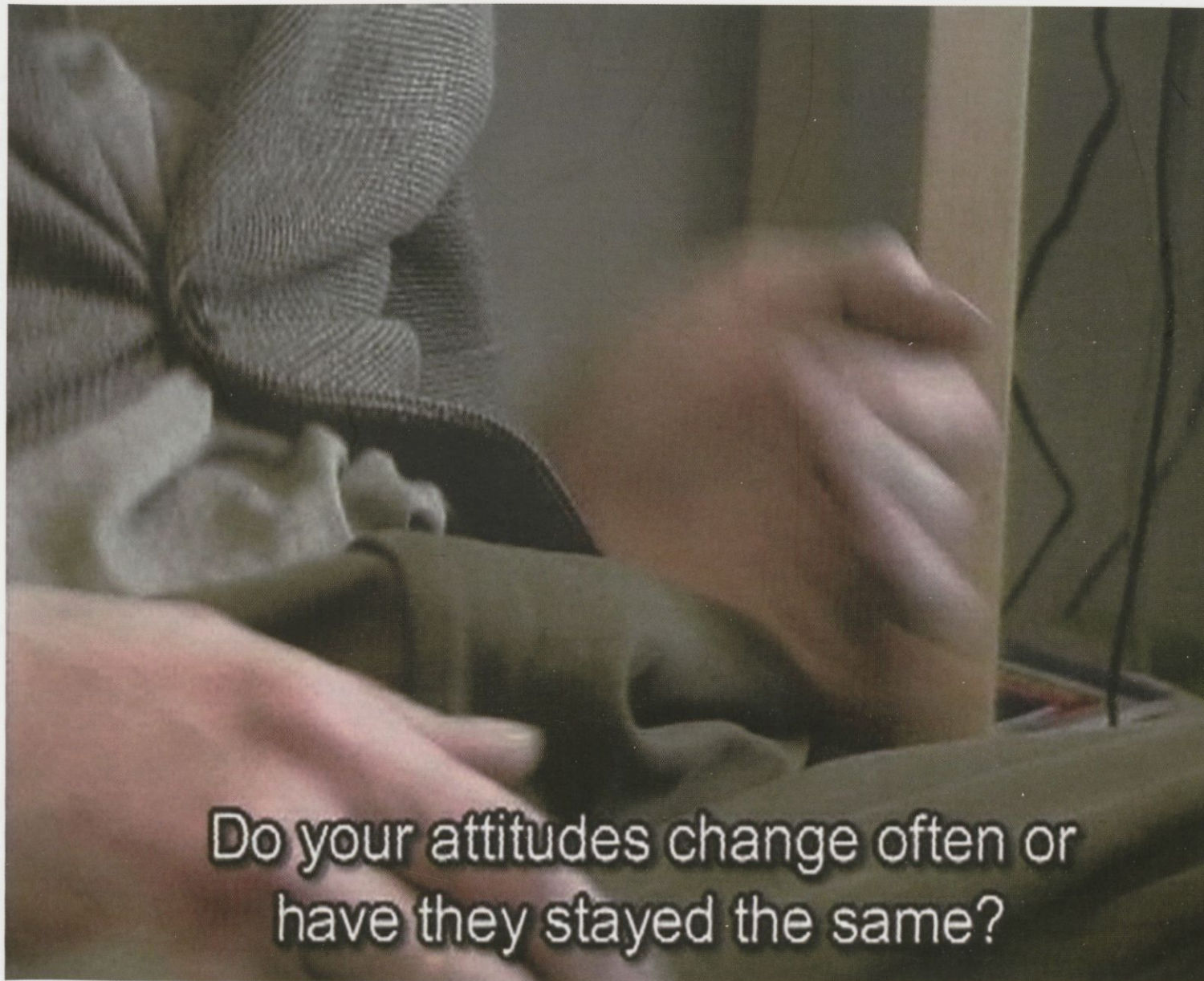


kunst.2/2003.ee

eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliaajakiri | estonian quarterly of art and visual culture | partly in english



Do your attitudes change often or
have they stayed the same?

Jaan Toomik

ERI: Tsiivilisatsioonide kokkupõrge / Clash of Civilizations

Raul Meel / Vilen Künnapu & Pärsimägi / 1966

Peeter Laurits & New York / Monument / Läti / Agu Pilt

Boonus: Graafilise disaini lisa #8



Telli!

kunst.ee-d saab tellida toimetuse kaudu:

tel. (0) **644 6483**, mai@sirp.ee

Aastane tellimishind neljale ajakirjale
endiselt vaid **160** krooni.

Võidate ajas ja rahas!

Enamikku varasemaid kunst.ee numbreid
on tagantjärele võimalik toimetusest osta.

ESIKAAS: Jaan Toomik. Peeter ja Mart. Video, 2001. Eksponeeritud Francesco Bonami kuraatorinäitusel.
Veneetsia biennaal, Arsenale, 12.06.-02.11.2003.

COVER: Jaan Toomik. Peeter and Mart. Video, 2001. Exhibited at the exhibition curated by Francesco
Bonami. Venice Biennial, Arsenale, 12.06.-02.11.2003.

- 3 Editorial
- 4 Varia
- 5 Raamatud, preemiad
- 6 Kümme aastat hiljem. Sirje Helme intervjuu Reet Varblasele
- 7 Vastukaja

näitus/exhibition

- 8 Kaire Nurk. "Ema minu sees on sinuks muutunud"
- 9 Kaire Nurk. "Consubstantiation in me of Mother with Toomik"
- 10 Jaan Toomik. Liina. Video, 2003
- 13 Raul Meel. Kirjutatud lugu/kiri
- 14 Raul Meel. The story/letter written

- 16 Vilen Künnapu. Kombates Pärsimäge
- 18 Vilen Künnapu. Palpating Pärsimägi

- 20 Hanno Soans. Kohanemine lätlastega.
- 22 Hanno Soans. Accommodating to Latvians

- 24 Arne Maasik. Tamsalu elevaator
- 25 Arne Maasik. The Tamsalu elevator

- 26 Anders Härm. In vino veritas

- 27 Lola Liivat. Räägiks õige tõtt – või on meil vaikiv ajastu?
- 29 Lola Liivat. Come out with it!

- 30 Jüri Hain. Veel 1966. aasta noortenäitusest

- 35 – 62 TSIVILISATSIOONIDE KOKKUPÕRKE ERI**
- 35 – 62 CLASH OF CIVILISATIONS SPECIAL** Koostas Tuupolev



Kuum Kunstiliin, 30.04.2003.

Art Hotline, 30.04.2003.

loeng/lecture

- 63 Udo Kultermann. Naise keha. Performance'i-kunsti naispioneerid IV
- 66 Udo Kultermann. The Body of Woman. Female Pioneers of Performance Art IV

päevik/diary

- 70 Eero Epner. Padi ta pea all. Peeter Lauritsa New Yorgi päevik ja seeria "Pietà"
- 73 Eero Epner. Pillow under his head. Peeter Lauritsa' New York diary and the series "Pietà"

monument

- 76 Heie Treier. Monumendi teooria ja Eesti praktika
- 77 Juta Kivimäe. Peata ratsanik
- 78 Juta Kivimäe. The headless equestrian

- 79 Airi Tiisberg. Kuidas monumentaliseerida mälu

- 83 Alina Kurvits. Film kui mälestus
- 85 Alina Kurvits. Film as remembrance

kadrioru lossi aarded

- 86 Gerd-Helge Vogel. Dordrecht meistri moraalmäälid

raamat

- 88 Katrin Kivimaa. "Puudevate ajalugude" kirjutamisest

galerii

- 89 Riin Kübarsepp. Foto väärtustamine ehtena
- 90 Harry Liivrand. "Ruum 312 A" kunstnikke kiideti Vilniuses
- 91 Tanel Veenre võit "SuperNooval"

- 92 Kai Kaljo. Viiendat korda samal festivalil
- 93 Rainer Vilumaa. Aga kui räägiksime hoopis kunstist?

- 94 Eesti foto New Yorgis; "Tango maagia"

- 95 Pekka Erelt. Oksjonipeegel

viimane lehekülj

- 96 Andres Sütevaka. Punane vein "Reserv II"
- 96 Andres Sütevaka. Red wine "Reserv II"

Graafilise disaini lisa # 8

Asjade seis

Raivo Kelomees
Tõnu Kaalep
Ivar Sakk, Kristjan Mändmaa

Toetajad/Supporters

Eesti Vabariigi
Kultuuriministeerium



Mõtlejad loevad, lugsjad mõtlevad!

Student, Teacher ja Scholar loevad tasuta ning Sirp tekitab 10 % allahind.

SIRP

<input type="checkbox"/>	1 aasta	384 kr.	TELIIJA
<input type="checkbox"/>	6 kuud	192 kr.	ADDRESS
<input type="checkbox"/>	3 kuud	120 kr.	TELEFON
<input type="checkbox"/>	1 kuu	40 kr.	

Sirp tellimise laenu Sirp Eesti/Book & More OÜ, A/s nr. 0022181176-0104, Harjumäe 767.
Tellijatubasid loevad tasuta korralduse loovale partei meeskonnale
Sõltumatu Kirjandus, pl. 203, Tallinn 10503 vnt telefoni 440 5771. Tjaane-nt. 640 3770.

ALLIKAS



Kas Areeni
juba lugesid?



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

Kas kunst vaikib, kui räägivad relvad?

Eelmises kunst.ee-s ilmus prantsuse kunstniku Thierry Geoffrey/Coloneli manifest "Kiirreageerimistoad" (kunst.ee 1/2003, lk. 33–34), milles ta kutsus kunstnikke üles reageerima meedia uudistele reaajas. Coloneli manifest omakorda oli reageering rahvusvahelisele päevauudisele nr. 1, USA vägede tungimisele Iraaki eesmärgiga "vabastada" see riik diktatuurist, millist poliitika kommentaatorid paljastasid aga kui üsna silmakirjalikku.

Nüüd siis võtab Mari Sobolev käesoleva ajakirja ERI-osas selle teema taas üles ja analüüsib eesti kunstnike "kiirreageeringut" maailmapoliitika valusale sündmusele. Sobolev kureeris sõjasündmuste ajal Pärnus näituse "Tsiivilisatsioonide kokkupõrge" sooviga testida ühtlasi noorte kunstnike sotsiaalset närvi.

Teatavasti otsustas Eesti valitsus tingimusteta toetada Ameerika valitsuse Iraagi poliitikat. Asjaolu, mis tekitas meie ajakirjanduses kohati ägedat diskussiooni. Ja samas on Eestil seljataga pikk ajalugu, milles Ameerika on mänginud vaid läbinisti positiivse kangelase rolli. Teadagi, mida kaugem maa, seda kergem on teda idealiseerida. Fakti peegeldab ka käesolev ajakirjanumber – lugege Lola Liivat-Makarova mälestusi 1950.–70. aastatest, mil KGB pidas teda Ameerika spiooniks, kuna maalikunstnik identifitseeris end abstraktsionistina (vt. lk. 27–29).

Does art fall silent when weapons speak up?

Heie Treier



The previous kunst.ee published the manifesto of the French artist Thierry Geoffrey/Colonel "Emergency rooms" (kunst.ee 1/2003, pp. 33–34), in which he called on artists to react to the media news in real time. As it is, the Colonel's manifesto was his own response to the international news topic no. 1, the invasion of USA troops into Iraq with the professed aim of "liberating" the said country from dictatorship. This aim however was readily unmasked as quite hypocritical by the political commentators.

Mari Sobolev picks up this subject once more, in the SPECIAL part of this magazine, and analyses the "emergency reaction" of Estonian artists to this painful event in world politics. During the military operations, Sobolev curated the exhibition "Clash of civilizations" in Pärnu, whereby she also wished to test the social nerve of young artists.

Unbeknownst to the general public, the Estonian government had decided, without further ado, to support the American policy in Iraq. This occurrence triggered violent debate in some parts of our press. And yet, Estonia has a long stretch of history behind it, wherein America has always played the role of a downright positive hero. Apparently the farther off the country, the easier it is to idealise it. This fact is also manifestly reflected in this issue of the magazine – cf. the recollections of Lola Liivat-Makarova dating of 1950–70s, when the KGB considered her an American spy, because the said painter identified herself as an abstractionist (pp. 27–29).

kunst.ee

Address / Address **Vabaduse väljak 6, 10146 Tallinn Estonia**
Telefon / Telephone **(372) 644 64 83**
Fax **(372) 627 36 31**
e-mail: **heie@sirp.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**
Peatoimetaja / Editor-in-chief **Heie Treier** (heie@sirp.ee) Assistent / Assistant **Mai Soosaar** (mai@sirp.ee)
Korrespondendid / Correspondents Helsingi: **Kaija Kaitavuori** London: **Mare Tralla** Leeds: **Katrin Kivimaa** Tartu: **Kaire Nurk**
Pärnu: **Rael Artel**
Tõlkija / Translator **Ants Pihlak** Proofreading **Paul Rodgers** Kujundaja / Designer **Tõnu Kaalep**
Esikaanel / Cover: **Jaan Toomiku** video
ERI koostaja / Editor of SPECIAL **Tuupolev (Mari Sobolev, Taave Tuutma)** ERI kujundaja / Designer of SPECIAL **AI Paldrok**

Keeletoimetaja **Aili Künstler** Raamatupidaja **Maret Rospel** (maret@sirp.ee)
Tellimisindeks **00648** ©kunst.ee 2003
Reprodööd ja trükk AS **Printon Trükikoda**.

Kunsteoste reproduktsioonid / EAÜ 2003

[varia]

Üks küsimus Vilen Künnapule

Esinesid 2. mail Italo Calvino konverentsil rahvusraamatukogus nähtamatute linnade teemal. Kuidas seostub see ettekanne praegu ehitatava Viru Kesksaaga?

Vilen Künnapu: "Üks Viru väljak on see, mis hakkab väljast paistma – Kaubamaja sild, eskalaator suures klaaskapis, betoonist hügielekraan kirjaga "Viru väljak", 5 meetri kõrgune pronksist roheline naisekuju suveväljaku nurgas jne. –, aga õige Viru väljak hakkab olema suure klaaspinna all läbi 4-5 korruse. See on Calvino nähtamatu linn. Sinna tuleb suur Viru siseväljak ja kaetud tänavad eri tasapindadel, terve linn tuleb siia sisse – kohvikud, restoranid, sisetänavad, siseväljakud. Meie kliima on nagu ta on. Suurest suveväljakust pole päriselt kasu, aga seda väljakut saab kasutada terve aasta.

Nähtamatu pool – selleks ei ole vaja arvutit. Sellega ollakse ühenduses kolmanda silma kaudu. Mida vähem sul on igasuguseid traate küljes, seda parem.

Kaasaegsel inimesel on kolmas silm nõrk, vanasti töötas ta inimestel hästi. Öeldakse, et 19. sajandi eesti talupoegadel töötas ta hästi – nägijad ja loodusravijad ja libahundid ja nõiad. Nad olid nagu indiaanlased. Aga nüüdseks on materialism juba läbitud etapp, ka maailmas."

22. mai 2003,
kohvikus Moskva.



**Viru keskuse ehitamine. Mai 2003.
Arhitektuuribüroo Künnapu & Padrik.**



Eesti Kunstimuseumi uue hoone ehitus seis aprillis 2003. Tallinn, Kadriorg.

Arhitektid Moskvas

Arhitektuurinäitus "10 aastat ehitamist taasisesisvunud Eestis" osales 8. rahvusvahelisel arhitektuuri- ja disaininäitusel "ARH-MOSKVA" (13.–17.05.2003, Moskva Kunstnike Keskmaja). Varem oli seda eksponeeritud Berliini kunstiakadeemias, Hamburgi vabakunsti akadeemias ning Tallinnas Põhja- ja Baltimaade arhitektuuritriennaalil. Väljas oli 19 arhitektuuribürood rohkem kui 100 objektiga (valmishitused, projektid, planeeringud, arhitektuur ja linnaehitus Tallinnas, Tartus, Pärnus ja Narvas).

Hobusepea galerii

10.01.2003 avas Eesti Kunstnike Liit oma 80. aastapäeva pidustuste käigus uue galerii Tallinna vanalinnas Hobusepea tänaval. Esimene näitus otsustati teha temaatiline, Jaroslavl'i kunstnike töödest. Seda kureeris Eero Epner, kes eksponeeris ka väljavõtteid uurimistööst käigus päevalvalgele tulnud sõjaaegsetest kunstnike päevikutest. Hobusepea galerist on Elin Kard. Uue galerii näitusepoliitika on kunstnike vanusegruppide ning kunstiliikide esindatuse seisukohalt demokraatlik.

Kalju Suur ajakirjas Kamera

Soome ajakirjas Kamera lehti (2/2003, lk. 20-23) ilmus Pekka Lammela artikkel Kalju Suurest pealkirja all "Baltian Cartier-Bresson Kalju Suur". Reprodutseeritud on 11 fotot.

Ene-Liis Semper Austrias

12.06.–27.07.2003 on Austrias Salzburgi Kunstimajas Ene-Liis Semperi personaalnäitus, kus eksponeeritakse juba klassikaks saanud töid "FF/Rew", "Oaas", "Lakutud tuba". Avamisel esineb Johannes Saar.



[raamatud]

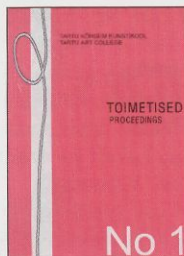
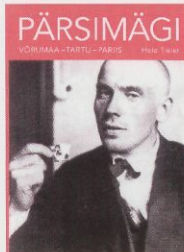
Anu Mänd. Hõbedakamber Niguliste kirikus. The Silver Chamber in St. Nicholas Church. Die Silberkammer in der St. Nikolaikirche. Eesti Kunstimuuseum, Tallinn 2002. Kujundaja Tiit Jüma. 238 lk., 101 värvireprot. ISBN 9985-78-787-0

Heie Treier. Pärsimägi. Võrumaa – Tartu – Pariis.

Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, Tallinn 2003. Summary and captions in English. Kujundanud Kristjan Mändmaa. 152 mustvalget fotot ja 50 värvireprot. 164 lehekülge. ISBN 9985-9465-2-9

Käsitlusi fotograafiast (1885–2003). Tartu Kõrgem Kunstikool. Toimetised / Proceedings No 1.

Toimetanud Peeter Linnap. Tartu Kõrgem Kunstikool, 2003. 316 lk. Ajavahemikus 1885–2003 Eesti ajakirjanduses ja publikatsioonides ilmunud fototeemaliste artiklite kogumik. ISSN 1406-8893; ISBN 9985-9301-0-X



Eesti kunsti sotsiaalsed portreed. Lisandusi eesti kunstiloole.

Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallinn 2003. The Social Profiles of Estonian Art. Addenda to Estonian art history. Summary in English. 102 lk. ISBN 9985-9321-3-7

25.10.2002 ettekannete päeva publikatsioon. Kuraator Johannes Saar. Artiklite autorid: Johannes Saar, Jaak Kangilaski, Raivo Kelomees, Epp Lankots, Airi-Allina Allaste.

Leonhard Lapin. Tühjus. Void.

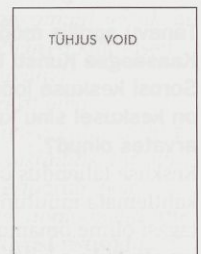
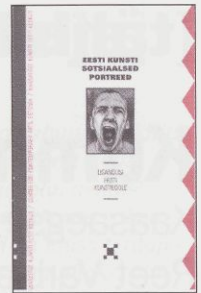
Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn 2003. ISBN 9985-9465-1-0

Marko und Kaido by John Smith. Estonian Exhibition: la Biennale di Venezia.

Designed by Andres Tali. Texts by Anders Härm, Anti Randviir. SCCA 2003.

Catalogue: ISBN 9985-9321-6-1

Marko und Kaido by John Smith. Marko Mäetamm, Kaido Ole. SCCA 2003. Book: ISBN 9985-9321-5-3



[preemiad]

Kristjan Raua preemia

Ants Hein – kauaaegne uurimistöö

mõisaarhitektuuri alal

Silvi Liiva – graafikanäitus galeriis G ja elutöö

Liina Siib – näitused Hansapanga galeriis ja Rotermanni soolalaos

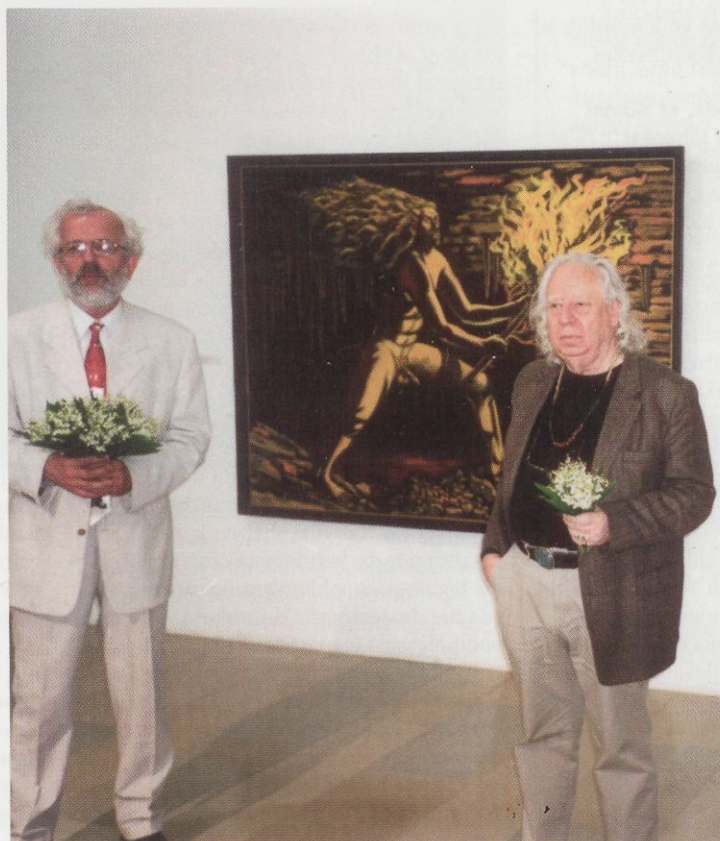
Bruno Tomberg – elutöö

Kunstiteadlaste Ühingu aastapremia

Anu Mänd – monograafia "Hõbedakamber Niguliste kirikus".

President Arnold Rütli kultuuripremia

Jan Kaus – kunsti- ja kultuurikirjutised, kirjanduslooming



01.06.2003 avas Mark Soosaar (vasakul) Pärnu uue kunsti muuseumis kümnenda suvenäituse "Mees ja naine". Kuraator on inglise kunstiteaduse korüfee Edward Lucie-Smith (paremal), kes nimetas näituse "Alasti jumala ees". Eksponeeritud on paljudest rahvustest kunstnikemaale, skulptuure ja fotosid. Taga: Lembit Sarapuu maal "Kalevipoeg põrgus".

Edward Lucie-Smith (right) opening the exhibition "Naked before God" he curated at the Museum of New Art in Pärnu. June, 1st, 2003. Left: Mark Soosaar, the director of the museum. Back: painting "Kalevipoeg in Hell" by Lembit Sarapuu.

Kümme aastat hiljem

Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse juhataja Sirje Helme intervjuu Reet Varblasele.

Tänavu aprillis möödus 10 aastat Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse ehk Sorosi keskuse loomisest. Mis tähendus on keskusel sinu kui selle eestvedaja arvates olnud?

Keskuse tähendus on kümne aasta jooksul kahtlemata muutunud. Kümme aastat tagasi olime omamoodi sillaehitajad, sest iga elujõuline kultuur tahab ennast demonstreerida ja liikuda oma sünnipesast väljapoole. Oma programmides sõnastasime selle kui integratsiooni ja vastastikuse arusaamise. Teisalt oli meie eesmärk aidata kunstnikke materiaalselt, eeskätt anda neile võimalus tegeleda uue tehnoloogiaga.

Meie tolaeagne seisund oli üsna uni-kaalne, sest vanad institutsioonid kas ei toiminud rahapuudusel või ei vastanud n.-ö. kaasaegsetele nõudmistele ning uued struktuurid olid alles kujunemas. Tagantjärele vaadates on see olnud fantastiline, et olen saanud seista ajaloo pöördeliste aegade sees, tunda, kuidas kõik muutub ja kujuneb oma erakordses keerulisuses.

Kas on põhjust tunnistada, et Sorosi kunstikeskuste loomisel läheneti kõikidele Ida- ja Kesk-Euroopa maadele, mida Soros rahaga toetas, ühtemoodi? Kui palju see meie oma loomulikku arengut pärssis?

Kahtlemata olid kõik võrgustikku kuuluvad keskused n.-ö. ühe mudeli järgi struktureeritud ja eks olnud lähteülesandedki samad. Kuid just selle tõttu, et mall oli nii rangelt välja töötatud, hakkas süsteem ka mõne aasta pärast tõrkuma. Hoolimata postkommunistlike maade staatusest, olid kõik selle piirkonna riigid siiski väga erineva kultuurikogemuse ja -praktikaga. Raske on võrrelda Baltimaade kunsti, kus alles ägedalt õiendati arveid dogmaatilise realismiga, näiteks tugeva avangarditraditsiooniga maadega nagu Jugoslaavia, Sloveenia, Horvaatia. Poola eneseteadvus oli lausa nii kõrge, et poolakad loobusid üsna varakult võrgustikus kaasa töötamast, neil oli pigem vaatleja staatus. Balti riikide olukord oli kõige keerulisem, sest olime rahvusvahelise huvi jaoks tundmatud.

Ega see polnud takistuseks finantside saamisel?

Üksteise finantsvõimalusi tegelikult ei teatud, need oli üsna erinevad. Et töötasin kaks aastat võrgustiku koordinaatorina, käisid kõikide finantsplaanid minu käest läbi. Seetõttu tean kinnitada, et näiteks palgatase oli väga erinev. Nn. tsiviliseeritud maade töötajad said umbes neli korda kõrgemat palka kui siinse regiooni spetsialistid. Kümnenäi lõpupoole, kui hakati arvestama ka teisi allikaid peale Avatud Instituudi doteeringu, hakati ka koos arutama finantsvõimalusi. Viimastel koosolekutel, millest osa võtsin, polnud mingeid saladusi. Selleks ajaks olid aga ka keskused iseseisvunud ning mentaliteet paljuski muutunud.

Nagu teada, ei saa Eesti kunstikeskus ega ka näiteks Sloveenia keskus juba kolmandat aastat toetust Avatud Eesti/Sloveenia Fondi kaudu (v. a. kuni selle aastani eksisteerinud "Kultuurikontaktide" programm). Sloveenias sisuliselt keskust enam ei eksisteeri, minu endised kolleegid töötavad muude projektidega. Mitmetes riikides, kus Sorosi-poolne finantseerimine on kokku kuivamas, on kunstikeskused muutmas prioriteete.

Sorosi keskuse algusaastail oli ju palju kriitilisi hääli, et surute peale vaid ühte mudelit ja meie ilusale, heale eesti kunstile tõmmatakse n.-ö. vesi peale. Kuidas see sulle nüüd paistab?

Debatt võiks sel teemal igavesti jätkuda. Olen pikemat aega plaaninud konverentsi, mille eesmärk on analüüsida meie imagoloogia ülesehitamist läänes: millised mehhanismid toimisid, mida meilt oodati, kas tunti huvi selle vastu, mis me ise tahame olla. Rahvusvaheline kunstimaailm nõudis kahtlemata oma ning kandidis tegutsemismehhanismid automaatselt siia üle. Imagoloogia kujundamine väljastpoolt oli väga tugev. Olen mitu korda alustanud selleteemalise rahvusvahelise konverentsi organiseerimisega. Idee on minu Euroopa-kolleegide poolt suure entusiasmiga vastu võetud ja ma olen koguni esinejatega kokku leppinud, aga ikka jääb ajapuudusel kõik pooleli... Samas on

praegu veel võimalik fikseerida tegelikke hoiakuid, enne kui need klišeedeks muutuvad. Imagoloogia kujundamine on suur ja tõsine teema. Soome ja Rootsi riik on kulutanud palju raha tõestamaks, et nende kunst pole igav põhjamine korralikkus. Nüüd leiad vaevalt mõnd suuremat rahvusvahelist näitust, kus mõni skandiinaavia või soome kunstnik ei esineks.

Kümme aastat tagasi oli ju olulisim ikkagi seespool toimuv – aastanäitused. Viies aastanäitus oli suurim: osa näitus Tallinnas, osa Tartus, tõsine konverents.

Selleks ajaks, kui toimus "Eesti kui märk", olime juba otsustanud loobuda suurtest n.-ö. ülevaatenäitustest. Selleks ajaks olid toimima hakanud Kunstihoone, Rotermanni soolaladu, galeriid. Meil oli vaja uut strateegilist prioriteeti, milleks sai "Interstanding'u" sari. Viies aastanäitus oli esimene, kus "Interstanding'u" näitus ja konverents ühendatud olid. Kuid "Interstanding" sellises vormis, nagu me neid kolm korda biennaalidena korraldasime, on samuti muutunud. Tänu EKA e-meedia tegevusele ning "Interstanding'u" sarja tuntusele on Eesti valitud ka 2004. aasta augustisse planeeritud rahvusvahelise elektroonilise kunsti festivali ISEA konverentsi ja näitusepaiga üheks võõrustajaks.

Viimastel aastatel on teie keskuse kanda ka Veneetsia biennaali määndžment. Mis võimalused on meie kunstnikel ka teistel kunstisuursündmustel osaleda?

Võimalusi oleks küll, kuid siin on väga kindlad rahapiirid. Veneetsia biennaalil osalemiseks korjame raha kaks aastat. Kindlasti võiksime olla São Paulo biennaalil või Istanbulis jne. Kuigi riiklikuks esinduseks raha ei jätku, olen veendunud, et ükski kunstnik toetuseta ei jää, kellele näiteks isiklik kutse on tulnud.

Kui suur on Veneetsias osalemise kasutegur?

Veneetsiat kritiseeritakse iga kord, samuti Kasseli "Documenta't", kuid kõik tulevad avamisele, rahvuspaviljone uuritakse väga tähelepanelikult ning võimalus võita on

Sirje Helme SKKE 10. aastapäeval
Kunstihoones. Täga Ilmar Kruusamäe
maalitud Peeter Alliku portree.

Sirje Helme at the 10th anniversary of
the Centre for Contemporary Art,
Estonia. Tallinn Art Hall. Back: portrait
of Peeter Allik, painted by Ilmar
Kruusamäe.



nii kunstnikul kui riigil. Minu jaoks on Veneetsia biennaal riiklik kultuuri- poliitika, kahtlemata institutsionali- seerunud, nagu igasugune sätestatud prioriteet. See on üks osa kultuurieksport- dist. Pikkamööda, aga pidevalt, on kas- vanud huvi Eesti ekspositsiooni vastu, sel aastal on juba ette palju kutseid, huvi, kohtumisesoove. Eks me ise ju ka õpi, biennaali ettevalmistamine on suur ja pikk töö. Toon võluva näitena arvutused selle kohta, kui suured võivad olla raketi osad,

et need mahuksid täisnurga all 90 cm laia tänavasse sisse pöörama... Muud detailid ja süüvimine mitmetesse itaaliakeelsetesse lepingutesse on oluliselt igavamad.

Muidugi tekitab biennaal pingeid – palju raha, palju tähelepanu... Kuid ei maksa unustada, et see on üks võimalus teiste kõrval, “biennaalikunst” ei tapa kedagi ega võta kelleltki ära võimalust olla teistsugune. Kuid see on juba hoopis omaette arutlusteema.

[vastukaja]

Eesti kunsti ja visuaalkultuuri ajakirja käesolev number [kunst.ee 1/2003] sugereerib vaimset heaolu, avatust, huvi- ja ideedeküllust; kaante vahelt õhkuval positiivsusel on lausa teraapi- lised mõõtmised. Kui ei sunnitaks, piir- duksin olukorra nautimisega, võtmatagi ses osas mingeid sügavamaid seisukohti kui spontaansed mõttelised kiljatused stiilis “nii ilus! nii huvitav!”.

Kunst.ee on suuresti oma peatoimetaja Heie Treieri entusiasmist ja teotahtest kantud nišüüllitis. Ilmselt tänu antud isiksuse eripäradele pole ajakirjas jälgegi vahel analoogseid frii- giväljaandeid varjutavast ristisõdija- likult tige-nutusest autsaiderimentali- teedist. Selle asemel paistab vaid eht- sast huvist kantud puhas tegemisrõõm. /.../

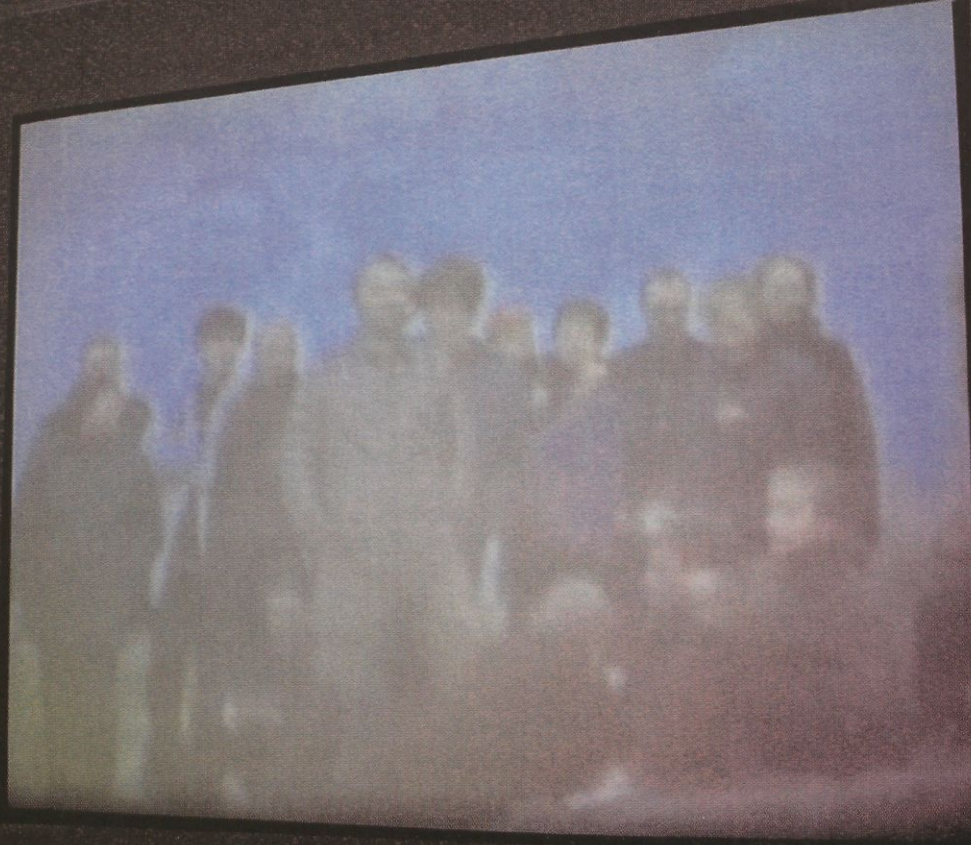
Kuna jooksva kunstikriitika vaatepunktist on kvartalväljaanne avaldamiskohana lootusetult aeglane, pole kunst.ee end sellega ka kuigivõrd koormanud. Rutiinsete näitusearvus- tuste asemel täidavad ajakirja kõikvõi- malikud põhjalikumad ja põnevamad teemaarendused /.../. Üksluisuse all ajakiri ei kannata: autorite ring ulatub vanema generatsiooni korüfeedest üliõpilasteni. Avaldamiskoht paistab olevat nende silmis ühtviisi pingutamist väärt, kuna tekstid on kohaliku kunsti- kirjutuse kontekstis üsna ühtlaselt kõrgel tasemel. Heas mõttes kirju sisu on lisaks nii isuäratavalt vormistatud, et polekski väga üllatav, kui Kunst.ee suudaks jõuda ka erialaringkondadest kaugema publikuni.

Mari Laaniste

Artikkel “Positiivne press”.
Eesti Ekspress, Areen 30. aprill
2003.

The interviewed graphic designers held a relatively low opinion about the quality of graphic design education at the Estonian Academy of Art and referred to a critical article in kunst.ee 3/2002: “Sitt ehk põnevad Eesti graafilises disainis”.

Tsitaat Majandusministeeriumi tellitud uurimusest Eesti disaini olukorra kohta “Establishing the basis for the elaboration of the Estonian design policy measures. Final report”. Lõppraporti koostas: Mollerup Designlab AB.
Mai, 2003.



Jaan Toomik.
Sünnipäev 2.10.2001.
Video, 2003.

Jaan Toomik.
Birthday 2.10.2001.
Video, 2003.

[näitus]

“Ema minu sees on sinuks muutunud”

Kaire Nurk kodulinna Tartusse naasnud Jaan Toomiku uutest videotest.

Jaan Toomik. Uuemad videod. Tartu Kunstimaja. 04–14.04.2003.

Jaan Toomiku näitusele minnes ei saa kunagi ette kindel olla, et leiad eest sellesama juba teada kunstniku. Sa saad alati üllatatud ja pead end uut moodi mobiliseerima. Kuid see on lihtne, sest Toomik pole kunagi negatiivistlikult irooniline, ilkuv ega kuri. Ja see on huvitav, sest kunstnik ei anna olmelisi vastuseid ega vehi konjunktuursete deklaratsioonidega. Kui me ühes töös mingi teesi tuvastamegi, siis kõrval asuv sihhib meid antiteesiga. Toomik on pidevalt vahelduv, muutuv, tabamatu. Tõhusaim vahend tabamatu(se) tabamiseks on vaadata videoid kaua ja korduvalt – kaua vaadates tekib merede viisi küsimusi, seoseid, aistinguid. Nagu Berliini Guggenheimis Bill Viola spetsiaalselt Saksamaa tarvis tehtud, taassünnile

pühendatud näitusel (2002), kus tundus, et osa inimesi oli veetnud pimedas saalis põrandal lebedes tunde ja lõpuks nad enam ei vaadanudki ekraanidele – ainult tajusid.

Milline on/näib Toomik oma seekordsel naasmisel sünnilinna? Videotriptühhon Tartu Kunstimajas on taandatav kolmikule: “ema”, Mina, isa. Nihestatud, kuid samas väga loogiline kolmainusus! Ristiusuliselt kolmikusse kuuluvate osiste vastastikused seosed ja omaapiirid on märksa ähmasemad.

Kolmes kõrvu asetsevas näitusesaalis kolme videot paremalt vasakule “lugema” hakates on esimene “Liina”. See on vormistatud intervjuuna: Toomik püüab välja selgitada, kuidas skisohaike Liina, kes tunneb, et temas elab 4 inimest (2 psühholoogi, 1 psühhiaater ja

Toomik), tajub Toomikut ja ennast Toomikuna. Liina konarlikest vastustest selgub, et Toomik oleks nagu temas tema enda ema asendav dominant. Kaadris me autorit ei näe, ainult kuuleme tema päriivat hääletooni. Kaadris püsib vaid istuva Liina poolfiguur (nagu portreemaalil!), kelles me oleme justkui sunnitud/sugereeritud otsima Toomikut. Seda videot võiks käsitleda ka ümberpööratud parafrasina spekulatsioonidele, mis keerlevad Leonardo da Vinci “Mona Lisa” meesprototüübi ümber.

Suures saalis asetub sisenejale frontaalselt vastu “Sünnipäev 2.10.2001”, kus kunstnik esineb iseendana. Seda fakti topeleb daatum – kunstniku enda sündimise päev. Seisvad sünnipäevalised (kelle seas tuvastab kiirpilki Rühm-T-lasi, inglase Paul Rodgersi, Eesti Ekspressi

kunstitoimetaja), ümbritsemas sün-
nipäevalast, kinnitavad veelkordselt
peaosalise olemasolu fakti. Ja valjult
saali paikuvad hüperovatsioonid,
kummastavalt ebasunnipäevalikud,
pigem kui olümpiakangelasele võidu
auks – veelkordne tugev tagatis, et
aplausil on reaalne adressaat. Ent
Toomik paigal-naeratavate sünnipäe-
valiste keskel justkui kõiguks – pisut
teises aegruumis. Staatilise kaadri esi-
plaanile kerkib äkki üks poiss (umbes
9-aastane) ja tema ristlev samm
kordab mõneti Toomiku liikumist. Pilt
on ülimalt “lühike”, umbes 10 sekun-
dit – me peaaegu ei jõua mitte midagi
ära näha – seda enam, et üle ekraani
hõljub voogudena valge hämu, mil-
lesse stseen varjub. Videopilt
meenutab mitmes mõttes Raffaeli
“Sixtuse madonnat”: paigutus, kus
austajad (sünnipäevalised) ümbritse-
vad kesket persooni; esiplaanil
(liival) istuvad lapsed, kes teevad
stseeni kodusemaks ja pingevabamaks
(nagu inglid Raffaelil); kaadri ülim
tasakaalustatus; ja valge voog, mis
“tõstaks” tegelaskonna, vähemalt
osaliselt, maast lahti. Ja samuti
meenuvad kanadalasest maagi Jeff
Walli (ir)ratsioonalsed “salvestused”.

Videorea lõpus paikneb **“Isa
matus 24.08.1971”**. Aastal 1971 oli
kunstnik 9-aastane, kui ta kaotas isa.
Mäletan enda isa kaotust 6-aastaselt ja
seda, kuidas edasine lapsepõlv oli
nagu pime kitsas tunnel, mille otsas
paistis valgus ja mille poole ma taju-
sin end rühkivat. Toomik asetab aeg-
laselt kulgeva helitu video lõpus meid
järsku vastamisi tervet ekraani täitva
vana, kollakaks tõmbunud kriimulise
lindi lõpuga, kuhu pole enam miskit
salvestunud. Tumedais riideis
inimvoori tumedaks “vanutatud”
kaadrite lõpus äkki hele määrdunud-
kollane olematus! Sein! See video on
ka saalide seinareas n.-ö. teisipidi –
teises, s. o. vastasseinas. Seal kulgeb
kõik kuskil kaugel ja pöördumatult.

Kui kolme video sõnum lihtviisil
kokku liita, on tulemuseks (arstist) isa
kaotanud poeg, kes on kellelegi
(haigele) kolmandale otsekui (arstist)
emaks.

Mis on reaalne ja mis näiline? Mis
tegelik ja mis väljamõeldud?

Side kodulinnaga, kus elatud vaid
kaks esimest eluaastat ja üheksa sün-
nieelset kuud, saabki olla vaid
ähmane, visioonine. See saabki olla
rohkem kujutus. Olles samas ju
ometi realselt olnu! Igatahes ajend –
vaatamaks isiklikku minevikku,

algusesse. Võimalus konstrueerida
end ja seoseid.

Teema esitus kolmes näituse-
ruumis triptühhonina on perfektne
leid. Kolmikjaotust genereerib kunst-
nik ka auditiivselt ja ajalisel. Kõne ja
vaikus külgedelt moodustab kesksaa-
lis helipüramiidi tipu. Vaiksesse
unistavasse väikesse vaimulinna on
maailmakunstnik toonud lõhkuvad
ovatsioonid!? Ma ei ole küll kunagi
pidanud vajalikuks pöörata
tähelepanu kuulsusele, vaid ikka üri-
tanud lahata inimese sisu. Kuid antud
juhul näib Toomik ise toonud kuul-
suse üheks näituse osateemaks.

Kui külgsaalidest assisteerivad
minevik (kunagine side Tartuga – isa
kaudu) ja tulevik (Liina ei taha tule-
vikule mõelda), siis kesksaal kehas-
taks justkui käesolevat (näituse)hetke:
linna jaoks kadunud poja naasmist
kuulsana, kutsutult ja kärarikalt.
Alltekstiks – piibli Kadunud Poja
kojujõudmine, mis toimus vaesena ja
vaiksel.

*

Ei pruugi olla kavatsust Toomiku näi-
tust mõistatada ristiisu sümbolite
toel, kuid siiski tekib nende kahe eri
süsteemi vahel kergesti lühis ehk
leebemalt öeldes: teatud kattumine.
Piibel kui inimkonna alateadvuse
kollektiivne koguteos on inspireer-
inud paljusid kunstnikke. Toomiku
puhul on ülearune kahtlustada inspi-
ratsiooniseost. Lihtsalt mõlemal juhul
kombatakse suuri sügavusi.

Sealjuures on huvitav, et näituse
lõpul toimunud kohtumisel publikuga
küsiti autorilt, mida peaks vaataja
saama neist (isiklikest) teostest ja
mida vaatama, kui seal ei ole
esteetikat. Aga videokaadrid olid ju
ometi kõik vägagi klassikaliste kom-
positsioonireeglitega, koloreeringult
kaalutud ja midagi “ebaesteetilis”
(mis on’s kaasajal ebaesteetiline:
peaks ehk lõpuks kokku leppima ja
“seadustama”?) ei näidatudki!?
Ilmselt tekitas probleemi videote
“liiga lihtne” elulisus, dokumentaal-
sus (mis võib jääda domineerima, kui
käsitleda iga videot eraldi), ehkki esi-
tatu puudutas olulist ja valusat –
paratamatust, aja möödumist, vaid
mälestuse endas kandmist, mida
Toomik tegelikult samas antiteesi-
likult lammutas – või teravamata
tähelepanu alla asetas –, esitades
paralleelselt teise inimese endas
kandmise skisomudeli (kui ikkagi 3
videot tervikus vaadelda).

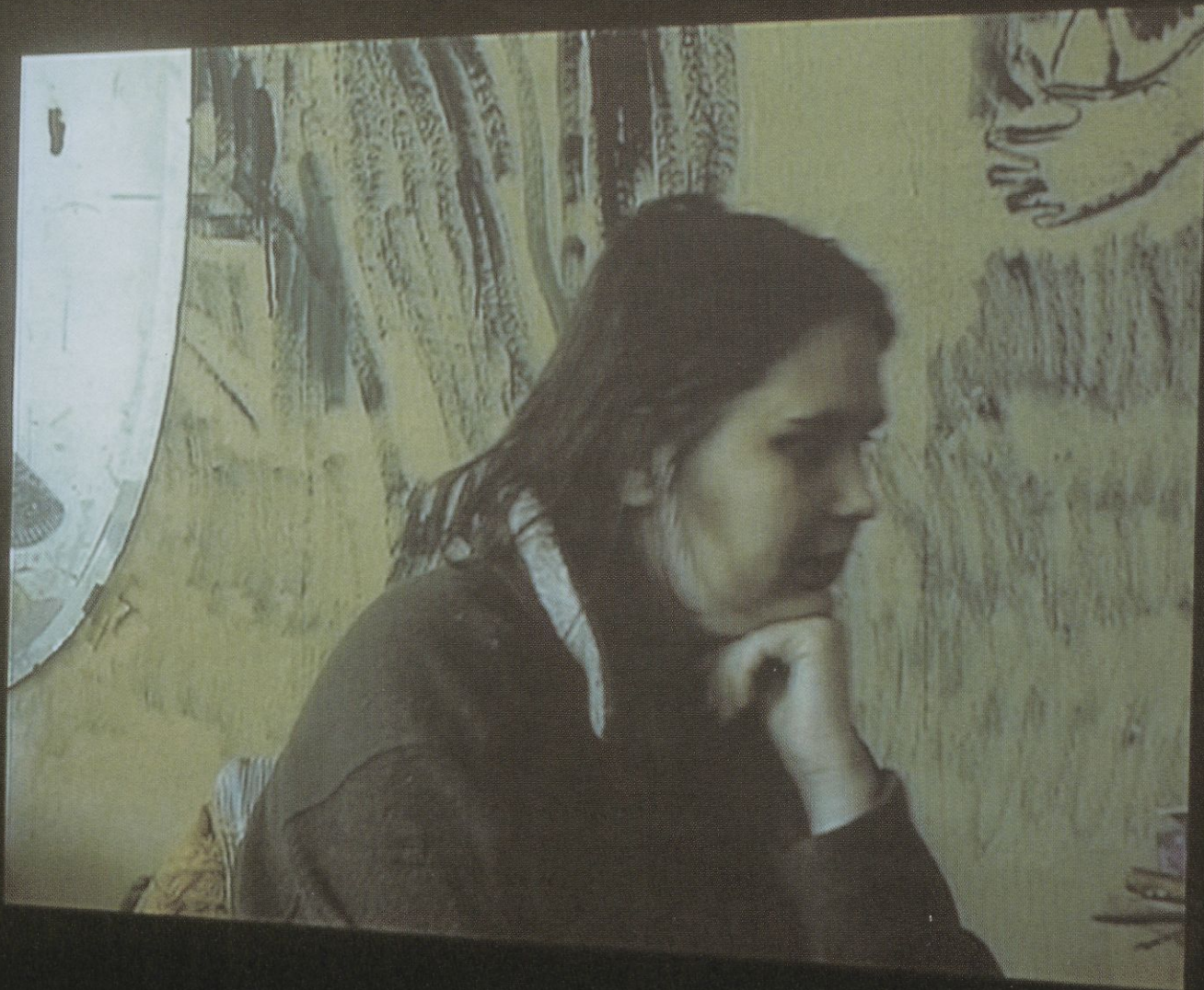
Põhimõtteliselt samuti oldi “hädas
dokumentaalsusega” ka Kasseli
“Documenta” XI (2002) seoses. Olin
sõnastanud oma “Documenta”-ootuse
küsimumstena: kunst on hetkel olemus-
like muudatuste lainel – kas kunst
suundub teravasse sotsiaalproblee-
midesse või domineerib ökoloogias-
(sh. psühho-ökoloogias) tingitud
sügavam eksistentsiaalne lähenemine;
millist teed mööda liigub uue tehnika
ja uute meediate liit kunsti ainesega –
millised uued kunstispetsiifilised väl-
jendusvahendid annavad endast
teada, milline on nende tunnetuslik
potentsiaal? Ja “Documenta” XI
pakkus vastus-ideid iga eksponeeritud
teosega. Inimese konkreetne aeg ja
ruum, konkreetset sündmused ja loo-
tused tuuakse kunsti aineks. Kõik
vahendid, materjalid ja tehnikad on
selleks head ja piisavad – ja kunsti-
lised! ja esteetilised! *Keep smiling*’u
reklaami ja *show-ühiskonna* on
kunstniku meetodiks alasti realsuse
välja/esiletoomine. Sellest ei ole
midagi sügavamata ega mõjuvat.

Toomik on täiesti ajastu lainel –
21. sajandis. Möödas on 20. sajand,
kui tegeldi getostunult kunsti enda
väljendusvahenditega. Nüüd vaatab
kunst üha rohkem endast väljapoole
ja uurib elu väljendusvahendeid. Elu
väljendusvahendid saavad üha enam
kunsti väljendusvahendeiks.

“Consubstantiation in me of Mother with Toomik” Kaire Nurk

Jaan Toomik. Recent videos.
04–14.04.2003. Tartu Art House.

One can never be too sure, when
going to a new exhibition by Jaan
Toomik, whether you will meet the
same artist you used to know. You
will be always taken by surprise and
will have to poison yourself in a new
way. This does not pose a problem,
however because Toomik is never
crassly ironic, gloating in an obtrusive
manner or blatantly evil. Toomik is in
a state of permanent flux, continually
changing, and adroitly elusive. The
most efficient way to transcend this
elusiveness is to watch the videos, for
long and repeatedly. Just like the
exhibition dedicated to rebirth in
Berlin in the Guggenheim (2002) by



Jaan Toomik. Liina.

Video, 2003.

– Kas su sees on ikka veel need erinevad inimesed?

– Jah, muidugi, ja nad jäävadki elu lõpuni, nähtavasti. Vähemalt 7 aastat on nad olnud ning pole üldse märki, et nad ära kaoksid.

– Kes nad siis on?

– Oih, 2 psühholoogi, 1 psühhiaater ja sina.

– Neli inimest?

– Jah.

– Nii et mina olen elu lõpuni sinu sees?

– Jah, minul on sinu hing, noh.

– Aga huvitav, mis siis saab, kui sa ära sured?

– Vat, ma olen sellele mõelnud...

– Mis minust saab?

– Ei, sinust ei saa midagi, aga ma ei tea, mis minust võiks saada.

– Sa tunned, et üks osa sinust olen mina?

– Jah, niiviisi. Kui mul on mingi suurem pinge või kui ma ise tahan, muutun ma sinuks. Mul tuleb sinu nägu pähe ja kuju ja kõnnak isegi võib tulla...

– Kirjelda, missugune ma olen?

– Sihuke raskepärane ja natuke ängistav ja samas õrn ja kurb, natuke. Ja vahest üsna naljahimuline. Ma ei oska seda seletada, aga sihuke raske võrreldes minu endaga, mis ma kunagi enne olin...

– Mis siis saab, kui mina näiteks ära suren?

– Vaat, selle peale olen ma ka mõelnud. Ja selle peale ei taha ma üldse mõeldagi. See on üsna õudne mõelda. Ma ei taha üldse tuleviku peale mõelda-

gi! Ma loodan, et sa ei sure enne mind! Sa oled küll vanem natuke, aga...

– Aga püüa endale ettekujutada, kui ma ära sureksin, mis sellest osast siis saab, mis mina sinu sees olen?

– Eks ta elab vaikselt edasi, ainult lihtsalt on raskem, kui tal midagi ette tuleb sihukest, siis ei saa abi kuskilt. Tuleb ise hakkama saada kuidagi.

– Aga kuidas sa ennast tunned, mis soost sa oled? Kui sinus on erisoolised inimesed: mina olen mees, psühholoogid on naised vist?

– Jah,

– Mis soost sa ise oled? Kui sa tunned ennast minuna, kas sa oled siis mees või?

– Ma ei tea. Ma olen nii ja naa, mõlemad nähtavasti. Ma arvan, et sina oled mul emaks muutunud. Mu ema oli ka sihuke, teda kutsuti koolis poisikeseks, sihuke poisilik tüüp. Ja sina oled tema

moodi ja ema minu sees on sinuks muutunud.

– Nii, et see sooline vahekord on väga keeruline sinus.

– On küll, jah. See psühholoog ütles ka, et ma olen keeruline inimene.

– Aga kuidas sa tunned, seksuaalse erutuse puhul: kes sind rohkem erutavad, näiteks kui sa oled minuna, kas sind erutavad naised siis?

– Võib-olla tõesti. Ma ei tea, ma ei oskagi öelda.

– Kes sa praegu oled?

– Praegu on mul sihuke tunne, et mind ei olekski üldse. Nagu oleksin ma üks tühi kest. Ei noh, sinu juuksed on igatahes praegult.

– Missugused juuksed?

– Nihukesed lokkis juuksed on mul praegu peas, sihuke tunne on... aga kuna ma mõtlen, siis ma ei ole sina. Mõtlemise ajal olen ma rohkem ema moodi... Ja ma ei oska rääkida midagi.

Jaan Toomik. Liina.

Video, 2003.

– Do you still have these different people inside you?

– Yes, of course, and they will stay there as long as I live, probably. They've been there for at least 7 years now, and show no sign of leaving.

– Who are they, anyway?

– Oh, 2 psychologists, 1 psychiatrist, and you.

– Four persons then?

– Yes.

– So I'm going to stay inside you all my life?

– Well, yes, I mean I've got your soul.

– I wonder what happens when you die?

– I have in fact thought about it...

– What's to become of me?

– Nothing's to become of you, but I'm not sure what's to become of me.

– You feel that one part of you is actually me?

– Yes, I do. When I'm under a lot of pressure, or when I so wish, I become you. I have your face and your figure, and maybe even your gait...

– Tell me what I'm like then.

– Well, you are ponderous (heavy, despondent) and a bit dejected (depressed), and at the same time tender and sad, sort of. And sometimes quite funny. Can't really explain it, but you're kind of heavy compared to me, what I once was...

– What happens when I pass away?

– I have given it thought, indeed I have. But I don't really want to think about it. It's too awful to contemplate. I honestly don't want to think about the future! I hope you won't die before me. You are a bit older, true, but...

– Still, do try to imagine what happens to the part of you where I am, should I pass away?

– I suppose it lives on, quietly, only it's more difficult to manage sometimes, no help at hand. Must get by somehow.

– What do you reckon, what gender are you? I mean you have people of different sexes inside you; I am a man but the psychologists are women, right?

– Yes.

– So what gender do you think you are? When you feel that you are me, are you then a man, or what?

– I don't know. This and that, both, probably. I think you have become my mother. My mum was just like that, she was called lad at school, a very boyish type. You look a lot like her, and mother in me has turned into you.

– I see the gender thing is very complicated.

– Indeed. The psychologist also said that I was a complicated person.

– But how do you feel, you know, when sexually aroused: who excite you more, for example when you are me, do you then feel attracted to women?

– Maybe I do. Don't know really, it's difficult to tell.

– Who are you now?

– Now I feel as if I didn't exist at all. An empty shell. Anyway, I've got your hair.

– What hair?

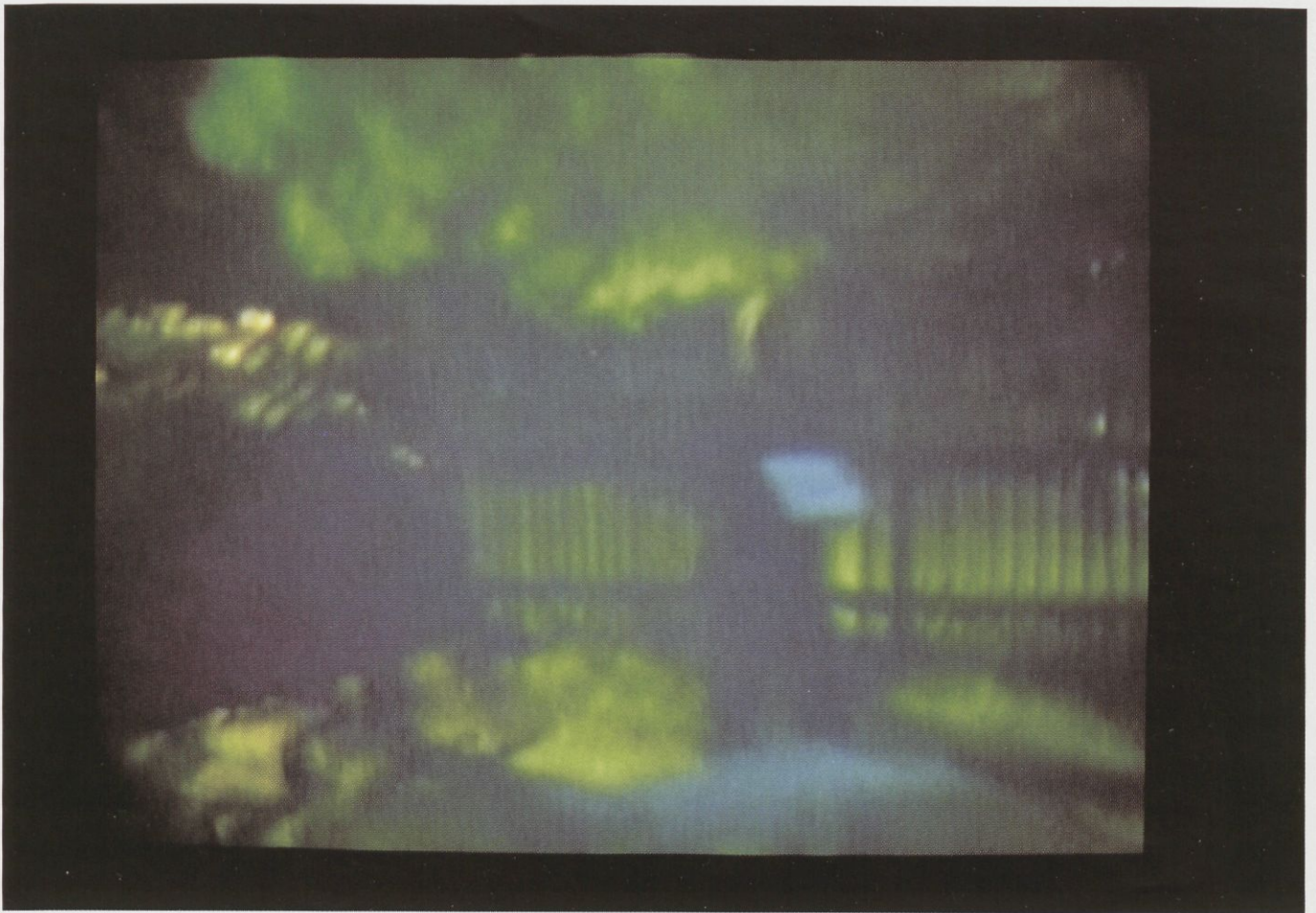
– Sort of wavy hair I've got at present, at least I feel like that... but since I think so I'm not you. When I think I'm more like my mother... And I can't really talk...

Bill Viola, specifically composed for Germany. There, some people seemed to have spent hours lying on the floor in the dark hall – in the end they needed to look at the screens no more – they sensed by their skin what was on.

