

1/06

kunst.ee

kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri
estonian quarterly of art and visual culture
partly in english

Eriteema: muuseum

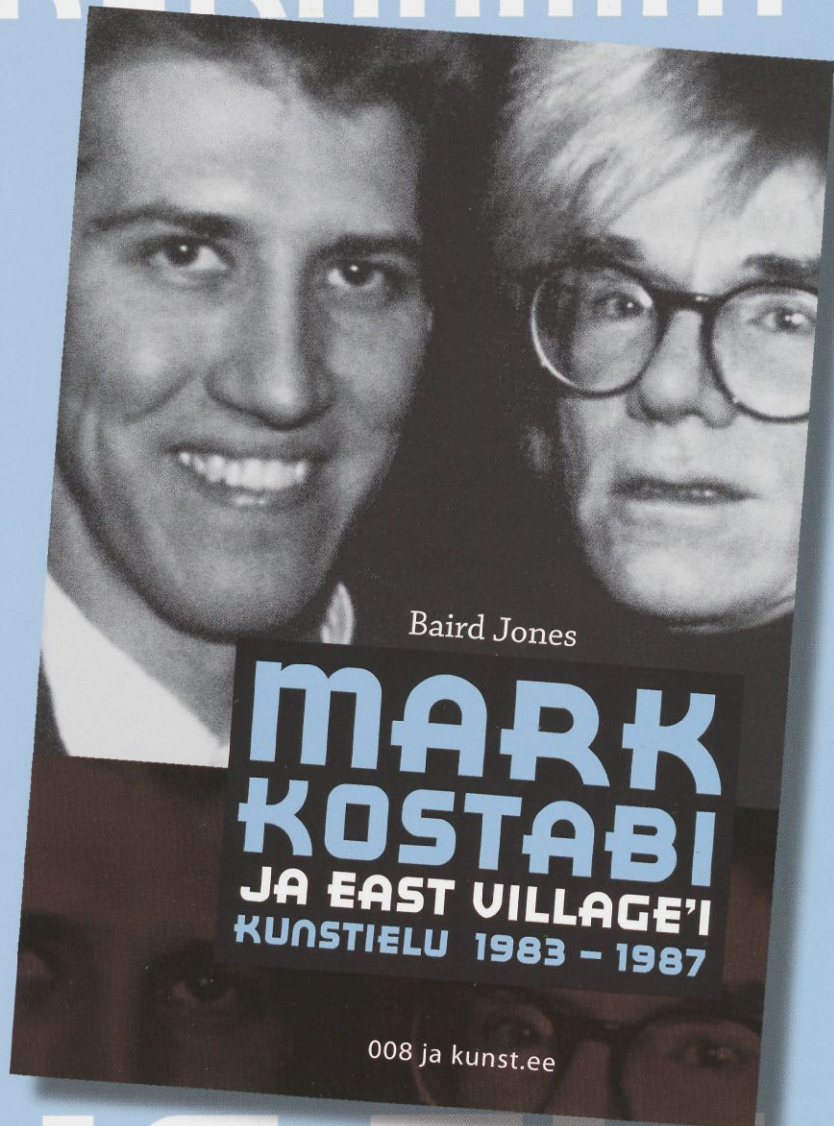
Elavad skulptuurid / Liina Siib / Kaido Ole / Lapin Pekingis
Kunstikogumine – Rene Kuulmann, Erika Hoffmann
Irit Rogoff / Peeter Linnap ja fotoloogia IV / Concordia Klar
Graafilise disaini lisa # 17

KUMU





EESTIKEELNE TÕLKERAAMAT



NYC-TLL

3 Toimetusel / Editorial

4 varia, preemiad, raamatud

näitused

- 8 Margaret Tali. Hundid, rebased ja lambad: "Continental Breakfast" kunstiaasta 2005 kontekstis
10 Margaret Tali. Wolves, foxes, and sheep: "Continental Breakfast"
12 Harry Liivrand. Kontekstiga Siib
13 Harry Liivrand. Siib placed in context
14 Kaido Ole. Vähem on rohkem
14 Kaido Ole. Less is more

kunstikogumine

- 15 Eero Epner. Erakunstikogumine Eestis – ei midagi erakordset
16 Eero Epner. Private Collecting of Art in Estonia – nothing Extraordinary about that
17 Oleneb, kuidas ja kus pilt ennast avab. Intervjuu Rene Kuulmanniga.
19 It depends on how and where the picture reveals itself. An interview with Rene Kuulmann.
20 Miriam Dagan. Sammlung Hoffmann.
21 Miriam Dagan. The Sammlung Hoffmann.
23 Katrin Kivimaa. Kaasaegsest kunstist, meeelahutusest ja modernistlikust idealismist

muuseum

- 24 Heie Treier. Giorgio de Chirico televiisor
25 Heie Treier. Giorgio de Chirico's TV set
27 Uut muuseumi luues võiks tööpoolest kuulata, mida inimesed arvavad. Intervjuu Irit Rogoffiga.
30 A new museum has a chance to find another way to actually listen to what people are saying. Interview with Irit Rogoff.
34 Kaija Kaitavuori's letter
35 Kaija Kaitavuori kiri
35 Tõnu Kaalep. Lapsed ja moodne kunst

loeng

- 36 Peeter Linnap. Fotoloogia IV. Fotograafia semiootika vaatevinklist 2: barthesiaanlikud mõtisklused
42 Peeter Linnap. Photology IV. Photography from the point of view of semiotics 2: Barthesian meditations

monument

45 Mare Mikoff. Sambaväli Berlin Mitte's

Peking

47 Leonhard Lapin. Kolmekesi Hiinas

graafika

- 52 Jüri Hain. Concordia Klari viisid
56 Jüri Hain. Tunes of Concordia Klar
57 Eve Kiiler. Kunstikolleksionäär McDonald's
57 Eve Kiiler. Art Collector McDonald's

performance

- 58 Maarin Ektermann. Maandatud vihmavarju teine tulemine
58 Evelyn Mürsepp. MoKSi uudised

raamat

- 59 Mari Laaniste. Noorkunsti vastu, 22+ poolt
59 Mari Laaniste. Against young art, 22+ in affirmative
60 Reiu Tüür. Ühest veenvast triumfist meie visuaalse mõtte teritamisel
60 Pekka Erelt. Esimesele pääsukele mõeldes

galerii

- 61 Kristina Tischler. Mara Koppeli vaheruum
62 Andreas Trossek. Kui (l)iha saab sõnaks

oksjonipeegel

63 Pekka Erelt. Ülevaade 2005. aasta lõpu oksjonitest

viimane lehekülg

64 SEMPER

65-98 Muuseumi ERI: muuseum jätab jälje koostanud Mariann Raisma**#17 Graafilise disaini lisa:**Tüpopraafia ja Eesti kultuur (17. sajand)
koostanud Anton Koovit**Esikaanel Kumu sissepääs ja Anders Krügeri video (Kumu avanäitus "Skaalanihe").****The front cover features the entrance of Kumu and video by Anders Krüger ("Shift scale", opening exhibition of Kumu).**

Telli!

Telli kunst.ee telefonil 666 2535 või võrguleheküljelt www.tellimine.ee.
Subscribe to kunst.ee from abroad via Kirilind, www.kirilind.ee.
Phone: (372) 640 8597, fax: (372) 640 8598,
or e-mail: kirilind@estpak.ee.
Varasemad numbrid / back issues: (372) 644 6483, mai@sirp.ee.



KUNST.ER

KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

Saate autorid on Anu Allas ja Andreas Trossek, toimetaja Liina Fjuk



Palju õnne meile kõigile!

Seekord on kunst.ee läbivaks teemaks muuseum ja kunstikogumine. Kuna sellise rõhuasetuse dikteeris 17. veebruaril avatud Eesti Kunstimuseumi uus peahoone Kumu, ei ole me tagasi hoidnud talvisest veidi rõõmsamat tonaalsust. Kui teistes riikides pole uue muuseumi tulekus võib-olla enam midagi erakordset, siis meile on Kumu midagi väga erakordset. See on esimene spetsiaalselt kunstimuuseumiks ehitatud hoone Eesti ajaloos.

Kumu avapidu oli oma introvertselt moel väga emotsionaalne. Mõnel kunstnikul oli pisar silmas. Osa vanema põlve kunstnike oli siiralt pettunud stalinistliku kunsti sedavõrd suure esindatuse. Osa väliskriitikuid pidas aga just eesti stalinistlikku kunsti viimase aja avastuseks. Imestati ka, et rahvusvahelise kunsti tähtede Jaan Toomiku ja Ene-Liis Semperi tööd avanäituselt puudusid. Ühele meeldis üle kõige Tõnu Virve hüperrealistlikult maalitud rahvariides neiu, teine ei jõudnud ära nautida skulptuuriinstallatsiooni "Kajakas" vaimukust. Suure töö tegijad, Kumu kuraatorid jt, olid aga ilmselt sedavõrd üle töötanud, et neid polnudki näha ringi keskel säramas. Särasid hoopis Eesti presidendipaar Arnold ja Ingrid Rüütel ning Soome president Tarja Halonen.

Kunst.ee eriteema (lk 65 jj) on kokku pannud külalistoimetaja Mariann Raisma, kes annab alustuseks sõna Kumu enda inimestele, direktor Sirje Helmele ja kuraator Eha Komissarovile. Märksõna "Kumu" kostab teisteski artiklites, isegi rahvusvaheliselt tuntud teoretiku Irit Rogoffiga tehtud laiemale probleemide ringile keskenduv intervjuus. Esimeste nädalatega on Kumu juba hakanud harjuma külastajatega ning külastajad Kumuga, meie aga soovigem üks-teisele palju õnne!

Heie Treier

Congratulations to all of us!

The permeating topic of this Kunst.ee is the museum and collecting of art. This emphasis was prompted by the new main building of the Estonian Art Museum, Kumu, opened on 17 February, thus the somewhat happier tonality of this issue, which we are not shying away from. In some countries, the advent of a new museum may not necessarily imply anything extraordinary, however to us Kumu is very special. This is the first building in the history of Estonia, specifically designed to accommodate an art museum.

The gala party of Kumu was very emotional, in its own introvert way. Some artists had tears in their eyes. Some of the artists of older generation were sincerely disappointed, confronted by such a strong representation of Stalinist art. Part of the foreign critics, to the contrary, regarded the Estonian Stalinist art in particular as the new discovery of a recent period. They were nonplussed however in not finding works by our stars of international art Jaan Toomik and Ene-Liis Semper at the opening exhibition. One visitor praised above all Tõnu Virve's hyper-realistically painted girl in folk costume. The next visitor was overwhelmed by the witty gist of the sculpture installation "Seagull". Those bearing the brunt – the curators of Kumu and others – were evidently so overworked that they were nowhere to be seen amid the circle radiantly glowing. Beaming were, the President of Estonia Arnold Rüütel with the first lady Ingrid Rüütel, and the President of Finland Tarja Halonen.

The special topic of Kunst.ee (p. 65 et seq.) has been compiled by guest editor Mariann Raisma, who firstly gives the floor to the people of Kumu – Director Sirje Helme and curator Eha Komissarov. The password "Kumu" regularly occurs also in other articles, even in the interview focused on a wider range of problems with the theoretician of international stature Irit Rogoff. In these inaugural weeks Kumu is becoming familiar with the visitors and the visitors with Kumu, while we are extending congratulations to all of us!

Heie Treier

STANISLAV STEPAŠKO



Usupõhine pildiskandaal¹ ka Tartus

Tartu kunstikuu raames (jaanuar/veebruar 2006) oli ürituste keskmes vana kaubamaja, mille kunagised müügipinnad olid ajutiselt antud kunstiväljapanekute käsutada. Oma töid tutvustasid kunstioppeasutuste tudengid ja lõpetajad, ürituse eestvedajaks oli Tartu kõrgem kunstikool.

Seekordse kunstikuu vaateakende ekspositsiooni pealkiri oli "Would you buy it?". Fotode tähelepanelikum vaataja mõistis, et autorid on alustanud diskussiooni tarbimisühiskonnaga. Noored kunstnikud Kaisa Eiche ja Taavi Piibemann püstitasid oma tööga mitmeid küsimusi: kas kõik on kaup, kas kõigel on oma hind, kas kõik on müügiiks? Taavi Piibemanni kolmel fotol olid reastatud mannekeen, Kristus ristil ja seksinukk (tagantvaates). Sümbolid, mis väljendavad tarbimisühiskonna võõrandumist inimlikest väärtustest, mille eheduse järele üha enam puudust tuntakse. Seks ja religioon on aastasadu olnud ka ühed edukamad kaubaartiklid, mida ikka ja jälle neist rakmetest on püütud vabastada, kuid senini tulutult.

Tartu Püha Platoni ja Püha Issidori Õigeusu Vennaskonna protestiaktsioon religioosse sümbolika solvamise vastu viis fotod üheks päevaks katvate ruulode taha, päädis aga pärast kokku kutsutud komisjoni otsust n-ö viigilehe kõrvaldamisega. Meenusid 1990ndatel Tallinnas möllanud kired Inessa Josingu vaateakende ümber, kus kombekad kodanikud nägid ohtu oma illusoorsele kaunile ja moraalsele (shopping'u-näljas) maailmale.

Tartu aktsioonist tegi Postimehes ilmunud artiklis kokkuvõtte Andreas W: "Aga hoopis olulisem on just selle konflikti käigus selgunud tõsiasi: kui Tartu tahab hakata Euroopa kultuuripealinnaks aastal 2011, siis tuleb kohe alustada tööd selle nimel, et inimesed oma isoleeritud ignorantsusest välja tuleksid ja kunsti elementaarse tähestiku omandaksid." See mõte iseloomustab kahjuks küllaltki adekvaatselt mitte ainult Tartust, vaid kogu Eestis valitsevat kunstisituatsiooni, mida ei saa muuta vaid katte kõrvaldamisega probleeme tekitanud kunstiteoselt.

Tiiu Talvistu

¹ Veebruaris 2006 lahvas rahvusvaheline ning lausa inimohvred nõudnud pildiskandaal, kui Taanis avaldati Muhamedi pilavad karikatuurid.

Mälestusmärk Ahvenamaale

01.11.–15.12.2005 korraldasid Eesti Kunstimuuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, Ahvenamaa Önningeby Muuseum ja Eesti Kujurite Ühendus avaliku skulptuurikonkursi, et tähistada Konrad Mäe, Nikolai Triigi, Anton Starkopfi, Aleksander Tassa, Rudolf Tassa ja Friedebert Tuglase viibimist Ahvenamaal ajavahemikus 1906–1913. Tähtajaks laekus 23 võistlustööd, millest žürii valis välja kolm auhinnaväärilist:

I auhind 10 000 Eesti krooni – Jüri Ojaver (märgusõna "Pink")

II auhind 5000 krooni – Anu Pöder ja Maarja Kask (märgusõna "Mõte")

III auhind 5000 krooni – Vergo Vernik (märgusõna "Sisu ja vorm")

Rahvusvaheline žürii: Kjell Ekström (Ahvenamaa Önningeby Muuseumi direktor), Gunnar Westerholm (Ahvenamaa Önningeby Muuseumi nõukogu esimees), Tapio Mäkeläinen (Tuglase-seura kultuurisekretär), Ebe Nömberg (Eesti Kunstimuuseumi arendusdirektor), Mari-Liis Tammi (Eesti Kujurite Ühenduse esinaine), Hannes Starkopf (Eesti Kujurite Ühendus) ja Jaan Undusk (Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse direktor). Konkursi toetas Eesti Kultuurkapital. Mälestusmärk avatakse Ahvenamaal Önningeby 09.06.2006 koos Noor-Eesti kunstnike ja kirjanike näituse ning temaatilise konverentsiga Önningeby muuseumis.

Kai Kaljo ja Mark Raidpere Zagrebis

14.02.–03.03.2006 toimus Horvaatias Zagrebi PM-galeriis näitus "1:1 the interpersonal in contemporary art". Kuraatorid Evelina Turković ning Radmila Iva Janković olid keskendunud kahe inimese suhte ja käitumise tasanditele, sõltumata nende soost. Näitusel osalesid kunstnikud Bozena Koncic Badurina, Pasko Burdželez, Tanja Dabo, Zlatan Dumanc, Igor Gribic, Kai Kaljo, Zsolt Keserue, Nina Kurtela, Sinisa Labrovic ja Rino Efendic, Edita Matan, Tomislav Paveilc, Mark Raidpere, Santiago Reyes, Ksenija Tucic, Franck ja Olivier Turpin, János Sugár, Naoko Takahashi, Aleksandra Vajd ja Hynek Alt, Silvio Vujcic, Slaven Tolj, Vlasta Zanic ja Boris Greiner.

Eesti näitus ÜRO-s

Veebruaris-märtsis 2006 eksponeeriti New

Yorgi ÜRO hoones

(First Avenue at 46th

Street) esimest korda

eesti kunsti. Näitus

"Käemaastikud"

("Handscapes") tä-

histas viieteistkümn-

ne aasta möödu-

mist Eesti kuulumi-

sest ÜRO-sse. Näituse

patrooniks oli Eesti

Vabariigi esimene

leedi Ingrid Rüütel,

bukletis kirjutas sa-

atesõna luuletaja

ning UNESCO Eesti

Rahvusliku Komisjoni

peasekretär Doris Kareva. Näitusel olid väl-

jas Alice Kase maal "Kaks istuvat meest"

(2003), Ülle Marksi ja Jüri Kassi digiseeriad

"Käemaastikud" (2000) ja "Jäljed" (2001,

2004) ning Jüri Ojaveri mastaapsem tri-

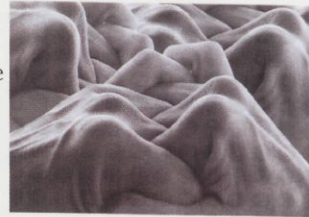
ptühhon "Isa. Poeg" (1995).

On the occasion of the sixtieth anniversary of the United Nations and to celebrate Estonia's fifty years of UN membership.

HANDSCAPES

February – March 2006
United Nations Visitors' Entrance
South Gallery

First Avenue at 46th Street, New York



Organized by the Ministry of Foreign Affairs of Estonia and the Permanent Mission of Estonia to the United Nations in cooperation with the Ministry of Culture of Estonia and the Center of Contemporary Arts, Estonia, under the patronage of Mrs. Ingrid Rüütel, First Lady of Estonia.

Ameerika eesti kunstnike näitus New Yorgis

24.03. – 21.04.2006 toimub New Yorgi Eesti Majas (243 East 34th Street) Eesti kultuuripäevade raames näitus "Lõom 06. Kunstidialoog New York – Eesti". Näituse kuraator, hiljuti kunsti magistrikraadi kaitsnud Jaanika Peerna on kokku kutsunud Ameerikas elavad eri põlvkonna eesti kunstnikud. Osalevad Peeter Kolk, Dianne Bowen, Külliki Talp, Ilse Leetaru, Mark Kostabi, Paul Indrek Kostabi, Kristjan Jüris, Erika Roots, Endel Uiga, Jaanika Peerna, Victoria Schultz, Leevi Ernits, Kristiana Pärn, Naima Rauam, Patrick Kikut, Ave Barker, Epp Kuhn and Triinu Jenas.

Jaan Toomik Berliini biennaalil

25.03.–28.05.2006 toimub järjekordne Berliini biennaal. See kannab pealkirja "Hiirtest ja inimestest" ning kuraatoriks on itaalia kunsti radikaal Maurizio Cattelan koos Massimiliano Gioni ja Ali Subotnickuga. Näitused toimuvad Berlin Mittes Auguststrasse majades – mitmes erakorteris, kirikus, tüdrukutekoolis, kontoriruumis, surnuaial ja KW kunstikeskuses. Biennaalil esineb ka Jaan Toomik, kellelt valiti nüüdseks juba kaasaegse kunsti klassikaks muutunud video "Isa ja poeg" (1998).

Eesti kunst välisajakirjanduses

Hamburgis ilmuv ingliskeelne ajakiri journal for northeast issues / art and related disciplines (nr 4, 2005) avaldas Heie Treieri artikli "An international experiment", mis on kirjutatud tema 2004. aastal EKA kunstiteaduse instituudis kaitstud doktoritöö alusel.

*

Flash Art (Milanos ja New Yorgis ilmuv ajakiri) avaldas novembri-detsembri 2005. aasta numbris näituse ülevaadete seksioonis artikli Jaan Toomiku Bukarestis eksponeeritud näituse kohta.

*

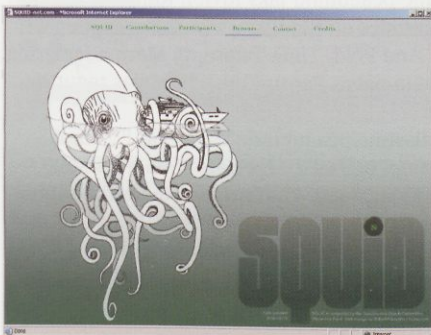
Soomes ilmuv ingliskeelne Framework (nr 4, dets 2005) avaldas pikema intervjuu Kumu direktori Sirje Helmega ning fotod uuest Eesti kunstimuuseumist.

Squid

14.02.2006 presenteerisid rootsi kunstnikud Katja Aglert ja Janna Holmstedt Stockholmi Liljevalchsi galeriis uut inglise- ja rootsikeelset Interneti-ajakirja Squid. Kaastööd teevad paljud maade kunstnikud, muusikud, kirjanikud, kuraatorid, filosoofid jt. Tegijad soovivad aluse panna väljaandele, mis toimib pikemas perspektiivis niihästi ajakirja kui ka arhiivina kaardistamaks distsipliinide haakumisi.

Kuna Aglert ja Holmstedt tutvusid Tallinna Kunstihoone külalisateljees elades põhjalikumalt ka eesti kunstieluga, on Squidi esimeses väljalaskes kaastöö Peeter Lauritsalt ("Labürint"). Berliinis elav filosoof Marcus Steinweg analüüsib Foucault'd ("For the Love of Foucault"). Peterburi, Moskva, Nižni Novgorodi ja Berliini kunstnikest-filosoofidest-kirjanikest koosnev grupp Mida Teha? (nimi on võetud Lenini kuulsast teose järgi), kes annab välja samanimelist ajalehte ja mille populaarsus näib kaasaja kunsti rahvusvahelistel näitustel üha tõusvat, analüüsib artiklis "Drifting through incomplete renovation" Peterburi getostunud piirkonna Narvskaja Zavata sotsiaalset ja arhitektuurilist olukorda. Kõik artiklid vt

www.squid-net.com



Niimoodi nägi Kultuuritehase II korruse ruum välja enne MediaLabi sissekolimist.

Kaks eesti meediakunsti uudist

1994. aastal Eesti Kunstiakadeemia juurde loodud e-meedia keskuses antav interaktiivse multimeedia (IMM) haridus on toonud kaasa märkimisväärse ühiskondliku tunnustuse kahele värskete vilistlasele – Mart Normetile ning Ivika Kivile.

Ajakirja Akadeemia kolleegium (Jaak Aaviksoo, Jaan Einasto, Jüri Engelbrecht, Tiit Hennoste, Kalle Kasemaa, Kalevi Kull, Piret Kuusk, Ülo Matjus, Eero Medijainen, Uno Mereste, Peeter Olesk, Juhan Peegel, Rein Raud, Jaan Ross, Hando Runnel, Jaan Sootak, Peeter Tulviste, Richard Villemis) valis 2005. aastal Akadeemias ilmunud artiklite seast parimate hulka IMM-i vilistlase Mart Normeti magistritööst välja kujunenud artikli "Jälgimisühiskond ja mobiiltelefon" (vt Akadeemia 2005, nr 5; samal teemal vt kunst.ee 2004, nr 1).

04.04.2005 selgitati *World Summit Award*'i Eesti eelvooru võitjad. E-õppe kategoorias võitis ülekaalukalt Eesti Kunstiakadeemia IMM tudengi Ivika Kivi 2001. aastal algatatud virtuaalne aabits "Virbits". *World Summit Award*'i (WSA) taga on võistlus, mille käigus selgitatakse välja ja tutvustatakse maailma paremaid e-valdkonna projekte. Konkursi eesmärk on kultuuriliste erinevuste ja identiteedi tunnustamine, mitmesuguste sisuteenuste loomine ning hariduse, teaduse ja kultuuripärandi digitaliseerimine. "Virbits" on abivahend väikelastele lugema ja kirjutama õppimisel. Lähemalt saab selle tarkvaraga tutvuda leheküljel: <http://virbits.artun.ee>.

*

2006. aasta jaanuaris asutasid IMM vilistlased Ivika Kivi, Marge Paas, Piibe Piirma, Annika Kaljurand ja Jane Suviste

MTÜ Eesti Meediakunstnike Ühing. Meediakunstnike katusorganisatsiooni idee sündis juba aastaid tagasi. Institutsiooni puudumine pärssis IMM-i vilistlaste võimalusi olla oma erialaga seotud ja teha erialaseid koostööprojekte nii Eestis kui ka rahvusvahelisel tasemel. E-meedia keskuses hakkas nappima ruumi ja inimesi. Meediakunstnike ühendamisega suurendab ühing nende ühiskondlikku häält ja edendab valdkonna tunnustamist ühiskondlikus mastaabis. Plaanis on ka luua erialane loomeliit, et parandada meediakunsti positsiooni kunsti riiklikes rahastamismehhanismides.

Idee teostamine on viibinud sobivate ruumide puudumise tõttu, ent nüüdseks on seatud sammud Kultuuritehasesse. Läbirääkimine sujus soodsalt ja Kultuuritehase teisele korrusele loodi MediaLab Tallinn, mille tegevusse kuulub õpitubade ning muude meediakunsti ürituste korraldamine. Lisaks saab MediaLabist praktikapind nii meediakunsti tudengitele kui ka teistele kunstnikele ning seal on ka galerii, kus saab töid eksponeerida nii füüsilises kui ka virtuaalses ruumis. Siin on ka võrgukunsti arhiiv.

Tallinna MediaLab saab Eestisse saabunud meediakunstihuviliste ja kunstnike lävepakuks. Keskus teeb ka tihedad koostööd nii Eesti kui teiste maade institutsioonidega. Juba praegu on sõlmitud tihedad koostöödemed Kultuuritehase, EKA e-meedia keskuse, vastvalminud Kumu ja teistega.

EMKÜ avab Tallinna MediaLabi ukSED avauitusega "Switch", mis kestab 29. märtsist 1. aprillini. Info leiate www.martu.org.



Riigi kultuuripreemia 2006 – Jaak Soans

Kultuuripreemia 2005. aasta loominguliste saavutuste eest:

Krista Kodres – koguteos “Eesti kunsti ajalugu 2. 1520–1770”

Pekka Vapaavuori – Kumu arhitektuur

Hansapanga kunstipreemia – Mark Raidpere

Mark Raidpere esindas Eestit 51. Veneetsia biennaalil. Žürii liige Sirje Helme: “See inimlik sfäär, milles kulgeb tema tööde “juustus”, erineb ühiskondlikust tavakogemusest, see on teistsugune, ja haavatav. Mark Raidpere on kunstnikuna delikaatne jälgija, tema töödes justkui ei juhtugi midagi, ometi suudab ta neisse kodeerida eksistentsiaalseid situatsioone”.

Kunstipreemia laureaat saab 5000 eurot ning isikunäituse korraldamise võimaluse igas Balti riigis 2006. aasta jooksul. Žürii: Sirje Helme (Kumu direktor), Rūta Pileckāite (Leedu Kaasaegse Kunsti Informatsiooni Keskuse peakuraator), Solvita Krese (Läti Kaasaegse Kunsti Keskuse direktor), Iris Müller-Westermann (Stockholmi Moderna Museeti kuraator), Mart Tõevere (Hansapanga Grupi kommunikatsioonijuht).

Kultuurkapitali aasta- preemiad 2005

Arhitektuuri aastapreemia

Pekka Vapaavuori – Kumu arhitektuur

Teatrikunsti aastapreemia

Mari-Liis Küla, Liina Pihlak, Aime Unt, Liina Unt, Mari Tuuling, Andres Tali – “Kunstnikuraamat”.

Raamatus käsitletavad teatrikunsti-
kud: Ingrid Agur, Vladimir Anshon, Lilja Blumenfeld, Vadim Fomitšev, Iir Hermeliin – Hille Ermel, Pille Jānes, Liina Keevallik, Esti Kittus, Kalju Kivi, Mae Kivilo, Mari-Liis Küla, Kristiina Münd, Liina Pihlak, Kustav-Agu Püüman, Rosita Raud, Eldor Renter, Ene-Liis Semper, Krista Tool, Aime Unt, Liina Unt, Silver Vahre, Riina Vanhanen, Kersti Varrak, Jaak Vaus, Tõnu Virve, Hardi Volmer, Ervin Ōunapuu.

Kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali aastapreemia **Tarmo Luisk**

Kujutav- ja rakenduskunsti Sihtkapitali preemiad

Anders Härm – särav kuraatoritöö

Karin Laansoo – raamatu “22+ Noored eesti kunstnikud” koostamine

Arne Maasik – sugestiivne arhitektuurifoto looming

Kaido Ole – isikunäitus “Speed”

Hobusepea galeriis

Andres Amos – Eesti Kunstimuseumi näituste ja Veneetsia biennaali Eesti ekspositsiooni loomingulised tehnilised lahendused

Vaala kunstipreemia Maarit Murka

Massimo Martini Design Award 2006

19.–24.01.2006 peetud Milano kodutarvete messil MACEF anti välja Massimo Martini nimeline disainiauhind. Esimese preemia (4000 eurot) pälvis EKA tootedisaini III kursuse tudeng **Pavel Sidorenko** omanäolise seinakella lahenduse eest, kus kella elastne vorm transformeerub pidevalt aja kulgedes. Teise preemia (2000 eurot) pälvis EKA sama kursuse üliõpilase Anna-Maria Einla keraamikat ja silikooni ühendav taldrik, mis nõõri tõmmates deformeerub kausiks.

Parimad “mitmikud”

Tallinna Kunstihoone, Bajozi Veinikelder ja AS Kiil & Co kuulutasid 2005. aasta sügisel välja multiplitseeritava kunstiteose konkursi. Žürii: Anders Härm (Ku), Eha Komissarov (EKM), Marco Laimre (EKA), Mattias Luha (Kiil & Co), Jaanika Terasmaa (EKA), Reiu Tüür (Ku), Reet Varblane (Ku). I preemia (5000 krooni) said **Merike Estna** ja **Maksim Šurin**, “Sound Picture”; II preemia (3000 krooni) pälvis **Andres Lõo**, “Jüri Arrak I” ja “J. A. I”; III preemia (2000 krooni) **Kärt Ojavee** ja **Aadam Kaarma**, “Albino”; eripreemia läks Evelin Kuusikule, “Pudel”. Kõigist võiduteostest tiražeeriti viis eksemplari.

Fotovõistlus “Vaatamise kunst”

Sally Studio korraldas põhikooli ja gümnaasiumi õpilastele fotovõistluse “Vaatamise kunst”, tingimuseks seati, et sündinud fotoseeriad peavad sündima õpilaste koostöös. Tulemus ületas ootused, fotodes olid esindatud lausa vastandlikud esteetikad ja lähenemised. Premeeriti paremini läbi komponeeritud ja kontseptuaalsemaid komplekte, mis kajastasid pigem “reaalset elu” kui “unelmate ilu”.

Põhikooliastme peaauphind läks Kiviõli Kunstide Kooli õpilastele, kelle fotodes oli filmilikku visuaalset mõtlemist: Karel Koplimes, Anu Põld, Tiina Talpsepp, Marina Panarina. Kunst.ee eripreemia pälvis Pärnu Kunstide Majas tegutsev Sandra Miländer.

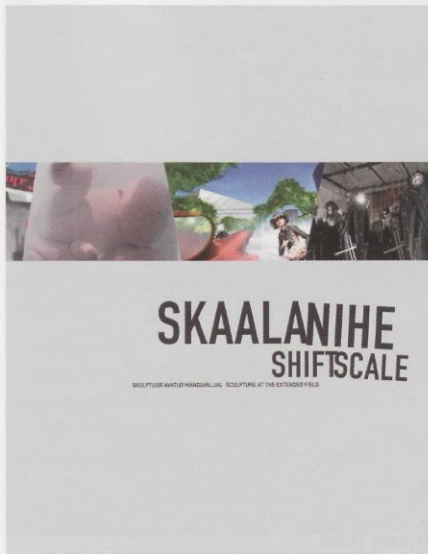
Gümnaasiumiastme peaauphind: “Satipann I”, Vinni Pajusti Gümnaasiumi õpilased Alge Sard, Stella Kalkun, Signe Saar, Imbi Kaunismaa. Kultuuriministeeriumi eripreemia said fotoseeriad “Suve rütmid looduses”, “Talve rütmid looduses”, mis tehtud Tartu Kunstigümnaasiumis.

Näitus toimub 18.03.–28.05.2006 Tallinnas Coca-Cola Plaza 2. korrusel.



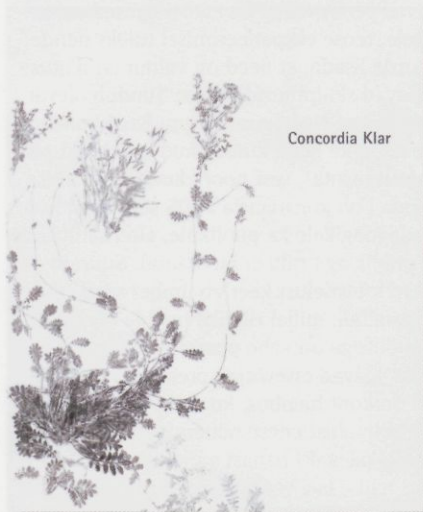
Üks võidutöödest Kiviõli Kunstide Koolist.

{raamatud}



Skaalanihe – skulptuur avatud mänguväljal / Shiftscale – Sculpture at the Extended Field. Koostaja Anna Mustonen. Toimetaja Renita Raudsepp. Kujundajad Jaak Peep, Jaanus Tamme. Eesti ja inglise keeles. 88 lk, illustreeritud. Eesti Kunstimuuseum, Tallinn 2006.

Kumu avanäituse kataloog sisaldab kuraatorite Mika Hannula, Villu Jaanisoo ja Hanno Soansi sissejuhatust, näitusele eksponeeritud teoste reproduktioone koos saatetektidega ning andmeid kunstnike kohta. Näitusel “Skaalanihe / Shiftscale” osaleb ligi 30 kunstnikku üle maailma ning see on seni suurim Eestis korraldatud rahvusvaheline kaasaegse kunsti näitus, tegeledes muutumistega skulptuuri mõistes ja praktikates viimaste kümnendite jooksul.

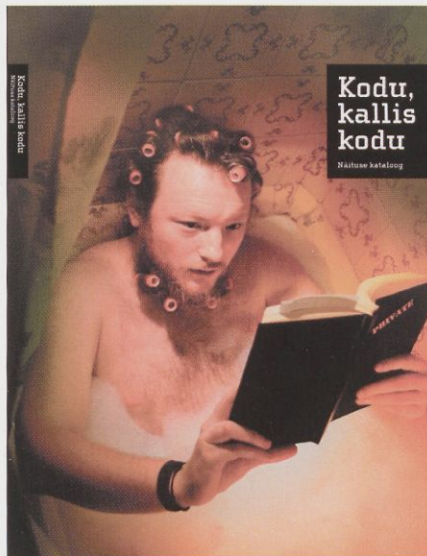


Concordia Klar. Tekstid: Emilie Aaremäe, Mai Levin, Villem Raam, Vappu Thurlow, Peeter Ulas, Anne Untera. Luuletused: Concordia Klar. Eluloolised andmed, teoste nimestik, bibliograafia. Rohkelt illustreeritud. Kujundaja Jüri Kass. 152 lk. Tallinn, 2006.



Kumu – kunst elab siin / Kumu – Art Lives Here. Koostanud Anu Allas, Sirje Helme, Renita Raudsepp. Kujundaja Tuuli Aule. Eesti ja inglise keeles. 192 lk, illustreeritud. Eesti Kunstimuuseum, Tallinn 2006.

Eesti Kunstimuuseumi peahoone – Kumu Kunstimuuseumi tutvustav raamat sisaldab Marika Valgu ülevaadet Eesti Kunstimuuseumi ja selle peahoone ehitamise ajaloost, Sirje Helme sissejuhatust Kumu Kunstimuuseumisse, Tiina Abeli ning Eha Komissarovi ülevaateid Kumu püsiekspositsioonidest ja kaasaegse kunsti galeriist. Tänu rikkalikele illustratsioonidele on tegemist omamoodi väikese Eesti kunsti ajalooga.



Kodu, kallis kodu. Koostajad / toimetajad Anu Allas, Renita Raudsepp. Kujundajad Martin Pedanik, Marek Alvee. Eesti keeles. 136 lk, illustreeritud. Eesti Kunstimuuseum, Tallinn 2005.

Eesti Kunstimuuseumi näitustesaalis Rotermanni soolalaos 2004. aasta lõpus ja 2005. aasta alguses toimunud näituse (kuraator Eha Komissarov) kataloog sisaldab teoste reproduktioone koos saatetektidega, näitusevaateid jm ning väljavõtteid näituse internetifoorumist. “Kodu, kallis kodu” on esimene näitus pikaajalisemast projektist, mis uurib kunsti, keskkonna ning isikliku kogemuse ristumiskohti.

Hundid, rebased ja lambad: “Continental Breakfast” kunstiaasta 2005 kontekstis

Margaret Tali arutleb *performance*'ite hinna ja alternatiivse biennaali võimaluse üle.

CB Tallinn esitleb: Nu Performance Festival. Elavad skulptuurid. Kunstnikud Tuuli Antsov, Villem Jahu, Kai Kaljo, Rene Kari, Flo Kasearu, Kiwa, Helina Kõrm, Marco Laimre, Triinu Lille, Jüri Ojaver, Karmen Ong & Madli Teller, Pink Punk, Inge Ting, Ivar Veermäe, Jasper Zoova. Kuraator Anders Härm. Kunstihoone, 24.11.2005.

Kultuuriministeeriumi välja kuulutatud kunstiaasta 2005 avati suure aplombiga. Aasta alguses rääkis kultuuriminister veel innukalt noore kunsti festivali “Manifesta” toomisest Tallinnasse, aasta pidi tipnema Kumu avamisega. Kunstiaasta pidi niisiis keskenduma noorele kunstile ja publiku kasvatamisele. Aasta lõpuks oli suurem osa kohalikust kunstipublikust kunstiaasta idee unustanud: kogu projekt oli taandunud sellele, et lastele korraldati koolides üritusi ja nad pääsesid riigi kulul aasta aega tasuta muuseumidesse. Ent kui muuseumides ja galeriides pole, mida vaadata, siis pöördub kunstiaasta paljaks *slogan*'iks. Tagantjärele on lihtne öelda, et *performance*'i-kunsti festival “Continental Breakfast” (CB) oli möödunud “kunstiaasta” kõige meeldejäävam üritus. Järgnevas loos olen püüdnud CBst kõneldes enam-vähem võrdset tähelepanu pöörata nii alternatiivkunsti festivali sotsiaalsele tähendusele kui ka festivali köögi-polele.

Festivali eellugu

“Continental Breakfast'i” nime all korraldavad kunstiasutused järgmisel paaril aastal festivale mitmel pool Euroopas (Ljubljana, Belgradis, Mariboris jm). Kuna Euroopa Liit kaasaegse kunsti ürituste sarja läbiviimiseks toetust ei andnud, ei kujunenud üritustele ka mingit selget formaati: CBst sai kohaspetsiifiliste sündmuste jada, mis sõltub kõikjal kohalike kuraatorite entusiasmist, sümpaatiatest ja tutvustest. Festivali pealkirjaga “Kontinentaalne hommikusöök” nagu märgib üks idee initsiaatoreid Anda Rottenberg ajalehetekstis, osutab konservatiivsetele hierarhiatele Euroopa kunstimaailmas sees, püüdes samas seda kontinentaalsuse taaka endalt ra-

putada. Ürituste sarja idee sai alguse 2003. aasta Veneetsia biennaalil, mis siiani püüab oma heauskseid külastajaid veenda “ametliku” rahvusvahelise kunstipoliitika kujundamise võimalikkuses. Alternatiivkultuuri festivalid on lihtsaim tee murda läbi hierarhiatest ning viia kaasaegne kunst inimesteni. CB rõhk ongi seatud väikestele ja maailma kontekstis poliitiliselt marginaalsetele Ida-Euroopa riikidele. Alguses kavandatud koostööst pidi sündima nende riikide kunstiasutatsioonide tihe võrgustik.

Tallinna CB

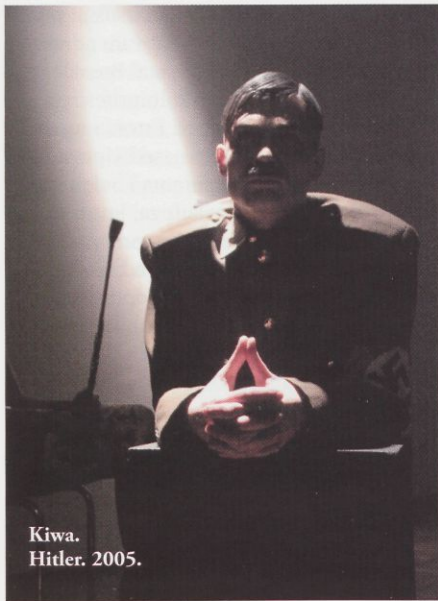
Eesti versioonis vältas CB peaaegu kuu aega: kaks nädalat rahvusvaheliste esinejate *performance*'eid Kanuti gildi laval, aktsioonid linnaruumis, Liina Siibi näitus Ku galeriis ja *performance*'ite päev Kunstihoones. Nii meedia kui publik võtsid festivali vastu üksmeelse entusiasmiga. CB häiris vaieldamatult paljude inimeste tavapäraseid marsruute linnas. See pani aluse ka uuele institutsionaalsele koostööle Kunstihoone ja Kanuti gildi vahel. Kuid minu meelest oli veelgi olulisem, et CB õpetas kohalikule publikule ühistunnet. Killustunud kunstielus mõjus CB omamoodi sotsiaalse treeninguna, mis andis veidi aimu aktiivsest kaasaegsest kunstielust.

Kanuti gild, kus nägi CB põhiprogrammi, on tuntud oma tugeva festivalikultuuri poolest ning alternatiivseks kunstifestivaliks oli see kahtlemata õnnestunud valik, sest tõi lisaks kaasaegse kunsti publikule endaga kaasa ka osa kohalikust tantsupublikust. Kogenud festivalikorraldaja ja CB ühe kuraatori Priit Raua arvates võivad festivalid olla küll kõige magusam osa aastast nii korraldajatele kui publikule, kuid veelgi olulisem on see aeg, mis jääb nende vahepeale. Eesti kultuurikorraldajate haridus on siiani puudulik, tegijaid napib ja üksikutele on suunatud palju ootusi. Mis puutub vahepealsesse aega, siis oli üdini positiivne CB algatus paljude noorte kunstnike kaasaamine ühepäevasesse eesti kunsti eriprogrammi “Elavad skulptuurid” (24.11.2005). Kunstihoone üritus koondas ja sünnitas pal-

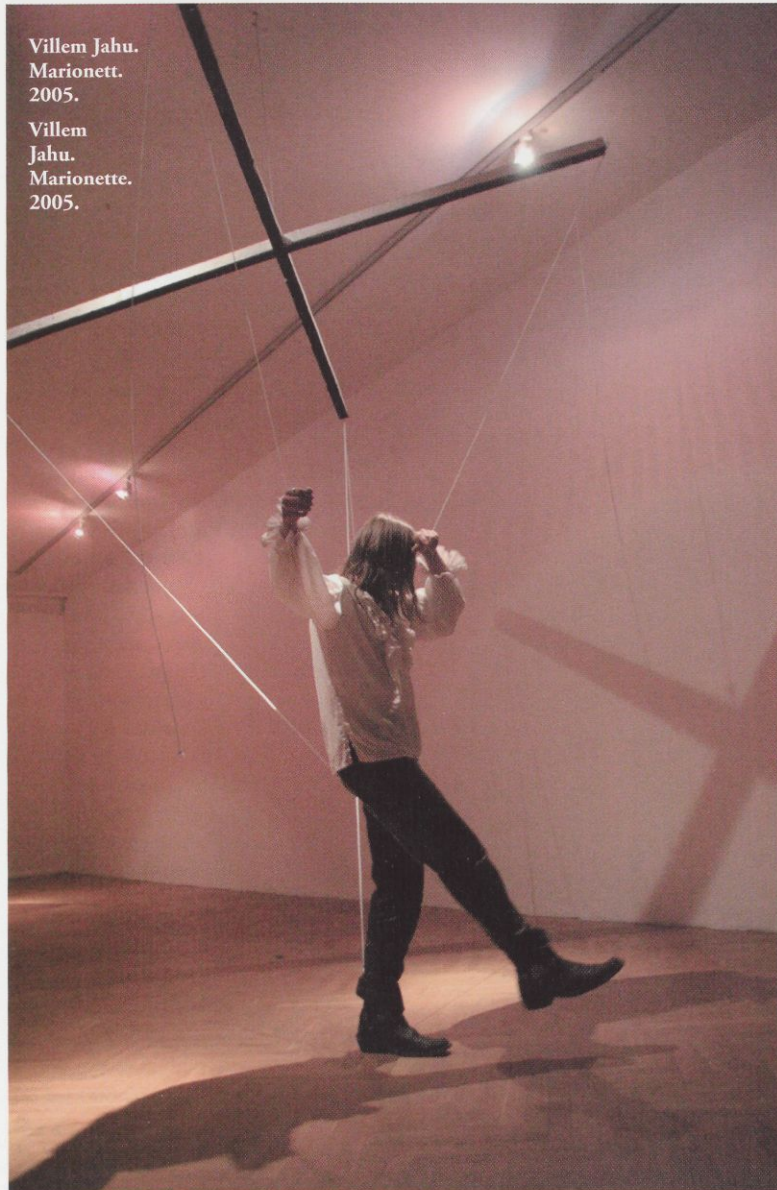
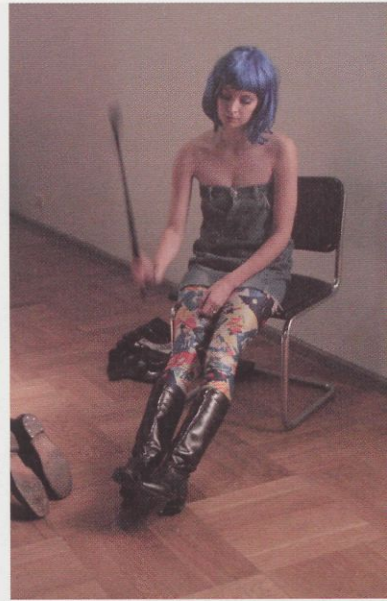
ju häid *performance*'i-kunsti töid, publikut vooris ütest sisse ja välja, samas pakkus üritus noortele kunstnikele esinemiskogemuse koos Eesti kunsti kohalike staaridega (Kai Kaljo, Jüri Ojaver, Kiwa).

Kunsti hind

Üks mõte, mis hakkas mind paeluma seoses “Elavate skulptuuridega”, puudutab *performance*'i-kunsti ostu ja müüki. Kuigi Eestis käib *performance*'i-äri juba 1990. aastate keskpaigast (nt hoolega valitud kunstnikelt tellitud panga-*performance*'id), ei ole tehingute ajendiks minu teada kunagi olnud muuseumide või galeriide soov etenduskunsti eksponeerida. Juhul kui Eesti Kunstimuuseum sooviks mõnel oma tuleviku näitusel eksponeerida mõnda “Elavate skulptuuride” projektidest, mis siinkirjutaja arvates vääraks seda vaeva, kas müüjaks peaks olema kunstnik või etenduse tellinud kuraator? Kuraator Härmil sõnul kuuluvad *performance*'ite autoriõigused autoritele, teose eksponeerimisel tuleks nende juurde lisada, et need on valminud näituse “Elavad skulptuurid” jaoks. Tundub olevat aus mäng. Nagu suurem osa Eesti kunstnike tegid ka need kunstnikud oma tööd peamiselt tasuta¹, sest noore kunsti toetamise asemel oli kunstiaasta 2005 suunatud lisaks pedagoogikale ka publikule, alternatiivkunsti publiku aga riiki ei huvitanud. Suurem osa Eesti kunstielust keerleb ümber sotsiaalse kapitali, millel riiklike huvide või huvi puudusega on vähe pistmist. Ürituste toetamist peavad ettevõtjad prestiižseks, kriitikutele on kont hambus, kunstnikud näevad selles võimalust enese näitamiseks ja ronivad üheks päevaks nahast välja. Seejärel teevad nad edasi veebidisaineri, tõlkija või koristaja tööd, millele osutas kriitiliselt ka Kai Kaljo *performance* Ku-s. Kui palju maksab kunstniku töötund? Missugune peaks olema *performance*'i-kunsti hind? Tänu CB-le on suur hulk noorte kunstnike töid korralikult jäädvustatud, millele pöörati veel mõnda aega tagasi vähe tähelepanu. Hundid on rahul ja rebased said söönuks.



Kiwa.
Hitler. 2005.



Villem Jahu.
Marionett.
2005.

Villem
Jahu.
Marionette.
2005.





Pink Punk (Sandra Jõgeva, Kristin Kalamees). Haigused ja seisundid: Lumivalguke ja Okasroosike. 2005.

Pink Punk (Sandra Jõgeva, Kristin Kalamees). Illnesses and Conditions: Sleeping Beauties. 2005.



Karmen Ong & Madli Teller. Kohe kukub. 2005. Taga Kai Kaljo.

Karmen Ong & Madli Teller. Soon Falls. 2005. Kai Kaljo behind.

Raha ja suhted

Performance'ite päev Kunstihoones oli ilmselt üks odavam CB-st. Festivali eelarve oli 360 000 krooni, enamiku sellest neelasid trupptide etendused (kõige kulukam neist oli meedias palju kiidetud rahvusvahelise videoaktsionistide trupp Gob Squad). Kui Tallinnal ei ole oma rahvusvahelist kaasaegse kunsti biennaali nagu Prahali, Moskval või Lyonil, siis miks ei võiks tal olla oma alternatiivkunstifestival "Continental Breakfast"? *Performance*'i-kunst on kujune-

nud siin nähtavaks, kuna see oskab kasutada meedia mõjujõudu (EKM-i näituse "Kodu, kallid kodu!" kõrval saatis CBD tõenäoliselt üks professionaalsemaid reklaamikampaaniid, mida kaasaegse kunsti üritustele viimastel aastatel on tehtud).

Festivali korraldajate ring ei peaks piirduma kahe institutsiooniga, selssele võiks lisaks haarata mõne kino ja teatri, kes tooksid kaasa oma publiku. Küsimus ongi ju ürituse haardes ning selles, kui "sügav" saab üks nähtus olla erinevate kultuuritarbija-

te kaasamises. Interdistsiplinaarsus ei peaks olema omaette eesmärk, vaid vahend uute uste avamisel. Kui "Continental Breakfast" või mõni teine alternatiivkultuurifestival murraks sisse rahvusooperi Estonia udest, siis oleks veel lootust. Inimesed kipuvad oma kultuuritarbimist piirama konkreetsete teatrite, kinode ja kohvikutega, kus nad on harjunud käima, mille programmi nad usaldavad, kus käivad nende sõbrad. Võib-olla saab Kumu tulekuga institutsioonide koostööst hea tava. Ent Kumu ei tohiks varju jätta väiksemaid institutsioone ja välja suretada alternatiivseid kunstivälju. Loodetavasti sünnib alternatiivkultuurifestivale lähiaastatel veel. Ruumi on.

1 Kai Kaljo sai oma *performance*'i eest, mille käigus ta nühhkis 6 tunni jooksul puhtaks kõik Kunstihoone põrandad, Ku koristaja palga (kokkuleppeliselt ühe korra koristamise eest 130 krooni puhtalt kätte), mis haakub hästi tema luuseri-teemaga. Teised kunstnikud said *performance*'ite teostamiseks 600 krooni, aga mitteametlikult. Kunstnikutasu ei olnud.

Wolves, foxes, and sheep: "Continental Breakfast"

Margaret Tali

Under the title "Continental Breakfast" (the idea evolved at the 2003 Venice Biennial, one of the initiators being Anda Rottenberg) art institutions will organise festivals during the next few years in several places in Europe (Ljubljana, Belgrad, Maribor and elsewhere). Support from the European Union not forthcoming, those art events have not developed a clear-cut format. CB has assumed the form of a sequence of place-specific programmes, depending on the enthusiasm of the local curators.

In the Estonian version, at the end of 2005, CB continued for almost a month: performances by international activists, actions in the Tallinn city space, Liina Siib's exhibition in Ku gallery and the day of performances in the Art Hall. Most importantly, to my mind CB taught the local audience a feeling of solidarity.

Permeating with positivism was the "Living sculptures" exhibition curated by Anders Härm (24.11.2005), making available to young artists the experience of performing with stars of Estonian art (Kai Kaljo, Jüri Ojaver, Kiwa and others). Like the majority of Estonian artists they too did their work practically gratis.¹ What is the hourly rate for an artist's work? What should be the price of performance art? The Day of Performances was evidently one of the cheapest in CB, the budget of the whole festival being as low as EEK 360 000 (ca 22 500 euros).

From now on the circle of organisers of the festival should widen its scope, it

might include some cinemas and theatres, involving their audience. The interdisciplinary character should not be a goal *per se*, it should rather be a means to throw open new doors. Presumably, the advent of Kumu will herald the good practice of institutional co-operation. But Kumu should not de-energise alternative domains of art. Hopefully there will be some replenishment to the breed of alternative culture festivals, in the ensuing years. There is still some room left.

¹ Kai Kaljo was paid the wages of the scrubwoman of Ku for her performance, in the process of which she rubbed for 6 hours vigorously all floors of the Art Hall in order to cleanse them (contractually EEK 130 i.e. ca 8.125 euros for one scouring round), which is wholly compatible with her loser's theme. Other artists obtained for doing performance EEK 600 (ca 37.5 euros), but this was paid under the counter. There was no artist's fee.



Marco Laimre. Dedicated to the Occasional Bullet (Victoria), 2005.



Flo Kasearu. Eesti skulptuur. 2005.

Flo Kasearu. Estonian Sculpture, 2005.



Kai Kaljo. Kunstnik töötab. 2005.

Kai Kaljo. The Artist Works. 2005.



Jüri Ojaver. Sabaparaad. 2005.

Jüri Ojaver. The Tale Parade. 2005.

“Marlowe”, 2005, videostill.



Kontekstiga Siib

Harry Liivrand vaatas Liina Siibi näitusi Berliinis ja Tallinnas.

Liina Siib. Eye Strip. Giedre Bartelti galerii, Berliin, 20.01.–18.03.2006. Kataloog. Liina Siib. Marlowe. Tallinna Linnagalerii, 02.–20.11.2005.

Liina Siibi glamuursete pseudofilmiplakate seeria “Movie Posters” (2001) esmakordne nägemine nüüd, viis aastat pärast nende valmimist Berliini filmifestivali ajal selles kohas nagu endise Ida-Berliini räämas tänava ekssovetist leedulanna galerii, pani järjekordselt mõtlema sotsiaalpoliitilise konteksti mõjudele, mis muudavad rõhuasetusi ja interpretatsioonidiskursust. Näiteks alternatiivse kompensatoorse tegevuse mehhanismide üle, juhul kui unistused pole määratud täituma. Sel juhul peitub üks pääseteid simulatsioonis. Siib esitab filmiplakate omamoodi “Eesti filmiunelma”: edukate filmide reklaamikampaania, mille tõepära peab rõhutama veel Jan Kausi promoteksti stiili hästi matkiv essee näituse kataloogis. Kuid unelmast on asi kaugel, kui selgub, et tegemist on paroodiaga. Teine osa näitusest hõlmas klassikalist seksuaalset (enese)tsensuuri konservatiivses ühiskonnas, viigilehe fenomeni, jäädes mu meelest pigem postkaardiliku banaalsevõitu pretensioonika dokumentalistika tasemele. Kuigi,

see sobitub ka Siibi viimase kümne aasta keskse teema, lubatu ja lubamatu piiridega seksuaalsuses, eriti feminiinses.

Ent tootes “filmiplakateid” olematu- te filmide reklaamik, käitub Siib omas ajas nagu professionaalne manipuleerija. Juba loometee algusest peale on Siib enast demonstree- rinud kodeerija ja müstifikaatorina, kes koob trafaretse kujundi ümber keerulise, sageli hämarate autobiograafiliste konnotatsioonide võrgu. Siibi värskeim Tallinna projekt “Marlowe” (Linnagaleriis) tutvustas teda filmilavastajana, kes mahutas lühikesse aega mosaiikse, ent maaliliselt kujundliku ja pilkupüüdvä jutustuse ühe inglise renessansigeeniuse verisest lõ-

pust, mis tegelikult osutus “faktidel baseeruvaks fiktsiooniks”. Mängulised fiktsioonid, olukordade rekonstruktsioonid, tegevuste ja enesemääratlemise simulatsioonid on toinud Siibi fantaasiat kogu viimase kümnendi, kuid alles oma fil-

HARRY LIIVRAND



Liina Siib oma näitusel.

Liina Siib at her show.

midebüüdiga tõestas Siib, et tema töödele pole võõras ka emotsionaalne mõõde. Selle asemel prevaleeris varem ju külm ja steriilne, oma vaatlusobjektist võõrandunud vaatlusviis. Kunstnik asetus oma loomingu suhtes pealtvaataja rolli, võib-olla eeldades vaatajalt vastu-kaaluks tugevat empaatiat. Liiga hermeetiline lähenemine, tundus mulle. Ja tundub praegugi.

Tulles tagasi Berliini näitusekogemuse juurde, arvan ma, et Siibi plakadid on tänaseks juba mälestus ühest möödunud loomeetapist. Neis töodes



“Marlowe”, 2005. Vaade näitusele.

FOTOD TIIT RAMMUL

on rohkem bollywoodlikku pretensiooni kui hollywoodlikku kreatiivsust ning neis vastu kumav teadlik vaimustus Photoshopi võimalustest on omamoodi aus tehnoloogiline dokument eesti fotomanipulatsiooni arenguastmest 21. sajandi künnisel. Kuid “Movie Posters” on loogiliselt võttes üks arengustmeid protsessis, mis algas 1990. aastate algul DeStudioga. Nüüd enam tehnilisi traagelniite näha pole, teostus on perfektne, väljendusvahendeid vallatakse veatult. Aga, tunnistan, DeStudio mõjus novaatorlikumalt.

Väljamõeldud filmiplakatid avasid siiski ühe täiesti uude külje Liina Siibi loomingus. Selleks on huumor. Üldjuhul pole Siibi loomingus naerul kohta ning erandlikuks on “Movie Posters” ka jäänud. Siibi filmiplakatite naer on pigem satiiriline kui helge, kuid ikkagi naer, ja kommunikatsioon vaatajaga sellest ainult võidab. Kuid Ida-Berliini tagasihoidlikus galeriis, mille aknast paistis kauguses kutsuvalt *Fernsehturm*, sümboliseeris see kibe naer täitumatuid unistusi nii tänases Eesti filmimaailmas kui kunagises DDRis. Nagu öeldakse, tähendused lihtsalt muutuvad ja ka väärtushinnanguid tuleb anda teiste parameetrite alusel.

Siib placed in context

Harry Liivrand writes: “Seeing the series of Liina Siib’s glamorous pseudo-film posters “Movie Posters” (2001) today, at the time of the Berlin Film Festival made me once more cast a glance at socio-political contexts. For example, at compensatory mechanisms, made recourse to when daydreams fall short of fulfilment. In that case, one of the ways to escape is simulation. Siib seems to be presenting the “Estonian film dream”: the advertising campaign of successful films, which is supposed to be emphasised by an essay, excellently simulated by the style of Jan Kaus’ promotion text in the catalogue of the exhibition. Siib has invariably presented herself as coder and mystifier, weaving around the trite image a complicated net, often of obscure autobiographical connotations. Siib’s most recent project “Marlowe” (exhibited in Tallinn City Gallery) represents her as a film producer, who accommodates into a short period of time a mosaic, being a picturesque narrative of the bloody vengeance visited upon the British Renaissance genius. Actually that turned out to be “fiction based on fact.”



Liina Siib “Movie Posters”, 2004.

Vähem on rohkem

Kaido Ole kohtub oma näitusel külastajaga.

Kaido Ole, Marko Mäetamm. *ddg7
Linnagalerii, 27.01.–12.02.2006.

Hiljuti tegime sõber Markoga siinsamas ühes Tallinna galeriis oma järjekordset näitust ja juhtus nii, et kogu ettevõtmise peadis lõpuks vaid kahe väikese valge plekist karbiga galerii niigi valgetel seintel, üks ühes ja teine teises ruumis. Karpide kõrval lisandusid seintele küll veel paar-kolm A 4 formaadis tekstiga lehte, aga see oli ka kõik. Meil ei olnud mõtetki käituda kuidagi nimme publikuvaenulikult, aga esialgne barokne idee lihtsalt võttis lõpuks sellise väikseima, kuid samas õigeima vormi ning meil proffidena tuli seda aktsepteerida. Kuna karpidest hakkas inimese lähenedes kostma meie mahedat maalähedast juttu, siis lootsime, et napp visuaalne külg andestatakse ja vaatamise asemel sedapuhku pigem kuulatakse, mida on kunstnikel öelda. Meile endile see kõik päris meeldis ja peale oluliste sisuliste väärtuste oli tulemus meie arvates siiski ka silmale kena vaadata.

Jään pärast näituseruumi avamist sinna veel veidikeseks kohmitsema ja nii õnnestus mul trehvata inimest, meie esimest ametlikku külastajat, kes siiski pidas kogu meie ettevõtmist inimeste petmiseks, millesse ei ole mõtet püüda süveneda. Tema seisukohad olid tõepoolest väga selged ja loogilised ning vabas vormis edasiantuna kõlavad need umbes nii:

- galeriis tuleb eelkõige midagi näidata ja seda näidata peab olema piisavas mahus – kui palju on piisav, on normaalsele inimesele seletamatagi arusaadav;

- galeriis ei hakka keegi midagi kuulama, selleks on raadio ja raadiot kuulatakse kodus;

- galeriis ei hakka keegi ka midagi lugema, see ei oleks lihtsalt mõistlik.

Tegelikult ei üllatanud ta mind väga millegagi, sest olin eeldanudki, et vähemalt pool nendest, kes on oma jala üle näituseruumi ukse antud juhul tõstnud, ütleksid mulle umbes samamoodi. Veidi imesitama pani see seik vaid seetõttu, et kirjeldatud keskealine naine oli riietatud laadis, mis pani mind esialgu arvama, et tegu on üle keskmise lääne turistiga, kes üldiselt on avaramapilgulised ja mitte nii oma maitse ja kinnisideede küüsis. Ilmnes küll, et me saame suhelda ikka eesti keeles, aga arvatavasti oli siiski tegemist ilmas ringi reisinud inimesega, kelle pead ehtis saatuse ironiana MoMA kirjaga nokkmüts. Just see müts, mida ma kohe ukse silmasin, andis mulle esialgu lootust, et olen trehvanud üht vähestest, kes ei hakka kohe kunstigalerii uksest sõdima, miks seal ei ole kõik nii, nagu tema juures kodus, või nii, nagu ühed näitused lihtsalt peavad olema. Viimane absoluutse maiguga argument on eri variatsioonides väga levinud ja seda on hea kasutada kõikvõimalikes olukordades ja eluvaldkondades endale ebamugava tõrjumiseks. Need asjad lihtsalt käivad nii ja mitte teisiti.

3. veebruar 2006

Less is more Kaido Ole

Recently, my friend Marko and I made here, in a Tallinn gallery, our latest exhibition and it turned out that the whole undertaking yielded two small white tin boxes on the walls of the gallery, white as they were, one in the first and another in the second room. Beside the boxes, there were pinned on the walls two or three sheets with text of A 4 format, and that was it. We had no intention of displaying an anti-audience stance especially, but the original baroque idea just seemed to assume this smallest, however the most correct, of forms, and we as professionals had to accept it. Because when people approached, the boxes started to play our mild talk, and we hoped that the scanty visual side would be pardoned and instead of watching one would rather listen, in the given case, to what the artists had to

say. We ourselves rather liked it and besides the essential meaningful values the result was, in our opinion nice to look at.

After the exhibition was opened I stayed there for a minute fussing about and I was happy to come across a person, our first official visitor, who deplorably viewed our whole undertaking as a sheer deception of people, not meriting even an attempt to delve into. Her standpoint was really very clear and logical and sounds like the following, when presented in a free form:

- In the first place, in the gallery, something is to be shown, and the things shown must be in sufficient volume. What is sufficient is understandable to a normal man, without explanation;

- In the gallery nobody would start listening to something, because we have radio for that and the radio is listened to at home;

- In the gallery, nobody would start reading anything, because that would just not be reasonable.

