

# kunst.ee

2/2002

eesti visuaalkultuuri kvartaliajakiri

estonian quarterly of visual culture partly in english



**FILMI-ERI** peateema  
lk 69-96

**ENE-LIIS SEMPER/JÜRI PALM**

**EDWARD LUCIE-SMITH/PEETER MUDIST**

**PIERRE BOURDIEU/PIRANESI**

**LEMBIT SAARTS/SUPERNOOVA**

**DONALD KOPPEL/KUNSTIDOKTORID?**



# Telli!

**kunst.ee-d saab tellida  
toimetuse kaudu.  
Tel. (0) 644 6483,  
mai@sirp.ee  
Aastane tellimishind  
neljale ajakirjale  
endiselt vaid 160 krooni  
- võidate ajas ja rahas!**

**kunst.ee**





**3** Heie Treier. Kus on kunstnike monograafiad?

Heie Treier. Where are the monographs of artists?

## kunstipoliitika

**4** Jaan Elken. Miks on vaja kaitsta kunstnikku eraldi seadusega?

**5** Varia, preemiad, vastukajad, raamatud

**7** Marika Valk. Eesti Kunstimuuseumi uue hoone ehitamise okkiline tee.

## teos

**8** Andreas Trossek. Piiriületuse ootusärevus

Andreas Trossek. The suspense is killing me!

## manifestale?

**10** Manifesta 4

**12** Mari Sobolev. Vilm ja fideo Pärnus ja mujal 2002

**15** Mari Sobolev. Vilm & Fideo in Pärnu (Estonia) and elsewhere 2002

## jüri palm

**16** Jaan Elken. Jüri Palm in memoriam. Nekroloogi asemel

**18** Jaan Elken. Jüri Palm in memoriam. In lieu of an obituary

## näitus

**19** Alina Kurvitz. Päikest!

**21** Alina Kurvitz. A place in the sun!

**22** Peeter Linnap. Suur sõda ja Atlandi ookean.

**23** Peeter Linnap. The depiction of foreign wars in Estonian photography

**26** Rainer Vilumaa. Eesti kunstniku multikultuurilised unenäod



**Peeter Mudist. Küsikivi. Graniit, 1985.**

**Peeter Mudist. Stone for Quest. Granite, 1985.**

**27** Rainer Vilumaa. Multicultural dreams of an Estonian artist

**29** Toomas Volkmann. "SuperNoova"

**31** Toomas Volkmann. SuperNoova

**34** Peeter Mudist räägib...

**34** Peeter Mudist: reflections...

**36** Edward Lucie-Smith räägib...

**36** Edward Lucie-Smith: reflections...

## portree

**37** Douglas Davis: eestlased

**37** Douglas Davis: Estonians

**38** Peeter Maria Laurits – Tõnis Vint

**39** Eve Kask – Eha Komissarov

## teooria

**40** Johannes Saar. Pierre Bourdieu' prillid minu ninal I

## kunsthariidus

**44** Kaija Kaitavuori. Kunst kui filosoofia, kunst kui uurimus

**47** Kaija Kaitavuori. Art as philosophy, art as research

## web

**49** Raivo Kelomees. Listisõjad ja intranatsionaalsed ruumid internetis

**51** Hanna Miller. Kunst ja majandus - kas mõistuseabielu?

## ego

**52** "Ainult sinu enese pilti ei ole veel tehtud". Kaire Nurk intervjuerib Lembit Saartsi

## kadrioru aarded

**58** Anu Allikvee. Igavese Linna vaade

## galerii

**64** Mari-Liis Paaver. Mängud märkidega

**66** Marianne Männi koomiks

**66** Comic strip by Marianne Männi

**70** Filmi-eri

**70** Mari Laaniste. Sissejuhatus

**71** Mari Laaniste. Kinotarbimine ja kultuursus

**74** Ivar Laus. Digitaalne revolutsioon kodus

**74** Lühike koduvideo ajalugu

**78** Erkki Luuk. Mõtteid filmikeele tulevikust

**80** Mari Laaniste Filmikriitika kriitika

**82** Kiwa 54. Olematus võiks ju KA olla. Olematus pluss miinus alfa

**84** Eva Näripea. Puhta tähenduse arhitektuur

**86** Berk Vaher. Jalutuskäigud inim-metsas: Angelo Badalamenti filmimuusika

**88** Erkki Luuk. Arusaamatuse poetika Peter Greenaway filmikeeles

**90** Andreas Trossek. "Heade" avalik lynch'imine

**91** Raivo Kelomees. Irdmaailmad filmikunsti

**95** Summaries: Mari Laaniste.

Critique on film criticism  
Eva Näripea. Architecture of pure meaning



# Mõtledjad loevad, lugejad mõtlevad!

Student, Teacher ja Scholar kaardi omanikele on Sirbi tellimine 10 % soodsam!

# SIRP

EESTI KULTUURILEHT

TELLIMISKUPONG

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

ALLKIRI



Sirbi tellimus tasuta Sihtasutusele Kultuurileht. A/a nr. on 22 101 175 6164, Hansapank 767.  
Tellimiskupong koos maksekorralduse koopiaga saata aadressil  
Sihtasutus Kultuurileht, pk. 388, Tallinn 10503 või faksile 640 5771. Teave tel. 640 5770.

## Mõtleva panev kink – Sirbi aastatellimus!



[www.ekspress.ee](http://www.ekspress.ee)

EESTI  
EKSPRESS



## Kus on kunstnike monograafiad?

Pärast 1999. aasta Veneetsia biennaali peapreemia määramist Eija-Liisa Ahtilale on Soome kunsti hakatud rahvusvahelises kunstielus märkama üha rohkem. 2001. aasta Veneetsia biennaali kuraatorinäitusel eksponeeriti rekordiliselt palju soome kunstnike töid (ilmselt nende kiiluvees valiti esinema ka Ene-Liis Semper). Selle aasta alguses toimus suur Ahtila personaalnäitus Kiasmas, mis rändas edasi Tate Moderni Londonisse. Avaldati 248-leheküljeline kalingurköites kataloog, kus on dokumenteeritud väga põhjalikult kõik Ahtila senised tööd.

Kus on eesti rahvusvaheliselt mainekamate kunstnike Jaan Toomiku, Ene-Liis Semperi, Kai Kaljo, Mare Tralla jt. kalingurköitelised kataloogid-monograafiad? Eestis publitseerivad kunstnikud oma raamatuid enamasti ise, kui saabub juubel, nii et raamatudki kannavad pidulik-paatoslikku pitsert. Vastasel juhul jääbki raamat ilmumata, nagu kadunud Jüri Palmi puhul.

Tunnen puudust eesti elavate kunstnike monograafiatest – viimasel ajal ilmub neid üldse väga vähe. Ja austusega vaatan Kristi Burmani kirjutatud väga põhjalikku Paul Burmani monograafiat, mis ilmus ingliskeelsena Rootsisis Umea ülikooli väljaandel. Kas Toomik ja kõik teised peavad oma järge ootama ka terve sajandi?



Heie Treier

## Where are the monographs of artists?

The fact that the main prize of the 1999 Venice Biennial was awarded to Eija-Liisa Ahtila catalised the Finnish artistic life and brought it into the limelight of international artistic community. The 2001 Venice Biennial curatorial exposition held on display a record number of works by Finnish artists (Ene-Liis Semper of Estonia presented her work in their wake). The beginning of this year witnessed a major personal exhibition by Ahtila in Kiasma, to move straight over to Tate Modern in London. There was even published the 248-page hard-cover catalogue of Ahtila, where all her past works are documented, in a precious detailed manner.

One keeps wondering where the hard cover catalogues and monographs of Estonian artists of international stature are (e.g. those of Jaan Toomik, Ene-Liis Semper, Kai Kaljo, Mare Tralla and others)? In Estonia, the artists are used to publish their monographs on their own, usually for their anniversary, hence the books are impressed with ceremonial pathos. If the artist can not, or just does not care to take the matter in his own hands, his or her book will go unpublished, just like it happened with the late Jüri Palm.

I miss the monographs of Estonian artists – lately, there have been very few of them put out of print. Therefore I respectfully eye the monograph of Paul Burman, abounding with facts written by Kristi Burman. It was released in the English language in Sweden by Umea University. Must Toomik too necessarily queue the whole century, for his turn to be published to come?

# kunst.ee

Eesti visuaalkultuuri ajakiri  
Estonian Magazine of Visual Culture

Neli numbrit aastas  
Quarterly

Kirjastaja / Publisher  
**SA Kultuurileht**

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

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

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

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

Korrespondendid / Correspondents  
Helsingi: **Kaija Kaitavuori**  
Leeds: **Katrin Kivimaa**  
Tartu: **Kaire Nurk**

Tõlkija / Translator  
**Ants Pihlak**

Proofreading  
**Paul Rodgers, Robin Dance**

Kujundaja / Designer  
**Tõnu Kaalep**

Filmi-eri koostaja / editor of film-special  
**Mari Laaniste**

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

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

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

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

© **kunst.ee 2002**

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



## Miks on vaja kaitsta kunstnikku eraldi seadusega?

Mille poolest on kunstnik "teistsugune" kui tavakodanik? Sellele on raske otse, üheselt ja ühe lausega vastata.

Kultuur on omariiklust ülesehitavale väikeriigile pingutus, kuid mitte luksus. "Kunstnikkude elu Eestis on väga raske, sest ta on aineliselt kindlustamatu ja tegutseb vaimselt kunstivõõras ümbruses" – nii kajastas R. Kangro-Pool 1926. aastal Eesti kunsti aastaraamatus Eesti kunstielu. Praegusel teisel iseseisvusajal ei ole kunstnike olukord sugugi parem. Paradigmavahtetus, mis 1990-ndal Eesti kultuuri sisulise poole pealt raputas, lükkas ka kunstnikku looja sotsiaalselt uude olukorda – turujõudude stiihia meelevalda. Eesti Vabariigi seadused märkimisväärseid sotsiaalseid garantiisid ei paku, vabakutselisusega kaasneb regulaarse sissetuleku puudumine ja ebakindlus.

Mida teha perioodidel, kui on piisavalt ideid ja seega tööd (set et põhiidee järgi ei saa ju loov kunstnik kunagi "töötu" olla), kuid teenistus selle eest viibib – kirjaniku, kunstniku puhul võib vahe loomisakti ja selle eest honorari saamine pikkade intervallideni venida. Kes maksab neil "töötutel" perioodidel (avansilist) sotsiaalmaksu, kust tuleks pensionistaaž ja sissemaksed selle kogumiseks?

Muidugi on siin kunstnike poolt vaadatuna raske üldistusi teha. Kunstnike liidu ligi tuhandelise liikmeskonna moodustab kirev seltskond, kuhu kuuluvad nii edukad tarbekunstniked galeriomanikud, kes lisatööjõudu palgates on saanud sisuliselt ettevõtjateks, reklaamialal töötavad kujundusgraafikud kui ka *non-profit*-autoriid. Toetatavate seaduste vajalikkus tuleb ilmsiks eldkõige just seda viimast gruppi kujutavas kunstis tegutsevaid kunstnikke silmas pidades.

Turulolekuga on eri loomealade inimesed kes paremini, kes halvemini adapteerunud. Mõnedel tarbekunstialadel, aga ka disainis, arhitektuuris ei tähenda konkreetsele tellijale töötamine kompromissidele minekut turunõudlusega. Turulolek on loomulik.

Praegu tegutsevad loomeliidud vaid mittetulundusühingu seaduse alusel, mis jätab loomeliitude liikmed sotsiaalsesse vaakumisse – liikmelisus ei anna ei töötäazi ega kindlusta haigekassa kaardiga. Vabakutseline looja seisab hetkel paratamatuse ees legaliseerida oma erialane tegevus kunstnikuna füüsilisest isikust ettevõtjana (FIE). Kuid selge on see, et kunstnik olla on teistmoodi ja tema tegevus peab saama teistmoodi ka reguleeritud.

Kultuuriministeeriumi juures 1999. aastal moodustatud töögrupi koostatud "Loovisikute ja loomeliitude seaduse" (mille eelnõu projekt kultuuriministeeriumi kaudu valitsuskabinetis mais-juunis arutusele tuli) tähtsam sõnum on loovisiku ja vabakutselise loovisiku mõiste sätestamine, vabakutselise loovisiku loometegevuse tagatiste määratlemine ning loovisiku tulude maksustamise kord. See peaks välistama, et looja satub olukorda, kus ta ei suuda osta (jah! sest FIE-na satub kunstnik töödandja/ töövõtja kaksikrolli) elementaar-seid sotsiaalseid garantiisid. Loomeliit tuleb sel juhul appi: selle seaduseelnõu alusel saab loomeliit riigilt toetusraha, millest siis abivajajatele vastava lepingu sõlmimisel tegelike sissetulekute ja elatusmiinimumi vahe toetusena välja maksab, samuti tasub sotsiaalmaksu. Praeguse seaduseelnõu järgi maksimaalselt kuus kuud ja uuesti kahe aasta möödudes. Tundub otsustarbekas delegeerida abivajajate loovisikute arvepidamine ja (bürokratlik) asjaaja-

mine sotsiaalministeeriumilt loomeliidule ja kultuuriministeeriumile. Oht, et "muiduleivasööjate" armee tekib, on kaduvväike Eesti kultuuriruumi väiksuse tõttu.

Loomeliitu kuulumine muutub sotsiaalse garantii seisukohalt otsustavaks. Probleemiks võib kujuneda professionaalse määratlemine, mis peaks olema loomeliitu kuulumise tingimuseks. Just diskussioon, kellele on õigus defineerida professionaalsust (siit edasi võiks ju jätkata sofistikkasse kalduval kursil: mis on kunst?), on analoogsed seaduseparandused liiva lasknud Taanis jm. Luxembourgis vastav seadus oli kultuuriministeeriumi töörühmale üheks eeskujuks. Looja on Euroopas maati erinevalt kaitstud. Tugevad fondid ja tipp-professionaale kattev stipendiumivõrk on Põhjamaade eripära. Iirimaal näiteks on loovisikud vabastatud igasugustest riigimaksudest, Sloveenias on aga kehtestatud diferentseeritud maksupoliitika: kui amatöörid maksavad nagu muud kodanikud 19% tulumaksu, siis professionaalide liitudesse kuuluvad 8%.

Eesti seaduse reguleerimisala hõlmaks autoreid, loojaid ja interpreete, kes on tegevad graafiliste ja plastiliste kunstide, maali- ja tarbekunsti, arhitektuuri ja sisekujunduse, stsenograafia, kinematograafia, lavakunstide, teatri- ja tantsukunsti, kirjanduse, muusika ja tširkusekunsti alal, samuti loojaid ja/või lavastajaid, kes kasutavad fotograafilisi, kinematograafilisi, heli-, audiovisuaalseid või muid digitaalseid või täppistehnikaid, praegu olemasolevaid või tulevikus tekkivaid (loetelu seaduseelnõu projektist).

**Jaan Elken,**

*Eesti Kunstnike Liidu president, seaduseelnõu töögrupi liige*



## Fookuses kunstiharidus

Muutused kunstis on toonud probleeme kunsti kõrgharidusse – kuidas õpetada kunsti ja millised on eesmärgid? Kui palju määrab õppe ja selle kvaliteedi kooli struktuur? Mis on eesti kunstihariduses valesi? Milline on kunstniku roll ühiskonnas? Jne.

Lühikese ajavahemiku tagant toimus kaks konverentsi: Academia Grata Pärnus 20. jaanuaril 2002 "Visuaalkunsti haridus Eestis – kunst ja kapitalism" ning Tartu Kõrgemas Kunstikoolis 19. ja 20. aprillil 2002 "Jagades tulevikku?", uute meediate õpetamise teemal.

Pärnus pidasid ettekande EKA rektor Ando Keskküla, Academia Grata rektor Reiu Tüür, Tartu Kõrgema Kunstikooli rektor Ants Juske, TKK meediaprofessor Raivo Kelomees, Tartu ülikooli prorektor Volli Kalm, EKA prorektor Lilian Meister, Tampere ülikooli matemaatikadoktorist performant



AL PALDROK

Irma Optimisti ning filosoofiadoktor Ülo Vooglaid. Moderaator oli Academia Grata professor Al Paldrok.

Tartu Kõrgemas Kunstikoolis esinesid Horea Murgu Rumeeniast, Svetlana Ostrova Venemaalt, Janos Sugar Ungarist, Keiko Sei Tšehhist, Boryana Dragoeva Bulgaariast, Vaclav Macek Slovakiast, Robin Dance Inglismaalt, Paul Rodgers, Peeter Linnap ja Raivo Kelomees Eestist.

MARK SOOSAAR



**Pärnu uue kunsti muuseumi juurdehituse I järk valmis 2002. aasta kevadel ning esimesena eksponeeriti siin Peeter Mudisti näitust. Juurdehituse arhitekt on Maie Penjam.**

## Rauma Biennale Balticum 2002

15.06.–15.09.2002 toimub järjekordne Balti regiooni biennaal Soome väikelinnas Raumas. Kuraator Henna Paunu on peateemaks võtnud ürgsed "põhieleemendid" maa, tuli, vesi ja õhk ("Basic Elements"). Eesti kunstnikest esineb Ene-Liis Semper videoga "Uude koju".

## Ene-Liis Semper maailmas

Pärast viimase Veneetsia biennaali edu on Ene-Liis Semper kutsutud paljudele rahvusvahelistele näitustele.

Praegu on Helsingi Taidehallis näitus "Juured", kus esinevad Ene-Liis Semper ("Oaas"), Jaan Toomik ("Mees") ja Jüri Okas. Juunis avab Ene-Liis Semper isiknäituse Kanadas Vancouveris. Viis videot on üleval Presentation House Gallery's. Juulis esitatakse Hispaanias Madridis videofestivalil tööd "FF/Rew". Augustis osaleb ta näitusel "Open" Veneetsias, luues kohapeal video. Oktoobris avatakse Jaapanis Kumamoto

Kaasaegse Kunsti Muuseum, kus avanäitusel eksponeeritakse videot "FF/Rew".

13. detsembril avab Ene-Liis Semper isiknäituse täiesti uute töödega Tallinna Kunstihoones.

## EKA lõputööd

2002. aasta kevadel kannavad esimest korda vilja Eesti Kunstiakadeemias aastaid tagasi toimunud struktuurimuutused.

Lõpetas esimene lend Eve Kiileri juhendatud fotoosakonna tudengeid: Reio Aare, Margit Bunka, Laura Kallasvee, Anneli Kesa, Kristiina Klaos, Meeli Küttim, Maiu Kurvits, Daisy Lappard, Julia-Maria Linna, Raul Mee, Aino Ingrid Sepp, Paul Papsion, Signe Pohlak, Ulvi Tiit, Terje Tunis. Tööd kaitsti Rotermanni soolalaos David Bate'i (inglise fotokunstnik) ja Jan Kaila (Soome fotokunstnik) juuresolekul ning üldtase tunnustati üllatavalt kõrgeks.

Edukalt kaitsesid Niguliste kirikus magistriskraadi ka Jaan Toomiku interdistsiplinaarse kursuse esimese lennu läbinud Allan Tõnissoo, Mirja-Mari Smidt, Kristin Kalamees, Sandra Jõgeva ja Margus Tamm.

# [preemiad]

## Kunstiteadlaste Ühingu aastapremia

**Jaak Kangilaski** – "Eesti mõtteloo" sarjas 34. raamatuna ilmunud esseedekogumik "Kunstist, Eestist ja eesti kunstist" (Ilmamaa, Tartu 2000) ning pikaajaline pedagoogitöö Tartu Ülikoolis.

## Kristjan Raua nimeline aastapremia 2001

Prof. emer. **Helene Kuma** – elutööpreemia, isiknäitus Tarbekunstimuuseumis sarjas "Klassikud"

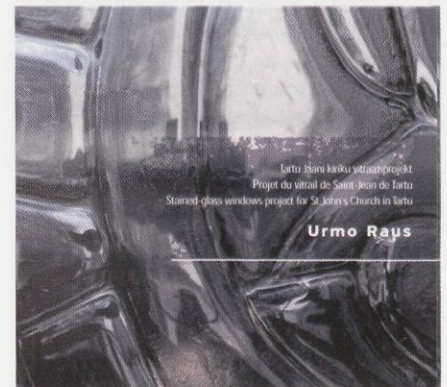
**Malle Leis** – elutööpreemia, isiknäitus "The Greatest Hits" Kastellaanimaja galeriis

**Priit Pärn** – isiknäitus Rakvere muuseumis ja galeriis

**Urmo Raus** – Tartu Jaani kiriku akende vitraažikavandid

Seekordseid aastapremiaid kajastati meedias palju – Johannes Saar positiivselt (Eesti Päevaleht 09.05.2002), Harry Liivrand skandaaliohutavalt (preemiatseremoonial peetud kõne lühendus, vt. Sirp 10.05.2002) ning Tiina Käesel, Reet Varblane, Jan Kaus ja Maie-Ann Raun tunnustavalt (Sirp 24.05.2002). Tähelepanuväärne on Urmo Rausi juhtum: Jaani kiriku vitraažid tellis temalt riik Muinsuskaitse Ameti juhi Jaan Tamme isikus ning samas tunnistas riiklik komisjon vitraažid kõlbmatuks pärast kohalikke Tartu tasemel tekkinud intriige ning Muinsuskaitse Ameti juhi vahetumist. Kristjan Raua preemiaid, prestiiži poolset väarikaimaid, ehkki rahaliselt mitte eriti suuri (20 000 krooni), võrreldes teiste preemiatega, määrab Eesti Kunstnike Liidu volikogu. Seekordne valik väljendab niisiis kunstnike solidaarsust Urmo Rausiga – ääretult kena žest, milliseid ei toimu just tihti. Ent see on hilinevad tunnustuse vitraažidele, mille teostamata jätmine on juba otsustatud.

**H. T.**





Suulistes vastukajades leidis palju kiitvat tähelepanu kunst.ee 1/2002-s ilmunud Paul Rodgersi artikkel "Muulane".

do keep up the good work with your graphic design coverage  
best wishes

**John Walters / Eye**

29.04.2002

Ja suur tänu kunst.ee vedamise eest. Ilma selleta ei kujuta hästi enam kultuurimaastikul orienteerumist ettegi.

Tervitustega, **Kaie Kotov**

15.04.2002

## [vastukaja]

Esimesest kunst.ee-st on väga selgelt meelde jäänud intervjuu Marie-Alice l'Hereux-ga. Mooste Külalis-Stuudio (MOKS) korraldab selgi aastal Postsovkhoz kultuuriüritust alapealkirjaga "Kihid". Marie uurimisteema on väga huvitav ja oleks ideaalne ettekanne. Kas Sa oskad anda Marie-Alice l'Hereux meiliaadressi?

**Evelyn Mürsepp**

22.04.2002

Ma viimast kunst.ee numbrit ei ostanud, sest ainsana köitsid mind Tõnis Vindile pühendatud leheküljed. Vahest on teised ajakirja numbrid teistsugused. /.../ Aga et Eesti kunstist ülevaadet saada, selleks tuleb osta kümme-kakskümmend kataloogi, varem sai ühest Kunstist kõik kätte. /.../ tulin ju 1970ndate keskpaiku Eestisse kunstnikuna ja tahan ka praegu olla kursis, mida teevad mu sõbrad Vindid, Leo Lapin, Andres Tolts jt. Ma olin Vintidele kui pereliige...

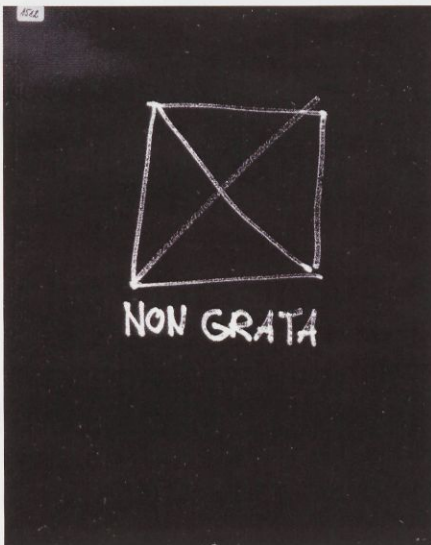
**Volodimir Makarenko**, Pariisis elav ukraina kunstnik intervjuus Reet Varblasele Sirp, 17.05.2002

It was good to attend your presentation in Tartu and to receive a copy of kunst.ee. I congratulate you on the launch of the magazine and wish you every success with it. It was particularly enjoyable to read Paul Rodgers' excellent piece, just before meeting him for the first time.

**Robin Dance**

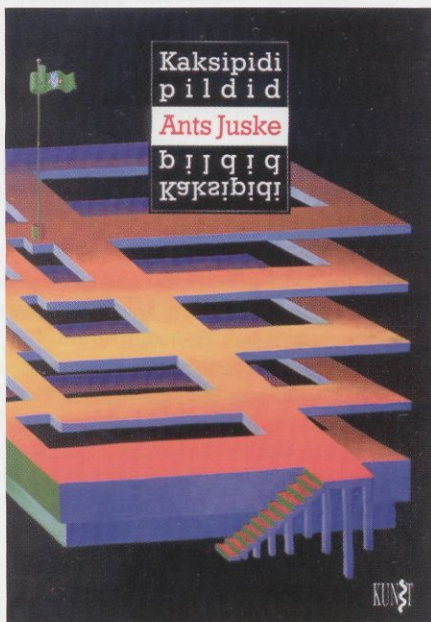
03.05.2002

## [raamatud]



**Non Grata 2000. open your soul.**

Academia Non Grata dokumentatsioonide kogu – fotod, tekstid jm. Leheküljed nummerdamata. Raamat on 3,7 cm paks.



**Ants Juske. Kaksipidi pildid.**

Kirjastus Kunst, 2002.

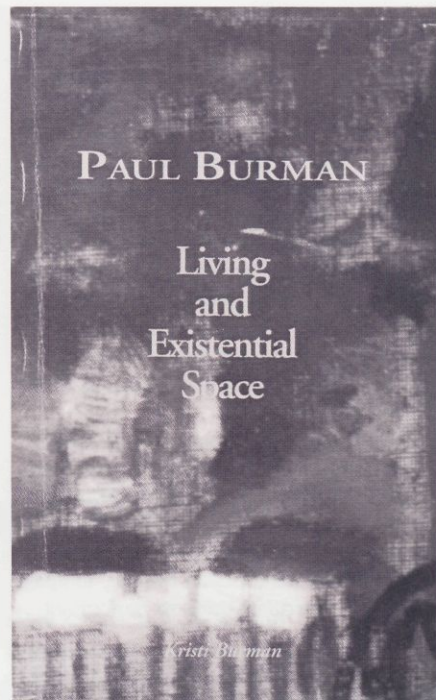
ISBN 5-89920-291-2

### Täpsustus:

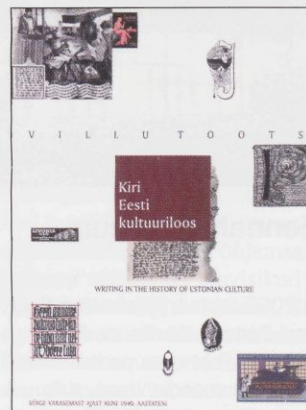
Kaie Kotovi tekstis (kunst.ee 1/2002, lk. 42–44) on viitenumbrid kahetsusväärsele kaduma läinud seoses arvutiprogrammide mitteühildumisega.

Igor Gräzini artikli illustatsioonideks on Eesti Instituudis väljaantud brošüüride kaanepildid; Gräzini artiklis lk. 39 mainitu on muidugi Leonid Tretjakovitch.

Graafilise disaini lisas # 4: Gerard Unger'i intervjuueerija perekonnanimi on Walters.



**Kristi Burman. Paul Burman. Living and Existential Space.** Umea Studies in History and Theory of Art 3. Umea University, Sweden. 2002. 325 pages, 82 illustrations. ISBN 91-7305-221-3, ISSN 1404-8949



**Villu Toots. Kiri Eesti kultuuriloo** kõige varasemast ajast kuni 1940. aastateni. Koostaja Rein Loodus. **Villu Toots. Writing in the History of Estonian Culture** from the earliest monuments to the 1940s. Compiled by Rein Loodus. 399 lk. Eesti Entsüklopeediakirjastus, Tallinn 2002. ISBN 9985-70-104-6



Jaak Soans.  
Projektsioonid.  
Kunstihoone galerii.  
September, 1999.

Jaak Soans, Projections.  
Art Hall gallery, Tallinn,  
September 1999.

# Eesti Kunstimuuseumi uue hoone ehitamise okkamine tee. Faktid.

Eesti Kunstimuuseumi uue hoone ehitamine sai reaalse alguse 5. detsembril 1991. aastal, kui Tallinna linnavolikogu otsustas nõustuda Eesti Vabariigi Kultuuriministeriumi, Tallinna linnaehitusnõukogu ja linnavalitsuse ettepanekuga ehitada kunstimuuseumi uus hoone Lasnamäe klindile Laagna tee ja Kadrioru piirkonda. Arhitektuurikonkursi korraldamiseks eraldati üksteist hektarit, mis oli piiratud Weizenbergi tänava, Kaarna allée, Koidula tänava ja Laagna teega.

Arhitektuurivõistluse tingimused kooskõlastati Riikliku Uurimise ja Projektteerimisinstituudiga Eesti Ehitusmälestised 25. augustil 1993. aastal. Enne seda oli RA Eesti Ehitusmälestised koostanud kunstimuuseumi arhitektuurivõistluse eritingimused, milles oli öeldud: "Väheväärtuslikeks võib lugeda praegust mereväe haiglat Lasnamäe nõlval, mis nii oma asukoha kui ka kultuuriajaloo ja arhitektuurse kompositsiooni poolest ei ole Kadrioru pargiga seotud." See andis loa lülitada haigla territoorium arhitektuurivõistluse haaratud maa-ala sisse. Ehk teisisõnu andis arhitektidele loa kavandada olemasoleva hoonestuse lammutamist.

Arhitektuurivõistluse tingimused olid kooskõlastatud Eesti Vabariigi Valitsuse, Vabariigi Presidendi Kantselei, Eesti Arhitektide Liidu, Tallinna Linnaplaneerimise Ameti ja RUPI-ga Eesti Ehitusmälestised.

\*

27. mail 1994. aastal määrati rahvusvahelise žürii otsusega I preemia Soome

arhitekti Pekka Vapaavuori tööle "Circulos". 1994. ja 1995. aastal projekti riiklikult ei finantseeritud, kuid ometi valmis kaks eskiisprojekti. Nende koostamisel osalesid tasuta Soome Rakennushallinto spetsialistid, tänu kellele oli võimalik kasutada andmebaasi, mis oli kogutud Helsingi moodsa kunsti muuseumi Kiasma projekteerimisel.

Eelnimetatu võimaldas oluliselt tõsta projekteerimise taset – ei ole ju Eestis projekteeritud ühtegi spetsiaalset muuseumile mõeldud hoonet.

\*

5. novembril 1996. aastal võttis Eesti Vabariigi riigikogu vastu otsuse "Eesti Muusikaakadeemia, Eesti Kunstimuuseumi ja Eesti Rahva Muuseumi ehitamise kohta", milles nähti ette Eesti Kunstimuuseumi uue hoone ehituse alustamine 1999. aastal.

Paraku aastatel 1996 – 1998 projekti eelarvest ei finantseeritud. Tööd alustati küll 1999. aastal, mil tulid esimesed riigieelarvelised rahad –, aga mitte ehitustööd, vaid alles tehnilise projekti koostamist. Projekteerimise käigus täpsustati oluliselt muuseumi ruumiprogrammi ja tehnilisi lahendusi. Projekteerijatel ja muuseumitöötajatel oli võimalus tutvuda vastavatud muuseumide – Helsingi Kiasma ja Stockholm moodsa kunsti muuseumi tehniliste lahendustega.

\*

2001. aastal töötasid EV Rahandusminis-

teerium ja EV Kultuuriministerium välja uue muuseumihoone rahastamisskeemi, mille aluseks oli hasartmängumaksu seaduse muudatus, mis ka riigikogu poolt 2002. aasta 13. märtsil vastu võeti.

2001. aasta suvel asutas EV Valitsus Kunstimuuseumi Ehituse Sihtasutuse, mille pädevusse jäävad uue kunstimuuseumi hoone projekteerimise, ehitamise ja selle protsessi rahastamise küsimused.

Ehituse alustamiseks vajaliku detailplaneeringu lähteülesande kooskõlastas Riiklik Muinsuskaitseinspeksioon 15. mail 2000. aastal. Detailplaneering kooskõlastati Tallinna Kultuuriväärtuste Ametiga 13. detsembril 2000. aastal. Tallinna linnavolikogu võttis detailplaneeringu vastu ühehäälselt 21. märtsil 2002. aastal.

\*

**Sellega peaks olema lõppenud muuseumi ehituse alustamise okkamine tee. Muuseumi nurgakivi on planeeritud panna sügisel 2002 ja Eesti Kunsti Muuseum avada aastal 2005.**

**Marika Valk,**

*Eesti Kunstimuuseumi peadirektor*

Sellest, kuidas lugu edasi läheb, millist muuseumi ja kellele ehitatakse ning mida kujutab endast 21. sajandi muuseum, kirjutab Marika Valk järgmises kunst.ee-s.





Ene-Liis Semper. Uks. Kaadrid videost, 4'00". 2002.

Ene-Liis Semper. Door. Video-stills, 4'00". 2002.



## Piiriületuse ootusärevus

Ene-Liis Semperi "Uks" (2002, 4'00", video).

Andreas Trossek

Ene-Liis Semper. Hansapanga galerii, 07.01.–23.02.2002.

Lävekujundit tundub olevat väga lihtne paeluvaks teha. Mõte "teispoolsusest" on usutunnistusest hoolimata justkui inimmeelde programmeeritud. Teispoolsus tõmbab. Lävi on tuttava ja tundmatu maailma piir, millest üle minnes riskib inimene kõigega. Kõnekeeles eristab kokkulepitud ehk lubatud ja kokkuleppimata käitumiskiire väljend "läks endast välja", ohtlikest olukordadest räägitakse kui piiripealsetest situatsioonidest jne. Lihtsustatult pole riikide ajalugu muud kui lugu nihkuvatest geograafilistest piiridest. Ja kasvõi kunstiajalugu otsib pidevalt piire, et siis nendest üle hüpata. Religioonidest ei maksa rääkida – iga usundi keskseks küsimuseks on teispoolsus (olemasolu), mis on läve taga.

Niisiis saab lihtsast tavaelu elemendist uksest kujund, millel on tohutul hulgal ainult interpreteerija suvast sõltuvaid tähendusi. Ene-Liis Semperi videoinstallatsioon "Uks" võib ühele olla inimelu pessimistlik metafoor (inimene püüdleb

valguse poole, kuid lõpuks suletakse uks ta ees ikkagi), teisele seostuda kitsalt religiooniga (siinne elu kui valgusrikkama, parema maailma pelk varjudemäng), kolmandale mälupilt lapsepõlvest, kui keegi sulges irtakil lastetoa ukse... Kujund võib olla kõikehaarav, universaalne, kuid tähendus mitte. Et sellisele kujundile üldse mingit seletust anda, peab tähendus olema piisavalt üldkehtiv, mis praktikas väljendub banaalsusena "uks kui ühest ilmast teise siirdumise metafoor".

Lihtsalt ekraanil toimuvat kirjeldades on raske midagi öelda töö tähendus(t)e kohta. Nelja minuti jooksul näidatakse mustvalget aegluubis video-loop'i praakil uksest, mis lõpuks kinni tõmmatakse. Aeglustatud pilt viib inimese tunduvalt aeganõudvamasse dimensiooni – siit ära –, kus hakatakse märkama asju, mis tavaelu pealiskaudses kiiruses kaovad kellaseirite vahele. Konkreetse töös haaravad tähelepanu ukse vahelt heituv valgusvihus välगतavad varjufragmentid, mis esinevad ärevust tekitavalt tiheda intervalliga. Video lõpusekunditel viivuks uksele ilmuv inimkuju kohalolek tundub kontrastina

hoopis kestvamana – siin on tõesti aeg luubi all.

Võte on siiski kogu aeg sama kiirusega; tekkiv pingepolegi seletatav niivõrd visuaalselt, kujundite vahetusega, vaid põhiteguriks on aeg, mis ligi nelja minuti jooksul jõuab taju aeglasemaks ja paratamatult tähelepanelikumaks harjutada.

Teosest õhkuva ootuse tähtsaim tootja on helitaust, mis ühel noodil balansseerides lausa kruvib pinget. Alguses isegi rahustavalt kõlav helivoog tundub vaeumärgatavalt valjenevana. Ta hakkab häirima, kuna ei muutu. See on põnevusfilmide helitausta retoorikasse kuuluv võte, justkui vaikus enne tormi. Midagi peab juhtuma.

Tõik, et lõpuks uks lihtsalt suletakse, taastab *status quo* teose algusega. Piiriületus jääb ära. Helid rahunevad ja ekraan mattub kaitsvasse pimedusse. Suletud ukse vahelt veel paistev vertikaalne valgustriip sirutub kaunitult ekraani keskteljele, nagu kinnitades, et nii peabki olema. Teose provotseeritud ootusärevus ei jää tühjalt õhku rippuma, vaid lämmitatakse õrnalt viimaste sekundite jooksul. Süveneb teadmine, et "tegelikult oli ju kõik kor-

ras", ainult vaataja taju ootas millegi murdumist. Siin polnudki mingit läve, millest üle astuda. Öörahu lastetoas.

Andreas Trossek õpib Eesti Kunstiakadeemias kunstiteadust.

### The suspense is killing me!

Ene-Liis Semper's "Door" (2002, 4'00", video).

Andreas Trossek

Ene-Liis Semper. Hansabank Gallery, 07.01.–23.02.2002

It is not easy to convey the implications and inferences of the work by simply commenting on the happenings on the screen. During four minutes, you will be projected a black-and-white slow-motion video-loop of a door ajar, which will be slammed closed, at the end. However the agent producing the suspense emanating from the work is the background sound, which works up the tension, precariously

balanced on a single note. The flow of sounds, originally placatory and soothing gains in strength – this is the technique belonging to the rhetoric of the background sound of thrillers, like a calm in anticipation of the storm. The listener has a sense of an impending doom.

In the end the door just quietly closes, thus restoring the status quo, with the beginning of the work. There is no transmutation or transmigration. Nothing transmogrifies. The sounds are lessening in pitch and the screen is flooded with protective darkness. The vertical stripe of light shining through a slit in the door extends graciously to the mid-screen, as if asserting that this is how it should be. The provoked suspense will not hang loose in the air. It is gently smothered during the outgoing seconds. Gaining ground is the awareness that "actually everything was all right", it was only the viewer's perception that was expecting something to give a crack. There was no threshold to cross, as it is. Retreat for the night in the nursery!



# [manifestale?]

## MANIFESTA 4

EUROPEAN BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART  
25 May–25 August 2002, Frankfurt/Main

List of participants in Manifesta 4 involved in shows, lectures, video programs, additional projects and interventions, publications and media presentations:

0100101110101101.org / Halil Altindere / Daniel García Andújar / Apsolutno / Ibon Aranberri / Olivier Bardin / Yael Bartana / Massimo Bartolini / Elisabetta Benassi / Marc Bijl / Pierre Bismuth / Bleda and Rosa / BLESS / Lionel Bovier / Luchezar Boyadjiev / Jasper van der Broek / Daniel Buren / Günther Rambow / Büchel / Gerard Byrne / Centre for Contemporary Art / Institute / Roberto Cuoghi / Dagmar Demming / Branislav Brankovic / Mikel Euba / Jeanne Fausst / Finger / Christoph Finck / Andreas Fogarasi / Luke Foxe / Gorlova / Davide Grassi / Gudmundsdottir / Alban Habibi (in collaboration with NGBK) / Institut für Kulturantiquariat Frankfurt/M. / Takehito Koguchi / Kulunčić / Franck Larcade / Gintaras Makarevičius / Mathieu Mercier / Suzana Mijović / Vanessa Joan Müller / Ohio Photomagazine / Martin Olden / Tobias Putrih / Radek Group / Revolver - Archiv für aktuelle Kunst / Rönicke / rraum-rraum02-03 / Schabus / Kalin Serapionoff / Shkololli / Sancho Silva / Mika Taanila / Nomeda Vilka / Jochen Volz / wemgehoeve / Jun Yang / Zapp / Artur

Subject: **AW: Estonian participation**  
Date sent: **Fri, 8 Feb 2002 16:50:39 +0100**  
From: **"Martin Fritz" <MartinFritz@manifesta.de>**  
To: **"Sirje Helme" <helme@skkke.ee>**

Dear Sirje Helme,

Thank you very much for your mail from Wednesday, which I have also brought to the curators' attention. As you know the selection of artists was finalized only days ago and we have not found time to officially inform you. We very much appreciate your efforts to introduce the Estonian art scene to international art events. The decision of the curators was never directed in favour or against any region, city or national context but based on purely conceptual and individual artistic merits.

The curators have asked me to convey to you that they remember their visit to Estonia with great pleasure and gratefully remember the support they received.

Regarding your request to reconsider: We are - of course committed - to maintaining and protecting the autonomy of the curators' decision-making and therefore I cannot raise any expectations. I can only tell you that various other forms of presentations (video program, lectures etc.) are still under discussion and that Estonian artists are of course being discussed as all the others artists which came to our attention during this research process. Any material that you feel like contributing to this process is highly appreciated. Our study room material will be made publicly available during the exhibition and will definitely incorporate material from Estonia.

With best regards

Martin Fritz

Manifesta 4 curators:

Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo, Stéphanie Moisdon Trembley



## MANIFESTA 4

EUROPEAN BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART  
25 May to 25 August 2002, Frankfurt/Main

Opening: 24 May 2002

## Manifesta 4

Europäische Biennale zeitgenössischer Kunst  
European Biennial of Contemporary Art  
Frankfurt am Main 2002

**Artists Production Budget**  
Average Costs per Artist

Cost per Item Total Costs

		Euro
<b>Travel &amp; Accommodation</b>		
Flights	1.000	
Hotel	300	
per diems	300	
<b>Total Travel and Accommodation</b>		<b>1.900</b>
<b>Shipping &amp; Production</b>		
Fee	500	
Shipping	2.000	
Insurance	270	
Installation Assistance	1.300	
Material	2.000	
Equipment / Rental		
Video Recorder	500	
Video Monitor	1.000	
Video Beam		
Slide Projector		
DVD Player		
Computer		
<b>Total Equipment Rental</b>		<b>1.900</b>
Maintenance	1.300	
<b>Total Production</b>		<b>8.870</b>
<b>Total Artist' Project</b>		<b>10.770</b>

Project Questionnaire Budget.xls

**"Manifesta" on uue põlvkonna Euroopa kunstibiennaal, mille asutamisaasta 1996 annab vihje ka ürituse poliitilisele taustale – Euroopa Liidu ja Euroopa Ühenduse tugevõtmisele. Nimelt toimub "Manifesta" iga kord eri riigis, vahet ei tehta kunstnike "Ida" või "Lääne" päritolul ning otsustajaiks on eri riikide kuraatorid. Sel aastal toimub "Manifesta" Maini-äärses Frankfurdis.**

**Dokumendid. 04.10.2001 ametlik teade: "Manifestal" osalemine maksab Eesti riigile 10 770 eurot.**

**08.02.2002 e-mail: Eestist ühtegi kunstnikku "Manifestale" ei valitud.**

**Manifesta is the new generation European art biennial of which year of establishment (1996) is pregnant with political implications – strengthening of European Union and European Council. Manifesta is held every year in a different country. The "Eastern" or "Western" heritage of artists is irrelevant. Decision-makers are curators coming from various parts of Europe. This year, Frankfurt am Main is venue of Manifesta.**

**Documents. Official letter received by Estonian Institute on October 4, 2001 informing us that Euro 10,770 be earmarked for dispatching Estonian artist(s) to Manifesta.**

**E-mail received by Estonian Centre for Contemporary Art on Feb. 8, 2002 apprising us that no artists from Estonia had been elected to participate at Manifesta this year.**

12-01 11:34 +372 6314 356 EESTI INSTITUUT ->6314049 ECM

Page 01

SIRJE HELME (2 le)

## Manifesta 4

Europäische Biennale zeitgenössischer Kunst  
European Biennial of Contemporary Art  
Frankfurt am Main 2002

Manifesta 4 c/o Künstlerhaus Mousonturm - Waldschmidtstr. 4 - D-60316 Frankfurt/AM

Estonian Institute  
Lore Listra  
Suur-Karja 14

EST-10140 Tallinn  
Estonia

Frankfurt, 01-10-04

**Update on Research Progress**  
**Notification of Application**

Dear Lore Listra,

you have been contacted by us in this year's spring regarding an update of our contact information and assistance to the research trips of the curators of Manifesta 4. The research is well under way and we are happy to receive assistance from many partners in Europe. Enclosed you find a survey of the curators' travel and research activities. Our research archive in Frankfurt already comprises more than 500 artists' files from all European countries.

**With this letter we would like to inform you about our intent to apply for the travel and production costs for one or more artists from Estonia in case they are selected for participation.**

As was experienced during the past editions of Manifesta, we ask for your understanding that in some cases the decision to invite the artist will be taken at a late moment in order to allow for an up-to-date research. We hope that you can find a flexible way to handle these structural limitations. We would like to suggest the following procedure:

1. Even though the selection of artists is not yet finalized we would like to proceed on the assumption that an artist from Estonia will be invited to participate in Manifesta 4.
2. Would it be possible to proceed now with the application and inform you about the nominated artist(s) at a later stage? The invitations to the artists will be issued in December and January.
3. We expect the following average costs to arise from one artist's participation and would ask for your support regarding these expenses. We will specify these costs immediately after the development of the artist's project. This will be possible in February 2002 after the first visit of the artist to Frankfurt. Average expected costs are: (Enclosed you find a more detailed breakdown.)

Travel Costs 2.000 Euro 33 2/2  
Shipping & Production Costs 8.000 Euro 125 1/2

We hope that these items could be included in your budget for 2002 on a preliminary basis.

It would help us a lot if you could allow this application to proceed. Maybe a decision "in principal" could be taken in order to create a safe ground for the planning process.

With best regards

Martin Fritz  
General Co-ordinator

Pieter Buroch  
General Manager

Manifesta 4 c/o Künstlerhaus Mousonturm  
Waldschmidtstr. 4, 60316 Frankfurt am Main | Germany Tel. +49.69.40 58 95-800 Fax +49.69.40 58 95-40  
office@manifesta.de www.manifesta.de



**Eksperimendid & Klassika**



**8. Pärnu Fideo- ja  
Vilmifestival**



# Vilm ja fideo Pärnus ja mujal 2002

Mari Sobolev

8. Pärnu fideo ja vilmi festival. Kuraator ja kataloogi koostaja Rael Artel. 20.04.–21.04.2002.

Hüperaktiivsetel üheksakümnendatel oli selline aeg, kui aastas oli mitmeid üritusi, kus sai uuema Eesti videoloomingu ära vaadata. Praeguseks on üritused kadunud või killustunud. Hanno Soans ei jaksa enam "Backdoor Media't" ja muud sama-laadset teha või siis ei näe selles mõtet. Vanim tegija, Balti-Prantsuse videofestivalist välja kasvanud "offline@online" on kokku kuivanud, sest sõbrad Prantsusmaalt on tüdinud ja peapromootori Raivo Kelomehe töökohavahetus on kaasa toonud materiaalse baasi kadumise. Ja nii ongi juhtunud, et Pärnu fideo ja vilmi päevad on ainsaks kohaks, kus end uute videote kurssi viia saab.

Loomulikult on üritusi, kus üht-teist

näidatakse, kuid neid on palju ja need on spetsiifilised, nii et paratamatult ei jõua ka suurim huviline kõike läbi käia.

Viimastel aastatel on Pärnus olnud ka väliskülalisi, valik on täiesti suvaline või sõltub parasjagu aktuaalsetest projektipartneritest ning isiklikest sidemetest. Aga sellest pole lugu. Sel aastal oli programmis ka plokk nimega "media art festival distribution by Raivo Kelomees", mida võiks pidada kunagise festivali rudimendiks, mis hoiab seemet elus ja loodetavasti puhkeb kunagi, soodsamate olude saabudes, taas õitsele.

## Vilmist on saamas film

Kelomehel oli muu hulgas kaasas ka paar õudset venelaste videot. Oleg Mavromatti laskis eesti mõistes rullnokkal jutustada oma eredamatest seksuaalelamustest, mis

kõlas ropult, kuigi stoorid ise olid kohati päris naljakad, kui nii võiks nimetada musta elustiilihumorit. Pildilises osas oli ta kasutanud mingit üsna primitiivset montaažiefekti, mis ei küündinud kujundi tasemele. Dokfilmi võtmes lahendus olnuks parem.

On levinud käibekujutelm, et filmi saab ikka teha ainult filmivahenditega. Kui videokunsti teos võib sündida ka kodustes tingimustes ja kiiresti, siis filmi jaoks on vaja märksa pikemaid ettevalmistusi ning keerukamaid ja kallimaid vahendeid. Johtuvalt sellest ei maksaks nagu filmi üldse tegema hakata, kui stuudiot koos kõigi selle institutsionaalsete ja tehniliste instrumentidega kasutada ei ole. Ja loomulikult peab filmitegemiseks olema professionaal (mida iganes see ka ei tähendaks).

Aeg on seda kujutelma ümber lüka-

**Ülal: Merle Liivak. Üllatus kinolinal. Mirja-Mari Smidt, Allan Tõnissoo. 22 vanasõna. Video, 7'48", 2002.**

**Up: Merle Liivak. A surprise on the screen. Mirja-Mari Smidt, Allan Tõnissoo. 22 Proverbs. Video, 7'48", 2002.**

**All: Erikollektsioon Soomest, kokku pannud Non Grata.**

**Down: Private Collection from Finland, compiled by Non Grata.**







mas, sest juba paaril aastal on kunstnike ja tudengite käe alt sündinud arvestatavaid lühifilme. Paistab, et kinoharidus tuleb isegi kahjuks. Kui rääkida Eesti mängufilmist, siis pole minu viimase paari aasta suurim elamus olnud mitte miljonite eest proffide poolt vändatud taiesed, vaid EKA graafika lõpetanud Kristin Kalamehe "Elu algab neljakümneselt", mida näidati ka kõnealusel festivalil. Keskealise paari ootamatu teineteiseleidmine rutiinis on ajastatud hetkele, milles ei ole midagi pateetilist – mees leiab naise hambaid pestes rokkimast ja avastab ühtlasi, et tegu polegi sellise tukunuiaga, nagu ta ise. Helges romantikas kaovad nad käsikäes loojangusse (või oli see koit). Teostuslikult ei oska filmile midagi ette heita. Sisuliselt võib Kalamehe oskus positiivset sõnumit nii esitada, et see ei ajagi südant pahaks ja annab lootust, et igäuhega võib juhtuda midagi ootamatult head.

Teine täiesti arvestatav toode kino valdlast oli "Urban Obsessions", mis valmis Concordia ülikoolis, autoriteks Liina Paakspuu ja Kadriann Kibus. Nende väitel tõestisündinud lood jutustasid rikkurite

kooli mainega koha kohta üllatavalt terava irooniaga kommertsliku meedia loodud kummitustest, mis on kandunud tegelikku ellu. Lihtne ja looduslik, võiks isegi öelda, et "hea eesti asi" seks on moondunud painajalikeks fantaasiatteks, mis pole pärit mitte meie lapsepõlvest ning alateadvusest, nagu see oli vanal heal 20. sajandil, vaid internetist ja ajakirjandusest. Mingi pisiasi, mida oled kusagilt kuulnud (näiteks et mehe pärakus on g-punkt, mille leidmine viib seksi uuele tasandile), tungib millegipärast muust infomürast esile, jääb kummitama ega anna enne rahu, kui ellu viidud on. Terad, mida me teabevoolest korjame, on täiesti suvalised. Nagu on suvalised poemüüjad, keda sarimörvarid notivad, või majanduskurjategijad, keda vangki pannakse. Miljonite samasugustega ei juhtu mitte midagi. "Urban Obsessions'i" autorid on kindlasti näinud ka "Acid House'i" ja teisi samalaadseid filme, aga see ei seganud.

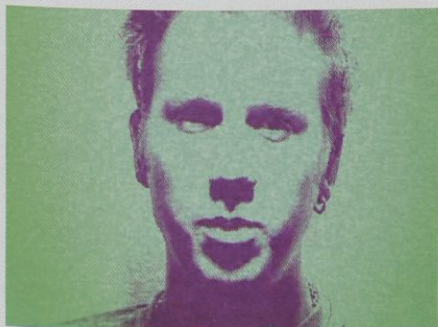
Mõlemat eelkirjeldatud filmi ühendab pretensioonitus mastapiides, mingi prantsuse kinole omane intiimsus ja oskus tuua esile asjad, millest tavaliselt ei julgeta

rääkida, kuid kui juba rääkida, siis selgub, et polegi hullu. Jagatud mure... Ja veel ühendab neid see, et autorid on noored tundmatud naised, mis on vaieldamatult meeldiv vaheldus vanade kuulsate ja kõiki ära tüüdanud meeste seas.

## Miksida võib kõike, küsimus "miks" jääb

Kiiksuga filmid on igal juhul huvitavamad kui videokobamised. Kunstiliigi arengus võib tuua bioloogilisi paralleele: nagu loode läbib liikide evolutsiooni, nii on ilmselt ka kunstitudengile väga erutav ja vajalik jälgida kaameraga lampide vilkumist või vee vulinat, aga äkki poleks vaja seda festivalil näidata.

Samas võib taolistes töodes alati olla mingi tähendus, mida vaataja lisainfota ei taba. Näiteks Stuart Poundi "Kaleidoscops" näeb välja nagu tavaline vanamoodne mõttetu puldiga efektitsemine, aga kataloogitekstist selgub, et miksitud on pornokaadreid ja veemulle. Lõppeks – no ja mis siis? Oleks ju võinud ka mingi pildiline vihje sellele olla – ja oleks võinud



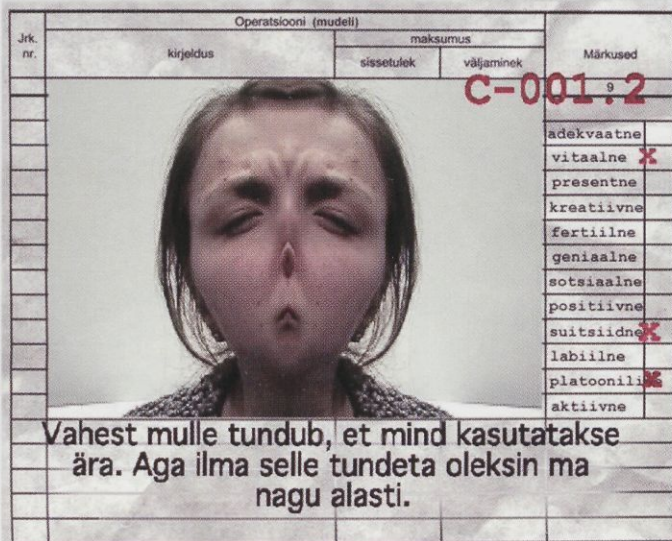
**Ülal: Ivika Kivi, Dagmar Kase. Jang prittish artist. 4'10". 2001.**

**Up: Ivika Kivi, Dagmar Kase. Jang prittish artist. 4'10". 2001.**

**All: Export – ürituste seeria, mis ühendab elektroonilise muusika ja live videokunsti. Mammut, Mõmmar (Martin Rästa, Lauri Järvelpp). Meie meedia. 4'00, 2001.**

**Down: Export – series of events, amalgamating electronic music and live video art. Martin Rästa, Lauri Järvelpp. Our media. 4'00, 2001.**





olla autori *attitude* vms. Miksida võib kõike, küsimus “miks” jääb.

Raul Keller näitas metsa alla müttavat valges hõlsts vanameest. Väga kaudsed vihjed (äkki on see hiis? Äkki on mees pilves hiislar või tuuslar?) löid vaimuseootuse, kus ironiagi kindlasti välistatud ei ole. Kuid siiski ei andnud video mingit vastust tekkinud küsimusele “miks”.

## Kujundid, eriti tivid

Mis siis jääb üle videokunstile, mis ei taha olla film? Võimalusi on palju, kokku võiks need võtta kujundi mõiste alla. Videokunst edastab infot kujundi, mitte jutustuse kaudu. Selline video on küll paraku puhtalt kunstiküsimus, sest tavavaataja seda vaadata ei viitsi ja diskole taustaks see ka ei kõlba, sest eeldab süvenemist.

Mirja-Mari Smidt ja Allan Tõnissoo on leidnud rahvapärandi arhiivist üles kõige totakamad vanasõnad, mida rahvaluule spetsialistid kindlasti kooliõpikutesse pakkuda ei julge, ja lavastanud need legendaarse boreaalse matriarhaadi taustal niiti tõmbavad šovinistlikud seisukohad kamasutra keelde. Video olnuks sujuvalt nauditavam, kui rahvatarkused oleksid välja õelnud kimonotesse rietatult seksipoose võtvad tegelased otse sündmuspäigalt, mitte eraldi vahele monteeritud rääkivad pead.

Klassikalise *scratch*'i mõjuv näide “Video Alive in Europe” (Tanja Vujinovic) pani pateetilise muusikavaliku taustal kokku kiiruisutajad, iluuisutajad ja porno. Tekkinud muuvi mõjus spordi ja ürginstinktide seose tõestusena märksa veenvamalt, kui võiks mõjuda vastavasisu-

line teaduslik töö.

Omaette kujundiks on osutunud tibi, mis on läbi jooksnud mitmete noorte meeste loomingust. Ei teagi täpselt autorit, kuid Multikultuurimaja vóorus näidati üht järjekordset *girl-art*'i riliisi, kus värisev kaamera jälgis ilusa modelli mõttetuid talitusi. Üsna täiuslik näide oli perfektselt teostatud ja andis võtme ka teiste sarnaste mõistmiseks. Tibi on kujund, millega osa kunstnikke arvab heaks tähistada ükskõik mida, mis aga parasjagu pähe tuleb. Identiteedikriis, seks ja linn, süütus, pahe-lisus, vaimutühjus, ilu, ereksioon, *yin*, *whatever*. Tibi ise on edev ja kogenematu ega saa ilmselt enamikul juhtudel aru, miks teda filmitakse. Antud juhtumil oli taotluseks ilmselgelt meedia kultiveeritud beibemaailma sisutuse demonstreerimine esteetiliselt nauditavas võtmes. Tühjuse efekt oli aga loodud vägivaldselt, heli- ja videoefektidega. Ei jäänud uskuma, et küll edev ja kogenematu beib on nii üdini loll, selle sõnumi määris meile pähe siiski pigem video autor. *Girl-art*'i puhul tekib paralleel vana eetikaküsimusega, kuivõrd võib kunstis kasutada/ahistada loomi. Selleks puhuks on loomasõbrad välja töötanud käitumisreegli: kui tahad kujutada haavataamist või surma, siis palun, ainult iseenda peal. Nii võiks soovitada ka tibi kunsti tegijatele, mida ju näiteks Kiwa ongi üsna ulatuslikult viljelenud.

## Semiootilised jänesed

Loovisik soovib vabaneda kammitsaist ning laseb end täiesti vabaks, luues spontaanse teadvusevoolu tingimustes; kõrini on trendidest ja vooludest, kunstimaailma

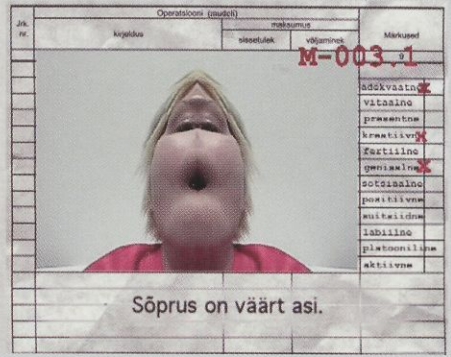
ootustest ja stampidest. Sest mis mõte on pingutada, kui avalikkuse silmis on kunst ikkagi ainult Arrak, Navitrolla ja Kokamägi. Loov pohhuism on psühholoogiliselt arusaadav. Tulemuseks on aga kommunikatiivne kapseldumine, igasuguse ühise keele kadumine.

Pärnu festi üheks eripäraks on loominguine liikumisvabadus. Kataloog, mille koostas ja kujundas elegantse lohakusega Rael Artel, kes oli kogu festivali peakorraldaja, sisaldab kõikvõimalikku liigendamata infot, iga esitleja on välja pakkunud oma kujundusliku ja sisulise kontseptsiooni. On klassikalisi tutvustusi videotest, aga on ka täiesti kontekstiväliseid jutte kelleltki Aniki Bobolt, näiteks jänesete populaarsemiootiline analüüs, gratakate koomikseid (vt. lk. 66–69) jne.

Saada kogu sellelt segaselt kambalt, kes festivalil osales, õigeaegselt korrektsed kataloogimaterjalid olnuks ilmselt võimatu missioon, seega otsustas koostaja kõita kokku selle, mis võiks huvi pakkuda – *take it or leave it*. Sama lootusetu oli kogu programm nii A- kui B-laval ära näha.

See olukord peegeldab mingit sorti asjade seisu, mis iseloomustab kogu praegust kultuuriruumi Eestis. Kogu Eestimaa rahvas, kes kunagi kogunes lauluväljakule ja ühtse müürina vaenlasele vastu astus, jagunes veidi hiljem kolonnideks – 1990. aastate algul eristus näiteks üsna üksmeelne kunstnike kolonn, kes küll omavahel vaidlesid, aga kasutasid vähemasti üksteisele arusaadavat keelt. Siis aga hakkas kolonn salkadeks jagunema, mille käigus lendas juba mitte torkeid ajaleheveergudel, vaid valusaid hoope ja korvamatuid kaotusi kultuuriturumajanduslikus mõttes.





**Naiskunstnike laulu- ja mänguselts Puhas Rõõm. Ja saagu meid palju! Kaadrid videost, 8'00", 2002. Esmaettekanne 8. fideo ja vilmi festivalil Pärnus.**

**Song and Play Society "Sheer Joy" of women-artists. Be We Multitude! Video stills, 8'00", 2002. The inaugurating presentation at 8th Fideo and Vilm Festival in Pärnu.**

Præguseks pole monoliitset väest jälgegi alles. Kunstiinimesed on pugunud väikeste rühmadena oma kärgedesse ja teevad seal omi asju. Isegi kaks vana abstraktsionisti ei mahu enam ühte subkultuuri ja mingist uuest põlvkonnast, millel oleks ühine nimetaja, pole palju mõtet rääkida. Kui Multikultuurimaja esitab audiovisuaalse põimiku, siis hulk täpselt samas eas ja samamoodi väljanägevaid tegelasi ei kannata seda välja ja lahkub saalist, kulutades tekkinud vaba aja kolmanda samalaadse tegelase video kirumiseks. Kultuuri institutsionaalsete sõjalevivate raske jalaast ei morjenda kedagi neist, vähemalt esialgu, ja see huvipuudus on mõistagi vastastikune.

