

eesti visuaalkultuuri ajakiri / estonian magazine of visual culture

1/2001

kunst.ee

MONUMENT

#1

kunst.ee graafilise
disaini lisa

Semper&Laimre * Griselda Pollock * Warhol * Sorge * Kadri Mälk * Soans&Soans

SIRP

EESTI KULTUURILEHT

Mõtlejad loevad – lugejad mõtlevad

www.sirp.ee

4 kirjad&vastukajad

5 uudised

näitus/exhibition

8 Heie Treier. Katarsis läbi valu. *Catharsis through Pain*.

12 Anders Härm. Kaotatud (hüper?) reaalsus: Elkenist antropoloogi pilguga.

Lost / Hyper Reality (?): Concerning Elken from an Anthropologist's Point of View.

16 Harry Liivrand. Valmis saanud Mälk. *Ready to Go Mälk*.

18 Kiwa. (1)

21 Vilen Künnapu. Teistsugune Warhol. *Different Warhol*.

portree / portrait

22 Ly Lestbergi fotod Kiwast.

ego

24 Miks inimesed sünnivad, tuhandeid aastaid? Sorget intervjuerib Kaire Nurk.

teooria / theory

32 Kuhu suundub kunstiajalugu 21. sajandi künnisel? Prof. Griselda Pollockit intervjuerib Katrin Kivimaa.

To Open Up New and Richer Understandings. Prof. Griselda Pollock is interviewed by Katrin Kivimaa.

monumendi-eri

42 Heie Treier. Sissejuhatus.

44 Robert W. Smurr. Loodusmonumendid kui rahvuse monumendid.

Monuments of Nature as Monuments of Nation.

54 Rael Artel. Monumendist edasi.

56 Jaak Soansi monumendid ja Hanno Soansi performance'id.



62 Rait Pärj. Eesti monument.

63 Joyce Burstein. Monument Eesti jaoks.

64 Linnar Priimägi. Vera Muhhina "Tööline ja kolhoositar", 2. osa.

67 Ajukaupmees. Tammsaare installatsioon.

kunstimasin

68 Tuleb muuta suhtumist. Viktor Misianot intervjuerib Heie Treier.

ajalugu / history

72 Peeter Linnap. Modernsus Eesti fotograafias (1960. – 1980. aastad). II osa. *Modernity in Estonian Photography (1960s – 1980s). Part 2*.

algatus

82 Valie EXPORT Society.

kunst, raha ja võim

84 Märt Karmo. Ühe pildi lugu.

86 galerii

pallaslased

90 Kaire Nurk. Kunsti saab igal ajal teha.

92 Tiiu Talvistu. "Kuldkala" otsimas.

viimased küljed

94 Heinz Valk. Üleskirjutused minevikust.

#1 – kunst.ee graafilise disaini lisa, koostaja Ivar Sakk.

ii Ivar Sakk. Baselist Californiasse ja sealt Tallinna. *From Basel to California and from there to Tallinn*.

vii Konkurss "25 parimat" 2000.

xi Uudised.

xv Muuseum.

MÕTLEJAD LOEVAD, LUGEJAD MÕTLEVAD!

SIRP

Sirpi pole igast putkast saada ja seda muuta pole meie võimuses. Pole mõtet mööda linna joosta. Kui Sirbi tellid, säästad kingi ja närve, aega ja raha!

2001. aastal maksab Sirp kioskist ostes 10 krooni, kui tellite Sirbi, siis on ühe Sirbi hind 8 krooni.

<input type="checkbox"/> 1 aasta	336 kr.
<input type="checkbox"/> 6 kuud	168 kr.
<input type="checkbox"/> 3 kuud	96 kr.
<input type="checkbox"/> 1 kuu	32 kr.

EESNIMI	PEREKONNANIMI
TELEFON	ADDRESS
FIRMA	AMET

Sirbi tellimus tasuda Sihtasutusele Kultuurileht. A/a nr. on 22 101 175 6164, Hansapank 767.

Tellimiskupong koos maksekorralduse koopiaga saata aadressil SA Kultuurileht, pk. 388,

Tallinn 10503 või faksile 644 9247, e-post: sirp@sirp.ee Teave tel. 644 8868

ALLKIRI

Asuurkeraamika • Ceramic Workshop

www.hot.ee/asuurkeraamika

Address: Pikk 33, Tallinn 10133, Estonia; Te/fax: +372 646 4096; GSM: +372 56 646 873 E ma : asuurkeraamika@hotmail.ee

EESTI

kunst.ee 1/2001

Eesti visuaalkultuuri ajakiri
Estonian Magazine of Visual Culture

Ilmub neli numbrit aastas
kunst.ee is published quarterly

Kirjastaja / Publisher
SA Kultuurileht

Rahastaja / Financer
EV Kultuuriministeerium
Ministry of Culture of the Republic of
Estonia

Sponsor
Eesti Kunstnike Liit
Estonian Artists' Union

Toimetuse kolleegium / Editorial Board

Sirje Helme
Vilen Künnapu
Peeter Maria Laurits
Ebe Nõmberg
Marko Raat

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

Graafilise disaini lisa #1 toimetaja
Ivar Sakk

Korrespondendid / Correspondents
Amsterdam: **Harry Liivrand**
Leeds: **Katrin Kivimaa**
Lissabon: **Rael Artel**
Tartu: **Kaire Nurk**

Keeletoimetaja
Aili Künstler

Raamatupidaja / Book-keeper
Maret Rospel (maret@sirp.ee)

Levitaja / Distributor
Mai Soosaar (mai@sirp.ee)

Arvutispetsialist / Computer specialist
Priit Penjam

Tõlkija / Translator
Triin Lichfeld
Boris Ohlo

Ingliseelsete tekstide toimetajad / Proof-reading
Marie-Alice l'Heureux
Stuart Burch

Kujundaja / Designer
Tõnu Kaalep

Esikaane idee / Idea for the cover
Tõnu Kaalep
Foto / Photo by
Ingmar Muusikus/EE

Address / Address
Vabaduse väljak 6, Tallinn 10146, Estonia

Telefon / Telephone
(372) 644 64 83
Fax **(372) 644 92 47**

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

© **kunst.ee 2001**
Reprotööd: **KO Repro**
trükkikoda: **K&O Offset**

kunst.ee 1/2001

Pildi tähtsusest

MUIDU SÕNA AU SEES PIDAVAT ja pildisse leigelt suhtuvat luterlikku Eesti kultuuri vapustas veebruaris äkki pildi(rüüste)skandaal – uskumatu, kuid üleöö tõusis kõikides meediakanalites ühe pildi, massitiraazis paljundatud repro tähtsus hiigelsuureks. Kui palju tõsiseid uurimiskomisjone ja ajakirjanikke hakkas asjaga äkki tegelema, kui palju poliitilisi artikleid ja intervjuusid tekitati. Siit pidi sõnakeskne kultuur saama õppetunni, et visuaalne kujutis on ikkagi tähtis, eriti koos seda ümbritseva kontekstiga.

Pildirüüste tagamaad ületavad ajastuid ja kultuure, need on üldinimlikud ja psühholoogilised, nii individuaalsel kui ka kollektiivsel tasandil.

Pildirüüste tekib olukorras, kui on vaja kehtestada võimu (näit. Vana-Egiptuse vaaraod lasid eelneva vaarao nime kõikjalt kustutada), sümboolselt välja elada mässi ja kustutada mälu (näit. äsjalahutatud abikaasad hävitavad fotosid, mis tuletavad meelde ühist minevikku), maksma panna poliitilist korda (näit. uue riigikorra esindajad võtavad maha endise korra poliitilisi monumente), võidelda religioossete eesmärkide nimel (näit. märtsi algul maailma vapustanud Afganistani äärmusislamistliku valitsuse otsus hävitada riigi territooriumil paiknevad maailma suurimad Buddha kujud, kasutades tanke, suurtükke ja lõhkelaenguid).

Mida arvata aga 2. märtsi "Eesti Päevalehes" ilmunud artiklist, kus Põhja-Eesti pankrannikut uurinud geoloog Kalle Suuroja sai vapustuse kuuldes, et Kakumäe poolsaarel Kopli lahe ääres on uue elamurajooni ehitamiseks buldooseriiga lõhutud üle kilomeetri pankrannikut. "See on ometi ranna- ja kaldakaitseadusega keelatud ja isegi kui ei oleks, on Põhja-Eesti pankrannik Eesti sümbol," valutab südant geoloog.

Aga meie põhikoolide programmides ei peeta kunsti ega visuaalse kultuuri õpetamist tähtsaks. Nii puudub üha uutelt kodanike põlvkondadel tundlikkus selle valdkonna suhtes. Pildi tähtsus avastatakse nagu Ameerika alles siis, kui on tekkinud möödapääsmatu olukord – kui sellega seondub skandaal, millel pöördumatud tagajärjed.

Heie Treier

[kirjad&vastukajad]

pole head reklaamlauset hetkel:

*ainult meil on konstitutsiooniline kohus raisata võõrast raha

*erutu või erutu mõni teine kord

*kunst kuulub ministeeriumile

*kunst.vää

*enam tagurlikum ei saa olla

*vastused ebadelikaatsetele

küsimustele

*kunst.ee – põhjus telekapuldi järgi

kobada

*väikekodanlik, sentimentaalne ja valitsev

*kellelegi teisele

*tarvitamiseks humanitaarabi korras

*ainult tundmatud nimed

*unistus hinge müümisest

*ei tea mis saab

*märu ja erootika kui romanss

*11 000-aastane traditsioon

*meie võitsime vietnami sõja

paar ajakirja võiks olla küll

saaks a. nongraatas õppe-

materjalina kasutada

ja pole vaja ennast miskite

hüvitistele mõtlemisega

vaevata kui tahan raha

teen tööd mitte kunsti

seada on elu õpetanud

Sven Kivisidnik

Pärnu, 5. nov. 2000

Mulle isiklikult meeldib ajakirja juures KÕIK: kujundus, materjali valik ja järjestus. Seda asja on hea käes hoida, selle asjaga on mõnus koos olla! Ja on ainult ÜKS asi, mis minus on eestlaslik – “kunst.ee-ga” seoses. See on klassikaline kirjutaja küsimus: et millal honoratsi võiks saada?

Peeter Linnap

Tallinn, 11. nov. 2000.

Kõigepealt – palju õnne kauaoodatud kunstiajakirja ilmumise puhul. Lugesin viimasest Sirbist. Isiklikult tundsin üsna suurt puudust sellest. Olen ju gümnaasiumis lisaks kunstile ja joonestamisele ka kunstiajaloo õpetaja. Ja iga allikas kulub marjaks ära. Kuidas saab Haapsalust “kunst.ee” kätte?!

Hillar Tatar

Haapsalu, 14.11. 00

Usu või ära usu, aga pakk koos ajakirjaga jõudis minuni juba teisipäev ehk täna! Elame ikka imelises maailmas küll. Ajakiri on vinged, mulle väga meeldib kujundus, sisu, rubriigid. Õnnitlen. Hea töö. Mis puutub salapärasesse isikusse K. T. T., siis kirjuta talle ise ja küsi, et kas ta tahab honorari või ei.

aadress on bruno@philosophers.net ja nimi ongi bruno.

Katrin Kivimaa

Leeds, 14. nov. 2000

Non Gratal on kunst.ee'le tagasihoidlik küsimus, et mida tähendab Non Grata jutu kohal pealkiri “Academia Non Grata ametlik teadaanne”?

Non Grata (latera)

Pärnu, 21. nov. 2000

Käisin mõneks päevaks Pariisis ja Amsterdamis. Joel Peter Witkin palus kõiki tervitada. Oli liigutatud artiklist kunst.ee-s. Viisakusest jättis ütlemata, mida arvab kujundusest. Tema ainuke Eestis loodud töö on väljas Louvre'is, näituse nimeks on “Antiigi mõju tänapäeva kunstile”.

Mark Soosaar (latera)

Pärnu, 29. nov. 2000

Üleeile õhtul oli Kostabil mingi pidu Roger Smith Hotellis. Kui mina sinna jõudsin, oli Linnap hamba-valuga kuhugi kadunud, mul oma parima sõbraga siin (Jürgen, eestlane, arvutiguru, armastab end kunstikollektsionäärina esitleda) õnnestus tekitada paras furoor. See uus ajakiri vedeles nagu juhuslikult seal, Linnap oli selle sinna poetanud, ja mingil hetkel sai sellest kogu seltskonna tõmbenumber (minu “Loss” ka juhuslikult kohe esimesel leheküljel sees).

Raoul Kurvitz

New York, 7. dets. 2000

Peeter showed me your magazine, which is really impressive. Beautifully made, laid out, and edited it seems with an inclusive approach that will do the most



Taide, 1 / 2001, lk. 6.

good for Estonia and its still-emerging entrance into the discourse of the western world. It should be on sale at at least a few places in New York City.

Thomas McEvelley

New York, 19. Dec. 2000

NU: staff received your magazine recently and we absolutely love it. Thank you. Would you be interested to establish an exchange subscription with NU: The Nordic Art Review. For us, it would be the perfect Christmas present to get Kunst.ee regularly.

With kind regards,

Johanna Molvin

Stockholm, 13. Dec. 2000

Linnar Priimägi, kes viimasel ajal on ette võtnud üksikteosed, et nende kaudu jõuda laiemate üldistusteni (vt. ka vastavat lubadust esineda pisimonograafiatega SL Õhtulehes), on uues ajakirjas kunst.ee käsitlenud Vera Muhhina “Töölist ja kolhoositari.” Tavapäraselt elegantse ja erudeeritud tekstis jõuab Priimägi järeldusele, et sotsrealismi näidispaar on peaaegu samasooline. Vahe on vaid sümboliline, sest mees esindab raskest tööstust ja naine põllumajandust. Nagu linna ja maa vahe pidi programmiliselt kaduma, nii ka mehe ja naise vahe. Kuna linn ei pidanud maastuma, vaid maa linnastuma, siis seisid ka naised ees mehistumine, mitte vas-

Viron taidelehistö on uuel kielinen (viro ja englanti) uransa viime vuonna. Ensimmäinen joka suhteessa vaikuttava jossakin käsitellään laajasti viin uutta kuin vanhaakin katuuria. Suomessakin tunnetusti avustaneen) taidehistorioitsmittama lehti on Eesti Kultu Lehestä ei oikein hakemalla suunnitellusta ilmestymistihmutta kiinnostuneet voivat lä-

tupidi. Tegemist on ühtaegu nii ideoloogilise kui ka bioloogilise probleemiga.

Loengu piiratud maht pole Priimäel ilmselt lubanud puudutada Muhhina eraeluga seotud probleeme, mis puutuvad omamoodi asjasse.

/.../

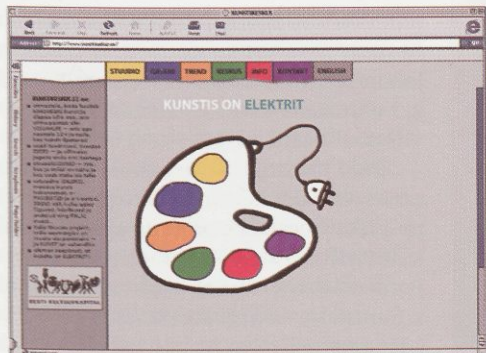
Kes asja vastu rohkem huvi tunneb, võib lugeda Erik Naimani artiklit “Diskurs, obraštšennyi v plot’: A. Zamkov i voploščenie sovetskoi subjektivnosti” (tuhandleheküljelises raamatus “Sotsrealistitšeskij kanon”, St-Peterburg 2000).

Mati Unt

Artikkel “Veel töölisest ja kolhoositarist” kultuurilehes Sirp, 02.02.2001.



Šokolaadist medal kunst.ee-le **Kalju Suurelt.**



Kunstis on elektrit! www.kunstikeskus.ee

Veebi- ja kunstimaastikule on ilmunud uus keskkond – **kunstikeskus.ee**. Teostajaks on Sally Stúdio, mille üheks peasuunaks on kaasaegse kunsti tutvustamine lastele, kunstiõpetajatele ning kõigile, kel piisavalt huvi avasilmil ringi vaadata. Seepärast ongi **kunstikeskus.ee** avatud visuaalsele kultuurile laiemas mõttes ja koostööle nii professionaalide kui verisulis loojatega.

Moodsa kunsti kokaraamat, kunstiteoste iludusvõistlus, isiksuste galerii tutvustamiseks eesti kunstnikke kui inimesi, arutelud kunstihariduse teemadel ja rubriik "Kunstipolitsei", kuhu inimesed saavad kaevata silmariivava koleduse üle – eelnimetatud on vähem osa sellest, mida pakutakse. Samuti kindlustatakse veebikülalastele värske ja võimalikult põhjaliku informatsiooniga nii vaatamis- kui tegemisvõimaluste kohta – seega on aadressil info@kunstikeskus.ee oodatud nii näituste, projektide ja ürituste tekstid kui pildimaterjal. Ning noortele kunstnikele pakutakse võimalust korraldada tasuta oma esimene (või ka mitmes) personaalnäitus meie galerii e-seintel.

Sally Stúdio projekt, mille eesmärgiks on muuta elu paremaks – ja KUNST on vahend olemas seepärast, et kunstis on ELEKTRIT!

Vano Allsalu

Esimene Eesti online-oksjon

Galerii RIOS avas esimesena Eestis *online*-oksjoni (www.rios.ee). Paari kuu jooksul on oksjoni lehekülge külastanud üle 3000 huvilise üle maailma. Nendest 85% Eestist,

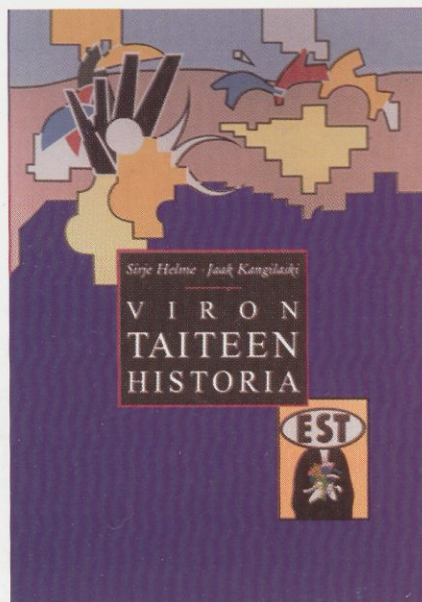
ülejäänud Soomest, Rootsist, Inglismaalt, Prantsusmaalt, Saksamaalt, Jaapanist ja Indoneesiast. Seni on enampakkumisel müüdud 16 väärtuslikku kunstiteost, sealhulgas Wiiralti graafikat, Kõksi, Uutma, Grinjovi, Kaigorodoffi ja teiste maale. Kõrgeima hinnaga on müüdud Balti-saksa kunstniku August Matthias Hageni maastik. Oksjon toimub pidevalt, kusjuures iga kuu esimesel kuupäeval ekspositsioon vaheldub. Vastavalt mängureeglitele jäävad ostjad anonüümseks.

Ressi Kaera

Galerii Deco alustas jälle

9. märtsil alustas galerii Deco taas tegutsemist Kadriorus, küll veidi teises kohas – Tammsaare Memoriaalmuuseumi esimesel korrusel.

Avanäituseks eksponeeritakse Anu Põdra ning Jaan Elkeni näitust "Mina ja tema".



Sirje Helme, Jaak Kangilaski ning osaliselt Krista Kodrese "Lühike eesti kunsti ajalugu" (kirjastus Kunst) ilmus 2000. a. soomekeelsena kirjastuse Taifuuni väljaandes. "Viron taiteen historia" on sama mahukas ning samade illustatsioonidega, nagu eesti-keelne versioon, üksnes kaanekujundust on Tiitu Allikvee muutnud. Raamat annab ülevaate eesti kunsti ajaloost alates esiajast kuni 1990-ndate lõpuni.

Vajalikud lingid

artarchive.cjb.net – digitaalse disaini huvilistele.

balticartcenter.com – Gotlandi saarel Visbys avatati veebruaris 2001 uus Läänemeremaade kunsti-keskus, mille näitusepoliitikasse mahub edaspidi ka eesti kunst.

balticmill.com – Kirde-Inglismaal Gatesheadis on ehitamisel hiigelsuur kaasaegse kunsti keskus Baltic, mis valmib 2002; juba toimuvad seal maailmatasemel projektid. Balti riikidega pole kunstikeskusele kahjuks veel mingit seost.

chaplin.ee – Pärnu Chaplini keskuse ja Uue Kunsti Muuseumi info.

clubonair.com – meie enda uus ja värske *online* ajakirjandus, ajalehe Võitlev Sõna pikendus netis.

dks.thing.net – info näituste avamise kohta New Yorgis.

kiasma.fi – info Kiasma näituste, etenduste jm. kohta.

markkostabi.com – eriti õpetlik on rubriik *advice column*, kus küsimuste ja vastuste vormis räägitakse avameelselt rahvusvahelise kunstimaailma toimemehhanismidest, sh. rahast. Võib esitada Kostabile küsimusi.

mega.ee – suhteliselt kunstisõbralik portaal, kus leidub üllatavalt tihti kunstiteemalisi artikleid; saab aimu, "mida rahvas mõtleb".

overart.com – internetigalerii, mis müüb eesti kunsti ja sihbi Ameerika turgu.

re-lab.net – Läti *re-lab*-aktivistide kodulehekülj. Edumeelsed läti aktivistid on läbi lõõnud rahvusvahelisel areenil.

tate.org.uk/modern/ – info Londoni Tate Moderni näituste kohta jm.

toutfab.com – Duchamp'ile pühendatud New Yorgis väljaantav rahvusvaheline *online*-ajakiri, mida on siiani ilmunud kolm numbrit. Hea tase.

yummyum.net/radar/ – info näituste avamise kohta New Yorgis.

Jaan Toomik maailma 100 hulgas

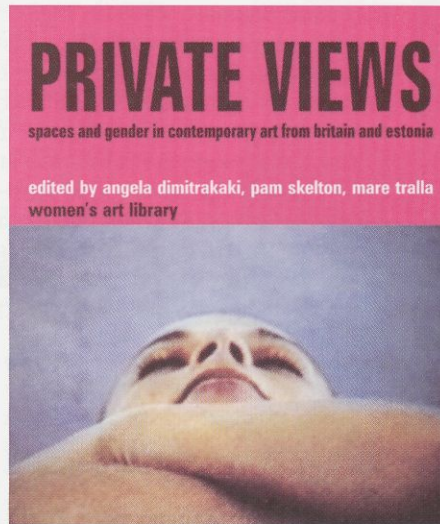
Mainekal Phaidoni kirjastusel ilmus 2000. aasta lõpus mahukas raamat "Fresh Cream", mis valmis kümne rahvusvahelise kuraatori koostöös – igaüks valis tutvustamiseks kümme kunstnikku. Seega on tegemist omalaadse kaasaja kunsti top 100-ga. Vene kuraator Viktor Misiano valis "oma kunstnike" hulka ka Jaan Toomiku. Leheküljel 616 kirjutab ta Toomikust eesti identiteedi kaudu, kus ollakse avatud kristluse- ja ratsionalismieelsele maailmavaadetele, seega paganlikule identitiseerumisele loodusega. Toomiku tööd esitavad Misiano järgi väljakutse läänelikule maailmapildile. Eraldi tõstab ta esile videod "Truck" (1997), "Tantsides koju" (1995) ning "Isa ja poeg" (1998).

19. ja 20. jaanuaril viibis Viktor Misiano Tallinnas, et pidada ettekanne Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse korraldatud 1990. aastate kunsti käsitleval konverentsil. Intervjuud Viktor Misianoga loe lk. 68 – 70.

Ilmus eesti ja inglise feministliku kunsti koguteos

Londonis ilmus Women's Art Library väljaandena ingliskeelne artiklikogumik "Private Views. Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain and Estonia", mille taga on Mare Tralla, kes Londonisse elama asunult suutis käima panna mitmeid koostööprojekte. Kogumikule eelnes Tralla ja Pam Skeltoni kureeritud eesti ja inglise naiskunstnike näitus Tallinnas Rotermanni soolalaos ja Ungaris Dunaujvarosi kaasaegse kunsti galeriis.

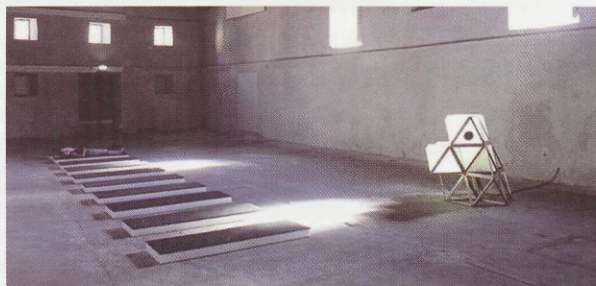
Artiklite autorid on Pam Skelton, Angela Dimitrakaki, Barbi Pilvre, Aoife Mac Namara, Katrin Kivimaa, Joanne P. Sharp, Tiziana Terranova, Mare Trallat intervjuueerib Pauline van Mourik



Broekman. Kogumik esindab külma sõja järgsel perioodil eri maadest pärit naiste vaatenurka – nii kunsti kui teooria kaudu. Reprodutseeritud on paljude inglise ja eesti kunstnike tööd.
www.research.linst.ac.uk/pviews

Balti Kunstikeskus Gotlandi saarel

16. veebruaril avati Gotlandil Visbys Balti Kunstikeskus, mis asub sadamas



renoveeritud Björkanderi laohoones. Keskuse eesotsas on skulptor ja kuraator Johan Pousette, üks aktiivsemaid Rootsi ja Baltimaade koostöö edendajaid viimasel paaril aastal.

Balti Kunstikeskuse loomise taustaks on Rootsi riigi kultuuri- ja regionaalpoliitika – eesmärk on tuua ajaloolisesse kultuurikeskusesse ja nüüdsesse perifeeriasse Visbyse tagasi aktiivne kultuurielu, samuti koondada Läänemere-äärsete maade kunsti.

Keskuses alustati näitustegevust juba kaks aastat tagasi. Koostööd tehakse Rootsi Instituudiga, Visby kunstimuuseumiga, Szczecinis väljaantava Läänemere maade kunstiajakirjaga Mare Articum jpt.

Samas viiakse rootsi, eesti, läti ja leedu kunsti ka välja – selle värskeks näiteks on Pousette'i kureeritud "The Human Project", mida eksponeeritakse esmalt Visbys, alates 18. märtsist Ateenas ja hiljem Hispaanias. Eesti kunsti esindavad näitusel Ene-Liis Semper ning Jaan Toomik.

Balti Kunstikeskusel on rahvusvaheline nõukogu, kuhu Eestist kuulub Sirje Helme.

www.balticartcenter.com



Äsja valminud kaasaegse kunsti keskus Gotlandi saarel Visbys, otse mere ääres sadamas. Vanast laohoonest on ümber ehitatud näitusesaal.

Bacon Haagis

Francis Bacon. Gemeentemuseum, Haag. Avatud 13. maini.

Inglise figuratiivse maali kuulsaima esindaja Francis Baconi (1909 – 1992) ülevaatenäitus Haagis on selle aasta vaieldamatuid kunstisündmusi kogu Beneluxis. Tegemist on suurepärase retrospektiiviga, kus esindatud selle 20. sajandi teise poole inglise maalikunsti suure üksiklase ja *infant terrible*'i kõik loomeetapid, alates varastest 1930. aastatel tehtud sürrealismimaigulistest kompositsioonidest kuni 1980. aastate lõpu töödeni. Kahtlemata on näituse šedöövriteks kaks maali Baconi bruttaalse stiili geneesi manifesteerivast paavstiseeriast "Study after Velasquez", samuti 1944. aastal skandaalset tähelepanu äratanud triptühhon "Ristilöömine", mida pole kunagi varem Tate'ist välismaale laenatud.

Kunstnikuna autodidakt, ei sarnane Baconi looming kellegi teise omaga ega ole ta loonud ka oma koolkonda, ehkki kaudselt on Baconi mõju olnud kolmel viimasel aastakümnel tohutu. Ta sünteesib väga loovalt ja erakordselt šokeerivas laadis omavahel abstraktsionismi ja figuratiivse kunsti, tõestades abstraktsiooni kunsti haripunktil, mil räägitakse realismi surmast, ka figuratiivsema kunstimeetodi võimalusi. Innustatud eriti mehe füüsilisest maalimisest kõige dünaamilisemates asendites ja pidevas liikumises, andis Bacon objekti edasi üheaegselt mitmest eri vaatepunktist, mõjudes emotsionaalsete seisundite rõhutatud väljenduslikkusega nagu väri-sev tummfilmikaader. Baconi looming baseerubki suuremalt osalt fotodel ja nähtud filmidel: kogu elu korjas kunstnik pilte isikupärasest poosidest kehades, samuti fotoraamatuid anatoomiast, sportlastest, näohaigustest. Kui Bacon maalis portreed, tavatses ta kõrval hoida mõne metslooma fotot, öeldes ise, et "ühe imago annab teise kujutamiseks ideid". Sellepärast pole imestada, et Baconi portreedes ja figuraalkompositsioonides sisaldub animaalsust seksuaalsust ja vägivaldsust, deformeerunud nägudes ja kehaes paljastub justkui inimeses peituv jõhker elajas, mida argielus keegi välja ei näita. Aga kunst on teatavasti teine elu ja poseerimine samuti enda asetamine argipäevast teistsugusesse olukorda. Ent Baconi



Francis Bacon. Etude de personnage. Lito 112/180, 1987.

Esimene Baconi originaalteos Eestis – Vaala galerii näitusel "Suured ja unustamatud" veebruaris 2001. Hind 150 000 EEK.

The first original work by Bacon in Estonia. Exhibition 'Great and Unforgettable Artists', Vaal gallery, February 2001. Price 150 000 EEK.

töid vaadates ei maksa unustada loomepsühholoogiast tuntud fakti, et kunstnik võib mõnikord samastuda oma ainega: sadomasohhistliku homoseksuaalina oli kehaline vägivald Baconi jaoks normaalsust.

Bacon otsustas saada kunstnikuks 18-aastaselt, pärast Picasso näituse nägemist Pariisis. Picasso mõju tema varastes töödes on ka ilmne, kuid Picasso oli Baconile õnneks ainult tõukejõuks. Baconi läbilööks kunstnikuna tuli 1944. aastal Londonis, juba 1949 ostis New Yorgi MoMa ühe tema teose.

Edasine on juba legend suurest staarist, üldtunnustatud maaligeeniusest ja samas ühiskonna marginaalst, sest avaliku gay'na oli Baconil võrdlemisi keeruline kohaneda puritaanse Inglismaa viktoriaanliku moraaliga. Kuid see selleks. Nõustun ühe kolleegi sõnadega, et Francis Baconi looming sümboliseerib iseendaksjäämist nii kunstis kui elus ja sellele kongeniaalse väljundi leidmist oma teostes, mis elab oma loojast kauem.

Harry Liivrand



Katarsis valu kaudu Heie Treier

**Ene-Liis Semper. Lakutud ruum.
Video ja installatsioon, 2000.**

**Ene-Liis Semper. Licked Room.
Video and installation, 2000.**

Marko Laimre, Ene-Liis Semper. "Siin".
Rotermanni soolaladu,
8. – 26. november 2000.

PRAEGUSE SEISUGA KÄSITAME Marko Laimre ja Ene-Liis Semperi näitust "Siin" võitjate näitusena – sellest räägiti kuluaarides, kirjutati ajakirjanduses, see pani arutama preemiakomisjone. Mõlemad kunstnikud valiti käesoleva suve Veneetsia biennaalile. Formaalselt võttes on ju kunstnike kooslus loogiline: nende sünniaastad on lähedastikesed, nad esindavad jõulist videokunsti, on võrdsed partnerid ja sõbrad. Kõigele vaatamata osutus "Siin" kahe suverääni ülesastumiseks, mitte vaimselt ühtepõimunud kunstnike projektiks, nagu mäletame Ene-Liisi ja Raoul Kurvitza, Ene-Liisi ja Kiwa, Ene-Liisi ja Mark Raidpere koostööd. Nii Laimre kui ka Semperi maksimalismi teades oli kuidagi ootuspärane, et Rotermanni soolaladu pakiti üleni täis energiad. Väljas olid peamiselt uued tööd, monumentaalsed videoprojektsioonid üleelusuuruste figuuridega, aga oli ka fotot ja skulptuuri.

Kui näituse puhul on kirjutatud seosest kristluse¹, klubikultuuri² ja siin-olemisega³, siis jätkakem juttu märksõnadest "kannatamine" ja "valu".

Vanas heroilises modernkustis tähendas kannatamine õige värvi pane-mist õigesse kohta lõuendil (*a la*

Jackson Pollock või Lola Liivat). Sel juhul kaob pildi valmides vaatajal võimalus tuvastada, kui palju kunstnik ikkagi kannatas, et tema loomingut vääriliselt hinnata. Tänapäevani räägitakse looja ohvreist kunstialtarile, mida käsitatakse religioosselt. Kannatud elus taanduvad siis tagaplaanile kui "madalamad" või seostuvad "ülevamate" kannatustega kunsti pärast. Pole kahtlust, et need kannatud olid täiesti ehtsad, kuigi tunduvad praeguses kunstisituatsioonis naljakad. Aga tolles diskursuses peeti kunsti ja elu veel eraldiseisvateks nähtusteks.

Pärast postmodernistide irvitamist mis tahes "kunsti pärast kannatamise" üle on tulnud ilmselt uustõsiduse aeg. Muidugi nähakse kannatamises nüüd elu enda traagikat nii individuaalsel kui kollektiivsel tasandil. Kuid kunstnike päralt on ka teine võimalus – muuta meetodit. Sel juhul esitab kunstnik kannatamise analüüsi ning võtab teema suhtes subjekti positsiooni, loobudes objekti staatusest. Või käsitab end korraga nii objekti kui subjektina. Video kui meedium pakub võimaluse olla valulev analüüsiv ja distantseerunud analüüsija ühes isikus.

Pärast näitust "Siin" võime lugeda Laimre üheks hulljulgemaks hullumeel-suse käsitajaks eesti kunstis. Too tabu-teema ta loomingus jälitab meid juba alates installatsioonist "Sugar Free", mis

valmis Varssavis ja Peterburis eksponeeritud näitusele "Personal Time" (1996). Niisiis oleme tema "Siin" väljapanekul sunnitud silmitsi seisma haigusega, aga haigust ei käsitata mitte dekoratiivse dekadentliku trenditeadlikkusega, nagu seda tegid esimesel Sorosi keskuse aastanäitusel Jan Joonas Graps-Grafs ja Pier Li oma ruumiinstal-latsioonil "Katse 21 E 67".

Mida 20. sajandi lõpupoole, seda tungivamalt on kunstis hakatud käsita-ma inimest tema tervisliku seisundi kaudu. Haigus ja tervis olid Joseph Beuysi kui meditsiini õppinu loomingus kesksed teemad. Nüüdne aidi ning hullu lehma tõve ajastu staar Damien Hirst loob üha võimsamaid arstikabi-neti-installatsioone. Ega sellest teemast pääse Eestiski. Võib-olla algasid 1990-ndad meil hoopis 1980-ndate lõpul traagilise grafitiüleletaja Ülo Kiple tege-vusega (paranoiliselt korduv sõnum "haiguste ravi...")? Nüüd viitavad Laurentsus ja AD "haigetele roosidele" ja enam-vähem samaaegselt Laimre ja Semperi näitusega eksponeeriti Kunstihoone galeriis Mari Laanemetsa ja Killu Sukmiti "Haavaga öde". Aeg-ajalt tekib pealekauba soov saata kõik eesti kunstimaailma inimsuhted Bonk Businessi teraapilisele seansile, kus kos-mosega ühendatud tervendamismasinad tagavad ravi efektiivsuse.

Inimese jaoks, kel puudub mis tahes



Marko Laimre. Performance pruudina. Näitus "Stere-ereo" Hansapanga galeriis, 21. veebruar 2001.

Marko Laimre. Performance as a bride. Exhibition "Stere-ereo", Hansapank gallery, Tallinn, 21. February 2001.



Ene-Liis Semper. Kaader videost "Nimeta" (paradiis), 2000.

Ene Liis Semper. Still of the video 'Untitled' (Paradise), 2000.

kogemus kurikuulsa haiglaga, viitab Marko Laimre töödes kellegi võimalike sisemiste pörgute olemasolule pikkade varrukatega valge särk. Aga mõistagi ei anna üks märk edasi asja olemust. Näituse avapäeva *performance*'is viis kunstnik end vabatahtlikult haiguse ja arstide poolt ahistatu seisundisse, esitades end niimoodi kannatuse objekti ja

subjektina. Ta põlvitas anonüümse haigena keset ruumi paiknevas puukarkassis, mähituna valgesse särki, sundmõtetes pilk puurimas fotosse, millel tardunud krõnksus sõrmed. Näitusekülastajad võisid teda näpuga torkida ja ilmselgelt polnud kunstnikul siin midagi tegemist kristliku palvepoosiga. Paar sammu edasi ründas heli-

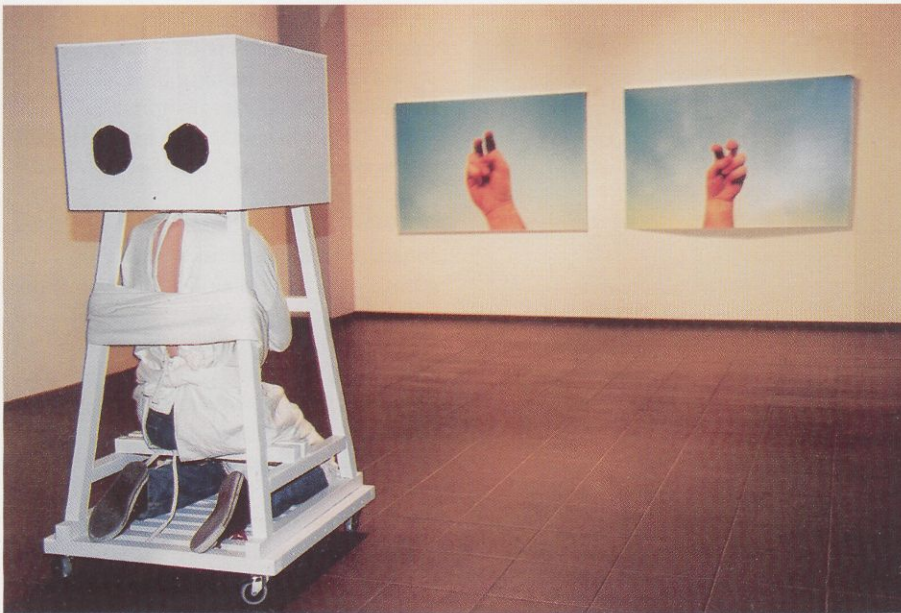
installatsioon kätemaksuks näitusekülastaja privaatsust – ja seda üsna salakavalal moel (tungiv häääl kõrvalklappides sosistamas personaalselt sulle: "Kill yourself"). Kas kõik arvasid, et see oli vaid kunst, mäng, tšurr, mitte reaalne elu?

Videos "In the Name of Terminal" tõusis probleemiasetus individilt globaalseni ning see oli ilmselt Laimre väljapaneku võtmetöö. Dokumentaalkaadrid esitasid globaalset hullumaja; esiplaanil õmbles kunstnik hiigelsuurt hullusärki maailmale. Antud juhul polnud õmblusmasin mitte naiselik tööriist pere toitmiseks (Bourgeois) või patriootiliste loosungite tikkimiseks (Juurak), vaid hirmuäratav instrument, mis tõi kuuldavale automaadivalanguid.

Ebanormaalsuse ja normaalsuse piir näib muutuvat üha küsitavamaks. Konkreetselt Laimre puhul on motivatsiooniks ilmselt vabanemine, üldistamine, analüüs. Ta kasutab kunstniku privileegi – on ette teada, et kunstnikule andestatakse nagunii kõik, viimseni.

Pärast "Manifesta 3" ei pääse Ene-Liis Semper enam üle ega ümber oma klassikaks tõusnud tööst "FF/Rew". Selle kuma oli tunda mõnedes uutestki töödes, eriti mis puudutab meetodit – lindi kerimine edasi-tagasi rõhutamaks kaadrite "ebareaalsust" ning võtmaks vaatajalt videoga samastumise illusiooni. Pean silmas üht kummalisemat ja ilmselt enim möödatõlgendatud tööd "Nimeta". Selles on kunstnik lavastanud oma surma ja surnust ülestõusmise ja paradiisi mineku. Video avaldas külastajatele tõsimeelset mõju (tähelepanek, et "naised nutsid näitusel"⁴ käib ilmselt selle töö kohta, meeskunstnike ja -kriitikute retseptatsioon osutus enamasti negatiivseks). Aga kui uskuda Ene-Liisi ennast, siis parodeeris ta kõigest tööd "FF/Rew", ehkki huumori võtmes on seda videot käsitanud vähesed⁵.

Kui Laimre visualiseeris "ebanormaalsuse normaalsust", siis Ene-Liis Semperi "Lakutud ruum" (näitusele pääses sunniviisiliselt vaid läbi selle ruumi) visualiseeris "normaalsuse ebanormaalsust", kus kunstnik võttis endale videos alandava orja rolli, kes lakub põlvitades steriilseid valgeid plaate. "Lakutud ruumis" oli üsna ebameeldiv viibida. Seal tundis otse füüsiliselt puhtuse vägivaldsust ning liighoolitsemise problemaatilisust. Samas oli keskkond tuttav: Eestit 1990ndatel haaranud euroremondi iha



Marko Laimre. Performance näituse "Siin" avamisel. Rotermanni Soolaladu, 2000. Marko Laimre. Performance during the opening of the 'Here' exhibition. Rotermann Salt Storage, Tallinn, 8. of Nov. 2000.

on tekitanud ühiskondliku kokkuleppe, et steriilsus ongi ülim eesmärk.

Kui öelda "puhas", seostub sellega veel puhtuse (*purity*) kategooria kui esteetiline kriteerium formalistliku kunstiteaduse ja kunsti sõnavaras. "Lakutud ruumis" on selle suhtes rakedatud keelemängu – mitte puhtus abstraktses mõttes (*pure*), vaid materiaalses mõttes (*clean*). Ehkki Ene-Liis Semper peab omagi videotes oluliseks eluliste nähtuste "puhastamist", tähendab see ilmselgelt midagi muud kui platonlikku idealistlikku abstraktset puhtust kunsti ülima eesmärgina.

Ühinen Hanno Soansi tähelepanekuga, et Ene-Liis on tööpoolest valmis saanud. Minu hääletoon seda öeldes on heakskiitev. "Valmis" tähendab, et inimene on jõudnud elus läbi käia tules ja veest ning saavutanud künse enesekindluse, mida pole võimalik osta ega sugereerida. Varem olime harjunud nägema Ene-Liisi ikka koos Raoul Kurvitza, Kiwa või Mark Raidperega, kus ta, vaatamata karmi naise imagole, ei keskendunud isikliku ego läbisurumisele, vaid pigem teenimisele, st. "pehmele" kvaliteedile (nagu võib tagantjärele aru saada). Nüüd, pärast liitmisi-lahutamisi, on ta lõpuks jäänud ikkagi üksi laval kõndima, nagu eelmise aasta sügisel ERKI moe-show'l Laevastiku Ohvitseride Majas, üll Agu Pildi kavandatud kuninganna rüü.

1 Hanno Soans. Siinviibimise tehnikad, päralejõudmise koht. – Sirp 22.12.2000.

2 Anu Aaremäe. "Siin" Rotermanni Soolalao. www.clubonair.com

3 Anders Härm. Privaatse vaatenurga võimalus. – Eesti Ekspress 30.11.2000.

4 Vt. Eesti Ekspress 30.11.2000; Ly Lestberg.

Sosinaid ja karjeid. – Sirp 24.11.2000.

5 Vähemalt Peeter Laurits väitis, et talle tegi "Nimeta" kõvasti nalja. Sealne naiivne paradiisilavastus kui uskliku inimese püüdluste ülim siht (taevasse pääsemine, mis seisneb sõprade hoogsas ringmängus uustulnuka Ene-Liisi ümber keset eesti-maist loodust mingi kohaliku kiriku ees, taustaks Garbareki *new age*-muusika) annab paroodilise pildi sentimentidest kubisevast moraaliõpetusest kohalikus luterlikus traditsioonis.

Catharsis through Pain *Heie Treier comments on the exhibition 'Here' that became the gateway for Marko Laimre and Ene-Liis Semper participation in the Venice Biennial.*

Marko Laimre, Ene-Liis Semper. 'Here'. Tallinn, Rotermann Salt storage, 8. – 26. November 2000.

AT THE PRESENT TIME we consider the exhibition 'Here' by Marko Laimre and Ene-Liis Semper as an exposition of winners: it has been discussed in the press and negotiated by the prize-givers.

Both artists were selected for this summer's Venice Biennial. In formal terms the association of these two artists is logical: their dates of birth are close; they both utilise powerful video art; they are equal partners and friends.

But regardless of all that 'Here' seemed to be rather the appearance of two distinct individuals rather than a project of mentally interlaced artists, the only thing in common being the fact that the work of both artists can be characterised by suffering and pain.

In the light of the exhibition 'Here' we can consider Laimre as one of the most temerarious of artists tackling madness in Estonian art. The taboo of insanity as a theme in his work can be traced to the installation 'Sugar Free' that was prepared for the exhibition 'Personal Time' (1996) exhibited in Warsaw and St. Petersburg. For a person having no experience of the asylum the existence of someone's potential interior hell is referred to by a long-sleeved white shirt. But, of course, no sign can express the essence of the thing.

In the performance on the exhibition's opening day the artist placed himself voluntarily into a condition of stupidity by being harassed by physicians, thus presenting himself as both an object and subject of suffering. Wrapped in a white shirt, he knelt within a wooden frame that was located in the centre of a room. His obsessive gaze penetrated a photograph depicting exposed, stiffened fingers.

The exhibition visitors could poke him with their fingers. The artist's posture was unmistakably NOT one of the Christian prayer. Some steps further on the sound-installation attacked, as if in revenge, the privacy of visitor. It did so in a rather sinister way: an imperious voice from a pair of headphones whispered 'Kill yourself'. Did everyone consider this as only art, as a game and not, therefore, real life?

In the video 'In the Name of Terminal' this problematic disposition was shifted from the level of the individual to that of the universal; this was evidently the key work of Laimre's exposition. Documentary shots presented a global madhouse; in the forefront there was an artist sewing a colossal straitjacket for the entire world.

In this instance the sewing machine was not a feminine tool meant for feeding the family (Bourgeois) or for the

embroidering of patriotic slogans (Anu Juurak), but a terrifying instrument giving utterance to automatic gunfire.

/.../

After 'Manifesta 3' Ene-Liis Semper can not be disassociated from her work 'FF/Rew': it has become a classic. Its glow can be appreciated in her new works, especially with regard to the method of forwarding and rewinding a tape, thus emphasising the 'unreality' of the picture frame and depriving the spectator of the illusion of video. I hereby refer to one of the most strange and probably the most misinterpreted of works: 'Nameless'. In it the artist has staged her death: rising up from the dead and going to paradise.

This video has had a profound affect upon its viewers (the observation that 'women cried at the exhibition' is probably due to this work) but according to Ene-Liis herself, this was simply a parody on 'FF/Rew' in which she sublimely enacted a series of simulated suicides.¹

If Laimre visualised 'the normality of the abnormal', Ene-Liis Semper's 'Licked

room' (the sole access to the exhibition was only through this room) visualised 'the abnormality of the normal' where the artist humiliated herself as a slave, on her knees licking the sterile white slabs. It was distinctly uncomfortable to remain in 'Licked room'. For there you could physically feel the violence of purity and the problematic nature of excessive care.

At the same time the environment seemed familiar: the desire of Euro-repair that captivated Estonia in the 1990s has led to a social conformity according to which such sterility is precisely an ideal.

The word 'clean' can be posited within the category of purity as an aesthetic criteria in the vocabulary of formalistic art theory and art. In this regard 'Licked room' partakes in a language game: this is not cleanliness in an abstract (pure) sense, but rather in material meaning (clean). Although Ene-Liis Semper considers the 'purification' of vital phenomena in her videos as essential, it clearly means something

other than platonic, idealistic, abstract purity as a paramount objective of art.

I agree with the art critic Hanno Soans when he stated that Ene-Liis has matured into an artist in her own right.² Now, in the wake of several group exhibitions with kindred spirits such as Raoul Kurvitz, Kiwa and Mark Raidpere, she has taken to the catwalk alone. Indeed, this was just what she did at last autumn's ESIA (Estonian State Institute of Arts) fashion-show in the Marine Officers Club, wearing the Queen's regalia as designed by Agu Pilt.

¹ The artist Peeter-Maria Laurits claimed that 'Nameless' made him laugh a great deal. The naive conception of Paradise with friends greeting and hugging the newcomer Ene-Liis in the midst of a typical Estonian landscape, complete with an impoverished country church, represents a parody of our traditional Lutheran religion.

² Hanno Soans. Siinviibimise tehnikad, päralejõudmise koht. Sirp weekly, 22. Dec. 2000.

Art critic Heie Treier has previously written about Marko Laimre's works in Vikerkaar mag and in the catalogue 'Personal Time' (1996) and published an interview with Ene-Liis Semper in Eesti Ekspress after the artist's successful participation in the exhibition 'Manifesta 3'.



Eesti Arhitektuurimuuseum Rotermanni Soolalaos (Ahtri 2)

SUUR SAAL

3. märts – 1. apr.	OSCAR NIEMEYER – modernismi ikoon
juuni	KUNSTIDIPLOM 2001. Eesti Kunstiakadeemia lõputööde näitus
juuni – sept.	EESTI MÕISAD. Kuraator Ants Hein
sept. – okt.	MUUTUV KUJUND. Tallinna XII Graafikatriennaal
okt. – nov.	INTERSTANDING IV. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse näitus
nov. – det.	EESTI MOODSAD KIRIKUD. 1920. – 30. aastate sakraalarhitektuur

GALERII

28. veebr. – 11. märts	Narva keskosa detailplaneeringu konkursi tööd
juuni	KUNSTIDIPLOM 2001. Eesti Kunstiakadeemia lõputööde näitus
juuni – sept.	Renovatum mõisaarhitektuuris
sept. – okt.	MUUTUV KUJUND. Tallinna XII Graafikatriennaal
okt. – nov.	INTERSTANDING IV. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse näitus

KELDRISAAL

28. veebr. – 25. märts	SIMULACRUM CITY. 2000. a. Veneetsia Arhitektuuribiennaali Eesti ekspositsioon
apr. – mai	RIIA JUUGENDARHITEKTUUR
sept. – okt.	MUUTUV KUJUND. Tallinna XII Graafikatriennaal

NB! Võimalikud on muudatused.

www.arhitektuurimuuseum.ee

Kaotatud (hüper?)reaalsus: Elkenist antropoloogi pilguga

Anders Härm

KAPITALISTLIKUST TECHNO-TALLINNAST pika pilguga Elkeni 1970. aastate lõpu ja 1980. aastate linnatüürikale tagasi vaadates mõjuvad tema maalid kui hämarad meenutused kadunud reaalsusest. Nii vähe hüperrealistlikult ja nii nostalgiliselt kui võimalik. Kui Eesti Rahva Muuseumis või miks ka mitte Okupatsioonimuuseumis peaks kunagi avatama 1980. aastate retrotuba ja *Wunderkammer*, siis võiksid kunstimuuseumid küll kõik oma "Elkenid" sinna deponeerida. Koos *gazirovka*-automaatide, reklaamfilmitoodangu, muuvide ning diskosaali peegelkeradega moodustaksid Elkeni maalitud kollane "Ikarus" buss, "Georg Ots", Kopli hotell ja keelumärgid täiusliku pildi tolle absurdse kümnendi linna- ja massikultuuri atribuutikast-esteetikast. Ajastu ihadest ja kirgedest. Elkenist kirglikumalt ning kindlasti mitte järjekindlamalt pole vist keegi Tallinna tolleaegset linnapilti maalinud. Vahel irooniaga ja vahel ilma tuleb tahtmine mõelda temast kui 19. sajandi "linnapiltnike" Hau, Schlichtingu ja Buddeuse kehastusest 20. sajandi lõpu Eesti kultuuris.

Usun, et Elkeni s(t)aatuse kunstimaailma retseptiooni-pegelis on nende meestega samuti võrreldav. Ühelt poolt, kui räägitakse hüperrealismist Eestis, jäetakse Elken ikka selle nähtuse servale, teisalt, kui on vaja tuua näidet *Zeitgeist*'i ja mentaliteedi kehastumisest tolle ajastu kunstis, kraabitakse tema "Kalinini rajoonis" (1978), "Kajakas" (1982) või "Väike-Õismäe" (1981) aga jälle välja.

Hüperrealism oli *endast välja viidud* reaalsus, nihestatud kõverpeeglipilt meie reaalsus- ja maailmataju viisidest. "Hüperrefekt viitab millelegi reaalsuse taga. See on täiuslikkuseni, absoluudini viidud realism, mis paradoksaalsel kombel muutub iseenda vastandiks," sõnastab Mari Laanemets hüperrealismi kõige klassikaliseima põhimõtte. Praegu Elkeni maale vaadates mõjuvad need ikka *endast välja viidud* reaalsusena, ainult et selles mõttes, et seda enam ei eksisteeri. Võõrandunud "tajuähäred", mida hüperrealistid vaataja retseptoritesse projitseerida püüdsid, toimivad meediaühiskonna ekraanilt vaadates nüüd hoopis teisiti.

Ausalt öeldes on raske mõelda Elkenist hüperrealismi kategooriates. Väikeseks Robert Cottinghamiks on teda küll raske tituleerida. Minu meelest on ta pigem eesti kunsti Edward Hopper, eksistentsialist & urbanismiüksinduse maali- ja kui külma kõhuga *cool cityman*. Mart Kalm kirjutab ilmselt



Jaan Elken. Kajakas. Õli, lõuend, 1982.
Jaan Elken. Seagull. Oil on canvas, 1982.



Jaan Elken. Muutuv linn. Diptühhon. Õli, lõuend, 1984.
Jaan Elken. Changing City. Diptychon. Oil on canvas, 1984.



Jaan Elken. Väike-Õismäe. Õli, lõuend, 1981.
Jaan Elken. Väike-Õismäe. Oil on canvas, 1981.



Jaan Elken. ...kui ma suppi ei söö. Õli, löuend, 1980 / 1996.
Jaan Elken. ...if I won't Eat Soup. Oil on canvas, 1980 / 1996.

ühes oma parimas kunstikriitilises artiklis Elkeni kohta minu meelest väga tabavalt: "Linn on tema jaoks jahedas sumus inimtühi. Sadamates ja laevadel pole hingelist, vaid valged jäised vahupritsmesed ja võikalt häälitsevad kajakad."² Veel võrdleb ta Elkeni maalide ruumpoeesiat Baudelaire'i luule ja Hitchcocki filmide omaga. Kalm kirjutab, et "kohati tunduvad [Elkeni] maalid visuaalsete analoogidena Ch. Baudelaire'i luuletustele, kus tulgastusmeeleoludes poeet kurdab oma elulõnga aeglast lahtihargnemist".³

Ilmselt pole imekspandav, et Kalmu arhitektuuriajaloolase pilk on tabanud Elkeni maalides midagi olemuslikumat kui enamasti stiili-, värvi- ja vormiprobleemide kütkes vaevelnud 1980. aastate kunstikriitikud.

Elken on tollaegse inimtühja Tallinna kaardistamisel tabanud ilmselt midagi tollasele linnale täiesti emblemaatiliselt. Enam-vähem samades kategooriates kirjeldab oma esimest Tallinna kogemust eelmise aasta Veneetsia arhitektuuribiennaali kataloogis inglise arhitekt ja teoreetik Harry Charrington.

Ikka ehedas eesti-nõukogude dissidendi poosis vestab Elken oma maalides anekdoote nõukogude elu absurdist ega

hoidu "olmekriitilistest müksudest".⁵ Ühelt poolt tema maalide kirglik "lääneihalus" ja "tahan-Soome-minna" *attitude*, mis on väljenduse leidnud kõikvõimalikes neon-torudes, valguskirjades ja "georgotsades", ning teisalt nõukogude olme metafüüsika kujutamine ("Remont", 1981; "Juhi kabiin", 1982) teeb Elkenist päris hea 1980. aastate "keskmise eestlase" mentaliteedi portreteerija. Slaidid Elkeni maalidest võiksid kuuluda küll iga endast lugu pidava mentaliteedi-ajaloolase loenguatribuutika hulka.

P. S. Ainult üks asi on jäänud mind painama – need prillid "Väike-Õismäe" all paremas nurgas.

Kunstiteadlane Anders Härm tegeles linnakeskkonna problemaatikaga seoses 2000. a. Veneetsia arhitektuuribiennaali Eesti osa kureerimisega.

¹ Mari Laanemets. The Fitful Arrival of Hyper-realism. – Estonian Art, 2/2000, lk. 1 – 4.

² Mart Kalm. Valgelt jäised pildid. – Noorte Hääl 12. 12. 1985.

³ Ibid.

⁴ Harry Charrington. Eesti arhitektuuri grammatika. Kataloogis: Simulacrum City [toim. Anders Härm, Tarmo Maiste], EAL, 2000, lk. 38 – 63.

⁵ Jaak Olep. Jaan Elkeni kiindumus. – Noorus, 10/1980.

Lost / hyper Reality (?): Concerning Elken from an Anthropologist's Point of View

Anders Härm

LOOKING FROM THE PRESENT techno-Tallinn back to Elken's urban lyrics of the late 1970s and 1980s, his paintings serve (in at least a hyper-realistic and nostalgic manner as possible) as dark reminders of a lost reality.

When the Estonian National Museum or a Museum of Occupation opens a retro-room of the 1980s and Wunderkammer, then the art museums could surely deposit their 'Elkens' there. The prohibition signs painted by Elken (together with gazirovka machines, productions of reklaam-film, movies and mirror-balls, the yellow 'Ikarus' bus (Made in Hungary), 'Georg Ots' ferry, and Kopli hotel) would create a perfect picture of the said absurd decade of Soviet urban and mass-culture, its attributes and aesthetics, desires and passions.

Almost certainly nobody has painted the urban atmosphere of those times more passionately and more consistently than Elken. Sometimes ironically- and sometimes not- there is an inclination to think of him as an incarnation of the 19th century Baltic German urban 'photographers' Hau, Schlichting and Buddeus in Estonian culture of the end of the 20th century.

I believe that status in the reception mirror of the art world should equally be afforded to Elken. However, if one speaks of hyper-realism in Estonia, he is often left on the margins of the phenomenon. On the other hand, if there is a need to give examples on Zeitgeist and the embodiment of mentality in art of that period, his 'In Kalinin region' (1978), 'Sea-gull' (1982) and 'Väike-Õismäe' (1981) are trawled out again and again. Hyper-realism is an irritated reality, a dislocated, distorting mirror-reflection of ways of perceiving reality and the world. 'Hyper'-effect refers to something beyond reality. This is realism taken to perfection, to the absolute, where it paradoxically becomes the very opposite: as in the most classical principle of Hyper-realism formulated by Mari Laanemets. (1) Looking at the paintings of Elken today they still have an effect of irritated reality, but only in a sense that no longer exists. The alienated 'perception errors' the hyper-realists tried to project in the spectators' receptors are now operating (if seen from the screen of media-society) in a contrary manner.

To be honest, it is difficult to think of Elken applying such categories of hyper-realism. He can hardly be called a small Robert Cottingham. In my opinion he is rather the Edward Hopper of Estonian art: existentialist and painter of urban loneliness rather than an urbane city-man. Mart Kalm has written about Elken in one of his art criticism articles (in my mind his best) as follows: 'The City is for him deserted, in sombre coolness. There is no-one in the ports and on the ships, only the splash of white icy foam and the horrible shrieks of sea-gulls.' (2) Prior to that Kalm compares the room-poetry of Elken's paintings with that of Baudelaire's poetry and Hitchcock's movies. According to Kalm 'partially [Elken's] paintings seem as visual analogues to Charles Baudelaire's poems, where the poet (being in a mood of dis-



Jaan Elken. Kusagil Eestis. Õli, lõuend, 1978.

Jaan Elken. Somewhere in Estonia. Oil on canvas, 1978.

gust), complains about the slow unravelling of his thread of life'. (3)

Most probably Kalm, being a historian of architecture, has found in Elken's paintings something more essential than the art critics of the 1980s (the latter being on the whole tormented by style, colour and issues of form) have.

Whilst mapping that era of a deserted Tallinn Elken obviously discovered something absolutely emblematic. More-or-less in the same manner has his first Tallinn experience been so described in the catalogue of last year's Venice Biennial of architecture by the British architect and theorist Harry Charrington. (4)

Always in the attitude of an Estonian-soviet dissident, Elken is narrating in his paintings anecdotes on the absurdity of Soviet life, thus not avoiding 'public-critical nudges'. (5) On the one hand Elken expresses the passionate 'desire for the West' and 'I want to go to Finland' attitude, expressed in various neon-pipes, neon-lights and 'Georg Ots-ships'. Conversely, the picturing of public metaphysics ('Repair', 1981; 'Driver's cabin', 1982) makes Elken a rather good portrayer of an 'average Estonian' of the middle of 1980s.

Slides of Elken's paintings should belong to the mental attributes of every self-respecting historian.

Postscript: There is only one thing I can't get out of my mind: the glasses on 'Väike-Õismäe' in the bottom right-hand corner.

1 Mari Laanemets. The Fitful Arrival of Hyper-realism. *Estonian Art*, 2/2000, pages 1 – 4.

2 Mart Kalm. Valgelt jäised pildid. [White Icy Pictures.] *Noorte Hääl*, 12. 12. 1985.

3 Ibid.

4 Harry Charrington. Grammar of Estonian Architecture. In catalogue: *Simulacrum City* [Ed. by Anders Härm, Tarmo Maiste], EAL, 2000, page 38 – 63.

5 Jaak Olep. Jaan Elkeni kiindumus. [Jaan Elken's Affection.] *Noorus*, 10/1980.

The art critic Anders Härm has entered deeply into the matter of the city environment following his appointment as one of the curators of the Estonian team for the Venice Architecture Biennial, 2000.



Tallinna Kunstihoone

Vabaduse väljak 8
Avatud 12 – 18,
puhkepäev teisipäev

6. jaanuar – 4. veebruar: Saksa
moefoto

9. veebr. – 11. märts: M kuubis.
Maal ja multimedia. Kuraator Raivo
Kelomees.

23. märts – 15. aprill: “Fabric of
Fashion”. Materjal ja mood

20. aprill – 13. mai: Kunstnike Liidu
aastanäitus

18. mai – 10. juuni: Michael
Biberstein (Šveits)

Tallinna Kunstihoone Galerii

Vabaduse väljak 6
Avatud 12 – 18,
puhkepäev teisipäev

22. veebruar – 11. märts: Uno
Roosvalt

15. märts – 1. aprill: Eesti – Taani.
Inga Heamägi, Eve Kask, Lembe
Ruben, Leif Lemmiche, Ove Bering,
Gorm Spaabaek

5. aprill – 22. aprill: Maara Vint

26. aprill – 13. mai: Pontus Raud

17. mai – 3. juuni: Laurentsius, AD

Tallinna Linnagalerii

Harju tn 13
Avatud 12 – 18,
puhkepäev teisipäev

7. märts – 18. märts: Very Special
Art

21. märts – 1. aprill: Mare Saare

6. aprill – 29. aprill: “Kellaviietee”

2. – 13. mai: Kärt Putk

16. mai – 27. mai: Tallinna Linna
projekt

30. mai – 10. juuni: Jevgeni
Šetihin



Kadri Mälg. Medusa.
Hõbe, almandiin, haihammas, spinell. 2000.

Kadri Mälg. Medusa.
Silver, almandine, shark's tooth, spinel. 2000.

Valmis saanud Mälg Harry Liivrand

Kadri Mälg. Ehtenäitus "Arhipelaag. Igatsus" Tallinna Tarbekunstimuuseumi tänavamajas, 15. detsember 2000 – 28. jaanuar 2001.