Actually she did not surprise me much, because I had presumed that at least half of those putting their feet over the doorstep of the exhibition hall in our case would tell me more or less the same. The occasion was a bit surprising only because the described middle-aged woman was clothed in a manner, which made me first think that she was an average Western tourist, who generally sees the world in a wider perspective and are not captives to their taste and ossified ideas. It turned out however that we could communicate in Estonian. In all evidence she was a lady having toured the world. Her head was crowned, as fate would have it, with a peaked cap carrying the MoMA logo. It was that cap which caught my eye as soon as it appeared in the door and made me firstly hopeful that I had stumbled on one of the few who would not launch a vitriolic attack at the door of the art gallery, remonstrating why everything was not like his or her home, or as exhibitions usually go. The last argument carrying an absolute undertone is very widespread in different variations and it is expedient in any situations and areas of life, to rebut the things making one feel uneasy. Those things just go like that, and not otherwise.

3 February 2006



Kaido Ole ja Marko Mäetamm räägivad näitusel "Lõpp" John Smith'ist.

Kaido Ole and Marko Mäetamm speak about John Smith. Exhibition "The End".

{kunstikogumine}

Erakunstikogumine Eestis – ei midagi erakordset

Eero Epner heidab skeptilise pilgu kunstikogumise kui teema käsitlemisele ja määratleb eesti kunstikogujate eripära.

Tõtt-öelda ei ole ma päris kindel, kas taipan, miks “erakunstikogujad” on teemana oluline. Jah, ma mõistan, et kuigi põhimõtteliselt on tegemist kolleksioneerimise ühe eritahuga, mis rööpneb margikogumise või liblikakleepimisega, tundub lubamatu rahvusliku ühishüve kogujaid käsitleda samas võtmes.

Ometi lähtuvad mitte eriti üllatavalt ka kõige suuremad erakogujad samasugustest põhimõtetest nagu teisedki kogujad. Paljud neist ongi paralleelselt ka numismaatikud või filatelistid, kogumisprintsipi pole ainult “hea maitse”, vaid ka tarve täiendada mosaiiki, saada juurde puuduv teos, mis teeks ühe perioodi, nähtuse, stiili ja lõpuks kogu kolleksiooni terviklikuks. Mitmele kogujale meeldib leida kunstiajaloo mõni veidi marginaalne, kuid huvitav seik, et luua oma suure kogu sisse väiksemaid nišše, väiksemaid peatükke. Kogusse otsitakse veel puuduvat Kristjan Rauda või varast Paul Burmani.

Usutavasti pole seega tegemist millegi erakordsega, ka riiklikud kogud on huvitatud võimalikult mitmekesisest ülevaa-

test, lünkade täitmisest – siinkohal kirjeldatu kuulub normaalse kogumistöö juurde, ükskõik, kas tegutsetakse avalik-õiguslikul printsiibil või erasfääris.

Ent öelda, et kunstikogumine on sama tavaline asi kui margikogumine või liblikakleepimine, oleks küll õige, ent kahtlemata poolik vastus. Kunstikogumist peetakse ikkagi avalikuks tegevuseks või vähemalt inimene või institutsioon, kes/mis kogub kunsti, kogub ühe inimkoosluse sümbolsele väljale kuuluvaid objekte. Aga pole teatavasti midagi ohtlikumat kui koguda seda, mille sümbolne omandiõigus peaks tavaarusaama kohaselt kuuluma ühiskonnale. Seetõttu esitatakse kunsti erakogujatele kohe iga-suguseid nõudmisi, mis tõukuvad väidetavalt ühishüvest, kultuuripärandi kaitsmise vajadusest ning põhjustavad kogujate suhtes kõrgendatud ootusi. Mida nad koguvad? Miks just seda? Mis signaali see saadab? Miks nad üldse koguvad?

Näib, et säärased küsimused sekkuvad privaatsfääri, kuid mõistetav on ka avalikuse huvitundmine. Ilmselt pole päris põhjendamatu ka see hiiliv kahtlus, mis vahel näib kirjeldatud küsimuste all peituvat ning mille võtab kokku üks Ervin Õunapuu kuuldemäng, kus kamp kogujaid – vist oli nende seas ka paavst – soetab kunstiklassikat, et see tasapisi tükkideks lõikuda, oma salakambri ära marineerida, ning siis hea maitsta lasta.

Jah, Õunapuu kuuldemäng on muidugi kunstiline liialdus, kuid ometi näib see peegeldavat üht peamist avalikkuse pretensiooni kunstikogujale: nõuet või ootust, et erakogud peaksid olema võimalikult ligipääse-

tavad ning seda mitte niivõrd “publiku” või “uurijate” pärast, vaid kontrolli mõttes: et teosed jääksid ja püsiksid. Seda eriti väikeses kultuuris, kus iga kultuuripärandit säilitav muuseum on rohkem või vähem rahvusmuuseum ning iga erakunstikoguja kogub rahvuslikku kultuuripärandit. Erika Hoffmanni rahvusvahelise loomuga ning selgelt subjektiivsetel maitseotsustustel põhinev kolleksioon oleks Eestis mitte oma suuruse, vaid just oma iseloomu tõttu seepärast tõeline erand.

Avalikkuse ja ilmselt ka selle artikli tellimise teine põhjus on aga (vahel veidi kollaste sugemetega) huvi: kes kogub, mida ja miks? Peab tunnistama, et sellele vastamine on samavõrd tüütu kui võimatu. Üldistamine on isegi säärases väikeses kultuuriruumis ülimalt keerukas ning vägivaldne, ent õnneks annavad juhtlõnga kätte mõned viimastel aastatel levima hakanud stereotüübid, mis just seda teevad: üldistavad. Ikka ja jälle kerkib üles teadmamehi, kes kurdavad siinse kunstituru olematuse, kaasaege kunsti halva renomee ning rikkurite kehva maitse üle. Viidatakse, et enamik kogujaid olevat huvitatud pigem sümbolse kapitali kogumisest kui siirast kunstihuvist. Meedia punub hoolega hinnarekordite võrku, suutmata tõusta üldistuste ning analüüsin.

Just see viimane, see meediatähelepanu ennekõike vanema kunsti oksjonite vastu näib visa järjepidevusega süstivat arusaama, et kunstikogumine on võrdlemisi uus tegevus, mille avastanud enda jaoks uusrikkad. Ometi on enamik suuremaid erakogusid alguse saanud kas 1990ndate esimesel poolel

SEE VÕIKSKI EHK OLLA
ÜKS PEAMISI EESTI
ERAKUNSTIKOGUJA
TUNNUSJOONI: TA EI
ÄRITSE, TA KOGUB.

või isegi varem, endise komisjonikaupluste süsteemi ajal, millest toitus teatud määral ka näiteks Johannes Mikkel'i kogu.

On teada vaid väga üksikud juhtumid, kui enampakkumisele on tulnud juhuslikud pakkujad. Eesti kunstiturg on väga teadlik, palju kasutatakse nõustajate abi (galeriid, kunstiteadlased, restauraatorid) ning suvalisi oste tehakse haruharva. Viimast tõestab ka see, et erinevalt "lääne kunstiturust" on tööde rotatsioon võrdlemisi väike ning töid ei osteta enamasti mitte külma investeeringuna, vaid klaare kogu- või interjööripiire silmas pidades.

See võiks ehk olla üks peamisi Eesti erakunstikoguja tunnusjooni: ta ei äritse, ta kogub. Ja see võiks olla ka üks siinse kunstituru erijooni, et suuremad galeriid teavad üpris täpselt üle paarikümne suurema kogu- ja maitse-eelistusi ja kogu hetkeseisu, suheldakse isiklikult, antakse nõu. Lõppematu virin, justkui Eestis turg ei toimiks, on õigustatud vaid vähesel määral. Jah, Saksa ärilehtedeni, kus aktsiaturgude kõrval avaldatakse iga päev ka uudiseid kunstiturult, me ilmselt ei jõua – turg on lihtsalt liiga napp. Samuti ei jõua me ilmselt kunstistude säärase organiseerituseni, mille tunnismärgiks on tuntud "avamisostude" süsteem, aga ka kunstnike tihe ning sageli ahistav seotus galeriiga ning selle publikuga. Viimast on muide korduvalt maininud mõned siinsed maalikunstnikud, kelle sõnul oleks nende loomevabadus "lääne kunstituru" tingimustes ilmselt võrdlemisi pärsitud.

Ent kui jätta need iseenesest positiivsed puudujäägid kõrvale, võib öelda, et Eesti vanema kunsti turg näib töötavat täistuurel. Aastas tehakse tosikond oksjonit kokku umbes poole tuhande tööga, elavnemise üheks eeltingimuseks on olnud ka viimastel aastatel hoogsalt kasvanud erakogujate ring. Kõige suuremate kollektsioonide nimistu muidugi nõnda kiirelt ei täiene, seetõttu on ring laienenud just veidi odavama hinnatasemega tööde osas, aga, mis eriti oluline, eriti hoogsalt kaasaegse kunsti turul.

Kõik suuremad kogud on kas täielikult või osaliselt üles ehitatud vanemale maalikunstile ning võib ilmselt öelda, et mitmed kollektsioonid on väga hästi koostatud ning terviklikud, tagatud on nii tööde säilimine kui ka ligipääs uurijatele. Eesti kaasaegse kunsti turg on üle saanud 1990ndate lõpu tagasilöögist ning mitmete nimekate autorite ateljeed on juba üpris tühjaks imetud.

Tõsi, kui me räägime Eesti erakunstikogudest, räägime me maalikollektsioonidest. Video- ja fotokogud on olematud (ent meenutagem, et ka riiklik muuseum alustas fotograafia ostmisega alles 1990ndatel), eraldi pole keskendunud ka skulptuurile, laiemalt on avastamata veel Eduard Wiiralti vä-

line eesti graafika. Tunnen puudust ka väga selge ideega tervikliku kaasaegse kunsti kollektsioonist, kuigi siin-seal on näha üksikuid kimbukesi. Üks erakoguja on kuuldavasti jõudnud ka aktiivselt rahvusvahelise kaasaegse kunsti turule ning ilmselt sel kevadel tuuakse publikuni ameerika neopoppi, Olafur Eliassoni, taani noori autoreid jt.

Juhan Viidang kirjeldab ühes ajakirja Tulumuld artiklis kunstikogumise seisul 1930ndatel. Võib aimata, et toona oli tegemist võrdlemisi argise tegevusega, kogujaks olid peamiselt keskklassi kuuluvad inimesed, osteti näitustelt ja avamistelt, käidi ateljeedes. Sarnaselt tänapäevaga olid kogud võrdlemisi lokaalse ning rahvusliku iseloomuga, maalikesked, oluline koht oli tööde interjööriäärtusel.

Ent tegelikult võiks ju ikkagi nüia järjekindlusega küsida: kas see, et inimesed soetavad maalitud objekte, on tõesti erakordne, omaette uudisväärtusega sündmus, et sellest niivõrd pikalt kirjutada? Või on see tavaline ja normaalne asi, mille üle imestamine näib tõukuvat mingist kunstimaailma müüri- ja kompleksist? Mis võiks olla erakunstikogumise laiem nn sotsiaalne tähendus? Ma ei tea. Kas peabki olema sellel nähtusel mingi laiem tähendus? Jah, positiivne signaal ju saadetakse, mitmed kogujad on edasi liikunud stipendiumide ja preemiade väljaandmise juurde, koostööd tehakse ka muuseumidega. Ning jah, ka see nähtus ei ole vaid hea, näiteks muuseumid on kurnanud hinnataseme kättesaamatuks tõusmise üle.

Ent ikkagi: milleks sellest kõigest üldise eraldi kirjutada? Oluline on ju kunst, mitte selle omanik.

Private collecting of art in Estonia – nothing extraordinary about that

Eero Epner

To say that a collecting art is the same practice as collecting stamps or sticking butterflies would surely be correct, to a certain degree, however on the other hand it would undoubtedly be a half-baked answer. As it is, a collection of art is viewed as a public activity – it is a collection of objects belonging to the symbolic field of a definite community.

The majority of large private collections in Estonia date either from the first half of the 1990s or from an even earlier period, from the system of Soviet commission trade shops, upon which also fed to some extent the collection of Johannes Mikkel, for instance (it now belongs to the Art Museum of Estonia).

THIS COULD WELL BE A SPECIFIC FEATURE OF THE "ESTONIAN PRIVATE ART COLLECTOR" - HE DOES NOT DO BUSINESS, HE COLLECTS.

As a general rule, the Estonian art market is very conscientious, the assistance of advisers is much sought after, and spontaneous purchases on the spur of the moment are made exceedingly rarely. Unlike the "Western art market" the rotation of works is on a rather low level and the works are bought, as a rule not with a callous view to profitable investment, but in consideration of a collection or interior design. This could well be a specific feature of the "Estonian private art collector" – he does not do business, he collects. Major galleries have a pretty good idea of the predilections of taste of those score or more large-scale collectors and the whole current situation. They communicate personally and consult one another.

The market for older Estonian art seems to be operating in full swing. In a year there are a dozen auctions held, where about five hundred works are auctioned off. All larger collections are, as a rule fully or partially built upon older paintings. Several collections are beautifully composed and integral, providing for the preservation of works and also for access by researchers.

True, video and photo collections are non-existent (but then the state museum too started purchasing photographs as late as in 1990s). Nor has anyone focused on sculpture, separately. I personally lack a collection of contemporary art, pervaded by a clear-cut idea, although there are some isolated scattered groups in evidence. One private collector is rumoured to have actively reached the market of contemporary international art and evidently, this spring, the public will be introduced to American neopop, Olafur Eliasson, the young Danish artists and others.

Oleneb, kuidas ja kus pilt ennast avab

Kunst.ee meiliintervjuu kunstikoguja Rene Kuulmanniga.

Kuidas iseloomustate eesti kunstikogujaid ja kuidas positsioneerite ennast sellel maastikul?

On kunstikogujad ja kunstikolleksionärid¹, nad on kahtlemata toredad inimesed, sest tegelevad nad ju kauni ja kirelise hobi-ga. Mõned koguvad hingega, teised rangelt mõistuslikult, kolmandad prestiiži pärast, neljandad ostavad ja müüvad mingil hetkel mõne väga hea töö lihtsalt ära jne. Paljud küll ütlevad, et nad ei mõista üht-teist-kolmandat, kuid igasugune mõistmine-tunnetus-nägemine valgub sisse ajaga ning mida rohkem silmad avanevad, seda rõõmsamaks muutub hing ja triviaalsemana tundub labane reaalsus. Mõne kunstiteosega kaasnev emotsioon võib tõsta positiivse kõrvalmõju-na tuju erutavasse kõrgusesse ja on suuteline painutama koguja aja- ning reaalsustaju.

Et eesti kunstikogujaid individuaalselt iseloomustada, oleks oluline olla nendega pikemaajaliselt isiklikus kontaktis, kuid nagu ma olen aru saanud, ei toimu kogujate või kolleksionääride vahel kahjuks mingeid erilist tihedaid kunstialaseid läbikäimisi, välja arvatud ehk oksjonid ja harvemini näituste avamised... Aga hoolimata erinevatest tegutsemise põhjustest ja hoolimata hingsoppides mõllavast kirest, on eesti kunstikogujad suhteliselt tagasihoidlik seltskond.

Kui kaua olete kunsti süstemaatiliselt kogunud? Millest selline Eestis vist üsna harukordne kirk alguse sai?

Ma ei julgeks öelda, et minu kunstikogumine on olnud süstemaatiline, selline teaduslik lähenemine on pigem muuseumil ja eriliselt spetsiifilisi teadmisi on vaja pigem kunsti-teadlastel, kes peavad suutma hoolitseda muuseumi kogude eest. Olen kuulnud inimestest, kes ostavad mingil teadmata põhjusel kokku ainult ühe kunstniku töid. Seda võiks ehk nimetada süstemaatiliseks kogumiseks mingitel spetsiifilistel teadmistel põhineval alusel. Minule on esmaoluline emotsioon, mis tekib kas kunstiteose esimesel või siis mitmendal vaatlemisel. Oluline on, kas kunstiteose vormikeel kõnetab mind või mitte. Võib juhtuda, et emotsionaalne side tekib juba esimesel korral, aga vahel võtad pildi koju ja aega kulub nädala jagu. Kõik oleneb sellest, kuidas ja kus pilt ennast sulle avab, kas sa vaatad teda keset linnamelu või rahulikult kodus.

FOTO VALLO KRUUSER



Rene Kuulmann.

Kodus miljöös on kunst mind ümbritsenud juba lapsepõlves ja ma ei mäleta, et meil oleks olnud lihtsalt tühja seina, ikka rippusid seintel kunstnike maalid. Peamiselt muidugi akadeemilises laadis 19. sajandi lõpp või 20. sajandi algus, aga ka hilisemaid. Mäletan, et väikese poisina lõikasin suurtest ilusatest kalendritest mere- või maastikuvaated välja ja tekitasin oma toa seinale omamoodi "kunsti-näituse"... Akadeemikuid mulle ei eraldatud, seega improviseerisin. Esimesed tööd hakkasid kogu moodustama 1980ndate teisel poolel ja kirklikumalt pühendusin ma kunstikogumisele juba 1990ndate keskel. Niimoodi vaikselt algaski.

Palun tutvustage veidi oma kogu. Millised perioodid on seal eelistatud, millised kunstnikud? Mis printsiipidest te lähtute?

Minu kogu nurgakiviks on ehk 1988. aastal saadud Andrei Jegorovi 1927. aasta õlimal "Vaade Pirita kloostrile", mille keskmes on kloostri varemete taustal minu sünnikodu. See oli üks mitmest, kuid kahjuks vähestest säilinud minu suguseltsi poolt Jegorovilt tellitud töödest ning mul õnnestus hiljem osta ka selle maali üks gvašietüüde. Eesti kunsti kogu on justkui selline elav organism, kes on pidevas muutumises ja omandab ajaga uusi suurusid ja mõõtmeid ning kelle areng mulle tihtipeale meeldivaid üllatusi pakub. Sellepärast ei olegi mul võimalik seada kogule mingeid kindlaid piire või eelistusi, aga loomulikult lähtun kogumisel kunstiajalooliselt olulistest eesti kunstnikest ja üritan tekitada võimalikult ülevaatliku valiku nende kunstnike loomingust. Lihtsustatuna võib ehk öelda, et mulle on kogu seisukohalt

oluline omada väljavõtet erinevate koolkondade loomest läbi värvi ja läbi ajaperioodide ning kui vähegi võimalik, siis moodustada võimalikult pikk loominguline aegsild. Põnev on jälgida kunstniku teed mööda seda aegsilda näiteks üle Teise ilmasõja... See muidugi ei tähenda, et jälgin kronoloogilise täpsusega, kuidas Jegorov oma loome-saaniga üle selle silla minust kaugeneb, või et üritan iga hinna eest omandada Ohaka pruuni perioodi. Ma arvan, et pigem on tore, kui kogus on esindatud kunstnike üles-ande/probleemi-püstitused erinevatel teemadel ja kümnenditel.

Kes on teile Mart Lepp – õpetaja, vanem kolleeg, autoriteet? Kas tema on ka teie põhiline konsultant uute tööde omandamisel?

Mart Lepp on väga suurte kogemuste ja teadmistega kunstikoguja ja tore inimene ning huvitav sõber, kui ta lubab mul nii öelda. Ta on kindlasti autoriteet paljude kunstnike, galeristide, aga ka kogujate jaoks. Ja ma arvan, et temalt küsitakse tihtipeale arvamus mõne kunstniku töö kohta. Vahel olen isegi pärast mõne uue teose omandamist uurinud, mida ta sellest tööst või perioodist põnevat teab või arvab. Oma kogu puudutavaid otsuseid tehes, milliseid töid omandada ja kuidas, ma aga konsultantide abi ei kasuta, vaid toetun pigem oma isetundele ja teadmistele. Mulle isiklikult meeldib otsida ja ajada näpuga taga informatsiooni mingis kunstiraamatus, seoses näiteks minu vaatevälja sattunud põneva maaliga mõnel huvitavalt kunstnikult. Mul on olnud õnne osta endale päris huvitav kogu kunstnike autobiograafiatest, monograafiatest, näitusekataloogidest jms publikseeritud materjalist, nii et ma ei arva, et peaksin raiskama lugupeetud kunstiteadlaste või kunstiekspertide aega mööda galeriisid/oksjone jalutamiseks. Ilmselt ka nii teha, aga kui ma kunstiteadlaste ja ekspertidega lihtsalt suhtlen, siis juba sealt kogunevad huvitavad teadmised, mida kindlasti vaja läheb. Aga oma kogu pead sa ise tundma ja selle vajadusi tunnetama.

Olete Mart Lepaga teinud rea ühishäitusi, mida pole meedias liiga palju kajastatud. Kui "avalik" peaks üks erakunstikogu olema?



Maria-Kristiina Ulas. Rene Kuulmanni portree. Pastell, 2000–2003. Kuulmanni kogu.

Maria-Kristiina Ulas. Portrait of Rene Kuulmann. 2000–2003. Pastel. Collection of Kuulmann.

Me oleme koos teinud vist kaksikümmend näitust eesti kunstnike ja nende kaasaegete töödest meie erakogudes. Teemad ja kunstnikud on alati põnevad olnud ja kõik näitused on saanud väga positiivse kriitika osaliseks. No eks meedial on ju oluliselt põnevamaid teemasid, mida kajastada ja mis rahvast nende arvates rohkem huvitab. Ja olgem ausad, tänapäeva mateeriakarusellis on kunst liiga paljude inimeste jaoks tänamatult tagaplaanile jäänud. Kunsti nautimiseks on ikkagi vaja võtta aeg maha ja suuta rahulikult seedita, aga meie hinge rusuv tarbimiskultuur ei taha seda lubada. Seda enam ma arvan ja usun, et on oluline julgemini eksponeerida kunstikogusid ja mitte hoida kauneid kunste kogu aeg seitsme luku ja riivi taga. Kuigi eks ikka ju ole neid, kes oskavad asjale jälle omamoodi vaadata, aga nad on ehk vähemuses. Niisiis võiksid kunstiteadlased koostöös kunstikogujatega näidata kunstist kaugenenud inimestele teed tagasi kunsti juurde koos kunsti protsesside mõistmiseks vajalike vahenditega.

Millest tunnete kunstikogujana puudust meie kunstimaailmas?

Isiklikult võib-olla julgeksin puudust tunda kunstnike julgusest mitte niivõrd püüda meeldida ühiskonnale ja mitte otsida oma "eksistentsile" heakskiitu kena lille või mere või maastiku jne kompositsiooniga (mis oli ka esimese vabariigi kunstnike piduriks, sest oli vaja müüa, et elada), vaid lasta kunstil rohkem raputada dogmaatilisi seisukohti (talluda polise konnasilmadel), mõtlema/tegutseda suunavalt šokeerida masse ja võimu – ehk rohkem skandaalsust... uups.

Ja loomulikult arvan, et suur puudus on meil ilusatest ja mugavatest suurtest/väikesest näitusepindadest, kus saaks kas või terve päeva istuda ühe pildi ees ja lihtsalt nautida... oleskleda.

Kvaliteetne kunstikogumine tähendab ka pidevat enese kursihoidmist kunstiuudistega ja uurimistööd. Kui palju ja kuidas te end sellele pühendate?

Loen kunst.ee-d...

Tallinn, 22. veebruar 2006.

Vt ka Pekka Erelti artikkel Rene Kuulmanni isiksusest Eesti Ekspressis 09.02.2006.

¹ Mart Lepa definitsiooni järgi on kollektsionäär see, kes kollektsioneerib korke, purke, etikette, tikutoose, nätsupabereid... Kollektsoonärideks võib pidada ka neid, kes ostavad kunsti kokku prestiiži pärast... Neid, kes ei pane sinna oma hinge, aga ajutiselt ainult raha... ja suudavad oma kogu südamerahus realiseerida. Nende jaoks on kunst sama kui rahatähed.

It depends on how and where the picture reveals itself

An interview of kunst.ee, by e-mail, with art collector Rene Kuulmann.

How would you characterise Estonian art collectors and how would you position yourself in that landscape?

There are collectors of art and art collectors¹. They are doubtlessly nice people, because they are engaged in a beautiful and passionate hobby. Deplorably however, between Estonian collectors there is no closely knit art-related intercourse, except maybe for auctions and infrequent openings of exhibitions... Although there is the feeling of passion aflame in the nooks of their souls, the Estonian collectors of art are a relatively reserved company.

Where did this passion, evidently quite rare in Estonia, originate?

Of utmost importance for me is the emotion, which is created at the first or at the umpteenth glance at a work of art. It is of essence whether the formal language of the work of art soliloquizes with me or not. In the home milieu, art surrounded me as I was a child and I do not remember if we ever had an empty wall, there were always paintings hanging on the walls. Quite understandably they were made in an academic manner, end 19th C. or beginning 20th C., but they also came from a later period. The first works of mine started to compose a collection in the second half of the 1980s. I devoted myself more passionately to collection of art in the mid-1990s. It started quietly, just like that.

Please present you collection in an outline.

The corner stone of my collection is evidently the oil painting "The view of Piritä cloister" by Andrei Jegorov of 1927, which I obtained in 1988. The centrepiece of that painting is the house I was born in, against the background of ruins of the cloister. It is one of several paintings ordered by my family from Jegorov, but unfortunately very few have been preserved. I was happy to buy later a gouache sketch of that painting. I do not set certain fixed limits or preferences on the collection, but naturally I base it on artists essential from the Estonian art history viewpoint, and I attempt to create a selection as comprehensive as possible.

Who is Mart Lepp for you – a mentor, a senior colleague, or an authority?

Mart Lepp is a collector of art with very impressive experience and knowledge. He is a nice man and an interesting friend, if I may be permitted to say so. We have made jointly about twenty exhibitions of different Estonian artists and their contemporaries in our private collections. The topics and artists have always been mind catching, and all exhibitions have evoked very positive critical statements. I believe and think that it is essential to exhibit more boldly the art collections and not to keep them behind lock and key.

Regarding the decisions concerning my collection I do not make recourse to consultants, I rather rely on my inner feeling and knowledge. I have been happy to buy a rather interesting collection of autobiographies of various artists, of monographs, exhibition catalogues etc., therefore I do not think that I should waste the time of esteemed art experts. One should know one's own collection and perceive its needs.

What do you lack as collector of art in our art world?

Personally I wouldn't dare miss the audacity of artists to challenge society, the boldness not to try to be pleasing to society but rather let the art shake dogmatic standpoints, think/act pointedly, shock the masses and power, perhaps kick up a row... uups. I also think, naturally that we have a dire shortage of beautiful and convenient large / small exhibition premises, where one could slouch the whole day in front of one picture and just enjoy it... leisurely sitting back.

The quality collection of art also means constantly keeping oneself up to date with the art news. How much and how do you devote yourself to it?

I read kunst.ee...

Tallinn, 22 February 2006

¹ Rene Kuulmann refers to Mart Lepp, who differentiates collectors, who collect bottle caps, jars, etiquettes, match boxes, chewing gum wrappers... Those who buy art for prestige, who do not place their soul in it, but temporarily only money, and who can dispose of their collections at their heart's pleasure.

Sammlung Hoffmann

Miriam Dagan külastas Berliini kunstikogujat Erika Hoffmanni ja tundis huvi ka kunstikogumise perspektiivi vastu Saksamaa praeguses majandusolukorras.

ANDREA STAPPERT, © SAMMLUNG HOFFMANN

Endise Ida-Berliini Sophienstrasse Sophie-Gipsi siseõuest leiab peale deli-laadis Barcomi kohviku ning kaasaegse kunsti galerii ka kaasaegse kunsti koguja Erika Hoffmanni kodu. Tal on rahvusvaheline ning aukartustäratavalt suur maalide, skulptuuride ja videote kollektsioon, mis sisaldab töid põhiliselt 1960ndatest kuni tänapäevani. Ta võib uhkust tunda, sest kogu autorite hulgas on näiteks Andy Warhol ja Georg Baselitz, keda Hoffmann isiklikult tundis, ja paljud noorema põlvkonna kunstnikud, näiteks on kogus ka Ene-Liis Semperi ning Jaan Toomiku tööd. Hoffmanni sõnul motiveerib teda kolleksioneerima ainukordne kogemus, mida saab tekitada üksnes kunstiteose otsene emotsionaalne ja sensuaalne mõju. Tegelikult ei kavatsenud Erika Hoffmann iial hakata kunstikogujaks. Asi sai alguse 1960ndate alguses, kui ta koos abikaasaga kunstinaütusi külastas. Tutvunud Lääne-Saksamaal Reinimaal vernissaažidel mõnede kunstnikega ja uurinud toonast kunsti, ostsid nad lõpuks 1968. aastal ühe väikese teose. Nad jätkasid kogumist lootuses süvendada oma teadmisi kunstikontseptide kohta. See viis nad järk-järgult professionaliseerumiseni: "Kõik arenes aastate jooksul," selgitab Erika Hoffmann.

Ehkki proua Hoffmann on Saksamaal üks paljudest erakolleksionääridest, pole juhus, et just tema kogu on omandanud siinses kunstielus laialdasema tuntu- se. Nimelt avab ta kord nädalas, laupäeviti, suuremeelselt oma avara eravalduse ukсед. Kunstihuviline saab telefoni teel ennast registreerida ja sümboolse tasu eest osa kollektsionääri elust keset kunsti: teda juhivad vähemõbleeritud saalides noored kunstnikud ja kunstiteadlased, nii et tekib muuseumiekskursiooni mulje. Jalutades ühest päevalgusega saalist teise, saab külastaja osa Tony Ousleri rääkivate peade installatsioonist, Haluk Akace'i kompuutrianimatsiooniga videote müstilisest mõjust, Nan Goldini fotodest, millel transvestiidid ja prostituudid. Samas tuletab laud dokumentide, telefoni ja paari raamatuga diskreetselt meelde, et tegemist on ikkagi eluruumiga, kuhu külastaja on sattunud vaid lühikeseks ajaks ning et elu läheb neis ruumides oma tavalist rada edasi.

"Ideaaljuhul tähendab kollektsionääri elu informatsiooni hankimist üle maailma,



Erika Hoffmann.

kiiret reageerimist ja kommunikeerumist, vaatamata stiimulite üleküllusele. Tuleb fookuses püsida ja silmad lahti hoida," kirjeldab pr Hoffmann oma igapäevast tegevust. Kolleksiooni hoidmine ei tähenda aga üksnes vaimset rikastumist, vaid ka palju tööd: teoste väljalaenamislepingute läbirääkimised ja allkirjastamised, kunsti transpordi korraldamine, tööde arhiveerimine ja dokumenteerimine, tehniliste paranduste läbiviimine. Eriti tundlike kunstiteostega teeb aeg oma töö, näiteks tuleb Ernesto Nero suurele vürtsiskulptuurile tellida Lõuna-Aafrikast

uus laadung vürtse ja vahel tuleb kutsuda kunstnikud oma teoseid restaureerima.

Korra igal aastal augustis ruum "reorganiseeritakse", kui pr Hoffmann valib oma kogust väljapanemiseks uued tööd. Kunstikogu on praeguseks juba liiga suur, et seda tervikuna välja panna. Ringkäigu lõpul, seistes elutoas Mies van der Rohe diivani ees ja vaadeldes Frank Stella maali, tabab kõrvalseisjat pr Hoffmanni intuiitiivne ja värske kommentaar selle kohta, et tänapäeva kunst on tähendusrikas ja stimuleeriv.

"Ma pean tunnetama kohe esimesel sil-

mapilgul kunstiteose vajalikkust, ideid, mis tõusevad kõrgemale mu enda kujutlusvõimest ja samas ka seostuvad sellega mingil viisil,” kirjeldab pr Hoffmann oma kriteeriume tööde valikul. “Arutasime mehega esimese hetke mulje tähtsuse üle; nüüd püüan seda tabada üksinda või sõprade, kunstnike, galeristide abiga. Kui mind kunstiteos tõesti paelub, siis vaevast sellest kunagi tüdinen.”

Kui küsida, milline on kollektsionääri koht tänapäeva ühiskonnas, ütleb ta, et ilmselt pole see seotud vastutusega: “Juba kunsti olemus on panna mis tahes ootused küsimärgi alla”. Sümpaatselt tagasihoidlik väide kollektsionääri kohta, kes avab oma kogu nii järjekindlalt publikule. Kolleksioneerimine on talle eelkõige isiklik asi: “Fakt, et kunstikolleksionäär tõuseb üha enam avaliku tähelepanu alla, tuleneb otseselt majanduslikust ja ühiskondlikust arengust”.

Järjest kokku kuivad ühiskondlikud fondid on tõstatanud Saksamaal küsimusi viimaste aastate sotsiaalreformide kohta. Olukorras, kus Saksamaal nähakse vaeva eluliste küsimustega seoses pensionisüsteemi või töötukassa ülevõtmisega, on kunsti ja kultuuri riiklikku toetamist ulatuslikult kärbitud. Lähitulevikus peab kunstimaailm ilmselt suuresti toetuma pigem kodanike eraalgatustele ühiskondliku ja privaatse partnerluse korras. Kuna muuseumide ja kunstiprojektide miinimumtoetamine jääb riigi kohustusena alles, näeb pr Hoffmann tulevikutrendi muuseumide ja kollektsionääride tihedas koostöös, et säilitada ühist kultuuripärandit.

Ses mõttes on tema avatud uste poliitika ja kunstiteoste väljalaenamine näitustele ja muuseumidele kaugelenägev. Pärast Berliini müüri langemist uskus Erika Hoffmann koos abikaasaga, et nad peaksid kaasa aitama ida- ja läänepoolse Saksamaa kultuuri ühendamisele. Kuna kaasaegne kunst oli nende endi elule andnud niivõrd tugeva impulsi, soovisid nad anda teistele inimestele võimaluse kogeda kunsti vahendusel sama: vabaduse, riski ja vastutuse kogemust nii iseenda kui ka ühiskonna suhtes. Nad avasid oma kunstikogu Berliini avalikusele.

Viimase kümne aasta jooksul on linn arenenud rahvusvaheliseks kaasaegse kunsti keskuseks – ja mitte üksnes tänu geograafilisele ja ajaloolisele positsioonile. Sophie-Gipsi siseõue piirkond on täis galeriisid, disainipoode ja kohvikuid. Kiviviske kaugusele jääb kaasaegse kunsti keskus Kunstwerke, veel üks Berliini kunstipiirkonna tähiseid. Linn on muutunud kogu maailma kunstnike magnetiks: “Berliin tõmbab noori kunstnikke veel vabade pindadega, madalate korterihindade, võimalusega töötada ilma tugeva kommertsliku surveta,” ütleb pr Hoffmann.

1990ndate keskel, kui Hoffmannid omandasid vana mahajäetud tehasehoone Ida-Berliini Mitte piirkonnas, kus nüüd asubki kollektsoon, jäid paljud majad selles piirkonnas lohakile, sest elanikud olid kiirete ja ettearvamatute muutuste suhtes umbusklikud. Praegu on raske ette kujutada, milline see piirkond toona välja nägi. Ainult Sophie-Gipsi siseõue tehas on endiselt rohmaka väljanägemisega ja kui hoolega vaadata, näeb seintes kuuliauke, mis annavad aimu koha ajaloo.

Kolleksioneerimine on kunstimaailma käigushoidmise elulisel tähts komponent, see on üsna keerukas galeriide, muuseumide, näituste, kunstiprojektide ja kunstiloomise vaheline mäng. Ühiskondlike ja majanduslike tingimuste muutumisele näkku vaadates tuleb mõelda, kuidas kindlustada kunstivabaduse ja loovuse viljakas pinnas tulevikuks. Selle protsessi üks osa võib olla meie endi ootuste ja tajude revideerimine.

Miriam Dagan elab Berliinis. Ta on filmifestivali Movimiento-Short Films on the Road üks asutajaid ning ta töötab Goethe Instituudi vabatahtlikuna. Ta lõpetas Berliinis Humboldti Ülikoolis Ameerika uuringute ja kunstiajaloo magistratuuri ning õpib nüüd Berliini Vabas Ülikoolis kunsti ja meedia administratsiooni. Ta on avaldanud filmi, kunsti ja poliitika teemalisi artikleid.

The Sammlung Hoffmann: A private art collector in Berlin, Germany, makes her art accessible to the public. Miriam Dagan

The Sophie-Gips courtyards in former East Berlin's historic Sophienstrasse are not only home to the deli-style café Barcomi's and the Contemporary Fine Arts gallery, but also to contemporary art collector Erika Hoffmann – with her impressive international collection of paintings, sculptures, objects and video installations ranging mostly from the 60's until today. Her collection boasts art works by big names such as Andy Warhol or Georg Baselitz, many of whom she has known personally, as well as the works of a younger generation, including Estonian artists Ene-Liis Semper and Jaan Toomik. As Mrs. Hoffmann says, her main motivation for collecting is that unique experience which only works of art are capable of triggering, thanks to their direct emotional and sensual effect.

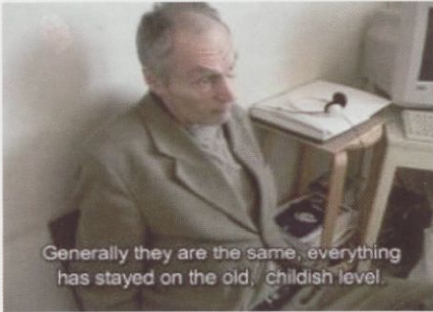
Erika Hoffmann had never actually

planned to build up an art collection. It all began when she and her husband started visiting contemporary art exhibitions in the early sixties. After becoming acquainted with a few artists at vernissages in the West German Rhineland and increasingly seeking out current artistic discourses, they finally bought their first small art work in 1968. In the years that followed they continued collecting those pieces which they hoped would stimulate their involvement with artistic concepts and lead them beyond their day-to-day family and professional life: “It all just developed in the course of the years,” Erika Hoffmann explains.

Though Mrs. Hoffmann is one of many private art collectors in Germany, it is not purely by chance that her collection has come to some fame in the art scene here: Once a week, on Saturdays, she generously opens the doors of her spacious private living quarters to the public. With just a simple telephone registration and at a modest donation, art-hungry visitors, guided by young artists and art historians through the minimalistically furnished halls with an almost museum-like feel to them, are granted a unique glimpse of a collector's life with art. Wandering from one beautifully sun-lit hall to another, the visitor is taken in by Tony Oursler's babbling talking-head installations, the mystical spell of Haluk Akace's computer-animated videos, is touched by the honesty of Nan Goldin's photographs of transvestites and prostitutes. Every once in a while, a desk with immaculately arranged documents and a telephone, or a few books on a table, are subtle reminders of the privacy of these living quarters, into which the visitor intrudes for a short while before life here goes on as normal.

“Ideally, the day-to-day life of a collector entails taking up information from all over the world, remaining agile and communicative despite an overflow of stimuli, and not losing focus while keeping your eyes wide open,” Mrs. Hoffmann describes her daily occupations. In practice, maintaining a collection is not just enriching but also a lot of work: Loan agreements need to be negotiated and signed, art deliveries overseen, works need to be archived and documented, technical repairs made. Time takes its toll on sensitive art works, so it happens that perhaps a new load of spices need to be ordered from South America for artist Ernesto Neto's huge spice sculpture or the artists themselves are called on to drop in and restore their pieces.

Once a year, come August, the space is “rearranged.” Then, Mrs. Hoffmann puts together a new selection of works from her



Generally they are the same, everything has stayed on the old, childish level.



Eesti videokunst Erika Hoffmanni kogus: Jaan Toomiku "Isa ja poeg" (1998) ning "Peeter ja Mart" (2001); Ene-Liis Semperi "FF/Rew" (1998) ning "Come!" (1998).

Estonian video art in the collection of Erika Hoffmann: Jaan Toomik's "Father and Son" (1998) and "Peeter and Mart" (2001); Ene-Liis Semper's "FF/Rew" (1998) and "Come!" (1998).

collection, since it is by now too large to be presented in its entirety. At the end of the tour, standing in the living room in front of the Mies van der Rohe sofa and contemplating the Frank Stella on the wall, the outsider is overcome by a sense of Mrs. Hoffmann's intuitive and refreshing grasp on what is meaningful and stimulating in contemporary art.

"At first glance, I have to get a feeling for the necessity of a work of art and of the concepts it transports, concepts that go beyond my own imagination but that also relate to it," Mrs. Hoffmann describes her criteria for selecting art work. "This important first impression is something I used to discuss at length with my husband; today I try to get a grip on it by myself or in conversations with friends, artists and gallerists. If I am really taken in by a piece of art, I doubt that it could ever bore me."

Asked about the role of a collector in today's society, she says that she does not think collecting art is necessarily linked to social commitments: "It lies in the nature of art to question all expectations, anyhow," she adds – a sympathetically modest statement for a collector so actively engaged in sharing her art with others. Collecting is, to her, first and foremost a private matter: "The fact that the role of the art collector is increasingly becoming a subject of public perception and discussion is directly related to economic and social developments."

In Germany, dwindling public funds have been raising crucial questions about social reforms in the past few years. At a time when the German society is grappling with vital issues such as how to keep the public pension system going, or how to continue financing the huge number of unemployed, state subsidies for fine arts and culture have undergone massive cuts. In the future, it seems that the art world will increasingly have to rely on the passionate commitment of private citizens in the form of public-private partnerships. While a minimum of public funding for museums and art projects continues to be a must, Mrs. Hoffmann concurs that there will have to be a close cooperation between museums and collectors in order to assure the preservation of our common cultural heritage.

In this sense, her open-door policy and continued practice of loaning art works to exhibitions and museums around the world is exemplary. After the fall of the Berlin wall, Erika Hoffmann and her husband believed that they should make a contribution to the discourse between the two German cultures of East and West. Since contemporary art had given

them such essential impulses for their own lives, they wanted to give people the opportunity to make similar experiences through art – experiences of freedom, risk and responsibility towards oneself as well as towards the community. It is thus that they began to share their collection with the public here in Berlin.

In the past ten years, the city has developed into an international center for contemporary art – not least due to its geographical and historical position. The area around the Sophie-Gips courtyard is spotted with numerous galleries, as well as designer shops and cafes. A stone's throw away, the Kunstwerke, a center for contemporary art, is another landmark in Berlin's art district. And the city has become a magnet for artists from all over the world: "The attractiveness of Berlin for young artists lies in the as yet inconceived free spaces, the low living costs, the possibility of working for a while without much commercial pressure," says Mrs. Hoffmann.

In the mid-nineties, when the Hoffmanns acquired the old former factory building in East Berlin's Mitte district which today houses the collection, many houses in the area were run-down and the residents often suspicious of the rapid and unfamiliar changes confronting them. It is hard for sightseers in Mitte to imagine what the area used to look like. The former factory of the Sophie-Gips courtyard nevertheless has a purposefully raw feel to it, with bullet holes in the walls giving the careful onlooker at least a clue to its history.

Collecting is, at the same time, a vital component of what keeps the art world moving, in a complex interplay of galleries, museums, exhibitions, art projects and art production itself. In the face of changing social and economic conditions, we will need to think about how to ensure the preservation of a fertile ground for artistic freedom and creativity in the future. Perhaps part of this process entails examining our own expectations and perceptions. Finally, art itself will give us the impulses to look beyond.

Miriam Dagan lives in Berlin, Germany. She co-founded the travelling short film festival Movimiento-Short Films on the Road and works freelance for the Goethe Institute. She graduated with an MA from Humboldt University, Berlin, in American Studies and Art History and is currently an Arts and Media Administration student at the Free University, Berlin. She has written various articles on film, arts, and politics for different publications.

Kaasaegsest kunstist, meelelahutusest ja modernistlikust idealismist



Katrin Kivimaa analüüsib Saatchi kunstikogu esitusviisi Leeds'is Inglismaal.

“Kunst peab meid innustama ja suunama laiahaardelise mõtetegevuse poole konkurentsivõimelises ärikeskkonnas – just viimane näitaja toob edukad firmad massi seast esile.”

Sellise loosungliku kokkuvõttega lõpeb Walker Morris advokaadibüroo sissejuhatus Saatchi galerii viimasele hittnäitusele, mis on kahekordne erandjuhtum: esiteks, Saatchi näitus toimub väljaspool Londonit, Leedsi kohalikus kunstimuuseumis (*Leeds City Art Gallery*), ning teiseks ei juhtu seda just eriti tihti, et siinses “provintsigaleriis” pildid küllastajate tagant välja ei paista, nagu märkis tabavalt muuseumitöötaja. Lisaks sellele võiks Saatchi galeriis promotava kunsti puhul omamoodi erandiks pidada sedagi, et tegemist on puhtalt maalinäitusega, mis rõhutab sarnaselt paljude teiste eksklusiivselt sellele meediumile keskenduvate väljapanekutega, et jutud maalikunsti surmast on enneaegsed. Kuid sinne mõtisklus ei puuduta maalikunsti kui meediumi problemaatikat, pigem huvitab mind – taas – nii “vanamoodne” ja modernistlik probleem nagu kunstiteose autonoomia.

Et selle küsitava ja postmodernistlikus diskursuses olematuks kuulutatud väärtuse juurde jõuda, tuleks kõigepealt küsida: “Miks juhatab näitusebukleti sisse advokaadibüroo reklaamiv tekst?” Vastus on ilmselt aimatav: büroo spondeeris seda näitust ning esitas ka nõudmise, et see toimuks Leedsis, kus büroo paikneb. Loomulikult ei tohiks see kedagi üllatada, et kunst, mida promob Saatchi galerii, sobib kaasaegse äriideoloogiaga. Saatchi kuulsus võimendab firma kultuurilembuse imagot, provintsimuuseum ja -publik saavad endale Saatchi näituse, Saatchi galerii demonstreerib oma paindlikust näitusepaiga valikul. Kõik on õnnelikud ja justkui rahul.

Kaasaegses kultuurivabrikus on kaasaegse kunsti “koorekihst” saanud juba ammu kommertsfääri intellektualiseeriv või “ilus-tav” element. Kunst toimib tarbimiskultuuri õilistajana: kunstiteos kui tarbese, mida tu-

runõudmistele vastavalt osetatakse-müüakse, hinnatakse ja sümboliseeritakse, on õilsam kultuurilise tarbese vorm kui näiteks videomäng või Hollywoodi film. Sisuliselt kuulub kaasaegne kunst samamoodi meelelahutustööstuse alla, ainult selle vahega, et see on suunatud kas hariduslikult ja/või majanduslikult paremal järjel elanikkonnale kui nn massikultuur ehk siis, nagu väitis Bourdieu, kinnistab ühiskondlikke klassivaheid. Suurem osa nn Saatchi kunsti ja ka see näitus toetab minu meelest seda väidet ning kasutab edukalt meelelahutustööstuse loogikat, põimides seda (elitaar)kultuurilis-intellektuaalse auraga.

Leedsi näitusele on Saatchi galerii kokku korjanud uut maalikunsti üle terve Euroopa (eriti arvukalt on esindatud saksa maalikunst) ja mujaltki ning juba üldtuntud kunstikuulsuste nimed nagu Hermann Nitsch või Marlene Dumas tagavad äratundmisrõõmu noorema põlvkonna maalikunstiga mitte kursis vaatajale. Paljudelt maalidelt vaatavad vastu kunsti- ja kultuuriajaloolised tsitaadid, mis võimaldavad intellek-



Wilhelm Sasnal. Portree Rodtšenko järgi, daam. Õli, lõuend, 2002. 30 x 30 cm (detail).

Wilhelm Sasnal. Portrait after Rodchenko, Lady 2002. Oil on canvas, 30 x 30 cm (detail).

tuaalset mäluängu harrastada, aga neile, kes selles intellektuaalses võistluses osaleda ei soovi või ei suuda, on abiks näituse buklet “Picture by Picture Guide”.

Hariduslikus plaanis on see kõik väga edumeelne. Samuti on väga edumeelne firma(de) tahe ja soov tuua kaasaegset kunsti peale (kultuuri)pealinna ka väljaspool seda elanikkonnale lähemale. Ühtlasi teeb firma endale head reklaami ning saab võimaluse ehtida end kultuurilembuse ja intellektuaalse auraga. Aga kuidas haakub see kõik lubatud teema, kunstiteose autonoomsusega?

1950ndatel kirjutab Adorno nn kultuuritööstuse kohta, et see on hävitanud tõsise kultuuri selle sõna otseses mõttes ning toodab laiadele massidele tarbimiseks mõeldud kultuuriprodukte, mille eesmärk on *status quo* säilitamine ning inimeste individuaalse mõtlemisvõime hävitamine. Kindlasti ei käi nii raske diagnoos kogu kaasaegse või isegi nn postmodernistliku kunsti kohta, küll aga on sunnitud minu kriitiline “mina” esitama järgmise küsimuse: kas Saatchi galerii näituse turumärgi külge saanud teoste puhul, mida “eksporditakse” advokaadifirma rahaga ning mis on seega mitmekordselt ärioloogikale allutatud, säilitab üldse midagi eeldatavast autonoomsusest? Huvitav oleks uurida, kuidas nende maalide autorid oma teoste muundumist hindavad? Kas see on neile üldse probleem? Ehk on see juba algusest peale tänapäevase looja unistus – saada oma maalid kuulsasse galeriisse, kuulsale näitusele, suure summa raha eest?

Ma ei tea ning kindlasti on igal autoril neile küsimustele oma vastus. Kuid firmamärki kandva üldnäituse raames ei pruugi need isiklikud seisukohad enam rolli mängida. Millegipärast tundsin ma “Maalikunsti triumfi” küllastades puudust vanamoelise kunstnikust, ühiskonnaga kriitiliselt suhestuvast utopistist või siis kollektiivse või isikliku *Angst*i väljendajast. Kui naiivne minust millessegi sellisesse veel uskuda.



{muuseum}

Giorgio de Chirico televiisor

Heie Treier

Roomas Piazza di Spagnal majas nr 31, mida kutsutakse *Palazzetto dei Borgognoni*, asub *pittura metafisica* suurmeistri Giorgio de Chirico (1888–1978) luksuslik korter, mille kunstnik omandas 1947. aastal ja kus ta elas kõrge vanuse, 90. eluaastani. Praegu töötab selles 17. sajandist pärit hoones La Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (asutatud 1986. aastal). Pärast kunstniku teise naise Isabella Far de Chirico surma (1990) avati kunstniku korter-muuseum ka avalik-kusele. Turistide masse sinna küll ei lasta, kuid huviline saab end registreerida giidiga ringkäigule.

Korter asub kahel korrusel ja on üleni täis meistri hilisperioodi maale ja skulptuure. Aeg korteris seisab nagu de Chirico maalidel. Kõik, kuni väikseima detailini välja, on säilitatud täpselt nii, nagu see oli kunstniku ajal tema maitse järgi säilitatud – isegi serveerimislaual seisab Campari pudel 1970ndatest pärit sisuga.

Pühamute pühamuna eksponeeritakse maheda laevalgusega ateljeed, kus molbertil seisab pooleli lõuend. Molberti taha on katoliiklasest kunstnik riputanud arvukalt talismane, millest omal ajal teadsid ilmselt vaid meister ise ja veel mõni.

*

Kui esikust elutuppa astuda, jääb kohe läbikäigu juurde paremat kätt televiisor, tolle aja kohta ilmselt tavalisest suurema ekraniga ja kallim aparaat. Televiisori vastas seina ääres on üksik helehall iste – kunstniku lemmiktugitool. Selle kohal ripub maal, millel kujutatud alasti Isabella de Chiricot. Talle suunab vastasseina autoportreelt oma pilgu Giorgio de Chirico, kes seisab oma suurimal autoportreel täies pikkuses kui barokkhärrasmees. Helehallis lemmiktugitoolis istuv kunstnik sai oma pilgu suunata aga televiisorile, mida ta vaatas üksi ja täielikus vaikuses, hää l maha keeratud.

De Chirico televiisor on kujundatud

justkui kodune altar, ümbritsetud kuninglikest punastest tupsudega kardinatega, mille taga on veel helehallid tupsudega kardinad. Lemmiktugitoolist pidi olema päris ebamugav televiisorit vaadata, sest ruumiloogika seisukohalt on tegemist läbikäigukohaga. Siiski polnud televiisori asukoha dikteerinud mingi salapärase metafüüsiline finess, vaid praktiline kaalutus: kunstnik kasutas nii lihtsalt ära kasutu aknalaua ja selle taga kõrguva kasutu akna. (Võib-olla ei lubanud muinsuskaitse akent kinni ehitada?)

Ruumi valgustab veel kaks samasugust rõduukse akent, millel ees samasugused kardinad ja mis avanevad Piazza di Spagnale ning selle butiigindusele. Veidi rõdult küünitades näeb Bernini vanema barokkpurskkaevu, millest edasi on juba Hispaania trepid. Korteri asukoha valik ei saanud olla juhuslik. De Chirico on oma mälestustes kirjutanud, et kuna Rooma on kogu maailma kese ja Piazza di Spagna on

Rooma kese, siis tema elab maailma keskmekeskmes!

*

Aken kui metafoor on olnud läänelikus kunstiteoorias üks "keskseid" itaalia renessanssarhitekti ja teoreetiku Leon Battista Alberti kirjutistest (15. sajand) peale kuni kaasajani välja¹. Alberti õpetas, kuidas saavutada teoreetiliselt ja praktiliselt lineaarperspektiivi: tuleb teha vastav abijoonestik, võrgustik, millele tuleb kanda kujutatavat pilt. Järelikult on võrgustik nagu tasapinnal akna võre, läbi mille vaatame kolmemõõtmelist maailma, kui vaatame aknast välja.

Modernistlikus kunstis see vanaaegne poeetiline akna metafoor *à la* Alberti enam ei toiminud, moodsad pilditööd (fotograafia, polügraafia, film, televisioon) tõi kaasa pildi tehnoloogiapõhise masstootmise. Modernistlikus maalikunstis, eriti selgelt geomeetrisel abstraksionismis, jätkati võrede ja võrgustike kujutamist tasapinnal, ent sellel polnud enam midagi pistmist poeetilise ja hingestatud aknametafooriga. Pigem lähtuti reaalteadustelt laenatud külmast ja ratsionalistlikust koordinaadistiku metafoorist.²

Kui Alberti järgi on maalikunst aken teise maailma ja raam maali ümber on nagu aknaraam, mis eraldab vaataja maailmast ja kunstniku sellest maailmast, mida ta maalib, siis televiisori/arvuti ekraan on omakorda nagu aknaklaas, mis eraldab inimese füüsiliselt kõigest sellest, mida ta näeb "teisel pool ekraani". Huvitav, kas ülemaailmselt kõigi Microsofti tarkvara kasutavate kompuutrite ekraanile ilmuva kirja "Microsoft Windows" taga on keegi, kes õppis koolis Leon Battista Alberti kunstiteooriat?

*

Meediateoreetikud Arthur Kroker ja David Cook pühendasid oma meediakriitilises raamatus³ terve peatüki De Chiricole kui modernistlikule kunstnikule, kes ennustas oma 20. sajandi alguse metafüüsiliste maali-dega ette sajandilõpu hüperreaalsust, inimese kiindumist "külma" elektroonilisse reaalsusse ning sellega kaasnevat võõrandumist inimkeha ja -hinge soojusest. Seda sama ennustas ette oma 1920ndate ja 1930ndate maalides ju ka New Yorgis elav Edward Hopper. Kuid ameerika kultuurikontekstis ei taganenud tema külmade ja võõrandunud inimsuhete maalimisel sammugi, erinevalt de Chiricost, kes vahepeal "põgenes tagasi renessanssi". Kas ta äkki ehmus Itaalia kultuurikeskkonnas ja soojas kliimas elades omaenda kujutatud modernistlikust elutunnetusest ja selle ebasoovitatavest tagajärgedest ühiskondlikul tasandil?

Oma pika elu lõpusirgel elas de Chirico aga vist juba kõikides mineviku ja tuleviku sajandites korraka – vaadates innukalt

televiisorit, mis oli asetatud reaalse akna ette; vaadates reaalsest aknast välja Piazza di Spagnale, mille ta uskus ikka veel olevat maailma keskpunkti nagu vanasti; ja maalides lõuendile pilte, "aknaid" hoopis teise, metafüüsilisse maailma.

¹ Anne Friedberg. *The Virtual Window*. From Alberti to Microsoft. The MIT Press, 2005.

² Rosalind E. Krauss. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1985 (essee "Grids and Gratings").

³ Arthur Kroker, David Cook. *Chirico's Nietzsche: The Black Hole of Postmodern Power*. Raamatus: Arthur Kroker, David Cook. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Hampshire & London, 1991.

Giorgio de Chirico's TV set Heie Treier

In Rome, on Piazza di Spagna, house no. 31, called Palazzetto dei Borgognoni, there is the luxurious apartment of the grand master of *pittura metafisica* Giorgio de Chirico (1888–1978), which the artist bought in 1947 and where he resided in his old age, during the years 60-90. Presently, this building dating from 17th C. is the seat of La Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (founded in 1986). After the demise of the second wife of the artist, Isabella Far de Chirico (1990), the Apartment Museum of the artist was also made available to the wider public. Although droves of tourists are not admitted, a person truly interested can register for a guided tour.

The apartment is on two-floors and is overflowing with the later period paintings and sculptures of the master. The time in the apartment is static, like it is in de Chirico's paintings. Everything up to the most minute of details has been preserved according to the taste of the artist – even the drinks trolley sports a bottle of Campari with the content dating from the 1970s.

Exhibited as a place sacrosanct, is the studio, flooded by soft ceiling lighting, with a canvas in progress on the easel. Behind the easel, the artist of Catholic confession had hung numerous talismans, of the existence of which obviously only the master and some initiates knew, in those times.

*

When you step from the hall to the living room, your eye will catch a TV set on the right just beside the passage, a device of an apparently larger screen and higher cost than others of that period. Facing the TV set next to the wall is a separate light-grey seat – the artist's favourite armchair. Hanging over it is a painting where Isabella de Chirico is depicted naked. She is gazed at, from the self-portrait on the opposite wall by Giorgio de Chirico – posing

in his largest self-portrait in full length as a baroque gentleman. The artist sitting in his preferred light grey armchair however was supposed to direct his glance at the TV, that he watched alone and in stillness, the sound turned down.

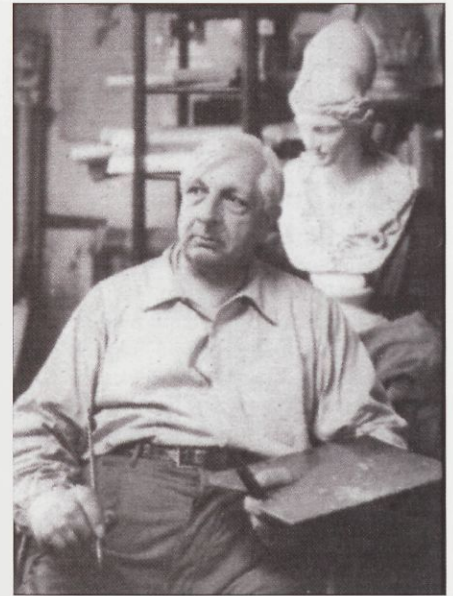
De Chirico's TV has been designed just like a household altar, surrounded by regal crimson curtains with tassels and behind it, by light grey curtains with tassels. It may have been quite inconvenient to watch TV while seated in this special armchair, because space-logically it is a passage place. Nevertheless, the situation of the TV was not prompted by a certain obscure metaphysical finesse but by a practical consideration – the artist just made use of an otherwise useless windowsill and the good-for-nothing window towering behind it. (Perhaps the local national heritage board did not permit the closing and blocking of the window?)

The same room is provided with light from two more similar window-balconies, shaded by the same curtains and opening to the Piazza di Spagna and the rows of boutiques bordering it. When leaning a bit out from the balcony, you will see the Bernin sen. baroque fountain, onwards from which are the Spanish stairs. The selection of the apartment could not have been random. De Chirico has written in his memoirs that as Rome is the centre of the whole world, and piazza di Spagna is the centrepiece of Rome, he is living in the centre of the centre.

*

Window as metaphor has been one of the focal points of Western theory of art starting from the writing by Leon Battista Alberti, an Italian renaissance architect and theoretician (15th C.) up to very modern times¹. Alberti taught how to achieve, theoretically and practically, linear perspective – for that, an appropriate reference grating or grid must be drawn, onto which a depicted picture must be transposed, hence the grid is like a lattice or trellis of the window on the flat surface, through which we watch the three-dimensional world when looking out the window.

In modernist art, the antiquated poetic window-metaphor *à la* Alberti no longer worked, the contemporary picture industry (photography, polygraphy, film, television) gave rise to a new challenge – technology-based mass production of the picture. In the modernist art of painting, especially in geometrical abstractionism, the depicting on the flat surface of grids and gratings was continued, which however had no longer anything to do with the poetic and inspired window metaphor – one rather proceeded from the cold and rationalist system-of-



Giorgio de Chirico.

co-ordinateaxes metaphor, borrowed from physical and mathematical sciences.²

According to Alberti's view, the art of painting is a window to another world, the frame surrounding the painting being like the window frame, keeping the spectator aloof from the actual world and isolating the artist from the world he paints. The TV screen (or monitor of the computer) is, in its turn like a windowpane, separating man physically from everything, which he sees "on the other side of the screen". It would be interesting to know, whether the person who devised the lettering "Microsoft

Windows" appearing world-wide on screens of computers using Microsoft software, had studied Leon Battista Alberti's arts theory at school?

*

The media theoreticians Arthur Kroker and David Cook dedicated, in their media-critical book³ a whole chapter to De Chirico as a modernist artist, predicting in his metaphysical paintings dating from the beginning of the 20th C. the hyper-reality of the end of the century, the attachment of man to "cold" electronic reality and his resulting alienation from the warmth of

human body and soul. The same was the foreboding implicated in the paintings of Edward Hopper of New York, dating from 1920s-1930s. However in the American cultural context he never yielded a step in painting the cold and alienated human relations, unlike de Chirico, who from time to time "fell back on the Renaissance" in his work. He might possibly have become frightened, living as he did in the Italian cultural environment and warm climate, by the modernist life perception he depicted and by its negative consequences on the social level?

In the finale of his long life, de Chirico may have lived coincidentally in the past and future centuries – studiously watching TV, set up in front of the actual window, looking out the actual window on Piazza di Spagna, which he believed still to be "the centre of the centre of the world" as it used to be, and painting on canvases the pictures, which were "a window" into quite a different, metaphysical world.

¹ Anne Friedberg. *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. The MIT Press, 2005.

² Rosalind E. Krauss. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1985 (essay "Grids and Gratings").

³ Arthur Kroker, David Cook. *Chirico's Nietzsche: The Black Hole of Postmodern Power*. In: Arthur Kroker, David Cook. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Hampshire & London, 1991.

Uut muuseumi luues võiks tõepoolest kuulata, mida inimesed arvavad

Intervjuu maineka briti teoretiku Irit Rogoffiga. Küsimused koostas Andres Kurg ja esitas Ahto Külvet ETV saatesarjale "Aku".

Kuidas on muutunud kaasaegse kunsti käsitlus? Rääkisite sellest, et kaasaegne kunst on aktiivne kultuuris osaleja. Kogu muuseumikäsitlus näib olevat siiski ühesuunaline passiivne mõtisklus. Ja ühepoolne vaatamisprotsess. Kuidas te seda kommenteerite?

Jah, ma arvan, et see iseloomustab toimuvat hästi. Ja me peaksime seda muutma... mõistma, et sellest ei piisa, kui esitame objekte ja loodame sellega tabada vaatajakonna tegelikke püüdlusi. Ja sellise mõtlemise tuumaks on igivana pedagoogiline projekt, teatud tsiviliseeriv idee, et kunst on maailma ja selle murede kõrval midagi ülevat. Ja et tähelepanu, mida inimesed kunstile pühendavad, tõstab nad argielust kõrgemale. See arusaam on igal tasandil muutunud. Meie arusaam kunstist ja kultuurist on nüüd teistsugune. Meie arusaam argiprobleemidest on teistsugune. Meie arusaam kultuuriinstitutsioonidest on teistsugune. See on tõepoolest huvitav aspekt ka näiteks siin Tallinnas, kus te avate uue muuseumi ja alustate teatud mõttes nullist. Vähemalt meie nimetame seda nulltasandiks. Te saate kõik need asjad ümber mõtestada. Ja kõigele sellele mõeldes saame aru, et kunst mängib kultuuris tegelikult palju aktiivsemat rolli. Mõistame, et kunst tutvustab teatud probleemikogumit või reeglistikku või õhkkonda, aga ei pruugi tingimata pakkuda lahendust ega dikteerida seda, kuidas millestki mõtlemale peame. Kunst on justkui mingi avatud protsessi algfaas.

