

eesti visuaalkultuuri ajakiri / estonian magazine of visual culture

1/2000

# *kunst.ee*

VAATED  
SISSE JA  
VÄLJA

TALLINN



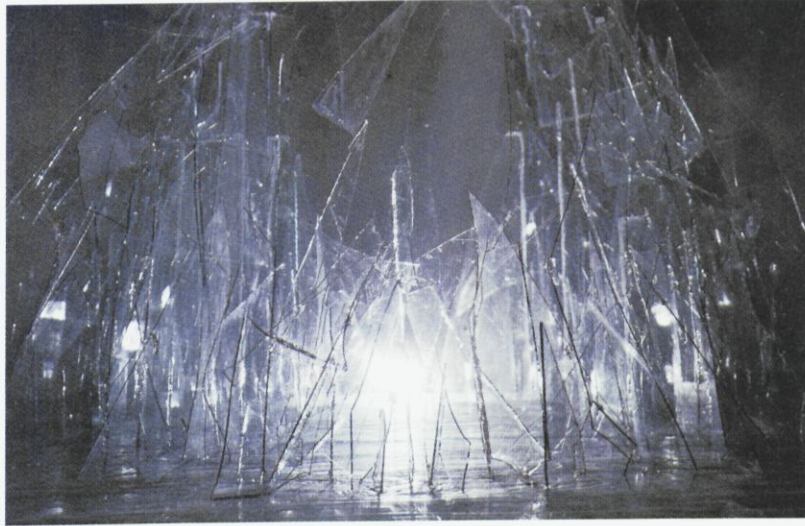
Manifesta 3 \* Veneetsia \* Eduard Wiiralt \* Kadriorg \* Kütiorg \* Tate Modern



EESTI KULTUURKAPITAL

© kunst.ee 2000  
Reprotööd Perioodika Repro  
Trükikoda Pakett





Raoul Kurvitz. Installatsioon näitusel "Armastusest". Vaala galerii. September/oktoober 2000. Raoul Kurvitz. Installation at the exhibition On Love. Vaal Gallery, Sept./Oct. 2000.

### estica

4 Jaan Toomik, Kadri Mälk, Mare Tralla, "Private Views", Kai Kaljo

### näitus/exhibition

6 Raoul Kurvitz. Presidendi näitus Tallinna Kunstihoones

Raoul Kurvitz. *The Presidential Exhibition in the Tallinn Art Hall*

10 Anders Härm. Fragmentaarseid uitmõtteid "Manifestast"

Anders Härm. *Fragmentary Wandering Thoughts about Manifesta*

18 Sven Kivisildnik. Witkin Pärnus

Sven Kivisildnik. *Witkin in Pärnu*

20 Angela Kreis-Muzzolini. Täiuslik ja muljerikas

### muuseum

22 Jüri Kuuskemaa. Uus vana kunstitempel

29 Mai Levin. Mis on šedööver?

30 Katrin Kivimaa. Tate Moderni õppetunnid

32 Harry Liivrand. Muuseum kui katedraal, kuraator kui kunstnik

35 Kunstivõõra Tegelase muljeid Tate'i galeriist

### ego

36 "Maalimine on kannatustegevus". Lola Liivatit intervjuuerib Kaire Nurk

### reis

42 Raivo Kelomees. Kommunikatsiooniajastu ja füüsiline kohalolek

### ehituskunst/architecture

46 Andres Kurg. Kole ilus arhitektuur

Andres Kurg. *Awfully Beautiful Architecture*

51 Arhitektuuriraamatud

52 Ehitatud keskkond kui kodeeritud ajalugu. Marie-

Alice l'Heureux'd intervjuuerib Heie Treier

*Built Environment as Coded History. Marie-Alice l'Heureux interviewed by Heie Treier*

60 Jasper Zoova, Hanno Soans

# kunst.ee 1/2000



### alternatiiv

62 Hasso Krull, Tambat Väli, Peeter Maria Laurits. Kütiõru sääsed ja teod

Hasso Krull, Peeter Maria Laurits. *The Mosquitos and Snails of Kütiõrg*

66 Academia Non Grata ametlik teadaanne *The Official Announcement of the Academia Non Grata*

68 Paide, Paldiski, Multikultuurimaja, overart.com

### ajalugu/history

70 Ants Juske. Abiks tulevastele Wiiralti uurijatele

Ants Juske. *To Assist Future Wiiralt Researchers*

74 Peeter Linnap. Modernsus eesti fotograafias, I osa.

Peeter Linnap. *Modernity in Estonian Photography, Part I.*

### loeng/lecture

86 Linnar Priimägi. Vera Muhhina "Tööline ja kolhoositar" (1936)

Linnar Priimägi. Vera Mukhina "Worker and Collective Farmer" (1936)

### portree

94 Kalju Suur. Fotogeenilised kohtumised Peeter Mudistiga

### kunst & raha

96 Haus, Rios, Eesti Pank, Hansapank

### galerii/gallery

102 Jaan Elken. Kivi ja Narva "Rutiin"

Jaan Elken. *Kivi and Narva Routine*

104 Valik rahvusvahelisi näitusi

### raamatud/books

108 Viimasel kahel aastal ilmunud raamatuid

### viimased küljed/last pages

110 Vastuseks eesti kunsti küsimustele

*A Reply to Certain Questions About Estonian Art*



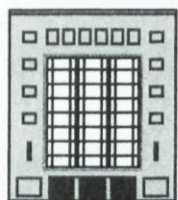


### **Tallinna Kunstihoone**

Vabaduse väljak 8  
Avatud 12 – 18,  
puhkepäev teisipäev

Flaami foto  
27. oktoober – 26. november

Jumal ja kunstnik  
1. detsember – 31. detsember



TALLINNA  
KUNSTIHOONE  
FOND

### **Tallinna Kunstihoone Galerii**

Vabaduse väljak 6  
Avatud 12 – 18,  
puhkepäev teisipäev

Valeri Vinogradov. Platovi kabinet.  
Pühendatud õpetajale.  
12. oktoober – 29. oktoober