Sellest tuleneb kommunikatiivsuse kriis. Kui halatakse kultuuriajakirjanduse allakäigu üle, siis ei saagi selles süüdistada ainult lehtede kolletamist – samapalju on põhjuseks kultuurielu niisistumine. Toimub lugematul hulgal häid üritusi, ühelgi kriitikul pole neist aga ülevaadet ja pole nii palju väljaandeidki, kus seda kõike võiks kajastada, isegi siis kui leiduks kajastajaid. Hetkel peame leppima suvaliste valikutega suvalistest asjadest, millele me juhuslikult otsa komistame.

Kultuur paljuneb nagu jänkupere, kusjuures iga pojake ümbritseb end isikliku semiosfääriga.

## Fideo & vilm in Pärnu (Estonia) and elsewhere 2002

Mari Sobolev

8th Fideo & Vilm Festival of Pärnu. Curator Rael Artel. 20.04–21.04.2002.

In hyperactive nineties, there used to be several events in one year, providing to those interested an ample opportunity to get familiarised with the newest videos in Estonia. By now, those events have sunk into oblivion or have fragmented. The festival "Days of Fideo & Vilm" in Pärnu is almost the only place where one can put oneself into picture in Estonia, as regards new videos.

The greatest experience for me, in the couple recent years was not a feature film shot by professionals and costing millions. It was the short by Kristin Kalamees, graduate of Estonian Academy of Art, a graphics major titled "The life begins when one is in one's forties", recounting the story of how a middle aged couple stumbled on one another.

Mirja-Mari Smidt and Allan Tõnissoo have searched out the silliest possible aphorisms in Estonian and rendered them into a kind of sutra, relating to the sexual aspect of conduct of life. Video would have been more enjoyable, if the popular wisdom had been enunciated by the actors themselves, robed in kimono and assuming the positions of sexual intercourse, and not by the speaking heads

mounted between the stills.

Conspicuously standing out currently, as an image is the Girlie, figuring in the creation of several young men. Girlie is an image, which some artists reckon to be an excellent means to signify whatever. Girlie behaves in a silly way, by pretending to be shy or always thinking about how she looks, and evidently unaware of why she is being filmed. Girlie-art gives rise to the ever cropping up question of ethics winding down to whether, if at all animals can be used / harassed in art. Animal rights campaigners, who try to stop cruelty to animals have formulated the rule of conduct: if you wish to depict the getting wounded or death, you are welcome to practice it on yourself. Those doing the Girlie-art would be advised to foster that posture, as Kiwa, for that matter, has done.

One specific feature of festival in Pärnu was the creative freedom of movement. The catalogue, compiled and designed with elegant nonchalance by Rael Artel, the main convenor of the festival, includes all conceivable information en bloc. This situation reflects the status quo, endemic for the current cultural space in Estonia. There are an impressive number of fascinating events going on, however no critics have an overview of them. There are, even not enough issues where all those could be reflected.

Culture is proliferating and multiplying like a litter of rabbits, with each and every bunny surrounding itself with a personal semiosphere.



## Jüri Palm *in memoriam* Nekroloogi asemel

14.04.1937–27.04.2002

Jaan Elken

KALJU SUUR



Jüri Palm. Tallinna tuled. 13 maali aastatest 2000–2002. G-galerii 15.04.–04.05.2002.

Jüri Palmi ei ole enam. Eesti keskmise põlve maalikunst on kaotanud ühe oma lõõgirusikatest. Alles 15. aprillil avas ta G-galerii näitusesaalis oma väikese väljapaneku "Tallinna tuled", jälle oleme tunnistajaks õõvastavale teadmisele – *ars longa vita brevis est*. See, et kunstnik sureb oma isiknäituse ajal, paneb arvustajale representatiivsuse kohustuse, näitusele vajutab aga fataalsuse pitseri – järjekordsest hästi timmitud (ruumipuudusel küll liiga kokkupakitud) näitusest sai testament ja kunstniku viimane sõna. Kõrgendatud, afektilaadne tundeskaala on Palmi laadi alati iseloomustanud, ehk teisisõnu: lõpustenaariumid on tema maaliloomes aines juba legendaarsest maalist "Nekroloog kodanik N. surma puhul" (1975). Palmi sotsiaalsus on olnud täiesti haruldane eesti kunsti lilleaialises õilmitsemises. Jüri Palmi nimega saabki dokumenteerida sotsiaalselt hooliva kunsti olemasolu meie kunstiruumis ka 1970-ndatel. Siluetlikud figuurid, veiklevad suurlinna tuled, salapäraselt painav atmosfäär piitsutas nii tsivilisatsiooni pahesid kui koletist inimeses eneses. Sest inimene on Palmi versioonis nõrk ohver ja kurjuse kehasus ühteagu. Dramaatiliste võõrandumispaanete jäädvustajana ja pingete üleskrüvimises ei olnud Palmil eesti maalijate seas võrdset. Jüri Palm uskus, et kunsti kui religiooni on võimalik maailma aidata, midagi muuta – vähemalt sugulashingedes leidsid ta tööd kolapinda.

Popkunsti ja hüperrealismi võttestik, mis kunstniku parimatel loomeaastatel

1970-ndatel ja 80-ndatel maalikunsti väisas, segunes Palmi versioonis isiklike läbielamiste mõõtmatute sügavustega. Palm andis nn. rahvusvahelise stiili ilmingutele meile ainuomase Eesti *schmeck'i*, sidus need eesti maalikooli pidevalt uue-nea traditsiooniga. Võib-olla see, et kunstnik sai ERKI lõpetamisel 1963. aastal hoopis plakatikunstniku kvalifikatsiooni (tema kõrgrükid andsid alust 1960-ndatel rääkida tast kui paljulubavast graafikust), lubas tal sarnaselt paljude põlvkonnakaaslastega nagu Malle Leis, Jüri Arrak jt. asuda eelarvamusvabalt maali aines ja tehnikat revolutsioneerima ja uuendama.

Viimase näituse pildid on maalitud aastail 2000–2002. Pildist pilti korduv sulguva kaare/segmendi/ringi motiiv räägib faasi lõppemisest, naasmisest, päralejõudmisest.

Palmi inspireerib jätkuvalt suurlinlikkus, silmapiirini väreleva tuledemeres Lasnamäe katusevaated on maalitud igatuslikult kauniks ("Suur ööliblikas", 2001, "Vaade öhtusele linnale", 2001). Aknaklaasidelt öhtuetaevasse peegelduvad miraažlikud naisaktid on maalidesse integreeritud kindla lavastusliku tagamõttega ("Aknast peegelduv akt. Variant 2", 2002).

Nahkrõivastesse rietatud seksuaalselt provotseerivates poosides mootorratturijõuk on justkui narkodililil tabatuna Palmi versioon ööelust, meeltele ja ulmadele toitu andev maagiline *trip* ("Tallinna jõuk", 2001).

Maalis "Vaidlev peegel. Pühendus Magritte'ile – magritte'ilikus laadis" (2001) üritab Palm Magritte'iga otseku vaieldes selgitada vahekordi suure belglasega. Tegelikult loob Palmi maalijatemperament

ja võrtsise kihvtiga maalitud pastoossus hoopis teises võtmes tundeskaala, kuivalt ratsionaalse metafüüsikaga on Palmil vähe ühist. Magritte kui impulsiandja ja kaugel dialoogipartner oli Palmile alati südame lähedane, kuid mitte enam.

13 maali väljapanek lõpeb 11. septembri New Yorgi apokalüpsisega – "In memoriam New York 11.09.2001" (2001). Palmi puhul teame kindlalt, et põrgu eeskoda kujutav tondo ei ole konjunktuurne profiidilõikamine.

1960-ndate põlvkonna enda defineerimine maailmakodanikuna on tegelikult üks kultuuriliselt lahtikirjutamata fenomene. Palmi valulävi oli madal ja meie muutuv tegelikkus mängis talle kogu spektri kätte. Kunstniku hirm ja äng uue kapitalistliku reaalsuse ees leidsid üheksakümnendate algupoolel omapärase väljundi isiknäituse näol Rütli tänava Art Maideni galeriis, kus maalikunstnik väljus ruumi ja löi totaalse installatiivse *environment'i* reaalsete laskeriistade-taparelvade, autokummide, Coca-Cola pudelite, mannekeenide jms. *trash'iga*.

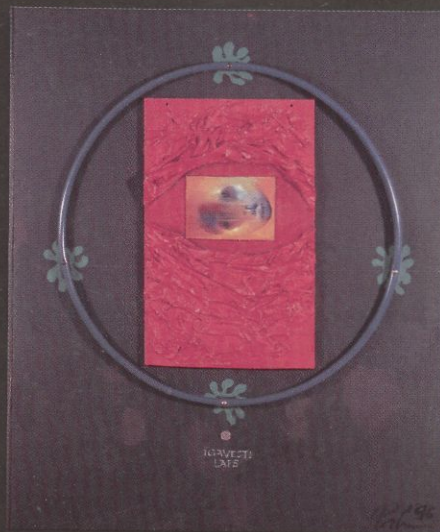
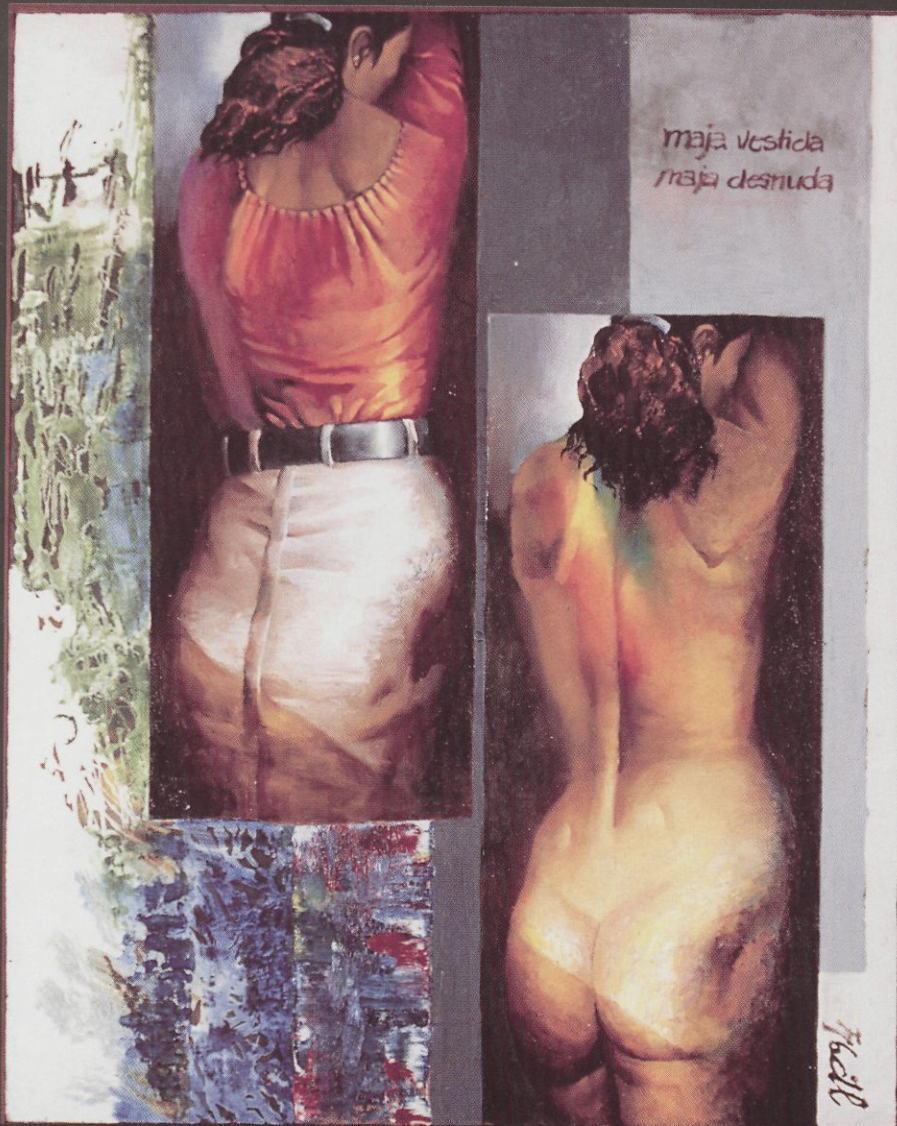
Kunstniku visionaarsus nägi Eesti ühiskonna arengu musti stsenaariume ette aastaid enne, kui ühiskonnateadlased kahest Eestist rääkima hakkasid.

Palmil jätkus südant nii haigele tuville, keda ta oma Lasnamäe ateljeekorteris tohterdas, kui kodutule koerale, kes sai maali "Hoone kodutu koeraga" kangelaseks. See maal, kunstniku üheksakümnendate loominguga abstraktset ja realistlikku alget sünteesivas laadis üks paremaid, on liigutav allegooria kunstnik olemisele ja selleks jäämisele kapitalistlikus Eestis.









**Jüri Palm. Kunstnik on igavesti laps. Assamblaaz, 1996.**

**Jüri Palm. Artist never ages. Assemblage, 1996.**

**Jüri Palm. Hommage a Goya. Õli, I., 1994.**

**Jüri Palm. Hommage a Goya. Oil on canvas, 1994.**

## Jüri Palm in memoriam – in lieu of an obituary 14.04.1937–27.04.2002 Jaan Elken

Jüri Palm. Lights of Tallinn. 13 paintings dating from 2000–2002. G-gallery 15.04–04.05.2002.

Artist's passing away during his personal exhibition impresses a seal of fatality on the whole display. The continuously repeating motive of the closing curve / segment / circle is an eloquent suggestion of termination of a phase, of returning, of making it to the destination. The exposi-

tion ended with the apocalyptic painting "In memoriam New York 11.09.2001" (2001). With Palm we can rest assured that the tondo (round, by aphesis for rotondo) representing limbo (a region on the border of hell, serving as the abode after death of unbaptised infants and of the righteous who died before the coming of Christ), was not painted for reasons opportunistic.

Jüri Palm's name is part and parcel of socially caring art in our cultural space. Man, in Palm's version is a weak victim and embodiment of evil, simultaneously. Jüri Palm believed that the world could be helped and changed, by wielding art as a weapon. The kindred souls at least echoed the ideas conveyed by his work.

The self-definition of the generation of 60s as cosmopolitans is, as a matter of fact

a phenomenon, not yet elucidated and exposed in works of literature. Palm was exceedingly vulnerable, his fear and anxiety in the face of new capitalist realities found peculiar repercussion in his 1994 personal exhibition, where he created an environment in installation "All for sale".

A caring, compassionate man Palm treated a sick pigeon in his studio apartment in the borough of Lasnamäe, and adopted a desolate dog, to become the main character of his painting "Building with a vagrant dog". This painting, a best among those synthesising the abstract and realist beginnings of his painting in 90s, is a touching allegory of being and remaining a painter in the Estonia, dominated by profit motive.



# Päikest!

Alina Kurvitz

Tarvo-Hanno Varres. Rakvere Linnagalerii, 05.–28.03.2002.

"I want to know, have you ever seen the..." no näiteks jõge. Nii ütles üks kunstnik vastuseks küsimusele, kuidas valmis tema looming, luues nõnda salapära klišee mis tahes kunstiteose sünni kohta. Laul ei räägi aga üldse jõest ega kunstnikust ega isegi vihmast. Ja üleüldse pole see laul. Vaid jutustus. Fotograafist ja päikesest.

Tarvo-Hanno Varres püüab pühadust: päikest, mis on saanud tema jumaluseks ja ohvriks – ja üsna pikaks ajaks. Maniakaalse järjekindlusega on ta fikseerinud objekti iga liikumise taevavõlvil (õigemini iga meie endi liikumise tema suhtes, sest, nagu teada, liigume tegelikult ju meie koos oma väikese planeediga, aga Päike – mis temal meist? Tema lihtsalt paistab, mitte eriti hoolides, kuhu). Koidud ja loojangud on võtnud Tarvo üle võimust, seetõttu on tal tihti ette tulnud heita magama koos päiksega, et jõuda jäädvustama maalilisi-maid, st. fotogeenilisimaid koidikuid. Elus on alati kohta kangelastegudeks. Nende heroiliste pingutuste tulemuseks saigi näitus Rakveres.

Vaatamata sellele, et presentatsioonile oli kogunenud küllaldaselt tähti: Peeter Maria Laurits, Ene-Liis Semper, Raul Saaremets jt., oli staar siiski Päike. Hulk selle helenduva objekti fotosid oli kontsentreeritud erinevatele, küllaltki suureformaadilistele alustele, sõltuvalt meeleolust, mida need olid kutsunud looma, moodustudes kollaažitaoliselt erinevatest fotodest. Igal ülesvõttel on iseseisev tähendus ning väärtus, piisav selleks, et olla seinale riputatud, muutuda esteetiliseks objektiks.

Kaks tööd, konstrueeritud koostiskomponentide sarnasuse alusel, avaldasid mulle eriti tugevat muljet.

Esimene neist on fotosari päikesest tema aktiivsuse kõrghetkil, kui päikseketas on täielikult nähtav, erinevates asendites (vastavalt tema liikumisele taevavõlvil). Mitmesuguste filtrite ja erinevate filmiilmutusprotsesside kaasabil varieerub värvigamma erk-oranžist kuni küllastunud roheliseni. Vaatamata fooni kontrastsusele objekti suhtes, oli objekti kontuur pisut hajutatud, mis lõi erilisel psühhedeelilise aistingu. Fotode paiknemise järjekord võimaldas aistingut pidevast liikumisest, milles päikesel igiliikuri roll. Vaatajana oleksin justkui jälginud mingit hul-



Tarvo-Hanno Varres. Päike. I osa. Fotod, 2002.

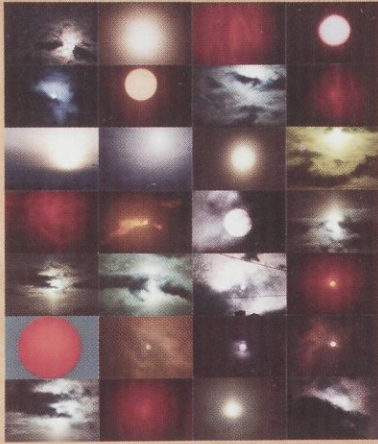
Tarvo-Hanno Varres. The Sun. Part I. Photographs, 2002.

lumeelset ekspressiivset tantsu, tundes tungi osaleda selles suurejoonelises etenduses, elu pidupäeval.

Teine kompositsioon on samuti valik fotosid päikesest aktiivsuse kõrgmomen-dil, kuid seekord jäi mulje täielikust staatilisusest, liikumatuses, igavesest. Valge foon – sellel erepunane, ideaalselt ümmargune päike. Küllap mäletate, kuidas näeb välja Tõusva Päikeses Maa, Jaapani lipp. Jaapanlaste jaoks, erinevalt eurooplastest, sümboliseerib just valge värv

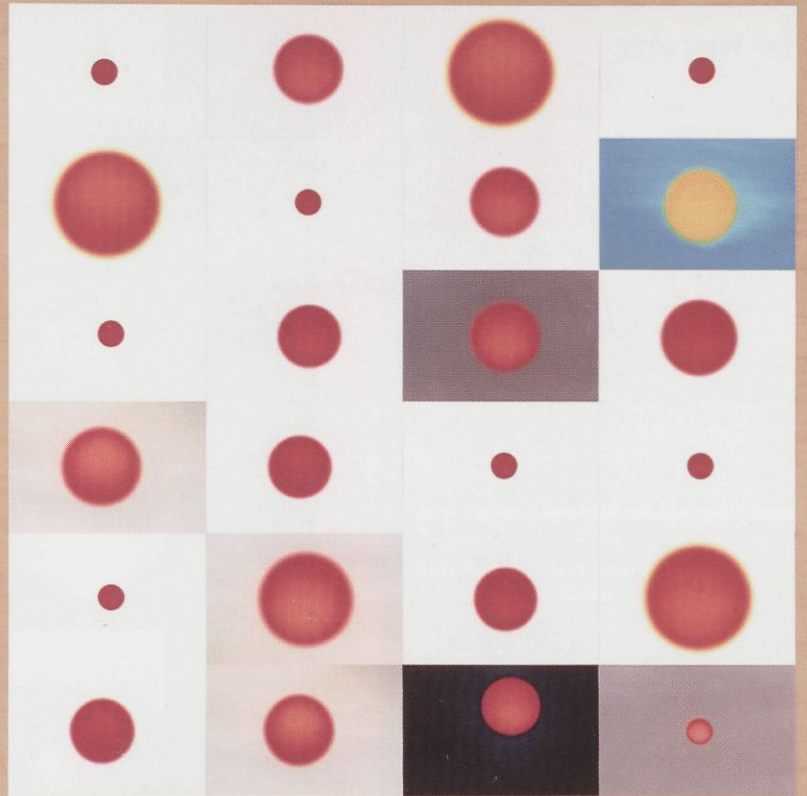
surma, mitte must. Ääretute lumeväljade värv kutsub lõputule reisile, kust pole tagasipöördumist; reis võib kujuneda liig pikaks sureliku inimolendi jaoks, kes uinub, et enam mitte kunagi ärkata; pimestav-valge valgus operatsioonisaalis: see viimane, mida näevad ülemäära paljud, erinevalt neist, kes näevad uskumatult eredat valgust pimedas tunnelis lõpus, kuhu nad satuvad teel millegi teistsuguse poole, ja millest pajatavad need, kes on üle elanud kliinilise surma,





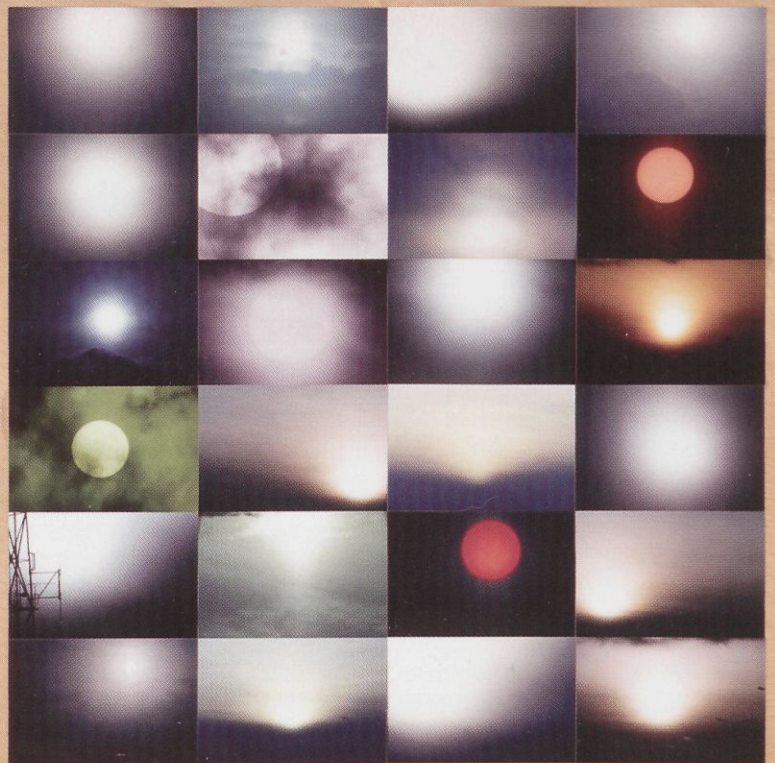
**Tarvo-Hanno Varres. Päike. I osa. Fotod, 2002.**

**Tarvo-Hanno Varres. The Sun. Part I. Photographs, 2002.**



need, kel on õnnestunud pöörduda tagasi.

Kontrastid. Tööd, mis on konstrueeritud seesmisest vastuolust lähtudes, koosnedes üksteisega mitteharmoneeruvatest ülesvõtetest, lõi tegelikult näituse telje. Fotod tumedast öhtutaevast, või vastupidi, liig varajasest hommikust enne päiksetõusu, paiknemas kõrvuti päikesevalguse eredate sähvatustega, pildudes otse foto-kaamera objektiivi; hulga värviliste fotode seas leidumas äkki mõningad suurepärased must-valged, millel piimvalge päike imbub ümbritsevasse musta tühjusse; urbanistlikud maastikuülesvõtted äkitselt segunemas "juhuslike" kaadritega möödalendavast linnust. Ja võimalik, et just sel hetkel, tolle linnu äratundmise momendil, mis järgnes esmasele reaktsioonile selle ülesvõtte suhtes – naeruturtsatusele (tulevalt näiliselt teravast mittevastavusest kompositsiooni üldmeeleolule ja linnu kaadrisse sattumise näilise juhuslikkuse tõttu, nagu siis, kui kärbsed tuiavad telestuudios ringi uudiste lugemise ajal), tekkis alateadlik soov jälgida tema lendu edasi, ja lastes tal ennast saata, oleks võimalik näha tema silmadega kogu all paiknevat urbanistlikku maastikku, kõiki neid maju, autosid, tänavalaternaid, kuni





äratundmiseni, et see kõik – mitte ainult et ei räägi iseendale vastu, vaid just iseäranis tihedasse kooskõlasse asetubki.

Loodusest eemaldumine on muutunud tagasipöördumiseks sellesse, katse põgene- da enda eest on muutunud enda juurde naasmiseks, tuhandekordselt võimenda- tult, nagu psühheedeelilised reisirid psüh- hotroopsete ainetega eksperimenteerimisel hipi-aegadel; inimesest, ühiskonnast eemaldumine – temasse tagasipöördumi- seks, kõige inimliku ja inimsusliku naas- miseks.

Muuseas, Tarvo looming on puhas iga- sugusest müstitsismist. Isegi kui tal on tegu millegi väga mastaapse ja tähendus- likuga (aga loodusjõude just nii nimetada ju võibki), olgu see tuli, õhk, maa või nende konkreetset avaldused: päike, jõgi, taevas või rohi, Tarvo ei üliluslikusta neid; temas ei ole paganlikku müstitsismi; ent seda müstitsismi, mis on seotud ainu- jumala kummardamisega, abstraktselt tun- netuslikku, üleiniimlikku, mingi kõrgema loodusjõu või muude objektide ülilus- likku kohalolekut, mis väljenduks ülesvõ- tete rakursis või kaadri ülesehituses, nagu seda võib täheldada näiteks Andrei Tarkovski puhul, temas samuti ei ole. On ainult romantism. Ja otsingud ning nende väljendused. Päikesetõus iseeneses on romantiline, samuti loojang. Pildista ainult. Et omistada päiksetõusule visuaal- ses mõttes mingisugust müstitsismi, lä- heks vaja täiendavat tehnikat; mitte ainult filtri, vaid ka arvutite abi, ent seda Tarvo ei armasta ning ei taha. Ja õigesti teeb. Sest "puhas" fotograafia, aga mitte tehni- lised uudused on kõik, mida vajab tema romantiline stiil. Lihtsalt kaasaegne fotograafia, oma aja vaimus, ent ilma soovita ajast ette tõtata või pöörduda möö- danikku – ei mingit digitaalkunsti ega ka mingit ookerjat, vanaaegset paletti, mis on paraku paljude lemmik.

Kõige romantilisemaks fotoks kogu näitusel osutus ülesvõtte päiksetõusust lin- namaastiku kohal. Linna pole näha, ta on veel hämarusse süvenenud, kuid on ole- mas aimdus temast, nagu siis, kui sisene- da pimedasse tuppa ja tajuda seal kellegi kohalolekut, kedagi, keda pole võimalik pimedusest eristada. Näha on ainult rida juba kustutatud tänavalaternalid. Vaatan seda fotot ja meenuvad read ansambel Kino laulust:

*I pusakai fonari*

*Svetijat jartše vzjozd*

*Fonari vse pogasnut*

*A zvezdō budut svetit*

Vaatan seda fotot just parajasti. Ja see ei ole müstika. See on romantika. Midagi ühist müstikute ja romantikute vahel ei ole ja olla ei saa. Mitte midagi, peale

igaviku tunnetuse. Suhted igavikuga on aga kõigil erinevad. Peaaegu alati – keeru- lised.

Mis puutub minusse, siis mina olen müstik. Otsin kõiges sakraalset mõtet, mis on lihtsurelike eest varjatud. Ja mis kõige kummalisem: alati leiangi saladuse kohalolekut kõiges, aga mitte selle lahen- dust. Nagu ka seletusi minu jaoks seda- võrd lihtsale ja arusaadavale, ent enamiku jaoks nõnda keerulisele ja uskumatule metafüüsikale.

Eros ja Tanatos. Crissie Hind, ansambli Pretenders, nüüdseks üsna väheste poolt mäletatava bändi juht, saanud emaks, ütles kunagi: "Ma mõistan verd, mõistan valu. Ilma nendeta oleks elu võimatu". Võimatu – seni, füüsilisel tasandil, üleüldse? Sellest pole inimesel veel aru saanud. Ent isegi aru saada ei tähenda veel omaks võtta.

Teie, suured romantikud, ikka veel unistate. Võimatust? Kätesaamatust täius- likkusest? Millesse te usute, millele loodate? Ärge öelge, et ei looda. Sest ilma lootuseta on elu samuti võimatu. Ent me oleme ikka veel siin. Nagu helendav objekt meie kohal. Võimalik, et selles seis- nebki tema teene, nagu ka inimeste puhul, kes toovad meie ellu kasvõi natukenegi päikest – nii ülekantud kui ka otseses mõttes. Sellised, nagu Tarvo. Loominguli- sed ja loovad, pidevalt liikumises, arene- vad. Võimelised näitama elu harmooniat tema kontrastides. Sellised, kes mõistavad, et pole vaja lihtsalt istuda ja oodata, millal tulevad päikselised päevad. Kui sul on vaja päikest – loo see endale ise.

Kui sul ei jätku sooja, küta takka. Ja jaga teistega. Lihtne valem eluks. Aitäh, Tarvo!

Päikest!

*Vene keelest tõlkinud Raoul Kurvitz.*

*Alina Kurvitz on vene luuletaja ning ajakir- janik.*

## A place in the sun!

Alina Kurvitz

Tarvo-Hanno Varres. Rakvere Town Gallery, 05.–28.03.2002.

Tarvo-Hanno Varres is after the sacred object the Sun, his ultimate deity and supreme sacrifice. He has pinpointed, with maniacal single-mindedness each single movement of this apple of his eye on the firmament (to be more precise: our movements in respect of the Sun). The concept of dawns and sunsets has gained the upper hand over Tarvo, wherefore he

has not infrequently had to go to bed, together with the Sun, in order to be able to perpetuate the most picturesque photo- genic dawns. There is ample room for heroic deeds, in our mundane life. The success of the exposition in Rakvere was a tribute to the dedication of that one man.

Two works had a staggering impact on me. The first was a series of the Sun at its peak activity, when the luminary disc is fully in view, in different positions (according to its motion through the sky). Through the agency of various filters and film development processes the scale of colours was made to range from vermilion (bright reddish-orange) to rich green. The contour of the object was just a bit fuzzy, which got about a specific psychedelic sense of perception. The sequence of pho- tographs accentuated the illusion of per- petual motion, wherein the Sun acted the role of perpetuum mobile.

The second composition, too was a selection of photographs of the Sun, at the peak of its activity, however in that case the photographs produced the impression of complete statics, immobility, and eterni- ty. Against the white background there was the bright red Sun, a perfect circum- ference. Surely you do remember what the national colours of Japan, the Land of the Rising Sun look like. For the Japanese, unlike the Europeans, the death is symbol- ized by the white colour, not by black. This colour of endless snow desert lures one to the journey whence there is no way back.

As a matter of fact Tarvo's creation is uncontaminated by any whatsoever mysti- cism. Even when handling something of very large scale and pregnant with impli- cation, Tarvo does not raise them to the absolute; he is untainted with pagan reli- gious practices. His penchant is romanti- cism. The most romantic photograph at the exposition was the snapshot of dawn over the cityscape. The city is not visible. It is lingering in the obscurity of small hours of the morning, however it is there by inference. Of my part, I am a mystic. I am seeking in everything a sacral mean- ing, hidden from lesser mortals. The astounding fact is that I always manage to put my finger on a secret, however my solutions seem to be wide of the mark.

When you need a Sun – create it to yourself. When you are freezing, stoke up. Also, share it all with the others. There is an unpretentious formula for life! Thanks, Tarvo!

*Alina Kurvitz is Russian poet and journal- ist.*





# Suur sõda ja Atlandi ookean

Peeter Linnap

Donald Koppel. Võõras sõda – Atlandi ookean. Kuraator Peeter Linnap. Rahvusraamatukogu, 13.–31.05.2002.

Visalt püsib arusaam, et Eestis puudub oma sõjafotograafia. Sellise seisukoha on loonud ja kinnistanud ENSV-aegsed kirjutised, milles meie kujutlused militaarset keskkonnast seotakse N. Liidu vägede ja nende “kangelaslikkusega”. Praegu Miamis elava Donald Koppeli fotokollektsioon lubab eksiarvamusi kummutada. Koppeli sad sõjafotod (1943–44) esindavad positsiooni ja seisukohti, mis ei visualiseeru Saksa ega Vene (militaar)propaganda embleemideks: need fotod on ideoloogiliselt neutraalsed, poliitiliselt “nõutud”, neis puudub empaatia ja heroilisus. See, mis

esiletõstmist on väärinud, kuulub pigem “tagala-repertuaari”. Rahulikus, isegi lüürilises kujutamislendis on Koppel pööranud tähelepanu eesti sõdurite olmele ja igapäevasele elule, mis jätavad mulje pigem “rahuajast” või “sõjalistest õppustest” kui tegelikest militaarsetest koledustest.

Koppeli teine ulatuslik fotoseeria viib meid riskantsele põgenemisteele Eestist läbi Rootsi, Šotimaa, Walesi ja Portugali Madeira saarestiku üle Atlandi ookeani. See 38-päevane teekond “Uude Maailma” võeti ette väikesel, 13-meetri pikkusel Põhjamere kalapaadil Inanda, mis pärast keerukaid seiklusi Atlandi ookeani sügavike kohal ja ohtliku Bisquaia lahe ületamise järel lõppes 9. septembril

1946. aastal Ameerika Ühendriikide Lõunarannikul. USA kauneim osariik, Florida valmistas uusasukatele aga katsumusi. Esmalt üritati *Estonian*’idest vabaneda nende brutaalse tagasisaatmise abil. Seejärel tuli Inanda nagu ka kahe ülejäänud päästelaeva reisijatel väljuda Ühendriikide territoriaalvetest ja sinna “seaduslikus korras” taas siseneda. Näituse autor Donald Koppel, kes viibis ka avamisel, on seisnud surmaga silmitsi kümneid kordi.

*Linnap samal teemal vt.: Päevaleht 13.05.2002, Sirp 17.05.2002, Postimees 20.05.2002. Kunst.ee ettevalmistamise perioodil ilmus artikkel nimetatud eesti ajalehtedes.*



## The depiction of foreign wars in Estonian photography

Peeter Linnap

Donald Koppel. Photographs. National Library, Tallinn, 13.–31.05.2002.

The idea that Estonia lacks its “own” war photography is strongly etched in our national consciousness. During the first period of independence, between the two World Wars, the press referred to the war as a conflict between the Germans and the Russians. However under the Soviet regime Peeter Tooming, Artur Rätsep and others depicted the war as a past which was entirely safe and secure, their position deriving from the ideology textbooks of the Soviet Union. The narrow-mindedness of such views, and the collapse of the myth that Estonia had no war photography of its own, have now been respectively denounced and proclaimed by the appearance of Donald Koppel’s works. Surprisingly Koppel contacted the author of this essay in 1999, in connection with Eric Soovere’s photo exhibition in Rotermann Salt Storage.

### Confusion in the pictorial representation of war

Romantic pathos dominated the photographic treatment of war, even that of the immediate past: there were Noble Aims, in the name which one was supposed to take risks and die, and for the sake which one was supposed to document the war, even better if it meant putting one’s life at stake. Reminiscences of war abound in stories of the legendary frontline photographer Capa, who took a picture of a soldier at the moment the latter was hit by a bullet, and accounts of Don McCullin, an ethical medical orderly for photography. In particular there was a proliferation of flattering commentary within the history of photography about the “hero-reporters” of the Soviet Union such as Dmitri Baltermants. All those “frontline paparazzis” have left a legacy of monumental war depiction, and we can easily call to mind at least one well-known shot by each of them. The underlying reason for such an understanding of war photography is actually simple: “Combat” or “Huynh Cong” has become the prosthesis of war images, in the course of repeat emphasising. It is not that the war itself necessarily resembles what we see in those pictures. Our memory selects such images, from

amongst many. Because battlefield photography as a genre emerged alongside certain technical developments it is no wonder that pictorial heroics is a relatively new phenomenon – it seems to have started during World War Two. Earlier war photography, for example the British photographer Roger Fenton’s photographic vision of the 1850s Crimean War, evidently presents a rather peaceful treatment of the home front. In the 19th century war could only be depicted through characteristic signs and consequences.

### Donald Koppel – war photographer through circumstance

Of Estonian descent and currently residing in Miami, Florida, Donald Koppel accidentally found himself engaged in the war and photographing it. Firstly in the Estonian Army, and thereafter alongside the Russians and the Germans, he expressly embodies the typical position of an Estonian with regard to World War Two. Since he was not enlisted as a front correspondent or Kriegsberichterstatter, Koppel was not obliged to photograph in any particular way or to concentrate on any particular subjects. Nor was he handicapped by a clear-cut ideological position, which would impose on him the necessity to take biased photos, unfairly influenced in favour of or against a particular party. All Koppel’s images reveal a certain “randomness”: the camera records Russian war ships off Tallinn, and Estonian men in Waffen-SS uniforms, for example. None is being elevated or deprecated, the war is just disorder and chaos, exceptional enough to be documented.

### Other peoples’ war?

What is commonly referred to as World War Two, or the Great Patriotic War, was in no sense the war of the Estonian people. Estonians were deprived of a chance to participate as subjects in that war: rather it was a case of allowing themselves to be dragged along by events, insofar as it was absolutely necessary, playing things by ear, and jumping at the first chance to defect from behind either side of the frontline. The latter situation pertains to Koppel too – having stumbled across a 13-meter Swedish-manufactured fishing boat he undertook a tremendously risky voyage across the Atlantic. That fateful trip Koppel has also recorded in great detail. Returning to his rare war images, of which there are a couple of hundred, it would be to the point to say that they all testify to a complete absence of heroics and monu-

mentalism. To Koppel the goals and targets of the war are obfuscated, or are otherwise so clear that any fairy tales are eliminated. When looking at photographs by German Kriegsberichterstatters or Russian vojenkor’s depicting similar events, the consolidated vision communicated by them is quite different. Such photographers were deeply imbued with national pride, their task having been to present soldiers as heroes, in monumental poses, or as “liberators” of small nations, facts born out in the war images of both the German-oriented picture magazine *Eesti Pildileht* (1943-44) and the pro-Soviet *Pilt ja Sõna*. The Estonian-minded pictorial treatment of military events was at its wits’ end: with both the Jerries and the Commies being the enemies, the main pre-occupation of Estonians was to put this disorder behind them.

### War is not prestigious in Estonian cultural space

Characteristically for a subjugated nation, in our cultural space war and the soldier’s profession, military valour and honour have never enjoyed high esteem. The situation of not having had, for a long time, our “own” army has led to a rather scornful attitude amongst would-be soldiers: one hacks off his thumb to escape active service for the tsarist host, another plays dumb and seeks asylum in a nuthouse, and yet another takes refuge in the back country. Such a position as ours determines attitudes towards soldiering and also to pictorial representation of military activities. In contrast to their Russian and Ukrainian counterparts, Estonian youths are unlikely to have on their bookshelves photo albums containing snapshots taken during their period of active service. And war is very sparsely represented in Estonian monumental art. We therefore lack the necessary criteria to evaluate war photographs. Donald Koppel is one of two known Estonian recorders of war, hence his role is a definitive one. As I have already said, his work was of a voluntary, missionary nature, work which had not been specifically commissioned and which was performed more or less in the years 1943–44 in Narva and its environs, and in Latvia-Lithuania, Poland (Debica), Russia, Austria and Germany. Essentially Koppel’s photographs are of the home front rather than the battle front, photographs in which we see the cultural landscape of war: ruins, isolated burning or exploding buildings, mounds of corpses, (not particularly gruesome ones), soldiers and officers at leisure, funerals, railway incidents and so on.



## 1944: Narva narrative

Conspicuous within Koppel's imagery is the topic of Narva. The post-1944, bombed renaissance town looms in front of the camera as a hideous inimitable desert. The town, literally "erased" and appearing as heaps of rubbish and strange mounds of stone, makes an inimical and emotional impression. Although rumours about the total devastation of Narva were quite widespread in Estonia, Koppel's photographs impact on us doubly. On the one hand we are now able to see "evidence" of the events which occurred there, events which were formerly the subject of speculation, with our own eyes. On the other hand the photographs carry an emotional charge: Narva (like the entire Ida-Virumaa), a territory which is "not entirely ours", currently plays the role of Estonia's political-geographical subconscious. What the viewer experiences in the interpretation process belongs to the procedures of "now-and-then" type. Historical memory brings to the fore several similar events, starting with the Vesuvian disaster and ending with Chernobyl. In evidence are also those to blame, the photos assuming the role of exhibits at a trial. However, to an equal degree the ruins of a town can also be construed as "the end of a civilisation", to which sometimes a romantic aura can be ascribed – just recall the affected love of ruins in the romantic art of the more distant past. In connection with that the construction tends to shift to the area of pre-literary science, to the (pre)historic periods of Troy and Atlantis. Appreciably this last nuance, though not intentional in Koppel's Narva photos, will appeal predominantly to a modern audience.

### Donald Koppel – The Good Soldier Svejk

As for Koppel's other war photographs, regardless of whether they were taken in Poland or Austria, they tend to conform to a rather uniform visual schema. Their background never fails to feature a railway, with the majority depicting large cargo or armaments trains. Sometimes railway carriages or trucks have overturned, or there has been a collision between trains. Lacking however is the strategic sight – Koppel's photographs have been created for anything but for spying, prying or snooping. Lyrical rather than gloomy or mysterious, these images peddle the everyday human mythology: soldiers enjoying mugs of beer in railway carriages; duos, trios and groups of people in bravado postures, catching the eye of



the camera. When looking at Donald Koppel's war photographs we often get the impression of an ordinary "time of peace". Even if we know nothing about the background of these images we might suppose that they depict a military training camp or something similar. The soldiers' body language is not suggestive of military aggressiveness, but neither is fear expressed, however. Rather what comes to mind are males temporarily released from their domestic routines, romping and getting up to mischief, enjoying a carefree, bachelor life. There is only one burial ceremony, sporting the choreography of

German-style, stringent composition, hinting that this is a much more serious occasion. To sum up, there isn't in Koppel's work a trace of the systematic perpetuation of history, a factor which also distinguishes the work Koppel's contemporary Eric Soovere, whose work, like Koppel's, has only recently emerged within the public domain. It would seem that recording of the events of war was a more risky business than running away, which would have provided the photographer with some "free time". But would Koppel still be among the living if he had moulded all his situations in pictures, risking his life?





**Donald Koppeli fotod 1943.–1944.  
aastast Eestis. Leica aparaat.  
Vt. ka kunst.ee 3/2001, lk. 81.**

**Photographs taken by Donald Koppel in  
1943–1944 in Estonia. Leica camera.  
More photographs see kunst.ee 3/2001,  
page 81.**



# Eesti kunstniku multikultuurilised unenäod

Rainer Vilumaa mõtestab Toomas Altnurme *alias* Pom-Šiva psühhedeeliat.

Läände, Euroopasse rühkival Eestil näib olevat mingi seletamatu tung Itta, Aasiasse. Selline allhoovus on eriti selgesti jälgitav muusikas – Peeter Vähi ja Sven Grünberg on juba tükk aega Aasia-asja ajanud. Rääkimata kirjameestest-orientalistidest Jaan Kaplinskist ning Linnart Mällist. Kunstis on idamaiseid motiive viljelenud Studio 22 eesotsas Tõnis Vindiga, kuid ilmselt kuulsaim Eestiga seotud oriendi-orientatsiooniga kunstitegelane oli siiski meie kandi *new age*'i friikide ebajumal Nikolai Roerich. Kunstnik-mõtteleja Roerich viibis pikalt Aasias, mida eelmainitute kohta öelda ei saa. Küll aga saab Toomas Altnurme kohta.

Toomas Altnurme *alias* Pom-Šiva (s. 1973) on Eesti kunstipildi oma laadi eredamaid kurioosumeid. 1994. aastast rohkem Kagu-Aasias kui koduses Pääskülas viibiv Altnurme kuulaks juba nagu rohkem sealsesse kui siinsesse *art-world*'i. Ehkki kunstnik on oma töid Tallinnas eksponeerinud mitmetel ühis- ja isiknäitustel, pole tema siinolek kunagi täielik, päris. Pedagoogikaülikoolis alanud kunstistuudiumi viis Altnurme lõpuni Rajamangala ülikoolis Taimaals, kust ta varsti Koreasse siirdus, asudes õppima Souli Honk-Iki ülikooli. Kus põhiliselt resideerib praegugi. Ning kui uskuda Interneti andmetesse, on ta kohalikku linnalisse keskkonda oma jälje jätnud – tema suureformaadilisi pilkupüüdvaid töid leidub Souli kohvikuis, ööklubides ning koguni metroojaamades. Altnurme – Pom-Šiva kunstile garanteerivad leviku ka tema töid kandvad flaietid.

Toomas Altnurme on multitalent, kellele meeldib eri tehnikaid ning meediume proovida. Alustanud maalijana, liikus ta erinevaid segatehnikaid pidi edasi kollaaži, jõudes arvutigraafikasse. Kuid Altnurme loomingul on kogu aeg olnud ka kõrvalharu puusculptuuri näol, mis olevat omamoodi perekonnatraditsioon – sellega tegelenud juba kunstniku vanaisa. Ka sculptuuri puhul on Altnurme valikud ebatüüpilised. Ta ei eksponeeri puud kui materjali, selle tekstuuri-faktuuri (nagu üldjuhul on meil kombeks), vaid kasutab seda kui pindlikku ning hästi töödeldavat tooret, mida on hea värvida. Tulemuseks



Toomas Altnurme. Hipinaine. Segatehnika, 1999. 20 x 30 cm.

Toomas Altnurme. Hippie woman. Mixed media, 1999. 20 x 30 cm.

on fantastilised ja grotesksed puuslikud ja tootemi-taolised sambad, mille puhul esimesena puud küll materjaliks pakkuda ei oskaks.

Põhiline rõhk on Toomas Altnurme loomingus ikkagi kahemõõtmelisel kunstil. Maalijana otsis Altnurme erinevaid võimalusi abstraktsete asjade mitteabstraktseks





Toomas Altnurme. Beebi buddha. Arvutigraafika, 2000.

Toomas Altnurme. Baby Buddha. Computer art, 2000.

kujutamiseks. Tema varasema maalilooe läbivaks motiiviks on kõiksugu universaaliad, *human condition*'i olemuse mõtestamise püüdlused. Budistlikus võtmes tõlgendatuna on ta maalide efemeerne tege-laskond pärit nn. sansaarilisest maailmast – deevad, preetad ning muud tugeva sümboolse tähendusega olendid. Isiklikku sümbolismi kaldudes ei jälgi Altnurme siiski budistliku ega ühegi teise teadaoleva aasia religiooni kaanoneid, jäädes seega läänelikuks individualistiks. Koloriidist rääkides kipuvad assotsieeruma mõisted “ere”, “sugestiivne”, “transilik”. Siiski on

Altnurme värvikäsitlus komplitseeritum kui need märksõnad järeldada lubavad. Maalidel kontrasteeruvad sügavad soojad toonid kriiskavate neoontoonidega, mis koos impressionistlikult pehme pintsililõõgiga moodustavad pilkupüüdvat terviku. Altnurme maalikunsti sisendusjõulisust ning äraspidist efekti süvendab veelgi ta viis kujutada valgust. Valgus mitte ei lange kujutatavale (või kujutletavale), vaid näib sellest välja kiirgavat. Siin on oma teene ka kasutatavatel eristel klants- ja luminestseerivatel värvidel. Mõneti on kahju, et maalil nii viljakas Altnurme on

sellest tasapisi eemaldunud, kuid samas kompenseerivad kaotuse kunstniku avastused uutes meediumides. Altnurmet kui kunstnikku iseloomustab ka tema magistritöö teema “My Innerworld by Various Media, Technique and Culture”.

Lääne pilditraditsioonist distantseeruv Altnurme jätkab 1960. aastail Ameerikast alguse saanud psühheedeelilise kultuuri ja kunsti programmi. Pole ilmselt vale väita, et Altnurme näol on tegemist Eesti kunsti järjekindlaima psühheedeelia viljelejaga. Nii algupärane kui ka n.-õ. uushipindusest kantud uuspsühheedeeliline kunst on omamoodi *Gesamtkunstwerk*, võttes omaks püüdluse kõikehõlmava ning stiiliühtse loome poole. Nii tegeleb Altnurme peale eelmainitud kunstivormide ka kehakunsti ning musitseerimisega. Viimane, muide, on psühheedeelilise kunsti lahutamatu kaasnähtus – ilma üheta teist ei oleks.

Küllaltki institutsioonikeskele eesti kunstikriitikale on Altnurme olnud parimal juhul amüsanant ja eksootiline tola, mitte just kõige paremal juhul mõistetamatu veidrik, halvimal juhul tüütu hipi. Võttes aluseks eelduse, et kunst on (või peab olema) keeruline intellektuaalne skeem ja hämamismanööver, on avatud, kuid samas endassevaatavalt spirituaalne Altnurme mõnede teoreetikutele pinnuks silmas. Vahtelt multikultuurilist kunstnikku on püütud mõtestada neopopi võtmes, asetades ta selle religioossesse tiiba (õigemini selle tema jaoks spetsiaalselt luues). Kus ta on ilmselt ainus omasugune. Popkunsti mõjutusi võib Altnurme kunstis loomulikult leida, kuid see sugulus on intentsioonide erinevuse tõttu kaugel ning üsna kindlasti teadvustamatu. Samas on popilikkus oma sugestiivse värvigamma ja puhaste kujundite näol sellisesse kunsti lausa sisse programmeeritud.

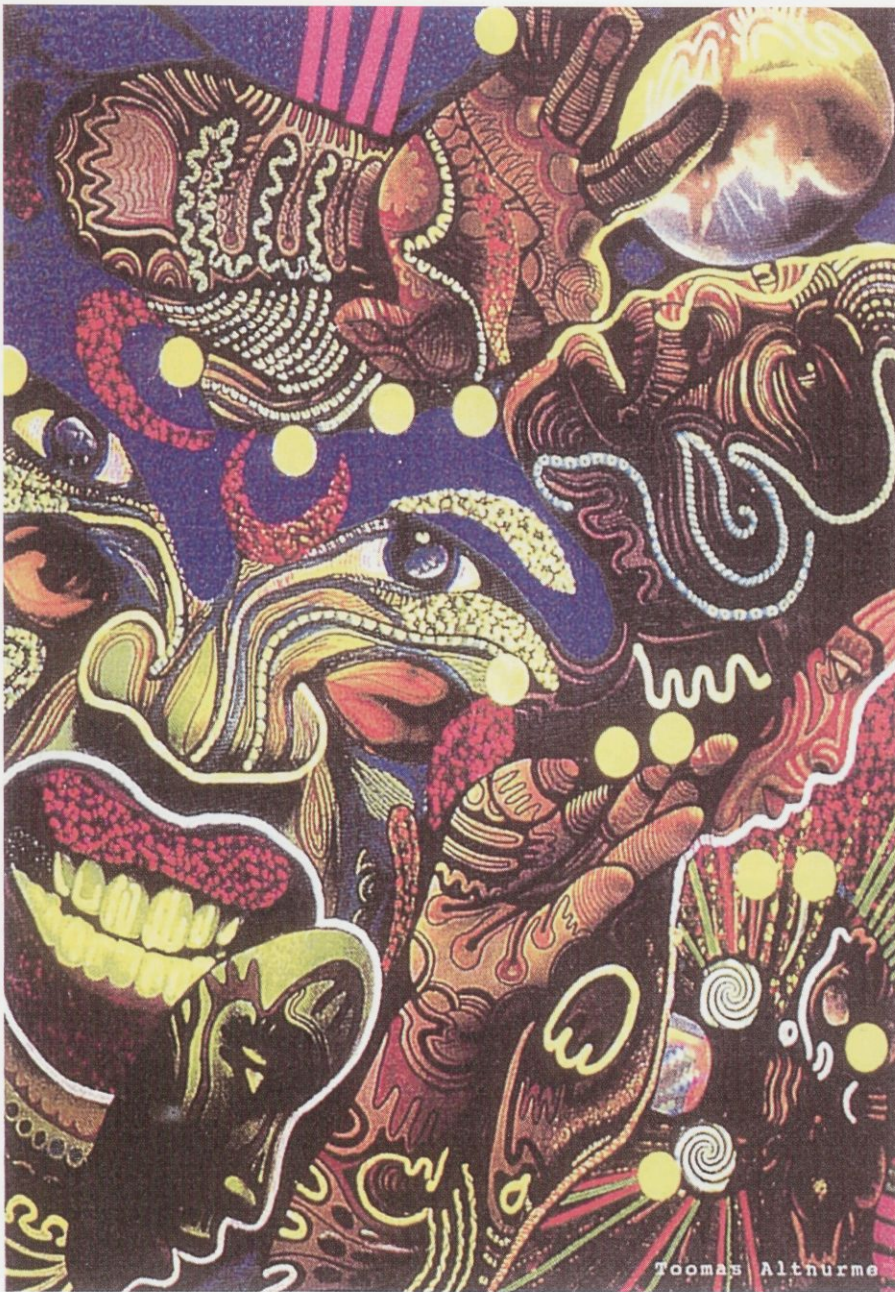
Kunstniku enda väitel ammutab ta inspiratsiooni unenägudest. Kuuluvad need unenäod siis Itta või Läände?

## Multicultural dreams of an Estonian artist

### Rainer Vilumaa

Europe-bound Estonia seems to have a fathomless drive to the East, to Asia. Toomas Altnurme alias Pom-Shiva (born 1973) is a luminary of an Estonian artistic mosaic of curious strain. From 1994 more often in South-East Asia than in the snug suburban borough of Pääsküla, Altnurme seems to belong more to the yonder art world. Having enrolled in a BA arts programme in the Pedagogical University of





**Toomas Altnurme. Lõputa elu. Segatehnika, 1999.**

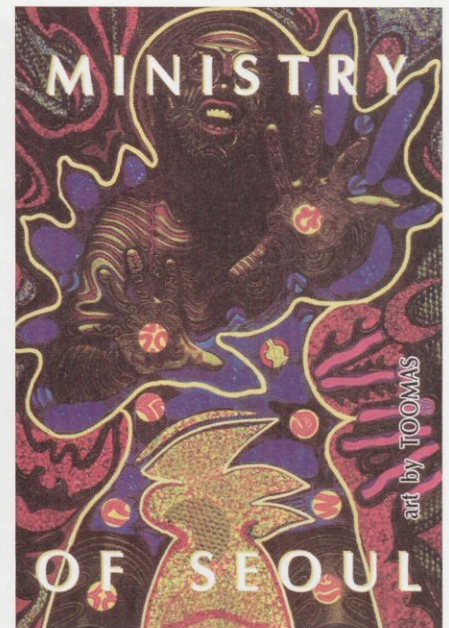
**Toomas Altnurme. Life Without End. Mixed media, 1999.**

Tallinn, Altnurme completed his studies in Rajamangala University in Thailand, soon heading for Korea, to become an arts major in Honk-Iki University in Seoul. He stays put in Seoul, for most of the time. If we are to give credit to Internet data, he has already made his impression on the conurbation environment – his large scale, eye catching works are to be found in Seoul's cafes, night clubs and even in subway stations.

Toomas Altnurme is a multiple talent, who loves to dabble in different techniques and media. Originally a painter, he

moved over to collage and computer graphics. However, Altnurme's creation has also an offshoot, wood sculpture, which is reputed to be in the family – Altnurme's grandfather seems to have been involved with it. Altnurme does not exhibit wood as material. He rather uses it as primary merchandise easy to work. The outcome is the multicoloured grotesque totem-style pillars, hardly suggesting wood as material, at first glance.

Toomas Altnurme's creation focuses on two-dimensional art, as it is. Construed in a Buddhist aspect, the ephemeral popu-



**Peo flaier.**

**Flier of a party.**

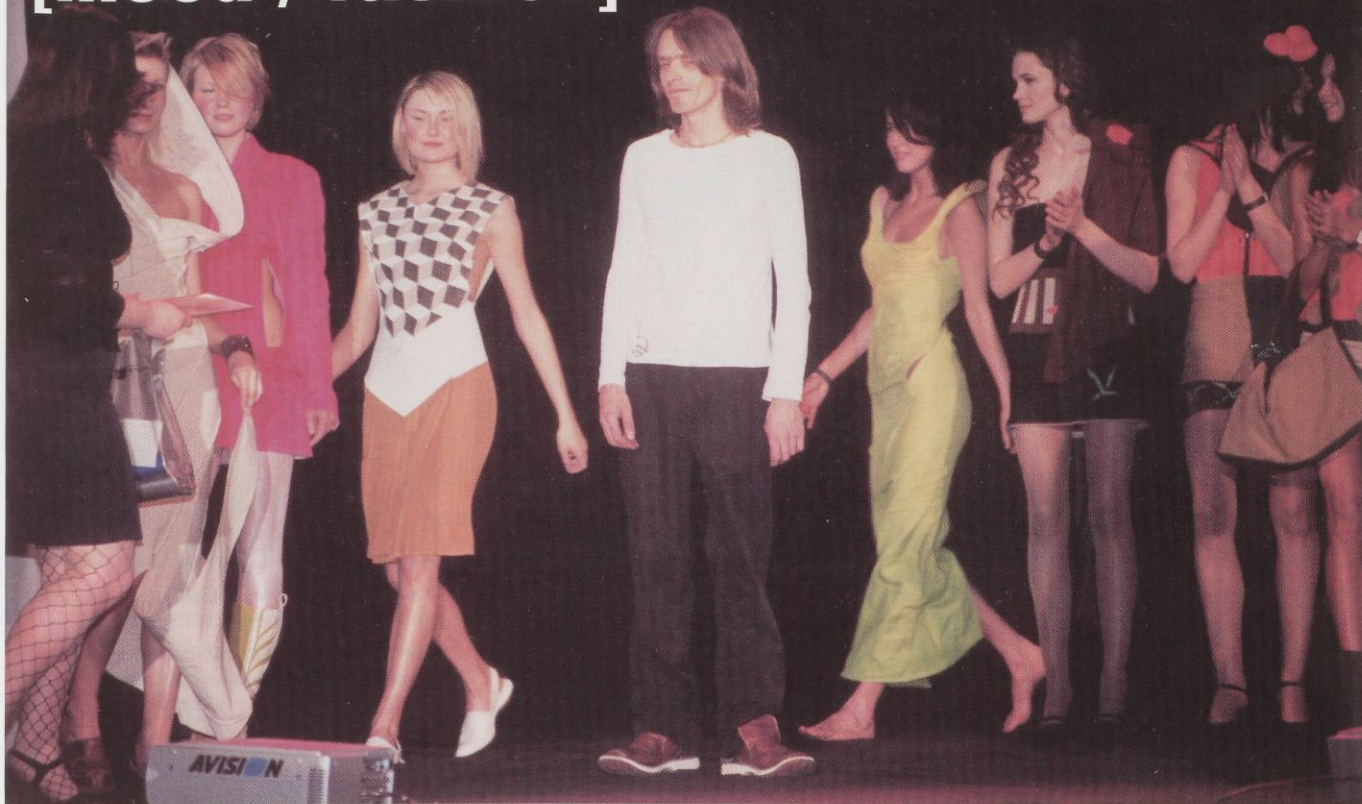
lation inhabiting his paintings come from the so-called sansaric world – devas (divinities), pretas (wandering or disturbed ghosts) and other similar beings. Tending to espouse personal symbolism, Altnurme does not observe the canons of Buddhist or any other Asiatic religions, true to western individualism. The mirror effect of Altnurme's paintings is accentuated by his method of presentation of light. Light does not fall on the thing represented (or imagined), it seems to irradiate from the object illuminated. This effect is attributable to special luminescent colours.

Altnurme, distancing himself from the Western picture tradition continues the programme of psychedelic culture and art, sprouting in America in 1960s. It should not be incorrect to claim that in the person of Toomas Altnurme we have a practising Estonian psychedelic artist. Both the original and the newborn-hippies' new-psychedelic art are a sort of Gesamtkunstwerk, a drive towards the all encompassing creation. Hence Altnurme is also engaged in body art and playing music. The latter is an integral part of the psychedelic art – without the former the latter would not exist.

For the rather establishment-endearing Estonian art criticism Altnurme has been for the best part an amusing and exotic nincompoo. As assured by the artist himself, he draws on his dreams for inspiration. Whence come those dreams, East or West?



# [mood / fashion]



“SuperNoova” võitja Jaanus Orgusaar (keskel) ja tema kolleksioon.

The winner of “SuperNoova” fashion contest Jaanus Orgusaar (in the middle) and his collection.

## “SuperNoova”

Toomas Volkmann

Moedisainerikonkurss “SuperNoova”. Vene Draamateater, 06.04.2002. Vaata 6-minutist klippi Fashion TV-s: “Fashion Designer Contest – SuperNoova (Estonie) – Femme Pret a Porter – Automne-Hiver 2002/2003”. [www.ftv.com](http://www.ftv.com)

Eesti moekunstis on 1980-ndatega võrreldes toimunud väga tugev mentaliteedi muutus. 1980-ndatel käsitati moodi “puhta” kunstina ja kunsti omakorda peeti pühaks – sellele vaadati romantiliselt nagu pühale kaemusele, mis valgustab maailmast eraldunud kunstnikku. ERKI moeshow’del ei tohtinud näidata kantavaid rõivaid, sest need oleksid tundunud pühaduseotusena. 1980-ndatel loodi moekunsti n.-ö. igavikulises ajas. Eirati käesoleva aegruumi kontseptsiooni, sest sellest lähtumine tundus “madal”. Kui tõlkisin 1990-ndate alguses üht artiklit, tajusin, et eestlasele pole arusaadav sõna “trend”. 1990-

ndate keskel jõuti aga teise äärmusesse, järgiti ainult trendi, kuni kurbloomuseni, et ennast ei osatud sellest enam lahutada.

