

4/06

# kunst.ee

kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri  
estonian quarterly of art and visual culture

**Eriteema: eesti kunsti manifestid**

*documenta 12 magazines: Academia Non Grata*

Louis Kahn / Tõnu Õnnepalu Ly Lestbergist / Eléonore de Montesquiou /  
Hanno Soans *pribalt*'idest / Arnold Rüütel kunstis / Colonel & kiirreageerimis-  
kunst / Kaljo Põllu Tartu Ülikooli kunstikabinetist / Kärt Summatavet /  
Künnapud / glamuurne kunstiäri / Sandra Jõgeva *Dominatrix*

**Boonus: graafilise disaini lisa # 18**







# PALJU ÕNNE, JÜRI ARRAK!





3 toimetuselt / editorial  
4 Varia, preemiad  
6 Maarin Ektermann. Talv. Sport. Kunst. Arutelu  
7 raamatud

**Kahn ja Eesti / Kahn and Estonia**

8 Heie Treier. Louis Kahni kojutulemine  
8 Heie Treier. The homecoming of Louis I. Kahn  
9 Alexandra Tyng. "Louis Kahn Dhakas"  
9 Alexandra Tyng. "Louis I. Kahn in Dhaka"  
10 Kaljo Põllu räägib Louis Kahnist  
10 Artist Kaljo Põllu muses about Louis I. Kahn

**näitus / exhibition**

11 Tõnu Õnnepalu. Realismi igavikupeegel  
12 Tõnu Õnnepalu. Realism's eternity mirror  
14 Heie Treier. Kui reaalaraja poliitilistest pingetest saab kunst  
15 Liina Siib. Sillamäe, *mon amour*  
17 Hanno Soans. *Pribaltika*'st meil ja mujal  
18 Summaries: When the real time political tensions evolve into art.  
20 Karen Jagodin, Aleksander Tsapov. Künnapute ühisväli  
21 Vilen Künnapu. Vangid

**mälu / memory**

22 Andreas Trossek. Siis, kui lõpeb lähiminevik ja algab retro  
27 Andreas Trossek. When the recent past ends and the "retro" begins

Esikaanel: Ly Lestberg. Eesti. Foto, 2006.

The front cover features the photograph by Ly Lestberg "Estonia". 2006.

**meediakriitika / media criticism**

30 Thierry Geoffroy / Colonel. Kiirreageerimistoad. Manifest, mida viiakse ka ellu  
32 Thierry Geoffroy / Colonel. Emergency Rooms. A Manifesto put into Action

**loeng / lecture**

36 Peeter Linnap. Fotoloogia VII. Fotograafia uurimismeetodid: psühhoanalüüs I  
39 Peeter Linnap. Photology VII. Research methods of photography: psychoanalysis I

**homo psychologicus**

43 Sandra Jõgeva. Minu kõige räpasem saladus  
46 Sandra Jõgeva. My Dirtiest Secret

**galerii**

47 KIWA. Uus video, uus Euroopa

**oleviku arheoloogia / archeology of the present**

48 Eve Kiiler

**institutsioonikriitika**

50 Reena Spaulings. Fassaadi taga  
52 Reena Spaulings. Behind the Façade

**kas modernsus on meie antiik? / is modernity our antiquity?**

53 Tartu ülikooli kunstikabinet ja "kuldseid kuuekümnendad". Kaljo Põllu meenutab  
58 Art studio of University of Tartu and the "golden sixties". Kaljo Põllu recalls

**haridus**

62 Kärt Summatavet – kunstidoktor

**galerii**

64 Airi Ligi. Eesti keraamika hetkeseis 2006 ehk Kolm soovi kuldkalakesele

**65–96 MANIFESTI ERI**

**Koostajad Liisa Kaljula, Indrek Grigor Kujundaja Toomas Thetloff Manifesti font Anton Koovit**

Uuest kunstist. Noored kunstisõbrad! Visarite manifest. Objektivne kunst. Pühendusega Ants Juskele. Tehnodeelilise ekspressionismi manifest. Kultuur ja elu. Lüliti manifest 1. Kunstirühmitus "YDI" manifest. Transpop – minevikuta kunst. Non Grata manifestatsioon ja tegevuse põhilähtekohad. Naiskunstnike laulu- ja mänguselts Puhas Rõõm. Manifest lab-jekti kohta. Liisa Kaljula, Indrek Grigor. Estonian art manifesto.

**97– 112 documenta 12 ajakirjad / Mida teha?**

**documenta 12 magazines / What is to be done?**

Academia Non Grata

**113–128 graafilise disaini lisa # 18**

**Koostaja Tõnu Kaalep, kujundaja Indrek Sirkel**



# Telli!

**Telli kunst.ee telefonil 66 62 535 või vörguleheküljelt [www.tellimine.ee](http://www.tellimine.ee)  
Subscribe to kunst.ee from abroad via Kirilind, [www.kirilind.ee](http://www.kirilind.ee)  
Phone: (372) 640 8598, fax (372) 640 8598,  
or e-mail: [kirilind@estpak.ee](mailto:kirilind@estpak.ee)  
Varasemad numbrid / back issues: (372) 644 6483, [mai@sirp.ee](mailto:mai@sirp.ee)**




## KUNST.ER

KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

**Saatejuhid Karen Jagodin ja Aleksander Tsapov**

 **KLASSIKA<sup>®</sup>**  
RADIO



## Toimetuselt

Ilmselt võib üheks aasta tähtsündmuseks Eesti kunstielus pidada Kuressaarest pärit maailmakuulsa kunstniku ja arhitekti Louis Kahni kojutulekut. Külma sõja perioodil ei teatud temast Eestis eriti palju ning ega teata praegugi, kui välja arvata kitsas erialaringkond. Esimesed Louis Kahni päevad Kuressaares motiveerisid ürituse korraldajaid otsima Kahni jälgi meie arhiividest ning otsingud lõppesid edukalt. Sellest kõigest on kirjutanud meie laiatarbe ajakirjandus, ent Kahni mõttemaailma avastamine on Eestis veel ees.

Poliitilised teemad on jätkuvalt niivõrd tugevalt õhus, et nendest ei ole pääsu ka kunstiajakirjas. Fookus on seekord eesti-vene suhetel, mille analüüsi pakkusid sel sügisel mitmed näitused. Ajakirjas esitatakse probleem kahest vaatenurgast: n-ö väljastpoolt ja n-ö seestpoolt. Nii laenab prantslanna Eléonore de Montesquiou meile oma silmad, et vaadata suletud aatomilinnasid Sillamäed ja Paldiskit teistmoodi kui kohalikud seda teevad. Ja Kristina Norman, Eestis sündinud noor vene kunstnik, suudab arusaadavalt esitada kumbagi kultuurikonteksti.

Eriteemaks on eesti kunsti manifestid läbi aegade. Neid analüüsivad külalistoimetajad Liisa Kaljula ja Indrek Grigor. Ning "documenta 12" ajakirjaprojekti jätkab Academia Non Grata. Boonusena on ajakirjaga kaasas graafilise disaini lisa – järjekorranumbrilt juba kaheksateistkümnes!

## Editorial

Evidently, one of the highlights of this year in the artistic life of Estonia is the coming home of Louis I. Kahn, the world famous artist and architect native of Kuressaare. In the cold war period, little was known about him in Estonia, nor is he widely known today in this country, with the exception of narrow professional circles. The first Louis I. Kahn Days in Kuressaare goaded the promoters of the event to seek the traces of Kahn in our archives; the search was rewarding. All this has had extensive coverage in our consumer press, but discovery of the conceptual world of Kahn is still pending in Estonia.

Political topics continue to hang in the air, so much so that this art magazine cannot stay clear of their implications. It is Estonian-Russian relations that are now in the limelight. They were analysed by many exhibitions this autumn. The magazine presents the problem starting from two points of view – from outside in and inside out, so to say. The Frenchwoman Eléonore de Montesquiou lends us her eyes, in order to look at restricted zones – the nuclear towns Sillamäe and Paldiski – differently from how local people do. Kristina Norman, the young Estonian-born Russian artist is able to render understandable both culture contexts.

A special topic is the manifestos of Estonian art over the ages, analysed by guest editors Liisa Kaljula and Indrek Grigor. The magazine project documenta 12 has been focused on by Academia Non Grata. Appended to the magazine as a bonus, is the annex of graphic design – the eighteenth in succession.

Heil Treier



## Eesti kunst välispublikatsioonides

Maailma mastaabis prestiižikas kirjastuses The MIT Press on ilmunud Irwini juba aastaid koostatud koguteos "East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe" (Edited by Irwin. The MIT Press, 2006), mille materjale on esitatud installatsioonina ka näituse formaadis. Ettevõtmine lähtub kavatsusest välja käia nn Ida-Euroopa endi kirjutajate käsitlus selle regiooni kunstiajaloost ja kaasaegsest kunstist, et mitte lasta üksnes lääne teoreetikuil määratleda, mis on siin tähtis. Eestist teeb Irwinile kaastööd Sirje Helme juba ajast, kui ta oli Sorosi keskuse (KKEK) direktress. Kogumikus annab Sirje Helme ülevaate valitud eesti kunstnikest.

**Monograafiale pretendeerivas näitusekataloogis "In the Face of History. European Photographers in the 20th Century"** (Edited by Kate Bush and Mark Sladen. Black Dog Publishing, Barbican Art Gallery, London, 2006) kirjutab Eve Kiiler (lk 245) läti fotokunstnikust Inka Rukast, kes on näituse ainus Baltimaade fotokunstnik.

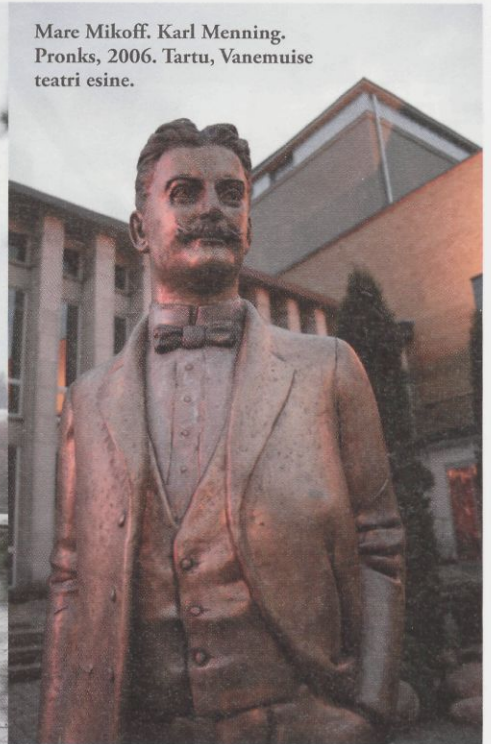
Milanos ja New Yorgis välja antava ajakirja Flash Art International 2006. aasta oktoobrinumbri on avaldatud (lk 68–70) kaks huvitavat nimekirja, kriitikute sada paremat kunstnikku ning galeriide sada paremat kunstnikku. Ritta on püütud seada noore põlvkonna kunstnike paremusjärjestus maailma mastaabis, plaanitakse välja anda ka raamat. Eesti kriitikute osales personaalse kümne parema kunstniku nimetamisega Heie Treier, eesti kunstnikest on joone all (sajast väljajäänute hulgas) nimetatud Mark Raidpere ja Merike Estna.

Flash Art International 2006. aasta novembri-detsembrinumber toob ära ajakirja uudistetoimetaja Aaron Moultoni reisikirja "Go East. From Kosovo to Kalininograd: Part 2. – Flash Art International", kus on juttu ka Eestist (lk 64–65). Moulton tõstab nii tekstiliselt kui ka pildiliselt esile kolm teemat: Kumu, II maailmasõja ohvrite mälestusmärgi Tõnismäel (nn pronksmehe) ja Kristin Kalamehe video "Igavene tuli" (2002). Järgmisel Praha biennaalil (2007) kureerib Moulton oma ringreisi muljete põhjal ka näituse.

**Soome ajakirjas Taide (2006, nr 5, lk 57–58) kirjutab ajakirja endine peatoimetaja, kunstikriitik Otso Kantokorpi lühidalt "eesti-soome skulptori" Villu Jaanisoo näitusest Helsingi Galleria Sculptoris. Näituse tõlgenduse piletiliks on ironia, kirjutab ta oma toetav-positiivses lühikäsitluses.**



Mare Mikoff. Karl Menning. Pronks, 2006. Tartu, Vanemuise teatri esine.



## Menningu kuju Tartus

12.08.2006 avati Vanemuise juures Karl Menningu kuju, esimene viiest seda teatrit kõige rohkem mõjutanud tegelase skulptuurist. Edaspidi tahetakse jäädvustada ka Lydia Koidula, Mati Unt, Kaarel Ird ja Evald Hermaküla. Kõik kujud on planeeritud pöörlema ümber oma telje. Vastavalt soovile võib vaataja panna eri aegadel elanud persoonid omavahel justkui suhtlema või üksteisele selga keerama.

On muidugi arusaadav, et skulptuurigruppi alustati eesti kutselise teatri rajajast, mitmekülgsest ja markantsest Menningust. Kuju on umbes 2,5 meetrit kõrge ja pronksist, osaliselt värvitud. Skulptuuri autor tahab tänada teatriteadlast Kalju Haani võimaluse eest süveneda portreeritava sisse ja tema aega.

Esialgne koht terrassi serval tundus linnaruumi planeerivatele ametnikele vist liialt irooniline, sellest loobuti praeguse kasuks. Ajutiselt. Edaspidi lähevad kõik pronkskujud koos mäest alla neile lubatud mõnusale välule, graniidist platoo peale. Seal on rohkem ruumi – igas mõttes. Park ootab seni aga heakorramist.

Karl Menningul ja 2005. aastal Vanemuise teatri juurde püstitatud Eduard Tubinal (Aili Vahtrapuu, Veronika Valk ja Louis Dandrel, vt kunst.ee 2006, nr 2, lk 4) puudub igasugune silmside. Ühele fotole oleks neid võimalik saada ainult väga kõrgelt võttes. Pole vaja karta, et ümber Vanemuise oleks või tuleks liiga palju skulptuure. Tartu ongi ju skulptuuride linn.

### Mare Mikoff

24. november 2006

## Eesti kunstnikud Londonis

09.11.2006 avati Londoni Novas Galerys Baltimaade graafika näitus "Power and Man", mille algatajateks olid Läti kunstnik ja kuraator Liena Bondare, Novase galerii kuraator Līga Kitchen ja eesti kunstnik Inga Heamägi.

Näitusel esinevaid kunstnikke liidab nende kodumaa ühine ajalugu, hiljutine kuulmine NSV Liitu ja kättevõidetud poliitiline vabadus. Liena Bondare kirjutab kunstniku positsioonist ühiskonnas: viimane on alati üks, massidest eraldi, kuid nagu kõiki, nii mõjutab võim ka teda. Ühiskonnale peaksid nii inimene, kunst kui kunstnik olema mingil viisil "kasulikud".

Esinevad Kadri Alesmaa, Peeter Allik, Aili Vahtrapuu, Urmas Viik ja Jaak Visnap Eestist; Ilmars Blumbergs, Liena Bondare, Redas Dirzup, Marite Elksne, Līga Kitchen, Lasma Lagzdina, Lita Liepa, Paulis Liepa, Juris Petraškovičs, Guntars Sietinš Lätist ja Mētra Drulle, Anatoly Klementsovas, Egidijus Rudinskas Leedust.

Samal ajal on Londonis Artists Gallerys väljas Marko Mäetamme näitus.



## {preemiad}



### Stiftung Bockler-Mare-Balticum medal

#### Krista Kodres

eriliste teenete eest Baltimaade kunstiajaloo uurimisel. (Medal antakse 4-5 aasta tagant, kõige esimene medal omistati 1980. aastal Sten Karlingile).

### Ervin Pütsepa monograafiapremia

#### Mart Siilivask. Tartu arhitektuur

1830-1918. Historitsism ja juugend. Arhitektuuriideed ja stiileeskujud kohalike autorite loomingu 19. sajandil ja 20. sajandi algul. Toimetanud Enn Küng, Kai Tafenu, Helina Tamman. Tõlkinud Alexander Harding, Eda Tursk ja Marge Paal. Kujundanud Jüri Kaarma. 487 lehekülge. Tartu, 2006. ISBN 9985-858-42-5

### Balti Assamblee preemia

#### Andres Tali

Reedel, 10. novembril 2006 määras Riias kogunenud Balti Assamblee auhindade žürii tänavuse preemia Andres Talile tema kontseptuaalsete tööde eest. Eestist osalesid Balti Assamblee teadus-, kirjandus- ja kunstipremiate žüriis Mall Jõgi, Sirje Helme ning Elo Tust.

### Konrad Mäe maalimedal

#### Mari Roosvalt

1. nov. 2006 Kadrioru lossis

### Krakowi graafikatriennaali preemia

#### Evi Tihemets

Ühega kümnest võrdsest preemiast pärjati eesti graafik Evi Tihemets (Viires) teoste eest "Pühendus II (Leib)" ja "Pühendus III (Pirnid)". Triennaali *Grand Prix* pälvis belgia kunstnik Ingrid Ledent, kes muuhulgas esines hiljuti ka Tallinnas joonistuste näitusel "Improvisatsioon". Krakowi graafikatriennaal, mille asutamise 40. aastapäeva tänavu tähistatakse, on Ljubljanas toimuva kõrval üks mainekamaid



Evi Tihemets.

Euroopas. Žürii sõel oli ülitihed, esitatud 4500 graafilisest teosest pääses peanäitusele vaid 322 teost 229 kunstnikult. Eesti kunstnikest esinesid Krakowis veel Virge Jõekalda, Marje Üksine ning Ülle Marks/Jüri Kass. Kutsutud esinejatega satelliinäitus avati veel 22. septembril Torunis, kus esinesid Benjamin Vasserman ja Virge Jõekalda.

### Pärnu kunsti aastapremia

#### Mila Balti

(www.milabalti.com, www.milabalti.multiply.com)

### Pärnu fideo- ja vilmikunsti festival 2006 "Klassiahastus"

Peaa hind – Kristina Norman "Pribalidid"

[videost vt lk 17-18]

Äramärgitud – Moira Tierney

"Yoyoyogasmana"

Spetsiaalauhind Mädam Harry Marco

Laimrelt – Gabin Cortez Chance "Higher Standards"

Spetsiaalauhind Non Grataalt – Moira

Tierney

Publikuauhind – C.n.O.P.T. feat. Tanel Päll

"The Unwanted of the Invisibles"

## {in memoriam}

### Skulptor Edgar Viies

(12. jaanuar 1931 – 20. september 2006)

Edgar Viies, eesti skulptuuri uuendaja, tõi 1960. – 1970. aastail meie alalhoidlikku skulptuuri abstraktse modernistliku vormikeele ning uued tehnikad materjalid nagu alumiinium ja keevitatud raud. Oma ajas esindas see murrang vabameelsust ja julgust minna vastuollu tolleaegsete ideoloogiliste kaanonitega, nagu kirjutab tema biograaf Jüri Kivimäe 2002. aastal ajakirja kunst.ee 4. numbris seoses Eesti esimese abstraktse skulptuuriga "Pegasus". Eesti modernistliku kunsti kullafondi kuuluvad ka mitmed Viiese loodud ausambad nagu Jaan Koortile Tallinnas, Friedebert Tuglasele Tartus, Johann Kölerile Viljandis ning avalikud skulptuurid. "Merineid" Tallinna kesklinnas on 1990ndate ehitusbuumi käigus õnneks siiski oma kohal tagasi ning kuulub juba koha identiteedi juurde. Tema teoseid on Kumu püsiekspositsioonis. Edgar Viiese viimaseks teoseks jäi tänavu suvel Viljandis avatud püskkaevuskulptuur "Pastoraal allikal".

### Toomiku video Belgradis

29.09.–05.11.2006 toimub Serbias Belgradis sotsiaalseid ja poliitilisi teemasid lahkav näitus "Art, Life & Confusion", mis kuulub ürituste sarja "October Salon" ja kannab järjenumbrit 47. Näituse kuraatorid René Block ja Barbara Heinrich on kunstiajaloo superstaaride Joseph Beuysi, Allan Kaprow', Nam June Paiki tööde kõrval valinud väga paljude kunstnike töid, sealhulgas Jaan Toomiku video "Isa ja poeg" (1998). Näitus pannakse 2007. aastal üles ka Saksamaal Kasselis, kus on tulemas "documenta 12". Kuraator René Block on ennast kunstiajalukku kirjutanud seoses Beuysiga. <http://www.oktobarskison.org/>

### Lapin Poris, Helsingis, Berliinis ja Miamis

10.11.2006–07.01.2007 on Soomes Pori kunstimuuseumis Laura Selini kuraatorinäitus "Märgid", kuhu on kutsutud kunstnikud Stina Ekman (s 1950, Rootsi), Sami Havia (s 1982, Soome), Eva Koch (s 1953, Taani), Leonhard Lapin (s 1947, Eesti), Samu Raatikainen (s 1971, Soome), SIGNMARK (s 1978, Soome), Tereza Velikova (s 1979, Tšehhi). [www.poriartmuseum.fi](http://www.poriartmuseum.fi)

Helsingis asuv Galerie Anhava eksponeeris Leonhard Lapini 40 tööd (30 maali, graafikat, tekstiili) sarjast "Koodid" (2006). Anhava on üks prestiižikamaid Helsingi galeriisid, mis ainsana osaleb ka rahvusvahelistel galeriimessidel, kus pärast meie Vaala galerii loobumist ei käi enam ükski Eesti galerii. Nii esitles just Anhava Leonhard Lapini töid selle aasta Berliini messil (Art Forum Berlin, 30.09.–04.10.2006) ja Miami messil (Art Basel Miami Beach, 07.–10.12.2006). Vt kataloog: Leonhard Lapin. Codes. Galerie Anhava 10.08.–03.09.2006. Soome- ja ingliskeelsed tekstid Jorma Hautala ja Vexi Salmi. Kujundanud Leonhard Lapin.



# Talv. Sport. Kunst. Arutelu

Elnara Maarin

Talvefoorum (kolmas). 4.-5.03.2006  
Korraldajad: EKA kunstiteaduse instituudi tudengid. Koht: Valtu spordikompleks.  
Teemad: interdistsiplinaarsus, kontseptualism, avalik ruum ja aktivism.

## Saame tuttavaks

Kolm aastat tagasi külastas paar kunstiteaduse tudengit eesotsas kateedrijuhatajaga legendaarset semiootika sügiskooli. Kogetu inspireeris kohalkäinuid niivõrd, et otustati üritus kaaperdada. Pool aastat hiljem sündiski esimene talvefoorum (TF), mis tõi põhjenduseks soovi ületada kunsti-teoreetika ja -praktika võõrandumine. Väljasõidud võisid alata.

Nagu nimesse sisse kodeeritud, kujutab TF endast igatalvist avalikku diskussiooni. Kahepäevasel üritusel kuulab kohale sõitnud auditoorium nelja seksiooni ja-gunenud eksperte ning kõnealused teemad kulmineeruvad interaktiivsust rõhutavates *workshop*'ides. Ürituse kõrghetked jõudsid kätte siis, kui moderaatorite pingutused lõpuks vilja kannavad ja puhkeb aktiivne arutelu.

Kui tavaliselt on tähelepanu all kunstimaaailma kommunikatsioonihälbed välisilmaga, siis TF paneb rõhku just n-ö sisekommunikatsiooni edendamisele. Kohalikus kunstielus praktiseeritum arutelu formaat (peale autoriga kohtumise) on ettekannete päev, mis kujuneb tihti liiga akadeemiliseks ja "ühepoolseks", sest ka olevikku käsitletakse kui valmis peatükke ajaloost. TFi eesmärk on rääkida käimas protsessidest ja mõelda nendega reaalselt kaasa, mitte pakuda viimistletud "lisandusi eesti kunstiloole", ehk siis pigem küsimuste püstitamine, kui neile vastamine. Rõhuasetuse viimisel ettekandelt arutelule aitab kaasa ka paralleldistsipliinide programmiline kaasamine TFi teemade ringi.

Kuigi üritus toimub kunstiakadeemia egiidi all, ei ole sihtgrupiks ainult ja eelkõige (kunsti)tudengid. Teemapüstitus toob kohale mitmete valdkondadega seotud tegijaid, kes tunnevad huvi kaasaegses ühiskonnas toimuva vastu ja oskavad näha eri sfäärides kulgevate protsesside seoseid. TF pakub välja platvormi, kus kollektiivsed teadmised loovad uusi lähenemisviise; see-ga on üritus suunatud lisaks enesemääratlemis-sooviga tudengitele ka n-ö etableerunud tegelastele.



## Aruanne Akadeemiale

Esimesel TFi (2004) võeti vaatluse alla kunsti/kunstniku ja ühiskonna suhted laiemalt, teisel (2005) Teise ja Eesti kunstimaailma problemaatika. Sel foorumil ei olnud ühte katusteemat. Samas tegeldi seksioonides kaasaegsele kunstile möödapääsmatute teemadega ning esinejad tõidki oma ettekannetes näidetena välja valdavalt värsked kultuurisündmused. Näiteks rääkisid Priit Raud ja Anders Härm "Nu-Performance'ist", rõhutades teatraalse ja läbimõeldud korraldusega ürituse eelseid. Tegevuskunst tuuakse vahetu elu ja rahva seast tagasi lavale ning selles uusinsti-tutsionalistlikus situatsioonis langeb rõhk spontaansuse asemel lavastuslikkusele.

Häält elust enesest esindas Prussakovi-nimeline Rattaühing, kelle salapärase suu-rusega kollektiiv on valmis iga spontaanse üleskutse peale vähemalt 50 ratturi osavõtul avaldama meelt päevakajalistes küsimustes. Aktivistide amplituud ulatub verereedetest (loe: doonoripäevad) öko-aktivismist ja allkirjade kogumisest ku-ni Jüri Ratta patroneeritud vanade jalgrataste *recycling*'uni. Lisaks muidugi aval-dused USA saatkonna peremehetsemise ja Rahva Raamatu raamatukaupluse minemapuksamise jms vastu. Sekkumise printsiipi rakendab ka Margus Tamme ettekandes käsitletud interventsionism, mis võtab erinevalt eespool kirjeldatud fenomenist kaasaegsele kunstile omase performatiivsema vormi ja kasutab tead-likult absurdistrateegiaid. Samuti ühiskonna

valupunktidele reageerivana pakkus Jaak Kilmi publikule võimaluse spontaanse *workshop*'i käigus *brainstorm*'ida tema järgmine film.

Aktivismi ja interventsionismi *scene* ehk avaliku ruumi mõtestamise võimalusi esindasid Kaie Kotov ja Veronika Valk, pak-kudes ühelt poolt võtteid semiootiliseks sõ-jaks ja kontseptuaalseks vastupanuks kom-munikatsiooniterrorile ning teiselt poolt lin-naruumi teose vormumiskohana kasutatavat praktikat.

## Kokkuvõtteks

Üldiselt eeldatakse, et arutelule järgneb ka mingi otste kokkutõmbamine ja järeldusele jõudmine. TF jättis aga otsad lahti, ärgitas mõned ideesuunad ja saatis siis kõik bussi peale koju tagasi ise edasi mõtlema. Et järg-misel aastal oleks kodune töö tehtud, siis on TFi meeskond kirjutise lõppu lisanud mõ-ned suunavad küsimused (algmaterjal aru-teluks):

Kas Eesti kunstimaailmas on vajadus avaliku arutelu järele?

Kuidas see arutelu võiks toimuda?

Milliseid teemasid võiks ja peaks järgmistel talvefoorumitel käsitlema?

Keda võiks esinema kutsuda?

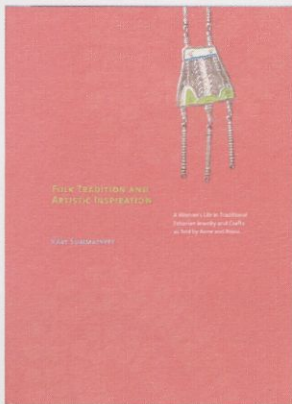
Miks sa tulid/ei tulnud talvefoorumile?

Vastused, kommentaarid, ettepanekud, täiendused jms saata aadressil talvefoorum@hot.ee

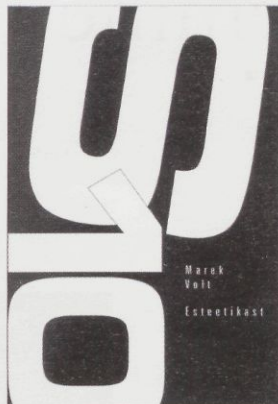
Kõigi vastanute vahel loosime välja tuusiku järgmisele talvefoorumile!



## {raamatud}



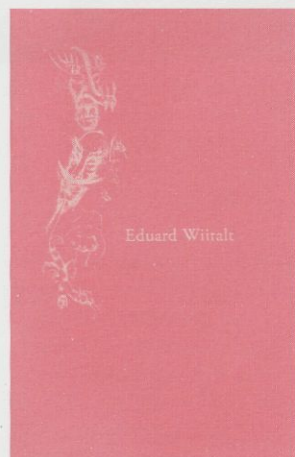
Kärt Summatavet. Folk Tradition and Artistic Inspiration. A Woman's Life in Traditional Estonian Jewelry and Crafts as Told by Anne and Roosi. University of Art and Design Helsinki, 2005. Publication series of the University of Art and Design Helsinki A 61. Project partner Estonian Academy of Arts. Kunstnik Kärt Summataveti doktoritöö taustast vt lk 62-63.



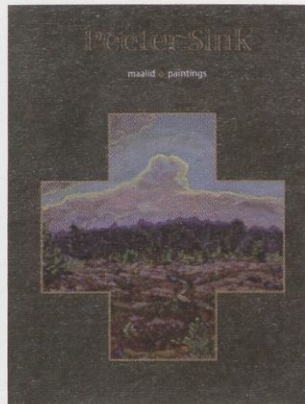
Marek Volt. Esteetikast. Sirbi raamat 10/2006. 176 lk, ISBN 9985-9505-3-4  
Tartu ülikoolis peatselt doktoritööd kaitsva esteetiku Marek Volti artiklikogumik, milles kaks artiklit on esmaavaldamisel. Autori vaated lähtuvad analüütilisest filosoofiast.



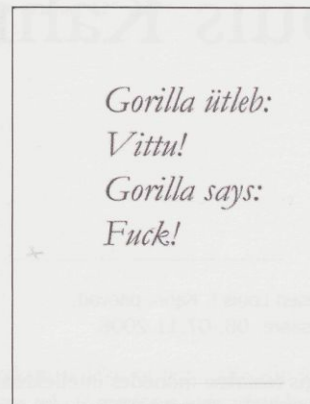
Mai Levin. Ühest sajandist teise. From One Century to the Next. Kristjan ja Paul Raud. Kumu, 2006. Kujundanud Tiit Jürna. 336 lk. ISBN 978-9985-9626-6-4  
Erakordselt põhjalik ja mahukas täisvärviline kataloog-monograafia kaksikvendade Raudade elust ja loomingust. Eeskujulik muuseumiväljanne koos mõlema kunstniku illustreeritud teostenimestikuga.



Kataloog: Armastus Strasbourg'is. Eduard Wiiralt. Joonistusi ja graafikat Soome helilooja Juhani Komulainenini kogust. Näitus Adamson-Ericu muuseumis 02.06.–03.09.2006. Tekst: Mai Levin.  
Vähetuntud töid esitav näitus ja rohkelt illustreeritud kataloog annab uusi andmeid Wiiralti Pariisi perioodi loominguga ning eluloo kohta. Vt ka: Mai Levin. Sürpriis: Wiiralti Pariisi kollektsioon. – kunst.ee 2003, nr 1, lk 90–92.



Peeter Sink. Maalid. Paintings. Tallinn, 2006, kirjastajad Tunne ja Mari-Ann Kelam. Koostaja ja toimetaja Juta Kivimäe. Kujundaja Jaan Klõseiko. Tekstid: Tunne Kelam, Juta Kivimäe, Peeter Sink, Voldemar Ilja, Veronika Arder. 184 lk. ISBN-10: 9949-13-658-X  
Peeter Sink (1902–1957) oli vaimulik õpetaja, kes maalis, luuletas, tegi fotosid. Ta õppis kunsti alates 1916. aastast Riigi Kunsttööstuskoolis Nikolai Triigi käe all ning kuulus kooli I lendu. 1918. aastal osales ta koos Eduard Wiiralti jt õpilastega vabatahtlikuna Vabadussõjas, milles läbielatu mõjul pöördus vaimuliku teele. Peeter Sink maalis peamiselt maastikke ja loodust, vähem portreesid, olles stilistilises mõjutatud nii oma õpetajast Nikolai Triigist kui ka Nikolai Roerichist.



Gorilla ütleb: Vittu! Gorilla says: Fuck! Väljaandja/Issued by Tuntud Gorillad. Kujundus/Design by Tõnu Kaalep. Eessõna/Foreword by Hasso Krull & Gorilla. 2006. N-õ gorillade Kaido [Ole], Raul [Rajangu], Marko [Mäetamm], Urmas [Muru], Jaak [Arro] omavaheline visuaalne lõbutsemine, samas on lõbu garanteeritud ka vaatajatele. Projekt sai alguse kunstnike kutsumisest euronäitusele, millele eestlased otsustasid igasugusest ametlikkusest ja tõsidusest loobuda. Kogumik sisaldab kollaaže, joonistusi ning psühholoogilise automatismi meetodil kirjutatud näidendid. Eesti ja inglise keeles.

## {vastukajad}

Suuliste vastukajade kohaselt olid kunst.ee 2006, nr 3 parimad kaastööd Miriam Daganilt ja Sandra Jõgevalt.

## {vigade parandus}

Kunst.ee 2006, nr 3, lk 18 oleval pildil annab konsultatsiooni Neo Rauchi assistent, mitte maalija ise. Samas ajakirjanumbris lk 72 palun lugeda: Lautrec.

Ning lk 91 on Katrin Kivimaa teksti õige viiteaparatuur selline:

- 1 Kazimir Malevich. From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting. 1915
- 2 Tristan Tzara. Dada Manifesto. 1918
- 3 Donna Haraway. Cyborg Manifesto. 1985
- 4 Guisepppe Pinot-Gallizio. Manifesto of Industrial Painting: For a unitary applied art. 1959
- 5 Filippo Tommaso Marinetti. Manifesto of Futurism. 1909
- 6 André Breton. Surrealist Manifesto. 1924
- 7 Richard Hülsenbech and Raoul Hausman. What is Dadaism and what does it want in Germany? 1919
- 8 Situationist Manifesto. 1960
- 9 VSN Matrix. Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century. 1991
- 10 George Maciunas. Fluxus Manifesto. 1963
- 11 Gilbert and George. What Our Art Means. 1986
- 12 Yves Klein. The Chelsea Hotel Manifesto. 1961



# Louis Kahni kojutulemine

Esimesed Louis I. Kahni päevad.  
Kuressaare, 06.-07.11.2006.

New Yorgis teatakse mõnedes intellektuaalide ringkondades Eestit eelkõige selle järgi, et arhitekt Louis Kahn (1901–1974) on kirjutanud Eestist kui oma sünnimaast. Eesti intellektuaalide ringkondades räägitakse, et Kahni Eesti päritolu on üks suur muinasjutt ja midagi kindlat selle kohta väita ei saa.

Tõepoolest on külm sõda ja Berliini müür mõjutanud tugevasti meie maailmataju ning erialast terminoloogiat, ent konkreetselt Kahni puhul tundub, et Berliini müür on olnud püsti kuni viimase ajani.

Selle aasta 6. ja 7. oktoobril toimusid Kuressaares esimesed Louis Kahni päevad, mis said teoks paljuski tänu noorele hakkajale kunstimäenedžerile Ingrid Mald-Villandile, kes töötab arhitektide liidu institutsionaalsel toel. Vaatamata tema vastumeelsusele loorbereid krabada, peetakse just teda hetkel Eestis Kahni spetsialistiks. Ta on projekti ettevalmistuse käigus suhelnud arhitekti olulisemate sugulaste ja uurijatega, kogunud informatsiooni nii Eestis kui ka USAs ning lõpuks niidid omavahel kokku sõlminud ja korraldanud teadusliku seminari koos filmivaatamise ja ekskursiooniga Saaremaal.

Esimesed Louis Kahni päevad möödusid sooja perekondlikus õhkkonnas. Tegemist polnudki maailmakuulsa arhitekti sümbolse kojunaasmise puhul korraldatud pseudopiduliku ametliku sündmusega. Väärtuslikema ettekande pidas arhitekt Anne Tyng, kes töötab Kahni büroos kolmkümmend aastat ja on tema tütre, kunstnik Alexandra Tyngi ema. Teine oluline algallikas oli arhitekti poeg Nathaniel Kahn (intervjuud temaga loe: Epifanio 2006, nr 5), kes vastas publiku küsimustele ning näitas oma filmi "Minu arhitekt" ("My Architect"). Lisaks neile kuulati Robert McCarteri ja Thomas Leslie' uurimuslikke ettekandeid ning Vilen Künnapu lennukat esinemist. Paneeldiskussiooni modereeris Christopher Möller ning Kahni näituse Kuressaare lossis kujundas Peeter Laurits.

Kahni kojutulek osutus liigutavaks

sündmuseks ning külaliste arvates võiks Kahni päevadest saada regulaarne arhitektuurikonverents, nii nagu Soomes korraldatakse Aalto konverentse. Mõtted sarnaspoole liiguvad, algus on tehtud.

**Heie Treier**

## The homecoming of Louis I. Kahn

Louis I. Kahn Days. Kuressaare, 06.-07.11.2006.

If you happen to go to New York, you will discover that in some of the intellectual circles there, Estonia is known due to the fact that architect Louis I. Kahn (1901–1974) had written about Estonia as his native country. And quite the contrary: if you happen to come to Estonia, you will discover that in the intellectual circles of this country it is said that Kahn's Estonian descent is a fairy tale, a humbug hard to prove as fact. True, the cold war and the Berlin wall has had a singular impact on our perception of the world and our specialist terminology, but concretely in the case of Kahn it looks like the Berlin wall had still been quite erect until recently.

On 6–7 October 2006, Kuressaare town hosted the first Louis I. Kahn Days, which materialised themselves thanks mainly to the young and spirited art manager Ingrid Mald-Villand, working with institutional support from the Architects Union. Although she doesn't blow her own trumpet, she is currently held to be the specialist on Kahn in Estonia. She has communicated, in the preparation of the project, with more significant relatives and researchers of the architect, has collected information both in Estonia and the USA and has in the end tied the loose ends and organised a specialist seminar, accompanied by a film and an excursion to Saaremaa island.

The first Louis I. Kahn Days were held in a warm family atmosphere. As a matter of fact, it was not a pseudo-ceremonious,

NATHANIEL KAHN



Alexandra Tyng ja Kuressaare linnaape Urve Tiidus.

Alexandra Tyng and the Mayor of Kuressaare Urve Tiidus.

official function on the symbolic homecoming of the world famous architect. The most outstanding paper was delivered by architect Anne Tyng, who had worked in Kahn's office for thirty years and is the mother of his daughter, artist Alexandra Tyng. The second significant so-called source figure was the son of architect Nathaniel Kahn, who answered the audience's questions and presented his film "My Architect". Further, the research papers of Robert McCarter and Thomas Leslie were heard, as well as Vilen Künnapu's inspired presentation. Post-discussion was moderated by Christopher Möller. Kahn's exhibition in Kuressaare castle was designed by Peeter Laurits. Kahn's homecoming turned out to be a moving event and in the opinion of guests the Kahn Days could become a regular architectural conference like the Aalto conferences in Finland. The idea has been proposed and things have been set in motion.

H. T.





## “Louis I. Kahn Dhakas”

Enne portreemaali alustamist on mul alati mõni idee. Kui püüan seda teoks teha, hakkab maal elama oma elu. See käib eriti just selle, minu isa portree kohta.

Ma kujutasin teda Bangladeshis, kuna see on Eestist nii kaugel, ja et ta poleks poisina võinud ettegi kujutada, kui kaugele tema reisid võivad viia ja mõjud jõuda. Teiselt poolt mõjuvad need Dhaka valitsushoone massiivsed vormid moodsa lossina, meenutades Kuressaare keskaegset kindlusarhitektuuri. Tahtsin teha viite

päritolukohale, eriti seetõttu, et mu maal pidi hakkama rippuma Kuressaares.

Kompositsiooni aluseks võtsin kaks mustvalget fotot oma isast. Mulle oli oluline, et fotodel oleks tema pea detailitähne ning hea valguse ja varjuga. Et leida õige värvilahendus, kontrast, ning taastada figuur, kasutasin modellidena pereliikmeid, sealhulgas iseennast. Mu mees ja poeg poseerisid kihilipsuga, mis kuulus mu isale.

Nägu maalides oli mul tunne, nagu

Alexandra Tyng. Louis I. Kahn Dhakas. Õli, lõuend, 2006. 106,7 x 81,3 cm.

Alexandra Tyng. Louis I. Kahn in Dhaka. 2006, oil on canvas. 42" x 32".

töotaksin selleks, et teda jälle ellu äratada, umbes nii, et ma loon teda värvidega – saatusse iroonia, sest tema ju lõi minu! Loodetavasti toob maal esile elusädeme, mistõttu ta oli nii erakordne, ja tuletab Kuressaare inimestele meelde, et osa tema hingest on alati nendega, selles linnas.

### Alexandra Tyng

#### “Louis I. Kahn in Dhaka”

When I begin a portrait I always have a concept in mind, but in striving towards the realization of the concept, a painting takes on its own life. This was especially true of this portrait of my father.

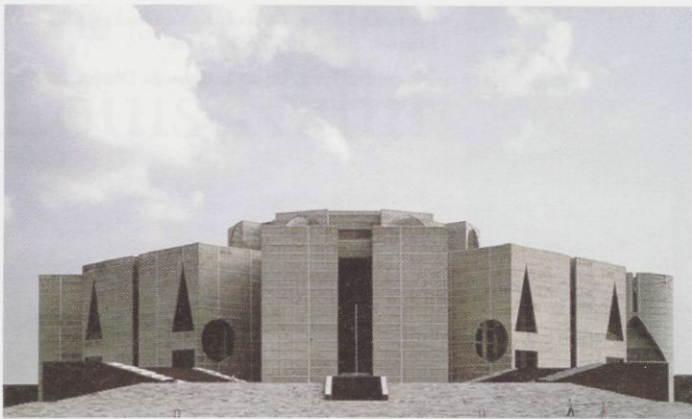
I imagined him in Bangladesh because it is so far from Estonia, and I was thinking of how, as a boy, he had no idea how far his travels and influence would go. On the other hand, the massive forms of the capital building at Dhaka are to me like a modern castle, reminiscent of the medieval fortress in Kuressaare. I wanted to establish this link to his origins, especially since this portrait was to hang in Kuressaare.

To develop the composition, I started from two black and white photographs of my father. I had to make sure the photographs of his head had good detail, light and shadow. To get accurate color, value contrast, and to reconstruct parts of his figure, I used family members, including myself, as models. My husband and son posed wearing a bow tie that belonged to my father.

As I painted the face, I had the feeling that I was working to bring him to life — almost that I was creating him with paint, which was ironic because he created me! Hopefully the painting evokes that spark of life that made him unique, and that it will help remind the people of Kuressaare that part of his soul will always reside there.

### Alexandra Tyng





Louis Kahn. Valitsushoone. Dhaka, Bangladesh. 1962–74.

Louis Kahn. Government Center. Dhaka, Bangladesh. 1962–74.



Kuressaare piiskopilinnus. 14.-15. sajand.

Kuressaare Bishop's castle. Saaremaa island, Estonia. 14.-15. century

## Kaljo Põllu räägib Louis Kahnist:

Maailmas ei ole ühtegi tõsiselt võetavat arhitektuuriteost, kus ei ole viidatud Kahnile või kus ei ole temast eraldi kirjutatud. Ja kõikides oma ülesastumistes või vastustes on ta alati öelnud, et ta on Eestis sündinud. Ta ei varjanud seda mitte kellegi eest, vaid tõstis seda esile, olgugi et lahkus siit paariaastasena.

Rääkisin üliõpilastele Kahnist juba Tartu ülikooli kunstikabineti päevil. Olin ju 1960ndatel, 1970ndatel Tartu ülikooli raamatukogu pidev külastaja. Öeldi nii, et lukuaukust tuli informatsioon Eestisse, aga kes tahtsid, leidsid informatsiooni alati.

Kahni põhiline idee minu silmade läbi, nagu mina olen tähele pannud, on puhastada mõtteline vorm üleliigsest prahist ja jõuda selle mõtte alguseni ehk ürgalgkujundini ehk arhetüübini. Ja just sedasama ka arhitektuurivormide alal. Jõuda puhta algse vormini. Ta arvab, et selles ongi kõige suurem kaasaegsus. Tema kõige kuulsam hüüatus, mida enam-vähem kõik tema tundjad teavad, on: “Ma armastan algusi!” Le Corbusier ja Niemeyer jõudsid ka sinna algkujudeni, nad kasutasid ju vormilisi arhetüüpe. Nad teadsid väga hästi seda Kahni hüüatust.

Kahn on nende mõtetega mulle väga palju kindlust andnud.<sup>1</sup> Et August Komendant oli Kahni kaastöötaja ning insener, on mulle küll suur üllatus.<sup>2</sup> Et kaks

1 Sellest kirjutab Kaljo Põllu ka oma talurahvaarhitektuuri uurimuse sissejuhatuses, vt: Kaljo Põllu. Hiiumaa rahvapärane ehituskunst. Eesti Kunstiakadeemia uurimisreieid materjalide põhjal. Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, ning kirjastus Ilmamaa, Tartu, 2005, lk 18–19.

2 Insener August Komendant (1906–1992) emigreeris Eestist 1944. a ja töötas 1957. a-st kuni Louis Kahn'i surmani 1974. a Kahn'i olulisima ja sageli nõudlikema kaastöötajana, olles seotud tosinaga Kahn'i kõige tähtsama projektiga. 1975. a ilmus tema raamat “18 Years with Architect Louis I. Kahn”.

Eesti meest leidsid teineteise Ameerika avarustes üles, see on täiesti vapustav.

Kahn on isegi esimeses nõukogude entsüklopeedias (ENE). Seal on ka viide, et ta on Eestis sündinud. Kitsamas ringis ei ole ta olnud meie jaoks päris tundmatu arhitekt. Ta on ikka maailma arhitektuuri alustala, üks suur post. Ta oli arhitekt, aga ta oli ka vapustav teoreetik. Eestis võiks üks inimene pühenduda ainult Kahnile, ja ta ei jõuaks elu lõpuni Kahni ära uurida.

*Kunst.ee toimetuses, 15. november 2006.*

### Artist Kaljo Põllu muses about Louis I. Kahn:

There is not a single work of essence in architecture in the world, which does not refer to Kahn or not make mention of him. Furthermore, in his replies he usually said that he had been born in Estonia. He emphasised it, although he had left here when a couple of years old.

I spoke to students about Kahn in the days of the art studio of the University of Tartu in the 1960s [for reminiscences of Kaljo Põllu dating from that period see p. 61]. As it is, I was a frequent visitor to the library of that University in the 1960s–1970s. There was a saying that information arrived in Soviet Estonia through a keyhole, but those desirous of obtaining it, always found a way.

Kahn's main idea was, through my vision, as I have seen it, to cleanse the conceptual form from redundant rubbish and to reach the incipient point of that thought i.e. the primordial original image i.e. the archetype. And this also holds for architectural forms. It is important to

reach the pure primeval form. He thought that this amounted to the highest level of contemporary art. His famous utterance, known to all holding him in respect is: “I love beginnings!” Le Corbusier and Niemeyer also arrived at basic images, since they used formal archetypes. They knew of that utterance by Kahn.

Kahn has given much assurance to me by those thoughts.<sup>3</sup> The fact that August Komendant was Kahn's collaborator and engineer however was a big surprise to me.<sup>4</sup> It is unbelievable that two men coming from Estonia stumbled upon one another in the vast spaces of America.

Kahn is even mentioned in the first Soviet Estonian Encyclopaedia (ENE). There is also a note that he was born in Estonia. In the narrower circle here he has never been a fully unknown architect. In Estonia some persons could dedicate themselves only to Kahn, and still they could not finish research on him by the end of their life.

*In editorial office of Kunst.ee, 15 November 2006.*

3 Kaljo Põllu writes about this also in the introduction of his research in rural architecture, cf: Kaljo Põllu. Hiiumaa rahvapärane ehituskunst. Eesti Kunstiakadeemia uurimisreieid materjalide põhjal. Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, ning kirjastus Ilmamaa, Tartu, 2005, lk 18–19

[Kaljo Põllu. Popular building art of Hiiumaa. On the basis of study tours of Estonian Academy of Art. Estonian Academy of Art, Tallinn, and Ilmamaa Publishers, Tartu, 2005, p. 18–19. The research is in Estonian].

4 Building engineer August Komendant (1906–1992) emigrated from Estonia in 1944 and worked, starting from 1957 up to the departure of Louis Kahn in 1974, as the most important and often the most demanding collaborator of Kahn, being involved in a dozen most vital projects of Kahn. In 1975 he released a book “18 Years with Architect Louis I. Kahn”.





Ly Lestberg. Eesti. Fotod, 2006.

Ly Lestberg. Estonia. Photographs, 2006.

{näitus / exhibition}

# Realismi igavikupeegel

Tõnu Õnnepalu

Ly Lestberg. Eesti. Riigikogu kunstisaal, Toompea, 25.10.–13.12.2006.

Ly Lestberg on pildistanud maainimest, riputanud need pildid meie maa ilmalikku pühakotta – riigikogu fuajeesse – ja nimetanud selle asja “Eestiks”. Ei mäletagi viimastest aegadest ühtegi maateemalist kunstiprojekti. Kunst peab olema moodne ja maa ei sobi moodsusega kokku. Maa teema on reserveeritud rohkem asjaarmastajatele: maastikumaal, loodusfoto, nostalgiline ilupilt hobusest, kortsulisest eidest-taadist mõne arhailise tegevuse kallal (kangast või kinnast kudumas, kirvevart vestmas). Ühesõnaga, maa kipub tänapäeva kunsti kontekstis olema peaaegu kitsi sünonüüm.

Kerge on selle käsitlemisel libastuda etno- või ökoroopasse, see tähendab, eksotismi. Maainimene on paremal juhul midagi valgustusaja hea metslase sarnast. Ta justkui ei ole enam realistlik, elulähedane. Elu on ikka linnas, seal on ka pained, ängid, probleemid, mida moodne kunst on kutsunud valgustama. Ja mis seal imestadagi. Kunstnik ise on samuti maal eksoot. Maa pole enam tema keskkond, isegi mitte päritolukeskkond. See on tegelikult suur murrang. Meie klassikalised kunstnikud olid enamasti pärit maalt. Ja kuigi nende pilk maale oli ajastuvaimule vastavalt tihti pisut romantiseeritud, ilutsev, ei puudunud seal kunagi ka tõsine realism, sügav ainetundmine (Köleri isa ja ema

portreed, Pärsimäe matisse'lik interjäär soemuüriiga). Veel vanad modernistidki, sõjajärgne põlvkond, nüüdsed *monstres sacrés*, kunsti pühad dinosaurused, on veel suuresti maalt ja kogu oma linlikkuses ometi maalähedased. Nende *power* on veel maa enda *power*. Ei tea, mis saab kultuurist, kui maalt seda mullalähedast *power*'it enam juurde ei tule. Kindlasti üks hoopis teistsugune kultuur.

Selle näituse paradoksaalsus praeguses kunstipildis seisnebki selles, et maainimest – ja selle kaudu maad, Eestit – pole kujutatud mitte millegi natuke nostalgilise ja hääbuvana, armsa ja healoomulisena, vaid nimelt üliljoolisena. See jõud ajab lausa üle ääre ja on isegi natuke jube. Juba



mainitud ilmlikku pühakotta, riigikokku on kunstnik kujundanud ühe väikese kõrvakabeli, mille seinu ja sambaid ehivad vägevate usukangelaste portreed, umbes nagu Michelangelo Sixtuse kabeli lage. Kuid muidugi on see kõik ainult "umbes nagu". Need kangelaskujud isegi ei viita enam kristlikele kannatajatele. Need on puhtmaised, ilma usu ja transtsendentaalse Jumalata kujud. Pigem Kreeka paganlikud jumalused, kes on korraga nii saatuse pimedad peremehed kui ka selle abitud ohvrid, kes on valmis titaanijõuga maailma purustama, kuid kes selles purustustöös hukuvad ka ise.

Pommitõstja, see on see keskne kuju. Ühest küljest üdini realistlik. Igal Eesti külapäeval või kodukandipeol on jõumeeste võistlus üks kohustuslikke meeletahutusi, millest ka naised, sugugi mitte vähem jõulised, kõrvale pole jäetud. Kaadrid jätavad juhusliku, reportaazliku mulje. Kui kaugel paistab neist olevat "endine" esteetiline, "Pietä" ja "Maise taeva" aegne Lestberg. Ka seal olid jõumehed, aga mitte äärmuseni elulised nagu siin, vaid lõpmatult kunstilised, pedantse hoolega kunstniku poolt õigetesse poosidesse väänatud.

Ometi, ei maksa end lasta näivusest ära petta. Need Ly Lestbergi omaaegsed peaaegu anatoomilised, kipskujulike *male nude*'id ja *study*'d on nähtamatuna kohal, seisavad nüüdse "alasti realismi" taga, annavad sellele vormi. Sest realism pole tegelikult mingi tegelikuse juhuslik kopeerimine, tehniline peegeldamine. Realism on kunsti ülim aste, mis kätkeb endas kõigi eelmiste astmete kogemusi ja oskusi. Nii nagu vana kooli kunstnikele andis küpse elukujutusvabaduse nimelt noorusaegne igav kipspeade ja koolimodellide joonistamine, nii on ka Ly Lestberg oma fotograafias teinud läbi arengu rangest akademismist pealtnäha vaba ja lihtsa elukujutuseni. Kuid nimelt too range kool annab jõu neile pealtnäha juhuslikele poosidele ja tegelaskujudele. Tegelikult pole seal juhuslikku midagi. "Juhuslikkus" on siin kunstiline võte, kõige subtiilsem võib-olla, aga ikkagi võte.

Peaaegu elusuuruseks suurendatuna ja kavakindlalt seinale paigutatuna tõusevad need küla-Heraklesed ja -Simsonid laokoonlikeks kujudeks. Selle vahega – ja nimelt siin on moodsus –, et see kõik on materjalilt ja teostuselt ajutine, odav. Paberile trükitud foto, mis näituse lõppedes rullitakse kokku ja pannakse kuhugi kapinurka üsna hüpoteetiliselt taasnäitamist ootama. Näitus pole ammu enam see, mis ta oli algself: juhuslikul seinal, kuskil paviljonis või salongis näidati "igavesi", kestma loodud teoseid nagu lõuendile tehtud õlimaale või kivvi ja pronksi valamiseks mõeldud kipskujud, kui ka mitte kivi ja pronksi ennast. Nüüd on

seinad "igavesed", aga taiesed ise rõhutatult ajutised, hetkelised. Foto on juba olemuselt hetkekunst.

Ja ometi kujutavad need ajutisele materjalile manatud ja ajutiseks üles riputatud hetkevõtted igavikku. Just seda enam. Muidugi moodsat igavikku. Kompositsiooni keskse teose, sangpommi võidukalt pea kohale heitnud noore poisi selja taha on kunstnik monteerinud plahvatuse. Pommitõstjast saab pommiheitja. Eks ole ju nimelt pommiheitjad, terroristid need, kes veel viimasel hetkel, tõesti *in extremis*, päästsid meie lääne ühiskonna ja inimese lõplikult labasusest, tühisusest, andsid talle tagasi igaviku, joonistasid tema selja taha üleva Surma.

Projektis "Eesti" saab siis ropust ja jõulisest maainimesest see, kes on määratud igavikku, elu ja surma pitsarit tagasi andma reaalsele Eestile. Ja eks ole, samuti ka selle Eesti tühisevõitu, igapäevaste seadusandjatele, kes neist piltidest seal mööda patseerivad ja nendega koos teleuudistesegi satuvad. Et selle Eesti-kabeliks kujundatud koridorisopi tähenduslik kompositsioon oleks täielik, vaatab vertikaalsetele ja dünaamilistele jõumeeste-naistele vastasseinalt vastu tõeline *memento mori*. Horisontaalne ja staatiline. Ilmselt presidendi sargaauto läikivatelt klaasidelt peegelduvad reas, kuigi uduselt ja moonutatult, justkui Toonela enda veelt nüüdsete riigiisade ja aukandjate näod. Ja väikeste ulakaimeliste putodena mossitavad sammastel korduvkujutistena meie ühist tulevikku kehastavad poisikesed, ühe särgil Nike, teise omal Eesti. Iroonia pilgutab pühalikusele silma, Surm lööb simmanil tantsu ja tuletab meelde, et teatavalt distantsilt vaadates pole ka riiklikud matused muud kui üks tsirkus.

Jah, jah, võid endamisi mõelda, kui oled oma ringi sellest Ly Lestbergi kujundatud ruumisopist läbi jalutanud, nii see Eesti on. Kurb, kui lõbus ja naljakas, kui kurb. Ja nii see kunst on. Kõige suurema sümbolijõu võib saavutada just kõige igapäevase realismi, ja "igaviku pale", nagu vanasti öeldi, võib ootamatult paljastuda nimelt seal, kus pealtnäha on tegemist "vaid" dokumendi, ülevõttega.

## Realism's eternity mirror

### Tõnu Õnnepalu

Ly Lestberg. Estonia. Art Hall of Parliament (*Riigikogu*), Toompea, Tallinn, 25.10.–13.12.2006.

Ly Lestberg has taken photos of people from the countryside, has hung those pictures in the secular, sacral place of our country – the foyer of the Parliament (*Riigikogu*) – and has entitled that show "Estonia". I do not seem

to remember in recent times any art project focusing on countryside. The topic of land is reserved more to dilettantes: landscape painting, nature-photo, and nostalgic posh pictures of a horse. It is easy to land in an ethno- or eco-rut, when treating that subject, i.e. in exoticism. It is little wonder. An artist himself is an exotic thing in the countryside. The land is no longer his domain, not even the province of his descent. It is actually a major turning point. Our old modernists, the post-war generation, the present *monstres sacrés*, the saint dinosaurs of art are largely from the village and in spite of their urbane lifestyle they are still close to the land.

In the said secular sacral hall, in the Parliament (*Riigikogu*) the artist has designed a small side chapel, the walls and columns of which are embellished by mighty portraits of village Hercules' and Samsons, just like the ceiling of Michelangelo's Sixteen Chapel. The weight lifter, this is a central figure. On the one hand he is utterly realistic. At every Estonian village-day or a native-corner party the competition of the strongmen is an obligatory entertainment.

The stills create an impression of randomness, reportage. Actually there is nothing random there. "Randomness" is an artistic technique, most subtle perhaps, but still a technique. Those momentary shots, exorcised to the short-lived material and temporarily hung, represent eternity. It is modern eternity, of course. The artist has installed an explosion behind the central work of the composition, the young boy having triumphantly swung the weight with a handle over his head. The weightlifter becomes a bomb-thrower. Aren't the bomb-throwers the terrorists, those who at the last moment, truly in extremis, saved us from the conclusive vulgarity, vanity of Western society and man, by returning to them eternity. In the project "Estonia" the obscene and vigorous village man will become the one who is to return to the real Estonia eternity, the seal of life and death. And for that matter, to those harebrained lawmakers of Estonia, who stalk and strut past those pictures and sometimes get in the TV news.

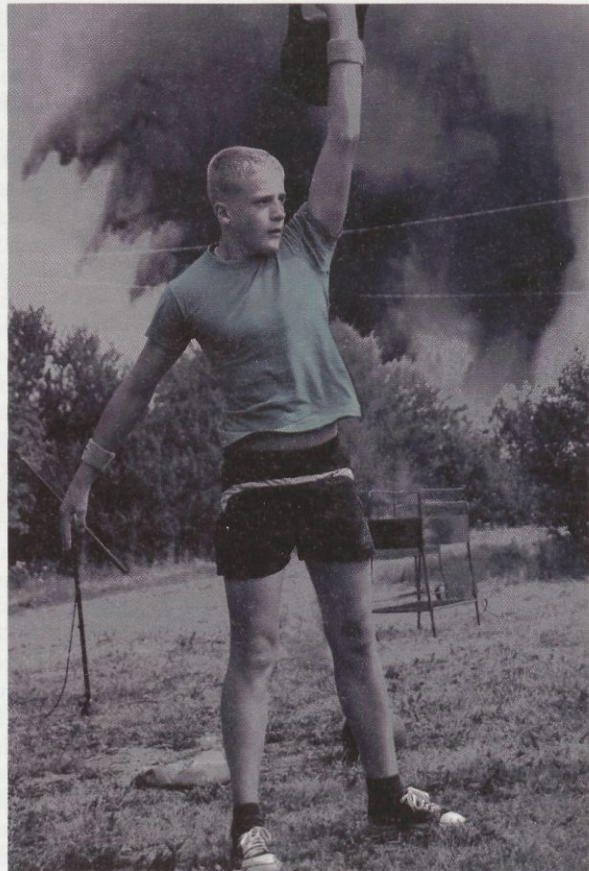
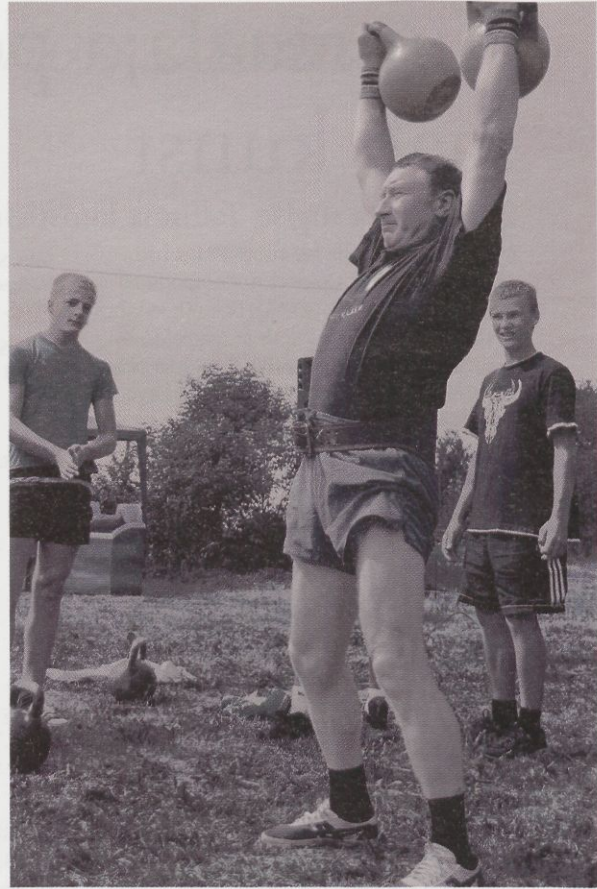
For the meaningful composition designed into Estonia-chapel to be perfect, the vertical and dynamic strong men and women are gazed at from the opposite wall by the genuine *memento mori*. It is horizontal and static. Irony winks at the sanctity and recalls that looking from a certain distance, state funerals are nothing but a circus. The largest symbolic power can be achieved by just the most routine realism, and the "countenance of eternity", like it used to be said, may unexpectedly manifest itself where ostentatiously it is "only" a matter of a document, a photo.





Ly Lestberg.  
Eesti.  
Fotod, 2006.

Ly Lestberg.  
Estonia.  
Photographs,  
2006.





# Kui reaalaraja poliitilistest pingetest saab kunst

2006. aasta sügise Tallinna kunstielus võis registreerida huvi poliitika vastu.

Käesolevas ajakirjas tutvustab Prantsuse aktsioonikunstnik Colonel rindereportaaži meetodit kunstis [lk 30-35]. See tähendab, et töid luuakse sama kiirelt ja reaalarajas, nagu seda teeb massimeedia. Muidugi pole kunstnike eesmärk võistlemine meediaga, vaid meediakriitika.

Ka Tallinna 2006. aasta sügise näituse-elus võis täheldada midagi kiirreageerimistubade-laadset. Mitmed eesti kunstnikud ja väliskunstnikud käsitlesid aktuaalseid päevateemasid ajal, mil meie kohalikeks poliitilisteks kuumadeks kartuliteks osutusid kunsti- või arhitektuuriobjektid – kaks monumenti ja üks maja. Ehk teiste sõnadega II maailmasõjas hukkunute monument Tõnismäel (nn pronksmees, skulptor Enn Roos koostöös arhitekt Arnold Alasiga, 1947, Nõukogude Eesti preemia 1948), Tallinna lahete planeeritav Kalevipoja hügelkuju (skulptor Tauno Kangro) ning Sakala keskuse hoone ehk nn Karla katedraal (arhitekt Raine Karp, 1985; võistlusel I auhind 1981) [vt lk 48-49]. Kõigi kolme teosega seotud praegused ühiskondlikud pinged võiks ehk koondada ühishimetaja alla “identiteedipoliitika” või “identiteedikriis” lähiajaloo ning eesti ja vene elanikkonna suhete käsitlemisel.

Tallinna galeriides võis sügisel 2006 vaadata sellist näituste jada.

1. Hobusepea galeriis “Kurja lillede” näitusel Kristin Kalamehe 2002. aasta video “Igavene Tuli” (repro kunst.ee 2006, nr 3, lk 9), mille tegevus keerles pronksmehe ümber. Pronksmehe foto ja olukorra kirjeldus<sup>1</sup> ning Kristin Kalamehe video repro ja kirjeldus ilmusid koguni ajakirjas Flash Art<sup>2</sup>.

2. Draakoni galeriis oli paar päeva ülevall Silja Saarepuu tervet galeriiruumi täitnud pronksmehe-teemaline videoinstallatsioon seeriast “Väikesed inimesed” (kunstnik niitmas rahumeelse talunaisena – ikkagi

Silja Saarepuu.  
Väikesed inimesed.  
2006.

Silja Saarepuu.  
Small people. 2006.



töölisklass! – aasal punaseid nelke).

3. Prantsuse kunstniku Eléonore de Montesquiou uurimuslik-antropoloogiline näitus “Aatomilinnad. Paldiski-Sillamäe” Linnagaleriis.

4. Rootsi kunstnike Janna Holmstedti & Po Hagströmi uurimuslik näitus “Katse ja eksitus. Monument massidele” Linnagaleriis (kuraator Anders Härm). Käsitleti nii pronksmeest kui ka Kalevipoega ning esitati humoorikas ja positiivne ettepanek probleemi lahenduseks (vt. www.trialerror.org).

5. Vaala galeriis toimus skulptorite Enn Roosi, Jaak Soansi, Jüri Ojaveri ning Edith Karlsoni kontseptuaalne näitus “Etteütleva”. Ojaveri installatsioonis valvasid sõduririksad pronksmehe autori Enn Roosi kauneid kivist tahatud dekoratiivseid loomafiguure 1960ndatest. Muide, Enn Roos oli omas ajas tõesti väga hea skulptor!

6. Ning vene küsimuse lõpetuseks avati Kadrioru Kunstmuuseumis põhjalik ja kaua ette valmistatud paraadlik ülevaade “Vene valitsejad. Valitsejaportreed Eesti kunstikogudest”.

7. Arhitektuurimuuseum korraldas Raine Karbi loomingu näituse, mis oli avatud ka kuupäeval, mil pidi hakatama Sakala keskust lammutama. Seda kokkuvõttes siiski ei sündinud, kuna tuhanded lihtkodanikud näitasid üles ootamatut aktiivsust, astudes nii tänaval kui ka Internetis Sakala kaitseks välja. Kapitaalset peakivist hoonet käsitab üldsust ilmselt juba osana Tallinna

arhitektuurilisest identiteedist ning seda ei taheta vahetada anonüümse ilmetu klaaskasti vastu.

Nimetatud kaasaegse kunsti näitustest tõusevad läbimõelduse ja tausta uurimise põhjalikkuse poolest esile välismaalaste projektid: niisiis Eléonore de Montesquiou ning Janna Holmstedt & Po Hagströmi omad. Kumbki on teinud justkui minisotsiaalteadusliku uurimuse, kunstniku magistratöö mõõtu projekti. Ilmselt on neid kunstnikke teistmoodi koolitatud kui meie omi ja ilmselt on neil ka teistsugune finantsiline taust. Niivõrd tõsine süvenemisaste nõuab keskmisest rohkem vaba aega, tahtmist ja energiat, seda enam, et näitus on tehtud võõra riigi territooriumil, võõras keele- ja kultuurikontekstis, seega on vaja läinud kohalikke “kultuuritõlke” ja vahendajaid.

## Aatomilinnad Sillamäe ja Paldiski

Ilmselt enim paneb mõtlema Eléonore de Montesquiou “Aatomilinnade” projekt, mida võiski ehk teha keegi, kes pole ei eestlane ega venelane, kellel puuduvad kohalike kompleksid, mälestused ja eelarvamused. Samas, de Montesquiou isiklik taust (perekonklik minevik ja seos Tallinnaga, multikultuuriline elu kokkupuutes Euroopa riikide ning rahvastega) on andnud talle armastavad silmad Eesti valuküsimustega tegelemiseks.

Endiste suletud militaarlinnade hinge-elu avamisel on ta meetodina rakenda-

1 Politsei sulges juurdepääsu Tõnismäe monumentile pärast sündmusi, mis hakkasid arenema seoses venelaste iga-aastase mitinguga 9. mail, võidupäeval. Konflikt põhineb eestlaste ja venelaste ajalootõlgenduse erinevusel ja ilmselt venelaste identiteedi kriisil. Konflikt lahendati meetodil, mida kuskil maailmas naljalt ei näe: ligi pool aastat valvas monumenti ööpäev läbi neli kuni kuus politseinikku. Pärast Moskvas Putinilt tulnud korduvaid manitsusi monumenti mitte teisaldada laienes probleem siseriiklikust kriisist ka välispoliitiliseks. Politseivalve kestis kuni oktoobrikuuni, kui ametisse astus uus Eesti Vabariigi president Toomas Hendrik Ilves.

2 Aaron Moulton. Go East. From Kosovo to Kaliningrad: Part 2. – Flash Art, November-December 2006, lk 64-65.



# Sillamäe, *mon amour*

Liina Siib

nud intervjuusid kohalike elanikega (eksponeeritud nii videote kui raamatute vahendusel). Kunstniku positsioon oli lõputult heahtlik ja toetav, ta on püüdnud aru saada, kuid keeldunud ilustamisest. Võib-olla jääb Eléonore de Montesquiou viimaseks, kes on dokumenteerinud ehistusbuumieelset n-õ süütut Sillamäed, sest juba planeerivad eesti ärimehed magusasse sadamalinnas glamuurset vabaajakeskust koos rohkete spaade ja kasiinodega.

Eléonore de Montesquiou näituse ideaalvaataja võinuks Eestis ehk olla inimene, kes ei tunne tungivat huvi tänapäeva kunsti vastu, ent kes on avatud ja laseb end hingeliselt liigutada, nii et kunstnik pääseb vaatajale ligi. Nii saab kunstnik vaatajate ning kokkuvõttes ka ühiskonna hingehaavu ehk veidi ravida.

Kuna pidasin Tallinna ülikooli tudengitega kaasaegse kunsti seminari, olid need nii eesti kui ka vene taustaga noored võib-olla de Montesquiou näituse ideaalvaatajad. Retseptioon osutus kohati ülihuvitavaks.

9. mai pidustuste video šokeeris eriti eestlasi ("hirm ja viha", "uskumatu, et midagi sellist veel tänapäeval toimub"). Sügaval alateadvuses tuntakse siiani hirmu eriti Sillamäe ees ("kui hääletasin tee peal ja selgus, et autojuht oli Sillamäelt, ma põgenesin", "vanaema käis igal aastal oma talukohta vaatamas; ta pidi selle 1950ndatel sunniviisiliselt maha jätma, kuna sinna tuli Sillamäe linn"). Samas vaadati vene elanikke justkui uute silmadega ("1. september eesti koolis ja vene koolis oli nii positiivne-optimistlik, lapsed on lapsed", "venelased on palju avatumad, vahe- tumad, eestlastel on nagu nähtamatu sein ümber"). Vene tudengite reaktsioonis oli tunda arusaamatust ("mis mõttega seda üldse filmitakse, kõik ju nii tavaline", "need filmivad halvustavad venelasi", "milleks on filmitud inetuid maju, nii Sillamäel kui Paldiskis on ju ka ilusaid kohti, ilus loodus ja mererannik").

Eléonore de Montesquiou jäädvustas kõik paljusküsi mustvalgele filmile, mis on Pariisis ülima šiki, kunsti ja eksklusiivsuse tunnus. Eestis tõlgendatakse mustvalget filmi kui halvustust, see seostub nõukogude dokumentalistikaga, mis märgib vaesust ja viletsust. Linnades endis näidatigi üksnes värvilisi videosid, et kohalikke vähem traumeerida.

Kunstnik on saanud riielda nii eestlastelt kui venelastelt, ehkki eri argumentidega. Ja ometi dokumenteerivad nii videod kui ka intervjuuraamatud oma elukoha patriotismi, heas mõttes uhkustunnet ning suurt ja teesklematut armastust – armastust mõlema linna vastu.

**Heie Treier**

Eléonore de Montesquiou. Atom Cities. Kuraator Reet Varblane. Linnagalerii, Tallinn, 26.08.–10.09.2006.

Eléonore de Montesquiou projekt "Atom Cities" võtab paljusid vorme ja sisaldab kõrgel tasemel kaastöid: intervjuusid, filme, helisalvestusi, kaht raamatut, plakateid, näitusi Tallinnas, Berliinis ja Pariisis, piirisituatsiooni teemat käsitlevat seminarifilmiprogrammi (koos Mari Laanemetsaga). Ja kindlasti veel üht-teist "kaadritagust". Raamatutest on "Sillamäe" hoomatavalt kaks korda paksem kui "Paldiski".

Miks ma lähen 8. septembril kunstniku ja tema loomingu sõpradega kaasa Sillamäele ehk "värskete meretuulte linna"? Värskete meretuulte pärast? Sillamäel olen paar korda lühiajaliselt viibinud, küllalt, et imetleda sealset Odessa treppi ja neostalinistlikku linnaansamblit.

Seekordne visiit on erakordne, seoses näitusesaalis emotsionaalselt ja teravalt vahendatud piirisituatsiooni kunstilise kogemuse asetamisega tagasi reaalsesse ruumi ja originaalaega. Filmi-, foto- ja helikeele vahenditega sugereeritud kohaja piiritunne saab endale veel ühe vormi, Sillamäe *live'*ina.

Keegi heitis eesti kunstnikele ette, et välismaalased tegelevad siin meie probleemidega, aga kohalikud kunstnikud pööravad vähe tähelepanu käeulatuses sotsiaalsele temaatikale. Võib-olla on inimesel väljastpoolt kergem astuda dialoogi "teise" ja "võõraga" siin. Tänu distantstile?

Mulle tundub, et eestlase kaugenemist nendest linnadest on kasvatanud nende kauaaegne salastatus ja mõõdaelamine. Küsimus pole muidugi kitsalt "siia saagu linn" meetodil rajatud asumites.

## Sillamäele Eléonore'iga

Vihma sajab ja tibutab kuni Purtse sillani. Siis on kõik. Päike tuleb välja. Sama fenomeni, et Sillamäel on ilm ilus, kui mujal sajab, kirjeldab üks intervjuuerituist raamatus. Mikrobuss jõuab Sillamäe linnamuuseumi ette, seltskond entusiaste

Tallinnast vurab muuseumi, Eléonore'i ja Reet Varblase eestvedamisel. Kaasa on tulnud teinegi prantsuse kunstnik Anne Durez oma videotega. Muuseumil on kaks korrust, alumisel paikneb äratundmisrõõmu pakkuv nõukogude perioodi eluolu tutvustav ekspositsioon ja kivimite väljapanek, ülemisel leiab aset rahva kohtumine kunstnikuga. Kahes päris suures saalis on kunsti ülevaatenäitus. Kõik maalid on ühesuurused, maastikud, samas laadis maalitud, eestikeelsete siltidega, kohati kummalise tõlkega (eestlasi on linnas kolm protsenti). Linnamuuseumis on jäme ots kunstnike käes: direktor Aala Gitt ja ekspositsiooni juhataja Aleksandr Popolitov on kohaliku kunstnikerühma Aprill liikmed. Inimesi hakkab kogunema, peamiselt keskeas ja üle selle, tuleb Sillamäe kultuurimaja juhataja. Kõigest, mis linnamuuseumis tegelikult edasi sai, annab suurepärase ja täpse ülevaate ajalehes Sirp (22.09.) kohapeal ettekandeks sõna saanud Tallinna esindaja Ilja Sundelevitš. Lühidalt, linnas, kus kunagi oli oma televisioonijaam, ei suudeta ühendada videoprojektorit sülearvutiga ja seetõttu vaatame projekti "Atom Cities" tutvustust ehk filmilõike Kannuka koolist ja 9. mai pidustustest sülearvuti ekraanilt. Samuti Anne Durez' huvitavat videot sellest, kuidas kohalikud külaelanikud Aafrikas valge prantsuse naise Anne'i üleni oma värvi vööpavad. Kahjuks ei viibi pealtvaatajate seas peaaegu üldse kedagi Eléonore'i filmide noorematest kangelastest, keda ta on kohanud Sillamäe Kesk tänaval ja ümbruskonnas. Kus nad parajasti on, kas koolis või ula peal?

Ilmselt ootab kohaletulnud publik teistsugust peegeldust oma olukorrale, kultuurimaja juhataja ei taha leppida mõttega, et talle näidatakse lääne popkultuuri mõjusid tema kultuurimaja laval, selmet tutvustada arvukate muusika- ja tantsuhuviringide tegevust ning linnas valitsevat tõelist ja sügavat kultuurialgatust. Pikemat diskussiooni kahjuks ei teki.

Esitluse järel teeme bussis Aleksandr Popolitovi värvikate seletuste saatel





Eléonore de Montesquiou. Aatomilinnad. Videod, 2006. (Filmitud Sillamäel ja Paldiskis.)

Eléonore de Montesquiou. Atom Cities. 2006, videos. (Stills of Sillamäe and Paldiski.)

Sillamäel ekskursiooni. Jutt on küll lühike, kuid kunstiliselt ja poliitiliselt arvestatav. Venelane olen ja venelaseks jään.

#### Vihalehed

Selleks, et näha Sillamäed nagu Eléonore'i filmides, ei piisa poolest päevast koha peal. Linn on esmapilgul puhas, vaikne, inimtühi. Kus on need poisid, kes hüppavad pooleldi maasse kaevatud autokummide peal? Modernistliku utopia salalinna produktid neile "kvaliteetselt, vastupidavalt ja ilusti" ehitatud majade taustal. Kes ei taha / ei oska paati võtta, et merele minna. Kui keegi teine neid ei aita, siis ei aita neid keegi. Karm ja hell on Eléonore'i filmikeel, kui parafraseerida Walker Evansit (pildistas sellises stiilis FSA riikliku abiprogrammi tagajärgi maal depressioonijärgse USA maa-kohtades) ning Londonis Tate Modernis toimunud näitust "Cruel and Tender", mis koondas realistlikke, kirjeldavaid tüpoloogiad ja sotsiaalseid portreid.

Kirjelduse mõõt ja autori positsioon määravad tulemise kommunikatiivsus. Mis suundades siis võib kaasaegse kunsti

strateegiate toel ehitatud projekt liikuda ja mõjuda? Tahaksin siin rõhutada sõna "ehitama", sest see näib olevat seotud Eléonore'i töömeetodiga. Ta ehitab oma küsimustega maja ja nende majadega oma linna. Kuigi dokumentaalses võtmes, siiski väga täpsete kujundite vahel piloteeriva pildireana. Visuaalselt ilusad ja vähem ilusad stseenid, värvilised ja mustvalged, pikem film Sillamäest, pikitud arhiivikaadritega selle linna ehitamisest.

Raamatuintervjuud annavad edasi Piirilinna inimeste küllalt selge pildi iseendast. Mõned neist teavad ajaloo piire palju paremini kui enda piire, s.t nende jaoks algab Eesti ajalugu nende enda tulekuga. Keegi ütleb: "Siin ei olnud ju enne midagi!" Igal pool on alati enne midagi. Nad on kahevahel, aga nad teavad, kes nad on. Ka passivärvi ütleb neile seda. Selliselt kujundatud identiteet pole kindlasti homogeenne. Kas tekib neil, kes "Aatomilinnade" raamatut sirvivad ja loevad (see on kolmes keeles), uus pilt oma olukorrast, võimalus tõusta oma linna kohale? Neile on oluline, et

neid ei unustataks, et neist räägitaks, ja sellel tasandil töötab projekt kohapeal intensiivsemalt kui piltkujutiste vastuvõtus. Mida arvavad eestlastest näitusekülastajad, on siinkohal raske üldistada. Kellele läheb eriti korda Sillamäe saatust? Anne Durez' video mõjub omamoodi metafoorina: kas valge naine, kes on üleni mustaks värvitud, muutub neegriks? Kindlasti mitte, aga ta on vähem võõras. Sama lugu on Eesti keeleprogrammiga: venelane, kes räägib eesti keelt, pole enam nii võõras, aga piir on ikka vahel. Kas linna asukad oleksid rõõmsamad, kui teaksid, et äsja esilinastus eksperimentaalne dokumentaalfilm "Sillamäe" Georges Pompidou keskuses Pariisis 11. Rencontres internationales Paris/Berlin raames? Filmi "La Haine" Pariisi eeslinnade getode taustal ja sealseid autopõletamisi meenutades paistab Sillamäe lilleaiana (punased nelgid). Seda piirab mõlemalt poolt kõrge ükskõiksuse ja inertuse tara, mida raputavad üksikud entusiastid siit- ja sealtpoolt, ning Sillamäe vabatsiooni paisatud erakapital.



Kristina Norman. Pribaltõ.  
Video, 53 min. 2006.



## Pribaltika'st meil ja mujal...

Hanno Soans käsitleb Kristina Normani loomingut ja eesti-vene küsimuse tõlgendust.

Kristina Norman. Pribaltõ. Video, 2006. Näitusel "Arrivals/Saabumised", Modern Art Oxford, Inglismaa. 03.11.2006.–07.01.2007.

3. novembrist kuni järgmise aasta 7. jaanuarini eksponeerib Modern Art Oxford, ülikoolilinna prestiižseim kaasaegse kunsti eksponeerimispind, Kristina Normani uut videotööd. Näitus on osa sarjast "Arrivals/Saabumised", millega Modern Art Oxford tutvustab hiljuti Euroopa Liiduga liitunud maid. Sellega pakutakse esinemisvõimalus isikunäitustena kõige noorema põlvkonna Ida-Euroopa kunstnikele, kelle töid seni veel Suurbritannias nähtud pole. Valik on sündinud Modern Art Oxfordi kuraatoritöö käigus ja kogu programmi kohta plaanivad nad kuraator Gavin Delahunty toimetamisel välja anda koondkataloogi. Et Normani tänavu kevadsuvel valminud film, kunstnikudokk "Pribaltõ", millega ta Oxfordis esineb, võitis hiljuti ka Pärnu vilmi ja fideofestivali auhinna, on meil hea ettekääne Normani töödest veidi pikemalt juttu teha.

