonikatseid, pidades neid puhtalt poliitilise, omakasupüüdmatu vabaduspürgimuse näiteks. Inimesed astusid ühiselt välja vabaduse kaitseks ja diktatuur vastu, ilma mingi isikliku kasu lootuseta – vastupidi, isikliku heaoluga riskides. Nüüd aga, kui diktatuurid selles piirkonnas on



tõepoolest langenud ja poliitiline vabadus võimalusena saavutatud, on materiaalne edu tõusnud väärtuste skaalas nii kõrgele, et see ähvardab lämmatada nii ühise poliitilise sfääri kui ka rahvuste kultuurilise identiteedi. Tekib küsimus, kas idaeurooplaste vabaduspüüdluste taga oli siiski vaid lootus saavutada müüritagune elustandard või jõudis viletsus aastatega nii suureks kasvada, et vabadus enesemääramisõigusena ununes ja järele jäi vaestele omane rikastumispüüd? Kas Eesti Laulva revolutsiooni eesmärk oli see, et ettevõtlikumad või lihtsalt nahhaalsemad saaksid võõrandamatu õiguse rikkastada, või see, et Eesti ühiskond võiks otsustada oma edasise arengu üle ühiselt, vaba avaliku arutluse teel?

### Sotsiaalne revolutsioon

Vaesus pole rikastuvas industrialiseerunud maailmas mitte paratamatu kitsikuse, vaid poliitiliselt organiseeritud ebaõigluse tulemus. "Vaeste ideoloogia" potentsiaalne üheübalisus ei pruugi tähendada seda, et tänased vaesed ei võikski kollektiivselt õiglust nõuda. Arendt on poliitilist sotsiaalsest eraldades olnud idealistlik: ta ei arva, et vaesed peaksid oma osaga rahul olema, vaid et esmased eluks vajalikud hüved nagu eluase ja piisav toit ning arstiabi peaksid olema kõigile vaieldamatult garanteeritud (see pole niisiis poliitiline, vaid puhtalt administratiivne küsimus). Kuid tema sõnum vaesuse pinnale tõusmise ohtlikkusest sisaldab olulist meeldetuletust – vaesed ei tohiks lasta end ära osta ja vabaduspürgimustest loobuda.

Kas vaeste vabadusvõitlus saab siis olla vaba "vaeste ideoloogiast"? Arendti revolutsiooniteooria haakub Euroopa 1970-ndate radikaalkura skepsisega sotsiaaldemokraatia vastu. Ka Arendt nägi heaoluühiskonnas massiühiskonda, mis ei vasta töölisvõitlejate algsetele ideaalidele ja teeb inimesed poliitiliselt apaatseks. USA teisitimõtteleja Noam Chomsky nägi ka USA 1930-ndate heaoluplaanis "New Deal" mitte ainult positiivseid muutusi, vaid ka vahendit vaigistada oma õigusi nõudnud vaeseid töölisi. Millega siis kriitikud rahul ei ole, kui tööliste elatustase paraneb?

Asi näib olevat selles, et materiaalne rüüstus ja ebakindlus on vaid osa vaese ahastavast tegelikkusest. Vähemalt sama oluline ja tänapäeva kasvava võistluse ja turvatunde kadumiseiga iseloomustatavates rikastes

ühiskondades ka keskklassi elukvaliteeti näriv tõsiasi on võõrandumine omaenda töö ja tegevuse suunast – mõtte ja sisu puudumine töös, mis ometi võtab kogu aja ja energia; võimetus osaleda selle töö ja nõnda omaenda tegevuse kaugemate eesmärkide määratlemises; eneseteostuse võimaluse puudumine. See on üks küsimusi, kus vabadus ja majanduselu pörkuvad igal juhul kokku. Palgatööline müüb oma aja ja energia tööandjale ja saab vaid harva lisaks palgale vastu ka võimaluse tööga endale olulisi eesmärke edendada. Just enesemääramisest on palgatöölistel tulnud elustandardi paranemise nimel loobuda. Läänud sajandi alguse töölisliikumise eesmärkide hulka kuulusid sellised nõudmised nagu tootmisvahendite ühine omamine ja tootmisprotsessi demokratiseerimine. Nendest nõudmistest loobuti vastutasuks paranenud materiaalse mugavuse eest. Kuna aga võim on tootmisvahendite omanike käes, tuleb väheseigi mugavuse eest ikka ja jälle uuesti võidelda. Erinevalt klassikalistest marksistidest, kelle eesmärgiks oli proletariaadi kui klassi võit revolutsiooni teel, näevad möödunud sajandi marksismikriitilised vasakvisionäärid probleemi mitte proletariaadi vales kohas klassihierarhias, vaid töötajate proletariseerimises – s.t. nende iseseisva toiminguvõime lamandamises. Lahendust ei otsita mitte revolutsioonilises klassivõitluses, vaid inimeste deproletariseerimises, nende valiku- ja tegutsemisvabaduse laiendamises nii, et vabadus ei seisneks ainuüksi võimaluses valida sobiv palgatöö ja palga eest riulist sobiv kaup. Inimene vajab selleks, et olla täisvereline inimene, otsustusvõimel ja -võimalust nii oma elu kui ka elukeskkonda ja -tingimusi puudutavates küsimustes. Iroonia seisneb selles, et koos võimalusega iseseisvalt otsustada kaob tasapisi ka võime seda teha. Proletariaat selle sõna karmimas tähenduses – valikute puudumise ja töö nüriduse kaudu proletariseeritud palgatöötajaskond (ja siinkohal ei ole jutt sugugi vaid füüsilise tehasetöö tegijatest) – on klass, kes ei viitsi, ei taha, ei suuda revolutsiooni teha. Sotsiaalse ja poliitilise revolutsiooni paradoks näibki olevat selles, et tõeliselt revolutsiooniliste meeoleolude kujunemine eeldab nii talumatut tegelikkust, et õnnestunud revolutsiooniks vajalikud vaimsed ressursid kaovad. Nii kapitalism kui ka riigsotsialism on ellu viidud massilise depropriatsiooni – isikliku omandi võõrandamise kaudu (see neelatakse

vastavalt kas suureraomandi või riigi poolt), tekitades omandita ja piiratud õigustega inimmassi, kes "küpseb" poliitiliseks mässuks alles totaalses viletsuses, mis aga halvab ta kaine poliitilise tegutsemis- ja hinnanguvõime. Viletsuse leevendamine ülalt taas vähendab motivatsiooni mässu tõsta. Keegi on kirjutanud, et demokraatliku sotsialismi lootus kadus lõplikult, kui 1919. aastal tapeti üks saksa töölisliikumise juhte Rosa Luxemburg. Luxemburg oli naisena ja Poolast pärit juuditarina saksa sajandialguse vasakrevolutsionääride hulgas juba sünnipäraselt mitmekordselt "teine". Ülepääsmatusse konflikti sattus ta aga esmalt saksa sotsiaaldemokraatidega tänu oma patsiifismile ja vastumeelsusele saksa rahvusliku šovinismi vastu. Hiljem spartakistidega liitudes sai probleemiks Luxemburgi demokraatlik meelestatus – ta kritiseeris bolševike diktaatorlikke võtteid ja seadis eesmärgiks demokraatliku, pluraalse sotsialismi, mis ühendab õiglase jaotuse respektiga arvamuste paljususe vastu. Kurjad keeled räägivad, et Luxemburgi andsid valitsusele välja tema enda parteikaaslased. Kas õiglus ja vabadus korraga on siin maailmas tõesti liiga palju nõutud?

### Feministlik revolutsioon?

Üks õhtumaa hilisajaloo tähtsamaid revolutsioonilisi muutusi on olnud naiste ülendamine mehe omandi staatusest kodaniku ja isiku staatusesse. Ometi ei ole konventsionaalne ajalugu rääkinud naiste revolutsioonist. See tuleb ehk sellest, et erinevalt teistest revolutsioonilistest vabadusvõitlejatest ei ole naised võidelnud võimu nimel teiste üle, vaid omaenda vabanemise eest teiste võimu alt. Seegi on paljudele liig.

Totalitaarsed ideoloogiad on rajanud oma revolutsiooniteooriad pseudoteaduslikele oletustele looduseaduste (marksismi puhul sotsiaalsete looduseaduste ehk nn. ajaloolise paratamatuse) ettemääratud täitumisest. Ometi on revolutsioon hoopis spontaanse tegutsemisvabaduse võit nende suurte narratiivide üle, mis maskeerivad inimese loodud ajaloolis-ühiskondlikke protsesse looduslikena. Vihje paratamatuse raudreeglitele on repressiivsete süsteemide soositud relv. Praegu on paratamatuse müüdi populaarseim vorm nn. majanduslik paratamatus ehk turujõud. Naiste alistamise õigustamiseks sobivad ikka veel ka vanad head "loodus-



seadused”, väidetavalt looduse enda poolt paika pandud soorlolid. Nende ideoloogiliste illusioonide ristumispunktis luuakse õigustus tänase maailma räigele orjakaubandusele – prostitutsioonile, mis miljonitele naistele ja lastele on vaesuse, pettuse ja vägivalda poolt loodud sundseis. Müüt räägib nõudmise ja pakkumise ühitamisest, vabadest valikutest, isiklikest otsustest. Faktid kõnelevad aga muust: riikide elustandardi vahe, vaeste tüdrukute äärmine viletsus ja sotsiaalne haavatavus, valed ning toores jõud – peksmised, vägistamised, vangistamised –, mille abil värvatakse üha uusi naisi ja lapsi teenima rikkamaid mehi. Prostitutsioonist kui vabast “ametist” rääkides unustatakse, et selle “ameti” pidajatest kasutab valdav enamus raskeid narkootikume või muid uimastavaid aineid, et “töö” välja kannatada, enamus kogeab “klientide” ja “tööandjate” vägivalda ja mõnigi kaotab “tööpostil” elu. Naiste vabanemisest ei saa lõplikult rääkida, kui orjandus kestab. Niikaua kui “korralikud” naised ei seosta “hoorade” saatust naiste staatusega laiemalt. Niikaua kui majanduslik ebavõrdsus jätab enesemüümise lugematute noorte naiste ja laste ainsaks võimaluseks hingeseis, samal ajal kui üldsus toetab seksuaalsuse ja majanduse väärarvatute loodusseaduste levinud müüti. Müütide paikapidavust testivad sünged uudised. Kuueteist-aastane Leedust imporditud sundprostituut võttis Rootsis maanteesillalt alla hüpatas oma elu. Oli ta tõesti “valinud” oma “ameti” vabalt? Kahekümne kahe aastane soome noormees peksis venelannast prostituudi Helsingi bordellis surmuks ja naasis siis oma tüdruksõbra juurde. Ta “vajab” prostituudi “teenust” loodusest seatud meheliku seksuaalsuse sunnil?

Naiste võrdne pääs meeste loodud poliitikasse ja tööellu on kahtlemata olnud revolutsiooniline. Aga feministlikust revolutsioonist võiks öieti rääkida alles siis, kui maailmas on lõppenud igasugune naistevastane vägivald ja diskrimineerimine. See eeldab nii materiaalset kui ka juriidilist võrdsust – tõelist, mitte ainult vormilist.

Hannah Arendt lõi oma poliitilise ühistegevuse ideaali, lähtudes osalt juutide kaitsetusest Hitleri tapatalgute ees. Püüdes selgitada ohvrite suutmatust end kaitsta, uuris ta varasemat antisemitismi ja juutide assimileerumispüüdeid. Arendt jagas ühiskonna poolt paariaklassiks põlatud juudid ühelt poolt parvenüudeks – pürguriteks, kes

püüdsid “erandina” antisemitistlikus ühiskonnas läbi lüüa assimileerumise ja isikliku edu kaudu, ja teiselt poolt “teadlikeks paariateks”, kes lähtusid oma “teiseks” tembeldatud rühma seisukohast ega kaitse- nud end mitte isiklikult, vaid solidaarsuses saatusekaaslastega. Arendt leidis, et parvenüude välist edu saatis sisemine lõhestatus: edenemine nõudis antisemitliku ühiskonna väärtusskaala ja seega ka omaenda rühma vastu suunatud põlguse omaksvõtmist. See oli võimalik vaid ennast oma taustast ja rühmast jäigalt distantseerides ning lõppude lõpuks oli see ikkagi kasutu, sest antisemitismi tugevnedes jäi ka assimileerunud juut enamusrahva silmis ainult juudiks. Eliitjuutide distantsivõtt saatusekaaslastest nõrgendas vaid rühma kui terviku vastupanuvõimet. Vahe assimileeruva parvenüü ja poliitiliselt teadliku paaria vahel oli valik isikliku mugandumise ja kollektiivse vastupanu vahel. Esimene aktsepteerib repressiivset süsteemi ja taotleb selle raames isiklikku edu, teine suhtub süsteemi kriitiliselt ja võitleb selle vastu solidaarsena selle ohvritega. Arendti kirjeldatud juhtumil oli tegu täielikult jalge alla tallatud rühmaga, kus pürguri individualistlikku lahendust ei saanud kuidagi kaitsta. Samalaadne konflikt – sulandumine ja aktsepteerimine või asetumine kaotajate poolele, riskides isikliku eduga – puudutab aga kõiki hierarhiates alla surutud rühmade liikmeid. Ka naisena on kergem edeneda üldkehtivaid, ehkki teatud naiste rühmi ohvriks toovaid reegleid ja arusaamu pigem toetades kui neid avalikult trotsides. Sellepärast ei ole naiste revolutsiooni lõpuleviimist ette näha. Naiste ja juutide rolli ohvriks võrdleb mõtlemapanevalt USA kirjanik Andrea Dworkin, kes juhib tähelepanu juutide vägivaldaltule, intellektuaalsele traditsioonile. Dworkin küsib retooriliselt, kui palju seletab juutidele osaks langenud kannatusi agressiivsuse puudumine, mis tegi neist kerge saagi. Irooniliselt on juute tõepoolest hakatud rahvusvaheliselt tõsiselt võtma alles “mehelikult” agressiivse Iisraeli riigi loomise järel. Selles riigis esineb vägivaldsust nii palestiinlastest põliselanike kui ka juudisoost naiste vastu. Juudi rahva mehelik uhkus on Iisraelis taastatud. Naiste vastu suunatud vägivalda eri kontekstis uurinud Dworkin tõstatab juutide ja naiste vahele paralleelse tõmmates küsimuse: kas ka naistevastane vägivald jätkub seni, kuni sellele ei vastata vägivaldaga? Rahvuslik vabadusvõitlus ületab tähtsusest alati naiste

oma. Rahvuse ja “oma” meeste huvid on naiste huvidest, nende turvalisusest ja enesemääramisest tähtsamad. Mitmel pool, kus naised on meestega kõrvuti rahvusliku vabaduse eest võidelnud – Iraanis, Kuveidis, Afganistanis, Iisraelis, Palestiinas, Bosnias, Horvaatias –, on nad võitluse lõppedes, kus rohkem, kus vähem, oma rahvusest meestele allutatud. Ka vormiliselt võrdõiguslikus Eestis on naisküsimus teisejärguline. Naiste vastu suunatud vägivalda ega emade vaesust ei peeta probleemiks ja prostitutsioonist püüti teha lausa majanduslikku tõmbe- numbrit. Rahvuse nimel.

## Kultuurirevolutsioon

Nii nagu ei ole revolutsiooni sõnadeta, ei ole ka võimu sõnadeta. Ka vägivald vajab eksisteerimiseks seda õigustavaid ja õhutavaid ning nii ohvrid, tegijaid kui ka kõrvaltvaatajaid selleks ette valmistavaid sõnu. Võim aga on seda sõltuvam sõnadest, mida vägivald- tum ta on. Arendtlik poliitiline sfäär on piirkond, kus maailma luuakse sõnade ja tegude abil. Ehtsalt poliitiline on avalik dialog siis, kui sõnadel on mõte, kui nende eesmärk on sõnumi vahendamine, info edastamine või vastastikusele arusaamisele pürgimine. Mida enam on sõna roll manipuleerida, mõjutada või eksitada, seda instrumentaalsem on kommunikatsioon; äärmuses võib tulemuseks olla tühi mulin või viha õhutamine. Ühiskonnas, kus vormiliselt on kõigil samad õigused, elavad hoiakud ja hierarhiad edasi kultuuri kaudu. Sõnumid peegeldavad väärtusi, aga ka valivad, toodavad ja taastavad neid. USA-st maailma valguvas kunsti- ja reklaami-imagoloogias domineeris läinud kevadel populaarne kujund: surnud või poolsurnud naine. Erotiseeritud laip. Lavastatud kunstfotol ujub vett täis valgunud elutoas siniseks tõmbunud näoga, liikumatu naine. Autor selgitab New York Timesi intervjuus, et tegu on puhtalt esteetilise ideega. Moehiiglased Versace, Mochino, Yves Saint Laurent jne. pakuvad reklaamideks aina jõhkramalt esitatud glamuurlaipu. USA Elle deklareerib, et ameerika moemaailm on hakanud saama inspiratsiooni üha populaarsemast pornograafiast ja on uhke sõna- vabaduse õitsengu üle. Kuid päris kõike ei luba isegi ameerika sõnavabadus. Kui Brooklyni kunstimuseumi rüpatati maal, mis kujutas Jeesust naisena, otsustas New Yorgi linnapea Rudolf Giuliani esteetika kaitseks



sisse seada siivsuskontrolli: naine Jeesusena rikub vabaduslembese rahva siivsat meelt enam kui naine hulpiva laibana või pekstud prostituudina.

Imagoloogia muutmine on tänases maailmas revolutsioonimeelse suurim väljakutse. Naist võib estetiseerida Lunastajana või seksuaalse vägivalda ohvrina. Poliitilisi liikumisi võib marginaliseerida, nende motive öelana ja tegusid tühisena näidata – või vastupidi. Võimu ja raha võib glamuriseerida või kritiseerida. Paraku otsustab sõnumite sisu ja sisukuse üle enamasti just võim.

Ülemaailmne uusliberalismivastane liikumine Mehhiko zapatistidest Euroopa Attacini võib omandada revolutsioonilised mõõtmed.

Et seda ennetada, teeb võimu imagoloogia kõik selleks, et tembeldada liikumiste protestiaktisioonid ebademokraatliku võimu laienemise vastu – Seattle'ist Göteborgini – näotuks terrorismiks. Samamoodi nagu on tänases maailmas vähestel võimu otsustada oma igapäevase töö sisu ja eesmärkide üle, on ka vähestel võimalust mõjutada teda ümbritsevat imagoloogiat. Imagod aga mõjutavad kõiki.

Samal ajal kui rahvusvahelised organisatsioonid pingutavad selle nimel, et organiseeritud julmus kaoks, saab julgusest globaal-kapitalistliku majandus-poliitilise arengu märkamatu, "loomulik" osa. Sõnumimaailm estetiseerib, igapäevastab ja normaliseerib struktuuralset ja ka otsest vägivalda ning selle asemel, et arutada selle põhjusi ja nende võimaliku kõrvaldamise viise, aitab koos apaatiat soodustava poliitilise süstee-

miga juurutada totaalse ükskõiksuse õhk-konda. Kui inimõiguste peamiseks sisuks on saanud õigus rikastuda, siis räpasest joogiveest kõhutõppe haigestunud väikelapse või prostituudiks müüdnud teismelise õigus ellu jääda on teisejärguline või koguni "esmaeste" õigustega vastuolus.

Individualistlik võistlusühikond teeb igaühest sisuliselt parvenüü, see jagab ja valitseb revolutsioonilist meeleolu ennetades. Kui kõik võistlevad kõigiga, on raske oodata kelleltki solidaarsust paariaklassidega. Ebakindlal tööturul võib tänane parvenüü olla homme paaria, aga just sellepärast ei või ta endale täna lubada paariaga ühinemist. Vastupanu on seda raskem, mida ebamäärasemalt on määratletavad kaotajad. Peamiselt on paariaseisus nii riikide sees kui ka rahvusvaheliselt praegu otseselt seotud vaesusega. Vaeseid kui suurt represseeritud rühma on raske poliitiliselt kaitsta, kuna teoreetiliselt on üksikul rühma liikmel võimalik sellest rühmast välja pääseda, kuigi praktiliselt enamusel ei ole.

Sellises olukorras on poliitilist ja sotsiaalset vastupanu üha võimatum Arendti vaimus eraldada. Kui vaesus teeb inimestest (avaliku, privaatse või ka kriminaalse) türannia ohvrid, siis tuleb neil vabaduse eest võideldes võidelda ka vaesuse ja seda tekitavate mehhanismide vastu. Kui meelegeitlik ja vägivaldne see võitlus võib tulla, sõltub muu hulgas sellest, kas neil, kel on midagi kaotada, jätkub vaimset viitsimist ületada ükskõiksus nende vastu, kes on kaotanud kõik või kellel pole kunagi midagi kaotada olnudki.

Kirjandus:

Arendt, Hannah. On Revolution. Faber&Faber, London 1963.  
Arendt, Hannah. Crises of the Republic. Harcourt Brace&Co, New York 1972 (1969).  
Arendt, Hannah. The Human Condition. Chicago University Press, Chicago 1989 (1958).  
Arendt, Hannah. Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought. Penguin Books, USA 1977 (1961).  
Chomsky, Noam. Profit over People. Newliberalism and Global Order. Seven Stories Press, New York 1999.  
Dworkin, Andrea. Scapegoat. The Jews, Israel and Women's Liberation. The Free Press, New York 2000.  
Gorz, André. Eläköön työttömyys! (Adieux au prolétariat, tk. Keijo Rahkonen). Kansan Sivistystyön Liitto, Helsinki 1982.  
Pitkin, Hanna Fenichel. The Attack of the Blob. Hannah Arendt's Concept of the Social. Chicago University Press, Chicago 1998.

Iivi Masso on lõpetanud filosoofia magistrina Helsingi Ülikooli, praegu Kesk-Euroopa Ülikooli poliitoloogia doktorand, erialaks poliitiline filosoofia.



**Ludwig Mies van der Rohe.**  
Karl Liebknechti ja teiste spartakistide monument.  
Friedrichsfelde surnuaed, Berliin, 1926.  
Hävitatud natside poolt 1933.

Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969) projekteeris 1919. aastal mõrvatud saksa kommunistide Karl Liebknechti ja Rosa Luxemburgi mälestussamba 1926. aastal, kuigi ta ei jaganud nende poliitilisi ideaaale. Hiljem, kui temast sai juhtiv ameerika arhitekt, pidasid USA valitsusametnikud sellise teose loomist kahtlaseks ning enamik arhitektuurialugusid keskendub Mies van der Rohe Ameerika perioodile, viidates Liebknechti ja Luxemburgi monumendile nii põgusalt kui võimalik või jättes selle üldse välja.



# Impossible revolution

Ivi Masso

In a revolution, human action stops a process of social development. Once we realise that the established power relations are not prescribed in Heaven but created by human beings, they need to be humanly justified. Revolutionary tensions arise from the recognition that a given system is neither justifiable nor necessary. A political revolution is a desperate attempt by the subordinated ones to liberate themselves from an oppressive power. It is the desperation that often makes revolutions end in a fiasco. But revolutionary ideas remain alive after failed revolutions. The French 1789 revolution ended with another tyrant in power, but it left behind the ideals of liberty, equality and fraternity. The “democratic” liberty of the USA was won at the expense of enslaved Africans and oppressed women, but those caught the virus of freedom and demanded their due part of the justice and democracy that was supposed to belong to all. That has not been entirely achieved yet, but they have gone a long way from the original plans of the “fathers of liberty”.

Spreading the virus of freedom is perhaps the best that a revolution can do. When the European bourgeoisie came up with the idea of universal human rights to compete with the God-given privileges of the aristocracy, they did not foresee that the “universal” rights might apply to women, the non-propertied, and non-Europeans. In a way the bourgeois revolution is still going on.

There is no revolution without words and thoughts. The fathers of American liberty, themselves slave-owners, knew that teaching a slave to read would mean losing the slave. Poverty and slavery can only trigger a revolution when the poor realise that the given system is not a divine order, and that any system, created by humans can also be changed by humans.

## Political revolution

Hannah Arendt, seeing revolution as a battle

for freedom, did not interpret the concept of freedom like liberal philosophers. While freedom for a liberal means freedom to be left alone – freedom from others, for Arendt freedom could only be realised through action with others. The individual possesses a unique capacity of beginning an action that may stop the given “inevitable” processes, but the outcome of acting together is unpredictable – the agents can guide its direction but never predict its final result. Thus, free action is dangerous as well as fascinating, but the risk is worth the hope that freedom finds expression in a genuine political sphere where common matters are commonly determined.

Arendt contrasts action for freedom to material demands that arise from desperate poverty. Comparing the French and the American revolutions, Arendt adores the latter while ascribing the former’s failure to poverty that brought social problems to the political sphere. This opposition between “social” and “political” has confused many of Arendt’s critics. Is the fight for freedom by the poor really doomed to fail? Does freedom presume tolerable material conditions? The ambivalence of Arendt’s vision is somewhat explained by her concept of “the ideology of the poor”. By that she means the attitude generated by abject poverty: the irresistible drift to gain more material comfort. For the starving poor, the drift is perfectly justified. Extreme want leaves no space for political or intellectual freedom. But as an ideology, the drift to gain more transcends the limits of poverty and remains a dominant social value.

In contrast to the French revolution that was plagued by the desperation of poverty, the Americans’ fight for freedom from the British colonial power was purely political and led to the realisation of Americans’ own political ideals. According to Arendt that was only possible because (white) Americans were free from the pressures of extreme poverty. But that freedom was bought by enslaving

Africans and violently eliminating the native inhabitants. Arendt was aware of those crimes of slavery and ethnic cleansing. Also, she saw that although white Americans had delegated the problems of acute poverty to the Black slaves, the “ideology of the poor” remained the leading value in the United States, inhabited by the poorest Europeans who landed to the new Continent in the hope of a wealthier life. The political rhetoric praised liberty and justice, but as success was viewed exclusively in material terms, wealth became the main goal of liberty and the right to unlimited accumulation of wealth turned out to be the primary human right.

This view of the “ideology of the poor” might help explain the American-style materialism of the post-Socialist Eastern Europe. Arendt admired the attempted revolutions in Hungary 1956 and in Czechoslovakia 1968 as examples of political revolutions where the strife to freedom was unspoiled by hopes of material benefits: people rose against the dictatorship, risking their personal welfare. But now that the dictatorships in the area have fallen and the political freedom has been achieved, material success has risen so high as a social value that it threatens political spheres as well as cultural identities. One is tempted to ask whether the freedom fighters of Eastern Europe nonetheless were driven just by the hope to reach the living standard of those behind the Wall, or has the misery grown so that freedom was forgotten and the ideology of the poor took over?

## Social revolution

Because the main cause of poverty in the industrial world of today is not necessary shortage but political injustice, the negative impact of the ideology of the poor cannot mean that the poor have no right to demand justice. Arendt was certainly idealist, seeing poverty as an administrative, and not a political problem. But her message about



the dangers of poverty rising to the centre of social change is a reminder that the poor should not sell their longing for liberty. Can the freedom fighting of the poor be free from the “ideology of the poor”? There is a point where Arendt’s theory meets the scepticism of the European radical left of the 1970s towards social democracy. Arendt too saw a connection between the welfare state and the political apathy of a mass society. Even Noam Chomsky has described the US New Deal as a means to quiet the poor workers. Why are the critics not happy with the rising living standard of the poor?

The problem is that material insecurity is not the only distressing factor in a wage worker’s life. Alienation from the meaning of one’s own work is no less important, increasingly torturing also middle classes in rich societies. Oppression today means lack of possibilities of self-realisation, incapacity to participate in setting the goals for the activities that take up one’s time and energy. Here individual freedom necessarily collides with economic processes. Wage workers have had to give up self-determination for the sake of the rising living standard. The demands of last century’s early workers’ movements included collective ownership of means of production and democratisation of the production process. Those demands were given up in return for increased material comfort.

In contrast to the classical Marxist dream of the victory of proletariat as a class, the critical leftists saw the problem not in the established class hierarchy but in the very proletarianisation of workers – that is, in paralysing their capacity of independent action. Now the solution is not revolutionary class war, but deproletarianisation of people by returning their freedom of self-determination. A human being, to be fully human, needs a capacity to “have a say” about her or his own living conditions and environment. Ironically, the capacity of independent judgement is lost alongside the possibility of its practice. Proletariat as a class of wage workers numbed by the bluntness of their everyday work – not at all limited to physical factory work – cannot, will not, would not bother to make a revolution. The paradox of social and political revolution seems to be that the really revolutionary atmosphere presumes a reality so intolerable that the intellectual resources for a successful revolution are lost. The propertyless mass gets ready for political rebellion only in acute

misery that paralyses its capacity to political judgement and principled action. But alleviating the misery from above reduces the motivation to rebel.

It has been said that the hope of a democratic socialism was lost when Rosa Luxemburg was killed in 1919. She could not accept the national chauvinism of the German Social Democrats, nor did she accept the dictatorial style of the Bolsheviks. The idea of a democratic, pluralist Socialism could not be swallowed by the Spartacists either – it has been claimed that Luxemburg was betrayed by her own people. Both freedom and justice – is it really too much to want in this world?

### Feminist revolution?

One of the most important revolutionary changes in late Western history certainly has been the shift of the position of women from that of men’s property to that of a person and citizen. But conventional history hardly speaks about women’s revolution. Is that because women never fought for power over others? Or is it because for some, even their own liberation is too much?

Revolution at best is the triumph of the freedom of spontaneous action over the Great Narratives that mask social and historical processes as natural. Repressive systems tend to rely on arguments about the iron rules of necessity and “laws of nature”. The favourite “necessity” today is the “economic necessity”, or the dictate of market forces. A curious mix of the myth of economic necessity and the still prevailing essentialist myth of “natural” gender order is used to justify today’s cruellest slavery, prostitution. The myths speak about the balance of supply and demand, and free individual choices. The facts speak about poverty, fraud and violence, gaps between living standards, social vulnerability of poor young girls and plain trafficking. Name another freely chosen “profession” half of whose representatives use heavy drugs to bear the “job”. Most prostitutes suffer violence “at work”, not few lose their lives.

There can be no talk about women’s real freedom as long as the slavery still exists, and as long as “decent” women see no connection between the fate of the “whores” and the status of women at large. Not as long as inequality makes selling their flesh the only way of survival for innumerable

women and children, while the myths of the iron laws of nature in economy and sexuality are widely accepted. Daily news cast some light at the myths. A sixteen-year-old sex slave, imported from Lithuania, takes her life in Sweden. Was she occupying a “freely chosen profession”? A drunken Finnish boy beats a Russian prostitute to death and returns to his girlfriend. Outlet for natural masculine sexual needs? No matter how revolutionary the access of women to the “male” politics and economy, we can talk about feminist revolution first when all violence and discrimination against women has ended.

Arendt’s ideal of political action was created partly as a response to the Jews’ helplessness in the face of Hitler’s massacre. Trying to explain that helplessness, Arendt studied the history of anti-Semitism as well as Jewish survival strategies. She divided the reactions against the pariah status to that of the parvenues, i.e. assimilationists who tried to survive individually as “exceptions”, and that of the “conscious pariahs” who tried to defend themselves as members of the disadvantaged group, in solidarity with other members. Parvenues’ success presumed their internalisation of the values of the mainstream culture, which implied contempt towards their own group. That was possible only through taking distance from one’s own background and identity, and in the end the sacrifice was of no use: as anti-Semitism rose, even the assimilated Jew was only a Jew for the Gentiles. The main effect of the distancing of the exception Jews was that the resistance of the group as a whole was weakened. The difference between the assimilating parvenu and the politically conscious pariah was the difference between on the one hand, personal adaptation – accepting the oppressive system and trying to succeed within its framework, and on the other, collective resistance – criticising the system and rebelling against it in solidarity with its victims. All subordinated groups face this conflict. It is also easier to succeed as a woman, while accepting, not criticising the established gender rules, even though they victimise certain groups of women. Therefore the hope about a feminist revolution remains faint.

### Cultural revolution

Just like there is no revolution without words,



there is no power without words. Even violence needs words to justify and normalise it. A genuine political world in the Arendtian sense is a sphere where words are meant to communicate, to inform and to try to reach understanding. The more violent a political system, the more instrumental the communication: then the aim of words is manipulation rather than meaningful communication. When rights are formally equal, hierarchies are reproduced through cultural images. The world dominating American imagery has created a new popular figure: eroticised dead woman's body. It shows in art photography as well as fashion and advertising. The US Elle proudly admits that fashion is increasingly inspired by pornography, the symbol of the American "freedom of speech". But even the American freedom of expression has its limits. The New York Mayor Giuliani found a painting exposed in the Brooklyn Museum of Arts, representing Jesus as a woman, offensive to public decency. A woman as Jesus offends the decency of the freedom-loving people, a woman as a beaten prostitute or a floating corpse does not. Changing the imagery is the greatest challenge of today's revolutionaries. Just as women can be aestheticised as Redeemer or as a victim of sexual violence, political movements can be marginalised, ridiculed, demonised or glorified. Power can be criticised or adored. Unfortunately, those in power have also most power over the contents of dominant messages and images. It is all too easy to demonise the democratic movements of today as dangerous terrorism and thus prevent their becoming revolutionary.

While many well-meaning organisations make efforts to eliminate organised cruelty, cruelty becomes an invisible and "natural" part of the global capitalist development. The imagery that normalises and aestheticises structural as well as physical violence instead of problematising it works together with apathetic political climate to create an atmosphere of total indifference. When the primary human right is the right to gain wealth, the right to life of a starving child or of a teenager sold to prostitution is of secondary importance.

The individualist competition society makes everyone a parvenu, it divides and controls, preventing revolutionary tendencies. When all compete with all, it is vain to expect

solidarity with pariahs from anyone. Resistance is hard, when it is hard to define who the losers are. Now, any pariah position correlates with poverty. The poor in a liberal society are a hard group to defend politically, because theoretically, anyone can get out of the group. In practice, most cannot. In such situation, it is impossible to distinguish political rebellion from social, the way Arendt did. When poverty is what makes people victims of tyranny, freedom fighters must also fight poverty and its causes. How desperate and violent that battle will be depends on whether those who still have something to lose can overcome the indifference towards those who have lost it all or who never had anything to lose.

#### Literature:

- Arendt, Hannah: *On Revolution*. London: Faber&Faber, 1963  
Arendt, Hannah: *Crises of the Republic*. New York: Harcourt Brace&Co, 1972 (1969)  
Arendt, Hannah: *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989 (1958)  
Arendt, Hannah: *Between Past and Future*. Eight Exercises in Political Thought. Penguin Books, 1977 (1961)  
Chomsky, Noam: *Profit over People. Newliberalism and Global Order*, New York: Seven Stories Press, 1999  
Dworkin, Andrea: *Scapegoat. The Jews, Israel and Women's Liberation*, New York: The Free Press, 2000  
Gorz, André: *Eläköön työttömyys!* (orig. *Adieux au prolétariat*; Finnish translation Keijo Rahkonen), Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto, 1982  
Pitkin, Hanna Fenichel: *The Attack of the Blob. Hannah Arendt's Concept of the Social*, The University of Chicago Press, 1998.

Iivi Masso received her MA in philosophy from University of Helsinki and is currently enrolled as a PhD-student at Central European University, Budapest. She is majoring in political philosophy.



# On Loss and the Left

Kurt Hirtler

Questions concerning loss, death and mourning did not use to play a significant part in traditional leftist thinking. Strangely enough, they appear to be a major preoccupation of the work of left wing intellectuals in the present. Melancholia especially has come to define how we think about our subjectivity today. A large corpus of work has been dedicated to the workings of melancholy and its ethical consequences. Some writers assert that in the melancholic's tenacious attachment to objects of loss lies a nascent political protest. As a psychic paradigm in which the lost object holds place of pride melancholia convinces us of our 'enduring attachment to (disparaged) others'.<sup>1</sup> Other writers heavily critique such a reassertion of melancholy. They detect an 'objective cynicism' at work in its rehabilitation against the work of mourning. The melancholic link to the lost object, for instance, 'allows us to claim that we remain faithful to our [...] roots while fully participating in the global capitalist game'.<sup>2</sup>

You are probably familiar with the classic distinction between mourning and melancholy in psychoanalysis. Freud's conception of *Trauerarbeit*, the work of mourning, designates an intra-psychic process, which occurs after the loss of a loved object and whereby the subject gradually manages to detach itself from this lost object. The work of mourning is over when the subject has successfully withdrawn its libidinal cathexis and found a new object to substitute for the lost one. Crucial here is that for Freud the object-loss in mourning is totally conscious. If this loss, though unavowed, is withdrawn from the conscious, mourning becomes pathological. As Derrida asserts: 'Nothing could be worse, for the work of mourning, than confusion or doubt: one has to know who is buried where - and it is necessary (to know - to make certain) that, in what remains of him, he remain there'.<sup>3</sup> In 'Mourning and Melancholia'<sup>4</sup> Freud mentions two forms of aberrant or ambivalent mourning. The first

is mania. A person reacts maniacally when she detaches herself all at once from an object. Mania is a 'triumph of the unconscious', the ego cannot realise what it has lost and upon what it triumphs. The second form of aberrant mourning is melancholy. The melancholic fails in what the manic exaggerates, i.e. in the detachment of libidinal energy from the loved object. The lost object is incorporated, in other words: the ego, unable to give it up, identifies with the loved object in a narcissistic way. Consequently, in order to save the love for the object through identification, the melancholic suffers a lack of self-esteem and/or must violently reject and abuse any other, substitutive object.

The difficulty to explain the relationship of melancholia to its origin in mourning refers to the status of loss. For the work of mourning to begin, a loss must have actually occurred; not only is it unclear in melancholia what object has been lost but it is also uncertain whether one can speak about a loss at all. Giorgio Agamben's reading of Freud's explanation demonstrates that 'melancholia offers the paradox of an intention to mourn that precedes and anticipates the loss of the object'.<sup>5</sup> In melancholia the withdrawal of libido from the object serves the purpose to protect itself from an object-loss that has not as yet (really) happened, its only purpose being to make an appropriation (of the object) in a situation in which no such appropriation is (really) possible. If the melancholic's libido behaves as if a loss has occurred although in fact no object has been lost, this is so, 'because the libido stages a simulation where what cannot be lost because it has never been possessed appears as lost, and what could never be possessed because it had never perhaps existed may be appropriated insofar as it is lost'.<sup>7</sup>

Precisely via the process of incorporation, the melancholic renounces the object. Whilst in mourning the process of detachment is achieved by attempts to symbolise the real

loss, in melancholia the object is treated as lost before it is in fact lost. A melancholic tendency, thus, effectively is at the beginning of philosophy: 'Melancholy occurs, when we finally get the desired object, but are disappointed in it'. The melancholic's refusal to accomplish the work of mourning, though, takes the form of a 'faked spectacle' of excessive mourning. The imaginary loss that so obsessively occupies the melancholic has no real object, is a fantasy, as the melancholic's strategy is directed to the impossible capture of the phantasm which it confers upon the object.

Now let me bring these brief speculations about mourning and melancholia back to some more explicit political considerations of the function of left-wing intellectuals in contemporary society. As we have seen, a precise melancholic impetus, the disappointment with all positive objects, with reality which cannot satisfy our desire, may well be at the beginning of most abstracting, critical intellectual labour. This relationship between melancholia and intellectuals has been widely researched. Melancholia could be seen as a specific social rebellion, a rejection of both the means and the ends of sanctioned social behaviour. The despair and hopelessness of the melancholic arise from the concrete or imagined condition of helplessness in the face of the social, economic and political order. In view of the experience of the impossibility of action in the social world, the melancholic retreats, resigns to an interiority. Wolf Lepenies introduces the concept of *Handlungshemmung*, the inability or inhibition to act, in order to grasp the ambivalent passivity at the beginning and end of melancholia.<sup>8</sup> Expressed here is a complex relation between sadness and reflection. As much as melancholia can give rise to the development of a utopian thinking, this impulse is simultaneously rejected by speculations of the futility of all action. It is indecisiveness that is the mode of action of the melancholic. The imaginary anticipation



of the meaninglessness and futility of all practical activity thus automatically realises itself in a present which appears to be deferred, in a Now which is experienced as already lost. 'The meaning of melancholia? Merely an abyssal suffering that does not succeed in signifying itself and, having lost meaning loses life'.<sup>9</sup>

Walter Benjamin brilliantly demonstrates the melancholic mode of indecisiveness and its political pitfalls. In a 1931 newspaper article he coined the phrase '*Linke Melancholie*' (left-wing melancholy) to explicate the shortcomings of a majority of the Weimar Republic's leftist intelligentsia. In the article his concrete object of critique is a group of leftist writers known as *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity). These writers depict the pictures of the moral vacuum, poverty and hypocrisy of Weimar culture. Their tone is political-didactic, sarcastic, ironic, written in a clear and simple voice, avoiding the effete pretensions of much high literature. In short it is *Gebrauchsliteratur*, literature which can be read by everyone, which highlights social misery, which, so it was thought, exerts an emancipatory function and thus helps the cause of the proletarian revolution.

Paradoxically it is precisely this putatively liberating political function that Benjamin criticises. According to him these writers in their practice betray how much the position of their own leftist intellectuality is a lost one. Their 'heaviness of heart derives from routine', 'the hollow forms are absentmindedly caressed'. They are the 'decayed bourgeoisie's mimicry of the proletariat'. Their function is to 'give rise politically speaking not to parties but to cliques, literarily speaking not to schools but to fashions, economically speaking not to producers but to agents'. New Objectivity, so Benjamin, takes as 'much pride in the traces of the former spiritual goods as the bourgeois do in their material goods. For him this left-wing radicalism is 'precisely the attitude to which there is no longer in general any corresponding political action'. In short, it is 'tortured stupidity: this [is] the latest of two millennia of metamorphoses of melancholy'.<sup>10</sup>

There is something these writers cannot comprehend, that is, their tortured stupidity, the latest mode of melancholia. Unless the melancholy of the baroque mourning play or Baudelaire's allegory, this melancholic mind of the 20th century produces nothing, is mere

routine, becomes violently sectarian. The left melancholic remains attached to an Ideal of the past which makes it effectively counter-productive in the present precisely by not letting go a cause which is kept only in the narcissistic identification with it as lost, by killing the Ideal in order to imaginarily possess it. Left melancholy is a conservative, backward-looking attachment to a desire, feeling or relationship that has been rendered thing-like, frozen forever in the leftist who cannot separate herself from an obsolete promise or ideal(ised) tradition. Or to put this in the words of Wendy Brown who has recently taken up Benjamin's phrase of the left melancholic: 'We come to love our left passions and reasons, our left analyses and convictions, more than we love the existing world that we presumably seek to alter with these terms or the future that would be aligned with them'.<sup>11</sup>

What does this mean for contemporary left academics? In many theories of and about the modern intellectual the vocabulary deployed to describe her function is political, is more or less granted to be inherently of political nature. The intellectual is a political actor who fights for justice, intervenes in the public sphere and seeks to free truth from its hegemonic inscription in power and the economy. Moreover the intellectual is neither simply a scholar or cultural producer nor merely a politician or militant activist but rather attempts to combine, to balance those positions in an ethico-political activity that aims to confront the theory-practice divide. In Cultural Studies one can find a similar vocabulary used to theorise intellectuals and, more specifically, to reflect upon Cultural Studies' own intellectual project, that is, its own status and function as an assemblage of professional intellectuals. This rhetoric is derived and elaborated from Antonio Gramsci's conception of the 'organic intellectual'. Against the orthodox socialist division of manual and intellectual labour - where the intellectuals provide the mass of manual workers with theory and ideology - Gramsci insists that 'all men are intellectuals [...] but not all men have in society the function of intellectuals'.<sup>12</sup> Every social group that has a relevant function in the economic production creates its 'organic' intellectuals, which grant this group a consciousness and homogeneity not only in the economic but also in the social and political spheres. The

organicity of intellectuals consists in their elaboration and development of elements of organisation, leadership and consensus, which seminally exist in the productive apparatus.

This conception immediately poses crucial questions as to the status and function of the professional, more traditional intellectuals working in civil society like scientists, critics, artists, etc. According to Gramsci the actions of these intellectuals are not simply determined by their class origin or their dependence on those who possesses their means of production. Crucial, rather, is the totality of the relations they enter into vis á vis the productive apparatus and the mass of subalterns, on the one side, and the state, on the other. In other words: of importance is their relation towards themselves and towards others in their function as intellectuals, whether they support this function by educating the dominated towards incompetence or criticise it and strive towards the furthering of each group's competence to self-education. Thus, according to Gramsci, these intellectuals cannot, and should not try, to become organic intellectuals of the working class. At most, in specific historical circumstances, these professional intellectuals are assimilated by the latter and can become temporary representatives of the working class. But even then they remain traditional intellectuals due to their merely indirect relation to the everyday life of wage labourers. The professional intellectuals' actions remain mediated through the specific institutions of civil society.<sup>13</sup>

Let me return now to the rhetoric of the organic intellectual in Cultural Studies' discourse. In the context of the political and theoretical experiences of the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, Stuart Hall writes:

The problem about the concept of an organic intellectual is that it appears to align intellectuals with an emerging historic movement and we couldn't tell then, and can hardly tell now, where the emerging historical movement was to be found. We were organic intellectuals without any organic point of reference; organic intellectuals with a nostalgia or will or hope (to use Gramsci's phrase from another context) that at some point we would be prepared in intellectual work for that kind of relationship, if such a conjuncture ever appeared. More truthfully,



we were prepared to imagine or model or simulate such a relationship in its absence: 'pessimism of the intellect, optimism of the will.'<sup>14</sup>

What is problematized here is the organic link of the intellectual to a historic bloc, which has yet to come into being. This link is not given, is not present; it is rather seen as something virtual or imaginary driven by nostalgia and hope. The attachment of an intellectual to a class or social group is conceived as a projection, a necessary fantasy, a symbolisation likely to fail. What is revealed here, is the extremely problematic, tension-ridden status of institutionalised Cultural Studies and that of the left, professional intellectual in general. It manifests the permanent, potential danger of adopting a melancholic position, that is, a backward-looking point of view/desire that pretends, and behaves accordingly, that this organic link between the professional intellectual and, let's say, the working class has been lost for the professional intellectual, as if it once existed.