See oleks üks aspekt. Mõte, et inimesi

tuleks "katapulteerida" argielust kõrgemale, on drastiliselt muutunud, ja see muutus on tulnud pika aja jooksul. Mõelgem näiteks 1970. aastate suulisele ajaloole või Henri Lefèvre'i tööle või Michel de Certeau' raamatule "Argielu praktika". Või näiteks sakslaste *Alltagsgeschichte*'le. Või prantslaste... kuidas seda nimetataksegi... kuidas on prantsuse keeles "argiajalugu"? Niisiis toimus 1970. aastatel tohutu revolutsioon, mida kannustas neomarksistlik mõtteviis, et peame minevikust taas avastama kõikide nende inimeste kaotsiläänud hääled, kes ei olnud ajaloo suurkujud – ei kuningad, filosoofid ega kindralid. See algatas protsessi, mis jätkub tänini, ehkki väga mitmeti: huvitakse just argistest asjadest, mitte aga sellest, mis on kunstis transsendentset või ülevat. Tänapäeva kunst töötab paljuski väikeste sekkumiste ja igapäeva olukordadega. Mõelgem näiteks selliste kunstnike nagu Francis Alÿs üliolulistele töödele. Keegi kõnib mööda tänavat, sulav jääkamakas seljas, ning märgistab linnaruumi. Või jalutab niisama ja märgistab oma jalutustee, muutes sellega linna nägu. See kujutab teatud arusaama, et olemine – nimetan seda ontoloogiliseks nihkeks – on ülimalt tähtis. Ja see ei tähenda olemist seotuna identiteedi, ideoloogia või asukohaga. See on olemine k u i s e l l i n e. Seetõttu tähistab viimane faas argieluhuvist suuresti eemaldumist väikes- te ja unustatud ajalootegelaste austamisest. Selle ontoloogilise nihkega on mõistetud, et o l e m i n e tähendab tohutu hulga asjade manifesteerimist. Ja et meil on tarvis seda

manifestatsiooni mõista.

Kolmas element on institutsioon. Ka institutsioon oli varem pedagoogiline, see andis sulle hariduse või võimaluse tõusta "kõrgemale". Kuid alati eeldati, et s i n a, kes tahes sa ka poleks olnud, kes sa sisenesid institutsiooni, ei olnud iial piisavalt hea. Sind tuli õpetada. Institutsioon pidi su mingil moel targemaks tegema. Ma leian, et kogu meie arusaam institutsioonist on teine. Ja meie arvates on institutsioonid nüüd millegi deleuze'liku asukohad, tegelikustamise paigad. Kõik see on meie sees olemas ning see on vaja vaid tegelikustada, tegelikuks muuta, välja tuua ja elavdada.

Kui mõelda nüüd nendele kolmele nihkele: kunstile, mis ei ole enam objekt, vaid hoopis protsessi avakäik; arusaamale, et argielu on kõige huvitavamate ontoloogiliste seisukohtade toimumispaik; ja institutsioonile, mis ei ole enam pedagoogiline mehhanism, mille ülesanne on harida, vaid eesmärk on tuua välja parim, mis on sinus juba iseenesest olemas, siis jõuame sootuks teistsugusele arusaamale, kuidas kunst toimib. Ja kuna teie olete algstaadiumis, ei pea te võitlema vastiku vana kunstiajaloo, mida esitab näiteks Louvre. Teil on võimalus tõepoolest mõelda sellest kõigest sootuks teistmoodi ja oleks huvitav näha, mis juhtub, kui seda tõepoolest tehakse.

Ma näen, et vähemalt Eestis on paljud teiega samal arvamusel ning mõtlevad samamoodi. Milline oleks konkreetne sõnum institutsioonile, mis, nagu äsja



Irit Rogoff. Tallinn, 17.11.2005.

öeldud, alustab nullist? Kas tuleks järgida teistsuguseid reegleid kui neid, millest on lähtunud näiteks "tavapärased" muuseumid või institutsioonid? Milline oleks siis olulisim erinevus muuseumitöö seisukohalt?

Teate, ma ei oska öelda. Ja mul ei ole täiusliku muuseumi retsepti. Aga ma arvaksin, et paljusid karisid tuleks vältida. Hiljuti loodud muuseumide õppetunnid tuleks arvesse võtta. Kahjuks nähakse nende muuseumide asutamises tohutut edulugu. Mina näiteks elan Londonis ja meie kunstimaastiku mõjuvõimsaim element on Tate Modern. Ja Tate Modern on justkui tänapäeva kultuurimasin. Sel pole vähimatki pistmist sellega, millest asja kõnelesin. See on vaatamängu ja väljanäitamise koht, teatud kultuuri-tööstus. Ja ma arvan, et midagi sellist tuleks iga hinna eest vältida. Kahjuks on Tate Modern tohutult edukas, seda külastab aastas 1,4 miljonit inimest... või ma ei tea täpselt, mis seal toimub. Ja nii on Britannias juhtunud midagi väga veidrat: kuigi keegi

ei ole Briti muuseumidel ega galeriidel käskinud järgida Tate Moderni eeskju, on nad seda teinud täiesti omal algatusel. Rahvale avatuse idee on levinud üle kogu Briti muuseumikultuuri. Mitte seetõttu, et valitsus oleks muuseumidele ja galeriidele öelnud, et nad ei saa raha, kui pole populaarsed ja ligipääsetavad, vaid seepärast, et inimesed arvavad: "Oo, see on edu mudel ja järelikult seda me ka järgime." Selle tulemusel ei ole Britannias nüüd ainsatki suuremat institutsiooni, mis oleks eksperimentaalne või spekulatiivne või uuenduslik. Ja see on täielik katastroof! Meil ei ole ainsamatki kohta, mis oleks nähtav. Ma pean silmas, et toimub paljugi põnevat, mida ei näe. Luuakse huvitavat kunsti, aga kunstimaastiku nähtaval horisondil ei ole ühtegi kohta, kus tehtaks midagi spekulatiivset või riskitaks mingil moel. Ja seda kõike riiklikult rahastatud kultuuri sees. Minu meelest on niisugune mõju tõepoolest kohutav.

Ma ei tea, mida siinsed inimesed mõtlevad oma uuest muuseumist jne. Ja loomu-

likult hõlmab muuseum kõiksugu asju. See on ajalooarhiiv ja ka teatud nüüdisaegne tegevuslava, kujunemispaik. Seetõttu peab muuseum vastama kõikvõimalikele nõuetele. Ent ma usun, et üks põnevamaid asju oleks algatada elav arutelu. Ja k u l t a. Muuseumid kuuluvad haruharva. Nad tegelevad demograafiaga: kui palju, mis rassist, mis soost, mis vanuses, mis ametiga, kui suure sissetulekuga, millise haridustasemega... Aga see ei ole kuulamine. Ma leian, et uus muuseum peaks inimestega rääkimiseks leidma teise viisi ja tõepoolest kuulama, mida nad ütlevad. Ja tõstatama küsimusi – veelgi huvitavam oleks selgitada välja, mida inimesed tegelikult tahavad. Mitte mida nad enda arvates peaksid tahtma, vaid mida nad tegelikult tahavad. Ma ei tunne Tallinna. Ma ei ole isegi jalutanud läbi linna, seetõttu ma lihtsalt ei tunne seda. Aga kas siin on piisavalt palju avalikke ruume, kooskäimiskohati? On siin kohti, kus inimesed saavad mõtteid vahetada? Kas rahval on piisavalt kohti kogunemiseks? Ma arvan, et kui ei kesken-

duta ainuüksi väljapanekutele ja arhiividele, vaid ennekõike kahekõnele publikuga, kus publik määrab tegevuskava või vähemalt ütleb, mis suunas see tegevuskava peaks minema, siis see oleks tõeliselt huvitav tegutsemisuund.

Eilsel vastuvõtul rääkisid inimesed sellest, kuidas püsikollektsiooni ei leita piisavalt tähtsat rahvusvahelist kunsti ja kuidas pole piisavalt raha tähtsa rahvusvahelise kunsti ostmiseks. Minu meelest see ei ole nii oluline. Inimesed saavad nüüd ju reisida. Varem nad ei saanud reisida, aga nüüd saavad. Maailm on täis tähtsaid kunstikogusid tähtsa kunstiga. Inimesed võivad sõita mujale seda vaatama. Minu meelest ei ole hea mõte üritada luua väiksemat versiooni sellest, mis on näha mujal. Teil on suurepärane võimalus teha midagi sootuks teistsugust. Niisugune on minu arvamus.

Nagu oleme rääkinud, huvitavad teid ka identiteet, kuuluvus ja rändamine. Kas näete sellises uurimistöös kunsti kui teatud mõttes privilegeeritud valdkonda?

Ma ei tea, kas nimetaksin seda privilegeerituks. 1980. aastatel, seoses postkoloniaalsete diskursustega, jõudsin maailma suhtes kriitilisele arusaamisele. Olen ise palju ringi liikunud. Sugugi mitte sunnitud. Aga olen palju liikunud eri riikide, keelte ja kultuuride vahel. Ja mind huvitab maailm, milles praegu elame. See maailm on postkoloniaalne, postkommunistlik, postmigratsiooniline ja täielikult liikumises. Kõik on liikumises: kapital on liikumises, tööjõud on liikumises ja kaubad on liikumises ning kujutised on liikumises. Selline on maailm, kus me elame, ja me peame püüdma seda mõista.

Pikka aega olin ma hõivatud sellega, mida nimetan geograafiaks. See ei ole geograafia mitte sellises tähenduses, nagu koolis õppisime, vaid hoopis teatud osetee, mille abil mõista subjektide ja kohtade seoseid. Ja mind ajas väga segadusse asjaolu, et geograafia kui valgustusajastu maailmamudeli alus on kujundanud kartograafia keele. See on epistemiline struktuur, epistemoloogiline struktuur. Ja kõik selle sees on püsiv. Niisiis hakkas mind väga huvitama tõsiasi, et gloobusel on näiteks üks roosa asi, mida kutsutakse Prantsusmaaks. Sellest ajast saadik, mil ma umbes kaheksa-aastaselt seda esmakordselt atlasest nägin, on see alati olnud roosa. Ja see on alati olnud samasugune. Kuid nende neljakümne aastaga, mis on möödunud ajast, mil vaatasin Prantsusmaad esmakordselt atlasest, on kõik muutunud. Ja pärast möödunud nädala sündmusi Prantsusmaal näeme tõepoolest, et kõik on muutunud. Kartograafia eeldatakse, et on olemas koht nimega Prantsusmaa ja et see on muutumatu. See

on täis prantslasi ja neil on üks keel ja sama ajalooline pärand samal kultuuritaustal. Prantsusmaaks nimetatul puudub visuaalne või keeleline vahend rääkimaks selle mõrdest, heterogeensusest, pingetest ja konfliktidest. Niisiis hakkas mind väga huvitama, et meil on ühelt poolt tohtu probleemikogum seoses üleilmastumise, postmigratsiooni ja maailma taasnatsionaliseerimisega, teiselt poolt aga täielikult läbikukkunud keel selle kujutamiseks.

See oligi esialgne ideede kogum. Kunst on vaid üks võimalik kujutamiskeel. Juhtumisi tegutsen ma ise selles vallas ja seepärast pakub see mulle huvi. Ent samavõrd huvitavad mind ka kõikisugu muud kujutamisi. Samavõrd huvitavad mind kirjandus, igasugune kirjutamine, heli ja maitse. Kõik need viisid, kuidas kõnelemiskeeled meisse n-ö sisenevad. Niisiis ei seisne küsimus mitte kunsti erilises privilegeerituses. Kujutamissüsteemid loovad inimeste ja kohtade vahel suhteid. Ja toodavad neile teadmussüsteeme. Seetõttu peaksime just sel tasandil kujutamissüsteeme takistama ja neisse sekkuma. Ja kunstis pakkus mulle huvi nimelt see, mis on seotud näiteks identiteedi ja kuuluvusega. Ma leian, et kunstil on selle kõigis vormides olnud keskne koht identiteedi ja kuuluvuse kujundamisel. Need mõlemad on väga ohtlikud kategooriad. Ma väga pelgan nii identiteeti kui ka kuuluvust ning minu meelest on need midagi seesugust, mille vastu tuleb võidelda kogu aeg ning väga süsteemselt ja läbi mõeldult. Need näivad mulle teatud turva-paikadena, mis on aluseks kõikisugu ohtudele. Teatud ideoloogiliste käikudena. Arvan, et teadvustan seda iseäranis teravalt, sest olen pärit Iisraelist ja Iisrael on väga tehiskul moel ehitatud rahvusliku kuuluvuse tulemus. Vajadus tõestada, et see maatükk on meie maa, on kujundanud tohtu tööstuse: arheoloogilise ja kirjandusliku ja poetilise ja visuaalse ja muusikalise jne. Ning see on tõepoolest kujundanud veendumuse, et kuulutakse sinna, kuhu meie kuulumine on väga kaheldav. Seepärast ma suhtungi kuuluvusse eriti ettevaatlikult. Ja tunnen, et see on midagi, millele pean mõtlema oma elu iga päev.

Tulgem tagasi kriitilise geograafia juurde, millest ennist rääkisite. Missugune roll on kriitilisel geograafial tänapäeva visuaalkultuuris?

Noh... Ma arvan, et kriitiline geograafia ühendab endas mitmeid asju, mis on visuaalkultuuris kesksel kohal. Osalt on need ruumi ja ruumistamise teemad... Ma arvan, et ruumidiskursus oli tähtsaim asi, mis avanes seoses kriitilise inimgeograafia, arhitektuuri, arhitektuuriteooria ja visuaalkultuuri sidumisega. Ja see on olnud väga pro-

duktiivne suhe. Sest ruumistamine tähendab kahte asja. See tähendab ruumi lahutamist selle kindlaksmääratud entiteedist. Nii võiks öelda, et Prantsusmaa on riik. (Mul ei ole midagi Prantsusmaa vastu, see on lihtsalt mugav näide.) Nii võiks öelda, et Prantsusmaa on riik ja sel on oma ajalugu. See algab gallialastest ja on paljude Lääne kaanoni oluliste ajaloosündmuste toimumispaik, nii Prantsusmaa enda kui ka demokraatia seisukohalt jne. Seesugune oleks tavapärase arusaam. Prantsusmaad r u u m i s t a d a tähendaks mõista, et see on paljude vastuolude paik. Nagu ma ütlesin, elab Prantsusmaal palju inimesi, kes ei ole prantslased ja kelle suhe Prantsusmaaga on vastakas, vaenulik ja allasurutud. Nad on seal kolonialistliku ajaloo tõttu. Ametliku riikliku retoorika ja tegelikkuse vahel on tohtu vastuolu. Prantsusmaa ruumistamine tähendaks võimaldada neil vastuoludel esile kerkida. Mis puutub ruumistamisse – seda on öelnud Henri Lefèvre –, siis koha ja ruumi erinevus seisneb selles, et kohal on kindel entiteet: Tallinn, Eesti, Pariis, mõni laht ükskõik kus... Ja ruumistatakse igal hetkel teatud pinge tõttu, mis valitseb materiaalsete reaalsuste (kes seal on, mis seal on, mida tehakse jne) ja psüühilise subjektiivsuse vahel.

Mulle meenub üks tore film (ma ei mäleta, kelle tehtud), mis räägib Wimbledonitenniseturniirist. Ütleme, et Wimbledon on koht, kus korraldatakse tenniseturniire. Kord aastas tullakse sinna kokku ja mängitakse tennisit. Tennisistid võivad ja kaotavad ja seal on vaatajaskond ja süüakke maasikaid vahukoorega jne. Aga režissööri huvitas hoopis üks lesbiline fännisuhe, mis seal arenes. Nii et t e m a Wimbledon oli sootuks teistsugune Wimbledon. See seisnes imelistes erootilistes fantaasiates ja selles, kuidas kõik need tüdrukud ringi jooksid, samastades end justkui tennisetähtedega. S e e on ruumistamine. Ühelt poolt on sul mingi koha materiaalsed realiteetid ja teiselt poolt hulk psüühilist subjektiivsust. Ja kes peaks ütleva, milline neist on Wimbledon? Mõlemad on Wimbledonid. Ja režissööri jaoks olid erootilised fantaasiad palju tähtsamad kui stsenaariumi spordiosa. See on ruumistamine. See suhe võimaldab koha ümber mõtestada terve hulga muude huvialade kaudu. Ja see on väga tähtis. See on tähtis mis tahes kriitilises ettevõtmises, sest seisneb olematuks tegemises, uuesti tegemises ja ümber tegemises. See pole lihtsalt leppimine loomupäraseks muudetud maailmakorraga.

Visuaalkultuur on üks veider tegelane. Kui te küsiksite, mis see on, siis mul pole õrna aimugi. Ma tõepoolest ei tea. Minu jaoks sai see alguse ruumistatud kohast, kus teha, mida tegema pidin. See oli võimalus

eemalduda kunstiajaloo, seejuures sellega lõputult sõdimata. Kulutasin oma elust palju aastaid kunstiajaloo sõdimisele. Ühtäkki sai mulle selgeks, et on asju, mida pean tegema, ja et ma ei tohi kulutada nii palju aega distsipliiniga sõdimisele. Et peaksin lihtsalt tegema seda, mida mul on vaja teha. Mis mind visuaalkultuuri juures huvitab, vähemalt nii nagu minu Goldsmithsi kolleegid ja mina oleme visuaalkultuuri määralenud, on see, et meie meelest on see väga poliitiline ettevõtmine ning seisneb ideede, poliitika ja visuaalse kujutamise süsteemi kogumis, mis hõlmab filmi ja videot ja massimeediat. (Ja see on vaid üks võimalik viis. Ma pean silmas, et on olemas palju visuaalkultuuri suundi ja need ei ole sugugi sarnased. Tegelikult mind koguni üllatab, kuivõrd väike see sarnasus on...) See hõlmab kõike, mis ringleb. Digitaalmaailma. Üha vähem soovin ma seda nimetada visuaalseks ja üha rohkem mõelda sellest kui manifestist. Maailmast, mis end manifesteerib, sest see hõlmab performatiivsuse. See hõlmab... kas teate seda nähtust, mis on nüüdseks juba mitmes maailma linnas aset leidnud – *flash mob*'id. Mind huvitab väga *flash mob*'ide fenomen, sest minu arvates on tegu manifesteerimise maailmaga. Mida tähendab see “olulise kultuuripärandi” seisukohalt, kui New Yorgi metroos tuleb kokku kaksteist inimest, kes krabistavad üheskoos ajalehti? Kirjutatud kultuuriarhiivides ei ole sel vähimatki tähendust. Küll aga on sellel ülioluline tähendus manifesti maailmas. Need inimesed oleksid justkui midagi taibanud, mõistnud, et kokkutulemine ja ühine žest tähendab maailmas midagi. See ei pea tingimata taanduma ideoloogiale või subjektile või institutsioonile. See lihtsalt tähendab midagi. Jällegi – tegemist on ontoloogiaga. See on seotud olemisega. Niisiis, kui meie küsimused on olemisteemalised, siis on kohal, identiteedil ja asupaigal absoluutselt keskne koht ning need kõik tuleb ilmingimata ümber mõtestada. Murrame kõvasti pead, kuidas selliseid mõisteid nagu ruum, olemine, identiteet ja asupaik ümber mõtestada. Ja sellest ma kavatsengi täna pärastlõunal kõnelda.

Kuidas mõjutab visuaalkultuuri teooria kujunemine kunsti kogumist ja kunstikogusid? Mida siis peaksid inimesed tegema?

Mul ei ole õrna aimugi (*naerab*). Ma ei arva, et küsimus seisneb mingis retseptis. Ma ei arva, et te peaksite tegema seda või teist. Leian, et peaksime suhtuma tähelepanelikult meie ümber toimuvasse. Kõige parem oleks ehk seda selgitada näite abil. Olen mõelnud muuseumidele ja kultuuri erinevusele. Enamik muuseume näitab kultuurierinevusi, lisades oma kunstikogus-



se veidi seda, mis asub nende perimeetrist “väljaspool”. See tähendab natuke mittele lääne kunsti või riigis elavate välismaalaste kunsti, veidi migrantide või orjade või tööliste kunsti... vähemuste kunsti. See on jällegi valgustusaja kultuuriinstitutsiooni mudel, mis eeldab, et institutsioon on lõputult elastne, lõputult avardatav. Muuseumi või raamatukoguarhiivi haare on niivõrd lai, et see võib mahutada kõigi ajaloo. Tuleb lihtsalt lisada veidi seda või teist.

Mina olen mõelnud täpselt vastupidisele: kokkupuude erinevusega põhjustab kaotustunde. Kaotad tunde, et asud kõige keskmes, ning et oled see, kes kõike loob. Ja oleks tõepoolest huvitav, kui muuseum muutuks selliseks kohaks ja justkui mõistaks oma piiranguid. Nii et kui te räägite kogumisest ja uut tüüpi kollektsiooni moodustamisest, siis oleks ülipõnev panna kokku selline kunstikogu, mis tematiseeriks iseenda piiratuse. Ma tean väga vähe Eesti või Balti riikide ajaloo. Näiteks ei tea ma siinsest marginaalsusetundest suuremat. Kas selline koht nagu Eesti tunneb, et on kuskil kaugel servas? Ja kui, siis mille servas? Kuid usna huvipakkuv lähtepunkt oleks see, kui suudaksime jätta selle kompanseerimata teesk-lusega, et asume tsentris, ning kui suudaksime sellest mõelda. See on tõepoolest edasiiviiv asi, teatud vabadus. Marginaalsus on tohtu vabadus.

Gilles Deleuze on kirjutanud imehea raamatu “Kafka: väikese kirjanduse poole”. See räägib Kafkast, kes oleks võinud kirjutada tšehhi keeles või jidišis, ent kes kirjutas saksa keeles, et olla marginaalne hääl keset suurt keelt ja ajaloolist maailmakeelt. Ja selle kohta ütleb Deleuze “väikeseks saamine”. Ma arvan, et väikeseks saamine tähendab seda, kui Francis Alÿs kõnnib ringi ühes maailma suurlinnas, jääkamakas seljas, ja ütleb, et tema marsruut vastandub 19. sajandi imperiaalse Londoni plaanile. Väikeseks saamise kohta on olemas tohtu põnevaid näiteid ja see võib sellise institutsiooni nagu muuseumi justkui ümber mõtestada. Ja muuseumist kujuneb koht, kus lavastatakse tõesti teemasid, millega me parajasti tegeleme. Kuidas mõtestab vastne Euroopa Liidu liikmesriik oma kuulumist

Euroopa Liitu? Kas ta reprodutseerib teiste liikmesriikide suurte institutsioonide väiksema versiooni? Või saab ta oma marginaalset ja ähmast kuuluvust lavastada muul moel? Rõhub ta teise traditsiooni toomisele üldisesse arhiivi? Esitada võib mitmeid huvitavaid küsimusi. Kui mõtlen kollektsioneerimisele, siis tuleks alustada kuskilt mujalt. Mida me ka ei teeks, arvan alati, et peaksime alustama millestki muust.

Inglise keelest tõlkinud Epp Aareleid.

Irit Rogoff on Londoni ülikooli Goldsmithsi kolledži kunstiajaloo ja visuaalkultuuri õppejõud. Ta uurib kaasaegset visuaalkultuuri kultuurilise ja seksuaalse erinevuse, postkolonialismi, geograafia ning hiljuti ka publiku kunstinäitustel osaluse aspektist, lähtudes kriitilisest teooriast.

Irit Rogoff pidas loengu Tallinnas noorte kunsti päeval 17.11.2005, mis oli Kumu kõige esimene loeng.

A new museum has a chance to find another way to actually listen to what people are saying

Interview with the renowned British theoretician Irit Rogoff. The questions were composed by Andres Kurg, and posed by Ahto Külvet – for the ETV series “Aku”.

How do you feel the viewing of the contemporary art has changed? You spoke of contemporary art as being an active partner. But it seems that the whole concept of the museum is a sort of one-way situation of a passive reflection. And a one-way viewing process. How would you comment on that?

Yes, I think that's the right characterisation of what is going on and the issue that we have to get our head around... A shift in which it's not enough to put objects on display and expect that to capture the absolute attention of viewing audiences. And at the heart of that there is a kind of very old pedagogical project, a kind of civilising project, that art is transcendent to the world and its troubles. And the kind of attention that people will pay it will elevate them above their kind of daily lives. At every level this is changed. Our understanding of art and culture is different. Our understand-

ing of the troubles of everyday life is different. Our understanding of cultural institutions is different. This is a really interesting moment, let's say, here in Tallinn, where you are opening a new museum and you're in a way starting from zero, or from what we would call zero. There's a chance to rethink all of those things. And so, in part, if we think about each one of those things, we understand art to be a far more active cultural player. We understand it to be something that introduces a set of problems, or an agenda, or an atmosphere, but doesn't necessarily resolve them, or produce a solution, or dictate to you the way of thinking about something. Art becomes the sort of initial phase of an open process. That's one thing. The idea that people should be 'catapulted' above their everyday lives is something that has changed very dramatically and it has been going on for a long time, if you think of the things that were happening in the 1970s, like oral history, or Lefevre's project, or De Certau's 'Everyday Life'. Or the German *Alltagsgeschichte*. Or the French... what's it called... what's the French word for 'everyday history'? So, during the 1970s, there was this huge revolution fed by neo-Marxist thinking that we have to recapture all the lost voices of those who were not thought to be the great players of history: not the kings and the philosophers and the generals and so on. That began a process, that is still going on but in a very different way, where the materials of everyday life are actually what's interesting, not what's there to be transcendent and reason above and so on. A lot of contemporary art practice today is operating in very minor gestures and absolutely with the materials of everyday life. If you think of the really seminal works of Francis Alÿs or people like that. Somebody walking down the street with a block of ice on their back that's melting, and kind of marking out the topography of the city. Or just walking and marking out where they're walking and rewriting the face of the city through that. This is a kind of understanding that being – the thing what I'm calling an ontological shift – is supremely important. And it's not being in relation to an identity, an ideology, a location. It's being *as such*. And so the latest phase of the interest in everyday life is a huge shift away from doing justice to the little, the forgotten players of history. It's a kind of an ontological shift that understands that *to be* is a manifestation of enormous number of things and that what we need is an understanding of that manifestation. The third is the institution. The institution, again, used to be a kind of pedagogical project. It used to be a project that gave you an education, or an opportunity to rise 'above'. But



the assumption was always that *you*, whoever you were, who entered the institution, were never really good enough. You had to be made better. The institution had to make you better in some way. I think our entire understanding of the institution has shifted. And we think that institutions now are the sites of a kind of Deleuzian thing maybe, the site of actualisation. That there is all of this stuff in you and what really needs to happen is for it to be actualised, to be made actual, to be brought out, to be animated. If we think of those three shifts then: of art that is no longer an object, but is a kind of opening gambit in a process, of an understanding of everyday life as the site of the most fascinating kind of ontological stances. And of the institution which is not a kind of pedagogical machine that *indoctrinates* you into something better, but that it's there in order to bring out the best that is already in you. Then you'll have a completely different understanding of how art operates. And because you are at the beginning process of something, you don't have to work against the horrible old history of, let's say, the Louvre, or something like that. Then you have a chance to really think about it completely differently and it'll be interesting to see what happens if that thinking really takes place and happens.

I see that at least in Estonia there are many people who agree with you, and see it the same way. What would be a very concrete message then to the institution as just mentioned, it is starting from ground zero, it should maybe follow different rules from those usually followed by, let's say, 'normal' museums or institutions. What is the main shift in everyday life of the museum then?

You know, I don't know. And I don't have a recipe for producing the perfect museum, but I would have thought that there are a lot of lessons that have been learned and mistakes to be avoided. A lot of lessons, in terms of recent museums, that one should avoid. Unfortunately, people think of these museums as huge success stories. Like, for

example, I live in London and on our horizon, the most dominant piece of the landscape is Tate Modern. And Tate Modern is a sort of contemporary cultural machine. It has absolutely nothing to do with all the things that I've talked about. It is the site of spectacle and display and a kind of cultural industry. And I would have thought that's something to avoid at all costs. Unfortunately, Tate Modern is also enormously successful with I don't know what... 1.4 Million visitors a year, or whatever is going on there. And so, what's happened in Britain, which is very strange, is that no one has actually told British museums or galleries to follow the example of Tate Modern, they have done so entirely of their own accord. The notion of popular access has spread throughout the museum culture in Britain. Not because the Government has said, that you won't get any money unless you're not popular and accessible, but because people think 'oh, this is the model of success and therefore, this is the model we will follow'. And the result has been that we don't have a single major institution now in Britain that is experimental, or speculative, or innovative. And that's a catastrophe! There is absolutely no place that is visible. I mean, I think there's a lot of stuff going on that's less visible. There is interesting art taking place. At the level of the visible horizon there is not one place that is doing anything speculative, or taking any kind of risks. And this is within publicly funded culture. I think this has a really terrible effect. Now, I don't know how people are thinking here about your new museum and so on. And obviously, a museum is all kinds of things. It's a historical archive, as well as a kind of contemporary stage-set, a forming site. So it has to follow all kinds of different demands. But I would have thought that one of the most interesting things is to get a big public debate going. And *listen*. Museums rarely listen. You know, they work with demographics: how many, what colour, what gender, what age, what profession, what income, what education, but that's not listening. I think a new museum has a chance to find another way to talk to people and to actually listen to what they're saying. And to produce the questions, or addresses is maybe more interesting, that will elicit from people what they really want. Not what they think they need to expect. But what they really want. I don't know what the landscape of Tallinn is like. I haven't even walked through the city, so I just don't know. But are there enough public spaces, are there gathering spaces? Are there places where people exchange ideas? Do they have enough places to come together? I would have thought that if you

think purely in terms of exhibitions and purely in terms of archives, and not enough in terms of a kind of a dialogue with an audience where the audience writes the agenda, or at least where the audience tells you which direction the agenda should go. And last night at that reception people were talking about the fact that there isn't enough important international art for the collection, for the permanent collection, and there is not the money to buy important international art. Well, I don't think that's so important. People can travel now. They couldn't travel before, but they can travel now. The world is full of important collections with important art. They can go see it somewhere else. It doesn't seem like a good idea to try and have a lesser version of what there is elsewhere. It seems a really good opportunity to do something completely different. That's what I think.

Your interest lies also, as we've talked now, in identity, in belonging, in migration. Do you see that art is somehow a privileged field in these kind of investigations?

I don't know if I would call it privileged. I came to a kind of critical understanding of the world with post-colonial discourses in 1980s. And I myself am somebody who has moved around a lot. Not in a tragic way at all, but nevertheless, I've sort of moved countries and languages and cultures. And I'm interested in a kind of world, which we inhabit now. Which is post-colonial, post-communist, post-migratory, and absolutely in flux. Where everything is in flux: capital is in flux, labour is in flux and goods are in flux and images are in flux. And so it seems to me that this is the world that we inhabit and we have to try and understand it. For a long time, I was preoccupied with what I call 'geography'. Which is not geography as we studied it in school. But it's a kind of a shorthand for trying to understand the relations between subjects and places. And I got very puzzled by the fact that geography, which is a kind of inherited Enlightenment Age model of the world, has produced a language cartography. It's an epistemic structure, an epistemological structure. And in it, everything is stable. So I got very interested by the fact that, let's say, on the globe, there's this pink thing called France. Since I first looked at it in the Atlas at the age of about eight, it has always been pink. And it's always been the same. But in those forty years since I first looked at it in the Atlas, everything has changed. And after the last week in France we really see that everything is changed. The sort of uniformity of something called cartography assumes that



there is a place called France, and it is stable. And it's full of French people and they share the same language and the same sort of historical heritage in the same cultural grounding. And it has no visual representation or language to speak of its fractures, of its heterogeneity, of its tensions, of its conflicts. So I got very interested in how do we take this huge set of problems around globalisation, post-migration, a sort of re-nationalisation of the world on one side, and the absolute failure of the languages of representation to deal with it. That was the original kind of marriage. Within that, art is just one language of representation. It happens to be the place I sit, and so I'm interested in it. But I'm equally interested in any other kind of representation. I'm equally interested in literature, in any form of writing, in sound, in taste. In all of the ways at which the languages sort of enter us. So it's not a question of art being particularly privileged. It's that the systems of representation disseminate the relations between people and places. And produce for them systems of knowledge. Therefore, that's the level at which we have to interrupt them and to interfere with them. And that was my interest in art in relation to, let's say, identity and belonging. I think art in all of its forms has been very central to the production of identity and belonging. To me those are very dangerous categories, both of them. I'm very frightened of both identity and belonging, and they seem to me to be something one needs to work against all the time in a very systemic and considerate way. That these are the kinds of zones of comfort that underlie all kinds of dangers. The kind of ideological moves. I think I'm particularly aware of this because I come from Israel and Israel is the production of a national belonging in a very artificial way. The need to prove that *that* piece of land is *our* land has produced an enormous industry, archaeological and literary and poetic and visual and musical etc. Which is *absolutely* about the production of belonging to a place where our belonging is very disputed. So belonging is something that I'm particularly wary of. And something that I have

a feeling that I need to think about every single day of my life.

Coming back to the critical geography, you've talked about. What is the role of critical geography in contemporary visual culture?

Well... I think that critical geography brings together a lot of things that are very central to visual culture. In part, the issues of space and specialisation... I think the discourse of space was the most important thing that got opened up through this marriage of critical human geography and architecture and architectural theory and visual culture. And that's been a very productive conversation. Because to specialise is to do two things. It's to take place away from its kind of named entities. So you could say that France is a country. (And I don't have anything against France, it's just a convenient example, that's all.) So you could say that France is a country and it has a particular kind of history. It starts with the Galls and it goes on and it's the site of many great historical events in the Western canon, in perception of itself and of democracy and so on. That would be the kind of conventional reading. But to *spacialise* France would be to understand that it's the site of numerous contradictions. As I said, there are many people who live there who are not French and whose relation to France is antagonistic and hostile and coerced. And who are there because of a colonial history. There are enormous contradictions between the official rhetoric of the state and what's happening on the ground. To specialise it would be to allow all of those contradictions to emerge. The thing about specialisation... it's something that Henri Lefevre said... is that the difference between place and space is that place has a named entity: Tallinn, Estonia, Paris, the Gulf, wherever. The space comes into being at every moment on you. And it comes into being through a kind of a tension between material realities (who's there, what's there, what they're doing and so on) and the psychic subjectivities. I remember seeing a lovely film (I don't remember who it was by) about Wimbledon, the tennis tournament. Let's say, Wimbledon is a place in which a tennis tournament takes place. Once a year, all these people come and they play tennis, and they win and they lose and there's an audience and they eat strawberries and cream and so on. But the film-maker was interested in a certain kind of lesbian fandom that was taking place. And so, *her* Wimbledon was a completely different Wimbledon. It was all about those fabulous erotic fantasies and all these girls running around, sort of identifying with all of those tennis stars and so on.

That is the production of space. You have, on the one hand, the material realities of the place, and on the other hand, a series of psychic subjectivities. And who's to say which is Wimbledon? Both are Wimbledon. And for her the erotic fantasies were much stronger than the sports part of the scenario. That is the production of space. And I think that's kind of the relation between what you're talking about, because it allows place to get rewritten through the whole set of other interests. And that's very important. And it's important for any kind of critical project, because it's about undoing and redoing and remaking. And not just accepting the naturalised order of the world. Visual culture is a strange animal. If you were to ask me what it is, I have no idea. I really don't know. For me, it started as a space and a place to do what I needed to do. As a way to move away from art history without endlessly fighting with art history. I wasted many years of my life fighting with art history. And then it became clear that I had things that I needed to do and I shouldn't spend so much time fighting with the discipline. I should just go ahead and do what I needed to do. So the thing that interests me about visual culture (at least the way my colleagues and I have developed visual culture in Goldsmiths; which is only one way... I mean, there are many visual culture projects and they're not at all similar; I'm surprised how *dissimilar* they are...) is that for us it's a very political project and it's about the marriage between ideas, politics and the world of visual representation that includes film and video and mass media. Everything that is circulating. The digital world. Increasingly, I want to stop calling it visual and I want to think of it as the manifest. The world that makes itself manifest. Because it includes performativity. It includes... you know this thing that's been going on in a few cities around the world... *flash mobs*. I'm really interested in the phenomenon of flash mobs, because to me that's the world of the manifest. What does it mean in terms of 'great cultural heritage' that twelve people on a subway in New York are rattling their newspapers together. It doesn't mean anything in a written archives of culture. But it means a huge amount in the world of the manifest. It's like they got something, they've understood that to get together and to make a gesture means something in the world. It doesn't have to be tied down to an ideology, or a subject, or an institution, it just means something. It's ontology, again. It's about being. If our questions are questions around being then, place and identity and location are absolutely central, and they *absolutely* have to be rewritten. And I think that's



where we are now. We are thinking very hard about how to rewrite those notions: place, being, identity, location. And that's what I'm going to talk about this afternoon.

How does the emergence of the theory of visual culture affect collecting art and art collections? What should people do?

I have no idea. I don't think it's a question of a recipe. I don't think you should do this or that. I think what we need to do is to be attentive to what's going on around us. And maybe I'll do it through an example, maybe that's the best way to think about it. I've been thinking about museums and counter-cultural differences. Most museums show counter-cultural differences by adding a little bit of what they call 'outside' of their perimeters to the collection. So, a little bit of Non-Western art or a little bit of the art of foreigners in your own country, a little bit of the work of the migrants or the slaves or the labourers, the minorities. And that, again, is a kind of very Enlightenment model of a cultural institution. It's a model that assumes that this is an infinitely elastic, infinitely expandable institution. That so great is the reach of the museum or the archive of the library that it can expand to fit everyone's histories. You just add a little bit more of this and that. I've been thinking about the exact opposite. That the encounter with difference is a production of loss. Because what you're losing, is your sense of being at the centre of everything, sense of being that which produces everything. And what would be really interesting, is that when the museum became the site of production of loss, kind of understanding its own limitations. So if you're talking about collecting, setting up a new kind of collection, one that would thematise a sense of its own limitations it would be a very interesting exercise. I know very little about Estonian or Baltic histories. I don't know for example, what sense of marginality exists here, if a place like Estonia feels itself as a place at the of margins of anything. And if so, at the margins of what? But to be able to not try and compensate for this by pretending to be central, to be able to think of that is a rath-

er interesting place from which to speak. It's a really constructive thing, a certain freedom. Marginality is an enormous freedom. There's a great book by Gilles Deleuze called 'Kafka: Towards a Minor Literature'. It is about Kafka who could write in Czech and who could write in Yiddish but writes in German in order to be a marginal voice within a majority language, within a kind of world historical language. And this is what Deleuze calls 'becoming minor'. I think becoming a minor is Francis Alÿs walking around in one of the great megalopolises of the world with an ice block on his back, saying 'the way I walk counters the way in which 19th Century imperial London was laid out'. There are enormously interesting examples of becoming minor and that can kind of rewrite an institution like a museum. And it becomes the place in which really the issues that we are occupied with are being staged. How does a new member of the European Union relate its belonging to the European Union? Does it do it by reproducing a small version of the great institutions of the other Member States? Or can it stage its lightly marginal and bleak belonging in another way? Does it insist on bringing another tradition into the general archive? There are a lot of interesting questions to be asked. If I'm thinking about collecting, I would think about starting from some place else. Whatever we do, I always think we should start from some place else.

Irit Rogoff holds a university chair in art history/visual culture at Goldsmiths College, London University. She writes extensively about conjunctions of critical theory and contemporary visual culture with particular interest in issues of cultural and sexual difference, post colonialism, geography and most recently, audience participation through art exhibitions.

Irit Rogoff delivered a paper in Tallinn on the day of "Youths' art" 17.11.2005. It was the very first public lecture at Kumu.

Villu Jaanisoo. Kajakas.
Installatsioon 2005.
Villu Jaanisoo. Seagull. 2005.
Installation.



Subject: Re: hi
Date: Sun, 19 Feb 2006 13:53:02 +0200
From: Kaija Kaitavuori <kaija.kaitavuori@kiasma.fi>
To: Heie Treier <heie@sirp.ee>

Dear Heie,

It was great to see you, even shortly, during the exceptional event of the opening of KUMU. It's a special moment in Estonian cultural life, and it was a privilege to share it with you. Having followed, from afar, the art scene of Estonia for some time now, I'm truly happy for you and your colleagues!

I know from my own experience of having witnessed and participated in the birth of Kiasma here in Helsinki how important this kind of institution can be for the cultural life of the city and the country. In Finland, there was (and partly still is) a debate and even a confrontation between the so-called free art scene vs a massive state flagship, the grass-root artists' activity vs The Institution. But the institution is not meant to substitute the rich variety of artistic endeavor nor to

suppress alternative voices. On the contrary, it gives the whole scene a new weight, strength and visibility in society which benefits the artists as well as other art professionals and gives new dimensions to the art life. This, I'm sure, will happen with Kumu, too.

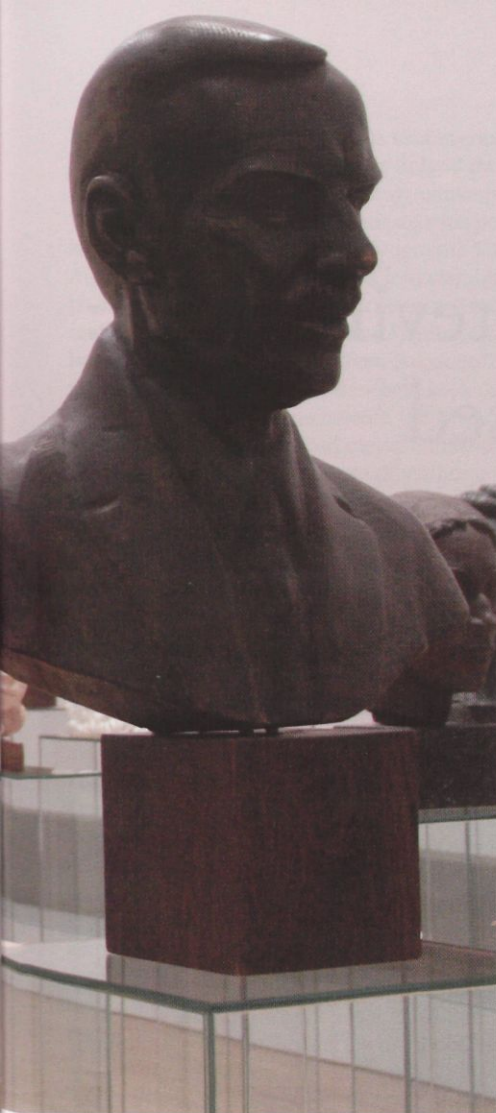
Not less important, the new museum gives also the non-professional audiences new possibilities of experiencing and learning about art, that were not there before. For this, the role of education is important, but the success is equally based on the overall attitude of the whole institution to welcome the visitors. It will be interesting to see if and how the public will embrace Kumu and make it its own.

Later in the evening, I heard some art professionals and critics complain about some aspects of the content and the display of art in Kumu. The new museum is so long awaited that I can only imagine all the diverse expectations, hopes and interests that Kumu is supposed to serve. I hope people don't expect them all to be fulfilled immediately and at the same time. Kumu will need time and all the professional support it

can get.

Visiting the museum, I particularly liked the way the two "schools" of the Soviet period were displayed on the fourth floor. The socialist realism and the avantgarde are like two mutually exclusive realities that existed at the same time in the same place. The show makes use of the architecture by situating the two worlds in two different volumes of the building connected / separated by a bridge. By crossing the bridge you move from one aesthetics and ideology to a completely different one. It's great that this crossing is possible now.

My absolute favorite, finally, is "Seagull", the installation of sculpted heads. It is hilariously surprising and includes a good amount of museum irony. All these persons, styles, periods, scales, materials treated the same way, set in rows and lines, facing the same direction. All equal like, as we say, citizens in front of the law. Or in death. The hierarchy that puts people in different ranks and art historical canons that categorize art are wiped away, and the sculptures are treated as raw material for a new piece of



art. And yet, they all regain their individual dignity. The installation in combination with the other displays shows that it is possible to look at things in many different ways, it's all about choices.

yours,
Kaija

Subject: Re: hi
Date: Sun, 19 Feb 2006 13:53:02 +0200
From: Kaija Kaitavuori <kaija.kaitavuori@kiasma.fi>
To: Heie Treier <heie@sirp.ee>

Tere Heie!

Kena oli sind Kumu avamisel taas näha, olgu või põgusalt. See on tõesti eriline hetk Eesti kultuurielus; tundsin end privileegeerituna, et sain sellest osa. Jälginud juba mõnda aega eemalt Eesti kunstielu, tunnen siirast rõõmu sinu ja su kolleegide üle!

Nägin Helsingis Kiasma sündi ja osalesin selles otseselt, nii et tean omaenda kogemuse põhjal, kui oluline võib olla üks institutsioon

oma linna ja maa kultuurielus. Soomes oli (ja on esineb siiani) vaidlusi ning lausa konfrontatsiooni nn sõltumatu kunstielu ja suure riikliku lipulaeva vahel, kunstnike rohujuuretasandi tegevuse ja Institutsiooni vahel. Kuid institutsioon ei saa ju ometi asendada kunstielu kogu rikkalikkuses ega alla suruda alternatiivseid hääli. Vastupidi, ta annab kunstielule uue kaalu, väe ja nähtavuse ühiskonnas, mis toetab kunstnikke samamoodi nagu teisi professionaale, ning annab kunstielule juurde ühe uue dimensiooni. Olen üsna kindel, et sama juhtub ka Kumu puhul.

Tähtsusetu pole seegi, et uus muuseum loob mitteprofessionaalidest publikule uusi võimalusi kogeda kunsti ja õppida kunstist ja kunstiga, mis varem polnud võimalik. Seetõttu on haridusel tähtis roll, kuid edu põhineb samavõrd institutsiooni üldisel meelsusel, mida külastajad hästi tajuvad. Põnev, kas ja mismoodi hakkab publik Kumu hõlmama ning omaks tegema.

Tol õhtul kuulsin ka, kuidas kunstiprofessionaalid ja kriitikud kaebasid Kumu ekspositsiooni mõningate sisuliste püstituste pärast. Uut muuseumi oodati niivõrd kaua, et võib aimata kõikvõimalikke erisuunalisi ootusi, lootusi ja huvisid, mida Kumu peab täitma. Loodetavasti ei arvata, et kõik need ootused tuleb täita nüüd ja kohe. Kumu vajab esmalt aega ning täit professionaalset tuge.

Muuseumis meeldis mulle eelkõige neljandal korrusel välja pandud nõukogude perioodi kaks "koolkonda". Sotsialistlik realism ja avangard on kui kaks teineteist välistavat reaalsust, mis eksisteerisid siiski samal ajal samas kohas. Väljapanekus on kasutatud ära arhitektuuri, paigutatud need kaks maailma hoone eri tiibadesse, mida ühendab ja eraldab sild. Vaataja läheb üle silla ühe esteetika ja ideoloogia juurest vastandliku esteetika ja ideoloogia juurde. Suurepärase, et ristumine on nüüd võimalikuks saanud.

Minu absoluutne lemmik oli aga lõpuks "Kajakas", peaskulptuuridest koosnev installatsioon. Milline lõbustav üllatus - sellises koguses muuseumiroomiat. Kõiki isikuid, stiile, perioode, mõtmeid, materjale on koheldud ühetaoliselt, kõik nad on asetatud ritta ja kõik nad vaatavad ühte suunda. Kõik nad on võrdsed nagu kodanikud seaduse ees. Või surma ees. Inimesi kategooriatesse ja kunstiajaloo kaanonitesse paigutatavad hierarhiad on minema pühitud ja koheldud skulptuuri-päid kui toormaterjali uue kunstiteose tarvis. Ja ometi on igaihel ta eneseväärikus alles. See installatsioon, samuti teisedki väljapanekud, näitab, et asju saab vaadata mitut moodi, kõik sõltub valikust.

Parimat,
Kaija

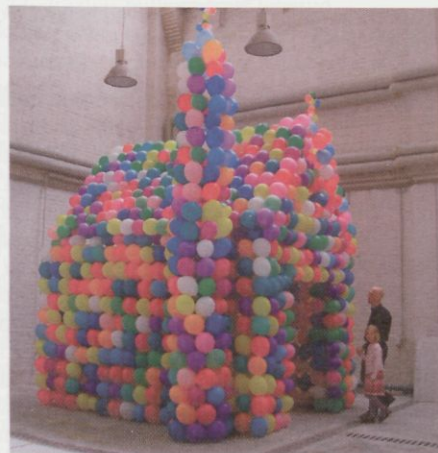
Lapsed ja moodne kunst

Tõnu Kaalep

Proovi minna esimest korda Kumusse nelja- ja kuueaastasega? Sa ei näe peaaegu mitte midagi, välja arvatud seda, mida lapsed nõuavad: sa pead näituse vaatamise poole pealt katkestama ja minema kohvikusappa. Sulle tõestatakse, et kõige parem pilt on Leo Lapini vana "Jänku suudlus", nelja-aastaselt on muidugi kohe mure, kas tüdruk tõepoolest hakkab nüüd jänkuga abielluma? Kas jänkuga tohib abielluda?

Ainsaks erandiks, kus lastel oli selgelt põnev, jäi paljudele suurtele ebaühtlane või nüüdiskunsti mittefännide arvates koguni igav skulptuurinäitus "Skaalanihe". Ma ei uskunud, et moodne kunst noorele vaatajale nii mõjub. Mitte küll kõik tööd, aga Hans Hemmert "Õhupallikabel" nägemine põhjustas kilkeid ja ettepaneku midagi sellist koju ehitada, John Smithi raketiinstallatsiooni autotrikk avastatud, täitsid poisid tükk aega vabatahtlikku giidikohust ja seletasid inimestele, et tuleb oodata, küll siis näete üllatust. Ka viienda korruse tööd köitsid, nii Olafur Eliassoni töös avanenud võimalus oma näopilte seinale näidata, Markus Copperi hirmuäratavad tuukrikujud kui ka Veronica Brovalli monstrumlik "Lahutus II", millest auto leidmine pakkus erakordset avastamisrõõmu.

Kes ütles, et moodsa kunsti "tsirkusel" puudub tänulik publik?



Hans Hemmert. Õhupallikabel. 2006

Hans Hemmert. Balloon Chapel. 2006

Fotoloogia IV

Fotograafia semiootika vaatevinklist 2: barthesiaanlikud mõtisklused

Peeter Linnap

Praeguses tüüpilises angloameerika ülikoolis piirduakse semiootika õpetamisel kunstnikele enamjaolt vaid Ferdinand de Saussure'i ja Roland Barthes'iga.

Ometi on näiteks fotograafia valdkonna mõtestamisega seotud ka ingliskeelne Charles Sanders Peirce, kes on muuhulgas väitnud, et "...Fotod, eriti momentvõtted, on väga instruktiivsed, kuna me teame, et mingis mõttes on need täpselt sellised nagu objektid, mida need representeerivad. See sarnasus tuleneb aga asjaolust, et fotod on loodud niisugustes tingimustes, mis determineerisid neid füüsiliselt loodusega detailselt vastavuses olema. Sellest vaatenurgast kuuluvad nad nõndaviisi märkide teise klassi (indeksid) e sellesse, mis moodustuvad füüsilistes seostes."¹

Ka teise semiootika rajaja Ferdinand de Saussure'i kirjutistes on täheledatav teatav huvi nii fonograafia kui fotograafia vastu. See huvi on, tõsi küll, metafoorse iseloomuga: võrreldes kirjutust (*écriture*) keele kui tervikuga, toob Saussure paralleeliks näo ja seda kujutava foto vahekorra. Nii nagu kirjutus kui visuaalne tehnoloogia pole võimeline edasi andma kogu keele olemust, nõnda: "...ei suudeta ka iial fotograferida kõiki hääldamisega seotud lihaste liigutusi. Kuid konstantsele visuaalsele kujutisele on akustiliste piltide tõlkimine visuaalseteks kujutisteks ometi kättesaadav."²

Me näeme siin üllatusega, et Saussure fikseeris varakult ühe olulise tõe: nimelt selle, et nii kirjutatud keel kui fotograafia, olles ajastu defineerinud tehnoloogiad, määravad eelsemiootiliselt ära kommunikatsiooni modaalsuse ja sellega seonduvad kommunikatsiooni piirid. Nagu näeme, leidub fotograafia kui faktiivse dominantiga meediumi ja faktograafiliste kujutamiseviiside algeid juba nendes esimestes mõttekäikudes, ent tekstid, mis kinnistasid niisuguse doktriini teoreetiliselt, tuleks ilmselt siduda 1960. aastatega, kui prantsuse semiooloog Roland Barthes avaldas strukturalistide ajalehes *Communications* teedrajavad esseed "Fotograafiline sõnum" (1961) ja "Pildiretoorika" (1964).

1960. aastad: fotograafia teoreetiline kaardistamine

Rangelt võttes saame Teise maailmasõja järgse fototeooria avalööke dateerida siiski kinoteoreetiku Andre Bazini tekstiga "Fotokujutise ontoloogia" (1945), sotsioloogi Edgar Morini 1956. aasta raamatuga "The Cinema, or The Imaginary Man" ja Roland Barthes'i kolme iroonilise esseega kogumikus "Mütoloogiad" (1957, e. k 2004). Vahetult enne Barthes'i pöördelisi kirjutisi sai inglise keeles tuntuks ikonograafia/ikonoloogia meetodit manifesteeriv Erwin Panofsky "Meaning in the Visual Arts" (1955)³; fotograafiat puudutavad ideed esitas eraldi peatükina oma kinokunsti käsitluses ka Sigfried Kracauer⁴ ("Film Theory", 1960). Paradoksaalselt selsamal 1964. aastal, mil Barthes kirjastas oma "Pildiretoorika", ilmus Kanada meediateoreetiku Marshall McLuhani panoraamne "Understanding Media: The Extensions of Man"⁵, kus on rõhutatud meediumide (sh fotograafia) füüsilisust ja nende võimet ühiskonda struktureerida. Võib vaid kujutleda, kui huvitav oluks dialoog Barthes'i ja

McLuhani vahel, kui see oleks vaid omas ajas aktualiseerunud. Kohe pärast Barthes'i esseesid ilmusid muide ka Pierre Bourdieu' kompleksne "Un Art Moyen" (1965)⁶ ja kunstifilosoofia keskseid teoseid, Nelson Goodmani "Languages of Art" (1968)⁷.

Kõik need uurimused rakendavad ise meetodit: Bourdieu' raamatus on tehtud panus fotograafia sotsioloogiale, fotograafia kujunemist on vaadeldud just ühiskondlikes jõujoontes: täheledatakse nii teatava kaamerakäitumise normaliseerumist "loomulikuks" (grupipildid), fikseeritakse fotode sotsiaalseid funktsioone ja sellest tulenevaid tähendusi, kaardistatakse fotograafia asend kultuuripraktika legitiimsuse süsteemis jne. Lõpuks analüüsitakse ka fotograafiide organiseerumist klubideks jm spetsiifilisteks sotsiaalseteks struktuurideks. McLuhani tehnoloogiafilosoofiat võiks ilmselt samasuguse eduga pidada meediasotsioloogiaks, seda enam, et on selgelt panustatud meediumide formatiivsusele, mitte pelgalt refleksiivsusele. Panofsky ikonograafia/ikonoloogia meetodika eristub formalistlikust *Kunstwissenschaft*'ist, sest keskendutud on "sisule ja tähendustele", mitte pelgalt vormiküsimustele, mistõttu on see seostatav semiooloogiaga. Ka Nelson Goodman sekkus põgusalt ikonismi problemaatikasse: toonud ridamisi näiteid moonutatud kujutamistest, summeeris ta need rahvalikult: "...mitte miski peale kaamera ei tee mutimullahunnikust mäge."⁸ Goodman hoiatas veel mitme vea eest fotode tõlgendamisel; Roland Barthes kas ei märganud või ei soovinud neid arvestada. Need olid seotud representatsiooni mõistega, mille tuumaks oli küll denotatsioon, kuid see ei põhinenud sarnasusel, nagu oletas oma esimestes töödes Barthes. Goodman tõi ikonismi problemaatikasse muide ka 1948. aastast pärit võrdleva etnograafilise näite, mille kohaselt (M. J. Herskovits) on kultuure, kus Barthes'i kontseptsioon fotograafia absoluutsest analoogsusest üldse ei toimi.⁹

Sigfried Kracaueri 1960. aasta filmiraamatu fotopeatükki võib pidada eeskätt fenomenoloogiliseks, kuivõrd selles käsitletakse fotograafi ja pildistamist kui tegevust ennekõike nähtumuslikuna (mitte põhjusliku või kommunikatiivseena). Seda huvitavam, et konstateeritakse siiski fotode kommunikatiivseid eeldusi.¹⁰ Kracaueri selles tekstis jääb nimelt kõlama fotode tähendusliku määramatuse idee – fotod oleksid justkui kummist (originaalis: lõpetamata, fikseerimata) tõlgenduspiiridega ning seetõttu jääb mulje, et need lausa nõuavad tähenduste geneesi, mis lähtub/sõltub kas vastuvõtjast enesest ehk vaatajast (emotsionaalne mälu, empaatia) või pärineb väljastpoolt pildilis-ikoonilis moodustisi. Sääraseid seisukohi toetab ka Kracauer, tema ettekujutus fotograafist tugineb Marcel Proustil: pigem masina ripatsi kui autori/poedina joonistub piltnik selles käsitluses välja kui distantseeritud ja mehhaaniline tegelane, kel puudub oma sõnumite artikuleerimiseks vajalik empaatia. Kuigi järgmine oluline teoreetik Roland Barthes ei viita kusagil nendele Kracaueri 1960. aastast pärit mõttekäikudele ja keskendub pigem fotokommunikatsiooni märgisüsteemsele eripärale, on nende järeldused kohati võrreldavad, isegi sarnased.

Foto Barthes'i semiooloogia ja fenomenoloogias

Kõige varem, 1957. aastal, ilmus Roland Barthes'ilt kogumikus "Mütoloogiad" kolm lühikest fotograafialet pühendatud esseed: "Valimiste fotogeenilisus", "Inimeste suur perekond" ja "Foto-šokid".¹¹ Kriitika alla oli võetud fotograafia kui massimeedium: valimistega seoses osundas Barthes foto standardiseerivale rollile propaganda raames, teine essee kritiseeris Edward Steicheni kureeritud emblemaatilise fotonäituse "The Family of Man" (1955) madalalabalist humanismipaatosist ja "Foto-šokkidest" jääb kesksena kõlama vastuseis fotograafia tõlgendamisele keelena. Kõigis neis käsitlustes leiab Barthes, et massimeedia (propaganda, reklaam, ajakirjandus, kultuuripoliitika) fotod olevat ennekõike anti-intellektuaalsed, stereotüüpsed ning "liiga ilmse tähendusega". Võtteid, millega fotograafid püüdsid kunsti kontekstis edastada oma sõnumeid, nimetab Barthes ülemäära taotluslikuks ja konstrueerituks¹² – "...puhta märgi, puhta keele" (minu osundus – P. L.) staatusesse taandatud fotograafia ei erutavat ega desorganiseerivat meid vähimalgi määral.¹³ Nii jõuabki Barthes järeldusele, et "kujutise lugejat üllatatakse pigem visuaalselt kui intellektuaalselt"¹⁴ ning et just "ilma pateetika ning seletusteta pildid on loomulikud."¹⁵ See jätab mulje Barthes'i läbivast vastuseisust teadlikule elemendile fotograafias – ja see mulje ei peta.

Foto kui füüsilise objekti puudumine

Oma peatselt järgnenud kahes semiootilises essees (1961 ja 1964) kui ka viimaseks teoseks jäänud fenomenoloogilises raamatus "Camera Lucida" (1980; edaspidi CL) rõhub Barthes sellele, et foto on midagi looduse ja kultuuri vahepealset, seetõttu ka "hull" ja kontrollimatu,¹⁶ foto on nimelt koodita sõnum, mille eksistents objektina on nõrgalt konstitueeritud.¹⁷ Siit tulenebki kaua kestnud vaatamisharjumus ja doktriin, et fotosid silmitsedes usume end vaatavat vahendamata objekte. Või, nagu on märkinud Barthes'i uurijad – "me arvame end vaatavat fotodest läbi".¹⁸

Barthes'il jäi aga märkamata, et just fotode kujutamiski automatsismi ja fotomaterjali füüsilise läbipaistvuse tõttu see vaid tundub nõnda olevat. Barthes kahtleb ka fotode olemasolus autonoomse objektina, ent samas on ta neist ometi "afektiivselt" sisse võetud – iseäranis kehtib see "Talveaia foto" kohta, mis kujutab tema äsja surnud ema,¹⁹ kusjuures mitte osalise sarnasuse (mida Barthes taunis) vaid olemuslikku fikseerival põhimõttel. Ainus, mida pole iseseisvana olemas, on foto ise. Säärase, Barthes'ile läbivalt tunnusliku vastuolu on kõige paremini sõnastanud Victor Burgin: "Fetiš on ... puhas kohalolek, tema ülesandeks on just eitada puudumist, "täita lünk olemises..."²⁰ Erinevalt Kracauerist ja Bourdieu'st ei haaku Barthes ka fotograafia kui kunsti problemaatikaga; see-eest kõidavad tema tähelepanu fotod meedia e massikommunikatsiooni kontekstis (esimesed esseed) või isiklikud fotod (CL, 1980). Just viimased on huvitavad ja vaimsed, massidele suunatud fotod aga igavad ja banaalsed.

Konnoteerimise protseduurid

Pidades fotosid kujutamiski tõttu peaaegu et looduslikeks ("huludeks", "taltsutamatuks" jne), eristab Barthes siiski denotatsiooni (e põhi- või tuumtähenduse), mis puhtal kujul peaaegu puudub – ja konnotatsioonid (konventsionaalsed kaastähendused), mis on liigendatavad konnoteerimise protseduurideks. Denotatiivsusele vastavad kõige rohkem traumaatilised pildid, sest just traumaga kaasneb keele seiskumine ja tähenduste blokeerimine. Enamasti määrab foto tähenduse siiski terve rida konnotatsioone, kusjuures fotograafia eripäraks on see, et siin on konnotatiivsed protseduurid sotsiaalse loomuga ja et need toimuvad kodeerimata materjaliga.²¹ Barthes'i arvates on kaastähendusi genereerivad protseduurid fotograafias järgmised: 1) trikk-efektid, 2) poos, 3) objektid, mis ise an-

navad pildile tähenduse, 4) fotogeenia, 5) estetism ja 6) süntaks.

Arvestades asjaolu, et "trikid" kuuluvad pilditegemise viisi juurde, tundub kummaline, et sellised efektid on Barthes'il küll "ajaloolised kokkulepped", kuid mitte stiil. Põhjused on siin ilmselgesti semiootikavälised. Et Barthes kasutab korduvalt "tõelise kunsti" terminit, siis eksisteerivad ka stiilid ilmselt "ainult" selle korral. Teistsugused ja ajalooliselt nooremad vormiloovald alged, seda enam, et need ka meelelahutustööstuses tõesti trikipostkaartide, *Geisterfotografie* jm vormis ringlesid, pididki küllap saama teistsuguse määratluse. Nõnda võiksime Barthes'i säärast arvamust tõlgendada ennekõike aksioloogilisena – hinnang, mis lähtus tõelise ja surrogaatse pingeväljast. Ja samast tähenduspiirkonnast võiks ilmselt otsida põhjust sellele, miks trikid ei kattu Barthes'il ka kuigi-võrd koodide mõistega. Juba oma avaessee kurtis ta visuaalsuse (teatud viiside – P. L.) domineerimise üle intellektuaalsuse suhtes²², mis sunnivad vaatajat keskenduma pealispinnale, mitte aga kujutise tähendusele.²³ Kuigi seisukoht on mõistetav, on see siiski arbitraarse loomuga – Barthes'ile oli vastuvõtmatu teiste kujutamiskiivi matkimine fotograafias – eesmärgiks aga foto olemuse *eidós*'e ja fotosemioosi (tähendusloome protsessi) spetsiifika määramine.