How did Toomik fare, in this comeback of his to his native town?

Starting to "read" the three videos in three adjacent exhibition rooms from right to left, the first is "Liina". It has been constructed as an interview. Toomik is attempting to find out, how Liina, sick with schizophrenia, suffering from disintegration of her personality into four people, namely 2 psychologists, 1 psychiatrist and Toomik himself, perceives Toomik, and herself as a vessel of Toomik. The groping answers of Liina reveal that Toomik is a dominant substitute for her mother within herself. In the scene, the author is not seen, we only hear his questioning inflexion. Retained in the clip is only the profile of the seated Liina (like in a portrait!), in whom we seem to be forced / suggested to seek Toomik. The video could be treated as the reversal of speculations which revolve around the male prototype of the "Mona Lisa" by Leonardo da Vinci.

In the second hall the visitor will find himself faced up-front by "Birthday 2.10.2001", where the artist performs as himself. The birthday party guests are standing round the celebrant. There are boisterous expressions of popular acclaim suffusing the hall, not at all like greetings at a regular birthday party. Rather, they call to mind ovals to celebrate the victory of a hero of the Olympic Games. But Toomik in the midst of the guests seems to be unsteady on his feet and vacillating – as if displaced in a different space-time. Emerging suddenly to the foreground of the scene is a boy (of about 9 years old); his transversal step somewhat repeats the movement of Toomik. The shot is fleeting, about 10 seconds long – we may very narrowly miss it altogether – the more so because there is white mist suspended over the screen and shrouding it. This video picture is reminiscent, in several aspects of Raphael's "Sixth Madonna": the positioning of the venerators (birthday party guests) round the central person; in the foreground (on the sand) the children,



Jaan Toomik.
Isa matus
24.08.1971.
Video, 2003.

making the scene more relaxed (like the angels with Raphael).

Jaan Toomik.
Obsequy of
the father
24.08.1971.
Video, 2003.

At the end of the video-sequence stands “**Obsequy of the father**” 24.08.1971”. In 1971 when he lost his father, the artist was 9. I remember my own sad loss of father when I was 6. My subsequent childhood was like a dark narrow tunnel, with the light at the end towards which I trudged on, mindless of what was happening elsewhere. Toomik sets us, at the finish of the slowly progressing soundless video, facing the scratched and yellowish end of the film spread over the whole screen, and where nothing has been recorded. All of a sudden, a light, soiled-yellow nothingness at the end of the film, roughened “dark”, depicting a train of people in dark garments! The wall!

What is real and what just seems to be? What is tangible and what is sheer pretence?

The link with the home-town, where he lived the first two years of life and the nine prenatal months, can only be obfuscated, visionary. It can only exist in the imagination, for

the best part. Although it has been there, realistically so.

The exhibition presented to the town, the return of the proverbial prodigal son, famous, awaited and offered a noisy welcome. The inference however is – the arrival home of the Biblical Prodigal Son, which took place in poverty and without pomp.

*

At a meeting with Toomik at the end of exhibition he was queried what the viewer should gather from those (personal) works and what the viewer should look for, given the absence of the aesthetic. All that regardless of the fact that the video was built up according to very classical composition rules, balanced as to colours, nothing “non-aesthetical” being shown! (By the way, what is non-aesthetical in these times of ours: perhaps one should better reach an agreement on this matter and canonise it). Perhaps the problem arose due to the “simplistic” closeness to life and the documentary character of the videos. The presentation touched

upon things essential and raw – inevitability, imminence, the trickling of time, the carrying of a memory within oneself.

In principle, there was this whining documentary character also in connection with Kassel’s Documenta XI (2002). The concrete time and space of man, concrete events and expectations were then presented as the subject of art. All means, materials and techniques are good and sufficient to reach that end – both artistic and aesthetic.

Irreversibly past is the ghettoised epoch, where the expressive means of art is self-contained. Now, art is coming out of the closet and looks for expressive means derived from life itself. The latter are becoming, ever more often the artistic means of expression.

[näitus]

Kirjutatud lugu / Kiri

Raul Meel

Raul Meel. Isiknäitus.
12.02.–03.03.2003. Kastellaanimaja galerii. Eksponeeritud: üks essee ja viieteistkümne raamatu käsikiri lehthaaval, teostatud arvuti ja printeriga, aastaist 1995–2003, kokku 320 A4 formaadis lehte. Näituse avamisel häälytas Andres Ehin Meele rahvusliku tagaplaaniga konkreetse luule müütilist poeemi "hOBU oHKAS tUULESSE".

Konkreetsel luulel on pikk minevik. Häälytati ju enne kui hakati esitama sidusalt sõnastatud emotsionaalset luulet, mis jõuab vastuvõtjani tekstihäälena või kirjutatud tekstina.

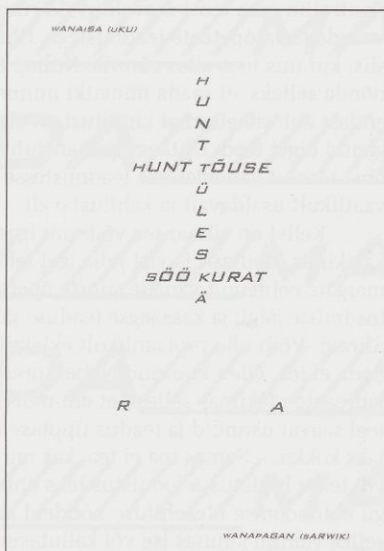
Hääletekst ja kirjutatud tekst ei mõju vastuvõtjale sama moodi. Kõneleja häälel kannab eri tähendusi ja tonaalsusi.

Kirjutatud teksti päris hääleta või endamisi oma või "laenatud" häälega lugedes näeb lugeja sõnadele lisaks paberi formaati, värvust, siledust ja koredust, läikeid ja varjusid, puhtust ja räpasust; näeb kirjutatud teksti tähemärkidega edasi andvat käekirja või trükikirja, selle graafilist kuju.

Kirjutatud teksti lugeja näeb lisaks veel tühikuid tähtede, sõnade, lausete, lõikude või värside, salmide vahel. Näeb kirjaridade eristuvaid rütme ja pikkusi, tüpograafilisi lisanudusi ja vajakajäämisi...

Kirjutatud kõneteksti ja kirjutatud "konkreetselt" teksti vahel toimub lahknemine.

Kirjutasin 1969. aastal (Noorus 1970, nr. 1; nüüd täpsustasin veidi termineid): "...Kaasaegse kirjutatud konkreetse poeesia kujundid lubavad, andid tekstis "kaotamata", lugejal vabalt "jalutada" leheküljel; ta võib vaadatavat ka mitte lugeda. Püütakse jõuda sinnani, et luuletust võidaks lugeda ühe silmapilguga, nii nagu dirigent loeb partituuri või jalakäija haarab ühe silmapilguga kuulutuste ja plakatite piltlikud ja trükilaotud kirja algosad. Püütakse väljendada erutavat pinget gradatsiooniga kogu leheküljel, sundides kõnelema ka



tühja pinda tähtede vahel; ühendades teksti pildiga püütakse igati tõsta vaataja aktiivsust, taotledes, et signaalpilt köidaks tähelepanu enne, kui vaataja hakkab kirjutatud lugema, et sõna või häälikumärk mõjutaks vaatajat eelkõige oma graafilise väljenduslikkusega; püütakse anda üksikule tähele, samuti sõnale või tervele lausele uus vabadus..."

Samal ajal tegeles eesti luuletaja Ilmar Laaban rootsis häälega esitava konkreetse luulega. Ta nimetas neid teksti ja heli kompositsioone häälytusteks. 1987, Kasseli "Documenta'l" esitati rootslase Bengt Emil Johnsoni kunstiprojekti (1969, 10 min.), mille autoriteks olid neli rootslast ja Ilmar Laaban. Sürrrealistliku Laabani mõjuvektor jõudis sürrrealistliku Andres Ehinini. Ja kui Andres näituse avamisel minu Kalevipoja lugu häälytas, siis justkui sulgus üks kommunikatsiooniahel.

Hakkasin avangardkunsti tegema enne, kui sellest kui kunstinähtusest teadlikuks sain. Lind hakkab laulma, nagu nokk on loodud! Põhiline on ürgselt päritud signaalid ja hääleinstrument, lisaks võib ta ju erilisemaid häälitamistehnikaid, laulumeloodiaid ja muid oskusi juurde õppida.

Mu loomingulised ideed sünteesuvad eelkõige igapäevasest minu ja

mind ümbritseva maailma toimumise väga mitmekesise informatsiooni tulvast. Olen sellesse neutraalsest jaatavamalt või eitavamalt suhtunud, asetunud selles protsessis nõnda, kuidas mulle tundus parem. Nii viisi kasvavad mu pildid ja kirjutatud või sõnutud tekstid minu elu lugudeks, minu kujutatud teiste inimeste toimimiste lugudeks, inimeste maailma toimumise müütiliseks looks – ühiskondliku vaimsuse liikumise ajalooks.

Ühtaegu olen siis alati teadnud, et mingi uus kunstivool või minu vookene toetub eelnenud saavutustele. Ühelt poolt – uue suhtumise kandja kunstnik tavaliselt küll eitab ründavamalt või tagasihoidlikumalt argiümbrust, mis on ta meelest häirivalt või ohtlikult stagneerunud. Kuid teiselt poolt – ta toetub seda tugevamini oma alatedvuse võimule ja – sic! – ka minevikukultuuride õpetustele inimese olemisest.

Olen aina eriti püüdnud teavet lääne ristiusu müstikute, alkeemikute, vabamüürlaste ning lisaks ida taoismi ja budismi õpetustest... Sarnase sihiga (mitte ainult) olen lugenud eesti rahvalaulusid.

Mu näitus algab loitsuga: tule sisse! Ja lõpeb piltide ekspositsiooniga, mida ristiusu teosoofid-maagikud vist võiksid vastu võtta kui kümme korda kümnet kasku; pelk monotoonne kümne rooma numbriga ümberpaiknemine kümnes pildis tekitab elu järjepidevuse, samas inimelu tüüriksuse aistingut.

Näituse keskmes on installeeritud iselaadne neljamõõtmeline ruum: neli horisontaalset rida – "hOBU oHKAS tUULESSE" all, "Meelepuud" peal, siis "Araabia kirjad" ja "City" üleval; igas reas 33–35 A4 lehte. Neid pilte/tekste võib vaadata/lugeda rida rea haaval horisontaalselt ja ühtaegu vertikaalselt.

Kuidagi sünteesivalt vist võtsin arvesse, et neli on arv, mis seob omavahel kogu maailma tasandeid: nelja ilmakaare, nelja algaine (tuli, vesi, õhk, maa) ning nelja aastaaja kaudu moodustub ringkäik, kus vahetused toimuvad sujuvalt, ühelt tasandilt teisele liikudes, moodustades terviku.

"City's" ühtivad realistlikud (ka maagilised!) kesklinna pildid-vaated ja tänavahääled, minu subjektiivsed kujutuspildid ja valitud tähendus-teenemad hääled-sõnad.

"Araabia kirjad" aiman asiste

ärisuhete valitsemist ja salajaste maagiliste rituaalide jälgi. Seal suundub paremalt alt üles terav valendav kolmnurk: kas see väljendab vaimse elu mõtte uskumise lootmist, hinge mõistmist?

“Meelepuud” esituvad kui muinasjutuliselt kaunis metsasalu. Kūpressid või kadakas? Mu Vilguti taluõuel kasvab säärase kujuga kadakas. Tegelikult väheke teisema kujuga. Mõõtev võrdlemine pole siin tähtis. Kui hakkasin üht neist esimest korda lugema, siis leidsin ootamatult uueilmelises ja uuekõlalises poeetilises keeles teksti: tegelikult – peegeldatud eestikeelse sõnaraamatu teksti, vaid ühe minu tehtud minimaalse muudatuse ja kahe napi täiendusega.

Eesti rahvusliku taustaga müütilise konkreetse luule poeemiga “hOBU oHKAS tUULESSE” ei kirjutanud ma Kalevite eeposele järgi. Minu lugu algab eesti vanemast rahvaluulest ja Kreutzwaldilt/rahvaluulest lihtsalt võtsin ja arendasin oma loos tähtsamaid kangelasi, tähendustiinemaid sõlmsündmusi, terasemaid tarkusesõnu. Mu tekst läks edasi tänasesse päeva. Tänase maa(ilm), mere, (õhu)ilma lugudeni. – Lõpuks jõudsin üleemeeliku suhteni, ambivalentse mänguni. Peaaegu (maa)ilma õhkimiseni. Põmmadi põmm!

Ma ei mäleta, et oleksin päris algselt mõtelnud kirjutada/rajada City Kalevipoja peale. Võibolla tegin seda endale teadvustamata? Lõpuks ju ühendasin neli rida suureks pildiväljaks, kus võib näha justkui metsa, mille ladvad on City-pildid ja juured Kalevipoja juures; vist tulevad juured ka päkapikkude juurest...

Meelepuude rea ning hOBU loo piltide vahel on horisoni valguse esi: justkui iga vaataja silmapiiril avarduv, hinge lõputult kutsuv saladus.

Nõnda esituvad need neli lugu üheskoos sümfooniliselt.

Neli ühtekokku esitavad üht minu peegeldatud ja välja mõeldud eesti maailma, ja paljude teiste inimeste võimalikku eesti maailma. Meie kunsti-ilma elu. See ilm kasvab ja muutub, teiseneb lisaks.

Kavandasin säärase positsioneerimise pärast näituseruumide täpset ülemõõtmist, kui oma raamatute käsikirju mõttes näitusele seadsin. Neid visionaarselt ühendades pidasin eelkõige silmas intuiitiivselt tajutud, minus resoneeriva RÜTMI nõudeid:

järgisin (arhetüüpselt) avarate visuaalsete (sümbol)kujudite nägelikke rütme eelkõige; edasi jagunes see protsess väiksemateks konkreetsete hääle ja sõnade, tekstide ning kõnede ja abstraktsete tähenduste rütmilisteks(!) toimumisteks...

Olen kogenud, et kõike valitsevat rütmi võib püüda kunstiteostesse. Teda on püütud vanadesse hämaratesse õpetustesse. Kontrollin oma teostes avalduvaid rütme vanade (sala)õpetuste teadmistega, tihti juba siis, kui uus teos alles sünnib. Küllap teen nõnda selleks, et saada mingitki minust endast autoriteetsemat kinnitust, et olen kulgenud õiget teed. Ühtaegu püüan suhtuda oma teosest vanematesse teadmistesse ettevaatlikult usaldavalt ja kahtlustavalt.

...Kellel on silma, see võib mu igas käsikirjas kindlasti ja vist juba igal lehelgi märgata eelnenud vanade suurte õpetuste teadmiste jälgi; ja kaasaegse teaduse jälgi. Siiraid. Võib-olla profaanlikult eklektilisi? Seda ei tea. Olen kuulnud Nobeli preemia laureaate rääkimas sellest, et elu mõistmise teel saavat usundid ja teadus tiptasemel taas kokku. – Samas ma ei tea, kas mu üks või teine luuletus & joonistus läks oma arengu autonoomse ülesehituse nõudeid järgides selles valitud suunas ise või kallutasin mina teda sinna mingi varasema õpetuse valguse paistel sündinud tahtega.

– Tegin äsja justkui tähtsa ülestunnistuse. Aga mis taga edasi teha? Mis on ta kaugem siht ja tähendus? Modernismi üks suur isa Kazimir Malevitš maalis kunsti teoseks musta ruudu, kindlasti väga hästi teades, et ammu enne kasutas vene õigeusu kirik musta ruudu märki oma sümbolite süsteemis (seda võib tõdeda näiteks Rubljovi ikoonidelt)...

Paljud tuntud lääne heliloojad on andnud minu ülestunnistusega sarnaseid ütlemisi. Nende üle ei imestata. Nendega võrreldes on kunstnikud vist enam kurje kriitikuid peljanud ja nende varjus modernismi ideoloogiat ahtamalt järgides jäänud varasemate kultuurimõjude tunnistamisel kida-keelsemaks. Mina olen juba peaaegu vana. Mis mul enam karta?

12.02.2003

The story / letter written Raul Meel

Raul Meel. Personal exhibition.
12.02.–03.03.2003. Castellan House Gallery,
Tallinn.

I started doing avant-garde art before I became aware of my activity as this kind of

phenomenon in art. The bird starts to chirp as soon as it has developed a beak! The elementary factors are the signals and the voice instrument, capable of being transmitted inherently – the more specific pitch techniques, melodies of song and other skills can be learned.

My creative ideas have been synthesised, in the first place from the daily flood of a wide range of information, evolving in myself and deriving from the world surrounding me. I have assumed, to a lesser or higher degree, a neutral attitude to it, i.e. regarding it positively or negatively, placing myself in this process as best I thought fit. Thus, my pictures and the written or verbally expressed texts have developed into my life stories, into the stories of how other people carry on, as presented by me, into the mythic story of the happenings in man's world – the history of the elevation of communal spirituality.

I have in particular attempted to gain information regarding the teachings of western mystics of Christianity, alchemists, freemasons and furthermore - eastern Taoism and Buddhism ... With that goal (and not only that) in mind, I have read Estonian folk poems.

My exhibition starts with the incantation: “Enter!” Installed in the focal point of the exhibition is a curious four-dimensional space. Those pictures / texts can be looked at / read line by line horizontally and vertically, simultaneously.

I have experienced that the all-pervading rhythms can be caught and enclosed in works of art. It has been fixed in the obscure ancient teachings. I check the rhythms revealed in my works against the knowledge of the ancient (esoteric) teachings, often as soon as a new work has been born. Evidently I do so in order to obtain some more authoritative confirmation than my own conjectures, that I have trodden the right path. Furthermore, I try to take a wary view of the knowledge older than my own work, both trusting and suspicious.

I have heard Nobel Prize winners saying that on the ascending road to understanding life, when the apex is reached, religious beliefs and science will embrace one another. – However I do not know whether one or another of my verses and drawings chanced to head in this elected direction by itself, or whether I declined it into that direction by an effort of will given birth in the radiance of light emanating from some earlier teachings.

I have apparently just made an important avowal. I am very nearly old, already. So why not acknowledge it openly, bluntly, and without shame?

12.02.2003

MAADA ////////////////////

//////////////////// **MAADA**

MAADA ////////////////////

//////////////////// **MAADA**

MAADA ////////////////////

//////////////////// **MAADA**

MAADA ////////////////////

//////////////////// **MAADA**

MAADA ////////////////////

//////////////////// **MAADA**

MAADA ////////////////////

//////////////////// **MAADA**

MAADA MAADA



Kombates Pärsimäge

Vilen Künnapu vaatab Pärsimäge maale igaviku seisukohast.

Pärsimäge ja Pallas. Kuraator Tiina Abel. Eesti Kunstimuuseum, Rüütelkonna hoone. 28.02.–11.05.2003.

Esimene ring Karl Pärsimäge ekspositsioonile kunstimuuseumis võttis lihtsalt õhku ahmima. Teine ja kolmas ring tõestasid, et tegemist on energeetiliselt üliaktiivse ja võimsa kunstimaterjaliga, millest sõnadega ei saa ega tahagi midagi kirjutada. Pärast näituse vaatamist suundusin lihtsalt Toompea Kohtuotsa vaateplatvormile ja tajusin merd, sadamat, vanalinna ning kõrgusesse tõusvaid uusi torne tavapärasest hoopis teistmoodi. Mõtted võtsid eksistentsiaalse suuna, ka konstruktsioonid “eesti rahvas”, “eesti kultuur”

Karl Pärsimäge. Interjäär Eduard Timberman-niga. Õli, papp, 1934. Tartu Kunstimuuseum.

Karl Pärsimäge. Interior with Eduard Timberman-niga. Oil on cardboard, 1934. Tartu Art Museum.

olid pärast Pärsimäge minus transformeerumas. Vaatamata sellele, et kerguse tunne, mis piltide vahel kõndides tekkis, on kirjeldamatu, püüan alljärgnevalt luua subjektiivse teksti, mida arvan Karl Pärsimäge loomingust ja selle kohast maailmakultuuris.

*

Siinkohal teen väikese kõrvalepõike kahele sensatsioonilisele avastusele, mis vähemalt minu maailmapilti on tunduvalt avardanud. Esimene puudutab ühte väikest fotot Albert Einsteinist koos hopi indiaanlastega, sulg peas, näol õnnis naeratus. Pildi kommentaarid on öeldud, et isegi indiaani lapsed elasid nii, nagu nad oleksid tundnud relatiivsusteooriat. Ka allakirjutanu on kokku puutunud

hopi indiaanlastest teadjameestega. Huvitaval kombel ei ole aja kulg nendel inimestel lineaarne, nagu see on õhtumaalaste kujutluses, vaid hoopis ümmargune, liites mineviku, oleviku ja tuleviku mõiste üheks tervikuks. Teadjamehed ei kasutanud sellist asja nagu kell, küll tunnetasid nad väga selgesti oma jalgealust, ilmakaari, planeeti Maa ja selle seotust universumiga. Ei julgeks ühineda arvamusega, et Einstein on kogu relatiivsusteooria idee saanud hopi indiaanlaste elukorraldusest ja maailmapildist, küll aga usun, et kohtumine põlisrahvaste šamanistliku kultuuriga andis kuulsale teadlasele kinnituse tema uuringute õigsusest. Kui lääne õpetlased teevad alles oma esimesi

samme teaduse, religiooni ja kunsti ühendamisel, siis põlisrahvastel on see olnud nii juba sadu tuhandeid aastaid.

Teine kõrvalepõige puudutab professor Ernst Muldaševi raamatut "Kust me pärineme", milles ta kirjeldab meie tsivilisatsiooni inimese rändeid algkodust Tiibetist. Nimelt jaotuvad rännuteekonnad viide gruppi. Rühm A1 suundus huvitaval kombel Tiibetist otse üles kuni Põhjamere ni ja hargnes sealt kahele poole. Vasakule pöördunute teekond lõppes praeguse Eesti ja Soome kohal. Paremale kulgenud grupp jõudis Alaskani ja rändas sealt edasi allapoole üle Põhja-Ameerika kuni Lõuna-Ameerika tipuni välja. Neid inimesi tuntakse meil indiaanlaste nime all. Kuskilt Ida-Siberi alalt eraldus rühmast A1 kogukond, kes asustas väikese ala Kesk-Jaapanis. Nüüsiis väidab Muldašev, et soomlased ja eestlased on indiaanlaste lähedased sugulased, samuti ka teatud hulk inimesi Jaapanis kuulub sellesse perekonda. Vaatamata segunemisele rühmaga A2, keda tunneme valgete eurooplastena, kuuluvad nende geenid ja keel mujale. Lühidalt öeldes on eestlased ja soomlased indiaanlaste ning nende lähisugulaste mitte Ungaris, vaid hoopis Jaapanis.

*
Enne näituse külastamist jõudsin läbi lugeda Heie Treieri suurepärase raamatu "Pärsimägi. Võrumaa-Tartu-Pariis" käsikirja. Veidi murelikuks tegid mind analüüsid Paul Klee, Marc Chagalli, Henri Matisse'i ja Paul Cézanne'i mõjudest Pärsimäe loomingu. Piltide vahel liikudes tajusin aga kogu ekspositsiooni üllatavat ühtsust ja sära. Pärsimäe võluv saamatus lööb välja praktiliselt kõikides piltides ja viib tahtmatult mõttele, et ideed tulevad kuskilt ja ainult läbivad kunstnikku. Nad ei kuulu kunstnikule, nad eksisteerivad igavesti. Kuskilt ajalehest lugesin kirjutist umbes sellise pealkirjaga "Eestlastel oma Matisse". Sama hästi oleks võinud pealkiri olla "Prantslastel oma Pärsimägi". Tegelikult on Pärsimäe ja Matisse'i vahel haigutav kuristik. Vaatamata mitmetele võtetele, värvikombinatsioonidele ja kompositsioonilistele sarnasustele võib julgelt väita, et Pärsimägi on maalähedasem, talupoeglikum, samas hullumeelsem ja saamatum. Matisse'i dekadentlikus modernismis on tunda kohati liigset osavust ja dekoratiivsust. Ma ei püüa



väita, et üks on teisest parem, vaid seda, et kõiksuse muusika, mis kõlab vastu mõlema kunstniku töödest, on erineva kõla ja meloodiaga. Huvitaval kombel on Pärsimäe maalid *à la* Cézanne või isegi *à la* Rembrandt kõik samas helistikus, kadestusväär-ses ühtsuses. Pärsimäe õhtumaised eeskujud tunduvad kuidagi liiga targad ja intellektuaalsed olevat. Võrumaa indiaanlase naivism on erakordselt ehe, moodsaks kunstiks nimetatud nähtuses kohtab seesuguseid haruharva. Pärsimägi on nagu nõel heinakuhjas.

Geniaalne kunstiteos tekib siis, kui liituvad kaks ainet, mis üksteisega kuidagi reageerida ei tohiks. Antud juhul on see toimunud. Ühelt poolt loodusrahva esindaja ajatu lapselikkus, teisalt aga õhtumaa linnakultuuri kõrgem pilootaaž.

Istun oma Raua tänava korteris ja tõstan pea kirjutuslaualt. Plassides värvides eelkevad paitab üksikuid tänaval kõndijaid, taustaks kommunaalsaan, grafitiga soditud funktsionalistlikud elamud, neli pungadeta puud ja kolm rohekat prügikonteinerit. Miskipärast meenuvad Pärsimäe Pariisi-perioodi akvarellid. Püüan silmade ette manada kaks nädalat tagasi külastatud Pärsimäe ülevaatenäituse pildikujundeid. Kujutlusesse ilmuvad sellised pildid nagu valdavalt põhivärvides maalitud "Tütarlaps aknal", "Tütarlaps ja kuu", "Kollased lilled sinisel foonil" ja "Talutuba soemüüri-ga" (kõik ilmselt

aastatest 1935-36). Samuti seljaga vaataja poole istuv klaverimängija, mingil raudvoodil kükitav ülitundlik prillidega invaliid, terve rida Petseri interjööre, mõned tänavavaated ja natüürmordid. Lülitan ennast kunstikanalilt välja ja püüan jätkata kirjamehe vaevanõudvat tööd.

Äsja mainitud piltide ühisnimetajaks võib pidada totaalset vabadust, kuid ka nende lihtsat ja isegi ranget struktuuri. Huvitaval kombel on need vastandlikud nähtused kohal igas pildis. Samas teame, et see on kunstis üks põhiprobleeme – vabaduses lendlevad loojad kipuvad liiga vabaks muutuma ja kaotavad vahel kondikava, struktuuride loojad aga ehitavad enda ümber raudpuure, millest enam välja ei saa. Pärsimäe puhul ei ole see nii. Spontaanselt valminud kompositsioonid on alati korras, põhivärvid ja nende mahedad variatsioonid tasakaalus. Mehel paistab olevat saajaprotsendiline maalikunstniku kuulmine. Pärsimägi tundub elavat jäägitud omaenda müsteeriumis, mis ei ole millegagi võrreldav, ent siiski kuidagi tuttavlik.

Aeg on Pärsimäe piltides ringikujuline, nii nagu see ühe põlisrahva esindaja puhul peabki olema. Tundub, et inglid toovad kujundid kunstniku piltidesse. Tema asi on need vaid kiiresti nähtavaks teha.

Õhtumaa ei võtnud Karl Pärsimäge vastu. Ta vist ei märganudki kunstniku olemasolu. Indiaanlase armastus ei leidnud vastuarmastust. Kuid tänapäeva õhtumaa on alati olnud enesekeskne, võimukas ja arrogantne. Uuel millenniumil on need asjad aga muutumas. Üha rohkem on tekkinud inimesi, kes tahavad maailma näha teistsugusena. Pariis ja New York ei ole paljudele enam nii ligitõmbavad. Indiaanlase, hindu ja eestlase staatus on muutumas üha hinnatumaks. Loodusest eemaldumine lõpeb alati loodusesse tagasipöördumisega. Karl Pärsimäe näide on selle hiilgav tõend.

Päev hiljem

Päev hiljem lähen kunstimuuseumi kontrollima, kas minu kõhutundega kirjutatul ka tööepõhja on (eelmisest külastusest on siiski möödunud terve kuu). Üldlaastus osutub kõik õigeks. Mõned vead, mõned uued mõtted, järjekordne veendumus, et tegemist on erakordse fenomeniga. Otsustan eilset teksti mitte muuta, vaid esitada

Karl Pärsimägi. Tütarlaps ja kuu. Õli, papp, ca 1936. E. Laarmanni kogu.

Karl Pärsimägi. Young girl and the moon. Oil on cardboard, ca 1936. E. Laarmanni's collection.

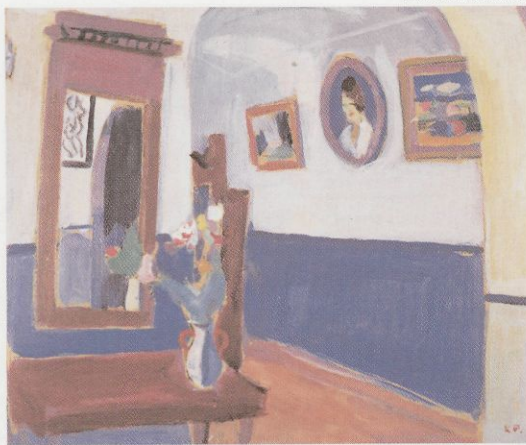
uue teksti eilse kommentaarina. "Üli-tundlik prillidega invaliid" ei ole üldse invaliid, vaid Pärsimäe sõber Eduard Timberman. Pildi nimi on "Interjäär E. Timbermaniga" (1934). Timberman mitte ei kükita, vaid istub raudvoodil. Ta maalib, seljas ülikond, ninal prillid. Pilt on tõesti erakordselt saamatu ja erakordselt jõuline.

Seljaga vaataja poole istuvat klaverimängijat kujutava pildi nimi on "Jaan klaveri ees" ja aastaarvuks hoopis 1937. Jaani kampsuni horisontaalsed sinised triibud mängivad kokku mustade klahvidega. Punase-valge-ruudulised varrukad, tumehall klaver, tükike külmrohelist seinä – vägev! Rembrandtist lähtuv eskiis on ilmselt üks konservikarpide kaantest. Eskiisid nendel kaantel moodustavad suurepärase kollaaži, peegeldades 1920-ndate, 1930-ndate aastate kunsti arengut. Nendes on ka Bauhausi, dada, isegi kunagi saabuva kontseptualismi tunnet. Louvre'is tehtud koopiatest on kõige mõjuvam Delacroix' oma.

Nihestus Pärsimäe kompositsioonides ja värvide kooskõlas viitab sellele, et kunstnik valdab hästi kole-dä esteetikat. Eriti koledad pildid on "Ateljee" (1938), juba nimetatud "Interjäär E. Timbermaniga", "Petseri kloostrimotiiv" (1934), "Autoportree kübaraga" (1931). Absoluutselt geniaalsed pildid.

Teisel külastamisel panen tähele, et näituse nimetus on "Pärsimägi ja Pallas". Eelmisel korral pidasin neid Pallase pilte püsikollektsiooni osaks. Mitmete pallaslaste maalid ja skulptuurid on otsekui taustaks Pärsimäe töödele. Tundub, et näituse koostaja oleks nagu tahtnud rõhutada Karl Pärsimäe mäekõrgust üleolekut teisest. Võib-olla oleks õigem olnud piirduda ainult Pärsimäega. Seda enam, et kunstnik niivõrd radikaalne ja teisest erinev oli.

Lõpetuseks minu subjektiivne ekspositsiooni TOP 15:
"Talu tuba soemüüri-ga", 1936



Karl Pärsimägi.
Pallase koridorivaade.
Õli, papp, 1936.
Eesti Kunsti-museum.

Karl Pärsimägi.
Corridor view of the Pallas.
Oil on cardboard, ca 1936.
Museum of Estonian Art.

"Tütarlaps ja kuu", 1936
"Tütarlaps aknal", 1936
"Pallase koridorivaade", 1936
"Tartu supelmaja", 1935
"Petseri kloostrimotiiv", 1934
"Interjäär E. Timbermaniga", 1934
"Jaan klaveri ees", 1937
Ükskõik milline akvarellidest Etüüdid konservikarbi kaantel, 1937 – 1940
"Kiriku interjäär", 1937 – 1940
"Pariisi pargimotiiv skulptuuriga", 1938
"Risti all", 1936
"Kiriku interjäär", 1934
"Petseri kloostrimotiiv", 1934

Need on pildid, mis väljapaneku väga ühtlasest tasemest energeetilise jõu poolest eriti silma torkavad.

22.03.2003

Palpating Pärsimägi Vilen Künnapu's perceptions of the works by early modernist painter Karl Pärsimägi (1902–1942).

Pärsimägi and Pallas. Curator Tiina Abel. 28.02–11.05.2003. Estonian Art Museum, building of the Knighthood.

Taking my first turn at Karl Pärsimägi's exhibition in the Arts Museum, I was overcome with astonishment and disbelief. The second and the third rounds proved positively that we are witness to an energetically super-active and powerful artis-

tic substance, unwieldy to verbal expression and not even begging for description, for that matter. I am going to make an attempt to write a subjective text, on what I think of Karl Pärsimägi's work and its place in world culture.

*

In this connection, I will make a detour to two sensational discoveries, which considerably enlarged, at least my own world outlook. The first is related to a small photograph of Albert Einstein with some Hopi Indians. He has a feather stuck in his hair, and is smiling beatifically. The commentary to the picture goes that even the young Indian children were living, as if they were well acquainted with the theory of relativity. I too, have had contact with the diviners of the Hopi Indians. Surprisingly, the advance of time is not linear to them, unlike us the people of Western civilization. It is circular, holding in it the concepts of past, present and future and moulding them into one integral entity. I believe that the said meeting with the shaman culture of the autochthonous people corroborated the surmise of that illustrious scientist that he was right in his research. Western researchers are making their first tottering steps towards uniting science, religion and art, while the primitives have held such views for hundreds of thousands of years.

My second digression stems from the book by Professor Ernst Muldashev "Whence do we originate", in which he describes the migration of people of our civilisation from their primeval home in Tibet. Namely, the migratory routes distributed into five groups. Group A1 headed, surprisingly from Tibet directly north to the Arctic Ocean and bifurcated there into two branches. The route of those who turned left ended on the territory of the present Estonia and Finland. The group taking the right prong reached Alaska and continued south, over North America, until the South-American apex. They are known under the name of Indians. Somewhere in the East-Siberian area a certain community split from the group A1, populating a small area in Central Japan. Hence Muldashev claims that Finns and Estonians are kinsfolk to Indians, as are a certain number of people in Japan. Notwithstanding their mixing

**TUNDUB, ET INGLID TOOVAD
KUJUNDID KUNSTNIKU
PILTIDESSE.**

up with the group A2, whom we know as the Caucasians (white race of mankind), their genes and language belong elsewhere. In short, the Estonians and Finns are Indians, and their kinsmen are not altogether in Hungary but in Japan.

*

Before visiting the exposition I managed to read the manuscript of "Pärsimägi. Võrumaa–Tartu–Paris", the magnificent monograph by Heie Treier, based on documentary materials. I was somewhat nonplussed by her analysis of the impact by Paul Klee, Marc Chagall, Henri Matisse and Paul Cézanne on Pärsimägi's work. However, strolling amongst the pictures I perceived the surprising unity and glamour of the whole exposition. Pärsimägi's enchanting *gaucherie* permeates practically all his pictures and makes one think, spontaneously, that those ideas originate someplace elsewhere, that the artist is being used as a medium only. They do not belong to Pärsimägi, they exist eternally. I seem to remember that I read a piece of art criticism in a daily with the headline "The Estonians have their own Matisse". It could just as well go like "The French have their own Pärsimägi". Actually there was an abyss between Pärsimägi and Matisse. Regardless of similarities in several techniques, colour combinations and composition one can assert, with assurance, that Pärsimägi is closer to the earth, more rustic, and also more insane and awkward. The decadent modernism of Matisse sometimes betrays his redundant aptitude and decorativeness. I do not mean to claim that one of them is better; it is rather that the music of the omnipresence and oneness, reflected in works of both artists, has a different sound and melody. The primitivism of that Võrumaa Indian is extraordinarily genuine, one rarely comes across such a specimen in the phenomenon called modern art.

The artistic work of genius is created when two substances amalgamate, inert in respect to each other in normal surroundings. In the given situation this is just the case. On the one hand, the timeless infantilism of a representative of a primitive people, on the other hand the high pilotage of Western (alias vespertine) urban culture.

The common denominator of

Pärsimägi's paintings seems to be their total uninhibitedness, but also their simple and even austere structure. We know that this is a major problem in art – the creative spirits soaring in freedom tend to flutter out of control, even losing their framework, while the creators of structures would build steel cages around themselves, like a self-imposed confinement. In the case of Pärsimägi the spontaneously completed compositions are always in good order, the main colours and their mild variations in balance. He seems to possess the 100% hearing of a painter. Time is of circular shape in Pärsimägi's pictures, as it should be, with the representative of an aboriginal people.

The West did not accept Karl Pärsimägi. Evidently, it never noticed the existence of the painter. The love of an Indian went unrequited. It did not win a suitable response. But then, the West today has always been self-centred, dominant and arrogant. The new millennium will witness an altered attitude, in those quarters.

A day later

On day two I went to the Arts Museum to verify whether the piece above, written on the spur of the moment still held true. Generally, everything turned out to be perceived right. I decided not to change yesterday's text, but to present the new text as a commentary thereto.

The dislocation in Pärsimägi's compositions and harmony of colours suggests that the artist had mastered the aesthetic of the hideous. Especially hideous are his pictures "Studio" (1938), "Interior with E. Timberman", "Motif of the monastery of Petseri" (1934), "Self-portrait with a hat" (1931). They are just brilliant pictures.



TOOMAS KOHV

On my second visit I noticed that the name of the exhibition is "Pärsimägi and Pallas". Earlier I considered those pictures of the Pallas school, as part of the stock collection of the Museum. The paintings and sculptures of several acolytes of Pallas serve as an excellent background to Pärsimägi's works. It looks like the curator of the exhibition wanted to emphasise Karl Pärsimägi's supremacy, presenting him as towering above the others. Perhaps it would have been better to present Pärsimägi, only. The more so, in view of the fact that he was so radical and so different from the others.

To conclude, my subjective TOP 15 of the exposition:

- "The farmer's living room with a flue", 1936
- "Young girl and the Moon", 1936
- "Young girl at the window", 1936
- "Corridor view of the Pallas", 1936
- "The Tartu bathhouse", 1935
- "Motif of the monastery of Petseri", 1934
- "Interior with E. Timberman", 1934
- "Jaan at the piano", 1937
- Any of the aquarelles
- Sketches on covers of cans, 1937 – 1940
- "Interior of the church", 1937 – 1940
- "Paris park motif with a sculpture", 1938
- "Under the cross", 1936
- "Interior of the church", 1934
- "Motif of the monastery of Petseri", 1934

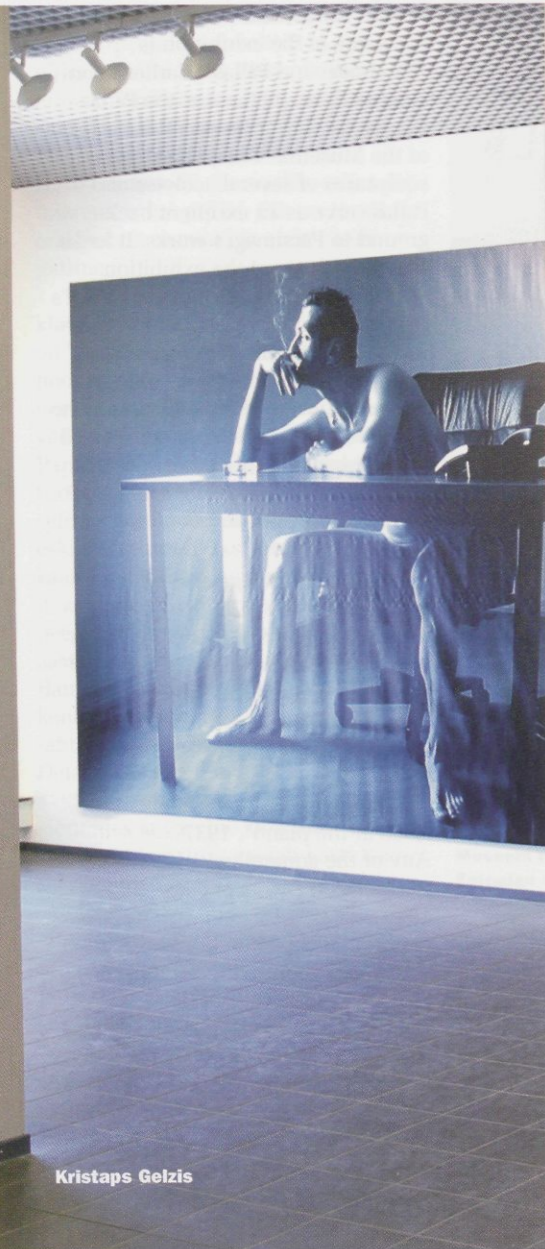
Those are pictures, which stand out, in particular by their energetic power, from the very uniform level of the exposition.

22.03.2003

Professor Vilen Künnapu is a practising architect, one of the creators of the Viru Centre in downtown Tallinn, currently under construction.

Karl Pärsimägi.
Akvarellid. 1934-36.
Erakogu.

Karl Pärsimägi.
Watercolours. 1934-36.
Private collection.



Kristaps Gelzis

Kohanemine lätlastega

Hanno Soans

Kohanemine. Eesti Kunstimuuseum, Rotermanni soolaladu. Tallinn. 30.04.–25.05.2003.

Et kõik ausalt ära rääkida, kuidas meil lätlastega kohanemisega on, pean alustama isiklike mälestustega. Need on, jah, põlvkondlikud, kuid kajastavad paratamatult seda, kuis üheksakümnendate teisel poolel taastoodeti kunstikontakte lähivälismaaga. 1998. aasta juunis kohtusin Luksem-

burgis kõigepealt esimest korda noore läti kriitiku Mara Traumanega, kes tänaseks töötab kuraatorina Läti Kaasaegse Kunsti Keskuses. Olime endale "Manifesta"-nimelisele kunsti-biennaalile abiliseameti sebinud. Tulevast küberaktivisti Rasa Smitet nägin esimest korda paar päeva hiljem samadel asjaoludel sealsamas. Kriitiku, kuraatori ja poliitiku Helena Demakovaga tutvusin 1998. sügisel Lissabonis, kus toimus Balti kaasaegse

kunsti näitus nimega "Kauged majakad". Oli selline aeg, kus kõige väiksemad vahemaad tundusid ületamatud ning ainuke võimalus lähimate naabritega asju ajada oli tegutseda välisfondide rahadega mõnes kaugemas Euroopa nurgas. Võiks tuua rea samasuguseid näiteid ka esimestest kohtumistest leedu kunstitegelastega. Alles "After the Wall", mis toimus 1999. aastal Stockholmi Moderna Museetis, aitas idaeurooplastel lõpuks

arusaamisele jõuda, et on aeg end ise produtseerima hakata.

Sorosi Kaasaegse Kunsti Läti keskuse korraldatud "Grammatika", Eesti Kunstimuuseumi esimene ambitsioonikam otsekontakt lätlastega, toimuski 1999. aastal Rotermanni soolalaos. Kui lisada siia Primitive'i ja Art Bureau OPENi teeseenepood, mis jõudis Euroopa turneelt Tallinnasse käesoleva aasta alguses, Kunstihoone galeriis avatud läti kunstnike näitus "N" ja "Kohanemine" Rotermanni soolalaos ning võrdlusena ära tuua, et viimase kümne aasta jooksul on Eestis toimunud ainult üks Leedu kaasaegse kunsti näitus, võib öelda, et kohalike kuraatorite võim ja tahe ulatub parasjagu päevateekonna kaugusele. Vaid Riia, Peterburi ja Helsingi on meile piisavalt lähedal, et pakkuda siinsel initsiatiivil põhinevaid rahvusvahelisi projekte. "Kohanemine" sai alguse, kui debütant-kuraator Andris Brinkmanis tuli Eesti Kunstimuuseumisse pakkuma 2004. aastaks Anton Corbjini näitust ja Eha Komissarov tahtis talt sellele lisaks kibekähku kaasaegse läti kunsti teemanäitust.

Ida-Euroopa kontekstis, kus uue kunsti staatus on ebamäärane ning institutsioonid ja projektid, mis peaksid kunsti mõningase autonoomia eest seisma, on pahatihti kas padukonservatiivsed (Läti Kunstimuuseum), pseudokaasaegsed (Eesti Kunstnike Liit), konjunkturealistlikud (Läti viimane Veneetsia biennaali projekt, mis büdžeti huvides oli liidetud Riia linna juubeli tähistamisega), võib kohanemine kapitalistliku kaasaja arengutendentsidega olla siinsetele kunstnikele küllaltki valus. Mingis mõttes on edukas kaasaegne projektkunstnik tugeva kunstituruta Ida-Euroopas ühtaegu marginaalne ja samas ka natuke privilegeeritud. Kaasaegsete kunstnike positsioon on mõneti võrreldav lääne tudengite olukorraga kuuekümnendatel või siis ameerika naiste olukorraga viiekümnendatel. Öeldakse: "Mis teil viga, teil on ju kõik olemas ja te ei pea isegi tööle käima!" Seda laadi ekslikud ja alandavad käibetööd lükkavad kunstnikud vaimse vastutusvõimetuse sfääri ja lõikavad nad ära ühiskonna arengut mõjutavatest otsustest. Kuna erinevalt viiekümnendate kodupere-naistest ja kuuekümnendate üliõpilastest pole kunstnikel praegu lootatav järsemad, massilisemad teadvusenihiheid, mis nende olukorda muudaksid, siis kanaliseerub nende

kibedus pigem topeldatud kohanemismängudes ja looritatud sarkasmis. Vaatamata sellele, et Eestis ei suuda ka kõige edukamad kunstnikud end praegu müügist, preemiast, stipendiumidest ja autorihonoraridest elada, on Ants Juske korduvalt tõmmanud kunsti tegelikku sotsiaalset portreed hägustavaid paralleele kaasaegse biennaalikunsti ja sovetiaegse, Kunstifondi lausostudega poputatud ametliku ENSV kunsti vahel. Ajakirjandus on alati valmis kunstnikele mõne suurema projekti kuludid nina alla hõõruma ning sellest tulenev väärkujutus eduka kunstniku ühiskondlikust positsioonist on kunsti mõningasele hädavajalikule autonoomiale teinud palju rohkem kahju kui moraalse paanika lõputud tõmblused "purkisittumisskandaalide" ümber.

Valdavalt liberalistlikult meelestatud kunstnikud vastanduvad juba loomu poolest rahvuslik-konservatiivsele kultuurimudelile, mis kaasaegse elutegelikkusega ausalt öeldes kokku ei sobigi – kui, siis kaugemale ulatuvate kavatsuste maskeerimiseks. Kuid neoliberalistlik süsteem pakub kunstnikele praktilises elus vaid ahtakest liikumisruumi – tööd erivajaduste kultiveerijana reklaamis või narrina meedias. Reklaamibüroos töötav kunstnik ongi justkui deklasseerunud kirurg, kes peab päevad läbi perearstina antibiootikumikuure välja kirjutama ja ehk lisaks vahest õhtutundidel mõne illegaalse abordi tegema. Ja et ka põhitöö kõrvalt teostatud hiilgavate projektide suhtes on siinmail kultuurimälu väga lühike – süsteemsem kaasaegse kunsti kogumise poliitika on Baltimaadest ainult Eesti Kunstimuuseumil ja Tartu Kunstimuuseumil, kuid vaevast et enne uue muuseumihoone valmimist see kümne viimase aasta töö avalikku teadvusse jälge jätab –, on eriti valus just kogenumate kunstnike olukord. Mõned "Kohanemise" tööd kõnetavad eduka kaasaegse idaeuroopa kunst-

niku paradoksaalset autoripositsiooni adekvaatsemalt kui eesti kunstnikud seda viimasel ajal on suutnud.¹

Kristaps Gelzise "Isiklik kast", fotolavastus, kus kunstnik poseerib alasti oma kõrgesti tasustataval kontoritroonil, monumentaliseerib kõige otsesemalt tema kunstnikupositsiooni skisoidsusest sigivat spliini. Esitades oma autoportree reeglina avalikku ruumi mõeldud suurel *outdoor*'il, muudab ta alastuse *statement*'iks, mis ületab pildi enese romantilis-nostalgilise tundetooni. Hoopis kontseptuaalsemalt lähenevad teemale Eriks Božis ja Gints Gabrans. Božis eksponeerib "Kohanemisel" elegantset mini-installatsiooni "Vajuta! Vajuta! Vajuta!", kus ta esitab steriilses kontoriesteetikas arvutiklahvidest klaasi alla laotud risti. Kaasaegse kunsti kõige *cool*'im rist on Grazi (Austria) linnaskulptuuri kavand – sealpool heaolupiiri on ju siiani balti kunstnike põhiline turg. Kääskiv kõneviisi teose pealkirjas ja kirjad Delete, End, Insert, Pause/Break, jne... risti moodustavatel klahvidel tekitavad vaatajais lühiühenduse, milles luterlik usinuseõpetus kohtub korporatiivse identiteedi manipulatiivse esteetikaga. "Ladunud tähendusliku tekstiga arvutiklahvid tänapäevaseks tehnoloogia ja hea maitse liitu kinnitavaks ikooniks" (Andres Kurg), mugistab Božis musta naeru kultuuri-paradigma üle, mille vangistuses ta iga jumala päev totakaid, ent vormistusest perfektseid reklaamklipikesi vobib. Siin siis ka sotsiaalne taust näitusele "Skriinseiver" eksponeeritud Božise videoinstallatsioonile "Film ilma sõnade ja lõputa".

Gints Gabransi kontseptuaalne maalizest – ta valmistas õhkimise teel sõjaväe katsepolügonil seeria post-popilikke abstrakteid töid. "Tulemus on ühtaegu maksimaalselt dekoratiivne, maksimaalselt eneseirooniline ning samas siiski kergesti turustatav. Maalide juurde on salongimaale" – tähendab autorile masohhistliku andumust viimastele galeriikesksetele

LÄTI KUNST ON HETKEL OLUKORRAS, KUS KLIKIPOLIITIKAST LOOBUMINE ON ELULISE TÄHTSUSEGA KÜSIMUS, KUNA REPŠE VALIT-SUSE PAREMPOPULISTLIK PROGRAMM ON ELAVA KUNSTI LIKVIDEERIMISE OMA AU-ASJAKS TEINUD.

kunstitrendidele eneseiroonilise kommentaarina lisatud hind, 5500 EUR. Luues visuaalse analoogiaga ilmse paralleeli Damien Hirsti maaliseeria "Spot Paintings" neoleiboristlikult libenutika kunstipoliitika ikoonidega, seob Gabrans üheksakümnendate keskpaiga Cool Britain'i retoorika otseselt Blairi valitsuse praeguse rahvusvahelise jõupoliitikaga. Tulemus on ühtaegu kuri ja ilus, veidike võrreldav Krišs Skrastinši tööga "NOUS" väikeselt Läti näituselt "N", valgusinstallatsiooniga, mis lammutab Ühendriikide lipu tähed ja triibud Maailma Kaubanduskeskuse kaheks kadunud torniks. Gabrans on muidugi isiklikum ja vähem plakatlik.

Teise tugeva blokina eristuvad mõned nooremate tegelaste tööd, mis on küll kõik erinevad nii tehnikalt kui kujutamisviisilt, kuuluvad ühte aga leebema antropoloogilise suhtumise poolest. Dace Džerina videoinstallatsioon "Vabanemine: Valu, Hirm, Tants, Seks, Sport, Saun" tõmbab rahulikus dokumenteerivas laadis kaameratööga jäädvustatud privaat-performance'ite abil võrdusmärke vastandlike keha- ja meeleseisundite vahele. Ritums Ivanovski uued maalid väärtustavad kogemuse jälgi vanade inimeste palgeil. Simona Weiland, Emils Rode ja fotograaf Gatis Rozenfeldsi "Rigas Mode" on sotsioloogiline vaatlus, kuid ühtlasi meditatsioon kohalike kultuuriikoonide, moe, brändiloojate ja sotsiaalse staatuse teemadel. "Rigas Mode" kaudu saame portree noorest Ida-Euroopa riigist, mille elanikkond ühelt poolt vananeb sama kiiresti kui lääne heaoluriikides, kuid mis postkommunistliku vaesuse ning neoliberalistliku majandusorientatsiooni tõttu pole võimeline tervele pensionäride elanikegrupile tagama osalust klassivahesid kinnistavais esteetilistes mängudes. Et aga vahepeal on portreeritavate kahekümne aasta tagused eelistused retro-lainena moodi tagasi tulnud ja märgivad igati väärikat ja ühiskonnateadlikku *second-hand* suhtumist, on tulemus mõtlemapanev, kuid mitte viril. Nagu Eesti Ekspressis (22.05.2003) õigusega märgib Andres Kurg, on "teemat veelgi komplitseeritud neutraalse halli taustaga, mis lõikab tegelased välja konkreetsest ajast ja ruumist". Sama hästi on need Eesti pensionärid.

Kuid on üks läti kunstielule spetsiifiline joon, mille mõlemad esindus-



Kaspars Lielgalvis.

näitused, nii kunagine "Grammatika" kui ka praegune "Kohanemine", on fookusest kõrvale jätnud. Pean silmas kõiksugu kollektiivseid suhtlus-kunstiprojekte ja *community lab*'e. Seda laadi kohanemine institutsionaalse armetusega, iseorganiseerimisvõime, on mind alati lätlaste suhtes veidi kadedaks teinud.

Läti kaasaegne kunst on hetkel olukorras, kus klikipoliitikat loobumine on elulise tähtsusega küsimus, kuna Repše valitsuse parempopulistlik programm on elava kunsti likvideerimise oma auasjaks teinud. Olulisim märk ametliku kunstipoliitika jäisest hingusest on see, et tänava ei osale Läti Vabariik Veneetsia bienaalil. Riia viimane pretensioonikam kaasaegse kunsti näitamise koht "Arsenals" hakkab peagi näitama XX sajandi kunsti konservatiivset püsiekspositsiooni. Kreeka kui Euroopa eesistujamaa algatusel mai keskkel toimunud kandidaatriikide kultuuri tutvustavale väljapanekule Ateena Technopolises läks Eestist Eha Komissarovi komplekteeritud kaasaegse poleemilise kunsti väljapanek (Toomik, Siib, Künnapu), ent Läti tutvustas end rahvarõivaekspositsiooniga, mis meenutab majandussaaavutusteta riikide ekspositsioonistrateegiaid rahvamajandussaaavutuste näitustel.

"Kohanemise" tugevus ongi avatuses, selles, kuidas kandvamad projektid ka nõrgemad mõttekaks tervikuks seovad, selles, kuidas ühiste huvide tõttu, kvaliteetse eksponeerimisvõimaluse ilmnedes, ületati Läti enda kunstielu väikesed vahetegemised ja piiritõmbamised.

¹ Erandina meenub Kai Kaljo legendaarne "Looser", tehtud küll juba 1997. aastal, ja 2002. aastal valminud "Kai Kaljo". Viimane on videodokument kohtumisest mingi järjekordse olulise lääne kunstnikuvanamehega, kes ei häbene kuulutamast – "Kai Kaljo, hab' die Name nie gehört!" ning võrtsitab oma ignorantsust läägete seksistlike meelitusetega.

Accommodating to Latvians Hanno Soans

Accommodating. Art Museum of Estonia, Rotermann Salt Storage. Tallinn. 30.04–25.05.2003.

In the East European context, where the status of the new art is undefined and the institutions and projects which are supposed to stand up for a certain autonomy of art, are more often than not, either arch-conservative (Art Museum of Latvia), pseudo-contemporary (Estonian Artists' Association), or conditioned by economic situation (the last project of Venice Biennial of Latvia, which was linked, for budgetary purposes to celebration of the anniversary of the city of Riga), the adjustment to the capitalist modernity may turn out rather a painful experience. In a sense, the successful contemporary-project artist, having no access to strong arts market, is marginal and yet somewhat privileged in East Europe. The position of modern artists is, to some extent comparable to the position of western students in sixties or the position of American women in fifties. One says: "There is nothing you suffer the want from, besides perhaps a good sense; you do not even need to go to work!" The erroneous and disparaging trivialities hackneyed from much use, cast the artists in the twilight zone of non compos mentis (as unable to be responsible for one's actions). Unlike the housewives of the fifties and students of the sixties the artists have no hope for dramatic and wide-spread shifts in popular awareness, easing



Gints Gabrans

their predicament, therefore their acerbity rather channels into double-talk plays at adaptation and veiled vitriolic sarcasms.

Neo-liberalist system provides to artists, in practical life very narrow room for development – the work in advertising business or playing a fool in media. The artist working in an advertising office is just like a déclassé surgeon, working as family doctor and mostly prescribing antibiotics for treatment of chronic ailments – perhaps sometimes, in the evening hours he will perform an illegal abortion. Some works by Latvian artists at the exhibition “Adaptation” address the paradoxical author’s position of the successful contemporary East European artist more adequately than the Estonian artists have managed to do, lately.

The photographic staging by Kristaps Gelzis “Personal box”, where the artist poses naked on his highly remunerated office throne, renders monumental the spleen arising from the schizothymia of his artistic sta-

tus. More conceptual is the approach to the said topic by Eriks Bozhis (the mini-installation proceeding from the office aesthetics “Go! Go! Go!”) and by Gints Gabrans (the series of paintings completed by way of blow-ups in the military testing ground).

Standing out as another bastion are the works by some younger artists, of which the milder is the anthropologic attitude – Dace Dzherina (video installation “Liberation: Pain, Fear, Dance, Sex, Sports, Sauna”), Ritums Ivanovs (paintings), Simona Weiland, Emils Rode and Gatis Rozenfelds (“Rigas Mode”, sociological observation, however also the meditation on topics of local cultural icons, fashion, brand logic and social status.)

There is a specific aspect to Latvian artistic life, currently left out of focus – I mean sundry collective communication projects and community labs. That type of adaptation with institutional abjection, the capacity for self-organising has always made be somewhat jealous of

Latvians.

The Latvian modern art is currently in the state where quitting the clique policy is an issue of vital dimension, because the right-populist program of the Repshe government has tackled, in all earnest the dismantling of the living art in Latvia. The token sign of the arctic breath of the official arts policy is that this year, Latvia does not participate at the Venice Biennial. The Riga’s “Arsenals” will soon put on display the standing conservative exposition of the 20th C art. The exposition presenting the culture of candidate countries held in mid-May under the auspices of Greece, as President of EU in the Athens Technopolis, staged from Estonia the exhibition of modern polemic art completed by Eha Komissarov (Toomik, Siib, Künnapu). Latvia, however presented to the world the exposition of folk costumes, reminiscent of exposition strategies of countries without economic achievement at exhibitions of economic achievement.



Tamsalu elevaator

Vanaisa oli Tamsalu elevaatoris separaator, ta võttis meid õega vahel tööle kaasa. Jõusöödatehas oli hiiglaslik, selle ülemistelt korrustelt avaneb vaade ümbruskonna lagendikele. Maanteed mööda sõites märkad kõrgeid ehitisi üle metsa.

Sellest ajast, kui seal lapsena olin, pole midagi muutunud, maastik on sama, maantee on sama, vanaema-vanaisa ammu surnud, tehas on alles, võimas tunne endiselt alles.

Arne Maasik. Fotod: juuli, 2001.



The Tamsalu elevator

My grandfather was the centrifuge operator in the Tamsalu elevator. He sometimes took me and my sister along to his workplace. The fodder plant was of stupendous size, its higher floors opened to the surrounding plains. When cruising the highway, you cannot miss the high structures looming over the forest.

Little has changed from the time I was there as a child: the landscape is the same, so is the highway, my grandmother and grandfather are long deceased, however the plant is still there. So is the mighty feeling I once experienced.

Arne Maasik. Photos: July, 2001.

In vino veritas

Anders Härm

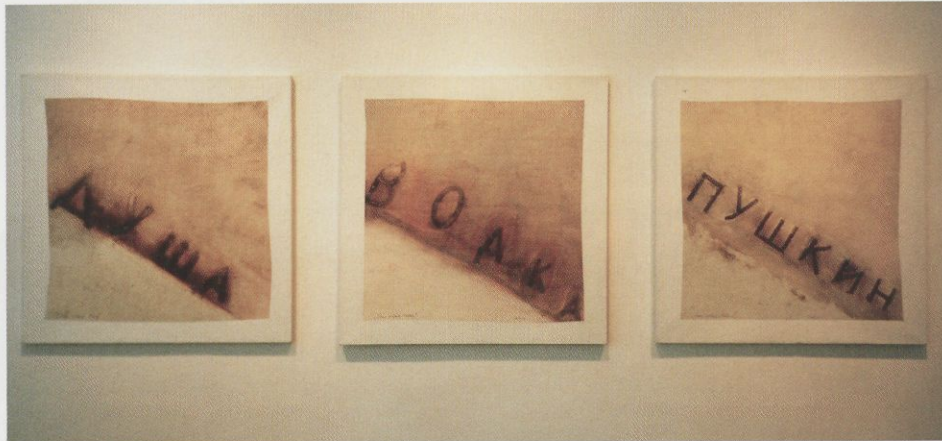
Valeri Vinogradov. Grafomaania.
Tallinna Linnagalerii.
15.05.–01.06.2003.