Mari Laanemets  
Killu Sukmit  
2. november – 26. november

Evald Okas  
30. november – 17. detsember

Mare Vint  
21. detsember – jaanuar 2001

### **Tallinna Linnagalerii**

Harju tn 13  
Avatud 12 – 18,  
puhkepäev teisipäev

Kreg A. Kristring. Maalid.  
18. oktoober – 29. oktoober

Kuld  
1. november – 12. november

Markko Vuokola  
Pasi Karjula  
29. november – 10. detsember

Taave Tuutma  
13. detsember – 17. detsember

Kaljo Põllu  
20. detsember – 31. detsember



kunst.ee 1 / 2000

Eesti visuaalkultuuri ajakiri  
Estonian Magazine of Visual Culture

Kirjastaja / Publisher  
SA Kultuurileht

Rahastaja / Financer  
Eesti Kultuurkapital

Toimetaja / Editor

**Heie Treier**

Keeletoimetaja

**Aili Künstler**

Tõlkija / Translator

**Lea Noorma**

Ingliseelsete tekstide toimetajad /

Proof reading

**Richard Adang**

**Marie-Alice l'Heureux**

**Miriam McIlfratrick**

**Megan Williams**

Kujundaja / Layout

**Tõnu Kaalep**

Esikaanefoto: **Ahto Külvet** (Kalinini-  
nimeline Multikultuurimaja). Balti  
jaam, 2000.

Cover photo by **Ahto Külvet**. Balti  
railway station in Tallinn, 2000.

Address / Address

**Vabaduse väljak 6, Tallinn 10146**

Telefon / Telephone

**(372) 644 64 83**

Fax **(372) 644 92 47**

E-mail [heie@sirp.ee](mailto:heie@sirp.ee)

Tänu / Thanks

**Eesti Kultuurkapital, EV Kultuuri-  
ministeerium, Eesti Kunstnike Liit,  
Sirp, Eesti Ekspress, Eesti AICA  
ning Richard Adang, Jaan Elken,  
Sirje Helme, Marie-Alice  
l'Heureux, Miriam McIlfratrick, Ants  
Juske, Mall Kaevats, Tõnu Kaalep,  
Eve Kiiler, Signe Kivi, Sven  
Kivisildnik, Aavo Kokk, Aili  
Künstler, Leonhard Lapin, Peeter  
Linnap, Mihkel Mutt, Ingmar  
Muusikus, Ebe Nõmberg, Priit  
Penjam, Maret Rospel, Reet  
Varblane, Avo Viiol, Megan  
Williams**

ISSN 1406-6335

Tellimisindeks 00648

kunst.ee 1/2000

**UUS AASTATUHAT SAABUB OPTIMISTLIKULT** –  
trükist on tulnud visuaalkultuuri ajakiri, mis hakkab  
järgmisest aastast ilmuma iga kolme kuu tagant. Nime  
**kunst.ee** mõtles välja Sven Kivisildnik ning sellesse on  
kodeeritud vähemalt kolm sõnumit.

Esiteks viitab see järjepidevusele almanahhiga  
Kunst, viies meid ajaloos tagasi 1950. aastatesse.

Teiseks on tegemist internetiajastu trükisega –  
kaasaja inimesed on harjunud nägema elektroonilisi  
aadresse ja nende kaudu teateid saama ja saatma.

Kolmandaks on tegemist väljaandega, mille fooku-  
ses eesti kultuur, samas ei taheta takerduda ahastesse  
geograafilistesse piiridesse, vaid hoitakse filtrina ees  
rahvusvahelisust nii teemade valiku kui ka kajastamise  
seisukohalt.

Esimene number on põhiliselt üles ehitatud  
põhimõttel, et ajakiri "koostab end ise". Kuna viis aastat  
pole eestikeelset kunstiajakirja ilmunud ja  
arutelusid on peetud peamiselt ajalehtedes ja kuluaar-  
rides, tekkis mõte anda autoritele vabad käed kirjutada  
teemal, mis südamel või millest vähe kirjutatud või mis  
väärib esiletoomist. Seda enam, et seesugune materjal  
on enamasti see kõige huvitavam lugemisvara.  
Tegelikus elus põhimõtte töötas ja ei töötanud ka.  
Mitmed siin avaldatavad kaastööd said tööpooldest  
alguse "initsiatiivina altpoolt", ent palju vajalikke  
teemasid jäi jutuks, oodates ära kirjutamist tulevikus.  
Tulemus väljendab aga üsna ausalt praegust olukorda,  
mis pealispinnal vaatamisel võib paista kummaline  
– radikaalne kunstnik kaitseb konservatiivset ettevõt-  
mist, kaasaegse kunsti suurnäitus "Manifesta 3"  
tehakse aga maha (nii nagu rahvusvahelises pressiski),  
"altpoolt tulev" uus kunstnike algatus võtab lipukirjaks  
viite leninismile ja keegi ülistab Jackson Pollockit.

Ju ongi tegelikkus jõudnud sinnamaani, et "mäs-  
sumeelne intellektuaal esindab šikki elustiili ja ajaleht  
Võitlev Sõna on lõppkokkuvõttes sama revolutsiooni-  
line kui Nelli Teataja või Meie Meel", nagu kirjutab  
leheküljel 48 Andres Kurg.

Numbri läbivaks jooneks on "sisse- ja väljavaated"  
– see, kuidas teised vaatavad meid, ja kuidas meie  
vaatame teisi ja iseennast.

Loodetavasti kulgeb kunst.ee sissetöötamine suju-  
valt. Nagu ikka, sõltub see suuresti just rahastajatest.  
Esimese numbri puhul tänagem kultuurkapitali ning  
Eesti Kunstnike Liitu, järgmiste puhul ka kultuuriminis-  
teeriumi.

Edaspidi on kavas avaldada temaatilisi plokkide ja  
lisasid, ajakiri peaks kujunema omamoodi infotöötluse  
ja -vahenduse keskuseks, mille tähelepanu orbiidis  
visuaalse kultuuri (sh. foto, filmi, reklaami jms.)  
analüüsimine laiemalt.

Saagu kunst.ee-st eesti kultuurielu orgaaniline osa!