In this regard it becomes crucial to distinguish between lack (or absence) and loss, at least at the analytical level. Loss is situated on a historical level, it refers to specific losses, which can be empirically shown, and thus can be mourned. In distinction (and not: to the opposite) lack or absence are trans-historical, they are not an event and thus would be futile to mourn. Dominick LaCapra draws our attention to the danger implied in confusing one with the other. Whenever absence is converted into loss, one increases the likelihood of a misplaced nostalgia or utopia in search of a new totality or fully unified community. On the other hand, whenever loss is encrypted in an indiscriminately over-generalised rhetoric of absence one faces the impasse of endless melancholy and impossible mourning.<sup>15</sup>

The programme of the left intelligentsia, considering its status and function in civil society as professional intellectuals, will consist in the critical theorisation of the reasons of past failures and disappointments and their consequences for an emancipatory praxis in order to give traditional theory its proper form. 'In every era', as Benjamin says, 'the attempt must be made anew to wrest tradition away from the conformism that is about to overpower it.'<sup>16</sup> If it is true, as Lefort asserts, that the political does not reveal

itself simply in what is called politics or political activity, it would be counterproductive for the academic intellectual to spend herself all too quickly in militant activity. Unlike the specialist, the expert in politics who recommends policies to specific social groups, the intellectual would attempt to clarify and encircle what is obscured in politics: the political itself, the moment in which the definition of politics, the organisation of social and economic reality, takes place. In this sense political engagement is not just conceived as 'taking sides' but rather as the politico-theoretical labour of 'making sides', that is producing conceptions and advancing positions. Part of this programme is a certain responsibility for one's own desire

In distinction to the redemptive logic of therapy and the fetishistic logic of melancholia, and carried beyond the confines of interiority and the private, a left work of mourning could aim to examine the desire that sustains our attachments to left projects and analyses for what they, against the best intentions, create in the way of a potentially conservative underside.

1 David L Eng, 'Melancholia in the Late Twentieth Century', *Signs*, vol. 25, no. 4 (2000), pp. 1275-1281.

2 Slavoj Žižek, 'Melancholy and the Act', *Critical Inquiry*, vol. 26, no. 4 (2000), p. 659.

3 Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, transl. P. Kamuf (New York and London: Routledge, 1994), p. 9.

4 cf. Sigmund Freud, 'Mourning and Melancholia', in *Standard Edition*, vol. XIV (London: Hogarth Press [1917]), pp. 237-258.

5 Giorgio Agamben, *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, transl. R. Martinez (Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 1993), p. 20.

6 *ibid.*

7 Žižek, 'Melancholy and the Act', p. 662.

8 cf. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998).

9 Julia Kristeva, *Black Sun. Depression and Melancholia*, transl. L. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1989), p. 189.

10 Walter Benjamin, 'Left-Wing Melancholy', in Anton Kaes et al. (eds), *The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley (CA): University of California Press, 1994), pp. 305f.

11 Wendy Brown, 'Resisting Left Melancholy', *boundary 2*, vol. 26, no. 3 (1999), p. 21.

12 Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, transl. Qu. Hoare and G. N. Smith (New York: International Publishers, 1971), p. 9.

13 cf. Alex Demirovic, *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der kritischen Theorie zur Frankfurter Schule* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999), pp. 19-26.

14 Stuart Hall, 'Cultural Studies and its Theoretical Legacies', in Lawrence Grossberg et al. (eds), *Cultural Studies* (New York and London: Routledge, 1992), p. 281.

15 Dominick LaCapra, 'Trauma, Absence, Loss', *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 4 (1999), pp. 697-706.

16 Walter Benjamin, 'Theses on the Philosophy of History', transl. H. Zohn, in *Illuminations* (London: Fontana Press, 1992), p. 247.

Kurt Hirtler is working on his PhD in Cultural Studies in the Fine Art Department, University of Leeds. He is also a co-editor of cultural studies' journal *Parallax* and is editing the issue on 'Mourning Revolution'.  
See: [www.leeds.ac.uk/fine/art/](http://www.leeds.ac.uk/fine/art/)

This paper was presented on 'Cultural Studies: Between Politics and Ethics' Conference at Bath Spa University College, July 6-8, 2001.



# Kaotus ja vasakpoolsus

Kurt Hirtler

Kaotust, surma ja leina puudutav ei ole traditsioonilises vasakpoolses mõtlemises olulist rolli mänginud. Kummalisel kombel näib aga praegune vasakintellektuaalne mõte sellega vägagi hõivatud olevat. Eriti on melanhoolia hakanud määratlema kaasaegset arusaama subjektsusest ning terve rida töid on pühendatud melanhoolia toimele ja selle eetilistele tagajärgedele. Osa autoreid kinnitab, et melanhooliiku visas klammerdumises kaotatud objekti külge peitub tärkav poliitiline protest, [...] teised on aga sellise kinnituse suhtes väga kriitilised. [...] Melanhooline ajend, pettumus kõiges positiivses ja tegelikkuses, mis ei suuda meie soove ja ihasid rahuldada, võib seista abstraktse, kriitilise intellektuaalse töö alguses. Melanhoolia ja intellektuaalsuse suhet on laialdaselt uuritud: melanhooliat võib vaadelda ühiskondliku mässu, sanktsioneeritud sotsiaalse käitumise vahendite ja eesmärkide eitusena. Melanhooliiku meeleheide ja lootusetus tulenevad konkreetsest või kujuteldud abitusest, seistes silmitsi ühiskonna, majandusliku ja poliitilise korruga. Lähtudes tegevusvõimetuse kogemusest sotsiaalses maailmas, melanhoolik resigneerub, tõmbub iseendasse. Wolf Lepenies võtab kasutusele *Handlungshemmung*'i, teovõimetuse või pärsituse mõiste, et hoomata ambivalentset passiivsust melanhoolia alguses ja lõpus.<sup>1</sup> Siin leiab väljenduse kurbuse ja refleksiooni kompleksne suhe: melanhoolia võib küll tõuke anda utopistlikku mõtte arengule, kuid spekulatsioonid iga-suguse aktsiooni tagajärjetusega kõrvaldavad selle impulsi samaaegselt. Melanhoolikut iseloomustab otsustusvõimetusetus. Praktilise tegevuse mõttetuse ja kasutuse sedastamine kujutluses realiseerub seega automaatselt olevikus, mis näib olevat seiskunud – nüüdhetkes, mida kogetakse kui juba kaotatud. "Melanhoolia tähendus? Vaid põhjatu kannatus, mil ei õnnestu ennast tähistada, kaotanud tähenduse, kaotab see elu."<sup>2</sup> Walter Benjamin demonstreerib säravalt melanhoolse otsustusvõimetuse poliitilisi

püünieid. 1931. aastal kirjutatud ajalehe-artiklis kasutab ta määratlust *Linke Melancholie* (vasakpoolne melanhoolia) selgitamaks suure osa Weimari vabariigi vasakintelligentsi ebaõnnestumisi. Tema kriitika objektiks on vasakpoolsete kirjanike rühmitus, mida tunti *Neue Sachlichkeit*'i, uusasjalikkuse nime all. Need kirjanikud kujutavad oma teostes Weimari kultuuri moraalselt vaakumit, vaesust ja silmakirjalikkust; nende toon on poliitilis-didaktiline, sarkastiline, ironiline, tekstid on kirjutatud selges ja lihtsas keeles, vältides suure osa kõrge kirjanduse rammetuid pretensioone. Ühesõnaga, tegemist on *Gebrauchsliteratur*'iga, mida igaüks võib lugeda, mis toob esile sotsiaalse viletsuse ja mis, nagu arvati, avaldab emantsipatoorset mõju ning toetab seeläbi proletaarse revolutsiooni üritust.

Paradoksaalselt kritiseerib Benjamin nimelt seda arvatavalt vabastavat poliitilist funktsiooni. Ta väidab: nende kirjanike teosed reedavad selle, et nende vasakintellektuaalne positsioon on suuresti kaotatud positsioon. Nende "mure tuleneb rutiinist", "õõnsaid vorme hellitatakse hajameelselt", nende tegevus on "proletariaadi matkimine kõdunenud kodanluse poolt". Nende funktsiooniks on "anda tõuge klikkidele, mitte parteidele, kui kasutada poliitilist kõnepruuki, moevooludele, mitte koolkondadele, kui kasutada kirjanduslikku kõnepruuki, vahendajatele, mitte tootjatele, kui kasutada majanduslikku kõnepruuki". Uusasjalikkus tunneb samapalju uhkust varasemate vaimsete väärtuste jälgedele üle kui kodanlus materiaalsete kaupade üle. Benjamin jaks on selline vasakpoolsus "suhtumine, mis välistab iga-suguse poliitilise aktsiooni". Teisisõnu, see on "piinarikas rumalus – viimane melanhoolia metamorfoosidest kahe tuhande aasta jooksul".<sup>3</sup>[...]

Vasakpoolne melanhoolik klammerdub mineviku ideaali külge, muutudes olevikus efektiivselt kontraproduktiivseks: ta ei lase lahti üritust, mida hoiab ülal nartsissistlik

samastumine selle kui kaotatud objektiga, ta tapab ideaali selleks, et seda kujuteldavalt omada. Vasakpoolne melanhoolia on seega konservatiivne, tagasivaatav kiindumus ihaldusse, tundesse või suhtesse, mis on muudetud esemeliseks ja igavesti tardunuks vasakpoolsesse, mis ei suuda eraldada ennast iganenud lubadusest või ideaalsest/idealiseeritud traditsioonist. Wendy Browni, kes on hiljuti võtnud tarvitusele Benjamin vasakpoolse melanhooliiku väljendi, sõnusti: "Me hakkame armastama oma vasakpoolseid pühendumisi ja põhjusi, analüüsi ja veendumusi rohkem kui olemasolevat maailma, mida me eeldatavalt üritame nende mõistete kaudu muuta, või tulevikku, mida võiks nende järgi kujundada."<sup>4</sup> Mida see tähendab kaasaegsetele vasakintellektuaalidele? Modernse intellektuaali teooriates ja teda puudutavates teooriates on tema funktsiooni kirjeldav sõnavara rohkemal või vähemal määral poliitiline. Intellektuaal on poliitiline tegelane, kes võitleb õiguse eest, sekkub avalikku sfääri ning püüab vabastada tõde hegemoonlikust osalusest võimu ja majanduse valdkonnas. Enamgi, intellektuaal pole ainult õpetlane ja kultuuri tootja ega lihtsalt poliitik või võitlev aktivist, vaid pigem püüab ta neid valdkondi ühendada ja tasakaalustada eetilisi-poliitilises tegevuses, mis üritab vastu seista teooria-praktika lahutatusele.

Kultuuriuuringutes kohtab sama sõnavara eriti kultuuriuuringute enda intellektuaalse projekti, see on selle kui professionaalsete intellektuaalide ühenduse staatuse ja funktsiooni peegeldustes. See retoorika on tuletatud Antonio Gramsci "orgaanilise intellektuaali" kontseptsioonist. Vastupidiselt ortodoksliku sotsialismi füüsilise ja vaimse töö lahutatusele, kus intellektuaalid varustavad tööliste massi teooria ja ideoloogiaga, rõhutab Gramsci, et "kõik inimesed on intellektuaalid, [...] kuid ühiskonnas ei ole kõigil inimestel intellektuaali funktsioone".<sup>5</sup> Iga sotsiaalne grupp, mil on vastav funktsioon majanduslikus tootmises, loob oma orgaani-



lised intellektuaalid, mis tagavad grupile teadlikkuse ja homogeensuse mitte ainult majanduslikus, vaid ka ühiskondlikus ja poliitilises sfääris. Intellektuaalide orgaanilisus seisneb seega tootmisaparaadis algetena olemas organiseerumiselementide, juhtimise ja konsensuse väljatöötamises ja edasiarendamises.

See kontseptsioon esitab olulisi küsimusi professionaali – tsiviilühiskonnas töötava traditsioonilisemat tüüpi intellektuaali nagu teadlane, kriitik, kunstnik – staatuse ja funktsiooni kohta. Gramsci järgi ei ole nende intellektuaalide tegevus määratletud lihtsalt nende klassipäritolu või sõltuvusega neile vajalike tootmisvahendite valdajatest. Pigem saavad oluliseks totaalsete suhted, millesse nad astuvad silmitsi tootmisaparaadi ja alluvate massiga ühelt poolt ning riigiga teiselt. Teisisõnu, nende toimimises intellektuaalidena on keskse tähtsusega suhtumine iseendasse ja teistesse – kas nad suunavad alluvaid ebapädevuse suunas või kritiseerivad sellist teguviisi ja püüdnud iga grupi eneseharimisele viiva kompetentsuse edendamise poole. Seega ei saa Gramsci järgi neist intellektuaalidest saada töölisklassi orgaanilised intellektuaalid ning nad ei peaks seda püüdnud. Parimal juhul assimileeritaks nad ehk spetsiifilistes ajaloolistes tingimustes töölisklassi poolt ning neist saaksid viimase ajutised esindajad. Kuid isegi sel juhul jäävad nad traditsioonilisteks intellektuaalideks ainult kaudse suhte tõttu palgatööliste igapäevaeluga. Professionaalse intellektuaali tegevust jäävad vahendama tsiviilühiskonna spetsiifilised institutsioonid.<sup>6</sup>

Pöördugem tagasi orgaanilise intellektuaali retoorika juurde kultuuriuringute diskursuses. Stuart Hall kirjutab Birminghami kultuuriuringute poliitilis-teoreetiliste kogemuste kontekstis: “Orgaanilise intellektuaali mõiste probleem seisneb selles, et see näib joondavat intellektuaale tärkava ajaloolise liikumisega ning me ei suutnud ega suuda ka praegu öelda, kust seda ajaloolist liikumist leida. Me olime orgaanilised intellektuaalid ilma orgaanilise pidepunktita; orgaanilised intellektuaalid, kes hoidsid ülal nostalgiat või tahet või usku, [...] et mingil hetkel oleme me intellektuaalses töös selliseks suhteks valmis, juhul kui selline ühtesattumus peaks iial aset leidma. Tõele lähemale minnes, me olime sellist suhet selle puudumise ajal valmis ette kujutama või modelleerima või simuleerima: “intellekti

pessimism, tahte optimism”.<sup>7</sup>

Siin pannakse küsimuse alla intellektuaali orgaaniline seotus ajaloolise blokiga, mis pole veel reaalseks saanud. See lüli puudub, pigem nähakse seda millegi virtuaalse või kujuteldavana, mida juhivad nostalgia ja lootus. Intellektuaali seotust klassi või sotsiaalse grupiga vaadeldakse projektsiooni, vajaliku fantaasiana, tõenäoliselt ebaõnnestuva sümboliseerimisaktina. Siin saab nähtavaks institutsionaliseeritud kultuuriuringute ja vasakpoolse professionaalse intellektuaali erakordselt problemaatiline ja pingerikas staatus. See manifesteerib püsivat, potentsiaalset melanhoolse positsiooni, tagasi-vaatava pilgu/iha adopteerimise ohtu; viimane teeskleb – ja käitub vastavalt –, et orgaaniline side professionaalse intellektuaali ja, ütleme, töölisklassi vahel on intellektuaali jaoks kaotsi läinud, justnagu oleks see kunagi eksisteerinud.

Selles küsimuses tuleb tingimata teha vahet ilmaoleku (või puudumise) ja kaotuse vahel, seda vähemalt analüütilisel tasandil. Kaotus paikneb ajaloolisel tasandil, see viitab spetsiifilistele kaotustele, millele saab empiirilisel viidata ja mida saab seega taga leinata. Ilmaolek või puudumine on erinevalt (aga mitte vastupidiselt) kaotusest transajalooline, see ei ole sündmus ning seega on selle leinamine kasutu. Dominick LaCapra juhivad meie tähelepanu ohule need teineteisega segamini ajada. Iga kord, kui millegi puudumine muundatakse kaotuseks, kasvab võimalus valessti paigutatud nostalgia või utopia tekkeks uue tervikkuse või täielikult ühinenud kogukonna otsinguil. Kui aga kaotus kirjutatakse puudumise valimatult üldistatud retoorika koodi, seisame me vastamisi lõputu melanhoolia ja võimatu leinamise ummikuga.<sup>8</sup>

Arvestades vasakintelligentsi staatust ja funktsiooni tsiviilühiskonna professionaalidena, on tema ülesanne kriitiliselt teoretiseerida möödunud ebaõnnestumiste ja pettumuste põhjuste üle ning selgitada nende tagajärge emantsipatoorsele praktikale, selleks et anda traditsioonilisele teooriale kaasaegset kaju. “Igal ajastul,” kirjutab Benjamin, “peab tehtama uus katse kiskuda traditsioon konformismist käest, mis kipub esimesse üle valitsema.”<sup>9</sup> Kui on tõsi, nagu kinnitab Lefort, et poliitiline ei ilmuta ennast ainult nn. poliitika või poliitilise tegevuse vallas, siis muutub akadeemilise intellektuaali enda liigne kulutamine võitlevas tegevuses

kontraproduktiivseks. Erinevalt poliitika-eksperdist, kes soovib spetsiifilistele sotsiaalsetele gruppidele poliitilisi samme, peaks intellektuaal üritama hoomata seda, mis on poliitikas ähmastatud, selgitada poliitilist (valdkonda) ennast, milles poliitika defineerimine, ühiskondliku ja majandusliku tegelikkuse organiseerimine aset leiab. Selles mõttes pole poliitiline tegevus mitte lihtsalt “poolele asumine”, vaid pigem “poolte kujundamine”, s. o. positsioonide tootmine ja edendamine.

Eristudes teraapia lunastuslikust ja melanhoolia fetišistlikust loogikast, peaks vasakpoolne leinamine, ületades sisemaailma ja isiklikkuse piiri, püüdnud uurida ihalust, mis hoiab ülal meie ustavust vasakpoolsetele projektidele ja analüüsidele ning mille tarbeks viimased vastupidiselt oma parimatele kavatsustele loovad potentsiaalselt konservatiivse allhoovuse.

<sup>1</sup> Vt. Wolf Lepenies. *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.

<sup>2</sup> Julia Kristeva. *Black Sun. Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press, 1989, lk. 189.

<sup>3</sup> Walter Benjamin. *Left-Wing Melancholy*. – Anton Kaes et al. (toim-d), *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley (CA): University of California Press, 1994, lk. 305 j.

<sup>4</sup> Wendy Brown. *Resisting Left Melancholy*. *boundary 2*, kd. 26, nr. 3 (1999), lk. 21.

<sup>5</sup> Antonio Gramsci. *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers, 1971, lk. 9.

<sup>6</sup> Vt. Alex Demirovic. *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der kritischen Theorie zur Frankfurter Schule*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, lk. 19 – 26.

<sup>7</sup> Stuart Hall. *Cultural Studies and its Theoretical Legacies*. – Lawrence Grossberg et al. (toim-d), *Cultural Studies*. New York ja London: Routledge, 1992, lk. 281.

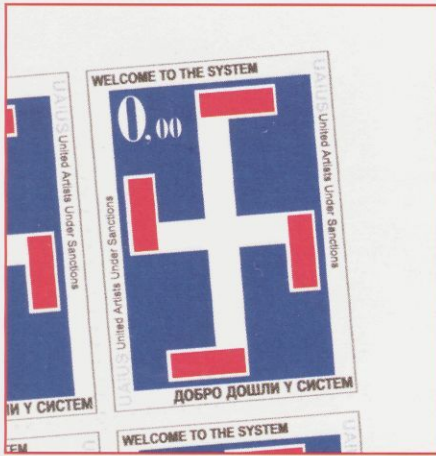
<sup>8</sup> Dominick LaCapra. *Trauma, Absence, Loss. Critical Inquiry*, kd. 25, nr. 4 (1999), lk. 697 – 706.

<sup>9</sup> Walter Benjamin. *Theses on the Philosophy of History*. – *Illuminations*. London: Fontana Press, 1992, lk. 247.

Kurt Hirtler on kultuuriuringute doktorant Leedsi ülikoolis ja kultuuriuringute ajakirja *Parallax* üks toimetajatest. Praegu koostab ta *Parallaxi* numbrit teemal “Leinav revolutsioon”. Vt. [www.leeds.ac.uk/fine/art/](http://www.leeds.ac.uk/fine/art/)

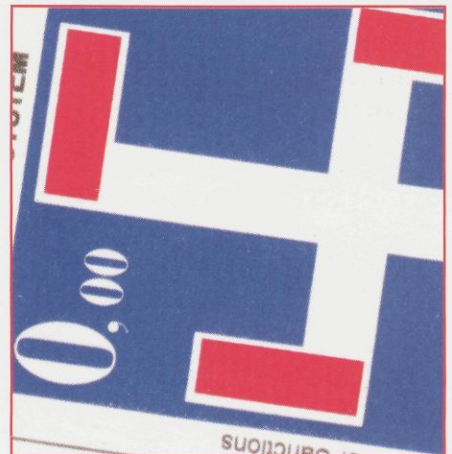
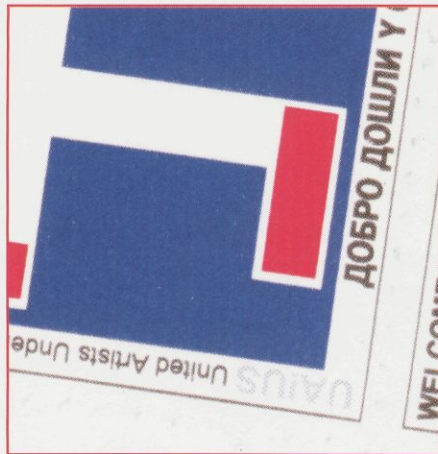
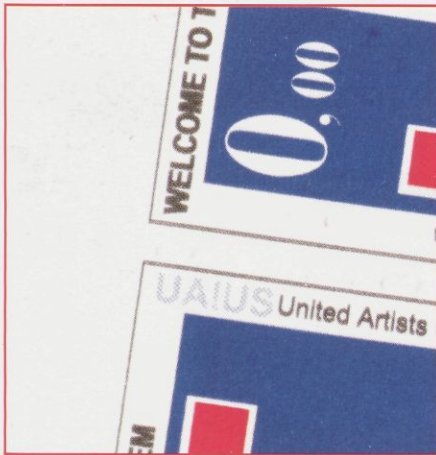
Bath Spa ülikoolis 6. – 8. juulini 2001 toimunud konverentsil “Kultuuriuringud: poliitika ja eetika vahel” esitatud ettekande lühendatult tõlkinud Katrin Kivimaa.





Dobrodošli u Sistem / Welcome to the System, 1998, disain: p.RT & APSOLUTNO. Mark on loodud assotsiatsiooni APSOLUTNO ja Novi Sadi (Jugoslaavia) kunstirühmituse p.RT ühisprojekti UA!US (United Artists Under Sanctions) raames aastal 1998 enne NATO pommitamist. Mark kasutab liiklusemärgide ja Jugoslaavia/Serbia lipu värve, viidates sanktsioonide (ummikteede märk), suletud ühiskonna ja fašistlike režiimide omavahelisele seosele. Info: [www.apsolutno.org](http://www.apsolutno.org)

The stamp was created and published by UA!US (United Artists Under Sanctions), which is a joint project of association APSOLUTNO and p.RT, an art group from Novi Sad, Yugoslavia. The stamp, made in 1998 before the NATO bombing, uses the colours of traffic signs and of YU/Serbian flag, thus, implying the inherent link between sanctions (the traffic sign of blind alleys), closed society, and fascist regimes. For more information see: [www.apsolutno.org](http://www.apsolutno.org)







UTOOPIA GALERII



# HEA UUS MAAILM

KESKKONNAKATASTROOFI PEATAB HEA UUS MAAILM

Tuupolev

TERE TULEMAST MAAILMA, MIS ON TÄIESTI ELAMISKÕLBMATU. SUL VÕIB OLLA ÕHKU, MIDA HINGATA, SUL VÕIB OLLA VETT, MIDA JUUA, AGA MITTE KAUAKS. ENAMUS MAAILMA RIIKE TEGELEB LOKAALSETE PROBLEEMIDEGA, LÄHTUDES SEEJUURES ALATI INIMEST. SEDA EI SAA NENDELE PAHAKS PANNA, SEST PEALE INIMISE (HOMO DOMESTICUS\*) JA KODULOOMA (ANIMAL DOMESTICUS) EI OLE NEIL MITTE MIDAGI MUUD, MIDA KAITSTA VÕI ARMASTADA. OMA TEGEVUSEGA ON HOMO DOMESTICUS LOONUD VÄGA STERIILSE KESKKONNA, KUS ON RAKENDATUD KÕIK JÕUD INIMISE HEAOLU TEENISTUSSE, KUID KUS LOODUSES TOIMUVAD NORMAALSSED PROTSESSID ON HÄIRITUD VÕI LAKANUD.

HOMO DOMESTICUS TAJUB KÕIGE TERAVAMA LOODUSKAITSEPROBLEEMINA LINNAPARKIDE ESTEETILIST SEISUKORDA, UNUSTADES SEEJUURES, ET ELU SÄILIMIST PLANEEDIL MAA SEGAB MÄRKSA ENAM SUURTE METSAMASSIIVIDE HÄVITAMINE. KUI KEEGI PROTESTEERIB VIIMASE VASTU, SIIS PEAB HOMO DOMESTICUS SEDA EKSTREMISMIKS, ÜHE PUU MAHASAAGIMINE ALLEEL ON AGA PIISAV JA VIISAKAS PÕHJUS PAHAMEELEKS. HOMO DOMESTICUS EI TAJU MAAILMA TERVIKLIKU ÖKOSÜSTEEMINA, TA ARVAB, ET TAL ON ÕIGUS HÄVITADA TEISI LIIKE, ALATES BAKTERITEST JA LÕPETADES VAALADEGA, SIIS, KUI TA ARVAB, ET SEE ON TALLE KASULIK.

INIMENE HAKKAB VÕTMA ÜLE LOODUSE FUNKTSIOONI, ARVATES, ET TA VÕIB JAGADA JA VALITSEDA.

PEETAKSE SÜMPOOSIONE TEEMAL "PRILLKORMORAN ENNE JA NÜÜD" JA SEE, ET PRILLKORMORAN ON JUBA MITMEID AASTAID VÄLJA SURNUD, TULEB VÄLJA ALLES SÜMPOOSIONI LÕPUS. ENAMUS AEGA ARUTATAKSE, KUIDAS TEDA PÄÄSTA. AGA MIS ON

VÄLJA SURNUD, SEE ON VÄLJA SURNUD. TEEL EUROOPASSE ON EESTI JUHINDUNUD PÕHIMÕTTEST "ANNAME NEILE, SIIS ANNAVAD NEMAD MEILE". MIS ON NEIL MEILE ANDA? EUROOPA SÜDA ON PALJAS NAGU PORGAND. RESSURSID PAIKNEVAD KÕIK VÄLJASPOOL LÄÄNE-EUROOPAT. KAS ME TÕESTI OLEME HUVITATUD OMA RESSURSSIDE NEILE LAHKELT ANDMA SELLE EEST TASU SAAMATA? JA KUI ME PEAKSIMEGI SELLE EEST TASU SAAMA, KAS SEE ON IKKA NII ODAV ASI, MIDA SAAKSIME RAHAKS ÜMBER ARVESTADA? MA OLEN HINGANUD SAMA ÕHKU, MIDA BILL GATES, FRANK SINATRA, GEORGES BUSH JNE., JA EI OLE TÄHELDANUD SELLE ÕHU VÄÄRTUSTUMIST LÄBI NENDE KOPSUDE. PIGEM VASTUPIDI. KUI AMEERIKA ÜHENDRIIKIDE LAADSEID ÜHISKONDI TEKIB VEEL, SIIS VÕIB SELLINE TEENUS NAGU ELUKINDLUSTUS TÄIESTI PANKROTTI MINNA, KUNA KESKKONNA SAASTATUSE TÕTTU MUUTUB ELU NAGUNII VÕIMATUKS. PRAEGUSEL AJAL HAKKAVAD AMEERIKA ÜHENDRIIKIDE RESSURSID AMMENDUMA. SEE TÄHENDAB LISAKOHUSTUSI ARENGUMAADELE. OMA KÕRGE MAJANDUSLIKU KOGUPRODUKTI ÜLE ON IGA RIIK UHKE. KUID KAS KA ASJA PÄRAST? MIDA ME SELLE PRODUKTIGA ÕIGUPOOLEST PIHTA HAKKAME?

OLEN ARVAMUSEL, ET MAAILMA LÕPPU SAAB ETTE ENNUSTADA KÕDIAISTINGU KADUMISEGA. KUI SELLISED HAIGUSED NAGU STRESS JT. NÄRVIHAIGUSED ON MUUTUNUD MEIL IGAPÄEVASEKS, SIIS EI OLE SEE ENAM KAUGEL, ET ME ENAM KÕDI EI KARDA, MAITSET EGA LÕHNA EI TUNNE JA VISUAALSELT TAJUME AINULT VÄGIVALDA.

KOGU AJUDEGA INIMKOND TEGELEB SELLEGA, ET HAIPIDA ÜKS VÕI TEINE ASI POPULAARSEKS, ET KOGU INIMKOND SEDA TARBIBS – SELLE ASEMELE, ET ANDA INIMESTELE SEDA, MIDA NAD

TEGELIKULT VAJAVAD (ÕHKU, PUHAST ÕHKU). VÕIBOLLA OLEN ÕKOFAŠIST (ARMASTAN SÜNNIST SAADIK LOODUST). SAMAS MISKI INIMLIK EI OLE MULLE KA VÕÕRAS. KUID ENAMUS INIMESTE TEGUSID JÄÄB MULLE MÕISTETAMATUKS. OLEN PROOVINUD KA ISE SAAGIDA OKSA, MILLEL ISTUN. SEE ON EBAMUGAV. MIKS SEDA SIIS TEHAKSE PÄEVAST PÄEVA?

MEIE KIIRESTI MUUTUVAS ÜHISKONNAS JA EBASTABIILSES POLIITILISES OLUKORRAS ON SÄTESTATUD MITMESUGUSEID SEADUSI LOODUSKAITSE HÜVANGUKS, AGA MILLEGIPÄRAST ON NEED NAGU KUIDAGI VÄHEMTÄHTSAD, KUI NÄITEKS MAJANDUSSEADUSED. LOOMAKAITSESEADUS TEGELEB AINULT LOOMADE ÕIGUSEGA. SAMASUGUSED ÕIGUSED ON KA TAIMEDEL. NÄITEKS SUU- JA SÖRATAUD LÕI EUROOPAS LAINEID, KUID KÄBI- JA KÄNNUTAUD EI OLE VEEL KEDAGI MORJENDANUD. KUID PUIDUST ON KÕIK HUVITATUD. SAMUTI ON INIMKOND MÕELNUD VÄLJA MITTE KELLELEGI KASULIKU SÜSTEEMI, MILLE NIMI ON MAKSUD. HETKEL KÄIBELOLEV ÜHISKONNAKORD (RIIK, VALITSUS, DEMOKRAATIA) EI TÕÕTA, SEST OLLAKSE LIIGA INIMKESKSED. MAKSE ON VAJA RIIGI ÜLALPIDAMISEKS. RIIKI ON VAJA, ET OLEKS MINGI KÕRGEM VÕIM INIMLIKU AHNUSE ÜLE. AGA SEE EI TOIMI PRAEGU, SEST ENAMUS RIIGI RAHA LÄHEB RIIGIKAITSE JA RIIGI ENDA ÜLALPIDAMISEKS. RIIK EI SUUDA OLLA VÄÄRILISEKS PARTNERIKS EGA VASTASEKS SUURÄRIMEESTELE, KES AINA ENAM DIKTEERIVAD RIIGILE, KUIDAS KÄITUDA. MÕISTAGI SEAVAD NAD MÄNGUREGLID AINULT VASTAVALT ENDA HETKEHUVIDELE, UNUSTADES INIMKONNA HUVID LAIEMALT, LOODUSEST RÄÄKIMATA. JÄRELKULT ON TARVIS MINGI MUUD SÜSTEEMI, ET SÄILITADA INIMTEGEVUSE JA LOODUSE TASAKAAL.



## HEA UUS ILM

NAGU EELÖELDUST SELGUB, EI OLE INIMENE VÕIMELINE MAAILMA VALITSEMA. ÜKS VARIANT OLEKS INIMENE KUI SELLINE HÄVITADA, AGA KUNA KA TEMA ON ÜKS LIIKIDEST, VÄÄRIB TA SIISKI SÄILITAMIST. PEALE SELLE ON INIMENE AINUS LIIK, MIS SUUDAB MÕELDA ABSTRAKTSILT. AJALUGU ON NÄIDANUD, ET INIMENE ON SUUTNUD VÄLJA MÕELDA PÄRIS HÄID ASJU, NÄITEKS ARVUTI. SIIT JÄRELDUB, ET MAAILMA VALITSEMINE PEAKS TOIMUMA INIMESE JA ARVUTI KOOSTÖÖS. KÕIGEPEALT ON TARVIS VALMISTADA SUPERARVUTI, KUSJUURES ME EI VAJA MITTE TEHISINTELLEKTI, VAID IDEAALSET JA ÄRAOSTETAMATUT VALVURIT. MÄNGUREGLID KOGU MAAILMAS PANEB PAIKA SUUR TEADLASTE NÕUKOGU, KUS ON ESINDATUD KÕIK TEADUSHARUD. SUPERARVUTI HAKKAB MÄNGUREGLITE TÄITMIST JÄLGIMA JA RIKKUJAJD ÜHISKONNAST ISOLEERIMA. INIMESE NAGU KA KÕIK TEISED LOOMAD SAAB PAHATEOST VÕÖRUTADA VAID EBAMEELDIVA AISTINGUGA, MILLEKS ISOLEERIMINE KAHTLEMATA ON. TARVIS ON KOGU MEIE PLANEETI (RÕHUTAN, PLANEETI, MITTE AINULT INIMEST) RAHULDAVAT MORAALIKOODEKSIT. NII PLANEEDILE KUI KA KÕIGELE MUULE TULEB LÄHENEDA VÕIMALIKULT LOKAALSELT JA ISIKULISELT. KÕIGELE, MIS VÄHEGI VÕIMALIK, TEKITATAKSE ÜMBER VIRTUAALNE "MULL", MINGI VÄLI, MIDA SAAB LÄBIDA AINULT SIIS, KUI SA VASTAD NORMIDELE JA TÄIDAD REEGLID, MIS KEHTIVAD SELLE "MULLI" SEES. REEGLITE LOOMINE EELDAB KÕIGI TEADUSHARUDE KOOSTÖÖD, ET KAITSTUD OLEKSID KÕIGI KONKREETSET "MULLI" KASUTAVATE ELUSOLENDITE JA ELUTA ASJADE HUVID. "MULLI" EFEKT SEISNEB SELLES, ET SELLE SEES TULEB KONKREETSE "MULLI" REEGLID TÄITA, MUIDU SIND LIHTSALT KAS EI LASTA SINNA SISSE VÕI ERALDATAKSE SPETSIAALSE "MULLIGA" MUUST MAAILMAST, KUNI KORRAVALVE VÕTAB RIKKUJA ÜLE OMA KÄITLEMISE ALLA. NÄITEKS EI SAA LOODUSKAITSEALALE SISENEDA PÜSSIGA, KUI SA EI OLE SEDA

EELNEVALT ARVUTIGA KOOSKÕLASTANUD. RIIGIPIIRI EI SAA ÜLETADA KEELATUD ESEMEID JA AINEID VÕI HINNALISI KULTUURIVÄÄRTUSI KAASAS KANDES. JA NII EDASI.

LISAKS KAITSMISE FUNKTSIOONILE ON KOMPUUTRIL ÜLESANNE "MULLIDE" ABIL KA TEOSTADA JÄRELEVALVET JA JÄLGI-MIST, MILLE KÄIGUS KOGUTUD ANDMEID SAAB KASUTADA TEADUSES JA MUUDEL SARNASTEL ALADEL. LOODUSKAITSEST LÄHTUDES OLEKS LIHTNE TEOSTADA LOOMALIIKIDE LOENDUSI JA RÄNDE-UURINGUID, KOORDINEERIDA NENDE KAITSET GLOBAALSELT, SAMUTI ÖPPIDA PAREMINI TUNDMA TAIMI JA HAKATA TEGELEMA KA NENDE KAITSEGA.

"MULLIDE" JA SUPERARVUTI KAUDU TOIMIVA ÜHISKONNA MORAALIKOODEKS JA VÄÄRTUSHINNANGUD ERINEVAD OLULISELT PRAEGU KEHTIVATEST. PRAEGUNE MORAAL ON KESKENDUNUD INIMESELE. ISEGI MITTE IGASUGUSELE INIMESELE, VAID SELLISELE, KELLE JAOKS AINUS VÄÄRTUS ON RAHA. "MADALAMATE" ELUVORMIDE ÕIGUSI PRAKTILISELT EIRATAKSE. KUIGI SISULISELT ON KA PUU MAHASAAGIMINE MÕRV.

KUI ÖÖKULL MURRAB TOITUMISE EESMÄRGIL MAHA HIIRE, SIIS TEDA EI KARISTATA, SEST HIIR EI OLE INIMESELE VAJALIK. KUI AGA HUNT MURRAB LAMBA, SIIS LASTAKSE HUNT MAHA, SEST LAMMAS ON INIMESELE VAJALIK. UUS MORAALIKOODEKS PEAKS VALVAMA INIMESTE ÜLE, LÄHTUDES KÕIKIDE ELUVORMIDE HUVIDEST. SELLE ASEMEL, ET HUNT MAHA LASTA, TULEKS KARISTADA LAMBA HOOLETUSSE JÄTNUD OMANIKKU.

INIMESTE OMAVAHELINE ARVETEÕIENDAMINE TULEB SIDUDA KULTUURILISTE PÕHIMÕTETEGA KONKREETSES "MULLIS". KUI HUTUD TAHAVAD IKKA HIRMSASTI MÕNDA TUTSI ÄRA SÜÜA JA SEE VASTAB JUBA AMMUSEST AJAST NENDE KULTUURILISTELE PÕHIMÕTETE, SIIS HEAD ISU.

KAOKS ÄRA VAJADUS SÕJAVÄE JÄRELE, KUNA AGRESSOR EI PÄÄSE VALLUTATAVALE VASTU TEMA TAHTMIST LIHTSALT LIGI. VÄHENEKS KURITEGEVUS, KUNA KÕIGEL HOITAKSE ARVUTI POOLT SILMA PEAL. SAMUTI OLEKSID TÕHUSAMAD SELLISED ABSTRAKTSED NÄHTUSED

NAGU AUTORIKAITSE JMS. SUPERARVUTI KOGUTUD INFORMAT-SIOON ON KÕIGILE INIMESTELE KÄTTE-SAADAV, KUID IGAÜHELE ANTAKSE AINULT SEDA INFORMATSIOONI, MILLE KASUTAMISEKS TA ON VOLITATUD. ARVUTIPROGRAMMI MUUTMISEKS SELLES OSAS VÕI MIS IGANES MUUL PÕHJUSEL TULEB ENNE LÄBIDA TEAD-LASTE KOMISJON.

"MULLI" SAAB MÜÜA KA KUI TEENUST. KES ON VÄGA ARG, VÕIB ENDALE LASTA KODU ÜMBER "MULLI" TEHA, VÕI LAUSA OMA ISIKLIKU "MULLI", MILLE SISSE SAAB TUNGIDA TEINE OLEND AINULT PERE-MEHE LOAL JA TAHTMISEL. "MULLIDE" ABIGA OLEKS VÕIMALIK HOIDA ÄRA IGASUGUSTE HAIGUSTE LEVIKUT, MIS ON INIMKONNA ARVU LIIGSE SUURENE-MISE SEISUKOHALT MUIDUGI KAHEL-DAVA VÄÄRTUSEGA FUNKTSIOON. ET VÄLTIDA ARVUTI POOLT ÜLEVÕETUD FUNKTSIOONIDEST TULENEVAT TÖÖ-PUUDUST, VÕIB MOODUSTADA KOHU-TAVAS KOGUSES UUSI RIIKE, KAS RAHVUSLIKUL, AJALOOSEL VÕI KUL-TUURILISEL ALUSEL. SEE VÕIMALDAKS SUUREMAL HULGAL RAHVAST HAKATA POLIITIKUTEKS JA AMETNIKEKS. KUNA SUURE OSA RIIGI KUI SELLISE PRAE-GUSTEST FUNKTSIOONIDEST ON ÜLE VÕTNUD SUPERARVUTI JA TEADLASTE NÕUKOGU, SIIS UUTE RIIKIDE PEAMI-SEKS FUNKTSIOONIKS ON OMA ELANIK-KONNA VARUSTAMINE TÖÖGA JA TEGE-VUSEGA, KUID NII, ET SEE OLEKS KOOSKÕLAS UUE MORAALIKOODEK-SIGA.

BÜROKRAATIDE ARMEED VÕIKS SUU-RENDADA JA NAD VÕIKSID HAKATA TÖÖTLEMA ARVUTI KOGUTUD INFOT, SEST ARVUTI ISE SEDA EI TEE. KOGU MAAILM ARVUTISEERUB JA SEE ON VÄGA HEA. BÜROKRAATIA KUI TÖÖTURU ALUSTALA ON TERETULNUD, KUI SEE ON SUUNATUD ELEKTROONILISELE MEEDIALE. BÜROKRAADID JA IGASUGU-SED ÕHUMÜÜJAD EI KASUTA NII PALJU RESSURSSSE KUI TOOTMINE SELLE SÕNA TRADITSIOONILISES TÄHENDU-SES. PEAMISELT KULUTAVAD NAD PRAEGU PABERIT. PABER KUI SELLINE (VÄLJA ARVATUD KUNSTITEGEMISEKS VAJALIK) VÕIKS ÜLDSE ÄRA KADUDA. JUTT SELLEST, ET ELEKTROONILINE MEEDIA EI OLE NII TURVALINE KUI



PABERKANDJAL INFO, ON PSEUDO-PROBLEEM. ENAMUS INTERNETIKASUTAJATE ERAKIRJAVAHETUSEST EI HUVI TA KEDAGI, VÄLJA ARVATUD MUSTAD TEHINGUD, MILLE VARJAMISEGA TEGLIKULT TEGETAKSEGI.

KÕIGE PÕLASTUSVÄÄRSEM ON AVALDADA RAAMATUNA OMA KURITEGLIKU TAUSTA LUGU. ESITEKS, SEE RAISKAB PABERIT. TEISEKS, INFORMATSIOON ON IGA PÄEV KÄTTESAADAV KA ILMA SELLE RAAMATUTA. KOLMANDAKS, RIKUTUD INIMENE LOEB SEDA RAAMATUT JA HAKKAB SAMAMOODI TAHTMA HIRMSAT KOGUST RAHA JA TULEMUSEKS ON UUS MERERÖÖVEL. JA KES KANNATAB? LOODUS.

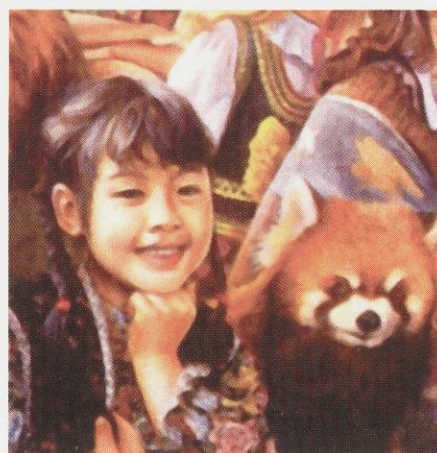
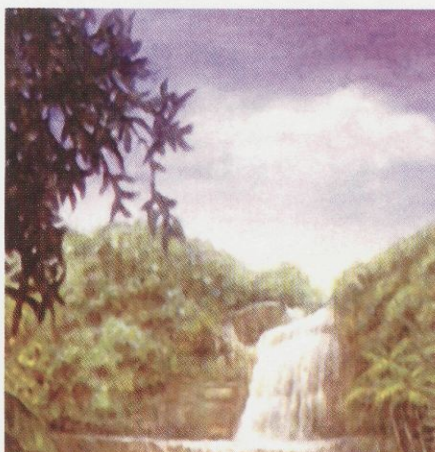
MULLIIDEE EI OLE KAOTADA ÄRA HIMU RAHA VASTU, VAID MITTE LASTA SEDA HIMU KASUTADA TEISTE HUVIDE VASTASELT.

KUI "MULLIDE" LOODUSKAITSEFUNKTSIOON HAKKAB TAKISTAMA SUUR-

KORPORATSIOONIDE TOIMIMIST, SIIS PEAVAD NAD KAHJUKS OMA TEGEVUSE LÕPETAMA VÕI ÜMBER ORIENTEERUMA. UUE RIIGIKORRA PUHUL SAAKS KESKENDUDA SENISEST ROHKEM KULTUURILE JA MUUDELE VAIMSETELE VÄÄRTUSTELE, MILLE POOLEST INIMENE JU ÕIGUPOOLEST LOOMADEST PAREM ONGI. MIS PUUDUTAB INIMÜHISKONNA SISESEID VÄÄRTUSHINNANGUID, SIIS LOODETAVASTI SAAVUTAB NEIS TINGIMUSTES HIILGAVA VÕIDU KAPITALISMI ÜLE KULTUUR. IDEAA LIS VÕIKSID MAKSEVAHENDID OLLA AINULT NUMISMAATIKUTE PÄRUSMAA.

\*HOMO DOMESTICUS – KODUSTATUD INIMENE. NIMETATUD LIIGILE ON OMANE ELLUJÄÄMISVÕIME AINULT KÕRGELTARENENUD TSVILISATSIOONI TINGIMUSTES. NT. ISASISENDITEL ON EKSISTENTSIKS ILMTINGIMATA VAJA AUTOT, SAMAS KUI EMASISENDITEL ALLDAYS SIDEMEID. METSIKUS LOODUSES EI PEA HOMO DOMESTICUS KUIGI KAUA

VASTU. MÕNINGAD PAREMATES TINGIMUSTES KASVATATUD ISENDID ON SELLEKS LÜHIAJALISELT SIISKI VÕIMELISED, KUI NAD KASUTAVAD ABIVAHENDEID. MIS ON INIMKONNA ARVU LIIGSE SUURENEMISE SEISUKOHALT MUIDUGI KAHELDAVA VÄÄRTUSEGA FUNKTSIOON.





# Brave New World

Forestalling the environmental catastrophe

Tuupolev

No longer is man able to rule the world, unchallenged. On reflection one might bestow a passing thought on the option of doing the whole mankind in. But isn't man just one among the multitude of biological species? Isn't man, if for that reason only, worthy of conservation? History testifies to man's ability to devise clever contraptions. Take the computer, for one thing. Whence the conclusion that ruling over the world must be effected by man and computer, in symbiosis, where both parties depend on each other for particular advantages.

To begin with, we need to build a super-computer. Whereas we need not a superior artificial intelligence, but a stalwart watchdog, a staunch friend and ally. Grand Council of Scientists will then lay down the rules of game. Supercomputer will exercise surveillance over abundance by rules of the game. There is now an urgent need for the code of ethics acceptable by the whole planet Earth (by no means man only). Both the planet Earth and everything else should be approached, to the maximum extent locally and individually. Everything in existence should be capsulated in a virtual "bubble", in a field, which can't be penetrated unless you meet the rules and regulations applicable within the given "bubble". Those rules can be established provided there is effective cooperation between all branches of science, to ensure the protection of interests of living creatures and inanimate objects sharing the given "bubble".

The effect of the "bubble" boils down to the fact that while inside, one has to comply with certain rules, prevalent in the concrete "bubble". Otherwise you would either be precluded the access, or you would be set aside from the rest of the world and contained in a special "bubble". For instance, man with a gun is denied entrance to nature preserve, if he has not co-ordinated this with the computer, in good time. Borders can not be crossed, when carrying illegal substances or prohibited items, or works of historical or

cultural value. And so on. Besides the function of protection, the computer will be assigned the task to perform surveillance with recourse to "bubbles", and gather data usable in scientific research.