*On kunstnikke, kes teevad "teoseid",
ja on kunstnikke, kes teevad raama-
tuid.*

Jonathan Monk

Kui mõni agar Tartu kunstiajaloo tudeng peaks planeerima uurimust ä la "Vene kontseptualismi ajaloolised juured" ja hakkab ajama mingit historiograafilist tšepuhaa'd, on selge, et ta ei jaga Venemaast midagi. Vinogradov ütleb teile, kus need ajaloolised juured peituvad, kolme sõnaga: *duša, vodka* ja *Puškin*. Kellele meelde ei jää, võib osta vastavasisulise triptühoni ja riputada selle oma elutuppa. Tänu Vinogradovile on ka eesti kunstis pisut Puškinit, viina ja vene hinge.

Juba mõned aastad on Vinogradovi formaat täiesti mööda: see mees peaks raamatuid tegema, just nimelt tegema, mitte kirjutama. Kirjanikud kirjutavad raamatuid, kunstnikud teevad neid. Kunstniku-raamat (*Artist Book*) on formaat, mille ajalugu ulatub muidugimõista kuueteinendate-seitsmekümne-date kontseptualismi ja *mail-art'i*. Ja sel traditsioonil ei ole midagi tege-mist ei nahkköite ega raamatukujun-dusega. Vinogradovi "Grafomaania" võiks selle mõiste alla klassifitseerida küll. Põhimõtteliselt see ju ongi näi-tuseformaadis raamat. Lohutuseks võib tsiteerida ka Pierre Bismuthi: "Kunst on igal pool, kuid mitte alati seal, kus ta peaks olema". Antud juhul peaks ta siis raamatus olema.



Marshall McLuhani ema

Üks kõige šefimaid kunstnikuraama-tuid, mis mulle viimasest ajast mee-nub, on inglise kunstniku Emma Key paari aasta tagune taies "Kõik, mida ma tean", kus kunstnik on kirja pan-nud kõik selle, mida ta teab. Raamat on samast seeriast teiste tema teostega nagu "Maailm, nagu ma seda mäle-tan" ja "Piibel, nagu ma seda mäle-tan". Tahtsin seda kõike, mida ta teab, pätsata Hanno Soansi Varastatud Raamatute Kogu jaoks Frankfurdi "Manifestalt", aga teos osutus liiga suureformaadiliseks, et seda nähta-matult hiivata. Nii panin pihta hoopis ühe teise inglise kunstniku Liam Gil-licku märksa vähema raamatu "Eras-mus jääb hiljaks". Seal ilmutas end juba esimesel leheküljel tegelane Elza McLuhan, moralistlike ja õpetlike lu-gude rääkija Ameerikast, midagi ränd-jutlustaja taolist, kes osutus ühtlasi Marshall McLuhani (moralistlike ja õpetlike lugude rääkija Ameerikast, midagi meediateoreetiku taolist)

emaks. Peregenealoogia sentimentaal-susest ja järjepidevusest võlutuna lah-kus kunstikriitik raamatuga põues. Kuid paraku kunstnik Gillicku saavu-tuste voorused selle info edastami-sega ka piirdusid ja edaspidine oli kõik üks pseudovasakpoolne jura. Viimased kuus-seitse aastakest on Vinogradov murdnud oma tõsimeel-sust, eesti kunsti tüütuse üht põhi-mist põhjust. Ja Vinogradov pole ku-nagi olnud mingi Moskva korterikont-septualist ega Peterburi boheemlane, selleks on ta liiga palju ERKI kori-doride halli seina nühkinud. Tõsimeelsest abstraksionismist nõu-tas mees ennast lõpuks maalilise kol-laažiga vabaks ja jõudis... otse vem-malvärsilise anekdoodikunsti. Ja mis seal salata – elutervet, puhta viinaga

vabaks joodud vene hinge Pääsukese rafineeritud maalikool enam küll ei kammitse. Ja prii vennike võib pintsliga vabalt lõuendile sodida:

/.../

*Lühidalt – harmoonilist elu elan
"Absoluuti" "Stolitsnajale" eelistan.
Ja loomingulise kõhukinnisuse all ei kannata:*

Kriitika peale... sülitän!

Kaupluse nr. 3 nurga taga

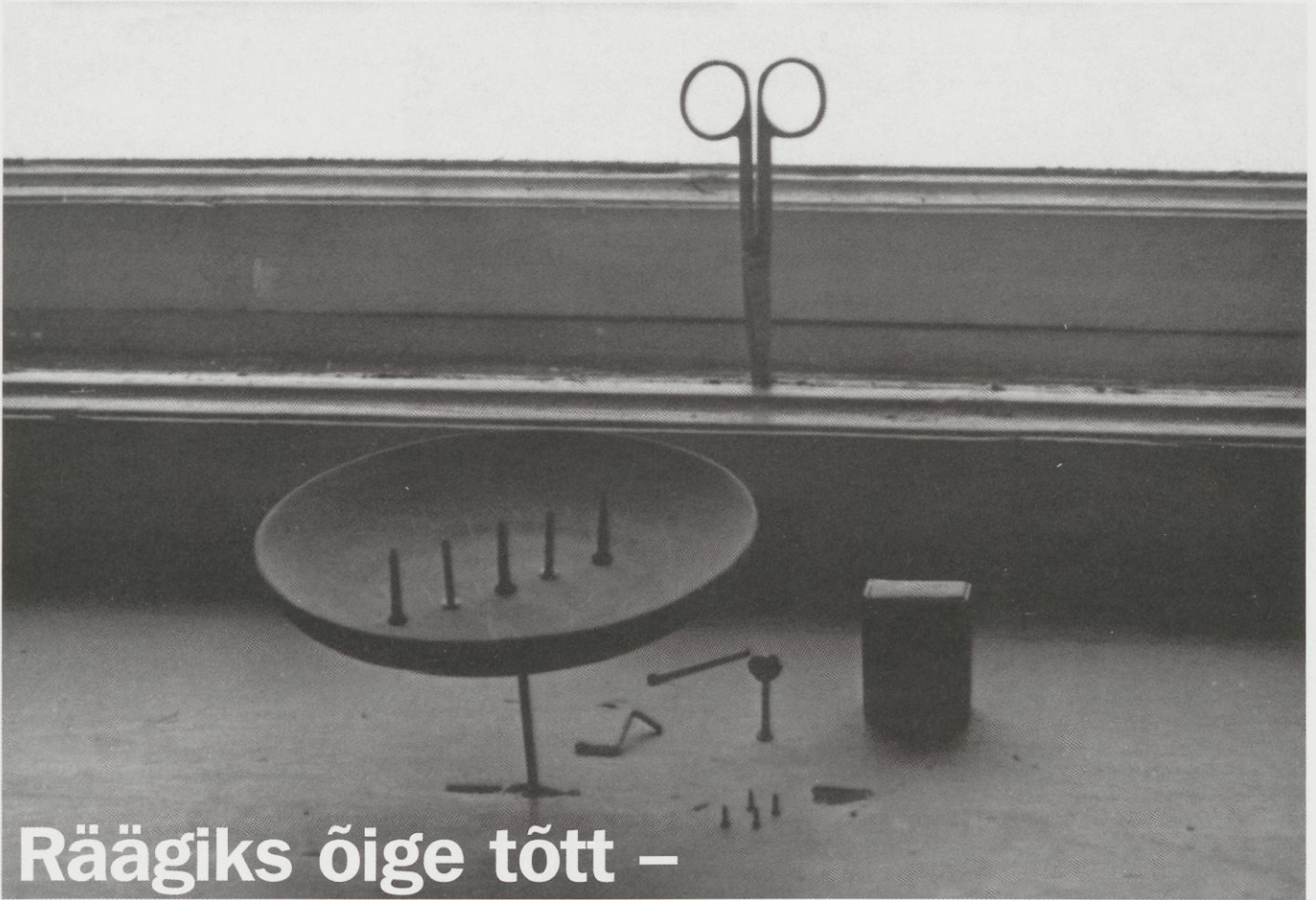
Lisaks kõigele muule on Vinogrado-vid saanud ka aktiivne kunstielu ja muidu piläpiltide joonistaja: vaimu-kad kommentaarid kolleegide ja kriitikute ponnistustele läbi vanamees Jevsei uduse pilgu, nagu näha näiteks väljapandud pildilt:

*Sir Rodgers muuseumi tõi lehma
Vanamees Jevsei vaatama läks seda
Ütles vanamees Jevsei: "See on vahva
lehm!"
Inglise kolhoosis hulluks läinuks see
lehm!"*

Aga üldiselt on vabanemise käigus Valeri joonud ennast üldse üsna mit-meks tegelaseks. Juhtus see kõik aegade jooksul kaupluse nr. 3 nurga taga, kus Valeri paljunes välisvene kunstnik Eedik Š-ks, ekspediitor-takeldaja Ivaniks Tuula samovarite-hasest ja Mitsubisi tehase tööliseks Tanaka Saniks Osakast. Vinogradovi kolleegil Mäetammel on üks teos "I have always wanted to be somebody else". Ja nii viiski Mäetamm ühel heal päeval oma unistuse ellu. Vinogra-dovil juhtus see kõik veel ootamatu-malt ja õnnelikult lagunes isiksus kohe ikka mitmeks tükiks korraga. Imelik koht seal kaupluse nr. 3 nurga taga.

Valeri
Vinogradov.
Hing, vodka,
Puškin. Õli,
lõuend,
1990-ndate
lõpp.

Valeri
Vinogradov.
Spirit,
Vodka,
Pushkin. Oil
on canvas,
end of
1990s.



Räägiks õige tõtt – või on meil vaikiv ajastu?

Lola Liivat mäletab aegu, kui KGB pidas teda Ameerika spiooniks.

Ajaloolased kasutavad uurimistöös peamiselt kirjalikke allikaid. Jakob Hurt kutsus eestlasi üles kirjutama oma perekonna lugu, et ajaloo kirjutajatel oleks materjali ja et nad ei peaks ajalugu välja mõtlema.

Punase terrori ajal kardeti kirjalikku jälge maha jätta. Nõnda jäi tõtt vähe paberile ja viiekümne okupatsiooniaastal toimunu kohta napib materjali. Võib-olla täidavad lünga KGB ülestähendused, nii palju kui seda kraami veel alles on. KGB ülem Sillar on andnud mõista, et võib oma varasalvest mõndagi välja puistata. Seni on ausate ülestähendustega välja tulnud ainult kunstnik Ville Sonn.

Avalikkuses on laialt levinud arvamus, mis manitseb vakka olema ja punavõimu esindajaid mitte puutama, sest see võivad lõhestada ühiskonna(!). Kas me ei kannata enam tõtt välja? Ehk suudaksid sirgjoonelised arvamusavaldused ühiskonda siiski veidi puhastada?

Kergendan oma mälestuste koorimat ja jutustan oma seiklustest KGBga.

Esimene lugu

1953. aastal kunstiinstituudi suvepraktika ajal Pärnus läksin maalikastiga jõe äärde. Jõe ja mere ristil leidsin motiivi: kaugel täpina üks laev. Töö ajal märkasin Vene soldati edasi-tagasi tammumist selja taga. Püüdsin end mitte segada lasta, kuni püssimees käskis mul temaga kaasa tulla. Mäletan, et protestisin – kust võtsin julguse vastu hakata? –, kuid ta viis mind täägi ees ühte majja. Oli keskpäev, kuid seal olid ruumid pimendatud. Lambivalgus näkku, hakati mind üle kuulama.

Küsimusele, mida ma tegin, vastasin: maalisin etüüdi. Räme naer. Ja jälle: “Mida te seal tegite?” Nii ruumist ruumi ja ma ei mäleta tõesti, kui palju neid ruume oli, kust mind läbi veeti.

“Mida te maalisite ja kelle jaoks?” Ähvardati: kui ma üles ei tunnista, siis sealt välja ei pääse. Taipasin, et pildile oli jäänud ankrus sõjalaev! Viimases suures ruumis oli valgustatud kirjutuslaud täis dokumente, mida uuris keegi kõrge ülemus. Lahtilaotatud paberitel olid nimekirjad üliõpilastest ja õppejõududest, kes taotlesid suure praktika jaoks Kihnu ekskursiooni. Minu nimi oli ka nende hulgas. Õnnelik lõpp.

Kui maja uks mulle avanes, oli keskköö. Pääsesin. Ju ei olnud KGB arhiivimaterjalid veel koos. Muidu oleks nad teadnud, et mu isa küüditati 1941. aasta juunis just Pärnust.

Teine lugu

1957. aastal sõitsin Moskvasse ülemaailmsele noorsoofestivalile. Seal tutvusin ameerika abstraksionistide Catherine ja Harry Colmaniga. Nad olid Venemaale tulnud missiooniga

**Lola Liivat,
Ilmar Malin,
Aleksander
Suuman.
1950-ndate
lõpp.**

**Lola Liivat,
Ilmar Malin,
Aleksander
Suuman. End
of 1950s.**



levitada Lääne kunsti loengute ja *process-painting*'ute kaudu. Kui me kuskil pargis maha istusime, naersime, nähes, kuidas põõsad me ümber liikusid. Veetsime festivalinä-dala koos. Meie kirjavahetus kestis mitu aastat, kuni KGB selle korrespondentsi väga lihtsalt lõpetas: minu kirjad jäid nende riulitele pidama... Nende kirjad saabusid siiski edasi, leitmotiiviga, miks ma vakka olen. Need kirjad on minu kullafond.

Kolmas lugu

Pärast Moskvat sõitsin Rannamõisa. Majas, kus elasin, oli peremehele Saksamaalt külla tulnud tema õde. Lääne-Saksamaalt! Käisime koos rannas, keetsime köögis suppi. Minu tuba oli ärklikorrusel. Ühel ilusal päeval märkasin trepil istumas Vene piirivalvurit, kes mängis, et on minusse armunud. Püüdsin temast lahti saada, maalisin tema portree, surusin talle kaenlasse, et ta ükskord kaoks. Tema aga teatas: "Ei, see pilt ei ole veel valmis!" Tema teab, kui kaua üht portreed maalitakse.

Minul käis külas Ilmar, kes õppis Tartus juurat. Ta rääkis loo, kuidas tema kursusekaaslane oli suvel Tallinnas siseministeriumis praktikal. Ilmar küsis, mis huvitavat

sõbrale ka ülesandeks on antud. Too vastas, et pidi uurima, millise organisatsiooniga on seotud üks Saksamaalt saabunud daam ja üks noor Tartu kunstnik. Maailm on tõesti väike. Mõistatus "soldat trepil" lahenes.

Kui me sõpradega öösel suplemas käisime, valgustasid helgiheitjad merd ja randa. Tahaks küll teada, mida säilitas arhiiv ja kui ohtlikuks režiimile mind väetikest peeti.

Neljas lugu

1968. aastal, pärast Praha kevadet ja enne Nõukogude invasiooni, käisin oma esimesel välisreisil. Tšehhoslovakkias. Hiljem sain kirjad külge grupijuhilt, kes lahterdas mind võimuorganite kartoteekides kapmaadesse sõita taotlejana "mittesoovitavaks", kuna ma ei käitunud vastavalt nõukogude turismi moraalinõuetele: liikusin ringi "individuaalselt" ning otsisin Prahast üles mittesoovitavad Lääne kunsti näitused (Henry Moore'i ülevaatenäitus ning Chagalli joonistuste ja akvarellide näitus, mille külastamine ei olnud ette nähtud). Eraldusin tibukarjast ja käisin Praha vanalinnas jalutamas. Kuhu ma ka ei läinud, jooksin kokku ühe meie grupi liikmega. Nurga tagant pöörates

juba kartsin: kas tuleb see nägu vastu? Tuli. Tema nime ei teadnud meist keegi. Elukutse oli aga selge.

Oma jõuetus protestis keskendusin sportlikule kiusule ja kirjutasin ikka ja igal võimalusel ankeete turismireisidele keelatud kapmaadesse. Muidugi teadsin hästi, et olen mustas nimekirjas ja mind välja ei lubata.

Viies lugu

1975. aastal Moskvas toimunud põrandaalusel kunstinäitusel (selliseid näitusi nimetati isegi korterinäitusteks) olid ka minu tööd. Näitused toimusid üheaegselt kaheksas korteris, kust mööbel oli seks puhuks välja viidud. Minu abstraktsed maalid viis oma seljas, tegelikult küll rongiga, kohale Matti Milius, kes hiljem organitele suuremeelselt kinnitas, et Liivat-Makarova tööd on tema isiklikust kogust. Mina pääsesin järjekordsetest ülekuulamistest.

Käisin Moskvas näitusi vaatamas. Peatusin Oskar Rjabini korteris. Seal olid eksponeeritud ka minu tööd. Öösel magasin näituseruumis välivoodil, Rjabinid ise läksid mujale ööbima. Nad jätsid mulle julgustuseks USA suursaatkonna telefoninumbri, et ma helistaksin ja kutsuksin abi, kui keegi (teadagi, kes) mind öösel tülitama tuleb. Veetsin unetud ööd, kuid kõik jäi vaikseks. Päeval oli "galerii" rahvarohke. Külastajad käisid nagu palverändurid, vaikselt ja härdalt. Räägiti ainult sosinal. Väljas maja ees sammusid julgeoleku valvestid. Nende näod pidid olema sellised, kes meelde ei jää, kuid üks nende hulgast kandis habet. "Näe, see karvane on jälle siin!" pilkas rahvas.

Rjabinide väike köök oli presistiaap, kohtumispaik ja kohvik. See oli peakontor, kus infolevi kooskõlastati välismaa diplomaatidega, määrati välisteleviisioonide ülekannete aegu jne. Rootsi TV tegi Rjabinide korterist ja seal esitatud töödest terve filmi. Imetlesin vene kolleege-teisititmõtlejaid – milline julge ja üksmeelne tegutsemine! Kaitsevalliks olid neile muidugi välissaatkonnad. Meil, Eesti NSV-s, oleks sõnakuulmatud lihtsalt trellide taha pistetud.

Oskar Rjabin emigreerus. Mina elasin visalt poolpõrandaaluse abstraktsionistina suletud linnas Tartus, kuhu välismaalased ei tohtinud ööseks jääda, lennuvälja poole vaatamisest rääkimata.

Lola Liivat. Pühendus. Segatehnika, vineer, 1960-ndate lõpp. Kunstniku kommentaar: "See on mul väga kontraversiivne pilt. Pühendatud postuumselt koolivennale Meinhart Nurmojale, kes läks 16-aastaseks saades Eesti Leegionisse ja langes."

Lola Liivat. Dedication. Mixed media, plywood, end of 1960s. Artist's comment: "This is very controversial painting, dedicated posthumously to my classmate Meinhart Nurmoja who was killed at the age of 16 by the Soviets."

Lõpulugu

Eesti taasiseseisvumise päevil, kui avati endise KGB või NLKP ajaloo arhiivi toimikud, läksin tutvuma oma küüditatud isa toimikuga. Toimik oli mahukas. Esimest korda elus lugesin ahmides ja heameelega vene keelt. Sain väga palju teada oma isa kannatuste raja kohta. Jutust kumas läbi, et isa polnud süüdi muus kui selles, et oli elanud ausalt ja rääkinud ainult tõtt. Tahtsin lugeda ka minu kohta säilitatud. Kõik oluline oli küll juba kõrvale toimetatud. Mulle pakuti ainult "väljasõidumaterjale". Ka neid oli kasinalt. Vaatasin siiski kõik üle ja leidsin: ühe minu reisitaotluse vahele oli unustatud Tartu II Julgeoleku Osakonna ülema Taluri allkirjaga resolutsioon (muidugi vene keeles). Eesti keeles võiks see kõlada umbes nii: "Võib lasta sõita, sest alates 1970. aastast ei ole Lola Liivat enam Ameerika spioon".

Kahetsesin seda lugedes, et ma ei olnud andnud oma panust meelsusvõitlusesse okupatsiooniaegsel Eestimaal. Mu teismeline tütar, keda olin kasvatanud eestimeelsena, ütles mulle siis: "Ema, ma ei luba sul dissidents hakata!" Jäin põrandauluseks abstraksionistik, võideldes, loitsides oma maad vabaks pintsliga.

Nüüd Tallinnas elades mõistan Tartu kunstielu olemust objektiivsemalt. Kaugelt näeb tervikut paremini. Olulisel määral oli Tartu kunstnik-kond uhke ja truu kunstitraditsioonile, mis teadagi kasvas välja Tartu maalikoolist. Nõukogudeaegne kunstipoliitika kobardus Tallinnasse. Siin oli suurem tegevusväli nii ametliku kunsti suurnimedel kui ka kompromissitutel mitteametlikel tegijatel, samuti mõlema suhtlusel välismaailmaga.

Ikka veel painab mind uudishimu. Kuidas saaksin rohkem teada oma tegevuse kohta Ameerika spioonina?

Come out with it!

Lola Liivat

Lola Liivat, the abstractionist painter of Tartu writes about how she found, in the archives, a KGB document in Russian, carrying the signature of Mr Talur, Chief of the 2nd Department of the Security Office of Tartu: "Cleared for travelling [abroad], because, as of 1970, Lola Liivat has no longer been

spying for the US".

Lola recounts five KGB related stories.

The first dates from summer 1953, when she, a student, was painting in Pärnu on the beach, a ship looming in the distance. She was taken into custody to be interrogated, pushed by a bayonet. The light from a lamp was shone into her face. "I realised that my painting had caught a naval vessel laying at anchor offshore. When the door was opened for me to let myself out, it was midnight. Spectacularly, I had gotten away with it. Seemingly the KGB archives were not complete yet. Otherwise they would have known that my father was deported in June 1941, from that very Pärnu."

The second story dates from 1957, from the Moscow Youth Festival, where Lola Liivat met the American abstractionists Catherine and Harry Colman. After that Liivat, too started painting abstractly. "Our correspondence survived several years, before the KGB efficiently terminated it: my letters never left their shelves ..."

The third story derives from Rannamõisa, where Lola Liivat communicated with an expatriate Estonian from West Germany. "Before long, there was a Russian border guard sitting on my stairway, acting like a lost lover." He had an assignment to find out about the link to foreign intelligence between the lady arriving from Germany and me, the

young artist from Tartu.

The fourth story dates from 1968, after the Prague Spring and before the Soviet invasion, when Lola went on her first trip abroad, to Czechoslovakia. "Later, I was recommended by the curator of the group, to be classified as "immobile" (a person who has no opportunity to travel abroad), because I had seemingly failed to keep to the moral standards of a Soviet tourist. Actually, I had broken loose of the pack and took a stroll in downtown Prague, on my own."

The fifth story dates from 1975, from the underground exhibition-in-an-apartment in Moscow, at Oskar Rjabin's place, where Liivat's works were on display, too. "In the night I slept on the folding chair in the exhibition room. Rjabins left me, for safety, the telephone numbers of the US Embassy, for me to call for help, in case someone (a known unmentionable) should intrude. Oskar Rjabin emigrated. I persisted in living, as a semi-underground abstractionist, in the out-of-bounds Tartu, lying outside the prescribed boundaries allowed to foreigners to travel in the night-time, to say nothing of peering towards the military airfield."

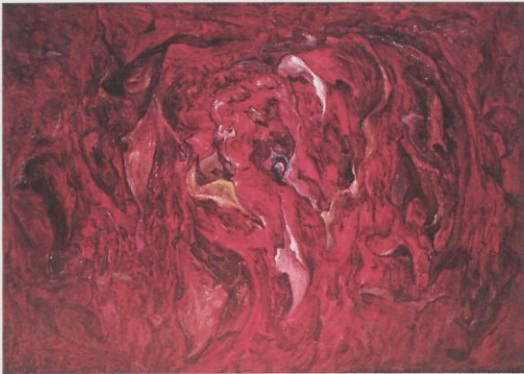
"I remained an underground abstractionist, in the face of hardship, attempting to charm my country free, through the spell of the brush. However I am still hard driven by curiosity. How could I learn more about my activities as a spy for America?"

Lola Liivat. Sirtaki. Öli, vineer, 1970-ndad. Kunstniku kommentaar: "See on kreeka tants, mida mehed tantsivad. Teodorakise muusika. Eda Sepp viis maali USA-sse Norton Dodge'i kogusse."

Lola Liivat. Sirtaki. Oil, plywood, 1970s. Artist's comment: "This is the Greek dance performed by men. Teodoraki's music. Eda Sepp took the painting to the USA, to Norton Dodge collection."

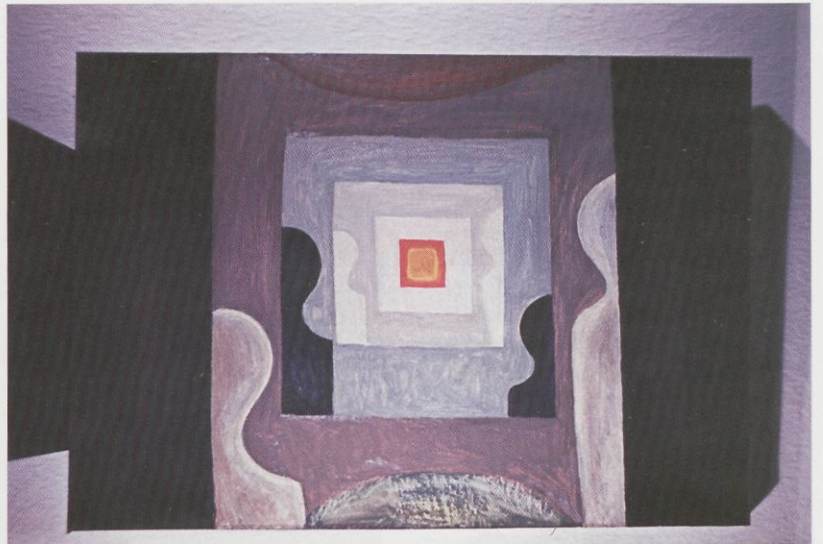


[vastukaja]



Kristiina Kaasik. Orgaanilised vormid. Õli, 1966.

Kristiina Kaasik. Organic Forms. Oil, 1966.



Jaan Klõšeiko. Perspektiiv. Õli, 1966.

Jaan Klõšeiko. Perspective. Oil, 1966.

Veel 1966. aasta noortenäitusest

Jüri Hain vastab elaval kogemusel põhineva faktirohke artikliga Margus Kiisi samateemalisele, kuid arhiivimaterjalil põhinenud loole eelmises kunst.ee-s.

Kunst.ee selle aasta esimeses numbris ilmunud Margus Kiisi huvipakkuv uurimuslik artikkel "1966. aasta eesti kunstirevolutsioon" pakub muu hulgas mitmesugust teavet tollase noortenäituse kohta. Alljärgnev on mõeldud lisandusena, püüdes avardada vaadet pöördelise näituse vastukajadele.

Osalejatest

1966. aasta noortenäitus oli tavatult suur: osavõtjaid 86, eksponaate 274.

Margus Kiis on teinud hoolikalt arhiivitööd ning viitab Moskvas tulnud käsikirjale, milles öeldud, et näitusel esinejad pidid olema alla 35 aasta vanad. Siit võib jääda mulje vanusetsensuse kehtimisest. Tegelikult elati ajas, mis oli ülekorraldatud ja -käsutatud, samade asjade kohta (näiteks noortenäituste organiseerimine) oli väga mitmeid "kõrge taseme" otsuseid, millest rakedati hetkel sobivamana tunduvaid.

1966. aasta noortenäitusel esines kaheksa isikut, kes olid vanemad kui 36 aastat. Konkurentsilt vanim osaleja oli 46-aastane Heino Mikiver (sünniaasta 1924). Niisiis oli "noorte

näituse" vanima ja noorima osavõtja vanusevahe tervelt 19 aastat (noorima, Kristiina Kaasiku sünniaasta on 1943)!

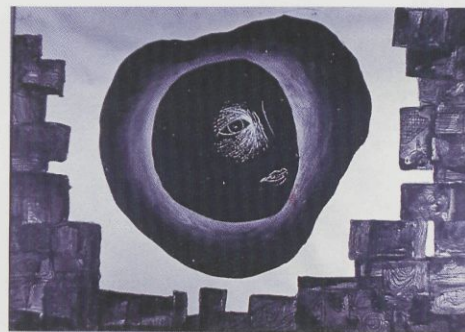
Tolleaegsete noortenäituste kontekstis oli 1966. aasta oma erandlik selle poolest, et osalemisvõimalus nähti ette ka juba Kunstnike Liidu liikmeskonda kuuluvaile kunstnikele. Seetõttu oli esinejate hulgas rida tuntud, aastatepikkuse staažiga Kunstnike Liidu liikmeid. Näiteks oli Imbi Lind liige aastast 1957, Evi Tihemets, Enn Pöldroos, Rein Raamat jt. aastast 1959. Nende kõrval esines kunstiüliõpilasi, kellel ERKI lõpetamiseni veel mitu aastat, näiteks Marju Mutsu, Silvi Liiva, Vello Vinn (lõpetasid 1968) jt.

Üldpildi tegi kirjumaks veel asjaolu, et ühel, tõsi küll, väikesel rühmal esinejatest puudus süstemaatiline kunstiharidus hoopiski, nii olid näiteks Aksel Eist (üks vanematest esinejatest, sünd. 1930) ja Jüri Marran saanud kunstilise ettevalmistuse Erich ja Melanie Arraku stuudios Tartus. Muuseas, mõlemad said Kunstnike Liidu liikmeks alles 1989. aastal.

Tegemist oli ainsa noortenäituse-

ga, kus kõrvuti said esineda sünniajaga 1930. aastate esimeses pooles (Herald Eelma, Raivo Korstnik, Olav Maran, Lembit Sarapuu jt.) ning 1940. aastate algul sündinud kunstnikud (Malle Leis, Silvi Liiva, Marju Mutsu, Aili Vint, Tõnis Vint jt.).

Omaette grupi moodustasid tarbekunstnikud, arvult 17, kellelt oli eksponeerisid kokku 111 eset. Täna saab väita, et nad on kõik tõusnud oma eriala silmapaistvate viljelejate hulka (metallikunstnikud Haivi Raadik ja Nora Raba, klaasikunstnik Maie Raun, nahakunstnik Elo Järv jt.). Näitusel jäid nende korrektsed, heal teostustasemel ning töömahukad teosed väärilise tähelepanuta. Põhjuseks muidugi asjaolu, et kõike muud varjutas kujutava kunsti vormiuuenduslikkus. Täpsemalt maali ja graafika väljapanek, sest skulptuur oli esindatud vaid kümnekonna teosega ning sellestki vähesest olid kolm suuremõtmelisemat diplomitööd. Vanimaks, kogenumaks ning vormikindlamaks skulptoriks oli Edgar Viies.



Ülal: Jüri Palm. Kokkusattumus. Segatehnika, 1966.

Vasakul: Enno Ootsing. Logiraamat. Tušš, kriit, 1966.

Up: Jüri Palm. Coincidence. Mixed media, 1966.
Left: Enno Ootsing. Log book. Black ink, chalk, 1966.

Žürii sõelast, abstraksionismist ja sürrrealismist

Margus Kiis märgib: “Noorte näituse organiseerimise võttis enda peale KL noortekoondise liige Olav Maran...”. Väide pole vaidlustatav, kuid nõuab täiendust. Kunstiõpingud juba 1959. aastal lõpetanud Olav Maran “agiteeris” esmajoones eakaaslasi, tegelikke kunstnikke. Sama tegid omade ringis Tõnis Vint kui rühmituse ANK’64 eestvedaja ning Nikolai Guli. Viimase tööks oli näituse korraldamine (ta töötas kunstimuseumi näituste osakonnas), ka tema püüdis eakaaslasi esinemisele õhutada.

ANK’64 otsustas minna näitusele *in corpore* ja nende eeskujule järgnes rida kunstiinstituudi üliõpilasi. ANK’64 liikmetest neli (Jüri Arrak, Tõnis Laanemaa, Enno Ootsing, Vello Tamm) lõpetasid kunstiõpingud 1966. aastal, ülejäänud (Kristiina Kaasik, Malle Leis, Marju Mutsu, Tiiu Pallo, Aili Vint, Tõnis Vint) olid siis veel üliõpilased. Soovides igal juhul pääseda esinejate hulka, esitasid nad žüriile väga arvukalt töid, kokku 83, millest näitusele jõudis 30. Need kolmkümmend maali ja graafilist lehte üheksalt kunstnikult moodustasid näituse ühe intrigeerivama, kunstiuenduslikult mõjuva osa. Seejuures suhtus žürii esitatusse isikuti küllaltki erinevalt: kõige mõõnvam oldi Malle Leisi tööde suhtes (kümnest esitatust eksponeeriti seitse tööd). Kõige kehvemini läks

Tiiu Pallol, kes esitas kaheksa teost, millest kõigepealt jäeti kõrvale enamik ja siis ka ülejäänud. Selle grupi kunstnike seas oli ka üldse kõige rohkem töid esitanu: Vello Tamm tõi žüriisse viisteist teost, neist leidis heakskiidu kolm.

Enamik näitusel eksponeeritud abstraktsetest teostest kuulusidki üheksale eelnimetatud kunstnikule. Seejuures polnud peaaegu üldse geomeetris-minimalistlikku suuna töid ning märgatav oli omalaadne “bioloogiline” suund, mis äärmuslikemas avaldustes piirnes ekspressiivse abstraksionismiga. Mitte soovides afišeerida abstraksionismiialust teoste pealkirjades, püüdis osa esinejaist pealkirjastada töid niiviisi, et tekiks seos millegi konkreetsega. Näiteks Jüri Arraku “Pöösad” on nimetusele vaatamata abstraktne katsetus, Tõnis Vindi kolm tööd sarjast “Bioloogilised metamorfoosid” olid seda veelgi selgejoonelisemalt (üksik-teoste nimetused: “Kindlus”, “Neli muutumist”, “Staatiline sümbol”). Seda rida saab täiendada Kristiina Kaasiku “Orgaaniliste vormide”, Malle Leisi “Liivi laulu” jt. abstraktsete teostega, millel loodusele viitavad pealkirjad. Kui lisada žürii värvasse kinni jäänud töid, nagu Enno Ootsingu “Botaaniline kalligraafia”, Tõnis Vindi “Orgaaniline kude” jms., siis saab kindlalt sedastada teadlikku taotlust.

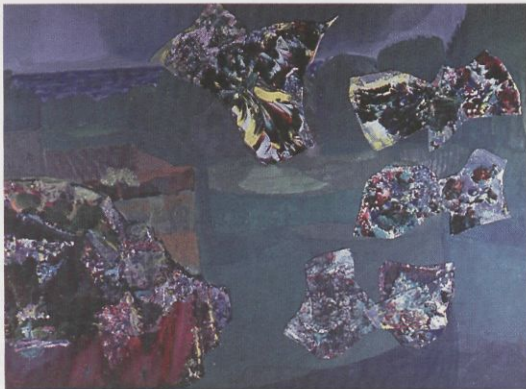
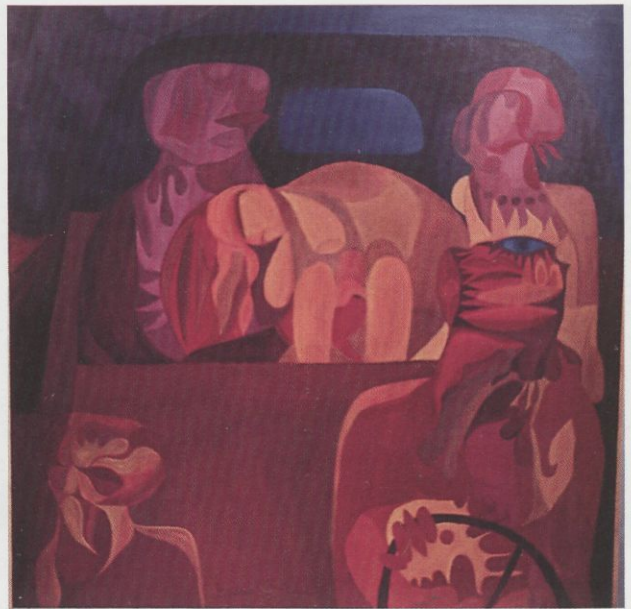
Ja viimane ei iseloomusta mitte ainult ANK’64 liikmeid. Ka staažilt vanemate kunstnike puhul saab

rääkida analoogilisest suundumusest. Näiteks Jaan Klõšeiko esines maaliga “Kahe orgaanilise vormi stuudio”, Herald Eelma litotehnikas abstraktseid etüüdid kandsid pealkirju “Sügis-lehed” ja “Kevad”, Peeter Ulase temperamaalingus kollaaž “Kivid ja liblikad” oli pealkirjast hoolimata toonase eesti kunsti taustal abstraktne improvisatsioon.

Erandiks, et mitte öelda vastandiks kirjeldatud suundumuse kõrval oli Olav Maran, üks silmapaistvamaid esinejaid näitusel. Kui Margus Kiis nimetab tema “Metsa äärt” abstraktseks, siis sunnib seda küsimärgistama ainult kunstniku enda hoiak – nimelt teisi, ilmselt samuti teatud looduselummusest lähtuvaid, kuid tõesti abstraheritud töid pealkirjastas ta hoopis teisiti, salapäraselt: “Vilorent”, “Konktal”, “Emines”. Just selles kontekstis, autori ülejäänud teoste taustal, oli guaši- ja temperatehnikas “Metsa äär” ikkagi looduskajastus.

Pea kõigi arvukamalt esindatud autorite väljapanek oli ebaühtlane, kõik tööd polnud teostatud “ühes võtmes”, kohati oli üsna vastandlikegi taotlusi. Mingil määral kehtib eelöeldu isegi Olav Marani kohta, kelle esitatud tosinast teosest eksponeeriti kuus ja üks neist, akvarell “Halb mälestus”, oli figuratiivne, groteskne, sürrrealistlik-assotiatiivse algega.

Sürrrealismi piiritlemine selles aastakümnetetaguses kunstisituatsioonis on keeruline ja kohati küsi-



Ülal: Jüri Arrak. Takso. Õli, 1966. Töö ei läbinud noortenäituse žüriisõela.
Vasakul ülal: Silvi Luikoja (Liiva). Kompositsioon. Segatehnika, 1965.
 Töö ei läbinud noortenäituse žüriisõela.
Vasakul all: Peeter Ulas. Kivid ja liblikad. Tempera, kollaaž, 1966.

Up: Jüri Arrak. Taxi. Oil, 1966. The work did not find favour with the panel of the 1966 youth exposition.

Left up: Silvi Luikoja (Liiva). Composition. Mixed media, 1965. The work did not find favour with the panel of the 1966 youth exposition.

Below left: Peeter Ulas. Rock and Butterflies. Tempera, collage, 1966.

tagi seetõttu, et mitmed siis sürrealistlikku suundumust kandnud teosed ei osutu taolisteks tänapäevasele vaatlusele. Näiteks Raivo Korstniku õlimaal "Kännud" toimiks täna kui looduskeskkonnateemaline hoiatus-teos, ent siis peeti seda sürrealistlikuks visiooniks, mis sai sellisena karmi kriitika osaliseks.

Nimelt Leo Gens, unustamata teha kunstnikule etteheidet eelmisel näitusel eksponeeritud "Degeneratiivsete poisikeste" eest, kirjutas noortenäitusel esitatu kohta: "Seekord näeme maali "Kännud", mille võigas, eemaletõukav tegelikkuse tunnetus viitab sürrealistlike elementide sissetungimisele kunstniku loomingusse".

Sürrealistliku hõnguga olid Peeter Ulase värviline linoollõige "Galerii", mitu Jüri Palmi tööd, Vello Vinna ofort "Linn", kaks Lembit Sarapuu maali kolmest. Seejuures esitas viimane autor näitusele kaks teost, mõlemad sürrealistliku kallakuga, kuid väljapanekus oli tema töid kolm. Näitusekomisjon lisis "tugevdamiseks" juurde ühe portree, mis oli eelmisel aastal olnud kunstniku personaalnäitusel Kunstisalongis ning

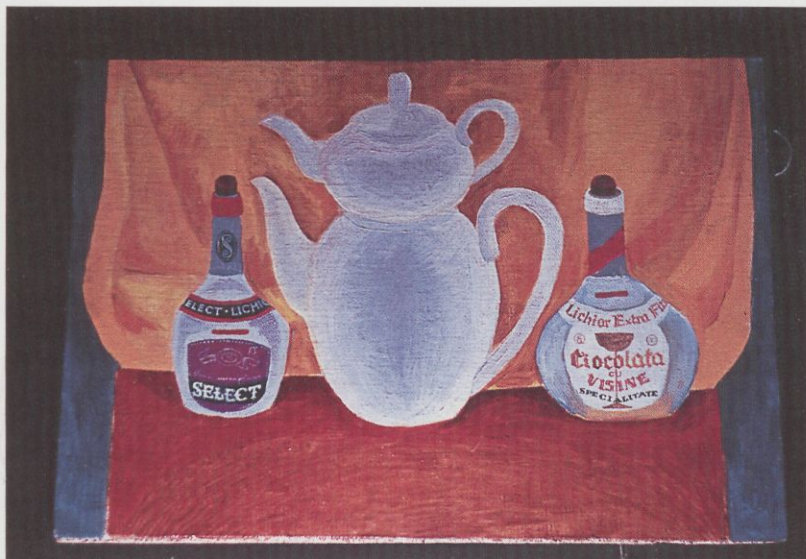
sealt omandatud Kunstifondile. Rõhutamisväärt on Lembit Sarapuu kindel valik, see, et ta tahtis esineda just sürrealistlike teostega. Valikuid oli tal tegelikult mitu. Seitse aastat hiljem kirjutas Aino Kartna: "Kui Lembit Sarapuu astus maalijate ridadesse, oli abstraksionism meil tõsiseks probleemiks. Tema valis aga sootuks vastupidise tee". See väide on õige, kuid mitte täpne – enne otsustavat teevalikut viljeles kunstnik ka abstraktset maali, seejuures silmapaistval tasemel. Ka 1966. aastal oleks tal olnud võimalik niisuguste töödega esineda.

Veel mitmete kunstnike puhul võis märgata püüet eeldatavast erineva valiku poole: Evi Tihemetsa, Henno Arraku ja Peeter Ulase väljapanekus oli graafika kõrval maali, Tõnis Laanemaa ja Jaan Klõseiko esinesid ainult maalidega, Malle Leis eksponeeris peale maalide ka linoollõikeid.

Näituse esiletõusvamate ja ajastuomasemate teoste hulka kuulusid Kaljo Põllu optilis-kineetilised "a+a" ja "a+b", milles lakiga klaasile kantud värviribalisus tekitas huvitava

liikumise efekti. Selle teostegrupi puhul on viidatud Viktor Vasarely mõjudele, vastavat huvisuunda tõestab ka Kaljo Põllu enesekohane kinnitus ning otsekontakt opkunsti suurmeistriga. Noortenäitusel eksponeeritud tööde puhul tuleks aga rõhutada nende lähedust Bridget Riley teostega, mis sündisid samal ajal ning said Eestis tuttavaks alles mõne aasta pärast. Kaljo Põllu ei olnud lihtsalt ülevõetud ideede kasutaja, ta oli nende varieerija ning teisendaja!

Arvuliselt suurema osa moodustasid ekspositsioonis mõistagi realistlikud taiesed. Kuigi need jäid vormi-uenduslikuma osa varju, oli märgatav ka selle põhisuundumuse suhteline mitmekesisus ning toonast tavataustast eristuv värvikõlavus. Selle poolest paistis silma Olev Subbi neljanumbriiline väljapanek, nende seas ka "Rannanaise pühapäev" (1965), maal, millega algavad kõik Olev Subbi silmapaistvamate teoste valikloetelud, kaasa arvatud "Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafilises leksikonis" leiduv. Realismipõhjust stiliseeruv-dekoratiivset laadi esin-



Ülal: Olav Maran. Konktaal. Guašš, tempera, 1966. (Reprodutseeritud: Kunst, 2/1994.)

Vasakul: Henno Arrak. Natüürmort teekannuga. Öli, 1966.

Kõik pildid pärinevad Jüri Haini slaidikogust ja enamikku neist reprodutseeritakse siin esmakordselt.

Up: Olav Maran. Konktaal. Gouache, tempera, 1966.
Left: Henno Arrak. Still life with teapot. Oil, 1966.

All images come from the slide collection of Jüri Hain and majority of them are first reproduced here.

dasid tasemel Jaak Adamsoni ja Tõnu Mäsaku sadamavaated, realistlik-romantilise suuna silmapaistev esindaja oli Nikolai Guli.

Näitusekomisjon otsustas eksponeerida ka valiku 1965. ja 1966. aasta diplomitöödest, mida oli ekspositsioonis kokku seitse, neli maali ja kolm skulptuuri. Need töömahukad, kuid ülejuhendatud ning kohati üleviimistletud tööd ei kujunenud positiivseteks aktsentideks näitusepildis, nagu olid lootnud organisaatorid. Isegi abstraksionismi põhjamisele peatähelepanu pööranud kriitikud ei leidnud neis vastukaalu formalismile ja Boris Bernštein nimetas neid teosteks, mis "...professionaalse kirjaoskuse elementaarseid reegleid täites fikseerivad üldtuntud asju ja seetõttu ei sisalda mingit informatsiooni".

Diplomitöödest maaliliselt värskeimana mõjus Ludmilla Siimu "Laboratooriumis", mis oli ühtlasi suurim teos näitusel (215 x 256 cm).

Kokkuvõttes võib öelda, et kunsti-teoseid, mida täna võiks pidada eesti 1960. aastate tippteosteks, oli 1966. aasta noortenäitusel vähe.

Peapõhjus on siin loojates endis: paljud või isegi enamik neist jõudis sama aastakümne piires luua uusi, silmapaistvamaid töid, mis kustutasid eelmiste tähtsuse ja tähenduse. Etapiline kunstisündmus oli aga toonane noortenäitus kindlasti. Ja seda tunnistasid omal kombel ka näituse raevukamad kriitikud.

Vastulöökidest

Margus Kiis annab korraliku ülevaate nii peamistest trükisõnas ilmunud avalikest arvamustest kui ka kinniste uste taga peetud kõnelustest, viimastest muidugi sedavõrd, kui võrd koosolekute protokollid selleks andmeid annavad.

Mõnes aspektis jääb tema vaatepiir aga ahtaks ning mõned esiletõudud faktid nagu pidetuks. Näiteks ta sedastab, et kunstnike liidus arutati toimunud kaks aastat, kuid jätab avamata selle küllaltki kummalise toimumisviisi kaugemad ja lähemad põhjused. Niisuguseid arutamisi ei korraldatud mitte mõistlikuma tegevuse puudumisel, vaid omas ajas vältimatu reageerimisena välisele survele.

Nikita Hruštšov alustas Moskva Kesknäitusesaalis 1. detsembril 1962. aastal nõiajahti abstraksionismi ja muu "formalismi" loojate vastu, milles isikliku "töötuse" sai ka Ülo Sooster. Ürituse ametlikus ülevaates öeldi: "Igasuguse mõtte, sisu ja vormita pintseldused lõuenditel äratavad hämmastust ja meelepaha. Need patoloogilised sündmused kujutavad endast kodanliku Lääne moraallillega formalistliku kunsti haledat jäljendamist".

Edasi järgnes mitu aastat kestnud kampaania, mis kulmineerus meil vastavasisulise teema ühe peaspetsialisti Andrei Lebedevi kahe raamatu väljaandmisega. Ja nüüd oldi sunnitud tõdema, et parteiliselt-riiklikult suunatud kunstipoliitikat oli tabanud fiasko: vaatamata pea neli aastat tehtud jõulisele ja laiiale abstraksioonivastasele kampaaniale jõuti esmakordselt ridamisi abstraktset kunsti esitavate ekspositsioonideni! Seda tuletati kõrgemalt poolt kunstnike liidu juhtorganeile korduvalt meelde, kus kriitikale "reageerimiseks" oldi sunnitud järjekordseid koosolekuid korraldama.

Noortenäituse sobimatuse ja kahjulikkuse tõdemus ei kulmineerunud mitte materdavates artiklites Leo Gensi ja Boris Bernšteini sulest, mida käsitleb Margus Kiis, vaid Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee ühiskondlik-poliitilise ajakirja Eesti Kommunist 1967. aasta märtsikuu numbris. Pealkirja all "Ideelisus on kunstiloomingu hing" andis EKP Keskkomitee tolealeegne teaduse ja kultuuri osakonna juhataja asetäitja Olaf Utt pika (10 lk. tihedat teksti) ja põhjaliku eesti kultuuri ja eriti kunsti väidetavate ebakohtade analüüsi. Vaatlus algab kirjandusest, et selle põhjal teha järeldus kogu kunstikultuuri kohta ning siis otseselt kunsti juurde minna: "Aga juba printsiibis on vähemalt kummaline tõsta klassipositsiooni hülgamine vooruseks – seda niihästi seoses meie endi omaaegsete klassilahingutega kui ka mõeldes tänasele maailmale, mida lõhestavad lepitamatud klassivastuolud, kus käib terav ideoloogiline võitlus ja kus paraku on vähemalt sotsiaalses suhtes veel nii vähe k o i g i l e omast ja k o i k i ühendavat.

Selle lihtsa töö unustamine on oma pitsi vajutanud ka noorte kunstnike loomingu näituse järelkajadele, mis trükiti ära Nooruse 1966. aasta novembrinumbris. Ma ei räägi siinkohal nendest O. Marana või O. Soansi arutlustest, mis üritavad esemetut kunsti ehtida tõelisuse interpreteerimise kõrgeima vormi oreooliga, ja mitmete muude kunstiprobleemide õige subjektiivselt tõlgendamisest. Antud seoses on huvitav tähele panna, kui järjekindlalt lähevad autorid oma mõttearendustes mööda kunsti klassiloomusest, autori vältimatust parteilisusest, tema klassipositsioonist."

Edasine arutus sisaldab ka ähvardusena mõjuvaid hoiatusi, viiteid mõnele põhjusele, miks asjad ei lähe nii, nagu artikli autori arvates peaks: "Ka seda, et kõige hea ja edasiviiva kõrval kerkis seoses isikukultuse tagajärgede likvideerimisega ja leninlike elunormide taastamisega pinnale teatavaid nihilistlikke meeleolusid, mis veel tänagi end siin-seal tunda annavad. Ei saa ignoreerida kodanliku propaganda aktiivseid diversioonikatseid, tema püüdu lõigata profiiti rahvusvahelise kommunistliku liikumise raskustelt ning "sildade rajamise", "inimlike suhete", "industriaal-ühiskonna" ja teiste võlts-

JÄRGNES KAMPAANIA, MIS KULMINEERUS ANDREI LEBEDEVI KAHE RAAMATU VÄLJAANDMISEGA.

teooriakeste abiga ideeliselt desarmeerida meie inimesi, sealhulgas kunstiharitlaskonda.

Kõik see püstitab meie ette kohustava ülesande pidevalt võidelda kirjanduse ja kunsti ideelise puhtuse eest, igati kaitsta ja kindlustada sotsialistliku realismi printsiipi".

Olaf Utt ei piirdu üldiste arutlustega, vaid kasutab ka konkreetseid andmeid 1966. aasta noortenäituse kohta. Opereerides rahva arvamusega, väidab ta, et "nõudlik ning terve maitsega otsustamisvõimeline publik" ignoreeris noortenäitust: "Ometi ei ole huvitusetä märkida, et mulustügisel noorte kunstnike teoste näitusel, kus esmakordselt eksponeeriti ka abstraktsionistlikke töid, käis kolme nädala jooksul vähem kui 8700 inimest ehk teiste sõnadega – külastatavus ei küündinud tavalise läbilõikenäituse tasemeni".

Seega ei saanud noortenäitusest niisama lihtsalt mööda vaadata, seal valitsenud ja silma hakanud vormiuuenduslikkus ja uudsus jäi märgiliseks aastateks püsima, seejuures kultuuri ideoloogialvurite poolt hoiatavas tähenduses. Näituse toimumisest peaaegu kolm aastat hiljem ilmunud, siinkirjutaja koostatud albumis "Eesti graafika 1965–1966" oli reprodutseeritud viis-kuus noortenäitusele eksponeeritud tööd. Kirjastuse Kunst peatoimetaja sai sel puhul etteheitva märkuse¹, et 1963. aastal ilmunud A. Lebedevi raamat "Abstraktsionismi vastu kunstis" ilmus tiraažiga 3000, kriitikat pälvinud näitusel esinenud ja seega kahtlase väärtusega tööde reprodutseerimine levitatakse aga kaks korda suurema trükiarvuga teoses. Mis näitab, et asja uuriti ja isegi jäeti meelde.

Vastupidiste arvamustega avalikuks esinemiseks olid võimalused napid, kuid mitte päris olematud. Näiteks Tallinna Polütehnilise Instituudi ajalehes Tallinna Polütehnik ilmus 1966. aasta novembrikuus reprodutseeritud Tiiu Pallo tušijoonistusest, mille noortenäituse žürii oli välja praakinud. Sõnaliseks

saateks pildile oli Marju Mutsu kirjatükk "Kunstiinstituutlase mõttemõlgutusi kunstist ja üldse", mille üks pala oli niisugune: "On kõrvaklappe ja silmaluukidega inimesi. Ei puhu ükski tuul neilt nende kaitsevähendeid. Ja kuidas ka, kui nad ise neid kahe käega kinni hoiavad! Oh, kui nad ainult oma ringrada mööda tammuksid! Aga nad hüppavad sealt rändurite jalgu kinni: ja seal tuli üks ning kargas teise inimese lõuendisse augu sisse. Suud on neil ju lahti."

Mõistujutt, mis toona kõigile mõistlikele inimestele üldmõistetav oli.

Kokkuvõtteks

1966. aasta osutus eesti nüüdiskunsti üheks käänukohaks, milles noortenäitus oli keskne kunstiüritus just suurema kunstnikegrupi suhteliselt samasuunaliste ning uudsete suundumuste kõige laiem ja selgejõulisema manifestatsiooni tõttu. Õeldu ei tähenda sugugi Elmar Kitse ja Ilmar Malini 1966. aastal toimunud näituste alahindamist, neis oli loomulikult enam küpsemat kunstikvaliteeti, oskusi vormiideede mõjusaks esiletoomiseks.

1966. aasta üht, samuti erilist tulevikku viitavat tähendusega näitust Margus Kiis oma artiklis aga ei maininud. Teaduste Akadeemia Raamatukogu fuajees korraldatud kunsti ja foto väljapanekul oli kahtlemata just selline foto, mille tolealeegne peamine funktsioon oli reportaazlik-apologeetiline rinnastamine kunstiga, näidates nii esimese võimalusi kui ka võimalust võtta auväärne koht eesti kunstikultuuris.

Ei jäänud tulemata ka järgmine noortenäitus, see korraldati 1970. aastal Tartus. Rea 1966. aasta näitusest osavõtjate kõrval või isegi ees tõusid juba esile Leonhard Lapini, Andres Toltsi, Ando Keskküla, Tiit Pääsukese, Peeter Mudisti, Jüri Kase nimi.

¹ Äärmuslikus vormis läks sensuur mõnede trükiste puhul välja kogu tiraaži hävitamisele. Jüri Hain uurimuslikku artiklit "Kahest hävitatud kunstiväljaandest" saab lugeda Eesti bibliofiilia ja raamatuajaloo almanahhist "Raamat on... III" (Tallinna bibliofiilide klubi 2003, koostaja Erik Teder). Kirjutis käsitleb kaht kirjastuse Kunst üllitist, mis 1970. aastate esimesel poolel küll trükiti, kuid seejärel sensorit poolt hävitamisele määrati – 1971. a. Kunstikalender ja almanahh Kunst 48/2, 1975.

1966. aastal ei kuulunud noor kunstiteadlane Jüri Hain käsitletava noortenäituse žüriisse.

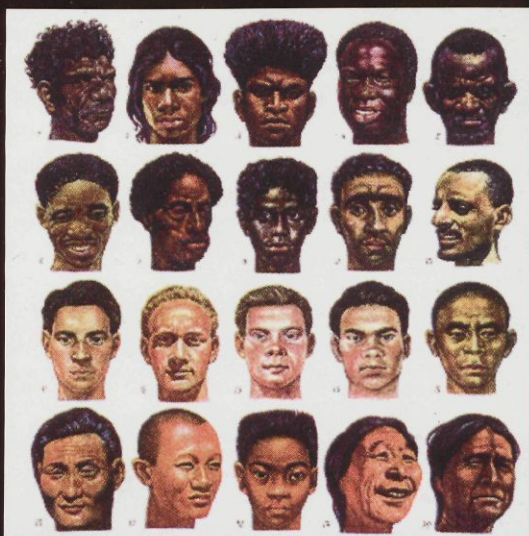
TUUPOLEV ESITLEB:

THE

CLASH

OF

CIVILIZATIONS



CLASH OF CIVILIZATIONS

TSUB...

T
S
I
V
I
L
I
S
A
T
S
I
O
N
I
D
E
K
O
K
K
U
P
P
Ö
R
G
E

Näitus "Tsiivilisatsioonide kokkupõrge" Pärnu kontserdimajas 01.–24.03.2003.

Kuraator: Mari Sobolev.

Kunstiprojekti "Tsiivilisatsioonide kokkupõrge" pealkirja inspireeris Samuel P. Huntingtoni samanimeline kultusraamat. Tema lähenemisnurgaga võib nõustuda või mitte, kuid selge on see, et probleemipüstitus on adekvaatne (ehkki mitte ammendav). Näituse sisuline eesmärk on teadvustada kunsti kaudu erinevate tsiivilisatsioonide kohtumisel tekkivaid pingeid, millest on teadlased ja filosoofid rääkinud sajandeid ja mis on praeguseks võtnud käegakatsutava ohu vormi. Maailm on risti-rästi lõhestunud, nii tsiivilisatsioonide murdejooni mööda kui ka rahvaste ja inimeste sees. On neid, kes soovivad maailma kontrollida, on neid, kes eelistavad olla näiliselt turvaliselt kontrollitavad. On neid, kes püüavad säilitada traditsioonilisi piire ja identiteete, ja on teisi, kes pooldavad piirideta maailma. Võib tunduda, et need probleemid on Eestist kaugel, kuid tegelikult oleks aeg valmistuda Euroopa Liitu astumisega kaasnevaks kultuuride segunemiseks ka meil. Ja kui paljudel meist on sisemine kindlus selles osas, kuhu me õieti kuulume ja kuhu me kuuluda tahame? Kunstiprojekti eesmärk oli selgitada välja, millise positsiooni on nendes küsimustes valinud kunstnikud siin ja praegu. Nagu selgus, on kunstnikud küllaltki äraootaval positsioonil. Ilgutakse klišeede kallal ja pööratakse kõik sapiseks, kuid üsna kergemeelseks irooniaks (Zoova, Kõiv, Tuupolev, Keil). See tuleneb lootusetusest: me küll mõistame probleemide olemust, kuid ei saa nagunii midagi teha. Kunstniku roll annab õigustuse elada omas maailmas, oma mälestuste, unistuste ja paranojade seas (Beilmann, Kleis, Parkkinen, Laamann, Kiwa, Visnap, Altnurme, Tross). Teostes avalduv otsene kontakt tegelikkusega on ohtlik, sest tegelikkus, andes küll teoseks autentsusega mõjuvat materjali, pole väliselt sugugi nii efektne kui virtuaalmaailm (Alalooga & Kuusing, Avangard, Hatsukov, Kasemets, Külvet, Boh, Tegova). Kuigi kunstiga (eriti provintsis) ei saa maailma parandada, on sellega võimalik sõita sisse inimeste käibeteadvusesse. Kui inimesed, kes sattusid tahtlikult või tahtmatult kunstiprojekti mõjuvälja, ei hakanud ka globaalprobleemidele mõtlema, olid nad siiski sunnitud mõtlema. Näiteks sellele, et on olemas inimesi (kunstnikke), kellele ei ole peamine materiaalne kasu, mugavus ja turvalisus. Kunstnike tegemised ohustavad küll turvalisuse näilist, pinnapealset tasandit, kuid kaugemas perspektiivis ohustab meie turvalisust just mugavuse huvides pea liiva alla peitmine.

MS

The exhibition "Clash of Civilizations" in the Pärnu Concert Hall, 1-24 March 2003.