### Trend

1990-ndatel hakati moodi käsitlema kui nähtust, mis funktsioneerib väga konkreet-ses aegruumis, seda ka teoreetilisemas plaanis. Püüti hakata leidma kindlat punkti, mis toimub praegu. See sarnaneb teatriga, kus inimene tuleb lavale ja peab olema praegu. Kui asja praegu ei sünni, siis kommunikatsioon puudub – näiteks pole kasu sellest, kui oled kõva tenor peldikus või laulad enne ja pärast etendust. Samamoodi on moega.

Lugesin kuskilt Lagerfeldi väga ilusat kommentaari Galliano kohta, kui Galliano tegi 1996. aastal 1950-ndate Hollywoodi glamuurist inspireeritud kolleksiooni. Kolleksioon sai väga tugeva kriitika osa-

liseks: öeldi, et see on 1950-ndatel tehtud ja keegi oli sama teinud veel kolm aastat tagasi. Kuid Lagerfeld väitis, et inimene, kes tegi seda varem, oli andetu, ja inimene, kes teeb hiljem, on epigoon. Aga mood on midagi, mis toimib ainult hetkel ja peab olema ajastatud täpselt tühte punkti ja tühte hetkesse. See ei saa toimuda hooaeg varem ega hooaeg hiljem. Vastasel juhul võib see esitada vaid tendentsi, mis on õhus.

Trendi jälgimine ja sellest mõõduvõtmine on mujal maailmas loomulik asi, mäng toimubki reeglistiku ümber. Meile hakkas see jõudma 1990-ndate keskel.

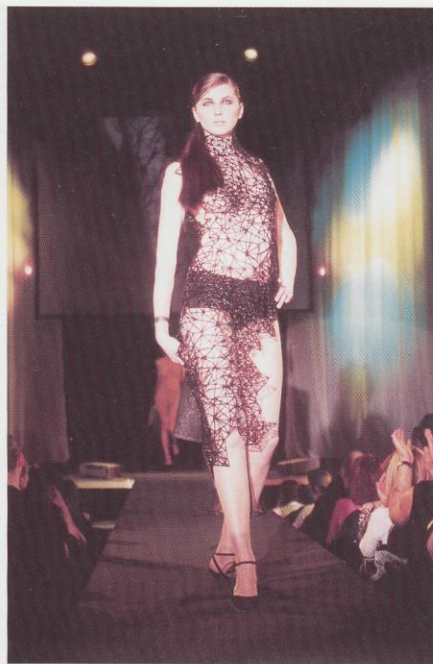
### Moetsükkel

Moetsükkel toimib teatud seaduspärasusega. Kõik, mis jõuab ajakirjadesse, oli aasta tagasi moelavadel. Ja kõik, mis oli aasta tagasi moelavadel, oli veel aasta

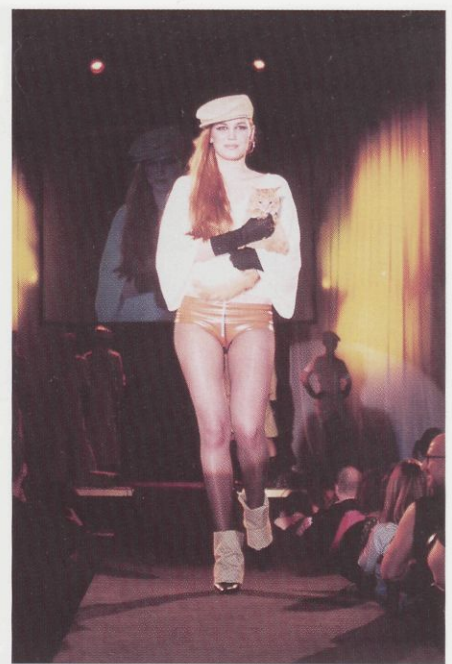




**Jaanus Orgusaar, I koht.**  
**Jaanus Orgusaar, I prize.**



**Riina Põldroos, III koht.**  
**Riina Põldroos, III prize.**



**Piret Sootla kollektsoon kassiga (viide puuduvale Carmen Kassile?).**  
**Piret Sootla's collection with the cat.**  
**Reference to the missing Carmen Kass? (Kass means cat in Estonian).**

varem valmis tekstiilitööstuses. Ajaks, kui trend jõuab ajakirjade kaudu meie üliõpilasteni, on see tegelikult juba kaks aastat vana. Nii et kui kunstnikud või disainerid lähtuvad suurtel moekonkurssidel üksipulgi trendist, mida nad ajakirjades näevad, on nad totaalselt rongist maas. Ja kui sa teed selle põhjal kollektiooni, siis saad pretendeerida vaid lahjendatud epigoonlusele, sest mujal maailmas kantakse sama moodi juba tänaval.

“SuperNoova” esitab head kompromissi trendiga arvestamise ja trendi vastu mängimise vahel. Mõned osalejad suudavad trendiga maadelda edukamalt, teised vähem edukalt. Paljud osalejad trend lihtsalt seljatab.

### “SuperNoova” kui kaubamärk

“SuperNoovast” on saanud kaubamärk. Kui organiseerijad on head, siis nõustuvad kunstnikudki ohverdama üritusele aega ja

raha. Kuna eelkonkurss oli väga tugev, siis madalatasemelisi töid läbi ei lastud. Ka saal oli välja müüdnud. Organiseerijad said endale lubada eirata head kommet võimaldada moe- ja naisteajakirjadele tasuta pääsmeid, selle asemel... “fuck off”. Päevalehed ja ajakirjad kajastavad “SuperNoovat” nagunii, see ON suurüritus.

Ürituse kaubamärgiks muutumist kajastab ka preemiate suurus. Võrdluseks: Eesti Rõivatootjate Liidu aastapremia on 5000 krooni, näiteks Ivo Nikkolo saab selles suurusjärgus elutööpreemia, ent “SuperNoova” võitjad saavad 50 000 ja 20000 krooni pluss enesetäiendamise Saint Martins'is ja mis kõik veel. “SuperNoova” on kommertslikult väga kindlal alusel, mis pole ju halb.

Eelmist “SuperNoovat” kajastas Fashion TV, kuid kahjuks väga ebaprofessionaalselt – kolmeminutine klipp ei hiilnud oma graafikaga. Ekraani kui paspar-

tuu sees oli kolm väikest ava, millest kahe jooksis pilt negatiivis. Keegi tegi meie üritusest seal kuskil “kunsti”, milles mood läks täiesti kaduma.

### Moeloojad ja stilistid

Jaotaksin kõik esinenud noored disainerid kahte gruppi: ühed, kes tegelevad moeloominguga, ja teised, kes tegelevad stilismiga. Mõlemad valdkonnad on loominguilised. Aga stilist on see, kes teab, mis praegusel hetkel sünnib, ja ta oskab eri elemente kokku panna nii, et see näeb välja hetkel kuum. Tulemuseks on informeerituse põhjal perfektselt kokku pandud stiil, mida ma olen juba näinud: osa on üle võetud Gallianolt, osa Diorilt, Chanelilt, McQueenilt.

Eriti palju oli stilismi näha noorema kategooria töödes, kuid selle võib andestada, sest inimesed alles alustavad, alles õpivad nägema ja detaile eristama. Aga vanema kategooria tegijad peaksid vähemalt teadma, millega nad tegelevad.

Ka moelooja peab olema sama informeeritud kui stilist, kuid oma töös ta neid teadmisi otseselt kasutada ei tohi.

Ja lõpuks veel üks aspekt. Moekonkurssil ei peaks kunstnik mõtlema ilmtingimata müügiedule. Need, kelle tööd kaldusid

**ESIMESE PREMIA SAANUD JAANUS ORGUSAAR ON JUBA NELI-VIIS AASTAT OLNUD NIIVÕRD TUGEVI TEGIJA, ET TEMA TÖID PEAKS OMANDAMA KUNSTIMUUSEUM.**





**Vassilissa – naiivsus oma modernsuses ja optimismis.**

**Vasilisa – naiveté modest and appealing.**

stilismi poole, tundusid küll seda silmas pidavat. Ma ei arva, et rõivas ei tohi olla funktsionaalne, kantav. Kõige lihtsam on teha mingisugust kohvikannu, millest ei saa eales kohvi valada. Aga ülim peaks olema see, et rõivas on maksimaalselt funktsionaalne, üllatav ja šokeeriv – kõik aspektid langevad kokku. Nii mõnelgi see õnnestus.

## Jaanus Orgusaar

Esimese preemia saanud Jaanus Orgusaar on juba neli-viis aastat olnud niivõrd tugev tegija, et tema töid peaks omandama kunstimuuseum. Jaanuse kollektsiooni võib nimetada skulpturaalseks disainiks, mis tuleneb väga rangetest geomeetrisest lõigetest. Rõivad on samas ülihästi seljas kantavad, sest tema lõiked pärinevad sageli töö- või militaarriietusest, kus eeldatakse liikumisvabadust; näiteks nahkesemetete aluseks on baikerite või mootorratturite riietus. Jaanuse kollektsiooni puht-käsitönduslik kvaliteet on ääretult kõrgel tasemel, meenutades *haute couture*'i ülikvaliteetset käsitönduslikkust. Ta õmbleb kõik tööd ise, ilma abilisteta. Jaanus on käitsi teinud ka jalanõud, isegi saapad.

Konkreetsemaks minnes toogem näiteks kapuutsid. Kapuutsimajandus tuli Eestimaale Kylie Minogue'i muusikavideote kaudu, kus kapuuts on kokku pandud sügava dekolteega, ja läbi 1970-ndate. Jaanus võtab sellesama teema, lõikab kapuutsi ribadeks, tekitab lõotsa ja õmbleb

kokku ning sügav dekoltee ei jookse kesktele mööda alla, vaid kulgeb diagonaalis. Ääretult šikk. Proportsioonitus ja diagonaalsus on 1980-ndate teema, mis on mitu korda kuumem kui 1970-ndate teema. Seal toimub maitsekuse-maitsetuse ja funktsionaalsuse-ebafunktsionaalsuse diskussioon veelgi tugevamalt kui 1970-ndatel. Ühtepidi mängib Jaanuse käsitönduslikkus vastu 1980-ndate klantsile ja masintehnoloogilisele perfektsusele, teistpidi on seal viide 1980-ndatele. (Muidugi Lääne, mitte Eesti 1980-ndatele. Siis tegi ka meil Len Girin mööbliriidest tohutute õlakutega pintsakuid, kus modellid nägid välja nagu futuristid 20. sajandi alguse lavakostüümides.)

Materjalina kasutab Jaanus robustset kanepiriidet, millesse on tehtud hästi peened leidlikud lõiked. Ja peale on toodud siiditrukiga ornament kolmevärvitrukis. Ta kasutab moodsaid värve – rohelist, fuksiapunast. Praegusel hooajal on teemaks ka ornament. Ta ei võta mitte 1960-ndate ringi või ovaali, vaid islamist pärineva kuubimotiivi. Ka plisseer on vormiliselt skulpturaalne nagu tema lõiked. Ja see kõik on niimoodi kokku pandud, et ma ei ole midagi sellist varem näinud!

Küsin veel kord: kunstimuuseumi töötajad, kus on teie silmad?

## Parimad

Moeloojatest oli loomulikult hea Aldo Järvisoo, kelle komplekt sai teise koha.

Ning Riina Pöldroosi kolmanda koha kollektsioon oli superhea.

Stilistide nimekirja paneksin aga Karolin Kuusiku, kes sai žüriilt väga palju punkte; moekonkurssidel tahaksin näha siiski võimalikult vähe stilismi.

Vassilissa komplekt jäi kuhugi stilismi ja moeloomingu vahepeale. See meenutas natuke jaapanlasi ja 1960-ndaid oma naiivsusega, plastiku ja kunstjuuste kasutusega. Kollektiioon meenutas video *styling*'ut à la Janet Jackson, nuku ja *space-age*'i segu 1960-ndate mõjutustega. Vassilissa fookusseeris punasele ja valgele, mis sümboliseerib – teades autori krišna tausta – ilmselt tuld ja õhku. Aga naiivsus oma modernsuses ja optimistlikus vormilahenduses oli väga meeldiv.

Nooremas kategoorias valmistis Kris Lemsalu kollektsioon täieliku üllatuse! Võib-olla polnud teostus piisavalt perfektne, kuid tema kollektsioon seisib hea ja halva maitse, trafaretsuse ja originaalsuse määratlematul piiril. Märksõna oli ka *art déco*. Jaapani või hiina ornamentikaga kuldnööpide tikandid, rüüd kuldpaelttega selga pandud – *crazy*! Omavahel segunesid jazz-ajastu kriiskavad värvid ja mustade kultuuri kitsilembus. Julge ja ülimalt omanäoline kollektsioon. Ma ei ole midagi sellist näinud.

Leelo, kes sai nooremas kategoorias esikoha, lähtus hetkemoe teemast – julged ja maitsetud värvid (sinise poole kalduv kuuseroheline kokku panduna pruunide, roosade ja kreemidega), aplikatsioonid, tunnelkrooked, rebimised ja kokkuõmblemised, narmad... Selle suve märksõnad.

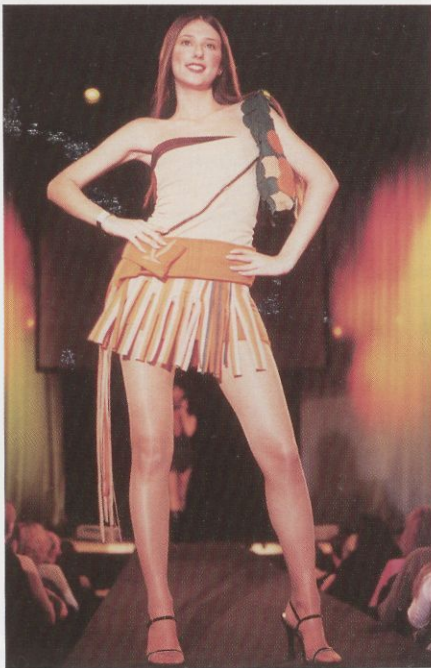
Mulle tundub, et "SuperNooval", mis toimus neljandat korda, ei ole enam esialgset elevust, aga ilmselt on ettevõtmine läinud aastatega lihtsalt rööbastesse.

## SuperNoova Toomas Volkmann

Fashion Designers' Competition SuperNoova. Russian Drama Theatre, Tallinn, 06.04.2002. On the air in Fashion TV. "Fashion Designer Contest – SuperNoova (Estonie) – Femme Pret a Porter – Automne-Hiver 2002/2003", 6 min. [www.ftv.com](http://www.ftv.com)

When compared to the 1980s, Estonian fashion art has evidenced a dramatic shift in mentality. In the 80s fashion was considered "pure" art, while art, in its turn was regarded as sacrosanct – it was romantically considered to be an embodiment of a divine insight the artist is





**Leelo (Leelo-Maarja Reitalu), nooremate kategooria I koht.**

**Leelo (Leelo-Maarja Reitalu), I prize of the younger category.**



**Kris Lemsalu (nooremate kategooria).**

**Kris Lemsalu (younger category).**



**Aldo Järvasoo, II koht.**

**Aldo Järvasoo, II prize.**

endowed with, to keep in seclusion from the world. At those fashion shows of the Estonian State Institute of Art the garments that could be worn, were not accepted because they would have been tantamount to sacrilege. In the 80s fashion art was being created in the so-called transfixed time frame (when "time's no more"). The concept of the here-and-now space-time was ignored as being too "lowly". To illustrate my point: when translating an article in the beginning of the 90s, I couldn't find an equivalent in Estonian to the word "trend". However in the mid-90s, one had landed in the opposite folly, by slavish devotion to "trend", entirely under the spell of its charm.

In the 90s one tackled fashion as a phenomenon which functions in a very concrete space-time, in the theoretical aspect too. One sought to put a finger on *hic et nunc* (which is the Latin for "here

and now"), which is like theatre, with the actor appearing on the stage and doing his act "here and now". If there is no *hic et nunc* outcome, a communication will not be established – for instance it is no use possessing a magnificent tenor voice in a loo, or singing before or after the performance. So it is with the fashion.

SuperNoova presents an excellent compromise between taking the trend into due consideration and playing down the trend. Certain players are better at flooring the trend than others. Many players succumb to the trend.

### **SuperNoova as a trademark**

SuperNoova has become a trademark. Provided the organisers are good at their job, the artists will not be reluctant to sacrifice their time and money for the event. Because the run-up competition was very

stiff, the poor level works were sifted out. The house was full.

The size of the prizes is also indicative of the fact that the event had become a trademark. Take for instance the annual prize 5000 kroon of the Estonian Union of Garment Manufacturers against the prizes of 50,000 and 20,000 awarded to winners of SuperNoova, plus placements in Saint Martins and what not. SuperNoova is commercially very sound, which is not bad at all.

The previous SuperNoova was put on the air by Fashion TV, however very unprofessionally – the approximately 3-minute clip was graphically a flop. There were three small apertures in the screen reminiscent of a *pas de deux*, the ornamental mat for a picture; in two of those apertures the view was displayed in negative. Somewhere someone had done some "art" of our event, emasculating the fashion therein!

### **Fashion-makers and stylists**

I would distribute the young designers performing their art into two groups: those engaged in fashion making and those concerned with style. Both areas are creative art. Yet a stylist is an artist aware of the

**THE FIRST-PRIZE WINNER JAANUS ORGUSAAR SEWS ALL HIS WORKS ALONE, WITHOUT ASSISTANTS. JAANUS HAS HANDMADE THE FOOTWEAR, EVEN BOOTS.**



hic et nunc developments and goings-on, resulting in a perfectly composed style, basing on inside information – partly borrowing from Galliano, partly from Dior, Chanel, McQueen.

Conspicuously style-loaded were the works by the younger category, which is pardonable because those people are beginners, learning how to differentiate the details. That is not the case with the players in the older category who are rightfully expected to have some inkling of what they are doing.

Although the fashion-maker must be as informed as the stylist, he is not allowed to put that knowledge to direct use, in his work.

There is one more aspect to it all. Performing at a fashion competition the artists should not obligatorily seek to sell themselves commercially. It looks like those, whose works tended to style, were sold on the idea of marketing themselves. By no means do I think that clothing should not be functional, i.e. wearable. However it would be best to make the dress to the higher degree of functionality, surprising and something of a shock – provided all those aspects coincide. Quite a few succeeded in doing that.

## Jaanus Orgusaar

The first-prize winner Jaanus Orgusaar has already been for four-five years a player of such stature that the Art Museum should purchase his works. Jaanus' collections may be called "sculptural design", due to very strict geometrical cuts. His clothes are superbly wearable, because his cuts often derive from work outfits or military wear, where unrestricted movement is an asset. For instance his leather items have been copied from bikers and motorcyclists' gear. The quality of the craft and workmanship of Jaanus' collection reminds one of super-quality haute couture. He sews all his works alone, without assistants. Jaanus has handmade the footwear, even boots.

Take also for instance the hoods and cowls, to be more specific. The hood making industry made an inroad into Estonia through Kylie Minogue's music videos, where the hood is joined with a very low décolletage, and also through the 70s Jaanus picked up the same theme, cut the hood into ribbons, created a bellows, which he sewed together, so that the low décolleté no longer ran down on the central axis but made it along the diagonal line. Chic to the utmost! On the one hand, Jaanus' handicraft is a challenge to the glossiness and machine-made perfection

of the 80s. On the other hand, one can draw the inference of the impact of the 80s – those of the West, not of Estonia!

In the capacity of material Jaanus uses rough textured hemp cloth, into which he has cut exceedingly fine imaginative cuts. The cloth carries silk-print three-colour ornament. He uses modern colours – green, and the bright pink colour of fuchsia. In the current season ornament is at issue. He does not take the circle or oval dating from the 60s, but the motif of a cube of Islamic heritage. His pleating too is formally sculptural like the cuts of his garments. All that has been set together in a way never beheld before!

## Better performers

Indisputably good among fashion makers was Aldo Järvesoo, whose set came second place. Riina Põldroos' third ranking collection was superb.

With respect to the list of stylists, I would include Karolin Kuusik here, who was lavishly scored credits by the panel. I would rather not see so much stylism in fashion competitions, though.

The set by Vassilissa occurred somewhere between stylism and fashion making. It recalled somewhat the Japanese and the 60s, in its naivety. The collection was reminiscent of video-styling □ la Jenet Jackson, the concoction of a puppet and space-age spiced with elements from the 60s. Vassilissa focused on red and white, evidently symbolising fire and air – knowing as I do the author's Krishna background. Yet her naivety was very appealing, in its modern and optimist formal solution.

In the younger category Kris Lemsalu's collection had an astounding effect! Although the execution might have been wanting, her collection was precariously balanced over the no-man's-land between good and bad taste, trite and originality. Her password too was art deco. The embroidery with golden thread and Japanese or Chinese ornamentation, the performer vested in robes with golden braids – crazy!

Leelo, winning the first prize in the younger category, went on from the topic of current fashion – bold and tasteless colours, applications, tunnel frills and ruffles, torn fabric and stitches, fringes... Those are the catchwords of this summer.

I dare say that SuperNoova, held for the fourth time does not any longer evoke the exhilaration it used to; but the whole undertaking has evidently just assumed its proper niche and is now well established.



Vassilissa.

Vasillisa.

## Professionaalide kategooria

### Professional category

Aldo Järvesoo  
Karolin Kuusik  
Jaanus Orgusaar  
Kristina Paju  
Riina Rõldroos  
Maarit Põör  
Piret Sootla  
Vassilissa  
Jaanika Terasmaa  
Evelyn Toomistu

## Nooremate kategooria (keskkooliõpilased)

### Younger category (secondary school students)

Annélis Jahilo  
Marta Kisand  
Marie Kõljalg  
Greis Laugus  
Kris Lemsalu  
Kristol Maalt  
Nele Normann  
Kadri Põlluveer  
Triin Randloo  
Leelo (Leelo-Maarja Reitalu)



# Peeter Mudist räägib...

Peeter Mudist. Maalid ja skulptuurid. Tartu Kunstimuuseum, 11.01–24.02.2002.  
Peeter Mudisti religioosne graafika Mart Lepa kogust. Galerii Domini Canes (Katriina käik), 27.03.2002.  
Peeter Mudist. Usu õpetus. Pärnu Uue Kunsti Muuseum, 19.04.–31.05.2002.  
Mark Soosaare video Mudistist maalimas "Usu õpetust"; Ly Lestbergi ja Kalju Suure fotod Mudistist.  
Näitus Vaala galeriis, 20.–25.05.2002.

## ... inglitest

Kunstiajalugu on täis tiivulisi inimesi kurbade silmadega. Nad on sümbolid või omaette rahvus. Võib-olla tasasemaks üleminekuks Jumalalt inimesele, mitte väljamõeldised. Olemise põhjendus, eesmärk on neil ilmutuslik ja selge. Nad toovad teadet. Nende ilmumine on seotud kohtadega, kus hakkab midagi olema. Mees ja ingel pildi peal koos tähendab, et asi on jõudnud otsustavasse järku, et areng väärib kõige kõrgemat tähelepanu. Ingel on üllatav, kuid see tähendab, et tegevus või olukord on olnud üllatav, et tähtsad teod jätkuvad ja on oodata nende silmanähtavaks muutumist. Ingel on nähtamatute *message*'ite ilmutatud nähtav väljendus. Ingel on siis, kui lootus hakkab täis saama, kui inimkond tunneb ennast küllalt tugevalt, et kättejõudnud situatsioon realiseerida. Pilt on siis kutse selleks ettevõtmiseks. Minu hariduse juures rohkem teada on profaansus. Siiski, ingel on alati ime.

## ... kujudest

Mis asi on maal, seda teavad kõik. Aga mis see skulptuur on, sellest ei taheta midagi rääkida. Kui maali võtta tõsiselt, juhiv ta paratamatult skulptuuri juurde. Skulptuur on lõpp. Või siiski, kivi ärkaba ellu. Kivi annab talle oma ainsuse ja omapära. Ja kui kivil on hing, siis saab ta sellegi. Et "Küsi" vastab, seda lootsin ma päris kindlasti. Tegin teda viimse pingega, panin temasse kõik oma tarkuse, et kui keegi tuleb tõesti temaga nõu pidama, siis kuju vastab. Kui ta seni seda teinud pole, ei ole ehk keegi küllalt tähtsaid asju küsinud.

Noor inimene tutvub skulptuuriga esimestel kordadel ametlike, ajalooliste isikute või objektidega seotud asjaoludel, kus skulptuuri esindab ikka tolmune või pragunenud paraadportree või laste mänguhobi. Ligem tutvus leiab aset hiljem, aga ikka mõne vormist väljas skulptuurse

MARK SOOSAAR



**Peeter Mudist. Tulv ehk vabaduse allegooria. Pronks, puut.**

**Peeter Mudist. The Allegory of Freedom. Bronze, wood.**

detaili kaudu, mille vormikõne raskelt taibata.

Seepärast on loomulik, et noor inimene kardab skulptuuri. Samas võib väita, et maal ja ka teised kunstiliigid viivad skulptuuri juurde. Ja lõpuks on see skulptuur, mis ta enda juurde kutsub. Olin sellele kutsele tüki aega vastu pannud, kuni sain kivitööriista kätte. Haamer ja meisel ongi jäänud põhilisteks töövahenditeks. Ka minu arvamine kivist ja skulptuurist on jäänud samaks. Kivi ei peta, sohki temaga juba ei tee.

Siit ka arvamine, et skulptuur oli kunagi ammu ja enne, nüüd on iidoliks tühi õllepurk või mõni muu kokkuleppeline asi. Kuid ikka tahab inimene tegemist teha mahulise kunstiga, et oleks nagu päris.

Näitusel esitatud "Upitaja" pretendeerib olla näituse nimitöö, kuigi see võiks olla ka "Tulv ehk vabaduse allegooria", kelle vabadus kanda pikki juukseid on suhteliselt hiline saavutus.

Olin end ikka kujutlenud artistliku laadi esindajaks, kes vihkab parandusi, kustukummi ja pikka tööd. Kive tahudes muutusin teiseks inimeseks. Mu mõtted muutusid just selle järgi, kuidas tahutav pind alanes. Ja sama aeglaselt ja sama kindlalt, kui käib vananemine. Oleks ime, kui aega ei kardaks. Olen sekkunud ajavoolu nende kujude kaudu. Ja mõte taob taas – oli seda nüüd mulle vaja. Mõtlemisel on see häda, et ei saa samaaegselt kahte moodi mõelda. Mis on kivi küljest

ära löödud, on juba sealpool. Ja pole mingite konstruktsioonidega võimalik endist seisu saavutada. Niipalju kivikujudest.

Pronksi puhul jääb kõige huvitavam vaatajal nägemata. Vahajäljendi järgi valatakse pronks vormi. Aga sealt näituseni on veel tüki maad.

## ... kunstnikuks olemisest

Kunagi ei tea, kas mõni asi on sulle taevast antud kiituseks või laituseks. Nagu pildiski ei tea, mis talle hea on. Ta on kõigest teadaolevast kõige rohkem elu moodi. Kas või see, et teda ei saa selgeks õppida. Jäädvustades ennast, jäädvustab kunstnik kosmose pilti. Tegelikult kujutavad kõik pildid ühte ja sama, kui kurnaks piltidest välja üldise töö. Mida me teeme päevast päeva? Mida hauguvad kõik koerad? Mis on see, milles me õnnestume? Mis alati läheb korda? Mis jääb siis ikkagi, kui kõik on läbi? Milles me ka siis veel sisaldume? Tegijana usun, et kui on pilt, küll tuleb ka asi ise...

## Peeter Mudist: reflections...

### ... on angels

History of art is overpopulated with sad-eyed winged people. They are symbols, or an individual nation. Perhaps they are meant for more fluent transfiguration of God into man and not altogether figments of fantasy. Their *raison d'être*, ultimate goal is providential and illuminating. They carry a message. Their apparition is related to the places, which will soon be a scene of something spectacular. Man and angel, conjointly on a picture mean that the inside workings of the things have reached an apogee, and that the development merits greatest attention. Angel is amazing, however the implication is that the activity or situation has been pregnant with meaning, that there are important works in progress and they will reveal themselves, any minute. Angel is the revelatory manifested expression of invisible messages. Angel appears when the hope is to be fulfilled, when the mankind feels strong enough to realise the situation on hand. The picture then urges to undertake the same. Given my education, it is profanity to know more. Nevertheless, angel is invariably a miracle.





Peeter Mudist oma ateljees.

Peeter Mudist in his studio.

### ... on statues

Everybody seems to know what a painting is. However one is extremely reticent when taking up the issue of sculpture. When you take the painting seriously, it will of necessity lead you to sculpture. Sculpture is an end. Or rather, it rises to life in stone. Stone provides to it singularity and uniqueness. Should stone possess of a soul, the sculpture will obtain it, too. I was very hopeful that the "KüsiKivi" (Stone for Quest) would speak. I trembled for my head of stone, I invested all my wisdom into it so that the omniscient figure could tell those who consult it whatever they require to know, past, present, or to come. Should it not yet have done so, it might just be that nobody has queried from it anything of real import.

It is sometimes thought that sculpture used to be there in days of old, whereas now the idol is an empty beer can or just another conventional thing. However, man

still wants to dabble in voluminous art, to have a real thing to work on. When hewing stones I transformed into a different person. My thoughts changed, as the surface worked upon descended. As slowly and as relentlessly as one is growing older. It would be strange if one would not give a tinker's damn for time. I have immersed into the flow of time via those figures.

And there is that nagging thought in me – why should I have altogether got involved in it. There is problem with thoughts that you cannot indulge in two conflicting ways of thinking, all at the same time.

What you have chipped off some stone, is already in the beyond. There are no constructs to restore the former situation. However, so much for the stone figures.

In case of bronze, the observer will miss the most interesting part. Bronze is cast into a mould, made of a wax impression. There is quite a distance from there on to the exhibition.

### ... on being an artist

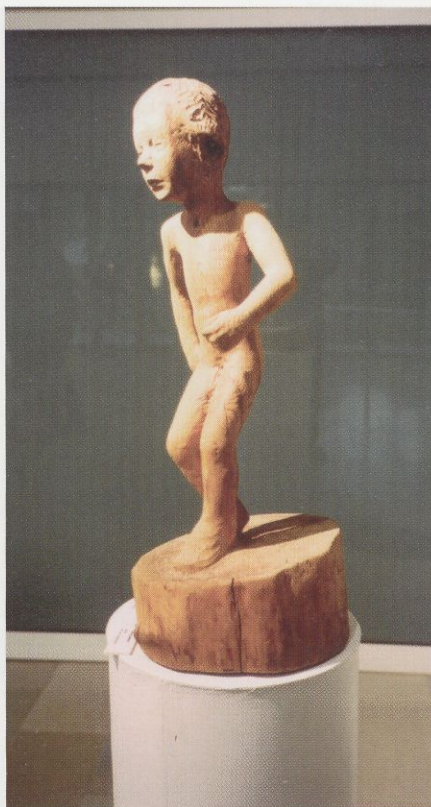
You can never be too sure whether the heaven has bestowed something on you as a laudatory grace or as a lamentable reprimand. Nor will you be able to perceive the graces the picture has. The picture is the nearest imaginable replica of life. Take for instance the fact that you can not learn the picture. When eternalising himself, the artist eternalises the picture of Cosmos. Actually all pictures represent the same thing. Should one try to screen out the eternal truth from the pictures? What are we busy with, day in day out? What are all dogs barking at? In what do we succeed? What do we do well, always? What will remain (if anything) when all is ended and the time's gone? Wherein will we be contained thereafter? Being an actor I believe that provided there is a picture, the rest will come of itself...





**Peeter Mudist ja Edward Lucie-Smith  
Pärnus uue kunsti muuseumis.  
31.05.2002.**

**Peeter Mudist and Edward Lucie-Smith  
in Pärnu, at the New Museum of Art.  
31.05.2002.**



**Peeter Mudist. Ärapööraja. Puu.  
Peeter Mudist. Turning away. Wood.**



**Peeter Mudist. Usu õpetus. Õli, 2002.  
Detail.**

**Peeter Mudist. Faith. Oil, 2002. Detail.**

## Edward Lucie-Smith: reflections

These paintings are very symbolist works. And I think that it's a very important part of the tradition in Northern Europe – symbolist Gallen-Kallela for example who is Finnish national painter. This is not at all like a technique, it's the desire to make mystical statements. That if you look even at the Latin tradition of symbolism, it's always much more rational, Puvis de Chavannes for example. One of the things that interests me really here is the head of this figure ("Faith") which is very lightly painted. It's almost ghost-like. It's still materialising. Whereas a Latin painter would I think have modelled it in a much more definite, classical kind of way. This here is still fluid.

To learn to leave it alone when it gets just to that stage. Not to work it further.

\*

Whenever you bring anything up above lifesize certain things begin to happen. There's a transformative effect you enter into a different kind of realm, sometimes it's very difficult to sustain the scale when you get there. I think it works very well being so much bigger than life. I always look at the big Roman heads of the late imperial period which are generally sometimes two or three times larger than life. [Mudist, "Head of a young man with good thoughts", bronze.]

\*

Attempt to essentially make the wood speak. It's growing right out of tree so to speak. [Mudist, "Turning away", wood.]

**Edward Lucie-Smith visited Estonia for the second time, being invited by Mark Soosaar. Next year Edward Lucie-Smith will curate the exhibition "Naked before God" at the New Museum of Art in Pärnu. In the 31. of May 2002 he visited the exhibition of Peeter Mudist and gave some brief comments on his works.**

## Edward Lucie-Smith räägib...

Need maalid on väga sümbolistlikud. Ja minu arvates on see väga oluline osa Põhja-Euroopa traditsioonist, kui mainida näiteks sümbolisti Gallen-Kallelat, soome rahvuslikku maalijat. Asi pole otseselt maalitehnikas, vaid püüdes esitada müstilisi teadaandeid. Et kui vaadata sümbolistliku kunsti ladina-haru, siis see on alati palju ratsionaalsem, näiteks Puvis de Chavannes. Üks mind tõesti paeluv moment on [maali "Usu õpetus"] figuuri peaosa – väga õhuliselt maalitud. Ta on peaaegu vaim. Ta on ikka veel materialiseerumas. Ladina maalija, ma arvan, oleks modelleerinud selle poole konkreetsemalt, klassikaliselt. Kuid sinne figuur on ikka veel muutumise faasis.

Tuleb õppida jätma asi pooleli, kui see on veel formeerumas. Mitte edasi töötada.

\*

Alati, kui kujutada asju üleelusuuruses, hakkab midagi juhtuma. Tekib transformeeriv efekt, kus sa sisened teistsugusesse reaalsusse, mille mõõtmeid on mõnikord väga raske taluda, kui sa juba seal sees oled. Ma arvan, et üleelusuuruselt kujutamine toimib väga hästi. Vaatan alati neid suuri Rooma hilisimpeeriumi peaskulptuure, mis on normaalmõõtmetest mõnikord kaks-kolm korda suuremad. [Mudisti pronkskulptuurist "Noore mehe pea täis häid mõtteid".]

\*

Katse panna puu olemuslikult rääkima. Ta kasvab nii-öelda otse puu seest välja. [Puuskulptuurist "Ärapööraja".]

Inglise kunstiteaduse korüfee Edward Lucie-Smith külastas Mark Soosaare kutsel teist korda Eestit. Järgmisel aastal kureerib ta Pärnu uue kunsti muuseumile näituse "Alasti Jumala ees". 31. mail 2002 külastas ta Peeter Mudisti näitust Pärnus ning kommenteeris põgusalt nähtud töid.



# [portree]

Douglas Davis: eestlased.  
Fotod on pildistatud Tallinnas,  
08.–12.05.2002.

Douglas Davis: Estonians.  
Photographs were taken in  
Tallinn, 08.–12.05.2002.



Ülevalt alla / From up to  
down:

Reet Varblane  
Andres Kurg  
Vilen Künnapu  
Liivi Künnapu  
August Künnapu



Ülevalt alla / From  
up to down:

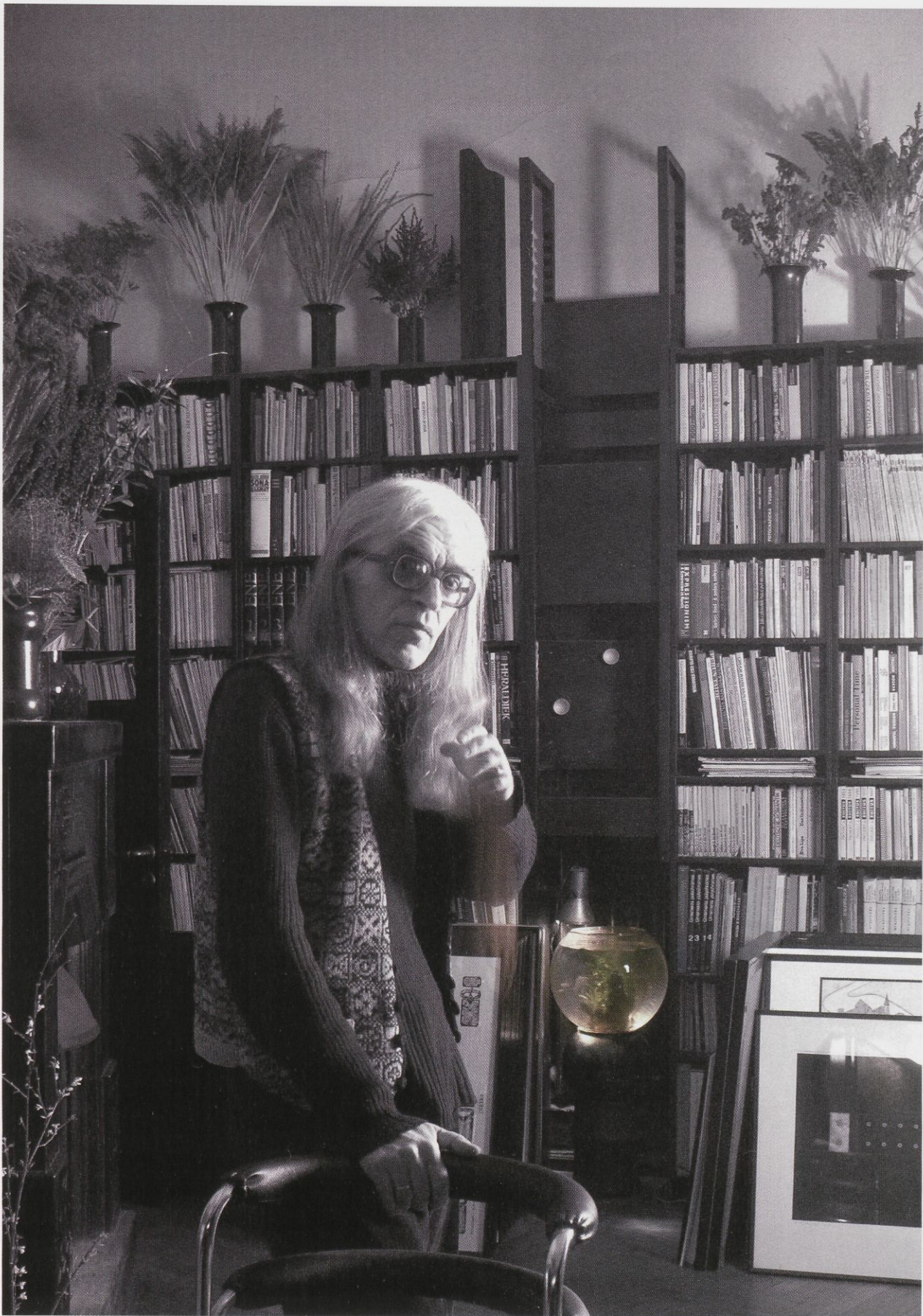
Sandra Jõgeva  
Sandra Jõgeva  
Margaret Tali

Ülevalt alla / From up to down:

Silja Saarepuu  
Mare Tralla (foto fotost)  
Raivo Kelomees  
Heie Treier



**Tõnis Vint kodus. Foto: Peeter Maria Laurits. Tallinn, aprill 2002.**  
**Artist Tõnis Vint at home. Photograph by Peeter Maria Laurits. Tallinn, April 2002.**







**Eha Komissarov Käsmu 10.08.1999.**  
**Foto: Eve Kask.**  
**Sarjast "Käsmu suvitajad".**

**Eha Komissarov, art critic and curator in Käsmu at 10.08.1999.**  
**Photograph by Eve Kask.**  
**From the series "Holiday makers at Käsmu".**



## Pierre Bourdieu' prillid minu ninal I

Johannes Saar

Pierre Bourdieu' surm k. a. jaanuari lõpus ei tõmmanud millelegi joont alla. Mitte et ta elaks nüüd meie südames, pigem jäi jutt lihtsalt pooleli. Oma elu viimasel aastakümnel rakendas ta kogu oma akadeemilise arsenalil võitlusesse globaliseerumise vastu. Kapitali, info, tööjõu, kaupade ja hindade vaba liikumine üle kogu planeedi tähendas talle "darwinistliku maailma" triumfi – kõigi sõda kõigi vastu ja enamiku inimeste paiknemist toitumisahela lõpus ning järjest suurema hulga inimeste ilmajätust sotsiaalsest turbest. Rahvusvahelised valuutakomiteed, ühisraha kehtestamine, majandusliku abi ja koostöö fondid, eurointegratsiooni järelevalveorganid, rahvusvahelised kohtud ja arbitraazisüsteemid avanevad Bourdieu' vaateplatvormilt nn. struktuuralse vägivalda instrumentidena, mis terve planeedi populatsiooni üksteise vastu välja mängides haarab kogu õigusemõistmise enda kätte. Meenutagem või hiljutist Afganistani ja Ameerika Ühendriikide sõjalist konflikti, milles sai moraalise, sõjalise ja majandusliku võidu just see, kes oli niigi asjast üle – Maailma-kaubanduse Organisatsioon. Kahe tornma ja hukki ja nelja tuhande inimese mõrv New Yorgis andis NATO-s Suurele Vennale kärmelt vähemate vendade õnnistuse ülemaailmseks nõiajahiks. Nüüd lüüakse kord majja nii Väike- kui Kesk-Aasias ja ka Kaug-Idas.

Bourdieu kogus eluõhtu võitluste tarbeks relvi juba nooruses. Algaja sotsioloogina astus ta mitu pikka ketserlikku sammu, mis viisid ta eemale akadeemilistest ringkondadest, kuid näitasid nimetatud kultuuriaadlit üsna hämmastava rakursi alt – valitseva ühiskonnakorralduse öukondlike kollaborantidena, kelle jutud oma moraalsest, intellektuaalsest ja esteetilisest



Pierre Bourdieu.

suveräänsusest kõlasid seda laiemas kaares, mida tusedam oli nende pangaarve. See taktitu tähelepanek oli muidugi andestamatu ja tõukas Bourdieu' ametliku vastuvõtu akadeemilistesse ringkondadesse vahest kümme aastat edasi. Kuid seda suurema hooga tuli ta hiljem. Ja siis, 1990. aastatel, panid kõik Euroopa sotsioloogid ja ühiskonnakriitikud kasvõi korraks ette Bourdieu' prillid, et maailma ka tema pilguga kaeda. Paljudele jäidki need ninale.

Bourdieu' prillid – mida need meile näitavad? Kõige teravamas fookuses on **majanduspraktikate piiramisrõngas kõikide kultuuriliste praktikate ümber**. "Keegi ei suuda mõista kultuurilisi praktikaid, kui "kultuur" oma piiratud ja normatiivses tähenduses jääb ühendamata antropoloogilise kultuuriga, kui viimistletud maitse rafineeritud objektide suhtes jääb sidumata eelistustega näiteks kulinaarias" (tõlgitud "Introduction from Distinction", lk. 1). Retoorika, ehkki veidi hõrgum ja prantslaslikult nüansirikkam ning nautlevam, on tuttav marksismist. Kuid mitmed endisaegsed mõisted, vastandused ja põhitõed on nüüd jutust kadunud.

Register on teine. Marksistlik võitluslikkus ja teleoloogia on nüüd kängitsetud kahtlevasse ning pessimistlikku sordiini. Vastaseisude filosoofia on aga tema töödesse imbunud valdavalt hoopis Claude Lévy-Straussi strukturalistlikust etnoloogiast. Noorena oli Bourdieu enda sõnul "õnnis strukturalist", kes viiekümnendate lõpul uuris tões ja vaimus Alžeeria talupoegade kogukondi, üritades nende eluviise ja maailmapilti vedada strukturalistlike dihhotoomiate liistudele. Juba siis tundus talle, et sotsioloogia **meetod** ja **objekt** hakkavad omavahel sassi minema ehk täpselt – iga meetod konstrueerib oma isikliku objekti. Kuna tema eesmärgiks oli sotsioloogia, mille ta tagasihoidlikult ristib "positivistliku kallakuga sotsioloogiaks", hülgas ta peagi marksismi ja strukturalismi põhimõttelised lähtekohad veendumuses, et need lahterdavad igasuguse uurimismaterjali aprioorset liiga formaalsetesse ja kristalselt staatilistesse kategooriatesse. Tema **geneetiline sotsioloogia**, mille juuri ulatub ka Nietzsche vitalistlikesse ideedesse, räägib nn. dünaamiliste kontseptsioonide abil ühiskonnast pigem kui orgaaniliselt kasvavast bioloogilisest koest, mille arengutes on oma osa nii stihiial kui seaduspäradel.

### Väljateooria

Väljateooria võimaldas Bourdieu'l välja töötada ühtse kriitilise vaatepunkti ületamiseks marksismi ja strukturalismi mehhanistlikku kalduvust binaarseteks opositsioonideks. Marksismi esimene suurem binaarne jaotus seisnes tootmissuhete ja selle kultuurilise pealisehituse vahel. Strukturalismi peamisi jaotusi on "meie ja nemad" ning "inimene ja ühiskond". Kahe



koolkonna meetoodilised sarnasused andsid omal ajal näiteks Louis Althusserile inspireeritud juurutada strukturalistlikku marksismi, kuid Bourdieu keeldus sellistest dualistlikest äärmustest. Tema jaoks polnud vastasseisud midagi fundamentaalset, lõplikku või universaalset, vaid põgusad seigad, mis ei luba rääkida nende taga peituvast progressi generaalskeemist, vaid hoopis labasest ellujäämisvõitlusest ja looduslikust valikust Darwini tähenduses.

Ühiskond on jagatud allstruktuurideks, seda küll, kuid nendeks ühikuteks on Bourdieu' leksikas nn. **väljad**. Iga sotsiaalne formatsioon on pidevalt kõikumate hierarhiate alusel struktureeritud spetsiaalseteks väljadeks: majandus, poliitika, kultuur, kunst, haridus, filosoofia, ajakirjandus, meditsiin, maalikunst, nahakunst jne. Igal väljal on oma seadused, jõuvahekorrad ja struktuur. Väljade arv pole lõplik, ka nende suurus muutub pidevalt ning nende omavaheline suhtlus pole sugugi leplik. Väljad võitlevad omavahel. Neid sünnib juurde ja kaob vastavalt sellele, kuhu kaldub "sõjaõnn" ning võitlus **suhtelise autonoomia** ja autoriteedi pärast. Suhtelise autonoomia suurust mõõdab väljale akumulereeritud kapitali hulk, mille erinevatest vormidest räägime allpool. Siinkohal olgu rõhutatud Bourdieu' nn. **bioloogiline nägemus** sotsiaalsetest protsessidest, millel on omandus tärgata, kosuda, õitsele puhkeda ja näruda vastavalt oludele. Nietzsche-aegne Euroopa oli sellisest kultuurimõtlemisest pakil.

Peamine ja kõige silmatorkavam võitlus käib **võimuvälja** (VV) ja **kultuurivälja** (KV) vahel. VV omakorda koosneb majandusväljast (MV) ja poliitikaväljast (PV), mis on omavahel üsna tihedalt seotud. Vaadake või Eesti ärimeeste sujuvat liikumist ärist poliitikasse ja tagasi viimastel aastatel. Majanduse ja poliitika suhteliselt suur integreeritus annab ka teatava sünergilise efekti, mis võimaldab VV-l teiste väljade hulgas esimest viiulit mängida. Bourdieu ei ütle, et kultuuriväljal oleks võimuväljale otseselt allutatud, VV on kõigest üks teiste väljade hulgas. Teisel aga rõhutab ta intensiivselt, et kõige suurem oht KV autonoomiale lähtub just sealt – majanduse ja poliitika ühistöös loodud VV-lt. Ta isegi väidab kuskil üsna selgelt, et kultuuriväljal on võimuvälja piiramisrõngas umbes nagu linnus keset vaenuväge. Siinkirjutajat veenab viimane nägemus rohkem ning seepärast aitab alljärgnevat paremini mõista ettekujutus kultuuriväljast kui väiksemast ringist, mis paikneb suurema sees, on selle poolt ümber piiratud.

VV ja KV omavaheline kaikkõik suhtelise autonoomia pärast kajastub kapitali ebaühtlases jaotumises ühiskonnas.

Kapital jaguneb väljade vahel loogika kohaselt, mida Bourdieu nimetab "**winner loses – loser wins**" fenomeniks. Majanduses ja poliitikas rohkelt kapitali kogunud ning karjääri teinud tegelane osutub reeglina kaotajaks kultuuriväljal. Tema majanduslik vägi, olgu selleks siis sularaha, kinnisvara, aktsiad, osakud või võlakirjad, ei anna talle mingisuguseid eeliseid kultuuriväljal. Pigem vastupidi, silmatorkavat jõukust peetakse kultuuriväljal "halvaks tooniks", ebakohasuseks, mis tõukab mängija kultuuriringkondadest eemale. Ehk täpsemalt – KV ise tõrjub enesekaitse huvides endast eemale tegelasi, kelle majanduslik kapital võiks "täiesti ebakultuursete vahenditega" ohustada kultuurivälja autonoomsust.

Ja vastupidi, silmatorkav tegija kultuuriväljal osutub reeglina kaotajaks võimuväljal, kus maksab vaid majanduslik ja poliitiline kapital. Nagu näeme, iseloomustab kultuuri- ja võimuväljal valitsevate väärtuste omavahelist suhet **pöördvõrdelisus**. Ühe väärtused on teisele tolm ja vastupidi.

Selle igavavõitu skeemi teeb huvitavamaks tõsiasi, et kumbki väli pole oma struktuurilt klaar ega homogeenne, ning seik, et ka kapital, mille pärast madin käib, pole alati samatüübiline. Mõlemat mõistet iseloomustab hoopis heterogeensus – **muutlik mitmekihilisus**, kui soovite. Väljade endi sees leidub süstemiseseid hierarhiaid, olukorra, staatuse ja struktuursete muutusi. Kõige üldisemalt iseloomustab aga nende ülesehitust **bipolaarsus**. Võimuväljalt leiame hulgaliselt tsoone ja allvälju, mis seisavad lähemal kultuurile ning on seeläbi justnagu kultuursemad: näiteks mänguasja-, meelelahutus-, moe-, toiduainete- ja reklaamitööstus, raamatutrukikojad, kirjastused ja muidugi kõik ajakirjanduse vormid. Need institutsioonid, tihti ristitud kergetööstuskompleksi terminiga, evivad ambitsiooni või väidetavalt otsesemat seost inimese intellektuaalse arengu, vaba aja veetmise ja kogu kultuuritarbimisega, kuid nende kultuursus on pärsitud sundusega teha igapäevaseid kummardusi ka vastassuunas – kasumiloojale, mis valitseb kogu võimuvälja. Võimuvälja kaugemast servast leiame aga nn. võimu **hardcore**-pooluse, rasketööstu-

se, kus soleerivad iga sotsiaalse formatsiooni "täiesti ebakultuursed" majanduslik-poliitilised prioriteedid: energeetika- ja kaitsetööstus, sideteenistus, välispoliitika jms. Üleminek iga välja ühelt pooluselt teisele on sujuv. Nii on lähenemine võimuvälja ja kõige kaugemast servast sisemise kultuurivälja piirile reeglina pigem pehmete kukesammude jada, mida ei katkesta kuskil põhimõtteline teadaanne, et "nüüd olete te läinud võimupoolusest liiga kaugemale ning saate kõrvetada kultuurivõitlejate linnusest". Kui viimane peaks tõesti juhtuma, siis on üsna kindel, et tegelane on jõudnud kultuurimängijate revii. Ometi pole ka piir võimu- ning kultuurivälja vahel nõelaterav kriips, vaid pigem lai hall tsoon, mille laiuse ja asukoha pärast käib samuti pidev võitlus.

Ka kultuurivälja ülesehitus kujutab endast bipolaarset gradatsiooni, mille keskmes asetseb elitaarkultuur ning äärtel, võimuvälja piiritsoonide vahetumas läheduses, massikultuur. Kultuurivälja järjest äärepoolsemates tsoonides süvenevad ärihuvid, kuna keskel domineerib järjest puhtamates vormides nn. puhas kõrgkultuur, mida viljeldakse selle enda pärast. Selles jaotuses pole midagi uut, küll aga pakub rohkem huvi Bourdieu' nende vahekorra analüüs.

Nimelt puudub tema arvates pooluste jäik jaotumine ja üldine vastasseis. Üks kasvab sujuvalt ümber teiseks ja vastupidi. Nende vahel toimub pidev verevahetus, mis sünnib sotsioloog Bourdieu'd nägema mõlemat vaid ühe suurema sotsiaalse organismi orgaaniliste osadena. See, sotsioloogi vaatenurk kultuurile, sünnib omakorda Bourdieu'd tegema ranget vahet **elitaarkultuuri ametlikul paraadportreel** ja sotsiaalsetel mehhanismidel, mis seda püsti hoiavad. Elitaarkultuuri ametlik enesekirjeldus, **kantseliit** – ametlik vormi- ja etiketikohane kõneviis – maalib meie ette oasi, kus tehakse "kunsti kunsti pärast" vabana turunõudmistest ja ärihuvist kaalutlustest. Mäletatavasti paiknes just siin võimu- ja kultuurivälja vahelise võitluse üks teljeots – **loser wins**. Märkamata Bourdieu' määratluses sisalduvat iroonilist paradoksi kaotajatest võidumeeste kohta, deklareeritakse siin täiel rinnal soovimatust osaleda tõtlemises sotsiaalse edu

**HILJEM, ELITAARKULTUURI KANTSелиIDIST VABANA, NÄEME, ET KA SELLISED "SÜDAMEST SÜDAMESSE KIITUSED" ON SAMA PUHAS RAHA KUI BÖRSI-ANALÜÜTIKU HONORAR.**



# NAGU NÄEME, ISELOOMUSTAB KULTUURI- JA VÕIMUVÄLJAL VALITSEVATE VÄÄRTUSTE OMAVAHELIST SUHET PÖÖRDVÕRDELISUS. ÜHE VÄÄRTUSED ON TEISELE TOLM JA VASTUPIDI.

pärast ja rebimises võimu pärast väljal. Bourdieu aga distantseerub veelgi enam elitaarkultuuri kantseliidist, nimetades kogu seda regiooni **usu univerversumiks**, mis kujutava kunsti puhul tähendab eelkõige raudkindlat veendumust, et mingist materjalist valmistatud artefakt maksab rohkem kui selleks kulunud materjal ja töö. Selline usk tuleneb Bourdieu' arvates elulisest vajadusest seista vastu võimuvälja kasumiloogikale. Kultuurivälja autonoomia püsib vaid sedamööda, kuidas ta suudab järgida oma toimumisloogikat – *loser wins*. Vastasel juhul sulab kultuurivälja võimuväljaga ühte ning kultuuri defineerimise eesõigus, millest tuleb juttu allpool, läheks võimuvälja mängijate kätte. See aga võtaks viimase lootuse neilt allasurutud sotsiaalsetelt rühmadelt, kelle pääs sotsiaalse tunnustuse manu võiks käia ainult läbi alternatiivsete väärtussüsteemide. Ehk siis leninlikult sündmustest ette rutates – veendunud kaotajate religioosne kõnepruuk kätkeb endas efektiivset strateegiat võitluses võimuvälja pealetungiga.

## Mängijad ja kapital

Kõige väiksem individuaalne ühik, millega Bourdieu oma teooriates opereerib, on tõlgitud inglise keelde kui “agent”. Üllataval kombel kõlbaks meile selle transkriptsioon – agent. Tegu on ju üksusega, mis “tegutseb alati vastavalt olukorrale”, kuid mis alati saab üldisi suuniseid kuskilt peastaabist, milleks Bourdieu' teooriates on kultuuriline kapital. Siiski, vabanemaks konspiraatiivsuse maigust, olen siin eelistanud “sotsiaalse mängija” mõistet. Ilmselt dikteerib seda minu põhiline võõrkeel – inglise keel, mille fraseoloogias *real player* tähendab tõsist tegijat (mingil alal või väljal). Hasso Krull ongi mõiste tõlkinud “sotsiaalseks tegijaks”, mis on ka väga hea, kuid ei anna vihjeid individuaalse ühiku võimalustele end sotsiaalses ruumis teostada. Seepärast olen eelistanud **sotsiaalse mängija mõistet**, mis viitab minu arvates õnnestunult ka **strateegiale ja taktikale**, mida rakendavad kõik, kes sotsiaalses ruumis seiklevad.

Mängijate liikumist motiveerib võitlus kapitali pärast. Ootuspäraselt on võimuväljal eelkõige kaalul majandusliku kapitali erinevad vormid, mille loetlemine läheks

siin pikaks, kuid millest heal lugejal kindlasti juba mõnesugune ettekujutus olemas. Bourdieu käsitlebki põhjalikumalt eelkõige **kultuurilise kapitali** mõistet ja selle seoseid majanduslikuga, andes oma analüüsile ühiskondlikku avarust vaid niipalju, kui see on vajalik kultuuritarbimise mõistmiseks.

**Kultuuriline kapital** on sotsiaalsete mängijate isiklik atribuut, mis kujundab nende sotsiaalse väärtuse, mis omakorda paneb paika mängija trajektoori sotsiaalses ruumis.

Kõigi sotsiaalsete mängijate kultuuriline kapital koosneb kolmest osast: habitus'est, tarbitavatest kultuurilistest kaupadest ja mängijale antud akadeemilistest tunnustustest.

**Habitus** on püsiv ja oludega mugandatud hoiakute süsteem, teatavad struktureerivad struktuurid; põhimõtted, mis genereerivad ja organiseerivad praktikaid ja kujutemasid. Habitus on kogum objektiivselt reguleeritud regulaarseid käitumismalle, mis ei seisne mingite reeglite allumises, vaid on orkestreeritud ilma dirigendi abita teatud piirangutesse.

Habitus on **püsiv** ses mõttes, et kestab kuni mängija surmani. “**Struktureerivad struktuurid**” tähistavad habituse võimet genereerida igas sotsiaalses situatsioonis praktikaid, mis sobivad nii mängija päritolu kui ka antud olukorraga. Nende sünteeside tulemusena hakkab näiteks maapoiss linnapeol järgima käitumismustrit, mis üsna selgelt reedab tema sotsiaalset päritolu. See kehtib ka näiteks mafiooso ja gigo lo kohta tudengipeol. Ka suurlinnast tulnud *chick* teab üsna täpselt, kuidas end näiteks maapeol üleval pidada, pullivend peielauas jne. Nagu öeldud, on habituse ülesanne toota igasse olukorda käitumismall ehk kultuuriline praktika, mis sobib nii sotsiaalse päritolu kui etteantud olukorraga.

“**Orkestreeritud ilma dirigendi abita teatud piirangutesse**”. Seda määratlust aitab ehk selgitada võrdlus malemänguga. Kunagi küsisin Jaan Ehlvesti käest võltsi siirusega: “Kas male tähendab sinu jaoks allumist reeglitele või vaba mängulusti?” Toona veel noorepoolne suurmeister vastas irooniliselt muiates: “See mäng on nugade peal kõndimine: ühest käigust sõltub, kas

saad endale korteri või elad veel kümme aastat ühiselamus.” Kena vastus, mis muu hulgas annab meile teada, et malemängijal on iga käiku tehes teatud valikuvabadus, mille praktiseerimine ei tähenda kummati reeglite rikkumist. Mäng jääb ikkagi maleks. Analoogia laieneb ka mängule sotsiaalses ruumis. Dirigenti pole, kuid ometi järgivad kõik pedantselt teatud sotsiaalse käitumise reegleid, millest räägime allpool. Meil on, nagu igal maletajalgi, reeglite raames võimalik välja töötada isiklik strateegia ja taktika, mille prototüüpidest kubi-sevad küll omakorda kõik maleõpikud, kuid mille erivariantidega oleme ometi võimelised üllatama ka kõige ettenägelikuid mänguteoreetikuid. Seepärast on iga-sugusest sotsiaalsest praktikast ja habitus-est viljakas mõelda kui mängust, mille reegleid teavad kõik, kui mille kõiki käike ei suuda ette näha mitte keegi. Ehk siis jälle Ehlvesti sõnusti: “Loomulikult ei suuda ma absoluutselt kõiki käike ette mõelda, maletaja tähelepanu on distributiivne, vähemtähtsatele ja ajas kaugematele situatsioonidele jagub seda vähem.” **Ka sotsiaalse mängija tähelepanu on distributiivne**. Seda jätkub vähem ajas ja ruumis kaugematele olukordadele ning see teebki sotsiaalse situatsioonide täpse ennustamise raskeks.

Lühiduse ja vaimukuse (?) huvides võime me habitusest rääkida kui “keha-hoiust”. See sõna katab eesti keeles termini tähendustevälja küll – näiteks naljatamisi visatud fraas “kehahoid on põhiline”, kui jutuks on mingi sotsiaalse situatsiooni valitsemine.