Ma läksin Kadri Mälgu näitusele – ja vaimustusin ettearvatult. Kuid samas tegi näitus mind ka ettevaatlikuks. Kui ülimalt rafineeritud ehet serveeritakse ülimalt mahajäetud interjööris, sisaldub printsiipiaalses vastanduses mitte ainuüksi pretensioon demonstreerida ehet sellele sotsiaalselt mittesobivas keskkonnas – ammutunud kontraktuuriline võte väärtushinnangute segi-paiskamiseks koos sellest tulenevate uute kõrvaltähenduste konstrueerimise kohustusega – vaid ka alateadlik hirm ja ebakindlus ehte enda maksvuselepäevuse pärast. Võidab installatsioonina

esitatud eksponeerimisviisi, aga kaotab ehe kui subjekti. Nii juhtub peaaegu alati, kui ehe ohverdatakse ruumilisele "huvitavusele". Kuid võib luua ka olukorra, kus alles ruum ehtesse kodeeritud märgilisi mõisteid ja talle olemuslikku maagilisust, rituaalsust, staatust sümboliseerivat õilistab ja rõhutab. Mälgu ehte müstiline pool igatahes Taso Mähari kujundusest ainult võitis.

Sel näitusel tundus mulle esmakordselt, et Kadri Mälgust kirjutada tähendab analüüsida klassikut. Tema positsioon kaasaegses eesti ehtekunstimuuseumi viimase kümne aastaga jõudnud oma eriala hierarhias tasemele, millele vastas Rein Metsa renomee 1980. aastate lõpul. Ehk teisisõnu: Mälgul ei ole konkurente, tal ei ole kaasmängijaid, ta on iseenda loodud galaktika ainus täht

– sealjuures esimese suurusjärgu oma. Ta on üldse üks väheseid rakendus-kunstnikke (kas seda terminit Mälgu puhul saabki kasutada?), kes väljus 1990. aastate ebakindlast kunstimaailmast tugevama ja enesekindlamana kui kunagi varem. Sellepärast ma ei imesta, kui targalt valib Mälg vahendeid ja žeste, et tõestada ja defineerida ehtekunsti ajaloolist suurust ajastul, mil tema õpilased enamasti on pühen-dunud ehtekunsti dekonstrueerimisele ja redefinieerimisele *low art*'i vaimus. Tarbekunstimuuseumi tänavamajas on Mälgu näitus esimene ja siin toetub kogu näituse kujunduskontseptsioon muuseumis 17. sajandi lagastatud ruumi mortuaariumlikule atmosfäärile, omamoodi latentse *low art*'i ruumilisele simulatsioonile.

Olemata avangardne, on Mälk moodne. Ta uusim looming on kujundlikult arhetüüpne, jõuline ja romantiline nagu Viivi Luige "Rängast rõõmust". Seda ümbritsevad autopsühhoanalüütiline kest ja metafüüsiline maailmatajumine. Ehtekunsti nähtav ning varjatud sümbolika on tal filigraanselt peos. Iga Mälgu ehe on justkui ohvritalituse läbi kinnituse saanud hinnaline amulett. Mälk jätab oma valikutes nii veendunud mulje, et võtab relvad käest ka kriitikul, kes tahaks kunstniku väiksemaid töid, safiiridega kaunistatud hõbedast sarvekujulisi ehteid näiteks, tõlgendada salongliku maitsena. Teisalt aga, ehe peab olema kantav ja pilkupüüdev, need omadused on tema identiteedi lahutamatu osa sünnihetkest alates. Nagu kommertsiaalsuski. Küsimus on vaid annuses.

Juba kunagise Luumi galerii näitusel tõestas Mälk, et armastab suurejoonelisi sümbolistlikke lavastusi, mis võimaldavad tema ehteid "lugeda" vastavalt konteksti semantikale ja manipuleerivad publikuga irrealse *environment*'i tasandil. Kord-korralt on rõhuasetus müstilisusele, salapärasele ja narratiivsele Mälgu näituste kujundustes kasvanud. Kuid kontekst ei ole jumal. Jumal on kunstnik. Tahan sellega öelda, et Kadri Mälk on efektsetest kujunduskorsettidest ning kommunikatsiooniprobleemidest ammu bravuuriselt välja kasvanud. Tema ehetes kajastub lõpmatu küpsus ja iseendas selgusele jõudmine, milles pole vaja kahelda.

Kunstiteadlane Harry Liivrand elab Amsterdams. Ta on muu hulgas jälginud trafarette murdvate ehtekunstnike loomingut alates 1980. aastatest, kui ta kirjutas essee Rein Metsa kataloogile (1987).

Ready to go Mälk

Harry Liivrand

Kadri Mälk. Jewellery exhibition 'Archipelago. Longing.' Tallinn Applied Art Museum street house, 15 Dec. 2000 – 28 Jan. 2001.

I WENT TO KADRI MÄLK'S exhibition – and was as delighted as I had expected. But at the same time it made me cautious. If an extremely refined piece of jewellery is displayed in an extremely abandoned interior, then the principal challenge is not just in the pretence of exhibiting the jewellery in a socially inappropriate environment but also an

unconscious fear that small pieces are not enough powerful to be noticed. But we can also create a situation where space alone emphasises and elevates the semantic concepts coded in the jewellery and its natural magic and rituality. The mystical side of Mälk's jewellery, however, only benefited from Taso Mähar's exhibition design.

For the first time it seems that writing about Kadri Mälk means analysing a classic. Her position in contemporary Estonian jewellery art has during the last decade reached a level, which is equal to Rein Mets's reputation at the end of the 1980-s. In other words: Mälk doesn't have any competitors, she doesn't have co-players, she's the star of a galaxy she created – and a first class star. She is one of a few applied artists (if this term can be used with Mälk at all?) who emerged from the uncertain art world of the 1990-s stronger and more confident than ever. Therefore I'm not surprised how wisely Mälk chose the means and gestures to prove and define the greatness of jewellery art in an era when her students have mainly focused on deconstructing jewellery art and redefining it in the spirit of low art.

Mälk is modern without being avant-garde. Her recent works are figuratively archetypal, vigorous and romantic like the Viivi Luik's collection of poems "From Grave Joy". Self-psychoanalytic core and a metaphysical sense of the world around it.

Each piece of Mälk's jewellery is like a precious amulet confirmed through Sacrifice. Mälk's choices leave such a confident impression to the viewer that it disarms the critic who would like to interpret the artists' smaller works, e.g. silver horn-shaped jewellery adorned with sapphires, as salon taste. On the other hand, a piece of jewellery has to be wearable and eye-catching, these characteristics are the inseparable part of its identity from the moment of birth. As in commercialism – the question is only one of degree.

Mälk already showed that she loves grand symbolic settings, which enable one to "read" her jewellery according to the semantics of the context, in an earlier exhibition in Luum gallery. Time after time the emphasis on the mystical, mysterious and narrative in Mälk's exhibition design has increased. But context is not God. The Artist is the god. What I want to say is that Kadri Mälk has out-

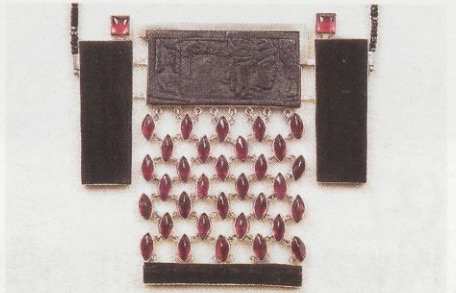


Kadri Mälk. Värskelt, kuivatatult, ainult noorelt. Põdrakokk (seen), hõbe, almandiin, 2000.

Kadri Mälk. Fresh, Dried, Only Young. Sarcodon imbricatus, silver, almandine. 2000.



Kadri Mälk. Rostrumid I-IV. Hõbe, rostrum, safiirid (I), almandiin (II), tehistemant (III), spinellid, safiirid, rubiin (IV). Kadri Mälk. Rostrums I-IV. Silver, belemnite (mesozoic), sapphires, almandine, spinels, sapphires, ruby. 2000.



Kadri Mälk. Nähtamatud käed. Hõbe, must korall, tsibatool, must jadeiit (jaad), almandiinid, rodoliidid, 2000. Kadri Mälk. Invisible Hands. Silver, black coral, cibatool, black pearls, almandine, rhodolite 2000.

grown the corsets of design and communication problems with bravado a long time ago. Her jewellery reflects a clear maturity and a self-knowledge in which there's no need to doubt.

Harry Liivrand is an Estonian art critic living in Amsterdam who has among other topics observed the works of jewellery artists breaking the stereotypes since the 1980-s when he wrote an essay for Rein Mets's catalogue (1987).



(1) Kiwa Warholi näitusel.

Andy Warhol.
Rotermanni soolaladu.
12. detsember 2000 – 23. jaanuar
2001.

BANAALSEMA OSAGA OMA KUNSTIST nüüd ka siinpool Soome lahte viieteistkümneks minutiks kuulsaks saanud Warholi rahvale kuuluva (ja kodanikule arusaadava) soolalao komplatsiooni nägemine jääb minu jaoks tähistama lõplikku loobumist tema klasikaliste kujundite ja nende lõpuni kirjutatud, üldjuhul ühte auku suunatud retseptiooni arvestamisest Warholi puhul. Ma ei varjagi oma iha teda mitte ajalooliselt, vaid kontekstuaalselt käsitleda, kuna tüübi visioonide väärtus

oli määratud päevavalgele ilmuma aja möödudes. Ning selles valguses on ta raamatud, filmid, moeeksperimentid, Factory ning 1960-ndate NY *underground*-kultuuri happeningid pluss muud toimetamised, sõnaga: kunsti lahutamatus elustiilist mõõtmaltul olulisem.

Enne surma siiditrukitud ja viimaseks jäänud ikoonisampling, Kuu pinnale astuv Armstrong, võiks sümboliseerida märkida ajalist piiri, milleni Warholi maailm kestab. Tundub tõenäoline, et popikuninga vältimatust varjust oma kultuuri kohal pääseme alles siis, kui inimene saab kunagi hakkama suurema hüppega kui kosmosesse ja Kuule jõudmine. Tänapäeva popkul-

tuuriga suhestudes – ja ega ma millegi muuga eriti ei tegelegi – leian end häirivalt tihti mõtlemas, et vaata aga vaata, jälle miski, mida mees ette nägi.

Alati ema juurde sooja suppi sööma ihkava tegelasena oli tema jaoks ilmselt tõsiseks paranoiaks aja kaduvus. Et ühtki Warholi kunstitööd ei saa vaadelda tema isikust lahus (komm psühoanalüütilise diskursuse praktikule, muidugimõista) ja et ta seda ettenägelikult ise ka ära kasutas, siis oligi piisav võimalus sellest teha üks oma *main subject*, kuna popkultuuri dekadentliku mentaliteedi ja tarbijakapitalismi näol leidis teemale kandepind ka ühiskondlikul *level*il. Hävinevad värvid, mitteigavesed riided, isefilmiva kaamera

printsibil tehtud filmid, vaid hetkeks löbu pakkuvad avangardismieksperimentid, tema “prospero raamatud” ja muidugi liblikapüüdjate keskkond Factory.

Viimasel ajal on populaarne jälle (eksitavalt ainult LSD-ga seotuks peetud) pea-temaatika, *a la* “minu klubi on minu peas” (2). Pärast vahepealseid aastaid, mil maailmas toimuvast teadasaamiseks (3) piisas tänava(-) või subkultuuride poole vaatamisest, on nüüdses kultuurilises tsentraliseerimatuses kõik jälle isiku tasandile taandunud, igaüks saab olla (ja ongi) nagu Andy, kes kandis nii oma klubi kui ka subkultuuri peas kaasas.

Materialiseeritult sai sellest (*silver*)

Factory, osalusel põhinevate mänguliste olukordade ja ajutise elukeskkonna konkreetne konstrueerimine. Kümme aastat tagasi seadis viimase avangardi liikumise *l'Internationale Situationniste* pealik Guy Debord taolised konstruktsioonid enda ning situatsioonistide prioriteediks (4) ja kümme aastat edasi kasutas Malcolm McLaren punkkultuuri revolutsiooniliseks lansseerimiseks juba täiesti teadlikult situatsioonistide kontseptsioon (5).

Pungi võimalused ammendas sisuliselt juba stiili esimeseks pääsukeks nimetatud ja Andy produtseeritud punt Velvet Underground, seitsmekümendatel toimunust eristas Lou Reedi ja John Cale'i projekti vaid see, et nüüd

**PUNGI VÕIMALUSED
AMMENDAS SISULISELT
JUBA STIILI ESIMESEKS
PÄÄSUKESEKS
NIMETATUD JA ANDY
PRODUTSEERITUD PUNT
VELVET UNDERGROUND**

polnud publiku poole sülitajaiks ja hipi-rahukultuurile vastandujaiks mitte NY egotsentrilised boheemlased, vaid briti töölisnoored, kelle anarhistliku potentsiaali rüütas McLaren lihtsalt haaknõeltega kokku traageldatud rüüsesse kui protestimeelsuse visuaalsesse vastesse. Enne pungi “ametlikku” tulekut jõudis Lou Reed oma skandaalse müraplaadiga Metal Machine Music juba metatasandi, kontseptuaalse pungi (6). Kui Warholi produtseeritud (7) “Nico and the Velvet Underground” on popmuusika van Goghi “Päevalilled”, siis MMM juba R. Mutti ehk Duchamp'i “Fontään”. Kuulates aastal 2001 kõige edumeelsemaid muusikuid, näiteks alateadvuses ning metafüüsilises tühjuses uitajaid Vladislav Delayd või Cranki, lisandub tolele plaadile veel ühe *scene*'i eelkäija medal ja avaldub tõsiasi, et Warholi külvatud seemnetest pole ilmselt paljud veel nina maa peale pistnudki.

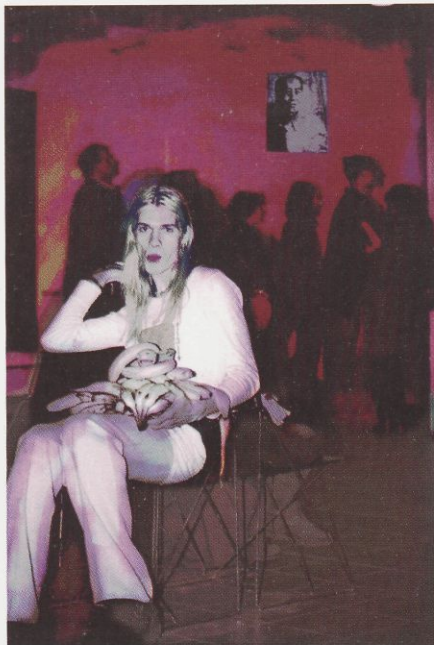
Oma privaatperverssuste kunsti sublimeerimise käo pani Loule pähe ainult ja ainult tema isafiguur Andy. Lou ei õppinud temalt ainult salalõbude “kunstistamist”, vaid ka asjade lähedalt silmitsemist. Doorsi “Light My Fire” või biitlite “Lucy in the Sky” polnud lähivaated, vaid optimistlikud üldistused, samuti kui Timothy Leary või Marshall McLuhani progressiivklik koogamine (8). 1975-ndal ilmunud, ajast tubli kaksikümne aastat ees olnud Metal Machine Music, mitte triipu tõmbavatele amatööridele, vaid professionaalsetele süstijatele mõeldes lindistatud (nagu Lou ise albumi *linear note*'ides kirjutab ja millele visuaalse vaste löid hiljem Basquiati või trans-avangardistid), oli see teos ühtaegu sisevaatluslik, Deleuze/Guattari laadis risoomianalüütiline, samas väljapoole suu-

natud, kontekstualistlik akt, situatsioonistide ja Warholi laadis popkultuuriga nagu laborihiirega mängimine.

Taju ukсед, mida Domis või 47-ndal tänäval lahti kangutati, avanesid hoopis teistsugustele maastikele kui ümber nurga Timothy Leary juures. Markku Koski järgi märkis ajajärku ja kultuuri LSD, ajastu tehnoloogia, reklaami, seksi ja kogu kultuuri paralleelilming. Pole siis ime, et situatsioonistlike, kompleksifetišistidest eelpunkarite ja Leary järgijate vahel vastuseis tekkis.

Warholi lugematute geniaalsete trendialgatuste jatta, mis popkultuuri (maniakke) vähemalt järgnevaiks neljaks aastakümneks (situatsiooniteooria või imagoloogiaga) varustasid, kuuluvad nii siiani praktilises popkultuuris kesksel kohal troopiv noore tütarlapse ikoon (mille arhetüüpideks veel ikka äratuntavalt on kaks Warholi järjestikust *alter ego*, happebeib Edie Sedgwick ja *memento mori* imagoga *heroin-chick* Nico) kui ka spetsiaalselt mõne droogi jaoks loodud kunst, muusika ja/või filmid. Tänapäeva popkultuur on pungil täis märke, mida keegi kunagi kivis peaga on enda jaoks avastanud (*Factory's* enda peas), muusikavideote ja vj-miksides puhul hakkab see kohati koguni häirima. Nii et sama isenesestmõistetav ja meinstriimis etableerunud kui diskokerad tantsusaalides, transgressiivne rock või dekadentlike noortekultuuride läikivate pindade kultus (9).

Popkultuuri ajalugu oleks võimalik kirjutada ka Warholi mainimata. Tegelikult oli ta sellest alati väljaspool, maailm ümberringi oligi tema visioon ja endiselt toimus kõik tema *inner space*'is (10). Lõplikult oma kontrolli alla sai Warhol maailma 1970-ndateks. Tema visioon oli teostunud. "Kuuekümnendatel huvitus igaüks igaühest. Seitsmekümnendatel hakati üks teisest eemalduma. Kuuekümnendad olid lärmakad. Seitsmekümnendad olid väga tühjad" – visioon peegelkeraga laes, mis enam "ei olnud samasugune alternatiivne sootsium nagu 1960. aastate klubide ja kohvikute miljö, vaid



Kiwa Warholi näitusel Rotermanni soolalaos. Ly Lestbergi foto ning töötlus.

Kiwa at Warhol's exhibition in Tallinn. Photo and manipulation by Ly Lestberg.

see oli pigem urbanistliku tarbimise miniatuur, mingi tantsiv kaubamaja".

1980-ndate lõpul ilmus ajakirjas Teater. Muusika. Kino kolmel leheküljel katkendeid Andy Warholi päevikust. Mäletan siiani kirjeldust situatsioonist, kus Yoko Ono seisab vernissaažil "Oxydation Painting"ule liiga lähedal, Andy tema kõrval, ja ühel hetkel tekib viimasel paranoia, et Yoko tunneb haisu.

Siiani kannan neid nüüdseks juba r**ä**bdaldunud lehekülgi kaasas, ent lugedes nüüd seda popkultuuri eiravat *ego-trip*'i popkultuuris, kujutan Andyt, plastmassinimest, ennast seda jutustamas (peale tema on võimeline nii šefilt jutustama vaid William Burroughs oma lõriseva häälega), meenutab ta mulle babaid Gunnar Aarma jutustusest "Suleima" (11), kes meenutab r**ä**nukaaslastele keset kõrbe oma nägemusi.

(1) Pealkiri.

(2) Sententsi "minu klubi on minu peas, aga turvamehed ei lase sisse" autor on *underground*-ringkondades *tough*-stiili esindajana tuntud Raul Velbaum.

(3) Timothy Leary oma viimases intervjuus: "Kui tahad teada saada, mis maailmas toimub, küsi seda alla kahekümneviiese käest".

(4) Marxist vaimustudes rõhutasid nad ka maailma muutmise ja sekkumise tähtsust. Olid ka esimesed teadlikud popkultuuri dekonstrueerijad.

(5) McLaren kasutas situatsioonistlikke (ekstravagantseid, pungilikke) võtteid kõigi oma muusikaprojektide puhul ja kanaliseeris oma ideid ka kunstiprojektidesse; situatsioonistlik *performance*, kus McLaren koos sõpradega mänguasjapoes riulitelt lastele mänguasju hakkas jagama, on pikemat aega mu lemmikteoste *top 10*-s olnud.

Alles mõni kuu hiljem korjas McLaren üles oma poe abitöölise bändi pealkirjaga Sex Pistols.

(7) Nagu Warhol filmikaamerat tundmata suurepäraseid filme tootis, suutis ta vähikliku muusikaproduktsendina samuti võitjaks tulla. Tema "produktseerimine" tuletab mulle vägisi meelde Ferdinandi strateegiat õmblusateljee stseenis raamatust "Ferdinand Vahva". Iga rätsepa küsimuse peale, nagu "Millise pintsaku me teeme?" või "Millise vesti?", vastab Ferdinand ainult "Ilusa". Ja rätsep on õnnelik, sest esimest korda näeb ta klienti, kes täpselt teab, mida ta tahab.

(8) Velvetitega lavastatud "Plahvatava plastmassiparatamatuse" *show* oli sisuliselt jällegi situatsioonistlik või kontekstualistlik akt. Kui kunstis valitses abstraktne ekspressionism, ründas Warhol seda popiga; kui muusikas valitses pop, oli õige hetk ekspressionismiga lagedale ilmuda.

(9) Jeffrey L. Meikle vihjab seoses Warholiga oma tekstis "American Plastic. A Cultural History" peegelduvatest hõbepindadest r**ä**akides ka spiidifriiigi esteetikale, deliirse dekoori ja maitsetute tühiasjade kultusele.

(10) Omades kogemust analoogilise ruumisitusiooni konstrueerimisega (pean silmas Yo-Yo Club'i nimelist projekti) võin väita, et *Factory*, Domi või Paraphernalia laadis kohtades kipub see ikka niimoodi olema, suuremad klubid on jällegi üldistused sellest ideest.

(11) Gunnar Aarma "Oopiumivisioonid", Tallinn 1998.

Noor kunstnik Kiwa pidas 20. jaanuaril Warholist empaatilise loengu, tundes vanameistriga hingesugulust. Siinne artikkel sündis aga pärast Kiwa jutajamist Leonhard Lapiniga viimase ateljeele.

Kiwa:

We probably won't escape from the inevitable shadow of the king of pop floating above our culture unless man will succeed in a bigger leap than reaching the Moon and space. Relating with the contemporary pop culture - and that's what I'm mostly doing - I find myself disturbingly often thinking that well-well, once again something that the man had foreseen.

Young artist Kiwa held an empathic lecture on Warhol in Jan. 20, feeling a congeniality of soul with the grand old master. This article originated from Kiwa's talk with Leonhard Lapin in the studio of the latter.

TÄNAPÄEVA POPKULTUUR ON PUNGIL TÄIS MÄRKE, MIDA KEEGI KUNAGI KIVIS PEAGA ON ENDA JAOKS AVASTANUD, MUUSIKAVIDEOTE JA VJ-MIKSIDE PUHUL HAKKAB SEE KOHATI KOGUNI HÄIRIMA.

Teistsugune Warhol

Vilen Künnapu

KUNSTNIKU ALATEADVUSESSE on kodeeritud eksistentsi põhiküsimused – kust tuleme? kuhu läheme? Läbi loomingu leiab kunstnik ühenduse kõrgema jõuga. Kui kunstil on üldse mingi funktsioon, siis saab see olla ainult sealpoolsuse otsimine, kõik muu tundub olevat teisejärguline.

Alustades kunsti- ja arhitektuuriõpinguid kuuekümmendate aastate lõpul, olid popkunstnikud minu põlvkonna loomulik koostisosa. Ei saaks öelda, et ma Andy Warholi supipurkidesse just kõige rohkem oleks kiindunud, pigem meeldis mulle romantilisem pop – Tom Wesselmann, Ed Ruscha, Allan D'Arcangelo, R. B. Kitaj jt. Rauchenbergi kits autokummiga ja Lichtensteini koomiksimaalid seisis muidugi esikohal. Andy popikoonid tundusid mulle liiga kalkuleerituna ja skemaatilistena. Külmaks jätsid ka jutud tema seitsmetunnilistest filmidest.

Jää hakkas tasapisi murduma 1978. aastal New Yorgis, kust ostsin raamatu "The Philosophy of Andy Warhol" ja nägin esimesi originaalpilte. Tema ajakiri Interview võlus otsekohe ja minust sai selle lugeja ja fänn, seda olen vist siia maani. "Teistmoodi" Warholit märkasin mingis kunstiajakirjas, kus oli ära toodud tema kummaline kunstikollektsioon. Hämmastav oli kogeda vastuolu, mis valitses kollektsiooni totaalset eklektika ja minu peas oleva ratsionaalse Warholi *image*'i vahel.

Õige Andy andis veel kaua oodata ja ilmutas ennast kummalises linnas nimega Tallinn aastal 2000. Loomulikult olin enne seda näinud kümneid näitusi Warholist ka mujal. Kodulinna jõudnud rändnäitus oli aga suur üllatus, mida ainult ameeriklased teha oskavad. Suur rõhk Andy varajasel loomingul, samuti tulistamisjärgsel perioodil, näitab see meile eelkõige säravat lapsgeeniust, mitte inimmasinat, kellena A. W. püüdis ennast esitleda. Kuid ärgem uskugem, mida kunstnikud räägivad, vaid vaadake nende pilte. Warholi varajased joonistused on sama meisterlikud kui Matisse'i või Picasso omad. Vaadake ka Andy ema pilte. Julia Warhola joonistused "Ingel kannab risti" või "Rist, tiivuline pea ja täht keskel üleval" kõnelevad lapsemeelsest religioosest talendist, mis sajaprotsendiliselt pojale pärandati. Andy katoliiklik taust oli mulle üldse teadmata ja popikoonide mõte avaneb nüüd hoopis teises valguses. Näitusel vaadatav film kinnitab fakti, et lapsena viibis Andy igal pühapäeval kirikus, katoliiklikud ikoonid talletusid tema mallu kui võimsad kaljurahnud. Vaadake Warholi maali "Tüdrukud ja poisid" 1950. aastatest. Kui palju rõõmu, sära ja siirust.

Jätame vahele Andy seeriad kuulsustest, tema meeletud homoorgiad Factorys ja võime iga asja või inimest oma puudutusega nähtavaks teha – sellest on niigi palju kirjutatud. Süveneme parem tema atentaadijärgsesse loomingusse. Maalid "Vaikelu (sirbi ja vasaraga)" (1976-77), "Vesuuv"



(1985) ja "Vabadussammas" (1986) näitavad meile, et Andy Warhol oli eelkõige hea maalikunstnik. Hea ja traditsiooniline maalikunstnik, nagu seda oldi enne teda juba aastatuhandeid. Avangardismi vajadus uut leiutada tuleb kirjutada 20. sajandi hullumeelse elustiili arvele. A. W. võttis endale küüniku maski ja ühiskonda õrritava hoiaku, ilma milleta poleks tal Ameerikas olnud mingit läbilöömist. Tegelikult ei vajanud ta ise seda vahtu.

Andy Warhol otsis Jumalat. Ta tegi seda nagu El Greco, Marc Chagall, Francesco Clemente. Eksirännakud öises New Yorgis vaid kinnitavad seda. Inimene on patune, kuid ta tahab puhastuda.

Professor Vilen Künnapu on praktiseeriv arhitekt, äsjavalminud Tallinna pilvelõhkuja Radisson SAS hotelli üks autoreid.

Different Warhol

Vilen Künnapu

STARTING ART and architectural studies at the end of the sixties, pop artists were a natural part of my generation. I can't say that I was particularly fond of Andy Warhol's soup cans, I somewhat preferred romantic pop – Tom Wesselmann, Ed Ruscha, Allan D'Arcangelo, R. B. Kitaj etc. Andy's pop icons seemed too calculated and schematic. Talks about his 7-hours movies also left me unmoved.

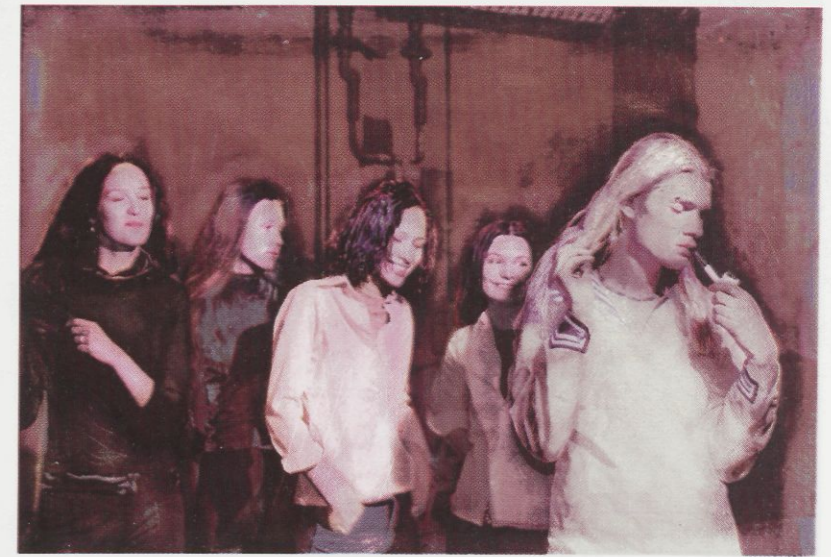
Andy's catholic background was unknown to me and now the idea of pop icons opens up from a different perspective. As a child Andy went to church every Sunday, catholic icons treasured in his mind like powerful rocks. Let us look at Warhol's painting "Girls and boys" from the 1950-s – there is so much joy, radiance and sincerity there.

A. W. assumed the mask of a cynic and an attitude that irritated society, without that mask he wouldn't had any success in America. Actually he himself didn't need all this smoke. A. W. searched for God. He did it like El Greco, Marc Chagall, Francesco Clemente. Odysseys in nocturnal New York only confirms that. Man is sinful but he wishes to be purified.

Prof. Vilen Künnapu is a practising architect, one of the designers of the recently built skyscraper in Tallinn, Radisson SAS hotel.



[portree/portrait]



Ly Lestbergi fotod teemal / Ly Lestberg:'s photos on the issue

**“Tahaksin, et Kiwa oleks
minu tüdruk ja Andy tema
vanamees”**

***“I would like Kiwa to be my
girl and Andy his old man”.***

Jaanuar, 2001. / January, 2001.

Miks inimesed sünnivad, tuhandeid aastaid? Sorget* intervjuerib Kaire Nurk, vestlus leiab aset Tartu vanas anatoomikumis.

Ajend: Sorge, *performance*'i kunst, "Kristuse" näitus Tartu Kunstimajas, dada, Ålesundi toomkiriku altaritriptühhon, Academia Non Grata Pärnus, Sorge töö "VÄGIVALD KUNSTI VASTU ON KUNST, KUNST VÄGIVALLA VASTU ON VÄGIVALD" (1998).

Koht: Vana anatoomikum Tartus Toomemäel, selle vanim, 1805. aastal, enne ülikooli peahoonet valminud ümar kupliga hooneosa, ringauditoorium, keskel kunagine lahkamislaud.

Aeg: 21. detsember 2000, päev enne Margus Tiitsmaa – Sorge kureeritava näituse "Kristus" avamist Tartu Kunstimajas, ja 13. jaanuar 2001, päev pärast "Kristuse" näituse sulgemist.

Kuidas sulle see ruum mõjub?

Hea. Üsna arhailine ruum. Segu – vene ajast on lambid, pildid seinal, värv, vanemast ajast on ruumi arhitektuur, kantsel. "Dr. Tulpi anatoomiat" meenutab. Hästi hea, selline traditsiooniline.

Umbes aasta tagasi kureeris siin Paul Rodgers rahvusvahelist kunstiprojekti. Ruumid olid täiesti tühjad – juba valmis installatiivsed keskkonnad, midagi polnud vaja ehitada. Siin ringauditooriumis olid Annika Tontsilts roosad kindad ja lahkamislaual käed.

Jaa, kinnastega saab siin küll teha. Ja jalutuskeppidega.

Siin on õudseltselt hea *performance*'it teha – suhteliselt ideaalne ruum. Kas see on praegu kasutamata?

See on ülikooli vene kirjanduse õppetooli käsutuses – käisin kateedrist võtit võtmas, Lotman oli seina peal –, just kirjanduse seminarid toimuvad siin, mitte keeleloengud.

Luulet saab siin kirjutada küll.

Mis sind inspireerib?

Mõtled välja ühe *performance*'i, teed ära – pärast on hea tuju, teed sellest maali – on hea tuju, teed graafikasse – on hea tuju, teed skulptuuri, lõpuks veel installatsiooni – siis on asi enese jaoks selge. Ja oled midagi ära teinud.

Nii et idee on nagu materjal?

Jah, nii võib lühidalt öelda küll. Ja teostamata idee ei ole idee.



Tartu vana anatoomikum 22. oktoobril 1927: dr. Richard Villems (keskel) üliõpilastega nagu Dr. Tulp anatoomiatunnis Rembrandti maalil.

Old Anatomicum in Tartu, 22. of Oct. 1927: Dr. Richard Villems (in the middle) with his students resembling Dr. Tulp's anatomy lesson painted by Rembrandt.

Kas selline mitmekordne teostamine lisab midagi?

Ma ei forsseeri üle. Mõnikord mängid hoopis kaks tundi klaverit. Võiks erinevaid maalitehnikaid teha. Tegelikult – nad tulevad iseenesest kätte.

Mis enam mõjutab, ruum, loodus või varasemad tööd? Või inimesed, situatsioonid? Või tulevad ideed su enda seest?

Et kaks sarve on püsti ja kosmosest tulevad! See siin on küll hästi valitud ruum. Inimesed, situatsioonid, kõik on olulised. Tegelikult tulevad ideed igalt poolt. Mõnikord lähevad juhtmed kokku – siis lähed mere äärde.

Merel on täpselt samasugune struktuur kui suurel prügimäel, seal on kord ja harmoonia. Mere ääres on see looduslikku päritolu, prügimäel – protsess, millega inimene prügimäge toidab, see annab produkti inimese olemusest. Tekib ka mingi harmoonia tunne.

Istud Mudisti ateljees – 15 minuti jooksul ei räägi ühtegi

Margus Tiitsmaa – Sorge.





Norra Alesundi kiriku altar, kus Jeesus ja Juudas on kõrvuti. Altarpiece of Alesund's church in Norway where Jesus and Judas are depicted side by side.

sõna. Siis on ka tunne, nagu oleksid mere ääres.

Millest konkreetselt see tunne tekib?

Sellest, mis ma visuaalselt vaatan: Mudisti palett – ma pole kunagi sellist paletti näinud, suur kuhi peal. Ma lobisen seal alati palju. Mudist, ta räägib vähe, aga kui ütleb, siis on kaks päeva hea mõelda. Kõik, kes on pikalt elanud, kui nad just kibestunud ei ole, on oma elu elanud valesti-õieti, nad on tugevad eeskujud. Praegu mul polegi enam eeskujusid. Lapsepõlves oli Jüri Arrak. Mudisti maalid pole kunagi meeldinud, aga ta ise. Poolakas Hasiar on olnud eeskujuks, hakkasin talle suvel külla sõitma Poola, siis õeldi, et suri ära. Šveitslane Tinguely – üle kümne aasta tagasi oli Moskvas näitus, suured kineetilised asjad, laenasin raha, ostsin kataloogi – on jätnud sügava mulje.

Kas sa teadvustad igal konkreetsel juhul, kust ja kuidas kogunevad su impulsid ja analüüsid, kuidas need on *performance*'is tervikuks sõlmunud?

Jaa, ma mõtlen kogu aeg nende asjade peale. Ma ei jäta eriti palju juhuse hooleks. Ma vaatan just seda struktuuri – olen seda rohkem õppinud teiste tööde pealt. Olen puuetega inimestele joonistamist õpetanud. Õndsatega kokkupuutumisel on just see, et tajuda nn. hullumeelsete ja mittehullumeelsete kunsti. Kõike, mis *performance*'is on tarvilik, liigutusi, häält saab nende pealt õppida. Ütle, kas sind on mõni pilt viimasel ajal paelunud?

Ma peaksin mõtlema.

Vot ongi, et peaksid mõtlema. Pilti ei suuda liigutada. Või kaob vaatamisteravus?

Võib-olla on asi selles, et tead juba, mis miski on, ja vaid

ISTUD MUDISTI ATELJEES – 15 MINUTI JOOKSUL EI RÄÄGI ÜHTEGI SÕNA. SIIS ON KA TUNNE, NAGU OLEKSID MERE ÄÄRES.

registreerid fakte ning ei vaata enam – ja siis ei näe, ei tunne ka. Kunagi ammu vapustas El Greco.

Mudistilt küsisin “Jumal ja kunstniku”*** kohta, Mudist ütles, et seal on mõned head tööd. Küsisin, kuidas talle Andrus Joonase töö meeldis. “Tead, ma sinna ligidale ei läinud.” Tegelikult peaks Mudistiga intervjuu tegema. Tal on selline tohutult hea huumorimeel.

(Räägime, miks Sorge on hoidunud intervjuudest.)

*

Aga pilt? Kuidas on siiski lood pildiga?

Ma vaatasin kümme aastat tagasi Vasarely näitust, kui see Kadriorus Eesti Kunstimuuseumis oli – mõjus, ta pööras selle ruumi ümber. Nüüd Chaplinis oli mõju neutraalne. Ilmselt on see ealine. Kas sulle meeldivad van Goghi “Päevalilled”?

Jaa.

Aga mulle meeldiks läbi selle päevalillepõllu joosta ja karjuda!

*

Mis sulle meelde jääb?

Tunne ilmselt. Ma mõtlen, et see ongi kõige olulisem. Kõige ebamateriaalsem. Aga see muutub aja jooksul. Lapsmõrvar, kes jõuab seitsmekümnenda eluaastani – 89 protsenti neist ei mäleta, et nad sooritasid mõrva.

(Räägime võõrkeeleskusest: Sorge vanaema oli germaani keelte õpetaja; Sorge võõrkeeli ei valda.)

Inimesed tarbivad ilmselt inertsist sõnalist infot? Võiks näiteks võõras keelekeskkonnas püüda infot saada ilma sõna vahendusega, leppida ainult mittesõnalise infoga?

Jaa, näed, kusagil käerauad, paned käed raudu, viis päeva jalutad ringi – väga hea on olla.

Jan Kaus on ühes näitusearvustuses*** Bataille'le viidates öelnud, et “alastus on mina kaotamise sümbol”. Kas seda võib ka sinu *performance*'itega seostada?

Ego kaob ära: sul ei ole tarvis meelemärke, lihtsalt sul ei ole midagi kaotada. Turus**** jalutasime Baleriiniga ringi, rääkis talle Jan Bergi *performance*'ist “Kes teab tõde?”. Mitte et intrigeerida. Kõige huvitavam on protsess. Kunagi küsisin Jan Kausilt: “Mis on sinu jaoks ebamugavus?”. Ebamugavus on kõige parem loominguks: sa pead lihtsalt tegema, sul pole enam aega mõelda – õige? vale? – lihtsalt teed. Selles mõttes hästi lihtne.

Kui inimene läheb mugavaks, lähevad pildid selliseks pehmeks. Ükskord mõtlesin, et leban voodis, teen sellised spetsiaalsed pikad pintsliid, kõrvale organiseerin paleti ja voodi kohale kinnitan aluse – et peaks olema ilgelt mugav, peaksid tulema kõige teravamad ja mõnusamad asjad! Tegelikult on nii täiesti võimatu teha!

Alustasin *performance*'itega 14-15 aastat tagasi. Kõige lihtsam on teha. See polegi oluline, riietes või riieteta – mõnikord küll on vajalik, saab ehedamalt mängida –, nagunii on enamik enda kogemuse jaoks.

Mis on taotlus väljapoole: kontakt, mõistmine või alternatiivne, subkultuurne eraldumine – või vastandumine?

Ei, vastanduda ei ole mingil juhul taotlus. Ma võtan inimesi ikkagi niivõrd positiivselt, kui see on mõeldav. Miks inimesed sünnivad – mitmeid tuhandeid aastaid!?

Dadaistlik epateerimine?

Ei, milleks ärritada. Dadast on *performance* mingil määral küll välja kasvanud. Kui vaatad neegrite rituaale – see on ikka selline tunnetuslik süsteem. Internetis on *performance*'i vasteid väga palju, näiteks “lennuharjutus” või “lennuomadused”? “Praeb pliidil mune” – ka olevat *performance* välja kasvanud. Juhtumus. Sündmus. Ma isegi mäletan oma esimest *performance*'it. Oli teatri sugemetega.

Häppening nagu ei õigusta. Häppening on näiteks, kui tuleb, silt käes – “Nägin unes, et täna performanssi ei toimu”, ja istub trepile.

Milles see esimene *performance* seisnes ja kus toimus?

See oli Saue tammikus. Kolm pealtvaatajat oli kindlasti. See oli talvel, kolmest kuningast. Pealkiri oligi “Kolmest kuningast”. Kolmest pealtvaatajast ei olnud keegi varem *performance*'it näinud. Tegime Resa Klaisiga. Ei olnud niivõrd piibli alusel, pigem nagu muinasjutt. Võib-olla ma vanast peast mõtlen selle ümber, kordan seda veel, kolm lehekülge teksti oli, üks on alles, teised on kolimisega kaduma läinud.

*

Vanas Non Gratas oli kolm korda kolm meetrit ruum, varjendi paksu rauduksega, seal toimus pimedas maalimine, igaüks tegi, kui talle sobis: kas see oli maal või *performance*? Pimedas – võtad värvi – võtad – tunnetad – kõik värvid lähevad teiseks, kui oled mõelnud. Selliselt autoportreed teha.

*

Performance on hetke kunst. Kui ma vaatan, kuidas teeb *performance*'it leedulane Rokas, skulptor – kipsi täis kohver (kui raske on tsemendikott?) – laksti sirgetele kätele – paneb kaks korda vastu pead – vasaku käe sõrm tilgub verd, kuskilt jookseb veel verd – ülikonnas – vanas kirstuvabrikus. Juhus paneb vaid vunki juurde. Aju töötab kiiremini. Iga liigutus on endalegi uus, mida teed. *Performance*'i-kunstnik mõtleb iga tahes rohkem kui näiteks installatsioonikunstnik.

Veel siiski keha ja vaimu vahekorras su *performance*'ites: kas keha on rohkem vaimu tööriist, vahend, passiivne materia või nagu Bill Violal – eesmärk, et keha bioloogilist ülesehitust mingi sügavalt alateadliku tegevuse/protsessi kaudu kombata? Või on keha ka võimalus mõtlemine välja lülida, alternatiivne võimalus? Või on kõige olulisem alati vaimne, eetiline SÕNUM?

Erinevate *performance*'ite puhul on see erinev? Lihtsaimad on need, kus karjud, et ühiskond ei meeldi. Keerulisemad – eksistentsiaalsed – ei ole enam millegi vastu ega poolt.

Kõige ilusamas variandis on keha ja vaim harmoonilises tasakaalus. Tavaliselt – keha saab natuke rohkem lööke – vaim saab natuke rohkem lööke – oleneb, kui täpselt tunnetad.

Mind häirib teatud moment seoses sootsiumiga: selliste tunnetuslike kogemustega (ja süüvimisega) võib jõuda teatud transtsendentaalse tunnetuseni, mis võib tähendada sootsiumist eraldumist, teisalt aga võib tajuda kontakti lam-bikupli või mere või millega tahes, tajuda olemist selle algpõhjas. Kuid kõigega sideme tunnetaja on võimetu sootsiumis aset leidva reaalse vägivalda vastu, millele tuleks vastu astuda reaalse vastuvägivaldaga.

Marcus Aurelius on selle kohta hästi öelnud: “Kas õpeta, või talu!” Ma olen sellest ka ühe *performance*'i teinud. Seda on kaks korda tehtud, teine kord Reiu Tüüriga, mõlemal on



Academia Non Grata. Performance.

muna, ja taovad seda vastastikku teineteisele pähe.

Miks peaks hakkama mingi negatiivse asjaga tegelema – võtad lihtsalt väga positiivselt. Ei saa eirata, et sõda, et vägivald on olemas. Ei pea endale mõtlema mingit vaenlast välja, inimene on ise endale paras vaenlane. Tal on eksistentsigagi probleeme. Hea, kui ta saab oma elu korralikult – ah, mis korralikult – või mittekorralikult ära elada, nii, et ise on rahul, see on tema jaoks kõige suurem õnn. Kui ma hakkam mõtlema selle üle, mis mulle ei meeldi, siis võta kalašnikov ja mine tänavale. Isegi seda mõtet pole mõtet mõelda.

Ja mis sulle ei meeldi?

Sellest ei tea ma rääkida.

See on ikkagi väljumine sootsiumi reaalsest praktikast?

Sa nagu ei tegeleks millegiga. Aga sa tegeled ju.

Kui sa ise ei saa seda teha, siis keegi teine saab teha. Pane ennast mingiks pangaametnikuks või põllumajandusministriks – pead otsustama ja vastutama inimeste eest. Ei ole ju ühtegi õiget lauset, kui seal ei ole huumorinooti sees.

Kui Kristuse juurde tulla, siis piibel on ju ka lõputud vägivalda täis: “Hävitage Kristuse vaenlasi!”.

Einar Laigna järgi on piibel eesti keelde tõlgitud pehmen-datult, on: “viige inimesed põletusahjude juurde”, aga tegelikult oli: “viige inimesed põletusahjude kivisaagide alla”.



Academia Non Grata. Performance.

Camus' "Metafüüsiline mäss" on justkui kommentaar piiblile, kompromissitu tõukumine vägivaldast selle ülikitsa piiri fikseerimise abil, millal ebaõiglusevastane protest muutub ise vägivaldaks.

Jaa, Lenin läks ka Vene revolutsiooniga põhja, 1917., veel 1919. aastal oli huvitav, aga siis oleks pidanud midagi uut, midagi muud tegema. Ma olen täiesti nõus Kaplinskiga, et kaks revolutsiooni on olnud, nüüd oleks juba maailmarevolutsiooni vaja, see nihestaks vaimselt. Aga siis kaasneb jälle verevalamine.

Kunstnikul ongi ehk ainsana võimalik realiseerida oma mäss vägivalda vastu, muutumata ise vägivalda kehatuseks, metafüüsilise mässuna, ilma "verevalamiseta" – oma loomingus?

Muusikutel, kirjanikel ka ... aga kõike võib võtta vägivaldانا: tõmbad joone valgel paberilehel – on ka vägivald!

Jah – ja vägivald sipelga suhtes ...

Ja loomade suhtes, kõige suhtes. See on juba budism.

Ikkagi – vägivald inimese vastu?

Onu on Riias, nelja koguduse peal, 76-aastane, kogu elu on olnud keemiaprofessor, viimane kord läksin kateedrist läbi, oli endast täiesti väljas – sõbra poeg oli hakanud budistiks! Kui palju on sekte, kui palju on erinevaid kunstikoole, igaüks püüab olla tõsine, ja tegelikult ongi tõsine.

Peeter Lauritsa naiselt Leelolt küsisin: "Kui sa oleksid president, mida sa muudaksid selles vabariigis?" Ta ütles, et humaansust tuleks kindlasti juurde, militarism väheneks. Ma ei kujuta ette, kuidas ta kuritegelikkust vähendaks – see on paratamatu, juba sellepärast, et inimene ei ole ideaalne.
*

"Kristuse" näitus: idee saamine/tulemine?

Idee tuli kaks aastat tagasi: et peaks tegema – on juubeliaasta – sünnipäevakingiks.

Kui Tartus kolmandat päeva "Kristuse" näitust üles panid ja tänaval vastu tulid, ütlesid, et on müstiline päev. Milline päev on müstiline? Kas neid tuleb sageli ette?

Müstiline päev on see, kui sa näed ühel päeval mitu korda ühte inimest. Matused on müstiline päev. Pulmad. Ristsed. Leer on.

On Kristuse/piibli teema su enda loomingus ka figureerinud?

Olen seda käsitlenud ikka. "Jumal ja kunstnik" näitusel ka****. Kunagi Chaplini keskuses jõulunäitusel oli "Nunna hügieeniside", öeldi, et intrigeeriv töö, lõhuti seal midagi ära – minu meelest need asjad on kõik ühesugused. Näiteks Islandis 50-aastane daam kasvatas muru, 12 tooli oli, iga tooli peal kasvatas, eksponeeris neid väljas ja sees.

Vaarisa oli vene kiriku papp, vanaema soovis, et ma lähaksin teoloogiat õppima. Kui ma koju, Türi lähene – igal pühapäeval on pannkoogid – nagu oleks sada aastat nii olnud.



Academia Non Grata. Performance.

Nii kindlad traditsioonid.

Mitmed tuttavad on kirikuõpetajad. Koeru kirikuõpetaja Allan Praats – käisime Andrus Joonasega, seal on kõrgeid võlvid, koori peal, Joonas oli hirmsasti vaimustuses: “Täpselt nagu kõiksuse tunne tuleb, käi nagu suurte tisside vahel”; kirik oli täiesti külm, peale meie oli veel vaid kaks kuulajat, üks oli ratastoolis, teine ka, koguduse liige – jutlustas, higimull otsa ees. Tõesti palehigis tegi oma pühapäevatööd. Koeru tasub minna. Seal on ka Viiralti monogramm, eesti esimene grafiti.

Mis on Kristuses maagilist? Või mõni märksõna, mis kohe seostub?

On selline, Jumala Poeg. Ma muud ei oskagi öelda, ümberingi nagu ära leierdatud juba kõik. Et oskad ehk küsida?

Kas Kristuse lugu on sinu jaoks midagi dramaatilist/traagilist või nagu kõrgem matemaatika – kõrgema jõu tahe (mida tuleb fataalsena võtta)? Või on see tegelikult puhtalt maine lugu?

Vaata taevasse! Oskad sa seal kõik asjad ära lahendada? Kas kuu lendas kunagi Vaiksest ookeanist välja ja hakkas satelliidina lendama? Kuidas asjad tekivad? Ei teki ju iseenesest! Ja miks need teised tähed? Ja miks inimesed sünnivad?

Ma olen mõnda aega huvi tundnud eripäraste altarimaalide vastu. Soomes on ühes väikeses kohas ülimalt harras, sen-

timentaalnegi altarpilt, kus Kristus ilmub täies auhiilguses; Tampere toomkirikus on rahvusromantiline, sealjuures karge, surnust ülestõusmise stseen, aga Norras lääneranniku juugendlinnas Ålesundis on 1909. aastal, pärast suurt linnapõlengut ehitatud toomkirikus midagi täiesti eripärast: pärnapuust reljeefsel altaritriiptühhonil on kõrva Jeesus ja Juudas, asjaliku otsekoheusega on mõlemad otse koguduse silme ette asetatud...

Juudas on ju kõige huvitavam tegelane üldse! Ta on nagu arhitektil hoone nurk või trepp. Kui oluline on trepi asetus majas – vanades mõisahoonetes – kas trepp läheb otse, või kaares ja kahelt poolt, või vasakult, või paremalt, – ja kuhu sa jõuad – harilikult jõuad suurde saali. Juudas on palju huvitavam kui Kristus ise. Ta annab kõige negatiivsema osa, nn. negatiivse osa.

Juudas “Kristuse” näitusel?

Müü enda töö! Ougi, üks peakolp. Proovin järgmisel aastal, kui transpordirahad saan, teha kõigi prohvetite näituse.

Ålesundis, altari kolmandal osal, magavad jüngrid – võib-olla nad lihtsalt teesklevad?

Mul on seal pildi peal 12 kolpa – jüngrid. Nad kogu aeg vaidlesid ja arutasid, mis see elu on. Olid tavalised, lihtsad inimesed, ei olnud valgustatud, siis said. Ja tegelikult nad ei saanudki aru, mida Jeesus mõtles. See ongi paratamatus.

Ega eesti, ja mitte ainult eesti kunstis on Juudas suhteliselt harv tegelane, meenub eelkõige Olga Terri "Juudas", küüditamise vastukajana valminud.

Ja "Juuda suudlus".

Kas sa "Juuda suudlust" ei taha "Kristuse" näitusele?

Kas sul on seda?

Originaal on ilmselt Eesti Kunstimuseumis.

Praegu on näiteks Leningradis Kristuse näitus. Ma teen lihtsalt selle näituse – ma usun, et see on üldinspireeriv tegelestele, see, et nad toovad oma töid. Kui kuulutada mingi radikaalne näitus välja, siis ei too sinna keegi midagi. Paar noort toovad.

Mulle lihtsalt meeldib see teema. Igal inimesel on mingi sakraalne kogemus.

OK. Selle teekonna kaudu tahtsin ma jõuda selle juurde, mida "Kristuse" näitus välja kiirgab: ei ütleks, et see on mingi pühalikkus või vastupidi – ironia, ehkki mõlemat on, aga domineerib mingi seletamatu (caravaggiolik?) emotsionaalsus; tuleb see ruumi installatiivsest organiseeritusest teemaga erinevate suhestumiste poolt või teema igikestvusest või veel millestki, ei tea. Mida sa võiksid ise öelda, kas miski üllatas sind selles kokku kogunenud teostekoosluses, oli avastuseks?

Eero Ijavoineni "Lilled Kristusele" – inimese mõtte struktuur selles.

*

Su enda maalidel domineerivad tugevad ja eredad värvid – võid ehk selle kohta ka midagi öelda?

Kui kõik on harmoonias, siis on igav nagu rootsi maitse.

Kes on Sorge? Kas sa tunned, et see oled sina? Kuidas, millal Sorge leitud on/tuli?

Ta tuli mulle juhuslikult. Istusin Haapsalus õllekas, 1981. aastal, lauda tuli, tollal korralik tööline – praegu oleks ta asotsiaal – ja ütles, et müüb mulle oma nime, kui ma teen talle kannu õlut välja. Kann maksis 22 kopikat. Hommikul olin mina Sorge. Ja kõik hakkasid mind nii kutsuma.

Vahepeal tahtis Laevatehas nime ära osta, maksta 35 protsenti esimese aasta sissetulekust. Kui helistasin, sain Ekspressi toimetusest teada, olid nad juba laevale nime ära pannud.

Kas Sorge on ka kuidagi hea loominguks? Mobiliseeriv?

Ei, seda mitte. Signeerida on hea.

Tean Margus Tiitsmaad Tallinna kaubamaja aknakujundustest peale, kujundust enam ei mäleta, vaid seda, et polnud trafaretne. Millal oli see päris algus, millal selgus, et tahad kunsti teha?

Viieaastaselt. Esimeses klassis mõtlesin ümber, et hakkan arheoloogiks. Hiljem jälle, et kunstnikuks.

Oli see kuidagi seotud koduga, vanematega?

Ei, ema-isa on arstid, vanavanemad filoloogid.

Esimene esinemine näitusel?

See oli noortenäitusel "Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis", Laululava all. Töö nimi oli "Konnaatiik", ironiline töö, Eestist,

mis on 200 x 200 km ühest servast teise, vihaga maalisin, vihaga lõin selle läbi, kolm korda.

Sinu liikumine kunstis: kas võid selles mingeid erisuunalisi perioode markeerida?

Üks protsess on olnud kogu aeg, ei ole nii, et üks näitus on üks periood. "Meeste ehteid" on tehtud kaks aastat, kaubamaja aknaid – neli aastat; pidevalt on graafikat tehtud, maalitud, skulptuuri tehtud. See on kõik üks ja sama.

Kas Pärnu on sinu jaoks adekvaatne koht, et saad seda realiseerida, mida tahad?

Jaa, vähemalt kaks ja pool aastat veel kindlasti. Narva on järgmine koht – seal on veel seda kaost. Inimlikku harmooniat seal veel ei ole. On kunstnikule piisavalt palju vabadust, saad veel moderni teha, või vanamoodsat, saad leiutada – vana ja uut – mida iganes.

Altnurme kutsus Hongkongi.

Suhe teooriatega: kas sind on mõni teooria mõjutanud – või on teooriatega nii, et need jõuavad sinuni n.-ö. hilinenult, et oled midagi sarnast juba enne kogunud?

Ei, otseselt teooriad ei mõjuta. Ma loen palju, filosoofia sarja loen, Nietzsche, hiljuti lugesin üle Wittgensteini. Nad jäävad alateadvusse.

Ma ütlen ühe hea lause: "Ma olen lugenud hästi palju kriitikuid. Nad kirjutavad kunstist. – Milleks?" Nii kaua, kui tehakse/käsitletakse asja, puudub arusaam, lugupidamine kunstniku mõttetöö, aju füüsiliste protsesside vastu.

"MAAL '98" näitusel oli sinu teoseks hõbedasel transporendil maalilistes pintslitõmmetes veniv tekstirida: "VÄGIVALD KUNSTI VASTU ON KUNST, KUNST VÄGIVALDA VASTU ON VÄGIVALD". Kas sellel sententsil oli mingi konkreetne lähe või ajend? Täendus?

See tuli läbi Mark Soosaare korraldatud festivali "Kunst vägivalla vastu".

Inimene on iseendale kõige vägivaldsem tegelane. Kui iseenda vastu vägivaldada ei tee, siis tekitab ta selle vägivalla teiste vastu. Siis ta saab ise aeg-ajalt viga. Siis ta mõtleb selle peale. Siis ta läheb sinna tagasi, kust on tulnud.

Inimkond on nagu uroborus – iseennast sabast sööv lohe.

"Vägivald kunsti vastu on kunst" on kunsti printsiip: miks, kes, kus on kunst. Vägivald iseenesest on piisavalt edasiiviiv protsess. Loe Agatha Christie't. Vaata, kui palju näitlejaid on surnuks pekstud.

Raul Meel, Toomas Vint, Jüri Arrak – nad on kadalipust läbi tulnud. Nad on tugevad kunstnikutüübid.

Millise performance'i sa teeksid vanas anatoomikumis?

Ei tea – praegu ei tea. Ma arvan, mingi sakraalse ikka.

Kaire Nurk õpib Tartu ülikoolis filosoofia doktorantuuris eksternina. Ta on Sorge põlvkonnakaaslane.

* Sorge *alias* Margus Tiitsmaa valiti 2000. a. detsembri viimastel päevadel Pärnu alternatiivkooli Academia Non Grata rektoriks.

** Näitus "Jumal ja kunstnik" Tallinna Kunstihoones 1. – 31.12.2000, kuraator Mari Sobolev.

*** Jan Kaus. Peidus olev alatus. – Sirp 17. 11. 2000.

**** Rahvusvaheline alternatiivkunsti festival "Realm of the senses – a city wide experiment". Vt. Sirp 24. 11. 2000, uudised.

***** Sorge maalikolmik näitusel "Jumal ja kunstnik".

INIMENE ON
 ISEENDALE
 KÕIGE VÄGI-
 VALDSEM
 TEGELANE. KUI
 ISEENDA
 VASTU VÄGI-
 VALDA EI TEE,
 SIIS TEKITAB
 TA SELLE
 VÄGIVALLA
 TEISTE VASTU.
 SIIS TA SAAB
 ISE AEG-AJALT
 VIGA. SIIS TA
 MÕTLEB SELLE
 PEALE. SIIS TA
 LÄHEB SINNA
 TAGASI, KUST
 ON TULNUD.



Sørge. Triptühhon näitusel "Jumal ja kunstnik" (Kunstihoone, detsember 2000).
 Palve inimikkusele. Õli, lõuend, 1999. Eluring tasakaalumehikese ning ilma peata linnukarjaga. Õli, lõuend, 1999. Jumalik rahulolu - täpselt tabatud ilma peata lindu. Õli, lõuend, 1999.

Sørge. Triptych at the exhibition "God and Artist" (Tallinn Art Hall, December 2000).
 Prayer for Humanism. Oil on canvas, 1999. The Circle of Life with the Balance Manikin and the Flock of Headless Birds. Oil on canvas, 1999. Divine Contentment - Headless Bird Hit Straight to the Point. Oil on canvas, 1999.



Kuhu suundub kunstiajalugu 21. sajandi künnisel?

Professor Griselda Pollock arutleb kunsti käsitlemise meetodite üle, sekkudes feministlikult. Teda küsitleb Katrin Kivimaa.

LEEDSI ÜLIKOOLI KUJUTAVA KUNSTI osakond on üks hinnatumaid kunstiajaloo õppimise paiku Inglismaal. Algselt loodi see kaunite kunstide kateedrina, kus peale kunsti õpetati veidi kunstiajalugu. Kateeder sai tunnuks oma kriitiliste, marksistlike, feministlike ja kontrakultuuriliste käsit-

luste poolest ning sekkumisega kunstipraktikasse ja -ajalukku. 1978. aastal alustati seal kunsti sotsiaalajaloo magistriõpet. Kusagil mujal Inglismaal, Ameerikas ega Euroopas polnud kraadiõpet, mis oleks esitanud väljakutse senistele kunstiajaloo mudelitele, pühendudes sotsiaalsete ja feministlike

probleemide kriitilisele uurimisele.

Griselda Pollock on sotsiaalse ja kriitilise kunstiajaloo professor, kultuuriuuringute keskuse kaasjuhataja, äsjaasutatud kultuurianalüüsi, -teooria ja -ajaloo keskuse juhataja. Ta on kirjutanud raamatud "Old Mistresses: Women, Art and Ideology"

(1981, kaasautor Rozsika Parker), "Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art" (1988), "Avant-gardes and Partisans Reviewed" (1996, kaasautor Fred Orton), "Differencing the Canon: Feminist Desire and Writing of Art Histories" (1999), "Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Death" (2000).

*

Tahaksin rääkida kunstiajaloo käsitluse hetkeseisust ja selle uusimatest suundumustest. Kunsti analüüsimisel näib praegu valitsevat tendents lähtuda kaasaegsetest kultuuriuringutest või visuaalsest kultuurist. Ka teie enda uurija- ning õpetajategevuses on ühendatud erinevad vaatenurgad, lisaks kunstiajaloolisele käsitlusele lähtute psühoanalüüsist, filmi- ja kultuuriuuringutest. Eelkõige tuntakse teid maailmas aga feministlikku teooriat ja kunsti käsitlevate kirjutiste järgi. Ehk võikski alustada feministlikust sekumisest, nagu te ise seda nimetate. See on küll väga laiahaardeline küsimus, aga tahaksin teada, kuidas visandate üldjoontes feminismi ajaloo ja selle olulisemad momendid kunstiajaloo ja -teoorias.

Vaatleksin seda probleemi kahel tasandil. Kõigepealt tuleks arvestada akadeemiliste muutuste ajalugu Inglismaal ja mujal. Kuid kunstiajaloo toimunud muudatuste põhjusi on võimalik käsitleda ka rohkem teoreetiliselt.

Ajalooliselt tuleb tunnustada julgust, mida näitasid üles mõned isikud, kes kandsid teadlikkussaamise (sotsiaalse) sugupoole (*gender*) kategooriast – mis kaanes 1960-ndate sotsiaalsesse liikumisse kuuluva naisliikumisega – väga ruttu üle nii spetsiifilise valdkonda nagu kunstiajalugu, selle huvivälja ja poliitikasse. Kunstiajaloo oli Linda Nochlin esimene, kes korraldas kunstiajaloo kateedris feminismi kursuse, milles käsitleti naisi kujutavas kunstis ja hakati uurima, miks räägitakse või teatakse naiskunstnikest nii vähe. Tema olulisim esse "Miks pole olnud suuri naiskunstnikke?", mis fikseeris teatud moel feministliku kunstiajaloo küsimused, ilmus 1971. ja 1973. aastal kahes eri väljaandes. Esmalt essekogumikus "Naised seksistlikus ühiskonnas", mis osutas feministlikule lainele terves hulgas teadusharudes. Järgmiseks avaldati töö spetsiifilises kogumikus "Kunst

KANNATAME SIIANI KÜLMA SÕJA TAGAJÄRGEDE ALL, MIS ON OMAMOODI INTELEKTUAALNE HULLUSÄRK.

ja seksuaalpolitiika". Selles oli feminismi ja kunsti seos väga selgelt välja toodud. Nochlini töö oli osa suuremast muutusest humanitaarteadustes, mis haaras kaasa ka kunsti ja kunstiajaloo käsitluse. Ta näitas aga ka seda, kuidas esitada feminismi jaoks olulisi küsimusi just nimelt kunsti ja kunstiajaloo spetsiifikast lähtudes.