Heie Treier



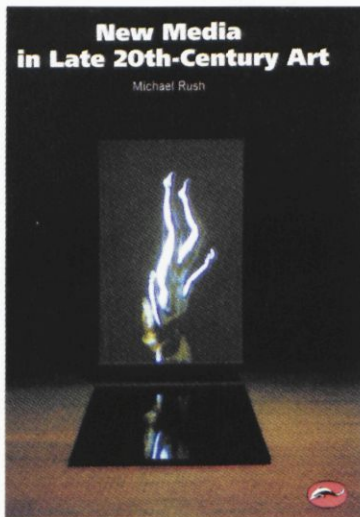
## Jaan Toomik

Michael Rushi raamatus "New Media in Late 20th-Century Art" (Thames and Hudson, London, 1999) leiab lk. 140 mainimist eesti kunstnik Jaan Toomik. Peatükis "Video Installation Art" on ta ajalooliste video-figuuride Steina Vasulka ja Bill Viola vahel.

*Estonian artist Jaan Toomik evokes his homeland in a similar vein in his installation "The Sun Rises, The Sun Sets (1997)".*

*Bouncing off a mirror in the bottom of a tin pan and onto a wall is the image of the sun rising over the Baltic sea, then setting over the waters of Venice.*

Toomiku töö "Päike tõuseb, päike loojub" oli eksponeeritud 1997. a. Santa Fe biennaalil ning personaalnäitusel Eesti Kunstimuseumi Rütelkonna hoones.



## Mare Tralla küberfeminismi väljaannetes

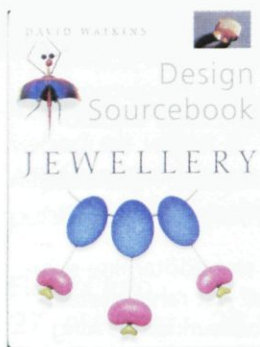
Iliyana Nedkova intervjuu Mare Trallaga ilmus pealkirja all "Cybertides of Feminism" väljaandes "Next Cyberfeminist International", OBN, Hamburg, 1999.

CD-ROM "Virtual Revolution": Mare Tralla kui kunstnik, disainer ja programmeerija. Rubriigis "Read" Iliyana Nedkova intervjuu Trallaga.

## Peatselt ilmumas / Coming out soon Private Views: spaces and gender in contemporary art from Britain and Estonia

*Richly-illustrated, it expands on issues raised by the recent British-Estonian show Private Views in Tallinn and explores the meanings held by tradition and technology, feminism and postfeminism, national discourses and the market, both locally and globally. In the specially-commissioned chapters for this volume, UK-based and Estonian writers offer a variety of approaches to aspects of contemporary art while arguments are drawn from art history, geography, social history and cultural studies. A timely contribution to current debates about the production and reception of new art, Private Views represents a dynamic perspective which recognises the different challenges facing women in these societies, whilst acknowledging the possibility of interaction across cultures.*

Private Views at  
<http://www.research.linst.ac.uk/pviews>  
Texts by Althea Greenan, Pam Skelton, Pauline van Mourik Broekman, Angela Dimitrakaki, Barbi Pilvre, Aoife MacNamara, Katrin Kivimaa, Joanne P. Sharp, Tiziana Terranova, an interview with Mare Tralla.  
Distributed by IBTauris.



## Kadri Mälg

"Kadri Mälgu teema on "inimlik haavatavus ja elu varjuteater", kirjutas ehtekunsti akadeemilisi juhtfiguure David Watkins 1999. aastal raamatus "Design Sourcebook. Jewellery". Selles esitatakse eksklusiivne valik 56 ehtekunstniku loomingust üle maailma. Alapealkirja all "Teemad ja narratiivid" lk. 104 ja 105 on reprodutseeritud kolm Kadri Mälgu ehet, mida saadab empaatiline tekst.

"Ehtekunst on väikeste esemete kunst, mis ei kannata välja laiemaid teemasid, muutudes kergesti ülekoormatuks, mille tulemusel laguneb objekt talle omistatud tähenduste koorma all koost. Ometi õnnestub Kadri Mälgul esitada tihedate poeetiliste narratiivide sees kompleksseid autobiograafilisi tajumusi. Tema objektid on loodud fragmentidest, mis jäävad oma koosolemisel ikkagi vaikselt eraldatuks: need väljendavad kogemusi, mis ühinevad mälus vaid kogemata ja hetkiti. Kunstniku valikud keset elu kaost on esitatud amuleti vormis ja loovad tähenduste sildu kogemuse ja mälu, vaimu ja meele vahele. Ja ometi on kõik ka käsitöö seisukohalt "paigas", nii nagu maalil aitab kompleksset kompositsiooni hoida koos värvikäsitus. Objektid esitavad ühiskogemuse hetki. Nad raamistavad privaata maailmu keset kapriisset välismaailma."





## Kai Kaljo rahvusvaheliselt edukamate videote top 3

### “A Loser” / “Luuser”

2000  
 “Chinese whispers”, Apex Art, New York  
 “Co Operation”, Dubrovnik, Horvaatia  
 “Central Station”, Milch, London  
*Kurzfilmtage Oberhausen*, Saksamaa  
 Video N.E.W.S., Visby, Rootsi  
 “Dreamcatcher”, Kiev, Ukraina  
 “Man muss ganz schön viel lernen um hier zu funktionieren”, Frankfurter Kunstverein, Saksamaa  
 “After the Wall”, Ludwigsmuseum, Budapest ja Hamburger Bahnhof, Berlin

1999  
 “After the Wall”, Moderna Museet, Rootsi  
 Likovni Salon, Celje, Sloveenia (isiknäitus)  
 “Artist’s Talk”, NIFCA  
 Videolisboa, Lissabon  
 Valiku vabadus, Tallinna Kunstihoone

1998  
*World Wide Video Festival*, Amsterdam, Holland  
 Rauma Biennale Balticum, Soome  
 Buffalo State University, Buffalo NY, USA  
 Hallwalls Contemporary Arts Center, Buffalo NY, USA  
 “Where are you from?”, Gdansk, Poola  
 VideoMedeja, Novi Sad, Jugoslaavia:

### PREEMIA

Interstanding 2, Tallinn: PREEMIA  
 “Funny versus Bizarre”, Vilniuse Moodsa Kunsti Muuseum ja Arsenal, Riia

### “One Way to See America”

2000  
 Kino? Tallinna Linnagalerii  
 Williamsburg Brooklyn Film Festival, New York, USA  
 Co. Operation, Dubrovnik  
 “Dreamcatcher”, Kiiev, Ukraina

1999  
 WRO 99 Media Biennale, Wroclaw, Poola  
 Likovni Salon, Celje, Sloveenia  
*World Wide Video Festival*, Amsterdam

### “Pathetique”

2000  
 “Videopositive”, Liverpool, UK  
 “Väikesed rollimängud”, Tartu  
 “Dreamcatcher”, Kiiev  
 Co. Operation, Dubrovnik  
 “World Wide Video Festival”, Amsterdam

1999  
 Ljubljana Kaasaegse Kunsti Muuseum



Kai Kaljo. Kaader videost “Luuser”. 1998.

Kai Kaljo. Still from “Loser”. 1998.



Jaan Toomik. Kaader videost “Isa ja poeg”. 1998.

Jaan Toomik. Still from “Father and Son”. 1998.

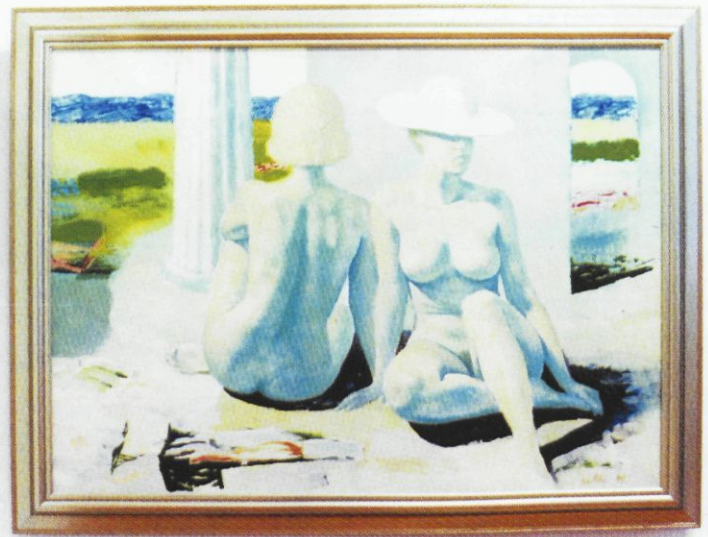
## Jaan Toomiku rahvusvaheliselt menukaim video “Father and Son” (“Isa ja poeg”)

2000  
 “L'autre moi tie de l'Europe”, Galerie nationale du Jeu de Paume, Pariis, Prantsusmaa  
 “Bleibe”, Akademie der Künste, Berliin, Saksamaa  
 “Ugriculture 2000”, Akseli Gallen-Kallela muuseum, Helsinki – Espoo, Soome  
 Lönnströmi Kunstimuuseum, Soome  
 Riihimäki Kunstimuuseum, Soome  
 “Presence Balt”, Barcelona  
 Madrid  
 Ateena  
 “After the Wall”, Ludwig Museum, Budapest  
 Hamburger Bahnhof, Berliin  
 20. sajandi kunstniku mälestuseks. Eesti Kunstimuuseumi 80. aastapäevale ja sajandilõpule pühendatud näitus, EKM Rüütelkonna hoone, Tallinn

1999  
 “After the Wall”, Moderna Museet, Stockholm, Rootsi  
 “Near and Elsewhere”, The Photographers Gallery, London, Inglismaa

1998  
 Personaalnäitus, I-20 Gallery, New York, USA  
 Balti kunsti näitus, Sarajevo  
 Personaalnäitus, Linnagalerii, Tallinn





Olev Subbi. Mõõduv sajand. Õli, lõuend, 1999.  
Olev Subbi. A Passing Century. Oil on canvas, 1999.

Peeter Mudist. Ingel. Õli, lõuend, 2000.  
Peeter Mudist. Angel. Oil on canvas, 2000.



# [näitused/exhibitions]

## À la carte – presidendinäitus Kunstihoones

Raoul Kurvitz pole nõus kriitikutega, kes näitust põlastasid

### Eesti maalikunst aastatuhande vahetusel

Patroon president Lennart Meri  
Kuraator maalija Olev Subbi  
Kunstihoone, august 2000

**PEETAKSE HEAKS TOONIKS**, kui näitusel osalejad ise näituse kohta sõna ei võta, ent ma pole kunagi viitsinud kinni hoida üldlevinud tavadest. Esiteks pole ma sugugi nõus kriitikute poolt juba ette kujundatud hoiakutega, et tegemist on kehva ja mõttetu näitusega. Teiseks ei saa ma ka kuidagi nõustuda Ene Lambi Eesti Päevalehe retsensiooni tonaalsusega, mis kodukootud konventsionaalsuse järele lõhnab.

Minul isiklikult oli küll huvitav vaadata, mida kolleegid on viimastel aastatel teinud. Paljud eksponeeritud kunstnikest pole ju viimasel ajal personaalnäitustega esinenud või on need jäänud kuhugi tagaplaanile. Nagu näiteks Tiit Pääsukese Kastellaanimaja näitus, millest enamik kunstihuvilisi vist pole kuulnudki.

Pääsukese uuem laad on jõuline, värvikeskne ja ülitundlik, ning kummalisel kombel isegi moodne. Fragmentaarsus, millega ta oma lemmikmotive (mõni õrn naisterahva käsi jms.) üldise abstraktsiooni raames diskreetselt esitleb, on sümpaatne just “eneseksjäämise kunsti” mõttes, millele hr. Merigi pidas kataloogi eessõnas vajalikuks rõhuda, ja Pääsukese puhul ma sel teemal isegi ei ironiseeriks. Alati on huvitav vaadata Vinogradovit ja märgata muutuvaid nüansse tema minimalistlikes tehnikates. Kelpmani uuemad katsetused on nii tehnilises kui kontseptuaalses plaanis põnevad. Pean silmas maalipinnale tekitatud teravust – kaudses mõttes meenutab see Lucio Fontana lõuendilõikumisi ja Dennis Oppenheimi vähetuntuks jäänud mänge kolmemõõtmeliste peegeldavate pindadega lõuendi suhtes risti.