**Tarbitavad kultuurilised kaubad** tähendavad Bourdieu'le kogu sotsiaalset lähikeskkonda, mis mängijat ümbritsevad: tarbitavad filmid, teatritükid, ajalehed, riided, toit, restoranid, sööklad, ühisköögid, möbel, pesuvahendid, kosmeetika, släng, sõiduvahendid, kunstinaütused, ulualune jne. Bourdieu võtab siin jäiga antropoloogi positsiooni ega tee vahet rätigel olmeproosal ning legitiimsel kultuurielul. Üks on talle teise väljendus ja vastupidi. Eelistused kunstis on paigutatud konteksti maitseotsustega igapäevaelus. Tarbitavates kultuurilistes kaupades on asjastunud mängija elustiil ja kogu tema sotsiaalne rehviri, mida ta valdab ja saab endale lubada. Bourdieu väidab, et tarbitavate kaupade juurde kuulub ka vastav kultuurihoiak, vastavad kultuurilised eelistused, mis fikseerivad ka mängija maailmapildi. Seega, ümbritsevad asjad pole lihtsalt esemed vaid kultuuriline panoraam, mis vormib kõik mängija maitse-eelistused, teadmisterežiimi ja tajukategooriad. Näeme, et Bourdieu' arvates kujuneb maitse lähtuvalt etteantud



sotsiaalsest keskkonnast, mitte vastupidi. Kõigepealt sotsiaalne praktika ja alles siis kujuneb selle juurde vastav kultuuriline kapital.

**Akadeemiline vääringsüsteem** on institutsionaalselt kehtestatud inimeste hierarhia, mis subordineerib inimesed alluvussuhetesse lojaalsuse alusel kehtivas haridussüsteemis. Doktorikraadi omanik saab suuremat palka, tal on seadusjärgselt õigus kandideerida juhtivatele kohtadele haridussüsteemis ning kuuluda otsustavatesse komisjonidesse, ta evib paljusid teisi eeliseid madalama teadusliku kraadiga inimeste ees. Magister evib samasuguseid eeliseid bakalaureuste ees ning need omakorda keskkooharilaste ees ja nii edasi kutsehariduskoolideni, alghariduseni ja täieliku harimatuseni välja. Valitseb teatav sõjaväeline käsuliin, mille ülesandeks pole mitte niivõrd harida oma liikmeid, kui võrd distsipliina korras taastoota haridussüsteemi ennast. Ka sotsioloogia- või filosoofiaklass pole homogeenne nähtus – mõni saab paremaid hindeid, mõni halvemaid. Kes käib töö kõrvalt loengutes, kes hobi korras, kes pooleldi näljas, kes igavusest. See kujundab ka hariduse vastuvõtu. Viimase alusel käib pidev hindeliste edetabelite koostamine ja võidujooks etteantud sotsiaalse struktuuri karjääriredelil, ilma et kellelgi oleks võimu tõsta jõuliselt küsimust redeli enda asjakohasusest. Vajab rõhutamisest, et haridussüsteem jagab välisele demokraatlikkusele vaatamata kultuurilist kapitali selle taotlejate vahel ebaühtlaselt. Eliit-, era- ja avalike koolide erinevuste puudumiselgi lahkuksid õpilased koolist suhteliselt erinevate teadmiste, hინnete ja erinevalt profileeritud kultuurilise kapitaliga, mida on vorminud nende habitus ja igapäevane kultuuritarbimine väljaspool klassi. Sotsiaalsed klassivahed kinnistatakse hindeliste erinevustega akadeemilistel tunnistustel. Haridussüsteem osutub seega sobivalt sama diskrimineerivaks kui ühiskond, mille funktsiooniks ta on.

Kõige selle tulemusena moodustub kultuurilisest kapitalist teadmiste vorm, mis võimaldab mängijal tunda empaatiat millegi vastu ja evida kompetentsi dešifreerimaks kultuurisuheteid ja artefakte. **KK on kood tähenduste äratundmiseks ja tootmiseks.**

Lisaks majanduslikule ja kultuurilisele kapitalile nimetab Bourdieu veel **sotsiaalset kapitali (SOK)** ja **sümboolset kapitali (SÜK)**. SOK võtab kokku mängija püsi- või võimalused pääseda ligi ringkondadele, kelle võimuses on jagada tunnustust või siis tutvustada mängijat ringkondades, kus ühiskondlikku tunnustust jagatakse. Sotsiaalne kapital tähendab eelkõige side- meid ühiskonnaga, avatud uksi kuluuari-

desse ja võimalust suhelda valituma seltskonnaga, tutvusi ja ka isiklikku tuntust inimeste hulgas, kellest sõltub ükskõik millise kapitali jagamine. Perekonklik sugulus, ühine lapsepõlv, pärinemine samast kollektiivist, kunagine osalemine samadel pidudel, EÜE-s, Vabadussõjas või üliõpilaskorporatsioonides on kõik SOK-i vormid, mis on vabalt konverteeritavad materiaalseks eelisteks. Vaadatagu või EÜS-i ja ajaloo- teaduskonna lõpetanute suurt arvu praeguses välisministeeriumis, üsna ilmselgelt on selle kollektiivi koosseis sotsiaalse kapitali realiseerimise tulemus. Või siis pööratagu vaid tähelapanu leviskultor Tauno Kangro üliõpilastele sidemetele maksujõulise klientuuriga, mis alati ei vii küll ostu-müügini, kuid hoiavad alati ukseid seks puhuks avalik ja õli lambis.

**Sümboolne kapital** on tagasilükatud majanduslik või poliitiline kasu ja sellest tulenev reputatsioon, mis aastate jooksul autoriteediks akumuleerudes viib pikemas perspektiivis siiski majandusliku kasuni. SÜK on kõige "kultuursema" kapitali vorm, kuid see ei tähenda ilmtingimata, et seda jagatakse ainult kultuuriväljal. Majandusväljal tähendavad isegi soliidse ja sõltumatu börsianalüütiku suulised investeerimissoovitused selle pälvitud firmale kaalukat sümboolse kapitali juurdevoolu, sest sellega on soovitaja investeerinud firmasse oma reputatsiooni. See lisainvesteering võib paremal juhul kaasa tuua ka väikeaktsionäride majandusliku kapitali juurdevoolu, mis omakorda lisab tagasiside korras kaalu börsianalüütiku enda sümboolsele kapitalile. Olukorras, kus teiste sotsiaalsete mängijate psühholoogia arvestamine on kujunenud vähemalt sama tähtsaks kui reaalse majandustulemuse analüüs, on spetsialistide sümboolne tunnus puhas raha selle pälvitudetele ja teenimisvahend spetsialistidele endile. Seepärast maksab arvamusiidrite otsus tihti rohkem kui kõikide väikeaktsionäride oma kokku. Ja seda eriti ülikrikkas postindustrialises ühiskonnas, mida valdavalt iseloomustavad igasuguse kapitali tohtud ülejäägid ja üldine soov seda veelgi kiiremini kasumit teenima panna, majandusliku kapitali järjest kiirenev liikumine ühest majanduse segmendist teise ning

sümboolsete, psühholoogiliste faktorite mõju suurenemine.

Nagu toodud näitestki selgus, ei valda mitte kõik mängijad sümboolset kapitali ning sellest johtuvat võimet jagada sümboolset tunnustust. Nagu võimu- nii ka kultuuriväljal on see väga valitud seltskonna varanduslik pärisosa, mida jagatakse kiivalt põhiliselt nendega, kellest võib loota, et nende loodetav tagasiside suurendab hiljem jagaja enda sümboolset kapitali. Ega meie börsianalüütikki soovita kogu oma südameheaduse juures mitte iga julget pealehakkajat, vaid ikka neid, kes juba "ringis sees". Viimane kehtib ka kultuuriväljal, millele Bourdieu põhiliselt keskendub.

**Johannes Saart võivad heaks ajaloolaseks nimetada ikkagi ainult need, kes on juba head ajaloolased, ning mängureglid nõuavad, et verivärske hea ajaloolane Saar annab neile ka positiivset tagasidet ega nimeta oma kiitjaid hoopis halbadeks ajaloolasteks. Muidu oleks ju ka tema enda tuustu reputatsioon kohe määritud.**

Sümboolset kapitali jagatakse enamasti kultuurivälja elitaarsel poolusel, mille elanikud ei hiilga majandusliku rikkuse, elanike arvukuse ja oma arvamuste populaarsusega. Seda enam rõhutatakse siin jagatava kapitali spetsiifilisust ja selle kuulumist spetsialistidele. Ainult spetsialist suudab jagada tunnustust aastakümneid vaesuses ja unustuses rüügavale maalikunstnikule, ainult tema mõistab kunstniku ohvrite ja pingutuste suurust ning spetsialistina kuulub tema tunnustus ainult nendele spetsiifilistele väärtustele. Näeme, et kõnealusel poolusel on kaldumus sulguda oma isikliku esteetiliselt ajalukku, elevandiluu torni, estetismi ja snobismi; teatavas vabamüürlaslikku ordu, milles märkamatud vastastikused siirad õlalepatsutused on suurim kink, mida liikmetel üksteisele on pakkuda. Hiljem, elitaarkultuuri kantseleidist vabana, näeme, et ka sellised "südamest südamesse kiitused" on sama puhas raha kui börsianalüütiku honorar. Rääkimata sellest, et rahameeste mõnitamine toob raha sisse...

*Järgneb.*

**JUBA SIIS TUNDUS TALLE, ET SOTSIOLOOGIA MEE-  
TOD JA OBJEKT HAKKAVAD OMAVAHEL SASSI MINE-  
MA EHK TÄPSEMALT – IGA MEETOD KONSTRUEERIB  
OMA ISIKLIKU OBJEKTI.**



## Kunst kui filosoofia, kunst kui uurimus

**Kaija Kaitavuori** kirjutab Teemu Mäki ja Eija-Liisa Ahtila näitel sellest, kuidas kunstnikud kaitsevad Soomes doktorikraadi.

Teemu Mäki. The Visible Darkness. Taidehall, Helsingi, 01.2002. Rotemanni soolaladu, Tallinn, 16.03.–14.04.2002. Eija-Liisa Ahtila. Personaalnäitus. Kiasma, Helsingi, 23.02.–28.04.2002. Tate Modern, London, mai-juuni 2002.

Teemu Mäki maalil “Filosoofiate lahing...” seeriast “Nähtav pimedus”, mille ta lõi märtsi ja augusti vahel 2001. aastal, näeme pildi allosa keskel New Yorgi Maailmakaubanduskeskuse kaksiktorn (ilma kahtlusega, Mäki on selle tornide juurde kirja pannud). Üks tornidest on lõigatud keskelt pooleks ja see plahvatab. Kui kunstnikult küsiti, kas ta on prohvet, vastas Mäki, et ta on üksnes realist: Osama bin Laden polegi nii väga originaalne, igaüks jõuab nimetatud hoonete sümboolse ja faktilise tähenduse osas samade järeldusteni.

Mäki maalidel moodustavad tornid ühtlasi Tarbimiskapitalismiks nimetatud figuuri kaks jalga, figuur ulatab tarbija (ehk sinu, nagu ütleb tekst) näo ette TV-monitori meelelahutussaatega ja haarab teise käega tema aju. Väiksem figuur tema kõrval toidab Maailma Kaubanduskeskuse torni põlevat suud inimestega. “Biznezi olemus on sõja olemus,” seisab tekstis.

Pildil esinevate arvukate tegelaskujude ja nendevaheliste seoste jälitamine võtab vaatajalt küllalt palju aega (neid on maalil rohkem, kui jõuab siinkohal kirjeldada). Nimetatud maalil, nagu ka paljudel teistel suureformaadilistel, mitmeosalistel allegoorilistel pildidel kujutab Mäki tervet “süsteemi”, vastastikuse eksploateerimise globaalset võrgustikku. Rohkete figuuride, märkide ja tekstide kompleksne põimumine üle lõuendi tundub teenivat kompositsioonilisi eesmärke, kuid samas võib selles näha ka sisulist seisukohavõttu: kuna

puudub üks selgelt nähtav keskus, pole ka kohta, kus võim võiks paikneda. Mistõttu seda on võimatu hävitada, isegi kui panna siin-seal aeg-ajalt toime vägivaldaakte.

### Visuaalne väitekirj

Maali eksponeeriti jaanuaris Teemu Mäki personaalnäitusel Helsingi Taidehallis. Näitus ja sellega kaasnenud trükis moodustavad Mäki Helsingi kunstiakadeemia doktoritöö põhiosa. Sügisel ilmub töö täienduseks veel esseeraamat. Kuigi, sellel on Mäki looming kavatsuste ning mõtetöö osas küllalt verbaalne ja avameelne. Mis puutub kunstiväitekirjadesse, siis üks keskeid probleeme on olnud kunstilise (visuaalse) ja teoreetilise (tekstuaalse) töö suhe. Kuidas saab taotleda visuaalse tööga kraadi, mis akadeemilises tähenduses nõuaks teema uurimist ja analüüsi? Kas saab pilti käsitada millegina, mis argumenteerib või tõestab midagi?

Mäki ise väidab, et loob kunstivahenditega filosoofiat, esitades küsimusi: mida maailm endast kujutab? kuidas see toimib? kuidas mina peaksin elama? miks ma peaksin üldse edasi elama? Ta ei teesklegi, et annab teaduslikke vastuseid, kuid võtab kunstiliste vahenditega seisukoha küsimustes, millel puudub nii või teisiti objektiivne vastus. Mäki loomingus on tekstuaalse informatsiooni, koguni ettepanekuid sisaldava lausestiku, aga ka narratiivse (või figuratiivse) sisu kontsentratsioon küllalt kõrge. Võimsaim visuaalne mõju, mida pole võimalik taandada ega transformeerida sõnadesse, avaldub (minu arvates) selles, kuidas ta kujutab inimesi. Värvikasutus koos tugeva või moonutatud perspektiiviga loob teatava vastuolulise või ebamugavust tekitava koosluse. Inimesed näi-

vad osalevat kõige tavalisemates tegevustes – söömine, suitsetamine, lapsehoidmine – ja ometi meenutavad nad koletisi. “Vulgaarsete” värvide tõttu tunduvad pildid suunatuna teatava “hea maitse vastu”, mis on minu silmis ka üks Mäki omadusi. Tema arvates ei tohi kunst olla mingi meelelahutus, dekoratiivne või ohutu mäng, vaid peab provotseerima, vähemalt niipalju, et provotseerib mõtlema.

### Kunstidoktorandid

Mäki kuulub üheksa doktorandi hulka, kes alustasid 1997. aastal õpinguid, kui kunstiakadeemias sai võimalikuks doktorikraadi omandamine.\* Esimesena lõpetas Jyrki Siukonen 2001. aastal näitusega “Lendamine” Kiasmas ning raamatuga “Uplifted Spirits, Earthbound Machines” (2001). Kunsti doktorikraadi saab kaitsta ka Helsingi teistes kunstiuulikoolides.

Hiljuti ilmunud raamatus (“Taiteellinen tutkimus”, toim. Satu Kiljunen ja Mika Hannula, Kuvataideakatemia, 2001) arutletakse palju selle üle, milline peaks olema kunstiline uurimus, võrreldes teaduslikuga. Kunstiakadeemia rektor Mika Hannula, nagu ka doktoriprogrammi juht Satu Kiljunen rõhutavad mõlemad, et idee on alles kujunemisjärgus ning et selle arengukäiku mõjutavad ka peatselt valmivad lõputööd. Õppes nõutakse ühelt poolt kunstilise protsessi läbimist ja näitust ning teiselt poolt selle (tekstuaalsest) analüüsi. Et eristada kunstilist uurimust teaduslikust, ei nimetata siin tekstuaalset osa mitte “väitekirjaks”, vaid “meistritööks” (“opin- ja taidonnäyte”). Mõlemaid uurimusi ühendab muidugi üksikasjalik uurimisplaan ja valmiv töö. Ent kriteeriumid on erinevad: eesmärgiks pole kunstiaja-





**Teemu Mäki. Filosoofiate lahing: Surma (Tarbijakapitalismi) vs. Elu salgamine = Surm töötamas (bataille-sade'ilik sotsialism) / Nähtav pimedus, 4. osa. 24.03.–31.08.2001. Oli, lõuend, 267 x 401 cm.**

**Teemu Mäki. The Battle of the Philosophies: Denial of Death (Consumer Capitalism) vs. Life = Death at Work (Bataille-Sadean Socialism) / The visible darkness, part 4. 24.03.–31.08.2001. Oil on canvas, 267 x 401 cm.**

looline või kunstifilosoofiline uurimus, vaid spetsiifiline kunstilisest praktikast tulenev teadmine.

Ülalmainitud raamatus arutleb Tuomas Nevanlinna kunstnike doktori- ja teadusliku uurimistöö spetsiifika üle. Tema jaoks pole eesmärk ainult retooriline püüdlus kõrgema staatuse poole, vaid täielikult uus teadmise vorm, mis pürib iseseisvusele teadusliku, humanistliku ja matemaatilise uurimistöö kõrval.

## Maailma narratsioon

On juba kliše eelda: "Kunstnik X uurib oma töös seda ja seda valdkonda". Selline lause pillatakse tavaliselt kergekäeliselt, kuid ometi on minu arvates tõsi, et paljud kaasaegsed kunstnikud eelistavad kunsti tehes teatavat uurimuslikkust. Muidugi on sel arusaamal oma juured kontseptualismis ja nn. postmodernistlikus mentaliteedis, kus ei võeta mitte midagi enesestmõistetavalt, vaid pannakse viimne kui töde küsimärgi alla, uuritakse "tervet mõistust"

ning asjade olemust, sealhulgas muidugi kunsti ennast.

See kõik kehtib eriti Eija-Liisa Ahtila tööde puhul – ka tema on üks doktorikraadi kandidaate. Ta esitles töid 23. veebruarist 28. aprillini Kiasmas ja praegu on need üleval Tate Modernis Londonis. Tema tööd, eriti alates 1990-ndate keskpaigast, uurivad liikuvaid pilte ja narratiivset vormi. Tema tööd koosnevad nii filmidest kui videotest kui ka installatsioonidest, kus (mõnikord sama) materjal jaotub mitmete ekraanide vahel ja kus vaataja saab osaleda ka füüsiliselt. Tema lood jutustavad inimsuhetest ja psühholoogilistest maailmadest ning neis suhetes ja

maailmades on enamasti midagi väga valusat ning haigetegevat. Minu käsituses on tegemist maailmapildiga, kus inimesed piinuvad teineteist, mitte just sellepärast, et nad tahaksid, vaid sellepärast – jah, miks siis? – maailma enda pärast, kus "Armastus on aare".

Vaadates Ahtila töid ja kuulates tema lugusid, on vaataja kogu aeg samas teadlik lugude struktuurist. Mõnikord laseb dialoog ise aimata, et tegemist on konstruksiooniga, kellegi teise räägitud looga, nii nagu "Lohutusteremoonias", kus näitlejad ühel hetkel ütlevad, et nad on tegelikult osalised selles naabri jutustatud loos. See saab eriti selgeks töös "Hellituslöks", kus

**TEMA JAKS ON KUNSTNIKE DOKTORITÖÖ EESMÄRK TÄIELIKULT UUS TEADMISE VORM, MIS PÜRIB ISESEISVUSELE TEADUSLIKU, HUMANISTLIKU JA MATEMAATILISE UURIMISTÖÖ KÕRVAL.**





**Eija-Liisa Ahtila. Lohutustseremoonia. 1999. Kaadrid 35 mm filmist. DVD installatsioon, 23'40", 1:1.85, DOLBY SR. Veneetsia biennaali peapreemia, 1999.**



**Eija-Liisa Ahtila. Consolation Service. Film stills, 1999. 35 mm film, DVD installatsioon, 23'40", 1:1.85, DOLBY SR. Grand Prix of the Venice Biennale, 1999.**



filmilikud elemendid on üksteisest eraldatud: piltideks on raamile projitseeritud slaidid, helitaustaks on ruumis kuuldav heli ja dialoogi saab lugeda seinalt. Dialoog väljendab pinget kogemuse ja kunstiteose vahel, mis väidetavalt põhineb sellel samal reaalsusel. Mõnikord tundub filmis olevat midagi väga "valesti", näiteks üks ja sama isik stseenides erineva häälega, mistõttu vaataja ei keskendu niivõrd loole endale, vaid sellele, kuidas lugu jutustatakse. Töös "Anne, Aki ja Jumal" ei moodusta filmikatted "valmis" filmi, vaid osutuvad näitlejakandidaatide proovivõteteks. Vaataja näeb ühe ja sama loo tõlgendusi.

Mõnede Ahtila tööde aluseks on reaalne elu ja tegelikud inimesed, näiteks viis lugu psühhootilistest naistest töös "Armasus on aare", mis põhineb intervjuudel. Seetõttu on tema tööd liigitatud dokumentaalsuse ja fiktsiooni vahepeale. Minu arvates on Ahtila tööd üldse sealpool tõe ja väljamõeldise probleemiasetust. Küsimus on pigem, kelle tõe, kelle lugu meile jutustatakse ja kuidas, ning kuidas kontekst seda mõjutab (kui tööd esitatakse kinos, galeriis, ajalehes, TV-s). See nõuab midagi enam kui puht tekstuaalset, akadeemilist uurimust ning demonstreerib ilmselgelt, kus asuvad kunstilise uurimuse võimalused.

Ka Teemu Mäki rõhutab representatsiooni tähendust ja esitab kunstis oma maailmapildi. Tema arvates on viis, kuidas meile maailmast "jutustatakse", millised on meile edastatavad väärtused, vajadused ja mudelid, kõik valed, ning ta näitab illusoorsete ja väljamõeldud uskumuste pahupoolt. Siin asubki tema meelest kunsti tähendus: on vaja maailma üle mõtelda, püüda sellest aru saada ning seletada seda teataval määral. (Kas pole need ka teaduse motiivid ja eesmärgid?)

## Vaatemäng

Nagu akadeemilisest maailmast teame, ei tähenda väitekiri üksnes uurimuse kirjutamist ja uute teadmiste tootmist, vaid ka teadusliku usaldusväarsuse tagamist, akadeemilise prestiiži ja sümbolsete rituaalide esitamist. Kui vaadata kunstikraade, siis siin traditsioon puudub, seega tuleb rituaalid ise luua. Jyrki Siukoneni doktori-



töö esitlus järgis akadeemilist protseduuri minuti pealt, sinna kuulusid kaitsmine ja kaks oponenti, must rüü ja doktorimüts. See kõik leidis aset akadeemia suures saalis, kus üle altarilaadse koha kõrgus kuldne tekst: "Herran pelko on viisauden alku" ("Jumalakartusest algab tarkus"). Kui käsitleda seda kunsti kontekstis, muutus vaatepilt muidugi *performance*'iks – isegi kui polnud päris kindel, kas kandidaat seda taotles. *Performance* ei kuulu muidugi akadeemilise konteksti kavatsuste hulka, kuid täpselt niimoodi olen juba mõnda aega vaadanud väitekirjade kaitsmisi ülikoolis. Samas on tõepoolest tegemist performatiivse aktiga: ametlikult toimub isiku staatuse muutus.

\* Eestlastest kaitses 2003. a. doktorikraadi Taideteollinen Korkeakoulu disaini osakonnas Kärt Summatavet; Pariisis Sorbonne'is õpib doktoritõppe Aili Vahtrapuu.

Kunsteadlane Kaija Kaitavuori töötab Kiasmas.

## Art as philosophy, art as research

### Kaija Kaitavuori

One of Teemu Mäki's paintings, namely "The Battle of the Philosophies..." from the series "The visible darkness", painted between March and August 2001, has embedded the two towers of the World Trade Center in New York in the middle of the bottom part. To leave the viewer in no doubt Mäki has written the name of WTC beside them. One of the towers is being cut in the middle and exploding. When asked if he has prophetic vision, Mäki invariably answers that he is just a realist. Osama bin Laden is not such an original mind – any one can come to the same conclusion about the symbolic and factual meaning of these buildings.

In Mäki's painting the towers are also the two legs of a figure named Consumer Capitalism, thrusting a TV monitor with "tittytainment" into the face of a consumer ("you", as is written beside it). With the second hand absorbing the consumer's brain. There is another small figure beside the Consumer Capitalism, feeding the burning mouth of one of the WTC towers with people. "The Nature of Biznez is the Nature of War" states one of texts.

It takes some time for the viewer to detect all the different actors in the picture and the links between them (and there are a lot more than described here). In this painting like in many of his large, multi-part allegorical pictures, Mäki depicts the whole "system", a global net-

work of mutual exploitation. The complex intertwining of a multitude of figures, signs and texts all over the canvas serves as a compositional tool, but it can also be regarded as a statement about the content: without any focused centre there is no seat of power. Consequently it is also impossible to destroy it, even if sporadic violent acts occur, every now and then.

## Visual dissertation

The painting was exhibited in Teemu Mäki's one-man show in the Helsingin Taidehalli in January. The exhibition and the respective brochure are the main part of Mäki's doctoral thesis composed in the Helsinki Art Academy. A book of essays will be published in autumn to complete the work. Still, even as it is now Mäki is quite verbal and explicit about his intentions and thoughts. Actually, one of the questions concerning artistic dissertations is the relation between artistic (visual) and theoretical (textual) work. How can visual work be a thesis which, in the academic sense, must be about researching a topic and arguing about it? Can a picture be seen as presenting a case or proving a point?

Mäki himself claims that he is doing philosophy in the form of art, by asking questions like: What is the world like, how does it function, how should I live, why should I go on living? He makes no pretence of providing scientific answers, confirming himself to open statements, with artistic devices, on questions, which have no objective answer anyway. In Mäki's case the amount of textual information, even propositional sentences (statements in which something is affirmed or denied, statements of the subject of an argument or a discourse), as well as narrative (or figurative) content is relatively high-powered. The most effective visual impact, not reducible or transformable into words, seems to boil down to the way he depicts human beings. In particular, the use of colours and strong or distorted perspective carries contradictory or decomposing quality. The persons seem to be performing the most casual tasks – eating, smoking, caring of children – and yet they look like monsters. The "vulgar" colours also convey to the paintings a kind of "violating good taste" feeling which, I think, is in line with Mäki's attitude. According to him, art must not be entertaining, decorative or harmless but provocative, at least in the sense that it provokes thoughts.

## Art doctors

Mäki is one of the nine doctoral students that started their work in 1997 when it became possible to obtain a doctoral degree in the Art Academy. The first one to do this was Jyrki Siukonen in 2001 with his exhibition "Dream of flying" (in Finnish "Lentämisen haave") in Kiasma (13.10.2000–28.1.2001) and a book "Uplifted Spirits, Earthbound Machines" (2001). Artistic doctoral degrees are awarded also in the other art universities in Helsinki.

In a recent omnibus volume (Taiteellinen tutkimus, toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula, 2001) published by Kuvataideakatemia, several writers are discussing the definition and characteristics of artistic in comparison with scientific research. The rector of the Art Academy, Mika Hannula, as well as the supervisor of the doctoral programme, Satu Kiljunen, both underline that the concept is in progress and that the new theses as they appear will impinge on it. The doctoral paper consists of an artistic process and an exhibition as well as the (textual) analysis of it. To distinguish it from a scientific thesis the textual part is not called a doctoral dissertation but "a sample of research and skill" (in Finnish "opin- ja taidonnäyte"). What is common is a detailed research plan of the study and of the final work. The aim, however, is not to produce art history or art philosophy but scientific knowledge on artistic practice.

In the above-mentioned book Tuomas Nevanlinna ponders on social repercussions of artistic doctoral degrees and the specificity of artistic versus scientific research. For him it is not only a question of rhetorical aspiration to a higher status but a genuinely new form of knowledge which has come into its own, besides the scientific, humanistic and mathematical research.

## Narrating the world

It has become a cliché to say that "artist X is investigating/researching in his/her work a given subject". This trite formulation is often used light-heartedly, but what is true, I think, is the presence of some kind of investigative attitude among many contemporary artists. This attitude has its roots, of course, in conceptual art and what could be called a postmodernist attitude which takes nothing for granted but queries and investigates the "common sense" and the foundations of everything, and especially, of art itself.

This pertains, especially to the work of



Eija-Liisa Ahtila, another doctoral candidate. She showed her work in Kiasma 23.2.–28.4. (presently in Tate Modern in London). Her work, especially since the middle of 90s, can be perceived as investigating and exploring the moving image and narrative form. Her work includes films and videos as well as installations where (sometimes the same) material is divided into several screens, and where the spectator is involved also physically. Her stories tell about human relations and psychological worlds, and there is often something aching or hurting in those. To my mind, it is a picture of a world where people are tormenting each other, not particularly because they want to but because – yes, because of what? – because of the world, where “Love is a treasure”?

Viewing Ahtila’s work and listening to her stories the spectator is at the same time always conscious about the structure of the story. Sometime it is the dialogue itself that points out that this is a construct, a story told by someone, as does the “Consolation Service” (in Finnish “Lohdutussermonia”) where the characters at some point say that they are actually part of a story told by their neighbour. This is especially eyestrking in a work like “Tender Trap” (in Finnish “Hellyysloukku”) where the elements of a film are separated from each other: the images are slides projected on a frame, the soundtrack is heard in the space, and the dialogue can be read on the wall. The dialogue reveals a tension between a personal life experience and an artwork based – or claimed to be based – on that reality. Sometimes it’s just something that seems to be “wrong” in the film, like the same person having a different voice in different scenes, that makes the viewer shift attention from the story to the way the story is told. In Anne, Aki and God the filmed sequences are not the “finished” film but a series of test shots with different actor candidates. The spectator is faced with the changing interpretations of the same story.

Some pieces of Ahtila’s work are based on real life and persons, like the five stories of psychotic women in “Love is a treasure”, which are based on interviews. Accordingly, her work has been dealt with



**Teemu Mäki. Kingade ja muusika öö. (Nähtav pimedus, 5. osa). Öli, 2000–2001.**

**Teemu Mäki. The Night of Shoes and Music. (Visible Darkness, part 5). Oil, 2000–2001.**

as being between documentary and fiction. To my mind Ahtila’s work is beyond the question of truth or fiction. It is more a question of who’s truth, who’s story is told and how, and how it is influenced by the context (presented in cinema, gallery, newspaper, TV). To do this, I think, calls for something else than purely textual, academic research, and shows clearly where the possibilities of artistic research lie.

Teemu Mäki too underlines the meaning of representation and he too is presenting a world view in his art. For him the way the world is “told” and the values, needs and models, which are given to us, are false, and he is showing the backside of these illusions and imaginary beliefs. This is also where, in his perspective, the meaning of art is contained: it is to think about the world, to try to understand and, to a certain extent, to explain it (aren’t these the objectives and the motivation of

practising science, as well?).

## Spectacle

As we know from the academic world, a dissertation means not only doing research and producing new knowledge; it is also about scientific credibility, academic prestige and symbolic rituals. All this has no tradition of its own in the arts so the rituals too have to be created. Jyrki Siukonen’s presentation of his thesis followed the academic procedure in minute detail with a lection (lectio) and two opponents, everybody wearing a gown and a mortarboard. It all took place in the magnificent hall of the Academy, before a place like chancel (the part of church containing the altar and seats for the clergy), with a golden lettering above stating: “Herran pelko on viisauden alku” (From Piety Sprouts Wisdom). In an arts context it was a performance – though I am not sure it was the candidate’s intention. Putting up a performance certainly is not the intention in the academic context, but that is the way I have seen doctoral presentations at the University for some time now. Yet it is a performative act: the official transfiguration of the status of the person.

Art theorist Kaija Kaitavuori works in Kiasma, Helsinki.

**FOR HIM IT IS NOT ONLY A QUESTION OF RHETORICAL ASPIRATION TO A HIGHER STATUS BUT A GENUINELY NEW FORM OF KNOWLEDGE WHICH HAS COME INTO ITS OWN, BESIDES THE SCIENTIFIC, HUMANISTIC AND MATHEMATICAL RESEARCH.**



# Listisõjad ja intranatsionaalsed ruumid internetis

Raivo Kelomees interneti listidest Nettime, Syndicate ja Latera.

Sõnastamaks 1990-ndate lõpu ning kolmanda aastatuhande alguse kogemust, tuleks kasutada sõnakombinatsioone nagu "illusioonide purunemine", "ühtsustunde hajumine", "kunstivõimaluste ahenemine" ja "ressursside tsentraliseerumine". Selline ajahetke määratlus on vaid tegelikkuse kurvavõitu konstateering ega tähenda põrmugi, et olukord sellisena säilib, kõnelemata hinnangu objektiivsusest.

Kohalikus internetiruumis toimunu tundub märkimisväärseks. Näib, et teemaga ei ole tegeldud distantsi puudumise või liiga teravate emotsionaalsete mälestuste tõttu. Ei tahaks raputada soola veel paranemata haavadele, seepärast mainigem mitmete kohalike meililistide tekkimist ja teatava omakeelse internetiruumi moodustumist. Ootamatul viisil on internatsionaalne internetiruum kujunenud ka rahvussisestest, intranatsionaalsete asjade ajamise keskkonnaks. Listid ja meilisuhetus on tekitanud kultuuri- ja keelesise diskussiooniruumi, mis, nagu tundub, on avanud õnneks ja kahjuks uusi ühiskondlike diskussioonitasandeid. Meilikeskkond on võimaldanud "uute ruumide" loomist ja kinnitanud inimliku sotsiaalse eksistentsi virtuaalsust. Inimestevahelised suhted, koosnedes nähtamatutest "niitidest" ja struktuuridest, annavad ometi reaalseid ja vahel fataalseid tulemusi.

## Listisõjad

Esmalt rahvusvaheline tasand. Ka Ida ja Lääne meililistid toimunu tundub värske teemana, mida siiski on jõutud juba analüüsida (vt. Inke Arns & Andreas Broeckmann, "Rise and Decline of the Syndicate: the End of an Imagined Community", Berliin, november 2001).<sup>1</sup>

Tundub, et saabunud on konfliktse värvinguga mitesolidarsuse ajajärk.

Esiteks, käivad sõjad uue, 1990-ndatel tekkinud ja kinnistunud *establishment*'i ning 1990-ndatel kujunenud ja küpsunud põlvkonna vahel. Viimane nõuab oma ruumi ja tegutsemisvõimalusi. Seda nii Idas, Läänes kui ka Eestis. Eredaks Idanäiteks on vastuolud Ukrainas.<sup>2</sup>

Teiseks, sõjad ja erimeelsused Lääne ja Ida seltskonna vahel on ilmsed, olles tingitud Euroopa muutuvast poliitilisest maastikust, millega on seotud kultuur ning interneti- ja meediakunst.

Lääne-Euroopa arveteklaarimised listidel on 1990-ndate teisel poolel märgatavalt seotud erimeelsustega Jugoslaavia konfliktide hindamisel. Jämedalt võttes oli siingi kaks leeri, NATO-meelsed ja nende vastased, viimaseid aga ei saa alati Miloševići pooldajateks nimetada. See torkas silma Nettime'i<sup>3</sup> ja Syndicate'i<sup>4</sup> listil. Viimane Syndicate'i lõhenemine eelmise aasta augustis paljastas distantseerumise sügavuse ja osutas loodetud Ida-Lääne poliitilis-kultuurilise liidu haprusele.

Syndicate loodi 1996. aastal Ida ja Lääne meediakunstnike koostöö edendamiseks ja infovahetuseks. See oli aktuaalne projekt, kuni oli mõlemale poolele kasulik ja millegi uue tekkimise elaimus. Ida sai nautida kostitatava ja õpetatava privileege ning Lääs mentori võimukat ja enesehinnagut kõditavat positsiooni. Syndicate'i-kohtumised toimusid kaheksal korral ka realses ruumis Euroopa linnades ja meediafoorumitel.

Riskiksin olla eabobjektiivne, kuid Lääne vanema venna sündroom hakkas mõnelele isepäistele idearoomplastele ebaadekvaatsena tunduma ning kui listi

läänepoolsed vabatahtlikud administraatorid nõudsid korda ja kuuletumist ning nende otsuste ülimumlikkuse tunnustamist, puhkes konflikt ja vallandusid solvangud. Seda põhjustasid peamiselt erimeelsused suhtumises häkkerist spämmijasse *integer*'isse (esinenud ka Netochka Nezanova, antiopi jt. nime all). See oli mitmete kunstnike pseudonüüm ja tema iroonilised kommentaarid risustavad Syndicate'i listi praegugi.

Osa arvas, et selline tüüp peab listil demokraatlike põhimõtete tõttu olema, teised, kel aeg armas, pidasid vajalikuks rämpsulevitaja väljaviskamist. Edasi lendasid argumentid: Ida ja Lääne suhtumised ja mentaliteedid olevat põhimõttelisest erinevad, Läänes on "kunstimaffia". Nende seisukohtade ägedamaks kandjaks oli Jugoslaaviast Novi Sadist pärit Andrej Tisma<sup>5</sup>, kes on Andreas Broeckmani<sup>6</sup> sõnul kaitsnud Miloševići korda 1990-ndate lõpust saadik. Tisma ise pidas end seevastu pigem Ameerika neoimperialismi, intervensionismi ja globaliseerumise vastaseks, mitte Miloševići režiimi pooldajaks.<sup>7</sup>

Tagasi ei olnud solvanguid enam võimalik võtta ja seltskonnas ei soovitud viibida. Syndicate'i listi võtsid üle entusiastlikud ungari ja saksa kuraatorid, praeguseks on list kolunud Norra serverisse aadressile <http://anart.no/~syndicate/>. Sellele vastukaaluks loodi teise poole meililist Spectre<sup>8</sup>.

Küsimusele "Mis on Spectre [tont]?" vastasid administraatorid definitsioonivahelikkuga. Nad alustasid viitest Karl Marxi ja Friedrich Engelsi lausele "Üks tont käib ringi mööda Euroopat...", edasi viitasid James Bondi filmidest tuttavale organisatsioonile S.P.E.C.T.R.E.: Special Executive



for Counterintelligence, Terrorism, Revenge and Extortion ja Miri mikrogravitatsiooni uurimiseks mõeldud mooduli nimele. Et nagu ei olekski tõi taga.

Uus-Syndicate'i (380 liiget) ja Spectre'i seltskond kohati kattub ja mõned varasemad listlased istuvad rahulikult ka uutel edasi. Teatedki on sarnased, nõnda ei ole võimalik kõnelda erialalis-ideoloogilisest konfliktist ja lõhenemisest, vaid teatavast suhtlemisdefektist, mis oli näiliselt küll kerge, kuid siiski ravimatu ja tagasipööramatu.

Omaette peatükiks võiks olla eesti kunstiinimeste meililisti Latera<sup>1</sup> käekäik, mille põhjalikum käsitlus lükkugu siiski edasi. Seda tuleks vaadelda üheskoos Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse artinfo ja kunstiakadeemia Foorumiga sarnasuste ja erinevuste leidmiseks, mis pole just keeruline. Latera põhitunnuseks oli algsest teatav *establishment*-i ja demagoogiavastastus. Demagoogia hakkas üha enam ümbritsema riiklikku välisnäituste poliitikat ja kunstiharidusega seonduvat. Lateras väljendatu tulemuseks oli seltskondade polariseerumine oma huvide ja sisetulekuallikate ümber. Ilmnes paradoks, et arvamuste ja esteetiliste hoiakute poolest sugulaslikud kunstiinimesed võivad kunstipoliitilistelt olla vastandlike vaadetega.

## Huvigrupid ja tõlgenduskokkulepped

Siinse artikli eesmärk on osutada üldisematele ning ka mujal jälgitavatele nähtustele. Mõistlik oleks välja tuua üldinimlikke, individuaalseid või kollektiivseid salgamisvorme ja kansensuslikke moonutusi, mis tõusevad aeg-ajalt juhtivate grupiideoloogiate tasemele.

See kõik teeb valvsaks ka selles osas, mis puudutab iga kirjutaja enda "tegelikkusetaju". Kas see on piisavalt korrektne ja objektiivne? Ja kas inimlik tegelikkusetaju (sotsiaalse ja füüsilise ruumi taju) saabki olla objektiivne? Kas "nägemis- ja tajumiskokkulepped" pole mitte sotsiaalsed? Või tuleks neid nimetada "arusaamis- ja tõlgenduskokkulepeteks"? Viimane on sobivam, kuna küsimus, mil määral kasutatakse keel mõjutab ümbruse nägemist ja taju, sarnaneb Sapir-Whorfi lingvistilise relatiivsuse hüpoteesiga, mis olevat teatavasti ümber lükatud. Kasutatav keel taju otseselt ei mõjuta, mis tähendab, et erinevate keelte esindajad näevad kindlat sinist ühesugusena, olgugi et nende keeltes on nimetused erinevad. Lõpptulemuseks, kuigi keelte "eristusvõime" on erinev, on inimeste meeleline ja psühhofüsioloogiline "eristusvõime" sarnane.

Siit jõuame otseselt keele rolli juurde

sotsiaalsete hoiakute, veendumuste ja seisukohavõttude kujundajana. Robustne küsimus oleks: kas sotsiaalse surve mõjul võib roheline paista sinisena või punane rohelisena? Põhimõtteliselt muidugi mitte. Kindlasti võib tekkida olukord, et inimene valetab, et, jah, paistab, kuigi ise on veendunud vastupidises, siis, kui tegemist on enda ohutuse tagamisega. Kuid kas tekib ka olukord, et konformeerumise ja situatiivse muganemise tulemuseks on tegelikud tajudeformatsioonid inimeste ja "sotsiaalse reaalsuse" suhtes? See tähendab, kas kokkuleppelised ja tinglikud suhtumised võivad muutuda reaalseteks ja objektiivseteks? Sellele tuleb vastata jaatavalt. Siin tuleks meenutada Stanley Milgrami "kuulekuse eksperimente" 1960-ndate algusest ja Philip Zimbardo "vanglaeksperimenti".<sup>10</sup> Need kõik kinnitavad, et kurjus istub ka tavalistes ja normaalsetes inimestes.

Informatsiooni, mis tekitab ebakõla, püütakse vältida. Sellest vaatekohast kuulub psühholoogiaõpikute aabitsatarkuste hulka käitumine, kus inimesed hakkavad eemalduma seltskondadest, kohtadest, listidelt, kui nende igapäevane käitumine ja veendumused ei sobi sealsega kokku. Leon Festingeri kognitiivse dissonantsi (tunnetusliku ebakõla) teooria ei ole kaugelt võtta. Kui ei olda võimelised muutma oma käitumist, kui ollakse sunnitud käituma ebaeetiliselt või allutakse ebamoraalsete gruppide või endast võimukamate tegelaste survele, siis muudetakse enesevääriskuse ja -hinnangu säilitamiseks suhtumist. Kui tegevusaktiks on teatav moraalne kuritegu teise inimese vastu ja kui seda ei suudeta vältida, siis põhjendatakse oma käitumist viisil, et tegelikult see inimene oligi seda väär, et ta on tegelikult veel hullem, tema suhtes pidigi nii käituma. Üldine joon on süü ja vastutuse enda pealt veeretamine.

## Keele sotsiaalne eristusvõime

Eelmistele teemadele lisaks kerkib küsimus keele "eristusvõimes", kui mõelda sotsiaalseid dimensioone. Kuivõrd "tundlik" on mõni keel, antud juhul eesti keel, sotsiaalsete ja psühholoogiliste mängude kirjeldamisel ning kas meil on olemas selline keelekasutuse traditsioon?

Siin tuleb silmas pida erinevat keelekasutust mitmetes professionaalsetes valdkondades. Kunstist rääkimist peetakse traditsiooniliselt esteetiliseks sfääriks ja terminoloogiat kindlapiiriliseks. Muu sõnavara, näiteks sotsioloogilise ja psühholoogilise kasutamist peetakse kas ebaprofessionaalsuseks või konsensusse

rikkumiseks. Millegipärast ei ole seda semiootiline ja psühhoanalüütiline kõnepruuk. Need on justkui lubatud, esimene on omamoodi krüptiline ja teine valdavalt surnud kunstnikuga tegelev, keda võrtsitavad unustatud ja pikantsed anomaaliad. See keelekasutus on ka suhteliselt ohutu; sotsiaalsele ümbrusele tähelepanu justkui ei pöörata.

Ühiskonnas toimuvat võib näha laimelise ja vahel ka hüppelise. Protsessid alluvad pahatihti irratsionaalsetele tõugetele, kujunedes juhuslikes suundades. Inimlik on juhinduda protsessidest, millest jõud ei käi üle, isegi kui moraali ja mõistuse seisukohalt on see vastuvõetamatu. Allumist suurematele nähtustele võib nimetada mugandumiseks ja oma individuaalsuse mahasurumiseks. Huvipakkuvad on juhtumid, kus mugandamine ja konformism leiab aset subjekti enese "tahteakti" tulemusena. Varasem põlatud seisukoht või käitumisviis muutub järsku aktsepteerituks ja "enda omaks".

Viimase aastakümne märgatavaimaks muutuseks on eritasandiliste ja samaaegsete diskussioonigruppide polüloog, kaoseni küündivate seisukohavõttude hulk, mida vahendab internetikeskkond. Mitmed kunstiarutlusgrupid on kujunenud omamoodi kinnisteks sotsiaalseteks organisemideks, moodustades uusi ideoloogilisi sentrumeid teiste omasarnaste kõrvale. Eestis tekkinud polütsentrilist kunstiruumi rõhutab kunstihariduse geograafiline lagunemine Pärnu, Tartu ja Tallinna vahel. Kaos ja iseorganiseerumine toimivad samaaegselt, andes teed kujunevale keskusteta ja autoriteetideta virtuaalsele sotsiaalsele keskkonnale.

<sup>1</sup> Spectre: <http://coredump.buug.de/pipermail/spectre/2001-November/000465.html>

<sup>2</sup> SABOTAGE OF INDEPENDENT ARTISTIC INITIATIVES in Ukraine. Press-release <http://anart.no/sympa/arc/syndicate/2002-01/msg00099.html>

<sup>3</sup> <http://amsterdam.nettime.org/>

<sup>4</sup> <http://www.v2.nl/mail/v2east/>

<sup>5</sup> Andrej Tisma website: <http://aaart.tripod.com/>

<sup>6</sup> Rise and Decline of the Syndicate: the End of an Imagined Community. Inke Arns & Andreas Broeckmann, Berlin, November 2001 <http://coredump.buug.de/pipermail/spectre/2001-November/000465.html>

<sup>7</sup> <http://anart.no/sympa/arc/syndicate/2001-11/msg00185.html>

<sup>8</sup> Arhiivi leiab aadressilt: <http://anart.no/sympa>

<sup>9</sup> [www.yahogroups.com](http://www.yahogroups.com), latera

<sup>10</sup> Spectre <http://coredump.buug.de/cgi-bin/mailman/listinfo/spectre>

Soovitavad lingid: Stanford Prison Experiment web site <http://www.prisonexp.org/> ja Philip Zimbardo <http://www.zimbardo.com/>



# Kunst ja majandus – kas mõistuseabielu?

INGMAR MUUSIKUS/EE

Art & Economy. Deichtorhallen, Hamburg, Saksamaa. 01.03.–23.06.2002. Koostöö Siemens kunstimetseenlusprogrammiga.

Näituse “Art & Economy” eesmärk on jätkata arutelu kunsti ja majanduse suhete üle, mis on kui armastusega segatud vihkamine, mõistuseabielu või lihtsalt andmine ja võtmine. Üha enam firmasid on hakanud kunsti tõsiselt investeerima, mis ei viita ainult kainele investorimõttele, vaid uuele ettevõtlusfilosoofiale. “Global thinking” annab võimaluse nii loovuse ambitsioonideks kui võimuvõngudeks.

Näitusel on 50 tööd mitmete maade 36-lt kunstnikult. Ühelt poolt käsitletakse kunstnike tähelepanu majandusprotsesside vastu, ja teisalt, millistest argumentidest on majandusstruktuurid lähtunud kunsti toetamisel viimase kolmekümne aasta jooksul.

Teemaks on muu hulgas kunsti tähtsuse ja rolli töökonnas. Seoses sellega viidi läbi ulatuslik küsitlus, mille tulemused on andnud kontseptsioone ja dokumentaalseid materjale sel teemal, milline koht – nii otseses kui kaudses mõttes – on kunstil ettevõtetes. Teisalt püütakse selgitada kunsti kaasamise mõju müügiedule, alates firma või toote logo kujundusest kuni toote esitluseni. Kolmandaks kunsti traditsiooniline käsitlus: kunst kui midagi ainulaadset ja väärtuslikku, kunst kui elitaarsuse ja vaimsuse tõend, kaine investeering, staatusesümbol.

Muide, aasta tagasi oli ajalehes Die Welt juttu tendentsist, et majandustege-lased ja poliitikud on hakanud poseerima ajakirjandusele või andma intervjuusid, taustaks kunstiteosed. Kui palju on siin juhus, kui palju teadlikku püüet demonstreerida avatud mõtlemist, edumeelsust ja sümpaatiat vaimsuse vastu? Väheoluline pole konkreetse “kunstistausta” valik... [Tahtmatult meenub ka Eesti telepilt.]

Intensiivsemalt hakkasid suurfirmitasid kunsti investeerima 1990-ndatel. Hamburgi näitus püüab tendentsi analüüsida kuuekümmend viie konkreetse näite põhjal, sealhulgas Daimler Chrysler, Montblanc Renault, RWE. Filmid esitavad kunsti firmakeskkonnas – alates maja-alustest parklatest kuni juhatuse bürooruumideni. Tegu ei pruugi olla ainult maali, graafika või skulptuuriga, vaid ka eksklusiivse pörandavaibaga. Tõeliseks *success story* näiteks on Saksa panga algatus: 1977. aastal pandi



**Milline on eesti suurärimeeste mentaliteet? Kunstnik Allan Tõnissoo vestleb ärimehe ja poliitiku Tõnis Paltsiga, kes on esinenud uue kunstimuuseumi hoone ehitamist mahategevate avaldustega. Inglise saatkond Tallinnas, 29.11.2000.**

**What is the mentality of Estonian large businessmen like? Artist Allan Tõnissoo meets businessman and politician Tõnis Palts at British Embassy in Tallinn, 29.11.2000. The latter has launched vicious attacks against the idea of building the new Art Museum.**

alus kogule “Kunst töökohal”. Aastatega on kogu kasvanud 50 000 (!) kunstiteoseni, mis on laiali 900 asukohas enam kui 40 riigis. Nüüdseks on alustatud programmi koostöös Saksa Guggenheimiga Berliinis. Panga nõukogu esindaja sõnul on see pangale ülitugev reklaam, milles väljendub panga globaalne kompetentsus, rõhuasetus kvaliteedile ja innovatiivsusele.

Kunsti kajastavad ka majandusajakirjad, näiteks ajakirjal Capital on rubriik “Kunstikompass”. Heaks tooniks on kujunenud muuseumide ja kunstikogude toetamine, filmide finantseerimine, kunstibien-naalide sponsoreerimine.

Majandusettevõttes kunstile antud koht peegeldab firma imagot, taset, mõtteviisi, ühiskondlikku positsiooni ja koguni toodet. Seetõttu ei loobu firmad enam kergelt oma kogudest. Isegi äärmisel vajadusel on müük vastumeelne, näiteks Vodafone'i kogu osaline üleminek Mannesmanni valdusse.

Hamburgi näituse üks teemaring on ka kunst/kunstnik ümbritseva majanduskeskkonna kajastajana ja selle mõjuväljas tegutsejana. Kas ja kuidas mõjutab majanduskeskkond – teadlikult või alateadlikult – kunstiprotsesse?

Muidugi ei saa rääkida kunsti- ja majandusringkondade kompleksivabast suhtlemisest. Etteheiteid teevad mõlemad osapooled: firmad kunstnikele, kelle arvates on kunst täielikult väljaspool majandust seisev protsess ja sellest vaba valdkond, ning kunstnikud majandusringkondadele, kes on valmis või oma positsiooni tõestuseks ostma mis tahes teose või maksma ebakriitiliselt valitud suvaliste tööde eest hullumeelseid summasid.

Näituse kataloogis kirjeldatakse anekdootlikku juhtumit, kuidas suurfirma juht sattus vastuvõtul vestlema nimeka kunstnikuga. Pärast omavahel tutvumist küsis kunstnik, kas härral firmajuhi on juba mõni tema teos. Saanud eitava vastuse, teatas kunstnik, et siis ei kavatse ta pikema vestelda. Firmajuht ei tundnud end solvatuna, vaid läks ja ostis samal õhtul kunstniku töö – oma seltskondliku positsiooni kindlustamiseks.  
[www.deichtorhallen.de](http://www.deichtorhallen.de)

Ajalehe Die Welt ja näituse annotatsiooni põhjal refereerinud  
**Hanna Miller**



# “Ainult sinu enese pilti ei ole veel tehtud”

**Kaire Nurk** intervjuu eeltoomaaliku kunstnik' Lembit Saartsi – Soosteri saatusekaaslast stalinistlikus vangilaagris, kes otsib kunstis täielikku vabadust.

Lembit Saartsi igas maalits on peidus puánt. Samamoodi on puánteeritud ka kunstniku kõne; läbi kohatise kerge groteski, mida mahendab mõistev tolerants, annab ta reaalsusele mängulise frisuuri.

**Kas sa alustades tead, millise konkreetse pildi tahad maalida, kas tead/tunne(ta)d või näed ette värvigammat?**

Uuhh. Mõnikord nii ja mõnikord naa. Üldiselt parem, kui ma eriti palju ei tea. Üldiselt. Aga on olukordi, kus, jah, mõtled, et tahaks nüüd selle gamma või selle helistiku, mi-be-moll-mažoori või nii saada. Kas sinine või mitte, pole oluline. Tänu pildi nõudmistele saad sellise või teise värvi, mõne, mida veel pole seganud.

Kui kohustuslikud asjad oled ära teinud, siis tuleb ka vabakava. Kui kohustuslik kava on tegemata, siis ei tule ka vabakavast midagi välja.

Kus pilk käib: pildil või paletil või motiivil? Kui palju kusagil pilk peatub? Tänapäeval muidugi vaadatakse ainult pildi peale. Muud mitte, muuga ei ole asja. Võib küll teha nii. Ja peabki võib-olla tege-ma. Vahest. Aga mitte alati.

Vangimajas\* – ülekuulamised olid möödas, kohtuotsus oli tehtud, siis pandi ühte kongi, Valdur Ohakas ja Ülo Sooster ja mina – polnud tükk aega kokku saanud, olime üleval, terve öö rääkisime, mõtlesime välja, mis on “dünaamiline staatika”: nagu liiguks, aga tegelikult magavad. Naridel oli kitsas, kõik olid ühel küljel – tekkis dünaamiline rütm, narilt narile.

Pessimismidiagonaal on raske ja vaevaline, optimismidiagonaal – kiire ja kerge, lendlev. Selles on nad eriti vastandid.

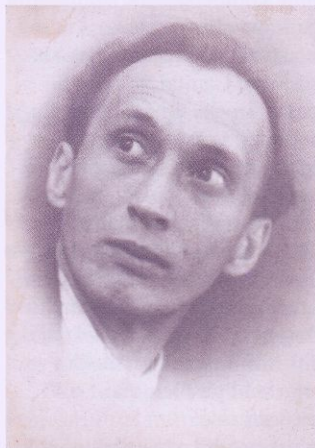
Kasahstanis katsetasin värvide optilist ja mehhaanilist segamist. Tol ajal oli huvitav, tegin märkmeid – hiljem viskasin ahju: sel ei olnud mõtet enam. Tuleb ainult teada, mitte arutleda. Puht “mõistuse kuivas liiatsuses”, nagu ütles Herbert Read, läheb asi käest ära.

Mis kuradi kunst see on – oleks nagu



**Lembit Saartsi 1968. aastal Tartus.**

**Lembit Saartsi in 1968 in Tartu, Estonia.**



**Lembit Saartsi 1955. aasta sügisel Dzezkasgani vangilaagris.**

**Lembit Saartsi in autumn 1955 in Zheqazghan in the Stalinist prison camp.**

kinni igal pool, et just niimoodi ja mitte teisiti – sa nagu sõidad autoga, ja rooli vabakäiku ei ole. Ainult vabaduses tekib kunst. Üldse ei peaks inimene endale tege-ma barjääre, mis takistavad vabalt olemist.

Ma olen absoluutselt selle poolt, et kaotada sõna absoluutne.

Väljendun värvi abil – mina kui maali-ja. Sünesteesia on väga oluline – Sibeliust nägi do puhul punast.

Picasso on väga kõva poiss, joonistaja-na, ja värvis – võib-olla, jah, värvilt oli põnevam mõnikord Braque, hää küll, see on igäühe subjektiivne asi, kuidas ta hindab ja on, aga – ei saa võrrelda võrreldamatuid asju. Teine on lihtsalt teistmoodi.

Pärsimäe oli meil arvestatav lemmik, vaatasime muuseumis ja sugulase juures: oli huvitav näiteks, kuidas ta oli Louvre'is maalinud: need olid nii vahvad pärsimäelikud, tema käekiri, tema moodi maalitud, ometi nad olid Delacroix, Cézanne – samad figuurid – üksikud figuurid, ega ter- vet pilti ei olnud. Noh, näiteks Dufy on maalinud Renoire'i, isegi oma kaasaegset, kuid ikka – dufylikult.

Dzezkasganis oli üks lätlane, ka maali-ja, kuigi ta, naljakas, tegi ainult pilvi. Ühest kohast oli huvitav – igate moodi, kõikisuguseid tegi. Aga no mingisugust ühesugust joru ajas, see ei ole päris õige.

**Nojah, aga see oligi ainus vaba terri- toorium, mida oli võimalik näha...**

See on Otepää maastik, kõik on laiali mägede peal. Ja keskelt on tõmmatud üks joon läbi, kaarega märgitud mägi, siia tulid pilved ja siia lambad – see on nii, et pilved kui lambad ja lambad kui pilved – ja siia tegin karjapoisi koeraga.

**Kui sa teed n.-ö. poolabstraktset maastikužanri, mis sul siis selle maastiku juures oluline on?**

Oluline on, et tust pilt pildina välja tuleb – kui ma iseendale teen. Aga kas nüüd see kui maastik on midagi niisugust kui



**Lembit Saarts kodus Tartus Veerikul – 1960-ndate algul ise ehitatud majas.**

**Lembit Saarts at home in Veeriku suburbs of Tartu – the house was built by himself in the beginning of 60s.**



maastik? Ta ei ole, ta on rohkem pilt. Kõigepealt peab ta olema pilt.

Hakkad lihtsalt tegema, otsast üht joont ajama – lõpuks peab algusega kokku saama.

See on motoorne, nagu automaatika, nagu palavikukõver seina peal – nagu isenesest. Ja kokku on kõik üks kujundkond või konfiguratsioon. Aga kui sa katsud teda nii teha, siis ta ei tule. See on sisemine tunne, mis viib tasakaalu – mingil määral. Aga päris sümmeetriline ei tohigi olla, siis läheb maru igavaks.

Kui ma teen, siis ma ei piira end mille-gagi – täiesti vabalt – las ta tuleb. Kui tuleb, siis tuleb, kui ei, pole ka midagi teha.

Siin on lihtsalt üks seltskond, aga probleem on rohkem kolmes pinnas.

Malelaua põhimõtet olen ka tihti rakendanud.

Liikumise asju on mul palju. On lekaaliga tehtud ja igate moodi.

Muidugi on ka puukoore värv mul olnud. Värvid on kõik kenad. Aga mõnedega on raske – need on signaalvärvid, mis pannakse hoiatuseks ohtlikele kohtadele. Neid on raskem kasutada, ja looduses ka neid ei kohta. Mis on väga põnevad, on roosad. Vabbel on väga ilusaid roosaid pilte.

Niisugune roosa – küll tahaks neid ka veel maalida. Mitte sellepärast, et Vabbel on, aga lihtsalt – asi, mis on tegemata – ja väga palju asju on tegemata.

Segasin võimalikult juhuslikud värvid – siin ma ei otsinud mingisugust, ilusat värvi.

Vale, aga kuradi õige.

**See on huvitav: pilti ilma rütmiga nagu ei saagi teha.**

Jaa, no saab küll, kui sa ei pane rõhku sellele. Kui on hoopis teine eesmärk: maaild maha natuurist, tahad lihtsalt passipilti näiteks saada või mingisugust muud dokumenti, fikseerid selle, mis sa oled näinud, kas nüüd rütmi või muid asju on, see ei ole siis tähtis.

Mind ei huvitanud, mis on ees – see on võõras, vastuvõetamatu.

Polnud selge, missugust asja ma teen, ega ei olnud ka ühtegi jutustust, keegi mulle ei rääkinud, ega ma ei näinud seda, ma lihtsalt pildi peal tegin selle jutustuse valmis: kes nad on, mis nad on.

No kuule, on asju, mis ma ei oska seletada, mis nad on. Nad ei ole miski, nad on täiesti välja mõeldud asjad, nad ei olegi asjad.

Algul paned rütmi – siis kogemata tuleb pilt – no nad on kõik niimoodi tulnudki.

Ma olen väga palju pannud rõhku isenesest tekkimisele. Nagu muusikaski on oma rütm sees – ta on nagu kompositsioon, et pilt seisaks koos.

Vitraaže sai tehtud.\*\* Tead, mida see andis? Vitraažid õpetasid kompositsiooni. Seal teed tavalise figuuri ära, siis hakkad lihtsustama, stiliseerima, tundub nagu abstraherima, aga sest abstraktsiooni ei tulnud, ei tohtinudki tulla. Sellest tuli lihtsalt üks inimene, kes oli lihtsustatud, stiliseeritud joonega, ja see figuur tuli ühendada samasuguse fooniga. Ma rõhutan muide, et figuur pidi olema äratuntav. Näiteks viljavihuga naisterahvas seisab, sirp pihus, ja haamriga üks mees lööb peale sinna, kuhu on vaja – midagi niisugust jama. Seal pidi veel mingi nipp olema, et teed ta huvitavamaks – deformatsioon tekkis paratamatult. Kuna deformatsioon on alati mulle istunud, siis seal ta süvenes veel, läks edasi pindade ja joonte kooseksisteerimises.

Umbes 15 aastat, siis ma põhiliselt jõudsin selleni, kus ma praegu olen. Nüüd ma varieerin muidugi, eksitusi erilisi ei



luba. Varem oli palju rohkem juhust.

*Nil nove sub sole* – hirmsasti pingutatakse, et midagi uut teha... Elu lõpuni võid oma pilti teha – see on alati uus, see on alati teadmata.

## Lapsepõlv ja õpingud

Tegin pika, kahe-meetrise pildiriba, ka Rahva Lehe rubriigist “Naerev maailm” võtsin joonistusi, vaseliiniga määrisin paberi ära, oli täiesti läbipaistev nagu klaas. Ise ehitasin projektori: laudadest lõin kasti kokku, seal kerisin “filmilinti” läbi, ette panin tavalise – vot, elektrit siis ka veel ei olnud – luubi, kondensori, mis võimendas valgust nii kõvasti, hullem kui 100 vatine pirn. Seinal oli voodilina ja siis näitasin kino – olin 14-15, kõik ümberkaudu poisid ja vanemadki inimesed käisid vaatamas. Kes istus ees – esimene rida, taburetid, sel oli 2 senti pilet, keskmine rida oli 3 senti, ja taga olid pehmed tugi-toolid – 5 senti. Korraga sai vaadata 6-9 inimest.