Alates 2003. aasta EKA lõputööde

näitusest, kus Norman üllatas animeeritud "õppefilmiga" "Field of Genius", on tema tegemistest läbi kumanud põhjalikkus, üllatuslikud rakursid teemade valikul ning ootamatud narratsioonikäänakud. Ammutades ideid antikvariaadiriulile tolmama jäänud nõukaaegsest populaarteaduslikust tuumafüüsika raamatust, mis kandis ogaravõitu pealkirja "Supersila", võttis Norman toona ette klišeeliku, tavateadvuses vaat et vaidlustamatu idee Albert Einsteinist kui geeniusel. Järgides raamatust leitud nn Wheeleri-Weinmanni teoorial põhinevat mõttekäiku, mis meie tavapärase ajakäsitluse pea peale pöörab, (teooria väidab, justkui sõltuks mingil subatomaarsel tasandil mingite konkreetsete kvarkideks kutsutud elementaarosakeste praegused avaldumisvormid sellest, kuidas nad tulevikus käituma hakkavad), kasutas ta sama mudelit Albert Einsteiniga suguvõsa geneetika kohta käiva pseudoteooria esitamiseks. Narratsioon keerleb selle ümber, nagu oleks kogu suguvõsa, alates sajanditetagusest eisisast Baruch Moses Einsteinist läbi sajandite elanud ja

teguksenud Albert Einsteiniga tuleviku ümbriseva geeniusel välja gravitatsioonialas. See jabur konstruktsioon, kus geneetika ripsutab tiiba kabalaga ja saab tuumafüüsikal sohilapse, on esitatud joonistatud diagrammidest koosneva animatsioonina, mida seletab justkui BBC teadussaate diktori objektiivsusele pretendeeriv hääl. Tulemuseks on hästi kaval, hillitsetud lõbususega tembitud, oma vaikselt viisil viimase kümnendi geneetilisele futurismile trääsa näitav videoteos.

Põhimõtteliselt samavõrd üllatav teemavalik ühe äsja graafika eriala lõpetanud noore naiskunstniku puhul (ma tean, et see kõlab nõmedalt, aga ma ei oska siinkohal teisiti) oli näitus "Salapärane raadio" (2004). Suureformaadiliste realistlike pliiatsijoonistuste seeria räägib kahest paralleelsest raadio leiutamise loost ning jõuab kujuteldava universaalraadio leiutajani, kes on saanud meile kõigile tuntud Marconi-Popovi lugude sünteesimisel.

Alates videosketšist "Contact" (2005), kus äsja uue halli passi ehk *Aliens Passport*'i kätte saanud vene rahvusest tegelane



loeb kodakondsus- ja migratsiooniastet väljudes vaatatajale ette nn välismaalaste seadust, mis jätab tema esituses mulje, nagu võiks sama hästi tegu olla mõne maavälise tsivilisatsiooni dokumendiga, on Kristina Normani põhiteemaks olnud Eesti ühiskonna jagunemine kaheks kogukonnaks ja selle ümber kuhjunud poliitilised pinged. Ka "Pribaltõ", iseenesest ju lõbus *reality*-TV elementidega reisilugu, räägib üldisemal tasandil Balti venelase identiteedist meil ja Moskvast, pakkudes mitmeid ühe põlvkonna identiteedivaliku paralleelversioone.

Projekt, mille intervjuude kallal kunstnik parasjagu töötab (dokfilm Eesti elanikkonna polariseerumisest pronksõduri küsimuses) näitab samuti, et Norman vahetab püsivalt registrit. Nüüd on ta teinud hüppe teaduslikust fantastikast poliitilise olme valdkonda. Üheltpoolt, kui arvestada seda, et kunstnik on, nagu selgub filmi "Pribaltõ" avaminutitel, segaperekonnast ja lõpetanud Tallinnas vene kooli, tuleb selline valik kätte vägagi loomulikul teel. Kõik need küsimused, mille põhisisu taandub mõlemalt poolt elementaarsetele, ent seda õelamale ideoloogilisele vastandusele – kas sa oled meie poolt või oled sa meie vastu? –, jooksevad Normanist läbi isiklikult, nii vereliini pidi kui kultuuriliste valikutena.

Lisaks annab tõsiasi, et kunstnik on ühe jalaga ühes ja teise jalaga teises kogukonnas ning võimeline dokumentalistimimikrit kasutades samavõrd sujuvalt suhtlema nii tüüpilise vene šovinisti kui tüüpilise eesti natsionalistiga, talle selle teema käsitlemisel kätte suure edumaa teiste oma põlvkonna kunstnike ees. Olles ühenduslüli kahe poole vahel, käitub ta topeltagendina, kes viimases instantsis vastutab kunstnikuna ikka eelkõige oma loo ees.

Teades Normanit kui põhjalikku ja mingil äraspidisel viisil ka väga süsteemset kunstnikku, hakkas mind kohe pärast "Pribaltõ" esmakordset vaatamist huvitama küsimus, mis võiks olla Normani varasemate tööde ja praeguste ühisnimetaja. Pikalt pusides jõudsin järeldusele, et see on täiesti olemas, mis mõistagi annab Normani *body-of-work*'ile ainult jõudu juurde. Selleks on võimalus käsitleda polariseerunud eluvaateid kui paralleeluniversume, mida justkui seoks teineteisega samavõrd mütoloogiseeritud, samavõrd katkendlik suhtlusahel kui mõnd kujuteldavat maavälise tsivilisatsiooni ufouurijatega. Teadusliku fantastika põhiküsimus "aga mis oleks, kui" on Normani autoripositsiooni varjatud aluskivi, mis võimaldab tal suhtuda reaalsesse materjali, millega ta isehakanud dokumentalistina, väike videokaamera käe otsas, justkui pooljuhuslikult kokku puutub, nagu oleks see kõik "poliitilise tegelikkuse ulme" – ühtaegu argine ja teisalt oma

jaburuses justkui ilmvõimatu.

Võib aimata, et filmi "Pribaltõ" alustades hõljus autoril kusagil ajusagaras varjatud küsimusepüstitus... Aga mis oleks, kui see oleks hoopis olnud mina, kes oleks pärast keskkooli lõppu vilistanud alandavatele kodakondsuseksamitele ja läinud EKA asemel hoopis Moskvasse õppima, aga mitte minu kallid klassiveed Serjoža Šišedrin, kellest on vahepeal saanud paljulubav noor Moskva näitleja, väikestviisi staar ehk isegi, kui mõelda teatri rollile vene kultuurielus... Kuivõrd teistmoodi vaataksin ma Moskvast elades asjadele, mis toimuvad siin minu ümber praegu? Kas ma siis elaksin kaasa eesti suusatajatele taliolümpial? Kas mina ka õhkaksin vahest kergelt napsuse peaga sõpradele, et küll oleks tore kunagi, pärast suures linnas läbilöömist muidugi, tulla tagasi koduselt väiksesse Tallinnasse, et ka siin midagi korda saata?

Igatahes on kaamerasilmal värskest ja loomupärast instinkti tabada mitmeid olemuslikke detaile isikliku nurga alt.

Filmi lugu rullub lahti kunagise õpetajaga klassi fotoalbumit sirvides ning meenutades, milline keegi oli ning mis kellestki on saanud. Põhijutustus on oma olemuselt esmakordselt Moskvast külastava kunstniku videopäevik koos kõikvõimalike markantsede seikadega, mida võiks võtta kui "vene elu eripära", ning muidugi nende tüüpiliste venelike hilisõhtuste vestlustega, kus hoogsalt maailma paika pannakse.

Kõik on kunagi kusagilt Moskvast tulnud, kõik on kohemaid tüüpilised "moskviitid", kelle eluvaates on kiirkäigul omandatud suurlinlikust – oma võimaluste, metroosõiduspliini ja oma keskse positsiooni tajumist. Nii näib see olevat ka *pribaltõ* idega, kes on oma erilisel viisil ühtaegu kodus ja samas ka ära mõlemal pool Eesti-Vene piiri – riikliku poliitika ja isikliku valiku tasandil ühtaegu tõugata-tõmmata.

Tõsiasi, et film avaneb 53 minuti jooksul arvukates värvikates kõrvalepisoodides, võib mõnda kärsitumat näitusekülastajat ehk väsitada, ent on tegelikult ainus võimalus, et see tegelikkus, millest filmis juttu, kõnetaks vaatajat nii, nagu ta avaneb "süüdimatule" pealtnägijale kogu oma mitmekesisuses, ega taanduks hõlpsalt ühele-kahele käibeideoloogiate peale surutud skeemile. Just see materjali üleküllusega opereerimise vabadus, vaieldamatult isiklik vaatenurk ja sellest tulenev sihilik "sinisilmsus" on tegurid, mis teevad Normani filmist ühe intrigeerivama poliitilise töö viimase paari aasta noores eesti kunstis.

## When the real time political tensions evolve into art

While the French action artist Colonel presents the frontline reporting method in art [p. 30-35], the exhibition life of 2006, autumn in Tallinn witnessed something similar. The political "hot potatoes" turned to be two monuments and one building in Tallinn – the monument of the bronze man (sculptor Enn Roos, architect Arnold Alas, 1947)<sup>1</sup>, the gargantuan figure of Kalevipoeg contemplated for the bay of Tallinn (sculptor Tauno Kangro) and the building of Sakala Centre (architect Raine Karp, 1985) [cf. p. 48-49]. All three whipped up the question of Estonian and Russian relations and the passwords "identity policy" or even "identity crisis".

The galleries of Tallinn were venues of seven exhibitions in autumn 2006, which in some way or other addressed the Estonian-Russian question, reaching as far as Flash Art<sup>2</sup>.

By careful consideration and thoroughness of background research, the exhibitions of the Frenchwoman Eléonore de Montesquiou and the Swedes Janna Holmstedt & Po Hagström (cf. [www.trierror.org](http://www.trierror.org)) stood out conspicuously from amongst the others. Those artists had carried out a sort of a mini-sociological research.

### Within the framework of the sub-topic "Atom Cities Sillamäe and Paldiski" Heie Treier writes that

Eléonore de Montesquiou's research method in revealing the psyche of the Soviet period restricted zone towns Sillamäe and Paldiski was making video-interviews with the local population.

The artist's position was mild in the extreme, while not trying to beautify and embellish things. Perhaps Eléonore de Montesquiou will be the last who documented the pre-building-boom so-called virgin Sillamäe – Estonian businessmen plan in that port town a

1 Police barred access in Tallinn to the monument of the bronze man after the events, which ran riot in connection with the meeting on the Victory Day 9th May of the Russian community. The conflict based on differences of interpretation of history by Estonian and Russian communities and apparently on national identity crisis of the Russian community. During the following half a year the monument was guarded round the clock by four to six policemen. After the notes coming from Moscow from Putin the problem evolved into a foreign policy issue. The police guard continued until October, until the incumbency of the new President of the Republic of Estonia Toomas Hendrik Ilves.

2 Aaron Moulton. Go East. From Kosovo to Kaliningrad: Part 2. – Flash Art, November-December 2006, pp. 64-65.



glamorous leisure centre.

At seminars held with students of the University of Tallinn, which youth of both the Russian and Estonian background attended, the exhibition sometimes curiously met with a mixed reaction. The video of the 9th May festivities shocked the Estonians in particular (“dread and hate”, “unbelievable that something like that still occurs today”). Deeply unconscious Sillamäe is still especially an object of fright (“when I learned at voting that the driver was from Sillamäe I fled”, “grandmother visited every year the place of her farmstead, which she was forced to leave in the 1950s because the town of Sillamäe was started there”). At the same time, the Russian residents were seen with a new eye (“1st September in an Estonian school and in a Russian school was so positive-optimistic, children are children”, “Russians are much more open hearted and spontaneous, Estonians seem to be walled in”). The reaction of Russian students sometimes suggested that they were nonplussed and disconcerted (“what is the sense of filming such commonplace things”, “such films have a condescending attitude to Russians”, “why did they shoot ugly buildings, both in Sillamäe and Paldiski there are also beautiful places”).

Eléonore de Montesquiou committed everything to black and white film, a token of superb chic, art and exclusivity in Paris. While in Estonia the black and white film is associated with denigration, because it brings to mind Soviet documentaries, suggesting poverty and distress. In Sillamäe, the local people were shown only coloured videos, in order not to traumatise them too much.

The artist has been reprimanded by Estonians and Russians likewise, although for different reasons. All that despite the fact that she has documented the patriotism of the citizens, in the true meaning of the word, and the feeling of pride and unmitigated love for both towns.

**In the article “Sillamäe, mon amour” Liina Siib writes** how she travelled together with a party of enthusiasts on 8 September to that classified town of modernist Utopia, where Eléonore de Montesquiou was supposed to demonstrate to the indigenous people her newly completed project.

“Atom Cities” includes contributions of a high level: interviews, films, sound recordings, two books, posters, exhibitions in Tallinn, Berlin and Paris, a border situation topical seminar-film programme (jointly with Mari Laanemets).

It is raining and drizzling up to the



Purtse bridge. Then it abruptly ends. The sun comes out. The same phenomenon as in Sillamäe, the weather is nice while elsewhere it rains has been described by one of the interviewees in the book.

In short, in the town, which at one time had its own TV station, nobody can connect the video camera to a laptop and therefore we watch the presentation of the project “Atom Cities” from the monitor of a laptop. Evidently the audience expects a different reflection of its situation. The head of the community cultural centre does not want to put up with the idea that she is shown the impacts of Western pop culture on the stage of her own culture house, instead of presenting the activity of numerous musical and folk dance circles and the ingenious and deep cultural initiative prevailing in the town.

In order to see Sillamäe like it is in Eléonore’s films, it is not sufficient to stay a day on the spot. The town is clean, quiet and desolate, at first glance. Cruel and tender is the language of those films, to paraphrase Walker Evans and the title of the Tate Modern 2003 exhibition “Cruel and Tender”.

Would the dwellers of the town be happier, if they learned that quite recently there was the first night of the experimental documentary film “Sillamäe” in the Georges Pompidou Centre in Paris, within the framework of 11. Rencontres internationales Paris/Berlin? Recalling the film “La Haine” against the background of ghettos of Paris suburbs and the burning of cars Sillamäe looks like a rose garden (red carnations), enclosed on both sides by a high fence of indifference and inertia, shaken by individual enthusiasts on both sides, similar to the private capital injected into the Sillamäe free zone.

**In the articles “Of Pribaltika here and elsewhere...” Hanno Soans considers** the interpretation of the young Estonian-Russian artist Kristina Norman of the Estonian-Russian issue. Her video

“Pribaltõ” (53 minutes) was selected for the exhibition held in Oxford, in the UK “Arrivals” (Modern Art Oxford) and it also won in Estonia the Pärnu Vilm and Fideo Festival prize.

The main subject explored by Kristina Norman has been the splitting of Estonian society into two communities and the related political tension. “Pribaltõ” too, actually a merry travelogue with reality-TV elements, elaborates on a more general level about the identity of Baltic Russians here and in Moscow, offering several versions of the selection of identity of one generation.

The artist comes, as it turns out in the introductory minutes of the film “Pribaltõ”, from a mixed family and finished in Tallinn at a Russian school. The artist is straddling the two communities and is able, using the mimicry of a documentalist, to communicate with ease with a typical rabid Russian chauvinist and the typical inveterate Estonian nationalist. A connecting link between two parties, she acts like a double agent, who in the final analysis is responsible for her story, in the first place.

Conceivably, when starting the film “Pribaltõ” the author may have entertained in some cranny of her brain the nagging question: what if I had, after finishing secondary school, shooed the debasing citizenship examinations and gone to study in Moscow, like my dear schoolmate Serjozha Shedrin, who has meantime become a promising young actor in Moscow, a small time star even, when you think about the role of theatre in Russian cultural life... How much differently I would look, while living in Moscow at the things, which happen here round me now? Would I then share the feelings of Estonian skiers at the winter Olympic games?

The storyboard is essentially the video diary of an artist for the first time visiting Moscow together with all kinds of fancy occasions, which could be assumed as “special features of Russian life”. Pribalts are in their special way at home and simultaneously abroad on both sides of the Estonian-Russian border – windswept in the thoroughfare of state politics and personal options.

It is the ease of operating with abundance of material, the pointedly personal angle of view and the resulting marked naiveté that are the factors, which make Norman’s film a most intriguing political work in the art of young Estonians for the past couple of years.



# Künnapute ühisväli

Isa-poega Vilen ja August Künnaput küsitlesid Karen Jagodin ja Aleksander Tsapov.

Vilen Künnapu ja August Künnapu. Ühisväli. Arhitektuuri- ja disainigalerii (endine Laste Maailm), Tallinn, 07.–24.11.2006.

**Te olete varem korduvalt näitusi teinud, aga ei kunagi koos. Kuidas tekkis idee teha ühisnäitus?**

**August:** Me osalesime eelmise aasta oktoobris Lõuna-Taiwani kunstiprojekti, mille kuraator oli Marco Casagrande. Seal oli kunstnikke Taiwanist, Jaapanist ja mujalt. Isa tegi mandalatempleid ja mina seinamaale, kassidest ja lemuurlastest, võimlejatest. Seal saime esimese impulsi, et võiks teha koos näituse.

**Mida tähistab teie jaoks ühisväli?**

**Vilen:** Eks ta tähistab meie omavahelist välja. Seda, mida me oleme Augustiga arutanud ja mõelnud. Ja eks ta tähendab ka laiemat välja, mida tegelikult ei oskagi seletada. Kui on sellega ühendus, siis on kõik hästi. Seal tuleb jõud, teadmine, energia, meelerahu. Võib ka öelda, et ühisväli on Jumal.

**Kas üritate näitusega seda ühisvälja laiendada ka inimestele väljaspool oma ühisvälja?**

**Vilen:** Jah, loomulikult. Tegelikult oleme me läbi ühisvälja kõik üks. Me oleme üks organism, me olemegi üks inimene. Mida rohkem sellest arusaajaid on, seda tugevamaks me läheme. Pole põhjust öelda, et see on minu, minu tehtud. Kui "meie" element hakkaks rohkem tööle, läheks maailm ka paremaks.

**August:** Tallinna vangla poeet Andrus Elbing ütles, et "mitte mina ei luuleta, vaid universum luuletab läbi minu". Võib-olla võib samamoodi öelda, et "mitte mina ei maali, vaid universum maalib läbi minu". Ja et mitte minu isa ei tee templiarhitektuuri, vaid universum teeb läbi tema.

**Mis on teie näituse läbiv teema, maale ja makette ühendav lüli?**

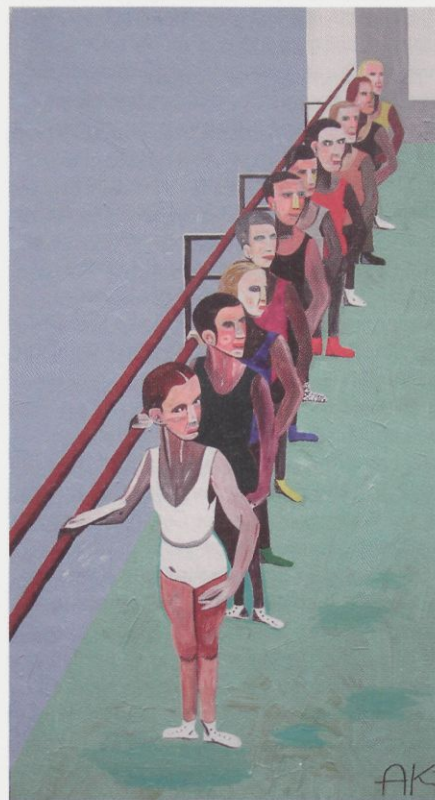
**August:** Näituse üheks läbivaks teemaks on Taiwan. Mul on maal Taiwani lastest ja isal on Lõuna-Taiwanist üks tempel ja siis on üks Põhja-Taiwanis filmitud video. See räägib meie ühisest väga karmist kogemusest. Me oleksime äärepealt uppunud, kui läksime väga tugeva mõõnaga ujuma. Selle mälestuseks põletatud stuupadest ja sellest kogemusest film räägibki.

**Vilen:** Ütleme siis nii, et me oleksime peaaegu uppunud ja mingi jõud päästis



Vilen Künnapu. Torn Viimsis I. Projekt, 2006.

Vilen Künnapu. Tower in Viimsi I, Estonia. Project, 2006.



August Künnapu. Balletitund 2. Akrüül, lõuend, 2006. 180 x 100 cm.

August Künnapu. Ballet Lesson 2. 2006, acrylic on canvas. 180 x 100 cm.

ära. Taiwan on siduv element. Me oleme Augustiga juba aastaid käinud suviti indiaanilaagrites ja üha rohkem mõtelnud sellele, et ida ja lääts hakkavad kokku sulama. Väga palju ida elemente tuleb siia. Lõpuks olemegi hakanud maailma ümmargusena käsitlema. Ühe tervikuna. Küll aga tõesti on Ida-Aasias nii palju huvitavat, nii palju saladusi. Seal on palju leida, võtta ja kasutada – kunstis ning arhitektuuris. Me pole ainsad, kes seda teevad.

**Tuleme tagasi arhetüüpsete kujundite juurde. Need templi ja mandala vormid on leidnud juba reaalse väljundi Vileni igapäevases arhitektitöös.**

**Vilen:** Võib ka nii öelda, et oli aegu, näiteks keskajal, kui inimesed käsitlesid kõiki ehitisi pühadena, nii-öelda templitena. Igal paigal oli oma vägi sees. Vaadati, kuidas ta oma kohale sobib ja et ta oleks ümbritsevate jõududega tasakaalus. Nii tehti meil talusidki. Polnudki mingeid lisakäsi vaja, sensitiivsusega pandi asjad paika. Mina olen nii aru saanud, et inimesed, kellel on ühisväljaga ühendus, joonistavadki kuldloiget. See tuleb ise, ilma sättimata. Kuldloige tähendab, et on olemas ühendus kõrgema väega.

**Näitusel kuuleb Taiwani budistliku templi liturgia muusikat. Kui oluline on näitusel muusika?**

**August:** Sellel on väga suur osa.

**Vilen:** Me käisime Augustiga Taiwanis templis, kui just oli liturgia. See oli väga ilus. Neil on budismi kõrval ka omad vanad jumalad säilinud, kes seal kõrval ilusasti istuvad. Kõik need suitsud ja budistlikud mungad, palju rahvast ja see muusika...

**Kas meie põhjamaine kultuuriruum on ennast ammandanud, et vaatate saladuslikku itta?**

**Vilen:** Asi pole saladuses. Minu arust ongi kogu arhitektuur Himaalaja mägedest pärit. Püha Kailashi mägi on mandala ning kõik pühad tornid ja templid on selle tuletised. Need lihtsalt tekkisid idas. Võtame nüüd meie vanalinna tornid, kõik on omapärase vormiga. Vanasti ma arvasin, et see on dekoratiivsuse pärast, kuid tegelikult on see väga peenike teadus. See on energiate pärast, kuidas seda enda ümber tiirlema panna ja kosmosest alla tuua. Idas on selle kohta lihtsalt rohkem informatsiooni.



Igal rahval on ju omad loomislood, oma Noa laev ja uputus. Mis mõttes ta tingimata ldist on tulnud? Samad asjad on ju paralleelselt tekkinud.

**Vilen:** Pärast suurt veeuputust läkski Tiibetist kogu elu jälle lahti. Muu oli vee all. Niimoodi arvan mina. Oli sellega, kuidas oli, aga lihtsalt kõik need stuupad, pagoodid ning mandalad on vanemad. See informatsioon on palju vanem kui see, mis meil Euroopas. Kõik on tegelikult üks ja seesama. Ka meie kirikuarhitektuur on seal tulnud. Ühesõnaga, kõik on kõigea seotud. Nii lihtne see ongi.

**Kas võib ka juhtuda, et ideed, mis praegu on maketi kujul, on varsti füüsiliselt mööda Eestimaad laiali puistatud?**

**Vilen:** Kas nüüd just mööda Eestimaad, aga ma kujutan ette, et maailma arhitektuur vaikselt sinna poole liigubki. Igaveste asjade poole. Sümmeetriliste ja raskete asjade poole. Praegu on arhitektuur hästi kerge. Mingi osa võibki jääda kergeks, aga energia armastab massi. Energia läheb püramiidi. Ta ei lähe Pei püramiidi Pariisis, sest et see on klaasist, on kerge. Energia läheb massi, nii lihtsalt on.

**Nii et energeetilises mõttes on vanalinn parim koht Tallinnas?**

**Vilen:** On.

**August:** Isal on teostatud üks hoone Narva maanteel, kolme torni maja. See on võib-olla esimene maja, mis on nende makettide mõttega valmis ehitatud.

**Vilen:** Jah. Koos Padrikuga. Tartus ehitatakse praegu tigutorni. See on ka üks spiraalse otsaga mandala torn. Meenutab Sakkara torni Iraagis.

**Näituse viimasel päeval esitlete ka uut Epifanio numbrit ja ajalehe välja antavat luulekogu, Andrus Elbingu "Siin Beebilõust, tere! Häired pimelina tänavalt".**

**August:** Peatselt on ilmumas jah Epifanio viies number, mis on inimeste eri. Tallinna vangla poeedi Andrus Elbingu luulekogus on olemuslikud tekstid

universumist ja elust munal nimega Maa.

**Vilen:** Seal on ka Jürgen Rooste eessõna ja analüüs. Elbing valiti ju mõni aeg tagasi Areeni tulevikutäheks. Tal on mitu aastat istuda, kuid me Augustiga loodame, et raamat aitab teda veidi rutem vangist välja tuua.

Lindistatud Klassikaraadio kunstisaatele "Kunst.er" 2006. aasta 16. novembril. Küsisid Karen Jagodin ja Aleksander Tšapov.

# Vangid

## Vilen Künnapu käis näitusel "Kuritöö ja karistus".

Mark Raidpere. 10 meest. Video, 2003. 8 min. Eksponeeritud Anders Hämi kuraatorinäitusel "Kuritöö ja karistus". Kunstihoone, 28.09.–10.12.2006.

Mark Raidpere videot "10 meest" (samuti fotoseeriat "16 meest") õnnestus mul näha Tallinna Kunstihoones Anders Hämi kureeritud mõtlemapaneval näitusel "Kuritöö ja karistus". Mingil põhjusel puudutab video "10 meest" vaataja neid energiasid, mis asuvad kusagil tagapool ja on alla surutud. Ah niisugused need kurjategijad siis ongi Põnev. Õudne. Ajab kananaha ihule... jne. Sellele on kunstiteos rajatud ja ülesandega on hiilgavalt toime tulnud.

Olen viimased aastad teinud Tallinna vanglas vabatahtlikuna sotsiaaltööd. Mäletan oma esimesi kokkupuuteid kurjategijatega. Ajas tööpoolest kananaha ihule. Hiljem õppisin neid inimesi tundma ja ei kartnud neid enam. Mõnda (just neid, kes algul kõige jubedamad tundusid) hakkasin koguni armastama.

Olen jõudnud arusaamisele, et kurjategijad on samasugused inimesed nagu kõik teisedki. Üdini halba inimest pole. Hopi suguharu indiaanlased ütlevad, et halba inimest pole olemas. On nii, et kuri vaim läheb inimese sisse. Veel olen aru saanud, et maailma asjad on nagu nad on. Jumal tahab nii. Ka vangid, röövlid, vägistajad ja mõrtsukad on millekski vajalikud. Vähemalt praegu...

Harva, väga harva, saab mõni vang sellele saatuslikust maailmast välja. See on ime. See on juhtunud, kui mõni kurjategija on saanud valgustuse, ülitugeva

ja ootamatu kokkupuute kõrgema jõuga. Sellised vangid tuleks otsekohe vabaks lasta.

Omamoodi terviklik ja põnev on vangla keskkond. Seal on oma "tänavad", "väljakud", "pargid", "ees- ja tagaõued", samuti pikad müürid, kõrged korstnad, pilved, tõusvad ja maanduvad lennukid, kuu ja tähed. Fantastiline on Tallinna vangla makett, mille on kättesaadavaid materjale kasutades teinud vangid. Tõeline meistriteos.

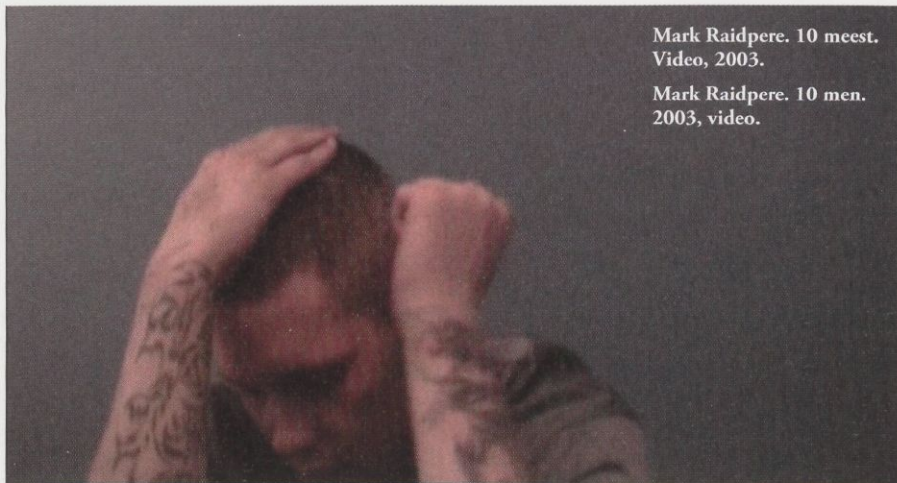
Keel ja kombad viitavad sellele, et vanglas on säilinud palju energiat varasemast vene ajast (1950ndad, 1960ndad, 1970ndad). Hästi naljakas on vangide keel: "hudoo" tähendab ennetähtaegset vabanemist, "volna" vabadust, "kasjak" asja, mis ebaõnnestub, "kaljak" tähendab, et otsa sai, "kits" on see, kes koputab, "kukk" on aga see, kellele perse tõmmatakse. Pole vahet, kas Tallinna vangla või Tartu vangla, Eesti vanglates on vaim üsna sarnane.

Arvan, et Raidpere oleks saanud samasuguse seltskonna kokku ajada ka kusagil turu peal, sadamas või õllerestoranis. Võib-olla ainult sellist meest, kellel terve selg vene kirikuid ja neitsi Maarjat täis, oleks raske väljaspool vanglat leida.

Video üksikud osad püsivad hästi koos, nad on üksteise järel reastatud rahuliku rütmiga ja kogu kulgemine on sujuv. Väga hea on meditatiivne taustamuusika, mis ühendab kõik tervikuks. Kurjategijate näod on väga ilmekad ja meelde jäävad. Nad on videos muutunud kujunditeks. Veidike meenutab lavastus Fashion TV-d, ka vangid tunduvad hetkeks olevat seksikad modellid.

Mark Raidpere. 10 meest. Video, 2003.

Mark Raidpere. 10 men. 2003, video.





# Siis, kui lõpeb lähiminevik ja algab retro

Andreas Trossek analüüsib postsovetlikke mäletamisreegleid Eestis 2006. aasta presidendivalimiste kampaania näitel.

Siinse kirjutise ajendiks ei ole öieti muud kui lihtne tahe kõrvutada pilte (ja piltide kõrvutamine on iga kunstiajaloolase haridusega inimese lausa refleksiivne omadus), neid tegelikult liigselt analüüsimate ehk mõeldes hoopis millestki muust. Kõik need "pildid" on küll pärit eri ajastust, ent kujutavad konkreetset isikut, tuntud avaliku elu tegelast Arnold Rüütli.<sup>6</sup> Iga pilt on teinud iseomase filtri kaudu mingit konkreetset representeerimistööd, olles erinevate žanrispetsiifiliste päitsetega seotud, ja igal pildil on seega oma ajalugu, eesmärk ja semiootiline "toimimisruum".

Kunstiajaloolase töös peaks üldjuhul kehtima nn kolme K reegel, mitte küll "Kinder, Küche, Kirche", aga umbes midagi sellist, et kollektioneerida, kontekstualiseerida, kontseptualiseerida. Selle asemel, et läbi viia mis tahes "pildianalüüsi", leidsin olevat ausama eneselt küsida, miks need pildinäited panid mind mõtlema märksõnadele nagu "mälu", "häbi", "puhastustöö", "nostalgia"... Mõistsin, et need kujutised olid mulle pigem hiiliva äratundmise päästikuks juba ammu kestnud ühiskondlikust protsessist, mis paneb minu kui taasiseseisvunud Eesti kodaniku võimalikele mõttekäikudele otsekohe retoorilised roopad ette, kui juttu tuleb nõukogude aastatest. Tekkis tahe "pildid" üleüldse unustada või vähemalt varustada need kõigepealt enam-vähem objektiivse reaalsuhtluse taustteabega. Arvan, et lõppenud 2006. aasta presidendivalimiste taustal need pildid "räägivad iseenda eest". Selguse huvides üritan neid siiski mõningate sõnadega illustreerida.

## "Pildid"

Ajalises järjestuses on esimene pilt ühelt radikaalsemalt (puhtvormilises mõttes) kohalikult kunstitegelaselt 1980. aastatest, iseõppinud maalikunstnikult Raul Rajangult. Ajalehest Rahva Hääl võetud Nõukogude Eesti tollase võimuladaviku foto oli aluseks joonistusele, mis on kleebitud popilikuks kirjale sinisele taustale. Stiilipuhtras "mitteametliku" sovetiajastu kunsti retoorikas

käsitletav pilt pärineb väidetavalt ajavahe-  
mikus 1981–1982 valminud maalide ja  
kollaažide seeriast, mis oli "Nõukogude  
ööks" pealkirjastatuna avalikkuse ees  
esmakordselt 2004.–2005. aastal, pärast  
restaureerimist. Sel kadreeringul on pa-  
remalt viendana kujutatud tribüünilt  
rahvahulkadele lehitamas teiste seas ka  
agronoomiharidusega poliitikut Arnold  
Rüütli, kes töötas ENSV riiklikes amet-  
kondades eranditult juhtivatel kohtadel  
alates 1970. aastate lõpust.

Teine pilt on 1992. aastal valminud  
plakat (autor märkimata) 1983. aastast  
Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi esi-  
mehena ametis olnud Rüütlist, kes äsja  
iseseisvuse taastanud Eestis esmakordselt  
presidendiks kandideeris. Rahvusvärvide  
kasutamine sel muidu üsna mageda mulje  
jätval plakatil annab märku kaasaegsete  
soovist esitleda kandidaati igasugustest lähi-  
minevikuassotsiatsioonidest priina. Eesti  
presidendi valiti tookord siiski aktiivse  
kultuuritegelase taustaga Lennart Meri.

Kolmas pilt on foto tollaste noorkunst-  
nike August Künnapu ja Renee Puusepa  
seinamaalist lagunenuid tööstushoonel  
Kohtlas, tuntud põlevkivitööstuse piirkonnas  
Ida-Virumaal. Pärit on töö aastast 2001,  
kui Rüütel valiti taas iseseisva Eesti tei-  
seks presidendiks legendaarse riigipea  
Lennart Mere järel. Ainuüksi seinamaali  
regionaalne asukoht tekitab teosele tea-  
tava poliitilise konnotatsiooni, kui võtta taust-  
taks presidendi üks hilisem leivanumber  
– elanikkonna varandusliku kihistumise  
leevendamise retoorika ja just siis käibele  
läinud kõnekujund "teine Eesti", mis märkis  
majanduslikult mahajäänud piirkondi.

Neljäs pilt on 1990. aastate ühe oluli-  
sema eesti maalikunstniku Laurentsiuse  
teostatud portreemaal "President Rüütel  
pisaraga" (2002), tehtud üsna varsti pärast  
seda, kui Rüütel valiti Eesti presidendiks.  
Paraadportree stiilis maali sarnasus presi-  
dent Rüütli ametliku portreefotoga on ilm-  
selge<sup>7</sup>, mistõttu võib väita, et Laurentsius on  
teinud tahtlikult riigipeate ühe nihestatud  
pseudo-paraadportree. Kasutan määratlusi

nagu "nihestatud" ja "pseudo" seetõttu,  
et pisar presidendi palgel on laenatud  
prantsuse gay-kunstnikepaari Pierre &  
Gilles'i repertuaarist ning oma aastasadu  
vana välimuse on pilt saanud tänu lakile,  
mis on selle pinda kunstlikult murendanud  
(kraklee). Maali on lisaks kunstinäituste  
eksponeeritud ka riigikogu koridorides.

Viies pilt on foto eesti kunsti *enfant  
terrible*'i Marco Laimre 2004. aasta isiku-  
näitusel "Küsimused ja vastused" väljas  
olnud installatsioonist "Porno, President  
ja Pult Perega", mis kahte nimetatud ele-  
menti ka otseselt sisaldasid (televiisori  
pakkepappkarpi oli miksitud ajalehefoto  
Rüütlist, selle kõrvale oli seinale kleebitud  
telekapult). 2004. aastal usaldas rah-  
vas arvamusküsitluse järgi riiklikest  
institutsioonidest enim just presidenti,  
kelle usaldusprotsent küündis pärast Eesti  
Euroopa Liiduga liitumise jõustumist  
(millele president kahtlemata kaasa aitas)  
koguni 80 lähedale.

Ja kuues pilt kujutab endast fotot  
Rüütli näopildiga grafitist Tallinnas kun-  
stiakadeemia juures olevas jalakäijate tun-  
nelis, kus see oli mõned päevad linna-  
rahvale vaadata. Grafiti kuupäev 25.08.06  
ja irooniline kiri "mõõtude poolest so-  
biks" viitavad otseselt 2006. aasta presi-  
dendivalimistele, kui Arnold Rüütli kan-  
dideerimine teiseks ametiajaks oli kindel  
ja tema võit tänu kahe võimupartei poliitiliste  
kokkulepetele üsna tõenäoline, kuigi  
arvamusuuringute järgi ei andnud riigipea  
protsentuaalne toetus tema jätkamiseks  
erilist põhjust.

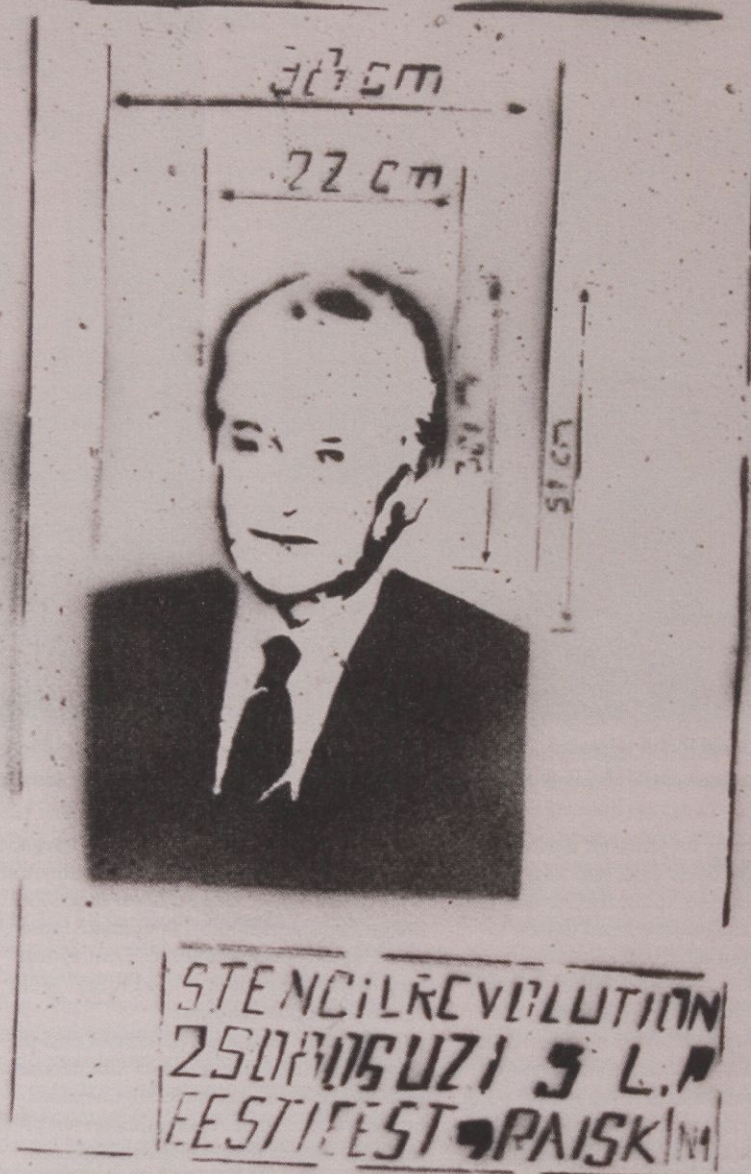
## "Meediaanalüüs"

2006. aasta presidendivalimised jäävad ilm-  
selt erilistena meelde juba ainuüksi aktiivse  
kampaaniaperioodi tõttu. Seda iseloomus-  
tasid teatavad ameerikalikud omadused ja  
momendid: valimisdebatide valdav emot-  
sionaalsus, kandidaatide mineviku paljas-  
tused jne. Alles 20. sajandi alguses maail-  
makaardide tekkinud väikeriigis, millel on  
Nõukogude Liidu koosseisus viibitud aasta-  
kümnete tõttu üleüldse olnud vaid näputäis



Graffiti Arnold Rüütlist.  
Jalakäijate tunnel Eesti  
Kunstiakadeemia lähedal.  
25.08.2006.

Graffiti of Arnold Rüütel, the  
previous President of Estonia.  
The pedestrians' subway near  
Estonian Academy of Art in  
Tallinn. 25.08.2006.



MÕÕTUBE  
POOLEST  
SOEIKS





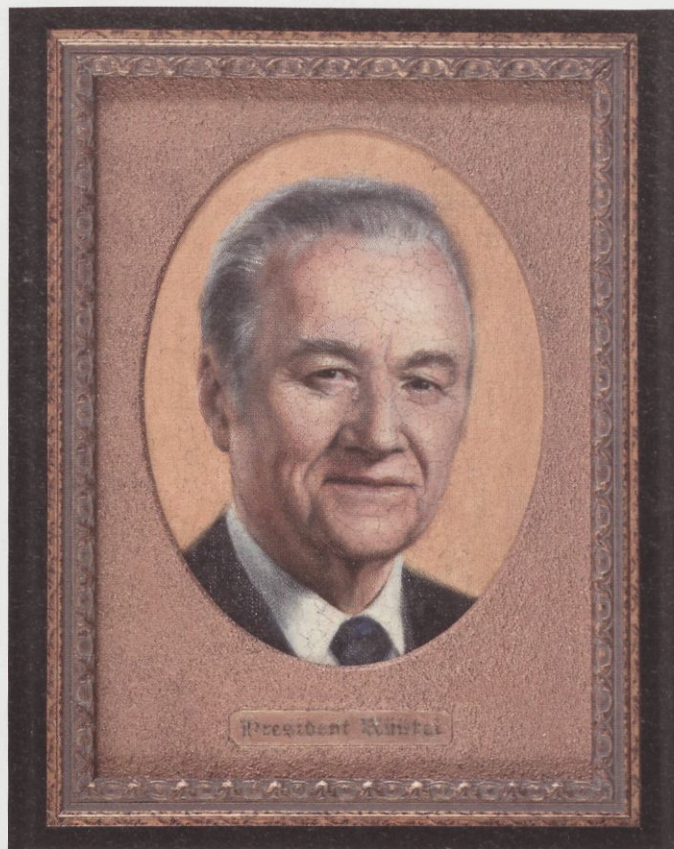
Marco Laimre Arnold Rüütli tõlgendus. 2004.

Marco Laimre's interpretation of Arnold Rüütel. 2004.

riigipäid, vallandus harjumatu agressiivne valimisvõitlus, millesse lasid end angažeerida isegi mitmed eesti kultuuritegelased, kes määratlesid ja määratlevad end ilmselt tänini pigem parteipoliitiliselt sõltumatutena. Septembri keskel, täpsemini 13. kuupäeval, avalikustas 80 prominentset kultuuritegelast kirja, kus lubasid hakata ametis riigipea vastaskandidaadi usaldusmeesteks (see oli justkui vastukaaluks kahe võimupartei poolt 2007. aasta parlamendivalimisi silmas pidades 2006. aasta 14. augustil allkirjastatud koostöölepingule, mille "garandiks" pidi olema Arnold Rüütel kui tulevane president). Tuntud muusikute osalusel korraldati otsustaval valimispäeval Tallinnas massiivseid vabaõhukontserte-esinemisi (paremerakondade eelnevates vaidlustes sõelale jäänud presidendikandidaadi toetuseks korraldatud üritust hindas politsei rahvaarvult mitu korda suuremaks kui ametis presidendi poolehoidjate oma), paar päeva varem oli üks eratelekanal lasknud eetrisse dokumentaalkaadritest kokku lõigatud filmi, mis justkui kuulsa antibushisti Michael Moore'i jalajälgedes käies üritas arhiivmaterjalide kaudu näidata, et senise presidendi jätkamine teisel ametiajal oleks äärmiselt viga ja n-ö ajalooline eksitus. Erinevalt oma USA kolleegist, kes võib George W. Bushi teisel presi-

dendiajal ennast lohutada vaid kõigi aegade edukaimaks dokumentaalfilmiks kujunenud "Fahrenheit 9/11" kassatuludest laekunud miljonitega, ei eksinud "Lõpetamata lause" autor Vahur Laipea selles, et Eesti ajalukku jääb veteranpoliitik Arnold Rüütel siiski vaid ühe presidendiga.

Tegelikult elati Eesti poliitilises elus presidendivalimiste tähe all aasta läbi, teemana tõusis see esile erakondade kogunemistel juba kevadel. Avalikkuses kulmineerus presidendivalimiste teema augustis-septembris: sellega algasid tavaliselt õhtused teledüüdid, see oli enamasti päevalehtede "kohustuslik" esiküljeteema, selle või teise kandidaadi toetusreitingud hoiti värsked ja *update*'itud jne. Sellest, ühesõnaga, räägiti. Istuv president polnud oma viieaastase ametiaja jooksul kindlasti andnud nii palju intervjuusid kui paari nädala jooksul, mis eelnesid otsustavale valimisvoorule. Presidendi otsevalimiste puhul oluks sääranne meediakajastus ja laialdane huvi kandidaatide isikliku mineviku vastu olnud igas demokraatlikus riigis elementaarne, ent Eestis kehtiv poliitiline "vigurdamist" võimaldav mitmeastmeline valimissüsteem paistab silma pigem oma protseduurilise keerukusega, millest reakodanik ei pruugi normaaltingimustel huvituda. Ent paradoksina oli



Laurentsiuse maalitud Arnold Rüütel pisaraga. 2002.

Arnold Rüütel shedding a tear painted by Laurentsius. 2002.

seada rohkem meedial põhjust teemat üleval hoida ja kahtlemata need protseduurilised keerukused valimistulemust ka lõpuks mõjutasid. Kuna parlamendis jäi riigipea augusti lõpus valimata (põhjuseks, nagu juba mainitud, kahe võimupartei poliitilised lepped), pidi tulenevalt riigi seadusruumist otsuse langetama parlamendiliikmetest ja kohalike omavalitsuste volikogude esindajatest koosnev valimiskogu, mis tegigi nõnda 23. septembril, eelistades kahe sõelale jäänud kandidaadi seast Euroopa Parlamendi senist saadikut Toomas Hendrik Ilvest ametis presidendile. Olgu öeldud, et üsna napilt, ühe häälega. Uus president lubas samal päeval avalik-õiguslikes meediakanalites reaalselt edastatud esimeses kõnes keskenduda tulevikule ja kinnitas, et on "aeg pöörata uus lehekülg" ja "aeg minna edasi".

Kui 2001. aastal valiti Eesti iseseisvuse taastamisel poliitikuna kahtlemata olulist rolli mänginud, kuid otse loomulikult enne seda ENSV parteiladvikusse kuulunud Arnold Rüütel presidendiks suuresti paremjõududele "üllatusena", siis viis aastat hiljem teiseks ametiajaks kandideerimisel kujunes valimiskogu hääletuseelne seis nn uuendusmeelsete ja nn rahulolevate erakondlike jõudude vahel erakordselt tasavägiseks. Nii Rüütli kui Ilvest toetavate



erakondade eeltööd parteitute valijameeste seas võisid politoloogid õigusega nimetada ennenägematuks. Veel 23. septembri hommikul ei julgenud keegi uut presidenti nimepidi nimetada, v.a muidugi kumbagi kandidaati toetanud erakondade juhid.

### “Mälureeglid”

Tundub seega, et ühiskonnas oli presidendivalimistega seoses kaalul rohkem kui küsimus, milline poliitik saab enesele presidendiametitpostiga kaasnevad hüved. Küsimus oli, nagu presidendiiNSTITUSIOONILE sobilik, sümboolsetes kategooriates ehk ühe teatava kollektiivse mälumudeli kinnistumises – protsessis, mida võiks nimetada ka aktiivse unustamistöö legitimeerimiseks. See oli hetk, kui Eestis lõppes taas üks sümboolne lahing nõukogude aastate mäletamise pärast. See oli ka üks neid momente, kui sai taas selgelt viidata 1990. aastatel tekkinud uutele “mäletamisreeglitele” ja nende pidevale jõustamisele.

20. sajand on Eesti jaoks kulgenud “haamri ja alasi” vahel. See tõdemus väljendub kollektiivse ajalootunnetuse ja selle kujundatava rahvusliku identiteedi kaudu aktiivselt ka päevapoliitikas. Mingi traumaatilise kogemuse kollektiivne mälestus liigub ajas edasi hääbuvate ja muunduvate lainetena, mida iseloomustaks graafiliselt kõige paremini ilmselt samasugune ebaregulaarne sinusoidi meenutav joon – tõi, tegelikult pigem punktiir ja rida sidekriipse kui midagi pidevat. Riiklikul tasandil on see aga üsna kindel mälu poliitiline liikumisloogika, s.t kes-tev pendeldamine kollektiivsete mälu-aukude tõrjumise (natsivormis eesti mehed SS-vägedes – näiteks 2004. aastal valitsuse vahetuse esile kutsunud Lihula mälestussamba juhtum, vt kunst.ee 2004, nr 3, lk 8-9) ja “mälestuskampaaniate” (küüditamise aastapäevad, eksilis surnud riigitegelaste ümbermatmised) vahel.

Ent 2006. aasta presidendivalimiste kampaaniapäevadel andis ühe postkommunistliku riigi elanikkonnast see häälekam osa (ehk meedias statistilist “enamust” etendav hulk, numbriliselt umbes 60–70% rahvastikust) just nendel päevadel märku, et Eesti vabariigi kommunistlikust minevikust ei taheta midagi teada. Ja paradoksaalselt sooviti oma lähiajalugu unustada kindlate minevikuaktsioonide taasesitamise kaudu, mis taastasid seeläbi riiklikule taasiseseisvumisele eelnenud “ärkamisaja” selle põhipaatoses: lahtiütlemise soovis. Nagu tagantjärele sõnastas Eesti eesmärke oma võidukõnes uus president, pagulasperes sündinud ja Ameerikas hariduse saanud mees, on aeg edasi liikuda. Põhjenduseks piisab vaid viitamisest kampaania käigus ilmnenu-

mõningatele momentidele, mis omandavad Eesti lähiajaloo taustal lausa üldrahvalikult arusaadava märgilise tähenduslikkuse. Näiteks need 80 Ilvese toetuseks allkirja andnud kultuuritegelast “etendasid” ilmselt üsna teadlikult uuesti kuulsat “40 kirja” loo<sup>6</sup> (asjata ei nimetanud kirja poliitikust kritiseerijad numbrit 80 “maagiliseks”), koondudes viimase 10–15 aasta atomiseerunud ühiskonnapilti arvestades äärmiselt harva kogukondliku üksmeele ja ühtse lausungi taha. Rahvusoperis Estonia toimunud valimiskogu istungipäeval oli Tallinna kesklinn täis sinimustvalgete lippudega inimesi, kes vastavalt üleskutsetele tõepoolest “taaslavastasi” Laulva revolutsiooni rahvakogunemised 1988. aastal. Ja kui riigikogus varem läbikukkumisele määratud presidendivalimiste esimese vooru eel kutsus üks kauaaegne valitsusametnik kõnepuldist parlamendiliikmeid hääletama ikkagi iseenda, mitte koduerakonna soovi järgi, siis meenutas ta rahvaasemiku n-ö parteiülese väärikuse näitena ka ENSV ülemnõukogu viimset otsust iseenda laialisaatmise kohta viieteistkümmene aasta eest. Tema enda sõnade kohaselt tõi ta “sõnumi aegade tagant”<sup>7d</sup>.

Kuna president toimib ka parlamentaarses vabariigis ikkagi kui rahva sümbol, siis on kerge tekkima paralleel seda ametikohta täitva isikuga ja riigilipuga. Jällegi üks kodanikualgatuslik aktsioon augusti lõpust, mis kasutas pildikult oeldes mineviku minema manamiseks sellesama mineviku sümboleid, oli ühe kodaniku kiri 101-le parlamendiliikmele, millele oli pildisemiootiliselt rosinana lisatud ümberkujundatud kujul kunagine ENSV lipp. Täpsemalt oli tegemist *fifty-fifty* põhimõttel tehtud sinimustvalge riigilipu ning merelainetega ENSV lipu seguga, mida presidendivalimiste kampaaniat tarmukalt kajastanud ning kahtlemata ka kujundanud suuremaid eesti ajalehti oma esilehekülgedel ka rõõmuga reprodutseeris.<sup>8</sup> Tuntud meetod “kaubamärgi kaaperdamine” oli rakendatud jällegi kollektiivse unustamistöö eesmärkide täitmiseks – püstitas see vändlipp ju ehmatavalt otsekoheselt retoorilise küsimuse, et kas puhteestlaslik võime iga valitsuse või võõrvõimu tingimustes kohanduda on ikka positiivne omadus?

Ilmselt kehastas presidendivalimiste kampaania näitemängus ametis president taas iseseisva Eesti kollektiivsete mälu-kildude “tumedat poolust”, mis meenutas ehk liigagi valusalt nõukogudeaegseid kompromisse, kohandumisi (südametunnistusega, partei häälega) või kõigele kaegaloõmist, s.t üleüldist loobumist, mis teenis eluvalikuna samuti impeeriumi huve. Valimistulemusega

sai aga avalikkuses seadustatud tegelikult juba uue iseseisvuse esimestel aastatel tekkinud mälumudel, mis eelistab ENSV perioodist rääkides kaheti loetavate mineviku hetkede puhul varjamist (*à la* kõik ametiisikud olid nagunii punased, sellest ei maksa täpsemalt rääkida) ja kultiveerib (*à la* meelitsustatud ohvrimütoloogiat (selle kõig metsavennad olid head) või heroiseerivat kultuurilise vastupanu apologetikat (*à la* kuidas me kõik lõpuks Eesti vabaks laulsime). Kohanemist tunnistavad keerulisemad mälu jälgede “väljakaevamised” seoses nõukogude perioodiga ei saa lihtsalt laiemalt kandepinda. Kunstihuvilised võiksid selle mõttekäigu illustreerimiseks meenutada üsna vastuoklikku vastukaja 2006. aasta veebruaris rahvale avatud Kumu ühele püsiekspositsioonile, mis käsitleb stalinismiaastaid ja kaanonipõhist sotsialistliku realismi Eestis – tundus, et ega “kohalikele” ikka eriti ei meeldinud, kuigi väliskülalised väljapanekut kuuldavasti vaid kiitsid. Nagu endistes kolooniates tavaline – mis seostub ühele eksootikaga, haakub teisele vaid häbiga.

Üha rohkem näib seega, et Nõukogude Eesti periood kui eestlaste rahvustunde ja identiteedile ambivalentne ja ebamugav aeg jääb domineerivast ajaloodiskussioonest välja. Õieti kukutatakse realistlik kohanemist ja kohandumist rõhutatv mälumudel n-ö masside tasandil ikkagi 1990. aastatest pärit mälu oodanguga, mis vastukaaluks NSVL perioodile peksis palli järjekindlalt stiilipuhta natsionalismi heroilisse värvasse. Kodanikuühiskond kui alternatiiv etnoseksele rahvusriigile on pelk tulevikuloosus, mitte reaalsus. 1990ndatel tekkinud uutele “mäletamisreeglitele” ja nende pidevale jõustamisele aitavad kaasa tegelikult kõik kaasaegses ühiskonnas mingit sõnaõigust omavad jõud, olgu need siis Eestit pideval majandusvabaduse kursil hoidvad parempoolsed poliitilised jõud, nn võitjate põlvkonna juhitav meedia või oma euroopalikes juurtes veendunud kultuuri- ja loomeinimesed ehk nn *creative class*. Ühiskondlikud “mälu tootjad” ehk ülikoolid ja muuseumid seisavad fakti ees, et eestlased on lühikese mälu rahvus, kes armastab alustada pigem puhtalt lehelt. Aasta enne presidendivalimisi tõi mäletatavasti kaasa kriminaaluurimise juhtum ühel jalgpallimatšil provokatiivsete T-särkidega, kus ilutses kiri “Kommarid ahju!” ja rida punase minevikuga ühiskonnategelaste nimed (sh ka Rüütel). Ja ei maksa ennast vabandada, sest nõnda kõnelebki talurahva terve mõistus: rahvuskonservatiivsus combineerituna neoliberalismi ja amneesia. Sama loogika järgi ei ole kaugel aeg, kui õlletubades massiliselt näiteks Marxi



hakatakse tsiteerima nagu suvalises Kesk-Euroopa suurlinnas (“ajalugu kordub”, öeldakse tavaliselt selle peale pealiskaudselt), ja imelik ei hakka kellelegi.

Sellises Eestis kitsenevadki debatid lähiajaloo üle ilmselt kuhugi ülikooliseinte vahele, kus kaitsetakse vahetevahel mõni Kuulsas Poststrukuralisti, Tuntud Semiootiku või kelle-tahes-tarkpea tsitaatidega eputav-keerutatav bakalaureuse- või magistratöö, veel uhkegi oma akadeemilise jõuetuse üle. Raamatulettidele jäävadki laiutama peamiselt poliitikute või teiste avaliku elu tegelaste ennatõigustavd isikumütoloogiad (siia ritta liitus muuseum hiljuti ka üks doktorikraadiga kunstiteadlane) ja suveniirkirjandus stilis “meenutused ja naljalood nõuka-aja olmest, moest, disainist jne”. Suveniir, mis kantud meeneväärtusest (tähistab ju sõna *souvenir* prantsuse keeles mälu), meenutab nüüdseks “süütu” memorabiiliana nõukogude aega, proustlikku kadunud aega, mil kunagi ebaolulise või tühisena tundunud olukord tõuseb meeltes esile pigem positiivse mäluseigana. Need nipsasjakesed hakkavad asendama ajaloolaste propageeritud suuremat lähiajalooarutelu, aidates segada jälgi hetkeni, mil lähiminevik praegu veel tegutsevad mäletajaid enam ei puuduta. Lähiajalooost ehk nõukogude perioodist ja eriti selle viimasest veerandist saab mälu kollektiivsel tasandil lihtsalt ajapikku piinlik mälestus. Fragmentaarsetest mälukildudest saab lihtsalt suveniirkaup. Minevikupärandist saab retro.

Uued mäletamisreeglid aitavad seega läbi viia unustamistööd peamiselt mineviku “suveniiristamise” ehk retroks taandamise abil. Unustamine toimib teraapiana, nii et kindlast akuutsest tajumusest jäävad psüühikas alles vaid hägused reminisentsid, mis on pikaajalise mälu jäämiseks piisavalt ohutud. Iseenesest oleks tegemist teatava ühiskondliku normaliseerumise, tervenemise määrgiga, kuid tuleb arvestada, et varem või hiljem võib jällegi esineda relapse ja tekkida soovitatud *flashback*’e ajastust, mille üle puudub kindel kokkulepitud arusaam just eetilisel tasandil. Kuigi loomulikult ei ole sovetiajastu kaubastamise lõpptulemus võrdne ühiskondliku unustusega, teenib see protsessina ikkagi peamiselt vaid konsumeristlikke huve, mis mälukildudelt kõik teravused maha lihvivad. Tõsi, aidates seeläbi vähemalt mingil määral kaasa ka rahvusgruppide lõimumisele. Säärane kaubakoodidega varustatud unustamistöö aitab viisteist aastat pärast iseseisvuse taastamist eestlastel jätkuvalt müia näiteks matrjoškasiid ja kamašokolaadi ning hoida siinsel venekeelsel elanikkonnal sidet oma päritoluregioonidega. Eesti naabermaal

Soomes oli 1990ndate algul tuntud nalja-ansambel Leningrad Cowboys, mille nimi “räägib iseenda eest”, ning ka Eestis on juba aastaid täheldatav tugev sovetiajast pärit olmeasjade nostalgia, neid vaadatakse juba “välismaalase pilguga”. On ju varem juhtunud samamoodi näiteks Nevski kiriku sibulkuplõitega Tallinna vanalinna taustal, mida enam keegi ei käsitle monumendina Vene imperialismile, vaid turistivaatena.

Kultuurilist, mälu- ja poliitilist kihistumist Eesti piirides säärane unustamistöö aga ei peata, ja ega ei peagi. Jätkuvalt joonistuvad välja domineeriva enamuse (eestlased) ja statistilise vähemuse (nn venekeelne elanikkond) “isiklikud ajalood” – kujukamak näiteks kevadised rahvakogunemised Tallinnas pronksõduriks ristitud monumendi ümber, mis püstitati 1940. aastatel hukkunud punaarmeeleste mälestuseks ja mida taas iseseisva Eesti esimesed valitsused ei taibanud poliitiliselt õigel ajal teisdaldada. Vaid ruumipuudusel on siinses jutus maha vaikitud fakt, et taas ühe viisaastakujärgse presidendiralli kõrval on Eesti meedia teine peauudis läbi aasta olnud just selle monumendi saatus, täpsemini selle mälestusmärgi võimaliku teisdaldamise kooskõllaviimine kehtiva seadusruumiga. Domineeriv mälumudel soovib likvideerida ühe monumendi, sest see kehastab marginaliseeritud ühiskonnasegmendi mälujälgi ning on pealegi valitsevate mälureeglite suhtes “valesti” kodeeritud – mis võiks kõlada loogilisemalt ja iseenesestmõistetavamalt? *Memory is a battleground...*

### “Tuleviku” ajalugu

Kokkuvõtteks. 2006. aasta presidendikampaaniat kajastav/kujundav meedia ei kontsentreerunud mitte niivõrd tulevase presidendi maailmavaadetele (valimisplatvormi avaldas ametis riigipea alles paar nädalat enne valimiskogu istungit), vaid puudutas läbi kandidaatide isikukeskuse tegelikult kogu eesti kui nn postkommunistliku rahva lähimineviku problemaatikat. Kogu keerulise teemade puntra võttiski kõige labasemas sõnastuses kokku üks tuntud parempoolne poliitik, kes avaldas septembri alguses Eesti suurimas tabloidis artikli kõneka pealkirjaga “Valides minevikku”. Kirjutis lõppes retoorilise küsimusega, mis taandas kõik suuremad süüdistused, poriloopimised, trumbid ja ässad tegelikult vaid ühele kaardile – eesti rahvale adresseeritud küsimusele “millise ajaloo me valime?”<sup>a</sup>.

On tähelepanuväärne, et ühe poliitilise kampaania (ja ka erakondadeülese presidendi valimine on vaieldamatult poliitiline kampaania) raames said toimida niivõrd abstraktsed üldistused, mis kordusid ühtede

poliitikute sõnavõttudest järgmistesse, kuna poliitikas ju lajatataksegi teineteisele peamiselt klišeede tasandil ja asjasse süvenemata. Just kahe võimupartei edaspidise koostöö kohta tehtud leppe garantidiks saamise järel vallandus presidendikampaania kõige verisem faas, kui juba varem alanud meediasõjas joonistus selgelt välja ametitoolil istuv president kui mineviku sümbol, kellele mis tahes alternatiivi leidmine seati vaat et iga eestimaalase südametunnistuse küsimuseks. Rüütli ja Ilvese vastandamisega läksid kampaaniaperioodil kiirelt käibesse vastandmõistete paarid nagu “minevik ja tulevik”, “ida ja lääs” jne. Viimaks jäid poliitilises retoorikas kahte alles jäänud presidendikandidaati iseloomustama seega diametraalselt vastandlikud terminid nii ruumi kui aja kategoorias... Oma ametissevannutamise päeval, 9. oktoobril ütleski kolmas taas iseseisva Eesti president, et tema ametiaja lõpus tuleb “anda esimesele uues iseseisvas Eestis üles kasvanud põlvkonnale üle riik, mis näeb välja ja käitub nii, nagu poleks okupatsiooni kunagi olnudki. /.../ Eesti Vabariigis sündinud ja kasvanud põlvkond ei pea enam kuulama vabandusi, et nende vanematel polnud teist valikut, et me küll tahtsime, aga ees olid vesi ja kõledad kaljud.”<sup>b</sup> Tõepoolest, millise ajaloo Eesti endale valib? Vastus on, et “lääneliku” ja “tuleviku” ajaloo.

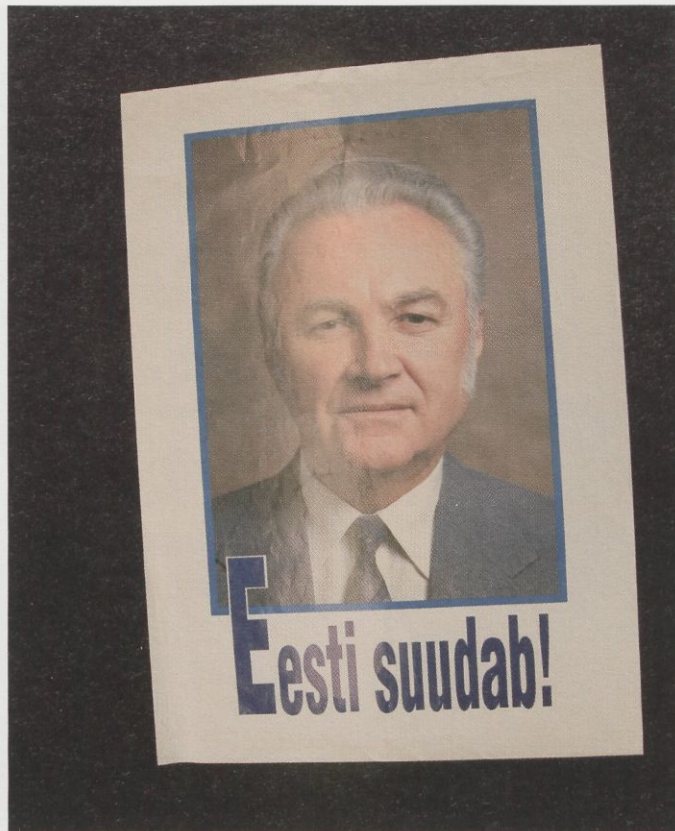
- a Tõenäoliselt võiks kujutisi leida veelgi. Kusjuures ametlikke paraadportreid ma ei arvestanudki, samuti mitte mudilaste [pilt vt kunst.ee 2003, nr 3, lk 63] või kutseliste naivistide ehk “külahallude” loomingut. Kuid piltide hulk ei ole tegelikult siinse kirjutise põhiteema, sest mu soov ei ole näiteks spekulatsioon, miks kunstnikud on kujutanud president Arnold Rüütli rohkem kui Lennart Merd tema ametiajal vmt.
- b Foto oli kuni 2006. aasta 9. oktoobrini, kui ametivande andis uus president, kättesaadav presidendi kantselei koduleheküljel Internetis võrguaadressil [www.president.ee](http://www.president.ee). President Arnold Rüütli oli ametlikul portreefotol kerge naeratus huulil ja tumesinine lips ees. Visiitidel näiteks kingitusena kasutatavat fotot ääristas kuldse siseliistuga puitraam.
- c Internetis leiduva eestikeelse Vikipeedia vaba leksikoni järgi on “Avalik kiri Eesti NSV-st” 1980. aasta 28. oktoobriga dateeritud ja nädal hiljem teele pandud kiri, millega 40 sellele alla kirjutanud eesti haritlast püüdis kaista eesti keelt ja mõne nädala eest massimeelevaldustega välja astunud koolinoori nõukogude võimuorganite omavoli eest. “40 kirja loo” on kolm asjaosalist ka raamatuna kirja pannud.
- d Vt Ülle Aaskivi avaldust kirja kujul näiteks Postimees Online’ist 28.08.2006. ([http://www.postimees.ee/280806/esileht/siseuudised/presidendivalimised\\_2006/215195.php?r](http://www.postimees.ee/280806/esileht/siseuudised/presidendivalimised_2006/215195.php?r))
- e Vt Postimees 05.09.2006. (<http://www.postimees.ee/050906/esileht/siseuudised/216228.php?r>)
- f Vt SL Öhtuleht, 07.09.2006. (<http://www.sloleht.ee/2006/09/07/kommentaar/205206/>)
- g Kõne trükkiversioonis kättesaadaval näiteks Eesti Päevalehes 10.10.2006. (<http://www.epl.ee/artikkel/358066>)





August Künnapu ja Renee Puusepa Arnold Rüütli portree. Kohtla, 2001.

Portrait by August Künnapu and Renee Puusepp of Arnold Rüütel. Kohtla, 2001.



Arnold Rüütli valimisplakat. 1992.

Arnold Rüütel's election poster. 1992.

## When the recent past ends and the “retro” begins

Andreas Trossek hopes to draw attention to the question of how post-Soviet rules for remembering gradually take effect in Estonia and concentrates on six images in connection with the presidential election campaign in 2006.

The initial motive of this piece of writing was actually nothing more than a simple desire to juxtapose some images. All these “pictures” date from different epochs of recent past. However, these images represent the same personality – a well-known figure of Estonian public life Arnold Rüütel, second President of the Republic of Estonia, who was once also a part of the local Communist apparatus. But instead of carry-

ing out a “picture analysis” that would only mark the existence of some trained art historian, I found it more honest to ask a simple question first. Why these samples of images made me think about such keywords like memory, shame, cleansing, nostalgia...? I understood that those images were rather a pointer for me, a subtle tip to a dawning recognition of a long-lasting social process. It is a process, which equips turns of thought with rhetorical guidelines at the same time as the Soviet years in Estonia are under discussion.

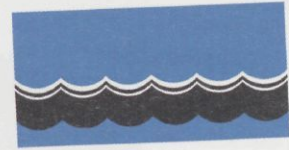
Chronologically speaking, the first picture in question was made by a self-taught painter Raul Rajangu. His drawing was made by reference to the olden days newspaper photo of the power elite of Soviet Estonia. The drawing is glued pop-art-wise on a bright-blue background. It is derived, allegedly, from a series of paintings and collages completed in 1981–1982, for the first time displayed to the public in 2004–2005 entitled “The Soviet Night”. On repro framing the fifth on the right is Arnold Rüütel – a politician of agronomical background,

who held key posts only in governmental departments of the Estonian SSR from the end of the 1970s, waving from the grandstand “to the masses”.

The second image is an election poster made in 1992 (authorship unknown) of Arnold Rüütel, who had been since 1983 the Chairman of the Presidium of Supreme Soviet of the ESSR. However, in that year he was running for the office of the first President of the Republic of Estonia, newly independent from 1992. The use of national colours (blue, black, white) on that poster is an indication of the desire to present the candidate as clean as snow from any recent-past associations. In that year, elected as President of Estonia was nevertheless Lennart Meri, from his background of an active cultural figure.

The third picture comes from 2001 when August Künnapu and Renee Puusepp had made a mural painting on a crumbling industrial building in Kohtla. It is a well-known oil shale industry district in the eastern part of Estonia. In 2001, Rüütel was elected the second President of the Republic of Estonia, succeeding the legendary head





Kodanikualgatus 2006. aasta augusti lõpust, presidendivalimiste ajast.

The grass roots initiative from end August 2006, from the time of presidential elections.

Raul Rajangu joonistus Arnold Rütlist (paremalt viies). 1981-82.

Raul Rajangu's drawing of Arnold Rüütel (fifth from right). 1981-82.

in the pedestrian subway near the Estonian Academy of Arts. The date of 25.08.06 on the graffiti and the ironical caption "would be suitable as per measurements" refers directly to the presidential elections of 2006, when the candidacy of Arnold Rüütel for a second term in office was certain and his victory was rather plausible eventuality, thanks to the political compromise of two ruling parties. Although according to results of the opinion polls, the meagre support for the sitting head of state did not justify his ambitions to continue.

The presidential elections of 2006 will be evidently remembered in Estonia as something special, the active and emotional campaign period was characterised by many issues from the personal past of the candidates. On the 13<sup>th</sup> of September 2006, 80 prominent cultural figures addressed a public letter, pledging to become the trustees of Toomas Hendrik Ilves, the candidate opposing the sitting head of state Arnold Rüütel. This statement was a sort of counterweight to the co-operation agreement signed on 14<sup>th</sup> of August 2006 by two ruling coalition parties, whose "guarantor" regarding the coming parliamentary elections was supposed to be Rüütel himself as the future President in office for the second term. On the decisive election day (23 Sept.), Tallinn witnessed mass gatherings – open air concerts attended by well-known musicians (estimated by the police, the attendance at the rally of the proponents of Ilves was many times bigger than that of the rally of proponents of the sitting President). A couple of days earlier a private TV channel aired a film combined of cuts of documentary frames that was attempting to demonstrate by means of archival materials (as if

of state Lennart Meri. Simply the regional location of the mural painting could convey to the work a certain political connotation, if viewed against the background of recurring elements in President's speeches – rhetoric of alleviation of the property stratification of the population and the figure of speech "Second/Other Estonia", just then launched, implying the more economically backward areas.

The fourth picture is a piece of portraiture by Laurentsius and it's called "President Rüütel with a Tear" (2002). The similarity of the painting, made in the parade-portrait style, with the official portrait photo of President Rüütel is quite clear – therefore it is plausible to suggest that Laurentsius deliberately made a dislocated pseudo-parade portrait of the head of state. The tear on the President's cheek has been borrowed from the repertoire of the French gay-art classics Pierre & Gilles, whereas the painting has derived its centuries old appearance thanks to lacquer, which has arti-

ficially created a network of fine cracks on an otherwise smooth surface (craquelé). The painting has been exposed, besides art exhibitions, also in the corridors of the Riigikogu, the Estonian parliament.

The fifth picture is a photo of the art installation "Porno, President and Remote Control with Family", which was exposed in 2004 by the *enfant terrible* of Estonian art Marco Laimre and which actually contained two of the said items (on a TV packing box there was mixed a newspaper photo of Rüütel, beside which a TV console was glued to the wall). In 2004, according to opinion polls the people placed most trust in the President, amongst the state institutions, whose trust scores amounted to as high as 80% after the Estonian accession to the European Union took effect (to which the President undoubtedly contributed).

The sixth picture is a photo of graffiti in Tallinn, the capital of Estonia. The graffiti with Rüütel's face on it was exposed to the townsfolk's curiosity for a number of days



following the footsteps of the famous anti-Bush figure Michael Moore) that choosing the present President for the second term would be a grave error and a “historical mistake”.

As a matter of fact, Estonian political life was quite overwhelmed by the topic of presidential elections through the year. Different parties talked about it in their gatherings as early as spring. Because Parliament failed to elect the next head of state at the end of August (as already mentioned, this happened due to the political horseplay of two coalition parties in power), the decision was to be passed, under applicable laws, by the electoral assembly (constituted by MPs and representatives from councils of local governments). The electoral assembly made its choice on the 23 of September, giving preference to Toomas Hendrik Ilves, who remained on the slate largely as the “opposite candidate” to Arnold Rüütel. It was a close shave, because he won by one vote. The President elect (and also the former deputy of European Parliament) promised in his first speech (that was broadcasted live on Estonian Radio and Estonian Television) to focus on the future and declared that “it is time to turn a new page” and “it is time to move on”.

Hence it seems that for society there were some “unnamed” things at stake in connection with these presidential elections. It was not just an issue, which politician would get a chance to enjoy the benefits of the President’s office. The point was in symbolic categories, i.e. fixation of a certain model of collective memory – in a process, which could also be described as legitimisation of an active loss of memory. It was the moment when another symbolic battle ended in Estonia over the remembering of the Soviet years. It was also one of those moments, when it is possible to refer again to the new “rules of remembering”, which came into being in 1990s, and to steady enforcement of these canons.

The 20th Century went on for Estonia between “a hammer and a hard place”. The collective memory of a traumatic experience progresses in time like a wave, dying out and transforming. But on the state level, it is a rather a well-founded logic of memory-political movement, i.e. a persistent swinging between rebuffing of collective gaps of memory (Estonian soldiers in Nazi uniform – e.g. the case of Lihula monument in 2004, triggering a change of government, see *kunst.ee* no. 3, 2004, pp. 8-9) and “remembrance campaigns” (anniversaries of deportation, reburials of those state figures having deceased in exile).

However, in the days of campaign of

the 2006 presidential elections the more vocal part of the population of a post-Communist state signalled that they did not want to know anything more about the Communist past of the Republic of Estonia. Paradoxically, the desire to forget the recent past was expressed by repetition of certain past actions, which reproduced the “national awakening” that preceded the regaining of independence in its main pathos: in the wish of disavowal. For instance, those 80 cultural figures giving their signature in support of Ilves “performed”, to all evidences, quite consciously the famous story of the “letter of the 40” when a group of Estonian intellectuals stood up against another wave of Russification in 1980 (and it was not for nothing that those politicians criticising the letter mocked the number 80 as being “magical”). Considering the atomised view of society in the past 10–15 years, local cultural spheres consolidated after exceedingly rare community consensus. On the session day of the election assembly, held in the National Opera House, the Tallinn city centre was crowded by people, carrying blue-black-white flags, who, in response to calls, actually “re-staged” the popular rallies of the so-called singing revolution from the end of the 1980s. Again, one more grassroots action took place when one citizen submitted to 101 MPs a letter, attached to which was, as a picture-semiotic dessert, a distorted former flag of the ESSR. More specifically, it was a mixture on the principle of fifty-fifty made out of a blue-black-white state flag and an EESSR flag carrying sea waves. And one of the Estonian national dailies was happy to reproduce this creation on its news pages, i.e. in full headlines. The well-known method of “hijacking” a trade mark was once again employed to fulfil the goal of the work of collective forgetting – as it is, this mongrel flag posed a disturbingly straightforward rhetorical question, whether this essentially “Estonian-like” capability to adapt oneself under the conditions of any government or an alien power is a positive capacity after all?

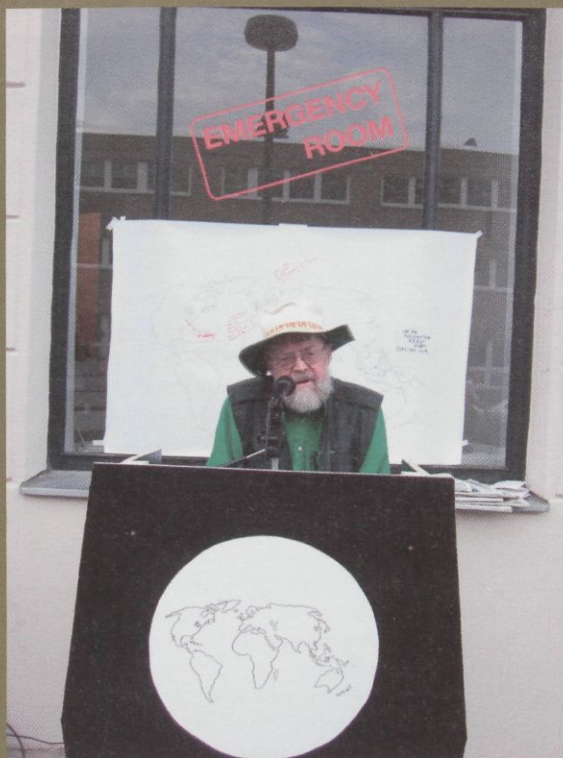
In the spectacle of the campaign of presidential elections the sitting President quite clearly represented the “dark pole” of all the fragments of collective memory of Estonia, proud of its regained independence. This was perhaps even too painfully reminiscent of Soviet time compromises, the overall conformity (adapting one’s conscience to the facts of life, and to the Party’s voice) or not giving a fuck about anything – a decision that was finally also in the interests of the empire. However, by the election results the memory model, which had actually emerged already in the first years of regained independence in the beginning

of the 1990s, was once again publicly legitimised and reinforced. That model prefers hushing up when speaking about the ESSR period (*à la* all officials were Communists anyway, no point in trying to discuss it further) and cultivates a simplified victimization mythology (*à la* all Forest Brothers, i.e. guerrillas fighting the Soviets in the woods were good) or the heroesque apologetics of cultural resistance (*à la* how “we all sang Estonia free”, referring to the Singing Revolution once again) instead. The more complicated recent history models and the “unearthing” of memory fragments that talk about different adaptations in Soviet period are factors that just cannot gain any wider support. In the long run the Soviet period in Estonia and especially its last quarter will simply develop into an embarrassing flashback on the collective level of memory. The fragmentary bits of memory will just become souvenir goods. The past heritage will become retro.

Therefore, new rules of remembering will help do the job of letting the things fall into oblivion mainly by means of “souvenirizing” of the past, i.e. by downgrading the recent past into retro. In Finland, the country neighbouring with Estonia, there was a well-known comic ensemble “Leningrad Cowboys” at the beginning of the 1990s and surely the band’s name “speaks for itself”. In Estonia too, in only a few recent years one can witness a strong nostalgia in respect of different goods dating from the Soviet time, which are already looked at with a “foreigner’s eye”.

Whereas there is a persistent tendency for “personal life stories” of the dominating majority (Estonians) and of the statistical minority (the so-called Russian speaking population) to form – one example being the spring mass rallies in Tallinn round the monument of the so-called bronze soldier, which was erected to commemorate the Red Army soldiers, who were killed in the 1940s, and which the first governments of the newly independent Estonia were foolish enough not to relocate, at the politically correct time. Besides the presidential rally, the second main news of the Estonian media has been, throughout 2006, the destiny of that monument, in particular bringing the eventual relocation of that monument into conformity with applicable laws. The dominating memory model wishes to liquidate a certain monument, embodying the memory traces of a marginalized segment of society and that monument has in addition been “erroneously” coded with respect to governing canons of memory – what could be more logical, more comprehensible? *Memory is a battleground...*





Thorbjørn Christiansen. Laupäev, 30. september 2006.  
Osalusel põhinev poliitiline *performance* nr 3. Eriküalaline on Henning Christiansen.  
SINU HÄÄL MUUDAB MAAILMAKORDA.

Thorbjørn Christiansen. Saturday, September 30, 2006.  
Participative political performance n° 3 with special guest Henning Christiansen.  
YOUR VOICE WILL CHANGE THE WORLD ORDER.

{meediakriitika / media criticism}

# Kiirreageerimistoad Manifest, mida viiakse ka ellu

Thierry Geoffroy / Colonel

## Võimlemise eelsoojendus

2003. aastal ilmus sellesama kunst.ee esimeses numbris kiirreageerimistubade manifest. Nüüd, kolm aastat hiljem, on kaks institutsiooni ja kolm galeriid otsustanud lõpuks proovida, kuidas nimetatud formaat reaalselt toimib, ning uurida, milline potentsiaal on iga päev muutuval näitusel, kus kommenteeritakse sama päeva uudiseid.

Praeguseks on liikumises osalenud juba üle 200 kunstniku, edasimineku kiire. Kiirreageerimistubade kunstiline kollektiiv harrastab oma igapäevast võimlemist – *gymnastique d'exposition*.

Kiirreageerimistuba on kui eelsoojendusega võimlemine, küsimus ongi vaid trennis ja platvormis. Igatahes on fakt, et kunstnikel on rohkem energiat luua, kui neid kannustab näitusevõimalus ja vaataja, kes on sama meelt.

Takistusi on peamiselt kaks. Kunstnikud on tavaliselt pikaajaliste projektidega liiga hõivatud, et töötada päevakajalistega. Ja veel olen kokku puutunud kunstiinimestega,

kes kritiseerivad projekti, öeldes, et kunstnikud ei saa ega tohigi nii kiiresti töötada. Nad väidavad, et kunstnikud ei tohiks end segada tegelikkusesse, kuna poliitika jäägu poliitikutele. Kust selline eelarvamus küll pärit on? See ajab mind tõeliselt vihale. Miks, no miks peaksid kunstnikud jääma reaalarja debattidest kõrvale – ja miks peaks see tähendama pealiskaudsust, kui eneseväljendus on suunatud tänasele päevale? Pildistamine ei tähenda veel pealiskaudsust. Või millise geneetilise puude tõttu peaks kunstnik olema võimetu tegema kvaliteetset kunstitööd tänase päeva kohta?