Curator: Mari Sobolev

The name of the arts project "Clash of Civilizations" derives from the title of Samuel P. Huntington's cult book. Huntington's angle of approach may be accepted or not, however it is quite clear that the setting of the problem is adequate (although not comprehensive). The essential goal of the exhibition is to make people aware, through the medium of art, of the stresses created when different civilisations meet, of which scientists and philosophers have spoken for centuries, and which have by now become a tangible threat. The world is split, criss-cross – both along the divides of civilisations and within the nations and peoples. There are those willing to control the world and those preferring to be controlled, ostensibly in safety and security. There are those seeking to conserve traditional boundaries and identities and those standing up for the borderless world. Those problems seem to be a distant cry for Estonia, however we would be better off, to start getting ready to brace ourselves for the cultural mingling, imminent in view of accession to the EU before long. Are there many of us who can boast of a staunch inner feeling about where we belong now, and where we want our future affiliations to lay? The meaning of the "Clash of Civilisations" is to find out, what positions the artists have elected to embrace, here and now. They are seemingly rather undecided. They ridicule the clichés and turn everything into a bilious, however lightweight, irony (Zoova, Kõiv, Tuupolev, Keil). This is a result of the feeling of hopelessness: aware though we are of the essence of the problems, we are unable to do anything about it. Being an artist entitles you to live in one's own ivory tower, among one's own memories, dreams and paranoia (Beilmann, Kleis, Parkkinen, Laamann, Kiwa, Visnap, Altnurme, Tross). The immediate contact with the factual world, to be revealed in their works is inherently fraught with danger, because the fact, while providing material to the work, holding you spellbound by its authenticity, is by far not as effective as the fable, i.e. the virtual world (Alalooga & Kuusing, Avangard, Hatsukov, Kasemets, Külvet, Boh, Tegova). Although there is no improving the world by art (in particular when it is located in the backwoods), it is possible to encroach thereby, upon conventional thinking of the people surrounding you. If the people who willy-nilly found themselves under the impact of this arts project did not start brooding over global problems, they were made more conducive to introspection. For one thing, they were made to realise that there are people (namely artists) whose basic care or matter of concern is not material benefit, convenience and safety. Although the doings of the artists jeopardize the ostensible surface level of our safety, in the longer perspective are exposed to risk, should we choose to hide our heads in the sand and believe ourselves to be unseen, like the ostrich is believed to do.

MS



jõud/power

Peeter Allik

Tsivilisatsioonide kokkupõrge/The Clash Of Civilizations

Vaatamata sellele, et jõustruktuurid koguvad jõudu, marsivad kaitsetud, kuid vaprad rahvad ikka edasi helge tuleviku poole.

Boldly dismissing the fact that the power structures rally their strength, the exposed and vulnerable nations, however valiant, continue marching onwards to the bright future.

MS

CLASH OF CIVILIZATIONS

TSUVILSATSIOONIDE KOKKUPORGE



Ahto Külvet Fotod Iraagi sõja vastastelt meeleavaldustelt üle maailma / Against Iraq war all over the world

Tõde ja vale iraaklaste kraesse aetud uuest vabadusest

Amar Annus / Helsingi ülikooli assürioloog

Demokraatia ristirüütlike sissetungist Iraaki pole möödunud rohkem kui üks kuu ning on õpetlik mõelda, kui vähe aega võib kuluda ühe rahva peaaegu täielikuks kultuuripärandist vabastamiseks. Kõikjal, kuhu liitlasväed jõudsid, rüüstati kultuuriväärtusi lõplikult ja süüdimatult, ilma et sissetungijad neile mingitki turva oleks pakkunud. USA ja Inglismaa monomaaniline ja oidipuslik kihu ahvatleva emakese maa Iraagi vastu ei lasknud sõja kavandajatel kordagi reflekteerida selle üle, et Iraak on ka nende endi tsivilisatsiooni häll ja isamaa; maa, kus leiutati kiri, kus tekkisid esimesed linnad ning mille vaimuvara pärijate, klassikalise antiigi ja Piibli mõttevarast me toitume tänini. Sellest kõigest ei ole Oidipusel sooja ega külma, sest kui isa tapetakse, ei teata ju veel, et ta on isa.

Olgu siin pisuke nimekiri kultuuriväärtustest, mida liitlasväed ei pidanud Iraagi sõja ajal kaitsmise vääriliseks. See ei ole täielik, kuid piisav, et kultuuriliselt tundlikku või lihtsalt millestki hoolivat inimest tabaks meelega. Aga, olgu...

1. Mosuli arheoloogiamuuseumi rüüstamise andmed on puudulikud, kuid kinnitamata kuulduste järgi on see tühjendatud, samuti teised regionaalsed muuseumid.

2. Basras on põletatud maha raamatukogu, kus oli umbkaudu 700 hindamatut araabiakeelset käsikirja.

3. Bagdadi Iraagi muuseumist viisid 11.–12.04. marodöörid kaasa ning hävitasid osaliselt kohapeal u. 170 000 muinsuseset. Asjaolud näitavad selgesti, et rüüstamine oli ette kavatsetud.

4. Bagdadi islami ajaloo seotud raamatukogus, mis maha põletati, oli kõige muu hindamatu ajaloolise allikmaterjali hulgas ka 8500 käsikirjalist koodeksit. On imbunud andmeid, nagu oleks osa selle raamatukogu varast enne sõda viidud mujale varjule, kuid millises ulatuses, on veel teadmata.

5. 13.04. süüdati Iraagi Rahvusraamatukogu ja rahvusarhiiv, mille tulemusena hävis täielikult Iraagi dokumentatsioon viimase 400 aasta kohta. Rahvusarhiivi 4412 araabiakeelset käsikirja põlesid tõenäoliselt samuti ära. Kes eales on fotodelt näinud arabia käsikirjade ilu ja peenust, võib ette kujutada kaduma läinud aarete hindamatust.

Seda kõike ei kaitstud. Näiteks Iraagi muuseumi töötajad olid korduvalt kutsunud USA militaarkontingenti hoonet valvama: oleks piisanud viiest relvastatud mehest ja ühest tankist, et säilitada järelepõlvedele 8000 aastat ajalugu, kuid seda ei tehtud. Küll aga valvati hoolikalt naftaministeeriumi (vt. fotot

<http://story.news.yahoo.com/news?tmpl=story2&u=/030423/170/3vktx.html>), mis annab selgesti aimu sõja motiividest ja eesmärkidest. USA militaarne juhtkond ei ole nõustunud süüdistustega, et muuseumi tühjaksröövimine toimus nende sõjaplaani küündimatuse tõttu. "Meie ei lasknud sel sündida. See lihtsalt juhtus," väitis D. Rumsfeld süüdimatult, kuigi USA teadlased olid Iraagi muuseumi kaitsmise Pentagonile sõnaselgelt ülesandeks teinud ning muuseum oli objektide nimekirjas, mida liitlasvägede militaristid olid lubanud kaitsta. Veelgi enam, pealtnägijate tunnistust mööda rööviti muuseumi ja põletati arhiive ameeriklaste vaikival heakskiidul, võib-olla isegi nende mahitusel. Robert Fisk, Independenti kirjasaatja Bagdadis, kirjutas 17.04. ajalehes sellest, et Iraagi valitsushooneid ja arhiive süütavaid inimesi toodi sihikindlalt kohale sinivalgete bussidega.

Teinud oma töö lahkusid need inimesed linnast kiiresti. Kui need inimesed oleks kinni maksnud Saddam, siis vaevalt viitsinuks nad pärast tema võimu kukutamist enam asjaga vaeva näha. Samal ajal kui rüüstati Iraagi muuseumi, käisid aga ameeriklased maha kustutamas G. W. Bushi mõnitavat grafitit al-Rashidi hotellilt, mis asub Iraagi muuseumist paar maja edasi. Ennää prioriteete!

Kui aastal 48 e. Kr. põles maha Aleksandria raamatukogu, hävis sellega samuti hindamatu osa klassikalise maailma kirjandusest. On teada, et Aleksandria raamatukogus oli 128 Sophoklese näidendit, millest tunneme tänapäeval kümnendikku. See, mis Iraagis maha põles, on kadunud igaveseks. Iraagi ajaloolased on niisiis täielikult "vabastatud" oma uurimismaterjalidest ja allikatest.

Nõnda et kaasaegne inimkond ja selle demokraatia kants on üllatuslikult taas saavutanud taseme, mis tal oli 48 e. Kr. 1954. aastal p. Kr. sõnastatud Haagi konventsioon nõuab võõral maal sõdivalt riigilt, et see tuleb "kindlustada hoolivus kultuurilise omandi suhtes ning teha kaastööd tsiviilametkondadega, kes on vastutavad nende säilimise eest". On kummaline tõsiasi, et ei USA ega Inglismaa pole Haagi konventsioonile alla kirjutanud, kuid seda oli teinud Iraak. Millist laadi või kelle puutumatus taotledes mainitud riigid seda siis alla pole kirjutanud?

Umbkaudsete hinnangute kohaselt on rahvusvahelise illegaalse muinasesemete äri aastakäive kolm miljardit dollarit. Bagdadi Iraagi muuseumist varastatud esemeist hinnalisimad võiksid mustal turul maksta 20 miljonit dollarit, kiilkirjatahvleid, mida Iraagi muuseumist viidi ära vähemalt 80 000, müüakse enamasti hinnaga 200 dollarit "tükk". Kuigi Interpol ja FBI on lubanud teha kõik, et varad muuseumile tagasi saada, on üsna ilmselt juba paljud esemed need endale saagiks tellinud obskuursete kunstikogujate varamuis. On üsna tõenäoline, et Iraagi muuseumi riisujaist tegid paljud illegaalsete kunstikogujate jaoks tellimustööd ning seega oli ette valmistatud ka nende maalt väljaviimine. Asjatundjate hinnangul üritatakse varastatud kraam kõige tõenäolisemalt viia veoautode või muu transpordiga Iraani ning sealt lennukitega Lääne-Euroopasse, Ameerikasse ja Jaapanisse.

C
L
A
S
H

O
F

C
I
V
I
L
I
Z
A
T
I
O
N
S

T S I V I L I S A T S I O O N I D E K O K K U P O R G E

Iraagi muuseumi varasid üritatakse turustada eelkõige rikastes maades nagu USA, Inglismaa, Saksamaa, Jaapan, Prantsusmaa ning Šveits. Tõepoolest, muinasesemeid oli Euroopas müügiks pakutud juba kolm päeva pärast muuseumi rüüstamist. Kõige tõenäolisemalt on Iraagi muinsusesemetel asjatundjate arvates turgu aga Jaapanis. Jaapani obskuursed muinasesemete kogujad on tuntud oma kõrge vaikimiskultuuri poolest ning Mesopotaamiast pärit esemed on seal hinnas. Samuti teevad Jaapani illegaalsed kunstikogujad muuseumidega vähem koostööd kui nende kolleegid mujal maailmas.

Muinsusesemeid, mida ei õnnestu otsekohe illegaalselt turustada, hoitakse ilmselt soodsamate olude ootuses kodukeldrites ja panipaikades. Püütakse maha kustutada neilt Iraagi muuseumi signum'it, mis on IM pluss inventarinumber. Soodsamate olude avanedes püütakse need turustada.

Iraagi muuseumist varastatud ei tohi endale seaduslikult soetada üksi maailma muuseum. Väidetavalt on FBI-kavas viia oma agente ohtrasti illegaalsesse muinsusesemete salakaubitsemise võrku, et neid legaalsesse kätte tagasi tuua. Kas Iraagi rahvas kunagi veel oma aarete omnikuks saab, on kahtlane. Kultuuriline isatapp on toimunud. Sigmund Freudi spekulatsioonidest me teame, et pärast isatappu kehtestasid võimulepääsenud pojad oma uued tootemid ja tabud. Kahtlen väga selle ettevõtmise kultuurilises innovatiivsuses, sest näen uues, USA kehtestatavas maailmakorras ainult vanade koloniaalsete tavade taaskehtestamise püüdlust.

Tuupolev

Al Quaeda paviljon Veneetsia biennaalil / The Pavilion of Al Quaeda at the Biennale of Venice

Kunstimaailmas käivad jätkuvalt vaidlused selle üle, kes on kõige parem kunstnik. Vaidlevad ka videokunstnikud, loopides üksteist aina pikemate cv-dega. Eksperdid mõistatavad neid cv-sid vaadates, et kellel on ikka paremad festivalid. Vahet ei ole, neid festivale vaatab nagunii kaduvväike kogus friike.

Palju parem videokunstnik on Usama Ibn Laden, kelle koduvideod, õppevideod ja propagandavideod on maiuspaladeks kogu maailma rahvastele. Need jõuavad kõikidesse kodudesse ja on omakorda põhjustanud ka vastaste poolt tohutu meediaproduktiooni.

Videokunstnikel ei ole siin enam ammu sõna sekka öelda.

Ja rahvas vaatab seda kõike telekast samasuguse näoga nagu "Guinnessi rekordeid" või "A-team'i".



The artworld is continually agitated by disputes of who is the best artist. Involved in that annoying controversy are also the video artists, hurling at one another ever longer CVs. Experts are trying to guess, from those CVs, who seem to have the best festivals. There is not much difference, however because those festivals are anyway visited by a negligible number of freaks.

A much better video artist is Usama Ibn Laden, whose home videos, instructional videos and propaganda videos are delicacy to peoples over the whole wide world. They make their way into all homes and have triggered an avalanche of media production by his adversaries.

Video artists have long lost an opportunity to have their say, in that whirling mass.

People, as it is, watch all that on the idiot-box with the same demeanour as they do the "Guinness records" or the "A-team".

T

Anonymous Boh

Mina olen tahmanägu / I am Smutface

Õppevideo rassistidele sellest, kuidas käituda võõramaalaste ja värvilistega. Õpetlik ka võõramaalastele ja värvilistele, kuidas Suure Valge Mehe või Tõelise Eestlase käitumist kuulekalt taluda.

The instructional video for racists on how aliens and coloured people should be treated. It is educational also for aliens and coloureds in how they should submissively tolerate the comportment of the Big White Man or the Genuine Estonian.

MS



nationalism

C
L
A
S
H
O
F
C
I
V
I
L
I
T
A
T
I
O
N
S

rahvuslik identiteet/ national identity



Viljar Kõiv

Ida ja Lääs/East and West

Interaktiivne õppevahend kõigile emakeeleõpetajatele ja isamaalastele, kuidas paha lääne kultuur tungib heale eesti asjale peale.

This is an interactive teaching aid to all native language teachers and pro-patria activists, expostulating about the bad Western culture's onslaught on the good Estonian cause.

MS

CLASSIFICATION

TSIVILISATSIOONIDE KOKKUPÕRCE



naised/females



Tuupolev

Rahvaste sõprus / Friendship of Nations

Nõukogude ajast on neil, kes tollal juba kaela kandsid, silme ees hulgaliselt imagoloogiat, mis propageeris rahvaste sõprust. Nõukogude eesmärk selle propagandaga oli maailmarevolutsiooni lõpuleviimine ja oma ideoloogia levitamine kõikidesse tsivilisatsioonidesse. Neil kujutistel olid alati musta, kollase ja valge rassi esindajad käsikäes. Ka kapitalistlikus maailmas esineb selline inimeste jaotus, täpsemalt jaotatakse nii naisi. See jaotus on tuttav kõigile, kes on tahtlikult või tahtmatult sattunud internetis pornolehekülgedele – kohe näete menüüsid asian, black ja blondie. Eesmärk pole pooltki nii ideeline kui kommunistide eesmärk. Ei mingeid aateid ega revolutsiooni. Eesmärk on äriline.

From the Soviet period those who were at that time sufficiently old and quick on the uptake, can see with their inner eye abundant imagery propagating friendship of the nations. The goal of the Soviets, ultimately to be achieved with that propaganda stunt was the bringing to a head of the global revolution and planting of Soviet ideology into all civilisations. Those images always carried the representatives of black, yellow and white races, clasping hands. Such distribution of races is not uncommon in the capitalist world, too. More specifically, it is women that are so divided. The said breakdown is familiar to everybody, who has landed on Internet porno pages, deliberately or perchance. There are menus Asian, Black and Blondie. The goal isn't by far as ideological as was the coveted objective of the communists. There are no lofty ideals or revolution in anybody's mind whatsoever. The bottom line is the sole target.

T

Kiwa

Arhetüüpse kujundi manifesteerimine teismelistele vietnamlannadele / The Manifestation of the Archetypical Image for Teenage Vietnamese Girls.

Võõrad kultuurid ja teistmoodi inimesed on erutavad. Nendeni jõudmiseks ei pea tingimata kuhugi reisima, piisab, kui vaadata mangasid, b-kategooria filme, interneti pildigaleriisid. Kõik tundub nii eksootiline, hörk... Küllap tundub ka läänelik mõiste "arhetüüpne kujund" vietnami teismelistele plikadele eksootiline ja erutav.

Alien cultures and strange people are exciting. To reach them, you need not necessarily travel. It is quite sufficient to look at mangas, the b-category films, and the Internet picture galleries. All you find there seems exotic and fragile... It is to be hoped, only that the Western concept of an archetypical image also sounds exotic and exciting to the Vietnamese teenage girls.

MS

ida-lääs/east-west



C
L
A
S
H

O
F
C
I
V
I
L
I
Z
A
T
I
O
N
S

Mihkel Kleis

Autoportree esivanemana/ The self-portrait as a forebear Autoportree metshaldjana/ The self-portrait as an elf



Mütoloogia ja ajalugu on täis muinasjututegelasi. Need tegelased rändavad ajast aega, kultuurist kultuuri. Kergeusklikud peavadki neid meie esivanemaiks või tõelisteks jumalateks. Pettusest vabanemiseks on parim teraapia kehastuda ise mõneks neist ja vaadata maailma näiteks haldja pilguga.

Mythology and history are crammed with fairy-tale figures. Those actors roam, from age to age, transmit from culture to culture. Naive people are prone to regard them as our forefathers or even true gods. For the purpose of shedding this illusion, the best therapy is to embody some of them, and perceive the world through the eyes of an elfin, for instance.

MS

Pomshiva

Millennium



Pomshiva alias Toomas Altnurme on elanud aastaid Kagu-Aasias, õppides ja seejärel õpetades seal maalimist. Ta on eesti kunsti saadik orientis. Samas on ta kogu aeg olnud oriendi saadik Eestis, sest eredad värvid ja põhjamaalasele ootamatud psühheedelilised kujundid olid tema loomingus juba enne rändamist.

Pomshiva alias Toomas Altnurme has spent years in South-East Asia, learning to paint there and teaching the same afterwards. He is an Estonian Ambassador of Arts in the Orient. Simultaneously, he has been Legate of the Orient in Estonia, because those bright colours and psychedelic images rarely found in a Northerner were manifest in his work even before he struck out towards the East.

MS

Erik Alalooga, Toomas Kuusing

Neeger/Nigger



Selles töös kõnelevad nii materjalid kui kujundid. 200 pastelt, Alalooga esivanemate pärand, esindab eesti juurikat. Sihvkad seostuvad kindlalt vene värgiga. Aga ei maksa arvata, et see väike tsivilisatsioonide kokkupõrke mudel ongi kogu tõde. Neegrivihkajate hulk Eestis on küll kaduvväike, aga küllap see kasvab ühinenud Euroopas koos muudest rassidest sisserändajate hulgaga.

In this work both materials and images are vividly expressive and revealing. The estate of Alalooga's progenitors – 200 heelless shoes made entirely of soft leather (i.e. Estonian moccasins) represents the Estonian slow-witted man. Sunflower seeds are associated strongly with the Russkies. But one should not think that this mite-of-a-model of collision of civilisations is the whole truth. The number of those afflicted by Negro-phobia in Estonia is dwindlingly small, as yet. It will surely grow in the united Europe, insofar as the masses of immigrants of darker races will flood it.

MS

Erki Kasemets

Sihtpunkt/Destination



Ahto Külvet

Belgrade 1999



Tarrvi Laamann

Aia! /Don't Panic Its Organic! /Mexican Mozkiotosh! /Mite/ Bug /Butterfly



Turism on üks okupatsiooni alaliike. Turistile on mis iganes maailma punkt lihtsalt destination, mida ta otsib lennujaama sõiduplaanist. Need, kes destination'is elavad, kohandavad elu turistide meele järele ja unustavad oma algsed eesmärgid. On see parem, kui olla märklauaks maa-maa tüüpi raketile?

Tourism is a subtype of occupation. For a tourist, any point in the world is just a destination, which he or she pinpoints in the schedule of flights at the airport. Those permanently residing in the destination adjust their routine so as to cater to the whims of the tourists, gradually forgetting about their original mission in life. Is it really better than being a mark for SS missiles? MS

Tegemist 7 fotoga, mis tehtud Belgradis ühel 1999. aastast augustikuu hommikul. Fotodel näha NATO sellele linnale tehtud rünnakute jälgi (purukspommitatud administratiivhoone, televisioonitorn/maja) ja kohalike elanike NATO/sõjavastast grafitit ja viha väljavalamist (British Councili hoonel, Air France'i kontoril, kohalikul kultuurimajal) ja selle kõige kohal otsekui ironiana kõrguvat McDonald'si "M" tähte.

The exposition is constituted by 7 photographs, shot in Belgrade on an August morning 1999. The photographs bear witness to traces of the NATO attacks against that city (the bombed administrative building, the TV tower/house) and the graffiti and outpour of anger of the citizens against the NATO/war (on the building of the British Council, on the Air France office, and on a community centre), with the McDonalds letter "M" towering above it all, as an irony. AK

Üldiselt me räägime siin tsivilisatsioonidest planeedi Maa piires. Aga võõraid tsivilisatsioone võib ilmselt leida ka teistelt planeetidelt. Võimalik, et Tarrvi Laamann ongi teiselt planeedilt. Kuigi ta miksib oma loomingus erinevate Maa kultuuride pärandit – ta on veendunud rastamees ja rändab palju ringi –, on tema kujundikeel ja värvivalik siiski kõige nauditavam vaatajale, kes suudab end asetada tulnuka positsioonile, s. t. vabaneda enne piltide vaatamist KÕIGIST eelarvamustest.

In general, we are talking here about the civilisations within the boundaries of the Earth. But alien civilisations may evidently be discovered also on other planets. Possibly Tarrvi Laamann is just a man from another planet. Although he mixes in his work the heritage of different earthbound cultures – he is a dedicated horseman and travels wide and far –, his figurative languages and selection of colours is still the most appealing to the viewer who can assume the position of an alien, i.e. purge his mind from ALL preconceptions, before looking at the pictures. MS

CIVILISATIONS



Jasper Zoova
XXL

Töö on inspireeritud naftapuurtornide arhitektuurist. Raadio teel juhitud skulptuur, millega vaatajad saavad ise tekitada kokkupõrkeid.

The work has been inspired by the architecture of oil-rigs. A radio guided sculpture, with which the viewers themselves can generate clashes. JZ

Avangard
Heliinstallatsioon/Sound Installation

Kuidas eristada surnud eestlast surnud rootslasest/ How to tell the difference between a dead Estonian man and a succumbed Swede?

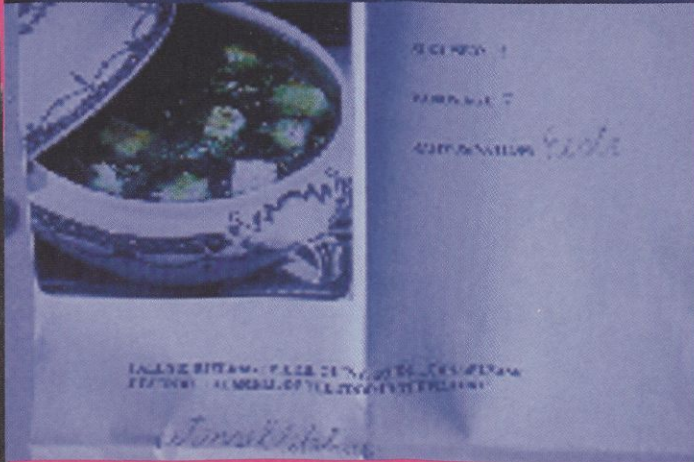
Kui Estonia laevahuku ohvreid identifitseerima hakati, siis osutus ainus võimalus, kuidas eraldada Idast pärit inimesed lääne-eurooplastest, üpriski triviaalseks – nimelt hammaste järgi. Nii paradoksaalne kui see ka on: idaeurooplaste hambad on tunduvalt katkisemad kui lääneeurooplaste omad. Kuidas on lood teie hammastega? Teksti loeb Raivo Järvi

When one tackled the identification of victims of the shipwrecked "Estonia", the only feasible way to set aside the people of East-European origin from those of West-European descent turned out to be rather trivial – one just had to take a look at their teeth, because paradoxically the teeth of the former were much more neglected than those of the latter. How do your teeth fare? Text is read by Raivo Järvi



Gert Hatsukov
Toit/Food

Installatsiooni "Food" kontseptsiooni on kõige lihtsam kokku võtta Raeli sõnadega: "Bioloogilisel tasemel sööme me selleks, et elus püsida. Kultuurilisel tasemel oleme me sümbolseelt see, mida sööme". Karp – kamuflaaz, mis varjab sisu juhulike pilkude eest, seab "konkreetse pilgu" omaniku (pime)valiku ette. Kes meist poleks lapsepõlves kingitusi avades üle elanud erinevaid emotsioone. Täiskasvanud pole midagi muud kui suured lapsed, mida jõudsalt toetavad ka kapitalistliku majandusproduktide realiseerimisskeemid. GH



The concept of the installation "Food" presented in a nutshell in Rael's words is: "On the biological level we eat in order to survive. On the cultural level we are symbolically what we eat". The box, as a camouflage conceals or disguises the contents from indiscreet eyes, forces the owner of the "concrete inquisitive look" to make a (random) option. All of us used to experience various emotions in childhood, when unwrapping the parcel with a gift. Adults are just grown up children, and the process of consumption is effectively supported by the sales schemes of the products of a capitalist economy. GH

Enn Tegova

Piir / The Border

Teatavasti vahetatakse Poola piiril (resp. Ida ja Lääne piiril. MS) erineva rööbaste vahe pärast vagunite rattad. Knowingly, wheel axles are changed on the border with Poland (resp. border between East and West. MS) due to difference in rail gauge.

Vaguni sein / The Wall of the Wagon

Väärispuidu vooderdusega kaetud vagunisein, kuhu vasakusse otsa on kraabitud II maailmasõjajärgel läände pagunud Eesti kunstnike nimed, paremasse aga kribitud Siberisse küüditatud ja vangilaagritesse saadetud kunstnike nimed.

The wall of the wagon covered with wainscoting of ebony, on the left end of which have been scratched the names of Estonian artists who expatriated to the West in the turmoil of WWII, the right end displaying the names of those artists deported to Siberia or packed off to prison camps. ET



Andres Keil

K(R)ÄŠŠ/C(R)ASH

"Tsiivilisatsioonide kokkupõrge" on slogan, mis pärit Samuel P. Huntingtoni samanimelisest raamatust. Tema põhjendab konflikte kultuuriliselt. Samas on iga crash'i taga ka cash ehk siis majanduslikud põhjused kipuvad sageli domineerima kultuuriliste üle. Kujundlikult võiks see välja näha nagu lääne Fordi ja ida Žiguli kokkupõrge.

Clash of civilisations is a slogan, originating from the book by Samuel P. Huntington, of the same title. He holds that conflicts must be credited to cultural differences. And yet, every crash has cash as its rationale, i.e. the economical causes tend to overshadow those of a cultural origin. Figuratively, this could be visualised as the headlong crash of a Western Ford and an Eastern Lada (alias Zhiguli). MS

CLASH OF CIVILISATIONS

Jaak Visnap

Kommunikatsioon / Communication Mittermõistmine / Misunderstanding Silmside / Eye Contact Üks kuuete



Varsti lõpeb aeg, mil inimene kasutab ümbritsevat loodust ainult enda huvides. Inimeste tsivilisatsioon ei erine suuresti termiitide tsivilisatsioonist. Teaduslikult on veel tõestamata, kas termiidid korraldavad ka laulupidusid ja rajavad kunstimuuseume, kuid arvestades nende ühiskonna täiuslikkust (suurehitised, põllumajandus, seenekasvandused), ei oleks seal midagi imestada. Inimene kardab olla (seda õpetatakse kui eluks vajalikku koolis, mis on arenevale isiksusele eriti karm paik) naiivne, aus, lihtsameelne, kuid ainult sellelt põhjalt on võimalik teha kunsti, kirjutada luuletusi, luua muusikat.

loomad ei karda olla siirad, järelilikult olen loom

The era of man using his natural environment for his own vested interests, will be eclipsed before too long. Man's civilization does not differ much from that of termites. It is still scientifically unproven whether or not termites organise song festivals and establish art museums, however in view of the degree of perfection their society has attained (high rises, organic farming, mushroom plantations) it would not be surprising if it were so. Man is afraid to be (which frame of mind is inculcated at school as something necessary to get along in life, school being an especially rough place for a developing personality) a naive, upright, simple creature, however one can do art, write poetry and compose music always provided that one possesses those capacities.

animals are not scared to be candid, hence I must be an animal JV

Marliis Beilmann (ENAM)

Ma armastan sind / I Love You

Olen kogunud, leidnud ja korjanud raamatuid, kuhu ma lasen inimestel endale pühenduse kirjutada. Näiteks Peetrilt pühendus raamatusse "Totu Kuul", Meelandilt romaanile "Ohtlikud suhted". Igaüks on kirjutanud midagi minuga seonduvat või jupi mingit leierdatud elutõde. Kokkupõrkeks sobib asi kirjanduse eripalgelisuse ning autorite eluloo ja tausta, aja, kultuuri ja koha poolest, mis põrkuvad teiste kirjanike teostega läbi minu ja inimesega, kes raamatud mulle pühendasid. Pühendaja võtab mingis mõttes teoste loojalt autoriõiguse, nagu oleks kirjanik ainult pühendaja mõtete ja tsivilisatsioonide vahendaja/esitleja. Ja mina saan rahulduse.

I have collected, found and gathered books where I have had phrases or sentences written by different people, dedicated to me. E.g. an inscription by Peeter into the book "Totu on the Moon", by Meeland into the novel "Dangerous Liasons". Everybody has inscribed something as a mark of esteem or affection to me, or a truism, well worn by time. This is a suitable instance of "clash" due to the multiple aspects of literature and the life stories, backgrounds, epochs, cultures and places which collide via me and the people who dedicated the book to me, with the works of other authors. The dedicating person infringes on, in a certain way, the copyright of the author, assigning to the author the role of a mediator / exponent of the thoughts and civilisation of the dedicator. I, as the dedicatee however feel gratified.

MB



T S I V I L I S A T S I O O N I D E K O K K O P Ö R K E



Pauli Parkkinen

Katkine Veenus/Broken Venus

Mina uurin jätkuvalt esemeid, mis peaaegu alati puutuvad tsivilisatsiooni asjadesse ja sellesse, kuidas eri fenomenid mõjutavad inimesi. Soovin pakkuda nautimiseks tööd, mis tegeleb ilupiltidega ja kaasaegse naisekeha ja üldse naise väljanägemisesse puutuvaga. Barbie-nukk esitab eeskujuga, mille järgi iga naine peaks joonduma ja millist naist iga mees tahaks endale saada.

Töö koosneb 300 väikesest maalist, millel on kujutatud alasti naised, ja 10 kollaažist, kuhu ma olen kogunud pilte reklaami-, uudiste- jms. naistest.

I am continually engaged in the study of things having almost always to do with civilisations and with how different phenomena affect people. I wish to offer, for you to indulge, a work, which is concerned with beauty pictures and modern female torsos, in short everything relating to woman's appearance. The Barbie doll offers an example, after which every woman should model herself, to be desirable to every man.

The work consists of 300 small paintings, depicting female nudes, and 10 collages, where I have gathered pictures of women appearing in advertising, news and elsewhere.



TSUBILISATSUONIDEKOKKORORU



Juhtum: ÜHEKSANDA MÄRTSI TEGEVUSKUNSTIFESTIVAL, mis on pühendatud kõigile 9. märtsil sündinutele

Case: PERFORMANCE ART FESTIVAL OF THE NINTH OF MARCH, dedicated to all those born on 9 March
Aeg / Time: 09.03.2003 kl. 12– 20

Moto / Motto: TSIVILISATSIOONIDE KOKKUPÕRGE

Kuraator / Curator: Taave Tuutma

Koht / Venue: Pärnu Kontserdimaja, Eesti Litokeskus, Riia mnt. 70

Eelmised Üheksanda märtsi tegevuskunstifestivalid / The previous ninth March performance art festivals:
1999 – Tallinn, 2000 – Tallinn, 2001 – Tartu, 2002 – Viljandi

RAHVA TAHE / WILL OF THE PEOPLE

Näituse "Tsivilisatsioonide kokkupõrge" avamisel laupäeval, 1. märtsil 2003 kl. 12.00 toimusid filmivõtted. Avamisele kogunenud ligi poolesajal inimesel oli ainulaadne võimalus osaleda massistseenides. Filmi süee on inspireeritud Sergei Eisensteini loomingust, Eesti Nukogude Entsüklopeedia inimesekäsitlusest, globaalpoliitilisest olukorrast ja riigikogu valimistest. Nädala jooksul pärast võtteid sai mustast materjalist tummfilm, mis jutustab sellest, kuidas lõpetatakse 20. sajandi algul pooleli jäänud maailmarevolutsiooni projekt.

There was some filming made at the opening ceremony of the exhibition "The Clash of Civilizations" on Saturday 1, March 2003 at 12.00. The nearly fifty strong audience, having gathered at the inauguration, enjoyed an unique opportunity to participate in crowd shots. Inspiration for the film was provided by Sergei Eisenstein's work, treatment of man in the Estonian Soviet Encyclopaedia, the global political situation and the elections to Parliament. A week after shooting the rough material was developed into a silent film, a narrative of how the project of world revolution, left uncompleted at the beginning of the 20 C would eventually be brought to a head.

Pealkiri: "Rahva tahe" / Title: "Will of People"

Idee / Idea: Tuupolev

Montaaž / Editing: Sten Saluveer, Tuupolev

Võttegrupp / Filming team: Sten Saluveer, Liina Paakspuu,

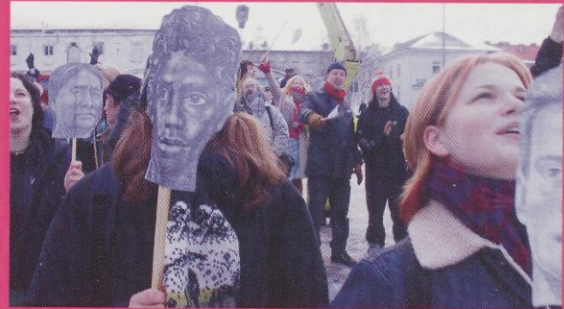
Kadriann Kibus, Ralf Siig

Muusika / Music: Ludwig van Beethoven

Formaat / Format: MiniDV

Pikkus / Length: 5 min.

Mustvalge / Black-white

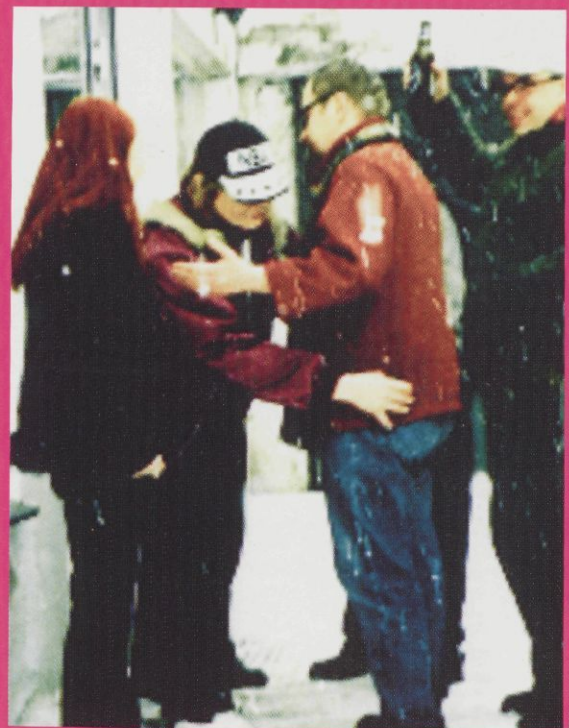


Tuupolev

Pommiähvardus / Bomb Threat

Kodanikud Taave Tuutma ja Mari Sobolev, kes nimetavad end kunstikollektiivi Tuupolev liikmeteks, häirisid süütuid kodanikke sellega, et otsisid põhjalikult läbi kõik Litokeskusesse sisenejad, pärides, kas neil ei ole metallesemeid, relvi, elektroonikat, kemikaale. Kõik keelatud esemed, mis avastati, käskisid nad visata ukse juures olevasse prügikasti. Sellega põhjustas Tuupolev vaatajates pöördumatuid emotsionaalseid nihkeid ning rikkus jäätmekäitluse eeskirju ja solvas terrorismivastast võitlust.

The citizens Taave Tuutma and Mari Sobolev, self-asserted members of the art collective Tuupolev, harassed innocent citizens by body searching all visitors to the Litocentre, asking them whether they had metal objects, weapons, electronic devices, chemicals. The visitors were ordered to drop all illegal items found into the trash bin at the doorway. Thereby Tuupolev caused in spectators the emotional transfers unable to be changed back into their previous condition, violated the guidelines of waste management and reduced the intrinsic value of the anti-terrorist drive, by debasing it.



CLASH OF CIVILIZATIONS

TS
V
L
S
A
T
S
I
O
N
I
D
E
K
O
K
U
P
O
R
T
E



Katri Kainulainen & Ella Tahkolahti
Bowjob

Ebaväärikalt riietatud kaks naiskodanikku kogunesid sanitaartingimustele mittevastavasse kööki. Ühel neist oli kaetud ainult üla-, teisel alakeha. Ilmselt ebaseaduslikul viisil olid nad omandanud kusagilt umbes 50 kanamuna. Nad seisid vastastikku ning asusid mune üksteisele suhu tühjaks puhuma, millega solvasid lähenevate lihavõttepühade väarikust. Seda tegevust jätkasid nad seni, kuni munad otsa said. Tegevuse käigus tekitasid naisterahvad ebatsensuurseid häälitsusi (öäk, krööks jne.).

Sellega põhjustasid naiskodanikud vaatajates pöördumatuid emotsionaalseid nihkeid ning rikkusid toidukäitlemise eeskirju.

Two female citizens in clothing constituting an uproar to public decency gathered in unlawful assembly in the kitchen, non-compliant with sanitary conditions. One of them had the torso covered only, while the other had the lower part of the body swathed, with the torso naked. Apparently illegally they had come into possession of ca. 50 eggs. They stood opposite one another and started blowing the eggs into eachother's mouth, whereby they offended the decency of the advent of Easter. They continued the blow job until the eggs ran out. In the process the females uttered obscene noises (yuk, burp etc.).

Thereby, the said female citizens brought about standing emotive displacements in their audience and trespassed on food handling and processing guidelines.

MS

toitumine/feed



Andres Keil

Hiina, Ameerika, nõudmiseni / China, America, poste restante

Kimonosse riietatud Keil saabus sõiduautoga ning tõi pagasiruumist suure hulga tarvitatud hiina söögipulki, asetades need kuhja maja ees lumel. Seejärel tõi ta väikese koguse lääneliku kiirtoidu nõusid ning lisas need kuhja. Siis riietus ta lahti, rikkudes sellega avalikku korda, jättes selga ainult jalanõud, süütas kuhja ning viis läbi rituaalse tantsu ümber lõkke liigutustega, mis meenutasid primaadi (ahvi) omi. Lõpuks kustutas ta tulekustutiga lõkke.

Sellega põhjustas Keil vaatajates diplomaatilisi lahkkelisid Hiina Rahvavabariigiga ning rikkus tuleohutuse eeskirju ja ramedalt inimvääriskust ning loomakaitseseadust. Keili kaitseks võib öelda, et ta siiski võttis kasutusele meetmed.

Robed in kimono, Keil arrived by car. From the boot, he brought a great number of used Chinese chop-sticks, heaping them on the snow, in front of the house. Then he emerged with a lesser quantity of western fast food implements and added them to the heap. Whereupon he disrobed, thereby offending public decency, keeping only his boots on, set fire to the stack and performed a ritual dance around the bonfire, with spasmodic movements implicative of the jerks of a primate (namely an ape). In the end, he put out the fire with an extinguisher. With that, Keil sustained in viewers the diplomatic rift with the People's Republic of China, violated fire safety regulations, grossly trampled on human dignity and the Animals Protection Act. A mitigating circumstance to Keil's offence is, however that he took remedial measures.

MS

RV-suhted/IN-relations

C
L
A
S
H

O
F

C
I
V
I
L
I
Z
A
T
I
O
N
S

T S I V I L I S A T S I O O N I D E K O K K U P O R C E



Willu & Konrad King

Afäär / Affair

Maja ette kogunenud publik nägi uksest väljumast kaht amoraalselt riidetatud (alasti) naiskodanikku. Üks neist seisis ukse ette, teine (Willu) liikus maja nurga juurde. Tal oli kaasas keskmise suurusega külmrelv, millega ta hakkas silikaatkividest seinale riste tegema. Selle tegevuse juures tekkis sädemeid. Jõudnud teise alasti inimeseni, vedas ta ka tema kehale noaga riste. Sädemeid selle tegevuse käigus ei tekkinud, tekkisid kerged kehavigastused ja neist põhjustatud veri. Seejärel jätkas ta riste seinale tehes liikumist kuni maja teise nurgani. Naine ukse juurest liikus maja ette lumele ja hakkas akordioni mängima.

Sellega põhjustas Willu vaatajates pöördumatuid emotsionaalseid nihkeid ning rikkus maja fassaadi, öörahu ja põhjustas tõsiseid kehavigastusi.



The audience assembled in front of the house witnessed two female citizens, scantily dressed (stark naked) stepping out the door. One of them stood on the doorstep, the other (Willu) moved to the corner of the house. She was carrying cold steel (a side arm), with which she started drawing crosses on the calcium silicate brick wall. This activity generated sparks. When she came to the second naked person, she cut some crosses on her torso. There were no sparks given off, at that time, but there was light bodily harm caused, and some blood spilled. Thereafter she moved further to the second corner of the house, continually making crosses on the wall. The woman hitherto standing at the door moved off, sat on the snow and started playing an accordion. Thereby Willu precipitated emotional disturbance in the viewers, damaged the façade of the house, breached the peace of the night and caused serious bodily harm.

vägivald /violence

C
L
A
S
H

1
2
A
T
I
O
N
S



Enn Tegova

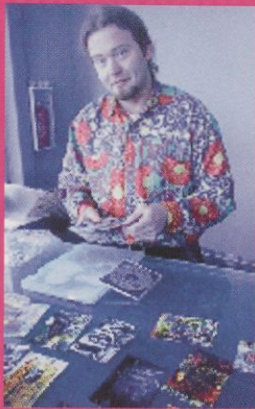
Antroopsusprintsiiip / Anthropy Principle

Enn Tegova alavääristas akadeemilise hierarhia alustalasid ja solvas inimväärikust sellega, et pidas justkui ettekande justkui doktorikraadi kaitsmise puhul. Ettekannet katkestas kaasosaline Andres Keil ebatsensuursete märkustega (käi vittu! jne). Ettekannet illustreerisid siivutud pildikesed, mis solvasid tuntud ja lugupeetud isikute au.

Sellega põhjustas Tegova vaatajates pöördumatuid emotsionaalseid nihkeid ning solvas kõike seda, mis on meile püha, sh riigikogu valimisi.

Enn Tegova debased the bulwark of academic hierarchy and abused human dignity by allegedly delivering a paper under pretence of defending this doctoral thesis. His collaborator Andres Keil intervened with obscene remarks (e.g. fuck off!). The paper presented was illustrated with indecent vulgar pictures, which contained defamation, libel, slander and innuendo of respected citizens, attacking their reputation.

Thereby Tegova effected deep negative mental reactions in observers and calumniated everything we hold close to our heart, including the elections to Parliament.



Toomas Altnurme

Pomshiva pildid / Pictures by Pomshiva

Kodanik Altnurme, kes idioodi järjekindlusega nimetab end Pomshivaks, mis annab alust arvata, et tegemist on psüühiliste häiretega, on raisanud hulga maksumaksja raha selleks, et propageerida oma roiskuvat alternatiivset mõtlemist propageerivaid pildikesi, mida ta ise nimetab kunstiks. Ta on lihtsalt sodinud, kusjuures täiesti eirates pallaslikku värvitunnetust, igasuguseid ühiskonnaohtlikke asju nii raali abil kui ka kasutades värve ja pintslit. Eriti halvasti võivad need mõjuda kasvavale noorsoole, keda ähvardavad narkootikumid, AIDS jne. Nüüd ta trükkis need ebakodanlikud pildid paberi peale ja tahtis, et inimesed neid vaataksid ja võtaksid endale, mis meeldib.

Sellega põhjustas Altnurme vaatajates pöördumatuid emotsionaalseid nihkeid ning rikkus metsaseadust ning kristlikku moraali.

The citizen Altnurme, calling himself Pomshiva, with an obstinacy pertaining to an idiot, perhaps due to psychiatric disturbance, has expended lots of taxpayers' money, in order to peddle these crude pictures displaying his decaying alternative thinking, which he himself calls "works of art". And yet he has simply daubed, while completely ignoring the traditional colour perception, painting without much skill things hostile to organised society, both by computer graphics and by using regular paint and brushes. Those pictures may, in particular have a deleterious effect on our offspring, exposed to the risk of controlled substances, AIDS etc. As it is, he has now printed those pictures, unbecoming a citizen, on paper and wants people to look at them and take along those they find attractive.

Thereby Altnurme has caused in the viewers irreversible emotional dislocations, he has violated the law of the wild and has trampled on Christian morals.



Kiwa

Audio-performance "Psühhoakustika" / Audio-performance "Psychoacoustics"

Üleüldse rikkus see nn. festival kontserdimaja töötajate öörahu, kuna toimus neile seaduslikult ette nähtud puhkepäeval. Kodanik Jaanus Kivaste (kes ei ole muide maksnud juba aastaid käibemaksu) laskis heausklikel linnavalitsuse töötajatel tuua kontserdimaja hulga hinnalist helitehnikat. Ja mis ta sellega tegi. Ta tegi lihtsalt lärm ja mingit inimväärikust solvavat mürtsu, mis eriti sügavalt solvas maja töötajaid. Ise nimetas ta seda muusikaks.

Sellega põhjustas Kiwa kuulajates pöördumatuid emotsionaalseid nihkeid ning rikkus töö ja vaba aja seadust.

On top of everything, the dénommé festival trespassed on the nocturnal peace of the personnel of the concert house, because it was held on their statutory day off. The citizen Jaanus Kivaste (having incurred value-added tax liability, for years) had the bona fide employees of the city administration bring, to the Pärnu Concert House, amounts of valuable sound amplification equipment. Did he put it to any good use? He caused a noisy commotion, kicked up a rumpus abusing human dignity, deeply injurious to the staff of the house. He himself called it music. Thereby Kiwa set in motion in the viewers precipitous emotional degradation and violated the Working and Rest Time Act.

T S I V I L I S A T S I O O N I D E K O K K U P O R T E



Eero Ijavoinen
Jawa

Eero Ijavoinen istus toolle ning rääkis, eirates kodanikule sobivat kõnepruuki, sellest, kuidas ta valmistab just äsja ebaseaduslikult kodusel teel lahjat alkoholset jooki (veini), ja sellest, et elekter ei tööta. Seejärel võttis ta sülle koti, millest tõstis välja mitu pudelit kaasa toodud lahjat alkoholset jooki (õlut), mida pärast esinemist ka tarbis ja pakkus teistelegi (sh. võimalik, et alaealistele). Seejärel võttis ta kotist külmrelvataolise eseme ning luiskas selle teravaks (ese osutus mootorratta Jawa juhtimiseseadme käepidemeks, seejuures ei oma Ijavoinen A-kategooria juhilube). Seadmest tehtud maski asetask Ijavoinen endale pähe ning tegi siivutuid hääli (rrrrrrrrrrrrrr, prrrrrrrrrrrrrr jne.). Seejärel võttis ta kotist väärtusetu plastmassist eseme (tulbibuketi). Kaasosaline Jaak Visnap ühendas eseme vooluvõrku. Ijavoinen esitas eset käes hoides tuntud eesti patriotismi propageeriva laulu eesti riiklust solvaval viisi.

Sellega põhjustas Ijavoinen vaatajates pöördumatuid emotsionaalseid nihkeid, rikkus keeleseadust ning solvas eesti energiapoliitikat.

Eero Ijavoinen slumped into a chair and spoke, defying the vernacular befitting a law-abiding decent citizen, how he had just brewed some illicit, home-made weak alcoholic beverage (wine) and also that he was low on electricity. Thereafter he lifted a bag onto his knees and extracted several bottles of weak alcoholic brew (beer) which he had grabbed along with him when speeding to the festival, and which he consumed, after the presentation. He also offered some of the stuff to the others (among whom may have been some minors). He then rummaged in the same bag and turned out an item, not unlike a side arm, which he honed sharp. The mysterious item happened to be the handle of the steering gear of a Jawa motorcycle. Compounding his infraction was the fact that he did not have the A-category driver's license on him. Ijavoinen mounted the mask crafted from the gear lever on his head and emitted sputtering and snorting sounds bordering on gross indecency. He then took out from the bag a valueless plastic thing (a bunch of tulips). The accessory to the crime, Jaak Visnap, plugged it into the mains. Ijavoinen performed, holding the thing in his hand, a well-known song propagating Estonian patriotism, however he did so in a way scandalising Estonian Home Rule. Whereby Ijavoinen created in the viewers, permanent and enduring emotional dislocation, infringing the Language Act and acted in a way defamatory by implication with respect to the local energy policy.

keel/language

C
L
A
S
H
O
F
C
I
V
I
L
I
Z
A
T
I
O
N
S

T S I G I L I S A T S I O O N I D E K O K K U P O R G E



bootleg/piraatlus

Jaak Visnap
Plagiaat / Plagiarism

Kodanik Jaak Visnap on korrakaitseorganite tähelepanu orbiiti sattunud ka varem, kuna ta esitas maanteenäitusel "Kiirus" aastal 1997 maali, millel oli kujutatud autor Leonardo proportsioonimehikesena ebasüüdsas riietuses (alasti) uiskudel. Sellega solvas ta rahvusvaheliselt hetkel tuntuima Eesti kunstniku Jaan Toomiku väärrikust, kes oli aastal 1998 loonud (samuti siivutu ja ebatsensuurse) video "Isa ja poeg", kus ta uisutas katmata kehaga looduslikul veekogul. Kodanik Visnap riietas end ebasüüdsalt (alasti) ja uisutas avalikus kohas, kusjuures Eliisabeti kiriku taga, viidates sellega ideede levimisele piraatkoopiadena. Käesoleva jubeusliku ettevõtmisega põhjustas Visnap vaatajates pöördumatuid emotsionaalseid nihkeid ning rikkus autorikaitse seadust ja kristlikku moraali.

It is not the first time that the citizen Jaak Visnap has come to the attention of law and order agencies. Especially so, when he exhibited a painting in the highway exposition Speed in 1997, depicting the man of proportions by Leonardo as a figure in indecent garment (naked) skating. Thereby he went beyond limits set by the Public Decency Act and trespassed on the internationally best known Estonian artist Jaan Toomik, who created in 1998 (also an indecent and obscene) video Father and Son, where he skated, in his birthday suit on a natural reservoir. The citizen Visnap put on improper apparel (actually remaining naked) and skated in a public place, actually behind the St. Elizabeth church, thereby implicating the dissemination of ideas through pirate duplicates. With this outrageous undertaking Visnap triggered in spectators a pathological emotional instability, violated the Copyright Act and transgressed Christian morals.

global paranoia

Aeg, ruum ja tardumine

Aeg: 30.04.2003, kell 15–16

Koht: Tallinna lennujaam

Ettekääne: Gert Hatsukovi performance "Paranoia 3"

Talutarekujuline eurosara Tallinna tuuliseimas kohas. Hõbehallides ja sinkjates toonides hoone avaratest akendest paistab pliikarva veekogu, meie oma joogivesi. Vahel helgib selle kohal mõni läbi pilvesurutise vaatevälja pressitud lennumasin. "Saabuvad ja väljuvad reisid" on üks saal, päris pikk ja kitsas. Puhvetis ootab teid sidruniviiluga pasteedivõileib hinnaga 46 krooni ning paprikatükikestega makaroni-majoneesi salat hinnaga 61 krooni. Keldrikorrusel on firma, kust saab edevaid autosid rentida. Sama hästi võiksin ma parasjagu olla ükskõik kus mujal.

Keset saali, automaatselt avaneva sissekäigu vastas, kohas, mille ainsaks vooruseks on tühjus, toimubki performance. Keskmiselt paksemalt riides noor mees seisab, kapuuts üle pea, seljakott seljas, näo ees sinine kaitsemask. Sealsamas kõrval on kohvrimulaaž, mis reklaamib turvalise pakkimise teenust. Näomaskilt võib lugeda "It's a matter of time". ("Aja küsimus"). Mees ei pööra möödujale vähematki tähelepanu, on oma sisemises aegruumis. Ilmselge, et ka väliselt on see üksnes aja küsimus, et tuleks keegi ja katkestaks selle nimme "ratifitseerimata" aktsiooni. Mööduvad reisijad, mõni näitab näpuga ja itsitab või küsib midagi oma kaaslaste käest, kuid tõttab siis kella vaadates edasi kohvreid registreerima. Möödub esimene turvatöötaja, kuid ei tee teist nägugi, vaid vaatab jonnakalt teises suunas, nagu oleks teda paranoia vastu vaktsineeritud või vähemalt instrueeritud.

Esimese paranoiaperfoka kohta lugesin 1999. aasta suvel Sõnumilehest. Hatsukov oli endale haiglapidžaama selga tõmmanud ja jagas Tartus tänavanurgal möödujatele raha. Nagu hiljem kuulsin, oli suurem osa inimesi resoluutselt sammu kiirendanud. Aktsioon lõppes politsei sekkumisega. "Paranoia 2" alapealkirjaga "Kill or Die" toimus 2001. aastal Turu linnas, Soomes. Hatsukov patseeris linna käidavaimal tänaval, nii et ta seljakotist pudenes riburada jahipüssipadruneid. Aktsioon lõppes intsidentideta. Nüüd parasiteerib Hatsukov SARSi uudistel ja rahvusvahelise terrorismi meedialoitsul. Konflikti aga ei teki. Mida aeg edasi, seda selgemini hakkavad klišeelikkude turvatöötajate sekkumise ootust

C
L
A
S
H

O
F

C
I
V
I
L
I
Z
A
T
I
O
N
S

asendama sootuks vabamad seosed. Vastandumisele üles ehitatud olukord omandab tasapisi teise varjundi. "Paranoia 3" töötab, kuna ta jäi pendeldama kahe arhetüübi, sekkumis- ja seismis-performance'i vahele. Objektivseisse aja ja ruumi raamidesse, millesse reisijad oma tuleku ja mineku on plaaninud, tungivad võõristusefektina isiklikud mälestused ja fantaasiad. Hatsukovist saab tasapisi koma, mis muudab õige pisut rõhuasetusi lennujaama argiiristuste süntaksis: "Tappa, mitte vabaks lasta!" versus "Tappa mitte, vabaks lasta!". Tanja Ostojici performance "Isiklik ruum". Serblanna seisis liikumatult keset marmoritolmust põrandale puistatud valget ruutu tühjas valges galeriiruumis. Ka tema karvutuks raseeritud, seega enamgi kui alasti ihu oli mingitud üleni valgeks. Ta oli ühtaegu vähem ja rohkem kui inimene, Malevitši "Valge ruudu" elav parafras. See pani mõtlema kreemitööstuse poolt klassikaliselt kunstilt kaaperdatud ülevusretoorikale, keha muutumisele "uueks absoluutväärtuseks", avangardi üliinimesele, kes vastandub traditsioonide tsüklilisele ajale... Mul õnnestus näha selle performance'i kordust 1998. aastal Luxembourg'is "Manifesta'l", ajaloomuuseumi hiigelsuures, terve ruumi suuruses klaasliiftis, mis muuseumi fuajees korruste vahel üles-alla navigeeris. Väga mõjuv oli.

Kuigi ka Hatsukovi performance seisneb ühes kindlas kohas tardumises nagu Ostojici oma, pole seda võimalik iseseisva vaatamänguna korrata. See pole niivõrd pildi, vaid olukorra loomine. Ja olukord võib ennast igal kordusel erinevalt avada. Seejuures pole oluline mitte niivõrd isikliku ruumi manifestatsioon kui ühiskondliku ruumi raamimine oma kohalolu tinglikkusega. Video ja fotojäädvustus ütlevad küll pärast, et "Gert oli siin", kuid ei midagi enam.

Aja ning konteksti küsimustest Hatsukovi performance'is veel niipalju, et kui keegi on kuskil lennujaamas rohkem kui minuti täitsa paigal, võib tema kohta juba öelda, et ta pole end pikka aega liigutanud. Kuidas saab aga sedasi täiesti paigal olles üldse midagi teha? "Isegi vaikselt paigal seistes on performance'i-kunstniku keha pidevas liikumises – sellisel juhul esitatakse seda kui subjekti, mis on pidevas löikumises teiste keerukas sotsiaalses võrgustikus toimivate kehadega," kirjutas Tanja Ostojici töö kohta üks serbia kunstikriitik. Sebivas ruumis tardunud tegelane on võimeline enda ümber käivitama representatsiooni-režiimi. Kõigist, kellele see silma hakkab, saavad hetkega "vaatlejad".

Viimati, kui ma ise lennujaama "vaatlejana" sattusin, oli veel rublaaeg. Maile Grünbergi punane liit-popi võtmes teostatud plastikunelm oli magusaimas lagufaasis ning ülejäänud ENSV päranditomp veel jagamata. Kõik paistis hoopis teistsugune kui praegu. Pidime paari sõbra-tuttavaga hilisõhtuse Lenska rongi peale minema, aga rongi väljumisaega oli paar tundi edasi lükatud. Võtsime takso ja sõitsime lennujaama, kaasa ostetud viinasid lahendama. Tagasi jõudsime juba pisut liiga suure hooga. Aga miks just lennujaama? Sel polnud veel tänast argist läbisõiduhoovi tähendust – välisviisat polnud tollal sugugi kerge saada. Seal lällavaid pubekaid peeti välismaalasteks ja neile oli lubatud "paljugi mis". Meie viibimine seal oli sama ebatõenäoline nagu kohtumine kunstiga tänases lennujaamas. Kunagi oli siin üks eriti paranoiaavaba koht.

Ooterežiimil peab käivitub galerii ja lennujaama võrdlus. Nii kunstigalerii kui reisijate ootesaal on siirdetsoon, koht, kus inimesed satuvad oma harjumuspärastest eluraamidest välja. Galeriisse astudes satutakse eikellegimaale tegelikkuse ja illusiooni piiril ning ootepaviljonis ollakse piiritsoonis ära- ja kohaloleku vahel. Brian O'Doherty on analüüsinud galerii valgete ruumide sakraalset funktsiooni modernismis ning seda, kuis modernismi vananedes saab galeriikontekstist tema sisu, nii et selles esitatud objekt (näiteks Tanja Ostojici performance) hakkab "raamima" galeriid ja selle toimimise ideoloogilisi eeldusi. Lennujaamu, kunstimuuseumi ja hüpermarketeid

võib kaasaegseid rituaale uuriv sotsioloog vaadelda tarbijaühiskonna sakraalsete ruumidena. Nii kunstisaalid kui ka lennujaamad on 21. sajandi alul erakordselt paranoilised ruumid; isegi suupisted on kunstisaalis äravahetamiseni sarnased lennujaamapuhveti võileibadega. Kõige üle laotub turvakaamera mehhaaniline pilk.

Kunstniku taskus hakkas helisema performance'i lõppu märkiv kell ja katkestas minu mõttekäigu. Tund aega demonstratiivset seismist oli sellega läbi ja Hatsukov marssis ooteruumist välja, kadudes lennujaama nurga taha. Olin üks kolmest inimesest, kes selle performance'i algusest lõpuni ära vaatas. Võtsime koos takso ja sõitsime linna, nagu poleks midagi juhtunud.

Hanno Soans



Naise keha.

Performance'i-kunsti naispioneerid IV

(Algus kunst.ee-s 3/2002, 4/2002, 1/2003.)