Ühes “filmis”, see oli juba instituudi ajal, tegin ilusa ümmarguse augu – kuu – keset paberit, ja puhusin suitsu vaatamise ajal – siis pilved liikusid üle kuu!

Hiljem on saanud dekoratsiooni teha, igasuguseid, rahvamajadele lavakujundusi: linnatuba, maatuba, mõned pöösad ja suured tüved ja tagafoon, madal maastikuriba – siis näed kaugele. Olin Tartu Katsere-monditehase kunstnik ligi 20 aastat, sai tehtud kõike, sisekujundusest arhitektuuriprojektideni.

Näiteks – olin siis 4-5-aastane – joonistasin, mitte niimoodi nagu lapsed joonistavad, vaid et näen otsa ja külge korraga. See oli päris huvitav kui hakkad vaatama, siis näedki. Nägin ka rakurssides. Joonistasin autosid ja inimeste osasid, eraldi nina ja silma, ja suud ja kõrvu ja käsi ja sõrmi ja käte asendeid.

### Kuidas see ikka tuleb, et hakkad inimest tükkidena joonistama?

Huvitav oli, ma lihtsalt tegin ühe käe. Oli iseloomulik, kuidas käsi hoiab midagi.

Eriti, kui nägin El Grecot Ermitaažis – tal kaks meest ja neli kätt; siis hakkasin reprodid jälgima – vaatasin, tal oli igal inimesel vähemalt kaks kätt – ei jäta mitte, oli nagu haige nende kätega, ikka enamasti graatsilised, kaks keskmist sõrme harali. Aga nad on ilmekad!

Hakkasin kunagi (1947) värvimuusikat tegema, ilma, et oleksin teadnud, – aga kus ma võisin tollal teada –, et see on juba tehtud. Ülo tuli külla – nägi – rääkisime (Valdurit ei huvitanud niisugused teoretiseerimised, aga mind see huvitas, väga isegi), hiljem kirjutas mulle ühe pildi



**Lembit Saarts. Pärnaallee ja teerist kuu all. Õli, 31.VII 1947. (“Rebasel. See on päris kena värv – roosa kuu. Romantiline. Siis ma tegin väga palju ümmargusi tae-vakehasid, ka päikest.”)**

**Lembit Saarts. Unter den Linden and crossroads under the Moon. Oil, 1947. (“At a place called Rebase. It is rather an appealing colour – pink Moon. Romantic. At that time I used to draw very many round-shaped celestial bodies, including the Sun”.)**



**Lembit Saarts. Deformatsioon rohelises. Õli, 1958.**

**Lembit Saarts. Deformation in Green. Oil, 1958.**

kohta: “Ah see siis oligi ilmselt selle vaimu väljendus”. No võib-olla tõesti, et oli, aga ma ei jõudnud nii kaugele, et puhtalt komponeerida, nagu heliredelit paned üksteise kõrvale – kuidas nad kõlavad. Ja et vikerkaarel on 7 põhivärvi. Aga oktav? Septav võiiks olla õige. Oktav – kaheksas kordab ju esimest, ülemine do ja alumine do. Aga teisel on kõik ühekordselt. Nii et 7 ikkagi. Nii et mingi sarnasus on. Ainult et laine-pikkuses on vahe. Nii ma mõtlesin... aga nii mehhaaniliselt ei saa – mul ei ole ju

noodivõtit. Ei tule midagi välja! Proovisin neid värve panna ja komponeerida. Need tulid abstraktsed katsetused, tulid ainult sellel pinnal. Aga need töid mulle jama.

Tohutu palju minu asju läks kaduma. Kõik. Eriti monotüüpiad, mul oli palju monotüüpiad. Ja siis veel niisuguseid asju – ma nimetasin neid tahmagraafiaks – seda ei ole keegi peale minu teinud: küünla või petroliumilambiga lased klaasi peale tahma ja siis sinna peale hakkad joonistama, võid akvarellipintsliga pühkida maha, ka näpuga tõmmata ja, ükskõik, pintslivarrega, jooni teha ja igasuguseid fakteure. Siis lased niiske fiksaasiga, kasvõi piimaga, lahja piimaga parem (kui rasvane, saab pilt rasvane) paberi märjaks ja nagu monotüüpiat, võtad tõmmise. Nii põnev. Saab ühe tõmmise ära, on võimalik ka teine, alati ei tule kõik ära.

### EKABL-ist võib järeldada, et sa ei lõpetanud kunstiinstituuti\*\*\*? Lõputööd ei teinud?

Ei, minul kartoon oli – siis oli komme, et sa pidid tegema 1:1 kartooni lõputööle: söe ja/või pliatsiga joonistasid lihtsalt. See oli nii tobe: teha seesama pilt valmis, varjud ja poolvarjud, kõik-kõik tee valmis, nagu ta pidi tulema, ja siis ei muud kui seesama



värvidega löuendi peale üle kanda. Minul oli see meie punt, kõik naersid ja vahtisid – no kes me koos käisime muuseumis pühapäeviti pilte ja raamatuid vaatamas.

“Las de vivre, et las de mourir” – “Liiga tulpinud selleks, et elada, liiga väsinud, et surra”, Gautier’ sõnad: Rebasel, Kambja kodus, oli see loosung mul ateljees stafelee peal. (Hiljem, kui kolhoosid tulid, siis tehti meile kolhoosikeskus, võeti kõik toad ära.)

See oli üks teatud aeg – väga raske, siis ei tohtinud nii ja naa midagi teha, ja järjest hullemaks läks – ja siis meid kinni pandigi – aga me ei tulnud selle pealegi! Siis tekkis selline masendus.

See oli Aia 63\*\*\*\*, sealt võeti mind kinni. Kastide viisi olla raamatuid välja kantud ja Julgeolekusse toodud. Mul oli ligi tuhat raamatut. Minu entsüklopeediast oli kõiksugu asju välja lõigatud, teatud nimesid, keda neile vaja. Sealt läksid kõik pildid: Valduri, Ülo ja minu pildid ja Kaja Kärneri üks suur pilt. Ja mitte ainult pildid. Kes kõrval elasid – ühe poisi seljas oli nähtud minu ülikonda – uus, must, hõbekriipsukesed olid sees... ilusa rukkilillesinise särgi ja valge lipsuga läksin linna peale – aga nad ilusasti läksid kokku! – tulid mulle tuttavad vastu: “Oi, mis vastaline, kuidas sa’s niimoodi!”.

## Seespool keelutsooni

Anu Juurak ütleb, et eestlased teavad piiritsooni\*\*\*\*. Küll aga teadis osa eesti rahvast, mis on keelutsoon – *zapretnaja zona: šag na levo, šag na pravo – budu streljat, bez predupreždenija.*

Kuna olin pritsimees, oli aega, lugesin palju vene keeles tõlkeid prantsuse ja inglise kirjandusest. Lugesin ka vene omasid, mida Eestis polnudki võib-olla saada. Leskovi. Mu vene keel muutus, esialgu vähemalt – ütlesid, et sa räägid nüüd nii teistmoodi: *vsjo ravno* asemel – *vse ravno*. Aga keelt õpib ju ikkagi konversatsioon.

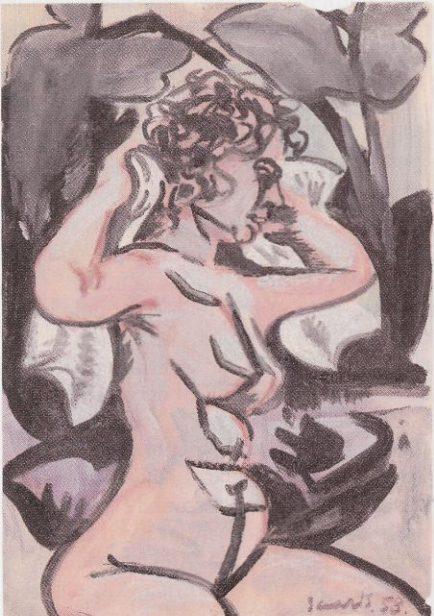
Kunstniku amet laagris tähendas, et igaüks tahtis saada oma portreed – kõigil pead paljad, aga ütlesid ikka: “Tee mulle kolm lainet.” Selline soengumood – et koju naisele saata. Olid tõesti nagu asjamees – looja. *Oi, pohoš, u njevo zolotõe ruki.* Tingimus oli, et sa pidid nii ära tegema, et ikka ära tundis, et sarnane – muu ei olnud neile eriti tähtis. Aga muidugi, tuli muud ka teha.

Kapten Kozlovile, Lõuna-Kasahstani piirkonna vanglate tuletõrjeülemale, tegin tsiviilkaiste loengute materjale, aatompomm oli tollal salastatud – mina sain neid materjale lugeda. Ja karikatuure loengus tukkujaist. Tellis ka sellise pildi –



**Lembit Saarts. Naisfiguur kätega. Harilik pliiaats, 1953. (Ukrainlanna, vangilaagris joonistatud.)**

**Lembit Saarts. Woman figure with Hands. Ordinary pencil, 1953. (A Ukrainian, drawn in the prison camp.)**



**Lembit Saarts. Kuivatab käterätiga. Õli, 1958. (“Kas see on peast tehtud?” – “Noh, peast rohkem, aga võiks ütelda, et mingisugused mälestused, nähtud...”)**

**Lembit Saarts. Wiping on a towel. Oil, 1958.**

metskitsed kuupaistel. Tulekaitse plakatid sai tehtud ja igasuguseid silte, “Ne kurit!” jms. Kodunt saadeti värvid. Laagris olid väikesed võimalused. Millega veel sai tehtud: kusbaslakiga – sellega kirjutati vangi numbrid riiete – seljale, reiele, varrukatele – igaüks kirjutas ise – minu number oli CDD322 Z/K; omatehtud tindiga (lilla pulber vee sisse, sulab ära, ongi tint). Sauna juures oli vanglaülemate vannituba, sinna tegin kahe aktiga seinamaali! – vesi-värvidega – krohvi peale.

Ma sain ju hambakroonid peale: grusiinist tehnikule (arst oli sakslane, mõlemad ka ikka vangid) tegin suure grupiportree, peal terve perekond, naine ja lapsed ja tema ise – saatis koju.

Olen kah vene-nõukogude Julgeolekus töötanud, ainult et alama koha peal – vangina. Mitte liiga kõrge koha peal. Aga ikka ma töötasin seal. Ma seal tegin palju, kustutasin tuld ja... panin põlema ka vahel ja nii edasi-tagasi. Tuletõrje plaan oli. Ma olen mitu korda tule kustutamist läbi viinud... kuidas seda vanasti öeldi? – teostamine, jah. Kevadküli teostamine, sügiskünni teostamine. Kunstnik tegi kavandi, aga fondi töötaja need kõik teostas.

## Tule kustutamise elluviimine.

Jah – surmaotsuse elluviimine – miks selt-simehelikes kohtutes ei mõistetud kedagi surma? Sellepärast, et ei leitud küllaltki seltsimehelikku timukat.

Ma sain pritsimeheks kahel põhjusel: et ma olin üldse kõbus ja sportlik, seal pidi terve olema, jooksma ja hüppama, ning teiseks seetõttu, et vajati siltide kirjutajat ja kunstnikku.

Aed oli liiga kitsas – ta oleks võinud laiem olla...

## Kuidas sa võtaksid kokku Gulagi kogemuse?

Algul oli vastik, pärast harjus ära. Pika-peale harjub ära. Mina harjusin kah ära seal elamisega, mis siis ikka. Seal oli väga palju toredaid inimesi. [Saarts annab mitmed värvikad portreekirjeldused.] Alati on nii, et kuskil midagi kuidagi on, kunagi ei ole nii, et kusagil ei ole midagi.

Aga millest kõige rohkem tundsin puudust: et ümberringi ei ole omad. Hea küll, vene keelega igal pool ajad asju – kasahhi keelega polnud midagi teha – aga mul oli vaja meie ajalugu, meie kirjandust, meie kunsti, kõiki meie inimesi – seda ei olnud seal. Hiljem kutsuti, näiteks Lvovi, ma oleksin saanud hea kunstniku koha...

## Millal jõudsid tagasi?

See oli peale jaanipäeva 1956, kui oli esimene Balti riikide üliõpilaste laulupidu, just sel päeval, kui Tartus laulupidu käis,



saabusin rongiga. Nägin tuttavat tüdrukut eemalt, aga ei julgenud ligi astuda, niivõrd kauge, võõras tundus kõik – unustatud.

### Soosteriga seoses on räägitud, et ta tundis vajadust vangilaagris olnud edasi anda, üles maalida. Kas sa tahtsid seda jäädvustada – või unustada ja edasi minna, võimalikult kiiresti?

Ei nii ega naa. Seda asja, mis on olnud, seda ei saa päriselt unustada – no, mis just läheb meelest ära. Mõnikord äkki tuleb üks ja teine asi meelde. Aga sellest ei ole küsimust tekkinud. Lihtsalt ta oli niimoodi. Siin oli jälle raudne eesriie. Okupatsioon on kogu aeg meil olnud.

Ja Üloga meil sellest juttu ei olnud. Ta tahtis ikka tagasi tulla, Moskva pidi olema hüppelaud Eestisse.

## Täiesti vaba maalimine

[Vaatame Michel Seuphor' "Dictionnaire de la peinture abstraite'i" (1957): Hartungi tungjooned, Rothko – nii väike skaala, aga alati uus ja põnev.

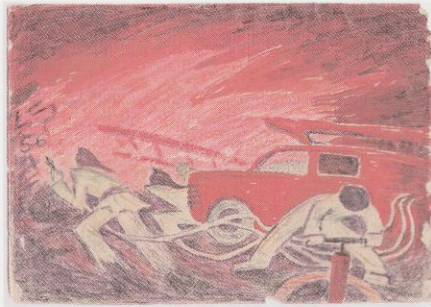
### Sa oled teinud n.-õ. abstraktset, samuti maastikuvisioone ja -emotsioone jms. ning lausa füüsilist figuuri – milliseid seoseid sa laadide vahel tunnetad?

Ei tohi ennast piirata mingisuguse "-ismi-ga", üks ei välista teist, kõik võivad olla, ainult ükskord võib üks rohkem olla ülekaalus, või kuidas nad ütlevad – prevaleerida sinu tunnetes ja mõtlemises, ja sinu suhtumistes üldse asjadesse, ja teinekord mõni teine. Kõigega tuleb natukene, mitte natukene, vaid parasjagu ja üsna tõsiselt tegeleda. Mitte mingisugust nalja ei ole – mäng on ka tõsine asi – kuigi loomisel on mänguelemente väga palju. Jumal muidugi lõi. Inimene ei loo midagi, inimene vaid lõhub. Teisest küljest, kuidas selle Jumalagagi lood on, kes seda teab, kas temalgi aega on.

Kriitikud märkavad sageli seda, mida nad pildi peal ei näe; nad ei vaata seda, mis seal on! Aga ma ei ole tahtnudki, mitte mina, aga ükskõik kes – pole tahtnud seda öelda, mida nad ei näe, vaid seda – vaadake seda, mis on!

Aga seda, et miks ta ei ole nii, miks ta ei ole realistlik, või miks ta ei ole impressionistlik või miks ta ei ole abstraktne – seda ei ole mõtet kritiseerida. Lihtsalt ei ole tahtnud teha. Need suundumused ju vahelduvad kogu aeg.

Sest ma tahaks, et alati oleks erinev, ja seal ei ole mingeid piire, kas ta on abstraktne või ei ole. Sellel ei ole tähtsust. Ma olen abstrakti pooldaja olnud ja olen ja ka jään selleks. Aga, samas ma ei eita, et see ei võiks olla esemelik üldse, ta võib olla ka



**Lembit Saarts. Tule tõrjumine. Segatehnik, 1956. ("Pritsimiseel on üks õpetus – mitte tulele järgi minna, vaid alati vastu, siis saad tulest jagu.")**

**Lembit Saarts. Warding off the fire. Mixed media, 1956.**

esemelik – aga parem oleks minu puhul igal juhul, kui see ese oleks minu ese, läbi minu käinud. Siis on tal mõtet. Siin on 1962. aasta pilt näiteks seinal, "Rüütliromaan" on nimi – seal on kõik justkui esemed, aga ta on tegelikult abstraktne.

Ükskõik, mis asja ma teen, näiliselt ta võib olla ka üsna esemelik, aga need esemed ma deformeerin nii ära, et ma teen pildi, mitte ei tee esemeid. Ma teen esimest pildi, ma pean saama pilti teha – siis ma teen. Kui ma ainult esemeid teen – mis ma sest ikka teen!

Vaba maalimine – see on mitmekesine, ja kui sa teed endale normi, et sa ei korda seda, mis on tehtud – küll on veel asju, mis on vaja teha. Neid on nii palju. Ei saa olla seda, et nüüd oleme ammendanud. See on vale juttu puha. Mina ei usu seda.

Kõik on tehtud!? Ainult sinu enda pilti ei ole veel tehtud. Mitte, et sa nüüd hakkad tegema pilti, mida keegi pole veel teinud. Sel ei ole mõtet. Seda ei saa keegi teha. Ainult selle pead tegema, mida ise saad teha. Sa teed lihtsalt enda pilti.

### Oled palju kunstnikke nimetanud, El Greco Hartungini, kas võiksid öelda, kes on südamelähedasemad?

Raske öelda. Aja jooksul ükskord on üks, teinekord hoopis teine. Alklassis olid Ohakas ja Sooster koos Elmar Kitse juures, nemad ajasid taga kangesti nüüdisaegset, keda siis olid näinud raamatukogus või kus tahes, kõiki neid Lääne-Euroopa moodsaid – suhteliselt moodsaid, need olid ka muidugi kõik ennesõjaaegsed.

Minule istusid vanad, näiteks Velazquez, Rembrandt. 1945. aastal tegelesin ekspresionistidega: Munch, Liebermann, 1946-ndal tuli impressionismivaimustus. Hiljem hakkasid istuma just

kaasaegsed. Itaallased. Mind just Pompeo Borra mõjutas, Kitse jälle Tosi – vastu valgest motiivid eriti. Morandi muidugi. Ja Mirò, Klee jt.

Ja prantslased... Cézanne ikkagi – väga kõva põntsu pani mulle 1947.-48. aastal, isegi 1949-ndal veel. Mulle meeldis Cézanne'i juures see – mitte kogu aeg ei pea niimoodi tegema –, aga näiteks, kui sa maalid, siis mõtled tükk aega enne, kui selle löögi ära paned, siis enam ei puutu seda. See andis pildile värskuse, ma nägin, et see annab värskuse. Eriti just maastiku peal vaatasin. Tema käis Saint Victoire'i mäe maalimas, seal Aix'is – käisin ka Äksis ükskord.

Ingav on, kui sa teed ainult ühte. Esiteks, aeg läheb aina edasi, järjest tuleb uut juurde. Aga see uus on ikka seesama vana. Ometi kõik nagu muutuks. Aga sinu enda pilti ei ole ju keegi teinud. Hakata teise pilti lihtsalt tegema – oi, nüüd on nii moes! – nüüd on suur lipsusõlm – nüüd on väike lipsusõlm – nüüd on mansetiga püksid – nüüd ei ole jälle – kuhu ma siis niimoodi jöuan? Mis kunstil sellega pistmist on? Absoluutselt mitte mingit. Kunst – midagi tunnetusega on pistmist vist. Esteetika ei ole mitte ainult ilu.

Mul oli Walter Freimanni tunnetusteooria raamat – Descartes: "Cogito ergo sum"...

### Maalin, järelikult olen (kunstnik). Või Beuysi lauset "Igaüks on kunstnik" kaasates: olen, järelikult olen kunstnik. Olen – siis ma pean ju olema.

[Saarts otsib välja Wilhelm Jerusalemale "Sissejuhatuse filosoofiasse" (ilm. 1922, Tln: A/S Varrak, tõlkinud Hugo Reiman).] "Inimese esteetiline elamus (Verhalten) on isesugune hingeseisund, mis kultuuri arenemise vältusel mitmeti on diferentseerunud ja komplitseerunud" [lk. 101].

### Ükskord sa mainisid: "Olen mõelnud, et igal teosel võiks olla funktsiooni lõbu". Mis on "funktsiooni lõbu"?

On norutundud ja igasugused tundmused tükivad, aga esteetika tahab meeldivaid asju, see on tunnetuse värk, taju – sa midagi võtad vastu või midagi tunned. See, mida sa tunned – et see oleks meeldiv. Vat, ma mõtlesin välja, mis on ilus – enda jaoks – kuigi ma siit ja sealt lugesin, mis ilu on. Üks ilu on näiteks seotud "liigi ideega". Miski sellele liigile omane: koer olgu võimalikult koera moodi, siis on ta ilus, hobune hobuse moodi, inimene inimese moodi, mees mehe moodi, naine naise moodi. Kui vastupidi oleks, siis ei ole nii ilus – kuidas sa's ütled, et ilus takiskoer küll, aga nagu elevant.

Maadlesin selle küsimuse kallal kuna-





**Lembit Saarts. Lüüdi ja Vaavi Otepää Keskkooli intris. Sinine tušš, 01.08.1958. ("See on Valve Janov ja see pikk tüdruk – Lüüdi Vallimäe-Mark, triibulisel madrusesärgid olid seljas. Need on natuurist tehtud.")**

**Lembit Saarts. Lüüdi and Vaavi in the hostel of Otepää Secondary School. Blue ink, 1958.**

**Lembit Saarts. Paar. Monotüüpia, 1958.**

**Lembit Saarts. Couple. Monotype, 1958.**

**Lembit Saarts. Improvisatsioon kollasel paberil. Punane tušš, 30.3.1962. ("Alguses kaks plekki ja mõned jooned, siis hakkasin neid plekke ühendama joontega.")**

**Lembit Saarts. Improvisation on yellow paper. Red ink, 1962.**

gi, siis tulin järeldusele, et ilu on midagi, mis on kõrgemate meeleaistingute abil vastu võetav. Ta on küll meeleline, aistingutesse puutuv, kuid see on esteetika üks osa. Peamine ongi, et esteetika ei ole nii pealiskaudne, ainult ilu või midagi. See on sisemine. Juba liigi idees on ilu sees.

Tegelikult see maalimine ise, kui ta ei ole lihtsalt kohustus, vaid rõõmsa meelega vabast tahtest tegeled sellega, siis tekib ka funktsiooni lõbu. Nii nagu hää tujuga hakkab mõni laulma. Kui paha tuju on, siis, noh, võib ka maalida, muidugi... üldse tööga, kui seda ka tööks nimetada, on selline asi, et on raskusi, kui sa oled haige. Mõnda muud asja teha haigus ei takista, aga kunstiga tegeleda mina isiklikult ei saa. Võib-olla mõni saab. Ütlevad ka niimoodi – haiged inimesed... Natuke Freudi kanti hoiab selline hoiak. Tänapäeval enam Freudi nii väga tõsiselt ei võeta. Kuigi mõned võtavad. Ja mõnes asjas võtavad. Müüt ei pruugi muidugi olla.

Meeleolu peab olema hea. Kui panen kaks või kolm värvi kõrvuti, siis ikka tekib mingisugune tunne mul. Kuidas nad mõjuvad mulle. Samuti nagu panen kaks heli üksteise kõrvale, kuidas nad mõjuvad. Esteetika – inimesed ei salli, ei poolda

sedä sõna praegu –, noh, see taju ja need asjad on olemas siiski, seda ei saa väelda, olgu nüüd kes ta oli, kes esimesena hakkas seda sõna kasutama ja juba mitusada aastat tagasi, aga siiski on selline asi, et ta on olemas.

Anatole France arvab, et kunstis tuleb teha ainult seda, mis on ilus ja meeldiv. Samas Kits ütles ka, et peab kuidagi moodi midagi meeldivat olema pildis. Sellepärast ma ei saa aru negatsioonist, kuidas ma ütlen: miks ta peab inetu olema? Halb ja inetu ja vastik ja räpane ja võigas ja kõik selline – kõik niisugused sõnad. Aga miks ta ei võiks meeldiv olla?

#### **Aga elus on ju ka inetut – miks siis kunstiteos seda vältima peaks?**

Elus on inetut küll, aga ega kunst ei ole elu kopeerimine, kunstide ja elutõde on erinevad asjad. Ja kui teda üldse vaja on... Ta peab olema see, mida meil vaja on.

#### **Aga kui tahetakse inetu abil inetust vabaneda?**

Vot-vot-vot, see on niisamasugune, nagu Kohtunikulehes oli karikatuur, et politsei ajas surnuks jalgratturi ja ei saanudki karistust.

Kui sa maalid ja rõõmu ei tule... Mingisugust otsimist ei ole, aga kõik on üks leidmine, juhus, ja kui on selline juhus olemas, et kogemata juhtub mingisugune vahva leidus – siis on meeldiv tunne ja see ongi, mis rõõmu teeb ja mis teeb isu teha. Ja mis teeb veel isu teha, kui nüüd lisada, on see, kui ma käin näitusel või ükskõik kus, näen midagi tõesti pilti või asja, mis mulle pakub suure elamuse – meeldivast küljest, siis tuleb isu teha ise ka midagi – mitte nii, et järgi teha, vaid just vastupidi, teha ise-ise: näed, et on võimalik teha küll, see teine oli teinud ise, midagi niisugust, mida ma pole enne näinud.

\* 1949. aasta novembris-detsembris arretereeri Lembit Saarts, Ülo Sooster, Valdur Ohakas, Heldur Viires, Henn ja Ester Roode. Ülekuulamised kestsid ligi pool aastat, järgnes vangilaager. Saarts saadeti Kasahstani Dzezgagani (lähemalt Tuna, nr. 1, 1999, Juta Kivimäe ja Peeter Väljas).

\*\* Saarts tegi vitraaže paljudele asutustele, ehitusettevõtetele, autobaasidele, kolhoosidele pärast laagrist naasmist (1956), ja ka 1960-ndail. Tellimusi üle Eesti aitas Tartu kunstnikel hankida omas ajas fenomenaalne mänedžer Jaan Tarmu.

\*\*\* Saarts alustas kunstiopinguid 1942. aastal Tartu Kõrgematel Kujutava Kunsti Kursustel (Pallases) ja jätkas Tartu Riiklikus Kunstiinstituudis kuni 1948. aastani.

\*\*\*\* Praegu Tartus Vanemuise 63, kus instituudi ajal elasid koos L. Saarts, Ü. Sooster, V. Ohakas.

\*\*\*\*\* Intervjuu Anu Juuruga, kunst.ee 3/2001.



## Igavese Linna vaade

Anu Allikvee annab au Giovanni Battista Piranesile, kelle Rooma varemete graafikas nähakse hämara inimloomuse võrdkuju.

G. B. Piranesi. Unistuste arheoloogja. Väliskunsti muuseum, 25.12.01–01.08.02.

Kõik kunstnikud on seotud oma aja ja ruumiga – ja seejuures kahekoridselt need, kes kujutavad vanu ehitisi ehk siis (möödunud) aega (praeguses) ruumis.

18. sajandi ühe tuntuma looja, graafiku ja arhitekti Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) aeg oli valgustusajastu, mil jumaldati kõike loogilist ja mõistuspärast. Sellest välja kasvav uus kunstistiil klassitsism otsis ja leidis oma ideaalid – suurejoonelisuse, tasakaalu ja õilsa rahu eelkõige antiigis. Mineviku pärandit vaadati kui eeskujut ja teaduslikku uurimisobjekti. Samas olid sel ajajärgul moes õrnad tunded ning J.-J. Rousseau' mõjul püüti kontakteeruda kõigega, mis seostus looduse ja loomulikkusega. Elu kaduvuse tunnetamine varemete vahendusel andis alust sentimentaalseteks mõtisklusteks.

Kui vaimsalt oli Piranesi oma loomingu kaudu ühenduses möödunud aastasada-dega, millal loodud ta armastas, uuris ja kujutas, oli ta elu ruumiliselt üsna piiratud. Kuigi sünnipäralt veneetslane, valis ta elupaigaks Rooma. Sealts reisits ta ära vaid arheoloogilisteks avastusretkedeks, eriti Pompejisse ja Herculaneumi kui muististe paradüüsi. Kuid see-eest on Piranesi kodulinn religioossete ja hariduslike palverännakute sihtpunkt, põhjatu varaait, mida ta kaasaegne J. W. Goethe peab maailma pealinnaks ja diskussioonipartner J. Winckelmann nimetab kogu maailma kõrgkooliks.

Piranesi kui graafiku pärand on väga mitmekülgne, sisaldades üle 1000 teose. Teatud määral võib teda pidada teadlaseks, kelle mõnedel antiikmuinsusi täpselt ja uurimuslikult laadis jäädvustavatel gravüürikogumikel oli sellal alles tekkivas kunstiteaduses oma küllalt oluline roll.

Hoopis teistsugusena tutvustab ta end aga veduutidel<sup>1</sup>, eriti 1748. aastal alustatud suureformaadilises sarjas “Rooma vaated” (“Vedute di Roma”). Selles põimuvad ainulaadseks romantilis-müstiliseks tervikuks Itaalia metropoli ja selle lähiümbruse ajalooliste (ja osalt ka kaasaegsete) ehitiste kirjeldamine ja nende emotsionaalse olemuse edasiandmine, kusjuures kujutised

on peaaegu portreelised. Nendes töedes avaldub ta lavakujundaja ettevalmistus, mis määrab ta kompositsioonide ülesehituse, suunab vaataja pilgu diagonaalis (lava)sügavusse ja muudab ta kompositsioonid eluteatris pidulikeks ja võimsateks kulissideks. Tema teoste iseärasus, normaalsest tunduvalt madalamale või vastupidi, kõrgemale asetatud silmapiir, võimendab seda tunnet veelgi.

Professionaalina näeb ta ehitist erinevalt, sest tema jaoks ei ole maja sein, millele on siin-seal lisatud kaunistusi. Kuigi ta joonistused on nii hoogsad, et vahel näib, nagu püüaksid ta hooned füüsikaseadusi eirata, on tema kujutatud ehitistel alati kandvad ja kantavad osad. Jätmata midagi märkamata, suudab ta teha üldistuse hoone ülesehitusest ja samas ka selles peituvast sõnumist vaatajale.

Loomulikult ja vabalt ühendab ta oleviku minevikuga. Nähes neid teineteisel põhinevas ja üksteisest välja kasvamas, ei vastanda ta Rooma riigi kadunud au ja kuulsuse mälestusmärke argiselt asjaliku kaasajaga. Seepärast ei mõjugi ta peamiselt antiikmälestisi tutvustavates sarjades võõrana ei võimad baroksed ehitised – need on ju vaid osa linna auväärsest! – ega kiriku küljes kuivad linad, mis on ju vaid osa elust enesest.

Piranesi Rooma samaaegselt hääbub ja areneb, lammutab ja ehitab ning jääb pidevalt muutudes alati samaks. Siin on kõik võimalik: templid muutuvad kirikuks, foorumid elumajaks ning ürgvanad egiptuseobeliskid kasvanud välja uusaegsetest väljakutest. See on Igavene Linn selle sõna poeetilises ja ka otseses mõttes, maailma keskpunkt nii antiikrahvastele, praegustele ja tulevastele katoliiklastele kui ka üldse kõigile kultuursetele inimestele.

Kuid Piranesi ei jäädvusta mitte ainult käegakatsutavat, vaid ka pelgalt tunnetatavat. Ta (pildi)maailma salajane ja salapärase pool kasvab välja püüdest näha nii Rooma linna, antiikkultuuri kui ka inimese enda fassaadi taha peidetud olemust. Nagu kaoks unenäo ja reaalsuse piir. Arhitektuur ei taha siis enam alluda ei inimhõimusele ega füüsikaseadustele, vaid muutub isepäiseks nagu loodus, mis kasvab seal,

kus võimalik, ja nii palju, kui saab. Siis juhib kunstnik vaataja hämaratesse käikudesse ja tutvustab talle väljakuid, millel ei näi olevat piire. Tavalised veduudid on muutumas visioonideks.

Näiteks kõrgemalt kohalt avanev vaade Rooma foorumi varemeteväljale (“Campo Vaccino vaade”) on kui lõputu teekond läbi aja ja ruumi, läbi (antiik)kultuuri öitsengu, hävingu ja püsijäämise, mida sümboliseerivad esiplaanil seisvad sambad.

Isegi näiliselt lihtsad ja realistlikud motiivid mõjuvad süvenemisel kummaliselt ja erutavalt, sest peidavad endas rohkem, kui me esmapilgul hoomame. Seetõttu tundub, et ka täiesti tavaline vaade jõesaarele, mis seal asuvate haiglate kaudu on seotud nii elust lahkumise kui sinna tagasipöördumisega, peidab endas mingi vihje (“Vaade Tiberi saarele”). Muidugi on see Tiber, aga samas ka antiikse surnuteriigi piir, “surma jõgi” Styx. Üle selle viib hingi vana paadimees Charon, oma lõputust tööst väsinud ja küürus nagu tema Rooma kolleeg Piranesi veduudil. Ja kogu paadikujuline saargi on kui inimeksistentsi tähendav laev, mis ujub kahe kalda vahel, igavikus enne ja pärast maist elu.

Kohati muutuvad isegi inimesed poolde läbipaistvaks. Meenutades pigem värviplekke kui elusolendeid, illustreerivad nad ütlust “Ars longa, vita brevis est” (“Kunst on pikk, elu lühike”). Nende mineviku ilust joobunud, selle ees aukartlikult kummardanud või erutatult žestikleerivad kujud sulavad kokku arhitektuuri- ja mis omakorda on muutumas osaks loodusest.

Kujutades ehitise lagunemise staadiume, jäädvustab Piranesi tegelikult surma võidukäiku. Nii nagu lihast ja luust inimesest saab lõpuks muld, variseb kivist hoone liivaks. Kuid see polegi niivõrd häving, kuivõrd ainete algolekusse tagasipöördumine. Piranesile, kelle puhul erinevalt 18. sajandi üldisest hoiakust puudub rõhutatud sentimentaalsus, on see protsess pigem loomulik kui kurb. Nii nagu ta ei haletse kuulsaid ehitisi, mis on allutatud lagunemise seadusele, ei kurvasta teda vaesed, kelle armetu elu mõjub monumentide taustal tühisena. Õilsad antiiksambad





G. B. Piranesi. Vaade Tiberi saarele. Sarjast "Rooma vaated" ("Vedute di Roma"). Ofort, 1775. Mikkeli muuseum.

G. B. Piranesi. View of an eyot on Tiber. From the series "Views of Rome". Etching, 1775. Museum of Mikkel, Tallinn.

nende ees istuva kerjusega, koorma all tuikuva tiine eesli, hulkuva koera ja räbalates naisega ongi ju tõeline Rooma, selle hiilgus ja viletsus.

Samas pole ta hoiak kujutatava suhtes mitte sugugi vaid asjalikult fikseeriv, tema taotlus on pigem filosoofiline. Ta proovib aru saada lõputust maisest ringkäigust, mille käigus uus vananeb ja ammu unustatud vana mõjub uuena. Ta vaatleb pealetungiva looduse kõikvõimsust, mis varjutab inimloomingu saavutused nagu sammal katab kivi. Ta teeb seda kõike, sest murranguajal elades otsib ta lahendust küsimusele, mis on siin ilmas möödumise ja mis on jääv.

Kuid Piranesi võime muuta reaalse fantastiliseks ja fantastiline reaalseks pole ammendamatu mitte ainult olemasolevate ehitiste kirjeldamisel. Kahes variandis ilmunud sarjas "Vanglate fantastilised kujutised" ("Invenzione Capric(ciose) di Carceri") viib ta vaataja ekskursioonile imaginaarsele maale, milles kõik on sedavõrd suurejooneliselt hirmutav, et tahaks sellest nagu unest ärgata. Kuid teisalt muudab just seesama pinge helge ja ilusa ning

tumeda ja koleda poole vahel Piranesi loomingu justkui pilguks valgustusajastu haritlase hinge. Selle teadvustatud (ehk maapealse osas) domineerivad optimismi päikesepaiste, varemtest tõusev elu kui usk hariduse ja mõistuse võitu ning antiigiuurimine kui uue ideaali peegeldus. Alateadvuses (ehk siis maa all) aga peidavad end absolutistliku aastasaja poolt allasurutud demokraatiatootlus, piinatud eneseväarikus ning vangistatud vabaduspüüe.

Samas on siin võimalik ära tunda ka euroopaliku sümboolika kujundeid. Nimelt viitavad trepid vaimsetele protsessidele inimhinges, see on aste-astmelt jõudmine uutele teadvuse (või tunnetuse) tasanditele. Piranesi vangid, kes lootusetult ringi ekseldes näevad üha uusi õudusi, sammuvad neist pidevalt üles või astuvad alla, justkui tehes pidevalt läbi mingit iidset initsiatsiooniriitust. Viimased nõudsid nimelt "reisi" alla, hinge ürgpimedusse, et leida sealt müstiline tarkus ja tulla siis uuendatuna tagasi. Sealjuures on keerdtrepp (esineb lehel "Töstesild") otse salapärasuse tähis.

Kõikvõimalikud redelid, mis nagu

suunduvad kõikjale, kuid lõpevad sageli tühjuses, viivad mõtted täitumatutele unistustele ja rahuldamata soovidele. Ikonograafias kehastavad nad juurdepääsu Absoluutse juurde ning teekonda siit ilmast teise. Sama tähendust kannavad ka kõikjal ähvardavalt rippuvad köied, mis ühendavad eri maailmu, kuid seostuvad ka surma ja ahastusega. Veelgi enam sisendavad ohutunnet hiiglaslikud piinariistad, mis kerkivad esile nagu kummitused ning viitavad nähtavasti salajastele hirmudele.

Kuna nende kummaliste ruumide "arhitektiks" on barokne kunstnik, ei olegi nii üllatav, et ta piinakambrid on isegi dekoreeritud. Kord märkame me roomapära friisi, kord võimsaid, Vana-Ida lossivalvureid meenutavaid lõvireljeefe.<sup>4</sup> Ei puudu ka lipud ja kiivrid (leht "Trepp trofeedega"), kehastamas vastavalt võitu (kas iseenda üle?) ja kaitset (enda kurjuse eest?). Siin-seal rõngaid suus hoidvad kiskjapead on antiiksete urnide käepidemed, mis valvasid teed paradüüsi ning tähistasid kuhugi sisenemist või üleminekut.

Ei puudu isegi vangla vanglas – sule-



tud trellitatud ruumid –, mis peidavad endas saladusi. Võib vaid oletada, et nende taga on varjul inimeste varjatuid osa, mis murrab vangistusest välja vaid kriisihetkedel, kui südamlikust pereisast võib saada mõrvar ja paadunud egoistist kangelane.

Lisaks kõigele mõjub siin põhiliste ehituselementide, massiivsete kiviplokkide ja pidevalt korduvate ümardaarte rütm kuidagi pidulikult ja sakraalselt, meenutades süngeid ja jõulisi romaani stiilis katedraale, “Jumala linnuseid”. Eriti sarnased on nendega krüptid – kirikute pühimad, maa all asuvad osad, millesse sisnemine tähendas sümboolselt meditatsiooni kui laskumist sügavusse. Ümardaared iseenesestki on kujundid, millega määratud hämar ruum võib mõjutada alateadvust enam kui seda arvata võiks. Sarnanedes kaudselt emakoja vormidega, võivad need mõnede psühholoogide arvates viia sünnieelse seisundi meenumiseni. Võimendades seeläbi psüühika tasakaalu või vastupidi – tasakaalutust, valdab siis inimest vastavalt ta hingelaadile kas kõikevaldav rahu või seletamatu hirm, mida vahendab nimetatud sari.

Näib, et kohati on Piranesi läinud veelgi kaugemale ja jõudnud lausa esiaja mõtlemise tasandile. Miks muidu viirastub talle megalitilistest kiviplokkidest värv (lehel “Hiidratas”), mis on peaaegu sama sugune kui sissepääs kunagisse keldi<sup>5</sup> pühamusse? Uks ise on vanades kultuurides müütiline siin- ja sealpoolsuse piir, nende ühendaja ja lahutaja. Selle kaudu toimuv preestri rituaalne suundumine pühasse koopasse oli sisnemine pimedusse, tundmatusse ja iseendasse.

Pealegi hõljab selle kohal viirastuslik hiigelratas, ülemaailmselt püha kujund, mis sümboliseerib päikest ning sellega seotud aastaegade ja elu enda igavest ringkäiku. Ratas – nagu tunnel – võib inimese silme ette ilmuda isegi kliinilise surma seisundis, kusjuures selle pöördumine alla viib siit ilmast ära ja tõus üles toob surija ellu tagasi. Päikese kehastusena on see lisaks taevane, mõistuslik, mehelik ja viljastav alge, mis seisab maist, instinktiivset, naiselikku ja viljastatavat alget märkiva koopaukse kohal.<sup>6</sup> Mõistatuslik on hiidratas nagu pildiraami taga avanev ülemaaine masinavärk, mis on võib-olla viide Jumala loodud harmoonilisele maailmakorrale. Ümbritseb sealt paistvat ju universaalselt püha kujund – ring, mis märgib lõpmatust, igavikku, tervikkust, täiuslikkust jne. Või on need siiski hoopis uue, seekord taevase vangla alustalad?

Psühhoanalüütiku pilguga vaadates võib selles kujunditepaaris, milles üks on selge ja pärani avatud, teine aga suubub salapärasusse, näha aga lisaks veel lootust ja hirmu. Mõlema ühele pildiruumile

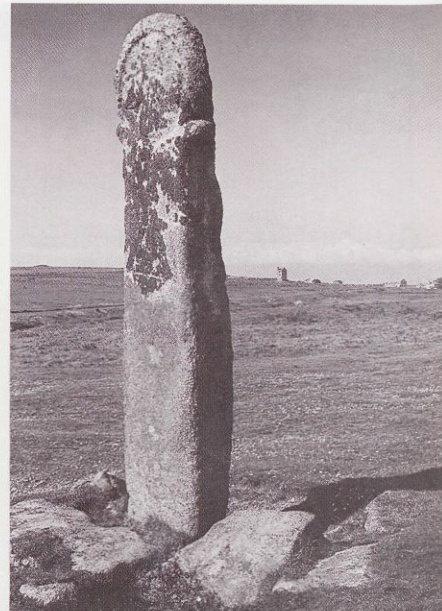
mahutamine on tõenäoliselt katse neid oma hinges tasakaalustada.

Kummalisi kokkulangevusi ürgsete, eriti aga keldi kultuurist pärinevate kujunditega on teisigi. Näiteks kohtame estambis “Piilar kettidega” (2. variant) hauakivi, mille seest vaatavad vastu näod. Kas need on surnute portreed või hoopis maharaiutud pead, mida Euroopa algasukad austasid elujõu kandjatena ning müürisid seetõttu oma pühamute uksepostidesse? Sellisel juhul tähendaksid kaks kõrvuti asetatud pead võimet näha korraga sisse ja välja. See on fakt, mida Piranesi saenvalt küll teadis, kuid mis võis siiski mingi ähmase “mälestuse mäletusena” esile kerkida.

Tuli, mis põleb ta “õuduste majas” (leht “Suitsev tuli”), meenutab põletusohvrite toomist (suits viis ohvri keha – olgu siis looma või (keldidel ka) inimese – otse jumalate juurde). Veelgi äratuntavam on viljakussammas, mis esineb ühel ta joonistusel. Egiptusepärased lisandid viitavad siin küll obeliskile kui päikesekummardamise märgile, kuid vormilt on see siiski täpselt nagu keltide maailma telg ja elu võti ehk teisisõnu stiliseeritud fallos.<sup>7</sup> Lisaks nimetatud organile ning inimpeale pidasid keldid pühaks ka reiekonte. Paar selliseid nõjatubki Piranesi “Rooma muinuste” sarja III osa tiitellehel vastu tuhaurni, mille tagant piilub välja... kolju.<sup>8</sup>

Eriti hämmastav on, et Piranesi kivises põrgus on isegi kaev. Kas pakub see kosutust vangide piinatud ihudele? Või hingedele? Vist mitte, sest nii nagu kõik muu on seegi kujutletud, kuid tähenduslik. Vesi on mateeria algvorm, kõikide asjade algus. Euroopa eelkristlikes usundites seostus see jõududega, mis andsid nii maale kui inimesele viljakuse. Kristus jällegi rääkis usust kui elavast veest, seega hakkas kaev kehastama lunastust. Johannese ilmutusraamatus mainitakse aga hoopis põhjatut sügavust, mis on ühenduses põrguga nii nagu kaev maa-aluste nähtamatute veevarudega. Keltidegi jaoks oli see maagiline juurdepääs teisipoolsusse. Seetõttu me ei tea, kas Piranesi vangla veevõtukohast, s. t. inimhinge sügavaimast sügavusest, ammutatakse ürgset soojätkamise tahet. Või on seal headuse ammendamatu eluvesi? Või ehk põrgu piiritu kurjus? Aga kuni me pole seda proovinud, võime uskuda parimat. Nii on selles pimeduse pelgupaigas natukenegi lootust. Lootust, mis sureb alati viimasena.

Piranesi fantastilised paigad, mis kaardistavad inimloomuse läbiuurimata piirkondi, on kahtlemata ta loomingu süvaolemuse mõistmise võti. Ja siiski on raske vastata küsimusele – mis ajendas Piranesit sellist teemat niimoodi käsitlema. Arhitektuursed improvisatsioonid iseenesest ei ole



**Keldi viljakussammas Himons (Cornwall, Inglismaa); Päikesevanker (Trundholm, Taani); keldi hauakamber BrynCalli Ddu (Anglesly, Wales).**

**Celtic fertility pillar Himons (Cornwall, England); Chariot of the Sun (Trundholm, Denmark); Celtic burial mound (Anglesly, Wales).**

midagi uut. Otse vastupidi, see 18. sajandil armastatud žanr, osa ajastu vaimususest! On tähelepanuväärne, et G. Tiepolo müstilised ofordisarjad “Varie Capricci” ja “Scherzi di fantasia” valmisid 1744. Just siis peatus Piranesi ülimalt tõenäoliselt tema ateljees Veneetsias. On usutav, et inspireerituna ja julgustatuna õpetaja eeskujust, lõi ta mõni aeg hiljem esimesed lehed käsitletavast seeriast.

Üldse oli vanglateema Piranesi kaasaegsete jaoks üsna huvipakkuv. Seda





**G. B. Piranesi. Teine vaade Sibüllil templile Tivolis. Sarjast "Rooma vaated" (Vedute di Roma). Ofort, 1761. Eesti väliskunsti muuseum.**

**G. B. Piranesi. The second view of Sibyllus temple in Tivoli. From the series "Views of Rome". Etching, 1761. Museum of Foreign Art, Estonia.**

eriti ooperilaval, kus see osutus sobivaks taustaks heroilise peategelase vaprase demonstreerimisel. Kuna teatris pidi kõik olema samaaegselt nii ilus kui dramaatiline, olid maalitud kinnipidamiskohadki esinduslikud, sageli mitmekorruselised ja võlvid. Kõike seda kohtame ka Piranesi puhul, kes läheb aga tunduvalt kaugemale.

Tema motiivid on teistega sarnased, nende tagamaad mitte. Erinevalt rokokoo stiili esindavate kaasaegsete (sh. G. B. Tiepolo) müstika helgest mänglevusest valitseb Piranesi fantaasiates mingi sünye vääramatu jõud ning igavikulisus, mis

lubab kasutada mõistet "sissemüüritud lõpmatus" (N. Miller). Tema kinnipidamiskohad pole dramaatiline vahepeatus eluteel, vaid lõppjaam. Vangid, kes otsivad asjatult väljapääsu, kuid jõuavad alati vaid teistesse ruumidesse, milles peidus uued vapustused, ei ole romantilised kangelased. Õieti pole nad enam inimesedki, vaid soota ja näota varjud. Teatrietenduste põnevust asendab siin õudus, lootusrikkust ahastus, hingejõudu äng. Piranesi ei püüa vaatajat hirmutada, ta vahendab iseenda hirme. See, mida ta jäädvustab, ei olegi enam puhas fantaasia, vaid pigem näge-

mus, mille aluseks on jõudmine psüühika sügavamatele tasanditele.

Arhetüüpsete kujundite teadvustamata kasutamine uusajal on üldiselt nähtus, mis omistatakse väikelastele või vaimuhaigetele, kelles vallandub vahetu kontakt nn. kollektiivse alateadvuse süvakihitidega. Viimased võivad esile kerkida ka narkootikumide tarvitamise või liiginnuka mediteerimise tagajärjel. Pole aga teada, et Piranesi neist kummastki kunagi huvitunud. Siiski oli ta – eriti nooruses – üldiselt väga endassetõmbunud ja seltsimatu, kodust väljuma sunnituna aga hoopis ekstravagantsuseni temperamentne ja konfliktne. Nähtavasti põhjustasid ta tasakaalutuse mingid salapinged.

Pole võimatu, et Piranesi nägi tõesti hallutsinatsioon – või vähemalt painajalike unenägusid. Pärimuse järgi haigestunud Piranesi nooruses soopalavikku ning sellest tingitud palavikulised viirastused võtnudki hiljem ta hügelkongide kuju. Samuti mainitakse vaimset ja füüsilist šokki, mille ta sai 1740. aastate alul noorukina Rooma tules. Nimelt olevat ta otsinud lausa meeleheitlikult kontakti "kõnelevate varematega", millest ta oli unistanud juba lapsena, ning varisenud lõpuks ülepingutusest kokku. Mis selle taga otseselt peitus, ei saa me enam kunagi täpselt teada. Võime vaid aimata, et see oli pettumine oma unistuste arhitektuuri tegelikus seisus ja inimestes, kes oma kasuahnuses säilinutki edasi lammutasid. Ideaalide purunemise valu võis võimendada teinegi asjaolu, nimelt surma reaalse teadvustamine. On see ju nähtus, millele noor inimene eriti ei mõtle või kui siiski, siis optimistlikult. Igavestena näivate ehitiste vääramatu hävimine võiski ta viia traagilise tõdemuseni, et inimeste töö ja püüdlustel ei ole jäädavat tagajärge; siit on vaid samm elu mõttetuse tajumiseni.

Nii teadvusetusest tinginud haigusseisund kui närvišokk on piisavad tegurid, mis võivad tuua esile psüühika süvakihitides peituvat. Selle teadvustumine võib olla kahtlemata ebameeldiv, isegi traumeeriv. Samas mõjub teraapiliselt selliste painajate ülesjoonistamine, kui südamedel ärrääkimise analoog, mida tuleb korrata täieliku vabanemiseni. Kunstniku puhul, kellele joonistamine on igapäevane tegevus, on selline instinktiivne eneseabi lausa loomulik.

Nii või teisiti, Piranesi puudutab seda teemat (või õieti – teema puudutab teda!) kolmel korral. Varaseim estamp "Tume vangla" pärineb vahetult šokijärgsest ajast aastast 1743. Järgneb käsitletava sarja erakordselt visandlikkus, justkui iga hetk hajuvat nägemust fikseerivas laadis I variant (graveeritud alates 1745, ilmus Roomas u.



1749-50.) Pärast seda toimunud kunstniku elulaadis teatud rahunemine, mida biograafid seletavad abiellumisega 1752. aastal. Muidugi oli see oluline sündmus ja juba pisut väarikamas eas (32-aastane) perekonnapea ei saanud enam ulja noor- mehana käituda. Aga siiski pole välistatud, et oma osa sellises muutuses oli ka hingevaevavate “kummituste” kunstiks muutmisel. Ehk teisendas laste sünd ja nende kaudu edasikestmise lootus ka ta suhtumist surma paratamatusse. Igal juhul kohtame ta vanema ea töödes vaid leebet leplikkust kaduvusega, šokk on ületatud, hirmud vaibunud.<sup>9</sup> Pöördelisena mõjub neljakümne date eluaastate alguses loodud gravüür kaljunukki krooniva poollagunenud templikesega (“Teine vaade Sibüllile templile Tivolis”), mille poole püüdleavad antiigihuviliste figuurid (või pigem hinged). Kompositsioon, mis ühendab harmooniliselt kolm ehitustasandit, justkui sümboliseerib tasakaalu saavutamist ideaalide, teadvuse ja alateadvuse ehk teaduslikus keeles väljendudes *superego*, *ego* ja *id*’i vahel.

Veelkord kangastuvad väljapääsmatud ruumid kümnekond aastat hiljem, et siis lõplikult ununeda. (Sarja II variant ilmub u. 1761.) Kuigi tegemist on eelmiste plaatide tugeva ümbertöötamisega, mitte uusloominguga, pole miski enam sama. Pais- tab, nagu oleks vangla omanik vahepeal hoolsalt tegutsenud! Ta on piinariistu, rip- puvaaid trosse ja teisi hirmu ärata- vaid atribuute juurde hankinud, uusi sildu ja treppe ehitatud, käike kaevanud ja sam- baid püstitanud.

Varasemale variandile iseloomulikud pikad intensiivsed joontevihud ja kum- maliselt õhulised varjud hakkavad taandu- ma. Pindade läbitöötamise aste on nüüd hoopis põhjalikum, joonistus on tavapä- raselt selge ja täpne. See viitab süvenemisele ja mõistuslikule analüüsile. Kõik on teise- nenud, ainult hiidratas seisab endisel kujul samasuguse ukse kohal, muutumatu nagu inimkonnale antud jumalik ilmutus.

Ja ometi ei saa lõplikult eitada veel üh- te võimalust – informatsiooni levikut, mis võimaldas kunstnikul teadlikult põimida oma kujutluslikesse ruumidesse mõningaid Briti keltidega seostuvaid kujutisi (ürgne uks, viljakustulp).<sup>10</sup> Piranesi suhtles inglasega üsna palju. 1757. aastast peale oli ta koguni Londonis asuva Society of Antiquarians auliige. Britid olid aga keldi kultuuri taasavastajad. Võimalik, et ta pol- nud seejuures mitte ainult teadmiste andja, vaid ka vastuvõtja rollis ning ta tuttavad vahendasid talle (näiteks joonistuste kujul) mõningaid teateid omamaisest antiigist – esiaegsetest mälestistest. On teada, et Piranesi huvitus nii etruskidest, vabariigi-



**G. B. Piranesi. Hiigelratas. Sarjast “Vanglad” I. Ofort, u. 1749–50.**

**G. B. Piranesi. Giant Wheel. From the series “Prisons”. Etching, ca 1749–50.**

aegest rooma kunstist ja Egiptusestki, s. t. selleaegses mõistes arenematutest kultuuridest. Miks ei võinud teda kõita veelgi varasem ajastu?

Teisalt tekib sügavam huvi keltide vastu ja vastavate teadmiste kujunemine pigem sajandi teisel poolel, mil vastandina eelmiste aastakümnete ratsionaalsusele ja skeptitsismile levib üldine müüdülembus<sup>11</sup>. Piranesigi tihedam koostöö inglasega<sup>12</sup> algab samuti alles 1750. aastate algusest, pärast “Vanglate” I versiooni ilmumist.

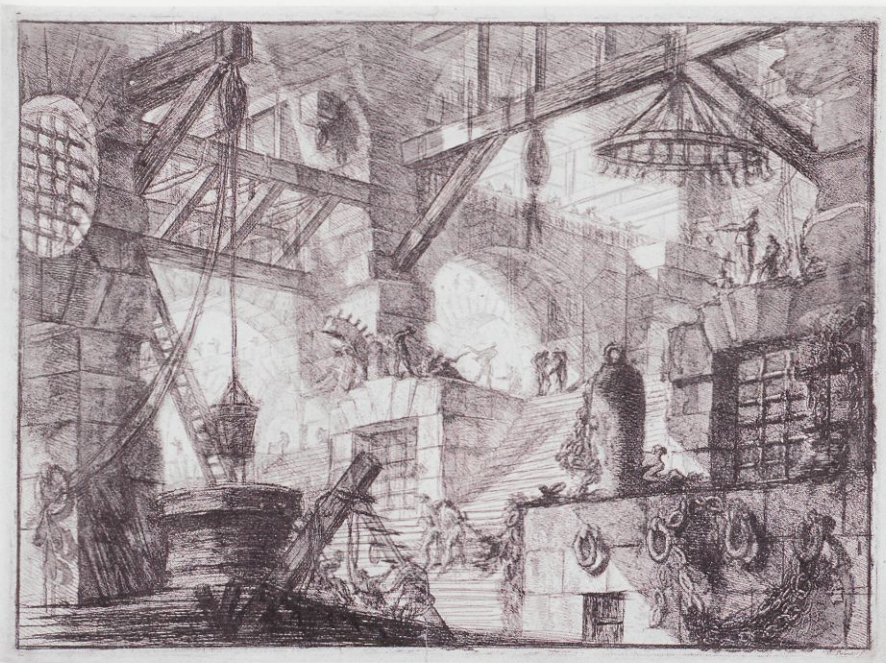
\*

Probleemi pole seega võimalik üheselt lahendada. Samas tegi just selline mitmekülg- sus ja sügavus Piranesi loomingu le- gendaarseks juba ta eluajal. Lisaks oli tema ofortides kõike, mida graafikalt oodati: üld-

harivust, antiikkuultuuri taasavastamisega seotud temaatikat, teostuse virtuoossust ja tundlikkust, maailmanägemise isikupärast subjektiivsust. Paljude kaasaegsete arvates suutis selliste teemakohaste estampide vaatlemine asendada lausa Rooma enda külastamist. Üle Euroopa kuni Skandinaaviani ja Venemaani otsid nii aadlikud kui kodanlased massiliselt kõike – üksiklehti, sarju, albumeid.

Eriti mõjuvaks osutus muidugi vangla- temaatika. Juba 18. sajandi lõpul korraldati Inglismaal vastavas laadis stiilipidusid ja kirjutati õudusromaane. Järgmise sajandi algul sai Piranesist saareriigi mässava nooruse iidol, kes oopiumit suitsetades jõudsid kunstniku vanglanägemuste sarnaste hallutsinatsioonideni. Sarja tõl-





**G. B. Piranesi. Kaev. (Cancere XIII). 2. seisund. Sarjast "Vanglad" ("Carceri"). Ofort, u. 1761. Mikkeli muuseum.**

**G. B. Piranesi. Well. The second state. From the series "Prisons". Etching, ca 1761. Mikkel Museum, Tallinn.**

gendati kriisiseisundis isiksuse hirmu ja ahastuse väljendusena. Ruumide lõputus ja neist moodustuv väljapääsmatu labürint näisid neile inimese oma Mina sügavustena, kuhu sattudes ei leita enam tagasiteed. Kirjanduslikus vormis leidsid need mõtted kajastamist eelkõige Th. de Quincey omaaegses bestselleris "Inglise oopiuisõõja pihtimused" (ilmus inglise keeles 1822, prantsuse keeles 1828).

Samade järeldesteni – ja isegi visiooni-deni – jõudsid prantsuse ekstreemromantikut, kellest nii mõnigi (Th. Gautier) pruukis ka narkootikumena.<sup>3</sup> Isegi V. Hugo, kes nimetas kunstnikku "uue Paabeli ehitusmeistriks ja fantaasia maagiks" kirjutas mitu Piranesist inspireeritud luuletust.

Sõjajärgse perioodi ephohiloovaim kirjutus sel teemal ilmus aastal 1949 ning pärineb inglise kirjaniku ja esseisti A. Huxley sulest. Oma Piranesi "Vanglatele" pühendatud essees tõdeb ta, et kõik lehed sellest sarjast on "ühe ainsa sümboli variatsioonid, mis on seotud inimhinge füüsiliste ja metafüüsiliste sügavustega – õudusunenägude ja hirmuga, mõistmatuse ja ...hämmeldusega". Seejärel juhib ta tähelepanu hiigelruumides liikuvatele pisitluketele, näota tegelastele, kelle kohaloleku tähtsusetus viitab igäihe paratamatule üksiolekule sügaval iseenda hinges. Piranesi vangid on niisiis vaid "lootusetud tunnistajad", kes näevad "mõistematut viletsust, millel ei ole lõppu" ja mis "ületab kõik inimlikud arusaamise ja talu-

mise jõud".

Rootsi kirjanik ja filosoof L. E. Gustafson nendib samuti, et Piranesi on üks esimesi mõtlejaid ja kunstnikke, kes püüdis määratleda piirjoont seletatava ja seletamatu vahel. Ta avastab aga ka asjaolu, et Piranesi vanglates ei ole õieti midagi ebamaist. Need on rajatud kõigi ehituskunsti reeglite kohaselt ja – nagu selgelt ilmneb – vaid tahatud kivi ja kuiva tammepuud kasutades. Ka arvestab nende kujutusviis perspektiivireegleid ning on vähemasti tema silms jästuvast nagu romaani illustratsioon. Ja siiski listab ta: "Asjalikkus, mis viib sügavale Uskumatuse... on musternäide sellest, mida ma mõistan fantastilise all kunstis."

Saksa kirjandusprofessor N. Miller kirjutab seevastu Piranesi loominguse esinevatest teemadest nagu "Kordumata taastamine", "Vastuolu püsivus", "Ülesärge minevik" ja "Surnute linn". Tema kaasmalane, kirjanik H. M. Enzenberger aga loob 1964 pika luuletuse "Carzeri d'invenzione", mis algab sugereerivate ridadega: "need võlvid / tume hele tume / välgud ilma taevata / kiirgamine ilma tähtedeta / ei päev ega öö / ..."

Piranesi, kes otsib, leiab ja toob arhitektuuri vormikeelt kasutades välja eelkõige inimeses endas peituvat, on seega läbi aegade inspireerinud kirjanikke, filosoofe, romantikuid ja mõtlejaid. Vaadeldes nii hinge kui ajaloo süvakihte, avastab ta midagi, mis ei muutu põlvkondade vahetu-

sega. See teeb ta loomingustki nii maise ja ajaliku kui nähtamatu, meie endi sees asuva Igavese Linna vaate.

Kasutatud materjalid:

L. Ficacci. Giovanni Battista Piranesi. Köln, 2000.  
N. Miller. Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi. München-Wien, 1994.  
Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, München, 1999.

J. Sharkey. Celtic Mysteries. The Ancient Religion. London, 1975.

Vestlused psühhoanalüütikute Sergei Tiganiku (27.02.2002) ja Andres Adamsiga (04.03. 2002).

<sup>1</sup> 1756 ilmuma hakanud neljaosalise sarja "Rooma muistised" ("Le Antichità Romane") suur kunstiline ja teaduslik potentsiaal tõstis Piranesi üheks juhtivamaks antiigitudjaks Itaalias.

