

Eriteema: biennaalid

Viktor Misiano / Tanja Ostojić / PinkPunk & Avangard / Jaan Elken

Fernand Léger Tallinnas / Olvi Vabadussammas / Peeter Linnapi fotoloogia

Graafilise disaini lisa #14

Mark Raidpere





KUNST.ER

KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

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



2. juunil kell 18.00 avatakse Kalamajas, aadressil Jahu 12 uus kunstigalerii **ArtDepoo**. Tegemist on 8-aastase töökogemusega Haus Galerii allüksusega.

ArtDepoo põhitegevusala on kaasaegse, ent eelistatult noore kunsti eksponeerimine, tutvustamine ja müük. Galerii ei ole orienteeritud üksnes eesti kunstile, vaid plaanib eksponeerida ka väliskunsti, mis haakub galerii üldsuunitlusega. Uue galerii kuraator on EKA haridusega noor kunstiajaloolane Rael Artel.

ArtDepoos on ca 140 m² ekspositsioonipinda, mille moodustab basiilika-laadne ruum. Ruumi kõrgus on 7,5 m. Ruum on varustatud näituseks vajaliku tehnika ja valguspargiga, mida on võimalik seadistada vastavalt näituse iseloomule. Ruum mahutab vastavalt ürituste iseloomule kuni 100 inimest.

Lisaks stabiilsele näitusetevgevusele plaanib ArtDepoo tuua oma ruumidesse ka muusika, tantsu ning sõnateatri. Koostöös eri lektorite ja kunstnikega kavandab ArtDepoo avalikkusele suunatud loengutesarju. Tihe koostöö saab olema ka Eesti Kunstiakadeemiaga.

Piia Ausman
52 77 334

Kaanel: Mark Raidpere. Isa. Video, 2001. Videot eksponeeritakse Veneetsia biennaali Eesti paviljonis.

Cover: Mark Raidpere. Father. Video, 2001. The video will be exhibited in the Estonian pavillion of the Venice Biennale.

kunst.ee

Eesti kunsti ja visuaalkultuuri ajakiri
Estonian Magazine of Visual Culture

ILMUB 2000. AASTAST

2/05

3 Toimetuselt / Editorial

4 Varia

6 preemiad

7 Raamatud

Näitus

10 Mark Gisbourne. Seatina ja kulla vahel

16 Marcus Williams. Demilitariseeritud tsoonis

18 Marcus Williams. In the De-militarized Zone

22 James Thurlow. Sfinks

24 James Thurlow. The Sphinx

26 Leonhard Lapin. Kirjutatud on

31 Leonhard Lapin. For thus it is written

Ego

32 Muinasjutt Nõukogude ajast. Jaan Elkenit intervjuerib Heie Treier

41 The fairy tale about the Soviet time. Jaan Elken is interviewed by Heie Treier

Loeng

44 Peeter Linnap. Fotoloogia: Kommunikatsioon, mälu, väljendus. I osa

Ajalugu

50 Jüri Hain. E. A. Blumenfeldt, mees mitme näoga

54 Jüri Hain. Man with several faces – E. A. Blumenfeldt

55 Jüri Hain. Fernand Léger Tallinnas

57 Jüri Hain. Fernand Léger in Tallinn

Oksjon

58 Pekka Ereit. Oksjonipeegel

Galerii

59 Elnara Taidre. Järgne oma unistustele!

61 Aastanäitus "Identiteedid"

62 Rael Artel. Kaks helinäitust

63 Vappu Thurlow. Rooma ja Veneetsia

Viimane lehekülg

64 Henrik Olvi

65–96 Biennaalide-ERI

97–128 Graafilise disaini lisa # 14

kunst.ee

Eesti kunsti ja 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, Mari Laaniste, Peeter Maria Laurits, Ebe Nõmberg**
Peatoimetaja / Editor-in-chief **Heie Treier** (heie@sirp.ee) Kujundaja / Designer **Tõnu Kaalep**

Assistent / Assistant **Mai Soosaar** (mai@sirp.ee) Tõlkija / Translator **Ants Pihlak** Tõlke toimetaja / Proof-reading **Paul Rodgers**

Eri koostaja / Editor of Special **Karin Laansoo, Hanno Soans** Eri kujundaja / Designer of Special **Tuuli Aule**

Keeletoimetaja **Aili Künstler** Raamatupidaja **Eldi Kreison**

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

Telefon / Telephone **(372) 644 64 83** Fax **(372) 627 36 31** e-mail: **heie@sirp.ee**

© **kunst.ee** 2004 Tellimisindeks **00648**

Reprintõid ja trükk **AS Printon Trükikoda** Kunstiteoste reproduktsioonid / EAÜ 2004

EESTI
RAHVUSRAAMATUKOGU

SIRP

EESTI KULTUURILEHT

infotelefon 640 5770
faks 640 5771
e-post: sirp@sirp.ee

MÕTLEJAD LOEVAD –
LUGEJAD MÕTLEVAD



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

kunst.ee

2/05

Toimetuselt

Seekordne ajakirjanumber on ajastatud Veneetsia biennaaliga. Kaaneloos "Seatina ja kulla vahel" analüüsib inglise kunstiteadlane Mark Gisbourne Mark Raidpere kunsti, mis esindab sel aastal Veneetsias Eestit (artikkel on tõlgitud Eesti näituse kataloogist). Ka külalistoimetajad Karin Laansoo ja Hanno Soans on koostanud erinumbri biennaalide teemal (lk 65–96): panustab ju Eesti riik Veneetsia biennaalil osalemiseks märkimisväärse summa raha ning Tallinna kandideerib jätkuvalt "Manifesta" korraldajaks. Ehk veenab peatselt valmiv Kumu ka rahvusvahelisi eksperte, et Tallinna tasub tõsiselt võtta.

Biennaalide erinumber käsitleb teemat siiski kriitiliselt, mitte pidulik-pühalikult – kuidas teisiti saakski. Et mitte hüpata vette tundmatus kohas, tehkem endale biennaalide ajaloolised, poliitilised ja kunstispetsiifilised telgitagused selgeks.


Üsna suure osa käesolevast numbrist hõlmab ka maalikunsti kirjliku eestvõitleja mainega Jaan Elkeni loomingu käsitus. Tema varajane, (proto)kontseptualistlik looming on jäänud seni kahe silma vahele, millist viiga püüab kunst.ee parandada. Ja veel. Lähitulevikus tõuseb maaliküsimus nagunii uuel ringil üles: selle suvisel Praha biennaalil pakutakse peamiselt maalikunsti, Tallinna Kunstihoones avatakse seevastu Anders Härm'i analüüsiv kuraatorinäitus "Maalimine keelatud".

Editorial

This issue of the magazine has been timed for the Venice Biennale. In the cover story "Between Lead and Gold" the British art critic and intellectual, Mark Gisbourne scrutinizes the art of Mark Raidpere, which will represent Estonia in Venice this year (the version of the article in English will appear in the catalogue of the Estonian exhibition of the Venice Biennale – hopefully our international readers will pardon us). The invited editors Karin Laansoo and Hanno Soans have composed a special issue of the Biennales (pp. 65–96). The selection of the topic has naturally been dictated by the Venice Biennale of this year, to the participation in which the State of Estonia is contributing a significant amount of funding, and the continuing candidacy of Tallinn to organise the "Manifesta". Hopefully the new KUMU building of the Art Museum, to be completed soon will persuade the international experts that Tallinn is to be taken seriously.

This Biennales Special handles the topic critically, rather than ceremoniously and solemnly. Before "skinny dipping in strange waters" and starting to organise "Manifesta", one should delve into the historical, political and art-specific background of Biennales, make a careful search for essential information.

Rather a dominant part of this issue embraces the art of Jaan Elken, having the renown of an impassioned standard bearer of the art of painting. His earliest work, based on photos has been somehow overlooked, until now, the error kunst.ee is attempting to remedy. There is more. Anyway, in the immediate future the question of painting will be raised, anew. The Prague Biennale of this summer will present mainly paintings, however at the same time, there will be opened in the Tallinn Art Hall the investigating curator exhibition of Anders Härm "No Painting".



Heidi Treiler

“Manifesta” ümarlaud Tallinna Kunstihoones

08.04.2005 toimus Tallinna Kunstihoones “Manifesta” ümarlaud seoses ajakirja Manifesta Journal (MJ) dokumenteerimist ja arhiveerimist käsitleva erinumbri koostamisega. Ümarlauda juhtis Viktor Misiano, kes publitseerib Moskvast venekeelset ajakirja Hudožestvennoi žurnal ning kes on ka rahvusvahelise ajakirja Manifesta Journal asutajaliige ning toimetaja. Põhjalik intervjuu Misianoga on ära toodud käesoleva kunst.ee biennaali-eris.

Tallinn on tõusnud “Manifesta” organisaatorite huviorbiiti kandideerimisega “Manifesta 6” korraldajalinnaks ning kandideerib ka “Manifesta 7” korraldajaks aastal 2008. Teatavasti kinnitati 2006. aastal toimuva kuenda “Manifesta” toimumiskohaks Küprose pealinn Nikosia. Kuraatoriteks valiti meeskond koosseisus Mai Abu El Dahab (Kairo), Florian Waldvogel (Saksamaa) ning Anton Vidokle (Moskva /New York).

Kunstihoones toimunud ümarlaud osutus siiski ametlikuks ja ootuspäraseks. Selge, et kaasaegse kunsti dokumenteerimisega kaasneb suuri probleeme seoses paljude kunstiteoste efemeersusega ja sõltuvusega tehnoloogilisest hetketasemest, mis muutub üha kiiremas tempos. Ka ei pruugi kataloogi formaat olla dokumenteerijana alati adekvaatne. Millised tööd on siis väärt dokumenteerimist ja millised mitte? Milline korralduslik aspekt (näit kirjavahetus kunstnikega) on väärt dokumenteerimist ja milline mitte? Kes finantseerib küllalt kallist arhiveerimist? Ja kellele neid arhiive lõpuks vaja läheb või kas neid üldse niipea vajatakse?

Ida-Euroopa spetsiifiline olukord on näidanud, et kuna siin pole arhiveerimisele ja dokumenteerimisele nii suurt tähelepanu pööratud, kaob kunstimälu usumatult ruttu olematusse ja tulevikus hakataksegi kunstielu mäletama peamiselt selle vähese järgi, mida reaajas juhtumisi jäädvustati kas lindistuste, videote või fotode kujul. Lääne-Euroopas seevastu on kalduvus luua üha suuremaid arhiive, mis tolmuvad aastaid puutumatuna.

Paneeldiskussioonis osalesid Viktor Misiano (kuraator ja kriitik Moskvast, MJ peatoimetaja), Beatrice von Bismarck (kunstiajaloo ja visuaaluuringute professor Berliinist), Hans-Peter Feldmann (kunstnik Düsseldorfist), Sirje Helme (Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse ja Kumu direktress) ning Anders Härm (Tallinna Kunstihoone kuraator). Kohal oli ka “Manifesta” organisatsiooni (IFM) direktor Hedwig Fijen ja MJ toimetaja Marieke van Hal.

Ilmselt oli ettevõtmise olulisim tulemus see, et MJ harjutab oma lugejaid kohanimelga “Tallinn” ning et külalised said tutvuda ehitamisel oleva Kumuga, kuulata Marika Valgu ja Sirje Helme selgitusi muuseumi tulevikuplaanide kohta ning veenduda, et Eesti on tõepoolest mõeldav koht mõne järgmise “Manifesta” jaoks. Kumu osutub argumendiks, mis paneb kogu eesti kunsti hoopis teise valgusesse – see on kultuuri eneseväärikuse ja tõsiseltvõetavuse küsimus.



2005 – kunstiaasta!

Kultuuriministeerium on 2005. aasta kuulutanud kunsti-aastaks, mille peamine eesmärk on tutvustada kaasaegset kunsti laiemale publikule ning eriti kasvavale põlvkonnale. Põhitähelepanu on suunatud seega meediale ning kunstitöpetusele koolides ja muuseumides. Kunstiaasta kulminatsiooniks on planeeritud uue kunstimuuseumi hoone Kumu avamine 2006. aasta alguses.

Soome Instituut ja Sally Stúdio kunstiteadlikkuse keskus korraldavad kunstiaasta programmi raames Kiasma kunstibussi ringreisi Eestis. 16.–19. maini viiakse Eestimaa eri paigus läbi esitlusi ja töötubasid, eesmärgiks näidata, kuidas kaasaegne kunst on seotud kooliainetega matemaatikast bioloogiani ja nende õpetamisega. Tartus viib üritusi läbi Reeli Kõiv, Tallinnas aga Annely Köster, kes on ühtlasi kunstiaasta üldkuraator.

Vt: <http://www.kiasma.fi/kiertokoulu/kiertokoulu.php>

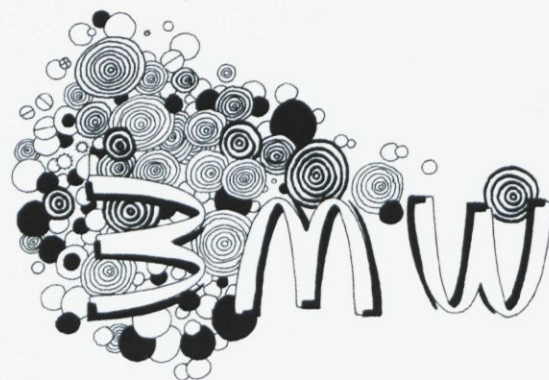


Narratiivehe Inglismaal ja Hollandis

Märtsis-aprillis 2005 toimus Inglismaal Glasgows rahvusvaheline ehtekunsti näitus “Maker – Wearer – Viewer”, kus osales üle 70 ehtekunstniku 20 maalt, sealhulgas ka neli eesti kunstnikku – Piret Hirv, Kertu Tuberg, Ketli Tiitsar ja Kadri Mälk.

Näitust eksponeeritakse tänava juunis ka Edinburghis Šoti galeriis ja oktoobris-novembris Hollandis Marzee galeriis, mis on Euroopa suurim kaasaegse ehtekunsti galerii.

Näitusega kaasneb põhjalik kataloog, mis käsitleb ehtetega seotud narratiive nagu staatus, sentiment ja ebausku – ehte kandja seisukohalt. Näituse kuraator ja kataloogi koostaja on Jack Cunningham.



Kingitused Eesti Kunstimuuseumile

Eesti Komitee Stockholmis kinkis Eesti Kunstimuuseumile Eduard Wiiralti 323 gravüüri, 919 joonistust, skitsi ja kavandit ning 84 graafikaplaati. Üle anti väärtuslik Wiiralti arhiiv, mis sisaldab kunstniku kirjavahetuse, tema päevikuid, dokumente, fotosid, tema loomingut käsitlevaid väljaandeid, näituste katalooge, kutsekaarte, plakateid, ajaleheväljalõikeid, samuti kunstniku isiklikke esemeid, töövahendeid ja väikese raamatukogu. Pärast suurima eesti kunsti koguja Alfred Rõude kollektiooni (2800 Wiiralti teost ning arhiivi) tulekut muuseumi 1980. aastate algul on see suurim ja tähtsaim annetus muuseumile. Väärtuslikuks teeb annetuse kunstniku sõja-järgse loomingu peaaegu täielik esindatus ja kunstniku isiklik arhiiv.

*

Muuseum omandas ka Wiiralti kaasaegse maalija ja graafiku Herman Talviku perekonnalt Stokholmis 20 Talviku maali ja 10 monotüüpiat.

*

Ameerikast saabus käesoleva aasta algul Connecticutis surnud ainsa eestlasest Pulitzeri preemia laureaadi, karikaturist Edmund Valtmani viis maali ja üks skulptuur. Valtman on oma sünnimaad toetanud ka rahaliste annetustega. Eesti Rahvuskultuuri Fondis on loodud Helmi Valtmani nimeline ja Edmund Valtmani nimeline allfond Eesti Muusikakadeemia ja Eesti Kunstiakadeemia üliõpilaste toetamiseks. Valtman on suurima eraisikust annetajana toetanud ka Eesti Kunstimuuseumi.

*

Jaapani kalligraafikunstnikud kinkisid mai alguses EKMi filiaalile Adamson-Ericu muuseumile kaks hinnalist originaalteost.

Hr Shuncho Suzuki kingitud kunstiteos on maalitud kuldsel siidile, mille peal on neljast kanji'st koosnev klassikaline tekst. See on vormistatud traditsioonilise riputatava kirjarullina (kakejiku), kus teos on kinnitatud hinnalisele tekstiilile.

Pr Hisako Shida üle antud teos kujutab kahte tankat ja on kirjutatud kana-märkidega, nagu seda on kombeks teha klassikalise tankaluule puhul. Temagi teos on vormistatud kakejiku'na.

Shodô-kunstnikud pr Hisako Shida (1940) ja hr Shuncho Suzuki (1937) külastasid Eestit juba teist korda ja viisid jaapani kalligraafia demontsratsioonesinemisi läbi Adamson-Ericu muuseumis. Mõlemad meistrid on pärjatud kõrgete Jaapani autasudega ning rahvusvaheliselt tunnustatud shodô-kunstnikud ehk kalligraafiameistrid.

Vasakult Eesti Rootsi suursaadik Jüri Kahn, Eesti Kunstimuuseumi peaspetsialist Mai Levin, Eesti Komitee aseesimees ja annetuse organiseerija Ivar Paljak ning Eesti Komitee esimees Jaan Vilval.

FOTO: ÜLO IGNATS



Taga Aili Vahtrapuu preemia saanud töö (roostega trükitud plaadid) ja ees Loit Jõekalda kuup "Transparentne".

"Now Art Now Future" Leedus

03.-06.05.2005 avati Leedus pealkirja "Now Art Now Future. Print" all hulk graafikanäitusi, sündmuse üldkuraator oli Ignas Kazakevicius (Klaipeda kultuurikommunikatsiooni keskuse direktor). Ettevõtmise suurejoonelisus näitas, et juhul, kui Tallinn peaks graafikatriennaalide korraldamisest millegipärast loobuma, ei tähendaks see tõenäoliselt veel Baltimaade ühiste graafikanäituste lõppu. Üritusel oli aukarustatavat hulk sponsoreid; avakõnesid pidasid teiste prominentide hulgas Leedu sotsiaalminister, Läti ja Eesti saadikud Vilniuses.

"Now Art Now Future. Print" seitse näitust toimusid Vilniuses, Kaunases ja Klaipedas. Kõige huvitavam oli ronginäitus: üks vagunitest reserveeriti kokkuleppel raudteetöötajatega näituse jaoks ja kohe esimesel päeval saadeti vagun Vilniuse raudteejaamast "rahva sekka". Kolme riigi graafikat eksponeeriti läbisegi. Ühisnäitused avati Vilniuse Kunstnike Liidu galeriis, Kaunase galeriis Meno parkas ning Klaipeda avaras linnagaleriis. Isiknäitused olid R. N. Baltušinskaselt, L. Feldbergalt ja I. Abikalt. *Performance*eid korraldasid J. Rekeviciute Kaunases ("Märgi ilmumine taevasse"), A. Petruliene ja T. Genevicius viimasel üritusel seoses konverentsiga Klaipedas. Ühise *action*'i "Leedu kõige suurem trükipilt" Klaipeda näituse avamisel tegid kõik koos.

Projekti peamine eesmärk oli püüdnud välja selgitada graafika tulevikuväljavaateid. Kunstnikel paluti kombata graafika tehnilisi jt piire.

Eestist osalesid P. Allik, I. Heamägi, L. Jõekalda, A. Kalm, M. Nukke, L. Ruben, M.-K. Ulas, S. Tamsalu, A. Vahtrapuu ja K. Valk. Eesti väljapaneku kuraatorid olid M.-K. Ulas ja V. Thurlow. Viimasel päeval toimunud konverentsil esinesid ettekannetega I. Kazakevicius, D. Zoviene, V. Thurlow ja J. Thurlow.



Avangard Chicagos

2005. aasta aprilli lõpus ja mai alguses osales Avangard, s.o Sandra Jõgeva ja Margus Tamm, teist aastat järjest Chicagos toimunud eksperimentaalsel kunstifestivalil "Version", seekord alapealkirjaga "Invincible Desire" ("Võitmatu iha"). Festival testib sekua-kunsti strateegiat ja esteetikat, ristab visuaal- ja *performance*'i-kunsti aktivismi uue meediaga. Avangard esitas Chicagos video-presentatsiooni ning fotoseeria "The Bomb – back with vengeance".

Avangardi ettevõtmistest Uus-Meremaal vt pikemalt lk 16 jj.

Avangard. Pomm. Skulptuur ja lavastusfoto, 2004–2005.

AvantGarde. The Bomb. 2004–2005. Sculpture and staged photograph.

{preemiad}

Kristjan Raua nimelised aastapreemiad

Inge Teder – monograafia nahkehistööst.

Olga Terri – elutööpreemia, 2004. aasta näitused.

Peeter Allik – arvukad esinemised 2004. aastal.

Tiiu Talvistu ja Tartu Kunstimuseumi kollektiiv – Karin Lutsu näitus ja põhjalik dokumenteeriv kataloog.

Kristjan Raua preemia on traditsiooniline kunstnike endi preemia, mille hääletab konsensuse põhimõttel kunstnike liidu laiapõhjaline volikogu.

Preemiad tekstiilikunstnikele

Tiina Puhkan – aasta tekstiilikunstnik.

Piret Valk – aasta noor tekstiilikunstnik.

Kandidaatide seast tegi valiku Eesti Tekstiilikunstnike Liidu kokku kutsutud žürii: tekstiilikunstnikud Maasike Maasik ja Mare Kelpman, sisearhitekt Terje Kallast, EDTMi esindajad Kai Lobjakas ja Merike Alber, ajakirjanik Karin Paulus ning EKLi esindaja Anu Kalm.

Milvi Thalheim – aasta tekstiiliteos, söövitustrükitehnikas kangas.

Anniko Laigo – Mari Adamsoni nim preemia parimale EKA tekstiiliüliõpilasele.

Preemiate väljaandmist toetavad Eesti Tekstiilikunstnike Liit, Eesti Kunstnike Liit, Eesti Kultuurkapital, Lühikese Jala galerii, Eesti Kunstiakadeemia.



Julia Maria Pihlak. Õhukruvidega ratasuisud. Anodeeritud alumiinium, teras, tamm, vengepuu, 2004.

Parim noor ehtekunstnik – Julia Maria Pihlak

Saksamaa juveelikompanii Hafner ehtekonkursil pälvis parima noore ehtekunstniku preemia EKA värske magister Julia Maria Pihlak. Hafneri konkursivõidu töid magistritööna kaitstud õhukruvidega ratasuisud, kus Kadri Mälgu sõnul "on energiaallikatena mängus õhk, tuul ja armastus". Konkursi kriteeriumideks olid nüüdisaegne vormikeel ja uuenduslikkus tehnoloogias. Preemia suurus on 7000 eurot. Kompanii katab ka poole aasta õppekulud ülikoolis, mille premeeritu saab valida Euroopa ehtekoolide seast, ta varustatakse ka kulla ja hõbedaga 1000 euro ulatuses. Varem on Julia Maria Pihlak pälvinud Tavasti-nimelise stipendiumi ja läinud sügisel ajakirja kunst.ee tunnustuse [vt kunst.ee 4/2004, lk 64]. Tänavu võitis ta ka Tartu Jaani kiriku altariiriistade kavandikonkursi.

{raamatud}



Eesti kunsti ajalugu 2. 1520–1770. History of Estonian Art 2. 1520–1770.

Eesti Kunstiakadeemia; väljaandja Sihtasutus Kultuurileht. 2005.

Koguteose koostaja ja peatoimetaja: Krista Kodres.

Koguteose toimetuskolleegium: Mart Kalm, Jaak Kangilaski, Juta Keevallik, Juhan Maiste, Krista Kodres, Enn Tarvel.

Autorid: Pia Ehasalu, Ants Hein, Jevgeni Kaljundi, Rasmus Kangropool, Kaalu Kirme, Krista Kodres, Orest Kormašov, Tiina-Mall Kreem, Jüri Kuuskemaa, Juhan Maiste, Aleksandr Pantelejev, Reet Rast, Erki Russow, Juta Saron, Rein Zobal.

Toimetajad: Elo Lutsepp, Ivar-Anton Karros, Mari Aas, Maris Jöks.

Resümee tõlkija: Krista Mits.

Tõlke toimetaja: Richard Adang.

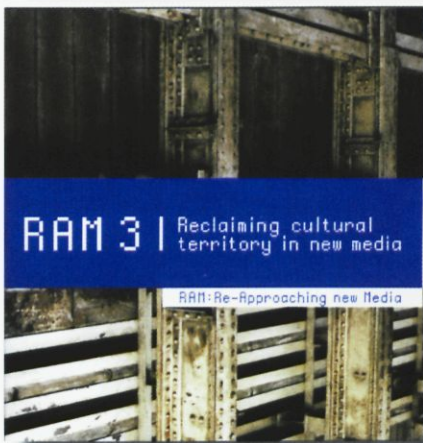
Kujundaja: Andres Tali.

496 lk, akadeemiline väljaanne rohkete illustratsioonidega.

ISBN 9985-9600-0-9 (kogu teos)

ISBN 9985-9600-2-5 (2. kd)

Kuueköitelise kunstiajaloo koguteose esimene publikatsioon on jagatud kolme peatükki – linn, aadel ja talupoeg, kirik.



RAM 3: Re-Approaching new Media. Reclaiming cultural territory in new media.

Edited by Mare Tralla.

Design by Raul Keller.

Tallinn, 2004.

Mare Tralla, Richard Barbrook, Sabine Seymour, Chris Byrne, Amanda McDonald Crowley, Tapio Mäkelä, round table discussion.

ISBN 9985-9555-5-2

RAM – a series of international workshops is a collaboration between 6 organisations exploring new media artistic and cultural practices: CRAC (Sweden), Oleno (Finland), RIXC (Latvia), Atelier Nord (Norway), E-Media Center (Estonia), Vilma/Jutempus (Lithuania).

RAM is initiated and coordinated by CRAC in Stockholm.



Uus kultuuriajaleht Epifanio

18.05.2005 presenteeris August Künnapu Viru keskus oma toimetatavat uut kultuuriajalehte Epifanio, mis oli algselt mõeldud Viru kultuurikeskuse häälekandjana. 2000 tiraažiline väljaanne hakkab ilmuma neli korda aastas, ajaleht on eesti ja inglise keeles ning seda levitatakse Eestis ja välismaal tasuta. Pealkirjaks on võetud ühe Eestitki külastanud indiaani teadmamehe nimi, mille tähendus seondub Jumalaga. Väljaande päises on kiri “ajatu ajaleht” ning sisesejuhatuses lubatakse positiivse hoiakuga häälekandjat, kus ei leidu kellegi ega millegi materdamist. Kujunduse on teinud Angelika Schneider.

Epifanio esimeses numbris saab lugeda New Yorgi professori Udo Kultermanni esseed nähtavatest ja nähtamatutest linnadest, Angela Nkya esseed kodututest ning subjektiivseid sissevaateid Londoni, Budapesti, Amsterdami, Istanbuli, Tallinna, Taipei, Permi ja Paide hingeellu. Lõpuosa on pühendatud noore andeka Andrus Elbingu luuletustele ning Vilen Künnapu intervjuule veel vanglas istuva noormehega, kelle on kultuur ja vaimsus loodetavasti juba päästnud.

{vastukaja}

Tere!

On rõõm teile ütelda, et nüüniin on kunst.ee olnud hea, aga selle viimane number veel eriti! Tegin väikse tutvustuse ka meie teadus.ee nädalalülevaates. Olen teie kirja tellija, ehk vaatate ka meie oma?

Ilma saab. On üks jube mõte. Et nii nagu tegime Harkus veerand (oh, jube küll, jah, veerand) sajandit tagasi ühe näituse, mis tõi välja teaduse ja kunsti ühishinge – äkki saaks nüüdki? Mis arvate?

Aga. On ikka sümpaatne küll, kui üks almanahh koondab ausaid inimesi nagu Lapin, Meel, Ulas, Komissarov, Siim-Tanel, Peeter Allik ja kes kõik veel.

Selleks teile jõudu!

Terv, Tiit Kändler

19. aprill 2005



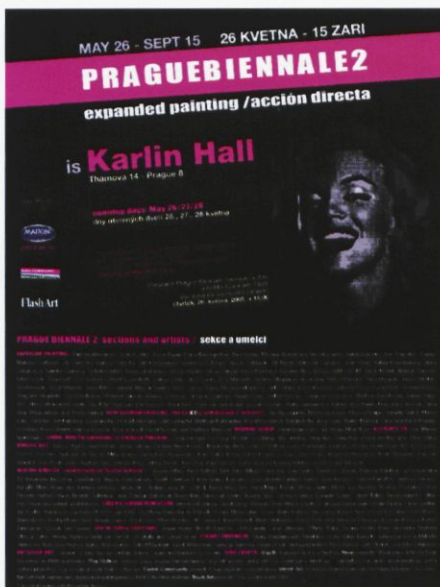
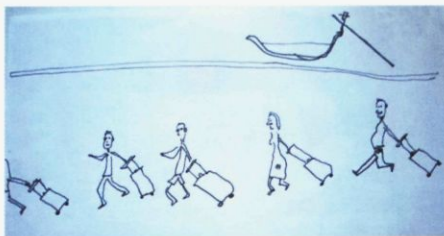
Tulemas on "Must turg" Vilniuses

Septembris 2005 organiseerib Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskus 9. Balti Triennaali üldpealkirjaga "Must turg". Kuraatorid on Sofia Hernandez Chong Cuy, Raimundas Malasauskas ja Alexis Vaillant ning näitus toimub Vilniuses ja Londonis. Eelreklamiks on kahe Pariisi kunstniku Jean-Francois Morriseau and Petra Mrzyki joonistatud logod, millest ükski ei korda teist. Näituse logosid levitatakse üle maailma – ajakirjades Pacemaker (Paris), Celeste (Mexico City), Pravda (Vilnius), Metropolis M (Amsterdam), kunst.ee (Tallinn) jne. Vt: www.cac.lt

Võistujooksmine Veneetsia biennaalile

Taanis elav prantsuse kunstnik Colonel (Thierry Geoffroy) korraldab seekordselgi Veneetsia biennaalil sõbraliku tänava võistluse, millest saab hiljem tema video. Kui 2003. aastal pidid kunstnikud kandma kuraatorit ja temaga edukalt finišisse jooksmata (võistluse võitsid kunstnik Jeffrey MacMillan USA-st ja kuraator Heie Treier Eestist), siis tänava toimub individuaalne võistujooksmine rataskohvriga San Marco väljakult Giardinisse (Giardini põhiplaan: vt biennaali eri). Ilmselt saab vaatepilt olema reaalsuse suhtes üsna tõelähedane – rahvusvahelised ajakirjanikud, kuraatorid, kriitikud on tõepoolest sunnitud Veneetsias üksteisega võistleva ülerahvastatud akrediteerimistubades, puhvetisabades, sissepääsu järjekordades ning avaürituse tooliridades jm. Niisiis, start on reedel, 10. juunil kell 11 hommikul.

Colonel on külastanud ka Eestit (osaline Saaremaa biennaalil 1997. aastal), artiklit tema uuringulistest videotest vt kunst.ee 1/2002, lk 56 jj. Tema kiirreageerimistubade manifesti loe: kunst.ee 1/2003, lk 33.



Praha biennaal 2

26.05.–15.09.2005 toimub teine Praha biennaal, mille peakuraatoriteks on taas Milanos ja New Yorgis välja antava ajakirja Flash Art peatoimetajad Giancarlo Politi ja Helena Kontova (viimane on pärit Prahast). Peateemaks on seekord "Laiendatud maailmine", millega seonduvad mitmed alanäitused nagu "Acción Directa, Lätina-Ameerika ühiskondlik areen", "Uus saksa maal: Leipzigi ja Dresdeni koolkond", "Hiina. Uued perspektiivid Hiina maal" jm. Publitseeritud on kõvakaaneline kataloog ca 500 värvireproga, mis sisaldab informatsiooni üle 200 kunstniku kohta üle maailma.

Muuseumide ehituse buum Ameerikas

USA-s kestab kesksete kunstimuseumide remontimise ja laiendamise buum. New Yorgis avas MoMA hiljuti taas oma ukse, New Museum of Art kolib peatselt Broadway'lt vastvalminud hoonesse, Guggenheim plaanib laiendamist, Minneapolis asub Walker Center sai moodsa juurdeehituse.

Walker Art Center, mis on olnud juba aastakümneid USA üks kõrgemini koteeritud kaasaegse kunsti keskusi, kuna seal on suudetud säilitada näitusepoliitika tugev sõltumatu hää, palkas šveitsi arhitektide tandemi Jacques Herzogi ja Pierre de Meuroni kavandama 67 miljoni dollari eelarvega juurdeehitust 1970ndatest pärinevale hoonetele, n-ö tüüpilisele modernistlikule telliskivikastile. Nimetatud arhitektide tandem on saavutanud muuseumiarhitektidena reputatsiooni tänu Tate Moderni ehitusele Londonis ning Goetz Collectioni ehitusele Münchenis. Walker Centeris on nüüd 11000 ruutmeetrit lisa galeriipinda, teater, trendikas restoran ja raamatupood. Juurdeehitus kontrasteerub intelligentset vanema hoonekehendiga.



Täpsustus

Kunst.ee 1/2005 lk 84 pildiallkiri peab olema "Jeesus Kristus Suprestaar", viidates Leonhard Lapini suprealismi teooriale.

RADIUS

www.moskva80.com

RADIUS FESTIVAL & PLATFORM

12.05.2005, 20:00

MAK-CAT, GEFECHTSTURM ARENBERG-PARK
1030 VIENNA

CONCEPT PROGRAMME ORGANISATION AND ARTISTS: ANNA CEEH, PARK MODERN, RADIUS, SERGEI BUGAEV AFRIKA, F.R.U.I.T.S., KI WA, ANDRES LOO

www.moskva80.com

summer 2005
Pärnu, Estonia
WWW.MOSKVA80.COM
moskva80@moskva80.com
rael art gallery

NON-PROFIT PROJECT SPACE

Seatina ja kulla vahel

hσφϝ4Dc

Mark Gisbourne analüüsib Mark Raidpere näitust Veneetsia biennaalil.

Inimelu ja ihade biokeemia, meie emotsioonide määratlus ja algpõhjus võlgnevad paljugi analoogiale alkeemilise kujutlusvõime rikkaliku traditsiooniga. Siinkohal ei kavatse ma küll välja astuda alkeemia ebasaldusväärse distsipliini eest, vaid pigem luua alkeemikute mõtteviisi traditsioonide vaimus salajane isiklik teadmistepagas, mis samas osutab hermeneutilisele ebakindlusele selles osas, mida inimesed räägivad ja kuidas nad väljenduvad.¹ Analoogia võib pigem leida meie igapäevase pingutusega kommunikeeruda selle kommunikeerumisvõimetu eluga, mis pulbitseb meie sees: salapärase ja seletamatute inimtunnete mutatsioonidega, mida me tõlkida üritame. Mingis määratlematus ulatuses jäävad nii enesekohased kui ka teistele suunatud tunded ometi võõrandunuks. Ja nii on kogu inimese eluga, kuna on mõtteid, mida ainult mõeldakse ja välja ei öelda – inimese salajasimad emotsioonid ning muutliku vaimu kujuteldavad tunded ei ole (vähemalt ikka veel) hõlpsasti psühhoanalüütilise siirde keelepruugis väljendatavad.²

Kahekümnendal sajandil dünaamiliselt arenenud psühholoogia – olgu jutt siis kas “kõneteraapiast” või paljudest teistest psühhoteraapia suundadest, samuti arusaamadest, mille kohaselt kõnevool toob kaasa kartarsise – püüdis kõige üldisemalt lähtuda printsibist, et “parem elada välja, kui sisse”. Arvati, et tunnete väljajaelamine aitab (vähemalt teoreetiliselt) indiviidi ja/või teda ümbritsevat kogukonda ning teeb paremaks kogu ühiskonna, kus inimene elab.³ Nii veider kui see ka pole, on kahekümnendal sajandil paradoksaalselt jõutud otse vastupidiste tulemusteni, nimelt laialt levinud võõrandumiseni – ja seda just nende rahvaste seas, kus nimetatud psühhoteraapilist praksist hoolega järgiti. Võib-olla ei tähenda teadmine siiski veel arusaamist, nagu vanasti mõeldi – iseendast arusaamine on endiselt väga raske. Ja kui juba iseendast aru ei saa, mis siis veel rääkida lähedaste inimeste mõistmisest; seda enam, kui tegu on sotsiaalse või kommunaalse keskkonnaga, kus meie elu möödub.

Siinkohal on tähtis, et Mark Raidpere tööde olulisimad komponendid on kommuniatsioon ja ka see, mis ei ole kommunikeeritav. Tema videotes, filmides ja fotodes tundub olevat kesksel kohal küsimus, et kas me saame vaadata ennast sama suguse pilguga, nagu teised inimesed meid näevad. Alkeemiline tõmbejõud, mis toimib algtasandilt väärismetallide suunas ja vastupidi, näib mulle piisava analoogina kirjeldamiseks inimeste emotsionaalset igapäeva-elu. Pealegi aitab biokeemia meil tänapäeval aina paremini mõista olemise keemiat ja konsistentsi. Neuroloog Antonio Damasio kirjeldab inimese teadvuse aluseid järgmiselt:

“Me saame millestki teadlikuks siis, kui meie organism on edastanud iseendale spetsiifilise sõnadeta teabe selle kohta, et mingi objekt on meie organismi muutnud – ja kui see teave ilmneb koos selle objekti ilmselge esitusega meie sisimas. Lihtsaim viis, kuidas selline teadmine tekib, on millegi teadmise tunne. Ja mõistatus meie ees võetakse kokku küsimusse: missuguse võttega jõutakse sellise teadmiseni ja miks tekib teadmine esmajärjekorras tundmuse vormis?”⁴

Nüüd leiame end seismas sillal psüühilise ja somaatilise vahel, seal, kus süstemaatilise teadmise epistemoloogilised konstruktsioonid veel tekkida ei ole jõudnud.⁵ Ja sama “tunne, et midagi juhtub” aitabki meil mõista Raidpere tööde sisu. Otsekohehel ja argisel viisil – nagu kunstnik end oma teostes väljendab – äratav ta meiski selle “sõnadeta teadmise” ja arusaama, et “tunded ei ole tühipaljas dekoratsioon, midagi niisugust, mida võib kas säilitada või kõrvale heita. Tunded võivad olla, ja sageli ongi, ilmutused kogu organismi olukorra kohta.”⁶

Vajadus tunnetega tegelda, teha kättesaadavaks keerukad käigud, mida on töödeldud muunduvad tunded, muuta omakorda nende vormi ja olemust, ilmneb Raidpere ühes viimastes töödest nimega “Shifting Focus” (2005), mis sisaldab vestlust emaga ning temalt andekspalumist. Ettevalmistava sisuga ja oletatavasti vaid pooleldi sõnadesse pandud eneseõigustuse

elemendid on ilmselgelt teeseldud ja poseeritud. Tegevuspaik ja valgustus on lavastatud; sellest ka soenguseadmiline kaamera ees – pretensioonikas vihje režissööriale, kes parajasti oma filmi teeb. Seejärel algab kogeldes vestlus ise, mis õigupoolest polegi õige vestlus: “Ma ei saa sellest rääkida...” misjärel ema lohutab “Ütle siis ometi...” ning: “Mul on tunne, et...” Ema küsib: “Mis tunne sul on, mis on lahti?” jne. Järgnevad püüed ja “Ma olen teinud nii palju vigu...” ja “Ma olen eksinud nii rängalt... iseenda vastu, kõigi oma lähedaste vastu,” ja lõpuks kõike kokku võttes: “See Veneetsia on mulle rohkem nagu mingi painaja, mitte rõõm...” Võti selle kunstiteose juurde, mille mõte oleks nagu lepituskatses, kuid mille lavastamine pädib ometi üha kasvava frustratsiooniga, on ainsuse esimeses pöördes, nimelt “minas”. See sõnatu “mina” muutub, ehkki vaid aimamisi väljendatuna, tundmuste kommunikeerumatuks “minaks”; millekski, mis ei murra läbi mitte emotsioonidena (kuigi kunstniku pisarad väljendavad ka neid), vaid esile tunginud “sõnatu teadmisenä”; mis on küll “mina” käsutuses, kuid üsnagi tõlkimatu. Kaamerasilm haarab enesese tegelase ennastpeegeldava “mina”, registreerides seda, mis juhtus ja mida kunstnik oma eesmärgi saavutamiseks, s.o filmi tegemiseks, kasutas.

Teos näitab, et tundmus, mis liitub kavatsuste mehhanismiga, on enamasti isoleeritud ja kuidagi tõlkimatu; arvamus, et saame oma tundeid jagada, jääb pigem heaks kavatsuseks. Nii ei olegi väga üllatav, et alkeemilise protsessi viimane, metafoorne staadium on kavandatud “teadliku katse-na ühtaegu ilmutada ja varjata”, kui toimub abstraheritud materjali (antud juhul “tundmuse”) valu objektile, saavutamaks tolle muundumist.⁷ Kunstniku ema näib muutumatult, otsekui polnukski ta siis kui tunnete projitseerimine aset leidis enam kui passivne vaatlaja. Lõppkokkuvõttes ei paljastagi midagi peale paljastamise protsessi.

Mark Raidpere töodes ilmneb erineval viisil ikka ja alati huvi sisima paljastamise ja protsesside vastu, mis moodustavad ja ku-



Mark Raidpere. 10 meest. Video, 2003.

Mark Raidpere. 10 men. Video, 2003.

jundavad eneseprojektsiooni. Kahtlemata on tema sellist arengut suunanud moefotograafia-taust. Moekujundeis on projektsioon stiliseeritud ja tüpoloogiline, Raidpere esimesed eneseprojektsiooni-fotod kujutavad endast aga psühhoseksuaalset eneseanalüüsi. Nii demonstreeris ta oma põletusjälgedega keha fotodel, mida ta nimetas: "Io" (1997). Nende eesmärk oli näidata tema "mina" kriisisituatsioonis. Hiljuti tuli ta selle teema juurde tagasi leebete enesejäädvustuste seeriaga, mida ta nimetas lihtsalt "Good Boys" (2003).⁸ Kuna enesetunnetus peab toimima kindlaksmääratud piirides, milleks on keha, heidab see, kuidas ta oma isikliku erinevust mõistab (ehk kuidas ta tunne-

tab oma identiteedi kujunemist), neile piiridele väljakutse. Eesmärk oli kasutada passifoto konventsioone ja esitada pildid üksteise kõrval nagu autahvlil. Kõrvutades nii kahteist fotot, mis olid pildistatud aastatel 1992–2002, esitles kunstnik ennast erinevais stiilides, mis ta selle aja jooksul läbi oli käinud. Aga kui moeajakirjas on eesmärgiks luua teatud sarnasus kõigis neis erinevustes, mis toimivad tarbijalikkuse pinnal (säilitades vaid erinevuse illusiooni), siis Raidpere pööras selle ümber ja lõi erinevuse sarnanemise kaudu: igal fotol jäi kõige tähtsamaks ikka üks ja seesama pära-ni silmi põrnitsev ilme. Samal ajal õonestas kunstnik passiformaadi konventsiooni, ka-

sutades seda, mis Roland Barthes'i järgi on "unary photograph", ehk monaadiline foto, milles "teisendus on monaadiline, kui see on lähtekohaks seeriale". Samuti "on foto monaadiline, kui see transformeerib "reaalsust" empaatiliselt ilma seda dubleerimata, ilma seda ebamääraseks muutmata: ei mingit duaalsust, ei mingit umbkaudsust, ei mingit häirivust."⁹ Seega teades, et kui sarnasus on kohanemine identifikaatsiooni nimel, siis enese-identiteet on "mina" määratlevate eri tasandite individualiseerimine; nii on see midagi unikaalset ja ainulaadset. Antud juhul aeti sarnasus intelligentset viisil segi, tehti sellest libastumiskoht.¹⁰ Kuigi äratundmine (kui tähistaja) ei kao kuhugi,



Mark Raidpere. Isa. Video, 2001.

Mark Raidpere. Father. Video, 2001.



jääb siin ebaselgeks Raidpere isikliku identiteedi (kui märgi) demonstreerimise ulatus. Vastupidiselt Barthes'ile toimib siin kõhklustunne ja rahutus.

Ka Mark Raidpere videos "10 meest" (2003) tõuseb esiplaanile psüühiline projektsioon ja selle roll füüsilise ning emotsionaalse transformatsiooni kütkeis – suhtes iseenda ja teistega. Teoses, mida võiks võtta ka kui vastakat, alternatiivsete vahenditega tehtud autoportreed, näitab kunstnik kümnet Tartu vanglas filmitud, pikaajalist karistust kandvat vägivaldset meest. Autor palus neil ennast lihtsalt kaamera ees tutvustada ja tuua välja see, mida nad tahaksid näidata kui oma persona't. Ilma stsenaariumita ja ragiseva taustmuusikaga (mis meenutab mõnevõrra sentimentaalset mängutoosi) videos näitasid vangid igauks omal määral oma introvertsust või ekstraversust. Paljud demonstreerisid oma tätoveeringuid, osa

neist oli häbelikum, teine mõnevõrra sõjakam või koguni mõttetult maskuliinne; mõned aga jätsid haleda mulje, püüdes kujuteldavas vaatajas poolehoidu tekitada. See film demonstreerib kaamerat sõna otseses mõttes võrgutajana, kes on tõmmanud vangid otsekui näidiseksemplarid istuma mehaanilise kõikeregistreeriva silma ette. Nende kuringude iseloomu kohta ei anta absoluutselt mitte mingit teavet; vaataja ei saa teada, kes neist on olnud mõrvar, vägistaja või röövel. Vaataja jäetakse omapäi mõtlema kuritöökoosseisu ja klassikuuluvuse üle, olgu või liialdades, lähteandmeiks vaid mõnede kinnipeetute tobedad näoilmed: kes neist võiks olla sotsiopaat ja kes lihtsalt sotsiaalsete olude õnnetu ohver?

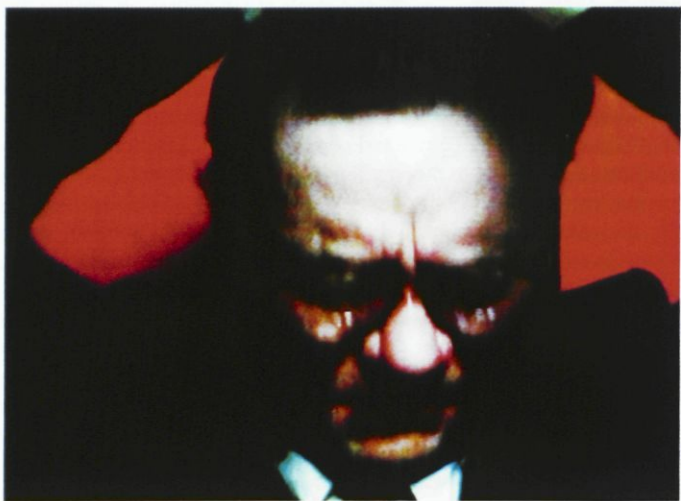
Film kõneleb meile palju sellest, mida oleme Raidpere kohta juba suurelt osalt avastanud: vaatamata sellele, et ta süvenes tollal filmiõpingutesse, tegeles ta visuaal-

se "dekokti", see tähendab, destilleeritud ja eraldatud elementidega. Mitte niivõrd esitatava narratiivse sisuga, kui lõpptulemuslike komponentide või lahtivõetud osade ilmutamisega. Kasutan siinkohal meelega sõna "dekokt", sest see viitab kontsentreerimisele, kokkukeetmisele ja eraldamisele, mis kõik mängisid alkeemilistes protsessides muundamisrolli.

Mark Raidpere kasutab oma perekonda üheaegselt nii teksti, konteksti kui ka laiendatud allikmaterjalina; paljudes videotes ja fotodes resoneeruvaks teemaks ongi kujunenud vastastikuste mõistmis- ja intiimsuhete probleemid. Suhete kohta isaga võib peaaegu öelda, et neid käsitletakse juba seeriana. Videos, mille nimi on lihtsalt "Isa" (2001), tutvustatakse meid vaimse ja emotsionaalse võõrandumisprotsessiga, mida kirjeldab emast lahutatud isa poissmehekorter, punaste seintega klaustrofoobne ruum, mida

Mark Raidpere. Voiceover. Video, 2005.

Mark Raidpere. Voiceover. Video, 2005.





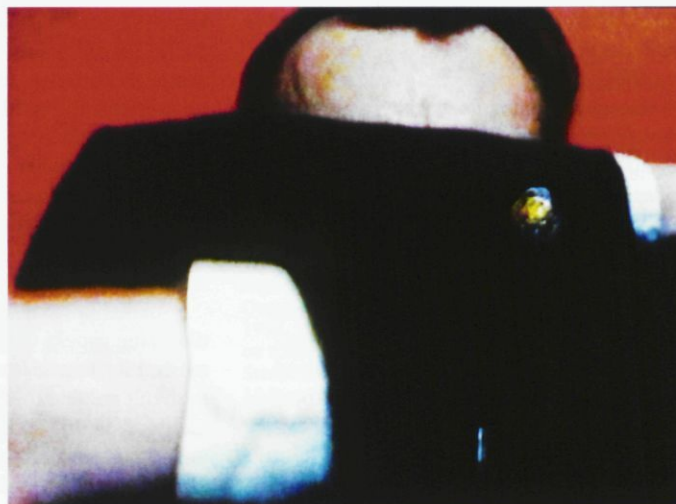
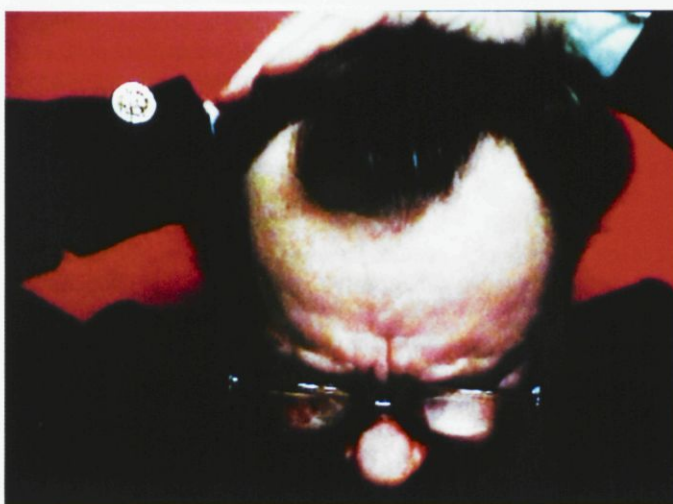
täidavad olmeelu märgid, mõned (kohati sentimentaalsed) populaarkultuurist pärit materjalid ning põgusad viited parapsühholoogilisele kirjandusele. Saabume tegevuspaigale anonüümsest liftist ja teeme kaamera veidi kartliku pöördliikumisega kõigile tubadele tiiru peale. Mingil hetkel silmame hulka guašimaale või plakateid, mis kunstniku isa on teinud perioodiliselt korduvate skisofreeniahoogude ajal. Töös, mille helitaustaks on Kubricku kuulsalt reetliku kompuutri HALi naisvaste katkendlik laul... “your shirt on my chair”, on kõrgendatud, lausa ülirealistlikku¹¹ või pigem David Lynchi¹² laadis sürrealistlikku tunnetust.¹³ Esitatud katkenditena, mis seisavad narratiivifragmentidena üksteisest lahus, saame mingist ajalehepealkirjast teada kriminaalsest intsidendist, ühe noore tütarlapse kadumisest; samal ajal kuuleme taas tehishäälega öeldud lausefragmenti: “...come here, little girl, get into the car. It’s a brand new Cadillac.” Video lõpeb sellega, et kaamera pöördub, et “vaadata” korteriaknast

välja, vastandades siseruumi sellele, mis paistab toa aknast ja luues nõnda keskealise, töökoha kaotanud isa ahenenud või kadunud perspektiivide mõttelise metafoori. Siin on ühiskonnas kõrvale tõrjutud mees, kes ei suuda uue elu ja uue korra realiteetidega toime tulla. Kunstniku poolt kasutatud tehisreaalsusest tungib läbi katkendliku jutustuse aimdus. See on kellegi elu, mida me hoomame fragmentide kaudu ja mille tähendus on osadeks lagunenud – osi ei anna enam loogiliseks tervikuks liita. Selline jutustusviis on Raidpere videokunstile tüüpiline. Video “Isa” iseloomustab sellist stiili kõige paremini. Veel on tal umbes samal ajal teostatud fotoseeria “Punane” (2000), mille kunstniku isa poseerib koos väikese punase maaliga – punane värv on ka video juhtmotiiv –, mis seostub tema skisofreeniahoogudega ja on nende ajal tehtud. Video ja fotod kinnitavad väidet, et:

“Skisofreenik elab mitteelu totaalse koostlagunemise piiril, sest ta kinnitab oma murdumist ja elab äärmustes. Mobiilse sub-

jektina, kelle pärisosaks ei saa lugeda ühtki omadust, kes on suuteline ühendama võimalike elude mitmesuguseid rolle, kaldumata identifikatsiooni, kujutab skisofreenik endast võimatute, üksteisest lahus seisvate arusaamade sünteesi.”¹⁴

Raidpere viimane video “Voiceover” (2005) arendab sama teemat edasi intervjuus isaga, kes istub tollesama korteri punase seina taustal, kaader raamimas nägu ja õlgu. Intervjuu dünaamika vastandub lavastatud kõnelusele emaga “Shifting Focus’is”, moodustades sellega tugeva kontrasti. Ja mitte üksnes võrdsustava kaadrispaiknemise ning ema ja poja teineteisemõistmise tõttu. Isa vaatab otse ja lähedalt kaamerasse, justkui istuks ta passipildiautomaadis. Intervjuus püüab ta selgitada oma skisofreenia faase; psühhoose, kui kuuleb häält, kujutleb mõrvu ja poja enesetappu; kuidas see kõik teda segadusse ajab ning on mõjutanud sel ajal tehtud maalide ning kirjutatud luuletuste sisu. Kui isa Matti jõuab tagasi kriitilise teema juurde, suheteni poja





I don't know what to say first, what y'know, later.

Mark Raidpere. Shifting focus. Video, 2005.

Mark Raidpere. Shifting focus. Video, 2005.

Markiga, samuti oma kunstialaste katsetusteni, satub ta peaaegu kontrollimatute emotsioonide meelevalda, hakkab žestikuleerima, toolil nihelema ja käsi näo ette tõstma, püüdes enesevalitsust tagasi saada. Tajume klaustrofoobiat, mida tekitavad kaamera lähedus ja poja uurivad küsimused. Ka taust, punane sein, võimendab psühholoogilist pinget, nähtavat erutusseisundit, liialt pingul näoilmet, vangisoleku tunnet – kõike, mida kutsuvad esile kaamera ja isa emotsioonid.¹⁵

Videos "Shifting Focus" avalduva enesepaljastuse ja refleksiivsuse ning "Voiceover'i", kus poeg esineb ise vaid transleerijana, vahe on väga suur. Kuid mõlemat iseloomustab sündmust jäädvustava mehaanilise registreerija kiskjalik loomus. Kunstnik demonstreerib vastandlikke omadusi: isiklikku seotust ja professionaalset ambivalentsi. Isiklik tundeline seotus avaldub iseenda ja oma perekonna käsitlemises oma teoste teemana; distantseerunud ambivalentsus aga enesepaljastuses koos perekonnaga ja kõige selle eksponeerimises, mis neist teemadest tuleneb. Nii kõnnib Raidpere väga kitsal teerajal, mis jääb kunst-

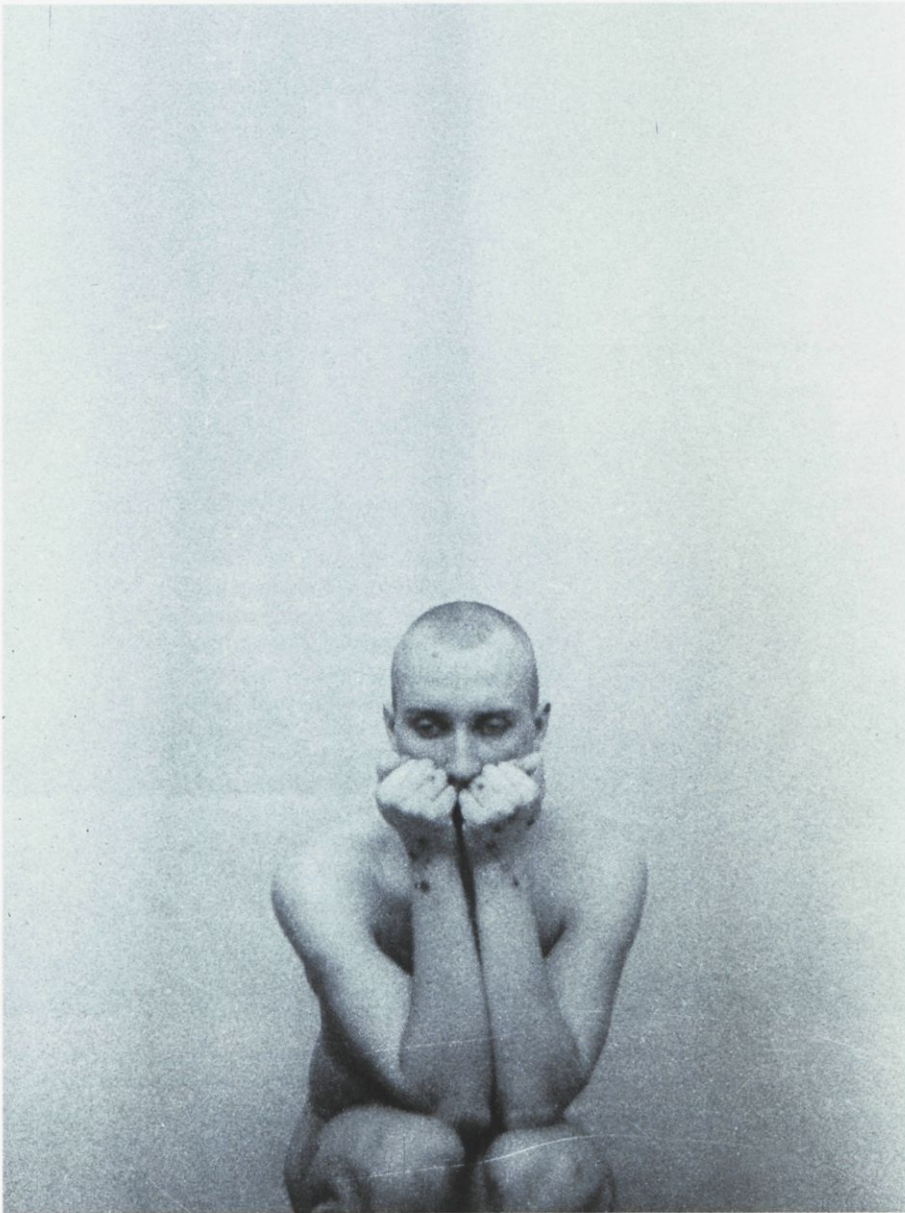
tipõhise eneseanalüüsi ja sedalaadi kunstilise tegevuse uhke esitamise vahele, millesse peita mingit sorti isiklikku psühhoteraapiat.

Kui kunstniku taotluste lähedus psühholoogiale on endastmõistetav, siis taotlused, mis kinnitaks alkeemia ja kujutlusvõime sarnasust, pole nii ilmsed. Jätaksin siiski alles ka selle analoogia võimalused, ja mitte üksnes seepärast, et alkeemia on tugevasti mõjutanud kaasaja psühholoogia arengut, vaid kuna see analoogia toob meile lähemale psüühilisi allhoovusi ja (hetk-hetkelt, samm-sammult toimuvat) tunnete muundumist, mida kunstniku töödes leida võib. Kui soovite, siis peegeldab see ehk nihkumist millessegi, mis jääb kõigi Raidpere tööde juures haaramatuks, tundes, et jätkuvalt toimub midagi, mida me võime küll teatud tasandil omavahel jagada, isegi kui jääme seejuures kimpu oma tunnete täpse edasiandmisega.

Alkeemia (materiale ja vaimse) praktika teine aspekt võimaldab eeldada, et inimeste täiustumist ja muutmist peavad loomulikult vahendama maailm ise ja selle mehhanismid.¹⁶ Ja kuigi on naeruväärne mõelda tina muutmisest kullaks, toidavad alkeemilise mõtte salateed ka tänaste kunst-

nike fantaasiat. See mõtteviis on omal ajal tugevasti mõjutanud täppis- ja sotsiaalteaduste arengut ning pole ime, et see on paelunud mitmeid teadusliku mõtlemise võtmekujusid nende (moodsat teadust kujundanud) fundamentaalsete teooriate kõrval – näiteks Paracelsust, Boyle'i ja Newtonit.¹⁷

Meil on aga tegemist kunstiga, mitte sotsiaal- või täppisteadusliku uurimisega. Alkeemiline mõtlemine oli maagiline ja hermeetiline. Alkeemikud said õigusega sageli rünnakute osaliseks, kuna "kasutasid ekstravagantsel viisil abstraktsiooni, allegooriat ja analoogiat ning töid veidralt isikupärasel viisil välja ebatõepäraseid kujundeid, sümboleid ja mõistatusi".¹⁸ Seepärast üllatab see vaevalt kedagi, et kuigi alkeemiline mõte ei vasta tänapäeva teaduse täpse metodoloogia standarditele, kasutatakse seda inimvaimu ja emotsioonide prognoosimatute mehhanismide lahtiharutamiseks, toetudes analoogiale ja võrdlustele. Kõige keerulisem on mõista tunnetusprotsesse, vähem keeruline – mõtlemist. Missugusest teaduse sügavikust saab alguse tunnete esimene impulss? Kas see on lihtne biokeemiline nähtus, mis seni veel avastamata?



Mark Raidpere. Io. Foto, 1997.

Mark Raidpere. Io. Photograph, 1997.

Mulle tundub, et Mark Raidpere oskus kasutada minimaalseid väljendusvahendeid filmis ja fotograafias esitab mitmed neist põhjanevaist küsimustest, mis viivad meid tunnete teadvustamise valdkonda. Mida ma iseenda vastu tunnen, ja kuidas ma seda tunnen, ning edasi: mida see kõik tähendab mu isiku, perekonna ja maailma seisukohalt? Kõik see viitab sellele, et elame iga hetk seatina ja kulla vahel – tundmuste pidevas muundumises.

Tõlkinud Vappu Thurlow

Artikkel on ingliskeelsena avaldatud Veneetsia biennaali Eesti näituse kataloogis, 2005.

- 1 Pean siinkohal silmas Carl Gustav Jungi alkeemiliste tekstide ulatuslikku raamatukogu, mis toitis tema sotsiaalse ja seksuaalse individualiseerumise määratlust, kus ta toetus alkeemilistele protsessidele. Jungi raamat "Psychologie und Alchemie", mida võiks pidada üheks esimestest interdistsiplinaarsetest uurimustest psühholoogia ja alkeemia vallas, ilmus esmakordselt 1944. aastal. Vt: C. G. Jung. Collected Works of C. G. Jung, köide 13. – Alchemical Studies, Columbia University Press, New York, 1992.
- 2 C. G. Jung. The Psychology of the Transference (Paper). Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- 3 Ülevaate saamiseks lugege: Henry F. Ellenberger. The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry. Basic Books, New York (1970), 1981, jii väljaandeid.
- 4 Antonio Damasio. The Making of Core Consciousness. Rmt-s: The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness. London, Heinemann/ Vintage Books, 2002, (lk 168–194) lk 168–169.

- 5 Siinkohal võiks pöörata tähelepanu keelele, samuti 20. sajandi teisel poolel valitsenud strukturalistlikele ja poststrukturalistlikele õpetustele, näiteks Michel Foucault'le: *Le Mots et les choses*. Paris, Gallimard (1960). Inglisekeelne tõlge: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Tavistock Books, London, 1970.
- 6 Kuraator Isabel Carlos tsiteerib Damasio teksti "Looking for Spinoza" (2003) kataloogis: *On Reason and Emotion*. Sydney Biennaal, 2004 (lk 24–27), lk 24.
- 7 Stanton J. Linden. Introduction. Kogumikus: *The Alchemy Reader. From Hermes Trismegistus to Isaac Newton*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (1–23), lk 18–19.
- 8 Selle töö tellis õigupoolest eesti moeajakiri Stiil.
- 9 Roland Barthes. *La Chambre Claire*. Paris Editions du Seuil, 1980; Inglise keeles: *Camera Lucida* (1982), London, Flamingo, 1984, lk 40–41.
- 10 Tähistaja ja märgi omavahelist "libisemist" käsitlevate teooriatega on kõige parem tutvuda algallikast, milleks on: Jacques Derrida. *De la Grammatologie, Collection Critique*. Paris: Minuit, 1967; Inglise keeles: *Of Grammatology*. The John Hopkins University Press, 1977 jii. väljaanded.
- 11 Mõisted "ülirealism" ja "sürrealism" on loonud sümbolistlik ja kubistlik poeet Guillaume Apollinaire. Apollinaire'i bibliograafia on tohutu, vt tema ametlikku veebilehte, kus on toodud kõik viimase aja publikatsioonid: www.wiu.edu/Apollinaire/Bibliographie_Critique_Selective.htm
- 12 Iseloomulikke võtteid, mida David Lynch oma filmide tegemisel kasutab, analüüsib huvitavalt Slavoj Žižek: *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Wallter Chapin Simpson Center for the Humanities (Occasional papers 1), University of Washington, Seattle, 2000.
- 13 Nüüd on kirjandust väidetavalt punase kompuuter HALi arukuse ja terve mõistuse kohta Stanley Kubricku filmist "2001: Kosmoseodüsseia", vt: Clay Waldrop. *The Case for HAL's Sanity*. www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0095.html. Pean siinkohal asjakohaseks tõsta küsimus, mis on üldse tervemõistuslik või hullumeelne käitumine skisofreeniliste haigushoogude raames. Teema muutub veelgi keerukamaks, kui lugeda Gilles Deleuze'i ja Felix Guattari: *Anti-Oeidipus. Capitalism and Schizophrenia*. London, Athlone, 1984.
- 14 Francois Zourabichvili. Six Notes on the Percept (On the Relation Between the Critical and The Clinical. Rmt-s: Deleuze: A Critical Reader. Paul Patton (koost.), Oxford, Blackwell, 1966 (lk 188–216), lk 203.
- 15 Inglise kirjanduses on "punase toa" kujundit ja selle psühholoogilist mõju kasutatud märkimisväärselt palju. 19. sajandi kirjanduses levis see ulatuslikult kui hullumeeluse kujund, esimest korda arvatavasti Charlotte Brontë raamatus "Jane Eyre" (1847). Ka 20. sajandi visuaalses kirjaoskuses ei etenda see vähetahtsat osa, eelkõige tuleb ette Matisse'i maal "Punane tuba" (1908/09) ja teised sellega seonduvad tööd.
- 16 Stanton J. Linden. *The Imitation of Nature*. Op. cit, lk 14–15.
- 17 Moodsa füüsika rajaja, Sir Isaac Newtoni (1642–1727) kõige kuulsamad alkeemia-alased tööd on "The Key" ja "The Commentary on the Emerald Tablet". Vt: Betty Jo Dobbs. *The Foundations of Newton's Alchemy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1975 (lk 253–55); ja sama autori: *The Janus Faces of Genius: The Role of Alchemy in Newton's Thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (276–77). Moodsa keemia rajaja Robert Boyle'i (1627–1691) kohta vaata: Lawrence Principe. *The Aspiring Adept: Robert Boyle and the Alchemical Quest*. Princeton M. J. Princeton University Press, 1998. Paracelsuse (1493–1541) kirjanduslik pärand on tohutu, kättesaadav on ka sünoptiline loend: Stanton J. Linden. *Paracelsus*. Op. cit., lk 151–169.
- 18 Stanton J. Linden, *ibid.*, lk 19.



Demilitariseeritud tsoonis

Marcus Williams elab kaasa Avangardi/ PinkPunki provokatsioonidele Uus-Meremaal.

Selle aasta märtsis toimus Uus-Meremaal Aucklandi rahvusvaheline kunstifestival "AK05", kus viibisid ka PinkPunki/Avangardi kunstnikud Sandra Jõgeva ja Margus Tamm. Gus Fisher Gallerys eksponeeriti nende Robin Stoney ja Marcus Williamsi kureeritud ülevaatenäitust, samuti korraldasid nad kaks tänava-performance'i.

"Ma võiksin olla sinu ema" esitati Aucklandis koostöös Uus-Meremaa kunstnike Bek Coogani ja Norah Aartiga. Provokatiivses riietuses naised nägid välja nagu midagi prostide, võimunaiste ja eksootiliste urbanistlike lindude vahepealset. Ajades tänaval inimesi valerindadest pritsides taga, rõhutati töö pealkirjaski viidatud emaduse allusiooni. Pahaaimamatule publikule korraldatud piimarünaku siiruse pani küsimärgi alla visiitkaart, mille ulatas inimestele "reklaamimees" Margus Tamm ja millel seisis: "Ma võiksin olla sinu ema" – žest seostub pigem bisnise kui emadusega.

Satiiriline käeliigutus teeb torke kaasaegses kapitalistlikus ühiskonnas emaduse alahindamise suunas, sulatades ühte Cosmopolitani naise seksuaalsuse ideoloogia ning seebiooperi "Seks ja linn" ideoloogia, mis kajastab üle kolmekümneste karjäärinaiste mõtlemist – kummalgi juhul võõristatakse emadust. Nii et puust ja punaseks see 21. sajandi evolutsiooniline dilemma. Urbanistliku

saagi jahil olevate "emasid" etendavate naiste riietus võimendub ka nende kiskjaliku käitumise tõttu. Publiku, eriti mehed, ajab mitmete naiseliku seksuaalsuse stereotüüpsete tähistajate jultunud kasutusviis ilmselgelt segadusse. Oleks lõbustav spekuldeerida selle üle, kas protestid piimaplekkide pärast, mis võivad rikkuda kalli ülikonna, pole tegelikult maskeeritud ettekääne väljendada oma sublimeeritud oidipuslikku emotsiooni. Ülikonnakandjad, kel seljas niihästi võimukas tähistaja kui ka võimu tähistaja, on loomulikult segaduses, kui ründaja, kes on riides nagu su korporatiivne vastane, kasutab relvana olemuslikku "emalikkude abi" ja on ühtlasi pidevalt seksuaalselt dünaamiline. Muidugi ei soovi kunstibänd PinkPunk kedagi kunagi vihastada, nad on vaid alandlikud kommentaatorid. Ometi toob töö kriitilise olemuse välja nimelt see emaduse ja seksuaalsuse ebamugav vahepealsus. Vaataja ning tõrksaimgi urbanistlik tegelane on sunnitud seisma silmitsi korporatiivse võimu esteetika libidoosse reaalsusega.

Iha ja võimu suhet käsitleb ka teine *performance* "Aus tehing", mida etendati "AK05" raames Uus-Meremaa pealinna Wellingtoni parlamendihoone ees. Kõndides lähemale halli kivi taustal esile tõusva sahhariinise värvipahvaka poole, näed printsessiks riietatud



PinkPunk/ Avangard (Sandra Jõgeva, Margus Tamm koostöös Bek Coogani ja Norah Aartiga). Ma võiksin olla sinu ema. *Performance*. Uus-Meremaa, Aucklandi Rahvusvaheline Kunstifestival, 2005.

PinkPunk/ Avantgarde (Sandra Jõgeva, Margus Tamm with Bek Coogan and Norah Aarti). I Could be your Mother. 2005. *Performance*. New Zealand, Auckland International Arts Festival 'AK05'.

Beki ja Sandrat, üht punases ja teist valges. Nad hoiavad silte “Me oleme ilusad, andke meile raha”. Lihtne liigutus! “Aus tehing” näib ütlevat, et olla ilus on naise kõige tähtsam kvalifikatsioon kultuuris, mis on üle ujutatud lõpututest naiseilu ideaali kujutavatest piltidest. Ent kerjamisaktsiooni näiliselt lihtsa alltekstina selgub hoopis, et ilus olemine iseenesest polegi väärt kvalifikatsioon, vaid annab pigem võimaluse kaasa tunda, osaleda heategevuses ja käivitada mehelik kaitsmisinstinkt.

Kahe ülesmukitud muinasjutukangelase seismine parlamendihoone tuulisel välistrepil tundub nii paatoslik; tegu on võib-olla peategelastega mingis veidras Disney-laadses dokumentaalfilmis Harry S. Trumanist (USA presidendist, kes töötas välja sõjajärgse majanduse päästeaktsiooni meetmed “Fair Deal”), filmimise asukoht tähistab aga eri seadusandlike abinõusid mahasurutud vähemuste, antud juhul naisenamuse kaitsmiseks.

Poetanud mündi mütsi ning lahkunud *performance*’ilt, tunned end paratamatult ikkagi veidi hanekstõmmatuna, just nagu oleks su heategevus olnud pettus, just nagu see polekski olnud heategevus. Võib-olla polnudki sel ettevõtmisel mitte mingit feministlik/mone-taristlikku allteksti, vaid püüti lihtsalt öelda, et ilus välimus on lahe,

füüsilise väljanägemise kõrge väärtustamine on OK ja kõik, millel on väärtus, väärib välja antavat raha, kas pole. Ehk nii nagu Sandra ütles kunstnike esitlusel: “Inimesed teevad seda iga päev.”

Teiselt poolt võis hanekspüütuse tunne kuidagimoodi tuleneda soopõhisest võimuvõitlusest, mida sa (kui oled mees, nagu mina) oled kaotamas. Need “ligi kolmekümnesed” printsessid mitte ei küsi, vaid nõuavad raha. Ei ole mingit mõtet oodata rüütlit säravais relvis, vaid lihtsalt: anna meile raha, härra, me oleme selle juba välja teeninud.