## Miks seda peaks tegema?

Tavaliselt peab kunstnik ootama näituse tegemiseks kuid või aastaid, sest tuleb pidada läbirääkimisi institutsiooniga, leida finantsid jne. See piirab kunstniku tungi vastata reaalarja küsimustele. Juhul kui kunstnik ei tee just grafitit tänaval ega häki Internetis, on tal raske kommenteerida uudiseid viivitusega.

Kiirreageerimistuba on avatud ruum,

mis annab võimaluse just seda teha. Nende kaudu reageerivad kunstnikud iga päev: nad skannivad uudiseid ja reageerivad jooksvale debatile. Ükski kommentaar ega reageering pole vale. Kunstnikud võivad kasutada ajalehti, ajakirju, Interneti materjale, teleuudiseid, dokumentalistikat, reaalarja etendusi – kunstnikud võivad kommenteerida mis tahes avalikku meediainformatsiooni. Võimalik on kunstniku reageerimine ka lõhna või heli abil. Võib saboteerida või rünnata meedias ringlevaid kinismõtteid või panna suurendusklaasi alla detailid, mis tavajuhul hajuvad uudistevoos olematuks.

Igal maal on omad ajalehed ja ülekandekanalid, nii et igal maal peaks olema ka oma kiirreageerimistuba, mis annaks hääle kunstnikele. Iga päev, kui kunstnikud hüppavad püsti oma sohvalt, seesmiselt põledes, et reageerida päevauudistele, peaksid nad saama eksponeerida oma arvamust kiirreageerimistoad. Mõnel päeval võivad uudised kaasa tuua reageeringute tormi. Kunstnikud ei tohiks hoida oma kom-



Eleonore de Montesquiou 05.10.2006.

“Kirjutasin üles laused või öigemini lauseid ühendavad sõnad, mida kuulsin hommikustes BBC maailmaülevaadetes. Toimetasin neid iga päev, kuni tekkisid lühivideod. On üsna häiriv märgata kokkuleppelist, elegantset ja väga mugavat keelemängu. Lased järje käest – ja uudised taanduvad pea ühele tasapinnale. Samu sõnu võidakse kasutada mis tahes maailmas toimuva konflikti puhul. Neid korratakse monotoonset, nimetades üht katastroofi teise järel. Käisin 18. septembrist 6. oktoobrini näitusel pea iga päev. Ma usun, et minu idee toimib juhul, kui lühivideoid teha sel meetodil väga järjekindlat.”

Eleonore de Montesquiou 05.10.2006.

“I wrote down sentences or rather words in between sentences that I heard on the BBC world service morning broadcasts. I edited them daily as short video sequences. It is rather dazzling to pay attention to these in-between agreed, elegant and very convenient turns of languages. You loose the track, the news are reduced to almost one level. The words you read could have been used for one or the other world conflict going on that day, repeated many times a day, listing one catastrophe after the other in a monotonous way.”

From September 18th till October 6th I came almost everyday during that time, I believed this idea made sense if it was led very regularly.”

mentaare vaka all, vaid installeerima need kohe, kui debatt on veel kuum. Iga päev täpselt kell 12.10 võetakse seinalt eiline töö ja tehakse ruumi tänasele tööle. Näitus hingab meediaga samas tempos.

Seetõttu – palun, palun, kunstnikud, ma anun, ma tõesti vajan teie arvamust, ärge jätke mind üksi koos ajakirjanike ja poliitikutega, palun, kunstnikud, enne kui on liiga hilja. Ärge kuulake neid, kes tahavad teilt julguse röövida. Arvamuste vähesus on tingitud arvamuse avaldamise kohaste vähesusest. See on vaid ajutine puudujääk, kuid olukorda saab muuta. Lõpp üksindusele meedia ees.

### Samm üks. Kopenhaageni raport: eelsoojendus

Avasin 2006. aasta 7. aprillil koostöös Frank Franzeniga Nikolaj kunstihoones Kopenhaageni linna keskuses kiirreageerimistoa. See oli lahti 20. maini, et katsetada püsi-kiirreageerimistoa formaati. Manifesti vaimuga ei sobi kiirreageerimistoa sulgemine seitsme nädala pärast, kuna päevauudised ei saa ju ka iial otsa.

Enne avamist rääkisime kunstnikega, kellel oli siirast soovi praegust maailma kommenteerida. Tegime nendega nende ateljees intervjuu ja veendusime, et nad olid hakkamist täis. Samal ajal oli Taani ikka veel šokis nn karikatuurikriisi tõttu, mille põhjustasid ajalehes ilmunud prohvet Muhamedi pilapildid. Meedia oli täis fotosid vihastest muslimitest, kes põletasid rahvuslippu, mida iga taanlane armastab. Intsidend mõjus väikesele rahuarmastavale riigile väga räigelt. Huvitaval kombel ei

palutud üheltki visuaalkunstnikult ühtki kommentaari. Press küsis inimeste arvamust, kõigil sel maal näis olevat arvamust, kuid kunstnikel puudus reageerimiseks platvorm.

Minu arvates poleks karikatuuritüli iial nii kaugele arenenud, kui taani kunstnikud oleksid juba debati algstaadiumis osalenud.

Nii et kiirreageerimistuba hakkas tööle sellises kontekstis. Alustati mõni kuu pärast kriisi ja tundus, et alustasime igaval hetkel. Taani meedias arutati olmerassismi – praeguseks näivad inimesed olevat sellega juba harjunud, ehkki seda on päev-päevalt üha rohkem. Tegelikult tegime kiirreageerimistoa algust just siis, kui parlament nõustus põgenike lapsed maalt välja saatma ja kui valitsus allkirjastas lepingu Monsanto geenikompaniiga ning kui rahvuslikku meediasse ilmusid teated Taani armee tulistamisest rahvusvaheliste konfliktipiirkondade lahingutes. See oli midagi uut, sest üldiselt on meil pika traditsiooniga pildid, kus taani sõdurid annavad lastele kommi ning hoiavad maailmas rahu.

Sellele kõigele vaatamata kogesime, et kunstnikud ei tundnud ikkagi erilist vajadust uudiseid kommenteerida.

Siis ühel päeval teatasin kiirreageerimistubade kunstnikele, et Prantsusmaal on tulemas kuraator. Vot sel päeval ilmus välja seitse kunstnikku, kes hakkasid kohe kommenteerima ja arvamust avaldama. See tundus ebaääras. Tundsin, et midagi on valesti, pidime midagi ette võtma. Kunstnike teadlikkuse musklite turgutamine võtab aega.

David Keating.

Aussenpolitik. Beständig Unbeständig / Välispoliitika. Situations Mittesituations. Kolmapäev, 13. september.

David Keating.

Aussenpolitik. Beständig Unbeständig / Foreign Politics. Situation Not Situation. Wednesday, September 13th.



Mis juhtus siis ülejäänud 80% kiirreageerimistubade kunstnikega? Läksin neid otsima ning avastasin, et kõik nad olid hõivatud oma temaatiliste grupinäitustega, üks tegi promo siin, teine seal. Nad olid niivõrd ametis, nii kinni, kinni, kinni.

Kuidas saavad professionaalsed kunstnikud olla kinni – nii kinni, et neil pole aega väljendada oma arvamust kohaliku poliitika ebakohtade osas? Midagi tuli ette võtta, et nad saaksid vähemalt 10% oma ajast pühendada kaasaja maailmas toimuva jälgimisele.

Meil peaks olema energiat reageerimiseks.

Õnneks päästis projekti umbes viis kunstnikku, kelle koostöö sujus vapustavalt hästi. Alguses loodi aeglaselt, ent lõpus läks kõik juba imekiiresti. Need kunstnikud päästsid kiirreageerimistoa põhja vajumast. Mina peaksin unustama nüüd kõik tühjad päevad ja keskenduma tehtule.

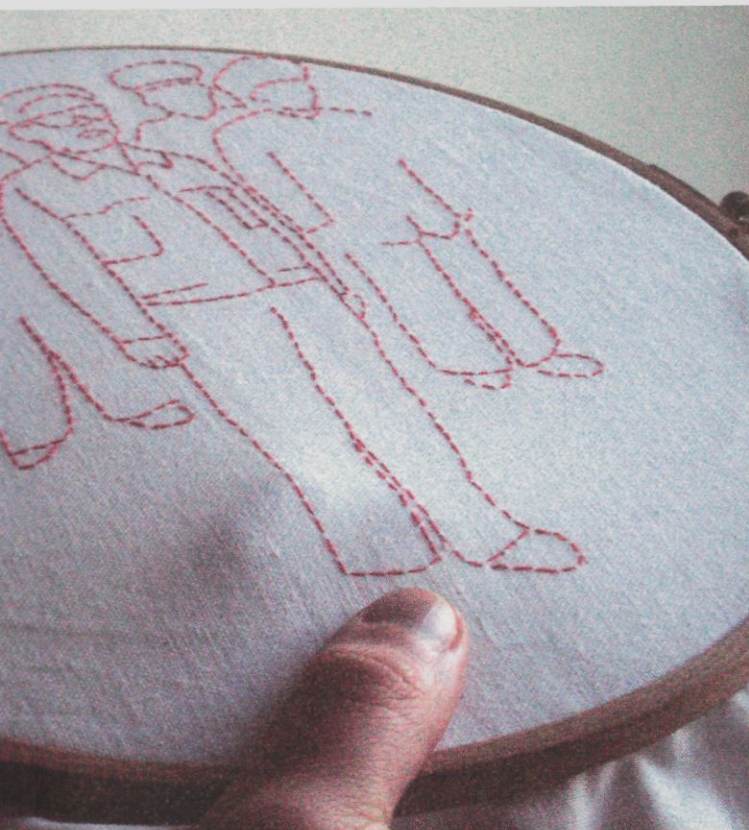
Viiepäevast festivali “Kopenhaageni moonutus” reklaamis kiirreageerimistuba juba oma DJ-idee kaudu, seal kasutati segiläbi autentseid uudiste klippe. Tasuta õlu ja meediamullid tekitasid mõnusa melu. Projekti edu peale tulid kohale ka paljud kunstnikud, ent kahjuks oli projekt juba lõppenud.

**Samm kaks. Berliini raport: eelsoojendus**  
Aktiivsemad Taani kunstnikud olid valmis jätkama ja nii tulid nad Berliini Olaf Stüberi galeriisse, et ühineda sealsete kunstnikega ning luua kiirreageerimistuba number 2. Seekord avaldas osalemisaktiivsus muljet, sest iga



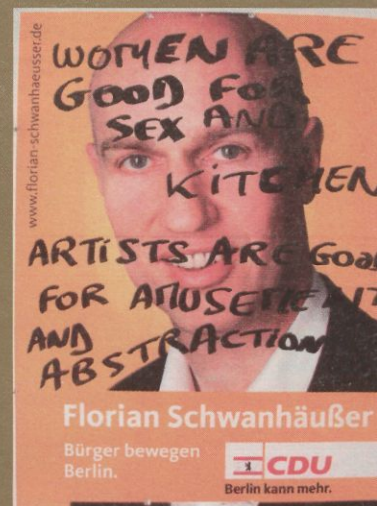






Wolfgang Müller.  
8. september 2006.  
(Sekkumine  
valimisplakatil.)

Wolfgang Müller.  
September 08th, 2006.  
(Intervention on electoral  
poster.)



an exhibition that changes on a daily basis in order to comment on today.

More than 200 artists have been active in the movement so far, and things are growing fast, this is a daily exercise: gymnastique d'exposition.

Emergency Room is like a gymnastic practice, it needs some warming up – this is only a question of training and concentration and a question of platform. It is a fact that artist have more energy to produce if they have an exhibition opportunity coming up – a viewer to share their views.

There are two obstacles. An artist can be very busy and engaged with long term projects that do not allow them to work on current topics. I have also met people from the art world who criticize the project by saying that an artist cannot and should not work fast. They claim that politics should be left to politicians. I don't know where this prejudice comes from, but it pisses me off. Why, why exactly, should artists stay out of the debate of today and why should it be superficial to express things about today? Snapshots does not mean superficiality. Which genetic handicap makes an artist incapable of making a qualified art work about today?

#### Why This Has to Be Done?

Normally, an artist has to wait months or years to set up an exhibition because it is necessary to negotiate with an art institution, find funding etc. This limits the artist with an urge to respond to the contem-

porary. Unless the artist makes graffiti in the street or is a capable hijacker of internet space, the artist cannot comment on the news without delay. Emergency Room is an open space and gives the artists an opportunity to do just that.

Through Emergency Room, artists react every day: they can scan the news and react to the current debate. No comment or reaction is wrong. Artists can include newspaper, print magazines, internet screen dumps, broadcast television news, documentaries, live performances – artists can make comments on all types of public communication and media news streams. If the artist wants to react by making a smell or a sound sampling that is also possible. They can make sabotage and attack the common knowledge distributed in the media or highlight details that would tend to disappear in the news stream.

Every country has several newspapers and broadcasting channels, so every country should have an Emergency Room to give a voice to their artists in the debate and not make them suffer a two year delay. Every day, when artists jump up from their sofa with a burning desire to react to the news they should now exhibit at the Emergency Room. Some days, the news can start a storm of reactions. Artists should no longer keep their comments and art work to themselves, but install them right away, while the debate is hot. This is the only way to interfere and make changes happen. Every day at 12:10 pm sharp, the art work from

yesterday is removed to give space to the artwork of the day. The exhibition breathes as fast as the media.

Therefore – please, please artist I beg you, I really need your opinion, don't leave me alone with the journalists and the publicists and the politicians, please, please artist, before it is too late. If you have an opinion, or even just an impression, tell me fast! Don't listen to the people who try to

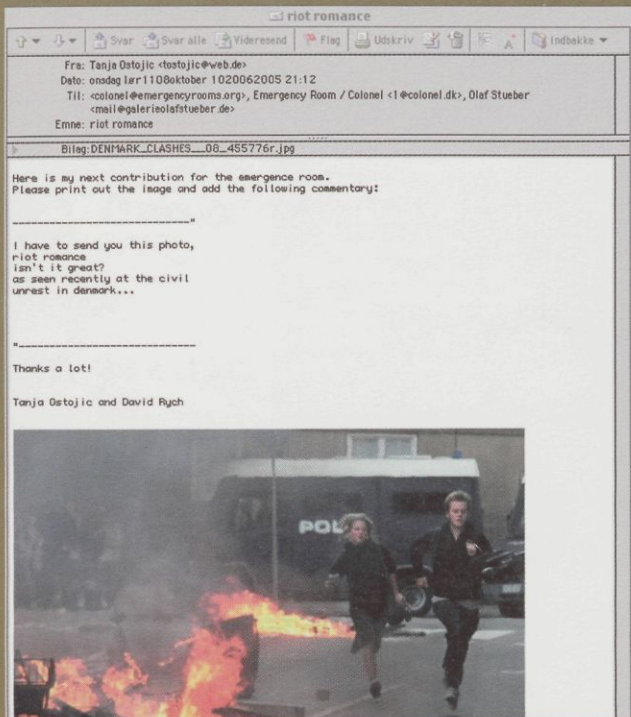
discourage you by saying artists should not give their opinion. The lack of opinions come from the lack of opinion space. No more loneliness in front of the media.

#### Step one. Copenhagen Report: warm up

In collaboration with Frank Franzen, I opened an Emergency Room on the 7th of April 2007 in the city centre of Copenhagen at Kunsthallen Nikolaj. The Emergency Room stayed in operation until the 20th of May as a test for the real format: a permanent Emergency Room. It is not in the spirit of the manifesto to close an Emergency Room after seven weeks – news never stop.

Prior to launch, we approached artists who have got a true burning desire to comment on the world of today. We interviewed them in their studios and made sure they were devoted. At that time, Denmark was still shaken after the so called cartoon crisis caused by caricatures of the Prophet Mohammed in a Danish broadsheet newspaper. The media was full of images showing angry Muslims burning the national flag, loved by all Danes. This debate felt





very strong for a small peaceful little country like Denmark. Surprisingly, no visual artists were asked to comment. The press asked for people's opinion, everybody in the country seemed to have an opinion, but there was no platform from where the artists could react and the broadcasts never thought of asking artists.

In my opinion, the cartoon crisis would never have come so far if artists in Denmark had been part of the public debate at an earlier stage. It is in the light of all this, Emergency Room started to operate. Emergency room started a few months after the crisis, and it seemed we started at a dull moment. There was the daily racism in the Danish media – which the general public seem to have got used to by now though it grows stronger by the day. Actually, we started Emergency Room when the parliament agreed on throwing refugee children out of the country, and when the government signed a contract with the genetic company Monsanto, and the Danish army appeared on national broadcasts in international conflict zones shooting with real ammunition in real combat acts. This is new. There has long been a tradition of only showing Danish soldiers giving sweets to kids and playing the role of the peace keepers.

Despite all this, we experienced that no artists felt an urge to comment on the news. Then one day I announced to the Emergency Room artists that a curator would come from France, and that day sev-

en artists turned up to express opinions and comments. This did not seem sincere. I could feel something was wrong. It seemed it would take some time to wake up the awareness muscle of the artists.

What happened to the other 80% of the Emergency Room artists who seemed so burning with desire to express their views of today? I searched for them, and my research showed that all those artists were simply BUSY doing one thematic group shows after another, making PR here, and network there. They were busy working, busy, busy, busy.

How could professional artists be busy – so busy that they had no need to express their opinion about the obvious local political dysfunction? Something should be done, so they could spend at least 10% of their time to observe things happening today. Artists should not spend all their energy on long term projects.

There should be energy to react to today.

Fortunately, the project was saved by some five artists who started to develop incredibly well. In the beginning, there was a slow process of creation, but they ended up reacting ultra fast. Those artists saved Emergency Room from sinking. Then came a five day party festival, Copenhagen Distortion, which was promoted from the Emergency Room with an Emergency Room DJ-concept mixing authentic news bits. The free beer and all the media hype made the whole art milieu come around.



Iga päev täpselt kell 13.30 vahetatakse näitus, nagu käib kuningliku auvahtkonna vahetus (nn *passage*). Pildil viis kunstnikku töid vahetamas. Teisipäev, 10. oktoober, 2006.

Every day at 1.30 p.m. sharp the exhibition is changing like the change of the royal guards ("the passage"). Here 5 artist passage. Tuesday, October 10th, 2006

Tanja Ostojic. 11/10/2006.

Following this success, many Emergency Room artists turned up, unfortunately it was the end of the project.

### Step two. Berlin Report: warm up

The active artists from Denmark were eager to continue, so they came to Galerie Olaf Stüber in Berlin to join local artists for the second Emergency room. The participation was impressive this time, seeing artists turning up every day during the period to express their daily comments. Even some visitors came several times to receive an artistic interpretation of the day. There was a whole different spirit this time, and it was interesting to observe the flow of artists and change the energy. The Berlin gymnastique d'exposition was a good exercise for the awareness muscle.

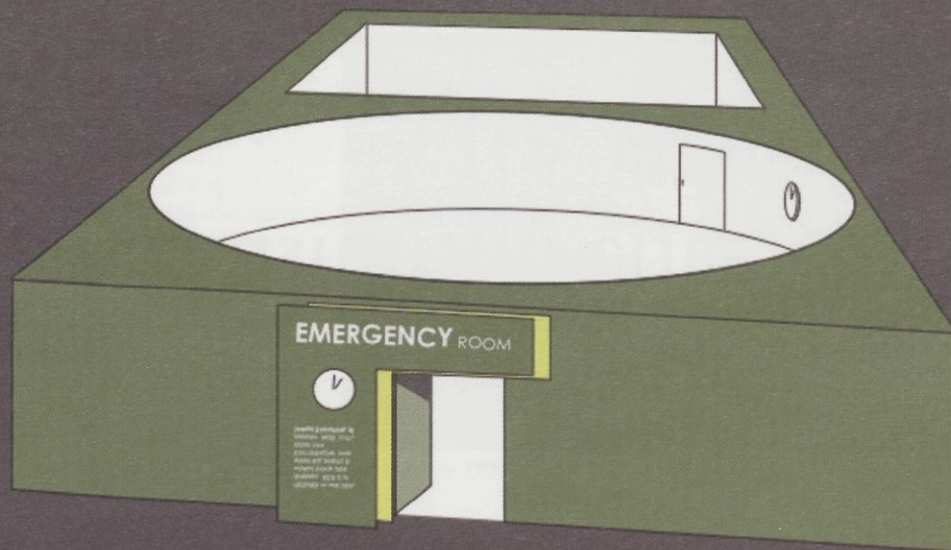
### Step three. New York 2007

This will be a joint venture at PS1/MoMA February–March 2007 including Emergency Room artists from Copenhagen and Berlin plus a large group of artists from New York. It has become clear that artists have persistent opinions and are happy to be asked what they think about today. It is just a question about changing the bureaucracy of the institution and the ritual of art that puts artists in a position of stand by. Emergency Rooms want to change that.

### More about the Emergency Room format

Emergency Room is conceived out of a desire to learn what artists are thinking





**Thierry Geoffroy - Colonel : Emergency Room**  
 project A : entry big flat door, round room exhibition and storage/work room

about current affairs around the world. Through art processes, these opinions may be exteriorized, put into form and therefore distributed to the public. By sharing interpretations of the world today, artists are enabled to bond and create a community. The list of artists involved in Emergency Rooms allows for this as well. It evolves continuously, and artists are added and removed on a regular basis. Passive artists are encouraged to remove themselves from the list. A majority of the former Emergency Room participants are also invited, encouraging all artists to become part of a movement or community.

Emergency Room deliberately chooses to mix evidently politically involved artists with artists who approach art in a completely different way. Bringing together video artists and an abstract painter could be one example. Emergency Room enables such artists to evolve and develop new unexpected methods and art forms. Emergency Room encourages experimentation, and fosters it with the conditions of production it entails. The environment is fast-paced and leaves very little time for artistic production. This exposes artists to mistakes or changes they would not ordinarily encounter.

The Passage, or transfer between old and new artworks can be a moment of extreme pressure which can lead to an unfriendly environment but also to the potential creation of innovative art forms. The concept of Passage is central to the Emergency Room project. It is the process

where yesterday's artworks are taken down from Emergency Room's main gallery, relocated to an archive entitled Retard, and replaced by today's new artistic reactions. The Passage occurs punctually at 12:10pm and is a time of Transition, allowing new perspectives on current situations and events to arise.

Though the process of Passage is ephemeral, Emergency Room allows for statements to be recorded in its archive entitled Retard. This "delay" of opinions, where past reactive interpretations are preserved, is a critical way of thinking about contemporary art.

Emergency Room artwork is centered on current themes and debates. It focuses on artists' interpretation of the media's dissemination of information. Emergency Room's ideal response to information is instantaneous, and though this method can lead to certain imperfections, it also generates unique artistic expressions.

An example is Jean Baudrillard's comments on recent events in the French newspaper *Libération*. He is a great thinker but because he expresses himself on the spot, he makes what his philosopher colleagues may call "mistakes". For the reader however, these opinions can be invaluable, as they differ from what journalists present. Similarly, visual artists have the power to direct thoughts in new and different ways, touching a public normally left alone before the media.

The Emergency Room is not defined as

a group show, but it involves the creation of a movement in which artists are strongly encouraged to communicate, particularly during the Passage. Ideal artists for this project are people with true, authentic and precise critiques of the world today, who are able to convey this opinion through their artistic practice. The use of irony in artworks is accepted though not encouraged, as it has the potential to confuse the public, the goal being to find a new and different angle within a contemporary debate.

Artists are seen as experts in communication. When confronted with a flood of information, they are able to understand the media's strategic mechanisms to deliver news, and can deconstruct and reconstruct various facts and images. They not only perceive traces of dysfunction in the news and abuses of power by the media, but also have the tools to articulate an opinion about them. Artists can reveal the manipulations of the media, as well as express their own interpretation on the actual content of the information. This unique expertise of the artist must be exposed in order to give the public new and diverse points of view.

As an expert and witness, the artist has a duty to communicate visions as well as doubts. Isolated with the media, the audience needs assistance with the understanding of information. The artist has the ability to provide this assistance, both on a conceptual and emotional level.



# Fotoloogia VII

## Fotograafia uurimismeetodid: psühhoanalüüs I

Peeter Linnap

Tagauksest bussi sisenev koolipoiss topib hirmunult kiiruga taskusse mängukaarte. Galerii hämaras nurgas uurib mees, hõlmad laiali, aktifotosid. Kohmetunud näoga insener sulgeb uksekolksatuse peale töösse mittepuutuva veebilehe. Tülgastusega märkame, et just neidsamu pilte vaatab näitusel veel keegi... Need on kõigile tuttavad näited, mis avalduvad päevast päeva inimeste suhetes fotodega – selliseid hetki enamasti küll võõristatakse, kuid alati tekitavad nad küsimuse spetsiifilise aktiivsuse põhjustest. Täpsemalt teadmata, oskame võimalikke seletusi oodata kas psühholoogialt või psühhoanalüüsi-taolistelt õpetustelt.

Lihtsustatult võib öelda, et psühhoanalüütiline lähenemine fotodele, pildistamisprotsessile, fotode retseptioonile jmt ongi seotud huviga just piltide tegemist, levitamist ja tõlgendamist motiveerivate jõudude vastu – näiteks fotodega seoses avalduvate fantaasia-vormi-funktsiooni jne inimlikult keeruliste suhete vastu<sup>1</sup>. Muude distsipliinide raames on need probleemid sellisena tõepoolest raskesti käsitletavad. Kahtlemata on Sigmund Freudi õpetus teadvuse struktuurist ja selle “hämaratest” piirkondadest, ennekõike teadvustamatusest – andnud võimaluse tõlgendada inimese olemust ja tegevust käivitavaid jõude huvitavalt ja uudsel. Siinkohal pole erilist tähtsust isegi sellel, kas Freudi *homo psychologicus* (nagu ka Marxi *homo oeconomicus*) on rangelt võttes “tõsiteaduslikud” nähtused või mitte, pigem lähtun praegusel juhul nende õpetuse mõjuvõimust ja rakenduse rohkusest. Piltide tõlgendusi integreeriva käsitluse jaoks on muidugi eriti pikantne seik, et juba Freud kasutas oma tekstides mitmeid otseselt visuaalsusele viitavaid väljendeid nagu “skopofiilia”, “optiline alateadvus”<sup>2</sup> jms – ning nimetas psühhoanalüüsi koguni “inimhinge fotograafiaks”. Kuigi neid peetakse ekslikult vaid metafoorideks<sup>3</sup>, on Freudi ja Lacani, aga ka Winnicotti, Fenicheli, Deleuze'i jpt<sup>4</sup> psühhoanalüüsi leeri liigitatud kirjutistel üsna otsene panus visuaalkultuuri uurimisse. Kuigi mõned autorid on püüdnud taandada kogu psühhoanalüütilist lähenemist vaid paarile märksõnale, näiteks “subjektiivsus-seksuaalsus-teadvustamatus”<sup>5</sup>, on

selge, et nõnda lihtsalt me fotode tegemise motivatsiooni, fotograafi käitumist, pildistamisprotsessi ja piltide tõlgendamist-vaatamist-kasutamist siiski raamida ei saa.

Leksika ja probleemid, millest lähtuvad psühhoanalüütilised pildiuurijad, on laiemale üldsusele hästi tuntud – siit leiame nii psühholoogia mõisteid kui ka neid, millest on saanud igapäevane üldnimelik leksika: subjektiivsus, alateadvus/mitteadvus, skopofiilia (Freud), motiveeritud pilk (*gaze*), fetiš (Freud, Metz), kujutluslik (Sartre), visuaalne nauding (Mulvey), vuajerism, fantaasia, peeglistaadium (Lacan), maskeraad (Bahtin), seksuaalsus, kastratsioonikompleks, fallotsentrism. Teiselt poolt: trauma/traumaatiline, lein/melanhoolia, kompensatsioon jm.<sup>6</sup> Kõik need märksõnad on üksipulgi läbi kirjutatud. Autorid, kes siin kesketena figureerivad, on Christian Metz, Laura Mulvey, Peter Wollen, Victor Burgin, Annette Kuhn, Margaret Olin jpt.

Kuigi paljud ei pea psühhoanalüüsi kuigivõrd teaduslikuks õpetuseks, on selle fotode käsitlemise ajaloos ometi vaieldamatult oluline roll. Et psühhoanalüüsi kesksemad huvid on suuresti seotud indiviidi tasandiga, siis võib jääda mulje, et seda rakendatakse ennekõike fotode puhul, millel on seoseid personaalsete identiteetidega. Ometi on see mulje petlik. Psühhoanalüütilistes visuaalkultuuri-käsitlustes ollakse huvitatud ühelt poolt teadvuse struktuurist või selle omadustest; samuti psüühilistest seisunditest/probleemidest/häiretest nagu trauma, melanhoolia, kaotus<sup>7</sup> jne. Piltidega seonduvalt pakuvad sellele valdkonnale huvi fotod, mille tegemise/omamise/tõlgendamise motivatsioon tundub sõltuvat ülaltloodud nähtustest. Fotod, mis täidavad fetiši, talismani, reliikvia vms rolli, on mõned säärastest. Psühhoanalüüs huvitub näiteks pilgu seksuaalsest motiveeritusest ja erinevustest, mis on seejuures tunnuslikud meesvaatajale ja naisvaatajale.

Niisuguseid erisusi nagu ka soorollide, sooliste ideaalide jms kehtestamist fotode abil peavad rõhutatult silmas feministlikud tõlgendused, kus psühhoanalüüs on kesksel kohal. Selliste kalduvuste tõttu külgnevad psühhoanalüütilised uurimismeetodid



sotsioloogilistega, neid siiski asendamata, sest näiteks sootsiumi majandusreaalsusest või institutsionaalsetest jõujoontest tulenevad kujutamise aspektid ei kuulu siinsesse huviorbiiti. Kui eristada psühhoanalüütilisi meetodeid muudest ülaltoodud tõlgenduslike operatsioonide lõikes, siis hakkab kindlasti esimesena silma kirjeldava staadiumi tugev domineerimine ja juhtumiuuringute suur osakaal. Võrrelduna semiootika taotlusega leida märgiprotsessidele invarianti, on psühhoanalüüs, vastupidi, variandi-lembene. Juhtumiuuringutest tulenev üksikute lugude eripära silmaspidamine kaasab tihti huvi ka nende mõningase tüpologiseerimise vastu. Pilte väärtustatakse spetsiifilise arbitraarsusega, tihti näivustest lähtuvalt: leides piltidelt detaile ja märke, mis võiksid psühhoanalüütilisi oletusi kinnitada, omistatakse sääraسته seeläbi eriline tähtsus ja tähenduslikkus. Seevastu võrdlemisel ja kontrasteerimisel psühhoanalüütilises pilditõlgenduses erilist osakaalu ei ole. Nõnda peakski ühe kitsendava lähtekohana väitma, et psühhoanalüütilisi tõlgendusi huvitab fotode juures ennekõike nende motiveerituse iseloom, nende spetsiifiline funktsionaalsus ja fotode toime just n-ö indiviidide “isiklikus mikromaailmas”.

Õeldude vaatamata lõimub psühhoanalüüs fotode uurimisel muude meetoditega. Julia Kristeva, Victor Burgini<sup>8</sup> jpt uurimustes kombineerub see näiteks semiootikaga: tulemuseks märgiliste protsesside vajalikud ühendused oluliste psühholoogiliste kategooriatega; sotsioloogias ja antropoloogias, mida huvitab visuaalkultuuri probleemistik rõhuasetusega inimeste kooslustel, institutsioonide jmt raames, võib täheldada psühhoanalüütiliste uuringutulemuste kasutamist baasmaterjalina. Ka “kollektiivse alateadvuse” (Jung), “surma” jpt märksõnad on psühhoanalüüsi ja visuaalantropoloogia ühendavaks lüliks, ehkki viimane seab surmahirmu ja -tungi asemel fookusesse pigem matuseriitused, surmaga seotud uskumused jmt. Fenomenoloogias omakorda tegeldakse mõnikord lausa samade probleemidega nagu psühhoanalüüsis<sup>9</sup>, kuigi selle lähenemisi korral puuduvad teadvustamatuse jmt spetsiifilised kategooriad. Omakorda politoloogias, kus näiteks võimu jms fenomenid on lausa määrava tähendusega, on võimatu mõnda minna nende nähtuste psüühilistest aspektidest, mis on hästi defineeritud just psühhoanalüüsi raames. Esteetikas seonduvad isegi põhimõisted, näiteks “ilu”, tihedalt naudingu printsiibiga, mis oli Freudi (alg)õpetuses lausa fundamentaalsel kohal. Kuigi ka distsiplinaarselt “puhas” psühhoanalüütiline teoretiseerimine piltide üle pole küll enam esmafookuses, võib ometi märgata, et siin – nagu semiootikaski – on toimunud oluline diasporaa. Nüüdisaegsed pildikäsitlused kipuvad enamasti olema interdistsiplinaarsed, meetodiliselt hübriidsed teoretiseeringud, olles enamasti hästi “informeeritud” nii semiootiliselt kui ka psühhoanalüütiliselt.

#### Fotoproduktiooni motivatsioonist ja fotode toimest

Esmalt märkigem, et psühhoanalüüs ei defineeri vaatamist neutraalse või muust tunnetusest eraldi seisva nähtusena, vaid tegevusena, mis on aktiivne ja lähtub paljudest huvidest.<sup>10</sup> Just vaatamise liigendamine “vaatamisviisideks” ja vaatamise motivatsioonide uurimine on suuresti psühhoanalüütilist laadi uuringute teene. Kui 19. sajandi füsioloogias (Helmholtz, Pavlov, Müller jpt) tuvastati vaid inimese nägemismeele loomupärane hälbevus ja seega ka teatav ebausaldusväärsus – sellisele, nn “füsioloogilisele optikale” vastandati tookord stabiilsena objektiivne “geomeetriline optika” –, siis vaatamise nüansseerituma käsitlemiseni jõuti just psühhoanalüüsi raames. Viimane kontseptualiseeris “oma territooriumidena” nii foto enese kui ka selle loomise, vaatamise, kasutamise ja tõlgendamise. Fotode tõlgendus pole siin muidugi mitte kuigivõrd essentsialistlik, mitte ontoloogiline, vaid funktsionaalne iseloomu ja diskursiivsete piiridega: pildid kontekstualiseeritakse näiteks traumaatilises, kompensatoorses või naudinguga seotud rollis, neid uuritakse



Nancy Jahns. 1996.

kasutuses olevatena ja ainult teatavate “stsenariumide” piires. Piltide psühhoanalüütilise tõlgenduse korral hakkab kindlasti silma atribuutsiooni-meetodi domineerimine – vaataja projitseerib piltidesse rohkesti omapoolset informatsiooni. Selliste mentaalsete projektioonide sisu on loomuldasa kujutluslik, seotud vaataja enda fantaasiatega, traumadega jms.

Üks freudistlikest alusmõistetest, mis õeldut selgitab, on skopofilia ehk vaatamisnauding, mis saab alguse juba imikueas ning kujuneb, olles algselt küll loomuselt instinktiivne, edaspidi vuajerismiks. Just sellisele aluskontseptsioonile on üles ehitatud enamik vaatamisnaudinguga seonduvaid psühhoanalüütilisi visuaalse tegevuse seletusi, sh neid, mis seonduvad libidinaalse energia inkarneerumisega pildilisse kujutamisse. Mõistagi keskenduvad sellised interpreteeringud ennekõike erootika laialuluslikele avaldumisvormidele: nartsissism, ekshibitsionism, vuajerism, pornograafia jmt. Seejuures on selgelt ja õigustatult sedastatud, et pildilise kujutamise ja iseäranis fotograafia roll pole pelgalt selliseid nähtusi peegeldada, vaid ka nende nähtustega seonduvaid maitseid ja väärtusi (taas)toota. Et erootikaga seonduvate visuaalsete mõju ühiskonnas arvatakse õigustatult olevat tugev, siis on ka igati loogiline, et infoliiklust sellises kuvandimenüüs ühiskonnas reguleeritakse. Tagajärjeks on muidugi rohked keelutsoonid kujutamises, mis toovad kaasa käitumuslikke hälbeid, kuid teevad ka ühiskonna visuaalökoonomia tunduvalt keerulisemaks ja uurijale huvitavamaks.

#### “Tungisaatused” fotograafias: kujutamise keelutsoonid

Freudi õpetuse aluseks on loomulike tungide ja sotsiaalselt sanktsioneeritud käitumisnormide vastuolu, mis on väga lihtsalt õeldes teadvustamatuse tsooni kui resistentse psüühilise lookuse eristamise peamine põhjus. Igasugune muu kontrolli kõrval, mida ühiskond spontaansete impulsside vaoshoidmiseks sätestab, on kontroll sootsiumi avalikus sfääris ringleva kuvandimenüü üle üks olulisemaid. Poliitiliste, religioossete, militaarsete jm iseloomuga pildikeeldude kõrval kehtib rida ettekirjutusi ka mentaliteedi ebamäärasemate aspektidega seotud visuaalsusele, mille tüüpilisteks näideteks on vägivald ja seksuaalsus. Kui teatud sootsiumides on selliste nähtuste representatsioon kas üldse keelatud või redutseeritud miinimumini, siis nn lääne ühiskonnas käib nende katkematu ümberkorraldamine ja piiride parajalt doseeritud nihutamine. Toimuva selgemaks mõistmiseks võrreldem kas või viktoriaanliku Inglismaa ja praeguse Euroopa töekspidamis alasti inimkeha kujutamise osas: kui 19. sajandi Suurbritannias vallandas suurema tuntud skandaali ainuüksi alasti inimeste kasutamine allegoorilistes fotokompositsioonides (näit O. G.



Rejlander, 1856), siis praegu on alastuse visuaalne representatsioon gradueeritud terveks reaks “erineva kangusastmega” mõisteteks, mille abil tarifitseeritakse fotosid *soft-* ja *hardcore-*pornoks, glam(uur)iks, aktiportreeks, *pin-up*’iks jpm. Et seksuaalsed kuvandid kujunesid juba ammuilma keskseks ostustiimuli loomise vahendiks, siis toimub sellest ajast peale (ca 20. sajandi algus) ka pidev kaubanduslike huvide ja eetiliste normide võitlus. Esimene paradoks on siin aga selles, et seksuaalsuse abil oma toodangut turustavad tööstusharud peavadki mängima pidevalt keelatuse piiril, s.t on sunnitud minema liberaalsuse suurenemise tõttu pidevalt radikaalsemaks. Ja teiseks – just seesama keelatuse fakt ise teeb seksuaalsuse representatsioonid, sh pornograafia massidele tunduvalt atraktiivsemaks, kui see võiks olla nende “avalisuse” korral. Võib isegi olla, et osaliselt seetõttu saigi viimasest omaette tööstusharu.

### **Pornograafia**

19. sajandist pärit sõna “pornograafia” tähendas algselt prostitutee käsitlevaid raamatuid ning lõbunaistest tehtud pilte. Just säärane ühendus prostituteedega tegi porno algusest peale sotsiaalselt alaväärtuslikuks ja kõlvatuks.<sup>11</sup> Pornopildid käivitasid vaatajas skopofiilia: nad töötasid, et vaatamine toob naudingut. Kuna see, mis fotol kujutatud, asub vaatajast eemal nii ajas kui ruumis, siis pidi nende piltide tarbija saama oma naudingut vaajerismist – jäädes ise väljapoole pildi situatsiooni. See-eest aga võimaldasid fotod kujutatud situatsioonis osalema panna vaataja fantaasia ja just nõnda, nagu see just talle kõige rohkem meeldis. Ometi peab siinkohal nõustuma kriitilise hoiakuga, mille kohaselt seksuaalfantaasiad ärgitav, porno tegelikult ka piirab nende vaba realiseerimist ja annab ette omad piirid ja reeglid. Miks? Pornotööstusel on nimelt tunduvalt laiem tähendus kui vaid lihtsalt tekstide, filmide või piltide tootmine. Kõik see, millega luuakse vaid nn lääne maailmavaadet seksuaalsusest ja sugupoolte üheselt programmeeritud erinevusest, mõjub ka psüühikale pisut rutiinselt ja ühekülgseks. Ning just nõnda on pornograafiaks peetava representatsiooni seda aspekti kõige teravamalt kritiseerinud feministlik liikumine – mille tüüpilisemad järeldused on omakorda võrdlemisi ühesed, isegi dogmaatilised. Nende väidete aluseks on arusaam, mille kohaselt lääne ühiskonnas domineerib patriarhaalne seksuaalideoloogia. Just sellise huvides olevat pornograafia üheks võtmeinstituutsiooniks, mille kaudu erotiseeritakse meeste domineerimist naiste üle.<sup>12</sup>

Niisugusse lihtsakoelisse skeemi tuleb tänapäeva kontekstis teha paraku üksjagu korrekture: esiteks kehtib öeldu vaid heteroseksuaalse pildimenüü puhul, niipea kui tõdeme pornograafia tänast hulga “variatiivsemat menüüd”<sup>13</sup>, vähenevad ka niisuguse doktriini kehtivuspiirid märgatavalt. Pigem võiks öelda, et kuna pornograafias on teatud annus “kaosefaktorit” – kapitalistlikule ühiskonnale eluliselt olulise tööjõu mentaliteeti mõjutavat jõudu, siis pakutakse selle kaudu pigem surrogaatset aseainet ebatervete töösuhete tõttu lõhutud perekondadele. Püsisuhte asemel selle kaudset aseainet serveerides on muuhulgas just kergem taastoota ka üksikindiviidide armeed, mis on reklaamiga kergemini mõjutatav ja hoiab käigus konsumeristlike stsenaariume. Ent muidugi pole küsimus ainult pornograafias. Oma tuntud emblemaatilises esees “Visuaalne nauding ja narratiivne kino”, väidab Laura Mulvey, et ka filmitööstuses kodeeris valitseva suuna film erootika valitseva patriarhaalse korra keelde.<sup>14</sup> Selle korra kohaselt olevat mees aktiivne/vaataja, naine aga passiivne/vaadatav jne. Nõnda on meil resümeerivalt öeldes nende jpm vahendite/formaatide näol tegemist ühe ja sama ideoloogia erinevate agentidega.

### **Nartsissism, ekshibitsionism ja fotograafia**

Psühhonaalüüsis eristatakse nartsissismi kui omaenese keha

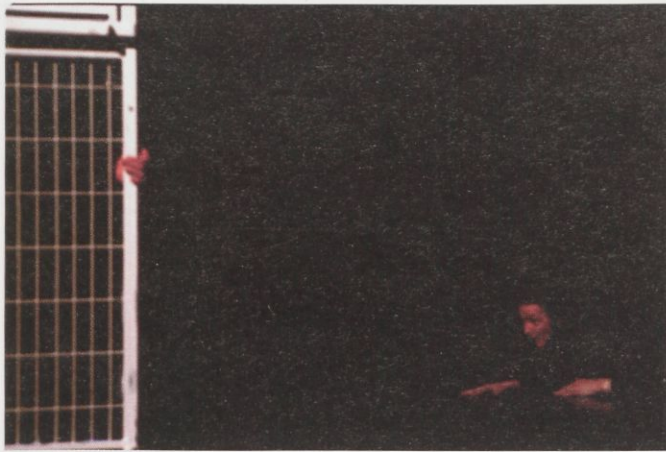
naudingulist eelistamist (teistele) – ja ekshibitsionismi kui ennekõike naudingut olla vaadatav (teiste poolt). Fotograafias liigitatakse sellistel ajenditel tehtu enamasti pildilise erootika valdkonda, kuid tegelikult pole asjad sugugi nii lihtsad. Pigem eksisteerib loendamatu hulk inimtegevusi, mille käigus võib täheldada nii nartsissistlikke kui ekshibitsionistlikke elemente. Ilmselt on sellised oma kultiveeritud (ja aktsepteeritud) vormides kõige tihedamalt seotud kunstiga (autoportreed, autoerootilised aktid jms), kuid ei saa ka lahti selliste inimnatuuri avaldumisvormide üldkehtivuse mõttest. Võrdlemisi problemaatiline on ka nartsissismi ja ekshibitsionismi eristamine, eriti veel fotograafilises representatsioonis. Algselt eneseimtluse jõujoontes sündinud fotod jäävad väga harva lõplikult “enda teada”, juba pelk pildi tegemise fakt ise näitab, et sellise tegevuse taga on tegelikult soov “olla vaadatud”. Nõnda satubki algselt eneseimtlusest sündinud kuvamistegevus enamasti nartsissistlikust domeenist välja – ja muutub ekshibitsionistlikuks. Üldjuhul pole siin midagi patoloogilist – ainuüksi tõsiasi, et autoportreede tegemine tuntud turismiobjektide taustal (ning miks mitte ka hulga “pikantsemates stseenides”) ja selliste stseenide hilisem innukas pildiline näitamine lubab omistada enamikule inimestest teatava annuse imetlemisvajadust nii iseene kui teiste poolt.<sup>15</sup> Säärased näitemängud on (vähemasti teatud määran) üldlevinud ja eneseimtlus pole mitte ainult lahutamatu seotud empaatilise näitamisvajadusega, vaid teatud piirini lausa normaalne, isegi vajalik nähtus. Öeldes “teatud piirini”, peetakse ilmselt silmas, et selline tegevus on üks paljude hulgas, mitte liiga domineeriv või süsteemipärane. Ent viimased piirangud ei kehti muidugi kunsti sfääris. Võime tuua hulgaliselt näiteid artistlikust tegevusest ja karjäärist, mis niisugusele nähtusele just tuginevadki.<sup>16</sup>

### **Vuajerism ja samastumisraskused fotol kujutatuga**

Mulvey jõuab Freudi tsiteerides ka olulise kahetise vaatamisviisini kinos: vaadatav on meile skopofiilia ehk vaatamisnaudingut objekt, kuid vaatamise käigus lisandub ka vaataja samastumine vaadatavaga.<sup>17</sup> Tundub, et fotograafias, õigemini fotodel ei ole nõnda just viimati nimetatud “ühekssaamisega”. Kinol loob samastumise illusiooni juba filmi vaatamise viis, publiku taandamine pimendatud ruumi, mis sunnib vaatajat teatud mõttes enese (mina kui vaataja) unustama. Teine samastumist võimaldav asjaolu filmis on aga ilmselt see illusoorne täiuslikkus, millega karaktereid meile filmis esitletakse kontinuaalsetena – ja mis fotodel täiesti puudub. Fotol kujutatud ajalõigu fragmentaarne põgusus, kehakeele ja miimika tihti väga juhuslik rebendlik hetkelisus loob ennekõike võõrandumistunde – inimese fragmendiga on vaatajal tõepoolest rasked, isegi võimatu samastuda. Võib-olla just seetõttu ongi olemas filmistaarid, fotokangelased aga puuduvad sootuks? Tõsi, me võime küll n-õ tahta pildi sisse, me võime kujutleda end eksootilisele legendikule “seal” fotol, tolle hõrgutistest lookas laua taha, nende meeldivate inimeste keskele jne, kuid me ei oska tahta olla mõni neist inimestest. Miks? Kuigi fototööstust raamiv ideoloogia on konstrueerinud ja taastoodab olukorda, mis sugereerib meile, et me ei vaata mitte fotot, vaid meie pilk langeb otse (vahendamata kujul) objektidele, on need pilditegelased fotodel kuidagi liiga põgusad, nende liigutused absurdsest ajast astendatud jne. Ent isegi see pole veel kõik.

Kui filmis tekitab kaamera liikumine vähemalt illusiooni mina-vaatajast (meenutagem kas või “Blairi nõiafilmi” värisevat käsikaamerat), siis foto puhul valitseb üldjuhul tunne, et selle tegijast õieti polegi – on vaid vaataja, pilt ja sellele nähtav. Näib isegi, nagu puuduks fotol igasugune, isegi kujuteldav sidusus foto vaataja ruumi ja fotol representeeritud ruumi vahel. Järelemõtlemisel selgub, et ainus n-õ mina-kaamera efekt tekib vaid siis, kui oleme kogemata unustanud pildistamisel kaadrisse omaenese käre, näpu,





Anna Hints. 2004.

jalad vmt ja sedagi juhtub paradoksaalselt ainult seetõttu, et me ei tea, kuidas pildistama peab – kui oleme algajad. Objekti- ja kujutiseruumis eraldi saab “samastumisasiakte” banaalselt muidugi korraldada: me võime toppida oma pea (*à la* laadafoto) läbi maalitud Napoleoni kehase tehtud augu, ka fotole (kui kujutisele) võib hiljem kujutiseruumis oma näopildi vägisi “peale lõigata” – kuid fotol vaatame me ka neil juhtudel oma kujutist objektina. See, mis aga tundubki võimatuna, on vaataja “kehastuv liiklus” füüsilise ja kujutiseruumi vahel. Kui olla täpsem, siis pildi vaatajatena võime “jõuvõtete” abil sattuda küll fotokujutise representatsioonilisse ruumi, kuid mitte teema referentsiaalsesse ruumi ega diegeetilistesse suhetesse fotograferitud pilditegelastega.<sup>18</sup>

Siiski võime me väita, et fotode mõju kehastumise seisukohalt ilmneb hiljem. See toimub tagantjärele ja seisneb selles, et fotod loovad eeskujusid – positiivsete, jälgendamist väärivate ideaalide näol ühelt – ning ära- või eemalhoidmishoiakute kujundamisega teiselt poolt. Et viimati nimetatud nähtusi uurivad antropoloogia ja sotsioloogia, siis tuleme selle teema juurde hiljem tagasi seoses foto funktsioonidega ühiskonnas. Siinkohal psühhoanalüüsiga jätkates on meil aga vaja nähtavale tuua fotode seosed inimhinge kurvemat ja tumedamate “territoriumidega”, mida mõnikord samuti ei teadvustata. Selliste hulka kuuluvad lein ja melanhoolia, trauma ja hirm, mille väljades leiavad fotod tihti kasutamist proteesidena – nad esinevad puuduvat asendavas rollis.

#### Jätukub.

1 Burgin, Victor. *Fantasy. Form. Function.* Rmt-s: *Thinking Photography.* Ed by Victor Burgin. MacMillan, London, 1982, lk 177–216.

2 Pealkirja “Optiline alateadvus” all avaldas oma asjakohase käsitluse ka Rosalind Krauss. Vt: Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious.* MIT Press, 1994 (October Books).

3 Psühhoanalüüsi ja fotograafia vahetõlge käsitleva raamatu autor Ulrich Baer arvab Freudi “fotograafilise” loomuga väljendeid pärinevat prantsuse neuroloogi Martin Charcot’ menukatest katsetest fikseerida hüsteeria sümptomeid kaamera ja välklambiga. Vt: Baer, Ulrich. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma.* MIT Press, Cambridge and London, 2002, vt lk 14–24.

4 Vt näit: Winnicott, D. W. *Playing and Reality.* Routledge, London and New York, 2005 (1971).

5 Nõnda on psühhoanalüüsi kesksed mõisted koondanud visuaalkultuuri teoreetik Gilian Rose. Vt: Rose, Gilian. *Visual Methodologies.* SAGE, London and New Delhi, 2001, lk 100–135.

6 Vt: Rycroft, Charles. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis.* Penguin, New York and London, 1995. Teine väljaanne.

7 Vt: Prosser, Jay. *Light in the Dark Room: Photography and Loss.* University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2005.

8 Näit: Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Columbia University Press, New York, 1980. Vt ka: Kristeva, Julia. Jälestuse jõud: esse abjektsioonist. Tänapäev, Tallinn, 2006. (Orig. *Pouvoirs de l'Horreur* – P. L.). Ka enamik Victor Burgini kirjutistest on informeeritud nii semiootika

kui psühhoanalüüsi meetoditest ja huviaspektidest. Vt ennekõike: *Formations of Fantasy.* Ed by Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan. Methuen, London and New York, 1986.

9 Sartre, Jean-Paul. *The Imaginary.* Routledge, London and New York, 2004 (1940).

10 Olin, Margaret. *The Gaze.* Rmt: *Critical Terms for Art History.* Ed. By Robert S. Nelson and Richard Shiff. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, lk 208–219.

11 Kuhn, Annette. *Lawless Seeing.* Rmt: *Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality.* London, Routledge & Kegan Paul, 1985.

12 Dines, Gail, Jensen, Robert and Russo, Ann. *Pornography: The Production and Consumption of Inequality.* Routledge, New York and London, 1998, lk 2-3. Vt ka: Gubern, Roman. *La Imagen Pornografica y Otras Perversiones Opticas.* Editorial Anagrama, Barcelona, 2005 (1989).

13 Vt näit: Garoutte, Claire. *Matter of Trust: Photographs and Text.* Konkursbuch, Berlin, 2000; Ulrich, Holde-Barbara (Aufn. v. Thomas Karsten). *Messer im Traum: Transsexuelle in Deutschland.* Konkursbuchverlag, Berlin, 1994; Higonet, Anne. *Pictures of Innocence: The history and crisis of Ideal Childhood.* Thames and Hudson, 1998 jpt.

14 Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema.* Rmt-s: Laura Mulvey. *Visual and other pleasures.* MacMillan, London, 1989. Eestikeelsena on ilmunud peatükk “Visuaalne nauding ja narratiivne kino”, vt: *Adriadne Lõng* 2003, nr 1-2, lk 192–200.

15 Vt: Osborne, Peter. *Travelling Light: Photography, travel and Visual Culture.* Manchester University Press, Manchester and New York, 2000, cf. chapter 5: *Travel Products: Promoting the Tourist Vision,* lk 79–91.

16 Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo.* Assirio & Alvim, Lisboa, 2000. Nartsissismi kohta üldisemalt vt ka: Lash, Christopher. *The Culture of Narcicism.* W. W. Norton and Company, New York and London, 1991 (1978); Self e *Narcisismo.* Zahar Ediciones, Rio de Janeiro, 1984 jmt.

17 Mulvey, Laura. *Ibidem.*

18 Viimati nimetatud “ruumide” liigitus pärineb prantsuse semiootikult Philippe Dubois’lt. Vt: Dubois, Philippe. *L’Acte Photographique.* Nathan/ Labor, Paris/ Bruxelles, 1983.

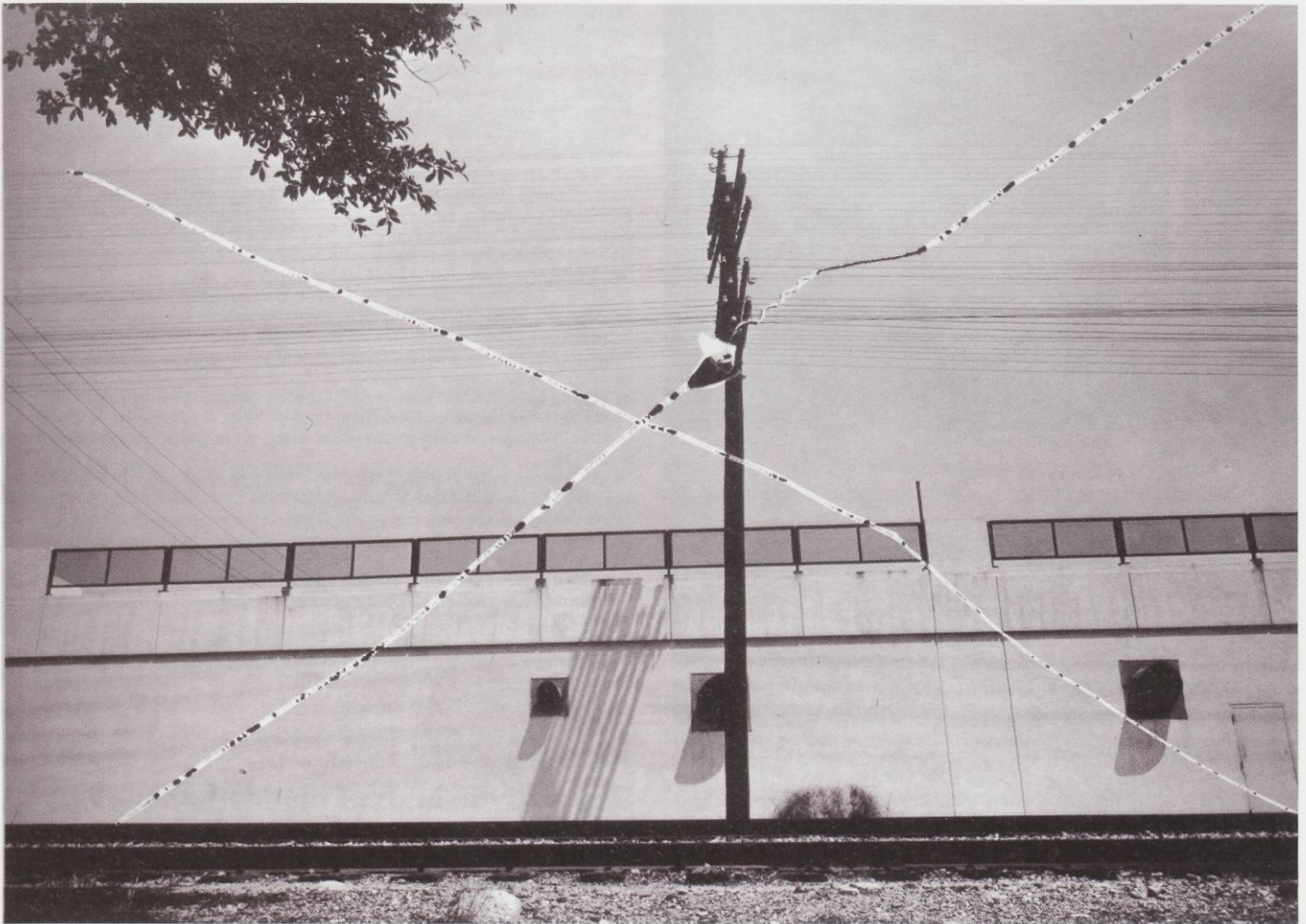
## Photology VII Research methods of photography: psychoanalysis I Peeter Linnap

A school student entering the bus by the back door is hastily shoving into his pockets playing cards, scared. In the sombre corner of a gallery a man, flaps of his coat asunder, considers with attention and in detail the nude photographs. An engineer with an embarrassed countenance closes the WWW-site, irrelevant to his work, when the outer door thumps. With repulsion, we make note of the fact, that just the same pictures are being scrutinised by someone else at the exhibition ...

Those are cases familiar to everybody, which manifest themselves from day to day and from place to place in people’s relations with photographs – people are bashful and shy of such moments, and yet they always raise the question of reasons lurking behind that specific alertness. Unawares, we are expecting the possible ratiocinations from psychology or teachings harking back to psychoanalysis.

To put it in a simplified way, the psychoanalytical approach to photographs, to the process of shooting them and reception of images etc. is specifically related to the interest in the forces motivating the making of the images, dissemination and interpretation thereof.<sup>1</sup> Even Freud used, in his texts several expressions directly referring to visual like “scopophilia” (the obtaining of sexual pleasure by looking at nude bodies), “optical unconscious”<sup>2</sup> etc. – and called psychoanalysis so much as the “photography of a human soul”. Much as they are erroneously considered as metaphors only<sup>3</sup>, the pieces of writing classified to schools of psychoanalysis by Freud and Lacan, and also those of Winnicott, Fenichel, Deleuze and many others<sup>4</sup> have made a rather direct contribution to the research of visual culture. Although some authors have attempted to reduce the whole psychoanalytical approach to just a couple of passwords,





Thomas Barrow. Seerist "Keelatud". 1974.

Thomas Barrow. From Cancellation series. 1974.

for instance "subjectivity-sexuality-unawareness"<sup>5</sup> it is clear that we cannot straitjacket and encapsulate in such a straightforward fashion the motivation of making photos, the photographer's conduct, the process of taking images and interpretation-looking-use of pictures. Vocabulary and problems, that the psychoanalytical researchers of pictures proceed from, are well known to the wider public. We will find here both the concepts of psychology and also those, which have become the daily common vocabulary: subjectivity, subconscious/unawareness, scopophilia (Freud), gaze, fetish (Freud, Metz), imaginary (Sartre), visual gratification (Mulvey), voyeurism, fantasy, mirror stage (Lacan), masquerade (Bahtin), sexuality, castration complex, phallus-centrism. On the other hand there are: trauma/traumatic, mourning/melancholy, compensation etc.<sup>6</sup>

Although many scholars do not consider psychoanalysis a notably scientific or academic teaching, it nevertheless plays an indisputably crucial role in handling photographic images. Because the pivotal interests of psychoanalysis are by and large related to the individual level, one might gain an impression that it is applied, first and foremost in the case of photos, having links with personal identities. This impression is deceptive, however. In psychoanalytical treatments of visual culture, one is interested, on the one hand in the structure of consciousness or in its properties; and also in psychic states / problems/ aberrations like trauma, melancholy, the late lamented<sup>7</sup> etc. Relating to pictures, that contingent takes interest in photos, the motivation of making /possessing/interpre-

tation seemingly depending on the aforementioned phenomena. Photographs, which fulfil the role of fetish, talisman, mandala, relic etc., are some of those. Psychoanalysis, for that matter is keen on the sexual motivation of gazing and the differences, which are in that connection characteristic to male gazer and female gazer.

When keeping apart the psychoanalytical methods from others, the first thing that catches the eye will be the strong domination of a descriptive stage and the impressive specific weight of case studies. As compared to the aspiration of semiotics to find an invariant to sign processes, psychoanalysis, on the contrary is variant-prone. The need to consider the specificity of isolated stories, arising from case studies often involves interest in their certain typologization. The pictures are valued with specific arbitrariness, often proceeding from things ostensible, being such in appearance rather than in reality: i.e. when finding from pictures the details and signs, which could corroborate the psychoanalytical surmises, those are vested with especial importance and significance. Hence, one should suggest as a restrictive term of reference that the psychoanalytical interpretations are interested, as regards the photos, primarily in the nature of their motivation, their operation specifically in the "personal microcosm" of the individuals.

Without prejudice to the foregoing, psychoanalysis integrates with other methods, when researching photos. In the investigations by Julia Kristeva, Victor Burgin<sup>8</sup> and many others this combines with semiotics, for instance; in sociology and anthropology,



one might ascertain the use of the outcome of psychoanalytical research as base material. In phenomenology, in its turn, researchers sometimes handle the patent problems of psychoanalysis<sup>9</sup>, although in case of such an approach, lacking is the category of unawareness and other such specific categories. In political science, where the phenomena of power and other like phenomena are prevailing, it is impossible to overlook the psychic aspects of those phenomena, which are well defined within the framework of psychoanalysis. In aesthetics even the core concepts like “beauty” are related to the principle of gratification, which held the fundamental place in Freud’s (elementary) teaching. Although even the disciplinarily “pure” psychoanalytical theorising over the images is no longer in prime focus, one will notice that here – like in semiotics – a significant Diaspora is in evidence. The present day treatments of pictures tend to be interdisciplinary, for the most part, and methodically hybrid theoretical speculations, being mainly well “informed” both semiotically and also psychoanalytically.

#### **Motivation of photo-production and the impact of photos**

For the avoidance of doubt I will emphasise that psychoanalysis does not define gazing as a neutral phenomenon or as one, standing apart from other perception, but as an activity, which has a practical operation and stems from many interests.<sup>10</sup> Interpretation of photographs is here not a wee bit essentialist, regarding the essence of photos as more important than their existence, it has rather a functional than ontological nature and displays discursive borders: the pictures are contextualised for instance in traumatic, compensatory or gratification related role, they are studied as being in use and only within boundaries of certain “scenarios”. In the case of psychoanalytical interpretation of pictures, the domination of attribution method will surely strike the eye – the viewer will project to pictures a lot of information from his own side. One of the basic concepts of Freudism, elucidating the aforementioned, is scopophilia i.e. gratification from gazing, taking its beginning as early as in the suckling age; it further on evolves, being initially instinctive by nature, into voyeurism. It is this fundamental concept that the majority of explanations of psychoanalytical visual activity related to gratification from gazing have been built on, including those, which relate to incarnation of libidinal energy into pictorial representation.

#### **“Fates of primitive urges” in photography: restricted areas of representation**

The basis of Freud’s teaching is the opposition of natural urges and socially sanctioned norms of conduct. Besides any other control, which society establishes for keeping in check the spontaneous impulses and drives, the control over images menu circulating in the public sphere of groups of society is most important. Besides restrictions on representations of political, religious, military and other nature, there apply a number of prescriptions also in connection with violence and sexuality. While in certain groups of society representation of such phenomena is either totally banned or reduced to the minimum, in the so-called Western society, they are subject to incessant reorganisation and shifting of the borders. As it is, in Great Britain of the 19th C. a major uproar was triggered by just the use of naked people in allegorical photo-compositions (e.g. O. G. Rejlander, 1856), however now the visual representation of nakedness has been graduated to a number of concepts of “various degrees of strength”, whereby the photos are catalogued into soft and hardcore-porn, glam(our), nude portrait, pin-ups etc. Because sexual images had a long time ago evolved into the central means of creating a purchase stimuli, starting from that time (ca. the beginning of 20th C.) there has been a constant war going on between commercial interests and ethical norms.

The first paradox here is contained in the fact that the branches of industry marketing their production by means of sexuality are forced to constantly balance on the borderline between the allowed and the disallowed, i.e. they are pushed towards a larger radical margin, due to an increase in liberality. And secondly – the fact of restriction itself makes the representations of sexuality, including pornography significantly more attractive to the masses, as it would have been in the case of their “habitualness”. It may well be that partly due to that the latter has become a separate branch of industry.

#### **Pornography**

The word dating from the 19th C. “pornography” originally meant the books treating prostitutes, and pictures made of the ladies of easy virtue i.e. streetwalkers. It is what made porno from the very start socially lowly, bawdy and indecent.<sup>11</sup> Evidently, it is to be agreed even now with the critical stance, according to which porno actually restricts uninhibited practice of sexual fantasies and presets its borders and rules. Why so?

The porn industry has namely a significantly wider meaning than just production of texts, films or pictures. All, by which the so-called Western world outlook on sexuality and the straightforwardly programmed difference of sexes is developed, affects the psyche a bit routinely and one-sidedly. Therefore that aspect of representation of what is considered pornography has been viciously criticised by the feminist movement – whose more typical conclusions are, in their turn relatively straightforward, even dogmatic. Underlying those claims is the understanding by which Western society is dominated by patriarchal sexual ideology. Allegedly, it is in the interests of the latter that pornography is a key institution, through which male domination over females is eroticised.<sup>12</sup>

There are a lot of adjustments to be made in the context of today into such a homespun primitive scheme, however: in the first place, the said allegation holds true only with the heterosexual picture menu. As soon as we acknowledge the much more “variegated menu” of today’s pornography<sup>13</sup>, the boundaries of validity of such doctrine will shrink significantly.

It would rather look like through pornography, a surrogate substitute is offered to cracked and broken families. By serving a substitute instead of a permanent relation, it is easier to reproduce the army of isolated individuals, who are an easy prey to advertisements and will keep the consumer scenarios going. Surely the matter is not only in pornography. In her well known emblematical essay “Visual pleasures and narrative cinema” Laura Mulvey claims that in the film industry, too the mainstream film has coded the erotic to the language of the prevalent patriarchal routine.<sup>14</sup> Under that routine, man is allegedly active/viewer, woman however passive/looked at etc. To sum up, those and many other devices/formats amount to different agents of one and the same ideology.

#### **Narcissism, exhibitionism and photography**

In psychoanalysis, difference is made between narcissism as giving preference to enjoyment of one’s own body in the face of others – and exhibitionism as the pleasure from being viewed (buy others), in the first place. In photography, the works made under such motives are mainly referred to the domain of the pictorial erotic, however actually the matters are not as simple as that, by far. Rather, there exists a host of human activities, witnessing both narcissist and exhibitionist elements. Evidently, those are most closely related to art (self-portraits, auto-erotic acts etc.).

Problematical, too is differentiating narcissism and exhibitionism, especially so in photographic representation. The photos, originally born in the field lines of self-admiration will very rarely remain to the end “just for oneself”, because the fact of making a pic-





Peeter Linnap. Järelmonumendid. 1999.

ture, if anything shows that lying hidden behind it is the desire “to be looked at”. Thus the activity of representation originally born of self-admiration tends to become exhibitionist. In a general case, there is nothing pathological here – making self-portraits against the background of well known tourism objects and display of such pictures allows to attribute to a majority of people a certain need for self-admiration both by oneself and others.<sup>15</sup> Such presentations are, to a certain degree just a normal and even necessary phenomenon. “To a certain degree” evidently implies that such activity is one among many, not too dominating or having a tendency to form a system. However, the last restrictions do not apply in the sphere of art. We can present many examples from artistic activity, which are specifically based on such a phenomenon.<sup>16</sup>

#### Voyeurism and difficulties of identification with the image in the photo

Mulvey ends up, by quoting Freud, with discovering an ambiguous way of watching a film in cinema: the thing watched is object of scopophilia or pleasure obtained from looking at, while in the process of watching the identification of the viewer with the thing watched is added.<sup>17</sup>

In the cinema, the illusion of identification is created by the manner of watching the film, relegation of the audience to the *pénombre*, which makes the viewer forget oneself (“me as the viewer”), to a certain extent. The second circumstance in a film, enabling identification is evidently the illusory perfection, whereby characters are presented to us in the film as continual – which is

lacking in photographs.

The fragmentary fleetingness of the time section represented in photo, the often very accidental momentary character of the body language and mimics will create, first of all a feeling of alienation – the viewer will find it hard or even impossible to identify himself with the fragment of a person. Perhaps that is why there are film stars, while photo heroes are utterly lacking? True, we might want to get inside the picture, but we cannot wish to be one of the persons displayed in the photo. Why? Apparently the impact of photos manifests itself later, from the point of view of the embodiment. This is so because the photographs create paragons – by formation of positive ideals worthy of simulation, or by formation of preventive or avoiding attitudes. Because the last mentioned phenomena are studied by anthropology and sociology, we will later return to that topic in connection with functions of the photo in society.

Continuing with psychoanalysis in this aspect, we will have to highlight the links of photographs with the sadder and darker “territories” of the human soul, that will often remain in the realm of unconsciousness. Those are mourning and melancholy, trauma and dread, when recourse is made to photographs as artificial limbs – they assume the role of substitutes for the missing parts.

*To be continued.*

- 1 Burgin, Victor. *Fantasy. Form. Function.* In: *Thinking Photography.* Ed by Victor Burgin. MacMillan, London, 1982, pp 177–216.
- 2 See: Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious.* MIT Press, 1994 (October Books).
- 3 See: Baer, Ulrich. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma.* MIT Press, Cambridge and London, 2002, pp 14–24.
- 4 See: Winnicott, D. W. *Playing and Reality.* Routledge, London and New York, 2005 (1971).
- 5 See: Rose, Gilian. *Visual Methodologies.* SAGE, London and New Delhi, 2001, pp 100–135.
- 6 See: Rycroft, Charles. *A Critical Dictionary of Psychoanalysis.* Penguin, New York and London, 1995. Second ed.
- 7 See: Prosser, Jay. *Light in the Dark Room: Photography and Loss.* University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2005.
- 8 E.g.: Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Columbia University Press, New York, 1980. *Formations of Fantasy.* Ed by Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan. Methuen, London and New York, 1986.
- 9 Sartre, Jean-Paul. *The Imaginary.* Routledge, London and New York, 2004 (1940).
- 10 Olin, Margaret. *The Gaze.* In: *Critical Terms for Art History.* Ed. By Robert S. Nelson and Richard Shiff. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, pp 208–219.
- 11 Kuhn, Annette. *Lawless Seeing.* In: *Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality.* London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- 12 Dines, Gail, Jensen, Robert and Russo, Ann. *Pornography: The Production and Consumption of Inequality.* Routledge, New York and London, 1998, pp 2-3. See also: Gubern, Roman. *La Imagen Pornografica y Otras Perversiones Opticas.* Editorial Anagrama, Barcelona, 2005 (1989).
- 13 See: Garoutte, Claire. *Matter of Trust: Photographs and Text.* Konkursbuch, Berlin, 2000; Ulrich, Holde-Barbara (Aufn. v. Thomas Karsten). *Messer im Traum: Transsexuelle in Deutschland.* Konkursbuchverlag, Berlin, 1994; Higonnet, Anne. *Pictures of Innocence: The history and crisis of Ideal Childhood.* Thames and Hudson, 1998.
- 14 Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema.* In: *Laura Mulvey. Visual and other pleasures.* MacMillan, London, 1989.
- 15 See: Osborne, Peter. *Travelling Light: Photography, travel and Visual Culture.* Manchester University Press, Manchester and New York, 2000, cf. chapter 5: *Travel Products: Promoting the Tourist Vision,* pp 79–91.
- 16 Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo.* Assirio & Alvim, Lisboa, 2000. About narcissism see: Lash, Christopher. *The Culture of Narcicism.* W. W. Norton and Company, New York and London, 1991 (1978); *Self e Narcisismo.* Zahar Ediciones, Rio de Janeiro, 1984.
- 17 Mulvey, Laura. *Ibidem.*



# Minu kõige räpasem saladus

Performance'i-kunstnik Sandra Jõgeva juhatab sisse oma uue fotosarja, mida ta eksponeerib 2007. aasta kevadel Tallinna Kunstihoones.

See on vist see asi, mida ma peaksin tõesti varjama. Minu kõige räpasem saladus. Ma alustasin just oma karjääri *domina*'na. *Dominatrix*. See, kes peksab ja alandab raha eest mehi. Kõrvaliste hotellide päevapaketi hinnaga tunniks ajaks üüritavates tubades. Vähemalt nii ma luban. 700 krooni tund.

Praegu, kui seda kirjutan, on mul olnud ainult üks klient – ja seegi kauples hinna 500 krooni peale.

Mul on see idee olnud juba pea kümme aastat, tekkis pärast kunagi nähtud dokumentaali New Yorgi sadomaso bordellist. Kliendid olid Wall Streeti ärimehed, kes käisid seal pikantsel viisil oma lõunatundi veetmas, ja kõigil tüdrukutel oli magistrikraad. Viimase fakti üle oli lõbumaja omanik äärmiselt uhke. Mitte midagi traditsiooniliselt seksuaalset klientidega ei tehtud, anti vaid privaattendusi vastavalt fantaasiatele ja fetišitele. Kuna suur osa klientidest oli juudi rahvusest, siis olid äärmiselt populaarsed gestaapo stiilis ülekuulamised ja antisemiitlik sõim. Firmajuhid olid nõus maksma tuhandeid dollareid selle eest, et natsivormis naised neid räpastes juutideks sõimaksid... Ühelgi tüdrukul ei olnud juba aastaid olnud *boyfriend*'i – töö selles asutuses oli pannud nad mehi südamest põlgama.

Ideaalis oleks tegu eksklusiivse nišitootega seksiaäris: tavateenusest kõrgem hind ja midagi otseselt intiimset tegema ei pea, kui selleks mitte lugeda kellegi tagumiku triibuliseks peksmist või klistiirvooliku sisseajamist, ise kramplikult kliendi otsest, käega puudutamist vältides... Kummikindaid kandsin niikuinii. Sel ühel korral.

Selle rahateenimismõtte tekkimisest kuni esimese perverdiga kohtumiseni kulus nädal. Panin kuulutuse Internetti, võtsin varjunime, tegin fotostuudios endast pildid – see kõik õnnestus saada tasuta. Rääkisin fotograafidele, et mul

on selline *story* (eeldades, et ta arvab niikuinii, et tegelen kunstiprojektiga): olen *domina*, kes kuulutab Internetis ja kelle potentsiaalsed kliendid soovivad tema pilte näha. Et millised pildid laseks endast teha praktiseeriv *domina*? Kindlasti paneks ta oma tööriided selga ja palkaks profifotograafi. Pildid tehtaks kahtlemata studios ja *domina* üritaks mõjuda ühtaegu ähvardavalt ja ahvatlevalt. Kandsin mustast lateksist minikleiti à la pornoteenijatüdruk (Budapesti Humanast) ja New Yorgi supermarketist leitud mustade pikkade juustega *Halloween*'i-parukat. Piitsa puudumisel vibutasin käes kummižgutti, mis õnneks oli tumepunast värvi ja sarnanes püksirihmaga. Kuna mul polnud sel hetkel üldse raha, pidin kasutama olemasolevat varustust. Mis oli aja jooksul kogunenud pigem erinevate *performance*'ite tarbeks kui kauakestva S/M huvi tulemusel. Lõpp-produkt sai igatahes veenev: tüübid, kes olid mu tegelikule, mitte kunstiprojektina eksisteerinud Interneti-kuulutusele vastanud, elavnesid pärast fotode nägemist märgatavalt ja tahtsid võimalikult ruttu kohtuda.

Tundus, et end huvilistena pakkunud – kokkuvõttes neid nii palju polnudki –, et mitmed neist alles mängisid mõttega midagi tõelist oma fantaasiatega ette võtta.

Vahetasime meile, nad paljastasid mulle oma saladusi ("Mul oli kunagi üks homoseksuaalne vahekord, mida ma salgan. Kunagi rääkisin seda ühele naisele ja meie suhtest ei tulnud pärast seda ülestunnistust mitte midagi välja. Aga juhtunule mõeldes erutun praegugi.") ja soove ("Tulen arsti juurde, kes leiab mul olevat raskekujulise kõhukinnisuse. Tuleb teha klistiiri, millele ma vastu vaidlen: mul on väga piinlik. Klistiiri tuleb teha rõhke külma vee, soola ja seebiga, et oleks valus. Mitu korda."). Ja raskemini teostatavaid fantaasiaid: "Ma tahan, et mind alandaksid mitu naist, vähemalt neli. Nad kasutaksid mu suud

pissuaarina. Teie leidke naised, mina maksan." Raskem teha kui öelda – mulle endale võis tunduda, et olen leidnud suurepärase viisi rahateenimiseks, ometi ei julgeks ma üritada mõnda sõbrannat kampa meelitada.

Üks tüüp oli huvitatud karmimatest eksperimentidest – või nii ta arvas. "Ma ei ole mingi õrnuke. Aga pakkuge ise ka midagi välja," kirjutas ta. Ja mina pakkusin: traditsioonilise küünlavaha ja *stiletto*'dega seljatrampimine. Piits ja kummirihm – nii nimetasin oma žgutti. Kanüül veeni ja nõelad küüne alla. Lõiked žiletiga. Paari päeva pärast saabus vastus: "Ee... ma vist hakkasin ülbitsema. See veri ja muu – ma pigem liiguks edasi samm sammu haaval. Võtaksin kõigepealt kontsadega seljatrampimise ja küünlavaha." Ja siis järgmine meil: "Tegeleksin sellega pärast tööd. Millised õhtud teil vabad on?"

Keegi neljakümnendates mees tahtis vitsa saada, väitis, et see soov on teda painanud juba ammu. Küsis veel, kumb vitsad valmis paneb, ja tahtis teada mu vanust: et tema päris lastega asju ei aja...

Aga kokku sain kõige esimesena, ja seni ainsana, neurootilise 26aastase klistiirihuvilisega. Noormees tahtis arstimängu ja nagu öeldud, seepi ja soola. Lisaks vitsakimpu ja *butt plug*'i. Helistasin pornopoodi ja küsisin kõige odavama sellise vidina hinda. Oli 160 krooni. Ostsin selle asemel Tiimarist musta küünla.

Klistiirihuviline tahtis võimalikult ruttu kohtuda ja pani oma nimele kinni toa äärelinna hotellis, mis vist ainsana linnas müüb nn siestapaketti ehk tuba kahele kaheks tunniks. Meie kokkusaamisele eelnenud ööl saatis ta mulle paanilise meili: ma polevat talle kinnitanud, et olen naine. Tõesti, tema ühes esimeses kirjas oli olnud ka vastav küsimus, millele ma polnud erilist tähelepanu pööranud. Kinnitasin siis pidulikult, et olen naissoost, mu isikukood



algab numbriga 4, et mul on korrektned arv x- ja y-kromosoome ja et ma ei aja habet. Vastus oli järgmine: "Ok, ma siis tean."

Loksusin siis bussides tund aega linna teise otsa. Ma olin kodus teinud põhjaliku meigi, arvatavasti liigagi hoolika, ja võtnud kaasa suure mustast lakknahast koti. Selle sisu oli järgmine: must parukas ja latekskleidike, kõrge kontsaga kingad, žgutt, see tähendab kummirihm, käerauad, viimasel hetkel kaasa haaratud neetidega püksirihm ja hekist rebitud vitsakimp, klistiirikott apteegist, kummikindad, desinfitseeriv vedelik, must küünal ja veenvuse mõttes paar kanüüli. Hotelli kohta, mis asus kohutavalt kaugel, aedlinna ja uusrajooni piiril, olin teada saanud Interneti naistefoorumitelt. Küsisin avalikkuselt, kas leiaksin Tallinnast tunnihotelli, "kus kallimaga salaja kokku saada". Mind sõimati litsiks, aga mitte päris selles tähenduses, nagu ma seda mõnes mõttes olin – selleks, kes pakub raha eest seksuaalseid fantaasiad. Foorumikülalastajad eeldasid, et mul on suhe abielumehega ja andsid mulle palju kasulikku infot.

Mu klient ootas mind fuajees. Ta oli enda kohta öelnud, et kannab prille, ja mina, et mul on pikakarvalisest kunstkarusnahast kasukas. Tema oli kidura kehaehitusega, häbelik ja ebakindel. Näost näha, et on elus palju peksa saanud – ja saab kohe veel. Võimalik, et mingi alam linnaametnik. Ülikonnas ja ilma igasuguse enesekindluseta. Ta võttis toa võtme. See nägi välja äärmiselt argine. Öhus oli kohmetust. Umbes nii, et me mõlemad teame, miks me siia tulime. Nii – ja millal me selle asjaga pihta hakkame? Tema võttis me pintsaku seljast ja asetaskorralikult toolileenile. Mina kohmerdasin oma suure lakknahast kotiga, läksin vannituppa riideid vahetama. Vaatasin ennast peeglist, mõeldes juba mitmendat korda ühte mõtet. Kas see tõesti juhtubki nüüd minuga? Ammune unistuste elukutse, seda nüüd küll – aga kas see tõesti olen mina? Sätsisin vannitoa väikese peegli ees parukat pähe (päris elus nägi see palju odavam välja kui pildil – ja oligi maksnud kõigest viis dollarit), olles täiesti kindel, et kui kunagi peaks tehtama mu eluloofilm, peatutaks sellel stseenil mõnuga. Toodaks välja nii palju groteski kui võimalik. Kindlasti oleks peaosatäitjal abitult tehtud, ülepakutud meik. See oleks solvav: minu jumeustus oli perfektned.

Igal juhul läksin koos suure koti ja riidehunnikuga tuppa tagasi ja ladusin oma varustuse voodile. Noormees vaatas mind ootusärevalt. Oli viimane aeg oma rolli sisse minna. Seda ma ka tegin: käskisin tal püksid maha ajada, neljakäpukile põrandale laskuda ning lubasin tal valida kummirihma, vitsakimbu ja neetidega

püksirihma vahel. Nagu pahandust teinud lapsel. Ta valis vitsakimbu, mille olin lumemarjapõõsahekist murdnud. Selle väikesed okkad jätsid ta nahale kriimustused. Eriti kui kogu jõust lüüa – seda ma tegin. Oli ta ju kohe alguses palunud: "Ära mu vastu liiga hell ole." Nagu ka küsinud oma *butt plug*'i järele, mida pidi asendama must küünal. Kriimustustele lisandusid vorbid žgutilöökidest. Neetidega rihm eraldi nähtavadi jälgi ei jätnud, küll aga tõi ta sellega antud laksude peale kuuldavale juba natuke valjemad karjatused... Kui niisama rihmutamine mulle endale üksluiseks muutus, käskisin tal oma viimase aja patud üles tunnistada. Vahelduseks või nii, et oleks vähemalt asja eest saanud. Noormees tunnistas, et ta mõtleb naistest halvasti, et need on samal tasemel kui loomad. "Sinusugune äbarik ja arvab niimoodi!" Uued löögid, uued vorbid. "Enam ei tee, luban, et kuulan sõna. Naised on head." Ainus, mis mind muretsema pani, oli selle ürituse teatav sarnasus amatöörteatriga. Tabasin end aeg-ajalt puterdamas ja asjaarmastajate näitlejate kombel oma repliike öeldes ebaloomulikke pause tegemas. Aga tema – tema oli veel hullem. Ei mingit kahtlust. Halvemas rollis samuti.