Lembit Sarapuu on täiesti omaette teema. Vindunud (Mati Undi kohaselt ülipoosiivne adjektiiv, vintske + veendunud) maalimis-friigina elatub ta kuuldavasti põhiliselt pudelikorjamisest; seega mingisugusest müügiedukusest, milles kogu sellele näitusele valitud seltskonda on kahtlustatud, ei saa tema puhul küll juttu olla, nagu ei saa tegelikult Eesti tingimustes rääkida kaasaegse maalikunsti müügiedukusest ületülde. Sarapuu “Poeedi kingitus isamaale” on autorile iseloomulikus naivismis “ülemetafoorselt” täpne kommentaar mainitud teemale. Allusioonidega paljudele teistelegi kõneainetele muidugi meie väikese vabariigi taaskehtes-

tamisega kaasnenud idealistlikele illusioonidele ja nende purunemisele, näiteks. Ja muuseas, nagu ma olen varemgi korduvalt rõhutanud, on Sarapuu üks neid väheseid eesti maalijaid, kellel vähegi tõhusa mänedžeringu korral välismaailmas ehk hoopis tõsisemaid läbilöögivõimalusi oleks, kui kohaliku külalhullu või “kunstnikuhärra” alevikuhõnguline staatus.

Olev Subbi endagi töid on huvitav uuesti vaadata, ehkki nad nüüd, vahetult pärast tema mastaapset isikunäitust eelkõige vaid tema kohaolekut tähistavad. Paigutatuna saalistiku kõige tagasihoidlikumasse kohta, mõjuvad nad eelkõige sümpaatse žestina, kutsudes samas senisest tähelepanelikumalt uurima taltsutamatu tooreste karmiinpunaste ja mitte-transparentsete roheliste paaritamiskatseid autori kinisideeliste värviharmoniate hüvanguks. Igavesti põnev paaritus, eriti kui gammasse (maal “Sügise saabumine”) on kaasatud valik kõige raskemini käsitletavaid monotoonseid pruune nagu seekord.

**SEE NÄITUS POLE SOUST VÕI  
KOMPOTT MIDAGI, NAGU  
VÄIDETAKSE. HOOPIS SUBBILIK  
“ESTEEDI LÕUNA” ON...**

Muidugi on analoogseid kunstnikekooslusi lähiminevikus rohkemgi eksponeeritud, kuid Toomas Vindi laus-demokraatlike ettevõtmistega võrreldes on siin tegemist kardinaalse vastandiga, omavahel ma neid kahte näitust üldse ei võrdleks. Subbi rangeid põhimõtteid tuleb austada – omaette elamuseks kujunes mulle näiteks seegi, kuidas ta kuraatorina minu kui enda poolt väljavalitud osaleja poole pöördus. Lühidalt ja selgelt loetles ta üles tehnikad, mille puhul tema tõekspidamiste kohaselt saab rääkida maalikunstist, ja need on: guašš, tempera, akrüül, õli ja/või kombinatsioonid eelmainitud neljast. Kõik. Ei mingit akvarelli, ei mingit kollaaži. Oleksin just tahtnud välja panna oma “Käbide sõja” – kuuse- ja männikäbidest moodustatud assamblaži – kui igavesti Eesti värgi. “Jah, käbisid me seekord ei taha,” ütles Subbi. *Fine*. Selge ja täpselt



# Kolm küsimust Lennart Merile

Harry Liivrand

## Härra president, miks peate vajalikuks viimase viie aasta maali ülevaatenäituse korraldamist?

Sellel aastal me tähistame nõndanimetatud mittetunnustamispoliitika kuuekümnendat aastapäeva. Teiste sõnadega seda, et Eesti Vabariik säilitas oma juriidilise järjekestvuse, hoolimata okupatsioonist, ja viimane katkestas üksnes Eesti Vabariigi tegevuse *de facto*. Kuid mind on alati julgustanud ja toetanud mõte, et kultuuri faktilist järjekestvust on võimatu murda. Võime seda muusikas või lüürikas tugevamini tajuda ja poliitilisele tsensuurile enam avatud loomingu nagu proosa või maalikunst vähem tajuda. Kuid järjekestvus on püsinud. Pariis, kes õpetas esimesi eesti maalikunstnikke enam kui sada aastat tagasi, jäi Eestisse ka okupatsiooniaastatel. Teiste sõnadega – vaimu järjekestvus püsis Eestis nii *de facto* kui *de jure*.

## Mis alusel tehakse väljapaneku valik?

Maitse ja äratundmisrõõmu alusel. Kummalisel kombel tundsid seda salakeelt ligikaudu kõik eestlased. Kuivõrd seda kõneldi silmadega, olid Ždanovi või Suslovi tsensurid selle sala-keele ees täiesti abitud.

## Keda kutsuksite seda näitust vaatama? Oma poliitikute sõpradest?

Ma kutsun kogu Euroopa ja selle osa ülejäänud vaimuosadest, kes elab Euroopaga ja Euroopa loomingu ühes taktis.

## Täna vastuste eest!

Telefoniintervjuu on tehtud 5. juunil.

Muuseumis, Lennart Meri pole sel aastal ainus Euroopa riigipea, kes kunstinäitust kureerib-patroneerib. Sügisel avatakse Amsterdami Stedelijki moodsa kunsti muuseumis uus ekspositsioon, mille koostab Hollandi kuninganna Beatrix.



Mare Mikof. Lennart Meri portree. Pronks, 2000.  
Mare Mikof. Portrait of Lennart Meri. Bronze, 2000.

piiritletud kuraatorikontseptsioon vähemalt.