Samasugune libisev autoripositsioon ilmnes ka nende videoinstallatsioonis “Pomm” Wellingtoni galeriis Enjoy. Sisenemisel paitas sind videoprojektsiooni taustamuusika: nostalgilised, veidi matuselikud ja veidi fantastilised klaveriakordid. Heli meenutas mingit holokausti dokumentaalfilmi saatvat lõputut viie-kuue noodi peal mängitud klaveripala, ent tegelikult oli see Michael Jacksoni laulu “Earth Song” avataktide abstraheeritud versioon. Projektsioon ise koosnes vahetuvatest staatilistest piltidest, mis moodustasid tausta põlvesuurusele “tuumaseene” mudelile. Justkui selleks, et tühistada nimetatud vaatepildi tähtsust, rõhutati asja kitsistaatust, nagu oleks see radioaktiivne Pavlova (Uus-Meremaa rahvakeel-

ne besee-kreemikoogi nimetus); ja taas meenub Disney... nagu pärit "Fanstaasiast". Nagu armas albiino opossim (Austraalia kukkurloom, kes laastab Uus-Meremaale jõudnuna siinset floorat ja faunat), ühtaegu nunnu ja tugevalt destruktiivne, purskub "pomm" läikajakirja stiilis kümbleva tüdruku jalge vahelt, otsides kohta, kuhu saab, nagu suur *macho* seebimull, sulandub see vahu ja auru kuhjatisse. Järgmistes kaadrites on Margus Tamm tollis ja ametnike ning ta endagi üllatuseks pudeneb tema kohvrast "pomm"; vanem naine avab oma korteriukse ja leiab "pommi"; üks skulptuuridest kaunistab šikilt disainitud korteri kaminapealset, teine iluaeda; kolmanda siluett särab päikeseloojangu taustal. Seksikas, globalistlik ja tervislik, osutub "pomm" täiuslikuks kingituseks, aiaskulptuuriks või elutoa kaminakaunistuseks.

Tuumasõda on olnud nii kaua ülim apokalüptiline ähvardus, et inimesed ei saa seda enam tõsiselt võtta. Tuumaseent võib käsitada juba võimsa kultuurilise sümboli, ikoonina. Miks mitte teha väikseid suveniiriseeni, mis näeksid välja nii vahvad teie salongis või tagaõues? Ja mis asi see paistab sealt vannikraani ning aiakaunistuse vahelt, kas pole see mitte väike surnuaia "pommike"? Ning interjööriajakirjade "pomm", kas see on *à la* klassikaline Nõukogude monument?

"Nõukogude propaganda tavatses demoniseerida Ronald Reaganit. Nii et meile, toonastele algkoolilastele, paistis ta hullumeelse lunaatikuna, kes tahtis hävitada maailma. Ta oli meie lapsepõlve turakas. Meie hirmunud õpetajad rääkisid tavaliselt... et tuumasõda hakkab enne, kui me täiskasvanuks saame." (Avangard 2004.)

Töö on aastakümneid kestnud tuumasõja ohu hüsteeriale ning selle hirmus üleskasvamise irooniline kommentaar. Uus-Meremaa publiku jaoks on tegemist aga sellega, et esitatakse raudse eesriide tagant pärit teise poole vaatenurk. Muidugi ähvardasid planeeti alati pigem vene maniakid ja meie vaatepildiks oli Ronnie, kes ratsutab Lääne sadulas Camp Davidi'sse.

"Pomm" on eriti terav töö just Uus-Meremaal; siin on suhe tuumarelvastumisega üsna teistsugune kui Euroopas või Ameerikas. Geograafiline isolatsioon külma sõja peamängijaist võimaldas idealismi, mis polnud tolele ajale just tüüpiline. Riigis toimunud Taaveti ja Koljati laadne vastuseis tuumarelvadega varustatud USA sõjalaevadele ja eelmise Uus-Meremaa peaministri David Lange'i keeldumine nende vastuvõtust tuli pärast rahva proteste, kui Aucklandi sadam oli eralaevadega täielikult blokeeritud. Inimesed, kellel polnud paate, ehitasid parvesid ning toonane leiaboristide valitsus võttis vastu otsuse saada maailma esimeseks tuumavabaks riigiks. Ameeriklased ei kinnitanud ega lükanud ümber tuumarelvastuse paiknemist laevadel ja allveelaevadel, mille sealviibimine hiljem keelustati. Seesama valitsus korraldas rahvusvahelise protesti Prantsusmaa tuumakatsetuste vastu Vaikses ookeanis. Tuumarelvade-vastase kampaania kõige radikaalsemas faasis sai Aucklandi sadam Greenpeace'i baasiks ning möllu käigus jõuti Uus-Meremaa esimese ja ainsa rahvusvahelise terrorismi juhtumini. Kui Prantsuse sõjavägi pommitas Greenpeace'i lipulaeva Rainbow Warrior, oli tulemuseks laevahukk ning ühe meeskonnaliikme surm. Prantsuse vusserdatud operatsioon (ka sabotöörid vahistati) sai tohutu meediatähelepanu, ometi ei suudetud ära hoida puutumatut koralliatolli Muroroa saastamist. Nii et imetlusväärne aiaskulptuur "Pomm" annab Aucklandi subtroopilises kliimas väga spetsiifilisi vastureaktsioone.

Et hoiduda poleemilise kunsti esitamisest ühedimensioonilise-na, eelistan samamoodi PinkPunki/Avangardi tööd "mitte kinnitada ega ümber lükata", ehkki see on tõsiselt poliitiline ja ühiskondlik etteaste. Valminud küll esteetiliselt ja kontseptuaalselt võttes post-sovetlikus idablokis, õnnestub tööl ületada tüüpilised regionaalsed identiteedid põhineva kunsti omadused ning esitada ideid, mis prototseerivad laiemas mõttes. Kui viskad mündi glamuurse printsessi

kerjamütsi või vahid "nunnut apokalüpsist", mida saadab filmimuu-sika, või saad tulevikuturgudele mõeldes ja börsi poole rutates emapiimaga täis pritsitud, siis näed siin üht läbivat teemat. Muinasjutu printsessides, kogu maad toitva emarina naturalismis ja võimutasakaalu abil saavutatavas igikestvas rahu on utopia noot, mille suhtes PinkPunk/Avangard on aga ise nii skeptiline kui üldse olla saab.

Marcus Williams elab Aucklandis, on kunstnik ja õpetaja. 2004. aastal osales ta Mooste mõtte- ja keskkonnatalgutel "Postsovkhoz" (vt kunst.ee 3/2004, lk 67).

In the De-militarized Zone Marcus Williams

In March this year Sandra Jõgeva and Margus Tamm of PinkPunk/Avangard have been in New Zealand for the Auckland International Arts Festival 'AK05'. Included in the festival was a survey of their work at the Gus Fisher Gallery curated by Robin Stoney and Marcus Williams and two street performances.

One of these, 'I Could be your Mother' was performed in Auckland in collaboration with NZ artist's Bek Coogan and Norah Aarti. The women dressed up in provocative outfits which are a hybrid of hooker, power dressed female executive and exotic, urban bird. Chasing people in the street and blasting them from fake lactating breasts accentuates the allusions to maternity in the title of the work. The milky assault on the unsuspecting public is further problematised by the free card handed out by 'pimp', Margus Tamm, stating... 'I Could be your Mother', a gesture more associated with business than maternity.

This satirical gesture takes a jab at the undervaluing of motherhood in contemporary capitalist society particularly in the deliberate blending of a 'Cosmopolitan' magazine perception of female sexuality and 'Sex in the City' thirty something careerism; both at odds with the demands of motherhood, exemplifying this very twenty first century evolutionary dilemma. As they hunt down their urban prey the predatory behavior of the women performing in 'Mother' is enhanced by their outfits. The unabashed use of various stereo-typical contemporary signifiers of female sexuality is clearly disconcerting for the public, particularly men. It is certainly fun to speculate whether protests made about potentially damaging milk stains on expensive suits is not really a thinly disguised fear of sublimated oedipal emotion. For the wearer of the suit, both a powerful signifier and a signifier of power, becoming victim to an attack by an assailant who is dressed as your corporate adversary, who uses the very essence of maternal succor as a weapon and is sexually dynamic all at the same time is understandably disconcerting. Of course the PinkPunk art band would never wish to upset anybody, humble commentators as they are, yet it is exactly this uncomfortable space between sexuality and maternity which makes the work so critically engaging. The viewer, and even more so the reluctant urban protagonist, is forced to confront the libidinal reality of the aesthetics of corporate power.

The relationship between desire and power is explored again in 'Fair Deal', performed at AK05 and also outside Parliament, in NZ's capital city of Wellington. As one moves closer to the saccharine blast of color back grounded by gray stone walls one sees Bek and Sandra dressed up in princess outfits, one red and one white. They hold signs saying 'We Are Pretty Give Us Money'. A simple gesture; 'Fair Deal' seems to make the comment that prettiness is the most important qualification for women in a culture inundated with imagery portraying endless variations of ideal feminine beauty. Yet



PinkPunk. Aus tehing. *Performance*, 2005.

PinkPunk. Fair Deal. 2005. *Performance*.

belying the impression of simplicity, the begging action suggests that prettiness isn't really a worthy qualification; more a condition for evoking sympathy, charity and the male desire to protect.

There is pathos in the image of these two glammed up fairy tale characters standing on some windy parliament steps; perhaps protagonists in some weird Disney version of a documentary on Harry. S. Truman (the US President who devised the 'Fair Deal' post war economic rescue package), the location of the shoot signifying various legislative devices aimed at protecting oppressed minorities; majority in the case of women.

Leaving the performance; having dropped a coin into the hat, one can't help feeling slightly duped however, as if the charity was a scam, as if its not even a charity. Maybe the piece doesn't really have any of this feminist/monetarist agenda after all and just says; looking good is cool, the high value of physical appearance is OK and anything of high value is worth giving money for isn't it? As Sandra said at an artists talk... "People do it every day".

On the other hand, the feeling of being duped could stem from having somehow bought into a gender based power struggle, one that you (if you are male, as I am) are losing. These 'nearly thirty princess' are not asking for money, they're demanding it. No point in waiting around for the knight in shining armor, just give us the cash mister, we earned it already.

The same kind of slippery authorial position appeared to be the case in the video installation 'The Bomb' at Wellington's 'Enjoy' gallery. On entering one is immediately soothed by the nostalgic, part funereal, part fantastic piano chords of the projections

soundtrack. Evocative of background music to some documentary on the holocaust the endlessly repeated combination of five or six piano notes are in fact an abstracted variation on the opening chords to Michael Jackson's 'Earth Song'. The projection itself consists of still images taken in a variety of locations forming the backdrop to a knee high model of a 'nuclear mushroom'. As if to undermine the appalling significance of this image, the thing is kitsch, a radio active Pavlova (iconic New Zealand vernacular, a creamy meringue cake); Disney comes to mind again... this is fallout from 'Fantasia'. Like a lovable albino opossum (a marsupial from Australia which released into the New Zealand context is devastating the native flora and fauna), at once cute and yet highly destructive, 'The Bomb' bursts out between the legs of a glossy magazine style bathing girl, looking for all the world like a big macho bath bubble blending into the frothy mounds of foam and steam. In another sequence, Margus Tamm is busted at customs, his own surprise appearing as great as the officials when 'The Bomb' pops out of his suitcase; an old woman opens the door to her apartment and finds 'The Bomb'; there it is again on the mantle piece of a chic designer apartment, in a beautiful summery garden; silhouetted against a fair ground sunset. Sexy, trans global, trendy and wholesome, 'The Bomb' makes the perfect gift, garden sculpture or living room conversation piece.

Nuclear war has been the possible, ultimate, apocalyptic danger for so long; the public can't take it seriously anymore. The nuclear mushroom can now be a powerful cultural symbol, an icon. Why not make small 'souvenir' mushrooms that would look great in your



lounge or backyard?

But what's that image directly between bathtub shenanigans and garden ornament? Is that our cuddly bomb in a graveyard? And after the interior design magazine bomb, is that it in a classically utopian Soviet monument?

"Soviet propaganda used to demonize Ronald Reagan, so for us as elementary school children he seemed to be a raging lunatic who wanted to destroy the world. He was the boogie man of our childhood. Our scared teachers used to tell us... the nuclear war will begin before you grow up". (AvantGard 2004.)

This work is an ironic comment on the decades-long hysteria about nuclear threat and growing up in the shadow of imminent nuclear disaster. For a New Zealand audience, this has the paradoxical quality of coming 'from the other side'; from beyond 'The Iron Curtain'. Of course it was always the Russian maniacs who threatened the planet, as we gazed at pictures of Ronnie out riding a Western saddle at Camp David or ultra sound pictures of his colonic cancer.

'The Bomb' is an especially poignant art work for New Zealand; here the relationship with nuclear weapons was quite different to Europe or America, geographic isolation from the main stages of the Cold War allowed an idealism which was unusual for the times. The countries David and Goliath stand over US nuclear armed warships and previous New Zealand Prime Minister David Lange's refusal to allow them access came after protests which saw the Auckland Harbour completely blockaded by private vessels. People who didn't have boats built rafts and before long the Labour Government of the day made the decision to form the world's first Nuclear Free country. The Americans would neither confirm nor deny the presence of nuclear weapons on their ships and submarines and were subsequently banned. The same Government implemented an international protest against French nuclear testing in the Pacific. The use of Auckland Harbour as the base for Greenpeace during the most radical phase of its nuclear disarmament campaign brought things to a head and resulted in New Zealand's one and only incident of international terrorism. The 'Rainbow Warrior' bombing, perpetrated by the French military resulted in the sinking of Greenpeace's prize protest ship and the death of one crew member. The media attention gained by the bungled French operation (both the saboteurs were apprehended) failed to stop the desecration of the pristine coral atoll of Mururoa. So you see, an adorable 'Bomb' as garden ornament in a typical subtropical Auckland garden poses very specific challenges.

Preferring also not to 'confirm or deny' the work of PinkPunk/Avangard, although highly political and socially engaged, avoids the one dimensionality of much polemical art. While the aesthetic clues and conceptual concerns of its post Soviet, Eastern bloc origins are discernible, the work manages to transcend the typical concerns of regionally focused identity art and presents ideas which are thought provoking to wider audiences. As you pop a coin into the begging hat of a glammed up princess or gaze, mesmerized by the cinematic music accompanying the 'cute apocalypse', or get a face full of mothers milk while strolling to the stock exchange to dabble in the futures market, you realize there is a common theme here. That fairy tale princess', whole earth breast feeding naturalists and everlasting peace through a balance of power all have shades of utopianism and that PinkPunk/Avangard are as skeptical as all hell about it.

Marcus Williams is an artist and teacher living in Auckland.

Avangard. Pomm. Skulptuur ja lavastusfoto, 2004–2005.

AvantGarde. The Bomb. 2004–2005. Sculpture and staged photograph.



Sandra Jõgeva
performance is
"Aus tehing".
Sandra Jõgeva in
the performance
'Fair Deal'.

Sfinks

James Thurlow mõtiskleb sfinksisümboolika üle, ajendiks

Maria-Kristiina Ulase uued pildid.

|| Maria-Kristiina Ulas. Sfinks teab. Näitus Estonia Kontserdisaali ruumes, 11.03.–02.04.2005.

2005. aasta 11. märtsil avati Estonia kontserdisaali ruumes Maria-Kristiina Ulase näitus. Avamisel mängis tšellokvartett Pärt Tarvase juhatusel ja esines moderntantsija Helena Ehrenbusch. Näituse pealkiri oli “Sfinks teab”. Sfinksi motiiv on Ulase viimastes töodes omamoodi talismaniks¹ kujunenud ja sellele viitas ka tantsuetteaste. Esineja võttis müütilisele olendile iseloomulikke poose ning liikus võrgutaval, salapärasel ilmel külaliste vahel ringi. (Vahel tantsis ta koos muusikaga, vahel ilma selleta, kuid mitte hetkekski selle järgi, tekitades vaatajais meelega hämmingut.)

Algselt pärineb sfinks Vanast Egiptusest, kuigi nimetus on pärit vanakreeka keelest (ja tähendab kägistamist). Ta kõige kuulsam kehastus on monumentaalne skulptuur, mis valvab Giza hauakambreid. Egiptlaste jaoks esindas sfinksi võimu ja tarkust, kuid ta algupära on ebaselge (mõned küll usuvad, et ta on Horose, taeva ja valguse jumala alternatiivne kehastus). Oma kõige tuntumal kujul on egiptuse sfinksil lövi keha ning vaaraomütsi ja -habemega inimese pea. Egiptuse jumalad on tavaliselt vastupidise kehaehitusega: mingi looma pea ja inimese kehaga. Seega kujutab sfinks endast algusest peale traditsioonilise religioosse kehastumise ümberpööratud vormi.

Maria-Kristiina Ulase pildid viitavad, tõsi küll, enamasti juba pigem Kreeka kui Egiptuse sfinksidele. Ka Kreekas on sel loomal lövi keha, kuid viimase küljes kotka tiivad ja pea ning naise rinnad. Kui Egiptuse sfinks kujutas tõenäoliselt jumalat, siis Kreekas sai temast eksootiline, maist päritolu elukas.² Sfinksi kõige kuulsam ilmumine kreeka mütoloogias leiab aset Oidipuse loos. Sfinks on seal olend, kes esitab teebalastele mõistatuse: kes kõnnib hommikul neljal jalal, pärastlõunal kahel ja öhtul kolmel jalal? Oidipus lahendab selle: inimene (käib lapsena neljakäpukil, kõnnib jalgadel täiskasvanuna ning vanas eas võtab toeks kepi). Kui Oidipus õige vastuse on andnud, viskub sfinks kaljujärsakult alla ja kukub kividele surnuks. Autasuks saab Oidipus Teeba kuningriigi ning kuninganna Iokaste veel pealekauba.

Kreeka müütides on sfinks kuningas Oidipuse ja üldse inimese vastand (“inimene” astub sfinksi asemele). Sfinks esindab siin seda osa metsikus looduses peituvast ohtudest, mille üle võtab võimu ehk mille asemele astub mõistus; “inimene” saab endale “looduslähedase olendi” koha. Samal ajal sümboliseerib Oidipuse võit ka kreeka klassikaliste väärtuste võidulepääsu. Eklektilisele, irratsionaalsele ja eksootilisele sfinksidele minnakse vastu sellega, et sfinksi nägemus inimesest kui mõistatuses kirjeldatud “mitmenäolisest loomast” asendatakse inimese tervikliku ja harmoonilise kujutusega.³ Vormitus annab maad vormile, pluraalsus ühtsusele. Ja lõpuks viitab inimese võit sfinksi üle paratamatult ka naiseliku printsipi allutamisele meheliku poolt.⁴

Romantismis/sümbolismis/dekadentlikus kunstis on sfinksil

kreeka müüdile iseloomulikud naiselikud, destruktiivsed omadused. Oscar Wilde'i poemis “Sfinks” ja Moreau' maalil “Oidipus ja sfinks” on tegemist ikka sellesama kreekapärase koletisega. Dekadendid tegid sfinksi ühe tegelase ohtlike naisolevuste panteonil, kus ta ilutses kõrvuti *succubus*'e ja Salomega. Seega kujunes dekadentlikus sfinksisümboolikas tegelikult egiptusepärase tegelase vastand: temast sai 19. sajandil meheliku kaitseingli asemel naishukutaja. Algselt müüdist säilis ainult sfinksi salapära.

Ühel Maria-Kristiina Ulase graafilisel lehel kannab sfinks Victoria-ajastu *dandy* lopsakat kaelasidet, kehastades nõnda sümbolismiaja dekadenti (näit Baudelaire või Wilde). Ulase sfinksidel on mõnikord mehe-, mõnikord naisenägu, või tundub see olevat mõlemat korraga. Ka kehad on neil vahel naiselike, vahel mehelike vormidega, kas tiivulised või ilma tiivadeta. Seepärast tuletavad Ulase pildid meelde müütilise sfinksi kõiki kehastusi⁵, kohanedes samal ajal paindlikult kunstniku enese sõnumiga. Ühel lehtedest on kahepealine sfinks: üks naeratava, lobiseva (rumala?) naisenäoga, teine (mehelikult?) enigmaatiliselts vaikiv.

Seega kujutab Ulas sfinksi ebajärjekindlalt, samas on ta paradoksaalsel viisil, *ipso facto*, ometigi korrektselt tõlgendatud sel põhjusel, et sfinks kui sümbol pole ise kunagi tähenduselt õigupoolest püsiv olnud.

Saksa filosoof Martin Heidegger võrdleb interpretatsiooni röövimisega (Raub, SZ 222) ja väidab, et püüab oma vanakreeka eksegeesis edasi mõelda selles suunas, milleni originaaltekstides veel ei olnud jõutud.⁶ Heidegger kui nn hermeneutika uuenduse (postmodernismi) juhtivaid mõtlejaid on sillutanud teed interpretatsiooni-teadusele, kus rõhuasetus langeb sellele, mis on tõlkega juurde võidetud.

Oma igas reinkarnatsioonis on sfinks üle võetud nõnda, et mõned ta varasemad märgistused on alles, samas on lisandunud ka eneoletamata jooni, millega ta sobitub uude mütoloogilisse (või kunstilisse) konteksti. Sfinksi algupära on teadmata, tema allika teemadel saab ainult spekuloida. Nii on tal alati olnud “oma lugu” (mis on ikka millestki tuletatud) ja seda lugu on interpreteeritud, esitatud, ka valesti tõlgendatud. Tänu tema ajaloole saab sellise sümboli kaudu nagu sfinks vaatajatele alati öelda “rohkem”, kui oli kunstniku esialgne kavatsus. Tema tõde ei ole verifikatsioonis, vaid intuiitiivses kaasaminemises looga. Sellepärast ongi sfinks väga sobiv sümbol graafikule, kes reprodutseerib, mitte ei kopeeri oma teoseid (graafika ei ole mitte originaali, vaid tõmmise tegemine; samas pole see ka “paljundamine”).

Aga kas sfinks ikkagi “teab”? Sfinks on tegelikult tõeilmutuse vastand: Oidipuse antud loogiline vastus hävitab ta. Kuigi legendikohaselt kahtlemata saladuste hoidjaks ja parooliküsimiseks peetu, tahaksime tema kohta siiski teada: kas sfinks ikka ise teab õigeid vastuseid oma küsimustele? Tegelikult pole tema roll mitte läbipääsu võimaldada, vaid see sulgeda. Olnuks see teisiti, poleks Oidipuse vastus teda nõnda häirinud. Nagu sireenidelgi (kes on samuti Ulase



Maria-Kristiina Ulas. Lito näituselt "Sfinks teab", 2005.

Maria-Kristiina Ulas. 2005. Litho from the exhibition "The Sphinx Knows".

piltide tegelased), on ka tema funktsioon olla mitte kunagi üles leitud – *femme fatale*'i provotseeriv roll. Talismani jõud on saladus, mida ta eneses kannab, ja teadmise puudumine.

Tõlkinud Vappu Thurlow

1 Talisman on maagiline märk, mille läbi saab teoks asjassepühendamine (initsiatsioon). Sõna pärineb kreekakeelsest *telos*'est, mis tähendab lõppu, tähistades seega ühtaegu algust ja "lõppu" (*telosmos* 'täidminek, täiuslikkus').

2 Kreeka sfinks on kas Orthose ja Kimääri, Typhoni ja Kimääri või Typhoni ja Echidna järeltulija. Seega on sfinks harpüüade, Kimääri, Hydra ja kahepealise koera Kerberose (kes valvas Hadesse väravat) öde. Kõigis müütides on sfinks maapealsete koletiste sugulane. Claude Lévi-Straussi Oidipuse müüdi tõlgenduses on sfinksi tapmine seotud inimese autohtoonsuse eitusega. ("Müüdi struktuurialanalüüs").

3 Kirjandusteoreetik Peter Canning tõlgendab mõistatust teisiti: see kirjeldab inimest kui algul neljal jalal käivat looma, siis kui kahel jalal kõndivat, ning lõpuks kui tehnoloogilist inimest, kes võib toetuda tööriistale, kepile. Sel juhul võiks väita, et mõistatuse lahendus asetab inimese ajaloolise arengu sfinksi poolt paku-

tud versiooni asemele, milles on tegemist vaid impulsiivselt, vahetult reageeriva inimloomaga.

4 Pythagorase tabelis toodud vastandite paardes on üks pooltest alati eelistatud, nii peetakse ainsust reeglina paremaks omaduseks kui mitmekordsust, piiritletust eelistatakse piiritlematusele ja mehelikkust naiselikkusele.

5 Tegelikult kõiki peale ühe. Nimelt on sfinks kummalisel kombel ka kristlik sümbol. Varakristlased võtsid omaks tema varase kehastuse kui kaitsja ning päikesejumala oma. Nagu egiptlased nägid ka kristlased temas päikesetõusu ja -loojangu valitsejat. Oscar Wilde'i sfinksi ajalooliste ja mütoloogiliste ilmumite kataloogist on see kehastus välja jäänud. Seepärast vastandab Wilde ka oma poemi viimastes ridades sfinksi ekslikult ristilöödud Kristusega.

6 Heideggeri kreeka tekstide tõlked on uuenduslikud, kuid ei lähe kunagi vastuolu originaali sõnastuse ega vaimusega. Paljud oponentide kommentaarid on läinud naeruväärsuseni, püüdes neid Heideggeri interpretatsioone küsimärgi alla asetada. Praegu ei ole nende tekstide "tähduse verifikatsioon" tegelikult enam võimalik ja võib-olla sellepärast kasutab saksa filosoof neid lähtekohana oma filosoofiliste vaadete selgitamisel. Veelgi mõttetum on aga mõnede heideggeriaanide veendumus, et Heideggeri tekstide ainus tõde saab peituda saksakeelses tekstis. Heideggeri interpretatsioonide verifitseerimatuses peitubki tema "truuus" interpretatsiooni tegelikule tähendusele.



Maria-Kristiina Ulas. Litod näituselt "Sfinks teab", 2005.

Maria-Kristiina Ulas. 2005. Lithos from the exhibition "The Sphinx Knows".



The Sphinx James Thurlow

On March 11, 2005 Maria Kristiina Ulas opened her exhibition at Eesti Kontsertsaal. The opening included live music performed by a trio of cellists and free form dancing by Helena Ehrenbush. The title of the exhibition is "The Sphinx Knows." The sphinx motif is a talisman in her recent prints and the dance at the opening reinforced this theme. The dancer struck sphinxlike poses and danced in a manner suggestive of the seductiveness and mystery of this mythical creature (sometimes dancing with the music, sometimes without it, but never to it, thus acting as a distraction to spectatorship).

The sphinx is originally Egyptian, though its name comes from ancient Greece (meaning to strangle). Its most famous incarnation is the monumental sculpture which guards the tomb at Giza. For the Egyptians, the sphinx was a representation of wisdom and power, but its origins are obscure (though some believe that it is an alternative representation of Horus, god of the sky and light). The Egyptian sphinx, in its most famous form, has the body of a lion and the head of a man, with a pharaoh's headdress and beard. But the traditional Egyptian representation of the gods is the reverse: a human torso with an animal's head, so the sphinx, in its original form, is also the reversal of the traditional religious order.

Maria-Kristina Ulas's prints suggest, for the most part, however, less the Egyptian than the Greek version of the Sphinx. The Greek sphinx, like the Egyptian, had the body of a lion, but also the wings of an eagle and the head and breasts of a woman. While the Egyptian sphinx had probably represented a god, the Greek sphinx is an exotic, chthonic¹ monster. The most famous appearance of the sphinx in Greek mythology is in the fable of Oedipus. There the sphinx is a creature who confronts the people of Thebes with

the question: Which creature walks on four legs in the morning, two legs in the afternoon, and three legs at night? Oedipus is able to solve the riddle by answering Man (who crawls on all fours as a child, walks on two legs as an adult, and needs a cane in old age). When he gives the correct answer, the sphinx throws herself over a cliff, breaking apart on the rocks beneath. Oedipus is rewarded by being made king of Thebes and given the hand of the queen, Jocasta.

In the Greek myth, the sphinx represents the antithesis of King Oedipus and man himself ('man' is put in the place of the sphinx). Thus the sphinx represents in part the dangers and fierceness of nature which are overcome and replaced by the sovereignty of reasoning; 'man,' in the myth, replaces 'nature'. At the same time, Oedipus's victory is the victory of Greek classical values. Opposing the eclecticism and irrationality of the sphinx, and its exoticism, order, symbolized in the unity and harmony of 'man,' replaces 'the many faced animal' which is the representation of man in the sphinx's riddle². Formlessness gives way to form, plurality to unity. Finally, inevitably, the conquest of the sphinx by "man" suggests the conquest of the feminine³.

For the Romantic/Symbolist/Decadent movements in art, the sphinx retains the feminine and destructive characteristics of the Greek myth. In Oscar Wilde's poem "The Sphinx" or in Moreau's painting of Oedipus and the sphinx, the sphinx is still the monster of Greek mythology. The decadents made the sphinx part of their pantheon of destructive females, alongside the succubus and Salome. Thus the symbolism of the sphinx for the decadents has become practically the opposite of that of the Egyptians, a female destroyer in place of Egypt's masculine protector. The only common thread is the mystery of the sphinx.

In one of Maria-Kristina Ullas' prints, the sphinx wears the oversized bow-tie of the Victorian era dandy, of the Symbolist-Decadent (Baudelaire or Wilde). The faces of her sphinxes are



Maria-Kristiina Ulas. *Sfinks teab. Pliiatsijoonistused*, 2005.

Maria-Kristiina Ulas. *The Sphinx Knows*. Pencil drawings, 2005.

sometimes masculine, sometimes feminine, sometimes both; sometimes they have the bodies of men, sometimes of women; sometimes they are winged, sometimes they are without wings. Thus her prints recall all of the incarnations of the mythical sphinx,⁴ while at the same time distorting it to her own purpose. In one picture there is a two headed sphinx which has one (stupid?) female face smiling and talking, while a (masculine?) face maintains an enigmatic silence.

The sphinx in her work is represented inconsistently, yet, paradoxically, it is, accurately represented. For the sphinx as symbol has never had a stable meaning.

The German philosopher Martin Heidegger compares interpretation to a robbery (Raub) and argues that in his exegesis of ancient Greek thinking he thinks what is left unthought in the original texts⁵. As one of the leading figures in what might be called a new clarification of hermeneutics (or Postmodernism) Heidegger has paved the way for a science of interpretation where the emphasis is placed on what is gained in translation.

In each of its reincarnations, the sphinx is appropriated; while some of its earlier earmarks are retained, other characteristics must be added in order for it to 'fit' into its new mythical (or artistic) system. The origin of the sphinx is unknown; one can only speculate as to its actual source. Thus it has always 'had a history' (it has always been derived) and always been interpreted, and perhaps always been mis(s)-represented. Given its history, the use of a symbol like the sphinx consequently can always 'say more' to the audience than is intended by the artist. Its truth is not a matter of verification, therefore, but of an intuitive resonance, and consequently the sphinx is a fitting emblem for the printmaker, who reproduces, but does not copy, artwork (the art of printmaking is not in making an original artwork, but in reproducing it, though not 'duplicating' it).

But does the sphinx "know"? The sphinx is the antithesis of revelation; one must remember that it is Oedipus's answer which

destroys it. Admittedly, the sphinx is the legendary repository of secrets, and the demander of passwords, but does the sphinx really know the answers to its own questions? The sphinx's role is not actually to admit entry, but to bar it. If it were not, it would not be destroyed by Oedipus's answer. Like the Sirens (another motif in Ullas's work) her very effectiveness as provocateuse and femme fatale is a result of her (their) not being found out. The talisman's power, the power to give entry to the unknown, and the source of creation, lies in its mystery, in the absence of knowledge.

1 The Greek sphinx is one of the offspring of either Orthus and Chimaera, Typhon and Chimaera, or Typhon and Echidna. The sphinx is thus sister to the harpies, the Chimaera, the Hydra, and the two-headed dog Cerebrus, who guarded the gates of Hades. In all versions of the myth the sphinx is related to the monsters of the earth. In Claude Levi-Strauss's exegesis of the Oedipus myth, the killing of the Sphinx is related to the denial of the autochthonous origin of man ("The Structural Study of Myth").

2 The literary theorist Peter Canning gives one more interpretation of the meaning of the riddle: man is represented in his origin, an animal who walks on four legs, in his present natural form as a man on two legs, and finally as technological man, who is able to use a tool, his cane, to assist him. Thus one might also argue that man's historical development is put in the place of the sphinx's chaotic immediacy when the sphinx's riddle is answered.

3 In Pythagoras' table of opposites, singularity is given a privileged place over against multiplicity, the limited is likewise privileged over the limitless, and, in the same table, the male is privileged over the female.

4 That is, all save one. The sphinx, oddly, was also used as a Christian symbol. Its original incarnation as a protector and sun god was appropriated by early Christians, who, like the Egyptians, used it to represent the master of sunrise and sunset. Oscar Wilde's catalog of the sphinx's manifestations in history/mythology has forgotten this use of the sphinx image; Wilde thus incongruously opposes the sphinx to Christ on the cross in the last stanzas of his poem "The Sphinx".

5 Heidegger's translations of early Greek thought are always innovative but never betray either the letter or spirit of their original. Many commentators who would make themselves opponents of Heidegger have erred by questioning Heidegger's interpretations of Greek texts. No 'verification' of 'the' meaning of the texts is now possible, and this is probably why Heidegger uses them as points of departure for clarifying his own philosophy. Still more in error, however, are those 'Heideggerians' who insist that the truth of Heidegger's text can only be found in the 'original German'. It is the very unverifiability of Heidegger's interpretations wherein one finds his 'faithfulness' to the essence of interpretation.



Jaan Elken. Helisev muusika. Õli, akrüül, ready made lõuendil, 2005. 195 x 300 cm.

Jaan Elken. The Sound of Music. 2005. Oil, acrylic, ready made on canvas. 195 x 300 cm.

Kirjutatud on

Professor Leonhard Lapin esitab oma tõlgenduse Jaan Elkeni uutest maalidest.

Jaan Elken. Maalid 1978–2005. Tallinna Kunstihoone, 12.03.–10.04.2005.

¹ Kunstihoones isikunäituse korraldamise võimalus saab viimastel aegadel osaks vaid vähestele, seetõttu on see veelgi tähenduslikum nii kunstnikule endale kui ka kogu meie kunstikultuurile. Et linna kesksamas kunstisaalis on viimasel kümnendil eksponeeritud igasugust kunsti, mõnikord ka sellist, mille küsitava loomistööna asetaksin isegi taidemaailmast väljapoole, on hoone tähendus kõrgkunsti keskusena üksjagu vähenenud ning mõnigi näitus möödub ilma publiku- ja ajakirjanduse suurema huvita, kõnelemata kunstnikkonna kaasaelamisele siin toimuvale.

Kunstihoone kui püha paiga taandumise taustal mõjus Jaan Elkeni senist loomingut kokkuvõttev näitus aga suurejooneliselt ning kunstnike liidu presidenti vääristavalt. Miks rõhutan siin institutsioone ja ameteid? Aga seepärast, et meie uemas kunstielus kõike institutsionaalset küll alavääristatakse, ent elatakse ikkagi vaid selle toel. Paljud "loojad" ei alustagi enne oma tegevust, kui pole vastavat sihtstipendiumi kätte saanud. Et kunstilooming võib olla ka inimese enda möödapääsmatu vajadus ning et ta loob oludest sõltumata niikuinii, näib olevat üks vanema põlvkonna kompleksidest.

Samas on meil kunstnikke, kes saavad pidevalt riiklikke toetu-

si ning preemiad, oma töödega aga mõnitavad järjekindlat oma leiva-vaista – Eesti riiki, arvates sedaviisi väljendavat oma sõltumatust. Ei ole see aga avangard ega rippumatus, vaid piisavalt tugeva demokraatliku võimu poolt lubatud lapsik mäng seada kahtluse alla kõik ühishväärtused, kättevõidetud läänelikud institutsioonid ning kogu vabade valimiste ja vaba ajakirjandusega reguleeruv poliitika, isegi sotsiaalne heaolu. Nad meenutavad linnukest, kellelt võib, kui teda teradega pihust toita, sinnaamasse läraka paska vastu saada. Mina aga usun vaid sellist avangardi, mis ennast ise kinni maksab, sellist poliitilist vastasleeri, kes ei ela kritiseeritud süsteemi kulul, ning sellist sotsiaalset kunsti, mis sünnib probleemide ja kannatavate ühiskonnakihtide keskelt. Kõike muud võib käsitleda kui seltskondlikku ja ajaviitelist "avangardset kitši".

Elken ei mängigi vastalist, ta ei teinud seda ka okupatsiooniajal: ta on kodanikuna alati esinenud positsioonilt, kes ta ise parajasti sootsiumis on, ja kunstnikuna väljendanud maailma sellisena, nagu ta seda ise läbi elab. On oluline, et kunstnik pani ka Kunstihoone seintele mõned pildid ajast, mil ta oli "hüperrealist" – selle suundumuse alla on teda kunstiajaloo ikka asetatud. Nüüd võib aga kogeda, et see "realism" oli talle ikkagi rohkemat kui 1970. aastate "moodne stiil", kunstniku isiklik suhe tollesse maailma, reaktsioon ajavaimule, kui reaalsusele hakati vaatama uutmoodi – pigem kui inimese enda ehitatud uuele hüperreaalsusele.



Jaan Elken. Video kills a Radio Star. Óli, akrüül, ready made löuendil, 2005. 195 x 300 cm.

Jaan Elken. Video kills a Radio Star. 2005. Oil, acrylic, ready made on canvas. 195 x 300 cm.

Olen tollastes nõukogude vene kunstiväljaannetes kohanud nii mõnegi eestlasest “hüperrealisti” teoseid, mis on äravahetamiseni sarnased Moskva kunstnike poliitiliste tellimustöödega, ametlikult heaks kiidetud kunstisuunaga, mida Boris Bernštein nimetas hellitlevalt “lüürilis-romantiliseks”. Kui võrrelda jõhkrate stalinistlike poliitiliste plakatitega, oli 1970. aastate tellitud kunst seda tõesti, ent romantism võttis tihti absurdse vormi, nagu patriootlikes propagandafilmides, kus nõukogude noor kangelane end löökehutuse ennetähtaegse valmimise nimel surmasuhtu heitis.

2

Nimetatud hüpersotsrealistide seast me Jaan Elkenit ei leia ja kui võrrelda tema maalilaadi käsitledava suundumuse klassikute Urmas Ploomipuu või Tõnu Virve “ülirealistlike” teostega, milles just kujutamise viisi viimse viidud manuaalne täpsus eristabki pilte ümbritsevast “nõukogude reaalsusest”, lisaks veel teoste oleva suhtes nihestatud, Ploomipuul lausa Püha Geomeetriaga sarnane ülesehitus, on kunstnik oma töödes tähelepanuväärselt spontaanne. Nii võib Elkeni maalidel kohata täiesti ekspressionistlikke osi, eriti seal, kus arhitektuuri olid sisse maalitud nõuka-ajale nii tüüpilised lagunemise märgid: pudenevad krohvipinnad, nende alt paljastuvad konstruktsioonid, rippuvad juhtmed või rauajupid fassaadidel. Tema maalide motiivistikus esinevad juba siis ka tekstid: tänavasildid, liiklusemärgid või reklaamid, mida tollal linnapildis üldse vähe oli ning mis esitasid seepärast tänasest “linnapoesias” tunduvalt tähtsamat, sageli ka sümbolitähendusega teavet. Kõik see viitab hoopis hüperrealismi sees üha enam maad võtnud kontseptualismile, sest vähemalt kunstniku enda jaoks on tekstide valikul olnud kindel tä-

hendus. Mõnikord polnud vähetähtis ka poliitiline alltekst, mida näeme näiteks maalil venekeelse kirjaga Georg Otsa nimelisest Tallinnast lahkuvast laevast, kus esiplaanil peksleb kajakas. Ent linnu ja mere vahele jääb nähtamatu tasand, kus peegeldub linnu vari. Soveti tsensuur aga ei pannud tähele seda “sotsialismi ja kapitalismi eraldusseina” ning maali, mis oli tegelikult meie ahistatud elu ilmekas sümbol, näidati ning publitseeriti avalikult.

Tundub, et kunstipublik oli esialgu kimbatuses, nähes Jaan Elkeni 1990. aastate esimesi abstraktseid maale, mõeldes umbes nii, et näe, nõuka-ajal maalis läbilöömiseks justkui realismi, nüüd vabas maailmas hakkab aga peaaegu abstraktseid pilte maalima, et nii ühes kui teises ühiskonnas iga hinna eest läbi lüüa. Nüüd võime tuvastada, et uue laadi spontaansus, mis Elkeni abstraksionismi juhtis, oli juba tema kujutavate motiividega piltides, nagu ka suuremat osa kunstnike tänaseid abstraktseid pilte ei saa läbinisti mittekujutavateks pidada. Seetõttu ei näe ma mingit vastuolu tema uuemas sünteesis, kus ta kasutab uute abstraktsete struktuuride sees oma varasemate piltide kujutavate motiividega löuenditükke nagu ka kirja, ikka ja jälle, nii *ready made*’ina sotsialismiajast kui ka värvidega kirjutatud käsikirjana, sageli läbisegi. Erinevaid kujundeid lagundada ja liita, see on Elkeni viis – “sild üle vaevavete”.

On tähenduslik, et see mitmekordne liitmine-lahutamine, elkenlik *remix*, jõuab oma täiuslikkuseni maalil “Linda. *Remix* 2004”, pühendusena kunstniku eluaegsele kaaslasele ja armastatud naisele, kellega koos on läbi käidud suur osa senisest eludraamast ning märgib nüüd ühise elukaare harja, mis on tegelikult ühe olulise elufaasi lõpp.



Jaan Elken. Tuhat üheksasada viiskümmend seitse. Öli, akrüül, ready made lõuendil, 2005. 195 x 300 cm.

Jaan Elken. One Thousand Nine Hundred Fifty Seven. 2005. Oil, acrylic, ready made on canvas. 195 x 300 cm

3

Kunstniku viimaste aastate töodes liitub tema siseilm üha silmanähtavamalt välisilmaga ning mõne töö kohta võib öelda, et need on sügavalt isiklikud taasloodud ajaloodokumendid. Nagu kõik, mida me mäletame, on valikuline ja kõik, mida minevikust mäletada tahame, on tegelikult tänane soovunelm ning isegi ajaloo kannatused on tihti kaetud nostalgia uduga, kus nii mõnigi suur sigadus paistab vaid veidra sündmusena, millest me eluga, aga miks mitte ka – uhkelt välja tulime. Kogesin seda isegi üle pika aja Moskvas olles, kus stalinistlikud kõrghooned ja metroo mõjusid esmakordselt eksotiliste ehitustena, milleta nagu seda impeeriumilinna ei oska ettegi kujutada. Juba kommunistlik paradisi, mis on satanistlikult realiseeritud hoopis maa all, kutsus maa peal elu ja õnne nautinud inimesi uudistama. Kõik rahvaste kannatused, mida omal ajal seostasid just nende toretsevate ja ebainimliku mastaabiga ehitustega, on tänaseks justkui ununenud, nagu on märkamatu muutunud minu suhe ajaloolistesse faktidesse.

Jah, koletis oli see Stalin, aga ta mõjub nüüd pigem monstrumina kusagilt vanast õudusunenäost ega toimi enam tänases meelepärandis. Ehk on siin kaasa aidanud ka meie iseseisvumine: Stalin ja tema Suur Asi kuuluvad nüüd rohkem Vene riigi ja tema ajaloo manu ning veritsevad haavad minu hinges on kinni kasvanud. Ma olen andunud uuele elule ja usun, et see on paljude sõjajärgsete lastega täna nii – muidu me ei saaks tänases, tulevikku vaatavas Eesti riigis enam elada. Mu tundeilm astub siiski tagasi mõistuse ees, olevik valib minevikust vaid seda, mis talle just täna meeldib ja millise usub homse olevat.

On ju teada, et Elken veetis oma lapsepõlve asumisel Siberis, mis kõrvalvaatajale tundub kohutava elufaktina. Võib-olla just seepärast läbib tema paljusid tihedalt kirjatud maale, eriti neid, kus domineerivad hallid ja mustad toonid, mingi seletamatu rahutus ja sordiini alla peidetud valu. Neis seguneb pastoosne värvimäng kärgardatud kartulikottide ja sõjaväepresentide materjaliga ning siinseal vilksatab aastaarv 1957 – aasta, mil Krasnojarski kraist kodumaale tagasi tuldi. Nii mõneski justkui hirmu varju kandvas maalisis tunded läbi tiheda värvi ja tekstifaktuuri igatsust valguse ja õhu järgi, mis paistab vaevu läbi ämblikuvõrguna maali katva tiheda struktuuri, millesse on lämbumas habras inimhing. Usun, et siin on üks põhjusi, miks Elken eelistab suurt formaati: selles on võimalus maaliruumi ahistavast faktuurist välja rabelda, tuues maali üksikuid, justkui vulkaanist väljapaiskuvaid, suuremaid värvi- ja valguslaike.

Ja valgus tuli – valgus manifesteerub Jaan Elkeni valgetes töodes, millest mõned, eriti keskelge rõhutavad, sotsialistlike vimplite ja kuivanud roosidega kompositsioonid meenutavad ikonostaase – nagu näiteks muusikalise taustaga maal “Helisev muusika”, inspireeritud mälestus kunagi kinos Kosmos 1970. aastal seitse kuud katkematult kedratud muusikafilmi “The Sound of Music”. See oli meile ilmutuslik reaalsus kättesaamatust Läänest, imekaunist rikkast, tantsivast ja laulvast maailmast, mis nõukogude elu halluses, räpases olmes ning alkoholiuimase estraadi taustal mõjus allasurutud rahvale meeliülendavalt. Seda kultusfilmi vaadati korduvalt nagu sõjajärgse kaose järel laineid löönud trofeefilmi “Suur valss” eestlanna Melizia Korjusega peaosas. Elken heidab oma maaliga



Jaan Elken. Pandi lilli. Óli, akrüül, ready made lõuendil, 2005. 195 x 300 cm.

Jaan Elken. Mad flowers. 2005. Oil, acrylic, ready made on canvas. 195 x 300 cm.

taas valgusjoa meie salajasemasse mälusoppi, tuues unustusest esile ühe kadunud ja nüüd juba ka purunenud unelma.

Elkeni tekstikasutust seaksin ka tema üldise intellektuaalse hoiakuga, mida maalikunstnike hulgas eriti tihti ei kohta, sest värvis endas on juba nii palju elutõde, et maalitava eraldi mõtestamiseks ei ole enam tarvet. Uurimused kinnitavad, et küpses eas inimene eritleb umbes kümnet miljonit värvitooni – milline avar maailm värviga tegelejale! Seevastu maalikunstnik Elkenit iseloomustab suur lugemus, keelte valdamine ja arenenud analüüsivõime; teinekord isegi liialdatud protsesside ja probleemide ülemõtestamine on teinud temast võimeka õppejõu ja administraatori, aga ka kunstist kirjutava analüütiku. Sest ainult tunnetega ei veena õpilasi, kel on pidevalt küsimusi ning küsimuste küsimusi ning ei tee liitunud kunstnikelegi nalja visates selgeks Eesti riigi keerulisi seadusi, rääkimata kunstielust ja selle ideoloogiast, kus valitseb tõeline sõjaaegne kaos. Elken tahab aga olla tark ning see on sidunud ta igaveseks Raamatu ja sinna kirjutatud tekstiga.

4

Uues Looduses, uues evolutsiooni järgus, memeeilises maailmas, kus me elame ja kus kultuur on end lahti rebinud bioloogilisest arengust, on ka tekst muutunud lahutamatuks ja iseseisevaks looduse osaks, arenedes omasoodu nii tähenduse kui ka aina, maailma katva informatiivse niidistikuna, mida me võime käsitleda kui omamoodi maastikku. Et ei ole Elkenit maastikku maalimas näinud, näen loodusvaateid eelkõige just tema värviga kirjutatud maalides,

tähtede, sõnade, lausete põllul, võsas ja metsas, kus vohab see Uus Loodus, mis sisustab peamiselt linnas elava ja tegutseva kunstniku elu. See loodus ei ole tänase päeva fenomen, siin ja praegu maailm, sest tekstiloodus, sündides küll maalimishetke olevikus, on seotud nii tema kujunemisega minevikus kui ka koos lõuendi asetamisega vaataja ette tulevikus, võib-olla sellises tulevikus, mida me isegi ette ei aima.

Kui vaatan kunstnikuna Elkeni maali värvi- ja vormikooslust, hingestruktuuri, pannes põgusas silmapilgus peaaesjalikult tähele vaid üksikuid tähti, sõnu või fraase, siis kujutan ette uurijate rühmi ajamas luubiga tema maalipinnal taga iga loetavat rida, otsimas seotud teksti ja selle teksti seost mitmete daatumitega nii teose esikui ka tagaküljel. Tegelikult on kunstnik loonud täiesti uue, iseseisva maailma, mida me täna ei kohta ei elavas looduses, ei raamatute lehekülgedel ega linnakeskkonnaski: see maastik elab vaid Elkeni omailmas, milles on määratletud tema identiteet – suur isiklik saladus. Samas ei ole maalitud tekstid kontseptualistlikult selged ega tuimad, Elkeni tekstid on emotsionaalsed tuubipigistused, tundlikud pintslilöögid või pingestatud kraaped värvikihti, kohati loetavad ja mõttelised, kohati loetamatud ja poeetilist vabadust sisaldavad, meenutades stilistiliselt Kaug-Ida kalligramme, *action painting*'u maalijate üht olulist eeskujutõu, kus tekst ja pilt on omavahel seotud, kus poeesia ja maalimine põimuvad teineteisesse. Ometi on Elken vaba ka poeesia reeglitest või tavadest, liikudes vahesfääris, kus tekst pole veel täiesti luuleks kujunenud, või kui ta on selleks juba saamas, siis on ta värvipilvena haihtunud ruumi ning me näe-



Jaan Elken. Linda / remix 2004". Óli, lóuend, kollaz vineeril, 2004. 125 x 50 cm.

Jaan Elken. Linda / remix 2004". 2004. Oil, canvas, collage on plywood. 125 x 50 cm.

me vaid tema jälgi: Elken väljendab mõningaid meile tundmatuid teksti omadusi väljendamatus kaudu, vihjete ja žestidena, kõneldes oma lugu maailmas, kus tiirleb miljoneid lugusid. Nii liitub teadvustatud meisterlikkus loomuliku minnalaskmisega, just nagu igapäevaelus võtab meie harjumuspärasus aeg-ajalt spontaanse ilme, näiteks viha või iha kuju – ja me sageli ei teagi, mida me selles ihas või vihas teeme! See on inimese elu.

Elkeni maalide kihistunud tekstid meenutavad üksikut kõnelejat rahvahulgas, kus kõik vadistavad, nagu kusagil suurel rahvusvahelisel vastuvõtul, kus keegi õieti teist ei kuule ning kõik ikkagi usuvad,

et ajavad oma asja ning sõnum jõuab ikkagi kohale. Kunagi šokeeris Arvo Valton eesti nõukogude sirmemeelset kirjanduskriitikat novelliga, kus roheline seljakotiga rändaja luges (Balti) jaamas rahvale ette jutukesi. Absurdse situatsiooni kirjeldamise eest sõimati kirjanikku keelatud eksistentsialistik, nii tavatu oli tolle mehe käitumine reeglipärasust nõudvas ühiskonnas. Nüüd on Elken meile sarnaseid eksistentsialistlike situatsioone maalinud, sõnumikatkeid tänapäeva eesti linna kultuuri-, poliitilika- ja ärielust, mis lõppkokkuvõttes ongi kujundanud uue infolooduse, kuhu isikukoodiga kodanik end puhkehetkil nagu murre heidab.

Nii nagu me lõdvestume mõnd head raamatut lugedes, võime lihtsalt olla kaootilises tekstilooduses, mille salapärase protsessid meie antud hetke heaolu ei häiri. Seejuures loob kumaks kokkusulanud linna-kära meile helifooni, mis on analoogne elava looduse puude sahina või vetevulina või tuule undamisega väljal. Peaaegu samasugust häält teeb kiirabiauto sireen. See on Tehnobia maailm.

5

Ent Elken ei jää maalijana üksnes käsitletud ainetes ning kirjeldavate protsesside maailma, juba nimetatud valged maalid sisaldavad endas usku vaimsesse ilma. Nende maalide värvikihtidesse kätkevad paljud kuivanud roosid viitavad kristliku müstitsismi, salaõpetuste ning Suure Meistri – Jeesus Kristuse kuulutustele. Roos kui märterluse sümbol meenutab samas ka paradiisi toredust ning isegi tänastes kodudes kuivanud rooside alleshoidmise alkeemiline traditsioon viitab ülestõusmise võimalusele – Igavesele Elule. Vähe sellest, kunstnik ei kasuta üht või mõnd roosi, lillede hulk tema maalidel on suur – see on Neitsi Maarjale pühendumise vorm, mis kristlikus praktikas on kasutusel roosikrantsi kujul, abivahendina palveharjutustes, mida tuntakse saladuste nime all. Kas teadlikult ja varjatult, aga arvan, et eneselegi märkamatuks on Elken oma hallide, mustade ja punaste maalidega, maalimise puhastavas protsessis käinud läbi oma mälestuste puhastustule, liikudes valges Igaveses Valguse poole.

Valgete maalide taustal võime Elkenist kui loojast kõnelda juba tulevikule mõeldes, sest on ju roosikrantsiski punased, valged ja kuldseid helmed – väljendamaks rõõmurikast, valurikast ja aurikast seisundit. Ja kuldagi leiame tema maalidelt; paavst Gregorius I saatis kuldseid roose väljapaistvatele inimestele, kes olid Vatikani soosikud. Elken on nüüd selles eas, kus mineviku kannatused ning oleviku ihad lahustuvad igaviku mõõtkavas, kus mõttes ning meeles hakkab helisema transtsendentaalsuse tornikell. Elkeni otsene suundumus hüperreaalsusele on tegelikult veel teadvustamata sisevaa- de uude ja ainult eespool olevasse maailma, mis avaneb täielikult alles pärast meie maist elu. Kunstnikule on tema teadvustamata meele kaudu saabunud justkui sõnum Loojalt: maal õpetab maalijat vaatama sellegi eesriide taha, mida varjas senine ajalike-asjalike elu. Julgust talle selleks!

April, 2005

For thus it is written

Professor Leonhard Lapin presents his interpretation of new paintings by Jaan Elken.

Jaan Elken. Paintings 1978–2005. Tallinn Art Hall, 12.03–10.04.2005

I only trust in such an avant-garde, which pays its way, such a political rival party, which does not live off the criticised system, and such a social art, which rises from the midst of the suffering strata of society.

Elken does not play the role of adversary. Nor did he do that during the occupation period. As an artist, he has expressed the world as his own experience prompted him to do.

Elken displayed on the walls of the Art Hall some pictures from the time when he was a “hyper-realist” – it is within the framework of that trend that the history of art has invariably placed him. That “realism” was of more value to him than the “trendy style” of the 1970s. I have come across in the Soviet Russian art issues of that time the works of some Estonian “hyper-realist”, which are so similar to the political works of Moscow official artists, based upon the social order-of-the-day, that you cannot tell the difference, with the official trend of art which Boris Bernstein affectionately called “lyric-romantic”.

We will not find Jaan Elken among those hyper-social-realists. When comparing his style of painting with the works of Estonian classics of hyperrealism Urmas Ploomipuu or Tõnu Virve, Elken appears remarkably spontaneous in his works. Notably, the paintings by Elken may manifest full-blown expressionist parts.

Seemingly the art audience was caught off balance, seeing the first abstract paintings by Jaan Elken of the 1990s. Now we are entitled to assert that the spontaneity of the new style, Elken’s “flying off on a tangent” was already in evidence in his figurative pictures, nor can the larger part of Elken’s present day abstract pictures be considered out-and-out non-picturesque. Therefore I fail to perceive any controversy in his newer synthesis, where he uses, inlaid in his new structures, the fragments of his earlier pictures – ready-made from the period of socialism.

In Elken’s works of recent years, his inner world is ever more eye-strikingly fusing with the external world. For some works, it wouldn’t be incorrect to say that they are intimately personal recreated historical documents.

Knowingly Elken whiled away his childhood in deportation in Siberia. Perhaps this is why many of his paintings, in

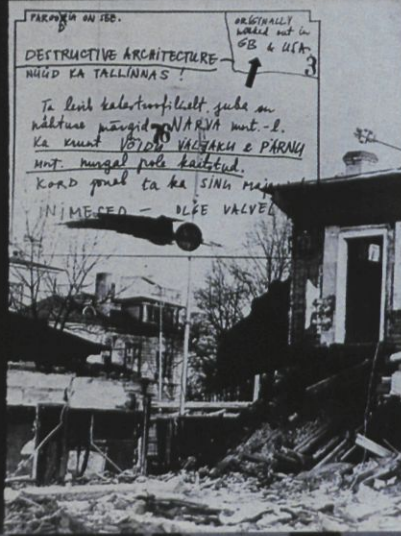
particular those with dominating grey and black tones, are permeated with a certain inexplicable restlessness and muted pain. Popping up there and then is the Anno 1957 – the year when his family returned home from the Krasnojarsk krai. In quite a few paintings, implicative in the shadow of fear, the viewer is seized by the longing for light and air. The light is manifested in white works.

I would tend to link the use of text by Elken also with his general intellectual stance. As a painter, Elken is distinctly set apart by his impressive erudition, mastery of foreign languages and advanced analytical capacity. His giving sense and meaning to problems and processes, sometimes even overdoing it, has made of him a gifted member of faculty and administrator, and also an analyst writing of art.

When peering into affiliation of colour and form, and the structure of the soul of Elken’s painting, as an artist, focusing attention on isolated letters, words or phrases, I imagine teams of critics tracing with a magnifying glass every readable letter on the surface of his painting. As a matter of fact, this artist has created a new, independent world. The painted texts are reminiscent, stylistically of the calligrams of the Far-East: a word, phrase or poem in which the handwriting or font used form part of the focus, a subtle mix of drawing and writing – the black ink painting, an essential paragon of painters of action painting. Nevertheless, Elken is free from rules or customs of poetry, moving as he does in the mesosphere, where the text has not been fully evolved into poetry. Elken expresses some of the characteristics of the text as hints and gestures. The awareness of his consummate skill allows for natural laxity and slackness.

As a painter, Elken does not keep within the world of substances and processes handled by him. The white paintings suggest his belief in the spiritual world. The wilted roses inserted in the colour layers of those paintings refer to the Christian mysticism, secret teachings and the tidings of the precursor – Grand Master Jesus Christ. Either conscientiously or latently, however in my opinion, not himself noticing it, Elken with his grey, black and red paintings has passed the purifying fire of his reminiscences.

April, 2005



Jaan Elkeni üliõpilas-aegsed fotokollaazid ja fotomontaažid Tallinnast, 1970ndate II pool.
 Jaan Elken's photo-collages and photomontages of Tallinn, made while student. The 2nd half of 1970s.

REPROD: ANU VAHTRA



ARHITEKTuur "Kuu" "KASEMUS" ←

... ta teed kust ta talu. Ta on.
 Ta võib kaduda ja ka mitte
 ...
 Ta ei stumbol ja ka mitte ...
 ...
 ... on ta hingeloomuste projektide
 (kõiki vatele?) ...

L.M.S.E.L.T.



008 - ESTOGRAFILISES PROJEKTSIOONIDES, KINNISTELLES
 VÕRVI- JA VAHUKOOSTOITUMISE LÜÜA ERISTAMISELISED
 APTIIVSIED SAKSI VÕRVIKOND. NIS VÕIMALISE NI SAKI KAN
 VÕI SAVALIASE VÕRVIKOND PROJEKTOID LINES CHUMAND
 ESTOGRAFILISES



MAALIREPROD: TOOMAS KOHV



Jaan Elken. Koidula ja Leineri tänava nurgal. Óli., l., 1978.
Slaidid Koidula ja Leineri tänava nurgast Tallinnas, 1977. Kunstniku fotod.

Jaan Elken. At the corner of Koidula and Leineri Streets. 1978. Oil on canvas.
Slides from the corner of Koidula and Leineri Streets in Tallinn, 1977. Photos by Elken.

nagu oleks keegi jupi müüri ära hammustanud. Me lavastasime seal Trummaliga midagi niiviisi, et mees portfelliga tõmbab hooga ja maja nurk kukub. Hiljem sain teada, et sama nurka oli pildistanud ka Jüri Okas.

Võte, mida praegu reklaamis ära kasutatakse.

Jah, praegu läheb sama asi ringiga juba tagasi kunsti, ei tea mitmes, kolmas *recycling*. Reklaam kasutab ammuilma kõiki mõeldavaid võtteid, alates "tühjast" kompositsioonist tühermaade ja geto seinteni. Aprilli viimase Eesti Ekspressi vahel oli muidu lääge MiMi leht, kus oli lavastatud reklaamistseen Lasnamäe katusel üles võetud – Lasnamäe

ausalt, mitte enam nagu Brooklyn või Bronx. Selles mõttes kunst mõjutab ja laiendab esteetilist sfääri.

Aga tollal oli eesti kunst ikkagi iluaed. Kui ma tagantjärgi vaatan, siis isegi Tolts ja Keskküla konstrueerisid oma ideaalmaailma. Minu eripära oli võib-olla arhitekti suhtumine, koht ja paiga mütoloogia või elukeskkonna mõjud (elukoht alates 1963. aastast Lasnamäe hruštšovkas). Kui ma midagi olen oma arhitektuuriõpingutest kunsti toonud, siis keskkondliku mõtlemise. Minu aegruumis on majad oma iseloomu ja stilistikaga, paigad on lisaks sellele, et nad püüvad üldistujõule, seotud ka konkreetse case'iga.

Maaliline maal paelus mind ka. Ma üritasin siduda võimatuid asju. Ühtepidi kõitis *hard core* kontseptualism, *cool* lähenemine. Ja teiselt poolt meeldis hirmsasti maaliline lähenemine: Vlamincq, Wayne Thibault (USA popkunstnik, Lääneranniku hüperrealist, kes sai kuulsaks oma kreemi- ja koo-gimaalidega). Üks San Francisco muuseumi *board*'i liige, kes nägi minu Lasnamäe korteris 1980ndate lõpus seinal "Koidula ja Leineri tänava nurka" (1978), küsis kohe, kas mulle Thibault meeldib. Ta tundis seda tekstuurist-faktuurist, kuigi mina nägin Thibault'd originaalis alles 1978. aastal Ermitaažis, esimesel Ameerika popkunstnäitusel N Liidus. Selleks ajaks oli minu

maal juba valmis. Kui mul oleks see tehniliselt kättesaadav olnud, oleksin hakanud ilmselt ühitama foto-cool'i ja pastosset maali. Trafaretkirjade ja distsiplineerivate elementidega nagu reklaampostid-neonkirjad lõin semiootilise võrgu, kus kalkuleeritud element oli läbi kasvanud vabama, voogavama maalimaneeriga. Nii et Wayne Thibault oli üks mõjutajaid. Eestist Pääsuke oma barokse ja voogava laadiga.

Oli ikka suur asi, et nägin 1978. aastal originaalis ära Pearlsteini, Rosenquisti, Warholi – see oli väga esinduslik näitus. See polnud niivõrd ortodoksne näitus, hulgas oli ka noorim Wyeth. Close'ilt oli suur auportree.

Kontseptualistlik faas jäi kahjuks ikkagi ainult tudengiperioodi. Miks? Kas seda ei peetud tollal "suureks kunstiks"?

Maali aktsiad olid nii kõrged. Ja ega ma oma kummiliimiga kokkukleebitud fotodega poleks mingisugust professionaalsuse künnist ületanud. Praegu ma arvan, et nad oleksid professionaalsed olnud, kui oleks natuke tehnilist abi olnud.

Võib vaid kujutleda, kui sa oleks seda liini pidi edasi läinud... Aga ümbritsev paradigma nullis ära.

Hirmus soov oli kunstnikuks saada. Ma ei teagi, millal ma alles julgesin end kunstnikuks pidada. Kui ma sain kunstnike liidu liikmeks, siis ma hakkasin juba uskuma, et olen kunstnik.

Millal sa said kunstnike liidu liikmeks?

Väga kiiresti, juba 1981. aastal. 1980. aastal toimus mul esimene isiknäitus tolleaegses Kunstisalongis. Kõik läks ülikiiresti, aja tihendus oli minu jaoks müstiline. 1979 sain kunstnike liidu noore kunstniku stipendiumi, kaks aastat maksti mulle regulaarset kuupalka, nii et olin suhteliselt kindlustatud. 1979 võitsin Vilniuses Baltimaade noortetriennaali peapreemia. Minusugusele kõhklejale ja suhtelisele nohikule oli see ülivajalik. Kui ma neid *push*'e poleks saanud, oleksin võib-olla hävinud. Sest väga raske oli kõrvalt kunstimaailma siseneda. Julgust andis selliste inimeste nagu Jaak Kangilaski ja Jüri Haini toetus.

Noortekoondis, mis tookord kunstnike liidu juurde moodustati, oli mõeldud eelkõige kunstnike kontrollimiseks. Kunstnike liidust käisin ma kauges kaares mööda, see oli nii kaugel ja bürookraatlik asutus. Saatuse iroonia tõttu olen nüüd ise seal bürookraat. Mäletan, et mingitel põhjustel käisin liidus, müts peos, midagi küsimas, kas materjali ostuluba või midagi taolist. Ühes kabinetis istus Ando Keskküla, Kunstifondi peakunstnik, seljas hele ülikond ja jalad laua peal nagu ameeriklasel. Et professionaal-

setele vahenditele ligi pääseda, pidi kuuluma kunstnike liitu. Süsteem oli üsna hästi konstrueeritud, selle kaudu sai lepinguid ja elatusvahendeid. Et siis ka näitustelt töid osteti, sain alles hiljem teada.

Paar päeva enne 1980. aasta isiknäitust tutvusin Jaak Olepiga, kes oli Sirbi ja Vasara kunstitoimetaja. Ma kunstnikega eriti ei suhelnud, klubis käija ka ei olnud. Tollal ma ei kujutanud ettegi, et ma võiksin juua päeval klaasi veini ja siis samal päeval maali hakata. Maalimine oli niivõrd püha tegevus, selleks pidi häälestuma tundide kaupa. Olep tõi mulle laiast kunstimaailmast uudiseid – minu jaoks oli Eesti ka lai kunstimaailm. 1981. aasta suvel sain oma esimese ateljee, see oli endine Pedaniku ja veel enne seda Ludmilla Siimu ateljee, Tartu maantee kõrgete akendega poolkelder. See oli minu jaoks samm edasi, sain kesklinna peatuspaiga. Kunstniku ametliku staatusega kaasnes see, et kui oled kunstnike liidu liige, on sul ateljee.

Kui sa valget laeva maalisid, kas see seostus sinu jaoks ka Helsingi ja Tallinna ühendamise utopiaga?

No kust ma tean. Sümbolika oli see, et tahtsin Georg Otsa nimelist liinilaeva maalida. Maal oli esimest korda eksponeeritud 1982. aasta kevadnäitusel Tallinna Kunstihoones. Ju tal mõju oli, sest Rahva Hääl avaldas seoses Kasahhi valitsusdelegatsiooniga (tollal tavatses riigi kõrgem juhtkond kunstinäitustel käia) tavatu kriitika, tsiteerides kasahhide kultuuriministrit, kes tuvastas minu maalid lääne kodanliku kultuuri ees lõimitamise. Maali repro avaldati 1987. aasta kirjastuse Kunsti kalendris. Sirje Helme ütles, et vaatame, kas lähed Glavitist läbi. Perestroika oli juba alanud.

Nii et 1980ndatel tundus see maal liiga poliitilisena? Aga KGB aktiveeris tugevasti just mõni aasta enne Laulvat revolutsiooni, enne lõppu...

Esimene kokkupuude KGBga oli 1986. aasta septembris-oktoobris, kui mind kutsuti ülekuulamisele. Töötasin tollal Jaak Olepi kutsel kunstitööde ekspordina sadamas, juriidiselt olime Tallinna Kultuuriväärtuste Ameti ja NSVL Kultuuriministeriumi alluvuses. [Laev] Georg Ots käis talvel näiteks korrapaar nädalas. Sadama territooriumil saime liikuda ainult riigipiirini, üle selle meid ei lastud. KGB ülekuulamistel pakuti koostööd, vastasel korral ähvardati vaenlaseks muutmiseks. Kogu selle jama peale lahkusin ma Tallinna Linna Kultuurivalitsusest töölt. Õnneks oli perestroika tõesti juba alanud, sest mingeid repressioone sellele koostööst keeldumisele ei järgnenud.

Teatud depressioon kaasnes sadamas käimisega kogu aeg, olin sisemiselt kumma-

liselt lõhestatud, suhtlemise tõttu vene piirivalvega puutusin kokku represseeriva süsteemiga, samas kogu mu looming oli teise orientatsiooniga. Ega ma kordagi enda vastu ei eksinud, kuid "Kajakas" kannab võib-olla kõiki neid paineid. Samas oli töö kunstieksperdina väga hariv (peale Olepi tegid ekspertiisi veel Evi Pihlak, Signe Mölder, Eda Liin jt), käisime korduvalt Ermitaaži fondides kunsti uurimas, 1984. aastal õppereisil Usbekistanis, 1983 Kertšis, kõik väljamakstud komanderingud NSVL piires.

Oled siis kogu aeg töötanud ametnikuna ja samas olnud aktiivne kunstnik? Nii et elasid kunstnikuna rahast, mida ametnikuna teenisid?

Jah! Sellepärast ma olen saanud oma loomingu müügi seisukohalt vaba olla. Võib-olla on mul mingi tugevdatud turvalisuse tarve. Lapsepõlve pärast [vt kunst.ee 3/2004, lk 35]. Süsteem rikkus vanemate psüühika, hirmud pärandatakse edasi. Minu varasema perioodi tööde kohta on öeldud, et need on kuidagi elujaatavad. Kahtlen. Nad räägivad pigem korrast ja vormelitest, võõrandumisest ja depressioonist. Kokku on sellest vist kõige paremini kirjutanud Mart Kalm ühes 1985. aasta Noorte Hääl arvustuses. Äng oli sees, ilusaid hetki oli ka, samas polnud esteetika mingi tabu.

ERKI arhitektuuri- ja disainiõpetuses oli rõhk vist rohkem mõtlemisel, maaliõpetuses rõhutati vist rohkem esteetikat, n-ö silma võrkkesta kunsti?

Seda küll, jah. Kui ma olin 1979. aastal esimest korda stipendiaadina Venemaal Senezis loomelaagris, käisid Vene akadeemiate lõpetajad minu pealt tehnilisi nüansse õppimas. Neid huvitas aerograafi pindade ja pastossete pindade segunemine. Mingit retsepti polnud, need on liiga erinevad vahendid, et neid ilma tundliku kuulmiseta kokku panna, see oli ka tunnetuse küsimus, alati see ei õnnestunud. Pihustatud värv tõi sisse teatud teralisuse, mis on omane fotole. Venemaa kunstilaagrid parandasid minu enesetunnet, sest mul polnud maalil akadeemilist õpet ja ma pidin väga palju iseendaga tööd tegema. Baas oli ju suhteliselt hea. Joonistust arhitektuuri erialal oli meil tollal rohkemgi kui praegu ühelgi erialal kunstiakadeemias – neli päeva nädalas algasid kahetunnise akadeemilise joonistamisega. Maaliõpetajad olid tagasihoidlikud.

Sul on terve seeria Lindasid: hüperrealistlik Linda, abstraktne Linda, kombineeritud abstraktne-hüperrealistlik Linda, ready made'iga Linda. Kes on sinu Linda?

Linda on mu abikaasa. 1981. aastast on portreeline Linda, ateljees, mida ma näitusele polegi välja pannud. 1980. aas-

tal maalisin ma ühe Linda kino Oktoober ees, kõrvalt langevas päikesevalguses. Eha Komissarov on seda hopperlikuks nimetanud – ootava istuva naise figuur. See oli esmakordselt väljas koos uute abstraktsete osadega 2001. aasta näitusel “Mälumäng” Vaala galeriis, lasin maalile juurdeõmmeldud abstraktseid siilud, kuhu kirjutasin tollaste kinofilmide nimetused ja mängukavad, mis kinos jooksid.

Selline polüstilistika sai alguse 1996. aastal näitusest “Eesti kui märk”, kuhu esitasin töödepaari “Ema lööb maha” ja “Kui ma suppi ei söö”. Ülemüstitseeritud Sorosi näitus tundus nagu “teise partei” näitus, kus maalijad polnud eriti oodatud osalema. Aga Juske oli kuraatorina demokraatlik. 2001. aastal läksin *recycling*’uga uuele ringile, lasin mitmele maalile reaalsed loosungid, millega Vabaduse väljakul veel 1980ndatel nõukogude perioodil marsiti. Samas süsteemis läks käiku ka mu hüperrealistliku perioodi lehma maal, võõristuse saavutamiseks. See maal on n-ö samm kõrvale, et ülejäänud liin oleks paremini märgatav.

Kas see lehm ei tähenda mitte autobiograafilist seika, et, nagu sa rääkisid, töötas su küüditatud ema, Tallinna Tehnikaülikooli üliõpilane, Siberis lüpsjana?

Seda ta uues versioonis tähendab loomulikult. Muuseas, ema nimi oli ka Linda.

Varasemast perioodist on Siberisse küüditamine teadlikult sisse maalitud “Kopli kaubajaama” (1982). Maal kujutab vaa-det Kopli kaubajaamale, kus kunagi laaditi Siberisse minevad rongid inimesi täis, ühe vaguni peale lõin pisikese templiga “48” (kuigi eksisin, sest küüditamine oli 1949. aastal, aga sellest tol korral ei räägitud).

Ilmar Kruusamäe maalil Viljar Valdi nime all oma tänavanurgad 1980ndate Tartus [vt kunst.ee 4/2003]. Kas ta tegi need sinust sõltumatult?

Kruusamäe Valdi periood tuli kolm-neli aastat pärast minu tänavanurkade maale. See oli tal mõeldud mingi paroodiana! Tallinlastele äratemiseks! Vähemalt niimoodi Jaak Olep väitis.

Ta enda väitel parodeeris ta tänavasil-tide abil nõukogulikku Tartu ülikooli ja selle rektorit Arnold Koopi. Kruusamäe ju õppis ülikoolis. Ilmselt ei rääkinud Kruusamäe ka Olepile kõike. Ilmselt müstitseerib.