Barthesiaanlikud kahtlused

Kui fotodel kujutatud objektide valikust lähtuvas semioosis pole põhjust kahelda, väärib ometi kommentaari poseerimine. Ka see ei anna Barthes'ile alust rääkida foto kodeeritusest, vaid pooside enesete (fotoeelsest) kokkuleppelisusest, neile ühiskonnas antud konventsionaalsetest tähendustest. Olen varemgi täheldanud,²⁴ et kuigi pildi jaoks etendatavad poosid pärinevadki osaliselt teatrist ja maalikunstist, isegi spordist jm, tuleks nende hulgas eristada üldisemat kehakeelset "ilmekust" ja spetsiifilisemat poose, mis on tunnuskud ainult kaamerapildile või fotole. Barthes siiski otsib teatud fotograafilisust, nimetades seda fotogeeniaks, eristades selle terminiga tähenduslike elemente estetismist. "Pilt ise", kujutamise viis (valguse kasutamine, koopiategemise viis, liikumise "jalajälgimäärutus" pika säriaja kestel jms) annab Barthes'i arvates fotograafilisele sõnumile lisatähenduse. Estetismiks nimetab Barthes aga fotograafiasse muudest kujutamisevahenditest imporditud, näiteks 19. ja 20. sajandi vahetuse piktorigide maalilisust jmt. Et fotot tõepoolest vaadatakse *a priori* teisiti kui maale – kollektiivse spektiakliina, siis mõjub selline printsip anorgaaniliselt. Viimase konnoteerimisprotseduurina esineb loetus veel süntaks, mille Barthes leiab olevat vaid pildikoosluste tasandil (mitte aga ühe pildi "piires"). Fotoseeriad ja -sarjad on Barthes'i arvates need kooslused, kus tähendus luuakse peamiselt suprasegmentaarsel tasandil, ent kindamine ja tüpologiseerimine, mis loovad süntaksi filmis või joonistuses, pole tema meelest fotograafias millegipärast lubatud.

Barthes'i "foto kui kodeerimata sõnumi" doktriini ekslikkust näitasin põhjalikumalt juba eelmises peatükis, nii et siinkohal käsitlen veel pildi-teksti vahekorra fikseerimist 1960. aastatel. Võttes uurimisobjektiks just trükistes (massimeedias) ringlevad fotod (Panzani reklaamid, ajakirjandusfoto jms), vajas Barthes fotot oma 1960. aastate mõtteavaldustes koos tekstiga. Ta eeldas ilmselt nagu Kracauerigi, et foto ikooniline pool vajab tähendusloomeks tingimata lingvistilist vahetõrka – sõnaga sidumist. Ent mida tähendab Barthes'ile "tähendus"? On see rajatud filosoofilistele, semiootilistele või mingit muud tüüpi tähendusteooriatele? Miks peaks ikoonilist ehk pilti tingimata sõnastama, et see tähendaks? Et see kannaks intellektuaalset informatsiooni? 1978. aastal Torinos Angelo Schwarzile antud intervjuust²⁵ selgub nii mõndagi, mis võiks tuua nendes küsimustesse selgust. Vaadeldes selles usutluses fotograafiat ennekõike tervikliku praktikana, defineerib Barthes selle "kultuuri vaeske sugulaseks", millel nagu ka filmikunstil pole ei ajaloolist pärandit ega traditsiooni – seetõttu polevat ka fotograafia kunst selle sõna "klassikalises tähenduses". Nõnda on fotograafiat

raske analüüside, kuna läheks vaja uut esteetikateooriat (praeguseks on sellised olemas – P. L.). Lõpuks leiab Barthes, et fotograafia on “...omaenese domineerivate eksisteerimisvormide ohver – millel on reaalsuse reproduktseerija või tõeluse ekstrakti reputatsioon”.²⁶ Ent nii nagu oleks ekslik kogu fotograafia samastamine kunstiga, oleks puudulik ka selle pidamine neutraalseks salvestuseks. Barthes: “Ütleksin, et fotograaf on omaenese subjektiivsuse tunnistaja, s.t selle tunnistaja, kuidas fotograaf objektile reageerib.” Vaid koraks välgatab siin fotograaf ja tema subjekt(iiv)sus, muudest seostest on see tegelane Barthes’ile vaid see, kes “vaatab läbi lukuaugu”.²⁷

Foto kui kommunikatiivne objekt

Nagu juba tõdetud, hoidis Barthes oma varasemates esseedes end puht visuaalsest “sängist” alati ohutul distantil. Fotot nimetab ta reproduktsooniks, maailma mehaaniliseks analoogiks jms, keeldudes tunnistamast selle transformatiivset loomust: “Muidugi toimub siin geomeetriline kondenseerimine ja värvuste nihe, kuid see redutseerimine pole mitte “transformatsioon” matemaatilises tähenduses.” Muutused, mis maailm pildiks saades läbi teeb, on seega pelgalt kvantitatiivsed, kuid mitte kvalitatiivsed.

Tänane seisukoht on siiski kardinaalselt teistsugune: foto on mudel, sellel esitatav reaalsus aga alati sümbooliline. Selleks, et saavutada fotograafias “see on seal olnud” barthesiaanlikku reaalsuse efekti, on tarvis läinud matemaatilisi operatsioone (kontrastsusteguri-, spektraalse sensibilisatsiooni jpm arvutused), mille tarvis on “reaalsus” esmalt dekomponeeritud selle üksikuteks omadusteks ja seejärel pildimaterjalil taas liidetud meelelisele tajule mõeldud surrogaatseteks *stimul*’iteks. “Pildiretoorikas” (1964) esindab foto ruumilist silmapilksust ja ajalist eelnevust – “see on seal olnud” (“*ca-a-ete*”). Nõnda on foto seotud empiirilise, mitte fiktsionaalse teadvusega ja lahtiseks jääb liiga palju küsimusi: kas on tähendusi liiga vähe või hoopis piiramatult palju? Kus need tähendused asuvad, kas fotograafi kavatsuses, pildi “füüsis” või pelgalt vaatajate institutsionaalses semioosis e tähendusloomes? Et fotosõnumi konnoteeritud tulemus sünnib spetsiifiliselt kodeerimata algmaterjali baasil, siis tähtsustab Barthes tähendusloome lookusena just vaatajat, kes foto “animeerib”. Või kui üritatakse foto ise “kõnelema” panna, kasutatakse selleks reeglina tekstilisi liideseid.

Barthes peab fotosid nagu muidki pilte paljutähenduslikeks ehk polüsemilisteks. Just seetõttu on lingvistilise sõnumini jõudmiseks vaja osa neist tähendustest kõrvaldada või ahendada/konkretiseerida – seda tehakse tekstide abil. Kuigi fotod koosnevad joonest/pindadest, lingvistiline komponent aga sõnadest ning omava-



Häired objekti ja tausta vahekorras tekitavad irriteeriva ortoskoopilise olukorra. Pole võimalik esitada n-ö tekstuaalseid küsimusi – näiteks: millisesse žanrisse pilt kuulub?

Disturbances in the object-background relation. It is impossible, for that matter to pose questions regarding what genre the picture belongs to.

muidugi tuntud “aknakontseptsioonina”, mille abil tõlgendati kuni modernismi võidukäiguni isegi maale.

Barthes atribueerib oma kirjutistes selle “läbipaistvuse” lihtlabaselt fotole. Ent mõelgem siinkohal kas või pikantsele seigale, et just neilsamadel kuuekümmendatel ilmusid Marshall McLuhani “Gutenberg Galaxy” (1962) ja “Understanding Media: The Extensions of Man” (1964), millest viimane sisaldab nii pöördelise essee “The Medium is the Message” kui fotograafialet pühendatud teksti “The Photograph: The Brothel-without-Walls”.²⁸ Kui esimese, laialt tuntud teksti põhipaatos on just see, mida Barthes ei taha foto juures millegipärast tunnistada, nimelt meediumi aktiivne osalus sõnumi moodustamisel, siis fototekstis rõhutab McLuhan meediumi aktiivsust ühiskonnas: foto seostab muidu lahus olevaid asju, ta on muutunud individualistlikust tehnoloogiast kollektiivseks²⁹ – jne. Ja kui me võime Barthes’i selle teema unarussejätmise eest kaitsena konstateeringuga, et teda üldlevinud (tema enda sõnul banaalsusega “talsutatud”) foto lihtsalt ei huvitanud, siis märksa raskem on protežeerida Barthes’i ideed fotodest reaalsuse ratifitseerijana – McLuhan toob nimelt välja olulise seiga, et just petliku usaldusväärsuse tõttu on fotode võltsimisest saanud omaette tegevus.³⁰ Selles valguses muutub Barthes’i fotodele atribueeritud noem või eidos – “see on seal olnud” võrdlemisi küsitavaks. Barthes jätab muide täiesti lahtiseks ka vaatamise tingimused: kui fotode tarbimine on ennekõike meditatsioon, siis pole ilmselt ka tähtis, kas lehitsetakse albumit, lapatakse ajalehte või seistakse näitusel – oluline on vaid see, et enamasti vaadatakse fotosid üksi ja omaette.

hel need päriselt ei sulandugi, saab ometi rääkida pildi ja teksti erinevatest suhetest. Nii on näiteks reklaamifotos kolme laadi sõnumeid: 1) kodeerimata ikooniline, 2) kodeeritud ikooniline, 3) lingvistiline. Lingvistiline sõnum omakorda on kaheplaaniline: denotatiivne ja konnotatiivne. Sellel on aga ikoonilise (pildi) suhtes kahesugune toime: a) ankuraaz, b) nihestus.

Foto kui meedium Barthes’i ja McLuhani käsitluses

Pühitsemata võib öelda, et Barthes’il peaaegu puudub pildi kui füüsilise iseloomustus: ta lihtsalt “vaatab” fotosid, kõik need on objektina ühesugused, isegi “nähtamatud”, olemas on vaid see, mis on pildil. Jääb mulje, nagu oleks foto objektina Barthes’i meelest midagi kanderaami sarnast, mida me ei vaata, vaid tunneme huvi raamil lebava inimese vastu. Või siis samastub foto mõne standardse, seeriaviisiliselt toodetud grammofoniplaadiga, mis on huvitav vaid sellele salvestatud muusika tõttu, kuid mitte objektina, sest on ju plaadid ise väljanägemiselt ühesugused. Kunstiajalooost on see

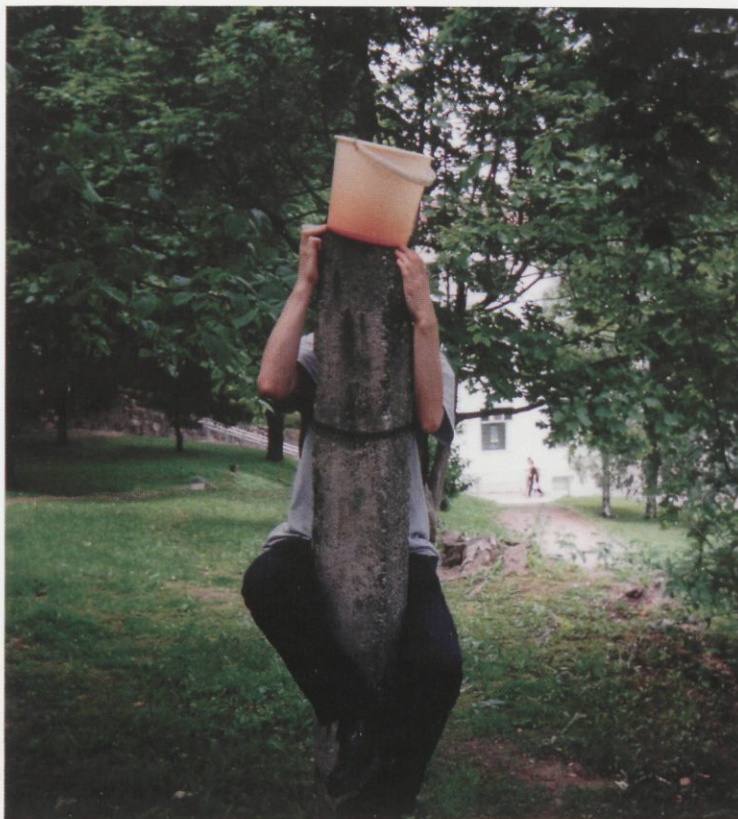
“Camera Lucida”

1980. aastal, kohe pärast Barthes'i surma ilmunud “La Chambre Claire” (ingl k “Camera Lucida”) märgib loo-
bumist semiootika metoodi-
kast ja suunavõttu fotograa-
fia fenomenoloogiale. Eespool
jutuks olnud intervjuus on
Barthes väitnud, et on küll
teadlik semiootilistest uuri-
mustest (nt Albert Plecy töö-
dest 1960. aastatel³¹), kuid
ei pea grammatika abil fo-
tograafiale lähenemist adek-
vaatseks; foto on nimelt seotud
ideedega surmast ja kes-
kenduda tulevat just selle-
le.³² Just see raamat on fo-
tograafia mõtestamisel leid-
nud kõige rohkem tõlgendusi,
sealhulgas ka kriitikat. Paradoksaalselt võiks
isegi öelda, et “Camera
Lucida” võiks edukalt kanda
“Mütoloogiate” nime fo-
tograafia valdkonnas. Pole
juhus, et “Camera Lucida”
on pühendatud Jean-Paul
Sartre'i fenomenoloogilise-
le raamatule “L'imaginaire”.³³
Viimane asjaolu nõuab enes-
sestmõistetavalt vähemalt
mõningate paralleelide tõm-
bamist nende käsitluste vahe-
le ja see pole kuigi raske. Kui
Sartre käsitleb kujuteldavat ja
kujutlusi otse ja väljakuulutatult,
nõ “paadunud” fenomenoloogi
kombel, siis jõuab ka Barthes,
kuigi deklareerib end tegelevat
fotograafiaga, kokkuvõttes selleni,
et käsitleb *de facto* fotograafiaga
seonduvaid kujutlusi. Juba varasemast
pärit foto “ruumilise silmapilkuse”
idee korreleerub Sartre'i ideega,
et kujutis/kujutus ehk pilt ongi
teadvus³⁴ ja et see on ühtlasi
spontaanne.³⁵ Ka Barthes lähtub
eeldusest, et fotograafia on ebakindel
kunst: “See, mis foto minus tekitab,
on mingi sisemine aktiivsus; sõ-
nastamatu, mis tahab sõnastamist.”³⁶
Ja veel: “Fotograafia huvitas
mind sentimentaalsetel põhjustel –
nagu “haav”.”³⁷

Fotograafia: kaamera taga ja kaamera ees

Barthes'i arvates pole pildistamise protsess
oluline uurimistee-
ma. On olemas “fotograafi fotograafia”
ja “pildistatava fotograafia”.
Neist esimene on nagu piilumine läbi
väikese augu (*stenope*), kust
vaadatakse, raamitakse ja perspektiivistatakse
(CL, lk 10). Pildistatava fotograafia
on sisuliselt kaamerakäitumine: enese
konsitueerimine poseerimisega. Poseerimises
kohtuvad reaalne mina
idealiseeritud “minaga”, pildistaja
soovid ja poseerija arusaamad –
kuni nupulevajutus tekkinud pinged
löpetab. Ent selle tegevuse tu-
lem, foto, muudab pildistatava
objektiks, mille kasutamist
ta enam ei kontrolli.

Põhirõhk selles fenome-
noloogias on siiski fotodel ja
nende vaataja määraval rol-
lil fotograafilises semioosis.
Viimast jälgitakse Barthes'i



Kaetud objekt tekitab ebamugavaid küsimusi, mis jäävad enamasti “lahendamata”.
Vaataja võimetus midagi näha muutub isegi foto sisuks.

A covered object on the photo gives rise to awkward questions. The inability of the
viewer to perceive something will even translate to the content of the photo.

klassikaliselt seotud foto kui allikmaterjali käsitlusega, ka represen-
teerimine seisneb foto-omases materjali “tarretamises”. Liigendatum
on üllatamise funktsioon: see võib ilmnedas ebahariliku materja-
li kujutamisenä (nt kahepealine inimene), inimsilmast erinevas ku-
jutamises, oletuste kinnitamisest, tehnilistes “viperustes” ja nn õn-
nelikes leidudes, mis meenutab sürrealistide *objets trouvés* põhimõ-
tet. Just selliste põhimõtete järgimine teeb fotod huvitavaks e
väljakutsuvaks. Pisut kummaliselt käsitleb Barthes tähistamise funk-
tsiooni: kuna fotod on üldiselt juhuslikud, siis on nende alusel raske
üldistada, vaid maskide loomine (Nadar – prantsuse kodanlus,
Sander – Weimari Saksamaa jms) olevat üks väheseid võimalusi.
Barthes nõuab fotolt konventsionaalsuse õonestamist ja selle tarvis
peab foto tähendus erinema tema otsesest tähendusest (CL, lk 38).
Funktsioonide loetelu lõpeb kire äratamisega, mille tingimuseks on
Barthes'il foto enese unustamine ja oma fantaasiate projitseerimine
kujutatule (CL, lk 40).

Konventsionaalsuse vastu. Punctum

Praktiliselt kogu ülejäänud arutluskäigud “Camera Lucida’s” on suu-
natud sellelesamale foto viiendale funktsioonile ehk spetsiifiliste-

isiklike kogemuste alusel. Fotograafia kui tema seisuko-
halt ebakindel kunst tekitab
“sisemise aktiivsuse”, mis ta-
hab sõnastamist (CL, lk 18-
19). Barthes'i arvates on fo-
tod olemas vaid niivõrd, kui-
võrd vaataja neid animeerib.
Foto olemuse avastamiseks
võtavad ta kasutusele järjekord-
se dihhotoomia: stuudium
ja *punctum* (CL, lk 26-27).
Stuudium on Barthes'ile kõik
see fotol, mis on kultuurili-
selt kokkuleppeline; *punctum*
on foto säärane osa (või ele-
ment), mis tähistab ootama-
tust, individuaalsust, kordu-
matust ja lõpuks ka vaimsust.

Foto funktsioonid

Barthes eristab foto funk-
tsioonidenä järgmisi: infor-
meerimine, representeerimi-
ne, üllatamine, tähendamapa-
ne ja kire äratamine (CL, lk
28). Huvitaval kombel puu-
dub loetelust kõik see, mis
seob fotot mäluga; kummas-
tav just seepärast, et veidi hil-
jem teeb Barthes keskse rõ-
huasetuse nimme viimasele.
Et need foto funktsioonid on
üldtuntud, piirdume siinkoh-
hal vaid lühikommentaariga.
Informeerimine on Barthes'il

informeerimine on Barthes'il
klassikaliselt seotud foto kui allikmaterjali käsitlusega, ka represen-
teerimine seisneb foto-omases materjali “tarretamises”. Liigendatum
on üllatamise funktsioon: see võib ilmnedas ebahariliku materja-
li kujutamisenä (nt kahepealine inimene), inimsilmast erinevas ku-
jutamises, oletuste kinnitamisest, tehnilistes “viperustes” ja nn õn-
nelikes leidudes, mis meenutab sürrealistide *objets trouvés* põhimõ-
tet. Just selliste põhimõtete järgimine teeb fotod huvitavaks e
väljakutsuvaks. Pisut kummaliselt käsitleb Barthes tähistamise funk-
tsiooni: kuna fotod on üldiselt juhuslikud, siis on nende alusel raske
üldistada, vaid maskide loomine (Nadar – prantsuse kodanlus,
Sander – Weimari Saksamaa jms) olevat üks väheseid võimalusi.
Barthes nõuab fotolt konventsionaalsuse õonestamist ja selle tarvis
peab foto tähendus erinema tema otsesest tähendusest (CL, lk 38).
Funktsioonide loetelu lõpeb kire äratamisega, mille tingimuseks on
Barthes'il foto enese unustamine ja oma fantaasiate projitseerimine
kujutatule (CL, lk 40).

Praktiliselt kogu ülejäänud arutluskäigud “Camera Lucida’s” on suu-
natud sellelesamale foto viiendale funktsioonile ehk spetsiifiliste-
le viisidele, kuidas foto ära-
tab kirgi. Esmalt trakteerib
Barthes, et fotod koosnevad
vaid stuudiumist ehk kokku-
lepetest (kompositsioon, poo-
sid, valgus jne), ja kui neis
puudub varjatuse fenomen,
siis pole põhjust neist rääkida.

NAGU OLEKS FOTO BARTHES'I MEELEST
MIDAGI KANDERAAMI SARNAST, MIDA
ME EI VAATA, VAID TUNNEME HUVI
RAAMIL LEBAVA INIMESE VASTU.

Ja vastupidi – just Barthes'ile keskne *punctum* kujundab olukorra vastupidiseks. Ent, mis on salapärane *punctum*? Barthes trakteerib seda kui enamasti väikest mittetahtlikku osa pildist, mille avastamiseks pole vaja analüüsi (CL, lk 45). *Punctum* sarnaneb metonüümiaga: olles detail, võib see täita kogu foto. Barthes on sellesse mõistesse lülitanud ka vaimse valgustatuse ehk *satori*: *punctum* loob seisundi, mis paneb unustama teadmised, kultuuri ja usku – vaid omaenda silmi (CL, lk 51). *Punctum* on niisiis analüüsimatut "pime väli", saladus, see, mis käivitab vaataja afektiivse teadvuse, paneb ta mediteerima.

"Camera Lucida" II osas tegeleb Barthes näilisele teemaderohkusele vaatamata siiski vaid kesksete teemadega. Märnatavamalt on siin esile toodud foto seosed ajaga. Erinevalt formaliseeritud ajaloost näitavad fotod meile asju "see on seal olnud" võtmes (lk 76). Pealkirjadele ja rõhuasetustele vaatamata keskendub Barthes siiski vaid kolmele põhiprobleemile: millist osa reaalsusest on foto võimeline kujutama (CL, lk 66, 71, 80 jj); kas kujutatav on vaid hetkeline/nähtumuslik või suudavad fotod mõnikord edasi anda portreeteeritu olemuse? (lk 71). Samavõrd, ehk isegi rohkem huvitab Barthes'i foto seos ajaga, mälu, surmaga – ta nimetab fotosid "elavateks piltideks surnud ajast" (lk 79). Ja määratledes foto noemi grammatilise täismineviku vormis "on olnud", osutab ta sellelegi, miks just foto kehtestab fakte ilma meetodita (lk 80). Nii oli foto mineviku ja reaalsuse kohtumispaik ja nõnda oli see ka surma agent, ent asendades küll omaaegseid monumente, ei pannud fotod ka ise aja halastamatu le toimele vastu ning sattusid lõpuks omakorda prügikasti, koos sellega, mida nad kord olid kujutanud (lk 93). Näib, et Barthes'i suhe fotoga oli tõepoolest afektiivne: ta leiab, et fotod blokeerivad mälu ega anna teada, millist informatsiooni nad sisaldada võivad, fotod on lamedad, banaalsed jne (lk 101, 106). Barthes'ile jääbki foto tema viimases raamatus mõistatuslikuks, lõpuni lahendamatuks. Ta ei tea, kuidas edastada fotol vaimsust (lk 109), ja nõnda jääb ühiskonnal säärase hullu foto "taltsutamiseks" kaks võimalust: muuta foto kunstiks või banaalseks (massikommunikatsioon, CL, lk 118). Barthes ise esindas aga kolmandat võimalust, s.o reaalsuse juhita matut äratamist ehk müstikat (lk 119).

Barthes'i kriitikat ja bartholoogiast

Barthes'i fotograafia-alaseid jm tekste ümbritseb aukartustäratav hulk sekundaarseid tõlgendusi, arendusi ja kriitikat, mida on nimeetatud nii barthesiaanluseks kui bartholoogiaks. Nende hulgas leidub isegi kolmanda astme käsitlusi, mis eritlevad Barthes'i kriitikat.³⁸ Juba selsamal 1981. aastal, kui ilmus ingliskeelne "Camera Lucida", reageeris sellele Artforumi toimetaja Max Kozloff. Kui ta summearis raamatu Village Voice'is ilmunud artiklis "Barthes'i lõbutsevaks teadvuseks"³⁹, siis leidis märkimist kitsas fotode valik (isiklikud fotod), samuti see, et "Camera Lucida's"



Fotodel enamasti puudub minategelane. Pildistajat ennast "pole enamasti olemas". Vaid algaja pildistaja objektiivni unustatud sõrm annab märku fotograafi kui vahendaja olemasolust.

The first person character is generally missing from the photos. Only the novice photographer's finger is indicative of the presence of an intermediary.

kes juhatas peatselt sisse oma "esthetica practica".⁴¹ Ja lõpuks sai "Camera Lucida'st" inspiratsiooni Victor Burgin, kelle uurijasuhte fotograafiasse kujunes ennekõike Barthes'i keskse *punctum*'i mõiste kaudu psühhoanalüütiliseks.

Eriti on see ühenduslülil näha Burgini 1982. aasta esees "Re-reading Camera Lucida", kus Burgin püüdis lepitada Barthes'i fenomenoloogiat Freudi-Lacani psühhoanalüütiliste teooriatega.⁴² Just "Camera Lucida" läbiv/keskne *punctum*'i mõiste oli selleks puutepunktiks, nagu ka "trauma", mis Barthes'i meelest "seiskas keele" ja elimineeris muud võimalikud kaastähendused ehk konnotatsioonid ning seisis kõige lähemal tuumtähendusele, s.o denotatsioonile. Hea Barthes'i tundjana näitas Burgin, et tema läbivalt binaarsed mõisted on kõige paremini taandatavad 1970. aasta kirjutiuses "Kolmas tähendus"⁴³ kasutatud mõistetele "ilmne" ("obvious") ja "hägus" ("obtuse"). Et Burgin leiab Barthes'i tegelevat mitte niivõrd fotodega kui oma kujutlustega fotodest, siis saabki käsitlust paralleelitada mitte ainult Sartre'i fenomenoloogilise psühholoogiaga ("L'imaginaire", 1940), vaid otsida sellele psühhoanalüütilisi taustu ja seletusi. Mõistagi viitab Burgin "Camera Lucida" ilmselgele taustale, nimelt Barthes'i psüühilisele seisundile pärast ema surma, mis on eriti tunda raamatu II osas. Ja kui "trauma" on kreekakeelne "haav", siis ladinakeelne vaste sellele ongi "punctum". Burgin muide resümeeribki, et selle autobiograafilise raamatu sihiks on armastatud inimese kujundi kinnitamine fotograafia vahendusel ja "Camera Lucida" panus fotograafia teooriasse on ennekõike see, et Barthes on suutnud meid veenda vaataja osaluse määravuses fotograafiliste tähenduste tekkel.

James Elkinsi Tartus 15.05.2005 peetud loeng "Camera Lucida" vastu"⁴⁴ põhines tema peatselt valmival raamatul "Camera Dolorosa" ja oli kantud teistsugustest hoiakutest. Elkinsi arvates "mõistab Barthes fotograafiat totaalselt valesti, kujutledes seda vaid perekonna, armastuse ja mälu kandjana. "Camera Lucida" teeb valiku kõigile tuttavate tarbefotode kasuks, ja varjab fotograafia anti-

humanistlikku, ebaratsionaalset, emotsioonideta aspekti... Korduvalt on fotod sundinud inimesi nägema maailma teistsugusena, kui nad seda tahtnud või vajanud on. ...

PUNCTUM ON ANALÜÜSIMATU
"PIME VÄLI", SALADUS, SEE,
MIS PANEB MEDITEERIMA.

Kogu see ilu töötab raskepärased, tõmmates mu tähelepanu eemale fotograafia üle jäänud olemuselt.”⁴⁵

Järeldusi ja kokkuvõtteid

Barthes'ile soovitaks tänaste teadmistega varustatult esmalt pöörata tähelepanu fotograafilise pildi materiaalsusele. Tema näeb fotos piinliku lihtsusega lihtsalt fotot, see on pilt nagu pilt ikka, kuigi eriline, puudub sellel pind, pole olemas ei füüsilist struktuuri, külgede suhet jms. Kõikuma on lõõnud ka foto barthesiaanlik referentsiaalse “kullaproovi” põhimõte, sest analoogfotograafia asendumine digitaalsega muudab paratamatult küsitavaks “see on seal olnud” printsipi. Barthes keskendus fotole ja selle vaatatajale, jättes peaaegu üldse tähelepanuta fotograafi, kaamera, nende omavahelised suhted, pildistamise protsessi ja foto kui pildi nii füüsilises kui meediumi tähenduses, mis on fotograafias kui kommunikatsiooniprotsessis kesksed ja millest oleme juba sissejuhatavalt juttu teinud.⁴⁶

Nii peab Barthes fotograafi enamasti amatööriks, pildistamist vaatamiseks läbi luku-augu, õnnestunud pildistamist aga juhuslikuks. Barthes'i “koodeerimata sõnumi” doktriin ei hõlma üsna suurt hulka koodi, mis on seotud nii pildistamiseelse sfääriga (võttingimuste valik, kaamerakäitumine jmt.); kaamerast, selle optikast, fotomaterjali iseloomust jpm lähtuvate kokkulepetega; pildi valmimisprotsessi iseärasustega. Sellele vaatamata tundub Barthes'il olevat kohatult sarnane roll Clement Greenbergiga, keskele kõrgmodernistliku kunstikriitikuga, kelle kirjutisi enamik tema järel tulnud uurijaid on küll kritiseerinud, ent neid ka erimeelsuste deklaareerimiseks või vastandumiseks vajanud.

Barthes'i tekstid on vaieldamatult huvitavad, pealegi määravad need terve ajastu arusaama fotograafiast. Meenutagem, et nimetatud aega tuntakse modernismi nime all: 1950. – 1960. aastate arusaamu kunstist aga kutsuti siis veel viimaseid päevi “moodsaks kunstiks”. Et Barthes armastas just “hulle” fotosid, pidades kunsti sellise hulluse (taunitavaks) taltsutamiseks (CL, lk 117 jj), siis teatud mõttes sobis tema säärane doktriin alibiks ennekõike neile, kes tahtsid näha fotograafiat kunstisfäärist eemalseisvana. Pole aga Barthes'i süü, et uut esteetikateooriat, mis haaranuks kunstisüsteemi ka fotograafia, siis veel polnud. Neil ja muudel põhjustel polnudki fotograafia (ükskõik kui poeetiline) kunst klassikalises (senises – P. L.) tähenduses. Tagantjärele on Barthes'i kirjutised kergesti haavatavad ja kutsuvad just seetõttu dialoogi alustama. Nagu Greenberg nii oli/on ka Barthes'i kirjatööd, ehkki hulga intellektuaalsemas vormis, edasiste diskussioonide, rohkete vaidluste, arvukate ümberlükkamiste lähtepunkt – või oleks täpsem öelda, et need lausa kutsusid



Katse markeerida pildistamisel “mina”.

The attempt to mark ‘me’ at taking a photo.



Kaamerapildile omane juhuslikkuse võlu tuleneb nõrgast intentsionaalsusest.

The charm of randomness arises from weak intentionality.

seada tegema?

Ent Barthes'i kogemusest järeldeb ka üks olulisem tõsi-asi: laiahaardelist fotode analüüsi ei saa nimelt üles ehitada vaid nende piltidele, “mis mulle närvidele käivad” (“Inimeste suur perekond” ja “Foto-šokid”, 1957) versus neile, mis “mulle meeldivad/korda lähevad” (“Le Chambre Claire”, 1980). Empaatiat on kahtlemata tugev eeldus, et kirjutada huvitavalt, ent samavõrd on see seisund pimes- tava ega lase meil näha uurimisobjekti muid olulisi tahke, sh neid, mis võiksid teha tõlgenduse mitmekülgsemaks/adekvaatsemaks – ja parem veel kui ka vastuolulisemaks.

Allikad ja viited:

- 1 Charles Sanders Peirce jätab fotodele täpsemalt öeldes võimaluse kuuluda nii ikoonide, indeksite kui sümbolite klassi; fotod võivad kuuluda ka nii *legisign*'i kui *sinsign*'i hulka – P. L.
- 2 Vt Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique Generale* (1915). Payot, Paris, 1972.
- 3 Erwin Panofsky. *Meaning in visual arts*. Anchor Books, N.Y., 1955.
- 4 Sigfried Kracauer. *Theory of Film: The redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, New York, 1960.
- 5 Marshall McLuhan. *Understanding Media: The extensions of Man*. Routledge, London, 1964.
- 6 Pierre Bourdieu. *Un Art Moyen, essai sur les usages sociaux de la*

Photographie. Minuit, Paris, 1965.

7 Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1976 (1968), lk 15–16.

8 Goodman, *Ibid.*, lk 15–16.

9 *Ibid.*, lk 15.

10 Vt artikli 2. osa, kunst.ee 2005, nr 3.

11 Eestikeelsena vt Mütoloogiad, Varrak, Tallinn, 2004; vastavalt lk 118–191, 120–123 ja 203–206.

12 *Ibid.*, lk 120–121.

13 *Ibid.*, lk 121.

14 *Ibid.*, lk 122.

15 *Ibid.*, lk 123.

16 Roland Barthes. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (edaspidi CL). Fontana, London, 1982, lk 117–119.

17 Barthes, CL, lk 20.

18 Vt Wawrzycka, Jolanta. *Photographeme: Mythologizing in “Camera Lucida”*.

Rmt-s: *Writing the Image after Roland Barthes*. Jean-Michel Rabate (toim). University of Pennsylvania Press, 1997, lk 92.

19 CL, lk 69–71.

20 Victor Burgin. *The Absence of Presence*. Rmt-s: Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. MacMillan, London, 1986, lk 44.

21 Roland Barthes. *The Photographic Message* (1961). Rmt-s: Roland Barthes. *Image Music Text*. Fontana Press, London, 1977, lk 17 jj.

22 Roland Barthes. *Foto-šokid*. Rmt-s: *Mütoloogiad*. Varrak, Tallinn, 2004, lk 122.

23 Roland Barthes. *Ibid.*, lk 123.

24 Vt Peeter Linnap. *Fotoloogia III*. – Cheese 2006, nr 14.

25 *Fascination and Grief: Interview with Roland Barthes / By Angelo Schwarz* (1978). – *European Photography*, juuli/august/september, 1985, lk 44–45.

26 Barthes. *Ibid.*

27 CL, lk 10.

28 Marshall McLuhan. *The Photograph: The Brothel-without-Walls*. Rmt-s: *Understanding Media* (1964), Routledge, London, 2002, lk 204–219.

²⁹ McLuhan, 2002, (1964), lk 204–205.

³⁰ McLuhan. *Ibid.*, lk 209.

³¹ Schwarz. *Ibid.*

³² Vt Albert Plecy. *Gramaire elementaire de l'image*. Marabout, Paris, 1971.

Samuti Albert Plecy. *La photo, Art et Langage*. Marabout, Paris, 1975. Ka foto ole-muse põhijooned väidab Barthes juba “kirjutatud olevat”. Rmt-s: Edgar Morin. *Le Cinema ou l'homme imaginaire*. Editions Minuit, Paris, 1958.

³³ Jean-Paul Sartre. *L'imaginaire*, 1940; ingl k *The Imaginary*, Routledge, London, 2004.

³⁴ Sartre. *Ibid.*, lk 4.

³⁵ *Ibid.*, lk 14.

³⁶ CL, lk 18–19.

³⁷ *Ibid.*, lk 21.

³⁸ Neist mahukaim on Nancy Shawcrossi “Roland Barthes on Photography” (University of Florida Press, Gainesville, 1997). Samuti on ilmunud mahukas artiklilogikumik “Writing the Image after Roland Barthes” (toim Jean-Michel Rabate, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997).

³⁹ Kozloff, Max. *The amused consciousness of Roland Barthes*. Rmt-s: Kozloff, Max. *The Privileged Eye*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987.

⁴⁰ Ton Hendricks. *The Eidos of Photography*. – Perspektief 1985, nr 21, lk 32–34.

⁴¹ Vt Henri Van Lier. *Philosophie de la Photographie*. Les Cahiers de la Photographie, Paris/ Bruxelles, 1983.

⁴² Vt Burgin, Victor. *Re-reading Camera Lucida*. Rmt-s: Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. MacMillan, London, 1986, lk 71–92. Vt ka Victor Burgin. *Diderot, Barthes, Vertigo*. *Ibid.*, lk 112–139.

⁴³ Roland Barthes. *The Third Meaning*. Rmt-s: *Image-music-text*, Fontana Press, N.Y., 1977, lk 52–68.

⁴⁴ James Elkins. “Camera Lucida” vastu. *Loeng Tartu Kõrgemas Kunstikoolis* 15.05.2005. *Tlk Peeter Linnap*. – *Cheese* 2005, nr 12, lk 30–31.

⁴⁵ Elkins. *Ibid.*

⁴⁶ Vt Peeter Linnap. *Fotoloogia: fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest I–III*. – *Cheese* 2005, nr 12–13; 2006, nr 14; vt ka Peeter Linnap. *Pilt ja masin*. – *Vikerkaar* 2005, nr 9.

Photology IV Photography from the point of view of semiotics 2: Barthesian meditations Peeter Linnap

In Anglo-American universities, when teaching semiotics to artists, one confines oneself to the main positions of Ferdinand de Saussure and Roland Barthes, for the most part. And yet, there are a number of other semioticians of stature concerned with conveying sense to the domain of photography: Albert Plecy, Rene Lindekens, Henri Van Lier, Roman Gubern, Hartmut Espe, Umberto Eco and many others. However, besides the French, German, Spanish, Italian etc. speaking scientists, even Charles Sanders Peirce has been accorded little attention, for some reason, for whom “...Photographs, especially snapshots, are very instructive, because we know that in a certain sense they are exactly like objects, which they represent. This likeness, however derives from the fact that photographs have been created in such conditions, which physically caused them to be in detailed conformity with nature. Viewed from this angle, they belong to the second class of signs (indexes) i.e. to those, which are formed in physical relations.” (Peirce § 2.281). By the way, Peirce has also pointed out that a photo can be handled coincidentally in the “firstness” key – as an entity determined physically: legi-sign; through “secondness” – as an individual enclosure: sinsign (§ 2.246); and also as “thirdness” – as potentially meaningful i.e. dicsign (§ 2.320).¹

The work of Ferdinand de Saussure too evidences an interest towards photography. True, it carries a metaphoric undertone – by comparing the written form (écriture) with language as integrity, Saussure suggests as parallel the relation between face and the photo representing it. Just as the written text as a visual technology is unable to convey the whole essence of language: “...one could never photograph the movement of all the muscles related to speaking. However, the translation of acoustic pictures to visual images

is available to the constant visual image.”² Surprisingly, we will notice here that Saussure ascertained, already quite some time ago, that both written language and photography as *defining technologies* determine pre-semiotically the *modality* and the *limits* of communication. Although the problems of photography as a medium with a *factitious* dominant are already to be found in early speculations, the texts that essentially nailed down that doctrine are derived from the groundbreaking essays of Roland Barthes “Photographic message” (1961) and “Rhetoric of the Image” (1964).

The 1960s – theoretical mapping of photography

The gambits of modern photography theories can be dated back to cinema theoretician Andre Bazin’s “Ontology of the photographic image” (1945), sociologist Edgar Morin’s book from 1956 “The Cinema, or The Imaginary Man” and Roland Barthes’ three iconic essays in the volume “Mythologies” (1957). Just before the mind-boggling writings of Barthes, already renowned in the English language was the book manifesting the method of iconography / iconology – Erwin Panofsky’s “Meaning in the Visual Arts” (1955)³; the ideas of photography were made public as a separate chapter in his cinema treatment by Sigfried Kracauer⁴ (“Theory of Film” 1960). Paradoxically, in the same year, 1964, when Barthes published his “Rhetoric of the Image”, the Canadian media theoretician Marshall McLuhan released the panoramic “Understanding Media: The Extensions of Man”⁵ – emphasising the physicality of media (including photography) and their capacity to *restructure* society. Just imagine how interesting would have been the dialogue between Barthes and McLuhan, provided it had been actualised in that time. Immediately after publication of Barthes’ essays, there also appeared Pierre Bourdieu’s complete “Un Art Moyen” (1965)⁶ and one of the centrepiece works of the arts of philosophy, Nelson Goodman’s “Languages of Art” (1968)⁷. Those researches represent different methodologies: Bourdieu makes his stake on the sociology of photography – he considers formation of photography in the societal lines of force; the *normalisation* of certain camera conduct into a “natural” one (group pictures), the functions of photographs, and he maps photography in the system of legitimacy of cultural practices. In McLuhan’s media sociology the stake is made on *formative* capacities of photography, not just on its *reflexive* capacities. Panofsky’s iconography / iconology focused on “content vs. meanings”, not just on issues of form, and so it can be easily related to semiology. Goodman too involved himself in the topic of *iconism* – distorted camera images: “... nothing but a camera able to make a mountain out of a molehill.”⁸ In Goodman’s opinion, although the core of representation was *denotation*, it was *not* based on *similarity* as presumed by Barthes. It was Goodman who introduced an example in the problem range of iconism (M. J. Herskovits, 1948) by saying that there were cultures where the Barthes’ concept on an absolute analogy of photography did not work at all.⁹

The photo chapter of the film book of 1960 by Sigfried Kracauer can be considered *phenomenological*, in the first place, because it considers the photographer and taking photos as an activity in the phenomenological key. It is the more interesting that here, a statement of communicative prerequisites of photographs is made, nevertheless.¹⁰ Vigorously emphatic is the idea embraced by Kracauer of semantic indeterminacy of photographs – the photos would have “stretchable” interpretation borders and would therefore call for semantic genesis, emanating from the *recipient itself* – or at least derived from outside the iconic formations. Such positions are also supported by the vision of the photographer, who is rather a *pendant of a machine* for Kracauer than an author / poet – a distanced and mechanical figure. Although Roland Barthes does not refer anywhere to those turns of mind of Kracauer dating from 1960 – and rather focuses on distinctive features of photographic

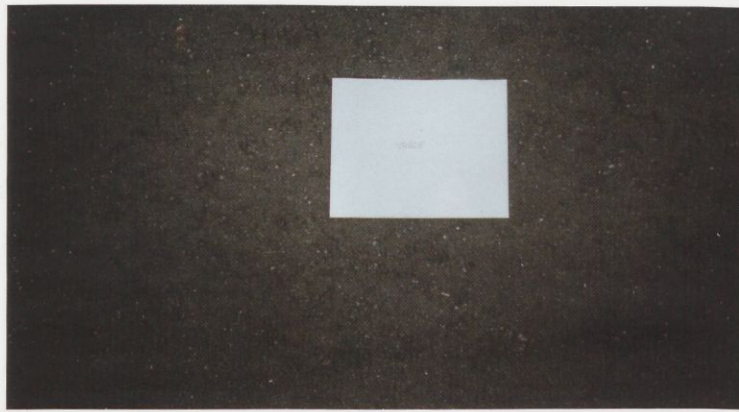
communication – the conclusions of those two researchers are not entirely incomparable.

Photography in Barthes' semiology and phenomenology

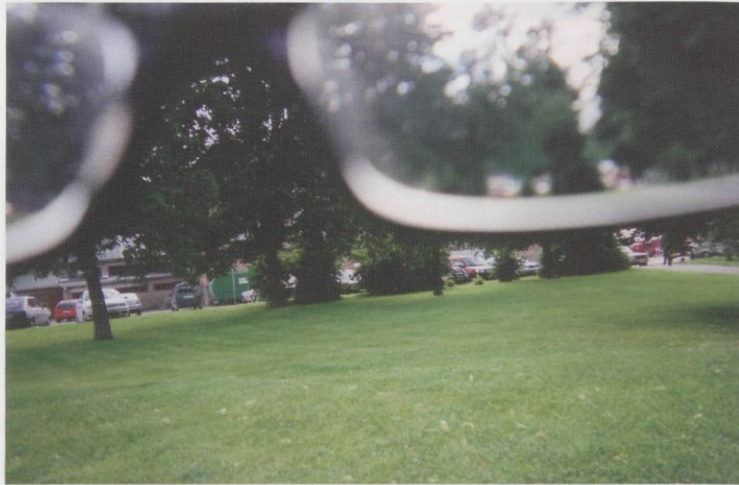
Roland Barthes first made his concepts publicly available by three essays dedicated to photography, which appeared in 1957 in the volume "Mythologies": "Photography and Electoral Appeal", "The Great family of Man" and "Photo shocks".¹¹ They subjected to criticism photography as a mass medium: in connection with elections, Barthes points out the brainwashing role of mass photographs; the second essay criticised Edward Steichen's emblematic photo exhibition "The Family of Man" (1955) and the third – "Photo shocks" – is largely permeated by opposition to interpretation of photography as a *language*. Barthes finds that the photographs used in mass media are *anti-intellectual* and "with too conspicuous a meaning": exorbitantly purpose-bound and concocted¹² – "... photography brought down to the status of a sheer sign, sheer language (emphasis introduced by me – PL.) would not allegedly excite or disorganise us in to the slightest degree.¹³ It thence transpires that ... "the reader of the image is jolted into surprise visually rather than intellectually"¹⁴ and that it is the ... "pictures stripped of the pathetic and explanations that are natural."¹⁵ Thence the impression of the pervading reluctance of Barthes to accept the conscientious element in photography – whose impression turns out to be right.

Absence of the medium's physicality – the message without code

In his two following semiotic essays (1961 and 1964) as well as the last one, the phenomenological "Camera Lucida" (1980; hereinafter CL) Barthes goes all out to drive home the idea of the photograph as being something of an interbreed between nature and culture; being therefore "mad" and running amock,¹⁶ a photograph is professedly a non-coded message, the existence whereof as an object is weakly constituted.¹⁷ This is where the long prevailing doctrine took root that when viewing photographs we are, as a matter of fact looking at objects *unmediated*. Alternatively, as suggested by researchers of Barthes – "...we conjecture ourselves peering through photographs."¹⁸ It escaped however Barthes' eye that it is specifically due to the certain *automatism* of the image production in photography and the physical transparency of the photographic material that it is fictitious, imaginary, and apparent. Barthes also nurtures doubts about photographic images as autonomous objects, at the



Sõna "vaade" ikoonilises funktsioonis.
The word "view" in iconic function.



"Mina-vaatan-vaatamine-vaade". Sisseastumiseksami ülesanne TTK fotograafia osakonnas.
"I - look". The photo for enrolling in department of photography, Tartu Higher Art School.

same time endeared by them "affectingly". This is especially true for the "Winter Garden Photograph", representing his own lately succumbed mother – not as a *partial similarity* (which was deprecated by Barthes) but under the principle of hitting the gist.¹⁹

The only thing seemingly not having an independent existence is the photograph itself – although as a fetish, it is invariably in place. This contradiction, inherently pertinacious to Barthes has been excellently formulated by Victor Burgin: "The fetish, in short, is *pure presence*, its function being precisely to deny absence, to fill the lack in being ..."²⁰. Thence Barthes is captivated by photographs in the context of media (the earlier essays), or personal photos (CL, 1980). The latter are elevated and spiritual – while the photos directed at the masses are banal. Deplorably though – selected at random and without reason, as photos presented by Barthes are, of arbitrary character too is his analysis of the photographic meaning making. For instance, when Barthes lists the connotation procedures, he derogatorily dubs certain techniques "tricks". Although

"tricks" are a way of making pictures, strangely enough such effects are acknowledged by Barthes as "historical conventions", i.e. generally agreed practices, but not a *style*. While Barthes recurrently uses the term "genuine art", by assumption the styles exist "only" there. Evidently, the same domain of meaning should be searched for the reason why the "tricks" do not overlap with Barthes to any significant degree with the concept of *codes*. In his opening essay he already complained about the domination of (certain ways – PL.) the purely *visual* with respect to the *intellectual*²¹, making the viewer concentrate on *surface*, not on the *essence* of the image.²²

Barthesian doubts

Nor does the domain of *poses* provide Barthes with the grounds to suggest photographs as being coded – rather, it enables him to speak of their pre-photographic conventions. Just as I have pointed out already,²³ although the poses staged for the pictures partially do derive from *theatre*, *painting* – even from *sports* etc., one should differentiate among them the more general body language "expressiveness" and more *specific poses*, that are only inherent to *camera pictures* including photographs. As the last connotation procedure the list features *syntax* – which Barthes finds only to exist on the level of serial/ narrative picture bodies (not "within" one picture). In the series and serials the genesis of meanings occurs on a supra-segmental level – however the *repetition* or *typology*, creating the

syntax, in the *film* or *drawing* respectively, is not granted access by him to photography, for some obscure reason. The interview given by him to Angelo Schwarz in Turin in 1978²⁴ casts light on quite a few things likely to bring clarity to those matters. Considering, in the first place photography as an integral practice Barthes finds that it is a tough issue for analysis, because a new theory of aesthetics would be needed for the purpose (there have been attempts to elaborate one now – P. L.). Nevertheless – just as it would be erroneous to equate and identify the whole of photography with art, it would be inconsiderate to view it as a *neutral* recording.

Missing links in photography – from reflexive to formative

The contemporary viewpoint on photography is essentially different: every photographic image is a *model* – the reality presented in it is however always symbolic. With a view to achieving in photography the “*that has been there*” (“*ca-a-ete*”) effect – several mathematical operations/ abstractions have been involved (calculations of contrast, spectral sensibilisation etc.), for that “*reality*” has been first broken down and decomposed into isolated aspects/qualities and thereafter the picture material has again been composed. Going straight to the point without ambiguity or hesitation, Barthes almost avoids the characterisation of picture as a physical entity: he just “contemplates” the photographs, all of them are just the same as an object of the “invisible” – in existence only is the one located “on picture”. Such a position is contextualised better also by the essay published in 1964 by the Canadian media theoretician Marshall McLuhan “The Photograph: The Brothel-without-Walls”,²⁵ the basic pathos of which is the active *participation* of the media itself in formation of the message and its active role in society – not reflexive but outright *formative*. Barthes leaves fully open also the problem of viewing conditions – there is no difference in whether you browse an *album*, thumb a *newspaper* or slouch at an *exhibition*. When analysing the texts dedicated to Roland Barthes’ treatments of photography – we can clearly see that he focussed mostly on the *viewer* of photographs and his/her *imaginary* field, almost disregarding the *photographer*; camera, relations between them, the process of taking photos and the photograph as picture in both the physical meaning and the meaning of *medium* – so important in photography as a process of communication. It also becomes evident that the doctrine



Kaamera ja salvestusmaterjali tehnoloogilisest ebatäiuslikkusest tulenevad häired võivad osutada väljenduslikuks.

The disturbances stemming from technological imperfectness of camera and photographic material may turn out expressive on the photo.



Ruumi sügavusmõõdet “loogiliselt” markerivate detailide osaline puudumine loob irratsionaalse ruumi, mille komponeerimiseks pole “koollitatud” fotograafid võimelised.

Partial absence of details marking the depth dimension of space will create the non-rational space.

of the “*message without code*” photography does not recognise the codes, that are specifically connected with those domains of meaning making. Despite all that, the texts by Barthes are indisputably interesting – they constituted the conceptions of the whole *epoch* in photography and also prove to be of much avail today, even if just in the negating form, for defining new positions. One should however learn the lesson, referring to Barthes’ errors – in the first place in view of the hard fact that a *wide range analysis* of photography cannot be only constructed to pictures “which chaff my nerves” (“Large family of people” and “Photo shocks”, 1957) versus those I like / care for (“Le Chambre Claire”, 1980).

¹ To be more exact, for photos Charles Sanders Peirce leaves open the option to belong to the class of icons, indices and symbols; photos may belong both among *legisign* and *sinisign* – P. L.
² See: Ferdinand de Saussure. Cours de linguistique Generale (1915). Payot, Paris, 1972.
³ Erwin Panofsky. Meaning in visual arts. Anchor Books, N.Y., 1955.
⁴ Sigfried Kraacauer. Theory of Film: The redemption of Physical Reality. Oxford University Press, New York, 1960.
⁵ Marshall McLuhan. Understanding Media: The extensions of Man. Routledge, London, 1964.
⁶ Pierre Bourdieu. Un Art Moyen, essai sur les usages sociaux de la Photographie. Minuit, Paris, 1965.
⁷ Goodman, Nelson. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. Hackett Publishing

Company, Indianapolis, 1976 (1968), pp 15–16.

⁸ Goodman, *Ibid.*, pp 15–16.

⁹ *Ibid.*, p 15.

¹⁰ See: kunst.ee 2005, No 3 (the 2. part of this article).

¹¹ In Estonian: Roland Barthes. Mütoloogiad. Varrak, Tallinn, 2004.

¹² *Ibid.*, pp 120–121.

¹³ *Ibid.*, p 121.

¹⁴ *Ibid.*, p 122.

¹⁵ *Ibid.*, p 123.

¹⁶ Roland Barthes. Camera Lucida: Reflections on Photography (here CL). Fontana, London, 1982, pp 117–119.

¹⁷ Barthes, CL, p 20.

¹⁸ See: Wawrzycka, Jolanta. Photographeme: Mythologizing in “Camera Lucida”. In: Writing the Image after Roland Barthes. Jean-Michel Rabate (ed). University of Pennsylvania Press, 1997, p 92.

¹⁹ CL, pp 69–71.

²⁰ Victor Burgin. The Absence of Presence. In: Burgin, Victor. The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity. MacMillan, London, 1986, p 44.

²¹ Roland Barthes. Mütoloogiad. Varrak, Tallinn, 2004, p 122.

²² *Ibid.*, p 123.

²³ See: Peeter Linnap. Fotoloogia III. – Cheese 2006, nr 14.

²⁴ Fascination and Grief: Interview with Roland Barthes / By Angelo Schwarz (1978). – European Photography, July/August/September, 1985, pp 44–45.

²⁵ Marshall McLuhan. The Photograph: The Brothel-without-Walls. In: Understanding Media (1964), Routledge, London, 2002, p 204–219.

{monument}

Sambaväli *Berlin Mitte's*

Mare Mikoff Euroopas hukatud juutide memoriaali vaidluste lainel.

Loota, et maketi täpset ja puhast minimalismi on võimalik saavutada ja säilitada ka tegelikus linnaruumis – *o sancta simplicitas!* Linn elab oma elu ja võtab hea monumendi kiiresti omaks, kuid lisab omalt poolt ka midagi segavat, näiteks müügiputkad ja muud sellist kraami. Mastaapsuse tõttu laiub Berliini holokausti memoriaal teiste linnaskulptuuridega võrreldes isegi suhteliselt suveräänselt.

Rohkem kui betoontahkude vahel ja peal hullavad noored segab mind igav DDR-i aegadest pärit majade front, mis piirab väljakut lõunast ja idast. Jääb loota, et pilt on teine aastate pärast, kui ümber välja istutatud puud on kõrgeks kasvanud ja varjavad kesist ning ebaproportsionaalset paneelmajade rodu. Kuid memoriaali autor, tuntud USA arhitekt Peter Eisenman on öelnud, et teda ei häiri miski. Suurte kogemustega tegijana loob ta ilmselt tulevikku ja igavikku silmas pidades. Eisenman soovitab kõndida sammaste vahel. Õige ja erilise tunde saab siis, kui oled viljapõllu sees!

Aga põld, mida ta mainib, on 19 073-ruutmeetrine linnakvartal. Kogu ala on kaetud 2711 tumeda tahukaga (madalaim 20 sentimeetrit ja kõrgeim 4,5 meetrit) ning nende vahele ja ümber on istutatud 41 puud. Numbrid on juhuslikud, neil pole mingit sümbolset tähendust, ütleb autor.

Euroopas hukatud juutidele pühendatud memoriaal ehitati Brandenburgi väravast lõunasse endise *Ministertgärten*'i alale. Juba ammusest ajast pole see kant mitte päris tavaline olnud. Nagu öeldakse, on sealsete maapinda kihistunud Saksamaa ajalugu. Ka sõna otseses mõttes. Mälestusmärgi all on hästi säilinud Joseph Goebbelsi ametivilla keldrid, veidi eemal Hitleri sõjaaegne punker. Kaugemal Potsdami plats, mõnisada meetrit on Riigipäeva hooneni. Siin seisis Berliini müür ja Ida-Saksa armee viis läbi surmanuhtlust. Kahtlemata pole see juhuslikult valitud paik. Asukoha paljutäenduslikkus lisab õnnestunud arhitektuuriga monumendile ainult väärtust. Paljude jaoks on monument siiski liialt



FOTOD HEIE TREIER

moodne, juudid ootasid midagi “tõsisemat”. Samas arvan, et pingete mahavõtmiseks ja ühe rahva “kollektiivse” süütunde väljendamiseks on abstraktne arhitektoonika parim lahendus. Vähemalt ei teki tunnet, et keegi on tahtnud kellelegi ära panna või et tegemist on sakslaste masohhistliku aktiga, mille pärast võib ka piinlik hakata. Huvitav, et hea kunst suudab tasandada liigsed tunded ja ambitsioonid. Aga monument on ju ikkagi eelkõige poliitika ja alles seejärel võib seda nautida kui õnnestunud kunstiteost.

Memoriaali püstitamiseks kulus 17 aastat, kusjuures ehitamiseks ainult 2, ülejäänud aeg läks vaidlusteks. Võib-olla ka venitati, sest aeg polnud päris küps. Saksa rahvas polnud veel asjast sedavõrd üle, et vabalt tunnustada oma natsiaegseid kuritegusid juutide vastu. Asjad hakkasid liikuma tänu Helmut Kohli toetusele.

Pika pealkirjaga mälestusmärk avati möödunud aasta 10. mail. Selle 73-aastane Cambridge'i haridusega autor Peter Eisenman peab ennast tõeliseks eurofiliks. Ta võrdleb sakslaste muret oma linnaruumi pärast ameeriklaste ükskõiksusega, tuues näiteks, kuidas Daniel Libeskindi World Trade Centre' võistlusprojekt lasti hävineeda. Euroopas õppides sai Eisenman sõbraks prantslase Jacques Derridaga ning püüdis tema dekonstrueerimise meetodit rakendada ka arhitektuuris. Ameeriklasi tema hilismodernistlikud ideed ei huvitanud. Ka Eisenmani raamatud avaldati kõigepealt hoopis saksa ja itaalia keeles. Pärast pikka vaheaega ilmus ta jälle Ameerika arhitektuurilavale seoses Ground Zero (11. septembri 2001 terrorirünnakus hävinud WTC kaksiktornide asukoht) taashoonestamisega Manhattanil, kuigi koos Richard Meieri, Charles Gwathmey jt-ga tehtud projekt ei võitnud. Koos olid nad olnud suured tegijad New Yorgis 1970ndail. Päriselt pääses Eisenman *outsider*-i rollist 2004. aasta Veneetsia arhitektuuri biennaalil: ta figureeris jälle kui Ameerika supermodernist, tema mõju oli tunda; euroopalik looja oli Ameerika kaudu oma allikate juures tagasi. Ta tunnustab oma erilist huvi itaalia fašistliku arhitektuuri vastu. Ka Ameerikas on ta veidrate majade projekteerijast saanud jälle tähtsate ühiskondlike hoonete tegijaks.

Holokausti memoriaali võistlus oli 1994. aastal, Eisenman võitis selle koos skulptor Richard Serraga. Esialgse plaani kohaselt oli memoriaal mõeldud palju suuremana. Kompromissi tegi Eisenman, andes järele tellija nõudmisele. Kuid Serra loobus, nähes vähendamises kujundi kui terviku rikkumist, kuigi ta jäi siiski projekti toetajaks. Ta on nimetanud tulemust de Chirico, Kafka ja surma hübriidiks. See samm näitas, et Eisenmanist oli saanud vilunud poliitik, kes viib oma projekti iga hinna eest ellu. Hiljem



Peter Eisenman. Holokausti memoriaal Berliinis. 2005.

Peter Eisenman. Holocaust memorial in Berlin. 2005.

tegi ta veelgi ühe järeleandmise, lubades 1998. aastal lisada sambaväljale infokeskuse. Ta on sellele vaatamata veendunud, et oli mõelnud välja optimaalse variandi: “Kas te märkasite, et see on maa all, see ei ole mingi suur kiosk siin kuskil üleval.”

Tema seisukoht on, et monument on suur tumm saladus, mis ei kõneta, kui lisatakse relikte ja selgitavaid tekste. “Maailm on niigi informatsiooni täis. Arhitektuur ei peaks informatsiooni kandma, vaid laskma

kogeda ruumi ja aega”. Ta selgitab arusaamu vormikunstidest üldse, muidugi minimaalismi võtmes: arhitektuuri esimene tingimus on mentaalne ja visuaalne (vorm ja materjal) eksperiment. Ja selle nõude ta, vaatamata kompromissidele, ikkagi täitis. Need diskussioonid on tuttavad seoses Eisenmani kuulsaima õpilase D. Libeskindi Berliini juudi muuseumi avamisega. Oli ju spetsialistide peaaegu ühine arvamus, et tühjal ruumil oli suurem jõud, kui pärast ekspositsiooni installerimist. Suurem osa inimkonnast pole võimeline selliseid peensusi tajuma, see on kui muusika kurtidele kõrvadele. Kunsti puhul ongi vist paratamatus, et arutelud jäävadki teoreetiliseks.

Päev enne avamist pidi Eisenman tõrjuma rahvusvahelise pressi rünnakut, et Libeskindi arhitektuur kõnetab, aga tema oma mitte. Tema arusaamise kohaselt pole need sambad hauakivid ja ta ei soovi ohvreid alandada nende nimede kirjutamisega sammastele. Kõigi Euroopas hukatud juutide nimed, mis on saanud iisreali Yad Vashemi nimekoogust, saab teada infopunktis, ja 800 inimese (tundub juhuslik valik) nimed ja saatused jooksevad nonstopvideona sealsamas. Näituseruumide ehitamine memoriaali alla rahustas maha paljud, aga sugugi mitte kõik. Kergemaks läks Berliini juudi kogukonnale, kes oli hätta jäänud “betoonihulluse” tõlgendamisega. Kuid nüüd käivad vaidlused keldri üle: seal polevat kõiki ohvreid võrdselt koheldud. See on aga juba teine teema. Memoriaal oleks äärepealt jäänud õigeaegselt avamata, sest selgus, et Degussa firma, kellelt oli tellitud grafitivastane vedelik sammastele määrimiseks, valmistas üle 60 aasta tagasi gaasi koonduslaagritele. Midagi polnud teha, ka see lahenes.

Avamise päeval tuldi lagedale sensatsioonilise uudisega: on olemas uus kavand – “Terrori topograafia” nn Gestaapo kvartali jaoks. See on koht, kus asusid SS, SD, Riigi Salapolitse ja Julgeoleku Peaamet. Nn “kuritegude paik” oli esialgselt plaanitud ka suurele holokausti memoriaalile. Õnneks olid avamise päevaks vastaspoolel maha hunenud; tähtis oli, et saadi memoriaaliga lõpuks ikka valmis. Berliin oli juurde saanud ühe Euroopa suurima viimasel ajal valminud monumendi. Võidukaare kõrvale oli kerkinud hoiatusmonument.

Skulptor Mare Mikoff on jälginud Euroopa moodsate monumentide saamislugu. Rachel Whitereadi loodud Viini holokausti monumendiga seotud probleemidest on ta kirjutanud kunst.ee-s 3/2001.

Kolmekesi Hiinas

Leonhard Lapini kunstiline reisikiri.

Kui me Jaan Toomiku ja Paul Rodgersiga Soome lennukist Pekingi lennuväljal välja astusime, ei uskunud me tõsiasja, et oleme Hiinas. Vähemalt selles elus mitte. Aga Hiinas me olime.

Lennujaamas korjas jõuk hiinlasi meid üles ja juba uskusime, et meid viiakse pealinna, korraldajate poolt väljavalitud Pekingi biennaalile, nagu me olime (Paul Rodgers oli oma ruumilise teose teinud koos abikaasa Anna-Daniela Saalistega, kes jäi seekord koju laste juurde), mõnda eripärasesse hotelli. Aga võta näpust, suurlinna tuled kustusid peagi ja sõitsime tunni ning teiseigi põldude ja võsa vahel kuni lõpuks, uskumatu küll, keset aasasid kerkis meie silme ees Pekingi “keelatud linna” vaimus hiinla klassikalise arhitektuuri koopia. Meid oli viidud 50 kilomeetri pealinnast välja, Mao ajal spetsiaalselt välismaalaste jaoks ehitatud suletud hotell-linna, mis nüüd, vabaturu vohamise ajal, kõvasti kiratses. Umbes kümne ruutkilomeetri suurusel hoonestatud alal olid vaid mõned hotellid ning söögikohad kasutusel ja muutunud ajast andsid märku vaid tempelhotelli ette sahisevad moodsad taksod, sest tänapäeval pääseb sellest varem kinnisest tsoonist siiski vabalt ka pealinna.

Samal ajal külastas biennaali ka rahvusvaheline kunstnike liidu juhtide seltskond, kus osales ka meie president Jaan Elken, kelle hotell oli eraldi apartemendiga mõni kilomeeter meist eemal.

Vormistanud paberid ja vaielnud ametnikega, kellest vaid üks valdas vajalikul määral inglise keelt, maandusime korraliku hotellitoas, mina Toomiku meelehärmiks temaga samas ruumis. Ma ei olnud Jaanile reisikaaslasena sugugi vastumeelne, ikkagi sõber, aga eks ta kartis mu jõulist norskamist.

Kommunism ja kapitalism korraga

Hiina on vastuoluline maa, rohkemgi kui meile kunagi peale sunnitud “kodumaa” Nõukogude Liit. Igal tasandil võib siin näha lausa vohamas kapitalismi, alates totaalsest tänavakaubandusest, mida võib nimetada ka mustaks turuks, ja lõpetades suurt raha demonstreerivate kaubanduskeskuste, pilvelõhkujatest büroohoonete ja elamutega.

Kõrghooneteid oli mitmeid kümneid, vahet sadugi, ent ikkagi oli tunda, et kogu kapitalistlik igapäevaelu on siiski riigi ehk kommunistliku partei valvsa kontrolli all.