Saabus aeg teha kauaoodatud klistiiri. Tõttõelda meeldis mulle selline sõnatu ja asjalik meditsiiniline tegevus märgatavalt rohkem. Võtsin välja eelmisel päeval apteegist ostetud klistiirikoti, mis tuletas meelde tilgutit. Sealsamas apteegis oli mulle kirjeldatud ka selle kasutamist. Minu neurootiline klient oli meili teel mitu korda küsinud, kas ma olen klistiiri varem teinud ja kas kõik instrumentid on varem kasutatama, vits kaasa arvatud. Loomulikult, mida ta siis arvab. Kui ma oskan juba verd võtta, miks ma siis klistiiri teha ei oska... Aeg-ajalt unustasin ka ise, et mul puudub igasugune meditsiiniline haridus, ainult kunagised plastilise anatoomia loengud ja julge pealehakkamine.

Aga klistiir osutuski lihtsaks. Sisestasid kummivooliku distantsilt, kuulamata vastuväiteid, et see olevat valesse kohta läinud (nii see ometi ei olnud... nagu seal oleks võimalustki), tõstsid tilgutiga sarnaneva kilekoti kõrgemale ja vaatasid, kuidas selles vee nivoo kiiresti langeb. Nagu ta oli soovinud, ei lubanud ma tal kohe tualetti minna, vaid käskisin oodata. Siis lasin tal minna. Noormees kadus tualeti lükandukse taha ja oli varsti tagasi. "Ei aidanud." "No siis tuleb seebiveega teha." Kallasin pool pudelit vannitoast leitud dušigeelist klistiirikotti ja seekord jäi "patsient" kauemaks lükandukse taha. Pärast kolmandat korda, kui olin vee hulka seganud ka veel toositäie soola, jäi ta ära

nii kauaks, et ma lülitasin mobiiltelefoni sisse, et kella vaadata. Meil oli järel veel kaksikümend minutit, mille sisustasin, pannes ta neljakäpukil ja ükskõik kokku korjama toapõrandale kogunenud sodi nagu kasutatud kummikindad. Ja tegevusega S/M-repertuaari klassikast, käskides tal mu lakk-kingi lakkuda. Kasutasin desinfitseerimisvahendit nii enne kui pärast tema keelt. Tema näol oli õnnis naeratus. Sulavaha oma seljale ta enam ei tahtnud... Lugesin oma "vastuvõtu" lõppenuks.

Ta küsis püsikliendi soodustuste ja kliendikaardi järele, neist viimase üle lubasin mõelda. Siis küsis ta, kas ta on mu kõige noorem klient. Neurootiline ja häbelik noormees, kes muretses, kas kõik on steriilne ja ühekordne ning kas ma ikka olen naine, kartes vist saada vägistatud salakavala transvestiidi poolt... Vaeseke poleks vist oma kõige hullemates fantaasias suutnud ette näha, et oli mu seni ainus ja esimene klient.

Lahkusime hotellist koos. Koht oli seoses oma Tallinna vist ainsa tunnihotelli nišiga mõelnud ka klientide privaatsusevajadusele: see asus kõrge plangu taga nagu mu kodutäna lõbumajagi ja hotelli sissepääs oli ehitatud niimoodi, et sa ei näinud otseselt kedagi. Ega näinud nemad öieti sindki, kui toavõti üle anti või tagasi võeti. Nagu poleks sa seal kunagi käinudki.

Ja kui see oleks lühifilm, siis siinkohal see lõpekski. Enne tiitreid ilmuks ekraanile kiri: "Kõige järjekindlamalt kirjutasid *domina*'le kaks S/M-huvilist. Keskealine pereisa, kes unistas neljast talle kordamööda suhu urineerivast naisest, tunnistab lõpuks, et selle atraktsiooni jaoks tal siiski piisavalt raha ei ole. Küll aga pakkus ta end parandama kodumasinaid ja tegema torutöid. Teine entusiast töötas Raplas öövalvurina ja pakkus välja, et S/M-seanss võiks aset leida tema asutuse duširuumis. Ta kirjutas kohutavate kirjavigadega (tuzziroom!) ja mainis, et tal on kogemusi süstaldega. *Domina* ei saanud kummagagi neist kunagi kokku."

November, 2005

Minu eelviimane klient, tema kohta olin oma blogisse teinud järgmise sissekande: "Marko. Kõrgem pilootaž. Ma ei kasutanud ühtegi instrumenti, kuigi need olid kaasas. Astusin sammu edasi. Oma karjääris. Olin hoopis 60 minutit psühholoogiline nõustaja. Abieluküsimustes! Ja Marko ise jättis mulle ideaalse abikaasa mulje."

Marko (suurt kasvu, intelligentne, analüüsiv ja väga südamlik) ei olnud ainus, kes jättis mulle väga meeldiva mulje. Neist





enamik oli. Ja meie kokkupuutepunkt oli selline, millisel pinnal ma vist elu lõpuni enam inimestega ei suhtle.

Mina *domina*, sina klient. Mina sinu psühholoog, sina klient. Mina sinu abielunõustaja, sinu domineeriva ema või karmikäelise õpetajanna sümbol, mina sinu jaoks distantne naissoo esindaja (keda sa ihaldad, aga ei saa mitte), sest vaata, mina ja teised minusugused teevad sulle ainult haiget! Aga puudutada sa mind ei tohi ja ka mina puudutan sind ainult ratsapiitsa või kummirihma või steariinivaha või külma duši või oma *stiletto*'dega... Sest sina, sa oled kõigest klient! Rāpane pervers! Kes tahabki saada haiget, sest füüsiline valu on see, mille eest on sind siin ilmas lapsest saadik kõige rohkem kaitstud. Aga kui sa koged füüsilist valu, eritab su aju endorfiini ja adrenaliini ja nende kemikaalide koosmõjul tunned sina end väga kohaloleva ja selge ja sind muidu painavate probleemide suhtes üleolevana. *As the nature intended*. See on sinu liigi kõige vanem ellujäämismehhanism, koodnimega "Põgene või sure!", mille minu tegevus kõigi nimetatud ja nimetamata tegevuste ja instrumentide (veel ka: aparaat, mis rinnanibudesse elektrišokke annab, lateksmask ja kummižgutt, mis jätab kõige kauakestvamad jäljed, ning lumemarjapuupõõsast vitsakimp peened ogad su ihusse) abil esile kutsun. Sellepärast sa veedadki oma lõunatunni minuga. Ja lähed siis oma kontorisse tagasi ja tunned end imeliselt rahuliku ja enesekindlana. Õnnelikuna, kui asi lühidalt kokku võtta. Su boss ei hirmuta sind enam ja naine ei käi närvidele. Sina oled kõigest rāpane pervers! Vaata end nüüd: sul on seljas odav kaltsupoest ostenud naistekleit (suurus XXL, sest paks oled sa ka!), sa oled oma habemetüükas nägu abitult huulepulgaga määrinud, sest sa tahad olla 15aastane Mašenka, odav libu Balti jaama tagant. Sest see on sinu fantaasia, 35aastane abielus ehitusfirma juht ja kahe lapse isa. Sa tahad, et ma sind alandan, sest see on midagi uut ja sul on kõrge vererõhk ja unehäired ja palju stressi ja kõik on sulle soovitanud end aeg-ajalt olmemuredest välja lülitada. Ja seda sa just teedki. Minuga. Keda sa ei või sõrmeotsagagi puudutada, kes ma jätan sulle mälestuseks piit-savorbid ja punased plekid (küünlarasv), mille tõttu ei või sa paar päeva pärast trenni teiste nähes duši all käia ja pead oma naise kõrval pidžaamas magama.

Sellisel alusel ei suhtle ma inimestega enam kunagi.

Kahju isegi.

November, 2006





## My Dirtiest Secret

A young performance artist Sandra Jõgeva is introducing her new photo series that will be presented at an exhibition *Prostitution in the Tallinn Art Hall* in spring 2007.

In the current text she writes in the first person about a beginner *Dominatrix* experiences in Tallinn.

It is probably something I should be hiding. My dirtiest secret. I've just started my career as a *Domina*. A *Dominatrix*. A person who whips and humiliates men for money. In second-rate hotels that offer 'hourly deals' for the price of a day package. At least that is my promise. For 700 kroons an hour.

At the moment of writing the story I have only one customer and even this one drove a bargain to 500 kroons.

I've had the idea for about a decade. Conceived after seeing a documentary about sado-maso brothels in New York. The

customers were Wall Street businessmen who spent their lunch hours there, and all the girls had *Masters Degree*. Nothing traditionally sexual happened there. The men were given private shows according to their fantasies and fetishes. None of the girls had had a boyfriend for years; the job had made them despise men. Ideally it would be an exclusive niche product in the sex business – the price is higher than the regular service and you won't have to perform anything directly sexual. I placed an add in a newspaper, picked a code name and had my photographs taken in a studio. All that for free. I told the photographer that I had such a 'story' (assuming that he would think of it is an art project). I wore a black latex mini dress (*Budapest Humana*) and a longhaired black Halloween wig that I found in a New York second hand shop. As I didn't have a whip at hand, I waved a rubber tourniquet instead. Having no cash at all at that moment I had to make do with the equipment at hand, that had been piling up from having been used at different performances. The final product turned out to be convincing: the guys who called me after seeing the net add, were aroused after having seen the photos and wanted to meet as soon as possible.

I met the first and so far the only 26

year old neurotic who takes an interest in clysters. The youngster wanted to play doctor and – as said – soap and salt. In addition to that he wanted a birch and a butt plug. I phoned to a sex shop and found out that the cheapest of such gadgets costs 160 kroons. I bought a black candle instead. *Clyster* friend wanted to meet as soon as possible and made a reservation in a suburban hotel, that being probably the only one selling the so called *siesta* package – a room for two for two hours. The night before we met he sent me a frantic e-mail, panicking about me not having reassured him that I was a woman. I solemnly swore then that I was female, my personal identification code starts with 4 and I have the proper amount of chromosomes X and Y and that I do not shave a beard.

My client waited for me in the hotel lobby. He was peaky, shy and insecure. It was obvious that he had been beaten a lot during his life – and more was on its way to come. Possibly a minor city official of some kind. Suited and completely lacking self-confidence. He was given the room key. It looked perfectly mundane. There was a fair amount of embarrassment in the air. He took off his jacket and placed it correctly on a chair... I struggled with my huge latex bag and went to the rest room to change. I



looked at myself at a mirror, thinking a recurrent thought. Is it really happening to me now? I put the wig on (it actually looks much cheaper than on the photo, having cost only five dollars). If there were ever going to be a movie made about my life, the current scene would be something they'd gladly stop to describe in a detail.

It was the utmost time to go into my role. I offered him the choice between a rubber belt, a birch and a riveted belt. Like a child whose been bad. He picked the birch, which I had taken from a random bush. The young man confessed to thinking badly about women, that he compares them to animals. "And so thinks a geek like you!": another hit and another mark. "I'm not doing it again! I promise to be good. Women are good." The only thing that got me worried was the close resemblance to an amateur theatre. /---/.

He asked about the deals for regulars and about the client card. I said I'd think about the latter. /---/ [November, 2005]

I am the Domina, you are the customer. I'm the psychologist, you're the client. I'm your marriage consultant, the symbol of your domineering or harsh mother (whom you desire, but cannot have, for you're not allowed to touch). But when you experience physical pain your brain releases endorphins and adrenalin and due to the combined effect of these chemicals you feel very much present and alive, and above the problems that usually prey on you. As nature intended. And therefore you spend your lunch hour in my company. After that you go to your office and feel wonderfully relaxed and confident. Happy. Look at yourself – you're wearing a cheap dress bought from a second hand shop (size XXL because you're also fat!), and you've smothered your bearded face with lipstick because you want to resemble 15-year old Machenka, a cheap slut from the Train Station. This is your fantasy – a 35-year old leader of a building company, married, and father of two children. You want me to humiliate you, because this is something new, and you have high blood pressure and problems sleeping and a lot of stress and everyone has told you to unwind. And that is exactly what you are doing. With me. On whom you are not even allowed to lay a finger and who leaves you nothing but whip marks and red stains (candle wax), which is the reason you cannot go to the gym for a couple of days and have to wear pajamas while sleeping next to your wife.

I will never again connect with people on such a basis. [November, 2006]

At which I even feel slightly sorry.  
November 2006

{galerii}

# Uus video, uus Euroopa

KIWA raporteerib New Yorgist.

11. juunil avati New Yorgis The Kitcheni nimelises legendaarses kunsti-space'is näitus "New Video, New Europe", mida saatis temaatiline arutlusring. Kaks aastat tagasi Chicago ülikooli juures asuva Renaissance Society kuraatori Hamza Walkeri põhjalikult kokku pandud endiste idabloki maade videokunstinäitust on vahepeal eksponeeritud veel mitmetes muudes Ameerika muuseumides, Londonis Tate Modernis ja Amsterdamis Stedelijkis. Näitus on mahukas: kolmekümne üheksa kunstniku viiskümmend üks teost moodustas üle nelja tunni kestva ja nelja temaatilisse sektsiooni jaotatud programmi. Kuraatori eriline armastus kuulus eesti videokunstile, lisaks allakirjutanule oli näha veel Semperi, Sukmiti-Laanemetsa, Johannsoni ja Kaljo töid.

Valik on siiski pigem meediumi-kui regioonikeskne, kuigi idabloki viimaste aastakümnete poliitilised ning majanduslikud muudatused ongi toimunud paralleelselt videokunsti arenguga. Uuel Ida-Euroopal iseenda representeerimisega probleeme ei ole. Füüsilised ja kontseptuaalsed ruumid videotes kannatavad erineva astmega rahvuslike draamide ja ängide all, andes hääle viimaste kümnendite sündmusetele, kasutades videomeediumi laialdasi võimalusi – videokunstnike ajalooline suhe tegevuskunsti, feminismi, pro- ja post-digitaalsete eksperimentidega, autobiograafilised impulsid, muusikavideote ja tegelikkuse televisiooni mõjud, muutused Euroopa Liidu poole liikumas kultuuris ja majanduses.

Vähem edukates teostes on üritatud kasutada videot, nagu oleks tegu filmiga, videokujundid tunnevad üleüldiselt puudust filmilikust resoluutsusest. Teised tööd põhinevad parimatel modernistlikel traditsioonidel, kasutatud on meediumile omaseid väärtusi, näiteks ähmane ja madala kontrastiga projektsioon või muretus, millega kujundeid manipuleeritakse. Kolmas kategooria koosneb videotest, kus domineerib subjekt või kontsept. Neid kategooriaid nii tugevamates kui nõrgemates versioonides on näha läbi kogu skriiniga.

Kesk- ja idabloki videokunstnik on

nii provokaator kui dokumenteerija, ajaloo tunnistaja, kelle sekkumine räägib moraalsest vastutusest ja iseenda redefiniimisest.

Bosniaalse Alma Bećirovići "Survived n Lived Another Day" on intervjuu naisega, kes töötab maamiinide otsijana. See on loomulik ja liigutav lugu, kuid maastikud taustal lausa karjuvad filmiliku sensuaalsuse järele.

Muhidin Tvico kuulub teise kategooriasse. Pesumasina akna taga keerlev sisemus on visuaalne kalambuuri etnilise puhastamise teemal – uudiste taustal, kus teemaks ümberpaigutatud inimete ja diplomaatide kohtumine.

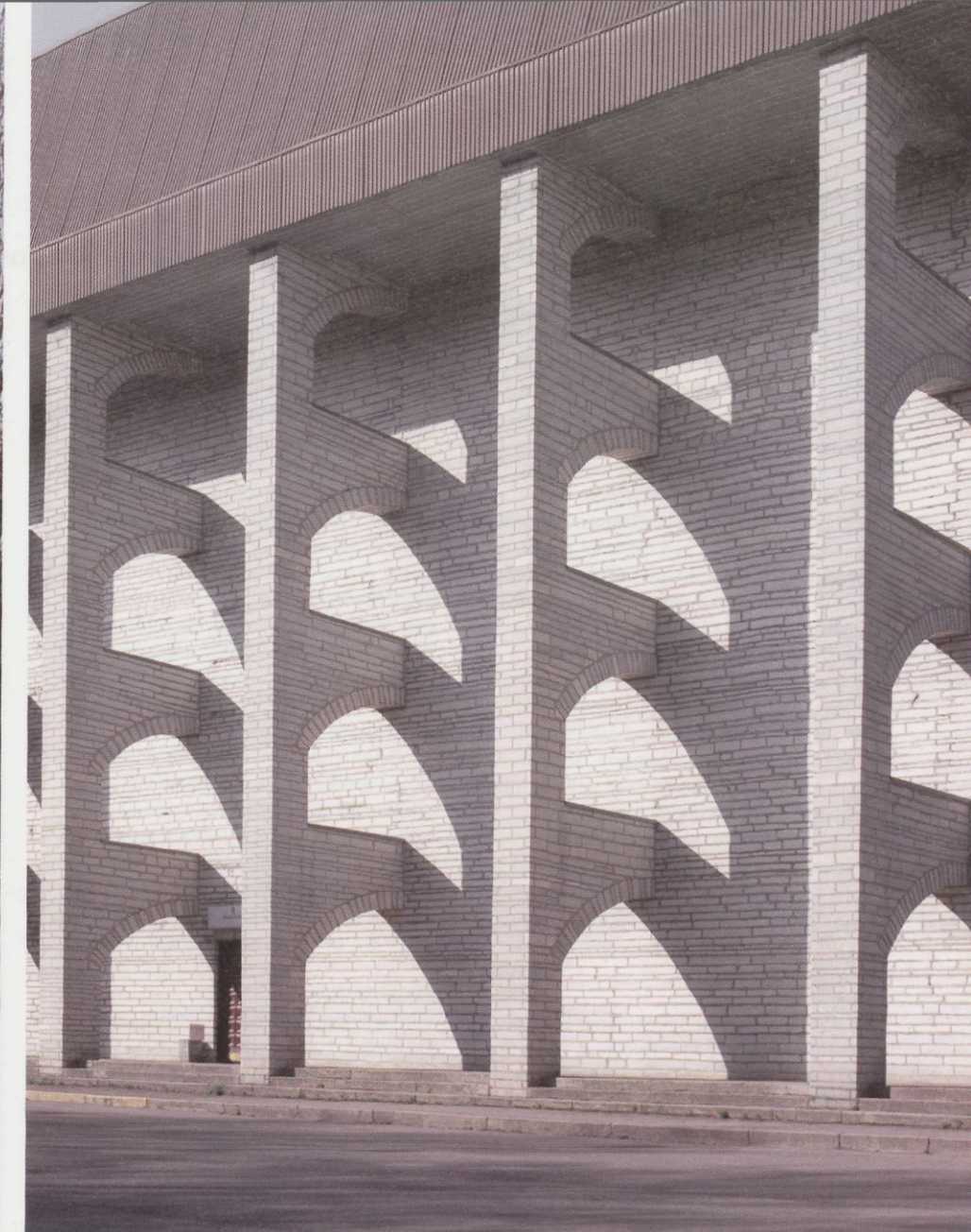
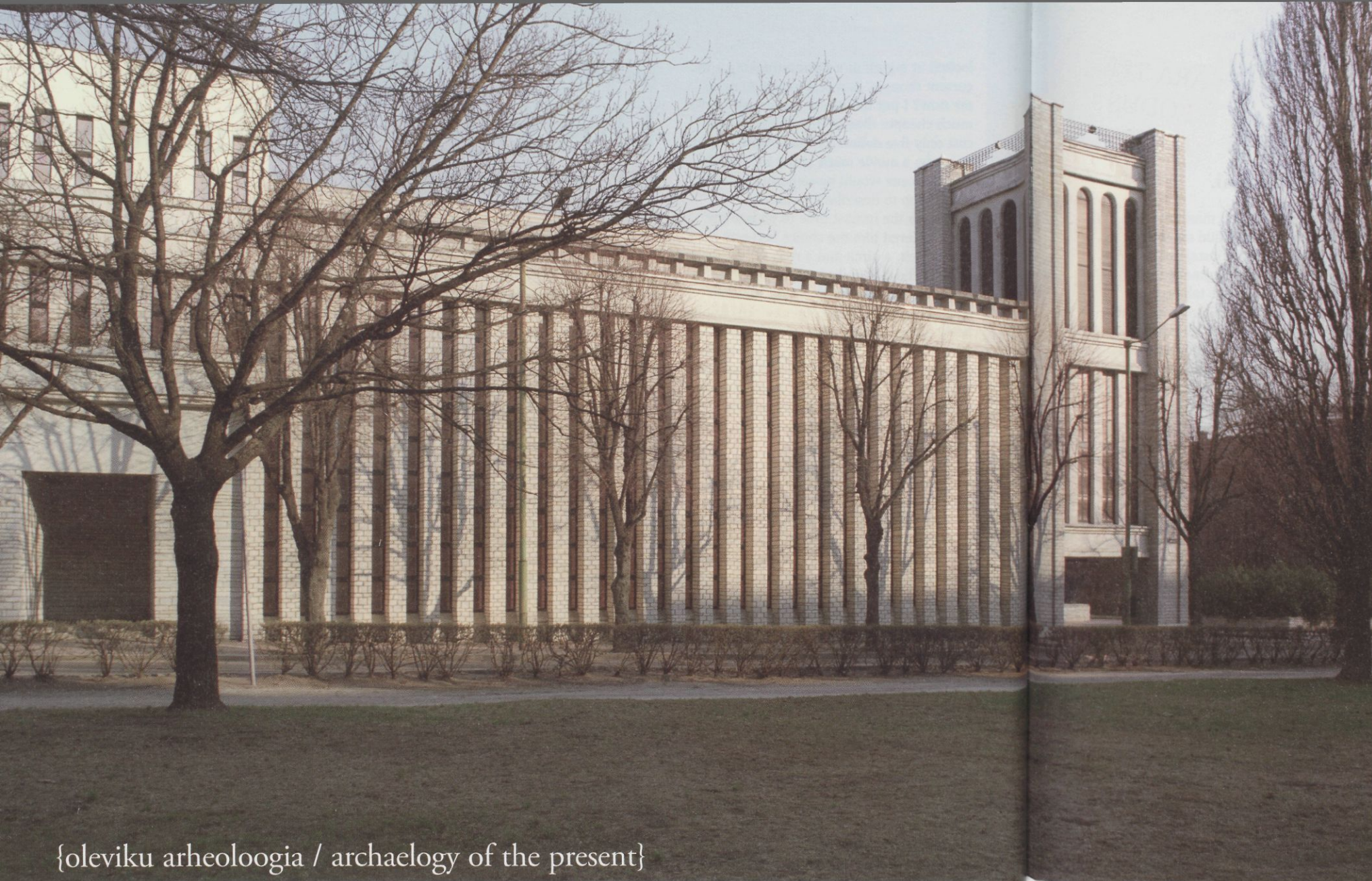
Adrian Paci "Albanian Stories" on kolmeaastasest Kosovo põgenikust, tüdrukust, kes improviseerib raskesti jälgitavat muinasjuttu, mis lõpeb Itaalia ja rahvusvaheliste jõudude kirjeldusega. Horvaadi Alen Foričići töö kontsept on kokkupõrge nõdrameelse massikultuuriga: ilmetu näoga kunstnik istub jõulupuu kõrval, mille tuled plingivad tobeda meloodia rütmis. Nikolići töös "Rhythm" seisab rivi inimesi, kes löövad agressiivselt rütmika tehnobiidiga sünkroonis risti ette. Alustanud unisoonis, lähevad nad varsti sassi, lõpus saavutavad jälle ühtlase rütmiga.

Rohkem avalikustavad ja leidlikud olid tööd, kus oli rakendatud õrna huumorit, nagu Kai Kaljo iseend läbi kriipsutatav "Loser" või tema "Domestic Violence", video, mida kodupublikul kahjuks kunagi näha ei õnnestu.

Unikaalsemaid väljendusi tuli vähem ette programmis, mis tegeles leitud kujundite ja popkultuuriga, sünteesitud helitaustade ja kiirmontaažiga, kuid selle taga oli pigem kuraatori kui kunstnike karvane käsi.

Lõpetuseks võiks öelda, et tänu videole "Minu unelmate popstaar" [autor KIWA – toim] on Nõukogude Eesti estraadistaar Anne Veski nüüd Ameerikas tüki maad kuulsam, kuna nii Chicagos kui New Yorgis pühendati pressikonverentsidel ja diskussioonil ebaproportsionaalselt palju aega küsimustele tema kohta. Loodetavasti algab sellega tema võidukäik Uues Maailmas, mis ei jää alla omaaegsele edule N Liidus.





{oleviku arheologia / archaeology of the present}

FOTOD EVE KIILER. 2004, 2006.

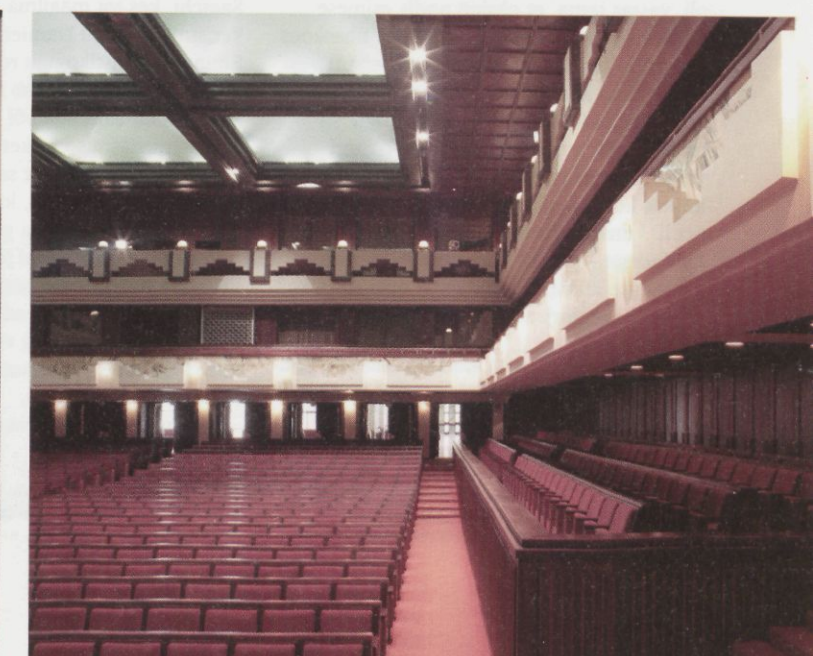
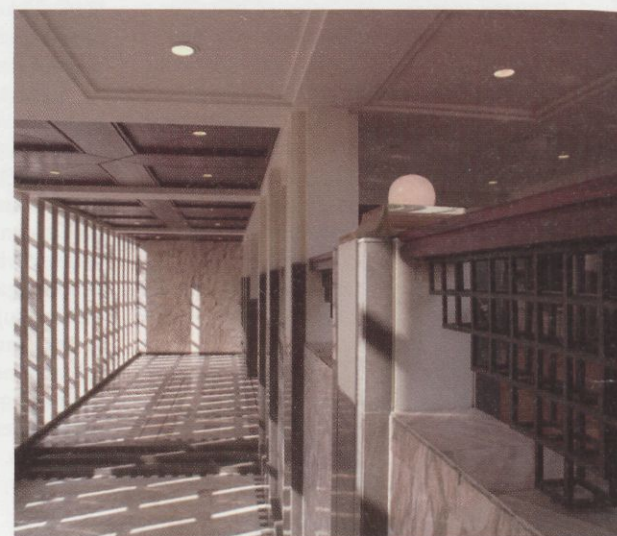
PHOTOGRAPHS BY EVE KIILER. 2004, 2006.

Eve Kiiler pildistas Sakala keskust nii 2004. aasta mais kui ka 2006. aasta mais, mõlemal korral teadmisesega, et kohe varsti hakatakse seda Tallinna südalinna paekivihoonet lammutama. Fotod tellis Eesti Arhitektuurimuuseum. Sakala keskus ehk Eestimaa Kommunistliku Partei Keskkomitee poliitiharidusmaja kerkis 1985. aastal, ehitusel kasutati kõige kvaliteetsemaid ja kallimaid materjale. Arhitekt Raine Karp andis majale toona ironiseerides katedraali kuju. Praegu tahetakse Sakala keskuse asemele ehitada moodne klaaskast, uus äri- ja kultuurikeskus. Tallinlased on algatanud allkirjade kogumise Sakala keskuse hoone lammutamise vastu.

Eve Kiiler photographed the Sakala Centre in May 2004 and in May 2006, both times keenly aware of the threat of impending demolition hovering over that limestone building in the heart of the city of Tallinn. The photos were commissioned by the Museum of Architecture.

The Sakala Centre, which used to be the House of Political Education of the Central Committee of the Estonian Communist Party was built in 1985; high quality and expensive materials were used in its construction. The architect Raine Karp ironically gave the building the form of a cathedral.

According to recent plans, a modern glass box – a new commercial and cultural centre – is to be erected instead of the Sakala Centre. Citizens of Tallinn have started a collection of signatures against the demolition of the Sakala Centre building.





# Fassaadi taga

Reena Spaulings valgustab Ameerika ja Euroopa glamuurse kunstiäri mehhanismi.

ÄRA TEE  
KODUS  
JÄRELE!

“Larry räägib kahte keelt – inglisi ja mõga,” ütles ühel pärasõnal maailma ühe prominentsema kaasaegse kunsti ärimehed Larry Gagosiani<sup>1</sup> kohta tema majajärel. Märkus sarnaneb oma vaheduse poolest ühe teise lausega, mis on Ameerika kunstiajaloo juba kanoniseeritud. Kuulus abstraktsionistlik maalija Willem de Kooning oli kord öelnud Gagosianile oma kaupmehe ja *sensai* Leo Castelli<sup>2</sup> kohta, et “anna tollele kuradile kaks tühja õllepurki ja ta müüb need ka maha”. Lauset kuulis Jasper Johns ning igavikustas selle oma töös “Maalitud pronks”, mis jäljendab kaht Ballantine'i õllepurki ja mille Castelli müüski maha – ilma igasuguse irooniata. Ainuüksi Castelli vastutusel lasub kogu Ameerika popkunsti läbimurre, samuti oli ta käsi tugevasti sees minimalistliku ja kontseptualistliku kunsti toetamisel.

Nimetatud kaht kunstiäriemeeste põlvkonda eraldab terve paradigmatavahetus, mille käigus sündis praeguseks juba hüperboolseid mõõtmeid võtnud kaasaegse kunsti sekundaarne turg.

## Turg

Kaasaegsete elavate kunstnike tööde esimesele oksjonile pandi Robert ja Ethel Sculli erakogu. Robert Scull pidas New Yorgis taksofirmat ning koos abikaasaga olid nad tõusva trendi kunstnike Jasper Johnsi, Andy Warholi, Robert Rauschenbergi jt tööde realiseerimisel ajast ees. Kui talt küsiti, miks ta pani müüki ilmselt parima kollektiooni, mis selle perioodi kunstist üldse olemas oli, vastas tema, et oksjon andis esimese võimaluse vaadata nimetatud töid üheskoos ühe koha peal ning et tal polnud enam ruumi oma kunsti nautimiseks. 1973. aasta 18. oktoobri öösel vaatas kogu maailm ehk teiste sõnadega New Yorgi väike kunstiringkond lõbusalt šokeerituna, kuidas kommiraha eest omandatud Sculli kunstikogu müüdi järjest tõusvate hindadega – paljud nimetavad toda hetke kaasaegse kunsti sekundaarse turu sünniks.<sup>3</sup>

Nagu on kirjast Anthony Haden Guesti

1 Larry Gagosian (s 1945), kunstimaailma saja mõjukama hulka kuuluv megadiiler. Gagosiani libagaleriist viimasel Berliini biennaalil vt *kunst.ee* 2006, nr 2, lk 24-25.

2 Leo Castelli (1907–1999). Tema nekroloog ilmub ka eesti ajakirjanduses: Harry Liivrand. Sajandi galerist lahkunud. – Eesti Ekspress, Areen 16.09.1999.

3 Documentary by E. J. Vaughn. America's Pop Collector: Robert C. Scull — Contemporary Art at Auction. 1978.

kunstimaailma klatši aarderaamatus “Tõelised värvid”, olevat äkkviihas Robert Rauschenberg rebinud või ähvardanud Sculli pikali rebida pärast seda, kui ta vaatas pealt oma kahe varajase 5000 dollari eest müüdü töö hinnatõusu 175 000 dollarini. “Ma töötasin end segaseks – ja sina löikad kogu kasu!” Scull vastas kiiresti: “Jah, ja nüüd hakkad ka sa ise rohkem müüma!” Ilmselgelt oli kummalgi mehel õigus: kunstnikud nagu antud juhul Rauschenberg ei saa sekundaarsel turul oma tööde ümber ringlevast rahast iial osa. Tavaliselt vaatab kunstnik seda protsessi võõristusega pealt – eriti juhul, kui ta on alustanud säravalt, ent edaspidi ta tööde vastu enam nii suurt huvi ei tunta.

Sculli ennustus on tegelikult kahe teraga mõök: on tõsi, et tööde väärtuse kasv primaarsel turul mõjutab lõppkokkuvõttes tulu, mida toovad Rauschenbergile tema järgmised teosed. Kuid see toob tagasi küsimuse juurde, kas kunstnik elab esimesest suurest huvitõusust tema tööde vastu ära ning kas tema karjäär jätkub.

## Kunstikoguja

Viimaste kümnendite kunstiturg on saavutanud nii tohutu võimsuse, et õigesti valitud hoobasid tõmmates osutubki kunst parimaks legaalseks investeeringuks oma raha mitmekordistamisel. Paljude kiusatus panna just praegu müüki tööd, mille suur hetk on ilmselgelt käes, tekitab küsimuse: kas õiget kunstikogujat ongi enam olemas?

Reklaamimagnaat ja ülikoguja Charles Saatchi, kes tõi maailma ette noored briti kunstnikud nagu Damien Hirst ja Tracey Emin, on kunstikoguja rolli täielikult ümber sõnastanud, sest ta teab täpselt, millal ja kus pedaali vajutada või tagasi tõmmata.<sup>4</sup> Oma entusiasmsi värsketel talentide avastamisel on ta ajast sageli kuude ja isegi aastate võrra ees, kui panna kõrvale ajakirjad, kuraatorid ja galeriid – viimasedki pistavad siis äkki tormi jooksma, et jõuda liikuvale rongile. Kui tema paneb mõne töö müüki, on juba ette teada, et tulemas on kunstituru kõrghooaeg või lausa üleujutus ning üldine või finantsiline huvitõus selle kunstniku tööde vastu.

Patroneerimine peavoolu mõistes on

4 Saatchi manipulatsioonide ja noorte briti kunstnike kohta vt Anders Hämi intervjuud Matthew Collingsiga, *kunst.ee* 2001, nr 4 ja *kunst.ee* 2002, nr 1.

asendumas hästi õlitatud masinavärgi töökorras hoidmisega. Nüüd otsivad konsultantide ja kunstinõustajate abi juba lausa kindlustusärimehed ja investeerimispankurid, kes tahavad ka pääseda potentsiaalselt tulusate äririskide esimesele korrusele. Sedalaadi huvitõus võib põhjustada juba niigi läbipaistmatu ja ebastabiilse turu enneaegse inflatsiooni; metsiku kapitali sissetung võib osutada turu kokkuvarisemise esimeseks signaaliks.

## Galerii

Galeriid, kes tunnevad eelkirjeldatud ostu-müügi praktikat väga hästi ning tahavad oma kunstnikke selle eest kaitsta, hoiavad ootenimekirjades enamasti ausate motiividega kunstikogujaid. Kui uus kunstikoguja saab lõõgile ja omandab kellegi või millegi, mis turul parasjagu kuum, ning püüab seda siis ruttu tagasi rahaks teha, katkestavad Andrea Roseni või Barbara Gladstone'i taolised galeristid temaga kiiresti suhted. Seaduses pole selline käitumine küll ette nähtud, kuid niisugune reeglite rikkumine toob kaasa vastava isiku kollektiivse tõrjumise ja talle ei müü nimetatud galeriid ega nende partnerid enam iial midagi.

Teatud näitusegaleriid, näiteks Gagosian, deklareerivad koguni avalikult, et töid müüakse üksnes muuseumidele või kogujatele, kes garanteerivad teose sattumise lõpuks avalikku kogsusse. Sellise taktika puhul kindlustatakse oma kunstiturg kanoniseerimisega. Gagosian Gallery on praeguseks tekitanud võimsa tugivõrgustiku, mille kaudu käib hiigelinvesteeringute legitimeerimine publikatsioonidega. Iga nende publitseeritud raamat tõstab pjedestaalile käsitlusaluse kunsti ajaloolise väärtuse – sest tekstid on tellitud akadeemilistelt isikutelt, kelle nimi on vastavas äris juba bränd, ja raamatud on kirjastatud raha lugemata väga luksuslikuna, nii et ainuüksi pealevaatamine edastab signaali: sel kunstnikul või investeeringul on tunnustatuse pitsere peal.

## Muuseum

Muuseumid – ehkki tahame uskuda, et nad on selles valdkonnas veel viimased usaldusväärsete hinnangute kantsid – alluvad ekspertnõukogudele, kuhu kuuluvad isikud, kes on sageli ise kunstikogujad





Dexter Dalwood. Kuninganna magamistuba. Õli, löuend, 1998. 193 x 183 cm.

Dexter Dalwood. The Queen's Bedroom. 1998, Oil on Canvas. 193 x 183 cm.

või koguni mõne kunstniku olulise loomeperioodi tööde omanikud. Muuseum püüab siis oma siseriigides nende heakskiitu, et saada üht või teist ostu. See on koht, kus kunstiteosele antakse välja tõutunnistus, sellest saab üldse silmis väärtus, mida legitimeerivad kahtlemata akadeemilised tekstid, väljalaenamised teistele näitustele jms. Nii lisandub üks töö teise järel suurde kunstiajalukku, leides lõpuks loodetavasti ka koha kunstniku monograafias. Tähisteks saab kunstniku karjääri keskpaigas ilmuv monograafia, millele järgneb ostude, ürituste ja näituste organiseerimine.

Galeriid teevad enamasti tihedat koostööd oma kunstikogujatega, hoides neid kursis, millal oleks parim hetk oma tööd lagedale tuua. Ülevaatenäitus on signaal, et nii primaarsetel kui ka sekundaarsetel turgudel läheb väga kuumaks, kuni kümne aasta pärast toimuva kunstniku hiliskarjääri retrospektiivini – kusjuures puudub garantiid,

et näitus üldse tuleb. Kõik sõltub sellest, kas huvi kunstniku vastu ehk turg on ikka alles.

### Ajakiri

Kunstiajakirjad ning üksikväljaanded tagavad mulje, et kunstnik on värsked ja käib ajaga kaasas. Samamoodi nagu muuseumide puhul sõltub nende töö sageli objektiivselt ja usaldusväärsest informatsioonist, et lugejat toimuvaga kursis hoida. Pilt hägustub kohe, kui kunstiajakirjad astuvad lisaks trendide eritlemisele ka turu teenistusse. Raske öelda, kumb oli enne, kas kunstiturv või kunstiajakirja huvi selle vastu, millal tasub kunstnikust juttu teha. Ameerika tuntuima kunstiajakirja ArtForumi endine kaastöötaja teab rääkida, et ajakirjas avaldatava reklaami lepingus lubati lõpuks kajastada galerii tegevustki. Flash Art Internationali, mis tituleerib end "maailma juhtivaks ajakirjaks", mõni number paneb

meid uskuma, et selline vahetuskaup näib olevat pigem reegel kui erand, kui jälgida punktiirjoont reklaamidest ajakirja sisuni. Jack Bankowski, ajakirja ArtForum endine peatoimetaja ning praegune tegevtoimetaja, on Gagosiani masti galeristi Matthew Marksi kauaaegne kompanjon. Väitega, et Marks teeb koostööd tippnimekirja kunstnikega, võib nõustuda automaatselt, ent kui vaadata teatavate kunstnike lugude ilmumissagedust ArtForumi veergudel, võib küll küsida, kas selline valik on juhuslik või põhjuslik.

### Oksjonimajad

Kunstiteose müümine oksjonil paneb paika kunstniku õiglase turuhinna niisama kindlalt kui kalju ning kehtestab standardi, mismoodi edaspidi hinnata üksikteost ja kunstniku kogu karjääri. Kunstniku esmane ilmumine avalikkuse ette on kunstnikule raske samm, kuna kunstikogujad ei pruugi primaarsel turul ja meedias soositud trendi üldsegi heaks kiita ning tulemuseks võib olla kunstniku avalik hülgamine ülemise ešeloni poolt. Hiljutised india kaasaegse kunsti Christie'se oksjonid olid mõistliku piiri ületamisele juba ohtlikult lähedal, nii et noort kunstnikku oleks pidanud enampakkumisel juba lausa kaitsma. Kunstnikud, kelle primaarne turg polnud veel paigas, pandi oma töid tooma lausa ateljeest või galeriiseintelt, et luua töödele kunstlikult väärtus. Üldiselt väärivad täit tähelepanu Venemaa, Hiina ja India turg, kui tahta teada, et kui kaua kestab siis lääne kunstikogujate huvi millegi vastu, samuti, kui udu hajub, kes osutuvad lõpuks põhilisteks huvigruppideks.

Kui jälgida Sotheby'se, Christie'se või Philippi kaasaegse kunsti oksjone, võib jõukate osalejate huvigrupid ja esindajad eksimatult ära tunda. Mõned galeristid, kes kardavad oma kunstniku turereitingu enneaegset tõusu või langust, viibivad kohal ainult selleks, et olukorda õigel hetkel suunata, ostes töid aeg-ajalt ise, et need ei jääks oksjonil müümata. Teades, et enampakkujad jäävad anonüümseks, saavad kaasgaleristid ometi mängust väga hästi aru, nii nagu sellestki, kes on tulnud mida ostma. Mängu mängitakse kaasa, klopitakse hinnad üles, kuni need fikseeruvad. Installatsioonid, videod või kontseptuaalsed tööd ei pävi sekundaarsel turul enamasti väärilist tähelepanu, see-eest lähevad nad viljakamalt kaubaks pigem käest kätte printsibiil primaarsel turul – ent seegi kants on hakanud varisema, sellestki on saanud enampakkumiste ja hinnamanipulatsioonide tallermaa.

### Õiglase turuhind

Konstituru puhul sõltub mõiste "õiglase



turuhind" täielikult ühestainsast klauslist: tegemist on viimase turuga, mis ei allu reguleerimisele. Seni ajani puudub Euroopas ja Ameerikas selle üle mis tahes võimude järelevalve, mis soodustab tegevusvaldkonna piiramatut ja üha kahtlasemasuunalist kasvu. Järelevalve võiks pöörata tähelepanu kõigepealt kas või huvide konfliktile, trustidevastastele skeemidele ning siseringi jultunud tehingutele.

Üks müüt, millest kunstimaailmas väga palju räägitakse, ent mida meedia pole iial kajastanud, on Fernando Botero turg. 1960ndatest kuni tänase päevani töötava Kolumbia kunstniku varane looming on esindatud enamikus suuremates kollektsioonides, ometi pole see pärvinud mingit muud tunnustust, isegi ta enda põlvkonna kunstnikud ei pööra sellele tähelepanu. Miks seisab tema turg siis sedavõrd stabiilsel ja kindlal alusel? Kuulujutud räägivad, et tema kodumaa maffia kasutab tema teoseid rahapesu vahendina. Kas jutt vastab ka tõele, pole veel keegi tõestanud, ning siinkirjutaja toetub samuti teistelt kuuludud spekulatsioonidele. Niisuguste võimalike tegevuskavade jaoks ometi ruumi on. Kui kultuuriline tootmine tõlkida seda esindava kapitali keelde, saab igasugusest läbipaistvusest vaenlane ning lõpuks paljastub skeemide kõhualune.

Palju väiksemal skaalal võib rääkida artikli ühenduslülina teise põlvkonna yBala<sup>5</sup> Dexter Dalwoodi tööst "The Queen's Bedroom" ("Kuninganna magamistuba"), mis müüdi hiljuti Londonis Sotheby'se oksjonil. Töö kaunistas Flash Art Internationali 1999. aasta märtsinumbri esikaant. Oksjonikataloogis, kus seesama töö on taas kaanel, rõhutatakse, et töö oli reprodutseeritud seoses olulise rahvusvahelise kunstiajakirja kaanelooga, juures ka pilt tolle ajakirjanumbri esikaanest. Edasi läheb jutt tavaliste detailidele, nagu see, et üks töö on hea investering, ja selle kohale kunstiajaloo. Väiketakse aga ühest faktist. Nimelt on töö oksjonile toonud endine omanik jäetud anonüümseks. Hinnatud 16. oktoobril 2006. aastal 25000–35000 naelsterlingile, müüdi töö umbes 50 000 naelsterlingi eest. Olukorras, kus Dalwoodi turg on kohe kindlasti maha jahtunud, näeme, kuidas ühe kunstiajakirja meediakajastus tõstab teose staatust kollektiivses teadvuses ja teeb ta ikooniks omaene õigustes.

Enne kunstniku isikunäitust Gagosiani galeriis omandas Flash Art väljaandja Giancarlo Politi selle töö 1999. aastal tagasihoidliku summa eest. Gagosiani publitseeritud Dalwoodi näituse kataloogis

esitati tööd kui üht väga olulist. Politi tegi vahetuskaupa Dalwoodi endaga. Garanteerinud töö reprodutseerimise ajakirja esikaanel ning avaldanud selle kohta mahu-ka artikli, pidi maali hind olema tasa teenitud. Oksjonipidajad olid töö erilisusest kahtlemata teadlikud ning reklaamisid tööd kui ajakirjajaga seotut. Ometi müüdi maal sel päeval nagu iga teine, liiga erilist raha ei pakutudki.

Kunstniku isiku tähendus on jäänud siin suhteliselt kõrvaliseks, kui mitte arvestada tema rolli turule allutatud tarbekauba tootjana. Dalwoodi puhul sai vahetustehing ülaloodud kujul lihtsalt avalikuks, ent muidu kujutab ta endast kunstnikku, kes on võtnud oma saatuse oma kontrolli alla, investeerides mängeeglite raames iseendasse, veeretades täringut enda kasuks. Kui ülalnimetatud töö ring saab täis ning see võetakse lõpuks avalikku kunstikogusse, jäetakse kõik need detailid kõrvale. Küsigem, kas need detailid on siis olulised või kõrvalised?

Kultuuri instrumentaaliseerimine finantskasumi eesmärgil on üks kurbmäng, mis määrab kunstiajakirjades, muuseumides ja galeriides esitatava. Siinkirjutaja pakub muidugi vaid ühe võimaliku tõlgenduse, jättes tunnustamata positiivsed aspektid, mis seda kindlasti vääriskid. Tõeline häda ei tõuse sellest, et kirjutamata reeglitega kaassüü tõttu lihtsalt vaikitakse. Mis saab aga siis, kui neile turundusega tähtsaks tehtud kunstiteostele ehitatakse üles teadusuuringud, haridusprogrammid ning viimaks ka kunstiajaloo õpe, sundides avalikkust aksepteerima töid, mis kuuluvad juba ette kahtlasse kaanonisse.

*Kunstnik Reena Spaulings elab New Yorgis. Artikkel on kirjutatud spetsiaalselt kunst.ee jaoks.*

## Behind the Façade By Reena Spaulings

"Larry speaks two languages: English and bullshit," so the butler of Larry Gagosian, the world's most prominent dealer of contemporary art, said one afternoon. The remark was incisively reminiscent of a similar one that has been canonized in the history of American art. Famed Ab-ex painter Willem de Kooning once said of Leo Castelli, his dealer and sensai to Gagosian that "You could give that son of a bitch two beer cans and he could sell them." Jasper Johns immortalized this tale in his work Painted Bronze, a bronze facsimile of two Ballantine ale cans that Castelli promptly sold without irony. Between these two generations of dealers we can see a total paradigm shift occur with the birthing and hy-

perbolic rise of the secondary market of contemporary art.

The first auction of work by living contemporary artists was from the collection of Robert and Ethel Scull. On the night of October 18th, 1973, the world, or New York's small art community, watched in gleeful shock as works that Scull had collected for pocket change in today's market went soaring – this moment is deemed by many as the birth of contemporary art's secondary market.<sup>6</sup>

If played astutely, the market has gained such strength in the past decade that art is officially the best investment for multiplying one's money. Patronage in the mainstream sense has turned into keeping the machine well oiled.

The notion of "fair market value" when speaking about the art market is completely up for question: This is the last unregulated market out there. So far there has been a real lack of scrutiny of this area from the authorities in America and Europe allowing it to grow exponentially and suspiciously. Conflicts of interest, anti-trust schemes and blatant insider trading are the first fouls one could easily call at any time. One myth that has circulated widely in the art world but never been covered in the media is the market of Fernando Botero. The Columbian artist is someone whose early work makes an appearance in most major collections but is by far not an artist who currently enjoys any attention whatsoever. It is rumored that this commodity has been used as a money-laundering device by mafias in his home country. Whether this is true remains to be seen and this writer is acting on the speculation of others. Once we start translating cultural production into the pure capital that it soon represents, transparency becomes an enemy and the underbelly of agendas are eventually exposed.

The instrumentalization of culture for financial gain is an unfortunate game that determines much of what is seen in art magazines, museums and galleries. This writer's point of view is certainly an interpretation and maybe not providing credit where it is certainly due. The real problem comes not only with the complicit silence of unspoken awareness but when these dubious works are then built upon with scholarship, education programs and eventually art history classes, making the public accept them as though they were naturally members within an already shaky canon.

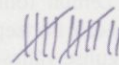
*Reena Spaulings is an artist who lives in New York. This article was written for kunst.ee.*

<sup>6</sup> Documentary by E. J. Vaughn. America's Pop Collector: Robert C. Scull — Contemporary Art at Auction (1978).

<sup>5</sup> yBa – young British Artists – Noored Briti Kunstnikud.



# Tartu ülikooli kunstikabinet ja “kuldset kuuekümnendat”



Kaljo Põllu vastab sisukate meenutustega Heie Treieri ühele lausele.

Artiklis “Nagu Pariisis, nõnda ka Tartus” (kunst.ee 2006, nr 3, lk 67) kirjutab Heie Treier: “1957. aastal asutas pallaslane Juhan Püttsepp Tartu ülikooli juurde kunstikabineti, millest pidi saama “vaimse vabaduse saar”.”

Kaljo Põllu, Tartu ülikooli kunstikabineti juhataja aastail 1962–1975, kommenteerib seda eesti avangardkunstis ajaloos erakordselt olulist sündmust teistmoodi. Ta on seisukohal, et Eesti NSV aegses Tartu Riiklikus Ülikoolis mingit vaimse vabaduse saart 1950.–1970. aastatel olla ei saanud. Seisukoht põhineb sündmust “seestpoolt” kogenu ja kunstikabineti eest vastutanu vaatenurgal. Heie Treieri seisukoht põhineb pigem laiemal võrdluspinnal ning toonase ajupesuuühiskonna ja teiste N Liidu ülikoolide taustüsteemil.

Alljärgnev Kaljo Põllu jutt kinnitab tegelikult Heie Treieri väidet, et eesti modernistlikel kunstnikel on olnud oma kohapealne loogiline side teadusega, mille suur sümbol ja kants on heie jaoks olnud Tartu ülikool<sup>1</sup>. Eriti kui on juttu modernistliku kunsti sellest harust, mida esindasid 1930ndate Tartus Kõrgema Kunstikooli Pallas “visuaalteadlased”, kes löid optikal põhinevat

järelimpressionistlikku maalikunsti. Institutsionaalselt kandis Pallase järjepidevust edasi 1957. aastal asutatud Tartu ülikooli kunstikabinet, kus toodi pallaslik liin kaasaega – nii 1960ndate opkusti katsetustes kui ka 1970ndate-1980ndate fotorealismis. Siit samm edasi ja jõuamegi tänasesse päeva, mil kunstnikud kaitsevad juba tõeliste teadlastena magistri- ja doktoritöid.

Käesolevast Kaljo Põllu jutust koorub välja üks erakordselt oluline järeldus. Konkreetse eetilise ja vastutustundliku inimese tegutsemisest keerulistes ühiskondlikes oludes sõltub kohapealne vaimne kliima, asjaomaste inimeste käekäik ja koguni kunstiajaloo kulg erakordselt palju. Ja see kehtib nii kunstikabineti asutaja Juhan Püttsepa kui ka tema töö jätkaja Kaljo Põllu tegevuse kohta.

H. T.

<sup>1</sup> Heie Treier. Kohalik modernsus kunstis. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ja Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil. Doktoritöö. Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituut, 2004. / Local Modernity in art. The theoretical and historical conceptualisation of early Estonian modernist art and Karl Pärsimägi in the period of finding the paradigm. Doctorial thesis. Estonian Academy of Arts, Institute of Art History, Tallinn 2004, lk 36-38.

## Kaljo Põllu meenutab:

Tulin ütleva, et nõukogude ajal ei saanud niisugust asja toimuda, et ülikool asutas kunstikabineti kui “vaimse vabaduse saarekese” enda keskele. Heie, te olete selles lauses ülemäära kirglikult ennast väljendanud.

Väiksed selgitused. 1957. aastal toimus enneolematu sündmus N Liidu ülikoolide hulgas. Siis asutati Tartu ülikoolis kunstikabinet, muusikakabinet ja koduduse kabinet. Ja paigutusega peahoone lähedal. Kolme kabineti eesmärgiks oli anda lisaeriala tulevastele õpetajatele, sest näiteks maakoolis ei saanud ajaloolane või keeleõpetaja või matemaatik täiskoorumust. Õpetades lisaks muusikat või kunstiõpetust või kodundust, said nad oma tundide arvu täis.

Need kolm kabinetti olid ülikooli peahoone lähedal.

Kunstikabinet asus otse Werneris kohviku vastas Marxu majas välisuksest sisse esimesel korrusel, seal oli eesruum ja tagapool auditoorium.

Muusikakabinet oli ülikooli kohviku peal, kus minu teada olid veel klaverid

sees, kui seal juba ametiühing oli. Kabineti juhatajaks sai juba asutamiseast peale konservatooriumi lõpetanud noor koorijuht Valdar Viires. Tema oli viis aastat muusikakabineti juhataja. Valdar Viires töötas hiljem aastaid Sirbis muusikakosakonna toimetajana.

Ka kodunduskabinet asus ülikooli peahoone kõrvalmajas, toleaeegse keeltemaja II korrusel. Selle juhataja oli Aaja Taba. Väga soliidne naisterahvas: õpetati toidu tegemist, õmblemist, kudumist jne. Eesmärk oli ikka ja jälle sama, koolitada õpetajaid.

Kunstikabineti ülesandeks oli ka kunstiajalugu õppivatele üliõpilastele praktiliste kunstiainetate õpetamine. Kunstiajaloolasteks olid Juhan Püttsepa ajal Mart Eller, Jaak Kangilaski, Mirjam Peil, Ene Lamp, Maire Toom jt.

Selsamal 1957. aastal sai valmis ka Tartus Kunstnike Maja hoone. Eks siis ülikooli õpetatud nõukogu (nagu sel ajal nimetati) eesotsas rektor Klementiga tahtis ka näidata, et teeb ka kunsti heaks midagi. Pealegi olid need kolm kabinetti ainukesed omataolised N Liidu ülikoolide hulgas. Neid käidi Venemaalt vaatamas ja vene ajalehtedes oli sellest juttu. Izvestijas ilmus kuns-

tikabineti pikk lugu. Püttsepp oli esinduslik kuju ja hea kõnemees, kiitis kabinetti ja ülikooli taevani.

## Juhan Püttsepp

Kui Tartu Riikliku Kunstiinstituudi tegevus 1951. aastal lõpetati, jätkas Püttsepp õppejõu ametit Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis joonistuskateedri professori kohusetäitjana. Tema korter ja perekond olid aga Tartus ning ateljööri sealses Kunstnike Majas.

1957 suvel määrati Juhan Püttsepp ERKI Tori suvebaasi juhatajaks. Suvebaas oli selleks, et üliõpilased joonistaksid ja maaliks loodust ja kohalikke maainimesi ja “sotsialistlikku ülesehitustööd”. Modelid kõik olid külaperedest, lapsed ja vanaimesed. Kaks kuud oli terve kooli kaks esimest kursust seal koos, see oli kohustuslik. Diplomandid kogusid seal materjali oma lõputöö tegemiseks. Ilmselt sellepärast oli siis Toris ka Nikolai Kormašov.

Sel ajal kestis kunstnikuks saamine kuus aastat: viis esimest aastat oli õppetöö ja terve kuues aasta oli diplomitöö tegemise jaoks.



Suvebaasis olid õppejõud, kes õpetasid ja käisid üliõpilastega looduses ja – muide – minu akvarellõpetaja oli noor Vive Tolli. Ja seal oli Lembit Tolli, Alex Kütt ja teised. Siis organiseeris Püttsepp Pärnust kalapaatidega loomingulise väljasõidu Kihnu saarele. Nii esimesel kui ka teisel kursusel tuli olla kaks kuud suvebaasis, looduses. Maal oli palju inimesi – veel, sest kolhoosist ei lastud neid minema.

Püttsepp oli baasis ka minu joonistusõpetaja. Tema omapära oli selles, et joonistas või maalis ise kaasa. Igaüks võis vaadata, mis ta teeb. Esimese-teise kursuse üliõpilasele oli see ikka väga tore asi, kui õppejõud joonistab tunnis kaasa. Usaldus üliõpilaste vastu ja üliõpilaste usaldus õppejõu vastu. Hea õpetaja oli!

Toris olime paigutatud endisesse koolimaja või internaati, mis oli Pärnu jõe kaldal, just selle koha peal, kus oli parv, millega isegi autod üle said. Oli ka ametlik parvemees. Tema meilt raha ei võtnud. Paljud ujusid üle jõe, mina ka ujusin, aga see oli üsna ohtlik.

Parvemehel oli kartulimaa, umbrohi kasvas, ja Püttsepp siis arvas, et teeme tänutäheks kõik koos kartulipõllu umbrohist puhtaks. Sel ajal võeti ERKIsse õppima väga palju venelasi, eriti maali erialale. Väidetavalt üks Kuznetsova-nimeline teatas sellest umbrohu kitkumisest tolleaegsele kunstiinstituudi direktorile Friedrich Karlovitš Lehele, kes eesti keelt ei osanudki. Läks nädal aega mööda, kui tuli Leht koos teiste tegelastega kontrollima, kas ikka oli nii, et selle asemel, et minna kolhoosipõldudele umbrohtu kitkuma, käsutatakse baasi juhataja üliõpilased eramaale. Seda ei antud Püttsepale andeks! Lahti küll ei lastud, kuid koormust vähendati poole peale.

Hakka nüüd Tartust poole koha pärast Tallinnas õpetamas käima – mõtetu! Ja just samal ajal asutati ülikooli juurde kunstikabinet ning sinna oli juhatajat vaja. Muidugi Püttsepp jäi siis oma kodulinna Tartusse.

Tartu väike linn, üks Tallinna sekelduste kuuldus levis, et teenekas kunstipedagoog on raskustesse sattunud, võtame ta ülikooli tööle.

Kui nüüd tagasi mõtelda, siis mina ei oska ette kujutada ühtegi teist inimest Tartus, kes oleks võinud tol ajal kunstikabinetti juhatada. Teised olid rohkem boheemlased, aga Püttsepal oli pikaajaline kunstipedagoogilise töö kogemus. Ta oli üliõpilastega väga hea suhtleja.

Kui ülikoolis asutati kunstikabinet, siis tulid paljud oma loosungi tekstidega ja millega tahes, et muudkui tee, tee. Püttsepp oli nii kange mees, et suutis kõik rünnakud tagasi tõrjuda: kunstikabinet on

õppeülesannete jaoks, mitte ülikooli näit-agitatsiooni tegemise keskus. Kui mina seal tööd alustasin, oli juba kõigil teada, et iga väikese asja pärast ei tasu kunstikabinetti minna. Tol ajal tuli ju plakat käsitsi kirjutada. Polnud nii nagu praegu, et teed arvutis kirja valmis, valid kümnete kirjatüüpide hulgast sobiva, suurendad, vähendad jne.

Püttsepa ajal toimus kunstikabinetis õppetöö pallaslikult parimal akadeemilisel tasemel. Avalikult ei saanud mingist ülikooli sisesest “vaimse vabaduse saarekesest” juttugi olla.

### Kes võtab üle kunstikabineti juhtimise?

1962. aastal soovis Püttsepp pensionile minna, et pühenduda täielikult loomingulisele tööle. Täiesti arusaadav! Tollel ajal ei olnud pension ülikooli õppejõul võrreldes üldise palgatasemega sugugi väike.

Ja nüüd tekib küsimus, ja see vaevab mind siiani: miks Püttsepp ei otsinud endale järglast Tartu kunstnike hulgast? Mingit Tartu pallaslikku vastupidist suunitlust kunstikabinetis polnud sel ajal, Püttsepp ise oli ju pallaslane. Linn kubises siis pallaslastest ja järelpallaslastest. Tartu on väga imelik mõnes suhtes, need inimeste vahelised suhted on väga keerulised selles linnas, ettearvamatud.

Ja kunstikabineti uue juhataja saamiseks esitas ta taotluse kunstistuudile (ERKile). Praegused noorkunstnikud ei tea, et kõik lõpetajad määrati nõukogude ajal tööle. Riik ei kulutanud asjatult raha, mõni üksik lõpetaja sai vabakunstniku diplomi. Meie kursuselt vast Olev Subbi ainukesena. Kõik teised määrati tööle, ükskõik kuhu. Töökoht tuli vastu võtta ja see oli minu oma asi, et kui ei meeldinud, kuidas lahti rabeleda. Aeg oli selline.

Kui tuli nõudmine kunstistuuti – näe, ülikool, vaatame, kelle me sinna saadame. Ja muidugi hakati uurima, keda saata, lõpetajate nimekirja oli ju olemas. Pildlikult öeldes: näpp jäi minu nime peale. Sellepärast, et mina olin pedagoogilise haridusega, lõpetanud Haapsalu pedagoogilise kooli. Siis oli Jaan Vares juba rektor, õppeprorektor oli vist Tarvas.

Minult küsiti, kas ma kardan Tartu minna. Just see on meelde jäänud. Kas ma kardan? Sest keegi ei tahtnud Tallinnast ära minna. Ütlesin, et mina küll ei karda, olen Tartus ennegi olnud, 1953. aastal õppisin Tartu muusikakoolis koorijuhtimist. Haapsalu pedagoogilise kooli muusikaõpetuse tase oli niivõrd kõrge, et sain Tartus muusikakooli sisse. Aga et ma tahtsin saada teist kesk-eriharidust (muusikakool oli kesk-eri õppeasutus ja pedagoogiline kool samuti), siis leidis sõjakomissariaat, et sellel inimesel pole kahte

kesk-eriharidust vaja ning mind võeti sõjaväkke.

Pärast sõjaväge olin ühe aasta Tallinnas Lillekülas asunud 8. koolis õpetaja ja et muusika õpingutes oli tekkinud suur vahe, tuli tahtmine üritada kunstistuuti sisse saada. Niisama õpetajaks jääda ka ei tahtnud.

Kust ma selle peale tuln, et minna kunstistuudis õhtuti toimuvatele sisseastumiskursustele? Kas ajalehes oli kuulutus või?

Et minu tunnid koolis olid ka õhtupoole, siis läksin rääkima õppeprorektori juurde, kelleks oli Oskar Raunam. Tema kohe pärima, et mida te siis õpinud ka olete, mina vastu, et Haapsalus õpetas mulle joonistamist ja maalimist üks vana Georg Rogožkini-nimeline kunstnik. Raunam võpatas ja ütles, et see oli ka tema õpetaja. Rogožkin oli selline mees, kes tuli pärast Stieglitzi kunstikooli lõpetamist, arvatavasti Günther Reindorffi õhutusel, Tallinna, omandas eesti keele ja oli kogu Eesti aja Riigi Kunsttööstuskooli stilistika õpetaja. Õpetas kõigile – Valli Lember-Bogatkinale ja Arseni Mölderile ja Evald Okasele, Raunamile ka. Nüüd olin tehtud mees, ja mulle tehti erand, pandi arhitektuuri osakonna homimikuisse joonistusgruppi. Muidugi, ega minu ettevalmis ei olnud teab mis, aga tahtmine oli sedavõrd suurem. Graafikasse minnek ei tulnud kõne allagi. Keegi soovitas, et klaasi võiks ma ehk sisse saada. Saingi!

Ma ei kahetse seda absoluutselt, et klaasi õppisin! Sellepärast, et tarbekunst (ka keraamika või metall) on tegelikult ju pisiskulptuur. Ja klaasi õppides ma sain tugeva treeningu ruumilise tunnetuse alal.

Peamiseks õppejõuks oli Maks Roosma. Ta oli väga andekas inimene, lõpetanud Reindorffi juures graafika ja lähetatud Tšehimaale klaasikunsti õppima, et tagasi tulles Kunsttööstuskoolis klaasikunsti osakond paremale järjele tõsta. Tagantjärele mõeldes, ta oli absoluutse kuulsusega kunsti alal. Pole kahtlust, et kunsti alal on ka absoluutne kuulsus olemas, mõned niisugused on ka minu käe alt läbi käinud, siinkohal jätan nimed välja ütlemata. Maks Roosma oli aga raskepärane õppejõud, kuid see, mida ta kunstist rääkis, oli absoluutselt õige.

Viimasel kursusel, kui oli terve vaba aasta diplomitöö jaoks ette nähtud, õppisin graafika kateedris ära graafika tehnikad, olgugi et vana Luhtein vaatas selle peale kurja pilguga. Aga eriala meistrid olid äärmiselt abivalmid. Tol ajal polnud see üldse tavaline, et ühe kateedri inimene läheb teise eriala tehnikaid õppima.

Ja kui töökohale määramise komisjoni es tuli vastata rektor Jaan Varesse kiisimustele, kas te kardate Tartusse minna,



vastasin, et ei karda, olen ennegi Tartus olnud.

### Kaljo Põllu aegne kunstikabinet

Niimoodi sattusin ma Tartu ülikooli kunstikabineti juhatajaks. Väliselt täitsa juhuslikult.

Tartu aeg algas 1962. Mina võtsin Püttsepalt vastu väga heas asukohas ja korralikult sisustatud õppekabineti koos viis aastat kasutusel olnud õppeprogrammidega. Ja võtsin vastu kabineti koos juba selles töös osalevate üliõpilastega ega pidanud mööda ülikooli hakkama üliõpilasi korjama, nad olid Püttsepa ajast juba olemas. Kabinet oli kõige paremas korras.

Ma oma isikust ei tahaks väga rääkida. Järsku lõpetame siinkohal ära?

Muidugi, ütlen otsekoheselt, alguses oli minul Tartus ikka väga raske. Väga raske. Oma suures vaimses üksinduses hakkasin esimesel aastal aegamisi toetuma oma üliõpilastele. Nad tundusid ja olidki väga targad. Sest mis see kunstiinstituut oli sel ajal. Ehkki kõige vabam kõrgem kunstiopeasutus N Liidus tollal, räägiti, aga vahe ülikooli vaimse tasemega oli ikka väga suur. Ja see oli tunda. Ma olin täielikult võõras ja kartsin laiemalt suhelda. Põhiliselt ikka oma üliõpilastega.

Need olid peaaegu kõikidest teaduskondadest kokku tulnud kunstihuvilised noored. Ja peale selle kunstiajaloolased ja lisaeriala taotlejad, kes pidid käima. Tuleb arvestada, et olid juba aastad 1962, 1963, kui Tartu ülikoolist sai alguse Stalini ajale järgnenud vaimne puhang, mida siia maani ei ole jõutud teaduslikul tasemel mõtestada. Kuidas see sai alguse? Peaaegu igal õhtul toimusid ülikooli kohvikus luuleõhtud, esinesid Jaan Kaplinski, Paul-Eerik Rummo, Andres Ehin, Ly Seppel, Mati Unt jne, jne, peale selle kohtumisõhtud, avalikud loengud... Nii et Tartus noorte hulgas vaimne elu kees, millega minagi üritasin haakuda.

Uuema kunsti alal valitses tohutult suur informatsiooni pöud. Oli Lääs, oli kunst, oli lääne kunst, seda materdati maha. Aga nii mina ise kui ka üliõpilased tahtsime teada, mis asi see on. Ja kui kabinetis käisid tulevased kunstiajaloolased, siis tuli ju vastust anda. Kirjanduse ja muusika alal teati enam-vähem, mis maailmas toimub, aga kunstist peaaegu mitte midagi!

Kui ma Tartusse läksin, siis tellisin omale kõikide sotsmaade, nagu Tšehhi ja Ungari ja Poola ja Rumeenia ja isegi Hiina ja Vietnami kunstiajakirju! Kuidas see võimalik oli? Kas sain siis palju palka, hoidsin raha kokku või olid need ajakirjad niivõrd odavad, et ma sain kõik aastate kaupa ära tellida? Need olid kunstikabineti laua peal kõigile näha ja vaimse vabaduse aste oli

FOTOD KALJO PÕLLU ARHIIVIST



Maalikunstnik Juhan Püttsepp (1898–1975), Tartu ülikooli kunstikabineti asutaja.

Painter Juhan Püttsepp (1898–1975), founder of art studio of University of Tartu.



Visarite kunstirühmituse algkoosseis 1968. aasta sügisel Tartu ülikooli kunstikabinetis oma teise näituse avamise eelõhtul. Ees vasakult: Peeter Urbla ja Kaljo Põllu. Istuvad: Peeter Lukats, Enn Tegova, Ene Urbla, Jaak Olep. Seisavad: Einar Kraut ja Raivo Rahuosoo.

The original composition of the Visarid art group in autumn 1968 in art studio of University of Tartu, on the eve of the opening of their second exhibition. In front from left: Peeter Urbla and Kaljo Põllu. Sitting: Peeter Lukats, Enn Tegova, Ene Urbla, Jaak Olep. Standing: Einar Kraut and Raivo Rahuosoo.



nendes palju suurem kui N Liidus.

Veel instituudis õppimise ajal, kui hakkas elu kunstis ja kultuuris veidi lahendamaks minema, sõlmisid N Liit ja Ameerika Ühendriigid lepingu, et esimene annab välja ajakirja Sovetskii Sojuz inglise keeles ja teine venekeelset ajakirja Amerika. Lepingus olevat olnud säte, et see peab mõlemas riigis avalikult müügil olema. Ja eksemplarid tulid ka kunstiinstituudi raamatukokku. Mina olin ka selle agar lugeja. Ja korraga tuli käsk: raamatukogu saab seda üliõpilastele lugeda anda ainult nii, et ta kõrval peab olema õppejõud. Käsk tuli ilmselt Moskvast, aga ära keelata seda ajakirja ka ei saanud.

Keegi ütles Tartus, et mine ülikooli raamatukokku, seal on komplekteerimise osakond, sinna tulevad raamatud, millele pole veel kohta antud, et kas kinnisesse erifondi või mujale, et hea oleks neid enne vaadata, kui need ära jaotatakse. Sinna tuligi igasuguseid asju. Ja kui mõnikord ei olnud mind huvitavaid raamatuid, siis võis välisraamatukogude või kirjastuste poolt saadetud tellimiskatalooge lehitseada, seal annotatsioonid, hinnad ja pildidki juures. Me ei saanud sel ajal aru, et raamat on ka kaup. Selles osakonnas olid abivalmid inimesed. Aga raamatukogu juhataja Laine Peep sai kusagilt teada, et üks tegelane käib seal raamatuid lehitsemas, ja keelas mu külaskäigud ära.

Aga ülikooli vaimne tase võimaldas kasutada muidki teid informatsiooni hankimiseks. Et üliõpilased kuulasid, ja mina ka, igasuguseid välisraadioid, oli meil prantsuse või inglise keelt valdavate üliõpilaste kaudu teada juba järgmise päeva hommikul, milline suurem näitus Pariisis või New Yorgis või Londonis eile õhtul avati. Sellist taset suutsime umbes pool aastat hoida, ei jõudnud rohkem.

Ja pärast seda, kui laev hakkas käima Soome vahet, hakkasid kunstikabineti suurele kirjutuslauale ilmuma juba raamatud. Eriti arstiteaduskonna õppejõud ja spordiüliõpilased said käia välismaal, peamiselt Soomes. Ütlesin, et kui jälle välismaale lähete, laske omale kinkida mõni kunstiraamat. Rublasid ju välisvaluutaks ei vahetatud. Nemad siis töid mõningaid raamatuid näha või jätsid päriseks kunstikabinetti. Mõned on mul siamaani alles.

Ja nii algas kunstikirjanduse tõlkimine, ilmusid trükimasinal paljundatud oma-kirjastuslikud tõlkekogumikud, mida üliõpilased õhinal lugesid.

### Visarite loomine

Ka minu ajal ei olnud kunstikabinet avalikult mingi "vaimse vabaduse saar". Seda ei tohtinud olla. Siis oleks kohe kabinet kinni lõõdnud. Oli kindel õppeprogramm,



Hetk esimesest Eestis korraldatud "performance'ist", 1957. "Mereröövlid Kihnu saarel" osalised: kivil Olavi Kildemaa, taga Heinrich Valk, Nikolai Guli, Sandor Stern, Lembit Sarapuu, Kaljo Põllu.

A still from the first performance held in Estonia, 1957. "Pirates on the Kihnu island" participants: on the boulder Olavi Kildemaa, in the back Heinrich Valk, Nikolai Guli, Sandor Stern, Lembit Sarapuu, Kaljo Põllu.



Heldur Viires paar päeva enne oma diplomitöö kaitsmist ERKI. 1959.

Heldur Viires a couple of days before defending his graduation painting at Estonian State Institute of Art. Tallinn, 1959.



kolm aastat, kunstikabinetis oli täielikult keelatud suitsetamine ja joomine. Ja mina rääkisin kõigiga alati "teie". Samal ajal oli minu vahetud üliõpilastega usalduslik, me vestlesime avameelselt kunstist, kirjandusest, muusikast, poliitikast... Peale selle – kõik, mis kabinetis toimus, oli avalik, vastutus ei lubanud meil dissidente mängida. Kui keegi oligi saadetud nuhkima, siis polnud tal peale selle, mis ta nägi ja kuulis, mitte midagi rohkemat ette kanda. Minu põhimõtteks oli hoida häid suhteid ülikooli juhtkonnaga nagu silmatera, et kabinet kõigele vaatamata edasi püsiks. Samas suutis juhtkond meie tegevusele paljus läbi sõrmede vaadata.

Muidugi, Visarite omakirjastuslikud väljaanded, mis alguses olid tõlkekogumike nime all, muudeti parteikomitee käsuga laualehtedeks. Neid tohtis ametlikult ainult viis eksemplari olla. Kõik muidugi teadsid, et üliõpilased paljundavad neid omal käel palju rohkem.

Oli veel teisigi ühisettevõtmisi, näiteks sai mindud terve grupiga Moskvasse vaatama seda kuulsat näitust, mida Hruštšov käis materdamas, Maneežis keskväljakul. Kas oli see 1963 või 1964. aastal? Minu arust seal midagi erilist polnud, aga Venemaal võib-olla tundus nii. Olime õõmal Moskva ülikooli peahoone 17. korrusel. Küllastasime ka teisi näitusi ja muuseume, käisime kontsertidel. Sellised õppesõidud jätkusid iga järgmisel aastal, küll Leningradis, küll Riigi, Vilniusesse, aga ka Eestimaa kaunimatesse paikadesse. Kõik see oli ju suur elamus kunstihuvilistele üliõpilastele.

Ja korraga tekkis tahtmine moodustada väike kunstirühmitus. Et ühiselt midagi korda saata. Sest kolme aasta pikkuse õppeprogrammi omandamine andis andekamatele taseme, mis võimaldas neil midagi sellist teha, mida kõlbab ka laiemale vaatajaskonnale näidata. Nüüd võib nad üle lugeda: Enn Tegova, Peeter Urbla, Peeter Lukats, Jaak Olep, Rein Tammik, Agu Pilt, Lembit Karu, Ene Urbla, Eha Parijõgi, Einar Kraut, Raivo Rahusoo. Kriitikat kirjutasid Asta Hiir (praegu Põldmäe), Kaur Alttoa ja Toomas Raudam.

Nüüd tuleme nende aastate Tartu kunsti juurde tagasi.

Pallase järelimpressionistlik maalikoolkond seisis minu meeles nagu mingisugune kultuurikants Stalini ajal kindlalt püsti. Tema oli nagu Eesti-aegse mõttelaadi vankumatu jätkaja. Kõik need tõelised pallaslased, kes seal veel 1960. aastatel elasid, olid ju täies elujõus ning au neile jne, jne, jne. KUID. Nad jäidki oma suurt pallasliku kunstikindlust kaitsma ega näinud seda, mis ümberringi toimus, ja võib-olla ei tahtnudki näha.

Korraga esitavad mingisugused ülikooli kunstikabinetis õppinud inimesed, kes olid saanud kunstiajaloo või keeleteadusliku või füüsika-alase hariduse, oma töid Tartu kunstinäitustele. Ja muidugi löödi need tagasi, koos minu töödega takka otsa! Kas ei aja vihale. Ja siis juhtus nii, et Enn Tegova, Peeter Lukats ja mina läksime koos oma tagasilöödud töid Kunstnike Majast ära tooma ning kui me naastes Vanemuise mäest alla tulime, leidsime, et meie kolm ei ole ainukesed, et meid on veel, ja teeme kunstirühmituse, näitusepaik on ülikooli kohviku näol alati võtta. Nii oligi! Visarite kunstirühmituse asutamine oli 1967. aasta hilissügisel ja 1968. aasta kevadel oli juba esimene näitus.

Ja peale selle leidis suur hulk kunstilembeseid noori, kes niisama tiirles kunstikabineti ja Visarite ümber. Niimoodi see siis sündis. Visarite esiletulek oli nagu mingisugune pauk Tartu kunstielus. Mina ei arvanud, et nii suur vastukaja tekib. Sest kohe haakusid Visarite tööde sisu lahtiseletamise füüsid ja matemaatikud ja Tõravere astronoomid, kes nägid nendes asju, millele meie polnud selgepiirilisel mõelnudki!

Muidugi, eeskujuks oli Tallinna ANK. Sellepärast, et Vint oma seltskonnaga käis paar-kolm korda kunstikabinetis enne ja pärast, olid ühised näitused ja kohtumisõhtud ülikooli kohvikus jne. Aga ANK oli juba kolm-neli aastat varem omale rühmituse õiguse kunstiinstituudi müüride vahel välja võidelnud, selle, et üldse võib nõukogude ühiskonnas midagi taolist olla. Aga ära ei keelatud! Ja ülikoolis ei keelatud ka Visareid ära. Sellest nähtubki, et head vahetorda ülikooliga tuli hoida nagu oma silmatera!

### Suhted ametivõimudega

Aga oli ka pealekaebajaid. Seda ei tea, kes.

Mind kutsuti ülikooli rektori Feodor Klementi juurde. Ta alustas oma juttu sõnadega: "Minule on Tallinnast teatatud, et ülikooli kunstikabinetis toimuvad mingisugused asjad, öelge mulle siis, mis seal toimub". Mina seletasin, et midagi ei toimu, see on tänapäeva kunstiajalugu. Tema kartis väga mingit ideoloogilist aspu. Aga mina ütlesin, et midagi pole, lihtsalt noored inimesed ja maalivad pilte, teevad ülikooli kohvikus näitusi.

Siis hakkas ta rääkima oma noorusest, kuidas nad ikka Leningradis ülikoolis tegid ühte ja teist. See pikk monoloog kestis umbes pool tundi. Siis ütles lõpuks (see on mulle meelde jäänud): "Aga püüdke minust ka aru saada." Ühesõnaga, tehke, mis te tahate, aga ärge väga hulluks ka minge. Mul hakkas temast kahju. Tartu kasvatas ta ju kultuura-inimeseks.

Kui kästi tõlkekogumikud nimetada laualehtedeks, tegime seda. Tähtis oli sisu!

Tõlkisime Pellegrinit, Readi, kirjutisi õhkkunstist, mini-kunstist, *mec-art'*ist, kineetilise kunstist, op-kunstist, pop-kunstist, Andy Warholist – kõik ju kodanliku kultuuri propaganda nõukogude ülikoolis. Ja see toimus Marxu maja esimesel korrusel, järgmistel korrustel käis ajude loputamine.

Tunne, et sa oled mingisuguse seltskonna keskpunktis, asjad olenevad sinust, püüad juhtkonna ja üliõpilaste vahel laveerida, et mitte näidata, et kunstikabinetis toimub mingi põrandaalune tegevus, et ülikool ei saaks pähe, aga tegelikult käib see omakirjastuslike tõlkekogumike väljaandmise tegevus edasi. Huvitav, et ma ei tea ega aima mitte ühtki üliõpilast, kes võis olla koputaja.

Ja 1972. aasta 20. mail me tähistasime ülikooli kunstikabineti 15. aastapäeva, kõik olid kokku kogunenud, seal oli aulakoosolek, ettekanded, esines ülikooli kammerkoor, kohal oli vana Vaga isegi, istus esimeses reas. Sel päeval oli ülikooli kohvikus avatud Visarite viimane näitus koos piduliku koosviibimisega seal. Visarid olid oma tegevuse lõpetanud. Ja nagu juba Herbert Read on kusagil öelnud, kunstirühmitus püsib ainult viis aastat ja siis nad lähevad laiali. Nii oli ka Visaritega.

1970. aastal sai ülikooli rektoriks Arnold Koop ja hakkas ülikooli "arendama". Ta "arendas" niimoodi, et terve Marxu maja sai marksistidele. Kunstikabinetti taheti kupaatada Tiigi tänavale vanasse intrisse, keskest ja ülikooli juhtkonna silme alt ära. Eesk-koop teadis väga hästi, mida kabinetis tehakse. Mina hakkasin vastu, et ei lähe välja.

Koop kutsus siis mind enda juurde. Kaks korda käisin. Ilmselt oli kusagil juba kõik ära otsustatud. Temast jäi minule meelde ka üks hea omadus, ta lasi inimesel kõik ära rääkida, olgugi, et jutu sisu talle ei meeldinud.

Läksime siis Tiigi intrisse: sealsetes kunstikabineti ruumides vett polnud, graafika sügavtrükki teha ei saanud, keraamikat teha ei saanud. Klubiline tegevus soikus, sest kes sinna kaugele raudtee jaama lähedale läheb. Tiigi tänavalt ülikooli kohvikusse näitusepiltide tassimine oli väga vaevarikas. Siis hakkasin mõtlema, et aitab. Tiigi tänaval olin kaks aastat. Ka sinna tuli toredaid noori inimesi, nende seas ka kooliõpilane Indrek Hirv, et sisse saada kunstiinstituuti.

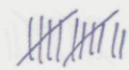
Kolmteist aastat sai täis. Olgugi et üliõpilased ja õppejõududest töökaaslased olid ülimalt toredad, kahju küll, korraga oli Tartuga kõik.

Siis võttis rektor Jaan Vares mind oma hõlma alla kunstiinstituuti, aga seal etendus juba hoopis teine ooper.

### Mis sai edasi?

Paljud küsivad veel praegugi: mis põhjustas





minu loomingus 1970ndate alguses järsu murrangu? Minu vastus on niisugune.

Kunst nagu kultuur üldse peab rahuldama teda kandva ühiskonna vaimseid vajadusi igal ta arenemisastmel. Visarite kunstirühmituse peamiseks eesmärgiks oli näidata, et eesti akadeemiline noorsugu pole veel täiesti sovetistunud. Seda mitte-olemist näidati lääneliku moodsa kunsti matkimise kaudu oma loomingus. Kõik tundus hea, uus ja huvitav, mis õnnestus läänest kätte saada. Siis oli antud võitlusvorm õigustatud ja keegi ei suutnud talle vastu vaielda.