Mina maalisin värvislaidi pealt – pildistasin ennastunustavalt mitu filmitäit ühte tänavanurka. Oli vaja püüda teatud meeleolu või kummastatud seisundit, see oli väga eriline hingeseisund. Kuna ma elasin tollal Mähel vanemate suvilas, plaanisin enne pi-

kalt, kui läksin linna pildistama. Linn mõjus semiootilise šokina pärast Mähe üksindusperioode. Kõik omandas erilise tähenduse, olgu see majaseintelt koorunud roheline värv või liiklusemärgide süsteem. Silt “Lydia Koidula” kui rahvuspoetessi sümbol. Ja kuna silt oli ainult eestikeelne, pärines see “Eesti ajast”. Ja teiselt poolt Leineri, revolutsionääri-nimeline tänav, keelumärgiga. Mul tekkis nagu mingi selgelt nägija pilk nende eriti laetud kohtade leidmiseks, kuhu oli kontsentreerunud ajastu “tõde, mõistus ja südametunnistus”.

Minu meelest otsis neid samu kohti ka Jüri Okas, aga ülevamas ja metafüüsilisemas võtmes. Ta otsis nihet, nii-öelda aktiviteeti passiivsusest. Minu pildid olid rohkem huumuselised.

Maali “Kalinini rajoonis” prototüüp oli Balti jaamas – sealt sõitsin ma alati bussiga Mähele, tulin selle koha peal bussist ja ootasin tramm. Hotell tagasihoidliku arhitektuuriga ja samas väga ameerikalik valguskast. Just *miser*y ja luksuse segu, *wannabe* neonkirjad, neid oli nii vähe terves linnas. Diagonaalne rakuruss muutis motiivi uhkeks, millekski enamaks kui ta oli. Maalikeele kaudu muutus ta sümboliks – eks ma mõtlesin ja laadisin ta sümboliks ja esitasin sümbolina. Mina nimetaks seda kummastamise protsessiks, see oli väga tähtis etapp. Igatahes neid töid peeti teravateks. Loomingus mul julgusest puudu ei tulnud, teiselt poolt olin küllalt alalhoidlik ja ettevaatlik. Geenid!

Sa ei pidanud ju kannatama oma maali-de pärast, võimud ei võtnud sinu suhtes mingeid hoiakuid?

Ei. Kui välja arvata see, et maalil “Allkirjata” pidin linnavalitsusest tuleva korralduse põhjal ühel laupäeval päeval 1979. aasta aprillis (hommikul enne näituse avamist) vapiga pitsati koha üle pintseldama.

Erinevalt mõnest teisest maalijast, kes väidab enda kohta küll, et ta kannatas.

Mina pean oma perekondliku faili nüüd sulgema, see on juba korra välja öeldud. Kui asi on välja öeldud, siis on see nii-öelda ära reageeritud.

Iga maali *case* oli minu jaoks eri sündmus, millel oma eellugu. Kuna maale tegin tollal hästi kaua, suure süvenemisega, maalisin üle ja häälestasin. Efektiivset tööpäeva võis olla vaid poolteist tundi, aga see oli nii intensiivne, et pärast tulid nagu transist välja, kurnatuna. Kummaline elulaad, aeg jooksis ka teise tempoga. Aga kui mingi asi oli lahendatud, siis oli OK. Näiteks eesti rahvuspoetika ja puumaja, Lydia Koidula ja roheline puumaja – see oli nüüd lahendatud. Ma ei oleks saanud rutata järgmisel nädalal teist puumaja maalima. Sellega üks

case nagu sulgus ja siis tuli juba teine linnaosa. Palace keskkinnas, käisin nagu kass ümber palava pudru, kuidas seda majanurka tallele saada. Need maalid on kõik nagu oma lapsed, seos on intensiivne. Kõik need tööd pidid rääkima viletsusest ja hiilgusest. Neis kõigis on mingi *shining*. Ühtepidi tahavad nad olla suurlinlikud, teiselt poolt on nad kõik närused ja kummalised.

Kas sa identifitseerisid end tookord avangardi või modernismi võtmes?

Tollal ei identifitseerinud ma ennast selliste tunnuste järgi, tahtsin radikaalne looja olla. Maalikunstnik või arhitekt, selles oli küll küsimus. Maalikunstniku tõupuutuse puudumist ja arhitektiharidust hõõruti kogu aeg nina alla. Eeldati, et ma ei saa nagu maalilisest maalist ja “tunderikkast pintslikirjast” aru.

Kui sa hakkasid abstraktsionismi tege-ma, kas see oli sulle endale ootamatu?

Minu jaoks polnud see ootamatu. Venemaal välja antud hüperrealismi raamatus on ainult reprodutseeritud “Õhtu Tartu maanteel”, mis kuulub Tretjakovi galeriile, ja “Kalevipoja põik”. Sellel laguneb telefonikabiin pintsliilöökidega, töö oli maalitud 1980ndate II poolel. Hüperrealismi lagunemine algas tegelikult juba 1984. aastal, olles kummaliselt sünkroonis sellega, mis toimus meie ümber ühiskonnaga. Abstraktne suund ei olnud minu teadlik valik, see on keeruline lugu. Puhas abstraktne esteetika mind lõplikult ei rahuldanud. Kui jõudsin tagasi urbanistliku teemaatikani, tekkis uus kindlus, et olen jälle kodus. Olen praeguseks teatud mõttes naasnud taas “Koidula ja Leineri tänavanurga” juurde. Viimases töös “Linda remix” (2004) on mõnes mõttes jõutud tунnetuslikult samasse punkti, aga väga keerulist teed kaudu.

Sa mõtled tekstuaalsust, mis varajastes tões on liiklusemärgide ja tänavasil-tide kujul ning hilisemates just nagu grafiti kujul?

Tekstuaalsuse tasand tuli hiilvalt, võib-olla grafitina. Aga tegelikult ma jälestan grafitit, minu grafiti on tegelikult anti-grafiti, võrreldes sellega, mida te linnas näete. Ma laenan sealt küll vabaduse tunnet, aga tegelikult see “ortodoksne” grafiti, mida me võime näha New Yorgis ja mida meie koopia koopia tegijad teevad, räägib, vastupidi, kindlasti stiilitunnustest.

Grafiti ringkonna sees valitsevad tege-likult väga ranged reeglid, näiteks värv ei tohi voolata. Sinu maalidel värv küll voolab.

Täpselt. Ja need reeglid mind absoluutselt ei huvita. Ma tulin realiteedist ära selleks,



Jaan Elken. Kalinini rajoonis.
Óli, I., 1978.
Maali aluseks olev slaid, 1978.
Kunstniku foto.

Jaan Elken. In the Kalinin district.
1978. Oil on canvas.
The slide on which the painting is
based, 1978. Photo by Elken.



et reeglitest pääseda. Tekst täidab araabia mustrit, mantra, meditatsiooni ülesannet, on ka informatsioon. Tekstiga saan ma edasi anda informatsiooni, tüütut struktuuri, igavust, kordust, ükskõiksust, kõiki tundeid, mida pildid vajavad. Sest ma soovin maalides kohati taandada liiga avatud emotsiooni. Mul on vaja filtreid vahele ja tekst täidabki filtri ülesannet. Ühtepidi ta viib väga konkreetsete mõtete ja tsitaatideni, aga teistpidi kasutan teda tühistaja ja eksitajana. Kui ma panen ühe teksti teise teksti peale, saan ma pinnaliste vahenditega tekitada mõistete ruumala.

2. ja 25. aprill 2005, kunst.ee toimetus.

Jaan Elken. Väike-Õismäe. Õli, I, 1981. Maali aluseks olev slaid, 1981. Kunstniku foto.

Jaan Elken. Väike-Õismäe. 1981. Oil on canvas. The slide on which the painting is based, 1981. Photo by Elken.





Jaan Elken. Allkirjata. Õli, I, 1979. Norton Dodge'i kogu, USA.
Maali aluseks olev mustvalge negatiiv, 1977.
Kunstniku foto.

Jaan Elken. Untitled. 1979. Oil on canvas.
Norton Dodge collection, USA.
Black and white negative on which the painting is based, 1977. Photo by Elken



The fairy tale about the Soviet time.

An interview with Jaan Elken – the topic is proto-conceptualism and the youth of Estonian photo-realist slide painting. Interviewed by Heie Treier.

The cityscape of Tallinn is changing beyond recognition, due to the present building boom. Yet your paintings of the 1970s-1980s also depict a Tallinn strange to the present eye ...

Certain works remain fixed in their epoch. In the Soviet period, the time flew by at quite a different momentum. There were few events. The new advertising lettering on the roof of Tallinn Department Store at the end of the 1960s / at the beginning of the 1970s – a large eye –, it was an event. At the present pace of life, the painting of advertising signs no longer takes my fancy, in my present paintings I have become estranged from reflecting the environment.

On the present remixes of your old paintings you have written on the canvas the words of pop songs. However they are the songs from yonder times, not from the present. Why so?

Pop songs operated here in the 1970s as sort of resistance movement culture. Youth culture carried a heroic connotation in this country. I have used songs, which used to cause a tickling sensation on the back ("Lucy in the sky with Diamonds"). Because I studied piano for 11 years, I have a tangible relation to music.

Generally, it is easier to use the things, which are true and real, in respect to me. The life of every man is a fairy tale, the generation often has similar fairy tales and the actors, too are similar. The pop stories have something to say to many and will continue to do so over the decades.

You are an architect by education. Nevertheless you have never realised yourself as an architect. The only thing making reference to that is the graduation paper of the Institute of Art ...

Yes. By current classification, and possibly by the classification of that time, my photomontages of my studentship could pass for pieces of environmental art...

...fantasies or utopian conjectures.

Yes, or conceptualism. I was knowledgeable of conceptualism at that time – happily I was given a chance to read Ursula Meyer's black-covered book "Conceptual Art" (1972), and the Polish magazine Project. A couple of times we were provided with

an opportunity to visit [art critic] Jaak Kangilaski at his home and to take away a bag full of books, which we later dutifully returned. I should not say that I was the dim witted amateur inventor, who did not know what he was doing. I was cognizant of Archigram, Peter Cook, and also of Oppenheimer. I evidently knew about Christo.

I got the copy of the book "The Philosophy of Andy Warhol" (1975) a couple of months after Vilen Künnapu returned from the USA, he loaned the book to Tiit Trummal and Trummal loaned it to me. Things were changing hands. I bought the same book when visiting New York in 1998, hence the copy made in the 1970s ended up in the dustbin during the last moving of my studio. I am sorry now that I have discarded much hard copy material, scrawling and sketches, fragments of texts.

In one environmental project of your conceptualist phase there are implications allowing an inference of the Internet revolution ...

True enough, one of my works depicts a utopian transparent skin strewn over the city, through which information is exchanged between the individuals, while the process is controlled and directed by a mega-brain computer.

Then there was the decapitated Lenin, whose raised hand was like having been drowned in blood, there were trickles of blood on the earth and the mourning figure beside, such work crammed with semiotic signs.

There was also the idea to fill in the gulf of Tallinn – a bit of a crazy vision, which no longer is very crazy. It was the idea that Tallinn and Helsinki would accrete and Finland and Estonia would be one. How immeasurably far from us then was Finland, however now we perceive the closeness of Helsinki physically, by hours closer than Tartu is. Distances have withered away.

Unbelievably nobody carpeted me, i.e. reproved me for misconduct. For the competition of the Victory [now Independence] Square I even won a student prize, 25 or 30 roubles. That was a lot of money.

Those photomontages were not especially often exposed, were they?

They were, but only at students' exhibitions. Seemingly it was a kind of proto-conceptualism.

Still, the then Estonian art was a flower garden. I was also fascinated with picturesque painting. I attempted to associate things incompatible. On the one

hand I was attracted by conceptualism, by a cool approach. On the other hand I was terribly enticed by a scenic approach – Vlaininck, Wayne Thibault. I saw Thibault in original in the Hermitage in 1978, at the first exhibition of US pop art in the USSR. By that time my "Corner of Koidula and Leineri Streets" had already been completed. Of Estonian artists Tiit Pääsuke influenced me, with his baroque and undulating style.

Deplorably the conceptualist phase never crossed beyond your student's period.

Why did you not pick it up later?

With the photo it would not have been possible, at that time, to exhibit one's works in the context of official art. For instance [architect and conceptualist] Jüri Okas made his debut at the spring exhibition of Tallinn artists in 1974 with serigraphic. The whole power was usurped by "dry-pointers", although I do not want to say anything derogatory about graphic artists using dry point, because I enjoyed both Marju Mutsu and Kaisa Puustak, and I especially liked Peeter Ulas with his visionary, impetuous works.

The stock price of paintings was running high. I made my debut with paintings in 1976. I had an enormous desire to become an artist. When I became a member of the Estonian Artists' Association, I started to believe that I was an artist.

When did you become a member of the Estonian Artists' Association?

It happened as early as in 1981. The Estonian Artists' Association together with the Youth Association was meant, first and foremost to effect control over the artists. In order to be granted access to the professional devices, you had to belong to the Estonian Artists' Association. The system was built rather well, through it you would get contracts and subsistence and studios. I learned only later that the works were bought at the exhibitions also with Government money.

In 1979 I won in Vilnius the main prize of the youth triennial of the Baltic States and in 1979 I obtained from the Estonian Artists' Association the young artist's grant for two years. In 1980 I held my first personal exhibition. I got encouragement from the art critics Jaak Kangilaski and Jüri Hain. This support was extremely welcome to the vacillating and relatively meek person that I was.

When you painted the white ship, the ferry Georg Ots cruising between Helsinki and Tallinn, did that have associations with the utopian idea of linking Helsinki-

Tallinn?

How should I know? The painting was displayed for the first time at the spring exhibition of 1982 in Tallinn Art Hall. Conceivably it produced some effect, because [the daily] Rahva Hääl published uncommon criticism in connection with the reaction of Kazakh governmental delegation (at that time, the highest echelon of the state used to visit the art exhibitions), quoting the Minister of Culture of the Kazakhs, who had pinpointed in my painting the bootlicking, the cringing, the sycophancy to the bourgeois culture. The repro of the painting was published in the art calendar 1987 of Art Publishers. Sirje Helme said let's see whether Glavlit [the censorship] would sift it through. Perestroika [the realignment] had already started.

Hence in 1987 the painting looked too political? But the KGB became especially active just a few years prior to the Singing Revolution (1988)...

The first contact I had with the KGB was in September-October 1986, when I was summoned to appear at an interrogation. I was at that time working as expert of art works in the port, invited there by Jaak Olep, although we were not allowed across the border. The KGB attempted to recruit me for collaboration, threatening to take retaliatory action should I decline their offer. Because of all that bullshit I quit my job at the port. Luckily perestroika had truly been gearing up, and no repressions followed.

The visiting of the port was a source of constant frustration to me. I felt mentally strangely disintegrated. Due to communication with Russian border guards I was in contact with the repressive system, while my whole creation was differently orientated. Whereas the job of art expert was very illuminating, we visited the Hermitage stock of paintings to study art; in 1984 we went on a study tour in Uzbekistan, in 1983 to Kerch.

Curiously you have all the time worked as an official and have combined this with active art life? You lived off the money you earned as an official?

Yes! That is why I have managed to be free in my creation, as far as the sale of my pieces of art goes. Perhaps I experience a need for reinforced security – because of my childhood [birth in Siberia in 1954, in the family of deportees; cf. kunst.ee 3/2004, p. 35]. The system undermined the psyche of my parents. The fears have passed on to me. The works of my earlier period are about order and formulas, alienation

and depression. This seems to have been exposed best of all by Mart Kalm in one critical essay published in the daily Noorte Hääl in 1985.

You have a whole series of paintings about Linda. Who is your Linda?

Linda is my spouse. In 1980, I painted one Linda, sitting in front of the cinema "Oktoober", with the sunlight falling on one side. Eha Komissarov has called that painting Hopper-style. In 2001 I attached to the painting, by stitches with a needle and thread, pieces of cloth where I inscribed all the names of the movies and playbills, which were on at that time. In 2001 I went on recycling, trying to use it again in the original form or with minimal alteration.

Doesn't the cow painted by you bespeak of the autobiographical fact, that as you said your deported mother, student of Tallinn University of Technology, worked as milkmaid in Siberia?

Naturally it does mean that. By the way, my mother was called Linda, too. The deportation to Siberia has been conscientiously painted, by implication in the painting "Kopli freight station" (1982). In the past not so long ago, the freight trains heading for Siberia were loaded full of people there. On one car I impressed the figure "48" with a tiny stamp (although I was mistaken – the deportation happened in 1949, but it was not a popular topic at that time).

What did you start from – photos or slides?

I painted from the coloured slide – I expended with dedication several rolls of film to shoot a certain street corner. It was a very special spiritual state. The street sign "Lydia Koidula" was the name of the national poetess. While the sign was in Estonian only, it seemingly came from the period of independence of the 1930s of the Republic of Estonia. Crossing over it was the street named after Leiner, a revolutionary, whereas the sign was both in Estonian and Russian, accompanied by a warning road sign [i.e. "No entry" road sign]. I developed some sort of clairvoyancy to identify the "loaded" places, where the "consummate truth, reason and conscience" of the epoch was concentrated.

In my opinion, Jüri Okas was also on the lookout for such places, but in a more sublime and metaphysical key. He was seeking – if I may say so – the activity from passiveness. My pictures were more humous.

The prototype of the painting "In the Kalinin district" was in the Balti

train station – the hotel of unimposing architecture, while also being a very American illuminated box. The mixture of misery and luxury, "wannabe" neon lettering, they were so few in the whole town. The diagonal foreshortening (angle) made the motif splendid, something more that it actually was. In any way, those works were considered charged with hidden mordant implications and poignant emotional associations. I was not short of boldness in creation, however otherwise I was rather conservative and I always watched my step. Genes!

Whereas you did not have to suffer for you paintings, the authorities did not take any stance in your respect?

I must now close my family file. This has already been once expressed.

The case of every painting was a special event for me, having its story. At that time I didn't spare effort and time on my paintings. The effective working day may have been only 1.5 hours long, however this state of abstraction and absorption was so profound that I had to climb out of it as if from a trance, exhausted. It was a queer way of life. But as soon as a certain case was completed, it was OK. All those works were supposed to be indicative of misery and resplendence. On the one hand, they want to be like dwellers of a metropolis, on the other hand they are all scrooges and mildly insane.

Did you identify yourself at that time in the key of avant-garde or modernism?

I did not identify myself by such characteristics, at that time. I wanted to be a radical creator. Whether a painter or an architect – that was an issue I had to solve. I was constantly chafed and snubbed because I was not a purebred and a pure blooded painter. Presumably I was unable to understand picturesque painting and the "effusive brush code".

When you started doing abstractionism, was it unexpected to you?

The disintegration of hyperrealism started actually as early as 1984, being in a strange synchrony with what was happening in society. The pure abstract ethic did not satisfy me, to the very end. When I returned to the urban topic, I experienced a renewed and serene assurance that I was back home. The textual level came surreptitiously, perhaps as graffiti. However I actually detest graffiti. I borrow the feeling of freedom from graffiti, however "orthodox" graffiti, on the contrary is based on fixed style characteristics. Those rules are absolutely uninteresting to me. I left



Slaid reisilaevast Georg Ots, pildistatuna 1981. a. suvel Aegna saarele suunduva väikelaeva pardalt. Kunstniku foto.

Slide of the passenger ferry Georg Ots, shot in 1981 from the board of a small vessel heading for the Aegna island. Photo by Elken.

reality to escape from rules. For me the text performs the task of Arabic ornament, mantra, and meditation. With the text I can convey information, a monotonous structure, tediousness and ennui, repetition, indifference, all sensations needed by the pictures. Because I wish to reduce in the pictures, in certain parts, the emotions too openly displayed, the text fulfils the task of a filter. Of the one hand, it leads to very concrete quotations; of the other hand I am using it as a decoy. When I superimpose the texts, I can create, with the means of surfaces the volume of concepts.

2 and 25 April 2005, editorial office of kunst.ee

Fotoloogia: Kommunikatsioon, mälu, väljendus

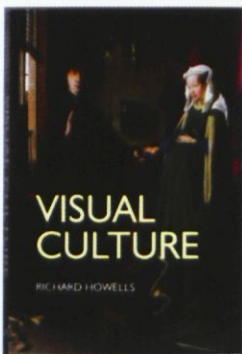
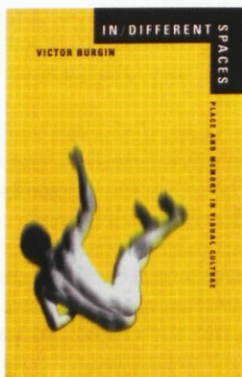
I osa

Peeter Linnap juhatab sisse fotograafia metodoloogilise käsitluse distsipliinide ristmikul.

Ingliskeelsest kultuuriruumist hilinemisega provintsi kohale jõudnud vajadus loobuda üldisest ja normeerivast, nn kunstiteaduslikust lähenemisest fotole ning laiendada uurimisobjekti visuaalkultuurile on tekitanud vajaduse põgusakski pilguheiduks visuaalkultuuri uuringutele (*visual culture studies*), mida uue polüdistsiiplinaarse metoodika rakendajana just silmas peetaksegi. Chicago kunstiinstituudi õppejõu prof James Elkinsi järgi² on selle konglomeraadi ajalooliseks/ käsitluslikuks aluseks visuaaluuringute (*visual studies*) ja visuaalkultuuri (*visual culture*) mõiste.

Esimene neist manifesteerus nn Briti kultuuriuuringute (*cultural studies*, alates 1950. aastast, Stuart Hall jt) järle nähtusena ja teine alles 1990. aastate keskel, kui ilmusid M. A. Holley, Keith Moxey ja Norman Brysoni "Visual Culture" (1994), Victor Burgini "IN/ Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture" (1996) jt käsitlused.³ Oluline on seejuures resümeeerida, et ka kunsti enese analüüsimisel visuaalkultuuri osana on korraga muutunud nii uurimise objekt kui ka analüüsi-meetodid.

Üheks põhjuseks, mis tingis pildikultuuri senise kunstikeskse käsitlusviisi ülekasvamise visuaalkultuurile kui tervikule orienteeritaks, oli kunstiajaloo ja selle alamdistsipliinide arhailine maali- ja arhitektuurikeskus ning pikkamisi üha kohtlasemaks muutunud eraldatus fotograafiast, kinematograafiast – seejärel ka visuaalsest digitaalkultuurist (*visual digital culture*). Teiseks ja veelgi suuremaks probleemiks kujunes aga paradoksaalselt see, et kui nimetatud vahendid leidsidki "kunstiteaduslikku" (ikonograafia, esteetika jm) käsitlemist, ei suudetud olemasolevate vahendite ega meetoditega enamasti midagi peale hakata ter-



ve rea koodidega, mis tulenesid nende vahendite tehnoloogilistest eripäradest ja nende poolt esile kutsutud olulistest muutustest tekstistruktuuris (nt fotoessee, filmitreiler, hüpertekst jm). Pildilise kujutamise tehnoloogiad, tekstuaalsed struktuurid, formaadid ja modaalsused olid muutunud – ja parim, mida suutis teha visuaalkultuuri uuringute-eelne kunstikäsitlus, oli see, et muutustele lihtsalt ei pööratud erilist tähelepanu. Selle asemel üritati pigem tundmatuid ja võõraid nähtusi suruda seni kehtinud mõistete ja arutluskäikude raamidesse: tulemuseks narratiivsete fotokoosluste nimetamine seeriatega (*à la* graafika), interaktiivse kino redutseerimine "do it yourself"-tüüpi popkunstiks (*à la* Warhol) ning elektrooniliste kunstide tituleerimine eriti ebaõnnestunud ja ebamäärase multimeedia (vrd *mixed media*) terminiga. Loomulikult ei jäänud kriisiolukord märkamata, pealegi paistsid neid diskussioone distantsilt jälginule liiksaks silma ka veelahkmed kunstiesteetika, -sotsioloogia, -semiootika jm uurimisharude vahel.

Järelikult pididki visuaalkultuuri uuringutele alusepanijad olema eeskätt need teadlased, kes seisid kirjeldatud isolatsioonis või olid lepitamatult tülitsevat diskursustest veidi eemal ja omasid teatavat horisontaalset ehk läbilõikelist vaadet neile distsiiplinaarselt kitsarinnalistele vestlusringidele. Kindlasti oli niisuguselt distantsilt näha, kuidas aeg-ajalt oli varemgi tehtud katseid kunsti ja visuaalkultuuri uurimisel moodustada distsipliinide paare nagu esteetika-sotsioloogia (Arnold Hauser, Janet Wolff jt)⁴, semiootika-psühhoanalüüs (J. Kristeva, P. Wollen, V. Burgin jt)⁵ jms. Lisaks kunstisestele paralleelidele oli tähelepanuväärne ka väga kiiresti kasvavate valdkondade visuaalantropoloogia, refleksiivne antropoloogia, sotsioloogia, imagoloogia, kri-

minalistika jpt huvi ja vajadus visuaale nii uurida kui ka kontseptuaalselt kasutada. Nimetatagu seda siis pildiliseks pöördeks (W. J. T. Mitchell, M. Stephens jt)⁶ või millekski muuks – lõpuks pidigi summeerimist leidma arusaam, et pildid on piirilt kõikjal ja visuaalide maailm on ühtaegu nii orbitaalne kui immanentne osa semiosfäärist. Seetõttu oligi visuaalkultuuri uuringute kui poli-, trans- ja interdistsiplinaarse moodustise teke nende protsesside loogiline ja ootuspärane jätk.

Fotograafiast fotoloogiani

Juba 1970. aastate lõpul hakkas kostma nurinat fotograafia redutseerimise üle lihtsalt kujutavaks kunstiks, eriti veel olukorras, kus see kujutamise vahend oli juba mitukümmend aastat (eriti pildiajakirjade formaadis kuni televisiooni võidukäiguni) funktsioneerinud ideoloogilise tegevuse juhtiva tööriista ja ühiskonnas levinud väärtussüsteemide taastootjana. Sarnaseid, kuigi teise rõhuasetusega küsimusi tekitasid muidugi ka kino ja elektroonilised kunstid.

Niiis on fotograafia ja selle komponentide tõlgendamine pelgalt kunstina küll laialt levinud, kuid väheütlevalt, liigendamata ja kunstikriitilistele käsitlustele tüüpilisena – nõutustegevalt arbitraarne. Seetõttu sobibki fotode käsitlemiseks enim polüdistiplinaarne visuaalkultuuri uuringute (*visual culture studies*)⁷ taoline kompleksseid meetodeid liitev või neid lihtsalt järjestikku, aga ka läbiseigi kasutatav distsipliin koos suure hulga eriilmeliste vaatenurkadega, mille valik sõltub nii autori kavatsusest kui ka piltide ja nende koosluste kasutamise iseloomust kõige laiemas tähenduses. Kindlasti ei põhine paljude hulgast tehtav valik mitte “õigetel” (ega “valedel”) meetoditel, vaid uurimisviiside analüütilisel efektiivsusel konkreetsete pildiliste tööde puhul. Praeguses situatsioonis on seega ilmselt ainuvõimalik leppida säärase polüvalentse olukorraga, kuid püüda siiski kaardistada olulisemate komponent-distsipliinide efektiivseid toimepiirkondi vaadeldava uurimisobjekti suhtes.

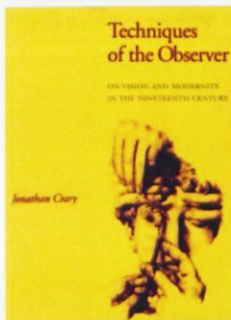
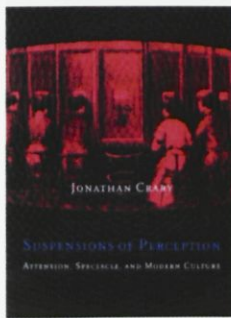
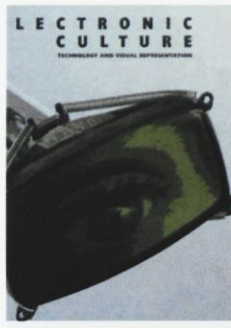
Unustatud tehnoloogiline determinism

Alustades n-ö madalamalt, peame (mõistagi uuel tasemel) vähemalt korra tagasi pöörduma tehnoloogia juurde, mille määrav osalus on uuesti saanud ilmseks seoses digitaal tehnoloogia totaalse võidukäiguga nii helide kui piltide salvestamisel/ töötlemisel/ loomisel (Fred Ritchin, Timothy Druckrey, Sarah Kember, Paul Wombell jpt)⁸. Tehnoloogiat ei saa vähimalgi määral pidada kujutamisevahendi passiivseks teenindavaks komponendiks – ja seda õige mitmel põhjusel.

Esiteks sünnivad tehnoloogiad alati sotsiaalsete utopiate kontekstis: need saavad alguse tungivatest vajadustest, mis mingil ajastul on ennekõike möödapääsmatult õhus. Lihtsa tänapäevase näitena võiksime tuua kas või seiga, et kui nafta hind oma praegust plahvatuslikku tõusu pikemat aega jätkab, kiireneb kindlasti alternatiivsetele energiaallikatele rajatud automodelite väljatöötamine (nt elektriautod).

Teiseks määrab ajastu domineeriv kujutamise tehnoloogia ehk defineerib tehnoloogia alati ära piirid, mida ja kuidas üldse kujutada saab. (Vrd näit pildil liikumise kujutamise ajalugu ja katikute areng fotograafias).

Kolmandaks, just sääraseid kujutamise tehnoloogi-



lised piirid konstitueerivad meie maailmapildi menüü, vähemasti niikaua, kui ühiskonnas domineerib okulaar-tsentrism ehk arusaam, et nägemine = teadmine.⁹ See, mis neid tehnoloogilisi nägemispiire nihutab, on omakorda sotsiaalne hoiak, et just nähtavaks tuleb transformeerida ka see, mis seni inimese silmale kättesaamatu. Säärastes loogika jõujoontes on sündinud nii röntgenograafia, geodeetiline ja tuletõrje õhuseire või ultrahelifotograafia, mille abil võtab veel silmaga nähtamatu juba nähtava kuju. Siinkohal võib tuua ka oivalise näite, et tehnoloogia ei ole üksnes tehnoloogia, sest oma ajast ette ruttav ja tõtakas sünnituseelne küsimus, kas poiss või tüdruk, millele peab vastama ultrahelitehnoloogia, näitab selgesti, milliseid sihte silmas pidades säärane tehnoloogia üldse loodud on. Kuid ka kunsti juurde naastes võime tuua samaväärseid näiteid: just tehnoloogilistest koodidest on sageli tingitud poeetilised moodustised, näiteks stiilid (vt poosid inimese kujutamisel 19. sajandi stuudiofotograafias), žanrid (*talkshow*, *reality-TV*) või isegi terved esteetikad (konstruktiivism, uusajalikkus, küberpunk jne) ja kujutamise valdkonnad (nt paparatsioonid jm). Ja need muutused on kõige paremini analüüsivad fenomenoloogia valdkonnas.

Fenomenoloogia ja tehnilised kunstid

Eespool toodud nihetega seoses on ühiskondlikus arvamuses/ staatuses pidevalt muutunud ka üldisemad hoiakud nii pildilise kujutamise iseloomu, kunstniku kui ka kujutamise eesmärkide suhtes. Kui näiteks maalikunsti domineerimise ajastul oli kujutamise sihiks modernsel ajastul domineerivalt individuaalne eneseväljendus, kunstnik aga tegeles esteetilise elamuse pildiks vormistamisega unikaalseks teoseks, siis muutus olukord kardinaalselt hetkest, mil kujutamist defineerivaks tehnoloogiaks said foto- ja kinematograafia. Esiteks hakkas piltide looja nüüd tööle juba varem kollektiivselt programmeeritud keskkonnas (optika, katikud, standardiseeritud fotomaterjalide töötlopsprotsessid jmt). Teiseks polnud pildid enam endises mõttes unikaalsed ja kolmandaks suundus lõviosa kujutamisele nüüd kunstist üldse väljapoole.

Nii sai kujutajast harjumuspärase kunstniku asemel üsna sujuvalt tehnoloogilise *apparatus*'e funktsionäär (tegelane, kes aktualiseerib kollektiivselt loodud kujutamise programmid, vt Vilém Flusser, “Towards a Philosophy of Photography”). Ta kaotas suuresti oma Lääne ühiskonnas seni kultustatud individuaalsuse ja asus täitma siht, mis ei pruukinud olla paljudele kogukonna liikmetele enam endistviisi ohutud ega meeldivad. Kui maalija oli süütu omaette nikerdaja, kellest ühiskond midagi kurja oodata ei osanud ega saanudki, siis kaamera ringi lonkivatest fotograafidest sai nende tegevuse eesmärgi ja piltide nurjatute kasutamiseviiside tõttu kiiresti hirmu kultuurimärk.¹⁰

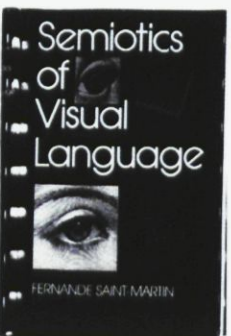
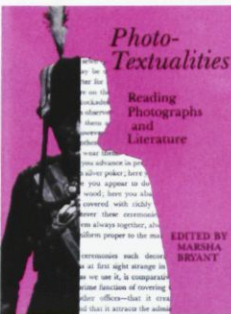
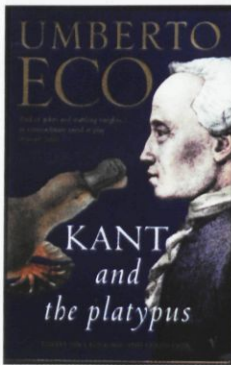
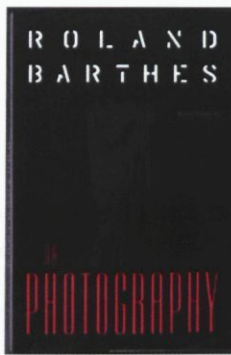
Teisiti öeldes, just rullfilmiga mobiilse portatiivkaamera levik ühiskonnas ning kõige ja kõigi jäädvustamine/salvestamine kutsusid esile spetsiifilise teatraalse või hirmunud kaamerakäitumise, üldise fotoamatörismi vohamine ja aparatsoo elukitse laiem levik aga vallandasid 20. sajandi alguse ühiskonnas tõelise “skoopilise paranoia” – kujutamise hakkas tähendama pigem halba kui head. Kummaline on siinkohal vaid see, et muidu “individuaalsuse” ja eraomandi kaitsele häälestatud lääne ühiskond ei osanud oma juriidilises praktikas koda-

nike õiguste kaitseks peaaegu mitte midagi tõhusat ette võtta. (Ainus teada olev avalikku "ilma loata" pildistamist keelav seadus kehtestati 1907. aastal Saksamaal.)¹¹

Muidugi ei moodusta vaid hirmu fenomeniga seotu kaugeltki kogu fotograafia fenomenoloogilist probleematikat. Fotograafiline masstoodang haakub üllatavalt hästi nii semiootilise emblemaatikaga¹² kui fenomenoloogia rajaja Edmund Husserli noemide teooriaga. Just oma (vähemalt) kahesuunalise, reflekteeriva ja konstitueeriva suhtega n-õ välismaailma hakkas massireproduktioonile tuginev fotograafia looma mitte pelgalt kujutisi, vaid just ettekujutusi, muutudes koos kinematograafiaga pika aja vältel keskseks vahendiks nii kollektiivselt kinnistuvate mõistete kui kognitiivsete tüüpide genereerimisel. Usutavasti ajendas just kujutamise tehnoloogia ja sellest orgaaniliselt tuleneva fenomenoloogia probleemide ring Tšehhi fenomenoloogi Vilem Flusseri kirjutama suurepäraseid käsitlusi "Für eine Philosophie der Fotografie" (1983) ja "Ins Universum der technischen Bilder" (1984).¹³

Semiootika pildiuurimise vahendina

Strukturalistlikust semiootikast ja selle kohatisest domineerimisest Eestis võib jääda petlik mulje, et semiootiliste meetoditega kaasneb ennekõike/ tingimata spetsiifiline ja normeeritud metakeel. Teine laialt levinud aegunud arusaam seisneb väites, nagu tegeleks pilte uuriv semiootika tingimata lingvistilise reduktsionismiga, mille sihiks on pildilise kontinuumi segmenteerimine kirjakeelega sarnasteks diskreetseteks ühikuteks, kus kujutatud objektid pannakse, kui neljaks, võrduma sõnadega, nende omadused samastatakse foneemidega, kõneviisid modaalsustega jne. Säärane mulje on siiski ekslik – nii nagu ka kolmas populaarne/entusiastlik "semiotiseerimise" viis: näha kujutatust jäiku/ staatilisi märke ja liigitada need siis karmikaelisel ikoonideks, indeksiteks ja sümboliteks. Pigem on visuaalsemiootika edumeelsemaks osaks praegu sotsiosemiootikast lähtuva visuaalsuse-kujutise-pildi kompleksne analüüs, mida esindab ennekõike Austraalia-Briti koolkond (Günther Kress, Theo van Leeuwen jt). Kasutades koodi ja koodteksti asemel semiootiliste ressursside mõistet, naasevad need jpt autorid visuaalse grammatika juurde¹⁴, kasutades selleks rangelt võttes semiootika valdkonda mitte kuuluvat põhjuslikkuse komponenti. Ent paralleelid, mida nimetatud autorid tõmbavad pildi vaatamise ja teksti lugemise vahele (st et pildi vaatamine lähtub paljudes kultuurides üldjuhul vasakult paremale ja ülevalt alla teksti lugemise harjumusest ning tsentri ja perifeeria eristamisest), on igati kasulik teave. Üldjuhul on semiootika kippunud seni analüüsima rohkem pildi-teksti kooslusi, pilti muudes märgikooslustes ning seetõttu takerdunud enamasti pressi-, reklaami- ja propagandafotode maailma, mille tulemusel on säärased analüüsid veidi üheülbaised. Kuigi tänaseni on üheselt lahendamata pildi- (sh foto-)keele küsimus, on siiski huvitavam/ olemuslikum arvata, et säärased uurimusi on põhjust läbi viia keele geneesi tasandil, mitte aga mehaaniliselt verbaalse keele ja pildide partikulaaridest paralleele otsides ega tähenduste/ tähendusloome anatoomiat staatiliselt võttes. Kuigi semiootikale on loomuline tähenduslike kontinuumide killustamine diskreetseteks osadeks, ühikuteks ning seejärel nende osakeste invariantide otsimine, pole see veel kaugeltki



kõik, mida märgiloometeadus meetodina ad hoc režiimis pakkuda suudab. Olles ühe pildi uurimisel tihti vaid ikonograafia ratsionaliseeritud laienduseks, mis tuvastab *pictus*'e struktuurides eri korrastatuse liike ja tüüpe (geomeetrilised, kontseptuaalsed, narratiivsed jm struktuurid)¹⁵, avalduvad semiootika tugevad küljed kas või pildikoosluste uurimisel, s.o tüpoloogias/ taksonoomias, emblemaatikas, narratoloogias; samuti neis uurimise aspektides, mis vaatlevad kujutise teket välismaailma ülekandena-transformatsioonina-tõlkena pildiks¹⁶. Väga oluline on praeguses intersemiootilises maailmas ka modaalsusteooriate rakendamine¹⁷, mis lubab meil selgemini aru saada, millist reaalsuse aspekti, isegi millist sõnumit on üldse võimalik kommunikeerida ühes või teises modaalsuses. Kuna just strukturalistlikule semiootikale on sotsiaalteaduste vaatevinklist ette heidetud "liigset" formaliseeritust, mille käigus kvalitatiivteadus vaid mängib poolikult kvantitatiivteadust, taandades inimese üksnes kodeerimise-dekodeerimise masinaks¹⁸, siis on ka loogiline, et edaspidistes pildiuuringutes semiootika ühelt poolt politiseeriti – teiselt poolt nihkus aga tähelepanu keskmesse pildiloome psühholoogiline aspekt oma (paljude arvates) kõige ebateaduslikumas, ent ometi suure mõjuvõimu saavutanud psühhoanalüüsi formaadis.

Psühhoanalüüs ja foto analüüs

Psühhoanalüüs on levinud ennekõike isikliku sfääri ja väiksemate inimkooslustega seotud pildivaldkondade uurimisel. Juba varakult balsameerimisele ja muumia-kompleksile viidanud prantsuse filmiteoreetik Andre Bazin juhtis oma 1945. aasta essee "Fotokujutise ontoloogia"¹⁹ tähelepanu nimelt psühhoanalüütilisele seigale: fotosid tehtavat ennekõike just seepärast, et säilitada igaveseks kadunud asjade/olendite "väline ilme". Sama kehtib üldjoontes ka nn traumaatilise isikliku kogemuse kohta: olukorras, kus keegi/ miski on pöördumatult kadunud/hävinud/lahkunud, otsib ka üksikindiviid kadunule aseainet, proteesi, kompensatorset tehisikut, mis amputeeritud reaalsuse osa kas või osaliselt asendada suudaks. Tihti on säärased fetiši leidmise aluseks väline sarnasus ja just seetõttu sobivad sellisse rolli kõige paremini fotod. Foto kui fetiši kohta ilmunud käsitlustest on ilmselt tuntuim Christian Metz'i 1984. aastal loenguna esitatud ja 1985. aastal ilmunud "Fotograafia ja fetiš"²⁰. Selles lühikeses, kuid palju tsiteeritud essee näitab Metz, et just foto spetsiifilised omadused nagu sarnasus, portatiivsus, korduv vaadatavus jmt eristavad fotot muudest kujutamisevahenditest (näiteks filmist) ja teevad sellest ideaalse vahendi subjektiivses ajas edasi-tagasi rändamisel. Samalaadseid mõttekäike leiame ka Prantsuse kultuuriteoreetiku Philippe Dubois' raamatust "L'Acte Photographique" (1983)²¹, kus pildistamine määratletakse minevikuga tegeleva kunstina, fotografeeritu võrdustatakse "juba surnuga" ja kus fotot nimetatakse koguni thanatograafiaks (ehk surmakirjelduseks). Mõnevõrra leidub psühhoanalüütilist melanhoolitsemist ka Roland Barthes'i viimaseks jäänud teoses "Camera Lucida" (1980).²²

Leksika ja probleemid, millest psühhoanalüütilised pildiuurijad lähtuvad, on laiemale üldsusele hästi tuntud: siit leiame nii psühholoogia mõisteid kui ka neid, millest on saanud igapäevane üldnimlik leksika: subjektiivsus, alateadvus/ mitteteadvus, skopofiilia (S.

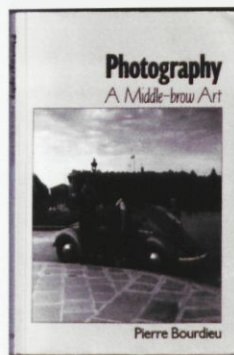
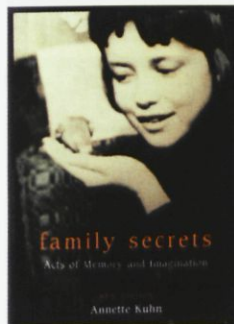
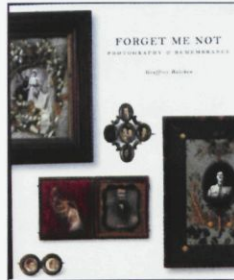
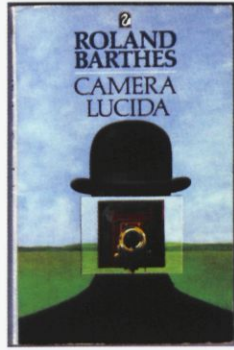
Freud), pilk (*gaze*), fetiš (S. Freud, Chr. Metz); kujutluslik (J.-P. Sartre)²³, visuaalne nauding (L. Mulvey)²⁴, vojerism, fantaasia, peeglistaadium (J. Lacan), maskeraad (M. Bahtin), seksuaalsus, kastratsioonikompleks, fallotsentrism. Teiselt poolt: trauma/ traumaatilne, lein/ melanhoolia, kompensatsioon jm. Kõik need märksõnad on üksipulgi läbi kirjutatud. Autorid, kes siin kesksetena figureerivad, on Christian Metz, Laura Mulvey, Peter Wollen, Victor Burgin, Annette Kuhn²⁵, Margaret Olin jpt. "Kollektiivse alateadvuse" (Jung), surmateema jpt märksõnad on link psühhoanalüüsi ja visuaal-antropoloogia vahel, ehkki viimane seab surmahirmu ja -tungi asemel pigem fookusesse matmisriitused, surmaga seotud uskumused jmt.

Fotograafia sotsioloogia ja antropoloogia jõujoontes

Et fotograafia ringleb verifitseerimise või indikeerimise vahendina aktiivselt ühiskondlike suhete reguleerimises, eriti aga seisuste, omanduste, kuritegude, uudis- ja fikseerimise/ konstrueerimises ning on osa kõige erilmelisematest riitustest, siis on valdkonnaks, mis sääraseid tegevusi uurib, muidugi fotosotsioloogia. Viimane omakorda pole kaugeltki mitte homogeenne/ homoloogiline valdkond: siin eristuvad selgelt n-ö klassikaline sotsioloogia, kriitiline sotsioloogia (Pierre Bourdieu, John Tagg), visuaalantropoloogia (John Collier, Elizabeth Edwards, Jay Ruby jt), dokumentalistika (Brian Winston, Bill Nichols), retseptioonianaalüüs (Abigail Solomon-Godeau, Andy Grundberg, David Summers jpt).

Kui Pierre Bourdieu püüdis oma 1965. aastal ilmunud ja nüüdseks klassikaks saanud teoses "Un Art Moyen"²⁶ (ingl k alles 1990) kaardistada fotograafia asendit oma ühiskondlike nähtuste/ institutsioonide legitüümsuste skaalal keskmiseks, kunstide skaalal vulgaarse ja noobli vahepeal asuvaks ning maitseotsustuste tasandil arbitraarseks, siis veelgi huvitavama, selgesti Michel Foucault' filosoofiast inspireeritud käsitluse tõi fototeooriasse toonane Leedsi ülikooli õpetlane John Tagg oma raamatuga "The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories" (1988)²⁷, kus fotograafias nähakse sümbolset valuutat, kujuteldavat vääringut, mis reguleerib suhteid nagu raha – ainult et inimsuhete ja ühiskondlike struktuuride valdkonnas. Siit jäigi astuda vaid sammuke Pierre Bourdieu' sümbolse kapitali, sümbolökonoomika jmt hiliskapitalistlikku sotsiokultuurilist ruumi kirjeldavasse maailma.

Omaette valdkond, mis sotsioloogiaga nii külgneb kui ka haakub, on foto- ja kinematograafia puhul sagedasim arutlusaines dokumentalistika. Oluline on vahest see, et dokumentalistika toimib kultuuri olulise mälu-mehhanismina (foto valdkonnas küll enamasti naturalistlikus modaalsuses ehk "väljanägemise/ välise ilme" salvestajana või "situatsioonide geometria" talletajana – P. L.). Säärase foto (ja filmi) võime aluseks on naiivne usk välimusliku sarnasuse jõusse ehk ikonism või ikonofiilia, mida on tõhusalt dekonstrueerinud Umberto Eco oma 2000. aasta raamatus "Kant and Platypus"²⁸ ja millele on üllatuslikult oma ironilises hinnangu andnud juba üks semiootika rajajatest Charles Sanders Peirce oma arutlustes välimusliku ja käitumusliku sarnasuse üle (*similarity, likeness*). Ometi ei saa me dokumentalistikast kui ühiskondlikust vajadusest, riitusest ja harjumusest kuidagi mööda ja seetõttu oleme sunnitud akt-



septeerima, et just dokumentalistika institutsioon kõigis oma puudustes ja ebatäiususes on nii kirjanduses (reisikirjad), teatris (dokudraamad), kinos (ringvaated, dok-autorifilmid jm) ja muidugi fotograafias levinud ja defineeriv praktika. Seejuures on üllatav pigem asjaolu, et praeguseks ilmunud dokumentalistika käsitlused ise piirduvad järjekindlalt vaid ühe kunstiliigiga. Kinematograafia valdkonnas on autoriteetideks Brian Winston ja Bill Nichols²⁹, fotograafias aga Jay Ruby, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Martha Rosler jpt. Sealjuures pole valdkondade vahel olulisi laene, mõjusid jms peaaegu märgatagi. Vaid visuaalne antropoloogia näib olevat see distsipliin, kus nii foto- kui kinematograafiat käsitletakse läbiseigi, tihti neid eristamata vahenditena – ja rakendatakse nende kaudu ka üsna sarnast metoodikat oma valdkonna tarvis. Viimase kinnituseks sobivad nii Elizabeth Edwardsi³⁰, John Collieri³¹ kui Jay Ruby³² olulised monograafiad, uuemast kirjandusest ka Marcus Banksi "Visual Methods in Social Research" (2001)³³ ning John Prosseri koostatud "Image-based Research" (1998)³⁴. Päris hästi sobib puhvertsooniks sotsioloogia/ antropoloogia ja ideoloogilise kriitika vahele 1980.–1990. aastatel fookuseerunud uusmarksistlik teoretiseerimisviis, mida ingliskeelses kultuuriruumis nimetatakse *critical theory*'ks.

Kriitiline teooria

Usutavasti eristus see nimme nii sotsioloogiast kui poliitoloogiast, kas või juba dadaistlikul ennast mitte liigitada laskval põhimõttel. Teiselt poolt olid just kriitilise teooria võtmes arutlejad just need, kes väljakuulutamata kujul arutlustes amalgaamisid poli-, trans- ja interdistsiplinaarselt omavahel sotsiaalteaduste kõige erinevamate harude leksikat, meetodeid ja probleemiasetusi – kuni selleni välja, et neid enam üksteisest eristada ei saanudki. Ent (neo)marksistlikule maailmavaatele omaselt integreerisid sotsioloogia, esteetika, poliitoloogia, ideoloogia ja representatsioonianaalüüsi valdkonnast pärit teemad ja probleemiasetused ikkagi teatavaks dekonstruktivistlikuks võitluseks eraomanduse edasikestmise vastu esteetikateooriates, reklaami- ja kultuuri-tööstuse sihtide paljastamiseks või rahvusvaheliste korporatsioonide tervet maailma ümberkorraldava tegevuse tõrvamiseks. Kuigi just säärase käsitluste jõujoontes eksisteeris domineeriv kirjasõna enamikus kultuurivaldkondades, seisneb kriitiliste teooriate piiratus ennekõike pidevas opositsioonis, selles, et oma eksistentsiks vajab selline maailmavaade lakkamatult vaenlase olemasolu ja sellele vastandumist. Või teisiti öeldes: äärmuslikes vormides hakkasid kriitilised teooriad vaenlase puudumisel seda ise endale looma. Öeldule vaatamata ei tohi muidugi alahinnata kriitilise teooria rakendajate saavutusi. Nii näiteks kutsuti täiesti "unustama" (Joel Snyder, Abigail Solomon Godeau, Allan Sekula jt) foto ontoloogia valdkonda ja keskendumata piltide funktsioonidele ühiskonnas.³⁵ Kuigi teoreetiliselt ei pruugi säärase seisukohaga nõus olla, oli niisuguse võtte tagajärg, et suhteliselt lühikeses aja, umbes 10–15 aasta jooksul uuriti väga põhjalikult läbi see, mida fotod ühiskonnas teevad või mida nende abil tehakse.

Fotograafia, ideoloogia ja poliitoloogia

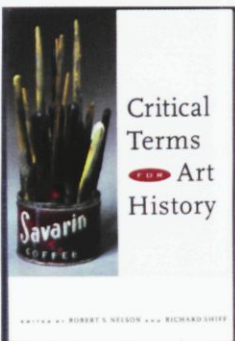
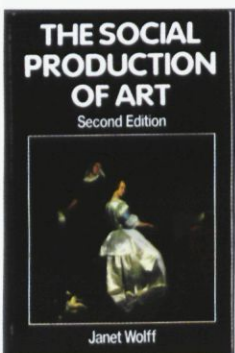
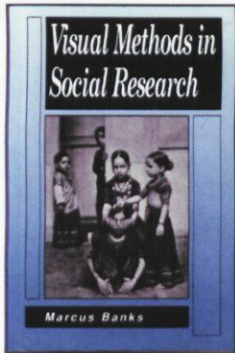
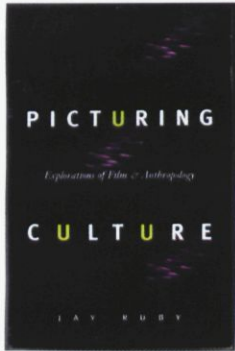
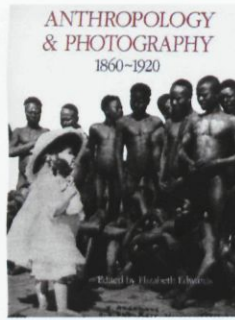
Viimane probleemiasetus on tavaline, isegi keskne, uurimustes, mis käsitlevad fotode kasutamist ideoloogilises,

poliitilises ja laiemalt propaganda diskursuses.³⁶

Kuigi foto abil teostatavat ideoloogiat ja poliitilise iseloomuga pildiökonomikat saab põhimõtteliselt uurida ka (kriitilise) sotsioloogia vahenditega, on propaganda eristunud siiski uurimustes omaette diskursuseks. Ühelt poolt on see seotud muidugi nn uue vasakpoolsuse katsetega tõestada ühiskonna üldist (ehkki varjatud) ideologiseeritust kõigil tasanditel, teiselt poolt on uurimisvaldkonna eristumise põhjuseks lihtsalt propagandategevuse massiline ja tõepoolest kõikjale ulatav iseloom. Nii peavad säärased uurimused oma objektiks klassikalist reklaamitööstust, poliitilisi kampaaniaid, aga ka selliseid laialdasi, ent kaugseid propagandategevusi, mis ei esine n-ö oma nime all. Nii näiteks saab National Geographicu natuurpoeetilist maailmavaadet nagu ka rahvusparkide, loomaaedade jmt propagandat pidada kodanlik-liberaalse maailmavaate levitamiseks; ka foto kasutamist turismitööstuse kontekstis koos vaatamisväärsuste mõiste lõputu kultiveerimisega, rahvuslike muuseumide ideoloogiaga jne, jne saab sarnaselt tõlgendada. Et süsteem oleks veelgi täuslikum, tuleb omade asjade kiitmise kõrval eristada ja negatiivses valguses näidata seda, mis võõras ja vaenulik. Just nimetatud põhjustel on ideoloogiaid dekonstrueeriv representatsioonianalüüs tihti keskendunud immigrandide, muulaste ja laiemalt teiste inimgruppide palenduste lahkamisele. Lihtsuse huvides – piisab vaid sellest, kui näiteks Venemaa kuri president Vladimir Putin organiseeriks Eesti meedia kuritegevusreportaažide analüüsi, tuleks üsna selgesti ilmseks ideoloogiline tõsiasi: musti ja räpaseid tegusid (vargused, peksmised, röövid jm proletaarne kuritegevus) panevad toime lõviosas muidugi vene vähemuse noored esindajad; puhtaid, intellektuaalseid ja elegantseid libategusid (näiteks pahateod arvutivõrkudes) aga sooritab mõistagi enamjaolt kohalik... häkkerkond, keda massimeedia tarbijaskond sisimas nende nutikuse tõttu isegi imetleb. Muidugi kuulub ideoloogilis-poliitilise representatsioonianalüüsi menüüsse konsumerismi teostamine ja lubrikeerimine pildivõrkude ja pildiliskeskuste vahenditega, brändianalüüs jm. Resümeerivalt on siinkohal pigem oluline tõdeda ideoloogiate lausa klassikalist maskeeritust muudeks valdkondadeks: uudisteks, kaubanduslikuks reklaamiks, tervete eluviiside propageerimiseks jpm. See on igati loogiline, sest ideoloogia polekski tänapäeval ideoloogia, kui ta ennast nimepidi nimetaks.

Fotograafia ja esteetika

Mitte juhuslikult ei jätnud ma seda aspekti fotograafia analüüsimeetodite hulgas viimaseks. Nagu fotokunsti (ebaõnnestunud) mõiste ja tegevusvaldkond on fotograafia kasutamises kõige minoriteetsem, märkamatum ja vähetähtsam, on sama saatus tabanud just fotograafia esteetilise valdkonna akadeemilist uurimist. Kui enamik fotokäsitlustest keskendus 19. sajandi keskpaigast kuni 20. sajandi 60. aastateni just fotole/fotograafiale kui kunstile, olles seetõttu olemuslikult esteetika taustaga, siis praeguseks on säärane vaatenurk taandunud niivõrd tagaplaanile, et see on peaaegu märkamatut. Võib öelda, et eraldi fotoesteetika rõhutamine akadeemilises diskursuses orbiteeris olukorda, kus foto ja kunst teineteisest veel parasjagu eraldi seisid ja vastupidi – koos fotograafia esteetikat esmatahtsaks pidava osa sulandumisega üldisesse kunstipilti (arenenud maailmas



umbkaudu 1980. aastad) kadus ka rõhuasetus meediu-mispetsiifilisele esteetikale. Just neil põhjustel näeme-gi viimaseid suuremaid "tihendusi" niisugustes uurimustes sünkroniseeruvat modernse fotograafia problemaatikaga, st ajastul, mil oluliseks sai fotograafia kui kunsti esteetilise spetsiifika väljatöötamine, sõnastamine ja propageerimine. Olulistest tõlgendustest meenutagem siinkohal kas või Aaron Scharfi "Art and Photography", Andy Grundbergi ja Kathleen McCarthy "Photography and Art – Interactions since 1945", Floris M. Neusüssi kogumikku "Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie" (1979), Alan Trachtenbergi "The Classic Essays on Photography", Christopher Phillipsi retrospektiivset fotoesteetiliste manifestide krestomaatiat "Photography in the Modern Era" jpm.³⁷ Seda üllatavam on niisuguse valdkonna katseline comeback Jonathan Friday hiljutise monograafia "Aesthetics and Photography" (2002)³⁸ näol, kus küllalt komplekselt püütakse tänapäevaste teadmiste valguses taas analüüsida nii foto vahendit ennast, visuaalse tahu ning esteetilise tähenduse seoseid fotograafilise representatsiooniga, väljenduslikkuse mõistet antud meediumi piires jpm.³⁹

Kokkuvõtteks

Kuna kõigest eespool toodud uurimismetoditest üritan edaspidi põhjalikumalt juttu teha, siis toon lõpetuseks vaid ühe olulise seiga. Nimelt tundub seaduspärane, et fotograafia liigne populaarsus pidurdas lähiminekus selle akadeemilisel süvenenud uurimist – miks muidu ilmub praegu säärasel hulgal nii distsiplinaarseid kui interdistsiplinaarseid põhjalikke käsitlusi?

Et fotograafia puhul on tegemist vägagi keerulise uurimisobjektiga, mille funktsionaalsed aspektid "orbiteerivad" enamikku inimtegevustest, siis peaks distsiplinaarsete uurimisvaldkondade, -diskursuste ja -meetodite arvukus ja paralleelne eksistents olema vägagi loogiline. Samas pole aga ilmselt põhjust nõustuda üldisemate ontoloogiliste, fenomenoloogiliste, semiootiliste jne distsipliinide vaheliste vm integraalsete analüüsivõimaluste puudumisega ning sellest tuletatud väidetava võimatusega analüüsida fotograafiat kui tervikut. Pole nimelt sugugi välistatud, et just selles valdkonnas aitab määramatust segadusest, mida angloameerika cultural studies sugugi ei näi leevendavat, hoopis efektiivsemalt üle saada Lotmani kultuurisemiootika⁴⁰ koos oma tekstuaalsuse printsiibiga, mis seostab igasuguse teksti kultuuriga kolmes põhitähenduses: kommunikatiivses, mnemoonilises ja loomingulises.

Järgneb.

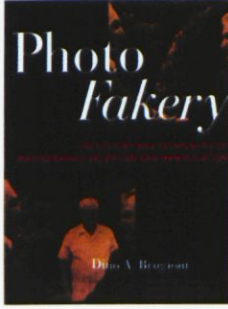
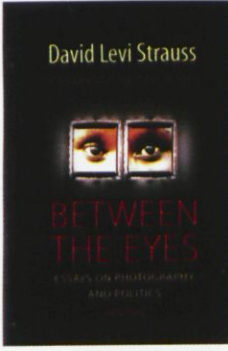
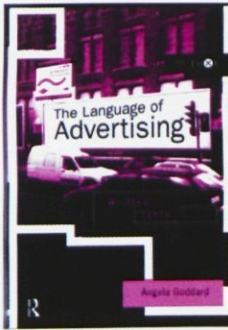
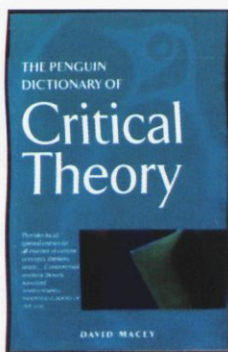
1 Selle taustal mõjub kohatu külatarkusena tervikliku/universaalse esteetika/kunstiteaduse naasmise doktriin, eriti aga selle seostamine klassitsistliku vm staatilise vaimusega. Ühiskonna dünaamilisus ja keskkete ideede püsivus on praegu veel ilmsem kui kunagi varem. P. L.

2 James Elkins kasutab siiski mõisteid "visual culture" ja "visual studies" eraldi, deriveerides neid vastavalt inglise Cultural Studies (alates 1950. aastatest) ja Ameerika Visual Culture ning Visual Studies lühiajalistest traditsioonidest. J. Elkins. Visual Culture: A Sceptical Introduction. Routledge, 2003, lk. 5.

3 Ibid.

4 Arnold Hauser. Social History of Art. I–IV. Routledge, London and New York, 1999; Janet Wolff. The Social Production of Art, New York, NYU Press, 1993, samuti: Aesthetics and Sociology of Art, Ann Arbor Paperbacks, 1993. Eesti keeles avaldatust haakub selle temaatikaga kõige enam rmt: Moissei Kagan. Kunsti sotsiaalseid funktsioone. Kunst, Tln., 1981.

- 5 Julia Kristeva. *The Desire in Language*. Columbia University Press, New York, 1980; Victor Burgin. *Photography, fantasy, function*, lk 177–216; Victor Burgin. *Looking at Photographs*. Rmt-s: V. Burgin, ed. *Thinking Photography*. McMillan, London, 1982, lk 142–153; Victor Burgin, Cora Caplan and James Donald, eds. *Formations of Fantasy*. Methuen, London and New York, 1986.
- 6 Thomas W. J. Mitchell. *Picture Theory*. University of Chicago Press, 1995; Mitchell Stephens. *The Rise of the Image, the fall of the Word*. Oxford University Press, 1988.
- 7 Elkins, *ibid*.
- 8 Vt: Fred Ritchin. *In our Own Image: the coming revolution in Photography*. Aperture, N.Y., 1990; Timothy Druckrey, ed. *Electronic Culture*. Aperture, New York, 1995; Martin Lister, ed. *Photographic Image in Digital Culture*. Routledge, London and New York, 1995; Sarah Kember. *Virtual Anxiety: Photography, new technology and Subjectivity*. Routledge, New York and London, 1998; Paul Wombell, ed. *Photovideo*. Rivers Oram Press, London, 1991; *Photography after Photography: Representation and Memory in the Digital Age*. G+B Arts, 1995 jpt fotograafia digitaliseerumist ja selle tagajärgi käsitlevad uurimused.
- 9 Näit Jonathan Crary. *Subjective vision and the Separation of the Senses*. Rmt-s: Jonathan Crary. *Techniques of the Observer*. MIT Press, 1993, lk 67–97.
- 10 Bill Jay. *Photographer as Aggressor: Essays on Documentary Photography*. Rmt-s: *Observations. The Friends of Photography*, 1984, lk 7–23. Vt ka: Juri Lotman. *Nõiajaht*. Hirnu semiootika. – *Sign System Studies*, nr 26, lk 61–82.
- 11 Jay, *ibid*.
- 12 Vt: Jelena Grigorjeva. *Emblematika: Struktuura i Pragmatika*. – *Dissertationes Semioticae Universitatis Tartuensis 2*, Tartu Ülikooli kirjastus, 2000; Edmund Husserl. *Noesis and Noema*. Rmt-s: *The Phenomenology Reader*. Ed. Dermot Moran and Timothy Mooney. Routledge, London and New York, 2002, lk 134–151.
- 13 Vt: Vilem Flusser. *Towards a Philosophy of Photography*. European Photography publishers, 1983; Vilem Flusser. *Ins Universum der technischen Bilder*. European Photography publishers, 1984.
- 14 Jewitt, Carey and Oyama, Rumiko. *Visual Meaning: A Social Semiotic Approach*. Rmt-s: *Handbook of Visual Analysis*. Ed. Theo van Leeuwen and Carey Jewitt. Sage, London, 2001, lk 134–157. *Modaalsusteooriate kohta*, vt: Gunther Kress and Theo van Leeuwen. *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. Routledge, London and New York, 1996.
- 15 Jewitt, Carey and Oyama, Rumiko, *ibid*.
- 16 Vt: Peeter Torop. *Totalnõi perevod*. Tartu, Tartu Ülikooli kirjastus, 1995.
- 17 Kress and Leeuwen, *ibid*.
- 18 Vt: Victor Burgin. *Something about Photography Theory*. Rmt-s: A. L. Rees and F. Borzello. *The New Art History*. London, Camden Press, 1986, lk 41–54.
- 19 Andre Bazin. *Fotokujutise ontoloogia*. – *Teater. Muusika. Kino*, 1997, nr 4.
- 20 Christian Metz. *Photography and Fetish*. Rmt-s: *Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Ed. Carol Squiers, Seattle, Bay Press, 1990, lk 155–164.
- 21 Philippe Dubois. *L'Acte Photographique*. Nathan/ Labor, Paris, 1983.
- 22 Roland Barthes. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Fontana Paperbacks, London, 1982.
- 23 Jean-Paul Sartre. *Imaginary*. Routledge, London and New York, 2004 (1940).
- 24 Laura Mulvey. *Visual and Other Pleasures*. Rmt-s: Laura Mulvey. *Visual and other pleasures*. MacMillan, London, 1989. Eestikeelsena on ilmunud peatükk “Visuaalne nauding ja narratiivne kino”, vt: *Adriadne Lõng*, 2003, nr 1/2, lk 192–200.
- 25 Anette Kuhn. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Verso, London, 1995/ 2002.
- 26 Pierre Bourdieu. *Photography – A Middle-Brow Art*. London, Polity Press, 1990. (Orig “Un Art Moyen”, 1965.)
- 27 John Tagg. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Palgrave/ MacMillan, London, 1988.
- 28 Umberto Eco. *Iconism and Hypoicon*. Ptk 6, rmt-s: *Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition*. Vintage, London, 2000, lk 337–393.
- 29 Brian Winston. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and /ts Legitimations*. BFI, London, 1993; Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001.
- Vt ka: John Corner. *The Art of the Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press, 1996 jpt.
- 30 Vt: John Collier Jr. and Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press, 1986.
- 31 Vt: Elizabeth Edwards. *Photography and Anthropology*. Yale



University Press, 1994. *Samuti: Photographs. Objects. Histories: On the Materiality of Images*. Eds Elizabeth Edwards and Janice Hart. Routledge, London, 2004.

32 Jay Ruby. *Picturing Culture*, The University of Chicago Press, 2000; Jay Ruby. *Secure the Shadow: Photography and Death in America*. MIT Press, 1995.

33 Marcus Banks. *Visual Methods in Social Research*. Sage, London, 2001.

34 *Image-based Research*. Ed. Jon Prosser. Routledge-Falmer, London, 1998.

35 Vt: Abigail Solomon-Godeau. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, institutions, and Practices*. University of Minnesota Press, 1991; Andy Grundberg. *The Crisis of the Real: Writings on Photography, 1974–1989*. Aperture, New York, 1990; *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Bay Press, Seattle, 1990; *The Contest of Meaning*. Ed Richard Bolton. MIT Press, 1989; David Summers. *Real Spaces*. Phaidon, New York, 2003 jpm.

Instituionaalset problemaatikat on huvitavalt vaadeldud allikas: Douglas Crimp. *The Photographic Activity of Postmodernism*. Rmt-s: Douglas Crimp. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 1995. Sellesse rubriiki kuulub ka enamik Allan Sekula uurimuslikke kirjutisi.

36 Vt: David Lévi-Strauss. *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*. Aperture, 2003; David Lévi-Strauss. *Between Dog and Wolf: Essays on Art and Politics*. Autonomedia, New York, 1999 jpt.

37 Aaron Scharf. *Art and Photography*. Penguin, New York, 1974; Andy Grundberg, Kathleen McCarthy. *Photography and Art – Interactions since 1945*. Abeville, New York, 1988; Floris M. Neusüss. *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie*, 1979; Alan Trachtenberg. *The Classic Essays on Photography*. Leete Island Books, 1980; Ed Christopher Phillips. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. Aperture, 1989 jpt.

38 Jonathan Friday. *Aesthetics and Photography*. University of Aberdeen/ Ashgate Publishers, 2002.

39 Kui “klassikaline” postmodernistlik kunstikäsitlus oli esteetika igasuguste avaldumisvormide suhtes üsna jäigalt eitav (vt: *The Anti-Aesthetic Essays on Post Modern Culture*. Ed Hal Foster. Bay Press, 1983), siis praegused uurimused pigem inkorporeerivad säärast vaatenurga inter- ja poliidistsiplinaarsesse käsitlusse. (Näit: *Theories of Art Today*. Ed Noel Carroll. University of Wisconsin Press, 2000 jt.) Silma torkab ka rohete heteroloogiliste krestomaatiade väl- jaandmine (näit: *Art and its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory*. Ed. Stephen D. Ross. State University of New York Press, 1994 jpt).

Ka “esteetikat” on püüdnud uuesti/ tänapäevast defineerida päris mitmed uurijad. Loomulikult tuleb selle väli uuesti määratleda, arvestades nii esteetilise sotsiaalset informeeritust, uute kunstiliikide teket jpm. (Vt näit: Peter Osborne. *From Aesthetic Point of View*. Routledge, London and New York, 2000.)

40 Olen sellise lotmanliku lähenemise võimalikkusele varemgi põgusalt viidanud. (Vt: Peeter Linnap. *Heteroloogiline “fotoversium” ja instituionaalne ruum*. Noorest fotopõlvkonnast IV. – *Sirp*, 11.10.2002; Peeter Linnap. *Distitsiplinaarne fotograafia ja interdistsiplinaarne kunstiparadiis*. – *Sirp*, 01.08.2003, nr. 26, 2003 jmt.)

E. A. Blumenfeldt, mees mitme näoga

Jüri Hain keskendub Blumenfeldti raamatukujundustele Eestis ja Lätis.

Eesti Kunstnikkude Ryhm. Kuraator Reet Mark. Tartu Kunstimuseum, 21.01.–20.03.2005. Kataloog.

Edmond Arnold Blumenfeldti (1903–1946) jälg eesti kunsti loos on püsinud põhiliselt kirjasõna toel. Maailmasõja lõpuks oli kujunenud erandlik olukord, et tema maaliteosed olid hävinud ja kadunud ning seis, kus kunstiteadlastel polnud kasutada ühtki (!) tema maali, püsis aastakümneid. Ja näiteks 1972. aastal Tartu Kunstimuseumis korraldatud ülevaatlilikul väljapanekul “Jaan Vahtra ja eesti kubism” oli Blumenfeldt esindatud vaid maalidest tehtud vanade mustvalgete fotodega. Mõningane muutus toimus alles 1980. aastatel: 1983. aastal omandati Eesti Kunstimuseumile “Baieri öö” (valminud 1923/24) ja kolm aastat hiljem “Tualett” (1933). Samas märgivad need teosed ka selle mitmekülgse ja varaküpse ande õlimaliga tegelemise algust ja lõppu. Loomulikult polnud “Öö Baieris” tema päris esimene maal, kuid oli kahekümneaastase noormehe teos, mis tõstis ta kunstikriitika vaatevälja mitte ainult Berliinis, kus töö maalitud, vaid ka Pariisis. Esitatuna 1924. aasta kevadel Pariisi Sõltumatute Salongis (Salon des Indépendants) koos juba Pariisis valminud “Eiffeli torniga”, leidis see esinemine tunnustavat vastukaja mitmes kunstiväljaandes, seejuures Rue du Vrai du Beau vaatleja René Prades määratles (siiski eeskätt “Eiffeli torni” alusel) tema loomingu kui “impressionistliku kubismi”.

“Tualett” on aga loodud juba ajal, mil õlimaali oli “Blumenfeldti loomingus asendamas akvarell ja kunstnik loobumas ka näitustel esinemisest: tema viimane õlimal vilksatas näitusel 1934. aastal ja järgmise aasta kevadnäitusel akvarellide eksponeerimine tähistabki lõppu. Kui “Öö Baieris” annab võimaluse näha seoseid saksa ekspressionismiga, siis “Tualett” võimaldab sedastada Blumenfeldti lähenemist *art déco*-le.

Õppinud Berliinis Albert Reimanni rajatud kunstikoolis Höhere Fachschule für Kunstgewerbe und Theaterdekoration ning liitunud seal uuendusmeelse kunstnikeorganisatsiooniga November-Gruppe (sai nimetuse Saksamaal monarhia kukutanud revolutsiooni järgi, mis toimus 1918. aasta novembris), suundus ta edasi Pariisi. Eestisse jõudis ta 1925. aastal ja esines sama aasta lõpul teisel eesti kunsti ülevaatenäitusel. Debüüt kodumaal õnnestus ja järgmisel aastal liitus kunstnik radikaalse, kubismi-konstruktivismi liipukirjaks tõstnud Eesti Kunstnikkude Ryhmaga. Almanahhis “Uue Kunsti Raamat” (1928), Ryhma identiteedikinnituse mõttes kõige silmapaistvamas trükises, tõusis ta enim reprodutseeritud autoriks. Samas jäi tema looming, niivõrra kui me seda täna suudame jälgi, rühmakaaslastega võrreldes pisut erinevaks. Erinevuste peapõhused peituvad ilmselt selles, mis põhjal toimus kunstnike liitumine uuendusmeelsemate kunstisuundumustega ja Ryhma põhilikmed jagunesid selles kaheks: Venemaal kunsti õppinud (Jaan Vahtra, Juhan Raudsepp, Eduard Ole, Felix Randel, Friedrich Hist), kes said äratust vene avangardist, ning Eestis alustanud-toiminud väheste süstemaatilise kunsthariidusega või sisuliselt autodidaktid (Märt Laarman, Arnold Akberg, Henrik Olvi, Aleksander Krims), kelle orientiirid täisnurkse kubismi ja purismi suunas pärinesid eeskätt

ajakirjast L'Esprit Nouveau. Üheksateistaastasena Berliini ja seejärel paari aasta möödudes Pariisi jõudnud Blumenfeldti inspireeris juba teisenenud kunst, milles avangardi õppetund oli transformeerunud dekoratiivsemaks, kergemaks, meelelist tundmust enam esitavaks.