Kommunismi demonstreeris otseselt küll vaid suur esimees Mao portree Keelatud Linna esifassaadil. Tugevat keskjuhtimist väljendas aga asjatundja pilgule üpris selgelt Pekingi uusim linnaehitus, kus väga selgelt oli eraldatud kolm ala: paljudest kõrghoonetest koosnev uuslinn mõnele miljonile rikkale – Hiina New York, keskel domineeriv vanade templite ja parkide ala ning valdav, ühe- ning kahekorruseline vanem linn, mis oli meie arusaamises just see tõeline Hiina. Ja sellesse linna ehitati ka uusi, üllatav küll, ühekorruselisi hooneteid, vaid poole tunni tee kaugusel peaväljakust. Just sellises linna väga selges ja lihtsalt korraldatud lahenduses on tunda keskväimu juhtivat ja planeerivat rolli. Neile, kel on raha, antakse võimalus elada korrastatud ja hästi haljastatud läänelikus uuslinnas, aga suuremale osale rahvast, kes elab oma igapäevaelu vähemalt kümme korda odavamalt, jääb võimalus elada lihtsalt aegade jooksul kujunenud romantilises slummis, kus nüüd on ka elekter, gaas, kanalisatsioon ja veevärk.

Siia tihedalt kokku surutud mass on erakordselt sõbralik, sest üksteise kukil ei saa elada viha kandes ning õhuski ei olnud tunda, et keegi tahab sind, rikast välismaalast, paljaks röövida või tappa. Ühes kalligraafiagaleriis – hiina tušimaalis väljenda-

tud vaimsus on see, millesse kiindunud olen – selgitasin ka võõrkeelt oskavale kunstnikule, oma ala meistriks, et olen samasugune lihtne taidur kui temagi, pealegi veel hiljaaegu venelaste okupeeritud väikese rahva kunstnik, ja sain ilusa paariruumetrisse originaalteose poolmuidu. Lubasin oma töö talle vastu saata, mida tegingi – naismasinate graafiliste lehtede vormis. Ja teadlikult, sest kogu tänapäeva Pekingis polnud kusagil leida seksi ega erootikat. Vaid ühes videopoes nägin üht kiletatud raamatut poolpaljaste hiinlannadega. Arvasin, et leian mälestuseks midagi huvitavamat, salamisi ka oma tulevastele hiinateemalistele suprealistlikele teostele mõeldes, ei näinud aga hiljem isegi midagi sellesarnastki. Ka mitte pimedatel õhtumatudel kõigega, sealhulgas grillitud madude ja skorpionidega kaubitsetajate lettidel. Kui klõpsutasime hotellis õhtuti viitkümmet telekanalit, sealhulgas ka Hongkongi omi, lõppes kahe vastassoo suhte tipp hetkel ikka põgusa suudlusega... ja siis jooksis õnnelikus perekonnas juba üks laps ringi.

Seks, veel vähem porno, ei kuulu tänasesse Hiinasse. Aga mõelgem isegi, seekord küll mitte armastusele, mis matab meid nagu öö, pigem suhtele naisega ja sellele, mis on viinud meid lõpuks ühe või teise in-



Pekingi biennaalil: Jaan Elken, Leonhard Lapin, Jaan Toomik, Paul Rodgers.

Biennale in Beijing 2005: Jaan Elken, Leonhard Lapin, Jaan Toomik, Paul Rodgers.



Pekingi biennaal 2005: Paul Rodgers ja Anna-Daniela Saaliste. Karussell. Installatsioon. 2004. (Taamal Matti Kalkamo installatsioon ja Entang Wiharso maal.)

Biennale in Beijing 2005: Paul Rodgers ja Anna-Daniela Saaliste. Carousel. 2004. Installation. Installation by Matti Kalkamo and painting by Entang Wiharso in the background.



Leonhard Lapin. Kood XXII. Siiditrükk, akrüül plaadil, 2004. (Eksponeeritud Pekingi biennaalil.)

Leonhard Lapin. Code XXII. 2004. Silkscreen, acrylic on plate. (Exhibited in the Beijing Biennale.)

tiimsuhteni: esialgu on see vaid pilk, vahest vilksatav jalg või põlveõnnal, eriline häälekõla või kergelt ninna kandunud parfüüm. Kõik see, mis on seotud kehade ühinemisega, on ju hilisem, ruske vili, mille õis oli lihtne ja ilus. Seks ei kata kogu sugudevaheliste suhete sfääri, sest on ju naisi, kes jäävad igavesti üksikuks, paremal juhul vaid meeste sõpradeks, nagu on ka armastust, mis jääbki vaid armastuseks. Mis on puhas ja püha. Tänapäeval kuulub porno ikkagi läänese valitseva tarbimiskultuse juurde – kõik on müüdiv ja lõpuni kulutatav. Aga armastus ei kulu – piibli järgi on armastus tugevam kui surm!

Ka hiina noored naised, kes on võluvad ja avavad lääne mehes kõik kire kanalid, on väärikad ning seksi suhtes kuidagi neutraalsed, nii et pole julgustki neile läheneda. Aga noori naisi on tänu valitsevale perepoliitikale praegu ligi kakskümmend miljonit (!!!) vähem kui noori mehi. Hiina neiu ei peaigi pingutama, ta elab erootilise pingeta, sest mehele saab ta igal ajal niikuini. Räägiti, et Pekingi välismaalastele kättesaamatutes linnosades on siiski olemas ka seksiteenus- te pakkujad. Seal saavad igavesti ilma naise- seta jäävad mehed mõnikord ka naise keha kogeda. Muidu puhkeks vist selleski kõvas- ti valitsetud riigis ülestõus. Mina sain Hiinas

näiteks küllaltki meelde jääva rahulduse neid kauneid ja eriilmelisi naisi silmadega nautides, nähes vaid väikest osa nende isu- äratavast ihust. Ja ühe Ida õpetaja arvates ongi see Kaug-Ida ning Lääne maailmakä- sitluse olulisim erinevus: kui Ida poeet üli- tab luules looduses vabalt kasvava lille ilu, siis lääne luuletaja rebib selle peenralt, nuu- sutab, kiidab seda sõnades, seejärel aga vis- kab äratarvitatud taime lihtsalt minema. Ida luules kandub see igaveseks puutumata jää- nud lill Igavikku, nagu minus need kaunid ja õrnad hiina naised, kelle ihu pole ma ku- nagi puudutanud.

Tegelikult oleksin võinud juba ammu olla hiinlaste sugulane. Kuuekümnendatel aastatel käis minu toiduainete tehnoloogist vend Voldemar pidevalt Leipzigi messidel, kus tutvus ka noore hiinlannaga. Kuigi mu vend väitis, et oli vaid korra neiu kätt oma pihus hoidnud, saatis tema reise hiinlan- na kirjade ja sinna lisatud fotode laviini ühe- mõttelise sooviga abielluda. Suletud maail- mas elavatele eestlastele oli selline ettepa- nek muidugi täielik šokk ja ma ei mäleta, et seda võimalust oleks üldse arutatudki, kuigi tänasest päevast vaadatuna oleks olnud pä- ris ekstravagantne olla kümne hiinlase onu ja sadade sugulane. Minu vend aga ei olnud ju avangardist.

Pekingi biennaalil

Pekingi biennaal oli meile kolmele mui- dugi eksootiline kogemus, kuigi kuuldu- sed eelmisest polnud just kõige paremad. Rahvusvahelise ürituse korraldamiseks on vaja ikkagi kestmataid kogemusi ning laie- mat suhtlust, mitte ainult piiramatu raha- hulka ja võimsa riigi toetust. Arvan, et see meie kohalolekuga teine biennaal oli mõ- nevõrra parem ja rahvusvahelisem kui esi- mene, kuigi ka see oli läbi viidud üle kivi- de ja kändude. Sellega saadi hakkama, et pildid kohale viidi, Hiina rahaga muuseum. Tööde lahtipakkimine ja seinteletu riputami- ne valmistas meile siiski raskusi. Nii oli mõ- nigi töö pandud välja läbipaistvasse kiles- se pakitult, mis oli maalile peale unustatud! Sageli oli koos raamiga eksponeeritud ka seda kaitsev pakkematerjal. Mitmest osast koosnevate tööde järjekord oli tihti suvali- ne, nagu ka see, et hiina kunstis dominee- rivis vertikaalses formaadis kinni hiinlased olid ka minu horisontaalse töö rõhtsalt sei- nale riputanud.

Toomiku töö all aga helendas väljapää- su näitav roheline valgusviit "EXIT", millest sai sedaviisi metsateemalise töö osa. Paul Rodgers, kes oma kulu ja kirjadega päev va- rem Pekingis koos abikaasaga tehtud karus- selli ise kokku monteeris, üllatus, kui ava- mise eel oli keegi tema tööd toitva elektri- kontakti jalaga puruks astunud ning liikuv, vilkuv ja häälitsev kunstiteos seisis saalis nagu tumm kala, teose nimesilt veel ühe- le liikuma pidavale osale kinnitatud. Ei tea, kas karusselli üldse liikuma pandigi, sest siis ei oleks ju silti lugeda saanud. Mina jäin sel- les üldises segaduses ja tihedas rahva- massis, kus peamine oli paaritunnine, muu- seas ilma ühegi joogi ja suupisteta, tuimade parteitusade juhitud avatseremoonia, üks- kõikseks. No tahavad mu tööd vertikaalsena näha, siis vaadaku – aga sedaviisi oli teos ka kataloogis! Hiinale mõeldes on isegi ras- ke öelda, kas see oli minule kui kunstnikule fiasko või õnnestumine.

Vaatamata isegi sellele viperusele olin ma ju Hiinas, mis on minu viimaste aegade suurim elamus.

Absurdne oli ka see, et kohale tulnud viitsada kunstnikku ning sadat kunstiamet- niku veeti suures bussikolonnis eraldatud linnast kaks hommikut järjest Pekingisse ja tagasi, kaks tundi ots. Veeti ka tunnikes- jagu lõunasöögile, tunnike Keelatud Linna ja kaks tundi sinna-tagasi kuulsale Hiina müürile. Nii kulus vähemalt pool päeva bus- sisõidule, kusjuures me istusime kõik täpselt ette nähtud kohtadel, igal rahvusel ka saat- jaks kena mobiiliga varustatud neiu, kes jäl- gis iga meie sammu kuni hotellitoani, kuhu ta aga kaasa ei tulnud. Seal võisime, me mehed, omavahel teha mida tahes, nagu Kalevite pojad muiste, üks küll ka kuningas



Hiina tsensorid sulgesid mullu üle 2000 veebilehe, kuna need sisaldasid liigselt seksi, vägivalda või poliitikat, vahendab AFP kohaliku meedia teadet.

Ajaleht Beijing Morning Post teatas, et lehtede sulgemine oli osa üleriigilisest kampaaniast, mille eesmärk on piirata pornograafia ja teiste ebaseaduslike nähtuste levikut. /.../ Lisaks pornograafiale ei tohi veebilehed sisaldada midagi sellist, mis võiks ohustada riigi julgeolekut, paljastada riigisaladusi, õõnestada võimu ja lõhkuda rahvuslikku ühtsust.

Allikas: Postimees Online 06.02.2006

Arthuri järglane. Selline üleorganiseerimine, kus tiheda päevagraafiku tõttu oli välistatud igasugune eri rahvusest kunstnike omavaheline suhtlus, tüütas meid lõpuks sedavõrd, et kolmandal päeva ütlesime korraldajatele, et lahkume seltskonnast ja oleme neli ülejäänud päeva Pekingis omal käel. Vastati, et minge, kui tahate, aga oma kulu ja kirjadega, sest ülal peeti ning ringi veeti meid vaid korraldajate määratud korras. Jaan Elken, kes kunstnike liidu presidendina pidi läbima veel eraldi programmi, mis haakus meie omaga vaid osaliselt, lausa põgenes oma üritustelt meiega koos pealinna vaata-



ma, sest muidu ei oleks ta Pekingist näinud muud kui üksikuid "valitud palu". Nii et Hiinas saime taas maitsta ammu unustatud soveti karmi kontrollsüsteemi. See aga ei vähendanud lõppeks erilist Hiina elamust, valdavalt positiivset, nii ajaloolises kui ka tänases vaatevinklis.

Biennaali rahvusvaheline näitus oli äärmiselt ebaühtlane: oli nii lääne rahvusvahe-

lisi kuulsusi kui ka kolmanda maailma algajaid, kellest mõni oli oma pisikese skitsi lausa mantlihõlma all kohale toonud. Kui see näitus oli hoolimatult ja asjatundmatult eksponeeritud, justkui kõike hiinlastele võõrapärast eirates, siis Pekingi rahvusmuuseumis eksponeeritud hiina kaasaegse kunsti näitus koos Itaalia, Usbeki ja Venemaa satelliitnäitusega oli hoopis teisest mastist. Hiina näi-



tust hindasime me kõik kõrgelt, sest esindatud olid kõik tänapäeva maailma kunsti-suundumused hiina kunstikultuuri konteksti hästi sobivast abstraktsest ekspressionismist kuni hüperrealismini välja. Oli palju ka budistlikke töid, mitte kanoonilisi tankasid või mandalaid, vaid maale tänapäevases käsitluses. Ei ühtki poliitilist teost. Oli ka head tänapäeva tasemel kontseptualistlikku skulptuuri. Ei ühtki teost, sõltumata laadist, mis ei oleks olnud professionaali töö. Ei kitsimeistreid ega mingit panust rahvakunstnikele või lastele. Realistlikes töodes võis aimata Vene ja Hiina suurest sõprusest võrsunud sotsrealismi kooli, aga see enam ei häirinud. Hea vaadata, kui keegi oskab täpselt joonistada või maalida – ja seda Hiina vaimus. Täpsus ja suur meisterlikkus hoopis võlus. Ka eksponeerimine oli siin täiesti tasemel – rahvusvahelise ekspositsiooni-ga võrreldes nagu öö ja päev! Ja kõik samal ajal ning ühtse ürituse raames!

Igatahes mulje biennaalil nähtud hiina tänapäeva kunstist on positiivne: seal on kõike mis Läänes, aga lisaks veel midagi, mida võib kohata vaid Hiinas. See on nii pika kunstitraditsiooniga maa, et modernismi või postmodernismi omaksvõtt ning oma kultuuri sulatamine on neile käkitegu, olgugi mõni aastakümne hiljem, sest hiinlane ei mõtle aastates, vaid sajandites!

Pekingis endas

Biennaali näitusesaalide elamustest tugevamad muljed saime muidugi Pekingist endast, mida uudistasime iseseisvalt hiina rahva hulgas vabalt neljal päeval ringi liikudes. Pekingiga korralikuks tutvumiseks oleks olnud vaja paari nädalat, miks mitte ka kuud. Kui keegi Hiina reisib, ärgu mõelgu, et seal saab ringi liikuda nagu Euroopas: täna siin, homme seal. Peking on ise nii suur ja kultuurimahukas kui pool Euroopat, tema mõttmed ja kultuuriajalooline rikkus on meie linnadega võrreldes hoopis teises mõõtkaavas. Helsingist tuleb sinna üle Siberi sõita ligi üheksa tundi – ja edasi lähebki

kõik samas mõõtkaavas. Pekingist ei saa üle libiseda, ta on loodud selleks, et süveneda tema monumentaalsusse, aga miks ka mitte sajanditega talletunud hullusse. Juba liiklus on pöörane. Ime, et tulime sellest transpordikaosest elavana koju, sest ristmikel on roheline tule all üle tänava minek tõeline katsumus: kui ei ole parajasti kihutavat autot mööda

tormamas, vihiseb sust mööda hääletu jalgratas või elektrimopeed.

Ületada tuleb aga mõnikord kas kaheksa või kuus liiklusriba! Kõik kuus meelt peavad valvel olema, et ellu jääda! Meid päästis muidugi üliodav takso, millega sai läbida pikemaid vahemaid, kuigi pidime sageli taksojuhile oma sihtmärgid linnaplaanil ise kätte näitama. Linn on nii suur ja keeruline, et nemadki ei orienteeru selles!

Võimsama mulje jätsid muidugi selle maailmalinna ajaloolised arhitektuuriansamblid, millest korraliku ülevaate saamiseks oleks vaja palju rohkem aega, sest need sisaldavad ka palju muuseumi. Suurim on linnakeskel paiknev Keisripalee, nõndanimetatud Keelatud Linn, mis on maailma suurim puitarhitektuuri mälestusmärk sadade hoone ja 8707 ruumiga, ehitamise algusajaks aasta 1406.

Juba selle läbimiseks pikiteljel, marmortreppidest üles ja alla, mitmetest väljakutest üle ning parkidest ja labürintidest läbi, piiludes vaid põgusalt mõne keisri kulla ja “hiina punasega” kujundatud paleesse, kulub paar turisti väärtuslikku tunnikest. Selles kulgemises ei saa aga hetkegi rahu, sest igal sammul püüavad innukad hiinlased sulle mõnd suveniiri müüa ja ikka kümme korda tegelikust hinnast kallimalt, sest oled rikas lääne turist. Just nii mõeldi iga läänest tulnu kohta vene ajal ka meil, teda peeti esiteks rikkaks ning teiseks kapitalistiks. Pettumus oli suur, kui mõni lagunenud kampsuni ja teksadega isend osutus hoopis vaeseks kunstnikuks, kommunistiks pealegi.

Nüüdseks on juba Euroopas ilmunud kunstiteaduslikke uurimusi, kus on faktidega tõendatud Hiina mõju Euroopa kesk-aegele kultuurile, taustaks muidugi mongoli-tatari hordide vallutusretk Viinini välja. On ju Tallinna minaretti meenutava raekoja fassaadilgi veesülititena kaks hiina draakonit. Europotsentristlik ideoloogia, kus maailma keskus ja kõigile “kõrgest kristlikku kultuuri” kinkinud Euroopa ei tunnistanud eriti aafrika, araabia, lõuna-ameerika ega ka hiina mõjutusi, on hakanud tasapisi murenema, kuigi eesti akadeemilistes ringkondades tajun jätkuvat vaimset tõrget Kaug-Ida kultuuri ja religiooni vastu. Ometigi on näiteks tänapäeva moodsa arhitektuuri ja sisekujunduse minimalism pärit just Kaug-Idast. Seejuures oleks arukas teada, millest üks või teine trend on lähtunud ning milline on meie kultuuris rakendatava minimalismi vaimne taust. Ka Euroopa varasemates vaimsetes õpetustes rõhutati pikkuse-kõrguse-laiuse mõõtme kõrval neljandat mõõdet sügavust, mis nüüdki eeldaks ühe või teise vanema ja võõra vormi omaksvõtmisel selle taustsüsteemi tundmist, täpsemalt vormi kehastatud vaimuse omaksvõttu, sest seda ei kutsutud ellu mitte esteetilistes mängudes, vaid sügavas usus Loojasse.



Kunstnik on selles protsessis looja vaid sõnumitoojana, justkui Kõrgema Jõu teener, kes peab täitma talle antud müstilise ülesande. Kui ta kuulutab end ülbelt Loojaks, nagu tüüpiline modernismi “kunstikangelastele”, siis see Jõud hävitab ta kõige häbitumal ja julmema moel.

Kunstnikul on oluline kuulata tasahilju häält Igavikust ja võtta aega sügavuseks. Tänapäeval valitseva kiirustamise aluseks on moodne pseudomüüt, et kiirustades kogetakse maailma rohkem. Ruttaja kiuste tuleb kevad aga ikka nagu tuhat aastat tagasi ning päev ja öö vahelduvad samamoodi; ka ööbik laksutab, sõltumata sellest, kas läbime tee Tartust Tallinna kahe või nelja tunniga. See, et Mao omal ajal hiina kultuu-

ri aastateks uinutas ning majanduse täielikult laostas, ei vaeva enam tänapäevast hiinlast, sest tuhandeid aastaid kestnud kultuuris on viiskümmend aastat kommunismi tähtsusetu. Sellist kestvust sümboliseerivad suurepäraselt ühes Keisripalee templis nähtud kümned kääbustatud puud, mõni neist kolmsada aastat vana, jämeda tüvega, ent mõnikümne sentimeetri kõrged. Kui üldse keegi, siis on just vanad hiinlased sedaviisi valitsenud elavat loodust!

Igavikule mõeldes

Igavikule mõeldes võib kõnelda ka Hiina müürist, kuhu on pealinnast vaid paari tunni tee. See ainus Kuult nähtav inimese ehitatud objekt järgib maastikku, olgu selleks siis org või järsk mäenõlv. Raske on ette kujutada väikest hiinlast mööda selle järske treppe ronimas.

Õudustäratavad on ka selle kaitsjate torkerelvad. Pidades silmas hiinlaste laia levikut tänases maailmas, hiina linnaosad kõigis maailmalinnades, mõjub see ehitisi pigem suurriikide omaaegse suletuse anakronistliku sümbolina. Lõppkokkuvõttes viis endassesulgumine impeeriumid lagunemiseni, sisuliselt ka kommunistliku ja imperialistliku Mao Hiina. Nüüd oli tagasisõidul lennukis grupp õnnelikke hispaanlasi, kes viisid oma perekondadesse väikseid adopteeritud hiina imikuid. Parim viis maailma vallutada – imbuda sinna juba lapsena. Ka Venemaa Siberisse olla juba vaikselt imbutunud kümme miljonit hiinlast. Ja niiviisi nad selle rikka maa ilma sõjata asustavad ning aastal 2020 võimegi laulda: “Eesti piir käib vastu Hiina müüri...”

Idapoolsed rahvad päästavad ehk sedaviisi meiegi iseseisvuse veel üheks sajandiks. Hiina reis kinnistas veelgi veendumust selle rahva ja riigi võimsuses, vabana kommunismist tuntakse siirast uhkust oma võimsa ajaloost ning erakordse kultuuri üle. Justkui sõjalise jõu sümbolina harjutasid Keisripalee eesöues,

sadade kauplajate keskel, valvemeeskonna sõdurid, püssid vinnastatud. Kui nad rivistusid ja sammusid kivistunud kollaste nägudega Pekingi ehk tähtsama punalipu langevas tseremooniale, kõik ligi kaks meetrit pikad, kahvasid ka minu pikad kaaslased, sest nende keisri sõdalaste kõrval, milliseid olime seni näinud vaid savikujudena, nüüd aga liha ja luus, tundsi end küll poisikesetena manduvast Läänest.

Päike aga tõuseb Idast...

Võib-olla isegi vapustavam elamus kui Keisripalee oli tohutult suure territooriumiga Taevatempli park pühade ehitistega, keskel domineerimas marmorist suur mandala terrass: ohverdamiseks, palvetamiseks ja meditatsiooniks. See 15. sajandil ehitatud maailma suurim park-tempel on ilmselt olnud eeskujuks kogu Euroopa regulaarpargi kultuurile ning Versailles mõjub selle kõrval kui kodanlase iluaed. Ärgem unustagem, et hiina pargis teeniti Jumalat, arendati vaimu, prantsuse analoogis veedeti aega ja lõbutseti. Kogu lääne kultuur on barokist alates suunatud rohkem argiajetele ja lõbudele, lõdvastades keskaja vaimse kõrgkultuuri, mis Kaug-Idas on tänase päevani argielu lahutamatu osa, olgu võimul kas kommunistid või kapitalistid. Kogu Hiinas viibitud ajal võis igal sammul kogeda pidevat töötegemist, millesse lahustub nii eraelu, vaimsed harjutused kui ka lõbutsemine, sest kõik see oli ka selles tihedas elukeskkonnas täiesti olemas, aga rahuliku ja loomuliku protsessina, mitte igauks eraldi. Töötatakse varavalgest õhtuni, vanas linnaosas, mis on Pekingis valdav, käib kogu elu tänaval: müüja sõi sealsamas poeleti taga, mõni üksik nähtud lapski jooksis vanemate töökoha ümber ringi ja usun, et see harv ja habras olend ka tehti kusagil kaupade ja kolu vahel. Hämaratel tundidel võimlesid haljasaladel vanu võitlus- ja meditatsioonikunste harjastavad rühmad ning õhtupimeduses liikusid hiinlased oma kodude-töökodade-kaupluste ees juba ööriivastes, mõnel pudel õlut

või kamba peale ka pudel viina käeulatuses. Klõbistati ka tundmatuid laumänge.

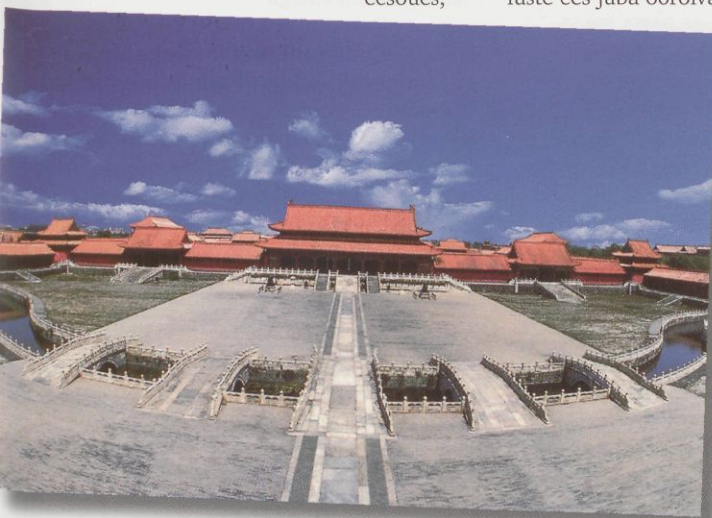
Vapustavaim isiklik elamus oli aga Yung-Ho-Guang'i laamatempli, linna keskel asuva ja 1694. aastal ehitatud budistliku ning nüüd jälle töötava kloostrikompleksi külastamine, millele pühendasime Jaan Toomikuga oma vii-

mase reispäeva. Linnaplaanil muidugi viidet kloostrile polnud, oli kirjutatud vaid: laimaistlik harmoonia ja rahu tempel. See ei kuulu vist turismimarsruutidesse ning oli rahvarohke peaaesjalikult noorte hiinlaste tõttu, kellele mõjub budismi meelerahu kuulutatav õpetus pärast kommunismi hullust kosutavalt. Ka mantraid lugesid ja paljusid templeid ning neisse rajatud budistliku kunsti muuseumi valvisid noored mungad. Siin olid ka astjad suitsuohvritele, kus ohverdasime Jaaniga koos, selge meele ja armastava südamega kõigi oma lähedaste, sõprade, kogu eesti rahva, seega ka viha-meeste, rõõvlite, varaste ja petiste hea käekäigu nimel. Usun, et meile kõigile kulub see ära.

Võin kinnitada, et neil viimastel päevalguse tundidel Pekingis tundsi end imehästi, olime justkui puhastunud kogu sellest kodumaisest saastast, mille me muidugi oma tegudega oleme pälvunud. Ma pole kunagi uskunud asjade, ehitiste ega üldse materiaali iseneslikku pühadust, sest vaimuse annab ainele just inimene, kes süstib sellesse loova energia – inimene, kes armastab, usub ja loodab. Niiviisi võib vaimse sära saada ka Duchamp'i kunstinäitusel eksponeeritud pissuaar, jalgratta ratas või nõudekuivatusrest – tõeline šokk kodanlasele, kes usub, et asjad on surnud maailm, *nature morte*. Esemid kattev paatina, ainesse talletunud ajalugu on aga Elava Vaimu kehastus. Ida mõtetera ütleb, et see, mis on kauem kestnud, on tõsem! Meie asjade kultuse maailmas mõeldakse just vastupidi: mis on uuem, see on õigem! Hiina reisi kogemus aga kinnitab, et kapitalistliku kauplemise ja tarbimise rohkusele vaatamata on selles kultuuris midagi nii püsivat, mis on üle ka sellest tühja tuule tallamisest, on igavikulisem ja võimsam ning näitab meie tavamaailmast hoopis erineva olemise võimalikkust. Ka Ida vana kunsti ei huvita tänane võidujooks tähelepanu ning meediaga, sest neljandast sajandist pärit vana ja kulunud budistlik skulptuur ei taotle imetlust, vaid seisab vaikselt oma kohal templi vitriinis ja tuletab meelde, kui palju elusid oleme me selle aja jooksul juba elanud, et jõuda tänase lolluseni.

Veebruar, 2006

Hiina poliitilisest taustast loe: *Diplomaatia*, nr. 20, juuni 2005.



Concordia Klari viisid

Jüri Hain toob esile kunstniku kolm loomingulist perioodi ning vähetuntud retseptsiooni.

Concordia Klari mälestusnäitus. G-galerii. 02.–21.01.2006.

Concordia Klari mälestusnäitus. Draakoni galerii. 09.–28.01.2006.

Selle aasta jaanuaris oli kaks Concordia Klari (06.07.1938 – 28.11.2004) mälestusnäitust, mille peamiseks teeneks oli punktiirise läbilõike esitamine kunstniku tööst läbi kolmekümne vie loominguaasta. See andis nii pidepunkte kui ka tõuke avaramaks vaatluseks.

I periood. Meie toonane sürrealism

Concordia Klari anne ei avanenud täisküpsuses kuigi kiiresti. Ta lõpetas kunstikõrgkooli 1963. aastal ja debüteeris näitusel järgmisel aastal, kuid edenemine lootustandvast graafikust tippmeistriks võttis kuus seitse aastat. Tahtmata mingil määral alahinnata tema jõudmist 1968. aastal Tallinna I graafikatriennaali eksponentide hulka, on täna selgemini kui varem näha siis esitatud litotehnikas teoste väljakujunemata laad, seda loomulikult edasise selgesihilise loominguetapi taustal.

Läbimurdeteoseks, ja seda mitmes mõttes, kujunes ofort “Muinaslinna väravas” (1970), mis tõusis eesti sürrealistliku suunitlusega kunsti üheks tähtseoseks. “Muinaslinna väravas” oli eelistatum kahest estambist (seda tõestab kataloogis reprodutseerimine), mis pääsesid ka 9. Ljubljana rahvusvahelise graafikabiennaali hoolsalt žüreeeritud valikusse. Meenutuseks olgu öeldud, et see 1971. aasta näitus märkis samaaegselt nii eesti graafika esimest laiemat esiletungi rahvusvahelisel tasandil (kokku esines meilt kolmteist graafikut) kui ka tõi sõnumi eesti estambikunsti arvestatava taseme kohta.

Kindlasti ei olnud meie toonane sürrealism kantud kanoonilisele sürrealismile omasest automatismi rakendamisest. Estampgraafika tehnilis-käsitööliku poolega saaks sellise püüdluse ka vaevaga seostada või tekiks isegi vastuolu. Loodi assotsiatsioo-

niderohkeid kompositsioone, mille kunstilise kandvuse määrasid autori fantaasiad, väljamõeldud maailmade kujutamise isepära. Seda teed läks ka Concordia Klar juba paar aastat enne tähtteost “Muinaslinna väravas”. Aasta varem valminud linoollõige “Meduusi pea”, lito “Meri” jt graafilised lehed olid astmeteks isikupärase sürrealismihõngulise väljenduslaadi otsimise protsessis.

Kunstniku peamiseks väljendusvahendiks sai siiski pehmelakk, temast sai selle tehnika üks taidurlikumaid kasutajaid eesti graafikas. Alates 1972. aastast sündis rida sürrealistlikke töid pehmelakis ja tema töödes tõusis korduvalt kujundiks musitseeriv naine. Mis aga rõhutamisväärtne – ka 1970. aastate keskel avaldunud rahvusromantiliste intonatsioonide keskel ei kao sürrealistlik suundumus täielikult. Viimasesse kuuluvaks on kindlasti “Insektsioon” (1975), teatud pingutusega saab samasse üldsuunda liigitada ka ofordi-akvatintatehnikas lehed “Tere”, “Teraapia” (mõlemad 1979) ja “Kiiritus” (1980). Tõsi, kahe viimase puhul on viidatud, et need on kiiritusravi-teemalised, mis võib paika pidada küll kunstniku tööhüpoteesi osas, kuid saavutatud tulemus on üldisem, 20. sajandi inimese hirmudest ja ängist lähtuv hoiatuskunst.

Kui sürrealistide grupp PARA '89 jõudis 1990. aastal kahekümne osavõtjaga suurnäituse korraldamiseni Tartu Kunstimuseumis, oli osavõtjate seas ka Concordia Klar. Varem, kui riiklik kunsti poliitika oli õigeks kunstimeetodiks kuulutanud sotsialistliku realismi, tähendas sürrealism alternatiivsust, vastuseisu ametlikule kunstiideoloogiale. Muutunud olukorras, vabadustungi vallandudes, oli loomulik, et aktsepteeriti indiviidi eelistusi, seda ka kunstis. Kodune kriitika ei seadnud kahtluse alla kellegi valikut olla sürrealist, vahet tehti vaid julgemalt ja ettevaatlikumalt sürrealismi viljelejate vahel.

Mõnevõrra teistsugusel arvamusel oli aga PARA grupi näitusest vaieldamatu autoriteet sürrealismi küsimustes Ilmar Laaban,

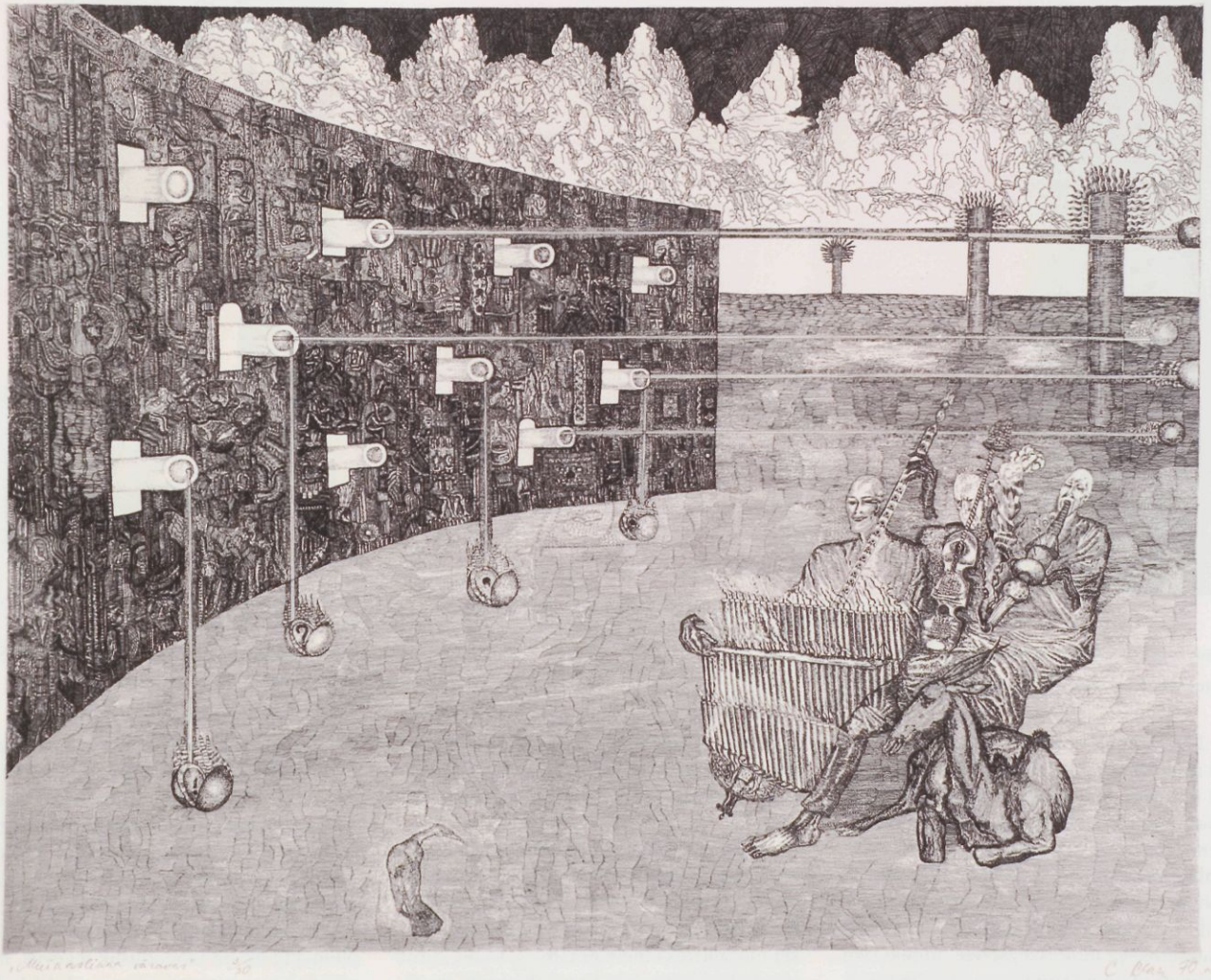
kelle arvates võis (para)sürrealistlikuks arvata vaid veerandi väljapanekul esitatust. Muu hulgas rõhutas ta: “Näitusel on esitatud kunstnikke, kes varem on sürrealismile olnud lähemal kui praegu. See kehtib ka Concordia Klari kohta.” Ja edasi konkreetsemaks minnes andis määratluse, mida peab paratamatult arvestama ka täna, kas aktsepteerides või argumenteeritult oponeerides: “See on maneristlik kunst heas mõttes: rikas vormifantaasia ei lase piltidel muutuda ennast kordavateks.” Öeldu positiivsesse konteksti asetamiseks võtab Ilmar Laaban aga abiks itaalia tuntud kunstiteoreetiku ja -kriitiku Achille Bonito Oliva, kellele viidates postuleerib: “Kui sürrealism osaleb postmodernse maailma tingimustes, pole maneristlikke sugemeid vaja vältida.”¹

Kodustest kriitikutest pole keegi püüdnud vihjata kunstniku loomingu seostele postmodernismiga ning seda selgel põhjusel: Ilmar Laabani mõtete esitamise ajal oli Concordia Klar juba terve aastakümne olnud tunnustatud esmajoones kui rahvusromantilise sümbolismi edendaja, esindades seda rahvuslik-konservatiivset mõtteviisi, mis Jaak Kangilaski määratluse järgi “...seob ennast estetiitliku traditsiooni ja professionaalse nõudlikkusega.”²

II periood. Kinniskujund – musitseerijad

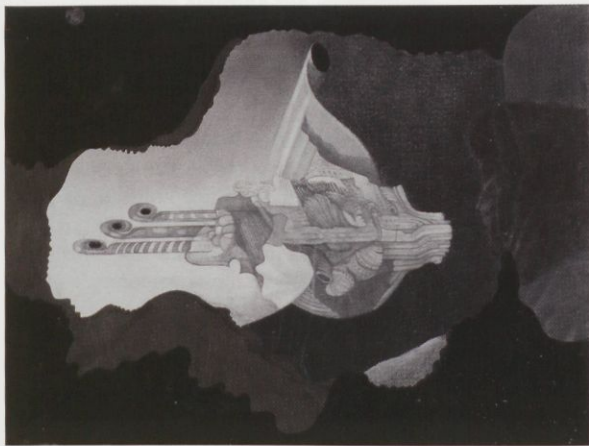
Musitseerimise motiiv esineb juba kunstniku sürrealistliku, kummastava seadega teostes: ofordis “Muinaslinna väravas” on esiplaanil grupp (mees)muusikuid, pehmelakitehnikas estampides tõusevad peaossa naisinterpretid, esialgu on põhirohk nende puhkpillide kummalisusel (näiteks “Ülistus mõõduvale päevale”, 1973; sama motiiviga joonisus 1972) kui ka fantaasiarikastel klahv- ja keelpillidel (“Mäng”, 1974).

Järgnev teisenemine andis alust “Lühikeses eesti kunsti ajaloo” sedastada: “Tema igavest pillilugu puhuvate naismuusikute motiiv muutub aastate jooksul sürrealistlikust visioonist üha enam rahvusromantiliselt sümbolistlikuks.”³



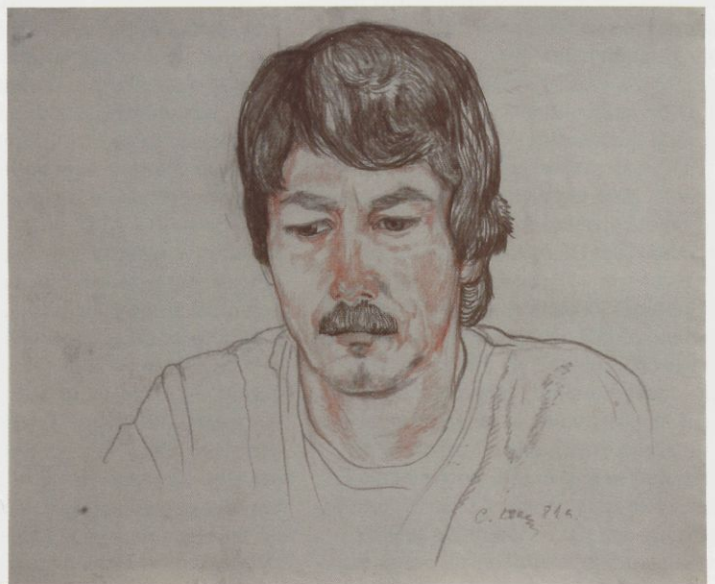
Concordia Klar. Muinaslinna väravas. Ofort, 1970.

Concordia Klar. At the Gateway to Dreamtown. 1970. Etching.



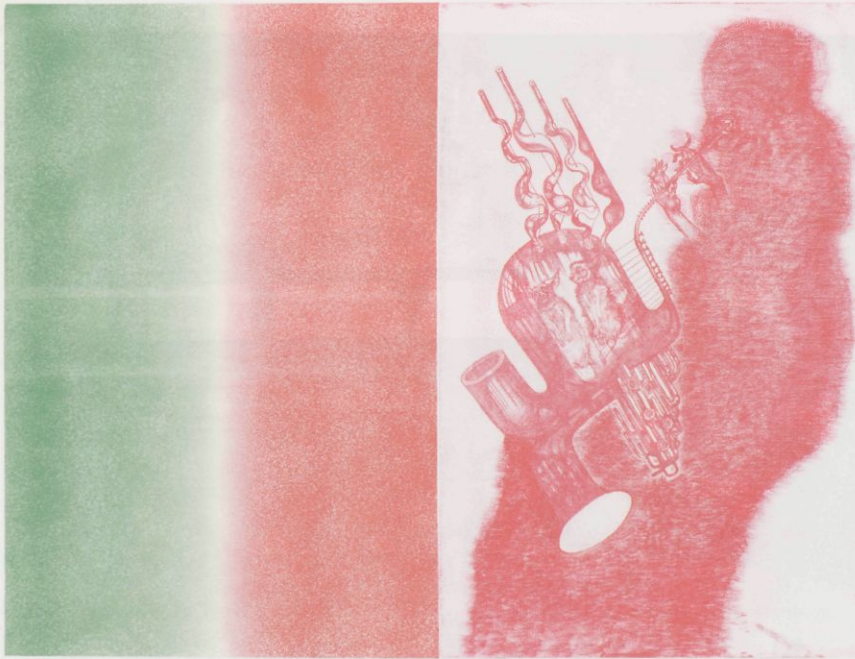
Concordia Klar. Joonistus. Pliats, tušš, 1974.

Concordia Klar. Drawing. 1974. Pencil, ink.



Concordia Klar. Jüri Haini portree. Süsi, sangviin, 1981. Jüri Haini kogu.

Concordia Klar. Portrait of the art critic Jüri Hain. 1981. Charcoal, sanguine. Collection of Hain.



Concordia Klar. Hirm. Ofort, pehmelakk, 1973.
Concordia Klar. Fear. 1973. Etching, soft ground.

Loomulikult ei sündinud kirjeldatud muutus põhjusteta, viimaseid oli ilmselt mitmeid, kuid ühele ja peamisele saab viidata kui üldisemalt, kogu eesti toonast (kunsti)kultuuri mõjutavale ja selleks oli totalitaarse režiimi rahvuslikku identiteeti ohustav surve. Vastuseisuna riiklik-ametlikule kunstipoliitikal reageeriti kaheti: nii rõhuasetusega nüüdisaegsetele, uutele (või vähemalt meie müüritaguses maailmas sellisena toimivatele) kunstivormidele kui ka rahvakultuurist ja ajaloost ammutatud rahvusideed kinnitavate sümbolkujude ja süžeede kasutamise. Mitmel puhul sündis sümbioos n-ö vanast ja uuest ning see polnud iseloomulik üksnes kujutavas kunstis toimunud teisenemistele.

1970. aastate keskpaiga käänukoht Concordia Klari loomigis oli väliselt üsna tagasihoidlik: peamiseks uudsuseks sai siin eesti rahvusliku lillornamendi motiivide liitmine musitseerivate naisfiguuridega. Tõsi, üksikjuhtudel (“Põline” I ja II, 1977) tõuseb ornamendimotiiv ainuvalitsevaks kujundiks. Lihtne seostus ei tähenda aga assotsiatiiv-emotsionaalse tasandi lihtsakoelisust, üheplaanilisust. Vastupidi, ka selge suunitlusega, sünkroonajas vaataja ootushorisonidile suunatud teos saab olla mõttemahukas. Näiteks võib tuua pehmelaki “jne.” (1980), mille saab ju registreerida üheks teoseks rahvusromantiliselt sümbolistlike seas, kuna põhifiguuriks on kummalisel puhkpillil musitseeriv naine ja tagaplaanil vihje rahvusornamendile. Kuid detailid vihjavad loodus-

hoidlikkuse vajalikkusele ning see ohutunnet tekitav viibe mõjub täna ilmselt tugevamalt ja selgejoonelisemalt kui teose loomis-aastal.

Rahvusromantilise sümbolikuga tööde keskmeks on kolmikteos “Viibisin vilet puhuma”, “Hüüa, hüüa, pillikene” ja “Lüü üits lugu lustipilli” (1976). Just need lehed tõusid märgilisteks meie graafikas, tuues kunstnikule kõrgeima auhinna Tallinna IV graafikatriennaalil ja Kristjan Raua preemia.

Concordia Klari loomingu kinniskujundiks saanud musitseerijad said üldtuntuks. Ent kunstniku fantaasiarikka leiu esialgne üldine imetus muutus ajapikku jahedamaks, kohati kriitilisekski. Näiteks viimastest tookin löigu Aivo Lõhmuse 1985. aastal kirjapandust ja seda mitmel põhjusel. Esiteks seepärast, et tema arvamus avaldati trükisõnas alles 2002. aastal, kuna sisaldus kirjastusele määratud siseretsensioonis ühele luulekogule. Teiseks seetõttu, et sellises kontekstis Concordia Klari loomingu võrdlusena kasutamine tõendab viimase üldtuntust. Aivo Lõhmus nimetab kunstniku meeliskujundit, “...mida on harjutud pidama aukartustäratavalt sügavaks ja mitmemõõtmeliseks sümboliks, ent mis tegelikult on juba peaaegu tähenduseta, üksnes autorile osutav ikonograafiline märk. Paraku tingib sisu ikkagi vormi ning vähe leidub ideid, mida saab väljendada pasunaga naise kaudu.”⁴

Sünkroonkriitikas jäid küll maksma mõistvad vaated. Ene Asu-Ünasa mainib: “...pikkades tualettides graatsiaid, kes



Concordia Klar. Teekaaslased. Pehmelakk, akvainta, 2000–2001.

Concordia Klar. Travelmates. 2000–2001. Soft ground, aquatint.

Põhja-Eesti käisemustritesse muusikatuult puhuvad”, kes on vaid kergelt puudutanud rahvaluule “lusti-pilli”, “...seistes ise sellest delikaatsel kaugusel.”⁵ Mai Levin märgib, et musitseerijate tähendus on aja jooksul konkretiseerunud, “seostudes loomeallikate ja kunstitraditsioonide püsimise ideega”.⁶ Ene Lamp tõstab esile just tegevuse: “Ja ka pillimäng ise on tähenduslik tegevus, mis püüab kaose vastu maailmas võidelda harmooniaga.”⁷

Kaks mälestusnäitust kinnitasid kõigi kolme mõttearenduse võimalikkust, kuid tõstsid siinkirjutaja arvates varasemast selgemini esile kinniskujundi kui autori kohaloleku tähistaja probleemi. Ja neis graafilistes lehtedes, kus kunstnik markeerib teose aegruumi ajalooliste objektidega, on see tähistaja, et kunstiteos kui tervik on loodud “siin ja täna”, muutudes minevikku oleviku-ga siduvaks märgiks.

Aastast 1980 jõudsid vaatajani Concordia Klari teosed, milles vana arhitektuur, eeskätt Tallinna vanalinna ehitised, on seotud pillimängija(te)ga. Põhimõttelise ülesehituse poolest kuuluvad sarnase vabagraafikaga ühte ritta ka illustratsioonid Jaan Krossi suurromaanile “Kolme katku vahel”. Need pehmelakitehnikas teostatud illustratsioonid valmisid 1983. aasta jaanipäevaks ning hakkasid elama iseseisvat elu väljaspool raamatut, pälvisid mitu preemiatiiki enne romaani iluväljaande ilmumist 1985. aastal. Seega hinnati nende puhul sama, mis vabagraafika juures – kunstniku fan-



Concordia Klar. Hüüa, hüüa, pillikene. Pehmelakk, 1976.
Concordia Klar. Ring, my Little Pipe. 1976. Soft ground.

taasiarikkust ja kujutamisoskust, ent vastavus kirjaniku tekstile jäi vaatlusest välja. Arhitektuuriobjektide äratundmisrõõmu pakkuvate teoste puhul on oht muutuda suveniiriks, kuid Concordia Klar on suutnud sellest karist mööda loovida. Päästjaks on osutunud nii musitseerijad kui fantaasiaküllane kompositsioon.

Kohati peidavad niisugused tööd erilisi üksikasju, mille tähendus avaneb vaid kvalifitseeritud vaatajale. Näiteks Jaan Krossi romaani eesleht, millel kujutatud kolm eri aegadest pärit Tallinna raekoja tornikiivrit. Motiiv märgib muu hulgas seda, et ka vanad, sümboltäendusena ehitised muutuvad ajavoolus, *panta rhei*.

Kuigi arhitektuurimotiiviliste teoste tippaeg langeb 1980. aastasse, esineb neid kuni 1990. aastate lõpuni. Selle rea viimased tööd, mis sündinud juba ülekaalukalt akvatintatehnikas ja millel pehmelakis musitseerijad on nagu tõrjutud äärekaunistuseks, ei suutnud paraku varemõeldule erilist lisada. Seda vaatamata objektivaliku geograafilisele laienemisele ja pealkirjade tähendusmahu suurenemisele. Nii näiteks jääb Kuressaare linnusele pühendatud "Ruum, mälu ja heli" (akvatinta, pehmelakk, 1998) ilma selgema keskendatusest detailide summaks. Kuid selleks ajaks viis kunstniku loominguga peatee juba teise suunda.

III periood. Muusika ja loodus

Concordia Klari noorpõlvloomingu üks esimesi tähelepanu äratanud teoseid, mida peeti ka reprodutseerimise vääriliseks, oli li-noollõige "Matkaja", lihtne noormehe portree üsna juhusliku ilmega maastiku taustal. Peagi muutus kunstniku suhtumine maastiku tähelepanelikumaks, aga ka sünteesisivamaks. Loomingu algusaegade üheks tähtteoseks tõusis "Tagasihoidlik maastik" (ofort, akvatinta, 1970). Sürrrealistliku pealiini edenedes jäi viimase kõrvale ruumi ka mõnele suurejoonelisele maastikukujutusele, näiteks "Horisont lainega" (1971) mõjub kummastavalt liialdatud lainele vaatamata ikkagi eepilise peisaažina.

1980. aastate alguses vilksatavad näitusepildis mõned tööd, mis mõjuvad panteistlikuna, sellistest kujunes mõjuvaimaks joonistuslik triptühhon "Ühe kivi kolm vaadet" (1981). Tegelikult sisaldab Concordia Klari kutsetöö varjatut, mitte näitusesaalidesse mõeldud pool suurel hulgal otse maastikus jäädvustatud joonistusi ja akvarelle, mis on kaugel motiivi lihtjoonelisest registreerimisest, rajatud enamjaolt loodusmeelolude tabamisele ning sisaldavad arvestatavat kunstilist mõõdet. Saaremaa suved olid täis seda laadi tegevust, millest mõndagi selekteerus põhitööde tarvis, mida kunstnik pidas küllalt esinduslikuks, et neid näitusel eksponeerida.

Rahvusromantilise kallakuga teostes tõuseb maastikuline osa üsna tähtsaks, üheks korduvaks kinnismotiiviks saab kadakas. Mõnes töös, näiteks pehmelakis lehes "Lummemattunud kadakad" (1978) tõuseb see peamotiiviks.

1989. aastal valminud suuremõõtme-lises (49 x 87) pehmelakis "Oma saar" on ühendatud musitseerimismotiiv ja maastik tõeliseks ülistuslauluks loodusele. Järgnev kümnend toob lähedase tundetooniga suurejoonelisi teoseid terve rea. Eestimaise aine kõrvale lisandub motiive Norrast ja Soomest.

1990. aastate lõpupoole tuleb ootamatu pööre: Concordia Klar sõna otseses mõttes leiutab kõrte ja lillede otse pehmelakki kandmise viisi, ta söövitab plaadile joonistuse asemel taimejäljendeid. Ta teosed muutuvad paljuvärviliseks, figuraalne saade taandub kontuurseks.

Niisugustest töödest kujuneb 2001. aastal Kastellaanimaja galeriis isikunäitus "Rohi". Lähivaates nähtud rohust-kõrtest-lilledest loob kunstnik värviküllase panorama. Kuni elukaare katkemiseni arendas kunstnik uudset kujutamise- ja väljenduslaadi. Ta astus teed, mille iseloomustamiseks sobib kunstniku üheks viimaseks jäänud töö pealkiri – "Väike roheline rada" (pehmelakk, 2004). Täit ülevaadet Concordia Klari loometöö lõpmiseks jäänud etapist ei saa-



nud ruumipuudusel pakkuda ka mälestusnäituse G-galerii kunstisaalis eksponeeritud osa.

Jüri Hain on aastakümneid jälginud eesti graafikute, teiste kõrval Concordia Klari loomingu arengut. Artikkel valmis enne Concordia Klari raamatu (2006) ilmumist. Kunstnik, keda lähedaste seas kutsuti Coraks, on joonistanud Jüri Hainist ka portree.

¹ Leili Parhomenko. Ilmar Laaban "Para" näitusest. – Edasi 28.04.1990.

² Jaak Kangilaski. Okupeeritud Eesti kunstiajaloo periodiseerimine. – Kunstist, Eestist ja eesti kunstist. Tartu 2000, lk 235.

³ Sirje Helme, Jaak Kangilaski. Lühike eesti kunsti ajalugu. Tallinn 1999, lk 203.

⁴ Aivo Lõhmus. Võim ja vari. Tartu 2000, lk 167.

⁵ Ene Öunas. Muinaslinna väravas. – Edasi 16.08.1977.

⁶ Mai Levin. Muusikateema Concordia Klari loomingus. – Teater. Muusika. Kino 1992, nr 1.

⁷ Ene Lamp. Neosürrealistide rühm "PARA '89". – Reede 07.03.1990.

Tunes of Concordia Klar Jüri Hain

Commemorative exhibition of Concordia Klar. G-gallery. 02.–21.01.2006.

Commemorative exhibition of Concordia Klar. Dragon gallery. 09.–28.01.2006.

Jüri Hain, who has since the 1960s followed the work of Estonian graphic artists, amongst others the work of Concordia Klar (06.07.1938 – 28.11.2004), highlights three creative periods of the artist and her lesser known reception.

The breakthrough work of the young Klar, the etching "At the Gateway to Dreamtown" (1970) passed the scrutiny of the judges at the 9th Ljubljana graphic art biennial in 1971, heralding the first wider international prominence of Estonian graphic art. Ilmar Laaban, the surrealist poet of Estonian descent living in Sweden called the works of Klar surrealist.

The main topic of the work of her second period (starting from mid-1970s) was music makers. Withdrawal into history and folk culture can be viewed as opposition to the requirements of the Soviet oppressive and bureaucratic art policy.

In the 1990s nature gains the upper hand in the work by Klar. To illustrate the path of life of Concordia Klar, the title of the work by the artist, which turned out to be one of her last ones, is most befitting – "Little green path" (soft ground, 2004).

In 2006 the family of the artist issued, in co-operation with art critics, the book "Concordia Klar".



Eve Kiileri foto 1998. aasta sarjast "Art Space McDonald's".

Eve Kiileri's photo from the 1998 series "Art Space McDonald's".

Kunstikollektsionäär McDonald's

Kui eesti kunsti püsiekspositsioon avati Kumu all äsja, siis McDonald's on eesti graafika klassikat hoidnud püsiekspositsioonis juba üle terve aastakümne.

1990ndate keskel trügisid McDonald'si kiirhamburgerite restoranid konkurentsivõimelisena julgelt Euroopa linnade ajaloolistesse keskustesse. Lootusega valutumalt sobituda loobuti ühtlustatud korporatiivsest disainist. Lausa kultuuriloolise põhjalikkusega otsiti ekspertide abiga kohalike asukate omaksvõetud sümboleid. Riia söögikoht uhkustas Läti akvarelliga: esimesel korrusel abstraktsed tööd ja teisel korrusel akti motiivid. Peterburis pandi välja puust iluvõred ja karukujud. Brüsselis kaunistasid restorani juugendlikud vitraažid ja puidust voogavad taimemotiivid, Stockholmis veidrad skulptuurid. Tallinnas Viru tänaval pidi Concordia Klari graafika lepitama vanalinna sissepääsu Ameerika tulnukaga romantiliste muusikute abil. Nüüdseks on koht omaks võetud. Laupäeviti kestab McDonald'sis melu kella kaheni öösel, nooremast rahvast peibutatakse avatud klubina.

Estonian Airi Vabaduse väljaku konto-

ris ei ripu enam ammu Raul Meele Eesti-teemalist sarja ega Olümpia hotelli fuažees Andres Toltsi maale. Kogu Viru tänaval on toimunud suured muutused, kuid McDonald's on graafikale endiselt truuks jäänud.

Eve Kiiler

Art Collector McDonald's

A permanent display of Estonian art has been only recently opened in Kumu, while McDonald's has been maintaining the classic Estonian graphic art on a permanent display for more than a decade now.

In mid 1990s the fast food hamburger-restaurants of McDonald's elbowed their way, having a competitive edge, boldly in the historical centres of the European towns. Hoping to merge more painlessly with the environment, the company abandoned the unified corporate design. Making recourse to the experts, the company sought the symbols accepted by indigenous population, by engaging in deep going culture-history research. The Riga's

diner boasted the Latvian aquarelle: on the ground floor the abstract works and on the first floor the act motifs. In St. Petersburg, there were exposed wooden grilles and bear figures. In Brussels, the restaurant was embellished with *art nouveau* stained glass windows and undulating plant motifs of wood, in Stockholm – with weird sculptures. In Tallinn at Viru St, Concordia Klar's graphics was supposed to reconcile the entry to Old Town of the newcomer from America, by means of romantic musicians. By now, the place has been assimilated. On Saturdays the din and racket goes on in McDonald's until two a.m., the younger people are enticed and allured by the place functioning as an open club.

The Vabaduse (Independence) Sq. office of the "Estonian Air" no longer sports Raul Meel's Estonian theme series, nor does the foyer of Olümpia Hotel exhibit Andres Tolts' paintings. The whole Viru St has undergone dramatic changes, but McDonald's has remained true to graphical art.

Eve Kiiler

Maandatud vihmavarju teine tulemine

Maarin Ektermann elas kaasa MoKSi tegevuskunstile Tartus.

tARTu kunstikuu raames toimus 25. ja 26. jaanuar Mooste Sotsiaal- ja Kunstipraktikate Keskuse (a.k.a) järjekordne väljasõit rahva sekka. MoKS, mis argipäevaselt funktsioneerib kohaspetsiifilise ja internatsionaalse platvormina, esitleb end mõnikord ka kunstirühmitusena. Sel õhtul astuvad korraldajad publiku ette tegevuskunstnikena, kes koondunud maandatud vihmavarju alla. Ja et seal varju all lõbusam oleks, kutsutakse kolleeged mujalt ka. Nii et ükskõik, mida MoKS ette võtab, ikka annab see väikese rahvusvahelise festivali mõõdu välja. Muide, vihmavari peab selleks maandatud olema, sest kui pinge liiga suureks läheb, võib kogu kupatus õhku lennata.¹

Kunstikuu kuulub rahvale

Üritus nimega "Maandatud vihmavari / Grounded Umbrella vol 2" leidis seekord aset Tartu vanas kaubamajas, mille oli hõivanud kunstikuu. Asukoht oli ülisoodne: mitusada ruutmeetrit pinda kesklinnas ning linnarahval harjumus sisse astuda veres. MoKS, mille eesmärgiks on kohalike kaasamine eksperimentaalse kunsti kaudu, võttis vastu väljakutse seletada oma kunsti linnarahvale. Näiteks, mismoodi on kartulikooremise kunst (Kerttu Tubergi, Liina Vedleri ja Jaak Kalusi protsess-performance "Pingsümfoonia kolmele")? Või miks raadiod kõik eri lainel ainult mingit müra edastavad (Jemma Hutchinsi installatsioon)? Vahepeal küll keegi hüüdiski, et see ei ole kunst (Margus Kiisi "spontaanaktioon"), aga see ainult suurendas segadust.

Arhetüüpsed rollimängud

Üks lähedamaid ja populaarsemaid projekte oli John Grzinichi "Portree kalaga". Miks kalaga? Aga miks mitte? Dokumendifoto tegemine on alati traumeeriv kogemus ja pärast ei tunne keegi ennast oma pildi peal ära. Jättes seekord kõrvale kala rikkaliku ikonograafia, oli see lihtsalt üks irdobjekt, millega suhestudes pääseda ebamugavast objektiivse vahtimisest.

Protsess-performance "Demiurg ja koiott" (Petri Eskelinen, Juha Moisander) oli soome pärismaalaste muinasjutt ürgsest territooriumide märgistamisest. Tegevus toimus mikromaastikul, mis oma kidura taimestikuga meenutas tundrat ja kus silkasid ringi papist metsloomad. Omamütoloogiline scene oli arhailine sõjatanner, kus käis võitlus arstikilis demiurgi ja loomanahkadesse mähitud, küünistega kaunistatud koioti vahel. Suur Demirug kujundas maastikku ümber, müüs sinna kunsti huvilistele krunte ja üritas koioti sabotaažikatsetele vastu pidada. Protsessi dokumenteeris paralleelselt kulgev seinakoopa-maal. Boonusküsimus laiale ringile: millise 20. sajandi arhetüüpse kunstniku loomingut see kõik meenutab?

Keskkonnakunst

MoKSi üheõhtuüritused on üles ehitatud keskkonna loomisele, mis pakuks kõigile meeltele midagi (peenemalt öeldud: kogemuskeskkond). Tavaliselt suunatakse kokkutulnud kunstnikud kontakti vahetu ümbrusega, et tekiks tõlgendatud ruum ehk subjektiivsete nägemuste summa. Vanas kauba-



John Grzinich. Portree kalaga. 2005.

majas nähtud projektid aga ei suhestunud antud ruumiga, ka polnud projektidel ühist tõekekonsptsiooni, kuid kokku tuli ikka tükk eht-moksilikku atmosfääri: ilusad abstraktsed videovisuaaliad (nt Jemma Hutchins, *slack-video* komplekt Hullist), kuskilt kostuv helivisioonlik tiksumine, lõputult kulgevad perfokad-protsessid... Sisseastuja sattus terviklikku omamaailma, kus üks kogukond (kunstirühmitus) toimetab oma multimediaalset rida ajada ja tegi seda lahkelt huviliste silme all. Pinged said maandatud, midagi õhku ei lennanud ja šoki sai ainult Elektribaarist.

¹ Maandatud vihmavari vol 2, pressitekst.

MoKSi uudised

Suurimatest muutustest ehk seda, et MoKS täiendas oma nime MoKS, s.o kunsti- ja sotsiaalpraktika keskus (*Center for Arts and Social Practice*). Nii peaks see senisest täpsemalt kirjeldama MoKSi sisu, milleks on kunsti sidumine ümbruse, olude, sotsiaalsete tingimustega, mitte selle isoleerimine valgesse turvalisse kuupi.

Suurematest kaugematest plaanidest niipalju, et valmis sai MoKSi maja (Mooste mõisa valitsejamaja) restaureerimiskava, mille teostudes lisandub kolm ruumikat stuudiokorterit, galerii, saal, helistuudio, mitu kontori- ja hoiuruumi. Olemasolev külalisateljee jääb tegutsema samal põhimõttel nagu praegugi: stuudiouruumide kasutamisele saab kandideerida, kunstnikud valivad välja MoKSi liikmed, väljalititud kunstnikele on ateljee tasuta kasutada 1-3 kuuks. Ülejäänud stuudiokorterid renditakse välja kunstnikele ateljeedeks.