Olen ikka veel arvamusel, et Linda Nochlini järgijad pole täielikult mõistnud tema peamisi seisukohti. Nochlini peamine mõte seisnes selles, et sugupoole kategooria sissetoomine ei võimanda mitte ainult uurida valdkondi, mis siiani on kunstiajaloo maha surutud olnud, nagu näiteks naiskunstnike osa ajaloo, vaid esitab ka väljakutse kunstiajaloole kui distsipliinile. 1950-ndatel eraldati külma sõja aastatel Läänes kunstiajalookirjutuses kunst ja selle käsitlemine laiematest sotsiaalsetest ja ajaloolistest protsessidest. Nochlini tõi kaasa paradigmaatilise muutuse, küsides, miks naised on kunstiajaloo välistatud. See küsimus paneb meid analüüsima kunstiajalugu kui distsipliini, mis struktuuriliselt pole jätnud välja mitte ainult naised, vaid ka tingimused, mis lubaksid vastata küsimustele naiste erineva osa kohta kunsti ajalugudes, kus mehi nähakse "loomulikult" juhtfiguuride, geeniustena. Mõistmaks naiste suhet kunstiga kunstnikena, on vaja mõista nii ideoloogiat, sotsiaalseid institutsioone kui ka kunstiõpet ning lõplikult tuleb hüljata arusaam kunstnikust kui unikaalsest, eneseküllasest, autonoomsest loominguilisest indiviidist. Siit areneb algne feministlik probleemiasetus kodanliku ideoloogia kriitikaks, kriitiliseks suhtumiseks kodanlikku fantaasiasse kunstnikust kui kangelasest. Just see fantaasia määrabki kunstiajaloo, nagu seda Läänes käsitleti, poliitilise alateadvuse.

Nimetan seda külma sõja kunstiajaloo, sest arvan, et 19. sajandi lõpus alguse saanud kunstiajaloo vanemad ja mitmekülgsamad traditsioonid sisaldasid kolme peamist suunda: need, kes tundsid, et kunstiajaloo spetsiifikaks on isikupäratu, formalistliku kunstikeele arengu defineerimine; need, kes tahtsid näha kunsti tsivilisatsiooni kui terviku

üldist teadvust väljendava osana; ja need marksistid, kes tahtsid idealistlikku paradigmat *Kunstgeschichte als Geistgeschichte* ümber pöörata ja hoolt kanda, et kunstitegevuse vormilist ja ideoloogilist sisu ei määraks mitte *das Geist*, vaid sotsiaalne, poliitiline ja majanduslik maatriks, milles kultuur sündib. 1890-ndatest 1930-ndateni välja käis raske arutelu muutmaks kunstiajalugu mitmetahuliseks distsipliiniks, millel oleks seoseid filosoofia, ajaloo ja sotsiaalteadustega ning komparatiivselt teiste kunstidega. Ning alles külma sõja ajal domineerivas antimarksismi ja antikommunismi õhkkonnas suruti ingliskeelses maailmas kunstiajalugu piiratud formalistlikku kunstianalüüsi, millele fokuseerimisega kunstnikule lisati kodanlik individualismi ideoloogia.

Viimatimainitu ei kuulunud traditsioonilise formalismi, mis tegeles kunsti vormitahte sisemise dimensiooniga – *Kunstwollen*'i ja loogikaga. Kuid kirjeldatud konkreetset ajaloolisel perioodil oli tulemuseks veider formalismi ja individualismi segu.

Kui Linda Nochlin oli väga oluline 1970-ndate alguses, siis sama oluline on teadvustada ameerika kunstnikku Judy Chicagot ja tol ajal kunstis toimuvat. Kunsti paradigmat pole võimalik feministlikes terminites ümber hinnata, kui me ei võta arvesse feministlike teoreetiliste küsimuste seotust naisliikumisega kunstis. Oli tunda naiskunstnike endi aktiivset kohalolekut, nad kuulutasid teistsugust identiteeti, vaidlustasid naiste väidetava nähtamatuse ja naiskunstniku identiteedipuuduse. Võttes aluseks kunstipraktika ja kaasaegse terminoloogia, uurisid naised kriitiliselt seni domineerinud naisliikumise ideoloogiat ja representatsioonipoliitikat. 1970-ndate kunstis loodi terve hulk võimalusi, alates autobiograafilisest lähenemisest, seksuaalsuse ja keha uurimisest kuni uute materjalide kasutamiseni ja avangardse kontseptualismini koos sügava teoreetilise taustaga. Formalistliku paradigma kahtluse alla seadmine kunstis kulges paralleelselt kunstiteadlaste väljakutsega formalistlikule valikulisusele mineviku kunsti uurimisel. Kui suutsime rääkida identi-

teedist, kehast, seksuaalsusest ja ideoloogiast minevikus, osutus võimalikuks naiste loodud kunst ümber hinnata ja näidata selle suuremat seotust elu ja kogemustega oma kaasajas. Kas Tracey Emin oleks saanud tekkida ilma kaksikümmend aastat varem toimunud feministlike kunstnike ja kunstiajaloolaste dialoogita?

Milline oli olukord Inglismaal?

Inglismaal olid kunstiajalugu teiselt aluselt mõtestavad naisteadlased ja naiskunstnikud üksteisele lähemal, sest meil polnud tol ajal akadeemias ühtegi Linda Nochlini staatusega inimest. Kuulusin 1970-ndate alguses tekkinud naiskunstnike ja kunstiajaloolaste rühmitusse, mille siht oli arendada väljaspool ülikooli omalaadset kontraharidust. Hakkasime koostama alternatiivseid haridusprogramme ning viisime need kunstikoolidesse ja õhtukoolidesse.

See kogemus on huvitav kontrast praeguse olukorraga, kus mõningates ülikoolides on olemas teatud formaalne struktuur, mille kaudu saab toimuda paradigmaatiline muutus, millele Nochlin 1971. aastal üles kutsus. Mulle kuulub "kunstiajalugudesse feministliku sekkumise" idee. Ma ei paku mingit feministlikku kunstiajalugu, vaid olen üle võtnud Nochlini idee, et feminism on jõud, mis lubab esitada väljakutseid kunsti ja kunstiajalugu puudutavatele domineerivatele mõttemallidele. Ma püüan muuta kunstiajaloo traditsioonilist domeeni, olles samal ajal huvitatud selle uurimisainest – mineviku kunsti, arhiivist. Ma ei vaheta kunsti uurimist välja populaarkultuuri uurimise kasuks, aga ma ei uuri kunsti ka teadmiseks, et see on väljaspool ajalugu asuva autonoomse indiviidi egokeskne looming. Vaatleksin kunsti pigem osana representatsioonist, osana soolisest erinevusest, mida saab esitada läbi terve hulga muude probleemipüstituste ja mis ei vii välja kunstiajaloo tavapärasele keskendumistele (ikonograafia, patronaaž, tellimus). Need asjad kaasnevad, kuna käsitleme ikka veel kunsti ajaloolise metodoloogiana, aga feministliku kunstiuurimise objekt on minevik või olevik, mitte kunstiobjekt, mida on geeniuse toodanguna pühaks peetud. Käsitlen kunsti kui ühiskonna teksti, kui teksti, millel on unikaalne omadus olla esteetiliselt tajutud. Läbi esteetilise dimensiooni mõjutab see meid eri tasanditel, kaasa arvatud tähenduse

tasandil, aga mitte ainult. Seega nõuab kunstile lähenemine teistsugust lugemist kui telefoniraamatu lugemine või filmi vaatamine, kuigi ka need kuuluvad lõppude lõpuks visuaalse representatsiooni valdkonda, millest visuaalsed kunstid moodustavad ühe osa.

Feministlikul lähenemisel on tänapäeval akadeemilises sfääris koht. Kas arvate, et feminism on suutnud küllaldaselt sekkuda traditsioonilistesse kunstiajaloo õpetamise meetoditesse?

2001. aastaks on tekkinud naisi, kelle intellektuaalset arengut on kujundanud süstemaatiline mõtlemine feministlikele probleemidele lähtuvalt nende konkreetsest erialast ning see muutus on uskumatult oluline. Ja ikkagi võin ma praegusel hetkel maailma mastaabis vaid kahe käe sõrmedel üles lugeda pühendunud feministlikud kunstiajaloolased. Kuigi olen ülikooliprofessor, ei arva ma, et asutus mind omaks on võtnud. Mind talutakse ülikoolis ainult selle tõttu, et teen oma tööd vastavalt kõikidele õpetus-, uurimis- ja administratsioonikriteeriumidele. Ma ei näe aga, et mu kolleegid lülitaksid oma kursustesse naiskunstnike või feminismi teemasid. Arvan, et meid pole omaks võetud, pigem on meil siin küll oma koht, mille eest peame ikka veel võitlema.

1992. aastal otsustasin luua magistriõppe programmi, realiseerus mu pikaajaline soov soodustada naistele hariduse andmist ja avada ülikoolid kõikidest klassidest ja kultuuridest naistele, kes olid end varem tundnud kõrvalajajäetuna ja allasurutuna. Programmi nimi on "Feminism ja visuaalne kunst" ja selle põhimoodul kannab nime "Feminism, kunst ja ajalugu". Tegemist pole feministliku kunstiajaloo, vaid kolme valdkonna ühendusega, mis annab kunstile koht väljaspool senist kunstiajaloo käsitlust, tuginedes teistsugusele ajalootunnetusele, ajaloole sellisena, nagu see paistab naise vaatenurgast. Ajalool on võlg tänapäeva ees, kus loomingulised naised peavad võitlema tunnustuse eest. Kirjutan kunstiajalugusid, et tänapäeva naiskunstnikud ei peaks kannatama sama, mida mineviku

naiskunstnikud, nimelt ignoreerimist. Selle programmi filosoofia hõlmab kolme elementi: teooriat, ajalugu ja praktikat ning uurib nendevahelisi suhteid. Üliõpilane õpib kunsti lähtuvalt ajaloolisest perspektiivist ning ühtlasi ka kultuuriteooriat, et olla suuteline mõistma tänapäeva kunsti. Ma ei taha, et tudengid suruksid kunstile teooriaid peale. Pigem pakun välja, et suur osa olulisest feministlikust mõttest leiab aset kunstiloomes käigus. Kunsti käsitletakse meil kui domineeriva fallotsentristliku kultuuri tunnustatud valdkonnade ääremaad või marginaaliat. Peame minema tagasi naisdissidentluse teiste jälgede juurde ja lugema avatult feministlike teooriaid, et olla avatud kaasajal naiselikkumääratlevate, selles aset leidvate ja sellest lähtuvate praktikate ("inscriptions in, of and from the feminine") loomingulisele uudsusele. Traditsioonilises kunstiajalookäsituses puuduvad meetodid naiste märkide ja mõjude tõlgendamiseks. Feministlik teooria võimaldab küsida, mis toimub meie kui sotsiaalsete subjektidega seoses seksuaalse erinevuse, (sotsiaalse) sugupoole või seksuaalsusega. Kui teoreetilised vahendid on olemas, oskame näha kunstiteost moel, mis võib muuta naiskunstnike loodud teadmised kultuuriliseks äratundmiseks. Kunst ise võib seega toetada muutust valdkonnas, mida nimetan meie kultuuripraktika poliitiliseks alateadvuseks.

Ameerika institutsioonides on feminism pidanud eksisteerima väga range kunstiajaloo distsiplinaarse vormi piires. Kuna Leedsis aga on tegemist kujutava kunsti, kunstiajaloo ja paljude muude uute projektide seguga, võib tudeng valida kraadiõppe kursusi mitmesuguste distsipliinide hulgast: kunstiajalugu, juudi kultuuri uuringud, filmiuuringud, soouuringud. Meie üliõpilastele antakse haridus, distsiplineerimata neid selles mõttes, et õpetatakse traditsioonilist kunstiajalugu, kuhu on lisatud võrtsiks veidi feminismit, vaid püüame koolitada teistsugust, kriitilist ja avatud intellektuaali. Seepärast saabki mu uusimast projektist, kultuurianalüüsi, -teooria ja -ajaloo

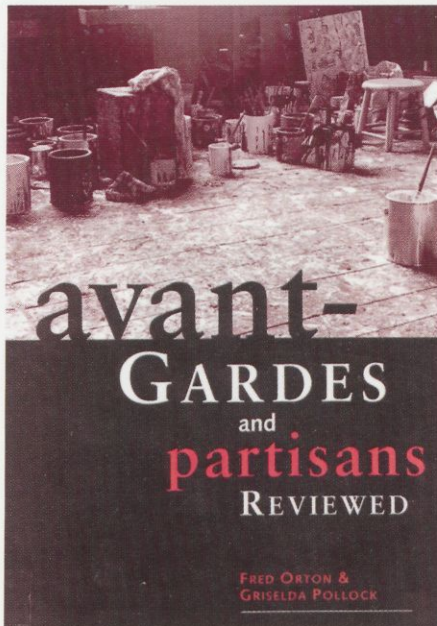
MA EI ARVA, ET KUNSTIAJALOO KÄSITLUS TAANDUKS EDASPIDI VISUAALKULTUURIKESKSEKS, KUNA SEL JUHUL HÜLJATAKSE IGASUGUNE AJALOOTAJU.

keskusest, ühendav tegur erinevatest seisukohtadest lähtuvaks kogu kultuuri- valdkonna uurimiseks. Võime võtta suuna kas visuaalsetele kunstidele või muusikale või populaarkultuurile. Samas tahaksin luua seose ka Aby Warburgi *Kulturwissenschaft*'iga, uurides kujutise müütilist, intellektuaalset, psüühilist dimensiooni ja irratsionaalsust kultuuris, olgu tegemist siis kaunite kunstide või populaarkultuuriga.

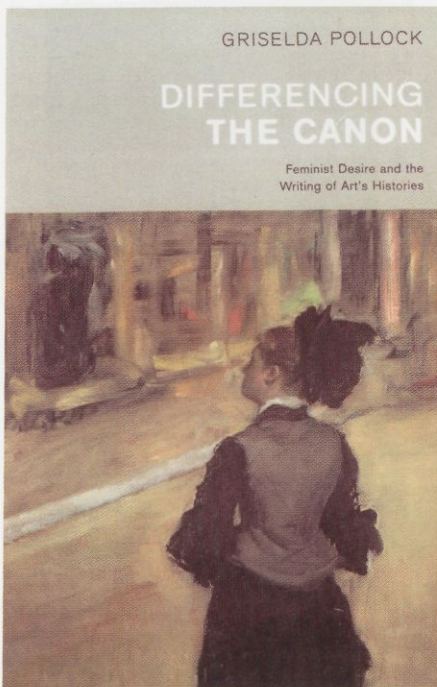
Interdistsiplinaarsus on vajalik ka kujutise tähenduse uurimiseks ideoloogilistest taustadest lähtuvalt. Väidan aga ka seda, et samas peame hindama varasemaid distsipline, mis pakuvad kunstiliste kujundite või muusika teravlikke analüüsimeetodeid. Välja pole jätud mitte midagi sellest, mis on konventsionaalselt kuulunud kunstiajalookäsitusse, ja ma ei arvagi, et kunstiajaloo võib niisama lihtsalt kõrvale heita suundumaks kusagile mujale. Usun, et selles suunas püüavad meid juhtida need, kes väidavad, et kunstnike loodu uurimisega võib hüvasti jätta uue lähenemisviisi, visuaalse kultuuri kasuks. Minu meelest peame tootma intellektuaale, kes tulevad toime kolmeosalise süsteemiga: kunstiajaloo, -teooria ja -praktika analüüsiga, et teha midagi, mis produtseerib uut mõistmist. Muidu on lõpptulemuseks kas visuaalsete kujundite uurimus, millel puudub igasugune teoreetiline ja metodoloogiline tugi, või nii suur hulk teooriat, et pole võimalik ära tunda kunsti kui ideed.

Mind üllatas fakt, et kujutava kunsti osakond ei paku kronoloogilisi ülevaatekursusi isegi mitte bakalaureuseõppes. See on väga erinev traditsioonilisest kunstiajaloo õpetusest.

1970-ndate lõpus sümboliseeris ülevaatekursus omamoodi kunstiajalugu, mis algas kuskilt ja lõppes valge lääne inimese olevikus. Nimetan seda olümpiatõrviku ajalooteooriaks, kus kuulsus anti isalt pojale edasi mööda valget meesliini, ilma katkestuste ja eranditeta. Ülevaatekursus paneb paika kaanoni ja praktikas ei tundunud see oma eksklusiivsuses vaieldav olevat. Loobusime sellest meie kunstiõpetussüsteemi kasuks, mis oli raamistatud ajalooliselt, kuigi mitte kronoloogiliselt, kuna see lähtus rohkem teemast. Me esitasime enesele küsimuse, kuidas kunstiajalugu tehakse. Viisin näiteks läbi kursuse "Vanad armukesed ja teised kunstilood". Vastuseks küsimusele, miks



OLEME STAADIUMIS, MIL LEIUTAME UUT DISTSIPLIINI KUNSTI ÕPPIMISEKS.



pole Leedsis traditsioonilist kunstiloo kursust, rääkisin teistsuguse loo, kasutades naiskunstnike *case study*'sid. Alustasin kunstitootmise traditsioonidest, kunsti ja kunstnike kontseptsioonist keskajal ning võtsin läbi kõik järgnevad perioodid, lõpetades 20.

sajandi keskel. Keskendusin erinevatele probleemidele, aga kasutasin alati näidetena naiskunstnikke. Seega õpetasin tudengeid kunstiajalugu teema ja varustasin nad kronoloogilise perspektiiviga, mitte meesgeeniuse looga. Andsin edasi keerulise pildi kunstist, mida loodi vastukajana sotsiaalsetele lõhenemistele, kultuurilistele erinevustele ja suurematele sotsiaalsetele ja poliitilistele probleemidele oma spetsiifilistes keeltes.

Hiljuti otsustasime esimese aasta kursusi korrigeerida, sest tudengid peavad teadma teatud asju pikemaajalises ülevaates. Ikka veel on tegemist sellega, kuidas mitte olla euroopa-keskne, läänelik ja teleoloogiline.

Mõned aastad tagasi käisin esimese kursuse jaoks välja uue mudeli, millele panin nimeks "Toodangukeskused"; seegi kursus rajanes *case study*'l. Kõige tähtsam on panna tudengid mõistma, et kunstiajalugu on diskursus, mis loob teatud visiooni ja teadmised minevikust, ja me ei saa teeselda, et oleme väljaspool seda visiooni. Peame lihtsalt teadma, mis liiki teadmist reprodutseeritakse ja miks on need teadmised olulised. Peamiselt olengi pühendunud sellele, et õpetan tudengeid piltidest rääkima, mis pole olnud traditsioonilise kunstiajaloo primaarne ülesanne. Ja loomulikult meeldib see tudengitele. Ise õpetan praegu kahte ajaloo kursust, esimene on "Naiselikkus, modernsus, representatsioon 20. sajandi kunstis" ja teine kursus tegeleb 19. sajandi võtmeprobleemidega ning on ehitatud üles linna ja maa teemale, keskendudes Van Goghi *case study*'le.

Nii et kunstiajaloo õpetamise transformatsioon on protsess, mitte et üks süsteem oleks automaatselt õige ja teine vale?

Väga oluline on mõista, et oma tegevuse üle teoretiseerimine erineb paljuski üksikute kunstnike või perioodide kallal töötamisest. Kui tahame paradigmaatilist muutust, siis me ei tea päris täpselt, mida me muudame. Teame, et probleem on olemas. Teame, et senised käsitlused pole uute küsimuste esitamiseks piisavad. Kui minna kogu aeg ühes suunas, siis võib midagi muud olulist kõrvale jääda, seega peame andma endale aega võtta käsile uus peatükk kunstiajaloo ja minna edasigi. Vajame aega, et inimesed tutvuksid kogu probleemistikuga. Pärast kogu oma kriitili-

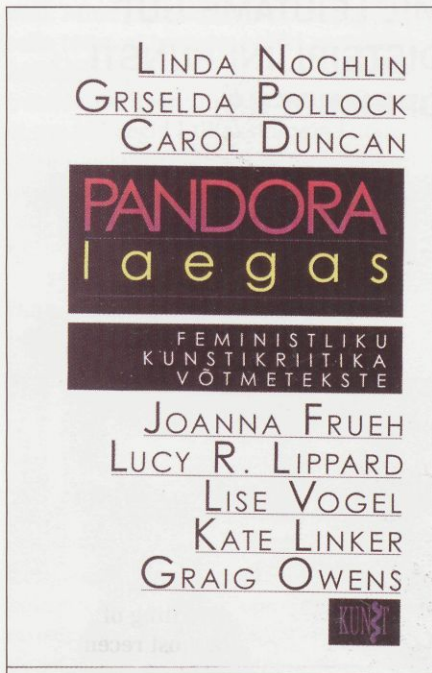
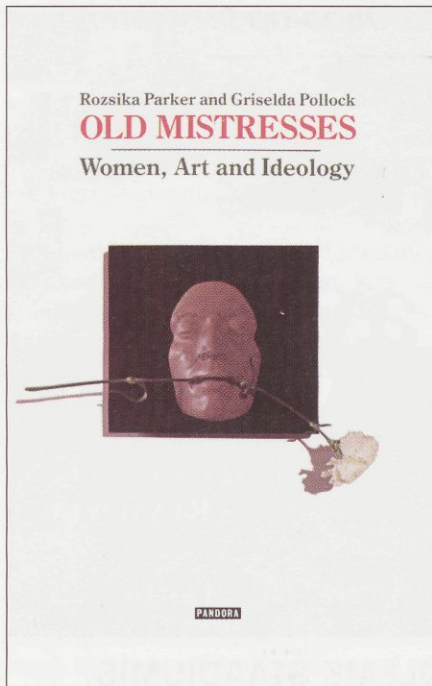
sust ja transformatsioone võime Leedsis leida end olukorras, kus kaalume uuesti vajadust õpetada tudengeid periodiseerima kunsti, aga siiski moel, mis poleks ainuüksi vanamoodne kronoloogia ja ka mitte suurmeeste ja suure kunsti lugu. Esitasin ühes loengus omamoodi kunsti ajaloo versiooni, rääkides loomadest – Lascaux' piisonist kuni Picasso ahvi ja Koonsi kutsikani. Näitasin tudengitele stiilimuutusi ja kaardistasin omamoodi kunstiajaloo. Loomadest aga ei piisa. Seega läksin tagasi tüüpiliste kunstiajaloo raamatute juurde näitamaks, et kunstilugu on lugu Mehest, humanistlik peegeldus, mida mehed näevad enese-ideaalina ja selle teise poolena, naise, looduse ja loomadena. Võimalik, et meie tudengid ei tee vahet 1905. ja 1906. aasta Picasso vahel, aga nad oskavad rääkida midagi huvitavat Picassost ja seksuaalsusest, Picassost ja modernsuse küsimustest, linna, sõja, hävingu ja iha troopidest.

Seega ei viska te visuaalset kultuuri või kultuuriuuringuid eelistades kunstiajalugu üle parda? Siin on oht minna teise äärmusse ja käsitleda kaasaegsetes teoreetilistes uuringutes ajalugu kui ebavajalikku ja ebaolulist.

Just sellesse vaidlusalasesse valdkonda kavatsebki uus kultuurianalüüsi, -teooria ja -ajaloo keskus sekkuda. Olen väga mures polaarsuste ja pingete väärit mõistmise üle valdkonnas, mis kunagi oli kunstiajalugu.

Üheks peamiseks probleemiks on teooria ja ajaloo vastandlikkus, mis minu meelest loob tõsise pinget. Kas on võimalik teha ajaloolist tööd, millele oleksid puhtteoreetilised lähtekohad? Kas on võimalik teha puhtteoreetilist tööd, lähtudes ajaloolistest objektidest ja praktikatest? Vastandlikkus valitseb ka distsiplinaarsuse ja interdistsiplinaarsuse vahel. Kõik need eksisteerivad minus koos, sest olen olnud kultuuriuuringute keskuse juhataja 1987. aastast peale ja olen väga pühendunud filosoofiliste ja feministlike kultuuriuuringute projektile, nagu need Leedsis arenenud on. Olen tõsiselt huvitatud ka teistsugustest kultuuripraktikatest ja prob-

KÄSITLEN KUNSTI KUI ÜHISKONNA TEKSTI, KUI TEKSTI, MILLEL ON UNIKAALNE OMADUS OLLA ESTEETILISELT TAJUTUD.



leemidest kultuuri kui ideoloogilise tähenduse ja identiteedi lähtekoha mõistmisel. Sellal kui kultuuriuuringud pakuvad mitmeid laiemaid teoreetilisi perspektiive, ei pööra need tähelepanu kunsti, muusika, filmi jmt. esteetilisele

spetsiifikale. Kui õpetan filmi filmiuuringute kursusel, oleks kohustuslik rääkida tudengitele, et on olemas filmiajalugu ja filmidest kirjutamise ajalugu ning et nad peavad teadma, kuidas film kui selline on arenenud, mitte keskenduma üksnes filmilisest artikulaatsioonist sõltumatutele tähendustele.

Arvan, et oleme staadiumis, mil leiutame uut distsipliini kunsti õppimiseks. Kunstiajaloo ajalooline pärand vaadatakse uuesti läbi ja seetõttu keskendubki uus keskus ka Warburgile ja tema *Kulturwissenschaft*'i kontseptsioonile, mida pole õigupoolest kunagi mudelina kasutatud. Teisest küljest arvan, et peame minema kaugemale institutsioonist, mis valitses selle üle, kuidas mõtleme kunstit. Eriti käib see muuseumi kohta, mis on tegelik kunstiajaloo hoidja, suletud, objektile keskendunud formalist. Kunstiajalugu peab tunnistama meie õigust rääkida kunstiajalugudest, mitmuses ja mitmekesisuses. Mõnede harjumuste ja konventsioonide hüljamine ei tähenda, et heidame kõik üle parda. See tähendab, et kui kunstil on ajalugu, siis on see alati kompleksne ajalugu.

Kannatame siiani külma sõja tagajärgede all, mis on omamoodi intellektuaalne hullusärk. Esmakordselt 1970-ndatel avalikkuse ette astudes olime täiesti vastu kõigele, mis oli seotud traditsioonilise kunstiajaloo. Olin tollal oma kirjutistes kunstiajaloo suhtes väga õel. See ei tähenda, et ma ei armastaks kunsti ja poleks sellest huvitatud. Kuid mul polnud vajalikku pagasit, et formalismist eemalduda ja ikkagi tegeleda esteetikaga. Pidin tegelema marksistlikust esteetikast lahtiütlemisega, et asetada rõhk tootmisle ja tarbimisele. Ma poleks suutnud rääkida teatud kontseptsioonidest nagu esteetika ja loovus, kuna see oli kõik kodeeritud takistavasse kodanlikku romantismi.

Siiski ei haara me ikka veel täielikult seda, mis kunstis toimub. Kultuuriuuringud olid mulle väga kasulikud, nagu ka filmiuuringud. Arvan, et teatud interdistsiplinaarsus on vajalik, et minna edasi sellest, mille saime pärandiks 1970-ndatel ja mis ikka veel domineerib mitmetes maades ja ajalookateedrites. Samamoodi ei suuda ma seletada Lee Krasneri maali ilma teadmista tema kunstiliste strateegiatega ajaloolisest taustast, abstraktse maali ajaloost ja selle väga spetsiifilisest kriitilisest vastuvõtust USA-s 1940-ndatel ja

1950-ndatel. Nii et vajan nii ajaloolisi teadmisi kui ka laiemat oskust arutleda kultuuri, representatsiooni, võimu ja iha üle. Püüan kasutada kõiki oma teadmisi, oma oskust kõnelda kunstiajaloo- lasena, oskust esitada kultuuriuuringu- tega täiendatud analüüsi jne., et luua teistsugune mudel, mida võib ehk nimetada kultuuriliseks analüüsiks.

Loomulikult ma ei arva, et kultuuri- uuringud on lahendus, kuna see annab ainult ühe võimaluse tõlgendada kul- tuuri avaldusvorme ja -viise ning ajaloolist arengut, avades valdkonna, mis enne välja ei paistnud. Ma ei arva, et kunstiajaloo käsitlus taanduks edaspidi visuaalkultuuri-keskseks, kuna sel juhul hüljatakse igasugune ajalootaju. Seetõttu esitavad ajalugu ja teooria, dist- siplinaarsus ja interdistsiplinaarsus meile võistlevaid nõudeid ja me peame need arvesse võtma. Püüdes neid kõiki kasutada uurimistegevuse eri kihtides, suudame võib-olla haarata uuritavate kunstiteoste keerukust. Alandlikkus uuritava ees ja ajaloolise protsessi ees, mille üle vaid osaliselt valitseme, võib avada kultuuri ja meie endi jaoks uusi ning mitmekihilisi kunstimõisteid.

Parafrapeerides Marxi: me teeme kunstiajalugu, aga me ei tea täpselt, mida me sellest teeme. Alles nüüd mõistan, miks olen minevikus teinud teatud valikuid ja milline on nende mõju. Pole konkreetset lahendust ega lõplikku vastust. Peame aru saama, et kunsti õppimine on samasugune ajalooline protsess nagu kunsti tegemi- negi ning enese määratlemine konkreet- ses intellektuaalses ja poliitilises ajas laseb meil jääda loominguliseks kunsti- vormide ja -viiside käsitlemisel.

21. detsember 2000, Leeds

Tõlkinud Ingrid Järv.

Katrin Kivimaa on Leedsi Ülikooli doktorant, kes kirjutab prof. Griselda Pollocki juhendamisel uurimust "Nationalism, Gender and Cultural Identities: The Case of Estonian Art from the Impact of Modernity to the Post-Soviet Era 1850 – 1995".

To Open up New and Richer Understandings
Professor Griselda Pollock discusses the methods of analysing art through feminist and other interventions. She is interviewed by Katrin Kivimaa.

The School of Fine Art at the University of Leeds figures among the most highly rated places to study art history in Britain. Initially it was set up as a Department of Fine Art with some art history in support of the artists' practice. The department became known for its critical, Marxist, feminist and counter cultural perspectives and interventions in art practice and art history. Initiative in 1978, the MA in the Social History of Art became the core of graduate teaching. No where else in Britain, USA or Europe, was there a comparable degree primarily concerned with challenging the existing models of art history and dedicated to a critical study of social and feminist issues.

Griselda Pollock is a Professor of Social and Critical Histories of Art, Co-Director of the Centre for Cultural Studies, and Director of newly established Centre for Cultural Analysis, Theory, and History. Her books include *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981, co-author Rozsika Parker), *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1988), *Avant-gardes and partisans reviewed* (1996, co-author Fred Orton), *Differencing the Canon: Feminist Desire and Writing of Art's Histories* (1999), and most recently, *Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Death* (2000).

*
I would like to talk about the current state of art history and its recent developments. There seems to be a tendency to favour more contemporary fields of cultural studies or visual culture for studying art. Also your own research and teaching activities comprise variety of other fields beside art history, including psychoanalysis, film studies, cultural studies. But first of all

you are known around world for your work on feminist theory and art. So perhaps we can start off with feminist interventions as you yourself have named it. This may sound as a huge question but I am going to ask how would you outline the history and the major moments of feminism in art history and theory.

Let me think about this question at two levels. First of all, there is a history of academic changes in Britain and else- where. Then there is a more theoretical way of viewing what underpinned such changes in the field of art history.

Historically, we do have to acknowl- edge the courage of certain individuals who immediately translated the chang- ing consciousness about gender – the arrival of women's movement as part of social movements of the 1960s – into the concerns and politics of a specific domain like the history of art. In art history, Linda Nochlin was the first person to run a women's course in an art histo- ry department that looked at women in the fine arts and began to question why so little was said or known about women artists. Her key paper that in a sense founded the project of feminist questioning of art history, *Why Have There Been No Great Women Artists?* came out in 1971 and 1973 in two forms; one was in the collection of essays, *Women in a Sexist Society* that indicated the feminist wave across a whole range of disciplines. Then it was republished in the specific collection called *Art and Sexual Politics*. This made the connection between feminism and art explicit. Her work was part of a larger transformation of the humanities of which art and art history were *elements*. But she also showed how we could pose important questions for femi- nism precisely through the specific his- tories and practices of art and art histo- ry.

I still think that many of the key arguments in Linda Nochlin's essay have not been fully grasped by those who fol- lowed her. The key point Nochlin made is that posing the question of gender not only allows us to excavate areas which have hitherto been repressed by art his- tory, such as the history of women artists. It also challenges art history itself as a discipline. During the 1950s, the years of the Cold War in the West, art history progressively cut itself and art off from larger social and historical

fields. Nochlin proposed a paradigm shift, by asking why have women artists been left out of art history. This question leads us to analyse art history as a discipline that structurally excludes not just women artists but the very conditions for answering the question of women's differential relation to the histories of art in which men are 'naturally' seen as the leading figures, the genius figure. To understand women's relation to art within a tradition of continuous practice in it, involves understanding ideology, social institutions, training and fundamentally getting away from the idea of an artist as a unique, self-sufficient, autonomous creative individual. So the initial feminist question develops into a critique of the bourgeois ideology, the bourgeois fantasy of an artist as hero. It is this fantasy that is the political unconscious of the discipline of art history as we practised it in the West.

I call it Cold War art history because I think that the older and richer traditions of art history which were founded in the later 19th century involved major debates between three major groupings: those who felt the specificity of art history lay in defining an artistic language of impersonal, formal development; those who wanted to see art as part of civilisation as a whole expressing a general consciousness; and those Marxists who wanted to invert that idealist paradigm of *Kunstgeschichte* als *Geistesgeschichte* and see that it was not *das Geist* but a social, political and economic matrix in which culture was born that determined both the formal and ideological content of artistic practices. All the way through from the 1890s to the 1930s there were rich, complex voices trying to make art history a multitextured discipline that had a number of different connections to philosophy, history, to social sciences, to comparative arts. But it is only in the absolute anti-Marxism and anti-Communism that became dominant during the years of the Cold War era that art history in the Anglophone world was reduced to a very limited formalism in art analysis that was combined with an ideology of bourgeois individualism in terms of the focus on the artist.

The latter was not part of traditional formalism that was about the internal dimensions of art's own will-to-form – *kunstwollen* and logic. But this strange combination of formalism and individu-

WE ARE IN PROCESS OF CHALLENGING ART HISTORY FOR THE RIGHT TO TALK ABOUT HISTORIES OF ART, PLURAL AND DIVERSE.

alism was the result of the particular historical era.

If Linda Nochlin was very important in the early 1970s, it is important to acknowledge someone like Judy Chicago and what was happening in art itself at that moment. There is no way in which you can rethink the paradigm of art in feminist terms if you do not also see what was happening in the questioning of art history in conjunction with the women's movement in art. There was an active presence of women artists themselves claiming a different sense of identity, challenging their historical invisibility and kind of non-identity of the woman artist. Through practice, and in contemporary terms, these women artists were critically examining dominant ideologies of femininity, and the politics of representation. The artists introduced the whole array of possibilities in art in the 1970s from autobiographical orientation, explorations of sexuality and the body, to the use of different kinds of materials to very high level theoretical intentions of avant-garde conceptual art practices. Their questioning of the formalist paradigm in practice paralleled our challenge to the formalist exclusivity in the study of the art of the past. Once we were able to talk about identity, the body, sexuality and ideology in the past, it also became possible to reappraise the more connected relations of art by women to life and experience in the contemporary scene. Would Tracey Emin be possible without that two-way dialogue between feminist artists and art historians twenty years before?

Were things different in Britain?

In Britain there was a much closer intimacy between women who were rethinking art history and women artists because we did not have anybody of status of Linda Nochlin in the academy at that time. Together with women artists and art historians I was part of a group in the early 1970s that formed a collective of feminist artists and historians, to develop a kind of counter education outside of university and we began to con-

stitute an alternative education program for ourselves that we took around to art schools and evening classes.

That experience is an interesting contrast with the present situation when there is in some universities some kind of formal structure by means which we effect the paradigm shift for which Linda Nochlin called in 1971. I invented the idea of 'feminist interventions in art histories.' I do not offer feminist art history, but I have taken on board Linda Nochlin's idea that feminism is a force from which to challenge the dominant models and ways of thinking about art and art history. I am contesting the traditional domain of art history while being interested in the territory that it studies – the art of the past, the archive. I do not stop studying art in order to study popular culture but I do not study art with the notion that it is self-sufficient creation of an autonomous individual outside of history; I would see art as a particular part of the field of representation, the particular part of the field of sexual difference played across the whole range of other problematics and this will not lead to what art history traditionally concentrates on (iconography, patronage, commission). These things are included as we still use art historical methodology but the object of such a feminist study of the art is the past or present is not the art object, sacralised as the product of genius. I approach art as a text of society but a text that has a unique quality of being aesthetically conceived. Through that aesthetic dimension it affects us at all sorts of levels including but not exclusively at the level of meaning. Art, therefore, requires a different approach from reading a telephone book or watching a movie although they also contribute to the larger field of visual representation of which the visual arts are a part.

Feminist research is a part of academy nowadays. Do you think feminism in art history has managed sufficiently to intervene into traditional ways of teaching history of art?

By 2001 there are women whose intel-



Judy Chicago (Judy Cohen Gerowitz). Pidulik õhtusöök. 1979. Laud on kaetud 39-le kunstis ja ajaloo olulist rolli mänginud naisele. Taldrikuid kaunistab traditsiooniline portselanimaal, ent seekord liblika või vagiina motiiviga.
Judy Chicago (Judy Cohen Gerowitz). The Dinner Party. 1979.

lectual development has been formed through systematically thinking through feminist issues in relation to their particular fields. This transformation is incredibly important. I could still count the number of dedicated feminist art historians in the world on the fingers of two hands. Even though I am not a Professor in a university, I do not think that I have appropriated by the establishment. I am barely tolerated at the university because I perform usefully according to all the criteria of teaching and research and administration. But I do not find my colleagues systematically including questions about women artists or feminism in their courses. I do not

think we have been taken into academy. Rather, we have created a space for ourselves here and this is still contested.

In 1992 I decided to set up MA programme which was the realisation of my long held commitment to the education of women, to making universities hospitable to women of all classes and cultures who had formerly felt excluded or intimidated. The programme is named Feminism and the Visual Arts. In that programme there is a core module titled Feminism, Art, and History. It is not feminist art history, but the conjunction of these three domains which again gives art a space outside art history that is none the less founded in a different

sense of history, history as it appears from women's perspectives. History owes a debt to the present in which living creative women have to struggle for recognition. I write histories to make sure that contemporary women artists do not suffer what I know women artists have historically suffered – being ignored. The philosophy of this programme takes three elements: theory, history and practice and traces relations between them. The student studies art in a historical perspective and also studies cultural theory in order to be enabled to read contemporary practice. I do not want students to impose theories onto art. Rather, I suggest that a lot of impor-

tant feminist thinking is happening in art practices themselves. Art thinks for us at the edges and margins of what is known or recognised by the dominant phallogocentric culture. We need to work back through history of other traces of women's dissidence and to read widely in feminist theories to be able to encounter the creative novelty of contemporary 'inscriptions in of and from the feminine'. What has been lacking in traditional art history are the means to read women's signs and affects. Feminist theory allows to ask what happens to us as social subjects around sexual difference, gender, sexuality. Once we have got those theoretical tools we can begin to see the art work in a way that may bring the knowledge that women artists are creating into cultural recognition. Art itself can then support the shift of what I call the political unconscious of our cultural practices.

Within American institutions, feminism has had to exist inside a very tightly conceived disciplinary formation of art history. At Leeds, however, because it is a mixture of fine art and art history and many other new projects, the student can choose as part of their degree courses from different disciplines: art history, cultural studies, Jewish studies, film studies, gender studies. Our students are being educated. They are not being disciplined into a sense that this is art history with a bit of feminist seasoning. We are trying to train a different kind of critical and open intellectual. That is why my latest project, the Centre for Cultural Analysis, Theory, and History is going to be an umbrella for studying the whole field of culture from many angles. We may go towards visual arts or music or popular culture, etc. I also want to link back to Aby Warburg's Kulturwissenschaft – to study the mythic, intellectual, psychic dimension of the image and the irrationality it holds inside culture whether it is fine art or popular cultures.

There has to be both an interdisciplinary field for studying the image across many dimensions of meaning and ideology. But I also argue that we need to recognise the value of older disciplinary dimensions that offers sound methods of analysis of the specificity of artistic images or of music. Nothing that is conventionally called art history is excluded or dismissed and I do not think you can dump art history and go somewhere

else. I think that those who argue that we can dispense with artist in favour of a new approach called visual culture are trying to lead us in that direction. I think we have to produce intellectuals who can handle this tripartite system: history, theory, analysis of practice, in order to do something that is genuinely productive of new understanding. Otherwise we will end up with studies of visual images that lack any real theoretical and methodological underpinning or with so much theory that you can never see art and cannot recognise art as a thought.

I was surprised by the fact that Fine Art Department does not offer chronological survey courses not even for undergraduate students. This is a very different mode of teaching art history from the traditional one.

In the late 1970s, the survey course appeared to as an emblem of a the idea of art history as a story of art which was a narrative starting somewhere and ending up in the Western, white present. I call it the Olympic torch theory of history, with greatness being handed down from father to son in an all-male, all white genealogy without rupture or difference. The survey course installs the canon and as a practice it did not seem to be negotiable in its exclusiveness. We abandoned it in favour of the system of teaching art that was framed historically but not chronologically while it was more based on theme. We framed our approach as the problem of doing art history. For instance, I did a course which was called Old Mistresses and other stories of art. While raising the question of why we do not offer at Leeds a story of art I would effectively tell a different story using women artists as case studies. I would start off with traditions of production of art and concepts of art and artists during middle ages, and go through following periods eventually ending up with mid-20th century concentrating on different issues but always using women artists as case studies. So I was teaching students how to do art history and provided them with

chronological perspective but not a narrative of male genius, but a complex picture of art created in response to social disruptions, cultural difference and the larger social and political issues that art represented in its own languages.

We have recently decided to reconsider our first year courses because students do need to know certain things about the longer view of art. How not to be Eurocentric, western and teleological remains the challenge.

Some years ago I came up with a new model for first year course which I called Centres of Production which again was based on case studies. What is most important is to make our students understand that art history is a discourse that constructs a certain vision and knowledge of past and we cannot pretend to be outside that vision. We just have to know what sort of knowledge is being reproduced and why we know that those knowledges are relevant. My primary commitment has been to teach students to talk about pictures which has not been a primary task of traditional art history. And students love it, of course. I myself teach two history courses now; one is on femininity, modernity, representation in the 20th-century art and another course addressed key issues in the 19th-century that is built around the theme of the city and country focusing on the case study of Van Gogh.

So this transformation of teaching art history is an ongoing process not that one system is automatically right and another one is wrong?

It is very important to understand that theorising about what you are doing is very different from working on isolated artists or periods. If we are going to create the paradigm shift we do not know exactly what is it we are shifting. We know there is a problem. We know that existing accounts are inadequate in terms of what we want to be able to think about when discussing art. In going in one direction for a while something else that is important may fall off the agenda. I think we have to allow

I DO NOT THINK THAT VISUAL CULTURE IS A SOLUTION FOR ART HISTORY BECAUSE THERE IT ABANDONS ANY SENSE OF HISTORY.

ourselves time to undertake this new chapter in art history and beyond it. We need time for people to look around the whole problematic. After all these many critiques and transformations, we may be in a position in Leeds to reconsider the needs of students to understand art historically, yet in a way that is not merely the old fashioned chronology and not a narrative of great men and great art. I used to do a version of art history in one lecture using animals from the bison of Lascaux through to Picasso's baboon and to Koons' Puppy. I could show the students changes of style and media and chart a kind of history. Yet animals will not do the job. So I went back to the typical art history books to show them that the story of art is the story of Man, a humanistic reflection of what men see as their self-ideal and its other, woman, nature, the animal world. Perhaps our students cannot tell the difference between a 1905 and 1906 Picasso but they would have something interesting to say about Picasso and sexuality, Picasso and question of modernity, the trope of the city, war, disaster, desire.

Thus, you are not overthrowing art history in favour of visual culture or cultural studies? There is a danger in going into another extreme to regard history as redundant and irrelevant in terms of contemporary theoretical research.

This is exactly the area of debate and confusion into which my new Centre for Cultural Analysis, Theory, and History is intending to intervene. I am very concerned about misunderstanding the kinds of polarities and tensions across the field that used to be art history. One major concern is the polarity between theory and history which, I think, is a real tension. Can you do historical work informed by theory? Can you do theoretical work on historical objects and practices? Another polarity is between disciplinarity and interdisciplinarity. They all co-exist in me because I have been the director of the Centre for Cultural Studies since 1987 and I am deeply committed to the project of philosophical and feminist cultural studies as they have developed in Leeds. I am genuinely interested in other form of cultural practices and in the problematic of understanding the culture as a site of ideological meaning and identity. But while Cultural Studies offers many broad and

theoretical perspectives, it does not pay attention to the aesthetic specificity of art, music, film etc. If I am teaching film in a film studies course it would be obligatory to tell the students that there is a history of cinema and a history of writing about film and that they must have a sense of how film as film has developed, not merely as a vehicle for meanings independent of their filmic articulation.

I think we are in the stage when we are inventing a new discipline for studying art. The historical legacy of art history as it emerged will be reconsidered and that is why the new Centre will also focus on Warburg and his concept of *Kulturwissenschaft* which was never really taken up as a model. On the other hand, I think we have to go beyond the institution that has governed the way we think about art, particularly beyond the museum which is the real keeper of art history as a closed, object based formalist. We are in process of challenging art history for the right to talk about histories of art, plural and diverse. That does not mean we throw everything out when we reject certain older habits and conventions. It means that if we have history in art it is always a complex history.

We are still suffering the effects of the Cold War as a kind of intellectual straitjacket. And of course, when you come out of that closet as we did in the 1970s, you become totally opposed to anything art historical. I was very vicious about art history in my writings at the time. This does not mean that I do not love art and I am not interested in art. Then because of what was at stake, I did not have the resources I needed to move away from formalism and still deal with the aesthetic. I had to go into the Marxist renunciation of the aesthetic in favour of a stress on production and consumption. I could not have talked about certain concepts such as aesthetics, creativity, because it was all so encoded in bourgeois romanticism that it was an obstacle.

But we are still not fully grasping what goes on in art. Cultural Studies has been very useful to me as was film studies. I think you do need to have certain interdisciplinary moments to get beyond what we inherited in the 1970s and still is dominant in many countries and art history departments. Equally I can not explain a Lee Krasner painting fully without a very careful historical plotting

of her artistic strategies, without a history of abstract painting and its critical reception in a very specific way in the USA in the 1940s and 1950s. So I need both art historical knowledge and a broader way of thinking about culture, representation, power and desire. I try to use all my knowledges, my capacity to talk as art historian, my capacity to offer analyses informed by cultural studies, etc. in order to create a different model which perhaps could be claimed as cultural analysis.

Certainly I do not think that cultural studies is a solution as it offers one way of reading cultural practices and histories, opening up a domain which was never visible before. I do not think visual culture is a solution for art history because there it abandons any sense of history. That is why history and theory, disciplinarity and interdisciplinarity form competing claims on us and we have to live with them. Trying to use all of them in different layers of our research, we can maybe grasp the complexity of the art works we are trying to study. Having some humility in the face of what we're trying to study and of the historical process that we're only partly in charge of, may open up new and richer understandings of culture and of ourselves.

To quote or misquote Marx, we are making art history but we do not fully know what we are making of it. I only now recognise why I have made certain choices and what their implications are. There is no fixed solution or final answer. We need to realise that studying art is as much a historical process as making it, that knowing our own intellectual and political moment enables us to remain creative in the presence of the challenge of studying creative artistic practices.

21st of December, 2000, Leeds

Katrin Kivimaa is currently working on her PhD on Nationalism, Gender and Cultural Identities: The Case of Estonian Art from the Impact of Modernity to the Post-Soviet Era 1850 -- 1995 at University of Leeds under the supervision of prof. Griselda Pollock.

EHKKI MONUMENDI TEEMA on näiliselt minetanud aktuaalsuse – möödas on 1990-ndate alguse ikonoklasm, ajalehtedes ilmub üha vähem seisukohavõtte ja nende kriitikat, karikaturistid on leidnud endale uued pilkealused –, kerkib siia-sinna vaikselt uusi monumente ning seega pole teema ammendatud. Alanud on lihtsalt uus faas. Näeme, kuidas taaspüstitatud Vabadussammaste klantsfotod on leidnud koha esinduslikus 2001. aasta kalendris, ning kuuleme, kuidas kunstiõpilastel on plaanis luua monument protestiaktisiooniks selle vastu, et rongiliiklus kavatsetakse seisma panna.

Monument on rahaliselt kallis kunstivorm, seda ehitatakse kindla kavatsusega. Retseptisioonis taandub küsimus selle sobivusele konkreetse keskkonnaga ning, mis mõõtmatult olulisem, ideoloogiale – kas tegemist on totalitaarse või demokraatliku, korporatiivse või rahvaliku, dekoratiivse või poliitilise mälestusmärgiga. kunst.ee monumendi-eris leiab teema käsitlemist väga erinevatest aspektidest.

Ehkki eesti loodusteadlased on palju kirjutanud loodusmälestusmärkidest, tekib alles Robert Smurri uurimuses nende seos monumendi teemaga. Artikkel on radikaalne ses mõttes, et rahvaluule- ja loodusteadlastele viidates analüüsitakse eesti rahvusliku identiteedi konstrueerimist loodusmonumendi mõiste abil.

Rael Artel toob Portugalis õppides ja teema kohta lühiuurimust kirjutades meie teadvusse mõiste “anti-monument” – paralleel Marcel Duchamp’i “anti-kunstile”.

Pildijadana on õpetlik jälgida ühe viljakama monumentalisti Jaak Soansi metamorfoose. Skulptorist, kes on loonud Tallinna, Tartu jm. linnaruu-

mi suuremahulisi ning märgilise tähendusega monumente, sai 1990-ndatel kohati nihilist, kes seadis kahtluse alla oma senise loomingu. Inimene, kes lõi 1978. a. Tammsaare parki Tammsaare kuu, esitas 1997. a. "Tõe ja õiguse" antimonumendi, kus raamat oli lammutatud tükkideks ning riputatud pesunööridele kuivama. Tema poeg Hanno Soans on võtnud viimase paari aasta *performance*'ites kriitilise vaatluse alla Tallinnasse püstitatud monumendid, tuues esile nende nihkuva sotsiaalse tähenduse.

Kui esitasin 1996. aastal iseendale küsimuse: milline peaks olema monument, mis oleks Eesti kultuuriruumis "tõeline", "päris", "usutav", siis leidsin lahenduse võidukaares, mis meenutab ajaloolist Kivisilda ja millesse graveeritakse eestlastest olümpiavõitjate nimed (näitusel "Inventuur



esteetika muuseumis"). Nüüd näeme kaht uut ideemonumenti – pärnakas Rait Pärk loob kujutluspildi optimistlikust fallilisest vabadussambast ning newyorklane Joyce Burstein pakub Eestile välja protsessuaalse, pidevalt muutuva raamatumonumendi.

Jätkub ka eelmises kunst.ee-s alanud Linnar Priimäe loeng Vera Muhhina modernistlikut ideoloogiat kandvast monumendist, tuues teemasse uusi vaatenurki.

Heie Treier

Loodusmonumendid kui rahvuse monumendid: Eesti rändrahnude tähendusest

Robert W. Smurr

PÄRAST FALCONET' Peeter Suure monumendi avatseremooniast 1782. aastal on peterburilased leidnud ikka ja jälle põhjust pidada monumenti kalliks, seda imetleda ning kummardada. Mõnedele esindab "Vaskratsanik" Venemaa ja tsaari võimu. Kuid üksnes vähesed näevad skulptuurist kaugemale ning huvituvad hooga terviku tavapärasemast osast. Mida siis monumendis veel leida peale Katariina käekirja ja Peetri tagajalgadele tõusnud hobuse ning harimatuse mao, kes tallatakse kohe-kohe kapjade alla?

Aluskivi. Hoogsalt skulptureeritud ja kunstipärase allutatud, on punane graniit pandud sümboliseerima tsaari-Venemaa kuulsusrikkaima valitseja võimu. Kuid enne seda, kui puutumatu 1600-tonnine rändrahn tiriti inimhuve teenima, oli see mõjutanud inimvaimu juba kaua aega varem.¹ Tuhendeid aastaid keset metsastunud raba Läänemere-äärses Konnaja Lahta külas Peterburi lähedal seisnud rahn oli "terves piirkonnas laialdaselt tuntud kui suurim ja tähelepanuväärseim kivirahn".² Kohalikud talupojad ristisid kivi Kõueks (vene k. Grom – tlk.), sest ilma Peetri skulptuuritagi sisendas müra kas pelgu ja aukartust.³ Kuid, nagu märkis kurvalt üks rändrahn-imetleja rohkem kui sajand tagasi, on nüüd suur osa teadmi-

sest Kõue kohta "igaveseks kadunud".⁴ Kaasajal seostatakse kivimürakat esmajoones kunstiga.

19. sajandi teisel poolel hakkasid loodushoiust teadlikud teadlased ja õpetlased väljendama muret Balti regioonis toimivate pöördumatute protsesside pärast. Esialgul tehti üleskutseid teaduse nimel, kuid järgmise saja aasta jooksul ilmusid argumentidesse juba esteetilised, moraalsed ning koguni isamaalised kaalutlused. 1920. aastaks oli looduskaitsest saanud juba osa äsja iseseisvunud Eesti Vabariigi kaugemast eesmärgist, nagu seda sõnastati. Nii looduskaitsejad kui ka isamaalased mõistsid, et rahvuslik identiteet, nagu väidab kultuuriajaloolane Simon Schama, "kaotaks oma ürgsest lummu-sest palju, kui puuduks eriomase maastikutraditsiooni müstilisus".⁵

Käesolevas essees väidetakse, et loodusmaastik mängis eesti rahvusliku identiteedi kujundamisel lavadekoratsioonist olulisemat rolli, selle kaudu hakati manifesteerima rahvuslikkust ennast. Kohaliku rahva meelest, kelle jaoks ajalugu tähendas vaid võõrvõimu ajalugu, kandsid rändrahnud puhtamat ja ehtsamat rahvuslikkust kui mis tahes võõrvõimude poolt tellitud monumendid. Nii osutuvad rändrahnud, mis on sedavõrd intiimselt seotud eestlaste

lugematute põlvkondadega nagu ka Eesti maastikuga, võrratuks uurimismaterjaliks, tõstatades küsimuse, kuidas seesugused ideed kujunesid. Ehkki üks juhtivaid ameerika maastikuteadlasi on väitnud, et "maastik pole lõpetatud ega isegi elamisväärne enne, kui tunnistatakse aja tähtsust ning ehitatakse monumendid, mis annavad tähenduse ja väärikuse meie lühikesele eksistentsile maa peal", väidan mina vastu, et eestlaste jaoks hakkasid seda rolli mängima rändrahnud oma looduslikul kujul.⁶

Kui rääkida aja jäädvustamisest, muutub oluliseks ka traditsiooni mõiste. Eesti maastikus oli raske näha midagi iseloomulikumat – ja 20. sajandil "traditsioonilisemat" – kui kindlalt maas ürgsed ja muutumatud rändrahnud.⁷

Rändrahnusid võib leida tervelt kaasaegse Eesti territooriumil, kõige rohkem ja mõõtetelt suurimad neist asuvad põhjarannikul. Kaheteistkümnest Euroopa suurimast hiidrahnust ei asu ainult kaks Eestis. Enamasti võõramaise päritoluga punasest graniidist või rabakivist, tõusevad rändrahnud keset loodust esile sageli uskumatu kontrastina. Praegu on teada, et need tõi siia jääliustik Viiburist Venemaalt (endiselt Soome territooriumilt) rohkem kui kümme tuhat aastat tagasi; nende kummaline päritolu muutus kaalukaks argu-



Günther Reindorff. Sibeliuse "Finlandia". Itaalia pliiats, press-süsi, 1962. Eesti Kunstimuseum.
Günther Reindorff. Finlandia by Sibelius. Italian pencil, compressed charcoal, 1962. Estonian Art Museum.

mendiks glatsiaalteooriale, mis võistles 19. sajandi keskel driftihüpooteesi jt. loodusajalooliste teooriatega, kus rahnuude päritolu seletati piibelliku üleujutus-katastroofi või lausa vulkaanipurske abil.⁸ Ja kõigele vaatamata tunduvad rahnud seletamatutena, seda enam et Eesti ala on märkimisväärselt tasandikuline, maapinna keskmine kõrgus on umbes 50 meetrit üle merepinna.⁹ Arvestades füüsilist keskkonda, ei tekita imetust kiviteemaliste juttude ja legendide rohkus eesti rahvaluules.¹⁰

Kuid erinevalt Kõuest, mida peljati, kohtab eesti rahvapärimeses kividega seoses hirmu harva. Vastupidi, eestlastel on rändrahnudega sageli õrn, harmooniline suhe: kivid arvati olevat alguses pehmed ja alles aegade jooksul kivistunud. Pehmete kividete olla Kalevipoeg jätnud oma sõrme- ja jalajälgi. Kabelikivil, Eesti ühel suuremal rändrahnul, on jälg, mida kutsuti "kuumaks ja külmaks lohuks", sest talvel sai siit sooja ning suvel jahutust. Haldjatel olevat võime muuta rahnud taas pehmeks, see juhtub siis, kui keegi läheb sinna kurva ja depressiivsena lohutust otsima.¹¹

Rahvasuu järgi liukivides avaldub ehk kõige selgemini intiimne suhe kividega. Ehkki see on harvaesinev nähtus Eestis ja Põhja-Euroopas, leiame olemasolevatelt kividelt vaieldamatuid

tõendus selle kohta, et muistsed inimesed kasutasid kivid meelelahutuseks. Seda tunnistab eriti üks kivi, mis on küljele kaldu ja millel jookseb kolm paralleelset vagu, märk sellel sajandite jooksul mänginud lastest.¹² Rändrahn oli vaja ka jaanipäevadel: nende peal süüdati hiigellõke või tantsiti või tehti mõlemat korraga. Üks selliseid kive, millele väidetakse mahtuvat kakskümmend viis tantsupaari, asub Ridase külas. Ka Laulumäe kivi nimi tuleb sellest, et talupojad kasutasid seda laululavana.¹³

Muistsed eesti talupojad tegid kividest ka ohvrialtarid, milleks valiti küll väiksemad kivid. Vanasti oli igal talul enamasti oma ohvrikivi, loomatapu ajal ohverdati sellele verd, kopsud või liha. Veel 1878. aastal märgib Tartu ülikooli geoloogiaprofessor Constantine

Grewingk, et leidis mõnedelt kividelt küpsetatud lambaliha ja vere ohverdusi.¹⁴ Kuid see polnud ainus viis üleloomulike jõududega suhtlemiseks kivide vahendusel. Näiteks lapsed, kes koputasid titekivile – erilisele kivile, mis asus maja või võrgukuuri taga –, uskusid, et varsti saavad nad maagilise objekti abil õe või vennakese.¹⁵

Teistes sotsiaalsetes gruppides valitsemis enamasti samasugune vaimustus hiidrahnude vastu, kuigi nende suhtumine ja käitumine erines talupoegade omast, peegeldades vastavat ühiskondlikku staatust. Romantilisel meelestatud saksa kunstnikud läksid loodusesse, et püüda rahnuude mõju lõuendile; koguni katoliku kirik viis teenistusi mõnikord läbi otse rändrahnude juures.¹⁶ Kaks rahnu kannab tänapäevani Kantslikivi ja Altarikivi nime, neid

KOHALIKU RAHVA MEELEST, KELLE JAOKS AJALUGU TÄHENDAS VAID VÕÖRVÕIMU AJALUGU, KANDSID RÄNDRAHNUD PUHTAMAT JA EHTSAMAT RAHVUSLIKKUST KUI MIS TAHES VÕÖRVÕIMUDE POOLT TELLITUD MONUMENDID.

kasutas kirik Liivi sõja ajal (1558 – 1583) – preestrid viisid tseremoonia läbi Kantslikivi juures ning täitsid pühasid rituaale ja panid paari Altarikivi ees.¹⁷ Pahlka mõisamaadel asuv rändrahn oli suvise tantsuvälja keskseks pilgupüüdjaks. Sajandivahetuseks hakkas ümberkaudne rahvas kutsuma kivi Eesti rahnade kuningaks, lootes, et tegemist on Eestimaa kubermangu suurima kivi-ga. (See polnud suurim.)¹⁸

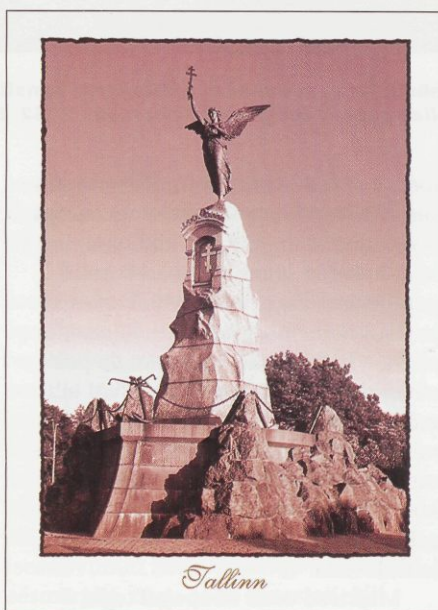
Vaatamata olulisele rollile, mida rändrahnud eesti rahvusidentiteedi loomisel mängisid, polnud etnilised eestlased esimesed, kes tegid avalikult juttu murest rahnusid ähvardavate ohtude pärast. Tegelikult oli baltisaksa eliit moodsa loodushoiu-idee esimene tutvustaja Balti regioonis ning lõpuks ka tervel Venemaal. Mõned Tartu ülikooli ja Peterburi teaduste akadeemiaga seotud tuntud teadlased uurisid Põhja-Eesti rändrahnusid juba 19. sajandi alguses; ametnikkond hakkas teema vastu ilmutama teadusevälist huvi alles 19. sajandi teisel poolel.¹⁹

Nii töid spetsialistid ja asjahuvilised – eriti Humboldti romantilise alatooniga maastikuteadusest lähtuvad baltisakslased – uusi vaatenurki Eesti maastiku käsitlemisse. 1828. ja 1829. aastal käis üks spetsialiste Gregor von Helmersen Alexander von Humboldti ekspeditsiooniga Lõuna-Uuralis. Seal puutus Helmersen kokku tuntud teadlase loodusmonumendi (*Naturdenkmal*) formuleeringuga, seal sai alguse ka nende eluaegne sõprus.²⁰ Kuid erinevalt Helmersenist puutus enamik teisi vene ja balti spetsialiste *Naturdenkmal*'i ideega kokku alles aastakümneid hiljem, kui Humboldt oli rakendanud kontseptsiooni põlispuude puhul 1819. aastal.²¹ Helmersen mõistis, et teaduslik huvi puudus polnud rändrahnude kadumise ainus põhjus – üha kasvav nõudmine veskikivide, sildade ja hoonete järele, rääkimata kivikorjamisest põllumajanduses, oli seadnud rahnud ohtu.²²

Polnud juhuslik, et Eesti ärkamisajal hakkas kiirelt kasvav rahvuslik intelligents järgima nii mitmeidki saksa eliidi poolt välja käidud valgustuslikke ideid. Ühest varasemast mõjukamast saksa reformistist Johann Gottfried Herderist alates on Eestiski jälgitav keskkonnateadliku eetika algus. Umbes sajand pärast Herderi ideede ringlemist näivad ärkamisaja intellektuaalid peegeldavat tema veendumust, et “Loodus on elav tervik (*ein lebendiges Ganze*) ja seda



Falconet. Peeter Suure ausammas (Vaskratsanik) Peterburis. 1782. Falconet. Statue of Peter the Great (The Bronze Horseman) in St. Petersburg. 1782.