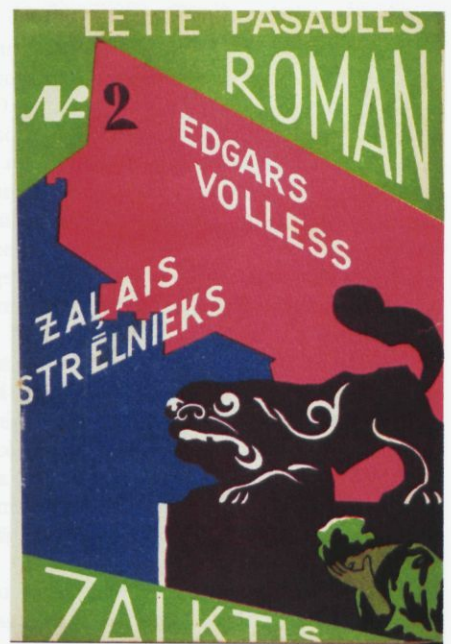
Ühes plaanis erines Blumenfeldt rühmakaaslastest aga täielikult, ja selleks oli suhtumine enda väljaspoole tahvelmaali jäävasse loomingusse. Eesti Kunstnikkude Ryhma organisatsioonilises tegevuses oli tahk, mis tänase pilguga asjadele vaadates naeruväärnenagi võib näida, kuid millega toona tegeldi tõsiselt ja ägedalt – nimelt liikmete hoidmine õigel, st konstruktivistlikul teel. “Realismi kalduvaid” rühmakaaslaste ähvardati väljaheitmisega, kuid ühel väga piiripealsel juhul tegid Juhan Raudsepp ja Blumenfeldt ettepaneku, et “patused” võiks siiski liikmeks jätta tingimusel, et nad sellistest kõrvalehüpetest loobuvad. Samas hoidsid kõik, välja arvatud Blumenfeldt, kogu loomingus, selle kõikides väljundites, ühtset stilistilist joont. Vabakunsti kasutatud loominguprintsiipidest peeti üldjoontes kindi ka rakenduslikes lahendustes. Nii lähtusid Jaan Vahtra ja Märt Laarman raamatukunstiga seotud töödes ning Henrik Olvi teatritekoratsioonides konstruktivistlikust põhialusest senikaua, kuni selles voolusängis liikus nende maali- ja vabagraafiline looming. Ja alles muudatustele vabaloomingus järgnes suunamuutus ka teistes loominguharudes.

Blumenfeldti puhul oli asi täiesti vastupidine: ta rakenduslik tegevus on taotluslikult mitmeplaaniline, stilistilisi võimalusi paralleelselt kasutav. Erinevused tema peaaegu ühel ajal valminud teostes võivad olla sedavõrd suured, et neid on vahel raske ühe kunstniku töödeks pidada.

Ajakirjakaanest maaliks

Tema tegevus raamatukujunduse alal, mis piirdus põhiliselt kaanelahendustega, algas 1926. aastal. Voldemar Tammani ja Juhan Aaviku koolidele mõeldud “Laste-laul II”, üks esimesi töid, jäi ainsaks teoseks, mis sai Blumenfeldtilt ka illustratiivse saate. Sisuillustratsioonide tegi ta sellele raamatule kaheksa: noodi-aabitsa selgituseks noodijoonestikul turnivad noodipoisid, keda näeme ka kaanel, ja illustratsioonid konkreetsete laulude juurde. Esimesed paistavad silma ühtse, selgejoonelise stiliseeringuga, teised on teostuslikult abitud. Kaanel kujutatud sametkuue ja kihilip-suga koolipoisid vaevalt et esindab tüüpilist Eesti 1920. aastate teise poole kolmanda-neljanda klassi õpilast, kellele lauluõpik oli mõeldud. Pigem on see kunstniku kajastus enda lapsepõlvest, ajast, mil Benjamin Krebsi tähevalamiskoja Peterburi osakonna direktori Johann Blumenfeldti ja Peterburi Aadlineidude Instituudi õpetaja prantslanna Marie Auguste (neiuna Dupont) poeg algkooliealine oli. Omas ajas kõige huvitavamaks kujunduselemendiks selles raamatus võib pidada eeslehte.

Samal 1926. aastal ilmus Blumenfeldti kaanekujundusega Henry Blani teos “Punane madu”, mille sisu iseloomustab päris hästi raamatu tiitellehele trükitud seletus: “See kirjeldus ei ole vaba kujutelmavili; ei, see on inimese pihtimine, kes enamlaste luurevalitsuse poolt oli saadetud organiseerima ühes riigis salaluure ja kihutustöö salabürood.” Teine raamat, teine lähenemine: kaanepildi



E. A. Blumenfeldt. Kaanekujundus Edgar Wallace'i ja Edward Phillips Oppenheimi kriminaalromaanidele. 1927.

E. A. Blumenfeldt. Cover design to detective novels in Latvian by Edgar Wallace and Edward Phillips Oppenheim. 1927.



E. A. Blumenfeldt. Kaks ajakirjakaane kujundust. 1927.

E. A. Blumenfeldt. Design of magazine cover, 1927. (*Raadio* in Estonia, *Jauna nedela* in Latvia.)

E. A. Blumenfeldt. *Le combiné noir*. Õli, I, 1928.

E. A. Blumenfeldt. *Le combiné noir*. 1928. Oil on canvas.

moodustab üsna gloobuslik maakera, mille ümber siugleb kurja silmavaatega punane madu. Usutavasti on Blumenfeldti töölaualt pärit ka 1926. aastal annetena ilmuma hakanud Aleksander Sipelga romaani "Kirgede orjad" siluetne kaanepilt. Oletust toetab teadmine, et vaatamata erinevale autorinimele on "Punane madu" ja "Kirgede orjad" ühe kirjamehe produktioon.

Üks Blumenfeldti huvitavama kaanekujundusega Eestis ilmunud teos on vene autori Vladimir Guštšiku jutukogu "Kristuse pagana". Kirjanik ise polnud sugugi kunstivõõras, ta oli tegelnud puust mänguasjade kujundamise ja reklaamiga. Tegemist oli Guštšiku esimese Eestis trükitud teosega, läbimurderaamatuga, millele järgnesid teised.

Kõik Blumenfeldti poolt raamatugraafikas tehtu on tänaseks täiesti unustatud, mille üheks põhjuseks on ka see, et seda tööd pakkusid kunstnikule kolmandajärgulised kirjastajad (büroo Ole, J. Themas jt), kes andsid välja marginaalsete kirjameeste produktiooni. Kunstnikul läks paremini Lätis, kus talle anti kujundada rahvusvaheliselt tuntud kirjanike teoseid. Seal valmisid Blumenfeldti kõige üllatavamad raamatukaaned, mis on siiani jäänud meil tundmatuks just seepärast, et on ilmunud naabermaal.

Kunstniku aktiivne tegevus Riias kestis kolm-neli aastat, mille jooksul ta jõudis teha raamatu- ja ajakirjakaasi, reklaamplakateid, pakendigraafikat, tööstusnäituste kujundusi, kabareeteatri dekoratsioone. Kõike seda paralleelselt sama laialdase tööga Eestis, lisaks veel maalimine. Riia kirjastusele Zalktis tegi Blumenfeldt kaanekujunduse kaheteistkümneme raamatutarja "Letie pasaules romani" ("Odav maailmaromaan") seiklus- ja kriminaalromaanile, mille autoriks tuntud kirjanikud: Edgar Wallace, Edward Phillips Oppeheim jt. Ta teeb rõhutatult "odava" ja "kollase" kujunduse: suuruses liialdatud ja lohakalt teostatud kiri, räiged värvid, kokkuvõttes nagu ekspressionismi groteskne pastišš. Blumenfeldt valmistas ka raamatutarja reklaamplakati, millel nägu varjata püüdev öela ilmega kurgategija seisab kollaste pilvelõhkujate taustal.

1927. aasta pakub hea näite ka peaaegu samaaegselt valminud, kuid stilistiliselt täiesti erinevatest ajakirjakaantest. Läti ajakirja Zeltene kaas sügisese Riia linnavaatetele on niivõrd tavaline ja sedavõrd konservatiivne, et sobiks paremini Esimese ilmasõja eelsesel aega. Eesti raadioasjanduse ajakirja Raadio 1927. aasta lihavõtte- numbri kujundus on eelmisega võrreldes diametraalselt vastandlik: reklaamilik, lõõv, ajastuomane. Ja läti ajakirja Jauna Nedela kaanetele tegi Blumenfeldt omas ajas ilmselt natuke frivoolsenagi tundunud "moodsa" pildi, millel näeme peegli ees kombinees naisterahvast, keda piidleb silindriga härrasmees. Viimasest annab vaatajale teada vaid siluetne vari. See kaanekujundus on huvitav tõend asjaolust, et Blumenfeldti jaoks ei pruukinud kunstiteose ideed sündida tegevuses "kõrge" vabakunstiga, vaid ta võis raamatugraafilisi leide vabalt üle kanda maalikunsti. Nii sündis lätlastele tehtud ajakirjakaane motiivist 1928. aastal kunstniku üks kuulsamaid maale "Le combiné noir". Siinjuures tuleb vahemärkusena mainida, et just sellise pealkirja nägi kunstnik maalile ette ning sellisena seda ka kasutati näitusekataloogides ning ajakirjanduses. Kuna kunstniku üheks kodukeeleks oli prantsuse keel (teine, muuseas, oli vene keel), siis vahel pani ta oma maalidele nimetused selles keeles. Vahel need jäidki prantsuskeelseteks (näiteks "St. Pierre de Génève" "Uue Kunsti Raamatus"), enamjaolt need aga tõlgiti ning see seletab ka variaablust tema teoste pealkirjades. Siinkirjutaja teab ka seda, et teost 1929. aastal Pariisis toimunud eesti kunsti näitusele saates korreeriti (ja mitte kunstniku enda poolt) teose pealkirja. Kui eelmisel, Helsingis korraldatud näitusel oli maal ülal esitatud pealkirja all, siis Pariisi kataloogis sai sellest "La combinaison noire". Tänapäeval võiks lähtuda nendes küsimustes eeskätt kunstniku tahtest.

Ajakirja kaanepildist sai maal väheste, kuid vägagi tähendusriikaste muutustega. Lineaarne, joonistuslik külj säilis peaaegu täielikult, otsustavaid muudatusi oli kolm: kombinee sai valge asemel

musta värvi, mehe vari taandus hämarusse, jäädes vähemärgatavaks (kadudes mustvalges reproduktioonis täiesti), interjöö, varem hele, valgustatud, mattub nüüd sumedasse poolvalgesse. Maali saatis silmapaistev edu, esmaesitusel 1928. aasta septembris Tallinnas toimunud Kujutava Kunsti Sihtkapitali kunstinäitusel (kus see oli kunstniku ainus eksponaat) äratas teos sedavõrd tähelepanu, et valiti 1929. aasta veebruaris Helsingis avatud eesti kunsti näitusele (ühes veel kolme teosega: "Öö Baieris", "Tallinn talvel" ja "Sadam", kahe viimase valmimisaasta on 1927), millele siis järgnes Pariis. Helsingiski ei jäänud maal märkamata, reproduktioon sellest avaldati soliidises kultuuriajakirjas Tulenkantajat.

Töö motiiv osutus kunstikule sedavõrd südamelähedaseks, et 1933. aastal valmis meile hästi tuntud "Tualett", mis on "Le combiné noir'i" õige pisut muudetud kompositsiooni ja art déco'likumaks stiliseeritud detailidega kordus.

Pariisi varjud

Nagu eelnevast nähtub, oli Blumenfeldt nii avatud eri kunstivõimalustele, et konkreetsete eeskujudega liiga otsene seostamine on tema puhul kahtlane. Rakendusgraafika osas on ta küll ise andnud vihje, tsiteerides paaris töös Lucian Bernhardi, kuid temast lähtudes astunud edasi, rikkalikuma ja mängulisema lahenduse suunas. Paistab siiski, et saksa mõjud taandusid Pariisi kunstiõhustikust saadud impulsside ees.

Siiski on üks prantsuse kunstnik, kelle teatud üldisemat mõju Blumenfeldti maaliloomingule võib ehk sedastada, vaatamata sellele, et meie teadmised Blumenfeldti värvikäsitlusest on enam kui napid. Niisuguseks kunstnikuks on André Lhote (1885–1962), kelle toonane tunnus ja tähendus pole võrreldavad selle üsna tagasihoidliku kohaga, mille tänane pilk möödunud on talle kunstiloos jätnud. Ta oli pikka aega vägagi populaarne, misjuures tema maali- ja graafikaloomingut toetas ning ajuti ka edestas kuulsus pedagoogina ning kunstist kirjutaja ja kõnelejana.

Erinevalt soomlastest, keda Lhote'i õpilaste seas oli üle paarikümne, on eesti kunstnike isiklikud sidemed temaga olnud vähesed. Õieti on ainult üks meie kunstnik, Kuno Veeber (1898–1929), kelle loomingu teisenemises on oluline osa Lhote'ilt saadud õpetuses. 1924.-1925. aasta vahetusest kuni 1926. aasta kevadeni kestnud otsene kontakt Lhote'iga andis sellele Pallase esimese lennu lõpetanule tõuke isikupärase laadi väljakujundamisel. Seejuures ületas side õpetajaga tavapärased piirid: sellest kõneleb asjaolu, et Veeber löikas puusse Lhote'i joonistusi (graafikat õppis ta Dimitrios Galanise juhendamisel) ning et Pariisis lahkumise järel olid nad jätkuvalt, meie kunstniku varajase surmani, sõbralikus kirjavahetuses. Eelõeldu ei tähenda Lhote'ilt sirgjoonelist mallivõtmist, nende tööd ei ole sarnased.

Teine eesti kunstnik, kes on samuti olnud Lhote'i õpilane, on Adamson-Eric (1902–1968), kelle puhul on õpetaja võimalikust mõjust rääkida raske. Tema monografist Leo Soonpää küll väidab seda olevat, jättes aga nimetamata mõju avaldumisvormid. Tõsi, Adamson-Eric ise hindas Lhote'i õpetust, teda kui pedagoogi, kuid aastail 1924–1927 õppis ta Pariisis kokku neljas kunstiõppeasutuses ja Leo Soonpää loetleb tema kuut tähtsamat õpetajat, kelle kõigiga jäid tema kokkupuuted üsna põgusaiks. On veel kolmaski meie kunstnik, kes olnud kirjas Lhote'i Akadeemia õpilaste nimistus, kuid Aleksander Vardi puhul seda eluloo fakti tavaliselt ei registreerita (nii puudub see ka "Eesti kunstnike ja arhitektide biograafilises leksikonis") ja seda küllaldase põhjusega: kunstnik ise pidas seda vaid formaalseks käiguks, mis oli vajalik kodumaisest sõjaväeteenistusest ajapikenduse saamiseks ning polnud seotud Lhote'i antava õpetusega, see jäi talle võõraks.

Napid isiklikud sidemed ei tähenda Lhote'i vähest tundmist ja hindamist sõjaeelses Eestis. Vastupidi, temast pidasid lugu nii pallaslased kui ka Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmed. Viimased mui-



Seotud kaheksandik-noodid.

Seotud kaheksandik-noodid: ♪ — laulda ühe silbiga.

Kõ - la - lö - - bus lau - lu - ke!

Tikk-takk.

(E. Enno) J. Aavik.

Parajasti.

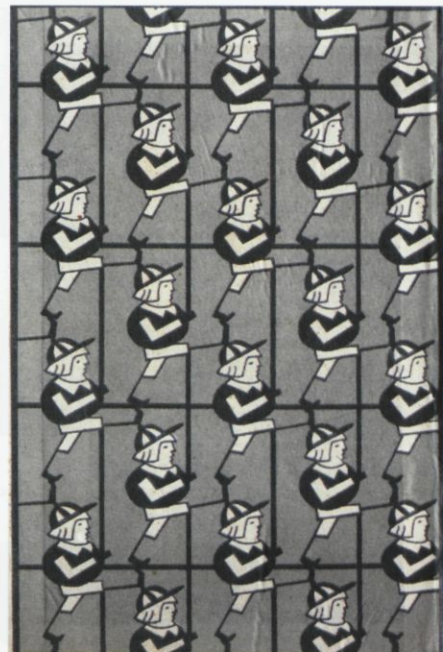
1-3. Tikk-takk!

tik - sub	kel.	Af - sil	ae - ga	vä - he;
kel - gu	le!	Säll on	as - jal	hoo - gu!
hüt - ab	kel.	Af - sil	ae - ga	vä - he;

1. K ja e, siis veel l, ei see pih-he lä - he!

2. K on ker-ge, ker-ge e, l loob lu-mes loo-gu!

3. K ja e, siis veel l, en - ne küll ei lä - he!



E. A. Blumenfeldt. Illustratsioonid õpikule “Laste-laul II”, 1926. Esikaane poiss kajastab kunstniku enda lapsepõlve aegset aadlikultuuri. Illustratsioon lk 25 on vanaaegne ja amatöörlilik, raamatu eesleht aga uudne ja konstruktivistlik.

E. A. Blumenfeldt. Illustrations to the textbook “Children's song II”, 1926. The boy on the front cover presents the gentry culture of the period of childhood of the artist. The illustration on page 25 is outmoded and amateurish, the title page of the book is innovative and constructivist.

dugi kubismist lähtumise, esimesed koloristlike väärtuste elamusliku tundetooni tõttu. Näiteks kui Kristjan Teder kirjutab ülevaate “Sygisesilt Pariisi kunstinäitusilt” (Taie 1928, nr 1), siis ei unusta ta esile tõstmast Lhote'i “...rahulist akti ja kubistlikke lilli”. Viimases määratluses võiks sõna kubism ka jutumärkidesse panna, nii kaugele oli Lhote läinud selle kunstivoolu ortodokssest käsitlusest dekoraatiivsemas, ilutsevamas, *art-déco*likumas suunas. Voldemar Vaga pidas “Üldises kunstiajaloo” Lhote'i reproduktsiooni vääriliseks, kolmanda kubistina Pablo Picasso ja Georges Braque'i järel. Seejuures ta märgib, et Braque esindab kubismi mõõdukalt suunda, Lhote oletavat aga veel mõõdukam. Edasi on tal ütelda järgmist: “Lhote püüdis luua tundeüllast kubismi, mis täielikult ei lahku reaalsuse pinnalt.”

Viimane osundus kehtib ju ka Blumenfeldti loomingu kohta: kubistlik-konstruktivistlikud taotlused realiseeruvad äratuntavalt esitatud reaalse motiivide kaudu: Eiffeli torn, Jumalaema kirik Pariisis, Tallinn Olevistega, kusjuures vähemalt “Tualett” tõendab meile ka tundeelamusliku poole rõhutamisest. Kas sellest on küllalt, et uskuda Lhote'i mõningast mõju Blumenfeldtile? Ei, kindlasti mitte, kuid koos järgneva võib-olla küll. Kui vaadata näiteks säilinud fotot Blumenfeldti 1932. aastal Eesti Kunstnikkude Ryhma kunstinäitusel eksponeeritud maalist “Sügislilled”, siis selles valitsev stilisatsioon on väga lähedane Kristjan Tederi poolt mainitud Lhote'i “kubistlike lilled” omaga.

Veelgi olulisemaks seostavaks lülits võib osutada aga esmapilgul tühine detail. Nimelt kasutab Blumenfeldt mitmes töös, täpsemalt “Tualetis” kõigi selle eellastega ning maalil “Notre Dame'i kirik Pariisis” (valminud 1924, pealkiri Eesti Kunstimuuseumi Kataloogi 1928 järgi) inimsilueti motiivi. See on märk kunstniku enda kohalolust, tema alter ego, mis annab teosele narratiivse mõõtme. Sellise võimaluse kasutamise krestomaatilise näite andis aga Lhote oma 1918. aastal valminud tööga “Maal ja modell” (tuntud ka teiste pealkirjade all, näiteks “Kunstnik ateljees”). Blumenfeldtile oli see teos hästi tuttav, niisamuti nagu ka kõigile teistele Eesti Kunstnikkude Ryhma põhiliikmeile. Nimelt on Lhote'i töö reprodutseeritud trükises, mis oli osale rühmlastest käsiraamatuks liikumi-

sest “täisnurkse kubismi” juurest purismi suunas. Selleks teoseks oli Amédée Ozenfant'i ja Édouard Jeanneret'i 1925. aastal ilmunud “La Peinture Moderne”, pilk läbi kunstiloo kubismini ja viimase kaudu purismini.

Blumenfeldtile jäi purism võõraks. Ajal, mil Märt Laarman postuleeris, et: “Kui impressionism ja talle järgnend futurism olid olemuselt lyriilis-naiselikud, siis kubismi kaudu konstruktivismi jõudnud kunst on saand uuesti tagasi oma mehelik-eevilise aluse. Kunstnik surub oma eneseavalduse raudseisse reegleisse ja nende kaudu ühineb kollektiiviga”, otsis Blumenfeldti lüüriline mina eneseväljendust konstruktivismi teisesuunalises arenduses, Lhote'i näidatud teel.

Mis puutub aga Ozenfant'i ja Jeanneret'i (Le Corbusier) eelnevat teosesse, siis see ilmus ajakirja L'Esprit Nouveau raamatuarja ning samas sarjas avaldatud Le Corbusier' “L'Art décoratif d'aujourd' hui ja Almanach d'architecture moderne” olid samuti Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmete vaimuilma kujundajaiks. On väidetud, et selleks oli eelkõige ajakiri ise, kuid olgu toodud siinkohal väike lisaväide: ajakiri hakkas ilmuma 1920. aastal ning vähemalt esimesel aastal oli ajakirja levik Eestini üsna kaheldav. Raamatuis esitati aga ka ajakirjas varem ilmunud kirjutisi, mis mõnel puhul (näiteks Le Corbusier) olid ilmunud anonüümsena ning said raamatuversioonis nimelise autorsuse.

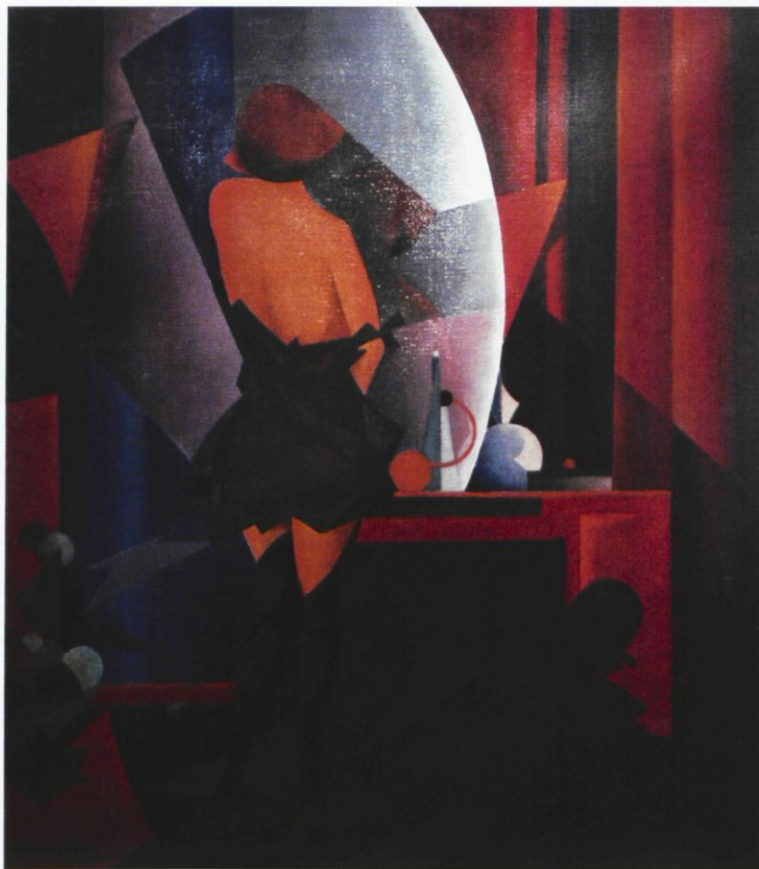
Hiljuti Tartu Kunstimuuseumi eestvõttel toimunud Eesti Kunstnikkude Ryhma näitus meenutas järjekordselt selle erilise kunstnikeorganisatsiooni avangardset osa eesti 1920. aastate ja 1930. aastate alguse kunstis. Kiiduväärselt pühendati tähelepanu ka selle liikumise vaimsetele lätetele, pöörates peatähelepanu vene avangardilt tulnud impulssidele, mida kajastas Holger Rajavee ülevaates “Eesti Kunstnikkude Ryhm ja vene avangard. Puuted”. Sellel taustal võiks olla kohane viide ka läänepoolsetele kokkupuutepunktile. Olgu sedakorda siis seni üsna ähmaselt väljajoonistunud kunstnikunäoga Edmond Arnold Blumenfeldti näitel.



André Lhote. Maal ja modell. Õli, l., 1918.
André Lhote. Painting and the model. 1918. Oil on canvas.



E. A. Blumenfeldt. Illustratsioon.
E. A. Blumenfeldt. Illustration.



E. A. Blumenfeldt. Tualett. Õli, l., 1933.
E. A. Blumenfeldt. Dress. 1933. Oil on canvas.

Man with several faces – E. A. Blumenfeldt

Jüri Hain

In his article, Jüri Hain writes about a relatively little known artist Edmond Arnold Blumenfeldt (1903–1946), whose paintings have mostly perished or lost, but whose work has been preserved, to a wider degree in the form of cover illumination and design of books published in Estonia and Latvia. A member of radical cubist–constructivist Estonian Artists' Group, Blumenfeldt allowed himself the stylistic freedoms in book designs (doing them since 1926), which the other members of the Group would have scorned. Concerning him, it is sometimes hard to recognise that the illustrations come from the same artist.

The book graphics of Blumenfeldt has by now been forgotten – one of the reasons being that such work was offered to him by third-rate publishers (office Ole, J. Themas and others), who released the work of marginal authors. He fared better in Latvia, where he was commissioned to do the design of internationally

renowned writers, and it was there that the most surprising covers by Blumenfeldt were produced. The active work of Blumenfeldt in Riga prolonged three-four years. For the Riga publishers Zalktis, Blumenfeldt did the cover design for twelve adventure and detective novels of the book series *Letie pasaules romani* (Cheap world novel), authored by Edgar Wallace, Edward Phillips Oppenheim and others.

The motif of the magazine *Jauna Nedela* cover made to the Latvians gave birth in 1928 to one of the best-known paintings of the artist "Le combiné noir". (Because one of the languages spoken at the artist's home was French (the other being Russian, by the way), he sometimes put the names to his paintings in French.) As compared to the cover picture of the magazine, the painting has few, however singular stylistic changes. The dominant idea of the work turned out so dear to the artist's heart that in 1933 he did the painting well known to us under the name "Dress" (the work acquired by Estonian Art Museum in 1980s).

Fernand Léger Tallinnas

Jüri Hain rekonstrueerib ühe 1937. aasta detsembripäeva.



1937. aasta novembris-detsembris toimus Helsingi galeriis Artek Fernand Léger' ja Alexander Calderi ühisnäitus. Seoses näitusega külastas Léger Soomet, kuhu saabus laevaga Antverpenist, ja viibis seal üle kolme nädala. Näitus oli lahti lühemat aega, kaks nädalat, ja lõppes 12. detsembril, kuid Léger jäi veel nädalaks Helsingisse, oodates vastust Nõukogude Liidu viisa taotlusele. Viimast ta ei jõudnudki ära oodata: äraütlevat otsust küll ei tehtud, kuid viisat siiski ei antud. Vasakpoolsete vaadetega, venesõbralikule Léger'le näis see arusaamatusena. Tegelikult oli asi selles, et prantsuse kirjanik (ja tulevane Nobeli kirjanduspreemia laureaat) André Gide oli pärast NSV Liidus viibimist 1936. aastal välja andnud raamatu "Retour de l'U.S.S.R." ("Tagasipöördumine NSVL-st") ja järgmisel, seega Léger' Soomes viibimise aastal veel jälle "Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S." (tõlgitud kui "Järeloomõtted minu tagasipöördumisele NSVL-st"), mis peegeldasid tema illusioonide kadumist selle "maailma parima riigi" suhtes. Nõukogude võim püüdis oma teisi prantsuse sõpru seesuguse pahanduse eest kaitsta ning seepärast Léger viisat ei saanudki. Kunstnik oli selles pettunud, kuid midu rahul Soomega, kus tema endine õpilane, kunstimetseeniks tõusnud Maire Gullichsen ja sõber Alvar Aalto olid teinud kõik, et ta tunneks end külmal ja pi-medal põhjamaal hästi.

Järgnevas on aga kunstniku biograafid võrdlemisi üksmeelsed, ja nimelt selles, et Soomest sõitis ta otsejoones Prantsusmaale. Ükski olulisematest talle pühendatud teostest ei näita ega jäta võimalust, et ta oleks peatunud Tallinnas. Vaid soomlased on märkinud, et tema tagasitee erines tulekust nii marsruudi kui sõiduvahendi osas ja et see toimus rongiga Tallinna, Riia ja Berliini kaudu.

Léger kohtub Laarmani, Raudsepa ja Olviga

Tallinnas tehtud peatuse kohta on andmed väga napid, kuid näitavad kindlalt, et Léger ööbis siin, kohtus kunstnikega, nimelt Eesti Kunstnikkude Ryhma liikmetega, ning käis teatris. Siinkirjutaja on vestelnud kolme Tallinnas Léger'ga kohtunud kunstniku, Märt Laarmani, Juhan Raudsepa ja Henrik Olviga, kelle meenutustele järgnevalt toetutakse.

Kohtumine toimus Kultase kohvikus, kuhu sisenedes olevat Léger pärinud, kas siinsetel kunstnikel on kombeks kohvikus istuda, mispeale ta juhatahi Juhan Raudsepa lauda. Viimane reageeris ootamatu külalise ilmumisele niiviisi, et palus ühel tatta-

val noormehel joosta Märt Laarmani juurde (kes elas suhteliselt lähedal, Tatari tänav 21b), et too kohale kutsuda. Enne Laarmani kohalejõudmist sisenes kohvikusse Olvi, kes ühines laudkonnaga. Hetkeks olevat nende lauas peatunud veel mõned inimesed, kuid Laarmani saabumisega, kes oskas nimetatud kunstnikest kõige paremaini prantsuse keelt, vestlust elavnes ja kujunes sihipärasemaks.

Meie kunstnikud püüdsid näidata, et nad on tuttavad Léger' loominguga, mis oli tõesti nii, sest tegemist oli ju Eesti Kunstnikkude Ryhma kuuluvate meestega. Samas oli Ryhma kubistlik-konstruktivistlik ilme 1937. aastaks hajunud, Léger' eeskuju andev tähendus neile ja looming, mida nad hästi tundsid, oli aga seotud viimase kubistliku etapiga ja tema seotusega grupiga L'Esprit Nouveau. Veelgi enam, nad teadsid teda ka kunstist kirjutajana, näiteks Laarmani kodu riivil oli kunstiajakirja Cahiers d'Art number, kus Léger, kirjutades abstraktselt kunstist, võrdles viimast õrna konstruksiooniga, mis on tõusnud keset ümbritsevat kaost. Kindlasti ei teadnud eestlased kunstnikud muudatus-test Léger' viimaste aastate loomingus ning tema edust USA-s, mis oli sinnamaani tippe-nud 1935. aasta isikunäitusega New Yorgi moodsa kunsti muuseumis. Võib-olla mõjutas Léger'd äratundmine, et teda hinnatakse kaugemasse minevikku jäänud tegevuse põhjal, kui ta eestlaste jutu peale vaid heatahtlikult noogutas, arutlustesse laskumata.

Meie kunstnikud püüdsid külalisele anda ka esmast informatsiooni eesti kunsti ja kunstielu kohta, mainides ühtlasi, et kunstnike elu pole kerge, millele Léger vastas "lohu-tava" tõdemusega, et see on raske igal pool. Ühesõnaga, kellelegi meenutajatest polnud jäänud mällu midagi erilist, eriti iseloomuliku või üllatavat. Välja arvatud üks kõneaine, nimelt teatrikülastus.

Léger teatas, et oli eelmisel õhtul käinud Töölisteatri "Kolmekrossi ooperit" vaatamas. Ta ei seletanud valiku põhjust, märkides küll seda, et mis viga võõrkeelses teatris käia, kui tükk tuttav.

Léger Töölisteatri

Enesestmõistetavalt äratas see teade laudkonna erilise huvi. Tegemist oli samal sügisel esietendunud suurlavastusega, mis tegi tõelist võidukäiku, tõustes lõpuks teatrihooajal 1937/38 Töölisteatri üheks mängitumaks ning külastatavamaks etenduseks: 30 mängukorda, 12 823 vaatajat.

Bertolt Brechti Kurt Weilli muusika-lugu, mille lavaedu oli alanud 1928. aas-

ta sügisel Berliinis, oli eesti lavale jõudnud ka varem, saavutamata küll sellist edu kui Töölisteatri. Viimases oli lavastus eelmistega võrreldes mastaapsem: 10 lavapilti, ka-valehe järgi 42 (!) nimelist tegelast, arenda-tud tantsustseenid, milles tegutsesid peatege-laste *alter ego*'d. Teatri kunstiliste ja tehnilis-ruumiliste võimaluste piiril seisva vaatemän-gu töid publiku ette lavastaja Priit Põldroos, kunstnik Herbert Tamm, muusikajuht Linda Saul ja tantsuseadja Helmi Tohvelman. Lisada tasub sedagi, et näidendi tõlge oli Artur Adsonilt ja Kurt Weilli muusika oli seadnud/orkestreerinud teatril Eduard Tubin. Peaosalist Machathit (Mackie't) kehas-tas Oskar Põlla, kerjuse kamba ninameest Peachumi Johannes Romot, viimase abikaasa-t Lis Lindau ja nende tütar Helle Raa, poliitseiuilemat Browni Aleksander Teetsov. Näiteaseltskond oli muidugi parim, mida Töölisteatri toona välja panna oli, kuid mõ-ned aastad varem oli Estonias peaosalist mänginud Ants Lauter, eeldatud menu saa-vutamata. Töölisteatri edu üheks põhjuseks oli aga kindlasti asjaolu, et teoste ühiskon-nakriitilisus tundus 1930. aastate teise poo-le Eestis aktuaalsemana kui kümnendi algul. Kui Oskar Kurmiste kirjutas, et "Kolmekrossi ooper" on kõverpeeglipilt kogu meie praegu-sest ühiskonnast, selles leidub kogu ta näilise jantlikkuse taga otsatult palju nukrust, ahas-tavat sihitust ja asjatut väljapääsu otsimist, painajalikkust ajajärgu rõhumist ...", siis oli selles pateetikas küll omajagu poeetilist liäl-dust, kuid samas tunnistas see repertuaariva-liku ajakohast täppiminekut.

Mis aga oletatavasti ajendas Léger'd kü-lastama seda etendust? Esiteks kindlasti teat-rihuvi üldse, mis tema puhul väljendus eriti selgelt kiindumuses tantsueteatrisse. Tantsust algas ka tema enda küll punktiirne, kuid sa-mas väga edukas tegevus teatrikunstniku-na. Pariisis tegutsenud ja kogu Euroopas me-nukaid etendusi andnud Rootsi trupi Ballets Suédois etenduste "Skating Rink" ("Liuvälj") ja "La Création du monde" ("Maailma loo-mine") kostüümide ja lavakujunduse tege-misega aastail 1922–1923 sai see alguse ning oli aasta enne külaskäiku Soome jõud-nud väärilise järjeni Serge Lifari balletila-vastuse "David Triphant" ("Võitja Taavet") näol, mille muusikaline pool põhines Claude Debussy ja Modest Mussorgski heliloomin-gul Vittorio Rieti seades.

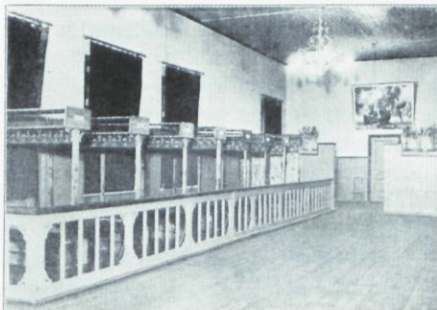
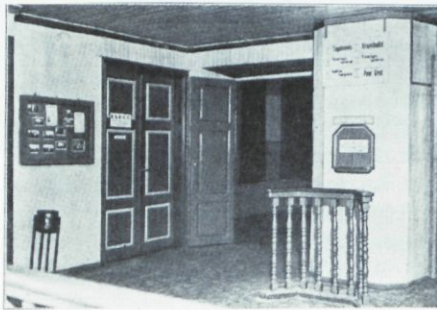
Léger'l oli ka unistuslik kava, ideaalteat-ri plaan, mis pidi olema määratud masside-le, etendatama staadionidel või hiigelhalli-des ning siduma endas muusika, laulu, sõ-

nalise osa, sportliku liikumise, valgusmängu ja tõstma näitlejate individuaalse dramaatika impersonaalsemaks, universaalsemaks, ühtaegu tõsiseks ja rahvalike-karnevalilike sugemetega vaatamänguks.

Léger' enda kreedo liikumisest kunstis oli saanud aga tegeliku visuaalse vormi 1924. aastal valminud autorifilmis (mille tehnilist poolt aitas seada ameeriklane Dudley Murphy) "Le Ballet mécanique" ("Mehaaniline ballett"). Filmiajaloo on vähe nii lühikesi teoseid (11 minutit), millest nii palju kirjutatud ning mida sedavõrd mitmeti iseloomustatud, nimetades tulemust dadaistlikuks, sürrealistlikuks, abstraktseks jne. Tänapäevaks võime tõdeda lühidalt, et tegemist on kineetilise kunsti ühe tüviteosega.

Usutavasti ajendas Léger'd külastama teatrit just film, sest Georg Wilhelm Pabsti 1931. aastal valminud ekraaniteos oli talle hästi tuttav ning Brechti ühiskonnakriitilises südamelähedane. Muuseas, filmi prantsuse versioon oli verbaalselt pisut "pehmem" kui saksa (ja sellele vastav ingliskeelne) variant ning ka natuke lühem. Léger' huvi selle filmi vastu tõstis ka asjaolu, et juba filmimistöö alguses tekkis tõsine lahkeli Brechti-Weilli ja režissööri vahel. Esimesed tahtsid koguni töö katkestada ja enda autorsuse keelata, kuna filmis moonutati nende mõtteid ja ideid (vähemalt nende endi arvates). Lõpuks nad küll leppisid, kuid klausliga, et kirjanikule ja heliloojale jääb õigus filmi samanimelisele uusversioonile. Sellist laadi konfliktid polnud võõrad Léger'le, seda nii kino kui teatri alal, ja sellest ka huvi. Viimase seda laadi vastasseisudest oli ta elanud üle vaid paar aastat enne Tallinna jõudmist, sesoses režissöör William Cameron Menziesi ja produtsent Alexander Korda filmiga "Things to Come". See tulevikuvisiooni esitav, aastaid 1940–2036 haaraline teos, mille aluseks Herbert Georg Wellsi romaan, pakkus režissööri poolt kunstnikuks kutsutud Léger'le võimaluse oma annet mastaapselt rakendada. Mõjukale produtsendile ei olnud tema suurejoonelised ideed vastuvõetavad ja peagi kunstnik tundis, et teda nagu pole tarviski. Pärast tema sirgeselgset lahkumist Londonist sai tema asemel 1936. aastal valminud filmi kunstnikuks produtsendi vend Vincent Korda. Kes arvab, et rehepaplus filmiasjanduses on eestlaste monopol, võib eelnevat lugedes küll pettuda...

On aga veel üks detail, mis võis Léger' tähelepanu äratada, nimelt asjaolu, et lavatüki autorina oli Tallinnas esikohale tõstetud John Gay (1685–1732) nimi. Tsiteerides kavalehe järgi: "John Gay lugu lauludega 3 vaatuses 10 pildis, ümber töötanud Bert Brecht." Iseenesest mõistetavalt oli Léger'le John Gay ja tema 1728. aastal esietendunud



Sellisena nägi Fernand Léger Töölisteatri eesruumi ja kassat ning riidehoiu. Pildid teosest "Töölisteatri 10 aastat", 1936.

This is how Fernand Léger saw the entrance hall of the Workers' Theatre, the box office and the cloakroom. Pictures from the work "Workers' Theatre 10", 1936.

nud "The Beggars Opera", mis Brechtile otseks lähteallikaks, paremini tuntud teatritud kui enamikule Töölisteatri publikust. Kui mitte muus suhtes, siis vähemalt seoses

kunstiajaloo (viimast tundis Léger hästi) oli ta teadlik nii teose olemasolust, tähtsusest kui eelkõige sellest, et William Hogarth oli maalinud talle satiirilise "vaesteooperi" ainel ühe kuues variatsioonis kompositsiooni, millest õieti algabki selle kuulsu kunstniku tegevus õlimaali alal.

Coda

Kohvikukaaslaste elava küsimustetulva tulemuseks oli Léger' antud hinnang, et etendus oli elav, oli sobivat liikumist ja hoogu. Külalise heakskiitva arvamuse toel läksid võõrustajad aga julgeks ja sõandasid küsida, kas nii tore esitus võiks ka Pariisis tähelepanu pälvida.

Pärast lühikest järelemõtlemit ütelnud Léger, et see oleks võimalik, kuid ainult ühel ja paraku teostamatul eeldusel – kui Pariisi saaks viia etenduse kogu olustikuga: teatrimaja, interjööri ning... aroomidega. See puändikas väljautlemine tõi innustunud eesti kunstnikud igapäevase realiteedi juurde tagasi: Töölisteatri maja oli vana ja väike, sisustus iganenud ning kulunud ja väljakäigu asukohast andis tõesti kõigepealt märku lõhnad. Léger' julgustav naeratus andis siiski mõista, et kokkuvõttes on ta Eestis nähtuga rahul.

Fernand Léger' hetkevisiit Tallinna ei jätnud nähtavat jälge siinsesse kunstielu. Tema siinviibimise fakt on aga kindlasti mainimisväärne seetõttu, et tegemist on ühe kõige kuulsama kunstnikuga, kes iial Eestit külastanud.

Fernand Léger in Tallinn

Jüri Hain reconstructs one day in
December, 1937.

In November-December 1937 the Gallery Artek in Helsinki witnessed the joint exhibition of Fernand Léger and Alexander Calder. With that exhibition Léger visited Finland, where he arrived by ship from Antwerp, and stayed over three weeks. The exhibition was open for a shorter time, for two weeks, it ended on 12 December, but Léger stayed for one more week in Helsinki, waiting for an answer to his visa application to the Soviet Union. He ended up never getting the latter. The visa was not expressly denied, but it was still withheld. The Russophile and leftist Léger viewed the incident as a misunderstanding. As a matter of fact, however the French author (and later laureate of the Nobel literary prize) André Gide had issued a book, after a sojourn in the Soviet Union in 1936, entitled *Retour de l'U.S.S.R.* (Return from the USSR) and the next year, just as Léger stayed in Finland, the sequel, continuing the course of narrative begun in the preceding book *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.* (Afterthoughts on my return from the SU). They testified to the loss of his illusions with respect to the “best country in the world”. The Soviet power attempted to shield its other French friends from such “loss of faith” and therefore Léger was not granted a visa. The artist was chagrined, but otherwise he was well content with Finland, where his former student, having made it to the position of patron of arts Maire Gullichsen and his friend Alvar Aalto had done all to make him feel comfortable in that cold and murky northern country.

In the following all biographers of the artist are rather unanimous in that from Finland he headed directly for France. No significant works dedicated to him give an indication or concede that he stopped in Tallinn. It is only the Finns that have noted that his path of departure differed from arrival regarding route and vehicle, and it happened by train via Tallinn, Riga and Berlin.

The information concerning his stopover in Tallinn is scarce, but they show unambiguously that Léger stayed here overnight, met with artists, namely with members of the Estonian Artists Group, and visited the theatre. The author of this essay has talked to three artists who met Léger in Tallinn, Märt Laarman, Juhan Raudsep and Henrik Olvi, whose reminiscences are the basis of this recount. The meeting took place in the Kultas café. When entering the café, Léger allegedly

inquired whether the local artists entertained the custom of sitting in cafés, whereupon he was led to Juhan Raudsepp's table. The latter reacted to the appearance of an unexpected guest by asking a young man he knew to go at the double to Märt Laarman (who lived relatively near, in Tatari Street 21b), in order to invite him to the place. Before Laarman arrived, Olvi entered the café and joined the company. When Laarman, the best French speaker among the said artists arrived, the conversation geared up and became more oriented.

Our artists were eager to show that they were familiar with the work of Léger, which was true, because those were men belonging to the Estonian Artists Group. However the cubistic-constructivist image of the Group had evaporated by 1937, and the model-of-excellence influence of Léger for them was related to the latter's cubistic stage and the group *l'Esprit Nouveau*. They also knew him as an author writing on art, for instance on the shelf at Laarman's home there was an issue of the art magazine *Cahiers d'Art*, where Léger wrote about abstract art. The Estonian artists did not know, for sure about the changes in the work of Léger during later years and about his success in the USA, which had already peaked at a personal exhibition held in 1935 in the New York Museum of Modern Art.

Our artists attempted to provide the guest with introductory information about Estonian art and art life, mentioning by the way that the life of an artist was not easy, to which Léger retorted with “consolation” that it was hard everywhere. In a word, none of them had anything peculiar, which stuck in their memory. Except for one topic, namely the visit to the theatre.

Léger said that last night he had been to the Workers' Theatre to watch the *Three Penny Opera*. He did not elaborate that it was no problem to go to a foreign language theatre, when the piece was familiar.

As a matter of fact, it was a grand staging with the first night that same autumn, creating an uproar of delight, becoming by the end of theatre season 1937/38 in the Workers' Theatre one of the most played and visited performances: 30 performances, 12 823 spectators.

The story by Bertolt Brecht with Kurt Weill's music, whose stage success started in autumn 1928 in Berlin, had also arrived on the Estonian stage earlier, however not achieving the same kind of success as in the Workers' Theatre. The last staging was of larger scale than the earlier ones. The spectacle stretching the artistic and technical-spatial capacity of the theatre to breaking point was brought to the audience by producer Priit Põldroos, artist Herbert

Tamm, musical director Linda Saul and choreographer Helmi Tohvelman. The translation of the text was by Artur Adson and Kurt Weill's music was set for the theatre by Eduard Tubin. The cast was the best the Workers' Theatre could muster at that time. One of the causes of success of the Workers' Theatre was surely the circumstance that the social-critical stance of the work was considered more topical in Estonia in the second half of the 1930s than at the beginning of the decade.

What seemed to prompt Léger to visit that performance? In the first place, the interest in theatre in general, which in his case was manifested, particularly clearly, by his attraction to dance theatre. Dance was also where his own, though sporadic, but very successful activity as a theatre artist started. Léger cherished a dream programme, a plan of an ideal theatre, which was supposed to be meant for the masses, to be performed in stadiums or gigantic halls, linking music, song, speech, sports movement, play of light and to elevate the individualist dramatics of the actors to a more impersonal and universal spectacle, serious while possessing popular-carnival qualities. Léger's credo about movement in art had actually obtained a visual form in his film completed in 1924 (the technical part of which was helped by an American Dudley Murphy) *Le Ballet mécanique* (Mechanical ballet).

The result of the flood of questions of the table partners in the café was the opinion given by Léger, that the performance had been vivacious, there had been suitable movement and impetus. This positive opinion made the hosts bold enough to ask whether such a splendid spectacle could attract attention in Paris. Having pondered a little Léger is reported to have said that it might be possible, but under one condition only, unfeasible unfortunately – if the performance with the whole ambience could be transported to Paris: the theatre house, interior and ... the aromas. Such a pointé retort brought the Estonian artists, meanwhile carried away, back to earth: the house of the Workers' Theatre was old and small, the furnishings were outdated and worn and the water closet really emanated odours. Léger's encouraging smile intimated though, that he was pleased with what he had seen in Estonia.

Fernand Léger's fleeting visit to Tallinn did not leave a visible trace in the local artistic life. The fact of his staying here however is worthy of note.

Oksjonipeegel

Pekka Erelt annab ülevaate 2005. aasta kahest esimesest kevadoksjonist.

Aprillis korraldasid oksjoni kaks vana tegijat, Haus ja Vaal. Vaala jaoks oli see enampakkumine ka pidulik sündmus, sest galerii tähistas kevadel oma 15. sünnipäeva. Kuidas hinnata meie "oksjonimajade" valikut? Arvan, et müügi mõttes sobilike taieste leidmine on järjest keerulisem ning seda on tunda nii Hausi kui ka Vaala puhul.

Hausi galerii, 21. aprill 2005

Eerik Haamer on kunstnik, kelle maale vaatad imetlusega. Hausi oksjonil oli kaks tema nii laadilt kui teemalt täiesti erinevat tööd. Portugalis Nazarés maalitud hoogne "Nazaré rannal" (1959-60) müüdi alghinnaga 135 000 krooni. Teine Haameri maal, eepiline "Eepos" (1955, pealkiri on tinglik) osteti samuti alghinna 220 000 krooni eest. Olgu lisatud, et sel tööol on teada ka paariline samast ajast, Rootsis asuv "Alati valmis".

Peet Areni varaseid maale liigub väga harva, mistõttu tema "Maastik" (1927) äratas oodatult elavat huvi. Värvirõõmsa Lõuna-Eesti vaate hind tõusis 213 000 kroonini (alghind 127 000). Ligi kaks korda tõusis ka Ants Laikmaa pastell "Võrgumaja" (1913-15), mis müüdi 119 000 krooni eest (alghind 65 000).

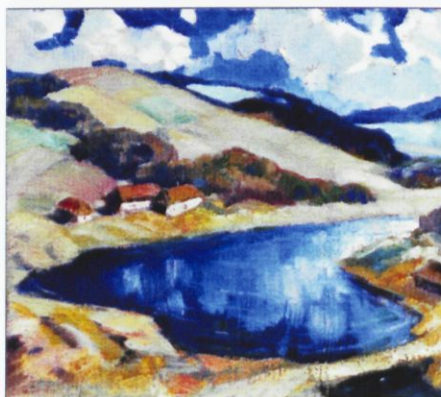
Head klassikat oli muudki. Johannes Greenbergilt oli eskiis "Näitlejad" (1916-18, usutavam loomisaeg siiski 1940ndad), mille hind kerkis 23 000 kroonilt 36 000ni. Hiiumaa kunstniku Arne Miiikmaa "Võrumaa maastiku" (1938) eest käidi välja 91 000 krooni (alghind 48 000). Eduard Ole õhuline akvarell "Park" (1954) osteti 70 500 krooniga (alghind 45 000). Enampakkumise kõitvaimaks portreeks oli kahtlemata Lepo Mikko varane "Tütarlapse portree" (1937), mis sai uue omaniku 50 000 krooni eest (alghind 34 000).

Hausi kevadoksjon näitas, et ainult niimest on töö müümisel siiski vähe. Konrad Mäe tagasihoidlik etüüd "Saaremaa" (1913-14) osteti alghinnaga 295 000 krooni. Müümata jäi aga teise suurnime Nikolai Triigi Leetse vaade "Mererand" (1905). Selle kaunis keskpärase maali alghind 190 000 krooni ei pannud saalis kedagi kätt tõstma.

Seekord tõi Haus välja koguni kuus Eduard Wiiralti tööd, mille hulgast üks

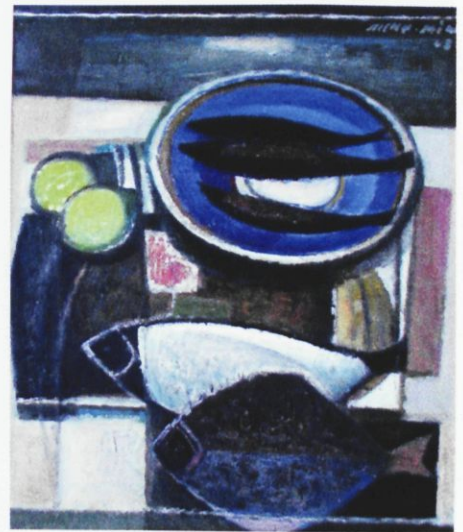


Eerik Haamer (1908–1994). Eepos. Õli, 1955. Haus, 220 000 krooni.



Peet Aren (1889–1970). Maastik. Õli, 1927. Haus, 213 000 krooni.

oli väga huvitava päritoluga. Vasegravüür "Savo Ducici portree (Serblane)" (1930) ei saanud ei kuskilt mujalt kui Sarajevost.



Lepo Mikko (1911–1978). Natüürmort kalaga. Õli, 1968. Vaal, 40 500 krooni.



Olev Subbi (s. 1930). Maastik Elva lähedal. Õli, 1975. Vaal, 103 000 krooni.

Selgus, et Wiiralt on kujutanud pildil oma metseeni venda. 51 000-kroonise alghinnaga leht jäi siiski müümata. Suure hinnatõusu tegi seevastu teine Wiiralti töö, kuulub "Lamav tiiger" (1937-47). Alghinnaga 43 000 krooni välja pakutud leht läks ostjale maksma 126 500 krooni.

Rõõm on näha, et Wiiralti kõrval on hakatud teisigi meie graafikuid rohkem hindama. Aino Bachi kaks tööd osteti ootamatult kõrge hinnaga. Akvatinta "Poiss" (1938) eest maksti 37 500 (alghind 13 000) ja pehmelaki "Väike Leena" (1959) eest 40 500 krooni (alghind 10 500).

Moodsa kunsti klassikast oli seekord

enampakkumisel Paul Alliku helge Namiibia maastik "Usspass" (1996), mille haamrihinnaks kujunes 33 500 krooni (alghind 27 000).

Vaala galerii, 28. aprill 2005

Vaalal on põhjust rahulolu tunda, 15. tegevusaasta tähistamiseks korraldatud oksjonil tõusid tööde hinnad märkimisväärselt. Eelkõige saab seda öelda Konrad Mäe maali "Capri motiiv poolfiguuriga" (1922) kohta, mis müüdi 483 000 krooni eest (alghind 285 000). Mäe kõrval kerkis Vaala valikust esile Lepo Mikko suurepärase kompositsiooni ja koloriidiga "Natüürmort kalaga" (1968), mis läks ostjale maksma 40 500 krooni (alghind 16 000).

Enampakkumise avalöögiks oli Adamson-Ericu haruldane joonistus "Suhhumi maastik" (1935), mille hind kerkis 39 000 kroonini (alghind 8000). Niisuguseid hinnahüppeid oli Vaala oksjonil mitmeid. Andrei Jegorovi "Ruhnu saarel" (1920ndad) osteti 60 500 krooniga (alghind 33 000). Ants Murakini "Pühajärve" (1950ndad) eest käidi välja 43 000 krooni (alghind 16 000).

Suure innuga osteti ka kaasaegsemat kunsti. Ilmar Malini "Vaade Kuult Maale" (1976) sai uue omaniku 52 000 krooni (alghind 25 000) ja Aleksander Suumani pastell "Ahi" (1962) 44 000 krooni eest (alghind 15 000). Ootamatult kõrgele kerkisid aga tänapäeva meistrite Olev Subbi ja Jaan Toomiku teoste hinnad. Subbi "Maastik Elva lähedal" (1975) läks ostjale maksma koguni 103 000 krooni (alghind 15 000), Toomiku "Nimeta" (1987) eest käidi välja 48 000 krooni (alghind 24 000).

Vähe tunti huvi aga nii mõnegi klassiku vastu. Endel Kõksi varased maalid saalis ärevust ei tekitanud. "Akt" (1942) osteti 23 000 (alghind 19 000) ja "Natüürmort" (1940ndate algus) 35 000 krooni eest (alghind 27 000). Sama saatust tabas ka Eduard Wiiralti kahte tööd. "Poiss ananassiga" (1922) läks alghinnaga 16 000 krooni, "Naise portree" (1928) kerkis tuhande võrra – 20 000 kroonini.



Elektribaaridaam jookse segamas. (Mooste KülalisStudiost pikemalt vt kunst.ee 2/2004.)

Electricity barmaid mixing the drinks. Mooste Guest Studio (MoKS) – guest in Tallinn. 28 March, 2005. (About MoKS: see kunst.ee 2/2004.)

{galerii}

Järgne oma unistustele!

Elnara Taidre

Mooste Külalisstudio (MoKS) ühe õhtu üritus "Järgne oma unistustele!" Tallinna Kunstihoone galeriis. 28.03.2005.

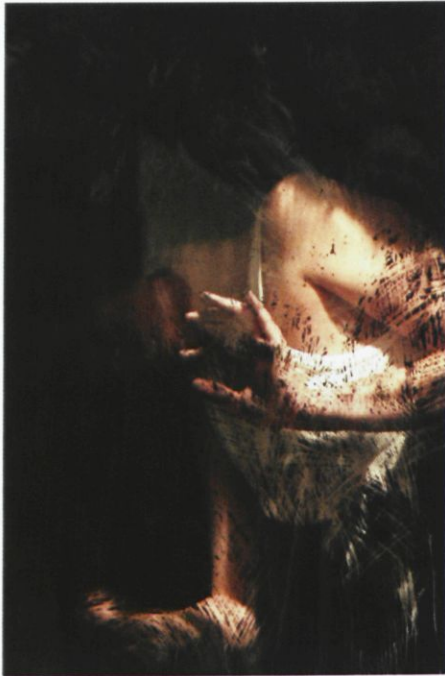
Ekspositsioonivahetuse pausi tõttu sai Ku galerii ruumi kasutada väikeformaadilise ürituse korraldamiseks. Ühel õhtul tutvustati tallinlastele Mooste Külalisstudio mitme aasta tegevust ning pakuti ka kohapeal sündivat kunsti. Koos peaideoloogide Evelyn Müürsepa ja John Grzinichiga löid kaasa MoKSiga seotud eesti kunstnikud Kaie Luik, Maris Palgi, Margus Kiis ja ka studios resideerinud välismaalased. Õhtujuhtideks olid Kaarel Vulla ja Maarin Ektermann. Viimase välja pakutud pealkiri "Järgne oma unistustele!" pidi kajastama vaikse, idüllilise ja inspireeriva koha identiteeti, sest just nii võiks iseloomustada Moostet kunstimaailmas.

Ku galerii "valge kuubiga" identifitseeritav näituseruum muudeti üheks õhtuks elu/näituse-keskkonnaks, kus interjööri arhitektuur polnud ekspositsioonile lihtsalt steriilne-neutraalne taust, vaid toimuva orgaaniline osa, mis kodustati hulga seinale riputatud raamimata piltide (MoKS-i plakadid, voldikud ja postkaardid) ja tekstidega. Totaalse kunstiruumi tekkimist soodustas ka terve õhtu kõlanud progressiivne elektroo-

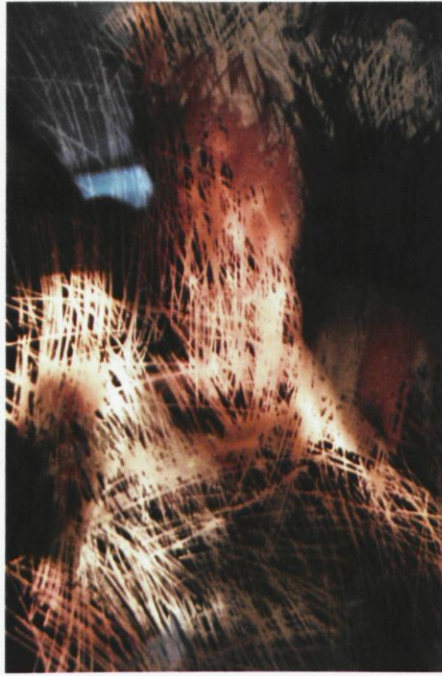
niline muusika (dj Kurt Korthals (Notenuf Records) aka The Buddy System + dj Otto), mis täitis galerii oma meeleoluga ning jättis üritusest pidevalt kestva protsessi mulje isegi siis, kui programmis tekkisid vältimatud lüngad. Interdistsiplinaarsus kui üks MoKS-i prioriteete leidis siin optimaalse väljendusvormi: heli ja visioon olid jälle koos.

Sünnimuseks kujunes saksa kunstniku Dirk Lange näituse "ööTöö" avamine. Kogu sci-fi vaimus sürrealistlike kollaažide algmaterjal pärines tegelikult ajakirjade illustatsioonidest, arvutitöötlus oli minimaalne. Tundub uskumatu, et kõik need põrgulikud ja ulmelised olendid on komponeeritud pressi igapäevastest visuaalse rea kujunditest, mis on pealegi ilmunud veel Eestis – see andis projektile "kohaspetsiifilisuse". Visuaalsete kujundite brikolaaži kaudu uurib Dirk Lange kultuuriantropoloogiliselt eri rahvaste mina-pilti ja stereotüüpseid ettekujutusi, toimetades ajakirja Palaster.

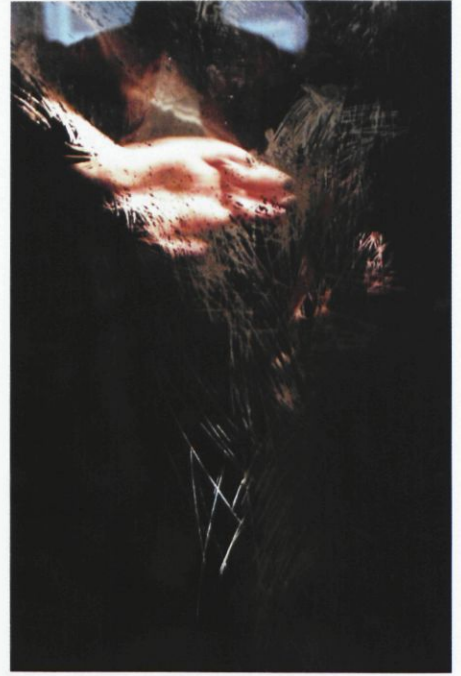
Kaarel Vulla *performance* seisnes pseudoteaduslikus, üsna umbertoecolikus vaimus peetud ettekandes vabamüürlaste vandenõust. See tuletas meelde "Foucault pendli" intellektuaalseid mängu, kuhu võib ennast unustada ning mis võivad osutada lõpuks reaalsuseks, järgides ordu tekkimis- ja



Liina Vedler, Kertu Tuberg. Performance "Üksi". (Enese mustast kastist väljakraapimine – pimedusest valgusesse).



Liina Vedler, Kertu Tuberg. Performance "Sole". (Scrambling out of the black box – from darkness to light).



Põlva tantsuansambli
Anna minna! esinemine
Kunstihoone galerii
valges kuubikus.

Performance of the Põlva dance
ensemble "Let's get going!"
in white cube of
the Art Hall gallery, Tallinn.



arengulugu selle pidevate nimemuutuste ja transformatsioonidega. Taustaks jooksnud kaadrid näitasid dollarite trükkimise ja käibel ringlemise protsessi, tuues esile vandenõu ulatuse: Ameerika rahamärgi ikonograafias esineb ju ka vabamüürlaste sümbolikat, nagu kõikenägeva silmaga püramiid. Põhisõnum jäi aga kuulajatele edastamata, kuna tuli kaks kahtlast meest (kes ei suutnud kahjuks oma itsitamist piisavalt varjata ning rikkusid sellega pisut üldmuljet), toppisid lektori kotti ning viisid ta minema. Hiljem nähti esinejat siiski rahva seas liikumas.

Salateadmise teemaga haakusid ka elektribaaridaamide (Evelyn Mürsepp, Kaie Luik, Maris Palgi) trikid: jookide valmistamine jää ja elektriga mõjus üsna alkeemiliselt.

Terve öhtupooliku kestis morbiidse

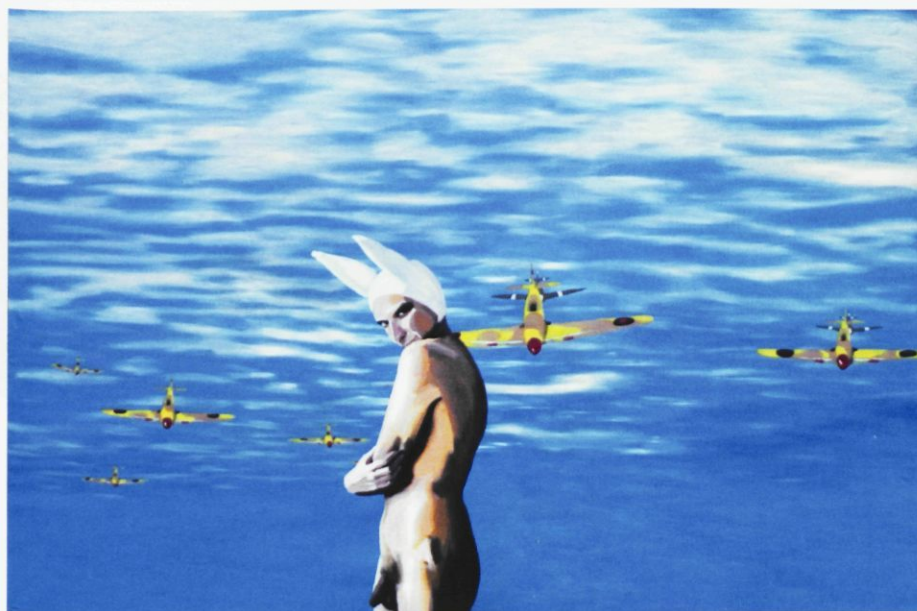
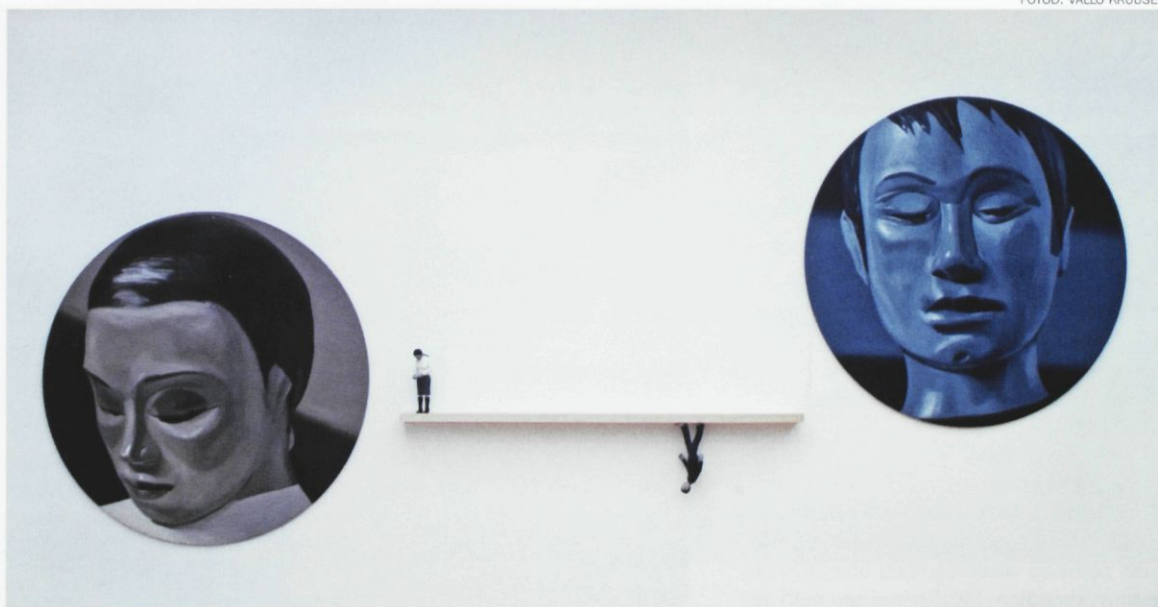
sadomasohhistliku maiguga Liina Vedleri ja Kertu Tubergi *performance* "Üksi": kõrgetesse mustadesse vineerkastidesse roninud tüdrukud tegelesid kogu ürituse jooksul värvikihi eemaldamisega seestpoolt mustaks võõbatud kasti läbipaistvalt esiklaasilt, nagu kraapides ennast kastist välja. Sünget nekrofiilset retoorikat pehmendas peategelaste liigutav aluspesu, mis meenutas lastemaailma assortimenti. See aktsioon valandas ootamatult ka vaatajate potentsiaali: ühest kastist sai järsku omamoodi interaktiivne objekt, kui üks külalistest hakkas puhtakskraabitud klaasipinda väljastpoolt taas markeriga mustaks värvima, tekitades sellega teisel pool klaasi olijale üsna palju raskusi.

Rootsi videokunstnik Markus Öhrn tutvustas mõningaid oma projekte (vt www.markusohrn.com), milles mängitakse läbi

eri sotsiaalsete gruppide (nt puberteedieas tüdrukud, külarahvas jne) identiteediga seostuvaid tegevusmalle. Tema Eestis teostatud projekt valmis koostöös Põlva tantsuansambliga Anna Minna! ja Mooste külalateatriga. Kogu video süžee koosnes arhetüüpset tantsumuusikat mängivast ansamblist ja lava ees keerutatavatest paaridest. Väga tore oli kohaliku õpetaja kõne provintsiinimesena kaasaegses kunstis osalemise kogemusest. Kunstnikuga sõbraks saanud inimesed tulid kohale, et teha video n-ö *live-remake*'i. Ülilihntne, kuid võluv tegevus haaras uusi tantsupaare ka küllastajate seast. Sellest sai kahtlemata terve öhtu helgemaid hetki: Moostest toodi Tallinna kaasa natuke siirust ja soojust, mis määras mõnes mõttes ka kogu ürituse atmosfääri.

Kaido Ole. Tüdruk ja poiss. Õli, l., installatsioon, 2004.

Kaido Ole. Girl and Boy. 2004. Oil on canvas, installation.



Merike Estna. Küülik. Õli, l., 2004.

Merike Estna. Rabbit. Oil on canvas, 2004.



Neooksprepost esitleb: Julia Bizduhovskaja. Eksistents. Operaator Ott Termask. Video, 2005.

Neooksprepost presents: Julia Bizduhovskaja. Existence. Camera: Ott Termask. Video, 2005.

Aastanäitus “Identiteedid”

Identiteedid. Kunstnike liidu aastanäitus. Kunstihoone, 11.02.–06.03.2005. Kuraator Harry Liivrand.

Aastanäituse traditsioon jätkub – praeguseks on kindel, et sellel on kunstielus oma funktsioon vahekokkuvõtete tegemiseks, samuti esinemisvõimaluse andmiseks kunstnikele, kellel hetkel näitusekomplekti välja panna pole. Kompromiss laiapõhjalise demokraatliku ülevaatenäituse ning rangekäelise kuraatorinäituse vahel seekord õnnestus, mida näitas ka rohke meediavastukaja. Kuraator Harry Liivranna väljapakutud pealkiri “Identiteedid” võimaldas ühisni-

metajat kõige erinevamate kunstnike koondamiseks. Sümpaatne oli Naima Neidre sotsiaalprojekt – kunstnik eksponeeris oma õpilaste, kodutute laste ühisteost, millel kümned väikesed käejäljed. Praeguste “staarkunstnike” kõrval said näitusel sõna ka vähem aktiivsed või päris noored tegijad, kellel midagi öelda. “Tuleviku trende” on näituse põhjal ennustada raske, sest praegune kunstielu on ise killustunud ja eri laadid eksisteerivad kõrvuti. Seoses näitusega vt ka kunst.ee 1/2005: Andres Sütevaka juhtum (lk 48–49), reproduktsioonid Leonhard Lapini kollaažidest (lk 84) ja Nelly Drelli maalist (tagakaanel).

Kaks helinäitust

Rael Artel

Andres Lõo. Mono. Ku Linnagalerii, 28.04.–15.05.2005.

Marco Laimre, Killu Sukmit. Very Complicated Rock'n'roll. Ku galerii, 30.04.–22.05.2005.

Andres Lõo näitus "Mono" ja Marco Laimre-Killu Sukmiti "Very Complicated Rock'n'roll" sattusid ühte artiklisse sellepärast, et mõlemad näitused kasutavad heli ühe oma väljendusvahendina. Sisuliselt ei seo neid aga miski, seega pole ka põhjust väljapankuid kõrvutada või omavahel võrrelda.

"Very Complicated Rock'n'roll'ist". Jah, loomulikult on *rock'n'roll* väga komplitseeritud nähtus. Polegi plaanis Laimre-Sukmitile vastu vaielda. Kui kõrvale jätta kaasakiskuvad rütmid, *sex & drugs*, artistid prožektorite paistel, plaadimüük, kontserdid jalgpalliväljakutel ja hulluvad fännikarjad, ühesõnaga kõik, mis pealtnäha lihtne ja ilmselge, siis jääbki järele ainult ülikeeruline tuum, tavaliselt mingi müstiline-seletamatu fenomen, mis roki tööle lükkab. Seletamatuga, mida ikka ja jälle püütakse seletada, Laimre ja Sukmit töötavadki. Nicolas Bourriaud on kunstnikku võrreldnud kosmonaudiga, õigemini nimetanud teda semionaudiks, isikuks, kes leiab, leiutab või loob trajektoore märkide vahel. Rääkida Zappast Stravinski, Patty Smithist Nietzsche ja Elvisest Nixon'i kaudu on päris lennukas ettevõtmine, liiatigi, kui püütakse avada midagi nii emotsioonipõhist kui rokkmuusika põhiolemus.