Kuid esimesed kahtlused läänemaailma silmakirjalikkusest tulid esile seoses 1968. aasta Tšehhoslovakkia sündmustega, seoses nn inimnäolise sotsialismi ülesehitamise katse lämmatamisega N Liidu relvajõudude poolt. Meie kuulasime raadiost läbi segajate igasuguseid häáli, kes oskas keeli, kuulas puhtalt. Enne 1968. aasta sündmust polnud raadiotes muud kuulda, kui ässitamist vastuhakule. Pärast seda, kui vastuhakk maha suruti, valdas neid ässitajaid hirm ja igatüks püüdis end oma supitaldriku kohal põrnitsemata sättida. Ja korraga mõtlesid nad välja sobiliku lahenduse, toimunud hakati pidama sotsialistliku leeri siseasjaks, ja kõik! Juhtunust sai meile esimene kahtluste allikas.<sup>1</sup>

Pärast Tšehhi sündmusi hakkas eesti noore intelligentsi hulgas idanema idee uuest võitlusvormist, mis seisneb arusaamas, et kui lääs ei tulnud appi Tšehhile, siis ei tule ta meile kriitilisel hetkel appi ammugi mitte. Ja jääme igavesti ükski ja juba paari põlvkonna pärast oleme sulandatud jõuga maailmaajaloo enneolematusse antropoloogilisse monstrumisse, milleks on "nõukogude rahvas". Sellest pidi saama uus ajalooline inimkonna osa. Ja sellepärast oli vaja uut võitlusvormi.

Teise hoobi andis läänelik kunst ise, eriti selle kohta ilmunud kunstikirjandus oma lamedavõitu sisuga. Visarite eestvedamisel tõlgitud kunstikirjanduse kaudu tuli aina rohkem ilmsiks, et peale üksikute erandite nagu Herbert Read, Aldo Pellegrini, Michel Seuphori tööd, oli paljuski tegemist ajuvaba grafomaaniaga, pealiskaudsusega, millel polnud suuremat pistmist kirjeldatud kunstiteostega. Väga eemaletõukavalt mõjus läänelikus kunstis laiutav epigoonlus ja lausa vahav diletantism. Julmad sõnad, ah? Sellest kõneleb ka Visarite manifesti üks osa.

Uus võitlusvorm kasvas välja tõdemusest, et kui me ei saa abi läänest, siis on võimalik tulla selle juurde tagasi, mille najal

oleme juba üle 700 aasta vastu pidanud nii saksastamistele kui ka venestamistele. Ja selleks jõuks on meie endi aastatuhandeid vana kultuuriline aluspind, mis on läänelikust modernismist veel rikkumata.

Aasta oli 1972. Samal aastal lõppes ka Visarite tegevus. Muidugi. Seda puutumatu kultuurilist aluspinda polnud mõtet enam Eestist otsima minna. Küll aga paljandub ta veel tänapäevalgi meie sugulasrahvaste vaimses pärandis Siberis ja Volga aladel. Kuid teoreetilises plaanis oli võimalik eheda aluspinnani jõuda Tartu ülikooli raamatukogus leiduva teaduskirjanduse kaudu.

Nii olingi aastatel 1971–1975 selle raamatukogu üks kõige tihedamaid külastajaid. Samal ajal valmis metsotinto sari "Kodalased" ja osaliselt toetub antud vaimusele ka "Kalivägi" sari.

Eespool öeldu oli ainult üks osake tolle aja Eesti ühiskonna kultuurilises edenemises. Sama toimus kirjanduses, luules, muusikas. Tegemist oli laialdase vaimse liikumisega, mille kandvaks ideeks kujunes: olla omapärane, erineda teistest ja mitte sulanduda maailma üleüldisesse halli massi.

Pärast taasiseiseisvumist tormasid paljud meie loojad läänelikku kunsti mitte ainult matkima, vaid nüüd püüavad nad sellega lausa samastuda. Teisisõnu, selleks, et läänelikus kunstimaailmas välja paista, tuleb sellesamaga samastuda. See on ju nonsens. Ja millega siis? Vahuga, mis rahvusvaheliste biennaalide ja triennaalide kohal hõljub. Tasub vaid heita pilk nende kataloogidesse! Vaht aga ei sünnita laineid. Olgugi, et lääneliku kunsti väljendusvahendid on kolmekümne aasta jooksul muutunud, on ta olemus jäänud samaks. Kõik see on juba olnud.

Kuulen juba vastuväiteid – milles küsimus, kunst on ju riikide ja rahvaste ülene? Seda on tehnika ning ka teadus, mis otsib ainuõiget tõe. Kunst aga väljendub erinevates tsivilisatsioonides elavate kunstnike teostes peituvat mitmetahulise omapära kaudu. Pole just väga suurt fantaasiat vaja tõdemaks, et tänase maailmakunsti teravik hakkab hoopis kusagile mujale kalduma. Ja varsti pole ta New Yorgis, Pariisis või Roomas, vaid kas see meeldib meile või ei meeldi, see teravik asub paarikümne aasta pärast islamimaailmas või Hiinas. Maailm on pöördumas itta! Kuid siinjuures tuleb meeles pidada, et kultuuri, sealhulgas ka kunsti arenemist pole võimalik ette ennustada, sest oma olemuselt on ta juhitamatu kulg.

Tulles nüüd tagasi eesti kaasaegse kunsti juurde, vastukaaluks sellele samastumise tahtmisele lääneliku kunstiga sai 1998. aastal kokku kutsutud kunstirühmitus YDI. Ta tegutses 2004. aastani, korraldas

mitmeid näitusi ja andis välja 12 numbrit samanimelist almanahhi ja koostas manifesti. Kui Visarid kehastasid rohkem välja näitamiskultuuri ("meie oleme läänlased Nõukogude ühiskonnas"), siis YDI kandvaks ideeks oli eesti kunsti ainulaadsuse taotlemine. Nüüd lähtuti põhimõttest: kui üks rahvas ja riik on vaba ja iseseisev, siis peaks ta kunsti olema kordumatu ja teistest erinev. Kui üks kunst seda ei ole, tahab samastuda millegi muuga, siis pole tal mõtet ja hääbub varsti. Mõeldud on Eesti kunsti alusideed, eesmärki, mitte aga seda, kas teosed on parajasti abstraktsed või naturalistlikud, on nad arvetiga tehtud, installatsioonid või videokunst. Kõigile on ju teada, et kunsti seadused on igavesed ja muutmatused, kuid kunst muutub kogu aeg.

Ja selle teadmise on andnud mulle Tartu ülikool – seda rääkisid targemad inimesed mulle, kultuuri ajalise edenemise üldistest põhimõtetest. Mul teatud mõttes hea meel, et ma ei ole Tartu ülikoolis õpinud, siis oleksin saanud käsuaaluseks. Aga ma jälginis kõike, mis seal toimus, ja juba varakult haarati mind heade inimeste poolt ülikoolis valitsevasse kõrgkultuurilisse kulgu.

7. ja 10. novembril 2006. aastal kunst.ee toimetuses üles kirjutatud Heie Treier.

## Art studio of University of Tartu and the "golden sixties"

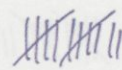
Artist Kaljo Põllu replies with long reminiscences to one sentence by Heie Treier.

In the article "Thy will be done in Tartu, as it is in Paris" (kunst.ee 2006, nr 3, p 70) Heie Treier writes: "In 1957 the acolyte of Pallas, Juhan Püttsepp, founded an art studio with the University of Tartu, which was to evolve into an "island of spiritual freedom" under the protective umbrella of the academic university."

Kaljo Põllu, head of the art studio of University of Tartu in 1962–1975 holds that the Tartu State University of Soviet Estonia could not have had an island of spiritual freedom at that time. His position is based on the point of view of a person, who had "inside" experience of the events, and who could have been brought to account by the authorities. Heie Treier's view comes from a comparison with the brainwashed society of that period and the wider background system of other universities of the Soviet Union.

<sup>1</sup> Kaljo Põllu kirjutab sellest ka oma uurimuse saatesõnas, vt: Kaljo Põllu. Hiiumaa rahvapärane ehituskunst. Eesti Kunstiakadeemia uurimisreieidseid materjalide põhjal. Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn; kirjastus Ilmamaa, Tartu, 2005, lk 7.





Peeter Ulas paar päeva enne ERKI graafikaosakonna lõpetamist. 1959.

Peeter Ulas a couple of days before graduating from Graphics Department of the Estonian State Institute of Art, Tallinn, 1959.



Kunsteaduse üliõpilane Sirje Helme ja visar Agu Pilt kunstikabineti 15. aastapäeva ja Visarite kunstirühmituse lõpetamisega seotud pidulikul koosviibimisel Tartu ülikooli kohvikus 20. mail 1972. aastal.

Art history student Sirje Helme and artist Agu Pilt at a ceremonious gathering related to the 15th anniversary of the art studio and the winding up of the Visarid art group, in the University of Tartu cafe on 20 May 1972.

In what follows, kunst.ee pioneers in publishing Kaljo Põllu's detailed recollections of the legendary art studio of the University of Tartu, which is an extraordinarily precious document for the purpose of recording the history of Estonian avant-garde art.

**Artist Kaljo Põllu recalls:**

I came here to say that in the Soviet time, such a thing just could not happen that a University would establish an art studio as an "isle of spiritual freedom" in its midst. Some explanations would not be out of place here. The year of 1957 witnessed an event of extraordinary scope among the universities of the Soviet Union. In the University of Tartu, there was established an art studio, music studio and an art of housekeeping studio. The purpose was to give an additional speciality to future schoolteachers, because in a rural school for instance, a historian or mathematician could not get a full workload. Those three studios were situated near the main building of the University.

The art studio was opposite the Werner cafe on the first floor of the Karl Marx house. Its task was also teaching practical art topics to the history of art students. History of art was then studied by Mart Eller, Jaak Kangilaski, Mirjam Peil, Ene Lamp, Maire Toom and others.

Those three studios were unique in their kind among the universities of the Soviet Union. People from Russia came to look at them and the Russian newspapers picked up on the topic. Izvestija released a long story about the art studio.

Invited to head the art studio was Juhan Püttsepp, who had been my drawing teacher. He was a good one! When the art studio was started, many departments of the University came with the Red texts, demanding that we should make slogans for them. Püttsepp was such a valiant character that he managed to rebuff all onslaughts: the art studio was there for academic purposes, and it was not a centre for making visual agitation for University. In the period of Püttsepp the instruction at the art studio was at its best academic level à la Pallas painting school. Talking in public about the "isle of spiritual freedom" inside the University was out of the question.

In 1962 Püttsepp wanted to retire. This question has been heavy on my heart ever since: why did Püttsepp not seek a successor to himself from among the Tartu artists? The city was then teeming with Pallas and post-Pallas adherents. Tartu is very strange in some respects; the relations between people there are very convoluted,



unpredictable.

Püttsepp submitted a request to the Tallinn Institute of Arts to get a new head for the art studio. Literally speaking: in the list of graduates, the forefinger of someone got stuck on my name. Thus it occurred, in 1962 that I became head of the art studio. At the beginning, it was very difficult I have to admit. In my vast spiritual loneliness, by and by, I started to rely on my students. Those were the youth who had taken interest in art, coming from almost all other departments.

It must be taken into account that those were already the years of 1962 and 1963, when the University of Tartu set off the spiritual blast following Stalin era, which has not been given sense to, in a scholarly way, up to now. Almost every evening, nights of poetry were held in the University cafe, where Jaan Kaplinski, Paul-Eerik Rummo, Andres Ehin, Ly Seppel, Mati Unt etc. talked, besides that there were the get-together nights, public lectures...

In the area of contemporary art, information was direly lacking. There was the West, there was the art, there was the Western art, and they were all picked to pieces by the authorities. Me, and my students wanted to know however what it was about. Because the studio was the venue for future historians of art they had to be given an answer. In the area of literature and music the activity of the wide world were more or less known, however there was little known about the developments in art!

When I went to Tartu, I ordered the art magazines of all the socialist states like Czechoslovakia and Hungary and Poland and Rumania and even China and Vietnam! They were on display on the art studio table for everyone to see, and evidently the degree of spiritual freedom was then much larger than in the rest of the Soviet Union. I was also a dedicated reader of the magazine in Russian "Amerika". Furthermore, Tartu University was regularly replenished by printed matter of a large variety. One could thumb the foreign order catalogues, with annotations, prices and even pictures attached. At that time we did not understand that a book was merchandise, too. Then, head of the library, Laine Peep, learned that a certain shady figure was frequenting the ordering department to leaf through the books and outlawed my visits.

Because we were listening to foreign radios, we knew already in the morning of the following day, via students knowing French or English, what major exhibition had been opened the day before in Paris, or New York, or London. We managed to maintain such a highly-strung level for



Visarite korraldatud luule, muusika ja kunsti õhtu ülikooli kohvikus. 1969. aasta sügis. Esineb Jaan Kaplinski, seintel Visarite ja ANK'64 ühisnäitus.

The poetry, music and art night in the University cafe organised by Visarid. Tartu, Autumn 1969. Jaan Kaplinski talking, on the walls a combined exhibition of Visarid and ANK'64.

Kutse TRÜ kunstikabineti 15. aastapäeva pidulikule tähistamisele, millega ühtlasi lõpetati Visarite tegevus. 20. mai 1972.

Invitation to celebration of the 15th anniversary of art studio of Tartu State University, also marking the termination of the activity of Visarid. 20 May 1972.



Palume teid osa võtta Tartu Riikliku Ülikooli kunstikabineti omiste ja praeguste liikmete kokkutulekust laupäeval, 20.mail 1972.a. Tartus

K A V A S :

11.00 TRÜ salas ettekanded ja kohtused:

1. Tartu Ülikooli joonistuskool, esimene kunstispeaatusus Seestis - Tiina NUKK (kunstiteaduste kandidaat, TRÜ Teadusliku Asjatutkogu pearaamatukoguhoidja)
2. Kunstiteadlased Tartu Ülikoolis 1919-1940 - Mirjam VEIJI (Tallinna Peda. - geograafiline Instituudi kunstiajaloo õppejõud)
3. TRÜ kunstikabineti tegevus - Jaan KAPLINSKI (kunstiteaduste kandidaat, TRÜ Riikliku Kunstiinstituudi õppejõud)
4. Kunstist, tšellistidest, loodusest - Jaan KAPLINSKI (kirjanik)
5. Kunstinõustajate Ühisliitaskohvikus 1962-1972 - Rõõs LAMP (TRÜ Teadus- ja Akadeemilise Ajaloo Instituudi kunstiajaloo sektori teaduslik töötaja)

Ettekannete vahelisel seitarvad J.S. Raabi, G.Fr. Händeli ja I. van Resthorveni loomingu Tallinna Riikliku Konservatooriumi õpilased Olga GILPERINA (klavier), Kersti KIRIARTO (klavier), Andres KIRIARTO (šakil) ning Jaan OJA (fidei). Koosoleku lõpuks laulab TRÜ Kammerkoor Valke ÜHIOPOV juhatusel

G.Sestoldi, A.Caldara, A.Scandelli ja H.Pelina loomingut.

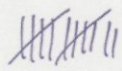
15.00 avaldame esimest Tartu Ülikooli joonistuskooli õppejõududele K.Ä. SIKKIFILE (1970-1936), A. HÄGGSTILE (1970-1970) ja K.F. KIRIARTO (1907-1965). Kogumaine Raadi kalastu värvus.

x

Kunstikabineti ruumis on avatud 1971/72 H.-a. õppe- ja inseelevalde töötaja ning fotokabineti tegevusastatustest, TRÜ kohvikus aga "VISARITE" seismise väljapanek.

TRÜ kunstikabineti





about half a year, and then we gave up.

There were other collective undertakings too, for instance we went with a whole group to Moscow to look at the famous exhibition, which Khrushchev took to pieces, in the central square of Manège. Was that in 1963 or 1964? To my mind, there was nothing specific on display there, but perhaps in Russia it might have looked otherwise.

When a ferry started to shuttle between Estonia and Finland, books made their appearance on the large writing table of the art studio. It was in particular the faculty of medicine and sports students that could visit abroad, mainly Finland.

From there on, translation of arts literature picked up, we made copies of self-edited translated volumes, which the students read with great enthusiasm. Of course, officially there could be only five copies made.

In my period, the art studio was not publicly any "isle of spiritual freedom" either. It just could not have been. Then the studio doors would have been slammed closed by the authorities. There was a fixed syllabus; smoking and drinking alcohol was totally prohibited. I always used the formal mode of address "you" in the plural to one person. Everything taking place in the studio was public; responsibility did not allow us to dabble in dissidence. I abode by the principle of maintaining good relations with leadership of the University, while the leadership reciprocated and shut their eyes to our activity.

All of a sudden we developed a will to establish a small art group. They can be numbered now: Enn Tegova, Peeter Urbla, Peeter Lukats, Jaak Olep, Rein Tammik, Agu Pilt, Lembit Karu, Ene Urbla, Eha Parijõgi, Einar Kraut, Raivo Rahuosoo. Critique was written by Asta Hiir (now Põldmäe), Kaur Altoa and Toomas Raudam.

We established the Visarid art group in late autumn 1967 and in spring 1968 there was the first exhibition. The emergence of Visarid was a sort of big bang in the artistic life of Tartu. I did not think that the repercussions would be that impressive. Without further ado, the physicists and mathematicians and the astronomers of Tõravere engaged themselves in interpretation of the works by Visarid, inferring things from them, which we had not implied there, to any degree of coherence!

There were knockers, too. I do not know who they were.

I was called to the Rector of the University, Feodor Klement. He started his talk with the words: "I have been notified with a report from Tallinn, that in the

University's art studio, there are some things going on". I explained to him that nothing was going on, it was the modern history of art.

The translated volumes were to be renamed table papers. We translated Pellegrini, Read, pieces of writing from air-art, mini-art, mec-art, kinetic art, op-art, pop-art, Andy Warhol – all being the propaganda of bourgeois art in a Soviet University. Moreover, it all took place on the first floor of Karl Marx house, where on the upper floors intensive brainwashing was carried out. On 20 May 1972 we opened the last exhibition of Visarid in the University cafe.

Curiously I do not know or suspect any students who could have been the informer.

In 1970, the University Rector's post was given to Arnold Koop, who started to "develop" the University. He did it so that the whole of Marx house was seized by Marxists. Koop called me to him – twice. Apparently, everything had been decided by someone somewhere. I then thought to call it quits. It was thirteen years I had been there. My interlude with Tartu was over.

There are many asking me even now: what caused the critical turn in my work at the beginning of the 1970s? This is my answer:

The main goal of the Visarid art group was to prove that the Estonian academic youth had not been entirely sovietised. That could be shown by following Western contemporary art in their works. Everything, which could be obtained from the West looked excellent, novel and fascinating. At that time, such a method of resistance was justified and nobody could challenge it.

However the first seeds of suspicion of the hypocrisy of the Western world were planted in our minds in connection with the events of 1968 in Czechoslovakia. We listened to several voices on the radio through jammers. Before the events of 1968, there was nothing but incitement to lash back, heard over the radio. After the resistance was crashed, the inciters were seized with fright.

After the events of Czechoslovakia, there sprouted among the Estonian young intelligentsia the idea of a new form of fight, constituted by the understanding that the West would never come to our rescue, at a critical moment, failing as it did to help Czechoslovakia. Consequently, a new form of fight was called for.

The second shock was administered by Western art itself, in particular the platitudinous content of the art literature published about it. The rampant decadence

proliferating in Western art and its outright prolific dilettantism had a nauseating effect. These are cruel words, aren't they? This is also the topic of one part of the manifesto of Visarid.

The new form of resistance was born of the realisation that if we do not get help from the West, it is possible to return to our roots, from where we have derived strength to sustain over seven hundred years. These roots are our cultural foundation thousands of years old, unspoiled as yet by Western modernism.

In 1972. There was no great sense in trying to find that virgin cultural foundation in Estonia, any longer. However it reveals itself even today in the spiritual heritage of our kinfolk in Siberia and areas of the Volga. But in a theoretical aspect, it was possible to reach the genuine foundation through the scholarly literature deposited in the library of the University of Tartu.

Therefore, in the years 1971–1975, I was the most frequent visitor of that library. At the same time I completed the mezzotint series "Kodalased" and the said spirituality is also partially manifested in the series "Kalivägi".

The above was just a modicum in the cultural development of Estonian society of the period: the same was taking place in literature, poetry, and music. In evidence was a wide scope spiritual movement, the permeating idea of which was: to be unique, to differ from others and not to melt together with the all-pervading grey mass of the world.

Art is manifested through the many-faced specificity hidden in works of artists living in different civilisations. One need not have the imagination of such a large magnitude to admit that the spearhead of contemporary world art will very soon no longer be New York, Paris or Rome, and that spearhead will be, in a score of years, in Islamic countries or China. The world is pivoting to the East! Whereas it needs to be remembered that the development of culture, including that of the art, cannot be predicted – its progress is essentially outside of control.

To a certain extent I am happy not to have studied in Tartu University, otherwise I would have become subservient to it. But I observed everything which happened there, and I was involved early, by good people in the high cultural process prevailing in the University.

*Committed to paper by Heie Treier on 07 and 10 November 2006 at editorial office of kunst.ee.*



# Kärt Summatavet – kunstidoktor

FOTOD: MÄRT SUMMATAVET

**Kärt Summatavet, oled ühena vähestest Eesti kunstnikest kaitsnud doktoritöö, mis on saanud võimalikuks tänu õppele Helsingi kunsti ja disaini ülikoolis (TAIK). Palun kirjelda oma rahvakunsteemalise doktoritöö valmimisprotsessi ja tausta.**

Alustasin 1998. aastal, hakkasin järjest loenguid kuulama ja ainepunkte tegema, 1999. aastal alustasin välitöödega. Mulle oli välitöö, etnoloogia ja antropoloogia uurimismeetod, uus kogemus, selle käigus tehtud intervjuud aitasid mul koguda materjali nii oma loomingu kui ka väitekirja jaoks.

Käisin Setumaal Värska kandis ja Kihnu saarel ning leidsin kaks võtmeinformanti, kelle elu(lugu) ja mõtteid jälgisin kohapeal kuue aasta jooksul. Setumaalt oli teejuht Anne Kõivo, laulja ning käsitöötundja ja -tegija. Inimese staatus muutub aja jooksul. Ma olen kõrvalt näinud, kuidas ta järjest avab oma kultuuri ja teadmisi ning kuidas tema juurde tulevad huvist aina rohkem küsima omaenda kogukonna liikmed. Andekad naised, kellel on perekond, mida nad peavad üksi üleval pidama, või kes on lesed, neil pole aega, nad pole keskpunktis. Ent eaka setu naisena on ta omaenda kogukonna jaoks usaldusväärne teadja ja õpetaja. Ta õpetab praegu Värska muuseumis nooremaid naisi ülikeerukat käisekirja üles panema ja kuduma. Samuti on ta loonud kohalike pensionäride kudumisingi, teeb seto rahvariideid nii lastele, täiskasvanutele kui ka väljastpoolt tulijatele. Teine oluline teejuht oli mulle Roosi Karjam, kelle unikaalset ülikirkaliku kohaliku käsitöö kogu on käinud uudistamas kõik Kihnu saarele sattunud kultuurihuvilised. Tema puhul huvitasid mind lood, mida ta käsitööga ja oma elulooga seoses naiseks olemisest kõneles.

Algus oli muidugi väga raske, sest Eestis puudub igasugune süsteem, kuidas suhtuda pretседenti, et kunstnik läheb doktoritööde tegema. Kõige suurem probleem oli raha, sest oli vaja edasi-tagasi sõita, Soomes elada. Kõige suurem kulu oli näitusetevetus. Pidin olema pisikese palgaga kunstiakadeemias ka veel täiskohal õppejõud. Püüdsin meeleheitlikult leida rahalist toetust ja stipendiumi, milles toetasid pigem soomlased. Samas on kultuuristipendiumidele konkurents Soome kunstnike vahel väga suur. Soomlased kutsusid mind Soome elama, et saaksin nende riigi stipendiumi, mina jälle ei



Anne Kõivo ja Kärt Summatavet välitöödel. Seto talumuuseumi õueväraval 9. juunil 2004. aastal.

Anne Kõivo and Kärt Summatavet at field works at the courtyard gate of Seto Farmstead Museum on 9 June 2004.

tahtnud oma kahte poega Soome kooli panna. Olen tohutult tänulik nendele väikestelegi rahasüstidele, mida Eesti kultuuriministeerium ja kultuurikapital võimaldasid.

2003. aastal saavutas kunstiakadeemia lõpuks haridusministeeriumi mõistmise, et ülikool ei saa eksisteerida ilma akadeemilise õppeta ka doktori tasemel. Siis sain Kristjan Jaagu stipendiumi, millega sain doktoritöö ära lõpetada. Töö oli valmis 2004. aasta sügiseks, kuid selle läbivaatamine, protseduurid ja ettevalmistusperiood, kaitsmise loa taotlemine ja trükkimine võtsid veel aasta, nii et kaitsesin töö 2005. aasta 1. oktoobril. Mul oli kolm näitust nii Eestis kui Soomes (2000. a Helsingi disainimuuseumis, 2001. a Tallinna rahvusraamatukogus, 2003. a Soome patendi- ja registriameti galeriis Innogalleria).

Kui doktoritööd 1998. aastal alustades arvasin, et kunstiprojekti ülesanne on omandada head traditsioonilised kullassepatöö oskused, siis juba esimese näitusega olin kõik oma püstitatud eesmärgid saavutanud. Otsisin edasi võimalusi, kuidas oma kunstnikukäekirja edasi viia kuld- ja hõbejoonistusteni, mida emailidega maalida. Selleks kasutasin Helsingi

kooli võimalusi ning leiutasin kaasaegse arvutitehnoloogia abil uue meetodi. See valiti Soome kooli viie innovatiivsema doktoritöö-tulemuse hulka. Enne kui sain oma uusi ehteid näitusel näidata, nõudsid soomlased, et registreeriksin kindlasti oma leiutise patendiametis. Ma registreerisin disainlahenduse. See oli mulle uudne valdkond, kuid õppisin sellega tohutult palju, ka bürokraatias orienteeruma – loomingulise inimesena poleks ma muidu sellega sel tasemel kokku puutunud.

Nii mõnigi on Eestis itsitanud, et näe, rahvakunsti doktor, aga Soomes nii ei arvata. Praegu on Soomes väga palju üle maailma eri kultuuridest pärit doktorante, kes uurivad nüüd minu töö alusel julgelt ka oma kultuuri, nimelt seda, kuidas oma kultuuri eripära kaasaegselt interpreteerida. On mitu soomlast, korealased, hiinlane, jaapanlane. Nad kõik on erialaste küsimustega minu poole pöördunud. Euroopa Liidu kultuuripoliitika peab tegelikult väga oluliseks lokaalset eripära, mis rikastab suurt kultuuriruumi – vastukaaluks ameerikalikule kultuuride segunemisele ja globaliseerumisele. Euroopa otsib majanduse, kultuuri ja tootmise konkurentsivõime parandamiseks just kohalikku eripära disainis ja tootearenduses, et võistelda hiinlaste ja teiste odavate tootjatega.

Kui algul küsisid Soome kaasdoktorandid minu käest, miks ma valisin sellise teema ning kas tahan jälle puu alla tagasi minna, siis nüüd enam ei küsi, sest olen endalegi ootamatult osutunud oma teed käies uute trendide elkäijaks. Minu eesmärk ei olegi ju kunstnikuna samastuda sellega, mis mind erutab ja huvitab folklooris ja pärimusliku kogukonna liikmete elus ja mõttemaailmas. Olen janunenud millegi sügavama ja olulisema järele. See, mida me tänapäeval kunstiks peame, ei välista ju seda, et vanade rahvaste kunst ja kogu kunstiajalugu on olemas tänu inimestele, kes on esemete kaudu midagi nähtamatut nähtavaks teinud. Alati ei ole kunstnik ju isegi ennast nii oluliseks pidanud, et oma nime alla kirjutada või meistritempli ehte peale lüüa, kui võrd väärtustanud protsessi, mille tulemus me muuseumides näeme ja käega katsume. Mind ongi huvitanud piiluda asjade fassaadi taha ning näha nende tegelikku olemust ja rolli. Anne ja Roosi olid mulle tõlgid, kes aitasid mõista seda, mida minu vanaemad mulle ei pöörandanud.





Kärt Summatavet. Valentina. Kullast ja emailitud medaljon. 2003. Valmistatud innovatiivse digitehnoloogilise mudelivalmistusmeetodiga.

Kärt Summatavet. Valentina. Golden, enameled medaillon. 2003. Produced with the help of innovative digi-technological model-making methods. Kärt Summatavet defended as one of the first Estonian artists doctor's paper at Helsinki Art and Design University (TAIK) in 2005. In 2006 she was awarded the honorary title of Doctor Primus.

Ma olen läbi ja lõhki oma aja kunstnik ega püüa samastuda ega omandada seda, mis ei ole minu elu osa. Kuid ma austan seda ja tahan sellest aru saada oma kogemuse põhjal, mitte nõukaaja raamatute vahendusel. Seal valitseb stereotüüpide pundar, mis on meile sisse söödud ning mida oleme süvenemata tänulikult vastu võtnud.

Kunstnikul tekib rida kentsakaid küsimusi, mida teiste erialade uurijad pole osanud küsida. Mind õpetasid nägema inimese loomingu ja käelise tegevuse seotust mentaalse maailmapildiga Kaljo Põllu ekspeditsioonid Siberisse manside juurde (1983) ja Karjalasse (1984). Ma ei pea Kaljo Põllut oma õpetajaks tavamõistes, aga ma pean teda äratajaks, kelle tõttu ma olin huvitatud ka Tõnis Vindi mõttemaailmast. Küll aga pean õpetajaks Leili Kuldkeppi, kes julgustas mind kolmanda kursuse üliõpilasena endast välja joonistama vastakaid tundeid ja kogemusi, mida olin Põllu ekspeditsioonidel kogenud. Minu õpetaja on olnud mu isiklik kontakt

pärimuse kandjatega ja teadlastega.

Soomes oli mu juhendaja etnoloog Ildik Lehtinen, ungarlanna, maailma üks juhtivamaid soome-ugri rahvaste rõivaste ja ehte uurijaid. Eestist oli minu juhendaja folklorist Mare Kõiva. Olen kohutavalt tänulik mõlemale, sest valisin kaks teadusjuhendajat eesmärgiga saavutada kompetents alal, mis ei kuulu minu professionaalse ettevalmistuse juurde.

Eelretsensent Kaija Heikkinen Joensuu ülikoolist, kes on Karjala uurija, hindas kunstniku kui kätega tegija professionaalset vaadet naiste käsitööle erakordselt oluliseks. Ta ütles, et kui teadlased on siiani ainult oletanud autobiograafiliste sugemetega loomingu olemasolu naiste käsitöös, siis nüüd on see kindel ja mu raamatut on võimalik kasutada õppematerjalina ülikoolides. See hämmastas mind väga. Mulle tundus, et kõik on seda ammu teadnud, aga pole sellele tähelepanu pööranud, et käsitöö kaudu kõneldakse erakordselt olulistest mõtetest, elusündmustest, lootustest, pettumistest,

rõõmudest, usust. Seda teen ju mina kunstnikuna kogu aeg. Teadlased said nüüd minu töö kaudu kinnitust ja allikmaterjali, millega edasi töötada.

Viimased uurimused ning suunad disaini ja kunsti doktoriõppe alal on Inglismaal ja Soomes tõstatanud rida probleeme, mille oluline tulemus on see, et praktiliste oskustega professionaalide loodud uued teadmised aitavad tuua teoreetilisse diskursusesse uuendusi, sest praktiline osa, mis loob dialoogi ja silla loomingu professionaali teoreetilise osaga, on tihti teedrajav.

2006. aasta 13. novembril valis Helsingi TAIKi promoveerimisnõukogu ülikooli kolmanda doktoripromoveerimise priimusdoktoriks Kärt Summataveti. Priimusdoktor on parim doktor, ta sümboliseerib kõrgeimat akadeemilist saavutust. Aunimetus omistatakse talle kogu edasise karjääri ajaks.

Vt ka lk 7.



# Eesti keraamika hetkeseis aastal 2006 ehk Kolm soovi kuldkalakesele

## Airi Ligi

Hetkeseis – *status quo*. 42 keraamikut. Tööd ajavahemikust 1998–2006. Korraldaja: Eesti Keraamikute Liit. Eesti Rahvusraamatukogu, 21.08.–03.09.2006. Kataloog “Eesti keraamika 1998 – 2006”, Eesti Keraamikute Liidu väljaanne.

Keraamikamaailma sündmused ei leia Eesti kunstimeedias just eriti sagedast kajastamist. Mis ka selle põhjuseks on, pole asi siiski vaatajate ükskõiksuses. Neid sellele näitusele jagus, hoolimata lühikesest lahtiolekuajast. Nii väljapaneku enda kui ka selle asjastuse tingisid Rahvusvahelise Keraamikaakadeemia (IAC) samaaegsed üritused Eestis, Lätis ja Leedus.

Rahvusraamatukogu peanäitusesaal, fuajee, siseõu, 5. ja 6. korruse galerii ning näitusesaal ja tükati treppi – selge, et kujundajate Terje Kallasti ja Urmas Luure töö polnud just kergete killast.

Väljapanek ei olnud temaatiliselt piiritletud, seega oligi asja peamine mõte anda karjapoisi kombel heledasti luikava pasunaga märku kohast, kus ollakse. Autorite töid eraldi vaadeldes võis täheldada nii õnnestunud juhuleide kui ka ilusat edasirühkimist. Näituse kogupilti silme ette manada püüdes tundub aga, et keraamikute taotlused ning näituse kujundus jäid mõlemad pisut ebamääraseks. Tavaline ülevaatenäitusi kummitav häda: on loetelu (tööd) ja sisukord (osalejad), kuid puudub kokkuvõte... ja ometi tundub, et see viimane pingutus võiks liivaterast pärli lihvida.

Teiselt poolt: lootes ülevaatenäituselt rohkem, kui selle mõistesse kätkevad, luuakse eeldus ohvritoomiseks kontseptsiooni altarile. See kõik on mõistetav, teada pole vaid, kes peaks finantseerima ohvritalle muretsemise.

Muidugi võiks näituseküllastaja, kes virtuaalse eessõnaga end kurssi viinud või kursis hoidnud, nähtu ise summeerida. Kuid mööngem selle valulisust, sest näiteks ajakirjandusest keraamika-alast süvateavet ju enamasti lihtsalt ei leia. Vaevalt et põhjus peitub vaid ala puhttehnilises keerukuses ja suutmatuses sellega suhestuda, pigem võib karta, et tänast kontseptsioonimaist kriitikut-vahendajat pole keraamika hetkeseis lihtsalt kõnetanud.

See on seda kurvastavam, et üsna sageli on meie sotsialiseeruvus kunstikliimas

ka harja- või luuavarrest püüdlukult see ülim (vaat et olematugi) üdi välja imeda suudetud. Kuid keraamika pole ju hoopiski suvaline roigas aianurgas, vaid tuliseid tõlgendusvõimalusi ja kohamääranguid kätkev (tarbe)kunstiharu. Võib loota, et tõeline avastamisrõõm on alles ees ja viljakas tagasiside kiirendab omakorda pärli teket.

Meedia tõtakas reageering päevakajalistuse\* võinuks endastmõistetavalt laieneda ka sama kunstivalla hetkeprobleemide käsitlemisele, kuid kahjuks sedakorda nii ei läinud.

Kriipiv kontseptualism näib eelistavat sihilejõudmist eeskätt ratio kukil. Siiski osutub otsetee käänulisemaks, kui arvestada, et kunst võib suhestuda mõistusega nagu uskki. Seega on kunst ja usk teatud puhkudel samas paadis ja häda mõistusele, kui ta selleks valmis pole... või häda kontseptsioonile, kui ta iseendasse upub, kuigi koostoime komplementaarse mõtlemisega võiks kaaluka lahendina kõnekaks osutada.

Kuna pelk mõistuspärasus näib kergeti kunsti või usu siseilma tungimisel takerduvat ning soovid võivad üsna võrdsele nii usu- kui kunstivalda kuuluda ja kuldkalake möödunud keraamikanäituse näol on seekord peost libisemas, siis võib järgnev paigutuda eeskätt tingivasse kõneviisi. Ehk pole “oleks” iga kord siiski vaid paha poiss?

Niisiis kolm soovi järgmise keraamika-näituse tarbeks.

1. Enam tähelepanu igihaljale vormile. (Disaini ergonoomilisus, kus võimalik ja vajalik – mis iseenesest on juba terve tööstusharu kontseptsioon.)

2. Keraamika arhetüüpse tunnetuse püsimine ehk nelja algelemendi (tule, vee, maa ja õhu) kooskõla enesestmõistetavus, mille toel saaks avalduda iga kunstniku ainuomane mõjuväli – mente et manu kaudu sündiv vaatajat kõnetav teostusel virtuooslik töö.

3. Sünkroonne sünergia – toimivad mõttekaaslaste kooslused.

Igaüks kolmest võib esineda ka iseseisva tasakaalustatud kontseptsioonina, aga sünergia on suurem, kui kolmikjaotuse läbipõimimine õnnestub paremini.

Karta võib, et ülevaatenäituse raames on seda saavutada peaaegu võimatu. Küllap on omajagu tõtt, et iga (r)evolutsioon sööb oma lapsed – kunagised uuenduslikud tarbekunsti kevadnäitused said ajapikku paratamatult otsa. Milline saatus ootab keraamika ülevaatenäitusi?

Meil kõigil on soove, kuid alati pole kuldkalakest peos.

\* Mõeldud on tandemi Muki taha varjuva kunstnikepaari Kersti Laanmaa ja Tiit Rammuli päevakajalist tööd “Sõnum”, kus kultuuriminister Raivo Palmaru suhu oli pandud käskivas kõneviisis lause: “Sööge savi, keraamikud!”. Nii suuline kui kirjalik meedia lasi end meelsasti lõbustada ning uudisekünnis oli ületatud nagu nõiaväl.

FOTO: TIIT RAMMUL



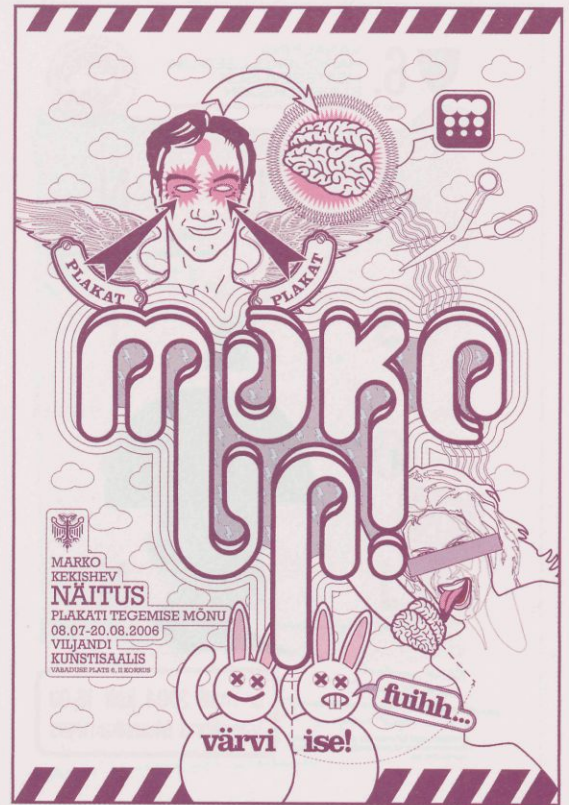
Anu Rank-Soans. Läbi tule. Kohalik savi, madalkuumus, 2006. (Põrand on keraamilistest plaatidest.)  
Anu Rank-Soans. Through the fire. 2006. Local clay, earthenware.



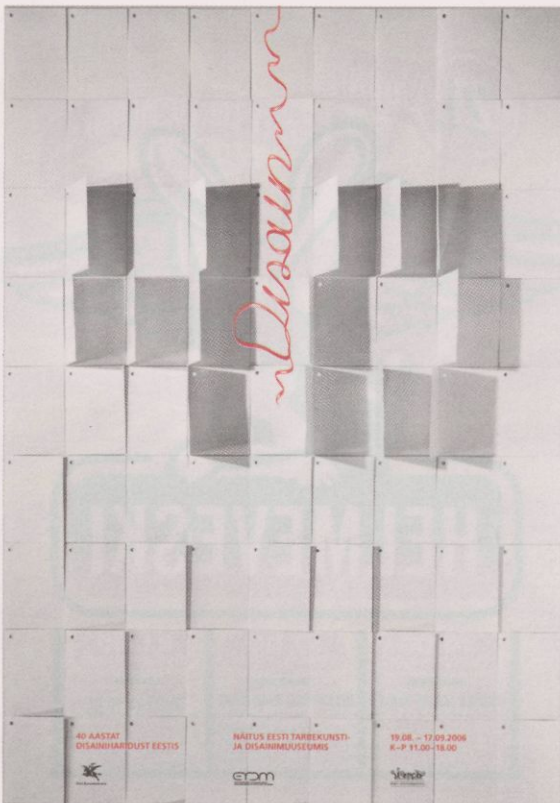
# Kunst.ee graafilise disaini lisa #18

## Graafilise disaini näitused 2006

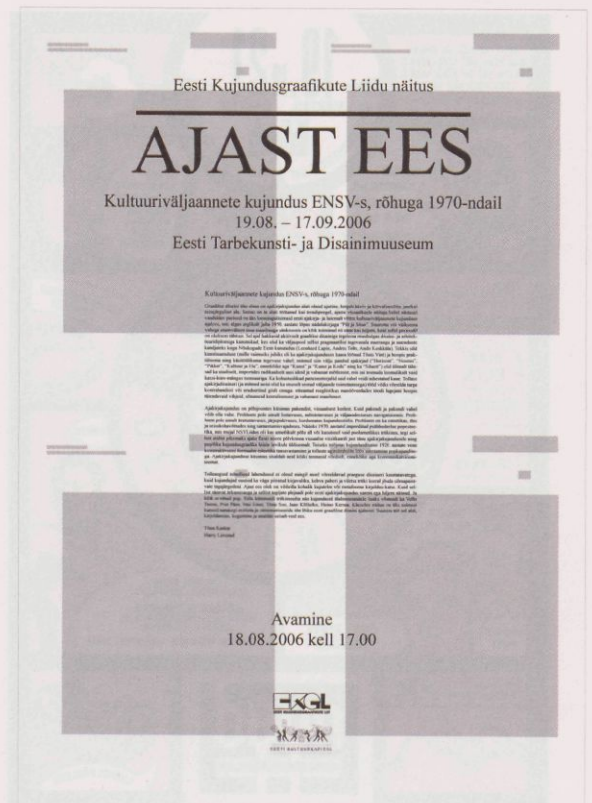
Koostaja Tõnu Kaalep Kujundaja Indrek Sirkel Kirjatüüp Adam (Anton Koovit)  
Fotod Mikk Heinsoo (Disain 40) Täname Eesti Kultuurkapital



Marko Kekiševi isiknäituse Make Up plakat  
Kujundaja Marko Kekišev



Näituse Disain 40 plakat  
Kujundajad Mikk Heinsoo, Koit Randmäe & Erko Rundu

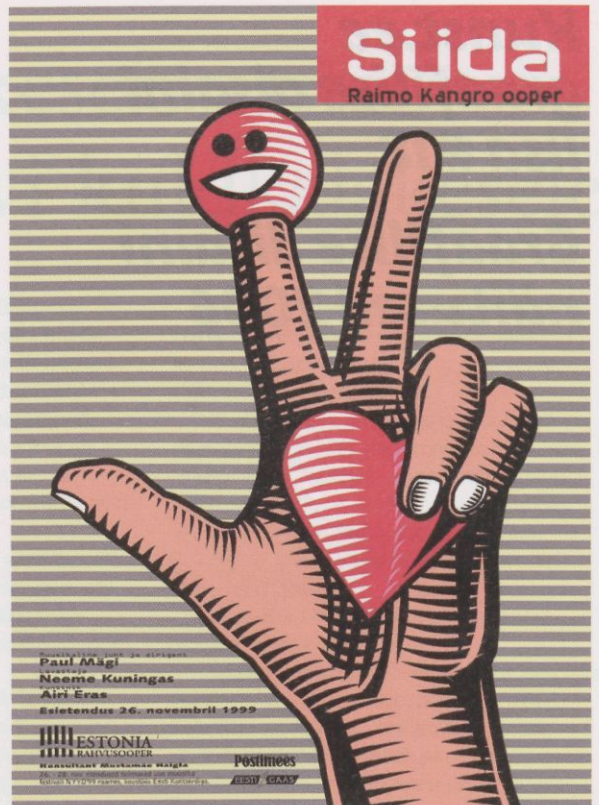


Näituse Ajast ees plakat  
Kujundaja Jaan Evart

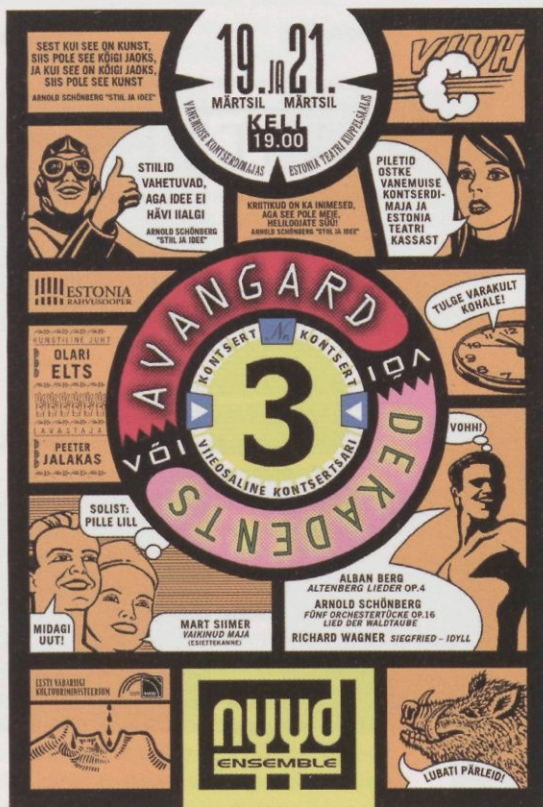




Plakat Vanalinna Hariduskolleegeiumi kunstioksjonile (1)  
Kujundaja Marko Kekišev



Plakat Raimo Kangro ooperile Süda (2)  
Kujundaja Marko Kekišev

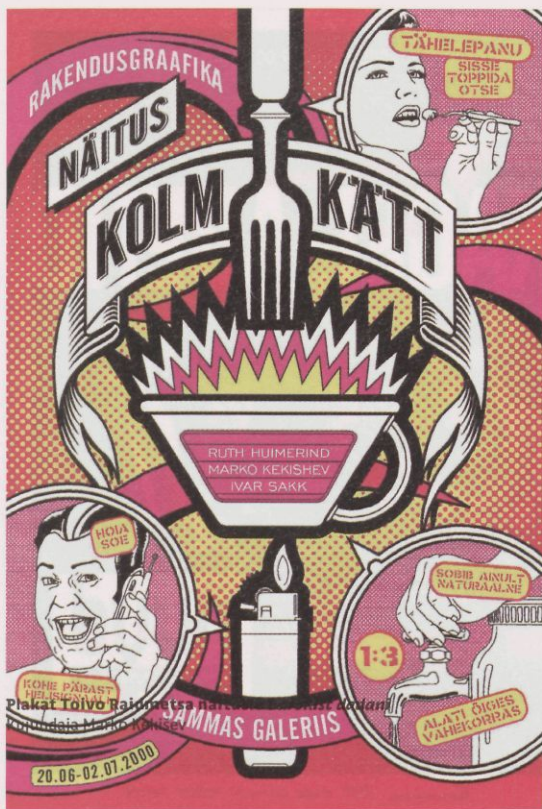


Plakat Nyyd Ensemble'i kontserdisarjale Avangard või dekadents (3)  
Kujundaja Marko Kekišev

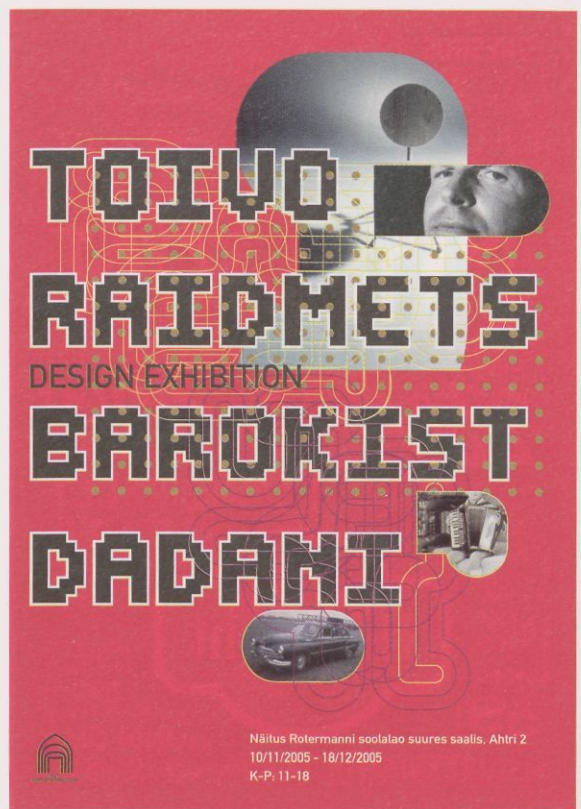


Plakat üritusele Helmeveski (4)  
Kujundaja Marko Kekišev

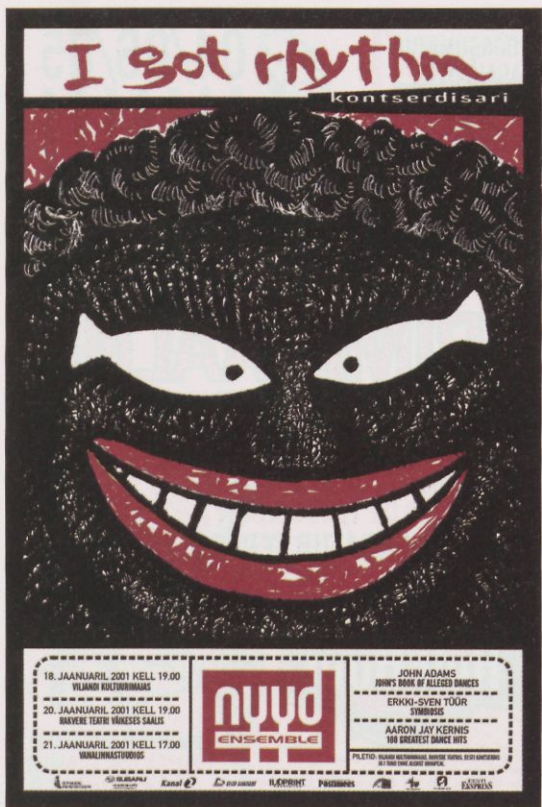




Plakat näitusele *Kolm kätt* (5)  
Kujundaja Marko Kekišev



Plakat Toivo Raidmetsa näitusele *Barokist dadani* (6)  
Kujundaja Marko Kekišev



Plakat Nydd Ensemble'i kontserdisarjale *I Got Rhythm* (7)  
Kujundaja Marko Kekišev



Plakat kaubanduskeskusele *Magistral* (8)  
Kujundaja Marko Kekišev

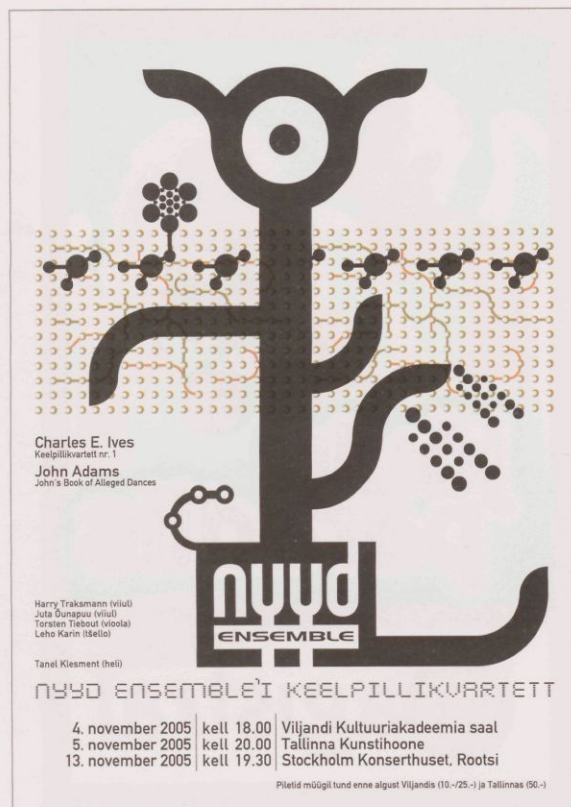




Plakat pubile Hell Hunt (9)  
Kujundaja Marko Kekišev



Plakat Nyud Ensemble'i kontserdile (10)  
Kujundaja Marko Kekišev



Plakat Nyud Ensemble'i kontserdile (11)  
Kujundaja Marko Kekišev



Plakat Kriminaalse Elevandi kontserdile (12)  
Kujundaja Marko Kekišev





CD-R – näitus-raamat isetehtud CD- ja kassetti ümbristest  
Kujundaja Jaan Evert



Absolut Vodka plakat, Eviani plakat ja Laiskade raamat  
Kujundaja Leen Kunman

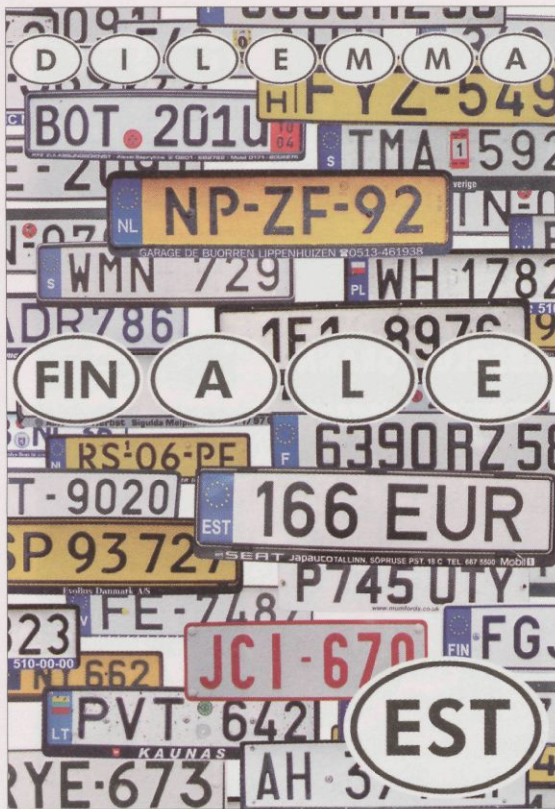


Teatrifestival Baltoscandal 2006 logo ja muud materjalid  
Kujundajad Mikk Heinsoo ja Indrek Sirkel



Lesson One (Mart Juure CD) ja Art Plaza  
Kujundaja Erik Kändler





Kirjatüüp Dilemma plakat  
Kujundaja Erko Rundu



Workshop Here and Now  
Tööd workshopil osalenud tudengitelt



Kirjatüüp Pactim  
Kujundaja Jaan Evert

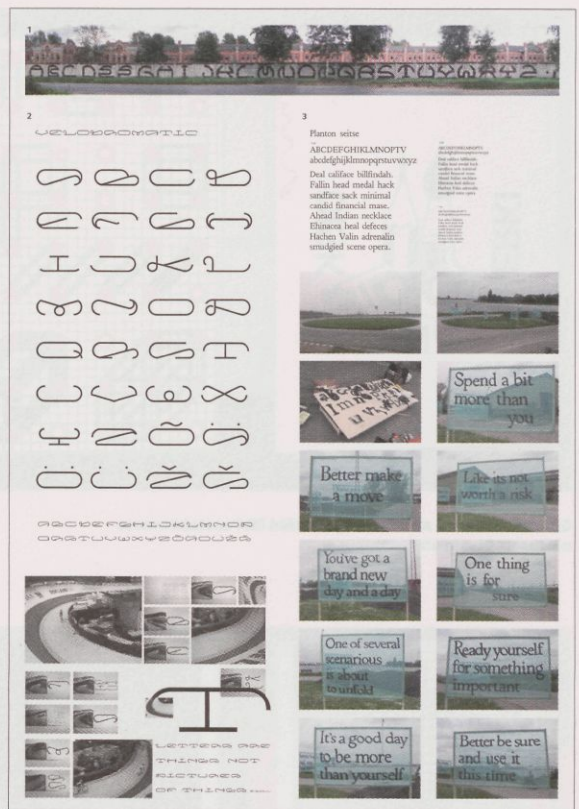


Ajakiri Ruum  
Kujundaja Tuuli Aule

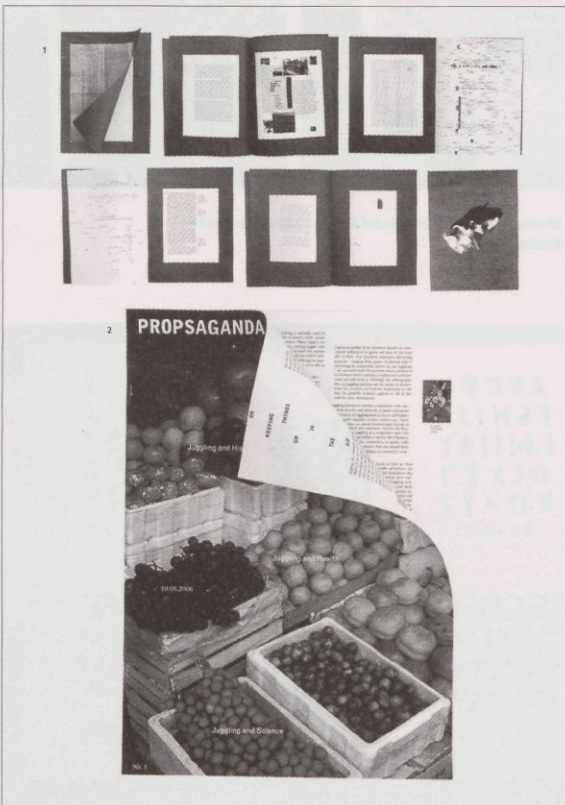




**Ideekavandi konkurss Velotaksole ja U are free**  
Kujundaja Eerik Kändler



**Kirjatüüp Tontfont, kirjatüüp Velodromatic ja kirjatüüp Planton**  
Kujundaja Anton Koovit

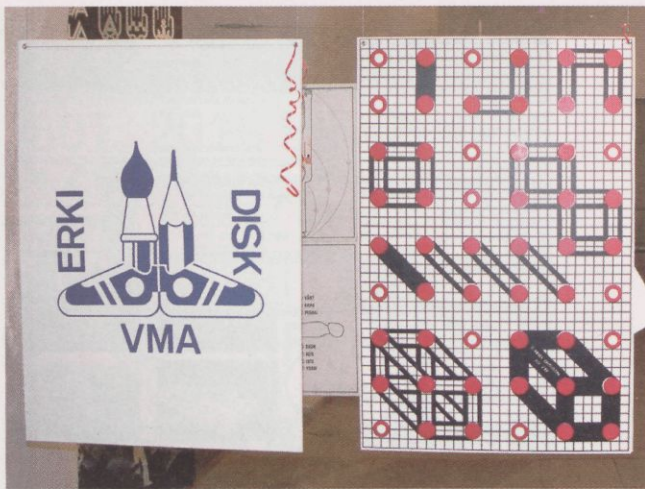


**Propsaganda – ajaleht žongleerimisest**  
Kujundaja Mikko Heinsoo

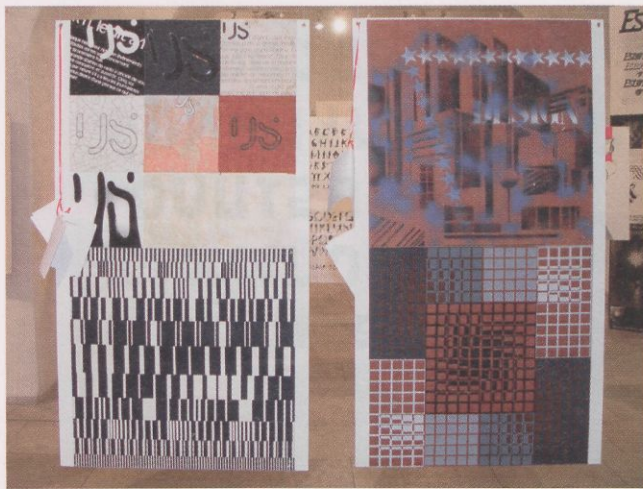


**Kirjatüüp Villane**  
Kujundaja Indrek Sirkel





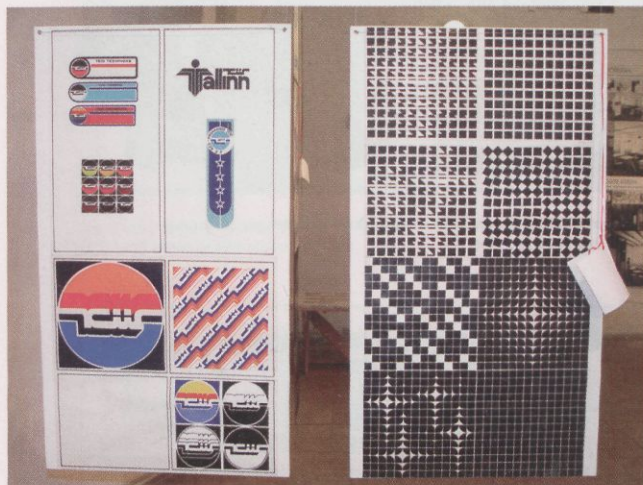
Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näituselt Disain 40



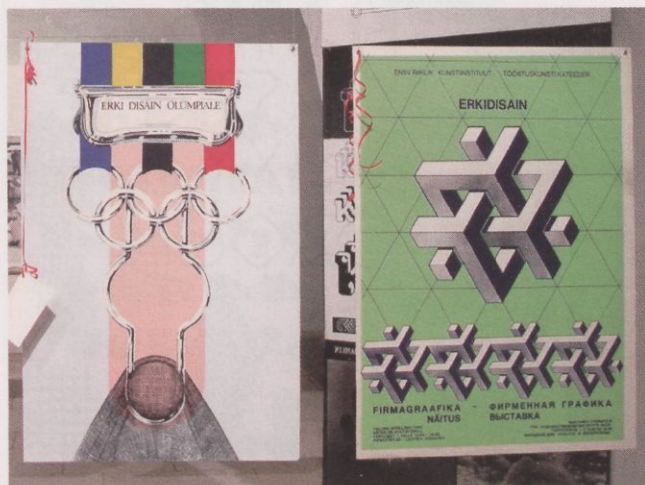
Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näituselt Disain 40



Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näituselt Disain 40



Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näituselt Disain 40



Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näituselt Disain 40



Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näituselt Disain 40





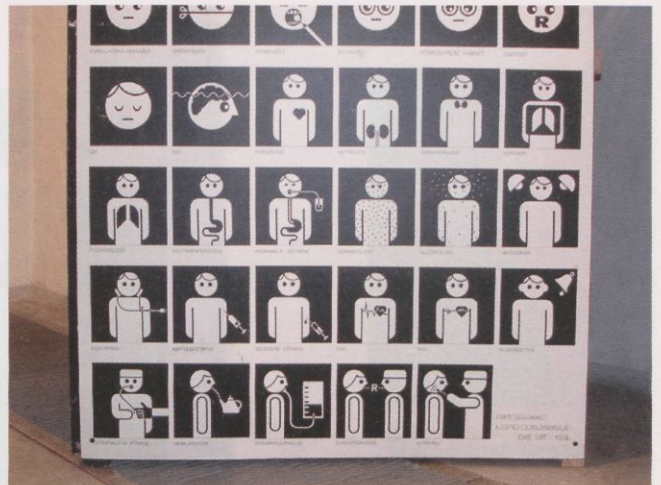
Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näitusel Disain 40



Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näitusel Disain 40



Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näitusel Disain 40



Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näitusel Disain 40

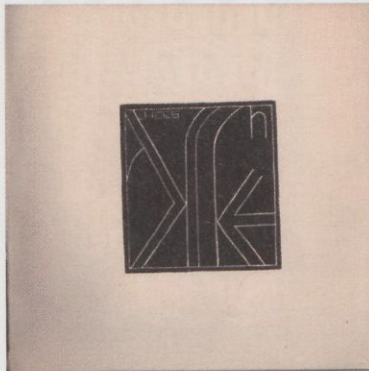


Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näitusel Disain 40



Graafilise disaini alaseid üliõpilastöid läbi aastakümnete näitusel Disain 40

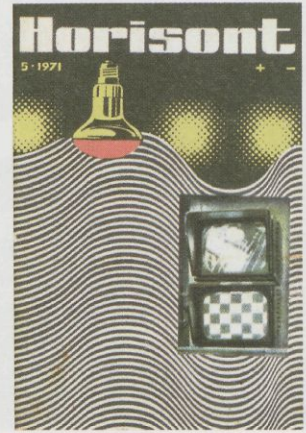




Almanahh Hees  
Kujundaja Tõnis Vint



Ajakiri Horisont  
Kujundaja Heino Kersna



Ajakiri Horisont, 5/1971  
Kujundaja Heino Kersna



Ajakiri Horisont, 12/1968  
Kujundaja Heino Kersna



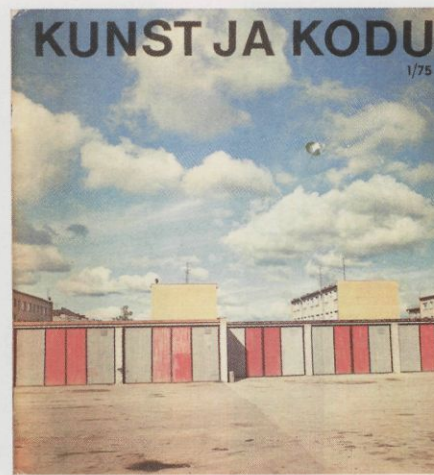
Ajakiri Kultuur ja Elu, 6/1970  
Kujundaja Enno Ootsing



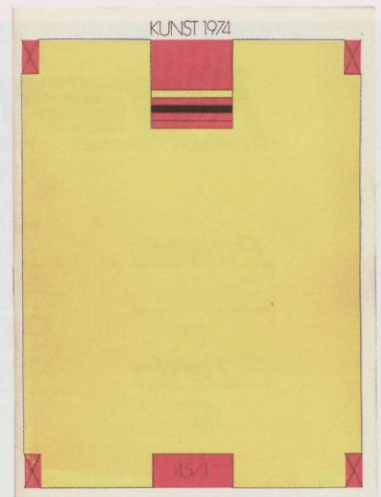
Ajakiri Kultuur ja Elu, 12/1977  
Kujundaja Tõnis Vint



Ajakiri Kunst ja Kodu, 1/74  
Kujundaja Andres Tolts

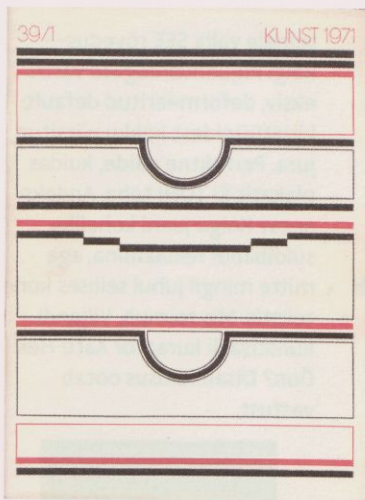


Ajakiri Kunst ja Kodu, 1/75  
Kujundaja Andres Tolts



Ajakiri Kunst, 45/1 1974  
Kujundaja Tõnis Vint

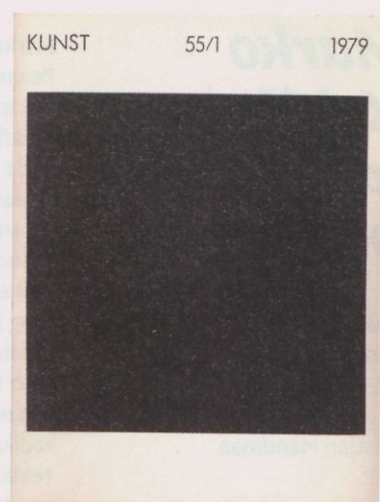




Ajakiri Kunst, 39/1 1978  
Kujundaja Tõnis Vint



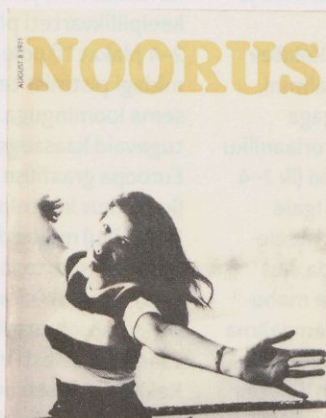
Ajakiri Kunst, 51/1 1979  
Kujundaja Ando Keskküla



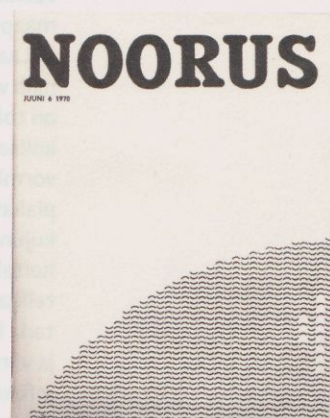
Ajakiri Kunst, 55/1 1971  
Kujundaja Leonhard Lapin



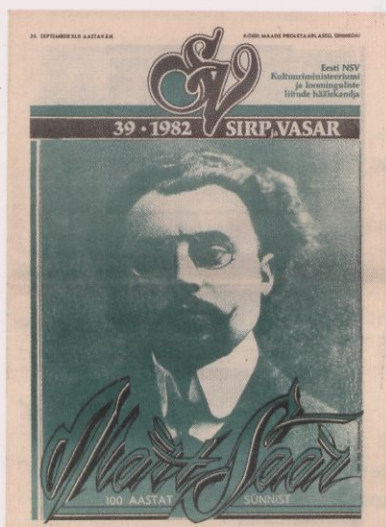
Ajakirja Noorus lisaväljaanne Päiklipureja, 1971  
Kujundaja Priit Pärn



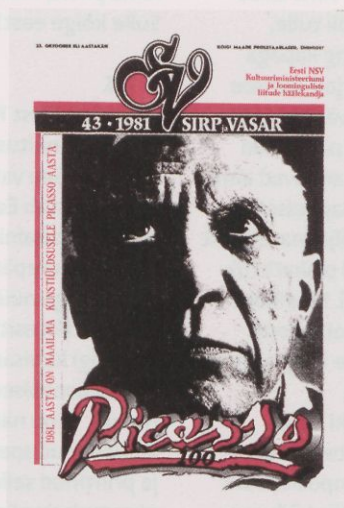
Ajakiri Noorus, 8/1971  
Kujundaja Jaan Klõseiko



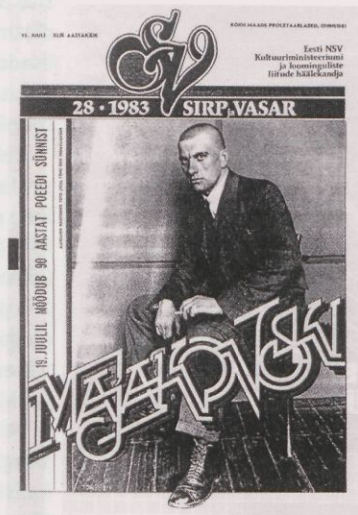
Ajakiri Noorus, 5/1972  
Kujundaja Vello Tamm



Ajaleht Sirp ja vasar, 39/1982  
Kujundaja Tõnu Soo



Ajaleht Sirp ja vasar, 43/1981  
Kujundaja Tõnu Soo



Ajaleht Sirp ja vasar, 28/1983  
Kujundaja Tõnu Soo



# Marko Kekišev ja tema plakatid

Plakatinäitus Viljandi Kunstisaalis  
8.7.–20.8.2006

Kristjan Mändmaa

Marko Kekišev on hiiglane. Peaaegu ainuisikuliselt loob ja kannab ta oma õlul Eesti graafilise disaini seda osa, mida võib nimetada nii mainstream'iks, tuumaks, tüveks, essentsiks, tugevaks vundamendiks. Marko Kekišev on kui lahke taat, kes, piip hambus ning ennemuistsed jutud suul, hoiab kodulee all tuld. Nii loob ta turvalise keskkonna, kus ei tunne end võõrana ei radikaalne noorpõlv, ei tublid reklaamitegijatest perepojad ega kaugete esivanemate hulkuvad hinged.

Uskumatu produktiivsus sega täidab ta selle ruumi visuaalidega. Neid on võimalik imetleda, neile on võimalik vastanduda, neid saab kiita ja maapõhja kiruda.

Laad, mida Marko Kekišev näib viljelevat meelsaimini, on tohutu tekstihulgaga kollaažilikud, uusviktoriaanliku vormikeelega plakatid (lk 2–4 plakatid 3, 4, 5, 9, 12). Igale kujundajale tuttavat meeletele viivat olukorda, kus tellija üritab plakatile mahutada kogu oma mõttemaailma ja viimase kui pähekaranud infokübeme, tervitab Kekišev ilmse rõõmuga. Üksikutest numbritest, faktidest ja logodest saavad tema plakatite peaosalised. Tihti valab disainer koguni õli tulle, lisades tekste ning kapaga visuaalset materjali. Eks see mõnikord silma väsita.

Kekiševist kui paadunud professionaalist annavad aimu ilma eriliste temapoolsete lisandusteta, tellija materjalist (kiiresti?) loodud plakatid (lk 2–4 plakatid 2, 6). Mõnikord elegantsemad, teinekord vähem, ent mitte iialgi abitud või käegalöövad.

Minule on siiski kõige sümpaatsemad tema klassikalist plakatikompositsiooni (Suur Kujund ja siis-kõik-see-muu-seal-kuskil-servas) järgivad taiesed (lk 2–4 plakatid 2,

7, 10, 11). Helgeimatel hetkedel tekib Kekiševi groteskse joonistuslaadi, tema sõbraliku jämekoomika ning reklaamitava ürituse sisu vahel ideaalne harmoonia (lk 2–4 plakat 7) või siis lähuvad need elemendid intrigeerivasse vastuollu (lk 10). Teinekord elab kujundus pigem omaenda elu (lk 2–4 plakat 2). Viimase plakati asemel lootnuksin selles valikus näha oma lemmikut Kekiševi tehtute hulgas—Don Giovanni haaknõelale riputatud südameid. Lihtne kujund, mis torkab, ent ei ürita iga hinna eest naljakas olla—mis on omakorda väga võluv.

Ajad muutuvad ja muutub ka Kekišev. Nyyd Ensemble'i keelpillikvarteti plakatil (lk 2–4 plakat 11) pole peaaegu midagi pistmist tema varasema loominguga. On tunda tugevaid kaasaegse Lääne-Euroopa graafilise disaini (kohalikus kontekstis Martin Pedaniku) mõjusid. Keskealised üritavad noortega sammu käia? Ja ometi ei mõju see plakat absoluutselt naeruväärsena. Täiesti vastupidi—Kekišev valitseb uusi vorminõkse täiuslikult. Tulemus on 100% veenev.

Nii et üllatused jätkuvad! Anna pihta, Marko, ning aitäh Sulle kõige eest!

## P.S.

Üks asi, millest PEAB rääkima, on plakatinäituse enda plakat Viljandis. See vahejuhtum iseloomustab Eesti ühiskonna keskmist disainiteadlikkust lihtsalt suurepäraselt.

Kujutage nüüd ette: Viljandi kunstisaalis esitleb oma töid vabariigi kuulsamaid ja professionaalsemaid disainereid. Ta on näituse tarbeks kujundanud spetsiaalse plakati ja printinud selle välja mitmes eksemplaris nii suures kui käepärasemas väikeses formaadis. Ja siis pannakse

seinale välja SEE rõvedus—kõigi kujundusreeglite vastu eksiv, deformeeritud default-kirjatüüpide kokku pätsitud jura. Perfektne näide, kuidas plakatit EI TOHI teha. Andeksantav Kolga-Jaani kohaliku süldibändi reklaamina, aga mitte mingil juhul sellises kontekstis. Mis toimub, Viljandi kunstisaali kuraator Aate-Heli Õun? Disainiüldsus ootab vastust.





# 40 aastat disaini- haridust Eestis

Näitus Tarbekunsti-  
ja Disainimuseumis  
18.8.–17.9.2006.

Ivar Sakk

**1966**

Võetakse vastu esimesed üliõpilased Eesti Riikliku Kunstinstituudi arhitektuuri-teaduskonda tööstuskunsti erialale. Katedrit asub juhtima Bruno Tomberg.

**1971**

Lõpetavad esimesed neli disainerit. Diplomile märgitakse erialaks kunstnik-konstruktor. Õppejõududeks on Udo Ivask, Bruno Vesterberg, Mait Summatavet jt.

**1979**

Võetakse kasutusele nimetus ERKIDISAIN, mis peab märkima üliõpilaste ja õpetajate koostöös sündinud uut fenomeni—eesti disainikoolkonda.

**1982**

Villu Järmuti õpetus kasvatab terve plejaadi noori plakati-kunstnikke. Toimuvad Autori-plakati näitused, millel on uuenduslik tähendus Eesti kunstielus.

**1983**

Katedri juhataja kohale asub Udo Ivask. Õpetajate kohtadele kutsutakse vilistlasi (Hugo Mitt, Heiki Zoova, Margus Haavamägi jt).

**1988**

Bruno Tomberg naaseb disaini-katedri juhataja positsioonile.

**1995**

Senisest kateedrist moodustatakse kaks osakonda—tootedisaini ja graafilise disaini osakond. Tootedisaini osakonda juhib Arvo Pärenson, graafilise disaini osakonda Villu Järmut.

**1999**

Nimetatakse graafilise disaini eriala ümber meedia-graafikaks.

**2000**

Eesti Kunstiakadeemia lõpetavad esimesed tootedisainerid ja graafilised disainerid.

**2004**

Tootedisaini osakonna juhatajaks saab Martin Pärn. Minnakse üle 3+2 õppekavale.

**2005**

Graafilise disaini osakonna juhatajaks saab Ivar Sakk.

**2006**

Kokku on 40 aasta jooksul disainerihariduse saanud 403 inimest, neist 59 on lõpetanud tootedisaini ja 76 graafilise disaini osakonna.

Juubelitega on üldse kahtlased lood. Koolihariduse 40. aasta-päev päris juubeli nimetust välja ei kannu ja see, et sel puhul näitus korraldatud sai, on rohkem kompensatsioon, sest viimane disainiosakonna ülevaatenäitus toimus aastal 1985. Suuline vastukaja on küll positiivne ning näib, et kogu ürituste jada, mis sellest formaalsest tähtpäevast alguse sai, vajas just sellist väikset süütenööri. (Mõtlen siinkohal EKA väljakuulutatud disainiaastat ning sellega seonduvaid näitusi, konverentse ja publikatsioone). Ja kuna endiselt tunnistan, et kogu disainihariduse ja selle tänase päeva mõtestamine käib mulle üle jõu, siis tahaksin lühidalt refereerida neid mõtteid, mis tekkisid nime-tatud näituse järel.

**1.**

Retseptatsioon on puudulik. Enamik artikleid, mis peale näitust ilmusid, olid konstan-teeriva iseloomuga, mis ei aita kaasa Eesti disaini ja selle hariduse seisu positsioneerimiseks.

**2.**

Eesti disainiajalugu on läbi uurimata ja kirjutamata. Näis, et näitusel väljapandu äratas huvi ja vastukaja nii tänastes tudengites kui ajakirjanduses (eksponaate uuriti hoolega ja fotosid neist avaldati siin-seal). Kuid need olid fragmendid, tervikpilt on ikka puudu.

**3.**

Kataloog jäi välja andmata. Konteksti loomise huvides oleks sellist trükist küll vaja, aga finantsid ja koostava toim-konna energia ammendusid näituse ülessaamisega.

**4.**

Oktoobris rändas näitus Budapesti Disainikeskusse. Eksponeerimispaiga vahetu-mise kiirus näitab, et rahvus-liku disaini ülevaatenäitustest on puudust tuntud. Eesti riigi (= Disainimuseumi) “tagataskus” võiks üks täna-päevase disaini ekspositsioon olemas olla.



# 1970ndad: isikupära ja detailid

Kuidas näeb väljapanekut “Ajast ees” (näitus Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseumis 19.8.–17.9.2006) näituse kujundaja Jaan Evert (s. 1981)

1970-ndate ajakirja- ja ajalehekujundus, eelkõige kultuuriväljaannete osas, on ootamatult rikkalik. Kõnealune periood oli juba põgusalt käsitletud siinkirjutaja EKA päevil kuulatud graafilise disaini ajaloo loengutes, kuid ausalt öeldes palju seal enam meeles ei ole. Nii oligi huvitav kuulata tollase tegija Tõnu Soo enda käest, kuidas siis asjad toimusid ning milliste takistuste ja piirangutega võitlema pidi.

Tugeva mulje jätvavad mulle ajakirja Kunst (kujundajad Tõnis Vint, Leonhard Lapin, Ando Keskküla) kaane-kujundused, eriti just Tõnis Vindi omad. Tegemist on tavapäratute ajakirjakaantega, olles tugevalt kunstniku näoga, ornamentaalsed, kohati minimalistlikud joonistused, moodustades kokku väga ühtse ja konkreetse terviku. Samuti on sisu osas huvitavaid lahendusi: reprod, mis avatud kaksiklehe puhul, katavad ühe lehekülje ja osaliselt jätkuvad paarislehe järgmisel küljel.

Julgesti on mängitud tühja ruumiga, mõnel puhul on tavapärase kolme tekstiveeru puhul kasutatud ainult esimest ning ülejäänud kaks on jäetud tühjaks; või on olematute tekstiveergude markeerimiseks kasutatud horisontaaljooni.

Ajakiri Kunst ja Kodu (kujundajad Andres Tolts, Udo Ivask) mõjub 1970ndate kontekstis eriti trendika ja eesrindlikuna, eelkõige aitab sellele kaasa fotode ja illustratsioonide valik—pildid tollastest disainiobjektidest, moodsast arhitektuurist, ruumikujunduse näited. Palju annab juurde ka tavapäratum ruudukujuline formaat, mis toob kujundusse teatava geomeetrilisuse. Tõsi, 1960ndate lõpus on formaat siiski veel tavalisem A4, kuid on juba seal näha ruudukujuliste fotode

ja illustratsioonide kasutamist. Ära võiks mainida veel kindlasti mitmes numbris ilmunud Leonhard Lapini illustratsioonid.

Huvitava lisadetailina torkab silma mõnel puhul numbrisisene lehekülgede erinev nummerdamine. Ühe osa Kunst ja Kodu väljaandest moodustab rubriik Praktika, mis keskendub praktiliste näpunäidete jagamisele—selle eristamiseks ülejäänud ajakirjast on leheküljed nummerdatud rooma numbritega, mujal aga arabia numbritega. Kujunduslik pisidetail, mis siiski tähelepanu köidab ning üldisesse kujundusse värskest toob.

Tolleaegsete kujundajate töö väärtust tõstavad pea olematud trükitehnoloogilised võimalused ning kehv paberi-kvaliteet. Enamasti pandi kujundus kokku käsitsi: lõigates, joonistades, kleepides. Tõnu Soo näitas mulle papitükkidele kleebitud fotosid, mille ümber on musta tušiga joonistatud kujunduselemendid. Papi-tükkide tagakülgedele on kirjutatud viited trükikalitele, mida ja millise värviga tuleks trükkida. Lisaks ladus Soo lauale hulgaliselt välisajakirju, enamuses pärit küll tollastest sotsriikidest, kuid mis siiski olid olulised infoallikad siinsetele kujundajatele, andes võimaluse viia end kurssi mujal maailmas toimuvaga. Ajakiri Kvant (sisult sarnaneb meie Horisondile), Amerika (venekeelne ajakiri USA elust ja kultuurist), Typografia, lisaks mõned Letraseti fondikataloogid (läbipaistvatel lehtedel tähestikud, mida sai hõõrudes kanda erinevatele pindadele). Kuuldavasti oli Letraset huvitatud ka mõningate Tõnu Soo kirjatüüpide avaldamisest. Enda jaoks olulise mõjutaja ja suuna näitajana tõi Soo välja veel

Rootsi naisteajakirja Femina, mis katsetas oma kaantel tihti erinevaid kirjatüüpe ja kujundusi.