The code of ethics and the value estimates of society operating via "bubbles" and the supercomputer, differ substantially from the morals, and values effective now. The current moral is focused on man. Not any man, by the way. It only pertains to man who puts money above all in life. The rights of "lower" forms of life are held in contempt, for all practical purposes.

But, cutting off a tree is essentially manslaughter!

The need for an army would also wither away, because the aggressor would have no way to catch his opponent napping. The crime rate would steadily decline, because the computer would constantly keep an eye on developments.

Information amassed by supercomputer would be available to all people, however everyone would only be given the share of information he is authorised to.

The "bubble" may also be marketed, as a service function. Those extremely timid, may have a "bubble" erected, surrounding their home.

The structural unemployment created by computer taking over many functions can be effectively alleviated, by formation of a multitude of new states, either on ethnic, historical or cultural premises. This will make available a host of new jobs to emergent politicians and civil servants. When the bulk of functions of states, withering away have been assumed by the supercomputer and the Grand Council of Scientists, the main function of emerging states will be provision to their populace of work and activities, provided they would not run counter to the new code of ethics.

Bureaucrats, scribblers, and all sort of peddlers of thin air do not use, in electronic exchange of information, as many resources

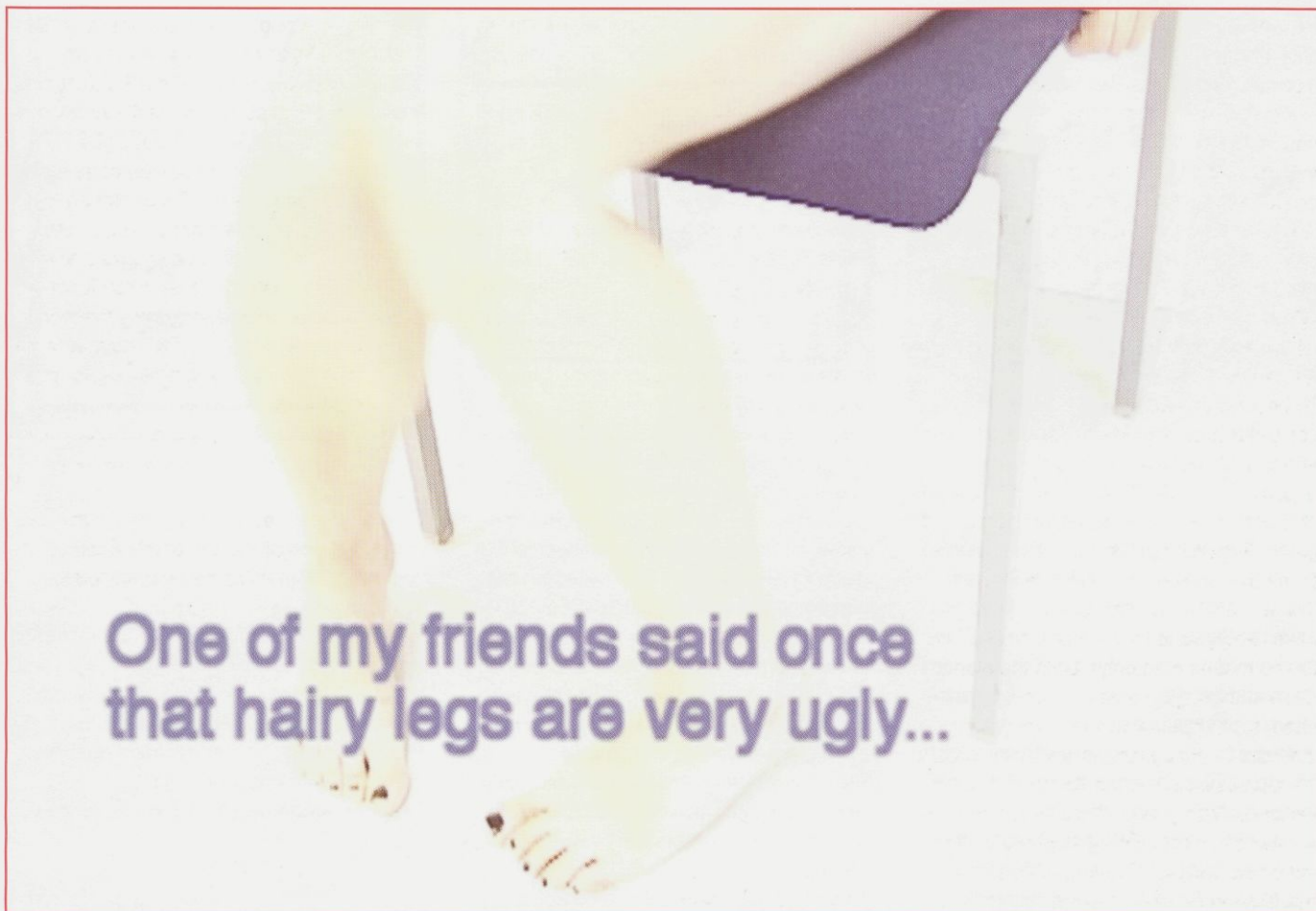
as manufacturing in the traditional meaning would do. Paper as such may very well become obsolete. Fables about the electronic media not being as secure as the hard copy is a problem fabricated. Nobody gives a damn about most of the private correspondence of Internet users. Except for shady dealings, the concealment of which is the order of the day and the characteristic activity. Insofar as the nature preservation function of the "bubbles" increasingly saps the morale of large corporations, they will have to wind down their activities, rationalise or adopt a new orientation.

In the ideal case, the instruments of payment may be relegated to the exclusive realm of numismatists.

Under the new regime, the people can focus more on spiritual values, which distinguish man from animals and truly elevate him above them.



# Puhas Rõõm Sheer Joy



One of my friends said once  
that hairy legs are very ugly...



Now we are not  
so good friends any more.

Naiskunstnike laulu- ja mänguselts  
"Puhas Rõõm".  
Autoportree, video, 2001.

"Üks mu sõpru ütles mulle kord, et karvased  
jalad on väga koledad ning et iga endast  
lugupidav naine raseerib oma sääri. Nüüd  
ei ole me enam nii head sõbrad. Ma ei taha  
olla endast lugupidav naine. Ma armastan  
oma karvaseid jalgu."

Women's artists' society of singing and  
playing "Sheer Joy".  
Self-portrait, video, 2001.

"A friend of mine once said that hairy legs  
were very ugly and every dignified woman  
had to shave her legs. We are no longer as  
close as we used to be. I don't want to be a  
dignified woman. I love my hairy legs".



# PROPAGANDA

Raul Keller



Raul Keller. Propaganda. CD-ROM. 2000.

“Propaganda” projekt on loodud selleks, et inimestel oleks parem. Kõik ülejäänud väärtused on teisejärgulised ja võivad olla või mitte olla. See on keskkond, mis aitab sul olla formaalselt edukam, puhata, nautida head sigarit ja klaasikest punaveini, sulistada varvastega ekvatoriaalses kliimas ja nautida elu täie rinnaga. Sa võid selle kõik saavutada lihtsate harjutuste ja mugava treeninguga ilma kontoritooliit lahkumata. On mõned asjad, mida sa pead oskama, kuid eeldatavasti oled need juba varem omandanud. Inglise keel. Teine kirjaoskus. Ikoonidele klikkamine, aknad. Lihtne, mugav. Kuid selleks, et SINNA saada, peab teadma üht salasõna, nagu laul ütleb. PROPAGANDA osutab: näe, see on hea! Sa võid seda katsuda, see on reaalne, olemasolev. PROPAGANDA hindab sind ja annab sulle kindlustunde. PROPAGANDA ütleb alati, et asjad on nii ja mitte teisiti. PROPAGANDA ütleb: me tahame sinuga mängida, sest sa oled eriline. PROPAGANDA näitab, et kõik hea saab nähtavaks. PROPAGANDA loob hüvesid, millest ei saa keelduda. Sa oled meiega, sul on tulevikku, poiss. PROPAGANDA on valem, mille konstantsed väärtused on võim ja raha ning mille muutujateks oleme meie

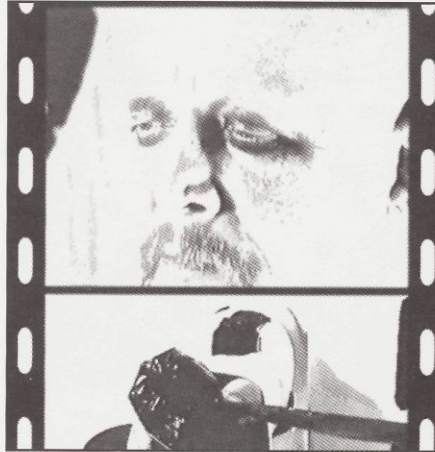
– sina, mina, naabrimees, president ja tädi Maali. PROPAGANDA teeb sulle teene ja jääb ootama vastuteenet. PROPAGANDA kaardistab alad, kus sa tunned ennast ebakindlalt: hirm, üksildus, puudus. PROPAGANDA räägib sinuga lihtsas keeles. PROPAGANDA annab sulle motiivi, et jõuda eesmärgini. Eesmärk on saavutatav. Eesmärgid ei ammenu, alati on olemas parem töö, paremad partnerid, paremad tooted, paremad mängud. PROPAGANDA ütleb: me jälgime sind. PROPAGANDA ütleb: jääme nooreks. PROPAGANDA kujundab positiivsed ja negatiivsed hoiakud. Igal ajal on hea ja halva mõõt. PROPAGANDA on kultuur, mis osutab kindlatele objektidele. PROPAGANDA teeb kindlaks sinu vajadused ja kujundab neid. Ta annab sulle nõu, kuidas rahuldada esmaseid vajadusi, ja loob sulle teisesed, sotsiaalsed ja kultuurilised vajadused. PROPAGANDA sisaldab endas tabu, mida keegi ei tohi profaniseerida, vastasel juhul ootab karistus – väljaheitmine, kõrvalelukkamine, naeruvääristamine. Kes sa oled, et julged osutada, ütleb propagandist. On midagi, millega sa ei arvestanud, lisab ta. PROPAGANDA ütleb: tee nii nagu mina. PROPAGANDA loob sulle väikese mängu-

platsi ja annab mõista, et on olemas ka suuremaid. PROPAGANDA küsib, kas sa oled SELLEKS valmis. PROPAGANDA paneb sind hinnanguid andma. Sa mõtled: issand, kui poeetiline, kui primitiivne, nii naiivne, lootusetult idealistlik, naeruväärselt iganenud. PROPAGANDA armastab algriimi. PROPAGANDA on mantra, mida peab kordama, kordama, kordama. PROPAGANDA on kunst, formalistlik zen.



# PROPAGANDA

Raul Keller



Raul Keller. Propaganda. CD-ROM. 2000.

Project "Propaganda" has been created to serve the people, to make them lead a better life. On balance, all other values are secondary and optional. This is the environment, which helps you to become more successful, in the formal meaning of the word. It allows you to spend time in unhurried ease, to enjoy an excellent cigar and a glass of red wine, to dip the toes in the foam and swell of waves breaking on the shore in equatorial climate and generally to make the most of your life. You can achieve that with simple exercise and training, not physically taxing or exhausting, actually without leaving the office chair. Though, there are some skills you will have to possess. Hopefully you have previously mastered them. Firstly it is the English language. Secondly the computer literacy. Clicking on the icons, dragging the windows. It is thus simple and handy!

However in order to get THERE, you need to know a password, as the instruction goes. PROPAGANDA points out to you: Behold, this is good! You can take your pick and have a touch. It is real, in actual existence. PROPAGANDA holds you in esteem and gives you the feeling of safety and security. PROPAGANDA always rules how things should stand.

PROPAGANDA intimates: We want to play with you because you are special. PROPAGANDA emphasises that everything good will be visible. PROPAGANDA creates the benefits, which you should not reject. You are with us. There is some future in store for you, kid. PROPAGANDA is the equation whose constant values are muscle and money and whose variables are we. We mean me, you, the next-door neighbour, the President, and auntie Amy. PROPAGANDA supplies you service and you will be beholden, i.e. under obligation for the favour. PROPAGANDA maps the domains where you feel unsafe: fear, solitude, deprivation. PROPAGANDA confers with you in simple language. PROPAGANDA gives you the motive to reach the goal. The goal is attainable. The goals never run short. There is always a better work, better partners, better products, and better plays. PROPAGANDA says - We are keeping tabs on you. PROPAGANDA says - Let us stay young. PROPAGANDA forms positive and negative stances. There is the measure of good and bad for every thing. PROPAGANDA is the culture referring to certain fixed objects. PROPAGANDA establishes your needs and moulds them. It advises you on how to satisfy

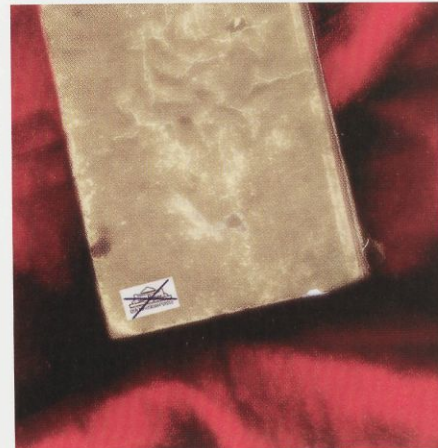


the primary necessities and it creates for you secondary, social and cultural needs. PROPAGANDA includes in itself a taboo, which none is allowed to treat with abuse, irreverence, or contempt, under threat of punishment – expelling, pushing aside, trampling on and subjecting to ridicule. Who are you, who should dare to point out, says the propagandist. There is something you failed to take into account, he adds. PROPAGANDA says - Behold my actions and follow suit. PROPAGANDA creates to you a small playground and suggests that there are larger ones available. PROPAGANDA requests you whether you are ready for THAT. PROPAGANDA makes you provide value estimates. You are thinking - My God, how poetic, how primitive, how naive, hopelessly idealistic, ridiculously outdated. PROPAGANDA has a leaning for stanzas. PROPAGANDA is the mantra, which needs be repeated times and again. PROPAGANDA is art, formalistic Zen.



# Varastatud raamatute kogu statuut

Hanno Soans /Sect Productions



1. Varastatud raamatute kogu on avalik raamatukogu.
2. Kogutakse kingitusi, kuid üksnes neid raamatuid, mille eest keegi kuskil juba korra maksmata on jätnud.
3. Igal köitel selles kogus on oma lugu, mis võib küll põhineda mõnel pisut ehk piinlikul isiklikul kogemusel, näitab aga alati kätte väikse augu ametlikus, triipkoodistatud, maksustatud, normeeritud ja ratsionaliseeritud raamatulevi süsteemis.
4. Varastatud raamatute kogu kartoteek pole ei temaatiline ega alfabeetiline, vaid assotsiaatiivne. See on eksituste ja süümeepinade, kelmuse, pooltahtliku unustamise, loobumise ja hoolimatuse kataloog.
5. Raamatukogu on mõistagi kunstiteos, sotsiaalne skulptuur. Selle pealkiri, "Haridus on vargus!" on tuletatud anarhist Proudhoni kuulsast loosungist, mis käsitles eraomandust.
6. Kartoteek on iseseisev kirjandusžanr.
7. Varastatud raamatute kogu vorm ja sisu sõltuvad igal ajahetkel suurest hulgast juhustest, mõned raamatud lähevad taas ringlusesse.
8. Lõplikult komplekteeritud kogu peaks kõnelema mikropragudest kultuuri poliitökonoomias.
9. Projekti avamine, selle esimene, kogumise- ja kujunemisfaas toimub galeriis

Punane Tuba 01. 09. 2001 – 01. 06. 2002.  
10. Komplekteeritud kogu kingitakse projekti lõppedes ühes tükis mõnele haridus- või kultuuriasutusele. Kui osutub, et ükski ametlik instants sellistel tingimustel moodustatud kogu vastu ei võta, jääb see "Multikultuurimaja" nimelisele kunstnike kollektiivile.

## KÕIDE nr. 1.

"I am the happiest man in the world". Minu elu esimene varastatud raamat. Mary V. Dearborni kirjutatud Henry Milleri biograafia, üpris ülevaatlik. Kõvakaaneline, värvilise ümbrispaberi ja mitmete päris mõnusate piltidega, kokku umbes 250 lk. Näppasin selle 1994. aastal Pariisist, Shakespeare & Co-st, mis oli üks Milleri lemmikantikvariaate; vähemalt kui uskuda reklaami, mis poodi välja pandud. Mul oli suisa füüsiliselt valus seda võtmata jätta. Ostmiseks polnud enam raha. Raamatu pealkiri on laenatud "Vähi pöörjoneest", mis on üks ilusamaid luuserioopusi üleüldse. Miller kirjutab seal nii: "On minu teise Pariisi aasta sügis. Mind saadeti siia põhjusel, mida ma pole suutnud veel ära mõistatada. Mul ei ole raha, tuluallikaid ega lootusi. Ma olen kõige õnnelikum inimene maa peal." Tahate lugeda!? No ehk keegi kingib mulle näpatud

"Vähi pöörjone", sest minu oma on korralikult poest ostetud ja sellese kogusse ei kõlba. Varastatud raamatute kogu avab ukseid käesoleva aasta septembris.

Raamatud koos lugudega palume lähendada aadressil:

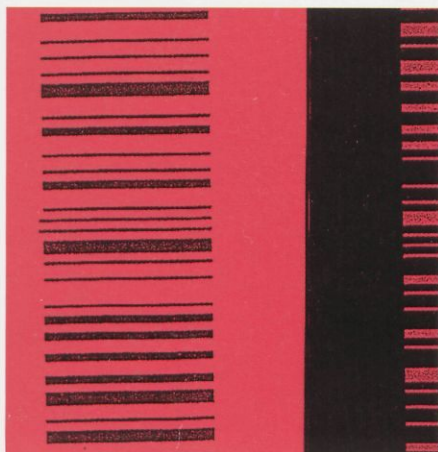
PUNANE TUBA,  
Väike-Karja 1-7,  
Tallinn 10040, Estonia.

Raamatukoguga saab ühendust ka meiliaadressil [potzan@hotmail.com](mailto:potzan@hotmail.com)



# Statute of the Library of Stolen Books

Hanno Soans /Sect Productions



1. Library of Stolen Books is a public library.
2. The Library is replenished by unsolicited gifts, however it will only accept books on which the payment has been defaulted, at least once.
3. Every volume in the Library has its own story to tell. Said story may refer to an embarrassing personal incident, however it will nevertheless point out a loophole in the official, bar-coded, taxable, regulated and rationalised scheme of distribution.
4. The filing system of the Library is neither alphabetic nor thematic but associative. Said catalogue is based on errors and compunctions, fraud, voluntary overlooking of things, refraining from doing things and sheer carelessness.
5. Library is an artwork, a social sculpture. Its name, "Education is a Theft!" is a paraphrase of a slogan by J. P. Proudhon.
6. The file of Library catalogue is a separate genre of literature.
7. The form and content of Library shall depend, on a great number of concomitant circumstances and coincidences.
8. Once the collection is completed the Library as a unit of meaning shall reveal microscopic fissures in the political economy of culture.
9. The project shall be launched and the first phase of collection and replenishment held

from 01.09. 2001 – 01.06. 2002 in the gallery Red Room.

10. The completed Library shall be donated intact to an educational or cultural institution, upon termination of the project. In case the official institutions refuse to take in the Library due to moral considerations, the Library will become a common property of the artistic collective "Multikultuurimaja".

## Volume no. 1

"I am the Happiest Man in the World" is the title of first book I have consciously stolen. As a biography of the American writer Henry Miller by Mary V. Dearborn it refers to my slightly romantic inclinations. Hard cover edition, with coloured dust paper and quite a few pleasing pictures inside, altogether about 250 pages.

I pilfered it when in Paris, at the shop Shakespeare & Co. It was a second-hand shop favoured by Miller, as the ads in the shop suggested. I remember the almost physical pain I felt at the thought I might not be able to take it along. As a matter of fact, I did not have spare money to buy it. The title of the book comes from "Tropic of Cancer", one of the most beautiful looser-epics ever written. In the book Miller writes the following: "It is the second autumn of my

stay in Paris. I was sent here with a reason I haven't fathomed yet. I have no money, no income and no hope. I am the happiest person in the world." Do you want to read it? I hope someone is going to donate it as my own copy purchased from the bookshop is not suitable for the collection. The Library of Stolen Books will open in September this year.

The books with insert of donator's "story" are expected at the address.

"RED ROOM"

1 Väike-Karja St, 7

Tallinn, 10040, Estonia

The Library of the Stolen Books can also be contacted via e-mail: potzan@hotmail.com

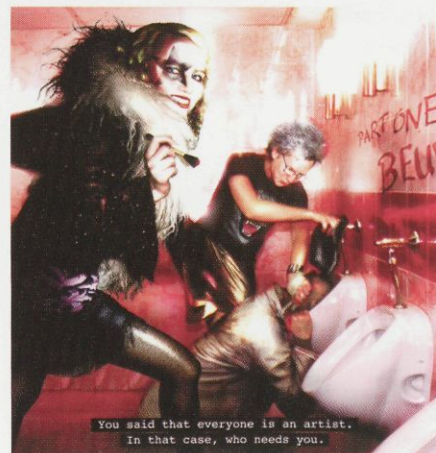
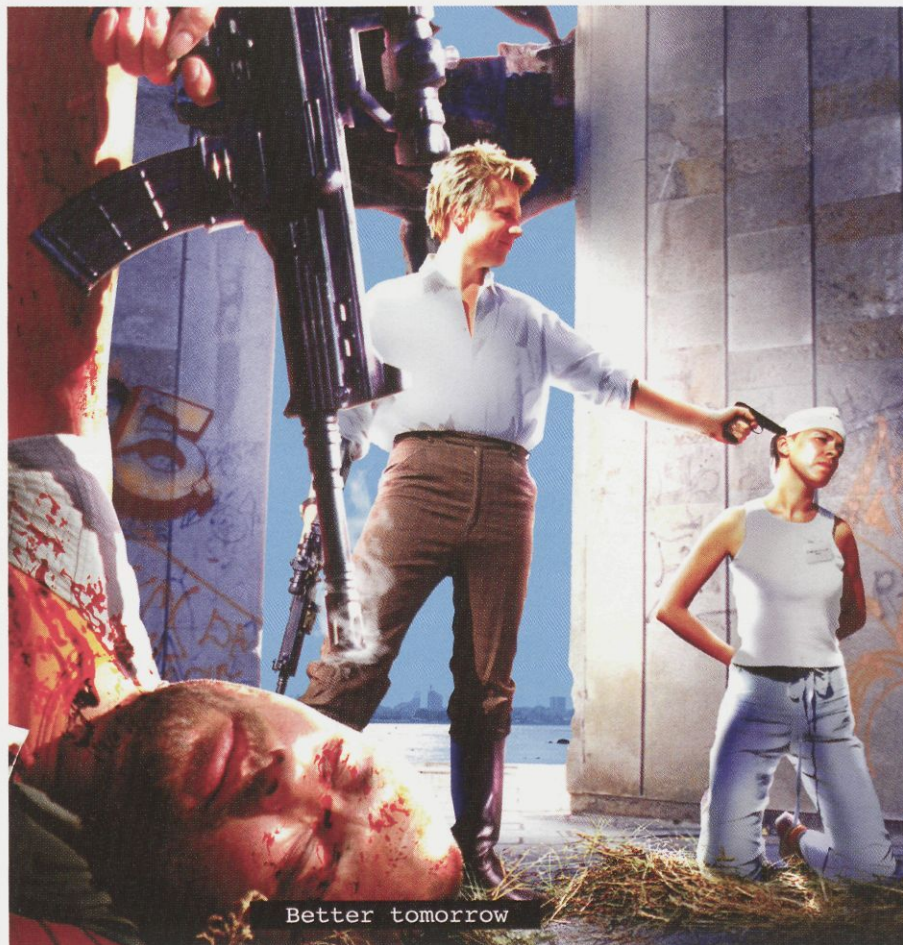
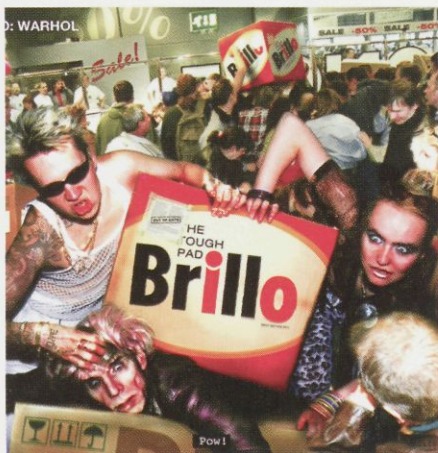


# Avangard or Death

Avangard /avantgarde@hotmail.ee

Avangard puhastab kunstiruumi oma aja suursümbolitest ja nende kloonidest. Avangard on loomuliku olemusvõitluse tööriist, metsasanitar. Avangard pole olemus, see on positsioon, rändkarikas. Evolutsioon on pidev. Revolutsioon sööb oma vanemad.

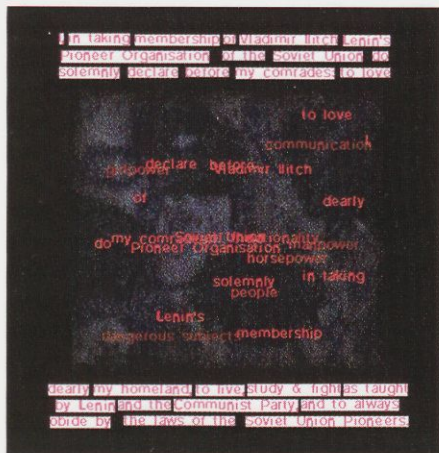
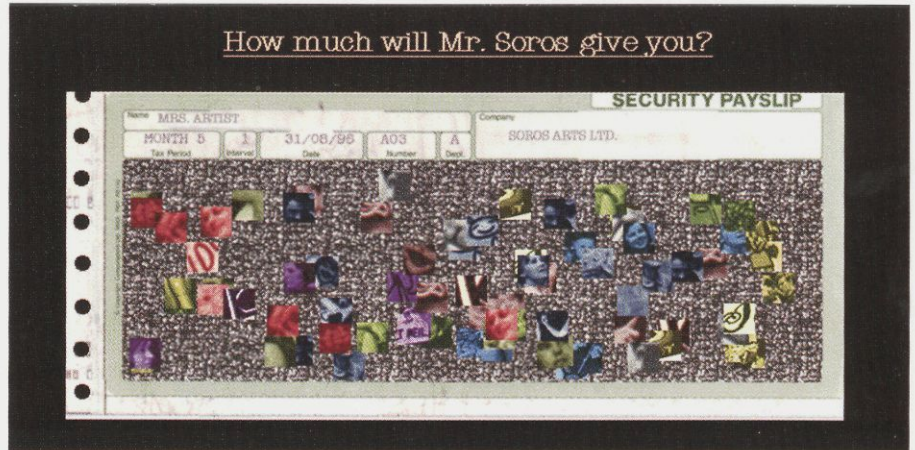
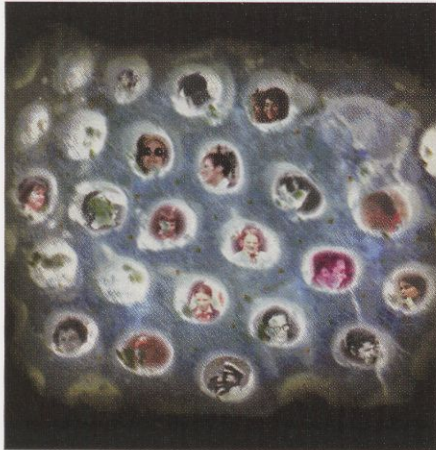
Avant-garde sweeps clean the artistic space of the past dominant symbols and their clones. Avant-garde is essentially a tool in the struggle for existence, an instrument of natural selection. Avant-garde is not essence. Rather, it is an attitude, a standpoint, a travel prize. Evolution is progressive, while revolution devours its progenitors.





# Hall aeg Grey Time

Mare Tralla



Mare Tralla *online*-teos avab hõljuvate sõnade ja helilõikude kihtidega pimedat ruumi, mis võib esialgu tunduda hämmeldavana, ent ennustab siiski rõõmurikka “halli aja” tulekut. Irooniamälgulised “klikitavad” sõnad viivad vaataja erinevatesse mikromaailmadesse. Mõned neist näivad olevat osa pioneeritootusest olla truu kommunistlikule parteile, teised aga tunduvad visuaalsete kommentaaridena Bulgaarias 1990. aastate lõpul aset leidnud virtuaalsele revolutsioonile ja Virtual Revolutions 1.0 kunstnikuresidentsile Sofias. Selles väikeses “mängus” komistab vaataja sõnadele, mille kohalolu pole õigustatud. Eesti ja Bulgaaria postkommunistlikule režiimile viidates ühendavad need sõnad üksnes inimesi, paiku ja mälestusi. Lõppeks võib aga “Halli aega” siduda mis tahes revolutsiooniga, sest teos ülistab kõikide revolutsioonide eesrindlasi ja kangelannasid. Ela “Hallis ajas” ja käitu just nii kummaliselt, nagu mis tahes revolutsioon oleks sind selleks õhutanud.

Iliyana Nedkova

Tööd presenteeriti virtuaalsete revolutsioonide meediakunsti *workshop*’il ISEA raames 1998. aastal Manchesteris.

Vaata: [www.virtualrevolutions.net/intro.html](http://www.virtualrevolutions.net/intro.html)

Mare Tralla’s online work opens up a dark space with floating words and layers of noise bites which may seem confusing at first yet promising some great fun about “grey time” ahead. With their close-up irony these “clickable” words will take you to various micro-worlds. Some of them appear to be part of a pioneer oath pledging allegiance to the Communist Party, others seem to be a visual comment on the Bulgarian virtual revolution of the late 1990s and the VR 1.0 residency in Sofia. In this little “game” you will stumble upon words, which do not have any reason to be there. Evoking the post-communist regimes in Estonia and Bulgaria, they are just connecting people, places and memories.

Ultimately, “Grey Time” can be related to any revolution as an attempt to glorify the frontliners and heroines of all revolutions. Have “Grey Time” and act in this awkward way as any revolution will have prompted you to.

Iliyana Nedkova

This work was presented on Virtual Revolutions media art workshop during 1998 ISEA 1998 in Manchester. See: [www.virtualrevolutions.net/intro.html](http://www.virtualrevolutions.net/intro.html)





NAISTE  
REVOLUTSIOONILINE  
NAER



# ReVolutsiooni tütred

V-girlsi paneeldiskussioon (katkend)

**Mari:** Lucy Lippard on ajakirjas Heresies avaldatud kõneluses Suzanne Lacyga öelnud, et isiklik on poliitiline ja poliitiline on isiklik. See oli feministliku liikumise üks oluline mõte. Ma leian, et paljude jaoks lakkas see töötamast nii 1970-ndate keskel, hetkel, mil nad teatasid: "Et nüüd on kõik, mida ma teen, poliitiline, siis on ka mu kunst automaatselt poliitiline, seega ei pea ma enam mingeid poliitilisi samme astuma."

**Erin:** Kui rääkida poliitikast, siis paljud teist ilmselt imestavad, kas meil üldse on poliitilisi hoiakuid. See on keeruline. Ma olen marssinud tänavatel. Mind on arreteeritud, ma olen osalenud miitingutel. Ma usun poliitilisse aktivismi. [...] Miks me siis ei organiseeru? Materiaalsed tingimused viimaseks on täiesti olemas. Näiteks, USA-s on seksuaalse ahistamise tõttu naise töölt lahkumise tõenäosus üheksa korda suurem kui mehe puhul ning töö kaotamise tõenäosus kolm korda suurem. Umbes iga 1,3 minuti tagant vägistatakse üks naine. Kas te arvate, et see *performance* on mingi asendustegevus? Meie ei arva. Okei? Meie ei arva.

**Andrea:** Olgu, järgnev on "Redstocking Manifesto'st":

"Me identifitseerime ennast kõigi naistega. Me määratleme oma huvid sarnaselt kõige vaesemate, enim eksploateeritud naiste omadega. Me ütleme lahti kõigist majanduslikest, rassilistest, hariduslikest või seisuslikest privileegidest, mis eraldavad meid teistest naistest. Me oleme otsustanud endale tunnistada ja siis elimineerida kõik eelarvamused, mida me võime teiste naiste vastu tunda. Me pühendame ennast sisemise demokraatia saavutamisele."

Minu meelest on see naisliikumise kõige hinnalisem lubadus. Tingimusteta aktsepteerimise lubadus. Unistus kollektiivsusest, mis väljub nii sotsiaalse, haridusliku ja kultuurilise, aga ka majandusliku kapitali piiridest, mille raames meie keha, töö ja elu tavaliselt väärtuslikuks või väärtusetuks tunnistatakse. See kutsub meid üles mitte investeerima nende erinevate turgude

legitiimsusesse ja seda mitte lihtsalt n.-ö. heategevusaktina, vaid keeldumaks varustamast struktuure, mille all me ise kannatame.

Sisemine demokraatia on välise demokraatia tingimus. Kuidas peaksime me transformeerima ühiskonda, kui me ei suuda transformeerida omaenda kollektiivseid suhteid?

**Jess:** Aga me pole veel vastanud küsimusele, kas meid kui naisi tõesti rõhutakse. Mina isiklikult olen alati tundnud ennast mõnevõrra meelitatuna, kui mehed toovad tänaval kuuldavale selle lüripiva hääliisuse, mis saadab hõiget "Kenad tissid!", või haaravad endal või minul hargivahest või jälitavad mind tänaval või hakkavad öien-dama, kui ma ei vasta, või jäävad mulle tee peale ette seisma või küsivad: "Kullake, kas sulle ei meeldi mehed?"

... On sellest siis midagi või?

**Martha:** Ma tahtsin samuti mainida midagi, mida olen märganud oma heteroseksuaalse aktiivsuse ajal – hei, kes selle kirjutas? See ei ole üldse minu lause.

**Erin:** Anna, ma võtan selle! Ma tahtsin samuti mainida midagi, mida olen märganud oma heteroseksuaalse aktiivsuse ajal: iga mees, kellega ma olen kohtamas käinud, on otsinud oma ideaali.

**Mari:** Just ja nii nad võrdlevadki sind teiste naistega.

**Andrea:** Ei noh, ma võrdlen ka mehi teiste meestega. Ma mõtlen, et ma võrdleksin Doni, nimetagem teda Johniks, et ta anonüümsust kaitsta. Ma võrdlesin Jimi, olgu, olgu, ma pean silmas Jacki, teiste meestega. Ja isegi Charlesi ehk Chucki ehk Chuckie't. Kuid ma ei väljendaks seda kunagi kui nõudmist. Ma mõtlen, et ma ei ütleks seda kunagi avalikult välja.

**Jess:** Ja kes siis ei võrdleks mehi? Kes meist? Mina tahan endale parimat meest. Näiteks ei taha ma endale "tundlikku meest", meest suurte vasikasilmadega. Ma ei taha ei thirty-something-meest ega teoreetikut. Okei, võibolla teoreetik käib ka. Kuid mitte deleuze'ilik teoreetik – üks neist, kes lihtsalt

tahab, et tal oleks erinev tüdruk igal *platool*\*.  
**Erin:** Järgnev on Valerie Solanase "SCUM Manifesto'st": "SCUM viib läbi julgassessiooni, millel iga meesisik esitab kõne, mis algab lausega "Ma olen julk, madal, tühine julk" ning loeb üles, millisel erinevatel viisil ta seda on. [...]"

**Kõik** (välja arvatud Martha): "Et naiste jaoks on elu selles ühiskonna parimal juhul totaalselt igav ning ükski ühiskondlik aspekt ei ole vastavuses naiste eluga, ei jäägi vastutustundlikel, oma kodanikuõigusi silmas pidavatel, põnevust otsivatel naistel midagi muud üle kui elimineerida rahasüsteem, sisse viia täielik automatiseerimine ja hävitada meessugu."

**Martha:** No kuulge, ma leian, et see on natuke solvav. Ma ei suuda uskuda, et te ütlete kõike seda hetkegi mõtlemata sellele, kuidas mina ennast tunda võiksin; kas ma tunnen ennast rünnatuna või väljajäetuna! Ma olen mees ega kuulu lihtsalt sellesse "nema" kategooriasse. Lihtsalt see, et mul on peenis või isegi kaks või kolm peenist, sõltuvalt sellest, kuidas te neid defineerite, ei tohiks mind automaatselt redutseerida selles diskussioonis mitte-osaleja seisusesse...

**Jess:** Sa oled julk, Martha, madal abjektne julk...või julgad. (Paus.) Ühes 3-kuni 12-aastaste tüdrukute seas tehtud küsitluses keeldusid mitmed igasugustest nimetajatest, sealhulgas "feministi" ja isegi "naise" sildist, eelistades viidata endale kui "väikestele meestele?" (Freudi järgi) või kui "ühele isikule". Ülejäänud eelistasid erinevaid silte: "feministid" (19%), "riot girls" (12%), "representeerimatud" (68%) ja V-Girls (88%).

**Mari:** Ühes küsitluses kirjeldas 78 naist sajast ennast väga ebakindlana olukorras, kus nad peavad avalikkuse ees rääkima, mõnevõrra ebakindlana, kui sama leiab aset privaatses olukorras, ning enesetapu äärel, olles peol nurka surutud lakkamatult lobiseva mehe poolt.

**Jess:** Ühes küsitluses eelistas neli naist viiest surma valikule, kas olla a) geniaalne



naine, kes arvab, et ta on rumal, või b) rumal mees, keda kõik peavad geniaalseks.

**Mari:** Ma külastasin hiljuti oma sõpru. Neil on viieaastane tütar Isabella, kelle nad on otsustanud üles kasvatada väljaspool tava-päraseid tütarlapserolli piire. Teate küll, vältida soospetsiifilisi rolle, ei telekat, ei nukke, ainult sootud mänguasjad. Ühel päeval läksin ma ta toast mööda ja nägin, et ta mängib tööriistakastiga. Tüdrukul oli ühes käes kruvi-keeraja ja teises haamer ning ta küsis: "Kas sa tuleksid täna minuga õhtusöögile?" – "Ei, täna õhtul mitte, ma olen kinni..."

**Andrea:** Kas nüüd on Martha kord?

**Jess:** Hei, äkki oleks nüüd paras aeg rääkida sellest, kuidas ma tellisin hiljuti endale *push-up*-rinnahoidja?

**Andrea:** Ma arvan, et praegu on Martha kord.

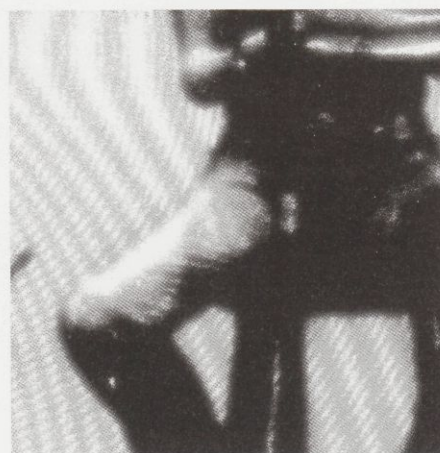
**Jess:** Ma ei olnud varem kunagi sellele mõelnud, et ma tahaksin olla, teate küll, push-upitud.

**Andrea:** Jessica! Martha kord.

**Jess:** Aga ma tahtsin öelda midagi kataloogi kohta. Täheandab, seal ma siis olin ja silmitsesin salamisi ühte neist uskumatu väljanägemisega modellidest. Ja ikkagi jäi mulle midagi ebaselgeks. Kas ma tahtsin seda modelli osta? Olla tema? Teda järele teha? Ma olin kahtleval seisukohal. Kas ma tõesti tahtsin? Või tahtsin ma niimoodi tahtes ainult seda, mida teised tahtsid, et ma tahaksin? Kui juba mu subjektiivsus oli probleemiks...  
Vabandust, Martha. "Õde."

\*Prantsuse filosoofide Gilles Deleuze'i ja Felix Guattari "Tuhat platood" on kaasaegse kultuuriteooria üks armastatumaid alusteoseid. – Tõlk.

V-girls Martha Bear, Jessica Chalmers, Erin Cramer, Andrea Fraser, Marianne Weems. Kataloogist "Oh boy, it's a girl! Feminismen in der Kunst" (Kunstverein, München 1994) valinud ja tõlkinud K.K.





## Mõrv saksa moodi Anu Allikvee

Otto Dixi ja Georg Groszi graafilised lehed on kuni 1. detsembrini väljas näitusel Kadrioru lossis.

Tänu kriminaalromaanidele on inglise mõrvad sama tuntud kui sealsed kahekordsed bussid ja segistita kraanikausid. Neid iseloomustab eriline rafineeritus ning seetõttu ei kohtu sealne ohver mitte mõrvari, vaid sisseseebitatud trepiga, mis osutub kaelamurdvalt libedaks, või raamatu-riiulilt allakukkuva marmorbüstiga, mis tabab puhtjuhuslikult ta lagipead. Prantsusmaal seevastu eelistatakse mürki, mille serveerivad armukese hoolitsevad käed.

Milline on aga tõeliselt saksapärane mõrv?

Vastust võib muidugi otsida kriminaalkroonikatest, kuid ka kunstist, milles sakslaste puhul ilmneb pigem eetika- kui esteetikahuvi. Seepärast paljastab ta hinge selliseidki süvakihti, milles – saksapäraselt pateetiliselt väljendudes – on pilkane pimedus lõputu sügavuse kohal nagu piibli loomisloos esimesel päeval.

Nähtavasti on selles hoiakus midagi germaanlastele üldomast. Kui pöörata pilk minevikku ning uurida kasvõi vananorra kirikuksi, leiame seal mõndagi hämmastavat. Endised paganad – nagu kõik vastpöördunud rahvad – on pakkunud oma uuele Jumalale seda, mis neid endid kõige enam puudutas, ning nii põimuvadki viikingite pingeid ja kirgi väljendavad lohemad ümber stseenide, millel kujutatakse avameelselt ja üsna realistlikult inimese tapmist nii ausas võitluses kui ootamatu ja alatu kallaletungi läbi (vt. repro paremal).

Kuna kultuuri areng tõi kaasa temaatika teatava normeerimise, kohtame me ürggermaanilikku vere ja surma ihalust edaspidi juba klassikalisemates vormides nagu Kolgata, Pieta või martüürium, keskaegsetest surmatantsudest rääkimata. Uusajal hakkavad neis stseenides üha enam domineerima kaastunne ja õpetlikkus ning tundub, et esiaegne agressiivsus kaob lõpliku tsivilisatsiooni suletud ukse taha.



**Vaistritud viikingite kirikuukse piit. Ülal torkab saagategelane relvitu vastase mõõgaga läbi. Alumises stseenis toimub rituaalne kannibalism – lõkkel küpsetatakse inimsüdameid. Hyllestadi püstpalkkirik, u. 12. saj. (Oslo ülikooli kogu).**

**Detail of architrave of church in Hyllestad, Norway, ca 12. century.**

Selle nähtamatu luku murrab uuesti lahti “saksa hingekarjeks” nimetatud ekspressionism, milles avaldusid nii nõrdimus nürimeelse ja raamidesse surutud ühiskonna pärast kui mäss selle vastu. Nii kirjutab noor, Freudi psühhoanalüüsi mõju all Oskar Kokoschka juba 1907. aastal draama, mis kannab paljuütlevat pealkirja “Mõrvar, naiste lootus”. Müstiline ekstaas karjete ja kogelemisega, äärmuslikud tunded, aindused, lootused ning inimese kirgedest piitsutatud hing muudavad selles mõrva universaalseks inimkonna probleemide lahenduseks. Sama äärmuslikku lähenemist pakkusid juba – nagu selgub norra näitest – barbaridki. Otsides uut vormi, uut sisu ja uut tõe, jõuti tagasi ammu unustatud vanani.

Roim, eriti mehe vägivald naise üle, on nähtus, milles põimuvad elu võimsaimad algjõud seks ja surm ehk teisisõnu loomine ja hävitamine, algus ja lõpp. Seetõttu sai sellest peagi üks ülimalt totaalsust ja ekstreemsust otsivate ekspressionistide loomingut läbiv motiiv. Valiku põhjuseks oli nii korralike kodanlaste ärritamine, saksapärane janu elu põhiküsimusi puudutavate teemade järele kui ka tõdemus, et “inimesed on sead” (Georg Grosz). Lugesed edasi sama autori mõtteavaldusi, saame teda, et “eetika on pettus, mis on määratud lollidele. Elul pole muud mõtet kui toidu- ja naistenälja rahuldamine. Hinge ei ole.”

Teema iseenesest ongi ülimalt iseloomulik eriti George Groszi (varasemale) loomingule. Juba vahetult selle alguses, aastatel 1912-13, jäädvustab ta viit mõrva, neist dramaatilisimal on hävitatud terve perekond. Kunstiliselt mõjuvaim on siiski “Tragöödia” (1917, tušš), millel oma rivaali tulistava mehe kohal hõljub viiras-tusena naisetorso. Neile töödele lisandub kaasaega toodud Salome legend. Vaid veidi hiljem, 1915, näeme ta litol alasti laipa vedavat inimest. 1923. aastal ilmunud mapis “Ecce homo” kohtame nii tapatööle siirduvat röövlit, nuga peos, kui joodikuid mängimas kaarte kastil, millest ulatuvad välja vaid kellegi jalg ja käed. Neile lisandub kolmaski juhtum, “Mõrv Ackerstrassel” (vt. repro lk. 66).

Kulminatsioon saabub I maailmasõja



lõpul, 1918. aastal, mil valmivad maalid "John, naistemõrvar" oma mehhaaniliste nukkudena mõjuvate figuuridega ning selle võikam paralleel – justkui verega maalitud "Naistetapja". Sellel vedelev kätetu laip mõjub Milo Venuse parafrasina, tekitades küsimuse, kas oli mõrv kunstniku jaoks selle sooritaja eneseteotus ja seeläbi mingi uudne kunstivorm.

Millelegi sellisele näib igal juhul vihjavad Otto Dix, kelle – ilmselt Groszi samalaadsetest maalidest inspireeritud – "Kiremõrvar" ("Autoportree") kujutab tükeldatud laiba jäsemetega tantsimas... teose loojat (vt. repro paremal). Surnukeha sarnasus koost lahti võetud mannekeeni, eraldatud kehaosade liigtugev verdpurskavus ja pigem groteskne kui õudne irve mehe näol muudavad kujutatu nüüdisaegse, televägivallast rikutud inimese jaoks omalaadseks musta huumori ilminguks või kurioosseks katseks publikut veidi ehmatada. Tegelikult on aga tegemist nii ülitõsiselt mõeldud hoiatuskunsti kui ka psühhoteraapilise fenomeniga – instinktide väljaelamise ja neist vabane misega nende ülesjoonistamise kaudu. Situatsiooni tõsidusest annab märku Dixi enda ülestunnistus, et kui ta poleks seda kujutada saanud, oleks ta olnud selle sooritamiseks võimeline.