Laimre-Sukmiti "Very Complicated Rock'n'roll" koosneb erinevatest objektidest, millest massiivsem on kindlasti Rainer Jancise komponeeritud helifoon. Bassi-, kirda- ja trummikäigud rütmistavad näitusekeskkonna ning markeerivad kerges nihkes, instrumentideks lammutatud rokkmuusika kohalolu näitusesaalis. Roki ja laiemalt popkultuuri liikumapaneva mootori lahkamine toimub tekstikatketega, mis ilmselt leitud Internetist või vanadest musaajakirjadest. Kunstnikud on teinud väikese uurimistöo, kokku sobitanud bändid staaride ümber ning varustanud kõik tegelaskujud ensüklopeediliste seletuste ja viidetega. Keerukas peab saama lihtsaks! Täendusrikkaid ja infoga laetud dialooge dekoreerivad ja illustreerivad vineerist välja saetud ja triibuliseks värvitud staa-



Marco Laimre, Killu Sukmit. Very Complicated rock'n'roll. (24 h muusikat.)

ride siluetid. Viimased mõjuvad odava butafooriana ja mõttetu mürana, mis jällegi pigem lihtsustab kui komplitseerib. Näituse kulminatsiooni pole tänavalt näha, kuigi ööpimeduses võiks see vägagi efektselt mõjuda: pleksist ja tulukestest tekst "very complicated" särab tagatoas. Et seda sõnumit näha, tuleb selleni kõigepealt jõuda. Aga mis on ikkagi see, mis teeb roki nii komplitseerituks, nii kauniks? Kunstnikud ei flirdi ilmselt mitte muusikaga, vaid mütooloogiaga selle ümber. Kui Martin Creed on loonud oma bändi Owada selleks filtriks, mis rokk- ja popmuusika ülilihtsaks ja kunstnikule meelepäraseks konverteerib, siis Laimre-Sukmit püüavad seda teha kõikvõimalike tekstidega manipuleerides ning oma väikese huumoriga seda kõike subjektiivseks võrtsitades.

"Monost". Andres Lõo "Mono" on enesekesne ja -küllane. Kogu näitus on koondunud kunstiku isiku ja tema väga konkreetsete ja täpselt välja mõõdetud valikute ümber. Oma loomingus tegeleb kunstnik peamiselt oma isiku esindamisega ja selleks on ta välja töötanud oma, talle ainuisikuliselt kuuluvat retoorika. Samas pole Lõo *art of ego-tripping* suguni ebameeldivalt pealetükkiv, hoopis vastupidi: "Mono" mõjub oma rafineerituses peene ja väljapeetuna. Näitus koondub ühe isiku, õigemini ühe tervikliku subjekti ümber. Objektid, mis kunstnik oma näituse koosseisu on valinud, on konkreetseid ja üksühesed: kollaseks värvitud tuba, peegel ja punane vaip, kunstnik äärelinna Buddhana vaatajale punast värvi täppi pakumas... Omapärane minimalistlik barokk, sirgjoonelisus, konkreetseid valikud ning jär-



Andres Lõo. Mono.

jekindlus ongi "Mono" peamine *attitude*, kunstiku isik, kes säärest *attitude*'i kannab, aga selle sisu. Monokroomse toa (2002. aastal Kanuti gildis teostatud ruumiinstallatsiooni "Jüri Arrak" *remix*) ja autoportree "Make up?" kõrval vajab kindlasti eraldi tähelepanu heliinstallatsioon "Kohtumine minaga". Vaataja manipuleerib installatsioonis heliga, jalutades mööda punast vaipa vastu oma peegelpildile. Heli intensiivistub ja katkeb hetkel, mil vaataja peaaegu peeglistse kukub. Vaikusemoment mõjub väga pretensioonitu ja õhukese, kuid samas lõpliku tasakaalupunktina kunstniku ja vaataja, vaataja ja tema alter ego vahel. See ongi ühe kanali küsimus, kus ei ole võimalik mitutpidi mõelda, kõrvale põigata, põgeneda, tagasi pöörduda jne. Ilmselt see ootamatu vaikusehetk installatsioonis ongi "Make up?" punane täpp otsa ees, tuleb see siis kunstiku sõrmelt või on kaasasündinud.

Ja veel: kindlasti on "Mono" ainuvõimalik ja iseenesestmõistetav näitusepealkirja valik vastukaaluks valgele trendikohvikule Stereo teisel pool Harju tänavat...



Mari Roosvalt (vasakul) ja Tiiu Pallo-Vaik (paremal), akvarellid Veneetsiast. Näitus “Õhk ja vesi”.

Mari Roosvalt (on the left) and Tiiu Pallo-Vaik (on the right), aquarelles from Venice. Exhibition “Air and water”.

Rooma ja Veneetsia

Vappu Thurlow

Mari Roosvalt ja Tiiu Pallo-Vaik. Õhk ja vesi. Akvarellid. Estonia kontsertsaal. 03.04.–30.04.2005.

Mind on alati huvitanud reisikirjade kirjutajate, reisipiltide maalijate motiivid. Et reis on süütu põgenemisvorm reaalsuse eest, kas või lühikeseks ajaks, ei vaja enam tõestust. Eestlaste jaoks, kes peavad elama ebaõiglaselt pimedas kliimas, on selline põgenemine vabandatud, mõnikord isegi nõutav – näiteks, kui teriseparandust mõnes soojemas vööndis soovitab arst. Seepärast olen mõelnud, et mõnedel eestlastel on nagu kaks elu: üks kodus, kohustuste juures, ja teine kusagil võõrsil, kus kõik maise ja koormava natuke ajaks unustada tohib. Kas rohkem või vähem kogemata leiavad nad ennast ühel hetkel muinasjutumaalt, kus päike helendab vastupandamatu jõuga ja merelained hellitavad, kus inimesed on valjuhäälsed ja lõbusad; keegi ei pea emotsioone liiga tugevasti tagasi hoidma. Kunstnikel on kalduvus leida end sellistest kohtadest, kus on palju ehteid klassitsistlikke arhitektuurivorme; või mõne suure kolleegi, kes on elanud ammu enne eesti kunsti algust, värvikaid maale või skulptuure. Reisimine on ajapikenduse otsimine, ja ka leidmine, sest pärast esimesse ellu naasmist tundub siis lahenduste leidmine isegi raskele ellujäämis- ja tööprobleemidele vähem vaeviline. Räägitakse, et mõned eestlased ongi otsustanud jääda “teisele poole” (näiteks Wiiralt) ja teinud ai-

nult seda, mis neile kõige rohkem meeldis, näiteks joonistanud või maalinud, vältides sellega edukalt ülejäänud osa elust, mis oli liiga maine ja koormav. Me teised aga, kes emigratsiooni ei vali, naaseme kindlust andva teadmise, et võime peaaegu et millal tahes pileti osta ja tagasi minna; võib-olla on see teadmine isegi tähtsam kui minemine ise.

Võib-olla andis just niisugune ajutine vabanemine küllalt suure sisendusjõu Mari Roosvalti ja Tiiu Pallo-Vaigu akvarellinäitusele “Õhk ja vesi”, mis osutus Estonias toimunud kuuhest kunstinäitusest publiku seas kõige menukamaks. Tänu tehnikale suurepärasele valdamisele oli piltides palju vett ja õhku, mis meenutasid Itaaliat.

Mari Roosvalti akvarellkollaažid olid pühendatud kunstniku mälestusele Veneetsiast, linnast, kus puhaste proportsioonidega majad paistavad üle vee; esiplaanil on allääres veest tumedaks tõmbunud sadamakai postid, mis lähemal vaatlusel osutuvad hoopis Markuse väljaku ääres seisva hoone sammaste vahelisteks tumedaiks nišsideks. Kollaaž on ju mäng motiivi mitmetähenduslikkusega ja liikumine ühest taustsüsteemist teise. See on ka pildisügavuse toonitamine reljeefidega faktuuril, mis piltide väljenduslikkust omakorda tugevasti võimendab.

Veerikastele linnavaadetele lisandub külluslikult idamaist eksootikat, millest see linn alati tulvil on olnud. Hobused antiikseilt seinamaalidelt ringlevad nagu karusselliratsud; neile lisandub antiikkaupluste ülevoolav luk-

sus. Kuid keskseid motiive ümbritseb pigem õhuruum kui linnamaastik. See muudab kõik kokku nostalgiliseks visiooniks: sammastikud lõpevad kusagil eemal tühjuses, korintose kapiitelleidele toetuvad raskelt lõunamaised pilved. Silmapiiril on mägede tume kontuur. Ühel hetkel tajusin, kui vastandlikud on need pildid näiteks fotorealistlike maalidega, mis dagerrotüüpiliselt kiretuks püüavad jääda. Roosvalt näitab vastupidi, kuidas ka fotod on koormatud nostalgia, kuidas äraolemine kodunt (või võõrsilt) püsib meil kannul vaevumärgatava nukrusena.

Tiiu Pallo-Vaik on täiesti abstraktne maalija. Kui Roosvaltile on tähtsaim materjal, siis temale – värv. Töödeldud paberipind on tehtud tuhmiks, mis annab pealekantud värvipindadele avarust, muudab need kõnekaks ilma ühegi vihjeta motiivile. Selles on kõrgmägede teravate äärtega tasapindu ja mere-lahtede sügavust; hallikaspruunikad ja lillakassinised värvitoonid viitavad hõredaõhuliste matkamälestustele. Ainus äratuntav motiiv on pildil “Mälestus Roomast”, millel lameda katusega valge maja päikesest põlenud tänaval on maalitud samasuguse askeetliku värvitundlikkusega, millega abstraktsed kompositsioonidki.

Ka värvidega saab edasi anda tunnet, et, olles siin, oleme samal ajal kusagil mujal; et õhk võib olla raske, aga kivi kerge; ja et meil on piisavalt vabadust ning aega selleks, et teada saada, et Itaalia on siiski olemas, Veneetsia ja Rooma on olemas.

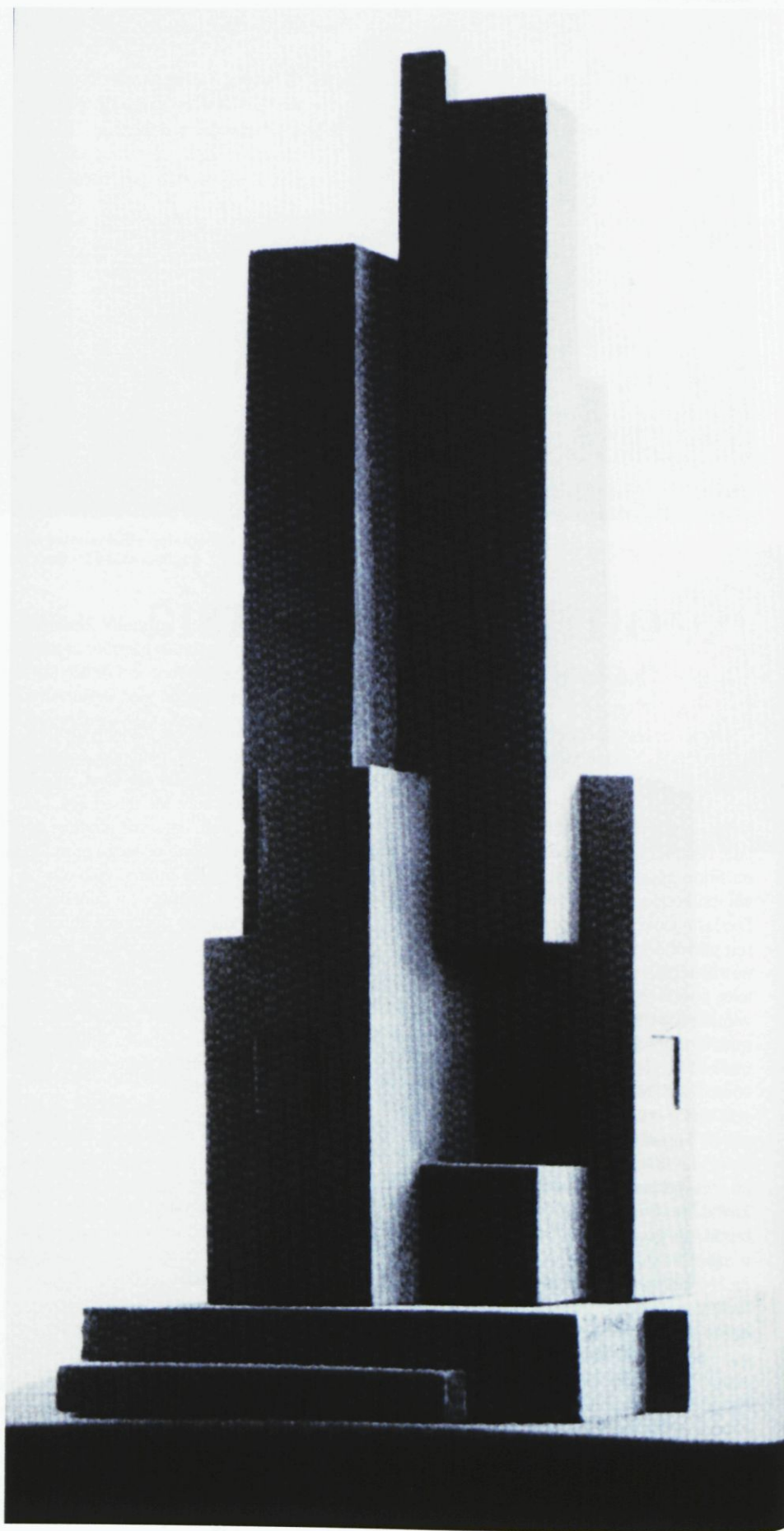
{viimane lehekülg}

Kunst.ee soovitab:
Tallinna Vabadussamba
probleemi lahendab
Vabadussõjas osalenud
kunstnik Henrik Olvi,
kelle monumendi-
kavand ootab siiani
teostamist.

Henrik Olvi Vabadussõja monumendi üks mudelitest, 1926. Eksponeeritud 2005. aastal Tartu Kunstimuuseumis Reet Margi kureeritud Eesti Kunstnikkude Ryhma näitusel ja Eesti Kunstimuuseumis Rüütelkonna hoones Tiina Abeli kuraatorinäitusel "Kohatunne".

Henrik Olvi. Model of the monument to War for Independence, 1926.

The artist Henrik Olvi fought as teenager school student in the Estonian War for Independence in 1919. Because many in Tallinn seem to be missing the monument to Independence, kunst.ee calls for implementing this old design.



Seal kus riigieelarve ei kanna välja rahvuslikku kunstimuseumi, võib biennaal olla parim võimalik lahendus.

Where the state budget does not allow for a national art museum, a biennial may be the next best thing.
Charlotte Bydler

SISUKORD

- 1,2 **Baby if you Give it to Me – I Give it to You**
(I Know what You Want)
Elmgreen & Dragset
- 3,4 **Veneetsia biennaal: 110 aastat poliitikat, kunstist rääkimata / Venice Biennial – 110 years of politics, not to mention arts**
Maria-Kristiina Soomre
- 5 **Veneetsia päevik**
Tanja Ostojčić
- 6 **Ostojčići juhtum: kunstnik kui kontseptuaalne armuke**
Anders Härm
- 7,8 **Sharing Space, Dividing Time**
küsimus Laura Horellile / a question to Laura Horelli
- 9,10 **Biennaal uue intiimsuse ajastul / Biennial at the Age of New Intimacy**
Intervjuu Viktor Misianoga / Interview with Viktor Misiano
- 11,12 **Küsimus Istanbuli biennaali kuraatoritele / One question to the curators of the Venice Biennial**
Minna L. Hendriksson
- 13 **Biennaal kahele algajale**
Vestlus Külli Kaatsi ja Anu Pennaneniga
- 14 **Top Biennial Themes from the Past Three Years**
Alan Pbelan
- 15 **Kuku läbi, proovi uuesti, kuku läbi paremini**
Karolin Tampere intervjuu Annette Kierulfiga
- 16 **Biennaalide kalender 2005/2006**
- 17 **you'll never work in this town again**
Pbil Collins
- 18 **Contributors**

BIENNAALID

*Toimetajad Karin Laansoo
& Hanno Soans/
kujundaja Tuuli Aule*

1.2 BABY IF YOU GIVE IT TO ME - I GIVE IT TO YOU (I KNOW WHAT YOU WANT)

Elmgreen & Dragset

1 Kõik tähtsamad kunstisündmused võiksid järgmisel kümnel aastal oma asukohta vahetada. Kõik kokkusaamiskohad võiksid minna tõelise globalismi nimel suurde ringlusse, et hoida vaatajaid ärkvel ning aidata peletada igavust ning ükskõiksust, mis kunstielu pidevalt ähvardab. Documenta saaks kindlasti veidi vürtsi juurde, kui see toimuks edaspidi Veneetsias, mitte Kasselis. Vaevalt jätaks keegi maitsmata sealset toitu, käimata sealsetes klubides ning uudistamata linna kui sellist. São Paulo biennaal, mis on täis kummalisi sisevastuolusid, toimiks hoopis paremini Kasselis, sest seal käib asjaajamine saksa viisil ning ametlikke seadusi ja reegleid järgitakse väga täpselt. Veneetsia biennaal, millel tungleb tavaliselt meeletu mass kunstirahvast, võiks aset leida Gwangjus, nii et kunstiliit võiks kogeda uutmoodi ülesehitust ning et tekiks võimalus kakelda Harry baari Korea variandi paremate laudade pärast. Sydney biennaal seevastu võiks kolida Berliini, nii et laisk Euroopa publik saaks ka selle ükskord ära näha. Seevastu Berliini biennaal võiks kolida Istanbuli ja ühtlasi eksponeerida senisest rohkem türgi kunstnikke, olgugi et Berliin on türgi elanikkonna poolest suuruselt väidetavalt kolmas linn maailmas. Lyoni biennaali võiks ehk näidata Whitney muuseumis New Yorgis: tõestusmargiks, et vaen Prantsusmaa ja Ameerika vahel on lõpuks lahtunud. Ja Whitney biennaal võiks toimida hoopis ideaalse Ameerika propagandana Prahas, mille on juba vallutanud üsna suur hulk USA kodanikke. Järgmine Praha biennaal võiks olla Milanos, mis on juba korra vahetanud identiteeti – algselt oli ju Tirana biennaal –, nii et ilmselt pole ka neil raske taas keskkonda vahetada. Ja veel – Documenta võiks toimuda vaid iga kümne aasta tagant ning Münsteri Skulptuuri Projektid iga viie aasta tagant. Documenta kuraator võiks kureerida hoopis järgmist Manifestat, kuid muidugi nii, et talle seda enne ametisemääramist ei öelda. Ja kolmele nooremale kuraatorile võiks delegerida järgmise Documenta. Lahtiseks jääb üksnes küsimus, et kus toimub järgmine Manifesta, sest see juba kolibki aina ühest kohast teise.

Käesolev idee on üks arvukatest kaastöödest kuraator Jens Hoffmanni internetiprojektile *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*, mis on valminud koostöös *electronic flux corporation*’ iga.

vt. www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html ■

2 Maybe all the major art events should change locations in the next 10 years. In the name of true globalism, all the venues could undergo a big rotation - just to keep the audiences awake a little longer, and to help relieve the boredom and ignorance that are a constant threat to the art scene. Documenta would certainly get spiced up a bit if it took place in Venice instead of Kassel. For sure nobody would miss the food, the clubs, or the city as such. Maybe the São Paulo Biennial, with its strangely corrupt internal conflicts, would function perfectly in Kassel, where decisions seem to be made in the German way, by strictly following the official rules and regulations. The Venice Biennial, with its jet set art crowd, could then take place in Gwangju, so the art elite would experience a new setting and have to fight for the best tables in a Korean version of Harry’s bar. Maybe the Sydney Biennial should relocate to Berlin so that the lazy European audience would get to see it for once. And the Berlin Biennial could then move to Istanbul, and maybe include a bigger number of Turkish artists than it has managed to until now, even though Berlin is said to be the city with the third greatest Turkish population. Maybe the Lyon Biennial should be shown at the Whitney Museum in New York as proof that the hostile atmosphere between France and America has finally dissipated. And the Whitney Biennial could function as an excellent American promotion in Prague, which has already been invaded by quite a significant number of US citizens. Maybe the next Prague Biennial should take place in Milan, as it has already once changed identity, from the Tirana Biennial originally, it seems as though it would have no difficulties adjusting to this new environment. Maybe Documenta should only be held every ten years and Skulptur Projekt Münster every fifth. Maybe the Documenta curator could instead curate the next Manifesta - but he or she should not be told this before being appointed, of course - and three younger curators could be given the job to curate the next Documenta. The question is only where to place the next Manifesta because it seems to move around all the time. ■

2003. aasta hilissuvel puutusin esimest korda elus vahetult kokku politseioperatsiooniga. Töötasin Veneetsia biennaali Eesti paviljonis, mis asus samas kortermajas Indoneesia ja Iraani väljapanekuga. Ühel päikeselisel pärastlõunal tormas näitusele kolm erariides politseinikku, kes paviljoni läbi otsisid ning teatasid, et enda turvalisuse huvides peaksin näituse silmapilk sulgema ning päeva selleks korraks lõpetatuks lugema. Asi ei olnud paviljoni väljapanekus, John Smithi kahtlases tegevuses privaatsuse ja isikupuutumatu vastu või Marko ja Kaido raketi tuleohutusnõuetele mittevastamises, turvaauguks osutus hoopis ühine varuväljapääsukoridor Iraani paviljoniga, mille vastu oli algamas meelevaldus. Iraanis kiusasid usujuhid parasjagu taga aktivistidest tudengeid ning Veneto maakonna vasakradikaalid leidsid Iraani paviljoni hõivamise parima kannatajatele toetuse avaldamise viisi olevat. Lõppes see vahejuhtum jõustruktuuride sekkumise tõttu küllaltki ruttu: paviljon jäi vallutamata, keegi viga ei saanud, meelevaldajate ainsaks trofeeks jäi paviljoni banner ning teadmine, et solidaarsusavaldus jõudis kohalikesse teleuudistesse. See, et tegemist oli viimasel 50 aastal biennaali esimese ja üldse kokku kuuenda Iraani ametliku paviljoniga, et näitus ise ei kandnud vähimatki poliitilist alatooni ja selle võimalikud religioossed seosed ei rõhunud islamifanatismile või inimõiguste piiramisele, pigem vastupidi, ei läinud ei meelevaldajatele ega ajakirjanikele korda – paviljon oli sümbolne saatkond.

Toodud näide on vaid üks paljusid kinnitusi, et Veneetsia (kunsti)biennaal oma suhtelisel jäiga rahvuspaviljonide struktuuriga on poliitiline miiniväli. Piisab, kui mõelda viimase viieteistkümne aasta sündmustele maailmas ning elule Giardini di Castellos, Arsenales ja Veneetsia südalinna iga teise aasta suve- ja sügiskuudel, mõistmaks, et maailma kultuuriteadvuses ja poliitilises reaalsuses aset leidnud üheaegne postkoloniaalne, globaliseeriv ja demokratiseeriv plahvatus on sada kümme aastat toimunud institutsiooni vereringesse paisanud tohutus koguses kiiresti paljunevaid vähirakke rahvusriigikeste, etniliste gruppide, endiste dissidentide, “geograafiliste vähemuste” ja maksujõuliste kontsernide näol, kes kõik biennaalil KOHAL peavad olema ja keda ka nende endi õnnetuseks on iga aastaga üha rohkem.

Rahvuspaviljon Veneetsias tõestab vaieldamatult kuulumist kultuurrahvaste perre, osalemist ühises rituaalis, täna üha jõulisemalt

ka kohta loovtööstusriikide G-60 seas ning otse loomulikult ei ole iseenesest midagi halba selle kohta kätevitõulemises, hoidmises ja edendamises. Saja kümne aasta jooksul välja kujunenud riikide hierarhia paraadliku paviljonide reaga Giardinis, mis postkolonialistliku vaataja silma kindlasti kriibib, on paraku ajalooline fakt, mida viimasel ajal püütakse kompenseerida üha innukamate püüdlustega biennaali üldise “demokraatia” ja “avatuse” poole. Tänavu toimub sellega seoses pidulik Hiinasse laienemine, Harald Szeemanni üleüle-eelmise biennaali kuraatorižesti institutsionaliseerimine Hiina paviljoni näol Arsenales, millega kaasneb ka nihe itta retoorika tasandil. Oli ka aeg, arvestades nii majanduslikku, sotsiaalset kui kultuurilist reaalsust – tõeliselt rahvusvahelist kunstisündmust ilma Hiinata ikka ei korralda küll. Arvestades ettevõtmise suurejoonelisust, ei saa aga siingi mööda “väikese” nipsakast küsimusest: kas Hiina osaleks nii mastaapse paviljoniga biennaalil ka siis, kui Itaalia peaminister ei oleks korduvalt deklareerinud ülimalt sõbralikkust, koostöövalmidust ja kahe riigi majandussidemete tihendamise vajadust, kui Hiina päritolu kapital kummalisel kombel Itaalias kohalikke väiketootjaid ja teenusepakkujaid üles ei ostaks?

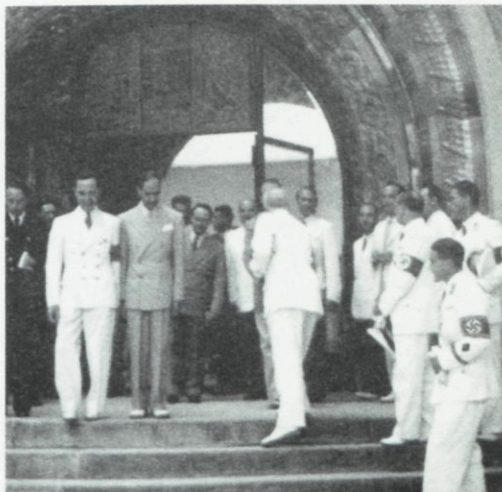
Biennaal kui ideoloogiline relv

Veneetsia biennaal on tõepoolest pea kogu oma ajaloo vältel olnud poliitiline mänguväljak: see, mis täna on (lihtsustades) kapital, oli üheksakümnendatel joovastav idealism, seitsmekümnendatel raudne eesriie ja militaarne jõud ning kolmekümnendatel ideoloogia. Kui Hitler vaid aasta pärast Saksamaal võimu haaramist biennaali külastas, oli tegu kunstipõhise jõudemonstratsiooniga tulevasele liitlasele Itaaliale. Samal, 1934. aastal austas oma visiidiga biennaali ka Mussolini ise, kelle võimuloleku ajal oli seni kõigil biennaalidel toimunud futuristliku kunsti ülevaatenäitus. Hitleri külaskäik andis aga tõe biennaali kunstivaliku üha jõulisemaks natsistamiseks, tõupuhta natsirealismis kehtestamiseks. 1938. aastal rekonstrueeritakse aja- ja ideaalidekohaseks ka Saksa paviljon Giardinis. Pigem poliitilistel kui esteetilistel põhjustel ei osalenud järgnenud biennaalidel pea eranditult ei USA, Suurbritannia, Nõukogude Liit ega Prantsusmaa.

Maailmasõdadevaheline biennaal on kahtlemata poliitilise praktika üks väljund, vahe relv ideoloogiasõjas. Biennaali ajaloos leidub aga

3 VENEETSIA BIENNAAL: 110 AASTAT POLIITIKAT, KUNSTIST RÄÄKIMATA

Maria-Kristiina Soomre



Itaalia ja saksa kultuuriministrid – Goebbels ja Pavolini 1942. aasta biennaalil

ka periood, kus institutsioon toimis iseseisva poliitilise agendina. 1970. aastate keskel pärast institutsionaalset reformi, üliõpilasrahutusi ja teatavat pööret "vasakule" nii sisus kui vormis (kunstimessist rahvusvahelise näituseorganisatsiooni vormimine, 1938. aastal asutatud preemiate kaotamine kümneks aastaks ja algusest peale eksisteerinud ostu-müügi kontori sulgemine) asus biennaali juhtkond, trotsides kohati isegi Itaalia valitsuse ehk biennaali rahakotiraudade vastuseisu, esinema poliitiliste seisukohavõttudena mõjuvate teemanäitustega kalendaarsest "rahvaste sõprusest" vabadel aastatel. Korraldati kultuurfestivale, mis koondasid kunsti, kirjandust, muusikat, teatrit ja kino. Näiteks 1974. aastal korraldati "Demokraatliku ja antifasistliku kultuuri nimel", millega protesteeriti Pinocheti režiimi kehtestamise vastu Tšiilis, 1976. aastal Franco režiimi Hispaania kultuurielule keskenduv "Hispaania: kunstiline avangard ja sotsiaalne reaalsus 1936–1976" ning 1977. aastal "Teisitimõtlemiss biennaal. Uus nõukogude kunst". Needki ettevõtmised ei sujunud siiski täiesti välise sekkumiseta. 1977. aasta näitus sai teoks eelkõige tänu USA survele: pärast Tšiili näitust, mis oli olnud Ühendriikide suhtes liiga kriitiline, ähvardati boikoteerida nii kunstibiennaali kui ka iga-aastasest Veneetsia filmifestivali. Kuna USA filmitööstuse kõrvalejäämine oleks välja suretanud kogu filmifestivali, tuli biennaali sõltumatuse tõestamiseks teha otsustajatele kohati vastumeelnegi rünnak ka teisele poole raudset eesriiet. Ida-Euroopa dissidentide olukorraga suhestumine tõi biennaalile ettearvatult kaasa omakorda Nõukogude Liidu boikoti aastatel 1977–1981.

Trauma ja leppimine. Globaalne kümnend

Berliini müüri langemine, sellega kaasnenud eufooria ja hilisem sotsiaalne lõhestatus, samaaegne kaugeleulatuva mõjuga protsess terves maailmas mõjutasid biennaali 1990. aastatel üha vahetumalt. Kui 1990. aastal reageeriti äsjastetele sündmustele veel lootusrikka õhinaga "uut, suuremat Euroopat" sümboliseeriva näituse *Ambiente Berlin* korraldamisega, siis 1993. aastal kombati üldpealkirja *Punti cardinali dell'arte* all juba palju kriitilisema pilguga nii uut lähinaabrust, s.o sõdivat eks-Jugoslaaviat, kui ka maailma kaugemaid punkte, ida-lääne ja põhja-lõuna telge. Globaliseeruv maailm, arenev tehnika, rändavad rahvad, lõhe rikaste ja vaeste, arenenute ja areneajate vahel oli

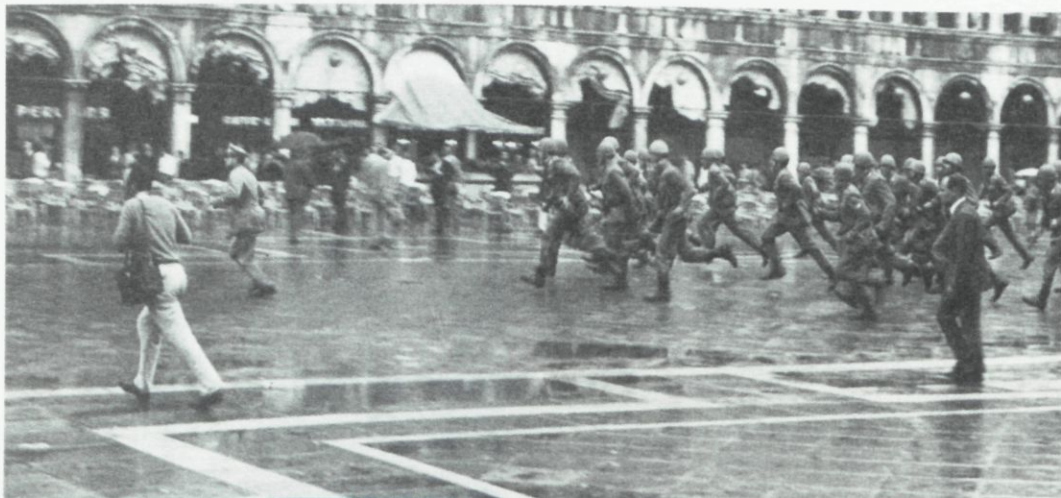
suurem ja käegakatsutavam kui varem. Biennaalile jõudsid 1993. aastal ladina-ameeriklaste kõrval ka Aafrika kunstnikud, Saksamaa ühines ka Giardinis ja seda Hans Haacke võimsa ajalootraumaatilise žestiga, mis käsitles Saksa paviljoni füüsilist mälu. Järjest liitusid biennaaliga uued pisiriigid, teiste seas 1997. aastal ka Eesti. Samal ajal elas biennaal üle järjekordse organisatsioonilise reformi, kümnendi keskel tunnustati globaliseeruvat maailma ka administratiivsel tasandil ning institutsiooni võisid juhtima asuda ka välismaalased. Majanduslikult liiguti erakapitali suurema kaasamise ja privatiseerimise suunas; biennaaliga koostööst huvitatud partnerid ei istu ammu enam (ainult) Roomas, mis muidugi ei tähenda, et ukse taga potentsiaalsete rahastajate järjekord oleks. Arenemiseks, edasilikumiseks ja laienemiseks tuleb teha kompromisse ja koostööd.

Rahvuspaviljoni sümboolne taak

Eesti jõudis rahvusliku väljapanekuga Veneetsia biennaalile 1997. aastal, kuus aastat pärast iseseisvuse taastamist. Esimest esinemist biennaalil võib pidada kultuuripoliitiliseks avantüüriks: väike, vaene, aga väge täis riik üritas innukalt ja kohati mängureegleid vabalt võttes iga hinna eest biennaalikaardile pääseda. Rahvuslikuks enesemääratlemiseks biennaali laiemal tasandil oli õige hetk möödas, kolonialismi- ja sotsialismitaagast üritati pääseda lahustumise ja laienemise teel, uus riik biennaaliperes rõõmustas vaid statistikuid ja vahendusfirmasid ning loomulikult väikerahvast ennast ja selle kunstnikke. Rahaline panus, mille Eesti biennaalil osalemiseks iga kahe aasta tagant välja paneb, kuigi Veneetsia mõistes pigem odavalt läbi ajades, on väikeriigi kultuurielule paras pätkel. Seetõttu on kohalikud ootused nii paviljoni edu, nähtavuse kui "esinduslikkuse" suhtes paratamatult kõrged. On tunda alateadlikku soovi kujundada paviljonist rahvusliku (kunsti) identiteedi rahvusvaheline tugipunkt, tõepoolest sümboolne saatkond, tegeleda meie kultuuri tutvustamisega kõige üldisemas mõttes, turustada enda tarbekski raskesti sõnastatavat ja pigem kujutlustes eksisteerivat "Eesti kunsti selle tuntud headuses". Eesmärk, mille täitmine on seda keerulisem, et "tuntud headus" on põlvkonniti ja isiksuseti väga erinevalt käsitletav mõiste.

Eduootused, biennaali võrdlemine nii olümpiamängude kui Eurovisiooniga,

'68 student riots during the Venice Biennial



vandenõuteooriad auhinna jagamise poliitiliste tagamaade ja suurriikliku arrogantsi teemadel on üleaastane leib kultuuriajakirjanikele – ja ilmselt mitte ainult Eestis. Ikka veel enesekehtestus- ja tõestusvajaduses (ilmselgelt on Eurovisioonist ja olümpias vähe) noor ambitsioonikas rahvusriik on iga biennaali eel ootustest pingul: kas meid lõpuks ometi märgatakse, kas me lõpuks ometi meeldime, kas oleme panustanud õigele kaardile? Need ootused on vaieldamatult õhus ka siis, kui konkreetne valik on tehtud palju pragmaatilisemalt, apoliitilisemalt ja pigem biennaali klassikalist kunstimesi funktsiooni järgvalt. Väikeriigi eduunistusi, siiraid ponnistusi suurt mängu suurelt kaasa mängida on parem kommenteerida Eesti paviljonis 2003. aastal väljas olnud John Smithi väikelinna poiste Marko ja Kaido raketiehitamise looga.

Iroonia tundubki olevat ainus eluterve viis väljuda biennaali pseudopoliitilistest mängudest ja paisutatud ootustest võitjana (isegi kui ilma preemialõvita). Tulles tagasi artikli alguses kirjeldatud meeleavalduse juurde, tuleb – alahindamata keerulist olukorda inimõiguste vallas (mitte ainult) Lähis-Ida riikides – siiski tõdeda, et Veneetsia biennaali rahvuspaviljonide-põhine struktuur on eriti mugav just väikeste huvirühmade väljaastumisteks ning seetõttu küllaltki haavatav ka võimalike pseudoatakkide tõttu. Biennaali poliitiline kaasaraakimisvõime küündib täna vaid Iraani meeleavalduse sarnaste väikelinna-aktivismi puhangute või siis suuremates mastaapides riiklike majandussuhete sõbraliku kinnistamise tasandile. Biennaal ei ole tegeliku poliitika tegemise koht, siin on ruumi järellainetustele, järeldustele ja õnneks jätkuvalt ka poliitilisele kunstile (millest rääkides ei saa jätta mainimata 2003. aasta Santiago Sierra Hispaania paviljoni). Globaalse katvuse või rahvusidentiteedi nähtavuse asemel valitsevad biennaali poliitilist maastikku konkreetset seisukohavõetud konkreetsetel teemadel, väikesed aktivistide rühmad ja suure rahaga kaasnevad rahvusvaheliste suhete suured hoovused. Eelkõige on Veneetsia biennaal aga siiski kaasaegse kunsti *mainstream*’i kehtestamise, miksimise ja pinnalekerkimise katel, kus väikesel rahvusriigil on kultuuripoliitiliselt võimalik kõige rohkem punkte teenida konkreetsete kunstnike turuedule panustades. ■

4

In the late summer 2003 I got, for the first time in my life, embroiled in a police operation. I was working in the Estonian pavilion of the Venice Biennial, which was located in the same apartment house where the Indonesian and Iran exhibitions were on display. One sunny afternoon three plain-clothed policemen rushed into the exhibition, searched the pavilion and made a statement, that for reasons of my own safety I should promptly close the exhibition and consider the day as off, in this instance. It was not the issue of the exhibition in the pavilion, the suspicious activity of John Smith against the privacy and inviolability of person, or the compliance with the safety standards of Marko and Kaido’s rocket – the security leak turned out to be a common emergency exit corridor with the Iranian pavilion, against which a demonstration was going to begin. In Iran the clerical leaders were just persecuting student-activists and the leftist radicals of the Veneto county had deemed seizure of the Iranian pavilion the best way to express their support for those victimised. This incident extinguished rather quickly, due to the intervention of power structures. The pavilion was not captured, none suffered, and the only trophy the protesters could get hold of was the banner of the pavilion and the knowledge that the expression of solidarity got coverage on the local TV news. The fact that in evidence was the first during the past 50 years, and the sixth at all official Iranian pavilions in the Biennial, and the exhibition did not have the slightest political undertone and that its possible religious implications did not place an emphasis on Islamic fundamentalism or restrictions of human rights, rather quite the contrary. But this did not mean a thing to the protesters and journalists – the pavilion was a symbolic embassy.

The presented example is just one of many testifying to the fact that the Venice (art) Biennial with its relatively rigid structure of national pavilions is a political minefield. Suffice to think of the events of the last fifteen years in the world and about life in Giardini di Castello, Arsenale and in the Venice city centre in the summer and autumn months of every second year. And to understand that the simultaneous post-colonial, globalising and democratising implosion in cultural awareness of the world and in political reality has infused into the blood circulation of this institution, having operated for one hundred and ten years, an immense quantity of proliferating cancer cells in the form of tiny nation states, ethnic groups, former dissidents, “geographic minorities” and solvent concerns, who must all be PRESENT at the Biennial and whose number increases from year to year, also to their own unhappy consternation.

Undoubtedly the national pavilion in Venice proves one’s belonging to the family of cultural nations, the participation in a common ritual, today more aggressively also the place among the leading creative industrial countries G-60, and quite naturally there is nothing bad, in itself, in fighting to win that place, in retaining and advancing it. The hierarchy of states evolved in

4 VENICE BIENNIAL – 110 YEARS OF POLITICS, TO SAY NOTHING OF ART

Maria-Kristiina Soomre

one hundred and ten years, with the ceremonious row of pavilions in Giardini, which surely grazes the eye of a post-colonial reader, is unfortunately a historical fact, which one has lately been trying to compensate for with ever more strenuous attempts to move the Biennial towards general "democracy" and "openness". This year, in connection with this trend, there is a festive enlargement to China, the institutionalisation of the curator gesture of the last but two Biennials by Harald Szeemann in the form of the Chinese pavilion in the Arsenale, accompanied also by a shift to the East in the level of rhetoric. It was high time, in view of the economic, social and cultural reality – one cannot imagine a truly international cultural event without China. Taking into account the grandiose stature of the event, a snappish question suggests itself to the "small national exhibition" – would China still participate with such a large scale pavilion in Biennial if the Italian Prime Minister had not repeatedly declared supreme friendliness, co-operation readiness and the need to strengthen economical ties between the two countries, and if the capital deriving from China did not, in an incomprehensible way, buy out the local small producers and providers of services in Italy?

Biennial as an ideological weapon

The Venice Biennial has, as a matter of fact, during almost the whole of its history been a political playground – the thing, which today is (in a simplified way) capital, was an intoxicating idealism in the nineties, an iron curtain and military power in the seventies and ideology in the thirties. When Hitler visited the Biennial, just a year after seizing power in Germany, it was a matter of art-based power demonstration to the future ally, Italy. In the same year, in 1934 Mussolini too honoured the Biennial with his visit. During his power, there was the review exhibition of futurist art held until that time in all Biennials. The visit of Hitler gave an impetus to the ever-stronger nazification of art selection of the Biennial, to the establishment of nazi-realism of the pure breed. 1938 witnessed the reconstruction, in compliance with the times and ideals, of the German pavilion in Giardini. Rather for political than for aesthetical reasons, the following Biennials were almost without exception ignored by the USA, Great Britain, the Soviet Union and France.

The Biennial between the world wars was undoubtedly an output of political practice, a sharp weapon in ideological warfare. The history of the Biennial however also witnesses a period, where the institution operated as an independent political agent. In the mid-1970s after institutional reform, the students' riots and a certain shift to the "left" both in content and form (moulding from the art fair an international exhibition organisation, abolishment of prizes instituted in 1938 for ten years and closing down the purchase-sale office which had existed from the very beginning) the leadership of the Biennial, partially challenging the opposition of the Italian Government – the purse strings of the

Biennial, started to organise topical exhibitions, having implications of political statements about the calendar "friendship between people" in free years. In 1974 there was an exhibition staged *In the name of democratic and anti-fascist culture*, whereby one protested against the establishment of the Pinochet rule in Chile, in 1976 the exhibition focused on Franco-ruled Spanish cultural life *Spain: avant-garde art and social reality in 1936-1976* and in 1977 *The Biennial of dissidence. The new Soviet art*. However, those undertakings did not happen without an outward stimulus. The 1977 exhibition was realised in the first place thanks to American pressure: after the Chile-exhibition, which had been too critical with regard to the United States, there emanated threats to boycott the arts Biennial and also the annual Venice film festival. Because the withdrawal of the USA film industry would have stalled the whole film festival, in order to prove the independence of the Biennial, the decision makers had, somewhat reluctantly to make an offensive against the party on the other side of the iron curtain. Statements in respect of the situation of dissidents in Eastern Europe brought to the Biennial, predictably, the boycott of the Soviet Union in 1977–1981.

Trauma and conciliation. A Global decade

The fall of the Berlin wall, the concomitant euphoria and the subsequent social split, the simultaneous process of far-reaching repercussions in the world impacted on the Biennial in the 1990s ever more intimately. In 1990 the recent events were reacted to with hopeful enthusiasm, by holding an exhibition symbolising the "new, enlarged Europe" under the name *Ambiente Berlin*, however in 1993, under the general title *Punti cardinali dell'arte* one scrutinized with much more critical eye the new adjacent neighbourhood – the warring ex-Yugoslavia – as well as farther points of the world, the East-West and North-South axis. The globalising world, developing technology, migrating peoples, the chasm between the rich and the poor, the advanced and the developing was wider and more tangible than before. In 1993, the African artists, besides the Latin-American artists made an advent to the Biennial. Germany also unified in Giardini and did it with the dramatic history-traumatic gesture of Hans Haacke, concerning the physical memory of the German pavilion. One by one, the new small countries acceded to the Biennial, among others in 1997 was also Estonia. Whereas at that time the Biennial was surviving successive organisational reforms, in the middle of the decade the globalising world was also recognised on the administrative level and this institution could, further on, have foreigners administering it. Economically one moved towards more extensive involvement of private capital and privatisation – the partners interested in co-operation have long since ceased to sit, for the Biennial in Rome (solely), which does not at all mean that the potential financiers would be queuing up outside the door. For development, moving ahead and expansion compromises and co-operation are called for.

National pavilion as a symbolic burden

Estonia arrived with its national exhibition in the Venice Biennial in 1997, six years after the recreation of independence. The first presentation in the Biennial may be called a cultural-political adventure: a small, poor country overflowing with ambition attempted arduously, and sometimes infringing the rules of the game, at any price to make it onto the Biennial map. For national self-determination on the wider level of the Biennial, the opportunity had been missed, one attempted to get rid of the aftermath of the burden of colonialism and socialism by means of dissolution and enlargement, however the new country in the community of the Biennial made happy only the statisticians and agency companies and naturally a small country itself and its artists. The monetary contribution which Estonia makes, once every two years, to participate at the Biennial, managing it rather cheaply in the context of Venice, is quite a nut to crack for the cultural life of this small country. Therefore local expectation with respect to both the success of the pavilion, its visibility and "representation" are necessarily high. One can feel the subconscious wish to reform the pavilion into an international fulcrum of national (art) identity, veritably a symbolic embassy, to engage in presentation of our culture in the most general sense, to market "Estonian art in its acknowledged excellence", hard to formulate and existing rather in wishful thinking. The goal hard to achieve, ever more so because "acknowledged excellence" is a concept treated widely differently by generations and by persons.

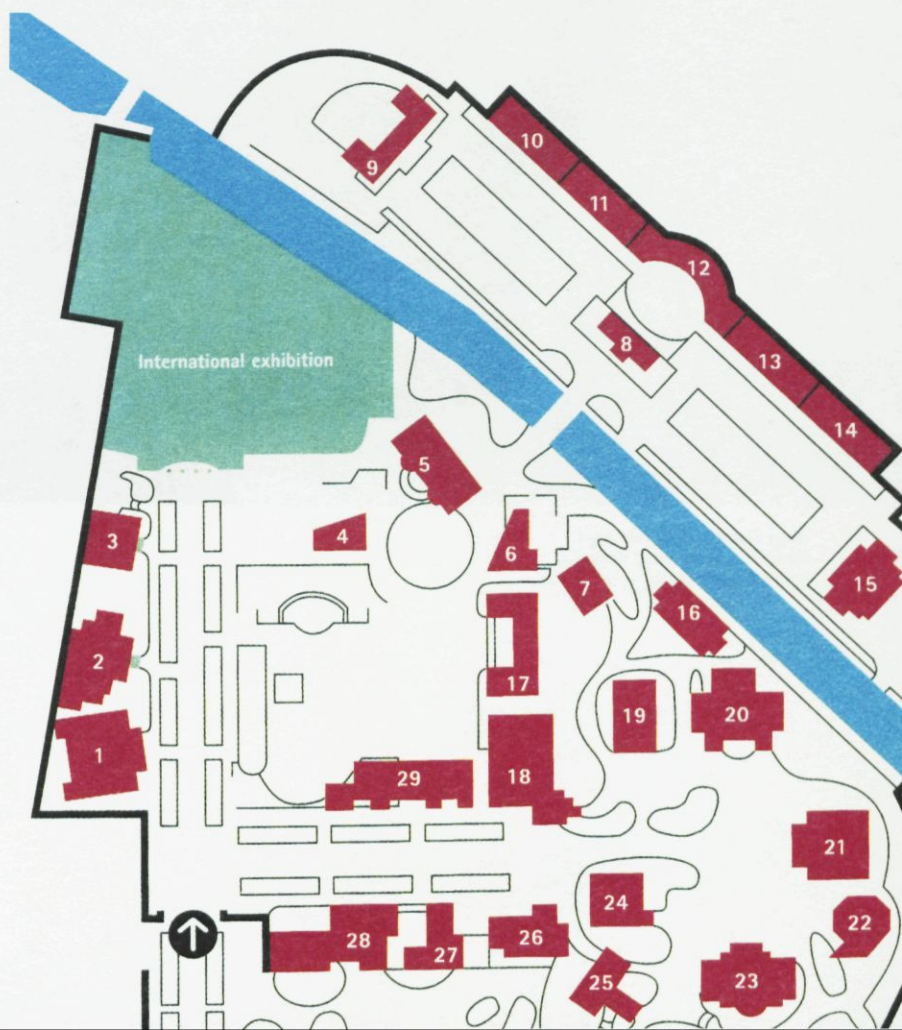
The expectations of success, the comparison of the Biennial with Olympic Games and Eurovision, the conspiracy theories on the topics of political backgrounds of distribution of prizes and chauvinist arrogance, have been the bread broken once every two years by cultural journalists, evidently not only in Estonia. Still in the throes of the need for self-establishment and self-proving – clearly the Eurovision and Olympic Games do not suffice – this young ambitious nation-state is high-strung and brimming with expectations before every Biennial – will we be noticed, at long last? Will we enchant the visitors, in the end? Do we place our stakes on the right card? Those expectations are understandably also in the air when the concrete choice has been made more pragmatically, apolitically and rather in abidance with the function of the classical art fair of the Biennial. The dreams of success of the small country, its sincere exertions to participate in the game where the stakes are high, in a highfaluting way, is better commented on, by the rocket building story staged in the Estonian pavilion in 2003, by Marko and Kaido the boys coming from John Smith' borough.

Irony seems to be the only healthy way to emerge as a winner from the pseudo-political games and inflated expectations of the Biennial (even without the Lion). Referring back to the little unofficial demonstration described at the beginning of this article – by no means underestimating the

complicated situation in the area of human rights (and not only there) in the Middle-East countries – one has to acknowledge that the national pavilion based structure of the Venice Biennial is an especially fertile ground for small interest groups to stand up, and it is therefore quite vulnerable to potential pseudo-attacks. The political capacity of the Biennial to influence actions or decisions attains today the level only of outbreaks of small town activism like the demonstration against Iran or in larger scale, or the level of friendly fixation of economic relations between the states. The Biennial is not the best place to engage in actual politics, there is room for backwash and consequences here, and luckily also continually for political art (speaking of which one cannot but mention the 2003 Spanish pavilion by Santiago Sierra). In place of global coverage or visibility of national identity, the political landscape of the Biennial is the seat of dominance by specific statements on specific topics, small groups of activists and the mainstreams of international relations involving big money. In the first place, however the Venice Biennial is still the pot of establishment of the mainstream of contemporary art, the pot where it is mixed and where it surfaces, and where a small nation state has the chance to earn more credits in a cultural-political way by making stakes on market success of concrete artists. ■

GIARDINI PIAAN:

- 1 Hispaania
- 2 Belgia
- 3 Holland
- 4 International Exhibition = Itaalia paviljon = peamaja
- 5 Island
- 6 Ungari
- 6 Iisrael
- 7 Uruguai (8-15 "üle-kanali riigid")
- 8 Brasiilia
- 9 Austria
- 10 (eks-) Jugoslaavia
- 11 Egiptus
- 12 Itaalia (nn. "Veneetsia paviljon")
- 13 Poola
- 14 Rumeenia
- 15 Kreeka
- 16 Austraalia
- 17 USA
- 18 Põhjamaad (Soome, Norra, Rootsi)
- 19 Tšehhi vabariik ja Slovakkia vabariik
- 20 Prantsusmaa
- 21 Suurbritannia
- 22 Kanada
- 23 Saksamaa
- 24 Jaapan
- 25 Korea vabariik
- 26 Venemaa
- 27 Venetsueela
- 28 Šveits
- 29 Taani





Tanja Ostojčić. *I'll Be Your Angel*,
video/DV, 22 min. Paris/Venice/
Novi Sad, 2001 - 2002

5 Saabusin Veneetsiasse umbes südaööl – pärast kurnavat lendu ümberistumisega Zürichis, kus tuli viis tundi oodata... Kuid jõudnud sellesse võrratusse linna ja pannud end valmis 49. kunstibiennaaliks, heljus üle kõige kahtlemata võluv muinasjutuline tundmus. Taevas paistis ere täiskuu ja selle valgel säras Murano klaasivabrik. Maandumisele järgnes 50 minutit *vaporetto*-sõitu mööda kanalit ja juba ma olingi Veneetsias, tirisin enda järel suurt kohvrit, mis täis Christian Lacroix' *haute couture*'i kleite. Ma heitlesin läbi Piazza San Marco ja kitsaste tänavate labürinti kuni väikese Canada hotellini. Varisesin oma väikesesse voodisse.

1. päev: 6. juuni 2001, hr. Szeemanni kontor, lõputud intervjuud.

Ma astusin Harald Szeemanni kontorisse umbes kell 9 hommikul, seljas väike, korsetiga ja puhevil kahvatukollane Christian Lacroix' siidine ja loorine rokokookleit. Käes hoidsin kotikest, mis nägi välja nagu linnupuur. See oli rohekast plüüsist ja tillukeste sinakate lilled ning punakate tuttidega. Mul olid jalas kõrgekonsalised lahtised kingad, mis noore Itaalia disaineri disainitud.

Tervitasime teineteist viisakalt. Tema oli mind nähes rõõmus ja mina olin teda nähes rõõmus. Ta ütles, et talle meeldis *Isikliku ruumi performance*'is minu "raseeritud välimus" isegi rohkem.

Hakkasime kohe tööle. Harald Szeemann istus suure laua taha, ümbritsetud reporteritest ja kunstikriitikutest. Ta andis intervjuusid itaalia, inglise, saksa ja prantsuse keeles. Mina istusin tema kõrval, kuulasin hoolega ja jälgisin tähelepanelikult, naeratades, kuid vaikides, mitte rääkides, kui just minult midagi ei küsitud. Olin nimelt tema "ingli" ametis ülimalt hõivatud.

Päev tundus lõputu, olime tema kontoris kuni kella üheksani õhtul! Tema andis kogu see aeg suure pühendumisega intervjuusid. Polnud aega süüa, jalgutada ega tassi kohvigi juua...

Äkki, umbes lõunapaiku saabus kontorisse pr. Ingeborg Lüscher, hr. Szeemanni abikaasa ja tegi armukadedusstseeni. Silmis vapustavalt elav pilk, ilmus tema elatanud ja kortsulisse, kuid endiselt kaunisse näkku grimass, samas õhkas temast närviliselt positiivset energiat. Jalutanud kontorisse, suudles ta oma meest mitu korda. Viimane ei näinud osutavat vastupanu. Pärast seda rituaali kandus tegevus edasi vestlusesse Carolyn Carlsoniga, tantsubiennaali direktoriga. Samal hetkel – mina

seisin endiselt oma kohal –, pöördus pr. Szeemann minu poole ja ütles: "Sina, sa pole mingi ingel – inglid peavad olema nähtamatud! Aga sina tahad meediatähelepanu!" Silmitsi niisuguse süüdistusega, sain teha ainult ühte, viidata oma biennaalikataloogi tekstile, mis laseb paremini mõista minu rolli ambivalentlust.

Enamik reportereid ei saanudki aru, et *performance* toimus otse nende nina all... Üks väga veetlev ja intelligentne naisreporter Associated Pressist oli meelitatud, et sai pildistada hr. Szeemanni koos minuga. Seejärel palus ta meil mälestuseks poseerida. Kell 5 õhtul läksin alla baari, et tuua talle kohvi, mis teda veidi turgutaks. (Hr. Szeemann suitsetab umbes kolm pakki päevas...) Teel tagasi tundus mulle, et minu invasioon tema privaatruumi hakkas teda häirima, nii et, ulatanud talle tassi kohvi, võtsin paar meetrit kaugemale, hoides endiselt asjal silma peal ja jälgides ta tööd ja naeratades, naeratades, naeratades.

Umbes kella 6 ajal läksime välja Itaalia paviljoni ette värske õhu kätte. Rahvahulk tormles meie poole ja olukord päädis kiire fotosessiooniga. Korraks pääses hr. Szeemann tualetti, teda oodates kohendasin oma *make-up*'i. Ta ei tulnudki kohe tagasi ja ma kaotasin ta umbes 15 minutiks silmist: ta oli läinud kedagi otsima.

Kella 7 ajal leidsime ennast esimest korda selle päeva jooksul vaikuses. Tema tahtis enne uut intervjuude maratoni vähekeene hinge tõmmata. Ta võttis välja Itaalia ajakirja, mis oli ikka veel pakendis. Kaanel oli tema portree. Tegin iroonilise märkuse tema väljendusriikka üle lehekülje suuruse foto kohta, öeldes, et ta näeb välja nagu võlur... Tema puudutas minu parema jala sääremarja ning mainis hooletult, et mul on jalas nähtamatud sokid. Olin hetkeks segaduses. Siis ütlesin otsustavalt, et on tõesti lahe päev ja et las ma harutan ise ta ajakirja tsellofaanist välja... Järgmisel hetkel astus keegi kontorisse.

2. päev: 7. juuni 2001, pressikonverents, meid külastab Itaalia kultuuriminister, *vaporetto*.

Kell 9.45 hommikul. Ootasin teda Arsenale näitusepaiga ees paabulinnumotiiviga purpurpunases Lacroix' kleidis. Käe peal hoidsin käsitsi tehtud, väikeste siiditupsudega puhvis jakikest. Jalas olid mul tiigrimustriliste rihmadega mustad varbavahed, autoriks kuulus Itaalia disainer. Kõrgekonsalised Lacroix' lahtised kingad olid mul Veneetsia biennaali kotis. Hr. Szeemann saabus, saadetuna oma kuuest kaastöötajast. Me

5 VENEETSIA PÄEVIK

Tanja Ostojic

musitasime, nagu kombeks, üksteist põsele. Meie ümber kogunesid reporterid ja hakkasid pildistama. Ma järgnesin talle ja küsisin, kas ta oli hästi maganud ja kas tal õnnestus üldse puhata. Ta ütles, et ma "lülitaksin end välja" ja hoiaksin eemale, sest ta tahab nüüd "rääkida kunstiteostega". Otsustasin talle varjuna järgneda kaks meetrit tagapool ja nii me jalutasime läbi kogu Arsenale näituse. Oli veel teinegi põhjus, miks ma "sõna ei kuulanud" – see oli mu ainus võimalus näitust näha. Tõsi, tundsin end natuke pahasti, sest ta oli sel hetkel muude asjade kõrval unustanud, et ka minu *performance* on osa tema näitusest.

Kui ta oli koos oma pojaga, kes oli üks ta põhiassistente, veendunud selles, et kõik on korras, hakkasid nad mõningaid töid kommenteerima. Eriti rahul oli ta Richard Serra hiigelskulptuuride eduka teostamisega. Seejärel läksime Tese teatrisse pressikonverentsile. Ilmselt ei lasknud ta mul konverentsi ajal enda kõrvale istuda seetõttu, et kohal viibis tema naine, ehkki ta oli varem seda kirjalikult lubanud. Ka tema assistendid, kes tahtsid minu jaoks tema kõrvale tooli panna, imestasid ta otsuse üle. Kõigele vaatamata otsustasin istuda minu jaoks lavale pandud toolile, ehkki nihutasin selle temast (ja konverentsilauast) paar meetrit eemale. Jäin ikkagi lavale, istusin vaikselt ja jälgisin teda pingsalt kogu aeg.

Vahepeal tegid reporterid fotosid. Konverentsi kestel palus keegi tal kommenteerida *performance*'it – minu *performance*'it. Ta alustas selgitusega, et talle oli väga meeldinud minu alasti esinemine Luxembourg'i linna ajaloomuuseumi liftis kolme aasta eest, lisades, et oli pettunud, kui talle ei antud luba kutsuda mind sama *performance*'iga eelmisele Veneetsia biennaalile. Lõpuks rääkis Szeemann midagi minu kriitilisest suhtumisest mehe vaatenurka kunstiajaloo.

Huvitav, et ta ei kasutanud sõnu "eskort" või "ingel", mida olin meie kirjavahetuses ja biennaali kataloogis (mida, muide, tsenseeriti) kasutanud mina, et oma tööd selgelt defineerida. Hea meelega rääkis ta hoopis varjatud Malevitši ruudust. Ta mainis koguni mu viidet Aleksandr Brenneri dollarimärgile Kazimir Malevitši maalil *Valge rist valgel* Amsterdami Stedelijki muuseumis (Kirjutasin talle oma biennaali projekti tutvustades sellest vaimustavast aktsioonist.)

Kui vormikohane konverents lõppes, kerkis üles terve tulv lisaküsimusi: üks reporter haaras kiiruga tema oma haardesse, teised tormasid minu suunas. Selle minu ümber kogunenud, peamiselt noorte

inimeste grupi hulgas märkasid ajalehe Le Figaro härrat ja Sloveenia Rahvusliku Televisiooni ja Belgradi TV reportereid.

Siis läksime välja päikese kätte ja tema andis veel paar teleintervjuud. Seejärel astusime *vaporetto*ssse ja, lõpuks ometi teel Giardinisse, lehvitasime maha jäänud rahvahulgale. See oli super, nagu filmis.

Oodates hr. Szeemanni telefonile kõne, mis teatab Itaalia kultuuriministri saabumisest, oli meil aega külastada vaid paari rahvuspaviljoni Giardini di Castellos, neid, mis jäid väikese kanali äärde. Kui kohtusime lõpuks ministriga, viisime tema ja ta mehe näituse kesksesse Padiglione Italiasse, kus Szeemann selgitas töid ja näituse kontseptsiooni. Pidin teatud mõttes võitlema koha eest hr. Szeemanni kõrval, kuna liikusime koos umbes kümne inimese ja ihukaitsjatega. Mõningaid töid ma imetlesin ja püüdsin selgitusi anda ministri mehele, hr. Szeemann pühendas aga kogu oma tähelepanu lahkelt naisministrile. Pärast ringkäiku pidi meil koos oma külalistega olema šampanjaga lõunasöök kuskil lähikonna vabaõhurestoranis, kuid meil oli aega vaid selleks, et istuda lauda, juua klaas vett ning jätta oma kõrgete külalistega hüvasti. Seejärel läksime kontorisse, et anda taas intervjuusid. Sisenemisel läks reporterite vahel rüseluseks, sest mõned püüdsid sisse pääseda väljaspool järjekorda. Hr. Szeemann näitas sellise olukorraga toimetulekul üles suurt takti ja tohutut professionaalsust ning suuremeelsust. Varsti käitusid nad kõik nagu väikesed head reporterid.

Kui see intervjuude seeria sai lõpetatud, võtsime taas *vaporetto*, et jõuda pr. Carlsoni tudengite etendatavale *ŷ. Beuyssi laulule*. Veetsime 45 minutit Maurizio Cattelaniga, kõndides paljajalu suurel paksul punasel vaibal, mis oli laiguti märg. Me aitasime tal üles seada paavsti pead – seda, mida tabab meteor –, mis kuulub *Islami installatsiooni*. Seal liitusid meiega hr. Szeemanni noorem tütar ja poeg ning ma sain kuulda lõbusaid perenalju. Pole vaja öeldagi, et tütrele ja pojale minu sealolek ei meeldinud... Siis ootasime 15 minutit taksot, mille kestel jooksid inimesed meil sabas, et teha pilti ja vestelda, justnagu oleks ta Jumalaema või paavst.

Slovenia TV naisreporter oli rõõmus, et sai Szeemanni koos minuga pildile ja teel kontorisse intervjuueeris ta meid mõlemaid. Päeva lõpetuseks hiilisin korraks välja, et poseerida keske paviljoni ees Playboy Sloveenia väljaande.

3. päev: 8. juuni 2001, ta oli Veneetsias lahkunud...

Mina valmistusin biennaali avamiseleks päevaks, hr. Szeemann läks aga kogu päevaks Palermosse, et pidada Maurizio Cattelani maakunstiprojekti läbirääkimisi. Cattelani idee oli kirjutada linna kohal kõrguval mäele (oliivikividega) sõna HOLLYWOOD. Hr. Szeemann näis olevat selle vastu, et lähen temaga kaasa, öeldes, et ma peaksin siis üles tõusma kell 5 hommikul, et jõuda väikesele eralennukile. Ta ütles mulle, et on niivõrd hõivatud reporterite ja teiste inimestega, et tal ei oleks minu jaoks aega. Oma suureks kurvastuseks nõustusin tema ettepanekuga.

Magasin 3. päeval kauem kui kahel eelmisel... Püüdsin sellest raskest "leivatööst" (kella 9-st kella 21-ni) veidi puhata. Panin selga purpurpunase siidkorseti ja läbipaistva Lacroix' kleidi. Minu purpurpunased maonahast kõrgete kontsadega ja peente rihmadega Lacroix' kingad sobisid riitusega ideaalselt. Läksin jala linna peale ja uitasin Veneetsias ning Giardinis kogu päeva. Veider, aga inimesed tegid minuga juttu, et teha komplimente ja poseerida koos minuga fotol. Projekt oli ilmselgelt hakanud toimima. Nad esitasid küsimusi ja mina rääkisin neile peidetud *Mustast ruudust*. Poseerisin koos Oleg Kulikuga ja andsin videointervjuu www.biennale24.com-ile. Gerald Matt, Kunsthalle Wieneri direktor, tegi minust samuti pilti. *Vaporetto* oli lõbus vahejuhtum nelja väikese tüdrukuga, kes katsusid naerades uudishimulikult minu kleiti ja näitasid mulle oma alusleelikuid. *Vaporetto*'st väljudes laulsid nad laulu minust: "*Come ti chiama, Tanja, Tanja*"...¹

Õhtul läksin kahe mehe, Ameerika arhitekti ja jugoslaavia kunstniku saatel Kunst-Werke/PS1 peole, kuhu meid oli lahkelt kutsunud Klaus Biesenbach. Panin selleks puhuks selga pika helmestega Lacroix' kleidi. Olin selle peo üks elegantsemaid külalisi. Tantsimisel liikus kleit koos minuga kaunilt. Marina Abramovič oli väga rõõmus, kui ta lõpuks – Nenad Andrići vahendusel – sai puudutada minu väikest teemantidega õhtukotikest...

4. päev: 9. juuni 2001, ametlik avatseremoonia, preemiad, igasugused ametnikud...

Pea tunnistama, et hr. Szeemanni "ingliks" olemine osutus väga kurnavaks. Pidin õppima juba esimesel saabumispäeval taluma valu, käisin ja seisin ju kogu päeva kõrgetel kontsadel ning korsetiga

kleidis –, kogesin seetõttu ka äärmiselt huvitavaid olukordi. Muu hulgas sain aru, et moe osas oli naise emantsipeerumine äärmiselt oluline, et hakati kandma lihtsaid riideid ja mugavaid kingi. Kõrged kontsad ja *haute couture* argipäeval on ränk töö.

Minu *performance*'i kulminatsioon ja suurim edu saabus just viimasel päeval. Te oleksite pidanud meid nägema, kui valmistusime biennaali ametlikuks avamiseks. Pärast seda, kui olin suure ettevaatusega ja lahkelt aidanud hr. Szeemannil meie koostöök psüühiliselt valmistuda, öeldes, et "me kõik peame kunsti nimel midagi ohverdama", nõustus ta lõpuks kaasa mängima. Ma hoidsin ta kätt, kui me aegajalt peatusi tehes kõndisime. Tegime igast suunast ilmuvate fotograafide hulkade kohta tähelepanekuid. Hr. Paolo Baratta, biennaali president, suudles mu kätt ja ütles, et ta on "Haraldi peale armukade", kuna temal endal "ei ole inglit"...

Tutvusin armastusväärset galeristide, poliitikute ja saadikutega. Võtsin naeratades, noogutades ja ripsmeid plaksutades vastu (saksa-, itaalia-, prantsuse- ja hispaaniakeelseid jne.) komplimente. See oli tõeliselt vahva. Hr. Szeemann ise oli sel pärastlõunal heatujuline ja täis positiivset energiat. Ta nägi välja värsket ja puhunud, kuigi ma teadsin, et tal pidid olema seljataga ülimalt väsitav päev ja öö. Me poseerisime koos paljudele fotograafidele ja tema tutvustas mind kõikidele kui oma "inglit". Ta palus minu jaoks isegi tooli, et ma saaksin 49. Veneetsia biennaali ametliku avatseremoonia ajal istuda laual laua taga tema kõrval. Ma kandsin ilusat, pikka purpurpunast ja rohelist karraga Lacroix' kleiti. Me plaksutasime koos pärast arvukaid kõnesid ja mina sosistasin talle kõrva oma kommentaare. Me naeratasime rõõmsalt ja plaksutasime prestiižikate auhindade võitjatele. Hr. Szeemanni kõne oli ebataavaliselt elav ja kirglik, see algas sõnadega: "*Cari amici venti sei anni fa...*"²

Oli hämmastav näha, kuidas saadikud ja kultuuriministrid, kellega me kohtusime, pidasid mina tema armukeseks. Nad naeratasid erilisel ja imetlevalt. Mõned kunstnikud lähenesid mulle hiljem paadis ja palusid mul anda oma abikaasale katalooge!? Hullumeelne, kas pole? Teised kasutasid juhust ning pistisid mulle pihku oma kaarte – "Sinu abikaasale!" Sonntag Blicki³ fotograaf rääkis mulle, et ta avaldab müstilise naise (minu) foto pühapäeval, 10. juunil.

Pärast tseremooniat polnud rahvamasstist enam kerge välja pääseda, me eemaldusime aeglaselt ning jalutasime kontorisse. Sel õhtul sai mu *performance*

1. Väikeste tüdrukute laul "Mis on su nimi, Tanja, Tanja..."
2. "Kallid sõbrad, 27 aastat on..."
3. Šveitsi saksakeelne päevaleht.

I'll Be Your Angel, 4. päevane *performance*, Plateau for Humankind, 49. Veneetsia biennaal, 2001 (koos Harald Szeemanniga). Sarjast *Strategies of Success / Curators Series* 2001 - 2003



6 OSTOIJČ'I JUHTUM: KUNSTNIK KUI KONTSEPTUAALNE ARMUKE

Anders Härm

läbi (ja tema oma samuti – biennaal oli avatud), me ütlesime lihtsalt, aga soojalt headaega, paar suudlust ja – “Ciao!”

Veidi aja pärast vaatasin koos kunstnik Breda Bebaniga Veneetsia dokumentatsiooni ja märkasid midagi huvitavat: tseremoonia päeval nägin välja nagu elegantne poliitiku abikaasa... Viis, kuidas ma naeratasin ja kätlesin teiste inimestega. Usun, et minu “Ma olen su ingel” projekti puhul, mis toimus 49. Veneetsia biennaalil, on äärmiselt tähtsad just nimelt võimupositsioonide vahekorrad ja sugudevaheliste suhete küsimus... Ilmselgelt oli allhoovusena midagi ikka toimunud, seda oli selgelt näha... Hoolimata faktist, et kõik oli silma eest täiesti varjatud.

Venice Diary, Zagrebi Kaasaegse Kunsti Muuseum, 2002 ■



6 Aastad 2001–2003 olid serbia kunstniku Tanja Ostojč'i elus intensiivne loomeperiood. Paari aasta jooksul suutis ta üsna palju. Ta jõudis käia albaania kuraatori Edi Mukaga puhkusel, pesta serbia kuraatori Stevan Vukovići jalgu, sulistada itaalia kuraatori Bartolomeo Pietromarchi ning kunstikriitiku Ludovico Pratesiga mullivannis, poseerida alasti koos sloveenia kuraatori Marina Grižničiga ning *last but not least* eskortida biennaali kuraatorit Harald Szeemanni Veneetsias. Kohe kaugelt näha, et tegemist on ühe äärmiselt tragi ja toimeka tütarlapsena, kes lühikese ajaga sünkroniseeris kunstimaailma toimemehhanismid staarimütoloogiaga kollase ajakirjanduse veergudel. Selle käigus kulutati iseensetki mõista kõvasti energiat. Kulutatud energia mõõtühikuks on 3250 punast kondoomi, mis installeerituna moodustasid ilusa punase kolmnurga punase toa punases nurgas. Nurk on muidugi sama, kus õigeusklikud hoiavad ikoone, kuhu Malevitš pani oma musta ruudu ja Beuys oma rasvakolmnurga. Seinal kiri: “See on täpselt see kogus kodoome, mis mul kulus kogu karjääri jooksul, et teenindada kuraatoreid, kes aitavad mul kuulsaks saada.” Kogu seda geomeetrilise kunsti renessanssi kroonib aga kunstniku jalge vahele püगतud “must ruut valgel taustal”. Pilt sellest trükiti ühes eksemplaris postkaardil, mis oli mõeldud Harald Szeemannile privaatseks kasutamiseks kuumadel juunipäevadel Veneetsias 2001. aastal. Ütlema tagi selge, et Szeemanni abikaasa tegi see kõik võrdlemisi rahutuks nagu ka asjaolu, et Ostojč' tõlgendas Szeemannil kõikjal sabas ning kunstiavalikkus tõlgendas teda täpselt nii nagu vaja – kuraatori armukesena. Nojah, kui kuraator eksponeerib biennaalil oma kunstnikust naist, siis peab naine üle elama ka kuraatori noore kontseptuaalse *groupie* kunstiteosega jalgevahes. Kui vaagida seda paralleeli sügavamalt, siis hollywoodlik karjääriredelil enda ülespoole keppimine polegi reaalselt teostatavatest strateegiatest niivõrd kaugel. Marina Grižnič'il võib seega õiguski olla: Ostojč'i akt on üleidentifitseerumiseakt, totaalne samastumine kunstimaailma võimustruktuuridega, mis teeb temast selle süsteemi sümptomi. Ostojč' samastub sellega, mis salamisi toimib, aga millest rääkimine, selle tõsiseltvõtmise või veelgi enam, avalik ja tõsimeelne teostamine ei kuulu nii-öelda hea tooni juurde. Ostojč'i Veneetsia päevikutes on üks stseen, kus ta poseerib Playboyle. Hoolimata sellest, et tegemist on Sloveenia versiooniga, õmbleb see žest tema identifitseerumismängu

hollywoodlike paaritumistavadega lõplikult kokku. Hugh Hefneri *Playboy Mansioni* mingis mõttes ju samuti Hollywoodiga üleidentifitseerunud muinasjutumaailm saab sellel hetkel üheks elitaarse, snobistliku ja intellektuaalitseva kunstimaailmaga: Hefneri *wannabe*'d paaritumas staaridega, *wannabe* näiskunstnikud paaritumas staarkuraatoritega. See oli õilis orgastiline hetk, mis sõlmis rituaalse liidu Jäneste ja Kunstnike vahel. ■

7 Karin Laansoo: Laura, sind valiti esinema selle aasta Veneetsia biennaali Põhjamaade paviljoni. Nüüd on selgunud, et sa ei saagi oma tööd välja panna. Sel aastal on Põhjamaadest esindatud vaid Norra ja Rootsi. Palun kommenteeri seda. Kas ei tundu kummaline, et Põhjamaade paviljonis, mis peaks kandma Skandinaavia maade hea tahte ja koostöö sõnumit, lähtutakse niivõrd erinevatest reeglitest ja arusaamadest?