Udo Kultermann

8. Minevikukunstiga suhtlev naisekeha

Võib näida, et kunstiliigil, mis ületab mitmeid varasemaid kunstivorme, ei ole seost minevikuga. Üllataval kombel on aga tänapäeva *performance*'i-kunstnike töödes hulka viiteid traditsioonilistele kunstiteostele ja kunstiajaloo tähtteostele ning nende kajastusi ja kohandusi. Selliste kunstnike hulka kuuluvad juba eespool mainitud Rosenbach, Wilke, Orlan, Colette ja Valie Export. Niisugune viitamine ei tähenda mineviku kunstiteoste kopeerimist, vaid nende sisu loovat taastõlgendamist tänapäevaste teemade raames. Yayoi Kusama kasutas 1968. aasta *happening*'is Leonardo "Mona Lisa" kujutist, muutes kuulsa kunstiteose reproduktiooni mummuliseks. Kusama kasutatud ja muudetud "Mona Lisa" on üks lõpututest variatsioonidest, mis sellest tööst 20. sajandi algusest saadik on tehtud.

Ulrike Rosenbach on kasutanud paljusid maalikunsti ajaloo meistriteoseid, sealhulgas Stefan Lochneri "Madonnat roosiaias" ja Botticelli "Venuse sünni", muutes kujutised kaasaegseks. *Performance*'ites "Kas te ei usu, et ma olen amatsoon" (1975) ja "Mõtisklusi Venuse sünnist" (1976) seisab Rosenbach reproduktioonide ees ja laseb nende pihta nooli. Samal ajal projitseeritakse reproduktioonidele videokaamera abil kunstniku kujutis ja lõpptulemusena asendatakse näokujutis maalireproduktioonidel kunstniku oma näokujutisega. Ajalooline maali-moell asendatakse tänapäeva kunstnikuga. 1978. aastal valminud samalaadsetes töös "Minu muutumine on mu vabastamine" vahetatab Rosenbach Albrecht Düreri pühakupildil pühaku pea oma kujutisega.



Ulrike Rosenbach. Mõtisklusi Venuse sünnist. Video-instalatsioon, 1976. USA.

Ulrike Rosenbach. Reflections of the Birth of Venus. Video installation, 1976. USA.

Valie Exporti 1976. aasta aktsiooni "Erinev/Armastuspärlid" aluseks on Botticelli "Primavera". Export valis Botticelli maalilt kolm figuuri ja pildistas ennast maalifiguuride poosides tänapäevases rõivastuses. Kunstniku keha abil rekonstrueeri-

takse ajalooline motiiv, et muuta see tähendusrikkaks meie oma ajas: "Mineviku maalides on märkamatult loodud kehapooside varasalv, millel on tohutu väärtus möödunud aja emotsionaalsete ja mütoloogiliste situatsioonide uurimisel" (37). Teis-

tes Exporti töödes, näiteks 1976. aasta *performance*'ites "Petri/fication" ja "Schewol", on Michelangelo "Pietà" teisendatud nii, et see seostub hoopis teistsuguse ajasituatsiooniga.

Ka prantsuse kunstnik Orlan kasutab teatud töödes ajaloolisi eeskujusid. 1978. aasta *performance*'is "Sainte Baroque'i misanstseen" kehastab ta nunna, kes riietab ennast järk-järgult lahti, kuni on viimaks täiesti alasti. *Performance*'i lõpus jääb põrandale ainult nunnarüü. Töö sisuks on naise tõlgendamise nii pühaku kui prostituudina ja striptiisiaktsioon teisendab aruama nunnakujutisest: teeseldud religioosne roll demonstreerib tänapäevast situatsiooni.

Tuneesia kunstniku Colette'i *performance*'ites leidub teist tüüpi ajaloolisi viiteid, seosed tekivad sedapuhku J. L. Davidi ja Delacroix' maalidega. Inspireerituna Delacroix' tööst "Vabadus juhüb rahva barrikadidele" lõi Colette oma "Austusavalduse Delacroix'le" (1970/1972), kehastades ise vabaduse võrdkuju, kes hoiab käes Prantsuse lippu. Colette on rüütatud voodilinasse ja hoiab luuavarre külge kinnitatud rätikut, millele kirjutatud sõnad "punane", "valge" ja "sinine" tähistavad Prantsuse lipu värve. Colette'i kehastatud vabaduse figuur astub dialoogi tänapäevaste tunnetega ja kunstnik kasutab Delacroix'd oma poliitiliste veendumuste väljendamise vahendina.

Delacroix' vabadusekujutis on kõigest üks paljudest tööddest, kus Colette samastab ennast ajalooliste tegelastega, nende seas Camille, Madame Recamier, Justine ja Ophelia, ning kõigil juhtudel kasutab ta ajaloolisi viiteid oma tänapäevaste veendumuste väljendamiseks. 1976. aastal loodud töös "Davidi viirastus" jälgendab Colette tapetud Marat'd J. L. Davidi maalil.

Hannah Wilke on mõnedes *performance*'ites viidanud Philadelphia muuseumis asuvatele Marcel Duchamp'i töödele. Ühes 1976. aasta "Philly" seeriasse kuuluvas *performance*'is seisab ta täies rõivastuses Duchamp'i töö "Jalgratta ratas" taga, teises aga töö "Lahtiriietatud pruut" ees. Kommentaariks viimasena mainitud töö sisule on Wilke esitanud aktsiooni "Läbi suure klaasi" alasti.

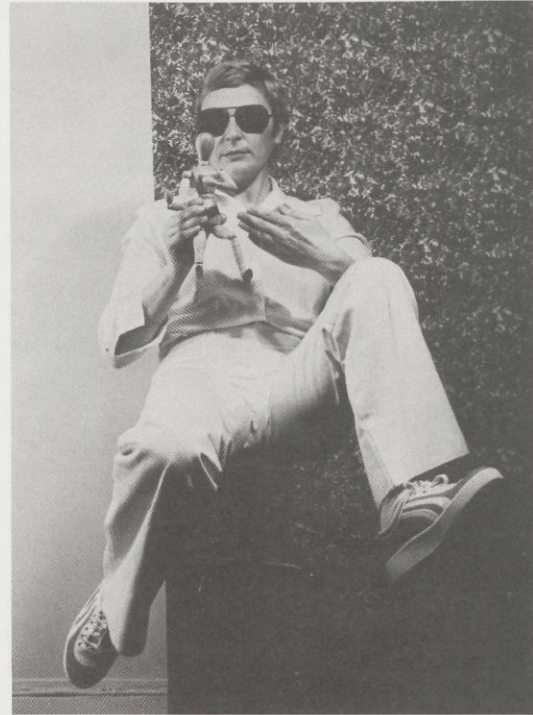
9. Keha ruumis

Performance'i-kunst, mis on enamasti seotud inimkehaga, on häämselt suurel määral piiritletud ruumitingimustega ja isegi arhitektuuri võimalustega. Mitmed *performance*'i-kunstnikud on uurinud arhitektuuri või olnud sellega seotud; eelkõige Pezold, Clark, Orlan ja Natalia Ll. 1972. aasta teoreetilises avalduses "Arhitektuuriideed" seostab Pezold arhitektuuri inimkehaga, nõudes sensuaalse arhitektuuri loomist: "Mees ja eriti naine ei ole kandiline karp, vaid paljude joonte ja vormide segu, sirgete, ringjate, kaarjate, nõgusate ja kumerate vormide kogum." Kunstnik näitlikustab seda profiiljoonistusega nõgusate ja kumerate elementidega naisekehast (38).

Lygia Clark seob 1968. aasta *performance*'is "Maja on keha" arhitektuuri otseselt inimkehaga. Vaatajal on läbi ehitise liikudes nende kahe elemendiga otsene kontakt, mis ongi töö sisuks. 1963. aastal esitatud töös "Bicho com dombradica" kasutas Clark loomakujutisi, et vaataja teadvustaks oma keha. *Performance*'is "Maja on keha" kujundas kunstnik uue ruumikeskkonna, mis eeldab, et vaataja antud ruumi kehaliselt kogeks. Muutus, areng, värv, valgus, ruum, geomeetria, orgaaniline tiheus, kõige selle kaudu kogeb inimene sensuaalse ehitise vormi, lisaks muidugi puudutusele. Kunstnik väljendas seda kui oma kavatsust: "Kui minu looming hakkab tõeliselt looma, on seda tarvis manipuleerida. Ma tahaksin olla osa elust maksimumil" (39).

Ka Kusama on paljudes keskkonakunstiteostes loonud ruumi-ansambli, milles osalejad kogevad füüsilisi aistinguid. Kunstniku enda varasematest joonistustest, maalidest ja skulptuuridest tuletatud keskkonakunstiteosed dokumenteerivad maailma, milles kunstnik elab. 1965. aasta töös "Lõputu armastuse ruum" on ühendatud suurem osa varasemaid kujutisi valjude elektrooniliste elementide ja peeglitega.

Natalia Ll'i 1978. aasta *performance* "Püramiid" toimub kunstniku enda ehitatud püramidaalse ehitises. Valgesse pulmakleit rüütatud kunstnik liigub püramiidi sees ringi, võtab siis istet ja vajub unelaadsesse transiseisundisse. 1980. aastal kirjutas kunstnik ise oma tööst: "See



Gina Pane.
Action
Laure. Isy
Brachot
Gallery,
Brüssel,
1977.

ilmalik eluase on sõna- või mõtteenergia üleminekuvorm: sõna võib elada praegu koos meiega, aga kui esimesed taevas ja maa on möödas, asub see teise maailma. Praegu on maa peal selleks teiseks maailmaks kunst. Keha võib laguneda, aga kehakunsti idee jääb püsima" (40).

Valie Export ja Orlan on korraldanud mitmeid *performance*'eid, kus kunstniku keha suhestub hoonekeskkonnaga. 1974. aasta paiku sidus Export oma keha selliste arhitektuurielementidega nagu trepid ja seinad. Töös "Kohanemine" seadis kunstnik ennast horisontaalasendis trepile ja *performance*'is "Lisamine" vastu majaseina. Tööde selgituseks kirjutas Export: "Keha vahendab maastiku ja vaimu ning arhitektuuri ja vaimu paralleele, ühelt poolt selle pärast, et see paralleel pärineb keha ja vaimu äärmuslikust vastandusest, teisalt aga selle pärast, et keha on samamoodi artikulatsioon kui maastik" (41). Keha ja arhitektuonilised detailid muutuvad inimsituatsioone väljendavateks kujunditeks. 1982. aastal pöördus Export nende teemade juurde tagasi, seostades need kindlate ehitistega Viinis.

Samamoodi viib Orlan mõnedes 1983. aasta *performance*'ites oma keha sünkrooni ehitistega, näiteks aktsioonis, mis oli korraldatud New

Yorgi Guggenheimi muuseumi spiraalsel kaldteel. Tegevuste jada käigus liikus kunstnik mööda kaldteed üles-alla ja kordas sel moel Frank Lloyd Wrighti ehitise olemust. Samal aastal korraldas Orlan muusika-, teatri- ja kunstifestivali kulminatsioonina *performance*'i Genfis ülikooli õuel. Siin muutus U-kujuline õu raamiks, milles kunstnik ja arhitektuur ühinesid tähendusrikkaks sünkrooniks. Kunstniku keha vahendusel osutati arhitektoonilistele elementidele ning loodi keha ja ehitise vahel konfiguratsioon.

Paljude *performance*'i-kunstnike töödes tähendas video ja filmi hõlmamine suuremat sekkumist ruumi ja aktsioonide taustakujundusse. Siin on arhitektuuril uus roll ja paljudel juhtudel saab see töös domineerivaks. Rebecca Horni filmides, näiteks 1982. aasta töös "Paabulinnumasin", omandavad arhitektuurivormid erilise tähenduse, vahel isegi inimeste osaluseta. Seda ennustas ette kunstniku 1979. aasta töö "Kahe kiige dialoog", kus teose tähenduse moodustasid ruum ise, kiikede liikumine ja akustika.

10. Uni ja ärkamine

Paljud *performance*'i-kunstnikud on tõstnud fookusse magava naise teema. Seda on kujutanud ka mitmed selle perioodi meeskunstnikud. Uni sai erilise tähenduse, mida on näha uutemoodi teadlikkuses naise identiteetist (42).

Eelajaloo ennustasid naised koostas magades tulevikku, tänapäeval on magava naise kujutamine saavutanud uue dimensiooni. Lygia Clark lisas une oma tervendamisteraapiale ja kasutas seda ka töös "Maja on keha", mis viitab eelajaloolistele koobastele ja naise ennustajarollile.

Yayoi Kusama esitas ja kujutas ennast mitmetes töödes magavana meessoost ümbruses, mida iseloomustavad maad katvad fallilised vormid. Siin väljendab naine oma identiteeti, õrna ja haavatavat eksistentsi, aga sellist identiteeti, mille on loonud tema ise, mitte mehepilgust tuletatud kirjeldamisviisi.

Unel on eriline tähtsus mõnedes Colette'i töödes, näiteks 1975. aasta *performance*'is "Reaalne unenägu", kus kunstniku eluruum projitseerib tema ihasid, mis on äärmiselt erinevad tollase reklaamimaailma



ihadest. Hiljem uuris Colette seda teemat 1975. aasta *performance*'is "Madame Recamier" ärkamine" ja 1979. aasta töös "Kaunis uneleja", kus unel ja ärkamisel põhinevate tööde keskmes esitatakse taas kunstnikku ennast.

Nagu uni ja ärkamine domineerisid Clarki, Kusama ja Colette'i *performance*'ites ja kujunesid hiljem Rosenbachi ühe töö keskseks teemaks, on ka vene kunstnikud Rimma Gerlova ja Valeri Gerlovin seadnud oma magavad kehad looteasendisse, et tekitada sarnasus munaga ja sümboliseerida sel moel viljakust. Nende puhkavad kehad suhestuvad Brâncusi "Vastsündinuga", ainult omandavad une ja viljakuse abil uue tähenduse. Rimma Gerlova naasis teema juurde 1983. aasta *performance*'is "Profiil", kus kunstnik näitas ennast magavana looteasendis süstalde abil visandatud suures

Joan Jonas. Kadakapuu. Whitechapel galerii, London, 1979.

Joan Jonas. The Juniper Tree. Whitechapel Gallery, London, 1979.

ajakontuuris. Magav kunstnik lebab keset ajukujutist, mis sümboliseerib kaasaegse meditsiinitehnoloogia poolt ohtu seatud elu. Uni on keskne teema ka Natalia Ll'i 1978. aasta töös "Püramiid". Pulmakleiti riietatud ja omaloodud arhitektuurilises elemendis viibiva kunstniku tegevus, mis hõlmab žeste, liigutusi ja ruumistseene, kulmineerub unelaadses transiseisundis, mis toob meelde alateadlikud protsessid. Natalia Ll'i 1978. aasta *performance* "Unelemine" on taas sarnane eelajalooliste rituaalidega: kunstnik seisab suletud ruumis, kus ta tundub und nägevat: "Edasi" unelemine on ennustavale unenäole omane, ehkki sellel puudub tavalistele unenäguudele iseloomulik kontsentreeritus. Ma näen unes lihtsalt tavapärasest reaalsust, kus asjad toimuvad tavapärase, mitte lühendatud ajaperioodi jooksul. Järelikult

on unenägu tulevikureaalsuse aeglane projektsioon" (43).

Une teemat on oma aktsioonides ja *performance*'ites kasutanud paljud teisedki kunstnikud. 1979. aasta *performance*'iseerias "Piiratud kood" suhestub Valie Export loomade ja laste algeliste žestidega. Ühes seeriasse kuuluvast tööst magab kunstnik elektrotehnika keskel, näidates sel moel kehakeele ja tehnilise tsivilisatsiooni keele kadunud ühtsust. Exporti enda kommentaar aktsioonile oli: "Kuna ühiskond kontrollib indiviidi keha abil, muutub kehakontroll sotsiaalseks kontrolliks. Vahetegemine inimeste ja loomade kehalise käitumise ja kehalise väljenduse vahel on sotsiaalse kontrolli ideoloogiline aktsioon" (44).

Tähtsaim une esitamine *performance*'i-kunstmis on Ulrike Rosenbachi 1976. aasta töö "Ma magasin kümme tuhat aastat". Siin on magav naine keset aktsiooni, mis jälle seostub eelajaloolise rituaaliga. *Performance* toimus Aacheni Neue Galerie' marmorpörandal soola ja samblaga täidetud ringikujulises keskkonnas. Elava orgaanilise vormi iidse sümboli sambla keskel lebab kunstnik magamisasendis. Tema laskevalmis vibunoolit kujutav keha on seatud kahe meetri pikkuse bambusvibu sisse. Vibu ja nool on kesksed eelajaloolised sümbolid. Pörandal asetsevat ringikujulist ansamblit, mille keskel magab kunstnik, ümbritsevad metallrööpad, kus liigub sündmust salvestav kaamera nagu valvas silm. Aktsioon on vaikne ja meditatiivne, kuna kunstnik magab suurema osa ajast ja töötab ainult elektrooniline aparaat. Alles kolm tundi kestva *performance*'i lõpus tõuseb kunstnik pinevast asendist, võtab maast kepi ja lülitab välja elektroonilise vooluringi, katkestades sel moel kaamera-töö. Seejärel liigub ta aeglaselt ringi ja kirjutab soola sisse lause: "Ma magasin kümme tuhat aastat ja nüüd olen ärkvel".

Performance'i sümbolism on seotud elu olemuse sümbolite sambla ja soolaga ning puhastumise sümbolite vibu ja noolega – kõiki neid kasutatakse aktsioonis, et luua surma ja taassünni keerukas ning paeluv kujutis. Uni ja ärkamine on selles kontekstis otsustava tähtsusega ja mõlemad seonduvad naise positsiooniga tänapäeval.

11. Keha ja surm

Lisaks Ulrike Rosenbachile, kelle *performance*'il on oluline roll tänapäevase naiste kunsti mõistmisel, on surma ja ellujäämise teemat puudutanud teisedki kunstnikud. Gina Pane kasutab seda oma vägivaldaaktsioonides, kus surm on saatus, millega igatüüpi meist tuleb kord silmitsi seista. Kunstniku enda sõnul: "Surmaaeg on aeg, mida me tähistame peedega, ja see märgib surma lähedalolekut". 1974. aasta *performance*'is "Surmakontroll" vastandab Pane surimaski ja elektroonika (45).

1976. aasta *performance*'is "Kadakuu" kasutab Joan Jonas surimaski muinasjututeemas. Anette Messager kujutab surma 1974/1975. aasta *performance*'is "Naine ja surm", kus kunstniku keha peale lohistatakse luukere ja luuakse iidse *memento mori* teema tänapäevane variatsioon. 1996. aasta töös "Topeltnurk" seadis Marina Abramović end vastamisi luukerega, kujutades sel moel elu ja surma vastandumist. Kõige radikaalsemalt kujutab teemat Colette oma 1978. aasta *performance*'ites "Colette on surnud" ja "Viimne luulerida", kus kunstnik mängib iseenda surma. Matusekujund ja kunstniku justkui surmajärgne esitamine on selle teema äärmuslikud tõlgendused. Surm ja uni, häving ja ärkamine, viimne lahkumine ja taassünd on nimetatud tööde aine ja aluseks paljude teiste naissoost *performance*'i-kunstnike teostele.

Kokkuvõte

Naiskunstnike panus ei ole mitte ainult rikastanud *performance*'i-kunsti, vaid märgib uue ajajärgu saabumist kunstmis üldse. Naisekeha ei ole enam meessoos manipulaatsiooni objekt, vaid kunstilise reaalsuse uue dimensiooni väljendusvahend. Naisekehast on saanud maailma teravilikkuse hoiunõu. Naiskunstnik on võrdne partner selliste kujutiste loomisel, mis muudavad maailma tema ideaalide järgi, kujundades keele, mille abil naise identiteet leiab esmakordselt olulise väljendusviisi. Mehed ja naised on loodud naisekehas ja just naisekeha on kosmilise lõpmatuse ja sisima ainukorduse maailm, nagu väljendab ka mõiste "Emake Maa". Aastatuhandeid on see olnud maa ja viljakuse

sümboolne väljend, loovus kõige üldisemas mõttes. Maailma kogemine on seotud naisekehaga ja seda kuulutavad ka tänapäeva naiskunstnike tööd. Loodus on ja jääb rikkaks lõputute vormivariatsioonide poolest ja seda elementaarselt viljakust väljendab ka kunst.

Lõpp.

Inglise keelest tõlkinud Epp Aareleid.

Viited.

- 37) Kunstniku avaldus.
- 38) Pezold, F. Architekturideen. Transparent 1972, 9, lk. 24.
- 39) Kultermann, U. Exhibition catalogue Lygia Clark, Galerie Thelen, Essen, 1969;
- Clark, L. L'art c'est le corp. Preuve 1973, 13.
- 40) Kunstniku avaldus.
- 41) Kunstniku avaldus.
- 42) Kultermann, U. Woman Asleep and the Artist. Artibus et historiae 1990, 22.
- 43) Kunstniku avaldus.
- 44) Kunstniku avaldus.
- 45) Schilling, J. Aktionkunst. Luzern, 1978, lk. 46.

The Body of Woman. Female Pioneers of Performance Art IV (see kunst.ee 3/2002, 4/2002, 1/2003.)

Udo Kultermann

9. The female body in relation to the art of the past

It would appear that this new concept in art which transcends several of the earlier established art forms has no relationship with the past. Surprisingly, there are numerous references to traditional art works or icons of the history of the art which are reflected or appropriated in works by contemporary performance artists, among them the aforementioned Rosenbach, Wilke, Orlan, Colette and Valie Export. These references deal not with replications of past works, but with a creative re-interpretation of their content in regard to contemporary issues. Yayoi Kusama uses the image of Leonardo's "Mona Lisa" in her happening of 1968 altering the reproduction of the famous masterpiece with Polka Dots. Her use and transformation of the "Mona Lisa" is one of the endless variations of the work by many artists since the beginning of the 20th Century. Ulrike

Rosenbach reflects on several masterpieces in the history of painting, among them Stefan Lochner's "Madonna im Rosenhag" and Botticelli's "Birth of Venus", changing the images in a way which makes them contemporary. In both performances, "Don't believe that I am an Amazon" of 1975 and "Reflections on the Birth of Venus" of 1976 standing in front of reproductions of the works Rosenbach shoots arrows at them while a video camera superimposes her image on the reproductions with the final result that the images of the reproductions are replaced with the face of the artist. The historical model is replaced by the contemporary artist. In another comparable work, her "Meine Verwandlung ist meine Befreiung" ("My Transformation is my Liberation") of 1978 a painting of a saint by Albrecht Dürer is manipulated in such a way that the head of the saint is changed into the head of the female artist.

For Valie Export it is Botticelli's famous painting "Primavera" which is the source for her action "Nonpareille/ Liebesperlen" of 1976. Export chose three figures from the Botticelli painting and photographed herself in modern dress in the gestures of the figures in the painting. The body of the artist is the medium for the reconstruction of the historical motif made significant for our own time: "In paintings from the past an archive of body gestures has been, unnoticed, established, which is of great expressive and informative value for the investigation of emotional and mythological situations of its time" (37). In other works by Export, such as "Petri/fication" of 1976 and "Schewel" of 1976 the Pieta by Michelangelo is altered in regard to a different time situation.

The French artist Orlan also related specific works to historical models. She impersonates the image of a nun dressed in habit in her "Mise en scene pour une Sainte Baroque" of 1978 and in different phases she undresses herself until she is completely nude, and – in the last phase – only the habit remains on the floor. The interpretation of woman as both, the saint and the prostitute, is here the content, and the action of strip-tease alters the basic character of the image. The simulated religious role is now a



demonstration of the contemporary situation.

In performances by the Tunisian artist Colette another type of historical reference is articulated, this time relating the actions to images by J. L. David and Delacroix. Inspired by Delacroix's "Liberty on the Barricades" Colette developed her "Homage to a Delacroix" of 1970/1972 by acting as the figure of liberty holding the French flag in her hand. Colette is dressed in a bed sheet, using a towel on a broomstick to represent the flag on which the three colors of France are represented with the words red, white and blue. Her figure of liberty relates to contemporary emotions using Delacroix as the medium to make her own political statement.

Delacroix's image of liberty is only the beginning of a series of works in which Colette identifies herself with historical figures, among them Camille, Madame Recamier, Justine and Ophelia, and in each case she uses the historical reference as a vehicle to communicate her contemporary convictions. In "David's Wraith" of 1976 she poses in the image of the murdered Marat, following the painting of J. L. David.

In some of her performances Hannah Wilke referred to works of Marcel Duchamp in the Philadelphia Museum. In one of her series entitled "Philly" of 1976, she performs fully clothed behind Duchamp's "Bicycle Wheel", and in another in front of Duchamp's "The Bride Stripped Bare". Referring to the content of the latter work, her action, entitled "Through the Large Glass", is performed in the nude.

10. The body in space

It is astonishing to what extent performance art, strongly based on the human body, is determined by spacial considerations and even explorations into architecture. Several performance artists have studied architecture or have been related to it, Pezold, Clark, Orlan and Natalia Li are among the best examples. Pezold relates architecturally to the human body in her theoretical statement "Architekturideen" of 1972 demanding a sensual architecture: "Man – especially woman – is not a rectangular box, but a mixture of many fundamental lines and forms, an interaction of straight, round, curved, concave and convex forms". And she demonstrates this with a profile drawing of the female body with its concave and convex elements (38).

Lygia Clark directly relates architecture and the human body in her "A casa e o corpo" ("The House is the Body") of 1968. In it the viewer has direct contact with the two by moving through the internal parts of the structure which is the body of the work. In earlier works, the "Bicho com dombradica" of 1963, Clark used images of animals to make the viewer conscious of his own body. In "A casa e o corpo" she fully developed a spatial environment which requires the viewer to bodily experience the given space. Change, development, color, light, space, geometry, organic density and touch – are all part of the sensual experience in the form of a building for human experimentation. The artist expressed this as her intention: "My work demands manipulation if it is really to express itself. I should like to participate in life in every way which may be demanded of it" (39).

In several of her environments Kusama also created a spacial ensemble in which the participants could experience physical sensations. Derived from her earlier drawings, paintings and sculptures her environments are a documentation of the world in which the artist functions. In her "Endless Love Room" of 1965 most of the earlier features were united along with extremely loud electronic elements and the use of mirrors.

Natalia Li's performance "Pyramid" of 1978 takes place in a

**Joan Jonas.
Kadakapuu.
White-chapeli
galerii,
London,
1979.**

**Joan Jonas.
The Juniper
Tree.
Whitechapel
Gallery,
London,
1979.**

pyramidal structure built by the artist. Whithin the pyramid the artist dressed in a white wedding gown, moves around, then sits down and falls into a dreamlike trance. In a statement of 1980 related to this performance the artist wrote: "This wordly dwelling is a transitional form for the energy of the word or thought: the word can dwell with us and now, but when the first heaven and earth have passed, it will dwell in another world. On earth, now, this other world is art. The body can be dismantled, but Body Art as an idea persists" (40).

Both Valie Export and Orlan did several performances in which the body of the artist related to environments or buildings. In the case of Export, around 1974 she relates her body to specific architectural elements, such as staircases and walls. In "Einpassung" the artist adjusted her body in a horizontal position to a stairway, and in "Zufügung" she positioned her body to the wall of a house. In a related statement the artist wrote: "The parallels of landscape and spirit, architecture and spirit is mediathized by the body, in one way because of the parallel has the origin in that extreme confrontation of body and spirit, but also because the body is an articulation like the landscape" (41). Both body and architectonic details become configurations in which human situations are articulated. In 1982 Export again took up these topics, now related to specific buildings in Vienna.

In a similar way in some of her performances of 1983 Orlan relates her body to buildings, such as in her action of 1983 on the spiral ramp of the Guggenheim Museum in New York. In a sequence of movements the artist crawled up and down the ramp repeating the concept of the building by Frank Lloyd Wright. In the same year Orlan created a performance in Geneva as culmination of a festival of music, theater and art in the garden of the university. Here the U-shaped campus became the frame in which the artist and the architecture were brought to a meaningful sychronization. By means of the body of the artist the various historical architectonic elements were adressed and a configuration created between body and building.



Eleanor Antin. Halastuse ingel. Massimo Mostacchi Sardiinia södurina. M. L. D'Arci galerii, New York, 1977.

Eleanor Antin. The Angel of Mercy. Massimo Mostacchi as Sardinian soldier. M. L. D'Arc Gallery, New York, 1977.

In several works by performance artists the extention into video and film incorporated wider implications into space and the setting of actions. Architecture in this regard takes on a new role and in many cases dominates the work. Rebecca Horn's various films such as "Pfaunenmaschine" of 1982 includes architectural forms that take on a specific meaning, sometimes without the inclusion of human beings. This was envisioned in her earlier work "Dialogue between Two Swings" of 1979 in which space itself and the movement of the swings as well as acustics determined the meaning of the work.

11. Sleep and awakening

A very specific meaning to the theme of sleeping women was presented by several performance artists in a very different way than had been depicted by several male artists in the same time period. Sleep had a specific meaning beyond the natural observation as seen in the new awareness and the regaining of women's consciousness (42).

As in prehistoric times, when women predicted the future while asleep in caves, today the representation of sleeping women has taken on a new dimension. Lygia Clark incorporated sleep in the context of her healing therapy as well in her "The House is the Body" which resembles the prehistoric caves and the role of women in predicting the future. Yayoi Kusama performed and depicted herself in several of her works as being asleep in a male environment which is characterized by phallic forms covering the ground. Woman here articulates her identity, one of fragile and vul-

nerable existence, but an identity created by herself, not by the depiction of an image derived from the male gaze.

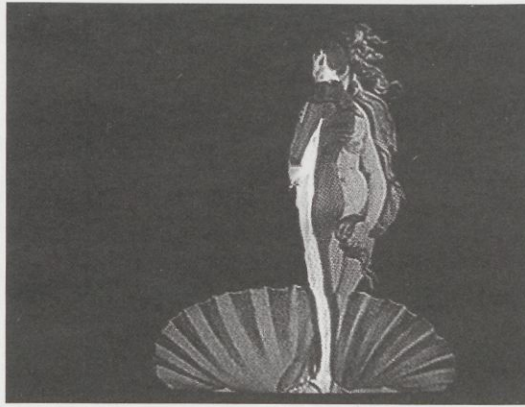
In some works by Colette sleep takes on a specific role, such as in "Real Dream" of 1975/1976 in which the living space of the artist is transformed into projections of her desires, which are extremely different from those existing in the prefabricated advertising world of the period. Further explorations into the same topics are Colette's "The Wake of Madame Recamier" of 1975 and "Beautiful Dreamer" of 1979, again representing the artist in the center of her work based on sleep and awakening. As sleep and awakening dominated performances by Clark, Kusama and Colette and later became the central theme of one work by Rosenbach, the Russian artist Rimma Gerlovina in collaboration with Valery Gerlovin positioned their sleeping bodies in a prenatal position to resemble eggs and symbolize fertility. Their sleeping bodies relate to Brancusi's "The Newborn", only here taking on new meaning in terms of sleep and fertility. Rimma Gerlovina later came back to the theme in her "Profile" of 1983 in which the artist presented herself sleeping in a fetal position within an enlarged brain delineated by syringes. The sleeping figure of the artist is at the center of the brain, the symbol of life theated by means of modern medical technology. Sleep again is also in the center of Natalia Li's "Pyramid" of 1978. In her architectural piece, the artist, dressed in a wedding gown, culminates the action, which is composed of gestures, movements and spatial sequences, in a dreamlike trance in which subconscious processes are evoked. In Natalia Li's performance "Dreaming" of 1978 the center of the work is again close to Prehistoric rituals, as the artist stands in an enclosed space in which she appears to be dreaming: "Dreaming 'forward' is of the nature of a prognostic dream though it lacks the concentration which is characteristic of ordinary dreams. I simply dream of the usual reality happening during the usual period of time, not a condensed one. Consequently the dream is a slow projection of future reality" (43).

Sleep also occurs in several

actions and performances by other artists. In Valie Export's series "Restricted Code" of 1979 the artist relates to elementary gestural forms of animals and children. In one of them she sleeps surrounded by electronic equipment, demonstrating the lost unity of body language and the language of the technical civilization. Export's comment on this action is: "Because society has control over the individual by means of the body, body control becomes social control. The discrimination between the body behaviour of animals and humans, between body expression of animals and humans is an ideological axiom of social control" (44).

The most important articulation of sleep in performance art is Ulrike Rosenbach's "10,000 Years I have Slept and Now I am Awake" of 1976. Sleeping woman here is in the center of the action which again relates to Prehistoric ritual. The artist's work took place on a marble floor in the Neue Galerie in Aachen, in a circular environment filled with salt and fresh green moss. In the center of the moss, the age old symbol of living organic matter, lies the artist in a sleeping position. Her body, representing the arrow, ready to be shot, is situated in a two-meter bow of bamboo, bow and arrow central symbols from Prehistory. The circular ensemble on the floor with the sleeping artist in the center is surrounded by a set of metal rails on which a moving video-camera, like a controlling eye, records the event. The action is quiet and meditative, as most of the time the artist is sleeping and only the electronic apparatus is in action. Only at the end of the performance, which lasted three hours, the artist rises from her tense position, picks up a stick and turns off the electronic circuit, thereby stopping the camera. She then moves in slow motion around then circle and writes into the salt the sentence: "Ten Thousand Years I've been sleeping and now I awake".

The inherent symbolism of the performance has to do with moss and salt, life substance and symbols of purification, the bow and the arrow – all set into action in order to give a complex and fascinating image of death and rebirth. Sleep and awakening are crucial in this



Ulrike Rosenbach. Mötisklusi Veenuse sünnist. Video-instalatsioon, 1976. USA.

Ulrike Rosenbach. Reflections of the Birth of Venus. Video installation, 1976. USA.

context, and both are related to the contemporary position of woman.

12. The body and death

As already documented in the work by Ulrike Rosenbach, which is critical for the understanding of contemporary art by women, also other artists deal with the theme of death and survival. Gina Pane relates to it in her actions of violence with death as the ultimate fate everyone has to face, and her words clearly reflect this: "The time of death is the time, which we annually celebrate with a festivities, which marks the approximation of death". Pane's "Death Control" of 1974 confronts the mask of death with electronic equipment (45).

In her "Juniper Tree" of 1976 Joan Jonas uses the mask of death in the theme of the fairy tale. Annette Messager takes on the theme of death in her "La Femme et la mort" of 1974/75 in which a skeleton is drawn directly on the body of the artist, giving the old topic of 'memento mori' a contemporary variation. Marina Abramović in her "Double Edge" of 1996 juxtaposed herself with a skeleton, reflecting upon the confrontation of life and death. Colette gives the most radical manifestation of the theme in her "Colette is Dead" and "The Last Stich" both of 1978 in which the artist simulates her own death. Funerary imagery and the presentation of the image of the artist after her death is a radical articulation of the theme. Death and sleep, destruction and awakening, total negation and rebirth are signs which are inherent in these works as they are the basis for several other works in the context of contemporary per-

formance art by women.

Conclusion

Not only performance art but the articulation of a new phase of art in general has been enriched by contributions made by female artists. The body of woman is no longer the object of male manipulation, but the medium of a new dimension of artistic reality. The body of woman has become the container of the totality of the world. The female artist is the equal partner in the creation of images which change the world according to her ideals, constituting a language in which for the first time the female identity has found an important way of expression.

Male and female are created in the body of woman and it is the body of women that is the world in its cosmic endlessness and intimate uniqueness, as articulated in the term 'Mother Earth'. Over millennia it has been the symbolic language of earth and fertility, creativity in the widest sense of the word. Experience of the world is interconnected with the body of woman and it is manifested in a new articulation in the works of contemporary women artists. Nature has been and continues to be abundant in its endless variety of forms, it is the same elementary fertility which also is constituted in art.

The End.

Notes:

- 37) Statement of the Artist.
- 38) F. Pezold: Architekturdieen, Trabnsparent 9, 1972, 24.
- 39) U. Kultermann: Exhibition catalogue Lygia Clark, Galerie Thelen, Essen 1969; Lygia Clark: L'art c'est le corp, Preuve 13, 1973.
- 40) Statement of the artist.
- 41) Statement of the artist.
- 42) U. Kultermann: Woman Asleep and the Artist. *artibus et historiae* 22, 1990.
- 43) Statement of the artist.
- 44) Statement of the artist.
- 45) J. Schilling: Aktionskunst, Luzern 1978, 46.

[päevik/diary]

Padi ta pea all. Peeter Lauritsa New Yorgi päevik ja seeria “Pietà”.

Eero Epner

1991. aasta augusti lõpu, septembri alguse ilmad kujunesid kogu maailmas erakordselt soojaks, Briti saartel oli augusti keskmine temperatuur kõigest 0,1 kraadi võrra külmem kui rekordaastal kuusteist aastat tagasi ning USA-d varitsesid järjekordsed taifuunid. Kuumad ilmad kütsid üles ka meeli: Moskvast üritati riigipöoret, mille ebaõnnestumine märkis 20. sajandi lõppu. New Yorgis hakkasid meditsiinitöötajad natuke ärevaks muutuma, sest leiti juba neljas koolerasse nakatunu, kes oli pisiku saanud ilmselt hiljutiselt Colombia reisilt. Inimesi teavitati ajalehtede kaudu võimalikest ohtudest ning paluti neil ettevaatusabinõud tarvitusel võtta.

Umbes samal ajal istus Peeter Laurits ühe Euroopa suurlinna lennujaamas ning vaatas mõtlikult enda ümber ringi. (Muidugi, ma ainult oletan, et ta just “mõtlikult” vaatas, ta võis ka lihtsalt väsinud pilgul ringi lasta käia, silmitsedes näiteks suurt Margaret Thatcheri postrit, mis embas üht tugiposti.) Lennuk New Yorki viibis, “ilmaolud”, teadustati ootajatele ja Laurits ootas. Teated putši ning mitme väikeriigi iseseisvumise kohta

oli ta juba kodumaal ära jõudnud kuulata, ent tema reisis teisele poole, sinna, kus neli meest koolerat põdes.

“Ta on...,” mõtles kavala ilmega passikontrollija ning lasi Lauritsa reisikoti röntgenist läbi.

Vahva lennureis võis alata.

Kui Peeter Laurits 1991. aasta sügisel New Yorki jõudis, oli ta 29-aastane. Jälitades tema esimesi käike linnas, märkame, et Laurits üüris korteri Harlemi linnaosas, mis teatavasti on võrdlemisi ohtlik kant, eriti valgele. Laurits väljub üürikorterist ning liigub Manhattani poole, mis omakorda pole kindlasti ohtlik kant, eriti valgele. Ta jõuab Viienda avenüüni, möödub presbüterlaste kirikust – ilmselt vaatab sinna sissegi, kuigi Lauritsa suhe religiooni on olnud pigem muinasjutuvestja ja teadlase vahepeal, mitte kunagi omaksvõttev ja seestpoolt vaatav –, möödub ka kohalikust Hiina teatrist ning astub siis sisse sajandi algusest pärit elumajja, kus viimased aastad on asunud International Centre of Photography. Kui me jälitaksime Lauritsat kogu tema New Yorgi viibimise ajal, leiaksime ta tõenäoliselt kõige sagedamini sealt-

samast kõrvalt Central Parkist (seal näeb ta ka John Cage'i viimast avalikku kontserti) ning kõikvõimalikest muuseumidest. Eriti näivad teda tõmbavat fotogaleriid ja Metropolitan muuseumi skulptuurikogu; seal käib ta korduvalt ning pildistab iga kord nagu meeletu. Ta longib surnuaedadel – paha komme, mis jäi Lauritsale külge juba lapsena Tallinna kalmistutel mängides. Muu hulgas käib ta Baltimore'i surnuaial, ent muljed ei ole päris need. Ta kirjutab päevikusse: “Maa oli lage – kergelt kuplis. Tihedalt kaetud valgete plaatidega – nagu kasvama läinud luud. Surnute linn. Hauakambrid kui riigimajad. Ristide asemel on kandilised asjad. Nagu pildid...” Ja veel: “Pärast käisime ka haulal. Ei nutnud.” Ilmselt just siin sünnib Lauritsal idee korraldada oma “vana-de piltide” matused, luua surnuaed koos hauakambritega, kus sees puhkaksid Lauritsa varasemad tööd.

Sageli on Lauritsat näha ka metroos. Tihti jääb ta sinna kauemaks kui hädavajalik, rongid roomavad mühisedes mööda, tema aga silmitseb seinu ning mõtleb nende katmisele kohtikeelsete kirjadega. Aeg-ajalt tabab Lauritsat met-



roos tunne, et ta viibib maa-aluses hauakambris, Egiptuse sarkofaagis (seda just päevasel ajal, kui ta on just tulnud päikese käest). Laurits flirdib mõned hetked selle mõttega, kujutab ennast ette haiglaselt ilusana kirstus lebamasa ning iseendast pilte teemas. Uuesti päikese kätte jõudes meeldib talle mere äärde minna, silmitsedes korraga horisontaalset silmapiiri, kus taevast suudleb merd, ning New Yorgi siluetti. Ta teeb siluetist pargis kivile toetudes oma päevikusse mitmeid joonistusi, nimetab kõrgevaid majade ridu "Impeeriumi riigimajadeks" ja Paabeli tornideks, kribib kiiresti siia kõrvale põlenud Niguliste kiriku ning nimetab nüüd oma pildi "anorektilisteks varemetekts". Lauritsat nähakse ka Hiinalinna kitsastel tänavatel ning täiturul, kus ta pildistab inimesi, kes hoiavad endi ees filmiassistendi silte, kuhu on kirjutatud nende sõnum inimkonnale. Laurits muudkui pildistab. Ta läheb kõrghoonete džunglisse pilvelõhkujate juurde ja pildistab neidki, alt ülesse. Pimeduse saabudes astub Laurits sisse ööklubidesse, tellib viski või kaks või midagi peenemat, istub kuhugi nurka ja kuulab jatsu. "NY on Minotaurose labürint," kirjutab ta seal nurgas oma päevikusse. "Ja labürint on Minotaurose peas. Ja Minotauros on juhtumisi minu peas." See kõik ei tööta head.

Novembris valmib esimene "New Yorgi seeriast" – "Schnell schnell dusha maja, davai davai meine Seele". Aagoonilistelt autoportreedelt vaatab vastu Laurits, kuid tema nägu on kadunud liikumisse, valusasse tõmblemisse, ei saa enam aru, kas tegu on sama Lauritsaga, kes ta veel augustis oli. Kuu varem – 16. oktoobril – kirjutas ta oma päevikusse: "Mida kuradit Sa enesega mängid?"

Juba teist kuud pildistad aina autoportreesid." Juurde joonistab ta suure näo, kus silmade ja suu asemel on nooltest koosnev Z, anonüümsuse landmark. Enda juurest liigub ta linna juurde, aastavahetuse paiku teeb ta lugematul hulgal pilte SoHos ja Chelsea's ja mujal. Tema kontroll pildivoolu üle hakkab kaduma, pilte tuleb juba tema tahtmisest sõltumata – hommikuti ärgates leiab Laurits voodi eest veel sooja kaamera, täis pilte, mida tema pole kunagi võtnud. Siin-seal näitab ta neid hiljemgi, kümme aastat hiljem pärast lennukite maandumisraja nihkumist Paabeli torni, paiskab ta korraga ühele näitusele Tallinna galeriis sorteerimata ning ilma igasuguse valikuta NY panoraame, vaateid, kaadreid. Nad ummistavad terve galeriiseina ja Laurits on tol avamisõhtul eriskummaliselt lõbusas tujus. Ta oli ju kirjutanud: "Rahu nendega...", ent tõi nad siiski taas välja, paiskas endast mine-ma.

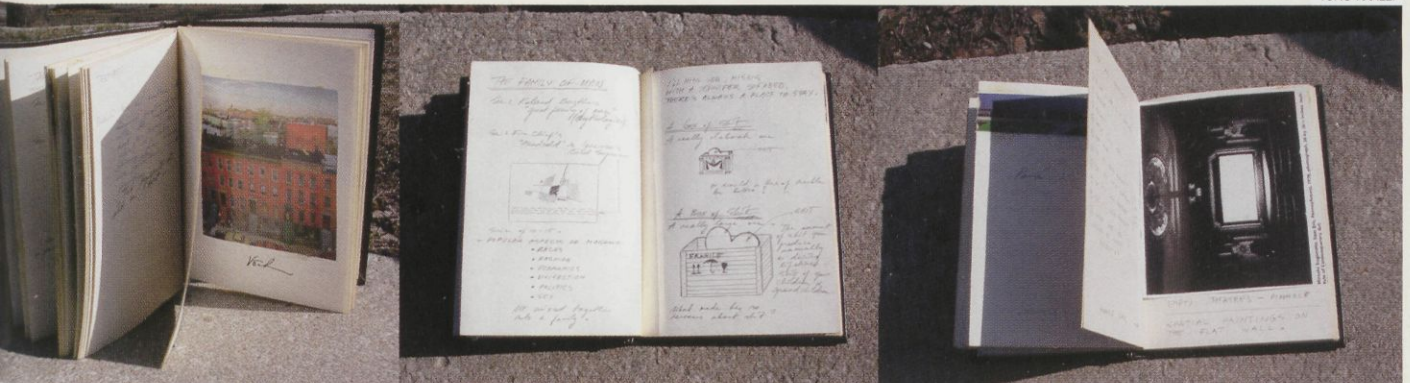
Ent peagi kirjutab ta: "Padi / ta pea all / muutus kõvaks / otsekui oleks / kivi/sulggede seas." Laurits on korraga väsinud oma piltidest, väsinud pildistamisest, väsinud olemast igavesti sinu "Igavesti Sinule". Kool ei ole päris see, mida ta lootis. Jah, just oli ta tulnud Duane Michalsi õhtult, ICP andis oma õppejõule aumedali – ja Michals on ju ometi samamoodi poeet ja fotograaf korraga (mõned nimetavad teda isegi filosoofiks ja Michals ei tõrju seda). Pealegi on ta sündinud Pittsburghi lähedal samas linnas, kus Andy Warhol, ta isegi tundis Warholi – ja päris kenasti – ning see juba on midagi. Ja New Yorgi galeriid on ikkagi midagi muud: siin näeb Laurits, kuidas Mike ja Doug Starn teevad oma ekspressiivseid kollaaže, teipides Kristuse jalgu tavalise teibiga;

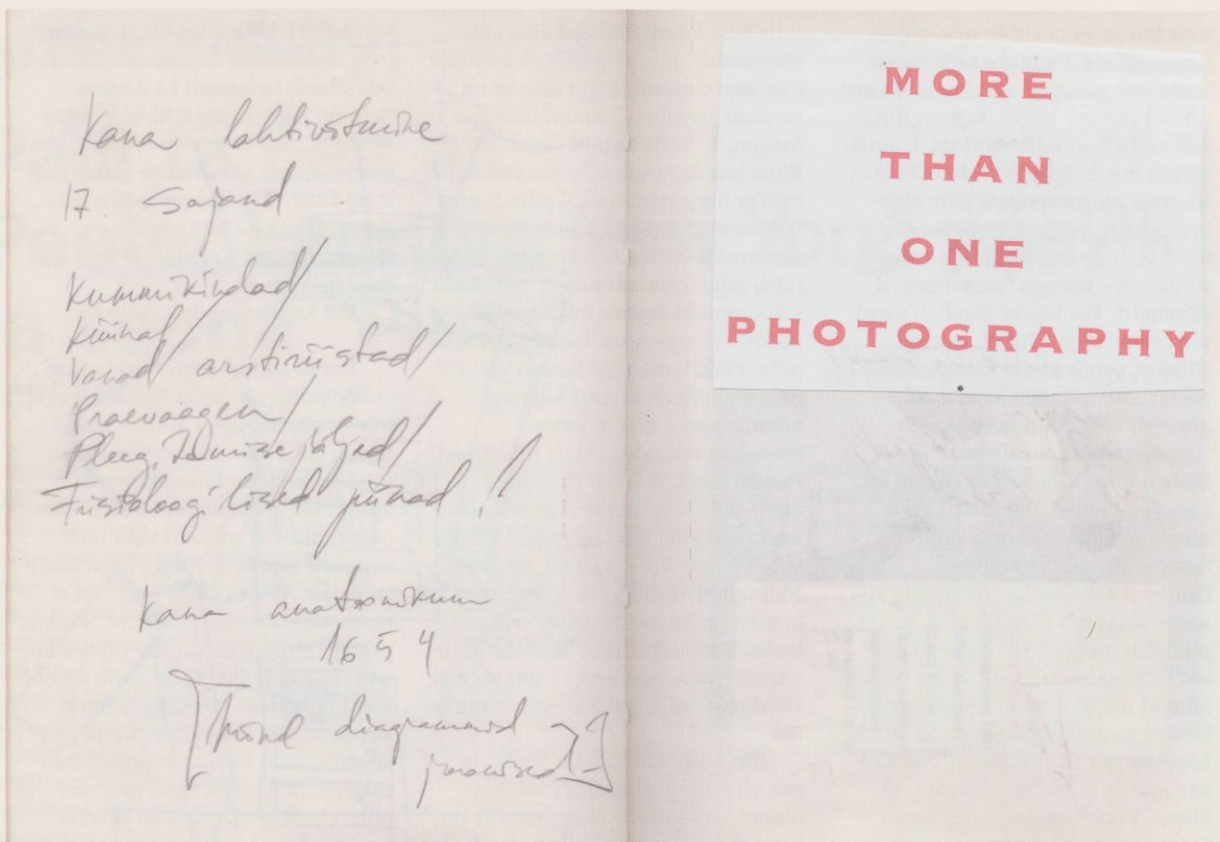
siin kuuleb ta, kuidas Michals räägib oma reklaamitöö kogemustest, ilmselt silmab ta kusagil ka Andres Serrano 1980-ndate töid, s. h. tema "Pietà'd", kus tulipunase taeva taustal seisva noore naise sülest on kohe-kohe välja libisemas libe kala... Robert Frank on tema jaoks fotograafia Jack Kerouac. Ja linn ise, eelkõige linn ise ...

Ent Laurits tundub väsinuna.

Kevad saabub New Yorki mingi erilise nurga alt, päike libistab end pilvelõhkujate kõhu alt läbi ning torkab sulle äkki näpud silma. Ta tuleb hetkega ja pidurdamatult. 5. aprillil kirjutab Laurits korraga: "Ma olen nüüd vist rohkem vaba oma vanadest piltidest. [Olen] nagu kaalu-ta olekus. Vee all seebi peal." Ta ei täpsusta, ent võib oletada, et "vanade piltide" all mõtleb ta oma 1980-ndatel valminud töid. 1983. aasta suvel läks ta noorema vennaga randa ja kaevas ta seal liiva sisse, ainult pea jäi välja, kuid Laurits käskis silmad sulgeda. Sellest sai tema esimene pilt: "On ikka üks tuuline labidas uneliivades". Laurits jätkas "moderni estetismi" vaimus, mida ta õhus tundis, rääkis siin-seal sümbooltasandi avardamise vajadusest ning luges dekadentlikku luulet. Siin, New Yorgis, oli ta lugenud kaasaegset kultuuri ja ajalugu segiläbi ning kirjutanud päevikusse: "Paabeli torn [on] kui kunstiteose metafoor. Äärmuseni komplitseeritud keel, mille abil moodustatud tekst kas laguneb juba jalamil või ulatub taevasse teises dimensioonis (kiriku kellatornina, minaretina, püramiidina) – ta jätab sulu lõpetamata. Oleks kiusatus öelda, et New Yorgis sai liiv otsa, et Laurits ei tahtnud enam olla see, mis ta enne oli ("Et ta, khm, khm, muutus modernistist postmodernistiks,"

TÖNU KAALEP





Kana lahtristunde

17. Sajand

KumariKivlad/
 Kinnal/
 Varad/ arstirüstad/
 Praevaagen/
 Pleg, Hainse jäged/
 Füstoloog' lööd jünad !

Kana aatavaskum
 1654

[Handwritten signature]

**MORE
 THAN
 ONE
 PHOTOGRAPHY**

sohistatakse selja taga), kui see kõik poleks liiga lihtne ja lõplik. Ma sain lahti vajadusest korrata kogu aeg ühtesid ja samu vigu – umbes nii ta kirjutab. “Mind huvitavad korraga kõiksugused asjad ja ma muutun iga tund” – täpselt nii ta kirjutab (ja kirjutab siiani). “See ei ole ainult fotograafia küsimus, see on elu küsimus. Minu meelest on elu uskumatu müsteerium ja imetusallikas, aga mitte asi, millele lihtsalt vaadata. Fotograafid tihti lihtsalt vaatavad elule” – täpselt nii kirjutab Michals. Lauritsa pildid on pärast New Yorki ju tõepoolest teistsugused, kuid lihtne elektrotehnika ütleb, et vahelduvvoolu pinge kõikudes tekivad paratamatult ka faasinihked. “On oluline teada,” öeldakse õpikus, “et erinevad takistused tekitavad erinevaid faasinihkeid.”

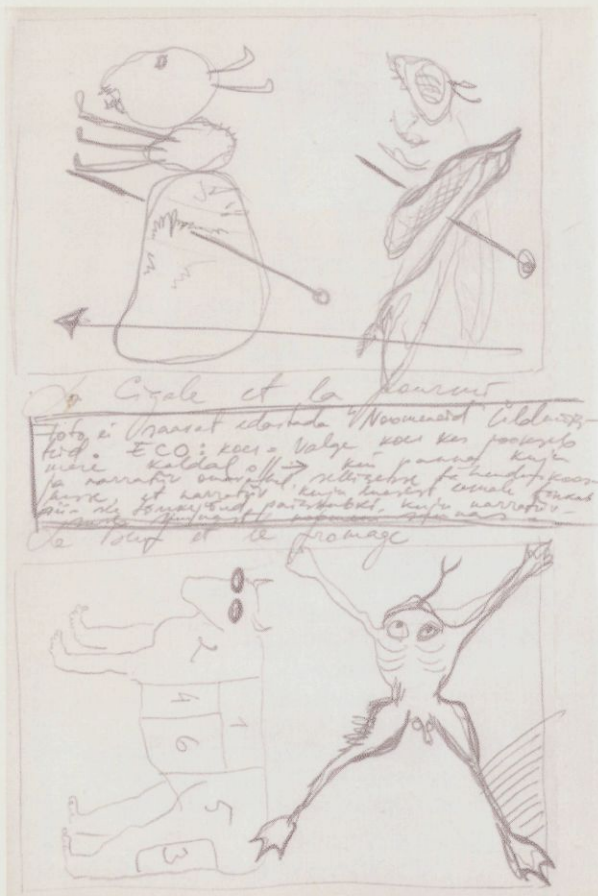
1992. aasta suvel saabuvad Lauritsad tagasi Eestisse. Koolera on taandunud, ilmad märgatavalt jahenenud, Eesti on iseseisev ja varakapitalistlikud öied puhkevad “kultuuri s...hunnikul”. “I love NY / Süda lööb ta raip ei maga”, kirjutab Laurits igatsevalt. 18. augusti õhtul võtab ta pudeli tequila't ning kõmbib

Nõmmele. Uksekell, teretus, pitsid, jutuajamine – hommikul lahku Laurits Herkki-Erich Merila juurest juba koos äsjaärganud DeStudioga. Kõigest mõned kuud hiljem (aga see on juba pool aastat pärast naasmist) avab Laurits oma päeviku, leiab viimastelt lehekülgedelt kümme joonistust ning mõned tehnilised näpunäited, kuldse pliatsiga “Pietà” kõige kohale kirjutatud. Jõululaupäevaks on seeria valmis ja on ka viimane aeg, sest ühes kohalikus lokaalis – eesli pea ukse kohale löödud – avatakse DeStudio esimene näitus.

Eeljoonistega võrreldes muutub seeria ülesehitus võrdlemisi vähe, struktuur on juba üles märgitud ning vahel jäävad paika ka visandatud motiivid. Laurits liidab siia peamiselt Metropolitan muuseumis pildistatud skulptuurid ning 19. sajandi meditsiiniõpikutest leitud joonised, kõige all on läbivalt merelaine kujutis. “Pietà” konstrueeritakse robustse ning eklektilise kollaažina, sürrealistide ühe lemmikvõttena, mille kohta Laurits väidab, et selle “eesmärgiks ei ole tõepärase süžee konstrueerimine, vaid ruumi simultaansuse lõhkumine ning pildiliste elementide vabalt paigutamine, ootamatustes seostest,

üksikute rakkude või kobaratena.” Särasena on “Pietà” pildiline kaksikvend katsetele juhuslike keelekonstruktsioonidega, mille tulemuseks oli autokraatliku keele ning seeläbi maailmataju lõhkumine. (Samasuguse katse teeb Laurits ka oma päevikus, kuhu märgib: “mileedi, järgnege mulle tänasida toimetusi ära viska homse varna kas pole ilus skandinaaviast läheneb madalrõhkkond valgus murdub prismat läbides spektriaks järgmine peatus kino “Kosmos” järgnege palun Te olete arreteeritud Kui võrdväärased, kõrvutatavad, riimitavad väited, ühtsesse värsijalga mõõdetavad väited.”)

Loogiliste jätkuvuste lõhkumine pildistruktuuris on tähenduslikul tasandil leidnud vaste hoopis aoloogiliste sidemete sõlmimise näol, keele kokkupanemisel uuel moel. Laurits teeb siin katse korraga nii keelt lõhkuda kui ka absoluutset keelt luua – keelt, mis oleks ajastu- ja ruumiülene, millega saaks seina najale nõjatudes lobiseda Paabeli



torni ehitajatega, visata nalja, karjuda, kui vaja. Skalpell ühes käes ja päeviku viimased lehed teises käes, teeb Laurits sisselõike kristlikku narratiivi, pühib steriilse kummikindaga vere ning siirdab organiteta kehasse uued organid. Ent õmblus on lohakas, niidid turritavad haavadest ja soolane merevesi embab mädapai-seid. Patulunastust nõudvad stigmad on asendunud marrastustega, mida jalgrattalt kukkudes ikka saadakse. Laurits võtab mõned pakid kunstverd, leiab ammu unustatud käsiraamatud ning teeb kohmaka vereülekande. See ei ole enam naljakas, ei ole enam anekdootlik, kuigi just lõbus naljalugu pidi sellest saama. "Põhilibreto toetub Ionesco anekdoodile "Nohu"", on Laurits juba oma esimesel nädalal New Yorgis kindel. Tühjajagi. Surmaaajaks märgitakse seitse pärast igavikku. Katkestus on lõpetatud. Lähedastele ei helista keegi.

Nii viskabki Laurits kummikindad nurka ja kõnnib veel viimast korda mööda Viindat avenüüd, kiikab sisse presbüterlaste kirikusse ning silmab seal väikest altarit.

"Võimu fetiš," mõtleb Laurits. "Laurits," mõtleb altari ja tõmbub kühmu. Sest Laurits mõtleb: "Minu pärast võib tõe ja tegelikkus kõige täiega pimedamasse persse käia. Kas ma seda sotsiaalkriitikat tõesti sellepärast unustada ei saa, et see nii moodne, nii "post" on?"

"OK."

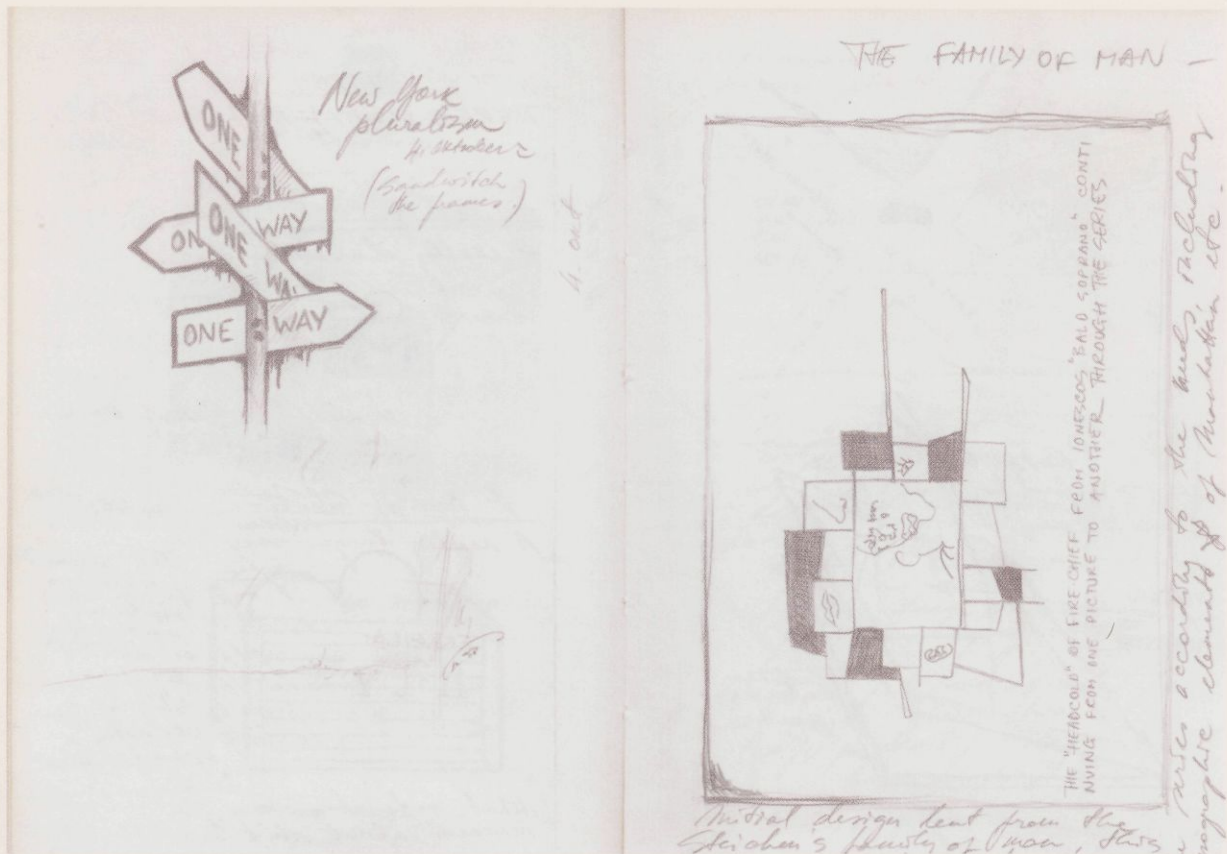
"Next wave."