Alateadvuslike tungide pidurdamatu esilekerkimine ilmneb sisuliselt kogu kompositsioonis. Esiteks on tants – olgu siis inimlihaga või ilma – üks algsemaid eneseväljendusviise, mis viis ürgse inimese kontakti vaimude maailmaga (ehk tänapäevase seletuse kohaselt iseenda teadvuse süvakihtidega). Teiseks on spontaansele joonistusele tüüpiline enda kujutamine kõige lihtsamal ja lastele omasel viisil – otsevaates. Kolmandaks meenutab ülestõstetud kätega ja tantsusamme seadvate jalgadega mehfiguur mõneti india jumalat šivat, laibal tantsijat, kes vana hävitades valmistab ette teed uuele elule. Maharaiutud kehatükid selle ümber moodustavad maagilise ringi nagu aura, näidates, et tegemist on jumaliku aktiga, müütilise ohverdamisega.

Kuid kellele? Nagu nentis sellal ülipopulaarne Friedrich Nietzsche, on Jumal surnud ning ekspressionistlike teoste kangelased ei tapnud usinalt mitte ainult naisi, vaid ka usku kõikvõimalikesse uutesse (eba)jumalatesse nagu riik, raha ja armee. Seega jäi üle vaid võimalus uskuda iseendasse ning nii iseloomustab saksa 20. sajandi alguse kultuuriloojaid äärmine minakeskus, kõikidele rühmitustele ja manifestidele vaatamata. Siingi ületab teisi Otto Dix, kes kaardistas nagu kõik selle stiili esindajad oma "sügavaimate psüühiliste seisundite teedeta maa-



**Otto Dix. Kiremõrvar. (Autoportree). Ofort, 1920. Otto Dixi salajane unistus – sooritada kiremõrv ja oma ohvri tükkidega tantsida loomulikult ei täitunud.**

**Otto Dix. Crime of Passion. (Self-portrait). Etching, 1920.**

**Dix's secret dream of performing the crime of passion and dancing thereafter with the dismembered victim did not come true.**



**Georg Grosz. Kiremõrv Ackerstrassel. Tušš, sulg, 1916-17, lito 1923. Leht mapist "Ecce homo", 1923. Signeeritud. Tallinn, EKM.**

**Viide esiaegsele ennustusele, et kui hoora- ja kirveaeg kätte jõuab, on ka maailma lõpp lähedal.**

**Georg Grosz. Crime of Passion in Ackerstrasse. Ink drawing, 1916-17, lito 1923. Sheet in the set "Ecce homo", 1923. Signed. Estonian Art Museum.**

ala", püüdes jõuda selle viimase piirini. Oma 1920. aastal valminud "Dadaistlikus autoportrees" (sulejoonistus) kasutab ta taustal tähti A ja O, mille kreeka variant alfa ja oomega tähistab Johannese Ilmutuseraamatu järgi patuste üle kohut mõistvat Jumalat. Seega näib, et Dix on proovinud olla ise jumal, elu ja surma isand, ja toonud vereohvri iseendale. Ja miks mitte?

On ju kõik ümbritsev nagu "lunapark", nagu "õnnis anomaaliat kabinet" (Grosz), milles toimuvat tuleb näidata selle "lahjendamata kujul" (Dix)?!

Vist selle pärast on peaaegu sõna otseses mõttes "lahjendamata" paljud ekspressionistide aktid, troopiliselt lopsakad ja kiviaegset Willendorfi Venust meenutavad. Vaatamata kogu eemaletõukavusele, on nad kummaliselt liigitõmbavad, äratades üheaegselt himu ja viha. Mõnel neist – nagu näiteks väliskunsti muuseumi kogus leiduval Dixi joonistusel – on naine lausa inimese ja sea süntees, tükeldamist ootav lihakeha (vt. repro lk. 67). (Tunnet süvendab asjaolu, et visand valmis 1920, seega samal aastal kui "tants laiba jalaga".)

Ja siiski mõistame me vaid osaliselt, mis viis ekspressionistid, eriti George Groszi, ikka ja jälle kuriteopaika tagasi. Olid selle aluseks vaid eespool loetletud põhjused või oli see jõud elukoleduis trotsida? Või hoopis jõuetus nende ees? Kas saksa kunstnikud uskusid tõesti, et igapäheis meis peitub tapja? Või olid "mõrvar ja ohver vaid inimese kaks võimalikku eksisteerimisvormi"? Nii või teisiti väljendub selles "tugev vastumeelsus elu suhtes", mida näiteks Grosz pidas ise oma loomingu põhijooneks.

Kaasaegete andmetel oli ta tundlik ja heatahtlik inimene, leebe ja sõbralik. Samas võis ta olla enesetapjalik joodik, määratseja ja solvanguid pilduv vestluskaaslane. Võib-olla selle vastuolu tõttu



tundiski ta pigem tõmmet õudse ja ebanormaalse kui igavalt ühetoonilise normaalse poole ning tahtis ta enda sõnul "kujutada oma tööde kaudu maailma kogu selle inetuses, haiguses ja valelikkuses".

Ometi pole Groszi töödes Dixi "Autoportree" plahvatavat emotsionaalust. Ta kujutab anonüümse suurlinna sündmusi, milles põimuvad armastus ja vihkamine ning kuritegu ja hingepiin pigem nii, et tekib teatud side ta loomingu ja traditsioonilise saksa "kombeõpetuse" vahel. Kõige otsesemalt seostub sellega ühe ta tuntuma, 1923. aastal ilmunud litomapi tiitel "Ecce homo" (lad. k. "Ennäe inimest"). See läh-  
 tub kuulsast fraasist, mille Pontius Pilatus, Kristuse surmamõistja, olla pillanud oma tarka ja vaimset kohtualust nähes. Mapi pealkirjana on see muidugi saanud otse vastupidise tähendusvarjundi – inimest ei ärata mitte inimes(t)e headus, vaid kurjus. Kui inimkond on perversne, peab kunst näitama talle justkui peeglist ta oma palet!

Kuna autor on seadnud end toimunu suhtes pigem vaateleja positsioonile, saab vaatajagi samastada end kriminalistiga, kes, uurides sündmuskohta, suudab rekonstrueerida toimunut. Vaadates lähemalt näiteks ta ülalnimetatud mapiga liidetud "Mörva Ackerstrassel", märkame, et naise käed on seljale väänatud, kuid pitsiliste säärtega aluspüksid on oma kohal. Järelikult ei ole teda vägistatud, tapahimu on olnud suurem (või kiirem) kui liha-himu (küll vihjavad mehe allalastud püksitraksid sellegi olemasolule!). Korter ei ole segi pööratud – seega pole toimunud ei võitlust ega raharöövimist. Tapetu, kes tõenäoliselt osutas oma kodus intiimteenuseid, on end lasknud kinni siduda vabatahtlikult, kas eriti põnevate voodimängude või eriti suure tasu lootuses. Nähtavasti otsustas üks partneritest minna seekord erutuseotsingul kaugemale kui kunagi varem.

On mõistetav, et näeme roimarit end pesemas. Külma-verelise tüübina ei lähe ta ju rahva sekka, käed reetlikult verised! Samal ajal on see ajalooliselt tuntud teguviis, mida kasutatakse oma süü sümboliseks mahapesemiseks. Rituaali tuntuim sooritaja on muidugi Pilatus, kes tegi seda pärast Kristuse surmasaatmist, mis oli vastuolus nii ta enda südametunnistusega kui Rooma seadustega. Võimalik, et kurikuulsa mehe tegu, mida jäljendas saksa lurjus, ja ta ütlus, mis avaldub mapi pealkirjas, on omavahel sedavõrd seotud, et käsitletud teost võiks pidada kogu sarja – ja selle kaudu ehk isegi kogu Groszi varase loomingu mõistmise võtmeks. Oma autobiograafias, mis kannab muide stiilset pealkirja "Väike Jah ja suur Ei" toob Grosz



**Otto Dix. Lamav akt. Ca 1920. Pliats. Signeeritud. Tallinn, EKM. Ohver või jumalanna? Otto Dix kinkis joonistuse Anton Starkopfile.**

**Otto Dix. Lying Nude. Pencil, ca 1920. Signed. Estonian Art Museum. Otto Dix presented the drawing to the Estonian artist Anton Starkopf.**

oma teemaderingi puudutades igal juhul erilisel välja just selle motiivi. ("Ma joonistasin joobnuid, oksendajaid, mehi, kes rusikas käsi kuud neavad, naiseta-  
 jaid... Ma joonistasin veinijoojaid, õllejoo-  
 jaid, napsijoojaid ja hirmunult vahtiva mehe, kes peseb käsi, millele on klepunud veri.")

Erutavale teemale vaatamata on siin niisiis tegemist sama intellektuaalse kunstiga nagu Brechti teater, mis püüab suunata eelkõige vaataja mõtteid, mitte emotsioone. Seda rõhutab veelgi võimalus analüüsida vastuolu toimunu brutaalsuse ja surnukeha ümbritseva keskkonna, ohvri kodu vahel. Igal pool valitseb armastusväärne hoolikus ja saksapärane kord. Seinal ripuvad väike hobuseraud, puhas narmastega tekike, kupliga lamp ja teised pisiasjad viitavad väikekodanlikule maitsele ja elulaadile, seega kõigele sellele, mille vastu ekspansionistid protestisid ja mille hävingut ette kuulutasid. Kõik kokku on kui natüürmort, "surnud elu" selle sõna julmimas tähenduses. Võib-olla peitub siin koguni vihje uue aja (ja uue kunsti) sünnile, sest lauanurgal asetseb väike kompositsioon pudeli, klaasi, sigaretikarbi ja tuletikkudega, mis on kõik klassikalised kubistlikud kujundid!

Nii tundeid kui mõistust puudutab ka viimane küsimus, mis Groszi litot vaa-

dates tekib: miks kõrvaldas kurjategija naise pea? Tapmisviis see olla ei saanud, selleks on voodi liiga vähe verine, ning nii peame järeldama, et tegemist on laibarüvetamisega. Võib oletada, et see on teadlik kunstniku võte, mis sunnib vaatajat seda otsima ning seega pildimaailma sisse elama. Pole välistatud, et nii püüdis mõrvar vältida oma ohvri äratundmist. Teisalt aimame me, et tegemist võib olla ürgse hirmuga, mis olevat iha kõrval inimese kõige algsem ja seetõttu jõulisim impulss. Ärevas pilgus, mille mees laibale suunab, asendab naudingut juba meelega. On selge, et ta kardab kättemaksu, kuid hetkel veel mitte ühiskonna, vaid surnu poolt. Pea maharaiumine tähendas esialgsel vaenlase kindlat hävitamist vaid siis, kui see asetati kaelast nii kaugemale, et ei saanud enam võlujõulgi tagasi kasvada. Lisaks sellele oli kolbal kui hinge asukohal oma eriline vägi, mille omamiseks viidi neid koju ja templisse või kujundati ümber rituaalseks jooginõuks.

Me ei tea, kas Ackerstrassel tegutsenud mõrvar tahtis naise pea kaasa võtta või peitis selle lihtsalt surnu elluärkamise vältimiseks ära, kuid on selge, et ta tegutses alateadlikult ürgsete, temale endalegi senitundmatute reeglite alusel. Kire mõrv iseenesest on tagasipöördumine kaugminevikku, laskumine algtaandile, mil jõuetustunnet loodusjõudude ees vaigistati (inim)ohvite toomisega, kuid reeglite vastu eksimine tõi kaasa katastroofi. Kindlasti tunnetab ta nüüd, et on päästnud lahti hävitava jõu, mis on temast tugevam ja pöördub varem või hiljem ta enda vastu.

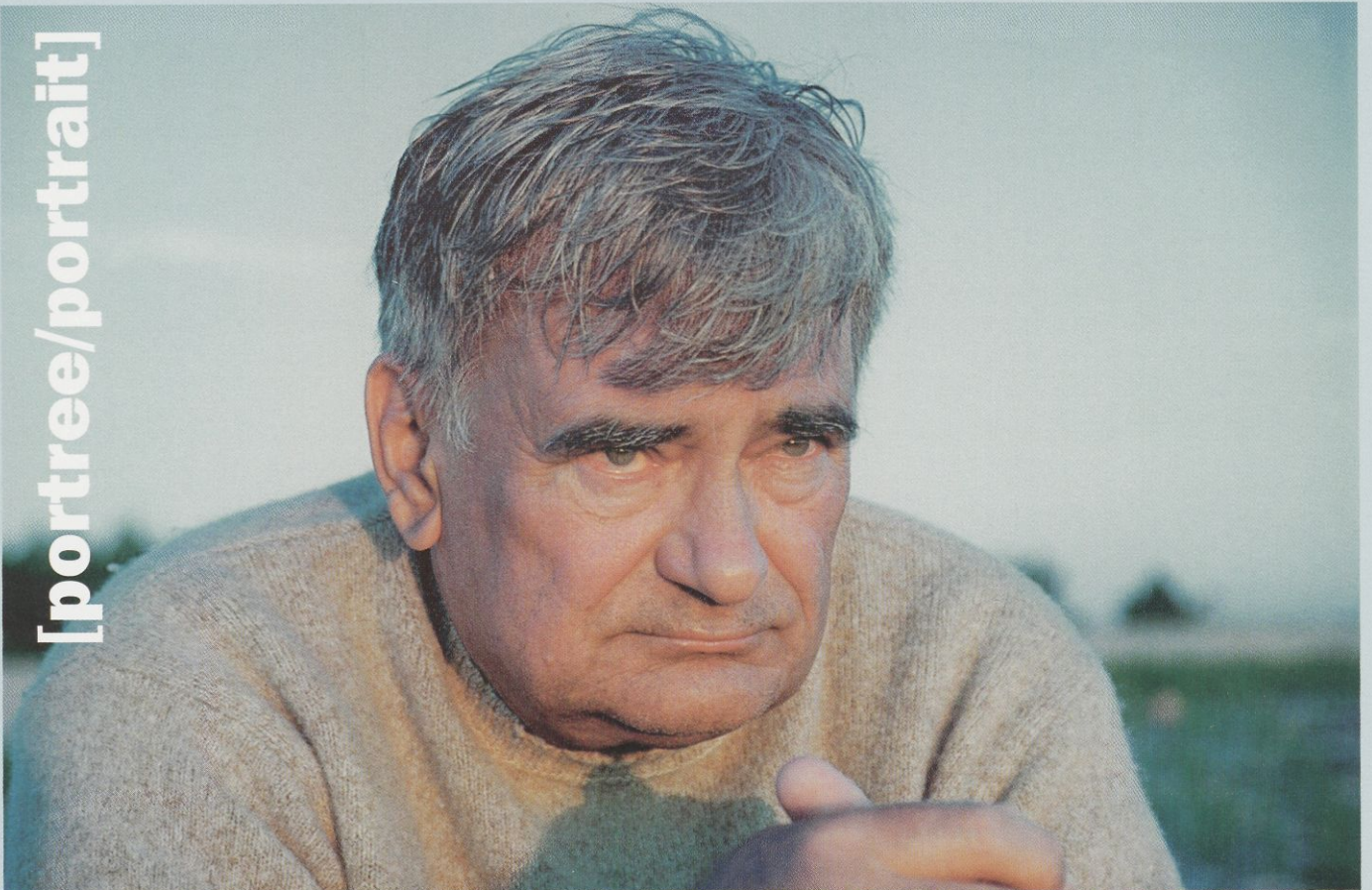
Erinevalt antiikajast, mil kõikide asjade mõduks oli inimene, ja kristlusest, kus selleks oli Jumal, pidasid ta germaanlastest esivanemad ainsaks absoluudiks hoopis surma. Sellest lähtus uskumus, et kõikide mõrvatute küüned kogutakse teises ilmas kokku ning neid kasutatakse müstilise laeva Naglfar'i ehitamiseks. Kui see lõpuks valmis sai ehk teisisõnu inimkonna kurjuse "lubatud norm" otsa lõppes, sõitsid pimeduse jõud sellega kõike olemasolevat hävitama. Seega tõi aga roim apokalüpsise küün(t)evõrra lähemale.

Jah, aga milline on siis kõike seda arvesse võttes mõrv saksa meele? Eks ikka selline, nagu kujutas Grosz oma litol. Vihjab see ju tõsiasjale, et kui tapetud hoor lamab voodis, kirves kõrval, ongi lõpuks täitunud viikingite ennustus: kui on "hullusti kodus, hooratöö hirmus, /kirveaeg,... hundiaeg", siis pole enam kaugel ka päev, mil "maailm hukkub".

Anu Allikvee töötab Kadrioru lossis välisgraafika kogu kuraatorina.



[portree/portrait]





Ado Lill,  
juuli 2001.  
Fotod Liina Siib.

Artist Ado Lill,  
July 2001.  
Photos by  
Liina Siib.







Anu Juurak, 2000.

[ego]

## Untitled

Kaire Nurk intervjuuerib Anu Juurakut. Kõneks tulevad ruum, murranguline muutumine, unenäod ja loominguiline kriis.

RAIVO JUURAK

korda Tartus Voldemar Vaga konsepti järgi, teist korda ERKI-s, edasi ka iseseisvalt. Loomulikult on Egiptuse peatükid jätnud oma jälje... Aga ma ei arva, et olen oma graafilistes töödes egiptoloog. Olen kujutanud püramiidide kõrval ka tsikuraate, koonust, kuupi, kuubi ja kera rist-sugutist – seega mitmesuguseid lihtsamaid geomeetrilisi kujundeid. Aga eks võib ka Egiptusest rääkida.

Kui välisnäitustel käisin (Hollandis, Soomes, Taanis), siis paluti nende piltide kohta jutustada mingit üldarusaadavat lugu. Üks minu tollastest legendidest oli säärane: kõik need pildid on kaadrid filmist, mis on pärit allakukkunud lennuki mustast kastist. Need pildid olid märgid tsivilisatsioonist, kust lennuk pärit oli, ja mis ta enne allakukkumist talletada jõudis.

### Räägid nagu filmist! Sel ajal tegelesid ju tõsimeelselt graafikaga?

Päris tõesti tõsimeelselt ilmutasin kooli ajal pimikus tundide kaupa filme ja pilte.

Hiljem on selline tõsimeelsus taandunud, olen võtnud oma töid ikka mingil määral ka mänguna.

Püüdsin graafikas tuua esile erinevaid tasandeid ja selleks panin pildi põhikujundi mingi teise kujundi taustale (vältisin paaniliselt korrapäraselt "aknakujulist pilti"). Lõpuks polnud selge, kumb on põhikujund. Märkamatult hakkasid need taustkujudid meenutama tähestiku vormi, püramiidikujulised pildid olid selgelt A-kujulised. Kippus olema selline algtähestik. Egiptusega seostades – täht ju areneb ka mingis mõttes pildist välja. Tööd võinuksid vabalt kanda nimetusi "T", "M", "N", "A" jne. Kui oleksin selle seeriaga jätkanud, oleksin edaspidi kirjutanud näitustel piltidega seintele ka sõnu. Oleksin jõudnud krüptograafikani.

### Kas 1988. aasta isiknäituse graafikaseeria jäi sellesse mahtu, mis tollal Kunstihoone salongis väljas oli?

Jätkasin seda inertsist veel mõned aastad. Üldiselt – tähestikul on ka oma algus ja ots. Juba nähes ette, et oomega paistab, mõtlesin, et kas tõesti ma nüüd jätkan seda, jään tegema A-tähte, B-tähte... 1990-ndate alguses hakkas tunduma, et tegemist oli pigem motoorse rahutuse kui loomingu. Graafikute tegevust saatis siis, rublaaja lõpul, suur müügiedu, mis tegi umbusklikuks. Vestlused kolleegidega kaotasid tihti oma eksistentsiaalse veetluse ja vajusid valuutakurssidesse.

### Kreeka tempel on nagu keha (E. H. Gombrich), Vana-Egiptuse ehitistes domineerib ruumimõju. Nn. vabakunstis on üldse harva kunstnikke, kes tegelevad

ruumiga. Lapini järgi suhestuvad ka arhitektid algul eelkõige vormiga, ruumitaju kujunevat aastatega. Sind näib ruum köitnud algusest peale, juba graafilistes lehtedes oli see tume pind ikkagi mõeldud/tajutav ruumina?

Jah. Ma mõtlen ruumi kategooriates – küllap olen siis algusest peale vana olnud. Tuleb meelde, esimeses klassis pilgati mind, sest ma ohkasin nagu rauk. See oli selline alateadlik, sügav ohkamine. Oli tegemist, et seda varjama õppida. See ei puuduta nüüd seda – või kaudselt puudutab ka.

Aga tõsi on see, et arhitektuuriajakirjad on väga inspireerivad, palju rohkem kui kunstialbumid või muu taoline. Vaatan neid suure naudinguga. Soov asja ruumiliselt kujutada oli juba esimesel näitusel – mäletan, et tegin Kunstihoone salongi maketi ja siis mõtisklesin, kus, mis, miks. Üsna jabur graafikanäituse jaoks.

Huviga uurin ka majade põhiplaan. Praegu, tehes siin ja seal näitusi, on elementaarne näha – muidugi, video puhul on see väga oluline –, mis ruumid, kui suured, kus on aknad. Ma pean viivitatult sellesse ennast justnagu sisse mõtlema.

### "Ärevpingsalt kõle ruumidimensioon" (1988), "piiritletud ja konkreetselt põhjendatud ruumiosa on vastasseisus universaalse kõiksusega", "Maja (kodu, varjupaik), mille seinad tõepoolest kaitsevad, vastandatakse urbaniseerunud ruumile" (1989) – need on mõned tõlgendused ruumi iseloomust ja tähendusest su kunagises graafikas. Kas nõustud?

Hästi raske on ennast 1988. aastasse tagasi mõelda. Laias laastus oli võõrandunud ahistus omane küll, aga see tuleb ka võib-olla üldisest situatsioonist, kus olime. Kui see "ärevpingsalt" ja "kõledalt" mõjus, no miks siis ei. Olen veendunud Kafka austaja.

### Ruum unenägudes?

Olen üldse tohutu suur unenägija, võin neid klassifitseerida. Arvan, et iga inimene on näinud unenägudes, et ta on oma korteris või kodus ja avastab mingi salaukse ja seal on veel teinegi ruum ja veel kolmaski.

Kui mõelda sellele, millised unes nähtud ruumid olen realiseerinud – olen seda jõudumööda kogu aeg teinud, näiteks "Lift" (1997) on päris üheselt unes nähtud. Elasin Lasnamäel üheksandal korrusel. Lifti ukсед avanevad mingites suvalistes ruumides või looduses... noh, need painsid, et sõidad oma korruselt mööda ja satud jumal teab kuhu, et jälle oled sa seal ja mitte siin, kuhu soovisid minna.

Euroopa kultuur on pärit Egiptusest – see arusaam sisestus kunstiajalukku alles 19. sajandil; enamasti loetakse Euroopa kultuuri lähteks Antiik-Kreekat. Sinu graafikas oli Egiptus intensiivselt kohal. Kuidas sa kontakti võtsid? Kas töötasid rohkem (kultuuriliste) sümbolitega või psüühilise seisundi märkidega või lihtsalt – reaalsuse artefaktidega? Olen õppinud kunstiajalugu, esimest



Olen näinud Läänemere süüdi – või mas ruumiunenägu – jutustan? See oli hästi reljefne.

Seisin ühel kõrgel mäel ja nägin enese ees silmapiirini kuivanud savist maastiku. Minu kõrval oli Peeter I ja tema saatjaskond, tõenäoliselt kuulusin ka mina tema saatjaskonda. Ootasime valgustus-filosoofe. Peeter I küsis: “Mis me nüüd teeme, kas avame lüüsid?”. Tundsindat ei, me ei saa lüüse avada, sest Esmeraldat ei ole veel. Vaatasin pingsalt horisondini, ootasin inimesi juurde. Ja ennäe imet, mõne aja pärast ilmusidki valgustus-filosoofid grupina, ma nägin kirjut seelikut – Esmeralda oli selles grupis, ja kui nad kõik olid jõudnud mäele, siis Peeter I ütles: “Saagu Läänemeri!” – ja kõik noogutasid. Siis avanesidki lüüsid ja kuivanud savi kuni horisondini sai kaetud veega.

**“Aeg x ruum” (1997) näitusel Kunstihoone galeriis rongiboksis viibides tundsin puudust istepinkidest... kuni taipasin... et seisan tamburist!**

Tegelikult ma oleksingi pannud sellesse ruumi ka istepingid – oleksin eelistanud ehtsaid rongiistmeid –, aga ruum ise oma suurusega dikteeris, et neid ei saa seal kasutada.

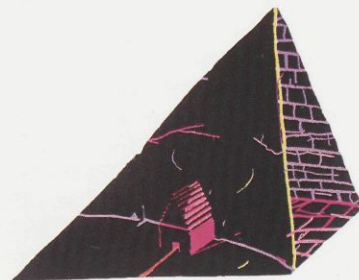
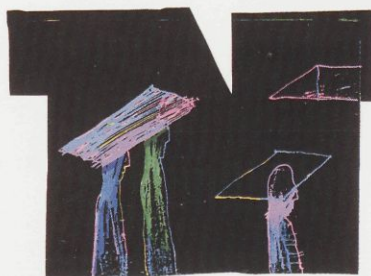
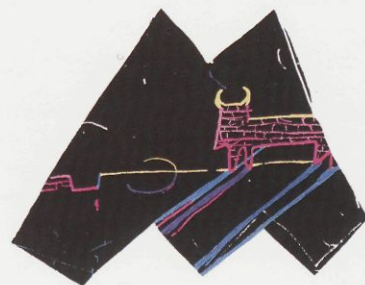
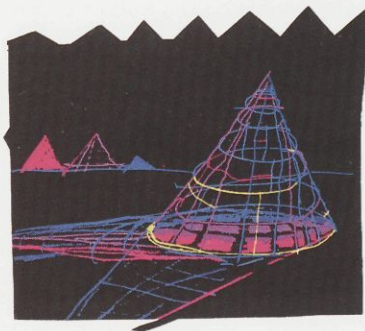
Videos on kaadrid ka päris tamburist filmitud – mitte kogu film, sest mul polnud südant panna operaatorit tamburisse seisma, kuna see on erakordselt kolisev ja erakordselt ebastabiilne koht, küll aga mõjuv oma ruumi ahtuses ja intensiivses logisemises; tamburist zuumitud kaadrid olid pikki filmilõike sidestav refrääniosa, tambur muudkui kordus ja kordus.

**Kas sa lähtud oma igapäevapraktikas meditatsioonist – kasvõi kaudselt?**

Vastaksin nii, et see ongi mu põhiseisund. Kui rebin ennast sellest välja, ehk siis olen nii-öelda aktsioonis: telefon heliseb, koordineerin mingit sündmust või tegelen hoolika palveretkega, et veenda ja mangu-da sponsoreid... Need asjad käivadki koos: ka sponsorite mangu mine on tegevus, mis aitab unustada... kuidas seda paremini öelda... Munkade põhihoiak – see aitab enesekeskust/mina unustada – sa oled sõltuvuses annetustest, mis sulle pudenevad.

Oma ruumi, oma meditatiivse keskkonna tekitasin varakult. Mäletan, et lapsepõlves tädidel-onudel külas käies segasin arvatavasti süstemaatilisel vestlust, kuni mind juhutati kõrvaltuppa raamaturiigi juurde. See on magusamaid oma ruumi võite ka aastaid hiljem.

**Tallinna Kunstihoone neutraalne viie-osaline näituseterritoorium on üsna**



**Anu Juurak. Graafilised lehed: Koonus (1988), Härg (1988), Minek (1988), Kolmnurk (1989). Segatehnika.**

**Anu Juurak. Mixed media prints: Cone (1988), Bull (1988), Leaving (1988), Triangle (1989).**

TOOMAS KÕIV

raskesti muudetak ühtselt hingavaks spetsiifiliseks ruumiks. “Tsoon-2” (2000) oli ühest küljest ühtlaselt voolav, takistusteta, kõrvalsoppideta ruum, teisalt võimaldas küll mitte füüsilist ringliikumist, vaid tekitas vaimse (virtuaalse) ringlemise: see ruum oli nii pööraselt ter-vik...

Kunstihoone on raske pähhel – suured dis-tantsid ja hajevil ruumid kahes eri majas eri tasapindadel. Oluliseks kujunes, et teineteisest kaugel asetsevad nn. otsad oleksid seotud (tagumises saalis karaoket laulev näituseküllastaja projitseerus peasaali “altariossa”), et tekiks mingis mõttes ka suletus või situatsiooni tunne-tus, et siin me oleme. Seal oli muide ka mediteerimise telefon.

**Tsooniohkkonna erinevused “Tsoon-1” (Tartu Kunstimaja, 1998) ja “Tsoon-2” projektis? Kas tsoon on vaheala, mis eraldab mingeid alasid, või ala, kuhu on kontsentreeritud muutused? On see piiritletud ala, mida küllastada, või sule-tud ala, kust ei saa välja? Kas tsoonis on võimalik tunda ka avarust/avatust?**

Nimi pärineb Tarkovski filmist “Stalker”, kus oli üks salapärase ala, kuhu inimesed liikusid.\* Enamusel eestlastest seostub see sõna millegipärast piiritsiooniga, mis pole avatud. Aga on olemas ka ohutsoonid, unetsoonid jms. Mingis mõttes on kodugi tsoon, kuhu kõrvalistel ei lubata siseneda. Sama võib öelda linna ja riigi kohta. Tsoonil on nii palju tähendusi, ta on mingis mõttes nagu *untitled*. Vaataja võib tsoonile ise nime või numbrit panna.

**Minu tunnetuses: “Tsoon-1” andis endast välja, andis nagu energiat, oligi tõesti “tervendav” (!), “Tsoon-2” tõmbas, imes sisse, tegi tahtetuks, “sa kaotasid oma identiteedi” (Johannes Saar\*\*).**

“Tsoon-2” tõmbas ka pinna jalge alt, mingis mõttes. Ta ei andnud ühtegi pidepunkti, sest kõik otsad olid lahti jäe-tud. Aga et “Tsoon-1” tervendavalt mõjus, see on mulle üllatus. Oli küllastajaid, kes seal üles-alla kõikunud “laevaninas” mere-haigeks jäid ja nõudsid, et installatsiooni juurde tuleb oksekotid riputada. Tore, kui üldmulje siiski tervendav oli.

**Naiskunstnikud on ikka rohkem või vähem naisekesksed. Nii sinu aastatel 1988. – 90. aastatel valminud graafika kui eriti tsooniprojektid tunduvad esime-sel hetkel – naisekesksust mittekaa-savalt – üldnimlikud. Kuidas tsoonipro-jektid suhestuvad sinu kui naise-ga? Nad ongi üldnimlikud, ennekõike sellepärast, et kunstil pole sugu. Mind on see küsimus alati häirinud, pean tunnista-**



ma. Võin ju sulle nüüd väita, et rong ongi väga naiselik kujund, ja väita, et lift on ürgnaiselik kujund, ja mis iganes. Tsoongi on naiselik.

Mulle on rohkem kui üks kord öeldud, et oi, oi, see küll naisterahva tehtud näitus olla ei saa. Mis ma pean sellest järelutama? Sookompass kadunud?

Tõin "Tsoon-2" näitusele õmblusmasinad ja kudumi, illustreerimaks sedasama naeruväärset kultuuriklišeid. Sisu oli aga siiski midagi muud.

Näiteks feministide näitusele "Private Views" (1998) Rotermanni soolalats, mille Mare Tralla organiseeris, tegin installatsiooni "Kööök", mis kujutas endast pliiti. See oli päris programmiliselt kodu ja naiseliku tegemisega seotud... Kuid potipõhja olid projitseeritud merelained.

Tsoon-2 näitusele tõin õmblusmasinad, mis tegelikult tikkisid ajalehtede viimase kahe nädala pealkirju (sõna "eestlane" paranoiline kasutamine – ma ei ole kindel, et mõnes stabiilses ühiskonnas see nii oluline on), ja kudumi "Eesti Nokia".

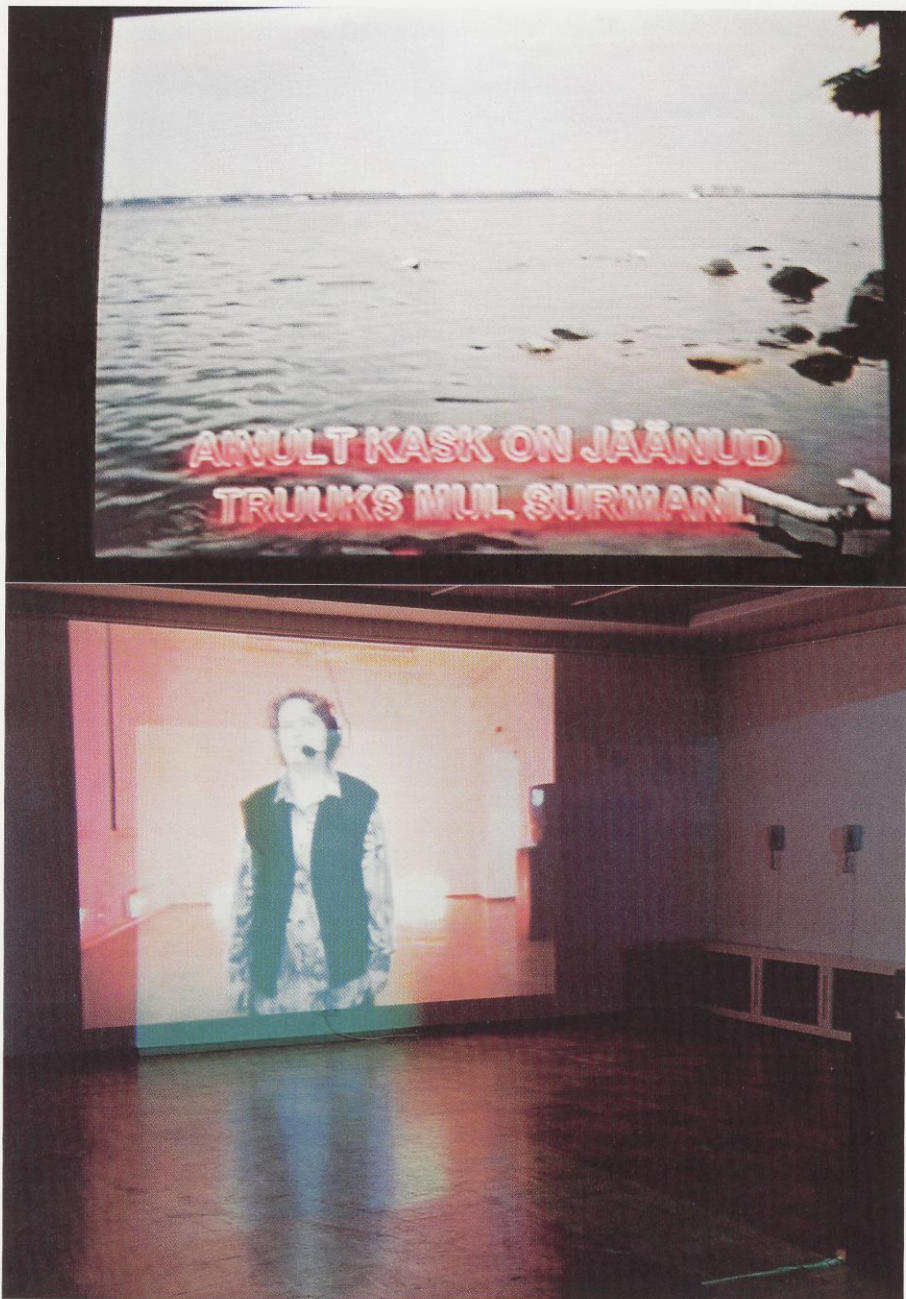
**"Tsoon-2" üks tasand oli seotus Eestiga, aga kui tugev oli üldine märgitasand – näiteks laul kui selline, kodu kui selline?**

Ka ses mõttes üldisem, et kui üldtuntud rahvalikke laule, neid sõnu mitte laulda, vaid mõttega lugeda – siis enesehinnang, nende sõnum on uskumatult depressiivne, sissepoole pööratud.

Märkasin "Tsoon-2" küllastajate hulgas ka venelasi ja soomlasi, kusjuures nad jäid sinna päris kauaks. Igal kultuuril on omad üldrahalikud laulud kodust ja muud rahvuslikud klišeid. Vahel need osaliselt isegi kattuvad, näiteks meie, sakslaste ja soomlaste ühised lauluviisid jms. See muutis "Tsoon-2" kujundid mitte-eestlas-telegi arusaadavaks.

Mu suguvõsa jagunes kaheks: isapool-ses suguvõsas oli laulmine taunitud, emapoolses lauldi koosviibimistel meel-sasti. Nende kahe kultuurihoiaku vahel seisab ka praegu.

**Sinu inimesekontseptsioon? Tihti peale on inimene su graafikas nagu märk, "Liftis" – kuuldavad sammud; "Tsoon-2" ekraanidel küll on inimene, aga tugevam on tunne, et tsooni oodatakse inimest. Sa nagu väldid inimese kujutamist, sa näid inimest pildlevat ja uurivat, sa ei mõista tema üle kohut ega anna hinnanguid, ei kasuta teda kui kujutamiseobjekti. Pakun välja seisundeid... inimseisundeid. Kõik on vaadanud liikuvaid pilvi, on sõitnud rongiga. Minu eesmärk on panna kõige tavalisem ebatavalisse seosesse, ka kohta, et seda nihestada ja veel kord terasemalt läbi tunda.**



JAAK KÜNNAP

**Anu Juurak. Karaoke näitusel "Tsoon-2", 2000. Kunstihoone tagumises saalis karoket laulev näitusekülastaja projitseerus reaalses Kunstihoone suure saali "altariossa".**

**Anu Juurak. Karaoke. "Zone-2" exhibition, 2000. Visitor of exposition singing karaoke in the back hall of Art Hall is being projected in real time to the so-called "chancel" of the Art Hall "nave".**

**A quotation from a popular kitsch song: "Only birchtree has remained, my trusted friend to the day I depart from this world."**

**KUI ÜLDTUNTUD RAHVALIKKE LAULE, NEID SÕNU MITTE LAULDA, VAID MÕTTEGA LUGEDA – SIIS ENESEHINNANG, NENDE SÕNUM ON USKUMATULT DEPRESSIIVNE, SISSEPOOLE PÖÖRATUD.**



“Tsoon-2” tervikuna väljendas minu inimesekontseptsiooni. Tegelen seal kõige otsesemalt inimesega, inimkultuuriga. Minu hinnangud olid seal sees, interaktiivse keskkonna suurepärase omadus oli, et neid sai ka mõjutada.... Inimene on amööb, kes neelab kultuuri; nagu vaalaskala, kes ahmib tohututes kvantumites vett sisse, sõeludes sealt vaid endale vajalikku planktonit.

**Sa “pakud välja seisundeid”, et “veel kord läbi tunda”. Kas selleks, et saada avaramaks?**

Et ärkvele ehmata. Ühest küljest on kaasaegne interaktiivne kunst hästi dialoogialdis, ta on väga usaldav külastaja suhtes, ta soovib, et teda puudutataks, et temaga tegeldaks. Samal ajal jätab ta palju otsi külastaja enda kätte – vabaks. Ta tegeleb ka ise külastajaga, äratav uusi mõtteid, aitab märgata uusi suhteid.

**Kui näha su eesmärgina olemasoleva suhtes intensiivsema tajukeskkonna lavastamist, siis tulevikku su loomingus ei kohta?**

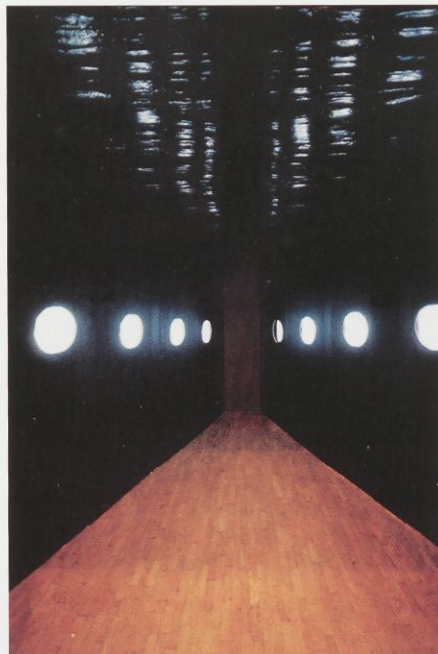
Otseselt ehk mitte. Kui “Lifti” interpreteerida tulevikuvisionina, et korruste vahepeal võiks olla näiteks põllud, siis on küll tegemist soovtulevikuga, et oleks võimalus reaalsusi vahetada, kasutades ruumi kõverust, ületades suuri vahemaid – selles mõttes ootaks küll tuleviku tehnikat. Ka selles mõttes, et unenäodki võiks saada filmilindile.

**Milline roll on olnud merel su loomingus? Graafikas seda vist ei olnud – kui mitte võtta mustavat fooni mere(avaruse)na, videotes on sul merd aga palju.**

Meri on lihtsalt ilus... võib-olla ka sümbol, mingis mõttes. Läänemere sünnist ma juba rääkisin. Meri on suur kujund, tal ei olegi nagu tähendust selles mõttes, et igaüks saab selle talle omistada. Meri on unistused, kuivõrd ta näeb välja nagu tühi leht. Seal peal ei ole midagi, oletame, et seal pole ka valget laeva, et ta annab piiramatut võimalust fantasteerida... või üldse mitte fantasteerida... puhata.

**Kumb tuli varem, kas soov videot teha või konkreetne video-idee? Kuidas tekkis esimese video idee? See polnud ju ometi Sorosi IV aastanäitusel “Eesti kui märk” (1996) rahvusvaheliselt žüriilt peapreemia võitnud “Ekspress”?!**

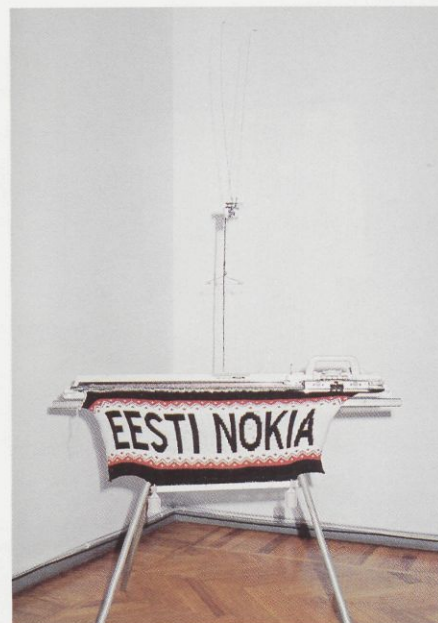
Konkreetne idee tuli enne. Idee, et seda väljendada, eeldas kaamerat. Esimene videoidee oli tõepoolest “Ekspress”. “Eesti kui märk” üleskutse puudutas isiklikult, see jäi vaevama, see oli väljakutse. Ühest küljest Eesti identiteet, see,



TONU NOORITS

**Anu Juurak. Kõikuv laevanina näitusel “Tsoon-1” Tartu Kunstimajas, 1998.**

**Anu Juurak. Heaving bow of the ship at exposition “Zone-1”, Tartu 1998.**



JAAAN KÜNNAP

**Anu Juurak. Kudum näitusel “Tsoon-2” Tallinna Kunstihoones 2000.**

**Anu Juurak. Knitware “Estonian Nokia” at exposition “Zone-2”, 2000.**

mis arvame endid olevat, mis me kunagi arvasime, et oleme või mis tegelikult Eesti kui märk on, et tegelikult on ta ikkagi üks protsess ehk siis tulemine, ja kuhugi minemine, ja see on imaginaarne joon läbi

Eesti, mitte küll päris Peeter I joonlaaju, aga selline rongisõit, joon läbi territooriumi mööda maad mereni.

Tundus võimatu kujutada midagi muud, kui ainult vaadet sõitva rongi aknast. Hakkasin otsima võimalusi ja pöördusin professionaalse operaatori poole. Algusest peale oli selge, et rong peaks sõitma eri aastaaegadel. See realiseerus aga alles “Aeg x ruum” näitusel – ideed tulevad kiiresti, aastaajad ei vaheldu nii kiiresti.

Olin olnud nii kaua aktiivsest kunstielust eemal, et ei tahtnud segada tõsiseid tegijaid näitusesaalides, seepärast eelistasin oma monotoonset müratekitajat eksponeerida Tartu Kaubamaja telekaosakonnas. Peapreemia oli üllatus.

**Kuidas sa ise nimetad oma seljakeeramist graafikale ja astumist video maailma, kas murranguks, pöördeks, hüppeks, murdumiseks jne. või – evolutsiooniks? Ühiskonnaelus nimetatakse sellise amplituudiga muutust tõenäoliselt revolutsiooniks.**

Jah, kõik need sõnad peavad paika. Võimalik, et mulle ongi omased väga järsud muutused, väga põhjalikud ümberhindamised. Seljakeeramine graafikale ei olnud sugugi esimene – esimene oli seljakeeramine realismile, mida meile kuus aastat ERKI-s\*\*\* õpetati.

Uuele tulemisele eelnes situatsioon, kus vanamoodi enam ei saanud ja uut moodi veel ei osanud. Seda võib ka käsitleda loomingulise kriisina. Sisuliselt olin eemale tõmbunud, kaotanud iga-suguse huvi kunsti vastu. Püüdsin unustada. Kuna iga sellise pöördega kaasneb seisund, kus vanaviisi ei taha ja uutviisi ei suuda, siis võib seda ka sisemiseks revolutsiooniks nimetada.

Sel ajal sa küsid üle küsimused, võimalikult ausalt neile vastates. Ma nimetaksin seda ka küpsemise/kasvamise ajaks. See on üsna vajalik.

**Milline suhe on sul praegu tasapinnal sündiva graafikaga?**

Suhteid tõesti pole. Graafikatriennaalist võtan osa videoinstallatsiooniga.

**1988. aasta intervjuus räägid “vargsi mõtlemisest skulptuuri peale, sest inimene, kes pole skulptuuri õppinud, teeb ehk äkki... nii nagu laps joonistab?” Kas sa tegid mõned skulptuurid?**

Ei. Küllap ma mõtlesin siis ikkagi ka ühtepidi ruumi peale. Kuna videotööd kasutavadki ruumi, siis võib neid käsitleda ehk ka ruumiskulptuurina.

**Sinu suhe esteetikaga – kuivõrd sa teose**





**Anu Juurak. Peegel. Näitusel "Uus ja vana narratsioon" Rotermanni soolalaos, 1999.**  
**Anu Juurak. Mirror. Exhibition "New and Old Narration" in Rotermann Salt Storage, Tallinn, 1999.**

#### esteetilisele küljele rõhku paned?

Niivõrd, kui võrd (seda sõnapaari kasutas suurepärase esteetika õppejõud Jaak Kangilaski ja pani südamele, et "esteetiline külge" pole olemas). Kui sa mõtled esteetika all ilu, siis "ilu loomine" pole küll minu eesmärk olnud.