<sup>2</sup> Veduut (it. *veduta* vaade, kujutis) – motiivi täpselt ja tõetruult vahendav maastiku- või linnavaade.

<sup>3</sup> Initsiatsioon – sugukupseks saanud hõimuliikmete täiskasvanute hulka vastuvõtmise rituaal. Seotud sageli raskete katsumuste ja isegi piinade läbitegemisega, mis sümboliseerivad nooruki surma lapsena ja uuetsündi mehana.

<sup>4</sup> Lövi on väga ambivalentne sümbol. Tal on nii negatiivseid kui positiivseid ning nii ilmalikke kui vaimulikke tähendusi. Arvestades Piranesi kujutatud paiga iseärasusi ja lövide näivat liikumissuunda (ruumi sisenejale vastu), on need lövid pigem kurjade jõudude kehastus.

<sup>5</sup> Keldid on indoeuroopa rahvas, kes elas Lääne ja Kesk-Euroopas, osalt ka Lõuna-Euroopas. Nende leviala ulatus Piranesi sünnilinn Veneetsiani, kuid neid leidis ka Põhja-Itaalias. Kuna Piranesil võis seega olla keldidest esivanemaid, võib ka oletada, et ürgsed keldipärased kujundid pärinevad ta alateaduse arhetüüpselt tasandilt.

<sup>6</sup> Kuna päike paneb kõik kasvama (sigitab elu), peetakse seda enamuses kultuurides mehelikuks printsipiiks. Naise keha iseärasuste tõttu nähakse aga kõigis õnsates esemetes, koobastes jmt. naisprintsipi kandjat. Viimasele järeldeusele jõudis oma psühhoanalüüs ka S. Freud.

<sup>7</sup> See kujund iseenesest on vanades kultuurides, sh. Itaalia aladel laialt levinud. Samas seob Piranesi visandil esineva monumendi sisuliselt üksühene vastavus keldide kultusobjektiga selle just nimetatud kultuuriringiga. Motiivi kasutamist võib muidugi mitmeti tõlgendada. Arvestades Piranesi teoste ebaerootilist fooni, ei peegeldata see nähtavasti siiski mitte tema komplekse, vaid elujanu.

<sup>8</sup> Reiekondid viitasid niuetele ning olid seega samuti seotud eluandmise müsteeriumiga. Koos pealuuga tähendasid nad inimese vaimset ja füüsilist poolt, kuid viitasid ka surmale. Siit tuleneb praegu- gi kasutusel olev surma, mürgi ja piraatide märk.

<sup>9</sup> On teada, et ta töötas intensiivselt veel viimasel eluaastalgi, mil teda vaevas ravimatu neuruhaigus. On tähelepanuväärne, et neis töödes ei avaldu midagi, mis viitaks hirmule või depressioonile. Seegi fakt näitab, et kunagine probleem on lõplikult lahendatud, kannatus ja surm ei hirmuta teda enam.

<sup>10</sup> Mitte kõik Piranesi kujundid ei ole tekkinud spontaanselt. Ühes teoses ("Pilar kettidega" 2. variant) on Piranesi paigutanud oma vangikongi egiptuse samba, mil pole mingit ürgeuroopalikku tagapõhja ja mida ta sai tunda vaid piltide vahendusel.

<sup>11</sup> Erandina ilmus siiski just samal ajalajal, aastal 1744, itaallase (!) G. Vici teoreetiline uurimus, kus esmakordselt käsitleti müütide paljutahulisust ja nähti neis looduse ja ühiskonna peegeldusi.

<sup>12</sup> Aastal 1753 leidis ta endale metseeini, Iirimaalt pärit lord Charlemoniti, 1761. aastast teostas parallelselt inglase G. Hamiltoni ja Th. Jenkinsiga väljakaevamisi Tivolis ja Hadrianuse villa piirkonnas. Hiljem oli ta koos inglase lord Bristoliga andeka noore saksa kunstniku A. Chr. Diesi peamiseks toetajaks Roomas.

<sup>13</sup> Need faktid kinnitavad veel kord sarja seost arhetüüpselt alateadvusega.



# [galerii]

## Mängud märkidega

Mall Nukke. 24 ikoonilist hetke. EKA galerii, veebruar 2002.

Näitus koosnes antiikoonidest (Nukke väljend) ja portreedest. Portreedki võib teataval tingimustel ikoonideks lugeda. Nimelt ei erinenud Venemaal 17. sajandil tekkinud portreede liik *parsuna* suuresti pühakute ikoonidest. Uueks aspektiks oli tähelepanu pööramine inimese näojoonetele. *Parsuna*'d olid professionaalse portreekunsti eelkäijad. Nukke on portreede puhul säilitanud teatava välise osa, mis sobiks *parsuna*'le: ikoonipärane kompositsiooniline ülesehitus (foon on eraldatud ikooni servaaladest – *polja*'dest), foonil on kujutatud vastav isik, lisatud tekst (ikoonil kujutatu nimi ja sobivad read pühakirjast) ja atribuutika, mille järgi võime midagi iseloomulikku selle isiku kohta teada saada. Pühakirja teksti aset täidab Shakespeare'i tekst ja atribuutika on välja toodud ikooni servaaladel. Portreed olidki võib-olla näituse huvipakkuvam osa.

Seekord on Mall Nukke liikunud võimu- ja rahaikoonidelt katastroofi omadele, kuigi esimesigi pole unustatud. Seetõttu ei paku Nukke "uued" ikoonid varasematega võrreldes erinevat sisulist programmi. Kuid ega inimene ise suuda "rööpaid vahetada" oma maises kehas liikudes; kahe kõrva vahele jäävas "mõt-teaparaadis" midagi kapitaalset kuigi kergelt ei muuda.

"Olen mänginud ideega, millised legendid jääksid meist maha, kui inim-kond lakkaks eksisteerimast praegusel kujul" (Mall Nukke).

Ilmselt on Nukke piltidesse omajagu tõde kätkevad. Mulje inimeste tegudest jääks uskumatult üheülbane: plahvatus, tulekahju, sõjavägi lahingusse tõttamas, tapmine, katastroofid vee- ja õhusõidukitega – ja ring võib uuesti alata. Nukke mainib, et inspiratsiooniallikaks on olnud vanavene ikoonid. Siinkohal tuleks märkida: aluseks on võetud suisa konkreetsed ikoonid, mitte kanoniseeritud ikonograafilised tüübid. Riivas silma, et üks ja sama öeldatahtmine (mõte) kordus erinevates ikonograafilistes tüüpides. Viimastel on siiski teineteisest eristavaks sisuks teatav legend või jumalasona rida.

Liigsete kordustena mõjusid "Inimese teed VII" (2002; koosneb kolmest pildiväljast) ja "Seitse viimast päeva Maal I-II" (2002; koosneb seitsmest pildist). Viimase



Mall Nukke. Inimese teed I. Õli, 2001. 85 x 85 cm.

Mall Nukke. Paths of Man I. Oil, 2001. 85 x 85 cm.

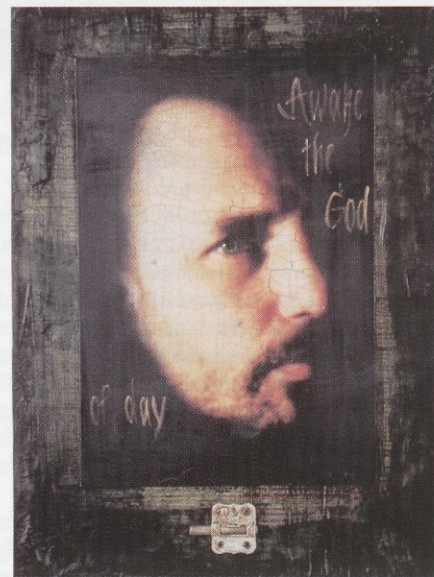


Mall Nukke. Inimese teed V. Õli, kollaaž, 2001. 85 x 85 cm.

Mall Nukke. Paths of Man V. Oil, collage, 2001. 85 x 85.

Mall Nukke. Person XII. Foto, õli, assamblaaž, 2002. 30 x 40 cm.

Mall Nukke. Person XII. Photograph, oil, assemblage, 2002. 30 x 40 cm.





puhul jäi täiesti arusaamatuks kahe erineva ikonograafilise tüübi (üks protoevangeelsest ja teine evangeelsest tsüklist) ühesüžeeliseks surumine.

Rahamaania ehk selle piiramatu võim kajastus maal "Inimese teed III" (2001). Topograafilised ikoonid hakkasid Vene-maal eriti jõudsalt levima 17. ja 18. sajandil. Inimeste maailmapilt muutus (Vene-maal õigeusu sekulariseerumise aeg), muutusid kombedki – siinne maailm, selles hakkama saamine osutus üha tähtsamaks. Seesama on toimunud meiegagi. Mõnigi meist võiks võtta järjekorda, et istuda ühele või teisele poole Kristust, kes on troonil ja hoiab käes "rahapiiblit". See konkreetne kompositsioon vastab Ida kirikus *desis'e* (*desis* on kr. k. eestpalve) tüübile, mille funktsiooniks on palvetada kogu inimkonna eest.

Jumala silm on meie jaoks ammu loojunud. Kuid kunagi oli Jumala Silma meeldetuletusena olemas ikoonitüüp "Jumala kõikenägev silm", mis reguleeris inimeste elutegevust. Nukke pakkus sama ikonograafia najal välja tänapäevase variandi – "Inimese teed I" (2001). Sellel pildil on vahetatud evangelistide ja Kristuse atribuutika, nüüd on selleks liiklusmärgid. Need näksegi ainsatena (samas tummadena!) meid piiravat. Ikoon "Nukke variandis" vastab sisuliseltki kanoniseeritud tüübile; isiklikult leidsin selle olevat kunstniku ühe nutikama lahenduse.

Teiseks õnnestunumaks "uue-vana" sisulise külje kokkuvõimisel arvan olevat "Inimese teed V" (2001). Aluseks on olnud "Kristuse muutmine". Kõik, mida meile ilmutatakse, on arvuti lummas kiirus. Arvuti Vaim on meie peale laskunud ning täitnud meid oma särava Valgusega!

Täiesti arusaamatuks jäi ikooni "Inimese teed VI" (2001) sisuline programm. Vanavene alus on "Eelija taevasoit", kus prohvet Eelija (Vana Testamenti prohvet, kes elusana Taevasse võeti) sõidab tulihoobustega kaarikul üle ilmasfääri. Nukke tekst ikooni äärtel: "Kes harib põldu, see ka sööb. Elab see, kes elab täna." Olgu see otseselt mõeldud või mõistukõne, midagi jäi siinkirjutaja jaoks häguseks.

Kindlasti võinuks näitust vaadata sootumaks teise pilguga ja unustada võrdlus vanavene kunstiga. Ka kõige "selgemaid asju" näevad inimesed erinevalt. "On mõtetu asju ära seletada – ükski arvamine ei muuda siin maailmas midagi" (Mall Nukke).

### Mari-Liis Paaver

Mari-Liis Paaver on õppinud Eesti Humanitaarinstituudis ja õpib praegu Eesti Kunstiakadeemias kunstiteadust, spetsialiseerunud ikoonimaalile.

## Elustiil: tekstiil

Õnn

Kui on vaipa seinale panna  
Ja teine kangaks alla kannale  
Ja hea kui kolmas on nii õhuline  
Et temast julgelt läbi mine  
Ja raha eest kood kangaks hingeniidid  
Neist kirendavad villad, sviidid

Õnn

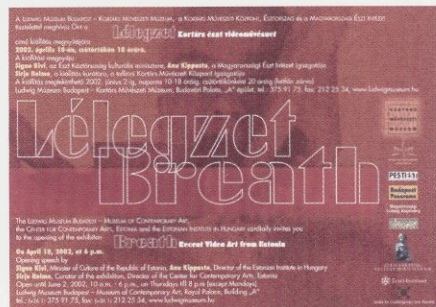
(siiski!) peidus pole kroonis ega sendis  
Vaid elamises oma elemendis

Jaan Paavle

Mai, 2002

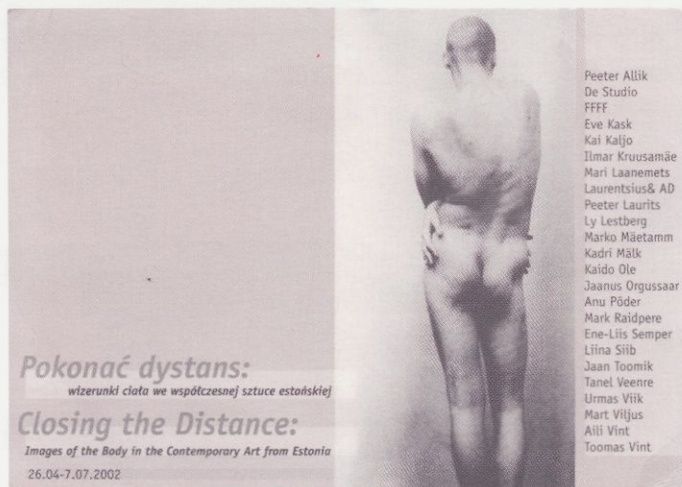
## Eesti kunst Ludwigi muuseumis Budapestis

18.04.–02.06.2002 toimus suurejooneline eesti videokunsti näitus "Hingus" ("Breath") mainekas Ludwigi muuseumis Budapestis, kureeris Sirje Helme. Eksponeeriti Kai Kaljo, Ando Keskküla, Mari Laanemetsa / Killu Sukmiti, Marko Laimre, Marko Raadi, Ene-Liis Semperi, Jaan Toomiku ja Mare Tralla töid. Ungari- ja ingliskeelsele kataloogis on Katalin Neray, Sirje Helme eessõnad ning lühitutvustused iga kunstniku kohta.



## Eesti kunst Gdanskis

26.04.–07.07.2002 toimub Laznia keskuses Gdanskis ulatuslik eesti kunsti näitus "Lähendades kaugusi" ("Closing the Distance"), mille pani kokku poola kuraator Malgorzata Lisiewicz ja mida vahendas Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus. Tööde ühisnimetajaks on kehalisus, eesti kaasaegset kunsti esitatakse selles väljenduva inimliku ja kultuurilise kogemuse kaudu. Lisiewicz on töid tõlgendanud kunstiajaloolisi religioosseid paralleele tõmmates (näiteks Anu Pöder – Michelangelo; Mark Raidpere – Mantegna) ja esitanud ootamatult värsket vaatenurga. Esinevad Peeter Allik, DeStudio, F.F.F.F., Eve Kask, Kai Kaljo, Ilmar Kruusamäe, Mari Laanemets, Killu Sukmit, Laurentsius & A. D., Peeter Laurits, Ly Lestberg, Marko Mäetamm, Kadri Mälk, Kaido Ole, Jaanus Orgusaar, Anu Pöder, Mark Raidpere, Ene-Liis Semper, Liina Siib, Jaan Toomik, Tanel Veenre, Urmas Viik, Mart Viljus, Aili Vint, Toomas Vint. Poola- ja ingliskeelsele kataloogis (96 lk.) on Malgorzata Lisiewicz, Heie Treieri, Katrin Kivimaa ja Mari Sobolevi eessõnad ning andmed kunstnike kohta.





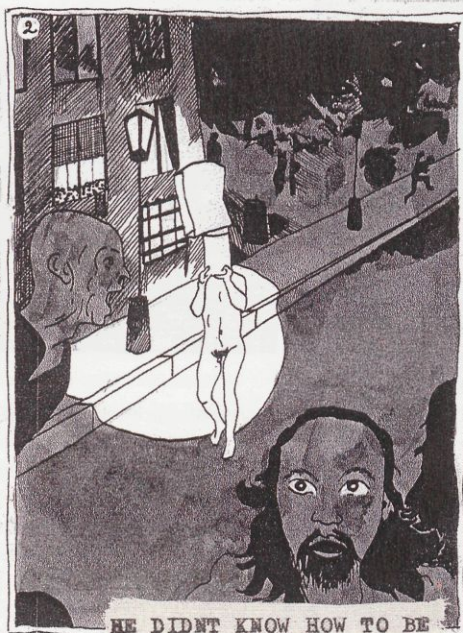
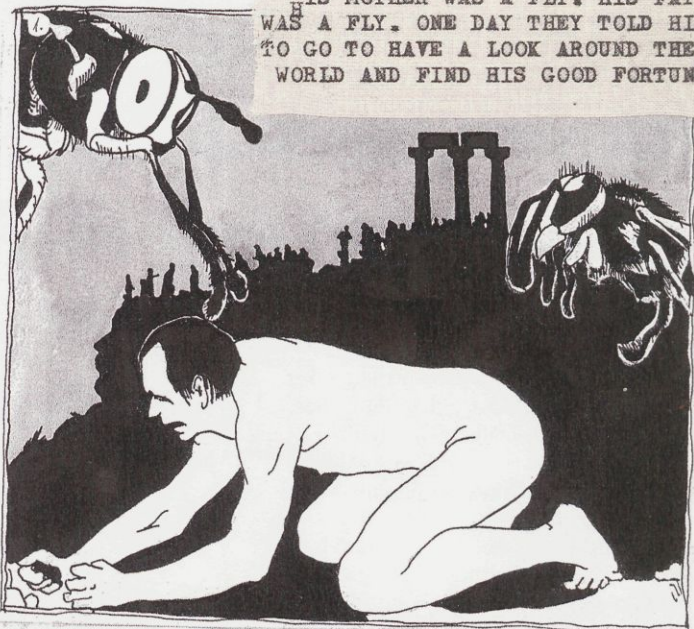
Lk. 66-69: Marianne Mäni koomiks. Tušš, paber, tekstiil, 2002. Kunstnik õpib Pärnu alternatiivses kunstikoolis Academia Grata. Käesolevas koomiksis on kasutatud Sorge jt. *performance*-itest tehtud fotosid (vt. näiteks kunst.ee 1/2001, lk. 27).

Pp. 66-69: Comic strip by Marianne Mäni. Ink, paper, textile, 2002. The artist studies at alternative art school Academia Grata in Pärnu. She has used the photographs of the performances of Sorge and others (e.g. see kunst.ee 1/2001, p. 27).

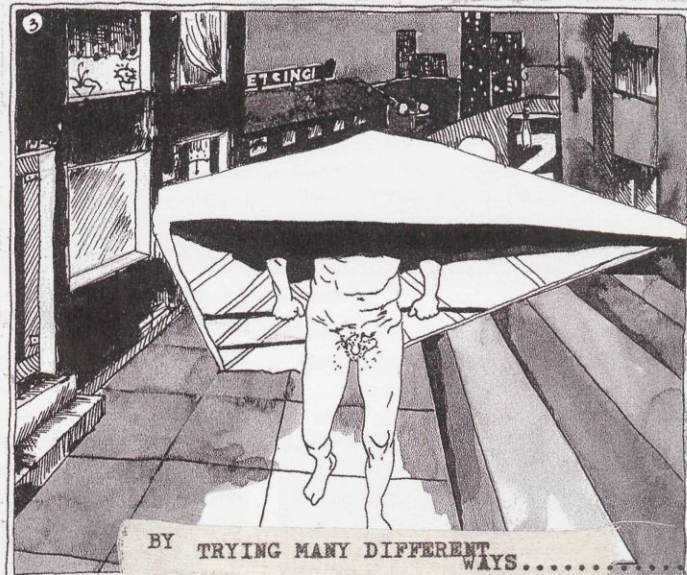
The parents sins  
will be placed  
to fortune their  
children.

2002 MNNE

HIS MOTHER WAS A FLY. HIS FATHER  
WAS A FLY. ONE DAY THEY TOLD HIM  
TO GO TO HAVE A LOOK AROUND THE  
WORLD AND FIND HIS GOOD FORTUNE.

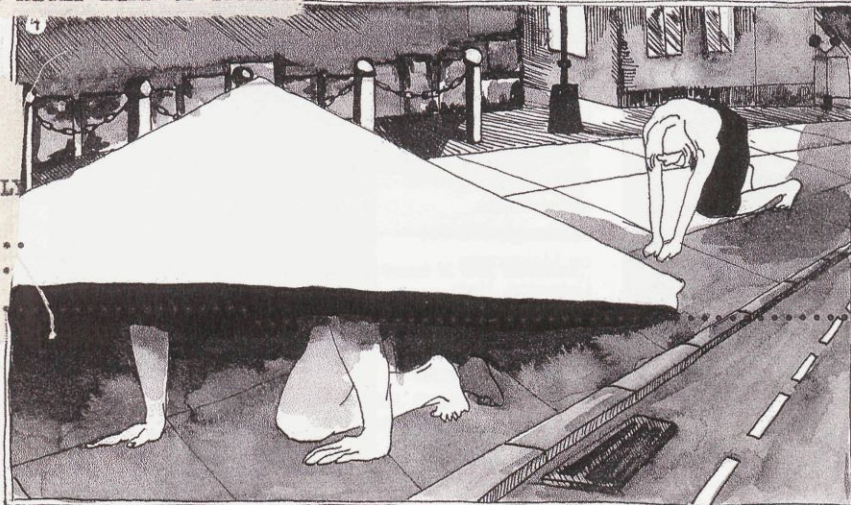


HE DIDNT KNOW HOW TO BE  
THE RIGHT KIND OF PERSON

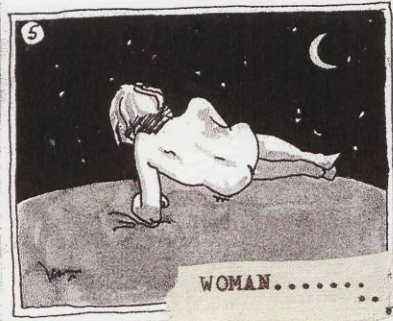


BY TRYING MANY DIFFERENT  
WAYS.....

.....he  
HE FOUND  
OUT, THAT  
SUDDENLY  
HE WASNT  
ALONE.....



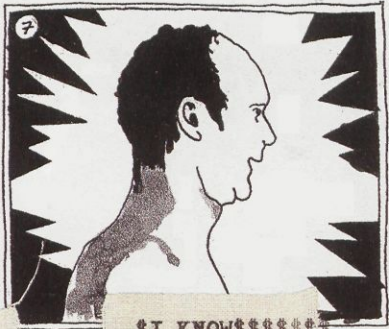




WOMAN.....



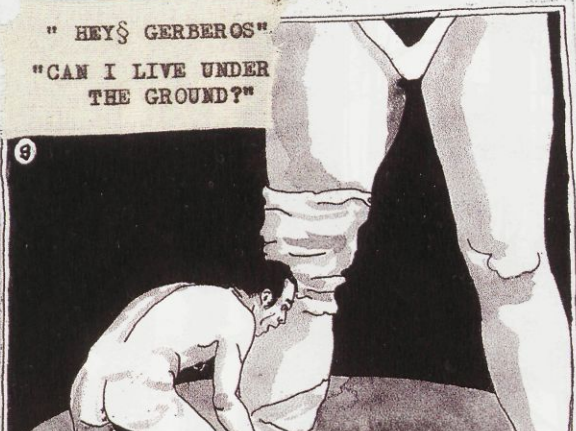
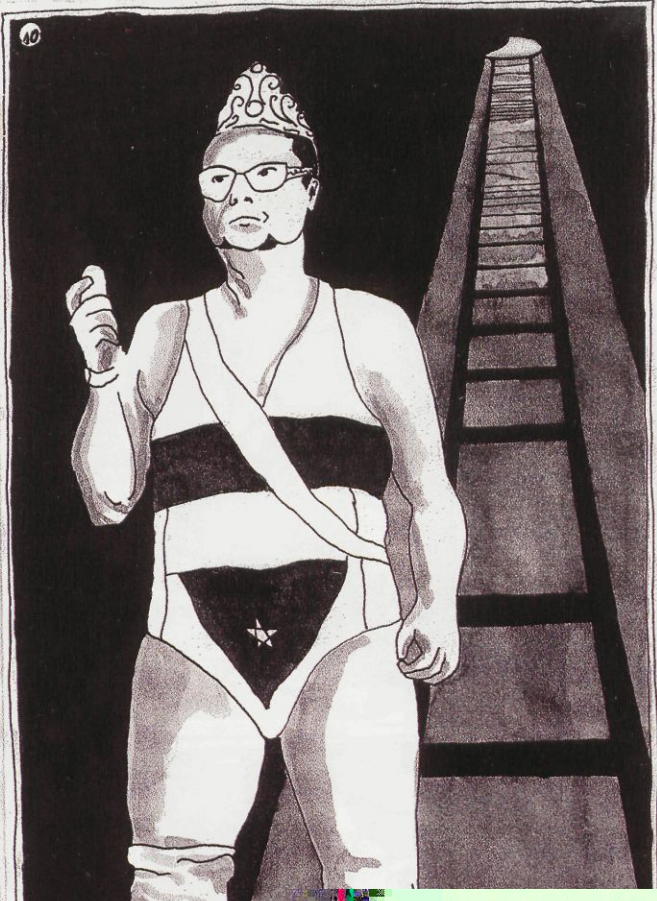
..WHAT SHOULD I DO NOW?



\$I KNOW\$\$\$\$\$



I WILL GO UNDER THE GROUNDS

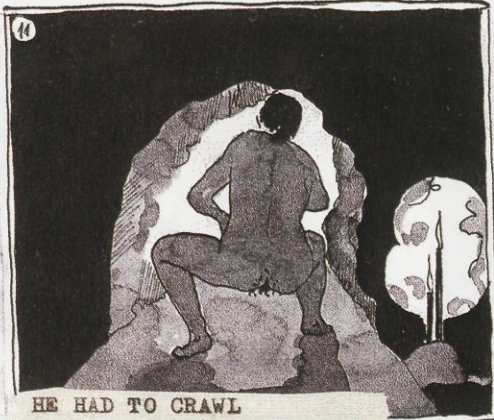


"HEY\$ GERBEROS"  
"CAN I LIVE UNDER THE GROUND?"



TO TALK TO YOU  
TO TALK TO YOU  
TO TALK TO YOU





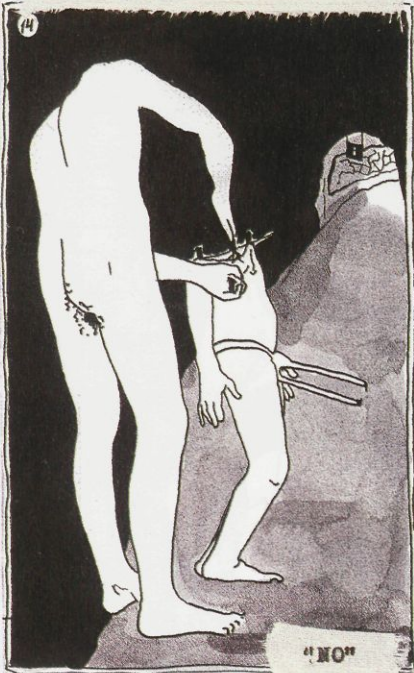
11 HE HAD TO CRAWL THROUGH A REALLY LOW TUNNEL



12 THEN HE SAW.....



13 HE SAW THE INFORMATION MAN. "CAN I LIVE UNDER THE GROUND?"



14 "NO"



15 "ALLWRIGT YOU MOTHERFUCKER"



16 THERE WAS A POLICEMAN AS WELL



17 HERAN AWAY AS FAST AS HE COULD

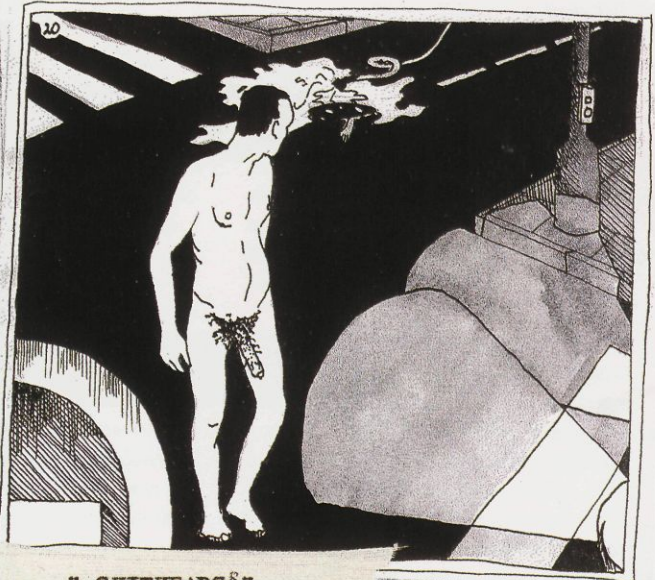


18 WITH PLEASURE HE LET A D LOT OF WATER TO RUN UNDER THE GROUND

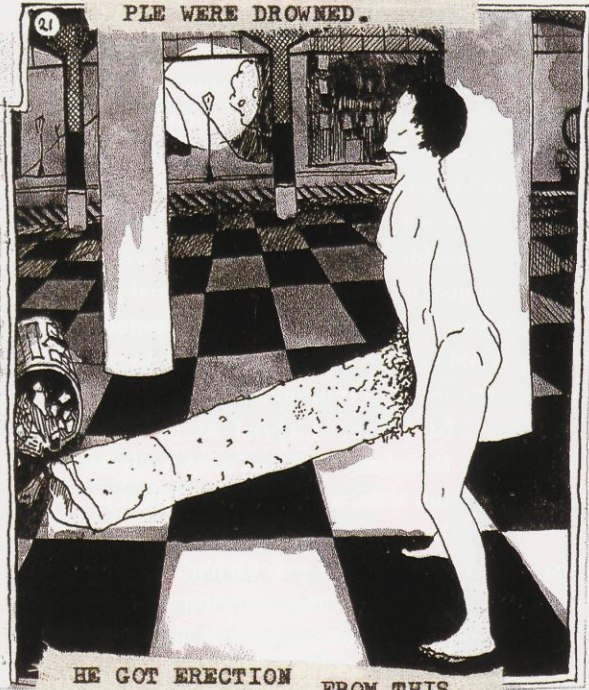




19  
"ALL THE UNDERGROUND-PEOPLE WERE DROWNED."



20  
"SHITHEADS"



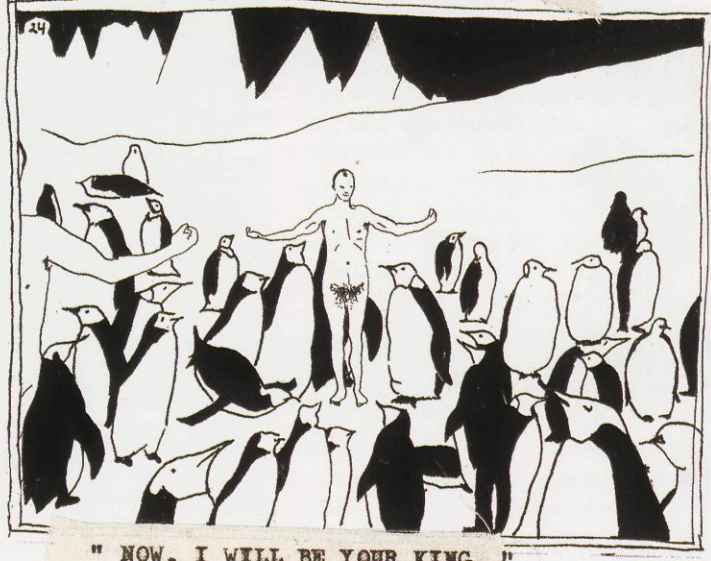
21  
HE GOT ERECTION FROM THIS.



22  
COLD WATER WILL ALWAYS HELP.



23  
"HEY PINGUINS"



24  
"NOW, I WILL BE YOUR KING."



Koostaja Mari Laaniste (Hiram), kujundaja Tõnu Kaalep

# film

**K**unst.ee filmi erinumber sisaldab tekste, mida allakirjutanud koostaja pole eriti püüdnudki kontseptsiooniliselt siduda. Enamik teemakäsitlusi ei ilmuta isegi avaldamiskohale eelduspärast kallakut kunsti suunas. Pigem on järgnev valik näiteid, millest kõigest võiks ja suudetaks kirjutada, kui filmitemaatikale jaguks rohkem ja mitmekesisemat trükiruumi.

Tekstikogumis riivatakse esmalt üldisemaid teemasid. Terviku juhatab sisse analüüs kunsti ja kommertsu vastuolu tekitatud segadusest kinoskäigu kui kultuuritarbimisliku akti hindamisel ning *art-house*'i kui "kultuuriväärtusliku kino" olemuse lahendamiseks. Järgneb ülevaade kinovälise filmitarbimiskogemuse laienemisest ja süvenemisest uue põlvkonna kodukino, DVD kaudu. Lisanduvad Erkki Luugi isikupärased teoretiseeringud kaasaegse filmikeele tõenäolistest edasistest arengusuundadest ning allakirjutatu kriitiline analüüs, mis käsitleb moodsa filmikriitika viletsust meil ja mujal.

Üldistavamalt laadi seisukohavõtte saab kirju valik kitsamaid nüansikäsitlusi. Eva Näripea valgustab Eestis seni pea tundmatut teemat – filmiarhitektuuri. Berk Vaher kirjutab muusika rollist filmis Angelo Badalamenti näitel ning Andreas Trossek täiendab seda, analüüsides lühidalt ja tabavalt Badalamenti ihurežissööri David Lynchi kunstilist eripära. Erkki Luuk kirjeldab Peter Greenaway filmikeele arusaamatusest võrsuvat poeetilistust. Raivo Kelomees lahkab filmimeediumi meetodikat ja stampe alternatiivsete maailmade kajastamisel.

Tekste täiendab ironilise kommentaarina Kiwa temaatiline kunstiprojekt. Filmimaagia paradoks seisneb selles, et piisavalt suures plaanis kadreeritud nägu teeb igähest staari – illusoorsevõitu staaridesisaldus omakorda teeb aga vaataja meeles suureks ja tähendusrikkaks filmi enese.

*Mari Laaniste*

[100% TIMES NEW ROMAN]



# Kinotarbimine ja kultuursus

## Mari Laaniste

### Kino kultuuriline positsioon

Kaasaegne kino on üks kultuurilise globaliseerumise lipulaevadest. Kõikjale maailmas, kus leidub piisavalt maksujõulist publikut, kerkivad uniformsed multi- või megaplekskinod ühesuguse kõrbeva popkorni leha, ühetaoliste Hollywoodi promoplaatite ja suures osas kattuva eeskavaga. Neis linastuvate filmide enamik on kalkuleeritult "tooteline". "Kino" mõiste on tavakasutuses muutunud sünonüümseks vastava ameerikaliku meelelahutusasutusega, mille tulemusel seletuste ja vabandusteta täiendamata "kinoskäik" ei kvalifitseeru enam kuigi tõsiseks kultuuritarbimislukuks aktiks.

Kinode ja seal näidatava üheülbastumise kriitilise piiri ületamisele on peaaegu kõikjal järgnenud sama reaktsioon: alternatiivne, komertsile oponentne kino (süsteemi) teke. Alternatiivi vee peal püsimine eeldab siiski ka suhteliselt ulatuslikku publikuhulka – tõenäoliselt suuremat kui kaasaegses Eestis võtta on. Seetõttu kehtib alljärgnev kohaliku kultuuriruumi kohta vaid mõõndustega.

Esimesed peavoolust erineva programmi kino rajati Ameerikas juba 1940. aastate teisel poolel, Hollywoodi hegemoonia levides on need ilmunud ka mujale. Asjaolu, et domineeriv komerts on anastanud "kino" üldmõistegi, on toonud kaasa vajaduse leiutada oponenti eristamiseks täiendavaid termineid. Nimevariantid nagu "alternatiivne kino", "kultuurne kino", "sõltumatu kino", "põrandaalune kino" on kokkuvõttes koondunud katusmõiste "art house" alla. See on marginaalne "teine" kino globaliseerunud komertsokino kõrval.

### "Kultuurse" kino ähmane olemus

Art house'i sisuline olemus pole üheselt defineeritav, kuna materjalimass, mida selle sildi all esitatakse, on homogeensusest kaugel ning lokatsiooniti üpris erinev. Võtmeks on angloameerika peavoolukinost internatsionaalsem ning intellektuaalsem lähenemine (suuremate keeleruumide puhul tõuseb oluliseks näiteks see, et kunstikinos näidatavad võõrfilmid on dubleerimata, s.t. originaalheliga). Tautoloogiline määratlus, mille kohaselt "art house filmid on kõik see, mida art house'ides näidatakse", ei vii aga suurt kuhugi, kuna eriti viimasel ajal on osa seal linastuvatest filmidest tegelikult samad mis tavakinodeski (juba leidub ka multiplekse spetsiaalse art house'i sekt-

siooniga). See asjaolu seab ühtlasi kahtluse alla fenomenoloogilise definitsiooni, mille kohaselt art house'i võib mõista žanrina (nagu pornokinodes näidatavat pornot).

Nähtuse seletamise suunas viib tähelepanek, et art house'id näitavad filme, mille tegemise või linastamise eesmärgiks pole rahateenimine. Sama pahu-pidipööratult tähendab aga, et art house'ides maanduivad filmid, mille peavoolukinosüsteemi varustajad komertspotentsiaali ei näe ning neid seetõttu levitada ei taha. Paradoksaalsel kombel saavutab üks või teine art house'i süsteemis alustanud film tihtipeale märgatava publikumenu, jõuab tavakinodesse ning osutub vastavalt ka majanduslikult tulusaks – selle võrra aga paistab kahanevat teose kunstiline kredibiilteet ja "kultuuriväärtuslikkus". Põhjuseks on see, et komertsokino olemus pole samuti midagi üheselt määratletavat. Kultuuriliselt halvustatavas komertslikkuses kahtlustatakse kõike, mis end majanduslikult liiga hästi põhjendab: ometi on kõige Hollywoodi rahaga tehtu ja tavakinodes näidatava kultuuriväärtusetuks tituleerimine ilmne liialdus. Samuti ei saa väita, et art house tähendaks põhimõttelist majandus-

likku virelemist: maailmas ehitatakse uusi, mitme saaliga art house'e ning moodustatakse ärikulude optimeerimise nimel art house'ide kette. Purismist on asi võrdlemisi kaugel.

### "Kultuurse" kino mõte

"Teisel" kinol ei ole konkreetset ideelist programmi. Vähemalt osa vastavast ringkonnast iseloomustab enese vihane määratlemine antikommertsina, teatav elitistlik luuserlus, idealistlik oponentne kujutlusele võimutsevast Hollywoodist, mis surub kõigile agressiivselt peale oma väärtusetuid labasusi. Sellist mõttelaadi õhutab asjaolu, et peavoolukinod ning levitussüsteem on mitmel pool kujunenud Ameerika filmikompaniidega seotud levitusfirmade kontrollitavaks inertseks monopoliks. See sunnib marginaalsemaid filme raevukasse omavahelisse konkurentsi nappide ülejäävate linastuskohtade nimel, mis tihtipeale ei jäta sõltumatule filmile pea mingit võimalust publikuni ega otstega kokkutulemiseni jõuda. Süsteemi süüdistamiseks on ilmselt põhjust.

Analüütilisem suund käsitleb art house'i filmikultuuri vaheldusrikkuse ja publiku valikuvõimaluse tagaja ning säilitajana. Peamise probleemina ei käsitleta mitte domineerivat komertssüsteemi, vaid seda, et publik ise ei näi oma valikuvõimalusest eriti hoolivat. Märgatav osa alternatiivsete filmide levitamise ning linastamise keerukuse põhjustest seisneb selles, et tihtipeale ei viitsi keegi neid vaadata. Art house'ide publikuhulgad pigem vähenevad kui kasvavad. Kui see materjal on nii eriline ja huvitav, miks seda vaatama ei tormata? Seletusena kaldutakse viitama massikultuuritarbijatele omistatavale vähekoormava eskapismi vajadusele. Keskmise vaataja ei tule kinno suuremat intellektuaalset väljakutset ega esteetilis-kunstilist elamust otsima. Art house aga hoidub komertsile vastandudes teadlikult enese tutvustamisest "meelelahutusliku ajaviitena" ning tõstab selle asemel esile materjali "kultuuriväärtuslikkust". Selle mõju publikule näib olevat pigem peletav kui ligitõmbav. See võib tähendada, et kunstipärasema filmi obskuursus ja marginaalsus on suhteliselt paratamatud.

Samas ei tasu olukorda liiga traagiliseks pidada: alternatiivne kino on kogu aeg samas kitsikuses toimida suutnud. Ehkki

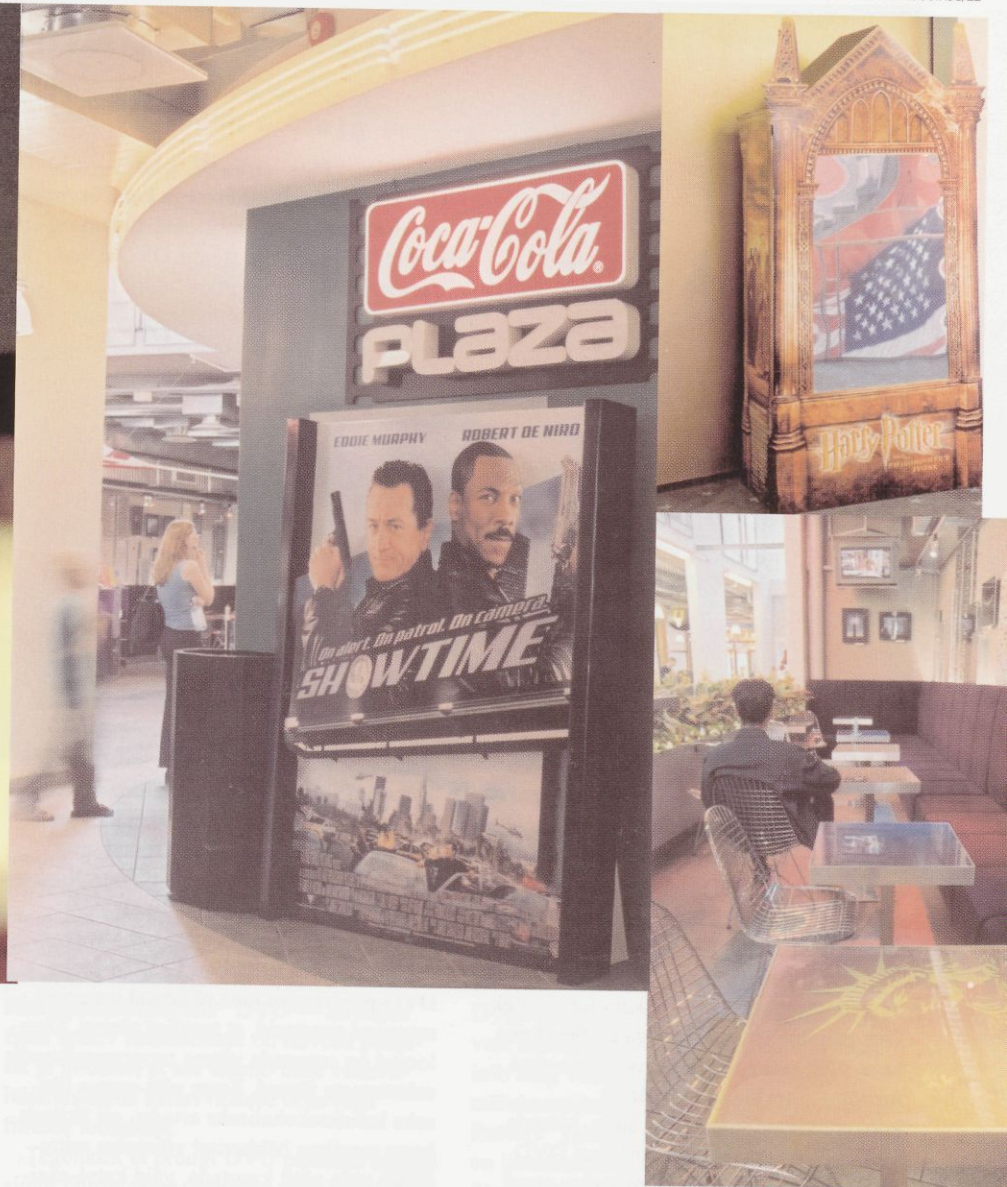


Kinomaja Tallinnas Uuel tänaval.  
Cinema House in Tallinn, Uus street.





Coca-Cola Plaza, Tallinn.



praktikas on *art house* vähemusse surutud, ei ole sel põhjust kurta oma erialase maine pärast. Kommertsokino osaks jääb majanduslik tulusus, marginaalne konkurent aga on kaaperdanud suurema osa valdkonna kultuurilisest prestiižist. Lisaks pretensioonikamale hoiakule on *art house*'i trumbiks innovatiivsus. See tähendab vähemalt filmindusesisest tunnustust ja respekti: peavoolukino tootjate seisukohast on suurstuudiotest sõltumatu filmindus asendamatu talentide ning uute ideede kasvulavana.

#### Festivalikultuur *art house*'i alustalana ja saboteerijana

*Art house*'i fenomeni üheks kandjaks on kultuuriliselt prestiižsed filmifestivalid. Samas näivad need toimivat argisest kinosüsteemist suhteliselt väljaspool. Kärarikkalt korraldatav festival on mullis-

tus, mis tekib ja kaob, jätmata korduvusele vaatamata foonile suuremaid jälgi. Enamik linastusi jääb toimumiskohas ainukordseks, festivali eriline õhkkond ning avalikkuse tähelepanu haihtuvad kohe pärast ürituse lõppu. Tava- ja kunstikino vahe ähmastumisele vaatamata on kogu maailmas tüüpiline, et enamik festivalidel esitatavast ja auhindatavast materjalist ei jõua toimumiskoha "tavalisse", Ameerika materjalist domineeritud kinolevisse. Glamuurile, auhindadele ja kiitustele vaatamata suunatakse festivalifilmid marginaalsele *art house*'i turule. Samas, üllatav küll, ei pruugi need sealgi eriti ilma teha. Eestis toimuvat vaadates võib tekkida arvamus, et alternatiivsema kinokultuuri vedajate energia kulub vaid kord aastas toimuva PÖFF-i korraldamiseks ning pideva *art house*'i programmiga ei viitsita tegeleda. See pole siiski nii: nimelt

on täiesti tavaline, et festivalidel huvi äratanud filmid ei pruugi hiljem samas kohas *art house*'i süsteemis ringeldes enam publikut ligi tõmmata. Nende linastamine on seega majanduslikult üpris riskantne.

Publiku käitumises on teatavat lemminglikku loogikat. Festival on ulatuslikult reklaamitav ja kajastatav kultuurisündmus, mis jõuab tänu pressile küllalt laiade masside teadvusesse. Kumu tekitab festivalilinnastuste külastamisele oluliselt erilisema ja hinnatuma maine, kui on näiteks keskmisel Kinomajaskäigul. Eesti ja PÖFF-i näitel näib, et ajutisele virisemisele vaatamata kipub ühest festivalist aastase "huvitava kino" doosiks publiku kandvale osale suhteliselt piisama. Festivalide mõju *art house* kinodele on seega veidralt kahetine: need taastoodavad prestiiži, ent ei pruugi tuua publikut.

#### Kultuursus seisneb keskkonnas?

Tasub tähele panna, et "teise" kino alternatiivsus ei seisne vaid sisulistes, teistsugusest programmist tulenevates küsimustes. Tähtsat rolli mängib filmitarbimise keskkonna erinevus tavakinost. *Art house* toimib kui butiik vastandina standardse multipleksi sarnasusele standardse supermarketiga. *Art house*'id kasutavad väiksemaid juhuslikuid ruume, tihti on need vanad ebamoodsad kinod: need on aga tunduvalt isikupärasemad kui keskmine multipleks. Ka uue ajal ehitatud spetsiaalsete *art house*'ide juures pannakse rõhku tavakinost intiimsema ning vähem anonüümse keskkonna loomisele. Interjöörides hoidutakse kommertslikust kriiskavusest ning toiduäri seatakse tagaplaanile – see on selge vastandumine multipleksi normidele. "Kinotoidu"

käive on *art house*'ides oluliselt väiksem ning toit ise "kultuursem" kui tavakino popkorn ja burgerid.

*Art house*'i ja tavakino silmatorkava publikuerinevuse juured ulatuvad samuti keskkonna erinevusesse. Ehkki alternatiivses kinos esitatav materjal pole kaugeltki homogeenne – elitaarsepoolsete kunstfilmide kõrval näitab *art house* ka *camp*'ini küündivalt halbu b-filme, splätterhorrorit, jms., on sealne publik tavakino publikust tunduvalt vanem. Põhjus peitub selles, et *art house*'i läheb spetsiifilisemate eelistustega vaataja. Tavakino publiku põhiosa moodustavad kõikjal maailmas globaliseeruva meelelahutuse tänuväärseimad tarbijad ning tõsikultuuri paariad: teismelised. Pubekad liiguvad kambakesi ning sotsiaalse suhtluse ja seltskondliku ajaveetmise aspekt on neile

kinoskäigu juures filmist olulisemgi. Tooniandvate teismeliste mõjul tavakinodes kujunev pubeklik õhkkond omakorda peletab vanemat publikut sealt eemale. Teismeliste puudumine seevastu aitab ilmselt kaasa *art house*'idele spetsiifilise, tavakinost intelligentsema ja mugavama õhkkonna tekkimisele, sõltumata sellest, et tehnilised tingimused on uue kommertsokino võimalustega võrreldes tihti kesised. Võib öelda, et saadavat kinokogemust ümbritsev kultuursem õhkkond on *art house*'i kestmisel vähemalt sama tugev argument kui teistsugune programm.



# Digitaalne revolutsioon kodukinos

Ivar Laus

**K**ino pole mõistagi ainus koht filmitarbimiseks — VHS on sama igapäevane kui kasvõi kohvimasin. Siiski on kino esituskvaliteediga võrreldav filmielamus koduoludes võimalikuks osutunud alles päris viimastel aastatel. Muutuse taga on kodukino hüppeliselt edasi arendav ning vastavaid tarbimisharjumusi ümber kujundav nähtus nimega DVD.

## Algus

DVD ehk **Digital Versatile Disk** pole kaugelki esimene viis kinopildi pakendamiseks kodutarbijale sobivasse vormi. Lisaks ammu üldlevinud videokassetidele ja veidi uuematele video-CD-dele on juba 1978. aastast toodetud ka filmiplaate nimega **LaserDisc**. (Viimased olid kallid, suure vinüülplaadi mõõtmes ja kohmakad, mistõttu laserdisk ei saavutanud laiemat poolehoidu ning jäi peamiselt rahakate filmihullude mänguajaks. Siiski ilmus selleski formaadis kuni 1990. aastate lõpuni ainuüksi USA-s ligi 35 000 filmi.)

DVD-d eristab teistest kodukinoformaatidest juba märksa edukam turuletulek. Uue paljulubava standardiga ühinesid pea kohe kõik suuremad elektroonikatootjad, mistõttu ei tekkinud tavapärasest konkureerivate standardite sõda. Märtsis 1997 USA-s polettidele ilmunud DVD levik on olnud kiirem kui mistahes muul koduelektroonika-alasel leiutisel. Lähema paari aasta jooksul tõuseb see domineerivaks kodukino formaadiks.

## Tehniline külg

Uue formaadi tutvustamisega kaasnes, nagu tavaliselt, omajagu probleeme. Sisutootjaid, st. filmikompaniisid, sundis DVD puhul ettevaatlikkusele uue pildikandja liigagi hea kvaliteet. DVD-s nähti mitte uut ja paljulubavat rahateenimisvõimalust, vaid pigem uut ja erilist kvaliteetset toomaterjali videopiraatide paljundustehastele. Kartusteks oli ka põhjust — erinevalt iga vaatamiskorraga kulumast ja üsnagi õrnast videolindist püsivad pilt ja heli DVD-l muutumatu. Seega, et takistada DVD kui digitaalse andmekandja piiranguteta kopeerimist, nõudsid filmikompaniid süsteemi loomist, mis blokeeriks filmide kasutuskõlbliku kantimise kasvõi arvuti kõvakettale. Selle tulemusena leiuati keerukas krüptimissüsteem, kus DVD-l leiduva info pildiks ja heliks muutmiseks on igal plaadil ja iga tootja pleieris isiklikud kokkusobivad "võtmed". Kettal leiduvate failide kopeerimisel võti puudub ja koopia ei käivitu. Loomulikult on võtmed salastatud ning enne uue säärse väljastamist kontrollitakse pleieritootjat pikalt ja põhjalikult.

Juhtus aga midagi ootamatut. Vabavara-lise operatsioonisüsteemi **LINUX** jaoks DVD-programmi luua püüdnud programmeerijad avastasid, et tasulise pleieri **Xing** loojad on omaenda võtme programmikoodis salastamata jätnud. Kuna võti osutus lihtsaks kaheksakohaliseks arvukuks, oli äkitselt kogu maailma häkkeritel võimalus mitte ainult toda võtit kasutada, vaid katse-eksituse-meetodil sarnaseid toimivaid hulgaliselt juurdegi avastada, ning enamgi — võtit teades saab DVD-d kopeerides kogu

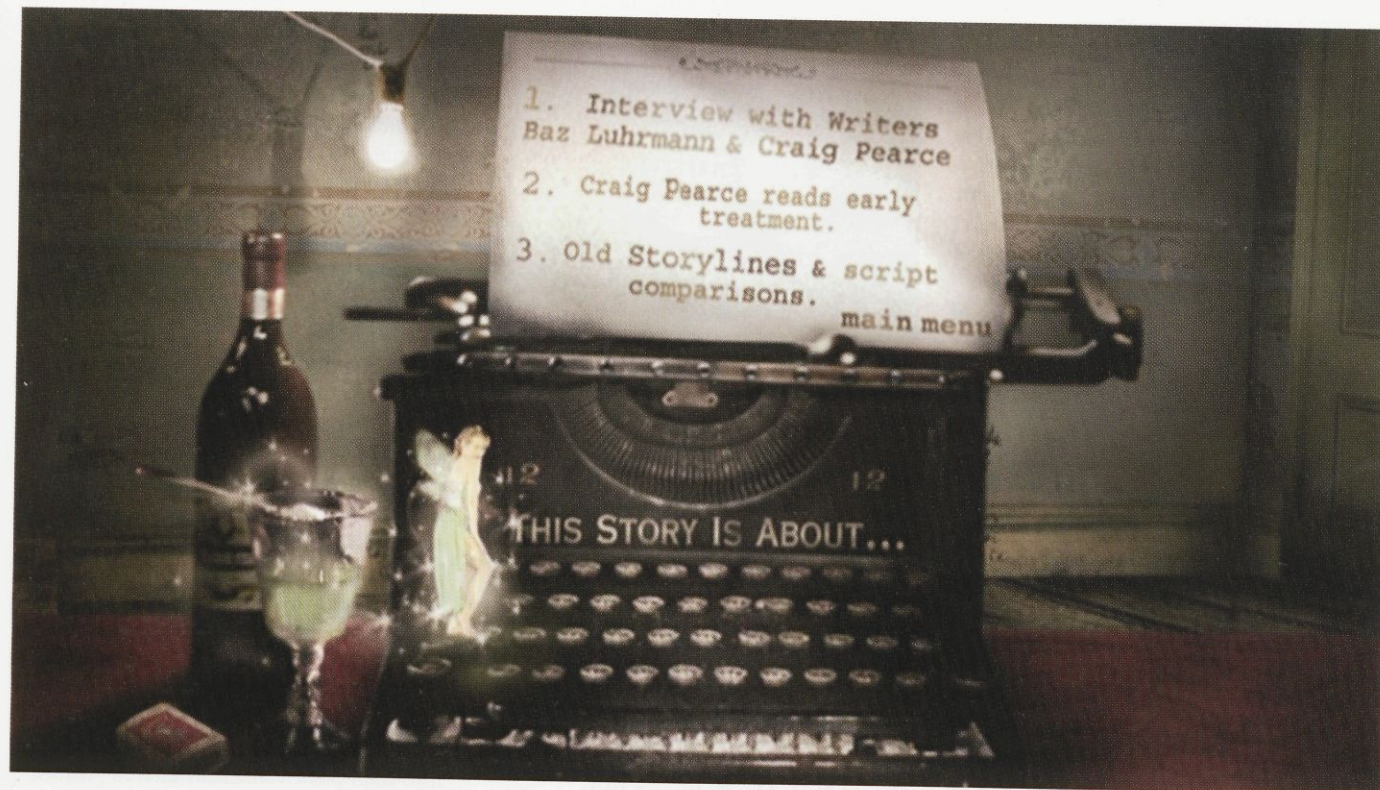
krüpteeringu kaotada. Kogu vaevaga loodud kaitsemehhanism muutus hetkega kasutuks.

Äärmiselt infomahuka DVD paljundamine oleks siiski jäänud vaid tõeliste piraatide pärusmaaks, kui poleks juhtunud teistki "äpardust". Umbes samal ajal töötas **Microsoft** välja uue pakkimisalgoritmi **mpeg-4**, mis võimaldab DVD-l ja televisioonis kasutatava mpeg-2 pilti hoopis väiksemaks kokku suruda, säilitades samal ajal ligilähedasel võrdse kvaliteedi. Kuigi **Microsoft** vähendas programmi lõppvariantis selle kasutusvõimalusi üsna oluliselt, olid juba liikvele läinud ilma igasuguste piiranguteta ja toimivad testvariandid. Nende abil sai igaüks, kel piisavalt kettaruumi ja tahtmist, DVD-lt pärit filmi CD-R-ketta mõtu kahandada. **Avi-formaat**, mille musta huumorit austavad häkkerid DVD läbipõrunud konkurendi järgi **DivX**;-) icks nimetasid, levis kui kulutuli. Täna seks kubiseb Internet filmide piraatkoopiastest ja mpeg-4 kodeering on sisuliselt omaette standardiks saanud. (Ka filmikompaniid on hakanud oma toodangu netti riputatavaid reklaamtreilereid just sellesse formaati kodeerima.)

## Midagi enam kui lihtsalt film

Tulles DVD sisulise külje juurde, piraatversioon võimaldab küll filmi ära vaadata ning on vahel mõne harulduse nägemiseks ka ainus võimalus, kuid DVD-d see siiski ei asenda. Korralikku DVD-d eristab teistest formaatidest tõsiasi, et DVD on hoopis enam kui lihtsalt laserplaadile salvestatud film.

Nimelt algab tänapäeval töö DVD kallal



juba siis, kui film ise alles valmimas. Vahel jälgib filmivõtteid koguni omaette DVD-võttegrupp, kelle ülesandeks on dokumenteerida valmimislugu, et kaasata see "boonusena" tulevasele plaadile. Materjal, mida mahukas DVD pakkuda võib, on kõigkvalimik – dokumentaalfilmid, autortie ja osaliste kommentaare sisaldavad heliribad, pildi-, teksti- ja reklaammaterjalid, jääk- ja alternatiivstseenid, erineva pildiformaadiga või pikkusega versioonid. (Tihti on enamus keerukast eeltööst uue filmi esilinnastuse ajaks juba tehtud. Nii võib juhtuda, et ülimalt hea ja põhjalik DVD-versioon ilmub filmist, mis sisult säärast ei väärriksi.)

Lisamaterjalide tõttu on DVD lausa loodud tõsisele filmihuvilisele. **Robert Rodriguez** näiteks on öelnud, et kui tal omal ajal oleks olnud DVD-d, poleks ta ehk nii väga filmikooli kippunudki. Hea näide põhjustest on Rodrigueze enda "El Mariachi/Desperado" DVD — mõlemat filmi saatev kommentaar on niivõrd põhjalik ja infotihe, et see toimib üsna veenvalt lühikursusena kaduvväikese eelarvega filmide loomisest.

Tegelikult ei pruugi DVD pakkuda sugugi ainult taustateavet. Parimad neist laiendavad kinokogemust filmist väljapoole ja muutavad nii terviklikuks meediaelamuseks.

Heaks näiteks on **Baz Luhrmanni** muusikal "Moulin Rouge", mille ülevoolavalt lopsakas ja melodramaatiline stiil algab juba topeltplaadi pakendi kujunduses ja jätkub nii menüüdes kui arvukas lisamaterjalis. **Christopher Nolani** "Memento" erinevad DVD-versioonid tekitavad aga oma muutu-vate menüüde ja meditsiinikaustadest pärit info ning visuaaliaga vaatajas samalaadse mälukaotustunde kui peategelasel. "Harry Potteri" kaheplaadisel väljaandel omakorda on lisamaterjale sisaldav DVD kujundatud filmi sihtpublikule – lastele mõeldes mänguliselt, ehk avastusretkena Sigatüüka koolimajas.

## LÜHIKE KODUVIDEO AJALUGU

1972 Philips ja MCA demonstreerivad maailma esimest optilist ketast, nii pilt kui heli on analoogsignaaliid.  
1975 juuni. Sony toob Jaapanis turule esimese laiatarbevideomagnetofoni **Betamax**. Aastaga müüakse 30 000 eksemplari.  
1975 november. Betamax TV/VCR-konsool jõuab USA-sse. Seadme hind on 2295 dollarit.

1976 veebruar. Sony esitleb USA turul esimest Betamax-pleierit, lindistamisvõimalus on seadmel teadlikult blokeeritud.  
1976 september. JVC toob Jaapanis välja VHS-formaadi, mille kahetunnine kassett on Betamaxi omast 2 korda pikem. Algab "videosõda".

1978 Philips toob turule esimese videoplaate laserlaseeriga. Täisanaloo-gse formaadi esialgne nimi **Video Disc** muudetakse hiljem nimeks **LaserDisc**.  
Vinüülplaadi mõõdu ketta ühele küljele mahub kahjuks ainult pool täispikka filmi.

1980 Sony ja Philips lepivad kokku **Compact Disci** (CD) standardis.

1983 CD tuleb turule.

1987 juuni. Philips toob välja esimese video-CD-mängija.

1988 jaanuar. Sony lõpetab Betamaxi tootmise ja asub toetama VHS-i, millel on 95%-ne turuosa.

1993 oktoober. **Toshiba** ja **Warner Home Video** patenteerivad DVD-formaadi.

1993 detsember. Laserdiskimängijate müük USA-s saavutab oma tipu – aastaga müüakse 287 000 pleierit.

1995 detsember. Warner Home Video ja kaheksa elektroonikatootjat lepivad kokku DVD spetsifikatsioonis.

1996 september. DVD Spec v. 1.0 (DVD

sisureeglid) kuulutatakse välja.