Laura Horelli: Ma ei saa biennaalil osaleda sellepärast, et ei leitud lahendust, kuidas minu tööd Põhjamaade paviljonis eksponeerida. Põhjamaade paviljoni komisjari nõudel kutsus kuraator Åsa Nacking Soomest, Norrast ja Rootsist igalt maalt ühe kunstniku. Näitusel teemat polnud, kunstnikud valiti kunstnikupositsiooni järgi, mis kuraatorile huvi pakkus. Iga kunstnik pidi tegema biennaali tarbeks uue töö.

Esimest korda, kui me kõik kokku saime, arutasime näitusepaigaga seotud raskusi. Kuraatori meelest polnud see pind kolme kunstniku korral iial õieti tööle hakanud, välja arvatud 2001. aastal, kui kuraatoriteks olid Petteri Nisunen ja Tommi Grönlund. Nackingi ettepanek oli teha seekord midagi "radikaalset". Rootsist kutsutud kunstnike tandem Carsten Höller ja Miriam Bäckström kuulutas, et neid ei huvita mingi grupinäitus. Esialgse ettepaneku kohaselt oleksime meie norra kunstniku Matias Faldbakkeniga pidanud esinema õues, kuskil linna peal, rootslased aga paviljonis.

Ütlesin kuraatorile, et paviljoni ruum äratas minus huvi ja kuna minu töömeetod on üsna spetsiifiline, siis tahan teada, millist osa paviljonist saan kasutada. Järgmiste kuude jooksul ma oma küsimusele vastust ei saanudki. Vahepeal oli kuulda rootsi kunstnike kavast paviljoni katus ja klaasaknad eemaldada ning seostada see oma heliteosega. Üks nõudmisi oli, et paviljonis ei tohi olla ühegi teise

kunstniku tööd. Nende idee kohaselt oleks võinud näitus kas või iga päev vahetuda, nii et üks päev Soomele, üks Rootsile ja üks Norrale. Minule oli see aga vastuvõetamatu, kuna see oleks esitanud liiga suuri nõudmisi kunstiteose sisule ja vormile. Pealegi meeldib mulle riikide paviljoni jagamise mõte. Kogu protsessi kestel jäi mulle segaseks, kes üldse otsuseid tegi. Pärast minu eemalejäämist ei arutatud grupis "kriisi" mitte kordagi ja pärast seda pole ma ka teistest kunstnikest mitte midagi kuulnud. Kuraator tegi ettepaneku valida mõni teine soome kunstnik, ent FRAME seda ei toetanud, kuna selliste asjaolude juures ei sobi tuua mängu uut kunstnikku.

Minu arvates tekkis vastuolu kuraatori kujuteldava "hea näituse" ja paviljoni, kuhu pidi mahutama vähemalt kolm kunstnikku, tingimuste vahel. Kahju, et tehakse katse teostada visioon kahe maa kunstnikuga. Paviljoni idee ühendada kolm maad on imetlusväärne. Loodetavasti leiavad kunstnikud ja kuraatorid tulevikus lahendusi, kuidas mahutada selle pinna peale hea näitus, mis poleks konfliktis ühishäituse ideega.

Vt. samal teemal: Anu Uimonen, *Suomi ei mahtunud Venetsian Pohjoismaiseen paviljonkiin*. Helsingin Sanomat, 12. märts 2005.

Põhjamaade paviljon näitusega *Sharing Space, Dividing Time* (kuraator Åsa Nacking, kunstnikud Matias Faldbakken ja Carsten Höller) avatakse 9. juunil. ■

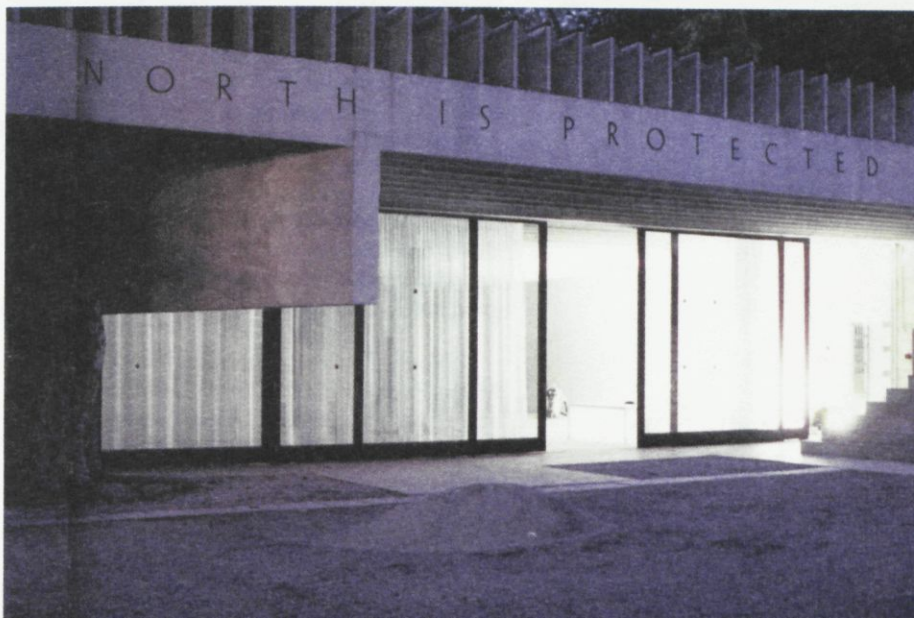
8 Karin Laansoo: You were originally selected for Nordic pavilion in this years Venice Biennial. In the end, you couldn't exhibit your piece, the way you planned it. Finally there are only Norwegian and Swedish artist participating. Would you like to comment it? Do you find it awkward that the Nordic pavilion that is supposedly carrying the idea of good will of cooperation between Nordic countries, is actually having quite different set of rules and mindsets behind it?

Laura Horelli: I'm unable to participate in the Biennial, as no solution was found for exhibiting my work within the space of the pavilion. The curator,

7.8 SHARING SPACE, DIVIDING TIME

küsimus Laura Horelli /
a question to Laura Horelli

Vaade Põhjamaade paviljonile
Veneetsia Biennaalil 2001. aastal



9 BIENNAAL UUE INTIIMSUSE AJASTUL

Intervjuu Viktor Misianoga/
fotod Pelle Kalmo

Åsa Nacking, as required by the commissioners of the Nordic pavilion, invited an artist from Finland, Norway and Sweden. There was no theme for the exhibition; the artist selection reflected what she thought of as being interesting artistic positions from each country. Each of the artists was invited to propose something new for the Biennial.

The first time we all met, the difficulty of the exhibition space was discussed. The curator was of the opinion that the space has never really worked with three different contributions in it, except the 2001 contribution curated by Petteri Nisunen and Tommi Grönlund. She was of the opinion that we should try to do something "radical" this time. The Swedish artists, Carsten Höller and Miriam Bäckström, asked to collaborate, said that they were not interested in participating in a group exhibition. The first suggestion was that the Norwegian artist Matias Faldbakken and me would do something outside the pavilion, "somewhere" in the city, as the Swedish artists would use the pavilion.

I told the curator that I found the pavilion space interesting and as I work quite site specifically, I would like to know what space I could use. In the discussions we had in the following months, I never got an answer for this. Meanwhile the Swedish artists proposed an idea where they wanted to remove the roof and the glass windows of the pavilion and combine this with a sound work. One of the requirements for their work was that there could be no other artwork in the space at the same time. They suggested an idea of "rotating" the exhibition every day; one day for Finland, one for Sweden, one for Norway. I was opposed to this, as I thought that it put too many requirements on the content and form of the work and I quite like how the pavilion space is shared by several countries.

Throughout the whole process it was unclear to me, who was really making the decisions. After I withdrew from the exhibition, the "crisis" was never discussed by the whole group and I haven't heard anything from the other artists ever since. The curator suggested another Finnish artist, but FRAME was supportive and thought that it would be unreasonable for another artist to enter the exhibition process under these circumstances.

I think the main problem was the conflict the curator had between what she visualized as a "good exhibition" and the requirements set on the pavilion, i.e. one has to have at least three artists participating. It is unfortunate that there was an attempt to realize this vision with two other artists invited to participate just because that is required. The concept of a pavilion where three countries share one space is admirable. I hope that in the following years the artists and curators working with this space will be able to find solutions where their perception of a good exhibition is not in conflict with that of a group exhibition.

Nordic Pavilion (curator Åsa Nacking, artists Matias Faldbakken and Carsten Höller) will be opened on June 9 with exhibition *Sharing Space, Dividing Time*. ■

9 Karin Laansoo ja Hanno Soans intervjuueerisid Viktor Misianot, teemaks biennaali formaat 1990. aastatel ja nüüd ning Misiano tulevased projektid.

Hanno Soans: 1996. aastal olite üks esimese Manifesta kuraatoreid. Kas see oli teil esimene biennaal?

Viktor Misiano: Ei olnud. Enne seda olin Vasif Kortuni kaaskuraator 1992. aasta Istanbuli biennaalil. Ja Veneetsia biennaalil Vene paviljoni kuraator 1995. aastal, st. vastutasin ühe suure rahvusvahelise biennaali kontekstis rahvusliku esindatuse eest. Seejärel olin kuraator Valencia biennaalil, mis toimus üldse esimest korda. Lisaks veel mõned teised suured rahvusvahelised sündmused. Manifestat võib siiski nimetada mõneti esimeseks projektiks, kus ma polnud enam lihtkuraator, vaid osalesin ka institutsiooni enda ülesehituse protsessis.

HS: Kui Manifesta alguse sai, lähtuti teatud baasist, vajadusest märgata kogemusi, mis defineerisid biennaale sel ajal, 1990. aastate keskel.

VM: Manifesta on minu silmis kõige intelligentsemalt ja täpsemalt ellu kutsutud ning konstrueeritud rahvusvaheline sündmus, mis sai alguse sünkroonis uue, globaliseerimise ajastuga, püüdes täiesti teadlikult esitada uut sündmuse mudelit, mis vastaks ajastu vaimule ja vajadusele. Ilmselgelt oli selle taga poliitiline tellimus. Mäletan ülihästi, kui arutasime Manifestat, algasid kõik diskussioonid sellest, et nüüd elame uues külma sõja järgses Euroopas, mis vajab uut suhtevõrgustikku. Nii et Ühendatud Euroopa retoorikat kõlas üsna tihti. Ja see oli täiesti asjakohane, sest esimest korda pärast aastakümneid tundis Euroopa end lõpuks ometi ühendatuna ja ilmnis tohutu uudishimu nii Ida poolt Lääne vastu kui ka Lääne poolt Ida vastu. Tegelikult on see reisiva biennaali mudel – näitus toimub iga kord eri paigas – mõeldud vaid noortele Euroopa kunstnikele. Tegemist oli uue ajaga ning see vajaski noori kunstnikke. Ning, samuti väga tähtis, vajati ka kollektiivset kuraatoritööd! Sellest sai justkui Manifesta loosung, sest varem pani ka suursündmuse kokku ikkagi üks kuraator, olgu siis Veneetsias, Sidneys, São Paulos, Documental... Kuraatorid võisid küll kutsuda kaaskuraatoreid, kuid...

HS: Üle kõige oli ikkagi üks keskne tegija?

VM: Jah. Mis on ka mõistetav, sest enamik neid projekte sai alguse maailmasõja-järgsel ajal, mil

vastureaktsioonina fašistlikule minevikule rõhutati liberalismi ideaali ning indiviidi. See õigustas ideoloogiliselt mõneti ühe-näituse-ühe-kuraatori süsteemi. 1990. aastatel, globaliseerumise ajastul, sai ideoloogiaks dialoog, teiste talumine, Teise tajumine iseenda osana, kõik need asjad, nii et... See toetas loogiliselt võttes kollektiivse kureerimise ideed.

HS: On muidugi selge, et suured rahvusvahelised prestiižikad kunstinäitused koos ühe juhtfiguuriga, kellel on täisvastutus ja kes kujundab biennaali näo, see on üks töötamisviisi, mis erineb täielikult teistest mudelist, kus tuleb avastada või kujundada ühisplatvorm... Mida tõi see praktikas kaasa, kui mitu ambitsioonikat kuraatorit pandi kõrvuti ühte näitust tegema?

Karin Laansoo: Olukorras, et varem polnud nad koos töötanud...

VM: Ma pole täiesti veendunud, et kollektiivse kuraatorluse idee töötab elus tingimata hästi. Ei. Kui me Manifestat tegime, ei toiminud see sugugi ladusalt: viiekesi grupis koos töötamine ajas segadusse ja osutus organisatoorselt ebaefektiivseks, alati jäi aega liiga väheseks, et kujundada välja mingi põhjalik vastastikune arusaamine, mis on ühise loomingulise projekti elluviimisel vajalik. Nii palju kui mina tean, oli ka Manifesta 2 meeskonnal raske. Kolmandal Manifestal keeldus Ole Bauman lepingule alla kirjutamast, ta astus kõrvale. Neljanda Manifesta ajaks olid meeskonna liikmed varasemate näituste legendidest ja eelkäijate koostöö probleemidest juba niivõrd traumeeritud, et nende põhimure näis olevat hästi läbisaamine. Kuid nende korraldatud näitus Frankfurdis osutus täiesti kohutavaks. Minu silmis oli see kõige kohutavam suurnäitus, mida olen eales näinud (iseegi Moskva biennaal, mida tehti sel aastal samuti kollektiivselt, langeb läbikukkunud projektide reas teisele kohale). Oli sümptomaatiline, et neljas Manifesta, ideeliselt nõrk, ilma selge positsioonita või kataloogis sõnastatud valikukriteeriumideta, asendas kõik eelõeldu põhiliselt kuraatorite uurimistööga. Eksponeeriti fotosid, kus kuraatorid ostavad lennujaamas suveniire, jooivad kohalike kunstnikega õlut... Ja see kõik tulenes asjaolust, et nad pidid kogu aeg mõtlema, et omavahel tuleb tõesti hästi läbi saada. Viies Manifesta läks kindlasti paremini, ilmselt seetõttu, et kuraatorite arv kahanes viielt (Manifesta 1) ja kolmelt (Manifesta 4) kahele, olgugi et juhuse läbi (Paula Toppila astus tagasi isiklikel põhjustel).

Kollektiivse kuraatoritöö põhiprobleemiks on loominguline protsess. Kuraatorlust kiputakse taandama sageli vaid asjaajamisele. Kuid ma rõhutan, et kureerimine on loominguline tegevus. Polnud juhus, et üks *Manifesta Journali* number kandis pealkirja *Näitus kui unistus*, et rõhutada kuraatorluse loomingulist, unistuslikku olemust. Näitused hõljuvad su meeltes öösel, sa näed neid vaimusilmas – see on nagu luule, nagu kirjutamine, mis tuleb inspiratsioonist. Kolm režissööri ei tee enamasti koos head filmi, kolm lavastajat ei tee enamasti koos head teatrietendust...

Ja vaatamata oma kriitikale viimase kümnendi aadressil olin just mina see, kes rõhutas koostöötamise ja kogemuste jagamise ideed keset ühist jõupingutust. Kuid see oli toona õhus, see oli 1990. aastate vaim.

Aga võib-olla oli Manifesta meeskondade suur viga hoopis selles, et püüdes teha midagi ühiselt, püüeldi ühe homogeense suurnäituse suunas. Nad ei püüdnud näituse struktuuri sees erinevusi esile tuua. Kuraatorid oleksid võinud luua ühiselt temaatilise struktuuri, telje, ning siis kureerida eri näitusi (näiteks seksioone ühe näituse raames), mis vastaks samale probleemipüstitusele. Eri näitused oleks vabalt võinud olla teineteise suhtes poleemilised. Keegi pole öelnud, et kollektiivne peab tähendama ühist sotsialistlikku minevikku, kus kõik tuleb teha üksmeelselt. Vastupidi – me oleksime võinud välja tuua poleemikat. Ja see oleks pakkunud tohutut huvi. Paljude kollektiivsete kuraatoriprojektide läbikukkumise põhjuseks on mõtlemine, et me peame tegema ühte ja sama asja, toodet.

HS: Nii et sa kiidad heaks Bonami meetodi viimasel Veneetsia biennaalil, kus ta delegeeris võimu kümnele teisele kuraatorile, kellel igaühel oli oma platvorm.

VM: Ka see on võimalik, aga mina mõtlesin teistmoodi. Francesco jäi ikkagi keskseks võimufiguuriks, nagu Kuningas Lear, kes jagab oma kuningriiki...

KL: Nagu kuningas ja vasallid...

VM: Täpselt, kuningriik jagati vastavalt territooriumile: iga kuraator kureeris omaenda segmenti globaalsest maailmast. Kuid see, mida mina mõtlen, on, et ühiselt püsti pandud projekti raames võiks segmente jagada vastavalt isiksuste veendumustele, individuaalsele lähenemisele. Selles oleks palju rohkem dialoogi ja demokraatiat, see oleks keerukam, kuid niimoodi oleks huvitavam töötada... Muide, selline suund avaks tee ka

Viktor Misiano ümarlual Tallinna Kunstihoones, 8. aprillil 2005



kunstnike, filosoofide, ajaloolaste haaramisele meeskonda...

Kuid seda laadi mudel on Manifesta jaoks juba kaotatud võimalus. Koostöö idee erinevate, koguni vastandlike entiteetide vahel oli selle karnevalliku postideoloogilise segaduse produkt. See istub juuripidi neoliberalistlikus eelduses, et erinevusi saab tasandada läbirääkimiste ja dialoogiga. Kuid nüüd, ma arvan, elame hoopis teises maailmas: teadmises, et erinevuste harmoonia on vaid mask, mille taga käib külm sõda. Või miks muidu kasutatakse üha rohkem kõige veenvama argumentina pommirünnakuid...

Me ei tohiks ühtlasi unustada, et kuraatoriprojekt tuleneb otseselt sinu intellektuaalsest ja kodaniku positsioonist – see tähendab, et ma olen nõus koos töötama isikuga, kellega ma koos töotan, ega respektiir seda, kes asub teisel pool barrikaadi...

On väga sümptomaatiline, et kuuendal Manifestal, mis toimub 2006. aastal Kūprosel, muutus meeskonna valiku protsess. Kui varem tegi nõukogu valiku individuaalsete kuraatorite vahel, moodustades nendest meeskonna (sundides seega erinevaid inimesi koos töötama, hoolimata nende tahtest), siis nüüd tehti valik juba toimivate meeskondade vahel. Ja see on täiesti teine printsiip. See ei vastandu kollektiivsuse ideele, vaid rõhutab ühisosalust, mida tugevdab solidaarsus ja jagatud väärtustunnetus.

Näiteks hindan ma kõrgelt Charles Eschet, kes kutsuti Istanbuli biennaali tegema ja kes vabatahtlikult kutsus endaga koostööle Vasif Kortuni, keda ta hindab ja kellesse usub. Koostööd motiveerib eetilisus. Ta tahtis niisuguses täiesti spetsiifilises kohas töötada koos kellegagi, kes seda kohta tunneb, kes aitab hoiduda professionaalsetest ja eetilistest apsudest...

Tegelikult peakski rohkem arutama professionaalse ja eetilise adekvaatsuse probleemi seoses paikadega, kus tehakse kaasajal suuri näituseprojekte. Leidub palju rahvusvahelisi kuraatoreid, kes elavad ühes kohas, on juurdunud omaenda spetsiifilisse konteksti ja töötavad omaenda kindla kunstnike ringiga. Kuni viimase ajani triumfeeris globalismimüüt, mille kohaselt on ookeani ületamisel mõned tuhanded kilomeetrid mujal kontekst sama, vajadused samad, maitse sama. Kõik on sama, sa pead lihtsalt oma laulu ära laulma ning kohe tagasi pöörduma. Kuid see on müüt, reaalsuses pole maailm nii homogeenne. Probleem on selles, et sa tegelikult ju ei tea, mis selles kohas

toimub, sa ei vastuta oma näituse tulemuste eest kohalikus kontekstis – ja mitte alati ei saa sa isegi aru, kelle käepikendust sa mängid, kui sind kasutavad igasugused kohalikud klannid, maffiad, võimuorganid. Meil Moskvas tuli hiljuti pealt vaadata, kuidas rahvusvahelised kuraatorid toetasid kas teadmatuses või koguni väga teadlikult kõige konservatiivsemad kohalikke jõudusid [vt. kunst. ee 3/2004, lk 34]... Minu jaoks tekkis see küsimus esimest korda paar aastat tagasi seoses kutsega teha rahvusvaheline biennaal Argentiinas Cordobas. Mis oli väga raske. Ma polnud iial käinud Argentiinas, mu hispaania keel pole kiita, ja tegemist polnud isegi mitte Buenos Airese, vaid Cordobaga. Sain täielikult aru, et keegi on poliitilistel põhjustel asja käima lükanud. Küsisin endalt, kas ma peaksin nõustuma või mitte? Kuidas toimida selliste probleemide kompleksi sees olles? Õnneks või õnnetuseks jäi biennaal ära...

Mul pole valmis vastust, kuidas peaks rahvusvaheline kuraator selle kõigega toime tulema. Ometi, kompassiks peaks olema eetiline intuitsioon, sest kureerimine, kasutades Immanuel Kanti väljendit, on humanitaarteadus...

Muide, Charles Esche rõhutab sedasama teises vormis. Ta kavandab oma muuseumis Eindhovenis Istanbuli biennaali arhiivide näitust. Ta kavatseb taastada mõned tööd, mida Istanbulis on näidatud, kuid mis said lahti monteeritud.

HS: Charles Esche idee luua Eindhovenis Istanbuli biennaali ajaloo platvorm loob pretседendi, kas pole? Ses mõttes, et me käime biennaalidel, need avaldavad mõju, ja siis on kõik otsas. Mineviku biennaalide juurde tagasiteed enam pole, kui välja arvata pealiskaudne kataloogide lehitsemine teadmiste, mitte enam meelte vahendusel. Kas see on pretседent?

VM: Minu arust on kogu biennaalinduse idee veidi vanamoodne. Ilmselgelt on biennaalidel endiselt funktsioon, kuid suure laada idee kuulub veidi 1990. aastate vaimsusse, kui maailm kõigile avanes ja me tahtsime vallutada universumit, minna teisele poole aega, tahtsime olla – nagu Kiasma seda kenasti on nimetanud – ajaloost kiiremad. Kuid minu silmis elame nüüd täiesti teistsuguses ajas. Aeg liigub aeglasemalt. 1990. aastatel loodi väga palju väga kiirelt hõlmatavaid teoseid. Toonane aeg leidis lihtsalt sellise väljenduse. Nüüd elame teises ajas, kunstnikud loovad teistsuguseid töid, mille vaatamiseks läheb vaja rohkem aega. Tööde



Jaan Toomik. *Oodates kuraatorit.*
Õli, lõuend, 2005 / *Waiting for a*
Curator. Oil, canvas, 2005

tarbimise asemele on tulnud taas mõtisklemine. "Informatsiooni eufooria" asemel, kui kasutada Baudrillard'i väljendit, vajame taas refleksiivsust. Teose tavalise eufoorilise tarbimise asemel vajame selgitust. Võrgutamise asemel, mis iseloomustas nii moodsat 1990. aastate filosoofiat, vajame didaktikat.

Ilmselt on see, mida ma nüüd öelda kavatsen, üsna riskantne, kuid minu arvates valitseb tohutu vajadus uue valgustuse järele. Või – vähemalt minimaalselt – on vajadus vastutust võtvate projektide, tõsiste uurimuslike näituste, sügavalt tõlgenduslike kataloogide ja didaktilise töö järele seoses näitustega. Ja kuskilt ei paista, et biennaal vastaks sellistele nõudmistele. Antud vorm kestab edasi, kuid arvatavasti ei mõjuta see enam kaasaegset kunsti nii, nagu Documenta ja Veneetsia biennaal mõjutasid kaasaegset kunsti 1980. ja 1990. aastatel. Minu arvates on saabunud pigem keskmiste või isegi väiksemate näituste aeg. Kuraatoritena saame sellises formaadis öelda palju rohkem kui suurtel näitustel. Vaadake biennaale – mida edasi, seda kehvem on tööde kvaliteet. Biennaale teevad põhiliselt ühed ja samad inimesed. Kunstnikud on ikka samad. Mõnikord on isegi tööd samad või kohandatud uutele nõudmistele. Loomulikult oleks õige tuua mängu uusi inimesi uute võimalustega, kuid mulle ei paista see ülearu ahvatlev. Tekkinud on rutiin, mis on suurtel näitustel tajutav juba alguses, olen tulpinud neist pressiteadetest ja kunstnike nimekirjadest...

Viimasele Manifestale ma ei läinudki, mind motiveeris palju rohkem Berliinis toimunud Boris Groysi postkommunismi-teemaline konverents [vt kunst.ee 3/2004, lk 29–33]. Ja ilmselt oli see absoluutselt õige valik, kohtusin Žižeki, kohtusin Piotr Piotrowski, kohtusin Groysiga... Mu praeguse intellektuaalse elu jaoks oli see stimuleerivam ja andis tohutult rohkem kui üks suurnäitus ja suhtlemine ja liiga palju kõike. Kuid tegelikult...

HS: ...on see lihtsalt järjekordne biennaal.

VM: See on lihtsalt järjekordne biennaal, tõesti. Muidugi on see suur probleem. Kui mitte biennaal, siis mis? No milline sündmus peaks vastama post-globalistlikule ajastule, uue intiimsuse ajastule? Ei tahaks kasutada sõna "lokaalsus" – "globaalne-lokaalne" on eelneva ajastu vastandus, nagu ka "glokaalne". Ilmselt tuleb olukord uuesti kaardistada.

Ma arvan, et praegusele ajale on tüüpilisem see, et peaksime keelduma ideest korraldada hiigelnäitus, kuhu on miksitud täiesti erinevaid kunstnikke,

nagu Jan Hoet tegi Documental, mis osutus esimeseks suureks globalistlikuks Documentaks. Karneval! Liiga palju eri isiksusi! Minu arvates pole kunstitegemise protsess struktureeritud eri isikute globaalse dialoogina. Elame taas sektide ja grupeeringute ajastul. Need grupid pole aga enam lokaalsed ja need pole ka globaalsed, vaid põhinevad transnatsionaalsel kommunikatsioonil, mis laiub kõikjal. On aeg ehitada uskumuste ja huvide põhjal uus võrgustik. Tänapäeval pakuvad huvi näitused, kus osalised on huvitatud koostööst, ühishuvide ja ideede ja positsioonide kaitsmisest, mitte lihtsalt oma toodete esitamisest.

Helistasin ükskord Moskva kunstnikule Juri Leidermanile, kuna pidin temast kirjutama *After the Wall* näituse kataloogi ja tahtsin teada, mis töö ta seal esitab. Tema vastas: "Tead, Viktor, minu teada ma ei osalegi üldse sellel näitusel, keegi pole mind kutsunud". "Ok, kuid sa oled ju kataloogis, sest mul paluti sinust kirjutada." Mille peale ta ütles väga ilusti: "Tead, on väga palju näitusi, millel osalemine ei paku mulle kui kunstnikule mitte kui midagi, ma eelistan olla vaid kataloogis". Selles asi ongi! Me peaksime töötama niimoodi, et kunstnik oleks tõeliselt huvitatud projektis osalema, mitte niimoodi, et jälle on kutsutud suured nimed, sellepärast, et kuraator on kuulus või et ta on armas inimene. Me peaksime töötama sisu pärast.

KL: Palun rääkige oma projektidest, mida te järgmisena teete?

VM: Kõigepealt plaanin lõpetada projekti, mida teen Veneetsia biennaalile: Kesk-Aasia riikide Kõrgõstani, Kasahstani ja Usbekistani esimene paviljon Veneetsias. See on kõige konkreetsem asi praegu.

Kuid vaimus kannan projekti, millel pole veel konkreetset kuju, see on unistus. Mõtlen näitusest, üsna suurest, kus esineksid kunagiste nõukogude vabariikide kunstnikud. Tahaksin reflekteerida postkommunistlikku kogemust. See saaks olema väga suur väljakutse, kuna viimase 15 aasta jooksul on kõigi nende maade kunstnikud olnud motiveeritud tegelikult rohkem omaette hoidma või siis globaalse kunstieluga haakuma. Kuid vastavalt minu arusaamale praegusest olukorrast, mida eelnevalt väljendasin, esineb taas huvi kokku tulla, kuid täiesti teistsugusel alusel ning arutleda mis on meiega nende aastate jooksul juhtunud ja kuidas oleme juhtunud kogenud. Tulnud Biškekist Tallinna, on erinevus tohutu, samas olen veendunud, et palju on ka sarnast. Ilmselt pakub 15 aasta distantis täiesti

uusi arusaamu, kui avada erinevaid allikaid.

Arvan, et kogu selles postkommunistlikus, postsotsialistlikus retoorikas unustati täielikult üks asi, isegi Venemaal. Seal osutuvad kõikvõimalikud diskussioonid N. Liidu üle kohutavalt nostalgilisteks, konservatiivseteks, kuid üks asi jäeti täiesti kahe silma vahele – ja see on asja võti. Nõukogude kogemus oli moderniseerumise kogemus. Nõukogude kodanikud maksid selle eest kohutavat hinda, kuid lõppresultaadina oli see moderniseerumise hind. Seda teostati täiesti barbaarsel moel, kuid ikkagi oli see moderniseerumine, vägivaldne, nii-öelda. Ning selle unustamine on suur oht meie suhtlemisel Läänega, samas kui Lääs püüab omistada Idale vaid etnilist, kohalikku identiteeti. Kuid minu arvates peaksime me võitlema oma õiguse eest olla universaalsed – vähemalt selline on minu positsioon –, õiguse eest olla keskmises, just täpselt meie seose tõttu modernistliku diskursusega 20. sajandil. Nii et oleksime mitte ainult etnilised, vaid ka universaalsed, kuna oleme modernsed.

Kui sind kutsutakse Lääne konverentsile, siis arutletakse tavaliselt mõnd kesket teemat, eks. Ja arvake ära, kes räägivad universaalselt: ameeriklased, sakslased, prantslased... Meie roll on jätkata arutelusid seksioonides – et kuidas see universaalne teema manifesteerub spetsiifiliselt meie kohalikus kontekstis. Kuid minu arvates on see vale. Me ei tohiks jääda seksioonidesse. Renata Salecl kirjutab oma raamatus, et poolakatele oli suur pettumus, kui nad kuulsid, et 11. septembri kaksiktornis sai surma nii vähe poolakaid. Algselt teatati 200 poolaka surmast, kuid siis selgus, et 15. Oooh, ainult 15! Milline pettumus. Isegi sellise tragöödia puhul tahtsid nad kaitsta oma õigust olla osa globaalsest sündmusest.

HS: Olla osa Ameerika universalismist.

VM: Jah, kuid tegelikult võib ka Poolas elades olla universaalne. Ja üks meie viis taaskinnitada oma õigust modernsusele on antud juhul üle vaadata oma nõukogude aeg. Kui avame mõne Lääne filosoofilise, sotsioloogilise või üldhumanitaarse teksti ja sellest aru saame, siis peame selle eest paljuski tänama 20. sajandit, peame tänama muide marksismi. Marksism pärineb Lääne teadmisesest, see on Lääne teadus. Nii et see, mis on paljudes riikides viimati juhtunud – keeldumine marksismist ja selle asendamine religioossete, natsionalistlike, mingite teiste tagurlike retoorikatega –, on tulemuseks andnud tagasimineku. Minu arvates leidub siin

palju huvitavaid teemasid, mis tuleks taas üles võtta, kuid teha seda üheskoos. Ameeriklased nendes diskussioonides ei sobi. Oleks tõesti huvitav, kui suudaksime arutleda kõige üle nii, et need teemad naaseksid keskmesse. Ning juhul, kui ameeriklased tahaksid ka tulla, oleksid nad üks rahvuslik sektsioon. ■

10 Karin Laansoo and Hanno Soans interviewed Viktor Misiano about biennial format in the 90s and now and about his future projects.

Hanno Soans: You were one of the curators of the first Manifesta in 1996, was it your first international biennial?

Viktor Misiano: No. Before I was a co-curator of Vasif Kortun in the 1992 Istanbul Biennial. Well in the Venice Biennial in 1995, I was a curator of the Russian pavilion, so I was responsible for national representation, but still it was a project done in the big international biennial context, then I was also a curator of the Valencia Biennial, which happened for the first time. And also there were some other big international events. But in some way, definitely Manifesta was the first project in which I was not simply a curator, but participated in the creation of the whole process of construction of the institution.

HS: When Manifesta came, it started with a certain basis, a need to reorganize some experiences which defined biennials at that time, the mid-nineties.

VM: Manifesta from my point of view is the most intelligently and precisely invented and constructed international art event, which came into being synchronically with the new age, the age of globalisation, and which in an absolutely conscious way was trying to propose a new model of such an event, adequate to the spirit of time and to the needs of time. There was obviously a certain political commission for this kind of event. I remember perfectly, when we were discussing Manifesta, that all the discussions started from a point that now we have in front of us a new post Cold War Europe, which needed in some way a new network of relations. So the rhetoric of a United Europe was many times pronounced. And it was absolutely reasonable, because for the first time in very many years Europe finally felt as if being united and there was this enormous self-curiosity, from the East to the West, from the West to the East. In fact the model of a travelling biennial – every time it changes place – which was for young European artists only. It was a new age thus it needed young artists. And – this is also very important – collective curatorship! That was something like a label of Manifesta, which was then codified, I would say, because before usually bigger events used to be done by one curator, in Venice, in Sidney, in São Paulo, in Documenta... The curators, they could invite co-curators, but...

HS: There was one central figure, right?

VM: Yes. Which is also comprehensible, because most of these projects were products of post-war time, when as a reaction to fascist past the

10 IN THE TIME OF NEW INTIMACY

Interview with Viktor Misiano / Photos by Pelle Kalmo

Viktor Misiano at a discussion on archiving in Tallinn Art Hall, April 8th, 2005.



ideal of liberalism was emphasising individual, it was in some way ideologically justifying the idea of one-show-one-curator. In the nineties, in the age of globalisation, the ideology was one of dialogue, of tolerance towards others, the Other as part of yourself, all these kinds of things, so... Immediately, logically, it supported the idea of collective curatorship.

HS: It is of course obvious that big international art events with prestige and a kind of conductor-figure, who has full authorship and decides on the face of the biennial, is one way of working and it is totally something else if it is about finding a common platform... What did it bring along practically, engaging ambitious curators at the same time?

Karin Laansoo: Knowing also that they had not worked together before...

VM: I am not profoundly convinced that the idea of collective curatorship is very efficient. No. It was not efficient at the time when we were working at Manifesta – to work with five was very confusing, disorganized, not enough time to established profound self-comprehension which is needed for common work for a creative project. As far as I know it was also a hard experience for the Manifesta 2 team. During Manifesta 3 Ole Bauman didn't sign the project, he stepped out. During Manifesta 4, members of the team were so traumatized by all of the past legends about the problems of their predecessors' collaboration that it seemed that their major concern was, in fact, to stay well together or at least to show it. But the show in Frankfurt was awful. In my point of view it was the worst big exhibition I had seen in my life (even the Moscow Biennial, also done this way, collectively, this year was only the second one in this list of failed projects). It was symptomatic that Manifesta 4 being weak in concept, without clear position or articulated criteria of selection, in the catalogue euphemized mostly the process of curatorial research: it presented photos of curators buying souvenirs in the airport store, drinking beer somewhere with the local artists... And I think it was as a result of this that they had to think that they should really fit well together. Manifesta 5 went definitely better, probably because the quantity of curators was reduced from 5 (in Manifesta 1) and 3 (in Manifesta 4) to 2, even if it happened accidentally (Paula Toppila stepped out because of personal reasons).

The major problem of collective curatorial work is the creative process. Curatorship is often – first of all in our part of the world – reduced to a kind of management. But I insist that curatorship is a creative activity. It was not by chance that one issue of the *Manifesta Journal* was named *Exhibition as a Dream* – to emphasise the creative, the dreamer's nature as a substance of curatorial practice. Exhibitions come into your mind in the night, you see them in your minds eye – thus it is like poetry, like writing, something which is inspired. Usually three film directors cannot make a great film together, three theatre directors cannot make a good performance together...

Despite my criticism in the course of the past decade I was the one who emphasised the idea of working together, of sharing experiences, making this effort. That was in the air, in the spirit of the nineties.

I think that the big mistake of Manifesta teams was that they always tried to do it together, that they thought of one homogeneous big exhibition. They never tried to interiorise their differences in the structure of the show. Collectively the curators could build a certain thematical structure, an axis, and then they could do different exhibitions (call it sections of one show: if you want) in relation to the same problem. And these exhibitions could be absolutely polemic between each other. Nobody said that collective means the same as it did in our common socialist past, that everything must be done unanimously. Quite the opposite – we could reveal polemic. And it could also be of great interest. The defeat of many collective curatorial projects is based on the fact that usually people think that they are obliged to do common things, common products – but this could be also done in dialectical way, in a polemical way.

HS: So you are insisting on the benefits of the way Bonami worked during last Venice Biennial delegating his authority to 10 other curators, each having his own platform.

VM: It is also possible, but is not what I mean. Francesco was still a central authority figure, like King Lear, dividing his kingdom between...

KL: So it is like a king and his landlords...

VM: Exactly, the kingdom was divided in relation to the territory – every curator was curating his own segment of the global world. But I meant that it could be divided in relation to individual faith, the individual approach to the commonly constructed project. That is much more dialogical and democratic, much more complicated but interesting to work on... By the way this approach opens the way to involve in the team not only curators, but also artists, philosophers, historians...

But that kind of model is a lost chance of Manifesta, now it's not possible any more. The idea of collaboration between different, even opposite entities is a product of that carnival post-ideological confusion. It is rooted in the neoliberal presumption that through negotiations and a dialogue you could pacify the differences. But I think now we are living in a different world – we know that harmony of differences is only a mask: behind it there is dead war. Otherwise why, evermore, are bombardments used as the most convincing arguments...

We should not forget that a curatorial project is also a direct result of your intellectual and citizenship position: and it means that I am not going to work together with a person whom I do not respect, who is from the opposite side of the barricade...

It's very symptomatic that in Manifesta 6 the process of the members of the team selection has changed. If before the Board selected from among individual curators and built up the team (imposing in this way collaboration on different people against

their will), now it's selection between already built teams. And that is an absolutely different principle... It does not contradict the idea of the collective work, but it emphasizes it as a collective agency strengthened by solidarity and common beliefs.

For example, I appreciate very much the idea of Charles Esche, who was invited to do the Istanbul Biennial and who himself insisted on collaboration with Vasif Kortun whom he respects and in whom he believes. And even the necessity to work together was motivated ethically. He wanted to work in such a specific place with someone who knows it, who can help him to avoid professional and ethical inadequacy... And in fact professional and ethical inadequacy to the place you are coming to work is another issue which needs to be discussed in relation to major exhibitions nowadays. There is a lot of international curators, who live in their own place, are rooted in their own specific context, have their own circle of artists. Until recent times the myth of globalist times was prevalent that crossing the ocean a few thousand kilometres away you still have the same context, the same needs, the same taste. That everything is the same and you should simply sing your song and then immediately come back. But that is a myth, the world is not so homogeneous in reality. The problem is that you have no idea what is happening in this place, you are not responsible for the consequences your exhibition contributes to the local context, you don't always understand in whose hands you are, how you are used by different local clans, by mafia, by powers. We in Moscow recently witnessed how international curators unconsciously, but some of them absolutely consciously, supported the most conservative forces of the local scene... I posed this question first when I was invited a few years ago to do an international biennial in Cordoba in Argentina. And in fact it was difficult. I had never been to Argentina, my Spanish is quite poor, and it is not even Buenos Aires, it is Cordoba. I understood perfectly that somebody just wanted to do that because of some political reasons. And in fact I asked myself should I do it or should I not? How can I get inside of this complex of problems. By fortune or misfortune that biennale was cancelled...

I don't have a ready answer to how an international curator should deal with it. But still your ethical intuition should be your compass, because curatorship – if to use the expression of Immanuel Kant – in a humanitarian science...

By the way, Charles Esche emphasized it also in another form. In his museum in Eindhoven he is preparing now an exhibition from the archives of the Istanbul biennial. So he is taking and rebuilding some works which used to be there in Istanbul, but which were dismantled...

HS: Isn't this idea of Charles Esche to create a platform for the history of the Istanbul Biennial in Eindhoven quite a precedent? I mean we go to biennials, they are influential, but they are always one-timers. You cannot retrace your steps to the past biennials, except maybe superficially through a catalogue, on the level of knowledge but not of senses. Is it a precedent?

VM: From my point of view the whole idea of the biennial is a bit old-fashioned. Obviously still there is a certain function for biennials, but this idea of a big fair is very much in the spirit of the nineties, how the world will be open for everyone and enormous and so we want to conquer space, so we want to go beyond time, we want to be – like it was beautifully named in the exhibition in Kiasma – faster than history. But from my point of view, now we are living in an absolutely new temporality. Now the time is slow. That was the nineties, which produced a lot of very easy, very quickly consumable works. That age was expressing itself in that way. Now we are living in different time, artists are producing another kind of work, for which you first of all need more time to see. Instead of consuming the work, contemplation is again coming back. And instead of this, to use a term of Baudrillard, euphoria of information, we need reflection again. And instead of the usual euphoric consumption of the work we again need explanation, instead of seduction, which is another term of the fashionable philosophy of nineties, we now need didactics. Probably what I am saying now is too risky to say, but from my point of view there is an enormous need for a new enlightenment. Or – as a minimum – again there is a need for responsible projects, for very seriously studied exhibitions, for heavy interpretative catalogues and for serious didactic work in the course of an exhibition. And I don't see that the form of a biennial is adequate enough for such demands. It will happen, but it will not influence contemporary art in the way for example Documenta and Venice Biennial did in the 1980's and 1990's. From my point of view now it is a time for medium size or even small exhibitions. We as curators can say much more with these kind of exhibitions than with big exhibitions. Look at the biennials: from one to another the product of the quality of their work is becoming lower. It is mostly done by the same group of people. They are still the same. Artists are also still the same. Sometimes even works are the same, or adjusted to the new demands. Of course that could be right to get in new persons' work for new possibilities, but for me it is not too fascinating. There is something routine, just initially obnoxious in most of these big shows, just exhausting with the reading the press-releases or lists of artists...

I did not go to the last Manifesta as I was much more motivated to go to Berlin and to participate in the conference organized by Boris Groys about post-communism. It was for me much more interesting at that point. And I think it was the absolutely right choice, I met Zizek, I met Piotr Piotrowski, I met Groys... It was more stimulating for my current intellectual life and gave me much more than a big exhibition with a lot of communication, a lot of everything. But practically...

HS: It is just another biennial...

VM: It is just another biennial, right. Of course it is a big problem. If not a biennial, then what? What kind of event should be proposed in this post-globalist time, in the time of new intimacy. I don't even want to use the term of locality –

global-local this is an opposition of the previous age, even glocal as a notion is. I think we should really absolutely remap the situation.

I think that what is more typical of the present moment – first of all we have to reject the idea that we can do a big show mixing absolutely different artist, like it was in the Documenta done by Jan Hoet, which was the first big Documenta done in globalist times. Carneval! Different personalities! From my point of view the art making process is not structured through this global dialogue between different individualities. We are living again in the times of sects, in the time of certain groups. And these groups are not local, they are also not global, but they are dealing with transnational communication, which is spread in space. It's time to build up a new network based on the same beliefs and interests. Interesting today are exhibitions where participants are motivated to work together, defend the same values, ideas and positions, and not simply to represent their products.

Once I called Moscow artist Yuri Leiderman because I was invited to write a text about his work for the catalogue of an exhibition *After the Wall* and was interested in knowing which work he was going to show there. He answered: "You know Viktor, as far as I know I am not participating in this show, nobody invited me". "Okay but you will be in the catalogue for sure as I am invited to write a text about you". And he made a very beautiful remark; "You know there are a lot of exhibitions in which I as an artist am not interested to participate, but prefer to be only in the catalogue". That is the point! We should work in the way that the artist it is really interested to be in the project, not because of the big names included, because the curator is really famous or just a nice guy, but for its content.

KL: Can you talk about your future projects, what will you do next?

VM: First of all I am bringing to conclusion a project I am doing now for the Venice Biennial: that should be the first pavilion ever of Central Asian countries – Kyrgyzstan, Kazakhstan, Uzbekistan, in the Venice Biennial. So this is the most certain project.

But there is a project I have in mind and which is not fixed at all: it's just a dream. I have in mind an exhibition, quite big, with the artists from the former Soviet Republics. I want to reflect together the post-communist experience. And this is very challenging, because in fact during all these fifteen years in all these countries the artists were more motivated to be on their own or to establish a relation with a global scene. But because of my understanding of the current situation, which I expressed before, there is an interest again to come together on an absolutely different platform and to understand what has happened to us during these years, how we experienced that time. At the same if you come from Bishkek to Tallinn the difference is enormous but at the same time I am convinced that there is a lot in common. Probably the distance of 15 years will open absolutely different perspectives by opening different resources. Because my point of view is that in the

whole post-communist, post-socialist rhetoric, there is one point which was totally forgotten, even in Russia. In Russia all the discussions about the Soviet Union, they were all terribly nostalgic, they were all very conservative, but one thing was always missing from these discussions, and this thing is crucial.

The Soviet experience was the experience of modernization. Soviet citizens paid an enormous price for it, but in the end this was the price of modernization. It was carried out in absolutely barbarous way, but it was still a modernization, a forced modernization, let's say. And to forget it is a big danger in our relationship to the West, as the West is trying to impose on the East ethnic identity, local identity. But I think that we should fight for our right to be universal – this is our position at least – to be central, exactly because of our links to the modernist discourse of the 20th century, because of being part of it. So we are not only ethnic, but also universal, because we are modern.

If you are invited to a Western conference, usually they are discussing some mayor topic, right? And guess who is speaking universally – Americans, Germans, French... Our role is to discuss in the sections. How is this universal topic specifically manifested and revealed in our local context. But from my point of view it is wrong. We should not stay in the sections. Renata Salecl wrote in her book how disappointing it was for the Poles that there were not a lot of Polish people who died in the twin towers on the 11th Sept. Initially it was said that 200 Polish people died and then it came out there were only 15. Ooh, only 15! What a disappointment. Even in this tragic occasion they wanted to defend their right to be part of a global event.

HS: To be part of America's universalism.

VM: Yes, but actually you can be universal staying in Poland. And one of the ways to re-insist on our right to Modernity is to review our Soviet time in this case. If we open a Western philosophical, sociological or in general humanitarian text and understand it – it is thanks to the 20th century, thanks to Marxism, by the way. Marxism was a Western knowledge, it is a Western science. So what has happened in many of these countries – Marxism was rejected and it was substituted by religion, nationalism, by something very retrograde. As a result it was a regression. From my point of view there are a lot of very interesting issues which should be re-discussed, which we should discuss together. Americans don't fit into these discussions. And it would be really interesting if we were able to discuss these kind of issues, re-insist on our centrality. And in this case if Americans were to come they should be in the national section. ■

Olete mõlemad biennaale kureerinud – Charles Gwangju biennaali 2002. aastal koos Hou Hanru ja Song Wang Kyungiga ning Vasif 3. Istanbuli biennaali 1992. aastal. Viimasel ajal on biennaali kui näitusemudelit laialdaselt kritiseeritud. Biennaal, mida praegu kokku panete, pidavat väidetavalt tugevasti erineva konventsionaalsest biennaalimudelist. Kuidas teha biennaali, millel oleks 21. sajandil veel mõju?

Charles Esche: Ilma mõju üldse taotlemata, ma arvan. Parim viis on jätkata asjaga, mis tundub sulle tähtis, töötada välja materjalid pressi ja avalikkuse tarvis. Mõju selgub teatud aja pärast ning kas antud biennaal asetub (või ei asetu) oluliste sündmuste ritta, sõltub sellest, mis juhtub edaspidi. Rahvusvaheline biennaal kui selline näitab väsimuse märke, kuna meie mälu on tegemist suhteliselt uue nähtusega. Minu arvates on see nüüdseks täismööduline ja võib edasi areneda küpsena, nii nagu muuseum, mis kiirgab välja võimalusi isegi juhul, kui neid hetkel ei vajata.

Vasif Kortun: Biennaal ei olegi näitusemudel. See on formaat, mis on seotud ühelt poolt eriala arengu ja rikastamisega ning teiselt poolt toimumiskoha kultuurilise vastutuse ja legitimeerimisega. 1990. aastatel osutus see parimaks infovahendajaks ning aitas ääretult paljusid kuraatoreid ja kunstnikke, kes pärit kohtadest, millest keegi polnud varem kuulnud. Küsimus on pigem selles, milline on kultuuri roll meelelahutustööstuses ning kuidas see suhestub globalismiga.

Fragment Minna Henrikssoni intervjuust, mis ilmub ajakirja *Framework: The Finnish Art Review* järgmises numbris (no 3/2005). ■

11 KÜSIMUS ISTANBULI BIENNAALI KURAATORITELE

Minna L. Hendriksson

MH: You have both curated one biennial before – Charles the Gwangju Biennial in 2002 together with Hou Hanru and Song Wang Kyung, and Vasif the 3rd Istanbul Biennial in 1992. The Biennial as an exhibition model has been widely criticised over the last few years. The Biennial you are putting together here claims to be very different from the conventional model. How can you make a biennial that still has an impact in the 21st century?

CE: By not trying to make such an impact, I think. It is best to carry on with something you feel is important and then to work out what is necessary for the press and the publicity circus. Moreover, impact can only be judged after the passage of time anyway, and this biennial will take its place as a significant one (or not) depending on what happens afterwards. The international biennial in general appears tired, because we still remember it as a relatively new phenomenon. It has come of age, I guess, and can now develop in mature ways, just like the museum that still radiates possibility, even if it is rather underused now.

VK: The biennial is not an exhibition model. It is a format connected to the diversification and enrichment of the field, on the one hand, and, on the other, to the cultural empowerment and legitimation of the city it takes place in. It was the best tool of access in the 1990s, and helped so many curators and artists from places one had never heard of before. The question for me concerns the role that culture plays in the entertainment industry and its negotiation with globalisation.

This interview was made for the issue of *Framework: The Finnish Art Review* (no 3/2005). ■

12 ONE QUESTION TO THE CURATOR OF THE ISTANBUL BIENNAL

Minna L. Hendriksson

Vestlus Külli K. Kaatsi ja
Anu Pennaneniga / fotod Pelle
Kalmo

13 Külli K. Kaats valiti 2004. aastal San
Sebastiánis toimunud viiendale Manifestale oma
installatsiooniga *Avifauna*. Soomet esindas seal
Anu Pennanen kahe videoga, *Monument näbtamatule*
ja *Aknad (Ruoholahti)*. Kunstnikest on saanud
head sõbrad, kuigi biennaali hindavad nad täiesti
erinevalt.

**Karin Laansoo: Kui oluliseks peate seda, et
teid valiti esinema viiendale Manifestale?**

Anu Pennanen: See on oluline. On kena leida
end oma tööle lähedases kontekstis. Manifestal
oli mitmeid töid, mille teemaks arhitektuur ja
linnaplaneerimine ning sellest tulenevad kohalikud
kogemused. Ja muidugi, oluline on olla nähtav.

**Hanno Soans: Kas tundsate juba
valikuprotsessis et olete ühel lainel
kuraatoritega? Kas teie kutsumine mõjus
üllatusena?**

AP: Mina kohtusin Bartolomeo Mari ja
Marta Kuzmaga, mõlemad tundusid intelligentsed
inimesed, seegi hea märk. Kuraatoritega on üsna
raske: kohtud nendega poole tunni jooksul, minu
puhul veel nädal enne mu filmi esilinastust, nii et
tundsin end veidi ebamääraselt. See on muidugi
eriline hetk. Ei mõtle üldse, et sind valitakse, vaid
tahad lihtsalt oma töö valmis saada ja siis loodad
muidugi, et seda kuskil ka näidatakse, aga ei saa olla
juba ette liiga kalkuleeriv.

Küllli K. Kaats: Ma sain nii aru, et teile
anti oma töö näitamiseks üks tund, meie puhul
tähenas see 15 minutit, nagu jooksvat lindil. Aga
ma ei teadnudki, et taga on nii suur asi. Võtsin
seda kui ühte võimalust paljude hulgas. Mina ei ole
ambitsioonikas. Võib-olla sellepärast, et ma pole end
kunsti kaudu nii selgelt määratlenud. Kuid protsess
ise oli väga avatud: nad küsisid, kas ma tean kedagi,
kes teeb huvitavaid töid, ja ma isegi soovitasin üht
teist tüdrukut, kelle tööd mulle tõesti meeldivad.
Valikuprotsessi mõjutab kindlasti ka kuraatorite
poliitika.

AP: See on ebaseaduslik! Kui palju on 15-
minutisi videosid? See aeg on kohe kindlasti liiga
lühike!

HS: Väga tihti on nii, et nad pole kohaliku
olukorraga eriti kursis ja seetõttu sõltub väga
palju sellest, kuidas tööd presenteeritakse.

AP: Kuraatorid kohtuvad väga paljude
inimestega ja kui avastad end lõpuks näitusel olevat,
läheb see korda küll: mind on siia valitud, sest mu
töö vastas miskitmoodi sellele, mida nad otsisid.

Tulen tagasi omaenda töö juurde. Kui nad seda
nägid, ütles Marta, et video *Aknad (Ruoholahti)* on
tagasi viidav filmile *Monument näbtamatule* ja nende
vahel tekib dialoog. See oli hea märk. Neid kahte
eksponeeritigi koos. Kui Marta tegi ettepaneku,
ütlesin kohe jaa. Need tööd esitavad kahte erinevat
maailma: nägijate ja pimedate oma. Kui *Monument
näbtamatule* näitas Helsingit pimedat inimese
perspektiivist, siis *Akendes* on filmitud Ruoholahti
elanikke, kes vaatavad oma koduaknast välja.

**HS: Kas sul, Külli, oli sama tunne, et
tegemist on n-ö sama veregrupiga, et sealsed
inimesed töötavad sinuga samas võtmes?**

KK: Võib-olla ei ole ma tüüpiline kunstnik
selles mõttes, et ma ei tea, kuidas kõik peaks või ei
peaks olema. Muusikud teevad oma asju enamasti
koostöös, on interpret ja helilooja. Kui mina teen
oma töö, siis ma ei kujuta viimase piasjani ette,
kuidas seda peaks interpreteerima. Mina annan
kuraatorile oma töö ja me võime teha koostööd – ja
ma võin sellega nõustuda või mitte. Mulle meeldib
uute mooduste proovimine oma töö esitamisel.
Ma koguni eeldan, et kuraator teeb ettepanekuid,
millises kontekstis tööd välja panna. Mulle meeldis,
kuidas mu töö oli Manifestal eksponeeritud.

AP: Muidugi ei väida ma, nagu peaks minu
töö puhul kehtima mingi lõplik väljapaneku viis.
Kontekstide hulk, mida saaks minu töösse sisse
lugeda, on lõputu. Kuid ma olen oma tööd juba
näinud teistes kontekstides, teistel näitusel ja
teistes kuraatoritekstides, kus mu töö samuti töötas.
Minu arust polnud Manifestal üldse mingit selget
kuraatorikontseptsiooni. Jah, oli see jutt selle kohta,
kus tööd paiknesid ja mis kombinatsioonid esile
tulid, kuid mina küll ei näinud mingit selget ideed,
mida valitud tööd oleksid illustreerinud.

**KL: Sa polnud rahul sellega, mida
kirjutas sinu töö kohta kataloogis kuraator
Massimiliano Gioni?**

AP: Minu arvates pani ta meid liiga lõdvalt
"kujuteldavate maailmade" ja üldse seda tüüpi ideede
lahtrisse. Minu, Laura Horelli ja teiste kunstnike
tööd olid pandud sildi alla *Hiroshima Mon Amour*,
millel pole tööde endaga minu arust mingit pistmist.
See näitab hoopis tööde erinevaid lugemisvõimalusi.
Tema oli lugenud mu tööst välja hirmu, samas kui
mina pidasin silmas hoopis teisi asju: ellujäämist,
endale koha otsimist ja leidmist. Hirmule täpselt
vastupidist, tegelikult.

KK: Kas sa ütlesid seda talle endale ka?

AP: Ei, ma lugesin kataloogi alles pärast



näituse avamist, see hilines, ning mul pole temaga hiljem kontakti olnud.

KK: Aga mina palusin, et nad näitaksid mulle vastavaid lehekülgi enne trükkiminekut.

AP: Jah, aga ma ei saa vastutada selle eest, mida tema kirjutab minust. Ta võib kirjutada mida tahes. See oli hea, et nad andsid ka meile vabaduse kirjutada samasse kataloogi. Nii et erinevus on kaugele näha: Gioni loeb sellest tööst välja ülimalt hirmu ja Anu ise loeb seda tööd kui peaaegu seiklusjuttu inimesest, kes ületab raskusi. Huvitav, mismoodi kunstnik ja kuraator võivad lugeda ühte ja sama tööd täpselt vastupidiselt? See on palju huvitavam kui tema mõtete tsenseerimine enne trükkiminekut. Ei saa nii mõelda, et minul on õigus ja temal ei ole, aga mina mõtlen oma töödest hoopis teistmoodi.

HS: Tal oli vaja katuskontseptsiooni. Kuid kunst ise on hoopis detailirikkam ja nüansseeritum. Paljud katuskontseptsioonid on tegelikult algusest peale ebarahuldavad.

AP: Ilmselt ta püüdis jah, leida mingit katust. Kui sa oled kuraator, siis sa vajad mingit toetuspunkti, pärast võib ka mõtteid vahetada. Kataloogis ongi palju erinevaid häáli.

KL: Külli, kas sul on ka selle kohta midagi öelda?

KK: Nagu ma juba ütlesin, see avas mu silmad, nägin oma tööd teistmoodi. Mida rohkem teistmoodi kogemusi ma saan, seda parem. Kunst on minu jaoks mäng ja seal ei teki tunnet, et mängin üksinda.

HS: Katuskontseptsioonid on turundus – et vaatajail oleks kogemusi kergem seedida. Et oleks mingi toetuspind ja saaks vajadusel mitte nõus olla. Kas viies Manifesta jõudis teie arvates eelarvamusteta vaatajani?

AP: Huvitav küsimus. Kuidas jõuab kaasaegse kunsti kohta kirjutatud tekst identifitseerimata muuseumikülastajani, kellenigi, kes ei kuulu siseringi? Kui palju on võimalik saada eelteadmisi? On hea, kui näitusel pakutakse midagi lugeda. Nagu ikka – muidu pole sa töö kontekstiga kursis. Vaataja peaks saama informatsiooni. Ma ei usu kunstiteose ja vaataja vahelise puhtasse kogemuse – see pole mingi kliiniline olukord. Informatsioon ei saa rikkuda su puhtaid selgeid silmi!

KK: Kas informatsioon jõuab vaatajani? Kas peaks jõudma? See on ju üksnes vahend, mitte eesmärk. Ja see on ka kuraatori tööriist – kui palju väikesi teemasid välja mõeldakse. Ma ei tea,

mismoodi sellist suurüritust kokku pannakse, kuid on tunne, et kõigepealt valitakse huvitavad tööd välja ja alles siis mõeldakse katuskontseptsioonile.

KL: Anu filmi *Monument näbtamatule* on eksponeeritud erinevate näitustel erinevas kontekstis – see ei muuda ju tööd ennast või kuidas sa arvad?

AP: Töö muutub alati sõltuvalt väljapanekust ja sellest, kas vaatajale on ette nähtud istuda või seista. Kõik mõjutab. Kui on tugev töö, kannatab see välja ka vähem atraktiivse esituslaadi. Kuna *Monumentis* on selgelt viidatud suurele kinole, tuleb sellele tööle kasuks projektsioon. Kuid hea töö paistab ka esindusliku eksponeerimiseta välja. Töö monteerimisprotsessis pead seda vaatama niikuinii mingilt uduselt monitorilt. Kui töö ei paista hea seal, siis pole ta seda ka näitusel.

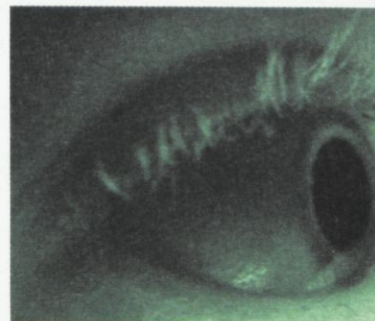
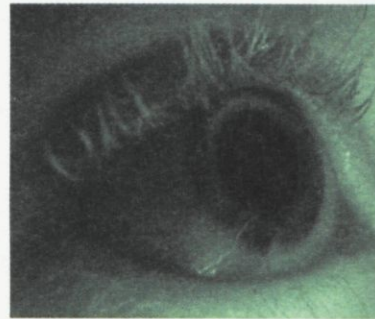
HS: Manifesta eelarve on miljoneid eurosid, ent näitusele valitud kunstnikud ei saa mingit tasu. Selle üle tasub mõelda. Kuidas kommenteerite?

AP: Sõltub sellest kuidas eelarvet tehakse. Kui mõelda paljudele komponentidele, millest kunst koosneb, siis vaevalt biennaal muutub kommertslikuks, kui anda väike summa kunstnikele, inimestele, kellest saab kogu üritus tegelikult alguse. See, et kunstnikele raha ei anta, rõhutab pigem võimustruktuuri. On muidugi palju asju, mida tahetakse teha ainult tasu eest ja tehaksegi, kuid praegu on jutt muust. Kui aus olla, siis kõik sõltub lihtsalt suhtumisest. Mis see siis ära oleks – anda igale kunstnikule 1000 eurot. Meile oleks see suur asi.

KL: Mäletan juhtumit kolmandal Manifestal, kui Belgia kunstnikku esindav galerii küsis biennaali kontorilt tavapärasest kunstnikutasu. See tekitas üsna suure vastureaktsiooni, sest – kas nad siis ei tea biennaali reegleid selleks pole raha ette nähtud!

KK: Mina nii ei arva. Võib-olla peaksid nad maksma ka vabatahtlikele, kes töötavad seal sellepärast, et kogemust saada. Kui nemad on rahul oma päevarahaga, miks peaksin siis mina rohkem küsima? Raha pole ju sellisel juhul kõige olulisem asi. Kui mina üles kasvasin, ei orienteeritud kasumile. Nüüdseks on ajad muutunud, aga mina ei ole veel muutunud. Ma ei kujuta ettegi, kui suur raha on miljon eurot. Kas neil tõesti jääks veidi raha üle? Nad maksid ju kõige eest, tööde transport sinna ja tagasi jne. Mind koheldi väga lahkelt – ja mida mul veel loota. Selles on asi.

Külli K. Kaats. *Avifauna*, video, 2002



HS: Muuseumi kuraatorina ei saa ma ka tavaliselt seda raha kunstniku jaoks kokku. Pean seega arvestama üksnes isiklike kontaktidega. Kuid kogu see biennaalide ja muuseumide süsteem toitub tegelikult kunstnikest, see on tõsi. Süsteemi moraalne kohustus oleks seda endale tunnistada.

KK: Teatud juhtudel, näiteks väikese eelarvega näitustel, oleks kunstniku moraalne kohustus osaleda tasuta.

AP: Suured kunstibiennaalid toovad kohale palju turiste. Mul jäi San Sebastiánis mulje, et oldi vägagi orienteeritud turistidele. Niisuguste sündmuste ümber keerleb rohkem raha, kui me teame. Mu enda projektides saavad inimesed tavaliselt osalustasu, ehkki mina ei saa mingit tasu, aga see on ok. Kuid näitusel töötavatele vabatahtlikele peaks makstama sama skaala järgi nagu meile.

KK: Ma ei tea, mulle kuidagi meeldis, et Manifestal ei maksnud keegi mulle ega ka vabatahtlikele midagi ja me olime samal tasandil.

KL: Välja arvatud kuraatorid, neile maksti korralikult.

KK: Jah, aga nad tegid ka ränka tööd. Mina nägin, et nad olid kogu aeg jalul. Nad hoolitsesid iga kunstniku eest eraldi, ükskõik mis ajal. Nad tõesti tegid seda. Ma veel küsisin Martalt, et kuidas sa suudad, kell on juba 3-4 öösel ja sa pead ärkama kell 6. Tema vastas, et see on tema töö.

AP: Asi pole mingis kadeduses kuraatorite vastu – see on kohutavalt ränk töö. Ma tõesti ei süüdistata neid milleski. Aga minu arvates tuleks kogu loomevaldkonda rohkem väärtustada.

KK: Võib-olla on see normaalne, mul pole palju kogemusi, kuid mulle avaldas see tohutult muljet, et nad kogusid kõik Manifestast ja minust ja minu tööst kirjutatud artiklid kokku ja saatsid postiga mulle. Üks hiigelsuur ümbrik artiklitega Manifestast ja teine sama suur ümbrik artiklitega minu töö kohta. See näitab austust. Ma olen valmis tasuta esinema, kui nad teevad sellist tööd.

AP: Uudiste väljalõigete saamine on üsna tavaline, aga tooksin arutelu üldisemale pinnale, tuleks rääkida mitte ainult Manifestast, vaid terve süsteemist.

KL: Keda te nimetate biennaal-kunstnikuks?

AP: Muidugi on ringlemas mingeid aktuaalseid diskursusi, võtmeteemasid ja võtmeteoreetikuid. Kui oled küllalt tark, võid panna

oma töö kõnetama täpselt seda suunda. Muidugi leidub kunstnikke, kes reisivad ühelt biennaalilt teisele. Võib-olla olen ma veel liiga naiivne, küsi mult viie aasta pärast sama. Kuid ma pole veel kohanud sellist karjääriplaneerijat. Me oleme lisaks kõigele veel üsna egoistlikud, asetame oma ideed ja iseenda esiplaanile, mis teeb meid veidi haavatavaks.

KK: Euroopas ja Ameerikas on asjad väga erinevad. Moostes ajasin juttu Joseph Ravensiga. Erinevus on valdkonna mõõtmetes, kust sa saad valida ja võtta. Kuraatorid ja kriitikud muutuvad valides mõnes mõttes tõesti nagu jumalateks. Ameerikas on nad rohkem jumalad kui Euroopas.

HS: “Biennaalikunst” on kergelt pejoratiivne mõiste – kõik on nagu ühte patta pandud. Seda hinnangut kohtab kunstikriitikas sageli. Kas see mõiste seostub ka teie jaoks millegagi?

AP: Jah. See on miski, mis on hästi produtseeritud, mis annab kokku visuaalse kogemuse, mis on loetav vastavas biennaali kontekstis. Niisugune töö peaks kõnetama sind üsna otse. Töös peab olema midagi, mis haarab. Võrgutav element.

HS: Nagu ahhaa-elamus.

AP: Nüüd tuli meelde. Päevalehtedesse valiti Manifestalt sageli foto ühest tööst, kus on avatud suu, üllatunud nägu – nagu reklaamides. Nii et see ongi biennaali imago. Nagu hellenistlikel skulptuuridel – inimesed deliiriumi või hulluksminemise staadiumis, suu lahti.

KL: Kuidas kajastus Manifesta soome ajalehtedes? Mainisid enne, et mitte ühtegi artiklit ei ilmunud. Kuidas on see võimalik?

AP: See on võimalik. Kuulsin ühelt kenalt soome kultuuriajakirjanikult, et neil pole rahvusvahelistele sündmustele sõitmiseks raha ette nähtudki. Nad käivad Veneetsia biennaalil, aga see on ka kõik. Eetris oli vaid üks raadiointervjuu, sest see isik elab Lõuna-Prantsusmaal ja tal polnud üle piiri reisimisega probleemi. Ma ei usu, et soome ajakirjandus investeeriks sellistesse sündmustesse.

KL: Kas selline ongi üldine hoiak?

AP: Jah, kuid süüdistama ei pea mitte ajakirjanikke, vaid ajalehede poliitikat.

KL: Milline on su järgmine biennaal?

AP: Eks me näe. ■

Anu Pennanen. *Monument nähtamatule*, 16 mm film videol, 2003/ *Monument for the Invisible*, 16 mm film converted to video, 2003



14 biennale

theme

1. Shanghai 04 Techniques of the Visible
2. Taipei 05 Do You Believe in Reality?
3. Havana 03 One Closer to the Other
4. Peru 04 Ruins for the Future
5. Yugoslav 04 Untitled (as yet)
6. Lodz 04 Construction in Process...
7. Lyon 05 Art/Time/Context
8. Prague 03 Peripheries Become the Centre
9. Jaffa 03 Blurr
10. Electrohype 04 Perspective
11. Werkleitz 04 Common Property
12. Sharjah 05 Belonging
13. Perth 04 Same Difference
14. Balticum 04 Talking to Me?
15. Moscow 05 Dialectics of Hope
16. Periferic 03 Prophetic Corners
17. Sydney 03 On Reason and Emotion
18. Cetinje 04 Love it or Leave it
19. Montréal 04 Agora: The Public Domain
20. Gwangju 04 A Grain of Sand a Drop of Water
21. Tirana 03 U-Topos
22. Santa Fe 05 Disparities and Deformations: Our Grotesque
23. Manifesta 5 04 political rumour/ cultural landscape/ present imperfect/ etc
24. Venice 05 (1) The Experience of Art and (2) Always a Little Further

15

Euroopa vihmade ilmade pealinn Bergen osutub sellel pärastlõunal üllatavalt päikseliseks. Karolin Tampere kohtub Hordalandi kunstikeskuse kohvikus Annette Kierulfiga, kes on 2006. aastal Mossi väikelinnas toimuva Momentum'i biennaali üks kahest kuraatorist. Ehitis, kus paikneb kunstikeskus, näeb välja nagu Christo installatsioon: see on üleni plastikusse mässitud ja ootab rekonstrueerimist. Annette on koos oma õe Caroline Kierulfiga, et panna üles nende mõlema näitus, mis avatakse järgmisel päeval.

Karolin Tampere: Sa töötad vabakutselise kuraatori ja ühtlasi kunstnikuna, on nii?

Annette Kierulf: Jah, on küll.

KT: Räägi, milline on su koostöö oma õega.

AK: Oleme koos töötanud alates 1996. aastast. Oleme keskendunud töötamisele institutsioonides. Püüame arutleda traditsioonilise valge kuubi kasutusviiside üle. See kõik seondub ka galeriaga *By The Way*, mille ma asutasin koos Ingrid Berveniga 1999. aastal. See on aknagalerii Bergenis - väljapanekut näevad kõik, kes aknast mööda lähevad, mitte üksnes kunstipublik. Kunsti esitlemine linnaruumis, kus tuleb võistelda reklaamide ja kogu seal leiduva informatsiooniga, on omaette asi.

KT: Kas sa pead oma kuraatorirolli ka oma kunstnikutegevuse osaks?

AK: Ilmselt ütlevad mõned, et nende kureerimistöö ongi nende kunst. Minul pole vaja niimoodi rääkida, tegemist on rohkem sõnamänguga, millest ma ei hooli. Et kunst on niivõrd laiaulatuslik nähtus, võib kunstina mõista tõesti kõike. Väga raske on seda eristada, kuid mu enda identiteet seostub ennekõike kunstiga. Ei kujuta end ettegi institutsionaliseerunud kuraatorina. Vaevalt, et kõik kunstnikud tahaksid kuraatoritena töötada. Asi on pigem uudishimus. Mulle meeldib arutleda teiste inimeste projektide üle.

KT: Kas sa võiksid lühidalt tutvustada Bergeni põhijooni norra kunsti kontekstis?

AK: Bergen on Norra suuruselt teine, ometi väga väike linn. Mõnel perioodil on kunstielu üliaktiivne ja korraga toimub palju. Kuna keskus on sedavõrd kompaktne, saad otseses mõttes kogu tegevusest osa, kuid muidugi juhtub olema ka vaiksaid aegu. Tegu on ülikoolilinnaga ning tudengid moodustavad suure osa kunstiinstitutsioonide publikust. Bergenil on üks

14 TOP BIENNALE THEMES FROM THE PAST THREE YEARS

Alan Pbelan

15 KUKU LÄBI, PROOVI UUESTI, KUKU LÄBI PAREMINI

Karolin Tampere intervjuu Annette Kierulfiga

hea omadus võrreldes Osloga – sa võid selle linna “üle võtta”. Võid läbi viia projekte ning olla paremini nähtav.

KT: Kui olen rääkinud Bergeni kunstiakadeemia kunstnike ja külalisprofessoritega, siis paljude arvates on Bergeni kunstielu turvaline.

AK: Kas sa pead silmas sotsiaalses mõttes turvalisust? No, mida üldse tähendab “turvaline”? Kui vaadata kunstikriitik Øystein Hauget, siis tema küll ei mängi turvalist mängu.

KT: Tema on ainus kunstikriitik, kes meil Bergenis on.

AK: Jah, kuid teda tuntakse üle terve maa. Ta pole mingi pehme kriitik, mis ongi suurepärane! See pole üldse nii väga turvaline.

KT: Pidasin silmas vähest konkurentsi.

AK: Aga minu arvates on siin linnas kergem tunda solidaarsust kui konkurentsi. Siin ei leia sa omavahel vaenutsevad grupeeringuid, sest Bergen on selleks liiga väike. Ka siin leidub mõningaid võimuinimesi. Kuid üldiselt on võimuinimesed ja -institutsioonid kõik Oslos. Mis võib osutada isegi viljakaks. Lisaks kunstielule on Bergenis ka üsna elav muusika- ja kirjanduselu, kusjuures need on suuremad ja tugevamad ja enesekindlamad kui kunstielu. Huvitav, kui suur peab olema kriitiline mass, et saada piisavalt tugevaks? Bergen püüab alati Osloga võistelda. Kohtasin Oslos galeristi, kes kutsus mind oma “Ellujäämiskursusele kunstimaailmas”. Tema arvamuse kohaselt erinevad Bergeni kunstitudengid Oslo omadest. Mulle see lause ei meeldinud, muidugi, kuid ilmselt põhines see tema kogemusel. Bergeni kunstitudengid ei pea kommertsgaleriide süsteemi nii oluliseks ega muretse niivõrd sinna saamise pärast.