Amandus Adamson. Russalka, 1902. Postkaart. Amandus Adamson. Russalka monument in Tallinn, 1902. Postcard.

saab üksnes hellalt järgida, mitte jõuga valitseda”.²³

Carl Robert Jakobson käsitles oma “Kooli lugemise raamatus” (1867) suurt hulka loodusteemasid, mille kaudu ta püüdis lugejaskonda mõjutada loodust austama, selle väärtusi kaitsma ja hoidma. Jakobson, kes soovis, et loodusarmastus laieneks kõigile nähtustele, olgu need siis seotud loomadega või mitte, olgu need inimesele vaenulikud või mitte, sarnanes selles John Muiriga,

oma kaasaegse (ehkki rahvuslikumaltki häälestatud) looduskaitsejaga Ameerikast.²⁴

Vaatamata Jakobsoni korduvale eestlaste manitsemisele, ei tehtud kuni 1878. aastani rahnade kaitsmiseks ühtegi konkreetset ettepanekut. Sel aastal nimelt pöördus Helmersen tsariimpeeriumi juhtiva geoloogina Tartu Loodusuurijate Seltsi poole ja tegi teatavaks, et tal “oli juba ammu plaanis säilitada teaduse jaoks Venemaa rändrahnusid” ning tõi näiteid rahnade kadumisest monumentide, sildade ja veskikivide ehitamise tõttu.²⁵ Teise näitena tõi Helmersen muutused Peterburi – Moskva tee ääres, varem olevat see olnud täis rahnusid. Seega sai Helmersenist elutalouduse kaitse idee algataja mitte üksnes Eestis, vaid tervel tsaari-Venemaal.²⁶ Kuid Helmersen jõudis puhtteaduslikust huvist ka rahnade esteetilise ilu ja kohalike legendide märkamiseni. Seega aitas Helmersen koos baltisaksa teadlastega konstrueerida seda, mille oleme hiljem tuvastanud eesti rahvusliku identiteedina. Nii nagu inglise tööstur Quaker, kes kavandas ja kodus esimesena šoti kildi, andis saksa ja vene teadlased uue tähenduse Eesti rändrahnudele ja sellega ka eesti rahvuslikkusele.

Kuigi Helmersen püüdis Eesti rahnusid väsimatult hoida ja kaitsta, sai loodusmonumendi termin populaarseks alles seoses preisi loodusteadlase Hugo Conwentzi, alistamatu “Euroopa looduse kaitseja” tööga. 1904. aastal avaldatud märkimisväärne essee “Oht loodusmonumentidele ja ettepanekud nende kaitsmiseks” tekitas taas huvi ja entusiasmi looduskaitse, sealhulgas eluta looduse kaitse vastu. Kuid erinevalt iseseisvusperioodi Eesti looduskaitsetest, kes eelistasid rõhutada rändrahnude looduslikku aspekti, kaldus Conwentz ähmastama inimkäte loodud ja “looduslike” monumentide erisusi: “Nii nagu kunstipärane kivist obelisk on absoluutses mõttes ajaloolisest ajast pärinev monument ja nagu inimkäte tahatud kivi on eelajalooline monument, on maakera arenemisstaadiumis kaugel tasandikult meieni kandunud rändrahn loodusmonument.”²⁷

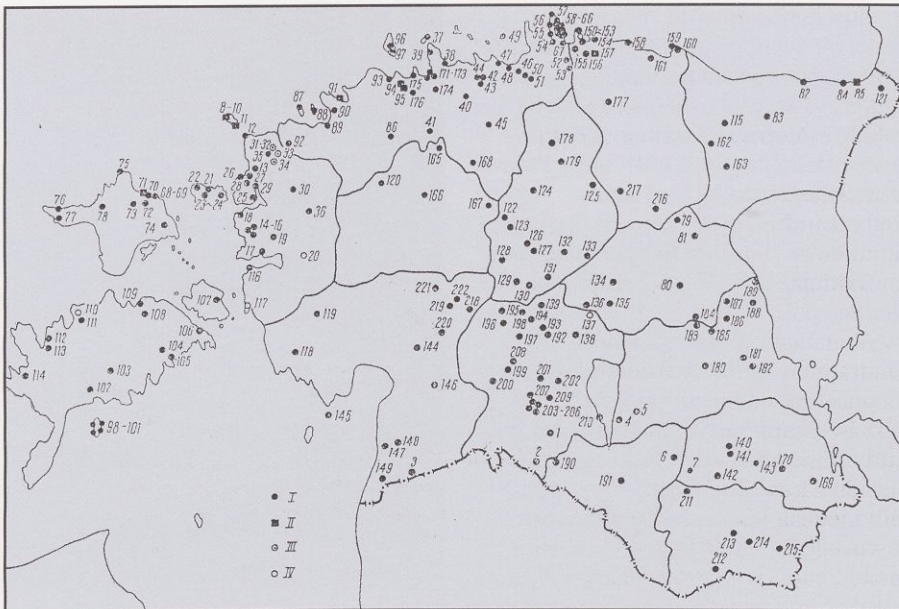
Teadlased, kes kogunesid Balti ajaloolaste esimesele konverentsile Riiga, järgisid kategooriate ähmastamisel Conwentzi lähenemist. 1908. aastal algatasid nad konverentsil diskussiooni, kus arutati nii loodud kui ka looduslike

monumentide kaitsmist.²⁸

Baltimaade idaosas olid looduskaitse ideoloogia suhtes üldiselt vastuvõtlikud. Sarnaselt hilisematele arengutele Ameerika Ühendriikide Vaikse ookeani äärses loodeosas olid muutunud Eesti looduses kohe nähtavad. Kirjanik Öpik väljendas seda avalikkusele mõistetavas keeles – mets, mis maha raiutakse, kasvab uuesti, aga kivid mitte.²⁹ Kuna uus tehnoloogia ja elanikkonna surve muutis looduskeskkonda vana ja tuttavat hävitades sedavõrd kiiresti, olid loodushoiu teemad Eestis peagi sama populaarsed kui enamikus Lääne-Euroopa maades.

I maailmasõja järgsed aastad tõid loodushoidu uusi võimalusi. Isamaaliselt meelestatud looduskaitsejad panid sõjaeelse mahajäämuse selles valdkonnas Vene hoolimatute ametnike arvele ning hakkasid austavat suhtumist rändrahnudesse üha rohkem võrdsustama rahvuse enesevärikustundega. Asjaarmastaja Edmund Spohr leidis, et loodusmonumentide kaitsmine pole vajalik mitte niivõrd teaduse, kui just rahvusele olulise tähenduse pärast.³⁰ Edaspidi hakati rändrahnusid sedavõrd otseselt identifitseerima rahvuse endaga, et nende jätkuv hävitamine oleks võrduv hiigelsuure Half Dome'i rahnun purustamisega Yosemite'i rahvusparkis mõne Ameerika korporatsiooni poolt selleks, et ehitada uusi graniitpilvelõhkujaid San Franciscosse – mõlemal juhul oleks seda käsitatud rahvusaate rüvetamisena.

Kuigi loodushoid tõsteti taas ausse, vajati kodumaa rändrahnude kohta siiski rohkem teavet otsustamiseks, millised rahnud vajavad kaitset. Tartu Loodusuurijate Seltsi ja Eesti Kirjanike Liidu koduloo seksioon (der Sektion für Heimatkunde) levitasid üle Eesti vastavateemalist üleskutset.³¹ Mõlemad ühingu pöördusid õpetajate ja üliõpilaste, samuti metsavahtide ja talupoegade poole, et koguda informatsiooni rändrahnude ja teiste loodusmonumentide – põlispuude, orhideede, allikate ja rabade kohta eesmärgiga neid hoida ja kaitsta vigastuste eest.³² 1921. aastal hakkas koduloo seksioon suunama loodusteadlasi, tudengeid ja loodusõpru vastavalt kaasa antud juhiste koguma andmeid elutalooduse märkimisväärsete objektide kohta. Üha rohkem hakati nägema seoseid kaasaegse “teadusliku” teadmise ja varasema kohaliku teadmise ning rändrahnude



Looduskaitsealused rändrahnud ja kivikülvid. Allikas: “Looduskaitse”, koostanud prof. dr. E. Kumari. 1973.

Glacial erratics and stones under nature protection in Estonia.

Source: “Looduskaitse” (Nature Protection), ed. by E. Kumari. 1973.

kaitsmise ühiskondlike huvide vahel.³³

Eesti tolleaegse teaduseliidi võtme-figuuriks ning looduskaitse eestvõitlejaks sõdadevahelisel perioodil sai botaanik dr. Gustav Vilbaste. 1936. aastal määrati ta Eesti esimeseks looduskaitseinspektoriks, oli ta ju varasemal kümnendil pühendunud enamjaolt nii elusa kui eluta looduse kaitse propageerimisele. Vilbaste rõhutas oma 1931. aasta populaarses brošüüris “Eesti looduse mälestusmärke”, mis on esimene süstemaatiline ülevaade kaitset vääri-vatest Eesti regioonidest ja üksikobjektidest, et kodumaa erilised loodusvormid peaksid olema kuulutatud loodusemälestusmärkideks, lähtudes teaduslikest, ajaloolistest, esteetilisest või rahvaluule printsiipidest.³⁴ Et 1931. aastani oli loodushoiu kohta võtta siiski vaid üksikuid seadusi või dekreete, püüdis Vilbaste saavutada konserveerimisalasele tegevusele valitsuse toetust. Uued rentnikud raiusid üha enam metsasid, talupojad kuivendasid rabasid ning ehitajad viisid minema rändrahnud. Vilbastet masendas üha kasvav kuristik rahvusliku kultuuri ideaalide ja tegeliku elu vahel. Ta polsterdas oma looduskaitse-alased pöördumised targalt isamaalise retoorikaga, tehes seda ilmselt täie teadlikkusega. Paradoksaalselt püüdis ta kujutada Eestit võrdsena teiste moodsate riikide seas, laiendades oma mõttekäiku lausa tervele “tsiviliseeritud

maailmale”, kus rändrahnud olevat looduskaitse alla võetud.³⁵

Vahetult pärast Vilbaste määramist looduskaitseinspektoriks hakkas ta juhtima Looduskaitse Seltsi ja ta eesmärk oli saata igasse kihelkonda looduskaitseametnik. Üleriigiline looduskaitse seadus võeti lõpuks vastu 1935. aasta detsembris. Vilbaste väsimatuid jõupingutusi kroonis vabatahtlike looduskaitse usaldusmeeste laialdase võrgustiku loomine, 1937. aastaks kuulus sinna juba ligi 600 inimest.³⁶

Nii nagu Ameerika Ühendriikide pargiteenistuse esimene direktor Stephen Mather unistas, et Ameerika rahvusparkid kujuneksid “amerikanismi hiigelsuurteks klassiruumideks”, nii pidid rändrahnud kasvatama eestlastes rahvustunnet.³⁷ Kuid vaatamata rändrahnude suurele tähendusele uue rahvusriigi jaoks vajati valikukriteeriume, sest polnud mõtet kaitse alla võtta kõiki kivisid. Vilbaste arvates tuli kaitsta üksnes selliseid rändrahnusid, mis on märkimisväärselt suured ning millel on oma tähendus rahvaluules.³⁸ 1940. aastaks oli üksikasjaliselt kaardistatud 873 rändrahnun ning kaitse alla võetud neist 210.³⁹

Kuigi II maailmasõda tõi kaasa laastamise, millele järgnes nõukogude võim Eesti Vabariigis, päädis looduskaitsejate *Naturdenkmal*’i idee sadade jääaegsete rändrahnude kaitse alla võtmisega.

Kuid erinevate inimeste ja ajastute jaoks on kohal ja rändrahnudel olnud erinev sisu. Kuulsa ameerika fotograafi Ansel Adamsi tähelepanek Yosemite'i kõige tähelepanuväärsema vaatamisväärsuse kohta (sama hästi oleks võinud selle kirja panna ka Carl Robert Jakobson või Gustav Vilbaste Eesti rahvide kohta) sugereerib loodusobjektide metafüüsilist mõju: "Neis on mingi sügav isikliku vaimuse ja idee destillatsioon, mis vormib need maised faktid mingisse transtsendentaalsesse emotsionaalsesse ja hingelisse kogemusse."⁴⁰ Ükskõik kui tavatud või hoopis triviaalsed võivad Eesti rändrahnud tunduda Ameerika standarditega võrreldes, eriti Yosemite'i looduskaitseala hiigelsuurte graniitmüüridega harjunud vaatajale, on neil rahvuse kujutluses ikkagi eriline koht.

Kaasajal seisab Lemeti kivi Lahemaa rahvusparki südames samas paigas, kus tuhandeid aastaid tagasi. Kui oleks olnud piisavalt raha hiidkivi transportimiseks või kui eesti looduskaitsejad oleksid olnud vähem hoolikad, ei saaks turistid enam Lemeti kivi üle mõtiskleda. Ilmselt oleksid turistid imetlenud Peeter I ausammast Eesti pealinnas Tallinnas, panemata tähele aluskivi, nagu ei panda tähele Peterburi (õigemini Konnaja Lahta) Kõue. Sest ka Lemeti kivi suhtes käidi välja kavatsus kiskuda see välja looduskeskkonnast, transportida ja skulptuuriks vormida ning istutada inimliku ego maailma. Kuid, nagu on öelnud Elle Linkrus, leidub nüüd maailmas palju kivist monumente, mille on loonud inimkäsi, ja ometi on maailm rikkam, sest Lemeti kivi on samuti mälestusmärk – loodusemälestusmärk.⁴¹

Robert Smurr on Washingtoni ülikooli ajalooeaduskonna doktorant Seattle'is ning ajaloo külalisprofessor Evergreen State College'is. Ta töötas aastail 1997-1998 Fulbrighti stipendiaadina Tartu ülikoolis ning lõpetab praegu dissertatsiooni "Loodustaju ja selle rahvuslik avaldumine: Eesti keskkondlik ajalugu". Käesolev artikkel on lühendatud versioon tema pikemast uurimisest.

1 Gregor von Helmersen. Studien über die Wanderblöcke und die Diluvialgebilde Russlands. Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Petersbourg, St.-Petersbourg, VIIe Série, kd. XIV, nr. 7, 1869, lk. 12.

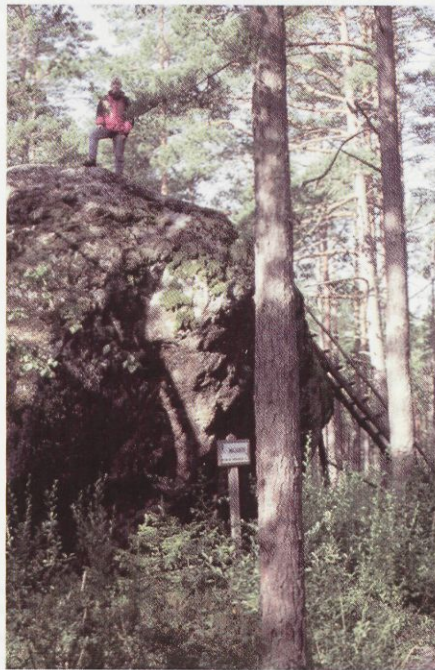
2 Gregor von Helmersen. Die Schonung der Wanderblöcke. Sitzungsberichte der Naturforschergesellschaft bei der Universität Dorpat. Dorpat, kd. 5, vihik 2, 1880 [1879], lk. 180. Katariina Suur sõitis monumendi loomise kiirendamiseks koguni Konnaja Lahtasse Kõue juurde, kui seda hakati Peterburi transportima. Vt.: A. Kaganovitš. Mednyi vsadnik. Istorija sozdanija monumenta. Leningrad, 1975, lk. 185.

3 Vene riigitalupoeg Semjon Grigorjevitš Visnjakov informeeris Peterburi Kunstide Akadeemiat esime-



FOTO: ROBERT W. SMURR

Muuga Kabelikivi, Eesti üks suuremaid rändrahne. Kabeli (Chapel) stone in Muuga, one of the biggest of its kind in Estonia.



Majakivi. Maja (House) stone.

senä 1768. aastal Kõue olemasolust ja asukohast. Tema väitel sai kivirahn oma nime pärast seda, kui rahn tabas äike. Vt. Kaganovitš. Mednyi vsadnik, lk. 105-106. Vt. ka: L. N. Belova, G. N. Buldakov, A. Ja. Degtjarev, toim., Sankt-Peterburg; Petrograd; Leningrad: Enciklopeditseskij spravočnik. Nautsnoe izdatel'stvo bol'saja rossijskaja enciklopedija, 1992, lk. 2.

4 Helmersen. Die Schonung der Wanderblöcke, lk. 180.

5 Simon Schama. Landscape and Memory. New York, 1995, lk. 15.

6 John Brinckerhoff Jackson. Discovering the Vernacular Landscape. New Haven and London, 1984, lk. 112.

7 Eric Hobsbawm. Inventing Traditions. Toim. Hobsbawm ja Ranger. Rmt.: The Invention of Tradition. Cambridge, 1983, lk. 2.

8 Herbert Viiding. Eluta looduse kaitse. Rmt.: Looduskaitse. Toim. Erik Kumari, Tallinn, 1973, lk. 198 – 203; Herbert Viiding. Lahemaa hiidrahnud ja kivikülvid. – Lahemaa uurimused, I, Tallinn, 1981, lk. 47.

9 M. Taagepera. Pollution of the Environment and the Baltics. – Journal of Baltic Studies (12:3, 1981), lk. 262; Toivo Raun. Estonia and the Estonians. Stanford, 1991, lk. 5; Madis Aruja. Eesti NSV looduse kaitsest. Tallinn, 1983, lk. 10. Üks väike rahn leidub koguni 270 meetri kõrgusel, Suure Munamäe 318 meetri kõrguse tipu lähedal. Vt.: R. Leibert. Erratische Blöcke in Estland, Wierländischen Strand, Kasperwiek und Umgebung. Rmt.: Beiträge zur baltischen Naturdenkmalpflege. Abt. 1, Reval, 1914, lk. 7.

10 1976. aastal leidis Viiding rahvaluulet umbes 150 rändrahnud kohta, rahvatavade ja uskumustega oli seotud veel 120 rändrahnud, üle 200 kivi teati olevat endised ohvikivid. Herbert Viiding. Andmete kogumisest Eesti suurte rändrahnude kohta. Rmt.: Eesti NSV maapäue kaitsest. Toim. H. Viiding. Tallinn, 1976, lk. 154. E. Laugaste ja E. Normann toovad üksikasjalikult välja sadu otseselt rändrahnudega seotud legendiversioone. Rmt.: Muistendid Kalevipojast. Tallinn, 1959.

11 Viator. Kodumaa rändrahnudest. – Loodusevaatleja 1935, nr. 4, lk. 104; M. J. Eisen. Kivistunud inimesed. – Eesti Kirjandus 1924, nr. 10, lk. 462-463.

12 Uno Hermann. Massu liukivi. – Eesti Loodus 1970, nr. 12, lk. 747.

13 Aadu Kumari. Kalevipoja kivid Pärnu rajoonis. – Eesti Loodus 1982, nr. 3, lk. 174 – 176; Leibert. Erratische Blöcke in Estland, lk. 20; Aadu Kumari. Kümme suuremat rändrahnud. – Eesti Loodus 1979, nr. 7, lk. 465.

14 M. J. Eisen. Pühad kivid. – Eesti Kirjandus 1918/1919, nr. 7, lk. 162.

15 Herbert Viiding. Lahemaa kivid, lk. 66.

16 Vt.: Jaan Eilart. Inimene, ökosüsteem ja kultuur. Tallinn, 1976, lk. 16-17.

17 T. Kivimaa. Tähelepanuväärivaid rändrahne Taeveres. – Loodusevaatleja 1937, nr. 4, lk. 124-125.

18 Viiding. Rändrahnud loodusemälestusmärkidenä, lk. 175.

19 Viiding. Rändrahnud loodusemälestusmärkidenä, lk. 169 – 182.

- 20 Herbert Viiding. Eluta looduse kaitse ajaloost Eestis. Teaduse ajaloo lehekülgi Eestist VI. Tallinn, 1986, lk. 7.
- 21 Linda Kongo. Early History of Nature Conservation in the Baltic Region. – Eesti Maritima 3. Haapsalu 1988, lk. 76-77.
- 22 Linda Kongo. Tartu Ülikooli juures olev Loodusuurijate Selts looduskaitseidee initsiaatorina. Teaduse ajaloo lehekülgi Eestist VI. Tartu, 1986, lk. 55.
- 23 Clarence Glacken. *Traces on the Rhodian Shore*. Berkeley, 1967, lk. 187.
- 24 Vt.: Stephen Fox. *The American Conservation Movement: John Muir and his Legacy*. Madison, Wisconsin, 1981, lk. 13 jj.
- 25 C. R. Jakobson. Elu kivide sees. Kooli lugemise raamat, teine jagu. Tartu, 1904, lk. 100 – 102; V. Paatsi. Looduskaitse kasvatuse Eestis Rahvakoolis. Rmt.: Looduskaitse ja ökoloogiline kasvatuse Eestis. Toim. A. Järvekülg, V. Masing ja V. Hang. Tallinn, 1990, lk. 61 – 96.
- 25 Helmersen. *Die Schonung der Wanderblöcke*, lk. 182.
- 26 Viiding. Eluta looduse kaitse ajaloost Eestis, lk. 7; Helmersen. *Studien über die Wanderblöcke und die Diluvialgebilde Russlands*, lk. 1 – 137.
- 27 Hugo Conwentz. *Die Gefährdung der Naturdenkmäler und Vorschläge zu ihrer Erhaltung*. Berlin, 1904, epigraaf.
- 28 Otto von Thilo. *Die Pflege der Naturdenkmäler*. Rmt.: *Arbeiten des Ersten Baltischen Historikertages zu Riga*, 1908. Riga, 1909, lk. 169 – 173.
- 29 Öpik. *Rändkividest Eestis*. Looduskaitse II, toim. A. Mathiesen. Tallinn, 1940, lk. 110.
- 30 Edm. Spohr. Looduse mälestusmärgid ja nende kaitsemine. Tartu, 1920, lk. 3-4.
- 31 Viiding. Eluta looduse kaitse ajaloost Eestis, lk. 9.
- 32 Spohr. Looduse mälestusmärgid ja nende kaitsemine, lk. 5.
- 33 Karl Orviku. *Andmete kogumisest suurte rändrahnude kohta Eestis 1933 ja 1934 a. suvel*. – Eesti Loodus 1934, nr. 5, lk. 122.
- 34 Gustav Vilbaste, in memoriam. – Eesti Loodus 1967, nr. 5, lk. 325-326; G. Vilberg [Vilbaste], Eesti loodusmälestusmärgid. Tartu, 1931, lk. 22.
- 35 G. Vilbaste. Suuremad rändrahnud vajavad tõsist kaitset. – Eesti Mets 1935, nr. 10, lk. 357.
- 36 Vaike Hang. Dr. Gustav Vilbaste looduskaitsetegelaseks. – Teaduse ajaloo lehekülgi Eestist VI, Tallinn, 1986, lk. 118 – 122.
- 37 Kenneth Olwig. *Reinventing Common Nature: Yosemite and Mount Rushmore – A meandering Tale of Double Nature*. Rmt.: *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*. Toim. William Cronon. New York, 1995, lk. 393.
- 38 Gustav Vilbaste. Looduskaitse küsimusi Eestis. – Loodushoid ja Turism 1939, nr. 1, lk. 16.
- 39 Viiding. Eluta looduse kaitse ajaloost Eestis, lk. 11; Hiie Kontor. *Pilk möödunud*. – Eesti Loodus 1985, nr. 6, lk. 343 – 348.
- 40 Ansel Adams, tsiteeritud: Simon Schama. *Landscape and Memory*. New York, 1995, lk. 9.
- 41 Elle Linkrus. Lemeti kivi. – Eesti Loodus 1970, nr. 12, lk. 746.

Tõlkinud Heie Treier.



Salla liukivi.
Salla slide-stone (liukivi). Sacrificial stone.

Monuments of Nature as Monuments of Nation: The Meaning of Estonia's Glacial Erratic Boulders

Robert W. Smurr

EVER SINCE ITS DRAMATIC unveiling, St. Petersburg residents have found numerous reasons to cherish, admire and even revere Falconet's 1782 statue of Peter the Great. To some, 'The Bronze Horseman' represents the power of Russia and its tsar. Yet few observers look beyond the statue to consider more mundane elements of the dramatic whole. Indeed, beyond Catherine's inscription, beyond Peter's rearing horse, beyond the snake of ignorance poised to be crushed under hoof, what more is there?

The base. Dramatically sculpted yet artistically subordinate, the red granite subtly assists in portraying the power of Tsarist Russia's most famous ruler. But before it was irrevocably yanked into the built world to serve human artifice, this 1,600 ton glacial erratic had long influenced humans in its earlier location.¹ Residing in its thousand years' resting place in a forested bog near the Baltic seaside village of Konnaia Lakhta, not far from St. Petersburg, the erratic came to be "known far and wide in the whole

region as the largest and most notable boulder."² Tellingly, local peasants knew the erratic as Grom (Thunder), for even without the image of Peter it inspired awe and reverence.³ As an admirer of erratics sadly noted over a century ago, greater knowledge about Grom is "now forever lost."⁴ Today, all observers only see its artifice.

In the second half of the nineteenth century, scientists and scholars with preservationist sentiments began to express concern about irreversible changes in the Baltic countryside. Initially their calls were made in the name of science, but in the course of the next century aesthetic, moralistic, and even patriotic appeals emerged. Regardless of preservationists' original intents, by 1920 protection became part of a larger goal to define the newly independent Republic of Estonia. Preservationists and patriots alike realized that their own national identity, as the cultural historian Simon Schama suggests, "would lose much of its ferocious enchantment without the mystique of a particular landscape tradition."⁵

This essay will suggest that landscape was more than merely a stage for building Estonian national identity; it became the manifestation of nationalism itself. For the indigenous people whose history was one of foreign occupation and domination, boulders would come to be seen as more pure and genuine representations of the nation than any mon-

ument commissioned by a foreign lord. Glacial erratics serve as an ideal vehicle from which to explore these concepts, for they are as intimately tied to countless generations of Estonians as they are to the Estonian landscape. Although a prominent American landscape scholar asserted that “landscape is not complete or even livable unless it acknowledges and celebrates the role of time and unless it builds monuments to give meaning and dignity to our short existence on earth,” I will suggest instead that amongst Estonians, glacial erratics came to serve this role in their natural state.⁶ Celebrating the role of time, by its very nature, also implies the employment of tradition. Nothing in the Estonian landscape was seen as more characteristic – and increasingly in the twentieth century, nothing more “traditional” – than firmly rooted, ancient and invariable glacial erratic boulders.⁷

Erratic boulders are found throughout the territory of modern Estonia, the greatest in size and in number being located along the country’s northern coast. Today, all but two of northern Europe’s twelve largest erratics are found in Estonia. Composed mostly of non-indigenous red granite and composite granite, the boulders often present striking contrasts to their surroundings. Now known to have been carried here by glaciers from the vicinity of Vyborg, Russia (formerly Finland) more than ten thousand years ago, their curious appearance helped support the theory of continental glaciation over competing natural history theories of catastrophic flood and even volcanic eruption.⁸ And curious here they are, since Estonia is a remarkably flat country where ninety percent of the land is less than 100 meters above sea level, local landforms rarely exceed twenty meters in relief, and the highest comparative relief in the entire country is only fifty meters. Nor are there any obvious sources for these geological



Tammispea kivi.
Tammispea stone.

relics, since the low-lying bog and forest so characteristic of the country has few exposed landforms.⁹ In light of the surrounding physical environment, it is hardly surprising that the indigenous Estonians created numerous folktales and legends around such mysterious images.¹⁰

But whereas boulders like Grom may have inspired awe, they rarely induced fear. On the contrary, Estonian folk belief often appears to express a tender, harmonious relationship with erratics; ancient stones were thought to have been soft, but over time they dried out and became harder, assuming their present form. While still soft, however, Kalevipoeg often left his fingerprints or footmarks in the stones. One such resultant indentation in the Kabelikivi, Estonia’s largest glacial erratic, was called “warm or cold hollow,” for here one could seek warmth in winter and coolness in summer. At times, sprites were said to possess powers that could make boulders soft again when a distressed or depressed person sat on one to seek solace.¹¹

Perhaps the clearest extant evidence of intimate ties to erratics is found in several so-called liukivid, or slide stones.

Although rare in Estonia and Northern Europe in general, the remaining stones give incontrovertible evidence of their ancient whimsical entertainment value. One stone in particular, slanted at just the right angle, has three parallel grooves worn into its surface, telling of centuries’ worth of children’s play.¹² Boulders often served as gathering sites for Jaanipäev celebrations, their surfaces used for enormous bonfires or dance floors, or, as in the case of one notable erratic, both simultaneously. This boulder, found near the village of Ridase, was known to accommodate twenty-five dancing couples. Similarly, the Lulumäe kivi derives its present name by having served in older times as a song stage for local peasants.¹³

Estonian peasants also made use of erratics as sacrificial altars. Although usually smaller in size than the erratics which attracted the attention of geologists, in ancient times most farms had their personal sacrificial stone that received offerings of blood, lungs or pieces of meat anytime an animal was butchered. Indeed, as late as 1878 Geology Professor Constantine Grewingk of Tartu University found offerings of burned lamb meat and blood on certain erratics.¹⁴ But sacrificial offerings left on erratics were not the only means by which supplicants could summon supernatural forces through the medium of stone. For example, children who knocked on a “babystone” – a particular stone common to most peasant families that was located behind the house or shed – believed that they would soon be given a new brother or sister by the magic objects.¹⁵

Members of other social groups often shared peasants’ fascination with erratics, although their relationship and behavior with the objects frequently reflected their different social status. Romantically inspired German artists went to the field to capture their images on canvas, and even the Catholic Church at times made use of erratics in their natural environment.¹⁶ Two erratics today still carry the names Kantslikivi (Pulpit stone) and Altarkivi (Altar stone), derived from their centuries’ old function. These boulders became the focal point for church services during times of trouble in the Catholic era’s Livonian Wars (1558 – 83): priests preached sermons from the Kantslikivi and conducted holy communion and weddings in

FOR THE INDIGENOUS PEOPLE WHOSE HISTORY WAS ONE OF FOREIGN OCCUPATION AND DOMINATION, BOULDERS WOULD COME TO BEEN SEEN AS MORE PURE AND GENUINE REPRESENTATIONS OF THE NATION THAN ANY MONUMENT COMMISSIONED BY A FOREIGN LORD.

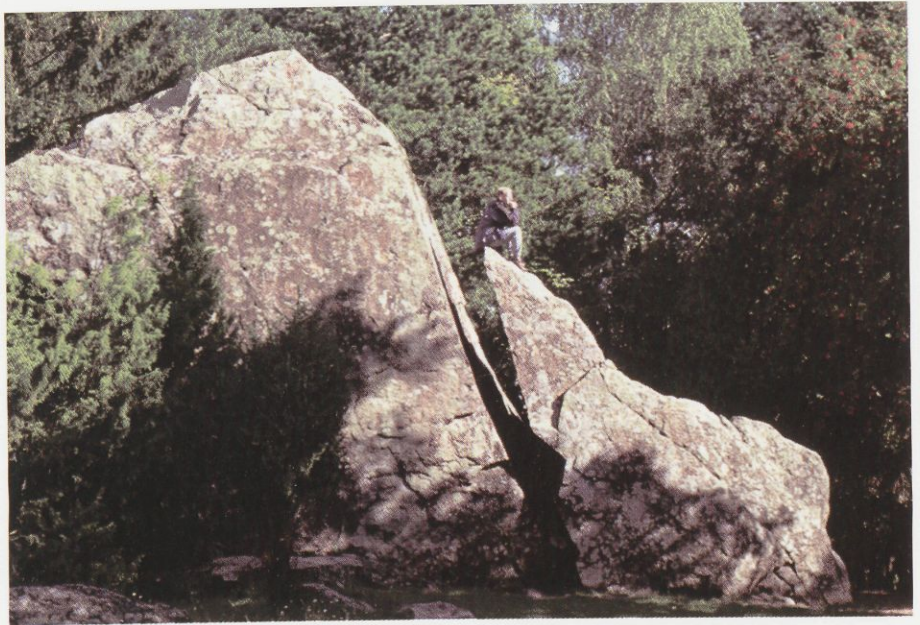
front of the Altarkivi.¹⁷ Similarly, a German baron of the Pahkla manor transformed an erratic found on his estate into the centerpiece for summer dances. By the turn of the century, residents living near this erratic began to call it hopefully “the king of Estonia’s boulders,” placing wagers that their boulder would prove to be Estland guberniia’s largest. (It was not.)¹⁸

Despite the central role that erratics came to play in the creation of an Estonian national identity, ethnic Estonians were not the first to publicly voice concern about the threat posed to erratics on their territory. Rather, an inquisitive and prolific Baltic German elite became the first to introduce the modern concept of nature preservation to the Baltic gubernii, and eventually, to Russia itself. Several renowned scientists affiliated with Estonia’s (Livland’s) Tartu University and Russia’s St. Petersburg Academy of Sciences researched erratics in northern Estonia already at the beginning of the nineteenth century, however only in the latter half of that century did an official assume interest beyond scientific curiosity.¹⁹

Thus it was specialists and outsiders – particularly Baltic Germans drawing upon the romantic and scientific traditions of Humboldtian natural history – who brought new ways of seeing to the Estonian landscape. In 1828 – 1829, one such specialist, Gregor von Helmersen, accompanied Alexander von Humboldt’s expedition to the southern Urals. There Helmersen became acquainted with the celebrated naturalist’s formulation of the ‘Monument of Nature’ (Naturdenkmal) and laid the foundation for a lifelong friendship with the peripatetic German.²⁰ Yet unlike Helmersen, most Russian and Baltic specialists first became acquainted with the Naturdenkmal concept only decades after Humboldt applied it to specific ancient trees in 1819.²¹

Helmersen was aware that scientific ignorance was not the only reason erratics were disappearing: ever increasing demands for macadam and millstones, bridges and buildings – to say nothing of agricultural clearing – also posed threats to the easily quarried rock.²²

It is hardly coincidental that this was also Estonia’s Awakening Age, an era in which the nation’s minute but growing intelligentsia furthered many of the more enlightened goals introduced earlier by



**Jaani-Tooma Suurkivi Lahemaal.
Jaani-Tooma stone in Lahemaa.**

the territory’s German elite. Foremost among the early influential German reformers was Johann Gottfried Herder, an individual to whom one can trace the emergence of Estonia’s environmental ethic. Almost a century after Herder’s ideas first circulated, Awakening Age intellectuals appear to mirror his belief that “Nature is everywhere a living whole (ein lebendiges Ganze), and will be gently followed and improved, not mastered by force.”²³ These seeds of Enlightenment thought and subsequent German Romantic ideals of love for nature found a receptive and increasingly literate Estonian audience in the nineteenth century.

A significant majority of stories in Karl Robert Jakobson’s *Kooli lugemise raamat* (1867) have themes based in the natural world, a world that Jakobson frequently encourages his audience to respect by protecting and preserving its treasures. Contemporaneously sharing a remarkably similar outlook (albeit more nationalistically tinged) with the famous American preservationist John Muir, Jakobson desired that this love be expressed for all natural manifestations, be they animate or inanimate, harmful or benign.²⁴ “Rocks,” he wrote, “have a wealth largely unreckoned, the blessing of the earth unending... There is a secret – every glance carries the idea that they are neither dust nor have disintegrated.”

Despite Jakobson’s repeated exhortations for his fellow Estonians to develop

a deeper appreciation of the wonders of nature, no concrete proposals were made to protect erratics until 1878. In that year Helmersen turned to the Tartu Naturalists’ Society. Speaking as the empire’s chief geologist, Helmersen made it known that he “long had the desire to preserve for science the large erratics of Russia,” and thereafter presented the society with vivid examples of erratics perishing to serve as monuments, bridges and millstones.²⁵ As another example of what might be in store for the northern coast of Estland, which he so admired, Helmersen told of the changes along the St. Petersburg-Moscow highway that in previous times was rich with erratics. On the basis of this appeal, Helmersen became the founder of the idea of inanimate nature protection not only in Estonia but also in all of tsarist Russia.²⁶

Yet Helmersen’s interest transcended the purely scientific, for time and again he comments on the aesthetic beauty of certain erratics and discusses legends associated with them. In this sense Helmersen and other Baltic German scientists helped to construct what would later become markers of Estonian national identity. Like the English Quaker industrialist who first designed and wore the “Scottish” kilt, German and Russian scientists gave new meaning to “Estonian” boulders, and ultimately to Estonian nationality itself.

Despite Helmersen’s tireless efforts to

preserve and protect Estonia's boulders, it was not until the Prussian naturalist Hugo Conwentz – the irrepressible “father of European nature protection” – began to revive use of the term *Naturdenkmal* that preservation issues gained popularity. The publication of Conwentz's noteworthy 1904 essay “The Threat to Monuments of Nature and Proposals for their Preservation,” rekindled widespread interest and enthusiasm in preservation issues, including those of inanimate nature protection. But unlike later independence-era Estonian preservationists who preferred to emphasize the “natural” aspects of erratics, Conwentz tended to blur distinctions between man-made and natural monuments. The epigraph to his popular work suggests:

In the absolute sense, just as a contrived stone obelisk is a monument from historical times, and as a crude rock fashioned by the hand of man is a prehistoric monument, so is an erratic boulder carried to a distant plain during the earth's developmental stage a monument of nature.²⁷

Scholars at the First Conference of Baltic Historians in Riga seconded Conwentz's example of blurring categories. In 1908 these scholars established a conference panel that investigated issues of protecting both man-made and natural monuments.²⁸

The East Baltic was generally receptive to issues of preservation ideology for reasons other than merely the ease of linguistic and cultural communication. Because, as Borodin noted, “Due to recent influences, pristine nature is melting away ‘as wax from a flame,’” much of educated Baltic society had a desire to support newly popular preservation issues.²⁹ Similar to more recent clear-cut logging practices in the Pacific Northwest region of the United States, changes in Estonia's natural world were both immediate and apparent. Because new technological and population pressures were so quickly transforming the natural world and destroying these familiar images, issues of nature preservation in Estonia gained as much popularity as in most of Western Europe.

WWI interrupted all efforts of nature protection in Estonia, bringing destruction to the countryside, hardship to the people, and dislocation to the social order. But in the wake of war came new opportunities. Patriotic preservationists



Käsmu kivikülv.
Stones in Käsmu.

now freely attributed the pre-war lack of progress in preservation issues to Russian administrative malaise, and they increasingly equated respect for erratics with respect for the nation. Amateur enthusiasts, such as Edmund Spohr, argued that protecting monuments of nature was “not only necessary for scientific purposes, but [has] just as much importance for the nation.”³⁰ Indeed, erratics became so closely identified with the nation that, in many ways, their continued destruction would be similar to an American corporation chipping away at Yosemite's National Park's enormous Half Dome in order to recover choice building granite for new skyscrapers in San Francisco: both could be viewed as desecrations of the very nation itself.

Despite the newly heightened popularity of many preservation issues, more information was needed about the native homeland (*kodumaa*) erratics before any determination could be made as to which in particular were deserving of protection. The Tartu Naturalists' Society and the homelore committee of the Estonian Writers' Union circulated a nationwide appeal to address this issue.³¹ These societies turned to “teachers and students as well as forestry officials and farmers,” both to gather information about erratics and other worthy monuments of nature – such as ancient trees, orchids, springs and bogs – as well as “to preserve and protect them from harm.”³² Beginning in 1921 the homelore research committee directed naturalists, university students and amateur naturalists (*loodusesõbrad*) to gather data about remarkable objects of inanimate nature on the basis of a corresponding general guide. Increasingly, reliance on modern “scientific” knowledge combined with older local knowledge for the common goal of erratic preservation.

A key figure amongst Estonia's modern scientific elite, and champion of its interwar era preservationists was the well-known botanist Dr. Gustav Vilbaste. Appointed Estonia's first Inspector of Nature Protection in 1936, Vilbaste spent much of the previous decade canvassing for protected status of both animate and inanimate nature. In his widely circulated 1931 brochure, *Estonian Monuments of Nature* – the first systematic compilation of Estonian regions and individual objects worthy of protection – he suggested that “especially distinctive natural forms in our homeland” should be considered as monuments of nature for “scientific, historic, aesthetic or folkloric principles.”³³ Since by 1931 there were still only a few laws or decrees concerning nature protection in the country, Vilbaste desired to spur greater governmental support for conservation activities. New tenants were cutting down forests at an increasing rate, farmers were draining ancient bogs, and stone masons were still clearing the landscape of erratics. Vilbaste bemoaned the growing schism between the ideal of folk practice and the reality of folk life. Perhaps deliberately, he too saw the wisdom of couching preservation pleas in patriotic terms. Paradoxically, Vilbaste relied on atavistic appeals in his attempt to place Estonia as an equal amongst modern nations. “The larger boulders have always been objects of veneration for our ancestors,” he suggested, yet “these treasures are not for us alone, but for others, thus one finds in all of the civilized world that erratics are under protection...”³⁴

Immediately after his appointment as Inspector of Nature Protection, Vilbaste directed his Nature Protection Council to send one nature protection official to each administrative parish in order to help enforce Estonia's first nation-wide nature protection law, passed in December, 1935. His tireless efforts led to the creation of a broad net of voluntary nature protection trustees (*looduskaitse usaldusmehed*) who numbered nearly 600 by 1937.³⁵

This was more than preservation for preservation's sake. Erratics helped to define the nation, for, it was argued, they “serve also to beautify the country, adding to its northern originality.”³⁶ Just as Stephen Mather, the first director of the United States Park Service desired that American National Parks become

"vast schoolrooms of Americanism," so too were erratics meant to educate Estonians in the lessons of nationhood.³⁷

But despite erratics' value to the new independent nation-state, some sort of selection criteria was needed, for not all of them could enjoy protected status. Vilbaste thus decided to take under protection "only those erratics which are worthy of attention due to their size, or which have already for a long time caused wonder, and which have been central to folk legends and traditions."³⁸ By 1940, 210 erratics had been placed under protection and 873 erratics were indicated on detailed maps.³⁹ Despite the devastation and destruction of WWII and subsequent Soviet domination of the Estonian Republic, preservationists' creation of the Naturdenkmal concept and its twentieth century application to Estonia's most conspicuous inanimate objects resulted in legal protection for hundreds of glacial erratics in Estonia to this day.

Yet the meaning of "place" and of erratics themselves assumed different connotations for different people at different times. The famous American photographer Ansel Adams' observation about Yosemite's most recognizable landmark (which could have just as easily been penned by Robert Jakobson or Gustav Vilbaste about Estonia's erratics) suggests the metaphysical appeal of certain inanimate natural objects: "In the last analysis, Half Dome is just a piece of rock." But, Adams continued, "There is some deep personal distillation of spirit and concept which moulds these earthly facts into some transcendental emotional and spiritual experience."⁴⁰ Thus no matter how unextraordinary or even trivial Estonia's erratics might seem when considered by the standards of an American accustomed to the enormous granite walls of Yosemite, they nevertheless hold a special place in that nation's imagination.

Today the erratic, Lemeti kivi, stands on the shores of the Baltic Sea in the heart of Lahemaa National Park, resting in the same location where it has resided for thousands of years. But had more funds been readily available to transport the boulder, or had Estonian preservationists been less diligent in their drive to protect and preserve glacial erratics, tourists would have had no Lemeti kivi to ponder. Rather, just as with St. Petersburg's (or, more properly, Konnaia

Lakhta's) Grom, tourists would have been admiring a statue of Peter the Great in the capital city of Tallinn, hardly noticing the boulder at its base. For Lemeti kivi too was slated to be yanked out of the natural world, transported, sculpted and planted firmly in the built world of human ego. But as Elle Linkrus noted, there are now plenty of monuments made of stone in the world, and the world is richer because Lemeti kivi "is also today a monument – a monument of nature."⁴¹

Robert Smurr is a Ph.D. Candidate in the Department of History at the University of Washington in Seattle and a visiting professor of history at The Evergreen State College. He was a Fulbright fellow in Tartu University in 1997–1998 and is currently completing his dissertation entitled "Perceptions of Nature, Expressions of Nation: An Environmental History of Estonia."

1 Gregor von Helmersen, "Studien über die Wanderblöcke und die Diluvialgebilde Russlands," Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Petersbourg, (St.-Petersbourg, VIIe Série, Tome XIV, No. 7, 1869), 12.

2 Gregor von Helmersen, "Die Schonung der Wanderblöcke," Sitzungsberichte der Naturforschergesellschaft bei der Universität Dorpat (Dorpat, Bd. 5, H. 2, 1880[1879]), 180. Catherine the Great, eager to spur on development of the monument, even traveled to Konnaia Lakhta to visit Grom during its transport to St. Petersburg. See A. Kaganovich, Mednyi vsadnik: Istoriia sozdaniia monumenta (Leningrad, 1975), 185n.

3 A Russian state peasant, Semen Grigor'evich Visniakov was the first to inform the St. Petersburg Academy of Arts about the existence and location of Grom in 1768. He claims the erratic got its name after having been struck and split by lightning. See Kaganovich, Mednyi vsadnik, 105 – 106. See also L. N. Belova, G. N. Buldakov, A. Ia. Degtiarev, eds., Sankt-Peterburg; Petrograd; Leningrad: Entsiklopedicheski spravochnik (Nauchnoe izdatel'stvo bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia, 1992), 2.

4 Helmersen, "Die Schonung der Wanderblöcke," 180.

5 Simon Schama, Landscape and Memory (New York, 1995), 15.

6 John Brinckerhoff Jackson, Discovering the Vernacular Landscape (New Haven and London, 1984), 112.

7 Eric Hobsbawm, "Inventing Traditions," Hobsbawm and Ranger, eds., The Invention of Tradition (Cambridge, 1983), 2.

8 Herbert Viiding, "Eluta Looduse Kaitse," in Looduskaitse, ed. Erik Kumari, (Tallinn, 1973), 198–203; Herbert Viiding, "Lahemaa hiiðrahnud ja kivikülvid," Lahemaa uurimused, I (Tallinn, 1981), 47.

9 M. Taagepera, "Pollution of the Environment and the Baltics," Journal of Baltic Studies (12:3, 1981), 262; Toivo Raun, Estonia and the Estonians (Stanford, 1991), 5; Madis Aruja, Eesti NSV looduse kaitsest (Tallinn, 1983), 10. A small erratic is even found at 270 meters, near the 318 meter summit of Estonia's highest hill, Suur Munamägi. See, e.g., R. Leibert, "Erratische Blöcke in Estland, Wierländischen Strand, Kasperwiek und Umgebung," in Beiträge zur baltischen Naturdenkmalpflege (Abt. 1, Reval, 1914), 7.

10 In 1976 Viiding found that legends were known about 150 erratics, popular customs and beliefs were connected with another 120, and over 200 were known as former sacrificial stones. Herbert Viiding,

"Andmete kogumised Eesti suurte rändrahnude kohta," in Eesti NSV Maapöue kaitsest, ed. H. Viiding (Tallinn, 1976), 154. E. Laugaste and E. Normann detail hundreds of variations of these legends and their particular relation to erratics in Muistendid Kalevipojast (Tallinn, 1959).

11 Viator, "Kodumaa rändrahnudest," Loodusevaatleja, (1935, No. 4), 104; M. J. Eisen, "Kivistunud inimesed," Eesti Kirjandus, (1924, No. 10), 462 – 463.

12 Uno Hermann, "Massu Liukivi," Eesti Loodus (1970, No. 12), 747.

13 Aadu Kumari, "Kalevipoja kivid Pärnu rajoonis," Eesti Loodus (1982, No. 3), 174 – 176; Leibert, "Erratische Blöcke in Estland," 20; Aadu Kumari, "Kümme suuremat rändrahnud," Eesti Loodus (1979, No. 7), 465.

14 M. J. Eisen, "Pühad kivid," Eesti Kirjandus (1918/1919, No. 7), 162.

15 Viiding, Lahemaa Kivid, 68.

16 See Jaan Eilart, Inimene, Ökosüsteem ja Kultuur (Tallinn, 1976), 16 – 17.

17 T. Kivimaa, "Tähelepanuväärivad rändrahnud Taeveres," Loodusevaatleja (1937, No. 4), 124–125.

18 Viiding, "Rändrahnud Loodusmälestusmärkidena," 175.

19 Viiding, "Rändrahnud Loodusmälestusmärkidena," 169 – 182.

20 Herbert Viiding, "Eluta Looduse Kaitse Ajaloost Eestis," Teaduse ajaloo lehekülgi Eestist VI (Tallinn, 1986), 7.

21 Kongo, "Early history of nature conservation in the Baltic region," 76 – 77.

22 Linda Kongo, "Tartu Ülikooli juures Olev Loodusuurijate Selts Looduskaitseidee Initsiaatorina," Teaduse ajaloo lehekülgi Eestist VI (Tartu, 1986), 55.

23 Clarence Glacken, Traces on the Rhodian Shore (Berkeley, 1967), 187.

24 See Stephen Fox, The American Conservation Movement: John Muir and his Legacy (Madison, Wisconsin, 1981), 13 and passim.

25 Helmersen, "Die Schonung der Wanderblöcke," 182.

26 Viiding, "Eluta Looduse Kaitse Ajaloost Eestis," 7; Helmersen, "Studien über die Wanderblöcke und die Diluvialgebilde Russlands," 1 – 137.

27 Hugo Conwentz, Die Gefährdung der Naturdenkmäler und Vorschläge zu ihrer Erhaltung (Berlin, 1904), epigraph.

28 Otto von Thilo, "Die Pflege der Naturdenkmäler," in Arbeiten des Ersten Baltischen Historikertages zu Riga, 1908 (Riga, 1909), 169 – 173.

29 Borodin, "Okhrana pamiatnikov prirody," 297.

30 Edm. Spohr, Looduse mälestusmärgid ja nende kaitsemine (Tartu, 1920), 3 – 4.

31 Viiding, "Eluta Looduse Kaitse Ajaloost Eestis," 9.

32 Spohr, Looduse mälestusmärgid ja nende kaitsemine, 5.

33 "Gustav Vilbaste, in Memoriam," Eesti Loodus (1967 No. 5), 325 – 326; G. Vilberg [Vilbaste], Eesti loodusmälestusmäärke (Tartu, 1931), 22.

34 G. Vilbaste, "Suuremad rändrahnud vajavad tõsist kaitset," Eesti Mets (1935, No. 10), 357.

35 Vaike Hang, "Dr. Gustav Vilbaste Looduskaitsetegelaseks," Teaduse Ajaloo Lehekülgi Eestist VI (Tallinn, 1986), 118 – 122.

36 Öpik, "Rändkividest Eestis," 111.

37 Kenneth Olwig, "Reinventing Common Nature: Yosemite and Mount Rushmore – A meandering Tale of Double Nature," in ed. William Cronon, Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature (New York, 1995), 393.

38 Gustav Vilbaste, "Looduskaitse küsimusi Eestis," Loodushoid ja Turism (1939, No. 1), 16.

39 Viiding, "Eluta Looduse Kaitse Ajaloost Eestis," 11; Hiie Kontor, "Pilk möödunud," Eesti Loodus (1985, No. 6), 343 – 348.

40 Ansel Adams, as quoted in Simon Schama, Landscape and Memory (New York, 1995), 9.

41 Elle Linkrus, "Lemeti kivi," Eesti Loodus (1970, No. 12), 746.

KAASAJAL ON MONUMENT selle klassikalises tähenduses kindlasti ideoloogilises plaanis pöördumatult iganenud nähtus. Portreebüsti või ratsafiguuri kujul linnaruumi markeeriv, seepidist elavdav ja kunstiliselt kujundav monument kuulub Lääne-Euroopa kultuuriruumis Teise maailmasõja eelsesse aega, Ida-Euroopas aga diktatuuride ning üheparteisüsteemide päevadesse. Siis tegutsesid veel kangelased, kelle mälestus tuli materialiseerida, raiuda kivisse ja valada pronksi.¹ Pole vast uudis, et hõlpsa visuaalse loetavusega objekt oli ka heaks tööriistaks valitsevatele võimustruktuuridele, et jutustada rahvale seaduslikuks ajalooks tunnistatud narratiive, kultiveerida rahvuslikku identiteeti ja tekitada kollektiivset eneseteadvust. Koloniaalimpeeriumides mängis monument võtmerolli koloniaalvallutuste legaliseerijana nii ema- kui ka asumaades.

Üks monumendi lisafunktsioone on loomulikult ka sotsiaalse kontrolli säilitamine ühiskonna üle. Skulptuuri abil järelevalve teostamine on kindlasti vähem brutaalne ja rahanõudev kui relvajõudude olemine.² Herbert Marcuse on väitnud, et monument neutraliseerib ühiskonnas nii mõnedki ideoloogilised pinged – esteetiline objekt annab vähem võimalusi elu ja kunsti duaalsuse kohta küsimuste esitamiseks.³ Monumendile iseloomulik monoloogiline struktuur võimaldab eriti kujukalt esitada heakskiidetud versiooni “tõest” ning edastada oma nn. pretensioonitus, kuid igavesena tunduv kohalolus soovitud sõnumeid.

Præguseks on suurte narratiivide aeg möödas. Aeg on killustunud lakamatute olevike jadadeks⁴ ning kadunud on kangelased, kes rassimas hiiglastooride peategelastena. Ilmselt pole vaja ka kodanike mälu ja mälestustega avalikus ruumis esteetilisi objekte instrumentidena appi võttes manipuleerida. Nagu oleks sõjajärgsest kogemusest barbaarne kirjutada lüürilist luulet⁵, oleks ilmselt sama barbaarne püstitada monumenti üksikisikule. Närv on muutunud üliteravaks didaktilise, ranget monoloogi pidava ning tihti realistlikke vorme kasutava sümbolse objekti suhtes. Monumendi on vahetanud välja antimonument, mis pakub ühepoolse suhtluse asemel dialoogi ja interaktsiooni. Antimonument on objekt, mis võib mäletada ja mälestada, kuid kindlasti ka viidata ja dekoreerida. Vastavalt aja vaimsele situatsioonile jutustab anti-

Monumendist edasi Rael Artel antimonumentidest



Raoul Kurvitz. Katedraal kodututele. Vabaduse väljak, Tallinn, 1999.
Raoul Kurvitz. Cathedral for the Homeless. Freedom Square, Tallinn, 1999.

monument personaalseid narratiive ja annab üksikisikule võimaluse sõna sekka öelda. Üldkasutatavasse linnaruumi dekoratsiooni tellija ja rahastaja ei käsitle avalikkust enam ühtse lahutamatu massina, kelle ainsaks ülesandeks on kõik küsimusteta vastu võtta. Samuti on rahvuslikud ajalood avanenud laialdasmateks interpretatsioonideks ja tõlgendusteks.⁶ Kultustava monumendi kogemusest tulenevalt püüab antimonumen-

di vorm erineda ja kohati isegi vastanduda strateegiatele, mida ekspuateris autoritaarses süsteemis manipulatsiooninstrumendina toimunud monument.⁷ Sõjajärgsest ilmus monumentaalsesse skulptuuri abstraktne vorm ja abstraktsed teemad, hiljem aga ka installatsioonid, isegenereruva ja lühiajalise iseloomuga *performance*’id ja objektid. Antimonument ei pea tingimata olema igavene, lubatud on kaduvus ja

ajalikkus. Üheks dialoogi vormiks on ühiskonda testiv produktiivne ja loov kokkupõrge visuaalse materjali pinnal⁸. Need kokkupõrked tekivad nii konteksti vahetumisega kui ka intrigeerivate objektide ümber tekkinud mitmevalentsest tähendusväljast. Vältimaks valu ja häbitunnet mineviku pärast, korjatakse mittekorrektsed monumentid võimu vahetudes lihtsalt linnast ära või kõrvaldatakse kodanikualgatuse korras ebameeldivuste tekkimisel.

Urbanistlikku ruumi dekoreeriv objekt on tihedalt suhestatud aja dimensiooniga. Monumentil on ajaga pühalik, võiks isegi öelda sakraalne suhe. Skulpturaalne, tihti isikuid ja sündmusi äratuntavalt kujutav monument esitab minevikku või selle imitatsiooni. Antimonument ja üldse igasugune avalikus ruumis toimuv esteetiline tegevus sekulariseerivad aega, kaasates endasse ka aja isikliku dimensiooni.⁹

1960ndail said alguse klassikaliste monumentide ja kunstiaktsioonide dialoogid, mis lisasid tihtipeale mõlemale teosele kaastähendusi ja -väärtusi¹⁰. Üks esimesi ja mõtlemapanevamaid sellistest monumentide integreerimisest ja tähendusi loova elemendina kasutamisest on kindlasti Claes Oldenburgi 1967. aastal toimunud *performance*-skulptuur New Yorgi Central Parkis. Ta lõi "täiesti negatiivsest ruumist" koosneva skulptuuri: nimelt kaevas kaheks tunniks haia määtmega 6 x 3 x 3 jalga¹¹. Kohe tekkisid mitmesugused seosed Oldenburgi eelnimetatud Tasase Kodanikumonumendi ja Central Parkis kõrguva Cleopatra Nõela nimelise obeliski¹² vahel. Kaks objekti suhtusid teineteisse kahe tunni vältel kui mehe ja naise genitaalid. Polaarseid allusioone tekitasid haud kui vagiina ja maa kui tsüklilise viljastumisvõimega elemendi sümbol ning Nõel kui fallos ja maast kasvanud tsivilisatsiooni tähistaja. Metropolitan muuseumi vahetus läheduses kangastusid paralleelid haia ja kunstimuuseumi vahel. Viimase nimetas teatavasti Marinetti oma manifestis kunsti surnuaiaks.¹³ Samuti seostus haud kahe ülikuuma teemaga tollases Ameerikas: käimasoleva Vietnami sõja ja seksi temaatikaga. Ühelt poolt haud kui surma ja kaevikute sümbol, teisalt jälle kui vaginaalne haav.

Eriti hoogne elukeskkonna dekoreerimise kaudu humaniseerimise laine maabus 1960. aastate Ameerika Ühendriikides. Tehismaterjalide kõleduse



neutraliseerimiseks ja magalalinnaosades võrandunutele kompensatsiooniks alustati 1959. aastal eelarvest protsendi eraldamist kunsti tarvis (*Percent for Art*). 1965. aastal läks käima hiigelprogramm "Art in Public Places". Pidevalt on aktsioonidesse olnud kaasatud kunstilma kuulsad nimed, alates Donald Juddist, Claes Oldenburgist ja Chris Burdenist ning lõpetades Cindy Shermani ning Christian Boltanskiga.

SKULPTUURI ABIL JÄRELEVALVE TEOSTAMINE ON KINDLASTI VÄHEM BRUTAALNE JA RAHANÕUDEV KUI RELVAJÕUDUDE OMAMINE.

Avalikkuse kinnimakstud kunstiprojektide alla hakkasid lisaks skulptuurile nüüd mahtuma ka *performance*'id, seinamaalingud, vaba aja veetmiseks disainitud keskkonnad ja mööbel jne.

Tänapäeval on kohalike omavalitsuste ja riigi poolt rahastatavate kunstiprojektide üks eesmärke avalikkuse tähelepanu juhtimine linnakeskkonna valupunktile. Erinevates meediumides, projektsioonidest tänavateatritini, on juba ära märgitud ja läbi arutatud naisküsimumused, seksuaalvähemustega seonduv problemaatika, keskkonnakaitsealased teemad, tänavavägivalla ja AIDSi leviku küsimused jne.

Igal juhul on kunstniku roll avaliku ruumi mõtestaja ja kaunistajana kardinaalselt muutunud. Kunstnik ei seisa mitte rahastava juhtpartei teenistuses, vaid on sotsiaalset vastutust kandev institutsioon.

Rael Artel on Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse eriala üliõpilane, kes õpib Lissabonis. Ta tänab Kultuurkapitali selle võimaldamise eest.

1 Monumentaalse skulptuuri linnaruumi hästinähtavasse kohta paigutamise kõrgeaeg jäi aastatesse 1870 – 1920. Täna on loomulikult paljud neist juba kriitilise pilguga üle vaadatud.

2 Malcolm Miles. *Art, Space and the City*. 1997.

3 Herbert Marcuse. *The Affirmative Character of Culture*. 1972.

4 Frederic Jameson. *Postmodernism and the Cultural Revolution*. 1997/1-2.

5 "I have no wish to soften the saying that to write lyric poetry after Auschwitz is barbaric", Theodor Adorno. *Commitment*. 1962.

6 Tony Clark. *Art and Propaganda*. 1998.

7 Üks tuntum antimonument on Maya Lini loodud memoriaal Vietnami sõjas hukunud või kaduma jäänud ameerika kodanike mälestuseks. Viimane pole lahendatud mitte objekti, vaid keskkonnana. Antimonument funktsioneerib kui sotsiaalse suhtlemise ruum, kus saavad kokku ja pakuvad üksteisele tuge sõjaveteranid ja hukkunute omaksed.

8 Näiteks tekitab Lissabonis vaidlusi 1940. aastal püstitatud Maadeavastajate monument, mis kasva poliitilise korrektuse tingimustes mõjub koloniaalpoliitikat propageerivana. Tuliseid vaidlusi, mis lõppesid monumenti kõrvaldamisega linnaväljakult, tekitas Richard Serra Tilted Arc Federal Plaza Lower Manhattanil.

9 Raoul Kurvitz "Katedraal kodututele" 1999. aasta septembris inimlikustas ja personaliseeris aega ja ka ruumi Vabaduse väljakul Jaani kiriku kõrval. Ehitise lühike eluiga, lihtne vorm ja materjal hingestasid nii Vabaduse väljakut kui ka linna ametlikku südant. Üksikisikule suunatus ja isiklik lähenemine ajale võimendusid Jaani kiriku kui professionaalse, traditsioonilise ja kohati igavesena tunduva institutsiooni, mis ammu enam üksikisikule lähedal ei seisa, kohalolu kaudu.

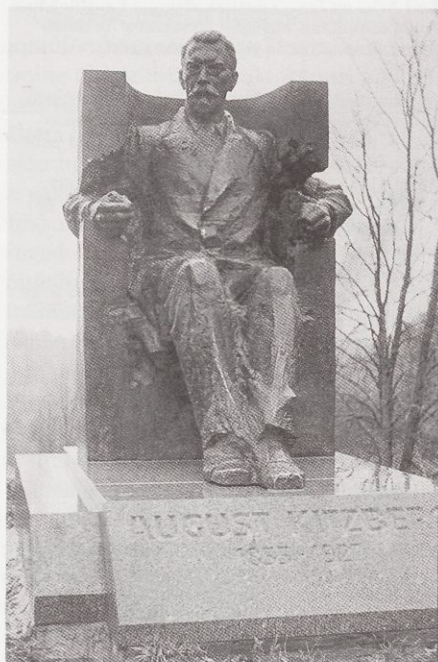
10 Eesti kunstiruumis on sellist monumentide ümber- ja taasmõtestamise strateegiat kasutanud eriti kõnekalt Hanno Soans oma *performance*'ites ja nende dokumentatsioonides.

11 Suzan Boettger. *A found Weekend 1967: Public Sculpture and Antimonuments*. *Art in America* 2001/1.

12 Nii nimetas oma teost Oldenburg ise.

13 Filippo Tomaso Marinetti. *Foundation and Manifesto of Futurism*. 1971.

Jaak Soans



August Kitzberg.
Pronks.
Karksi-Nuia, 1987.

*Writer August
Kitzberg.*
Bronze.
Karksi-Nuia,
Estonia, 1987.



Kristjan Jaak Peterson.
Pronks.
Tartu, Toomemägi, 1984.

*Poet Kristjan Jaak
Peterson.* Bronze.
Tartu, Toome hill, 1984.



Jakob Hurt.
Graniit.
Tartu, Vanemuise
park, 1994.

Patriot Jakob Hurt.
Granite.
Tartu, Vanemuise
park, 1994.



Purustatud sarkofaag. Installatsioon.
Tarbekunstimuseum, 1993.