Ajakirja Horisont (kujundaja Heino Kersna ja ühe numbrilise puhul ka Tõnis Vint) puhul köidavad tähelepanu eelkõige ulmelised fotod ja illustratsioonid, luues paralleele teelekraanidelt tuttavate filmidega “Navigaator Prix” ja “Kolmanda planeedi saladus” või kasvõi “Star Trek”.

Tõnis Vindi tegevus kujundajana on tähelepanuväärne. Lisaks eelmainitud ajakirjadele on tema poolt kujundatud ka suurem osa 1970ndate Kultuur ja Elu numbritest (veel kujundasid Enno Ootsing ja Mai Einer). Kaanekujundused on minimalistlikud, ainult foto, ajakirja nimi ja väljaande number. Mõne numbrilise puhul on kasutatud erinevat värvi



pabereid, mis tänapäeva kujundustes on laialt levinud, eraldamaks erinevat infot. Küll on see Kultuur ja Elu puhul juhuslikumat laadi ja mitte kindla süsteemi järgi üles ehitatud. Lisaks on kasutusel uue artikli alguses vinjetid, mis läbi ajakirja moodustavad ühtse seeria.

Kindlasti ei saa mainimata jätta pörandaalust, põhiliselt luulele pühendunud väljaannet "Hees". Trükimasinal trükitud ja paljundatud tekstide ladumiseks on püütud leiutada erinevaid võimalusi, küll moodustades erinevaid mustreid, silksakke või kujundeid. Illustratsioonidena on kasutatud originaalgraafikat.

Ei saa unustada, et kogu tollane kujundamine toimus karmi tsensuuri valvsa pilgu all. Kujundajad pidid pidevalt välja mõtlema uusi võimalusi ja võtteid, kuidas tsensoreid petta ning oma ideid kujunduses läbi suruda. Siiski jäi palju asju avaldamata. Tõnu Soo tõi näiteks mõned korrektorite poolt pooleks rebitud karikatuurid.

Samuti näitas ta mulle 1970. aastal Tartu Ülikooli väljaantud raamatut "Ajaleht—õppevahend ajakirjanike kvalifikatsioonitõstmise kursustele", kus lisaks kõigele muule jagati näpunäiteid kujundusvõtetest, mis olid kooskõlas toleaeagsete ettekirjutustega.



Tänapäeval mõjub kurioosena seik, kui Soole avaldati noomitus Nooruse ühe numbri puhul, kus valdaval oli kasutatud pruuni värvi, mis justkui viidanuks natsismile.

Ajakirja Noorus (kujundajad Jaan Klõšeiko, Vello Tamm, Tõnu Soo, Mati Ruljand, Tõnis Vint) puhul on vist esmakordselt Eestis kasutatud keskmist paarislehekülge väljarebitava postrina, kus tavaliselt on foto mõnest tuntud Eesti kultuuri- tegelasest. Omaette väärtust omavad Nooruse lisaväljaande "Pähklipureja" (väikeseformaadiline illustreeritud mõistatuste ja ristsõnade kogumik) illustratsioonid Leonhard Lapinilt, Priit Pärnalt ja Peeter Ulaselt, moodustades terviklikke seeriaid. Noorusest rääkides peaks tooma esile Jaan Klõšeiko olulise rolli nii kujundaja kui fotograafina, samuti figureeris Klõšeiko tollastel kultuuriüritustel seltskonnafotograafina. Lisaks on temalt kujunduse saanud mitmed Loomingu Raamatukogu aastakäigud (hilisemate aastakäikude kuni tänapäevani kujundaja on Jüri Kaarma).

Omaette teema on Sirbi ja Vasara kaanekujundused Tõnu Soolt, eelkõige tema eksperimentaalsed ja fantaasierikkad kirjad, mis enamasti on sündinud ööl enne ajalehenumbri trükkiminekut, kui kogu makett juba koos. Huvipakkuv on Sirbi ja Vasara logo muutmislugu 1979. aastal, kui Tõnu Soo püüdis vähendada sirbi ja vasara kui Nõukogude Liidu sümbolite esiletõstmist. Tolle ajani suurelt olnud sõnadepaar Sirp ja Vasar asendus lihtsalt tähtedega SV, sõnad Sirp ja Vasar muutusid väiksemaks, liikudes tähepaari alla.

Kuna tegemist on väga rikkaliku perioodiga Eesti graafilise disaini ajaloos, siis oleks kindlasti oluline kogu toleaeagne tegevus põhjalikult kaardistada ja kirja panna ning muidugi ka avaldada. Ja seda kindlasti mitte ainult eesti keeles. Minuni on jõudnud

vastukaja väljastpoolt Eestit näitust külastanud inimestelt: tegemist on ootamatu ja huvitava avastusega, sellest oleks huvitav põhjalikumalt lugeda ka inglise keeles.

"Ajast Ees" näitusega kaasnes kataloog (eesõna Tõnu Kaalepilt ja Harry Liivrannalt), mis sisaldas valitud näiteid kõnealuse perioodi ajakirja-ajalehe kujundustest. Esialgse kava kohaselt pidi näituse käigus ilmuma veel kataloogi teine osa, rohkem kesken- dunud seletustele ja inter- vjuudele tollaste tegijatega, kuid esialgu jäi see siiski tulevikku ootama.

## 2nd Pictoplasma Conference on contemporary character design and art

Berliin, 11.–14.10.2006

Iti Malken & Alan Langus

Teise Pictoplasma konverentsi, mis nakatas 11.–14. oktoobril Berliini kaasaage se karakterdisaini viirusega, põhiteemaks oli keha ja objekti suhe keskkonna ning kolme- mõõtmelise reaalsusega. Euroopa popkultuuri Mekasse oli selleks puhuks kokku tulnud kaasaage se karakterdisaini paremik: pikseldamise meistrid eBoy'st, sellised tuntud nimed nagu "Emily the Strange" looja Rob Reger, multitalent Gary Baseman ja Tsehhi graafilise kunsti lipulaev Francois Chaleat.

Konverentsi põhiprogramm koosnes kahest osast. Hommi- kuni nägid päevavalgust animatsioonid teemal "Characters in Motion", mille käigus võis näha uusimaid eksperimente karakterite arengust liikuvus pildis.

Õhtupoolikutel sai kuu- lata disainerite ja kunstnike ettekandeid, kus pearõhk oli iseene se, oma tööde ja loomingulise ideoloogia tutvustamisel. Paneelide lõpus toimuvad arutelud pakkusid ideaalset pinnast lahkamaks ideid karakterdisaini tule- vikust, selle osatähtsusest ühiskonnas ja kunstiteooria kontekstis.

Õhtuid sisustas elektrooni- line muusika, mida korraldajad olid osavalt põiminud konve- rentsia temaatikasse ja sidunud selliste kunstnike nagu Motomichi Nakamura, Fran- cois Chaleat'i ja Byro Destruct'i VJ töödega.

Nagu juba traditsiooniks saanud, võisid osalejad paneelide vaheajal jätta oma jälje "House der Berliner Festspiele" teisel korrusel voogavatele suurtele paberipoognatele, millest ühise doodeldamise läbi moodustus neljanda päeva lõpuks kollektiivne kunstiteos.

Üldkokkuvõttes pakkus seekordne Pictoplasma kon- verentsi ideaalset võimalust näha karakterdisaini arengut viimastel aastatel, tutvuda kunstnikega, kelle tööd on viimastel aastatel nii veebis kui ka traditsioonilisematel off-line meediumitel vallu- tanud meie maailmad ning kuulata arutelusid selle kohta, mis tulevik võiks tuua.





ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

01234567890123456789<sup>1</sup>/<sub>2</sub><sup>1</sup>/<sub>4</sub><sup>3</sup>/<sub>4</sub><sup>0</sup>123456789

# % ‰ ± - / + ÷ × ° = ≠ \_ ← → — —

Æ æ Á á Â â Ä ä À à Ã ã Å å Č č Ď ě Ê ê É é Ě ě È è Í í Î î Ì ì

Ñ ñ Ó ó Ô ô Ö ö Ő ő Ø ø Ò ò Õ õ Š š Ú ú Û û Ü ü Ù ù

Ů ů Ý ý Ÿ ÿ Ž ž Ł ł Đ đ P p f ß fi ff tt ft ffi fj fl Ij ij Œ œ

/(){}!;?&\$€¢¥£§@[\\]†‡"•\*∞.,;…\*

«„<⊕>+“|”®©™¶‘!’»

Adam Thin

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzõä

Adam Thin Display

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzöü

Adam Text

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzõä

Adam Black Display

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**

Adam Bold

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyzõ**

Adam Thin Italic

*ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ*  
*abcdefghijklmnopqrstuvwxyzõäö*

Adam Black

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**

Adam Black Italic

***ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ***  
***abcdefghijklmnopqrstuvwxyz***



1111

# DOCUMENTA 12 KASSEL MAGAZINE

The question of developing adequate forms of education and communication is one of the most fiercely debated issues in present-day society, not just in the art world. Accepted practices and established institutions are coming under increased pressure and currently find themselves in the midst of a crisis of definition. Newly founded institutions, however, often follow the example of these traditional models. In a parallel development, a wide range of new forms of organization and self-organisation, new kinds of artistic and communications work have emerged - above all on a local level. Which of these local initiatives and action spaces are capable of securing the future of advanced, open and autonomous working practices and providing answers to the question of education they themselves represent?

Kaasaja ühiskonnas, mitte ainult kunstimaailmas, on üks raevukamalt arutatud teemasid adekvaatsete hariduse ja kommunikatsiooni vormide küsimus. Seni kehtinud praktikad ja sissetöötanud institutsioonid satuvad üha suurema surve alla ning leiavad end keset defineerimise kriisi. Uued institutsioonid aga järgivad sageli vanade institutsioonide traditsioonilisi mudeleid. Paralleelse arenguna on esile kerkinud uusi organisatsioonilisi ja iseorganiseerumise vorme, uut liiki kunstilisi ja kommunikatsioonilisi töötamisvorme - eelkõige kohalikul tasandil. Millised neist kohalikest initsiatiividest ja tegutsemisruumidest on suutelised tagama tulevase kõrgelt arenenud, avatud ja autonoomseid töötamispraktikaid ning tagama vastuseid hariduse küsimustele, mida nad ise esindavad?



## ACADEMIA NON GRATA

Around the name NON GRATA there have been different hushes and sushes for a long time. Already from the point of view of death of conventionalization of art it has embodied the horrible and unwanted disembodiment of human person, from which the meaninglessness of nowadays art, is pouring out. For those, whose world of arts starts from the point, where the art world ends, NONGRATA has been a liberator, the orphic gap in the seemingly unalterable course, which however betrays us, it is a cure from insect. The main point of the group is ethical - it is the image of primitivism, unpersonality and experimental creativity. The performances of the group take place according to the logic of avoiding codes. The presentations are physical texts, whose ways of orthography and reading are kept within limits of real actions by the group members. Aesthetical and provocative challenges are represented in places, where the Art World doesn't work.

[www.nongrata.ee](http://www.nongrata.ee)



# THE SCHOOL in an OASIS

## The SCHOOL AS AN OASIS

Jan Kaus

In some sense it is not sensible, as I will subsequently discuss, to put the art and artists of Non Grata into words; one has to attend it personally, inhale the distinctive atmosphere. In this text I will try to explain some trends and tendencies in Non Grata and its circumfluence, at the same time expecting, however, that I am greatly misled in regard to them. The reason for this is, that Non Grata reminds me of a mystical island. Being, in fact, myself a seafarer who does not feel the same after the exploration of the island, deeply longing to return. Still it is impossible for the seafarer to stay nor does he know how to stay. Nevertheless, there is at least one thing I have decided to avoid - the ultimate denudation of the island - or rather the oasis - of its mystical quality. I cherish a hope, that my present writing, while opening some doors, closes the others and leaves them unopened. In an effort to specify Academia Non Grata by certain key words, I still have a reliance, that I am at fault somehow, and that Non Grata continues to live its life despite any words spoken about it. Something must remain - and it does - untouched.

**MARGINALITY.** In what lies the marginality of Non Grata? Is it Pärnu? In other words: does it lie in its being set aside from the Tartu-Tallinn backbone? Perhaps. But rather it seems to me the marginality of Non Grata tends to be ambivalent; it is set on two different levels. First, I have a feeling that Academia Non Grata, unlike all the other schools, has not institutionalized until today. Thus, the idea still has not been restricted by an institution. The two leaders and teachers of the school (let us call them X and Y; the name of the game in not mentioning their real names will become clear later on), enlisted themselves as students of the first grade in 2000. In this kind of



behavior we can see evidence, that the structure of Non Grata is not determined. The movements of a 'classic' institution must be controlled; or more precisely, the institution in its ideal form has to control the movement of people belonging into its structure. An ideal form of an idea, on the contrary, consists in a fluency without any constraint; this is a stream, restlessly searching a streambed to flow into; it is a stormy, unexpected flow, constantly being born anew. And the above-mentioned decision to suddenly start learning in a school led by oneself, refers to the idea, which can be perceived as a stream. The stream is not forced to a standstill by the institution. The question is, that in case of Non Grata the institution does not determine the behavior of the people and their ideas, but the ideas themselves constantly reform the institution.

At the same time Non Grata does not oppose institutionalization. In some sense, it is an institution itself, though not a traditional one. In other words, Non Grata keeps institutionalizing within certain limits; it pertains the institution in fluency - though 'fluent institution' sounds an oxymoron indeed - it leaves open the possibilities for new ideas, which can therefore find their distinctive reality. To ask, on the other hand, 'what is the idea of Non Grata?' would be - in some sense - senseless. Why ask a question concerning something to which an answer cannot be made verbal? The idea would lose its original bloom as soon as it can be characterized and described in prescribed boundaries. The idea of Academia Non Grata, i. e. the body of people active in there, cannot be described, it must be seen, observed, inhaled, felt in one's flesh and bones; one has to visit the people we talk about; one has to spend time in a café in their company; one has to spend a night in their place.

The marginality of Non Grata is not a marginality for its own sake; it is natural, even somehow inescapable. The opposition to established art is not a destination in itself; this is simply the given situation and there is no need to argue about it too much. There is no need to engender an opposition, it engenders itself.







in fact. The opposition to an existing canon is therefore not directed outwards, but rather it has an inward character - towards Non Grata itself. The tendency has its explication in an effort of the Nongratans - partly unconscious perhaps - to retain balance between the institution and the idea.

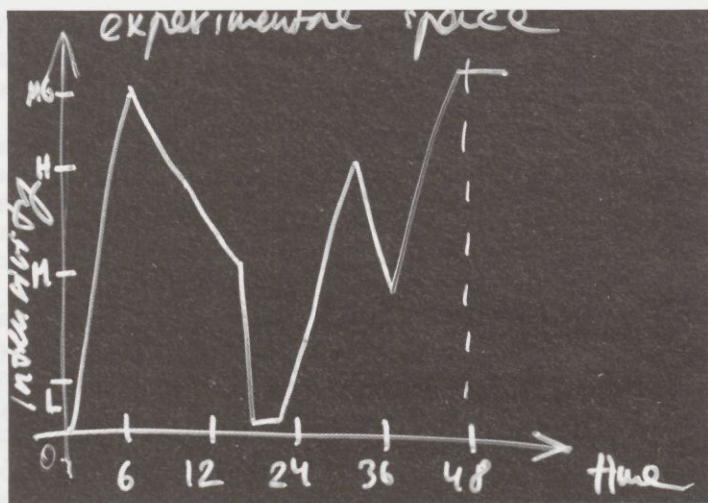
REALITY. Reality, in fact, seems to be the red line of Non Grata's idea. In this Non Grata counter poses itself to most of the art galleries and traditional art, proper to the Capital, and the Art Academy. As much as the galleries principally do not rely solely on taste, but also and firsthand on money, any collision on the fields of power in this Nongratan opposition to the established art, is excluded. The heart of the matter, perhaps, is that as a rule, the gallery art restricts itself by the art as such; vaguely it would reveal to a visitor or a viewer, in what kind of environment the art becomes art; all too often the paintings do not recount much of the world in which they are born, but of the art itself and the artist himself, narrating the story of art and artist. In its very essence, art is a symbolic and symbolizing phenomenon, we must admit; gallery art but tries to fixate the situation, to constrain itself in this realm of the symbolic, in the limits of social acceptability and standard language, in the sphere of law and lawful, which it is able and ready to reproduce and rearrange, remaining solely within the limits of the symbolic in itself. Within the limits of the symbolic, however, all things are stripped of their immediate existence. I am not trying to assert, of course, that the art of Nongratans may not be of symbolic kind, nor that they aren't represented in galleries, even in the 'prominent' galleries, but - this art uses means of expression, which may lead its public dangerously close to the reality, leave the viewer without help of the impeccably clean and white walls of the museum; take him out of the gallery, into the wide open, too close to the intimate neighborhood of a slaughterhouse. Just like the museum is situated in the uptown or in a historically valuable old town, the slaughterhouse stands in the outskirts, out of town; in a sufficient distance from the dormitory districts of a city, in order that the screams of dying animals would not by any means be audible to the human citizens. Thus, the symbolic and central gallery art seems to be orientated towards the museum - certainly not to any particular museum; the museum as a real building is not even nearly so important in Estonia as some central gallery. 'The museum' must be understood here as a metaphor of something, which in fact is scattered all around the galleries of the city of Tallinn. The Nongratan art with its effort to plunge into and embrace the reality, has turned itself face to face with the slaughterhouse. Obviously even in this the

marginality of Non Grata's art is explicated - who of us would willingly admit the existence of the slaughterhouse? And all the other things, which are included in the very essence of a slaughterhouse?

I am reminded of a performance, which would illustrate all the things maintained above: the Nongratans were walking around in a room, naked, with heads of pigs, bought from a marketplace, in front of their faces, grunting loudly. After that the pig heads were put down and beaten with club like chair legs, wildly and viscosly struck until only a beaten pulp remained. The symbolic value of the performance consisted in the fact, that smashing the pig's faces - which was repulsive and disgusting to look at - worked as a metaphor of the slaughterhouse. In a slaughterhouse the pigs are killed without any respect for their mortality; the pigs are not seen as living things, but as products, which are butchered and cut open for so that man can fill himself with their flesh and therefore can continue the symbolism of the world. Ergo, a human being, sensing something unnatural and deprecatory in the Nongratans' beating of pigs, precisely by this thought, turned out to be a participant in the performance - only if he were a carnivore. The reality of the beating of pigs consisted in the fact that a symbolic act was not transmitted symbolically - not by painting the intestines of a pig on canvas by means of paint, - but by smashing in a real face, which had once belonged to a real living creature. It was horrifying. During this performance, a large break seemed to appear in the middle of the symbolism - the breakthrough of reality. The breakthrough is a testimony of the destruction waiting for us: As we do to pigs, so it will be done unto us....by God/Universe/Fate/Death/Life - it is beating us, until we die. Thus, firsthand, the smashing of a bighead relates to the 'dark' side of humans, the hidden power of Mr. Hyde; secondly, it is the evidence of the terrible reality of life and decomposition, and of how both of these aspects are intended to exclude from the realm of the symbolic, of the field of human regulation and order.

The faculty of the horrific presentation of reality includes, as much as I have experienced, the creations by Rauno Teider, which consists of the dead bodies of birds. It surpassed the determined limits of gallery art as well. These creations can hardly be called paintings; on the walls of Pärnu Salt Warehouse they seemed to belong to their proper environment, on the clean walls of some gallery in Tallinn they would seem out of place. The bodies, symbolizing death and destruction, the outcasts of life simply have a more real look, they are closer to reality than the paintings by a gallery artist of Tallinn, Jaan Elken, which also depict blood, saliva, a bad breath during a midnight dream etc. The matter is, Elken's excreta are merely painted, Teider's bodies are real; they aren't sculptures, or rather: they are the sculptures of reality itself. To the same category belong the works by Pusa, in which the pre-eminent components are some oblong containers, reminding us of test tubes, which are found somewhere on a street corner, in a backyard of a hospital, in a landfill, God knows from where these things have come! The objects used by Pusa emerge from the vicinity of slaughterhouse, from the environment of death, diseases and destruction, not from a nice and tidy art shop next to the gallery. But let us not misinterpret this tendency - as much as it concerns Non Grata, there is no teeth gritting resistance to the mainstream art for its own sake. The streambed of Non Grata has no ambition to change or reconstruct the streambed of the mainstream; Non Grata would still flow its own way, which, luckily enough, has not been established yet; it is in a constant reproduction of itself. Secondly, no one is entitled to assume,





that the art of Non Grata is (exclusively) dark-minded, destructive, demolishing, predicting the ultimate doomsday. Far from that! Nevertheless there is a reservation, which can be characterized in its best by the example of an artist, teacher and student of Non Grata (let us call him Y, see first paragraph). This Y is a straightforward person, who has not infrequently wounded and scorched himself in his performances. Although Y's activities include painting, the most eminent part of his creations aren't canvas, paint and brushes as means of art making in order to reproduce the symbolic; it is but his own inalienable body, real and palpitating, living thing. He has drawn blood from his veins, using his own blood as paint on the walls. In this point he reminds me of Russian poet Sergei Yessenin, who cut his veins in the eve of his suicide; the last poem he wrote on a wall using his own blood. But on the contrary to this, Y had a notion that his blood-painting is a positive phenomenon: he said that he is interested in the congruity between painting with your blood and the texture and the very origin of the ancient paintings on cave walls. In my opinion, in the personage of Y the distinctive hunger for reality is incarnated. At first it seems to me that Y himself is a performance. He does not only make a performance, but all his life, his behavior and condition, his personality make up a performance in toto, onto which can be adhered any nominalities according to the wishes of the public. Whereas Tiina Tammetalu for instance wishes to present herself as an artist, whose art is attributed to Tiina Tammetalu, and Toomas Vint would like to perceive himself as an artist, whose art is attributed to Toomas Vint; Y can be perceived as The Art, The Creation, an unstoppable performance, whose creation and personality would soon reach a point of infusion, wherever and whenever it may take place; therefore the sharp breakthrough of reality is clearly represented. As for performances, the creator is subjected to immediate action. Principally, there is no difference, which one of us would make up a performance; all of us bleed, if wounded, all of us would be naked sometime, somewhere. But no one of us would paint like Toomas Vint. That's why the art of Non Grata can be perceived as some kind of a liberation - it is free from the Author, it is far more anonymous than any art of depiction - precisely here is the reason why I have great respect for the efforts of Non Grata - they would not create a connection between the creation and some particular first person singular. The connection is a sign manifesting the indefinite, solely resting in anonymity.

LAUGHTER. At the same time it is inescapable to perceive one

certain facility, irony and sense of humor in the subsistence and existence of Non Grata as a whole; this is not infrequently present in their creations. A famous sentence by Nietzsche occurs to me: "Any truth should be proclaimed untrue, if it does not provoke even a slight smile". Thus, Non Grata does not intend and hopefully is not able to reproduce some Yessenins of today. In fact, both laughter and solemnity of Non Grata can be perceived as breaking up and denudation of the reality. We can see it as a permanent sort of continuity, where the solemnity and laughter are changing places and diffuse their qualities in between themselves. Laughter, in order to break through, needs a constant undermining of solemnity from within.

I am reminded of an afternoon in the previous, old and wooden lodging place of Non Grata, when Y was walking here and there throughout the corridor, reciting a poem on paper, in which every letter was replaced by the subsequent one according to the alphabet, thus turning the poem into a nonsense babble: in English the word 'love' would make up 'mpwf' (in Estonian 'armastus' was suddenly 'ocöodhid'). Y was walking around, reciting the nonsense babble as the most important text in the world. It sounded funny and solemn simultaneously. The effect was caused by the fact that in the emphatic declamation of Y, involuntarily I began to look for some meaning in the echolalia; I began to listen to a message, the slightest reference to a meaning, which would present me a recollection of the languages I have learned, the words I could comprehend. The impression was unforgettable.

Academia Non Grata has published an annual review named 'Liquid' ('Vedelik'); of which the numbered copies printed are nine. Among the other texts in this volume there is a compilation entitled 'The Professional Instructions for a Master Chef' (probably by C. The official text in the compilation is supplemented by C. The original says: "The chef is directly subjected to the master chef or the person responsible for the relay," which is followed by a version by Erki Kasemets: "The chef is a free person, not subject to anyone. Or: "The person responsible must retain order in the kitchen; he must clean up the kitchen after any subsequent lunchtime" - "The chef turns the kitchen into an insanitary disposition." etc; etc. Here we are encountered with a rather childish crib-crab, the main purpose of which but works brilliantly: it would deconstruction of language, in which society is too used to expressing itself; it would represent the objective fragility of the symbolic order. What I want to say is that both the solemnity and laughter of Non Grata are opposing the existing symbolism, they are finding cracks in a seemingly solid wall, in order that reality would remind us what we really are: fallible and mortal creatures.

Among the creations of Y there are two paintings: silvery paint on silvery canvas forming sentences as follows: "Art against Violence is Violence," and "Violence against Art is Art." In my opinion solemnity and laughter are infused in these texts. At first there is a feeling that in these texts a profound meaning is contained. And why not? The spectator of these creations may happen to find himself on a borderline, on a field, where making sense and making nonsense meet. It seems to me, that in some sense "Violence against Art is Art" would serve as a suitable slogan for Non Grata. Against Art of the Symbolic one should apply the Violence of the Real. From this point of view even the "Art against Violence is Violence" can be understood: Symbolism against reality is violence, because the symbolization of reality alienates a human being from reality, the body, the fallibility, the mortality. Nevertheless, I don't know why but I am afraid

all this can turn out to be my personal interpretation, which does not uncover the meaning of Y, but encrypts it instead, as well as



|||||

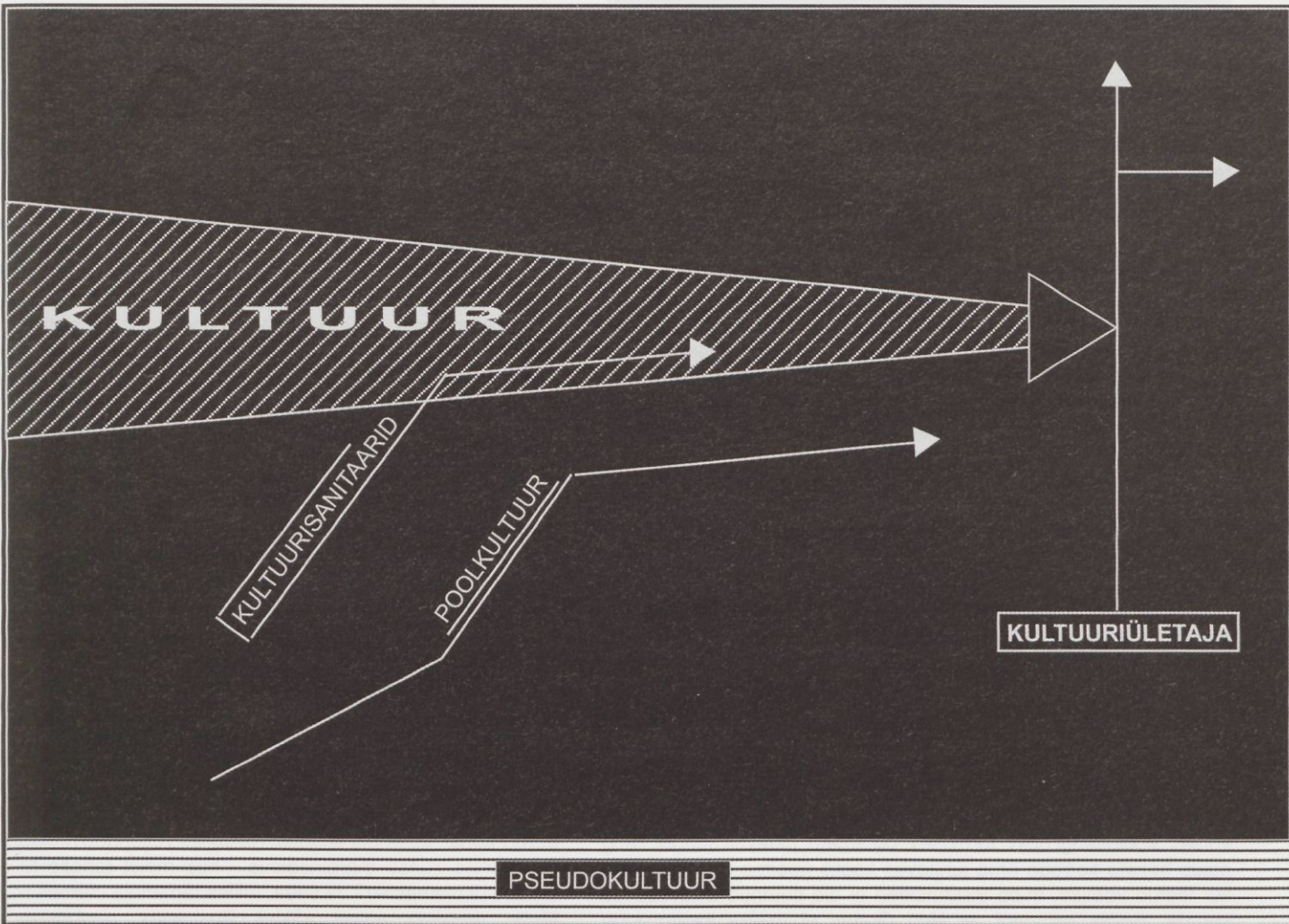
the art of Non Grata. If it is so, I cannot help but ridicule my own solemnity.

TOLERANCE. There is a student of Non Grata, a lady named Asta Isak, born in 1933, whose interest in art includes writing poems. The poetry of Asta Isak is of simple language, but powerful, the origins of which is clearly the Bible; the message is one-dimensional, evangelical - calling for and attaining salvation. I must admit, that some of the teachers are a bit afraid of Asta Isak, just because she has a firm and confident perception of how things are; she tends to argue against her teachers. The fact is, that the poems by Asta Isak would never be published in the established literary magazines, and the doors of all the other schools will be shut to her. Therefore, Asta Isak is a marginal person even in such a marginal school like Non Grata. Still she is there, she has found a place for herself, and is an eager student, the only one, who hasn't paid tuition fees for the academic year of 2000/2001. Whereas the whole society seems to

be oriented to assimilation, then there is no other place but Non Grata, the island, the oasis, where marginal persons may find shelter, and in their turn make the oasis more colorful. In the case of Asta Isak I can feel the main moral value of Non Grata, the virtue of tolerance. This virtue would fairly conclude everything I have maintained above: In this school, Non Grata, institutionalization does not determine the choice of people, on the contrary: the unity of people determines the outline of the institution as every Nongratan is part of this outline. In order to perceive the true features of Non Grata, there is no need to fathom the yearly reviews, but in the thoughts of people constantly innovating the school. Have we facilitated a visit to the island almost incognita?

In a generally widespread inability to perceive something different, the key to the success or failure of Non Grata can perhaps be found. In its ability to retain its position as an unexplored island

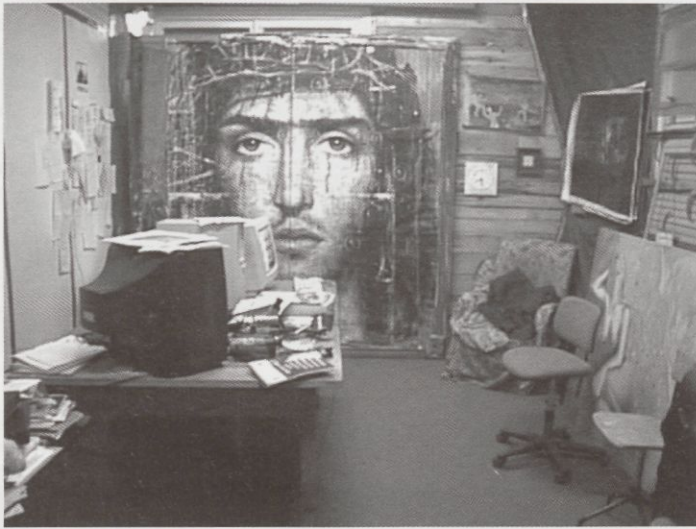
Diagram 1: From Culture to Beyond of Culture. Based on Research of Reality, NONGRATA



JOONIS 1  
REALITEEDI ANALÜÜSIL PÕHINEV NÄGEMUS  
KULTUURIST - KULTUURIÜLETAJANI



# KOOL OAAISIS, KOOL KUI OAAIS



Nagu ma ka allpool kirjeldan, ei ole mõnes mõttes mõttekas Non Grata kunsti ja kunstnike sõnastada, peab ise kohale minema ja õhku sisse hingama. Alljärgnevalt püüan esile tuua mõningaid tendentse Non Grata sees ja ümber ning loodan, et mingil moel eksin ma nende suhtes suuresti. Sest Academia Non Grata tundub mulle tegelikult mingi müstilise saarena. Mina aga meresõitjana, kes pärast saare avastamist ei tunne ennast enam sama inimesena ja kes tahab minna saarele tagasi, aga sinna jääda ta ei saa ega oska. Kuid üks asi, millest ma tahan hoiduda, on selle saare - või pigem oaasi - müstilisuse lõplik paljastamine. Ma loodan, et minu kirjutis, avades mõningaid uksti, sulgeb ja jätab suletuks teisi. Püüdes määratleda Academia Non Grata mingite märksõnade abil, loodan ma, et olen kusagil eksinud ja et Non Grata elab oma elu hoolimata tema kohta kõneldavast. Miski peab jääma - ja jääb - puutumata.

**MARGINAALSUS.** Milline seisneb Academia Non Grata marginaalsus? Pärnus? Teisisõnu: tema eemalejäämisest Tartu-Tallinna magistraalilt? Võib-olla. Pigem tundub mulle, et Non Grata marginaalsus on kahetasandiline. Esiteks ei ole minu meelest siiani Academia Non Grata teiste koolide moodi institutsionaliseerunud. Seega idee ei ole ikka veel kängitsetud institutsiooni poolt. X ja Y (tegelike nimede ütlemtajätmise mängmõte koorub välja hiljem), kaks kooli eestvedajat ja õppejõudu, registreerisid ennast aastal 2000 esimese kursuse üliõpilasteks. Sellises käitumisviisis võibki näha tõsiasja, et Academia Non Grata struktuur ei ole kindlapiirilise. "Eeskujuliku" institutsiooni liikumised peavad olema kontrollitavad, õigemini: institutsioon peaks ideaalis kontrollima endasse kuuluvate inimeste liikumisi. Idee ideaalne vorm on aga voolav, voolusängi otsiv, tormitsev, ootamatu, pidevalt sündiv. Ning otsus hakata korraga oma juhitavas koolis õppima viitabki ideele kui teatud voolule, mida institutsioon ei ole suutnud seisvusse suruda. Selles asi ongi, et Non Gratas ei määra institutsioon inimeste käitumist ja nende ideid, vaid ideed vormivad institutsiooni uueks. Samas ei ole Academia Non Grata institutsionaalsuse vastu. Ta on ju ka ise - küll mitte tavapärase - institutsioon. Non Grata hoidub lihtsalt institutsionaliseerumist teatud piires, ta hoiab institutsiooni voolavana - "voolav institutsioon" tundub tegelikult

olevat paradoksaalne mõiste - ta hoiab alles võimalusi uute ideede sünniks. Aga küsida: "Milles seisneb Non Grata idee?" oleks mingis mõttes - mõttetu. Milleks küsida millegi kohta, mida ei saa sõnadest väljendada? Idee on kaotanud oma esialgse värskuse alates hetkest, mil teda saab kindlates piirides kirjeldada ja iseloomustada. Academia Non Grata ideed, s.o seal tegutsevat kollektiivi, ei saa sõnadega kirjeldada, seda tuleb vaadata, näha, hingata, luust ja lihast läbi lasta, tuleb minna kõnealustele inimestele külla ja käia kõnealuste inimestega kohvikus, tuleb nende pool magada. Non Grata marginaalsus pole marginaalsus marginaalsuse pärast, see on loomulik, mingil moel isegi paratamatu. Vastandumine ametliku kunstiga ei ole eesmärk omaette, see lihtsalt on nii ja sellele pole vaja niipalju mõelda. Vastandust pole vaja tekitada, ta tekib ise. Vastandumine olemasolevale kaanonile pole tegelikult suunatud mitte väljaspoole, kuivõrd sissepoole - Non Grata enese suunas. See väljendub nongratalaste osalt ehk instinktiivseski püüdes institutsiooni ja ideed võrdsena hoida.

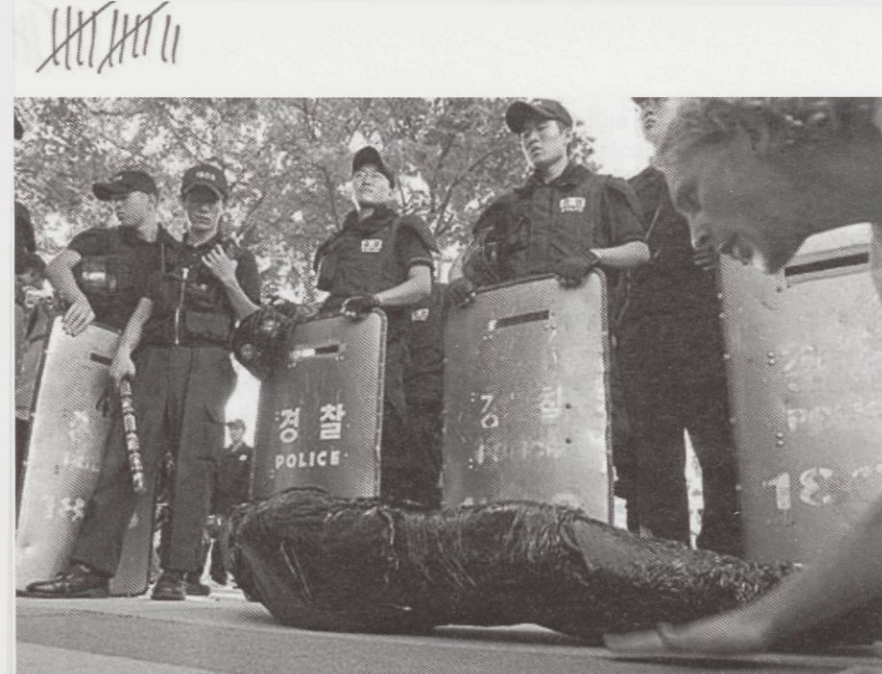
**REAALSUS.** Reaalsus tunduksegi olevat nongratalaste idee punane joon. Selles vastandub Non Grata ehk suurele osale galeriikunstile ja traditsioonilisele, pealinlikule, kunstiakadeemialikule kunstile. Kuna galeriid ei juhindu reeglina ainult maitsest, vaid ka ja eelkõige rahast, siis ei peitu nongratalikus vastandumises valitseva kunsti kaanonitele võimuvõitlust. Asi on pigem selles, et galeriikunst piirab ennast reeglina kunsti enesega, ta ei ütle vaatajale eriti, millises maailmas kunst kunstiks osutub, maalid ei räägi pahatihti sellest maailmast, kus nad sünnivad, vaid kunstist ja kunstnikust endast, jutustades kunsti ja kunstniku lugu. Kunst on oma olemuselt sümbolne ja sümboliseeriv, kuid galeriikunst püüab seda sümboolsust kinnistada, jääda sümboolsusse, ühiskondlikkuse ja kirjakeele maailma, seaduste ja seaduspära keskele, mida ta on võimeline ja valmis muutma ainult sümboolsuse enda piiridesse jättes. Sümboolsuses aga kaotavad asjad oma vahetu olemasolu. Loomulikult ei püüagi ma väita, et nongratalaste kunst poleks sümbolne või et nad ei esineks galeriides ja isegi "tähtsates" galeriides, kuid see kunst kasutab väljendusvahendeid, mis viivad vaataja ohtlikult lähedale reaalsusele, mis viivad vaataja välja muuseumi valgete ja puhaste seinte vahelt, galeriikunsti juurest, välja, õue, tapamaja vahetusse lähedusse. Nii nagu muuseum seisab linna keskel või väärtustatud, ajaloolises linnaruumis, nii seisab tapamaja linna ääres, perifeersel alal, magalatest piisavalt kaugel, et surevate loomade karjed inimesteni ei kostuks.

Niisiis, sümbolne ja keskne galeriikunst tundukse olevat orienteerunud muuseumile - mitte muidugi konkreetsele muuseumihoonele, muuseum kui hoone pole vähemalt Eestis tegelikult üldse nii tähtis kui mõni keskne galerii, pigem peab "muuseumi" siinkohal mõistma teatud kujundina, mis reaalselt on laiali pihustunud kesklinna galeriidesse -, nongratalik, reaalsuses pürgiv kunst tapamaja suunas. Ka selles väljendub muidugimõistetud Non Grata kunsti marginaalsus - kes meist tahaks tunnustada tapamaja olemasolu? Ja seda, milles tapamaja olemus seisneb? Mulle meenub antud väidet illustreeriv *performance*, kus nongratalased kõndisid, turult ostetud seapead nägude ees, mööda ruumi alasti ringi ja röhitsesid. Selle järel asetasi nad seanäod maha ja hakkasid neid massiivsete toolijalgadega peksema, pekstes seanägusid niikaua kuni jaksu jätkus ja kuni seanägedest oli järele jäänud püdel mass. Selle *performance*









"National Security Law" Nongrata in front of The Korean Parliament

ühte väikest löiku, millel oleks mingi tähendus, mis meenutaks keeli, mida ma mõistan, sõnu, millest ma aru saan. See oli meeleolukas õhtupoolik.

Academia Non Grata on väljastanud teose, aastaalmanahhi "Vedelik", mille nummerdatud tiraaz on üheksa eksemplari. Selle raamatu kaante vahelt leiab muuseas (vist) C miksitud "Koka ametijuhendi". C on kirjutanud ametliku teksti alla oma versiooni. Ametlik lause: "Kokk allub otseselt peakokale või vahetuse vanemale" ja sellele järgneb Kasemetsa versioon: "Kokk on vaba inimene ega allu mitte kellelegi". Või: "Jälgi kõõgi sanitaarset korrasolekut ja koristab puhtaks kõõgi iga järgneva söögikorra jaoks." - "Kokk viib söõgi antisanitaarsesse seisundisse." jne, jne. Siin on tegemist tegelikult üpris poisilikult sodimiskunstiga, mille peamine eesmärk aga hiilgavalt töötab: ta lagundab jällegi seda keelt, milles üldsus on ennast harjunud väljendama, näitab sümbolse korrastatuse tegelikku nõrkust. Seega töötavad nii Non Grata tõsidus kui ka naer olemasoleva sümbolse vastu, püüdes selle sisse pragusid tekitada, et realsus tuletaks meile meelde, kes me oleme: ekslikud ja surelikud olendid. YI on kaks maali, hõbedase pinna peale on kirjutatud hõbedase värviga: "Kunst vägivalla vastu on vägivald" ja "Vägivald kunsti vastu on kunst". Minu meelest põimub nendes tekstides tõsidus ja naer. Tundub, et nendes lausetes on justkui mingi tõsine mõte. Kuid ehk ei ole? Piltide vaataja võib nii sattuda piirialale, tähenduse ja tähendusetuse kokkupuutepinnale. "Vägivald kunsti vastu on kunst" tundukse sobivat teatud moel Non Grata motoks. Kunsti kui sümbolse vastu peab rakendama reaalsuse vägivald.

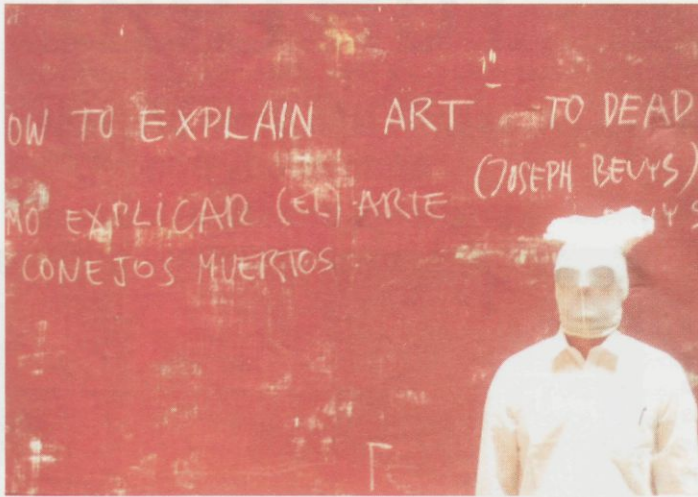
Selles plaanis avaneb ka "Kunst vägivalla vastu on vägivald": sümbolse reaalsuse vastu on vägivald, kuna reaalsuse sümbolisatsioon viib inimese eemale reaalsusest, kehas ekslikkusest, surelikkusest. Kuid ma millegipärast kardan, et tegu võib olla minu interpretatsiooniga, mis mitte ei ava, vaid katab Y, s.o Non Grata kunsti ja siis ei jää mul muud üle, kui oma tõsiduse üle naerda.

SALLIVUS. Non Gratas õpib 1933ndal aastal sündinud Asta Isaku nimeline daam, kes lisaks kunstihuvile ka luuletab. Isaku luule on väljenduslik, lihtsa keelega, alustekstiks on selgelt Piibel, sõnum on ühesuunaline, evangeelne - lunastusele kutsuv ja püüdle. Nii mitmedki õppejõud pelgavad Asta Isakut, kuna tal on kindlapiirilne arusaam asjade korrast ja tihti kipub ta oma õppejõududega vaidlema. Tõsiasi on, et Asta Isaku luuletusi arvatavasti ei avaldata iialgi Loomingus või Vikerkaares ja kõikide teiste koolide ukсед jäävad talle suletuks. Asta Isak on seega marginaalne inimene ka nii marginaalses koolis nagu Academia Non Grata. Kuid ometi ta on seal olemas, ta on leidnud seal endale koha. Kui terve ühiskond on orienteerunud nivelleerimisele, siis Non Grata on just see saar, see oas, kuhu marginaalsed inimesed varjuda ja oaasi kirevamaks muuta võivad. Asta Isaku juhtumise näen ma Non Grata peamist voorust, eetilist, mis väljendub sallivuses. Sallivuses, mis võtab kõik minu poolt esiletõstetu kokku: Non Gratas ei tingi institutsionaliseeritud inimeste valikut, vastupidiselt inimeste koostul määrab ka kooli kui institutsiooni näo ning iga nongratalane on osa sellest näost. Selleks, et näha Non Grata nägu, pole mõtet tuhnida aastaaruannetes, vaid kooli taasloovate inimeste mõtetes. Kas selliseks, peaaegu tundmatu saare külastamiseks ollakse enam võimalised? Üldises võimetuses mõista teistsugust peitubki ehk Non Grata kui teistsuguse õnn ja õnnetus. Ning tema õnn ja õnnetus on võime jääda lõpuni avastamata saareks.



# DOCTORS of THE SOCIETY

Professor of the Academy Non Grata Anonymous Boh about Art and Art Education



Anonymous Boh in ARCOS Institute, Santiago de Chile 2005

The text is compiled on the bases of Siram's interviews with Anonymous Boh.

The Non Grata Ideologist - Sirp 09.04.1999.

Al Paldrok - fundamentalist Pärnust. [Al Paldrok, a fundamentalist from Pärnu] - Luup 17.05.1999.

**Why did you go and start a school in Pärnu? Isn't it too restricting for an artist in a province?**

An artist has to attempt to improve the world - who else, people working ten hours a day have no time for it. There were times when I really liked post-modern art. But these last six months I've started to appreciate modernism. The view of modernism is highly ethical, it is constructive, they have clear goals and ethical limits. At the moment everything is mixed together and people disintegrate in that mixture. The artists have become either the ones who satisfy society's certain aesthetic needs, small scale entrepreneurs producing pretty things, or society's fools officially labelled as the opponent.

**To what is the Academy Non Grata an alternative?**

The body of artists (intellectuals) has ceased to act according to their true nature and ideals, the prevalent trends are accepted as inevitable and frenzied attempts are made to adjust to them. The art circle as a whole is no longer interested in dealing with the essential, most of the energy in the pedagogical institutions of art is wasted on formal feeding of the structure and on making formal moves.

The managements of the leading institutions of art education admit that their hands are tied, because rooting of 'unsolicited' standards is the only way to be integrated into the greater system and avoid the terrifying status of 'being left out', as they say. I would like to know who has proclaimed this practice of absolute pragmatics to be a cognitive inevitability that is faithfully followed by the various fields of institutions of higher education and their specialists.

It is surprising how quickly Estonian 'intellectuals' have settled as a part in the machinery in the name of a little oiling.

**Aren't you content with the idea that freedom is the cognitive inevitability?**

The mental discussion about what a person could do during the period between birth and death and how the state could support him has ended. What it was worth being born for? With what kind of people one wants to spend one's life? Self-censorship of the people, including the intellectuals, has reached unbelievable dimensions. Everything that is, is good. It is considered frantically shameful to think about what could be: maybe it makes me a loser? Maybe a dreamer? It is not enough to have some single discontent individual somewhere.

**Are you sure that art provides the means of initiating the discussion?**

The aim of the Pärnu School is to create a mental atmosphere where people felt free to ask themselves and others: what is it that I really think, what is it that I really want? Many of our teaching methods that seem strange to the bystander, serve the very purpose of teaching a person to really step into the game. At the same time, it is still an art school. The language we use is figurative. So I cannot be blamed for not doing anything if I don't like it. I am doing it, but with my own tools. It is not enough if an artist is just a good designer of bottle labels. Similarly it is not enough if a person is a good and successful critic, scientist or who ever. What we propagate is actually very simple - that a person should be able to sincerely look into the face of someone else and to smile without any pretence, arrogance or bootlicking. I do not think it comes naturally but rather that it needs to be learnt, like any other thing.

**What do you think went wrong?**

The fact that we witnessed the collapse of a whole Soviet system gave a unique angle of approach that was unprecedented in the West. At first [early 1990s] there were many cultural figures in the Estonian Parliament. Had they kept the cultural level and the other things together, had they taken the responsibility, that used to belong to the church and during the Soviet times to the state, so that there were not just the law of the jungle, but various structures, then there might have formed a common understanding of what it really is we're doing. A country from which Tony Blair could have learnt a lesson about the third route, not a country with a Prime Minister being a Thatcher disciple.

I have noticed a certain dislike towards the press and art criticism shared by the Non Grata artists. Don't you think ignoring the art world might be an ill service to the youth?

I consider it an ill-service to the youth if you simply make them promote themselves and run around in circles, when a few decades have passed the person is still completely empty. The art world takes what interests it at the moment, and then throws it aside again, taking a new interesting thing. What does the person



do then if one has based it all on the art world? There are many who cry: look what they're doing to me, I'm no longer popular... If you evolve as a human being you can do anything at any time. You can become a braze welder for that matter, because you're in charge of the process.

I mean in the sense that according to the prevailing mentality in Tallinn, once you get accepted into the art school, you already begin to understand how things work in the art world, you move a bit and all of a sudden become famous. The Pärnu gang has no such mentality.

The Pärnu 'gang' does not relate to the art world. The activity is purposefully anonymous. What is fame nowadays? The media is not interested in the essence of things but rather in a special format. It is very easy to produce an item that looks like art nowadays. It was a great event when Vermeer made a picture, thousands of people came to see it. Today a couple of million pictures is being produced every second in our computers and TV sets. The picture itself interests no one. People barely know the works of famous contemporary artists. It is actually possible to become famous without making any pictures, by just declaring that one makes pictures.

**If newcomers and strangers come to the house of the Academy Non Grata, are they surprised to see the conditions in which you work?**

We do not plan on doing any Euro-renovations. Nothing is being born in neat offices. Why there is no cleaning service in our school - the students do it all themselves, heat the ovens, clean, sew, set canvas to frame, organise exhibitions. The course is taken towards a personal universal development, so that the student could define one's part in the surrounding processes. Knowledge based on personal experience is the input knowledge and on these bases one can move forward in any direction.

What is significant is the mental environment. It is much easier to deal with mental problems in Pärnu. The pressure on society is much stronger in the capital, people watch more TV, read the newspapers, and their worldview changes accordingly. We try not to get carried away by the overall hysteria.

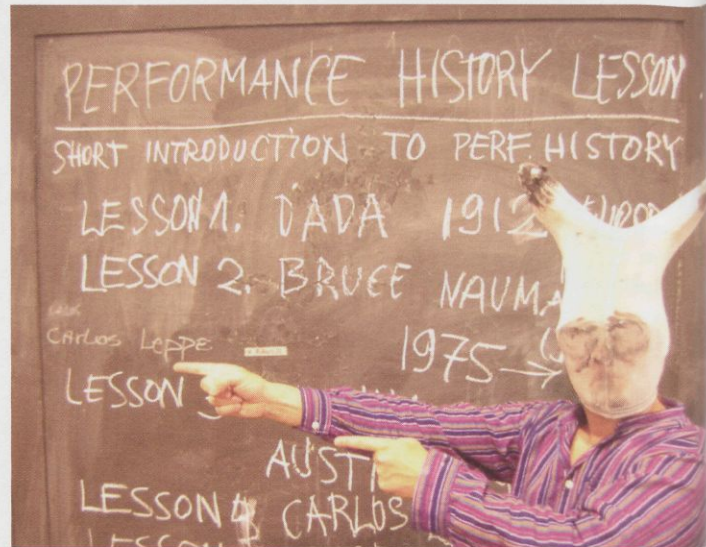
During the Soviet times mental activity was like an alternative to the State. No one considered the system to be the sole possible form of existence. Today's generation does not distinguish between the two, they automatically assume the society's trend. It was not necessary to explain such things back in our days.

**This all seems to be a certain mixture taken from Socrates' Teaching of Wisdom, Buddhist worldview and Spartan upbringing. Do you have a theoretical base for all this harsh methodology or does it derive from personal experience?**

I've been blamed lately for being like an Islamic fundamentalist. I consciously overreact in order to make a point. Being too tolerant leads nowhere. Together with good handicraft skills I received a negative experience from the Art Academy - people are not to be approached only on the basis of their studies, but they have to be seen as a whole, the entire development of a human being. I received more of a theoretical basis while studying in Finland, and the Spartan upbringing originates from there. Everybody was so spoilt there. They are so used to having a cleaning lady, a frame maker, and the person who passes the colors and wipes his ass.

# ÜHISKONNA TOHTRID

**Academia Non Grata professor  
Anonymous Boh  
kunstist ja kunstiharidusest**



**"ALMA MATER" UNIVERSIDAD de CHILE, Santiago de Chile 2005**

Käesolev tekst põhineb Sirami intervjuudel Anonymous Bohiga: "Ideoloog non grata?" (Sirp 09.04.1999) ja "Al Paldrok fundamentalist Pärnust" (Luup, 17.05.1999).

**Miks sa Pärnusse läksid kooli tegema? Kas kunstnikul provintsis kitsas ei hakka?**

Tallinnas on täielik vaimne degeneratsioon. Keegi ei julge formuleerida mingisugust muud võimalikku tegelikkust kui see, mis meie ümber toimib. Vaimne diskussioon alternatiivsete variantide ümber on lakanud.

Kunstnik peab proovima maailma parandada - kes siis veel inimestel, kes käivad kümme tundi päevas tööl, pole selleks aega. Kunagi meeldis mulle väga postmodernistlik kunst. Aga viimasel poolel aastal olen hakanud modernismi hindama. Modernismi vaade oli väga eetiline, see oli edasiviiv asi, neil olid selged eesmärgid ja eetilised piirid. Praegu on kõik soustiks läinud ja inimesed lahustuvad sinna sousti ära. Kunstnikest on saanud ka siis mingid ühiskonna esteetiliste naudingute rahuldajad, ilusalt asjakesi tootvad väikeettevõtjad või ühiskonna narrid, kellel on ametlik opositsioonitempel otsa ees.

**Mille suhtes Academia Non Grata alternatiivne on?**

Eesti kunstnik(haritlas)kond on loobunud tegutsemast vastavalt omade tegelikele soovidele ja ideaalidele, olemasolevaid trende võetakse kui ainuvõimalikke ja nendega püütakse paaniliselt kohaned



Kunstiringkondades ei olda huvitatud sisulisest tegevusest, kunstiharidusasutuste valdav osa energiast läheb struktuuri vormiliseks toimumiseks ja formaalsete liigutuste tegemiseks.

Juhtivate kunstioppeastuste juhtkonnad möönavad oma käed olevat seotud, sest "pealesunnitud" standardite juurutamine olla ainus viis integreerumiseks suurde süsteemi ja pääseda kohutavast saatusest "kõrvale jääda". Tahaks teada, kes on kuulutanud selle lauspragmatilise praktika tunnetatud paratamuseks, mida eri valdkondade kõrgeimad õppeasutused/spetsialistid nii truult järgivad.

Imestama paneb, kui ruttu on eesti "intelligents" rahuldunud nutrikese osaga vähese õlitamise nimel.

### **Kas sa ei ole rahul sellega, et vabadus on tunnetatud paratamatus?**

Vaimsel tasandil diskussioon selle üle, mida inimene üldse võiks sünni ja surma vahel ette võtta ja kuidas riik teda selles aidata võiks, on Eestis lõppenud. Milleks üldse sündida tasus? Milliste inimestega koos üldse elada tahaks? Inimeste, intellektuaalid kaasa arvatud, enesetsensuur on omandanud uskumatud mõõtmed. Kõik, mis on, on hea. Paaniliselt häbenetakse mõelda sellest, mis võiks olla: äkki olen ma siis luuser? Äkki olen ma unistaja? Sellest, kui kuskil on mõned üksikud rahulolematud, ei aita.

### **Oled sa kindel, et kunsti kaudu saaks selle diskussiooni tekitada?**

Pärnu kooli eesmärk on luua vaimne atmosfäär, kus inimesed julgusid endalt ja teistelt küsida: mida ma tegelikult mõtlen, mida ma tegelikult tahan? Paljud meie õppevormid, mis kõrvaltvaatajas võõrustust tekitavad, on just selle teenistuses, et inimene õpiks ennast siiralt mängu panema. Samas on tegu ikkagi kunstikooliga. Keel, mida meie kasutame, on kujundlik. Mind ei saa süüdistada, et kui mulle ühiskonnas midagi ei meeldi, miks ma siis midagi ette ei võta. Teen, aga oma vahenditega. Ei piisa, kui kunstnik on lihtsalt hea pudelisiltide kujundaja. Täpselt samamoodi ei piisa, kui inimene on hea ja edukas kriitik, teadlane või kes iganes. See, mida me propageerime, on tegelikult väga lihtne: inimene peaks olema võimeline teisele inimesele ausalt otsa vaatama ja naeratama, ilma eputamata, ilma ülbitsemata või lipitsemata.

Mina arvan, et see ei ole loomulik olek, vaid vajab õppimist, nagu iga teine asi.

### **Mis siis sinu arust valesti on läinud?**

See, et nähti terve süsteemi kokkukukkumist, andis ainulaadse vaatenurga, mida läänes polnud kuskilt võtta. Alguses oli riigikogus palju kultuuriinimesi. Kui nad oleks kultuuritasandit ja teisigi asju koos hoidnud, kui nad oleks võtnud selle vastutuse, mis oli enne kirikul ja nõukogude ajal riigil, mingis suhtes enda peale, et poleks lihtsalt hundiseadused, et oleks erinevaid struktuure, siis oleks ehk tekkinud üldine arusaamine sellest, mida me siin õigupoolest teeme. Riik, mille pealt Tony Blair oleks võinud kolmandat teed õppida, mitte riik, mille peaminister on Thatcheri õpilane.

**Olen Non Grataga seotud kunstnike juures täheldanud teatavat vastumeelsust ajakirjanduse ja kunstikriitika suhtes. Kas sa ei karda, et teed kunstimaailma ignoreeriva suhtumisega noortele karuteene?**

Minu arust on karuteene noorele see, kui paned ta lihtsalt promot tegema ja tühja jooksma, paarkümmend aastat läheb mööda ja inimene on täiesti tühi. Kunstimaailm võtab seda, mis teda hetkel huvitab, ja siis heidetakse see kõrvale ja võetakse jälle uus huvitav asi. Mis see inimene siis edasi teeb, kui ta on rajanud kõik *artworld*ile? On väga palju neid, kes nutavad: vaadake, mis nad minuga teevad, nüüd ma polegi enam popp...

Kui arened inimesena, võid igal pool ükskõik millega tegeleda. Võid ka keevitajaks minna, sest sa kontrollid protsessi.

**Ma mõtlen selles mõttes, et Tallinnas on levinud selline mentaliteet, et saad esimesele kursusele sisse, hakkad juba natuke aru saama, kuidas kunstimaailmas asjad käivad, liigutad natuke ja kohe oledki kuulud. Pärnu kambal nagu ei oleks sellist mentaliteeti.**

Ega Pärnu "kamp" ei suhestu eriti *artworld*iga. Tegevus on taotluslikult anonüümne. Mis on tänapäeval üldse kuulsus? Meediat ei huvita asjade olemus, vaid vormiline eripära. Tänapäeval on väga lihtne teha selline ese, mis paistab nagu kunst. Kui Vermeer tegi pildi, oli see suur sündmus, inimesi tuli tuhandete kaupa seda vaatama. Praegu sünnib kompuutrites ja telerites igas sekundis paar miljonit pilti. Pilt iseenesest ei huvita enam kedagi. Vaevalt et inimesed isegi teavad, mis töid on teinud praeguse aja kuulsad kunstnikud. Põhimõtteliselt võib kuulsaks saada ka pilte tegemata, lihtsalt välja kuulutades, et teen pilte.

### **Kui Academia Non Grata majja tuleb uusi või võõraid inimesi, kas nad siis imestavad ka, millistes tingimustes te töötate?**

Ega me ei kavatsegi mingit euroremonti teha. Lakutud *office*'ites ei sünni midagi. Miks ei ole koolis koristajat? Õpilased teevad kõik ise: kütavad ahjusid, koristavad, tõmbavad lõuendid raamile, organiseerivad näitusi. Suund on sellele, et inimene areneks universaalselt ja määratleks oma osa ümbritsevates protsessides. Isiklikul kogemusel põhinev teadmine on sisestatud teadmine ja sellel alusel võib mistahes suunas edasi liikuda.

Oluline on vaimne keskkond. Pärnus on palju lihtsam vaimsete asjadega tegeleda. Pealinnas on ühiskonna surve tunduvalt tugevam: inimesed vaatavad palju rohkem telekat, loevad lehti, ja eks nende mõttemaailm muutub ka sellega. Me üritame üldise hüsteeriaga mitte kaasa minna.

Nõukogude ajal oli vaimne tegevus väikeste viisi alternatiiv riigile. Keegi ei pidanud toimivat süsteemi ainuvõimalikuks eksisteerimisvormiks. Praegune põlvkond neid kahte asja enam ei erista, ühiskondlik rida võetakse puhtalt üle. Meie ajal polnud vaja sellist asja selgitada.

**See kõik oleks nagu mingi segu Sokratese elutarkusest, budistlikust maailmatunnetusest ja sparta kasvatusesest. On sul mingi teoreetiline baas kogu selle karmi metoodika taga või rajaneb kõik isiklikul kogemusel?**

Mulle on viimasel ajal korduvalt öeldud, et olen nagu islami fundamentalist. Ma forsseerin teadlikult üle, et asi jõuaks kohale. Liigne tolerantsus ei vii kuhugi. Kunstiakadeemia andis hea käsitööoskuse kõrval negatiivse kogemuse - inimestele ei tule läheneda ainult lähtuvalt õppetööst, vaid neid peab vaatama nagu tervikut, inimese sisemisest arengust lähtudes. Väljamaal õppides omandasin rohkem teoreetilist baasi ja ka sparta kasvatus on sealt tulnud. Seal olid kõik nii ära hellitatud. Tudengid on harjunud, et neil on koristaja, raamimeister, see, kes talle värvid kätte annab ja tagumikku pühib.



# ACADEMIA ON THE WHEELS

NONGRATA LECTURE SERIES

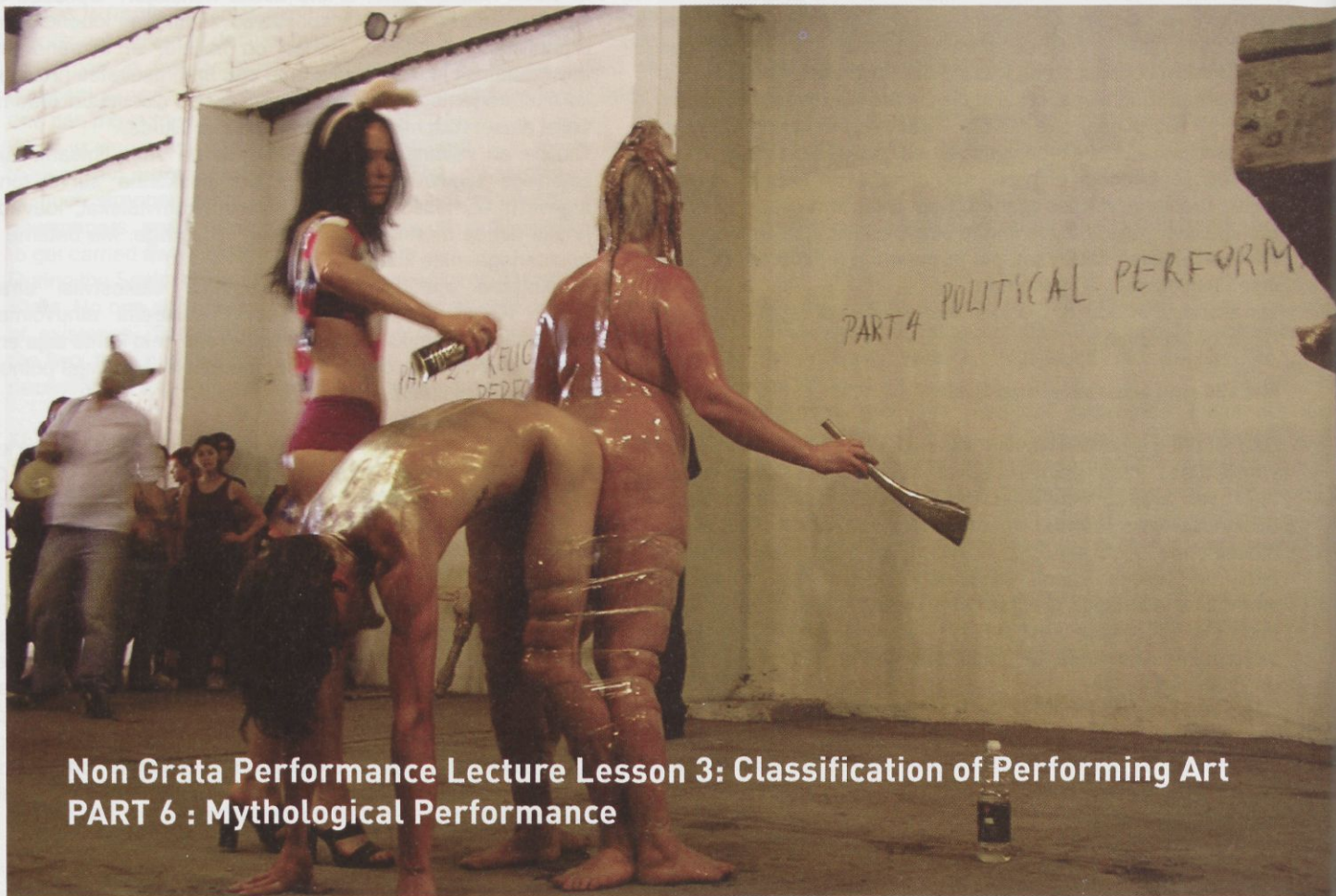
- 2006 Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, United States, School of The Museum of Fine Arts, Boston, Indekum High, Sacramento, United States Instituto ARCOS, Santiago, Chile, Northbrook College Sussex, Brighton, England
- 2005 Universidad Catolica, Universidad de Chile, Universidad ARCIS, Santiago, Chile Universidad ARCIS Valparaiso, "Academia de Bellas Artes", Valparaiso, Chile
- 2004 10th Congress for AP, Seoul, South-Korea, Universität der Künste Berlin (UDK) Fine Art Academy of Helsinki, Finland, Open Space Berlin Mitte, Germany
- 2003 École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, France, Kunsthalle Munich, Germany South- Karelia Polytechnic, Imatra Finland
- 2002 Sorbonne University, Paris, France, Frankfurt Art Academy "Gasthof", Germany Art Academy Kaunas Institute, Lithuania, Kunsthalle, Stockholm, Sweden
- 2001 Seydisfjordur Art Center, Iceland, Art Academy of Riga, Latvia
- 2000 Art Academy of Iceland, Reykjavik, Iceland, South- Karelia Polytechnic, Finland

Universidad de Arte y Ciencias Sociales

## ARCIS

/ Libertad 53

Unión Latinoamericana - Santiago, Chile / Mesa Central 386 66 00 /



Non Grata Performance Lecture Lesson 3: Classification of Performing Art  
PART 6 : Mythological Performance





**Lesson 3 Part 9: How to mix Religious Performance with Political Performance and then with Mythological Performance and Anthropological Performance**



**Lesson 3 Part 10: How to use Art historical Performance inside of Anthropological Performance - Joseph Beuys Big Hero Dead Rabbit changing from Subject to Object during Anthropological Performance and escaping from Political Performance into Mythological Performance**





# ANG

## Rektor Siram omadest kogemustest

Pärnu koolkonda hakkasin jälgima paar aastat enne Academia Non Grata sündi. Tegutsesin tollal peamiselt kunstikriitikuna ja külastasin ning kajastasin alati nende sündmusi. Riik oli noor ja kuigi paljud nõukaegsed struktuurid ei näidanud mingeid lagunemise märke, oli siiski ühiskonnas nõudlus kõige uue järele. Pärnu koolkonna kunst oli küll kohati lapsik, kuid vaieldamatult kõige värskem ja energetiliselt laetum nähtus Eesti kunstimaastikul.

Kui see altpoolt tulnud initsiatiiv 1988. aastal Academia Non Grataks vormistati, elasin kooli arengule pidevalt kaasa. Paljutki oli raske mõista, sel juhul intervjuueerisin tegijaid. Ei saa aru, küsid. Lihtne. Paljudele siiski raske, sest veelgi lihtsam on ju lasta oma fantaasial lennata ja tekitada pseudomuüt. Levinumad Academia Non Grata kohta on, et elatakse tohutus viletsuses pead-jalad koos, kooritakse end igal võimalusel paljaks, ollakse räpased ja üleüldse valitseb täielik kaos. Kui need kritiseerijad viitsiksid ise asja vastu huvi tunda, kohale tulla, küsida, mõelda, siis taolist jama ei aetaks.

Mis on kord ja mis on kaos? Kas see on kord, kui mõttetute tegevuste dokumentatsioon on korralikult arhiveeritud, kui elu jagatakse mingiteks formaalseteks ja omavahel mitte seotud ühikuteks? Minu arvates ei ole. Maailm on terviklik, kõik protsessid on omavahel seoses, igal asjal on põhjused, iga tegu toob kaasa tagajärjed, inimtegevuse valdkonnad mõjutavad üksteist ja maailma. Just sellest Academia Non Grata tegevuses lähtutaksegi. Maailm ei ole steriilne ja lihtne nagu nupumäng. Maailmas on paljutki, mida inimolendil on raske mõista, siin on jõudusid ja seoseid, mille nägemiseks on vaja kõvasti vaimset tööd teha ja elu analüüsida. Kunst on üks ülimalt hea vahend religiooni kõrval, mille abil seda teha saab.

Academia Non Grata põhimõtet, et arendatakse igakülgset arenenud ja maailmas oma kohta tunnetavaid isiksusi, ei oleks võimalik realiseerida, kui annaksime tudengitele skeemi ette, hoiaksime nad steriilses ruumis ja jätaks alateadvuse tasandi pedagoogikast välja. Tudengid visatakse vette nagu kassipojad, nad peavad suutma oma laga enda järelt koristada, suhelda nii geeniuste kui hulludega, üksteist aidata ja toetada, osaleda oluliste teemade arutamises, omama seisukohta kunsti ja kultuuri ehk siis oma töökonteksti kohta, ise kõik oma ideed realiseerima. Loomulikult on olemas õppejõud, kes neid selles protsessis suunavad ja kes suudavad seda teha, kuna nad ise on kõik selle juba läbi teinud.

Academia Non Gratas tegutsetakse kokkulepitud põhimõtete alusel, kuid see ei tähenda, et tegu on kivistunud sektiga. Üks põhimõte on mõistlik tegutsemine säilitamaks loomingulist keskkonda nii vaimses kui füüsilises mõttes. Kui näiteks algusaastatel elati tõesti kõik koos ühes korteris nagu silgud pütis, siis majanduslike olude paranemisel ja asjaosaliste edasiarenemisel osutus mõistlikumaks elada teistmoodi, ja nii ka tehti. Kui tudengitele oli lubatud kõrgharidust, siis oli mõistlik ühineda akadeemiaga. Kui akadeemia hakkas ahistama, siis oli mõistlik taas eralduda. Võimalik, et varsti on mõistlik in corpore emigreerida. Tehakse seda, mis on mõistlik, sest elu üks oluline osa on elementaarsete looduseaduste järgimine, mis tagab liigi säilimise - ja sellest ka lähtutakse.

Meil siin põhjas ja Ida-Euroopas on üldse kombeks, eriti kunstiringkondades, looduseadusi ignoreerida. Kunstnikud kujutavad ette, et nad on inimolendist kuidagi kõrgemad ja neid

sellised labased probleemid nagu näiteks hingamine, toitumine, ellujäämine jne ei puuduta. See on puhas enesele valetamine, karmi kuti mängimine ja vastu hambaid andmine olukorras, kui tegelikult tahaks kellegi õlal nutta, ja see päädib täieliku emotsionaalse külmumise või halvematel juhtudel frustratsioonist tingitud vaimsete ja füüsiliste häiretega.

Loomulikult on kunstnikul kui filosoofil vaimsed eesmärgid, aga looduseaduste teadvustamine ja tunnustamine ning inimese käsitlemine looduse osana on kõrgematele tasanditele tõusmisel eeldus.

Academia Non Grata struktuur, mis koosneb nii õppetegevusest, loomingulisest tegevusest, organisatsiooni püstitamisest kui ka inimsuhetest, on üles ehitatud nagu loomakarj. Kes õpib selles loomakarjas hakkama saama, see saab igal pool hakkama. Jah, on neid, kes ei õpi, on ka neid, kes saavad haiget, aga enamus õpib ja neist on saanud suurepärased inimesed ning kunstnikud. Isegi siis, kui nad mõningaid olukordi just väga sooja tundega ei meenuta.

Ja pealegi on loomakarj ainult vorm, sest kogu asja point on nende protsesside vaimne mõtestamine ja teadvustamine, mis on jällegi inimliigile tunnuslik.

Nii-öelda tsiviliseeritud inimesed püüavad saavutada kontrolli olukorra üle, eirates olulisi, keerulisi küsimusi ja tegeledes väga süstemaatiliselt teisejärguliste probleemidega. Academia Non Gratas tehakse vastupidi, ja selles peitubki nähtuse unikaalsus meie õhtumaises kultuuriruumis. Kuna selletaoline lähenemine on nii harv, siis tuleb kasutada radikaalseid ja isegi vägivaldsena näivaid meetodeid sõnumi kohalejõudmiseks.

Ise liitusin Academia Non Grataga lähemalt aastal 2003, vahetult enne akadeemia kolledži katteorganisatsiooni sulgemist. Kuigi mind kutsutakse rektoriks, ei ole ma iial varem üheski koolis ega mujal nii palju õppinud kui selle lühikese ajaga. Olen küll viibinud mõistmatuses, paanikas, olnud vihane ja kurb, aga olen ka olnud tohutult õnnelik, kui olen lõpuks mõne mõistatuse lahendanud. Ja kui mõni seal esitatud mõistatus leiab lahenduse, siis see ei ole mingi kuiv ainepunkt, vaid annab sulle kogu elu mõistmisele palju juurde. Ja olen olnud kohutavalt õnnelik selles loomingulises keskkonnas, kus kunstiga tegelemine on lugupeetav tegevus ja leiab kõigi toetust, sest mitte kuskil mujal, ei üheski muus kunstikoolis ega institutsioonis, ei ole ma seda tundnud.

## Principal Siram about her own Experience

I started observing the Pärnu School in the 1990s, a couple of years before the Academy Non Grata was born. At that time I was mainly active as an art critic and always visited as well as covered their doings. Estonia was a young country back then and many structures from the Soviet days did not show any signs of falling apart, yet there was a great demand in society for everything new. The art of the Pärnu School was often rather childish but regardless of that indisputably the freshest and most energetic phenomenon in the Estonian art scene.

When the Academy Non Grata was established in 1988 on the initiative of its future members, I constantly empathised with its development. There were many things that were rather difficult to comprehend, in which case I interviewed the people involved. You don't understand - you go and ask. Still difficult for many because it is much easier to let your fantasy take a ride and create a pseudo-myth. The most common pseudo-myths about the Academy Non Grata is that people live there in miserable conditions crammed together, stripping naked at any chance, being dirty and surrounded by an overall chaos. If those who make the criticism bothered to



take any interest in things or actually show up, ask, think, then they wouldn't give any crap like that.

What is order and what is chaos? Is this order when documentation of pointless activities is carefully archived? If life is divided into some formal units that have no connection to one another? I don't think it is. The world is a whole, all the processes are interconnected, every thing has a reason, every act brings along consequences, various fields of human activity have impact on each other and the world. This is exactly what the basis for the activity of the Academy Non Grata is. The world is not a sterile and simple game of chess. There are many things in the world which are difficult to grasp for a human being, there are forces and interdependencies to see which require a lot of mental work and analysis of life. Art is, besides religion, one of such tools that are excellent for doing that.

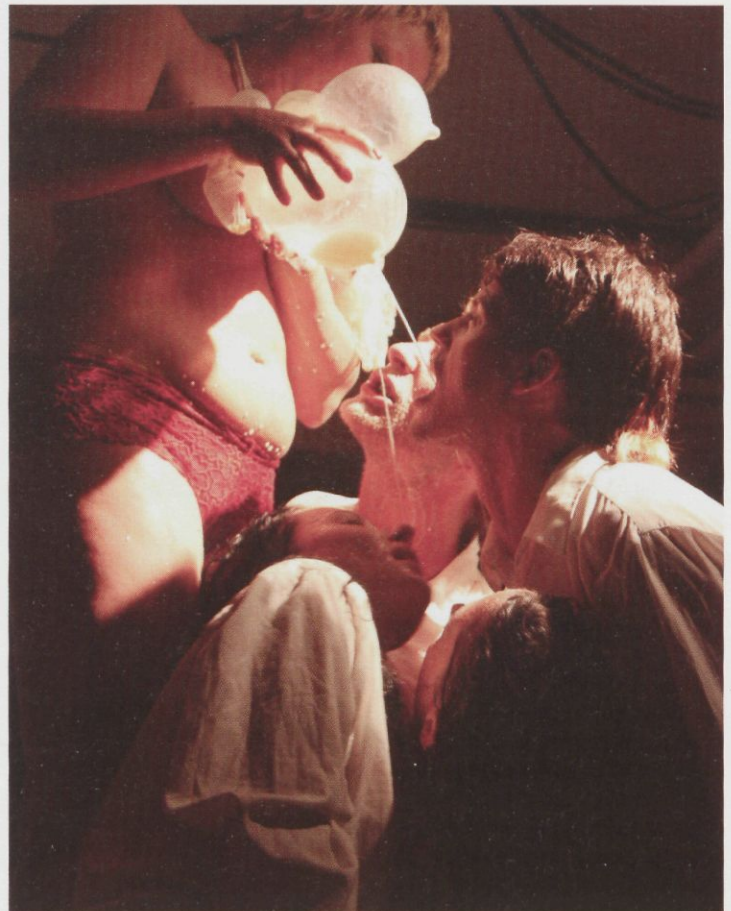
It wouldn't be possible to exercise the Academy Non Grata's main principle, according to which it develops well-developed personalities who know their place in the world, if we provided our students with given schemas, kept them in sterile rooms and left the subconscious level out from our methods. Our students are thrown into water like kittens, they must be able to clean up their own mess, to communicate both with geniuses and the crazy, to help and support each other, to take part in discussions of relevant topics, to hold viewpoints about art and culture i.e. about their work context, to realise all their ideas on their own. Naturally there are teachers who guide them through the process and who are able to do so as they've been through it all before. The activities of the Academy Non Grata are in accordance with previously agreed principles, however, it doesn't mean that we are dealing with a petrified sect. One of the principals is reasonable action, in order to maintain the creative environment both in a mental and physical sense. For instance, if in its early years members really lived crammed together in a small apartment, then as the economic conditions improved and the people involved advanced, it became reasonable to live otherwise, then so it was done. If the students were promised a diploma of higher education, then it was reasonable to join the Art Academy. When the Academy began to harass the Nongrata members, it was reasonable to part with it once again. It is possible that soon it will become reasonable to emigrate in corpore. It is done as it is considered reasonable, because an important part of life is following the elementary laws of the nature, to guarantee the survival of the species, which is the basis for everything.

Here in the North and in Eastern Europe it is generally common, especially in the art sphere, to ignore the laws of nature. The artists imagine being on a somehow higher level than human beings and they believe that mundane problems such as breathing, feeding, survival etc. do not affect them. The latter being a pure self-deception, playing it tough and kicking someone else's ass in a situation where all one really wants to do is cry on someone's shoulder. And it ends up in a total emotional freezing or in the worst cases frustration related mental and physical disabilities. Naturally an artist and a philosopher have mental goals but acknowledging and appreciating the laws of nature as well as treating the human being as a part of nature, are the prerequisites to ascending to higher levels.

The structure of the Academy Non Grata, which consists both of studies, creative activities, maintenance of the organisations, as

of relationships, is being built up similarly into a herd of animals. The ones, who make it in this herd, make it everywhere. Yes, there are those, who won't, there are those who get hurt too, but the majority survive and have become wonderful human beings and artists. Even if they don't relate to some situations with their warmest feelings. And above all, the herd is merely a format, because the whole point lies in mental cognition and acknowledgement of these processes, which is again a characteristic common to human beings as a species. So-called civilized people try to gain control over the situation, while at the same time denying essential, complicated issues and very systematically deal with secondary problems. In the Academy Non Grata it is done the other way around, and that's what makes the phenomenon so unique in our Western culture. As such an approach is so rare, then we have to use radical even violent looking methods to convey the message.

I joined the Academy Non Grata more closely in 2003, shortly before the closing of the shadow organisation of the Art Academy, Pärnu College. Although being called the Principal I've never learnt more either in school or elsewhere than during this short period. I've been in state of incomprehension, panic, have been angry and sad, but at the same time have been immensely happy after solving a puzzle of some kind. And if a puzzle that's been born there finds a solution then it is not just another credit point, but it adds so much to understanding life. And I'm extremely happy in the creative environment where making art is considered respectful and is supported by everyone, because I haven't felt it in any other art school or institution.