KT: Lõpetasid 1992. aastal Bergeni kunstiakadeemia kunstnikuna. Nüüd oled Norra suurima näituse, Momentum’i biennaali kuraator. Kas sa näed oma tegevuses erinevust, võrreldes näiteks sellega, kes on koolitatud üksnes kuraatoriks?

AK: Kureerimisalane haridus on väga uus nähtus, nii et ma polegi õieti veel töötanud kellegagi, kellele oleks kuraatoriharidus. Töötan Momentum’i koos Mark Sladeniga Londoni Barbican Centre’st. Temal pole kuraatoriharidust, kuid ta on töötanud kommertsgaleriides ja institutsioonides. Tema ei ole kunstnik, nii et ses mõttes oleme erinevad. Kuid ka norra kultuur erineb inglise kultuurist. Näiteks Põhjamaades on

suhteesthetika (*relational aesthetics*) kunstipraktikas palju levinum, koguni institutsionaliseerunud. See ilmselt üllatas Marki veidike [naer]. Oleme temaga rääkinud Skandinaavia sotsiaaldemokraatiast ja selle praegusest muutumisest ning kõige selle mõjust kunstimaailmale. Norrasse on tekkinud ka palju uusi institutsioone nagu Kaasaegse Kunsti Kontor (Office of Contemporary Art), Astrup Fearnley muuseum ja uus Rahvusmuuseum Oslos. Inglismaa kunstiinstitutsioonid on enamasti pika traditsiooniga. Norra kunstnikul on ka lihtsam saavutada institutsionaalset positsiooni, kui ta ainult tahab. Jonas Ekeberg, üks eelmisi KKK kuraatoreid, mainis kord, et kui tahad saada Norras võimule, siis sa saad. Ja minu arvates on siin suur erinevus.

KT: Räägime eelolevast Momentum’ist. Mismoodi valiti kuraatorid?

AK: No sa pead küsima biennaali direktorilt. Mind ja Marki pandi lihtsalt koos töötama, me isegi ei tundnud teineteist.

KT: Võib-olla on sellest praegu liiga vara rääkida, aga ehk tutvustaksid veidi tulevase Momentum’i ideed?

AK: Osaleb umbes 30–40 kunstnikku ja teema on veel lahtine. Igal biennaalil ei peagi alati olema mingit teemat, kuid meie tahame küll teha teemanäituse. Me pole veel lõplikult otsustanud ega valinud üht tunnussõna ega loosungit. Mõtleme, kas praegu on laiemalt midagi erilist toimumas. Oleme jõudnud järeldusele, et üht kindlat trendi polegi, valitseb pigem pluralism. Meil on tööversiooniks üks fraas, mis mõlemale meeldib ja mis pärineb Samuel Beckettilt: kuku läbi, proovi uuesti, kuku läbi paremini. Beckettil oli see fraas töölaual silme ees. Kuid meil on praegu mängu pooleli paljude erinevate pallidega, nii et ma ei tea... Kontsentreerume sellele, mis meie hinnangul on hea kunst. Suurim erinevus eelmiste Momentum’itega on see, et nüüdsest pole näitus üksnes Põhjamaadekeskne, vaid rahvusvaheline. See, muidugi, esitab väljakutse kaardistada paljudes riikides toimuvat. Samas piiritleme oma kunstnikevaliku ikkagi Euroopaga, selle dikteerivad majanduslikud võimalused.

KT: Kas võid juba öelda mõnede kunstnike nimed, keda silmas peate?

AK: Ei, see oleks ennatlik. Meil on veel aasta aega aega. Septembriks saab nimekiri valmis. Püüame tellida nii palju uusi töid kui võimalik, nii et alustame sellest.

KT: Kas osaleb ka Baltimaade kunstnikke?

AK: Me absoluutselt tahaksime sinna minna! Jah, oleme arutanud Baltimaadesse minekut, kuid veel pole kindel, kas kõikidesse. Praegu vaatame lihtsalt Norrast väljapoole. Ilmselt on õige öelda, et keskendumine Euroopa põhjaosale.

KT: Eesti kuulub Skandinaavia juurde oma traditsioonide ja ajaloo tõttu...

AK: Absoluutselt, ja Soome ja Rootsi isegi rohkemal määral, oleme täiesti teadlikud sellest.

KT: Miks loobusite Põhjamaade mudelist?

AK: See ei ole uus mudel kõigi järgmiste Momentum'i näituste jaoks. Võib tulla ka uusi Põhjamaade biennaale. Kuid meie kaasame rahvusvahelisi kunstnikke, sest kunstielu on muutunud, kunstnikud reisivad ja lahkuvad oma maalt palju kergemini kui varem. Kümme aastat tagasi oli Skandinaavia kunstnike keskuseks Kopenhaagen. Nüüd on selleks saanud Berliin.

KT: Mis pilguga vaatad varasemaid Momentum'e?

AK: Mul on olnud suur rõõm neid kõiki külastada. Alguses toimis nn. Põhja ime. Väljendiga tuli välja Hans Ulrich Obrist, kui ta koos Euroopa kuraatoritega avastas, et ka Põhjamaades toimub mingisugune kunstitegevus [naer]. Momentum hakkas sellel lainel sõitma 1998. aastal. Põhjamaade kunstnikke on eksponeeritud juba kolm korda, samas ei saaks öelda, et näitus oleks "tootnud" liiga palju uusi kunstnikke. Saime Momentum'i nõukogult suunise fookuseerida rohkem rahvusvahelisusele. Tundub, et kõik olid nõus sellega, et tuua sisse mitte-Põhjamaade kunstnikke. Võib-olla minnakse kunagi tagasi Põhjamaade mudeli juurde, kuid praegu tundub loomulik kaasata ka teisi maid. Esimene biennaal oli ilmselt suurim, see oli Mossi linna jaoks suurepärane. Seda kureeris Atle Gerhardsen koos Põhjamaade kuraatorite ja galeristide meeskonnaga. Teise Momentum'i kuraator oli Jonas Ekeberg. See näitus osutus finants-katastroofiks, mistõttu kolmas biennaal toimus alles kolme aasta pärast, 2004. aastal.

KT: Räägi, mis tunne on üle minna oma *By the Way* galerii asjade juurest rahvusvahelise

biennaali kuraatoriks.

AK: Jah, sellega seostub rida küsimusi, kuna seda peab vaatama nii Norra kui ka rahvusvahelisest kontekstist lähtuvalt. Biennaal pole veel mingi sissetöötatud institutsioon, vähemalt mitte rahvusvahelises mõtkavas. Kuid Norra, Põhjamaade ja rahvusvaheline kontekst on kolm eri asja, mis hõlmavad eri küsimusi. Rahvusvaheliselt oleme ju teadlikud biennaali kriitikast, näiteks sellest, et ühtesid ja samu kunstnikke näidatakse korduvalt üle maailma. Kui meie liituksime selle kriitikaga ega kutsuks ühtegi neist kunstnikest, ei satukski nad iial Norrasse. Antud juhul peab jälgima väga palju mudeleid. Näiteks viimasel Liverpooli biennaalil jagati vastutus eri inimeste võrgustiku vahel. See on üks võimalik mudel, mis meenutab risoomi ja elimineerib ühe kuraatori ainuvõimu. On ka superkuraatoreid, kes kureerivad mitmeid biennaale üheaegselt ja kellel pole ilmselt aega üksteisega koostööd teha.

KT: Kas sa võid mõnd sellist biennaali nimetada? Moskva biennaal?

AK: Jah, näiteks, kuid minu arvates tuli see hästi välja. Norra puhul tunnetan, et siin tuleb jälgida mitmeid vastutusalasid korraga. Me tahame sisse töötada institutsiooni, mis ei välista kahtlusi. Võime küsida, kuidas on võimalik, et kõik need rahvusvahelised biennaalid jätkuvad, ja siiski me ka tahaks...

KT: ...teha veel ühte?

AK: Jah, täpselt. See on mõneti paradoks.

KT: Kas väikelinn loob biennaalile erilise konteksti?

AK: Pikalt väikelinnas elamine on andnud mulle suured kõrvad: püüan hoida end kursis, et mis toimub, ja lugeda iga ajakirja. See huvitab mind nii kunstniku kui kuraatorina.

KT: Mis on Norras biennaali korraldamise peamine eesmärk?

AK: Soov osaleda laiemas diskussioonis. ■

Endine Mossi õlletehas,
Momentum'i toimumispaik



**16 BIENAALIDE
KALENDER
2005/2006**

**17 YOU'LL NEVER
WORK IN THIS
TOWN AGAIN**

Phil Collins

- 16 2. Praha biennaal**
26/27/28. mai – 18. sept 2005
kuraatorid Giancarlo Politi, Helena Kontova
www.praguebiennale.org
- 51. Veneetsia biennial**
12. juuni – 6. nov
kuraatorid María de Corral ja Rosa Martínez
www.labiennale.org
- 3. Göteborgi kaasaegse kunsti biennaal**
3. sept – 6. nov
kuraator Sara Arrhenius
www.biennial.goteborg.se
- 3. Tirana biennaal**
10. sept – nov
kuraatorid Zdenka Badovinac, Roberto Pinto, Joa
Ljungberg, Hou Hanru, Edi Muka ja
Gezim Qendro
www.tiranabiennale.org
- 8. Lyoni biennaal**
12. sept – 31. dets
kuraatorid Nicolas Bourriaud, Jérôme Sens
www.biennale-de-lyon.org
- 9. Istanbuli biennaal**
16. sept – 30. okt
kuraatorid Vasif Kortun, Charles Esche
www.iksv.org
- 3. Valencia biennaal**
20. sept – 30. nov
direktor Luigi Settembrini
- 5. Mercosul biennaal**
okt – dets
Porto Alegre, Brasiilia
direktor Paulo Sergio Duarte
www.bienalmercosul.art.br
- 1. Luanda Triennial**
nov - dets
Angoola, Aafrika
algatajad Fernando Alvim, Simon Njami
- 4. Berliini kaasaegse kunsti biennaal**
märts 2006
kuraatorid Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni
ja Ali Subotnick
www.berlinbiennale.de
- Põhjamaade kaasaegse kunsti festival
Momentum**
juuni 2006
Moss, Norra
kuraatorid Annette Kierulf, Mark Sladen
www.momentum.no
- Manifesta 6**
sügis 2006
Nicosia, Küpros
kuraatorid Mai Abu ElDahab, Florian Waldvogel ja
Anton Vidokle

17 ASK YOURSELF THREE SIMPLE QUESTIONS:

- 1. DO YOU CONSIDER YOURSELF AN ART PROFESSIONAL (CRITIC, CURATOR, GALLERIST, COLLECTOR)?**
- 2. WOULD YOU LIKE YOUR PORTRAIT TAKEN?**
- 3. HOW WOULD YOU LOOK AFTER BEING SLAPPED ACROSS THE FACE BY A VERY GOOD-LOOKING ARTIST FROM AN ISLAND?**

PLEASE KNOCK FOR AN APPOINTMENT.

I _____
agree to participate in Phil Collins' new project *you'll never work in this town again*.

I understand that I will be slapped around the face before my portrait is taken.

Signed





Phil Collins.
above: *you'll never work in this town
again (perilla)*. Lightjet print on Fuji
Crystal Archive paper, 2004

top left: *you'll never work in this town
again (anders)*. Lightjet print on Fuji
Crystal Archive paper, 2004

bottom left: *you'll never work in this
town again (betina)*. Lightjet print on
Fuji Crystal Archive paper, 2004



Alan Phelan is artist and critic from Dublin, Ireland. For the current Venice Biennial he is editing a magazine to be included with Irish exposition. For this issue of *kunst.ee* he has collected various pretentious subtitles of numerous biennials.
phelanf@indigo.ie



Anders Härm is art critic and curator of Tallinn Art Hall. His upcoming projects this year include curating international painting exhibition *No Painting* in Tallinn Art Hall and NU Performance Festival *Continental Breakfast* in Tallinn.
anders@kunstihoone.ee



Annette Kierulf is artist and curator living in Bergen, Norway. She studied at the Trondheim Faculty of Fine Art and at Vestlandske Faculty of Fine Art. In 2003/04, she received the first Norwegian curator grant at Künstlerhaus Bethanien, Berlin, from the Office for Contemporary Art (OCA) in Oslo. Together with Mark Sladen she will curate Momentum 2006 in Moss.
akierulf@online.no



Anu Pennanen is Finnish artist and filmmaker. Her works have been exhibited in Manifesta 5, Momentum 2004 and White Box Gallery in NYC. Currently she is preparing her new work about Tallinn and its recent rapid changes.
anup@kuva.fi



Hanno Soans is art critic and curator in Art Museum of Estonia. He curates this year's Estonian exposition in Venice Biennial, a solo show of Mark Raidpere. He is currently working (together with Mika Hannula and Villu Jaanisoo) on *Shiftscale – Sculpture at the Expanding Field*, the opening exhibition of KUMU, the new building of Art Museum of Estonia.
hanno@looming.org



Karin Laansoo is art historian and critic based in Tallinn. She works as head of gallery in Estonian Academy of Arts and is enrolled at the Ph.D programme at the same academy. Her book *22+ Young Estonian artists* will be published in August 2005.
karin@artun.ee



Karolin Tampere is artist based in Bergen. She has just finished her BA in fine arts at the National Academy of Arts in Bergen. Two of her ongoing projects is Rakett and A.i.c.p. In collaboration with Åse Løvgren they run Rakett, a platform for various activities from curating exhibitions to initiating projects. A.i.c.p is an ongoing interview project, where she together with Ivan Galuzin is mapping the artscene in different countries.
karolin.tampere@khib.no



Külli K. Kaats is Estonian artist currently working in the Art Museum of Estonia. Trained as an orchestral conductor, Kaats is committed to a meticulous research of the language of birds. Her installation *Avifauna* has been exhibited widely, including Manifesta 5.
kylli@ekm.ee



Laura Horelli, born in Helsinki, lives and works in Berlin. In her work as a visual artist she deals with issues of globalisation, immigration, gender and the media. She is interested in exploring different methods of documentation as well as in conceptual and socially engaged art. Her recent work includes the two-channel-video *712 Interviews?* (2005) and the video and photo installation *You Go Where You're Sent* (2003).
laura@muu.fi



Maria-Kristiina Soomre is an art historian and critic living in Tallinn, Estonia. She works as a project manager at the Art Museum of Estonia and is MA student at the Estonian Academy of Arts. She has taken courses also from the Turku Art Academy and held a research grant at the Venice Art Academy. In 2004 she was given an annual prize for art criticism by Estonian cultural weekly *Sirp*.
maria@ekm.ee



Minna L. Henriksson is artist living in Helsinki, Finland. She graduated from the Helsinki Fine Art Academy in 2003. Together with Mika Hannula, Vastu Kortum and Pelin Tan she organizes *Lost In Translation* – international workshop for art students in Istanbul as part of the *Positionings* – program of the 9th Istanbul Biennial.
minnalh@kuva.fi



Pelle Kalmo is freelance photographer based in Tallinn. He updates a photo archive of various local art and music events in www.sotapota.ee
pelle@sotapota.ee



Phil Collins has lived, worked and exhibited in numerous locations, including Belfast, Belgrade, New York and Baghdad. In his work Collins investigates the perils of representation, and the emotional core of such seemingly transparent media as photography and video. This year Collins will be participating in the 9th Istanbul biennial.
philcollins100@hotmail.com



Tanja Ostojic is Serbian performance artist based in Berlin. For this issue we translated her *Venice Diary* based on her performance *I'll be your angel* of being an "escort" or an angel of curator Harald Szeemann during the opening days of 2001 Venice Biennale.
tostojic@yubc.net



Tuuli Aule is graphic designer based in Tallinn. She graduated Estonian Academy of Arts in 2005. She has studied one semester in the Gerrit Rietveld Academy Amsterdam. Her latest designs include book by Kiwa and several CD-covers, including debut album *Sula* by composer Helena Tulve.
tuuliaule@hotmail.com



Viktor Misiano is curator, critic and theorist, based in Moscow, an editor in chief of *Moscow Art Magazine* a board member of International Foundation Manifesta. He is curating first pavilion of Central Asian States countries Kyrgyzstan, Kazakhstan and Uzbekistan in years' Venice Biennial.
martmag@online.ru

Tere Kooli!

Graafiline disain

Eesti Kunstiakadeemias 2004-2005

kunst.ee graafilise disaini lisa nr **14**

toimetanud ja kujundanud Kristjan Mändmaa

Fotod: Jaan Evert, Mikk Heinsoo, Risto Kalmre, Kristjan Mändmaa, Koit Randmäe, Erko Rundu, Indrek Sirkel, Anu Vahtra

Kirjatüübid: Big Vesta ja Swift

Paber: Munken Lynx

Mesi

Meenutusi ja mõtisklusi

iga järgnev samm lähemale ülehommesele päev



Enne meie aega – EKA disainitudengite töid aastast 2002

Lugesin hiljuti üle oma kolm aastat tagasi kirjutatud artikli "Sitt" (kunst.ee 2002, nr. 3) Eesti graafilise disaini närusest olukorrast ning pidin üllatusega tõdema, et tollel materdaval kirjatükil ei puudu ka konstruktiivne alge. Vaagides tookord olukorra parandamise võimalusi, olin jõudnud nendinguni, et kaks kolmest nõutavast tingimusest hea graafilise disaini tekkeks (riiklik toetus ja teadliku kliendi baasi olemasolu) on lähemal ajal välistatud. Seega pidi ainsaks väljapääsuks seisakuolukorrast saama kolmas tee: hariduse edendamine. Sealjuures sai jagatud ebamääraseid soovitusi formalismivabast, mõistuspärasemast õpetamisest, avatumast suhtlemisest ja välisõppejõudude kaasamisest. Lihtne on soovitada, kui ise ei vastuta.

Ootas vastulööki, aga seda ei tulnudki. Juhtus hoopis nii, et kõigi väljaspool sebiopereid kehtivate loogikareeglite vastaselt pakuti mulle endale võimalust kunstiakadeemias disaini õpetama hakata. Kui selgus, et samasugune ettepanek oli tehtud ka Ivar Sakile ning et meile oli nii tudengite vastuvõtmisel kui ka tulevaste tundide sisu üle otsustamisel täiesti vabad käed jäetud, olin pikemalt mõtlemata nõus.

Alles mõni aeg hiljem, siis, kui konkreetsete sammude astumise aeg kiiresti lähemale nihkus, tekkis kõhedus. Kange isu oli "neile kõigile tõestada", aga kuidas seda ikkagi teha? Mida õpetada? Mismoodi?

Välismaal

Õnneliku juhuse läbi oli meil tookord Ivar Sakiga mõlemal piisavalt aega teha paar kiiret välisreisi. Algatuseks käisime Prantsusmaal Chaumont'i rahvusvahelisel plakati biennaalil. Seal, uidades sadade narkomaaniaga võitlevate tudengiplakatite klišeemetsas, sai selgeks, et disainiõppe olukord ei ole halb mitte ainult Eestis. See lisas julgust.

Seejärel kihutasime Amsterdam, et viibida vaatlejatena Rietveldi akadeemia kevadhindamisel. Seal selgus taas, et vahe ühe maailmakuulsas disainikooli ja Eesti Kunstiakadeemia vahel on siiski tohtu.



Brightoni ülikooli lõputööde näitusel.

Seejärel lendasime Inglismaale Brightonisse, et külastada ICOGRADA rahvusvahelist disainihariduse-teemalist konverentsi, aga ka selleks, et vaadata kohaliku disainikooli lõputööde näitust. Mis puutub ICOGRADAsse, siis sai sealses viljatus jututoas selgeks, et igasuguste ametlike monstrum-organisatsioonide peale ei ole mõtet loota; et millegi konkreetse äratemiseks tuleb endal käised üles käärida. Koolitöödest aga nähtus, et ka kommertslikuma suuna ja hoolikalt viimistletud vormistusega tudengitööd võivad olla suurepärased, kui need on mõistusega tehtud. Mis omakorda jättis kodusest EKA disainist veelgi masendavama mulje – ei viljeldud seal ju ei hollandlikku kontseptuaalsust ega tegelikult ka britilikku vormitüüst.

Meie otsuseks oli proovida ühendada mõlemad nähtud suunad ning seeläbi luua maailma kõige parem disainikool. (Hilisem uurimine on näidanud, et sisu- ja vormikesksete suundumuste hapra tasakaalu leidmine ongi enamiku maailma disainikoolide põhiprobleem. Valdavas osas on iga kool ühele poole kaldu. Tegemist näib olevat pea lahendamatu küsimusega. Õnneks me seda siis veel ei teadnud.)

Sisseastumiseksamid

Eestisse jõudnuna asusime kohe asja kallale. Ees ootas tudengite vastuvõtt. Esimest korda üle pikkade aastate (või peaks ütlema: esimest korda ajaloos?) toimusid need graafilise disaini osakonnas eesmärgiga tudengite kui isiksuste kohta võimalikult rohkem teada saada. Meid ei huvitanud niivõrd see, kes kuidas akvarellida mõistab, vaid just inimeste maailmapilt, õppimistahe, mõtlemisvõime.

Hindeline vestlus oli ja on kunstiakadeemias välistatud. (Puuduvat objektiivsed kriteeriumid, mille alusel vääristada vestlust hinnatega A-st F-ini. Jah, aga milleks siinkohal objektiivsus, tahaks küsida, kui eesmärgiks on luua konkreetsetest õppejõududest ja tudengitest koosnev toimiv kollektiiv? Eduka koolitöö eeltingimus number üks on minu arvates õppetööd soodustav õhkkond, mis sõltub otseselt inimeste omavahelisest

sovivusest.) Nii et ainuke võimalus tulevaste tudengeid kõnetada oli praktiliste eksamiülesannete kaudu. Üritasime Ivariga koostada ülesanded selliselt, et sisseastujad avaksid meile nii oma mõttemaailma, käelise oskuse kui ka analüüsivõime.

Etteruttavalt võib öelda, et taktika õigustas end igati. Eksamid läbinud noored moodustasid haruldaset innustava, iseseisva ja tööka grupi, keda õpetada oli puhas lust. (Ütleksin isegi, et nemad tegid ära enamiku tudengi ja õppejõu vahelise suhtlemise raskest tööst. Nad õppisid ise; vahel oli meil tegemist, et neile järele jõuda).

Algab kool

Septembris algas kool siis tõeliselt peale. Ivar alustas tüpograafia ajaloo ja praktikaga (vt lk 6-9), mina graafilise disaini alustega.

Esimese asjana lükkasime kokku klassiruumis keskkoolipäraselt rividesse seatud laaud. Ei mingeid loenguid enam! Erialatunnis istutakse võrdseina ümber laua ning arutletakse ühiselt disainiprobleemide üle.

Kohe alguses otsustasin testida tudengite arvutioskust ja elementaarsete komponeerimisteadmiste olemasolu. Ilma pikema sissejuhatusest said nad esimeseks ülesandeks kujundada oma lemmikraamatu kaas kolmel erineval moel: a) et see müüks, b) et see oleks pealtnäha õige, aga tegelikult vale ning c) et see meeldiks tegijale endale (teiste lugejatega arvestamata). Tulemused olid, nagu arvata võis, head. Selgus, et valdav osa tudengitest tajub suurepäraselt mainstream-trendi, oskab näha konteksti ning leida intelligentseid lahendusi, omades samas ka isiklikke tõekspidamisi. Lisaks ei olnud pea ühelegi valminud kujundusele võimalik olulisel määral ette heita tehnilist küündimatust. Seega võis mure vormistamisoskuste pärast kohe kõrvale jätta ning keskenduda sisulistele küsimustele.

Järgmiseks said tudengid klassiruumi turvalisusest välja saadetud, sinna, kuhu nende tulevikus loodav disaingi viimaks sattuma peab – tänavale, inimeste sekka. Pikaks, terve semestri kestnud ülesandeks sai vaatlusanalüüs. Tudengid tõmbasid endale loosiga kohad kunstiakadeemia lähedal (pank, apteek, restoran jne), kus neil tuli ühe tunni jooksul viibida ning hoolikalt tähele panna inimesi, meeleolusid ja tegevusi. Nähtud inimhulgast pidid nad leidma kõige silmatorkavama tüübi. Seejärel proovisid nad luua portree kogu konkreetse paigas viibinud rahvast kui ka väljavalitud üksikisikust. Järgmiseks tuli neil koostada sõnum mõlemale. Sõnum pidi saa-



Kontrollülesanne – Erko Rundu kujundused Kaur Kenderi romaaniile "Check-out": müüv, oma ja vale.

ma konkreetse graafilise vormi ning viimaks tuli see kleepekatena trükkida ning salamisi tolles samas kohas üles kleepida.

Sellistel komplekssetel ülesannetel on mitu eesmärki. Need simuleerivad hilisemas elus ette tulevaid projekte, mis peaaegu mitte kunagi ei piirdu ühe logo või kaane kujundamisega, vaid hõlmavad endas hulga erinevaid tööülesandeid. Ka on seejuures ülimalt tähtis eespool nimetatud inimeste hulka minek ja terane vaatus. Disain on mõeldud inimestele tarvitamiseks. Disainer peab teadma, missuguses maailmas ta elab. Trajektoorist arvuti-Noku-voodi ei piisa selleks, et teha ühiskonnas toimivaid kujundusi. Veel sunnib see ülesanne avastama iseend ning seda, kas ja mida on sul inimestele öelda. Sest kui midagi öelda ei ole, siis pole tegelikult ka kõrgkoolis õppimisel mõtet. Teistelt pärit ideede vormistamiseks piisab palju madalama tasemega ettevalmistusest.

Lehekülgedelt 10–19 leiab lugeja veel mitmeid kahe viimase aasta jooksul disaini algõpetuse tundides tehtud koolitööde näiteid.

Ehkki need on pealtnäha erinevad, seob kõiki projekte ometi hulk ühisnimetajaid:

- rõhk on pigem sisul kui vormil;
- iga praktilise liigutuse taga on mitmeid tunde mõttetööd ja arutelusid;
- ükski lahendus ei ole esimesena pähe karanud idee ette välja mõeldud vormistus; tegemist on pidevas arenemises projektidega, mis on teatud hetkel lihtsalt vaatamiseks "külmutatud".

Kuidas õpetamine käib

Eespool sai nimetatud tudengite suurt õpihimu ning seda, et just nemad tegid ära lõviosa tööst. Nii see just täpselt oligi. Tunnistan, et enamikul kordadel tulin tundi andma ilma vähimagi ettevalmistusega. Sest seda ei olnud lihtsalt tarvis. (Vahemärkusena pean lisama, et paljud toredad disainerid, kellelt olen uurinud, kas nad oleks õpetamisest huvitatud, vastavad umbes nii, et "oleks küll, aga ma ei tea, mida ma seal räägiks, loengu ettevalmistamine võtaks ka liiga kaua aega". Kui nad ainult usuksid: mitte loengut ei ole vaja pidada, vaid lasta tudengeil rääkida! Vajadusel võib esitada suunavaid märkusi. Disaini ei saa õppida konspekterides, vaid ainult tehes ning tehtut analüüsides. Seega

võib õpetajaks olla igaüks, kel on piisavalt praktilist kogemust ja kes ise aru saab, mida ta teeb. Siis oskab ta ka teiste tööd kommenteerida. Loengupidamine jäägu kunstiteadlastele.)



See pilt ei ole küll tehtud EKA disainiosakonnas, aga umbes nii need tunnid välja näevad.

Astud klassi, teadmata, mis järgmiseks saama hakkab. Siis aga paneb üks kui teine tudeng lauale kodus tehtud töö, räägib, miks just nii läks, hakkab samas ise nägema nii vigu kui ka võimalikke uusi suundi, sekkub teine tudeng, siis õppejõud, sõna sünnib sõnast, mõte hakkab liikuma ning korraga on idee mõtmatult edasi arenenud. Kui mitu korda olen disainitunnis salamisi imestanud, kust korraga need head mõtted mu pähe ja veendunud juttu suhu sai. Miks seda muidu ei juhtu? Veelgi sagedamini aga olen pidanud kadedalt hambaid kiristama: kuidas ometi on võimalik, et see kogenematu 18aastane naga sellise idee peale tuli? Miks mina ei tulnud? Kogu müstika seletuseks ei oska muud pakuda, kui et tegemist on ühise arutlemistöö imeliste viljadega. See, et seesugust töömeetodit Eestis graafilise disaini õpetamisel eriti ei rakendata, on minu meelest üks kesise tulemuse põhjusi. Inimesel ei ole lihtne ise oma tööd adekvaatselt hinnata. Vahel piisab vaid väikesest kõrvalt tulnud täiendavast infokübemest, pisut teistsugusest vaatenurgast, et surnud punktist edasi liikuda.

Loomulikult ei ole õppetöö üksnes lillepidu. On küllaga halbu päevi, kus mõte üldse ei liigu või kus inimlik laiskust takistab tulemuseni jõudmist. Lihtsama vastupanu tee on ahvatlevalt valla. Ikka tikuvad meelde kuskilt nähtud valmislahendused ja klišeed. Nende tõrjumine või pahupidipööramine



Indrek Sirkel märkas peataolekut, mida Hansapanga teenindussaal tekitas napsine pensionär. Sellised kleepsildid võiksid ehk aidata?

osutub tihti üsna raskeks. Lk 16–18 võib näha lahendusi ülesandele, mis mõeldud justnimelt klišeede ja eelarvamustega toimetulekuks. “Endisaegsete” tähtpäevade jaoks paari postkaardi tegemise peale kulus tudengitel umbes kolm kuud. Loendamatud kavandid said tagasi, uuele mõtlemisringile saadetud. Oli juhtumeid, kus enesekriitiline meel nii efektiivselt toimima hakkas, et tudengi peast paberile enam midagi ei jõudnudki. Ideed said kõrvale heidetud juba eos. Ka see ei toimi. Et disainimõtet vääriliselt hinnata, peab see mingigi kuju võtma. Ka on nähtav kujutis ainuke võimalus teistel kommenteerijatel asjast midagi arvata.

Nii ei ole mingit abi üksnes vaimsest puremisest. Need, kes arvasid, et targem on omaette mõelda, niikaua kui geniaalne välg pähe lööb, ei jõudnud ometi kuhugi enne, kui nad olid proovinud oma ideid vormistama hakata. Väga paljudel juhtudel läksid inimesed “lahti” paar päeva enne hindamisi (kuna olid nurkaatuna asja viimaks praktiliselt käsile võtnud). Nüüd hakkas mõte liikuma, aga kahjuks oli suuremaks arenguks juba liialt hilja. Tudengite veenmine piisavalt varajase stardi vajalikkuses näib olevat õppejõu üks olulisemaid ülesandeid.

Vajadus välisabi järele

Kui toredad need meie ühised tunnid ka ei ole, pean aja möödudes üha enam tõdema oma hariduse ja üldkultuurilise ettevalmistuse puudulikkust. Praegu, kümme aastat hiljem, tuleb endale tunnistada, et ülikooliaegne täiskohaga töökäimine oli suur viga. Väga palju olulist on jäänud õigel ajal omandamata; pärsitud on minu kui õppejõu silmaring ning võime anda abistavaid viiteid vajalikele allikatele. Välismaal õppides oli just sealsete juhendajate silmaringi avarus üks silmahakkavamaid erinevusi Eesti kolleegidega võrreldes. (Omal ajal Amsterdamis õppides andis näiteks ühe disainiülesande meile fotograaf ja moekunstnik Joke Robaard. Ülesande teemaga “graafiline disain ja arhitektuur” puudus tal kindlasti vähimgi vahetu kokkupuude. Kuid ta võis lõputult soovitada filme, raamatuid, artikleid, mis haakusid iga tudengi lähene misnurgaga antud teemale.)

Niisiis pani omaenda piiratuse tunnetamine otsima täiendavaid võimalusi tudengite harimiseks. Sai otsustatud, et vähemalt kord semestris tuleb kutsuda EKA-sse workshop'i tegema mõni võimekas välismaa disainer. Puhtalt isiklikel sõprussidemetel rajanenud süsteemist on kujunemas kasvav lumepall. Eelmised õnnestunud workshop'id toimivad soovitusena järgmiste inimeste kutsumisel. (Lähemalt saab lugeda lk 20–26).

Veel üks uus algatus graafilise disaini osakonnas on olnud tihedam suhtlemine kooli teiste erialadega. Mitmesuguse õppeülesannete raames toimuva koostöö kaudu on tudengid saanud aimu graafika-, tekstiili-, nahakunsti- ja fotograafiaosakonnast. Väljaspool nominaalset õppetööd on tegeletud näiteks kõrgtrüki, raamatuköitmise ja siidtrükiga.



Koostöös tekstiilikateedriga saavad disainitudengid üle mitme aasta taas siidtrüki proovida.

Reisid

Juba nõukogude ajal oli kunstitudengitele ette nähtud suvepraktika. See leidis aset peamiselt Muhu saarel kadakaid maalides. Alternatiivse võimalusena eksisteerib büroopraktika jooksupuisina mõnes reklaamiagentuuris. Otsustasime Ivar Sakiga, et mõttekam oleks koos tudengitega mõnele erialaüritusele sõita. Esimene reis viis Brno graafilise disaini biennaalile (vt kunst.ee 2004, nr 2). Reisi käigus said noored võimaluse näha teisigi Euroopa riike ja pealinnu: Prahat, Varssavit ja Viini.



Varssavi

Nüüdseks on ka reisimisest traditsioon saamas. Sel õppeaastal oleme käinud Moskvas disaininäituse “Golden Bee” konverentsil ning Helsingis TaiKi disainerite lõpunäitusel.

Nagu workshop'id, avardavad ka praktikasõidud noorte inimeste maailmapilti ning see on saadavast erialasest teabest teinekord veelgi olulisem.



Disainitudengid Moskva kosmonautikamuuseumis

Taas on Eesti noored graafilised disainerid hakanud osalema rahvusvahelistel näitustel. Berliinis toimunud ELI uute liikmesriikide disaini ülevaatenäitusel “Re-Design Europe” olid oma plakatite ja tüpograafiaga väljas mõnedki EKA tudengid. Peatselt esinetakse omaloodud kirjatüüpidega maailma tüpograafia tippsündmusel “ATypI Helsinki”.

Viimaks tahaks väljendada oma heameelt selle üle, et nii paljud EKA graafilise disaini tudengid on hakanud tõsiselt suhtuma välismaal õppimisse. Hetkel on neid Euroopa koolides käimas/käinud 6; järgmisel aastal peaks see arv tublisti kasvama. Ehkki osa noortest näikse soovivat jääda võõrsile pikemaks, loodame neid ühel päeval siiski taas näha Eestis, kus nad võbeleva disainitõrviku oma selleks ajaks kühmu vajunud vanade õppejõudude käest üle võiksid võtta.

Pole nagu vigagi

Kui nüüd uuesti vaadata käesoleva loo alguses mainitud kolme aasta taguseid soovitusi disainihariduse parandamiseks, siis paistab, et oleme neist ise üllatavalt hästi kinni pidanud. Õpetamine on muutunud mõistuspärasemaks – õppejõudude heakskiitva või laitva vaikimise on asendanud aktiivne analüüs ja arutelu; osakond on avatum – toimub suhtlus teiste erialadega, korraldatakse ühisprojekte; välissuhtlus on tihenenud – toimuvad regulaarsed workshop'id ja õppereisid välismaale.

Nii et põhimõtteliselt võib tehtuga rahule jääda. Kuid kas sellest kõigest ka disaini enda parendamisel abi on olnud? Seda otsustagu iga lugeja ise järgnevaid lehekülgi lapates. Head lugemist-vaatamist!

Kristjan Mändmaa

EKA graafilise disaini õppejõud

P.S.

Eraldi tuleb rõhutada, et Eesti Kunstiakaademies ei anna disainitunde mitte ainult mina ja Ivar Sakk. Noorte vormimisel tublideks disaineriteks on osa kogu õpetajate perel. Oma parima annavad päevast päeva Jaak Aavik, Ülo Emmus, Villu Järmut, Tõnu Kaalep, Jüri Kass, Arne Mesikäpp, Heino Prunsveld, Peeter Urtson ja Andres Tali.

P.S.P.S.

Annan endale selgesti aru, et mõne muu eriala inimese jaoks võib käesolevas artiklis sisalduv ahhaa-meelsus pisut infantiilseks tunduda. Mida erilist on asjaolus, et probleeme analüüsitakse ja et teole eelneb mõte? Et inimesed õpivad välismaal ja et välisprofessorid käivad siin? Kuid graafilise disain on tõepoolest väga uus ja suure arengupeatusega eriala. Meil pole korralikku terminoloogiatki ning midagi selgitada püüdes tuleb pidevalt laenata näiteid arhitektuurist, lavakunstist, muusikast. Antagu kirjatükile see sügavalt kontekstisene jalgrattaleiutamine andeks.

Hea disain – kuidas seda teha?

Disainiprotsessi komponendid ja koostoime lihtsustatud skeemina.

Alumine joonis kujutab enamlevinud kujundusjamade tekkepõhjuseid.

Kui infot ei ole piisavalt, on tulemus lihtsalt vigane. (Kui disainer teeb näiteks

šokolaadipakendit olemata seda ise kunagi maitsnud).

Kui vahele jääb emotsionaalne analüüs, on tulemuseks kujunduse sisutühjus. Kasutatud elementidel ei ole mingit tähendust ei tegija ega vaataja jaoks.

Kui probleeme on ratsionaalse analüüsiga, on disainitöö raskesti kasutatav ja ebapraktiline.

Vormistamisoskuse puudumine ilmneb aga lõpptulemuse ebaprofessionaalses väljanägemises.

LÄHTEÜLESANNE



A) INFO KOGUMINE

Vaatlus, intervjuud, uurimistööd.



B) EMOTSIONAALNE ANALÜÜS

Selgub disaineri suhe asjasse. Analüüsi käigus võib lähteülesanne täpsustuda või teiseneda.



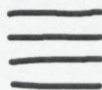
D) PAKENDAMINE

Vormistamine, käeline teostamine.



C) RATSIONAALNE ANALÜÜS

Materjali ja teeside korrastamine. Tekib struktuur.



~~A) INFO KOGUMINE~~

~~Vaatlus, intervjuud, uurimistööd.~~

VIGA

~~D) PAKENDAMINE~~

~~Vormistamine, käeline teostamine.~~

DILETANTISM

~~B) EMOTSIONAALNE ANALÜÜS~~

~~Selgub disaineri suhe asjasse. Analüüsi käigus võib lähteülesanne täpsustuda või teiseneda.~~

SISUTÜHJUS

~~C) RATSIONAALNE ANALÜÜS~~

~~Materjali ja teeside korrastamine. Tekib struktuur.~~

KAOS

Tüpograafia

“Tee mulle üks kaanekujundus! See on lihtne ja võtab 10 minutit: pane kaks sõna üksteise alla ja vali mingi ilus kiri. Ma teeks ise, aga mul pole Wordis ilusaid fonte.”

See situatsioon pole välja mõeldud, vaid juhtus minuga nädal tagasi. Rääkija oli kõrgharidusega ministeeriumiametnik. Juhtum näitab kujundlikult, kuidas tüpograafiast on pärast arvuti tulekut saanud rahvakunst, mida harrastavad sajad miljonid inimesed. On paradoks, et seda distsipliini õpetatakse ainult mürdosale sajast miljonist, meie kunstiakadeemias paarikümnele tudengile kaheksasajast ja ka neile vähestele tundub aeg-ajalt, et õiged asjad jäävad tegelikult rääkimata.

Laias laastus võiks tüpograafia õppeainena jagada kaheks: rakenduslik ja loov tüpograafia.

Rakenduslik osa hõlmab juba olemasoleva kirjamatmaterjaliga tegelemist: tekstipindade komponeerimist, lehekülgede maketti, erinevate kirjatüüpide omavahelisi suhteid ning nende suhteid omakorda teksti sisulise poole ja illustatsiooniga. Ühesõnaga tegelemist suurte asjadega: teose loomist, terviku kujundamist, olgu see siis ajaleht, raamat, infosüsteem, veebileht või muuseumiekspositsioon.

Loov tüpograafia tähendab kõnealuses klassifikatsioonis kirjaloominguga tegelemist: tähevormi loomist, õigemini suure hulga omavahel suhestuvate vormide loomist, mis peale autori isikupära peaksid vaatajale rääkima ajastu hingusest ja südametuksest. Meeleldi liigitaksin loova tüpograafia alla ka muu sellesarnase tegevuse: fantaasiakirjad, mille tulemuseks ei ole toimivad süsteemid, logotüübid ja muud kujundatud sõnad, grafiti jne.

Neid kahte suunda peaksid toetama tüpograafia ajalugu ja tehnoloogia. Kui tehnoloogia-alast haridust tavaliselt keegi ei vaidlusta, sest InDesigni või FontLabi valdamiseta kiripub sein ette tõusma, siis ilma kirja ajalugu tundmata saab läbi küll. Paljudes maailma disainikoolides õpetatakse seda põgusalt või üldse mitte.

Arvan siiski, et need teadmised aitavad aru saada kirjamaailmas toimuvast. Iseasi, kas süveneda trükieelsesesse untsiaalide ja fraktuuride maailma, tinalattu ja metallisulamisesse või hoopis varasesse digitaalajasusse. Kogemused on näidanud, et õigem on liikuda ajas tahapoole: pärast omaloodud fondi toimima saamist tunduvad 15. sajandi munkade sulega joonistatud lombardia versaalid hulga olulisemad kui enne.

Kõigi nende tüpograafia külgede tasakaalus hoidmine ei ole tõenäoliselt võimalik ja sõltub konkreetse õppejõu isikust. Osas disainikoolides tegeldakse hoolikalt kerningu ja liningu ning üldse mitte ajaloo, mujal jälle joonistatakse uhkeid logosid ja peaaegu üldse ei räägita raamatu arhitektoonikast ning mõnes koolis on au sees eksperimentaalne tüpograafia, s.o. kiri kui kunst. Olen katsunud neid pooli meie kunstiakadeemias tasakaalustada, kuid vist on rõhk kaldunud tüpograafia ajaloole. Lohutuseks olgu see, et kui muud saab ka mujal õppida, siis sellist kursust teistes koolides eriti ei leia.

Lõpuks ka õpikutest: 2005. aastal on jõutud nii kaugele, et on alustatud tüpograafia käsiraamatu eesti keelde tõlkimist. Asi liigub.

Ivar Sakk

EKA tüpograafia õpetaja

Mikk Heinsoo – Tüpograafia ajalugu 19.-20. sajandil.

Osana stuudiumist õpitakse tundma erinevate ajastute kirjatüpe ja nende kasutamist ajastutruus võtmes. Lahenduse vormi võib tudeng vabalt valida.



Tüpopograafia ajalugu ja harjutused

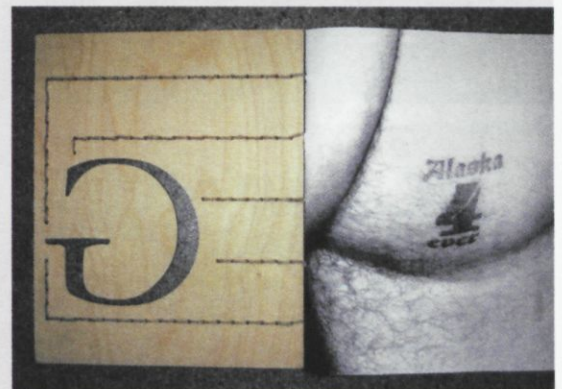


Suur osa on praktilistel harjutustel

Kaspar Paas – tüpopograafia ajalugu kui kingareklaam. Arvuti kasutamine ülesannete lahendamiseks ei ole kohustuslik.



Helene Vetik – tüpopograafia ajalugu kui autoportree.



Erko Rund – tüpopograafiline raamatu "G". Trükiajaloo paremaks mõistmiseks ladusid tudengid tinatahti ning köitsid ise raamatu.

Fondilooming



Igor Hobotov – YOUTH



Kristjan Jagomägi – GRANDE AFFICHE CULT

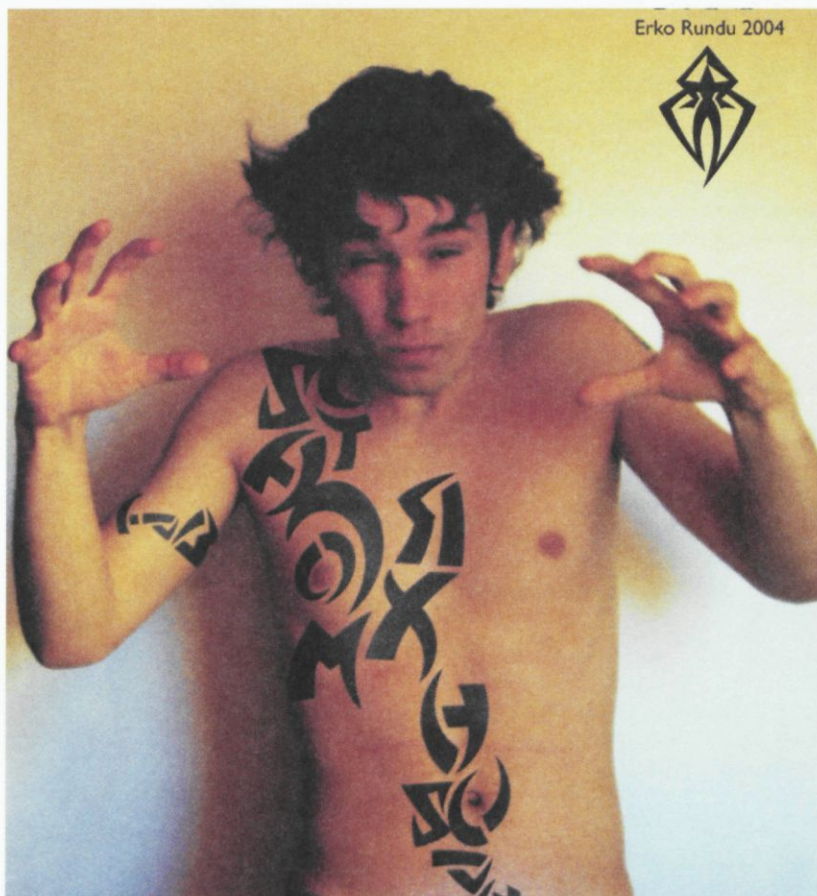
**GRANDE
AFFICHE**
THE QUICK BROWN FOX
CULT
JUMPS OVER THE LAZY DOG



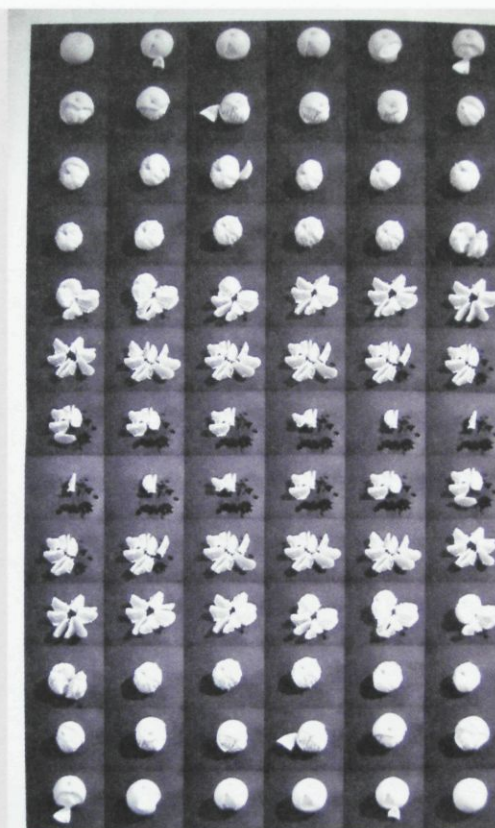
Väino Õun – KALENDER



Anton Koovit – TONTFONT on loomisel. Vt. järgmist lehekülge.

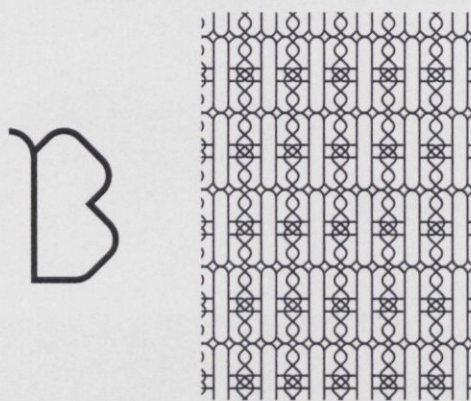


Erko Rundu – MATSOFONT



Vesi Energia Proteiin Kalkium Raud Tink Rõhkeppid Tsinnin
Magneesium Fosfor Naatrium Vitamiin A Koolium Vitamiin B
Saevesküed Vask Vitamiin C

Indrek Sirkel – GRAPEFRUIT



Indrek Sirkel – "Kalevipoja kirjast" inspireeritud VILLANE.



Anton Koovit – TONTFONT. Tänašeks on graffititehnikias teostatud kirjatüüp Tondi kasarmute betooniaal üle värvitud.

Disainiülesanded

Esimene nõue graafilisele disainerile on, et ta ISE ARU SAAKS, mida ta teeb. Halb disain sünnib eelkõige mõttelagedusest. Formaalsed, ornamentilised lahendused, pompöössed ja sisutühjad pasundused on kahjuks valdavad. Keskmise disaineri käsi haarab kõigepealt arvutihiire järele ja alles sellele järgneb analüüs. Kui järgneb.

Kahel viimasel aastal EKA graafilises disainis lahendatud ülesannete peamine eesmärk on olnud tudengeid mõtlema õpetada. Enne praktilise kujundustegevuse kallale asumist peab inimene olema materjaliga piisavalt tutvunud. Kui disainitakse näiteks poskaarte volbriööks, tuleb end eelnevalt kurssi viia, mida see nähtus enesest ikkagi kujutab, missugune on selle ajalooline tagapõhi ja tähendus kohalikus kultuuriruumis. Tänapäeval on igasugune info ometi ülikergelt kättesaadav.

Just nagu tabelist lk 5 nähtub, järgneb info kogumisele nn emotsionaalne analüüs. Disainer peab leidma isikliku kontakti kujundatava materjaliga. Esiteks on seda tarvis tagamaks kujunduse originaalsust, teiseks selleks, et tööind ja huvi säiliksid projekti

lõpuni. Võõraste inimeste igavaid probleeme lahendada ei jaksaks pikemat aega keegi.

Seejärel, kui asja iva on settinud ning kujundajat ennast huvitav vaatenurk leitud, saab hakata mõtlema materjali struktureerimise peale. Mis järjekorras oleks mõttekas need 5 fotot esitada, et soovitud mõju oleks suurim? Kas kujundus vajab täiendavat teksti? Millest tundub terviku loomiseks nappivat? Materjali saab alati lisada või välja vahetada.

Ning alles seejärel algab tööprotsessi viimane staadium, mida ka laiem üldsus disainimise-na tunneb – eelnevalt kogutud ja korrastatud materjali pakendamine, arusaadavasse vormi valamine.

Igas töö staadiumis võib kogu asi sootuks uue suuna võtta. Infot lisandub ju kogu aeg. Täna teame seda, millest veel eile polnud aimugi. Seetõttu peab disainer olema pidevas ärksas valmisolekuseisundis, et suuta saabuvat lisainfot vastu võtta ning kasutusse panna.

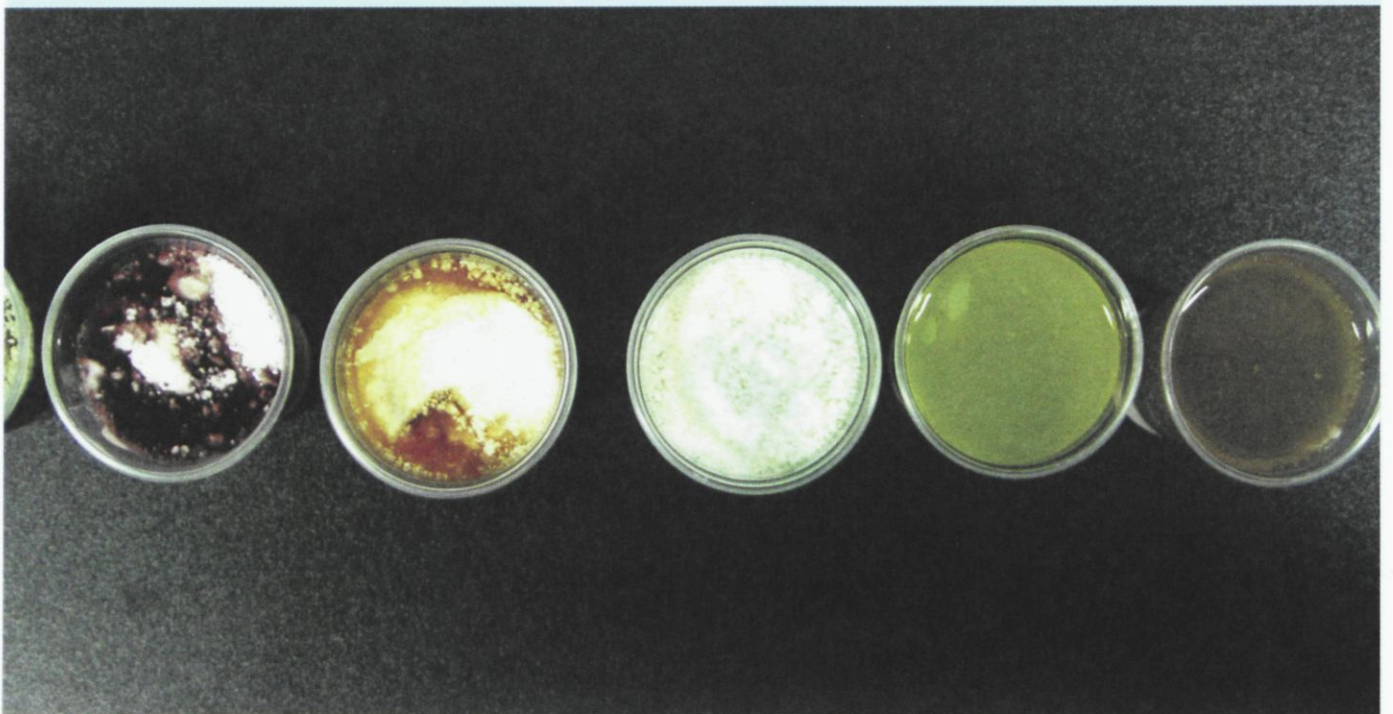
Nii selgubki, et enamasti on protsess disainitöö juures tohutult kaalukam, kui tulemus. Tulemus sõltub ju protsessist, mitte

vastupidi. Põhimõtteliselt on iga projekti võimalik lõputult edasi arendada. Piirid seab ainult töö esitamise tähtaeg. Seega ei ole lõpptulemus midagi lõplikku, vaid kõigest hetk, imeõhuke viilakas mõlemas suunas silmapiiri taha ulatuvast protsessivorstist.

Just seepärast ei maksa tulemusi ületähtsustada ja protsessi ennast alahinnata. Eriti just koolis, kus inimesed peaksidki tegelema eelkõige harjutamise ja arendamisega.

Leen Kunman – sõbra portree kui protsessi kujutav infograafika.

Üliõpilane tegi sõbraga pikema ajavahemiku jooksul seeria intervjuusid. Talletatud meeleolud on tõlgitud kokteilikomponentideks ning päevade kaupa kokku segatud.



Lehest loetud

Üks kõige viljakamaid ja põnevamaid tulemusi andnud ülesandeid, mida iial nähtud, on näpatud Hollandi disaineri Rene Puti (vt lk 28) õpetajapagastist.

Tudengid pidid leidma sama päeva trüki-meediast artikli, mis neile korda läheks. Seejärel tuli neil artiklit analüüsida ning jõudma selgusele, mis selles täpselt nende tähelepanu pälvis. Järgmiseks sammuks oli vähemalt 8-leheküljelise ajakirja kujun-

damine avastatud konkreetse ja isiklikult huvipakkuva info põhjal.

Ülesande eesmärgiks on tähelepanu juhtimine disainile, kui sotsiaalsele, kaasajaga haakuvale nähtusele. See, et tudeng ise oma allikinfo valib (olgu, et piiratud materjali hulgast), tagab tema isikliku huvi disainitava materjali vastu. Ilma viimaseta aga ei jaksaks ülesandega nädalate viisi tegeda. Nii pikk töö ajakirja kallal (8 lk kujundami-

seks kuulub tavaliselt terve semester), on aga vajalik selleks, et aru saada materjali tege-likust huviväärsusest ja tähtsusest tudengi jaoks (seejuures võib tulemus algmaterjalist vägagi erineda) ning selleks, et suuta minna edasi esimesena pähetulnud välgatustest. Projekti sisulist külge tihendatakse pidevalt ning selle väline vorm muutub sõnumi edasitamisega tarvis üha täpsemaks ja lihtvõtmaks.

Parandused

Falcki ebaõnnestunud parkimisreklaamide kampaaniast rääkiv artikkel innustas Erko Rundut leidma teisigi massivseid ja kalliksälänud eksimusi avalikust ruumist. Paberil tehtud viga on kerge parandada. Aga kui eksimus juhtub jalgpalliväljaku mastaabis?

- 1) Valesi tõmmatud märgistusjooned Lilleküla staadionil; nähtavad veel avamängu aegu.
- 2) Grand Hotel Tallinn – nimele mittevastav nimesilt.
- 3) Et lihtsas asjas selgust saada, on bussiaaknale vaja olnud kleepida kolm eraldi kleebist.



Reklaamifirmad taunivad Falcki peksu lubavaid parkimisreklaame

Reklaamigentsuuride juhivad leivad, et turvafirma Falck uus kampaania, mis lubab parkimise eest tasuta jätta läbi kollektiiv, õhustab linna nimele parkimist kontrolliva ettevõtte mainet.

Andi Mõistlik
andi.moistlik@postimees.ee

Häbitunud, vene mõistus peenestades normi Falck Eesti kontrollor alustab mõneti mõtetööd valereklaamidele suhtumisena: parkimist muu hulgas tunnustatakse siin kampaaniaga ning rõõmuks, et "leev" jätavad läbi jätavad läbi.

Reklaamigentsuurid Kõlvit Kuru juhataja Ühis Otsida rääkis, et turvafirma Falck kampaania vastu proteste ei ole. Ta peab õigust, et see linna on täiesti Falckit parkimise kontrollorid teinud ja see, kuuld Falck on ka kollektiividele reklaam teinud, on juba Falck enda asi.

Reklaamigentsuurid on näinud, et see nimele anneti paljudel kergemaks, lühemaks Otsida.

Ka tähtsusest sõnustab Peep Ketter ütles, et tema meeldest mõistab agressiivne reklaam parkimiskontrollorid. "Need kontrollorid, kes sinu teed leivad, kui sõidid sõita ei näe, on ta. Reklaamivõimend on äärmiselt üle pingutatud."

Lubades tappa anda

Eesti Reklaamigentsuuride Liidu president ja agentuur Zavad juht Marek Reinast lausub, et printsiptsid reklaam peab kampaania ühise võimendatavaks, kes on valitud linna, kes on valitud Falcki peksu reklaam kontrollorid.

"On see nüüd Falck või linnavõimend, kes ütles väga selgelt, et tahab sulle tappa sind, sõna murega sada mees ja ta saab veel sulle veel kinnistada sõna arutades Reinast. Falck kui avaliku teatuse võimend ei tohiks sõnades viited omale lubada."

Reklaamigentsuurid Kontoru Leo Burnett juhataja Jürgen ja loovjuht Urmas Villmann ütles, et Falcki valitud groteskne reklaamitöö tuleb kallimaks firmale kui turvafirma võimendele. "Turvafirma töötab meelehulga ja usalduse tunnetega, mis on kampaania jaoks oluline. Falck kui avaliku teatuse võimend ei tohiks sõnades viited omale lubada."

Mõjus kampaania Tallinnas loogiline teatuse diktoori Ühis Otsida ütles, et reklaam kampaania vastu proteste ei ole. Ta peab õigust, et see linna on täiesti Falckit parkimise kontrollorid teinud ja see, kuuld Falck on ka kollektiividele reklaam teinud, on juba Falck enda asi.

Põinikus olukorras peaks olema just linnavõimend, kes on valitud Falcki peksu reklaam kontrollorid.

Falck Eesti turvafirma arendusdirektor George Vies lausub, et nad valivad tasuta kampaaniat reklaam, kuna see on reklaam ja ettevalmistamine, et paljud arvustused probleemid, et reklaam kampaania vastu proteste ei ole. Ta peab õigust, et see linna on täiesti Falckit parkimise kontrollorid teinud ja see, kuuld Falck on ka kollektiividele reklaam teinud, on juba Falck enda asi.



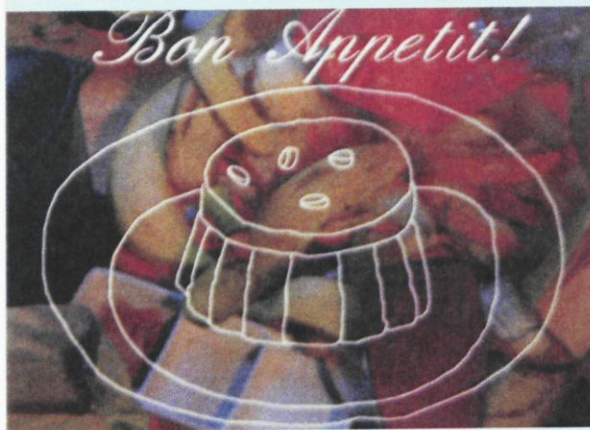
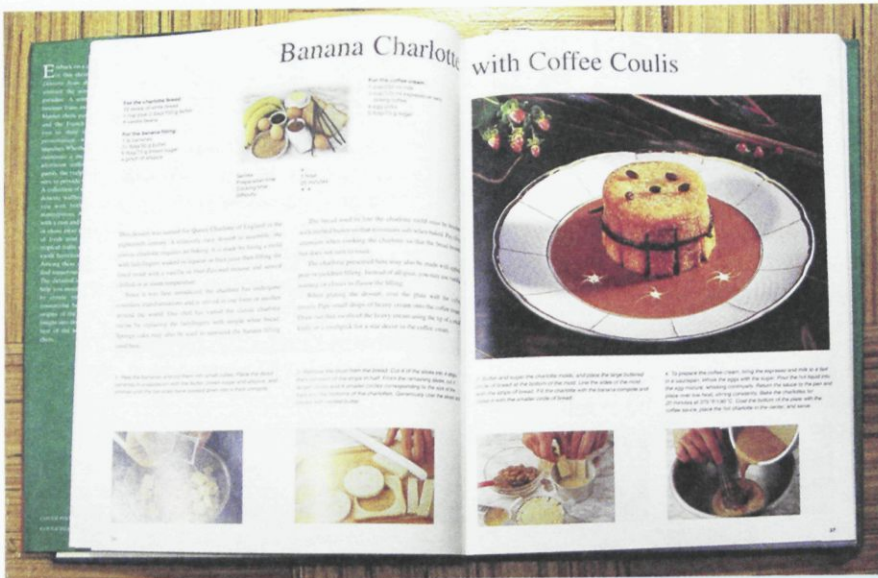
Rat Reia juhtimisel Reia ütles, et reklaam kampaania vastu proteste ei ole. Ta peab õigust, et see linna on täiesti Falckit parkimise kontrollorid teinud ja see, kuuld Falck on ka kollektiividele reklaam teinud, on juba Falck enda asi.

KUI SA PARKIMISE EEST EI MAKSA, PARGIME SU LÄBI!

JESS! IGA TRAHVI KOHTA LUBATI PUDEL ÖLTS!!

KUI EI MAKSA, VETAME SU! PARKIMISEKELLA KA ARA!

Reklaamigentsuurid Kontoru Leo Burnett juhataja Jürgen ja loovjuht Urmas Villmann ütles, et Falcki valitud groteskne reklaamitöö tuleb kallimaks firmale kui turvafirma võimendele. "Turvafirma töötab meelehulga ja usalduse tunnetega, mis on kampaania jaoks oluline. Falck kui avaliku teatuse võimend ei tohiks sõnades viited omale lubada."

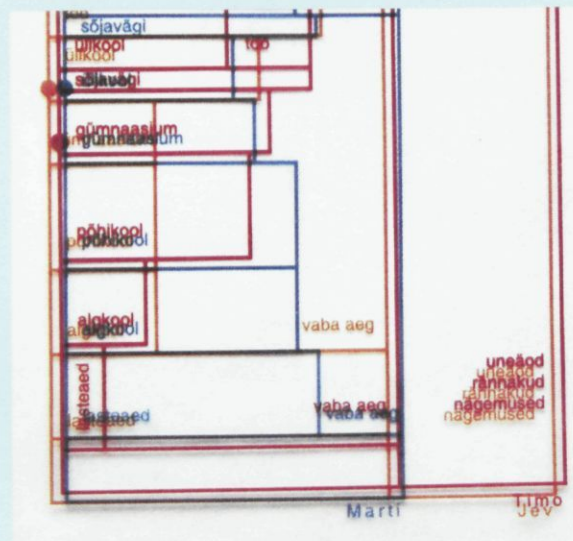
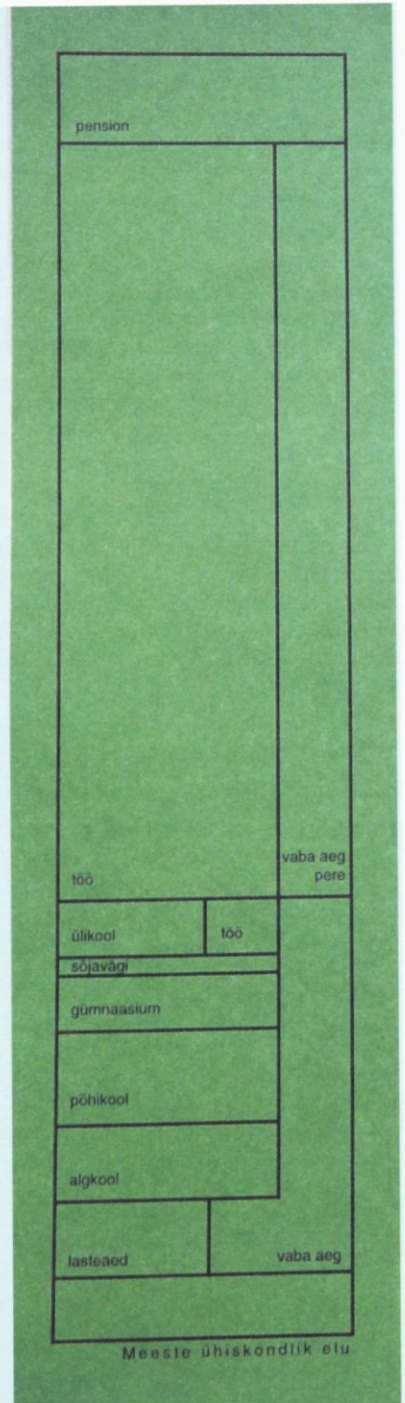


Head isu!

Leen Kunmani poolt loetud artikkel rääkis kartulite vargusest Supiteatri eest.

Toiduteemaga edasi minnes avastas tudeng kergesti kahesilma-vahele jääva vastuolu trükitud piltide ja päris-elu vahel. Kuipalju ka ei pingutaks, iial ei näe valminud roog välja sama kunstipärane kui kokaraamatus.

Virtuaalreaalsuse hiiliv pealetung saab ilmisiks veidigi tähelepanelikumal vaatlemisel.



Koguduskiirabi

Ivari Lipp leidis artikli Siseministeeriumi usuaegade talituse tööst kirikute ja koguduste registreerimisel. Peale vestelusi sealsete spetsialistide ning konsultatsioone juristiga selgus, et kogudus võib põhimõtteliselt kummardada ükskõik mida ning et selle registreerimine on tegelikult imelihtne. Tarvis on vaid õiged dokumendid õigeaegselt esitada. Kuid just viimasega on inimestel (sh satanistidel) probleeme.

Ivari otsustas valmistada vastava esmaabipaki, kus sees arusaadavalt kujundatuna ja korraldatuna kogu vajalik dokumentatsioon koos instruksioonidega. Pakendit võib kasutada kodualtarina, kuhu igaüks saab libistada oma iidoli pildi.



Elu raamat

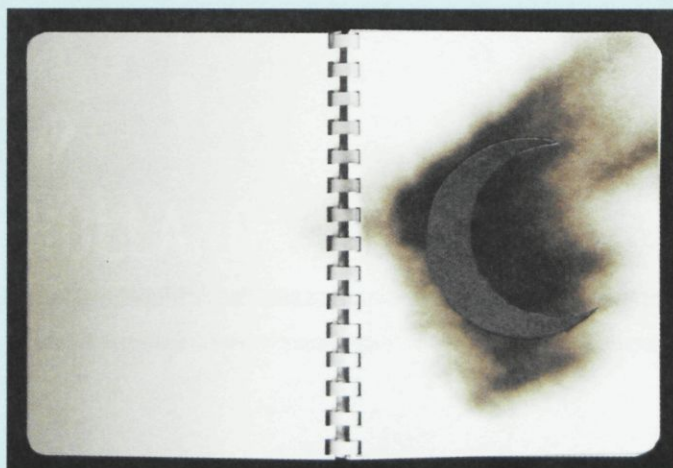
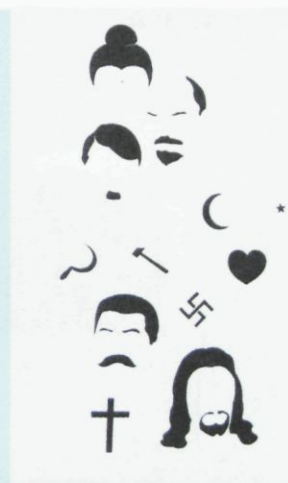
Hoochy Mama lootejuhtumist alguse saanud artiklite seeria mõjul hakkas inimelu tähenduse üle järele mõtlema ka **Marek Tihkan**. Millest inimese elu tegelikult koosneb? Erinevate eluetappide statistilisel väljajoonistamisel selgus, et vähemalt 60% ulatuses tööst. Marek palus sõpradel endi kohta samasugused graafikud teha. Nende kõrvutamisel avaldus, et 60% seadus kehtib nii meeste kui naiste, noorte kui vanade kohta. Töö on vaieldamatult tähtsam, kui puhkus, haridus, unistused kokku. Mis veel hullem, inimeste elud on üleüldse äravahetamiseni sarnased: lasteaed, kool, sõjavägi, töö. Jooned kattuvad, nihked on minimaalsed. Tekitab kõhdest.

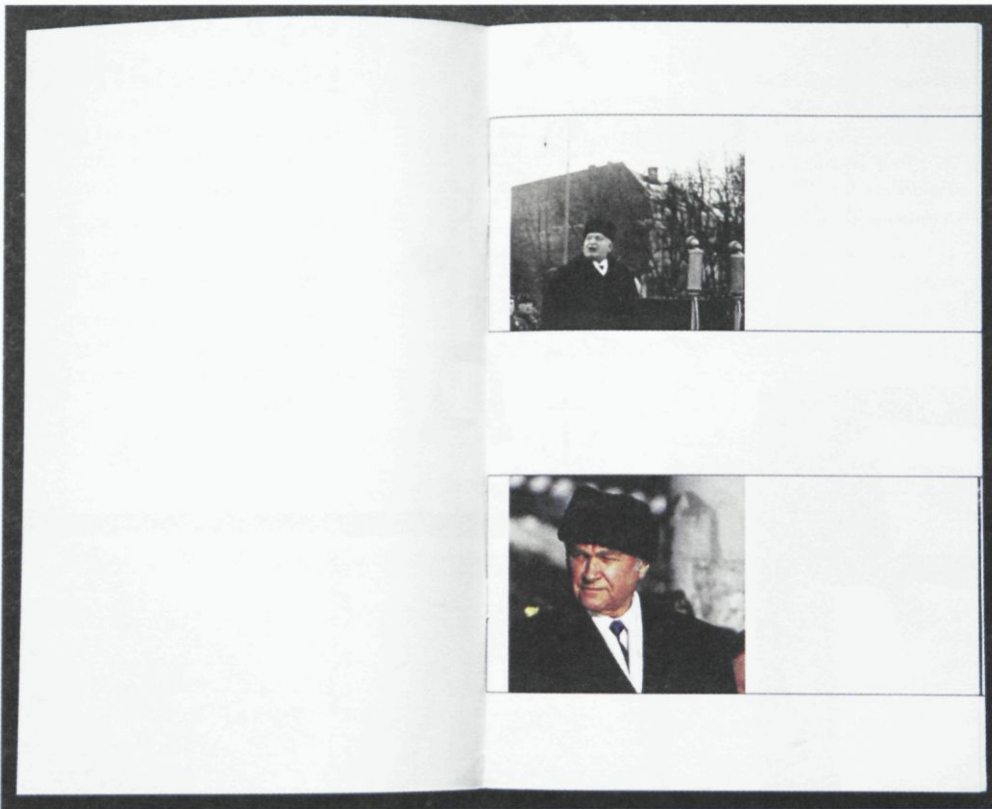
Olgu öö või päeva märk...

Ingvar Meen tundis huvi president Rütütl kõhkluste vastu kas minna Moskvasse või mitte.

Küsimus näis olevat eelkõige kontekstides, millesse üks või teine tegu või sümbol paigutub.

Viimaks valmis tal käepärane stencil-žurnaal, mille abil igaüks saaks oma kontekstitundlikkust proovile panna.





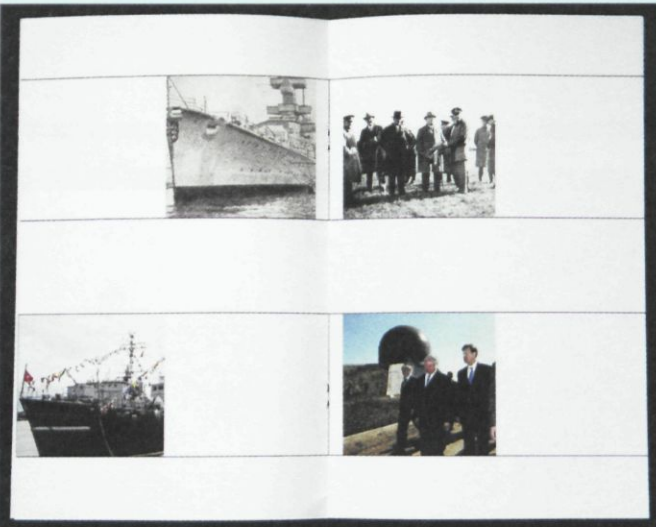
1939_2004

Igor Hobotov luges artiklit Magnus Ilmjärve raamatu "Vaikne alistumine" kohta

Kuna käimas oli EL-iga liitumise kampaania, tekkis mõte võrrelda kahte ajastut visuaalselt.