1996 november. Jaapanis ilmuvad müüki esimesed DVD-d, mil sisuks muusikavideod. Filmidega kettad tulevad kuu hiljem;

**Fujitsu** toob Jaapanis müüki esimese DVD-ROM-iga arvuti.

1997 märts. USA seitsmes suurlinnas jõuavad müüki esimesed 50 DVD-d, kahe nädalaga müüakse 19 000 ketast. Odavaim DVD-mängija maksab 499 dollarit.

1997 aprill. DVD tootjaid koondav organisatsioon DVD Forum kehtestab DVD-Ri ja DVD-RAMi standardid. USA-s jõuab müüki esimene mpeg-

dekooderkaardiga DVD-ROMi seade.

1997 juuni. Pornofilmiootaja **Vivid** avaldab esimese DVD, mis võimaldab valida mitme kaameravaate vahel.

Warneri "Mars Attacks!" on esimene DVD, mille menüüd on helindatud.  
1997 juuli. New Line'i "The Player" on esimene DVD, millel on liikuvad menüüpildid.

Avatakse esimene DVD-teemaline võrgulehekülj **The DVD Resource Page**.

1997 august. Warner paiskab DVD müüki kõikjal USA-s.

DVD-mängijate müük moodub LaserDiscist.

1997 september. **Buena Vista** (Disney,

Miramax, Touchstone) asub ühena viimastest suurkompaniidest DVD-d toetama.

Kuulutatakse välja konkureeriv **Divx**-formaad.

1997 oktoober. **Artisani** disk "Terminator 2: Judgement Day" on esimene kahekihiline **SS-RSDL DVD (DVD-9)**.

1997 detsember. Esimese DVD-aasta lõpuks on USA-s ilmunud ca 600 erinevat DVD-d, plaate on müüdnud 1,53 miljonit eksemplari.

1998 aprill. DVD ilmub videolaenutuste lettidele.

1998 juuni. **Divx-pleierid** jõuavad USA-

s müüki. DVD-laadne formaad pakub odavaid plaate, kuid telefonivõrku ühendatud pleier kasseerib iga käivituskorra eest lisaraha. Ka ei mängi neid plaate tavaline DVD-pleier.

1998 september. Viimase suurfirmana teatab oma toetusest **DreamWorks SKG**, vaid kuu varem on sedasama teinud **20th Century Fox**.

1998 november. USA-s on müüdnud miljon DVD-pleierit.

1998 detsember. Viie aastalõpuna dalaga müüakse enam kui 4 miljonit DVD-d;

USA-s on müüdnud 9,3 miljonit DVD-d, erinevaid nimetusi on saadaval 3296.

1999 jaanuar. DVD Express jõuab

esimese internetipoena miljoni DVD läbimüügin.

1999 veebruar. Kiidetakse heaks **DVD-Audio** spetsifikatsioon. Formaad võimaldab taasesitada kuni kuuekanalilist ja kuni 96 KHz sagedusega heli.

1999 märts. **Sony Playstation 2** asub toetama DVD-d.

1999 aprill. Disney/Pixari arvutianimatsioon "A Bug's Life" on esimene film, mille DVD valmistatakse täisdigitaalselt, filmilinti kasutamata.

1999 mai. Sony toob Jaapanis välja esimese **Super Audio CD (SACD)**, DVD-Audio konkurentformaadi, mille üks kiht on mängitav ka tavalisel CD-



DVD suudab põhimõtteliselt pakkuda ka interaktiivset filmielamust, kus lõpplahendus sõltub vaataja filmi kestel tehtud otsustest. Seesuguseid eksperimentaalseid ja arvutimängulaadseid hargnevaid filme on siiski vähe.

#### Uued tuuled turul

DVD tulek on kogu koduvideoturu struktuuri oluliselt muutnud. Hetkel, mil VHS on ka USA-s siiski veel domineerimas ja DVD pakub huvi pigem ärksamale publikuosale, on nende toodete tarbijaskonna käitumine põhimõtteliselt erinev. Videotarbija ei kipu filme endale koju ostma, VHS on seetõttu suuresti just rendiformaat. DVD tarbijad on aga pigem kollektsionäärid, kuna raamatulaadne, kompaktna ja vahel ainult piiratud aja jooksul müüdiv, kuid erinevalt videokassetist muutumatu kvaliteediga DVD sobib ideaalselt koduse filmoteegi rajamiseks. Oma osa selles on ka USA videoturundusstrateegial. Nimelt ilmub uus film sealsetele müügilettidele reeglina ainult DVD-l, samal ajal välja antav VHS on väga kallis ning põhimõtteliselt taskukohane ainult videolaenutustele. Kasseti mõistliku hinnaga jaemüügivariant ilmub samuti, kuid videolaenutuste huvides alles mõni kuu rendivideost hiljem. Seega, kuigi videolaenutustes on jäme ots veel VHS-i käes, on DVD müügi käive eelkääjust juba mõõdunud. Ka rahaliselt on mõlema formaadi kogukäive ligikaudu võrdne. Juba praegu igasse neljandasse USA kodusse jõudnud DVD levik näib pidurdamatu, VHS-mängijate hulk seevastu kahaneb.

#### Eesti

Muu maailmaga võrreldes on suuremad muutused Eestis alles ees. Kogu meie tsiviliseeritud koduvideoturg on kõigest paar aastat vana, DVD-d sellel aga päris uus



Näiteid filmi "Moulin Rouge" DVD kunstiliselt terviklikust kujundusest.

teema. DVD-d on siiski juba levinud ka väiksematesse laenutustesse, ent valik sõltub suuresti kauplejast. Mõnest pisilaenutusest võib leida ka üpris haruldast imporditud materjali, ent suurem osa pakutavast on pärit suuremate (Ameerika-põhiste) filmilevifirmade kohalikest partneritelt, kes on hakanud DVD-le aina enam tähelepanu pöörama. Siiski domineerib tarbijate hinnatundlikkuse tõttu laenulettidel ilmselt veel pikka aega VHS-kassett. Mis puutub DVD-de jaemüüki, siis väljaspool Tallinna ja Tartut seda praktiliselt ei toimu.

Adekvaatse ülevaate saamine DVD levikust Eestis on väga keeruline. Enamus varaseid ja andnumaid huvilisi on ühtlasi aktiivsed Interneti kasutajad, kes sooritavad ka oma filmiostud reeglina just rahvusvahelistes netipoodides, põhjuseks mugavus, valiku suurus ja välismaiste plaatide ilmutiskiiirus. Loomulikult on väga tähtis ka hind — olukord, kus meiegi lettidel leiduva plaadi Austraaliast ostmine tuleb kolmandiku võrra odavam, on pehmelt öeldes absurdne. Suhteliselt kitsa kohalike huviliste ringi poolt välismaalt ostetud plaatide arvu kohta pole mingit statistikat. Ehkki ka kohapeal langevad tasapisi nii pleierite kui plaatide hinnad ning DVD-st on saanud suuremate kaubamajade elektroonika- ja muusikaosakondade iseenestmõistetav kaubaartikkel, ei ole lähiaegadel suuri muutusi oodata. DVD kujunemiseni keskmise eesti inimese tarbeesemeks läheb veel kaua aega.

#### Pidurid on peal

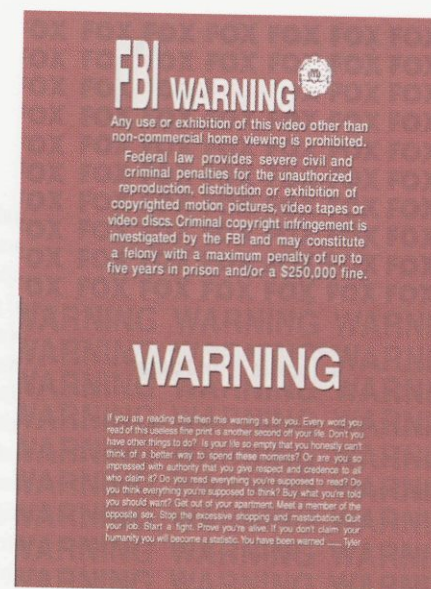
Peamine takistus, mis pidurdab DVD jõudmist laia tarbijaskonnani, seisneb arusaadavuses, või täpsemalt, mittearusaadavuses. DVD trumbiks VHS-i kõrval on küll keeleline paindlikkus, ehk võimalus valida konkreetsele vaatajale sobiv keel ja/või sub-

tiitrid, ent reeglina ei ole mujal maailmas toodetud DVD-del eestikeelset heli ega teksti. Vähe sellest, neid pole ka suuremal osal kohalikes laenutustes või polettidel leiduvatel plaatidel. Eesti tiitritega DVD-sid on küll ilmunud, kuid nimetuste arv on tõeliselt väike ja neistki moodustavad suure osa mõttetud b-filmid. Ka tiraažid on väikesed, ühe maaletooja hinnangul on hetkel DVD müüginumbri laeks sõltumata eesti tiitrite olemasolust parimal juhul mõnisada eksemplari. Tulemusena on mõni eesti keelt sisaldav nimetus, "Amélié" või "The Cell" näiteks, otsas juba enne ametlikku müüki jõudmist, kuid juurde toota pole mõtet, kuna turu väiksus seda ei põhjenda. Samas on eestikeelsete plaatide puudumine põhiline turu kasvu piiraja. Nõiarang.

Õnnetul kombel on Eesti positsioon ametlikus DVD-maailmajaotuses võimalikest halvim: regioonideks jagatud planeedil paiknevad Balti riigid teiste endiste nõukogudemaade ja musta Aafrikaga nn. "viieks regioonis". Sisuliselt tähendab see, et Eestis ei tohiks ametlikult müüa ei Skandinaavias ega mujal Euroopas välja antud DVD-sid, rääkimata USA omadest, vaid kogu valik peaks pärinema Venemaalt. Ka ei tohiks siinsed ametlikult müüvad dvd-pleierid Euroopa ega USA plaatidelt pilti ette võtta. Reaalsus on siiski teinud oma korrektuurid ning hoolikas ostja leiab mõninga otsimisega kõiki plaate tõrgeteta mängiva masina. Samuti eiravad kogu toonitemaatika lisaks tarbijatele ka kohalikud kaupmehed, kes varustavad turgu suuresti just Euroopast pärineva materjaliga. Kogu segadus on sellegipoolest ebamugav ja end euroopalikuks lugevale Eestile ka piisavalt solvav.

#### Tulevik on hele

Euroopa Liitu pürgiva väikeriigi DVD-tulevik ei ole siiski täiesti tume. Eesti keelt



Tavapärase 20th Century Fox'i DVD autorikaitsehoiatus ja "Fight Club'i" DVD filmi peategelase "häkitud" variant.

sisaldavate DVD-de valik näitab aeglast kasvutendentsi. Buena Vista kohalik esindaja BDG Eesti näiteks lubab, et sarnaselt juba ilmunud "Tarzanile" sisaldavad kõigi uute Disney animafilmide tulevased Skandinaavia DVD-d ka eesti subtiitriteid. Teised videofirmad planeerivad samuti kas ise Balti turule suunatud DVD-sid üllitada või osaleda emafirmade valmistatud üle-euroopaliste plaatide tootmises, täiendades neid eesti tiitritega. Viimane käik pakuks olukorrast loogilise väljapääsu — kui kohalikud suudaksid suurtele filmikontsernidele selgeks teha, et 2. regiooni plaatidel peaks

Skandinaavia ja Ida-Euroopa keelte kõrval alati asuma ka Baltimaade keeled, oleks ka lihtsal eestlasel lõpuks põhjust uude koduvideosajandisse astuda.

Esimese pääsukese, Digiboxi "Kala ja sõbrad" kõrvale on tekkimas veelgi päris kohalikke üllitisi. Kui Eesti Filmi Sihtasutuse töö vilja kannab, on kultusfilmi "Viimne reliikvia" kauaoodatud DVD müügis jõuludeks 2002. Loodetavasti saab sellest plaat, mida pole vaja häbeneda. Juba mõeldakse ka tulevastest võimalikest DVD-dest, eelkõige seoses uuemate kodumaiste anima- ja mängufilmidega. Tänuväär mõteted, kuna nii jõuab kohalik kvaliteetfilm mitte ainult meie endini, vaid annab selleks võimaluse kogu maailma filmipublikule.

Siiski ei tasuks kogu koduvideoturu arengut turumajanduse hoolde jätta, ka riigil peaks antud vallas oma osa olema. Kohalike kinofilmide digitaalsel taastamisel saadud kõrgtihedusega koopia tuleks tuleviku tarbeks arhiveerida tingimata just säilimiskindlamal digitaalkujul. Ka vajaks VHS-i asemel kultuuriministeeriumi ametlikku toetust hoopis eesti subtiitrite lisamine väärtfilmide DVD-dele — meie turg on kord juba niivõrd väike, et vastasel juhul jääb kohalik filmivalik just tõsisema materjali koha pealt kitsaks. Eraldi teemaks on muidugi lastefilmid, mis vajaksid juba kinokorraldusse eestikeelset heli, ning kui see on olemas, pole põhjust, miks see peaks puuduma kodukinoversioonil. Kuuldavasti on selles valdkonnas positiivseid muutusi oodata.

Kultuuriametnikel on põhjust tõsiselt järele mõelda. Arvutimaailm on tiigrina tänapäeva hüpatud, ehk toimetaks leebel sunniviisil uude sajandisse ka kodukino?

#### mängijal.

1999 juuni. Divx formaat lõpetab tegevuse.  
1999 juuli. Pioneer lõpetab laserdiskide tootmise. Formaat, mis niigi olnud ainult videofiilide huviorbiidis, muutub marginaalseks. Aastate jooksul ilmunud 35 000 nimetust plaate jätvad selle aga siiski ilmselt veel pikaks ajaks käibesse.  
1999 august. Panasonic toob turule esimese progressive-scan DVD-pleieri, mis kahekordistab pildi lahutusvõime. "Titanic" ületab esimese DVD-na miljoni müüdü ketta piiri.  
1999 september. American Airlines hakkab lennukis DVD-lt filme näitama; USA suurim videolaenutuskett

Blockbuster toob DVD-d kõigisse oma laenutustesse.  
Pleierite hind langeb alla 200 dollari. Filmi "The Matrix" DVD müüb esimese nädalaga 1,5 miljonit eksemplari.  
1999 oktoober. Artisan "The Stand" saab esimeseks kahepoolseks DS-RSDL DVD-ks (DVD-18). Dekriptimisprogramm DeCSS jõuab Interneti. Programmi abil on võimalik DVD-l leitud info kodeerida ja valmistada sellest töötav piraatkoopia.  
1999 detsember. Aasta viimase kuuga müüakse USA-s 1,1 miljonit DVD-pleierit.  
Euroopas on samal ajal müüdü kokku 1,5 miljonit pleierit, riikidest juh

Prantsusmaa 360 000 mängijaga. Euroopas kulutatakse DVD-de ostmiseks 403 miljonit eurot ja rentimiseks 17 miljonit eurot. Eri nimetusi on turul 423, kokku on müüdü 17 miljonit DVD-ketast.  
Ilmub esimene eesti subtiitritega DVD kehvapoolse filmiga "Deep Rising".  
2000 jaanuar. SpectraDisc arendab välja meetodi piiratud kasutusajaga DVD tootmiseks — spetsiaalkate hävitab plaadil oleva info täpselt paika pandud aja mõdud.  
2000 märts. Internetis hakkab levima häkitud versioon Microsofti mpeg-4 kodeerimisprogrammi. Iroonilise nimega koodeks "DivX;-)" suudab muuta DVD-l

leiduva filmi mahult mitmeid kordi väiksemaks, säilitades samal ajal tähtsava kvaliteedi. Internetis algab massiline avi-formaadis filmide levik.  
2000 juuli. Disney taganeb esmakordselt DVD-tarbijate surve ees ja lisab "Princess Mononoke" DVD-le jaapani originaalhelit.  
2000 august. Artisan "Terminator 2: Ultimate Edition" on senise ajaloo keerukaim DVD.  
2000 november. Warner avaldab esimesed DVD-audioplaadid.  
2000 detsember. Euroopa DVD-pleierite koguarvuks on 4,5 miljonit.  
2001 juuli. Apple Macintoshi uus personaalruti sisaldab nii riist- kui tark-

vara DVD valmistamiseks.

2001 august. Kuulutatakse välja kolmetollise diameetriga DVD-miniformaat.  
2001 november. DreamWorks SKG-lt ilmub hetkel maailma müüdim DVD — "Shrek";  
USA-s mõõduv DVD jaemüük VHS-ist.  
2001 detsember. Aastal 2001 kulutati USA-s DVD-plaatidele 5,4 miljardit dollarit, VHS-i ostmisele "kõigest" 4,9 miljardit dollarit.  
2002 jaanuar. Los Angeleses demonstreeritakse D-VHS-i, 4 tundi digitaalset ja kõrgekvaliteedilist (28,2 Mbps) HDTV-signaali mahutavat formaati. D-VHS pleier suudab mängida ka VHS- ja S-VHS-kassette, kuid on siiski mõeldud videofiilidele suunatud niisutooteks.

Kõrge hinna, vähesel kasutusmugavuse ja minimaalse filmivaliku tõttu on formaadi massiline levik väga ebatõenäoline.  
2002 veebruar. USA-s müüdü DVD-pleierite arv jõuab formaadi viiendaks sünnipäevaks 30 miljonini. VHS-il kulus sama numbrini jõudmiseks 13 aastat, CD-l kaheksa.  
2002 märts. Üheksa elektroonikagiganti asub toetama Blu-ray DVD-d kui tuleviku salvestusformaati. Uut tüüpi laserit kasutatav DVD-mõõtu ja sedasama mpeg-2 videokodeeringut kasutatav ketas mahutab kuni 50 gigabaiti infot.  
Nädal hiljem otsustab DVD Forum toetada uue DVD playback-formaadina HD-DVD-d. Sisuliselt on tegu tavalise DVD-ga, millel videopilt pakitud

tõhusama mpeg-4 algoritmiga ja mis seetõttu suudab mahutada kõrgresolutsiooniga telepilti.  
Sigmadesigns asub müüma esimest arvutile mõeldud dekooderkaarti X-Card, mille protessor dekodeerib ja väljastab teelekraanile lisaks tavalisele DVD-formaadile ka mpeg-4 formaadis videosignaali.  
Igas neljandas USA majapidamises on võimalik vaadata DVD-d.  
2002 aprill. Ilmub esimene Eesti originaalprogrammiga DVD "Kala ja sõbrad", väljaandjaks firma Digibox. Las Vegases demonstreerib InPhase holograafilist 100 GB mahutavat ketast nimega Tapestry. Ketta hinnaks pakutakse 30 dollarit, kirjutava seadme hin-

naks kuni 10 000 dollarit.  
Aasta 2002 esimeses kvartalis teenisid USA videolaenutused DVD-ga pea kolmandiku oma sissetulekust — 633,7 miljonit dollarit. See on rohkem kui kogu aastaga 2000, mil DVD-ga teeniti 569,8 miljonit dollarit.2003. Prognoositakse, et aasta lõpuks on 45 miljonis Euroopa kodus võimalus vaadata DVD-d ja DVD-de ostmisele kulutatakse 5,3 miljardit eurot.



# Mõtteid filmikeele tulevikust

## Erkki Luuk

**E**simene ja suurim oht, mis kummitab väljendusi nagu “millegi tulevik...”, on see, et tulevikust mõeldakse kui millestki *ühtselt*. Tunnistagem: juba olevik ega ka minevik pole ühtne, neid ei saa modelleerida, süsteemidesse valada (või kui, siis ainult vägivaldselt ja moonutatades). Ometi ootame tulevikult, et see oleks ühtsena modelleeritav ja kirjeldatav – nimetatud naeruväärsele ootusele parasiteerivadki kõikvõimalikud soolapuhujad ja “ühiskonnateoreetikud”.

Meie häda on selles, et me *juba teame*, mis tulevikku kuulub, sest meil on olnud kokkupuude soolapuhujate-teoreetikute tulevikust *kõnelemise* traditsioonidega. Me teame, millised sõnad kuuluvad “tuleviku sõnavarasse”. Nii on teada, et sõnad nagu “info”, “digitaalne”, “simulatsioon” jt. kubi-sevad “tulevikust”, mistõttu me loomulikult teamegi, et tulevik on selline, mida saab kirjeldada

teatud teooriate abil. See kõik on täielik jama. Eelistan kujutlust tulevikust kui saladusest. See on isiklik moraalne eelistus, aga selles valguses tuleb järgnevatesse oletustesse (sest midagi muud need ei ole) suhtuda äärmise umbusuga (mida ma teengi).

Püüan üldistada *mõningaid* suhteliselt hilise tekkega ja levinud filmikeele nüansse (mida nende eelmainitud omaduste tõttu teoreetiliselt juba “tendent-sidena” vaadelda võiks) ning valin neist välja paar enda arva-tes huvitavamat ja/või tõenäoliselt filmikeele tulevikus olulistemat.

Esimene tendents: kiiruse kasv. Sellest on filmikeele puhul seni kõige rohkem räägitud (eriti just seoses Hollywoodi filmidega) ja see on ka kõige lihtsam ja selgemini jälgitav muutus. Lühike kaader, agressiivne “hakitud” montaaž, ootamatud rakursid, ühesõnaline/kõlksuv repliik nagu mingis totras reklaamis (ja nüüd siis juba ka filmis) – need on ainult mõned tunnused. Sama suund jätkub ilmselt ka tulevikus, sest

mida kiiremini vaatajale “informatsiooni” antakse, seda rohkem ta sellise tempoga harjub. Üldse on “kiirus” ja “informatsioon” tänapäeval rakendatud progressi müüdi vedajateks, mis riputab neile ühtlasi külge ka rasvase plussmärgi.

Niisugune areng (nagu filmikeele arengud üleüldse) pole seega tingitud mitte filmikeelisesestest, vaid mujal toimuvatest protsessidest. Nagu infoühiskonna areng on näidanud, mürgitub just visuaalne keskkond informatsiooniga kõige kiiremini. Protsess on globaalne ja ilmselt peatamatu, seni kui mingi suurem publiku pimedaksjäämine seda ei ohusta. Kasvava tempo poolt pealesunnitud pealiskaudsuse tõttu võiks arengusuunda iseloomustada kui negatiivset; sümptomaatiliselt ongi see omane elkõige halvale Hollywoodi filmile (selline hinnang on siiski maitseasi). Parimateks näideteks on võitlusstseenid ja *action sequence*’id, mis kujutavad endast täisabstraktseid visuaalse ja akustilise müra jugasid (mida võime näha peaaegu igas uue-

mas Hollywoodi filmis, nt. “Matrix”, “X-Men”, “Lord of the Rings” jne.).

Teine tähelepanek puudutab filmikeele lähenemist mitmesuguste simulatsioonide (nt. arvuti-, laumängude jne.) keelele. Seda tendentsi iseloomustab narratiivsuse kadumine või taandumine simulatsiooni poolt (näiliselt) sünkroonsena antavate valikute vahel. Need omakorda võivad ilmnedagi väga mitmesugusel kujul: alates variantidist, kus ekraan oli kogu filmi\* ajal neljaks löödud, kuni variantini, kus erinevaid üksteist välistavaid sündmustikke järgemööda läbi mängitakse (“Lola jookis”). Sellesse liiki kuuluvad filmid, mis esitavad kõigepealt mingi süsteemi, koosluse või mängu (üldistavalt simulatsiooni) kirjelduse ja opereerimise reeglid ning siis mängivad etteantud piirides tekkivaid situatsioone läbi. Selline filmikeel (mis kujutab endast olemuslikult uuendust narratiivi vallas) võib kohati väga sarnaneda traditsioonilise narratiiviga (nt. filmis “Veepiisad tulistel kividel”),

Kõigest paarikaadrised, s.t. vaatajale tege-likult tajumatuks jäävad kujundid filmist “From Hell”.





kuid vahe on olemas ja avaldub eelkõige etteantud, s.t. piiratud valikutes ja süžee poolt “masinlikult” (enamasti binaarsete ümberlülituste skeemi järgi) nendega teostatud süžeeoperatsioonides, just nagu eespool mainitud filmis.

Sellist filmi võib vaadelda mitte ainult kui “lugu(sid)”, vaid ka kui simulatsiooni – kusjuures viimane vaatlusviis on seda tüüpi filmide puhul tunduvalt sisukam. Nende uus filmikeel järgib üht salajast, kuid siiski selget eesmärki, milleks on *interaktiivsus*. Simulatsiooni reegleid teades (need antakse enamasti juba sisesejuhatuses) hakkab vaataja ise mõttes “süžeesid” koostama ja tegema panuseid ühtedele või teistele tegelastele/osapooltele. Seda soosib tegelaste ja osapoolte simulatiivne vahendatus ja/või neutraalsus (kui pole üheselt selge, keda autorid soosivad), mis omakorda jätab avatuks kõik võimalused samastumise vallas. Simulatsiooni vaataja samastub aktiivselt. Esmajoones avaldub see asjaolus, et *tal on, mille vahel valida*.

Traditsiooniline narratiivile toetuv filmikeel näeb ette vaataja kohustusliku samastumise hea (või pea-) tegelasega\*\*, kuid simulatsioonile omane neutraalsus, võrdsus ja vahendatus võimaldavad vaatajal vastavalt isiklikele kalduvustele samastuda ükskõik kellega – seda enam, et lõpplahendus näib sageli ebaselge, poolik (“jätkub järgmises seerias”, vms.) või on mõningail juhtudel, kui süžee-liinidel lihtsalt liiva joosta lastakse, isegi kõrvalise tähtsusega. Üldiselt lõpeb simulatsioon kas suvalisel kohal või kellegi “võiduga” – võit pole siin aga moraalse tähendusega nagu traditsioonilises filmis, vaid on juhusliku katse tulemus. Sellest ei saa midagi järeldada, sest järgmine katse võib anda vastupidise tulemuse.

Kõik need omadused iseloomustavad mängu üldisemalt, kuid eriliseks eeskujuks on filmikeele sellisele arengule olnud arvutimängud, millele film oma visuaalse omapära tõttu niigi kõige rohkem sarnaneb. Tänu sellele uuele filmikeelele ja tehnoloogia arengule

on sarnasus ainult süvenemas.

Kolmas võimalik muutus filmikeeles, millele ma tähelepanu tahaksin juhtida, on monoliitsem ja selgem kui kaks eelnevat – olen seda eraldiseisva jõuna täheldanud seni vaid ühe teose puhul: D. Aronofsky “Reekviem unistusele”\*\*\*. Filmikeelise uuenduse eelkäijaiks on lugematud katsetused ja mõned õnnestunud näited muusikavideote ja videokunsti valdkonnas. Uuenduse põhituumaks on filigraanne kadreerimine ja montaaž, pildi ja heli kokkusoobitamine viisil, mis tekitab visuaal-akustilisi pööriseid ja rütme nii, et heli, liikumine, kaadri rakurs, koloriidi tonaalsus, jm. filmikeele aspektid saavutavad oma koostöös uue autonoomse stilistilise meediumi väljendusjõu. See on juba samm edasi lihtsalt filmist, mis, nagu me mäletame, jutustab lugusid. Lugu, sisu pole sel juhul enam üldse oluline. Selles filmikeeles tehtud teos sarnaneb kõige rohkem aktuaalselt läbielatavale komplekssele hallutsinatsioonile – esiteks muidugi tänu oma (tõenäolisele)

ebatõenäolisusele ja suvalisusele, teiseks tänu mitmeplaanilisele elavusele ja tundejõule, mida vaataja sellesse investeerib. Selle filmikeele õnnestunud kasutamine nõuab lisaks soovitatavale geniaalsusele mõningate psüühika otsese – s.t. mitte kultuurilise, vaid peaaegu füsioloogilise – mõjutamise aspektide tundmist, või vähemalt aktiivset katsetamist ses vallas. Just tänu sellise filmikeele veenvusele, tänu vaataja piiramisele ja puudutamisele korraga nii mitmest küljest, ei tunta käesoleval juhul enam vähimatki vajadust “süžee” järele, nii nagu seda ilmselt undki nähes ei tunta.

\* Oh häda! Mulle ei meenu selle USA filmi nimi...

\*\* Tavaliselt üks ja sama. Sageli on selle filmikeelele iseloomulik kindla peategelase puudumine, esile tõusevad üksteist täiendavate tegelaskujude kooslused ja ansamblid (“X-Men”, “Veepiisad...” jne.).

\*\*\* Hajusamalt siiski ka mõningate Andrei Tarkovski filmide puhul: “Andrei Rubljov”, “Solaris”, “Stalker”.





### Üldine suund

Filmikriitikat on nimetatud üheks tänapäeva juhtivaks võltsprofessiooniks: avalikult respektieritud eluvaldkonnaks, mis tegeleb enesekindlalt, üha iseennast taastootes enda leiutatud lõpmatute pseudoprobleemidega.<sup>1</sup> Suurem osa kaasaegsest filmikriitikast parasiteerib filmitootjate ja meelelahutust ostva publiku vahelisel komertssuhtel. Selle mõtte, sõltumatus ja põhimõtteline erinevus reklaamist on kõik võrdlemisi küsitavad.

Selliste tähelepanekute levimise tagamaaks on paari viimast kümnendit iseloomustanud filmikriitika kultuurilise positsiooni ilmne degradeerumine. Just süvitsimine, intellektuaalne kriitika lõi kunagi laiemas kultuuriteadvuses eeldused filmi mõistmiseks kunstiliigina, kuid kaasajal tuleb tunnistada, et kriitikal ja filmikunstil on üha vähem pistmist. Mõne aja eest lahkunud legendaarne Ameerika filmikriitik Pauline Kael (1919–2001) käsitles oma eriala kunstivaldkonnana<sup>2</sup>, ent selle nüüdne seis oleks teda kardetavasti sundinud seisukohta revideerima.

Globaliseerumisega käib käsikäes kultuuriline nivelleerumine. Kõikjal ühtmoodi labastav ajakirjandus istub intellektuaalsemat ning kunstiliselt vabamat laadi filmikriitikale järjest rohkem pähe. See tähendab, et filmiarvustustele jagub väljaannetes senisest vähem trükipinda ning liiga keeruliselt, kunstipäratsevalt ja hinnanguliselt kirjutavad filmikriitikud vahetatakse välja "kasutajasõbralikumate" vastu. Lisaks ei soovi enamik laiema levikuga ajakirjandusväljaandeid komertsslikel kaalutlustel avaldada artikleid obskuursetest *art-house*'i filmidest, vaid eelistab teemana jõuliselt promotavat *mainstream*-materjali: viimane pakub eeldatavasti huvi suuremale lugeja-

hulgale. Tulemusena on n.-ö. tõsine, rippumatu kunstiliigilik kriitika tasapisi taandumas kitsa levikuga mittetulunduslikesse erialaüllitistesse. Argisematele väljaannetele kirjutavad kriitikud omakorda on sunnitud oludega kohanema.

### Filmikriitik: reklaamiruupor või valgustaja?

Ameerika turu näitel on ajakirjanduslikul filmikriitikul kaks "kasutajat", tellija ja tarbija. Võtmeküsimuseks on tõusnud, kumma poole teenistusse kriitik end seab.

Kõike komertssuhetele taandava käsitluse kohaselt ei taha tarbija ehk tavaline lehelugeja arvustustest suurt enam kui teada, kas filmi tasub vaatama minna. Kriitikud, kes kõnelevad žanrile tavakohaseks kujunenud "sõltumatult ja objektiivselt" positsioonilt, on seega rahakotti hoidva tarbija seisukohast teenindajad, ekspert-soovitajad, kellelt ei oodata suurt muud kui valikut hõlbustavaid sõnu "jah" või "ei".

Tellijad omakorda, ehk filmitootjad, ootavad kriitikutelt loomulikult vaid sõna "jah" ning teavad, kuidas seda saavutada. Pole mingi saladus, et filmikompaniid poputavad kriitikuid võistu, mis sisuliselt tähendab materiaalse nänni ja muu meelehea eest oma toodangule soodsate arvustuste ostmist.<sup>3</sup> Tulemusena komertsialiseerub kriitika piirini, kus arvustuse sisuline erinevus reklaamist pole enam kuigivõrd tähteldatav. Nii tekivad Ameerikas absoluutselt igasuguse filmivormilise jama kohta turustöööks vajalikud klišeelised ülistustsitatsioonid "vaimustunud kriitikutelt", ning nähtavasti ei piisa sellestki. Möödunud aastal tekitas skandaalikes Columbia Picturesi reklaamiosakond, täpsemalt seal leiutatud "kriitik" David Manning, kellele omis-

tatavad arvustused haipsisid stuudio kesisevõitu uusüllitisi nii mõõdutundetud ulatuses, et end petetuna tundvad vaatajad hakkasid asja vastu huvi tundma. Avalikuks tulnud afäär tekitas küll suhteliselt palju pahameelt, ent ei tasu arvata, et filmikompaniid selle mõjul sügavamaid moraalseid järeldusi tegid – pigem rõhutakse tulevikus sarnaste vahelejäämiste vältimisele.

Komertsi surve riivab loomulikult paljude filmikriitikute ametiaua. Samuti pole kriitikatarbija kaugeltki nii nürimeelne kui reklaamimütjad loodavad. Neist asjaoludest lähtub uue ajakirjandusliku kriitika teine suund, mille puhul olukorraga kohanemine ei tähenda allaandmist, vaid progressi. Omaette uitlevast filmikriitikast-kunstiliigist on kujunenud rakenduslik valdkond, mis püüab edastada filmipublikule tolle mõistust alahindamata alternatiivset infot: objektiivseid, põhjendatud seisukohti reklaamitavate filmide tegeliku väärtuse kohta.

Mujal maailmas pole kriitikute äraostmine ega kriitika pähe serveeritav otsene reklaam kaugeltki sama ilmekalt arenenud. Samas tähendab "universaalse" või "tsiviliseeritud maailmale omase" ajakirjandusmalli pealetung, et näiteks Eesti lehtedesse oodatud arvustused pole oluliselt ulatuslikumad kui Ameerikas ning sisuline aktuaalsus on äärmiselt soovivat. Esoteerilised, vaid erialainimestele midagi ütlevad uitmõtted ei pruugi tõepoolest enam leheruumi leida. Ometi pole keegi keelanud kriitikutel sisuka materjali teravmeelsemat, arusaadavam, lühemat ja lõõvamat vormistamist. Ajakirjanduse uuenemise tõttu laiatarbe-filmiarvustustele ette kirjutatavad nõuded ning üldise sõela tihenemine ei ole kaugeltki lõpuni taunitavad.



### Mis vaevab kodumaist filmikriitikat?

Olukorda perifeerse Eesti filmikriitikas näib juba mõnda aega iseloomustavat närvesöövalt kauakestev üleminekusegatus. Eriala tõsisem tase vaagub hinge, sest traditsioonilisele mahukamat laadi "päris" kriitikal on kohalikes tingimustes võrdlemisi keeruline trükiruumi leida. Filmikriitika peamiseks avaldamiskohaks on kujunenud argised ajalehed ja nende üldloetavatena mõeldud kultuurilised, mitte erialaväljaanded. Samas ilmneb eriti vanema generatsiooni kriitikute puhul suutmatus või soovimatus kohaneda moodsa tava-ajakirjandusliku, lühiduse tõttu arvatavasti pinnaliseks ja kommertslikuks peetud arvustusmudeliga. Mujal juba suhteliselt konkretiseerunud kaasaegse lehekriitika võttestiku omandamise asemel toodetakse Eesti lehtedele vesiseks ja sisutühjaks lahjendatud versioone "tõelisest kriitikast", otsekui eeldusel, et avaldamiskohad ei vääri nagunii tõsisemat pingutust. Tulemusena on märkimisväärne osa siinsetes laiatarbelehtedes ilmuvast filmikriitikast väärtusetu, lame haltuura – ja mitte seepärast, et leht ei võimalda paremat materjali avaldada, vaid autorid ei vaevu olemasolevat ruumi paremini kasutama.

Üks ärritavamaid nähtusi, mis kaasneb umbmäärasuseni lahjendatud "päris" kriitika serverimisega ajakirjandusliku filmiarvustusena, seisneb süvakriitilistes käsitlustes teatud tingimustel aktsepteeritava sünopsise ülekandmises mõnetuhande-tähemärgisesse lehenuppu. Filmikriitika on küll võrdlemisi lõdvalt piiritletud valdkond, kus "häid tavaid" ja kirjutamata reegleid on üsna napilt, ent vaadeldava filmi sisu blatanne ümberjutustamine on vähemalt kriitika ajaleheformaadis üldkehtiva normi kohaselt absoluutne tabu. Ka eriala-ajakirjades tähistatakse esitatud sünopsis ning isegi olulisi

pöördepunkte paljastavad "spoilerid" filmi veel mitte näinud lugejate jaoks selgesõnaliste hoiatustega. Hämmastav, kuid valdav enamik kohalikke respektieritud filmikriitikuid ei näe ümberjutustuses mingit probleemi. "Karu südame" esilinastuse päeval ilmus Eesti Ekspressis Jaan Ruusi arvustus, kus filmi sisuline areng nüanssideni ära seletati.<sup>4</sup> Jaak Lõhmus tõttas möödundaas-taselt Cannes'i festivalilt juba mitu kuud enne "Moulin Rouge'i" Eestisse jõudmist kõigile teatama, et "lõpuks sureb Nicole Kidmani kurtisaan verd kõhides tiisikusse".<sup>5</sup> Sama rida ajab terve hulk väiksemakaliibrilisi tegijaid.

Milles on asi? Kuna sünopsist sisaldav filmikriitika haakub teatud tingimustel erialase tõsidusega, võib sellest ölekõrrest kinohoidvas lehearvustuses aimata n.-õ. paremate aegade taganutmist, erialasele "tõelisusele" pretendeerimist. Praktikast mõjub see siiski kui nürimeelne, kibestunult elitistlik relikv, mis kõneleb kaasaegses kontekstis kriitiku eneseaustuse puudumisest nagu ka respekti puudumisest kriitika lugejate vastu. Mitte ükski iseseisva ajutegevusega vaataja ei vaja ega, jumala pärast, oota lugupeetud kriitikult pudiksnämmutatud referaati sellest, mis filmis juhtus.

Võibolla on ümberjutustav "kriitika" protest kinnomeelitava reklaamkriitika vastu? Tõepoolest, filmi sisuga ette kurisolemine on üsna efektiivselt kinost peletav asjaolu. Samas on reklaamkriitika ulatus Eesti turul nii minimaalne, et selle vastu protesteerimine pole suurem asi argument.

Ajakirjanduslik filmikriitika on eeskätt lugeja/võimaliku filmivaataja teenistuses ning vastutab tema ees. Film põhineb piisavalt suures osas narratiivil, et selle arengu paljastamine riivaks tervikliku filmielamuse eest maksva vaataja huve. Kriitiku ninakirt-

stuv möödavaatamine sellest elementaar-sest asjaolust demonstreerib äärmiselt halba tooni, kogu ülejäänud filmipubliku käsitlemist mõttetu pööblina. Sellise suhtumise erialasisene tolereerimine ei väsi allakirjutanut hämmastamast.

Kriitika eesmärgiks peaks olema kriitika tarbija suunamine ise vaatama ja mõtlema, mitte püüd filmielamusi tema eest ära kogeda. Publiku mulje solkimine ja huvi kustutamine on kriitikut ebaeetiline ning viitab professionaalsele küündimatusse. Samuti annab kriitika pähe serveeritava ümberjutustuse kui korralikku analüüsi asendava nõmeda tähemärgitüüpide aktsepteerimine tunnistust vastavate ajakirjandusväljaannete toimetajate ebaprofessionaalsest suhtumisest. Tuleb tunnistada, et tähtsa näoga jama tootvate filmikriitikute tõttu on valdkonna võltsprofessioniks tituleerimine ja halvustamine võrdlemisi õigustatud. Millal ükskord taipab eesti filmikriitik, et teadlikum ja vastutustundlikum töösse suhtumine ei saa talle kahjuks tulla? Ei tasu ju oodata, et publik tuleks tänavale asjalikumat filmikriitikat nõudma – ta lihtsalt loobub selle lugemisest.

<sup>1</sup> Ari Kivimäki. The Publicity Games of Film Journalism: Ideology, Expectations and Power. Case: Italian Neorealism in Finland in 1950's. <<http://users.utu.fi/arikiv/art1/index.html>>

<sup>2</sup> Sam Adams. Pauline Kael, R. I. P. <<http://www.citypaper.net/articles/090601/mov.scrpicks.shtml>>

<sup>3</sup> Felicia Feaster. Is Film Criticism Dead? <[http://atlanta.creativeloafing.com/2001-10-10/flicks\\_feature.html](http://atlanta.creativeloafing.com/2001-10-10/flicks_feature.html)>

<sup>4</sup> Jaan Ruus, Vallaline valge mees Siberis. – Eesti Ekspress, Areen, 06. 09. 2001. Ruus pälvis selle artikli eest ka Eesti Filmikriitikute Ühingu aastapreemia.

<sup>5</sup> Jaak Lõhmus, Popist Pärardini, Koreast Eestini. – Postimees, 12. 05. 2001.



# Olematus võiks ju KA olla. Olematus pluss miinus alfa

Kiwa54

*pipi hammustas tyki kärbseseent ja virutas selle siis jalahoobiga puu latva. (astrid lindgreni "pipi pikksukk", tsitaat mälu järgi)*

**A**inus tšeline küsimus on, kas film on film. Ent see on igav igavene küsimus. See on lausa halb küsimus. Nii filmile kui mittefilmile kui nullfilmile kui metafilmile võib lisada delikaatse nihke, mis paneb filmi toimima suveräänse platoo. Kes on nihke lisaja ehk siis platoo raames kõiksuse looja – vaataja, superstaar või rezhissöör, on nii igav ja halb küsimus, et see ei vii meid isegi igapäevaorientatsioonist välja, rääkimata ajulainete teisendamisest. olematu film on nii ebamõeldalt sakraalne, seda selle sõna ehk futuristlikumas tähenduses, nii et äripäevane kaubafetishismi või kultuuritööstuse institutsionaalse vägivalla kriitika sobiks kerjuse sildkese peale rohkem kui siia. Aga väikse kõrvalpõikena võiks siiski hea tuju huvides ette kujutada kyll, kuidas tallinna limonaadikino ymber istub paarsada kerjusmutanti, igal kaelas sildike tsitaadiga Adornolt või Marxilt. seetõttu on selle lugemise alguses motona ära toodud üks tsitaat, mis ulakal kombel pole täpselt pähe jäänud.

pangem tähele: me ei saa mitte ealeski (kunagi ega millalgi iganes) teada toda tabamatut, mis tekstipõhja vajunud ilma pinnast läbi käimata – selle teo tajujärjest. ja siin ei ole tegemist ainult loomulikuna näiva või tegeliku tähenduse paigalt nihutamisega. nõnda võite oma väikekodanlikes vannitubades oma faking kollase plastmasspiiluga yhe põlve tagant vannivahukuhila taha põgeneda, nihe on tšisem asi, isegi deduktiooni meetodil väljapeilimist välistavas kulgemispunktis tähendusetu märk aga juba lausa morbiidne nagu surm veneetsias või tallinnas.

ainus tšeline filosoofiline küsimus on, kas minna filmi vaatama või mitte. võtkem arvesse ainult äärmuslikke variante, sest nood on ainsamad reeglite loojad. tumm ja pilditu film kui suunaja või segaja subjekti kulgemises võiks ka olemata olla. vastand jälle saab põhjustada kui mitte ahelreakt-

sioone, siis vähemalt suitsiidi. see on juba piisav redel ronimaks olematu filmi apologia platoole, sinna, kus ei ulatu hollywoodo ning taga-india koduvideote vahele jääv mass, mida võiks tavafilmiks nimetella. Too on eelkõige kriisides vaevlev ja ebastabiilne süsteem. Olematu film aga, institutsionaalse ja struktuuraalse unenägemise tinglik ekvivalent, on tabatav nii sealpool järjepidevat ja lineaarset kui sealpool viiteid eiravat, kollaaži mittemeenutatavat ja ikonoklasmile fakkii näitavat substanti, mis ajaloo kivistiseks saanud ja ainult veel vlašhbäkkide ja tahtmatute, hetkeliste tajuliigutustega siinsesse maisesse ruumi ulatub kuskilt sitapõrgust. "siin-" ja "sealpool" omakorda on keeleliselt devalveerunud sõnapoisid, ent mis sa hing ära teed, kui erinevatest platoodest rääkimiseks ebamäärased määrajad puuduvad. enneaegses maakeeles "tähistas" puuduja mitte vaid mittekohalolemist, ka puu juures olemist kujul, mis juhatab meid täpselt filmi kui visuaali-audio-konstruktioonide-allusioonide kolaaži juurde. olematu film on nihete kombinatsioon, mis isegi kõige pisemate nihete läbi s(t)imuleerib täiesti eraldatud tajumise biosfääre. Informatsiooni on seal võimalik kogemuste kujul teadlikkuse kompleksidena säilitada. (Kõike võiks väita ka "tavafilmi" kohta, ent see just ongi "suitsiid".) Kuidas säilitada informatsiooni millestki, mis on nii udune? Mõistus on sama udune ja ometi usaldatuse seda tutvuse tõttu, data säilib kogemuses endas.

...olematus, ilmaolek, puudumine(!), tyhjus, pimepeegel, vaikuse võimendamine ja vaakumi dekonstruktsioon – õõvastav tunne, mille järgi puudumine pole olematus, tyhjuse sees on maasikajäätisena apetiitne ilmaolek. objekti märgile satutakse seal, kus ei ole midagi. kuna olematu filmi pole olemas, puudub seal ka stseen, kus taustaks kõlab sfäärilise elektrofunkki bändi Lolee 13 remix multimeediumi "metabor" materjalidest, situatsioonistlikel metarituualidel lindistatud boreaalsetest helimaastikest, mille taustal võib kuulda järgmist dialoogi (tegelaste häält pole võimalik identifitseerida, sest neile on lugematult kajasid, dileisid, distortiooneid, igasugu filtreid, audiovigureid päale laotud; häälestest on saanud midagi,

mida on väga palju... väikesed rohelised ja kollased täpid! neid on miljoneid! hääled aga, kuigi me neid ei näe, võime neid kuulda rääkimas samal ajal hoopis teises kohas hoopis teist juttu. olgu see dialoog siin ära toodud:

"oli ta kunagi ka tema ise?" küsisin ma.

"mitte selliselt, nagu mina olen mina ise," vastas ta. "Kuna ma ei ole huvitatud muudatustest, siis olen ma alati üks ja seesama. Kuid ta ei olnud yldse minusarnane."

/—//

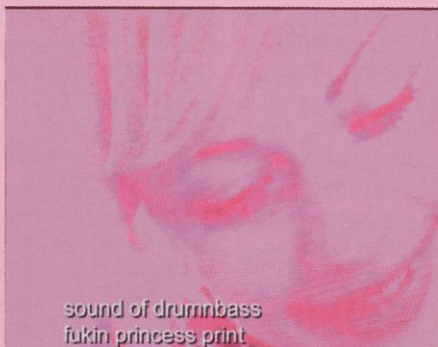
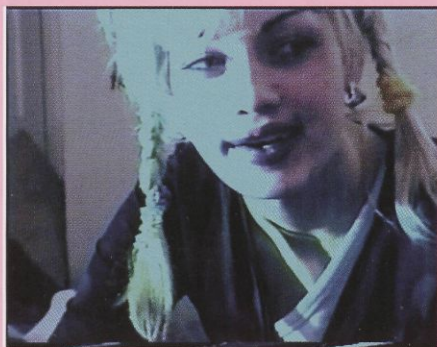
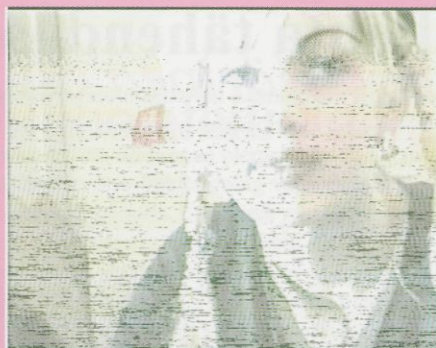
"Kas on mingeid valikuid siksakilise liikumise asemel?" küsisin ma.

"On olemas ainult mõistuslikud valikud," ütles ta "ja meil ei ole kogu varustust, mida on vaja mõistuslike valikute toetamiseks. Näiteks me võime minna kõrge koha peale, kuid meil on vaja pyssi selle kaitsmiseks. Meil tuleb arvestada jaaguari valikutega. Need valikud on dikteeritud vaiksetest teadmistest. Meil tuleb teha nii, nagu nad ütlevad, vaatamata sellele, kui mittemõistuslikud nad võivad tunduda."

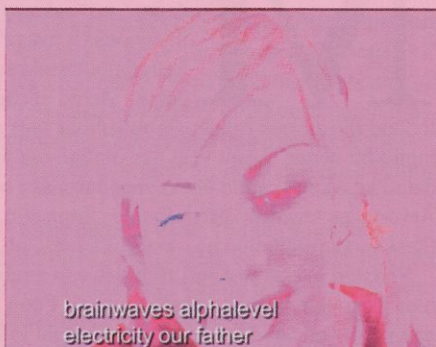
Mõni sõna ka olematutest superstaaridest. V. R. Darkbloom on neid võrrelnud elitarismi kui võhikkuse, eelarvamuste ja piiratud sünnitusega. Superstaar on rumal sõna, ent progressiiv-poliitilises kasutusalas tšhus, kuna kutsub esile kadest ja sellega seotud allusioone. Superstaaride abil saab teha shortcuti uurimata väärtuste kogumile, mis on ilmale toonud hulga pensionäripõst-modernistlike seisukohti, mis ruulivad iga sõna, mida yldse keegi mõne filmi kohta öelnud ehk kirjutanud on. tasub vaid luua väike ulmeline kujutus ylal laiale skaalale pikaks venitatud heterogeense tavafilmi dominatsiooni äkilisest kadumisest (kuigi see on vaid teoreetiline spekulatsioon) ja vaakumimunasse jääksid alles sulnilt naeratavad superstaarid. superstaar aga on filmi kui süsteemi vastane eo ipso.

näruselt fatalistliku termini \*Olematu superstaari\* võttis kasutusele A. V. Jones. kollapsijärgne superstaaride paiknemine pahupidisel peegelplatool on range täppis-teaduslik distsipliin, loogikaroomi kui kotka emanatsioonide Olympos. meie siin peame leppima vaid õlakehituse, tulevikku vaatamise võluprillide puudumise ja võimalikkude maailmade teooriaga.

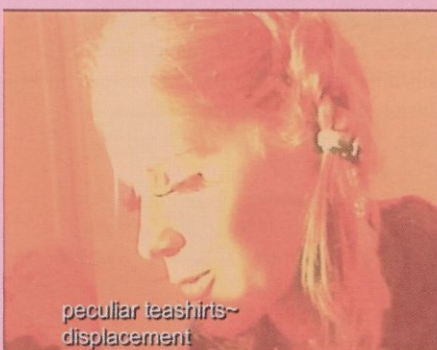




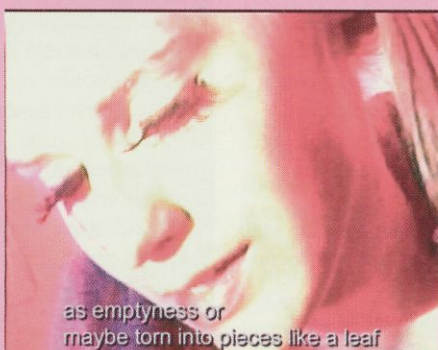
sound of drumnbass  
fukin princess print



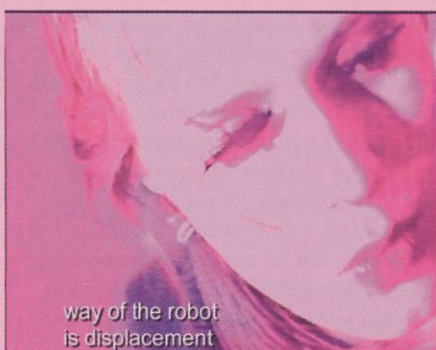
brainwaves alphalevel  
electricity our father



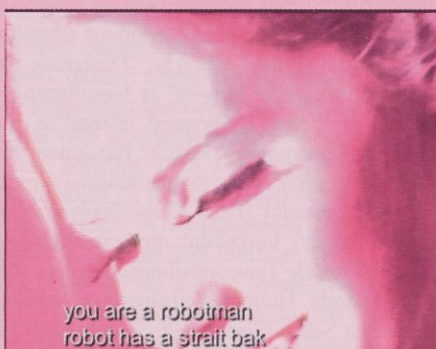
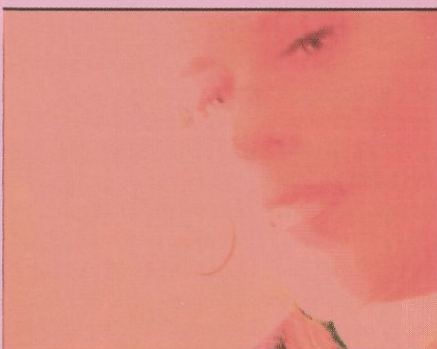
peculiar teashirts-  
displacement



as emptyness or  
maybe torn into pieces like a leaf



way of the robot  
is displacement



you are a robotman  
robot has a strait bak

Kaadrid kiwa valminud olematust filmist  
\*pahupidinihe; peegelplato+-pii\*  
superstaarid: LeoLeo ja Brit

Stills of Kiwa's nonexistent completed film  
\*shift in reverse; mirror plateau+-pii\*  
superstars: LeoLeo and Brit



# Puhta tähenduse arhitektuur

## *Eva Näripea osutab ehitatud keskkonna manipulatsioonidele filmide illusoorse maailmas*

**M**õned 1980. aastate teisel poolel ilmunud luuleliste pealkirjadega raamatud (“Designing Dreams”/“Unelmaid kujundades” ja “Gebaute Illusionen”/“Ehitatud illusioonid”) avasid nii filmi- kui arhitektuuriajaloolastele senini peaaegu tähelepanuta jäetud uurimishorisoni. Kinolinal loodud illusoorse (unelmate)maailmas leiti näitlejate kõrvalt, õigmini küll nende tagant veel üks oluline osatähta: kunstiliselt kujundatud keskkond, mille üheks moodustajaks on mõistagi arhitektuur. Arvestades teisteski distsipliinides ilmnenud huvi keskkonna vastu (keskkonnapsühholoogia, -esteeetika jne.), oli areng üsna loogiline.

Ehitatud keskkonna roll filmides varieerub, kuid päris arhitektuurivaba pole peaaegu ükski linateos. Foon, mille taustal süžee hargneb, sisaldab märkimisväärsel hulgal informatsiooni nii ekraanil kui ka kaadrivälises maailmas toimuva kohta. Esmajoones määratleb see muidugi loo ajalise ja ruumilise mõõtme ning tege- laste sotsiaalse positsiooni, teiseks kõneleb filmitegijate, eeskätt režissööri eelistustest, huvidest ja taustast, kolmandaks peegeldab kogu ühiskonna hetkeolukorda, unistusi, hirme ja tõekspidamisi. Filmimise käigus manipuleeritakse arhitektuurse keskkonnaga igal juhul, olgu tegemist võttepaviljonidesse püstitatud efemeersete dekoratsioonidega või looduslikult filmitud hoonetega. Reaalne (linna)ruum ning hoonestik kaotab oma argise funktsiooni ning saab kujundiks, mis on ainuüksi režissööri nägemuse ja filmi idee teeni- tuses. Tekib puhta tähenduse arhitektuur.

Nagu viidatud, hakati filmiarhitektuuri vastu sügavat huvi tundma 1980. aastate viimasel kolmandikul, mil peaaegu samaaegselt ilmus mitmetes keeltes ning teineteisest sõltumatult kirjutatud kolm põhjalikku uurimust arhitektuuri rollist kinokunstis: 1987. aastal Donald Albrechti “Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies” ja Juan Antonio Ramíreze “La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro” ning 1988. aastal Helmut Weihsmanni “Gebaute Illusionen: Architektur im Film”. Donald Albrecht, kelle raamat ainsana nimetatult on praegu ka Eestis kättesaadav (Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituudi raamatukogus), keskendub modernistliku arhitektuuri kasutamisele ja käsitlemisele Teise maailmasõja eelses filmis nii siin- kui seal- pool Atlandit. Helmut Weihsmanni käsitluse rõhk on Euroopa, peamiselt Saksa filmikunstil. Ta analüüsib 1920. aastate Saksa ekspressionistlike filmide ja USA 1930.–1940. aastate muusikalide dekoratsioone, kaadreid võõrandunud linnakeskkonnast ning ulme- filmide utopiamaailma. Weihsmann on koostanud ka arhitektuuri aspektist märkimisväärsete filmide nimekirja. See koosneb 118 lina- teosest, mis on valminud ajavahemikus 1902–1984. Juan Antonio Ramírez uurib Hollywoodi kuldajastu toodangut, filme, mis valmi- sid alates 1920. aastate lõpust kuni 1950. aastate alguseni filmitegi- jate Meka pompossetes stuudiotest. Peaaegu kõik neist filmidest võeti üles paviljonides, mis võimaldas dekoratsioone kujundavatel kunstnikel oma fantaasiale vaba voli anda. Tulemuseks olid veidruse- teni küündivad stiilikompotid ja eklektilised liialdused – mis teeb nende analüüsi ja eeskujude jälitamise seda põnevamaks.

Neile väljaannetele on järgnenud terve laviin artiklite kogumikke ja monograafiaid, hulk filmi- ja arhitektuuriajakirjade erinumbreid, rida temaatilisi näitusi ja üritustesarju.

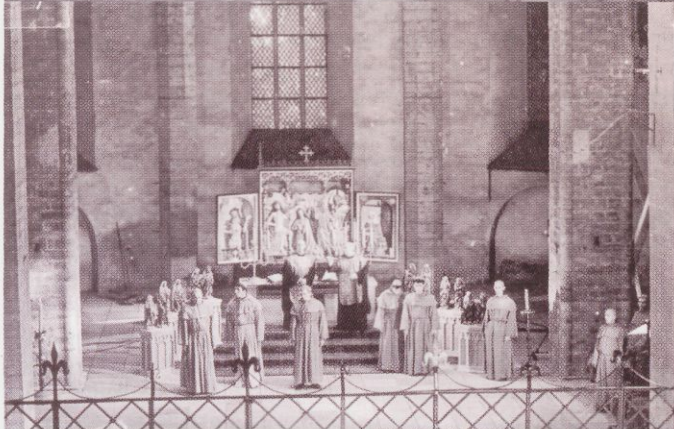
Kõik uus on aga, nagu ikka, äraunustatud vana. 1980. aastatel alanud buum pole sugugi esimene kord, mil film ja arhitektuur omavahel dialoogi on pidanud. Kahe maailmasõja vahel ilmus arhitektuuriajakirjanduses hulk filmidekoratsiooniga seonduvaid artikleid. Arhitektuuriajandus kasutas filmimeediumi agaralt oma ideede propageerimiseks, vahel ise otseselt kunstnik-lavastajana filmitegemises osaledes (näiteks ekspressionist Hans Poelzig ja *art déco* suurmees Robert Mallet-Stevens). Ameerika Ühendriikides mõjutas modernistliku arhitektuuri retseptiooni tugevamalt kui miski muu just filmide vahendusel saadud visuaalne informatsioon, kõige silmatorkavamalt ajastu peamise staar-*art director*’i Cedric Gibbonsi kujundatud dekoratsioonid. Need, tõsi küll, andsid Euroopa arhitektuuriajanduse võrdsuse ideest kantud arhitektuurile hoopis vastupidise, glamuurile ja elitaarsusele viitava tähenduse. Teise maailmasõja järel kutsus kohaliku eripära suhtes ignorantse internatsionaalse stiili globaalne levik ka filmikunstis esile kriitika, mis läbis tervet žanrispektrit komöödiast (näiteks Jacques Tati filmid “Mon oncle”, 1958 ja “Playtime”, 1967) õudusfilmini (näiteks Bernard Rose’i “Candyman”, 1992).

Eestis on filmiarhitektuur siiani enam-vähem tundmatu uurimis- valdkond. Riivamisi on seda teemat puudutanud üksnes Jaak Lõhmus oma videoprogrammiga “Ruumist 1960. aastate filmis”, mida eksponeeriti Rotermanni soolalao keldris näitusel “Eesti XX sajandi ruum” 2000. aastal. Programmi rõhk oli aga pigem abstrakt- sel ruumil, mille täitsid tegelased ja nendevahelised suhted, mitte niivõrd arhitektuurispetsiifilistel aspektidel.

Indolentsust selle valdkonna vastu seletab ilmselt ühelt poolt asjaolu, et arhitektuuriajaloolastel on niigi piisavalt tegemist soveti- aegse ehituskunsti pärandi läbitöötamise, süstematiseerimise ja analüüsimisega. Teisalt on informatsioon ENSV-aegse filminduse kohta ülimalt lünklik ning filmiteaduses on läbimata elementaar- seim etapp – senini puudub Nõukogude Eesti kinokunsti ülevaatlik monograafia, mis oleks lähtepinnaks spetsiifilistele uuringute alustamisele. Aastail 1947–1991 valmis Tallinnfilmis 107 täispikka mängufilmi ja hulk lühimängufilme, neile lisandub Eesti Telefilmil toodang – aukartustäratava mahuga materjalikogumi pelk läbivaata- minegi on üsna aeganõudev ülesanne. Siinkirjutaja on sellega siiski sõandanud algust teha ning võib nüüd pakkuda mõningaid esialg- seid järeldusi.

Üldjoontes on Eesti NSV mängufilm arhitektuuriprobleemaatika suhtes üsna indolentne. Enamasti on keskkond ikkagi foon, mille funktsiooniks on süžee paigutamine perioodi ja olustikku. Huvipak- kuvamateks võib lugeda filme, mille tegevustik leiab aset ajal või kohas, mis füüsilisel kujul pole kättesaadav: ajaloolise faabulaga või välismaal hargneva sündmustikuga linateosed. Viimastest on märkimisväärne Tallinnfilmis (tollases Tallinna Kinostuudios) 1959. aastal valminud “Kutsumata külalised” (režissöör Igor Jeltsov, kunstnik-lavastaja Halja Klaar), mille sündmused toimusid osaliselt Rootsisis. Peamiselt paviljonides üles võetud film annab pildi sellest,





Fotod eesti filmidest (ülevalt alla): “Varastati Vana Toomas” (1970, foto S. Rosenfeld); “Viimne reliikvia” (1969, foto O. Vihandi); “Kutsumata külalised” (1959).