Destroyed Sarkophagus. Installation.
Museum of Applied Art, Tallinn, 1993.

Jaak Soansi kommentaar:
Ajaloohõngulisele seltskonnale, kelle hulgas võib ära tunda Weizenbergi "Kristuse" ning Sannamehe ja Melliku modelleeritud riigitegelaste ning lihtsurelike pead, vajutab oma sinaka tehispitseri diaprojektoritest paiskuv linnavaade – hilisõhtuse Manhattani suursugune panoraam. 1979. aastal valminud pronksteos "Purustatud sarkofaag" (esiplaanil) saab siin võtmeks, mis avab installatsiooni kätketud sõnumi.



FOTOD JAAK SOANSI KOOST



Nimetu. Teras. Wijk aan Zee, Holland, Rahvusvaheline skulptuuripark, 1999.
Untitled. Steel.
Wijk aan Zee, Holland, 1999.

Nimetu. Teras. Resistencia, Argentiina, 2000.
Untitled. Steel.
Resistencia, Argentina, 2000.

21. august 1991. Graniit. Tallinn, Toompea, 1993.
21. of August 1991. Granite.
Tallinn, Toompea, 1993.

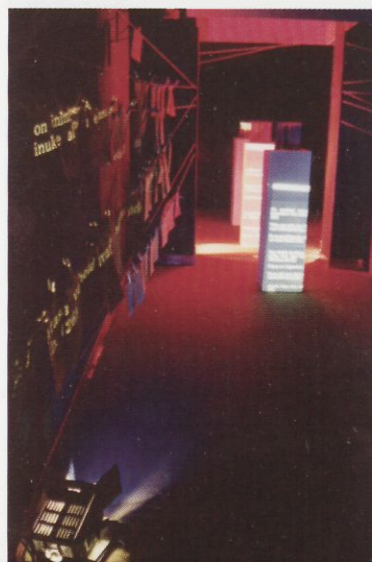


20.1991

Anton Hansen Tammsaare

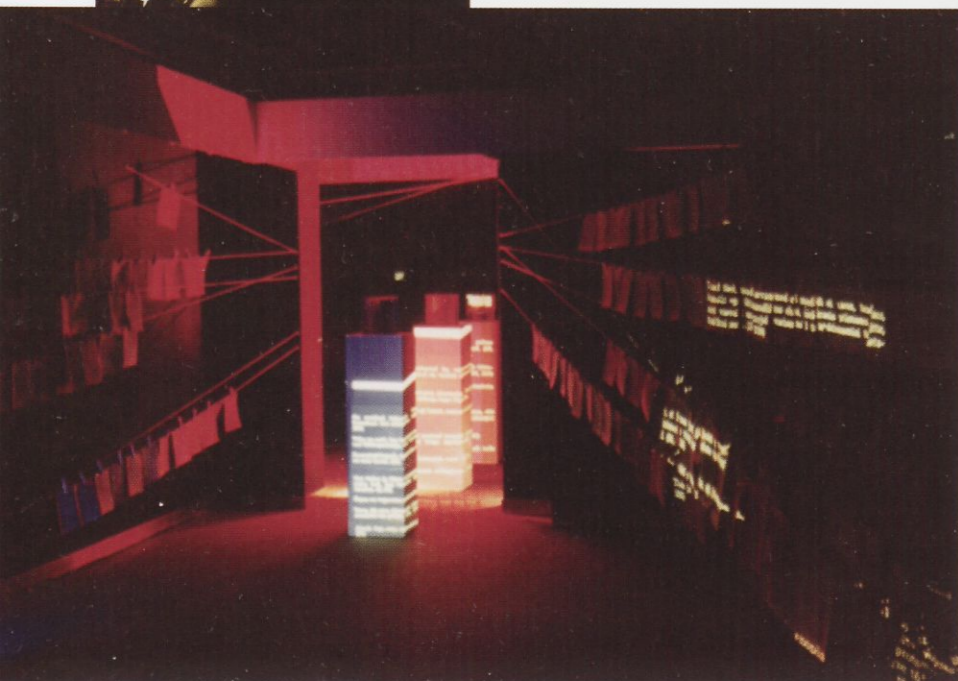
Jaak Soans

Hanno Soans



Jaak Soans. Tõde ja õigus.
Installatsioon.
A. H. Tammsaare memoriaal-
muuseum, 1997.

**Jaak Soans. Truth and
Justice (the main work in
five volumes by the writer
Tammsaare).**
Installation.
Memorial museum of
Tammsaare in Tallinn, 1997.



Jaak Soans. Anton Hansen Tammsaare.
Pronks. Tallinn, Tammsaare park, 1978.

**Jaak Soans. Writer Anton Hansen
Tammsaare. Bronze.**
Tallinn, Tammsaare park, 1978.

**Hanno Soans. Usupuhastus. Performance Tammsaare
monumendi ees, 1999.**

**Hanno Soans. Religious Purification. Performance
in front of the Tammsaare's monument, 1999.**

Performance toimus Eesti Vabariigi taasiseseisvumispäeval, 16. novembril. Estonia teatri poolt ilmusid Tammsaare monumendi ette viis valgetes tolmukostüümides tegelast, käes hüppenöörid, peas valged maskid, seisatasid seljaga publiku suunas ja võtsid pead paljaks. Veidi venepärase aktsendiga naishääle ergutushüüete saatel alustasid nad monumendi ees sportlikku riitust. "Eestimaa on meie kätes, Eestimaa on meie kätes..." skandeeris üle kogu pargi võimendatud hääl. Tegelasid hüppasid. **Performance**'i dokumentatsioonist tehti hiljem video "Noor-Eesti valmistub hüppeks".



FOTOD HANNO SOANSI KOGLIST

Hanno Soans



Hanno Soans. *The Flowers of Romance*. Aktsioon augustis 2000. "Estonia" laevahuku monument, Tallinn.
 Hanno Soans. *The Flowers of Romance*. Action in August, 2000. Monument of the sunk Estonia-ferry, Tallinn.

Sotsiaal-psühheedeilise autoripositsiooni avab teade *Backdoor Performance*'i flaierilt: "Kui ma esimest korda proovisin LSD-d, siis tahtsin abielluda soojapuhuriga". See seob omavahel seeria monumentidega suhestuvaid aktsioone. Nende aluseks on linnatänavail, vaimse kapitali koondepunktide vahel kodutuna ekslevad assotsiatsioonid, ajulühises kogetud, elatud mõtted. Roosa on halli vastand, betooni ja paekivi absurdne eitamine sügisese külmas. Roosad on nelgid, mis ilustavad vanade sõdurite purjus jorinat. Roosa on orgasmi lipp. Mis juhtub aga siis, kui valitseva üliõpilasseltsi trikoloorile satub tilgake juuksevärvi-roosat? Valgele, millega ametlikus kõnepruugis kaasneb hingeputtuse-retoorika, heiaastuvad tuhandete anonüümsete ihusügavike naudingutused ja pettunute nimetu viha. Sedamaid väntavad ametlikud instantsid Kurkse katastroofist *action-movie* ja rahvuse leinamust mängib seal mäluauku. Ühiskonna kehatemperatuur jahtub jätkuvalt.



HEIE TREIER



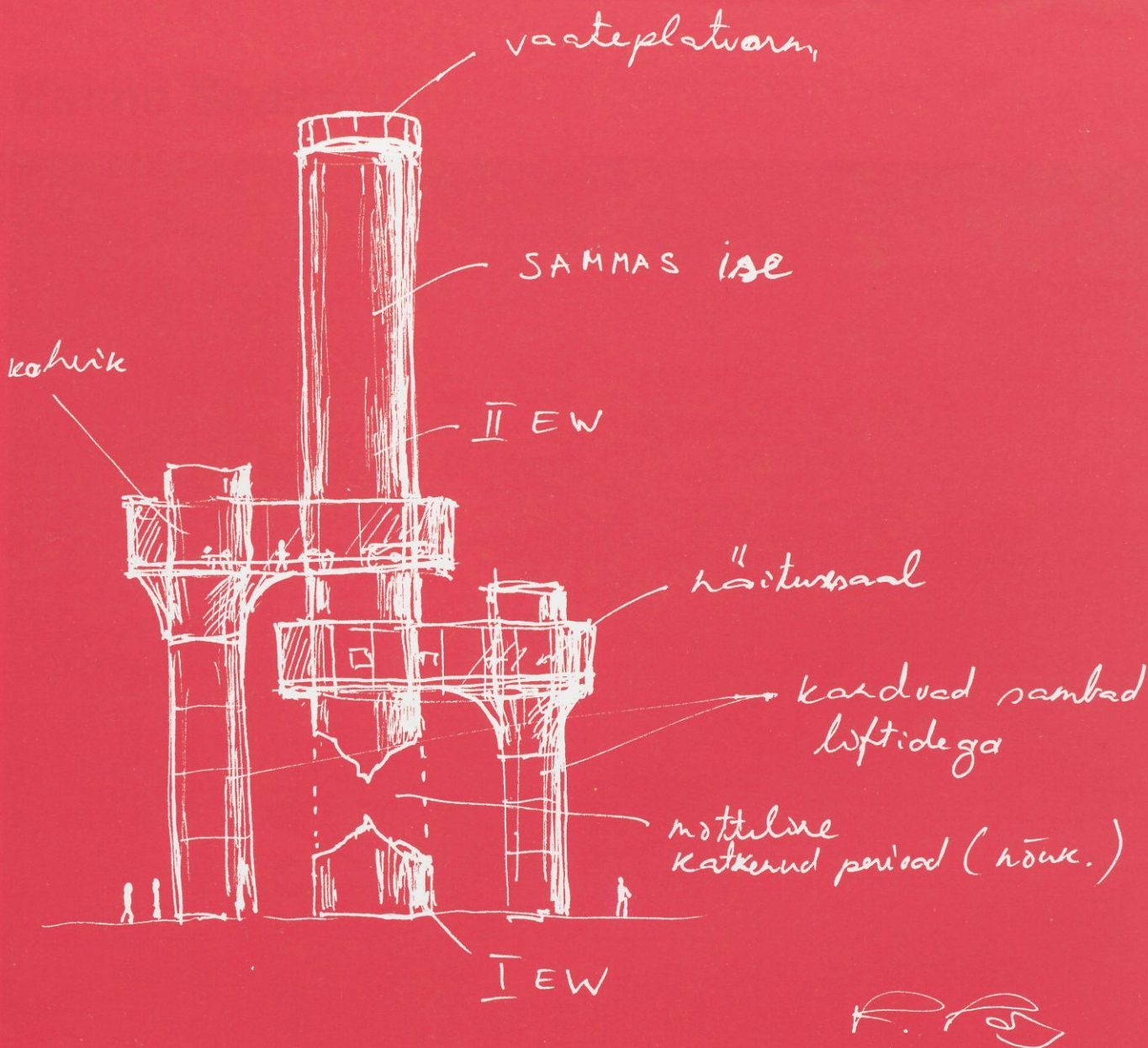
Backdoor Performance. Tundmatu sõduri monument, 1998.
Backdoor Performance. Monument to the Unknown Soldier, Tallinn, 1998.

20. oktoobri keskpäeval väljus Rahvusraamatukogu hoonest ereroosa poolpaljas mees ja võttis koha sisse Tundmatu sõduri monumenti tagaküljel. Kuna seal on monumenti esiküljega identne nišš, siis pakkus see võimaluse vastanduseks. Viieks minutiks oli tundmatul sõduril roosa kaaslane – teatud kunstiajaloolane, kes vaatas banaanihunnikut enese ees. Etenduse helitaustaks olev Meredith Monki hüsteeriline naer: "Mul on siiski alles mu mälu/... mu filosoofia/... mu raha..." täiendas monumenti dubleerimise žesti. Andes tundmatule sõdurile hääle ja asendades tema kustunud "igavese" tule troopiliste puuviljadega, loodi dialoog monumenti algse tähendusega.
 Karin Laansoo



HEIE TREIER

PEETER LINNAP



Eesti monument Rait Pärj

ON 21. SAJAND ja on mingi jama – rahvas soovib vabadussõja mälestussammast, samas nagu ei taha ka, ootaks justkui sooduspakkumist või ale't. Teadaolevalt on vabadussammas mõne aastaga kogunud kaduvväikse summa valmistamisele kuluvast rahast, sellise annetuste tempo juures saavad meie järeltulevad põlvned näha seda alles mõnesaja aasta pärast. Enamikul Eestimaa inimestest puudub visioon monumentidest kui sellisest. Hämar aeg jätkub.

Pakun välja idee, täitmaks vaakumit. Eestlane elab ajastul, kus netipangad, maksimarketid, kiirtoitlustus, kobarkino jne. kuuluvad meie igapäeva ellu.

Kavandatav ajutine vabadussammas hakkaks toimima kui universaal-funktsionaalne ehitis: kohvik, näitusepaik,

vaateplatvorm, pangaautomaat, milles liftid, eskalaatorid – ilma arhitektita siin hakkama ei saa. Samuti oleks ta mõtisklemispaik identiteedi üle. Liikumine ja olemine vabadussamba sisemuses pole enneolematu, võtame näiteks New Yorgi vabadussamba, mis toimib lisaks vabaduse sümboliseerimisele veel ka linnavaate eksponeerimiskohana ja reklaamsümbolina. Igatahes oleks sellelaadne multifunktsionaalne rajatis Eestile parem visiitkaart kui pronksist amorfne kolakas, seismas maapinnal või vees. Väikesed monumentid suvalistes kohtades ei anna aga ka toimivat efekti. *Right.*

Jaanuaris 2001 hakkas Rait Pärj kriitiliselt kaardistama monumente Pärnu linnaruumis, eesmärgiga teadvustada olukorda, kuhu ollakse stiihiliselt kujunenud protsesside käigus jõudnud. Ühelt poolt on kuurortlinnas tühje paiku, mis otse nõuavad puskkaevu või skulptuuri, teisalt risustavad linnaruumi "mõtetud" skulptuurid. Pärnu Linnavalitsuses leiti Rait Pärja algatus olevat vajalik, ilmselt viibitakse praegu pikaajalise, tulevikku suunatud protsessi algfaasis.

Monument Eesti jaoks

Joyce Burstein

VARASEMATEL AEGADEL EI PÜSTITATUD mälestusmärke üksnes surnutute mälestamiseks nii nagu oleme harjunud praeguses kultuuris. Mõiste “monument” viitab mälule ning monumentide funktsioon ongi mäletamine, millelegi tähelepanu juhtimine. Vana-Kreekas võidi monument pühendada näiteks luuletusele.

Uurides monumentide ajalugu, sattusin lugema Mart Kalmu ja Krista Kodrese artiklit “Kuidas elada valede monumentidega või üldse ilma monumentideta”, mis viis mu mõtted Eesti monumentidega seotud teravatele komplekssetele probleemidele.

Vastuolusid on siin palju – Eesti iseseisvus / Nõukogude “vabastamine” ehk okupatsioon; kodanike soovid / kunstiajaloolaste kujutlused; figuratiivne / abstraktne kujutamine; oma / Teine. Kõike seda teades lõin kujutluse omaenda monumendist, mis oleks korraga elulähedane ja ka kontseptuaalne. See on pühendatud sõltumatule vaimule, mis näib olevat säilinud läbi Eesti raske ajaloo.

Kujutlen raamatute memoriaali.

Teen ettepaneku hoida mälus teatud raamatuid, millesse koondub Eesti kirjanduslik traditsioon. Monument peaks asuma rahvusraamatukogu territooriumil. See peaks järjest kasvama Eestis trükitud uute raamatute lisandudes. Kohalikust kivist lõigatud raamaturiiv-monument tuleks täita kujuteldavate raamatutega, mis oleksid samuti kivist ja mille selgadele graveeritakse pealkirjad ning eesti autorite nimed. Selle kõrval on aga suur avatud raamatukujuline monument, samuti kivist, mille lehekülgedele on graveeritud projekti rahastajate nimed.

Ülesehitus ei tohiks olla keeruline. Kontakti tuleks võtta käsitöölisega, kes toodavad surnuaiakive. Tegelikult on raamat selles kiviraide harus väga levinud motiiv. Nimetatud käsitöölised võiksid luua töö, kus informatsioon raamatuselgadel vastaks raamatukogu kataloogikaartide informatsioonile, juhataades külastaja tegeliku raamatu juurde.

Monumendi suuruse määrab koht. Töö kõrgus peaks võimaldama vabalt lugeda nimesid ja saada aimu raamatute arvust. Paljudele riivile peaks jääma veel täiskirjutamata raamatuselgi, mis viitab traditsiooni jätkamisele tulevaste põlvete poolt. Kui otsustatakse mällu talletada mõni uus raamat, kirjutatakse selle pealkiri tühjale seljale. Riivile arv võib aastatega kasvada. Nii toimub traditsiooni talletamine, elamine ja kasvamine ühekorraga.

Teos pole niivõrd skulptuur kui protsess. Loodu peaks andma tuge süsteemile, mille komponentideks sponsorlus, omandamine ja austamine, mida raamatukogu nii kergesti võib täita. See võiks muutuda elavaks traditsiooniks, mis ühendab inimesi – autoreid või nende järeltulijaid, sponsoreid ning kodanikke – pühitsemise vaimus. Teisalt võiks monument näitlikustada ettekandeid või loenguid.

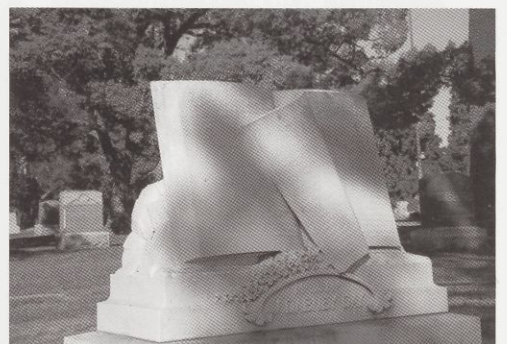
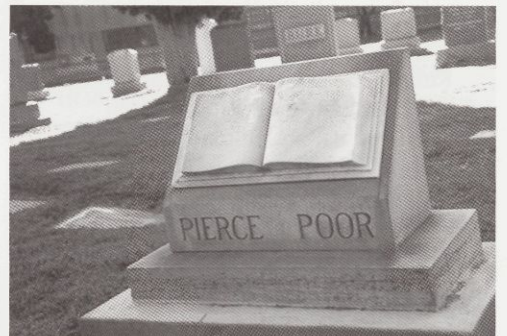
Protsessuaalne teos on suunatud nii minevikku kui ka tulevikku. Kujutlen värsket tudengit raamatukogus istumas ja mõtlemas: “Ka mina kirjutan kunagi raamatu”. Või: “Ka minu nimi graveeritakse kunagi sellesse monumenti”.

1 Loengu transkriptsioon. AICA aastakongress 1997 Belfastis, Põhja-Iirimaa. Krista Kodres ja Mart Kalm on Eesti Kunstiakadeemia õppejõud.

Joyce Burstein on ameerika kunstnik, kelle erihuviks on monumendid vanades kultuurides ja kontseptuaalses kunstis. Tema looming kompab igavikulise ja efemeerse suhet – alates sepahaamriga purustatud surnuaiakividest kuni hoolikalt säilitatud veetilgani. Praegu on ta seotud Epitaafi Projektiga. Loomisel on kiltkivist hauakivi, mis toimib kriidihvlina Los Angelese kalmistul. Tööd toetab New Yorgis *Creative Time*. Kui Joyce Bursteini sõber käis mitmed aastad tagasi Eestis ning näitas kaasavõetud materjale juhtumisi ka kunstnikule, tekkis viimasel eriline huvi Eesti vastu.



FOTOD JOYCE BURSTEIN



Vera Muhhina “Tööline ja kolhoositar” (1936). Nõukogude kunsti esindusteos II Linnar Priimägi



Võitluskaaslased- relvavennad

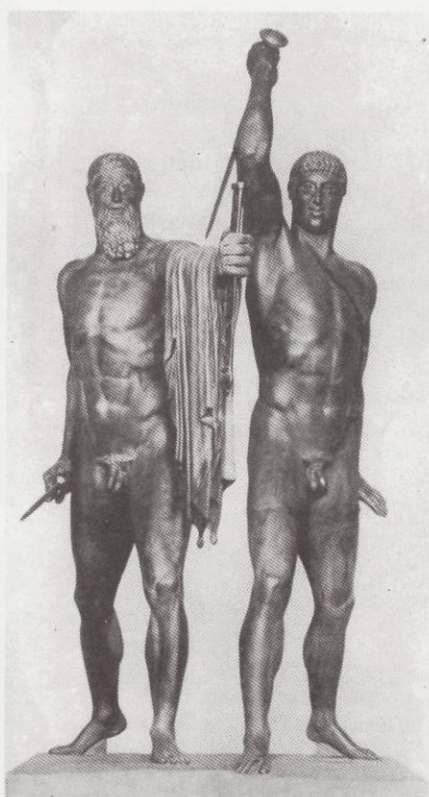
MUHHINA “TÖÖLINE JA KOLHOOSITAR” esindab poliitilist kunsti, mida Euroopa skulptuuris viljeldi juba 5. saj. enne meie ajaarvamist.

Kui Ateena riigimehe Themistoklese juhitud rahvapartei astus otsustavalt vastu aristokraatia võimutaotlustele, siis valmistas skulptor Antenor tema algatusel ning Attika rahva ülesandel esimese poliitilise ausamba Euroopa kunstis: Ateenas võimu haarata püüdnud türanni Hipparchose (527 – 514 e. m. a.) tapjate Harmodiose ning Aristogeitoni paariskuju.

Arvatavasti valmis Antenori skulptuurigrupp aastal 487, kuid langes siis pärslaste saagiks. Antenori õpilased, kujur ja pronksivalaja Kritios ning tema abiline Nesiotes taastasid selle aastatel 477 – 476 e. m. a. Nende pronksskulptuurigrupist on säilinud rooma aja marmorkoopiaid.

Harmodiost ning Aristogeitoni on kujutatud paljastatud mōōgaga sööstmas tapma vihatud võimuanastajat. Portreelisuse asemel on taotletud kunstilist üldistust tormakamast noorurist ja teda kaitsvast täismehes.¹

Themistokles oli esimene Euroopa riigimees, kes teadlikult rakendas kunsti poliitika teenistusse, tunnustades kunsti propagandlistlikku mõju (tegelikult ajendas kaht sangarit vaid isiklik kättemaks, mitte vabaduse aade). Tähelepanuväärselt ei paigaldatud “Türannitapjate” kuju mitte linna kaitsejumalanna Athena pühamusse Akropolisel, vaid seati üles turuväljakule, agoraale, kus ta rahval kogu aeg



**Kritios ja Nesiotes. Türannitapjad. 477 – 476 e. m. a. (Antenori järgi).
Kritios and Nesiotes. Tyrant Killers. 477 – 476 BC. (After Antenor).**

demokraatliku poliitilise ideaalina silme ees seisib.

V. Muhhina “Töölise ja kolhoositari” kompositsioonilis-ideeline sarnasus Kritiose ning Nesiotesse “Türannitapjatega” on ilmne. Mõlemad võitlevas poosis paarid deklareerivad demokraatiat, üks mōōku, teine sirpi ja vasarat pea kohale tõstes. Ühed tapsid türanni, teised vana ühiskonnakorra.

Samasuguse “türannitapjatest” võitluskaaslaste paarina esitles nõukogude ideoloogia 1930. aastatel Vladimir Iljitš Leninit ja temast üheksa aastat nooremat Jossif Vissarionovitš Stalinit.

Peterburis töötanud vene nõukogude kunstniku Ivan Vladimirovi (1869 – 1947) maal “Lenin ja Stalin 1917. aasta suvel” kujutab neid Peterburi lähistel Razlvis, kus V. I. Lenin end enamlaste partei VI kongressi ajal vahistamise eest varjas. “Ajutise valitsuse nuuskurite poolt jälitatuna ei saanud Lenin kongressil viibida,” kirjutab just nagu selle maali seletuseks “Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu”, “kuid ta juhtis teda põrandalt oma Petrogradis olevate kaasvõitlejate ja õpilaste – Stalini, Sverdlovi, Molotovi ja Ordžonikidze kaudu.”²

Austria nüüdiskunstnik, “uuskonstruktivismi” rajaja Werner Horvath (s. 1949) on sellesama maali alusel valmistanud oma, hoopis vastupidise ideoloogilise sõnumiga “Lenini ja Stalini”, kus Stalini näolt vahivad vastu pealuud.

Seegi pole W. Horvathi leidus: pärast Leipzigi lahingut (1813) heideti Napoléon I-le ette Venemaa sõjakäigu kaotusi karikatuuriga, kus tapetud olid sõna otseses mõttes keisri näkku kirjutatud, s. t. joonistatud.

J. V. Stalinist sai V. I. Lenini haiguse ajal partei peasekretär ja ta jäi selleks isegi pärast testamendilaadset “Kirja kongressile”, milles Lenin soovitas VK(b)P XIII kongressil “järele mõelda, kuidas Stalinit sellelt kohalt üle viia ja sellele kohale teine inimene panna”.³ J. V. Stalini autoriteet tugines nimelt sellele, et ta monopoliseeris ideoloogili-

selt V. I. Lenini õpetuse, kujundas sellest "leninismi", millega ta täiendas marksismi ja mida ta vastandas oma parteilise põhikonkurendi, kodusõjajärgelase Lev Trotski "trotskismile".

Just V. I. Lenini surma eel, "1924. aasta jaanuaris tuli kokku partei XIII konverents... Sms Stalin paljastas Trotski katse asendada leninismi trotskismiga... Trotskismi ideelises purustamises ja leninismi kaitsmises oli tõsine tähtsus sms Stalini teoreetilisel teosel "Leninismi alustest", mis ilmus 1924. aastal. See brošüür on leninismi meisterlik formuleering ja tema tõsine teoreetiline põhjendus. Ta varustas ja varustab nüüdki kogu maailma enam-lasi marksistlik-leninliku teooria vaheda relvaga."⁴

Nõnda sai J. V. Stalinist ülirma revolutsioonilise ja poliitilise teadmise hoidja, V. I. Lenini ürituse ainus legitiimne jätkaja, tema maapealne asemik.

Ukraina nõukogude kunstniku Petr Parheti (1907 – ?) maalil "Stalin VIII Nõukogude kongressil" kujutatakse J. V. Stalinit ellu viimas ideid, mida sümboliseerib juhatab talle kätte selja taga seisv suur V. I. Lenini kuju. VIII, erakorralisel Nõukogude kongressil 1936 võeti vastu Nõukogude Liidu uus, stalinlik konstitutsioon. "Selle Konstitutsiooni järgi nõukogude ühiskond koosneb kahest sõbralikust klassist – töelistest ja talupoegadest, kelle vahel veel on säilinud klassierinevused. Nõukogude Sotsialistlike Vabariikide Liit on tööliste ja talupoegade sotsialistlik riik."⁵

Nõnda kujutab V. Muhhina skulptuurigrupp "Tööline ja kolhoositar" endast ka NSV Liidu vastse konsitutsiooni allegooriat, stalinliku ühiskonna-teooria ilmekat manifestatsiooni Pariisi maailmanäitusel 1937. V. Muhhina "Töölisel ja kolhoositaril" on veel üks subtiilne seos J. V. Staliniga. Tegemist pole nimelt mitte tavapärase pronksi-valuga, vaid uudse kunstitehnoloogiaga, roostevabast terasest plaatide elektrikeevitusega⁶, mis sümboliseeris nii Nõukogude Liidu rasketööstuspotentsiaali, majanduslik-tehnilist võimsust ja progressi kui ka ideoloogilist vankumatus, seostudes J. V. Stalini nimega ("Stalin" tuleneb vene sõnast "stal", mis tähendabki "teras").

Nõukogude kujutavkunstis moodustasid V. I. Lenin ja J. V. Stalin sama püsiva paari kui omaaegse ühiskonnaõpetuse liitsõnas "leninism-stalinism". Nende pilte kanti kõrvuti demonstrat-



Ivan Vladimirov. Lenin ja Stalin 1917. aasta suvel.

Ivan Vladimirov. Lenin and Stalin in Summer 1917.



Werner Horvath. Lenin ja Stalin. Werner Horvath. Lenin and Stalin.



Plakat "Edasi kommunismi võidule!" Poster 'Forward to the Victory of Communism!'

sioonidel, nende kõrvuti kujutistega dekoreeriti avalikke paiku, nagu võib näha ka Issaak Brodski (1883/84 – 1939) pühade-"panoraami" (s.t. installatsiooni)

fotot Moskvast.⁷ Niisamuti pidi 1939. aastal kummalegi poole Üleliidulise Põllumajandusnäituse peapaviljoni sissekäiku paigaldatama V. I. Lenini ja J. V. Stalini kuju⁸, mis sümboliseerisid neid tee avajatena helgesse tulevikku, nagu ütles ka pioneerilaul: "Lai sirge tee kommunismi meid viib, / võimas partei juhib meid!"

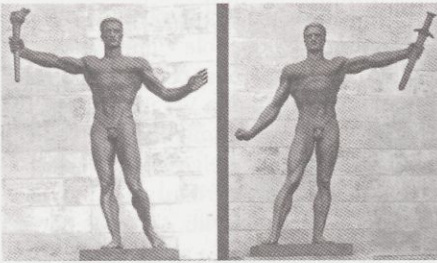
Rahva ideelised juhid ning uue maailma idee kehastused tulevikuriigi väravas. Taas on tegu ühe ideoloogilise mudeliga, mis tunnusklikult just samal ajal ilmnes ka teise totalitaarse riigi, Hitleri-Saksamaa kunstis.

1937. aastal nimetas Saksamaa Führer Adolf Hitler oma otsealluvaks "riigipealinna peaehtsuseinspektoriks" Albert Speeri (1905 – 1981), kes Reich'i esimese esindushoonena rajas Uue Riigikantselei, uue poliitilise vaimuse arhitektuurse sümboli.

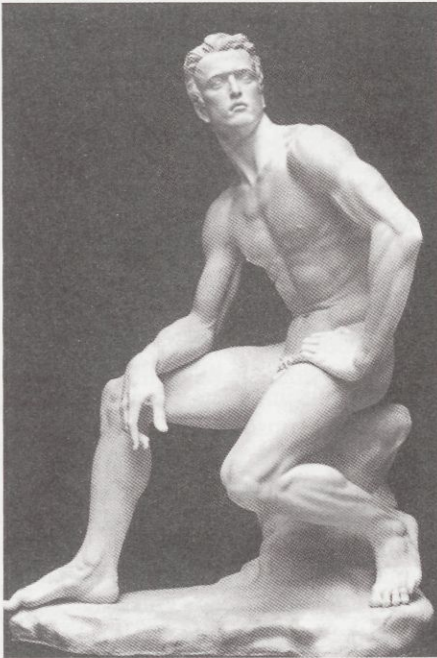
Hilisem Reich'i esikunstnik, keda on küllap ülekohtuselt tituleeritud ka "uusaja edukaimaks riigikunstnikuks"⁹, Düsseldorfis kunstiakadeemias skulptuuri õppinud Arno Breker meenutas 1938. aastast: "Speer... helistas ja palus mul tulla tema töö juurde. Ta võttis mu vastu ja näitas siis eestois Uue Kantselei õue maketti. Väga ilus ning õilis arhitektuur. Hoone sissekäigu ees kummalgi pool sambaid seisis kaks tühja alust. Näinud seda ansamblit, ütlesin ma: "Ma arvan teadvat, mis siia sobiks..." Ja koju minnes hakkasin bus-sis visandama kaht kuju. Kaht meest. Mõistuse mees ja võitluse mees. Esimene hoiab tõrvikut, teine mõõka. Läksin oma visanditega Speeri juurde. Esimesel hetkel ei öelnud ta midagi, siis tuli Hitler. Ta vaatas kaht eskiisi suure vaimustusega ning ütles: "See siin on Partei ja see siin on Armeed."¹⁰

Mõlemad skulptuurid valati pronksi ja paigaldatigi kahele poole Uue Riigikantselei paraadsissekäiku.

A. Brekeri ajatuid, "müütilisi" hinge-seisundeid kujutav suure- ja puhta-jooneline klassikaline stiil oli kujunenud saksa skulptori Adolf von Hildebrandi (1847 – 1921) esteetika vooluvene poliitilistest arengutest sõltumatuks, kuid just selles nägi Hitler kõige täpsemat vastet oma peateoses "Mein Kampf" (1925) sõnastatud "isandapildi esteetikale"¹¹, mis pidi järgima rassiteoreetiku Hans K. F. Güntheri jutlustatud "aaria stiili". Seda stiili püüdsid tabada ka teised kujurid Kolmandas Reich'is, näiteks Georg Kolbe



Arno Breker. Mõök ja tõrvik.
Arno Breker. Sward and Torch.



Arno Breker. Kutsumus.
Arno Breker. Mission.

ja Karl Albiker. Samuti ilmnis A. Brekeri loomingus natsionaalsotsialismi ideoloogi Alfred Rosenbergi (1893 – 1946) nõutud “kangelaslik-kunstiline hoiak”.

Viimast nõudis mäletatavasti ka sotsialistliku realismi esteetika.

Nii leiab V. Muhhina skulptuuri-grupp “Tööline ja kolhoositar” endale veel ühe paarilise, A. Brekeri kaksik-skulptuuri *Reich*’i Uue Kantselei paraadõuelt. Olgu veel lisatud, et nii nagu V. Muhhina, oli ka A. Breker oma maa paviljoni kujundaja 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel. Tunnuslikult kutsus J. V. Stalin 1939. aastal Arno Brekerit tööle Nõukogude Liitu. Ja veelgi tunnuslikumalt võis pärast Nõukogude vägede lahkumist Saksa Demokraatlikust Vabariigist leida mitmeid A. Brekeri kuulsaid skulptuure (mh. “Kutsumus”) Eberswalde kinnise sõjaväeosa spordiväljaku äärest, kus nad sundimatult olid rakendatud sotsialist-

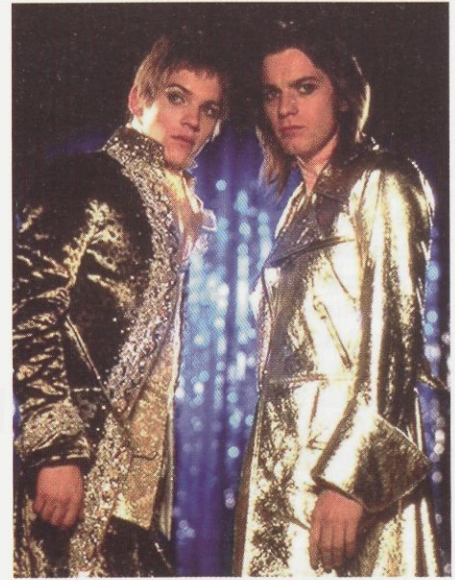


Georg Kolbe. Memoriaal. 1935.
Georg Kolbe. Memorial. 1935.



Karl Albiker. Teatejooksjad.
Karl Albiker. Relay-runners.

liku armeespori propaganda teenistusse.¹² Nii nõukogude “sotsialistliku realismi” kui natside “rassistliku realismi” esteetika aluseks oli kunsti ja tegelikkuse samastamine. “Kui irratsionaalsed antused ei seisa subjekti vastas objektidena, vaid subjekti täielikult tingivad, tema mõtte- ning arusaamisviisi kujundavad, siis pole kunst mitte retseptioon ega peegeldus, vaid üksnes kõrgema taseme olemise väljendus, ja seda puhtamalt, mida vähem sekkuvad mõistus ning subjektiivne teadvus.”¹³ Võitluskaasluse-relvavendluse teema, mida klassikalises kunstis ühtviisi väljendavad nii Kritiose ja Nesiotese



Kaader filmist “Velvet Goldmine”.
Still from ‘Velvet Goldmine’.

“Türannitapjad”, V. I. Lenini ja J. V. Stalini paarisskulptuurid, V. Muhhina “Tööline ja kolhoositar”, A. Brekeri “Tõrvikukandja” ning “Mõögakandja” kui ka K. Albikeri “Teatejooksjad”, elab tänapäeva kunstis edasi ja väljendub näiteks moodsas fotograafiaski ikka sellesama klassikalise skulpturaalse ja pateetilise stiilina, mida ootasid nii sotsialistlik kui ka natsionaalsotsialistlik esteetika.

Jät kub.

- 1 Gerhard Zinserling. Abriss der griechischen und römischen Kunst. Leipzig 1982, lk. 102 – 103.
- 2 Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu. Lühikursus. Tallinn 1941, lk. 205. (Minu kursiiv.)
- 3 Tsit: Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei ajalugu. Tallinn 1971, lk. 344.
- 4 Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu. Lühikursus. Tallinn 1941, lk. 279.
- 5 Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu. Lühikursus. Tallinn 1941, lk. 359.
- 6 Wolfgang Hütt. Wir und die Kunst. Berlin 1964, lk. 662.
- 7 Peatükke kunstiajaloo. Tallinn 1989, lk. 173.
- 8 Vladimir Papernyj. Kul'tura Dva. Moskva 1996, lk. 205. (Vn. k.)
- 9 Bazon Brock. Tod, Chaos, Kitsch und Propaganda – Arno Breker. – Die Bunte 1983. Tsit. <http://www.uni-wuppertal.de/FB5-Hofaue/Brock/Schritte/AGEU/Breker.html>
- 10 Tsit: M. Marmin, J. Infiesta: Arno Breker. Barcelona 1976. Tsit.
- 11 Günter Hartung. Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien. Berlin 1983, lk. 177 – 190.
- 12 Magdalena Bushart. Überraschende Begegnung mit alten Bekannten. Arno Brekers NS-plastik in neuer Umgebung. Raamatus: Berthold Hinz (Koost.). NS-Kunst: 50 Jahre danach. Marburg 1989, lk. 35 – 54.
- 13 Günter Hartung. Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien. Berlin 1983, lk. 179.



KAAREL KURISMAA

**Andres Vihmand (Ajukaupmees) ja Indrek Järve.
Tammsaare – tõde ja õigus. 1999.
Andres Vihmand (Brain Merchant) and Indrek Järve.
Tammsaare – Truth and Justice. Tallinn, 1999.**

Tammsaare installatsioon

22. – 25. aprillil 1999 viisid Eesti Kunstiakadeemia tudengid Andres Vihmand (Ajukaupmees) ja Indrek Järve Tallinnas Tammsaare pargis ellu mittetulundusliku kunstiprojekti "Tammsaare – tõde ja õigus". Projekt toimus "Jazzkaare" raames iseseisva üritusena. See oli kineetiline kunst, ennast anonüümselt väljendav olek, mille motoks: "Suu kinni – vaikus on püha". Autorite arvates on ka kunstis väga oluline liikumine ja muutumine, mis on oluline tänapäeva ühiskonnale. Me soovime Tammsaare kujust luua aga hetkelise piduri, tuletamaks inimestele (rahvale) meelde, kes me oleme, kust tuleme ja kuhu läheme. Kõik on ju lihtne ja kõik põhjused selged, isegi selles segadikus, mis ümbritseb eesti rahva poolt armastatud kirjaniku kuju.

Kirjaniku kangasemässimine muudab ta anonüümseks, et lahustada konkreetsust ja vastuvaidlematust, mis Tammsaare ümber on.

MINA ISE

tõde ja õigus
asub ka väljaspool
a. h. tammsaare
tõde ja õigust!

Suured tänud Arian Levinile, kes õpib Eesti Musikaakadeemias elektroonilist muusikat, ja teistele muusikutele, sealhulgas Rauno Remmele, kes aitasid koostada helitausta CD-d.

Tuleb muuta suhtumist

Viktor Misiano, Moskva juhtivaid kunsti-
teoreetikuid ja kuraatoreid, räägib Heie Treierile
kunstimasinast, -strateegiast ning sellest, kui võrd-
tähtis sotsioloogiline kategooria on sõprus.

**Puudutasite 1990-ndate konverentsil*
probleemi, et kunstisüsteem on muu-
tunud anonüümseks ja ebainimlikuks
masinaks... Milles näete väljapääsu?**

Probleem pole minu arvates mitte selles, et küsida pääsemismooduste järele. Sest tegemist on ühega neist küsimustest, millele vastust pole. Meil on vaid kaks võimalust – olla osa masinavärgist ja püüda isiklikult ellu jääda inimlikul viisil, see on puhtisiklik strateegia. Või loobuda. Kuid siis kaotame koha kunstimaailmas. See tähendab, et ükskõik mida me väljaspool seda masinat teeme, pole see enam kunst. Ja me ei saa ikkagi midagi teha.

**Kas kunstimasinas tegutsedes tuleks
püüda seda positiivses suunas mõjuta-
da?**

Ei, me ei saa midagi teha. Ei, ei, masin on palju-palju suurem kui oleme meie. Me võime püüelda selle poole, et oleme absoluutselt kindlad, et meie strateegia, meie isiklik käitumine on vastavuses meie olemusega, et me oleme moraalsed, tehes asju mitte karjääri pärast, vaid... Sellest peaksid lähtuma kuraatorid, kriitikud, kunstnikud... Kuid, mis kõige tähtsam: minu arvates variseb see masin varsti kokku. See on väga lihtne. Kui miski on suremas, see sureb. Me võime teda turgutada mingi uimastiga, maskeerida teda, et ta näiks elusana. Kuid ta on surmale määratud, olen selles absoluutselt veendunud, isegi juhul, kui see kõlab praegu uskumatuks. Ja asemele tuleb midagi värske-



Ants Juske, Viktor Misiano ja Ksenja Kisljakovskaja Tallinna Kunstihoones 19. jaanuaril 2001.

Ants Juske (art critic, Tallinn), Viktor Misiano (art critic and curator, Moscow) and Ksenia Kisljakovskaja (Moscow) at Tallinn Art Hall. 19. January 2001.

mat, autentsemat, huvitavamamat. Millal see toimub, ma ei tea. Arvan, et kõik sõltub kogu ühiskonna, ideoloogia jne. olukorrast. Me elame üleminekuajal, mitte ainult meie siin postkommunistlikes riikides, vaid terve maailmas, sest 1990-ndatel olime endiselt motiveeritud ängi, ideoloogia impulssidest.

Minu arvates süsteem toimis 1990-ndatel seetõttu, et ta laienes ekstensiiv-

selt ja teda õigustas rahvusvahelise, globaalne kord.

Praegu on selge, et keegi pole suletud süsteemist huvitatud, välja arvatud need, kes saavad olukorrast kasu – direktorid, kultuuribürokraadid, etableerunud kunstnikud. Aga loovad, autentsed isikud mõistavad, et süsteem on väga haige.

Muutuse peaks esile tooma

põhiküsimuse esitamine: MILLEKS? Miks teevad kunstnikud seda, mida nad teevad, kellele nad adresseerivad oma sõnumi, kuidas nad on seotud publikuga, kes on nende publik, mida publikule öelda? Kunstnik peaks taas veenma avalikkust, et too vajab kunsti – et kunstist saab rõõmu, et kunstil on sõnum.

Milline võiks olla kunsti funktsioon edaspidi? See puudutab muu hulgas suuri rahvusvahelisi näitusi, biennaale jms., mis oleksid tehtud justkui rahvusvahelise kunstimaailma jaoks, kes sõidab kohale avapäevadeks, aga kohalikud ei tunne, et nad peaksid omaenda linna suurüritusel käima.

Olen rahvusvahelise kuraatorite ühenduse liige ja meil oli kombeks meili teel arvamusi vahetada.

Robert Fleck, austria päritolu prantsuse kuraator, palus kord toetada prantsuse kuraatorit Mubaraci, kel oli institutsioon ühes provintsilinnas ja uued võimule tulnud poliitikud keeldusid tema keskust rahastamast. Mulle meeldib ta kui kuraator, mulle meeldib tema innovatiivsus. Aga kui ta on kaheksa aastat juhatanud kaasaegse kunsti keskust väikelinnas, suutmata luua sidet linnavalitsusega ja veenmata kohalikke (nad ju hääletaksid poolt, kui on uhked oma institutsiooni üle ja vajavad seda), siis ma ei arva, et me peaksime teda toetama. Kui poliitikud, kes on ju huvitatud avalikkuse toetusest, saavad lubada endale regionaalse keskuse sulgemist, pole seda institutsiooni järelikult linnale vaja. See on vaid üks väike näide.

Aga sama võib juhtuda “documenta-ga”, “Manifestaga”, mis tahes institutsiooniga.

Sest meie oleme elanud Nõukogude Liidus ja näinud, et asi, mis võis tunduda kõikvõimsa ja igavikulisena, võib, kui ta on seest tühi, kerge tuulepuhangu mõjul kaduda.

Ka Lõuna-Aafrika biennaal lõpetas toimimise. Aga see asutati 1990-ndate algul jälle poliitilistel kaalutlustel ülalt-poolt, et näidata maailmale, kui demokraatlik riik on Lõuna-Aafrika Vabariik.

Jah. Raha jaotatakse pidevalt ümber. Raha läheb nüüd uude tehnoloogiasse, multimeediasse, see valdkond tundub nüüd ihalusobjektina nii poliitikutele kui sponsoritele. Ka Kölnis toetatakse multimeediakeskusi. See lihtsalt juhtub

KATEGORIA, MIS ON PÄRAST PALJUSID AASTAID TAGASI TULEMAS, ON KATARSIS.

nii. Minu arvates tuleb muuta suhtumist, endistviisi edasi elada pole enam huvitav, see on igav, me peame midagi ette võtma.

Kunstnikud peaksid vaatajaga kontakteerumiseks leidma uusi viise. Minu arvates see, mis toimub viimasel ajal videos, suudab inimestele muljet avaldada, pärast neid igavaid neokontseptuaalseid installatsioone, keerukaid tekste, enigmaatilisi asju. Kunst peaks püüdma praegu video vahendusel taasluua katarsist. Kategooria, mis on pärast paljusid aastaid tagasi tulemas, on katarsis. Näiteks see, mida teeb Jaan Toomik, suudab mulle emotsionaalselt nii suurt muljet avaldada. Jaan Toomik, Shirin Neshat, Eija-Liisa Ahtila – kõik need kunstnikud, kes on hetkel minu arust parimad, lihtsalt avaldavad mulle muljet.

Milleks minna “Manifestale”, kui seal näidatakse igavat kontseptuaalset kunsti, igavat videot, me võime need videokassetid ka koju tellida. Ja miks me peaksime raiskama aega, raha, head tahet, minema Moskvas näitusele, võtma takso, andma mantli riidehoidu, maksuma 5 rubla, astuma trepist üles, kui, teades kunstniku, töö pealkirja ning antud ruumi, võin näitusel pakutavat ette ennustada?

Nii et kunst peaks suutma avaldada inimestele muljet. Näiteks Jaan Toomiku, Shirin Neshati, Bill Viola strateegia – see on, kui kasutada Moskva kunstiringkonna kõnepruuki, “netlenka i duhhovka”, mis tähendab “igavikuline” (netlennaja) ja “hingeline” (duhhovnajaja), samas on tegemist muidugi iroonilise kõnepruugiga, sest “duhhovka” tähendab praeahju.

See tähendab ju ka soojust! Need on ju inimlikud kategooriad?

Absoluutselt. See on uus humanism, või kuidas soovite. Posthumanismi ajastu on läbi. Avangardi projekt on läbi. Miks meeldis Joseph Beuys kõigile nii väga? Aga ta pole neile iial meeldinud! Miks siis aktsepteeritakse sellist käsitatut suurt klouni suure kunstnikuna? Väga lihtsal põhjusel. Ta oli radikaalne progressimeelne kultuuriline aktivist. Ja haritud keskklassi inimesed teadsid, et on hea töötada progressi, moderniseeru-

mise hüvanguks. Nii et miski on käsitamatu, võõrastav sellepärast, et see on suunatud igapäevaelu banaalsuse vastu. Me peame veidi ootama, täiskasvanuks saama, ja siis muutuvad Beuysi enigmaatilised omadused mõistetavaks, nii nagu juhtus Picasso, Matisse'i, kogu ajaloolise avangardiga. Nii usuti, et progressiivne kunst, mis baseerub eksperimenteerimise ideel, muutub hiljem normiks, see on avangard, ja kogu ühiskond läheb ühes teatud suunas. Nii anti tunnustus sedalaadi kunstile ja tsiviliseeritud inimesel oli keelatud avangardkunsti kritiseerida. Kuid nüüd on sellel lõpp.

Nii et üks väljapääsu võimalus on ümber mõtestada kunsti hingelised-vaimsed omadused.

Teine võimalik strateegia, mida esindavad Cattelan, Brener, Kulik jt., on torpedeerida ühiskonda, tehes midagi sellist, mida paljud inimesed tahavad teha, aga ei tee, kas siis konformismist või julguse puudumisest. Nad vihkavad poliitikuid – ja kunstnik tuleb ja rikub poliitikute näo. See on terroristlik strateegia. Need kunstnikud tegutsevad ühiskondlikus ruumis, kasutades veidrat spetsiifilist vormi, aga niimoodi, et pärast kõik räägivad: “Oled sa kuulnud, mida Cattelan tegi?” Ka see on üks võimalus, kuidas taastada dialoog ühiskonnaga. Kuid see toimub väljaspool süsteemi, institutsiooni.

Nii et minu arvates on kaasaja kunstnikul kaks võimalust. Aga võib-olla on neid rohkem, eks näe.

Tulles tagasi lokaalse ja rahvusvahelise vahekorra juurde... Esindate Moskvas rahvusvahelist kunsti, ent kuidas tuletate toime rahvusvaheliste ja kohalike kriteeriumide konfliktiga – kohapeal ei loeta sama kirjandust, inimesed reisivad vähem, sageli lähtutakse teistest reeglitest, ei arvestata rahvusvahelisel areenil toimuvaga ning siis võib tekkida lausa vihkamine.

Globaliseerumise üks eelis on see, et võime luua kohapeal omaenda rahvusvahelise kunstikogukonna. Jah, muidugi, ka minu ümber on palju inimesi, kellega ma ei suhtle, mul on palju provintslikke kolleege, olen kohanud

totaalset ükskõiksust, uudishimu puudumist maailmas toimuva vastu, kõik see on tõsi. Kuid mina arvan, et see on normaalne. Ka Moskva mikrobioloogide hulgas on kaks-kolm rahvusvahelist mikrobioloogia staari, kes suhtlevad California, Müncheneri akadeemiaga.

Aga sama probleem on kõikjal. Te võite minna Pariisi suurtesse institutsioonidesse ja kohata täielikku provintslikkust, enesekesksust. Kui palju on prantsuse kuraatoreid, kes räägivad inglise keelt? Ainult mõned. Väikeses Ljubljanas võite te kohata rohkem rahvusvahelisi inimesi kui Bostonis või Pariisis!

Nii et kõik sõltub kohaliku olukorra võimest ennast organiseerida, luua dialoog. Tegelikult on rahvusvahelise ja lokaalse vahekorrad väga peened. Mõnikord piisab iseendale ütlemisest: "Ma tahan olla rahvusvaheline." Ja suunata oma kõrv rahvusvahelise suhtluse lainele.

Olete valinud Jaan Toomiku raamatusse "Fresh Cream" saja parima kaasaja kunstniku hulka. Milline on Toomiku retseptsioon Moskvast?

Tegelikult pole tal Moskvast näitust olnud. Loodetavasti õnnestub meil tema töid näidata aprillis suurel näitusel, mille ettevalmistused praegu käivad. Kuid fakt on see, et Moskva rahvusvaheliste kunstnike grupp väga armastab ja austab teda. Juri Leiderman tuli pärast üht näitust minu juurde ja ütles: "Viktor, see Jaan Toomik on lihtsalt võraturu, jälle oli ta parim." Helistasin kord Jaanile ja kutsusin teda osalema näitusel Pariisis Jeu de Pomme'is, mainisin vene kunstnikke, kes ka esinevad – Leiderman, Gutov, Kulik. Küsisin, kas ta on nõus sellises kontekstis esinema. Jaan vastas, et aga need on parimad kunstnikud, keda tema teab. Nii et ausust on vastastikune.

Dialoogist Moskva ja Irwini, Leidermani ja Sugari, Leidermani ja Toomiku, Toomiku ja minu kui teda austava kuraatori vahel tekib kummaline professionaalsete ja emotsionaalsete suhete võrgustik, mis eksisteerib kunstimasina sees. Ühe oma teksti pealkirjaks panin "Sõpruse institutsionaliseerimine". Ma väga usun sõpruse tundes.

Kui aus olla, on ka minul sama kogemus –

– heade tuttavate võrgustikust tekib justkui isiklik maailmakaart. Täpselt. Minu arvates ei peaks ütlema, et see on väga isiklik asi, mis ei lähe arvesse. Ei saa öelda, et su isiklikul suhtel pole seost tööga, et sa pead olema objektiivne. Või öelda: ma ei taha seda välja paista lasta, muidu peetakse seda maffiaiks. Mina arvan vastupidi, et peaksime kuidagi peegeldama need suhete võrgustikke, st. peaksime neid institutsionaliseerima. Sest sõprus pole ainult emotsionaalne, vaid ka sotsioloogiline kategooria, see on tõsine asi.

Ja see on üks kunstiajalugu mõjuvaid hoobasid ka praegu, iga päev. Aga täpselt. Vist Clement Greenberg ütles, et 20. sajandi kunstiajalugu on sõpruse ajalugu. Jaa-jaa!

Eesti Kunstiakadeemia, 20. jaanuar 2000.

* 19. ja 20. jaanuaril korraldas Kaasaegse Eesti Kunsti Keskus konverentsi 1990. aastate kunstist, samaaegselt presenteeriti ka Sirje Helme ja Johannes Saare koostatud-toimetatud artiklite kogumikku "Ülbed üheksakümnendad". Raamatut retsenseerib järgmises kunst.ee-s Hasso Krull.

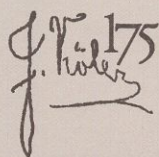
MUSDIENU UTOPIJA CONTEMPORARY UTOPIA

INTERNATIONAL CONTEMPORARY ART EXHIBITION 5TH APRIL - 20TH MAY 2001
MUSEUM OF ART ARSENALS, EDUARDS SMILĢIS THEATRE MUSEUM

Bettina Allemo Art in Ruins Julie Ault+Martin Beck D-L Alvarez Mika Ballou Ēriks Božis
Marc Brandenburg Stan Douglas Dace Džeriņa Anta Pence Dita Pence Dominic Eichler Valie EXPORT
Mikaelis Fišers Andris Fridbergs Ginta Gabrāna Kristaps Galzis Liam Gillick Andrija Grinberga Rainer Kamiah
Lovett Codegnone Loring McAlpin Michaela Mellán Piotr Nathan Natacha Nisiš Monika Pormale
Ieva Rubeze Erik Schmidt Katharina Sieverding Wolfgang Tillmans Mina Totino Anita Zabijevska

Curator Frank Wagner (Germany) Organized by LCCA
Alberta iela 13 Rīga LV-1010 Tel. 7039288 www.lcca.lv

Kultūraspēkļu FONDS SORGA FONDS-LATVIA RRB Riga This Week MĀKSLA studija Berlin Senat Goethe Institut Austrian Embassy British Council Diena Lufthansa airBaltic BALTIK ELEKTRO



Johann Köler 175

Eesti Kunstimuuseumi näitusega "Johann Köler 175"
kaasnevad üritused Rüütelkonna hoones Kiriku plats 1.

ETTEKANNETE PÄEV 9. MÄRTSIL

Tiina Abel. Sissejuhatus.

Mai Levin. Johann Köler 19. sajandi vene maalikunsti kontekstis.

Reet Varblane. Lorelei ja Kerberos. Naise ja mehe kujund Köleri loomingus.

Timur Novikov. Põhjamaade uus renessanss.

Ljudmilla Markina. Baltisaksa kunstniku Otto Friedrich Mölleri (1812–1874) looming.

Tatjana Zeljukina. Akadeemik Julius von Klever Baltikumis.

Tiina-Mall Kreem. Skulptor Alexander von Bock.

Alar Nurkse. Köler versus Köler. "Tatarlanna Mšatka mõisa aias" kaks versiooni.

Anders Härm. Lolita ja valvatud alateadvus. Köleri "Truu valvur"
nabokovlikust perspektiivist.

Anu Allas. Rahvuslik minapilt kõverpeeglis. "Lorelei needmisele"
projitseeritud "Eesti legend".

Peeter Linnap. Puulane ja Tohtlane Eesti kunstis: Johann Köler ja Reinhold Sacher.

KONTSERDISARI "JOHANN KÖLERI AEG MUUSIKAS"

18. märts kell 16. 00 Muusikat flöödile ja harfile. Esitavad Raivo ja Eda Peäske.

15. aprill kell 16.00 Edvard Grieg. II keelpillikvartett. Esitavad Mihkel Kerem, Helen Normet,
Kaarel Veenre ja Ardo Västrik.

20. mai kell 16. 00 Mussorgski "Pildid näitusest". Esitavad Neeme Punder, Olev Ainomäe,
Vahur Vurm, Rait Erikson, Kristjan Kungla.

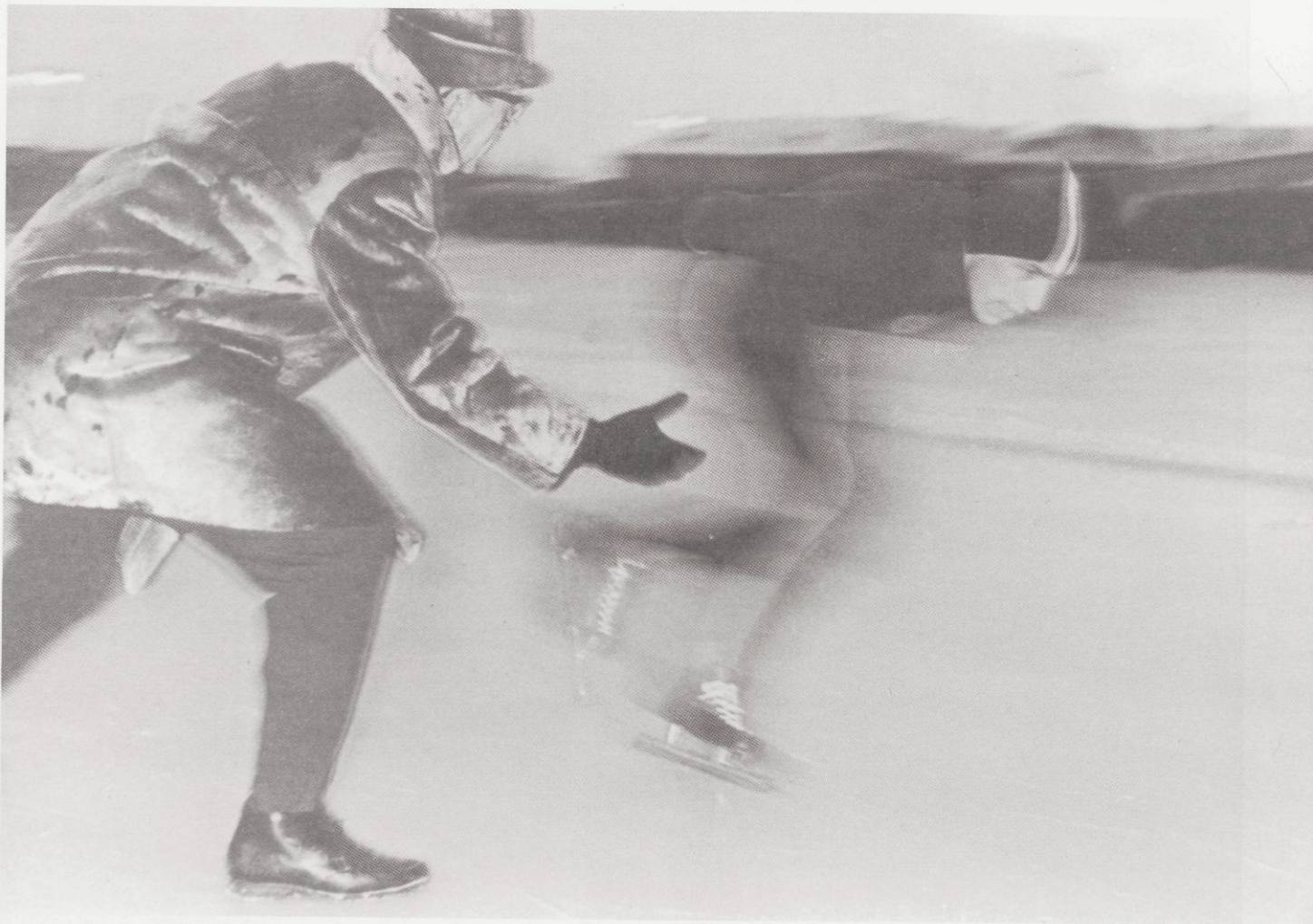
10. juuni kell 16. 00 Baltisaksa heliloojate looming. Esitavad Kaia Urb, Janika Lentsius,
Urmas Vulp, Heiki Mätlik.

LOENGUD

24. märts kell 15. 00 **Mai Levin.** Johann Köleri aeg: akadeemiline kunst 19. sajandil.

21. aprill kell 15. 00 **Anu Allas.** Elulugu piltides. Köleri sõpruskond.

26. mai kell 15. 00 **Peeter Linnap.** Portree ja fotograafia.



Isi Trapido. Rekord tuleb. 1967.

Isi Trapido. The Record will Come. 1967.

Modernsus Eesti fotograafias (1960. – 1980. aastad). II osa Peeter Linnap

MÕISTAGI EI SAANUD totalitaarse ühiskonna tingimustes laiema avalikkuse ette tulla kuigi ekstreemsete või eksentriliste manifestidega. Sellele vaatamata on ilmsed mõnedki "vaikivad kokkulepped" ja Eesti modernse foto

märgatavad (võib olla mitte lõpuni teadvustatud) seosed II maailmasõja eelse Stieglitzi, Moholy-Nagy ja Renger-Patzschi esteetilise pärandiga, mida foto ajaloos tuntakse kui "uue nägemise" (*new vision, neues sehen, neue sach-*

lichkeit) esteetikat. Sääraste kunstiideoloogiate algseks sihiks oli igapäevase visuaalse kogemuse kummutamine/ümberdefineerimine ootamatustega, kasutades foto- ja kinoaparatuuri (uusi) võimalusi.³⁸ Üheks tunnus-

likumaks jooneks, mis sellega paratamatult kaasnes, oli “fotograafilisuse” enese rõhutamine: “Fotomaterjali ja keemiliste omaduste nähtavakstegevemise kõrval esindas modernistlik fotograafia ka struktureeritud vaadet maailmale.”³⁹

Kunstnike sõnastatud taotlusi

Kuigi ENSV-s mõistagi otsest revolutsiooni välja ei kuulutatud, oli nii rühmituse STODOM kui rea ekstsentriliste näitustel selgesti näha, kui hoogsalt püüti vabaneda senise “kohustusliku kaamerarealism” ahitusest ja temaatilisest diktaadist. Et püriti esmajoones “individuaalse vabaduse” suunas, meenutas ka fotoväljapanekute üldpilt 1960. aastatest alates vormivõtete rikkalikku entsüklopeediat⁴⁰. Kuid muidugi mitte alati ei saanud kõiki visuaalseid taotlusi samaväärsel järjekindlusega teoreetilised põhjendused: “Selle asemel, et otsida radikaalselt uut, jäi Eesti neo-modernistlik foto just oma pildiliste, mitte teoreetiliste juurte manu, olles sisuliselt introvertne kontemplatsioon.”⁴¹ Et olemuselt oli Eesti modernne foto nagu muugi Eesti avantgardkunst n.-ö. reproavangard⁴², siis on ka mõistetav, et rahvusvaheliste kunstideede “importimisel” jõudis enamasti kohale vaid nende visuaalne külg, kuid mitte ideoloogiline põhjendus: “Fotograaf peab suurt rõhku pöörama vormile. Jutustavad fotod on pigem teater kui kunstiline foto. Dekoratiivsus viib foto kunstilise poole.”⁴³ Tüüpiliselt igasugustele kvaasimodernsetele lähte-hoiakutele oli ka Eesti fotograafia tunnuslik niisiis vaid väga üldine subjektiivsuse püüd, mis väljendus lihtsalt autorihoiakute mitmekesisust: “Fotograaf kui konstruktor, provokaator, iseenda peegel või demiurg virvlesid näitusesaalides põgusalt nagu estraadil. Hasardiga, mis tingis ka pealiskaudsust, võeti läbi nii mõndagi maailmafoto stiilirepertuaarist.”⁴⁴

Vaidlused fotokunsti spetsiifika üle: “esteetiline” ja “sotsiaalne”

Enamik dispuute foto väljendusvahendite eripära ja selle kunstiliigi sihtide üle jäi 1960. – 80. aastatel “lahendamatu” dihhotoomiate vangistusse: kas foto on objektiivne või subjektiivne, sotsiaalne või esteetiline kujutamiska-



Jaan Rõõmus. Tallinn I. 1982.

hend? Kas tegemist on kunsti või publitsistikaga? jne. Säärased probleemid lähtusid polüfunktsionaalse kujutamishendi määramisest tervikuna – näib, et enam kui kahekümne aasta jooksul ei suudetud kuidagi sõnastada tõsiasja, et niipalju kui on foto/fotograafia erinevaid kasutusvaldkondi, on ka erinevaid diskursiivseid tähendusi, eesmärgi, väärtusi või tõdesid. Sadades artiklites ja esseedes püüti niisiis üheselt ja ükshaaval fikseerida foto suhteid aja ning ajalise põgususega⁴⁵, klaarida vahekordi dokumentaalse ja kunstilise⁴⁶, motiivi väärtuse ja pildi väärtuse⁴⁷ või siis objektiivsuse ja subjektiivsuse vahel⁴⁸. Niisamuti ei jõutud kokkuleppele, kas foto peab jääma väljendusvormilt oma (piiratud) vahendispetiifiliste võimaluste juurde või on lubatud laenud teistest kunstiliikidest, nagu praktiseeris seda 1960. – 70. aastatel rühmitus STODOM. Konsensus ei saavutatud isegi mitte põhilistes kommunikatsiooniküsimustes: kas foto esteetiline väärtus on *a priori* juba motiivis eneses, “asub” see pildis või sünnib hoopis vaatajapoolses tõlgendusprotsessis jne.⁴⁹ Suurimaks probleemiks ja kõige aktiivsemalt vaieldud teemaks kujunes siiski “esteetilise” ja “sotsiaalse” väärtuse vahekord fotograafias.