Sarnasused foto- ja filmiarhiivist ja tänasest ajakirjandusest leitud kujutste vahel on hämmastavad.

Läbi kõneka pildimaterjali aimdub tähtsate otsuste tagajärgede ettenägemise võimatust.



Kaspar Paas leidis Äripäevast artikli uue vannitoadisainipoe avamise kohta Sakala tänaval.

Teema üle juureldes ilmnes, et iga üldisainitud vannitoa-aksessuaar seob muu hulgas kahte sorti väga erinevaid ametimehi – disainerit (näiteks Philippe Starck) ja torumeest (Näiteks Marek Jagu). Samuti ilmneb, et teisi puutepunkte neil peaaegu polegi. Ajakiri võrdleb meeste lapsepõlve, elu ja saavutusi. Info disaineri kohta on saadud internetist, torumehega tegi tudeng intervjuu.

Näiteks ei mahtunud kõik Starcki auhinnad ajakirja ära, torumees Jagu ainus diplom pärineb keskkoolipäevilt ja on saadud 100m jooksu eest.

Vannitoa-seos



Euroopa Eestis

Euroopa linnade ja riikide nimedega bussipeatustest pajatav artikkel Postimehes viis **Indrek Sirkli** mõttele uurida Euroopa muid avaldumisvorme Eestis.

Uurimistöö oli põhjalik. Selleks, et teada saada, mis riigist konkreetne ese pärineb, tuli läbi helistada kümneid edasimüüjaid ja maaletoojaid.

Valminud ajakirjast leiab iga riigi kohta ka praktilist infot ning lõbusaid fakte.

AUSTRIA

Pindala: 84 000 km
Rahvaarv: 8,1 mln
Rahvastiku tihedus: 97 in/km
Pealinn: Viin

Austriat on rahvastik spordilise ja moodsustatamise. Eestlane miksust ei ole veel leidnud Sirkli Antooni. Austriat on paratavasti kaudumiseid rahvastikuandmeid. Annetamine Hoyer-Froll.

+33% GRATIS
Perwoll
Black Magic
Blackfix
1L

30°C
40°C
60°C

SUURBRITANNIA

Pindala: 244 500 km
Rahvaarv: 59,6 mln
Rahvastiku tihedus: 240 in/km
Pealinn: London

Briti saartel on üle 25 000 puika, kus kääritatakse juustu ja nappi võidmas. Lõviraun puika nimi on Punane lõvi (The Red Lion)

Alpen

HOLLAND

Pindala: 41 000 km
Rahvaarv: 15,7 mln
Rahvastiku tihedus: 392 in/km
Pealinn: Amsterdam

Hollandil 15,5 miljonit elanikku, kellest 14 miljonit elab linnades. See on suurim ja elavaim riik maailmas.

ITAALIA

Pindala: 301 000 km
Rahvaarv: 57,4 mln
Rahvastiku tihedus: 191 in/km
Pealinn: Rooma

Vereedias, Itaalia populaarsimas puhkusepaigas, on 118 saart, 177 kinnistit ja 400 alda

Pirelli

SAKSAMAA

Pindala: 357 000 km
Rahvaarv: 82,4 mln
Rahvastiku tihedus: 230 in/km
Pealinn: Berliin

Saksamaal populaarsimas on Wittenbergi saart, mis on maailmas üks 1900 aastat

INDE BAUM
New Car

Maarek Jagu
on sündinud 3 juulil 1967 aastal Rakveres. Maarekil on oded Liina ja vend Vambola. Tema õime Vahtra, isa Artur Jagu.

Philipp Storch oetab 18/20, rue de Fochweg de Temple 75011 Paris France tel: 33(0)148075456 fax: 33(0)148075466 info@philippe-storch.com

Maarek Jagu Mojuba 36/7 Tallinn tel: 06444443 www.maarekjagu.com

Postkaardid

Ümbritsev visuaalne maailm on küllastunud klišeedest. Neid armetuid laiskuse ja harimatuse ilminguid kohtab aga mõnel puhul tavapärasest selgemini. Eriti pateetiliseks ja piinlikkusttekitavaks läheb asi siis, kui mängu tulevad n.ö. "üldinimlikud ja ülevad teemad" – armastus, kodumaa, rahu, võitlus narkomaania, AIDSi vastu. Ometi ei ole süü ju teemades endis. Haigused on olemas, kodumaad armastab enamust meist. Asi on puudulikus väljendusoskuses. Oma tundeid

selgelt ja adekvaatselt väljendada on üsna raske, isegi hirmus. Lihtsam on tegelikkusest distantsseeruda pugedes näiteks pealiskaudse naljatlemise või "see peaks rahvale peale minema; mul omal suht savi"-meetodite taha. Veel üks levinud eksitee on võidelda pseudo-võitlust – teha näiteks rahuplakateid tuumarakettidega (kus Eestis need raketid?) või naljateemalisi plakateid kõhnade neegrilastega (nälg ja vaesus on ometi midagi hoopis kodusemat ja käegakatsutavam). Avagem

silmad ja katsugem olla tõelised! Katsugem avastada isiklik seisukoht ja seda ka teistele selgelt teada anda!

I kursuse tudengitele tehti ülesandeks kujundada postkaarte neljale erinevale tähtpäevale, mis lausa kutsuvad klišeedes viskuma:

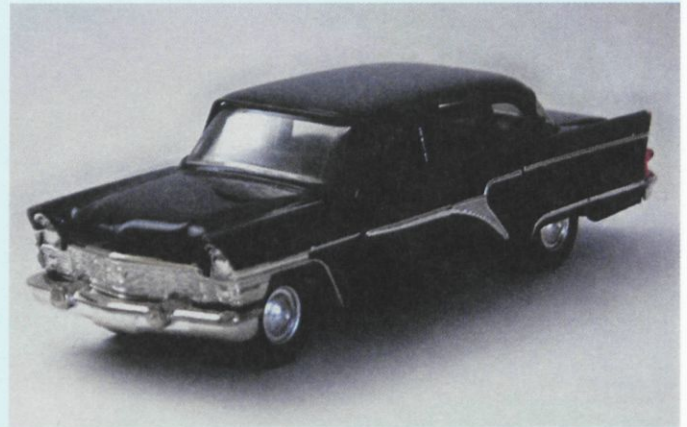
- Eesti Vabariigi aastapäev (24.02)
- Rahvusvaheline naistepäev (08.03)
- Tööraha püha / volbriöö (01.05)
- endine Võidupüha (09.05)

24. veebruar

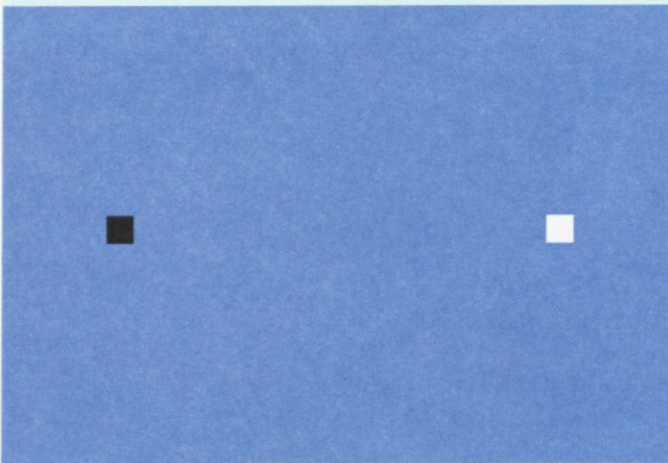
Eesti Vabariigi aastapäev. Lülita oma aju välja ning vaata silme ette kerkivaid pilte: suitsupääsuke, rukkilill, hommikupäikeses voogav sini-must-valge, õnnelikud blondid pikapatsilised tüdrukud kuldse viljapõllu ääres, taamal Tammsaare talumuuseum... Kas need on tõesti sinu enda mõtted? Või on tegemist kauge kajaga ühest hoopis teisest ajastust, hoopis erinevast inimsuhete süsteemist? Võib-olla ongi nende kujutiste mitteaktuaalsus põhjuseks, miks need peast paberile ja ekraanile valatuna sind täiesti ükskõikseks jätavad?

Mida võiks Eesti Vabariik tegelikult tähendada – täna, 2005. aastal? Sinu jaoks, sinu sõprade jaoks? Kuidas kujutada riigi sünnipäeva?

Tudengid pidid kujundama 2 kaarti – ühe sellise, mida tahaks ise saada, teise sellise, mida tahaks saata kogu eesti rahvale (siinesitatud kaardid on kõik viimast tüüpi).



Kaarel Nõmmik

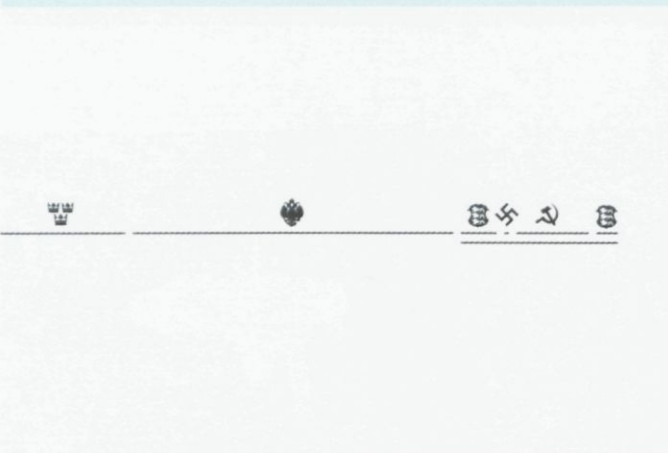


Kaarel Nõmmik

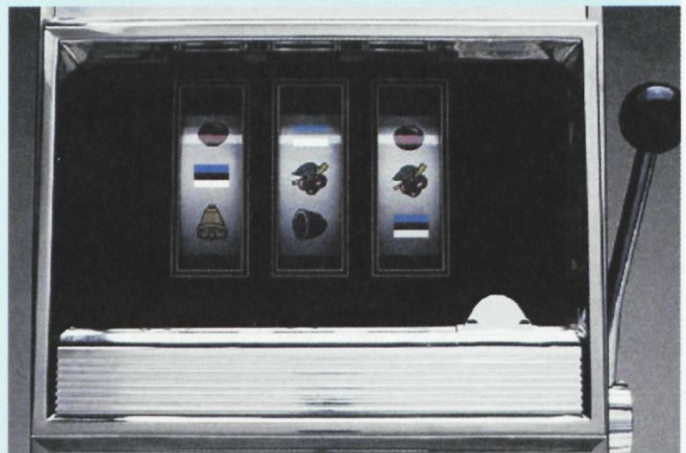
VABARIIK

vabrik, baar, kiir, raba, vara,
kiri, riba, abi, ribi, vari, kari,
rabi, krabi, ravi, iva, riiv, virk,
kraav. vaik, viik, kaar, kaarik,
baak, arv, _____.

Helene Vetik



Ingvar Meen



Koit Randmäe

8. märts

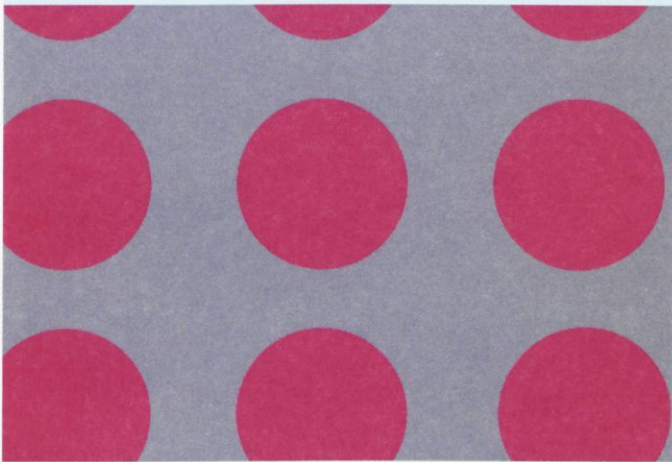
Rahvusvahelist naistepäeva on lihtne maha teha, kuna selle tagapõhi on punane. Nõukogude ajal sai 8. märtsist päev, mis toimus eelkõige meeste enesetunde tõstjana (peotäis nelke piduhommikul ostis terveks aastaks võimaluse olla majas peremees).

Fakt on aga see, mitmete sõltumatute allikate andmeil ei ole naised ja mehed täna võrdõiguslikud ei maailmas, Euroopas, ega ka Eestis. Seega on naistepäev teretulnud võimaluseks antud fenomeni lähemalt uurida.

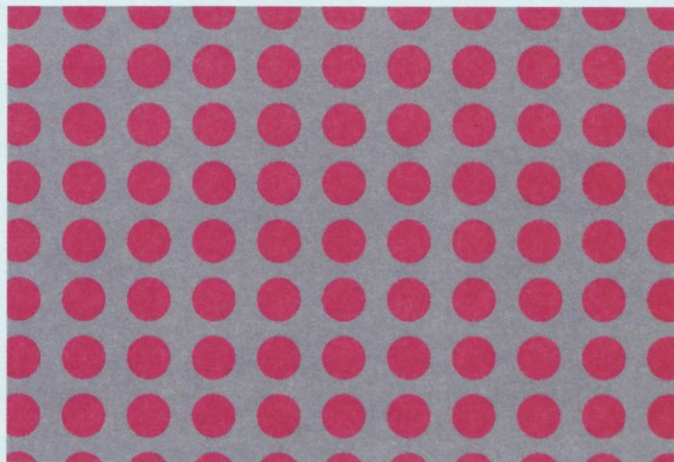
Tudengid pidid kujundama 2 postkaarti – ühe väga lähedasele inimesele ja teise sellisele, keda nad teavad, aga eriti hästi ei tunne. (Konkreetset isikut silme ees hoides säilib fookus. “Kõigile” tähendab enamasti “mitte kellelegi”. Ja enamasti sobib tuttavale tehtud kujundus suurepäraselt ükskõik kellele).



Ingvar Meen – kaart tuttavale naisterahvale.



Igor Hobotov – kaart lähedasele inimesele



Igor Hobotov – kaart kaugemale tuttavale.



Kaspar Paas – kaart lähedasele.



Kaspar paas – tekst teisel küljel: "Loomulikult seda, et neid naistepäeval meeles peetaks



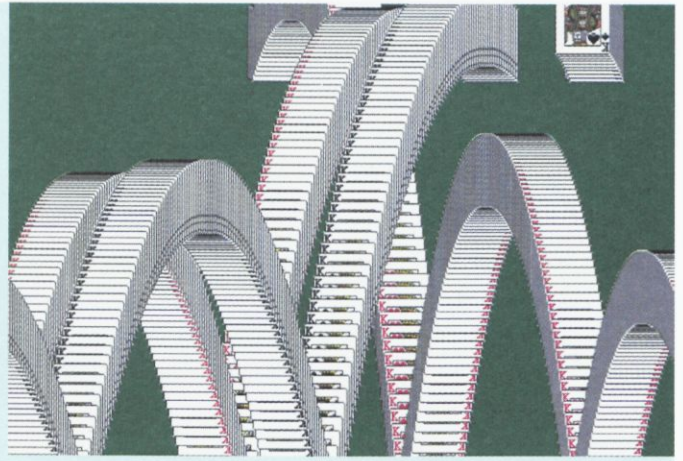
Indrek Sirkel – kaart tuttavale lille müüjale, kellele keegi naistepäeval lilli ei too.



Erko Rundu – kaart naistemaiale sõbrale.

1. mai

Veel üks erakordselt raske nõukogude-taagaga tähtpäev. Kuid ka ilma punaseid lippe lehvitamata on selge, et töö ja töötajatega seotud probleemid jäävad meiega aegade lõpuni. Miks peavad isa ja ema nii palju ületunde tegema? Kas seda üksikut vaba päeva peaks kasutama selleks, et tube koristada või selleks, et aiamaad kaevata?



Koit Randmäe – arvutimehe puhkus.



Vari Lipp – endise tehasetöölisena tunneb seda nuppu.



Väino Õun – meeldetuletus ja sõbralik abivahend; kaardisaaja võib siit endale vajaliku inimese leida.

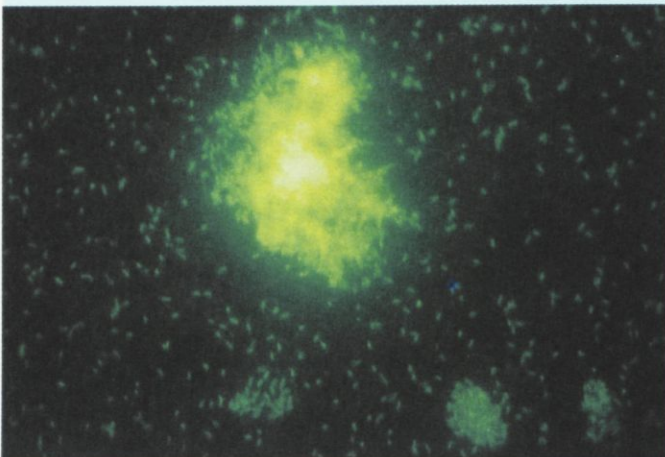
9. mai

Tõeline kujundusalane maiuspala! Kui palju kirgi ja üksteisega põimuvaid tähendusi! Sõda on halb, selge see. Aga kuidas leida kontakt nähtusega, millega isiklik kokkupuude puudub? Kuidas rääkida rahust ilma rahuvisidid kasutamata? Ja siis veel need sõjaveteranid...

Tudengite poolt kujundatud kaardidest üks pidi olema üldisel sõja ja rahu teemal, teine aga puudutama Eesti ajalugu ja ühiskonnas toimuvat.



Leen Kunman – ma ei tea sõjast midagi.



Helene Vetik – rahu saabub peale bakterite võitu.

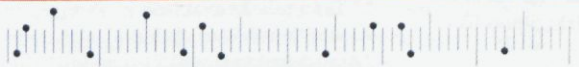


Kaspar Paas

Infograafika

II kursusega läbiviidud ülesande esimeses faasis pidid tudengid veetma tunni endavalitud kohas Kunstiakadeemia lähistel ning talletama kõik kuulnud helid üksikasjalikku logiraamatusse. Teiseks tuli leida seda helipilti nende jaoks kokkuvõttev konkreetne visuaalne väljendus (ese, foto, illustratsioon). Kolmandaks pidid nad leitud kujundi mõjutusel looma infograafilise disainitöö, mis edastaks adekvaatselt nii talletatud informatsiooni kui disaineri jaoks sellega seonduvaid isiklikke emotsioone.

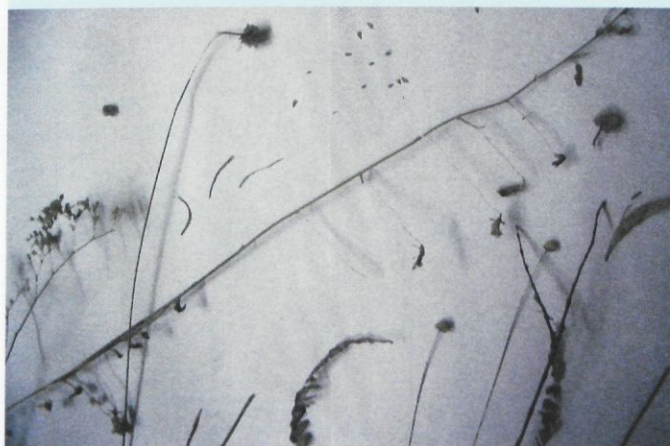
Disainitöö (sh infograafika) on originaalne ning nii tegijale kui vaatajale rahuldustpakkuv üksnes siis, kui selles väljendub midagi kujundaja unikaalsest isikust ja maailmapildist.



Kristjan Jagomägi veetis tunni kodus töölaua taga, väike poeg samas toas mängimas. Helid selles suletud süsteemis tõid talle meelde lapsepõlve ja mitte nii meeldivad külaskäigud vanemate sugulaste juurde, kelle täissuitedatud toas mängiti lõputult lauamängu "Tsirkus". Lõpliku lahendusena valminud plakat esitab tunni jooksul kuulnud helisid nii illustratsioonidena kui ajalisel korrekse tähistus-ribana töö allservas.

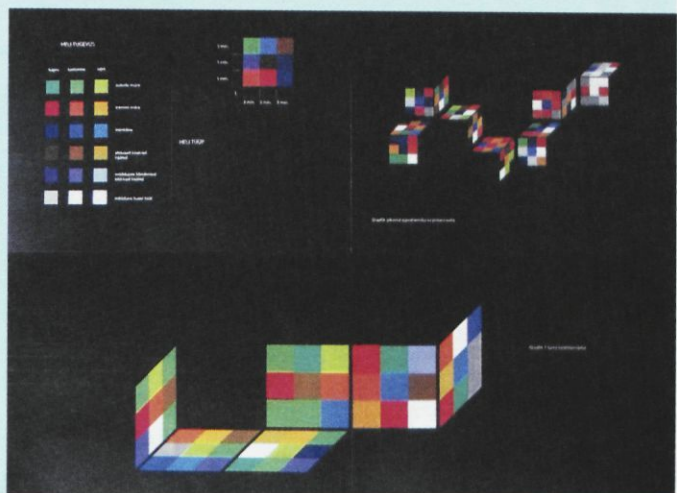


Kadri-Maria Mitt oli kuuldel Tallinna peapostkontoris. Sealne arhitektuur ja suures osas muutumatuna püsinud atmosfäär viis mõtted 1980ndatele aastatele. Omas ajas ägeda hoone (Eesti ainuke eskalaator!) võrdkujuna pakkus tudeng välja teise toonase pop-eseme – helikasseti. Postkontori helimaailm osutus süvenemisel vägagi komplitseerituks. Kassapaarataide klöbin, muusika, pangaautomaadi piiksud ja inimhääled segunesid omavahel. Iga kuulnud heli kohta on oma kassetid. Kassetid on reastatud helide talletamise järjekorras. Väljakeritud lindi pikkus vastab heli kestusele.



0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60

Marina Ottmaa oli kodus haige. Sumbunud õhustik ja eraldatusetunne leidis väljenduse karpiunustatud nõobis. Üksikuid nõrku helisid aga kujutas ta kuivana näiteks pidevalt valjenevat ühetaolist undamist ja sellest lähtunud üksikuid vaibuvaid kõrvalmüraisid.



Samuel Vincent Paal istus bussipeatuses tiheda liiklusega tänava ääres. Sobivaks emotsionaalseks koondkujutiseks kuuldavale keerulisel kakofooniale näis olevat Rubic kuubik. Viimane andis väga avaraid võimalusi helipildi tõlgendamiseks nii ajas kui ruumis. Värvilid lisasid kergestikasutatava lisadimensiooni.



Workshopid

Graafilise disaini ajalugu on lühike kogu maailmas, seda enam Eestis. Omamaise kujunduskunsti vanuseks võib pidada vaevalt sada aastat. Õhuke traditsioon mõjub pidurdavalt ka arengule: paljud lihtsad ja loogilised käigud on piisaval moel läbi mängimata. Visuaalne kõrgpilootaaž jääb kaugeks ja arusaamatuks. Pretensioonitu ilu kujutavas kunstis on eestlaste hulgas niivõrd populaarne just seetõttu, et seda igapäevases keskkonnas lihtsalt napib. Ajaloolistel põhjustel ei ole eelmised sajandid ümbritsevat ruumi klassikalise kaunidusega täita suutnud.

Kuid tahes-tahtmata saab Eesti iga päevaga üha tihedamalt muu maailma osaks. Globaliseerume, nagu öeldakse. Suhtlus tiheneb ning see seab karmimad nõudmised suhtlemisvahenditele, s.h. graafilisele disainile. Ilu võib meile armas olla, aga läbikäimises on esimesel kohal siiski arusaadavus. Kõneldav keel peab olema eelkõige funktsionaalne.

Nagu arvata võib, on sellise rahvusvaheliselt aktsepteeritava keele õppimine Eestis raskendatud. Kohapeal napib tarkust. Teatava tasemeni on võimalik jõuda kaugõppimise teel, s.o. interneti ja ajakirjade vahendusel, aga määratult efektiivsem oleks omandada teadmisi otse allikast, viibides seal, kus neid ajakirju ja internetikeskkondi luuakse.

Seega võiks iga edasipüüdlikku disainerit huvitada enese kurssiiviimine arenenud disainimaailmas toimuvaga. Iga noor ja siduvatest kohustustest vaba disainihuviline

peaks püüdma mõneks ajaks Eestist väljastpoolt õppimas käia.*

Kuid mis siin rääkida – elu välismaal on kallis. Lihtsam oleks häid õppejõude sisse tuua, ent sellekski ei jätku Eesti disainikoolidel raha.

Nii jääbki ainukeseks arvestatavaks alternatiiviks korraldada mõnel korral aastas intensiivseid workshoppe. Seda oleme kunstiakadeemia meediaosakonnas alates 2004. aastast ka teinud.

Sellised paarinädalased workshopid on paljude tudengite meeletult andnud neile rohkem kui aasta(te)pikkune õppimine. Programmi tihedus, välisõppejõudude professionaalsusest tulenev enesekindlus, nende terav ja kohaliku konteksti väline pilk on andnud ootamatult suurepäraseid tulemusi.

Workshopid on tudengitele avardanud disaini mõistet – kahemõõtmelise kujundamise asemel on tegeldud uurimistööga, tehtud statistikat, kirjustatud raamat, korraldatud meeleavaldusi. Teema on siiski olnud üks: kommunikatsioon.

Lisaks õpetamistöele on külalisdisainerid alati esinenud oma koduriigi kujunduskultuuri tutvustavate loengutega, mida tudengite kõrval on saanud kuulata ka disainihuvilised väljastpoolt kooli. Viimati, ajakirja DDD workshopi ajal, toimus koguni nädalapikkune loenguseeria, mille küllastavus ületas kõik ootused.

Workshoppe ajal aset leidvad ettevõtmised on muutunud üha ambitsioonikamaks ja ka kulukamaks. See kõik poleks olnud võimalik ilma abita, mille eest tahame veel kord tänada järgmisi institutsioone:

Austria Suursaatkond Eestis,

Norra Suursaatkond Eestis,

Hollandi Suursaatkond Eestis,

Briti Nõukogu,

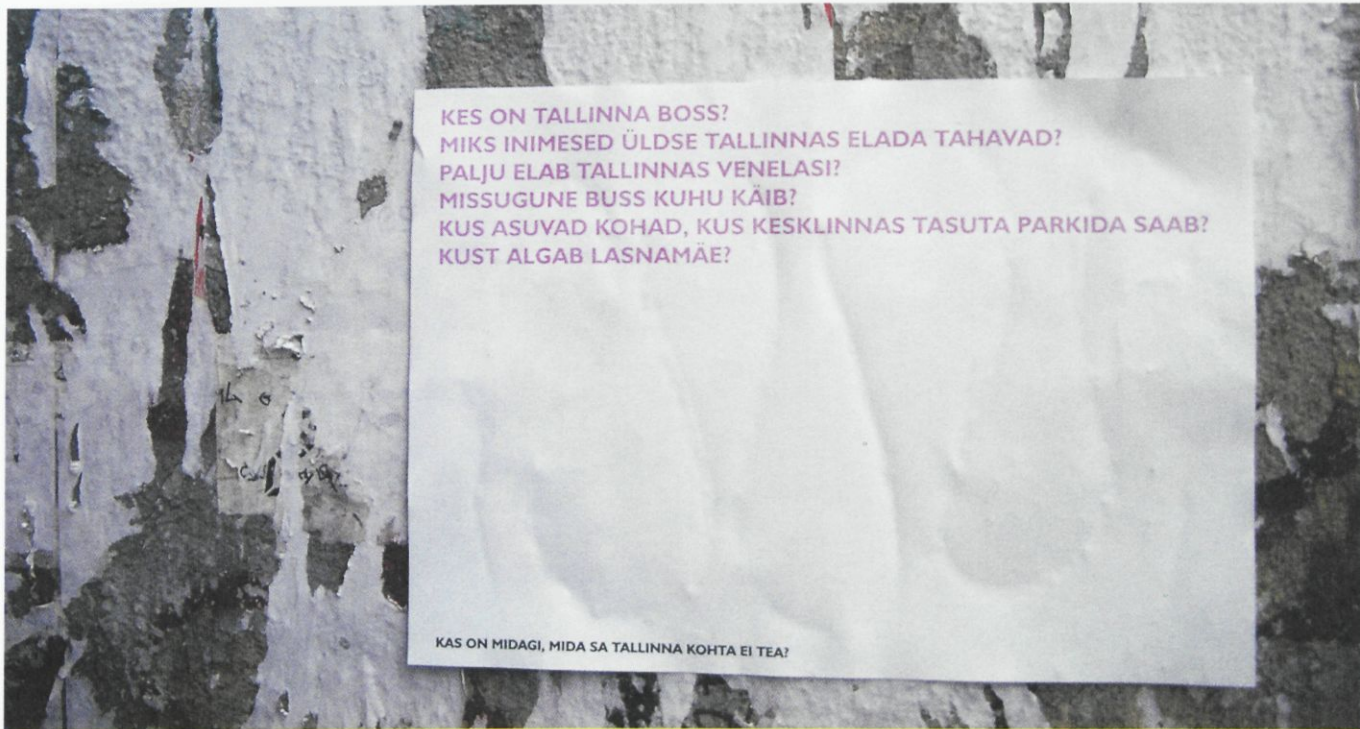
Eesti Reklaamifirmade Liit.

• •

* Hoiatuseks: häid disainikoole on maailmas tegelikult üsna vähe. Infot nende kohta on võimalik saada Eesti Kunstiakadeemia graafilise disaini osakonnast. Innustuseks: välismaal õppimine on enamasti oodatust palju lihtsam ja odavam (vt. lk 27).

** Tänu tahaks avaldada ka Eesti Kultuurkapitalile tulevase mahuka üelvaatenäituse "Äraütlevad vastused 21. sajandil" jätkuva toetamise eest. Vaatamata lõputule arutelule ei ole leitud võimalust omaette disaini sihtkapitali loomiseks. Sellega seoses on disainialaste projektide ja välismaistes disainikoolides õppimise jaoks toetust saada praktiliselt võimatu. Krabiseval paberil kirju viisaka keeldumisega on kogunenud juba kenake hulk. Jätkame kollektioneerimist!





Tallinna plakat

Jaanuar 2004.

Austria disainer **Barbara Waisi** workshop oli eesti tudengitele esimene sellelaadne kogemus. Workshopi teema paistis liigagi lihtsana: kujundada Tallinna-teemaline plakat.

Osutus, et asjad on siiski pisut komplitseeritumad. Paljude jaoks esmakordselt tuli oma ideid selgitada, täpsustada ja kaitsta – seda kõike teiste tudengite juuresolekul. Esimest korda prooviti töötamist gruppides. Esimest korda oli workshop ülekoolline. Ühist ülesannet lahendades said paljud pikka aega samas hoones õppinud tudengid esimest korda omavahel jutule. Disainer avastas fotograafi, fotograaf graafiku. Kõik avastasid enda jaoks tekstiiliosakonna ja sealseid siiditrukivõimalused.

Ideede genereerimine ei laabunud kergelt. Pealiskaudsetel, vaimutsevatel lahendustel ei olnud juhendaja juures edu. Nõuti sügavamalt analüüsi, omaenda seisukohtade avastamist ja väljendamist, teema põhjalikum uurimist. Selgus, et lihtsat asja ei olegi niisama lihtne teha.

Workshopi lõpetas plakatinäitus Eesti Kunstiakadeemias, mille avas pidulikult Austria suursaadik Tallinnas, Jakob Forst Battaglia.

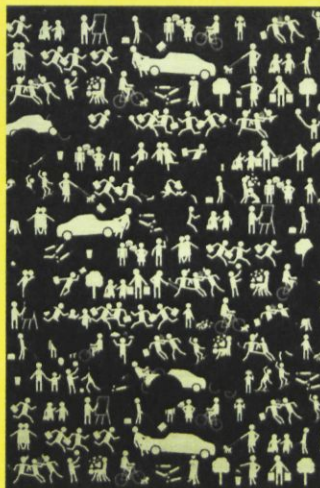
Indrek Sirkel ja Anu Vahtra intervjuerisid sugulasi-sõpru saamaks aimu, kas leidub midagi sellist, mida need tallinlased Tallinna kohta ei tea. Leiduski. Näiteks tahtis üks inimene teada, kustkaudu see Pirita jõgi ikka Ülemiste järvest tulles maa alla läheb...



Barbara Wais (paremal) tudengeid pinnimas. Põhendatud pidi saama iga disainiliigutus. Arutelud venisid sageli üsna hilise tunni.



Mikk Heinsoo ja Eerik Kändleri abivahend suhtluse edendamiseks linnatranspordis. Komplekti kuulus ka teine silt, mis andis teada, et kõrvalseisja võib olla sinu tulevane abikaasa.



Igor Hobotovi moodulsüsteemil põhinev plakat, mis otse pakatab armastusest kárarikka kodulinna vastu.



Kõik on raudselt korras

Anton Kooviti plakatiseria "Kõik on raudselt korras" portreteerib end kaamera ees pisut ebamugavalt tundvaid tallinlasi.



Here & Now

Märts 2004.

Sakslane **Serge Rompza** ja norrakas **Anders Hoffgaard** Berliini disainibüroost NODE otsustasid proovile panna tudengite nupukuse ja ühiskondliku vapruste. Kahe nädala jooksul tuli workshopi osalistel leida kõikmõeldavaid tasuta, odavaid, enneolematuid viise selleks, et sõnumit inimesteni viia. Selleks kujundasid tudengid sadu plakateid, lisaks läksid kõiku kleepekad, stencilid, flaierid, infokaardid, asendatud tekstiga parkimistrahvikviitungid, tänavakontserdid, meediapiraatlus, aktsioonid ja demonstratsioonid. Eesmärgiks oli tõmmata oma sõnumile tähelepanu ning leida selleks Tallinna üleasustatud ja kommertslikult hõivatud ruumis sobivad tühimikud.

Teavitustegevus kulmineerus tühjade loosungite demonstratsiooniga vabaduse kella all ning omaenda teleshov korraldamisega "Koosoleku" otsesaates.

Here & Now – sõnum, mida 2 nädala jooksul kuulutati – moodustas omalaadse ringsüsteemi. See viitas EKAs toimuvale samanimelisele näitusele, mis omakorda esitas salvestisi sellest, kuidas workshopi käigus näitusele promo tehti.

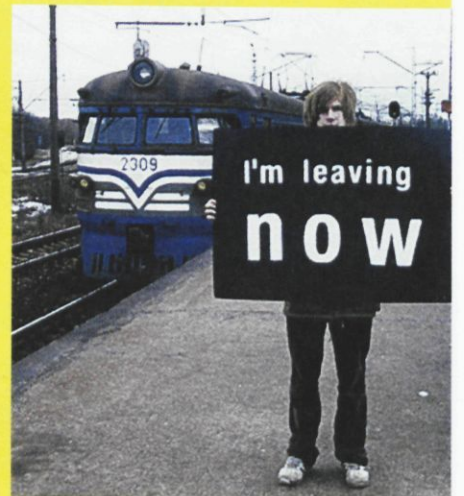
Serge Rompza (vasakul) ja Anders Hoffgaard pidid vastama nii mõnegi kummaliste valgete loosungite poolt kohale meelitatud ajakirjaniku küsimustele. "Me ei avalda meelt ei millegi poolt ega ka vastu". Ka politsei oli segaduses; valvas lähedal ent ei sekkunud.



Workshop koosnes paljudest arendavatest komponentidest. Enne linna peale tegutsema sööstmist pidi iga tudeng iga päev soojenduseks kujundama ka kummekond plakati.



Tasapisi kattus linn sõnumitega. Nii mõndagi tegevust panid politsei ja reklaamipindade valdajad pahaks. Suuri ja püsivaid kahjustusi workshopi käigus varale siiski ei põhjustatud.



Mikk Heinsoo ja Indrek Sirkli performance mineku ja kohalejäämise teemadel.



Mitmesuguseid aktsioone: trammil numbrisildi asendamine workshopi nimega, infokaardid bussides, kauplustes müügil olevate riiete taskuis ja rahakottide vahel, shabloonikirjad söökla kohvitopsidel ning minikleebised kõikmõeldavates kohtades üle kogu linna.



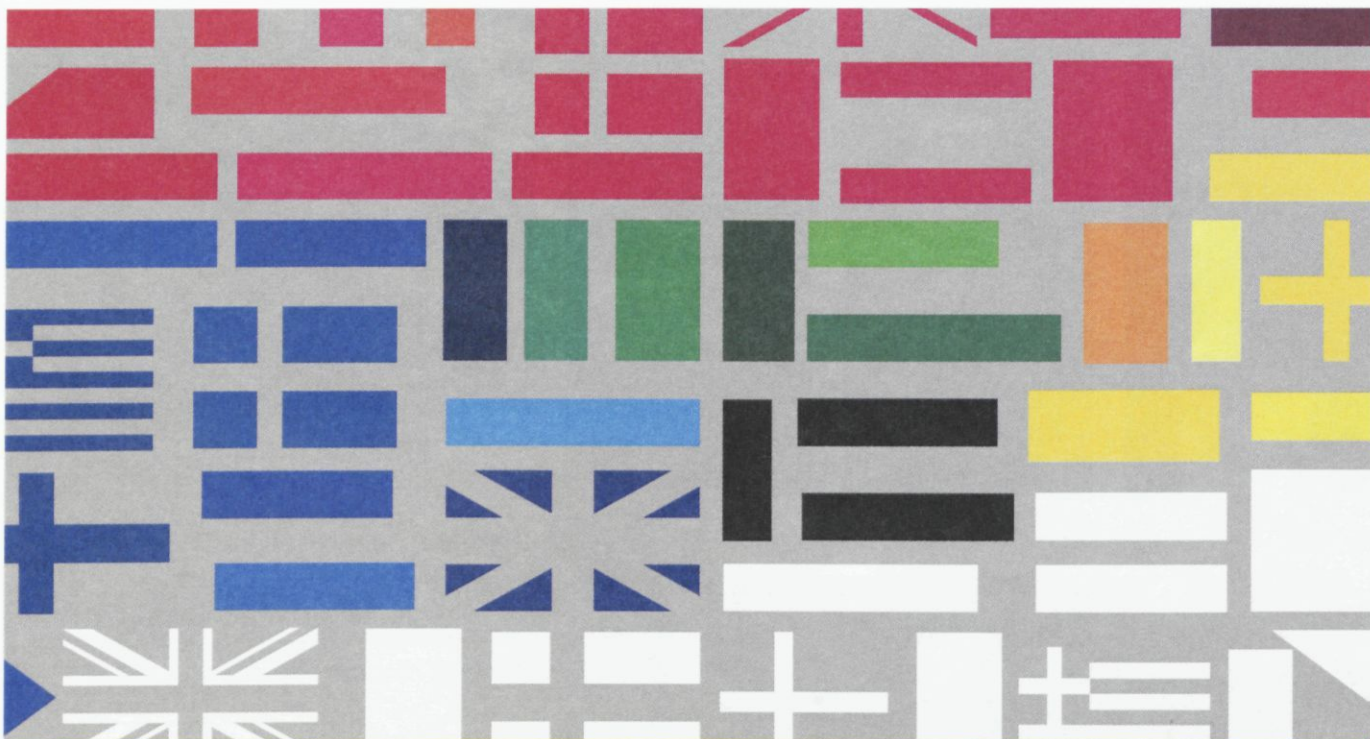
Näol maski ja seljal workshopi nime kandev superheeros jõudis enne TV3 stuudiosse saabumist külastada mitmesuguseid Tallinna asutusi, jagada flaiereid Eesti jalgpallikoondisele ning sekkuda otse-eetris Urmas Oti ja Enn Eesmaa vahelisse vestlusse.



Üsna edukaks osutus workshopi-infoga meediasse tungimine. Näiteks õnnestus workshopi nimega plakatit kandval tudengil sokutada end Päevalehe esikaanel ilmunud fotole.



Plakatitega "Now" ja "Here" katus aegamööda nii telestuudio kui sinna saabunud saatekülalised. Sekka näidati tekstisõnumeid ja tehti reklaami järgmisel öhtul avatavale näitusele. Tegelikult aga toimus "Koosolekuga" samas stuudios paralleelselt "Now & Here" oma saate lindistus. Kohalikele laenati ruumi, valgustust, dekoratsioone ja saatekülalisi.



Euroopa Liidu subjektiivne atlas

Oktoober 2004.

Hollandi noorema põlve edukaimate disainerite hulka kuuluv **Annelys de Vet** on tuntud oma ebakonventsionaalsete kujunduste ja seisukohtade poolest. Alternatiivse nurga alt asus ta koos eesti tudengitega uurima ka niivõrd ilmetut ja ebaerutatavat nähtust, nagu seda on Euroopa Liit. Workshopi osalistel paluti unustada kõik klisheed ja eelarvamused, mida nad teema suhtes omavad ning vaadata asjadele värske, OMAENDA pilguga. Mida tähendab Euroopa Liit Eesti ja minu jaoks päriselt?

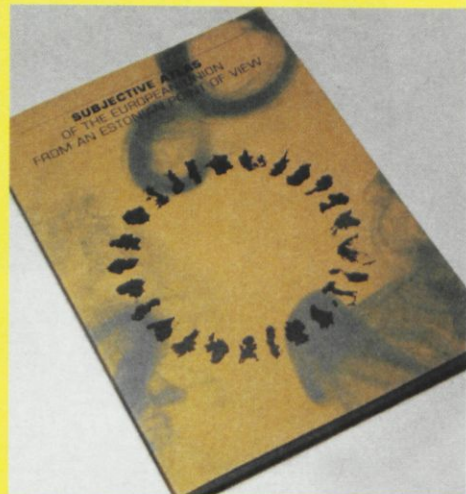
Leitud lahendused olid teravad, vaimukad ja informatiivsed. Nagu selgus, on täiesti võimalik omada isiklikku seisukohta, mis on erinev, aga mitte agressiivne; üldistav, aga mitte patroneeriv; kõnekas, aga mitte lobisev.

Annelys de Vet demonstreeris tõelist Hollandi efektiivsust – esimestest ideedest kulus raamatu esitluseni kõigest kaks nädalat.

Osa Koit Randmäe statistikast: millest koosnevad Euroopa riikide lipud? Missugused kujundid ja värvid on kasutusel? Missugusi eelistatakse?



Annelys de Vet on vilunud õppejõud. Kuulsas Eindhoveni disainiakadeemias Hollandis annab ta ainet nimega "esitluskunst", mille raames ka kõige häbelikumad tudengid hakkavad laval tantsu looma ning viisipidamatud bändis laulma.



Workshopi lõpuakordina toimus atlase pidulik esitus ja EKA aulas avati samateemaline plakatinäitus. Näituse avas oma kõnega Hollandi Kuningriigi suursaadik Eestis Joanna Maria Petronella Francisca van Vliet. Suursaatkond toetas atlase valmimist ning kinkis Kunstiakadeemiale hulga disainiraamatuid (vt. lk. 29-31).

Atlase kaanel kujutatud Rorschach-test toob meelde Eesti euromündi kujunduse. Missugune neist plekkidest on näiteks Tšehhi Vabariik?



Kadri-Maria Mitt, Anu Vahtra, Margo Niit ja Rain Saavel tegelesid Euroopa standarditega. Nagu näha, kuulutasid nad tekkima hakkavaid probleeme aegsasti ette.



Silver Seebloom ja ... tegid kindlaks UFO-juhtumite sageduse Euroopas. Rohelised mehikesed Eestist eriti ei armasta.



Mikk Heinsoo jaoks omandasid Euroopa riikide siluetid vägagi konkreetsed tähendused. Peale tema tööga tutvumist on väga raske näha Hollandis midagi muud kui puudlit.



Sandra Kossorotova, ... ja ... küsisid mõeldajalt, mida Euroopast pärinevat neil taskutes leidub. Ühtlasi paluti inimestel meenutada, mis asjaoludel esemed nende kätte jõudsid.



Wer das Rauchen aufgibt, verringert das Risiko schwerer Erkrankungen	Femmes enceintes: fumer nuit à la santé de votre enfant	Roken tijdens de zwangerschap is slecht voor uw baby / Fumer pendant la grossesse nuit à la santé de votre enfant / Rauchen in der Schwangerschaft schadet Ihrem Kind	Smoking kills	Get help to stop smoking: ring 0800 169 0 169	Hvis du er gravid, skader rygning dit barns sundhed
--	---	---	---------------	---	---

Anu Vahtra avastas kõigi Euroopa rahvaste ühise hirmu sigarettide ees. Mingil moel seostuvad Euroopa Liiduga ka suitsurõngad.



Erko Rundu jaht Euroopa Riikide autonumbriete lõppes uue kirjatüübi DILEMMA loomisega. Sobib kõigile autojuhtidele.

Kooli välismaale!

EKA II kursuse tundeng
Indrek Sirkel õpib
graafilist disaini Gerrit
Rietveldi Akadeemias
Amsterdumis

Oled üks viiest praegu välismaal õppivast graafilise disaini tudengist ning ülepea umbes kolmas või neljas inimene, kes uuel iseseisvusajal sellel alal väliskooli läinud. Mõne muu eriala (majandus, juura) tudengitega võrreldes oled sa lausa unikum. Miks sinutaolisi ikkagi nii vähe on ning kas sellise sammu astumises on su jaoks ka tegelikult midagi erakordset?

Ei oskagi öelda, miks on graafilise disaini erialal väliskoolidesse minejaid nõnda vähe, sest tihti peale on võõramaa kooli isegi lihtsam sisse saada kui meie EKAsse, õppemaks on Eesti tasulistelt tudengitelt nõutavatest summadest mitu korda väiksem ning välismaal pakutav haridus ju väga hea. Võib-olla tudengid lihtsalt ei tea, et selline võimalus eksisteerib? Või tundub Eestis õppimine ja töötamine nõnda mugav, et disainerite arvates ei olegi vaja end täiendada?

Selline samm tundus loogiline, pealegi oli võimalus õppida välismaal tuntud disainerite käe all tuntud disainimaal väga ahvatlev. Aga ega "Läände" minek nüüd midagi nii erilist küll pole – õppimine nagu õppimine ikka, lihtsalt natuke teistmoodi ning uute ideede ja inimeste seltsis.

Kuidas näeb välja disainitudengi päev Amsterdumis?

Tavaliselt tõusen umbes kell 8.30 ja sõidan rattaga kooli loengutesse. Loengud kestavad olenevalt päevast kas kella 14ni või kella 17ni. Kuna koolis on tõeliselt head ruumid ja vahendid töö tegemiseks, siis tavaliselt ülejäänud päeva veedangi seal, kuni välja aetakse. Kool suletakse kella 22 paiku. Kui koju jõudes veel jaksu on, siis teen õhtusööki.

Kuidas kooliga rahul oled?

Mispoolest on see teistmoodi kui EKA?

Kooliga olen väga rahul. Esiteks erineb kool EKAst oma ülesehituselt. Kõigepealt on baasaasta, mis tähendab sisuliselt ühte õppeaastat ilma kindla erialata. Kõik esimese aasta tudengid saavad õpetust eri valdkondades (joonistamine, maalimine, disain, skulptuur jne). Pärast baasaastat tuleb valida eriala. Selle otsustab tudeng ise juhendajatega nõu pidades.



Disainitudengid Rietveldi Akadeemias (tagantpoolt ettepoole): Anton Koovit, Jaan Evert, Indrek Sirkel. Pildidilt puudub Risto Kalmre.

Kuna ma tulin EKAst, siis enam baasaastale minema ei pidanud ja sain alustada kohe graafilise disaini osakonnas esimesel aastal. Graafilises disainis ja ka muudel erialadel tegeletakse põhiliselt ainult oma erialaainetega, mis tähendab seda, et üldaineid kui sellised enam ei ole. Päevas on üks loeng, mis kestab tavaliselt 4 tundi ja seisneb mingi etteantud ülesande arutelus, tudengid näitavad oma töid ja analüüsivad koos õppejõuga teiste ideid. Kord nädalas on ka üks ainult teoreetiline disainiloeng, mille teemaks eri eluvaldkondade seosed graafilise disainiga. Näiteks, loeng algab mõne mõttega filosoofiast, liigub kiirelt edasi matemaatilise teoreemini, juttu tuleb nurgapealse pitsarestorani menüüst ja kirjandusklassikast ning loengu lõpus vaadatakse veel mõni täispikk mängufilm. Lisaks igapäevastele loengutele kohtutakse õppejõududega nende ateljeedes, tehakse väljasõite näitustele ja loengutesse teistes

koolides ning kaks korda aastas on ka workshop'id väljastpoolt kooli tulnud disaineritega.

Seltskond teie koolis on rahvusvaheline. Mispoolest eesti tudeng erineb muumaisest? Kas graafilise disaini kontekstis on võimalik rääkida rahvuslikest iseärasustest?

Seltskond on tõesti väga kirev – ainuüksi minu kursusel on inimesi viieteistkümnest riigist üle maailma! Tuleb tõdeda, et eesti tudeng ei erine muumaisest millegi silmnähtava poolest. Elukõige tuleb mängu ikkagi rahakoti paksus; võrdluseks saab keskmine Rootsi tudeng riigilt ühes kuus toetust peaaegu sama palju kui eesti tudengid saavad aastas õppelaenu. Graafilise disaini kontekstis rahvuslikku eripära peaaegu ei esine, kui, siis ainult see, et nii mõnigi kord lahendatakse kooliülesandeid seoses oma koduriigiga.

(jätkub pöördel)



Selle aasta märtsis Rietveldi akadeemias toimunud graafilise disaini II kursuse workshopi viis läbi Šveitsi disainifirma Electrosmog (Marco Walser + Valentin Hindermann). Workshopi teema oli "Alphabet", kus tudengid otsisid uusi ja alternatiivsed kasutusi tähestikul põhinevatele süsteemidele.

Avatud Euroopa ja silmaringi avardamine – see selleks. Aga kas/miks tegelikult ikkagi on vaja välismaal graafilist disaini õppida? Mida see sulle andnud on?

Kindlasti on vaja graafilist disaini välismaal õppida juba selle tõttu, et enamasti on riikides, kus asuvad head disainikoolid, vastupidiselt Eestile väga pikk graafilise disaini ajalugu. Välismaal õppides ja elades kohtab ka ääretult palju toreid uusi tutvavaid. Vapustav on istuda loengus ja kuulata, mida sinu tööst arvavad rootslane, jaapanlane, horvaat, türklane ja hollandlasest õppejõud.

Millal Eestisse tagasi tuuled?

Eestisse tulen tagasi kindlasti suveks, aga siis jälle sügisel välismaale õppima. Pikemas perspektiivis ei oskagi öelda.

Viibid praegu Tallinnas seoses noorte kunstnike teemalise raamatu kujundamisega. Kas oled selle töö käigus saanud rakendada ka midagi õpitust?

Arvan, et kõige rohkem olen õppinud väärtustama kujundamist kui mõttetööd ja protsessi, mitte lihtsalt arvuti taga istumist. Kujundaja ei ole ainult autori poolt ette antud sisu visualiseerija, vaid teeb tihtipeale ka ise ettepanekuid ja muutub seeläbi teose kaasautoriks. Samuti tuleb seista oma ideede eest ja põhjendada nende vajalikkust.



Disainer ja õppejõud Rene Put on tudengid oma stuudiosse toonud, et neile maailma-asju põhjalikumalt seletada.



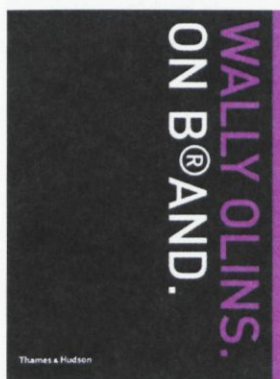
Sellisena paistab Amsterdam eestlasest õppurile päeval – piparkoogimajad ja sogased kanaliveed...



... selline aga öösel –laptopid arvuti-klassis huugamas.

Uusi raamatuid

Käesolevas numbris tutvustatavad raamatud on Kunstiakadeemia raamatukogule kinkinud Hollandi Suursaatkond



ON BRAND Wally Ollins

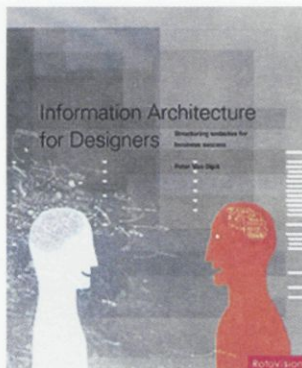
Thames & Hudson, London 2003
256 lk, 55 mustvalget illustratsiooni

Brandid on meie aja kultuurifenomen. Ülistatuna või mahatehtuna on need siiski paljudes rutiinset mõtlemisest ja eelarvamustest kantud debattides ebaõiglaselt kannatada saanud. Selles radikaalses ja mõtlema ärgitavas raamatus toetub maailma tuntuim turundusguru Wally Ollins oma elupikkusele töökogemusele, et selgitada, miks on tulnud aeg heita kõrvale vanad vaited ja oletused. Ta uurib, mis juhtub siis, kui bränd muutub globaalseks, mis juhtudel ei peaks automaatselt otsustama, et klient on kõige tähtsam, ning miks on hea uudis see, et branding on levimas senisest veelgi kaugemale.

Eelkõige aga pakub ta positiivset mõtlemisainet uutele ortodokssetele "No Logo"-brändikriitikutele, osutades, et nad ajavad omavahel segi suhtumise brändidesse ja suhtumise kapitalismi. Ollinsi väitel ei ole brandid enam kaugeltki korporatsioonide pärusmaa. Globaliseerumise ajastul on näiteks riigi ja rahvuse brändimisest (Welcome to Estonia!) saanud midagi enam kui vaid rahvusliku uhkuse pikendus – tegemist on majandusliku ellujäämise küsimusega.

Tegelikult omandavad ju kõik meie elu tähendusrikkamad institutsioonid nagu linnad, regioonid, spordivõistkonnad, muuseumid, koolid, heategevusorganisatsioonid jms oma tugevuse, identiteedi ja nauditava terviklikkuse brändinguga kaudu.

Kohustuslik lugemisvara igale noorele inimesele.



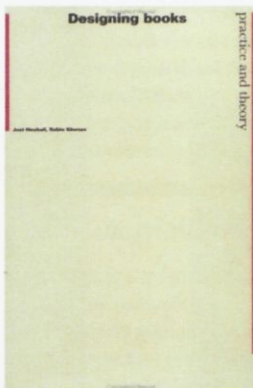
INFORMATION ARCHITECTURE FOR DESIGNERS STRUCTURING WEBSITES FOR BUSINESS SUCCESS

Peter van Dijck

Roto Vision, Hove 2003
160 lk, värvilised ja mustvalged illustratsioonid
Disain: Erik Bøe

Raamat tutvustab arusaadavalt ja loogilises keeles efektiivse veebi jaoks mõeldud informatsioonidisaini tehnikaid.

Hulgaliselt leidub praktilisi, samm-sammult esitatud protsessinäiteid. Väljaanne on seotud vastava kodulehega, kust saab alla laadida rohkesti lisainfot templeite.



DESIGNING BOOKS: PRACTICE AND THEORY

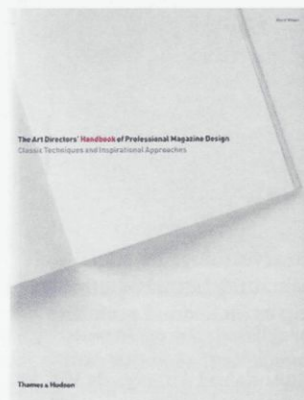
Jost Hochuli / Robin Kinross

Hyphen Press, London 2003 (originaal 1996)
166 lk, värvilised ja mustvalged illustratsioonid
Disain: Jost Hochuli

Terviklik sissejuhatus raamatukujunduse praktikasse ning ideedesse, mis seda praktikat edasi viivad. Kaasautor Jost Hochuli (Šveitsi raamatudisainer, tuntud nii tüpograafi kui publitsistina, esindab nn "kolmandat teed" Šveitsi tüpograafias, mis ei ole ei Müller-Brockmanni stiilis puhtalt konstruktivistlik ega ka hilise Tschiholdi stiilis sümmeetriline) paneb raamatu alguses paika postulaadid: dogmavaba suhtumine, avatus nii traditsioonilistele kui modernsetele, sümmeetrilistele kui asümmeetrilistele lähenemistele – mis vaid sobib kokku sisu ja lugeja vajadustega.

Raamatu tuumaks on Hochuli eelmise samateemalise väljaande parandatud ja täiendatud versioon. Selle lõpuosas on esitatud Hochuli enda tööde näidised, lehekülgi üle 30 aasta kestnud raamatukujundajakarjäärist. Näiteid saadavad Robin Kinrossi põhjalikud kommentaarid.

Parimate Šveitsi standardite kohane raamat.



THE ART DIRECTORS' HANDBOOK OF PROFESSIONAL MAGAZINE DESIGN

Horst Moser

Thames & Hudson, London 2003
288 lk, üle tuhande värvilise illustratsiooni.

Viimase kahe kümnendi rahvusvahelise ajakirjakujunduse ülevaade. Autor on ajakirjakultuuri süviti uurinud ning läheneb sellele eri vaatenurgast, kasutades on 25 disainikriteeriumi ja 30 temaatilist alajaotust. Rikkalikud illustratsioonid tutvustavad lugejale eri riikide ligi 300 ajakirja.



DEEP SITES INTELLIGENT INNOVATIONS IN CONTEMPORARY WEB DESIGN

Max Bruinsma

Thames & Hudson, London 2003
192 lk, värvilised illustratsioonid
Disain: Annelys de Vet

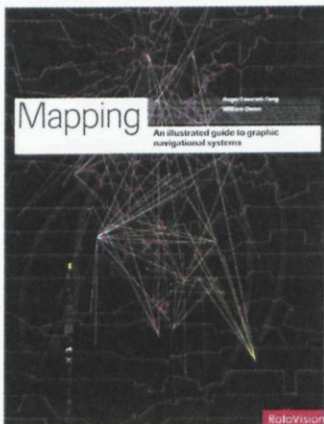
Uute tehnoloogiate ja programmidega on veebikeskkonnas tekkinud peadpööritava hulgal uudseid ja eksperimentaalseid lahendusi. Max Bruinsma (sõltumatu disainikirjanik, kriitik, kujundaja ja endine disaini-

ajakirja EYE toimetaja) uus raamat kujutab endast sügavuti minevat uurimust teemadel nagu interface, tüpograafia ja animatsiooni-disain. Samuti vaatleb ta väljakutseid, mis ootavad disainereid veebikeskkonnas.

Raamat on jaotatud viide ossa: "Interface", kus uuritakse parimaid võimalusi küberruumis navigeerimiseks; "Typography", kus analüüsitakse kirjavormide taasloomist elektroonilise keskkonna jaoks; "Animation", kus vaadeldakse veebi kui time-based-mediumi ning kus traditsioonilised trüki- ja TV-keskkonnad kombineeritakse uutesse formaatidesse; "Community", kus käsitletakse isiklike ja kogukonna-kodulehtede plahvatuslikku arengut; ning "Authoring", kus vaetakse amatööride loodud veebisaitide.

Oma 6 essee ja üle 120 rikkalikult illustreeritud veebisaidi-arvustusega on "Deep Sites" üks esimesi raamatuid, kus meediateooria kriitiline diskursus on leidnud praktilise väljundi.

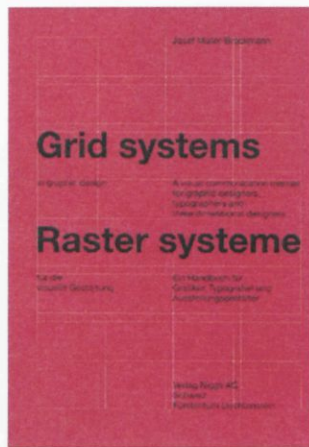
Raamatu on kujundanud Annelys de Vet, kes eelmisel aastal ka Tallinna külastas ja EKAs workshop'i tegi.



MAPPING AN ILLUSTRATED GUIDE TO GRAPHIC NAVIGATIONAL SYSTEMS

Roger Fawcett-Tang
RotoVision, Hove 2002
208 lk, 300 värvilist illustratsiooni

"Mapping" on palju enam kui kartograafia-teemaline raamat. Tegemist on uurimusega, mille objektiks nii mere- ja metrookaardid kui ka veebikeskkonna navigatsioonisüsteemid. Vaadeldakse sümboliseeritud infokogumeid, nagu seda on suurte ettevõtete infosüsteemid või ajakaardistusvahendid (kalendrid, päevikud, sõiduplaanid). Raamatus esitatud vastavateemaliste esseede autor on inglise infodisainispetsialist ja Readingi ülikooli õppejõud Paul Stiff. (Inglismaa Readingi ülikool on kuulus oma teoreetilise-analüütilise lähenemise poolest graafilisele disainile. Selles koolis on õppinud nii disainikirjastuse Hyphen Press vedaja Robin Kinross kui ka ajakirja DDD peatoimetaja, äsja Eestis käinud Stuart Bailey. Seal õpetab tüpograafiat disainiguru Gerard Unger.)



GRID SYSTEMS IN GRAPHIC DESIGN A VISUAL COMMUNICATION MANUAL FOR GRAPHIC DESIGNERS TYPOGRAPHERS AND THREE- DIMENSIONAL DESIGNERS

Joseph Müller-Brockmann

Niggli, Basle 1996
176 lk, värvilised ja mustvalged illustratsioonid
Inglise ja saksa keeles
Disain: Joseph Müller-Brockmann

Kuulsa Šveitsi konstruktivistliku graafilise disaini rajaja, tüpograafi ja õppejõu Joseph Müller-Brockmanni (1914–1996) nüüdseks klassikaliseks saanud uurimus grid-süsteemist ja selle kasutusvõimalustest visuaalses kommunikatsioonis.



WHAT IS A DESIGNER: THINGS, PLACES, MESSAGES

Norman Potter

London 2002
184 lk
Disain: Françoise Berserik

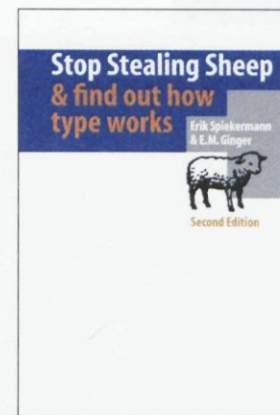
Raamat, mida mitmetes välismaistes disainikoolides peetakse kohustuslikuks kirjanduseks ning mille võib kapsaksloetuna leida ka väga paljude kogenud tegevdisainerite lauanurgalt.

Raamatu pealkirjas pole küsimärki (ehkki see sisaldab terveid seeriaid klassikaks saanud disainiküsimusi nagu "Kas keegi on

kunagi näinud hästi disainitud elektrika-minat?" või "Kas piima- ja veinipudelid on millegipoolsest vähevärtuslikumad Soome disaineriklaasist?"). Raamat pakub julgelt välja võimalusi disaini mõistmiseks. Potteri teos on kõrgeleantud mõtete ja praktiliste nõuannete unikaalne kombinatsioon. 1969. aasta esmatrüki järel on tegemist juba neljanda, parandatud ja täiendatud väljaandega.

Raamat koosneb kolmest osast. Esimeses on koondatud rida esseesid üldistel teemadel. Siin leiavad diskuteerimist väljaande kesksed ideed: disain on oma olemuselt vajalik ja tagasihoidlik kunstiliik; disainer seisab ühiskonna teenistuses. Need tõekspidamised peaksid olema igasuguse disainihariduse alus. Potter heidab sellele haridusele kriitilise ja skeptilise pilgu. Teises osas vaadeldakse lähemalt disaineri tööprotsessi ja seda, kuidas asjad tehtud saavad. Viimasest osast leiab lugeja täiendava komplekti innustavaid ja mõtlemapanevaid tekste.

Illustratsioonide puudumine raamatus on sihiteadlik. (Küsimus lk 157: "Kas eelistaksid, et see raamat oleks illustreeritud koomiksitena? Kui jah, siis miks?")



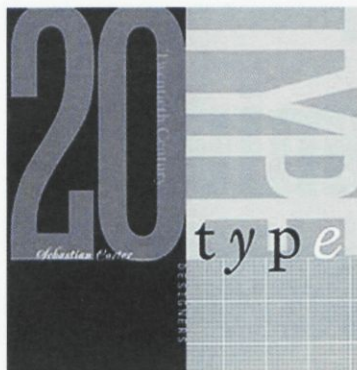
STOP STEALING SHEEP & FIND OUT HOW TYPE WORKS

Erik Spiekermann / E. M. Ginger

Berkeley 2002
Parandatud ja täiendatud teine trükk
188 lk, värvilised ja mustvalged illustratsioonid
Disain: Erik Spiekermann/MetaDesign

Üks väheheid käepäraseid tüpograafiakäsi-raamatuid. Spiekermann ja Ginger on oma aastatepikkuse tüpograafilise kogemuse destilleerinud elavaks, kergesti loetavaks ja väga kasulikuks teejuhiks trükikirjade juurde. Täiendatud väljaanne katab ka tüpograafia maailma uuendusi: uusi tehnoloogiaid, värskeid kirjatüüpe ja praktilisi nõuandeid sellekski, kuidas valida parimat kirja veebilehele ning erinevat mõtu ekraanidele.

Erik Spiekermann (s 1947) on kaasaja tuntumaid tüpograafe, fontide Meta ja Officina autor, Rahvusvahelise Infodisaini Instituudi asepresident, Saksa suurima disainifirma MetaDesign juht.



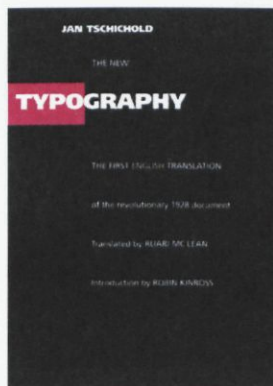
TWENTIETH CENTURY TYPE DESIGNERS

Sebastian Carter

London 2002

192 lk, mustvalged illustratsioonid

Esmaväljaande ilmumisest 1987. aastal on see raamat tüpograafilise disaini ja valdkonna arengut kõige rohkem mõjutanud tüpograafide tuntumaid ülevaateid.



THE NEW TYPOGRAPHY

Jan Tschichold

Berkeley, 1995

236 lk, mustvalged illustratsioonid

Sõnu polegi vaja.

Aga kui, siis: tegemist on 1928. aastal disainimaailma vapustanud revolutsioonilise raamatu esimese (!) ingliskeelse väljaandega.

Tüpograafiaajaloo suurkuju Jan Tschichold esitab siin oma manifesti asümmeetrilisest, groteskkirju kasutavast tüpograafiast, mis langes 20. sajandi alguse historitsistlikku umbekasvanud disainitiiki nagu tuline teoorii. Väidetavalt pole tüpograafias pärast seda enam nii põhjanevaid muudatusi tehtud. Igatahes mõjuvad illustratsioonidena esitatud näidisleheküljed veel 80 aastat hiljem absoluutselt tänapäevaseks. Raamatule on saatesõna kirjutanud Robin Kinross.

Uudised



Eesti kujundusgraafikute Liidul uus juhatus

17. märtsil valis Eesti Kujundusgraafikute Liit uue juhatuse. Sellesse kuuluvad (pildil vasakult): Marko Kekišev, Tõnu Kaalep, Tiiu Pirsko, Kristjan Mändmaa, Tiina Tammetalu, Kalle Toompere, Maarja Vannas-Raid, Anne Linnamägi, Piret Niinepuu (puudub pildilt) ja Viive Noor (puudub pildilt). Juhatus valis oma esimesel koosolekul liidu esinaiseks Tiina Tammetalu.

Tiina Tammetalu on sündinud aastal 1961 ja lõpetanud Eesti Kunstiakadeemia 1989. aastal maalikunstinikuna. Maali- ja videokunsti kõrval on rohkelt tunnustust võitnud tema raamatukujundused.

Näitus "Isikupära" Haapsalus

4. juunist - 2. juulini toimub Haapsalu linnagaleriis (asub Haapsalu Kultuurimaja ruumes) graafilise disaini näitus pealkirjaga "ISIKUPÄRA". Sealsed ruumid on piisavalt avarad selleks, et mahutada viimaste aastate esinduslikemat väljapanekut Eesti graafilisest disainist. Näituse pealkiri viitab eksponeeritavate tööde iseloomule. Korraldaja Marko Kekiševi sõnul pannakse välja eelkõige suures formaadis "isiklikud" mõtted ja arusaamad tänapäeva kujundusgraafikast. Esitatakse töid, mis tavamõistes kommertsväärtust ei oma - kultuuriväärtust ehk küll.

15. plakatibiennaal Lahtis

4. juunil toimub Eestile lähim rahvusvaheline disainisündmus - Lahti plakati-muuseumis Soomes avatakse järjekorralt viieteistkümmes plakatibiennaal. Biennaali žüriisse kuuluvad: Ahn Sang-soo (Lõuna-Korea), Anke Feuchtenberger (Saksamaa), Melchior Imboden (Šveits), Aimo Katajamaki (Soome) ja Finn Nygaard (Taani). Näitus jääb avatuks 18. septembrini.

www.lahti.fi/museot/julistebiennale05.html



TaiKi graafilise disaini lõputööde näitus Helsingis

16. - 27. maini toimus Helsingis sealse kunstikõrgkooli graafilise disaini osakonna lõputööde näitus "Rikkaus" (Rikkus). Enneolematuks tegi näituse selle asukoht - galeriide asemel leidis see aset kõige erinevamate paikades üle kogu linna (peapostkontoris, raudtee- ja bussijaamas, bussides ja busside külgedel, ajalehtedes). Näituse avaüritusel viibis ka EKA graafilise disaini osakonna delegatsioon.

www.rikkaus.com

Sisseastumiseksamid EKA graafilisse disaini

Eesti Kunstiakadeemia Meediateaduskonna graafilise disaini osakond kutsub taas sisse astuma. Oodatud on kõik, kel huvi graafilise disaini vastu ning tõsine tahtmine teadmisi omandada.

Erialakomisjon ootab eelvestlustele kandidaate koos võimalikult mitmekesise töödevalikuga (disainikatsetused, illustratsioonid, fotod, audio- ja videotööd, visandid, jms), samuti eeldatakse läbimõeldud põhjendusi erialavalikule.

Sisseastumiskatsetel tulevad kasuks analüüsivõime, rutiinivaba mõtlemine ja visuaalne eneseväljendusoskus.

Dokumente võetakse vastu **27. 06. – 02. 07. 2005 kell 10 – 16** EKA peahoones Tartu mnt. 1

Tööde esitamine erialakomisjonidele ja vestlused **06. 07. – 07. 07. 2005**

Mandaatvooru läbinuile toimuvad sisseastumiseksamid **11. 07. – 17. 07. 2005**

Riigieelarveliste üliõpilaste vastuvõtust antakse teada hiljemalt **25. 07. 2005**

www.artun.ee

map
your paper guides

MAP, mis see on?

Meie tegevusala on paberi hulgimüük, kuid MAP väljendab enamat - suhteid inimeste vahel; materjali, mis on inimestele nii oluline; globaalsust ja minimalismi.

Tahame olla Euroopa juhtiv paberi hulgimüüja. Selle saavutamiseks hoiame häid suhteid oma klientidega ja usaldusväärseid kontakte tarnijatega. Selleks on meie töötajad motiveeritud ja neil on head kogemused nii kogu majandusharu tasemel kui ka oma kitsamal erialal. Oma tegevuses toetume kindlale väärtustekogumile, mis aitavad meil suhelda nii klientide ja partneritega kui ka omavahel. Väärtustame isiklikku suhtlemist, usaldusväärset, korrektsust pisisajades ja pühendumist arenemisele, edasiminemisele. Seetõttu usume, et kliendid hindavad meid kui partnereid, kes on võimelised pakkuma lahendusi nende vajadustele. Soovime olla klientidele partnerid, kes on aktiivsed, entusiastlikud ja professionaalsed. Kui soovite enam infot meie kohta, olge lahked küsima.

MAP tähendab inglise keeles kaarti - maakaarti, juhendit. Kaarte tavaliselt usaldatakse, nad on tehtud ülima täpsusega. Kaardil võib olla terve maakera, kuid seal võib olla ka väike kõrvaline maakoht üksikute puude ja küngastega. Kaardil on palju informatsiooni - tehnilist ja teaduslikku -, mida on kerge lugeda.

Meie kontaktandmed:
MAP Eesti AS, Linamäe 6, Tánassilma küla, Saku vald, 76401
Tel. 6800 910, faks. 6800 912, www.map.ee
Tartu kontor: Sepa 24b, Tartu.
Tel, fax: 07 300 876

JÄRGMINE

KUNST.€€

ILMUB

SEPTEMBRIS

JA KOOS

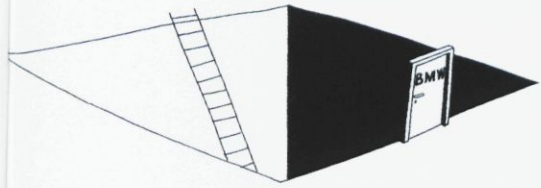
SELLEGA

EHTEKUNSTI-

ERI, MILLE

PANEB KOKKU

KADRI MÄLK.





Angelika Kauffmann. Autoportree Minerva büstiga. Õli, lõuend, u 1780.

Näitus "Šveitsi muusa. Angelika Kauffmann 1741–1807" Kadrioru loss,

6. mai – 28. august 2005.

Šveitsis sündinud Angelika Kauffmann on üks tuntumaid naisi Euroopa kunsti ajaloos. Kauffmann tegutses peamiselt Londonis ja Roomas, saavutades edu nii portree- kui ka ajaloomaalijana. Ta oli Briti Kuningliku Akadeemia asutajaliige ja klassitsistliku ajaloomaali üks parimaid esindajaid.

Angelika Kauffmann. Self-portrait with the bust of Minerva. Oil on canvas, ca 1780. Exhibition "Swiss Muse. Angelika Kauffmann 1741–1807". Kadriorg Palace, Tallinn, 6. May – 28. August, 2005.

Swiss-born Angelika Kauffmann is one of the best-known women in European art history. She worked mainly in London and Rome, gaining recognition as a portraitist and painter of historical subjects. She was one of the founders of the British Royal Academy and one of the finest masters of classicist historical painting.