#### Sinu tööde puhul ei aita see, kui teada tähendusi, seega ei aita ka analüüs...

Konkreetsed tähendused ei olegi olulised, oluline on kujund. Kujund kergitab iga

inimese suveräänseid kujutlusi. Mis puudutab, see läheb korda. Kunsti teha pelgalt tähendustega – see on pööraselt igav.

#### Nii et su tööd on tabatavad vaid kaemuslikult?

Võib ka nii väita. Üks mu tuttav ütles, et ta tunneb hea töö ära seljaga...

**Viktor Šklovski\*\*\*\* sõnastuses: "kujund loob mõistatuse", "kujundi eesmärk on**

**KONKREETSED TÄHENDUSED EI OLEGI OLULISED, OLULINE ON KUJUND. KUJUND KERGITAB IGA INIMESE SUVERÄANSEID KUJUTLUSI. MIS PUUDUTAB, SEE LÄHEB KORDA. KUNSTI TEHA PELGALT TÄHENDUSTEGA – SEE ON PÖÖRASELT IGAV.**

objekti eriline tajumus, tema nägemus, mitte äratundmine" ja Tolstoist – "ta ei nimeta asju nimega, vaid kirjeldab, nagu näeks esimest korda"...

See on seesama, et vaatad pilvi, nagu näeksid esimest korda, imestades, olles uudishimulik. Sõidad rongiga läbi Eestimaa ja mõtled, et see ongi olemuslik, et sa... Juhan Liivi tsiteerides: "Eile nägin ma Eestimaad".

**Sinu loomingu trajektor tekitab tunde teelolekust. Või tekib see graafikapiltide, mis minu jaoks seostuvad Egiptusega, mustast foonist – need on pildid aegade sügavusest. Sa oleksid nagu väga kaugelt tulnud, pikalt teekonnalt?**

Teelolek on üks võimalus. Eespool nimetasime teelolekut pidevaks "seljapööramiseks". Teine võimalus on teha kogu elu üht ja sama. Mulle meeldib teelolek rohkem. Kaljo Põllu hoiatas meid ERKI päevil, et veerevale kivile ei kasva sammal selga. Tema arvates oli halb, kui kivil sammalt peal ei ole. Tegelikult arvan, et kultuuri järjepidevuse huvides on vaja nii teelolijaid kui ka paigalpäisijaid. Kaljo Põllu oma rea ajamine on väga sümpaatne.

**Su videotöödele ja ruumiinstallatsioonidele on iseloomulik ärevaks tegevabastav anonüümsus. Kas võiksid olla täiesti anonüümne nagu keskaja religioossed kunstnikud – nii et ei signeeeri oma tööd?**

Signeerimine ja staarikultus tundub aegunud nähtusena. Aga tõsi, ta toimib, sest staarid on kaubamärgid. Signeerimata pole ma seni siiski midagi jätnud, aga olen osalenud projektides, mis on mitme autori ühislooming.



Mulle ei ole oluline iseennast ja oma änge ja tunge kunstis väljendada, selle tähendus on hästi väikeseks vajunud. Olen püüdnud neid enesest järjest üle parda visata; nüüd on muidugi teine oht, et õhupall kerkib nii kõrgele...

#### Loominguline kriis?

Tegin kunstiakadeemias kursuse "Loominguline kriis". Tulen sellisest koolist, kus loomingu kriis oli taunitav, seda pidi vältima. Tutvustasin seda "patoloogiat" tudengeile, kel seda veel ei ole, et nad võtaksid selle röömuga, rahuloluga vastu, kui see tuleb. See on tegelikult ääretult loominguine, jumalik seisund, sest alles kriisiseisundis oled vaba – kui suudad hüljata senised kaanonid ja alustada nullist. Kriis on vabadus.

\* "Nimetu koht anonüümsuses, kuhu mindi otsima vastuseid küsimustele, soovide täitumist, otsest tervenemist" (Anu Juuraku intervjuu Mariann Raismale, "Interaktiivse tsooni loomine", Postimees 10.02.1998).

\*\* Johannes Saar. "Aids kultuuris. Immuniteedi hajumine", Postimees 29.01.2000.

\*\*\* Anu Juurak õppis ENSV Riiklikus Kunstiinstituudis 1979 – 1985 ja lõpetas vaba-graafikuna.

\*\*\*\* Viktor Šklovski, "Kunst kui võte", Vikarkaar 8/1993.

Aitäh Adamson-Ericu muuseumi direktorile Ülle Kruusile muuseumi II korruse turvalise ekspositsioonifooni eest intervjuu-vestlusele.

*Kaire Nurk on viibinud Anu Juuraku interaktiivsetes tsoonides. Teda hakkas*

*huvitama ruumimõju nii Anu Juuraku graafikas kui ka tsooniprojektides. "Aga eriti tajutav – "nahaga" – on ruum ikkagi siis, kui on võimalik seal sees viibida", ütleb Kaire Nurk.*

#### Untitled

*Kaire Nurk is interviewing Anu Juurak, who was known to be involved in graphic arts in 1980s, however in 1990s made a breakthrough as video artist.*

**What put the idea of the first video in your mind? Surely it could not be the "Express" displayed in the 4th annual exposition of Soros Centre "Estonia as Sign" (1996), awarded the main prize by the international panel?!**

You got it right. As it is, the first video idea was really "Express". It looked just impossible to represent anything else but a view from the window of the speeding train. I started seeking opportunities and referred to a professional cameraman. It was clear from the start that the train should travel in various seasons of the year. This however was implemented only at the exposition "Aeg x ruum" (Time x

Space) – the ideas crop up on the spur, the rotation of seasons being slow.

I had been distanced from active art life for so long that I really did not want to thrust myself upon serious actors in exhibition halls. Therefore I preferred to display my monotonous noise generator in TV department of Supermarket of Tartu. The main prize was a total surprise.

**How would you name your entry into video world? Is it a breakthrough, a turn-about, a leap, a break up or development? In the social life, a swing of that amplitude is evidently dubbed a revolution.**

Right, all those words hold true. I seem to like deep-going reevaluation of things. Turning my back to graphical art was not the first of the kind in my life story – the first was reneging on commitment to realism, in which we were indoctrinated for six years, in Estonian State Art Institute.

The new coming was preceded by a situation when I could not carry on as I used to, however lacking skills to engage in new ways. I had withdrawn, disinterested in art. I tried to forget. This can well be called a creative crisis or internal revolution. I come from the school where the creative crisis was looked on with a very critical eye. It is actually a godlike status – if you are able to discard the previous canons and start from a scratch. Crisis is freedom.



**Anu Juurak. Köök. Videoinstallatsioon näitusel "Private Views" Tallinnas (1998) ja Dunajvarosis Ungaris (1999).**

**Anu Juurak. Kitchen. Video installation at the exposition of Estonian and British feminist art "Private Views" in Tallinn 1998 and in Dunajvaros, Hungary 1999.**



[ajalugu]

28-III-44  
Mõõnua

Kallis Alice!

Katvuu sulle kirjuta  
mõned read, mis minu  
meeldugi on kaunilole  
muur. Olen e juba ma  
üks nädal ja küünl  
Täna hakkame edasi  
ma. Leitud raski poole  
au vastis su mõnne  
Pole pausa kus alla  
kus istuda. Kirjuta  
gult sinu tein olees  
rahva sammu üheses.  
või balla ka see kōri  
selpe. Mõtle suu igā  
ga "Kuldse faros laadi"  
kus alid tēma ja er  
mõnel ajal kui elā  
adnult üksteisele ja  
vāgās pool meid mu  
ilma. Sina pole enam  
ennast, vādd au ai  
maailm. Aga looda  
Tuleb tagasi varsti se  
aleu jälle katu kes



Richard Sagrits. Abikaasa portree. Õli, I. 1946.

Richard Sagrits. Portrait of the spouse.  
Oil on canvas, 1946. Rakvere museum.

Eight love letters to Alice from Richard Sagrits  
dating from the WWII.

## Kirjad Alice'ile

Kaheksa kirja Alice'ile. Rakvere muuseumi  
Kesklinna galerii, detsember 2000.

Juuni keskel 2001 avati Karepal Kalame  
talus Richard Sagritsa majamuuseum  
(Rakvere muuseumi filiaal). Avatud K-P  
12.00–16.00 (kuni septembrini).

Richard Sagritsa (1910 – 1968) epistolaarne pärand, mida seni on olnud võimalik tuvastada, on äärmiselt tagasihoidlik. Rakvere muuseumi kogudes, mis koondab suure osa kunstniku pärandist, leidub vaid üks terviklik kirjajavahetus, Sagritsa sõjaaegsed kirjad oma tulevasele naisele Alice Körverile. Seegi on talletatud ühepoolselt, s. t. puuduvad Alice Körveri toonased kirjad Richard Sagritsale. Ent kõigele vaatamata annavad need küllaltki hoomatava ülevaate ühelt poolt kunstniku toonastest kirglikust tundeelust kui ka teda ümbritsevast, Nõukogude Liidu tagalas tegutsenud eesti kunstnike omavahelistest suhetest ning elustiilist.

Nimetatud kaheksa kirja, mis kunstnik kirjutas oma tulevasele naisele, olid esmalt eksponeeritud 2000. aasta detsembris Rakvere muuseumi Kesklinna galerii näitusel "Kaheksa kirja Alice'ile", mida täiendasid samasse ajajärku kuuluvad portreed Alice'ist ning kunstniku autoportreed.

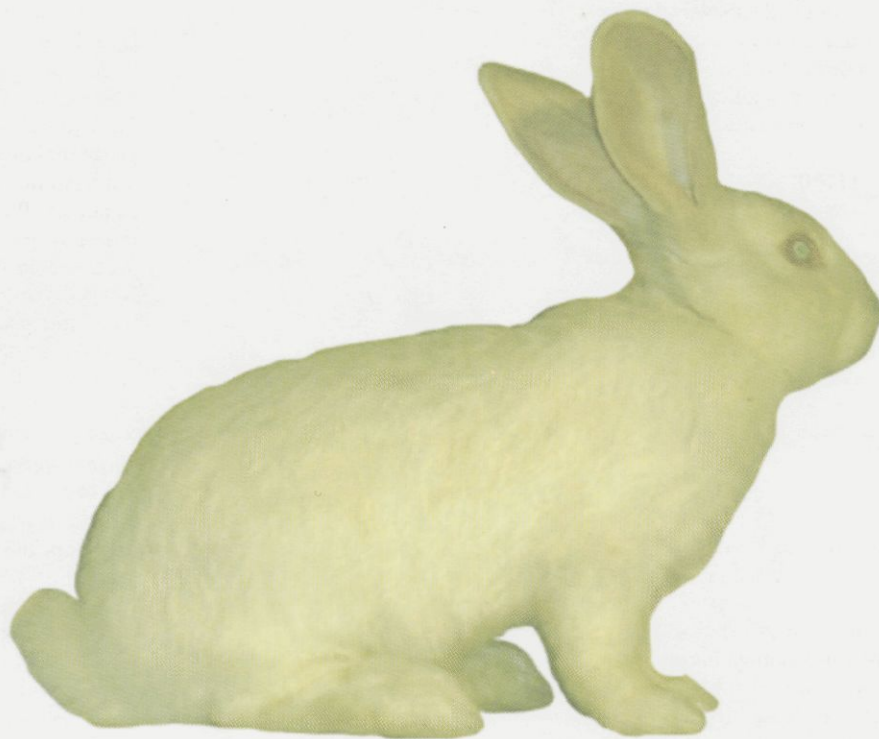
Praegu on võimalik Sagritsa pärandiga tutvuda tema sünnikodus Kalame talus Karepal.

Teet Veispak

Rihist ja Alice'ist vaata ka lk. 96.



[web]



**Jänes Alba  
sündis  
29. aprillil  
2000.**

**The Rabbit  
Alba was  
born in the  
29. of April  
2000.**

## Biohääkkimine Mikrobioloogia kui kunstimeedium ehk Küberkoodist biokoodini

Tiia Johansson kirjutab, kuidas eraldada DNA kohvist ja kuidas olla loodusest kavalam.

Ja siin me siis oleme. Uue aastatuhande alguses, kui Eesti kunstimaailm on juba jõudnud aksepteerida videokunsti, aga kahtleb veel sügavalt lastepornole viitavas fotomontaažis, käib mööda maailma juba uus – biokunsti tont. 21. saj. algus, kus Internet kui meedium on sama tavapärase kui ajaleht postkastis ja arvutit ei käsitleta enam kui mittevajalikku, militaarsesse maailma kuuluvat atribuuti, vaid tema lakkamatu surin ja helendav ekraan asendavad kaminat kui tullevahtimis- ja mediteerimisobjekti, on osa kunstnike väsinud 1-del ja 0-del põhineva kunsti produtseerimisest ja miksvivad kunsti kokku enam mitte ascii-s ja Photoshopis, vaid kasutavad selleks arvuti koodi asemel elu koodi – DNA eraldamist ja modifitseerimist, RNA protsessingut, splaissingut, geenima-

nipulatsiooni jms. Vt. "Klassikalise geneetika leksikon": <http://biomedicum.ut.ee/~martv/genolex.html>

Looduses võib DNA/RNA geneetilist koodi pidada kõige elusa "operatsioonisüsteemiks", nagu seda on kübermaailmas Windows, MacOS, Unix, Linux jt. Imetillukese raku DNA on aluseks raku pooldumisele – protsess, mille käigus kasvavad individuaalsed organismid ja liigid, mis on samuti võrreldav 0-de ja 1-de lõpmatute kasvatamiste ja kahandamiste kombinatsioonidega.

DNA ühes rakus vahetab informatsiooni teiste rakkudega ja kommunikeerub teiste organitega umbes nagu programmeerimiskeel ehk DNA ei ole midagi muud kui funktsionaalne ja struktuuriline infor-

matsioon. DNA ehituskivideks on nukleotiidid. Nukleotiidide on nelja tüüpi ja lühendatult võib neid tähistada A, T, C ja G. Kui meil on sõnade moodustamiseks kasutada 32(36)-st tähest koosnev tähestik, kasutab loodus päriliku info "kirjutamiseks" vaid nelja "tähte". Geenid on nende nelja "tähe", nukleotiidi erinevad järjestusjadad. Nii näiteks on ühe geeni väiksel osal alljärgnev nukleotiidne järjestus: T-G-C-T-T-G-G-A-C jne.

Seega on DNA analoogne arvuti kõvakettaga. Samal ajal kui pole jõutud lõplikele järeldustele kunsti piiride üle, käib juba juurdlus elu ja digitaalse andmebaasi piiride ja kodeerimise hapruse üle.

Üks võimalikest hüpoteesidest on selline, et šamaanid suudavad oma teaduse viia molekulaarsel tasemel kuni DNA



struktuurini ning seda siis korrastada või hoopis rikkuda. Siinkohal võiks paralleelle tuua läbi võrkude arvutitesse ja andmebaasidesse häkkimisega ja viiruste loomisega. Sel aastal on ka Veneetsia biennaalil Sloveenia paviljonis eksponeeritud grupeeringute [HTTP://WWW.0100101110101101.ORG](http://WWW.0100101110101101.ORG) ja <http://www.epidemic.ws> poolt teos nimega "biennale.py", mis on olemuselt arvuti-viirus ja veel mitte bioloogiline viirus, kuigi arvutiviiruse toimemehhanismid on oma käitumiselt samased bioviirusega: nad ründavad organismi ehk faili, asuvad temasse elama, installeerivad faili oma toimestruktuurid ja vajaduse või tahtmise korral hävitavad kogu struktuuri või keskkonna... Seda konkreetselt teost on nimetatud biennaalil ainsaks adekvaatselt kaasaegset kunstiprobleematikat peegeldavaks teoseks lisaks Austria, Kanada ja Prantsusmaa meediakunsti väljapanekule.\*

Kuigi paljud inimesed alles üritavad infotehnoloogilise revolutsiooniga harjuda, on biotehnoloogiline revolutsioon juba muutmas inimkonna elava maailma taju. Peale on kasvamas ja laienemas uus kunstnike kommuun, kes üritab loodust üle kavaldada, kasutades molekulaarbioloogiat provotseerimaks uut tüüpi interaktiivset kunsti. Biotehnoloogiline kunst on juba reaalsus ("Ars Electronica" "Flesh Factor" 97, "Life Science" 99, "Next Sex" 00 <http://kultur.aec.at/festival/>), nanotehnoloogiline kunst pole kindlasti ka enam kaugel. Timothy Druckery sõnul: kui kunstnik üritab teha teadust, on tulemuseks tavaliselt halb teadus. Kuidas on aga lugu kunstiga? Arutelu juured peituvad kindlasti juba lõpututes arutlustes selle üle, mis on üldse kunst ja mis on hea kunst ning kuidas korraldada kunstiõpetust? Ehk kas akadeemiliselt ja korrektselt ära joonistatud ja maalitud modell on hea kunst või kas modifitseeritud, mutanteeritud ja defektne objekt kui teos, mille kunstiline kvaliteet on aktsepteeritav, vastab näiteks ka kunsti kõrgharidusstandardite kriteeriumidele? Millal jõuab kunstihariduse õppekavadesse geenikompositsiooni distsipliin? Et mitte teemast kõrvale kalduda, peatun hetkeks ka problemaatilisel meediakunsti valdkonnal, lisades kusagilt netist leitud definitsiooni: *arts known as "media" use new technologies by diverting them of their usual use...* no comments, aga kindlasti huvitav alus õppekavade koostamiseks. Sama ideoloogiat jätkates tagasi biokunsti juurde.

Julgeksin vastu väielda Kalevi Kulli eelmises kunst.ee numbris biokunsti definierimisele, eriti sellele, mida Kull nimebat "puhtaks biokunstiks" (kunst.ee



**Eduardo Kac ja Alba.**

**Eduardo Kac with Alba.**



**Zorse (zebra + horse).**



<http://www.biokunst.com/>

**Kommertsbiokunsti lehekülj.**

**Web page of commercial bioart.**

2/2001, lk. 72), kuna toodud näited kuuluvad pigem kontseptuaalse või tegevuskunsti valda. Aga et kõiki osapooli rahuldada, võiks toodud näited klassifitseerida kui "bioloogilise kontseptualismi, *happening'i*" jne. Ka ei paneks ma *body art'i* karmi käega biokunsti alalligiks, seoseid siin kindlasti on, aga bio- ehk biotehnoloogilise kunsti all mõistetakse eelkõige bioloogilise protsessi sekkumist kui pöördumatut protsessi, mistõttu meik (*ibid.*) on selle kategooria kohaselt küll *body art*, aga mitte biotehnoloogiline kunst, kuid tätoveeringu puhul need konkreetsed piirid juba ähmastuvad. Vangla kõnepruugis pidid tätoveeringud kuuluma hoopis nahakunsti valdkonda (Juske meililistis [Latera]).

Tänapäevaseks uueks maailma tunnetamise ja vastuste otsimise vormiks on netist otsitavale sõnale lõpu .com, .net või .org lisamine. Näiteks saidi alt <http://www.biokunst.com/> leiame heintest (õlgedest?) mõmmisid ja obusid, mida neti vahendusel osta saab ehk siis vist kommertsbiokunsti.

Vastuseks loole, kus räägitakse helendavast hiirest (kunst.ee 2/2001, lk. 71) ja ruudulisest kitsest (lk. 72), lisaksin täpsustuseks, et kunstimaailmas lööb viimastel aastatel laineid hoopis Eduardo Kaci helendav jänes. <http://www.ekac.org/>

Eduardo Kac iseloomustab oma jänese-projekti "GFP Bunny" kui kompleksset sotsiaalset sündmust, mis sai alguse sellest, kui teadlased esitlesid EGFP-geeni (*enhanced green fluorescent protein*), mis oli üle kantud meduusi genoomilt jänese genoomile. Niinimetatud mutantjänes sündis 29. aprillil 2000. aastal ja sai nimeks Alba. Vaatamata sellele, et ta helendab sinise valguse toimel, on tege- mist muidu täiesti normaalse albiin- jänkuga. Kac on esimene kunstnik, kes töötas imetaja mutantiivse arengu kallal; mutatsioon kui selline võib iseenesest olla nii positiivne kui negatiivne.

Eduardo Kaci esimesed *online*-eksperimendid ulatuvad aastasse 1985, tänapäeval tegeleb ta digitaalse ja bioloogilise konvergentsiga. Detsembris 1998 publikitseeris ta artikli transgeneetilise kunstist Leonardo Electronic Almanacis ja 1999. aastal esines "Ars Electronica'l" transgeneetilise netiinstallatsiooniga "Genesis", mis sisaldab piibliteksti konversiooni esmalt morse koodi ning seejärel morsest DNA-koodi, kust tuleneb geneetiline materjal, mida võib muteerida ja juhulikkuse printsiibil ümber teha ultravioletse valgusega, mis omakorda on kontrollitud Interneti kasutajate poolt. Pärast mutatsiooni geneetilist koodi analüüsitakse ja see teisendatakse tagasi inglise keelde. A, C, T, G (vt. eespool) kombinatsioonid sal-



## DNA/RNA järjestuste genereerimine

Iit leheküljelt saad kätte mingi suvalise geenijärjestuse. Ma küll ei oska öelda, kas seda vaja võiks minna, aga kui soovid, siis kasuta aga. una mul siin kettaruumiga laiatat ei ole, saad genereerida kuni 65535 nukleotidi pikkusi järjestusi.

aida ära parameetrid, mis on järjestuses olulised, ülejäänud väärtused genereeritakse juhuslikult. Vastuolulised argumendid ei ole ka lubatud.

Järjestus:  DNA  RNA  
Järjestuse pikkus (0-65535):   
T/AU sisaldus (0-100):  %  
C sisaldus (0-100):  %

Arvuta Unusta ära

<http://www.math.ut.ee/~ibn/Aprmbiol/atgcgen.htm>

vestavad geneetilist informatsiooni, mis teeb elu võimalikuks. Bakterid nagu ka E-coli bakter, mida ta kasutab oma töös, on võimalised genoomiga ühte liitma tsirkulaarseid DNA osi. Kaci "Genesis" on konverteeritud piibli värsist 1:26 DNA-ks. Samalaadseid projekte on teinud ka muusika valdkonnas helilooja Peter Gena, kes nimetab oma tegevust DNA-muusikaks.

Juunis 2001 käis ülemaailmsetest uudistest läbi lugu *zorse'*ist (*zebra + horse*) ehk Shetlandi poni ja sebra ristsugutisest, mis nägi välja kui pruun, aga triibuline hobune. Uudistest ei selgunud, kas see oli looduslik valik või tahtlik sekkumine valikuprotsessi. Fotod: <http://hometown.aol.com/zzorse/photos2.html>

Selle aasta juunikuu kuumas Makedoonia pealinnas Skopjes leidis aset biotehnoloogilise kunsti *workshop*, mida kureeris sealne kaasaegse kunsti keskus Melentie Pandilovski juhtimisel.\*\* Rühm sellelaadsest kunstist huvitatud kunstnike osales sümposionil ja näitusel "Society and Genomic Culture"

<http://seafair.scca.org.mk>. Projekti eesmärgiks oli genereerida kunstiteos(eid) koostöös teadlastega Makedoonia teaduste akadeemiast. Esimeseks etapiks oli praktiline töö ehk DNA eraldamine inimverest ning edasi anti ideevabadus kunstnikele. Kunstnikud tegid kohviga läbi punkt-punktilt sama protsessi nagu verega – toimus biotehnoloogiline *performance*, kus protsess ja selle dokumentatsioon on kvalitatiivselt olulisem tulemusest ehk tulemust kui sellist polegi tõsiteaduslikus mõttes võimalik saavutada, kuna keedetud ja röstitud kohvis teatavasti rakud puuduvad. Vaatamata dr. Liljana Simjanovska püüdele õhutada kunstnikke eraldama DNA-d piimast, kus on ka rakud, jäi idee algne autor Michalis Pichler endale kindlaks ning keeruline ja aeganõudev protsess kohviga viidi läbi.

Teine, komplitseeritud projekt, mille idee genereerimiseks kulus tunduvalt rohkem aega kui selle teostamiseks, oli üles ehitatud risti vastupidisele protsessile ja seisnes sünteetilise DNA produtseerimises. Kõik algas individuaalse küsimuse püstitamise, "I ching'i" põhimõttel kolme mündi (dinaari) õhkuviskamisega 6 korda ning Internetist küsimusele vastuse leidmisega <http://www.cfd.com/ching>. Saadud tähtede kombinatsioonist moodustati DNA ahelik, mis saadeti meili teel kuhugi USA laborisse, kus see füüsilises olekus valmis tehti ning seejärel väikses plastmassist katseklaasis tellijale saadeti, kusjuures ühe tähe maksumus sellise tellimuse korral on 50 US senti. Kuna sellest võttis osa 6 inimest, siis oli eelarve 3 dollarit. Silmale ja isegi tavamikroskoobile nähtamatud molekulaarstruktuurid konstrueeritakse kõigepealt arvutimudelina. Sünteetilise DNA ahelaid on võimalik omavahel töödelda nagu "copy-paste-cut" teksti-, pildi- vms. töötlemise ehk nagu kääridega lõigata ja liimiga liimida.

Sisuliselt püüti selle projekti käigus omavahel siduda lisaks DNA-le mustlaskuuri, infoajastut ja biotehnoloogiat... Muuseas, ka Eesti lehekülgedel on võimalik DNA/RNA järjestust genereerida: <http://www.math.ut.ee/~ibn/Aprmbiol/atgcgen.htm>

DNA analüüs inimvere, juuksekarvade, luude vms. alusel maksab Eestis 4000 krooni, ei tea, kas mõni kunsti finantseeriv institutsioon seda ka toetaks, kui see projekti eelarvesse sisse kirjutatud oleks.

Veel üks suuremaid rahvusvahelisi projekte biotehnoloogilise kunsti vallas leiab aset sel suvel Arthur ja Marilouise Krokri ning Timothy Murray poolt ainult virtuaalses keskkonnas kureeritud projektiga "Tech Flesh" <http://www.ctheory.com/flesh/tf001.html>,

rohkete artiklitega <http://www.ctheory.com/> ja multimediaalse versiooniga <http://ctheorymultimedia.cornell.edu>, mis käsitleb 21. sajandi kunsti kui sisuliselt võimalikku tehnoloogilist lõppfaasi ehk võimalusi ja hädahoite inimmaterjaliga manipuleerimisel, hübriidseerimisel, rekombineerimisel ja samuti eetilisi probleeme selles keelatud maailma tunnigimisel.

Biotehnoloogilise kunsti isaks peetakse Joe Davist, kes tegeleb selle valdkonnaga juba kümnekond aastat, ja tema õpilast Adam Zaretskyt, kes hetkel uurib jazzi mõju E-coli bakterile, ühendades niiviisi parasitoloogiat ja muusikat. Esimene neist on hariduselt geneetikateadlane ja teine kunstnik, kes töötab praegu laboris assistendina, et samal ajal teostada ka oma ambitsioone biotehnoloogilise kunsti vallas. Nende mõlema arvates on kunst teadus ja teadus kunst ning ei maksaks neid nii vägisi teineteisest lahku tirida. Tihti peale on kunstnike ideed julgemad ning ebaloogilisemad ning tulemus, kui seda üldse otsitakse, võib isegi juhuslikkuse printsiibil või katse-eksituse meetodil saavutada hoopis uue kvaliteedi.

Ja lõpetuseks: kas peagi jõuame aega, kui kunstnikud peavad kunstnikudiplomit kätte saades hakkama vanduma midagi Hippokratse vande taolist või tuleks paika panna kunstieetika koodeks, kus oleksid määratletud ideoloogilised, sotsiaalsed ja eetilised piirid kunsti ja elu teljel opereerimiseks?

\* Kriitika on pärit Skopje sümposionilt, täpsemalt käis selle lause välja Suzana Milevska, keda toetasid Heath Bunting, Melentie Pandilovski jt. Diskussioon kestis ca pool tundi.

\*\* Tiia Johannson osales juunis sõjakeerises vaelevas Makedoonias sealne kaasaegse kunsti keskuse korraldatud projektis "SEAFair 2001" – "Society and Genomic Culture" näitusel projektiga "get.real". Ta osales ka DNA-laboris korraldatud *workshop*'is ning sümposiooni paneelis "Biotehnoloogia ja kunst". Johannsoni netiprojekt "get.real" on kutsutud osalema ka virtuaalprojektis "CTHEORY Multimedia: Tech Flesh" kui aastal 2000 festivalil "Infos2000" *honourable mention*'i saanud teos ning selle aasta *JavaArtist of the Year* tiitli nominent. (<http://www.javamuseum.org/finalists.htm>)

*Tiia Johannson on meediakunstnik, õppejõud ja teoreetik, Lapi ülikooli doktorant audiovisuaalse meediakultuuri osakonnas.*

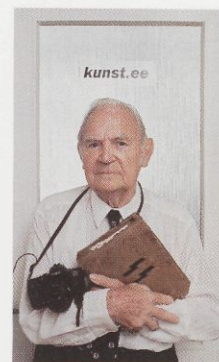
Tiia Johannson is a media artist, educator and researcher based in Tallinn, Estonia. She is a PhD student in University of Lapland in the department of Audiovisual Media Culture. cv: <http://ArtUn.ee/~tiia/cv.html>

## KAS PEAGI JÕUAME AEGA, KUI KUNSTNIKUD PEAVAD KUNSTNIKUDIPLOMIT KÄTTE SAADES HAKKAMA VANDUMA MIDAGI HIPPOKRATESE VANDE TAOLIST?



# [avastus/discovery]

Müüt, et Eesti fotoajaloost puudub II maailmasõja dokumentaalfoto, sai kummutatud seoses hiljuti päevavalgele tulnud Erik Soovere fotoarhiiviga (vt. album "Käru ja kaameraga"). Kui tema jäädvustas sõjaperioodi tagalat, siis nüüd on selgunud, et on olemas ka rindeelu dokumenteerija – Donald Koppel. Mõlema mehe fotokogud oleks Nõukogude ajal ilmselt hävitatud, kuid need säilisid puutumana tänu omanike resideerimisele USA-s. Donald Koppeli pärandi avastamine on algusfaasis, oodata on Peeter Linnapi käsitlust.



INGMAR MULLSIKUS

**Donald Koppel ühe oma fotoalbumiga. Tallinn, juuni 2001.**

**Donald Koppel with one of his photo albums. Tallinn, June 2001.**

**Narva pärast pommitamist, märts 1944. D. Koppeli foto. Fotoaparaat Leica.**

**Narva town after bombardment. Photograph by Donald Koppel, March 1944. He used the camera Leica.**



**Saabumine Miamisse, 21. august 1946. D. Koppeli foto. Laev Inanda oli 13 meetrit pikk ning see pidi kandma 18 inimest.**

**Arriving to Miami, August 21, 1946. Photograph by Donald Koppel. The ship INANDA was 13 meters long and had to carry 18 people.**





Bella Matvejeva, Olga Tobreluts. Lubok, 2000.

Bella Matvejeva, Olga Tobreluts. Lubok (in Russian: cheap popular print), 2000.

## [välismaa]

# Klassika avangardi vastu Ants Juske ülevaade Venemaal toimuvast.

### Uus kunst Peterburis: 1990-ndad.

EKM näitusesaal Rotermanni soolalaos. 14.02–8.04.2001.

**Kuraator:** Eha Komissarov.

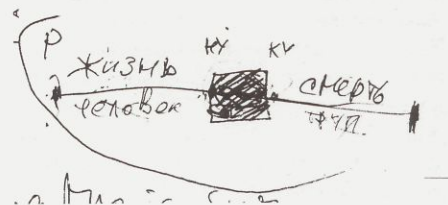
**Kunstnikud:** Timur Novikov, Bella Matvejeva, Olga Tobreluts, Julia Strauss (neoakademism); Vassili Golubev, Aleksander Florenski (Mitki); Deniss Aleksandrov, Timofei Abramov, Roman Gruzov (Retšniki); Jevgeni Jufid, Vladimir Kustov (nekrorealism).

Praegusest vene kunstist kirjutades tunnen end nagu keskmine lääne kriitik, kes kord paari aasta tagant käib Moskvas ja Peterburis, taob pärast käsi kokku ja teeb kergekaelisi üldistusi. Kui aga selline kunst talle koju kätte tuuakse, tekib tõrge, vaatamata ühekordsele, tavaliselt skandaalihõngulisele menule, kas siis venelaste liigse radikaalsuse või konkurentsikartuse pärast. Mitmed näitused (Oleg Kuliku ja Aleksandr Brenneri skandaalid küll Stedeljiks, küll Stockholmis, viimasel "Manifesta 3-1" ja mujal) koos diskussioonidega viitavad

sellele, et mentaalne raudne eesriie eksisteerib edasi. Venelased omakorda vastandavad end üha tuntavamalt lääne etableerunud ja steriilsele kunstile.

Siiski ei riskiks teha kaugeleulatuvaid üldistusi Venemaa 1990. aastate kunsti kohta ka Rotermanni soolalaos eksponeeritud Peterburi kunstnike näituse põhjal (Eha Komissarovi üks titaanlikumaid ja kannatusterohkemaid kuraatoriprojekte), kuigi arvan, et Eesti oludes olen vene uuema kunstiga päris hästi kursis. Seega esmalt väike ülevaade seal toimuvast.

Mullu tähistas Moskvas kümwendat tegevusaastat Marat Gelmani galerii, mis on üks vähestest rasked ajad üle elanud. Peterburi Uus Kaunite Kunstide Akadeemia tekkis enam-vähem samal ajal. Venemaa nn. uus kunst on ajaloo keerulistes suhetes. Esiteks sotsrealismi pärand, teiseks 1920. aastate klassikaline vene avangard ning kolmandaks kommunismiaegne pörandaalune ehk nn. teine kunst (drugoje iskusstvo). Tagatipuks lääne kaasaegne kunst, mille taustale uus kunst nii või teisiti projitseerus. Uus kunst on oma



**Nekrorealisti Vladimir Kustovi joonistus nekromeetodi seadustest. Teda huvitab must kast elu ja surma vahepeal. See, mis toimub suremise alguse (natšala umerenija) ja lõpu (konets umerenija) vahepeal. Piltides: must – elu värv, valge – surma värv, hall – suremine. Kogu loomingu aluseks on armastus ja surm.**

**The drawing of St Petersburg's necrorealist Vladimir Kustov, elucidating the laws of necromethod. He is interested in the black box between life and death. What's happening after the beginning of dying and before the end of dying. In his paintings: black is the colour of life, white is the colour of dying, grey is the colour of dying. The premise of the whole creation is love and death.**



identiteeti otsides püüdnud distantseeruda kõigist eespool loetletud nähtustest.

Gelmani galerii näitus püüdis kuidagi kokku võtta vene 1990. aastate kunsti. Siin võib eristada selliseid liikumisi nagu "vaene kunst" (Arsen Savadov, Georgi Sentšenko, Andrei Bassantsev, Jelena Kitajeva), mis tegeleb installatoorse kunstiga; nostalgiline liin (Valeri Košljakov, Vladimir Dubossarski, Aleksandr Vinogradov), mis otsib midagi tõeliselt venepärast; siis meilgi esinenud grupp AES, kitši piiril mängivad kunstnikud (Oleg Maslov, Viktor Kuznetsov, Ludmilla Skripkina, Oleg Petrenko) ning neile lähedane rühmitus "Neljas kõrgus". Vene kunstis on ka arvestatav feministlik liikumine (Tatjana Antošina, Tatjana Liberman, Tatjana Nazarenko). Rääkimata siis juba 1980. aastate lõpul startinud Medhermeneutika grupist, Anatoli Osmolovskist, Komarist ja Melamidist ning muidugi Kulikust ja Brennerist.

Omal moel on kõik need rühmitused opositsioonis klassikalise avangardiga. Malevitš on peaaegu muutunud sõimusõnaks, parem pole suhtumine ka omaaegse pörandaaluse kunsti liidrisse Ilja Kabakovi, kes on ainsana tugevalt läbi löönud rahvusvahelises kunstis. Avangardi samastatakse võimuambitsioonidega, maailmaparandamisega ja rahvuslikku eripära eirava kunstiga. Nii kirjutab Vjatšeslav Kuritsõn, et need kunstnikud tahtsid "muuta maailma, mitte selgitada, luua uut inimest, mitte töötada elu keerises, sest must ruut pole ainult värv, vaid otse maisesse eksistentsi löödud auk". Vene üks mainekamaid kriitikuid ja kuratoreid Jekaterina Djegot ütleb otse välja: "Vaat mis juhtus: võib öelda, et uurimisprojekti, millele pühendas end 20. sajandi kunst, tabas kaotus". Kuna aga selle sisuliselt surnud kunsti jäänused elavad edasi Venemaal, veel enam aga läänes, siis tuleb neile vastandada "terroristlik naturalism" (Djegot) või "võimule ja hilisele kapitalismile suunatud kultuurilise vastu-panu tehnoloogiad" (Aleksandr Brenner ja Barbara Schurtz). Rahul pole kaugeltki mitte ka Kabakov ise, kes on nüüd juba üle kümne aasta tiirelnud lääne kunstielu hakklihamasinas. Nimelt arvab Kabakov, et "vene kunsti mallivõtmine läänest on viinud tupikusse. Ma arvan, et lähemal ajal tekib vene kunstis midagi religioosset, mis võib päästa kogu kunsti". Moskva juhtivaid kriitikuid Viktor Misiano omakorda teeb panuse vene provintsikunstile. Muide, ka Gelmani galeriis oli paar aastat tagasi ülimenukas näitus, mis pakkus nn. "Lõuna-Venemaa laine" kontsentraati. Vjatšeslav Kuritsõn kirjutab, et "siin on kuulda Musta mere ja Dnepri lainete

## MALEVITŠ ON PEEAEGU MUUTUNUD SÕIMUSÕNAKS, PAREM POLE SUHTUMINE KA OMAAEGSE PÖRANDAALUSE KUNSTI LIIDRISSE ILJA KABAKOVI.

müha, värsket õhku ja palju päikest, mee ja lopsaka rohu lõhna. Siin on kohane vana metafoor – "pinnas", siin sünnib kunst, mis kasvab rikkalikul ja viljakal pinnasel".

Teravast avangardismi kriitikast on kantud ka Peterburi Uue Akadeemia liidri Timur Novikovi sõnavõttud. Nimelt avastas ta pärast raudse eesriide langemist, kui tekkis võimalus reisida läänes, seal "kohutava disharmonia, kaasaegse Euroopa tsivilisatsiooni disproportsiooni. Ma avastasin, et kaasaegsetes kunstiakadeemias ei õpetata üldse maalimist, Viini kunstiakadeemias keelati õlivärvidega maalimine, põhjenduseks väide, et need haisevad, ning õlimaali klassis pandi üles arvutid, printerid, monitorid moodstate elektrooniliste maalide loomiseks". Novikovi pettumus lääne kunstis süvenes veelgi, kui ta aastatel 1990-1991 õppis Pariisi Plastiliste Kunstide Instituudis Pompidou keskuses Pontus Hulteni enda käe all.

Kunsti allakäik algas Novikovi arvates juba peredvižnikutega, kes hülgasid akademismi. Asi läks muidugi eriti hul-

luks 20. sajandi algul, mil "eurooplased loobusid pikkamööda oma väärtustest". Uue Akadeemia teisest põhitagijast Olga Tobrelutsist kirjutades lisab Jekaterina Andrejeva, et "avangardkunst on hüljanud ühe kultuuri kõige tähtsamatest funktsioonidest – pakkuda vaatajale võimalus "proovida" uut kujundit. Avangard loovutas selle funktsiooni fotograafiale ja kinokunstile". Peab muidugi lisama, et teoreetilise otsa avangardi kritiseerimiseks tegi raja taga 1980. aastate alguses lahti Boris Groys, kes võrdles avangardi võimulha ja suurt utopiat stalinistliku ja natsikunsti utopiatega. Mida siis imestada, kui Novikov leiab, et "Hitleri esteetikalased seisukohad olid väga õiged. Poliitiliselt tegi ta ränki vigu, kuid esteetiliselt oli tal õigus". Omamoodi sümptatiseerib talle ka stalinistlik pseudoklassitsism – mõnuga tsiteerib ta Maksim Gorki sõnu, et "sotsialistlik realism ei kujuta elu nii, nagu see on, vaid nii, nagu see peab olema". Eelkõige vastandab Novikov avangardile muidugi Peterburi klassitsismi, milles ta näeb koguni "Euroopa tsivilisatsiooni tippu".



**Olga Tobreluts. Impeeriumi peegeldused. 2000.**

**Olga Tobreluts. Reflections of Empire. 2000.**





**Ants Juske ja Oleg Kulik sirvimas kataloogi "Eesti kui märk". Tallinn, 1998.**

**Ants Juske and Oleg Kulik with the catalogue "Estonia as a Sign". Tallinn, 1998.**

Siiski näitas ka Rotermanni soolalao Peterburi uue kunsti näitus, et väga tõsiselt ei saa Uue Akadeemia klassitsismi-ihalust võtta. Palju on siin tsitaadilist ja

pastišilist irooniat, kohati (eriti videotes) klassitsistliku kunsti teatraalsuse mõnitamist. Juri Lotman on kirjutanud baroki ja klassitsismi tekstide retoorilisusest ja teatraalsusest. Elu ja maalikunsti vahepeal täitis teater kultuurilise kodeerimise funktsiooni: elu oli teater ja maalikunst kasutas kompositsioonides teatraalseid stseene. Lotman viitab veel 17.-18. sajandi maali metakunstilisele loomusele. Tänapäevaste Peterburi uusakademistide puhul võib juba rääkida kahekordsest kodeerimisest ja "kahekorruselisest" metakunstist. Postmodernistlik või *camp*'ilik iroonia tuleb siin sisse niikuinii. Viimastel aastatel on Novikovi akadeemias pead tõstnud "tõsimeelsed" akademistid, kes peavad oma eelkäijaid lihtsalt naljategijateks. Samas tuleb olla ettevaatlik – kas pole siin tegemist veel ühe metatasandi korrusega?

Vähem teatakse Peterburi nekrorealiste, neid tuntakse pigem nende rühmituse nime järgi. Erinevalt akademistidest leiavad nad, et Peterburi rajajateks polnud ainult klassitsistlikud arhitektid, vaid ka linna asutajate paranoilised unistused. Jällegi on liikumine suunatud suurte utopiate vastu. 1980. aastatel Peterburi alternatiivkultuurist välja kasvanud liikumine sündis väljasõitudel ümberkaudsetesse metsadesse, kus joodi ja mängiti vägivallastseene. Kõik see kandus üle Peterburi hoovidesse ja korteritesse, lõpuks ka klubikultuuri. Rühmituse peamine huviobjekt on inimeksistents elu ja surma piiril. Nad ei sopra surmukuuri-

des ja anatoomikumide laibakumides nagu Andres Serrano. Pigem paelub neid surma lävel seisev inimene koos kõigi sellega kaasnevate psüühiliste ja füsioloogiliste muutustega. Rotermannis samuti esindatud rühmitused Retšniki ja Mitki segavad absurdi ja retrot, olles seega uue noortekultuuri esindajad seal, kus ei tahetagi ennast kellelegi vastandada. Oma lapse-meelsuse ja alkoholilembusega on neile eeskujuks 1960. aastate lillelaps, kuigi venelastele nii võõras iroonia ja kohati küünilisuski on nendes kindlasti olemas.

Tahtmata minna jällegi üldistuste libedale teele, võib uue vene kunsti puhul ikka ja jälle täheldada avangardismiallergiat. Teisalt leiab pea igale uue kunsti liikumisele analoogiaid nii nõukogude aja põrandaalusest kui lääne 1990. aastate kunstist. Samas on neis kõigis tugev lokaalne värving ning arengus maha jäänud maadele omane radikalism, mis toitis omal ajal nii itaalia futuriste kui ka vene konstruktiviste. Peale selle on Venemaa kunstimaailm potentsiaalselt nii piiritu, et silmapaistmiseks on äärmuslikkus paratamatu. Milliseks kujuneb Venemaa kunst alanud sajandil, ei oska vene kriitikudki täpselt ette ennustada – võib vaid aimata, et 1990. aastate murranguaeg on läbi ja nüüd otsitakse uusi väljundeid. Meeldiv on, et viimaseid juba leitaksegi – ja mitte läänest, vaid omalt maalt.



### **Kiasma 30.9.2001 – 20.1.2002**

Syksyllä Kiasman täyttää laaja kansainvälistä nykytaidetta esittelevä ARS 01 näyttely, jossa esitetään taiteilijoita eri puolilta maailmaa ja tarkastellaan uuden informaatiotilanteen vaikutuksia visuaaliseen kulttuuriin.

In the autumn, Kiasma will be taken over by the exhibition ARS 01 presenting international contemporary art. The exhibition introduces artists all over the world and studies the influences new information culture has on visual culture.

[www.kiasma.fi/ars](http://www.kiasma.fi/ars)



# Uus monument Viinis

## Mare Mikoff

25. oktoobril 2000 avati Viinis Judenplatzil holokausti memoriaal 65 000 Austria juudile, kes tapeti natside poolt II maailmasõjas. Monumendi autor on 1995. aastal rahvusvahelise konkursi võitnud briti skulptor Rachel Whiteread (37). 1993. aastal oli ta saanud prestiižika Turneri preemia, 1997. aastal esindas ta esimese naisena Inglismaad Veneetsia biennaalil. Whitereadi tuntakse kui ühte *young British art*'i edukamat esindajat.

Avamine oli kunsti ja ka arhitektuuri asjatundjatele suursündmus. Seda kajastati vist küll peaaegu kõigis suuremates eriala-ajakirjades, kohalikust pressist rääkimata. Laia rahvusvahelise huvi tingisid ka poliitilised põhjused.

Juba pool aastat tagasi avaldati kirjutisi mälestusmärgi konkursi teemal. Kuid siis hakkas asi venima, algasid lõputud vaidlused. Ehitise idee leidis vastuseisu väga erinevate rahvaesindajate poolt, mis on kaasajal, mil asju arutatakse demokraatlikul viisil, vist päris loomulik käik. Peaksime ka Tallinnas valmis olema pikalevenivateks arvamusedusteks juhul, kui hakkame püstitama olulist memoriaali – monumentaalkunsta on ju 50% poliitika ja ainult 50% kunst.

Nagu arvas Austria press, jõuti lõpuks siiski kokkuleppele ja ka opositsioon võttis monumendi omaks. Mida on muidugi raske uskuda, sest oma eriarvamus oli olnud nii Viini pearabil kui ka Austria presidendil. Judenplatzi ääres elavate linnakodanikele tundus töö aga lihtsalt kole, sest see võtab enda alla hulgaliselt parkimisruumi ja tõmbab ligi igasugust jama.