Teatud osas on näituse kritiseerijatel siiski õigus. Kui näituse pealkiri ütleb: “Eesti maalikunst aastatuhande vahetusel”, siis on minu meelest antud juhul tegemist küll mingi anakronistliku kurioosumiga. Valdemar Väli ja Evald Okase vastu pole mul midagi, eks nemadki ole “Eesti maalikunst aastatuhande vahetusel”, ent raskuspunkti oleks sel juhul tahtnud näha mujal. Isegi mitte neil noorematel autoritel, kes valikusse ei mahtunud (Joonas, Laurentsius jt.), vaid niisugustel, kelle töödest-tegemistest mul pole veel au olla kuulnudki. Oleksin tahtnud näha metanüümset retoorikat, erinevaid maali aluspindu pleksiklaasist alates ja lõpetades näiteks töötute vaimuhaigete poolt spetsiaalselt kootud traditsiooniliste lõuenditega, oleksin tahtnud näha tähendusküllast materjali ja hoopis vahetumat korrelatsiooni ajakohase reaalsusega.

Ent sellisel juhul poleks kuraatoriks saanud olla Subbi ja pealegi oleks asi meil juurdunud tavade kohaselt hakanud ilmselt lõhnama järjekordse Maalijate Liidu seinast seinast sousti järele.

See näitus pole soust või kompott midagi, nagu väidetakse. Hoopis subbiilik “Esteedi lõuna” on. Jõekarbiga täidetud lihataisku taldriku ülaserivas, magushapu kaste ettevaatlikult nõristatult teises servas, salat kolmandas ning pikantne dekoratiivdelikatess neljandas servas. Presidendi kui selle lõunaroa “väljategija” tänamine või mittetänamine sõltub juba *Kinderstube*’st.

Ent restorani – või mis iganes söögiasutus ta ka ei oleks – köögipoole eest ei saa päriselt vastutada ei president kui tellija ega ka Subbi või ükskõik milline teine kuraator kui n.-ö. ülemkelner.

## À la Carte

### The Presidential Exhibition in the Tallinn Art Hall

Raoul Kurvitz disagrees with critics who disdained the show

#### “Estonian Painting at the Turn of the Millennium”

Exhibition Patron President of the Republic of Estonia,  
Mr Lennart Meri  
Curator painter Olev Subbi  
Tallinn Art Hall, August 2000.

*IT IS REGARDED AS GOOD MANNERS when the participants of an exhibition do not take the floor to speak about their show, but I have always been too lazy to adhere to conventional practice. First: I by no means agree with the conceived attitudes of those critics who label this exhibition poor and senseless. Second: Neither can I accept the tone of Ene Lamp's review in the daily Eesti Päevaleht which reeks of home-made conventionality and ignorance of this particular field. I have been quite personally in recent years interested to watch the works of my colleagues. Many of the artists exhibited here have not had personal exhibitions in the last few years or have remained in the background. Tiit Pääsuke's exhibition in Castellan House which most art fans have not even heard*



Mark  
Kostabi  
TOP 4

MARI KURISMAA  
EVALD OKAS  
UNO ROOSVALT  
JAAN ELKEN

MY FAVORITES TO SEE AT KUNSTI HOONE

RAVS  
VINOGRADOV } POTENTIAL KOSTABI BACKGROUNDS  
KRISTERSON  
PRINTING NOT BAD -- REMINDS ME OF ALTER ROBINSON SPIN PAINTING

Mari Kurismaa. Territorium VII. Õli, l., 2000. Mari Kurismaa. Territory VII. Oil on canvas, 2000.



Uno Roosvalt. Ja helendab. Õli, l., 1996. Uno Roosvalt. And Glowing. Oil on canvas, 1996.

Evald Okas. Akt maali taustal. Õli, l., 1997. Evald Okas. Nude on the Background of a Painting. Oil on canvas, 1997.



Jaan Elken. Diagnoos. Õli, l., 2000. Jaan Elken. Diagnosis. Oil on canvas, 2000.

about is a good example. It is always interesting to watch Vinogradov and note the shifting nuances in his minimalistic techniques. The latest experiments of Kelpman are also exciting both in the technical as well as conceptual aspects.

Lembit Sarapuu belongs in a class of his own. Legend describes him as a vegetating (according to Mati Unt this should be understood as an extremely positive adjective) painting freak who earns his living mainly by collecting bottles; naturally in his case you can't speak about any kind of commercial success such as popular opinion suspects of the whole company invited to this exhibition. Under the current circumstances in Estonia, we can't speak about commercial success in painting at all.

One must respect Subbi's strict curatorial principles – the way he addressed me, turned out to be quite an experience. Briefly and clearly he listed all the techniques which, according to his belief, one can speak about in painting: gouache, tempera, acrylic, oil and combinations of the above-mentioned four. That was it. No water colours, nor any kind of collage. I would have liked to present my "War of Cones" – an assemblage made of fir- and pine cones – as an eternal Estonian theme. Subbi said, "No, we won't accept cones this time". Fine. His is a clear and precise, limited conception at least.

In some sense the critics are right, after all. When the title of the exhibition reads: "Estonian Painting at the Turn of the Millennium" they are right to note a certain oddity in it. I have

nothing against Valdemar Väli and Evald Okas as they also belong to Estonian painting at the turn of the millennium, but the emphasis should have been then somewhere else. On authors I have no clue yet. I would have liked to see methanymic rhetorics, and works done on different painting surfaces from plexiglass to traditional or woven canvas, especially when made by unemployed or disabled craftsmen. Moreover, I would have been pleased to see more meaningful material and works much more directly correlated to state-of-the-art reality. But in these cases the curator couldn't have been Subbi!

This exhibition is not at all gravy or compote as has been alleged. It's more a Subbi-like "Lunch of an Aesthete". I would compare it to meat-pie filled with river mussels on one side of the plate, sweet-and-sour sauce carefully dripped across it, with salad in one corner and a piquant, decorative delicatessen on the fourth edge. The degree of gratitude towards the President in "treating" us to this lunch depends on the "kinderstube".

But nobody can really be responsible for the kitchen of this metaphorical restaurant – or whatever dining place – neither the President as the benefactor nor Subbi or any other curator, serving as a sort of chief waiter or waitress.