Kuigi Walter Benjamin esitas hiilgava tõestuskäigu “esteetilise” transfor-

matsioonimehhanikast “sotsiaalseks” juba 1931. a. essees “Kleine Geschichte der Fotografie”⁵⁰ seoses August Sanderi loominguga, vallandus Eestis analoogne dispuut alles 1980. aastate alguses. Pärast pikaajalist eksperimenteerimist fototehnilise võttearsenaliga (1960-ndate keskpaigast kuni 1980-ndate alguseni) ilmnes lõpuks ka üldisem tüdimus ja heideti ette, et fotos on keskseks saanud “...süüvimine estetismisse. Kõik on allutatud valguse ja vormi plastilisele mängule, kantud poeetilist tunnetusest, peenest kompositsioonitajust, sisemisest elegantisist.”⁵¹ Ja edasi: “...sääraste fotode autorid seisavad seljaga reaalse elu poole, et nad eksisteerivad väljaspool aega.”⁵² Fotograafia missiooniks olevat hoopis... “ühiskondlik aktiivsus. Fotograafia lubab tungida vägagi aktuaalsetesse ühiskondlikesse küsimustesse.”⁵³ “Parimadki” dispuuterijatest jõudsid vaid teoreetilise oletuseni, et esteetiline ja sotsiaalne ei saa teineteisest üldse lahutada⁵⁴ või et need kategooriad tegelikult teineteisele ei vastandugi.⁵⁵ Surnud ringist välja ei jõutud neis vaidlustes aga hoopis lihtsamatel põhjustel, kui algselt tundub. Torkab silma, et nii “esteetilise” kui “sotsiaalse” mõistelise sisu jätsid vaidlejad täpsemalt määratlemata või, mis veelgi ilmsem – neile kategooriatele omistati ENSV kontekstis hoopis iselaadseid varitähendusi. Mõistete kasutamistuhumeid uurides selgub ridamisi, et totalitaarse režiimi tingimustes tähistas “sotsiaalsus” vaid riigiideoloogia sakraliseeritud paranoiat⁵⁶ ja ilmselt on sellega seletatav ka kunstnike vastuseis – kuna “...puudusid sotsiaalne tõde ja sotsiaalne konflikt.”⁵⁷ Säärane olukord muutus alles 1990. aastate alguses seoses riigist sõltumatu dokumentalisti-ka ja tõsielukunsti tekkega.⁵⁸

Sarnane umbmäärasus valitses ENSV fotograafias ka “esteetilise” ja “estetismi” käsitamises. Kirjeldades rühmituse STODOM tekkelugu, ei konkre- tiseeri Peeter Tooming selle esteetilis- platvormi: “... 1964. aastal tuli Andrei Dobrovolski lagedale oma loomingulise programmiga, mille põhiideeks oli eneseväljendus”⁵⁹, selle asemel võrdleb ta uuenduslikku rühmitust kirjandusliku Siuruga, kus “...samuti oli kuus täiesti eriilmelist loojanatuuri, kes moodustasid loominguliste inimeste sõpruskon- na ja oma vallas pisikest tormi üritasid.”⁶⁰ Mis puutub paljuräägitud



Boris Telitsón. 1975.

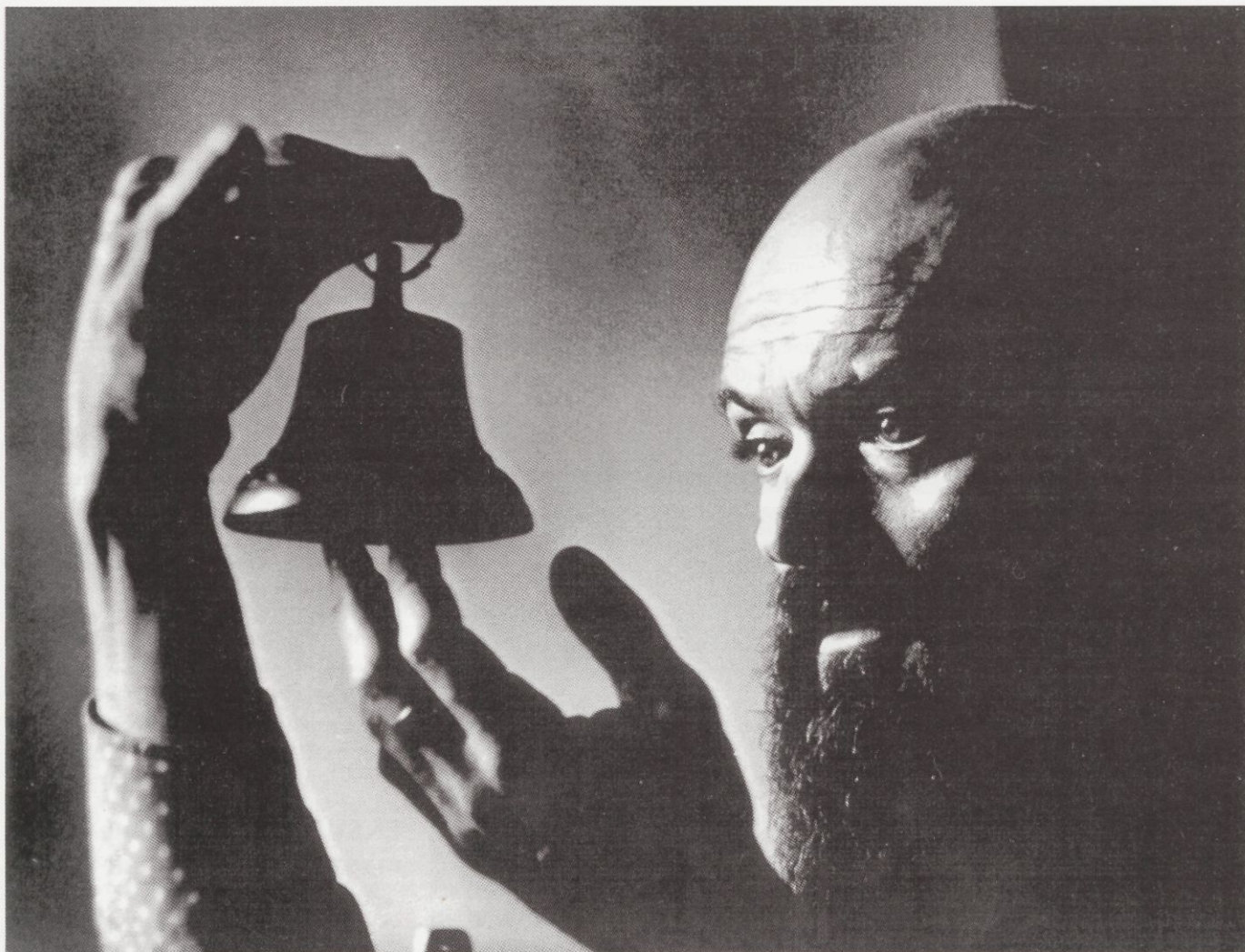
ÜHELT POOLT SAAB INSTITUTSIOONIDE JA KIRJUTAJATE ÜLEOLEVAT SUHTUMIST FOTOSSE PÕHJENDADA SELLE VALDKONNA PIKAAJALISE “HOBIKUNSTI” STAATUSEGA. TEISALT VÕIKS KÜSIDA, KAS POLNUD MITTE STATUS QUO SELLESAMA SUHTUMISE TAGAJÄRG?

“subjektiivsusesse”, siis on ilmne, et ajapikku revideeriti sellegi mõiste sisu. Modernse foto lõpuperioodil – 1980. aastate lõpul tekkinud kontseptualistid näiteks hakkasid subjektiivseks pidama “...objektiivsuse taotlust ennast”.⁶¹

Fotograafia kultuuritegelaste mõttepeeglis

ENSV-s kui totalitaarrežiimiga riigis oli põhikontseptsioon fotograafiast seotud vajadusega tõe monopoli järele. Nagu olen varemgi väitnud⁶², on fotograafia väljajäämine “kunstifäärist” seotud totalitaarse režiimi hirmuga sõltumatu kaamera kui autentse tõe instrumendi ja seega ka tõe monopoli õonestada suutva vahendi ees.

Siiski tundub, et eesti kunstil ja selle institutsioonidel esines fotograafia suhtes ka täiesti iseseisvaid, poliitikast sõltumatuid “seedimisprobleeme”. Mõneti tulenesid need tehnokunstide traditsioonide haprusest ja osaliselt ka sellest, et agraar-provintsiaalsele kultuurile tunnuslikult oli meil käsitöö osakaalu kunstis märgatavalt ületähtsustatud. Kui iseseisvas Eestis nimetas Hanno Kompus kunstifotograafiat võõrastavalt saksa mõtlematuseks ja Euroopa psühhoosiks⁶³, siis veelgi põhjalikuma skepsisega esines 1950. aastatel paguluses elanud Armin Tuulse. Tunnistades küll, et maailma moodsa kunsti muuseumid üksteise järel fotograafiaosakondi avavad, arvab ta ometi, et “kunstipärane foto” kasutab vaid kvaasiartistlikke võtteid ja selle väljenduslikkus on ebateadlik⁶⁴. Tuulset nagu enamikku ENSV humanitaarintelligentsi esindajaid näib häirivat ka foto “mehhaaniline” iseloom⁶⁵, mida luuletaja Hando Runnel on kirjeldanud järgmiselt: “Siiski ei rahuldanud see kunst mind kaua. Kompositsiooni-harjutustena olid nad rahustavad, selles mõttes oli kunsti tunne endiselt olemas. Aga muu, mis piltidel oli, ei tundunud enam eriti kunstina. Ei mõistnud, milles on asi. Tüdinusin peaaegu kõigest, mis piltidel seisis, olgu seal nii armsad olevused või maastikud kui tahes. Nad tundusid piltidel liiga iseseisvatena, ei hoolinud sugugi minust kui oma autorist ning loojast... ma olin kõik võtnud valmilt, korraga, kergelt. Kunst on kannatamine.”⁶⁶ Heaks näiteks üldisest “poeetilisest”, mitte analüütilisest suhtumisest fotograafiasse on ka Linnar Priimäe romantilised esseed, kus foto



Kalju Suur. Arvo Pärt. 1988.

sihina nähakse Andre Bazini poolt kirjeldatud “mumifitseerimiskomplekse”⁶⁷: “Iga foto on fikseering, tumm vastuhakk inimest läbivale ajale. Teadlik kaamera ette ast on pidurilevajutus vananemise nõlvakul. Vabatahtlik ülesvõetav püüab pageda aja käest ajatusse, elusaginast hõbedasoolade liikumatusse, üritab temast möödasoitvat aega enda juures peatada. Nii saab tema ülesvõttest ülestõus surma vastu, tõus nähtava surelikkuse kohale.”⁶⁸

Hoopis tuumakamad on 1980. aastate kultuuri- ja esteetikateoreetikute seisukohad, milles tõmbamata absurdseid võrdusmärke “vahendi” ja “kunsti” vahele arutletakse pigem foto kui kultuurilise märgi või tema väärtussüsteemi taastootva rolli üle. Semiootik Juri Lotmani nägemuses on... “foto meie kultuuriteadvuses looduse asendaja rol-

lis, teda samastatakse objektiga. See pole foto reaalsete omaduste määratlus, vaid tema koht kultuurimärkide süsteemis. ...Iga üksiku päevapildi suhteline täpsus on küsitav, kuid foto on täpsuse enda sünonüüm.”⁶⁹ Küllap just selle täpsuse tõttu on sotsioloog Leonid Stolovitši arvates fotograafia ka “...ühiskondlike väärtuste loomise, ülekandmise ja kinnistamise vahendiks. Fotograafia näitab varjamatult kogu nähtavat füüsilist reaalsust. Tä võib üle kanda selle nähtuse väärtustähenduse, mis temas on jäädvustatud.”⁷⁰

ENSV kunstikriitika suhtumist fotosse võib kirjeldada kui vastuolulist ja domineerivalt skeptilist. Ühelt poolt saab ehk üleolevat suhtumist fotosse põhjendada selle valdkonna pikaajalise “hobikunsti” staatusega. Teisalt võiks küsida, kas polnud mitte niisugune *sta-*

tus quo iseenesest sellesama suhtumise tagajärg? Teisisõnu – miks ei muutunud foto omaette kunstiliigiks muuseumide ja Eesti Riikliku Kunstiinstituudi (ERKI) silmis? Vaidlused lahenuks ilmselt koheselt niipea, kui ERKI oleks sääraseid kunstnikke täismahuliselt koolitanud ja kui nende teoseid oleks ostnud kunstimuuseumid. Ka ENSV kunstikriitika, mis küllalt tihti vaagis fotograafia suhteid kujutava kunstiga, näis oma sihiks pidavat nende valdkondade lahushoidmist. Kui Eesti Vabariigi päevil defineeriti fotot pigem kultuurikui kunstivaldkonnaks, siis ENSV-s väljendub “haritud suhtumine” Sirje Helme konstateeringus, et “... foto on meil ikkagi jäänud abivahendiks – seda nii pildi maalimisel kui ka kunstnikuks saamisel.”⁷¹ Võrreldes neid kahte valdkonda 1980. aastate lõpul, jõuab ka



Peeter Linnap. Pildikesi sügisest rannalt. 1979.
Peeter Linnap. Beach in Autumn. 1979.

Tamara Luuk fataalsele järeldusele, et “fotokunst ei kujune üldiselt kujutava kunstiga võrreldavaks, viimase eelispositsioon kunstide hierarhias on vaieldamatu. Nn. impressionistlik, sürrealistlik, uusasjalik või futuristlik foto sekundeerib analoogsetele nähtustele kujutavas kunstis, millele jääb spetsiifilise kunstilise informatsiooni genereerimise esmaõigus.”⁷² Fotost kui “esteetilisest harrastusest” (Kompus, Tuulse) on siin siiski tehtud sammuke edasi – tegemist on kunsti jälgedes liikuva järelnähtusega, mis ajalise nihkega

kopeerib ja imiteerib viimases läbiproovitud strateegiaid. Küsimust avangardist Luuk säärases valdkonnas muidugi ei püstitanud – valdkonda põhjalikult tundmata oli ilmselt lihtsam ebamugav olukord lahendada hoopis tsitaadiga autoriteetselt välismaalastel Jaakko Lintinenilt: “Avangard fotograafias on raskesti äratuntav. ...foto on ikka konservatiivne”.⁷³

ENSV perioodil leidis ka autoriteetseid kunstikriitikuid (Leo Gens, Jüri Hain jt.), kes fotograafia probleemidega mõnelgi korral tegelesid ning selle

“raskesti äratuntavat” uuenduslikku loomust kaardistada üritasid. Haritud kirjutistes eitati üsna järjekindlalt nn. fotograafia väärtusi kui maneristlikult dekoratiivseid.⁷⁴ Üksmeelselt oldi kriitilised ka fotonäituste üldpildi liigse lüürilisuse, maneerlikkuse ja dekorativismi suhtes.⁷⁵ Kvaliteet, mis kõigi kirjutajate poolehoidu võitis ja uuenduslikkust tähistas, oli aga nägemisoskus kõigis oma radikaalsetes, muust kunstist erinevates avaldumisvormides. Nii kirjutab Andres Rünk, et “foto väärtus koosneb algmotiivi väärtusest ja fotokujutise väärtusest”⁷⁶, märkides nõnda dokumentaalse kunsti dualistlikku olemust. Nõnda arvab ka Peeter Tooming, et “just nägemisoskusest oleneb foto loomingulisus ja (dokumentaalne) kujund”⁷⁷. “Samasse väravasse” mängib ka Leo Gens, kirjeldades, kuidas fotole ainuomane dokumentaalsus “lisab juuresolekuefekti... näiliselt juhuslikule detailile või fragmendile”.⁷⁸ Kui detailid kõrvale jätta, meenutavad säärased arutlused üsna tuntavalt saksa ja vene avangardfoto ja -kino taotlusi nägemis- ja vaatamisviiside revolutsioneerimise nimel.⁷⁹

ENSV kultuuripoliitiline maastik: ametivõimud ja avangardne foto

ENSV kultuuri kontrollaparaat tunnistas vastavalt Moskva instruksioonidele igasugused “avangardsed” katsetused fotograafias üldiselt ebasoovitavateks. Kui vene fotos oldi hädas Aleksandr Rodtšenko ja tema koolkonna pärandist lähtuva nn. formalismiga (“ilu ilu pärast”, kõiksugu “trikkideks” nimetatavad stilistilised võtted nagu kaamera kallutamine jne.)⁸⁰, siis eesti fotole pandi Nõukogude perioodil pigem pahaks “liigset kammerlikkust”, “ilutsemist”, “irdumist elust”.

Tsensuuriorganite vastureaktsiooni kutsus regulaarselt esile ka alasti inimkeha fotograafiline kujutamine. Nii keelati rühmitusel STODOM 1972. a. märtsinäitusel Võru muuseumis eksponeerida seitset aktifotot⁸¹ – säärane suhtumine kestis peaaegu 1980-ndate lõpuni. Otsides sellele põhjust ja tõmmates paralleele tsensuuriga teistes totalitaar-kommunistlikes riikides – Poolas, Tšehhis või Saksa DV-s⁸², näeme, et kontrollorganite antipaatia alasti keha suhtes pole põhjustatud mitte niivõrd totalitaarse süsteemi, kui

EESTI KUNSTIL JA SELLE INSTITUTSIOONIDEL ESINES FOTOGRAAFIA SUHTES KA POLIITIKAST SÕLTUMATUID "SEEDIMISPROBLEEME".

ilmselt pigem vene õigeusu ja kunsti traditsioonide poolt, mis tunnistati kogu N. Liidu territooriumil üldkehtivaks. Kuid tsensuuriorganite jaoks osutus "probleemaatiliseks" ka latentne mitmetähenduslikkus, nagu erinevad allegoorilised pildistrateegiad, isegi siis, kui need kujutasid lausa marksismi emblemaatilisi sümbboleid. Nii keelati 1972. aastal eksponeerida Rein Marani tööd "Lenin", kus oli kasutatud montaaži, või Andrei Dobrovolski fotot "Solarisatsioon" (1966), mis kujutab gruppi hääletajaid transformeerituna Sabbatier' efektiga. Vaevalt allus N. Liidu tsensuur kunstis mingitele lõplikult loogilistele reeglitele, kuid üldjuhul filtreeriti näitustelt välja kõik, mis võinuks kuidagi kõigutada "optimistlikku" maailmapilti: õnnetused ja katasstroofid, strateegiliselt olulised infrastruktuurid jne. Isegi veel 1986. aastal osutus problemaatiliseks näiteks Niguliste tulekahjus langenud tornikiivrit kujutava foto eksponeerimine. Kõikide keeldude objektiks polnud mitte niivõrd fotod ise, kui just nende avalik eksponeerimine – et vähendada nende potentsiaalset "anti-propagandistlikku" mõju. Et NSVL-i ideoloogia oli erakordselt modernistlik – eesmärk oli liikuda peatumatult edasi, ületada minevik ja jõuda helgesse tulevikku –, siis olid tsensuuriorganid, eeskätt Glavlit, negatiivselt häälestatud ka vanu inimesi kujutavate fotode suhtes. Ajapikku ja osaliselt võeti institutsionaalse tsensuuri tabud tahtmatult omaks ja neist sai enesetsensuur.

Tundub, et NSVL-i kultuurikontseptsioonis oli fotograafia defineeritud erakordselt kaksipidisesse rolli. Ühelt poolt tunnistas Lunatšarskilik "valgustuskontseptsioon" foto nagu kinogi üleüldiseks rahvakunstiks, mida harastab vaata et kogu N. Liidu elanikkond. Selles paneb meid kahtlema aga "institutsionaalse ruumi" tegelik jaotumine fotograafia ümber. Foto sihikindel eemalhoidmine akadeemilistest diskursusest (vastava kõrghariduse, ühendava teooria ja kunstimuseoloogilise huvi puudumine) lubab oletada selle teatavat organisatoorset "käsitlematust". Kui kujutava kunsti

kõrgharidus pendeldas kohustusliku ideoloogilise doktriini ja formalistliku loomevabaduse vahel ning autentsete vahenditega opereeriv kino allus "kombinaatlikule" tootmisviisile (olles seega ka hõlpsasti tsenseeritav), siis tundub, et muidu täiuslik ideoloogiline süsteem olnuks võimetu kontrollima põhjalikult haritud inimest, kes foto usutavusega võinuks kuulutada hoopis teistsugust "tõde" kui see, mida olime sunnitud uskuma. Säärase "nõrkuse" tagajärgi on tunda veel praegugi.

- 38 Andy Grundberg, Kathleen McCarthy Gauss. Photography and Art: Interactions since 1946, N. Y., 1987.
- 39 Ute Eskildsen, rmt-s: Avant-Garde Photography in Germany 1919 – 1939, N. Y., Pantheon books, 1981, lk. 12.
- 40 Vt. Peeter Tooming. Stodollikud kuue- ja seitsmekümendad. – TMK 1997, nr. 4, lk.129 – 142.
- 41 Peeter Laurits. After the Revolution: Post-Soviet Photography and the Legacy of Modernism. – Afterimage, Summer 1992, Rochester, Visual Studies Workshop.
- 42 Sirje Helme. Peegeldus ilma peeglita või miraaž – Sirp ja Vasar 1989, 20. 01.
- 43 U. Ivask. Must ja Valge. ETV 2. 10. 1967.
- 44 Peeter Linnap ja Peeter Laurits. Fin de Siècle Eesti fotos. – Vikerkaar 1987, nr. 4, lk. 65.
- 45 Vt. näit. Jüri Vendelin. Juhuse osast fotograafias ehk kuidas tabada kordumatut. – Noorte Hää 1983, 25. 06; Andres Rünk. Peatatud hetk ehk mõttekilde (foto)kunstist. – Noorte Hää 1981, 03. 10.
- 46 Vt. Mart Randlane. Dokumentaalne ja kunstiline. – Noorte Hää 1983, 10. 01; Peeter Langovits. Üleiliduline fotoseminar Tallinnas. – Kultuur ja Elu 1985, nr. 3, lk.13 jpt.
- 47 Rünk, sealsamas.
- 48 Ene Paaver. Foto elujoust. – Kultuur ja Elu 1984, nr. 9, lk. 43.
- 49 Ene Paaveri arvates on foto eesmärgiks assotsiatsioonide tekitamine. See pärast eitab ta fotolavastusi kui "liigset konstrueeritust" ja võtab sõna intuitiivse loomelaadi kasuks. Vt. Ene Paaver, sealsamas, lk. 43.
- 50 Vt. Walter Benjamin. A Short History of Photography. Tsit. rmt-st: Classic Essays on Photography, toim. Allen Trachtenberg, Leete Island Books, 1980, lk. 211 – 213.
- 51 Valeri Parhomenko. Mida eelistada? – Edasi 1981, 23. 08.
- 52 Valeri Parhomenko, Ehk juba aitab esteeditsemisest? – Molodjož Estonij 1981, 06. 03.
- 53 Enn Kärmas. Merevaigumaa. – Sirp ja Vasar 1981, 18. 09.
- 54 Peeter Tooming. Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus. – TMK 1982, nr. 3, lk. 64.
- 55 Peeter Laurits. Kahetsakümnendate eesti fotost. Otsata ja alusetu. – Vikerkaar 1991, nr. 6.
- 56 Laurits, sealsamas, lk. 79.
- 57 Andres Rünk. Mitmekihiline sotsiaalsus. – Kultuur ja Elu 1987, nr. 7, lk. 47.
- 58 Peeter Linnap. Tõsielulisus eesti 1990. aastate kunstis. Rmt-s: Ülbud üheksakümendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis. Tln., Eesti Kaasaegse Kunsti Keskus, 2001.
- 59 Peeter Tooming. Eesti foto: sotsiaalsus või



Tõnu Tormis. Varietee. 1979.
Tõnu Tormis. Cabaret. 1979.

- salonglikkus, lk. 59.
- 60 Peeter Tooming. Stodollikud kuue- ja seitsmekümendad, lk. 140.
- 61 Ronald B. Tobias. Dokumentalistika okupatsiooni tingimustes. – TMK 1990, nr. 6, lk. 24.
- 62 Peeter Linnap. Kadreeritud tõde: fotograafia stalinistlikus Eestis. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, nr. 10. Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2000.
- 63 Hanno Kompus. Fotonäitus Toompeal. – Päevaleht, 1925, 26. 05.; Hanno Kompus. Fotonäitus Parikas' te juures. – Päevaleht 1925, 7. 10.
- 64 Armin Tuulse. Foto ja kunst. – Tulimuld 1951, nr. 1.
- 65 Vt.: Mart Randlane. Dokumentaalne ja kunstiline. – Noorte Hää, 1993, 10. 01.
- 66 Hando Runnel. Kahtlemine fotokunstis. Rmt-s: Mõök ja peegel, Tln., Eesti Raamat, 1988, lk. 65 – 66.
- 67 Vt. Andre Bazin. Fotograafilise pildi ontoloogia. – TMK 1997, nr. 4.
- 68 Linnar Priimägi. Inimese foto. – Akadeemia 199., lk. 585.
- 69 Juri Lotman. Animafilmi keelest. – TMK 1992, nr. 4, lk. 72 – 73.
- 70 Leonid Stolovitš. Fotograafia osa väärtuste ülekandmisel, kinnistamisel ja loomisel. Rmt-s: L. Stolovitš. Esteetika, kunst, mäng. Tln., Kunst, 1992, lk. 130 – 131 j.
- 71 Maila Pöld. Juttu fotograafiast ja kujutavkunstist. – Edasi 1984, 15. 09.
- 72 Tamara Luuk. Fotograafilisest reaalsusest nüüdisaegses Eesti estambis. Rmt-s: Uued põlvkonnad, Tln., Eesti TA kunstiajaloo sektor, 1988, 2. vihik, lk. 25.
- 73 Jaako Lintinen; tsit. Tamara Luuk. Kadriorg. Sügis 1987. – Vikerkaar 1988, nr. 7, lk. 45.
- 74 Vt. näiteks Leo Gensi järgmisi artikleid: Ilus pilt ja foto. – Kultuur ja Elu 1976, nr. 2, lk. 56 – 61; Eesti Fotost. – Kultuur ja Elu 1985, nr. 5, lk. 41 – 45; Avastada elu esteetilist võlu. – Edasi 1970, 13. 12 jt.
- 75 Vt. Jüri Hain. Meie foto teiste taustal. – Kultuur ja Elu 1987, nr. 4, lk. 44 – 49 jt.
- 76 Andres Rünk. Peatatud hetk ehk mõttekilde (foto)kunstist. – Noorte Hää 1982, 10. 01.
- 77 Peeter Tooming. Fotokeelest ja individuaalsusest fotos. – Noorus 1979, nr. 8, lk. 33.
- 78 Leo Gens. Eesti foto. – Kultuur ja Elu 1985, nr. 5,

lk. 41.

79 Vt. modernse fotograafia manifeste rmt-s: Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913 – 1940, toim. Chris. Phillips, N. Y., Metropolitan Museum of Art, 1989 ja Dziga Vertovi programmilisi seisukohi filmi kohta ajakirjas TMK, 1983, nr. 8, lk. 8 – 15.
80 Sergei Morozov, sealsamas, lk. 3 – 11.
81 Peeter Tooming, Stodolnikud kuue- ja seitsmekümneada, lk. 135.
82 SDV kunstilise foto albumites, näiteks Fotojahrbuch Internationali 1978. – 84. aasta numbrites on aktifotol küllalt märgatav osakaal.

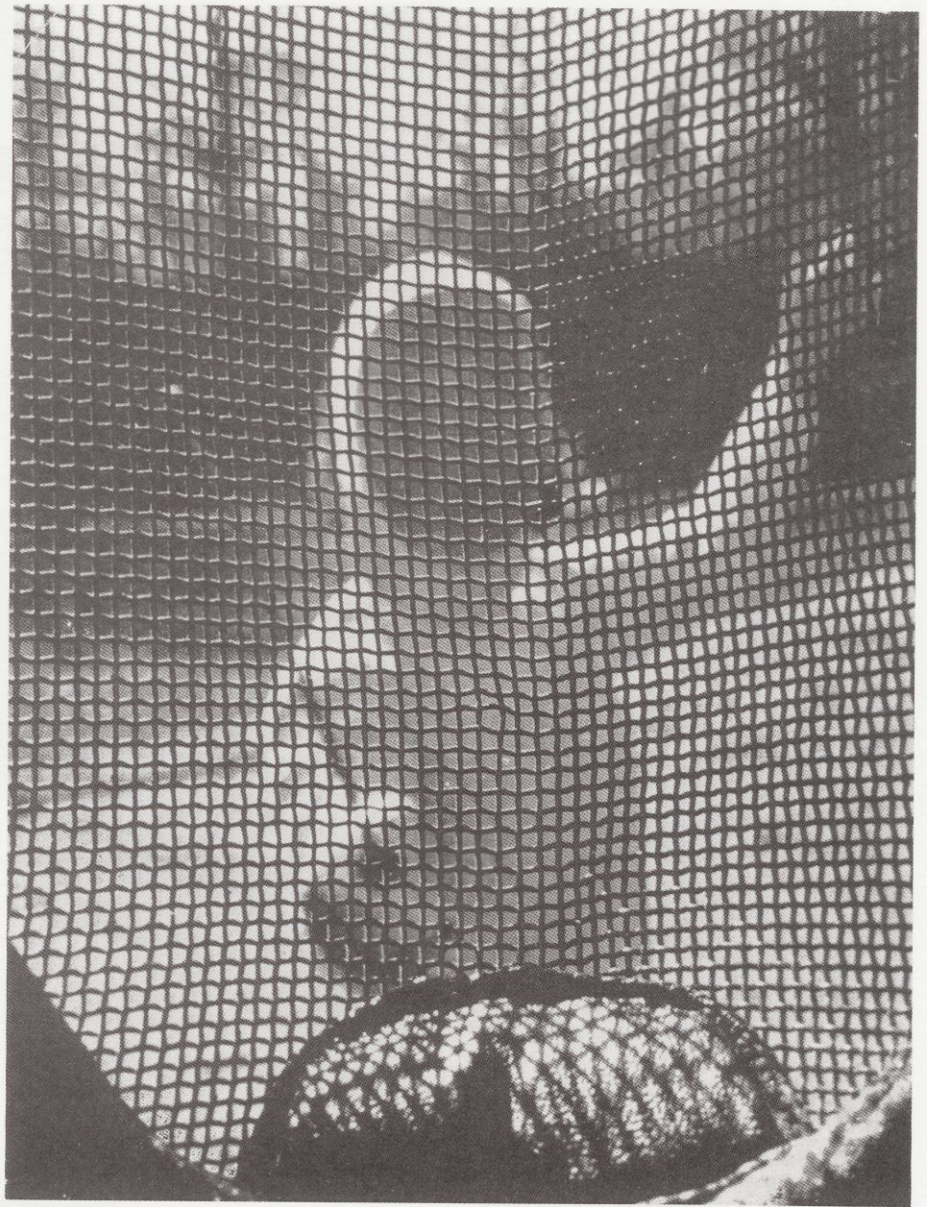
Modernity in Estonian Photography (1960s-1980s). Part 2

Peeter Linnap

Of course, under a totalitarian regime, it was impossible to appear in public with particularly extreme or eccentric display. Despite that, several “silent agreements” and visible (maybe not completely understood) links between Estonian modern photography and the aesthetic heritage of Pre II WW Stieglitz, Moholy-Nagy and Rebger-Patzsch, known in the history of photography as “new vision” (neues sehen, neue sacheit) aesthetics, are evident.

Aspirations Formulated by Artists

Although the revolution was obviously not proclaimed in the Estonian SSR, exhibitions of the STODOM group and a number of eccentrics showed clearly the radical desire to be free from the oppression of the existing “compulsory photo realism”. Thanks to aspirations of “personal freedom”, the total impression of photo expositions of the 1960s gave evidence of a rich encyclopedia of formal methods³⁸. But visual aspirations were not always accompanied by arguments of similar consistency: “Instead of looking for radical novelty, Estonian neo-modernist photography remained in its pictorial, but not theoretical roots, essentially introspective”³⁹. Since Estonian modernist photography was, in its essence, as well as other in other Estonian vanguard art, the so-called repro-vanguard (as in the leading figures influenced by this art)⁴⁰, then it is quite comprehensible that in most cases, when “importing,” the visual aspects of international art ideas were privileged not the ideological argument: “Photographer shall place special



Viktor Salmre. 1972.

emphasis on form. Narrative photos are more theatrical, than artistic. Decorative features diminish the photo's artistic aspect.”⁴¹

Disputes on the Specific Nature of Photographic Art: “Aesthetic” and “Social”

Most of the disputes between the specific nature of photography as the means of expression and the objectives of this type of art have remained from 1960 to the 1980s “imprisoned” by “insoluble” dichotomies: is the photo objective or subjective, a social or an esthetic instru-

ment of representation?

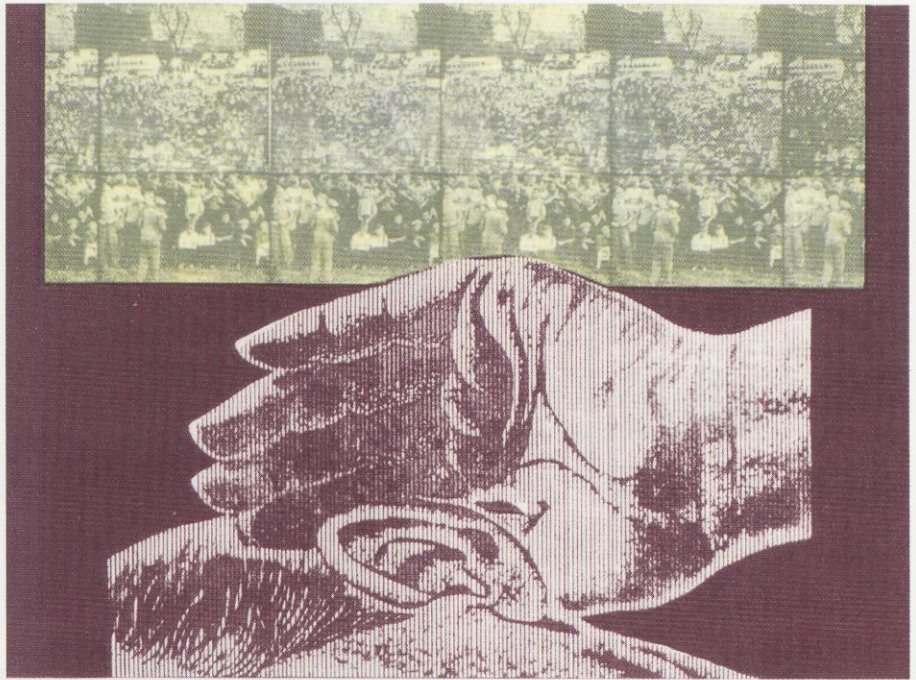
Is it art or advertisement?, etc. Hundreds of articles and essays tried to fix the relationship between photography and time and temporal casualty⁴², to clear up the relationship between the documentary and the artistic⁴³, the value of the motive and the value of the picture⁴⁴, objectivity and subjectivity⁴⁵. Likewise no agreement was found as to whether photography should remain as an expressive form with its (limited) instrument-specific possibilities or be allowed to borrow from other art categories, as practiced by the STODOM group in the 1960s and 1970s.

Consensus was not achieved even in the basic principles: whether the aesthetic value of a photo lies, a priori, in the motive, i.e. in the picture itself or is it created within the spectator's interpretive process, etc.? ⁴⁶

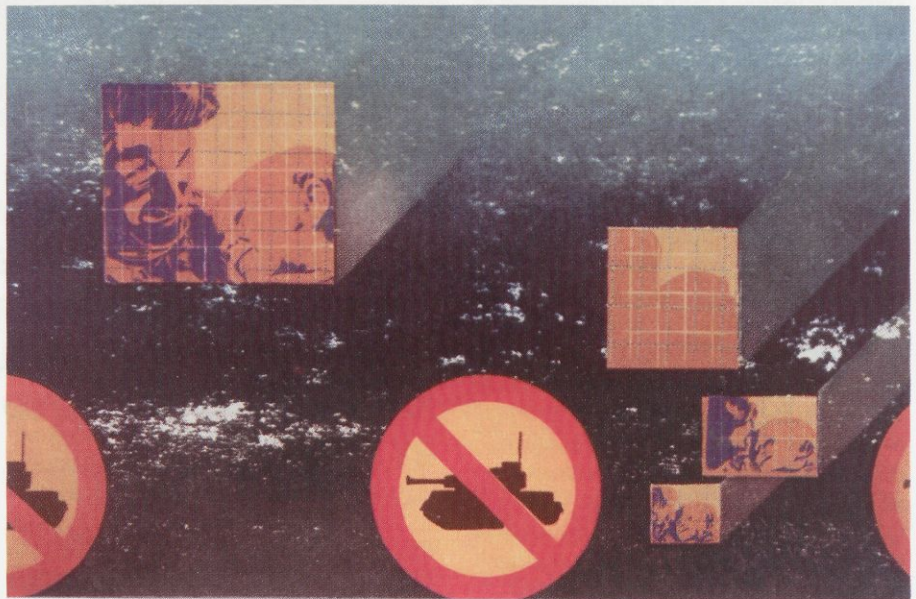
The most important issue and theme actively discussed became the correlation between the "aesthetic" and "social" values in photography. Although Walter Benjamin had presented a brilliant demonstration of the process of transformation from "aesthetic" to "social" in 1931 in his essay "Kleine Geschichte der Fotografie" ⁴⁷ on the creative work of August Sander, in Estonia, a similar dispute was only launched at the beginning of the 1980s. After long experimentation with photo technical "shot-armory" (from the middle of 1960s through the beginning of 1980s) these ideas were challenged - "aesthetism has become central in photography. Everything is a plastic game of light and form, inspired by poetic cognition, sophisticated perception of composition, and interior elegance." ⁴⁸ The mission of photography shall on the contrary be "social activity" ⁴⁹. "Even the best" of the participants of the dispute reached only the theoretical proposition that the aesthetic and social cannot be separated ⁵⁰, or that these categories are actually not antagonistic ⁵¹. But the deadlock was not broken for more simple reasons. Both the supporters of "aesthetism" and "social-consciousness" failed to define these concepts within the context of Estonian SSR, which gave quite different "shadow meanings". Under totalitarianism the word "social consciousness" meant the sacred paranoia of the state ideology ⁵² which obviously explains the opposition by artists - since "...there existed no social truth or social conflict." ⁵³. The situation changed only at the beginning of the 1990s through documentaries and realistic art independent of the state ⁵⁴.

Photography in the Thought Reflection of Writers

As I have earlier declared ⁵⁵ totalitarianism's rejection of photography from the "sphere of art" in Estonia SSR is related to their fear of the independent camera as an instrument, antagonistic to the state's monopoly of the truth. Nevertheless, Estonian art and its insti-



Kaljo Põllu. Vaikus. Akvatinta, ready-made. 1968.
Kaljo Põllu. Quietness. Aquatint, ready-made. 1968.



Olev Soans. Kokkulepe. Sarjast "Uus aeg". 1971.
Olev Soans. Agreement. From the series 'New time'. 1971.

COMPARING CENSORSHIP IN OTHER COMMUNIST COUNTRIES, WE UNDERSTAND THAT CENSORS SHOWED ANTIPATHY NOT SO MUCH BECAUSE OF THE TOTALITARIAN SYSTEM, BUT BECAUSE OF THE TRADITION OF RUSSIAN ORTHODOXY AND ART THAT WAS GENERALLY APPLIED IN THE SOVIET UNION.

tutions also apparently had their own negative attitude towards photography, independent of that of politics. In some respects these proceeded from the fragility of the traditions of the technical arts and from the fact, perhaps typical of provincial cultures, that overestimated the role of handicraft in art.

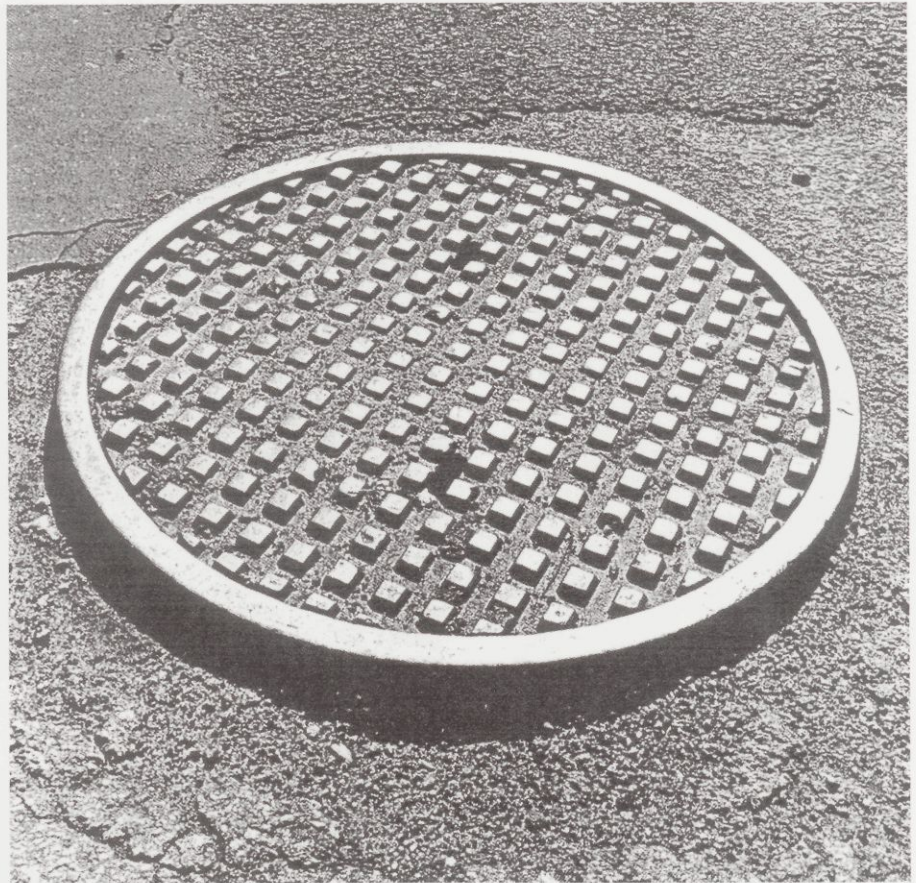
In independent Estonia Hanno Kompus calls artistic photography peculiar to German superficiality and European psychosis⁵⁶, and an even more thorough scepticism was expressed by Armin Tuulse residing in exile in the 1950s in confirming that although international modern art museums are all opening photography sections, “art-photography” only applies quasi-artistic methods and its expressive values are unconscious⁵⁷.

Tuulse, as were the majority of the representatives of ESSR’s humanities intelligentsia, was also troubled by the “mechanical nature” of the photograph⁵⁸. As described by poet Hando Runnel: “I grew tired of almost everything in the photo, be it its lovely creatures or landscapes or whatsoever. The elements in the photos seemed too independent. They did not care a bit for me as an author and creator. Everything was ready-made, I took it all at once, easily. Art means suffering.”⁵⁹

The views of theorists of the 1980s are much more terse. They discussed photographs as cultural signs or their role of reproduction in the value system. Juri Lotman, a specialist in semiotics, stated “the photograph in our culture is a substitute for nature, it is equal to the object. This is not photorealism’s defining characteristic, but its position in the system of cultural signs. Within the relative precision of each individual photograph is the question of whether the photograph is a synonym for realism itself.”⁶⁰

The attitude of ESSR art critics in regard to photography may be described as contradictory and sceptical. The supercilious attitude to photography may be motivated by the long-standing “hobby-art” status of this sphere; or, the question may be asked whether such status quo was a result of the same

attitude? In other words – why did the photograph not become an independent category of art for Estonian museums and the State Institute of Art? Art critics of the ESSR frequently considered the relationship between pho-



Boris Telitsón.

AN IDEOLOGICAL SYSTEM, PERFECT IN OTHER RESPECTS, WOULD HAVE BEEN INCAPABLE OF CONTROLLING AN EDUCATED INDIVIDUAL, WHO COULD PROCLAIM THROUGH PHOTOGRAPHY A TRUTH THAT DIVERGED FROM THAT ACCEPTED BY THE STATE.

tography and figurative art, with the objective of keeping these realms separate.

ESSR Cultural Policy Landscape

ESSR culture control institutions declared, in accordance with the instructions issued by Moscow, that “vanguard” experiments in photography, were in general, inadvisable. While in Russian photography the troublemaker was Aleksandr Rodchenko and the formalism that emerged from the heritage of his school⁶¹, in Estonia photography was condemned, during the Soviet period, of “excessive salon char-

acter”, “decorativeness,” and “divorce from reality”. Censuring bodies criticized even nude photographic representations of the human body. So the STODOM group was prevented from exhibiting seven nude photos at the March 1972 exposition⁶² – this attitude continued mostly up to the end of the 1980s. Comparing censorship in other totalitarian – communist – countries, Poland, Czechoslovakia or GDR⁶³, we understand that censors showed antipathy towards the naked body not so much because of the totalitarian system, but because of the tradition of Russian orthodoxy and art that was generally applied in the Soviet Union.



Jaan Künnap. Mägede vaikuses. 1982.
Jaan Künnap. In the Calmness of Mountains. 1982.

Allegoric pictorial strategies also turned out to be “problematic” for the censors – even those depicting the emblematic symbols of Marxism. So in 1972 the exposition of Rein Maran’s montage “Lenin” or Andrei Dobrovolski’s photo “Solarization” (1966) depicting a group of voters transformed by Sabbatier’ effect, were banned. In general, anything that could shake the “optimistic” world-view was prohibited: disasters and catastrophes, strategically essential infrastructures, etc. Yet in 1986 the exposition of a photograph depicting the collapsed tower of St. Nicolas’s church from fire also proved to be problematic. The existence of these subjects was not as problematic as their exhibition. While the ideology of the USSR was extremely “modern” in that its objective was to move forward ceaselessly towards a “delightful future,” censoring organs, such as Glavlit, had a negative attitude towards the photos depicting old people as well. In the course of time the taboos of insti-

tutional censorship were unintentionally accepted and transformed into self-censorship.

It seems that photography in the USSR as a cultural concept was forced to play a dual role. Lunacharski’s “Illumination concept” accepted photography, as well as cinematography, as folklore, a hobby for almost everyone in the Soviet Union. But its place in “institutional space” was less clear.

The purposeful separation of photography from academic discourse (absence of relevant higher education, theory and art-museologic interest) give credence to its organizational “non-treatment.” While higher education in figurative art oscillated between the compulsory ideological doctrine and the formalist freedom of creativity and cinematography operating by authentic means, it was subordinated to mass production (that was easily censored).

Then it seems that an ideological system, perfect in other respects, would have been incapable of controlling an

educated individual, who could proclaim through photography a truth that diverged from that accepted by the state. The results of such “weakness” can still be recognized.

- 38 See: Peeter Tooming. Stodollikud kuue- ja seitsmekümnendad. TMK, 1997, No. 4, p. 129 – 142.
- 39 Peeter Laurits. After the Revolution: Post-Soviet Photography and the Legacy of Modernism. Afterimage, Summer 1992, Rochester, Visual Studies Workshop.
- 40 Sirje Helme. Peegeldus ilma peeglita või miraaž. Sirp ja Vasar, 1989, 20. 01.
- 41 U. Ivask. Must ja Valge. ETV, 2. 10. 1967.
- 42 See e.g.: Jüri Vendelin. Juhuse osast fotograafias ehk kuidas tabada kordumatut. Noorte Hääl, 1983, 25. 06; Andres Rünk. Peatatud hetk ehk mõttekilde (foto)kunstist. Noorte Hääl, 1981, 03. 10.
- 43 Vt. Mart Randlane. Dokumentaalne ja kunstiline. Noorte Hääl, 1983, 10. 01; Peeter Langovits. Üleliiduline fotoseminar Tallinnas. Kultuur ja Elu, 1985, No. 3, p. 13.
- 44 Rünk, ibid.
- 45 Ene Paaver. Foto elujoust. Kultuur ja Elu, 1984, No. 9, p. 43.
- 46 Ibid.
- 47 See: Walter Benjamin. A Short History of Photography. In: Classic Essays on Photography, ed. Allen Trachtenberg, Leete Island Books, 1980, p. 211 – 213.
- 48 Valeri Parhomenko. Mida eelistada? Edasi, 1981, 23. 08.
- 49 Enn Kärmas. Merevaigumaa. Sirp ja Vasar, 1981, 18. 09.
- 50 Peeter Tooming. Eesti foto: sotsiaalsus või salonglikkus. TMK, 1982, No. 3, p. 64.
- 51 Peeter Laurits. Kaheksakümnendate eesti fotost. Otsata ja alguseta. Vikerkaar, 1991, No. 6, p. 79 – 82.
- 52 Ibid., p. 79.
- 53 Andres Rünk. Mitmekihiline sotsiaalsus. Kultuur ja Elu, 1987, No. 7, p. 47.
- 54 Peeter Linnap. Estonian Realist Art in the 1990s. In: Nosy Nineties. Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s. Center for Contemporary Arts, Tallinn Estonia, 2001.
- 55 Peeter Linnap. Kadreeritud tõde: fotograafia stalinistlikus Eestis. Summary: Truth Reframed. Photography in Stalinist Estonia. In: Kunstiteaduslikke Uurimusi, nr. 10. (Studies on Art and Architecture, No. 10.) Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2000.
- 56 Hanno Kompus. Fotonäitus Toompeal. Päevaleht, 1925, 26. 05.; Hanno Kompus. Fotonäitus Parikaste juures. Päevaleht, 1925, 7. 10.
- 57 Armin Tuulse. Foto ja kunst. Tulimuld, 1951, nr. 1.
- 58 See: Mart Randlane. Dokumentaalne ja kunstiline. Noorte Hääl, 1993, 10. 01.
- 59 Hando Runnel. Kahtlemine fotokunstis. In: Mõök ja peegel, Tallinn, Eesti Raamat, 1988, p. 65 – 66.
- 60 Juri Lotman. Animafilmide keelest. TMK, 1992, nr. 4, p. 72 – 73.
- 61 Sergei Morozov, ibid., p. 3 – 11.
- 62 Peeter Tooming. Stodollikud kuue- ja seitsmekümnendad, p. 135.
- 63 In GDR albums of artistic photography, for example Fotojahrbuch International 1978 – 84 editions, the share of nude photos was quite remarkable.

[algatus]

Valie EXPORT Society. Overlok.

Valie EXPORT Society asutasid Kadi Estland, Killu Sukmit ja Mari Laanemets 23. oktoobril 1999. aastal Frankfurdis Saksamaal pärast austria naiskunstniku Valie EXPORT-i näituse külastamist.

Immigratsioonipaberid:

V. E. Society lähtepunktiks on Valie EXPORT-i jõuline ja julge enesekehtestamine 1960. aastate aktsioonidest kuni video- ja filmikunstini. EXPORT-i kriitika on suunatud "reaalsuse" normatiivse mõistmise ja taju vastu. Ühelt poolt ei ole fotograafia, video, film, heliline, lingvistiline ja digitaalne meedia tema jaoks kunagi üksnes vahendid, pigem tema kontseptuaalse lähenemise ja analüüsi objektid. Samas ühendab ta meediakriitika sotsiaalse sõnumiga, uurides sotsiaalseid koode, esitades küsimusi võimu ja vägivalda toime mehhanismide kohta.

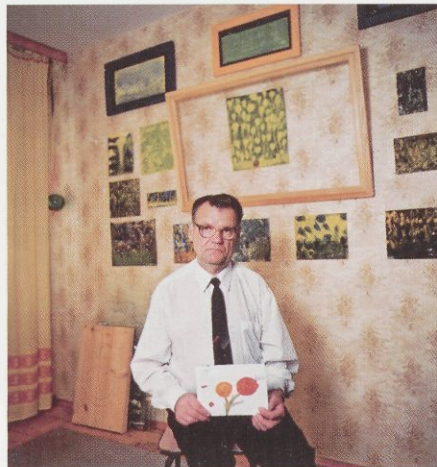
Keha, mida ta oma aktsioonides esitab, on haavatav, manipulatsioonidele alistuv. Nagu ütleb Valie EXPORT, on keha koht, mille tsivilisatsioon on enese kätte haaranud, andes edasi-tagasi signaale ja märke: reaalsuse retoorikat ja morset. Kuna keha esitab meie tegelikkuse olemist maailmas, siis on just keha see, mis võimaldab näidata haavu ja arme, mis on tekkinud vigastuste järel.

Kõikides oma töodes esitleb ta lõhet, katkestust, rebendit (pildis), samal ajal seda kokku traageldades. Ömbluse lahitud murdmine ongi *Touch Cinema* teooria alguseks.

Kui keegi seostab end minaga – kehaga, ja hakkab end siis seostama kujutisega ning sellisel juhul ka pilguga, mis "kujundab" keha. Nii on väga raske leida iseennast, kui keha on juba okupeeritud kellegi teise fantaasiate poolt. Seepärast Pavlovi koerad kaebavadki meie peale.

Valie EXPORT Society eesmärgid:

1. Tutvustada Valie EXPORT-i loomingut



Isa. Foto: Mark Raidpere. 2000.
Father. Photo by Mark Raidpere. 2000.

ja paigutada see tänase Eesti konteksti.

2. Teenida revolutsiooni Eestis, leida kontakte ja suhelda rahvusvahelisel areenil.

3. Lähemalt uurida naiskunsti ja naiskunstnike puuduvat infot, seda dokumenteerida, vahendada, arhiveerida; koostada kartoteek, biblioteek ja apteek.

4. Korraldada *Expanded Cinema*: näitusi, loenguid ja esitlusi.

5. Anda edasi signaale ja märke – reaalsuse retoorikat ja morset.

Valie EXPORT Society aktsioonide kirjeldused: *From the Portfolio of Doggedness*

Aktsiooni toimumiskoht: Tallinna kesklinn, 6. oktoober 2000.

Kolm naisaktsionisti juhivad neljakäpukil kõndivat meest läbi Tallinna

rahvarohke keslinna. Aktsioonis saab harilikult passiivsest naisest kommunikatsiooni aktiivne pool, pöörates meheliku ajaloo objekti iseseisvaks tegutsejaks ja loojaks.

Homomeeter

Aktsiooni toimumiskoht: Tallinn, Balti jaam, 22. oktoober 2000.

Kolm naisaktsionisti paluvad möödakäijatel löigata endale viil leivast, mis on seotud nende kõhule.

Touch Cinema

Aktsiooni toimumiskoht: Tallinn, kino Sõprus esine, 21. november 2000.

Kolme naisaktsionisti külge, rindade kohale, on kinnitatud kast – kaasaskantav kino. Möödujaid palutakse osalema. Aktsioon on väljakutse vuajerismile, mis on objektistanud naisekeha. Samas, erinevalt pimedas kinosaaalis säilivast anonüümsusest, on siin võimalus kontrollida "vaatajat".

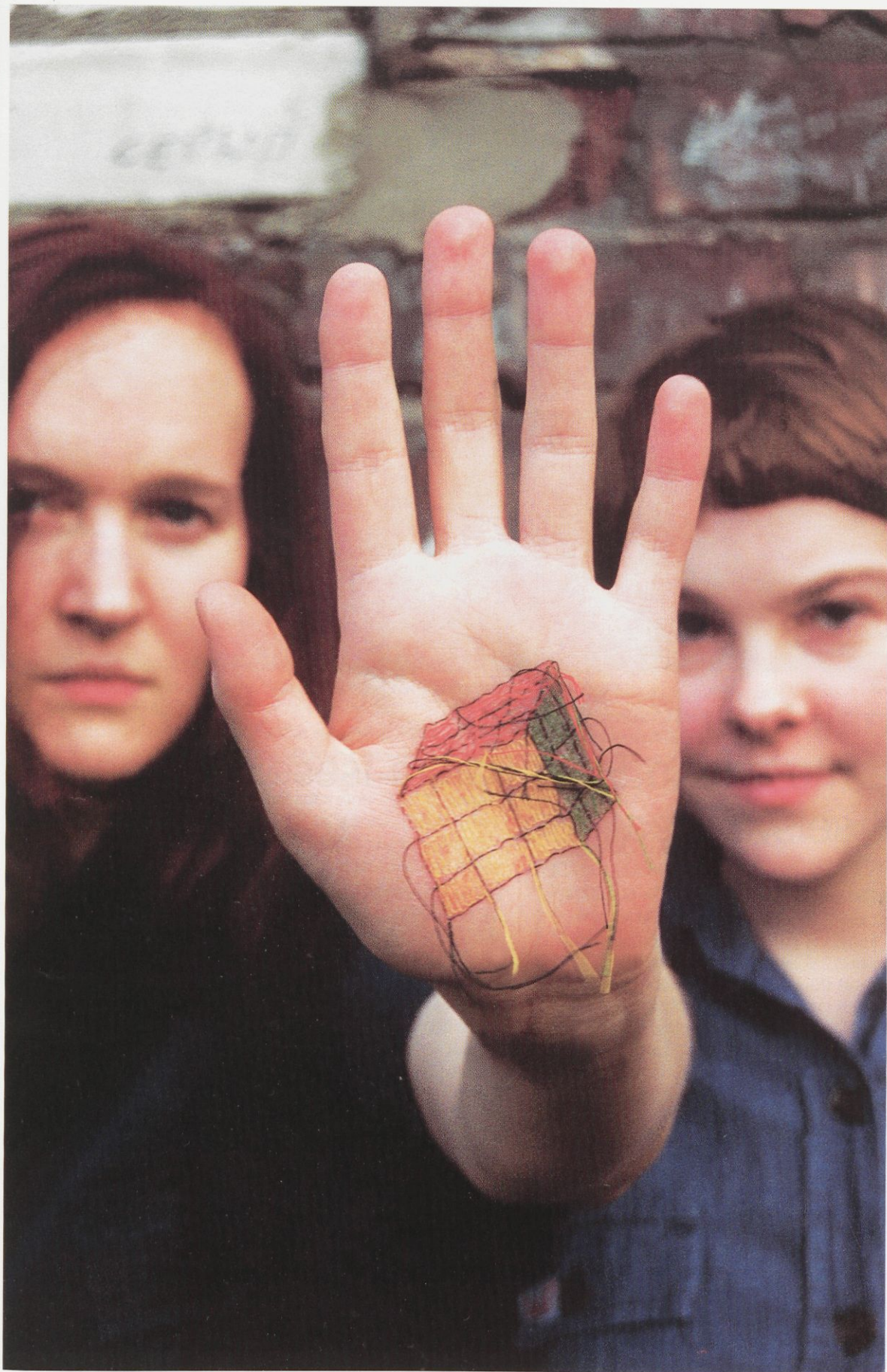
Overlok

Valie EXPORT Society programm "Overlok" toimus 24. novembril 2000 Tallinna Kunstihoone galeriis ja tutvustas Valie EXPORT-i loomingut tähenduslikumaid töid ja tekste, sh. varajast eksperimentaalfilmi "Inimnaised" (1979, mängufilm, 16 mm, värviline, 110 min. Režii Valie EXPORT).

"... lugu algab eksperimentaalsete haavade julma inventuuriga.

Videopiltides näidatakse minevikutraumaseid, mis on viinud kõik neli naist häiritud tundlikkuse seisundisse, painavaid mälestusi, mida lülitatakse sisse ja välja nagu televiisorit."

(Gary Indiana, ajaleht East Village Eye, New York, 1982.)



Ravipilt. Killu Sukmit ja Mari Laanemets. 2000.

Healing Picture. Killu Sukmit and Mari Laanemets. 2000.



Ühe maali lugu

Märt Karmo esitab Eesti Panga Iseseisvussaalis aukohal seisva maali loo.

23. VEEBRUARIL 1998 esitleti Eesti Panga saalis pidulikult maali “24. veebruar 1918”, mille leidis kokkumurtuna riigiarhiivist Anne Martin ja mille on restaureerinud Alar Nurkse. Nüüd eksponeeritakse tööd kohaspetsiifilise tähenduse tõttu aukohal Eesti Panga Iseseisvussaalis.

Kuna maalil puudub tavapärase signatuur, atribueeriti see esialgu Maximilian Maksollyle. Töö tegelik autor on sümbolist Nikolai Kalmakov, kunstnik, kes taasavastati pärast 1996. a. vene sümbolismi näitust Peterburis.

Mai Levin kinnitab 27. juulil 2000 Eesti Pangale esitatud ametlikus ekspertotsuses: “Teos on N. Kalmakovile iseloomulikus maneristlik-stiliseerivas laadis, kunstiliselt huvitavam kui 1923. aastal Eestisse tulnud M. Maksolly samateemaline maal (“Iseseisvuse väljakuulutamine” – M. K.) Tallinna Linnamuuseumis. Maali all on N. Kalmakovi märk – kaks vastamisi keerduvat konksu ja daatum.”

17. aprillist 31. maini 1922 toimus Tallinna Provintσιαalmuuseumis Nikolai Kalmakovi suur ülevaatenäitus, kus oli väljas 65 maali, 36 lavakujunduse kavandit, graafikat, joonistusi, akvarelle, ekliibriseid ja raamatuillustratsioone. Väljapaneku nael oli suuremõetmeline maal, mida

Tallinna Teatajas (19.04.1922) tutvustati nii: “Eestis viibimise ajal on hra Kalmakov valmistanud muuseas suurema pildi Eesti iseseisvuse väljakuulutamise mälestuseks. Pilt kujutab Eesti Päästekomitee liikmeid K. Pätsi, J. Vilmsi ja K. Konikut pea elusuures. Kuuldavasti kavatseb Börse Komitee (Tallinna Börsikomitee – M. K.) seda pilti ära osta (hinnaks olevat 200 000 mk), et seda Börsesaali üles seada.”