Snapshots from Estonian films: “The Vana Toomas has been Stolen” (1970, photo by S. Rosenfeld); “The Last Relic” (1969, photo by O. Vihandi); “Uninvited Guests” (1959).

missugusena raudse eesriide tagant mandunud Läänt nähti. Rohkete valguskirjade ja -reklaamide alla mattunud fassaadidega tänavafonid naeruvääristavad kapitalistliku ühiskonna olemust. Interjööriplite on kaks: jällegi pahelisusele viitav ööklubi ning väliseestlastest spioonide pesa ühes Stockholmi korteris. Seejuures vastab nende kujundus üsna täpselt tolaeagsetele sisustustrendidele. Orgaanilise modernismi vormikaanonitest kantud avarad ja voolavad ruumid, mida täidavad kroomitud torukäetugede ja keppjalgadega mööbel ning liigendavad mitmesugused sõrestikud, tunduvad olevat konstrueeritud välismaiste pildiajakirjade järgi.

Ajaloolistest filmidest võib esile tõsta 1957. aasta filmi “Juunikuupäevad” (režissöörid K. Kiisk ja V. Nevein, kunstnik-lavastaja Peeter Linzbach), mille lugu toimub osaliselt 1935. aasta kodanlikus Eesti Wabariigis. 1930. aastatel Pariisis filmikunstnikuna töötanud Peeter Linzbach on muu hulgas loonud ühe tolaeagse töösturi villa ülikaliku ja luksusliku, selgelt *art déco* mõjudest kantud interjööri.

1960. aastatel ja 1970-ndate alguses loodi Tallinnfilmis rida ajaloolisel ainel põhinevaid linatoseid, milles sai kasutada Tallinna vanalinna kauneid vaateid ja keskaegseid kitsaid tänavaid ning mis on kantud üldisest vanalinnaromantika lainest. Avalöögi andis kultusfilm “Viimne reliikvia” (1969, režissöör G. Kromanov, kunstnik-lavastaja R. Raamat), millele järgnesid “Varastati Vana Toomas” (1970, režissöör S. Skolnikov, kunstnik-lavastaja H. Halla), “Don Juan Tallinnas” (1971, režissöör A. Kruusement, kunstnik-lavastaja M.-L. Küla), “Verekivi” (1972, režissöör M. Ojamaa, kunstnik-lavastaja H. Klaar).

Kaasaega käsitlevatest ning modernistliku arhitektuurifooniga filmidest võiks nimetada K. Kiisa “Maaletulekut” (1972, kunstnik-lavastaja Henno Arrak), mille kaunilt komponeeritud kaadritesse on püütud rida kaasaegse arhitektuuri parimatest näidetest ning ülimoodsaid interjööre.

Omaette valdkonna moodustavad ühel või teisel moel paneelmalgalate keskkonda demonstreerivad filmid. 1960. aastate vanalinnaromantika sekka ära eksinud “Viini postmark” (1967, režissöör V. Käsper, kunstnik-lavastaja R. Raamat) on massehituse suhtes ajastule iseloomulikult optimistlik. Sügav skepsis ja terav kriitika hallide majalaamadega täidetud, inimesi ahastavate uuslinnajagude aadressil ilmus filmidesse nagu kogu ühiskonna suhtumisessegi 1980. aastail. Mingil määral võib seda leida juba Tõnis Kase “Õnnelind flamingos” (Eesti Telefilm, 1986, kunstnik-lavastaja Joosep Remme). Negatiivne hoiak on tunduvalt selgem hüperrealistliku maali ühe pioneeri, teatri- ja filmikunstniku Tõnu Virve režissööridebüüdis “Ringhoov” (Tallinnfilmi lühifilm, 1987, kunstnik-lavastaja Urmas Mikk, Arvo Valtoni novelli “Mustamäe armastus” ainetel) ning Peeter Urbla lavastuses 1988. aastal valminud kaheseerialises filmis “Ma pole turist, ma elan siin” (kunstnik-lavastaja Hillar Parkja).

Tundlikum suhtumine ja põhjalikum arhitektuurse keskkonna analüüs näibki ilmnevat nende režissööride loomingus, kelle taust on üht- või teistpidi seotud kujutava kunstiga (Tõnu Virve on lõpetanud ERKI teatridekoratsiooni erialal, Peeter Urbla aga õpinud Tartu ülikoolis kunstiajalugu).



# Jalutuskäigud inimetsas: Angelo Badalamenti filmimuusika

Berk Väher



**F**ilmikunst pole peaaegu kunagi olnud ainuüksi liikuva kujutise kunst. Ka tummfilmidele klimberdasid tapõõrid kinodes taustu. Helifilmi tulek polnud "puhta kino" surm enamal määral kui rääkima õppimine inimlapse surm. Ent inimene õpib rääkima selleks, et suhelda, oma tundeid ja maailmataju väljendada – mitte selleks, et lobiseda (või moodsa ja räigema sõnaga: lämiseda). Sõnad võivad filmis olla – ent nagu teatriski, on neil mõtet ennekõike ülesandeis, mida visuaalsed vahendid täita ei suuda.

## Ent ilma muusikata filmi...

...äärepäält oleksin väitnud: "...on tunduvalt raskem ette kujutada." Aga pigemini on seda lausa võimatu ette kujutada. Kinokunstist mõjutatud kultuuris näeb inimene isegi und nagu filmi – argielu nägemisest (õigemini teadlikust vaatamisest) rääkimata. Ning kui meil oleks võimalus intensiivsel lembe- või ärevushetkel veidi pikemalt metatasele pidama jääda, avastaksime oma meeoleolust lisaks valguste-varjude mängule ka (näiteks) vaevukuuldavalt vulisevad või vibreerivad keelpillirühmad. Või tänapäeval juba mulksuva süntesaatori?

Me oleme harjunud intensiivseid emotsioone ära tundma sellest, et nad mitte ainult ei paista, vaid ka helisevad. Kohvikus istudes vale (misanstseeniga sobimatu) muusika üle nuriseme nagunii – või naudime õige muusika loodud miljööd.

## Mõistagi on olemas filmimuusika ja filmimuusika

Isegi – on olemas filmimuusika, filmimuusika ja filmimuusika.

On olemas ebamäärased pseudoromantistlikud saagimised *a la* John Williams, mis omaette *soundtrack* ina mingit tähendust ega muusikalist väärtust ei oma ja mis samas sobiksid sadade filmide teemadeks. (Pole ju vist saladus, et filmiajaloos on nõndagi tehtud – helilooja kirjutab abstraktsed lembe- või tagaajamisteema, mida kompanii kokkuhoiu mõttes kasutab mitmes filmis – ilma et vaataja märkaks!)

On olemas filmide teemalaulud – vastastikuse abistamise leping kino ja popmuusika vahel, mis peaaegu sama vana kui kommertsino ise. Viimasel ajal mukib see paarike end meedias küll uhkesti üles, aga omavahel rääkida on neil juba üsna vähe-sest... Mitmete kommertsfilmide paremaks reklaamimiseks on leiutatud jõledus nimega "music inspired by" – albumid, mida täidavad hetke kuumad tabelikujud lauludega, mis filmis ei kõlaga ja millel pole filmiga enamasti päälle ühise leivaisa miskit pistmist.

## Tegelik filmimuusika on midagi muud

Tegelik filmimuusika sulandub täielikult pilti ja samas jääb auran selle ümber kumama. Linateoses on see samaväärne valgustuse, rakursside ja plaanidega; teravdab või mahendab kontuure, asendab dialoogi, esitab pildile vastuväitelisi ääremärkusigi. Linateosel lahutatult toob see filmi näinu meeltesse tagasi nähtu kogu oma intensiivsuses; filmi mittenäinule manab vaimusilma kujutluspilte võimalikust pildireast.

Tegelik filmimuusika on visuaalsest liigendusest sama lahutamatu kui orel kiriku arhitektuurist. (Sergio Leone 1969. aasta spagetivestern "Once Upon A Time In The West" võeti üles ja monteeriti Ennio Morricone muusikast lähtuvalt!) Tegelikku filmimuusikat ei ole enam palju – just filmides. Seda enam luuakse kujuteldavat filmimuusikat, heliribasid veel valmimata linastele (Barry Adamson, Arling & Cameron) – või lihtsalt filmidest argipäeva välja kasvanud elustiilidele (lähtuvalt John Barry Bondi-teemadest või siis *blaxploitation*-helikeelest *q la* Isaac Hayesi "Shaft").

## Badalamenti on ses mõttes üks viimaseid filmiheliloojaid

Väljavõtteid toimikust: sündinud 1938 New Yorkis Brooklynil, isa itaallane, ema ameeriklanna. Õppis prestiižikais Eastmani ja Manhattani muusikakoolis; vanemate ooperi- ja klassikavaramust kaldus *jazz*'i poole. Andy Badale nime all andis välja mõned kantrimaigulised taustamuusikaplaadid, mis on juba antud kontekstis üsna oluline.

Veel olulisem on kokkujutamine režis-

söör David Lynchiga – 1986. aasta "Blue Velvet" kehtestas lynchiliku maailmataju parameetrid; kuid võib öelda, et samavõrra on see maailmataju badalamentilik. Naispääosalisele Isabella Rosselinile lauluõpetajaks kutsutud Badalamenti adus Lynchi nägemust Väike-Ameerika õdusast päälispinnast ja sisemisest koletisest poolelt sõnalt ning valdav seisukoht kino- ja muusikamaailmas on, et kahe veidriku koostöös on sündinud kummagi loominguilised tippsaavutused.

Kui ka muu on vaieldav, siis ühe koostöö osas langevad hinnangud peaaegu kadudeta kokku; kurioosel kombel polegi tegu kinofilmiga!

## "Twin Peaks"

Eelmise kümnendivahetuse ephhiloov teleseriaal väikelinnast Ameerika ja Kanada piiril. Snooblik FBI agent Cooper (Kyle MacLachlan) läheb jahtima sarimõrvarit, kelle viimatiseks ohvriks on linnakese plikahtu fataalne kaunitar Laura Palmer. Järgnevat iseloomustab parimini kohaliku šerifi nending: "I've seen strange things in my life but this is way off my map!" Kiirtoidusöökla ja narkoäri, maahotell ja demonid, kohalike magnaatide vastastikused vandenõud ja seniilseks vanameheks moondundu hiiglane varjuvallast... Päälle seda tulid kõik noode teised. "Northern Exposure", "X-Files", "Psi Factor"... *Art house*'i (tõsi küll, tasapisi hajuv...) kättemaks seebiooperile, keskmise ameeriklase püha formaadi seestumine Vaimust.

Seriaal lagunes lõpuks ikkagi koost, algul sujuvalt arenenud liinid jätkusid üha kramplikumalt. Mõrvari leidmisele järgnev kandus intrigeerivalt *fantasy* valda, kuid leidis teostamist üha lõdvema randmega... 1992. aastal tehtud täispikk mängufilm "seriaalielest" ajast, "Twin Peaks: Fire Walk With Me" oli kummituslik, kuid liiane ja üllatustevaene (kes vajab "eelse aja" filme, kui originaali põhiosa on niivõrd terviklik?). Kuid teleseriaal jääb üheks kummastavaimaks teoseks televisiooni ja vast siiski ka filmiajaloos. Ning selles mängibki ülimalt olulist rolli ka muusika.



## “Twin Peaks’i” muusika

Jahedalt jazz’ilikult instrumentaalselt poolelt on enim tuntud “Laura Palmer’s Theme” – ärevalt algav ja viirastuslikult kauniks pahvatav etüüd, mis saadab Laura surnukeha leidmist: kilepambust ilmub sinkjas, (petlikult) ingellik nägu. Lynch olevat Badalamenti palunud ette kujutada, et ta jalutab öises metsas ja kohtab äkki imeilusat tüdrukut... kes siis tasapisi hääbub.

Huvitaval kombel sai just selle teema sãmplimisega oma palasse “Go” kuulsaks intellektuaalne tantsumuusik Moby, kelle filmilikke kompositsioone ekspluateerivad täna reklaamitegijad üle maailma. (Ka Badalamenti on loonud mitme reklaami tantsumeloodiad, kusjuures eelistatud on olnud just õhkkonna ja meeleoluga seonduv: parfüümid, hotellid...)

Intervjuus taustamuusika-uurijale Joseph Lanzale on Badalamenti tunnistanud, et suurt osa “Twin Peaks’i” muusikast iseloomustab märksõna “langemine” – enne kui süütust ja ilu adudagi jõuad, tõmmatakse sind varjuvalda tagasi. “Falling” oli ka teleseriaali teemaloo eeleegiline vokaalversioon Julee Cruise’i esituses (nähtuse mõjukusest kõneleb tõik, et Briti saartel sai üsnagi ebakomertslik pala 1990. aasta lõpus lausa Top 5-hitiks, tagades seriaali *soundtrack*ile aasta parima filmimuusika *Brit Award*’i. Veelgi võrtsikama näite seriaali staatusest Briti saartel tõi Badalamenti Paul McCartney – eksbiitl oli kutsutud kuningannale privaatkonserti andma, kuid kuninganna otsustas hoopiski “Twin Peaks’i” vaadata!).

## Julee Cruise

New Yorgi lauljatar Julee Cruise’i eeterlik hääl on kahtlemata Badalamenti/Lynchi filmihelikeele markantsemaid elemente. Tema laulumaneeri on võrreldud The Doorsi ja 60ndate hõrgu erootilis-kinemaatilise meeleolumuusika esindaja Claudine Longet’ sulamiga (Joseph Lanza) ning neurootilise jazz-mahelauliku Chet Bakeri kujuteldavate töötlustega obskuurselt retroipopist itaalia filmihelilooja Nino Rota orkestreerituna (David Toop).

Cruise esitas juba “Blue Velvet’is” Badalamenti pala “Mysteries of Love” – Lynch oli oma teksti kõrvale andnud juhised, et lugu peab kõlama kui ookeanilained ja tuul, peab kõlama kosmiliselt ja justkui läbi aegade kanduma. Samalaadset muusikat sündis “Twin Peaks’i” ajaks terve plaaditãis – ning albumile “Floating Into The Night” mahtus ka seriaalis kõlanud, kuid *soundtrack*’ilt välja jäänud laule.

Cruise’i album omakorda sai aineseks

multimeediaprojektile “Industrial Symphony #1”, mille filmiosa oli jällegi Lynchi looming tavapärase veidruses: laval hõljuvad inimesed, autoga armatse naine, nülitud hirvemürakas ringi kõndimas, puupakku saagiv kääbus... Haldjalikest helidest küll päälnäha teravalt lahknev, kuid nendega mingeid alateadlikke allhoovusi pidi kokkukuuluv visuaalesteetika. Üheks filmikunsti salaunistuseks on olnud unenägede autentne jäädvustamine – ning vähe on filmiajaloo neid teoseid, mis oleksid lähemal unenäo loogikale ja tonaalsustele kui Lynchi-Badalamenti-Cruise’i ühistööd.

Olgu veel lisatud, et Badalamenti kirjutas ka Cruise’i teise albumi “The Voice of Love” muusika, sããl hulgas Fire Walk With Me ühe teemaloo “Questions In A World Of Blue”.

## Badalamenti eeskujudeks on...

...peetud näiteks briti 1970-ndate *art-rock*’i, mis üht haru pidi ka lausa *new age*-muusikaks kujunes (tõepoolest – kui Pink Floyd on üsna kahtlane paralleel, siis näiteks Brian Eno album “Music For Films” võiks kohati ka Badalamenti sulest olla; ning vast pole ka juhus, et mõlemad *auteur*’id on sattunud koostööd tegema britpop-haritlase Tim Boothiga grupist James.) *Art-rock*-väite esitanud kriitik John Rockwell on viidanud ka sarnasusele Ennio Morricone helikeelega: minimalism, vahel üheainsa noodi varieerimine, lühikeste kompektsete motiivide kordamine – “justkui laps mängiks rannal teokarpidega”. Kuigi Badalamenti kasutab oma muusika “hõõrdamiseks” metsasarve, tenorsaksofone, madalatoonilisi kitarrivibratsioone, olevat ta muusika siiski ennekõike elektrooniline, lausa radioaktiivne.

Badalamenti on ise end ennekõike jätsumeheks nimetanud. Intervjuus Joseph Lanzale kinnitab ta hoopiski, et tema vast ainsaks suureks eeskujuks on Bernard Herrmann – samuti hõõrakõlaline ja kordustel mängiv helilooja, eelmise sajandi teise (esimese?) suure musthumoorika kinoveidriku Alfred Hitchcocki ihukomposiitor, kes oma helindeis kasutab ebaharilikke instrumente, muudab tuttavad hääled kummalisteks ja “ekspluateerib filmiromantismi kunstlikkust” (Simon Frith). Võib tõesti väita, et nii nagu Hitchcockile ja Lynchile on omane kõheda ja kohutava leidmine keset argiidüllit, nõnda on Herrmannile ja Badalamenti omene teatava dissonantsi tekitamine pildi ja heli vahel – mitte pelk homogeenne heliglasuuri lisamine pildile, vaid mõneti pingutatud ja ometi tabava

auditiivse metafoori loomine.

## Badalamenti teistest filmimuusikatest...

...kiputakse küll juba esile tõstma kaastõid teistele režissööridele: Jean-Pierre Jeunet’ “La Cité des enfants perdus” (1995), Danny Boyle’i “The Beach” (2000) – viimase eksootiliselt ja lausa ebamaiselt kirgast-karget muusikat peab briti kriitik Jonathan Broxton lausa Badalamenti seniseks suurimaks meistritööks, kahetsedes, et originaalheliriba on plaaditurul täielikult “filmist inspireeritud” poplauludest koosneva CD varju jäänud.

Badalamenti hilisematest ühisprojektidest Lynchiga tõstab ta pigem esile armsat ja suuremate veidrusted *americana*-ekraanipoemi “The Straight Story” (1999) kui *Twin Peaks*ist tuttavate identiteedi-uperpallide liialdamist ja neid saatvaid kämbilikke eeterliku estraadi kõrvamoondusi filmides “The Lost Highway” (1996) ja “Mulholland Drive” (2001). Tõepoolest – kuigi fãnnid rahuldavad ka mõlema mehe “tuntud hõõdusega”, ootavad nad (või mis sääl salata, ootame me) vast juba mõnda aega mingisugust uut esteetikat, mis tänases mõjuku sama ootamatult kui meeste esimese kõrgperioodi looming omas ajas.

Briti trubaduur Elvis Costello on pillanud võrratu sententsi: “Muusikast kirjutamine on nagu arhitektuurist tantsimine”. Filmimuusikast kirjutamine peaks siis olema võrdväärne katsega selgitada tantsu abil orelehituskunsti. Siinne Badalamenti-tutvustus aitab loodetavasti liikuvaid pilte ka senisest tähelepanelikumalt kuulata – ning leida helikaardiketrjate vahelt tõelisi orelivirtuoose, kes ekraani või kinosaaligi mõõtu pillil mängida mõistavad.

## Kasutatud kirjandus:

Badalamenti veebisait

<http://www.mindspring.com/~stewarts/bad.htm>

Broxton, Jonathan *Movie Music U.K.*,

<http://www.shef.ac.uk/~cm1jwb/badalmen.htm>

Frith, Simon *Music For Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Routledge 1988

Lanza, Joseph *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and other Moodson, Quartet Books 1994*

Rockwell, John “The Music That Haunts “Twin Peaks””; orig. The New York Times, 1. juuli 1990;

<http://www.mindspring.com/~stewarts/timesartbad.htm>

Toop, David *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient*

*Sound and Imaginary Worlds*, Serpent’s Tail 1995

Vankova, Michaela ja Marek Dobes, “I am the jazzman”

– intervjuu Angelo Badalamentiiga Tšehhi ajakirjale

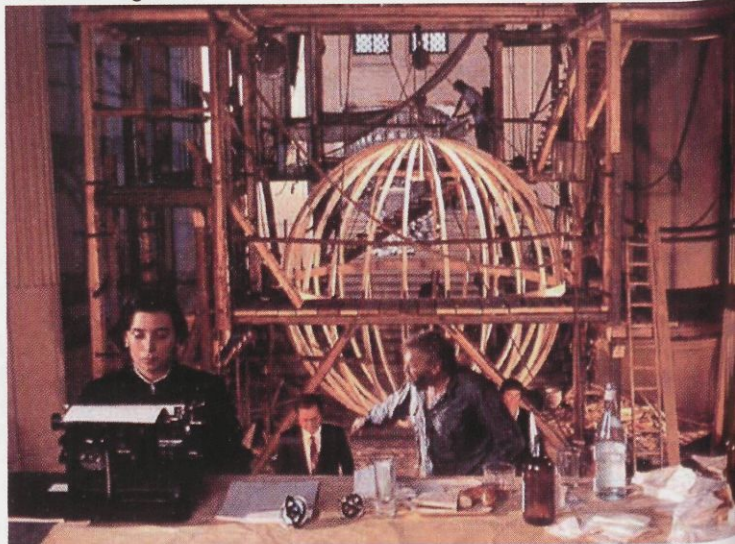
Kinorevue, oktoober 1996;

<http://www.geocities.com/Hollywood/9843/angelo.htm>



# Arusaamatuse poeetika Peter Greenaway filmikeelest

*Erkki Luuk*



**S**üstematiseerimine on kindel vahend arusaamatuse vastu. Kordumine on üks väheseid asju, mis meil oma uskumusi ja teadmisi kuhugi ankurdata lubab. (Meenutagem, et salakoodide murdmisel soovitatakse kõigepealt tähele panna mustreid ja kordusi, milles oletatav süsteem ennast avaldada võib.) “A Walk Through “H””, “Vertical Features Remake” ja tegelikult vist kõik Peter Greenaway filmid kujutavad endast tohutut korduste ja süstematiseeringute jada.

Kusagil oleks otsekui mingi keskkond ja selles mingi salakood, mida ta oma filmidega pidevalt lahendab. Et aga iga tema film kujutab endast vaid üht võimalikku versiooni, tõlgendust või selle keskkonna lõiku, pole meil lootustki tervikust mingit ülevaadet saada.

Arusaamatus käivitab iha. Seda iha võib tõlgendada kahevalentsena: kõigepealt ihana kuhugi välja jõuda (ja millestki aru saada) ning teiseks ihana, mida kogetakse edasiliikumisel – dünaamilist iha, mis kasvab ja kuhjub takistusteni jõudes. See on avastusiha, mida kogeb igaüks, kes on liikvel läbi tundmatu territooriumi. Põnevuses, mis haarab neid, kes võõraid kohti läbi uurivad, on midagi ühtaegu lapselikku ja ürgset; samas õudset, sest tähistamata territoorium tähistab ohtu. Mäng ohuga pakub palju lõbu. Oht, auhind, “kangelase teekond”... rohkem kohustuslikke elemente muinasjutul polegi.

Muinasjutt on üks kokkuleppelise põnevuse püsivamaid žanre. Greenaway filmid on nagu muinaslugude abstraktsed mudelid, mida võib teoreetiliselt nautida samasuguse hooga kui normaalseid muinasjutte, kuid seda vaid eeldusel, et me suudame ette antud “skeemipunktid” täita arusaadava sisuga. Teadupärast napib aga igas paremas Greenaway filmis arusaadavaid tegevusi, tegelasi ja sündmusi. (Pean siin parematena silmas eelkõige tema varasemaid filme, sest alates “Padjaraamatust” (1996) on Greenaway toodang ühemõtteliselt halvemaks läinud.)

\*

Greenaway teoste puhul võib täheldada üht efekti, millest on palju räägitud, ent mis teostub siiski üpris harva. Pean silmas kummalist olukorda, kus asjast (antud juhul filmist) rääkimine, selle verbaalne kirjeldus, on tavaliselt huvitavam kui asi ise. See toob esile tema filmide sügava literatuursuse.

Toon näiteks ühe pöörase sisukokkuvõtte: “Tundmatu jutustaja toob välja veidra teekonna läbi “H”, milles abistavad teda erilised maakaardid ja tema varasemad suhted müstilise Tulse Luperi ja Amsterdami linnumaja valvuriga.”

Raske uskuda, kuid sobivate fotode (või eelteadmistega) varustatuna võib selline tutvustus meis tekitada otse painajaliku soovi millestki aru saada (ning antud juhul ilmselt ka filmi näha). Mida võõrapärasem on informatsiooni, seda suurem on vajadus seda enese maailmapilti integreerida. Sõltuvalt oma loomupärastest eeldustest ja

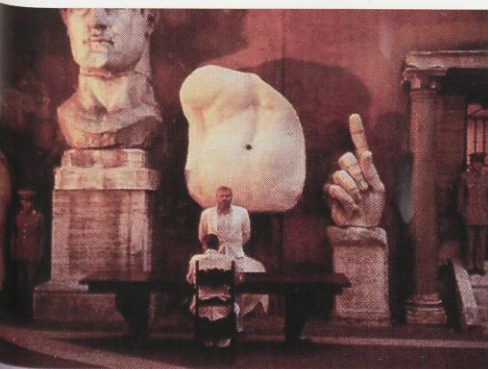
enesetundest jääb meil nüüd ainult üle see vajadus kas registreerida või mitte. Tekitab see iha või ükskõiksust? Hallutsineerida või kehitada õlgu?

Viimasel juhul jääb Greenaway film (antud juhul “A Walk Thru “H””) meil loomulikult vaatamata. Esimesel juhul aga ootame me filmilt tõenäoliselt mingit selektust tutvustuses öeldule, või vähemalt kõigi sellega seotud ootuste täitmist. Kuid kuna info on enam-vähem arusaamatu, ei saa filmiga seotud ootused ja lubadused, mida tutvustus meile jagab, tegelikult kuigi heas vastavuses olla...

Ometi näeme antud juhul filmi vaadates siiski *täpselt* seda, mida tutvustus meile lubab, ei rohkem ega vähem. Ei mingit ebarealistlike ootuste täitumist (midagi pidi vaataja ju tõenäoliselt ootama, midu poleks ta seda filmi vaatama läinud, mingeid realistlikke ootusi selline tutvustus aga üles kütta ei saa), ning otse loomulikult ei mingit selgitust nähtule.

Võib-olla on asi lihtsalt selles, et Greenaway ootab oma vaatajat liiga palju. Täpsemalt: ta ootab oma vaatajalt, et see oleks lugeja. Lugemisel on loomulik, et sõnad tekitavad meis kujutluspilte. Aga film? Filmi kuju on juba iseenesest kujutuspilt, ja igale kaadrile lisaks veel millegi muu ettekujutamine tundub pehmelt öeldes tarbetu. See oleks sama kui hakata pildi vaatamisel kujutlema (st. nägema) teist pilti; asjad lihtsalt ei käi niiviisi. Teksti puhul võib hallutsineerida ning ette kujutada ükskõik mida, aga film on juba valmis





Kaadreid Peter Greenaway filmidest.

kujutus. Kujutluse seisukohalt on film seega palju *täpsem* žanr kui kirjandus.

Seega, kui sõnadega (filmitutvustus) saab luua terve kujutluse maailma, siis tõenäosusega umbes miljard ühe vastu peaks film selle maailma tühistama. Eelduseks on muidugi see, et film on sisult midagi väga tavapäratut. Poleks ju mingi eriline kunst teha inimeste ootusi täitvat filmi sõnnikuveost. Laiemalt pole küsimus aga muidugi ainult selles, et oleks tingimata vaja “publiku ootusi täita”. Võib ka üllatada, positiivses mõttes.

Teatud tingimustel võib imekombel sündida ka vastupidine, s.t. film ei tühista saatesõnadest tekkivaid kujutlusi. See võib kõne alla tulla juhul, kui režissöör on erakordne visionäär (kellel on ka piisavalt vahendeid, et oma visioone tselluloidide jätta). Greenaway on siiski pigem suur spekulatiivne talent kui visionäär või stilist. Tas on rohkem strukturalistlikku filosoofi kui maalikunstnikku. Võibolla on ta strukturalistlik maalikunstnik.

Greenaway strateegia peaks seega olema pildi kujutlemine pildist. Selline positsioon on täiesti erandlik. Milline peaks siis olema film, mis sellist kujutlemisviisi soosib?

Üks võimalus on see, et film peaks olema väga monotoonne. On ju tuntud fakt, et

aistingute monotoonus tekitab kujutlusi; näiteks unenägemine millelgi selletaolisel põhinebki. Seda laadi filmid on Greenaway “Vertical Features Remake” ja “Water Wrackets”<sup>1</sup>, mis on seejuures üksteisest väga erinevad. Esimene rõhub montaažile, muusikale ja objektide vaheldumisele, kordumisele, teine on aga vastupidi äärmiselt aeglane ja staatiline. Film on küll lühike, kuid kogu selle aja näidatakse vaid paari lompi ja veesilma. Vett, eriti voolavat vett vaadata pole iseenesest ebameeldiv. Selles on teatav ürgne võlu, mida peaks olema kogunud igaüks, kes on oja või lombi kaldal jalutanud. Antud juhul lisandub sellele veel monotonne jutustajahäääl, mis loeb mingeid äärmiselt arusaamatuid (lahingu?) teateid. Tundmatute sõnade rohkus lubab oletada, et kirjeldatavad sündmused on toimunud niivõrd ebausutatavalt kauges ajas (või kohas?), niivõrd kaugel minevikus (või tulevikus?), millest meil pole enam vähimatki ettekujutust ja mille kirjeldamiseks isegi meie keel enam ei kõlba. Ei ühtki pidepunkti, millest kinni hakata, ent samas on see võibolla Greenaway parim film. Jõhkvalt ülekodeeritud verbaalse sekkumise tõttu, mida saadab veepiltidele tavaliselt omane unelus (mida omakorda võimendavad vete sügavus, mitmekihilisus, peegeldused jne,

ning lugeja monotoonne häääl), on see ilmselt parim näide filmist, mis võib hakata tekitama kaadrist irduvaid kujutlusi. Visuaalseks toeks (vihjeks) võib seejuures olla “veesilmade” (ingl. k. *water wracket*) muutumatus ajas.

Greenaway filmid on väga kirjanduslikud. Neis on oluline roll igasugustel mõistatustel, salakeeltel jmt. Võibolla jääbki pisut arusaamatuks, miks ta neid filmimise asemel kirja ei pannud. Õigupoolest panigi, kuid kuna tolle teise kanali prestiiž on madalam (kirjutada võib teadupärast igaüks, kuid filmitegemiseks peab kas käima filmikoolis või omama kaamerat, tutvusi jne.), siis seda ei märgatud. Filmist aga, nagu öeldakse, on raske mööda vaadata.

Greenaway filmid on poeetilised, kuid see on võõrapärasuse poeesia. Teda pole kunagi huvitanud inimese heiaastused tselluloidlindil. Näitleja on tähtsusetu. See on metsikuse ja hullumeelsuse poeesia – nagu intellektuaalne hallutsinatsioon, mis leiab väljenduse füüsilise ümbruse ja keele koostoimes ning vallandub korduste kaudu.

<sup>1</sup> Silmapaistvaim monotoonuse näide filmiloos on ilmselt Andy Warholi “igavuse esteetikat” tulvil linatöösed.



# “Heade” avalik lynch’imine

## Andreas Trossek

**D**avid Lynchi filmid ei ole kuigi laialt armastatud. Miks? Näitab ta ju oma filmides enamasti seebiooperlikult ilusaid inimesi (Lynchi viimase ekraaniteose “Mulholland Drive” brünett peategelanna olla oma “päriselus” koguni endine USA miss), kelle katsumusterohked seiklused päädivad tihti vastavalt korralikele muinasjuttudele ja Hollywoodi reeglitele õnneliku lõpuga: näiteks “Blue Velvet” (1986) või “Wild At Heart” (1990). Publik peab seejuures arvatavasti lynchilikumaks teleseriaali “Twin Peaks” või “Mulholland Drive”i” määratlematutena õhku rippuma jäävaid lõppe. Siiski, lähemalt vaadates paistavad kõnekamad just Lynchi *happy end*’id.

Lynch on Hollywoodi “paha poiss” eelkõige seetõttu, et tema jutustatud muinaslood ei sisalda mingit positiivset moraali, ei õpeta midagi, ja isegi need mõningad “õnnelikud lõpud” on tegelikult illusoorid. Tuletage meelde filmi “Blue Velvet” lõputseeni, kus blond naispeategelane kutsub rõõmsalt oma vahvalt naeratavat abikaasat kõõgiaknale vaatama mingit ussikest noka vahel hoidvat lindu (armastust töötav punarind?). Lindu “kehastab” seejuures ilmselgelt nukk või robot (pole mingit alust uskuda, et 1986. aastal lihtsalt ei osatud Hollywoodis paremaid eriefekte luua). Või kui “usutav” on filmi “Wild At Heart” lõpp, kui oma naise juurde naasev meespeategelane laulab armastuse märgiks Elvis Presley lugu “Love Me Tender” keset liiklusvoolu peatunud autol? Lynchi filmide “heade” tegelaste õnne- ja võiduhetked on sageli niivõrd kitsilikult võltsid ja põgusad, et nende esilekerkimine ainult võimendab kurjuse ainukehtivust Lynchi kontrollitavas atmosfääris. Neid filme vaadates on millegipärast raske uskuda, et “pärest on kõik jälle korras”.

Lynchi filmid külvavad vaataja meeltesse segadust, millest kaoseni ja kaose ekvivalendi kurjuseni on vaid mõni samm. Mis

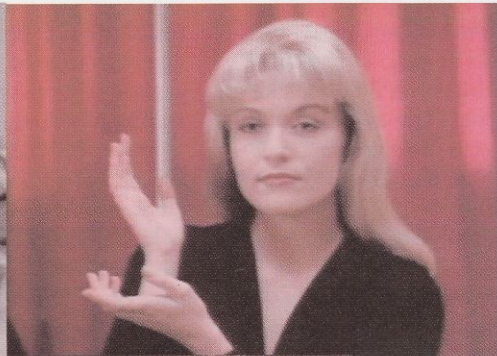
põhiline, kurjus Lynchi filmides on tunduvalt usutavam kui headus. Ameerika filmi šokiklassikasse kuuluv Dennis Hopperi tegelane “Blue Velvet’is” on sama teatraalselt ülepakutud kui nood rahu-likud, aegluubis kulgevad “normaalse Ameerika väikelinna” stseenid filmi alguses, kuid erinevalt headusest ei suuda Lynch kurjust karikatuuriks pöörata. Stseeni “Mulholland Drive’ist”, kus suvalise sõõgikoha hoovitaguses nurgas pesitsev porine prügikoll põhjustab tegelase surma ehmatus tagajärjel, võiks kirjelduse järgi võtta viletsa musta huumorina, aga kinosaalid ei kipu miskipärast keegi selle koha peal muigama. Headusega on teine lugu – see on karikeeritud naljaks *à la* roosa kampsuniga *keep-smiling-and-thumbs-up*-blondiini saabumine Hollywoodi ja tema südamlük hüvastijätt sümpaatse vanapaariga. Headusel ei ole Lynchi filmides iseseisvat kohta, see taandub reeglina lausa imalaks seebiooperlikuks armastusliiniks, mille funktsioon on ühene: pakkuda ainsat pelgupaika Lynchi filmide süžeedes möllava ürgkurjuse eest. Armastuseks maskeerunud headusel on seega ainult lühiajalise leevendava lahenduse roll, see on tuimestavaks vastumürgiks kurjuse üleannustamisele. *Love story*’d on Lynchi maailmas eskapism, ei muud.

Niisugune häid naeruväärivastav ja kõrvalelukkav maailm ei lohuta – Lynchi filmides on pahadeks sageli juhtivatel kohtadel asuvad autoriteedid: näiteks politseinikud (“Blue Velvet”) või filmimogulid (“Mulholland Drive”), kelle võime teisi kontrollida pärineb ameerikaliku lindpüü-ideaali seisukohast juba algselt kurjast (vaimust). “Paha” on end kehtestanud kõikjal Lynchi maailma juhtuobade taga. See kurjus on justkui loodusjõud, maavärin, mis võib filmi lõppedes vaibuda, kuid miski ei suuda päriselt lämmatada kahtlust, et varsti “see juhtub jälle” (“Twin Peaks”).

David Lynch on justkui Ameerika filmi painajalik Une-Mati, kelle puistatud uneliiv rõhub liialt silmi. Seebiooperlikult ilusatest näitlejatest hoolimata.



Laura Palmer, “Twin Peaks”.







“Orpheus”

## Irdmaailmad filmikunstis

### *Raivo Kelomees vaatab teisele poole pilti*

**K**unstivahenditega on sukeldunud teistesse maailmadesse, kujuteldavatesse keskkondadesse, võimatutesse ruumidesse. Kunstis on kõik võimalik: saab lahti ka oma keha. Milliseks on filmikunst muutunud digitaalsete tehnoloogiate tulemusena?

Alati ei pruugi olla tegemist üleminekuga “reaalsest” maailmast sürreaalsesse. Need on ka üleminekud ärkvelolu ja une vahel, vaimuhaiguse ja vaimse tervise vahel, mineviku ja oleviku või oleviku ja tuleviku vahel. Küsimuseks on ka erinevate ajahetkede visualiseerimine erinevate ruumide visualiseerimine ja paralleelne projitseerimine või hetkeline “hüpe” ühest ruumist teise või ühest ajahetkest teise.

Kuidas visualiseeritakse “üleminekuid” ja kuidas neid realiteete visuaalselt markeeritakse, kui sellesse “teise” maailma on juba kord jõutud? Mida teeb kaamera? Kuidas kasutatakse zoomi ja liikumist? Missuguseid efekte kasutati enne spetsiaalsete efektitehnoloogiate olemasolu? Võime meenutada juba Jean Cocteau’ “Poiedi verd” (1930),

kus Poeet siseneb teise maailma läbi peegli (visualiseerimiseks kasutatakse väikest basseini).

Teise maailma üleminek ja tegelase metamorfeerumine esinevad tihti koos. Tegelase muutmine võib olla teise maailma siseneamise eelduseks, kuid tegelase muutumine võib leida aset ka hiljem, pärast tema tagasipöördumist “teisest maailmast”.

#### Üleminekvärvavad ja -võtmed

Kui püüda koostada loetelu värvavatest, uustest, avauustest ja rekvisiitidest, mida kasutatakse filmides teise maailma üleminekul, võime sattuda segadusse. Sageli on käigus mitmed metafoorsed reaaliad koos ja kombineerituna, neid ei ole võimalik üksteisest eraldada. Tegemist võib olla värvavaga, mille kaudu teise realiteeti sisenetakse, kuid abiks võib olla ka mõni rekvisiit, “võti”, mille oskuslikul kasutamisel, “lukuauku” torkamisel, avaneb sissepääs teise ruumi, teise maailma.

“Sõrmuste isandas” (“The Lord of the Rings”, 2002) muutub tegelane pärast sõrmuse sõrme panekut reaalsele maailmale nähtamatuks ja kandub nn. kurja maailma dimensioonidesse, mida markeerib laiali-

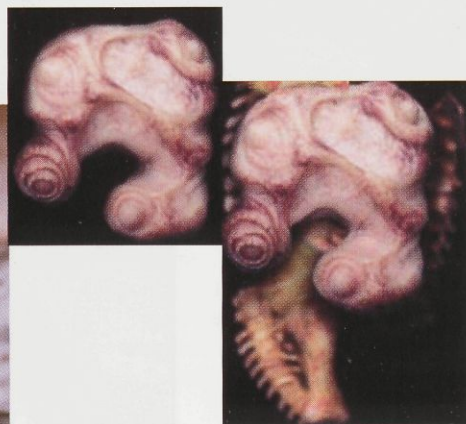
uhitud graafiline pilt. Ta ise näeb reaalselt maailma, reaalne maailm teda mitte.

Märgilisteks rekvisiitideks võivad olla **lülitid, nupud, tehnilised seadmed, agregaadid, katapultid**, millele vajutatakse, mis käivitatakse, et siirduda teise maailma või sealt tagasi tulla. “Pütinises” (“The Cell”, 2000) on nupp käeseljal, millele vajutades tullakse tagasi, kuid teise maailma minekul kasutatakse psühhiaatrite abi. “eXistenZ’is” “näpitatek” bioloogilist mängukonsooli, tagasitulekuks või pausi tegemiseks lihtsalt öeldakse – “paus”.

“eXistenZ’is” on peategelane Allegra erilisel kiindunud oma konsooli, nagu oleks tegemist elava inimesega, lapse või koduloomaga. See on tema “võti” teise maailma, mis ühendatakse kehaga nabaväädi kaudu, samas on tegemist ka raud- ja tarkvaraga.

Kõige arhetüüpsem “teine maailm” on tõenäoliselt Teisipoolsus. Lopsakalt visualiseerituna näeme seda filmis “**Igavene armastus**” (“What Dreams May Come”, 1998). Põhimeeleolult on tegemist nutu-filmiga. Vaataja viiakse Paradiisi ja Põrgusse. Mees otsib armastatud naist ja lapsi. Arvutitega loodud keskkonna aluseks on naistegelase maalid, kuid ekraanile man-





“eXistenZ”

atakse ka totalitaarne visuaalsus, gigantomaanlik keskkond. Reeglid ja mahud, kogu ruum on teistsugune, nagu teises maailmas peabki.

### Phoenixoloogia ja Teisipoolsus

Võrrelgem Jean Cocteau’ “Poeedi verd”, “Orpheust” ja “Orpheuse testamenti” (1959) vendade Wachowskite “Maatriksiga” (“Matrix”, 1999). “Poeedi veres” kukutab Poeet ennast läbi peegli teise maailma, milleks on tehniliselt väike vann või bassein. Sama toimub ka “Orpheuses”.

“Orpheus” ja “Matrix” on mõningate rekvisiitide poolest isegi sarnased või on tegemist laenuga. Cocteau’l on peegel väravaks teisipoolsusse, Wachowskitel kuulub peegluga toimuv elektroonilisse reaali. Mõlemal osutub peegel teise maailma sisenemise kanaliks või on maailmaläbimisega oluliselt seotud. “Matrix’is” on peeglit otsustav osa, kuid läbi peegli otseselt ei minda. **Kaader on aga väga sarnane:** käte ja sõrme viimine peeglisse. Orpheus paneb eelnevalt kätte Printsessi kindad ja torkab

käed peeglisse nagu veepinda. “Matrix’is” kleepub Neo käsi peegli “elavhõbedase vedelikuga” kokku, mille järel peegli aine “valgub” külma ollusena üle Neo keha.

“Orpheuses” on kindad teise maailma atribuut, võti, millega avatakse üks teise maailma. Ka Neo käsi kattub klaasja kindadga. “Matrix’is” osutub võtmeks punane pill, mille Neo sisse võtab ja mis “nõrgendab tema signaali” ehk muudab ta Maatriksi jaoks nähtamatuks ja mille tulemusena tegelase “replikeerumine” saab üldse sündida.

Mõlemas, “Orpheuses” ja “Matrixis” on seiku, kus tegelane ei saa aru, kas tegemist on reaali teedi või unenäoga, siinse või sealpoolsega. Orpheus küsib, kas ta magab, millele vastatakse, et magaja peab aktsepteerima unenägusid. Orpheus ei usu, et see, mis ta näeb, toimub ilmsi.

Kui “Orpheuses” inimesed surevad, antakse neile elu tagasi, kuid nad kuuluvad Surmale. Neile öeldakse, et te ei kuulu enam sellesse maailma. Nad on oma elu võlgu. Surnud, olematud inimesed on tegelikult olemasolevad ja elavad. Filmi vahen-

ditega on selliste paradokside esitamine võimalik.

Cocteau’ “Orpheuse testamentis” kaob Cegeste ära ja Poeedi küsimusele, kus ta asub, vastab, et “teisel pool pilti”. Pildipind osutub ka pinnaks, mis eraldab maailmu. Saab olla siin- ja sealpool pilti. Nagu ka siin- ja sealpool peeglit.

“Orpheuse testamentis” tegeldakse lakamatult äramineku esilekutsumise ja ettevalmistamisega. **Cegeste Orpheusele:** pealegi, Maa ei ole su kodu. Poeet (keda mängib Cocteau ise) on minekul, kadumas, lahkumas. Tema üle mõistetakse kohut, ta kohtub oma filmide varasemate tegelastega, ta “annab aru”. Cocteau oli filmi tegemisel 69-aastane ja ses mõttes minekul, “ühe jalaga hauas”.

“Matrix’it”, mida on nimetatud 1990-ndate olulisemaks *sci-fi* filmiks, peetakse messianistlikuks. Internetilehekülgedel pakutakse tabelite kujul Neo ja Jeesus Kristuse käekäigu võrdlusi.<sup>1</sup> Seda veendumust tugevdavad mütoloogilis-piibellikud nimed: Morpheus, Zion, Nebuchadnezzar.





“Matrix”



**“Matrix’is” on stseen, kus Morpheus õpetab Neole pärast taastumist, mis on Maatriks ja reaalsus.**

**Morpheus:** Sa näed välja vastavalt oma residuaalsele (residuaalne – järelejääv) enesekujutusele, oma digitaalse mina vaimsele projektsioonile.

**Morpheus:** Kuidas defineerida tõelisust? Kui pead selleks seda, mida tunned, nuusutad, maitsed ja näed, siis on tõelisuseks elektrilised signaalid sinu ajus. See maailm eksisteerib ainult **neurointeraktiivse simulatsioonina**, mida kutsutakse Maatriksiks.

**Morpheus:** Tere tulemast tõelisuse kõrbe!

Sarnaselt näiteks “Orpheuse testamendiga” leiab ka “Matrix’is” aset phoenixoloogiline ülestõusmine, teisest maailmast tagasipöördumine. Neo “tapetakse”, mis on aluseks tema ülestõusmisele. Kolme päeva pidavat sümboliseerima uksenumber 303. Pärast ülestõusmist on Neo kõikvõimas ja valitseb täielikult Maatriksi üle. Ka Jeesus oli pärast ülestõusmist võimsam kui enne.

#### **Teine maailm – teine moraal**

Teise maailma teised reeglid tähendavad sageli ka teistsugust eetikat. See on eriti ilmne arvutimängudest inspiratsiooni saanud filmide puhul, nagu “Tron” (1982) ja “eXistenZ” (1999).

“eXistenZ’is” ühendatakse bioloogiline mängukonsool seljas oleva biopordiga, üleminek teise/mängumaailma ei ole markeeritud, see maailm on reaalse maailmaga täpselt sarnane, mingeid eksponeerimise ja üleminemise efekte ei kasutata. Tegelas

elul on devalveerunud, tegelasi langeb loogu. Neil on ka endil raskusi mõistmisega, kas tegemist on mängureaalsuse või tegelikkusega. Filmi lõpus ei saa sellest vaatajagi aru. Pordi puudumine seljas on tõestuseks tegelase paiknemisest eXistenZ’is. Seal paikneme seega kõik.

“Tronis” aetakse asju arvutikeskkonnas. 1980-ndate alguse tehnilist taset silmas pidades on see film visuaalsuse seisukohalt lausa täiuslik meistriteos. Tegu on totalitaarse ühiskonnaga, mida kontrollib Master Programm. Üks tegelastest loob programmi Tron. Sellega tahetakse siseneda programimikeskkonda ja muuta see “vabamaks”. Autoritaarse Peaprogrammi ajab see mõistagi marru. Inimeste, kasutajate üle kontrolli saamiseks toob ta füüsilise persooni programmikeskkonda, et ta lõpuks hukutada. Selle jaoks kasutatakse **desintegreerivat laserit**. Inimene “kustutatakse” füüsilisest ruumist. See toimub laserisärina, rikkalikult

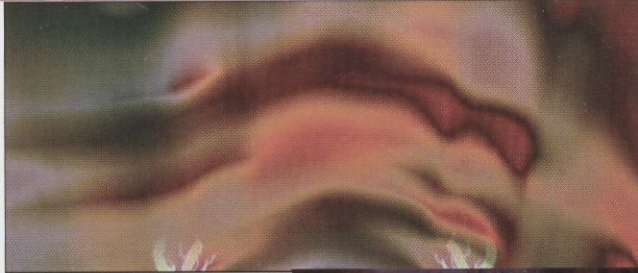
visualiseeritud protsessi tulemusena, kus lendavad graafilised ja kolmemõõtmelised elemendid, läbitakse torusid ja hiljem leiab aset reintegreerumine – tegelase kokkupanek nüüd juba uues, arvutikeskkonnas. Hiljem, arvutis olles, tuleb tegelane meelde oma reaalsel elul, üteldes: teisel pool ekraani oli kõik palju lihtsam. Tegelane on teadlik enda olekust arvutiprogrammis. Ekraan on piir sinne ja sealse maailma vahel.

“Muruniitja” (“Lawnmower Man”, 1992) on üks kuulsamaid küberseksiteemalisi filme, vähemasti 1990-ndate keskpaiga seisuga. Kirglik teadlane püüab virtuaalreaalsuse vahenditega tõsta külähullu intelligentsi, mis ka õnnestub. Taustaks on militaarsõduri loomise uuringud. Virtuaalreaalsusesse sisenemiseks kasutatakse seadeldist, mis meenutab astronautide gravitatsioonitreeningu instrumenti. Teine maailm, virtuaalne, on filmis loodud arvu-





“Püünis”



titega. Visuaalselt on tegemist läikiva siirup- ja keskkonnaga, mis peegeldab toonase 3D modelleerimise tarkvara taset. Filmi lõpus kaob peategelane kehaliselt ja kandub elektroonilistesse võrkudesse.

Films “Mees ilma varjuta” on tegu rohkem inimese kui keskkonna muutumisega. Ütleksime, et tegemist on **devisualiseerimisega**. Tema küljes on andurid, talle antakse seerumit, tema füüsiline eksistens muutub – ta kaob.

### Psühhoanalüütiline VR

“Püünises” on tegu psühhiaatrilise virtuaalreaalsusega. Terapeut ühendatakse juhtmetega, riputatakse traatidega õhku, mille järel siiratakse tema teadvus patsiendi teadvusse, õieti nende teadvused põimitakse kokku, nad viiakse mittetegelikkusesse, mis sarnaneb kõige rohkem unenäoga. Kõigeks selleks kasutatakse ulmelist “teaduslikku” agregaat. Realiteet sarnaneb visualiseeritud psühhoanalüütilise seansiga. Realiteet ei ole räägitava, vaid näidatav ja kasutatav.

Siin tuleks meenutada VR-i pioneeri Jaron Lanier’ d, kes on arutlenud, et VR võib juhtida inimkonna “keelejärgsesse kommunikatsiooni”. Virtuaalset reaalsust

iseloostab “postsümbolistlik” kommunikatsioon: me võime seal realiteedi koostada, mitte sellest rääkida. Selles ei kirjeldata asju, vaid tehakse neid.

Küberryumi ja interaktiivsete vahendite loodud kunstlikku keskkonda on nimetatud ka “psühhootiliseks ruumiks”, kuna selles kõrvaldatakse viimane piir tegelikkuse ja soovunelma vahel.<sup>2</sup>

“Püünise” psühhiaatrilises ruumis terapeudi ja patsiendi maailm segatakse. Pinget tekitab sarimõrvari ja terapeudi teadvuse põimumine, nendega liitub kriminalist. Terapeutilises realiteedis asetleidev mõjutab otseselt reaalse inimese seisundit. Eluohlikud seigad teises ruumis sunnivad hirmuhigis üles ärkama. Teisest tegelikkusest tagasipöördumiseks peab tegelane vajutama “nupule”, elektroonilisele punktile käeseljal. Kriminalist satub aga olukorda, kus tema käed on seotud, ta ei ulatu “nupuni” ning peab kannatama sadistlikke piinu, mida sarimõrvar talle valmistab ning mille väljamõtlemiseks ja dekoratiivseks illustreerimiseks ei ole kujundajad vahendeid kokku hoidnud.

“Püünises” on seega teiseks realiteediks psühholoogiline ühendruum, milles otsi-

takse vastuseid patsiendi probleemidele. Reaalsust ei kirjeldata, seda kasutatakse.

### Lõpetuseks

Näidete loetelu võib osutada pikaks. Võiksimme viidata metafoorsele “teisele” realiteedile Tarkovski “Stalkeris”, Tsoonile, kus asjad on teistmoodi, kus on tuba, kus täituvad kõik soovid. Näiliselt on jällegi tegemist tavalise keskkonnaga. Üleminekuks on sõit raudteel. Seega siis mingi tee, sõiduk, mille abil “minnakse üle” teise realiteeti, teise keskkonda.

Hetkeline ruumiline ümberpaiknemine ja keskkonnamuutmine on olnud inimkonna unelmaks aastatuhandeid. Ühest punktist teise jõudmine on tehnoloogia vahendusel ka kiirenenud. Kuid tehnoloogia on toimunud unustuse instrumendina, kandes kujutlust eemale. Samal kombel on tehnoloogia toimunud muu maailma kujutise kohaletoojana.

<sup>1</sup> <http://awesomehouse.com/matrix/parallels.html>

<sup>2</sup> Florian Rötzer. Kogemuse digitaliseerimine.

Digitaalsed unenäod – virtuaalsed maailmad Die Digitalisierung der Erfahrung. Digitale Träume – Virtuelle Welten. Zum Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft. Linz, 8.-14. sept. 1990.



# Summaries in English



pp80-81

## Critique on film criticism

Mari Laaniste

### General trend

Film criticism has been called a leading fake profession of today, dedicatedly concerned with a self-invented self-replicating endless range of pseudo-problems.<sup>1</sup> The bulk of contemporary film criticism thrives, as a parasite on commercial relations between the filmmakers and the entertainment buying public. The late legendary American film critic Pauline Kael (1919–2001) used to regard her profession as an art form<sup>2</sup>, however its current state would have made her unhappily revise her view.

A prime example to the point is the American market, where the consumer of journalistic film criticism acts in two hypostases: as principal, commissioning the job and as customer, ingesting it. It has become a crucial issue whom the critic will want to cater to.

### The pestering sore of domestic film criticism

The situation in film criticism in peripheral Estonia seems to have been, for quite some time characterised by nerve-racking confusion. The solid level of the profession is on its last legs, because it is rather complicated to find printing space for extensive “genuine” criticism. The main place film criticism can be published in is the daily papers and their cultural annexes. Professional issues are non-existent. Yet the critics, in particular those of the older generation reveal inability or reluctance to adapt to the modern pattern of criticism, which is evidently considered too commercial and perfunctory. Hence supplied to the papers in Estonia are watered-down versions of “genuine criticism”, ostentatiously so because the places of publication are not worthy of a more strenu-

ous effort. As a result, a significant part of film criticism published in wide circulation papers of Estonia is hack journalism – not because the paper disapproves of publication of better material, but because the authors do not care to make better use of the available space.

Although film criticism is a rather loosely demarcated area, where “good practice” and unwritten rules are scarce, the blatant recounting of the contents of the film is absolutely unacceptable, by universally recognised norms of newspaper-format criticism. In professional magazines, too the synopsis and even the “spoilers” disclosing turning points of the film are marked with unambiguous warnings to the readers, who have not yet seen the film. Amazingly, the dominant majority of local respected film critics do not perceive any problem in recounting. On the day of the premiere of “Karu süda” (Bear’s Heart) the weekly “Eesti Ekspress” released the criticism by Jaan Ruus, explicating the essential development of the film in minute detail and smallest nuance.<sup>3</sup> Jaak Lõhmus, returning from the last year’s Cannes festival rushed to apprise everybody, several months before “Moulin Rouge” ultimately made it to Estonia, that “in the end Nicole Kidman’s courtesan will die of consumption, coughing blood”.<sup>4</sup> The same style is pursued by a host of lesser calibre players in the profession.

What seems to be the problem? Because film criticism, containing synopsis relates to professional solidity and respectability, under certain conditions, the newspaper-published criticism, clutching at that straw, hints at nostalgia for the so-called better times, a pretence to professional “genuineness”. In practice, that produces the effect of a moronic, acrimoniously elitist relic, which implies a lack of self-respect on part of the critic, in the modern context, and

also his lack of respect for readers.

Journalistic film criticism must cater, first and foremost to the reader / the potential film-watcher and be responsible to him. Film based on a narrative, for the most part. Hence the disclosure of the evolution of the narrative would infringe on the interests of those intending to watch the film, who are paying for the integral impression from the film.

The goal of the criticism must be goading the reader of the criticism to watch and to think. It must not strive to enjoy the film in his stead. Tampering with the impression of the cinema going public by the critic is unethical. Acceptance by editors of daily papers of retelling presented as criticism is evidence of their unprofessional attitude. It must be acknowledged that because the film critics release trash, putting a brave face on a sorry business, the titling of it a phoney profession and its denigration seems to be relatively justified. Will the Estonian film critics ever realise that the more conscientious and responsible attitude to work will not detract from the value of the outcome? It is unlikely that the reading public would turn out in the streets clamouring for more businesslike film criticism – they would just give up reading.

<sup>1</sup> Ari Kivimäki. The Publicity Games of Film Journalism: Ideology, Expectations and Power. Case: Italian Neorealism in Finland in 1950’s.

<<http://users.utu.fi/ari/iv/art1/index.html>

<sup>2</sup> Sam Adams. Pauline Kael, R. I. P. <<http://www.citypaper.net/articles/090601/mov.scrpicks.shtml>>

<sup>3</sup> Jaan Ruus. Vallaline valge mees Siberis. – Eesti Ekspress, Areen, 6. 09. 2001.

<sup>4</sup> Jaak Lõhmus. Popist Pärardini, Koreast Eestini. – Postimees, 12. 05. 2001.





pp84-85

## Architecture of pure meaning *Eva Näripea*

Several books sporting poetic titles like “Designing Dreams” and “Gebaute Illusionen” released in the second half of 1980s opened the horizon of research almost totally ignored until then. The illusory world (of reveries), created on the cinema screen, was replenished by another important party besides the actors proper: the artistically designed environment and architecture.

The background against which the theme of the film evolves determines the historic and spatial dimension of the story and the social status of the actors. Secondly, it eloquently speaks of the inherent predilections of the filmmakers. Thirdly, it reflects the situation of the society as is, its dreams and fears. The (urban) space and buildings become a figure of speech, put at the service of the idea of the film. The outcome is an architecture of pure meaning.

The film architecture started to attract pointed attention in the second half of 1980s. Three researches of deep insight were published, almost simultaneously. In 1987 Donald Albrecht’s “Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies” and Juan Antonio Ramkrez’ “La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro”; in 1988 Helmut Wehsmann’s “Gebaute Illusionen: Architektur im Film”. They were followed by an avalanche of collections of articles and monographs, special issues of magazines, and exhibitions.

In Estonia, film architecture is a more or less virgin ground. The topic has been broached, tentatively by the film critic Jaak Lõhmus with his video programme “Reflections on space in the film of 1960s” at the exhibition “Eesti XX sajandi ruum”

(Estonian space of the 20th century) in 2000.

Indolence in respect of this specific area is partly accounted for by the fact that the historians of architecture are still concerned with analysis of the heritage of Soviet era building art. Of the other part, film science has yet to tackle the most elementary stage – namely, conspicuously lacking is the monograph on art of cinema in Soviet Estonia. In the period 1947–1991 Tallinnfilm put out 107 full length motion pictures and a large number of short motion pictures, plus the production of Eesti Telefilm (Estonian TV-film).

In broad outlines, the motion picture of the Estonian SSR was rather uninteresting, in respect of the architecture related problem-range. Of note are those films whose action takes place in the time or place which was unavailable in the physical sense: the screen pieces of historical plots, or of a course of events staged abroad. Of those, catching one’s fancy is the “Kutumata külalised” (Uninvited Guests) (director Igor Jeltsov, artist-producer Halja Klaar), made by Tallinnfilm (then Tallinn Cinema Studio) in 1959. Some events of the film were supposed to happen in Sweden. The film shot mainly in pavilions provides a picture of how one visualised the degenerate West, as seen from behind the iron curtain. The light of illuminated signs suffuses the building line, ridiculing capitalist society. There are two pictures of the interior. Firstly a vice ridden night club, and secondly the nest of an expatriate Estonian spy ring in a Stockholm apartment. The design of space rather closely observes the then trends of interior, evidently constructed from foreign illustrated magazines.

In 1960s and beginning of 1970s, Tallinnfilm made several screen versions of historical matter, providing an opportunity to use the beautiful views of Tallinn’s old town. The

score was opened by the cult film “Viimne reliikvia” (The last relic) (1969, director G. Kromanov, artist-producer R. Raamat), to be followed by “Varastati Vana Toomas” (The Vana Toomas has been stolen) (1970, director S. Skolnikov, artist-producer H. Halla), “Don Juan Tallinnas” (Don Juan in Tallinn) (1971, director A. Kruusement, artist-producer M.-L. Küla), “Verekivi” (Blood stone) (1972, director M. Ojamaa, artist-producer H. Klaar).

Films, featuring the environment of residential estates of pre-fabricated houses constitute a separate domain. “Viini postmark” (Viennese postal stamp) (1967, director V. Käšper, artist-producer R. Raamat) is characteristically optimistic in respect of commercial building effort. The films of 1980s however started to display sharp criticism spearheaded at grey new residential districts debasing people and at society in general. To a certain extent that attitude can be inferred from the film by Tõnis Kask “Õnnelind flamingo” (Lucky bird flamingo) (Eesti Telefilm, 1986, artist-producer Joosep Remme). The negative stance is much more pointed in Tõnu Virve’s debut of directors “Ringhoov” (Circular backyard) (Tallinnfilm’s short film, 1987, artist-producer Urmas Mikk, based on Arvo Valton’s novelette “Mustamäe armastus” (Love in the borough of Mustamäe). The same undertone permeates Peeter Urbla’s two-part film “Ma pole turist, ma elan siin” (I am not a tourist, I am living here) (artist-producer Hillar Parkja) made in 1988.

The sensitive perception of architectural environment seems to reveal itself in the creation of the film directors, whose background is somehow related to fine arts. For instance Tõnu Virve, pioneering the Estonian hyper realistic art of painting, majored in theatrical décor in the Estonian State Institute of Art, and Peeter Urbla studied history of art at Tartu University.



Järgmine kunst.ee ilmub septembris ning koos sellega *blur conference*, mille korraldavad Hanno Soans, Anders Härm ja Kiwa.

---

Põhiosas saab lugeda käsitlusi Jaan Toomikust, Jüri Okasest, ajakirja "Kunst ja kodu" hiilgeaegadest 1970-ndatel, kaasaegse kunstimuuseumi olemusest ja paljust muust.

---

Ilmuma hakkab prof. Udo Kultermanni käsitus "Naise keha. Naised, performance-kunsti pioneerid".



PE <sup>B</sup> 1261 LOOK, L

2002 MNNE



.....IF YOU WOULD ONLY KNOW HOW DEAR TO ME ARE THE GORGEOUS  
SUMMER EVENINGS NOT FAR FROM MOSCOW.....

Marianne Mäni, 2002.