Radical Estonian artist and architect Raoul Kurvitz has made performances, installations, and paintings. In September 2000 he moved to New York in search of new inspiration.





**Fragmentaarseid uitmõtteid "Manifestast"**  
***Don't save art, show it!!!***

Anders Härmi kriitiline pilk suurnäitusele



Euroopa kaasaegse kunsti biennaal "Manifesta 3"

Ljubljana, Sloveenia.

Borderline Syndrome – Energies of Defence.

Kuraatorid Francesco Bonami, Ole Bouman, Kathrin

Rohmberg, Maria Hlavajova.

**KUI PIISAKS VAID AINUÜKSI ASJAOLUST**, et üks kunsti-biennaal pole aheldatud ühegi konkreetse geograafilise punkti külge, vaid kasutab privileegi maanduda iga paari aasta tagant eri paika, siis oleks muidugi raske leida eeskujulikumat näidet kui Manifesta. Manifesta muutis oma "kohatuse" märgiliseks erinevuseks (millega kaasnes loomulikult ka tubli annus üleolekut) kõigist teistest biennaalidest, mis kõik on seotud mingi kohaga – Veneetsia, Kassel, Sao Paolo, isegi kodumaine ning kiiresti hingusele läinud Saaremaa... Pole kahtlustki, et dünaamika väljendab kaasaegset elutunnetust, kuid on selge, et see asjaolu üksi ei anna põhjust kõige vähemaksi põlguseks. Kuid soov asetada ennast kasvõi korraks väljapoole "sümboolset korda", rikkuda kasvõi korraks etteantud reegleid, on loomulikult ahvatlevam kui ei miski muu. Ja lootusetum kui ei miski muu.

Süsteem on juba ammu avastanud, et kõige efektiivsem vahend ellujäämiseks (või õigemini oma surma varjamiseks) pole mitte tõrjumine, vaid inkorporeerimine. Ja kui sellest veel ei piisa, siis ka vastupanu kultiveerimine. Ja ilmselt ma alahindaksin tugevalt selle aasta Manifesta kuraatoreid, kui nad seda ei taipaks. Ometigi tundus küsimus vastupanu võimalikkusest ja selle viisidest neile piisavalt oluline, et terve "heterotoopia" (termin, mida Francesco Bonami kasutas "näituse" asemel) sellele üles ehitada.

Teine või õigemini peamine küsimus käesoleva aasta Manifestal oli küsimus "piiridest". Ole Bouman kirjutab kataloogis, et "klassikaline maailmapilt austas piire. Modernistlik ignoreeris neid. Postmodernistlik maailmavaade muutis nad problemaatiliseks. Me ei seisa enam silmitsi piiriga enda ümber, vaid kanname piire enda sees. Kaasaegne kultuur on piirjoone kultuur, kus piir on samaaegselt probleem igal pool ja filosoofiline imperatiiv ei kuskil".

Nii et kus need piirid on? Ja kes, mida ja kuidas kaitseb ja kelle vastu või kelle poolt? Ja milleks? Francesco Bonami kasutab Joseph Beuyssi terminit *Euroasianstuff*, mille kaudu Beuys kirjeldas Ida-Lääne vastanduse kadumist, erinevalt Beuyssi aegadest ei pörka see enam isegi Berliini müüride vastu. No kui vastandust pole, miks siis ainult sellest räägiti? Ilmselt seetõttu, et kõik polegi iseenesest nii lihtne ning Ljubljanast üsna segaste emotsioonidega saabudes õnnestus siinkirjutajal täiesti ootamatult kogeda oma isiklikul nahal midagi, mis üsna otseselt osutas piiridele nende füüsilisel, reaalsel ja agressiivsel kujul: olles ületanud paari nädala jooksul kaks korda Austria piiri, sama palju Sloveenia piiri ning koguni neli korda Itaalia piiri, tekkis ootamatult probleeme hoopiski kodupiirist ülesaamisega, kuna lahked kodumaised piiritöötajad kahtlesid kodanik H passi ehtsuses. Kodanik H päästjaks sai juba aasta kehtetu üliõpilaspilet, ainus pildiga dokument peale passi, mis kodanik H-l täiesti juhuslikult rahakoti vahel vedeles. Arvestades tuhandeid piiriületusi, tundus aga lahkete kontrollide soovitus pass ümber vahetada, kuna "nii näruse väljanägemisega passiga võib kodanik H-l välisriikides sekeldusi tekkida" lihtsalt naeruväärsena. "No, *porcca Madonna*, ei või välisriikides, hoopis Eestis võib," mõtles kodanik H kiusatust oma mõttele verbaalset kuju anda

tagasi hoides ning asus oma pagasit otsima, mis tema röömuks ei olnudki lennanud Teherani või Rio de Janeirosse.

### Ida-Euroopa kadumine

Eelnimetatud vahejuhtum sundis kodanik H-d nägema ka "Manifestat" pisut klaarima pilguga, kuna andis biennaali pressikonverentsi ning üritust tervikuna varjutanud üsna primitiivsetele vaidlustele stiilis "East is the best! – No, west is the best!" hoopis teise suuna. Adudes eelkirjeldatud vahejuhtumi metafoori potentsiaali, võiks kindlameelse otsekoheusega öelda: "East is the worse enemy of itself". Nagu ütles Manifesta avapäevil peetud AICA konverentsil üks Bulgaaria kolleeg: "Ei ole olemas enam esimest, teist ja kolmandat maailma. On ainult esimene ja kolmas. Teise maailma või Ida-Euroopa kohal laiutab must auk, totaalne tühjus." Lääs on neelanud Ida, aga pole suutnud oma võrtsist haugatust korralikult läbi närida, alla neelata ja ära seedida. Poliitiliste ümberkorralduste, kollapsite ja reorganiseerimiste käigus on Ida-Euroopa lihtsalt kaduma läinud, milles süüdistada saab ta ainult iseennast.