Just viimane vihje pani kunstnikkonna kihama, sest tegemist oli tollase aja kohta küllalt suure summaga, maali autoriks aga tundmatu ja võõras ning koguni vene kunstnik. Järgnes rida teravaid sõnavõtte.

Peet Aren: “Mis puutub pilti, mis Eesti iseseisvusest sugereeritud, siis on see üks kõige ebaõnnestunum ja nõrgem töö näitusel. /.../ Isikute näod on kole vihaseks ja tigeaiks tehtud, nagu kuulutaks nad Eesti iseseisvust südametäiega! Ja sarnast pilti kavatseb Börsekomitee 200 000 mk (*sic!*) eest ära osta! See töö pole mitte pilt, vaid silt, nagu seda juba paljud kunstnikud on iseloomustanud. Eesti kunstnikudelt pole veel iialgi sarnase hinna eest töid ostenud. Kuna ju meie oma kunstnikkude seas küllalt neid leidub, kes sarnase ülesandega igatahes palju paremini valmis oleks saanud. Kuid on ju

teada, et Eestis Eesti kunstnikke ei toetata.“

August Jansen: “Kuidas nüüd inimene, kes oma algaadis on teatri- või õigemini kabareedekoraator, on võinud sattuda sarnase sümboolse, eesti patriootliku sisu peale, on vast küll seletatav ainult välise inspiratsiooniga, ühenduses materiaalse teotustega. /.../ On kuulda, et Börsekomitee kuulsa *chef d'oeuvre*'i kavatseb omandada /.../. Meie ei või selle juures muud avaldada, kui lootust, et see tõesti sünniks. Paremini, kui ükski teine mälestusmärk peegeldab see nende herrade kultuurilist tasapinda ja kõrgestikiidetud patriootlikke tundeid.“

Paul Sepp: “Kunsti suhtes on dr. Konik võrdlemisi kõige enam, riigivanema nägu kõige vähem õnnestunud, nagu teisedki kunstniku portree katsed, missugune ülesanne nähtavasti ei käi tema kui sümbolisti võimupiiri. /.../ Näituselt lahkudes saad mulje, et siin on meistriga tegemist, kes on algupärane, mitmekesine ja südi ja kes oskab vanadele vaadetele mõndagi uut juurde lisada.“

Arhitekt Aleksander Vladovsky: “N. Kalmakov väljendab suurepäraselt tema poolt kavandatud piltide olemust nii värvide harmoonilises gammas kui ka laitmatus joonistuslikus teostuses.“

Mis siis sellest nii palju kirgi üles kütnud maalist edasi sai? Tallinna Börsikomitee 1922. aasta 26. aprilli koosoleku protokollist võib lugeda: “Arutati ajalehtedes ilmunud kirjutisi N. Kalmakovi maali “24. veebruar 1918“ kohta. Otsustatakse seda näitusele vaatama minna.“

Sama aasta 3. mai koosoleku protokoll fikseerib: “Hr Teetsov refereerib näituselt saadud muljeid, mille peale palutakse ka teisi liikmeid pilti vaatama minna ja otsustatakse selle eventuaalse ostmise puhul sügisel korjandust Börsiseltsi liikmete hulgas toime panna.“

Millegipärast ei leidu maali kohta seejärel ei 1922. aastal ega hiljem enam ühtegi vihjet börsikomitee koosolekute protokollides, kirjavahetuses, kuluraamatuis ega aastaaruandeis. Alles börsikomitee likvideerimiskomisjoni 1941. a. kaustas olevas inventariloendis (aluseks 1931. a. nimistu) on K. Pätsi portree kõrval mainitud väikeses Börsisaalis asunud pilti “Päästekomitee“ (autorit nimetamata), mis on hinnatud 400 krooniga.

Teadmata on ka, milline oli pildi saatus järgnevail sõja- ja okupatsiooniaastail, kuid head inimesed suutsid selle päästa nagu ka Eesti Pangas asunud Maksolly maali “Iseseisvuse väljakuulutamine“. Maali, mis on sõna otseses mõttes viimasel hetkel päästetud hävingust, mis on lõpuks saanud tagasi oma õige looja nime, võib tõepoolest lugeda kaks korda sündinuks.

Märt Karmo töötab Eesti Panga avalike suhete osakonnas.

Nikolai Kalmakov

1873 – sündis Itaalias aadliperekonnas, lõpetas Peterburi ülikooli juristina, sai tuntuks autodidaktist maalija, graafiku, teatrikunstnikuna, pärast Oktoobrirevolutsiooni emigreerus Konstantinoopolisse, 1920 – 1922 elas Eestis, 1922 personaalnäitus Tallinna Provintsiaalmuuseumis, 1920-ndate esimesel poolel elas Helsingis ja Brüsselis, 1926 siirdus Pariisi, 1955 suri Pariisis.

~~Kananahk 2001~~
~~Gooseflesh 2001~~

Gooseflesh is an international performance and video art festival, which takes place for the second time 25 - 26 July 2001 in Rakvere (Estonia). Considering the list of participants for next year and also the related proposals provisionally agreed, we may say with good reason that this event is not without weight both in the local Estonian context and also is of interest to the whole region.

The festival will open on 25 July at 12 noon with a press conference in the Hotel Wesenbergh conference hall. The Gooseflesh project committee consists of Teet Veispak, Paul Rodgers and Jaan Toomik. The undertaking takes place under the aegis of the Rakvere Museum.

This current festival's underlying theme is the relationship between people and society and their different levels of alienation. The wider pan will be the dislocation of important different cultural conditions, where people step into (or are forced into) a situation which, so to speak, arouses the Gooseflesh effect. Elsewhere, the same theme but on the level of the lone individual, where extreme human emotion is brought to the fore, and thus peoples own cultural background will play a primary roll.

The organisers undertake to provide the artists invited to the festival with accommodation, catering, technical help etc. for five days in Rakvere.

Work produced on this occasion which is suitable for prolonged exhibition, will remain in the Rakvere City Gallery and the Rakvere Museum for visitors to see from 25/26 July until the end of August.

Invited Artists:

Michel de Broin - Canada
Elaan - Estonia
Francisco Felipe - Spain
Markus Häberlin - Switzerland
Oleg Kulik - Russia
Marie-Jo Lafontaine - Belgium
Leonhard Lapin - Estonia
Lone Twin - England
Jüri Ojaver - Estonia
Jaan Paavle - Estonia
Kudzi Papisco - Republic of Togo
Egle Rakauskaite - Lithuania
Paul Rodgers - Estonia
Ene-Liis Semper - Estonia
Jaan Toomik - Estonia
Roi Vaara - Finland
Steina Vasulka - USA
Rick Vermey - Australia
Virus - Scotland
Wholesale - USA

Performance'i- ja videofestival "Kananahk" toimub teist aastat Rakvere muuseumis 25.-26. juulil 2001.



Väsby maalibiennaali avamine Ado Lille maalide ees. 25. jaanuar 2001.
Opening of the first biennial of painting in Väsby, Sweden. 25. of January 2001.

1. Põhja- ja Baltimaade maalibiennaal

Osaleb 61 kunstnikku. Väsby kunsthall ja Vilunda galerii (Stockholmist mõnikümmend kilomeetrit põhja pool). Avatud 1. aprillini 2001.

Maalibiennaali korraldaja on Väsby kunsthalli kuraator Ricardo Donoso, kes valis Eestist partnerorganisatsiooniks Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse. Siiani põhiliselt Rootsi kunsti eksponeerinud Väsby kunsthall, kus töötavad ka mitmed kunstiringid, tähistas eelmisel aastal viendat sünnipäeva. Tulevikuplaanid on rahvusvahelised: veel sel aastal peaksid kõik saalid täituma kaasaegse leedu kunstiga, 2002. aasta sügisel aga kaasaegse eesti kunstiga.

Aastaid on arutletud maalikunsti positsiooni ja koha üle kaasaegses kunstimaailmas. Biennaal püüab anda vastuse küsimusele, millises suunas liigub Põhja- ja Baltimaade maal, ja leida kinnitust väitele, et maalikunst ei vaja moraalsest toetust või õigustust oma eksisteerimiseks ning et seda ei ohusta uute meediate läbimurre. Esimesel Põhja- ja Baltimaade maalibiennaalil

osalesid Eesti, Islandi, Leedu, Läti, Norra, Rootsi, Soome ja Taani kunstnikud ning kuus külaliskunstnikku, kelle valimine jääb näituse struktuuri arvestades üsnagi arusaamatuks ning kes ei tugevda ka biennaalitervikut.

Eestit esindavad Jaan Elken maalidega "Analüüsid III" ja "Diagnoosid" sarjast "Keha keemia" (akrüül lõuendil, kollaaž, 2000), Ado Lille suureformaadilised tööd seeriast "Laava ja Tuhk" (segatehnika, 2000), Kaido Ole "Nimetud" (õli lõuendil, 1999), Tiit Pääsukese "Enesekeskne" ja "Varjab ja valgustab. Portaali III" (õli, akrüül, lõuend, 2000) ning Andres Toltsi "Raamid ja lõuendid" (akrüül lõuendil, 1999).

Teiste osalejate hulka kuulub Nina Roos ja Rafael Wardi Soomest, Michael Kvium, Cai-Ulrich von Platen ja Mette Gitz-Johansen Taanist, Anne-Karin Furunes Norrast, Barbara Gaile, Ieva Iltnera ja Aija Zarina Lätist, Jonas Gasiunas ning Sarunas Sauka Leedust jpt.

Välja anti põhjalik kataloog. Millised on initsiatiivi tulevikuväljavaated, näitab aeg.

Mare Pedanik

"100 aastat Eesti eksliibrist"

Eesti Kunstimuuseumis Toompeal oli kuni 25. veebruarini avatud Mai Levini ja Helena Ristheina koostatud millenniuminäitus "100 aastat Eesti eksliibrist". Siin olid väljas esimesed eesti kunstniku Kristjan Raua loodud eksliibrised, Eesti Vabariigi aegsed tööd (sealhulgas Eduard Viiralti looming), kõigi meie tuntumate kunstnike taiesed, ka värvitükis, ja trükised eesti- ja võõrkeeltes, mis käsitlevad eksliibrise kunsti.

Ajaloolistest rariteetidest olid esindatud Martin Lutheri aegsed kallihinnalises köites väljaantud ja baltisaksa aadlivappidega eksliibrised.

Heli Silma

Riia dändi ja autsaider

Karlis Padeģs (1911 – 1940)
Adamson-Ericu muuseumis. Kuraator
Janis Kalnačs. Kujundaja Janis
Galzons. 15. november 2000 – 28.
jaanuar 2001

Adamson-Ericu muuseum esitles teistkordselt lõunanaabrite modernismi klassikat. 1993. a. eksponeeriti Läti 1910. ja 1920. aastate avangardismi, oli ju mitmel Riia Kunstnike Grupi liikmetel oluline osa ka Eesti Kunstnikkude Rühma kujunemisel. Läti Kunstimuuseumi kolleegidega arutledes tekkis soov esitleda loogilise jätkuna Läti 1930. aastate legendi Karlis Padeģsi loomingut. Idee teostus tänu Läti Vabariigi Suursaatkonna toele.

Karlis Padeģs sündis Riias 11. oktoobril 1911. 17-aastasena asus ta õppima Riia Kunstiakadeemiasse ning lõpetas selle 1934. a. professor Vilhelm Purvitise maastikumaali meistriklassis. Hilisemas loomingus maalib Padeģs siiski suhteliselt vähe. Virtuosoosliku joonistajana kujunes ta läti 1930-ndate graafika üheks silmapaistvaimaks esindajaks.

Teadlikult šokeeriva ning bulvaripressi kõmu nautlevana tõsis ta esile autorina, kelle loominguliseks mängumaaks oli ka oma isiklik teatraalne imago ja ekstravagantsed esinemised.

Kunstiellu lülitus Padeģs suhteliselt

noorelt, avaldades Kunstiakadeemia tudengina teravaid karikatuure satiirilises ajakirjas "Svari".

Samal ajal äratas ta tähelepanu Lucija Kreiberga fotosalongi sürrealismihõnguliste lavastuslike aknakujundustega, kus oli elegantse kergusega ühendatud joonistus ja fotokollaaž. Mitmetes, ka riivatuis karakterrollides oli kunstnik ise modelliks, šokeerides nii möödujaid ja kombusvalvel politseid. Noore kunstniku tee avalikkuse ette käis tihti läbi skandaalide, mida ta ise teadlikult suunas. Norme eitavalt manipuleeris ta peenelt üldsuse hääleka hukkamõistu ja teda salamisi imetleva kõmujanuga.

Oma esimese näituse korraldas 21-aastane Padegs koos Valdis Kalnrozeaga 1933. aastal kohvikus "Dancing Palace", kus oli eksponeeritud ka sõjatemaatiline sari "Punased naerud" (1930 – 31). Näitusele eelnes tolle aegse Riia jaoks tavatu meediakampaania – nädalaid enne näitust ilmusid artiklid noore tundmatu kunstniku eraelu pikantsetest üksikasjadest, kord isegi kunstniku akt-autoportreega võrtsitatult.

Järgnesid Läti esimesed vabaõhunaütused 1933. ja 1934. aastal koos Valdis Kalnrozeaga Riias ja boheemlasliku kunstnike rühmitusega "Radigars" Riias ja Jūrmalas. Eksponeeritud oli ka Padegsi teine kuulus joonistuste tsükkel "Raamat kerjustele" (u. 1934).

Näitustega kaasnesid mitmed aktsioonid nagu tööde mahamatmine Jūrmala rannas või publiku huvi tõstmiseks ühe töö öine purustamine Padegsi enda poolt.

Padegsi huvikeskmes on urbaniseerumine nii oma glamuuri kui võõrandumise, kontrastsete kihistumiste, erootika ja pahedega. Valulise irooniaga märkab ta kättesaamatute ideaalide ning triviaalsuse ja elu pahupoole vastuolu. Tema nõtke joonekultuuri ja erakordselt tundliku sotsiaalse närviga teoseid iseloomustab tihti absurdi ja groteski võtmesse kätketud meisterlik mäng stereotüüpsete sümbolkujundite ja tavaarusaamade nihetusega. Kunstniku tööde vastuolulisust toetab tihti ka pealkirja sõnamäng.

Tänapäeval on Padegs Läti 1930. aastate kunstiloo olulisemaid sümboleid, kuid kaasajas oli ta pigem autsaid. 1930-ndate Läti iseloomustas meilgi tuntud noore rahvusriigi teravdatud rahvuslikkuse taotlus, eriti pärast Ulmanise riigipööret 1934. aastal.



Riia dändi Karlis Padegs ja tema käsitus naisest kui madonnast ja kokotist.

Ainus paik, mida noorelt surnud Riia dändi Karlis Padegs oma eluajal väljaspool Lätit külastas, oli Tartu. Seda imetletavam on tema vaimne kokkukuluvus kaasaegse euroopaliku kunstiga.

Padegsi uurija Janis Kalnačis koostatud näitusel eksponeeriti kunstniku sügavalt puudutanud sõjatemaatika erinevaid tõlgendusi, tema naisekäsitlusi madonnast kokotini, suurlinna muserdust ja igatsuslikku unenäolisust.

Illusioonideta prohvetlikkusega ning vähimagi kangelaslikkuse oreoolita käsitleb ta sõjabrutaalsust lehtedes "Kolgata" (1936), "Tundmatu sõduri ülestõusmine" (1939) ja "Punased naerud" (1931). Vene kirjaniku

Andrejevi jutustusest inspireeritud Padegsi kuulsaima sõjavastase tsükli vähestel säilinud lehtedel õhkub indiviidi jõuetus totaalse hulluse ees. Sama mõjusalt kui Läti Kunstimuuseumi püsiekspositsiooni kuuluval maalil "Madonna kuulipildujaga" (1932) on teostes "Viimane ema" (1935) ja "Kallis mälestus aastast 1918" (1935) groteskselt vastandatud eluandva madonna-ema kujund hävingu absurdiga.

On imetlusväärne Padegsi varaküpsenud ande niivõrd isikupärane, avatud ja norme eitav suhestumine Euroopa kunstikogemusega teades, et ainus paik, mida ta väljaspool Lätit külastas, oli Tartu. Sealgi elas ta vaid lapsena sõjapaos aastail 1915 – 1918. Ometi kajastavad Padegsi tööd huvi Kaug-Ida, eriti Jaapani kultuuriruumi vastu, samuti lähedus Otto Dixi, Egon Schiele, Aubrey Beardsley, kohati ka Emil Noldega. Meie valdavalt hillitsetud sotsiaalsusega kunstitraditsiooni taustal võiks Padegsi teemaasetusi kõrvutada Eduard Wiiralti 1920. aastate loominguga, aga ka Natalie Mei varasema vabaloomingu sotsiaalselt karkeeriva karakteritabavusega.

Näitusel eksponeeritud sari Knut Hamsuni teemadel (1939), Dorian Gray portree (1939) ning arvukad vihjed kirjandusklassikale viitavad kunstniku olulise vaimse kujunemisväljana ka kirjandusele. Terviklikult mõjub näituse koostajate taotlus esitleda Padegsit omas ajas koos sugulashinge, läti modernistliku linnalüürika rajaja Aleksandr Čaksi luulega.

Padegsi elutee kestis vaid 28 aastat. 19. aprillil 1940 suri ta tuberkuloosi.

Kuigi nõukogude aastakümnetel ei kajastunud ta looming Läti avalikus kunstielus, tõi uue tõusu ta 70. sünniaastapäevale pühendatud näitus 1981. aastal Läti Riiklikus Kunstimuuseumis. 1990-ndatel on Padegs muutunud üheks eksponeeritavamaks autoriks nii kodumaal kui Läti kunsti välisesitlustel.

Janis Kalnačsilt on ilmunud mitmeid uurimusi Padegsist. Laialipillutatud töödest on suudetud katalogiseerida 30 maali ja umbes 600 joonistust.

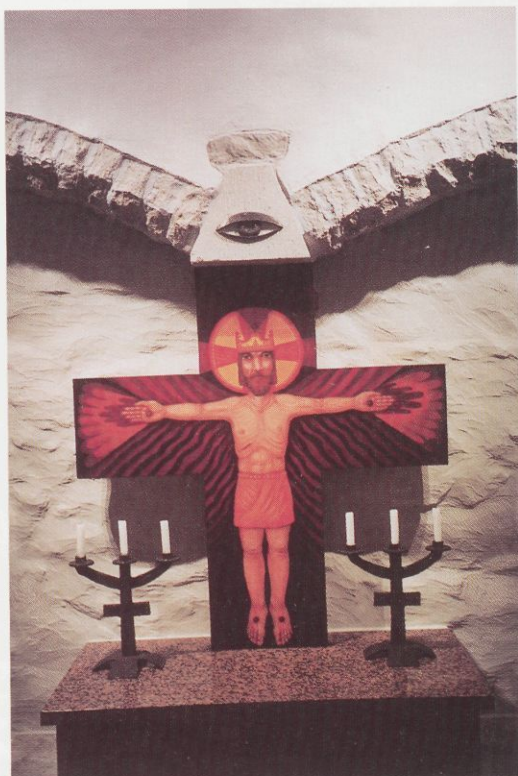
Esimesena kogus kunstniku monograafiaks materjale luuletaja Eriks Adamsons, kuid jõudis sellest kirjutada vaid soneti "Unejoonistaja" (1944), mis juhatas sisse Karlis Padegsi väljapaneku Adamson Ericu muuseumis.

Kersti Koll

Püha Risti Kabel

Jüri Arrak sai 2000. aastal EELK Usuteaduse Instituudilt tellimuse kujundada väike kabel Pühavaimu tänaval Tallinnas. Kunstnik sisustas ruumi kui terviku stiilselt, luues altari, kantsli, pingid, vitraaži, küünlajalad ning kariika, kogu kujundus on kammerlik ja "inim-möötmeline".

Fotol Jüri Arraku Püha Risti Kabeli altari maal – õlimaal tammepeust ristil. 2000.



JÜRI ARRAK



FOTOD INGMAR MULLIKUS/EE

Kursi koolkonna hiigelportreed

Ilmar Kruusamäe eksponeeris aastavahetusel 2000/2001 Sammas galeriis Tartu / Kursi koolkonna kunstnike hiigelportreid – fotol Albert Gulgi portree. Puhtehniliselt pole Eestis Kruusamäele tema laadis ilmselt võistlejat. Hiigelportreed olid maalitud ühelt poolt "julma aususega" (hoolikalt registreeritud näonaha defektid), teiselt poolt oli kunstniku taotlus ilmselgelt positiivne. Maalides oma sõpru-võitluskaaslast üleelusuuruselt, jätab Kruusamäe maha ülitugeva märgi, mida kunstiajalookäsitluses pole võimalik ignoreerida.



Kadunud poeg

Mark Soosaare viimane kunstiprojekt on saatuslik. Eksponeerides veebruaris-märtsis Uue Kunsti Muuseumis Pärnus näitust "Surm Mongoolias" (lõuendile projitseeritud fotod ja videoinstallatsioon), tõuseb esile eksistent-siaalne igavikuline küsimus elu olemusest. Soosaar esitles Pärnus seoses näitusega ka oma mongolist täiskasvanud poega, kellega ta kohtus alles nüüd.

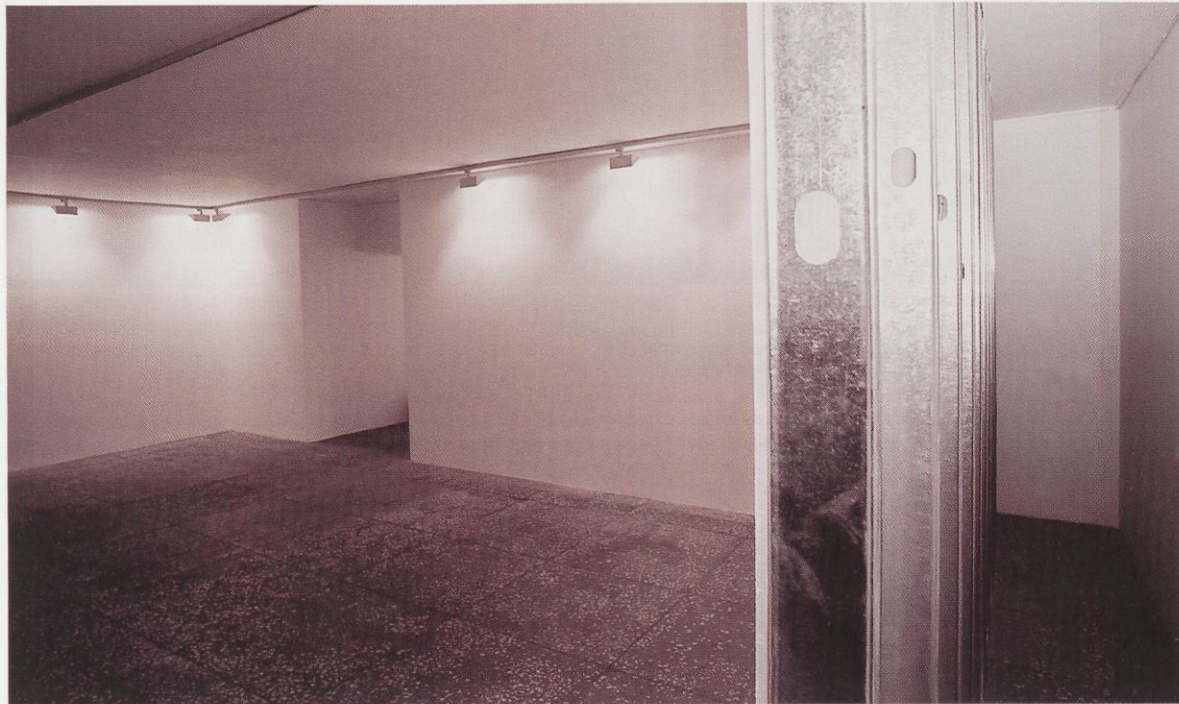


Evald Okas. Installatsioon personaalnäitusel Kunstihoone galeriis detsembris 2000.

Läti kunst Hansapangas
22.11. – 29.12.2000.

Pärast Hansapanga edukat laienemist Lätisse on loogiline, et Hansapanga galeriis eksponeeritakse ka läti kaasaegset kunsti. Kuraator Solvita Krese valis näitusel "Distance" esinejateks 1990-ndate alguses tugeva läbilöögi teinud kunstnikud, kes on tuntuse saavutanud Helena Demakova kureeritud projektides nii Lätis kui välismaal. Niisiis – Aija Zarina, Ieva Iltnere, Kristaps Gelzis, Sarmite Malina ning Anita Zabilevska. Enamasti meditatiivsete tööde sõnum oli korraga igavikuline (Zarina) ja olevikuline (Zabilevska) ning kohati humoorikas (Malina). Maaailma tajutakse oma kodukultuuri filtri kaudu.

Fotol New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi (MoMA) meeste tualettruum Kristaps Gelzise pilgi läbi.



Ruum ruumis

Forest Camp. King Kong. Linnagalerii, 30. nov. – 10. dets. 2000.

Soome kunstnike Juha van Ingeni, Pasi Karjula, Antti Keitilä, Markku Kivineni ja Marko Vuokola näitus seisnes vaataja sisseharjunud ruumitaju narrimises. Linnagalerii ehitati lisaseinte abil tublisti väiksemaks ja eksponeeriti valget tühja ruumi – aga mitte transtsendentse modernistliku tagamõttega (nagu Yves Klein jt.), vaid eesmärgiga luua otsene kogemuslik võõrustusefekt. Ruum "tõmbus kokku". Paradoks on aga selles, et Linnagalerii on siiaamaani (märts 2001) varasemast väiksem. Siseseinu pole maha lammutatud ja tõenäoliselt ootab vaatajaid ees uus minišokk, kui galerii paisub kunagi tulevikus näiliselt suuremaks.



Kaadrid Soosteri Tartu sõpruskonna filmist: Heldur Viires ja Lembit Saarts Tartus. Silvia Jõgever unistab: "Pariis – nii kodune, nii kena, nii sõbralik..."

Stills from the film about artists in Tartu, friends of Ülo Sooster: Heldur Viires and Lembit Saarts in Tartu. Silvia Jõgever dreaming: "Paris – so homely, so nice, so friendly..."

Kunsti saab igal ajal teha Kaire Nurk analüüsib filmi Tartu kunstnikest.

"Tartu sõpruskond", Raamatfilm, 2000.
Film Ülo Soosteri Tartu sõpruskonnast.
Stsenaristid Tiiu Talvistu, Reet Mark,
operaator Rein Raamat,
tellijä Eesti Kunstnike Liit.

Tiiu Talvistu ja Reet Margi ning Rein Raamatu "Tartu sõpruskond" on osanud ajastutundlikkuse ja professionaalsusega vältida eelmise filmi "Tartu kunst" (1989, meeskond: Maie Raitar ja Andres Sõöt) pühitsetust ja endassesuletust. Prevaleerib n.-ö. teaduslik kire ja erapooletu tunnetuslik huvi. Tegelasel ei mõju "reliktidena", nende aated "rüütliatena", nende elu pärinevana "ammu kadunud maailmast". Neid ei vaadelda kaugelt ja kõrvalt. Nad on suurelt ekraanil, nad on vahetult, ehedalt meie ees, nad on siin, nad räägivad oma elu – meile. Ja me ei saa mitte olla puudutatud – inimestena. Puudub kommenteerija, vahetalitaja, tõlgendaja, tõlkija.

Puuduvad ka olustikulised misansteenid, film ei jäta meid kõrvaltvaatajaiks stseenile "kunstnik molberti taga", kus toimub ikka ja alati kunstniku ja teose vaheline (transtsendentaalne) kõrvalisele tabamatu kahekõne. Filmitavad moodustavad avatud dialoogipoole, nad avavad ise oma loomingut ja üksikute piltide kõnet.

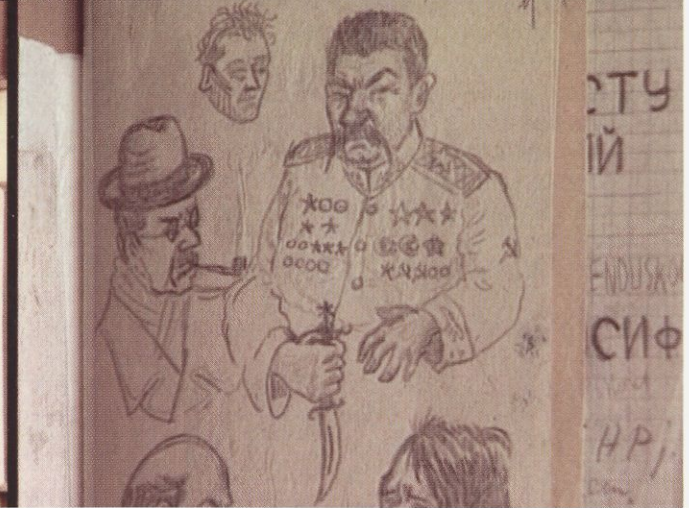
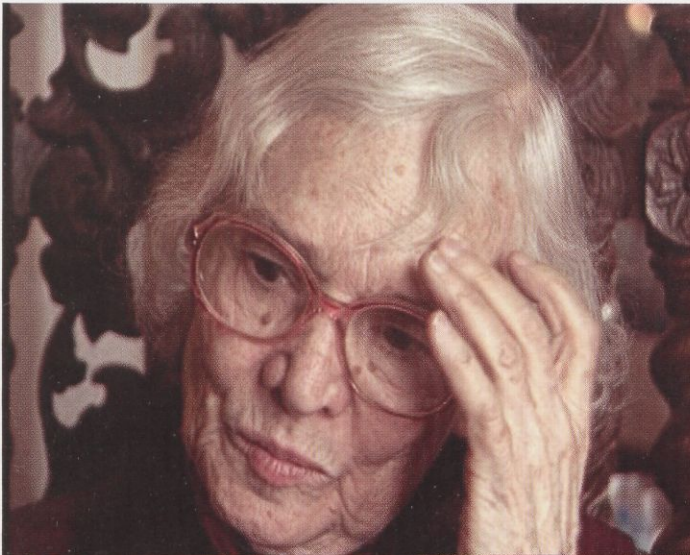
Meie ees on seesmiselt rikkad ja huvitavad inimesed. Nende sõnad ja tekst on sama tunde- ja kujunditihe kui nende pildid. Me elame kaasa. Ehkki me teame neid lugusid, teame, et oli kunstikool Pallas, teame 1949. aasta arreteerimisi ja vangilaagrit, teame 1960. aasta näituselugu Tartu tollases 8. keskkoolis, teame, et oli Ülo Sooster, kes Moskvast käis külastamas kodumaad ja oma endisi kursusekaaslasi ning tõi värskeid impulsse, oleme näinud kunstnike loomingut (mida võib kokku võtta Lembit Saartsi sõnadega, mida ta kunagi Valve Janovi kohta ütles, laiendatud kujul: selles on kõike Vana-Egiptusest Braque'i ja Kleeni) ja nende endiga kõne-

lenud. Neljakümne viide filmiminutisse kontsentreerituna saavutavad lood intensiivsuse, seostatuse, kulgevuse, teravuse. Koos on helge ja ähvardav, hea ja kuri, igatsus ja tege-likkus, Pariis ja "hämär kollane porine valgus, rahvas, närvi-line ja tujutu" (sõnad Vabbe, Vardi ja Starkopfi süüdistus-koosolekult), kunst ja elu, looming ja inimene.

Miks üks väike näitus Tartu ühe kooli ühes koridoris tekis sellise pahanduse ("Läbimõtlematu ja väär samm"), kui sarnased pildid samal aastal Tallinnas ülevabariigilisel noortenäitusel selletaolist eitust ei saavutanud?² Näeme, kuidas lokaalses suletud ruumis võib mingi konflikt settida, kristalliseeruda, võimenduda – mida ei juhtuks dünaamilisemas, avatumas, vaheldusrikkamas keskkonnas.

Ja väliseesti kunstniku Endel Kõksi usku toitev avatekst Tartust kui "väikesest Pariisist, mis on kogu maailma talentide sulatusahjuks ja küpsemiskohaks ja kus leitakse, et iga uue ande juurdetulek ainult rikastab "Pariisi kooli" – tähtis on ainult, et see on tõeline anne" ning Emajõe avarana üle ekraanivälja sätendav veepind filmi algusest ja lõpust – kui avatus ja tolerant. Ning kunstnik Lembit Saartsi sõnad: "Mis teed, pole tähtis, mismoodi, peaasi, et teed, mis sulle huvi pakub" või Silvia Jõgeveri omad: "Kunstis on ikkagi kõige tähtsam kunstniku isiksus" – need ja paljud teised filmis kõneldavad tõed on universaalsed lähedalolevaina INIMESENA olemisele.

Film on samm Tartu kunsti ja kunstniku imagot puudutava eelarvamusliku retseptiooni murdmise poole. Püsib ju arusaam, et Tartu kunsti iseloomustab tardumus, suletus nn. oma maailma, "piltidesse maalitud lummas ja iseäralik eneses elamine", "tardumus mingisse oma reeglite järgi kulgevasse ellu", arusaam, mis pärineb ikkagi nõukogude ajast. Ometi on kunstiteadlane Eha Ratnik kirjutanud üsna avaralt põlvkon-nakaaslasest Jõgeverist ja tõlgendanud kunstniku maalide tegelasi: "Nad on üheltpoolt mingis täiuse ja puhtuse igat-



Ülal: Valve Janov meenutamas Soosteri Tartus-käike. Lüüdia Vallimäe-Mark räägib 1949. aastast, kui Veski tänaval konvoeeriti arreteeritud, ka tema kursusevendi. **All:** Lembit Saarts oma ateljees. Saartsi karikatuur Stalinist (1949, KGB arhiiv).

Top: Valve Janov is reminding the visits of Ülo Sooster in Tartu. Lüüdia Vallimäe-Mark speaking about memories of 1949 when several of her schoolmates were arrested and brought through Veski street. **Below:** Lembit Saarts in his studio. Cartoon of Stalin by Saarts (1949, KGB archive).

suses, mingis kokkusulamises loodusega, mis oleks nagu inimigatsuste pühapäev, tundeline ja ülimalt naiselik. Ent teisel on nendes ka mingi mänguline või klounilik element. Ning on ka inimsuhete vastuolusid ja olemise ohtusid³.

Mis eristab sõpruskonna sugestiivseid naiskunstnikke Vallimäe-Marki, ka Kaja Kärnerit, aga eriti Silvia Jõgeveri näiteks kaasaja eesti noortest naiskunstnikest – kui mõelda Killu Sukmiti ja Mari Laanemetsa näitusele “Haavaga öde” (2000, Kunstihoone galerii) või Ene-Liis Semperile näitusel “Siin” (2000, Rotermanni soolaladu)? Või mis eristab Valve Janovi ajatuid bukette A. D. romantilistest roosidest? Mingis tunnetuslikus (naine-harmonia-õrnus-siirus-haavatavus-inimene) punktis pole neil põhimõttelist lahkeli, erinevus on vaid tehniline.

“Tartu sõpruskonna” rikas, fantaasiat ja emotsioone toitev paljutahuline materjal ajendab edaspidi soovima n.-õ. kontseptuaalset filmi, mis keskenduks mõnele kunstis vahen-

dunud probleemile, koonduks ühe idee ümber. Kuid sellised filmid oleksid nii väikesele ja vaesele riigile ilmselt liigne lüksus, meil on probleeme kunsti ja kunstnike elementaarse dokumenteerimisega. Keerulisemad tervikud nagu “Tartu sõpruskond” (mis sai ikkagi teoks vaid õnnelikule juhusele, et oli kunstiteadlasi, kelle uurimisfookuses olid need kunstnikud ja nende looming, ja et tuli tellimus Eesti Kunstnike Liidult) on harvad erandid.

Kui Soosteri Tartu sõbrad on nüüd koos ühes filmis, siis tekib soov näha filmi ka ANK-64, SOUP-69, Tõnis Vindi Studio, samuti Visarite sõpruskonnast.

1 Mirjam Peil. Hidalgode elust. – Reede 13. 07. 1990. Ekslikult hakatigi filmi “Tartu kunst” nimetama edaspidi pealkirjaga “Hidalgode elust”.

2 Sellele osutas ka Reet Mark ettekandes “Pallaslik ülemaailmne kunstivaim” Kõrgema Kunstikooli Pallas 80. aastapäeva näitusega seotud konverentsil Tartu Kunstimajas 4. novembril 2000.

3 Eha Ratnik. – Edasi 24. 11. 1984.

“Kuldkala” otsimas

Tiiu Talvistu luubi all on eesti avangardi ajaloo unustatud peatükk, milles kohtuvad Valve Janov, Ülo Sooster ja Jackson Pollock.

AASTATUHANDE VAHETUSEL toimus ajakirjas Art News diskussioon maailmas ala- ja ülehinnatud kunstnike üle. Ei tea, kas Eesti vajaks sellist arutelu, kuna suures ringis tundub kõik anonüümsena, kus kellelegi ei panda lihtsalt ära, aga omade keskel muutub kohalik nagin tihtipeale väiklaseks arveteõiendamiseks. Samas on ka meil oma staare, kelle positsioon on teatud aja möödudes võib-olla tunduvalt madalam. Ebakõlad kunstiloos on aeglased kaduma, eks esmalt aduvad teatud positsiooni nihkeid asjale lähedal seisvad persoonid.

1990-ndad oli aeg, mil eesti kunstilugu taasavastas mitmeid olulisi kunstisuundumusi ja kunstnikke. Üheks avastuseks olid kindlasti sõjajärgse Tartu kunsti kõrghetked, milles iga kunstniku individuaalne panus vajab veel seitamist. Eelmisesse aastakümnesse jäävad Kaja Kärneri, Valve Janovi, Silvia Jõgeveri esimesed suured personaalnäitused, mis panid rääkima Tartu kunsti avangardsest rollist 50-ndate lõpu ja 60-ndate alguse eesti kunstiloos. Samas põhjustab meie oma kunsti normaalse ja piisavalt ülevaatliku püsiekspositsiooni puudumine varasematest aegadest kujunenud väärpildi stabiilset püsimit. Järelikult, mis silmist, see südamest – hetkelised avastused ununevad väga kiirelt. Mida pidevalt ei näe, seda ei ole justkui olemaski. Tartu Kunstimuuseumi püsinäitus mahutab eksponeeritud autorite enamikult vaid üks-kaks tööd ning iga kord peab otsustama, kas esitada lünklikum ülevaade kogu kunstiloost või teatud rõhuasetustega valik.

Pärast suuri retrospektiive on nüüd käes aeg, kus peab keskendumata teatud oluliste nähtuste väljatoomisele meie moodsa kunsti arenguloos. Tartu Kunstimuuseumis korraldatud Kaja Kärneri ja Valve Janovi näitused peaksid avama kunstnike rolli kunstiloos. Eelmise aasta suvel olid väljas Kärneri abstraktsioonid ning nüüd esitletakse Janovi kalu. Need on antud autorite tööd, mis jäävad vaieldamatult eesti avangardse kunsti ajalukku.

Valve Janovi kalapildid on meie moodsa kunsti üks sümboliteid. Kui mõni teine kunstnik valiks oma teose leitmotiiviks kala, siis võiks olla tulemuseks lihtne natüürmort, kuid Janovi puhul on kala vaid ettekääne mingis kindlas vormis impro-

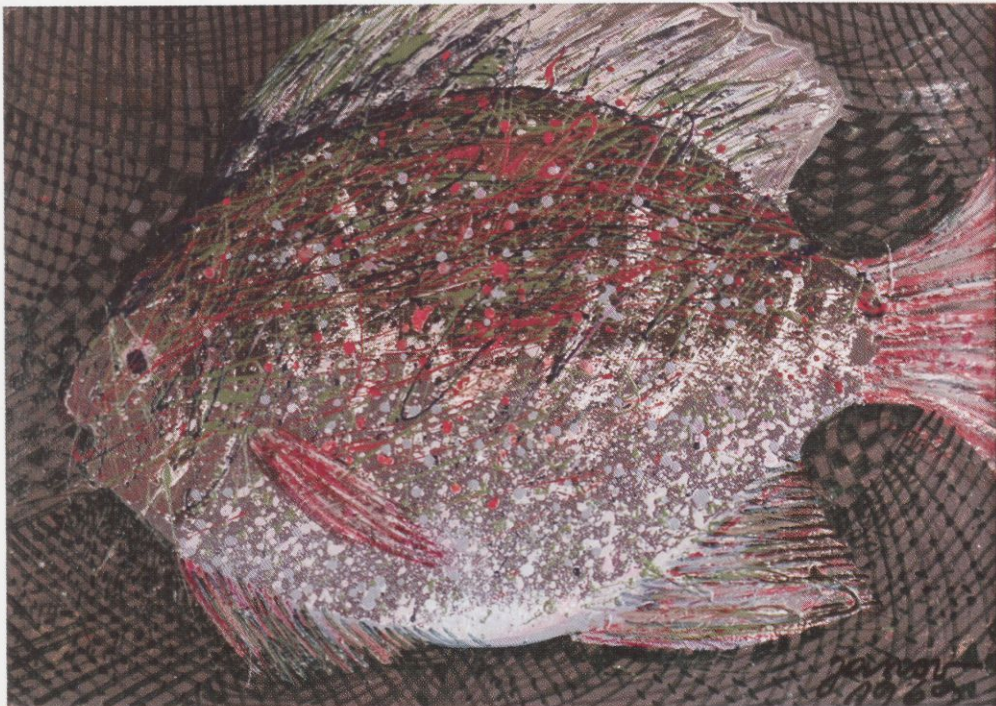
viseerimiseks. Ühest kalast oli loomulikult vähe ning nii kujunes neist tänu Ülo Soosteri ettenägelikule soovitusel terve suur seeria, mille viimased näited on valminud alles 1990-ndatel. Näitusel saab kõik alguse 1957. aastal valminud pildist “Vähk ja kala”. Sellele eelnesid 1950. aasta sürreaalne kompositsioon “Kalad kasvavad” ja monotüüpia tehnikas pildid. Algas on aga võimas – elegantsest joonte mängust sündisid aimatavad kujundid – vähk ja kala. Esialgu on osa kalu veel väga kalalikud – “Kalad “Edasiga”” (1959); “Kalad võrgus” (1960).

Samas valmib juba 1958. aastal suurejooneline kompositsioon “Kala mere kohal”, kus Janov on senini eesti kunstis vaid natüürmordi rollis esinenud kala vabastanud tema saatusel ning andnud talle iseseisva mängumaa. Nüüd lähevad lahti katsetused, kus kasutatakse nii tilgutatud, pritsitud kui süstlaga lastud õlivärvi, monotüüpiat, akvarelli, loomulikult kollaaži ning tihti seda kõike koos. Nende võimaluste miksimine annab kunstiliselt enneolematuid tulemusi, mida seni eesti küllalt konservatiivses ja end alles sotsrealismi kammitsaist lahtiraputavas kunstis ei kohanud. 1960. valmib Janovil “Kala Karlova kohal”, mis nüüd, vaadates tagasi tema Karlova linnaosa vaiksuses ja intiimses ümbruses möödunud kunstniku teele, mõjub suisa sümbolseks. Kala on pildil nagu unistuste värviline õhupall reaalse maailma kohal, omades küll sidet keskkonnaga, millest ta pärineb, kuid samas ka piisavalt jõudu, et ennast argisusest lahti rebida.

Valve Janovi motiivivalik on väga õnnestunud. Ta ise põhjendas, et kala oma suure pinnaga andis võimaluse “seal peal õiendada ja oma asja ajada”. Tihti võttis ta käsile mitu kala korruga, et saaks fantaasial vabamalt lennata lasta. Värvipritsis ta piltidele lusika abil, nii et kohati valgusid pritsmed laiali (“Tindine kala”), kohati kattis pilte pisikeste täppide meri (“Appikarjuv kala”), kohati voolasid nired üle maalipinna laiali (“Naabrinaise kala”). Need on Jackson Pollocki *action painting*’u eesti variant. Spontaanses tööhoos valminud kalapildid on tal tänapäevaste parameetrite järgi enamasti pisikesed – see on tema Tartu põlvkonna kaaslaste tööde puhul üldine “viga”. Tööd on n.-ö. liig väikesed, et näitustel suurte töödega konkureerida. Praegu, mil Valve Janovi kalad täidavad kogu Tartu Kunstimuuseumi ühe näitusesaali, on mulje võimas. Seeriatena valminud tööd saavad ühiselt eksponeerituna üksteiselt juurde väge ja tuge.

Janovi kalad valmisid tema pisikeses korteris, pärast elamiseks vajaliku leivarahaga teenimist, millel kunstiga mingit pistmist ei olnud. Põlveotsas tööd tehes ei ole võimalik manipuleerida suurte pindadega. Janov maalis seesmise vajaduse sunnil, mitte teadmises, et teeb töid näitusele või teeb “suurt kunsti”. Enamik kalu leidis eksponeerimist tunduvalt hiljem. ENSV Kunstnike Liidu liikmestaatus, mis realiseerus alles 1969. aastal, andis võimaluse värvide jm. vajaliku ostmiseks ning õiguse olla vabakutseline kunstnik.

KALA ON PILDIL NAGU UNISTUSTE VÄRVILINE ÕHUPALL REAALSE MAAILMA KOHAL, OMADES KÜLL SIDET KESKKONNAGA, MILLEST TA PÄRINEB, KUID SAMAS KA PIISAVALT JÕUDU, ET ENNAST ARGISUSEST LAHTI REBIDA.



Valve Janov. Appikarjuv kala. 1962. Õli, papp.

Valve Janov Tindine kala. 1961. Õli, monotüüpia, papp.

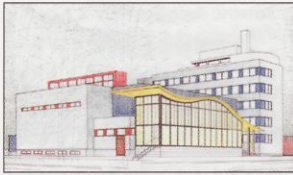


Selleks ajaks olid valminud juba Janovi olulisemad/uuenduslikumad tööd. Tartlaste valmisolek 1950-ndate lõpul oli üldse hämmastav, kuna vabam õhkkond ning nõrgenev loominguline tsensuur tõid näitustele eespool mainitud Kärneri uudse vormiga olustikupildid ja linnavaated, Ellinor Aiki särava koloriidiga unistuste maailma, Elmar Kitse otsiva kujundikeelega "Rakvere turu". Side mujal kunstimaailmas toimuvaga oli ju tegelikult peaaegu olematu. Tihti öeldakse, et maailmas sünnivad uuenduslikud nähtused mitmes eri paigas üheaegselt. Nõukogude suletud keskkond *a la* Janovi "Kalad tiigis" ei suutnud kammitseda looja mõttemaailma. Tegelikult ei sünnigi avangardse kunsti ilmingud eesti kunstis suure hiline misega, vaid peaaegu paralleelselt vabas maailmas Euroopasse 1950. aasta paiku, Eestis ilmnevad muutused üksikute kunstnike loomingus 1950-ndate II poolel. Erinevus on selles, et meie toonane kunstielu lükkas need kõrvale ning konstateeris pidevalt kõigi uuenduste sobimatust nõukogude kunstipildiga. Seega jäid paljud tööd kunstnike ateljeeseinte vahele ning neid nägid ja teadsid vaid vähesed. Põlvkondade

järjepidevus eksisteeris, püüsid kontaktid Tartu kunstnike ja Tallinna noorte, alles 1960-ndatel kunsti tulnute vahel. Meil on ju ikkagi tegu ühtse eesti kunstilooa, mitte aga Tartu ja Tallinna variandiga. Loomulikult on siin olulisi erinevusi, kuid tegelikult muutuvad väärtushinnangud kogu maailma kunstipildis seoses popkunsti tulekuga. Suhtumine maalikunsti teeb läbi kardinaalsed muutused, troonilt tõugatakse nii maaliline maal kui ka ekspressiivne abstraksionism. 1950-ndate lõpu tartlaste kunstitööekspidamised on oma juurtega Pallase maalikoolis ning nende tõis on improvisatsioonilisus tihedalt seotud värvikooskõlade otsinguga. Nende kriteeriumid lähtusid seisukohast, et maal peab olema esteetiliselt naudingut pakkuv. See oli omane euroopalikele kunstitööekspidamistele, millele ei vastandunud tegelikult ka sõjajärgses Ameerikas populaarsust võitev abstraktne ekspressionism.

Janov ammutas teadmisi 1930-ndatel ilmunud raamatutest, eelkõige vaimustudes prantsuse (Pablo Picasso, Georges Braque) ja itaalia kunstist (Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Romreo Borra). Hiljem külastas ta oma Moskva-käikudel välisnäitusi ja uuris raamatukogudes kunstiraamatuid. Tema sugulushingedeks kunstis on Juan Miró, Paul Klee. Ta naudib kunstis "meeletuid" värve, poeetilist maailmatunnetust, milles paras annus kummastavat meeleolu. Hämmastav on Janovi vitaalne loomus, mida iseloomustab tema fraas 1994. aastal toimunud Ameerika graafika näituse kohta. "Nii kaugelt siia veetud ja millised materjalid. Ma tundsin, et ma suudan paremini teha." Tänu neile emotsioonidele sündis seeria suurejoonelisi kollaaže – "Kuu varjutus", kus ta taas katsetas uudseid väljendusvõimalusi, mida pakkus küünlaleegis põletatud paber. Valmisid sürreaalsed kompositsioonid, kus põimusid mitmetasandilised kujundid. Taas avastas Janov oma "kuldkala".

Tiiu Talvistu töötab Tartu Kunstimuuseumis. Janovi näitus oligi tema kureeritud.



pärnu uue kunsti muuseum

**Pärnu Uue Kunsti Muuseumi näitused, konverentsid, festivalid.
Kava täiendatakse jooksvalt.**

20. jaanuar – 2. märts
23. jaanuar – 21. veebruar
23. jaanuar – 31. märts
10. veebruar – 2. märts

14. veebruar
4. – 31. märts
4. märts
10. – 11. märts
3. märts – 15. aprill
17. märts (kell 18.00)
26. märts – 01. aprill
17. aprill – 31. mai

3. juuni – 1. september
29. juuni

30. juuni
1. juuli

1. juuli – 8. juuli
10. – 30. juuli

10. – 30. juuli
1. september – 20. okt.
1. – 6. september
2. september – 19. okt.

23. okt. – 10. nov.

12. nov. – 1. dets

Surm Mongoolia moodi. Mark Soosaare isiknäitus.
SIE-projekt. Soome-Islandi-Eesti noorte kunst.
“Kaunis eesti lasteraamat 2000”, rändnäitus.
KORD AMMU HIINAS...Tundmatu hiina kunstniku
värviliste joonistuste näitus.

Bernhard Viidingu ja omaenda luulet loeb CONTRA.
Keraamik Evi Mardna Oskar Lutsu “Kevade” ainetel.
Pärnu Linnaorkestri kontsert. Mozart, Sumera.
Sven Kullerkupu muusikaõhtud.

Lembit Sootsi maalinäitus “Muusika”.
Akordionitrio FRATRES (Soome) kontsert.

Eesti filminädal.

LIBLIKAPÜÜDJAD. Mark Soosaare projekt, kust parimad
eesti kunstnike teosed valitakse rahvusvahelisele
aktinäitusele Mees ja Naine.

VIII rahvusvaheline aktinäitus MEES JA NAINES.

Kontsert KOLM ÕDE. Laulavad Arina (Leedu), Agnese
(Läti) ja Siiri (Eesti).

Lühima suveöö muusikavõistlus “Solveig ja Peer Gynt”.
Hiina-Hollandi-Panama lauljatar Marianne Bloki
soolokontsert.

XV Pärnu Filmifestival.

Kuue maailmajao mustrid. Rahvusvaheline loome
laager.

Thuraya Al-Baosami (Kuweit) maalinäitus.

Näitus “Kuue maailmajao mustrid”.

Õndsate kunstnike loomepäevad.

Rahvusvaheline autoportreede näitus “Ma tunnen end
paremini”.

Soome kunstniku Markku Siekkineni isiknäitus
“KASUTUD VESTLUSED” (Useless Conversations).

Pärnu kunsti aastanäitus.

Ürituste vaheaegadel jooksevad *show-d*, filmietendused, kontserdid.

Pärnu Uue Kunsti Muuseumi näitused ja kohvik avatud iga päev 9.00 – 21.00, raamatukogu
E–R 15.00–20.00, L 10.00–15.00; internetipunkt E–N 09.00–21.00, R–P 09.00–09.00 (24h).

Pärnu, Esplanaadi 10. Telefon 04430772, faks 04430 774. www.chaplin.ee

[viimane külg]

Soostri saapad I

Noor Ülo Sooster tulnud sõjajärgseil aastail kord hilisel ajal mingilt olengult ning istunud Kaarli puisteele pingile puhkama. Istumine lõppes sellega, et Ülo vajus pingile küljeli ning nägi kaunist und, kus ta on puruväsinuna jõudnud koju Ühtri Pendile ning ema võtab tal saapad jalast. Taolisest hoolitsusest heldinud Ülo sirutas oma koibi mõnuga ettepoole, et emal kergem oleks saapapaelu lahti teha. Ent siis lõppes uni ja külmast lödisev Ülo märkas kohkumise, et ta uhked Saksa armeest kaasa toodud saapad on suisa jalge otsast pihta pandud.

Šooštri šaapad II

Kallitest jalavarjudest ilma, leidis Ülo oma varvaste kaitseks kellegi äravisatud vanad roguskid, millele irvakil tallad sidus ta ümber saapanina traadiga kinni.

Saabusid oktoobripühad ja rongkäiguks üles rivistunud kunstiinstituudi kollektiivi vaatas üle rektor Eduard Einmann, kelle pilgu ette jäid ka Ülo toretsevad kotad.

“Šoošter,” kummardus rektor Ülo kõrva juurde, “kaš teil paremaid šaapaid pole?”

Ülo hinges löi helisema lootus saada rektori erifondist raha uute saabaste ostmiseks ning ta sosistas rõõmust särades: “Äi pole, paramaid äi ole!”

“Šoošter,” teatas Einmann, “võtke šiiš kolonniš šiišepoole.”

Ja nii sai rongkäiku jälgivale rahvahulgale imetlemiseks rea välimiseks marssijaks tõusnud tervete saabastega, sportlikult nõtkes Ennosaar. Ülo pidi aga oma saapajäänustega veel kaua Tartu tänavail klobistama.

Jaapani spioon

Märt Bormeister oli väikest kasvu mees, pilukilvõitu silmadega prilliklaaside taga ja väga nobeda tippiva kõnnakuga. Alatasa rippus tal kaelas fotoaparaat või isegi kaks. Lisaks olid ta käed ja kaenlaalused täis igasuguseid kompse, pakikeisi, paberirulle ja mida kõike veel, sest oma vastutulelikkuse tõttu oli tal alati kellelegi midagi viia.

Kord 1980-ndate algul ERKI-st tulles peatas Borr “Viru” hotellis juures ühe

oma tudengi, et talle mingeid maalimis-materjale anda. Vaevalt oli aga tudeng õpetajast eemale saanud, kui talle hüppas ette üks “Viru” juures ärikaid luurav KGB nuhk ja käratas võidurõõmsal pilgul: “Näidake kohe siia, mida see Jaapani spioon teile andis!”

Kuidas valmis eesti rahva suurima sõbra portree

Oktoobri- ja maipühade ajaks Võidu väljakule üles riputatavaid N. Liidu juhtide hiigelportreid valmistati 1940-ndate teisel poolel tollases Kunstitoodete Kombinaadis. Töö käis nõnda, et fotoportree jaotati ruutudeks, mis siis projektori abil kanti ruutmeetrilistele raamitud lõuenditele ja kuivpintsli tehnikas maaliti juhi nägu siis tükkhaaval valmis. Hiljem pandi ruudud kokku ja vinnati kraana abil maja seinale.

Kord tuli maalija ja teatridekoraator Aleksander Möldroo poolt juhitud kunstnike brigaadil niiviisi valmis teha Rahvaste Juhi, Isa ja Õpetaja portree. Kuna töö oli eriti vastutusrikas, siis viibis kogu aeg kunstnike kõrval ka erariides kunstiteadlane Pagari tänavalt.

Töö oli suur, aeganõudev ja kunstiteadlaste juuresoleku tõttu ka väga närvesööv. Maaliti ööd ja päevad läbi, nii et kunstnikel kippus aeg-ajalt nägemine kaduma, ent siiski valmis ruut ruudu järel nagu konveierilindilt.

Õöl vastu 7. novembrist olid kõik ruudud valmis, nad kinnitati üksteise külge ja portree vinnati kõite abil seinale, millele siis Pagari tänava asjatundja pidi andma poliitilis-kunstilise hinnangu. Ja nüüd järgnes midagi kohutavat. Magamatusest kurnatud Möldroo nägi oma õuduseks, et närvilises lööktöös oli vahele jäänud sm. Stalini laupa tähistav ruutude rida. Eesti rahva suurimal sõbral algas juustepiire peaaegu et kulmude kohalt. Ehmatusest vaevu hingavale Möldroole kangastus parimal juhul Siberisse sõit, halvima võimalusena aga mahalaskmine Pagari keldris veel samal ööl.

Kunstiteadlane asus Juhi jäädvustust üksipulgi uurima. Nõtkuvail põlvil oma armutut saatust ootav kunstnike kamp ei uskunud oma kõrvu, kui spetsialist hindas töö eriti õnnestunuks. Portree riputati veel samal ööl Võidu väljakule.



Eesti kunstnik Kes?

Järgmisel päeval marssisid selle eest mööda õnnest tulvil töörahva kolonnid ning ei ükski neist ega ka tuhandetest Võidu väljakul viibinud valvsatest selt-simeestest märganud lauba puudumist kalli Jossifi näos.

Oli ju Stalin ka tegelikkuses üsna madala laubaga ja küllap siis lisan ekspressionistlik karakteritugevdus portreele usutavust.

Mis aga Möldroosse puutub, siis Siberisse tuli tal sõita ikkagi, kuid seekord juba muude pattude eest.

Lihtrahvaliku päritolu tähtsusest

Pärast Adamson-Ericu tunnistamist kodanlikuks natsionalistiks ja töörahva vaenlaseks püüdis ta kord KuKus viibides oma kolleege veenda süüdistuse ekslikkuses ning enda tõeliselt lihtrahvaliku päritolu kinnituseks rääkis vanast pärimusest, mille põhjal tema kauge esiisa oli Rootsist siia õnnetule Maarjamaale sattunud vahetuskaubana ühe jahikoera vastu.

Tagasihoidlik ja veidi häbelik skulptor Paul Horma, kes tavaliselt oma arvamustega ei tahtnud esile tõusta, oli Ericu kibedate ohkamiste järel häbelikult ja vaikselt häälel poetanud: “Aga, seltsimees Adamson, kas ei saaks seda vahetuskaupa nüüd uuesti, aga vastupidiselt korrata?”

Üles kirjutanud
Heinz Valk

Rakvere Muuseumi ja Kesklinna Galerii näituste kava

Muuseum (Tallinna 3)

16. veebr. – 14. märts

16. märts – aprill

aprill – mai

mai

juuni

24. juuni – ...

Ehtekunsti näitus "Õhu Loss" (Kadri Mälk ja tema õpilased)

Eros. Tšehhi moodne ehe

Maia Juhkam Koolberg

Evi Tihemets

Leonhard Lapin (galerii, muuseum)

Eve Kask (galerii, muuseum)

Kesklinna Galerii (Lai 1)

12. – 17. veebr

21. veebr. – 17. märts

20. märts – 14. apr.

17. apr. – 05. mai

29. apr. – 02. mai

juuni

ca 24. juuni – ...

Rakvere fotograafid

Peeter Laurits

Toomas Vint

Paul Rodgers, Jüri Ojaver, Jaan Ojaver

Rakvere Gümnaasiumi õpilastööd (galerii)

Leonhard Lapin (galerii, muuseum)

Eve Kask (galerii, muuseum)

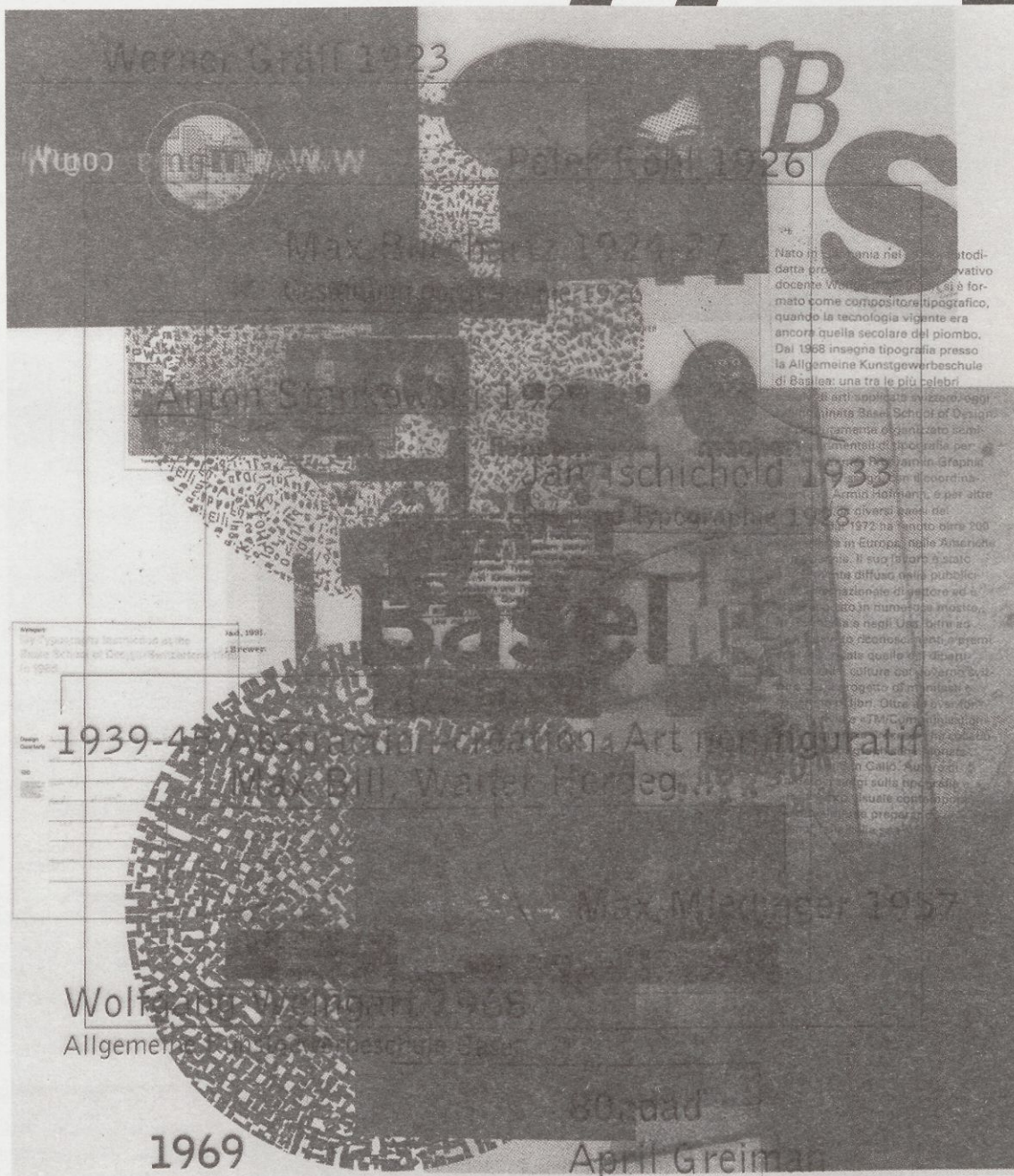


www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

#1

kunst.ee graafile disaini lisa



Baselist Californiasse ja sealt Tallinna

Ivar Sakk
David Carsonist,
Villu Järmutist ja
Wolfgang Weingartist

IVAR SAKK

Baselist Californiasse ja sealt Tallinna

Kui suur oli raudeesriide võrgusilm?
Ivar Sakk leiab ootamatuid seoseid
Šveitsi, USA ja Eesti graafilise disaini
klassikute tööde vahel.