Judenplatz on Viini vanalinna ajalooline väljak, kus Mozart komponeeris oma "Cosi fan tutte". Whitereadi memoriaal on nagu nad ütlevad, dramaatiline sissetung keskaegsesse tänavamaastikku. Kontrast on tõesti võimas, aga väga professionaalselt paika pandud ja mõjuv.

Asi ise kujutab endast valget (või "munkaore" värvi) betoonist ristkülikukujulist pahempidi pööratud siseruumiga raamatukogu, mille ümbritsevasse alusesse on süvendatud Euroopa natslike koonduslaagrite nimed ja tekst saksa, heebrea ja inglise keeles. Minimalistliku ploki ühes otsas on kahe poolega uks, mis ei avane kunagi. Raamatutest seinu katvatel riiulitel on kui jäljendid raamatutest, mille selg jääb ploki sisse, riiulite asemel on õõnsused.



**Rachel Whiteread. Holokausti monument Viinis. Ehitamist sponsoreeris Viini linnavalitsus. Maksumus kasvas ühelt miljonilt dollarilt kümnele miljonile.**

ANDE TOMBACH



**Rachel Whiteread. Monument. London, Trafalgar Square. 2001.** "Jah, see on visuaalne nali, ideelt pigem ühemõtteline kui sügavat sõnumit kandev. Kuid nähes seda "elusana", kui päike sellest läbi kiirgab, omandab töö tohutu visuaalse kõlajõu." (Creative Review, juuli, lk. 23.)

Selleks, et kirjeldatust aru saada, peab Whitereadi negatiivsest vormiprintsiibist midagi teadma. Kunstnik alustas kipsvormide võtmist ja täisvalatud siseruumi eksponeerimist teatavasti 1990. aastal oma lapsepõlve viktoriaanlikku tuba menutades ja hiljem Ida-Londoni volikogu hoonelt vorme võttes, mis mõjus modernistliku monumendina ideaalsele sotsiaal-arhitektuurile ("Ghost" ja "House").

Suuremõtteliste objektide kõrval on ta samal põhimõttel võtnud vorme ka igapäevastest kodustest asjadelt ja valanud need täis kipsi, kummi või vaiku.

Kuid üks asi on näitusekunst ja teine skulptuuri paigutamine linnaruumi. Olen kindel, et Viini monumendi konkursi võitis ta siiski oma negatiivse ruumi ideega. Tehnilisest võttest saab kandev mõte – tühjus muutub materiaalselt kombatavaks, pind kannab loetavalt kadunud objekti äärejooni. Kivistunud pinnad näitavad objekti puudumist, seda, mis kunagi oli.

Kokkuvõttes võiks seda tõesti pidada mälestuse ja kaduvuse ikonograafiaks,

tontlike fossiilide kivistunud negatiivse ruumi kehastuseks. Kaotusesümbolikat kui mälestusmärgi mõtet ja tühjusetunnet süvendab veelgi see, et peale ukse ei saa avada ka raamatuid.

Tundub, et kummitusesarnast valget ilmutust kujutav raamatukogu pole siiski vastuvõetav paljudele, eriti selle abstraktse võimikeele tõttu. Ka juudikogukond nägi raamatutes mängimist stereotüüpidega, vihje juutidele kui "raamaturahvale". Monumendi vastu oli parempoolne Austria Vabaduse Partei. Monumendi püstitamiseks tehtud väljakaevamistel selgus, et monument on projekteeritud 1421. aastal maha põlenud sünagoogi varemete peale. Hakkas tunduma, et edasine ehitamine on üldse ebatõenäoline. Monumenti nihutati nii, et see ei kataks sünagoogi *bimah'* kohta (kus loeti *Torah'* rulli), sest juudi seadus ei luba seda katta.

Whiteread tunnistas pärast avamist ajakirjanikele, et need viis aastat olid lausa põrgu, ning lootis, et ta järgmine objekt, läbipaistev kuup Londoni Trafalgar Square'i vabale monumendialusele, on vähem traumaatiline ettevõtmine.

Arvan, et "Raamatukogu" on oma aja monument. Ta on väga hea, võrreldes samal platsil seisva täiesti mõttetu (arvatavasti 1950-ndatel püstitatud) ebatavalt üldistatud Lessingi figuuriga.

*Skulptorit ja Tallinna linna peakunstnikku Mare Mikoffi huvitas Viini monumendi saamislugu ka seetõttu, et Tallinna linnavalitsuses räägitakse palju Vabadussamba püstitamise teemal. Mikoff käis juuli alguses Viinis, et isiklikult kogeda, kuidas loetu läheb kokku tema enda arvamusega. Holokausti monument on valmimas ka Berliini.*



## Vera Muhhina “Tööline ja kolhoositar” (1936).

### Nõukogude kunsti esindusteos IV Linnar Priimägi



#### Trofee semiootika

Selgemini kui V. Muhhina “Töölise ja kolhoositari” figuuridel käes olevad sirp ja vasar on R. Budilini “Traktoristi ja kolhoositari” viljavihk vaadeldav trofeena: seda pea kohale tõstes, näidatakse ette saak, äratoodud tunnistus oma tublidusest, tasu “tehtud töö ja nähtud vaeva” eest.

“Ära töin!” näitab ka Toots Kiire venna ristseil oma trofeepudelit Oskar Lutsu (1887 – 1953) “Kevades” (1912 – 1913).

“Trofee” tema algse mõttes ongi “sõjasaak, mida teistele näidatakse” – siit ka tema spetsiifiline tähendus kunstis: “trofee” kui “relvadest (sõjasaagist) võidumälestusmärk”. Sisuliselt kujutavadki nii V. Muhhina kui ka R. Budilini skulptuurigrupp endast võidumonumenti.

Tähistas ju 1936. aasta uus, stalinistlik konstitutsioon, mille kõrgkunstiliseks illustratsiooniks on V. Muhhina “Tööline ja kolhoositar”, sotsialismi täielikku võitu NSV Liidus.

J. V. Stalini ühiskonnateoorias tehti vahet sotsialismi “täieliku” ja “lõpliku” võidu vahel. Viimase saabumiseks oli Nõukogude Liidul veel “tarvis hävitada kapitalistlik ümbruskond”.

Sotsialismi täielik võit saavutati “industrialiseerimise rindel”, “kollektiviseerimise rindel” ja “kultuuririndel”. “Töövõitluses” sepiastasid selle töösaangarid, “sotsialistliku töö kangelased”. Nii nagu Traktorist ja Kolhoositar saavutasid põllumajandusliku võidu “võitluses kõrge saagikuse eest”, võitlesid Tööline ja Kolhoositar välja sotsiaalse võidu – uut tüüpi ühiskonna.

Selles mõttes on ka Töölise ja Kolhoositari vasar ning sirp trofeed. Säärane asjaolu osutab trofee mõiste kahetisele märgilisele funktsioonile: ühest küljest märgib iga trofee ettenäitaja tublidust, teisest küljest võib ta aga kujutada ka allajäänu armetust. Alati peegeldub kellegi võidus kellegi teise kaotus – sõltub



Kaasaegne trofee – jalgpallikarikas.

vaid sellest, kumba külge on tähtsamaks peetud rõhutada.

Antiikpärimus räägib, et inimsivilisatsioon saigi alguse trofeest – tulest, mille Prometheus, esimene filantroop (kr. k. “inimeste armastaja”), peajumal Zeusilt üle löi ning inimolevustele tõi. Trofeekandjana kujutabki Prometheus A. Brekeri skulptuur, mis valmis Reich'i haridus- ja propagandaministeeriumi tellimusel Müncheneri Saksa Kunsti Maja avanäitusele 1937. Siingi on tegemist sisuliselt võidumonumendiga.

Elus trofeed on näiteks sõjavangid, keda tavatseti pealinna rahvale näidata juba Rooma väejuhtide triumfiringides, aga ka näiteks Suure Isamaasõja ajal pärast Stalingradi lahingut (1943).

Muinasjuttudes tuleb sageli ette, et lohetapja rüütel toob oma vägiteo tunnistuseks kaasa trofeed – lohe keeled, küüned vms. (Tähelepanuväärselt ei võta aga Püha Jüri mitte midagi peale pühaduse.)

Iisraeli kuningas Saul nõudis Taavetilt oma tütre eest pruudilunaks vastase kehast lõigatud trofeid:

“Siis ütles Saul: “Ütelge Taavetile nõnda: kuningas ei hooli mõrsjahinnast, vaid sajast vilistide eesnahast, et kätte maksta kuninga vaenlastele.”... Taavet võttis kätte ja läks, tema ja ta mehed, ja löi vilistidest maha kakssada meest; ja Taavet tõi nende eesnahad täiearvuliselt kuningale, et saada kuninga väimeheks; ja Saul andis temale näiseks oma tütre Miikali.” (1 Sa. 18:25,27)

Seda tüüpi trofeed on ka indiaanijuttudest tuttavad skalbid.

Seinale riputatud põdrasarved täidavad läbi aegade jahitrofeena sama funktsiooni, nii nagu uueal ajal sporditrofeed

seinal või riiulil. Tänapäeva levinuima trofeekultusena on vaadeldav fotode (“fototrofeede”) kaasaatmine eksotiilistelt turismireisidelt või “veretult jahilt” kaameraga.

Võitja tublidust ja kaotaja kehvast märgib trofee erinevalt: oma tubliduse rõhutuseks tõstetakse trofee üles, vastase kehvuse märgiks heidetakse (või löigatakse) trofee maha, paisatakse põrmu, tallutakse jalge alla.

Nii näiteks visati Suure Isamaasõja võidu paraadil mais 1945 Moskva Punasel väljakul V. I. Lenini mausoleumi ette, millele seisis Nõukogude riigi juhid eesotsas J. V. Staliniga, alistatud Hitleri-Saksamaa väeosade lipud ja standardid.

Trofee semiootika ongi ausamba-semiootika.

Rooma skulptuuri viimaseid saavutusi oli keiser Marcus Aureliuse (161 – 180) ratsamonument. See paganlik mälestusmärk elas keskaja üle, sest seda peeti ristiusu vastuvõtnud Constantinus I Suure (306 – 337) kujuk. 1538. aastal pandi see välja Michelangelo poolt uuesti kujundatud Kapitooliumi väljakule Roomas.

Marcus Aureliuse kuju jälgedes sündisid kõik hilisemad ratsamonumendid Euroopas ning Ameerikas. Peaaegu kohustuslikuks sai kujutada hobust tõstetud esijalaga. Selle näiliselt sisutu seiga taga on sügav sisu: algselt toetus Marcus Aureliuse hobuse esijala kabi kägaras vaenlase kujule, mis tänaseks on kaotsi läinud.<sup>3</sup> Esimesel uusaegsel ratsamonumendil, Donatello (1386 – 1466) mälestusmärgil Veneetsia kondotjeerile Erasmo da Narinile (Gattamelata, surn. 1440) näeme esikabja all kuuli mis – sarnaselt riigiõunaga – sümboliseerib maailma. Tegemist on niisiis “maailmavallutaja” mälestuskujuga.

Võidetule jala pealepanek on inimkultuuri universaal, mida kohtame nii rooma gladiaatorite puhul kui tänapäeva safarifotodel lastud loomadega. “Kedagi jalge alla tallama” või “kellegi talla all olema”, aga



ka "midagi kellegi jalge ette asendama" väljendavad alandust ning alandlikkust.

J. Vutšetiši monumentaalskulptuuril (1946 – 1949) Berliini Treptow' pargis näeme Nõukogude sõdurit, Suure Isamaasõja võitjat, kes on jalge alla puruks tallanud haakristi. See täidab seal samasugust trofee funktsiooni nagu vaenlase sõjariistad uusaegsete väejuhtidele püstitatud mälestusmärkide jalamil – olgu viidatud Mihhail Barclay de Tolly (1761 – 1818) ausambale Tartus (kust pronksivargad 1990. aastatel muist trofeesid ära viisid, mistõttu tuli varju viia ülejäänudki) või näiteks keiser Wilhelm I (1871 – 1888) ausambale Berliinis (mis nüüdseks on hävinud).

Äärmise alandlikkuse märk on jala või kinga suudlemine, mis Euroopa kultuuris seostus paavstikultusega, kuid on märksa vanem ja laiem tava.

Assurbanipal (669 – 635/627 e.m.a), esimene lugeda ja kirjutada oskav Assüüria kuningas, maailma vanima, Ninive raamatukogu asutaja diplomaat ja poliitik, kirjutas oma sõjakäigust Egiptusse: "Kuningad, asehaldurid ja järele-vaatajad, kes ma olin paigutanud Egiptusse, tulid minu juurde ja suudlesid minu jalgu."<sup>1</sup>

Kui Eesti sõjaväest ilmus 1990. aastate keskel ajalehefoto, kuidas lihaste treeninguks sõdurite kõhul tallutakse, siis tekitas publikus nõrdimust just alateadlik vastuseis piinamisele ning alandamisele jalge alla tallamise teel.

Ka käesuudluses imiteeritakse seda kukla ja tuiskoonte paljastamist, oma kaitsetuse poosi, vabatahtlikku ohvriarendit täieliku allahaheidu märgiks. Kaela paljastamise mõte selgub siis, kui see sümboolsest tegevusest muutub praktiliseks – hukkamisel pea maharaiumise teel.

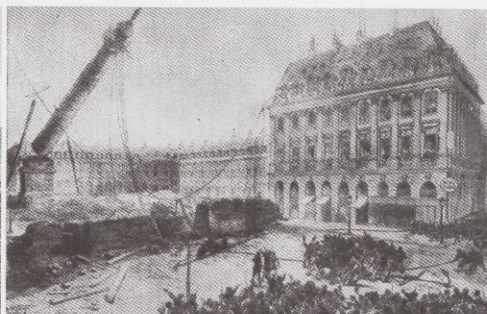
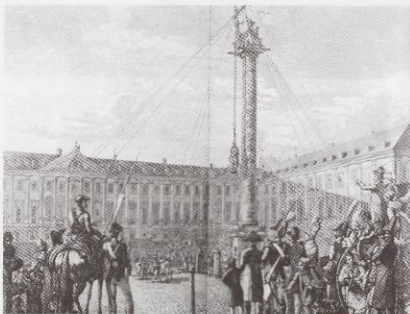
Et kaotaja alandus on samaaegselt ka võitja ülendus, seda ilmutab selgesti Vendome'i sammas Pariisis.

Vendome'i sammas püstitati 1806 – 1810 keiser Napoléon I käsul Pariisi ühele ilusaimale väljakule Päikesekuningas Louis XIV (1643 – 1715) kuju asemele Austerlitz lahingu (1805) võidu tähistuseks. Pronkssammas valati purustatud Austria-Vene ühendvägedelt trofeeks saadud 1200 kahurist ja kaeti Roomas seisva keiser Trajanuse (98 – 117) samba eeskujul reljееfidega. Vendome'i samba reljееfid kujutavad 1805. – 1807. aasta sõjakäike. Samba tippu paigutas skulptor Antoine-Denis Chaudet (1763 – 1810) keisri kuju. Nõnda kõrgus Austerlitz lahingu võitja trofeedel, mis tema jalge all moodustasid samba. Tollal kutsuti seda monumenti "Austerlitz sambaks".

Pärast Pariisi langemist 1814. aastal oli



**Viljavihk kui "kogu rahva võidu" trofee propagandaplakatil; tuli kui trofee Prometheuse käes (Arno Breker, 1937); keiser Marcus Aureliuse ratsamonumendil Roomas võib hobuse ülestõstetud jala alla kujutleda võidetud vaenlase.**



**Võidusammas Austerlitz lahingu auks – selle püstitas Napoléon I ja see muutus hiljem omakorda Henri IV trofeeks.**

**Suure Prantsuse revolutsiooni trofee – kuningas Louis XVI giljotineeritud pea.**

võitjate esimesi muresid Napoléon I Vendome'i sambalt maha võtta. Hiljem sulatati kuju üles ja kasutati selle pronksi Pont-Neufil seisva kuningas Henri IV ratsamonumendi jalamiseks.<sup>2</sup>

Taas oli tegemist sümboolse aktiga: tõusis ju nimelt Henri IV-ga 1589. aastal Prantsuse troonile Bourboni dünastia, kelle revolutsioon 1792. aastal kukutas, kelle viimatisel valitsejal 1793. aastal pea maha raiuti ja kellelt Napoléon võimu usurpeeris. Nüüd on ta nähtamatult oma vaenlase hobuse jalge all – täpselt niisamuti nagu nähtamatu inimkuju Marcus Aureliuse monumendil.

Louis XVI pea maharaiumist 1793 õigustati ajaloolise pretsedendiga: Inglise revolutsiooni käigus oli 1649. aastal samal viisil hukatud kuningas Charles I (1625 – 1649). Mõlemast verisest sündmusest säilinud joonistused kujutavad töö teinud timukat publikule näitamas monarhi maharaiutud pead.

Asitõendit kõrgel hoidvad timukad esinevad lohetapjana, kes rahvuse vabastamiseks on surmanud kurjategija ning presenteerivad oma, st. kogu rahva trofeed, võiduka lahingu saaki.

Viljavihk R. Budilini "Traktoristi ja kolhoositari" ning sirp ja vasar V. Muhhina "Töölise ja kolhoositari" käes on sama-sugused "kogu rahva võidu trofeed".

1 Knaurs Konversationslexikon. Berlin 1932, s.v.

2 Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu. Lühikursus. Tallinn 1941, lk. 286.

3 Fritz Winzer (Hg.): Kulturgeschichte Europas. Braunschweig o. J., lk. 63.

4 L. Lipin, A. Belov: Savist raamatud. Tallinn 1956.

5 Bernardine Melchior-Bonnet: Napoléon consul et empereur 1799-1815. Paris 1984, lk. 87, 136.



## Kunstnik, kes keeldus tuntuks saamast Mare Joonsalu saab Ann Audovast vabalt kirjutada alles pärast kunstniku surma.

Ann Audova (3.09.1904 – 22.02.2001). Mälestusnäitus.  
Tartu Kunstimuuseum.  
Märts-aprill 2001.

Tundub üsna kummastav, et loovisik võiks järjekindlalt võidelda oma loomingu tõsisema tutvustamise vastu, tegelikult üldse tuntuksaamise vastu. Just selline isiksus oli maaliija Ann Audova (1904 – 2001). Ta ei soovinud korraldada ühtegi personaalnäitust. Aeg-ajalt, justkui õrritades, esitas kunstnik mõned tööd ülevaatenäitustele, teavitades niiviisi laiemat üldsust oma olemasolust. Seda tegelikult juba õpingute ajast kunstikoolis Pallas, s. o. 1920-ndate teisest poolest alates, ning hiljem, peale esinemispausi 1950-ndatel, väljakujunenud kunstnikuna 1960. aastast kuni möödunud kümnendi keskpaigani. Vastukajad nendele esinemistele piirdusid tavaliselt paarilauselise äramärkimisega ülevaatenäituste arvustustes, mingit tõsisemat Audova loomingu retseptiooni ei olnud ja ei saanudki olla. Kunstnikule ei olnud see ka oodatud, sest näiteks Eha Ratniku 1979. aastal kirjutatud artikkel\* sai temalt väga vaenuliku vastuvõtu osaliseks.

Nii toimus esimene Audova isiknäitus alles 1994. aastal Tartu Kunstimuuseumis kunstniku 90. sünnipäeval, tegelikult kunstniku tahte vastaselt. Kuna eksponeeriti aga muuseumide kogudesse kuuluvaid töid, ei saanud ega jaksanudki juba eakas kunstnik vastu olla. Järgmisele väljapanekule 2000. aasta sügisel Tartus Sebra galeriis andis kunstnik koguni oma õnnistuse, sest oskuslikult käsitleti seda mitte iseseisva näitusena, vaid ühe osana Pallase koolkonna maalijaid tutvustavast näitusest. 2001. aasta märtsis-aprillisis toimunud kolmas Audova tööde näitus, samuti Tartu Kunstimuuseumis, oli aga juba mälestusnäitus – Ann Audova lahkus sünnest elust 22. veebruaril. Sellise avalikkuse eest peitumise ja



**Ann Audova. Saapad. Õli, vineer, 1980. Tartu Kunstimuuseum.**

**Ann Audova. Boots. Oil, plywood, 1980. Tartu Art Museum.**

isiknäitustest keeldumise põhjusi võib praegu ainult oletada. Teada on, et kunstnik ei olnud iial rahul oma töödega, sest need ei tundunud talle kunagi piisavalt head ega lõplikult valmis. Audovat tundnud inimesed meenutavad, kuidas ta õhtuti alustas maalitu mahakraapimist, et järgmisel päeval jälle uuesti alustada, ja nii korduvalt. Kõige selle tulemusena valmisid tema pildid pikaldases protsessis tavaliselt mitme aasta jooksul, ja värvikiht nendel aina kasvas. Ja ehk tundis ta sellist mittevalmissaamise tunnet ka iseenda kujunemisel kunstnikuks. Audova õpin-

gud Pallases venisid erakordselt pikaks, kuni 1940. aastani, misjärel ta ametlikult kooli ei lõpetanudki. Et ta seal aga lihtsalt aega ei veetnud, sellest annab tunnistust juba 1930-ndatel väljakujunenud isikupärane audiovalik maalilaad. Tema tööokud ja andekust tõstavad esile ka Erich Pehapi 1978. aastal Torontos kirja pandud mälestusteread omaaegsest Pallasest: "Loomulikult oli Triigi ateljees palju neid, kelle eesmärgiks oli peamiselt võimalus öelda – õpin Triigi juures. Nende kõrval oli aga ka teine grupp õpilasi, kelle eesmärgiks oli omaenese väljendusviisi häirimatu aren-

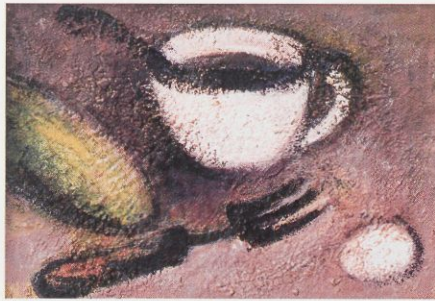


damine. Viimaste esirinnas oli Aliide Audova (1940. aastani oli kunstniku nimi Alide-Johanna), kes oma töödes rakendas väga originaalseid võtteid, kuid, kes määrgates, et mõningad kaasõpilased võtsid omaks tema töötamisviisi, kohe leiutas midagi uut, et vahemaad pidada. Nii võlgnevad rida meie hilisemaid tippkunstnikke palju just Aliide Audova andekusele..."\*\*

Avalikust kunstielust kõrvaletõmbumine võis tingitud olla muidugi ka vastuolusattumisest ühiskonnas valitsevate mentaliteetidega, või tulenes see hoopiski Audova tohutult eraklikust loomusest. Viimane oli ju üldteada ning paistab, et ka need vähesed inimesed, kes kunstnikuga lähemalt kokku puutusid, ei tundnud teda kuigi hästi. Avalikkusega mitesuhestudes lõi Audova endale kaitsemüüri, mille varjus võis rahulikult omaette tegutseda, teha kunsti ainult iseenda jaoks, just nii, nagu ta seda õigeks pidas. Ühtviisi jäi ta kõrvale muutustest, mis tulenesid nii vajadusest ajaga kaasas käia kui ka kohustusest alluda valitsevale ideoloogilisele diktaadile. Oma taotlustes jääb kunstnik iseenda ees lõpuni ausaks, vabaks igasugusest konjunktuur-lusest. Mari Sobolev kirjeldab ühes oma üsna värskes kirjutises "Nähtamatute kunst – vabatahtlikult fookusest väljas" selliste nn. peavoolu kunstimaailma fookusest vabatahtlikult välja astunud kunstnike olemust 1990. aastatel.\*\*\*

Ent nagu näha, eksisteerivad seesugused loojad ka muudel kümnenditel. Samuti on aegumatu väide, et nähtamatuks jäävad kunstnikud on oma loomingus väga muutumatud. Audova puhul kehtib see kuidagi erilisel. Töötab ta ju aastakümneid peaaegu et muutumatus, nagu eespool mainitud, juba kooli ajal välja kujunenud laadis. Loomulik liikumine toimub siin vaid suurema meisterlikkuse ja täiuslikkuse poole. Üldjuhul tähendab see suuremat üldistust ja mõjuvat värvikäsitlust. Samuti keskendub ta juba algusest peale küllalt kitsale ja kindlale teemade ringile, maalides ikka ja jälle natüürmorti lilledega, mis aastakümnete jooksul on paigutatud isegi ühte ja samasse ümara vormiga valgesse vaasi, või inimest, portreed ja figuraalkompositsiooni. Ent kuidas ta maalik, kuidas ta suudab nendele lihtsatele motiividele anda erilise kõlajõu.

Põnevaim ja omapäraseim löik Audova loomingus on kindlasti portreed. Need on kummalise ilmega pruunis koloriidis näod. Lahtiseks jääb küsimus, keda kunstnik kujutab. Tööde pealkirjad "Süngerpea", "Valguses ja varjus", "Hämarik" jne., ei viita konkreetsetele isikutele, pigem erinevatele hingeseisunditele. Silmatorkav on aga kujutatute sarnasus – ümarate vor-



**Ann Audova. Natüürmort I. Öli, I., papp.**

**Ann Audova. Still life I. Oil, canvas, cardboard. Tartu Art Museum.**



**Ann Audova. Süngerpea. Öli, kartong, 1968–70. TKM.**

**Ann Audova. Head. Oil, cardboard, 1968-70. Tartu Art Museum.**

### Mai Levini meenutus vestlusest Eerik Haameriga:

1979. aasta suvel Rootsis rääkisime Eerik Haameriga Pallase koolist ja ta märkis, et kool andis palju, kuna õpilaste hulgas oli väga omapäraseid ja andekaid tüüpe. Püüdes nimesid meenutada, hakkas ta järsku naeru kõhistama ja ütles siis: "Audova! Sellel ei olnud värvikiht lõuendil kunagi küllalt paks!"

midega nägu, lai nina, punnis silmad, eemalviibiv olek – ning üllatav sarnasus naisekujundiga, mis oli levinud 1920-ndate ja 1930-ndate aastate, samuti sõja-aegses eesti kunstis.

Kuna mõnda neist on traditsiooniko-haselt peetud autoportreeks, võiks väita, et Audova on maalinud aina iseenast. Kindla paralleeli võiks siin tõmmata Karin Lutsu loominguga, kus loodud naiseku-judes on samuti märgatav autoportreeli-sus. Sarnaselt Lutsu loodud Mina-kujundi-ga, mille esinemist kunstniku loomingus enesemääratlemise või siis eneseimetluse vahendina on käsitlenud Reet Varblane\*\*\*\*, on ka Audova loonud oma Mina-kujundi, mis väliselt on Lutsu omaga

küll üsna sarnane, kuid olemuselt märksa süngem, iseteadlikum, distantseerunum. Seega mitte niivõrd eneseimetluse, kuivõrd enesepaljastuse vahend. Sellisel moel oma salapärasest isikut visualiseerides annab kunstnik muidugi hulgaliselt materjali erinevateks tõlgendusteks.

Portreedes nähtud inimitüüpe kohtame ka tema figuraalkompositsioonides. Nende tööde tundelaad on aga hoopis teine. Tõsiste sisekaemuste asemel kohtame siin lõbusamaid, isegi groteskseid meeleolusid. Tööde pruun koloriitki on heledam ja rõõmsameelsem. Samuti autoportreelised, on need justkui kunstniku Mina-kujundi üleemeelikum kehastus.

Atraktiivsema ja kindlasti ka tuntuma osa tema loomingust, kuna seda on näitus-tel kõige enam näha olnud, moodustavad seevastu tema hõõguvärvilised lillepildid. Õigemini natüürmordid lilledest, millele justkui kohustusliku elemendina on lisatud mõni naljakas punane süss, või kummalistest esemetest nagu saapad, mis oma lopsakuses mõjuvad samuti puhkenud õitena. Maalide üldistusaste ja värvikus on muidugi tähelepanuväärsed. Ja tegelikult on üsna ükskõik, kas tegu on lillede või saabastega, sest nende piltide puhul on olulisel pealispinnast sügaval-mal asuvad emotsionaalsed hoovused.

Tõsise süvenemise poolest oma tegemistesse on Audova võrreldav ehk Ellinor Aiki või Johannes Uigaga. Maalisid ju nemadki oma kindlaid motiive hämmastava järjekindluse ja veendumusega. Ta pidi olema küll väga tugev isiksus, et niimoodi iseendas kindlaks jääda, seda enam, kui tegusetakse üksinda. Audova ei kuulunud ju ühessegi rühmitusse ega sõpruskonda, nii ei olnud tal ka lootust kaaslaste toetusele või millelegi ühisest aupaistest. Tundub vaid, et kunstnik pidi elama piisavalt väikeses linnas, et selle elurütm jätkaks aega süvenemiseks.

\* Eha Ratnik. Üha uued kujundid. – Edasi 1. IX 1979.

\*\* Erich Pehap. Triigi ja graafikaateljeedes. Eduard Rüga graafik ja maaliija. Kirjastus Maarjamaa, Rooma, 1979, lk. 21.

\*\*\* Mari Sobolev. Nähtamatute kunst – vabatahtlikult fookusest väljas. – Ülbeld üheksakümneanda. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk. 198 – 215.

\*\*\*\* Reet Varblane. Mina-kujund kui eesti naiskuns-ti- enesemääratlemise vahend. – Ariadne Lõng, 2000, nr. 1-2, lk. 74 – 80.

*Mare Joonsalu on Tartu Kunstimuseumi teadur.*



[pallas]

# Natalie Meist, aga mitte kui kostüümikunstnikust Mai Levin

Natalie Mei (1900–1975).  
Adamson-Ericu muuseum,  
21.01–02.04.2000.

Natalie Mei 100. sünniaastapäevale pühendatud näitusel mõjus vahest kõige üllatuslikumalt osa, mis esitas nn. vabaloomingut, sündinud enne tööleasumist Estonia kostüümikunstnikuna 1929. aastal või hiljem, teatritöö kõrvalt. Suur osa materjalist saadi Juhan Kohali erakogust, lisaks Mart Lepa ja Johannes Mikkelki kogust ning Eesti Kunstimuuseumist. Tallinna ja Tartu muuseumides on see löik Natalie Mei loomingust esindatud väheste, tõi küll, heade näidetega. Evi Pihlak ei ole oma 1962. aastal ilmunud monograafias sellest mööda läinud, kuid kunstniku varase loomingu käsitlus on tal suhteliselt põgus. Tollaseid kunstisuundi Mei loomingu taustana on ta puudutanud vaid seoses kunstniku tööga teatris. Põhjuseks see, et süstemaatiline pilt eesti 1920. – 30. aastate kunstiajaloo oli toona alles loomata. Me ei kohta monograafias mõisteid “ekspressionism” või “uusasjalikkus”, rääkimata mujalgi maailmas kunstiajaloole alles avastatavast juugendstiilist või hoopis olematust *art déco*’st. Eesti kunsti sidumine “-ismidega” hakkas just välja saama tabuteema rubriigist. Kuna Mei on õigustatult läinud ajalukku eeskätt teatrikostüümi meistrina, kes monograafia kirjutamise ajal veel aktiivselt sel alal töötas, siis ei omistanud nähtavasti ta isegi ülejäänud loominguosale erilist tähtsust, küllap mõjutades ka biograafi vaatenurka.

“Eesti kunsti ajaloo” I köite II osas (Tln., 1977) pole Meist juttu mitte ainult kui kostüümikunstnikust, vaid ka kui raamatuillustraatorist, ekspressionismi ja uusasjalikkuse mõjust kantud žanrijoonistuste autorist, akvarellistist ja karikaturistist. Tema illustreerimise leidis väärilist tähelepanu Rein Looduse uurimuses “Eesti raamatukunsti teke ja areng” (Tln., 1982). Tema töid oli väljas uusasjalikkuse

ja *art déco* (1984) ning ekspressionismi näitusel (1985) Eesti Kunstimuuseumis.

Natalie Mei varasemad joonistused peegeldavad õpingute käiku ja esmaseid mõjutusi. 1917. aastast pärinevad mõned akvarelliga koloreeritud tušijoonistused – käibesümbolismi vaimus “Kalmul” ja “Neitsi”, juugendlikud sõõrkompositsioonid-aknavaated jt. Järgnesid õpingud Petrogradis, kuhu Natalie Mei siirdus koos vanematega pärast Tallinna Tütarlaste Gümnaasiumi lõpetamist 1917. aastal ja kus oli juba ees tema õde Lydia, kes õppis Naiste Polütehnilises Instituudis arhitektuuri. Vahest rohkemgi kui sõja- ja revolutsiooniolukorrast häiritud õppetöö Kunstide Edendamise Seltsi koolis haris teda metropoli jätkuvalt vilgas kunsti- ja teatrielu. 1918. aastal toimus Petrogradis järjekordne Mir Iskustva näitus. 1910. aastal taaselustunud Mir Iskustva polnud enam endine stiilikindel rühmitus, vaid rohkem näituseorganisatsioon, mis püüdis hõlmata erinevaid moodsaid voole. Natalie Meile imponeerisid tema enda tunnistust mööda vanale tuumikule lähemal seisvad uustulnukad, elegantsed joonistajad-stiliseerijad nagu Sergei Tšehhonin, küllap ka siluetikunsti meister Georgi Narbut. Ent arvesse tuleb võtta Mir Iskustva teisi- gi tegijaid ja aspekte, näiteks, Mstislav Dobužinski ja linnateema tontlik-groteskse käsitluse esindajaid üldse.

Revolutsioonilise suurlinna muljeid kajastavad akvarellitud tušijoonistused “Petrograd” ja pilt koolnust, itaaliakeelse pealkirjaga “Homo, non e piu come era prima” (“Inimene pole enam selline nagu oli enne”), mõlemad – 1918. Surmtõsine ei paista noore daami suhtumine maailmaajaloolistesse sündmustesse just olevat. Tušijoonistus “Natüürmort küünlaga” (1918) meenutab, et üks Natalie Mei lemmikuid oli “õöinimene” Aubrey Beardsley. See on loodud juba pärast Tallinna naasmist ning õpingute jätkudes eratundides Nikolai Triigi juures. Kaks tušijoonistust



Natalie Mei. Jalgpallur. Akvarell, 1926.

Natalie Mei. Football Player. Water colour, 1926.

“Motiiv Kalamaja surnuaial” ja “Vaade Kunsttööstuskooli aknast” (1918) kannavad märget “N. Triigi ülesandel”.

N. Triigi juures tunnis käis Natalie Mei koos õe Lydiaga. Natalie Mei varast loomeperioodi on üldse raske ette kujutada lahus kolme õe “rühmitusest”, kuhu kuulus veel Helsingi Ateneumi 1916. aastal lõpetanud, eeskätt skulptori ja kirjajakunstnikuna tegutsev Kristiine Mei, kes oli õppejõud Tallinna Kunsttööstuskoolis ja 1921. aastast Pallases. Loovusest ja teravmeelsusest pakatava “rühmituse” ühistegevusest on mitmeid märke: käsikirjaline raamat “Peeter Joachim. Ostium” (1920), “Saalomoni ülemlaul” Kristiine Mei kirja ja Natalie Mei illustatsioonidega (1922, Eesti Rahvusraamatukogu) jt.

Tema omapärane joonistusand ei jäänud märkamata ning tellimused tulemata. 1919. aastal hakkas ta illustreerima Henrik Visnapuu luuletuskogu “Talihari”, mis ilmus järgmisel aastal Odamehe väljaandes; ta tegi illustatsioonid ka Visnapuu toimetatud koguteosele “Looming I” (1920), mille ekspressionistlik paatos, lakoonilised lõõvad kujundid peegeldavad

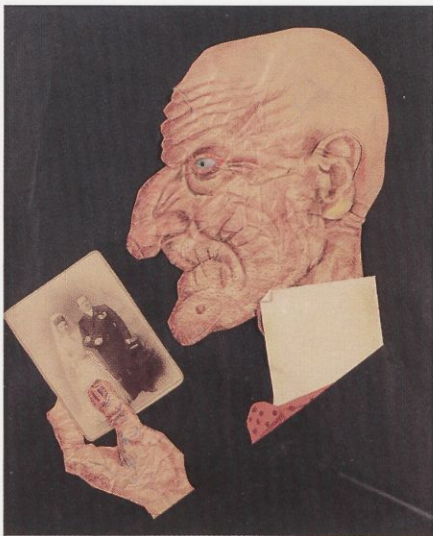


suurepäraselt lõputuna näivat ja hektilist vaenuaega. Ekspressionismi mõju ilmneb ka tema käärilõigetel 1920. aastate algusest ("Naine linna taustal", 1920; "Madrus", 1921 jt.). Võimalik, et ta hakkas seda tehnikat viljelema Mir Iskustva mõjul juba varem; võimalik, et ta sai tõuke Aleksander Grinevi miriskusstvalikest siluettkompositsioonidest (Grinev, muide, joonistas tollal Natalie Mei portree).

1921. aasta sügisel astus Natalie Mei Pallasesse, esinedes kooli kunstinäitusel Tallinna Provintsi muuseumis oma grotesksete kompositsioonidega "Rätsepa surm" ja "Piritall". Nende saatus on meile teadmata, küll aga annavad Mei tollasest akvarellilaadist aimu "Teatraalne stseen" ja "Kohtumine" (1921) Mart Lepa kogust. Sellele lustakas kõverpeeglis tegelikkusekujutusele, mida võib juba uusasjalikuks nimetada, on raske leida mõnd otsest eeskujutaks või eesti kunstist. Natalie Mei krokiisisid 1921. ja 1922. aastast on vahel Eduard Wiiralti omadeks peetud – viga, mis kinnitab küll Natalie Mei mainet meisterliku joonistajana, kuid tuleneb kummagi laadi vähesest tundmisest. Kahtlemata vaatas ja õppis Mei mõndagi nii Wiiraltilt, Ado Vabbelit kui ka saksa uusasjalikelt kunstnikelt, jäädes arengus siiski tähelepanuväärselt iseseisvaks.

Tema õpinguajast Pallases ja selle lähiaastatest pärineb hulk akvarellkompositsioone, mida tollal nimetati kavandeiks. Vastavalt tahakirjutusele on üks neist kooli kompositsiooniülesanne teemal "Agitaator" (1922). Pilt lendlehti rahvale jagavast mehest viib mõttele, et 1920. – 30. aastate ühiskonnakriitiliste meeleolude ja aktatsioonide kajastumine kunstis tasuks värske pilguga üle vaadata. Natalie Mei töodes kohtame seda korduvalt. Teatavasti oli vaid osa uusasjalikust ühiskonnakriitikast selgelt väljendatud klassiiselooga; enamasti suubub see inimesekriitikasse üldse. Nii ka Meil, kelle kriitika mahendub tänu tüüpide ja situatsioonide koomika võrratule tunnetusele.

Poolteistkümnest akvarellist, loodud ajavahemikus 1921 – 1926, mis annavad mahlaka, lõbus-stiilse pildi ajastust, olid ilmselt paljud väljas Pallase lõpetajate näitusel 1924. aastal ning II eesti kunsti ülevaatenäitusel 1925. aastal. Üksikud on tuttavad reproduktsioonide põhjal ("Külavastusgrupp", 1924 – 25). Neis ilmneb tehniline meisterlikkuski, milles Nat Mei vähemasti tol perioodil küündis oma õe tasemele. Nad täiendasid teineteist: Lydia Mei loomingus tõusis keskele kohale natüürmort, milles paelub Nat Meid meenutav fabuleerimisoskus, too aga hiilgas figuraalseid stseene kujutades. Siinkohal ei saa märkimata jätta Kristiine Mei



**Natalie Mei. Prof. Jacques Frotée. L'Automne. 1930. aastate algus. Kollaaž.**



**Natalie Mei. Petrograd. Tušš, akvarell, 1918. J. Kohali kogu.**

**Natalie Mei. Petrograd. Ink, watercolour, 1918. Kohal's collection.**

pisiplastika vaimukat karakteersust; parallelsimide tõttu ödede loomingus oleks kord huvitav käsitleda neid kõiki koos.

Jätkuvalt illustreeris Nat Mei raamatuid ja ajakirju, tegutsedes selles žanris veel 1940. aastate algulgi. Uusasjalik-detailses, seejuures sürrealistlik-lummava nüansiga laadis illustreeritud Fr. Tuglase "Popi ja Huhuu" (1928) tõi talle raamatuilustratsioonide võistlusel Hando Mugasto järel II koha. Omamoodi tunnustuseks olid korduvad illustatsioonitellimused Märt

Laarmanilt kui ajakirja Noorusmaa toimetajalt 1926.-27. aastal ja kui Riikliku Pedagoogilise Kirjastuse toimetajalt 1941. aastal. Nat Mei tušijoonistused kaotasid palju oma mahlakusest viletsa trüki- ja paberikvaliteedi tõttu. Tõeliselt nauditavad on need originaalid ning õnneks on mõned komplektid olemas Mikkeli ning Kohali kogus. Kuid paljude originaalide saatus on teadmata, sealjuures Natalie Mei Pallase lõputöö, Juhan Liivi "Varjule" tehtud akvarellilustratsioonide sarja (1924) käekäik. Kahjuks ei osata meil sellest žanrist lugu pidada.

Ühelt poolt elu ise – kriisi poole libisev, taas paljanduvate sotsiaalsete kontrastidega ühiskond meil ja mujal –, teisalt, kunstimuljed reisilt Saksamaale, Austriasse, Ungarisse ja Itaaliasse andsid tõuke rängemalt uusasjaliku pliiatsijoonistuste sarja sünniks. Nendega esines Nat Mei eesti kunsti välisnäitustel 1929.-30. aastal. Sari näib taotlevat läbilõiget tolleaegsest ühiskonnast, esindatud on rikkad ("Teatriloožis", 1928), vaesed ("Naine lapsega", 1928), agulielanikud ("Kalarand", 1929, TKM), prostitutsioon ("Kupeldaja", 1929, EKM), sport ("Jalgpallur", 1926), mille tähtsuse massi-inimese teadvuses ja seose jõukultusega oli Mei tabanud juba 1925.-26. aasta akvarellkarikatuuride sarjas.

Nat Mei huumoritunde juures oleks karikatuuri puudumine tema loomingust olnud otse imelik. Karikatuure ja sarže on ta teinud läbi aegade, vahel on neid ka avaldatud. Näiteks, ajakirjanike häälekandjas Õitsituled (XI, 1933) on mõned tema karikatuurid toimetuste tööst. Samas on aga ka Romulus Tiituse pilapilt "Naise karikatuurist", kus ilmselt just Nat Mei vaatab portreejoonistust endast, sõnades: "See pean siis olema mina?! See pole ju minu moodigi!". Tänapäevases kõnepruugis võiks selle kohta öelda – meesšovinistlik naiste huumoritunde alaväärsitamine. Peab lisama, et Nat Mei ei ole meestelegi oma karikatuurides armu heitnud.

2000. aasta näitusel äratas erilist tähelepanu kuuest karikatuurist koosnev sari, sihitud Pätsi-Laidoneri võimutäie pihta. See kandis aastanumbrit 1933. Kuigi naljakas, pidi see tunduma liig terav, et näha trükivalgust. Kunstniku sotsiaalse erksuse näitajana on sari igatahes ilmekas, nagu ka kuivnõelagravüür "Vanglas" (plaat – EKM, leht – J. Kohali kogu), loodud samal kurjakuulutaval 1933. aastal.

Nat Mei näitus veenis, et tema osa eesti 1920. – 30. aastate kunstis – teatrikunsti arvestamata – on olulisemgi, kui seni arvatud.

*Natalie Meist loe ka lk. 96.*

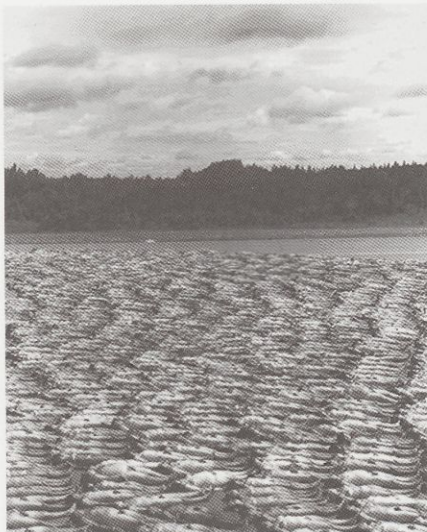


## Algusest ja lõpust Eva Näripea

Naked States. Režissöör Arlene Donnelly. 80 min., 2000, USA.  
Stars by Helmut Newton. Režissöör Julian Benedikt. 56 min., 2000, Saksamaa.

ETV suvist hapukurgihooaega, mida tavaliselt sisustatakse arvukate kordus-saadete ja kehvapoolsete filmidega, rikas-tas sel suvel 1. – 8. juulini välданud XV Pärnu rahvusvahelise dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivali parematest paladest koostatud 11-filmiline programm. Avalöögi andis Arlene Donnelly dokumetaaldebüüt “Alasti Ühendriigid”, mis on vändatud massiakte pildistavast skandaalsest Spencer Tunickist, ja seeria lõpetas režissöör Julian Benedikti loodud “Helmut Newtoni staarid” mitte vähem skandaalsest moefotograafist Helmut Newtonist.

Spencer Tunick on noor fotograaf, kes alles peab ennast (kunsti)maailmas tõestama. Helmut Newton on aga staar, samasugune nagu need, keda ta kujutab oma fotodel. Sellest erinevusest algaja, oma kohast ja tunnustuse nimel võitleva fotograafi ning etableerunud, positsioonika ja ilmselt loometee lõpusirgel kunstniku vahel on kantud ka kahe filmi meeleolu ja pildikeele totaalne erinevus. “Alasti Ühendriigid”, mis *road-movie*’likus formaadis jälgib Spencer Tunicki samanimelise, viis kuud välданud ja 50 osariiki läbunud fotoprojekti valmimist, on väga dünaamilise ja vaheldusrikka kaameratööga, rütm on kiire, vahest närvilinegi, peegeldades sellisena hästi portreeritava kunstniku karakterit ning loomestiili. “Helmut Newtoni staarid” on rahuliku tempoga, sisaldades tunduvalt rohkem still-kaadreid mitte üksnes Newtoni fotodena – selliselt on lahendatud ka osa filmi süžeest. Mustvalgete pildiridadena on esitatud kaadrid filmi teljest – hiiglasliku, 30 kg kaaluva Newtoni fotoalbumi ehk SUMO saamisloost. Näiteks löik sellest, kuidas Philippe Starck disainib postamenti, millel albumit eksponeerida. Filmi kaameratöö on üsna stabiilne, kaadrikompositsioonid väljapee-



**Spencer Tunick. Maine'i osariik. Must-valge foto, 1997.**

**Spencer Tunick. Maine. Silver gelatin print, 1997.**



**Spencer Tunick. New Jersey. Must-valge foto, 1998.**

**Spencer Tunick. New Jersey. Silver gelatin print, 1998.**

tud, isegi igavavõitu, sisaldades palju, vahest liigagi ohtralt “kõnelevaid päid”.