Pillow under his head. Peeter Laurits' New York diary and the series "Pietà". Eero Epner

The weather at the end of August – beginning of September 1991 turned out particularly warm round the whole world. In the British isles the average temperature in August was only 0.1 centigrade colder than in the record year sixteen years ago. Lying in wait to attack the USA was another series of tornadoes. The hot climatic conditions also heated up

the public mood – there was an attempted coup d'état in Moscow, marking the end of the millennium. In New York the medical workers' usual composure developed a crack: a fourth person infected with cholera was identified, evidently having caught the contagion from his recent travels to Columbia. The people were advised, through the media, about the imminent dangers and were asked to take precautionary measures.

When Peeter Laurits arrived in New York in autumn 1991, he was 29. If we had traced Laurits during the time of his sojourn in New York, we would have evidently found him most often in Central Park (where he also saw the last public concert of John Cage) and in all conceivable museums. He seemed to be especially attracted by photographic galleries and the sculptures collection of the Metropolitan Museum. He visited there repeatedly and took photographs like crazy. He strolled in cemeteries, among others the Baltimore cemetery. It was there seemingly that Laurits evolved the



idea to arrange a burial of his “old photos”, to create a cemetery with sepulchres, containing receptacles for religious relics – his earlier works.

When in the metro, Laurits was occasionally carried away with a sensation of being in an underground tomb, in an Egyptian sarcophagus. Laurits toyed, for a fleeting moment, with that thought, visualising himself lying in a coffin, sickly beautiful and taking pictures of himself. Alighting from the subway and emerging into the sunlight, he liked to walk in a leisurely manner to the beach, eyeing simultaneously the horizontal skyline with the firmament merging with the sea, and the New York silhouette. He named the rows of high-rises the “Tenement houses of the Empire” and the towers of Babylon.

November saw the first of his “New York’s series” – “Schnell schnell dusha maja, davai davai meine Seele” (Chop-chop my soul!). Gazing at the spectator from the agonizing self-portraits is Laurits himself, however his countenance has become lost in movement, painful contortions, so that one would doubt

whether it is the same Laurits as he was in August.

On 5 April 1992 Laurits wrote in his diary, all of a sudden: “I seem to be freer of my old pictures, now. [I am] in a state of suspension. Under water on a bar of soap.” “I am interested in different things simultaneously and I am changing every hour” – that is exactly what he wrote (and continues doing so).

In summer 1992 Laurits returned to Estonia. Half a year after returning Laurits opened his organiser, and on last pages found a dozen drawings and some technical instructions, capped with an inscription “Pietà” written in golden pencil. By Christmas Eve the series was completed.

“Pietà” is constructed as a robust and eclectic collage, a favourite technique of surrealists, in respect of which Laurits claims that its “goal is not constructing a truthful subject, but destruction of the simultaneity of the space and free allocation of pictorial elements.”

Laurits attempted both to destroy the language and simultaneously create an absolute language – the lan-

guage which would supersede the epoch and space, and with the aid of which one could chat with the builders of the tower of Babylon, while nonchalantly leaning on the wall, to crack jokes, to roar with laughter, if necessary. The surgeon’s knife in one hand and the last sheets of the book containing a daily record of his personal observations and experiences in the other, Laurits makes an incision in the Christian narrative, wipes off the blood with sterile rubber gloves and transplants new organs, in the now void body. But the sutures are sloppy, the stitches stick out of the wounds and the salty sea-water sloshes all around the abscesses. The stigmas crying out for sanctification have been replaced by abrasions of derma, like those one gets when falling from a bicycle. Laurits takes a couple of packs of artificial blood, finds long forgotten manuals and fumblingly performs a blood transfusion. This is no longer funny, although the original intention was to create a merry joke. “The main libretto refers to Ionesco’s anecdote “Cold in the head” – this is what Laurits was sure about, as early as his first week in New York. No go!



DEAD CHRIST WITH
INTENSIVE CARE NURSES
AFTER ROMA

MODELL = GIGANTNE ANDRI ERVALD :
24 20 cm -
MEDITSINIŠED - Julo
Aizval

- NEW YORK
NEW AMSTERDAM
(NEW ORLEANS)
NEW JERSEY
NEW ATHENS
ITHAKA
ITHAKA
NEW BABYLON → SIC!
NEW ATHENS VT. SINUIE
NEW SMYRNA
NEW ALEXANDRIA
NEW SODOM x GONORHIA
NEW NINIVEJ
NEW JERUSALEM
PROMISED JERUSALEM
BRONX
BROOKLYN
SOHO
CHELSEA
VILLAGE
NEW LITTLE ITALY
TRIBECA
CHINATOWN
DEVIL'S KITCHEN
MORNINGSIDE HEIGHTS
WUTHERING HEIGHTS
NEW SODOM x GONORREIA
DAILY NEWS
NEWSPAPERS. 15"

1000TH AVENUE CEMETERY ON 5TH ST NEW YORK

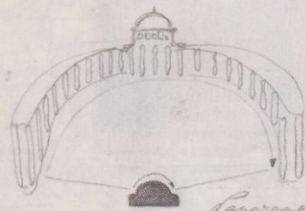
Recorded as the time death occurred, was seven post-eternity. The power failure has been terminated. There is no calling of the eligible dependents.

There and then, Laurits threw his rubber gloves into the corner and took the last walk along Fifth Avenue, cast a glance into the Presbyterian church and noticed a small altar therein. "Fetish of the mighty," Laurits thought. "Beware of Laurits!" thought the altar and bent over into a hump. Because Laurits was thinking: "For all I care, the equity and reality may go fuck themselves. Is it really for its modernity, for its being so very much "post" that I can never forget social criticism?"

"OK."

"Next wave."

Kao Chi Pai was so afraid that he would ~~not~~ prove unable to create a style of his own that he went silent. However a dream brought relief for him - he saw himself painting but not with a brush but with his finger nail.
*...



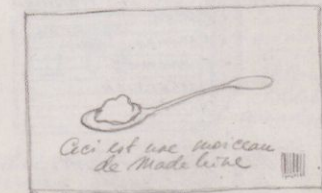
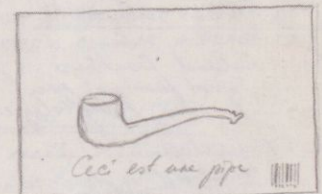
PANORAMIC EFFECT
WITH A HOLLOW
OBJECT

Panorama
as object
Spider



(La dernière année - Maricobad)

just - night 1991





Monumendi teooria ja Eesti praktika

Kui kaks aastat tagasi sai koostatud kunst.ee 1/2001 monumendi-eri, võõristas osa kunstiringkonnast teemat, ent müügi seisukohalt osutus see ajakirjanumber enneolematult edukaks. Siis polnud meil veel monumendimaaniat.

Praegu üle Eesti korraldatavad monumendivõistlused ning järjest kerkivad monumendid räägivad sellest, et ilmselt on poliitiline ja majanduslik "üleminekuperiood" oma ebakindlusega seljataga ning noor rahvusriik otsib visuaalset enesekindlust. Teisalt tunnistavad võistlustingimused ka seda, et monumentaalskulptuuri osas valitseb endiselt harimatus, ehkki eelmisel aastal korraldati selleteemalisi seminare linnavalitsuse tasemel nii Tartus, Viljandis kui ka Pärnus.

Praeguseks võib eristada tegijate seas põhiliselt kolme surve-, võimuga huvigrupi: tellijad, skulptorid ja arhitektid. Kujunenud on ka tüüp-muster, kuidas asjad käivad.

Tellija koostab konkursitingimused ja maksab. Leidub juhtumeid, kus kunstnikule jäetakse suhteliselt vabad käed. Enamasti soovitakse aga 19.

sajandi laadset soolasammast, falloslikku figuratiivset skulptuuri.

Skulptorid valdavad ainsana tehnilisi oskusi, et luua falloslikku figuratiivset skulptuuri – ja ehkki nad kiruvad võistlustingimusi, valmibki nõutud soolasamm. Omaette unistatakse tellijast, kes laseks modelleerida abstraktsema vormikõnega skulptuure ja monumente. Abstraktsem mõtlemine ja vorm tundub sellisel taustal lausa ülima radikaalsusena.

Arhitektide jaoks on monument või mälestusmärk aga seesama, mis disain ja linnaruumi kujundamine. Niipea kui võistlustingimused annavad vähegi vabamad käed, nopivad arhitektid ühe võidu teise järel. Tellija tunneb, et saab sama raha eest kaks asja korraga, linnaruumi kujunduse ja mingi "nähtamatu monumendi".

Nii tunnevad skulptorid end ahinatuna arhitektidest ja tellijatest, arhitektid omakorda esinevad meedias aga "radikaalsete" avaldustega, mille järgi olevatki tänapäeva monument vaid linnaruumi kujunduselement.

Rahulolematud nii skulptorite kui ka arhitektidega, haaravad pliiatsi ja paberi Eesti Vabariigi president ja ekspresident ning joonistavad monumendi, mis peaks nende arvates kujutama adekvaatselt meie noort riiklust. Seda nähes haaravad peast kinni nii skulptorid kui ka arhitektid.

Vahepeal sekkub uusi mängijaid – disainereid ja mainekujundajaid, kes kõik soovivad jätta oma jälje otse keset pealinna Vabaduse väljakut (Vabaduse kella ideevõistlus).

Olukord, eriti Tallinnas, on muutunud juba koomiliseks. Kas keegi tunneb huvi aga selle vastu, milline näeb välja teistes kultuurmaades tehtav kaasaegne monument? Neid ikka tehakse. Ühest sellisest kirjutas Mare Mikoff (kunst.ee 3/2001) ja teise sellise pani fantaasiana kirja Joyce Burstein (kunst.ee 1/2001) – ekstra Eesti jaoks.

Ja kui paljud monumendimaania osapooled on enne, pea ees, praktikasse sukeldumist üldse kontempleerinud monumendi ajaloo ja teooria üle?

Heie Treier

Amandus Adamson. Laidoner. Kavand. 1919–1921. Osa Tallinna vabadusmonumendist. Eesti Kunsti-museum.

Amandus Adamson. General Laidoner. 1919–21.

Peata ratsanik

Juta Kivimäe kirjutab seni tundmata Laidoneri ratsamonumendi kavandist Eesti Kunstimuuseumi hoidlas, pühendusega Viljandisse kavandatavale Laidoneri ratsamonumendile ja teostamata Vabadussambale.

Viljandi ratsamonumendi konkursi oma reaktsioonide ja kajastustega tekitas muuseumispetsiifilisi mõtteid. Miks siis ikkagi pole Eestis oma Vabadussammast või analoogilist mälestusmärki? Ja pole eales olnud ka ainsatki ratsamonumenti, kuigi sõjajärgses skulptuuris on mõned ratsafiguurid küll: Kadri Metsiku ratsanik 1990. algusest Eesti Kunstimuuseumi skulptuuripargis Tallinna loomaiaa territooriumil, Ekke Väli elegantne poolabstraktne pronksist ratsamonumendi kavand (1986) Eesti Kunstimuuseumi hoidlas ja Ülo Õuna ratsanik pooliku õunaga sealsamas.

1999. aastal Eesti Kunstimuuseumi skulptuurikoguga esmakordselt põhjalikumalt tutvudes avastasin kaks Amandus Adamsoni väikest vahamudelit, üks ilmselt muinaseesti sõdalase tunnustega ratsafiguur ja teine peata ratsanik. Esimese maailmasõja aegse ohvitserimütsiga pea leidis ühes karpidest, mis sisaldasid mitmesuguseid irdunud detaile. Muuseumi inventariraamatus on need 1941. aasta aprillis ühest erakogust muuseumile üle antud kaks ratsafiguuri kirjas Lembitu ja Laidonerina. Neile järgnevad raamatus kaks kompositsiooni hobustega Peterburi Anitškovi sillalt, P. J. Clodti märksa varasemate skulptuuride väikesed pronksist mudelid.

Arusaamine, et Adamson modelleeris oma kaks ratsafiguuri pealinnal Vabadussammast kavandades, jõudis minuni alles hiljuti, kui kogusin kujukeste restauraatorile taustmaterjali. Tiina Nurga 1959. aasta põhjalikus Amandus Adamsoni monograafias jäi skulptori viimase loomingu perioodi (1917–1929) käsitus arusaadavalt põhjustel väga ettevaatlikuks ja episoodiliseks. Nõukogude tensus oleks pannud kogu raamatu sekvestri alla vähimagi kahtluse korral autori ebakohaste huvide suhtes Eesti vabadusmonumentide vastu. Siiski on kaks vahafiguuri teoste loetus ära märgitud.¹ Ajastuomaseletufemistlikus laadis on autor

Laidoneri ratsafiguuri nimetanud “Mehe ratsaportreeks” ja seostanud mõlemat aastasse 1919–1921 dateeritud ratsafiguuri kavandit ning Tartu Kunstimuuseumi väikest vahakompositsiooni Kalevipoja ja Sarvikuga “Tallinna monumendiga”. Nende aastate haridusministeeriumi arhiividokumentides ega mujalgi pole sellest aga vähimatki juttu.

Tiina Nurga viide Amandus Adamsoni lese Eugenie Adamsoni käsikirjalistele märkmetele aastast 1951 ajendas lugema neid Eesti Kunstimuuseumi arhiivis olevaid saksa keelseid kiirmärkmeid², millest võiks järeldada, et Amandus Adamson oli kavandanud aastail 1919–1921 Vabadussamba mudeli. Selle tipus oli kaks figuurigruppi, mis pidid sümboliseerima vabanenud Eestit: Kalevipoeg Sarvikut aheldamas ning allmaailmast väljuv Kalevipoeg. Külgedel oli kaks ratsafiguuri, mis pidid kandma vabadusideed: Lembitu ja Laidoner (E. Adamsoni käsikirjas märgitud küll “als Kulturträger”). Kas arvatav monumendi mudel tegelikuses eksisteeris ja milline ta oleks võinud olla?

Ilmselt oli tegemist samalaadse skeemiga, mida vanameister kasutas meelsasti nii mõnelegi Eesti väikelinnale loodud Vabadussõja mälestusmärgi juures. Ta eelistas valdavalt püramidaalset arhitektooni, mille tipus võis asetseda Sarvikut alistav Kalevipoeg, all külgedel aga kaks ratsafiguuri. Ilmselt ei oleks monumendist kujunenud suurem õnnestumine, sest neiksiki vähenõudlikeks mälestusmärkideks, mis Adamsonilt 1920. aastail reaalselt telliti, laekus raha tellijailt alatiht planeeritust vähem ja autori kavandatud graniitpüramiidid tehti mõnelgi korral odavamast betoonist, mis üldmuljet teadagi just ei parandanud. Ka figuure valmis monumentide tarvis mõnelgi korral algselt kavandatud vähem: kokkuhoidlikel eestlastel ei jagunud raha ja tellijate huvi oli enamasti koondunud mälestussammaste kõige

vähem atraktiivsele osale, arhitektooni pronksist tahvlikestele, kuhu jäädvustati Vabadussõjas hukkunud lähedaste nimed. Nende pärast tegelikult kogu tellimus teoks saigi.

1920. aastate Eesti kriitikute Adamsoni selle aastakümne monumentaalloomingu retseptioon oli läbinisti eitav, kohati lausa väiklane. Tõsi on, et eluõhtul olude sunnil revolutsiooniviletsusest ja vägivaldast laastatud Peterburist kodumaale pöördunud skulptor püüdis saada võimalikult palju tellimusi, et hiliseas soetatud ja arvukaks kasvanud perekonnale väarikat elatustaset kindlustada. Mõningal määral on tema positsioon tolleaegsel Eesti kunstimaastikul võrreldav näiteks Tauno Kangro omaga tänapäeval: vähesegi kapitaliga tellija tellis meeleldi temalt, sest kunstniku nimi oli seltskonnas tuntud ja aktsepteeritud. Tellijal endal eriti selgepiirilist ettekujutust heast ja kaasaegsest skulptuuris enamasti ei olnud, sest nagu täna, nii polnud ka 1920. aastate Eestis võimalik astuda sisse suurde esinduslikku kunstimuuseumi ja jalutada mööda püsiekspositsiooni, võrreldes aastakümnete kunsti. Kriitika ja kolleegid aga eitasid Adamsoni tollaseid töid kogu noore kultuuri siira hingejõuga. Sellega võrreldes tundub tänane kriitika peaaegu olematu, praegu ei viitsi keegi sellega õieti tegeleda, selleks pole leheruumi, leheomanike luba ega lugejate tõelist huvi.

Adamsonile tagasi mõeldes tundub eriti irooniline, et 20. sajandi algusaastail ja sajandivahetusel oli siis Peterburis edukalt tegutsev vanameister esimeste Eesti modernistide suur eeskuju, tema tähelepanu ja seltskonda hindasid kõrgelt nii vennad Rauad, hiljem väga kriitiline Ants Laikmaa, aga ka teised kaasaegsed. Amandus Adamsoni kõrgega Peterburis langes 19. sajandi viimasesse aastakümnesse ja uue sajandi algusaastasse pärast kolmeaastast enesetäiendamist Pariisis. Neil aastail (1891–1906) valmisid peente puu-



Amandus Adamson. Laidoner. 1919–1921. Kavand taastatuna. Osa Tallinna vabadusmonumendist. Eesti Kunstimuuseum.

Amandus Adamson. General Laidoner. 1919–1921. The project restored. Part of the Independence Column of Tallinn. Aer Museum of Estonia.

nikerdustöödena, kipsis ja marmoris rida Eesti kunstiklassika kullafondi arvatud töid, aga ka monumentaalplastikat, nagu "Russalka" Kadriorus (1902) või "Uputatud laevade" mälestusmärk Sevastopoolis (1904), samuti aga kujurile laostava saatusepöörde toonud Romanovite 300-aastase valitsemise juubeli ausammas, mille üleelusuurused figuurid olid autori kulul just revolutsiooni hakul teostatud.

Võimalik, et igavikule mõeldes tuli Adamsoni kunstnikumainele kasuks jätta Romanovite hiigelkujud Peterburi ateljeesse saatuse hooleks ja pöörduda perekonnaga Paldiskisse – pennituna. Hoolimata õigustatud kriitikast eluajal ja tänapäevalgi, kui väikelinnad 1990. aastate algul üksteise järel nõukogude okupatsioonaaastate alul hävitatud monumente taastama ruttasid, oli Adamson paraku ainus, kes tol ajal Eestis monumentaaltelemusi sõandas vastu võtta. Võimalik oleks ehk olnud ka Jaan Koort, aga temalt, paraku, eestlased ei tellinud (küllap oleks kompromissitu Koort ka alalhoidlike tellijatega juba eos tülisse pööranud).

Amandus Adamson tõi kahekümnendate aastate Eestisse kaasa Prantsusmaa 19. sajandi lõpukümnetite ametliku kunsti ideaalid. Ilmselt oli tema suureks eeskujuks Pariisis kogu 19. sajandi viimase veerandi kuulsust ja ametlikke tellimusi nautinud Antoine Mercié, kel õnnestus prantslaste hävitav lüüasaamine Prantsuse-Preisi sõjas vooldida apoteosiks lahinguis kuulsusrikkalt langenuile. Mercié 1874. aastal Salon'is eksponeeritud "Gloria Victis", graatsiliselt edasi sööstev ingel langenud noorukiga kätel, on kopeeritud 1880. aastail monumentidena mitmetes Prantsusmaa linnades ning levinud ka salongikoopiatena. Üht sellist suurepäraselt teostatud detailipeent pronkskoopiat, kus renessanslik elegants on ühendatud ajastuomase neobarokse dünaamikaga, olen näinud ka ühes Tallinna erakogus. Mercié vaieldamatuid mõjutusi näeb ka "Russalkas", Sevastopooli monumendis ja üsna sarnases Koidula monumendi kompositsioonis. Ka õnnestunud Vabadussõja monumendid Eestis, eriti Pärnu alevi kalmistu mitmefiguuriline kompositsioon, kus autor kujutas oma abikaasat kolme lapsega, kannab nii kompositsioonis kui sümbolistlikes detailides 19. sajandi lõpukümnen-



Amandus Adamson. Lembitu. Osa Tallinna vabadusmonumendist. 1919-1921.

Amandus Adamson. Lembitu. 1919-1921.

dite prantsuse neobaroki pitsarit. Esimese maailmasõja eelne Prantsusmaa oli riik, kus vana euroopalik kultuur oskas muuta kaotusekibeduse imekauniteks mälestussammasteks.

Vabadussõjast väljunud noores võidukas Eestis polnud aga ei aega ega vara, et mõelda tõsiselt kaotajaile ja langenuile. Kaks väikest vahast ratsakujukest rändasid läbi iseseisvusaastate Teise maailmasõja hakul Eesti Kunstimuuseumisse, kus neid täna restaureerib Praha Kunstiakadeemiast kodumaale naasnud noor restauraator.

Aga Eestis polegi tänini oma ratsamonumenti. Ega ole ka Vabadussammast. Mitmed konkursid on toonud kokku ajas lootusetult tagasi vaatavaid kavandeid või lihtsalt konkreetset paika organiseerivaid töid või lapsikuid ideid. Ongi väga raske ülesanne materialiseerida vabaduse ideed.

1 Tiina Nurk. Amandus Adamson 1855–1929. Tallinn, 1959, l. 89.

2 Eugenie Adamsoni käsikirjalised märkmed. Eesti Kunstimuuseumi arhiiv, f. 5, n. 1, s. 3, l. 60.

The headless equestrian in the depository of the museum and the never completed Independence Column

Juta Kivimäe

Currently there is the first equestrian monument being put up in Estonia – the sculpture of General Laidoner in Viljandi by Terje Ojaver (cf. kunst.ee 1/2003). Therefore, in the present

instance the author is concerned with the sketch of the equestrian monument of Laidoner dating from the 1920s, not yet disclosed to the public. In that period, the sculptor Amandus Adamson was the only professional monumental artist in Estonia. He worked, until the 1917 revolution in St. Petersburg, the capital of Tsarist Russia, fulfilling the orders of the Tsar's court.

The sketches deposited in the sculpture stock of the Art Museum of Estonia were meant to be used for creating the Tallinn Independence Monument. Those plans were never realised. Tallinn lacks as yet its stele to commemorate Estonia's hard-won freedom.

Amandus Adamson mediated to the Estonia of the 1920s, of the 20th C, the ideals of the art of the French establishment in the outgoing decades of the 19th C. Apparently, his mentor was Antoine Mercié, pampered by official orders and basking in fame in Paris, during the whole last quarter of the 19th C. He managed to convert the crushing defeat of the French in the French – Prussian war into an apotheosis to the fallen on the battlefield.

The reception by Estonian art critics of the 1920s of the monumental works of Adamson in that decade was negative by default. True enough, the sculptor having had to return to his homeland from St. Petersburg in his declining years, was eager to collect as many orders as possible, in order to provide decent sustenance for his family, which he started in an advanced age, and which was rapidly increasing in numbers.

However, the young Estonia, victoriously emerging from the War of Independence, lacked both the time and funds to give serious consideration to the losers and the dead. Hence the two small waxen equestrian figures found their way into the Art Museum of Estonia, at the inception of World War II, where they are presently being restored by a young expert who has just returned to the homeland from the Prague Academy of Arts.

Juta Kivimäe works in the sculpture department of the Art Museum of Estonia.

Kuidas monumentaliseerida mälu

Airi Tiisberg monumendi saatusel 20. sajandil.

Monumendi mõiste ja visuaalne vorm on 20. sajandi jooksul elanud üle kardinaalse muutuse. Kadunud on 19. sajandi lõpu heroilised figuratiivsed ikoonid, mis ülistavad rahvuslikke ideaale ja triumfe, asemele on tulnud antiheroilised, tihti iroonilised ja enesekriitilised kontseptuaalsed installatsioonid, mis peegeldavad rahvuslikku määratlematust ja 20. sajandi lõpu postmodernistliku ühiskonna ebakindlust.

Traditsioonilise poliitilise monumendi üldine kadumine viitab laiemas mõttes ka sellele, et avalikkuse mõistmine ühtse kategooriana, mis on otseses vastavuses terminiga "rahvas" või "rahvus", ei leia enam kande-pinda. Tänapäevane monument teadvustab võimetust koguda isiklike mälestusi kokku ühte kollektiivsesse ruumi ega püüagi seda enam teha.

Kuigi on jäänud alles nõudmine monumentide järele, mis annaksid keerulistele ajaloolistele sündmustele fikseeritud ja konkreetse tähenduse, on monument üha enam võistlevate tähenduste tallermaa, pigem kultuurilise konflikti koht kui ühiste rahvuslike ideaalide ja väärtuste kehastaja.

Traditsioonilise poliitilise monumendi toimimisloogika

Kuigi monumendi võib pidada peaaegu et kultuuriuniversaaliks, mis esineb omal kujul kõigis sootsiumides, on tüüpiliselt monumendist kõige lähedasem 19. sajandi kodanluse arusaamale.

19. sajandil stabiliseerusid rahvusriigid ning poliitiliselt üha mõjurikkam kodanlus põhjustas oma poliitilise ja ajaloolise identiteedi otsingul tõelise ausambajoovastuse. Kuulsatele vaimuinimestele pühendatud mälestusmärkides manifesteerus tõusva kodanluse eneseteadvus ja vastandumine aristokraatialle, mille üks väljendusviise oli rõhu asetamine isiklikele saavutustele.

Kodanlike väärtusi ülistavate monumentide kõrval reserveeris 19. sajandi monumentide seas endale jõulise positsiooni poliitiline monument, mille õitsengu tingis vajadus

kinnitada vastsetl formeerunud rahvusriikide legitiimsust¹. Vastukaaluks üha teravamaks muutuvatele sotsiaalsetele ja poliitilistele pingetele püüdis rahvuslik monument kultiveerida rahvuse ühtsustunnet. Monumentomaania ulatus ka 20. sajandisse, seda eriti nendes maades, mis saavutasid iseseisvuse alles pärast I maailmasõda või kus natsionalism omandas eriti hirmuäratavad mõõtmed.

Traditsioonilised monumendid on igas mõttes monumentaalsed. Nad on sisult monumentaalsed, kuna neis kehastub poliitiline või mõni muu maailmavaateline tahe, mis on mõeldud olema kestev ja suunatud tulevikku. Selles mõttes on monumendi idee lahutamatu seotud progressi-ideega: kui oodata on kangelaslikku tulevikku, siis tuleb säilitada ka kangelaslikku minevikku. Samal põhjusel on monumendid ka üldises mõttes monumentaalsed – suured ja jäädvustatud kestvasse materjali. Traditsioonilise monumendi vormikeel on laenatud klassikalise kunsti hierarhia kõige kõrgemalt astmelt. Kultuuriline stereotüüp peab "tõeliseks" monumendiks kõrgele pjedestaalile tõstetud allegoorilist figuraalkompositsiooni, mille genes ulatub 19. sajandi prantsuse akademiale.

Riigi finantseeritud monumendi traditsiooniline eesmärk on luua ennast ülistav koht rahvusliku mälu jaoks. Seetõttu on natsionalistlike monumentide puhul pea eranditult tegu võidumonumentidega, mille seas markantseimad on sõjamonumendid.

Situatsioonis, kus 19.–20. sajandi vahetuse arvatud sõjad nõudsid üha rohkem ohvreid, osutus võimu positsioonilt hädavajalikuks asendada isiklik lein hukkunud sõdurite pärast kõikehõlmava müüdiga, mis aitaks juba eos lämmatada kriitikat mõtetu surma aadressil. Siin astuvad mängu ehatoloogilised ajalookäsitused, mis tuginevad arhailisele meie-nemad vastandusele. Võidumonumendi tüüpiliseks süžeeks kujuneb jumala poolt ära valitud rahva triumf barbarite üle ning rahvuslik ajalugu seotakse mütoloogiliste ja allegooriliste teemadega.

Kuna sõjamonumendi põhiees-

märk on muuta dramaatilised isiklikud surmad rahvusliku võidukäigu heroiliseks manifestatsiooniks, tuleb leiutada mingi mehhanism, kuidas kannatusi väärtustada ja ajalooliselt õigustada. Monument esitab ühe paljudest minevikuverioonidest kui ainsa ja õige. See on võimu positsioonilt esitatud ajalugu, mis salgab teistsuguse mineviku võimaluse. Oma sisimas püüab monument neutraliseerida erinevaid vaatenurki ja seeläbi vältida konflikti². Homogeniseerimine saab toimuda üksnes millegi väljaarvamise arvel, mistõttu traditsiooniline sõjamonument peegeldab ainult reaalsuse fragmente, tehes seda selektiivselt ja vastavalt teatavale väärtuskaalale.

Herbert Marcuse järgi on kunsti roll kodanlikus Lääne ühiskonnas kanda tähendus üle kontseptuaalsesse sfääri³. Seda teesi toetab kaks põhilist strateegiat, millele rajaneb traditsioonilise sõjamonumendi toimimisloogika: esiteks vägivaldne monumentaliseerimine sublimatsiooni kaudu ja teiseks kannatuste estetiseerimine. Et õigustada inimohvreid, tuleb kannatustele anda kollektiivselt ratifitseeritud vorm, mis seisab kõrgemal isiklikust kannatusest. Tüüpiliselt kujutab sõjamonument noort heroilist sõdalast, kes ohverdab oma elu kõrgemate ideaalide nimel ning kelle surma õigustab regeneratiivse jõu – naiste säilimine. Samas vabastatakse surnud kangelased igasugusest agressiivsusest ja neid näidatakse kui mõtlikke ja kohusetundlikke tavalisi inimesi. Estetiseerimisstrateegia kuulub ka ohvrite kujutamise juurde, keda ei jäädvustata piinades, vaid ülemaise rahu hetkel.

Kuna sõja trauma toob nähtavale personaalse ja kollektiivse impotentsuse, siis tuleb see leinamise kaudu lunastada ja peab lõppema võimu taastamisega maailma üle. Edukas sõjamemoriaal peab suutma üle saada negatiivsusest. Asjatult hävitatud elu on elavatele häbiplenkiks. Inimestele tuleb anda kätte vahendid oma võimu taaskehtestamiseks ja trauma lunastamiseks kõrgemate ideaalide kaudu. Lepituse kõrgpunktiks on ideaalide fikseerimine kestvas vormis, s. t. monu-

mentidena⁴. Sõjamonumendid aitavad mahajäänute kaotusvalu leevendada transtsendentsuse kaudu. See saavutatakse triumfaalsusega, mis paneb uuesti maksma kollektiivse omnipotentsuse ja kustutab mälust alandavad juhtumid, mil rahvus ei olnud võimeline kaitsma oma noori. Monumendi püstitamine on faas, mil ülemvõimu taaskehtestamine on teinud võimalikuks valu unustamise⁵.

Ent vägivaldne surm, eriti noorte meeste puhul, tundub ebaloomulik ega pruugi üles kaaluda võidurõõmu võimu taaskehtestamise üle. "Halb surm" on ebaõiglane ja karjub kätemaksu järele. Et seda vältida, serveeritakse noorte meeste surma kui ohvrit. Ohverdamine on arhetüüpne praktika, millega käib kaasas rituaalne surmamine, ja ideaalis peaks ohvriks olema inimelu. Võib öelda, et rahvus ohverdab oma nooruse omakasu-püüdlikel eesmärkidel, ja vaenlane, kes noored mehed surma saatis, on tegelikult pelgalt instrument. Vaenlase sooritatud kuritegu pööratakse sümboliseelt pahupidi ja selgub, et ohver on vajalik rahvuse enda säilimiseks ja uuenemiseks. Seega ei ole surnud noorukid ohverdanud iseennast, vaid rahvus on nad ohverdanud, et ta saaks oma keha regenereerida ja puhastada – surma läbi toimub puhastamine – oma sotsiaalse keha ebaõiglustest, kuritegudest ja alandustest. Massisurma õigustab rituaalse tapmise akt, mis lunastab ülejäänute patud⁶.

Siit ka sügavam põhjus tendentsile püstitada monumente kodanikualgatuse ja avalike korjanduste korras. Kui rahvas on andnud rahvuse jaoks ohvri ja riik oli ohvritalituse läbiviija rollis, siis riigil ei ole enam õigust osaleda mälu vormimises⁷. Harvadel juhtudel, kui riik tõepoolest mälestab oma kuritegusid, nagu näiteks Vietnami sõja veteranide memoriaal Washingtonis (1982) või totalitaarse režiimi ohvritele pühendatud monument Moskvas (1990), käisid idee välja kodanikuorganisatsioonid ja riik andis hiljem oma õnnistuse. Sel moel õnnestus riigil edukalt luua distants iseenda ja süüdlase, minevikurežiimi vahel.

Ainus riik, kes on olnud sunnitud oma kuritegusid tunnustama ja monumentaalses vormis mälestama, on Saksamaa. Enesestmõistetavatel põhjustel ei saanud sakslased jätkata vana võidumonumentide traditsiooni ja seetõttu ongi Saksamaa kujunenud

kaasaegse monumentaalse mõtlemise hälliks.

Monumendi surm ja teine tulemine

Traditsioonilise sõjamonumendi põhiline viiga on selles, et see välistab kahepoolse kommunikatsiooni ja jätab publikule üksnes passiivse pealtvaatja rolli. Nii on rahvuslik sõjamonument langenud tagantjärele kõige suurema jälestuse ohvriks.

Esimesed tõsisemad vaenulikkuseilmingud monumentide institutsiooni vastu ilmnesisid pärast I maailmasõda. Monument tundus väliselt kehatavat vana maailma arhailisi väärtusi, mida sõja õudused olid tagasipöördumatult diskrediteerinud. Kubistide ja ekspressionistide põlvkond hülgas ajalooliste sündmuste traditsioonilise mimeetilise ja heroilise esilemanimise, väites, et iga selline kujutamine mütologiseerib ja õilistab sündmusi. Kui pärast I maailmasõda valitsenud veendumus, et see jääb viimaseks sõjaks inimkonna ajaloos, andis veel mingigi õigustuse massilisele hukkamisele, siis II maailmasõja järel varisesid aktsepteeritud sümbolised koodid kokku. Olukorras, kus Lääne demokraatlikus ühiskonnas puudus vajadus uute heroiliste monumentide järele ja poliitiline monument kui lootusetult ebademokraatlik institutsioon oli ennast häbistanud, tundus, et on aeg saata see kunstivorm ajaloo prügikasti.

Samal ajal kui monumendi roll järjekindlalt kahanes, kasvas Lääne kultuuriruumis huvi vabaõhukultuuri vastu. 1960. aastate radikaalsed saneerimisprojektid olid jätnud linnad liikluse parema korraldamise nimel tühjaks ja lagedaks. Kompensatsiooniks hakati linnaruumi kaunistama dekoratiivskulptuuriga. Kuid juba 1970. aastail jõuti arusaamisele, et puhtdekoratiivne linnaskulptuur on intellektuaalselt liiga vähenõudlik ja et linnaruumist tuleks kujundada "kunstiruum". Dekoratiivsuse ületamisel kujunes kõige levinumaks esteetiliseks strateegiaks kohaspetsiifiline kunst, mille eksperimentaalpõlksu loetakse 1977. ja 1987. aastal Münsteris korraldatud skulptuuriprojekte. Nende projektide raames "hiilis monument autonoomse kunsti tagauksest tagasi linnaruumi"⁸.

Viimasest tsitaadist kumab läbi dualistlik seisukoht, mis teeb vahet kõrgel kunstil ja proosalisel elul ning

järgmise sammuna ka "puhtal" ja angažeeritud kunstil. Sel moel langeb kahtluse alla igasuguse sotsiaalselt orienteeritud kunsti maine. Rosalyn Deutsche on viidanud, et traditsiooniline kunstiajaloolane paradigma on võimetu valgustama adekvaatselt avaliku kunsti sotsiaalseid aspekte. Kui kunstiajaloolane lähtub eeldusest, et kunst on defineeritav sõltumatu esteetilise iseloomu kaudu, jõuab ta paratamatult järeldusele, et kuigi kunst peegeldab vältimatult sotsiaalset reaalsust, on tema ülim eesmärk siiski ajalis-ruumilise satumusklikkuse ületamine⁹.

Monument avaliku kunsti vormina tekitab tänu oma tugevale poliitilisele laengule ja tihti peale kesisele esteetilisele väärtusele konservatiivsetes kunstiajaloolastes usaldamatust ja ebakindlust. Monumendi teema muutub palju apetiitsemaks, kui kunsti käsitletakse juba algusest peale kui sotsiaalselt produtseeritud kategooriat, kui "areeni, kus reprodutseeritakse sotsiaalseid suhteid"¹⁰.

Esteetilise aspekti taandumine kunstist mõtlemisel ja kirjutamisel ning kunsti sotsiaalse aspekti väärtustamine on laiemalt iseloomulik kogu postmodernistlikule olukorrale, kus täheldatav palju räägitud nihe esteetiliselt tasandilt eetilisele. Selles mõttes on sümptomaatiline, et monument naasis areenile just kohaspetsiifilise kunsti kaudu, kuivõrd kohaspetsiifiline kunst paljastab viise, kuidas kunstiteose tähendus konstrueeritakse sõltuvalt institutsionaalsest raamistikust. Nii monument kui selle tähendus luuakse kindlas ajas ja kohas ning on sõltuvuses antud hetke poliitilisest, ajaloolisest ja esteetilisest kontekstist. Kaasaegne monumentaalne mõtlemine tekibki punktis, kus seda asjaolu endale teadvustatakse ja kus see teadmine edasisse kunstipraktikasse inkorporeeritakse.

Kontramonumendi viljastamishetk

Uue monumentaalse mõtlemise sünniks võiks pidada aastat 1983. Eeltöö tegid muidugi ära ameeriklased: eelkõige Claes Oldenburg oma deheroiseerivate ja irooniliste hiigelmonumentidega argipäevale 1960. aastatel ning Maya Lin oma Vietnami sõja veteranide memoriaaliga 1982. aastal.

1983. aastal tegi Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge (NB! kodanikuühendus) Saksamaa

Liitvabariigi valitsusele ettepaneku rajada rahvuslik memoriaalkompleks, mis oleks pühendatud sõjas (nii I kui II maailmasõjas) hukkunud sakslastele. Et sakslastel puudub koht, kuhu ametlike riigivisiitide ja rahvusliku leiutapäeva ajal saaks pidulikult pürga asetada, oli selleks ajaks tajutud juba ka valitsuse tasandil. Probleem teravnes 1985. aastal, mil Lääne-Saksamaad külastas Ronald Reagan.

Sakslastel olid Reagani külaskäigu suhtes suured ootused. Kuna aasta varem oli François Mitterrandi ja Helmut Kohli käepigistus Verduni lahingus hukkunud sõdurite suruaial kujunenud meediasündmuseks, mis sümboliseeris Saksa-Prantsuse ürgvaenu lõppemist, loodeti Saksamaal, et Ameerika presidendi külaskäik teeb samamoodi ajalugu ja poliitikat. Ent kuna parema koha puudumisel viidi Reagan Bitburgi suruaiale, mille vahetus läheduses asub ka SS-ohvitseride viimne puhkepaik, lõppes sündmus fiaskoga.

Debate Bonni memoriaalkompleksi lõpliku kuju üle saatsid rahvuslikust sentimentist kantud katsed hakata taaslooma traditsioonilisi monumente. Olukorras, kus keegi täpselt ei teadnud, mis funktsioone peaks kompleks õigupoolest täitma ja keda täpselt mälestama (ohvreid ja nende hukkajaid oleks ju natuke imeplik ühte patta panna), tegid poliitikutid erakordselt suure panuse kunsti veenmisvõimele. Loodeti, et konkreetne kunstiline lahendus suudab öelda rohkem kui ükskõik millised sõnad¹¹. Kunsti polüvalentsust püüti ära kasutada vahendina ebamäärase ja vastuolulise sõnumi väljendamisel, nii et tulemus oleks võimalikult mittemidaagiütle. Herbert Marcuse sõnadega: tähendus püüti üle kanda kontseptuaalsesse sfääri. See, mida valitsuse tasandil taheti rajada, oleks olnud "hermeetiliselt suletud hauakamber, kuhu toppida mineviku kummitused", "koht, kuhu sakslased saaksid oma mälukoorma maha laadida, et siis takistamatult 21. sajandisse astuda"¹².

Teiselt poolt valitses arusaam, et traditsiooniline monument, selle didaktiline olemus ja jäik suunatus minevikku on liiga tihedalt seotud fašistliku propaganda stiiliga. Vastandumaks fašistlikule vormikeelele, peaks monument olema võimeline publikuga kommunikeeruma, mahutama erinevaid tõlgendusviise, õonestama müüti ühtsusest, transtsendentsusest ja püsivusest. Mis

põhimõtteliselt tähendab, et kaasaegne monument peab pidevalt küsimuse alla seadma iseenda eksistentsi.

Lõppkokkuvõttes jäigi Bonni memoriaal realiseerimata ning Berliini müüri langemisega kandus vaidlus üle Saksamaa uude pealinna, kus tülid Euroopas mõrvatud juutidele pühendatud mälestusmärgi pärast pole siiani lõppenud.

Ümbersündinud monument postmodernistlikus ühiskonnas

Nagu juba öeldud, võib kaasaegse monumentaalse mõtlemise hälliks pidada Saksamaad, kus vajaduse monumenti reformimiseks tingis veendumus, et holokausti puhul pole konventsionaalsed mälu- ja kunsti-praktikad tulemuslikud. Holokaustijärgset kunstnike põlvkonda iseloomustab täielik usaldamatus monumenti institutsiooni suhtes. Olles eetilises mõttes veendunud oma kohustuses mäletada, kuid esteetilises mõttes skeptilised kunsti väljendusvõime suhtes, panevad nad aluse uuele žanrile – tekib kontramonument, mille keskseks teemaks on problemaatiline suhe mäletamise ja selle institutsionaliseerimise vahel.

II maailmasõda oli inimkonna ajaloos nii õudne ajajärk, et asjasse segatute loomulik reaktsioon on püüdnud unustada. Samas peitub unustamises risk samade õuduste kordumiseks. Seega tuleks mäletada holokausti, ilma et väheneks selle kohutavus, "ilma et ununeks kõrbenud liha lõhn"¹³. Järelikult tuleb kunsti lunastav funktsioon kategooriliselt hüljata. Sellega seoses formuleerub monumenti uus funktsioon – mitte ohvri ebamäärane mälestamine ega püüd tema kaotust kompenseerida, vaid surma asjaolude ja põhjuste üle järelemõtlemine¹⁴.

Esimene probleem, mis holokaustile pühendatud monumentide puhul kerkib, on representatsiooni küsimus. Postmodernistlik kunst teadvustab endale, et representatsioon on termin, mis asub esteetika ja poliitika vahepeal – see annab asjadele kuju ja tähenduse, mitte ei peegelda objektiivselt nende olemust¹⁵. Seetõttu käib representatsiooniga kaasas väljaarvamise, mis on omane traditsioonilisele poliitilisele monumentidele. Monumenti püstitamisega kaasneb paratamatult teatud hulga tähenduste

abstraheerimine, mis omakorda tähendab, et teine osa tähendusi tuleb vältimatult unustada. Väljakutsena monumentaalse kujundikeele piiratusetele on levinud strateegiaks saanud nähtamatute ja ennast hävitavate monumentide loomine, mis ammuvatav inspiratsiooni kohasetsiifilistest ja kontseptuaalsetest kunstist.

Teiseks seatakse postmodernistlikus kunstis küsimuse alla juba renessansist alguse saanud traditsioon, mis põhineb eeldusel, et objektid käituvad mälu vahendajana või pikendajana. Ajalooliselt on materiaalseid objekte käsitletud analoogsetena inimese mälega. Monumentide püstitamise eelduseks on veendumus, et mälestusi saab vormida mateeriasse, nii et see hakkab mälestusi asendama ja garanteerib tänu oma kestvusele mälestuste pika säilimise. Suur osa Lääne kultuuri artefaktidest on loodud eesmärgiga, et materiaalsed objektid asendavad ebausaldusväärse inimmälu¹⁶.

Ent mälu ja objektide suhe ei ole nii sirgjooneline, kui Lääne traditsioon on seni arvanud. Tänapäeval on pigem levinud arusaam, et objektid on mälu vaenlased. Objektide kaudu toimub mälestuse ekstermaliseerimine, mille tagajärjeks on mäletamise vähenemine. Sel juhul ei aita monumentid säilitada avalikku mälu, vaid tõrjuvad selle kõrvale, sest monumenti materiaalne vorm asendab kogukonna enda aktiivse töö mälu kallal. Tundub, et kohe, kui anname mälestusele monumentaalse vormi, vabastame ennast osaliselt kohustusest mäletada. Sel põhjusel on nii mõnedki kunstnikud ja teoreetikud "hamletlikul" seisukohal¹⁷, et parim võimalik holokausti memoriaal ongi igikestev debatt selle memoriaali vormi ja mõtte üle.

Kontramonument otsib meetodit, kuidas "lükata mäletamise koorem tagasi vaataja õlule"¹⁸. Seetõttu muutub oluliseks ruum monumenti ja vaataja vahel, vaataja ja tema personaalse mälu vahel. Selle asemel et luua endassesulgunud monumente, sunnivad nad vaatajat vaatama enda sisse. See püüdnud on korrelatsioonias autoritaarse tähenduse kadumisega kultuuris laiemalt. Kui tähendus asub teose ja vaataja vahepeal, mitte teoses ega vaatajas endas, peab vaataja tähenduseni jõudmiseks rohkem pingutama. Tähenduse otsimise ja tekkimise protsess saab sama tähtsaks kui tähendus ise.¹⁹

Kontramonumentaalne mõtlemine tahab mälestamist deritualiseerida ja dematerialiseerida, nii et see muutuks igapäevaelu osaks, et kaoks lõhe mineviku ja oleviku, mälu ja ajaloo vahel. Selles mõttes paigutatud kontramonumentaalne impulss suurepäraselt tänapäevasesse ühiskondlikku konteksti, kus enamiku inimeste jaoks ei moodusta rahvus enam põhilist identiteeti loovat raamistikku. Globaliseerumine, aja ja ruumi kiirenud rütm tingivad mälu kultuuri tähtsuse tõusu, mis tahab mineviku vabastada muuseumide, raamatukogude ja arhiivide, s. o. Ajaloo haardest. Kontramonumentide loojad keelduvad esindamast ajalugu ja tahavad rääkida Teise nimel.

Maya Lini Vietnami sõja veteranide memoriaal

Kontramonumendi eelkäijaks peetakse Maya Lini 1982. aastal avatud Vietnami sõja veteranide memoriaali. Nagu juba mainitud, rahastas projekti erakapital, sest sõjaveteranid, kes monumendi tellisid, ei soovinud, et sellest Ameerikale häbiväärse sõja mälestusmärgist kujuneks propagandateos. Võistlustingimustes nõuti, et memoriaal väldiks poliitilisi sõnavõtte sõja aadressil ning oleks loomu poolest reflektiivne ja kontemplatiivne, sisaldades rohkem kui 58 000 inimese nime, kes surid või jäid kadunuks ajavahemikul 1959–1975.²⁰

Konkursi võitis 21-aastane arhitektuuritudeng Maya Lin, kelle töö koosneb kahest mustast graniitseinast, mis kohtuvad 125-kraadise nurga all ja teravnevad otsest. Graniitsein, millele on kronoloogilises järjekorras kirjutatud ohvrite nimed, paikneb seljaga vastu maapinda, nii et see on tagant vaadates peaaegu nähtamatu. Paljud kriitikud on monumenti tõlgendanud kui haava maapinnas, mida rohu ja puude kasvamine on ainult osaliselt suutnud parandada. Seda seisukohta kinnitab ka Maya Lini enda tsitaat: "Ma mõtlesin selle üle, mida surm endast kujutab, mida kaotus endast kujutab... terav valu, mis aja jooksul leeveneb, aga mis päriselt kunagi kao. Haav. Mõte tuli mulle asukohta vaadates. Võta nuga ja lõika maapind lahti ning aja jooksul kasvab rohi peale ja ravib haava."²¹

Teatud mõttes mängib monumendi idee väga hästi kaasa selle asukoht avalikus pargis Valge Maja lähedal, kus paiknevad mõned



ameeriklaste kuulsaimad monumendid. Memoriaali üks teravik on suunatud 1922. aastal Abraham Lincoln'i mälestuseks ehitatud neoklassitsistliku templi suunas, mis esitab Lincoln'i, kes istub nagu Zeus Olümpose templis, klassikalise kreeka kangelasena, kelle teod on garanteerinud talle surematuse. Kuna Lincoln'i memoriaal püstitati rohkem kui kuuskümmend aastat pärast tema surma, ei täida see tüüpilist lunastuslikku funktsiooni, sest kodusõja haavad olid selleks ajaks juba paranenud, vaid rõhutab kohustust mäletada rahvuse rajajaid. Nagu ikka, mäletatakse selektiivselt – orjandusest ja kodusõja põhjustest ning ohvritest ei tehta targa juttu.

Maya Lini memoriaal on lähikonna monumentidega sihilikus kontrastis, kajastades Vietnami sõja problemaatilist positsiooni Ameerika ajaloos. Selle madal, intümne ja horisontaalne formaat vastandub vormiliselt kõrgusse püüdlevale Washingtoni obeliskile, must graniit Lincoln'i memoriaali valgele marmorile ja minimalistlik vorm figuratiivsele vormikeelele.²²

Vietnami sõja memoriaal on pühendatud kõigile sõjas osalenutele, mitte Ameerika rahvusele ega riigile, kes ohverdas oma sõdurite elu. Maya Lin väldib võimalust, et juhtunud tajutaks asjade loomuliku käiguna. Tema teose minimalism ei seisne mitte niivõrd vormis, kui võrd neutraalselt ja külmalt loetletud nimedes. Surmad ei ole jäädvustatud kui tilla eesmärgi ohvrid, need võiksid sama hästi olla autoõnnetuses hukkunute nimed. Teatavast selektiivsusest ei pääse seegi monument, sest loomulikult pole jäädvustatud sõjas

hukunud vietnamlaste nimesid.²³

Monumendi antiheroiline vorm kutsus esile vihast kriitikat, mis süüdistas memoriaali kõleduses ja igasuguse positiivse sümboli või kujundi puudumises. Leiti, et monument peaks ülistama väärtusi, mille nimel sõdurid surid. Monument vastaste surve tõttu püstitati hiljem lähedusse kolm realistlikus laadis Ameerika sõduri pronksfiguuri (kaks valget, üks mustanahaline) ja lipuvarras ning kuna sellest ei piisanud, siis varsti ka naisefiguuri.²⁴

Vietnami sõda jagas avaliku arvamuse nii paljudesse vastandlikesse leeridesse, et ükski kujund ei suuda adekvaatselt edasi anda "ühtset" kollektiivset suhtumist. Seetõttu pakub Maya Lini memoriaal hoopis võimalust isiklikuks mälestamiseks. Autori kontseptsiooni kohaselt on memoriaal privaatse kontemplatsiooni koht, mis toob fookusesse kohutava kaotuse ja aitab seeläbi haavadest paraneda.²⁵

Airi Tiisberg õpib kunstiteadust Eesti Kunstiakadeemias.

1 Miles, Malcolm 1997. *Art, Space and the City. Public Art and Urban Futures.* Routledge, London & New York, lk. 67.

2 Deutsche, Rosalyn 1998. *Evictions – Art and Spatial Politics.* MIT Press, Cambridge & London, lk. 58.

3 Viidatud Miles 1997, lk. 61.

4 Rowlands, Michael 2001. *Remembering to Forget: Sublimation as Sacrifice in War Memorials.* Kogumikus *The Art of Forgetting*, Berg, Oxford & New York, lk. 137.

5 Rowlands 2001, lk. 131.

6 Rowlands 2001, lk. 136.

7 Rowlands 2001, lk. 137.

8 Heinrich, Christoph 1993. *Strategien des Erinnerns: der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre.* Verlag Silke Schreiber, München, lk. 24.

9 Deutsche 1998, lk. 60.

10 Deutsche 1998, lk. 72.

11 Heinrich 1992, lk. 43.

12 Young, James 2000. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture.* Yale University Press, New Haven & London, lk. 194.

13 Forty, Adrian, 2001. *Eessõna raamatule The Art of Forgetting* (koostajad Adrian Forty ja Suzanne Küchler). Berg, Oxford & New York, lk. 6.

14 Heinrich 1992, lk. 46.

15 McDaniel, James 2000. *The Triumph of Form (an Essay on the Democratic Sublime).* – *The Quarterly Journal of Speech* 86/1.

16 Forty 2001, lk. 2.

17 McDaniel 1996.

18 Young 2000, lk. 131.

19 Young 2000, lk. 54.

20 Rowlands 2001, lk. 138.

21 Rowlands 2001, lk. 139.

22 Samas.

23 Rowlands 2001, lk. 140.

24 Clark, Toby 1997. *Art and Propaganda in the Twentieth Century.* Calmann and King Ltd, London, lk. 120.

25 Samas.

Kaadrid dokumentaalfilmist
"Pildi sisse minek" (2002),
mis käsitleb kostüümi-
kunstnikku Agu Pilti.

Stills of the documentary
"Understanding Pilt" (2002)
by Marianne Kõrver, about
costume designer Agu Pilt.



Film kui mälestus

Alina Kurvits elustab esteedi Agu Pildi loo.

Dokumentaalfilm "Pildi sisse minek", 15 min. 2002. Režissöör, operaator, monteerija Marianne Kõrver. Produutsent Peeter Urbla. Rahastaja ning tootja Exitfilm. Esilinastus 16.11.2002 Tallinna Kinomajas. Eesti filmi päevad 10.–16.03.2003.

Kui miski on läbi, jääb sellest maha mälestus. Sõltub meie valikust ning tugevusest, mida selle mälestusega siis peale hakata: kas kustutada ära kui liiga valuline või hoida kui väärtust, kui see on kallis. Ent kõik, kellega oleme olnud seotud, sõbrad, sugulased ja armsamad, jätkavad oma elu täpselt nii kaua, kui kaua me neid mäletame. Keegi kolib kuhugi täpselt ütlemata, kuhu; võib-olla ei tea ta seda isegi, kuid mõnikord läheb ta

igaveseks. Ta jätab maha kas kirja või ei jäta. See on tema valik. Kuid kui ta on sõber, siis kindlasti jätab. Mida erilisem sõber, seda erilisem sõnum. Ja siis on järel vaid ta hääl pärast telefonipiipi, ta kiri või film.

Dokumentaalfilm "Pildi sisse minek" kujutab endast selletaolist sõnumit. Linastudes Eesti dokumentaal- ja animafilmide festivalil Kinomajas 13.03.2003, osutus see lihtsalt parimaks.

Film koosneb Agu Pildi spontaansetest intervjuudest ateljees, tema näituste fragmentidest, tema maalide lähivõtetest ja lõpuks kaadritest, mis võetud tema matusel. Filmi on põimitud ka Fassbinderi filmide katkeid, Marlene Dietrichi lavaesinemiste fragmente ja Laurie Andersoni laule –

kõike seda, mis talle endale kõige rohkem meeldis. Filmis osales ka enamus Aguga seotud inimesi: ta modell ja muusa Ain Talalaev, Ene-Liis Semper, Beatrice, Katja Koort, Urve Eslas jt. Agu disainitud kaunid kostüümid, võimas *make-up*, palju maske, natuke ironiat *camp*'i üle, kitši paroodiat, tulemuseks ääretult siiras ja samas "kunstiline" dokumentaal. Montaaž tundub olevat midagi rohkemat kui montaaž – valminud on justkui DJ, video-DJ käe alt tulnud miksing. Marianne Kõrveril õnnestus näidata lühikeses dokumentaalis oma visiooni Agust, keda ta on tundnud aastaid. Kunstnikku esitatakse sellisena, nagu ta oli ja nagu ta on lähemate sõprade mälestustes siiani.

Dialogid ühevaatuse- lisest näidendist "Anna mulle põhjus siia jäämiseks".

NOKU klubi, Tallinn.

Osalevad: Alina Kurvits (see, kes nõuab vastuseid), Marianne Kõrver (filmi tegija, Agu Pildi modell ja sõber), Urmas Muru (kõrvallauas olev poiss), Urve Eslas (tüdruk, kes kirjutab lõputööd filosoofiast), Ain Talalaev (muusa). Agu Pilt ise (nähtamatu esinejana).

– Kuidas see kõik alguse sai? (Pidin juba peaaegu ütleva, et "kuidas see kõik lõppes?")

– See oli Agu idee. Ta helistas ja ütles, et tal on mulle midagi olulist edasi anda, üksnes mulle, ja ta kutsus mind oma ateljeesse. Kuna võtsin kaamera kaasa, siis mõtlesin, et panen selle lihtsalt lauale ja lülitan sisse. Kummaline, aga teda see üldse ei seganud. Vestlesime umbes kaks tundi ja nii see algaski. Ja kui mul oli juba selline materjal, siis miks mitte teha filmi. Temale see kõik meeldis kuni sinnamaani, mil asi muutus liiga ametlikuks. Mina pidin hankima raha, et teha filmimise protsessi efektiivsemaks ja tõsta kvaliteeti, Agu oli juba üsna masendatud. Me alustasime filmimist neli kuud enne tema enesetappu. Üks kord ta helistas, et "palun ära seda filmi tee, sest sealt puudub kulminatsioon". Ma ise ka tundsin, et sealt on midagi puudu. Ja siis, kolm nädalat hiljem, tekitas ta kulminatsiooni ise, puues end üles. (Marianne Kõrver)

– Mis võis anda talle enesetapu põhjust? Mis sunnib inimesi seda tegema?

– Mitte töö, mitte raha ega võib-olla ka mitte tõsised terviseprobleemid. (Marianne Kõrver)

– Ah, jätke! Põhjused pidid olema rohkem kui tõsised – ja kõigi probleemid korraga ja sa ei näe enam väljapääsu, ühtki teist lahendust, ei mingit lootust, oled sellises meelega, totaalses pimeduses ja üleni väsinud – liiga väsinud. Kuid mina otsin ikkagi mingit muud põhjust, midagi, mis jääb sellele taha.

See oli väga veider lugu. Ta jättis oma lähedase sõbra Tallinna, otsus-

tades minna mõneks aastaks Moskvasse elama ja töötama. See noor ja kena mees abiellus ning sai lapse, kuid varsti pärast seda poos ta end üles. Agu maeti samale kalmistule.

– Kui Agul oleks olnud raha ja tööd, kas ta oleks olnud rahul?

– "Millest ma unistan? Rahulik elu, palju raha... Valetan... Praegu unistan ma pikast päikeselisest puhkusest ookeani ääres." (Agu Pilt)

– Kas see oli unistus paradüüsimisest või Brasiiliast – "paradüüsimisest maa peal", nagu Urmas ütles?

– Mina küll ei saa aru, mis viib inimesed enesetappuni, kuigi mu isa tegi seda. Kujutan ette, et kui seda tehakse, siis jõutakse mingi tasanidini, kus puuduvad hirm ja valu; või muidu pole seda võimalik teha. Ilmselt on see ka tunne, et kõik sõbrad, sugulased ja sinuga seotud inimesed lasevad su vabaks. (Urmas Muru)

– Kas see tähendab, et enesetappu eel peab inimene juba olema surnud?