Lecture "ALMA MATER" School of The Museum of Fine Arts, Boston, United States of America May 2006



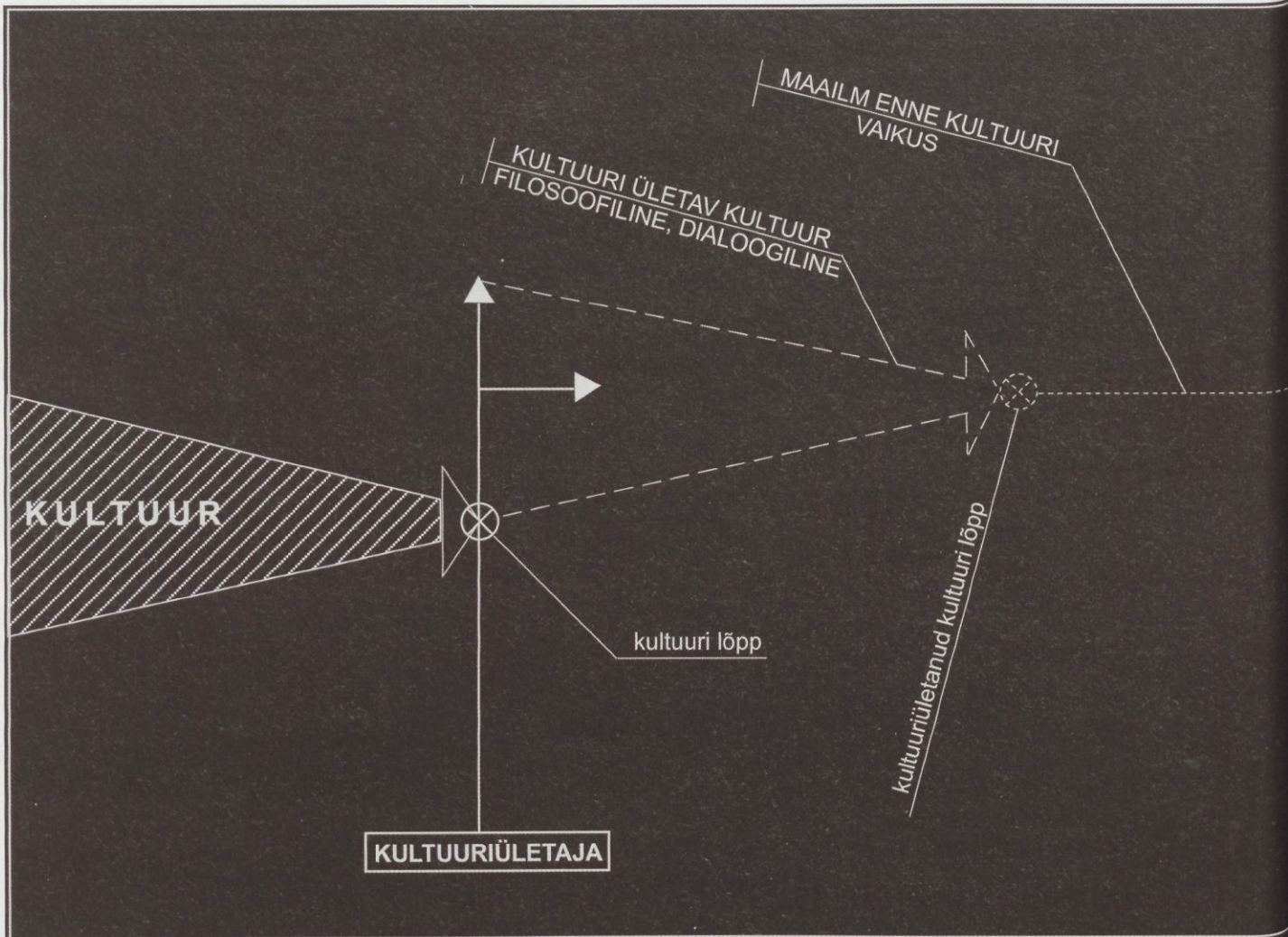
# COOPER UNION

/ New York, UNITED STATES



Nongrata lecture "First Superstars of Performance Art" in Cooper Union for the Advancement of Science and Art

NEW YORK 2009



JONIS 2  
UTOOPILINE NÄGEMUS KULTUURIST VAIKUSENI



# Töid kunstiteaduse ja kriitika alalt

# MANIFESTI ERI



Artiklite kogumik

Edited  
Toimetanud Liisa Kaljula Indrek Grigor

Designed  
Kujundanud Toomas Thetloff

Manifesto font  
Manifestide font Adam Anton Koovit

Comment font  
Kommentaari font Clarendon



# Eesti kunsti manifest

Meie sajandipikkust väiksemate või suuremate väljalõigete modernismikangast läbib üks iseäralik katkematu muster: manifest! manifest! manifest! Manifest ei ole üksnes kultuuriajaloo dokumentalistikasse kuuluv nähtus, see on ka spetsiifiline avangardistlik žanr: vormilt teesipõhine, olemuselt noor ja tuleva suhtes idealistlik ning oleva suhtes nihilistlik *maul nicht halten und weiter dienen*. „Manifest on modernistide relv,”<sup>1</sup> võtab manifesti kui žanri kokku manifestoloog Tiit Hennoste, „radikaalide rühma programmiline avaldus”<sup>2</sup>. Ka Eesti kultuuris on manifest ja rühmitus enamasti käinud käsikäes, grupid astuvad sageli avalikkuse ette efektsete tekstide saatel, programm annab rühmitusele ideelist teravust, ühine energia manifestile radiantsust. Manifesti kui žanri uurimine on Eestis võrdlemisi uus nähtus, esimesed selletemalised käsitlused kirjanduses pärinevad Tiit Hennoste sulest, käesolev on aga esimene katse anda ülevaade kujutava kunsti manifestiloost. Kui Tiit Hennoste sõnul eeldab kirjandusmanifest suurt narratiivi<sup>3</sup>, siis kunstis näib see modernistide leiutatud žanr ka postmodernistlikul etapil toimivat.

Eesti esimest kujutava kunsti manifesti ei leia me ootuspäraselt 1918. aastal asutatud Kunstiühing Pallase juurest. Põhjuseks ilmselt meie sajandialguse kunstnikkonna ükskõiksus teoreetiliste küsimuste vastu, mille tingis prantsuse vabaateljee mentaliteet, kus kunstnik oli iseteadva geeniusena staatuses. Teiseks põhjuseks on ilmselt see, et Kunstiühing Pallas koondas endas nii kunstnikke kui kirjanikke ja viimased manifesteerisid teatud mõttes esimeste eest. Meenutagem kas või Tarapitat (1921), milles kesksel kohal ei olnud mitte kirjanduslikud küsimused, vaid „opositsioon raba vastu, kuhu oleme määrat kõngema”<sup>4</sup>.

Pallaslaste kõrval on teine oluline rühmitus peamiselt Venemaal Penzas oma hariduse saanud kunstnikest 1923. aastal moodustunud Eesti Kunstnikkude Ryhm. 1929. aastal andis Rühm lõpuks välja kauaoodatud almanahhi „Uue kunsti raamat”, mille kaante vahelt leiamegi Eesti esimese kujutava kunsti manifesti „Uuest kunstist”.

Pealkiri „Uue kunsti raamat” eeldab justkui opositsiooni vanaga, mis Eesti kunstiajaloo lühidust arvestades tundub suisa groteskse taotlusena. Kuigi rühma ühe asutajaliikme Eduard Ole mälestustest võib teatava opositsiooni, kus vana rollis pallaslaste viljeldav ekspressionism, isegi

välja lugeda, on ilmselt tegemist pigem modernistlikust retoorikast lähtuva hädavajaliku vaenlase kuju konstrueerimisega.

Stabiliseerunud poliitiline olukord nii Euroopas kui Eestis toob kaasa ka kunstnikkonna rahunemise ning Eesti Kunstnikkude Ryhma manifest jääbki ainsaks „linnukeseks” II maailmasõja eel. Sõjajärgsel stalinistliku sotsrealismi perioodil ei saanud oma kunstnikukreodo, veel vähem grupeeringu püüdluste manifesteerimine kõne allatulla. Nii leiame järgmise kunstimanifesti alles Hruštšovi sulajaast, aastast 1960, kui grupp noori kunstnikke, tuntud kui Tartu sõpruskond, riputas oma tööd üles ühes Tartu vastavatud koolimajas, seega mitteametlikul pinnal, ning lisas näitusele selgitava seinateksti „Noored kunstisõbrad!”, mis selle autori Heldur Viirese kinnitusele oli mõeldud just selgituse ja mitte seisukohavõtuna. Tõsise manifesti tähendus omistatakse tekstile aga näitusele järgnenud süüdistuskoosolekutel, kus selle alusel konstrueeritakse nõukogudevastase grupi olemasolu.

Järgmise kunstimanifesti loob kunstirühmituse Visarid liider Kaljo Põllu alles 1971. aastal. „Visarite manifest”, mis koostatud TRÜ kunstikabineti juures juba 1967. aastast tegutsenud rühmituse eksisteerimise lõppjärgus, on püüe nii isikkoosseisu, viljeldud kunstivormide kui muu aktiviteedi poolest väga mitmekesise rühmituse tegevust tagantjärele kontseptualiseerida. „Visarite manifest” on tähelepanuväärne ka selle poolest, et ta on peale „Manifesti Eestimaa rahvastele” teine manifestiks tituleeritud tekst Eestis. Sisulises plaanis paistab tekst ennekõike silma oma poliitilisusega, sisaldades konkreetseid seisukohavõtte vabariikliku kultuuripoliitika osas. Uudne on manifestis ka tugev teoreetiline angažeeritus, mis lähtub Viktor Vasarely sotsiaalutopismist, kuigi kipub juba segunema teksti autori enese pöördumisega rahvusromantismi.

Paralleelselt Visaritega tegutsesid Tallinnas rühmitused ANK'64 ja SOUP'69. Nende grupeeringute taotluste kokkuvõttena võib vaadelda Leonhard Lapini poolt eesti kunstiajaloo ühel kuulsamal näitusel „Harku 75” ette kantud teksti „Objektiivne kunst”. Võrdlemisi pikk ja sihiteadlikult vaid kunstiteoreetilisi küsimusi hõlmav, seega teaduslikkusele pretendeeriv ja sellega apoliitilisust taotlev tekst postuleerib klassikalise modernismi vaimus estetismi.

„Visarite manifest” ja „Objektiivne kunst” annavad tunnistust teoreetilise diskursuse tekkimisest eesti kujutavas kunstis. Seitsmekümnendate teine pool on manifestide osas taas vaiksem periood, ainsana võiks siit programmilisena esile tuua Ilmar Kruusamäe maali „Pühendusega Ants Juskele” (1980), millelt leiame teksti autori seisukohavõtuga hüperrealismi küsimuses:

„99% WORK, 1% PHOTO”.

Kaheksakümnendate teisel poolel tärkab uus noor kunstnikepõlvkond eesotsas Rühm T-ga, kelle esimest näitust



1986. aastal saadab lühike manifest, 1988. aastal lisan-  
dub veel „Tehnodeelilise ekspressionismi manifest”. Mani-  
festiloo seisukohalt on Rühm T manifestid olulised enne-  
kõike oma mõju tõttu retseptioonile, mis ei ole mõeldav  
ilma viideteta rühma liidrite Raoul Kurvitsa ja Urmas  
Muru kirjutistele. Hiljem lisanduvad ka Eesti olulisima  
poststrukuralistliku mõtte populariseerija, samuti rüh-  
ma kuulunud Hasso Krulli tekstid.

Teine tugeva teoreetilise baasiga kunstnikekooslus on  
üheksakümnendate alguses Peeter Lauritsa ja Herkki-  
Erich Merila loodud DeStudio, mille küllaltki rikkalik  
kirjalik pärand kõneleb juba puhtas postmodernismi  
keeles.

Manifestide arvukusega paistab silma ka sama kümnendi  
alguses üsna lühiajaliselt tegutsenud rühmitus Lüliti.  
Säilinud on vähemalt kolm manifesti nime kandvat teksti,  
lisaks veel üks *performance*'i raames ette kantud tekst.  
Lüliti koosnes tegelikult samuti vaid kahest kunstnikust,  
toona geograafia üliõpilastest Navitrollast ja Toomas  
Roosimöldrast, rühmitusel oli aga väga liikuv kaaskond.  
Nii on ka manifestid „parema stiili saavutamiseks” kir-  
jutatud koostöös literaatide Karl Martin Sinijärve ja Sven  
Kivisildnikuga. Viimast võib meil pidada professionaalseks  
manifestikirjutajaks — vähemalt võib tema nime leida  
kõige suurema hulga ja kõige käredasõnalisemate teks-  
tide alt. Lüliti manifestid on toonilt iroonilised, vormilt  
klassikalised: esmalt hävitav hinnang Eesti kunsti hetke-  
olukorrale, seejärel Lüliti positiivne programm.

1960–70ndatel kunsti tulnud noored moodustasid pärast  
Eesti iseseisvuse taastamist uue kunstinomenklatuuri.  
Kunstis autodidaktid Navitrolla ja Roosimölder olid  
ametliku kunstimaailma poolt kõrvale tõrjutud. Navitrol-  
lal ei õnnestunud sisse astuda Eesti Kunstiakadeemiasse ja  
kunstnike liidu liikmestaatuse puudumise tõttu ei saanud  
nad üleminekuaja keerulistes oludes isegi pintsleid osta.  
Sellisest olukorrast tingitud vihast ja trotsist sünnivad  
eesti kunsti esimesed tõelised vastumaniifestid, mis kut-  
suvad üles valitsevat kunstikultuuri kukutama. Kirja-  
nikelt leiame selliseid tekste ridamisi juba alates Henrik  
Visnapuu „Rohelisest momendist” (1914).

Üheksakümnendate teisest poolest võiks mainida kaht  
manifesti. Esiteks Kaljo Põllu järjekordne üritus oma  
õpilasi, seekord Eesti Kunstiakadeemia antropoloogilistel  
reisidel koos temaga osalenud seltskonda rühmituse Ydi  
alla koondada, millega kaasnesid Visarite kogemusest  
lähtuvad almanahh ja „Kunstirühmitus „Ydi” manifest”  
(1998). Paraku ei ole Ydi Visaritega võrreldaval määral  
tähelepanu pälvinud.

Üheksakümnendate lõpus võttis eesti kunst pärast  
pikka võõristamist vastu esimese suurema autsaiderite  
laine. Pungisugemetega seltskond, transpopparid pal-  
jastasid popkunsti keeles siirdeühiskonna pahesid, põlv-

konna taotlused võttis manifestis „Transpop — minevikuta  
kunst, (1998) kokku transpopparite karismaatiline juht-  
figuur Mari Sobolev (nüüd Kartau).

Veel üks üheksakümnendatel tekkinud ning praegusel  
Eesti kunstimaastikul aktiivselt esinev autsaid-nähtus on  
Non Grata. „Non Grata manifestatsioon ja tegevuse põhi-  
lähtekohad” on samanimelise *performance*'i grupi ja kooli  
toimimise aluseid küllalt rangelt sätestav dokument.

Ka uue aastatuhande alguse manifestides on oluline  
maailmaparanduslik moment. Naiskunstnike Laulu- ja  
Mänguseltsi Puhas Rõõm manifest propageerib rõõmsaid  
taktikaid tõsiste sotsiaalsete teemadega tegelemiseks.  
Üksikkunstnikuna on sügavalt isiklikku ja sotsiaalset  
põimivate manifestidega üles astunud Marco Laimre.

Teie ees kurdub lahti Eesti kujutava kunsti manifestide  
ülevaade. Erinumber sisaldab manifestide terviktekste ja  
kärpeid, iga manifesti kõrvalt leiata konkreetset teksti  
puudutava kommentaari.

Indrek Grigor

Liisa Kaljula

Tartu Kunstimuseum

Manifesti kommentaarid on kirjutanud Indrek Grigor (lk  
5, 7, 9, 11, 15, 19, 21, 29) ja Liisa Kaljula (lk 13, 17, 23,  
25, 27)

*Adam (esimene isane kirjanik Eestis)*

*Adam on spetsiaalselt manifestide kujundamiseks loodud tekstikirjade perekond,  
mis nüüdseks koosneb ligemale viieteistkümnest fondist. Kogu projekt sai  
alguse Hollandi Haagi Kuningliku Akadeemia (KABK) magistritööst. Minu valik  
langes tekstikirjatüübi kasuks ning kitsamalt uurisin, milliseid kirjatüüpe on  
kasutatud sellise kõrvalise 20. sajandi nähtuse puhul nagu kunsti manifest. Erist  
läbivat stiili eelmise sajandi manifestidest ei leidnud, seega otsustasin mõelda  
pigem süsteemi peale, mis võimaldaks manifesti hallata. Ehitasin kirjanike  
sisse omamoodi enesehävitusliku põhimõtte, mis genereerib vajadusel lõigatud,  
katkised tähed. Lõigetes pole läbivat struktuuri, arvestatud on vaid lugemise  
suunaga. Katkised tähed kriibivad laustekstis ja pisitähedena silma, suurtes  
pealkirjades aga karjuvad, tõmmates tähelepanu manifestatsioonile. Lugejale  
rahu ja silmale puhkuse andmiseks võib aga alati kasutada mõnda Adami  
tekstiversioonidest, mis on veel terved ja rahulikuma rütmiga.*

Anton Koovit

<sup>1</sup> Manifestoloog Tiit Hennoste: Manifesti eelduseks on suur narratiiv! (intervjuu). — Sirp, 22.09.2006.

<sup>2</sup> Tiit Hennoste. „Noor-Eesti” manifest teiste kirjandusmanifestide taustal. — Looming 2005, nr 5.

<sup>3</sup> Hennoste 2006.

<sup>4</sup> Tarapita: Kirjanikkude Ühingu „Tarapita” häälekandja. Tartu: K. Mattiesen, 1921–1922, lk 2.



# UUEST KUNSTIST

See raamat esindab rea pilte Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmete töist maalinguid graafikat skulptuuri lavaehitusi Enamik neist on sääraseid mille ees tavaline kunstinäituse kyllastaja on harjunud lausuma on võimatu mõista mis see kujutab ...

See otsus tuleb nõnda siis sest et vaatleja ootab teoselt sääl olematu id asju et pilt omaks sisu jutustaks midagi kujutaks mõnd ymbritse vas elus leiduvat eset ...

Impressionism ta järellainetega oli hoolimata oma näilisest objektiivsusest ja teaduslikele aluseile tuginemisest individualistlikult meeleolutsev Ta analüseeris välismaailma uuris valguse ja värvimängu vaheldusi looduses püüdis igaveses liikumises olevaid vormide ja joonte muutusi Oma loogilise lõpu see kunst leidis ekspressionismi umbtänavas kuhu ta tuli futurismi ja varase kubismi kaudu Kogu selle arengu kestel loodi kunsti vaid meeleliseks maitsmiseks Kõik see laskis unustada kunstiteose tõelise olemuse nood algmaterjalid millest sünnib ja ehitatakse teos säädused mis organiseerivad ja korraldavad kunstniku eneseavaldust ja muudavad selle kunstiteoseks

Kunsti ylesanne pole olevate asjade kopeerimine jäljendamine vaid uute loomine Materjaliks millest sünnib kunstiteos — kõnelgem lihtsuse pärast vaid maalingust — on pind jooned ja värvid Maaling ei tarvitse kujutada mingit reaalelu eset ta eluõiguse annab juba see et ta ise on üks sääraseist Siit algabki uue konstruktivistliku pildi mittemõistmine

Kunstniku ylesandeks on pilt pind alus organiseerida joonte ja värvidega yhtlaseks tervikuks koguyksuseks asjaks See ongi looja ainus ja suur ylesanne Kõikide aegade suured kunstnikud on olnud selle ylesande teenistuses ...

Poussini teoseid vaadeldes näeme kunstniku kogu töö seisvatki pilt terviku ehitamises ja kompositsiooni ylesannete lahendamises Puud ta pildil ei ole kaugeltki sääraseid nagu looduses inimeste poosid pole sugugi „loomutruud“ Ta on nende looduse antud vormidega talitanud nagu ehitusmeister myyrikividega paigutanud nad nõnda nagu nõudsid kindlad ehitusreeglid Too jutustav kõrvalkylg mis esineb pildis on teisejärguline paratamatus mille ta tol ajal veel ei peetud võimalikuks kunstiteost ...

Kui lõppeks suudame jõuda otsusele et jutustav ja reprodutseeriv kylg kunstiteoses on teisejärguline ja liignegi siis hakkame ka nägema kunstiteose tõelist olemust nägema teda omaette asjana kus valitseb omaette elu ja samasugune säädusepärarus ja rytm nagu eluski ...

Kunstniku töö enam pole rippuv sääraseist mitmetähenduslikest ja venivaist mõisteist nagu meelelisus või mulje nende asemel valitseb

teost mõistus kindlas distsipliinis Praegune aeg vastab ökonomia printsiipe Praegune inimene ses ajas ja keskuses elades on sunnit püüdma maksimaalset minimaalse kulutusega Sellest mõistuslik püüd synteesi poole kunstis nagu synteesi otsitakse praegu praktiliselt utilitaarseski Minek seda teed on võimalik vaid siis kui loominguprotsessi juhib mõistus Braque ütleb „rmastan reeglit sest ta korrigeerib emotsiooni“ Reegel säädus korrigeerib emotsiooni ja tõlgib ta yldinimlikku keelde märkidesse mida mõistame kõik yhtmoodi värvi ja vormi Need alaliselt püsivad matemaatilised suurused on inimestele kättesaadavad nägemismeele kaudu Sinist vaadeldes tunneme see on sinine ta pole kollane punane või midagi muud See otsus on yhine kõigil inimesil Ykskõik missuguse rahvuse või rassi liige vaatleks kera igayhe isiku esimene tunne on üks ja sama sfääriline ymmar gune keha Tunded ja meeleliigutused mis käivad kaasas selle kõigile yhiselt tunduvaga ja mõistetavaga on teisejärgulised juhuslikud ja igal isesugused Kunstnikul tuleb opereerida selle esmajärgulisega alalisega kõigile yhisega

Nõnda teebki konstruktivistlik kunstnik Kui ta maalibki mõnd asja siis ta ei kopeeri ei jäljenda seda vaid püüab maalitavast asjast teemast tuua nähtavale selle yrgaluse võtab vormi ja värvi tähtsaima jätab tähelepanuta ebatäiusliku juhusliku detailidesse kalduva ... Edesi konstruktivistlikest piltidest ytlendakse meil harilikult et nad kõik on yksteisele sarnased alati kõik korduvat neis ei olevat näha kunstniku isikut meie arvustuse keeleliselt mõttetusel vaevalt omataolist leidev „omapära“ Eelpool toodu põhjal on endast mõistetav et uuele kunstile on täiesti võõras tahe mängida individuaalismi nootidel Veel enam oleme uhked sest et me ei ehita sellele mis inimesis on erinäolist ja „oma“ pärast sellele mis inimesi lahutab yksteisest vaid sellele mis kõigile on yhine Selle tagajärjel uus kunst on internatsionaalne See pole ei syy ega voorus See on paratamatus Nagu pole seegi syy et teadus ja tehnika on saand internatsionaalseks kõigile yhiseks Nagu matemaatika või keemia vormelid keel kõigile rahvaile on yhine nõnda seda on ka uue kunsti keel Vanasti perekund sõdis perekunnaga pärast nad yhinesid sugukunnaks riigiks riikideliiduks Kord seisame kogu maailma liidu tõsiasja ees Vaimseil võitlusväljadel sünnib see liitumine alati enne kui tervete rahvaste ja riikyksuste elus ga kord pärastpoole konstateerib ajaloolane et kunstilgi ses maailmaterviku ehitamises ei kuulu just kõige tagasihoidlikum osa Kunst on saamas elu lõbustajast ja mitmekeelsetajast elu organiseerijaks

Märt Laarman



## Eesti Kunstnikkude Ryhm vs. Pallas

Eesti Kunstnikkude Ryhm asutati 1923. aastal geomeetrist vormikeelt viljelevate kunstnike ühendusena. Mitmeil põhjusil esines rühma liikmeskonnas muutusi, aga tuumiku moodustasid Eduard Ole, Juhan Raudsepp, Jaan Vahtra, Friedrich Hist, Märt Laarman, Felix Johansen-Randel, Arnold Akberg, Henrik Olvi, Edmond–Arnold Blumenfeldt.

Kunstiteoreetilise selgitamisega alustasid rühma liikmed juba 1924. aastal, kui EKRI teisel näitusel Tartus pidas Eduard Ole ligi pooletunnise loengu, mis, usaldades autori enda kirjeldust — “andsin kuulajaile lühikese ülevaate kujutavate kunstide arengust viimaste sajandite jooksul”<sup>1</sup> —, oli oma sisult väga sarnane Märt Laarmani hilisema tekstiga.

Ka almanahhi väljaandmise küsimus oli rühma siseselt päevakorras juba 1924. aastast saati.<sup>2</sup> Almanahhi eellaseks nii vormilt kui sisult sai “3 kunstinäituse” kataloog, mis anti välja seoses Laarmani, Akbergi ja Olvi ühisnäitusega Rakveres 1926. aasta kevadel. Laarmani kirjutatud kataloogi teksti läbitöötatum versioon saigi 1927. aasta suvel trükiküpsse “Uue kunsti raamatu” kuulsa artikli “Uuest kunstist”<sup>3</sup> aluseks. “Trükitööliste streigi ja muude asjaolude tõttu”<sup>4</sup> raamatu väljaandmine aga viibib ja nii ilmubki Eesti kujutava kunsti esimene manifest alles 1929. aastal. Laarmani artikkel “Uuest kunstist” käsitleb kubismi maalikunsti paratamatu arenguna, evolutsiooni, mitte revolutsioonina. Laarmani kosmopoliitne käsitlus unustab sealjuures hetkega Eesti perifeersuse ning inkorporeerib meid kohe rahvusvahelisse traditsiooni, käsitledes vanana, mille suhtes EKRI viljeldud vorm on uus, Euroopa üldist kunstiajalugu enne kubismi.

Eesti siseopositsioonist annavad alust rääkida EKRI almanahhis sisalduv Juhan Raudsepa artikkel “Eesti Kunstnikkude Ryhm. Jooni arengukäigust ja sihtidest” ning Ole mälestused. Mõlemad tekstid viitavad otseselt kohalike kunstirühmituste sõpruskonna põhisusele: “Kunstnike lahkuminevad maailmavaated põhjustasid mitmesuunalised liikumised ja koondumised. Muidugi mõjusid selleks kaasa mõnel juhul ka teised põhjused, nagu yhine elukoht, isiklikud suhted jne.”<sup>5</sup>

Raudsepp ja Ole rõhutavad ekspressionistliku laadi domi-

neerimist üldises kunstipildis, kusjuures mõlemad vastandavad end sellele: “Säärane peata ja sabata pessimistlik kunstivool võis väga hästi sobida ja olla küllaltki motiveeritud ühe võidetud rahva sõjajärgses poliitilises kliimas, mitte aga siin, optimistlikult oma uut iseseisvat riigielu algavas Eestis. Meie ei vajanud siin ekspressionistlikke ahastavaid või hüsteeriliselt naervaid lõustu, vaid eelkõige rahulikku ja plaanikindlat ülesehitamistööd. Ning sellepärast pidasingi mina käesoleva momendi kõige sobivamaks kunstivormiks kubistide ja konstruktivistide näidatud teed.”<sup>6</sup>

Seega võiks Raudsepa ja Ole ütluste põhjal välja joonistada vastanduse Pallas vs. EKRI, mis, kui Pallas üksnes järelimpressionismile taandada, võib-olla ka kannaks. Vabbe lõi aga just 1920ndate alguses oma paremad kubofuturistlikud tööd ning kubistlikud katsetused ei olnud ka Pallase õpilaste seas midagi põhimõtteliselt tundmatut. Niisiis on opositsiooni iva hoopis proosalisem. Pallas ja EKRI olid lihtsalt erinevad sõpruskonnad. Selles ei ole iseenesest midagi ennekuulmatut, kuid annab selgitust, miks EKRI end Pallasele vastandas. Ja selleks ei ole mitte isiklik vaen, kuigi Ole põhjendab Konrad Mäega ühte lauda istumist deviisiga “TUNNE OMA VAENLAST”<sup>7</sup>, vaid ennekõike modernistlikust retoorikast lähtujaile hädavajaliku vaenlase konstrueerimine.

Märgiliseks kujunes EKRI ajaloos 1926. aasta, kui toimus kaks erinevate osavõtjatega näitust. “Võrus esinesid E. Ole ja F. Randel. Rakveres H. Olvi, A. Akberg ja M. Laarman. Need kaks näitust töid väga ilmekalt välja rühmas kujunema hakanud veelahkme. E. Ole ja F. Randel hakkasid kalduma hoopis teise, realistlikumasse laadi... Rakveres esinenud tulevad aga välja lausa manifestiga”<sup>8</sup>. Viimase all on mõeldud “3 kunstinäituse” kataloogi, mis, nagu ülal öeldud, on sisuliselt vaadeldav almanahhi eellasena. Ole ja Randeli dogmast kõrvalekaldumine viib 1927. aastal tormiliste koosolekuteni, kus arutatakse nende rühmast väljaheitmise küsimust. Kusjuures “A. Akberg, M. Laarman ja H. Olvi pooldasid “realistide” rühmast väljaheitmist, J. Raudsepp ja A. E. Blumenfeldt tegid ettepaneku jätta nad siiski organisatsiooni — kui nad oma uuest laadist loobuvad.”<sup>9</sup> Niisiis on EKRI ühendaval “moodsal vaimulaadil” ikkagi kindel vorm. Ning nende manifest selles mõttes vaadeldav kui konkreetse loomisprintsipi sõnastus, mis on eesti kunstimanifestide seas võrdlemisi harv nähtus.

<sup>1</sup> Eduard Ole. Suurel Maanteel. Arostryck, Uppsala, 1973, lk 153–154.

<sup>2</sup> Mai Levin. Märt Laarman (näitusekataloog). Eesti Kunstimuuseum, Tallinn, 1996, lk 13.

<sup>3</sup> Märt Laarman. Uuest kunstist. Uue kunsti raamat. Eesti Kunstnikkude Ryhma Kirjastus, Tallinn, 1929, lk 3–8.

<sup>4</sup> Levin, lk 13.

<sup>5</sup> Juhan Raudsepp. Eesti Kunstnikkude Ryhm. Jooni arengukäigus ja sihtides. Uue kunsti raamat, lk 73–74.

<sup>6</sup> Ole, lk 129–130.

<sup>7</sup> Ole, lk 138.

<sup>8</sup> Reet Mark. Eesti Kunstnikkude Ryhmast. Lyhidalt. Eesti Kunstnikkude Ryhm. Raamat (näitusekataloog). TKM, 2005, lk 2–3.

<sup>9</sup> Mirjam Peil. Kunstiorganisatsioon “Eesti Kunstnikkude Ryhm” aastail 1923–40. Diplomitöö, TRÜ, 1967, lk 52–55. Viidatud Mark, Reet 2005, lk 3 kaudu.



# GRUPI KUNSTNIKE TEOSTE NÄITUS NOORED KUNSTISÕBRAD!

Meie koolis eksponeeritud kunstinäitusel on esitatud töid väga mitmesuguse isiksusega autoritelt. Ühiseks jooneks neile on see, et nad kõik püüavad kujutada kaasaegselt ümbritsevat elu. Nad püüavad võimalikult intensiivselt edasi anda oma elamusi. Värvil on väga suur tähtsus nende loomingus. Esitatud kunstnikud ei maali maha loodust, vaid kujutavad elu isikupäraselt. Nad tahavad tabada kujutatava olemust. Nad pole tahtnud teha ilusaid pilte mugava korteri seinale, vaid öelda oma sõna elu kohta. Kuna iga inimene näeb kõike läbi enese olemuse, siis peab ka vorm olema isikupärane. Vorm peab vastama sisule. Ja nii ongi sellel näitusel esitatud töödes näha vormiotsinguid ja julgeid katsetusi. Kõik näitusel esinevad kunstnikud on saanud oma kunstialase hariduse nõukogude kunstikoolis, mis teatavasti on rangelt realistlik ja nõuab korrektset joonistusoskust. Kui esitatud töödes esineb kohati näilist primitiivsust ja abitust, siis ei tule see mitte joonistusoskuse puudumisest, vaid sellest, et kunstnik otsib kõige õigemal ja veenvamat lahendust<sup>1</sup> väljendust oma tunde. Esitatud tööde valik võib olla mõnel määral juhuslik, kuid ta annab ülevaate ühe grupi püüdlustest.

Silvia Jõgever

Meie näitus esitab mõne lihtsa katse kujutava kunsti laialdastest võimalustest. See näitus peab julgustama teid eluvaatluseks joonte ja värvidega. Need pildid ei ole teile eeskujuks, vaid näiteks kunstniku kontaktist eluga. Selle omandamiseks tuleb teil oma elamused järjekindlalt registreerida paberile või ka lõuendile. Tehke seda esialgu värvidega, mis on palju kergem, ja siis proovige ka joonistada, mis kindlasti märksa keerulisemaks osutub. Eelkõige aga ärge katsuge „järgi teha“ „kopeerida“ — vaid püüdke kujutada seda, mis teid kõige enam võlub. Teid erutab, tähelepanu äratav, teis mitmesuguseid tundeid esile kutsuv. Ärge nõudke endilt, et teie pilt kujutaks täpset aruannet sellest, mida annab teile nägemismeele füsioloogiline mehhanism. Kui aga teie taotlused juba algusest peale sinna poole sihivad, siis vahetage aegsasti kunstiringi fotoringi vastu „Ljubiteli“ peegelkaameral võite näha mehhaanilise masina kõigi optiliste võimaluste piiri. Kuhupoole te ka ei pööraks seda üliobjektiivset objektiivi, alati peegeldab ta teile raamitud väljalõiget loodusest, andes asjaliku ja kaine projektsiooni teid ümbritsevatest esemetest. Kui teie aga märkate seda hämmastavat erinevust objektiivse peegelduse ja selle vahel, mida teie ise näete, siis võtke paber ja värvid ja püüdke teha oma pilti ja säilitage lapsepõlve nägemise siirus võimalikult kauemaks, et see suudaks püsida ka kunstivormi raske ja ränga omandamise käigus.

Heldur Viire

<sup>1</sup> Heldur Viirese käega tehtud parandus



## Sõpruskond

„Sõja tõttu katkes „Pallases” õppetöö üheks aastaks. 1942. aastal avati „Pallas” uuesti. Esialgu kandis ta Kõrgemate Kujutava Kunsti Kursuste nime. Sinna astusid kohe Lembit Saarts (s. 1924) ja Silvia Jõks Jõgever (s. 1924). 1943. aasta asusid õppima Ülo Sooster (s. 1924), Lüüdia Mark-Vallimäe (s. 1925) ja Valdur Ohakas (s. 1925). Juba varem õppisid „Pallases” Kaja Kärner (s. 1920) ja Valve Moss-Janov (s. 1921).

Pärast venelaste sissetungi 1944. aasta sügisel avati „Pallase” baasil Tartu Kunstiinstituut, kuhu asusid õppima Henn Roode (s. 1924) ja Heldur Viires (s. 1927). Eespool nimetatud noormehed moodustasid sõpruskonna. Nende vaimsusest said mõnevõrra osa ka tüdrukud.”<sup>1</sup>

Nagu Kunstiühing Pallas ja Eesti Kunstnikkude Rühm, moodustab ka ülal loetletud seltskond sõpruskonna, aga selle vahega, et ametlikult ei ole tegemist grupiga. Ja mitte ainult ametlikult, ka mitmete sõpruskonda kuulunud kunstnike eneste arvates ei moodustanud nad kunstirühmitust. Sellegipoolest seostub just nendega eesti manifestiloo esimene pärastsõjaaegne tekst.

1960. aastal korraldab Silvia Jõgever, kes töötas toona Tartu 8. keskkoolis (praegune Forseliuse gümnaasium) joonistusõpetajana, vastavatud koolimaja kolmandal korrusel sõpruskonna näituse. Heldur Viires kirjutas sellega seoses Jõgeverile Pollist, kus tema, Lüüdia Vallimäe-Mark ja Kaja Kärner olid pomoloogia laagris illustreerimas: „Ah, et siis nüüd teed sina, Silvi näitust! Väga meeldiv on taolist rabelemist eemalt jälgida... Pildimaterjali üle Sa puudust ei või kurta... Aga mõte on iseenesest vaimustavalt ilus... Muidu aga soovin Sulle palju, palju edu ja jõudu selles nii tänamatus ja nii ilusas rabelemises. Sellest saaks siis meie esimene grupinäitus ja loodetavasti mitte viimane.”<sup>2</sup>

Näitusele plaaniti lisada ka selgitav tekst. Viires sellega seoses taas Pollist: „Üldse on see kõik nii maru üritus ja sina ise kõige marudam, et midagi taolist ära organiseerida suutsid ja veel see artikli kirjutamise idee! Kas ta on Sul kah seinapeale ülesse pandud? Oleks sa meid varem siia informeerinud sellest manifestatsiooni plaanist oleksime kah midagi kirjutanud ja sellega saanud Sind abistada ideede osas, kui Sa väikese kokkuvõtte oma seletavast artiklist teeksid oleks kah imearmas.”<sup>3</sup>

Artikliga, mis „koos joonistustega oli vitriinis”<sup>4</sup>, on võrdlemisi segased lood. Tekstist on säilinud kaks varianti. Esiteks Jõgeveri kirjutatud „Grupi kunstnike teoste näitus”<sup>5</sup>. „Kuna see aga ei tulnud hästi välja, palusin, et Kärner ja Viires kirjutaksid uue.”<sup>6</sup> Ja Viires kirjutabki teksti „Noored kunstisõbrad!”<sup>7</sup> Nüüd aga on Jõgeveri enese poolt käsikirjaliste mälestuste jaoks ümber kirjutatud artikli „Grupi kunstnike teoste näitus” ette lisatud kommentaar: „Minu kirjutatud näitust tutvustav artikkel, mis sai ära võetud enne kui pahanused algasid.”<sup>8</sup> See lubab oletada, et mingi aja oli ka Jõgeveri tekst väljas. Lisaks on küsitavusi Viirese teksti koostises. Jõgever väidab oma mäletustes, et Viirese tekst oli seinal muutmata kujul, samas meenutab Viires, et Jõgever olla tema tekstile lõppu ühe lõigu juurde kirjutanud. Seega võime kindlusega väita vaid seda, et vähemalt suurema osa ajast oli väljas Viirese tekst, kas siis Jõgeveri lisatud lõiguga või ilma.

Kuigi Jõgever vältis näituse komplektis teadlikult „abstrakteid maale ja kollaaže”<sup>9</sup>, puhkes näituse pärast skandaal, aga mitte sisu, vaid ennekõike mitteametliku formaadi tõttu. Järgnesid süüdistuskoosolekud Tartus ja Tallinnas, kus Viirese „ideoloogiliselt vääral artiklil”, mille autorsuse Jõgever enese peale võttis, oli oluline roll süüdistusmaterjalina „nõukogude vastase grupi paljastamisel”.

Viires ütleb, et kirjutas teksti silmas pidades kooliõpilastest auditooriumi, seal on „väikeste viidete ja näpunäidetega suunatud, kuidas seda näitust vastu võtta. Selge ja lihtne, minu programm. Aga kui võrd see näitus läks ideoloogia lahingu peale, siis säärane seletus seinal loeti muidugi manifestiks. Ta ei ole üldse manifestiks mõeldud. Ta ei ütle, et vot meie oleme nüüd see grupp ja meie eesmärk on see ja see. Vaid siin seletab ära, millega kujutav kunst või maalikunst üldse tegeleb.”<sup>10</sup>

Lastes end kaasa kiskuda koosolekul valitsenud meeleolust, forsseeris ka Jõgever teksti tahtmatut manifestatiivsust: „...koosolek hakkas lõppema. Siis aga uhkas üle minu vihavahk... Tõusin püsti ja ütlesin, et artiklis kirjutatu on õige. Et kunstis on kõige tähtsam subjektiivne eneseväljendus, et maalikunstis on kõige tähtsam värviprobleem. Tõusis uus kära ja siis lõppes koosolek ära.”<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Silvia Jõgever TKM TA, f 3, nim 1, s 260 I, lk 3–5.

<sup>2</sup> Jõgever: I, lk 25.

<sup>3</sup> Jõgever: I, lk 28.

<sup>4</sup> Jõgever: I, lk 28.

<sup>5</sup> Jõgever: III, lk 3–6.

<sup>6</sup> Jõgever: I, lk 28.

<sup>7</sup> Jõgever: III, lk 6–9.

<sup>8</sup> Jõgever: III, lk 3.

<sup>9</sup> Jõgever: I, lk 25.

<sup>10</sup> Indrek Grigori vestlusest Heldur Viiresega, 25.09.2006.

<sup>11</sup> Jõgever: II, lk 7–8.



# VISARITE MANIFEST

1

„Visarite” kui kunstirühmituse asutamine toimus päeval mil K Põllu P Lukats ja E Tegova läksid Tartus toimunud vabariiklikult kunstinäituselt oma tagasilükatud töid ära tooma Naastes otsustati kevadel TRÜ kohvikus teha eraldi näitus millest võtaksid osa ka need kelle väljajäämist põhjendati kas siis vastuvõetamatu vormi või kunstiinstituudi diplomi puudumisega ... See oli dets 1967 a ... Meid ühendas tegutsemisjanu ja teadmine siinse kunstielu laostumisest ... Püüdsime näidata et kunstnike kaadri noorendamise allikad peituvad Tartus endas siinsete traditsioonide järjepidevuses Sellest ka rühmituse „maakeelne” nimetus „Visarid” Simuna kihelkonna murrakus „rahulolematud” ... Meid ühendavaks jõuks pole olnud teoste väline sarnasus ja suured eeskujud vaid püüd jõuda iseene äratundmise kaudu kunstitõe jälile Kaasaegse kunsti tundmine ja süvenemine selle teoreetilistesse probleemidesse on meid hoidnud kujunemast rahvusvahelise kunsti jäljendajaiks

2

... Euroopaliku kultuuri küsimärgi alla seadmine on mõistetav ainult siis kui see liitub juba alanud muudatustega Valmistatakse teiseks tehniliseks revolutsiooniks mille tulemuseks on üldine automatiseerimine ja vabaajähiskond Et aga vältida kaasaja massikultuuriga kaasnevat häirivat mõju peame tundma õppima selle allikaid otsima vahendeid oma aja mõistmiseks võtit tulevikku Selleks on kaks võimalust

1 Iga kunstnik püüab toetuda iseendale mitte rahvusvahelise kunsti pidevatele muudatustele ja välja kujundada oma isikupärast laadi Ta ei püüa olla ainult individualist vaid isiksus kelle loomingu jaoks pole veel valmis teooriat ... Tulemuseks on teosed kus kehastub harmoonia ja tasakaal tasakaal objektivse ja subjektivse vahel ... Kuid kunst ei kujuta endast mitte ainult harmooniat vaid ka tõe Midagi peale tõe pole ilus Ilu see on aga absoluutne erapooletus

2 Kunstniku eesmärgiks pole enam pelgupaiga otsimine ja selja pööramine maailmale vaid pidevalt kasvav osalistumine ajastu tõsiasjadega Ta juhib inimesi täielikumalt mõistma uue tegelikkuse olemust Juba praegu on ülemaailmne avangard asunud purustama erinevate kunstiliikide müüre ja üritab luua paljudest plastilistest kunstiliikidest koosnevat sünteesi Traditsioonilised renessanssaegsed kategooriad sulavad uude konstruktiivsete alade arhitektoonilisse kompleksis Tulevikus ei looda enam üksikute kunstnike poolt isikupäraseid teoseid vaid kunstnike kollektiivid organiseerivad ümber kogu keskkonna samuti ei kujundata enam üksikuid tarbeesmeid vaid argielu kogu ümbrus ... Eesmärgiks saab totaalne kunst — kunst kõikjale kunst kõigile

3

Meie manifest ei hõlma ainult Tartu kunstieluga seotud probleeme sest „Visarite” tegevusväli on laiem pealegi elab osa rühmituse liikmeid nüüd Tallinnas

1 Eestis puudub kunstipublik inimesed kes oma ostudega riskiksid materiaalselt toetada alles väljakujunemisel olevat ja mitte veel traditsiooniliseks muutunud noorte kunsti Sellepärast orienteerub iga vähegi edasipürgiv noor kunstnik näituseostudele ja püüab saada tellimusi mis omakorda seab ta kollektiivse otsuse keskpärase maitse mõjusfääri ...

3 Viimasel ajal on juttu olnud sotsiaalsest kunstist õigemini sotsiaalsetest teemadest meie kunstis Tegelikult kujutab see endast pigem meist olenematute globaalsete probleemide illustreerimist Meie kunsti sotsiaalsed probleemid asuvad siinsamas Kunst peab teenima esmajärjekorras seda ühiskonda mille juurde ta kuulub

4 ... On vaja luua materiaalselt kindlustatud elukutselise kaadriga informatsioonikeskust

5 Möödapääsmatuks probleemiks on kujunenud kunstielu laostumine Tartus Seda pole enam võimalik parandada ilma kõrgemalseisvate organite vahelesegamiseta ilma noorte võimekate kunstnike suunamiseta ja kõrgema kunstiõpetuse taastamiseta Tartus See on tervet meie kultuuri hõlmav küsimus teise kunstikeskuse likvideerumise probleem Selle eest vastutavad kõik kellest seni meie kunstielu käekaik olenenud on

6 Vastupidi — vabariigis võiks olla veel teisigi kunstikeskusi näiteks Pärnus oma kunstnikkonna üldharidusliku kunstikeskkooli ja kunstifondi müügisalongiga Tallinn-Tartu telje asemel kolmnurk Tallinn-Tartu-Pärnu See pole meie kunstielu vesistamise vaid rikastamise tee ...

Oleme ausalt esile toonud oma tõe ootamatu ka iseendale Teame et palju ülalöeldust ei olene meist kuid see ei peaks olema takistuseks selle mõistmisele ja väljaütlemisele Vastu võime saada tõrje „Milleks selletagi läheb elu edasi” Vähehaaval aga leitakse et tõelisus on kasvanud suuremaks et seda teati juba ammu nii lihtsast ja loomulikku

Kaljo Põllu



## Manifest

Lisaks manifesti alguses Visarite asutajaliikmetena mainitud kunstnikele Kaljo Põllule, Peeter Lukatsile ja Enn Tegovala kuulusid rühmitusse veel Lembit Karu, Jaak Olep, Rein Tammik, Peeter Urbla ja kriitikute ning toimetajatena Asta Põldmäe (Hiir), Kaur Altoa ja Toomas Raudam.

Visarite vaimse autoriteedi ja kunstikabineti juhatajana mingis mõttes ka juriidilise liidri Kaljo Põllu 1971. aastal koostatud „Visarite manifest”<sup>1</sup> on pärast „Manifesti Eestimaa rahvastele” meie manifestiloo teine manifestina pealkirjastatud tekst. Viimane on eriti tähelepanuväärne, arvestades teravnenud poliitilist olukorda. Põllu seletab manifesti mõiste kasutamist, mille vältimist on Lapin põhjendanud just poliitilise olukorraga, teatava kaitsega, mida Visaritele pakkus ülikooli varjus tegutsemine. Rasked olud ei jätnud aga ka „Visarite manifesti” vormistusele oma pitsereid jätmata, nimelt puudusid Rein Tammiku kodus ette loetud tekstil allkirjad, mida kompenseeriti kõigile asjaosalistele manifesti eksemplari jagamisega.<sup>2</sup>

Formaalselt on „Visarite manifest” küll klassikalise punkt-punktilise ülesehitusega, poliitilise olukorra ja rühmituse enese arenguloogika tõttu puudub tekstis aga sisuliselt deklaratiivsus. Kirjutatud 1971. aastal, 1967. aastal loodud Visarite lõppfaasis, on tegemist rühmituse tegevuse kohati suisa aruannet meenutava kokkuvõttega, kus vaid punktis 2.2 on tunda modernistliku utopismi manifestatiivset lennukust, koos opkunsti looja, klassikalise modernismi viimase apoloogeedi Victor Vasarely otsese mõjudega. Samas on tekstist näha juba ka Põllu pöördumine soomeugri mütoloogia ja rahvusromantismi poole. Ta ise on nimetanud aastat 1972 kui op- ja popkunsti perioodi lõppu. 1973. aastal valmis Põllu esimene leht sarjast „Kodalased”<sup>3</sup>. See vastuolu kajastub manifesti teises punktis toodud kahes erinevas loomepõhimõttes. Esimene (2.1) rahvuslik-individualistlik ja teine (2.2) kollektiivne-globaalne, mis on mõlemad aktsepteeritud võimalike loomeprintsipi-dena. 1998. aastal, kui Põllu Visarite kogemusele toetudes taas ühendab enese ümber koondunud õpilased, seekord rühmitusse Ydi, on modernistlik utopia juba täielikult kõrvale heidetud.

Kuigi Visarite tegevuse oluline osa oli kunstiteooria tutvustamine, mida ka manifestis rühmituse sisulise küljena esile tõstetakse, puudub Visarite eneste manifestis teoreetiline kontseptsioon peaaegu täielikult. Peamine rõhk

on juba ülal mainitud aruandlusel ja teiseks poliitilisusel, ka eespool viidatud teoreetiliste küsimustega seotud punkt 2 mõjub ennekõike kultuuripoliitikana. Sellega erinevad Visarid oma eesmärkidelt Tallinna ringkonnast (ANK'64 ja SOUP'69), kus apoliitilisus oli põhimõtteline. Erinevus Tartu ja Tallinna vahel on ennekõike retooriline, sest ka tallinlased kasutasid ära ametlikke formaate, nii oli ANK'64 Üliõpilaste Teaduslik Ühing, aga ANK-lased ise rõhutavad sealjuures siiski eneste apoliitilisust ja põhjendavad ametliku vormi kasutamist kui ainsat võimalust midagi ära teha.<sup>4</sup> Põllu poolt manifestis sõnastatud kunstipoliitilistest ümberkorraldusplaanidest nagu kunstikeskuste jaotamine üle Eesti ja kunstikõrghariduse taastamine Tartus nähtub aga ka ametliku vormi n-ö sihtotstarbeline ära kasutamine. Põllu küll möönab: „teame, et palju öeldust ei olene meist”, aga juba ainuüksi seisukoha võtmisega angažeeruvad Visarid poliitiliselt. Tartlaste avaliku tegevuse forsseerumine poliitilisuseni tingisid erinevused Tallinna ja Tartu lähtepositsioonides. Visaritele oli oluline vastandumine Tartu sõpruskonna lillemaalides ja kogu suhtumises väljenduvale konfliktile või üldse igasuguse ametliku läbikäimise vältimisele. Põllu panustas just poolametlikule avalikkusele, kus käsikäes töötasid üldist teadlikkust tõstvad tõlkekogumikud ja ettekanded ning suhtumine moodsasse kunsti kui enesestmõistetavasse, millega tühistati salajase riigivastase tegevuse süüdistused. Siit oli liikumine riikliku kunsti ja hariduspoliitika küsimuste juurde juba loogiline samm.

Lõpetuseks võib „Visarite manifesti” veel esile tõsta kui üht vähestest kujutava kunsti manifestidest, mis on saanud Sirje Helme, olgu või põgusa, aga siiski iseseisva analüüsi osaliseks.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Kaljo Põllu. Visarite manifest. Kunstirühmitus Visarid (näitusekataloog). Tallinna Kunstihoone Galerii, 1997, lk 54–56.

<sup>2</sup> Sirje Helme. Kunstirühmitus Visarid. Kunstirühmitus Visarid (näitusekataloog). Tallinna Kunstihoone Galerii, 1997, lk 9.

<sup>3</sup> Samas, lk 6.

<sup>4</sup> Vt nt Merike Vaitmaa. ANK ja muusika. ANK'64 (näitusekataloog). Tallinna Kunstihoone, 1995, (pagineerimata) lk 4.

<sup>5</sup> Helme, samas, lk 9–10.



Käesolev näitus toimub objektiivse kunsti tähe all. Näitusele on koondatud autorid, kes oma loomingus ei väljenda niivõrd oma subjektiivset maailmapilti, meeleolutsemist tegelikkusest võetud vormidega, vaid kes on pöördunud kõrgemal seisvate üldisemate ideede, objektiivsete struktuuride või materjalide poole. Objektiivne kunstiteos ei ole tegelikkuse väljend, vaid tegelikkuse osa, tegelikkuse ise. Objektiivne kunstnik ei väljenda, vaid konstrueerib, tema loominguprotsess pole niivõrd emotsionaalne, spontaanne, kui võrd intellektuaalne ...

Üheks esimeseks printsiipiaalseks objektiivseks kunstnikuks loeksin vene suprematismi isa Kazimir Malevitšit, kes 1913. a. loobus subjektiivsetest maalilistest spekulatsioonidest, mängust tegelikkuse atribuutidega ning lõi kõigest traditsioonilisest puhastatud uue kunstilise realiteedi — „Musta ruudu valgel”. See oli julge tegu, visata eemale kõik vanad ja moodsad kunsti kaanonid, eemaldada kõik ilus kaotada tegelikkus ning luua uus realiteet elementaarse kujundina ning rajada sellele terve uus kunstisüsteem ...

Objektiivse kultuuri rajajaina tuleks veel nimetada futuriste, kes 1909. a. Itaalias tegutsedes avaldasid oma esimese manifesti. See oli esimene kaasaegne kunstirühmitus, kes teadlikult hülgas vana kultuuritraditsiooni ja taotles industriaalsele tsivilisatsioonile vastava kunsti loomist. Futuristid vaatlesid esimestena masinat kui uue ilu sümbolit, rõhutades uue kunstikultuuri põhielementidena masina kaht omadust — liikumist ja jõudu ...

Kõik need tendentsid vahetult Esimese maailmasõja eel ja selle järel panid aluse industriaalsele kultuurile, mis on resonantsis valitseva masinatootmise ning sellega seotud inimesega. Massikommunikatsioonid andsid sellele kultuurile uue väljenduskeele, masinad uued raamid ja materjalid. Inimene, kes oli senini sõltuv looduse ürgjõududest ja materjalidest, kes nägi oma kõrgemaid ideale looduslikes avaldustes, sattus nüüd sõltuvusse masinast ja tema avaldustest. Vähe sellest, et masin muutus uueks vahendiks, ta muutus ka uueks eesmärgiks ja sümboliks. Inimene, kes senini tundis end elava looduse osana, paisati tehislloodusse, mille osana ta end veel ei tundnud. Uutes tingimustes kohanemine nõudis ka uut esteetilist süsteemi, uut kunstikultuuri, mida mina nimetaksin siinkohal objektiivseks, mis on vaba elava looduse stihiast, ent seotud tehisllooduse loogikaga, kõrgemal tasemel inimese enda intellektiga. Sest on ju uus tehisloodus, masinate maailm, intellektuaalse loomingu tulemus, nii nagu sellega resoneeruv kunstikultuur peab olema intellektuaalne ...

Kriiiseisundis on tegelikult hoopis subjektiivne, meeleolude värvide ja vormidega tegelev kunstitraditsioon. Pidev värvide ja vormide vaheldumine, eklektiline erinevate subjektiivsete koolkondade vormisüsteemide süntees, viib kunstikultuuri dekadentsi, kus kunstnikul pole endalgi enam selget arusaama, milleks ta tegutseb, kellele ta loob. Kunstnik viib kunsti sinnamaale, kus kunstniku subjektiivse maailmapildi selgitamine muutub omaette kunstiks. Subjektiivne kunst on läbinisti arhetüüpiline, vastaval arengutasemel kunstniku looming vastab kindlale alateadvuslikult kujunenud skeemile. Objektiivne kunst seevastu, tänu oma intellektuaalsusele, vabastab kunstniku alateadvuse kammitsaist, selle arhetüüpidest. Kunstnik ise hakkab looma uusi arhetüüpe, uusi sümboleid, mis kajastavad tänase elu suhteid ...

Mulle tundub, et 20. sajandi kunsti objektiveerumisprotsess, mis toetub inimkonna industrialiseerumisele, viib lõppkokkuvõttes ühe sellise tervikliku kultuuri poole, kui lõppkokkuvõttes hakatakse endale aru andma uue suhte, inimese, masin, täiesti diapasonist, kui tehislloodust hakatakse võtma kosmilise looduse ühe lahutamatu osana, kui leitakse sellele uuele ökoloogilisele suhtele eetilise alus ja ideaal ...

Nüüd laskuksin lõpmatust tühjusest tagasi meie Maarjamaale ... Mulle tundub, et objektivismi eesti kunstis võib siduda 1920. aastail meil levima hakanud konstruktivismiga, konkreetselt Eesti Kunstnikkude Ryhma asutamisega 1923. a. Objektivismi taasareng sai pärast kunsti vulgariseeritud tõlgendamise perioodi võimalikuks alles 60. aastate keskel, seoses Kaljo Põllu tegevusega Tartus ja Tõnis Vindi eestvedamisel rajatud rühmituse NK-64 tegevusega Tallinnas ...

Peale NK-i põhituumiku lahkumist 1966. a. ERKI-st kujunes seal välja uus rühm, noori kunstnikke, kes viljelesid Objektivismi ...

Kõik need faktid on toodud selleks, et näidata eesti objektiivse kunsti küllaltki pikka traditsiooni ning laia levikut viimastel aastatel. Kui siia juurde lisada juba aastaid objektivistlikke printsiipe rakendav eesti arhitektuur, urbanism, disain ning massikommunikatsiooni vahendid — televisiooni, raadio, pressi — kunst, mis pole vastuolus oma vahenditega või lihtsalt passiivselt ei transleeri traditsioonilisi kunste, võime öelda, et me ühe kehapoolega elame juba objektiivse kultuuritraditsiooni sees.

Leonhard Lapin



## Estetism vs. sotsialism

1975. aasta detsembris organiseeris väike noorte kunstnike ja teadlaste grupp, kellest olulisemad on Leonhard Lapin, Sirje Lapin, Tõnu Karu ja Raul Meel, legendaarseks kujunenud kunstiürituse "Harku 1975". "Maalid, graafika, kunstilised objektid ja installatsioonid eksponeeriti TA eksperimentaalbioloogia instituudi saalis, ametlikult — noorte kunstnike ja teadlaste kohtumise puhuks... Et kunstiteostega oleks võimalik tutvuda, siis eksponeeriti neid eelnevalt ühe nädala jooksul enne kunsti- ja teaduserahva kohtumist." Näitusele järgnenud "kohtumisel" esinesid ettekannetega Mart Helme, Tõnu Karu, Kaarel Kurismaa, Tiit Kändler, Leonhard Lapin ja Raul Meel. "Tekstid korjas sümposiumi järel kokku R. Meel ja avaldas need käsikirjalise väljaandena "Lubada inimest!". "Sellest omapärasest näitusekataloogist on tähelepanuväärseimaks Leonhard Lapini tekst "Objektiivne kunst", mis esitab, kaldudes küll kohati autorile toona lähedase masinaesthetika ületähtsustamisele Eesti üldises kunstiplaanis, kontseptualiseerides nii ANK'64, SOUP'69 kui Visarite tegevust, siiski terve epohhi kokkuvõtte.

Kooskõlas ajastu vaimsusega on "Objektiivne kunst" sarnaselt Visarite manifestiga teoreetiliselt väga heal tasemel. Samas torkavad neis tekstides kohe silma ka mitmed põhimõttelised erinevused. Esiteks on Lapini tekst taotluslikult apoliitiline, samas kui Visarite manifestis on kunstipoliitistel reformidel väga oluline koht, Lapin tegeleb teadlikult puhtesteetiliste küsimustega, käsitledes kunsti teadusena. Ka on Lapini masinaesthetika estetistlik, erinevalt Põllu sotsiaalselt angažeeritud loomisprintsibist, olgu siis kultuuriülesest või kultuuripõhisest. Kui Põllu rõhutab, et "kunstniku sotsiaalseks ülesandeks on edasi anda tegelikkuse olemust ja ta tunnete vahetu väljendus annab teostele elujõu", siis Lapini masinakunst on anti-humanistlik: "masinate maailm [on] uus inimmoistuse loodud loodus, uus anorgaanika, millel on iseseisvad, inimesele juba praegu käsitamatud ja hõlmamatud seaduspärasused", mida Lapin oma töödes "ei kujuta, ei peegelda, isegi ei analüüsi", vaid esitab sümbolsest "selle maailma vastupeegeldusi oma teadvuses". Lapini sõnastatud objektiivse kunsti eesmärgiks on seega kujutada inimesele

täiesti võõrast ja arusaamatut, inimese seisukohalt mittetähtenduslikku, mitte välja töötada küll kultuuri taagast vabastatud, universaalset, aga siiski just inimese tunnetel mängivat vormikeelt, mis on Visarite manifestis eesmärgiks püstitatud. Sellegipoolest on Lapini masinaesthetika positiivne: futuristide ja vene konstruktivistide ideedest lähtuvalt on tehnoloogilise progressi kultus ja Chaluspecky fataalne tõdemus, et "see, kellele on antud õigus ellu jääda, ei pea tingimata olema inimene", helged väljavaated.

Siin joonistub välja NSVLi üks paljudest kultuuri viljastavatest paradoksidest. Põhimõtteliselt valitses kogu liidus ametlik modernism: õitses rasketööstus ja kerkisid gigantsed paneellinnakud. Siiski on riiklikku majandus- ja kultuuripoliitikat raske teooriaks nimetada, pigem oli tegemist ideoloogilise sotsiaalpoliitilise programmiga. Lasnamäe ei kehasta selles mõttes mitte ebaõnnestunud modernismi, vaid ebaõnnestunud poliitilist võimu. Sellest samast modernistlikust ideoloogiast lähtuv, aga ametlikule anonüümsele arhitektuurile vastanduv neofunktsionalism, millega Lapin oli arhitektina otseselt seotud, interpreteeris modernismi kaanonit, aga hoopis teisiti. Projekti teostumisel "pidi vahendiks olema arhitektuurne geomeetria, mis üsna pärisfunktsionalistide unistuste sarnaselt, kuigi ehk mitte nii naiivselt, pidi lahendama kõik probleemid. Mis aga oli teisiti, on see, et puudus eriline vaimustus ja usk tehnoloogilisse progressi. /.../ Niisiis ihaleti mitte ühiskonnaelu kergemaks muutvat tehnoloogiat, vaid tõepoolest sõna otseses mõttes masinaesthetikat nendes piirides, kus arhitektuur oli seda võimeline sümboliseerima."

Lapinit tuleb manifestiloo seisukohalt ära märkida ka kui esimest kunstnikku, kes esines manifestatiivsete seisukohavõttudega rühmast sõltumatu, individuaalse kunstnikuna. Kuigi ka "Objektiivne kunst" kajastab suures osas autori seisukohti, oli ta taotluseks ikkagi epohhi kokkuvõte, "Nähtamatu arhitektuuri kontseptsioon"<sup>7</sup> (1978) ja selgitus graafikasarja "Masinad" (1979) juurde on aga juba täiesti autorikesksed.

<sup>1</sup> Raul Meel. Saateks. Harku 1975–1995 (näitusekataloog). Tallinn, Linnagalerii, 1995, lk 7.

<sup>2</sup> Meel, lk 7.

<sup>3</sup> Leonhard Lapin. Objektiivne kunst. Kogumikus: Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn, Kunst, 1997, lk 51–58.

<sup>4</sup> Kaljo Põllu. Visarite manifest. Kunstirühmitus Visarid (näitusekataloog). Tallinna Kunstihoone Galerii, 1997, lk 56.

<sup>5</sup> Leonhard Lapin. Masinad. Kogumikus: Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn, Kunst, 1997, lk 59.

<sup>6</sup> Krista Kodres. Valged majad on midagi muud. Teisiti. Funktsionalism ja neofunktsionalism eesti arhitektuuris (näituse kataloog). Tallinn, Eesti Arhitektuurimuuseum, 1993, lk 29.

<sup>7</sup> Leonhard Lapin. Nähtamatu arhitektuuri kontseptsioon. Kogumikus: Leonhard Lapin. Kaks kunsti. Valimik ettekandeid ja artikleid kunstist ning ehituskunstist 1971–1995. Tallinn, Kunst, 1997, lk 178.

<sup>8</sup> Lapin, Masinad, lk 59.



# PÜHENDUSEGA ANTS JUSKELE

L.Chase

Hyperrealism



99 WORK  
1 PHOTO

Ilmar Kruusamäe



## Tartu slaidimaali kogu müsteerium

Ilmar Kruusamäe „Pühendusega Ants Juskele”<sup>1</sup> on ühelt poolt eesti hüperrealismi ikooniline teos ja teiselt poolt eesti kunstiajaloo dokumentalistikasse kuuluv hüperrealismi manifest.

Tallinnas oli külm esemelikkus ja fotosilmaga maalimine ERKI üliõpilaste seas moodi läinud seitsmekümnendate esimesel poolel, Tartus hakati TÜ kunstikabinetis Andrus Kasemaa juhendusel ajakirjapiltide järgi maalima kümnenäädil teisel poolel. Kuigi Evi Pihlak oli ajastu kunstisuundumustest toonud välja nii intiimsema kui distantseerituma esemelikkuse<sup>2</sup>, näib seitsmekümnendatel meie kunstikriitikal üldiselt laskuvat külm kaanon, mis defineeris hüperrealismi olemust järjekindlalt läbi esimese põlvkonna.

Hüperrealism ilmutas end siinmail esmakordselt 1975. aasta ülevabariigilisel noortenäitusel. 1980. aasta noortenäitust võib aga pidada laadi aktuaalsuse kulminatsiooniks. Näitusega kaasnes kolmetunnine peamiselt „slaidimaali” ümber keerelnud diskussioon, kus sõnavõttudes kiideti küll noorte huvi kaasaja olme vastu, kuid eelkõige hoiatati — petliku professionaalsuse ja pealispindse suhtumise eest.<sup>3</sup> Termin „slaidimaal” oli sellesama näituse arvustuses müntinud Sirje Helme: „Igatahes on see ainult kasuks, kui noor kunstnik tegeleb oma ajaga. Ja selle tegelemise kõige silmatorkavam väljendus on nähtus, mida ma termini puudumisel nimetaksin slaidimaaliks”.<sup>4</sup> „Slaidimaali” poleemika keskmes olid ka kaks noort tartlast Miljard Kilk ja Ilmar Kruusamäe. Kilk maalis tollal küllat vabas fotolikus võtmes noorusuljaid sõpruskonna stseene, Ilmar Kruusamäe tööd olid samuti hipilikult helged või humoorikad, kuid tehnilises võttestikus ja valitud motiivistikus järgis ta rohkem hüperrealismi kresotomaatiat. Kunstikriitika heitis mõlema töödele ette lähtematerjali ärakasutamist ning heatujulisust ei osatud kuidagi seostada süvakunsti väärtustega. Sirje Helme sõnul ei tunnetanud noor kunst *anno* 1980 „päris täpselt neid momente, mis õigustaksid slaidi kasutamist”.<sup>5</sup>

„Slaidimaali” poleemika jätkus Tartu sügisnäitusel. Noor kunstikriitik Ants Juske diagnoosis näituse arvustuses Miljard Kilgil olevat „slaidikrambi”, Ilmar Kruusamäele aga soovitas „rohkem töövõimet ja „sahtlipõhja maalida””.<sup>6</sup>

Kogu tollase „slaidimaali” poleemika on Ilmar Kruusamäe

tagantjärele muiates kokku võtnud nii: „Tartlased tegid mustvalgete fotode järgi Tartu slaidimaali ja tallinlased tegid slaidide järgi Eesti fotorealismi.”<sup>7</sup>

Juskele aga vastas Kruusamäe veel sama aasta sees sahtli-maaliga „Pühendusega...”. Maali põhimotiiv oli pärit Linda Chase'i raamatu „Hyperrealism” kaanelt, mida kaunistas repro kuulsa ameerika hüperrealisti John Kacere'i teosest „Light purple panties, yellow dress, rear view”. Kruusamäe lisas pildile veel pisikese hinnasildi, millelt võis välja lugeda hüperrealismi raamatu autori ja pealkirja, soovitusel tootega ümberkäimiseks (loputada 40 kraadi juures, mitte valgendada, triikimine lubatud, keemiline töötlemine lubatud) ning toote koostise 99% WORK, 1% PHOTO. Et kunstikriitiku norimisest sündinud vastusmanifest absurdse täiuseni viia, oli algselt sahtli ääre külge olümpiatoodete kvaliteedimärgiga (Moskva olümpiamängud, 1980) kinnitatud ka Ants Juske Sirbis ja Vasaras ilmunud artikkel „Me ehitame kommunismi”.

Ilmar Kruusamäe on oma tollal ühtlasi siirast seletamise soovist sündinud hüperrealismi koguteost hiljem kommenteerinud: „Tegelikult on elus paljud asjad ju nii, eriti hüperrealism, et nad on väga vaevanõudvad. /.../ Minul ei olnud võimalust nurga taga õppida, mina pidin õppima ja arenema kõigi silme ees. /.../ Et ta oli pühendatud Ants Juskele, see oli tema nõuande arvestamine, Juske oli 24, mina olin 23.”<sup>8</sup> Hanno Soans ongi Kruusamäe varaseid töid soovitanud vaadelda just noortekultuuri diskursuses.<sup>9</sup> Omaaegse Tartu hüperrealismi manifesti põhisõnum — ande ja töö vahekord kunstis — on aga Tartu hüperrealistil südamel tänaseni.

<sup>1</sup> Maal asub Tartu Kunstimuuseumi kogus.

<sup>2</sup> Evi Pihlak. Piirjooni eesti nooremast maalist. — Kunst 1978, nr 1.

<sup>3</sup> Mirjam Peil. Arutati noortekunsti. Peateemaks: kas diapositivismis on positiivset? — Sirp ja Vasar 04.04.1980.

<sup>4</sup> Sirje Helme. Noor Kunst '80. — Sirp ja Vasar 21.03.1980.

<sup>5</sup> Samas.

<sup>6</sup> Ants Juske. Sügisnäitusest. — Edasi 27.09.1980.

<sup>7</sup> Liisa Kaljula intervjuu Ilmar Kruusamäega 09.11.2006.

<sup>8</sup> Liisa Kaljula intervjuu Ilmar Kruusamäega 09.11.2006.

<sup>9</sup> Hanno Soans. Hüperrealismi igavene taastulek. <http://www.combain.ee/kunst/kunst97.htm>



# TEHNODEELILISE EKSPRESSIONISMI MANIFEST

Me oleme olemas  
Me oleme olemas siin ja praegu  
Me ei ole nihilistid me ütleme jaa  
Meie loominguliseks printsiiבים on selgus  
Meid huvitab siinpoosus pigem  
Kaob juhuslikkus jääb kord  
Ei ole andekust on tahe  
Ei ole paatost on pahe  
Me ei või silma otsaski kannatada boheemlust ja relativismi  
Me vaatame itta läände põhja lõunasse — ja endasse  
Meil on külm ja palav  
Kõik muutub  
Sellepärast me tegimegi selle näituse

Rühm T

## TEHNODEELILISE EKSPRESSIONISMI MANIFEST

Tehnodeelilis-ekspressionistlik keskkonnaesthetika põhineb ühelt poolt käesolevate industriaalsete ja tehniliste võimaluste loogikal ning selles sisalduval irratsionaalsusel teiselt poolt aga looja täiesti subjektiivsel maailmatunnetusel

Tehnodeelilise ekspressionismi meetod seisneb orgaanilise maailma ja mehhaanika ürgseimate kunstiliste arhetüüpide otsimises ja kõrvutamises mis läbi ilmneb nende tegelik samasus

Tehnodeeliline ekspressionism eeldab looja varjamatut individualismi ning pole mõeldud järgimiseks

Tehnodeeliline ekspressionism on neomodernse maailmatunnetuse põhjamine väljendus Tehnodeliline ekspressionism aktsepteerib tehnika arengu saavutused kuid ei käsitle neid iseseisva esteetilise väärtusena või loodusest võõrandunud nähtusena vaid looduse osana Omaks võttes tehnosthetika minimalistliku kujundisüsteemi ja anorgaanika struktuuralsuse otsib tehnodelia sealjuures maksimaalselt orgaanilisi proportsioone Mainitud printsiiבים tulenevad konkreetsetest kliimaatilistest ja rassilistest iseärasustest Kliimaatiliste teguritena tulevad arvesse eelkõige ükskõikselt karmi loodusega seotud assotsiatsioonid mis vastavad eestlaste temperamentitüübile tema bioloogilisele koodile jaloolised tingimused on soodustanud eestlaste energia sissepoole pööratust ning tinginud staatilistel ideaalidel põhineva esthetika mis rahvusliku keskkonnakunsti tekkides leidis adekvaatseima väljenduse funktsionalismi näol See on esthetika mis tekib sellesama energia suunamisel väljapoole Vaoshoitus ei ole meie püsivus vaid on

raskepärase energia latentne seisund mille minetades vallanduvad raskepärased liikumised

Ekspressionistlik keskkonnakunst on suures osas hallutsinatsioonid sonimine Ekspressionistlik looming sünnib ekstaasis Väiksemate teoste puhul piisab vaimustusest Tehnodeliline ekspressionism on hallutsinatsioonid ja sonimine pluss maksimaalne distsiplineeritus

Maailm sarnaneb kujutlusele lõpmatust sirgjoonest kogu emotsionaalne informatsioon väljendub nurgas mille all see sirgjoon on tõmmatud

Linn on  
Linn on  
Majad on  
Majad on ...  
Uksed on ...  
Mööbel on

rhitektuaarsed vormid on emotsioonide jääkproduktid

Pühhofüüsilisest armastusest settib jääkaine abstraktsete kujundite näol mis on möödamindes vormistatavad linnaks linnaks majaks majaks ukseks mööbluks Tõelisuseks osutuvad ainult inimestevahelised tunded Eero Jürgenson "Huvi pakub vaid teose algtõuge Loomeprotsessi käigus idee areneb hargneb ja deformeerub ning hajub algse nägemuse ähmastudes lõpmatusse"

Ekspressionistlik looming on seotud kujundi intensiivsuse mõjule proportsioneerimisega Erilise rafineerituse saavutab ekspressionistlik keskkonnakunst oma taotluses realiseerida emotsioone industriaalsete tüüpkonstruktsioonide abil Seeläbi avaldub manifesteeritava suuna tehnodeliline olemus

Ekspressionist loob alati iseendale ta ei pea dialoogi keskkonnaga ega tellijaga Objekti keskkondliku sobivuse ja psühholoogilise mõjuga arvestamine on ruumikunsti eelduseks "Üks on kindel — see et ruumi võib vaadelda kui ühte teadvuse seisundit" Peep Urb

Ekspressionist projekteerib keskkonda niimoodi et oma unenägudes oleks tal võimalus selles realiseerida oma varjatud kirgi

Ekspressionist projekteerib keskkonda erootilise pihtimusena Ilu päästab

Ekspressionist projekteerib keskkonda fikseerides oma hämmastust mida temas tekitab universumi totaalne süütus

Raoul Kurvits  
Urmas Muru

Tehnodelia — tehnomaailma ilmutus läbi transi tehnodeliline — tehnoilmutuslik



## Generatsioon T

Rühm T tuleb avalikkuse ette 1986. aastal grupinäitusega Adamson–Ericu muuseumis. Läbi aastate on rühma liikmeskond olnud väga varieeruv, hõlmates ka n-ö “liikme-kaardita liikmeid”. Kui keskenduda manifestidele ja läh-tuda retseptisioonist, on neist olulisimad Raoul Kurvits (alates 1990 Kurvitz) ja Urmas Muru.

Rühm T manifestide täpne koosseis on ebaselge. Kindlalt on tuvastatavad kaks teksti: 1986. aasta näitusega kaasnenud pealkirjastamata, aga Rühm T-ga allkirjastatud teesid ja “Tehnodeelilise ekspressionismi manifest” 1988. aastast. On viiteid, et ka Rühm T teisel näitusel A. H. Tammsaare majamuuseumis oli väljas “näitust sissejuhatav teeside leht”, mida aga paraku ei ole õnnestunud leida ning mil-lest ka asjaosalised ise suurt ei mäleta.

Kerge segadus kaasneb ka 1986. aasta manifestiga. Nimelt oli näitusel väljas vaid leht lühiteesidega, publitseerimisel ajakirjas Kunst eelneb kaldkirja ja asetuse tõttu teisejärgu-liseks taandunud teesidele aga pikem rühma positsiooni ja kunstiliste lähtekohtade seletus. Retseptisioonist on just Kunstis ilmunud pikem tekst, mitte üksi algsed teesid, läinud käibe-le Rühm T esimese manifestina.

Kuigi Rühm T näitused on alati olnud väga multimedial-ised, hõlmates nii maalikunsti, muusikat, installatsioone, videot kui ka *performance*'it, on kirjalikul tekstil nende tegevuses alati eriline roll olnud. Paiknedes rühma kuju-tava kunsti suhtes alati metatasandil, pole tekstist aga ku-nagi saanud loomingu osa, vaid sel on loomingu suhtes alati objektiivsemalt tasandilt lähtuv selgitav funktsioon. Seetõttu on kriitikud, juba alates Harry Liivranna kirju-tatud Rühm T esimesest retsensioonist, oma tekstides mee-eldi kasutanud rühma manifestides sõnastatud seisukoh-ti. See on aga Rühm T seadnud positsiooni, kus nad, olgu siis teadlikult või mitte, on võimelised oma retseptisiooni manipuleerima. Parim näide selles vallas on Hasso Krulli kaks teksti, esiteks “Nomadistlikud rituaalid” ning mõnin-gase ajalõikega esimest seletav “Postnomadonoomia”, mis kaasnesid rühma 1991. aasta näitusega “Guide to Intro-nomadism”. Need tekstid, millest esimest võib käsitleda ka manifestina, on Rühm T üheksakümnendate retseptisiooni kõige kanoonilisemad allikad. Kuigi kriitikute teksti-ihalusel ja seeläbi rühma tekstide menul on omad põhjused, millest olulisim ilmselt tahe mängida toona äärmiselt moekate, tugeva literatuurse dominandiga poststruktura-

listlike teooriatega, tuleb Rühm T manifeste tunnustada kui esimesi Eesti kunsti manifeste, mis leidsid reaalselt sellega kaasneva kujutava kunsti retseptisioonist ka kasu-tamist. Paradoksaalsel kombel vähendab see aga nende tekstide manifestiväärtust, sest kriitika ei käsitle neid kui programmilisi seisukohavõtte, vaid kui objektiivset allikat rühma loomingu tõlgendamiseks.

Olenemata eelöeldust, on Rühm T tekstides klassikalise manifestipoetika deklaratiivsust võrdeliselt rohkem kui 1970ndate surutise all kirjutatud “Visarite manifestis” või “Objektiivses kunstis”, millele end 1986. aasta manifestis uue generatsioonina vastandatakse. Samas on vastandus kaugel teksti dominandi staatusest, põhirõhk on Rühm T enesekehtestamisel. Räägitakse oma põlvkonna iseärasus-test ning rühma liikmete loomingulistest taotlustest — ja seda kõike rõhutatult “meie” vormis. Rühm T enesetead-vus kasvab kiirelt ning juba kaks aastat hiljem valminud “Tehnodeelilise ekspressionismi manifestis” puudub opo-sitsioon juba täiesti. Kogu energia on suunatud oma pro-grammi kuulutamisele.

Tähelepanuväärne on Kurvitsa ja Muru enesemääratlus neomodernistidena. Seda esiteks innovatiivsuse tõttu. 1988. aastal, mil kirjutati “Tehnodeelilise ekspressionis-mi manifest”, ei olnud veel postmodernismi mõistegi Ees-tis juurdunud ning ka rahvusvahelisel areenil oli post-modernism alles täies elujõus. Teiseks algab siit moder-nismi taasaktualiseerumine Eesti kunstis, mis valmistab 1960ndate põlvkonnale tõsist meeolehärmi.

<sup>1</sup> Rühm T. — Kunst 1987, nr 2, lk 18–20.

<sup>2</sup> Raoul Kurvits, Urmas Muru. Tehnodeelilise ekspressionismi manifest. — Vikerkaar 1989, nr 10, lk 88.

<sup>3</sup> Harry Liivrand. “Rühm T” aasta hiljem. — Vikerkaar 1988, nr 1, lk 40.

<sup>4</sup> Harry Liivrand. Modernse kunsti ühest võimalusest. — Noorus 1986, nr 7, lk 29.

<sup>5</sup> Hasso Krull. Nomadistlikud rituaalid. — Eesti Ekspress 15.02.1991.

<sup>6</sup> Hasso Krull. Postnomadonoomia. — Vikerkaar 1991, nr 6, lk 42–52.

<sup>7</sup> Rühm T, lk 20.



Mida aasta edasi seda rohkem on mul probleeme piltide vaatamisega ka selliste piltide mis kunagi meeldinud on Pildi tähendus kultuuris on radikaalselt muutunud Eestis on see juhtunud iseäranis järsku Ma ei armasta ei kultuuri ega elu Kultuur on üks asi mis tahab olemist määratleda eesmärgistada ja külmutada kindlate vahekordadega fragmentideks Pilt ei ole tänapäeval enam kultuuri sümbol vaid selle põhiline seadusandlik ja täidesaatev organ Inimesed nii tajuvad kui väljendavad oma olemist piltlikult fragmenteeritud mõtestatud jadana Järjest vähemaks jääb asju mis ei oleks pilt või selle vari Pildid sigivad kui kärbsed ning illusioon tähendusrikkusest mida nad olemisele külge poogivad on tülgastav Elu on üks asi mis tahab olemist kõigist piiridest välja pressida keema ajada ja läbi laristada inult esmapilgul ei tundu see palavik sama tülgastav kui kultuurne kehatemperatuuri puudumine Neid asju on ikka vastandatud ja teineteisest lahus hoida püütud Täna see enam ei õnnestu Elu ja kultuur on segu niikuinii eraldi võetuna ei ole kummagagi midagi peale hakata Kultuuri ja elu piiril valvamise lõpetamine ja nende funktsioonide ühitamine aitaks ehk elu säästa deliiriumist ja kultuuri kanoonikast See tähendaks et elulistest asjades lähtutaks julgemalt kunstikategoriatest See tähendaks piltide ja kõigi muude kultuuritektide uute esitamist ja lugemisviiside otsimist Pilte peaks vaatama ja näitama nii et võimalikult efektiivselt ära raisata ja läbi lüüa neisse kätketud sihipärasus Rohkem ironiat rohkem tarbijalikku mentaliteeti Kunstniku taotlus pole midagi püha — see on lihtsalt üks katse manipuleerida vaataja teadvusega alistada selle suveräänsust See taotlus tuleb läbi näha ja sellele vastu hakata See tuleb raamist ja pühadusest välja kiskuda tõmmata ta meie elu määratlematuse keerisesse ja vaadata kas temast uues kontekstis veel partnerit on Mujal on sellised postmodernsed kunstistrateegiad Teisest ilmasõjast saadik üha valdavamaks muutunud Meil nad alles sünnivad aga

sünnivad väga äkitselt Ilmselt on otstarbekas endale kiires korras tunnistada et iga pilt üritab meile midagi pähe määrada midagi kinnistada ja meie olemisruumi kitsamaks muuta Midagi tuleb sellega ette võtta Tõnu Tormise kultuuritegijate portreed on väga modernistlikud Nad kutsuvad ennast vaatama hardusega respektierima teatavat tüüpi inimväärikust mida nad kujutavad imetlema valguses-varjus kontuuris-psühholoogias meisterlikult balansseeritud ikoone Neid pilte võib aga vaadata ka hoopis teisiti Võib ignoreerida kõike mida autor on taotlenud ning ikkagi neid pilte vaadata Võib otsida nüansikesi mis tahtmatult on pildi sisse lipsanud ja reedavad seda mida autor ei tea Võib alati teeselda mõistmatut Uurida mis tõugu tüdrukud ja vanamehed nendel pildidel õieti on Erutavad nad meid üldsegi Ei tea kas sellise passipildi järgi kedagi tänavalt ära ka tunneb autorile võib alati liiga teha Ta on oma rolli vabatahtlikult kanda võtnud Piltide endiga võib ka teha mis pähe tuleb Neid võib vaadata pimedas või läbi peegli Neid võib tükikesteks tõmmata ja kokku panna uusi pilte Jaanile võib panna Dorise suu Dorisele roldi ja Jaagu kõrvad Piltidest võib origamit voltida Kõige ilusamad ja mõttetumad mustrid omale seinale peale raamida Lõpuks tuleks pildid enese eest kõnelema panna Kleepida nad ümbrikusse ja saata sõbrale alluvale kallimale lastele vihavaenlastele ülemusele vanematele äripartnerile või võõrale inimesele Vaadata mis saadetakse vastuseks Kas need pildid üldse suudavad tähendusi luua Ma arvan et võrdväärse partnerluse eeldamine muudab väärikamaks nii autori teose kui ka publiku rolli

Peeter Laurits  
Destudio



## (Manifesti lõpp)

Üheksakümnendate alguses eesti fotograafias tolmu üles keerutanud põlvkond oli oma tulekust teada andnud juba vana kümnendi lõpus manifestiga “*Fin de Siècle* eesti fotos”, mille panid kirja Peeter Linnap ja Peeter Laurits noore generatsiooni nimel, kuhu kuulusid lisaks neile Eve Kiiler, Tõnu Tormis, Toomas Kaasik, Toomas Kalve jt.<sup>1</sup> Osaga nimetatutest moodustasid Peeter Laurits ja Herkki-Erich Merila 1990. aastal näitusepõhise rühmituse Igavesti Sinu, mida võib teatud mõttes pidada DeStudio eellaseks. Laurits ja Merila olid teineteist tundnud alates teismeeast ja hiljem kuulunud samasse sõpruskonda, kust eesotsas Hasso Krulliga algas postmodernismi maaletoomine Eestisse. Pidada DeStudiot imporditud nähtuseks tähendab ometi eirata, et: 1) DeStudio sündis kultuurikatkestusse (mis on Tiit Hennoste sõnul kõige manifesteerimisaltim aeg)<sup>2</sup> ja 2) DeStudio loomisele eelnes paar olulist kogemust, ilma milleta kahe fotograafi väljaastumine oleks ilmselt kujunenud teiseks. Peeter Laurits oli viibinud aasta New Yorgis, kus ta mitte ainult ei olnud kokkupuutes kõige kaasaegsema teoreetilise mõtte ja fotopraktikaga, vaid seisis turumajandusliku maailma tulipunktis, Herkki-Erich Merila oli Eesti Ekspressi ja Eesti Aja fotograafina olnud ametis varakapitalistliku ühiskonna jälgimisega ning pannud ühtlasi kõrva taha massikommunikatsiooni puuduvat *know how*'d.