“Alasti Ühendriikide” hektiilisusest küündiv tempo jätab vaatajale vähe ruumi esitatud probleemide koheseks lahtiharutamiseks, mistõttu on tegemist olemuselt “avatud” filmiga ja lõputiitrite järel tuleb vähehaaval kogetut korrastama hakata, järgemööda ettesöödetud küsimustele vastused leida ning esitatud ideed lõpuni mõelda. Selline käsitlus vastab hästi asjaolule, et portreeritakse kunstnikku, kes on oma loomingulist karjääri alles alustamas ja kelle loomingut alles haka-

takse mõtestama. Kuigi filmi lõpp märgib ühe projekti lõpulejõudmist, on see Tunicki jaoks alles tähelelennu algus, mida tähistavad ka lõpukaadrid CNN-ile intervjuud andva kunstnikuga.

“Helmut Newtoni staarid” on seevastu kompositsioonilt “suletud” film. Kuigi ka siin on teljeks üks projekt, Tascheni kirjas-tuselt ilmunud fotoalbum, mida reklaamitakse igas mõttes 20. sajandi suurima väl-jaandena, tingib juba vanameistri iga asjaolu, et ennekõike on tegemist retrospektiivse käsitlusega, tagasivaatega olnule. Nostalgiasse kalduvat meeleolu aitavad sugereerida mõõduka kiirusega vahelduvad kaadrid, mis tekitavad mulje, nagu lehitsetaks Tascheni albumit, ja taustaks kõlav muusika, mis on kord unelevam, siis kraadi võrra pealetükkivam või ähvardavam. Nende kaudu antakse vaatajale ühelt poolt võimalus mõttepausiks, teisalt saab aga võhikki hea ülevaate Newtoni loomingu olemusest.

Julian Benedikti filmi väljapeetud rütm ja mõõdukas tempo aitavad edasi anda pilti Helmut Newtonist kui tasakaalukast, õnnelikust ning edukast inimesest ja kunstnikust, kes teab ja teeb täpselt seda, mida tahab, ei pea rabelema tunnustuse võitmiseks ning võib seetõttu lubada endale naljaheitmist isegi tõiselt tõsistes situatsioonides. Samamoodi on “Alasti Ühendriikide” närveldavam stiil kohati neurootilisusesse kalduva Tunicki iseloomustamise teenistuses. Teisalt vastab filmide pildikeel, kaameratöö ja tempovalik ka kunstnike loomelaadile. Kui Newton teab ette, milliste inimestega tal töötada tuleb, on eelnevalt välja mõelnud mingi loo või legendi, kasvõi hetk enne võtet vaimusilmas paika pannud rekvisiidid, ja, kui vaja, võib minutipealt nõuda kasvõi lennukit, siis Tunickil tuleb kaadri saamiseks käigupealt leida modellid ja nad ära rääkida, vastavalt nendele võhivõoras paigas valida sobiv võttekoht, massivõtete korral kohaleilmunute järgi panna paika kompositsioon ja lisaks jageleda politseini ke või lihtsalt kurjade inimestega, nende rünnakuid ette aimata ja tõrjuda, ühesõnaga improviseerida, improviseerida ja veel kord improviseerida.

Nagu vihjavad mõlema filmi pealkirjad, pole tegemist siiski ainuüksi kunstnike isiksuste portreedega, nende loomestiili kirjeldustega ja visioonide avamisega. Kahtlemata kannab kaalukat rolli ka kum-magi filmi kangelaste aines ehk siis vastavalt alasti Ühendriigid ja Helmut Newtoni staarid.

Kuigi staarid, kes Julian Benedikti filmis sõna saavad, ja kelle sõnavõttude kaudu peaks eelkõige kujunema pilt Helmut Newtonist kui inimesest ja kui





**Hiigellõuend Atlantise restorani ees. Pressikonverents. Basel, 17. juuni 1999.**

**The huge canvas covering the entrance of Restaurant Atlantis. Basel, 1999.**



**Philippe Starck disainimas lauda 30 kg kaaluva raamatu jaoks. Pariis, 28. jaanuar 1999.**

**Philippe Starck working on the table designed to carry the 30 kg book. Paris, Jan. 28, 1999.**

kunstnikust, paljastavad intervjuueeritavad alati midagi ka iseendast – enamasti oma tohutu ego ja edevuse. Nii alustab näiteks Sigourney Weaver sõnadega: “Mina olen see ja see ja ma olen töötanud Helmut Newtoniga.” Vanessa del Rio aga ütleb SUMO väljaande kohta: “See on igas mõttes suur: suur raamat, kopsakas hind (1 500 dollarit), suured pildid, suur AUTOGRAMM.” Isegi võttegrupp poetab ennast läbi peegelduste nagu muuseas kaadrisse. Edevus kõige ehtsamal kujul.

Spencer Tunicki ristikäigu kulgedes rulluvad vaataja ees lahti Tunicki enese loo kõrval ka tema portreeritavate lood, tõusetuvad USA ühiskonnas aktuaalsed (moraali)probleemid, paljastub väikekodanlik silmakirjalik kaksikmoraal ja pseudotabud. Alles kohtusaalis saavad vastuse küsimused nagu “Kas aktifoto on kuritegu?”, “Kas tänaval alasti olla on seadusevastane?”. Seekord võidab kunst. Ja seda ka ülespuhutud skandaali kaudu.

Mark Soosaar on kutsunud Spencer Tunicki augustis ka Pärnusse, kus peaks toimuma fotosessioon kohalike modellide kaasabil.

Helmut Newtoni SUMO raamatu ning filmi “Alasti Ühendriigid” kohta saab informatsiooni interneti aadressidel: [www.taschen.com/all\\_tit/newt\\_su/newt-su.htm](http://www.taschen.com/all_tit/newt_su/newt-su.htm)  
[www.hbo.com/nakedstates](http://www.hbo.com/nakedstates)

## [galerii]

### Pronksiaeg eesti skulptuuris

Pronksiaeg. Tallinna Kunstihoone, 15.06. – 15.07. 2001. Korraldajad: Eesti Kujurite Ühendus, kuraator Jaak Soans; Eesti Kunstimuuseum, kuraator Juta Kivimäe.

Skulptorid: Tamara Ditman, Mati Karmin, Tiiu Kirsipuu, Ellen Kolk, Riho Kuld, Aime Kuulbusch, Tõnu Maarand, Kadri Metsik, Toomas Mikku, Mare Mikoff, Peeter Mudist, Terje Ojaver, Hille Palm, Lembit Palm, Irina Rätsep, Ahti Seppet, Aivar Simson, Jaak Soans, Hannes Starkopf, Vergo Vernik, Ekke Väli, Matti Varik, Edgar Viies, Ivan Zubaka, Ülo Õun.

Tallinna ja Tartu kunstimuuseumi fondidest ning Kunstihoone kogust valitud teosed esindasid modernistlikke suundumusi eesti skulptuuris. Need 52 tööd peaksid kuuluma ikka veel olematu muuseumihoone püsiekspositsiooni.

Suur osa 1960-ndate lõpul ja 1970-ndail skulptuuri uuendanud kujureist tegutseb ka täna. 1979. aastal Leningradi Kesknäitusesaalis toimunud suurülevaade “Nõukogude Eesti kunst” tõi vahest esmakordselt välja eesti skulptuuri paremiku ja valdavate suundumuste erinevuse tolleaegse ühiselt suunatud kultuuriareaalis. Nõukogude retsensente üllatas üldistatud vorm, vormi väljenduslikkus ja sisemine konstruktiivsus, kompositsiooniliste lahenduste modernistlik lihtsus. Eestis aga oli võetud suund tol ajal uudsele vormikultuurile juba 1960-ndate keskel. Varemgi – Edgar Viiese Pegasusse kohviku trepiskulptuur (1963) oli ilmselt esimene abstraktne kolmemõõtmeline teos Eestis.

1970-ndad töid skulptuuri väga erinevaid isiksusi, “Pronksiaja” näitusele valisid kuraatorid kõige olulisemad modernistlikud arenguliinid: iga näitusele valitud autor rikastas skulptuuri millegagi põhimõtteliselt.

1970. – 80. aastail jätkas Jaak Soans arvuka monumentaalloomingu kõrval Edgar Viiese vormiuuenduslikku arengusuunda fabuleeriva baskulptuuriga, kus vormi konstruktiivne elegants töötab käsikäes probleemiasetustega. Euroopa kirjanikke ja kunstnikke juba 19. sajandist huvitanud inimese ja masina suhe, inimmasin või biomorfne tehisolend on leidnud Soansi loomingu korduvalt käsitlemist. Oma mitmekülgse monumentaalse vabaloominguga alustas 1970-ndail Mare



**Ekke Väli. Anno 1981. Pronks, 1981. Eesti Kunstimuuseum.**

**Ekke Väli. Anno 1981. Bronze, 1981. The Art Museum of Estonia.**

Mikoff, kelle “Maanaised” võiksid olla skulptuurseks vasteks eesti maalikunsti jõuliselt esindatud hüperrealismile.

Poeetilisemat figuraalset ja portreeskulptuuri on loonud Hille Palm, Ellen Kolk ja Aime Kuulbusch. Nende paremik ületab portreeskulptuuri tavatähenduse: portreeritavatest on saanud ajastu sümbolfiguurid (Juhan Viiding, Tiiu Randviir) või on saavutatud kujundi emotsionaalne mõju (Hille Palmi “Väike Johannes”).

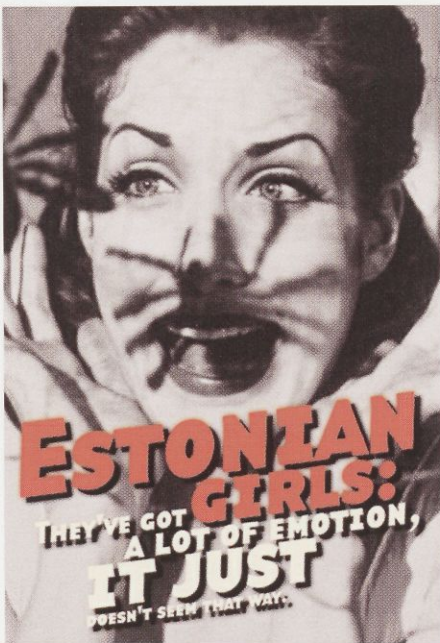
Tagasivaates eristub oma mõttepeenusega Ülo Õun, näituseseltskonnast ainus juba lahkunud skulptor. Ülo Õuna erakordne tundlikkus ja sotsiaalne tajuvõime näib olevat kandunud 1980-ndate skulptorite põlvkonda, kuhu kuuluvad Mati Karmin, Tiiu Kirsipuu, Ahti Seppet ja Ekke Väli. Viimane näib olevat Ülo Õunalt teatapulga üle võtnud. Ajastuomaselt lahendab ta nõtked sürreaalsed ideevälgatused esteetilises vormis, kutsudes nüüd, mil hinnangukategoriad on oluliselt muutunud, esile hämmeldusesegust imetlust.

1990-ndad ja pronksskulptuur on vastuoluline teema. Tellimuste vähenemine, kriitika vähene suhestumine klassikalise skulptuuriga ja pronksi hinna tõus on viinud pronksskulptuuri kommertssfääri. Heatasemelise näitusetöö tegemiseks polnud 1990-ndail kuigivõrd motivatsiooni. Ja ometi on seda tehtud – nimetagem Hannes Starkopfi, Toomas Mikku, Vergo Vernikut, Ivan Zubakat, Kadri Metsikut. Modernistlik traditsioon on tegelikult elujõulisem, kui oskasime arvata 1990-ndatel kindlakäeliselt suunatud uuendusmeelsuses.

**Juta Kivimäe**



# [galerii]



Vijai Maheshwari, Tarvo Hanno Varres, 2001.

## Cosmotrash. Need a friend, buy some art

Vijai Maheshwari ja Tarvo Hanno Varrese fotod. Kohvik Pegasus. 01.06. – 01.08.2001.

Boheemlike kunsti- ja kultuuriringkondade legendaarne lemmikkoht Pegasus on nüüdseks uues kuues avatud olnud juba mõnda aega. Esialgne 1963. aastal valminud Väino Tamme, Leila Pärtelpoja ja Allan Murdmaa suurepärase sisekujundus on seekord asendunud Gert Sarve, Martin Tammiku ja Tarvo Hanno Varrese loodud ja äsja meelelahutuslike interjööride kategoorias Eesti Sisearhitektide Liidu aasta-preemia pälvinud ruumikujundusega. "Cosmotrash" on selgelt timmitud vastavaks keskmise noore trendiinimese maitsega ja kuulub sellisena *mainstream*'i. Tööd tunduvad pigem ruumikujunduse elemendina. Tekstide ja piltide suhe on küll kriitiline, kuid hinnanguskaala kõigub ettevaatlikult nõrgast (enese)ironiast kerge sarkasmini. Liigestest teravusest on targu hoidutud, domineerib naljanoot.

Näituse alapealkiri – vajad sõpra, osta kunsti – viitab sellele, et tegemist on eelkõige müüginäitusega.

[www.cosmotrash.com](http://www.cosmotrash.com).

Eva Näripea

## Veri pole ainult punane

Triinu Jürves. "Blood Is Red.com". Raatuse galerii 16.07 – 10.08; Eesti Kunstiakadeemia galerii. 13.08 – 27.08.2001.

*Omnia mea mecum porto\**

Näituse pealkiri ei viita mitte kodulehekülje aadressile, vaid maalikunstile. Triinu Jürvese (s. 1974) elemendiks on autori veri, mida ta on kasutanud värvi asemel, ning maalipinnale kleebitud hemogrammid ja laboratooriumi saatikirjad.

Kuigi 20. sajandi lõpul leiab teadvustatud autoagressioon ja sellega kaasnev abjektsioon tee filosoofia kunstist, jääb publikule Jürvese sõnum arusaamatuks, kui ei teata kunstniku autobiograafilist tausta. Nimelt põeb Jürves lapsest saadik diabeeti ning on end süstinud nendesamade nõeltega neli korda päevas. Ka hemogrammid näitusel on autentsed. Süstlanõelad võivad eksitada, justkui peitüks teoste sõnum meeleseisundeid deformeerivate, uimastavate ja psüh-hedeeliliste ainete päevakajalisuses.

Teostes pole primaarne aga mitte agressiivne rituaal või protsess, vaid resultaat. Süvenedes Jürvese teostesse, tekib võrdlusmoment taani kunstniku Henrik Plenge Jakobseni (s. 1967) installatsiooniga "Plasma päevik" (1996). Seegi oli omamoodi "vereanalüüs". Kunstnik kasutas vereülekande keerukat aparatuuri ja slaide vere mikroskoopilistest koostisosadest. Jakobseni huvitas teaduse osa meditsiinis ning ta esitas end kui tänapäeva dr. Frankensteinini. Erinevalt Jakobsenist on Jürvese töödes aga rõhk isiklikul mütoloogial ja autobiograafial.

\* Kannan kõike oma vara endaga.

Riin Kübarsepp

## Roosid ja rukkililled

Laurentsius & A. D. Tallinna Kunstihoone galerii. 18.05 – 3.06. 2001.

Palju on räägitud A. D. Leedu juurtest ja



RICCARDO RAND

Laurentsius & A.D. Kuressaare maakunsti sümposiumil "Avatud ring", juuni. Laurentsius & AD. Land art symposium "Open Circle" in Kuressaare, June, 2001.



REPRO

Laurentsiuse & A.D. "Roos". Laurentsius & AD. "Rose".

tandemi kunsti seotusest katoliikliku barokiga. Vahest võiks aga tõmmata paralleeli ka Laurentsiuse sünnikoha Kohtla-Järve stalinistliku arhitektuuri ja sellest lahutamatu nõukogude mütoloogiat kandva stukkdekooriga, millele muuseumis kulutati ligi kolmandik hoonete ehitusmaksumusest. Laurentsiuse ja A. D. teoseid võib vaadelda nõukoguliku õõnsa viljakuseloitsimise antiteesina.



Kuigi tandemi teosed võib alati eksimatult teiste seast ära tunda, on need tööd samas, ilmselt peenest modelleeringust ja perfektsest pintsli-tööst johtuvalt, kummalisel kombel ka anonüümsed. Mäletavasti valmis stalinistlik arhitektuur paljuski tüüpprojektide järgi (Kohtla-Järve ehitati eranditult neid kasutades) ja "surematu" antiigi jälgedes, isikupära eriliselt ei hinnatud.

Laurentsiuse ja A. D. teosed on ühtaegu nii päevakajalised kui igavikulisel: suurtel lõuenditel on kõrvuti milleniumivahetuse kunsti kõikelubatavuse printsiibiga – pastaka- ja grafitisirgelduste rägastik, räbaldunud paberitükid jms. trüki – kasutatud vanameisterlikult pretssiiset maalitehnikat. Justnagu stalinistlik arhitektuur, mis ühest küljest sugereeris igaviku monumentaalset muljet, teisalt aga peegeldas suurepäraselt ka režiimi hetke-taotlusi.

Eva Närpea

## Igaüks on joonistaja, igaühest ei saa kunstnikku

Kuraator Ants Juske. Joonistus kui psühhogramm. Deco galerii. 25.05.–17.06.2001.

Ants Juske kuraatoriprojekt jätkab ühelt poolt kinnituse otsimist beuysilikule väitele "igaüks on kunstnik" ja teisalt tõstab kirjanike joonistused samale vaatlustasandile kunstnike omadega. On ammu teada, et inimestes võivad peituda erinevad alged ja võimed ning vaid juhuslike asjaolude kokkulangemise tõttu saab ühest kirjanik ja teisest kunstnik. Sageli on professionaliseerumine tingitud ajalimiidist, mis on inimesele elu jooksul antud. Igaüks valib oma raja, kuna kõigea korraga ei saa tegelda.

Näitus on mõneti ka uuriv, kõrvutatav. Huvipakkuvate tähelepanekute järeldumine on paiguti tingitud vaid kontekstist, millesse asetatakse autorid, keda loogika järgi ei peaks koos näitama. Ilmar Malin, Eduard Wiiralt, Juri Lotman, Leonhard Lapin, Vilen Künnapu, Hando Runnel, Ain Kaalep on olnud kirglikud kritseldajad. Kunstnike biograafilises kontekstis muutuvad kritseldused visanditeks, mitte-kunstnikel jäävadki mõttetuks sodimiseks, mille aksepteerimine kunsti kontekstis nõuab postmodernistlikku tolerantsi. Joonistus kui väljelaemise vahend on võimaldanud pingeid maandada, mistõttu liigitub ka psühhoterapiiliseks.

Seosed sürrealismi "psüühilise automatismi" ja psühhonaalüüsi vabade

assotsiatsioonide meetodiga on enam kui ilmsed. Sürrealistid pöörasid tähelepanu ka mittekunstnike, naivistide ja vaimuhaigete loomingule. See on kunsti piiride laiendamine. Inimliku visuaalse eneseväljendamise maailm on avaram kui traditsiooniliste kunstiliikide või väljendusmeetodite maailm. Kuna tendentsiks on piire seada ja defineerida, mis on kunst, mis-sugused on kunstivahendid ja kes on kunstnik, on kunstnik ja kriitik surutud pidevate avardava tolerantsi ja sulgeva defineerimistungi tangide vahele. Kord öeldakse, et oled läinud liiga kaugele, piire ületanud ja seega halvasti käitunud, kord, et pead rohkem julgust ilmutama ja uue kvaliteedi saavutamiseks piiri ületama.

Raivo Kelomees

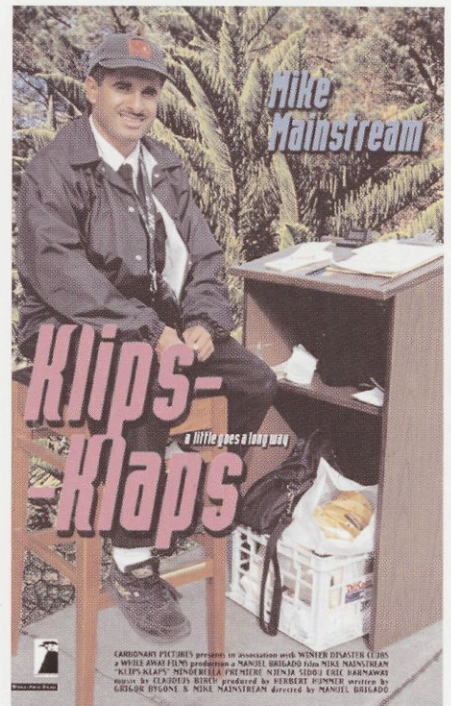


INGMAR MULLIKUJUIE

**Juri Dõrin (Ersa-Mordva). Karihiir. Õli, l. 2000.**

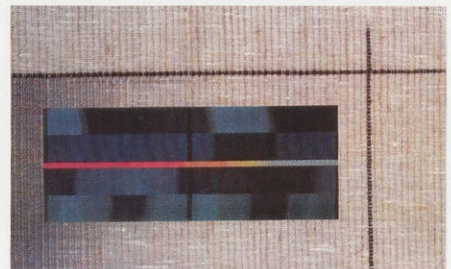
**Juri Dyrin (Ersa-Mordva). Mouse. Oil on canvas, 2000.**

Tallinnas Samba galeriis toimunud ersa noore kunstniku Juri Dõrini näitus ajastati Tartus ja Viljandis 24.–30. juulini toimunud etnofuturismi konverentsiga. Kunstnik lähtub folkloorist ja maausust ning loob vaimukaid pilte, milles on aimatav harmooniline suhe maailmaga.

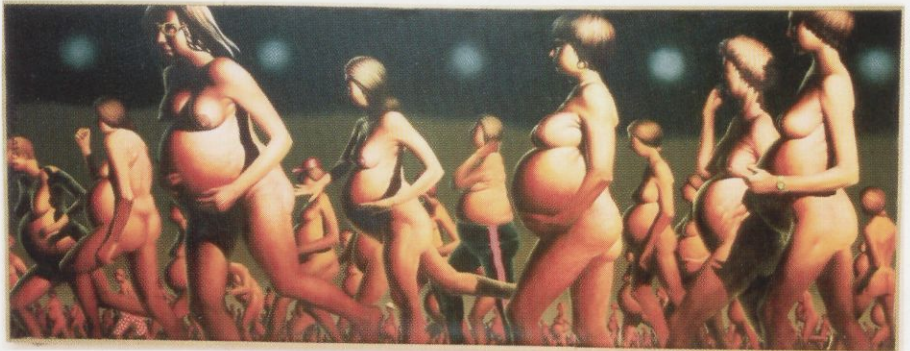


**Liina Siib. Sarjast "Movie Posters". 104,5 x 68 cm. 2001. Eksponeeritud Ljubljana 24. graafikabiennaalil.**

**Liina Siib. From series "Movie Posters". 2001. 24th International Biennial of Graphic Arts, Ljubljana.**



**Elna Kaasik, Karepait pärit tekstiilikunstnik, kes alustas kunstnikuteed Richard Sagritsa innustusel, eksponeerib pärast näitusi Stockholmis, Tokyos ja Rakveres oma tekstiile Tallinnas Tarbekunstimuuseumis (august-september 2001).**



VALLO KRUISEER

**Peeter Allik. Ma nägin seda. (Maal Ando Keskküla kureeritud näitusel "Reaalne – realism" Tallinna Kunstihoones augustis 2001.)**

**Peeter Allik. I Saw This. (Painting in the exhibition "Real – realism" curated by Ando Keskküla at Tallinn Art Hall, August 2001.)**



# [viimane lehekülg]

## Iluvigade ülistuseks

Natalie Mei oli väga andekas ja väga vaimurikas naine, kelle aga loodus oli tema kõrgete vaimuannete vastukaaluks jätnud ilma naiseliku välimusest. Nat oli vägeva kehaga raskekaallane, jämeda nina all oli paksuhuuleline suu pikkade hammastega. Välimusega kooskõlas oli ka tema vali ja kauakestev naer, mis paiguti hobuse hirnumist meenutas. Samas oli ta aga kõigist neist iluvigadest vaimselt üle, mida kinnitab ka järgnev, tema enese suust kuulnud lugu.

Sõjajärgseil aastail, kui Tallinnas marodööritsesid vene sõdurid, sammus Nat kord hilisel tunnil teatrist kodu poole, kui järsku ilmusid pimedusest kaks sõdurvabastajat ning haarasid üks ühest, teine teisest käevangust.

Nat sammus oma võimsa keha kilogrammide toel kavalere peaaegu järel lohistades häirimatus rahunud edasi, kuni jõuti esimese tänavalaternani. Seal pööras Nat oma näo koos vägeva naeruhirnatusega kord ühe, siis teise punaväelase poole, öised sõbrad lasid sekundi pealt Nati käed vabaks ning põgenesid kirsavoide klobinal pimedusse.

\*

Natalie Mei oli lausa uskumatu vaimusetulvaga naine, kes otsis oma teravmeel-susele kõikvõimalikke rakendusi. Kuulsad olid tema ERKI õppejõudude saržid, milliseid eksponeeriti pühade puhul ERKI fua-jees. Sageli määrati ta ka juhtima õppejõududest ja tudengitest komisjone, mis pidi välja mõtlema 50-ndate – 60-ndate ülelinnaliselt kuulsate ERKI ballide tavakohaselt absurdika eeskava.

Töö sissejuhatuseks võttis Nat rahakotist sajarublase ja ütles: "Poisid, tooge midagi. Veidi vintis peaga liigub mõte paremini."

Edasine tegevus möödus kogu aeg Nati müriseva naeru saatel, ta naeris oma hiigelkeha vappudes pisaratevooluni. Mõne erilise leidlikkuse puhul suvatses ta tunnustuseks öelda: "Seltsimees Gens! Ohohohoo! No küll on teil loll mõte! Hahahahaa! Ohohohoo!"

Ta naeris ettevalmistuste ajal nii palju, et etendust enam vaadata ei tahtnudki: "Ah, ma olen juba kõik naljad ära naer-



**Natalie Mei. Pr. öde ja mina. Akvarell, 1927.**

**Natalie Mei. Ms. Sister and me. Water colour, 1927.**



**Natalie Mei. Pri. Bach! Akvarell, 1922.**

**Natalie Mei. Miss Bach! Water colour, 1922.**

nud! Ohohohoo!" Tänutäheks naeru-seansside eest aga tegi taas lahti oma suure ridiküli ja võttis sealt rahatähed, millele abil käivitatud pidu võiks iseloomustada vaid ühe sõnaga – ohjeldamatu. Mürgli haripunktil lahkus Mei rahulolevana ja veel trepiltki kostis tema naerumürinat.

*Natalie Meist vaata ka lk. 88-89.*

## Rihi ja Alice

Üks värvikamaid abielupaare meie kunstnikkonnas olid kahtlematult Sagritsad. Väike, jässakas, kavalapilguline ja ruuge rannapoiss Richard ehk Rihi ning temast suurem, ägedaloomuline ja võimukas linnadaam Alice. Rihi pisinõrkuseks oli napsilembus, mida Alice püüdis kogu aeg kontrolli alla saada, ent tagajärjetult.

Eks ükskord oli Rihi jälle patuteele libisenud ning mis veel hullem – miilitsatele pihku jäänud. Kuna nõukogude ajal kehtis öilis komme teenelised ja rahvakunstnikud soolaputkasse toimetamise asemel kenasti koju viia, nõnda sai ka jommis Rihi oma kõrgete adjustaatide ettenäitamise tõttu kaks mundris saatjat, kes nõtkuvate põlvedega teenelist kultuuritegelast käevangus hoides Kunstihoone poole tüürisid.

Rihi kadumisest raevunud Alice aga juhtus just sel hetkel kullipilgul aknast vaatama, kui tore kolmik üle öiselt tühja Võidu väljaku Rihi jouramise saatel sinkvonkitses.

Alice paiskas akna pärani ja karjatas üle uinunud linna: "Ah sealt sa tuled! Issand Jumal, milline häbi! Jube! Vastik! Ah mida ma pean küll sinuga tegema! Sa oled viimane jätis! Ah! Oh! Jumal küll!" ja nõnda edasi. Täies vägevuses, ähvarduste ja oietega.

Kohkunud Rihi sosistas miilitsatele: "Viige mind siiski jaoskonda..."

Miilitsad ise ju ka mehed. Said olukorra draamailisusest aru, keerasid järsult paremale ning võtsid koos Rihiga suuna Pärnu maanteel asuva miilitsajaoskonna poole.

*Rihist ja Alice'ist vaata ka lk. 77.*

Üles kirjutanud **Heinz Valk**.



# #2

kunst.ee graafilise disaini lisa



Language of Signs and  
Exterior of Estonia

## Märkide keel ja Eesti nägu

**Ivar Sakk**  
firmagraafikast kui  
riigi arengutaseme  
näitajast  
**Ivar Sakk** is  
analysing the  
corporate identity  
graphics in  
Estonia



# Märkide keel ja Eesti nägu

Ivar Sakk analüüsib firmagraafikat Eestis ning teeb visuaalsest keskkonnast järelduse, et see riik on veel “pooleli, *under construction*”.

## Lennujaama reegel

Kui olete jõudnud esmakordselt tundmatule maale, mille arengutase-  
mest ja kommetest teil ettekujutust pole, ei pruugi te sellel maal paari  
nädalat veeta. Tüüpiliselt võib juba lennujaama hoones ringi vaadates  
teha järeldusi riigi kohta. Loomulikult on arhitektuur ja interjöörid esma-  
mulje aluseks, aga tänapäeval kipuvad need olema küllalt sarnased,  
kuna ehitustehnoloogia ja materjalid on viinud unifitseerumiseni.  
Järgmine etapp on hinnata graafilise disaini elemente lennujaamas.  
Täita üks viisataotlus ja tollideklaratsioon (vaadake, millised on blan-  
ketid ja piirivalve tempel), lasta passi kleepida viisa (missugune see  
välja näeb: kas kleebis, kummitempel või paberitükk), orienteeruda  
lennujaamas (sildid, piktogrammide), vahetada natuke kohaliku valuuta  
(jälgi rahatähtede välimust ja panga tunnusgraafikat), saata koju  
postkaart (missugune on riigi postitalituse tunnusgraafika, kuidas näeb  
välja kaart ja millised on margid), helistada sõbrale või hotelli (milline  
on telekomifirma graafika, telefoniautomaat ja telefonikaart). Kõigest  
sellest väsinuna lennujaama baari maha istudes võib kohaliku õllepudeli  
sildile pilgu peale visata ja peakski pilt selge olema.

Sõit Euroopast läbi Aasia Austraaliasse illustreerib eelöeldud  
ilmekalt. Pärast Euroopa rafineeritud rahatähti (ilusaimad on vahest  
Hollandi omad, aga ka Rootsi ja Soome esindavad maailma kõrgtaset)  
saad Bangkoki lennujaamas pihku sealse rahapaberi. Kuninga portreed  
raamib neorenessansipärane, idamaise draakoni tuldülgavaid keeli  
meenutavaks stiliseeritud taimornament. Range ilme, sõjaväemünder.  
Selge, tegemist on totalitarismiga. Passiametnik lajatab passi hiigel-  
suure punase pitsati, millel on kotkatiivadega rätsepistes jumaluse  
kujutis. Nende märkide keel on selge ja mõjus. Pärast vahemaandumist  
Tais tunduvad Sydney lennujaama konditsioneeritud õhuga valuuta-  
vahetuspunkti saadud rahatähed nagu sõnumid Euroopast. Kaasaegne

kujundus ja trükitehniline kõrgtase: osa rahatähdest on läbi-  
paistvast plastikust. Tsivilisatsioon oma harjunud vormides  
on tagasi, nagu ka graafiline disain, metakeel, mis oma mär-  
gisüsteemiga annab delikaatset informatsiooni ühiskonna  
väärtushinnangutest, majanduslikust arengutasest ja sot-  
siaalsest atmosfäärist.

Püüan põgusalt vaadelda, milline pilt kujuneb meie  
Eestist.

## Eesti märgi otsinguil

Eesti märk on siiani puudu. On küll tehtud katseid seda  
sõnastada (nii Ants Juske kureeritud Sorose keskuse näitus  
“Eesti kui märk”, presidendi märgitoimkond kui ka Eesti  
Nokia otsingud jne.), kuid erilisi tulemusi see pole andnud.  
See, mida mina siinkohal silmas pean, on ikkagi visuaalne

fenomen, vaadeldav ja reprodutseeritav paberil ja ekraanil, mitte teatud  
“märk” inimteadvuses. Sest see on ju kõigil olemas. Meil, eestlastel  
endil “kodune ja turvaline” (külatee, vanaema maja, lõke metsas,  
mererand), meie muulastel “arusaamatu, talutav, põhjendamatu  
upsakas”, turistidel “mõnevõrra ohtlik ja metsik, kuid odav ja kintsu-  
kaapav”. Variante on veel palju ja lootusetu oleks arvata, et nn. imago-  
toimkond paljalt öeldud ja kirjutatud sõna abil jõuaks märgi visuaalse  
väljenduseni. See on siiski protsess, kus professionaalid, s. t. graafilised  
disainerid tegelevad märgigraafikaga erialaste vahenditega (mis ei  
alahinda eelnevat kontseptsiooni püstitamise ja lahendamise protsessi).

Analoogse näitena võib tuua Kanada, maa, mis on kogu maailmale  
tuntud kui “vahtralehemaa”. Murest riigi vähese identifitseeritavuse  
pärast algatati seal 1950-ndatel graafilise sümboli otsingud. Vahtraleht  
polnud mingi Kanada ajaloost pärit sümbol, vahtraid kasvab igal pool ja  
mitte vähe. See oli lihtsalt üks mitmest disainerite poolt välja pakutud  
graafilisest kujundist, mis valiti selle visuaalse jõu ja kvaliteedi pärast.  
Legend lisandus hiljem ja sai üllatuslikult positiivse jõu ja laia leviku.



Tai kuningriigi raha baht.

Baht – denomination of Kingdom of Thailand.





Tallinna suur vapp.  
The big coat of arms of Tallinn.



Eesti sümbolika: kolm lõvi.  
The symbolics of Estonia: three lions.

Sellega on võrreldav ehk ainult Jaapani punane ring, lihtsaim geomeetriline kujund võimalikest, vana maailma jaoks serveeritud legendina "tõusva päikese maa".

Formaalseid seoseid on otsitud ka Prantsusmaal. Tundub, et mis veel võiks olla lihtsam, kui selle maa märgi otsingud – nii palju positiivset ja tuntud renomeed! Ometi on kõigele sellele ülimalt raske leida otseseid pildilisi seoseid ja nii on Prantsusmaa imagot kutsutud väljendama puhtalt tüpograafiline märk FRANCE ja maa geograafilisest kujust tuletatud kaheksanurk. Selle põhjal on koguni maad ennast kutsuma hakatud L'octogone'iks.

Eestil on ju küll oma sümbolika, sinimustvalge ja kolm lõvi. Neist saaks tuletada kindlasti ka elegantsemaid graafilisi kujundeid kui praegu kasutusel olevad. Riigiasutused kasutavad vapimarkidelt tuntud kontuurset kolme lõvi, turismiamet trikoloori vabakäekirjaga "estonia" jne. Iseasi on see, et nende eristuvus ei pruugi olla piisav, sest trikoloore, heraldilisi lõvisid ja leopardi on välja pakkuda peaaegu kõigil riikidel. Vapisümbolite kasutamisel on muidugi üks eelis: riik tundub olevat "vana ja soliidne". Kas see oligi üks meie eesmärke? Distantseeruda endise nõukogude liiduvabariigi staatusest? Või oli meie eesmärk esitleda end kui uut väledat Ida-Euroopa tiigrit, kui toredat kõrgtehnoloogilist kahekümneaastaste e-riiki? Praegune pilt, mis on küllalt juhuslik ja kaootiline, ei toeta ei üht ega teist varianti, vaid räägib selle poolt, et meie riik on veel "pooleli, under construction". Eks ta seda olegi; tuleb tunnistada, et märgikeel on adekvaatne. Ükski riik ei saa kunagi valmis. Või saab?

Eesti riigiga võrreldes on linnad teinud rohkem jõupingutusi märkide genereerimise teel. 1990-ndate lõpus korraldas Tallinna turismiamet võistluse nii disaineritele kui *copywriter*'itele linna logo ja tunnuslause saamiseks. Iseenesest ei olnud tulemused sel võistlusel halvad. Dan Mikkin ja Ivar Sakk said preemiad ja nende märkide vahel olekski tulnud valida. Iseasi oli aga see, et ametnikud arvasid, et kahe töö kombineerimisel võiks saada kõiki rahuldava variandi (kahe logo kombineerimine telliti kõrvalisevast reklaamibüroost, kes kliendi raha eest oli nõus tegema kõike). Saadud ristandi kiitsid ametnikud heaks, kuid see osutus tegelikkuses kõõbakaks ja tööle ei hakanud. Samamoodi võiks tellida kantaadi Urmas Sisaskilt ja sümfoonilise süüdi Erki-Sven Tüürilt ning neist kokku lappida oodi Tallinna linnale. Kuidas nüüd hinnata protsessi lõpptulemust: kas Tallinnal on märk või mitte? Küsida pole ka kelleltki, sest Tallinna turismiamet on nüüdseks reorganiseeritud (loe: likvideeritud).

Loomulikult saab kasutada linna ametlikult vapilt pärit kolme lõvi. Erinevalt riigivapi omadest on neil lõbus ilme ja punased keeled vallatult suust paistmas (päris *camp*'ilik lahendus ametlikuks heraldiliseks sümboliks!).

Representatiivsemad struktuurid visuaalse keskkonna kujundamises on riigi lennukompanii, raudtee, telekom, post ja pangad. Olenemata omanikeringist kannavad nad endas sageli esindatava maa nime, nende eksterjöörid, interjöörid ja graafika omavad laiemat tähendusvälja kui vaid ettevõttesisene.

### Firmagraafika Eestis

Estonian Air sai uue tunnusgraafika 1996. aastal pärast algusaastate eksirännakuid. Büroo Division on andnud sellele üli rahvusliku iseloomu: nii värvid (hele- ja tumesinised), kujund (pääsuke kui rahvuslind) kui geomeetriline stilisatsioon (ruuni- või kindakirja motiivid) vajutavad natsionalistlike tunnete pedaali põhja. Tulemus on kõigiti aktsepteeritav, modernsus on siin rahvusromantismiga parajas tasakaalus. Mulle tundub siiski, et parimaid tulemusi on Division saavutanud tekstiilide (lipud, kaelarätikud) lahendustes, mis rohekate ja kollakate lisatoonide ning vaba vormimänguga on elegantsemad. Siin ei ole nn. eestilikuse taotlus mõjunud kammitsevalt.

Rīga 800  
City of Inspiration

Riia linna 800. aastapäeva pidustuste tunnusgraafika, 2001.

Graphics of festivities of commemoration of the 800th anniversary of Riga (Latvia). 2001.

Tallinna turismiameti konkurs linna logo ja tunnuslause leidmiseks. Dan Mikkini ja Ivar Saki premeeritud tööd ning nendest kombineeritud ristand.

Competition organized by Tallinn Tourism Board to obtain the logo and slogan of the city. Dan Mikkin's and Ivar Sakk's prize-winning works and the hybrid compiled from them.





Peab tunnistama, et Estonian Air on väheseid positiivseid näiteid nn. rahvuslike suurfirmade seas. Eesti Telekom hoiab ise avalikkuse eest tagaplaanile, kuid on tuntud eelkõige oma tütarfirmade Eesti Telefoni ja Eesti Mobiiltelefoni kaudu. Kõigi nende tunnusgraafika algseks impulsiks on olnud samuti rahvuslikkus, kuid see pole leidnud harmoonilist liitu loovusega.

Eesti Telefoni märk oli juba loomise hetkel segane: diagonaali keerratud suurtähed E ja T olid pärit 1980-ndatest, neile lisatud klavvistik ja kiri EESTI TELEFON aga 1970-ndatest. Vaevalt oskas disainer 1990-ndate alguses oletada 70-ndate *soft*-kirjatüüpide renessansi. Pigem oli tegu juhusega. Valitud *cyan*-sinine on päris kapriisne värv, mida pole nii lihtne käsitseda, kui algul paistab. Mulle tundub, et mõjulepääsemiseks peaks seda kasutama intensiivsemate pindadena, näiteks telefonikabinide ja interjööride juures. Praegune mulje Eesti Telefoni tunnusgraafika rakendustest on jõuetu ja juhuslik. (Sinise intensiivse rakendamise all mõtlen ma näiteks Arali keti tanklaid Saksamaal, kus sama sinist on doseeritud külluslikult, seda neonvalgusega toetades).

1990-ndate lõpus tuli Eesti Telefon välja uue kaubamärgiga ET (rahvasuus kaljult allahüppava mehe märk). Oma kaasaegse kujundi-keelega distantseerub see senisest Eesti Telefoni graafikast, iseasi on see, et publikule jääb täiesti segaseks, mis see Eesti Telefon siis nüüd on: punane ET või sinine ET. Või kas ongi sellel kõigel üldse tähtsust.

Eesti Post on oma algset juhuslikku kirjatüüpi kohendanud, vahetades selle parema vastu. Samuti on postisarve kujund läbinud reanimatsiooni. Tervik on siiski graafiliselt väheaktiivne, tunnusgraafika veduriks on hoolikalt valitud ereoranž värv. Postisarve kujundil ei ole Eestis sellist ajalugu nagu mõnes monarhistlikus riigis, kus see koos krooni ja pärjaga moodustas ornamendirohke kuningliku postiteenistuse vapi. Eesti Posti ajaloole mõeldes tuleb meelde pigem Eduard Magnus Jakobsoni piipu popsutav postimees (gravüür Perno Postimehe päisesse) või 1930-ndatest pärinev postmark tuviga, kellel ümbrik nokas. Praegune lahendus on verevaene ja formaalne. Eestis on palju pisikesi kohti, kus ainsaks tänapäevale vihjavaks märgiks on seesama oranž postkast luitunud puumaja küljes. Miskipärast olen ma alati tahtnud, et seesama postkast oma vormi ja kujundusega tooks ka metsakülla käegakatsutava sõnumi 21. sajandi kohalolust.

Loomulikult pole muutused välistatud. Taani Post tellis 1994. aastal oma tunnusgraafika Hollandist, Euroopa ühest mainekamast disainibüroost Studio Dumbar. Vaevalt et Taanis tegijatest puudus on, lihtsalt Dumbar on kuulus oma uuenduslike lahendustega analoogsetele struktuuridele, näiteks Hollandi post, telekom ja politsei.

Eesti Raudtee peamine ülesanne on riigile(!) kasumit toota ja edukalt(!) maha müüdud saada. Visioonidele, et meilgi saab olema euroopalik rongiliiklus, on aeg rasvase kriipsu peale tõmmanud. See-tõttu ei tasu rääkida korralikult sisustatud vagunitest, novaatorlikest disainerilahendustest ega kaasaegsest tunnusgraafikast. Euroopa lattu vastavas sektoris on niigi ülikõrge. Tõenäoliselt tuleb leppida vaid lohepikkade naftarongidega. Mis värvi on vedur nende tsisternide ees, see ei huvita ei Estonian Transoili ega Pakterminali. Ükskõik mis värvi kass, peaasi et hiiri püüab. Edelaraudtee pingutused sõidutingimuste normaliseerimisel ja vagunite värvimisel on siiski tunnustust vääriavad. Tegemist ei ole mingi tippdisainiga, kuid kõva keskmisega.

## Pankade graafiline disain

Eesti pangad on oma ellujäämislahingud ära pidanud. Selgunud on see, et tunnusgraafika kole välimus vastab tihtipeale ka koledale sisule (Eesti Maapank). Pärast tänaseks toimunud omanikuvahetusi on siiski veider, et Skandinaavia omanikud ei ole loobunud siinsetest kaubamärkidest (Hansapank, Ühispank). Tõenäoliselt on see seletatav suurpankade laienemis- ja ülevõtmislainega, kus nimevahetused on sagedased (tuletagem meelde, kuidas Soome pankadest sai Merita, sellest omakorda



Kuningaliku Hollandi Posti logo.  
Logo: Post of Holland.





MeritaNordbanken ja sellest omakorda Nordea) ning Eesti pankade saatus on otsustamisel. Arvatavasti saame ka meie varsti kodumail käia vaid n. ö. suupärase nimega pankades (nimes kuus tähte, ei minneid täppe ega kahtlaselt hääldatavaid tähti). Kuid seni nautigem oma nimesid: Ühispank algab lausa ü-tähega. Disainerile pole täpitähed just teab mis õnnistuseks, seepärast ongi Ü-st saanud U ehk hobuseraud. 1990-ndate alguses oli see veel tõelise muhu

EESTI ÜHISPANK



Eesti Mobiiltelefoni värske logo (2001).

ornamendiga kirjutud, kuid pärast renoveerimist 1990-ndate keskel muutus selle vorm lihtsamaks, selgemaks ja ruumilisemaks. Mõneti problemaatiline loetavuse ja kasutamise seisukohast on kirjatüübiks valitud Lithos. Tähelepanelik vaatleja on kindlasti märganud, et fassaadidel kasutatakse selle peene variandi asemel ülipaksu (seega muutes ka tähevahet). Mis enamikul juhuks oleks lubamatu, tundub siin olevat omal kohal, sest kollane piltmärk kannab nii või naa 90% antud logotüübi iseloomust ja eristuvusest. Natuke literatuursust ei tee kliendile suunatud ettevõtte identiteediprogrammis paha – ja U-tähest hobuserauas on seda just parasjagu. Liiga palju näib seda olevat aga sularahaautomaati näitavas valguskastis – rippuv rahakott on liig mis liig. Kuid senikaua, kuni meie ü-pangast saab Unionia, võib sellega leppida.

Hansapank kujundas oma visuaalse identiteedi programmi ümber 1998. aastal ja muutis selle välimust täielikult. Senisest värvitust (või siis kroomi ja musta värvi) pangast sai sinakasroheline-oranž. Mulle tundub, et värvil ongi keskne osa panga uues visuaalses ilmes. Uus imago sai sõbralik, kutsuv, familiaarne. Samuti liiguti eelmise märgi (disainer Argo Vaikla) abstraherituse astmest mitu sammu literatuursuse suunas. Kummaline on see, et kui eelmise näite (Ühispanka U) ruumiline variant on parem pinnalisest, siis Hansapanga "laevale" vormi andmine fassaadireklaamis pigem kahandab märgi mõju. Jõukamat sorti ettevõtteks on pank oma valgusreklaami paigaldanud ka väiksematesse kohtadesse, kus sel on oluline keskkonda kujundav efekt. Sõites näiteks läbi sügisõhtuse Mustla, kus akendes põleb mõni harv tuluks, jätab keset linnakest sirav Hansapanga tulekiri mulje, et "kõik on veel korras".

Hoolimata sellest, et visuaalse identiteedi programmi muutmise ettepanekuid ja uue graafika kavandeid tegema olid kutsutud mitmed eesti disainerid ja bürood, telliti Hansapanga uus visuaalne stiil Norra disainibüroolt. Ega sest midagi, tulemus on õnnestunud, kuigi kostab hääli, et sama tulemuse oleks võinud tellida meie disaineritelt märgatavalt odavamalt. Pärast lahingut rusikatega ei vehita.