Selle aasta plaanidest: 28.07 – 13.08.2006 toimub läbi kolme nädalavahetuse vältav sümposium "PS6 – Inimloomaad". PS6 on on 2001. aastal alguse saanud mõtte ja keskkonnakunsti talgute "PostsovkhoZ" järgmine arenguetapp. "PostsovkhoZi" idee on olnud selles, et kunsti ja teaduste abil uurida ühiskonnas ja selle väikses mudelis, konkreetse külakogukonnas Moostes toimuvaid protsesse. Uuritava dünaamiline muutumine põhjustab ka uurija ("PostsovkhoZ") vaatepunkti dünaamilise muutumise. Inimlooma idee lähtub sellest, et ollakse vaatejad/jälgijad ja samas ollakse vaadeldavad/jälgitavad. Nendes raamid hakkavad tegutsema üle maailma Moostesse sõitnud muusikud, tantsijad ja kunstnikud.

Märtsis teeb ukseid taas lahti külalisateljee. Sel aastal on saabumas plejaad erinevate alade loomeisikuid: dokumentalist Onne Luha, animaator Tony Gammidge, helikunstnikud Hitoshi Kojo ja Patrick McGinley, videokunstnik Magda Bielez, kunstiuurija ja *performance'i* kunstnik Mari Kartau, meediaaktivist ja uue meedia kunstnik Simon Yuill.

Evelyn Müürsepp,

MoKSi koordinaator, kunstnik
<http://moks.ee>

Noorkunsti vastu, 22+ poolt

Mari Laaniste kiidab uut koguteost.

22+. Noored eesti kunstnikud. Young Estonian Artists. Koostanud / edited by Karin Laansoo. Kujundus / Graphic design by Indrek Sirkel. Fotod / Photos by Pelle Kalmo, Anu Vahtra. EKA, Tallinn 2005. 408 lk / pages. ISBN 9985-9555-7-9
22+ kunstnikud / 22+ artists: Andres Lõo, Tiit Sokk, Raul Keller, Kristina Norman, Villu Plink, Alice Kask, Silja Saarepuu, Neeme Kõlm, August Kõnnapu, Tõnis Saadoja, Merike Estna, Maarit Murka, Lilli-Krõõt Repnau, Kristiina Järveld, Kärt Ojavee, Tarmo Salin, Külli K. Kaats, Elis Saareväli, Katrin Koskaru, Aivar Reisner, Margus Tamm, Sandra Jõgeva.

Sissejuhatuseks: mulle ei meeldi määratlused nagu "noorkunstnik" või "noorkirjanik". Täiendosis "noor-" tundub rõhutavat, et tegu pole siiski "päris" kirjaniku või kunstnikuga, millisel juhul selle kasutamine n-ö etableerunud generatsioonide poolt mõjub kui mõtte vanuseline diskrimineerimine, staažikamate konkurentide soov osutada silmaspeetute alamale staatusele hierarhias. Viimaste endi kasutatuna jätab see jällegi puberteedipiken-duseks mõõnduste või händikäpi kauplemise mulje, eriti, kui sellistes terminites määratletakse end grupiviisiliselt ja lärmakalt. "Noorkultuurist" rääkimise taga siinses kitsas ja sumbuvas kultuuripildis on pinnaline usk, et kõik, mis on uus ja fotogeeniline, on ka automaatselt huvitav või erilisel tähendusri-kas – aga juveniilsus ja puudulikud oskused ei ole seda. Ja üldse, nüüd, kus modernis-mi kokkuvarisemisest mõõndunud aega võib mõõta juba põlvkondades, võiks ükskord üle saada lootusest, et uut on vastused eelmiste ees seisnud küsimustele ja lahendused eel-miste probleemidele. Märksa tõenäolisemalt on neil selle asemel ainult oma probleemid.

Niisiis olen ma põhimõtteliselt kultuu-ri põlvkondadeks lahterdamise-pakendamise vastu. Seega on ehk pisut imelik, et see tunne ei laiene üle 400 lehekülje paksule noor-tele kunstnikele pühendatud koondteose-le tingliku pealkirjaga "22+". Alljärgnevalt püüan põhjendada, miks.

Esiteks, mitte keegi, ei koostajad ega kunstnikud hõigu selles loosungeid ega astu üles mingite infantiilsesegaste manifes-tidega. Ka paar esitletavat rühmitust näi-vad olevat koondunud teistel motiividel kui vaid vastastikune egomassaaž ja detsibellide ühendamine, et jõuaks teiste tähelepanutaot-lejate kakofooniast üle karjuda. Kriteeriume ei mainita tõele au andes küll kusagil, ent

kõigil raamatusse valitudel on enese väärili-suse põhjendamiseks ette näidata asjaliku-maid argumente kui ainult sünniaasta: lisaks andekusele on enamikul olemas esimesed hitt-tööd, edukas osalemine suurnäitustel, isikunäitused, auhinnad jne. Niisiis, vaatamata kõigele ülalpool "noorkultuuri" kohta öeldule on see seltskond tõesti huvi väärt.

Teiseks on neid tutvustav raamat lahen-datud nii värskest ja loominguliselt, et seda oleks raske mitte sallida. Kasutatud visuaalsete võtete toimimise osas on kuulda olnud erinevaid arvamusi, kuid siinkirjutajal pole selles plaanis etteheiteid. Õigupoolest ka mit-te teistes plaanides. Ehkki raamatut võib es-mapilgul pidada mõne tundmatu suurnäitu-se kataloogiks, pole tekstides ega kogumiku ülesehituses jälgi tuttav-tuimast "kataloogi-biograafia" formaadist, nagu pole ka harju-muspäraselt kuraatorite või koostajate selgitav-õigustavas toonis põhjendusi ja tutvustu-si. Lahtijäetud otstega osaliste valik ise mõ-jub meeldivalt meelevaldselt ja sundimatult. Karin Laansoo on oma vahetu ja formaal-sustest hoiduva, ent metoodilise intervjuer-imistaktikaga pääsenud kunstnikele tava-tult lähedale. Tulemuseks on siirad ja põhja-likud usutlused, mille sarnaseid annab kesk-mine kunstnik ilmselt vaid kord või paar elu jooksul ning mida kohalikus kunstikirjandus-es ülearu tihti ei kohta. Need on sissevaated ellu lootustandva karjääri alguses: kaineit, oma sõnadega lahatud kogemused ja seniste valikute põhjendused. Intervjuukogum ütleb vaadeldava kunstipõlvkonna kohta tõenäoli-selt rohkem kui ükski manifest seda suudaks.

Taustaks on Pelle Kalmo ja Anu Vahtra pildistatud portreeseeriad kõigist kõneleja-test ning vaateid nende kodudes ja atel-jeedes. Lisaks on kujundaja Indrek Sirkel markeerinud võimalikult palju jutukstulevast ka delikaatselt "joonealuste märkuste" rol-li seatud lisaiustratsioonidega. (See ei näe nii kirju ja väsitav välja kui kõla järgi arvata võiks. Pisut küsimusi tekitab kujunduslahen-duses vaid see, miks on tööde reprod koon-datud raamatu tagumisse ossa, mitte autori-te intervjuu lähedusse, aga võib kahtlustada, et sedasi, pildidest eemal pääsevad kunstni-ke sõnad paremini mõjule.) Lõpptulemuseks on avatud, mänguliselt liigendatud kihiline materjalikogum, mis juba praegu arvestata-va ning ajas ilmselt aina kasvava dokumen-taalse väärtusega. Viimane aspekt pareerib ka ebamugava, aga vajaliku küsimuse selli-se suurejoonelise "noorte"-üllitise juures: mil

määrал on tegu n-ö "avansiga", haibiga mil-lelegi, mille kaelakandmise osas pole veel tait selgust? Kokkuvõttes pole ju mingit ga-rantiid, et siin glorifitseeritud kümmekonna aasta pärast enam keegi mäletab, seda enam, et ette kätte antud loorberid võivad seada õr-nas eas loojanatuurid liigse saavutussurve alla ja läbipõlemisohtu. Ent puhtalt raamatu väärtuse seisukohast on ükskõik, kuidas neil kunstnikel edaspidi läheb, sest raamatut võib sellest sõltumata käsitleda 21. sajandi algu-se noorte Eesti kunstnike eluolu ja arvamiste kultuurantropoloogilise vaatlusena.

Against young art, 22+ in affirmative

Mari Laaniste reviews the book "22+"

Now, when the time which has trickled into eternity from the collapse of modernism can be measured in generations, one should at long last supersede the hope that new artists have the recipes to tackle the problems faced by earlier ones. It is more plausible to surmise that they are confronting their own problems.

I am in principle against pigeonholing and packaging culture into generations. Though this feeling does not translate to the omnibus volume over 400 pages thick carrying the conventional title "22+", dedi-cated to young artists.

Firstly, nobody chants slogans in it nor stands up with infantile manifestos. All those elected to be included in the book can present more matter-of-fact arguments than a date of birth: the first hit-works, successful participations at mammoth exhibitions, personal exhibitions, prizes etc.

Secondly, Karin Laansoo with her inti-mate, though methodical tactics of inter-viewing has managed to get inordinately close to the artists. Those are sincere and thorough questionings, insights into the lives at the start of a promising career.

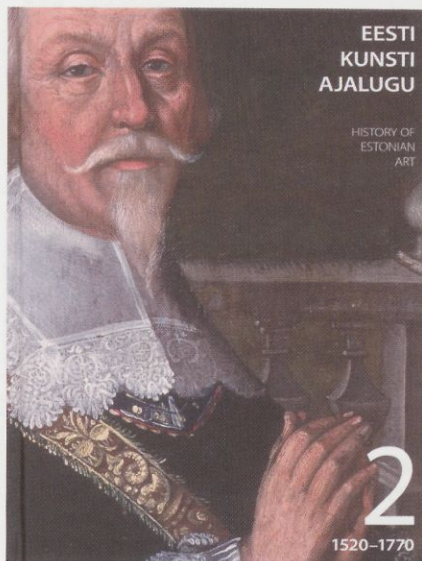
The end result is an open, playfully articulated multi-layered aggregate materi-al, whose documental value will evidently grow over time. The book can be viewed as a cultural anthropological review of life, situation and opinions of young Estonian artists at the beginning of 21st C.

Ühest veenvast triumfist meie visuaalse mõtte teritamisel

Reiu Tüür

Eesti kunsti ajalugu 2. History of Estonian Art 2. 1520–1770. Koostaja ja toimetaja Krista Kodres. Autorid: Pia Ehasalu, Ants Hein, Jevgeni Kaljundi, Rasmus Kangroopool, Kaalu Kirme, Krista Kodres, Orest Kormašov, Tiina-Mall Kreem, Jüri Kuuskemaa, Juhan Maiste, Aleksandr Pantelejev, Reet Rast, Erki Russow, Juta Saron, Rein Zobel. Kujundaja Andres Tali. Väljaandjad Eesti Kunstiakadeemia, SA Kultuurileht, Tallinn, 2005.

Käisin poole aasta eest verivärskete Brüsselist tellitud renessanssgobeläänidega ehitud Tallinna raekojas “Eesti kunsti ajalugu 2” esitlusel ning mul õnnestus osta koduriilisse see kaalukas teos. Olen nüüdseks mainitud vaimutihedat suurteost järjepidevalt õhtuti lusti pärast lugenud ning soovitan sama teha kõigil, kes eesti kunstiajaloo või ERKIs kunstiajaloo tundides hoogsalt “läbi kapanud”. Kinkisin selle sünnipäevaks ka oma metallikunstnikust tädile ning ta jagab muide täielikult minu sügavat sümpaatiat.



Iseäranis nauditav ning uuenduslik on kunsti ideekeske käsitus ning avatud ja tihe faktoloogia. Palju annavad kaalu fooni-

na esinevad ideeseosed vastava ajastu kunstis laialdast kasutust leidnud eeskujuraamatute ning teoreetiliste tekstidega. Näiteks ei kirjeldata altareid või kantsleid vaid toogavaldistike visuaalse mõju kaudu, vaid tuuakse välja ka sel ajal levinud luterliku maalikunsti kaanonite ning konkreetsete antiieeskujude kontseptuaalsed tagamaad. Kena on näha veel konkreetseid näiteid eesti paeplastika ekspordist (illustatsioonidega Turust, Uppsalast jm), millest siiani tihti teame vaid legendidena kuulsast minevikust. Neil, kes alustavad eesti kunstnike ühenduste ajaarvamist Jaroslavlist või Pallase aegadest, soovitan kindlasti lugeda kirjeldusi, kuidas renessansiajal (16. sajandil) astuti Tallinnas maalikunstnike liitu (maalida kolm teost – Maarja Lapsega, Jüri Lohega ja Veronika rätiga – ja kinkida linnavalitsuse vunderkammerisse), metallikunstnike, klaasikunstnike või kujurite ühendustesse (teha kivist uksepiiti, aknaraam ja kraanikauss) ning selle valguses kaaluda taas, kas meil ikka on nii nooreestilikult sünteetiline kul-

Esimesele pääsukele mõeldes

Pekka Erelt arutleb mõnede kunstiajaloo kirjutamise probleemide üle.

Nüüd on ta siis ilmunud, esimene kuuest. Paljudele vana kunstiajaloo harjunuile on uus lähenemine kindlasti üllatus. Siit ei leia enam meie kunsti stiiliajaloolist, rangelt kronoloogilist käsitlust, kus kõik kindlas järjekorras, mis oluks lugeja seisukohast lihtne ja mugav kasutada. Uue kunstiloo autorid on selle süsteemi täiesti kõrvale heitnud selle piiratuse tõttu: kunsti ei saa vaadata ühiskonnast väljaspool või selle kõrval toimivana.

Iseenesest õige seisukoht ja ka raamatu tekstid on omaette tervikud. Neist omakorda terviku loomine polegi enam nii lihtne ja kahjuks see ei ole lõpuni õnnestunud, tulemus kaldub pigem ühe perioodi kunsti hõlmava artiklikogu poole. Nimelt kaldub, sest tegelikult saanuks üldpilti muuta ilma suuremate ümbertegemisteta. See puuduv lüli oluks raamtekstina toimiv esimene peatükk “Eesti ajalugu 1520–1770”. Rõhutavad ju kunstiajaloo autorid ka ise seda, et kunst ei toimi väljaspool ühiskonda. Teose esimese peatükk on aga Michel Sittowist, ootamatu ja järsk algus, mis mõjub nagu väljavõte mingist tervikust. Õnneks on järgmistele raamatute koostajatel võimalus see väike, aga oluline täiendus lisada.

Siinkirjutaja arvates on ilmuva kunstiajaloo esimeste osade olulisemaid küsimusi see, kui võrd on eesti kunst eestlaste loodud. Levinud näib olevat arusaam, et kui üldse, siis väga vähesel määral. Ka selle kõite eesõnas on selgelt öeldud: siin esitletav kunst pole eestlaste loodud. Ometi leiab vastuväiteid juba raamatust endast. Lühipeatükis “Talurahvahõbe” viitab Kaalu Kirme eesti soost ehtemeistritele (kahjuks küll pole ühtegi illustatsiooni nende töödega). Rasmus

Kangroopool aga kirjutab eestlastest kiviraiduritest-meistritest, kellest mitu on isegi nimedpidi teada. Küsimus on niisiis pigem selles, et me lihtsalt teame vähe. Väidavad ju teose kirjutajadki, et enamik 16.–18. sajandi autoritest on anonüümsed – tänapäeval tundmatud. Ja veel üks märkus: kas meie rahvakunsti parimad näited polegi kunst? 18. sajandist on muuseumide kogudes juba nii mõndagi säilinud.

Seesama põhimõtteline küsimus, kui võrd on sinne kunst eestlaste loodud, kerrib üles ka I kõite puhul, mis hõlmab perioodi muinasajast 16. sajandi alguseni. Muinasaja kunstist on meieni jõudnud peamiselt ehted; ehetena võib võtta ka näiteks pronksist mõõgavõõde osi, naisete pronksilustistega noatupesid, kaunistatud käepidemete mõõku jne. Pikka aega on peetud vähegi keerukamaid ehteid Skandinaaviast või mujalt sissetooduks – liiga head, et olla eestlaste tehtud. Sama arvamus kehtis ka mõõgakäepidemete kohta. Mida aeg edasi, seda rohkem on aga ajaloolased veendunud, et see või teine ese on hoopis kohalike meistrite töö. Niisiis, oleme osanud ja loonud rohkem, kui arvata võib!

Ilmselt just teadmiste puudumise tõttu

kaaluda taas, kas meil ikka on nii noorees-tilikult sünteetiline kultuur nagu Singapuris või võiksime rahulikult Taani ning Inglismaa arusaamadele selle perioodi kunstist kaalu-ka lisaväärtusena täiendust pakkuda.

Lõpetuseks võtan tänutundes Krista Kodrese ja kõigi selle raamatu kaasautorite ees mütsi maha ning soovin ülejäänud viie kõite materialiseerimiseks palju õnne ning edu! Teose krooniks on Andres Tali õnnestunud raamatukujundus ning arvukad perfektsed reproduksioonid. On uhke lugeda põhjalikku Põltsamaa portselanitööstuse ajalugu ning näha sealjuures garneeringuna värvilisi illustatsioone, mis ei jää sugugi alla Austria, Hollandi või Itaalia selle ajastu ekvivalentidele. Tallinna linnakodanike kodu- ja sotsiaalne kunstilembus on enneolematult veenvalt illustreeritud konkreetsete näidetega suletud uste tagant. Ka Narva barokkinterjööride kullatud nahktapeetide ning laepannode ajaloo hammaste vahele jäänud fotokujutised jäävad samuti kuskile sügavale aju põhja päikesest särama.

*Reiu Tüür on Kunstihoone intendant.
Kunstnikuna kasutab ta oma töödes sageli va-
rasematel sajanditel loodud kunsti.*

on meie esivanemate kunstile varem teenimatult vähe tähelepanu pühendatud; vana kunstiajaloo I köites võttis sama perioodi käsitluses lõviosa mahust gooti arhitektuur. Muud teemad mahtusid igaüks ära mõnele leheküljele. Ilmuva kunstiajaloo vabam ülesehitus annaks autoritele hea võimaluse seda ebaõiglast proportsiooni muuta – ka piltide-na pole näiteks ehted, relvad või keraamika vähem atraktiivsed kui sakraalehitised.

Minu eesmärk on olnud pigem autorite-
ga kaasa mõelda, mitte vigu otsida. Et aga
siinne kirjutus ilmub arvustuse rubriigis, siis
on minu hinnang Krista Kodrese juhitud au-
torite tööle korralik neli. Pisisjadele vaata-
mata on tegemist õnnestunud teosega, mille
järgmisi kõiteid ootan suure huviga.

*Pekka Erelt on Eesti Ekspressi ajalootoime-
taja.*

{galerii}

Mara Koppeli vaheruum

|| Mara Koppel. Kahestatud. Vaala galerii, 23.01.–07.02.2006.

Näitus koosneb kahest osast: suuremõtmelistest lõuenditest ning nendega dialogis väiksematest portreedest.

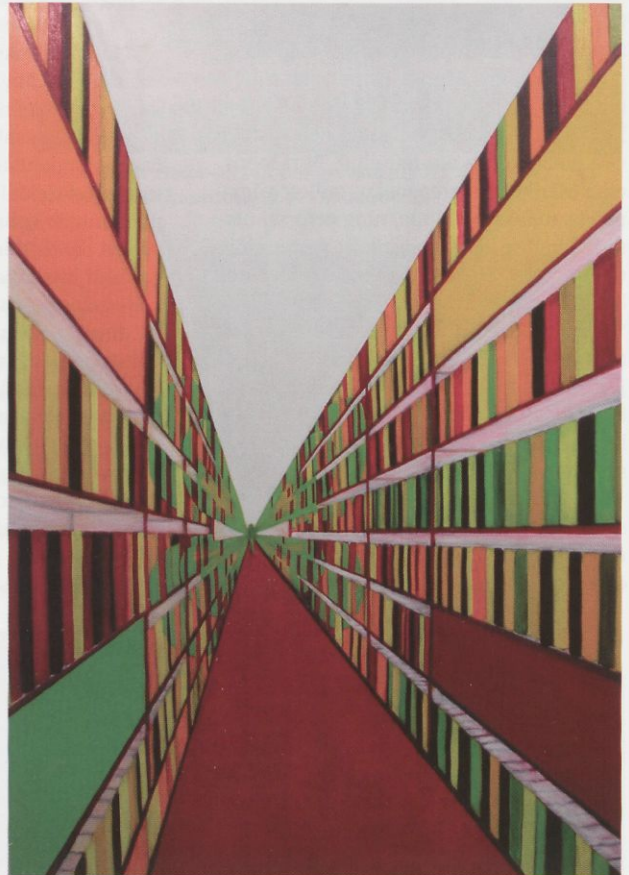
Koppeli maalid tunduvad esmapilgul lihtsad. Vaataja ette on toodud kaunikoeline eskapism, püüd liikuda millegi suunas, mis näib olevat parem. Liikumine saab tõeliseks maalides enestes. Selles on nii soovimatust jääda siia kui ka tahet kuhugi päralt jõuda. Maalid justkui mängiksid selle mõttega. Aga iseenda seest välja ei saa. Neid lõuendeid võiks võtta kahestuva maailma peegeldus-tena või vaheruumi-
dena, mille kunstnik häbenemata ja ausalt vaataja silme ette on laotanud.

Mara Koppeli maalides on palju kur-
bust: sageli domineerivad lagedad väljad, lõputud koridorid ja kauge kaldus horisont, mille taha peidab end petlik paralleelmaailm. Või on tegemist hoopis ühe ja sama maailma ilmingute-ga? Kahestumine kui pidev kahevahel olek, kusjuures, nii irooni-line kui see ka ei ole, ainsaks püsivaks ruu-miks on inimese mõis-tus ja seda üürikeseks hetkeks.

Teise osa maali-
dest moodustavad eri rahvusest inimeste portreed. Kohati tun-
dub, et nendele sisse-
pööratud pilguga ning dialoogi välistavatele inimestele on vanaini-meselikkus kuidagi vä-givaldselt peale suru-
tud. Need tõsiste nä-gudega mehed ja nai-
sed on kui mikrokosmosed oma lõputute lugudega. Nende vaade ei ole mõeldud meie omaga kohtuma.

Ometigi oli kunstnik võtnud nõuks maalida positiivset. “Inimesed tulevad kunsti-näitusele, vaatavad töid ning mulle kui autorile tundub, et on ülimalt ebaeetiline isik-
likke änge kellegile peale suruda”, ütleb Koppel. “Depressiivset ja negatiivset kunsti on palju kergem teha. Ma oleksin õnnelik, kui minu tööd annaksid inimestele jõudu,” tea-
tab kunstnik.

Kristina Tischler



Mara Koppel. Pingutust väärt. Akrüül, õli, lõuend, 2006. 195 x 135 cm.

Mara Koppel. Worth of Effort. 2006. Acrylic, oil on canvas. 195 x 135 cm.

Kui (l)iha saab sõnaks

Andreas Trossek

Merike Estna. Vihka ennast rõõmuga.
Tallinna Kunstihoone galerii 03.–26.02.06.

Toxic little bunny can always be found

Danger evil rodent

Multiplying every day

Bunny taking over

Get on your knees and pray

Moloko, "Killa Bunnies", 1995 (albumilt
"Do You Like My Tight Sweater?")

Kui vana ameeriklasest *playboy* Burt¹ Suurbritanniast lõpuks Eestisse jõudis, oli noore eestlanna Merike Estna värskem kunstinäitus juba suletud ja seda oli kohalikus kirjutavas pressis saatnud hea vastuvõtt. Osa maale oli ka ära müüdnud. Burt lootis teha Merikesele ettepaneku, millest viimane ei suudaks keelduda, ning otsis sel otsarbel inglise-eesti sõnastikust vastet mõisetele "flashy". Sõnastiku toimetaja ideoloogiliste eelistuste tõttu leidis ta eest vaid sõna "fleshy". Kaoseteooria poolehoidjatest kunstiajaloolased leidsid 21. sajandi lõpus sellest juhusest selget tõendust nn liblikaefektile, kus tulevik on ülitundlikus sõltuvuses pisikestest variatsioonidest algses olukorras ehk siis igast ajahetkest.

Konkreetsemalt jutuga näitusearvustuseni jõudes tuleks küsida, mida me juba teame kunstnik Merike Estnast. Esiteks võib-olla seda, et Estna senised tööd vallandavad

vaatajas hõlpsasti igasuguseid narratiive: tema teosed põhinevad pea alati – kui psühholoogia terminoloogiat laenata – ekstraversioonil, autor arvestab eeldatava reaktsiooniga, mis piltide vaatajal tekib selgelt äratuntavate märkidega kohtudes. Olgu nendeks siis fotorealistlikud frontaalsed inimfiguurid (kenad poisid ja tüdrukud), lennukid, liblikad, loomamaskid või olmest tuttavad reklaambeibed – kõik need korduvad elemendid, justkui lemmik-kollaažid, mis on seni moodustanud Estna kujundipanga ja teinud ta tuntuks kui siniseid taevataustu ja vikerkaarukujundit armastava noorkunstniku. Ja muidugi need pildipealkirjad, mis on sageli Elu, Ideaalide vms juba liigagi iroonilised kommentaarid. Tihti volas Estna varasematel töödel mõne tegelase suurnurgast pildipinnale kohmakas kõnemull nagu ebasünnis ilal laik mingi banaalse sõnalise sisuga. Vaid liha lõuendil. Ja ühiskonnas heaks kiidetud unistuste üledoseering.

Reaalse elu tajumine ja selle nihestatuse näitamine läbi kerge infantiilsuse kaitsefiltril iseloomustab läbiva niidina ka tema uuemat maalitoodangut. Estna on öelnud, et tal on iga töö taustal mingi oma lugu, võib-olla vahejuhtum, sündmus, mida ta aga pildil nii ühemõtteliselt edastada ei soovi. Ta ei maali kaadreid kujutletavast filmist (mis välis- tab tõlgendused nn meediarealsuse mätta otsast) ega kisu pilte välja unenägu-

(mis tähendaks kriitikule halvemal juhul tüütut padusürrealismi). Seriaalsus on Estna maalides aga kindlasti olemas. Tallinna Kunstihoone galerii näitusel moodustub näiteks kaks üsna ühtset temaatilist plokki: esiruumis eksponeeritud kolmest maalist, kus kujutatud inimfiguure (kergelt pahaendelisel) metsafoonil, ja saali tagaruumis kolmest ülejäänud maalist, kus kujutatud valges rõivastuses inimfiguure (ja inimese vastu sümboolselt sõbralikke loomi) sinitaeva taustal. Nagu paradiisi ja põrgu, *life & after-life* jne, aga see oleks juba näituse kujunduse tõlgendus. Kuid mingi juhtumikeskne narratiivsus, lühiajaline performatiivsus, kui soovite, on Estna töödessa sisse kodeeritud. Ja nendes on mingi häire. Ärritus harjumuspärasest keskkonnast, mis ajab indiviidi meele ärevile.

Pärast näituse sulgemist lennukilt maha tulnud Burt kohendas automaatselt oma parukat ja limpsis paarimillimeetrise jämedusega vuntsikarvu, soovides noorele naiskunstnikule siledamat muljet jätta. Inglise-eesti sõnastikus oli ta Tallinnasse tulles alla jooninud 15 sõna, millest pidi kindlasti piisama. Edasine on, nagu öeldakse, juba ajalugu. Iga ilusa tüdruku taga on alati keegi², kes selle eest hoolitseb.

¹ Tegelane Merike Estna õpiaja kollaažidelt.

² Ühe maali pealkiri kunstniku näitusel "Vihka ennast rõõmuga".

Merike Estna. Rahu.
Õli, lõuend. 2005.

Merike Estna. Peace.
Õli on canvas. 2005.



Pekka Erelt annab ülevaate 2005. aasta lõpu oksjonitest.

Möödunud aasta viimased kolm kunstioksjonit töid laiema avalikkuse ette tõelisi haruldusi, mida pole kas üldse või on harva näitustel eksponeeritud. Tõnis Grenzsteini, Eerik Haameri ja Jaan Koorti tööd on neist meeldejäävaimad. Selles peitubki kunstioksjonite üks väärtusi – alati võib oodata üllatusi.

Eesti Sportlaste Ühenduse ja Riiose galerii heategevuslik kunstioksjon, 18. november 2005

Heategevuslik kunstioksjon tõi meeldiva tulemuse: hukkunud sportlaste lapsi toetati enampakkumise tulust 210 000 krooniga. Oksjoni üks tähelepanuväärsemaid töid, Tõnis Grenzsteini maal “Metsaalune” (u 1900–16) müüdi täpselt 100 000 krooni eest (alghind 99 000). Saja tuhande pii-ri ületas ootamatult teinegi maal, Julius Genteleni “Suur Rannavärv” (1943), mille hind kerkis 63 000 kroonilt 105 000 kroonile. Graafikast tunti enim huvi Aino Bachi kuivnõela “Magav laps” (1955) vastu, mille eest maksti 25 000 krooni (alghind 9000). Endiselt lähevad kaubaks Andrei Jegorovi saanimaastikud, seekordne 1930ndatel loodud saani ja taluga variant osteti 59 500 krooniga (alghind 51 500). Johannes Võerahansu õlimaal “Hiu saarelt. Maastik kirikuga” (1970) hind ei tõusnud kõrgemale alghinnast 62 000 krooni. Alghinnaga 59 000 krooni läks ka Eugen Dückeri õlimaal “Rannamaastik puudega” (19. sajandi lõpp). Küll aga tõusis mitmete teiste maastikumaa- lide hind: Helene Mölder “Suvine motiiv” (1943) 31 000-lt 50 000 kroonile, Richard Sagritsa “Jõemaastik” (1963) 24 500-lt 50 500-ni ja Henn Roode “Pilkuse maastik III” (1964) 36 000-lt 45 000-ni.

Kunstisalong Allee, 9. detsember 2005

Andis oodata, mis andis, aga lõpuks ta tuli – maal Eerik Haameri loominguga kõrgerioodist. “Härjad tümas” (1943) on üks sellest Koitjärvel loodud maalitsüklist, kus kujutatud inimese vastuseisu loodusega. See 2005. oksjoniaasta üks tippe müüdi 220 000 krooni eest (alghind 160 000) – oleks siiski oodanud suuremat huvi. Eriti kui Eduard Wiiralti graafilise lehe “Kabaree” (1931)

haamrihinnaks kujunes 210 000 krooni (alghind 90 000). Teistest graafikutest pakuti kõige rohkem Richard Kaljo kuivnõela “Kohvik” (1943) eest, 24 000 krooni (alghind 13 000). Haameri oma kõrval teine silmapaistev töö, Jaan Koorti haruldane maal “Norra maastik” (1907) müüdi oksjoni kõrgeima hinna, 250 000 krooniga (alghind 90 000). Alghinnaga 145 000 krooni osteti Linda Kits-Mägi maal “Aed” (1958). Üllatav oli Johannes Võerahansu lil- lemaali “Gladioolid ja ast- rid” (1954) hinna kerkimi- ne 60 000-lt 135 000 kroo- ni. Samas Kaarel Liimandi maal “Lehmad” (u 1930) läks alghinnaga 25 000 krooni. Elmar Kitse maastikumaal “Ahja jõgi” (1956) müüdi 56 000 kroo- ni eest (alghind 38 000), tema kaasaeg- se Endel Kõksi erk naiseportree “Vee ääres” (1939) leidis uue omaniku 51 000 krooniga (alghind 34 000). Tõenäoliselt liiga kõrge alghinna tõttu jäid müümata Karl Pärsimäe varane akvarell “Sööming” (1923; 45 000), Oskar Hoffmanni akvarell “Talumehe portree” (1899; 50 000) ja Eerik Haameri maal “Loodusfragment” (1960ndad; 70 000).

Bukowskise-Hörhammeri oksjonimaja, 26.-27. november 2005

Bukowskise oksjonil Helsingis oli see- kord enampakkumisel kaks Eduard Wiiralti tööd. Tema päraststõjaaja üks tuntumaid lehti, kuivnõelatehnikas “Lapi maastik – Vaisaluokta” (1946) müüdi 31 300 kroo- ni eest. Kunstniku levinuim leht, väi- ke puulõike “Puulõike sünd” (1936) oste- ti ligi 11 000 krooniga. Wiiralti töid müü- di ka Bukowskise kevadoksjonil mais: ofort “Maastik Pariisi lähedal” 9400, pehmelakk/ kuivnõel “Tiiger kassiga” (1937/50) 43 800 ja kuivnõel “Virve” (1944) 22 000 krooni. Rekordi lõi aga siis Oskar Hoffmann, kel- le õlimaali “Küla jõe ääres” eest käidi väl- ja ligi 345 000 krooni. Eugen Dückeri maal “Kaluri tagasitulek” osteti 117 400, Endel Kõksi maal “Sügis ja kevad” (1954) 78 250 ja Eerik Haameri maal “Linnavaade” (1944) ligi 69 000 krooni eest.



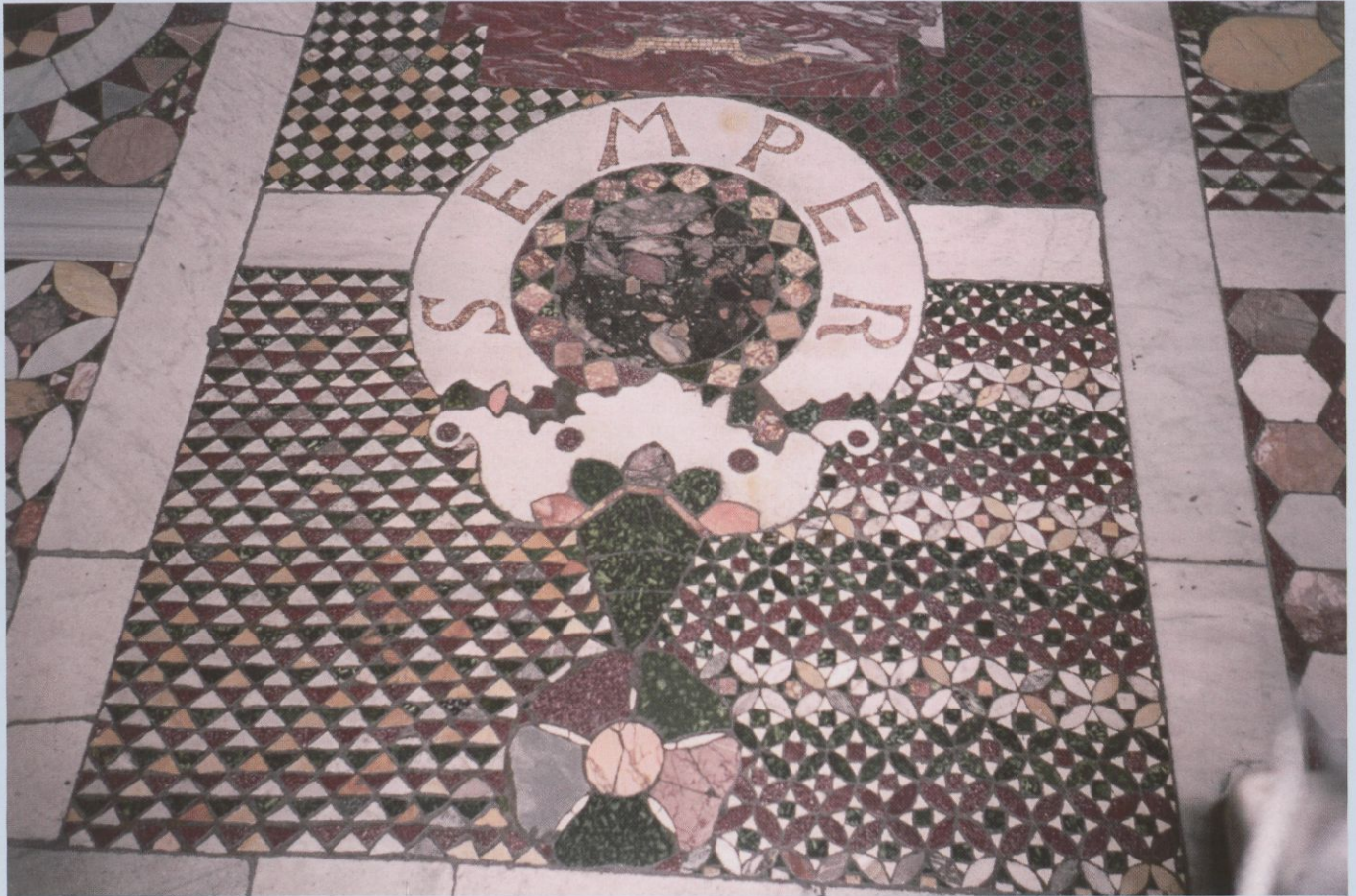
Henn Roode (1924–1974). Pilkuse maastik III. Õli, 1964. Heategevuslik kunstioksjon (45 000 krooni).



Jaan Koort (1883–1935). Norra maastik. Õli, 1907. Allee (250 000 krooni).



Eerik Haamer (1908–1994). Härjad tümas. Õli, 1943. Allee (220 000 krooni).



Tervitus Ene-Liis Semperile.

Vatikani muuseumi põrandamosaiik Raffaeli *Stanza della Segnatura*'s (1509–1511). Otse mosaiigi ette jääb Raffaeli seinafresko "Parnass" ja sellest paar meetrit edasi on "Ateena kool".

Greetings to Ene-Liis Semper.

The floor mosaic of the Vatican, Raphael's *Stanza della Segnatura* (1509–1511). Just in front of the mosaic is Raphael's fresco "Parnassus" and a couple of metres farther is "School of Athens".

muuseumi eri



drüoru Kunstmuuseum.
foto: Eve Kiiler

2006. aasta on Eesti muuseumielus murranguline. Muuseum jätab jälgi, mis ärgitavad, ärritavad, mis inspireerivad. Need jäljed võivad olla küll väikesed inimkonna, kuid suured meie endi ning meie tuleviku jaoks. Eriti kui meenutada Andrus Kiviräha tabavat lugu, et mõne aja pärast näebki eesti kultuuri vaid muuseumis: koos viimaste eestlastega nn elava muuseumina toimivast asutusest saab raudselt üks turismimagneteid. Nii et nalja pole siin midagi. Muuseumid on meie tulevik!

See on aasta, mil kohtuvad kahe suure muuseumigigandi, Eesti Kunstmuuseumi ning Eesti Rahva Muuseumi teekonnad. Ehk teisitsõnu aeg, mil võiks kõnelda muuseumi võimu ja vaimu üle laiemalt.

Muuseumid on moes. Ka Eestis kõneldakse järjest rohkem muuseumide vormist ja sisust ning kõigil soovijail on võimalik rajada memoriaalmuuseume, -parke või monumente.

Me elame musealiseerimise ajastul. Kunagi varem pole minevikukeskkonda püütud sellises mahus väärtustada, hoida ja säilitada ehk musealiseerida. Kindlasti on see üks praeguse ühiskonna märke: kiiresti muutuvas maailmas luuakse enda ümber nn püsikindlaid territooriume. Justkui püüdnud hiied, kus käidi otsimas usku, tuge ja hingekosutust, vajame me igapäevaelus asju ning kohti, mis ei muutuks, vaid säiliks sellistena, nagu need on. Olgu selleks vanalinn, Valli baar või väärt kunstiteos Kumu Kunstmuuseumi seinal. Selle laialdase tendentsi üheks tulemiks on ka muuseumide buum, mis algas juba mitukümmend aastat tagasi kogu läänemaailmas ning on nüüdseks jõudnud ka Eestisse.

Kuigi muuseumispetsialistide hulgas püütakse pidevalt kõnelda muuseumi sisulisest polüfunktsionaalsusest, siis tegelikult on kaasaegne muuseum monument. Just selle kategooria kaudu hinnatakse muuseumi, olgu selleks Pompidou keskus Pariisis, Guggenheimi muuseum Bilbaos, Kumu või Eesti Rahva Muuseumi uus muuseumimaja. Muuseumil on võimu vaid siis, kui see on suurejooneline, kallis ja võimas arhitektuuriline monument. Ning loomulikult on soovitatav, et ta oleks valmis! Kes meist ei mäletaks neid poliitikute sõnavõtte (kunsti)muuseumi mõttetusest, mis paralleelselt hooneseinte kerkimisega on asendunud säravasilmsete mõistmist tulvil kiidukõnedega.

Arhitektuurse muuseumišedõvri peamiseks unistuseks peetakse riigivõimu šiki seltskonnadaami ja turistide meela ahvatleja rolli.

Vaid siis on muuseum võimeline jätkama oma kakssada aastat kestnud edulugu! Nagu räägib rahvasuu, on ju iga rahvas oma muuseume väärt!

Muuseumi märgiline tähendus kaalub üles kõik muu, elimineerides kergekäeliselt sellest ebaolulise – mäluasutuse sisu ehk muuseumi kui säilitaja ja vahendaja tasandi. Ent see polegi tähtis, sest monumendi aluseks on ju ikkagi idee.

Mida ei taheta tunnistada, on aga see, et muuseum ongi oma loomult ideeline institutsioon, mis seotud tihedalt ühiskondlike ideoloogiliste põhiväärtuste ning kultuuri retseptisiooniga. Muuseum pole kunagi asi iseeneses. Seetõttu pole võimalik liikuda, klapipeas, selg sirge, ideaalse muuseumimudeli suunas, vaid muuseumi-institutsioon liigub alati ühiskonnaga koos, neil on ühine vereringe. Just ühiskond ja valitsevad ideoloogiad kujundavad muuseumide näo isikupära ning selle tee, kuhu muuseum saab hakata jätma jälgi.

Seekordne muuseumieri ongi jälgedest: nähtavatest ja nähtamatutest jälgedest, hetkelistest ning püsivatest jälgedest. Suurtest ja selgetest jälgedest – näiteks kunstimuuseumist ja Kumu avamisest (vt Sirje Helme ja Eha Komissarovi artikkel). Just need emotsioonide hetkelised jäljed annavad ehk edasi seda kõige suuremat rõõmu, rõõmu, mis tuleb inimeste südamest. Ka muuseumiarhitektuur on jätnud Eesti kultuuriruumi olulise jälje. Kuigi Eestis on selleteemalist ehituskunsti suhteliselt vähe, saab külastaja muuseumikogemuse enamasti just arhitektuuri, täpsemalt muuseumiruumi kaudu (vt Urmas Oja artikkel). Muuseumi kui ruumi, kui kollektsiooni, kui ajaloos autori teema on inspireerinud ka paljusid kunstnikke ning selle kaudu on loodud hulgem uut muuseumiteemalist muuseumikunsti (vt Jan Kausi ja Elnara Taidre artikkel).

Teised jäljed mälu- ja meelemaastikul on hägusamad. Kuidas luuakse kohaliku identiteediga sümboleid? Kui palju me üldse mõtestame oma materiaalselt pärandit rahvusliku pärandina? On ju pärandiga seotud väärtused ja minevikumõte enamasti seotud just etnilise ning lokaalsega. Kuidas on muuseumid seotud ühiskondlike põhimõtete ja hinnangutega ehk millised on need maailmavaatelised alused, millele on rajatud muuseumiidee (vt Mariann Raisma ja Marek Tamme artikkel)? Kokkuvõttes käsitlebki see erinumber museoloogia ühe põhiprobleemi, pärandi ja ühiskonna omavahelisi suhteid – et kes keda tegelikult ära räägib ja kes keda üldse kuulab, ja millises keskkonnas meie järelopped ja meie asjad siis saja aasta pärast elama hakkavad. Selleks ajaks saab Eesti Rahva Muuseum ikka valmis!

Mariann Raisma

muuseumi magus võim

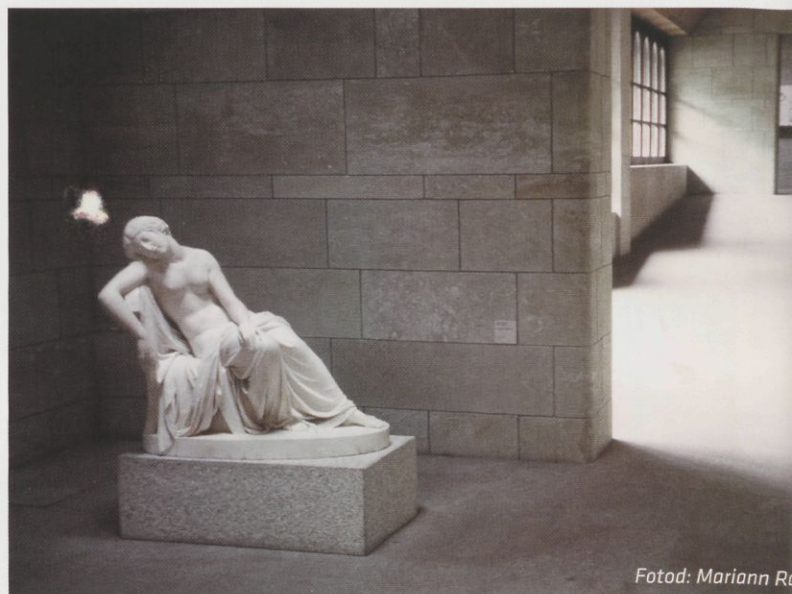
Lasin ükspäev tunnis tudengitel kirjutada esimese sõna, mis neile assotsieerub sõnaga "muuseum". Tulemused olid enam-vähem sellised, nagu ootasingi: vaikus, topised, tolmurull, vokk, krigisev põrand, valvuritädi, steriilsus... Tegemist oli noorte inimestega, kelle kogemuste pagasis juba mitmed maailmanimega muuseumid. Millest tuleneb siis selline muuseumitõlgendus?

Mainitud märksõnad on tänases kontekstis negatiivse mekiga, mille evimist ei peaks uhkuseks vahest ükski kaasaegne muuseum. Lähtuvad need aga klassikalisest modernistliku muuseumi kontseptsioonist, kus muuseum ongi liikumatu, valmis ruum. Muuseum on midagi, mis kestab inimesest kauem. Tolm on vaid selle keskkonna tähtsusetu kõrvalnähe. Igavik on see põhjatu paik, kust tulevad ning kuhu suubuvad need lõputud kapad, vokid ja topised. Ning loomulikult vaikus. Vaikus forsseerib võõrandumist – museaalse keskkonna truimat kaaslast läbi viimase kahe sajandi. Seega, pärandikultuurist kõneldes räägime me alati tegelikult olevikust ehk nendest mineviku tõlgendamise kategooriatest, mida väärtustatakse tänasel päeval. Muuseumide nägu lähtub alati ühiskonna nõudmistest, väärtushinnangutest ja moest, kusjuures rohkem kui teinekord nähagi oskame või tahame.

Muuseum, ajaloo looja

Muuseum, modernismiajastu laps, sündis ja arenes 18. ja 19. sajandi vahetusel koos teiste selliste uuele ühiskonnale vajalike institutsioonidega nagu valitsusasutused, akadeemiad, raamatukogud, haiglad ja vanglad. Muuseumile anti võimalus luua ja kehtestada: tema ülesandeks sai akumuleerida kogu senine teadmine, sulgeda ühte ruumi möödaniku jäljed ning kaitsta seda oma voorusliku loomuga.

Muuseum muutus avatud, st võrdsust manifesteerivaks institutsiooniks. Ning, mis veelgi tähtsam, muuseumist sai riikliku süsteemi osa. Riik määras ennast kultuurilise vara omajaks ja haldajaks ning muuseum muutus üheks rahvusriigi olemuslikuks tunnuseks. Valgustusideoloogial põhinev usk mõistuse jõudu ning paremasse tulevikku, mis ühendatud maailma korrastamise tahtega, oli ideaalne pinnas seesuguse muuseumi sünnile. Kannab ju modernismiaegne muuseum just valgustusest välja kasvanud ideaale: usku püsiväärtustesse ja -tõdedesse, objektikesksust, lineaarset



Fotod: Mariann R

Neue Pinakothek. München.

ajakontseptsiooni. See on unistus süstematiseeritud maailmast. Muuseum on üks väheseid institutsioone, millel on õigus, lausa kohustus ajalugu luua ning seda interpreteerida. Massiivsed mälu-templid kõnelevad meile, mida ja kuidas mäletada, nad kehtestavad uusi, iseseisvaid, püsivaid väärtusi. Muuseumid ise on loonud mineviku, seega on neil õigus valitseda ka aja ja ruumi üle. Valgustusaajastu mõtlejad, empiristid ja 19. sajandi objektivistid tõlgendasid muuseumi iseseisva, loova ja samas moralistliku institutsioonina. Põhimõtteliselt kandis ta samu väärtusi, mida nähti ka heas kunstis. Oli ju kunst samuti üks valgustamise vahendeid, mille tulemusel pidi kujunema harmooniline inimene. Goethe on kirjeldanud ideaalset muuseumi: noorusele on see puhta teadmise igavene allikas, mees leiab seal tuge oma tunnetele ja põhimõtetele ja kokkuvõttes on see mõistlik koht igaühele. Kuldsed sõnad... Usk muuseumi-institutsiooni kui väärtuste loojasse püsis ka 20. sajandil. Näiteks võiks sajandi keskelt tuua Charles de Gaulle'i kultuuriministri Andre Malraux' imaginaarse muuseumi idee, mis tugines usule Lääne kultuuri võimu. On ju muuseumid muutnud vägagi meie arusaamist minevikust: objektide estetiseerimise ja intellektualiseerimisega võõrandatakse esemed nende loomulikult keskkonnast lõplikult. Uue meediumi fotograafia abil kõikehõlmava, nn piirideta muuseumi loomise kaudu püsib ka muuseumi kui institutsiooni roll ning laieneb hoopis uutesse sfääridesse. Tänapäeval on see suuresti realiseerunud virtuaalses keskkonnas, aga ka kunsti populariseerimise tõttu igapäevameedias. Suurtel kunstimuuseumidel oli sel ajal ka tegelikkuses väga oluline kultuuripoliitiline roll. Olgu näiteks toodud New Yorgi moodsa kunsti muuseum (MOMA), mis kujundas 1950.-1960. aastatel



Altes Museum. Berliin.



Museo della Civiltà Romana. Rooma.

Lääne ühiskonna hea maitse ning hea kunsti normid ning ekspositsioonistandardid, või siis Amsterdamis Stedelijki muuseumi, mis kujundas Euroopas arusaama avatud ja tulevikku suunatud kaasaegsest kunstimuuseumist.

Muuseum, kunsti nekropol

Muuseumi tõlgendamine surnud ning mõttetu institutsioonina on enamasti seotud pöördeliste ja revolutsiooniliste aegade. Kõige sõakamalt on sel teemal Tommaso Marinetti suu läbi sõna võtnud itaalia futuristid, kes manifesteerisid, et nende eesmärgiks on "vabastada ühiskond muuseumide ikkest, sest need katavad maad kui lugematud kalmistud. Milleks mädaneda? Süüdamaker raamatukogud ja pöörakem ümber jõed, et uputada muuseumid."

Ent kes ei tahaks olla teisitimõtteleja? Juba üle poole sajandi varem kuulutas realistlik kriitik Duranty: "Kui mul oleksid olnud tikud, oleksin ma pannud selle katakombi (st Louvre'i) põlema tuleviku kunsti nimel." Selletaoliste mõtteavaldustega on ikka ja jälle välja tulnud, alates impressionistidest kuni tänaste ägedahingeliste kunstiradikaalideni.

Tavaliselt seotakse modernistliku muuseumiideega hegeliapärase muuseumitüüpi, kus kunst on elust eemaldatud, depolitiseeritud. Muuseum kui kindel varjupaik, kus kunst on turvaliselt peidus. Kunstiteoreetik Donald Crimpi sõnade järgi tuleb kunstil sellest eraldatuse tsoonist, sümboolsest vanglast, välja murda – saamaks taas sotsiaalselt ja poliitiliselt kaalukaks.

See on sama idee, mida püüdsid realiseerida juba vene avangardistid, kes püüdsid murda piire kunsti ja elu vahel, sest "kõik, mida tehakse, on kunst". Seega polnud vaja muuseumi institutsiooni,



Naturalis. Leiden.

kunst tuli tuua kanoonilisest muuseumiruumist välja.

Veelgi konkreetsemalt on väljendanud muuseumi mõttetuse ideed museoloog Tomislav Šola: traditsiooniline muuseum ongi oma olemuselt surnud, sest see kujunes välja modernistlikus ühiskonnas. See on paratamatu ehk teisistõnu loomulik protsess. Postmodernistlik ajastu vajab lihtsalt uut tüüpi pärandiinstituutide.

Muuseum, ühiskonna peegel

Strukturalistide ning poststrukturalistide ideed puudutasid teravalt ka muuseumi. Kui varem oli muuseumi peetud neutraalseteks pärandiga tegelevateks iluasutusteks, siis alates 1960. aastate lõpust ja 1970. aastatest lisandub muuseumi tõlgenduste hulka uus tasand: muuseum kui ideoloogiline vahend, mis realisee-



Muuseum. Ahti Seppeti installatsioon Narva Muuseumis. 2005.

rib valitsevate klasside võimu.

Muuseumi määratleti kui ühiskondlikku distsiplinaarasutust, mis toetab klassistruktuuri ning Lääne ühiskonna huve.

Prantsuse marxist Louis Althusser on nimetanud meediat ja kultuuriasutusi ideoloogiliseks riigiparaadiks: need on institutsioonid, mis tegutsevad nähtamatult. Teine kategooria, nn repressiivne riigiparaat ehk politsei, kohus ja sõjavägi on juba selgelt jõumeetoditega kapitalistliku süsteemi taastootjad. Muuseumi tugevus seisnebki tema nähtamatuses – oma näilise perifeersuse tõttu tundub see usutav, veenev ning ideoloogivaba.

Aktuaalseks muutus teemana kultuuripärandi, ajalooeaduse ja mälu kasutamine võimu kehtestamiseks, seda nii totalitaarsetes kui demokraatlikes süsteemides. Muuseum kui sotsialistliku/kapitalistliku ühiskonnakorra, aja ja progressi maailmavaadet hoidev ideoloogiline vahend oli ühtäkki mõjukas ja saladuslik.

Siit tuleneb ka muuseumi ja poliitika olemuslik seotus: muuseum on poliitiline vahend. Olgu näiteks kas või Louvre'i avamine prantsuse rahvale sümboolselt revolutsiooni aastapäeval. Uue Prantsuse muuseumi ambitsioon oli olla nn võitjate muuseum, eksponeerida vana režiimi kontrollivõimude dekadentsi ja türanniat ning uue vabariigi uusi väärtusi. Revolutsiooniga sai muuseumist kui omavolilisest võimusembolise instrument, mis pidi oma kodanikke harides tõstma riigi kollektiivset heaolu.

Ükskõik, millised näited me ka ei võtaks (Napoleoni megamuuseumi loomine, Hitleri Führermuseum'i idee, Nõukogude Liidu ja Ameerika Ühendriikide külma sõja raames peetud võidurelvastumine muuseumipoliitikas), peegeldab muuseum kui institutsioon kultuuripoliitilisi otsuseid. Muuseum pole asi iseeneses, elevandi-luust torn, kuhu saab paku pugeda. Põgeneda pole kusagile.



Eesti Ajaloomuuseumi püsiekspositsioon 1970. aastatel. Eesti Ajaloomuuseum.

Muuseumide ja võimu seotus väljendub kõige paremini ajaloomuuseumides, mille loomine sai alguse rahvuslikkuse tõusuga 19. sajandil. Rahvuslike liikumiste tõus, samuti uute riikide teke nõudis ajalugu, mis seda toetaks. Selle idee ajaloodi rahvusmuuseumid ning riiklikud ajaloomuuseumid, mille eesmärgiks oligi uue riigi rahvusliku ajaloo presentatsioon lineaarse tõusva joonena aegade algusest kuni tänase päevani. Sellega põhjendati ka hinnanguid

seesama kuriositeetide kabinetide ärev õhin, mis vaimustus uuest ning arusaamatust, soov omandada killuke primitiivsest teisest reaalsusest.

Muuseum ja võim

Kui mitte otseselt, siis kaudselt mõjutas poststrukturealistide pärandianalüüs muuseumide uutele tegudele – ümber mõtestama oma identiteeti ning tõestama, et nad on suutelised looma iseisvaid väärtusi. See on päädinud muuseumi ja ühiskonna järjest tihedamas seoses – lausa umbsõlmes! Täna päeval ei hirmutata muuseumi enam äärmusliku kõrkehõlmava ideoloogilise survega, pigem meelitatakse neid uute võimupositsioonidega kultuuri- ja meelelahutusturul.

Tänane muuseumitegevus vastab hästi kogu praeguses ühiskonnas levinud mentaliteedile – püsijäämiseks on vaja sarnaneda. Kaasaegne muuseum niivõrd ei avasta ega loo, pigem täidab publiku soovet. Tähelepanu ei pöörata niivõrd teostele ega ka toodetele, vaid imagole, kujundile ja kättesaadavusele.

Küsimus on vaid, kas ei kaota muuseum atraktiivsusejanus oma nägu ja iseloomu? Muutused ei tulene mitte sisemisest motivatsioonist, neid kannustab võiduiha. Sest kui sa pole inimeste vabaaja tegevuskavas, siis pole sind olemaski! See lõputu võidujooks muu meelelahutusmeediaga peaks esile tooma selle, mille poolt muuseum on eriline, mitte selle, mille poolt ta sarnaneb kogu muu meelelahutus- ning vabaajatootusega.

Me elame pärandiajastul. Ehk võimegi me selle tituleerida uueks valgustusajaks – ei usuta küll enam paremasse tulevikku, vaid paremasse minevikku. Käib massiline keskkonna musealiseerimine: muuseumid asenduvad paljuski teemaparkide, pärandipaikade ning -keskustega – pärand "rakendatakse" ning selle kaudu muu-



Vene Muuseum. Peterburi.

teiste ühiskonnakordade kohta, andes võimaluse luua kultuuri- ja hierarhia, kus mõned kultuurid on "arenenumad" kui teised. Kunagiste ja praeguste suurriikide etnograafiamuuseumid on ühed selgemad kolonialismi mälestusmärgid. 19. sajand oli ju lisaks muuseumisajandile ka kolonialismi õitsengu sajand. Riikidel, kellel oli agressiivsem anastuspoliitika, on ju teatavasti ka kõige suurejoonelisemad etnoloogiamuuseumid. Kas pole mitte paradoks? Ka baltisakslaste kogudes oli põhjarahvaste kõrval väike nurgake eksootilise kohaliku kraami tarbeks. See on alus, millest kasvas välja üle-eelmise sajandi rahvusliku kultuuri kogumine. Kogumise impulsi oli romantismiajastu vaimust kantud eksootikahalus;



Glüptoteek. München.



Colosseumi atraktsioonid.

tub ka mäluksuur – kas nimetada seda mandumiseks või uueks tõusuks, on juba uus diskussiooneema. Muuseumid surutakse turule ja kohandatakse turuväärtustega.

See on ka põhjus, miks trendikaimaks märksõnaks saab "ajaviide" – just selle kaudu pakub ühiskond muuseumile seda magusat võimu. Muuseumist on saanud kaubaartikkel, mille eesmärgiks on luua uus, särav, simulaakrumitel põhinev ning illusiooni loov maailm.

Seega on muuseumikultuuris toimumas põhimõtteline muutus, millele on viidanud ka mitmed kultuuriteoreetikud. Nimelt selle protsessi käigus muuseumil oht kaotada sisu. Kui kaob kokkupuude päris asjaga, kaob see raskelt defineeritav imetus, siis kaotab muuseum ka oma identiteedi. Selle meelespidamine on teinekord aga raske, kuna üha uusi kogemusi kultiveerivas ühiskonnas toodetakse järjest enam illusoorust. On ju muuseum alati võimu ihaldanud ning selle nimel koostööd teinud. Sest kes ei tahaks olla võitjatega ühes paadis! Nemad loovad ju ajaloo.



Rijksmuseum Schipholi lennujaamas. Amsterdam.

muuseum rahvuslikul mälu maastikul: eesti rahva muuseumi näide[★]

Ühes Euroopaga on Eestigi suundumas ajajärku, mida võiks Pierre Nora eeskujul nimetada mäluajastuks. See on ajajärk, kus meie pilgud on ennekõike suunatud minevikule ja mõtted selle talletamisele ja tähistamisele. Märke mäluajastu saabumisest on mitmeid, näiteks ajalooliste juubelite üha sagedasem tähtistamine, üks selgemaid on aga Euroopa muuseumide pidev lisandumine 20. sajandi teisest poolest. Andreas Hyussen on tabavalt rääkinud tänapäeva "museaalsest kultuuritunnetusest" (museal sensibility), mis kujundab meie kõige üldisemaidki arusaamu. Selles uues olukorras tuleks Eestiski senisest elavamalt arutleda muuseumide

toime ja tegevuse, sh muuseumi rolli üle rahvusliku ajaloomälu ja identiteedi kujundajana.

Rahvusliku ajaloomälu kujunemine

Rahvuslik identiteet on lahutamatult seotud rahvusliku ajaloomälu: iga rahvus põhineb ühisel ajalooteadvusel, rahvuse kui ajaloolava püsiva peategelase sidusal narratiivil. Igal rahvusel on oma ajaloomüüdid ja -kangelased, oma kuulsusrikkad mineviku-hetked, mille regulaarne meenutamine ja visuaalne jäädvustamine



Nah! alga - 25. sajand. Rahva...

Vanavarakogujad
Eesti Rahva
Muuseumist 20.
sajandi alguses.

ühendab rahvust ning legitimeerib selle tänaseid tegemisi. Ükski ühiskond ei saa elata ilma ühise minevikuta. Ühise mineviku loomine on pidev protsess, keeruline "mäletöö", mille käigus selgitatakse välja, mida on vaja tulevikku silmas pidades minevikust säilitada ja mida unustada.

Kuigi eesti rahvuse eneseloome protsessis ei saa alahinnata 19. sajandi baltisaksa valgustajate rolli, panid eesti rahvuse enesetunnetusele ja minevikukäsitusele aluse aastatel 1860.–1890. ühiste jõupingutuste tulemusel eestlasest pastorid, kirjanikud ja publitsistid. Toona sündisid tekstid, millest said eesti rahvuse tüvitekstid (eesotsas Kreutzwaldi "Kalevipojaga") ja mille ümber asuti vormima rahvuskeha.

Kui ühise ajaloomälu loomine liitis rahvast, siis tärganud rahvustunde aineline aluse kujundasid 19. sajandi lõpus alguse saanud kaks üldrahvalikku aktsiooni: rahvaluule kogumine ja ajaloomälestiste arvelevõtmine. 1888. aastal avaldas kirikuõpetaja Jakob Hurt (1839–1907) ajalehes Olevik (ja paralleelselt ajalehes Postimees) kirjutise "Paar palvid eesti ärksamaile poegadele ja tütardele", kus ta kutsus kogu eesti rahvast koguma ja kirja panema rahva vaimuvara (ehk vanavara, nagu Hurt kirjutab), s.t vanu laule, muistendeid, vanasõnu jms. Hurda üleskutse käivitas tervet maad haaranud kogumisaktsiooni, mis sai aluseks maailma ühele kõige esinduslikumale rahvaluulekogule. Kogu aktsiooni tulemusena sai Hurt oma kaastöölislalt (u 1400 isikut kogu maalt) ja kogumistööle suunatud üliõpilastelt kokku 114 695 lehekülge rahvaluulet kõigist žanridest, peale selle veel murdeainest. Paralleelselt Hurdaga alustas kooliõpetaja Jaan Jung (1835–1900) laiaulatuslikku kampaaniat Eesti muististe arvelevõtmiseks. See kasvas samuti üldrahvalikuks liikumiseks. Jungil õnnestus luua ulatuslik kirjasaatjate võrk, nood vahendasid talle teateid ligemale poolest tuhandest ajaloomälestisest üle Eesti.

Need kaks kogumisaktsiooni on sügavamal tasandil mõlemad ühe ülesande teenistuses: nii nagu eestlaste hinge otsiti rahvaluules, pidi nende mineviku suurus peegelduma arheoloogilistes muististetes.

Eesti Rahva Muuseum kui rahvuslik mälupea

Rahvuslik ajaloomälu ei ripu õhus, vaid seda säilitatakse konkreet-

Eesti Rahva Muuseumi kogudes on 2500 õllekannu.



setes "mälupeakades" (Pierre Nora). Siia alla kuuluvad mitmesugused institutsioonid (muuseumid, arhiivid, raamatukogud), toimingud (riiklikud pühad, mälestuspäevad, tseremooniad), füüsilised kohad (monumendid, kalmistud, memoriaalid), sümbolid (ordenid, riigisümboolika, hümn). Tervikuna moodustavad "mälupead" omalaadi rahvusliku "mälupeastiku" (Rudy Koshar), millele tugineb meie kollektiivne mälu.