– Kuidas seletada fakti, et Eesti kuulub Euroopa riikidest enesetappude arvu poolest esimeste hulka? (Marianne Kõrver)

– Mina seletaksin seda loodusega: päikese ja energia puudumine, aastaegade vahetumine, kui sa vaatad sügisel loodust suremas. (Urmas Muru)

– Mina tean ühte Berliini filmitegijat, kes saab oma töö tegemiseks igasugustest fondidest raha, nii et ta ei pea oma elus midagi muud tegema kui kunsti. Siin Eestis on see võimatu: sul peab olema stabiilne töökoht, et teenida elamiseks raha. Nii et pole raha ja pole vabadust, et teha seda, mis sulle tõeliselt meeldib. See tekitab minus ka masendust. Agu oli ääretult tulevikule orienteeritud inimene, ta tegi plaane. Ta tahtis siit koristerist minema kolida, tahtis tööst rohkem inspiratsiooni saada ja selle eest rohkem tunnustust saada. (Marianne Kõrver)

Peaaegu väljakannatamatu: olla ümbritsetud inetust inimestest, kes elavad vaestes asulates, samas kui sa ise oled esteet, eriti juhul, kui sa ei näe enam võimalust seda kõike taluda.

– See seostub absurdi kategooriaga. Me elame absurdis. Nii et

tegemist pole mitte põhjuste otsimisega omaenda elu lõpetamiseks, vaid põhjuste otsimisega elu edasielamiseks. See on kogu filosoofia üks olulisi küsimusi. Kas me peaksime jätkama elamist või mitte? Kas elu on väärt elamist? "Olla või mitte olla, selles on küsimus". Sisyphos on õnnelik, kuna ta mõistab oma tegevuse mõtetust, aga ei anna sellegipoolest alla. Tal on midagi, mis hoiab teda töös. Absurd on elult, inimestelt või Jumalalt midagi oodata, samas kui elu pidevalt petab neid ootusi. Lootus on absurd, kuid mismoodi elada ilma lootuseta? See on filosoofia põhiküsimusi. (Urve Eslas, Võitlev Sõna)

Ta oli ümbritseva maailma suhtes väga tundlik, liiga tundlik. Kunstnikud, luuletajad, kõik loojad on nagu ülekandegaamad: saades signaali, edastavad nad selle teistele. Andsin talle ükskord oma luuletusi, mis olid täis musta huumorit. Tema andis need mulle üsna pea tagasi: "Nad on väga kaunid, aga liiga morbiidsed. Sinu vaimuseisund on praegu minu omaga liiga sarnane. Võid-olla tunned sa sama. Ja sellepärast ei saa ma neid lugeda: ma kardan. Ma kardan, et ma poon end üles, kui ma neid veel kauem loen." See kõik sündis kaks nädalat enne...

– Kas sa kahetsed, et alustasid liiga hilja filmimist?

– Ma ei kahetse, et me alustasime liiga hilja, kahetsen ainult seda, et ma kustutasin osa materjali nendelt DVD kassetilt ära, millele me lindistasime tema ateljee jutte: tahtsin ruumi teha tema näituse filmimiseks ja mul polnud raha uute kassetide ostmiseks. Film sai tehtud ilma igasuguse finantsilise toeta. Ja filmi ei saa näidata ka TV-s, sest siis peaksime maksma 20 000 krooni muusika eest, mida oleme filmis kasutanud – Agu jumaldatud Laurie Andersoni ja Marlene Dietrichi eest. Muidugi ma tahaksin, et filmi näidataks, kuid ma ei teinud seda publiku jaoks ja ma ei pea publiku arvamust kõige tähtsamaks: ma tean ise ka, et tehniliselt oleksin võinud filmi paremini teha kui see, nagu ta praegu on. Tegin selle Agu ja iseenda jaoks. Ta oli väga eriline sõber ja ma nägin temas asju, mida teised ei näinud – tema pahelist

huumorimeelt, tema traagilise ja koomilise vahel balansseerivat stiili. See oli kui kuristikku äärel kõndimine kogu aeg. (Marianne Kõrver)

Erinevalt tema lemmikust

Fassbinderist, kes oli tuntud kui oma lähimate sõpradega eksperimenteerija uurimaks, kui palju ja kui kaua nad suudavad teda taluda, huvitas Agu pigem see, kui kaua tema ise suudab taluda. Pidades inimest väga piiratud liigiks, püüdis ta neid piire avardada. "Kujutatavates kunstides on minu lemmikuteks akadeemikud, nende ebatavaline võime kujutada inimest looduse kroonina, kujutate seda monumentaalselt."

– "Kuidas sai Jumal luua ülima olendi, kellel on kaks auku, mille kaudu ta näeb? Isegi kärbes on võimeline nägema kõikjale ümber ringi. Võib-olla mõnel on võimekas lõhnataju, kuid mina tunnen ainult heeringa lõhna, ja mul ei ole kaheksat kätt nagu Shival. Inimene on nii piiratud – meil on mõned augud tunnetamiseks ja mõned augud elu nautimiseks veidike. Kuid kuidas saab seda nimetada evolutsiooni tipuks? See on täielik nonsenss..." (Agu Pilt)

Ta polnud inimlikkuses kohe kindlasti mitte pettunud.

– "Ma ei maali selleks, et erutada. Ma ei taha, et keegi minu piltide ees masturbeeriks. Vastupidi, ma loodan, et inimesed leiaksid sealt ilu. Kaasaegse kunsti antiesteetika kultus on jõudnud oma tippu, siit pole enam kuhugi edasi minna, sest kõik on muutunud tavaliseks. Moodne kunst nõuab skandaali, aga klassikaline kunst, mida mina esindan, ei vaja skandaali. Minu maalitud alasti mehed ei tohiks kedagi šokeerida, nad on ilusad – ja kui ilu on šokeeriv, siis jääb see mu viimaseks näituseks." (Agu Pilt)

Ta oli veidi häiritud sellest antiesteetilisest kunstitrendist à la Fin de Siècle.

– "Inimesed olid hämmastuses, et ma julgesin välja tulla ilusate piltidega siin maailmas, kus valitseb antiesteetika." (Agu Pilt)

– Kui ta maalis kõiki neid perfektseid kehasid, siis kas ta tahtis näidata, et miski on ikkagi tähtsam kui ainult keha, või vastupidist, et inimkeha on niivõrd ilus, et

ainuüksi sellest piisab? Kui oluline oli talle personaalsuse kategooria?

– Mina arvan, et naiste puhul oli see niimoodi: nad pidid olema ääretult tugevad isiksused, et tekitada Agus huvi nendega koos töötada. (Marianne Kõrver)

– Naised pidid olema väga tugevad isiksused, intellektuaalid, kellel on stiili. Meestelt nõuti kõiki samu omadusi ja lisaks veel seksuaalsust. Nõustun, et naised on tema piltidel seksikad, kuid see on kuidagi distantseeritum, soo seksuaalsust on kujutatud nagu väga üldistatult, naine üldiselt, mitte konkreetne naine. (Ain Talalaev)

*
Gay-subkultuuri võti kehalise ilu küsimustes on pärit kunstiajalooost, alates kreeka skulptuuridest kuni Pierre'i ja Gilles'ini. Kõik baseerub sellel. Vananemine toimub nii dramaatiliselt. "Iga noor keha on minu silmis ilus." (Agu Pilt) Kui noorus on läinud, siis tähendab see, et kõik on läbi. Kummaline, aga selles ringkonnas suhtuvad naised vananemisse vähem traagiliselt kui mehed – naised aktsepteerivad seda. Gay-mehed tunnevad end vanemaks jäädes õnnetult. Kusjuures "vana" tähendab enamasti pärast 35. eluaastat. Mina sain nendest asjadest aru ja Agu teadis seda, ehkki avalikult sellest iial ei räägitud.

Mul ei õnnestunudki saada temaga tõeliselt sõbraks – meil polnud aega. Kui mina Tallinna saabusin, oli Agu just lahkumas. Igaveseks. Vahepeale jäi vaid üks kuu.

"Sul on pikk teekond ees, sind ootavad uus armastus, sõbrad ja plaanid. Kuid lisa sel teekonnal kiirust, ära arva, et sul on liiga palju aega." (Agu vaim). Ta jättis mulle sellise sõnumi – kas ainult mulle?

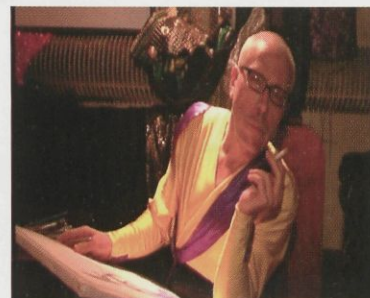
Film as remembrance

Alina Kurvits

The documentary "Understanding Pilt", 15 minutes. 2002. Author Marianne Kõrver. Producer Peeter Urbla. Company "Exitfilm". First night 16.11.2002 Tallinn Cinema House.

The film consists of spontaneous interviews in the studio given by costumes artist and aesthete Agu Pilt (1951–2002), fragments of his exhibitions, close shots of his paintings and finally the stills, shot at his burial ceremony. Blended in the film have also been pieces of Fassbinder films, fragments of Marlene Dietrich stage performances and Laurie Anderson's songs – all of which he very much liked during his lifetime. Participating in the film are the majority of people associated with Agu: his model and muse Ain Talalaev, Ene-Liis Semper, Beatrice, Katja Koort, Urve Eslas and others. The beautiful costumes designed by Agu, the impressive make-up, a lot of masks, a bit of irony over camp, some parody of kitsch – all resulting in a totally sincere and yet "artistic" documentary. The artist is represented as he was and as he is retained in the memory of his closest friends.

In the imaginary play "Give me a motive to stay along" Alina Kurvits, Marianne Kõrver, Urmas Muru, Urve Eslas and Agu Pilt discuss the process of film-making, dabbling in problems of identity of the artist and his enigmatic suicide.





Jacob Gerritsz. Cuyp. Poiss hanega. Õil, puit, 17. sajandi I pool. 55 x 45,7 cm. Kiri all vasakul: "Mon-oye: faict tout. J. G. Cuyt fecit". Eesti Kunstimuseum

Jacob Gerritsz. Cuyp. Boy with goose. Oil on wood, I half of the 17th c. 55 x 45,7 cm. Text left below: "Mon-oye: faict tout. J. G. Cuyt fecit". Art Museum of Estonia.

[kadrioru aarded]

Dordrehti meistri moraalimaalid

Gerd-Helge Vogel avab näiliselt süütuid portreid, mille alltekstiks on ostetav armastus.

Dordrecht'i meister Jacob Gerritsz. Cuypp (1594–1652), kuulsu hollandi maastikumaalija Aelbert Cuyppi (1620–1691) isa, oli mitmekülgne kunstnik, kes paistis silma eelkõige portree- ja olustikumaali, natüürmordi ja loomamaali alal. Pastoraalsete lasteportreede, grupipiltide, turu- ja köögiteemaliste tööde ja loomakujutiste meistrina oli tal hea maine.

Eriti edukas näib ta olevat olnud motiiviga, mis on teatud mõttes tema loomingu kvintessents: portreealaadset, loomad kaasa arvatud, olustikupildid.

Nii leidub vähemalt kaheksa paarikute varianti, kus on näha poiss ja tüdruk või talumehed ja -naised, kodulinnud süles: "Twee stucken schilderije zijende eenen Boer met een gans, en een Boerin met een Corft met eijeren, wesende principaele van Mr Jacob Cuypp za: vor de somme van 24". Paarikut müüdi Waltherus Coolsi omandist 10. juulil 1665 korraldatud oksjonil. Meistri samalaadsed tööd tulid 1. jaanuaril 1669 veel kord väljapakumisele (1).

Prægusel ajal on nende (olustikuliste) paarikute suurest hulgast, mis tollal sellesse spetsiifilisse motiivigrupi kuulusid, teada veel ainult kaks maalipaari. Peale Tallinnas Eesti Kunstimuuseumis asuvate "Tüdruk kukega" ja "Poiss hanega" on veel Pariisi Louvre'is "Tüdruk munakorviga" ja "Poiss hanega", viimased küll pisut suuremas formaadis. Neid pilte vaadates tekib küsimus, mis küll tegi selle motiivi kaasaegsete jaoks nii külgetõmbavaks? Vastus on ilmselge, ehkki šifreeritud kujul, leidub see pealkirjana väikesel sedelil, mida poiss demonstratiivselt käes hoiab. Seal on prantsuse keeles kirjutatud – seega ainult haritud kodanikule arusaadavana: "Mon-oye: faict tout" koos kunstniku signeeringuga.

Hollandi olustikukunst, eelkõige aga 17. sajandi turu- ja köögiteemalised tööd on täis erootilisi vihjeid ja kalduvad avaldama hoiatavat mõju, peamiselt kalvinistlike veendumuste mõõdupuu järgi, tolle aja inimeste ühiskondlikele käitumisharjumistele (2).

Talupoegi ja maarahvast pidas linnakodanlus tol ajal niikuinii inimesteks, kes juhendusid oma loomusundidest ja suguelulisest vabadusest. Ühelt poolt kehastasid nad maa viljakust, teiselt poolt aga ka andumist oma tungidele, mida tul-



Jacob Gerritsz. Cuypp. Tüdruk kukega. Õli, puit, 17. sajandi I pool. 55,4 x 45,2 cm. Eesti Kunstimuuseum.

Jacob Gerritsz. Cuypp. Girl with cock. Oil on wood, I half of the 17th c. 55,4 x 45,2 cm. Art Museum of Estonia.

nuks tsiviliseerida. Tuginedes Pieter Aertseni ja Joachim Beuckelaeri turu- ja köögiteemaliste piltide traditsioonile, kasutas ka Jacob Gerritsz. Cuypp seda seksuaalsete vihjete kodeeritud pildikeelt, mis oli sobiv selleks, et jääda oma näilise lihtsakoelisusega tähelepanematuks kaasaegse kodanliku ja religioosse tsensuuri silmis, rõõmustada aga sellegipoolest asjatundlikku vaatajat varjatud allusioonidega. Siia kuulusid kõigepealt viljakuse ja seksuaalse potentsi sümboolid: munad, kukk, üldse kodulinnud. Hollandi keeles seostuvad kodulinnud otseselt suguaktiga, kuna rahvalikus keelepruugis tähistas *vogelen* sugulist ühendust (kopulatsiooni). Kukk on nagunii mehe suguorgani sümbol ja kukk korvis, nagu Tallinna pildil, muudab olukorra tüdruku jaoks, kes pildilt (vaatajale) süütult vastu vaatab, üsna ühemõtteliseks, liiatigi kui poisi paarik osutab väljakutsuvalt, mis neil plaanis on. "Mon-oye: faict tout" on prantsuse keeles kahetähenduslik. Esiteks ei tähenda lause midagi muud kui väidet "Minu hani teeb kõike". *Mon-oye* ei tähenda aga mitte ainult hane, vaid ka raha ja selles tähendusvariantis ütleb lause "Minu raha teeb kõike", mis siin kõlab kui "Minu rahaga läheb kõik

libedalt". Niisiis on siin teemaks ostetav suguline armastus, kusjuures Otho Vaeniuse poolt 1608 Antwerpenis välja antud raamatus "AMORVM / EMBLEMATA / FIGVRIS AENIS INCISA / STVDIO OTHONIS VAENI / BATAVOLVGDVNENSIS" avaldatud pilt hane, kivi noka vahel, mida peetakse armastuse diskreetsuse võrdkujuks, annab veel ühe assotsiatsiooni, mis kahtlemata Cuyppi käsitluses kajastub.

Tallinna pildipaar, mis seab lapsed vaatajaga lihtsameelselt silmsidemesse, erineb Pariisi paarikust eelkõige eheda lapseliku süütuse poolest, mis näib olevat piltide seksuaalse sõnumiga absoluutes vastuolus. Samas kui Louvre'i variandil reedavad talutüdruku- ja -poisi kelmid teadjad pilgud palju selgemalt kujutatut erootilist tausta. See taandub hollandi rahvakeeles oleva tibudega kana ("Hennentasters") motiivi juurde, mida on sealse kultuuri seostatud vanast ajast peale ebavõrdse armastuse teemaga ja mis oli tolleaegses graafikas üldlevinud (3). Jacob Gerritsz. Cuypp või teised tema töökojast muutsid Pariisi ja Tallinna pildidel ainult väga vähe hane kerehoidu, veidi ka sulestikku, ka kuke jaoks tüdruku korvis on olemas eeskujuga, mis ainult kordab Dordrecht'i muuseumis olevat pilti (ill. 3).

Mõlemad paarikud kuuluvad arvatavasti küll Cuyppi küpsema aja loomingu hulka.

Saksa keelest tõlkinud Mai Soosaar.

(1) Vrd. Early documentary references to Jacob Cuypps's paintings. – Dordrechts Museum (kirjast.). Jacob Gerritsz. Cuypp (1594–1652). Dordrecht, 2002, lk. 190.

(2) Vrd. Ethan Matt Kavalier. Erotische elementen in de markttafereelen van Beuckelaer, Aertsen en hun tijdgenoten. – Museum voor Schone Kunsten Gent (kirjast.). Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550–1650. Gent, 1986, lk. 18–26.

(3) Vrd. Katalog Museum voor Schone Kunsten Gent (kirjast.). Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550–1650. Gent, 1986, lk. 197–198. Kat. nr. 103, 106.

Gerd-Helge Vogel on vabakutseline kunstidoktor Berliinis. Ta on töötanud õppejõuna Eesti Kunstiakadeemias.

“Puuduvate ajalugude” kirjutamisest

Katrin Kivimaa kriitiline pilk lääne feminismi domineerivale positsioonile.

Renee Baigell and Matthew Baigell. *Peeling Potatoes, Painting Pictures: Women Artists in Post-Soviet Russia, Estonia and Latvia: The First Decade.* The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum and Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2001.

Kui sisestada suurimasse interneti- raamatupoodi amazon.com otsingusõna “eesti kunst”, siis ilmub ekraanile lisaks Balti riikide nonkonformistlikku kunsti käsitlevale koguteosele “Art of the Baltics” (retsensioon vt. kunst.ee 1/2003, lk. 85–87) Renee ja Matthew Baigelli “Peeling Potatoes, Painting Pictures”. Huumorika ja nõukogudeaegset olukorda ilmekalt kirjeldava pealkirja all antakse lubadus käsitleda vene, eesti ja läti naiskunstnike seisukohti ja identiteete, nagu need väljendusid 1990-ndate teisel poolel tehtud intervjuudes. Et see teema on otseselt seotud me enda uurimisobjektiga, siis lootsin raamatust avastada uusi vaatenurki, mida iga uus publikatsioon uuritavas valdkonda lisab.

Baigellide raamatu keskmeks on intervjuud eri põlvkonna kunstnikega; rõhuasetus on tehtud sugudevahelistele suhetele nõukogude perioodil või õigemini sellele, kuidas neid tagantjärele nähakse. Samal ajal on eesmärgiks olnud ka dokumenteerida intervjuueeritud autorite kunsti ja selle seoseid nende (soolise) identiteediga. Lisaks üldsissejuhatusele ja intervjuudest laekunud materjalide üldistustele võib raamatust leida ka lühiülevaate feministlikest ja soolisele temaatikale pühendatud näitustest ja projektidest 1990-ndatel – kuigi, see osa kirjeldab ainult vene kaasaegset kunsti. Seega torkab kohe alguses silma eesti ja läti kunsti osakaalu marginaalsus, mis toob silme ette üsna ebasobiva paralleeli – nõukoguliku müüdi erinevate rahvuskultuuride sõbralikust koostööstest, mis praktikas osutus vene kultuuri prevaleerimiseks. Ka sisesejuhatav ajaloopeatükk räägib (nõukogude) vene kunstist, edaspidi mainitakse siiski eesti ja läti rahvusliku kunsti kui vastupanu eripära.

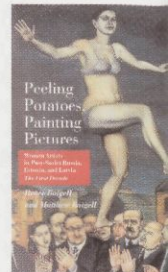
Intervjuude autor Renee Baigell vestles ajavahemikus 1995–2000 kokku 85 kunstnikuga, Eestist kuulusid tema valikusse vanema ja keskmise põlvkonna graafikud Concordia Klar, Malle Leis, Silvi Liiva, Regina Lukk, Sirje Runge, Liina Siib, Vive Tulli ja Marje Üksine. Valik tuleneb osaliselt ilmselt Norton Dodge'i kogusse (The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum) kuuluvatest töödest. Ka Baigellide eelmine raamat koosnes intervjuudest nõukogude nonkonformistlike kunstnikega. Eesti kunstnikest on Liina Siib ainus, kes on oma kunstis vähemal või rohkemal määral puudutanud soolist temaatikat, kuid temagi teadlik suhestumine selle temaatikaga langeb ilmselt aega pärast Baigelli külaskäiku Eestisse. Nii või teisiti, hoolimata raamatu pealkirjast, mis nimetab vene ja läti kunsti kõrval eesti oma, on autorid otsustanud eesti kunstnikega tehtud intervjuud kõrvalle jätta, kuna eesti kunstnikud ei soovinud soolise temaatikaga suhestuda või siis polnud neil väidetavalt sel teemal midagi öelda. Nii taandubki eesti kunstnike osa raamatus kahele leheküljele ja terve eraldi seisev lähene mine ja oluline osa hiljutisest kunstimõttest ja -praktikast saab kahe leheküljega olematuks muudetud. Ainsana on väärinud tsiteerimist Marje Üksine, kes väljendas paha meelt talle kirjastuses töötades osaks saanud kogemuse üle: tal jäi tunne, et mehena oleks tal seal palju kergem olnud (lk. 32).

Sellele, miks eesti kunstnikega just niimoodi läks ja mida selline “puuduv ajalugu” tähistab, saab mitmeti vastata. Kõige lihtsam vastus võiks olla, et kui eesti naiskunstnikel ei ole feministlikust vaatevinklist esitatud küsimustele midagi vastata, ju siis pole neil vastavaid probleeme olnud ega ole praegugi. Soolise võrdsuse müüdi taastootmine n.-ö. probleemi puudumise kaudu on aga liiga lihtne vastus: esiteks, see näitab ainult, et neid küsimusi esitav diskursus Eestis kas puudub või on represseeritud. Teiseks, tihti taandub n.-ö. probleemi

puudumine tõesti konkreetsete autorite isiklikule eluloole ning seega peab üldistav analüüs arvesse võtma laiemat konteksti kui intervjuu tekst. “Puuduv probleem” võib omandada teistsuguse tähenduse, kui seda vaadelda laiemas institutsionaalses ja sotsiaalses kontekstis. Selles mõttes võib etteheiteid teha nii intervjuueerija valiku piiratuduse kui ka kohalikele kunstiajaloolastele, kes oleksid võinud abistada intervjuueeritavate ringi laiendamisel.

Teiselt poolt tuleb arvesse võtta autorite/intervjuueerija lähtealuseid. Huvitava kokkusattumuse tagajärjel kohtusin ma R. Baigelliga 1997. aastal Budapestis ning kuuldes tema raamatuprojektist, pakkusin infot eesti feministlike projektide ja neil osalenud kunstnike kohta. Baigelli näis aga huvitavat ainult tema valik, mida ta põhjendas sellega, et tema eesmärgiks on uurida vanema põlvkonna kunstnike ja nende kogemust nõukogude perioodil. Kummalisel kombel annab raamatu lõplik pealkiri veidi teistsuguse lubaduse ning vähemalt vene kunstist on kaasatud ka noorem põlvkond ja feministlikud autorid. Nii jääb mulje, et Baigelli ebaõnnestunud üritus panna eesti naiskunstnike mõtisklema feministlike teemade üle on mõlemapoolse arusaamatuse ja eelarvamuste tagajärg ning kahel leheküljel “puuduvaks ajalooks” kirjutatud peatükk meie kunstiajaloo toob esile midagi väga valusat – autori/kirjutaja võimupositsiooni ja (psühholoogiliselt mõistetava) vastupanu sellele.

Ma ei hakka siinkohal lahkama Ida-Euroopa feminismi jaoks nii problemaatilist Lääne (valge) feministliku teooria domineerivat positsiooni. Piisab, kui öelda, et Baigellide raamatus kohtab kahjuks mitmelgi pool ühe domineeriva (ehk siis valge ameerika keskklassi) nägemisviisi põhjal tehtud järeldusi. Sama võimusuhte eksisteerib peale akadeemilise feminismi loomulikult ka kunstiteaduse vallas ning nii kipubki Baigellide raamat kohati kehastama invasionistlikku maatriksit. Meie reaktsioon on jälle tüüpiliselt



“eestlaslik”: keeldumine n.-ö. valede küsimuste ja eeldustega suhestuda toob kaasa jonnaka vaikuse ja tegelikkuses eksisteerivate probleemide, hierarhiate, võimusuhte jne. eitamise. Üks on kindel, kuni me ise ei suuda, ei taha või ei oska oma kultuuri, ajalugu ja kunsti kriitilise ja ausa pilguga vaadata, on meil väga raske maailmale tõestada, et väljast tulijad teevad meile liiga – isegi kui see osaliselt tõeks osutub. N.-ö. valede küsimuste esitamine ei tähenda, et puuduks probleem, mida need küsimused puudutada üritavad.

Loomulikult ei piisa vaid teoreetiliskriitilise positsiooni arendamisest, kahjuks rajaneb tegelikkus majanduslikel ja hierarhilistel struktuuridel. Meil puuduvad siiani rahvusvahelisel tasemel arvestatavad autorid ning, mis võib-olla veelgi olulisem, publikatsioonid ja kirjastused, mis suudaksid ennast rahvusvahelisele turule sisse süüa. Eestis avaldatakse piisavalt ingliskeelset kunstiajalugu. Võiks ju küsida, et miks pole rahvusvahelist levi? Tõsi, sama näib kehtivat ka väikeste kirjastuste kohta mujal: Women’s Art Library (London) poolt välja antud kogumikku “Private Views: Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain and Estonia” (2000) ei ole amazoni levis. Ja nii jääbki monopol etableerunud ülikoolide kirjastustele ja teistele väärivatele kirjastustele, mis – nagu me vahel näeme – ei pruugi tingimata tagada kõikide häälte ja ajalugude esindatust. Siiski, ma ei usu, et poolik või erapoolik koostöö väljast tulijatega seda nõiaringi kuidagi murda suudaks. Kui me tahame oma häält kuuldavaks teha, siis peame kasutama kanaleid, mis eksisteerivad – tõsi, üritades läbi murda nende kanalite sisemistest eelarvamustest ja piiratud loogikast. Samal ajal tuleks aga üha enam mõelda sellele, kuidas ja mil moel luua väljundeid eesti kunstikultuuri sisuliseks (!) tutvustamiseks ja levitamiseks maailmas. Turistlikpopulistlikud, naiivset positiivsust õhkavad või jonnakalt enesekriitikat keelduvad lähenemised ainult tasan-davad teed teistsugusele kultuurieks-pansionismile.

Vt. ka Kivimaa, Katrin. Present Histories and Missing Voices: A review of Renee Baigell and Matthew Baigell’s Peeling Potatoes, Painting Pictures: Women Artists in Post-Soviet Russia, Estonia and Latvia. – n.para-doxa: International Feminist Art Journal, January 2003.

[galerii]

Foto väärtustamine ehtena

Riin Kübarsepp

Bettina Speckner. Sala-aiad.
Pölenruum 19.03.–10.04.2003.

Kuidas võib hukka mõista midagi, mis on kaduv? Hävingu ehapuna valgustab kõike nostalgja lummuses. Igavese naasmise maailmas lasub igal žestil talumatu vastutuse raskus.

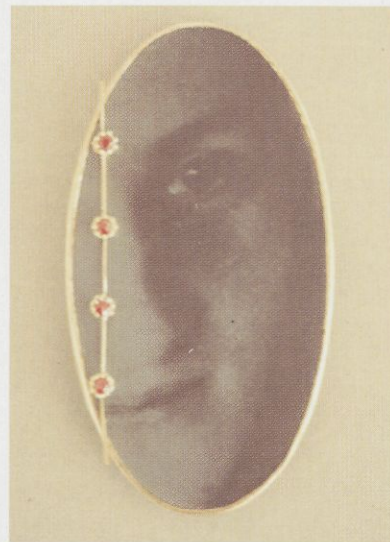
Milan Kundera

Eesti Kunstiakadeemias töötab külalisõppejõuna Münchenist pärit ehtekunstnik Bettina Speckner, kunstnik, kes leiab, et väärismetall ei määra kantava ehte väärtust, vaid on ehte loomisel vaid üks vahend paljudest. Kunstnik kasutab oma teostes veel deformatsioonide ja defektidega pärle, koralle ning teemante, viidates üleüldise eesmärgipärase täiuslikkuse puudumisele kaasaegses ehtekunstis. Rinnanõeltes kasutatud materjalide valik on samuti hõrk ja aukartust äratavalt lai: türkiis, safiir, turmaliin, jaad, eebenipuu, labradoriit, spinellpärldid jne.

Bettina Speckneri töid läbivateks märksõnadeks on aga “mälestused” ja “mälu”, mida toovad esile fotod. Speckner sünteesib tsinki erinevate materjalidega, kasutades ka fotosõovitust, tänu millele on tema töödesse projitseeritud ajaline dimensioon, mis justkui vihjaks, et tänane nn. üleliigne ese võib homme osutada informatiivsemaks ja ka vastupidi. See tähendab: mida üleliigsem on dokumendina mõeldud foto täna, seda paremini täidaks see Speckneri loodud teostes oma funktsiooni homme.

Speckneri isikupärast stiili ja nägemisviisi iseloomustab fotode omavoliline deformeerimine ja destrukttiivne lõikumine, sageli on neist inimkujutiste näod või käed, kõige kõnekamad kehaosad, välja lõigatud. Parafraseerides kultuuriteoreetik Nelson Goodmani, ei kujuta mitte iga inimesepilt inimest. Mitte iga inimest kujutav pilt ei pruugi olla inimesepilt Speckneri loodud ehtel.

Iga foto on kui salajutt või -lugu, mis peidab endas müüti. Kunstnik on asendanud inimnäod fotodel peeglite-



ga, mistõttu vaatajal on võimalus selles peeglitaguses maailmas näha iseennast.

Pärilitega ümbritsetud fotole omistab kunstnik pigem vääriskivi staatuse. Plaadile sõõvitatud ja emaili põletatud melanhooleid ja nostalgilisi pildilõikeid võib pidada sentimentaalseks. Selline sentimentalism pole aga sugugi Ernst Cassireri väidetud “kurvastusest tekkiva vaimustuse nautimine.”

Korrapärasesse süsteemi paigutatuna moodustavad erinevad korduvad kujundid ja loodusmotiivid fotodel kauneid mustreid ja ornamente. Erinevate taimemotiivide, näiteks aaloe kasutamise poolest on Speckneri teostele täiesti õigustatud paralleeliks 19. sajandi lõpul tegutsenud saksa fotograafi Karl Blossfeldti tehniline herbarium mustvalgetel fotodel. Blossfeldt otsis sügava pühendumisega ja siiralt loodusest selliseid kunstilisi vorme, mis moodustaksid samas ka keerukaid ornamente.

Speckneri töödel puudub konventsionaalse medali või medaljoni avers ja revers, sest paljud tema ehted on vaadeldavad ja võrdsest viimistletud nii esi- kui tagaküljelt. Bettina Speckneri loomingut võib kokku võtta väga lihtsa lausega: “Mälestus kui ehe ja ehe kui mälestus millestki”.

[galerii]

“Ruum 312A” kunstnike kiideti Vilniuses

Harry Liivrand

“Akadeemikud” Vilniuses. Kuraator Harry Liivrand. Vartai galerii, Vilnius, 19.02.–19.03.2003.

Kui Vilniuse Eesti saatkond tegi mulle ettepaneku kureerida Eesti Vabariigi 85. aastapäeva tähistamiseks Vilniuse suurimas eragaleriis näitus, mis suhestuks nii traditsiooni kui kaasajaga, valisin osalejateks kõhklemata EKA õppejõudude näituserühmituse “Ruum 312A”. Näitusel “Akadeemikud” Vilniuses” panid välja maale Jaan Elken, Kaido Ole, Sirje Runge, Mari Roosvalt, Jaan Toomik, Leonhard Lapin, skulptuuri Hannes Starkopf ning objekte Urve Küttner. Eneseiroonilise nimega ristitud näitus osutus algusest peale nii meedia- kui publikumenukaks, venekeelsest pressikonverentsist võttis osa ligemale 20 ajakirjanikku, ülekande näituse avamiselt tegi kaks leedu telekanalit. Vastukajad leedu kirjutavas pressis olid tunnustavad, kusjuures leedu kriitikuid üllatas positiivselt, et end pigem elektroonilise kunsti kaudu määratlema harjunud eesti nüüdiskunst pani ennast Vilniuses sama mõjuvalt maksma maaliga. Põhjalikke pikemaid artikleid ilmus kaks.

Ruta Mikšioniene (Lietuvos Rytase 25.02.03., artiklit illustreerib foto Elkenist oma maali ees ja Ole töö repro) meelest ei tutvustanud näitus mitte ainult eesti kunsti mitmekulgust, vaid avas ka eestlaste seisukoha Leedu kui küllaltki konservatiivse, rõhutatult traditsioone kaitsva katoliikliku riigi suhtes. Toomiku kutsumist Veneetsia biennaali kuraatorinäitusele ja eestlaste uhkust kutse üle kasutab autor etteheidete tegemiseks leedu kunstibürookraatiale: “Ometi aga vaatavad Leedu kultuuriametnikud samasugusele kutsele (tänavu saadeti see Deimantas Narkeviciusele) koguni mingil määral kahtlustavalt, hinnates seda mitte kui tunnustust oma riigi

Eesti saadik Leedus, näituse tellija Rein Oidekivi ning Jaan Elkeni maal “Odin raz ne vštšjot” (2001).

Estonian ambassador in Lithuania Rein Oidekivi and the painting by Jaan Elken.

kunstikvaliteedile, vaid kui mittevajaliku konkurentsi tekitamist [Veneetsia biennaali Leedu] ametlikele esindajatele...”

Mikšioniene meelet peaksid “teravmeelsed religioosse kitsi ja juveelikunsti kombinatsioonid [mõeldud on Küttneri pühakusarja, mis baseerus Pierre’i ja Gilles’i parafrasidel, 2002] nagu ka kõik “akadeemikute” ülejäänud tööd pakkuma huvi ka Leedu näitusekülastajatele, sest need seisavad hoopis lähemal kaasaja aktuaalsustele kui Leedu “akadeemikute” tunduvalt metafüüsilisem looming.”

Pille Väljataga (Literatura ir menase 14.03.2003 artiklit illus-



treerivad Lapini ja Toomiku maalide (reprod) sõnul on “meil võimalus näha kohalike ja rahvusvaheliste näituste kogemustega, oma riigis ja välismaal tunnustatud kunstnike kaalukat loomingut”. Toomiku “eksistentslike muljeavalduste poolest tõeline judinaid tekitav löuend “Pea” õhutas mind süvenema Toomiku loomingu analüüsi,” kirjutab Väljataga, lõpetades oma artikli järgmiselt: “Minu arvates on sõnad “akadeemia” ja “akadeemikud” seotud ametialase põhjalikkuse, isiksuse loomingulise küpsusega – eesti kunstnike näitusel on need väärtused kindlasti olemas”.

JAAN ELKEN



Tanel Veenre võit "SuperNooval"

05.04.2003 toimus Vene Draamateatris moedisainikonkurss "SuperNoova". Peaauhinna (50 000 krooni) sai teist korda Tanel Veenre, nooremas kategoorias võitis Liisi Eesmaa (20 000 krooni).

Paljude kollektsioonide teemaks olid agressioon, sõda/rahu, võitlus ning mäng identiteediga: maskid või tundmatuseni muutva meigiga kaetud näod. Moedisainerite värvipalett oli pigem erksavärviline ning kirev, mis kandjat märkamatuks ei jäta.

Žürii: Scott Henshall (omanimelise moemaja moekunstnik ja endine Mulberry loovjuht), Juha Marttila (Londoni St. Martinsi moekooli lõpetanud moekunstnik, praegu Louis Vuittoni juures disainer), Nanna Pause (endine Jil Sanderi disainer, praegu stilist maailmakuulsalt trendiguru Li Edelkoorti stuudios Trend Union), Julia Rumjantseva (Läti suurima venekeelse nädalalaha Subbota moetoimetaja), Jani Petteri Maunula (brändi Beavers disainer), Anna Komonen (Soome Cosmopolitani ajakirjanik), Signe Kivi (tekstiilikunstnik ja endine kultuuriminister), Peeter Larin (Baltika Grupi tootearendusdirektor) ja Ülle Suurhans-Pohjanheimo (Pohjanheimo ateljee moekunstnik).

"SuperNoovat" filmis taas Fashion TV võttegrupp.



Üleval: Tanel Veenre moedisain – "SuperNoova" võidukollektsioonist.
Vasakul: Liisi Eesmaa (nooremate kategooria võitja) ning Tanel Veenre.

Up: Fashion design by Tanel Veenre. The winner of "SuperNoova".
Left: the winners, Liisi Eesmaa (younger category) and Tanel Veenre.

Viiendat korda samal festivalil

Kai Kaljo Amsterdamist.

Ülemaailmne videofestival. Amsterdami sadama reisijate terminal, 08.–25.05.2003. www.vwvf.nl

Amsterdams toimus järjekordne ülemaailmne videofestival, arvult kahekümmes. Kõik need aastad (esimene toimus aastal 1982 Haagis, kust ta hiljem Amsterdamis üle kolis) on asja taga olnud sama mees Tom van Vliet, kes ei ilmuta siiani mingeid videotüdimuse märke (vastupidi, tunneb huvi, kas laevaga saaks Amsterdamist Tallinna sõita, et Balti kolleegidega lähemalt tutvust teha). Oma nime on see üritus alati õigustanud, iga kord on keskendunud mõne maailma osa kunstile (Araabia maad, Lõuna-Aafrika, Hiina, seekord Ladina-Ameerika), kuigi Hollandi kunstnike osakaal on samuti arusaadavalt küllalt suur.

Ka festivali toimumiskoht oli seekord eriline: Amsterdami sadama reisijate terminal on suur õhuline klaasist ehitis, mille kaudu kruisilaevalade reisijad maale tulevad. Mängleva kergusega oli tühja ruumi üleöö tekkinud ajutine kinosaal ca 200–300 kohaga ning retrospektiivse näituse jaoks pandi püsti arvukad boksid, kus esindatud sellised nimed nagu Tony Oursler ("Crypt Craft", 1989), Jem Cohen ("Black Hole Radio", 1992), Nalini Malani ("Remembering Toba Tek Singh", 1998), Minnette Vari ("Chimera", 2001) jt.

Erilise tähelepanu all oli seekord kolm kunstnikku.

Marina Abramovič'i *performance*'ite dokumentatsiooni ning uute installatsioonidega sai tutvuda kohas nimega Netherlands Media Art Institute, samuti esines kunstnik loenguga.

Liibanoni päritoluga kunstnik (s. 1967) Valid Ra'ad, kes elab USAs, aga lähtub loomingus "juurtest" ja lapsepõlvkogemustest (Liibanonis oli sõda aastatel 1975–1990, nii et nooremate inimeste põhiline lapsepõlvemälestus just see ongi). Ta ei tee seda aga mitte laialt levinud kanatajapositsioonilt, vaid diskreetselt



ja sümpaatselt. Näiteks tema videoinstallatsioon "Mapping Sitting" (koostööpartneriks Akram Zaatar) on kokku monteeritud vanadest grupipiltidest, mis tehtud möödunud sajandi algusest kuni 1950. aastateni. Pildid libisevad aeglaselt meie silme eest mööda, mitmete armeede sõdurid, nüüdseks juba kõik surnud, sulanduvad kokku, nii et ei saa arugi, kus üks pilt algab ja teine lõpeb. Samuti olid eksponeeritud fotoinstallatsioonid seeriast "Notebooks", mis kujutavad enesetaputerroristide poolt kasutatud autosid. Oma dokumentaalsuses ja morbiidsuses meenutab see veidi Christian Boltanski loomingut.

Eder Santos (sünd. 1960), Brasiilia kunstnik, kes viibis mõnda aega Amsterdamis resideeriva kunstnikuna, tegi festivali jaoks video "Neptuni valik", kus ta väidab, et Euroopa on vahetanud Jumala raha vastu(!). Samuti oli temalt väljas osa installatsioonide seeriast "Neli viisi igavikuga mängimiseks".

Kai Kaljo.
Greetings
from La Jolla.
Video, 2002.

Kinosaaalis näidati ca 80 videot, mis olid jagatud teemade järgi – lühivideod, portreed ja kohtumine kunstnikuga. Viimase alla kuulus ka allakirjutanu 8 tööga programm, millest osa ("Luuser"; "One way to See America", "Pathetique"; "Domestic Violence") kuulusid eelmiste aastate programmidesse, ülejäänuid ("Siin", "Kai Kaljo", "Greetings from La Jolla", "Mirage" ja "AD") näitasin Amsterdams esimest korda. Minu üllatuseks oli saal rahvast täis. Püüdsin oma lühikeste tööde kohta mitte liiga pikki kõnesid kuuldavale tuua ja vastasin küsimustele. Tulid meelde kõik eelmised aastad, inimesed, kellega tutvutud ja taaskohtutud, või ka mitte, isegi väike nostalgia... Amsterdam on selleks ka kuidagi sobiv paik.

Lühivideote programmist leidsin enda jaoks mõned uued lemmikud, näiteks prantslase Laurent Vincente'i "Les doubles" ja "Les doubles Real City" (2001). Need näitavad inimesi hüpappas kõikide kõrgemate

esemete peale nagu rulasõitjad, ainult et ilma rulata. Kõigepealt teevad nad seda toas, siis Pariisi tänavatel. Mõttetu kirjeldada, aga mõjus väga vabastavalt, tekitades soovi seda järele teha! USA kunstniku Kristin Lucase tööpaik oli 2000. aastal New Yorgi Maailma Kaubanduskeskuse hoones, teatavasti oli seal ka kunstnike ateljeesid. Nüüd muidugi omandab kõik seal filmitu uue tähenduse. Videos "Encounters of the WTC-Kind" intervjuuerib K. L. hoonest töötavat naist, kes väidab, et seal kummitab ning ta on märganud, et kui vaadata inimeste CV-sid, selgub, et kõik on seal töötanud 3 kuud...

Nagu alati, oli visuaalselt väga ilusaid töid, mis mõjuvad nagu liikuvad abstraktsed maalid (Seoungcho Cho, USA, "Orange Factory", 2002), ja dokumentaalfilmile lähedasi asju või nn. *fake documentary*'t (Almagul Menlibajeva, Kasahstan, "Igapäeviku pruut", 2002: kasahhi piiga lasi oma sõbrannal pulmakleidiga väikelinna tänaval jalutada ja filmis inimeste reaktsiooni). Sven Augustinjeni (Belgia) "Le Guide du Parc" (2001) näitab Brüsseli pargivahti, kui ta ikka on pargivaht, seletamas üksikasjalikult, kus nimelt kohalikud *gay*'d lantimas käivad. Brian Mc Donaldi (Kanada) "Sex+Sadness'is" (2001), kus plaanitava filmi jaoks tehtud improvisatsioon *pillow-talk*'i teemadel muutub iseseisvaks filmiks, ei tehta seda "päris" filmi aga kunagi. Gintaras Makarevičiuse (Leedu) "Hot" (1999) loob situatsiooni, kus tõeliselt sovetlikku endisesse tehase sööklasse kaetakse vastavas stiilis laudad endistele töötajatele, et nad meenutaksid endisi aegu). Jne, jne.

Festivali raamidesse mahtus veel nn. interaktiivse jutustamise *workshop*, kus Saksamaal välja töötatud nn. Korsakovi süsteemi järgi pandi etteantud materjalist, vanast jaapani filmist, kokku erinevaid mängulisi variante; muidugi suurejooneline kolm päeva kestev lõpupidu, seda mina aga paraku ei näinud, sest Kultuurkapitali (kellele/millele siinkohal muidugi suur tänu!) antud raha sai otsa. See tuletabki mulle meelde, et, muuseas, võib-olla keegi tahaks minult mõne vitraaži tellida???

Aga kui räägiksime hoopis kunstist?

Rainer Vilumaa

PinkPunk. Kuum kunstiliin, tel. 055 626262. Vastavad Kristin, Sandra ja Krista. Kunstiliini avamine 30.04.2003, X-Club.

Mida teha Lembit Saartsi maalitud Silvi Vraidi portreega Fixi perioodist?

Kas tasub osta maali, millele on alla kirjutatud "Roosimõlder"?

Vaja Peeter Mudisti kontaktandmeid.

Mis on teie lemmikfilm? Ega ma teid üles ei ajanud?

Kuidas suhtuda Academia Gratasse? Kus on kvaliteedigarantiid?

Miks Mäetamme karu nutab?

Kust saaks osta meeste trakse?

Minul isiklikult jäi kunstitelefonile helistamata. Mitte professionaalsest kõrkusest, vaid originaalsete küsimuste puudumisest. Seega ei oska ma vastuste kvaliteedi osas musta ega valget öelda. Aga tõenäoliselt polnudki vastuste pädevus niivõrd esmatahtis, kui lubasid eeldada telefoninätsikute letti lajatatud bakalaureuse- ja magistrikraadid. Seksitelefoni eeskujul ja esteetikal rajanev "Kunstiliin" toimus mediaalse pihitoolina, kus oluline polnudki niivõrd saadav informatsioon, kuivõrd võimalus omaenda mõtteid väljendada. Selles ilmselt "Kuuma kunstiliini" suurim ühiskondlik väärtus seisneski.

Kui vähegi võimalik, siis unustagem hetkeks, et telefoni teises otsas olevad naiskunstnikud ehk rühmitus PinkPunk on kiidetud-kirjutud-kardetud Avangardi n.-ö. kõrvalprojekt. Margus Tamm hoiab tagaplaanile, piirdudes bimboliku immit-saga neiukeste litsaka reklaamflaieri kujundamisega. Loomulikult pakub seksnukukesteks riitumine kunstnikele eneseiroonilist nalja, kuid seda paraku usutavuse arvelt. Võimatu öelda, kui mitmed just selle pärast helistamata jätsid. "Kuum kunstiliin" on sellegipoolest tänuväärne projekt, kuivõrd ta osutab "keskmise inimese" võõrdumisele kunstist, eriti selle "eli-

taarsemast" osast. "Kunstiliin" täidab ühiskondliku ventiili osa, sinna said paljud kanalada oma frustratsiooni ning pettumuse kaasaegses kunstis.

Mis aga esmapilgul õilsa ja misioonitundelise ettevõtmise juures häirib, on selle pretensioonikas toon. Kõige ilmekamalt väljendub see pres-sitekstis, kus ehtavangardlikus võtmes näidatakse koht kätte "halli habemega akadeemikuile" ning lauldakse kiitust "telefonitoru otsas nurruvaile seksobjektidele", kellest on saanud arvamusiidrid.

Arvamusiidrid ja seksobjekt on üksteist välistavad asjad, üleminek ühelt diskursilt teisele on sisuliselt

võimatu. Kui tahetakse olla korraga kõike ning tehakse seda pealegi agressiivselt ja *girl power*'i sildi all, külvab see vaid segadust. Akadeemikud veenaksid igal juhul rohkem, kuid neile ei taha paraku eriti keegi helistada.

"Kuuma kunstiliini" lansseerimine toimus strip-tiisiklubis X-Club, koos asja juurde kuuluvate atribuutide ja programmiga. Press lendas ki kohale nagu mee peale. Kohapeal oli huvitav jälgida kahe eri liini konflikti ja segunemist: ühel käel otsene

kaubastatud erootika (striiptiis, sületants, jms.), teisel selle esteetikat ja riitusi matkiv kontseptuaalne kunstiprojekt. Sellises situatsioonis on võimalikud igasugu pikantsed väärnimõistmised ning tahtlikud mängureeglite rikkumised. Üllatavalt polevat ette tulnud olukorda, kus "kunderle" tulnuks öelda: "Aga kui räägiksime selle asemel hoopis kunstist?". Kas kunst suudaks asendada või mingil määral kompenseerida vajadust kaubalise seksi järele? Kunstinäitused bordellides, tänavatüdrukud kui tegevuskunstnikud? Kujutavas kunstis on pornograafia piiriks peetu ammu ületatud, see aga looks kunstis ja seksitööstuses hoopis uue kvaliteedi. Sellele tasub mõelda.



Kuuma kunstiliini avamine. Marko Mägi: "Kas kaasaegses kunstis on kõik lubatud?"

The opening of Art Hotline in X-Club. Marko Mägi: "Is everything allowed in contemporary art?"

[galerii]

Eesti foto New Yorgis

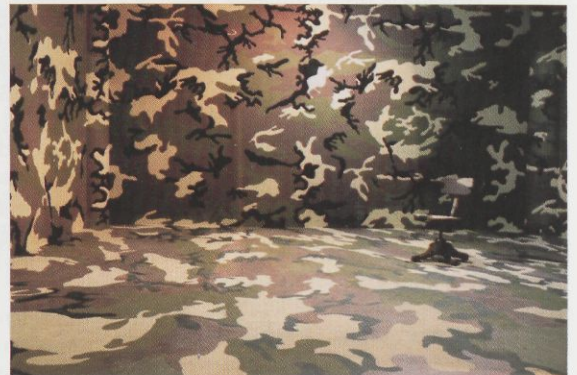
10.–26.04.2003 toimus New Yorgis Annexi galeriis eesti fotonäitus, mille algatas ja kureeris noor kunstiteadlane Rael Artel. Ta eksponeeris Herkki-Erich Merila, Toomas Kalve, Reio Aare ja Margot Kase töid, mis pidid New Yorgi kontekstis toimima sealse kiire elutempo mõttelise pidurdusena. Rael Artel põhjendab valikut keskendumisega “keskmise inimese” elule, igapäevaelu poeesiale ja lapsepõlvemälestustele. Annex on New Yorgis küllalt mainekas galerii; eestlastega samal ajal esines samas vanema põlvkonna kontseptualist William Anastasi, kes oli militaarselt maskeerunud terve ühe galeriiruumi.

30.04.–25.05.2003 kureeris Rael Artel Tallinna Kunstihoone ökokunsti näituse “Roheline laine”, mis oli ühtlasi osa tema Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituudis bakalaureusetööst. Tegemist on pretsedendiga, sest kuraatoritööga polnud KTI-s veel keegi bakalaureuse tunnistust taotlenud.



Margot Kask riputamas näitusel “Vaikuse fragmendid” oma fotoseeriast “Puudutused”. Annexi galerii, New York. Aprill 2003.

Margot Kask installing her photos in the Annex Gallery in New York. April, 2003. Exhibition of Estonian photography curated by Rael Artel.



William Anastasi. Annexi galerii, New York. Aprill, 2003.



Kai-Mai Olbri. Seeriast “Tango maagia”. Akvarell, 2003.

Kai Mai Olbri. Watercolour from the series “The Magic of Tango”. 2003.

“Tango maagia”

06.–30.05.2003 oli akvarellistide ema Kai-Mai Olbri galeriis Haus välja pannud näituse “Tango maagia”, mis osutus kunstniku kauaaegse Hispaaniafanatismi õnnestunud väljundiks. Olbri on maalinud filmikaadrite alusel kirklike tangotantsijaid, kellega ta on ka “päris elus” isiklikult kohtunud ja suhelnud. Lisaks akvarellidele on väljas ka valitud filmikaadrid. Tango kaudu tungivad töödes esile tugevad emotsioonid, mida eesti kultuuriruumis avalikult välja näidata pole hea toon.

Oksjonipeegel

Pekka Erelt annab ülevaate 2003. aasta kevad-oksjonitest.

Kevadhooaega saab ilmekalt iseloomustada sõnadega: hobuste võiduajamine. Hea veel, et Vaala ja E-Kunstisalongi enampakkumine ei toimunud samal päeval ning inimestele jäeti õõ väljapuhkamiseks! Tähaks loota, et sügisel jõuavad galeristid kalendri taga omavahel kokkuleppele. Normaalne oleks üks oksjon kuu kohta. Meeldiv oli aga see, et kõik kolm enampakkumist olid mitmekülgsed ja head. Kedagi ei taha eraldi esile tõsta ega ka laita.

Galerii Vaal, 9. aprill

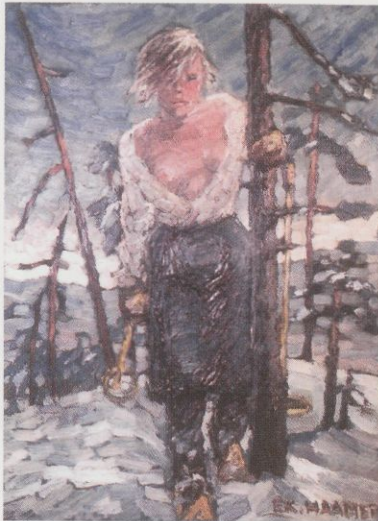
Vaala oksjonil oli töö, mida ihkaks oma kogusse igaüks. Kristjan Raua suurepärase akvarell-guaššmaal "Külvaja" (1928–38), kevadoksjonite üks paremaid töid osteti 130 500 krooni eest (alghind 125 000). Raugematu hoo ja kõrgete hindadega ostetakse Ants Laikmaa töid, pastelli "Torgu Madis" (1901) eest käidi välja 91 500 krooni (alghind 66 000). Hämmastav, sest Laikmaa pilte liigub suhteliselt palju. Ado Vabbe õlimaali "Lõunamaine linnavaade" (1944–50) hind kerkis 29 000 kroonilt 70 500-ni ja Roman Nymani "Rannavaade üksiku männiga" (1920-ndad) 29 000 kroonilt 61 000-ni. Vaala oksjoni puhul häiris veidi see, et Paul Burmanit oli liiga palju, tervenisti kolm pilti. See ei jätnud ostjaid mõjutamata, müüdi vaid üks töö ("Krüsanteemid kasvuhoones", 1920-ndad, 28 000 krooni).

E-Kunstisalong, 10. aprill

E-Kunstisalongi oksjon "Baltisaksa meistritest tänapäeva kunstini" tõstis pilvedesse Eerik Haameri nime. Tema ilmselt varaseima teada oleva õli- maali "Suusataja" (1931–34) eest käidi lõpuks välja kogunisti 206 500 krooni, alghind oli 80 000. Haameri Eesti-perioodi töid kohtab harva, mis seletabki hinnahüpet. Kuid eks siin ole tegu ka buumiga, sest mõne teise samaväärse autori eest nii hoogsalt



Johannes Greenberg. Näitlejad. Õli, 1940–44. Haus.

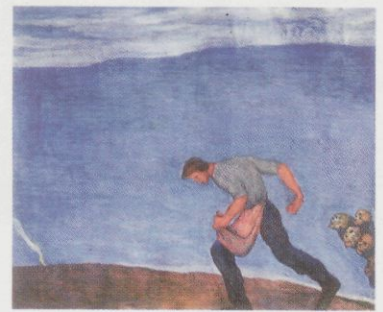


Eerik Haamer. Suusataja. Õli, 1931–34. E-Kunstisalong.

oksjonil kätt ei tõsteta. Hinnalt teisele kohale jäi Rudolf Julius von zur Mühlени romantiline "Tüdruk sirbiga" (1887), mille eest maksti mõni tuhat alghinnast rohkem – 141 000. Alghinnaga 73 000 krooni müüdi Julie Wilhelmine Hagen-Schwarzi "Veneetsia kalur" (1850-ndad), sama kunstniku "Roomlanna" (1859) aga jäi müümata. Suurt huvi näidati üles tundmatu vene kunstniku väikese maali "Tüdruk nukkudega" (19. saj. keskpaik) vastu, töö hind kerkis rohkem kui kahekordseks – 58 500.

Galerii Haus, 24. aprill

Heas kunstikogus Laikmaa võib olla, aga Greenberg peab olema. Hausi oksjonil oli enampakkumisel kaks Greenbergi, "Teatristseen" ja "Näitlejad" (1940–44). Ja mõlemad



Kristjan Raud. Külvaja. Akvarell, guašš, 1928–38. Vaal.

kunstniku loomingu 1944. aastani kestnud kõrgeriisidest. "Näitlejad" osteti 82 000 (alghind 64 000) ja "Teatristseen" 48 000 (alghind 23 000) krooni eest. Need kaks maali olid ka oksjoni pärlid. Eesti kunstiloo suuri nimesid oli teisigi. Konrad Mäe avastuslik akvarell "Normandia maastik" (1911) müüdi alghinnaga 49 000 krooni. Oodatult tegi hinnatõusu Kristjan Raua pliatsisjoonistus "Kalevipoeg isa haul" (1942), mille lõpphinnaks kujunes 98 500 krooni (alghind 52 000). Üllatav oli aga Andrus Johani väga ilmeka looma-joonistuse "Koerake" (1933) müük alghinna 15 000 krooni eest. Selle töö vastu oodanuks suuremat huvi. Müümata jäi Ants Laikmaale omistatud "Maastik roosaka taeva ja talumajaga" (1918–28). Põhjuseks see, et Laikmaa autorsus pole päris selge; tegemist võib olla ka tema õpilase, tuntud maalikunstniku Johannes Võerahansu varase tööga.



[viimane lehekülg]

Ajal, kui paljud maalijad lähevad loodusesse värvi ja valgust otsima, ajal, mil kunstnikud on täis inspiratsiooni ja pingutavad oma ateljeedes lõuendeid raamidele, asub kunstnik Sütevaka hoopis teist laadi töö kallale. Nimelt hakkab ta veini valmistama. Nagu iga loovisiksus, on ka Sütevaka aeg-ajalt otsinud uusi ideid oma ambitsioonide teostamiseks. Viimased aastad on ta uurinud veinikäsitamise saladusi ja mediteerinud vanade veinipudelite ees. Nendel lugematutel öötundidel raamatuid sirvides, pudeleid pestes ja tooret selekteerides, on Sütevaka suutnud valmistada peeneid veine. Need on teosed.

Kallid veininautijad! Reserv II on minu parim vein, mille eksklusiivne maitse ning aroom tulevad kõige uhkemalt esile 18-20°C juures. Kauneimaid /veinielamusi tunnete pärast teise klaasi degusteerimist. Veini parimad ajad algavad aastatel 2005 - 2007. Eriti hästi sobib Reserv II koos sigari ning hõrgutavate magustoitudega.

Põnevaimad hetked koos Reserviga algavad pudeli avamishetkedel. Sa tunned kuidas kaunid võõramaised aroomid vallutavad Su meeled ning veini elegantselt kaunis selgus ja sära tundub teile kui hilissuvine õhtuvalgus. Tõstkem pokaalid, härrased!

A. Sütevaka

Andres Sütevaka.
Punane margivein Reserv II (2002).
Retsept on autori saladus.

Andres Sütevaka. Red wine Reserv II (2002).

When many painters go to nature in search of colour and light, when they are brimming with inspiration and eagerly stretch canvases on their easels in their studios, the artist Sütevaka tackles a job quite different in character. Namely, he starts brewing wine. Like every creative person, Sütevaka too has, from time to time, been looking for new ideas to realise his ambitions. These recent years, he has studied the secrets of fermenting wine and has meditated in front of old wine bottles. In countless nocturnal hours, turning the pages of books, rinsing the bottles, and picking the right raw material, Sütevaka has managed to prepare the finest wines.

koostaja & kujundaja Tõnu Kaalep
paber: Tom&Otto Silk 115 gsm
kiri: Oranda



kunst.ee graafilise disaini lisa

Asjade seis

Tõnu Kaalep: **Modernism 8.0 ja meie**
Raivo Kelomees: **Veel kord disainiharidusest**
Ivar Sakk ja Kristjan Mändmaa **Chaumont' is ja Amsterdamis**
Mollerupi raport **Eesti (graafilise) disaini seisust**
Asko Künnap: **Kosmos**

Kaheksanda modernismi päevad

Tõnu Kaalepi päevik kevadest 2003.

29.04.03.

Saabus Emigre uus number. See rahvusvahelise disainikogukonna väikese tiraažiga kultusajakiri on jälle muutunud. Viimane aastakäik rahuldab küll mind kui virilat muusikafänni (igas kord üks indie-poppi või post-rock'i esindav album ja sinna juurde pisike vihik fondireklaamide ja visuaalseedega), kuid ei tähendanud seda, mida ta oma parimail aastatel võis olla.

Nüüdne Emigre on taas pildivaene teoreetiline ajakiri, üsna paks, kaasväljaandjaks tõsine kirjastus Princeton Architectural Press. Oluline on hoopis ideoloogiline pööre. Number 64, mille pealkirjaks on "Rant", jutlustab uuskonser-vatiivsust. Radikaalsest väljaandest on saanud establishment, 40-ndates disainerite põlvkond on end kehtestanud.

Kuid seda autoriteetsem uus number mulle tundub.

02.05.03.

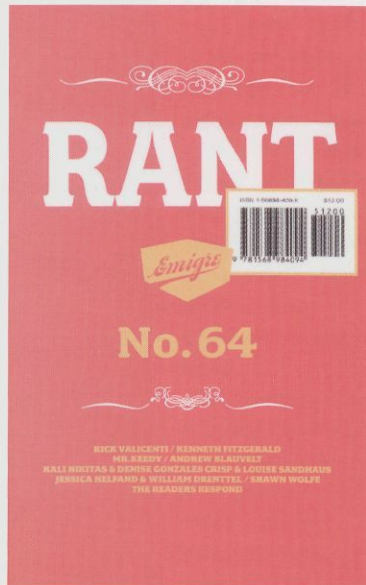
Modernism 8.0 on parim idee, mida disainiajakirjandus mulle viimasel ajal pakkunud on. Modernism 8.0 näeb Emigre toimetaja Rudy Vanderlansi arvates välja umbes selline.