Lisaks eelpoolmainitud hiigelettevõtetele kujundavad meid ümbritsevat keskkonda ju paljud teisedki. Eriti suur roll on tänapäeval kaubanduskeskustel, mis täidavad kaasaja kiriku-kõrtsi-kultuurimaja osa. Sealne visuaalne keskkond väärib küll eraldi käsitlemist, kuid äärmärguse korras mainin, et kodumaine kaubaketiomanik ETK hakkab konkurentsis alla jääma. Vaadake vaid tühje Konsumi poode või Laagri Maksimarketit. Kui nii ebaõnnestunud märgi all kui Konsum kaupade müüa üritada, ei saagi paremini minna. Hoolimatus visuaalse ilme suhtes kipub kätte maksma varem või hiljem.

Koleda märgiga poest ei saa mind miski sundida ostma.

EESTI RAUDTEE



# Language of Signs and Exterior of Estonia

## In search of the symbol of Estonia

The symbol of Estonia is still wanting. In evidence are attempts to present it in philosophical vernacular, however the said efforts have not yielded any significant results. What I mean here is a visual phenomenon, observable and capable of reproduction on paper and screen. It is no just a "sign" in the realm of human thinking. Everyone has it, mentally imprinted. For us, the indigenous Estonian population Estonia is "homelike and safe" (village dirt road, grandmother's house, campfire in the woods, seashore). For our "aliens", the ethnic Russian population Estonia is "hard to fathom out, tolerable, unreasonably haughty". For the tourists it is "somewhat dangerous and wild, however cheap and servile".

Estonia does have its system of symbols – the tricolour of blue-black-white and the three lions. However their capacity for distinction is seemingly not sufficient – the tricolours, heraldic lions and leopards are on offer in nearly all countries. The use of symbols of the coats of arms has one indisputable advantage: the country looks like "ancient and well-established". However, was that among the goals we pursued? Perhaps our goal was to pose as the emergent East-European tiger, as a magnificent high-tech yuppie e-country? The above picture, rather slapdash, does not support either version, however suggests that this country is "half-baked, under construction".

As compared to the whole country, the towns of Estonia have made more effort on the way of finding their symbol. At the end 1990s the Tallinn Tourism Board arranged a competition to designers and copywriters to obtain the logo and slogan of the city. As it is, the results were not bad. Dan Mikkin and Ivar Sakk were awarded prizes. The final choice should have been made from their two products. However the clerks were of an opinion that merger of those two works would yield a version meeting all wishes. The process was commissioned to the next-door advertising bureau, eager to go to any lengths, to get hold of the customer's money. The resulting crossbreed met with the clerks' approval (see p. III). However it turned out a mongrel, and never really caught on.

The structures, representative in the moulding of visual environment are air companies, railway, telecommunications service, postal service and banks. The


**Ivar Sakk** is analysing the corporate identity graphics in Estonia, inferring therefrom the vital message that this country is still "under construction".

## Rule of the Airport

When arriving in a strange country, whose level of development, manners and mores are totally unknown to you, you need not stay there for several weeks, to learn more. Looking round in the airport building you can draw some tentative conclusions. Naturally, the first impression will be of architecture and interior design. However, the technology of construction and materials are fairly identical and repeat from country to country. The next stage is to assess the elements of graphical design. When filling out the visa application and customs declaration, have a look at the blank and the stamp of the immigration. When visa is stuck into your passport, look at what it looks like. Trying to find your bearings in the airport, look at signs and pictograms. When changing the currency for local denominations study the outlook of notes and the identity graphics of the bank. When mailing a postcard home, observe the identity graphics of the postal service of the given country, appreciate the card and bestow a glance at stamps. When calling, you can not help seeing the graphics of the Telecommunications Company, the telephone box and the telephone card. Exhausted of your exploratory trip, taking your seat at airport bar it would be rewarding to run one's eyes over the label on the local beer bottle. This would consummate the picture.

In what follows, I would try to present the image the hypothetical guest would derive of Estonia.



 **Hansapank**

 **EESTI TELEFON**

 **et**



affiliation and ownership interest notwithstanding, they often incorporate the name of their host country. The exteriors, interiors and graphics of those companies have wider significance, transcending that of narrowly corporate use.

### **Corporate identity graphics in Estonia**

Estonian Air obtained new identity graphics in 1996 after their green years of roaming astray. The design bureau Division vested it with the ultra-national character. Both the colours (light blue and dark blue), the image (swallow as the national bird) and geometric stylisation (motives of runic letters, i.e. pattern of a knitted glove) push hard on the pedal controlling a valve regulating the supply of nationalist feelings to the brain. The outcome is generally acceptable, because the contemporaneous is well balanced with the national romanticism.

Evidently, Estonian Air is among those few positive examples among the so-called national large companies. Estonian Telecommunications (Eesti Telekom) keeps out of the limelight, shying the public. It is known primarily through its subsidiaries Estonian Telephone (Eesti Telefon) and Estonian Cellular Phone (Eesti Mobiiltelefon). The original impulse of those identity graphics has also been nationalism, however it has not been harmoniously matching with creativity.

The symbol of Estonian Telephone was confusing, on the moment it was concocted: the capital letters E and T convoluted into a diagonal dated from 1980s, with the keyboard added thereto and the caption EESTI TELEFON dating from 1970s. It is hardly possible that the designer could conceive, at the beginning of 1990s, that he would aid to the renaissance of soft typefaces of 70s. Rather, it was a coincidence. The selected cyanic blue is right capricious, not so easy to handle as one might think. The present impression of applications of identity graphics of Estonian Telephone - it is sluggish, come about by chance.

In the end 1990s Estonian Telephone turned up with a new trademark ET (by popular interpretation, the sign of a man leaping down a rock). With its modern language of images, it distances from the previous graphics of Estonian Telephone. To the public's consternation, one has sadly failed to specify whether Estonian Telephone is the red ET or the blue ET.

Estonian Postal Service (Eesti Post) has trimmed the typeface the designer had

originally stumbled upon, substituting a better one for it. The image of post horn, a simple wind instrument with cupped mouthpiece, too has been subjected to reanimation. The entire composition however is graphically drooping and flagging. The driving force of the identity graphics is the carefully selected bright orange colour. The image of post horn lacks the time-honoured history in Estonia, which it has in some formerly monarchic country. There it was used by postilions in the 18s and 19s centuries and was incorporated into the richly ornamented coat of arms of royal postal service, conjointly with the crown and wreath. Estonia abounds in outback where the only sign suggesting the modern times is the orange-coloured receptacle for the posting of outgoing mail nailed to weather beaten wooden house. Somehow I have always wanted the said post box to bring to those dormant backwoods the tangible message of the arrival of the 21st century, by its form and design.

### **Corporate identity of banks in Estonia**

Estonian banks have outlived their clashes for survival. More often than not, the hideous identity graphics turned out to match the abominable content (cf. the now bankrupt Estonian Rural Bank (Eesti Maapank). Strangely, after acquisition by the new owners from Scandinavia, those have not discarded the local trademarks (Hansabank, Union Bank of Estonia (Eesti Ühispank). The surging wave of expansion and takeovers affecting them seem to account for that strange fact (the Finnish banks gave birth to Merita, which further evolved into MeritaNordbanken and thereafter into Nordea), leaving the fate of Estonian banks unresolved.

Before long, we will have a chance to visit, in these homey quarters only the banks whose name contains just six letters, without any dots on top, or any strange speech sounds. Until then, let us relish the Estonian names of the good old-fashioned sort: Ühispank (Union Bank of Estonia) has the letter -ü- at the very beginning! Designer can hardly be expected to consider the dotted letters a special benediction, wherefore Ü has transformed into U videlicet horseshoe. Questionable, to some extent from the point of view of readability and use is the Lithos, selected as font. The perspicacious observer will have seen that on the facades, boldface is used instead of thin typeface (hence changing the interval between characters).

What would not be tolerated in majority of cases, seems to be quite befitting here. The corporate identity program of said company, concerned by customer care is by no means damaged by a bit of literacy. The letter U in the horseshoe has just the right modicum of it.

Hansabank redesigned the programme of its visual identity in 1998. Its appearance was dramatically overhauled. The previously high-tech coloured / metal coloured bank became bluish-green-orange. I would venture to say that colour has now the pivotal role to play in the new visual appearance of the bank. The new image developed turned out friendly, inviting, familiar. The originators of the new design had made several steps towards greater literacy (The ship with sales all set), from abstraction of the former symbol (designer Argo Vaikla). Being a company of considerable means, the bank has installed its illuminated signs also in minor and peripheral places, where this has a major impact on designing the environment. For instance, when cruising through the village of Mustla in the autumn evening, with windows sparsely lighted, the neon sign of Hansabank twinkling in the centre of village suggests that "everything is alright, as yet".

The new visual style of Hansabank was commissioned to do by a Norwegian design bureau. So what, the outcome is a success, although someone is grumbling that our own designers could have been commissioned to do the same, for a much lower charge.

Besides the above conglomerates, there are many others designing the environment surrounding us. Noteworthy is the role of trade centres, which perform the role of modern triune "God's House-public house-Palace of Culture". The visual environment there deserves a separate study, however by way of a tentative remark I would say that the domestic owner of chain stores ETK seems to lose ground in competition. Just look at the desolate Konsum-stores or the Maksimarket in Laagri. The contributory factor in the marketing process of that totally abortive trademark of Konsum is dwindling, and so are the sales figures. Nothing can induce me to buy in a shop with the trademark that monstrous!



# Käe ja pildi vahemaa ehk Dogma manifest ja graafiline disain

Tõnu Kaalep

1.

Mõned aastad tagasi avastasin järsku, et kasutan Quark Xpressi tekstikasti kui mingit süstemaatilist kujunduselementi, värvin seda ega pööra tähelepanu heale tavale, milline peab olema kirja ja värvilise tausta serva omavaheline kaugus.

Minu kujunduskeele osaks ajalehekülgedel ja raamatukaantel sai detail, mis võis küll olla teadlik, pikale arutelule ja proovimisele järgnenud võte, kuid mis tegelikult oli pooljuhuslik trikk, tingitud arvuti tarkvara pakutavast.

Tehnoloogia mõjutab kujundajat pidevalt. Kas kujundaja saab aru, kus lõpevad tema mõtted ja algavad tarkvara poolt etteantud ideed? Kuidas tõmmata piir imelihtsalt mängu tulevate tehniliste trikkide ja tegelikult vajaliku vahele? See probleem painab mind pikemat aega – ja nagu selgub, mitte mina ükski.

Tehniliste trikkidega mõõdutundetu kaasaminek on lastehaigus, soov proovida või nautida varem võimatut. Panna kirjale varjusid taha, sest see on lahe, või paremal juhul, et kirja taustast eraldada. Lastehaigus on mõistetav, tihti ei kipu see aga üle minema. Eriti traagiline, kui selle ohvriks on vana, eelmise põlvkonna tehnikaga suurepäraseid töid teinud kujundaja.

Tehnikafetishism mõllab osa disainerite peas. Muidugi on trikkide, filtrite ja *plug-in'*ide sõber mõne ülesande lahendamisel asendamatu, kuid mulle meenuvad selliseid jutte kuuldes kohe fotograafid, kes räägivad kogu aeg mingitest objektii-videst või mitmepunktilisest automaatteravustamisest, kuid kelle töid me iial ei näe.

Näiteks graafilise disaini alane haridus ei saa tähendada vaid võidujooksu tarkvaratootjatega. Aina sarnasemaks muutuvad kasutajaliidesed (võrdle näiteks erinevaid Adobe'i kujundusprogramme!) muudavad omandamise kiiremaks – ja mis kasu on mõtlemis- ja kompositsioonivõimetust kujundajast, kes see-eest oskab teha imelisi, vikerkaarevärvides sädelevaid 3D-animatsioone?

Masin ei mõtle inimese eest ja näiteks Corel 9 ei tee seda oluliselt rohkem kui Corel 5, küsimus võib olla kasutamismugavuses või kiiruses, harva on aga vaja pakutavaid trikke.

Trikitamine on muidugi inimlik. Asi, mida käsitsi teha on võimatu, näib ikka veel mingit iverseärtust omavat – kust muidu tuleks need animatsioonid, perspektiivid, varjud, banaalsed pilditöötlusefektid? Miks on osa Eesti postmarke üleminekurohketes kommivärvides? Miks peab arvutit kasutama aerograafi jäljendajana? Kas tagajärg on ilus? Või on ilus vaadata, kuidas masin lahendab käsitsitöös tunde võtvaid probleeme sekundiga?

Kui trikk asendab mõtte, on kuri karjas. Olen kunagi seoses arhitektuuri ja interjöörikuundusega väitnud, et eesti inimene tahab ennekõike dekoreerida. Vahel tundub, et ka graafilises disainis, kogu selles sadade hiireliigutajate toodetud materjalis, mis meid lakkamatult ümbritseb, on sisuliselt mittevajaliku dekoori osa talumatult suur. Lihtsust ei usuta, minimalism on friikide harrastus. Värvitrukki tuleb pruukida nii, et kõik vikerkaarevärvid oleksid kasutatud! Küsimust suhtlemisest, visuaalsest kommunikatsioonist, sõnumi päralejõudmisest ei kiputa püstitama. Masin pakub dekoreerijale mida iganes. Ilutsemine ja tehniline virtuoossus (see akadeemilisse kunsti suurepäraselt sobiv mõiste on disainist rääkides pigem miinusmärgiline) asendab ideid.

Ma ei ütle, et minimalism kui mõttelaad oleks ainus lahendus. Korraga toimi-

Simplify  
reduce  
oversimplify

Robert Wyatt, "Left on Man".  
CD "Dondestan", 1991.

Photoshop  
till you drop

Bruce Mau, "Life Style", 2000.



vad praeguses ajas kümned erinevad stiilid ja kujunduskeeled, nende hulgas ka väga keerulised. Või väga personaalsed.

Vana Mies van der Rohe kild "vähem on rohkem" on aga ikka aktuaalne. Eriti, kui keerulisi, kuid süstemaatilisi asju lihtsalt ei osata teha ja loodetakse vaid trikkidele ning usutakse, et keeruline ja värviline on automaatselt ilus.

## 2.

Dogma manifesti koostas 1995. aastal grupp taani filmimehi eesotsas Lars von Trieriga. Üleskutse teha filme, mille puhul oleks vabatahtlikult ja vande all loobutud tehnilistest võtetest ja kokkulepetest, mis on ammu kogu filmitööstuses normiks, lootis ilmselt genereerida selgust, lihtsust ja ausust. Tallinnaski jooksnud "Idioodid", "Perekonnapiidu" ja "Tantsija pimeduses" näitavad meile, mis asjast välja tuli. Kompromissidele vaatamata on tegemist värske puhanguga klišeestunud filmimaailmas.

Nelja noore disaineri asutatud rahvusvaheline disainiajakiri Dot Dot Dot ([www.dot-dot-dot.org](http://www.dot-dot-dot.org)) arutab oma tänavukevadises numbris, kas manifesti ideid saaks ka graafilisele disainile laiendada. Keelame Photoshopi filtrid? Nõuame, et disain toimuks "siin ja praegu"? Loobume ebausutavast? Idee autor, itaalia disainer Fabrizio Gilardino mõnab, et tegelikult peaksid disaineri ees seisvad reeglid olema natuke teisiti sõnastatud kui tema filmimeeste pealt kohandatud variant, kuid mõte jääb samaks.

Piirangutest võib kasu olla. Piirangud võimaldavad suuremat kontsentreerumist tehtavale. Kasu võib olla ka sellest, kui endalt küsida, miks ma üht või teist asja just nii teen, kuidas mõjutavad töövahendid mind, kuidas ma ise teen valikuid, mida ühe või teise töö juures kasutada.

"See on ilus" või "see on lahe" ei ole just parimad väljendid disaineri loomingu õigustamiseks. Käe ja pea ja arvuti vaheliste seoste selgeksmõtlemine on igatahes hädavajalik.

Oma tegevuse põhjendamisest ei saa ükski disainer mööda minna, see võiks olla minu loo moraal.

P. S. Tagasi alguse juurde tulles: tehnika poolt ettesöödetav ei pruugi olla iseenesest halb. Eriti, kui see on pooljuhuslik. Arvuti pakutavas juhuslikkuses on oma võlu, see on huvitavam kui pingutatud püüd järele aimata kuskil tehtud keerulisi manipulatsioone. Vestlesin pärast selle loo kirjutamist Austraalia eestlasest disaineri ja muusiku Olev Muskaga ja mind üllatas tema mittenõusolek Brian Eno kategoorilise arvamusega, et arvutid on veel vähe arenenud, arvutites ei ole piisavalt Aafrikat. Ta väitis, et arvutites on piisavalt spontaansust ja kasutaja tahtest vähe sõltuvat suvalisust. Võib-olla ongi? Selles valguses tundub mulle ka Quarki tekstikasti kuritarvitamine esindavat hoopis mingit muud probleemi.

### Picture at Arm's Length or Dogma Manifesto and Graphic Design

How does computer's hard- and software affect the graphic designer? Are all techniques offered by avalanche of upgrades really necessary? Is it totally unsubstantiated to fear lest they breed extravagant excesses, like the cloyingly sweet transition of colours on Estonian post stamps? Do the technical antics and virtuositities possess of a value per se?

The culture critic and book and magazine designer **Tõnu Kaalep** deliberates on a suggestion made in international design publication Dot Dot Dot ([www.dot-dot-dot.org](http://www.dot-dot-dot.org)), to use the Danish-filmmakers-developed Dogma Manifesto also in graphic design.

# Dogme 95

"I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGME 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).

2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).

3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).

4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).

5. Optical work and filters are forbidden.

6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)

7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)

8. Genre movies are not acceptable.

9. The film format must be Academy 35 mm.

10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my VOW OF CHASTITY."

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGME 95

Lars von Trier  
Thomas Vinterberg



# Uudised

## TULEMAS

### AGI 50. aastapäev

26.–29.09.2001, Pariis

Alliance Graphique Internationale, mis ühendab suuremat osa maailma juhtivaid graafilisi disainereid, tähistab oma 50. aastapäeva ühepäevase konverentsiga Pariisis. See toimub Pompidou keskuses 26. septembril ja kõnelejateks on kutsutud Irma Boom Hollandist, Werner Jeker Shveitsist, Sato Koichi Jaapanist, John Maeda ja J. Abbot Miller USA-st, Peret Hispaaniast ja Günther Rambow Saksamaalt.

[loma@pop.easynet.fr](mailto:loma@pop.easynet.fr)

### ICOGRADA kongress

12.–14.09.2001, Johannesburg, Lõuna-Aafrika

Ülemaailmne graafilise disaini liitude katusorganisatsioon ICOGRADA peab oma kongressi esmakordselt Mustal Mandril. Kaks päeva erialaseid sõnavõtte ja näitusi. [www.woza2001.co.za](http://www.woza2001.co.za)

### Göteborgi raamatumess

13.–16.09.2001, Göteborg, Rootsi  
[info@swefair.se](mailto:info@swefair.se)

### Souli tüpograafiabiennaal "TypoJanchi"

16.10.–5.12.2001

Seoul Arts Center Design Gallery, Soul, Korea

Peanäitus on koostatud maailma saja tuntud graafilise disaineri tüpograafia-alasest loomingust. Tähtede näitusel näeb viie valitud kuulsuse töid: Robert Massin, Neville Brody, Saul Bass, Kim Jin-Pyung ja Sugiyura Kohei. Konverentsile on kutsutud kõnelejaid kogu maailmast, eelkõige tähtede näitusel osalejad. [borabola@alt-c.co.kr](mailto:borabola@alt-c.co.kr)

### Fresh Conference 2001

28.–29.09.2001

Sydney, Austraalia

Kaks päeva seitsmeteistkümmne tuntud veebidisaineri loenguid. Kohal on Joel Baumann ja Tom Roope (Tomato Interactive), Simon Sanky ja Orlando

Mathias (Digit), Amy Franceschini ja Josh On (Futurefarmers), Adries Odendaa (Wireframe), Mike Young (Designgraphik.com), Andy Polaine (Animal Logic), Matt Griffin (Deepend Sydney), Ian S. Anderson (Designers Republic), Yugo Nakamura (Yugop.com), Krister Olsson ja Stella Lai (Tree-Axis), Andrew Johnstone ja Jade Palmer (Design is kinky) ja Joshua Davis ([prystation.com](http://prystation.com)).  
[stephanie@idnworld.com](mailto:stephanie@idnworld.com)



### ATyPI konverents

20.–23.09.2001

Kopenhaagen, Taani

Association Typographique Internationale koondab kirja ja tüpograafiaga tegelevaid autoreid. Kopenhaageni kogunemine on mõeldud erialase diskussiooni ja suhtlemise üritusena.

[www.atypi.org](http://www.atypi.org)



### 12th Colorado International Invitational Poster Exhibition

14.9.–26.10.2001

Fort Collins, CO, USA

Kutsutud autorite plakatinäitus Colorado ülikooli galeriides.

### 53. Frankfurdi raamatumess

10.–15.10.2001

Reineckstr. 3, Frankfurt, Saksamaa

11 näitusehallitait raamatuid. Hall 4.1 kannab nime Graphic Arts, seal pannakse välja üle saja kirjastuse trükiseid.

Selleaastane peaesineja on Kreeka.

[www.frankfurt-bookfair.com](http://www.frankfurt-bookfair.com)

## KONKURSID

### Fiera di Sant'Orso plakatkonkurss

Tähtaeg 21.09.2001

Plakatkonkurss, mille tulemusena soovitakse saada plakat 2001. Fiera di Sant'Orsole. Plakat peab olema kasutatav nii Itaalias kui välismaal ja kajastama itaalia Alpide ühte olulisemat sündmust, mis oli algsest rahvakultuurile pühendatud, kuid tänaseks on saanud hulga laiemad mõõtmed. Konkursi korraldaja on AIAP (Itaalia Graafiliste Disainerite Liit). [www.aiap.it](http://www.aiap.it)

### Bukva:raz!

Tähtaeg: 05.11.2001

AtypI ja Venemaa Tüpograafiadisainerite Liit korraldavad konkursi saamaks uusi kirjatüüpe. Saata võib igasuguseid kirju, mitte ainult kirillitsal põhinevaid. Rahvusvaheline žürii koguneb Moskvast detsembri alguses, huvitavamad tööd eksponeeritakse näitusel Roomas 2002. aastal AtypI kongressi ajal.

Bukva:raz!

Rozhdestvensky Blvd 21, building 2  
103045 Moskva, Venemaa  
[www.atypi.org](http://www.atypi.org)

### 2nd International Poster Exhibition Ningbo 2001

5.–15.11.2001

Tianyige Museum, Ningbo, Hiina

Tööde saatmise tähtaeg on 15. september. Näitusele võib saata piiramata hulga töid kategooriates A: *fusion*, B: kultuuriplakat, C: sotsiaalplakat, D: reklaamplakat. Kaheetapiline žürii valib näitusele 300 tööd. Auhinnad antakse välja kõigis kategooriates.

[www.l-design-r.com](http://www.l-design-r.com), [ngda@china.com](mailto:ngda@china.com)

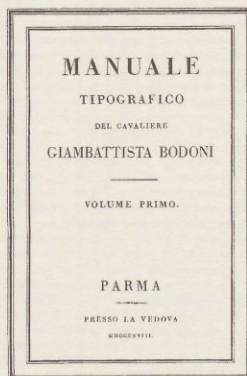


# Giambattista

*Giambattista Bodoni*

Kui kuuled sõnu - see polnud mina.

See oli Giambattista Bodoni:



oma punest, ohakast paruka  
ja puulõikaja armis käega,  
oma kohtumõistja kukla  
ja disaineri pilgu ja palgaga,  
samas väsinud, väsinud häälega.

Kui kuuled sõnu - see polnud mina.

See oli Giambattista Bodoni:

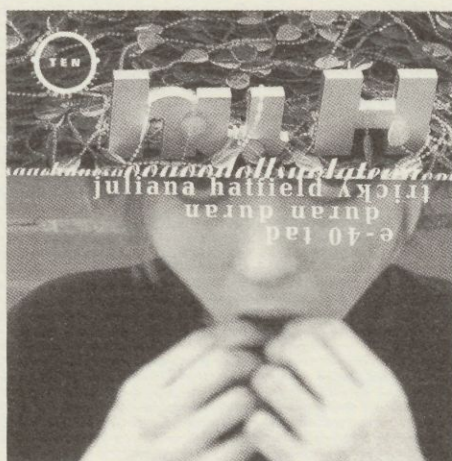
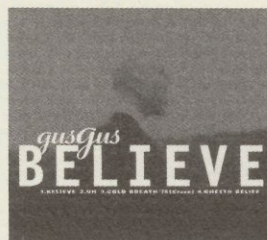
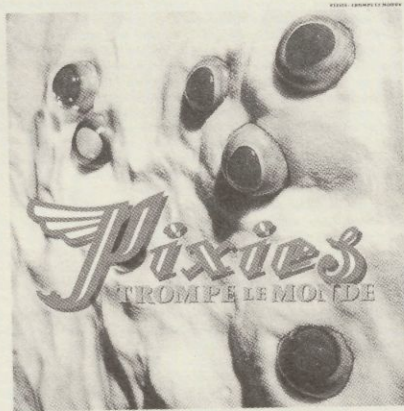
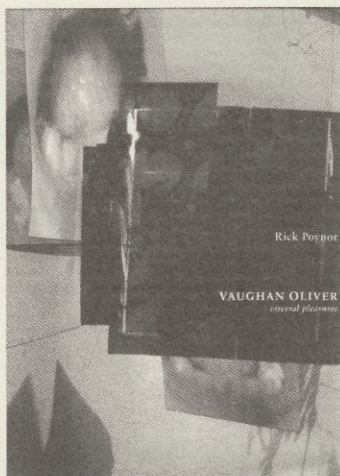
Giambattista Bodoni (1740 -1813), ebajumalastet  
tipograaf, Rooma Paavsti ja Napoleon Bonaparte'i  
soosik, kujundas ja trükkis oma elu jooksul üle  
1500 erineva teose. Tema tööd olid hinnatud  
eelkõige kirja- ja küljenduskunsti seisukohast, sest  
teksti sisu, isegi korrektuur jätsid meistri sama  
külmaks kui külm on tema teravate kirjatähtede  
ajatu ilu. Bodoni õpetused ja paremik tema  
konstrueeritud kirjatüüpidest avaldusid aastal 1818  
postuumselt kahekõitelise esindusliku  
teosena "Manuale Tipografico".

*Tekst ja palendus: Asko Künnap*

kolmnurkne kübar pahempidi peas  
ja sulenuga teravam, teravam V-st,  
öö ülem päevast, vari valgusest,  
roheline kuumast suripunasest  
ja Bodoni hääle kõrguselt  
on isand Times N. Romanist.



# Uusi disainiraamatuid



## **Rick Poyner. Vaughan Oliver. Visceral Pleasures.** *Booth-Clibborn Editions. 224 lk.*

Tuntud inglise disainikriitiku Rick Poyneri raamat Vaughan Oliverist, kes on minu arvates üks 1980.-90. aastate tähtsamaid plaadiümbrisekujundajaid, vastab kõigile klassikalise disainimonograafia tingimustele. Palju pilte, kronoloogiline analüüs, eluloolised faktid, tsitaate kriitikuilt, sõpradelt ja peategelaselt endast.

Oliveri karjääri kandekiviks on kuni viimase ajani olnud üks suur klient, inglise indie-plaadifirma 4AD. Oliveri firmad 23Envelope ja v23 on kujundanud enamuse 4AD plaadiümbristest ja promomaterjalist, luues nii kauakestva, kindlalt äratuntava ja rohkelt jäljendatud kujunduskeele. Selle osa Ivo Watts-Russelli asutatud firma üldise imago loomisel ja edus on raske millegagi võrrelda; plaadikujunduse vallast võib-olla Barbara Wojirschi ja ECMi, Hipgnosisi ja Pink Floyd'i või Roger Deani ja Yesi suhtega.

Cocteau Twins, Lush, Dead Can Dance, Pixies, Throwing Muses, Wolfgang Press, His Name Is Alive, Red House Painters, Gus Gus... Midagi neist tuleb ehk kõigile, kes viimase paarikümne aasta jooksul on noored olnud, tuttav ette?

Vaughan Oliveri maailmas on oma koht juhusel, kummalistel fotodel (fotograafid Nigel Grierson, Simon Larbalestier, Jim Frideman, Chris Bigg, jt.), klassikaliste kirjade ootamatul kasutusel. See maailm on tulvil hämarust, varjusid, nihkes koloriite, selgitamatuid detaile, teadmata päritoluga pinnafaktuure. Ilu ja häirivus moodustavad lahutamatu terviku. Oliver tunnistab näiteks Joel Peter Witkini fotode mõju oma loomingule.

Õpetlik on jälgida mingi bändi jaoks kunagi valitud kirjade ja kujundikomplektide arengut. Ja kõige selle taga on konkreetsed emotsioonid, katsed tõlkida helisid läbi personaalse filtri pildi-keelde.

Hiljem ka firmagraafikasse ja muusikaväliste teemade ja klientideni jõudes kasutab Oliver samalaadset lähenemist, põhimõtteliselt on tema keel niivõrd universaalne. Nagu Bruce Mau, eksperimenteerib ka Oliver ruumilise, aina muutuva tunnusraafikaga (ajakirja huH logo).

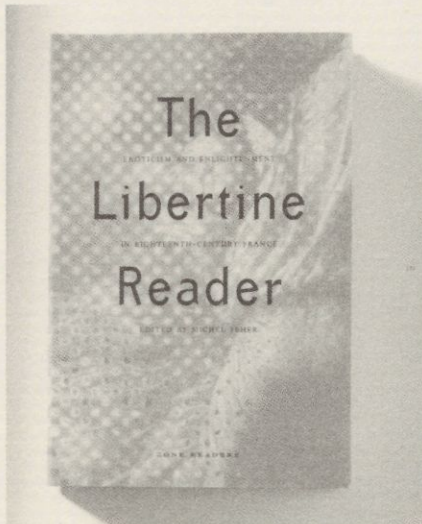
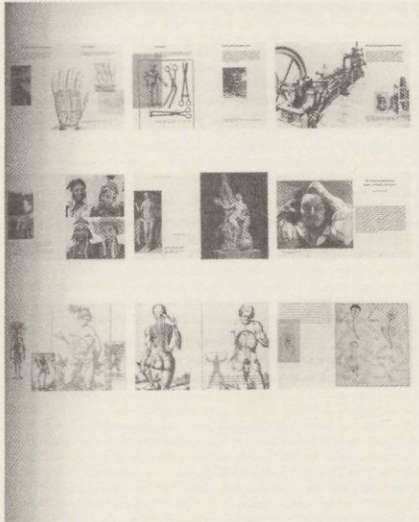
Samas, ma ei soovita kellelgi seda stiili jäljendada. Originaal on liialt võimas. Seda raamatut tuleb pruukida mõtlemisõpikuna.

**Tõnu Kaalep**



## Life Style Bruce Mau

PHAIDON



**Bruce Mau. Life Style.** Toim. Kyo Maclear ja Bart Testa. Phaidon. 626 lk.

Lihtsam on öelda, mida see magentavärvilisse siidi köidetud väljakannatamatult paks raamat ei ole. Ta ei ole klassikaline portfooliote tuginev kangelasliku disaineri parimatest töödest koostatud kogumik, kus värvilist sisu toestab tuntud kriitiku analüüs; ta ei ole lõpetatud ülevaade; ta ei ole lugemiseks lihtne, eriti kui lugeja tahaks piirduda vaid disainiprobleemidega; ta ei ole etteaimatava struktuuriga.

Kohtusin kanadalase Bruce Mau töödega esmakordselt mitu aastat tagasi, kui tuttav arhitekt, uhkusnoot hääles, näitas mulle noorte eesti arhitektide iidoli, hollandlase Rem Koolhaasi äsjailmunud raamatut "S, M, L, XL". Seda raamatut oli tollal, enne Tascheni rahvaväljaande ilmumist, Eestis vaid paar eksemplari. Bruce Mau oli selle raamatu kujundaja, s. t. kaanelgi mainitud kaasautor. Koolhaasi megateos oli väga sarnane Mau omaga: segamini projektid, ehitused, esseed, anekdoodid, puhtvisuaalsed teemaarendused. Bruce Mau tahab olla selgelt enam kui lihtne disainer. Seda ta ongi, raamatut vaadates võid autorit ju egotrippamises kahtlustada, kuid tegelikult räägib Mau siin peale iseenda päris palju maailmast ja sellest, kuidas graafiline disain või loovisiksus üldse (ka Mau ja tema stuudio tööd ulatuvad

firmaagraafikast ja raamatukujundusest pargiarhitektuuri, näitusekujunduse, Mihhail Barošnikovi radikaalsete tantsuetenduste ja Hans Ulrich Obristi kureeritud kunstiüritusteni) võiks suhestuda end ümbritsevaga.

Mau klientide hulka kuuluvad lisaks Koolhaasile näiteks veel Frank Gehry, Andy Warholi muuseum Pittsburghis, intellektuaalseid esseekogumikke kirjastav Zone Books. Mau avaldab raamatus muu hulgas arvamust globaalse imagomajanduse, raamatukujunduse, filmi, disainistuudio võimalike töömeetodite, Coca-Cola, looduse, TV ja tüpograafia kohta. Tema eksperimentid erinevate kirjade ristamisel ja hübriidiseerimisel erinevad kirjadisainerite tavalisest praktikast ja katse, kus erootikaklassikasse kuuluv "O lugu" on küljendatud nagu piibel, näitab lugeja harjumuste jõudu. Üllatavale struktuurile või ootamatutele võtetele vaatamata on Mau tööd üldiselt üsna minimalistlikud ja selged.

Mis on graafiline disain, küsib järelsõna autor Michel Feher. Bruce Mau ei tea seda – ja ei varja seda publiku eest. Kellegi teise loodule vormi andja, nagu võiks üks graafilise disaineri definitsioon olla, tema puhul ei kehti. Seda raamatut võibki võtta kui disaineri enda katset luua korda oma peas ja ennast ja maailma defineerida. Muljetavaldav katse igatahes.

Tõnu Kaalep



# Mellow Regular

© 2001, Tallinn. Disain: Priidu Zilmer.  
Fondi PC ja Mac versioonid tasuta  
kasutamiseks saadaval webiaadressil  
<http://www.zilmer.com/>

## Autorilt

*Mellow Regular* on tuntud Ameerika fonditootja Bitstream Inc. populaarse fondi *Engravers Gothic* baasil loodud PC-de ja Maci-de pealkirjafont, milles sisaldub ka kogu eesti tähestik.

Pean tõdema, et pärast seda, kui selle aasta alguses eestlastelegi tuttava trendiajakirja *Wallpaper\** mõjutustel oma esimese argliku katsetuse fondinduses *Mellow Regular*'i näol valmis sain, adusin, miks üks täiuslik fondiperekond võib maksta sadu või isegi tuhandeid dollareid. Ning sedagi, miks Eestis keegi fontide disainiga ei tegele.

Ainuüksi ühe fondiperekonna liikme valmistamine, timmimine ja testimine võib võtta mitu nädalat. Tehniline töö ning korduv testimine ja vigade parandamine kohutab ilmselt paljusid neidki, kellele esialgu kõvasti pealehakkamist leidub.

Kui te aga siiski olete otsustanud oma esimese fondi kallale asuda, siis soovitan prooviks-aluseks võtta mõni tuntud ja üldlevinud font ja proovida sellest omanäoline versioon luua. Olgu siis tegu kasvõi *Arial*'iga. Juhul kui teil aga nõnda palju pealehakkamist pole, siis toetage neid, kel seda leidub. OSTKE endale fonte. Aasta-aastalt kahanev kvaliteetfontide hulk on murettekitav kogu maailma disainiringkondades.

*Mellow Regular*'i valmistasin kõigile tasuta kasutamiseks. Oleksin väga rõõmus, kui saadaksite mõnest tööst, kus seda kasutatud, mullegi näidise. Sel aastal loodan valmis saada ka *Mellow Light*'i ja *Mellow Thin*'i fondi.

Priidu Zilmer

## Mellow Regular, kirja näidis

THE QUICK BROWN  
FOX JUMPS OVER  
THE LAZY DOG.

## Mellow Regular, tähestiku näidis

AA BB CC DD EE FF GG  
HH II JJ KK LL MM NN OO  
PP RR SS TT UU VV WW  
Xx Yy Zz Õõ Öö Ää Üü  
1234567890., "?!-/()\*

## Mellow Regular, teksti näidis

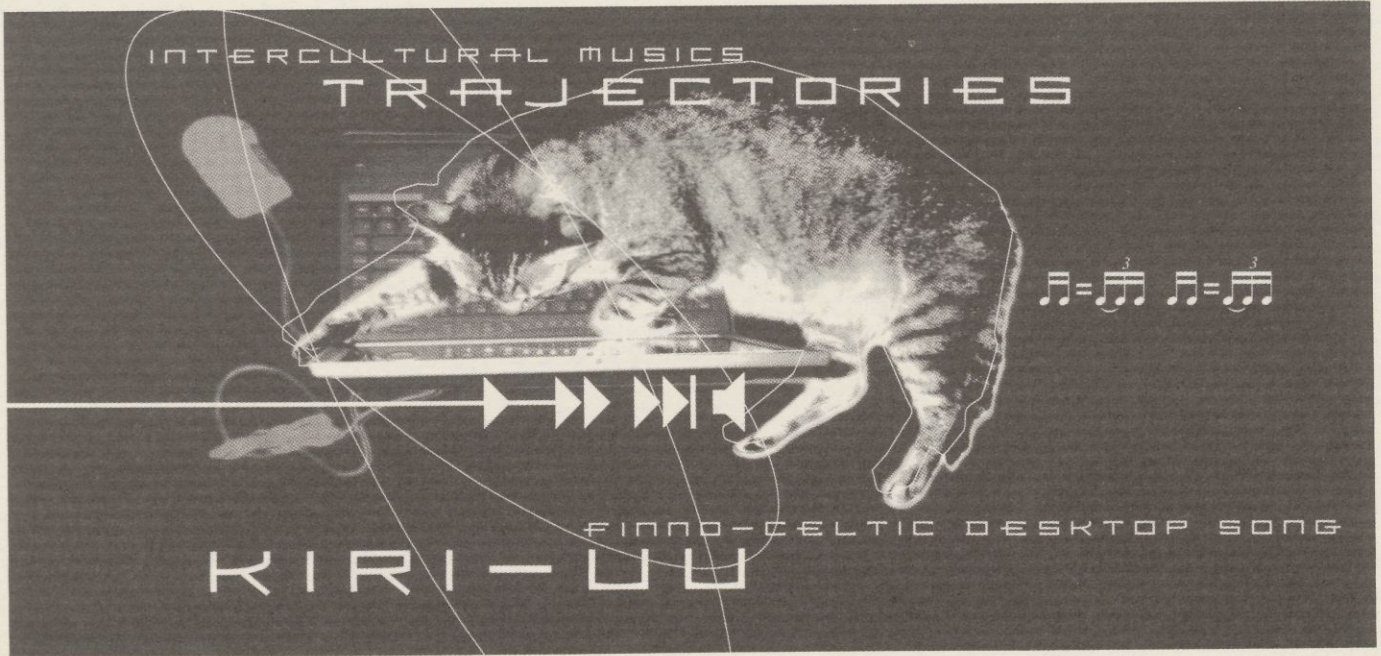
LOREM IPSUM DOLOR SIT AMET, CONSECTETUER  
ADIPISCING ELIT, SED DIAM NONUMMY NIBH  
EUISMOD TINCIDUNT UT LAOREET DOLORE MAGNA  
ALIQUAM ERAT VOLUTPAT. UT WISI ENIM AD  
MINIM VENIAM, QUIS NOSTRUD EXERCITATION  
ULLIAM CORPER SUSCIPIT LOBORTIS NISL UT  
ALIQUIP EX EA COMMODO CONSEQUAT. DUIS  
AUTEM VELEUM IRIURE DOLOR IN HENDRERIT  
IN VULPUTATE VELIT ESSE MOLESTIE CONSEQUAT,  
VEL WILLUM LUNOMBRO DOLORE EU FEUGIAT  
NULLA FACILISIS AT VERO EROS ET ACCUMSAN  
ET IUSTO ODIO DIGNISSIM QUI BLANDIT PRAESENT  
LUPTATUM ZZRIL DELENIT AUGUE DUIS DOLORE  
TE FEUGAIT NULLA FACILISI.

LI EUROPAN LINGUES ES MEMBRES DEL SAM  
FAMILIE. LOR SEPARAT EXISTENTIE ES UN MYTH.  
POR SCIENTIE, MUSICA, SPORT ETC., LI TOT

EUROPA USA LI SAM VOCABULARIUM. LI LINGUES  
DIFFERE SOLMEN IN LI GRAMMATICA, LI  
PRONUNCIATION E LI PLU COMMUN VOCABULES.  
OMNICOS DIRECTE AL DESIRABILITÁ DE UN NOV  
LINGUA FRANCA: ON REFUSA CONTINUAR PAYAR  
CUSTOSI TRADUCTORES. IT SOLMEN VA ESSER  
NECESSI FAR UNIFORM GRAMMATICA,  
PRONUNCIATION E PLU SOMMUN PAROLES.

MA QUANDE LINGUES COALESCE, LI GRAMMATICA  
DEL RESULTANT LINGUE ES PLU SIMPLIC E  
REGULARI QUAM TI DEL COALESCENT LINGUES.  
LI NOV LINGUA FRANCA VA ESSER PLU SIMPLIC  
E REGULARI QUAM LI EXISTENT EUROSPAN  
LINGUES. IT VA ESSER TAM SIMPLIC QUAM  
OCCIDENTAL: IN FACT, IT VA ESSER OCCIDENTAL.  
A UN ANGLESO IT VA





# Persoon



VALLO KRUISEER

**Olev Muska** (s. 1953) on eesti soost austraalia disainer ja muusik. Õppinud kunsti ja ärijuhtimist ning töötanud aastaid reklaami-agentuurides, tegutseb ta nüüd vabakutselisena nii graafilise disaini, webikujunduse kui ka muusika vallas. Olev Muska loodud ansambel Kiri-Uu (esinenud korduvalt ka Eestis, viimati suvel 2001) sünteesib soome-ugri ja šoti pärimusmuusikat ja moodsat elektroonilist helimaailma. Heli ja pilt suluvad Muska töödes kokku; pedagoogina õpetab ta Sydney kõrgkoolides muusikaüliõpilastele graafikat ja kunstiõppijaile muusikat.



**Olev Muska** (born 1953) is an Australian designer and musician of Estonian descent. He has studied art and business management and has worked, quite a few years in advertising agencies. He is freelance in graphic design, WWW design and music. The ensemble Kiri-Uu Olev Muska established (which has performed several times also in Estonia, most recently in summer 2001) synthesises Finno-Ugric and Scottish traditional music with contemporaneous electronic world of sounds. Sound and picture merge in works by Muska. As educator, he gives classes of graphics to students of music, and classes of music to students of art in Sydney higher schools.

olev muska  
graphic design  
multimedia  
marketing







## *your paper guides*

1992. aastal alustas Eesti turul oma tegevust esimene paberi hulgimüüja Balti Paber. Seoses emafirma liitumisega Modo metsatööstuskontserniga sai Balti Paberist 1996. aastal Modo Paper Eesti AS.

1999. aastal toimus taas muudatus omanikeringis, kui ühinesid Modo Paper ja Skandinaavia paberikontsern SCA.

Aasta hiljem tõi 2. oktoober 2000 kaasa muudatused ka Eesti paberiturul. Ühendati Eesti kaks suurimat paberi hulgimüüjat - Amerpap Eesti AS ja Modo Paper Eesti AS. See oli asjade loomulik käik pärast emafirmade Metsä-Serla ja Modo Paberi ühendamist, mille sama aasta augustikuus aktsepteeris Euroopa Liidu komisjon.

Alates 23. juulist 2001 kannab firma nimetust MAP Eesti AS. MAP Eesti kuulub M-real korporatsiooni, mille moodustavad endine Metsä-Serla, Modo Paper ja ühendus Zanders. Omades 40% turuosa on MAP Eesti juhtiv paberi hulgimüüja Eestis.

**Meie kontaktandmed: MAP Eesti AS.** Viadukti 42, Tel. 655 6130, faks 655 6133, [www.map.ee](http://www.map.ee)

MAP tähendab inglise keeles kaarti - maakaarti, juhendit. Kaarte tavaliselt usaldatakse, nad on tehtud ülimalt täpsusega. Kaardil võib olla terve maakera, kuid seal võib olla ka vaike korvaline maakoht üksikute puude ja küngastega. Kaardil on palju informatsiooni - tehnilist ja teaduslikku - mida on kerge lugeda.

Suur valik faktuurpabereid firma korporatiivseks graafikaks Map Eesti AS-lt.

**CURTIS FINE PAPERS**

Käesolev lisavihik on trükitud paberile Scotia Weave 135gsm /white.



**kunst.ee**

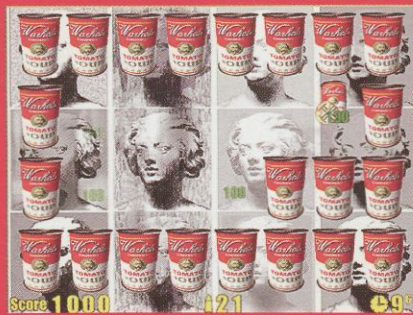
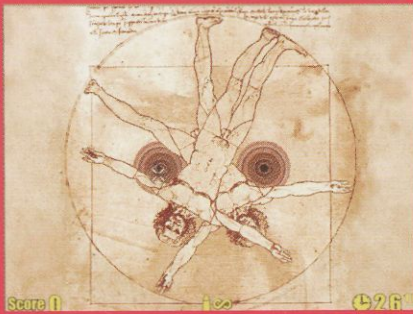
Järgmine kunst.ee ilmub novembris 2001 ning sellega koos elektroonilise kunsti (Interstandingu) lisa, mille panevad kokku Ando Keskküla ja Mare Tralla.

Põhiosas saab lugeda seni suurimast eesti kunsti näitusest Portugalis, rakenduskunsti *grand lady*'st Salme Raunamist ning Sirje Runge igavikulisest pannoost, millega avati septembris Püha Birgitta Ordu klooster Pirital, ja palju muud.

Tallinna Kunstihoones toimunud manipulatiivse "Young British Art" näituse kuraatoreid Anders Härm intervjueerib Londoni *young British art*'i kriitikut Matthew Collingsit.



P<sub>2</sub>E <sup>B</sup> 2261 2001,3



Arvutimäng / computer game "Art is Dead"  
<http://www.smallrockets.com/pc/report/artisdead>

ESIKAAS: AVANGARD&TÄTJANA MURAVSKAJA

Hind 49 krooni

ISSN 1406-6335



9 771406 633062