DeStudio manifestidena võiks Eero Epneri bakalaureuse-tööle toetudes käsitleda nelja teksti, lisaks kahele käsi-kirjalisele ettekandetekstile, tuntud kui “DeStudio kirjad”, “Kultuuri ja elu” ning filmi “Destudio” stsenaariumi.<sup>3</sup> Kõik neli on kirja pandud kahe esimese tegutsemisaasta jooksul.

1992. aasta hilissuvel loodud DeStudio esimene programmiline formuleering ilmus 1993. aasta alguses ajakirjas Kultuur ja Elu ja kandis kultuuriväljaande nime. Lauritsa kirjutatud “Kultuuri ja elu” võib pidada peitemanifestiks, sest see ilmus Tõnu Tormise kultuuriinimeste portreede sarja esseeliku järelsõnana. See oli postmodernistlikult partisanlik võte — poetada postmodernismi viiruseosake märkamatu modernismi rakk.

“Kultuuri ja elu” võib lugeda postmodernismi võtmes viitelt viitele. “Vandenõuteooriatest” võib siit leida foudcault'likku võimusepsist, derridalikku binaarsete opositsioonide lõpetamise (kultuur + elu) ja hierarhiate seipaiskamise sugestsiooni (kõrgkultuur + massikultuur), baudrillard'likku simulaakrumite paljastamist (“pilt...

seadusandlik ja täidesaatev organ”) ja lõpuks barthes'likku autori ja publiku võrdsustamist.

Simulaakrumite teadvustamise vajadust oli manifestis muidugi mõeldud laiemalt, aga eriliselt vajas seda tollane eesti fotograafia, mis oli pea kogu nõukogude aja suutnud hoida illusiooni objektiivselt jäädvustajast ja nüüd oli vaja üheaegselt teha paar väga kiiret rehkendust — mitte ainult et foto on kunst, vaid et foto on ka ideoloogia. Binaarsuste ja hierarhiate lõhkumine oli aga pigem DeStudio isiklik südameasi, sest tegeldi ju üheaegselt nii reklaamikunsti, galeriikunsti kui muude kunstiprojektidega ja eesmärgiks oli, et reklaamis “lähtutaks julgelt kunstilistest kategooriatest” ja kunstis oleks “rohkem tarbijalikku mentaliteeti”.

“Kultuuri ja elu” võib lugeda idaeurooplasena sotsiaal-ajalooliselt vihjelt vihjele. “Pildid sigivad kui kärbsed ning illusioon tähendusrikkusest, mida nad olemisele külge poogivad, on tülgestav”. DeStudio pildidekonstruktsioon tundub lokaalses mõttes justkui enneaegsena, arvestades varakapitalistlikku ühiskonda, mis oli kõikvõimalikus vormis pluralismi alles vähe nautida saanud. Lauritsa viibimine New Yorgis andis fotoduo sellesuunaliste mõtete arengule ilmselt võimsa kiirenduse, mille tulemusena DeStudio fenomen jäi kohalikus mõttes veidi justkui õhku rippuma.

DeStudio kui visuaalse looja aspektist olulisena esitab “Kultuur ja elu” DeStudio sürrealismisugemelise intertekstuaalse pildiloomemehanismi: “Jaanile võib panna Dorise suu, Dorisele Arnoldi ja Jaagu kõrvad”. “Kokteilisegamises” oli ühiskonnas käibiva väärtus-kaleidoskoobi ironilist kommentaari, aga ilmselt ka oma annus loomise rõõmu.

*Fun* ja iroonia olid segatuna osa DeStudio omamüüdist ja kuvandiloomest. Viimasele vihjab ka alljärgnev väljavõte ühest tollasest intervjuust.

Heie Treier: “Kas DeStudio kunst on küüniline?”

H.-E. M.: “Kindlasti on.”

P. L.: “Ma loodan ka.”<sup>4</sup>

DeStudiol on põhjendatult õnnestunud sõna sekka öelda oma kunstiajaloolises retseptisioonis. Mari Laanemets tsiteerib üheksakümnendate fotoülevaates nii “DeStudio kirju” kui “Kultuuri ja elu”, mööndes küll, et “tegelikult polnud DeStudiol mingit manifesti, tegemist oli kahe fotograafi Peeter Lauritsa ja Herkki-Erich Merila rohkem või vähem spontaanse koostööga.”<sup>5</sup>

(Manifesti lõpp) deklareeris Hasso Krull “Väikese kirjanduse poolt”<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Peeter Laurits; Peeter Linnap. *Fin de siècle* Eesti fotos. — Vikerkaar 1987, nr 4.

<sup>2</sup> Manifestoloog Tiit Hennoste: Manifesti eelduseks on suur narratiiv! (intervjuu). — Sirp 22.09.2006.

<sup>3</sup> Eero Epner. Destudio. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, ajaloo osakond, 2001, lk 48.

<sup>4</sup> DeStudio. Peeter Lauritsat ja Herkki-Erich Merilat küsitleb Heie Treier. — Kunst 1/1994, lk 40.

<sup>5</sup> Mari Laanemets. Fotograafiast 1990ndate eesti kunstis. Kogumikus: Übed üheksakümnendad. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallinn 1999, lk 261.

<sup>6</sup> Väikese kirjanduse poolt. Manifest. — Kostabi 1991, nr 1.



# LÜLITI MANIFEST 1

## KÄIBIV EESTI KUNST PÕHINEB

avangardiil Eestis on avangard see mis ilmas on juba seitsekümmend aastat klassika olnud ja avangardist on see kes vähemalt kolmkümmend aastat ei ole ühtegi uut liigutust omandanud Neid iseloomustavad päritolu ja väljaminekud Tüüpilisi avangardiste L PIN RUNGE J P NIKOVSKI

Peale avangardistide on kontseptualistid neil ei ole midagi öelda ja et nad ei talu vaikust tuleb neil

## T LUD JUSKET

Kontseptualistid manguvad valitsuselt raha maksumaksjate raha ent vastu ei pakuta mitte kunsti vaid kontseptsiooni samas selgub et reklaamitud kontseptsioone pole kusagilt lugeda

## HÄD S SIRUT ME KÄE T LMUDI JÄRELE

ja osundame „Keegi sant kaebas mehe kohtusse sest mees ei lubanud tal vorsti nuusutada sant nõudis kulda kahjutasuks ja kohtunik mõistiski talle vajaduste rahuldamiseks piisava koguse kulla kõlinalat”

## KONTSEPTU LIST EI TOOD MID GI

sisuliselt on ta töötü kunstnik ainus mida tal on õigus lunida on töötü abiraha ainus kus tal on õigus vabariiki esindada on töötute pillerkaarid Samuti on kontseptsioon ettekujutus inimene kujutab endale ette et ta on ...

Räägitakse ka postmodernistlikust kunstist kuid eetiline oleks ikka kõigepealt

## L SN MÄELE KOLID J MUST RUUT ÄR OOD T

Jah postmodernism on totaalne jama Nende põhiline häda on selles et

## TEOSED EI SELET ENN ST ISE ÄR

nii ei eksisteerigi eesti kunsti vaid kimp Juske otsata aruandeid publik talutatakse aruannete juurde aga on ta siis revident või Tarass Bulba

On tarvis ilu ...

## JUST ÄSJ VÕITIS HE DUS

Gustav Ernesaksa samuti ei tohi unustada et ilu oli ainus asi mille nimel Suur Dostojevski tegi erandi ja lubas mõrvata lisaks poola ja juudi soost lastele ka muid ...

## ON TV LISEID INIMESED

Muru Pere Kurvits kes on ära taibanud et väga lihtsalt on võimalik väikest raha teha On arvuti taga istuv tolvana kelle religiooniks on demokraatia mõõdutundetud mis toob

## SÖÖD M TUID OHVREID ISIKSUSE PUUDUMISELE ...

Moodne kunst sinna kus on tema koht — põranda alla mis ei tähenda

seada et põranda asukohta tuleks muuta

V NG RD KELDRITESSE ...

Vanad kunstnikud on kaotanud töövõime

OLEME US D

kuivõrd arukat juttu võrreldes kas või vana Maliniga ajas Lenin ...

IG VIIM NE KUI K RGUG DEMONSTR NT

sisendab rohkem lootust kui kunstiaparaat iseenesele

Olles asetanud end rahvaenlase positsioonile ei julgeta siiski

plakati

„M RJU SÕI JÄÄTIST J KOMMI G MULLE EI NNUD”

endale kaela riputada ikka otsitakse nooremaid leitaksegi kusjuures

kedagi ei sunnita aga neile on ikka vähe Ja siis on noored süüdi

midagi neid ei huvita aga asi on selles et

SINU L PSEPÖLV J L TE DVUS

ei huvita üldse mitte kedagi inult Meel joob vähem ja hakkab veel

vähem jooma

JUBE SOIGUMINE

Originaalsus tuleb ära keelata Millised need originaalsed inimesed

on Originaalsete tegude põhimass on kriminaalkodeksis üles

loetud kahjuks ei ole originaalsete inimeste nimekirja lisatud Tegijad

on aga just nemad

LUU TULEB JUG

mitte naiselike emotsioonidega hetkemeeleoluga Naised on just

need kes tundlevad naiste luule näiteks on kohutav ila ...

SPONT NSUS ON S MUTI VIG

inimene jõi ennast täis või kuulis vihmapiisa lärtsatust sai elamuse

ja vormistas junni installatsiooni kontseptsiooni Ometi ei saanud ta

elamust mitte junnist vaid vihmapiisast

KEEGI EIS SU JUNNIST EL MUST

Ja kui siis junnielamuse Spontaanselt ei kuku leht ka puust

Meie ei maali triipe ruute ega junne meie maalime reaalseid objekte

T EVST M DJ KRE TUURE

ka buddhasid kõike rahvalähedast sõnajalgu ja mägesid aga mis

põhiline

INULT ŠEDÖÖVREID

— šedöövrid ongi meie eesmärk On viimane aeg tuua

TIPPKULTUUR EESTISSE

Navitrolla

Roosimölder

Kivisildnik



## Süliti

1989. aastal avastas geograafia üliõpilane Navitrolla pärast esimest kursust Tartu Ülikoolis, et geograafia ei ole ikka päris tema ala. "Suvel mõtlesin elu üle järele ja sügisel jõudsin käia ainult paaris loengus, kui... läksin dekanaati ja võtsin akadeemilise puhkuse. /.../ Otsustasin kunstnikuks hakata. Proovisin uuesti kunstikooli sisse saada. Tagajärjetult ründasin kahel korral ka kunstiinstituuti. Samal ajal hakkasin kunstnikuks olemisega väga aktiivselt tegelema. /.../ Tarmo Roosimõldriga, kellega ülikoolis tutvusin ja kes samuti peale mind koolist lahkus, moodustasime kunstirühmituse Lüliti"<sup>1</sup> (algsest nõudis kirjepilt teise L-tähe peegelkujutist). 1990. aasta lõpus toimus Lüliti esimene näitus Roosimõldri korteris. Ning 1991. aastal kokku kümme (!) näitust. Navitrolla sõnul ei olnud selline maht eesmärk omaette, vaid juhus, puhas "loomise rõõm". Lüliti tegevus kulmineerub 1993. aasta veebruaris näitusega Vaala galeriis. Paraku tekivad Roosimõldri ja Navitrolla vahel sellel ajal tõsised erimeelsused ning Lüliti läheb laiali. "Tegime Lülitiga veel mõned [performance'id] üheksakümne neljandal... aga näitusi me peale üheksakümne kolmanda märtsi enam ei korraldanud."<sup>2</sup>

Lüliti tegevuses osales lisaks Navitrollale ja Roosimõldrile veel terve rida sõberliikmeid, kelle hulka kuulusid ka rühmituse manifestide kirjutamiseks "parema stiili saavutamiseks" kaasatud Karl Martin Sinijärv ja Sven Kivisildnik. Viimast võib pidada suisa professionaalseks manifestikirjutajaks, kuivõrd Kivisildniku allkirja võib leida peale Lüliti ka veel terve rea manifesti taotlusega tekstide alt. Nimetatud kirjanike kaasabil sündis vähemalt neli manifesti, mille täpne kirjutamisdaatum ja seega valmimis-järjekord on segased: koostöös Sinijärvega on koostatud "Lyliti lühike manifest"<sup>3</sup>, mille Sinijärv ilmselt Vaala galerii näituse avamisel ette kandis.<sup>4</sup> Kivisildnikuga koos on kirjutatud "Lüliti manifest"<sup>5</sup> ja "Lüliti manifest 2"<sup>6</sup>, ning Kivisildniku enese poolt Lüliti esimest sünnipäeva tähistava näituse avamisel Tallinna Kommunaalprojekti majas ette kantud<sup>7</sup> "Kunst ja omandussuhted"<sup>8</sup>. Sisuliselt on kõik tekstid üsna sarnased, aga n-ö ametliku manifesti staatuse võiks neist omistada Kivisildniku koostatud "Lüliti manifestile", kuivõrd see publitseeriti paralleelselt Vaala näitusega nädalalehes Sirp.<sup>9</sup>

Manifestoloog Tiit Hennoste eristab Eesti kirjandusmanifestidest rääkides kaht põhimõtteliselt erinevat suhtumist: sõda ja show'd. "Sõjaga" tähistab ta esimese vabariigi aegseid tekste, mille autorid seisid oma tekstide taga kogu tõsidusega. "Show" iseloomustab aga iseseisvuse taastamise järgseid tekste.<sup>10</sup> Lüliti manifestid on selle tüpologia alusel oma aja suisa kanoonilised näited, kuigi ilmselt mitte esimesed, see au kuulub 1988. aasta noortenäitusel avalikkuse ette astunud rühmitusele Neoeksprepost.

Lüliti sünnib keerulistes üleminekuaja tingimustes, kus vabakutselisel kunstnikul ei olnud võimalik isegi korralikke maaltarbeid osta. Rääkimata siis näituse korraldamisest. Ametlikes kunstringkondades pettunud, on Lüliti oma ütlemites äärmiselt halastamatu nii uue kunstimenklatuuri moodustanud 1960–70ndate põlvkonna kui nooremate, aga siiski ametlikult tunnustatud kunstnike vastu. Tuleb aga arvestada, et vastsaabunud vabaduse, sealjuures ka sõnavabaduse tõttu oli sõna väärtus olematuks nivelleerunud, igaüks võis öelda ja teha, mida tahtis. Hea sellekohane näide on nii Kivisildniku allkirja kui poeetikat kandev ning Tarapita 1921. aasta manifesti parodeeriv "Hüübinud vere manifest", mille keskseks teemaks on sõna kui relv. Tarapita manifestis loetletud "sõna-piitsa", "sõna-ahingu" ja "sõna-tapperi" edasiarendusena esitatakse siin "keemilise sõna" kontseptsioon. "Meil on vaja seadust, mis materiaalselt toetaks iga isiklikku solvangut vastavalt väärtusele — kirjaniku poolt."<sup>11</sup>

Karnevalimentaliteet ongi pea ainus asi, mis eristab üheksakümnendate "radikaale" sajandialguse modernistidest. Lüliti esimene näitus Navitrolla Aleksandri tänava korteris, kus pisikese 16 m<sup>2</sup> kööktoa seinad olid tihedasti pilte täis riputatud, kuulub justkui sajandialguse avangardi klassikasse. Ka Lüliti manifestid evivad juba ainuüksi oma määratluse "manifest" poolest otsest kontakti võitleva modernismiga. Lisaväärtust annavad retoorilised võtted nagu konkreetsete isikute nimetamine ning valimatu hukkamõist, mille kõrval jääb oma uue positiivse programmi kuulutamiseks võrdlemisi vähe ruumi. Selline ülesehitus on iseloomulik peaaegu kõigile meie 1920. aastate n-ö vastumaniifestidele. Otseselt kujutava kunsti küsimustega tegelevat manifesti kahekümnendatel selles stiilis aga ei looda. Niisiis, isegi kui Lüliti manifestil ei ole olnud olulist kunstiloolist kaalu, täidab see teatava tühiku meie kujutava kunsti manifestide loos.

<sup>1</sup> Ivo Navitrolla Parbus. Kunstnik Navilt ja Trollast. Tallinn: Revelex, 2005, lk 54–55.

<sup>2</sup> Parbus, lk 96.

<sup>3</sup> Lyliti lühike manifest. Käsikiri, Tartu Kunstimuuseumi raamatukogu.

<sup>4</sup> Navitrolla, Kivisildnik. Solvata veelkord solvata.

<sup>5</sup> Sven Kivisildnik. Lüliti manifest 1. Valitud teosed I. Tallinn: Argo, 2004, lk. 649–653. Käsikiri, TKM raamatukogu.

<sup>6</sup> Kivisildnik, lk 654–656.

<sup>7</sup> Milvi Piir. Onne sünnipäevaks, Lüliti. — Postimees 4.12.1991.

<sup>8</sup> Kivisildnik, lk 656–659.

<sup>9</sup> Navitrolla, Roosimõldri, Kivisildnik. Lüliti manifest. — Sirp 19.02.1993.

<sup>10</sup> Manifestoloog Tiit Hennoste: Manifesti eelduseks on suur narratiiv (intervjuu). — Sirp 22.09.2006.

<sup>11</sup> Hüübinud vere manifest. — Vagabund 1990, nr 1.



# KUNSTIRÜHMITUS "YDI" MANIFEST

Kunstirühmitus "Ydi" on asutatud 2. aprillil 1998 a. allakirjutanute poolt ja kujutab endast uut ja laiapõhjalist kunstnike ühendust mille koosseisus võivad oma vabal tahtel soovivaaldust esitamata tegutseda kõik need rohkem kui 170 kunstnikku ja praegust kunstiiüliõpilast kes on aastast 1978 alates osalenud Eesti Kunstiakadeemia soome uugri uurimisreisidel. Sellise koosseisu ja suunitlusega kunstirühmituse teke oli kakskümmend aastat kestnud ekspeditsioonide loomulik tulemus. Rühmituse kõiki liikmeid ühendab neil rändudel osalemise kogemus. Oma loomingulistes töekspidamistes ja otsustustes ollakse aga täiesti vabad ning võimalikud ekspeditsioonimaterjalidega seotud teemad ja vorm pole määrava tähtsusega ...

Oleme esmaseks ülesandeks seadnud oma rühmituse näituste korraldamise nii kodu kui ka välismaal. Põhirõhk lasub iga aastasel ühisnäitusel... Vähemalt kaks korda aastas antakse välja väikesearvulist nummerdatud eksemplaridena ilmutat kunstialmanahhi "Ydi"... Edaspidi kui liikmeskonna ettevõtmised ja mõtteline suunitlus on rohkem välja kujunenud kavatseme asutada Tallinnas kunstirühmituse "Ydi" kõrgema vabaateltje kooli ...

Võidakse küsida mida tähendab sõna "ydi" "Ydi" "üdi" ning tähendab meie arvates peale selle ka sisu sisukust südamikku ja tuuma. Ehkki veidi harjumatu ühendab ja iseloomustab see sõna võrdlemisi tabavalt meie niivõrd laiapõhjalist liikmeskonda ehk ydilasi

Oleme oma maailmanägemise kunstiteoreetilised seisukohad ja loomingulised veendumused sõnastanud alljärgnevalt

I

Eesti kunsti hetkeseisu 1998. aastal iseloomustavad olemuslikult needsamad nähtused mis on tunnuslikud kogu kaasaegsele kunstile. Pärast taasiseseisvumist oli Eesti kunstipildi kiire läänestumine õigeaegne ja vajalik ... Edasimineku on nüüdseks ammendunud nii kunstnikuisiksuste kui ka uute ideede tasandil ning seda nii Eesti kui ka rahvusvahelises ulatuses ...

Kunstikriitika tegeleb eelkõige kiirelt vahelduvate moenähtustega. Kunstirühmitus "Ydi" vaatleb kultuuri kui tervikut ja on üheks oma eesmärgiks seadnud kunstnikuisiksuse taasväärtustamise ...

II

Kaasaegsus ja maailmatase eesti kunstis kujunevad paratamatult peaaegu kõigile väikerahvaste kultuuridele iseloomulikkude rada pidi

mis tähendab et igasugune uuenduslikkus seisneb tihti väljastpoolt saadud eeskujude matkimises ... Eestis tehtud moodsa kunsti kõige suuremaks iseärasuseks ja väärtuseks on lihtne tõsiasi et see on tehtud Eestis mis peab näitama et meie kunstnikud ja vaatajaskond on maailmas toimuvaga kursis ...

Eesti kunsti suurimaks iseärasuseks saab olla ainult meie oma kultuurist lähtuv kunstikäsitus ja loomingulise mõttelaadi kordumatus. Kõige selle toetuspinnaks on eestlaste ja nende lähisugulaste tuhandete aastate taha ulatuvate kunstitraditsioonide alusmüürid. "Ydi" rühmituse liikmed püüavad just neid teadmisi tänapäevaliku kunsti mõttemaailmaga ühendada ning oma loomingus viljelda elu igavikulisuse ja kultuuri järjepidevuse ideed ...

III

... Laiemalt vaadates kujutab kaasaegse kunsti areng endast mitmepalgelist juhitamatut kulgu see ei ole ette ennustatav. Peab silmas pidama et lääneliku massikultuuri üldine suund näib olevat üleüldine sarnastumine. Uusimad kultuuri tulevikuenustused aga näitavad et ülemaailmne vaimne ja tehnoloogiline moderniseerimine ei vii üldise maailmakultuuri tekkimiseni vaid teatud arenguastmel hoopis üksteisest kaugeneva globaalse regionalismini ...

IV

... Suurrahvaste püüdlusteks on olnud oma suur olemist võimendada suurena näimise kaudu hoolitsemine oma kujundi suuruse eest ülejäänud maailma silmis. Paljud noored riigid aga tunnevad alaväärsust oma õhukese ajaloo ja kultuurikihhi pärast ning kipuvad seetõttu ajaloolise kultuuri mittevajalikkust rõhutama. Eesti kunst ei peaks järgima neid võltsmodernistlikke suundumusi mis ajalugu alavääristavad

V

Kunstirühmituse "Ydi" üldise tegevuskava soovime kooskõlla viia kogu Eesti kultuuri ees seisvate küsimustega. Me ei taotle üle jõu käivat ega kavatse hakata maailma soojaks kütma. Me näeme kultuuri kui tervikut ...

Kunstirühmituse "Ydi" asutajaliikmed: Loit Jõekalda, Karin Kalman, ndrus Kõresaar, Ivo Lill, Erika Pedak, Martin Pedanik, Kaljo Põllu, Kärt Summatavet, Maarja Undusk, Tüüne Kristin Vaikla, Urmo Vaikla



## Teine tulemine

Seoses kunstikabineti ruumide vahetusega ning ülikooli lõpetanud ja Tartust lahkunud Visaritega läks 1975. aastal Tartust Tallinnasse ka Kaljo Põllu. Ta asus tööle ERKIsse, kus hakkas 1978. aastast korraldama soomeugri uurimisreise. Nendel reisidel kahekümne aasta jooksul (1978–1998) koos Kaljo Põlluga osalenud peaaegu 200 kunstniku ühendamist taotles rühmitus Ydi. Põllu katse liita taas rühmituseks enese ümber koondunud õpilased on vaadeldav Visarite teise tulemisena.

Kui Visarite tegevuse programmiline koordineerimine tuli tagantjärele, siis Ydi, vastupidiselt, alustas manifestiga.

“Rühmituse tegevuse kõige suuremaks saavutuseks pärast Pärnus Chaplini Kunstikeskuses toimunud aastanäitust võib pidada manifesti avaldamist kultuurilehes “Sirp” (22. jaanuar 1999, lk 12–13). Kuid sellel sündmusel on ka oma eellugu. Kohe pärast asutajaliikmete poolt koostatud manifesti valmimist 1998. a. 16. septembril viis sinsele loole alla kirjutanu [(st. Kaljo Põllu)] manifesti, tuginedes mõnede tuntud inimeste soovitusel, “Postimehe” kultuurilisa toimetusse. Suur oli üllatus, kui see sinna, vaatamata korduvatele järelepärimistele, nädalateks seisma jäi: kord põhjenduseks unustamine, siis jälle teised väljamõeldised. Pärast kolm kuud kestnud ootamist sai tekst tagasi toodud.

Nüüd sai see programmilise sisuga teadaanne otse kultuurilehe “Sirp” peatoimetaja kätte viidud. Lühikese vestluse kestel ei tulnud tuntud kirjanikku manifesti peatseks avaldamiseks agiteerima hakata, kultuuriline taust ja eesmärgid said paugupealt selgeks. Järgnev oli etteaimatav — paari nädala pärast oli see nii palju meelehärmi valmistanud tekst avaldatud.”<sup>1</sup>

Rühmituse algust tähistava tekstina ei ole “Kunstirühmitus “Ydi” manifest” mitte kokkuvõtte tehtust, nagu oli omal ajal “Visarite manifest”, vaid plaanitava kuulutus: aastanäitused, almanahh, kunstikool. Juba Visarite manifesti struktureerinud punktpunktilise esituse kõrval lisab Ydi manifestile klassikalisust muutunud poliitilistes oludes võimalik palju radikaalsem retoorika, nii eesmärkide kuulutamisel kui käesoleva olukorra hukkamõistmisel. Kusjuures iseseisvumisega on manifesti teemade ringis märgatavalt vähenenud sotsiaalpoliitiline programm, mille asemel domineerib konkreetne vasturetoorika rahvusvahelisi eeskujusid järgivale kunstile ja kunstikriitikale, mille ainsa alternatiivina nähakse rahvus-likkusest lähtuvat kunsti.

Niisiis kui Visarite manifestis on rahvuslik ja rahvusvaheline veel tasakaalustatud vastuolus, siis Ydi manifestis

saab rahvusvahelisele neomodernismi lainele osaks vaid halvaksapanu.

Sarnane on ka Visarite ja Ydi eluiga, mõlemad keetsid, järgides Herbert Readi “ettekirjutust”, umbkaudu 5 aastat: “1998–2005, ja siis mindi laiali. Põhjuseid oli mitu, peamiseks aga see, et nende aastate jooksul jõuti loominguliselt iseseisvuda, paljudel ootasid ees isikunäitused või edasiõpingud välismaal.”<sup>2</sup>

Vastumanifestina on “Kunstirühmitus “Ydi” manifest” nii retoorikalt kui probleemidelt lähedane Lüliti manifestidele. Mõlemal juhul tehakse julget ja konkreetset kriitikat ametlike institutsioonide poolt aktsepteeritud kunsti pihta ning deklareeritakse enese veel tunnustamata, kuid vaielamatult olulist kunstiajaloolist rolli. Erinevus Ydi ja Lüliti vahel seisneb aga nende suhtumises oma ettevõtmisse. Kui Lüliti lähtus loomise rõõmust ja tegi ennekõike show’d, siis Ydi manifest tähistab üleminekuaja show-perioodi lõppu ning kui mitte sõja, siis vähemalt tõsiste manifestide taastulekut.

<sup>1</sup> Kaljo Põllu. Meid ei ole vaja avastada. Kunstirühmitus Ydi almanahh 1/1999 (2). Mitteametlik väljaanne, lk 3–4.

<sup>2</sup> Kaljo Põllu kunst.ee toimetusele esitatud seisukoht Ydi lagunemise põhjuste osas.



Maailmas on palju inimesi kes tunnevad muret kunsti hetkeseisu ja tuleviku pärast Ja on ka põhjust ... Moodne tehnoloogia on kaasa toonud interaktiivsuse nõude kunstile tõeliselt mõtestatud võimalust publikule teosesse sekkumiseks kohtab aga harva *Global village* toob endaga kaasa nõude olla kõigile arusaadav mis enamasti taandub banaalsustele ja mida muud võikski endaga kaasa tuua soov olla kõigile meelepärane ning teadmine et igaüks võib olla kunstnik Teoreetikud nendivad et midagi uut ei saa enam luua kõik on juba tehtud

Neil on õigus Seega — mis sitasti see uuesti Enamik Eesti noortest kunstnikest ei kuulu nende hulka kes kunsti tuleviku pärast pisaraid valavad Tegelik elu on palju huvitavam

Noor Eesti kunstnik on väga paindlik Ta võib esineda ükskõik mis kontekstis ajades järjepannu oma rida Isegi kommertsüritusele toladeks kutsutud kunstnikud suudavad oma sõnumi eestrisse paisata ...

Ka paljud vanemad kriitikud ja kunstnikud on pettunud arvatakse et noored on end maha müünud Mis kasu on aga kunstisaalidest kui nende sõnum on suunatud sootuks laiematele rahvahulkadele valikku ruumi tungimise originaalseimaks näiteks on maanteenäitused Igest tegi maal elav isemõtteleja ndruss Joonas kes kodu lähedal põlluveerel aastaid oma personaalnäitusi korraldas Esimese ühisprojekti korral 1997 aastal festivali Dionysia raames Tartu lähedal toimunud maanteenäituse "Kiirus" kohta ütlesid kriitikud et see kõik on juba ammu meerikas olnud ja märksa paremini teostatuna Maanteekunstnikke ei huvita eriti see mis on olnud neid huvitab mis on praegu

Tänu oma poliitilis geograafilisele asendile seisame me naturaalmajandusliku agraarühiskonna varakapitalistlike džungliseaduste totalitaristliku terrori romantilise rahvusriikluse industriaalse heaoluühiskonna ja hõlmamatu infoühiskonna ristteel ja sellest punktist avanev vaade on midagi muud kui vaade vaid ühe neist sisemusest Maanteekunsti ja selle derivaate näitusesaalides on hakatud nimetama transpopiks Pop kunstiga ühiseks jooneks on massikultuurist pärineva keele kasutamine lameduse fetišeerimisest on asi aga kaugel Kohati kasutatakse vägagi rafineeritud vorme Kunstnikku kui tundlikku olendit ei jäta puudutamata meid ümbritseva maailma absurdus Ei maksa unustada kust me tuleme Nõukogude Eesti oli nagu suur kunstnike koloonia kes vähegi tahtis võis elada pea midagi tegemata pea eimillegi vahtida pilvi ja mõelda elu mõtte üle Praegune varakapitalism on inimeste väärtushinnangud täiesti segi pööranud Vanas kapitalismis ollakse sellega harjunud et elu mõte on liising meie veel ei ole Kui paar aastat tagasi ei osanud ka kunstnikud seisukohta võtta — mine tea järsku paneb turumajandus tõesti kõik nii inimese sees kui ka ühiskonnas paika — siis sel suvel toimunud üle eestiline

suurtel reklaamalustel eksponeeritud maanteenäitus "Kiirus II" oli transpopi taktika ja strateegia selginenud Kahjuks ei aita see kui vaimuvaesust popile toetudes kunstis kujutada — see genereerib vaid uut vaimuvaesust Otseütlemine pole elitaarkunstis kombeks maanteekunstnikele on see aga ainus võimalus Sütevaka ndrese pilt sarnaneb autoreklaamile ostma kutsuva kirja asemel on seal aga öeldud et luksusauto on peenise pikendus ...

Maanteekunstnikud reklaamivad neidsamu asju mida reklaamib ka päris reklaam ainult et miinusmärgiga Vaataja kel on silme ees mõne telekanali reklaamikampaania võib hakata mõtlema kui ta näeb Kiwa pannood Sellel on kujutatud stiliseeritud ühiskonnale sobivaks vormitud inimene keda ümbritsevad erinevate telejaamade nimetused Inimene nendib "Kes mind hüüab selles on küsimus" Transpop võtab aeg ajalt lollile naljale sarnanevaid absurdseid vorme Näiteks maalib Jasper Zoova hiiglasliku kirja "Zoova universumi kuningas" On öudne mõelda et paljud Eesti Vabariigi snobistlikud bossid olles saavutanud oma väikese võimu peavad end tõsimeeli universumi kuningaks ... Me ei ole nii tähtsad kui me arvame "Kiirus II" ga kohtus turist esmalt Eesti Läti piiripunkti juures kus seisis Taave Tuutma Eesti lipuvärvides pilt sombreeros jänkiga kes küsis "What's the problem Who the hell is Esti"

Me räägime suuri sõnu integratsioonist rahust säästlikusest aga selle taga pole midagi Kaspar Toome posteriteprojekt linnaruumis festivali Kiriküüt '98 raames mille raames toimus ka "Kiirus II" tuletas meile meelde näiteks seda et sõda ei ole mitte videolõik telekas vaid häda ja viletsus Hajameelsed vaatajad libistavad pilgu üle plangu kus pakutakse neile segiläbi lunastust kassitoitu diskot jpm ja siis äkki ärkavad nähes lühidat kirja "surm — ainus kindel asi" See töötab Kunstnikud hoiatavad meid ja hoiatused on enamasti valusad Hoiatused ei haaku kunsti traditsiooniliste omadustega nagu "ilu" "ülevus" "transtsendentsus" jne Need ei sobigi õieti näitusesaali need ei toimi ka atraktsioonidena ja seetõttu ei tea ükski välismaa kuraator midagi transpopist On huvitav et enamus paremaid noori teevad pilte Maale graafikat videot Kaks esimest on rahvusvahelisel kaasaegse kunsti areenil täielikeks võrkehadeks Eestis ei ole kunsti jaoks ülearust raha seetõttu on kunstnikul eriti noorel küllaltki raske korraldada tohutuid multimeediaetendusi mahukaid installatsioone ja hiiglaslikke värvifotosid Selle asemel et raisata energiat varustamisele võetakse pintsel ja tükk pappi ja edastatakse oma sõnum ...

ga tegelikult ongi olulisem et seda kõike näeksid Eesti Vabariigi kodanikud Kuigi ideoloogia mis vormib inimesi on sarnane pea kogu maailmas

Mari Sobolev



## Autsaiderite tulek

Sõna "transpop" ei tähista eesti kunstiajaloos selgepiirist rühmitust ega stiili, vaid omapärast nähtust, millega seostatakse üheksakümnendate viimasel veerandil kobarat sarnase põlvkondliku kogemuse ja leppimatu meelelaadiga noori kunstnikke, kelle lapsepõlv oli jäänud nõuka-aega, radikaalne noorusaeg siirdeaega ning keda ühendas lisaks eelnenule kunstikriitik Mari Sobolev (nüüd Kartau). Tuntud ka kui "XXX-põlvkond" ja "Sobolevi karvaste öukond", seostuvad transpopparid laiemas plaanis üheksakümnendatel aset leidnud "autsaiderite tormilise interventsiooniga uude pildimaailma".<sup>1</sup> Paljud transpopi kunstnikud olid pärit provintsist ja kaugeltki mitte kõik ei alustanud oma kunstnikuteed Eesti Kunstiakadeemiast. Loobudes kõrgtehnoloogilisest (*high-tech*) ja kõrgviimistletust (*high-fi*), jäädid kohalikus kunstimaailmas rudimentiks kuulutatud maali meediumi juurde, kuid löuendi asemel maaliti ettejuhtuvatele pindadele, papitükkidele, reklaamplankudele, betoonseintele, sageli laenati elemente teistest subkultuuridest.

Transpopi sündi on Mari Kartau tagantjärele kirjeldanud nii: "Transpop oli selline kunstinähtus, mida mina mitte ei mõelnud välja, vaid tundsin ära... Kuna ma käisin kogu aeg mööda Eestit igasugustes väikelinnades üritustel, siis ma panin tähele, et mingi sarnast viisi mõtlemine on tekkinud üheaegselt erineva taustaga noorte kunstnike seas. Seda nähtust võiks peamiselt iseloomustada kui popkunsti mõjudega, aga võrreldes heaoluühiskonna popiga oli ta ekspressiivsem, kriitilisem ja kreisim."<sup>2</sup>

Noorteks kunstnikeks olid Jasper Zoova, Tarrvi Laamann, Andrus Joonas, Taave Tuutma, Tommy & Laurentsius, Kiwa, Jaak Visnap, Kaspar Toome, Kaarel Vulla, Priit Pajos, Evelyn Müürsepp, Sütevaka Andres, Jan Kaus ja paljud-paljud teised. Mari Sobolevi sõnul ei pruukinud kõik transpopparid üksteist tundagi.<sup>3</sup> Transpopiga tollal seotud nimedest on umbes pool tänaseks tuntud, teine pool aga kunstimaailmas täiesti tundmatud, nähtus ise on eesti üheksakümnendate kunstiajalukku valdavalt sisse kirjutatud hilise neopopina.

Mari Sobolevi jaoks sai transpopi eristumine neopopist selgeks näitusel "KÕIKE KORRAGA PALJU JA KOHE", mille arvustustes sai üks kunst sümptomaatilisel kriitikutelt

pai, teise suhtes aga ei osatud seisukohta võtta või kirtsutatada nina. Sobolev ise on märkinud neopopi ja transpopi olulise erisusena, et esimene oli kunstimaailma hõivamise osas ambitsioonikam, millest tulenevalt oli neopopi väljendus viimistletum ja ülesastumised valitumad.

Kuna nähtusega seotud kaader oli liikuv, siis on transpopi füüsilisteks tunnistähtedeks eelkõige näitused ja kirjapandud tekstid. Näitustest olid lisaks Rotermanni soolaos toimunule "KÕIKE KORRAGA PALJU JA KOHE"<sup>4</sup> (1997) eesti kunstis ainulaadsed kahel järjestikusel suvel aset leidnud maanteenäitused "Kiirus I" (1997) ja "Kiirus II" (1998).

"Transpop — minevikuta kunst" ilmus kõikide eelnimetatud aktsioonide järel. Teksti argumenteeritud retoorikast ja viisakast vormistusest jääb mulje, et see oli adresseeritud kunstimaailma vägevatele, Kartau väitel pidi see aga ühtlasi toimima sissepoole, et transpopparid "ka ise mõtestaksid, mida nad teevad, sest paljud olid tollal üsna noorukesed". Transpopiga seonduvaid manifestilaadseid tekste on tegelikult rohkem, siia kuuluvad ka Mari Sobolevi vanakeste kriitikale vastav "Transpopi lühike meelespea"<sup>5</sup>, ilmselt kollektiivselt sündinud lühike "popi" ja "transi" leksikon "TRANSPOP"<sup>6</sup>, tinglikumalt Kiwa *mindflash* idena pluralismi deklareeriv "Gräfitimüüri esmaesitlusele"<sup>7</sup> ja Hanno Soansi Sõnumilehes kunstnikke avaliku elu hõivamisele üles kutsuv "Olematu teos — "sotsiaalne skulptuur"<sup>8</sup>. Soansi tekst, kus kordub painav fraas "selline olukord on vastutustundetud", asetub koos "Tarapita" (1921) ja "Hüübinud vere manifestiga" (1990) eesti kultuuri apokalüptiliste manifestide ritta.

"Transpop — minevikuta kunst" visandab vähem ekspressiivselt needsamad strateegiad. Maantekunstu ülesandeks on avalikku ruumi tungimine ja miinusemärgiga reklaam, sest "me seisame naturaalmajandusliku agraarühiskonna, varakapitalistlike džungliseduste, totalitaristliku terrori, romantilise rahvusriikluse, industriaalse heaoluühiskonna ja hõlmamatu infoühiskonna ristteel, ja sellest punktist avanev vaade on midagi muud, kui vaade vaid ühe neist sisemusest."<sup>9</sup> See transpopi manifesti kõige krestomaatilisem lause kõneleb eelkõige väga erilisest sotsiaalajaloolisest hetkest ja kunstniku kohusest oma aja ees.

<sup>1</sup> Eha Komissarov. Eesti maal 1990. aastatel. Ülbed üheksakümnendad. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001, lk 93.

<sup>2</sup> Liisa Kaljula telefoniintervjuu Mari Kartaugaga 10.11.2006.

<sup>3</sup> Kartau 2006.

<sup>4</sup> Mari Sobolev. Tuleviku laboratoorium: Mustpeade Maja galeriid 1993–1996. Valiku vabadus. 1990. aastate Eesti kunst.

Tallinna

Kunstihoone, 1999, lk. 47.

<sup>5</sup> Luup 1998.

<sup>6</sup> Samas.

<sup>7</sup> Vihik 2002, nr 1.

<sup>8</sup> Hanno Soans. Olematu teos — "sotsiaalne skulptuur". — Sõnumileht 25.07.1998.



# NON GRATA MANIFESTATSIOON JA TEGEVUSE PÕHILÄHTEKOHAD

## 1 Non Grata tegevus on kollektiivne

- a Non Grata struktuuriga seotud tegevused otsustatakse kollektiivselt. Mistahes esinemine tegevuskunsti installatsiooni videoesitluse ekspositsiooni jne vormis otsustatakse kollektiivselt. Ühisotsustuse vormis leitud lahendused on kollektiivi liikmetele siduvad non grata üldiste ja ühiste tegutsemisprintsipiide ja eetilistest toekspidamiste raames
- b Non Grata kollektiivse tegevuse eesmärk on sünergia teke mis on loomingu protsessi üks tähtsamaid tegureid
- c Non Grata struktuuriga seotud praktilise ühistegevuse eesmärk on struktuuri füüsilise ja vaimse keskkonna säilitamine. Oma inimressurssi rakendatakse vastavalt struktuuri vajadusele ja personaalsetele isikuomadustele
- d Non Grata kollektiivse loomingu autorlus on kollektiivne. Non Grata aktsioonide tulem ja salvestused kuuluvad Non Grata arhiivi. Teoste eksponeerimine omandiõiguste muutus ja presenteerimine meedias on võimalik peale kollektiivset sellekohast otsustust
- e Non Grata liikmeteks loetakse inimesi kes on parasjagu otseselt või kaudselt seotud non grata tegevusega peavad kinni non grata põhimõtetest ja sisekorra eeskirjadest seejuures avaldades selleks soovi ja teadvustades oma rolli non grata struktuuris
- f Non Grata kollektiivis puudub seisuseline hierarhia. Kõik liikmed on võrdsed hoolimata liikmeks oleku ajast vanusest seisusest. *cademia Non Gratas vms*
- g autoriteet kehtestub ainult loomingu aktiivsusest ja struktuuris rakendatud inimressurssist

## 2 Non Grata tegevus on anonüümne

Non Grata distanseerub kohalikust *artworld*ist ja meediast

- a Non Grata loomingu autorlus on kollektiivne s.t üksikisikud esinevad kollektiivis anonüümselt
- b Non Grata tegevuses on primaarne eksperimentaalne loomingu keskkond ja eesmärgiks selles protsessis viibimine. Non Grata tegevus on tõlgendatav ainult läbi selle loomingu protsessi. nonüümsus vabastab loovisiku tema karjäärikesksest orientatsioonist ja sundseisust ja võimaldab kehtestada piirangutest vaba ideede sulatusahju
- c Non Grata aktsioonide käigus sündinud ja realiseeritud ideed kuuluvad rühmitusele kollektiivselt. Non Grata rühmitusesiseselt

primaarne on alati idee mitte selle autorlus. Non Grata liikmed võivad kasutada üksteise ideid verbaalset väljenduslaadi ja keha struktuuri huvides grupisiseses eksperimentaalses keskkonnas anonüümselt piiramatus mahus

d Non Grata tegevuse ideede ja verbaalse väljenduslaadi kasutamine väljaspool gruppi oma nime all või oma isikuga seoses on keelatud

e Non Grata liikmed võivad tegutseda väljaspool grupi tegevust iseseisvate ja individuaalsete loovisikutena mistahes nime all

f Non Grata tegevusega võivad aktsioonides liituda mistahes kunstnikud või kunstnikerühmitused neid ei loeta seetõttu automaatselt non grata liikmeteks vaid nad omandavad aktsiooni perioodiks anonüümsuse üldise avalikkuse ees

## 3 Non Grata juhib ja koordineerib *cademia Non Grata* tegevust

NG on alternatiivne kunstikõrgkool kontseptuaalne institutsioon. Non Grata rühmituse hariduspoliitiline väljund. Ühiskondlike hariduspoliitiliste idiootsuste vältimiseks kasutab riiklikus haridussüsteemis katteorganisatsioon *cademia Non Grata* katteorganisatsioonid võivad saada olukorrast tingitult NG põhiliinist kalduvaid erivolitusi avalikus ruumis toimimiseks. Volitused peavad olema manifesteeritud kattedstruktuuri loomisel ja kattedstruktuuri tegevuse eest vastutavatel isikutel lasub kohustus nendest erivolitustest teavitada üldsust mistahes avalikus esinemises. Erivolituste eesmärk saab olla ainult põhitegevuse eesmärkidest lähtuv punkt 1 b 1 c

Katteorganisatsioonid ei asenda *cademia Non Grata*

Katteorganisatsiooni nimekirja kuulumine ei tee automaatselt nongratalaseks ega ka mitte *cademia Non Grata* tudengiks. *cademia Non Grata* tudengid on need kes on omaks võtnud *cademia Non Grata* sisekorra eeskirjad loomingu keskkonna tagamiseks ja töötavad selles eksperimentaalses vaimses ja füüsilises keskkonnas vastastikusel kommunikatsioonis struktuuriga



## Antoniuse õpilased

Edela-Eestis on tegevuskunsti kolle hõõgunud 1993.aastast saadik. 1998. aastal Sütevaka Humanitaargümnaasiumi kunstiosakonna vundamendile rajatud Non Grata võiks täna kõike arvesse võttes nimetada tegevuskunsti orduks. Lisaks kohalikust kunstimaailmast distantseerituse, peavoolust tagasilükatuile asüüli pakkumise, kollektiivsuse, enesesalgamise, askeetlikkuse ja kõlbelise täiustumise aspektile on tegevuskunstirühmitusel Non Grata ka oma kool (Academia Non Grata), oma arhiiv (Non Grata arhiiv) ja sisekorra eeskirja laadne manifest.

Nii olmelise kui vaimse mugandumise suur vastane on rühmituse ideoloog Al Paldrok, kes tuli omal ajal Tallinnast ära, kuna seal suhtuti maailmaparandamisse ironiliselt: "Kunagi meeldis mulle väga postmodernistlik kunst. Aga viimasel poolel aastal olen hakanud modernismi hindama. Modernismi vaade oli väga eetiline, seal oli edasiviiv asi, neil olid selged eesmärgid ja eetilised piirid."<sup>1</sup> Paldroki jaoks on Non Grata "eelkõige eksperimentaalne ruum. Tegutsemisprintsibid on kehtestatud selle loomingulise keskkonna parimaks toimumiseks."<sup>2</sup>

Kuigi Non Gratal on manifestitaolisi tekste rohkem — valmisprodukti asemel protsessi väärtustava rühmituse üks kreedosid on muutuda koos oma liikmeskonnaga —, tuleb siin vaatluse alla kaks, millel selgelt erinev otstarve. Lühem ingliskeelne pigem väline-esinduslik (arvukad esinemised maailma eri paigus), pikem eestikeelne pigem sisemine-korrastav (praegu on aktiivseid nongratalasi kolmekümne ümber, uinuvaid parkümmend<sup>3</sup>).

"Non Grata — *Art of the Invisibles. Voluntarily Out of Focus*" on varase modernismi vaimus manifest, mis deklareerib kunstis hädavajalikkude verevahetust (*cure from incest*), nongratalaste vabatahtlikku autsaid-positsiooni (*the horrible and unwanted*), peamisi strateegiaid (*primitivism, impersonality and experimental creativity*) ja eesmärgi (*aesthetical and provocative challenges*).<sup>4</sup> "Fookusest väljas" on küll vabatahtlik, kuid ka parimas mõttes märterlik žest, mille taga sügav veendumus, et olla kunstnik on eelkõige sotsiaalne missioon: "Kes meist tunnistaks meeleldi tapamaja olemasolu?"<sup>5</sup> Nähtamatuse põhjuseks on aga kunstimaailma konventsioonid: "Võta näiteks vangide tätoveeringud. Kindlasti on nende seas väga meisterlikke, aga kui see sotsiaalne reaalsus, millest need sündinud on,

on eemaletõukav, siis pole oluline, millal maod moest lähevad ja draakonid asemele tulevad."<sup>6</sup>

"Non Grata manifestatsioon ja tegevuse põhilähtekohad" on bürokraatlikum dokument, mis reguleerib tegevuskunstirühmituse toimumist. "See konkreetne tekst on pigem Non Grata sisene. Ta on aegade jooksul kollektiivselt koostatud, formuleeritud, saadetud nongratalastele laiali, täiendatud. Antud hetkel on ta selline,"<sup>7</sup> seletab Al Paldrok Non Grata manifestiloome mehhanismi.

Kogu manifesti teksti läbib müstiline "NG struktuur". Tsiteerin: "Non Grata struktuuriga seotud praktilise ühistevõime eesmärk on struktuuri füüsilise ja vaimse keskkonna säilitamine. Oma inimressurssi rakendatakse vastavalt struktuuri vajadustele ja personaalsetele isikuomadustele."<sup>8</sup> Ometi ei ole struktuur Kafka müstiline kohus või Orwelli suur vend, vaid eriline loominguline keskkond, mida Jan Kaus on nimetanud ka oasiks.<sup>9</sup> Al Paldrok: "Non Grata struktuur on lihtsalt süsteem loova keskkonna toimumiseks. Kollektiivselt on tõenäosus seda ruumi luua ja säilitada kordi suurem. Praeguses ühiskondlikus situatsioonis on loomingulisele tegevusele pühendumine kunsti vallas muutunud üsnagi marginaalseks. Suurem osa hetkel kohalikul kunstimaastikul tegutsevatest noorkunstnikest on nongrata taustaga ja Non Grata ise on pidevas mannertevahelises liikumises. Struktuur toimib."<sup>10</sup>

Struktuuri põhikomponendid on anonüümsus ja kollektiivsus. Anonüümsust on nongratalaste aktsioonides rõhutanud alasti olek, läbikriipsutatud nimed, mustade kastidega kaetud silmad, kinniteibitud suud, kollektiivsusust pannud pidevalt proovile rühmitusesisesed mängureeglid, kus liikmed võivad piiramatus koguses kasutada üksteise ideid või kus kogu grupp peab ühe liikme väljakäidud ideega kaasa minema. Mari Sobolevi sõnul kõige selle tulemusena "ANG tüübid lähevad aga hirmu tundmata läbi mis tahes vaimsetest ja füüsilistest katsumustest".<sup>11</sup>

"Sissepääs vaid motiveeritud osalemissooviga", "võimalik jälgida online-monitori vahendusel", "füüsiline kohalolek raskendatud", "piiratud silmside", "juurdepääs limiteeritud", "juurdepääs blokeeritud".<sup>12</sup> Need on tsitaadid nongratalaste aktsioonide ametlikest kirjeldustest. Meediaga tõrksalt suhtlev Non Grata soovib hoida teravat profiili ja — kontrollida oma retseptiooni.

Non Grata kuulub eesti kultuuri ajaloos ka nende rühmituste ridadesse, kelle nimi ise on manifest. Visarid. Neocksprepost. DeStudio. Tarapita!

<sup>1</sup> Ideoloogid nongrata? Mari Sobolevi intervjuu Al Paldrokiga. — Sirp 09.04.1999.

<sup>2</sup> Liisa Kaljula meiliusutus Al Paldrokiga, november 2006.

<sup>3</sup> Paldrok 2006.

<sup>4</sup> Non Grata — "Art of the Invisibles". Digitaalne dokument, Non Grata arhiiv.

<sup>5</sup> Non Grata 1, 2000.

<sup>6</sup> Academia Non Grata ametlik teadaanne. — kunst.ee 2000, nr 1.

<sup>7</sup> Paldrok 2006.

<sup>8</sup> Non Grata manifestatsioon ja tegevuse põhilähtekohad. Digitaalne fail, Non Grata arhiiv.

<sup>9</sup> Jan Kaus. Kool Oaasis/Kool kui Oaas. Non Grata 1, 2000.

<sup>10</sup> Paldrok 2006.

<sup>11</sup> Mari Sobolev. Aeg. Ruum. Liikumine "Balti ketis". — kunst.ee 2001, nr 3.

<sup>12</sup> Non Grata ERI. — kunst.ee 2003, nr 4.



# NAISKUNSTNIKE LAULU – JA MÄNGUSELTS PUHAS RÕHM

## PUHAS

“Puhas” tähendab antud kontekstis eelkõige omakasupüüdmatu midagi mida pole segatud intriigidesse ega arvestatud ettekatsetult kuuluma hierarhiatesse “Puhas” on “päris” – tunnetuslik päris See pole väljatöötatud fiktsioon mis põhineb kalkuleeritavatel valemitel e välistel mõjuritel vaid see on miski mis tekib inimese seest rohkem juhitud emotsionaalsest kui analüütilisest teadmistest

## RÕHM

Rõhm seostub siin eelkõige selliste täpsustustega nagu tegemiserõhm-koostegemiserõhm-koosolemiserõhm-olemiserõhm-olemas olemise nautimine-elurõhm milles sisaldub imestav huvi olemasolemise nüansside vastu

## PUHAS RÕHM

Puhas Rõhm tervikuna näitab meie toimimist omakasupüüdmatu tegutsemiserõhmu võtmes me ei rõhuta autorlust vaid ideed ja emotsionaalset tundlikkust See et rühmituse nimi kannab endas mingit kindlat emotsionaalset parameetrit antud juhul rõhmu ei peaks juhtima kõigi rühmituse tööde temaatikat vaid andma üldise suunitluse Meie puhul on see püüd positiivsete ja humoorikate probleemilahenduste poole Lihtsam on mured välja naerda kui nende terrori all ägada Me pakume alternatiivset lähenemist kaasajal levinud kunstisuunale mille ma võtan kokku lühidalt määratlusse “autoril on paha olla”

Naiskunstnike Laulu ja Mänguselts PUHAS RÕHM on tekitatud koostegutsemise innust Me propageerime kollektiivse loomingu ideed seltsi loomingu seltsiliikmete ühisomand Meie kollektiivis puuduvad hierarhiad igaüks meist võib algatada mõne projekti ja seda vedada kõigil on vabad käed ja sõnad ja teod

## MÕNED KINDL D S J D MID ME OM TEGEVUSEG VÄLJEND D PÜÜ ME

Suur osa vähem või rohkem mõttetihedast kunstist on tohutult tõsine huumorivaene ja kannab negatiivset laengut Tundub et kunstnikud üldjuhul kardavad oma teostesse lusti lisada kartes et siis ei võta kunstimaailm neid tõsiselt Huumor ja lõbu justnagu muudaksid sõnumi madalamaks kui kunstnik plaanib ja aru saab ning sestap pigem eiratakse rõhmu võimalikkust kunstis Rõhmus kunst oleks justnagu vähem kunst kui tõsine kunst Meie proovime näidata vastupidist see kes on lõbus ei pruugi tingimata olla rumal Ka sellele kes naerab võivad korda minna need probleemid mida ta lahkab ta vaid on otsustanud nende all mitte murduda vaid neist optimismiga läbi tuhnida Tõsiseidki kontseptsioone saab esitada humoorikatena Võimalike variantide hulka võib poetada helgeid hetki Maailm pole alati kuri ja autoril pole alati paha olla

Teiseks me püüame eirata väljakujunenud kunstnikumüüti Kunst ei ole meie jaoks püha Meile pole isegi tähtis kas see on kunst mida me teeme või mitte Tähtis on et meil oleks oma tegudega midagi öelda et huvitav oleks nii meil endil kui ka publikul Me oleme väljendavad süüdimatud tütarlapsed kes tegutsevad enda ideede esitamiseks ja mitte konventsioonide kultiveerimiseks Me oleme tegutsedes meie ise ja toimime nii nagu rõõmsale olekule soovidele ja ideedele kohane on et meie emotsionaalset laengut jagada üksteise ja vaatajatega Me ei taha toonitada autori isikut Naiskunstnike Laulu ja Mänguseltsi loodud kunst on Naiskunstnike Laulu ja Mänguseltsi loodud See ei tähenda et me teeme ning mõtleme kõike ja alati koos Lihtsalt idee ja protsess on olulisemad kui autori isik

Me ei soovi hambad ristic ja iga hinnaga sooritada Suure Kunsti kte vaid tähtsustame protsessi mängulisust tegemiserõhmu ja positiivset pretensioonitust

Las me oleme natuke napakad

Las me lõhume naerdes sotsiaalseid võrgustikke

Las me pakume rõhmu endile ja teistelegi



## Kunsti naerujooga

2000. aasta suvel mõtlesid Piret Ráni, Kristel Sibul ja Jane Suviste välja pika ja keerulise, kuid väga selget sõnumit kandva nimega rühmituse Naiskunstnike Laulu- ja Mänguselts Puhas Rõõm. Nimi, mis pärineb justkui rahvusliku ärkamise ajast, viitas tõepoolest teatavatele iganditele meie ühiskonnas. Hetkel, mil seltsiga liitusid ka Hello Upan, Eve Kiiler (enne Linnap) ja Ivika Kivi, pidi erinevate taustade kokkupuutel tekkima küllalt eriline sünergia, sest segunesid multimeedia, fotograafia, stsenograafia, moderntantsu, muusika ja mitmed muud kogemused. Piret Ränil ja Eve Kiileril oli lisaks seljataga [mobil]-galerii kogemus, kus tegeldi tõsise kontseptuaalkunsti vormis kõige muu kui helgete teemadega.

Puhta Rõõmu esiaktivisti Piret Ráni sõnul oligi seltsi asutamise ajendiks eesti kunstis tollal valitsenud häiriv surmtõsidus: "Meile kambakesi tundus, et see on see, mida me ei taha teha, tahtsime teha samuti kaasaegsete vahenditega, aga tegeleda pigem kunstiteraapiaga."<sup>1</sup> Manifest loodi kollektiivselt, sest, nagu tekst ka kuulutas, ei olnud oluline autorsus, vaid idee, ka koostegemise rõõm.

Puhta Rõõmu manifesti võib selles valguses käsitleda klassikalise vastumanifestina kultuuris mõnda aega valitsenud hoiakutele. "Me pakume alternatiivset lähenemist kaasajal levinud kunstisuunale, mille ma võtan kokku lühidalt määratlusse „autoril on paha olla“<sup>2</sup>. 1929. aastal oli negativismi vastu kunstis manifesteerinud ka Eesti Kunstnikkude Rühm, kõneldes "ekspressionismi umbtänavast". Märt Laarmani mõtteid vormisid tollal ka modernistlikud binaarsed opositsioonid: "Kui impressioonism ja talle järgnenud futurism olid olemuselt lyriilis-naiselikud, siis kubismi kaudu konstruktivismi jõudnud kunst on saanud uuesti tagasi oma mehelike-epilise aluse."<sup>3</sup> Ka Puhta Rõõmu manifestis on modernistlik binaarsusel põhinevat retoorikat, näiteks "emotsionaalne" vs. „analüütiline“ ja „rõõmus“ vs. „tõsine“, kuid siin nõutakse kunstis kohta just stereotüpselt naiselikele väärtustele nagu tundlikkus, heatujulisus ja omakasupüüdmatlus.

Manifest on laadilt reklaamilik. Laused on lihtsad ja löövad, suurtähtedega toodud kategooriad PUHAS ja RÕÕM meenutavad tarbimismaailma loosungeid, mis sugereerivad vastavalt toote tervislikkust ja sellest saadavat head emotsiooni. Mil määral on tegemist topeltirooniaga, jääb lahtiseks, ka seltsi aktsioonides ei ole iroonilisuse ja siiruse vahekorrad selged. Piret Ráni: "Liikmetele on olnud

iroonia aspekt isesugune, näiteks Hello on meie päikeselaps."<sup>4</sup>

Puhta Rõõmu kunst võtab enamasti uuema aja kunstivorme, traditsiooniliselt mehelike maali ja skulptuuri asemel viljeldakse videokunsti, *performance* 'it, Interneti-kunsti, installatsiooni. Olgu siinkohal öeldud, et ka feminismi osas puudus Piret Ráni sõnul seltsis valitsev seisukoht<sup>5</sup>, huvi naise elu erinevate etappide ja aspektide vastu kuulub laiemalt tänapäevaste soouringute teemaringi.

Puhta Rõõmu kunstiprojektid on enamasti püstitatud programmi raames. *Performance* ja video "*Lost paradise*" on lugu sellest, kuidas kunstimaailma sõnamull tõmbub rõõmusaadikute ümber üha koomale; teostes "Naerorgesster" ja "Vang" ravivad võimu poolt ahistatud end naerujooga; fotoseerias "Naerata! Naeratus on naise töö" on naiste naeratus juba tehtum ja kurvem; "Suured väikesed tüdrukud" ja "*White wedding*" käsitlevad vastavalt naise stampide keskel kasvamist ja stampide provotseerimist; "Sa võid mulle haiget teha" on mängulist formaati ja tõsist sõnumit kombineerivana seltsi programmi vast puhutamalt järgiv teos.

2002. aasta lõpus, muide, üheaegselt Tartu Kunstimuuseumi näitusega "Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis", oli kunst.ee erinumber pühendatud rõõmsale kunstile. Lisaks Puhta Rõõmu aktsioonide tutvustamisele tehti siin ka kahe aasta jooksul ühiskonnas läbi viidud uuringute kokkuvõtteid, tuues ära rahvaküsitluse "Positiivset meelestatust kandvad (kunsti) teosed eesti kultuurist" tulemused ja tuntud kultuuriinimeste refleksioonid teemal "rõõmus kunst". Selgus, et rõõmsat kunsti umbusaldati ja võõristati tõepoolest, kuid selle põhjusena ei nimetatud enamasti mitte lähiajaloo totalitarismi-kogemust, vaid seost kaasaegse pealetükkiva reklaamimaailmaga.<sup>6</sup>

Naiskunstnike Laulu- ja Mänguselts Puhas Rõõm on eesti kunstis küllalt ainulaadne manifest-projekt, mis on suutnud jääda sõnumikeskseks, lisaks on seltsi aktsioonid olnud tavalisest dialoogialtimad, ilmutades antropoloogilis-filantroopset huvi inimese kui sotsiaalse olendi vastu.

<sup>1</sup> Liisa Kaljula telefoniintervjuu Piret Räniga 13.11. 2006.

<sup>2</sup> <http://www.kliinfann.artun.ee/puhasr66m.html>

<sup>3</sup> Laarman, Märt. Uuest kunstist. Uue kunsti raamat. Tallinn: Eesti Kunstnikkude Ryhman Kirjastus, 1929, lk 7.

<sup>4</sup> Ráni 2006.

<sup>5</sup> Ráni 2006.

<sup>6</sup> <http://kliinfann.artun.ee/naba/ankeet/vastajad.html>



# MANIFEST LABJEKTI KOHTA

- 1 Labjekt on armugade retoorilisi küsimusi või suuniseid kasutav semiootilise juhtumi esitlus kunsti või mõne muu maailmakeha avalikes õõnsustes ja erkudes nn Loomulik kasvaja
- 2 Labjekt on pööraselt huvitunud tähenduste ja tõlgenduste omamisest on oletatava defineeringu kaotanud auk tekstis kokkuvoltimisest kulunud koht linnaplaanil on irooniline hümn kuristiku põhjast
- 3 Labjekt samas nii vihkab kui ka armastab Ta on vene ruleti meetodit kasutav kuid erinevalt sellest ei käivita teda tülpimus ja ükskõiksus Vastupidi ta on armunud masendusse ja intensiivsusesse
- 4 Labjekt teab et ainuke võimalus emotsioonideks on olla retoorilisi küsimusi esitav prostituut politseivormis
- 5 Labjektsed küsimused ja juhised on Kas te tahate totaalset sporti

Mis sul peas on *Who's the fucking Alice now* Tapa ennast Ära Mis on äraandja palk Kes kardab Virginia Woolfi Kes on pildil Käi kuu peale oma Vaga ja Kristevaga Mis värvi on armastus Mis see siis nüüd peaks tähendama Vaata mind Söö mind Laulge kaasa

6 Labjekt on ohtlik aga ta ei puutu mõtlemisvõimetusesse napakatesse kel pea õmbluste vahelt saepuru pudiseb

7 Labjektil ei ole oma mina labjekt kahtlustab et just sina oled tema mina

8 Labjekt on masin mis on võimeline leinaks ja tema mootoriks on armugadedus

Marko Laimre



## MetaLabjekt

Subjektipõhised ehk mitte rühmituse, vaid üksiku kunstniku seisukohti kuulutavad manifestid on Eesti manifestiloos suhteliselt harvad. Kunstnikest paistab selles vallas Lapini ja ka näiteks Kurvitza kõrval silma Marco Laimre, kelle arvele kuulub kolm teksti: “Manifest Labjekti kohta”<sup>1</sup>, “Manifest otseti kohta”<sup>2</sup> ning kolmas siiski n-ö kambas koostatud tekst “Poliitilises manifestis *Poin’i* kohta”<sup>3</sup> koostöös Anders Härmi ja Andrus Kõresaarega.

“Manifest otseti kohta” on ennekõike omapärane manifestilooline kurioosum. Selle täiesti ähmase sisuga teksti ajendas autori sõnul Eero Epneri “tellimus” kirjutada NO99 raamatusse üks manifest.<sup>4</sup> Laimre, selle asemel et pakkumine, mis käis vastu tema põhimõtetele, kuivõrd manifesti ei saa ikka päris tühja koha pealt välja imeda, võttis tellimuse vastu ja keeras selle naljaks. Nimelt on kogu teksti sisuks mööda esimesi tähti otseti ülalt alla loetav lause: “See on hea näide sellest, kuidas kirjutada tellimise peale manifesti.” Kõik muu selles tekstis on tõepoolest sisutu ruumitäide.

Laimre ja Härmi vaidluses tühja tähenduse võimalikkuse üle sündinud “Poliitilises manifestis *Poin’i* kohta” on oma väike veidrus. Nimelt ei ole kolmandal allakirjutanul Andrus Kõresaarel manifestiga mitte midagi pistmist, “Laimre lihtsalt arvas, et Kõresaar kirjutaks sellele kindlasti alla. Kõresaar ise sai oma osalusest alles hiljem teada.”<sup>5</sup> Kuigi manifesti tekst on suuresti irooniline, on selles siiski tugevalt tunda üks Laimre loomismetodile omane lähenemismurk: isikliku globaliseerimine ja politiseerimine ning vastupidi, globaalse viimine subjekti tasandile: “Mu ema on Coca-Cola, Mu isa on Pepsi-Cola. Ise olen McDonald’s”<sup>6</sup>. See Laimre iseenda totaliseerimispüüe on koos tema meetodi teise omapäraga, metamõtlemise ehk oma mõttekäikude (kohati mitmekordse) reflekteerimisega, need kaks võtit, mis võimaldavad meil avada kohati täiesti arusaamatu “Manifesti Labjekti kohta” positsiooni. Metamõtlemise heaks näiteks on Laimre *performance* loeng “*Terror, error and horror*”<sup>7</sup>, mille sisuks mitte midagi ütlev foto ühest keskklassi eramust ja autori foorseeritult paranoilised mõttekäigud seoses selle majaga, kusjuures “esitluse” eesmärgiks ongi kokkuvõttes lihtsalt eksponeerida meetodit, mille alusel Laimre töötab<sup>8</sup>. Arvestades, et tekst kanti ette Laimre isikunäituse raames, tekib küsimus, kas tegemist on taiese või autori selgitusega oma

teoste juurde. Vastus võimaldaks meil jõuda otsusele, kas “Manifest Labjekti kohta”, mis retoorika alusel otsustades selgitab midagi (mida nimelt, jääb üsna ähmaseks), on vaadeldav seisukohavõtuna või on tegemist autori esteetilisest eesmärgidest loodud sõnamänguga — iseseisva taiesega. See küsimus kaotab aga otsekohe oma olulisuse, kui võtame arvesse, et Laimre tegeleb oma loomemethodi reflekteerimisega väga aktiivselt, kasutades selleks kõiki väljundeid: intervjuusid, tekste ja ka vaieldamatult kujutava kunsti valda kuuluvaid installatsioone, kus kaootilised mõttekäigud on tihti väga eksplitsiitsed ning sugugi mitte vähem olulised kui esiletungiv poliitiline sisu.

Niisiis ei saa me käsitleda Laimre manifesti puht formaalsetelt alustelt — taotluse tõttu midagi selgitada — siiski manifestina, kuivõrd ei ole selge, kas teksti taotluseks on midagi seletada või seletamine ise. Küll aga võimaldab “Manifesti Labjekti kohta” manifestina käsitleda Laimre sõna “Labjekt” kasutusest välja loetav mõisteline hierarhia. Ei ole kahtlust, et tekstis on defineeritud mõiste “Labjekt”, mida Laimre intervjuudes oma kunstist rääkides tihti kasutab, niisiis on manifestil seda mõistet defineerivana kujutava kunsti suhtes selgelt metatekstiline funktsioon. Samas ei ole Laimre tekstid oma tugeva esteetilise dominiandi (et mitte öelda arusaamatu sisu) tõttu läinud kasutusele tõlgendusmehhanismina nagu näiteks Rühm T manifestid. Kriitika eelistab nende asemel oluliselt hõlpsamini kasutatavaid autori selgitusi intervjuu kujul, seades sellega kahtluse alla teksti manifestiväärtuse, kuivõrd manifesti esteetiline tähendus kasvab sellega veelgi. Manifestina rehabiliteerib teksti Laimre meetodi teine eripära, individuaalse globaliseerimine ja üldise individuaalseerimine. Üldise enesele omistamise heaks näiteks on mõiste Labjekt ise, mille näol Laimre on omastanud enesele psühhoanalüüsi universalistliku mõiste abjekt.<sup>9</sup> Individuaalse globaliseerimise näiteks aga selle mõiste esitamine manifesti ehk avaliku pöördumisena. Tekib Laimre isiklike kaartidega sarnanev olukord, kus esitatud oleks justkui autori oma väike geograafia, mis siiski peab kujutama kogu maailma.

Ehk arvestades nii formaalset hierarhiat kui asjaolu, et Laimre puhul saab kõike individuaalset vaadata üldisena ja kõike üldist individuaalsena, võib kindlusega väita, et “Manifest Labjekti kohta” on manifest, mille eripära — see ei manifesteeri mitte ainult autori subjektiivset maailma, vaid ka toimib manifestina ainult selle maailma sees — teeb Laimre manifestist meie manifestiloo ühe unikaalsema teksti.

<sup>1</sup> Marko Laimre. Labjekt, 2000. Käsikiri autori omanduses.

<sup>2</sup> Marco Laimre. Manifest otseti kohta. NO99: teater [tekstikogumik]. Eesti Teatriliit, Tallinn 2006, pagineerimata.

<sup>3</sup> Marko Laimre, Anders Härm, Andrus Kõresaar. Poliitilises manifestis *Poin’i* kohta. Käsikiri autori omanduses, 1999.

<sup>4</sup> Indrek Grigori telefonivestlus Marco Laimrega, 22.11.2006.

<sup>5</sup> Indrek Grigori telefonivestlus Anders Härmiga, 22.11.2006.

<sup>6</sup> Marko Laimre, Anders Härm, Andrus Kõresaar, 1999.

<sup>7</sup> Marco Laimre. *Terror, error and horror*. — Estonian Art nr 1, 2004. <http://www.einst.ee/Ea/screw/laimre.html>

<sup>8</sup> Siinjuures tuleb lisada, et väga kitsale siseriingile mõeldud naljana oli pildil kujutatud maja näol tegemist Ants Juske eramuga.

<sup>9</sup> Anders Härm. Laimre ja “Mina”. — Vikerkaar 2004, nr 6, lk 53–54.



# Estonian Art Manifesto

Through the fabric of modernism that with minor or major cuts has a century long history in Estonia, there runs a particular continuous pattern: manifesto! manifesto! manifesto! Manifesto is not simply a phenomenon that belongs to the documentalistics of cultural history, but it is also a specific avant garde genre: thesis-based in its format, essentially young and idealistic towards the future and nihilistic towards the present. “Manifesto is the weapon of modernists”<sup>1</sup> as Tiit Hennoste, a manifestologist concluded the manifest as a genre, “a programme declaration of a radicals’ group”<sup>2</sup>.

Manifestos and groups generally appear hand in hand in Estonian culture. Groups often make their public appearances with the escort of stunning texts, the programme provides the group with sharpness of ideas, the group synergy gives the manifesto radiancy. Studying manifestos as a genre is a rather new field in Estonia, the first discussions on the topic originating from literary scholar Tiit Hennoste. However, the present text is the first attempt of providing an overview of the manifesto story of Estonian visual arts. When, according to Tiit Hennoste, a literary manifesto requires a great narrative<sup>3</sup>, then in art, the genre invented by the modernists, seems to work also in the postmodern era.

Unexpectedly, we cannot find the first Estonian visual art manifesto when looking at the activities of the Art Union Pallas (*Kunstiühing Pallas*), founded in 1918. The reason probably lies in the indifference that the artists of these days shared towards theoretical matters, which derived from the French *atelier libre* mentality where an artist enjoyed the status of an opinionated genius. Another reason would probably be the fact that as the Art Union Pallas consisted of artists and writers, then, in a way, the latter manifested for both. For instance, let us recall “*Tarapita*” (1921), where not literary matters, but rather “the swamps of opposition where we’re doomed to decay”<sup>4</sup> held the central position.

Another significant grouping apart from Pallas was the Group of Estonian Artists (*Eesti Kunstnikkude Rühm*), founded in 1923 that consisted mainly of artists who had received their education in Penza, Russia. In 1929 the Group finally published a long awaited almanac “The Book of New Art”, which contains the first manifesto of Estonian visual art, entitled “About the New Art”. The title “About

the New Art” implies somehow an opposition against the old, which in the light of the shortness of Estonian art history strikes as a somewhat grotesque implication. The memoirs of one of the founding members of the Group, Eduard Ole contain an amount of opposition, where the expressionism, which was popular in Pallas appears in the role of the old. However, it is probably a bare necessity derived from the modernist rhetoric that demands a construction of the enemy.

The stable political situation in Europe and Estonia respectively calms the artists down and the manifesto of the Group remains the only early bird during the pre-war period. After the Second World War, during the period of Stalinist socialist realism, an artists credo or, even more, manifesting the pursuits of an entire group were totally out of the question. So, the next art manifesto dates back to the times of the Khrushchev Thaw, to the year 1960 when a group of young artists known as the Tartu Company (*Tartu Sõpruskond*) presented their works in a newly opened school house – therefore in unofficial grounds – and supplied the exhibition with an explanatory text on the wall “Young Art Friends!” that was meant specifically as an explanation rather than an opinion, as claimed by the author of the text Heldur Viires. The meaning of a real manifesto was attached to the text only after the exhibition, on the allegation meetings on the basis of which the existence of an anti-soviet group was constructed.

As late as 1971 the leader of the art group The Visars (*Visarid*), Kaljo Põllu creates the next art manifesto. “The Manifesto of Visars”, compiled in the final stage and by the members of the group that had been active since 1967 at the Art Studio at Tartu State University, is their diversified attempt to conceptualise ex post the membership, the activities and the practiced art forms of The Visars. In addition to that “Manifesto of Visars” is remarkable for being, besides a “Manifesto to All the Peoples of Estonia” our second text carrying the title “manifesto”. The contents of the text strike us as mostly political, containing concrete viewpoints in regard to the republic’s cultural politics. Another novel angle of the manifesto is the strong theoretical engagement that derives from the social utopism of Victor Vasarely, although it already gets mixed with the author’s personal national romanticism.

Simultaneously two groups were active in Tallinn – ANK’64 and SOUP’69. Their claims can be concluded on the basis of the text “Objective Art” which was delivered by Leonhard Lapin at one of the most famous exhibitions in Estonian art history – “Harku 75”. A rather long text purposefully addressing only theoretical matters of art and therefore striving towards a scholarly as well as apolitical approach, postulates classical modernist aestheticism.

“Manifesto of Visars” and “Objective Art” point at a formulation of theoretical discourse in Estonian visual arts. The second half of the seventies is once again a quieter



period in regard to manifestos, the single programme worth mentioning here would be a painting by Ilmar Kruusamäe "Dedicated to Ants Juske" (1980), where we find the authors opinion on the question of hyperrealism: "99% WORK, 1% PHOTO".

In the second half of the eighties a new young generation of artists crops up, headed by Group T (*Rühm T*), who present a short manifesto at their first exhibition in 1986. In 1988 "Manifesto of Technodelic Expressionism" was added. It is important to note from a manifestological point of view that the manifests of Group T influence the reception of the work most of all, which cannot be conceived without references to the writings of the leaders of the group Raoul Kurvits and Urmas Muru. Later come texts by Hasso Krull – one of Estonia's most significant figures in popularising poststructuralist ideas, who was also a member of the group.

Another art collective with a strong theoretical background was DeStudio, created at the beginning of nineties by Peeter Laurits and Herkki-Erich Merila, that produced a fair amount of manifestos, which already speak the language of postmodernism.

Another grouping that, for a short period, was active in the beginning of the same decade and was also notable for a multitude of manifestos, was called the The Switch (*Lüliiti*). We can find at least three texts bearing the name of manifesto and in addition one text, which was presented during one of their performances. The Switch also consisted of just two artists – Navitrolla and Toomas Roosimölder, however, the pair were a very vital company. Therefore, their manifestos "for obtaining a better style" were written in co-operation with the literates Karl Martin Sinijärv and Sven Kivisildnik. The latter can be considered a professional manifesto writer – as one can find his signature below the largest number of most uncharitable texts. The Switch manifestos have an ironic tone and classical format: first a destructive judgement of the present situation in Estonian art followed by The Switch's positive programme.

The youth who entered the art scene in 1960's and 70's, formulated a new art nomenclature after the regaining of independence. The autodidacts Navitrolla and Roosimölder were rejected by the official art world. Navitrolla did not manage to get accepted into the Art Academy and for not being members of the artist union they were not even able to buy brushes for themselves. Out of anger and defiance derived from the situation real anti-manifestos are born that call for the overthrowing of the dominant art culture. We can find numbers of such texts by the writers, starting already from Henrik Visnapuu's "Green Moment" (1914). From the second half of the nineties two manifestos could be mentioned. Firstly, another attempt by Kaljo Põllu to gather his students, this time the company that had joined

him the Art Academy's anthropological trips into a grouping called Pith (*Ydi*), that were accompanied by an almanac and "Manifesto of the Art Group Ydi" (1998), both derived from The Visars experience. Unfortunately, Ydi did not gain as much attention as did The Visars.

In the late nineties after a long period of hesitation, Estonian art received its first major wave of outsiders. A gang of punk-related transpoppers revealed the evils of transitory society and the requests of the generation were concluded in a manifesto – "Transpop – Art without Past" by the charismatic leading figure of the transpoppers Mari Sobolev (now Kartau).

Another outsider phenomenon evolving in the nineties and actively performing in Estonian art scene today is Non Grata. "Manifesto and the Main Foundations for the Activity of Non Grata" is a document that rather strictly establishes the bases for the activities of the above mentioned performance group and school.

Manifestos of the new millennia also carry a significant world-bettering claim. The manifesto of the Female Artists' Sing'n'Play Society Share Joy (*Naiskunstnike Lauluja Mänguselts Puhas Rõõm*), propagates joyful tactics in dealing with serious social issues. Marco Laimre as a single artist has come forward with manifestos, which combine deeply personal and social matters.

An overview of the manifestos of Estonian visual arts unfolds in front of you. The special edition contains full texts and abstracts, comments on concrete texts are to be found next to each.

Indrek Grigor  
Liisa Kaljula

Tartu Art Museum

Translation into English Irma Pöder

The comments of the manifestos written by Indrek Grigor (p. 5, 7, 9, 11, 15, 19, 21, 29) and Liisa Kaljula (p. 13, 17, 23, 25, 27)

Tiit Hennoste, manifestologist 'Prerequisite of a Manifesto is a Great Narrative' (an interview). *Sirp*, 22.09.2006  
Hennoste, Tiit 'The Manifesto of Noor-Estonia' in the Light of Other Literary Manifestos' *Looming* 5/2005  
Hennoste, 2006  
Tarapita: *the Newsletter of the Writers' Union 'Tarapita'*. Tartu: K.Mattiesen. 1921–1922, p.2

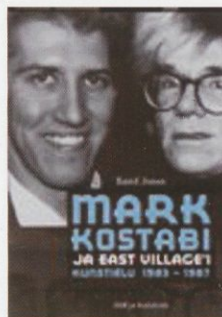




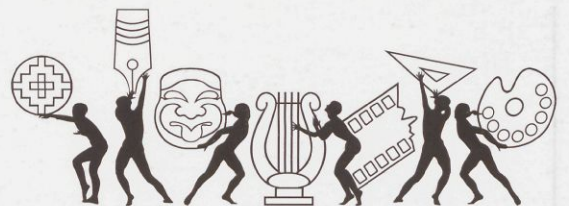


järgmine kunst.ee ilmub  
märtsis 2007 ning koos sellega  
**Pärnu litograafiakeskuse eri.**  
Põhiosas **Kaire Nurga** pikk  
intervjuu **Marko Laimrega,**  
**Reet Varblase** kaaskiri hiina  
kaasaegse kunsti näitusele  
Kunstihoones, **Marika Valgu**  
ülevaade Kumust arvudes,  
**Matteo Bertelé** raport  
toimumata jäänud  
Manifestast ja palju muud.

Loe:



Täname!



EESTI KULTUURKAPITAL





FOTO KALJO PÖLLU ARHIIVIST



TRÜ kunstikabineti 15. aastapäeva ja Visarite tegevuse lõpetamist tähistav pidulik ettekandekoosolek Tartu ülikooli aulas 20. mail 1972. Ees vasakult: Tiina Nurk, professor Voldemar Vaga, Eha Ratnik, Maire Toom, Viivi Viilmann, Jüri Hain, Mirjam Peil, Ene Lamp, Kaia Haamer, Juhan Püttsepp, Kaljo Põllu.

A festive meeting with papers marking the 15th anniversary of the art studio of Tartu State University and the winding up of the activity of Visarid in the hall of University on 20 May 1972. In front from left: Tiina Nurk, Professor Voldemar Vaga, Eha Ratnik, Maire Toom, Viivi Viilmann, Jüri Hain, Mirjam Peil, Ene Lamp, Kaia Haamer, Juhan Püttsepp, Kaljo Põllu.