Rahvuslikul mälupeastikul etendavad muuseumid traditsiooniliselt võtmelist rolli. Muuseumid koondavad olulisema ühe rahvuse esemelisest minevikust, lähtudes oma valikus enamasti valitsevast ajaloomälestusest. Rahvusliku eneseloome perioodil sündinud muuseumid on selle eneseloome lahutamatu osalised. Muuseum mitte ainult ei säilita rahvuse minevikku, vaid ühtaegu konstitueerib seda.

Eesti kultuuriruumis kujunes rahvust konstitueerivaks muuseumiks 1909. aastal asutatud Eesti Rahva Muuseum (ERM). Muuseumi loomise mõte kerkis üles juba mõnda aega varem, 19. sajandi teisel poolel, kui seda propageerisid teiste hulgas rahvusliku liikumise suurkujud Jaan Adamson, Carl Robert Jakobson ja Johann Köler. ERMi asutamise otseseks ajendiks sai siiski alles Jakob Hurda rahvaluulekogude pärandamine rahvale pärast tema surma 1906. aastal ning kõnekalt pühendatigi vastne muuseum Hurda mälestusele. ERMi esimesteks tegevussuundadeks said rahvaluule ja vanavara kogumine, teisisõnu Hurda ja Jungi töö jätkamine, sellele lisandus Eesti kunsti kogumine ning raamatukogu komplekteerimine. Kogumistöö oli muuseumi algaastatel väga viljakas ja laiaulatuslik, ERMi neljal esimesel tegevusaastal hangiti ligemale 15 000 eset.

Sisuliselt koondati ERMi kogu eesti rahvuslik ajaloomälu, niipalju kui seda toleks ajaks oli kokku kogutud, s.t nii vaimuvara (rahvaluule) kui ka vanavara (esemeline kultuur). ERMist sai eestlaste mälupeastiku kõige võimsam monument, omalaadne "rahvuse varaait". 1922. aastal anti muuseumi kasutusse Raadi mõisa härrastemaja, mis sealtpeale on olnud ERMi identiteediga lahutamatu seotud.

ERM on vaatamata nimevahetustele, kolimistele ja reorganiseerimistele säilitanud tänaseni oma sümbolstaatus Eesti kultuuriruumis. On kõnekas, et 1980. aastate teisel poolel muutus ERM koos esimeste poliitiliste vabadustuludega uuesti üheks rahvust koondavaks ja konstitueerivaks paigaks. Muuseumi esialgne nimi, mis nõukogude perioodil oli asendatud ENSV Riikliku Etnograafiamuuseumiga, ennistati juba 1988. aastal, uue muuseumihoone ehitamiseks algsele asukohale Raadil viidi läbi korjandus, mis haaras kaasa suure osa rahvast.

ERMi tulevikku kavandades ei saa mööda vaadata tema minevikust. ERM ei ole mitte ainult koht, kus eksponeeritakse eesti kultuuri, vaid on ise üks olulisemaid eesti kultuuri eksponaate. On selge, et tänaseks on rahvusluse kõrgaeg jäänud seljataha ning pelgalt ühe rahvuse (ja tema soome-ugri "sõsarrahvaste") eksponeerimisele pühendatud muuseum ei sobitu enam Euroopa muuseumimaastikule. ERMi tulevik saab olla ennekõike avatud vaimuga ja laia haardega etnoloogiamuuseum, mis kogub, hoiab, uurib ja eksponeerib kultuuripärandit mitte niivõrd rahvuslikel, kuivõrd teaduslikel alustel. Samas peaks ERM säilitama teadlikuse oma ajaloolisest rollist eesti rahvuse loomisel ning sedasama loomislugu oma varade abil uurima ja eksponeerima.

* Essee esialgne versioon valmis Eesti Arhitektide Liidu tellimisel ERMi arhitektuurikonkursi tarbeks.

Kirjandus

Andreas Huyssen. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York. London: Routledge, 1995.

Rudy Koshar. *From Monuments to Traces: Artifacts of German Memory (1870–1990)*. Berkeley, The University of California Press, 2000.

Pierre Nora (dir). *Les lieux de mémoire*. 7 kd, Paris, Gallimard, 1984–1992.

Marek Tamm. *Monumentaalne ajalugu. Mida me mäletame Eesti ajaloost?* – *Vikerkaar* 2003, nr 10/11, lk 60–68.

Tekst/Text: Jan Kaus

Fotod/Photos: Eve Kiiler, Mariann Raisma

jälgida jälgi

trace up the traces

Tehti mõned fotod ilmakeelsest objektist, muuseumist, mille seinad on ühtlasi ka muuseumi silmapaistvamad eksponaadid. Fotod viidi koju - Hispaaniasse, Brasiiliasse, Uus-Meremaale, Jaapanisse -, ilmutati, pandi fotoalbumisse. Fotoalbumid asetati riulisse. Üle maakera miljonid riulid, kus on fotod sellest samast ilmakeelsest objektist, mille tüügastel on hetkel pisut lund ning kus öösel valitsevad kassid. Kui need fotod süttiksid üheaegselt kõikjal põlema, oleks kosmosest näha helendav Maa.

Some photographs were taken of a world-famous object; a museum, whose walls happen to be the museum's most eye-catching objects. The photos were taken home - to Spain, Brazil, New Zealand, Japan. The photo albums were placed on shelves. Millions of shelves around the world, with photos of the same world-famous object. If those photos all caught fire at the same time, the Earth would look like a blazing ball from outer space.



Muuseumid on pidulikud ja vaiksed. Ja sügavad. Kõik muuseumid on nagu järvesilmad tuulevaiksel kesksuve ööl. Kui siseneda kellegi majamuuseumi, siis võib tekkida hirm, et kuuldakse põrandalaudu klassiku jalgade all nagisemas. Kuulsa kirjaniku muuseumis on voodi, kus kirjanik suri – padjale tekib inimtühja öö jooksul lohk. Siis on muuseumid, mis on täis asju, kelle omanikke ei mäleta keegi ega oska keegi kokku lugeda. Kostüüme, mille sees elati läbi õnne, kurjust ja ajalugu. Osa eksponaate satub ruumidesse, kus käivad vähesed. See kleit, mida kandis näitlejanna, kes näitles selles kleidis kangelannat, kelle prototüüp suri sada aastat tagasi, nii nagu suri ka kirjanik, kes kangelanna lõi – see kleit kahiseb vaikselt, ilma et keegi seda kuuleks. Loodame, et need polnud koid.

Museums are festive and quiet. And deep. When entering someone's house-museum, you might fear hearing the floorboards creak beneath the classic's feet. The museum includes the famous writer's deathbed – an indent appears on the pillow after a night with no one around. Then there are museums full of things belonging to people no one remembers. Costumes in which people have experienced joy, hatred and history. That dress, worn by an actress who played a heroine, whose prototype died a hundred years ago, just like the writer who created the heroine – the dress rustles quietly. Let's hope they weren't moths.



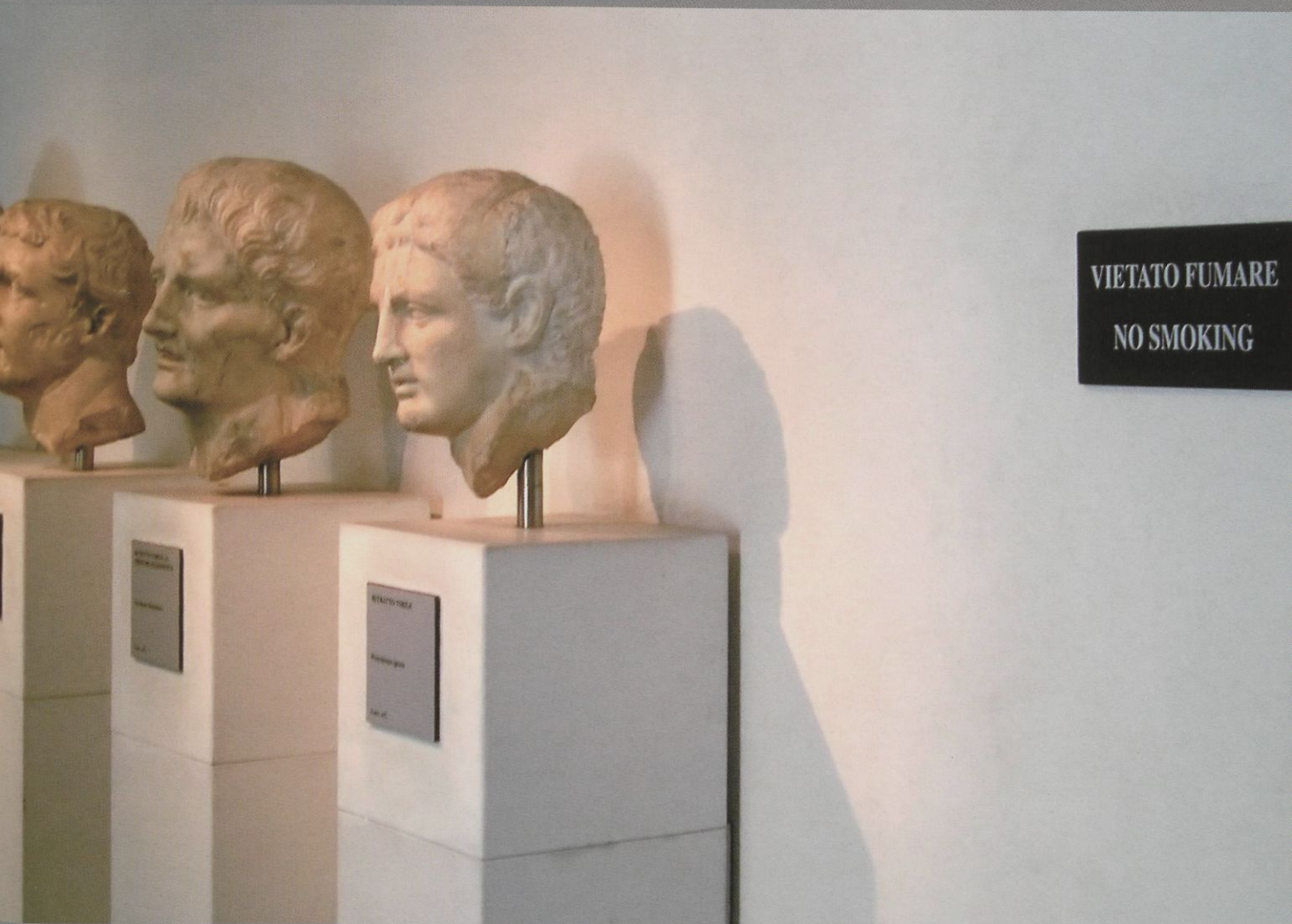
Ideaalolukorda – pingutust, tööd, õnnestumise lubadust – kujutav skulptuurigrupp pärineb ajast, mil kestsid kestvad ovatsioonid, inimesed pidid juubeldama ka minekutes. Staadionidele koguti kümneid tuhandeid, kes moodustasid endi kehadega ilmatu suuri sirpe ja vasaraid ning keeruliste nimedega ordeneid. Pidupäevadel seiskus kogu linnas liiklus – see polnud raske, sest autosid peaaegu polnudki. Nüüd on ka see keskpäevane pingeline hüsteeria minevik, ning uued hüsteeriad on tulnud, et kunagi ajalooks tarduda. Nüüd minnakse ja vaadatakse jälgi sellest ajastust, mis meie vanavanematele tähendas elavat luupainajat, lihaks saanud sõna; vaadatakse, nagu olekski see kogu aeg olnud pelk utoopia.

A sculptural group portraying ideal times originates from an era when ongoing ovations never ceased, people even had to rejoice while fainting. Tens of thousands were amassed in the stadium, where they formed giant hammers and sickles with their bodies. Now there are new hysterics about being mummified in history. Now people are going and looking over the tracks left from the period which was a living nightmare for our grandparents. It is viewed as if it was a mere utopia.



Varsti elavad kõik suurlinnades, maakera ongi suurlinn. Sudu näksib imepisikesi tükke vanade majade seintel ning läinud aegade hiilgust mäletavatelt sammastelt ja kujudelt. Sudu on nagu tihenedud ja kiirgav aeg, mis kiirendab niigi paratamatuid protsesse. See koosneb paljudest asjadest: autode heitgaasidest, lennukite heitgaasidest, tööstuse jääkidest ja vanast heast hapnikust, müüdu ei saaks seda hingata. Iga inimene lisab sudusse oma väikse panuse – kes suitsetab, kes kergendab salaja valutavat kõhtu. See kõik söövitab, aeg saab hetkeks oma lõhnabuketi. Osa sambaid ja kujusid tõstetakse siseruumidesse, et aeg neid sedasi ei räsiks. Muuseumides peaks aeg peatuma, seisma, uitama – paremini kui lõpmatusse suunduv kosmoselaevas. Kuid aeg ei unune ka siin. Ka siin annab ta meile märku, et on nagu mürgine gaas, mis söövitab ja söövitab, kuni sellest, mida söövitati, on alles vaid tühik. Praegu vaatame me kunagise imperaatori iiristeta silmadesse ning kinnitame endale vastupidist.

Soon everybody will be living in big cities, the world will be one big city. Smog resembles time that is thick and glowing, speeding up processes that are nonetheless inevitable. It is made up of many things – car exhaust, plane exhaust, industrial waste and good old oxygen, otherwise it would be un-breathable. Everyone contributes to the smog in their own small way – some smoke, some quietly release pressure on their aching stomachs. This all leaves its mark. Time should stand still in museums, stop, idle – better than in a spaceship on an infinite journey. Yet here too, time shows us that it is like a poisonous gas, which etches and etches. We are currently looking into the hollow eyes of our one-time leader and claim the opposite.



Koolides õpetatakse mäletama. Mõnikord tehakse ekskursioone, et õpilased näeksid oma silmaga, et mälu pole pelgalt optiline illusioon, vaid et raamatute hämarad kunstnikud ja kuningad elasid ja hingasid ning nende käelligutuste jäljed on ikka veel näha. Kuid väljas paistab päike ning lõunamaalased müüvad odavaid päikeseprille ning kui hakkab vihma sadama, siis odavaid vihmavarje. Piisad kukuvad jõkke, kuhu kunagi uputati keisreid, kelle kujusid õpilased nüüd hajameelselt vahivad. Nad tahavad õue, nad on veel surematud, neile pole mälu vaja. Las see tuleb kõik hiljem.

In schools people are taught to remember. Sometimes fieldtrips are organised, so students can see with their own eyes that memory is not simply an optical illusion. But it's sunny outside and southerners are selling cheap sunglasses and cheap umbrellas when it starts to rain. The students want to go outside, they are still immortal, they have no need for a memory. Let that all come in time.



Nad võivad oma eluga rahul olla: kõigil on töö, mis võimaldab vaba aega, hulkumist sõpradega parkides ja muuseumides. Nad sõitsid siia Marseille'st. Vasakpoolne mees töötab vabakutselise disainerina, tema disainitud toolid võitsid just olulise auhinna. Naine töötab ilusalongis, klientuuri üle ei saa nuriseda. Mees vasakul joonistab koomikseid suurde nädalalehte, tal on isegi oma kodulehekülg. Vasakpoolne mees ja naine olid kunagi armastajad, kuid siis läks kõik lõrri – Reimsi katedraali ees, oli metsikult palav päev –, kuid mees mõtleb siiani naise peale ning tunneb mingit kummalist kahjutunnet, mida ta ei oska sõnastada. Parempoolne mees on kahe lapse isa ja õnnelikult abielus. Tema ema võiks nautida pensionipõlve, kuid teenib sellegipoolest leiba muuseumivalvurina. Nad kõik on kannatanud stressi all, naisel on eemaldatud healoomuline kasvaja. Hiljem tuleb see tore päev neile korduvalt meelde, kuigi keegi neist ei suuda meenutada üksikasju.

They travelled here from Marseille. The man on the left works as a freelance designer, chairs designed by him just won a notable award. The woman works in a beauty salon, she can't complain about the clients. The man on the left draws comics for a major weekly newspaper, he even has his own web page. The man on the left and woman were lovers once, but then it all fell apart – in front of Reims Cathedral, it was a terribly hot day – yet the man thinks about the woman to this day. They have all suffered much stress; the woman has had a benign tumour removed. They will later continue to recall this nice day, although none of them can remember any details.



Mis on alles Pheidiasse Zeusi kujust? Kuulu- või muinasjutt, et sadu aastaid tagasi olevat seda nähtud Konstantinoopolis. Mis on alles Artemise templist? Herostratose nimi ning maa alla mattunud vundament. Mis on alles Semiramise rippaedadest? Höllandus. Mis on alles Pharose tuletornist? Paar kivi mere põhjas. Mis on alles Halikarnassose mausoleumist? Kuningas lasknud mausoleumi katusele asetada skulptuurigrupi endast ja oma naisest neljasel hobukaarikul. Säilinud on kaariku üks ratas – või mäletan ma valesti? Säilinud on tükk pronksi, kadunud on maailm, mis oli julm, karge ja selge. Meil, mugavatel ja kartlikel, on võimalik seda lugeda Pühalt Teelt leitud kaarikujuhi näost.

What is left of Pheidias's sculpture of Zeus? A rumour or fairy tale? What is left of Artemis's temple? Herostratos's name and a foundation buried underground. What is left of Pharos's lighthouse? A few rocks at the bottom of the ocean. What is left of Halikarnassos's mausoleum? The king had a sculptural group of himself and his wife in a 4-horse drawn carriage placed on its roof. One wheel of the carriage has survived – or does my memory fail me? A piece of bronze remains, lost is a world which was cruel, exhilarating and clear. For us, the comfortable and fearful, it is possible to read this from the face of the carriage driver found on the Holy Road.



Nad viiakse vanade kunstiteoste või nende koopiate vahele, et nad õpiksid ise kunstiteoseid looma. Kui mitmel nendest õnnestub luua teos, mis satub seisma või rippuma muuseumi? See teos sünnib võib-olla viieteistkümne aasta pärast ning viisteist aastat hiljem istuvad selle ees noored kunstnikud. Õhtul nad lahkuvad, ning osa neist kindlasti unustab selle teose, mõju on olnud nullilähedane. Kuid võib-olla on nende seas üks, keda jääb miski kummitama, miski võib-olla murdub temas, ta näeb midagi, midagi sarnast ühe päevitunud – sest kindlasti oli ta lasknud palestras päikesel ihule paista! – noore helleniga, keda hoiab teadmine, et temast saab jumalate meeleheaks skulptor.

They are taken amongst old works of art or their copies, so that they will learn to create works of art themselves. At night they leave, and some of them will inevitably forget the piece, it has had practically no effect. But perhaps there is someone amongst them, who will be haunted by something, s/he sees something, something similar to a suntanned Hellen who's been around for a while, who is enraptured by the thought that s/he will become a sculptor, much to the joy of the Gods.



Pole vaja end eksitada – ajalugu on ajalugu nagu meie seda teame. Ajalugu nagu meie seda teame on vägivalda ajalugu – lahingud, mis kujutasid endast vaid sõdade hetki; kuningad, kellest ka kõige pühamad hävitasid nuttes või juubeldades terved linnad. Nool peletas võõra, raudrüü peatas noole – mõlemad jätsid kehadele jälgi. Needsamad linnamüürid, mida nüüd kaitseb rahvusvaheline organisatsioon, higistasid mõnisaada aastat tagasi verd. Muuseumides püsib ajalugu sordliini all, pidulikult. Valelikult. Muuseumis on ajaloo vaikimine puhas kassikuld. Me pole seal väljas – just nüüd tungivad sissid või suurriigi relvajõud mõnda muuseumi ning lükkavad kummuli ajaloo unustatud rahva sõjajumala. Kujukese pea veereb põrandal ning meestele teeb see metsikult nalja.

There's no need to mislead – history is history as we know it. History as we know it is a history of violence – battles, kings. The arrow chased away the foreigner, the suit of armour repelled the arrow – both left marks on bodies. Those same city walls, which are now protected by an international organisation, were seeping blood a few hundred years ago. In museums, history is preserved under a screen, festively. Falsely. We are not out of there – guerrillas or a large nation's armed forces have just charged into a museum and are toppling the War God of a people history has forgotten. The figure's head rolls along the floor and this amuses the men to no end.



Inimestel on muuseumi vaja. Nad käivad seal imetlemas, mäletamas, elamusi kogumas, tundmas, ära tundmas, ehmata, igavlemas. Kuid need inimesed, kes valmistasid asjad, mida muuseumides saab imetleda, ja kes ehitasid hooneid, millest on saanud muuseumid, on enamasti märkamatu ja jälgi jätmata kadunud. Muuseumid aga seisavad, kuulsate kujude silmad vahivad tühjusse, nende aeg jääb meile lukku; muuseumivalvurid koovad lastelastele sokke, tukuivad või jälgivad süveneva muigega küllastajaid; majesteetlike hoonete kuplid kerkivad üle tõmblevate linnade. Inimesed kõnnivad ringi nagu aja ülekülluse käes vaevlevad sipelgad. Neid on nii palju ja nad tulevad ning lähevad, vähesed neist peatuvad, irduvad grupist, irduvad ümbritsevast, saavad aru, et võrdlus sipelgatega polegi päris väär. Kui küsida: kas pooltühi või poolltäis muuseum, vastan alati: pooltühi, ikka pooltühi.

People need museums. They go there to admire, remember, collect experiences, feel, recognize, be surprised, be bored. But those people, who made the items admired in museums and who built the buildings which have become museums, are mostly lost without a trace. Yet the museums stand, the eyes of famous figures stare off into space, museum guards knit socks for their grandchildren. There are so many people and they come and go, few of them stop, they understand that the comparison to ants is not completely off base. If someone was to ask: a half-empty or half-full museum, I always answer: half-empty, still half-empty.



mida arvata kunsti- muuseumist?

Eha Komissarov arutleb kunstimuuseumi identiteedi üle.

Kunstimuuseumide käsi ei käi sugugi halvasti. Nad on fookuses, seda näitab muuseumiteemalise retoorika laialivalguv rohkus. Turumajanduslikus keskkonnas on eelistatum kõneformaad teadagi muuseumi ja turunduse teineteiseleldmine. Sündinud abielust on tulnud sedavõrd sitke ühendus, et muuseumi innovatiivsust pole väljaspool turundusfinesse enam võimalik tõestada. Turundus põhineb toote ideel. Kuidas seda muuseumide valmistatud toodet mõtta? Kuidas määrata tunnete erinemist enne muuseumisse

sisenemist ja pärast väljumist? Nii küsis muuseumiteoreetik Tomislav Šola Tallinnas aastal 2004. Kas saame mõõta katarsist?

Lootusetu asi on kõnelda kunstimuuseumist selgelt ja lihtsalt. Sageli kurdetaksegi, et kunstimuuseumide toimimises on midagi hämarat ja läbipaistmatut. Minultki on sageli küsitud, miks muuseumikuraator esitab kunsti teistmoodi kui kunstnik või teise institutsiooni kuraator.

Muuseume käsitleb teadusharu nimetusega museoloogia. Kuid me ei saa sellest rääkida kui distsipliinist, mis allub teaduslikele või puhtpraktilistele parameetritele. Pigem on tegemist pidevas muutusseisundis metateooriaga, mis võlgneb ajaloo, kunstiteaduse, kunstifilosoofia, hermeneutika, sotsioloogia, poststrukuralismi, psühholoogia ja lugematu arvu teiste teooriatega. Muidugi on museoloogial praktilised väljundid, sest kunstimuuseum soetab kogusid, peab neid täiendama, eksponeerima, läbi töötama ja leidma nendest rääkimiseks keele, millega nõustuvad selle ala eksperdid.

Kui seda laadi tegevus lubab muuseumi tõmmata võrdlusesse tänapäeval ülimalt sofistlikuks arendatud arhiivi mõistega, pole halvakoalast sõnapaari "muuseumi võim" võimalik paigutada kuhugi mujale kui kunstimuuseumi enda algupärasesse ideesse. Muuseumi võim seisneb selles, et ta tahab olla neutraalne, esteetiliselt haritud ja langetada oma kompetentsuse pinnalt otsuseid.

Kunstimuuseumi despootlikust rollist kunsti hindajana, turu mõjustajana ja väärtuste loojana on palju räägitud ja seda palju kritiseeritud. Rääkijaks on alati keegi, kes on "Teine" – kunstimaailma esindaja. Kuigi põhimõtteliselt lõikab omavahelistest suhetest kasu kumbki pool, näib suhtlus erimeelsete parteide rohkuse tõttu sageli dramaatiliste kokkupõrgete tähe all.

Hal Fosteri arvates on muuseumi illusioonid oma autonoomiast kõige reaalsemad ja tugevamad siis, kui kunstimaailm, muuseum ja kunstiajalugu on ühel nõul ja tunnistavad kunsti määratlemisel, eksponeerimisel ja kunstist rääkimisel samu parameetreid. Viimati valitses selline rahuaeg II maailmasõja järel, kui kunstimõiste lähtus maali ja skulptuuri ülimumuslikkusest, mis omakorda oli pakendatud abstraksionismi mõistesse. 1970. aastatel keeras kunst uue lehekülje ja muuseumide jaoks algas institutsionaalse kriitika ajajärk, mis kestab tõusude ja mõõnadega tänaseni.

Neoavangard hoiab USAs luubi alla suurte kunstimuuseumide ostupoliitikat ja ründab muuseumiinstituutsiooni selle suutmatuse pärast reageerida kunstiprotsessidele. Miks MoMA pöörab selja installatsioonile ja teeb näo, et kogu kunst koosneb maalikunstist ja skulptuurist? On tõsiasi, et institutsionaalse kriitika ilmumisega, mis puudutas näiliselt üksnes moodsa kunstiga hõivatud muuseumi, läks liikvele tohutu laviin, mis sundis kõiki kunstimuuseume revideerima oma identiteedikäsitlust.

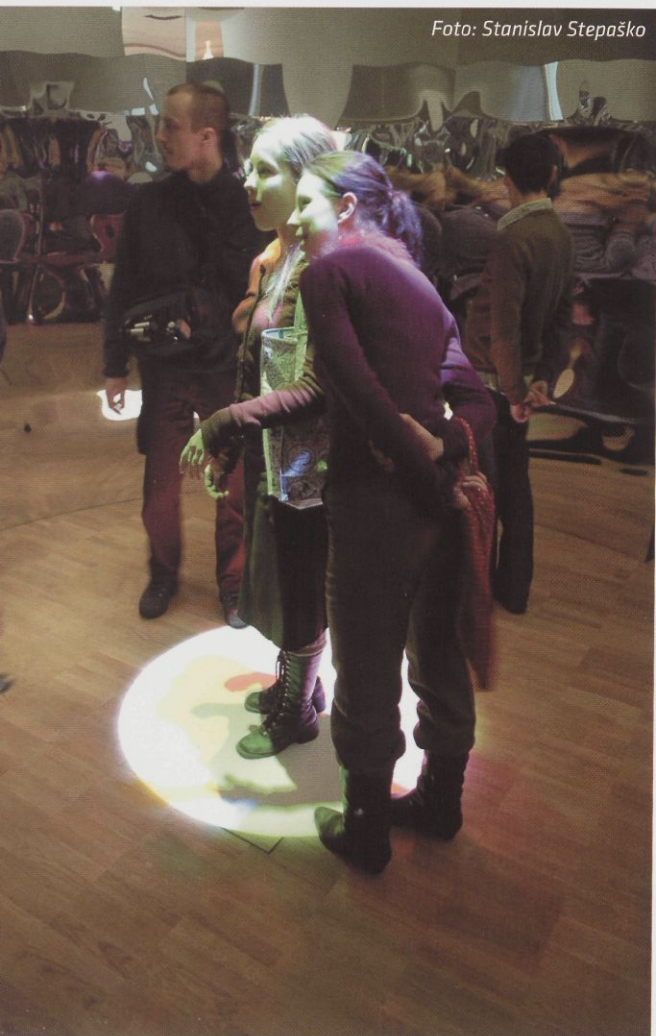


Foto: Stanislav Stepaško

Gints Gabrāns. „Generaator.” 2006. Kumu Kunstimuuseum.



Olafur Eliasson. „Vaata kasti sisse.” Koostöös Luc Steelsiga. 2002. Kumu Kunstimuseum.

Meil Eestis näeb konsensust kunstiküsimustes nõukogude võimu viimastel aastakümnetel ja siingi oli see rajatud maalikunsti ülemuslikkusele. Institutsionaalne kriitika ilmus Eestisse 1990. aastatel, kuigi palju nõrgemal kujul kui läänes. Selle eest tegid töö ära turumajandus ja konkurents, mida suutis pakkuda spektaakli-kultuuri tõusev trend.

Teoste ostmine on tegevus, kus muuseum peab tegema valiku ja oma kaardid avama. Isegi kui kunagises Nõukogude Liidus muuseum ostudes ei osalenud ja tööde soetamine oli delegeeritud kunstnike liidule, kelle esindajatest moodustatud žüriide kaudu jõudis kunst muuseumideni, seisis muuseum ekspositsioone ja näitusi tehes lõpuks ikkagi vajaduse ees teha valik ning sekkuda skalpellina massikogumise turvalisse demokraatiasse. Kui nõukogude kunstiajalugusid võis kirjutada massilise kunstikogumise tuules, tunnustavalt pea kõiki kunstnikke ära mainides, jõudis tol- lastesse muuseumiekspositsioonidesse ometigi ca 0,1% kogudesse talletatud töödest.

Maailmas kehtivate standardite järgi ei ületa eksponeeritavate teoste arv kogude tööde arvuga võrreldes 10%. Muuseum valib, mida näidata, ja võtab endale sellega kunstiajalugude konstrueeri- ja rolli koos vastutusega.

Eesti puhul võiks kirjeldada üldisemalt muuseumide panust kunstiajaloo kujundamisel. Kui Eestil on praegu ette näidata korrektna vanema kunstiajaloo diskursus ja katkendlikke narratiive järgnenud viiekümnest aastast, annab see osaliselt tunnistust muuseumi suutmatusest 20. sajandi teise poole kunsti mõtestada. Ent samasugune pilt avaneb meile kõigis kunagise Nõukogude Liidu regioonides ja laiemalt ka suurel osal Ida-Euroopa maadel. Tsenseeriv nõukogude tüüpi süsteem ei võimaldanud muuseumitel nõuetekohase erapooletusega ajalugu käsitleda ja kunstiteadla- sed ei suuda ainult oma jõududega muuseumi eksperthinnangu väljalangemisega põhjustatud lünka korvata.

Kui tänapäeval räägime muuseumi võimust, kasutatakse väljen- deid nagu “muuseumi pilk” ja “museaalse nägemise dialektika”. Nägemise ümber keerlevate konstruktsioonide käibimine on igati loogiline, kuivõrd avalikkuse ees saab muuseum nähtavaks oma näituste ja kunstiosade kaudu. Nendes operatsioonides avaldub muuseumi pilk ehk see, kuidas muuseum asju näeb. Muuseumi vastasmängijaks on museaalse nägemise dialektika konstruktsioonides ateljeeüksindust nautiv kunstnik, kelle silmis esindab muuseum kaost ja kaose asukohta. Teise kaasamängija, idealist-liku muuseumikülalastaja vaatenurga loojaks peab Theodor Adorno Marcel Prousti, kes 19. sajandi lõpul käsitles esimesena muuseumi spirituaalse paigana, kus kunsti vahendusel leiab aset vaimne idealiseerimine. Selles ebamaises keskkonnas asuvad teosed oma-

vahelisse võistlusse, milles selgub tööde kunsti kohta. Juba muuseumide väljakujunemise ajal leiame tollaste publi- sistide mõtisklustest sellised museoloogilise idealismi alustalad nagu ilu säilitamine igaveseks ajaks, mäletamine ja traditsioonide elushoidmine.

Mõnede filosoofide arvates kõnelevad sellised kujundid mäletami- se ja mälu kriisist. Mõte kerib ennast edasi järeltulevaga, et kunsti- ajaloo ja muuseumi teke on kriisi sünnitised ja seotud traditsiooni kokkukogumise ning taaselumise vajadusega. Kuivõrd kumbki pole suuteline seda kriisi lahendama, jääb nende osaks seda üha uuesti adresseerida.

Seega ei saa me rääkida traditsioonidest teisiti kui museaalse te fragmentide kaosest, mida muuseum ja kunstiajalugu korrapärastavad stiilmõistetega ja formaalse ühtsuse kehtestamisega.

Kunstimuseumil poleks oma poolelise sajandi jooksul oman- datud idealistlike lähtekohtade tõttu erilisi šansse kunstiajaloo varjust väljapääsemiseks, kui teda kunsti ostjana selleks ei sun- nitaks. Vajadus kunstiajaloo narratiivi jätkata tõukab muuseumi uute teoste soetamisele ja viib ta oma kujuteldavast täiusest välja, pidevalt muutuva aja keskele.

Sadakond aastat valitses muuseumide maailmas ideoloogiline üksmeel, mis pidas kinni maalikunsti ja skulptuuri kultuslikust staatusest. Nendele rajatud hästi organiseeritud esteetiline süsteem ei ole muuseumide tegevuses tänaseni oma tähtsust



Villu Jaanisoo
installatsioon
„Kajakas”. 2006.
Kumu Kunstimuu-
seum.

Foto: Annika Hõbo

minetanud. Muuseumist on lihtsalt võimatu välja lõigata mälu ja mäletamise temaatikat ja eri ajajärgude kogusid valdavad muuseu- mid kombineerivad juba paratamatusest tingitult endas mitmete sajandite esteetilisi tavasid. Lõpuks leiaks, kui väga püüaks, ka kaasaegse kunsti muuseumist 19. sajandi muuseumikeele tund-

mist, mäletamist. Ja isegi mõistmist.

Klassikalise muuseumi diskursiivsel väljal on pikka aega valitsenud formalistlik meetod, mis müstifitseerib kunsti suhteid kunstiajaloo, hindab kunstiteost lähtekohalt, et teos on autonoomne ja unikaalne ning panustab geeniuskunstniku staatuse ülalhoidmise.

Formalistliku meetodi tuumaks on teose valmistamisega seotud üksikasjade märkamine, oskus klassifitseerida iga kunstiobjekti tema stilistiliste tunnuste järgi ja grupeerida neist üldisemaid kriteeriume, mis saavad tuntuks esteetiliste standardite nime all. Formalismile said hiljem saatuslikuks perfektsionism ja ideaalse analüüsija väga piiratud positsiooni võtmine.

Kui varem võis uurimisel kunstiobjekti isoleerida kõigest, mis seisib tema valmimise üksikasjadest väljaspool, näeb praegu sootuks vastupidist huvi. Kui tegemist pole just mingisuguse 19. sajandil välja kujunenud Louvre'i tüüpi muuseumiga, näeb muuseumis teost topelfunktsioonis, kus teos esitab iseennast maha salgama-ta mingit üldisemat fenomeni.

Kaasaegses kultuuripildis ongi muuseumid eelkõige esil ja kõneaineks ekspositsiooni moodsa interpretatsioonipoliitika tõttu. Selles võib näha üheaegselt muuseumide emantsipatsioonitunnet kunstiajaloo ja reageeringut muuseumidele osaks saanud institutsionaalsele kriitikale.

Ma ei arva, et see suund kunstimuuseumide arengus klassikalist kunstiteadust vaimustab, sest uued ekspositsioonistrateegiad toimivad kunstiajaloo narratiivide katkestuse ja ümbermõtestamise arvel.

20. ja 21. sajandi vahetusel võis muuseumis näha sotsiaalse kunstiajaloo kõrgaega. Kunstiajaloo suured meisternarratiivid ja traditsioonid säilitsid selles osaliselt oma koha, kuid muudeti üldisema jutustuse fragmentideks. Näiteks hülgab 2005. aastal valminud Ateneumi uus püsiekspositsioon rahvusliku idee vanad tõlgendused ja rahvusliku kunstiajaloo väljakujunenud vaatlustava ning pakub tervet sajandit katva jutustuse koha ja paiga, linna ja maa muutumise võtmes. Sellises ekspositsioonis koondub unikaalse kunstitöö ümber uusi tähendusi ja mingi töö seni peamiselt rahvuspaatosele toetunud sotsiaalne "mina" laieneb uute ilmingute arvel.

Võime rääkida ka sellisest kunstiajaloo esitusest, mis taotleb lõpuniminevalt perspektiivide paljusust. Tate Moderni kuulsast avaekspositsioonist (2002) on saanud kõige kuulsam sajandite vältel kehtestatud hierarhiatest lahtiütlemise etalon. Tate'i käsitlusviisid ei ole enam kronoloogilised ega lineaarsed, esile ei tõsteta ühtki kunstiliiki ega isegi mitte kunstnikku, ei lähtuta perioodi ega temaatilisuse mõistest, eesmärk on ühenduse katkestamine struktuuri lülide vahel.

Kronoloogilisest ülesehitusest lahti ütelnud muuseumiekspositsioonis pole enam võimalik mõelda tööst nagu varem. Monet' ja Richard Longi kuulus vastandamine ühes Tate'i saalis tekitas sajandi dispuudi, millel pole selget lahendust. Karta on, et veel kaua vaieldakse selle üle, kas tegu oli täistabamuse või katastroofiga. Tate'i näitega on väga kohane puudutada muuseumi ja publiku teemat. Tate'i novaatorlike dekonstruktsioonide taga on maailma kunstikeskus London, art world, mille yBa radikaliseeris, ja inglise keskklass, kes paljude meelest oli lõpuks ometigi vabanenud tacheristlikust juurte poole õhkamisest, olles innustunud uuest kunstist. See oli soodus pind ja ainukordne situatsioon ühe moodsa kunsti muuseumi etteaste jaoks. Tate'i pole võimalik kloonida, ent midagi võiks ka teiste muuseumide meelest muuta.

Kunstimuuseumis kronoloogiliselt üles ehitatud sündmuste vaatlus on üldiselt out kui igavavõitu, kuigi kahtlemata turvaline moodus, mis praegu elab põhiliselt kunstiajaloolaste peas. Disnilandiseerivas laadis teemapargi loomiseks pole enamikul muuseumidel lihtsalt sobivat materjali ja kunstimuuseumides see formaat ilmselt täielikult ei kodune.



Eha Komissarov ja ekspositsioon. Jaanuar 2006

Rohkem näib muuseumidele meeldivat temaatiline ekspositsiooniprintsiip, kus samuti avanevad võimalused ajaloonarratiivide katkestuseks, eri sajandist pärinevate tööde ootamatuks võrdluseks ja varjatud piirijuhtumite ootamatuks esiletulekuks. Kõike seda tehakse usus, et need võimendavad erinevaid kunstisooni ja heidavad uut valgust ajaloole.

Kumu on praegu äärmiselt erilaadses situatsioonis, kuivõrd liigub kolmes ajatsoonis. Kui vanema ja nüüdiskunsti identiteediküsimused ei peaks muret valmistama, saab edaspidi kaalukeeleks nn. nõukogude ajatsoon. Siin on interpreteerimiseks mänguruumi, sest 20. sajandi teine pool on juba kord miinisütikule rajatud. Kui Kumu saab ükskord ühelepoole kunstiajaloo standarditele vastavate ekspositsioonivariantide läbimängimisega, viib tee ajatsoonist "nõukogude muuseum" välja, ka oleks loogiline liitumine 1990. aastatel ilmavalgust näinud uue kunstiga.

Ent see ei olene ainult Kumust, kas sellest saab edaspidi ajamasin, mis kurseerib mineviku ja kaasaja vahel, või nostalgiline veidrik, kes punub endale pehme pesa mineviku turvalistes museoloogilistes niššides.

Kunstimuuseumi vastasmängijale, ateljeeüksindusse tõmbunud kunstnikule, on lisandunud uusi kaaslasti turisti ja kultuuri tarbiva publiku näol. Iga muuseum vajab arenguks laiemat mandaati, muuseumi sõltumatusele rajatud muuseumikontseptsioonide tähtsusest olenemata.

Väikesel provintsiaalsel institutsioonil tuleb astuda maailma ette, mille geograafilist ulatust me praegu isegi ette ei kujuta. Ta peab kohalikust kunstimaailmast andma sellele maailmale mõjuva ja neile vastuvõetava pildi. See võib olla võluvalt provintsslik, nagu meie kunst sageli on, kuid sinna peaksid koonduma meie ängid, kunstniku spliinid ja suurushullustus suure algustähega. Igal juhul tuleb vanadest kingadest välja astuda.

Eha Komissarov on Kumu programmijuht ja kaasaegse kunsti korruse kuraator. Kumu avanäitusel kureeris ta 1944.-1991. aastate kunsti ekspositsiooni.

kumu muuseumi- kumu

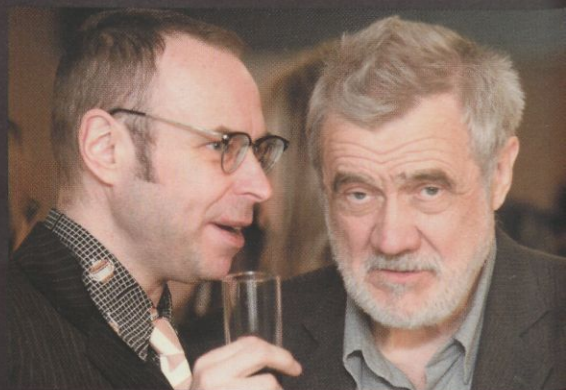
Kumu Kunstimuseumi avamine 17. veebruaril 2006

Fotod: Eve Kiiler, Stanislav Stepaško, Annika Haas

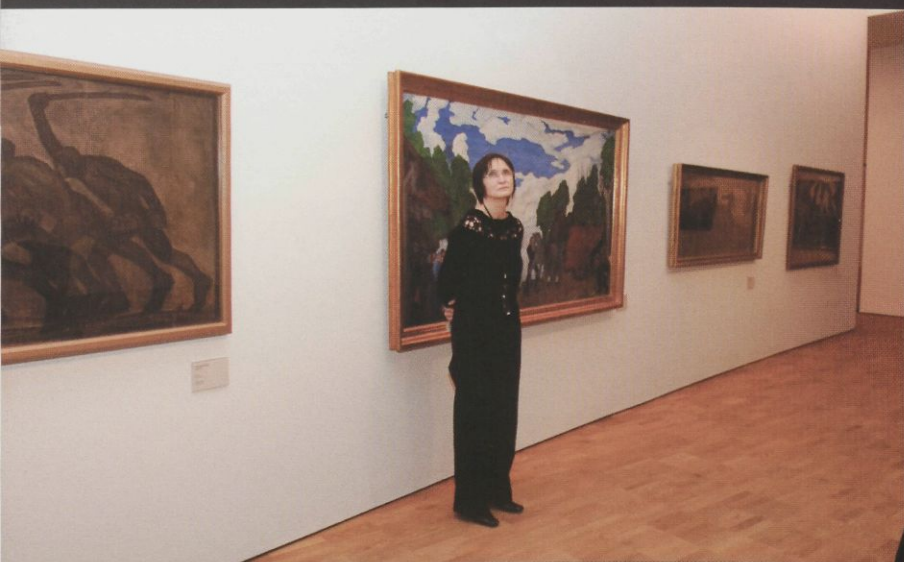




Raivo Palmaru, Jüri Ratas



Harry Liivrand, Enno Hallek



Tiina Abel

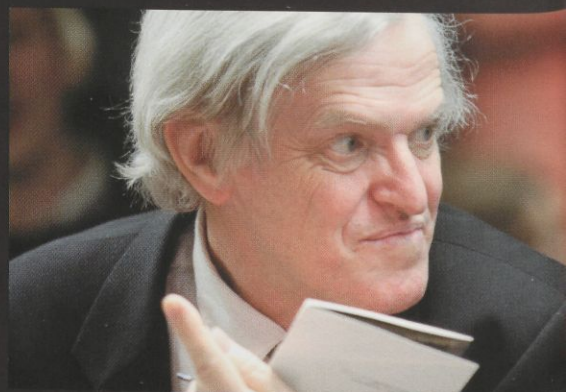


Mihkel Mutt, Enn Soosaar



Signe Kivi, Heinz Valk, Ene Ergma

Peeter Mudist



Henry Meuric Hughes



Aadu Luukas



Sirje Helme, Pekka Vapaavuori, Tarja Halonen, Marika Valk



Pekka Vapaavuori, Arnold Rüütel, Ingrid Rüütel, Tarja Halonen



Kaameramehed töös



Superflex



Marika Valk, Elo Mõttus



Jaan Elken, Eduard Lucie-Smith



Signe ja Kalju Kivi

Paul-Erik Rummo, Viiu Härm, Voldemar Promet



Hele Treier, Anu Liivak, Eha Komissarov



Mari Kartau, Hanno Soans

kumu ja aasta 2006

Kumu direktor Sirje Helme vaatab meie uut muuseumihoonet Põhjamaade kontekstis.

Kui Moderna Museet 1958. aasta 9. mail uksed avas, oli tal seljajaga juba lennukas algus: esitati Picasso "Guernicat" koos visanditega ning selleks tähtsaks sündmuseks peatati ajutiselt Moderna muuseumiks mõeldud hoone rekonstrueerimistööd. Modernat polnud veel hoonena olemas, kui ta muuseumina kuulsaks sai. Kiasma avati kaasaegse kunsti muuseumina, mis õngi ta ametlik nimi, ning tema sünnihetke oli sisse kodeeritud tema identiteet. Stockholmis on oma rahvusmuuseum, mis on vabastanud Moderna paljudest rahvusliku kunstiga seotud kohustusest, ning Helsingis Ateneum, mille kollektsioonid algavad 18. sajandi keskpaigast ja lõpevad 1950. aastatega, sealtpeale võtab järje üle Kiasma. Rootsi oli 1960. aastatel rikas riik ja nii sai muuseum endale summad, millega moodustati üks tänaseni paremaid Lääne-Euroopa modernistliku kunsti kogusid. Omal ajal palju vaidlusi tekitanud ostupoliitikal on tagajärjed, mida teistel muuseumidel annab ainult kadestada, sest tänaste hindade juures midagi sellist enam järele teha ei saa. Kuid Moderna tähendus polnud mitte ainult ostupoliitika, vaid ka näitusepoliitika. Just suure ajastukesksed teemanäitused tegid Moderna eriti populaarseks ning oluliseks muuseumiks mitte ainult Rootsi, vaid rahvusvahelises mastaabis. Mäletan isegi üht esimest mulle kätte sattunud Moderna kataloogi, mis siiani kataloogide virnas troonib, puht emotsionaalsetel põhjustel, nimelt postmodernistliku kunstinäituse "Implosion" kataloogi, kus

olid läbisegi Cindy Shermani, Sigmar Polke, Giulio Paolini, Barbara Krügeri ja paljude teiste oluliste kunstnike tööd. Omalaadse kokkuvõtte tegi Moderna ka 1999. aastal oma postkommunistliku Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiga näitusel "After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe", tõstes sellega jälle üle mitme aasta oma positsiooni muuseumimaailmas.

Moderna Museet ja Kiasma, kaks meie lähimat naabrit, on selge identiteediga. Modernal on kuulsusrikas ajalugu ja välja töötatud moodsa kunsti muuseumi toimimismudel oma selge vastutusega kaasaja ees, mis sellisena oli eeskujuks paljudele muuseumidele. Kiasma tootemloomaks on üle viie aasta avatavad "ARS-i" näitused, mis on kord rohkem, kord vähem riskialtid, annavad aga muuseumile tähenduse ühe rahvusvahelise sündmuse toimimispaigana.

Kuidas avada muuseumi aastal 2006, kui ümberringi on proovitud peaaegu kõike, et olla kõrgelt professionaalne ja edukas muuseum? Kui ootused omal maal on väga kõrged, kusjuures nii erinevad, ja rahvusvahelises mõttes on tegu alles ilma tähenduseta vastsündinuga?

Kumu kampaania sai alguse ehitusest ja arhitektuurist, ja nii nagu sõgedad süüdistasid eesti kultuuri rasketel hetkedel alati kellu haaramises, nii muutus retoorika, sest kerkis mõjuv arhitektuuri-teos. Erinevalt Modernast oli meil avalikkuse silmis enne maja ja

Eesti Kunstimuuseumi uus peahoone Kumu Kunstimuuseum.





Moderna Museet. Stockholm.



Kiasma. Helsingi.

siis alles muuseum. Ma tõin pika näite Moderna tekke ja arengu kohta, aga mitte selleks, et kutsuda üles käima sama teed. See on paraku võimatu, sest 1960. aastate omalaadses optimismis rajatud muuseumiideoloogiat, mis on tõepoolest peaaegu täiuslikult näitlik, ei ole tervikuna võimalik üle kanda ei tänasesse päeva ega Kumuusse.

Kumu struktuur on paraku keerulisem, oleme loodud tegelema kahe eraldi muuseumiga ühe kehandi sees. Loogika ja põhimõtted, mille järgi luuakse püsiekspositsioonid, ei kehti kaasaegse kunsti galeriis, ning samas pole võimalik neid ruume üksteisest täiesti eraldada, mis annab tunda praeguselgi väljapanekul – Kurski tuukrite süнге heli laotab ennast üle eesti hillitsetud hilismodernismi. Püsiekspositsiooni suhteline akadeemilisus on nii lähedal ja galeriiga seotud, et emotsionaalselt võib olla raske siseneda ühest tsoonis teise.

Järelikult on vaja leida kooslusi, mis mõjuksid koos või aitaksid üksteist. Ideaalis võiks mõni idee või motiiv läbida kogu muuseumi, hoolimata kunstiteose loomise ajast, kuid see võib osutuda kokkuvõttes võltsiks mõlema poole suhtes.

Praegune lahendus, s.o esitada ekspositsioonid ajalisel põhimõttel, on olnud avamise hetkeks aga ainuvõimalik ning arvestab kahtlemata avalikkuse ootusega näha omaenese eesti kunsti ekspositsiooni. Siit jõuamegi ootuste ja järeleaitamistundide juurde.

Meil on mitu põlvkonda inimesi, kelle teadmised kunsti muutumisest ja probleemidest 20. sajandil piirduvad kohalike näitustega, kus aeg voolas teatavasti teistmoodi. See eeldab, et meil on ees

mootmatu hulk võimalusi esitada Kumu rahvusvahelise modernismi näitusi, mis ühtviisi harjutavad ja valmistavad vaatajaskonda ette suhestuma oma kaasaja kunstiga, vähemalt ma loodan nii. Nii ähvardab muidugi oht muutuda väikseks dekoratiivseks Modernaks. Ilma omaenda “teemata” pole mõtet arutleda identiteedist, kuid selle loomine on palju raskem kui 1958. aastal.

Et meil on omamoodi kaksikmuuseum, peaks vallanduma strateegiline tegevus kahel suunal – ja jälle seisame nn omaproduktiooni probleemi ees. Meil võib olla eeskujuks kümneid viise, kuidas toimivad kaasaegse kunsti muuseumid ja galeriid, aga sellel on tähendus ainult siis, kui oleme valmis korraliku tasemega omanäitusteks (mitte segi ajada Eesti-põhise näitusega). Sama puudutab meie ajaloolist materjali, mis minu arvates pakub muuseumile potentsiaali muutuda sõjajärgse kunsti uurimiskeskuseks. Ajaloolises plaanis on eesti sõjajärgne kunst üsna unikaalne nähtus oma kunstlikult peatatud arengus ja mutatsioonides. Sõjajärgse kunsti teisiti eksisteeriva mudeli uurimine võiks olla meie võimalus, rahvusvahelisest neoavangardist puutumata maalapil eksisteeris kunstidiskursus, mida teistel maadel sellisena ei olnud. See pakub huvi kas või semiootilisest aspektist.

Tagasi Moderna ja Kiasma juurde. Mõned inimesed reisivad päris kindlasti Stockholmi ja Helsingisse ainult mõne näituse pärast. Kui Kumu kinnitab lähiaastatel oma strateegilisi plaane olulise omatoodanguga, siis reisitakse ka Tallinna ainult mõne näituse pärast.



Foto: Kaido Haage

kunstiteos kui muuseum. muuseum kui kunstiteos.

Elnara Taidre kolleksioon kunstiteostest, mis aimavad järele muuseumi.

Muuseum inspireerib. Viimase kahe sajandi jooksul on olnud kümneid ja kümneid kunstnikke, kes inspiratsiooni saanud muuseumiga seotud märkidest – ning see on väljendunud kas imetleval, kahtlustaval, põlgaval või küünilisel moel. Ambivalentse institutsioonina pakub muuseum palju kasutusvõimalusi: kes loob muuseumivaatlusel põhineva kunstiteose; kes tungib olemasolevasse ruumi selle ideed lammutades või kommenteerides; kes loob ise uue konstrueeritud muuseumiruumi.

Sellised kunstitekstid kujutavad endast tegelikult "teksti tekstis", "muuseumi muuseumis" või metateksti, kuna nad käsitlevad objekti või objektide kogumit on käsitletud kui eksponaate, teisiti on mõtestatud muuseumikollektsiooni roll, selle võimalik koosseis ja struktuur, (kunsti)kogumise retoorikat ja paatost on kasutatud tegelikult veel enne, kui kunstiteos on kolleksiooni sattunud. Oluline roll kuulub siin kunstniku-autori n-ö museoloogiseerimise žestile: ta valib kogumise objektid ja toob need esile kui museaalid, luues neile erilise konteksti.

Marcel Duchamp'i nimetatakse kaasaegse kunsti kultusfiguuriks. Paljud Duchamp'i ideed jäid aktuaalseks kogu 20. sajandi jooksul: liikumise ja valguse problemaatika, teksti ja keelemängude oluline osa kunstis; ta on leiutanud ready-made'i mõiste, mille keskmes on kunstiteose positsiooni. Selle otsustab kunstnik, kes eristab igapäevased valmisobjektid kunstiteostena, paigutades need õnnistava näituse/galerii/muuseumi konteksti. Huvitav oli Duchamp'i kunstnikuarhiivi idee informatsiooni koguvahend ühiskonnas. 1914. aastal otsustas Duchamp hoida oma märkmeid ja kirjutisi kastis (mitte lahterdatuna järjekorda). Nii sündis tema "Roheline kast" ("The Green Box"). Ta tegi originaali ise 1934. aastal ning tiražeeris seda 300 eksemplaris. See väljaanne sisaldab 20. sajandi kunsti ühe ikooni, "Suure klaasi või Pruudi, keda võtavad riidest lahti poissmehed", loomeprotsessi dokumentatsiooni. Duchamp'i "kastid" koos tööjoonistuste ja kavanditega tõstsid tähtsaks kohale loomeprotsessi fikseerimise, ennetades sellega 1970. aastate tendentsi seda dokumenteerida ja eksponeerida.¹ Kuigi Duchamp oli mõnes mõttes muuseumivastane – tahtsid ju kontseptualistid loobuda muuseumi diktaadist –, kasutasid nad sellegipoolest oma "vaenlase" meetodeid ja tehnikaid. Enamik Duchamp'i teoseid kuulub ühte kolleksiooni, mille koostajad on tema patroonid Arensbergid. Kuid tänu kunstniku autorepliikidele on tema töid võimalik näha paljudes maailma suuremate muuseumide kogudes. Sellega oli muutunud radikaalselt ettekujutus, et kunstiteose idee lõpeb selle teostusega. Kuid on

olemas ka ainulaadne portatiivne Duchamp'i looming muuseum "Kast kohvris" ("Box in a Valise", 1935 – 1941), kohvrisse paigutatud papist kast, kuhu on asetatud kunstniku tööde miniatuursed kordused, fotod ja värvilised reproduktsioonid (kokku 68 või hilisemas "väljaandes" 83 eksponaati). Seega on kõiki kunstniku teoseid võimalik vaadelda koos, teineteise kõrval.

"Kast kohvris" on siis mõnes mõttes Duchamp'i portfoolio või isegi rohkem, Duchamp'i looming retrospektiiv, mis funktsioneerib igavese püsiekspositsioonina – justnagu kuulsuste majamuuseum. Siia on kogutud kõik kunstniku tööd: varasemad fovistlikud katsetused, maal "Tu m'", ready-made'id "Purskkaev" ja "50 grammi Pariisi õhku", teos "Suur klaas või Pruut, keda võtavad riidest lahti poissmehed" ja selle visandid jne. Iga töö on varustatud etiketiga, kuhu on väga korrektselt märgitud pealkiri, daatum ja tehnika ning kunstikogu, kuhu see teos kuulub. Tundub, et Duchamp on mänginud isegi muuseumi sisekujunduse ikonograafiaga: kohvri mitme variandi puhul domineerib punane taust, mis võiks apelleerida klassikaliste muuseumide interjööri traditsioonilisele seinavärvile. Kui jätkata kohvriteemaga, siis on kohver kui metafoor huvitanud ka inglise režissööri Peter Greenawayd, kelle suur projekt "Tulse Luperi kohvril" mängib läbi selle kujundi tähendusrikkuse. Nii saab hoida nii füüsilist kui ka vaimset omandit, peita isiklikke asju võõra

Mati Karmin. „Minu isa.“ 1994.



¹ Hugh Adams. *Modern Painting*. Mayflower Books, New York, 1979, lk 20.



Marcel Duchamp.
„Kast kohvris.“ 1935-
1941.

pilgu eest ning kasutada neid vaid siis, kui vaja. Tänapäeval on kohver mobiilise, pidevalt rändava tsivilisatsiooni sümbol, sisaldas peale asjade midagi enamat: inimese minevikku, ambitsioone, mälestusi.²

Fiktsioonis on kõik võimalik: meile esitatakse lugu, kuidas Tulse Luper on kogu oma elu innukalt asju kogunud ning, kuigi ta kas sõitis kogu aeg ringi või istus vangis, on kõik kohvrid alles ning vaid korra näitusele välja pandud.

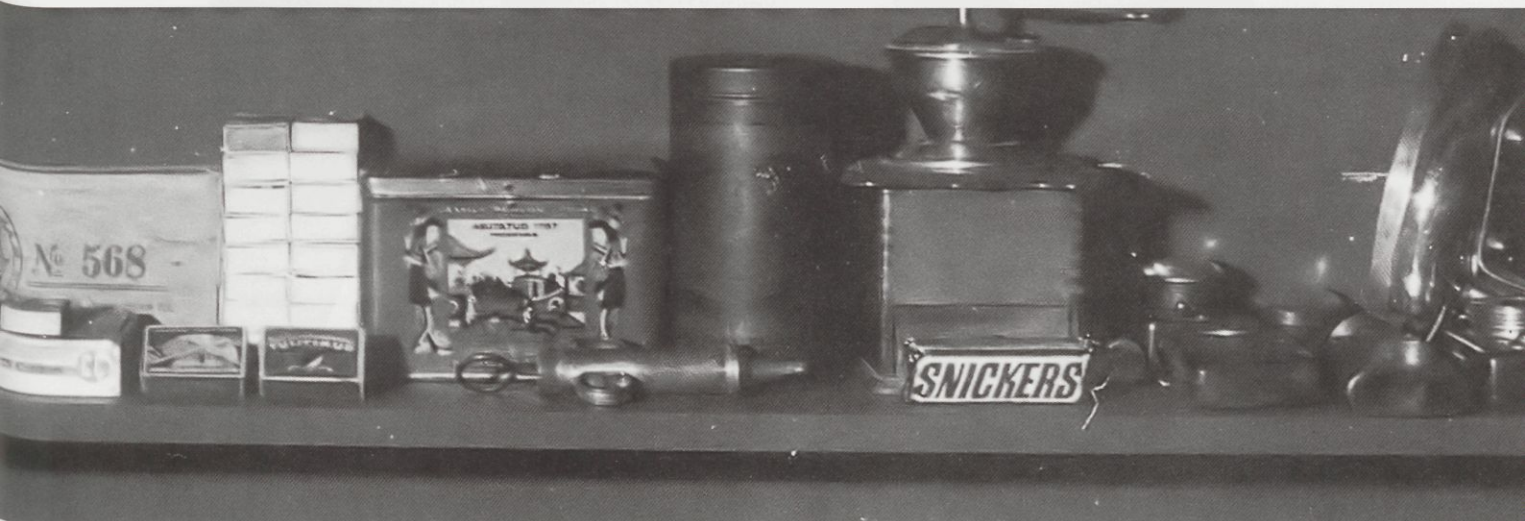
Tulse Luperi kohvrid avades näeme tõelise muuseumi ambitsiooni luua entsüklopeediline ja kõikehõlmav ülevaade. On 92 kohvrit, kusjuures igaüks on täidetud eri tüüpi esemetega. Kõik kokku kujutavad need endast “92 objekti maailma esitamiseks” (92 objects to represent the world). Nende objektide seas on süsi, vesi, kalad,



Peter Greenaway
„Tulse Luperi
kohver“

hangitud). Leiti ja loeti ette isegi teaduslik, kuid väga poeetilise keelekasutusega artikkel, mis kujutas endast prahifilosoofiat, selle kultuse teooriat.⁴ Seda tööd võib tõlgendada manifestatsioonina, mis teadvustab meie ajastu kultuurikihi ambivalentust, ent samuti tänapäeva inimese vajadust tarbida ning koguda. Samuti oli kõitev “Teiste inimeste arvamuste koguja”, persoon, kes pani kirja mõne asja kohta kuulnud juhuslikud kommentaarid, hoidis ja võrdles neid. See viitab nn uuele antropoloogiale, mis kogub ning uurib reaktsioone ja väljendeid.

Installatsioonis “Intsident muuseumis või veemuusika” (1993, Chicago) lavastas kunstnik vene provintsimuuseumi laguneva ruumi, mille ekspositsioon koosnes üsna konventsionaalse, ent vähetuntud (loomulikult fiktiivse) maalija töödest. Muuseumi katus



Mart Viljus. „Esemid XX sajandist.“ 1995.

lõhnapudelid, kirsid, naiste pesu, vihmavarjud, kirjad, fotod, kingad, konnad jne. Kõik need esemed on eri tasanditel märgilised.