Villu Järmut. Kirjakujundus, 1974.



David Carson. Ajakirjade esikaaned, 1993-94.

1996. AASTA KEVADEL Londoni disainimuuseumis rikkaliku raamatuleti ees seistes tõmbas mu tähelepanu raamat, millesarnast ma varem polnud kohanud. See oli David Carsoni ja Lewis Blackwelli esimene kogumik "The End of Print". Ühest küljest oli tegemist üllatava raamatuga, sest seal reprodutseeritud ajakirjakujundusi ja muid Carsoni töid ei olnud ma Euroopas näinud, tegemist oli siiski Ameerika ja eelkõige California kohalike trükistega. Teisest küljest oli kõiges midagi väga tuttavlikku ja see ärritas – kust ja miks tuli see tüpograafiline tulevärk nii tuttav ette?

Kodus Tallinnas vanu katalooge lehitsedes saabus ka vastus. Kunstiinstituudi disaini kateeder 1970ndatel aastatel, eelkõige Villu Järmuti tööd, olid tunnetuselt California surfarile lähedased. Ent ka Edward Fella, ameerika lääneranniku iseõppinud disaineri tööd oleksid justkui sama koolituse läbinud kunstnike loomuliku arengu tulemus. Nende vahele jäi vaid raudne eesriie, mis peale liikumisvabaduse hoidis kinni ka ideid. Kui suur oli selle teraseesriide võrgusilm?

1974. aastal lõpetab Villu Järmut Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi (ERKI) tööstuskunsti kateedri.

1977. aastal lõpetab David Carson San Diego ülikooli sotsioloogia osakonna.

Huvist graafilise disaini vastu läheb Carson 1980. aastal Arizona ülikooli kahepäevasele graafilise disaini kursusele. Pärast seda õpib kuu aega juba tuttavas San Diego ülikoolis disaini, läheb üle samale erialale Oregon College of Commercial Art'i. Ja kõik, see on surfarist imelapse (nooruses kuulus Carson California surfarite esikümnesse) kogu professionaalne haridus. Siiski, veel üks detail. 1983. aastal osaleb Carson kolmenädalasel *workshop*'il Rapperswilis Šveitsis. Õpetajate hulgas on Hans-Rudolf Lutz (tõenäoliselt on tegemist kõige rohkem mõju avaldanud isikuga tollest seltskonnast, sest tema nime on ainsana mainitud Carsoni elulookirjelduses).

Villu Järmut saab õpetajakoha Eesti NSV Riiklikus Kunstiinstituudis. Ei reisi kusagile, sest võimalust ei ole. Töötab plakatikunstniku ja tüpograafina. ERKI raamatukogus on saadaval peamiselt idabloki graafikaajakirjad. Tõenäoliselt vaatab ta neid. Kuna saksa kultuuriruum on olnud oluline kogu eesti kunsti kujunemise ajaloo vältel, oli juba tollal saadaval raamatukogus ka üks Lääne graafilise disaini ajakiri, Novum Gebrauchsgrafik, mida annab välja Bruckmann Verlag Münchenis. Saksa ja šveitsi kultuuriruum on lähedased, sest keel on sama. Tõenäoliselt on Järmut kursis ka selle saksa ajakirjaga.

1968. aastal alustab Baseli Disainikoolis õpetamist Wolfgang Weingart, tollase šveitsi noorema põlve disainerite seltskonna *enfant terrible*. Sündinud 1941, oli ta õppinud trükiladujaks ja töötanud trükikojas (nagu, muide, Järmutki).

Weingartil nagu ka Carsonil puudub erialane haridus. Tema kujunemist juhtivaks tüpograafiks on toetanud vaid loomupärane eelsoodumus ja üldine (aga ka spetsiifiline) kultuuritaust: pärast Bauhausi sulgemist Saksamaal 1933. aastal on just Basel ja Zürich need linnad, kus natsi-Saksas pärsitud loominguline mõte leiab oma füüsilise ruumi.

Vapustustest räsimate Šveitsis kohanenud ja inkubatsiooniperioodi läbinud, kehastub Bauhausi traditsioon ja helveetsia modernistlik disain nn. šveitsi graafikas ja saab tuntuks kui *international style*, olles 1950. – 1970. aastatel mõjukaim ja suundanäitavaim graafilise disaini koolkond maailmas. Wolfgang Weingart on selle koolkonna oluline praktik. Aga ka teoreetik, sest pärast USA ringreisi 1972-1973 publitseerib ta 1976. aastal oma loengutsükli "How can One Make Swiss Typography?", mis baseerub Baseli Kunstgewerbeschule's kasutataval meetodikal.

Vaatleme konseptiivselt seda praktika ja ideede kogumit, mis moodustab nn. Baseli koolkonna aluse.

1922

Rühmituse De Stijl võtmefiguur Theo van Doesburg, hollandi neo-plastitsismi Nieuwe Beelding apologet, juhib Weimari Bauhausis poleemilist kursust, mille eesmärgiks on sealsetele õpetajatele ja üliõpilastele demonstreerida "uue ja radikaalse loominguprotsessi printsiipe" ja kunstiloomingule "kromo-plastilise" lähenemise tulemusi. See innustab Bauhausi üliõpilasi, kellel on peamiselt ekspressiivse maali taust, tegelema visuaalse kommunikatsiooniga keskkonnas. Nende huviliste tudengite hulgas on Max Burchartz, Peter Röhl ja Werner Gräff.

1923

Werner Gräff töötab välja universaalse liiklus- ja teemärgistuse projekti "Material zum Problem einer Internationalen Verkehrs-Zeichen-Sprache", mis põhineb värvil ja kirjatüüpide unifikatsioonil.

1926

Peter Röhl tutvustab publikule veelgi radikaalsemat unifikatsioonilist märgistuse programmi, mis sisaldab avalikesse kohtadesse mõeldud universaalset piktogrammide süsteemi.

1924 – 1927

Max Burchartz lõpetab maalimise ja tegutseb edaspidi disainerina, kavandades ühe esimese teadaoleva värvil põhineva visuaalse märgistuse süsteemi ehitisele, nimelt Alfred Fischeri projekteeritud Hans-Sachs-Haus'ile Gelsenkirchenis (1924 – 1927).

Samal ajal avaldab Burchartz ajakirjas Die Form 1926. aastal artikli "Gestaltung der Reklame", mis osutub tuleviku seisukohalt väga oluliseks. Richard Hollis kirjutab oma disainiajaloo käsitluses otse (Graphic Design. A Concise History, London 1994): "Selles pikas artiklis analüüsib Burchartz reklaami funktsioone ja efektiivsuse saavutamise vahendeid, samuti vastuvõtja reklaamiga kommunikatsiooniteid. Kommunikatsiooniteooria sõnumi ja vastuvõtja kontseptsioon, mis levib üldiselt viiekümne aastal, leiab siin esmakordselt käsitlust. Suurem osa artiklist aga on pühendatud veenva kommunikatsiooni vahendite esteetilisele organiseerimisele. Burchartz arendas neid printsiipe oma mitmetes projektides ja need määrasid rahvusvahelise modernismi "graafilise ilme", mis oli määratud püsima läbi natsismi ja sõjajärgse taastumisprotsessi, saades seitsmekümne aastal nime "šveitsi graafiline disain"."

1927 – 1929

Esimestena ajaloos tellivad Bochumi ja Dortmundi linn visuaalse kommunikatsiooni programmid Anton Stankowskilt (kes on Burchartzi õpilane Esseni Folkwangschule's) ja Burchartzilt endalt.

1929

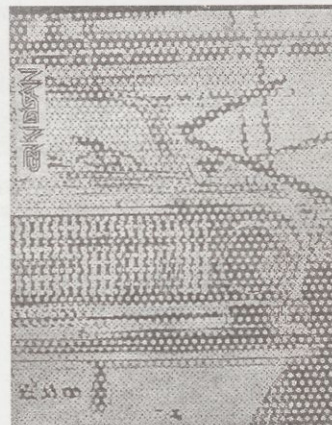
Stankowski, kes on kolinud Šveitsi, töötab 1937. aastani Zürichi büroos Max Dalang Agentur. Ta on tõeline industriaalse graafika pioneer, kasutades geomeetrilisi kujundeid, asümmeetriat, vaba kompositsiooni ja kirjatüüpideid eelkõige *Akzidenz Grotesk*'i.

1933

Jan Tschichold, laialdast vastukaja äratanud raamatu "Die Neue Typografie" (1928) autor, lahkub natsi-Saksamaalt ja asub elama Baseli, jäädes Šveitsi 1974. aastani.



Villu Järmut. Kirjakujundus, 1974.



Villu Järmut. Kataloogi kaas, 1981.

"DAVID
CARSON
IS
THE Paganini
OF
Typographers"

— so says Ed Fella. 1995

Edward Fella. Pühendus Carsonile, 1995.



David Carson. Beach Culture. Lehekülje kujundus, 1991.



Wolfgang Weingart. Lehekülg ajakirjast
 Typographische Monatsblätter. Kollaaž, 1975.

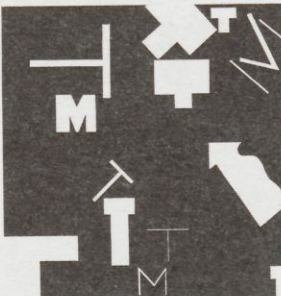
und design. Undoubtedly, design differs not
 superficially, from the advertisement; rather, it
 typography, its design differs, how the diffi-
 culties of design are great, massive, multi-
 Er fragt sich, wie es mit seiner Typografie in
 die Art, wie er diese Frage - das gestirnt. T
 deutet er bereits die Antwort an.

197-221 Concrete Poetry, a Study in Perception Abbe V. Jelinek
 222-240 The Realization of Swiss Style by Fritz G. Suter
 241-246 Word Recognition Mechanisms of a Monolingual or Bilingual
 and Bilingual Subject
 247-269 Experiences and Insights of Hans Rudi Gysin
 270-284 A Proposition for Approaches to Letterforms and Hand-
 written Sign Systems
 285-304 Research on Public, Personal Information Signs and
 Symbols by Wilhelm Janda G. Burt and Lee S. White
 305-324 Research on Public Orientation in the
 Central Commercial Area of the Open Book House
 325-337 Research on Public Orientation in French and German
 338

Wolfgang Weingart.
 Kirjakujundus, 1976.



Wolfgang Weingart.
 Kirjakujundus, 1976.



Wolfgang Weingart.
 Kirjakujundus, 1968-69.

1939 – 1945

Sõja ajal on neutraalses Šveitsis kogunenud teadmistel ja oskustel võimalus püsima jääda ning seguneda kohalike mõjutustega (Max Bill, Cyliax, Walther Herdeg, Herbert Matter, Emil Schulthess, Alfred Willmann, kes on seotud liikumisega *Abstraction - Création. Art non figuratif*).

1946

Pärast seda, kui Baseli Allgemeine Kunstgewerbeschule üliõpilased Emil Ruder'i juhendamisel on trükinud mõningaid 1920. aastate graafika meistriteoseid, puhkeb äge poleemika Billi ja Tschicholdi vahel graafilise modernsuse teemadel. Esimene esindab nn. progressiiv-abstraktsed, teine nn. realistlik-refleksiivset suunda.

1955

Karl Gestner, tuginedes Max Billi innovatiivsele tegevusele, kujundab ja annab välja graafilist disaini käsitleva monograafia "Werk", mis on illustreeritud Zürichi studio Odermatt & Tissi töödega.

1957

Max Miedinger kujundab Eduard Hoffmanni tellimusel uue kirjatüübi, mis põhineb Stankowski armastatud *Akzidenz Grotesk*'il ja mille nimeks saab *Neue Haas Grotesk*. Saksa turu jaoks pannakse sellele nimeks *Helvetica* – kirjatüüp, mida on tänapäeval näinud pea igaüks.

1958

Hakkab ilmuma kolmkeelne ajakiri *Neue Grafik*, mille eesmärk on "luua rahvusvaheline baas tänapäeva graafika ja rakenduskunsti alaseks diskussiooniks". See on "nelja rühma" kompromissitu pühendumise tulemus. Need on: Richard P. Lohse (kes tegeleb ka näitusekujunduse teoreetiliste aluste publitseerimisega), Josef Müller-Brockmann (käsitletud muu hulgas artiklis "Gestaltungsprobleme des Grafikers" rastersüsteemi esmakordset kodifitseerimist), Hans Neuburg, Stankowski kaastöötaja, ja Carlo Vivarelli, Antonio Boggeri kolleeg.

1967

Baseli ja Zürichi disainikool arendavad Šveitsi koolkonda loovalt edasi. Peale kasvab hulk noori ja andekaid plakati viljelejaid. Iga uue tööga laiendavad nad loodud stiili, piiramata ennast *Akzidenz*'i või *Helvetica* ja Odermatt & Tissi *grid*-süsteemiga.

Akzidenz oma kõige rasvasemas vormis on muide Wolfgang Weingarti lemmikirjatüüp. Weingart oli 1967. aastast peale Baseli Kunstgewerbeschule tüpograafiaõpetaja, kelle olemusse kuulus entusiastlik konfrontatsioon väljakujunenud suhtumismallidega ning pidev loominguline eksperimenteerimine. Tema "ihuväljendusvahendiks" on kuukiri *Typographische Monatsblätter*, mille kaanekujundused (15 kaant aastatel 1972-1973) ignoreerivad tolleaegse käsitsilao reegleid ja vastanduvad valitsevale disaini-ideoloogiale.

Oma põhimõtteid tutvustas Weingart publikatsioonis "How Can One make Swiss Typography?", mis ilmus pärast Ameerika ringreisi 1972-1973. Ta kasutas graafilist disaini ja tüpograafiat isiklike tunnete väljendamiseks, mille värvikaim näide on USA akadeemilise ajakirja *Visible Language* kaas aastast 1974 – sinna oli kriipseldatud: *No idea for this fucking cover today*. Kuid peale irriteerimise on Weingarti tähtsus eelkõige selles, et ta kasutas uusi tehnoloogiaid loominguliselt: fotoladu ja fotofilmi šrifti ja kujutise leidlikuks kolleerimiseks.

Kaasaegsete meenutused Weingartist, kes punase valgusega pimikus võib lõputult tasafilme tähestikega ja erinevate rastritega kombineerida ja valgustada, toovad silme ette mälu pilte Järmutist, kes nõukogude kunstiinstituudi treppidel ja koridorides ägedalt lehvitab äsja kemikaalivannist

From Basel to California and from there to Tallinn

Ivar Sakk asks how closed was the closed system? What connects Villu Järmut, Estonian classic of graphic design, to David Carson and Wolfgang Weingart?

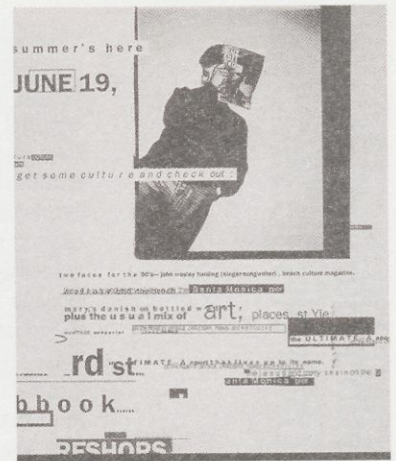
STANDING IN FRONT of the abundant book counter of the London Design Museum in spring 1996, my attention was drawn to a book unlike any other I had ever seen before: David Carson and Lewis Blackwell's first collection 'The End of Print'. It was a very surprising book because I had never seen the magazine designs and other works from Carson reproduced in Europe before: for they were, after all, local American and, especially, Californian publications. On the other hand, there was something very familiar in all those things I saw and this agitated me: where did this entire typographic firework come from and why did it look so familiar?

At home in Tallinn, paging through old catalogues, the answer came to me. The works of the chair of design of the Estonian State Art Institute, especially those by Villu Järmut, were cognitively close to those by that Californian surfer (as a youngster Carson was one of the top ten surfers in California). Equally, those by Edward Fella, a self-taught designer from the southern coast of America, look like the outcome of a natural development of artists who had received the same training. Only the iron curtain, which, in addition to the freedom of movement, suspended ideas as well, was in between.

How large was the mesh in this steel curtain?

In 1974 Järmut graduated from the chair of industrial art of the Estonian State Art Institute (ESAI). In 1977 Carson similarly graduated from the department of sociology of the San Diego University. Three years later, impelled by a natural interest in graphic art, Carson went to a two-week class on that subject held at the University of Arizona. Following that he studied for one more month in his familiar university at San Diego and was then transferred to the same speciality at the Oregon College of Commercial Art. And that was it; that was all the professional education that the surfer prodigy ever got.

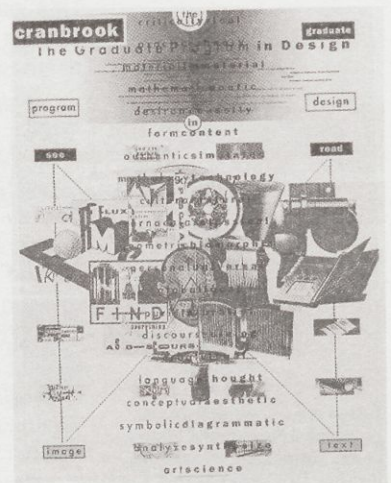
However, one more detail. In 1983 Carson participat-



David Carson. Beach Culture. Lehekülje kujundus, 1990.



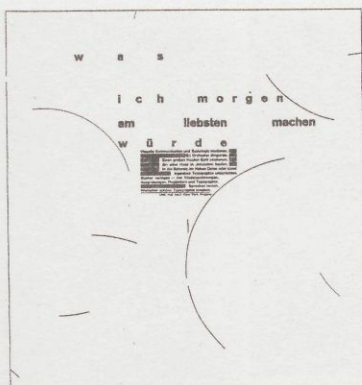
David Carson. Beach Culture. Lehekülje kujundus, 1991.



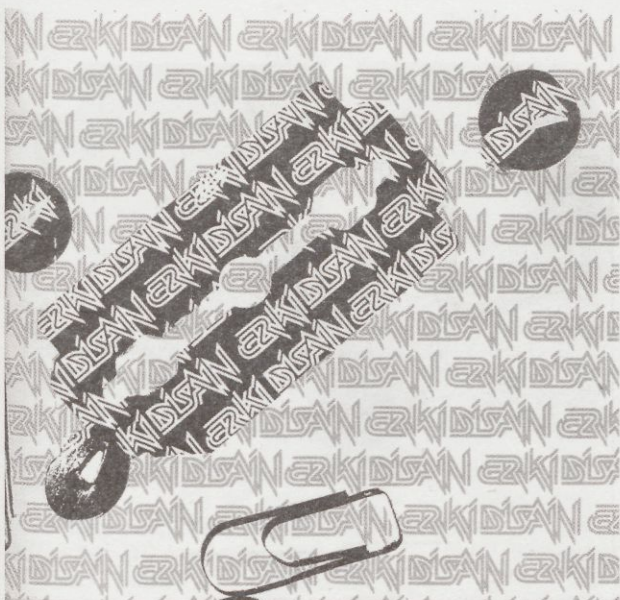
Katherine McCoy. Cranbrook Graduate Program in Design. Plakat, 1989.



Wolfgang Weingart. Kreative Tief Phase. Plakat, 1972.



Wolfgang Weingart. Mida ma homme kõige meelsamini teeksin. Lehekülj käsitsi laotud ja käsitsi trükitud mapist, 1969.



Villu Järmut. Erkidisaini kataloogi tiitelleht, 1985.

ed in a three-week workshop in Rapperswil, Switzerland. One of the teachers was Hans-Rudolf Lutz (probably the teacher who affected him most because only Lutz's name is mentioned in Carson's biography). Villu Järmut started to work as a teacher in ESAI. He did not travel anywhere because it was not possible to. He worked as a poster artist and typographer. In the library of ESAI there were primarily magazines of the graphic arts from the Eastern-block and it is most likely that he studied them. Since the German cultural space has been of a significant importance to us during the whole development of the history of Estonian art one 'Western' magazine of graphic design, Novum Gebrauchsgrafik (which was published by Bruckmann Verlag in Munich) was already obtainable at that time. As German and Swiss cultural spaces are closely related due to their shared languages, Järmut was probably aware of this German periodical.

/.../

Reminiscences of the contemporaries of Weingart (who in the red light of the dark-room can endlessly combine and expose flat film with alphabets and different rasters), bring to mind memories of Järmut. He is on the stairs and in the corridors of the Soviet art institute vigorously waving type photos only just taken from a tub of chemicals, which he simply has to cut with scissors before they dry off. Järmut was probably not aware of the Woody Allen look-a-like Swiss typographer but the air of the 1970s was full of the positive energy of change (at the same time Ando Keskküla, Andres Tolts, and Sirje Runge were studying design). Nevertheless, Järmut, as a gifted man, must have instinctively detected what was going on in that period.

And still there are questions waiting to be answered: on what and how did Bruno Tomberg (at that time head of the chair of design who himself had graduated from the chair of furniture design of the Stalinist Institute of Applied Art) base an education of graphic design? How did a modernism based on the Bauhaus turn out to be more successful than the Estonian traditionalism of the 1930s and the state-representative and ethnographic style which yet had so many followers? How did the paths of the two chairs teaching graphic design (graphics and design) part so abruptly in ESAI? The Print magazine mentions in the July 1996 volume that US typographer Tim Girvin met a Soviet typographer Villu Toots in 1977. I doubt that Toots was allowed to go the United States. How closed was the closed system?

/.../

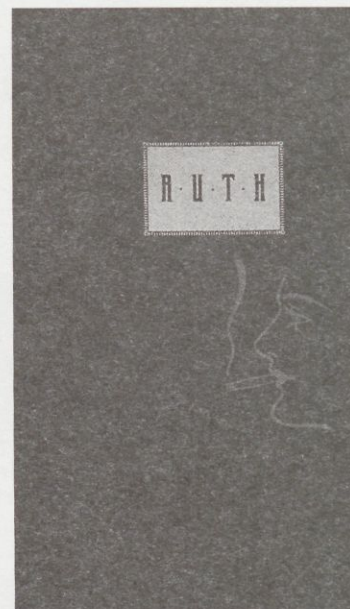
There's one more historical connection which is important for us in Estonia: a mental bridge which connects/does not connect us with Basel, Dessau and Leipzig where Paul Luhtein supplemented himself in 1931-1932 at Leipziger Akademie der Graphischen Künste. But that is another theme.

Ivar Sakk (born 1962) is a freelance graphic designer.

Konkurss "25 parimat" 2000

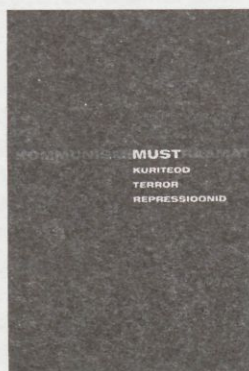
Tänu Viive Noore jõupingutustele on viimased kolm aastat toimunud jälle 25 kaunima raamatu konkurss, mis oli vahepeal varjusurmas pärast endise eestvedaja Ants Säde surma.

1. veebruaril 2001 anti rahvusraamatukogus kätte diplomid 2000. aasta laureaatidele. Eesti Kirjastajate Liidu esimees Toomas Väljataga, kes oli ka žürii liige, väitis, et kõik auhinnatud tööd olid kõrgetasemelised, kuid sellesse ringi pääsenute potsentsiaalne arv ei olegi eriti suurem, kui valitud kaksikümend viis. Lisaks tuntud tegijatele nagu Jüri Kaarma, Andres Tali, Mari Kaljuste, Jüri Dubov astus sel aastal auhinnatute ringi ka teisi kunstnikke: Tiina Tammetalu, Kristjan Mändmaa, Mart Anderson, Andro Küün jt.



J. Randvere. Ruth
Ruth Huimerind
Kirjastanud MoDo
Paper Eesti / trükiko-
da Pakett

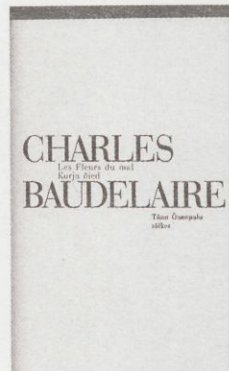
25 kaunimat raamatut 2000. aastal



Kommunismi must raamat
Heino Prunsvelt
Kirjastus Varrak / trükikoda
Greif



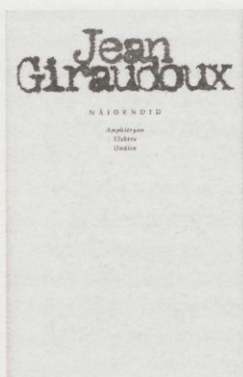
Okas
Jüri Kaarma
Kirjastanud Eesti Keele
Sihtasutus / trükikoda Pakett



Ch. Baudelaire. Fleurs du mal. Kurja öied
Jüri Kaarma
Kirjastanud Eesti Keele
Sihtasutus / trükikoda
Pakett



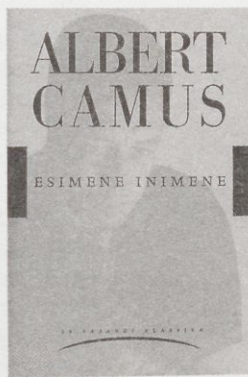
Asta Willmann. Peotäis tuhka, teine mulda
Andres Tali
Kirjastus SE&JS / trükiko-
da Tammer-Paino OY



Jean Giraudoux. Näidendid
Jüri Kaarma
Kirjastus Eesti
Näitemänguagentuur -
Eesti Teatriliiit / Tallinna
Raamatutrükikoda



Mall Värva. Tee ravimtaimede juurde
Jaan Tammsaar
Maalehe Raamat /
Tallinna
Raamatutrükikoda



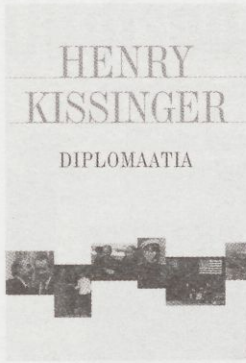
Sari "XX sajandi klassika"
Albert Camus. Esimene inimene
Mari Kaljuste
Kirjastus Varrak / trükiko-
da Ühiselu



Sari "Punane Raamat"
Mari Kaljuste
Kirjastus Tänapäev /
trükikoda Pakett



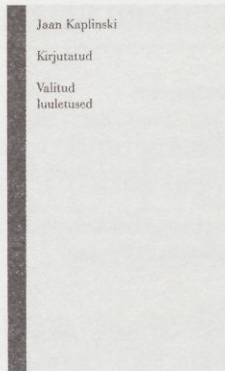
Erik Linnolt. Linnu tiivul
Andres Tali
Kirjastus SE&JS / trükiko-
da Tammer-Paino OY



Henry Kissinger. Diplomaatia
Kristjan Mändmaa
Kirjastus Varrak /
trükikoda Greif



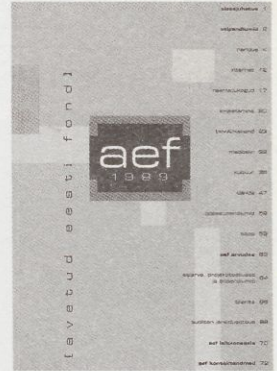
Mare Mürsepp, Anne Uusen. Sügis. Esimene kooliraamat
Mart Anderson, Peeter Viisimaa, Kaie Lilleorg, Krista Saare
Kirjastus Koolibri /



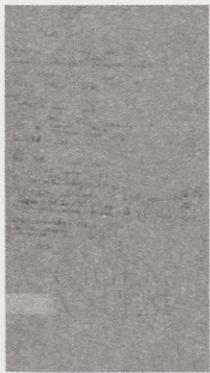
Jaan Kaplinski. Kirjutatud
Jüri Kaarma
Kirjastus Varrak /
trükikoda Pakett



Eesti teatri biograafiline leksikon
Jüri J. Dubov, Heiki Looman, Maie-Hele Segerkrantz
Eesti Entsüklopeedia-
kirjastus / Tallinna Raamatutrükikoda



Avatud Eesti Fondi aasta-raamat
Andres Tali
Kirjastus Kunst / trükikoda K&O offset



Õigem Valem
Andro Kün
Kirjastanud Õigem Valem / trükikoda Pakett



Eesti teaduse biograafiline leksikon
Jüri J. Dubov, Heiki Looman, Maie-Hele Segerkrantz
Eesti Entsüklopeediakirjastus / Tallinna Raamatutrükikoda



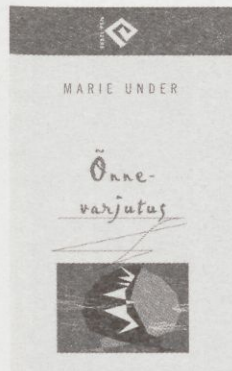
Eesti rahvakultuuri leksikon
Jüri J. Dubov / Mare Hunt
Eesti Entsüklopeediakirjastus / trükikoda Ühiselu



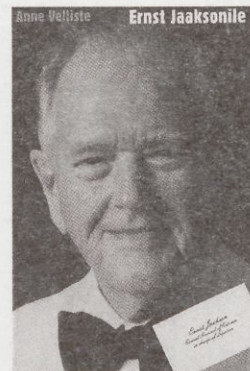
Mare Mürsepp, Anne Uusen. Talv. Esimene kooliraamat
Mart Anderson, Peeter Viisimaa, Kaie Lilleorg, Krista Saare
Kirjastus Koolibri /



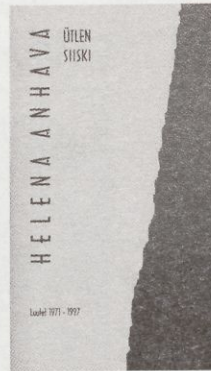
TNT. Mõned ei tahtnudki.
Tiina Tammetalu
Kirjastus Kupar / Tallinna Raamatutrükikoda



Sari "Eesti PEN"
Kersti Tormis
Kirjastus Tänapäev / trükikoda Pakett



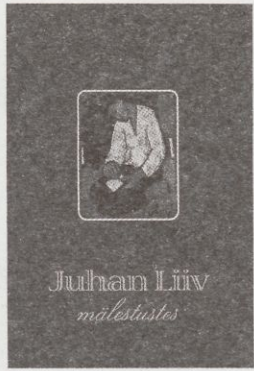
Anne Velliste. Ernst Jaaksonile
Andres Tali
Eesti Entsüklopeediakirjastus / trükikoda Tammer-Paino OY



Helena Anhava. Ütlen siiski
Maarja Vannas-Raid
Kirjastus Varrak / trükikoda Ühiselu



P. Kuusk. Veljo Tormis. Jonni pärast heliloojaks!
Kersti Tormis
Prisma Prindi Kirjastus / trükikoda Prisma Print



Aarne Vinkel. Juhan Liiv mälestustes
Lembit Kүүts
Kirjastus Ilmamaa / trükikoda Greif

2000. aasta 25 kaunimat raamatut. Kauneim oma liigis

Luule

Ch. Baudelaire. Fleurs du mal. Kurja öied
Jüri Kaarma
Kirjastanud Eesti Keele Sihtasutus / Pakett

Eesti ilukirjandus

Asta Willmann. Peotäis tuhka, teine mulda
Andres Tali
Kirjastus SE&JS / trükiko- da Tammer-Paino OY

Välisilukirjandus

Jean Giraudoux.
Näidendid
Jüri Kaarma
Kirjastanud Eesti Näitemänguagentuur - Eesti Teatriliit / Tallinna Raamatutrükikoda

Tarbetrükis

Mall Värva. Tee ravim- taimele juurde
Jaan Tammsaar
Kirjastanud Maalehe Raamat / Tallinna Raamatutrükikoda

Sari

"Punane Raamat"
Mari Kaljuste
Kirjastus Tänapäev / trükikoda Pakett

Teaduslik raamat

Henry Kissinger.
Diplomaatia
Kristjan Mändmaa
Kirjastus Varrak / trükiko- da Greif

Teatmeteos

Eesti rahvakultuuri lek- sikon
Jüri J. Dubov / Mare Hunt
Eesti Entsüklopeediakirjastus / trükikoda Ühiselu

Õpik

Mare Müürsepp, Anne Uusen. Sügis. Esimene kooliraamat
Mart Anderson, Peeter Viisimaa, Kaie Lilleorg, Krista Saare
Kirjastus Koolibri /

Mare Müürsepp, Anne Uusen. Talv. Esimene kooliraamat
Mart Anderson, Peeter Viisimaa, Kaie Lilleorg,

Krista Saare
Kirjastus Koolibri / ?

"Muu"

Avatud Eesti Fondi aasta- raamat
Andres Tali
Kirjastus Kunst / trükikoda K&O offset

Album

Okas
Jüri Kaarma
Kirjastanud Eesti Keele Sihtasutus / trükikoda Pakett

Dokumentaalteos

Kommunismi must raamat
Heino Prunsvelt
Kirjastus Varrak / trükiko- da Greif

žürii eripreemia

J. Randvere. Ruth
Ruth Huimerind
Kirjastanud MoDo Paper Eesti / Trükikoda Pakett



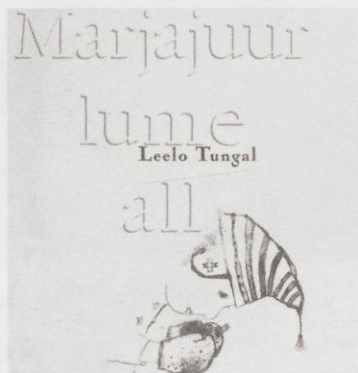
Eesti Kujundusgraafikute Liidu (EKGL-i) preemia

Trubetsky
Jüri Klyshejko / Tõnu Trubetsky
Kirjastus Olion / Tallinna Raamatutrükikoda

2000. aasta kaunimad lasteraamatud



Eesti muinasjutud
Kuj. Anne Linnamägi
Kirjastus Tiritamm / Tallinna Raamatutrükikoda



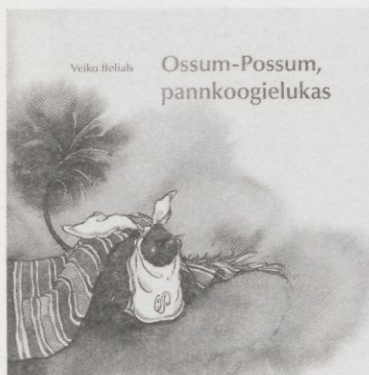
Leelo Tungal. Marjajuur lume all
Ill. Kersti Haarde
Prisma Prindi Kirjastus / trükikoda Prisma Print



Aino Pervik. Maailm Sulelise ja Karvasega
Piret Raud
Kirjastus Varrak / trükikoda Greif



Henno Käo. Kusagil mujal
Henno Käo
Kirjastus Tiritamm / Tallinna Raamatutrükikoda



Veiko Belials. Ossum-Possum, pannkoogielukas
Ill. Kristina Reineller / kuj. Anne Linnamägi
Kirjastus Avita



David Almond. Skellig
Kuj. Maarja Vannas-Raid
Kirjastus Tiritamm / Tallinna Raamatutrükikoda

Eripreemiad



Sari "Papiraamat"
Kuj. ill. Anne Linnamägi / Catherine Zarip



Sari "Minu esimene raamat"
Kuj. Piret Niinepuu-Kiik

Uudised



Rencontres
Internationales des
Arts Graphiques de
Chaumont 2001

Kaheteistkümnendat korda toimuvad Prantsusmaal Chaumont'is rahvusvahelised graafilise disaini päevad. Kui tavaliselt on need aset leidnud juuni esimesel nädalavahetusel, siis sel aastal on toimumisaeg 18. – 20. mai. Traditsiooniks on mitu näitust, mõni *workshop* ja õhtuti seltskonnaüritused. Teemaks, mille ümber sõlmuvad üritused, on seekord valitud "Who's the boss?". Eksponeeritakse **Peret**' graafikat Barcelona linnale ja l'Hospitalet'le Hispaanias, **Swip Stolki** visuaalse identiteedi programmi Groningeni muuseumile Hollandis, **Raymond Savignaci** disaini Trouville sur la Mer'ile ja grupi **Nous Travillons Ensemble** tööd Dieppe'ile Prantsusmaal. Eelmise aasta Chaumont'i laureaat **Gérard Paris-Clavel** avab oma viimase aja loomingu näituse, toimuvad ka iga-aastased plakati- ja üliõpilastööde näitused. Täpsem ürituste programm avaldatakse 15. märtsil.

Plakatinäitus on seekord pühendatud näituseplakatile. Osaleda võivad kõik kunstnikud piiramatu arvu töödega, mis loodud pärast 1. jaanuari 1996. Loomulikult töötab valikukomisjon, peapreemia on 50 000 franki, teine ja kolmas auhind vastavalt 30 000 ja

20 000 franki. Näitus toimub kohalikus kultuurikeskuses *les silos, maison du livre et de l'affiche* (raamatu ja plakati maja). Tööd peavad kohale jõudma enne 3. märtsi 2001.

Osalemisblankette saab Kujundusgraafikute Liidust või tellida e-postiga:

artsgraphiques.affiches@wanadoo.fr

Majutust saab tellida aadressil:

The Chaumont Tourist Office
4, place du Général De Gaulle
52000 Chaumont, France
tel. (33) 325 03 80 80
fax (33) 325 32 00 99

e-post:

office-tourisme.chaumont@wanadoo.fr



Brno graafilise
disaini biennaal
21.06. –
24.09.2000

Moraavia pealinn Brno, mis asub poolel teel Prahast Viini, on justkui uinunud kaunitar. Linna parimad päevad on olnud 19. ja 20. sajandi vahetusel, mil linnasüdamesse ehitati mitmeid neorenessansspaleesid, mis praegu toimivad muuseumide ja kontserdisaalidena. Nii erinebki Brno enam-vähem sama elanike arvuga Tallinnast selle poolest, et seal on kesklinnas Stockmanni ja Sokose asemel kolm suurt kunstimuseumi hoonet üksteisest jalgsiteekonna kaugusel. Kõik need kuuluvad Moraavia Galeriile, mis korraldab üle kahe aasta graafilise disaini biennaale. Seekord toimus biennaal 19. korda ja oli pühendatud raamatutele, CD-, ajalehe-, ajakirja- ja interneti-graafikale. Ekspositsioon hõlmas ka tüpograafiat ja uusi loodud kirjatüüpe.

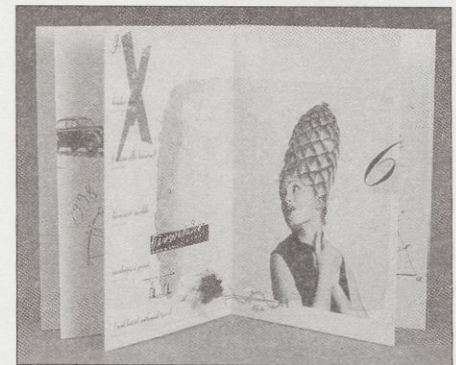
Näituse avapäevadel toimus sümposium "Design as an Open Space", kaks päeva loenguid ja diskussioone koos väljasõiduga veinikeldrisse. Kõnelejatest huvipakkuvaim oli vahest **Ootje Oxenaar** Hollandist, kelle ettekanne aitas mõista graafilise disaini retseptiooni ja ühiskondlikku tausta Hollandis. See on maa, mida võiks kadestada iga loov disainer: riik ja ettevõtte soosivad seal novaatorlikku ja loomingulist lähenemist, olgu tegemist rahatähtede kujundusega või telekommunikatsioonifirma korporatiivse stiiliga.

Peale põhiekspositsiooni oli väljas ka mitmeid satelliitnäitusi: **Marcel Duchamp'i** trükistest, **Adrian Frutigeri** tüpograafiast ja traditsiooniline noore disaini näitus, seekord "Work from Holland". Eraldi olid välja pandud ka žüriiliikmete (**David Carson, Gert Dumbar, Clara Istlerova, Mitsuo Katsui, Aleš Najbrt, Rick Poynor, Xu Wang**) tööd.

Eesti graafilist disaini esindas **Ruth Huimerinna** kujundus ajakirjale Favoriit.



Ruth Huimerind, foto Tiit Veermäe. Kaas ajakirjale Favoriit, 1999.



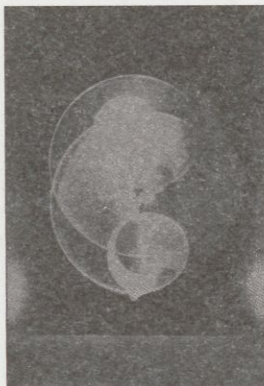
Ruth Huimerind. MoDo Paperi joulubrošüür, 1997.

O.O.

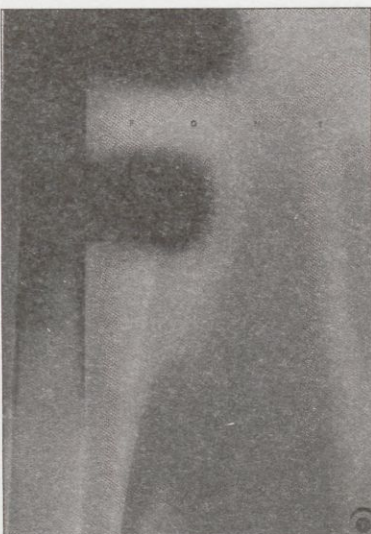
Alexander Gelman. *Obscure Objects*. Ajakirja päis, 1995.



Alexander Gelman. *Poeetilised loengud*. Plakat, 1995.



Mitsuo Katsui. *Global Brain 2*. Plakat, 1997.



Mitsuo Katsui. *Font Morisawa*. Plakat, 1998.



“Golden Bee 5”

Moskva graafilise disaini biennaal “Golden Bee” toimus 2000. aastal 4. – 9. aprillini Kunstnike Keskmajas. Viies biennaal sisaldas *workshop*'e, kontserti ja kahte näitust: “Plakatid, brošüürid ja T-särgid” ning “Golden Bee” 1 – 4 parimad plakatid”. Eksponeeritud oli 169 plakatit, 220 brošüüri ja 77 T-särki 42 maa 415 disainerilt. Žüriisse olid kutsutud Sergei Serov Venemaalt, Stephan Sagmeister USA-st, Leonardo Sonnoli Itaaliast, Niklaus Troxler Šveitsist ja Mieczyslaw Wasilewski Poolast. *Grand Prix* anti Vene uusemigrandile **Alexander Gelmanile** New Yorgist. Hoolimata Venemaa majanduse nukravõitu seisust, tundus auhindu olevat külluslikult. Plakati kategoorias anti välja 17 autasu, brošüüridele 10 ja T-särgi osas 2, lisaks veel eripreemiad. Seetõttu sõelume välja vaid meile olulise: brošüüri eest sai auhinna **Ruth Huimerind**. Veel oli eestlastest eksponeeritud Marko Kekiševi ja Margus Haavamäe töid.

Moskva biennaalil on ka üks oluline puudus: siiamani ei ole suudetud välja anda ühtegi kataloogi. Ennast pidevalt rahamurega välja vabandavad korraldajad lubasid koondada kõigi näituste tööd ühte, pärast viendat biennaali ilmuvasse kogumikku. Elame, näeme.

Lahti plakatibiennaal

Lahti biennaal, omaaegne populaarne ja traditsioonidega graafilise disaini ülevaatenäitus, oli 1990. aastatel varjusurmas. Lahti Kunstimuseumi, Soome graafilise disaini liidu Grafia ja rahastamise vastuolude tõttu kolis biennaal uue nime all Helsingi Kaablitehasesse, toimuski seal Helsingi plakatinäituse nime all aastail 1995 ja 1997, kuid nüüd on uuesti Lahti Kunstimuseumis tagasi.

Seoses samal ajal toimuvate suusastamise Lahti MM-iga on eraldi tähelepanu pööratud sporditeematikale. Žüriise on kutsutud Kaj Kujasalo Soomest, Andrei Logvin Venemaalt, Jiayang Lin Hiinast ja Rosmarie Tissit Šveitsist.

Näitus on avatud Lahti Kunstimuseumis 11.02. – 29.04.2001 Vesijärvenkatu 11a kella 10 – 17, suletud teisipäeviti. Tel. (358) 3814 4547. <http://www.lahti.fi/kulttuuri/museot/taide.html>



México VI rahvusvaheline plakatibiennaal

Kuuendale biennaalile oli esmakordselt valitud nn. külalisriik, millele pöörati erilist tähelepanu nii näituste organiseerimisel kui kõnelejate kutsumisel. Esimeseks valituks oli Itaalia kui mehhiklaste meelest eelkõige kunsti- ja disainimaa. Eksponeeritud oli Bruno Munari isiknäitus Franz Mayeri muuseumis, samuti Andrea Rauchi, Franco Origoni ja Gillo Dorflesi näitus. Aldo Colonetti oli kutsutud plakatibiennaali žüriisse; México ülikooli Metropolitan Gallerys oli Itaalia 20. sajandi plakatite näitus.

Plakatibiennaalil pandi välja 300 tööd 40 maalt. Preemiaid anti neljas kategoorias. Kultuuriplakati alal oli esimene Ernesto Fernand Kuubast, teine Holger Matthies Saksamaalt ja kolmas Makoto Saito Jaapanist. Poliitilise ja sotsiaalplakati alal hinnati Luba Lukova (USA), Aleksander ja Svetlana Faldini (Venemaa) ja Eduardo Barrera (Mehhiko) töid. Reklaamplakati preemiad said Mitsuo Katsui Jaapanist, Péter Pocs Ungarist ja Claude Kuhn Šveitsist. Originaalplakati auhinna sai Javier Pérez Mehhikost.

Regionaalpoliitika toetamiseks jätkusid biennaali üritused Guadelajaras. Seal toimusid mitmed loengud, *workshop*'id ja näitused, eelkõige arvuka rahvusvahelise žürii jõududega (Pierre Mendell Saksamaalt, Ken Cato Austraaliast, Felix Bertran Kuubalt, Ivan Chermayeff USA-st, Kari Piippo Soomest, Alain Weill Prantsusmaalt, Tadanori Yokoo Jaapanist, Luis Almeida Mehhikost, Mieczyslaw Wasilewsky Poolast ja Niklaus Troxler Šveitsist). Festivali lõpetas itaalia disaineri Gianni Bortolotti kujundatud laval toimunud jazzkontsert Teatro Delgados.

<http://www.bienalcartel.org.mx>



Trnava IV
rahvusvaheline
plakatitriennaal

Trnava plakatitriennaal Slovakkias oli avatud 28.09. – 30.10.2000 neljas eksponeerimiskohas. Näitus koosnes 1288 plakatist 378 autorilt, kes esindasid 42 riiki. Eraldi esinemisvõimalus oli üliõpilastele, neid osales 96.

Rahvusvahelise žürii koosseisu kuulusid Tapani Aartomaa Soomest, Paul Brühweiler Šveitsist, Jaroslav Sura Tšehhist, Mieczyslaw Gorowski Poolast ja Stanislav Stankoci Slovakkias. *Grand Prix'* sai **Fang Chen** Hiinast mastaapse sarjaga "We are one", esimese preemia **Lex Drewinski** Saksamaalt, teise **Masuteru Aoba** Jaapanist ja kolmanda **Lech Majewski** Poolast. Trnava triennaalil hinnati ilmselt autori kogu kollektsiooni, kuna kunstnikult võis väljas olla kuni kümme tööd. Trnava triennaali toetas esmakordselt ka Icograda, kelle eripreemia läks **Henning Wagenbrethi** (Saksamaa) plakatile "Väike prints". Üliõpilaste *workshop* näituse avapäevadel lõppes keskkonnaaktsiooniga "Wall of posters" Trnava raekoja platsil.

Eestist oli eksponeeritud neli **Ivar Saki** plakati. Triennaalist saab ülevaate koduleheküljelt www.gjk.sk



Varssavi XVII
rahvusvaheline
plakatibiennaal

Näitus oli avatud 3.06 – 24.09.2000 Varssavis plakatimuuseumis, mis asub Wilanowis, Poola kuningate residentsis, millel on sarnasust ehk Tallinna Kadrioruga.

Biennaalile saabus 786 disainerilt 2341 plakati, neist valiti väljapaneku jaoks 451 tööd 280 autorilt, kes esindasid 35 riiki. Teemaatilisel jagunesid plakatid kolme ossa: 97 sotsiaal-, 301 kultuuri- ja 53 reklaamplakati.

Auhind *Icograda Excellence Award* läks plakatisarja "Rassism" eest (must valgel, kollane valgel, punane valgel) **Lex Drewinskile** Saksamaalt.

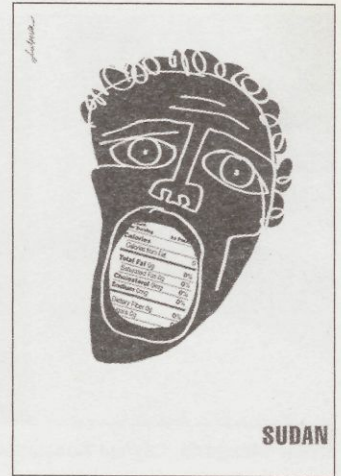


Toyama VI
rahvusvaheline
plakatitriennaal

2000. aastal toimus Toyama Kaasaegse Kunsti Muuseumi korraldatud plakatitriennaal kuuendat korda (esimene oli aastal 1985). Näitusele saadeti 2602 tööd 53 riigist, eksponeeriti neist 417 ehk 16 protsenti. Väljapanek, mis oli avatud 5.08. – 29.10, koosnes kahest osast: publitseeritud ja originaalplakatid. Lisana oli välja pandud 36 tööd žürii liikmetelt – Brad Holland (USA), Uwe Loesch (Saksamaa), Niklaus Troxler (Šveits) ja kümme Jaapani autoriteeti: Kazumasa Nagai, Ikko Tanaka, Shigeo Fukuda, Mitsuo Katsui, Koichi Sato, Seiju Toda, Makoto Saito, Kaoru Kasai, Kenya Hara ja Masataka Ogawa.

Kui tavaliselt eelistab Jaapani ülimalt estetistlik-perfektsionistlik valikukomisjon eelkõige omamaiseid polügraafia tipp-taseme näiteid, siis seekordne valik tundus olevat tehtud laiapärgalisemal alusel. *Grand Prix'* sai **Gerard Paris-Clavel** Prantsusmaalt plakatiga "Jalakäija linnas". Tegemist on sotsiaalse plakatiga, mille eksponeerimisega keskkonnas kaasnesid kodanikuaktsioonid. Kulmedali ning Yusaku Kamekura disainipreemia sai šveitslane **Bruno Monguzzi** Luganost kohalikule kunstimuuseumile kavandatud plakatite sarja eest. Hõbemedali saajaid oli kolm: Masaaki Izumiya ja Norihisa Tojinbara Jaapanist ning Leonardo Sonnoli Itaaliast. Pronksiga äramärgitud oli rohkesti: Ronald Curchod (Prantsusmaa), Jiaying Han (Hiina), Eiki Hidaka, U. G. Sato, Kijuro Yahagi, Go Narisawa (Jaapan), Melchior Imboden (Šveits), Pierre Mendell (USA), Günther Rambow (Saksamaa), Stefan Sagmeister (Austria) ja Jaroslav Sura (Tšehhi).

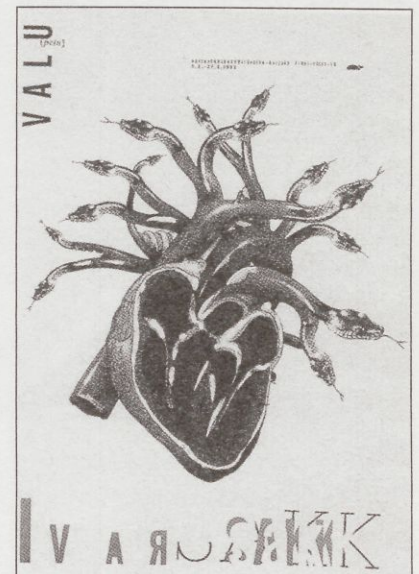
Eesti kunstnike tödest läbis valikusõela Ivar Saki plakat "Valu".



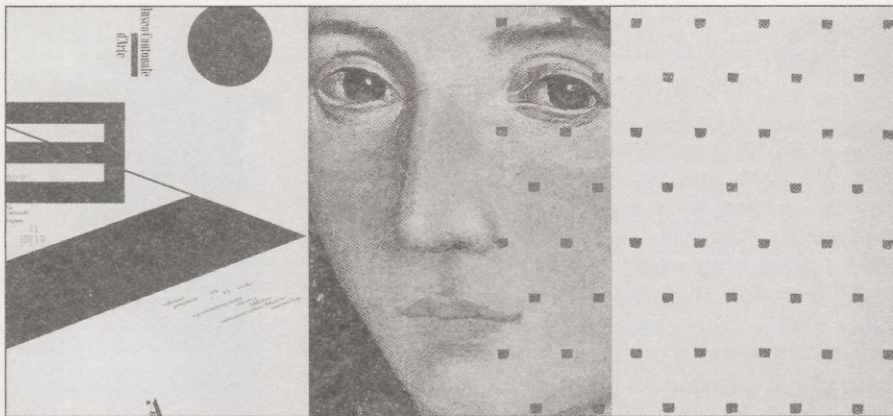
Luba Lukova. Sudaan. Plakat, 1998.



Fang Chen. We are One. Plakatiseeria.



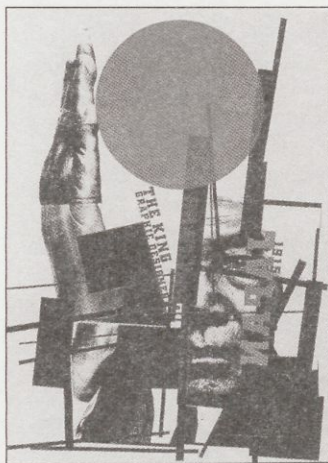
Ivar Sakk. Valu. Plakat, 1998.



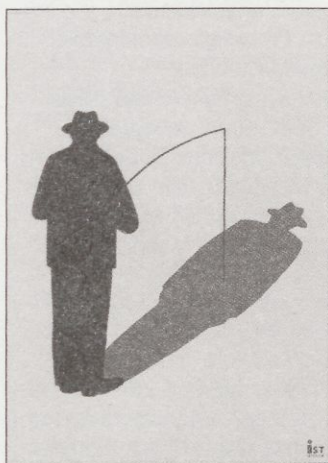
Bruno Monguzzi. Lugano Kunstmuuseum. Plakat, 1999.



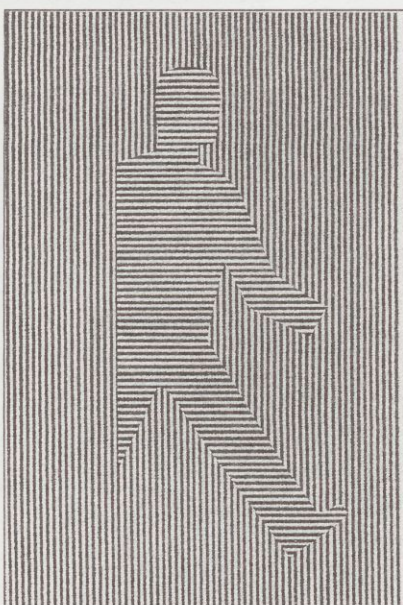
Bruno Monguzzi. Fragile. Näituseplakat Lugano Kunstmuuseumile, 1998.



Makoto Saito. Yusaku Kamekura päikesetõus ja loojang. Plakat.



Norihisa Tojinbara. Ist. Plakat.



Gérard Paris-Clavel. Jalakäija linnas. Plakat.

Tulemas

24.03. – 27.05.2001

Mons, Belgia

8ème Triennale de l'Affiche Politique

Kaheksas poliitilise plakati triennaal leiab aset Monsi Kunstmuuseumis.

7.05. – 11.05.2001

Istanbul, Türgi

Grafist 5

Istanbuli Mimar Sinani ülikool korraldab viiendat korda graafilise disaini nädala, mis sisaldab näitusi, loenguid, *workshop*'e ja ajaviidet üliõpilaste ja külalislektorite ning kunstnike osavõtul. Ürituste programm leheküljel www.icograda.org

10. – 12.05.2001

Berliin, Saksamaa

FontShop's Typo 2001

Toimumispaik: Haus der Kulturen der Welt, info leheküljel www.fontshop.de

18.05. – 15.07.2001

Chaumont, Prantsusmaa

12èmes Rencontres Internationales des Arts Graphiques

Graafilise disaini päevad mai kolmandal nädalavahetusel (18. – 20.05) Chaumont'is ja näitused, mis on avatud poole juulini.

06. – 07.2001

Hongkong

Hong-Kong International Poster Triennial 2001

Esimene plakatitriennaal tormiliselt arenevas idas, korraldatud Hongkongi kunstmuuseumi ja kultuuri ja vaba aja ministeeriumi poolt.

20. – 23.09.2001

Kopenhaagen, Taani

ATypl International Conference

ATypl (Association Typographique International) on 1957. aastal loodud maailmaorganisatsioon, mis koondab autoreid, kes tegelevad kirja ja tüpograafiaga.

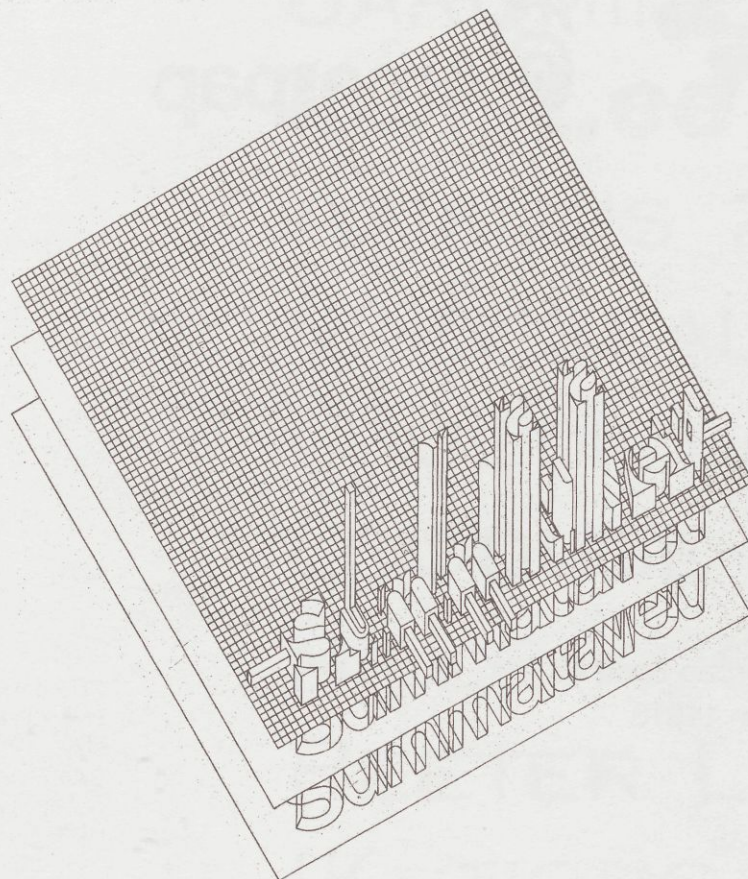
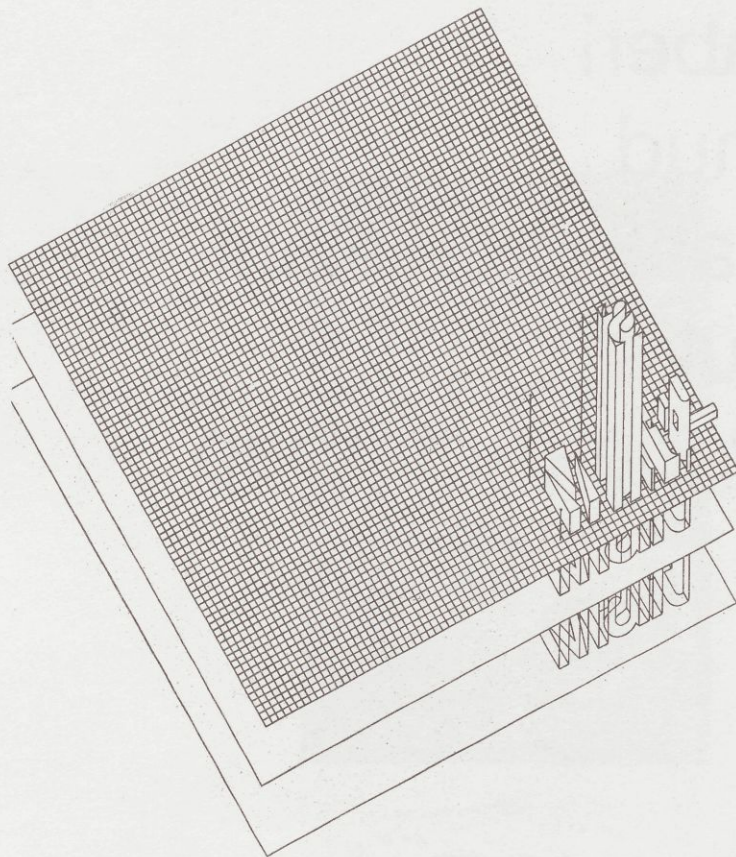
14.09. – 26.10.2001

Fort Collins, USA

12th Colorado International Invitational Poster Exhibition

Colorado ülikooli galeriides ja linnamuuseumis eksponeeritakse igalt kutsutud autorilt kaks plakatit.

Muuseum



Villu Järmut.
Mait Summataveti kataloogi
tiitelleht, 1986. Ilma
arvutita tehtud joonistus.

Villu Järmut.
Catalogue of Mait
Summatavet, 1986.
Hand-drawing.

Selle paberi
on andnud
Eesti graafilise disaini
hüvanguks
Modo Paper-Amerpap



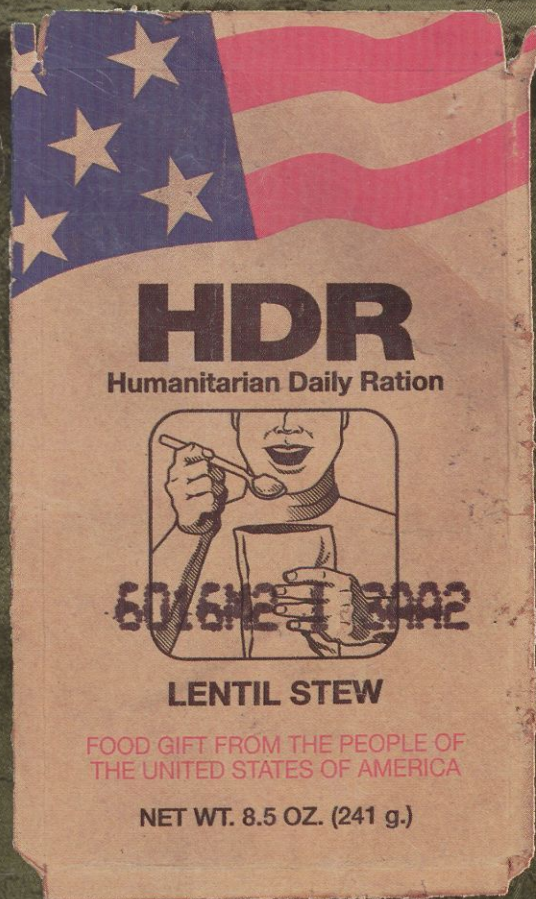
Modo Paper-Amerpap Eesti AS
Viadukti 42, Tallinn 11313
Tel 655 6130
Fax 655 6133
www.modopaper.ee



JÄRGMINE
kunst.ee ILMUB
MAIKUUS 2001
NING SEAL ON
LUGEDA-VAADATA
LOODUSE-ERI,
MILLE KOOSTAB
PEETER LAURITS
(KÜTIORG)

PE B
2261 2001.1

kunst.ee:
TARVITAMISEKS
HUMANITAARABI
KORRAS



Leitud objekt.
Humanitaarabipakike
Kosovost.
Leidja Ahto Külvet.

Found object. Humanitarian
aid in Kosovo.
Finder Ahto Külvet.

ISSN 1406-6335



9 771406 633062