BLAHBLAHBLAH

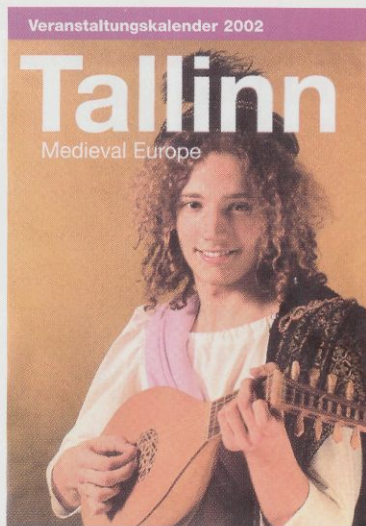
BLAHBLAHBLAHBLAHBLAHBLAH

001: BLAH BLAH BLAH 010: BLAH BLAH BLAH
 002: BLAH BLAH BLAH 011: BLAH BLAH BLAH
 003: BLAH BLAH BLAH 012: BLAH BLAH BLAH
 004: BLAH BLAH BLAH 013: BLAH BLAH BLAH
 005: BLAH BLAH BLAH 014: BLAH BLAH BLAH
 006: BLAH BLAH BLAH 015: BLAH BLAH BLAH
 007: BLAH BLAH BLAH 016: BLAH BLAH BLAH
 008: BLAH BLAH BLAH 017: BLAH BLAH BLAH
 009: BLAH BLAH BLAH 018: BLAH BLAH BLAH etc.

Modernism 8.0 kui mõiste pärineb disaineri ja kriitiku Mr. Keedy artiklist samas Emigre numbris. Jeffrey Keedy kirjeldab disainerite suutmatust kohaneda postmodernismi kõikelubavusega ja sellele järgnenud taganemist vana modernismi põhiväärtuste juurde. Keedy arvates on kujundajaid tabanud stiilifobia ja pseudoobjektiivne usk objektiivsuse võimalusse. Samas võtab uus, alates 1990-ndate keskpaigast levinud stiil Keedy arvates modernismist süsteemsuse, lihtsustavuse ja dogmaatilise stiili ja postmodernismist relativismi, vernakulaarsuse ja pedantse eneseõigustuse. Modernism 8.0 usub süstemaatilisusse, aga tema süsteemid on suvalised ja pärinevad disaineri peast. Disainitud pind peaks välja näge-



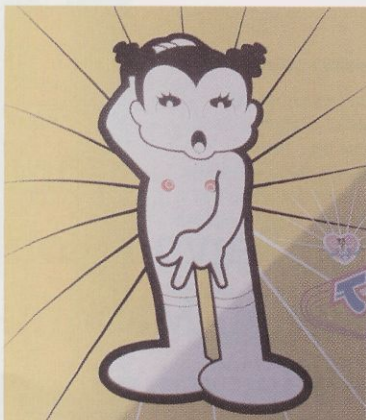
Emigre 64, kevad 2003.



Inhalt

Ülevaated	1
Peetari	2
Rhodesse Muuk	3
Thapan	12
Verandajalg	17
Plaan	18
Teat	19
Praktise	20
Augustinevõimendused	21
Alfari and Teraspaatimise	22
Arv	23
Moos	24

Karm modernism, võibolla 8.0? Disainifirma Bummi kujundused Tallinna turismibrošüüridele.



Nilbe nunnu: tüüpiline sajandi vahetuse illustratsioon.

03.05.03.

Niisiis, vana modernismi ja modernismi 8.0 võrdlus Mr. Keedy järgi:

1. Peamiselt must-valge, lisaks primaarvärve ja pisut tertsiaarvärve	1. Peamiselt must-valge, lisaks tertsiaarvärve ja pisut primaarvärve
2. Helvetica	2. Helvetica
3. Valge ruum	3. Lage ruum
4. Suured ideed ja visuaalsed trikid, millest igapäevaks aru saab	4. Väikesed ideed ja visuaalne nali, millest keegi aru ei saa
5. Organiseerimisprintsipi esitatakse järgalt artikuleeritud süsteemide kaudu	5. Organiseerimisprintsipi esitatakse ebaselgete ja muutlike süsteemide kaudu
6. Vorm järgib sisu	6. Vorm järgib sisu, kuid sisu on läbiräägitav
7. Ikooniline	7. Banaalne
8. Vähem on rohkem	8. Vähem on turvalisem
9. Jooned	9. Allajoonimised ja läbikriipsustused
10. Kunstipärasust esitatakse kollaažide kaudu	10. Kunstipärasust esitatakse rohmakate kollaažide kaudu
11. Imiteerib kauneid kunste	11. Imiteerib kauneid kunste
12. Geomeetiline abstraktsioon	12. Pikseldatud abstraktsioon
13. Vorm on alati tuletatud sisust	13. Vorm on alati tekkinud tarkvarast
14. Ornament on kuritegu	14. Mis on ornament?
15. Formalistliku abstraktsiooni puhas väljendus	15. Mistahes väljenduse enesestmõistetav repressioon
16. Täpne käsitööoskus	16. Mis iganes
17. Lihtsus on parim	17. Lihtsus on rahvapärane

ma, nagu teda ei oleks disainitud. Keedy nimetab igatsust autentse, disainimata kommunikatsiooni järele müüdi.

Oma teravate nurkade silumiseks kasutab modernism 8.0 vernakulaarset stiili, mille Keedy nimetab "cute"-ismiks". (Võib-olla oleks eesti keeles õige nimetada seda nunnususeks?) Kõik need väikesed, geomeetristest vormidest kokku sätitud poisid, tüdrukud ja loomakesed ajavad Keedy vihale. Ta küsib, miks ei tunne disainerid enam ornamente ja keerulisemaid võtteid.

Veel on Keedyl etteheiteid pseudoteaduslikkusele. Karmilt paneb, aga tal kipub õigus olema.

05.05.03.

Eestis viljeldakse modernismi 8.0 ka. Ma näen seda suunda pea kõigi noorema põlve mõtleivate disainerite loomingus. Mis muud on Kristjan Mändmaa ja Arbo Tammiksaare (Bummi) kujundus Tallinna linna turismitruukistele? Mida muud väljendab osa Labori (Martin Pedanik ja Adam Kaarma) flaieritest ja muudest trükistest? Ikka Helvetica ja suured numbrid, teadlikult masinlik ja rõhuasetusteta vorm, justnagu vihje mingile stiiliraamatule või kaanonile.

Küsimus on, kuidas mr. Keedy rünnakut tõlgendada. Kas see on lihtsalt *Zeitgeist*'i tajumine, konservatiivsuse rünnak või suutmatus muutumisi vastu võtta? Ealised iseärasused?

ta, aga kas uuel põlvkonnal on teda vaja? Või on fragmenteerumine jõudnud lootusetusse lõppfaasi? Või tekivad nüüüd uued ja töövõimelised fragmendid?

05.06.03.

Kunstiakadeemias on bakalaureusetööde eelkaitsmine. Üliõpilased näitavad pilte ja videoid ja räägivad sellest, mida nad teinud on – netiprojektist arvutimängu, plakati ja raamatuni. Paljud tööd on head. Paljud on tüüpilised üliõpilastööd muidugi ka.

Mul hakkab kahju Kunstiakadeemia Rakendus kunsti Kolledžist. Vaevalt, et suurt keegi teab Lasnamäel paiknevat kolmeaastase õppeajaga venekeelset kooli, mis on mingi integratsioonikampaania hoos loodud ja likvideerub varsti. Selle graafilise disaini ala (juhataja professor Jüri Kass) lõpetajad on pärast meediagraafika 4. kursuse (vabandust, minu arust vajab eestikeelne graafilise disaini terminoloogia siiski üht disainerite ja filoloogide ühiskomisjoni, kes määratleks, mis ikkagi on font ja mis on graafiline disain ja kas meediagraafika on oluliselt parem üldnimetus erialale kui eelmine termin) õpinguid tegemas lõputöid koos eestikeelsete eakaaslastega.

Parimad neist paiknevad mingis teises maailmas. See on loov ja mõtlema maailm. See ei ole õppetöö maailm. See on kas kunstiprojektide või pärisdisaini maailm. Selge, et neilt küsitakse rohkem.

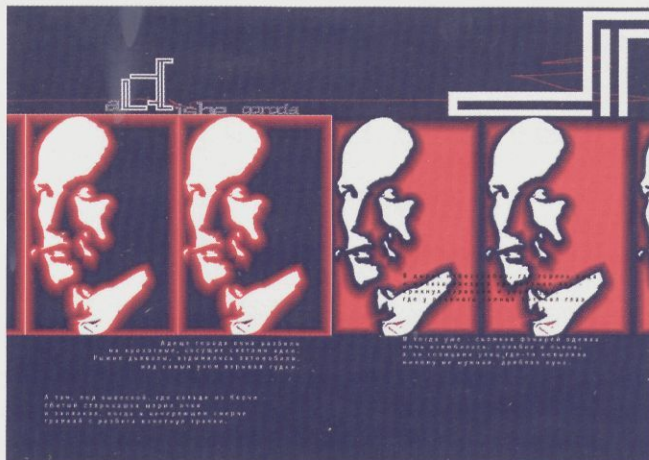
Kuid veel. Minu arust ei peaks kehtima mingid põhjendused, miks on meediagraafika lõputööde kaitsmine ja eksponeerimine eraldatud ülejäänud Kunstiakadeemia juba traditsiooniks saanud juunikuisest soolalao projektist.

06.06.03.

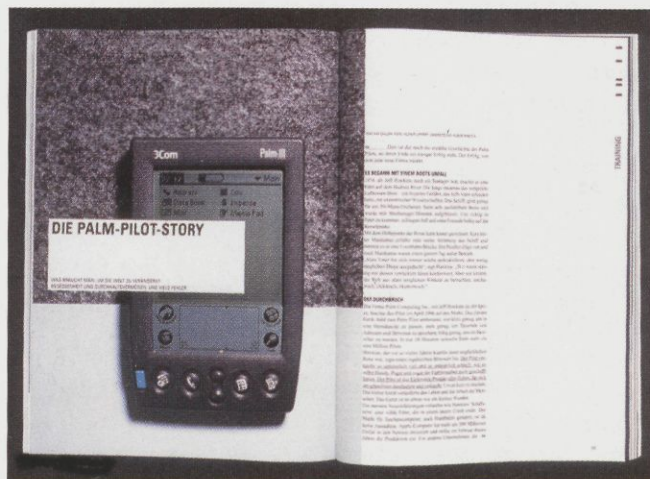
Veel eilsest eelkaitsmisest. Väga õige, kui üliõpilaste kallal noritakse kirjavigade pärast. Eelkaitsmisel, mis on kaitsmise ettevalmistus. Kuid kui päriskaitsmisel ei norita sisu, ideoloogia, teadmiste, tehnika, stiilitaju, loomingulisuse teemadel ja jutt jääbki praktilise töö rippmenüüde arvu või õigekirja tasemele, on Kristjan Mändmaal oma "Sita"-loos tuhat korda õigus. Küsimus on skaalades, küsimus on formaalsuse ja sisulisuse vastuolus. Küsimus on hariduse üldises suunas: kas loomingulisuse vallapäästmine või kohustuslikud, rituaalsed liigutused?

Ma ei saa kontrollida, mis edasi saab; trükikoda ootab päevaraamatut, mis oli tegelikult juuni alguse tööhulluse vahel toodetud päevaraamatu-imitatsioon. Ma tahaksin veel ei tea, kui paljust kirjutada, aga reaalsus paneb asjad paika.

Agaga arvan, et tegelikult peaks graafilisest disainist mõtlemist ja kõnelemist jätkama. Eesti oludes ei ole see seni enesestmõistetav.



Andrei Girich. Eesti Kunstiakadeemia bakalaureusetöö ajakirjakujundusest. 2003.



Modernism 8.0 ajakirjakujundusest? Äriajakirja paarislehekülg, 2000.

Meedia- ja graafiline disain, ekraani- ja trükidisain

Raivo Kelomees

Osalemaks graafilise disaini diskussioonis, tahaks selle esmalt lahutada paberlikust ja tasapinnalisest taagast. Või vähemalt seda mitte seostada ainuüksi paberiga. Ütleme, et trükitoode ehk lehitsetav objekt ei ole ainus meedium, mis esindab graafilist disaini.

Mis veel? Eelistaksin määratlust “reklaami, multimeedia ja graafilise disaini tooted”, mille hulgas alljärgnev toodete spekter: raamatud, ajakirjad, kataloogid, ajalehed, internetileheküljed, multimeedia, videofilmid ja -klipid, illustratsioonid, fotod, brošüürid, postkaardid, kutsed, visiitkaardid, piletid, formulaid, tšekid, väärtpaberid, rahatähed, sildid, kleebised, märgid, hinnakirjad, plakatid, ekraanid, bännerid, tekstiilitooted (riietus, kardinad, mööblikatted), pakendid (tuubid, karbid, kastid, kotid, purgid, pudelid), tapeedid, põrandakatted, vaibad ja matid, reproduksioonid, reklaamitooted (sulepead, pliiaatsid, võtmehoidjad, portfoolid, kalendrid, järjehoidjad, joonlauad, õhupallid, hiirematid jne.) ja teised tooted, millega on seotud tekst või kujutis. Loetelu kaldub banaalsusse, kuid reaalsuses peab meediakeskkonna ja -ühiskonna disainer orienteeruma laiemale tegevuspiirkonnale, et spetsialiseeruda hiljem.

Seetõttu tundub keskendatus raamatukujunduse probleemidele, mis siinsete kujundajate olukorda võib-olla kõige selgemini näitavad, natuke ühekskülgseks, kuid kindlasti õigustatuna, sest tegu on tööstusharuga. On olemas teatava kujundatud materjali kriitiline mass, mille hulk võimaldab teha otsustusi ja üldistusi valdkonna “kultuuri” või selle puudumise üle. Tundub, et *interface*-i-disainis on kriitilisest massist veel vara rääkida, kuigi veebisait juba arvustatakse ja kindlasti kulub ka selles sfääris ära traditsioonilise graafilise disaineri taju.

Kokkuvõtvalt on graafilisele disainile lisandunud medialiseerumise moment, ehk ekraanidisaini spetsiifika.

Võtame näiteks definitsiooni: “Graafilist disaini tuleks mõista kui protsesse ja tööstust toodete loomiseks, mis sisaldavad sõnu või pildilisi kujutisi, et vahendada informatsiooni, ideid ja tundeid. Graafiline disain tähendab turusegmente, mis haaravad trükitehnoloogiaid, publitseerimist, pakkimist, elektroonilist visualiseerimist ja nendega seotud tööstusharusid. Lihtsamalt võiks seda jaotada ekraani- ja trükidisainiks.”

Võiks arvata, et neil on erinev spetsiifika, ekraanidisainil lisandub dünaamiline dimensioon.

Graafilise disaineri tegutsemisterritooriumi võiksime seega

piiritleda kui reklaami, multimeediat (*online* ja *offline*) ja lehitsetava trükitoote graafilist disaini. Tänapäeval tähendab see valdkond graafilise kommunikatsiooni kõiki protsesse (disaini, küljendust, tüpograafiat) reproduksioonist kuni kahe- ja kolmemõõtmeliste toodete levitamiseni füüsilisel või elektroonilisel teel. See tähendab arvutiajastu *pre-pressi*, visuaalsuse genereerimist, internetilehekülgede, interaktiivse multimeedia, digitaalse fotograafia disaini ja publitseerimist. See tähendab kõikvõimalikke trükimeetodeid, *post-press*-operatsioone ja toote levitamist.

Kutseoskuste asjus võiks lisada, et reklaamikunstniku, multimeedia- ja graafilise disaineri oskused ja tehnoloogiline kompetentsus võiksid moodustada ideaaljuhul terviku.

Arusaadavalt on seda ühest küljest raske saavutada, teisalt sunnivad ajalised piirangud spetsialiseeruma ja loobuma muust, milles ka võimekad ollakse. Seda valdkonda tuleb vaadata koos maailma arengusuundadega. Näiteks on graafilise disaini valdkond (*Graphic Communications*) USA-s suuruselt kolmas tööstusharu. Reklaamist ja multimeediatööstusest ei ole mõtet vist rääkidagi. Eestis on otsustavad muutused toimunud viimase kümne aasta jooksul. Arvutitarkvara areng ja tehnoloogilise kultuuri muutumine 1990-ndatel on toonud kaasaegse trükitehnoloogia, elektroonilise publitseerimise ja multimeedia kunstnikule kui teostajale väga lähedale.

Selles valdkonnas peaks haridusel “jalad maas” olema. Kuid seda saab saavutada ainult viisil, et tuleb pidevalt skaneerida tegelikkuses toimuvat. Ja kriteeriumiks ei ole mitte näitusesaalides esitatu (kui need otseselt graafilise disaini toodangut ei medieeri), mis ei tähenda, et seal ei võiks kätt harjutada, vaid graafilise disaini ja multimeedia “tööstuses” tehtav. Mis toimub seal meie keskkonnas ja mis maailmas? Kuid selle valdkonnaga ei saa tegelda, pidamata silmas nn. kunstisfääris toimuvat. Paljud projektid on seal kõige tõsisemas mõttes “jalad maas” ja realistliku mõtlemise manifestatsioonid, olgugi et nende tarbijaks ei ole massid ja pikemas perspektiivis on need isegi kasutatud. “Documenta’del” ja muudel kunstiuuritustel on küllalt kunstitöid avalikus reklaamiruumis. Seega “kasutu” kunstiprojekt rakendus kunsti projektina. Sellised hübriidsed kasutatud-kasulikud projektid on praegu iseloomulikud. Ja kunstidefineerijad murravad päid.

Kuigi on kombeks pragmaatilist ja “kunstilist” üksteisele vastandada, ei näe ma mingit vajadust “rakenduslikku” kunstiharidust mingil erilisel viisil “kujutavkunstilisest” eristada.

Loe ka: Kristjan Mändmaa «Sitt»,
kunst.ee graafilise disaini lisa #5,
3/2002



MacOS X Version 10.1*
interface'i näited – sellegi
kallal on mõni visuaalset
mõtlemist eviv inime
vaeva näinud.

Õppeasutuse puhul on peaarinevus eesmärgis ehk inimeste tööle orienteerimises kindlasse keskkonda, ühiskonda ja mõnesse “tööstusesse”, isegi kui see on virtuaalne. S.t., graafilise ja meediadisaineri “töökeskond” ei ole mingi romantilis-hägune kunstiruum, mille katedraalideks on kunstihooned, vaid reaalne ühiskond, millesse kunstihooned kuuluvad ühe tegutsemiskeskonnana. Me ei saa inimeste võimalusi ahendada sellega, et neid ootab mingi kindel ametipost ja see jääb selliseks veel 40 aastat.

Kaasaegse graafilise disaineri, meediakunstniku töö tehakse arvutiga, kuid haridus algab reeglina traditsiooniliste oskuste omandamisest. Disaineri argitegevuses võib kogu toode sündida virtuaalses keskkonnas, materialiseerudes alles lõpuks või jäädes ka lõpptootena mittemateriaalseks, avaldades ometi ka sel kujul mõju materiaalsele kultuurile ja reaalsele elule.

Järelkommentaar EKA graafilise disaini hariduse kriitika asjus

Niipalju kui mäletan, on EKA õpetust, õppejõudusid ja maja “vaimu” ikka kritiseeritud. Et nüüd graafilise disaini kallale mindi, on võib-olla tingitud “pärituulest” ehk teema aktuaalsusest ja selle sfääri tööstuse mõõtu suurusest. Ei kavatsegi musta valgeks võõbata. Kuigi ka mulle on asutus jätnud depressiivse institutsiooni mulje, ei taha sellegipoolest konformistlikult täita tellitud tümitaja rolli. Osakondades võib meeolu olla erinev. Kuigi allkirjutanu negatiivsed kogemused on saanud pigem uue meedia arenguid jälgides, mida kokkuvõtlikult võiks kirjeldada kui poliitiliste kaalutluste eelistamist sisulistele arengutele, siis praegu, professorina Tartu Kõrgema Kunstikooli arvutigraafika osakonnas, kus graafiline disain on üks osiseid, tahaks küsida, kuidas on üldse võimalik anda ideaalset haridust. Kas on võimalik rahuldada kõige nõudlikumate ja andekamate üliõpilaste vajadusi? Arvan, et ei. Lõpetanud kaks kõrgkooli, tundsin mõlema puhul rahulolematust ja täitmata-jäetu tunnet. Mõnede õppejõudude vastu tundsin teatavat vimmagi, kuna tundus, et nad ei viitsinud ega tahtnud anda seda, mida neilt ootas. Nüüd, kogedes olukorda omal naha, olles alamakstud õppejõud, kellega peale tööasjade ka perekondlikke tegemisi, paistavad mõned asjad teises valguses. Nagu on kindel see, et ideaalset ja kõiki rahuldavat haridust ei ole võimalik anda, on kindel ka see, et generatsioonide ajatunnetus on erinev.

Neljakümnendates inimestel aega enam lihtsalt ei ole. Vaba aeg saab otsa. See on tõesti kummaline, lausa füüsiline tunne.

Kokkuvõttes arvan, et iga haridusüksus peab funktsioneerima pideva *update*'imise surveingimustes ja see kriitiline hinnang peab enne ligi saama, kui päris sõjaks läheb. Eestlase loomus on aga selline, et kaua kantakse rusikat taskus “ja siis ükskord prahvatab vimm...”. Tsiviliseeritud käitumiskeskonnas on evaluatsioon ja hindamine permanentne protsess, mitte kevadine subbotnik.

Chaumont-Amsterdam

Ivar Sakk ja Kristjan Mändmaa kevadises Euroopas head graafilist disaini otsimas

Chaumont 03: 14e Festival international de l'affiche et des arts graphiques

Mul on vastupandamatu kiusatus alustada nii: selleks, et kõik ausalt ära rääkida, pean ma minema ajas 14 aastat tagasi ja kirjeldama oma esimest katset Chaumonti üritusele sõita. Aastanumber oli 1990, N. Liit püsimas, kuid teatud värsked õhu kraanid juba lahti keeratud ja minul punaste kaantega nõukogude välispass taskus. Prantsuse vasakradikaalsete disainerite grupp Grapus korraldas oma esimest üritust kusagil tundmatus Prantsuse linnas, nimeks oli pandud *Rencontres des graphistes* – graafiliste disainerite kohtumised... Kohtumised – selles sõnas oli mingit seletamatut ahvatlust, mida võiks ette kujutada need, kes suletud impeeriumis oma elupäevi on veetnud. Selle ahvatluse tõttu sai hangitud (muretsetud, orgunnitud, välja aetud – ajastu leksika!) Aerofloti lennukipilet Tallinn – Moskva – Pariis – Moskva – Tallinn, ja seiklus võis alata. Oli vaid üks takistus – Prantsusmaa viisa. Oma nooruslikkus naiivsuses arvasin, et pärast suurima probleemi lahendamist, Moskva Prantsuse saatkonda sissemurdmist, on ka

viisamure murtud, kuid suurriiklik bürokraatia tegi siinkohal korrektiivi – mul oli puudu NSVL Välisministeeriumi noot, maagiline paber, mis garanteeris, et rahvaste vangla asukal on õigus lennuki pardale astuda. Pettunult tulin tagasi Tallinna ja ei rääkinud oma äpardunud reisist eriti kellelegi.

14 aastat hiljem, 2003. aasta mais olime Kristjan Mändmaaga siiski teel Chaumonti. Üritus on muutnud oma nime, nüüd on ta plakati ja graafilise disaini festival. Kristjan oma kompromissituses ütles, et läheme ja vaatame. Kuna graafilise disaini üleilmne kogukond on olemas, on selge ka see, et vastavad üritused on olemas, ja Euroopas ei toimu neid üleliiga palju. Chaumonti festival on jäänud püsima, algsest mai lõpu nädalavahetusest on saanud kuu aega kestev näituste tsükkel. Chaumonti linn on oma sloganiks võtnud “Capitale du Graphisme” ja prantsuse kontekstis võib see paigagi pidada, kui mitte teada, et ka tšehhi suuruselt teine linn Brno kasutab tiitlit “Capital of the Graphic Design”. Ürituse tuumaks olnud rahvusvaheline plakatikonkurss toimub jätkuvalt, kuid enda ümber koondanud muidki näitusi ja pidustusi. Mulle tundub, et plakat kui graafilise disaini eksponeeritavaim liik on tihti see alge, mille ümber koondatakse ka muud erialast. Plakati formaat ja tema esinduslikkus võimaldab asjaga tegelema panna kunstimuseumid, sihtasutused ja kohalikud



omavalitsused. Katsu sa öelda neile, et nüüd kogume ja eksponeerime pudelisilte, veebilehekülgi või visiitkaarte. Raamat kui samuti oluline graafilise disaini žanr tundub olevat raamatukogude ja messide pärusmaa. Nii on plakat siduva žanrina jäänud koos hoidma ka teisi erialaüritusi (*Mois du graphisme d'Echirolles*, Brno graafilise disaini biennaal jm). Samas on selliste festivalide raames üles pandud noorema generatsiooni näitused, näiteks "Super: Welcome to Graphic Wonderland" sel kevadel Chaumontis või "Work from Holland" paar aastat tagasi Brnos, esitavad vaid mõne plakati kui sedagi. Kas plakat jääb keskealiste põlvkonna stagneeruvaks mängumaaks?

Igal juhul oli Chaumonti Concours international tuntud headuses klassikaline plakinäitus, mis sel korral oli üles riputatud Helsingi raudteeladudele sarnanevas hoones. Valiku teinud kunstnikud, enamikus eurooplased, olid tuntud, samuti tuttav oli nende valik ning ka preemiasaajad (Niklaus Troxler, Melchior Imboden jt.) Vahest ehk eksponentide arv oli piiratum kui mujal ning selle tõttu ka näitus hoomatavam (2200 saadetud tööst pandi välja 132 ehk umbes 6 protsenti). Nooremad (ehk vähem edevad) esinesid rühmituste nime all ning jõudsid ka nominentide hulka (portugali R2Design ja M/M Pariisist).

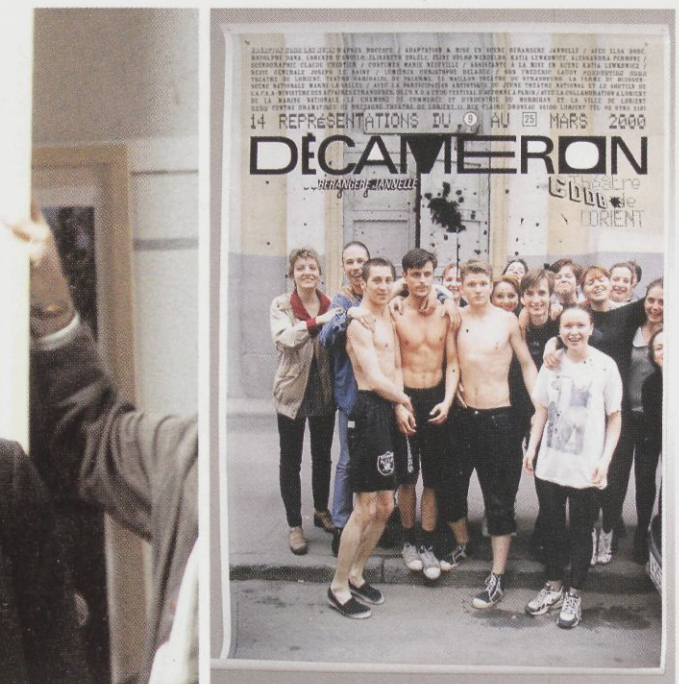
Samas laohoones oli välja pandud ka tudengite plakatite näitus, mis oli nimetatud suurejooneliselt "Kõik üliõpilased, Chaumonti!". Tegemist oli konjunktuurisel narkoteemal (*Drugs: Pleasures. Hazards. Addictions*) tehtud plakatitega, mis enamuses olid tõenäoliselt koolitööd ja esinejad peamiselt prantslased, hiinlased ja ameeriklased. Meeletult osavõtjaterohke näitus väsitas juba esimese veerand tunniga ja suures osas koosnes kulunud klišeedega manipuleerimisest. Tudengitele oli see siiski kindlasti oluline saavutus, kui arves-

tada seda, kui hulgaliselt neid selle ekspositsiooni avamisele oli kohale saabunud. Preemiad anti ka välja ning omavahelist suhtlemist ei saa sellise kogunemise puhul kindlasti alahinnata. 105 tudengit oli linna kohale saabunud kolm päeva varem, et *workshop*'ina antud teema lahendada. Toimus 7 meistriklassi, juhendajaiks tuntud tegijad sakslastest korealasteni.

Dominantsele näitusepinnale, kesklinna jesuiitide kirikusse, oli paigutatud Pariisi rühmituse M/M plakati- ja videonäitus. M/M koosneb kahest disainerist, Mathias Augustyniakist ja Michael Amzalagist, kes eksponeerisid Prantsusmaal levinud hiigelformaadis (1000 x 1600) teatriplakateid, tehtud enamikus 1990. aastate lõpus Theatre de l'Orient'ile. Plakatid olid mängulised, inetud ja elegantsed ühtaegu, kombineerides näiliselt juhuslikku poseeritud olustikufotot 1970. aastate vigurfontidega. Nende esteetikat selgitas Björkile tehtud muusikavideo, kus suures plaanis esitatud naisenäol rändasid värviplärakatest hiigelnälgjad anatoomilistest avastest sisse-välja. See näitus kuluks ära eesti teatritegelastele, nii administraatoritele kui kunstnikele. Enamik neist resümeeeriks, et sellise visuaalse keele peale ei tuleks Eestis teatrisse mitte keegi, isegi mitte pensionärid tasuta hommikupoolsetele etendustele, juhul kui nad just pimedad ja kurdid pole.

Oluliseks sündmuseks Chaumontis oli rühmituse Super väljapanek raudteejaama esisel väljakul, endises bussijaamas Le garage. Zürichist pärit kuraatorid Thomas Bruggiser ja Michel Fries olid kutsunud esinema 13 disainibürood üle Euroopa. Näitus ning selle manifestatsioon, kataloog, kandis nime "Super: Welcome to Graphic Wonderland". Bruggiser ja Fries olid koostanud 2002. aastal noore šveitsi graafilise disaini kataloogi, mille nimeks "Benzin". Antud projekti võis pidada selle rahvusvaheliseks jätkuks, kus osalesid äbäke (London), Julia

Melchior Imboden oma peaauhinna väärilise plakatiga (mis ikkagi valepildi seina pandi).





Born (Amsterdam), dextro (Viin), eBoy (Berliin), Goldenmasters (Amsterdam), Lia/rev (Porto), Norm (Zürich), Offumac (Veneetsia), Optimo (Lausanne), Peace, Vaccination & Potatoes (Stockholm), Reala (London), Mathias Schweizer (Montreuil) ja Syrup (Helsinki). Projekt algas osavõtjate “konverentsiga” Zürichi raudteejaamas ning kuulutas kaanonitele mittevastava graafilise disaini võitu: anonüümsed tööd võidutsesid nimega tegijate üle, kliendi huvid olid allutatud personaalsele eneseväljendusele, sotsiaalse temaatikaga töödele eelistati isikukeskset päeviku/salmiku tüüpi lahendust.

Konventsionaalse Euroopa disainikaardi asemele konstrueeriti *carte blanche*, valge leht, mille kuraatorid kuulutasid graafiliseks imemaaks, *Graphic Wonderland*’iks. 29. juunini eksponeeritud näitust dokumenteerib neonkollase kaanega kataloog, mille umbes 600 lehekülge on nummerdamata.

Chaumonti festivali osaks olid ka retrospektiivsed näi-

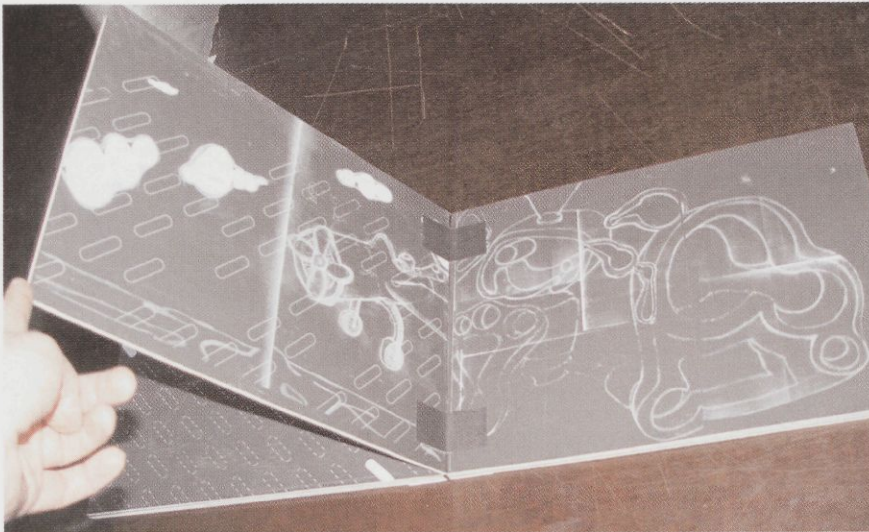
tused. Anonymus esitas 19.–20. sajandi vahetuse tegijate signeerimata reklaamplakateid, raekojas oli väljas prantsuse klassiku Savignac’i plakatid (enamasti toodete reklaam, kus lehma figuuri abil sai müüa nii jogurtit kui parfüümi; sobiv näitus meie reklaamimeestele, et näha, “kuidas ei tehta”). Omaette näituse-müügisalongi olid kokku pannud pisiti-raažiliste kunstnikuraamatute tegijad.

Õhtul oli ka plastiktaldrikute ja -topsidega bankett suures turuhoones ning tudengitele tehnolik pidu. Kuigi eestlaste töid Chaumontis välja seekord ei pandud (natuke liiga konventsionaalsed ja tarbijasõbralikud), tasus vaadata ja maad kuulata küll. Paljalt selle pärast, et oma olemasolust teada anda.

Ivar Sakk



ÜLESANNE: Intervjuu (selle vorm õpilase vabal valikul)
LAHENDUS: Tudeng jagas erinevatele ametiteestele (jalgpallur, lihunik, postiljon) hommikul selga valged T-särgid. Õhtul kõnelesid need iseenda eest. Särkidest on koostatud ka kataloog.



ÜLESANNE: Manual. Kasutada tohib vaid Helveticat (ilmselt irooniline kommentaar nimetatud kirjatuubi üleekspluuteerimisele Hollandi disainis)

LAHENDUS: Läbi mitmete eksirännakute jõudis tudeng koolitahvli kui meediumini. Kirja kasutamist otsustas ta täiesti loobuda ning manualist sai elegantne raamat-kunstiprojekt. Leitud tehnikas lahendas ta ka tüpograafiaülesande vormistades selle muusikavideona tahvlile tekkivatest ja kustuvatest kirjadest.

Gerard Unger kõneleb.

Amsterdam: Rietveldi Akadeemia

Pärast Chaumonti viis öine rong meid Amsterdami, kuhu jõudsime just parajaks ajaks, et osaleda vaateajatena Gerrit Rietveldi Akadeemia disainikateedri kevadistel hindamistel. Need olid tavalisest tunduvalt varasemale ajale toodud, kuna kooli peahoone – arhitektuurimälestis – läheb mitmekümne aastase kasutamise järel kapitaalremonti.

Selle eest, et meid lubati võõrastena osaleda intiimses hindamisprotsessis, peame aga tänulikud olema kateedrijuhataja Linda van Deurseni lahkusele. Ka tudengite kohmetus kodus, kui end esitlenud olime. Selgus, et Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduste Instituudi väljaantud “Tallinna Giid” on sealmail üllatavalt populaarne.

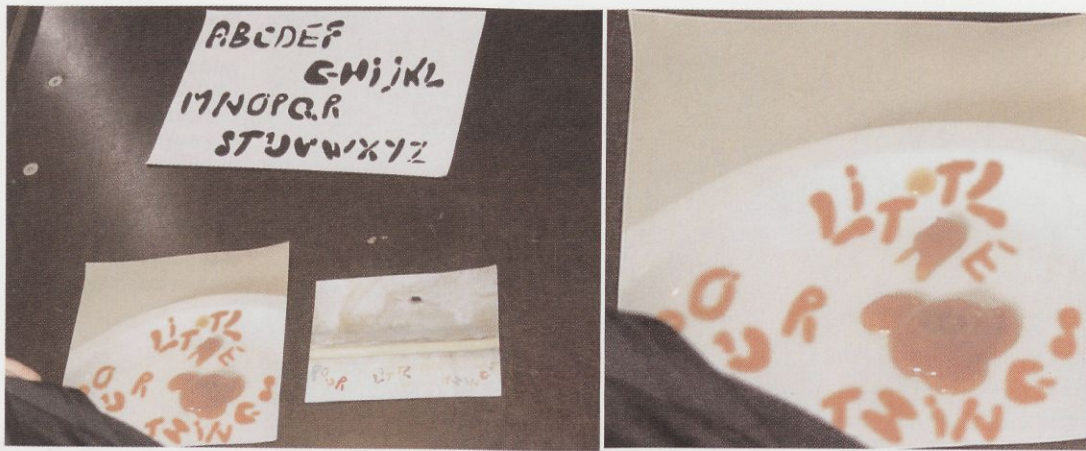
Hindamised toimuvad õppejõudude komisjoni ja tudengi vastastikuse dialoogi vormis, kus õpilasele antakse aega umbes 20 minutit, et tutvustada semestri jooksul tehtut. (Olgu siinkohal öeldud, et õpetatava aine formuleerimine on iga õppejõu isiklik asi. Õppeained, nagu “tüpograafia”, “joonista-

mine”, “infograafika” puuduvad. Kateedrijuhataja kutsutud tegevdisainerid ja -kunstnikud ise otsustavad, mida antud semestril noortega ette võtta. Omavahel konsulteeritakse vaid kattuvate ülesannete vältimiseks).

Komisjoni ees esinedes juhib tudeng paarile enda jaoks kõige tähtsamale tööle täiendavat tähelepanu. Seejärel toimub arutelu, mille käigus annavad õppejõud hinnangu tudengi arengule semestri jooksul ning osundavad seejuures eriti kiidu- või laiduväärsetele ilmingutele. Hinnangud on tähelepanelikud ja ausad, õhkkonna intensiivsus ruumis märkimisväärne. Paaril korral, kui tudengid lausa nutma puhkesid, ei jäänud mul endalgi sellest palju puudu. Seejuures ei arvustatud mitte kellegi arusaamu disainist ega käsitööskust, vaid töösse suhtumist ja edasipüüdlikkust. Sarjata saanud noortele heideti ette peamiselt laiskust ning soovimatust õppejõududega koostööd teha.

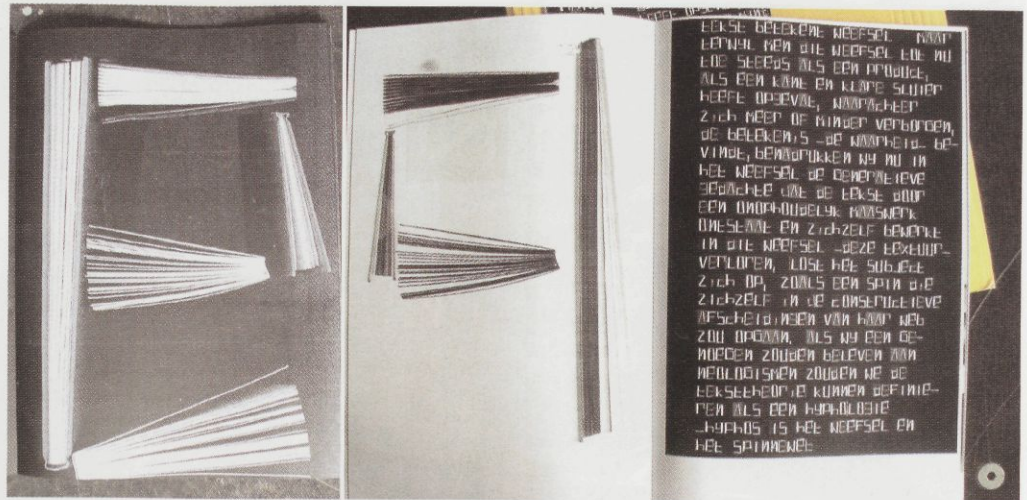
Üldine atmosfäär oli siiski sõbralik ja toetav ning ka esitatud tööd sageli lausa vaimustavad.

Silma hakkas videoprojektide rohkus. Ehkki õppekavasse kuulub video niikuinii, olid paljud tudengid ka näiteks oma

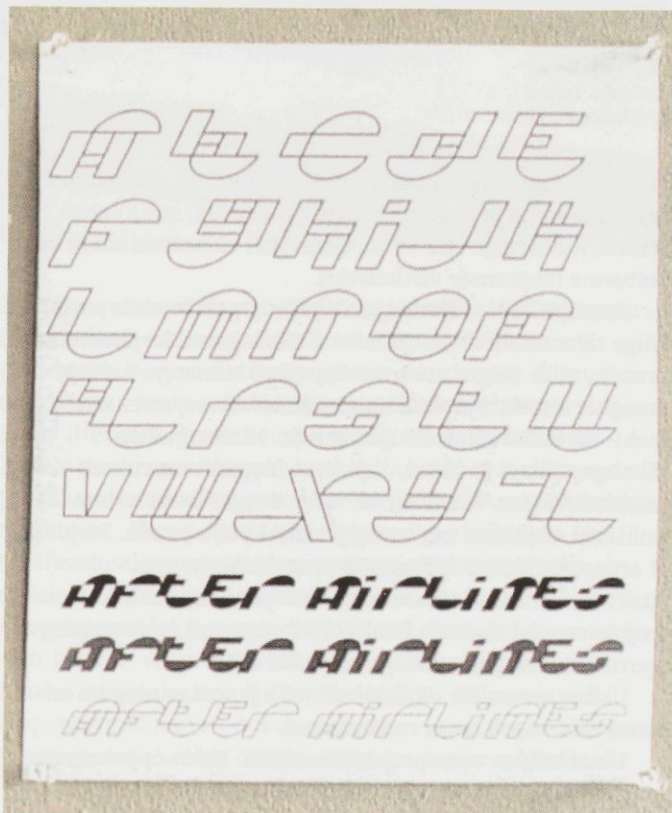


ÜLESANNE: Luua kirjatüüp
LAHENDUS: Kiri ketshupist.
Lahendusega kaasnes
mõjus videofilm.

ÜLESANNE: Luua kirjatüüp
LAHENDUS: Materjali kopeerides
avastas tudeng, et kirja võib
konstrueerida näiteks raamatutest.
Valmis kirja sidus ta ühe teise
õppejõu ülesandega teha plakat
kooli raamatukogule. Lisaks
kujundas tudeng uut fonti t
utvustava broshüüri.



ÜLESANNE: Luua kirjatüüp
LAHENDUS: Algselt küllalt robust-
setest, lauajupisse löödud naeltele
keritud traadi abil tekitatud täht-
edest kujunes töö käigus täiesti
arvestatav kirjatüüp. Ülesanne
sisaldas ka nõuet kujundada sama
kirja abil logo imaginaarsele
lennukompaniile.



tüpoograafia- või muud ülesanded videona lahendanud. Taolise tendentsi üle väljendas kateedrijuhataja van Deursen hiljem teatavat muresegust nõutust. Iseenesest haakub ebakonventsionaalne lähenemine õppeainetele Rietveldi vaimuga suurepäraselt. Muret teeb talle peamiselt tasakaalustava traditsioonilis-teoreetilise õppekava nõrkus. Pidime häämatusega kuulma, et koolis puudub õppeainena näiteks klassikaline tüpoograafia ajalugu – põhjusel, et terves Hollandis polevat sellise aine andmiseks tasemel spetsialiste. Pole neid, kes orienteeruksid nii ajaloos kui uuemates suundumustes ning suudaksid teadmisi ka kuulatavalt edasi anda...

Eestiski käinud Gerard Unger keskenduvat samuti teatud spetsiifilistele, loetavust käsitsevatele teemadele ega saaks oma tiheda töögraafiku tõttu ka piisavalt kohal viibida.

Oma lühikese külastuse jooksul jõudsime ära näha enamuse esimese ja teise kursuse töödest. Esimesel kursusel on rõhk nähtavalt kvantiteedile seatud. Sel moel jätkub eelnenud 0-kursuse (kus erialade vahel jagunemist veel ei toimu ning tegeldakse kunstiga üldiselt) traditsioon – pigistada inimesest välja tema tõeline olemus, andmata aega trikkideks ja silumistöödeks.

Erinevaid ülesandeid, mille tulemused hindamisel väljas, võis olla kümne ringis. Loomulikult ei olnud need kõik vormistatud ühetaolise hoolikusega. Paratamatult olid mõned projektid tudengi jaoks lähedasemaks saanud ning põhjalikumalt

välja töötatud, teised jäänud visandi tasemele. Oli terveid väljapanekuid, mis koosnesid vaid paarist väiksest fotost ja mõnest videost, mis aga tänu oma küpsusele ja loovatele lahendustele väga hea hinnangu said. Valikute tegemise vajadus on õppeprotsessi teadlikult sisse programmeeritud – tuleb selgusele jõuda, mis on tähtis ja mis mitte. Samas peavad tudengid oma otsustusi selgelt põhjendama.

Kui esimese aasta töödest õhkus mängu- ja tegemislusti, siis teise aasta projektid olid tunduvalt kontseptuaalsemad. Suuremat tähelepanu pöörati uurimistöle ja materjali kogumisele-organiseerimisele. Ka oli suund võetud tagasi traditsioonilisema graafilise disaini poole – rohkesti tüpograafiat, töid paberkaardil, raamatutaolist formaati. (Webi-vaimustus on lahtunud ka disainikoolides. Ehkki teenistust sellel alal võib leida piisavalt, häirib paljusid noori disainereid webi-väljundite lühike eluiga. Soovides endast jälge jätta, on kahtlemata targem tegelda näiteks raamatukujundusega).

Nähtud tudengitööde kontseptualism jäi teinekord hõlmatuks isegi kohalikele komisjoniliikmetele, eestimaistest vaatlejatest rääkimata. Paaril õppuril soovitati suve jooksul

kaaluda, kas mitte vabade kunstide või audio-visuaalkunsti kateedrisse üle minna. Ning seda kõike taas siiralt, sõbralikult, inimese enda parema arengu peale mõeldes.

Komisjoni otsuse formuleeris kateedrijuhataja oma lõppsõnas, võttes kokku õppejõudude arusaama tudengi edasijõudmisest. Hindeid ei pandud, suulisest hinnangust piisas täielikult, et noored inimesed õnnest särama lööksid või jääksid koridorinurka peast kinni hoides tõsiseid mõtteid mölgutama.

Üldiselt võib öelda, et tööde tase selles koolis on võrreldes kahe aasta taguse ajaga veelgi tõusnud. Samas on akadeemia majanduslik olukord järsult halvenenud. Minu seal viibides kokkuhoiuvajadusest peamiselt räägitigi. Nüüd tuleb koolil mõned õppesuunad ilmselt täiesti sulgeda. Üldise kitsikuse tingimustes on ka disainikateeri õppejõududeks peamiselt entusiastlikud tegevdisainerid, kes isikliku elu ja kiire töö kõrvalt aega näpistades õpilastega kord nädalas kohtumas käivad.

Kristjan Mändmaa

Kui hakkasin novembris koostama oma Sisalike Raamatut, ei pidanud ma kiusatusele vastu üllitise jaoks ka üks uus font konstrueerida. Vajasin fonti, mis võimaldaks kasutamist nii kassi-suurustes pealkirjades kui ka 11...14p suuruses liigendatud leivatekstis. Juturaamatut ma selles ei küljendaks - tähekeha on liiga lai. Aga siinsel küljel teeb ta oma töö ära.

11p, reavahe 16p.

Asko Künnap

Kosmos 3: Asko Künnap ja Tanel Vari / ZOOM

kosmos 3

abcdefghijklmnopqrstuvõääü 1234567890

Aa Bb Cc

Disainipoliitika?

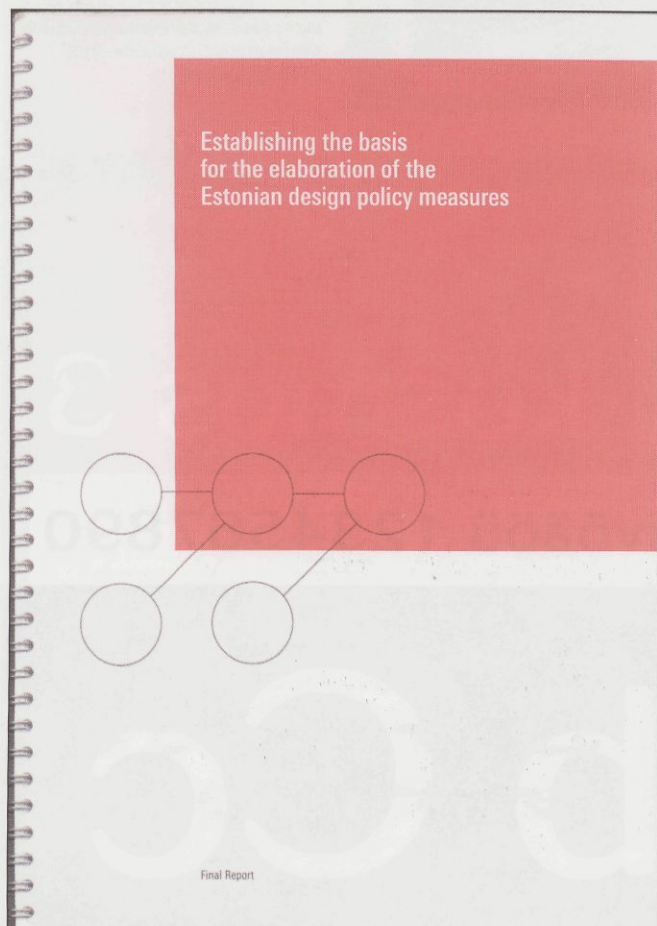
Graafiline disain

Graafiline disain näib olevat Eesti firmadele silmnähtavalt vähem tähtis kui firmadele mujal. Eesti ettevõtetel on tavaks usaldada oma graafilise disaini alased tööd reklaamifirmadele. /.../

Mõnel juhul on graafilisel disainil siiski tähtsam roll. Hea näide on pakitud kaup. Pakendid ja etiketid on kesksed ühe tootesarja eristamisel teisest. Vähemal määral pakub teema huvi ka firmadele, kes tegelevad kaupluste, restoranide või vabaajakeskustega. Neile on graafiline disain laiahaardelise brändingukogemuse osa.

Samas näib selliste toodete nagu näiteks mööbel tootjatele graafiline disain suhteliselt tähtsusetu. See muutub ilmselt siis, kui Eesti firmad hakkavad efektiivsemalt võistlema rahvusvahelistel turgudel.

Peaaegu kõik tellivad graafilist disaini väljastpoolt. Üks mäenedžer selgitas, et hea graafiline disain on hädavajalik, kuid firma ei suuda üleval pidada ka ühtainust tipptasemel graafilist disainerit.



Tulevikuvisioon

Informeeritus

Aastal 2010 pääseb Eesti disainisektor ligi kõige laiahaardelisele disainiteabele maailma tasemel ja lõikab sellest kasu. Disainiinfokeskus jälgib nii teorias kui praktikas, mis toimub rahvusvahelises disainimaailmas, ja edastab selle info kõigile disainisektori osadele.

Disainiharidus toimib tõeliselt rahvusvahelisel tasemel.

Disainimine

Aastal 2010 on nii Eesti ärimaailm kui ka tööstus täiesti teadlikud disaini tähtsusest. Peaaegu kõik ettevõtted kasutavad disaini oma toodetele ja teenustele väärtuse lisamiseks. Enamik ettevõtteid ostab tipptasemel disainiteenuseid kohalikest ja välismaa disaineritelt. Avalik sektor on disaini kasutamisel eeskujuks ja innustab sellega nii tarbijaid kui ka äri ja tööstust. Eesti disainerid töötavad tõeliselt rahvusvahelisel tasemel ja müüvad oma teenuseid kohalikele ja välismaa klientidele.

Informeerimine

Aastal 2010 on Eesti end tõestanud kui professionaalse disaini keskus. Rahvusvahelised turud ja disainiajakirjandus teavad, et midagi on toimumas ja hoiavad Eestil silma peal. Professionaalsed disainerid teavad, et Eesti on suurepärase disainiinfo allikas. Eesti turism on tuntud oma hästi disainitud infrastruktuuri ja kommunikatsioonisüsteemide poolest.

Need katked on võetud Taani disainifirma Mollerup Designlab uurimusest "Establishing the basis for the elaboration of the Estonian design policy measures". Eesti riigi majandusministeeriumi tellitud ja Taani riigi finantseeritud uurimus tegi erapooletult pinnalt kindlaks disaini seis Eestis ja esitas veenva ja ahvatleva tulevikuperspektiivi. Uuringu käigus intervjueriti kümneid Eesti disainereid ja ettevõtjaid. Kuigi mai algul esinduslikul rahvusvahelisel seminaril esitletud töös on keskendunud ennekõike tootediseinile, on siin piisavalt palju viiteid ka graafilisele disainile kui samuti riigi taset ja ettevõtete edu määravale nähtusele; ka disainihariduse seis leiab kajastamist. Eesti märgi kallal soovib Mollerupi töögrupp kindlasti tööd jätkata, kuid uue slogan'iga ja Eesti disainerite loodud visuaaliga.

T. K.

Uudised



Marko Kekišev võitis Kiievis

Kiievi rahvusvahelisel reklaamikonkursil võitis graafilise disaini kategoorias peapreemia ETV “Teleteatri” logo.

Töö esitas võistlusele reklaamifirma Zavod BBDO, logo autor on Zavodi loovjuht, tuntud plakartist ja kujundusgraafik Marko Kekišev ning töö tellijaks ETV pearežissöör René Vilbre.

“Ukrainlastega on reklaamiagentuuride liidul välja kujunenud ääretult meeldiv kontakt. Tänu sellele saadetakse Eesti agentuuridele kutseid osalemiseks. Kuna “Kuldmunal” sel aastal graafilist disaini eraldi kategooriana ei käsitletud, oli Kiievis konkursis hea võimalus. Samas on Kiievis kõik reklaamikategooriad väga tugevalt esindatud,” ütles Kekišev Eesti Päevalehele kommentaariks võidule, millega rahalist preemiat küll ei kaasnenu.

Eesti reklaamibürood on Kiievi reklaamikonkursist osa võtnud 2 viimast aastat.

GAD 2002 võitja selgunud

GAD (Galerie Arti disaini- ja trükiauhind) on paberite hulгимүүija MAP Eesti korraldatud parima trükise võistlus, mis on avatud kõigile: reklaamiagentuuridele, disainibüroodele, trükikodadele, trükiste tellijatele. Võistlusel võivad osaleda trükised, mille valmistamisel on kasutatud Galerie Arti paberit.

GAD-i konkurs toimub teist aastat. MAP Eesti on otsustanud kujundada sellest traditsioon. Esimesel aastal laekus 50 tööd, mille seast žürii valis välja 11 märkimisväärsemat. Äramärgitud tööd on järgmised: 365 põhjust (Dreamers), Citröen Berlingo Otsepost (Indigo), Courvoisier lauarääkija (Bates), Eesti Panga kalender (Printon), Thulema messitrükis (Vincent), EMT brošüür (Division), Expo reklaamvoldik (Ühendatud Närvivõrgud-Droom), Nissani kalender (Aktaprint), Prike'i lauamäng (Disainikorp), Sadolini kalender (Division), Thulema tootekataloogide seeria (Vincent).

Töid hindas žürii koosseisus Andres Kull, Kristjan Mändmaa, Heikki Laan, Kersti Sülla. Võidutöö Thulema tootekataloogide seeria esitas reklaamiagentuur Vincent OÜ, tellija oli Thulema AS, valmistaja trükikoda Aktaprint. Vincenti esindaja koos 2 tööga seotud isikuga sõidavad kahenädalasele reisile Taisse.

GAD 2002 võitja määras eelkõige töö täiuslik kooskõla kõigis kriteeriumides: kõrge trükikvaliteet, kvaliteetne ja puhas fototöötlus, detailide tehniline väljatöötatus.



Vastandid tõmbuvad

Vähemalt siis, kui tegemist on paberiga. Siiski on omadused, mis teevad paberi atraktiivseks, sageli omavahel vastuolus. Ühe omaduse tugevus võib osutada teise nõrkuseks.

Näiteks valge paber pole alati nii läbipaistmatu, nagu te võib-olla sooviksite. Ja harva leiab siledat paberit, mille puhul pole mahulisust ohvriks toodud.

tom & otto on parimad mõlemas vallas. Valge ja läbipaistmatu, sile ja mahuline. tom&otto silk ning tom&otto gloss on hea jooksvusega ja kuivavad kiiresti. Just see, mida vajate, kui teil on pingelised tähtajad. Eelnevate omaduste tagamiseks jälgitakse pidevalt paberi kvaliteeti. Pingelisel tööperioodil on see hea sõnum.

tom&otto[®]

Kaks ühes

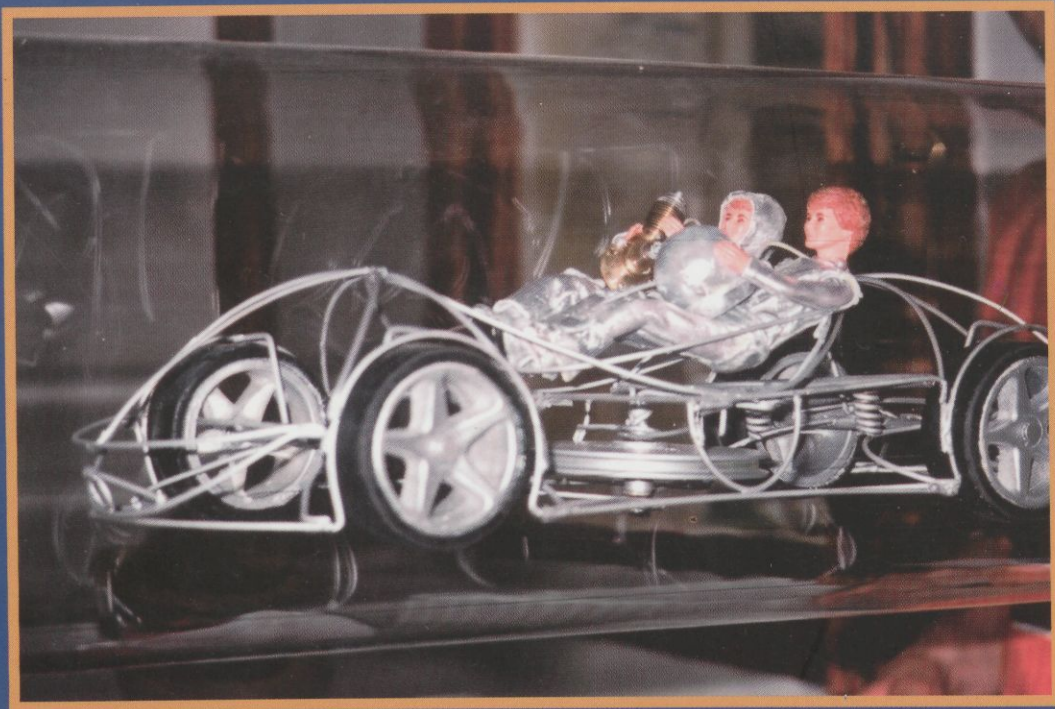
map

your paper guides

Järgmine
kunst.ee
ilmub
septembris.
Kunstihariduse ERI
koostab
Raivo Kelomees.

Põhiosas:
Veneetsia biennaal,
Edward Lucie-Smithi
eksklusiivintervjuu
Harry Liivrannale,
Peeter Linnapi
teoreetiline arutelu
lavastusfoto ja
teatri seostest
ja palju muud.

PE^B
2261 2003,2



**John Smith. Marko und Kaido. Eesti ekspositsioon Veneetsia biennaalil
12.06.-02.11.2003. Palazzo Malipiero, S. Marco 3079, Veneetsia.
(Praamipeatus: S. Samuele, Palazzo Grassi.)**

**"Marko und Kaido" by John Smith. Estonian Pavilion, Venice Biennale,
12.06.-02.11.2003. Palazzo Malipiero, S. Marco 3079, Venice. (Boat stop:
S. Samuele, Palazzo Grassi.)**

FOTO/PHOTOGRAPH BY HARRY LIIVRAND

ISSN 1406-6335



9771406633062

Hind 49 krooni