Kogumine ja kolleksioneerimise kontekst, samuti muuseumiteema on huvitanud ka vene kunstniku Ilja Kabakovi, kes on selle teemaga mänginud oma nn totaalsetes installatsioonides. Kabakovi esimeseks suureks installatsiooniks oli “Kümme tegelast” (1988, Ronald Feldmani galerii, New York). Kunstiteosed jaotati kümne fiktiivse autori vahel, igaühele anti kujuteldav biograafia ning nende loomingut esitati väikestes ruumides üksildase hinge kunstipraktikana.³ Tegelaste seas olid näiteks “Helilooja”, “Kolleksionäär”, “Inimene, kes kogus teiste arvamusi”, “Inimene, kes kunagi ei visanud midagi välja”. Eriti kõnekas on viimane tegelane, tihedalt seotud Kabakovi prahikogumise maaniaga. Saatetekstist saab vaataja teada, et see inimene elas täiesti märkamatu oma toas kommunaalkorteris, kuni ükskord ei tulnud lihtsalt enam koju tagasi. Kui tema tuba lõpuks avati, avastasid hämmastanud naabrid seal meeletu hulga prahti: sorteeritud-süsteematiseeritud, koos vastava etiketiga iga eseme juures (kus ja millal on antud “eksponaat”

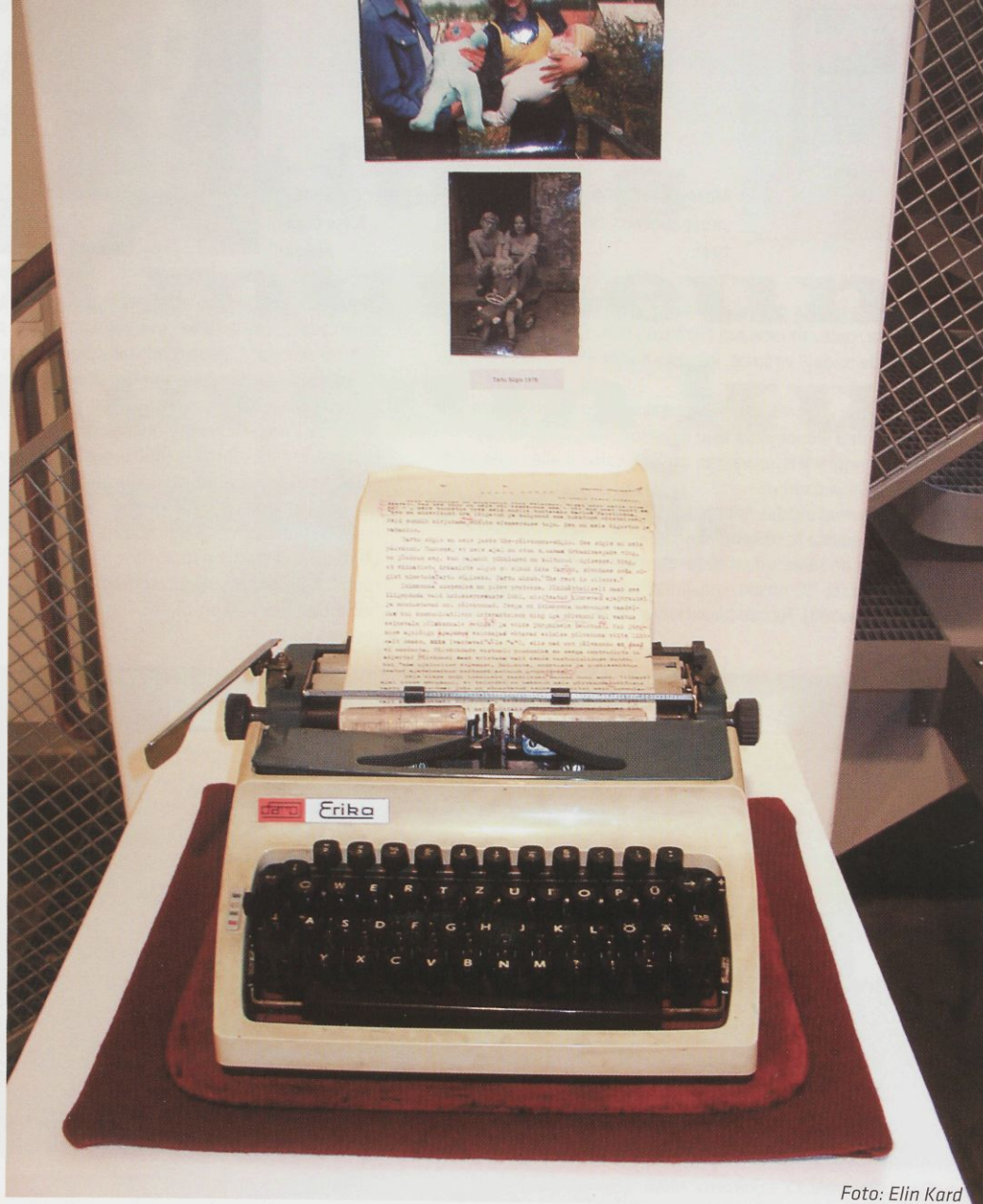
laseb vett läbi, tilkumise kaitseks on põrandal igasugused potid ja kausid: muuseum on muutunud omakorda kaootiliseks kommunaalköögi. Kuid ka siin on koht lootusele: veetilkade kukkumise helid moodustavad meloodia. Kunst jääb ellu ka katastroofis – ja seda seepärast, et oleme igal pool võimelised kunsti nägema.⁵ 2004. aastal oli Kabakovi näitus ka Tallinna Kunstihoones. Kunstnik eksponeeris siin oma installatsiooni “Tühi muuseum”, kus ta lavastas muuseumi valmis keskkonda: modernistlikus vaimus “valge kuup” sai transformeeritud arhetüüpseks muuseumiruumiks koos punaste seintega ja sametpolstriga pehme pingiga selle keskel – eks ikka kunstiaustaja mugavama mediteerimise tarbeks. Seinad olid prožektoritega valgustatud, kuid seal ei rippunud midagi: valgustid löid aupaiste tühjale pinnale. Installatsioon kui mõtisklus selle üle, milleks on kunstiteosed tänapäeva publiku jaoks saanud: neid küll vaadatakse, ent samas ei nähta. Selgelt tajutakse muuseumipühamu aurat, liigutakse vaikselt ning kõike vaadatakse suure aukartusega – kuid ei kogeta midagi. Ent tühja sellest! Kunstiteostest ongi saanud tühjad tähistajad, mille kohta

² Елена Слатина. Интервью с Питером Гринзвеем. – Искусство кино 2003, nr 4, lk 7.

³ Boris Groys, David A. Ross, Iwona Blazwick, Ilya Kabakov. Phaidon, London, 1998, lk 54.

⁴ Samas, lk 54.

⁵ Samas, lk 69–74.



Ants Juske.
„Majamuuseum.”
2006.

Foto: Elin Kard

kuuleb parimal juhul vaid stamparvamusi.

Ka eesti kunstist võib suhteliselt hõlpsasti leida analooge. Üheks suurejoonelisemaks näiteks on 1994. aastal valminud Mati Karmini installatsioon “Minu isa”, mille ta konstrueeris oma isa, tollase Eesti Põllumajandusakadeemia õppejõu arhiivist. Karmin vanem oli agronoom, kes aretas teraviljasorte. Ta rikkalikest materjalidest, tuhandetesse etikettidega karbikestesse pakitud eri sorti taimede ja nende seemnete näidistest, diplomitest, aukirjadest ja teistest paberitest on saanud võimas kunstiteos, opus magnum, elutöö sümbol.

Karmini töö kontseptsioon haakus hästi 1995. aasta Saaremaa biennaali ekspositsiooniga “Fabrique d’Histoire” (tõlkes “Ajaloo vabrik / kangas”). Sealsamas Kuressaare lossis sai näha ka Mart Viljuse kohaspetsiifilist installatsiooni. Kunstnik pakkus välja hüpoteesi, kuidas võiks välja näha vitriin “Esemeid XX sajandist” ajaloomuuseumi väljapanekus: selles kultuurikihis leiame retrotükutooside ja kohviveski kõrval ka šokolaadibatooni Snickers. Sisaldab ju iga muuseumitöötaja valik ideoloogilist tasandit, kuna valitakse märgilisi esemeid, mille järgi õpitakse hiljem tundma meie ajalugu.

Üsna peeneks žestiks osutus Ants Juske koostatud näitus “Majamuuseum” (2006, Hobusepea galerii), millega ta tähistas oma 50.

sünnipäeva. Juske lavastas galeriisse oma isikliku majamuuseumi. Kuraator (kunstikriitik) esineb siin kunstnikuna, valides talle pühendatud ja temaga otseselt või kaudselt seotud kunstiteoseid ja arhiivmaterjale ning luues neist imaginaarse majamuuseumi. Ta käsitleb ennast ja konstrueerib eneserepresentatsiooni teiste kaudu, eksponeerides krestomaatiliseks saanud Ilmar Kruusamäe hüperrealistliku maali “Ants oli aus...”, Hannes Starkopfi portreepeade sarja, Jaan Elkeni maali kirjaga “Ants Juske”, Marko Laimre artikli fragmendi, milles anekdootitegelane Ants. Need kõik tunduvad nagu eesti kunstist “välja-google’datud” olevat. Subjektiiivseid käsitlusi tasakaalustas aga a priori objektiivset ja soliidsemat muljet jättev arhiiv: fotod ja teised vähem tuntud portreed Juske noorpõlvest, klaaskupli all eksponeeritud klassiku teelusikas ning lõpuks ajalooline trükimasin, millesse loodud 1978. aastal Linnar Priimäega kahasse kirjutatud kurikuulsas tsenseeritud artikli “Tartu sügis” esileht.

Kõiki neid üksikuid, pea juhuslikult valitud näiteid ühendab postmodernistlikule paradigmale omane kunstniku teadvustatud tegevus omamoodi kollektsionääri ja uurijana. Kolleksionäär, kes kogub kujundeid ja loob neist oma süsteeme, katalooge, ekspositsioone ja muuseume – kõike seda, mida võib-olla ükskord näidatakse ka mõnes tõelises muuseumis.

eesti puuduv muuseumi- arhitektuur

Eestil ei ole oma muuseumiarhitektuuri, see on meil ajalooline paratamatus. Esimene spetsiaalselt muuseumihoonena projekteeritud ja valmis ehitatud maja okupatsioonimuuseum (Siiri Vallner, Indrek Peil, Tomomi Hayashi) valmis aastal 2003 – see on 21. sajandil! Ning sellegi muuseumi ehitust ei rahastanud Eesti riik, vaid üks rikas väliseestlane Kistler-Ritso Eesti Sihtasutuse kaudu.

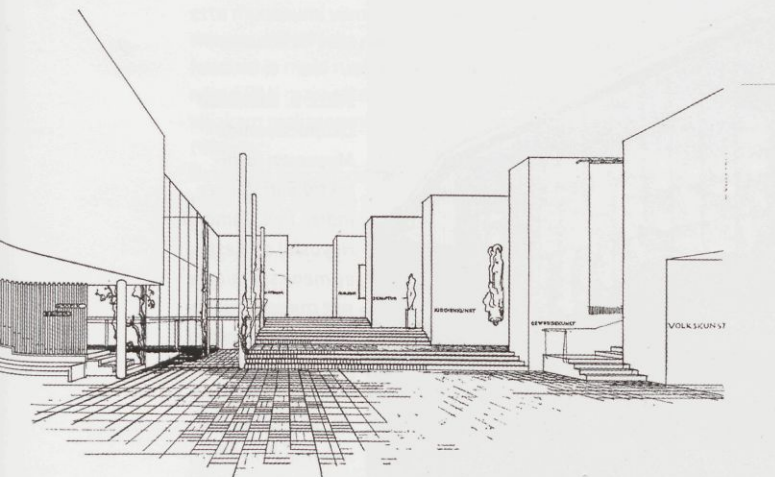
Mis siis toimub? Nüüd on valmis uus Eesti Kunstimuuseumi peahoone Kumu, mida nimetatakse sajandi suurehitiseks. Eesti muuseumiarhitektuuri kontekstis on tegemist aga lausa mitme sajandi suurehitisega, millele projitseeritakse kõikide kunagi planeeritud ja ehitamata jäänud rahvuslike muuseumimajadega seotud ootused. Kumu on nagu mingi vabanemine, tõestus, et esindusliku muuseumihoone loomine on siiski kõige kiuste võimalik.

Muuseumiarhitektuuri puudumine ei tähenda loomulikult seda, et meil muuseumi küllaga ei oleks. Neid on meil äärmiselt palju ja traditsioon näib olevat tugev. Selleks on lihtsalt kohandatud mitmesuguseid ruume või terveid hooneid, kuhu need sobivad sõltuvalt muuseumi iseloomust kas hästi või halvasti. Kõik muuseumid ei vajagi spetsiaalset hoonet, nende ehitamine ja rahastamine oleks priiskamine.

Meil ei ole ajaloolisi muuseumihooneid nagu lääne maailmas kohane, meil neid jäänud omal ajal ehitamata. Rahvuslike suurmuuseumide puudumise pärast on palju põetud. Vanimaks muuseumiks peetakse Eestis Tartu ülikooli juurde 1803. aastal loodud Tartu ülikooli kunstimuuseumi. 1862. aastal avati see laiemale publikule, igaüks sai käia uudistamas gravüüre, maale, skulptuure. Täna on see omapärane klassikalise muuseumi näide, kus viiakse läbi kunstiõppurite loengekursioone antiikkujude säravvalgete kipskoopiate vahel. Intensiivsetes toonides ekspositsiooniruumides, mis meenutavad klassikalisi muuseumiruumi. See on meil ainus koht, kus saame mängida ajaloolist muuseumi.

Eelmise Eesti Vabariigi ajal oli muuseumi erihoonete puhul juttu

Alvar Aalto. Eesti Kunstimuuseumi võistlusprojekt. Vaade halli. 1937.



ikka eelkõige Eesti Kunstimuuseumile väärilise võimsa hoone rajamisest. Seni oli kunstimuuseum redutanud Kadrioru lossis, võõrvõimu palees. Uus noor Eesti Vabariik vajas kindlasti oma rahvusliku kunsti eksponeerimiseks ja mõtestamiseks uhket ja võimast, soovitatavalt väga suurt spetsiaalset maja. Sellest unistasid kõik.

Esimene Eesti Kunstimuuseumi arhitektuurivõistlus korraldati Mere puistee krundi silmas pidades juba 1933. aastal. Osavõtt oli tihe, esitatud tööd jagunesid moodsateks funktsionalistlikeks ja alalhoidlikeks uusklassitsistlikeks lahendusteks. Korraldajaid tulemused paraku ei rahuldanud, taheti ikka veel suuremat ja uhkemat muuseumi. 1937. aastal korraldati juba rahvusvaheline kutsutud osalejatega konkurss, osa võttis ka Alvar Aalto.

Seda, et tema puhas modernistlik töö kõrvale jäeti ja premeeriti hoopis omased Edgar Kuusikut ja Erich Jacobyt, kelle tööd olid võimsad uusklassitsistlikud paleed, rohke dekoori ja fassaadiplastikaga, on hiljem kahetsetud. Eestis toona parasjagu valitsenud natsionalistlikule meelele ei sobinud radikaalne modernism. Eestlaste külluslik maja aga samuti ehitusse ei läinud ja noor riik



1934. a. valminud Kunstihoone arhitektideks olid Anton Soans ja Edgar-Johan Kuusik.

oli endiselt oma rahvuslikust kunstimuuseumist ilma. Siiski valmis eesti ajal Kunstihoone (Anton Soans, Edgar-Johan Kuusik, 1934), mis ei ole küll kunstimuuseum, vaid galerii ja ateljeed, kuid tänu sellele eestlased oma kunstimajast nagu päris ilma ka ei jäänud. Nookogude ajal muuseumihooneid ei ehitatud.

OMU

Tänase seisuga on meil valmis kaks muuseumiks projekteeritud maja, üks suur ja võimas, teine vastupidi väike ja iseteadlik. Siiri Vallneri, Indrek Peili ja Tomomi Hayashi moodne hoone esindab noorte eesti arhitektide tuleku algust. Okupatsioon on olnud see, miks meil rahvuslikke muuseumihooneid ehitatud ei ole, seetõttu on omamoodi sümbolne, et esimene muuseumimaja on pühendatud just võõrvõimu rõhumise meenutamiseks.

Okupatsioonimuuseumi kui muuseumitüübi hoone ei saa olla lihtsalt neutraalne modernistlik kompositsioon, kuhu võib ükskõik mida sisse panna. See peab olema monument ja mälestusmärk, mis juba oma arhitektuuriga väljendab okupatsioonimuuseumile kohaseid meeleolusid. Tegemist on äärmiselt kaasaegse voolava ekspositsiooniruumiga, mis ei ole lahutatud eri saalideks, vaid toimib multifunktsionaalse ruumina. Külastajad sisenevad majja õhku tõusva tiiva alt läbi sisehoovi, kus kasvavad noored kased peavad tulevikus sirguma esinduslikumaks memoriaaliks. Maja on nagu võru ümber nende puude, kvartali nurgas oleva mahu mõttes on hoone selgelt liiga väike, kuid pärast pikki vaidlusi selle sobimise üle, on jõutud arusaamale, et muuseum on puuduva mahu tõttu just seda mõjusam. Okupatsioonimuuseum kui selline on oma iseloomult justkui sünye ja kurb, selle maja ei ole aga liialt rusuv ja üheplaanilise ideega, vaid mõjub rahuliku, isegi sõbraliku asutusena, kus eestimaalased ja turistid saavad end võõrvõimudest rapitud Eesti ja eestlastega kurssi viia.

KUMU

“Sajandi suursündmus” sai alguse 1994. aastal korraldatud rahvusvahelise arhitektuurikonkursiga, kuhu laekus tähelepanuväärselt palju töid. Kõik auhinnad pälvisid aga Soome arhitektid, mis eestlastes erilist patriotismi üles ei kutsunud. Tekkis naljakas olukord, kus oli näha, et kunstimuuseumi maja võib minna realselt ehitamisele, kuid eestlased jäävad sellest kõrvale, jäävad justkui asjast ikkagi ilma! Aga asi oli otsustatud.

Pekka Vapaavuori võidutööd on peetud arhitektuuriselt ebahuvitavaks, liiga neutraalseks ja Kadrioru pargiga nõrgalt seotuks. Nüüd, mil Kumu lõpuks valmis sai ja külastajatele avati, on kunstisaalist kunstisaali kõndimise eufoorias maja arhitektuur tähelepanu alt üsna kõrvale jäänud. Eesti Kunstimuuseumilt oodataksegi rohkem sisulist institutsionaalset tööd, mis eesti kunsti propageeriks ja suureks teeks. Majasse endasse suhtutakse rahuoluga, et see üldse valmis sai. Tõsi, veidi usumatu see tundub, et aastaid teemana kerkinud ja vaibunud rahvusliku kunstimuuseumi maja, selle rohkad presentatsioonimaterjalid pressis, ilupildid ja arvutianimatsioonid on lõpuks ka realsuseks saanud.

Põhiline on, et kunstimuuseum tõuseb selle majaga uuele tasemele, tal on vajalikud hoidlad, ekspositsioonipinnad jms. Arhitektuurse võttestiku neutraalsus ja kõige sobivus võib jääda hingele kripeldama, tahtmatult tekivad paralleelid Kiasma majaga Helsingis jne. Eesti pikima tunneliga, mida mööda eksponaatide veokid Laagna teelt muuseumimaja hoovi saavad, paekivisse raiutud megaehitis on küll võimas ja kehtestab ennast, ent jääb siiski veidi õõnsaks. Kadrioru pargi alale oma sisehooviga ühe eraldatud väljaku loomine on veidi kahtlane. Kas ei oleks võinud olemasoleva maastikuga naturaalsemalt suhestuda?

Sisearhitektide Pille ja Ville Lausmäe arhitektiga koostöös kujundatud interjöörid on lakoonilised, puhtad, soliidsed, neutraalsed, professionaalsed, et pääseks paremini mõjule maja enda vaim.



Foto: Kaido Haagen

2003. a. valminud Okupatsioonide Muuseum (arhitektid Siiri Vallner, Indrek Peil, Tomomi Hayashi) on Eesti esimene spetsiaalselt muuseumihooneks projekteeritud ja valmis ehitatud maja, pühendatud võõrvõimude rõhumise meenutamisele.

ERMi konkursi teise koha töö autorid on soomlased arhitektuuribüroost ALA Architects. Seda maja peeti ekspertide poolt võidutööst muuseumiks sobilikumaks.



Viimane võinuks olla võrtsikam, ägedam, arhitektuuriselt põnevam. Raske on ju selle maja kohta öelda, et tegemist on 21. sajandi arhitektuuriga. Samas olen kindel, et selline ajaülese ilmega maja ei hakka ka tulevikus kedagi häirima. Tähelepanu kontsentreeritakse kunstile ja sellega suhestumisele. Hea, et asi valmis on, mis siis, et natuke igav.

ERM

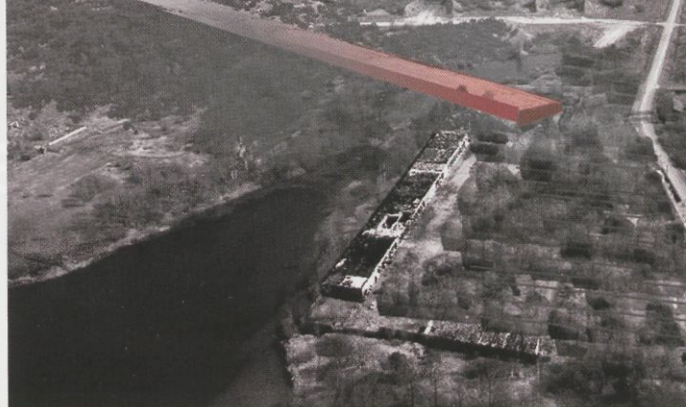
Eesti Rahva Muuseum loodi juba 1909. aastal ja sellest pidi tulema Eesti Rahvusmuuseum, Eesti Muuseum, kõige suurem ja kõige soliidsem. Praegu Tartus endises raudteelaste klubi hoones ja Raadi mõisas pesitseva suurmuseumi uue hoone jaoks korraldatud uuel kärarikkal konkursil valitud esikohatöö on Eestisse planeeritud muuseumiarhitektuuri viimane sõna.

Eesti Rahva Muuseumi maja esimene konkurs toimus juba 1994. aastal. Selle võitsid Ra Luhse ja Tanel Tuhal, kuid selle projekti elluviimiseks polnud taasiseseisvumise raskeil aegadel jõudu, mistõttu see konkurs jäi rohkem patriootiliseks žestiks. Kohustus Eesti Rahva Muuseum lõpuks väärilisse hoonesse saada aga noorele riigile jäi.

2005. aastal korraldatud arhitektuurikonkursi tingimused nägid ette muuseumi viimist linna äärde Raadi mõisa territooriumile, kus muuseumil oli juba olemasolevatesse mõisakompleksi hoonetesse hoidlaid ja muid ruume rekonstrueeritud. 1994. aasta konkurs nägi ERMi maja ette Tartu linnas sees, kuid nii suure programmi viljakam realiseerimine sellistes kitsastes oludes enam kõne alla ei tulnud.

Otsustati korraldada rahvusvaheline konkurs. Huvi oli asja vastu tõesti suur, pingeid ja erutust küttis üles sadadesse ulatuv võistlustingimuste ostmise arv. Aktiivsus püsis lõpuni väga suur ning rahvusvaheline žürii seisis otsustamise eel 108 töö ees. Kahjuks käis žürii töö äärmiselt forsseeritult, paari päevaga arvati olevat selge, kellele läheb peapremia, žüriid abistama ja suunama pidanud erialaekspertide arvamusi ja soovitusi ei peetud vajalikuks üle tähtsustada.

Jaanuaris 2006 avalikustatud võitnud töö märgusõnaga "Memory Field" taga on noored rahvusvahelise taustaga arhitektid: Dan Dorell Itaaliast, Lina Ghotmeh Liibanonist ja Tsuyoshi Tane Jaapanist. Tagasihoidlikud noored ei osanud arvatagi, et nende jõuline,



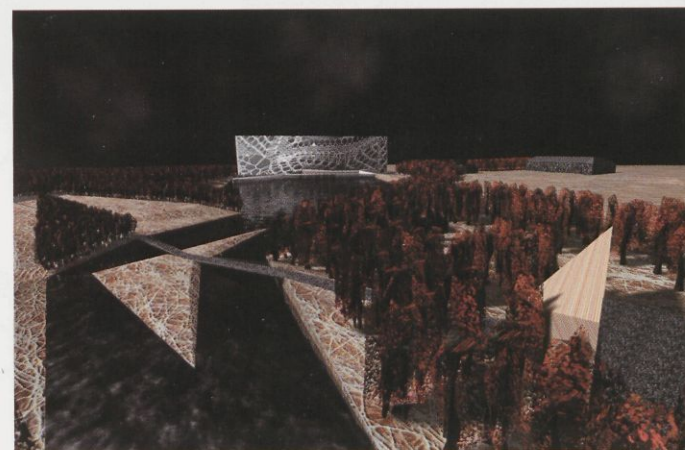
ERMi konkursi võidutöö "Memory Field" seob nõukogudeaegse kaug-pommitajate lennuraja efektselt ja valusalt utoopiliseks megastruktuuriks.

muuseumi Raadi lennuraja pikenduseks venitav projekt langeb sellise kriitika osaliseks.

Žüriid süüdistati õigusega liiga kiires ja pealiskaudses töös, mis päädis äärmiselt kalli ja muuseumiks raskesti sobiva hoone eelistamisega, nagu väitsid kriitikud ja hulk muuseumitöötajaid. Rahvusvahelise uljusega sidusid arhitektid Eesti Rahva Muuseumi Nõukogude pommitajaid teenindanud lennuväljaga, millel Eesti ajaloo on valus tähendus. Arhitektuuriselt on tegu väga huvitava ja jõulise majaga, millel muuseumiks sirgumise tee aga alles ees. Konkursil premeeritud tööde sekka sattus ka üks eestlaste kavand, arhitektuuribüroo Kosmos töö sai ostupremia. Üldiselt olevat aga eestlaste osavõtt oma rahvusmuuseumi, erakordse ehitise projekteerimise konkursist üsna kesine olnud. Kestva ehitusbuumi ajal on kõigil nii palju tööd, et mitmed head bürood ei hakanud keerulise programmiga konkursist ajapuudusel üldse osa võtmagi.

Kas ERM sellisena ka ehitatakse, ei ole kindel, vähemalt senise muuseumiprojektide realiseerimise protsendi valguses võib nii öelda. Selge, et Eesti Rahva Muuseumi on vaja, mõnikord on aga veidi naljakas jälgida kunsti ja kultuuriga seotud suurehitiste valmimise ja nendest rääkimise närvilist raskust, samal ajal kui näiteks Pärnusse ja Jõhvi (!) on kerkinud uued võimsad kontserdimajad-kultuurikeskused.

Kunstimuuseumi ja rahvusmuuseumi unistus on lihtsalt nii kaua aega õhus olnud, et soovitakse tulemusena näha midagi täiesti filigraanset ja perfektset, utopistlik unistamine on viinud aga ainult asjakäigu aeglustumiseni. Pisikesed lõbusad muuseumid nagu Laika, Belka ja Strelka büroo kujundatud mänguasjamuuseum ja Eesti Maanteemuuseum on kolme suurprojekti kõrval märk aktiivsest arengust muuseumide sektoris. Põhiline eesmärk on vanu muuseumi võimalikult kaasajastada, Kumu ja ERM on justkui teisteülesed suurprojektid.



Auhinnatute reas esindas ainukesena Eestit töö "Chrochet" arhitektuuribüroolt Kosmos (Ott Kadarik, Villem Tomiste, Mihkel Tüür, Krista Saluveer, Urmas Oja).

summary

66/The sweet power of the museum

Museologist Mariann Raisma: "I had the students at class write the first word associated with the word "museum" for them. The results were more or less as I expected – silence, stuffed animals, rolls of dust, spinning wheel, creaky floor, aging attendant, sterility... Those passwords stem from the conception of modernist museum, where the museum is stationary, something surviving man."

In her article Raisma makes an excursus to the formation of the museum as an institution, through the centuries. She lingers at various stages: the museum as creator of history (trust in the power of reason based on enlightenment ideology), the museum as necropolis of art (the criticism of museums by Italian futurists etc.), the museum as mirror of society (the requirement added in 1960s-70s to use the museum as a political instrument) and the museum as institution for wielding power. The analysis of poststructuralists has re-conceptualised the identity of the museum. Presently the museum holds positions in the entertainment and leisure market. In evidence is the "putting into effect" of the legacy, and via it the change of the memory of culture – whether it should be named decadence or a new era is a matter for debate.

82/What is one to think of an art museum?

The Kumu curator Eha Komissarov is musing over the identity of the art museum through decades. She comes to the conclusion: "Kumu must provide an impressive picture of the realm of the local art world. It may be charmingly provincial, but it should bring together all our angsts, spleens of artist and Mania Grandiosa. In any case we have to step out of the old shoes."

88/Kumu and the year 2006

Director of Kumu Sirje Helme views our new museum building in the context of the Nordic countries. "How can one open a museum in the year 2006, when almost everything has been tried before, in order to be a highly professional and successful museum? When expectations are very high and very diverse in one's own country, but in the international sense, in evidence is only the newborn?" Kumu is a so-called twin purpose museum, housing both a permanent display of art classics and a centre of contemporary art. It is a mental task for the future, how to make those two aspects compatible in the exhibition programme.

93/Museum architecture lacking in Estonia

Urmás Oja writes that in Estonia the first building designed as a museum, the occupation museum (architects Siiri Vallner, Indrek Peil, Tomomi Hayashi) was completed in 2003. Now the new main building of the Art Museum of Estonia, Kumu has been completed, in 2006 (architect Pekka Vapaavuori).



**TÄHEDETEKTIIV
TEGUTSEB**

**Anton Kooviti avastused Eesti trüki-
kunsti lapsepõlvest ja teisi jutte
*ehk***

kunst.ee graafilise disaini lisa #17

*

**Koostajad Anton Koovit,
Ivar Sakk & Tõnu Kaalep**

*

**Kujundaja Tõnu Kaalep
Kiri Adobe Garamond Pro**

TÜPOGRAAFIA

EESTI KULTUURILOOS

17. SAJANDIL

Anton Koovit



See kirjatükk on sündinud huvist tüpograafia ja Eesti kultuuriloo vastu ning soovist midagi teada saada siinse kirjakaasutuse kohta. Kõigepealt tuleks selgitada mõningaid mõisteid. Igapäevases infovahetuses kasutame mitut tähekunsti vormi: käekirja, mille alaliik on kalligraafia; tüpograafiat ehk rakendame olemasolevaid kirjatüüpe; kirja joonistamist (lettering ingl.k) ning lõpuks tüpograafilist tähtede kujundamist.

Kalligraafia ja käekiri on seesama asi, kuigi esimene on kultiveeritum ning vajab rohkem harjutamist. Kirja joonistamine tähendab meile tuntud tähemärkide isikupärasemaks muutmist. Sellise tegevuse juures lähenetakse tähtedele joonistamise loogikast lähtuvalt ning kuna need on mõeldud kasutamiseks pigem ühe sõna või pealkirjana, võib iga täht olla eri kujuga. Muidugi võib alusena kasutada olemasolevaid fonte või ka ühest joonistatud sõnast tuletada terve alfabeedi.

Tüpograafiline tähekujundus on aga töö üksikute tähtedega ning neile sobivama kuju otsimisega tekstipildis kasutamiseks. Säärases optimeeritud tüpograafias on iga tähekujuga vaid üks ning kuna täht peab sobima erinevatesse kombinatsioonidesse, siis on oluline ka tähtedevaheline ruum, mis mõjutab omakorda tähe enese vormi.

Tutvustan siinkohal kirjade kasutamist Eestis siinse

trükikunsti alguskümnenditel 17. sajandil. Kes olid esimesed tüpograafid ja trükkalid ning kust tulid siinsetesse trükikodadesse tinast tähed, millest sõnad, laused ja leheküljed kokku laoti?

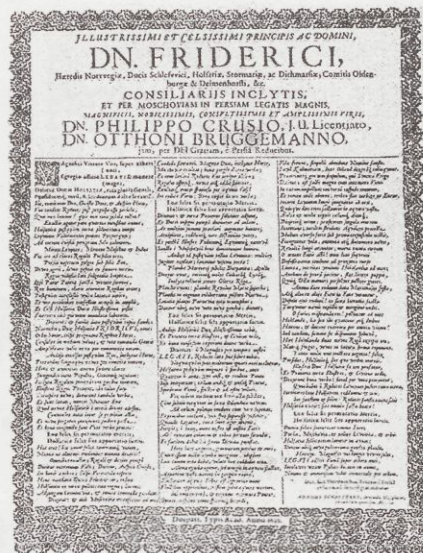
Ajavahemikku 1634–1710 jääb esimese Eesti pinnal trükitud raamatu ilmumine ja Rootsi võimu kokkuvarisemine. Eestis trükitud raamatute all mõistan siin töötanud inimeste välja antud raamatuid ja eesti talurahvale suunatud trükiseid, eelkõige aabitsaid. Neis võib kohata ühel ja samal leheküljel švaabi ehk gooti kirjas (*schwabacher*) väike- ja suurtähti ning antiikvat. Kui trükkal oli rikkalikult varustatud, kasutas ta ka rikkalikult kaunistatud initsiaale. Seda stiiliküllust vaadeldes tekib küsimus, milline siis oli peamine kirjatüüp. Või tahtis haritud trükimeister, kes need aabitsad ladus, harjutada kirjaoskamatuid erinevate kirjastiilidega?

ANTIIKVA VÕI GOOTI KIRI?

Gooti kirja (*schwabacher*) ja antiikva suhe meie varastes trükistes vajab veel põhjalikumat uurimist. Need raamatud, mida ma Tallinna ülikooli raamatukogus nägin, hämmastasid mind: fraktuur läbisegi antiikva ja selle kursiivsete vormidega. Kuna eesti kultuur arenes saksa mõjusfääris, siis saab seda põhjendada sakslaste gooti kirja armastusega. Harry Carter selgitab oma raamatus (“A view of early typography up to about 1600”, Hyphen Press 1969/2002) sakslaste fraktuurilembust sellega, et keskajal õpetati gooti kirja käekirjana ning esimesed raamatutrükijad ei tahtnud, et nende üllitis erineks senisest käsitsi kirjutatud raamatust, mida inimesed olid harjunud lugema. Igal juhul tekitas selline olukord lõhe teaduslike tööde vahel, mille trükkimisel kasutati tavaliselt ladina kirja, ning rahvatrükiste vahel, mis olid laotud gooti kirjas. Kirikuraamatuid laoti veel eriti suure punktiga fraktuuris, et neid oleks võimalik hämaras pühakojas lugeda. Gooti kirja lauskasutamisele Põhjamaades aitas kaasa ka reformatsioon, mis luges antiikvat paavsti ja katoliiklaste šriftiks, kuna luterlastele olevat omane gooti kiri.

16. sajandi lõpuks oli Eesti ala jaotatud protestantliku Rootsi, kellele kuulus Põhja-Eesti, katoliikliku Poola-Leedu (Lõuna-Eesti) ja protestantliku Taani vahel, kellele kuulus Saaremaa. 1629. aastaks oli Rootsist saanud kogu Eesti valdaja. Protestantide ja katoliiklike jõudude võitlus kulmineerus 30 aastases sõjas, mis lõppes 1648. aastal Westfaali rahuga. Seda sõda peeti Saksa pinnal ning see katkestas mitmete sealsete ülikoolide ja nende trükikodade töö. Liivimaal oli hävingut põhjustanud Liivi sõda. Hukkunud elanike asemele tuli sisserändajaid Soomest ja Rootsist, aga ka Poolast, Saksamaalt, Šotimaalt, Hollandist ja Ungarist. Põhja-Eestis koosnes elanikkond 20 protsendi ulatuses soomlastest. Kõik need rahvusgrupid assimileerusid küllalt kiiresti.

Lõuna-Eesti oli 1625. aastani Poola-Leedu alluvuses. Rahva katolitsismi rüppe tagasitoomiseks löid jesuiidid Tartusse gümnaasiumi ning lasksid trükkida eestikeelseid vaimulikke raamatuid. Jesuiitide loodud



Tartu ülikooli trükikoda, 1639.



Esimene Riias trükitud raamat.
Nicolaus Mollin, 1591.

raamatukogu hävitasid rootslased Tartu vallutamisel ja sellest pole säilinud ühtegi teost. Tartu tähtsus oli langenud koos Emajõe veetasemega, mis ei lubanud enam laevatada Pärnu lahest Peipsini. Seda olulisem oli linnale ülikooli asutamine 1632. aastal.

ESIMESED TRÜKIKOJAD BALTIMAADEL

1588. aastal kutsus Riia linn Saksamaalt endale esimese trükkali. Kutsutu, Madalmaade päritolu Nicolaus Mollin polnud eriti produktiivne. Tema käe alt tuli vaid 160 trükist, hoolimata kuningas Sigismund III antud privileegist, mille taaskinnitas Gustav Adolf 1621. aastal. Järgmine trükkal Gerhard Schröder asus ametisse 1625 ning tegutses kuni oma surmani 1657. aastal. Tema toodang oli rikkalikum, parema kvaliteediga ning hästi kujundatud.

Eesti esimene trükikoda asutati 1631. aastal Tartusse loodava ülikooli juurde. Sisseseade ning trükitiüübid saadi Stettinist (praegu Szczecin, Poola territooriumil), trükkaliks kutsuti Jacob Becker (Pistorius), kellel polnud aga vastavat haridust; ta oli tegutsenud Riias postiülemana. Ka esimene trükis, mis tema käe alt 1632 aasta 28. septembril tuli, oli postikorraldus. Becker oli ettevõtja, kes jätkas trükikoja kõrval Riia posti-teenistuse juhtimist. Kuberner Skytte annetas Beckerile paberi valmistamiseks paberiveski, kuid tõenäoliselt seda tööle ei pandud. 1632. aastal asutas ta Liivimaa esimese ajalehe, mida trükiti Danzigis. 1636 loobus Becker trükkaliametist, sest see ei toonud piisavalt sisse. Samal aastal on ta võlgu jäänud kahe garnituuri eest, mida pole Riias Tartusse saadetud: kaks antiikvat, mida nimetatakse Parangon (18 pt) ja Roman (36 pt). Beckeri alluvuses töötasid laduja Michael Törlitz ning trükkija Christian Gülicke. Neile maksti nädalapalka, kusjuures teaduslike traktaatide puhul vajalik kreeka keeles ladumine oli tasustatud pole kõrgemalt kui tavatöö. Raamatuajaloolane Friedrich Puksov on pidanud Beckeri toodangut Tartu trükikoja kõige kaunimaks, tõenäoliselt Becker kirjastajana teadvustas ilusa raamatu müügieeliseid konkurentide ees.

1643. aastal sai ülikooli trükimeistriks Johann Vogel (Vogelius). Vahepealse aja oli trükikoda otsese juhita, mis tähendas kaasaegsete kirjeldusel hooldamata trükipressi ja kuivanud värvist ummistatud tinatähti. Vogel pidas ametikohta tosin aastat, tema olulisim töö on "Graeco – Latinum Lexicon" (1649). Vogel tegutses rohkem töövõtjana, mitte kirjastajana.

1656–1661, Vene-Rootsi sõja ajal, evakueeriti ülikool Tartust Tallinna. 1660. aastal soovis professor Geselius trükikoja garnituurid viia Turusse. Tartus töötanuna oli Geselius kogenud häid võimalusi kreeka- ja heebreakeelsete tekstide väljaandmiseks ning Turu ülikooli trükikoda oli hulga kehvemini varustatud. Tema mõte siiski ei täitunud, sest trükipress ja garnituurid peideti ära. Plaan teostus hulga hiljem – 1726. aastal. Põhjasõja eest viidi ülikooli varad Stockholmi, kust trükikoja sisseseade liikus edasi

FRIDERICI MENII

Historischer

PRODROMUS

des Liefländischen

Rechtens und Regiments

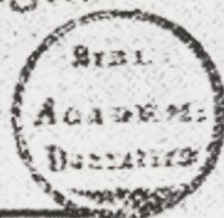
Von Anfange der Provinz Erfindunge/ bis
auff Ihr Königl. Majeft. von Schweden

GUSTAVI MAGNI

Bobt.

Aus Wahrhafften und Glaubwürdigen

Actis und Acticatis verfertiget und zusam
men gebracht.



Gedruckt zu Dörpt in Lieflland / bey und in
Verlegung Jacob Beckern.

HISTORIA LETTICA

Das ist

Schreibung

der Lettischen Nation.

In welcher

Sonder Letten als alten

Einwohner und Besizer des Lieflandes / Cur-
landes und Semgallen Namen / Vhrsprung oder An-
kunfft / ihrem Gottes-Dienst / ihrer Republica oder Regimente so
sie in der Hendschafft gehabt / auch ihren Sitten / Geberden /
Gewonheiten / Natur und Eigenschafften zc. gründlich
und umbständig Meldung geschicht.

Der Teutschen Nation und allen der Historischen Warheit
Liebhavern / zu einem nöthigen Unterrichts zusammen getragen
und in den Druck verfertiget

Durch

PAULUM Einhorn / Fürstlichen Curländi-
schen Superintendenten P. M.

In Druckung J. A. C. B. I. Sternhagen
Norani Ecclesiastici Curia.

Dorpt in Liefland

Gedruckt durch Johann Vogeln / der Königl. Acao.
Buchdrucker / im Jahr 1649.



Turusse. Tallinna perioodil töötas trükikoda kehvasti ja 1665. aastal suleti täiesti. See avati uuesti kui Academia Gustavo-Carolina trükikoda alles 1690. aastal.

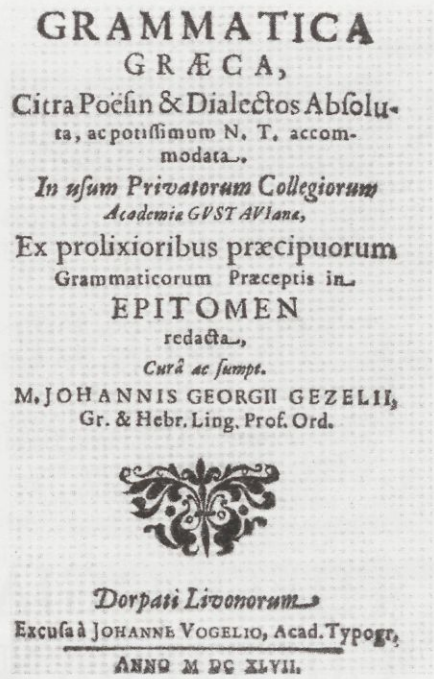
1680.-1690. aastatel oli trükiasjandus vendade Brendekenite kätes. Christoph Brendeken tegutses Tallinnas, Johan Tartus. 1690. aastal on arhiiviandmetel Johan Brendeken saanud raha trükitüüpide ümbervalamiseks. Paistab, et Tallinnas tegutsenud vend oskas seda tööd, ka 1690. aastal valminud Tartu trükikoja esimesed raamatud on teostatud Tallinnas. Ähvardava vene ohu eest viidi ülikool enne Põhjasõda Pärnusse; raamatukogu ja trükikoja kolimiseks oli tarvis 31 hobuvankrit. Pärnus trükikoda kiratses.

Tallinnas avati trükikoda gümnaasiumi juures 1633. aastal. Esimeseks trükikaliks oli Christoph Reusner, kes oli sündinud Neustadtis 1575. aasta paiku. Kuna ta oli saksa trükikali Gerberi väimees, õppis ta ametit arvatavasti äiale kuulunud trükikojas. 1608 kutsuti Reusner Stockholmi kuninglikku trükikotta, kus ta töötas 22 aastat. Ta oli esimene, kes kasutas Rootsis Garamondi šrifti (Lindberg) ning tõi Saksamaalt *Kurrentfraktur*'i, mis hiljem vahetati Peter van Selowi tinasse lõigatud algupärase kirjatüübiga Kurrent, mille eeskujuks oli Rootsi kalligraafi Johannes Bureuse kiri.

Reusneri tegevus Tallinnas erines mõneti Tartu ülikooli trükikalite omast. Esiteks oli ta trükikoja omanik, teiseks ei tulnud tema käe alt ainult teaduslik kirjandus, oma tegutsemise jooksul trükkis ta vaid viis dissertatsiooni. Ometi oli ta gümnaasiumiga seotud nagu paljud autoridki, kes tegutsesid gümnaasiumis õpetajatena. 1630. aastatel elas Tallinnas saksa luuletaja Paul Fleming ning näiteks siis anti välja luuleraamatuid ning tehti katset kirjutada eestikeelset luulet. Reusner küsis raelt õigust välja anda õpikuid ning neid välismaal müüa, kuid see palve jäi vastuseleta.

Pärast Reusneri surma 1637. aastal sai Tallinna trükikaliks Heinrich Westphal, kelle tegevus ja trükiste kvaliteet pole eelkäijaga võrreldavad. Järgmine meister Adolf Simon abiellus Christoph Reusneri tütreaga ning sai raelt raamatumüügi õiguse, mida äiale ei antud. Dokumenteeritud on fakt, et Simon muretses trükikojale uued trükitüübid.

1677. aastal sai Tallinna trükikaliks Christoph Brendeken, kes oli koos vennaga Vana-Liivimaale saabunud Goslarist. Ta oli olnud õpipoisiks Henrik Keyseri trükikojas Stockholmis. Arvatavasti õppis noorem vend Johan Brendeken tema juures, sest on teada, et ta tegi tinatähtede parandustöid ning trükkis Tallinnas Tartu ülikoolile ka mõned raamatud. Kohtupaberitest saab lugeda, et ka Johani poeg Johan Peter on teda trükikojas abistanud, valanud tinasse antiikva ja gooti tähti ning lõiganud puust initsiaale.



Johann Vogel

Luctus est abitus permagni causâ Patronum,
Gaudia sed reditus maxima ferre so-
Verba hæc, ut vulgi, verissimâ sunt mihi verba, det.
Quæq; abitu & reditu, *Magne Patrone*, probas.
Post abitum (tibi quem felicem sæpe precabar)
Tristis eratq; domus, tristis eratq; torus.

Christoph Reusner

Univerſis ejus Civibus.



Uamvis THEOLOGI nomen & titulus splendore tam eximio fulgeat, ut vix ul-
lus hominum eum ſuſtinere valeat, nunc
tamen temporis, quò ſumma imis, imaq̃
miſcentur ſummis, pravã nonnullorum,
conſuetudine in tantum rapitur abuſum,
ut perquam multis, qui vix è limine, quod ajunt, THE-

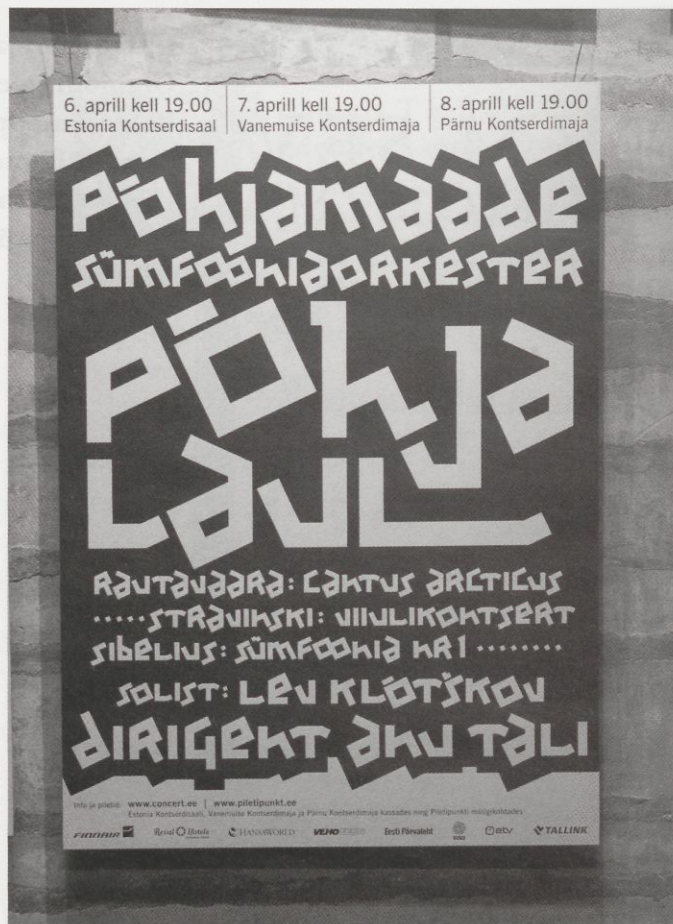
Jacobus Becker, Tartu 1632.

Robert Granjon. Garamondi loo-
dud kirjatüüp tundus omas ajas nii
täiuslik, et tüpograafid kasutasid seda
umbes 200 aastat kui “parematest
parimat”. Pärast Claude Garamondi
surma ostsid mitmed meistrid tema
pärandi: Christoph Plantin omandas
hulga valuvorme ning Andre Wechel
trükitüüpe. Wechel protestandina kol-
lis Frankfurti ning selle tagajärjel levis
Garamond Saksamaal.

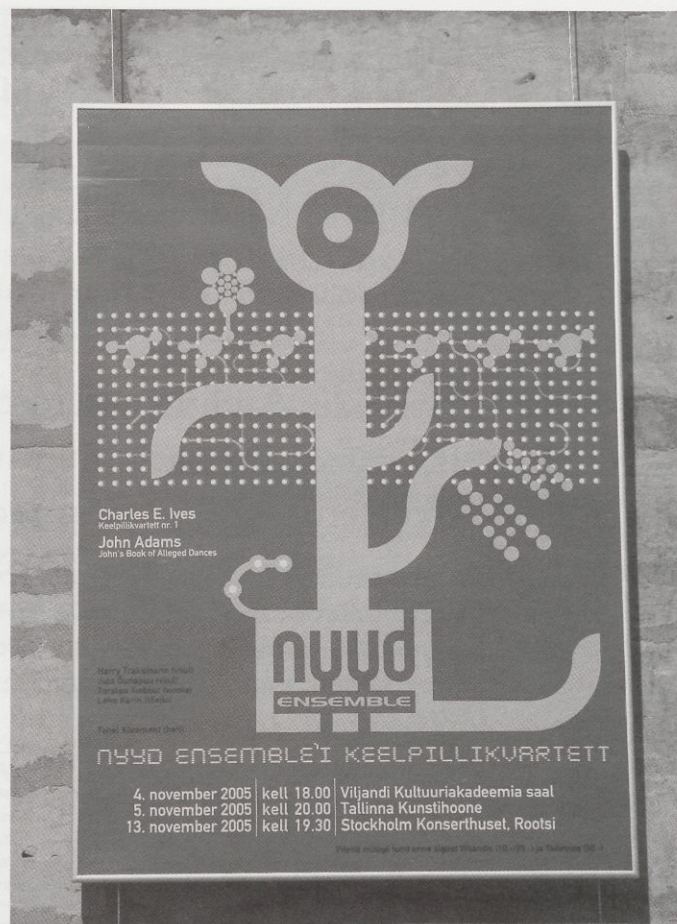
Palju segadust on põhjustanud
Claude Garamondi ja hilisema tüpograafi Jean Jannoni (1580–1658) kir-
jatüüptide segiajamine. Hilisemate sajandite jooksul on tehtud arvukalt
Garamondi kirjatüübi uuskujuandusi, millest on Robert Bringhursti jär-
gi originaalilähedased Stempel Garamond, Linotype Granjon, Berthold
Garamond, Adobe Garamond ning valed ehk Jannonil baseeruvad on
ATF Garamond, Lanston Garamont, Monotype Garamond ja Simoncini
Garamond.

Mitmel puhul on eesti trükkalid kasutanud Francois Guyot' lõiga-
tud kirju. Guyot (u 1510–1570) sündis Pariisis, kuid kolis 24aastaselt
Antwerpenisse. Seal oli tema peamiseks tellijaks Christoph Plantin, kes
kasutas tema *texte cursive*'i. Hiljem lõi ta oma trükitüübitöökoja ja 1565.
aastast on säilinud esimene omataoline kirjanäidiste leht. Tähelepanu-
väärne on, et tegemist on mehega, kes teenis elatist ainult kirjade loomise,
mitte trükkimisega. Kaks aastat hiljem andis 32-leheküljelise brošüürina
oma kirjanäidised välja ka Plantin. Guyot' garnituure kasutati Stockhol-
mi kuninglikus trükikojas (hilisem Norstedt Tryckeri), kus leidis ka R.
Granjoni ja A. Tavernier' matriitse. Tänapäeval on sealne säilinud materjal
eksponeeritud Nordiska Museetis. Antwerpeni Plantin-Moretuse muu-
seumis on väljas neli erinevat Guyot' kirjatüüpi. Tema looming oli omas
ajas uuenduslik: nimelt kavandas ta oma kirjad Double Pica ja Pica Ro-
man koos kursiividega, mida enne seda polnud veel keegi teinud. Guyot'
kirju võib leida kõikjalt Euroopast, välja arvatud Prantsusmaa. Misjonäri-
de kaudu sattusid need ka Indiasse ja Jaapanisse. Elu lõpul töötas Guyot
Londonis, tema töö Plantini juures võttis üle Gentist pärit kirjalõikaja van
den Keere.

*Inglisekeelsest originaalist, mis valmis Anton Kooviti kursusetöona Haagi
Kuninglikus Kunstiakadeemias, lühendatult tõlkinud ja toimetanud Ivar
Sakk.*



Kristjan Jagomägi

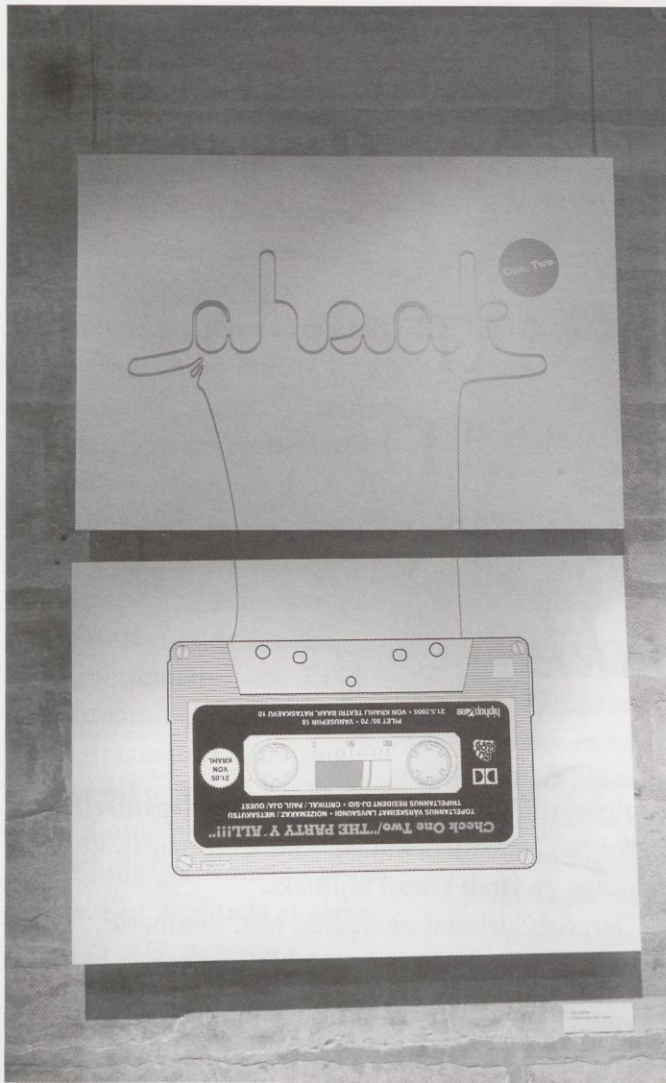


Marko Kekišev

EESTI
 KUJUNDUSGRAAFIKUTE
 LIIDU NÄITUS
 "TRÜKITUD 3"
 RAHVUSRAAMATUKOGU
 FUAJEES
 10.02.-28.02.2006



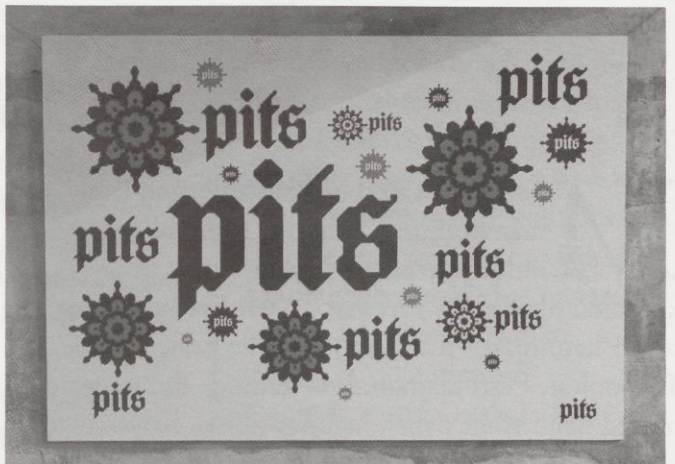
Ivar Sakk



Uku Küttis



Anne Pikkov



Martin Rästa

“... Nende näituste üks mõte on muu hulgas ka kunstipublikule tõestada, et graafiline disain ei ole tühipaljas reklaamivormistamine, marketingitöö või pakendikujundus. Et see kommunikatsioonimeetod ei ole vaid müügi teenistuses. Stereotüübid muidugi on visad murduma...”

Süvenevalt võtab võimust noore põlvkonna tehtu, seda nii eksperimentaalsuse kui ka tavapärasemate tööde poolelt. Jätkub Mart Andersoni koolkonna (võib vist juba Andersoni ja tema juhendatavate üliõpilaste tegevust nii nimetada) rahvusliku kirja digitaliseerimistöö.

Kui kellelegi tähelepanu juhtida, siis tahaksin mainida näiteks Martin “Mammut” Rästat, kellest on lühikese ajaga saanud eri stiilides töötav laiahaarde-

line tegija. Tavapärasest lihtsusest on edasi arenenud Adam Kaarma oma tekstiiliraamatuga. Heino Prunsvelt kujundab ühtlaselt heal tasemel üha rohkem Varraku raamatuid. Eesti toite Brüsseli publikule reklaamivate disainiüliõpilaste hiigelpostrite puhul on ideid sellise formaadi jaoks võib-olla veidi vähe, kuigi tegijate loomingulisus on näha.

Muidugi võib töid vaadates näha korduvaid ideid ja globaalselt levinud trende, on need siis hollandi kontseptuaalse minimalismi ilmingud, hip-hopi visualiseerimine või siis vabavormiline ekspressiivne ornamentika – mulle tundub viimane kodanlikustuva jätkuna 90ndate davidcarsonlikule lammutamisele. Kuid üldmulje on värskel.”

Tõnu Kaalep, Areen, 22.02.2006

KAUNIMAD VS PARIMAD RAAMATUD EHK 25 KAUNIMAT KUI RAAMATUTE EUROVISIOON

Ivar Sakk

*

Möödunud aastal oli mul au kujundada raamatukunstkunsti konkursi diplomid ning kuidagi iseenesest sattus nende peale konkursi nimeks 25 paremat. “Meie konkursi nimi on 25 kaunimat,” tuletati mulle selle peale meelde. Tõepoolest, Eesti raamatud on kaunid. Endisaegsed mured nagu vilets paber, lagunev köide, halvastikattev värv, vanad trükimasinad ning vintis trükkalid on jäänud minevikku. Meie trükikodade tehnoloogia on sageli moodsam kui naabermaades, kasutatav paber on ostetud maailma tipptootjatelt ja konkursisõela läbinud raamatute puhul on tegemist *high end* i kuuluvate markidega. Kaanematerjalid on hoolega valitud, kasutatakse spetspabereid ning eriefekte nagu lamineerimine, suru- ja fooliotrükk, eri materjalide nagu tekstiil, papp ja plastik, vastandamist. Tulemus on tavaliselt kulutatud raha ja vaeva väärt.

Ometi tabab mind auhinnatud raamatute stendi ees seistes nõutus. Need raamatud on küll väga kaunid, aga täiesti ühesugused. Loodusfotode album on sarnane kokaraamatuga, see omakorda luulekoguga ning luulekogu reisikirjeldusega. Tundub nagu tegutseks mingi maitsekomisjon, mis on määranud “ilu piirid”: värvilisest paberist eesleht, klassikalised või moodsalt klassikalised kirjatüübid,

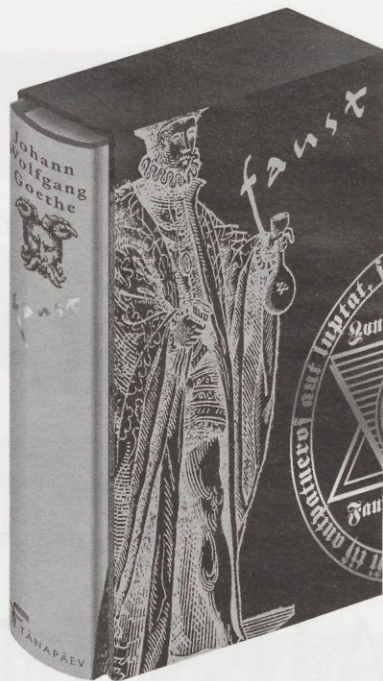
fotoleheküljed, millele sekundeerivad elegantselt “õhku täis” tekstileheküljed – kõik on paigas, kõik on väga ilus. Ja jätab täiesti külmaks.

(Järgneb kirjastajate repliik: teie, disainerid, vaatate läbi professionaalse vinkli ja ütlete, et kõik on ammu nähtud ja ühesugune, aga rahvas armastab selliseid raamatuid, nad on nendega harjunud ning ootavad neid.)

2005. aasta staar on vaieldamatult Andres Tali. Tema kujundatud raamatutest on tunnustatud viis ehk viiendik kõigist auhinna saanud teostest: Goethe “Faust” (Tänapäev), “Eesti kunsti ajalugu 2” (SA Kultuurileht), “Henriku Liivimaa kroonika” (Tänapäev), lavastuskunstnike “Kunstnikuraamat” ja “Postimehe” esseed” (Tänapäev). Tali esineb oma tuntud headuses. Kaanel on tavaliselt mõni portreeline motiiv, lihtsamalt öeldes inimene, aga kadreeritult. Sisse on valitud keskmiselt kaks fonti moodsa klassika sarjast. Raamatud on tavaliselt mahukad, mõned ka nn tellised. Sel aastal on valitute hulgas koguni kaks (“Faust” ja “Kunstnikuraamat”), millele on raatsitud teha lasta ümbriskarp – kindel märk elitaarsest trükisest. Kuid mitte ainult karp ei hoia raamatut koos – Andres Tali kogenud kujundajana suudab näha tervikut ning

kindlakäeliselt antud materjalist teose vormida. Mõnikord pingutab ta sellega üle: Liivimaa Henriku kroonika seisaks koos ka ilma iga lehekülje nurgas valvava puulõike-hendrikuta. Kuigi võimalused lubavad, on lugeja ettekujutusvõime tavaliselt parim illustratsioonide genereerija. “Eesti kunsti ajaloo” puhul igatsen teinekord taga arvutieleseid aegu, kui illustratsioone nii vabalt teksti sisse laotada ei saanud. Siis tuli neid omaette lehekülgedele grupeerida ning selle tõttu jäi nende ümber teinekord ka vaba (mõtlemis)ruumi. Kuid vaieldamatult on kõik nimetatud laureaatraamatud mahukad ning sageli tegijale päris karmid pätklid oma meeletu materjali- ja pildihulgaga. Andres Tali on töökas. Kui meil teda ei oleks, tuleks ta välja mõelda.

Kuid Tali viis pärjatut ei sulge eelnenud nimekirja. Järgneb raamatute eurovisioon ehk kloonide nimistu. Kas juhuslikult või konjunkturi teades kuuluvad sellesse päris mitu möödunud aastal ilmunut: Rein Seppiuse kujundatud Paul-Eerik Rummo luulekogu, Tiiu Allikvee kujundatud Hermann Hesse “Muusika”, Mari Kaljuste kujundatud Arvo Pärdi raamat, Anne Pikkovi kujundatud “Sinule, ema” ja ehk veel mõni. Kaanel võib olla kadreeritud portree, pealkiri täisnurga alla pööratud ning kirjana kasutusel näiteks Bodoni. Sisufondiks Caslon, Garamond, Fournier või mõni muu klassik. Need pole ju pahad raamatud, kuid mitmekesisuse huvides võiks ju pilgu pöörata ka muude eeskujude poole, ehk isegi Eestist väljapoole. Või on kindel soojendada end kohalike tähtede paistel? Ruth Huimerind (esindatud 25 kaunima hulgas oma traditsioonilise



Kirjastused mõistavad üha enam, et hea raamatukujundus ei ole tähtsusetu, vaid eelkõige lugejat austav oluline kultuuri- ja müügitegur. Ja et peale A5 ja A4 formaatide ning ülekasutatud kirjatüüpide Times New Roman ja Arial on teisigi raamatutrükiks sobivaid soodsaid võimalusi.

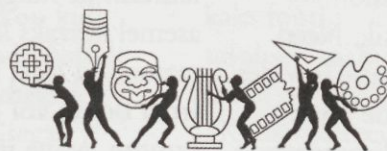
*Jaan Klõšeiko,
žürii esimees,
EPL, 4.02.2006*

“aasta raamatuga”, mis sel korral räägib vanadest mänguasjadest) on saanud järgijaid nii plakati- kui raamatukujunduses. Kas seda peaks nimetama koolkonnaks või koopiakonnaks? Kas Andres Tali laad peab määrama kogu Eesti raamatu paremiku välimuse?

Eelõeldu taustal on erandlik Indrek Sirkli kujundatud noorte eesti kunstnike portreeraamat “22+. Noored Eesti kunstnikud” (EKA). Tavalises käsitluses oleks sellest võinud saada tüüpiline kunstiraamat: värvilised reprod, saateks pildiallkirjad ja delikaatne elulookirjeldus. Tudengist disainer on aktiivselt sekkunud raamatu sisusse, illustreerinud tegelastega tehtud intervjuusid kõnekate fotodega ning andnud piisavalt ruumi hoopis noorte kodudest ja ateljeedest tehtud fotodele. Moodustub omalaadne metatekst, mis saadab noorkunstnike teoseid ja väljajätlemissi. Kujundaja on kõrvale jätnud vormi, keskendunud sisule, ning see on omakorda loonud “isetekkelise vormi”. Raamat ei ole traditsioonilises mõttes ilus. Hea, et selline laureaate sekka sattus.

Tõenäoliselt ei ole ka kujundaja Sirkel iseseisev, vaid on mõjutatud kaasaegse hollandi kontseptsioonipõhise ning kontekstuaalse graafilise disaini koolkonnast. Kuid mõjutused on teretulnud, vaadakes siis Andres Tali või Jüri Kaarma (kes küll laureaate hulgast 2005. aastal välja on jäänud!?) asemel korra kasvõi seda, kuidas kujundavad raamatuid Julia Hasting Phaidoni kirjastusele või Irma Boom või Julia Born või David Jury või Ellen Lupton. Mina imetlen küll sageli neid, aga sellest hoolimata ei oska ikkagi raamatut kujundades midagi teha.

KUNST.EE
JA TEMA
GRAAFILISE
DISAINI LISA
TÄNAVAD
EESTI
KULTUURKAPITALI
JÄTKUVA TOETUSE
EEST!



EESTI KULTUURKAPITAL

JÄRGMINE KUNST.EE

ILMUB JUUNIS.

MUUHULGAS

INTERVJUEERIB

MARGUS KIIS MATTI

MILLIUST.

HELIKUNSTI ERI

KOOSTAB JOHN

GRZINICH MOOSTE

KÜLALISSTUUDIOST.

ISSN 1406-6335
Hind 55 krooni

RAR (10)

P₂ [$\frac{B}{2261}$] 2006, 1



EVE KIILER