Ida-Euroopast pole saanud ei esimest ega kolmandat maailma, tast on saanud *monster* – koletis, kes fragmentaarselt reflekteerib oma steriilseks püगतud pinnal mingisuguseid peegelpilte, milles, nagu Harry Charrington kirjutab, on läänlasel kerge ennast ära tunda. Siinkirjutaja arvamust mööda näeb ta seal alatihi ka iseenda groteskset kõverpeegli pilti, tajub ühtlasi nii ähvardust kui ka ohtu omaenda nurisünnitise poolt, kes ei osutunudki tema vaguraks klooniks, vaid rebib lahti kõik lihahaavadele tehtud õmblused, möirgab ja märatseb.

## LÄÄNE VEREVAENE KUNSTIMAAILM OTSIB IDAST DOONOREID, IDA AGA EI SUUDA LÄÄNE VEREJANULISI VAMPIIRE RAHULIKULT LÕA OTSAS HOIDA EGA OLUKORDA PIISAVALT ENDA HUVIDES ÄRA KASUTADA

Ida-Euroopa on segu Tapjahaist, Quasimodost ja Supermanist. Tegu on ühe isevärki tegelasega, "värdjaga", kelle käitumist tema skisofreenilise loomuse tõttu on raske ennustada, kes võib rinnata, millal ja kuidas tahes, kes aegajalt on valmis kurat teab millisteks alandusteks, kes häbeneb oma iluvigu ja põeb raskekujulist alaväärsuskompleksi. Ja ometigi on see monstrum ainus, kes lükkab edasi läänemaailma surma, talle pidevalt kinnitades, et viimasel on mingi elulootus, mõte, idee...

Olukord, kus kõik on ainult kõikvõimalike surmade eitus, tundub olevat Baudrillard'ist sõltumatult kiuslikult sümptomaatiline. Angažeeritud vasakpoolsus varjab neoliberalismi surma, Alexander Brener ja Barbara Schurtz varjavad angažeeritud vasakpoolsuse surma ja meedia hoiab ka neid kahte kuidagimoodi elus. Simulatsioonide ahel on peaaegu et täiuslik.





Jasmila Zbanic (Sarajevo). *Pärast, pärast. Video, 1997.*  
 Jasmila Zbanic (Sarajevo). *After, After. Video, 1997.*

Ühelt poolt on muidugi piisavalt põhjust pidada Brenerit Ida-Euroopa koletise kehastuseks, kuid samas on ka tema, Brutus, angažeeritud vasakpoolse kunstimaailma produkt, neoliberalismi sohilaps, jalgpallur, kes lööb palli oma väravasse.

Lääne verevaene kunstimaailm otsib Idast omale doonoreid, Ida aga ei suuda Lääne verejanulisi vampiire rahulikult lõa otsas hoida ega olukorda piisavalt enda huvides ära kasutada. Lõpptulemusena laiendabki läänemaailm oma kunstiperifeeria piirid üle Ida-Euroopa, mugandab sellest endale mõnusa küljealuse ning suigutab ka kõige radikaalsemad tegelased rahulikult igavesse talveunne. Seetõttu on raske lahti saada mõttest, et Ida-Euroopa kaotab ennast ise, ta koosneb ennast ise koloniseerivatest (*self-colonising*) kultuuridest, nagu ütleb Maria Hjalvalova Vladimir Kiossevile viidates. Samas ei räägi keegi endisest Lääne-Euroopast, nagu tõdeb Bonami.

#### **Kontseptuaalne ja tegelik Manifesta**

Manifesta kontseptuaalseks eesmärgiks oli anda pilt kaasaegsest Euroopast, tema "iga samm" pidi peegeldama

"kaasaegse Euroopa sümptomeid", nagu kirjutab Bonami.

Eesmärk oli muidugi õilis ja pühendas abinõu. Ainult et iial ei oleks uskunud, et peamine sümptom, mis kaasaegset Euroopat ja selle kunsti iseloomustab, on igavus, multikultuuriline poliitiline korrektsus ja mõnus meelelahutuseks muutunud sõda. Olen siiani harjunud kunstist siiski paremini mõtlema. Ometigi lajutati "Manifestal" nüri labidaga otse lagipähe – kõnelesid nii neegrid kui ka sõjapõgenikud, kannatajad Kosovost ja Ulsterist, eri rahvustest põgenikud Soomes, türklased Rotterdamis... ja seda viisil, mis ammu muutunud teleuudiste ja dokumentaalide aktseptaablisk retoorikaks.

Maria Hjalvalova ütleb küll otse, et Manifesta ei üritagi näidata "huvitavate individuaalsete positsioonide kollektiooni", vaid "rääkida kunsti osalusest reaalsuses ja sotsiaalses ja poliitilises sfääris". Ehk siis kaitseenergiatest? Neid on kuuekümnendatest alates nähtud mitmeid ja pole olnud ühtegi kõneviisi, mis ei oleks muutunud *establishment*'i osaks. Ja Kathrin Rhombergi kiuste on raske leida paremat strateegiat, kui "regressioon primaarsete protsessuaalsete mõtlemisvormideni (müstiline mõtlemine, soovmõtlemine, formaalloogika



kõrvalelukkamine)”, millele tuleks liita veel iroonia, künism, absurd ja huumor – kõik see, mis “Manifestalt” puudu oli või kui lõpuni aus olla, siis oleks korrektsem öelda: see, mida seal kvantitatiivselt nii vähe oli, et see õieti silmaga ei hakanud. Sest pole nähtust, mida künnilis-ironiline absurdihumor ei dekonstrueeriks, demütologiseeriks, demüstifitseeriks ega parodeeriks, alustades iseendast ja lõpetades kõikvõimalike keeruliste poliitiliste ja sotsiaalsete struktuuridega. Ainult nii ongi võimalik rääkida kunsti osalusest sotsiaalses ja poliitilises sfääris. Ka Brener oleks täiesti talutav, kui tema tegemistes oleks kasvõi minimaalne annus huumorit ja eneseironiat.

Joost Conijn, Josef Dabernig, Stalker ja Edward Krasinski olid ühed vähesed, kes ei arvanud, et poliitiline manifest peab olema ilmtingimata surmtõsine ja loomulikult pateetiline. Krasinski “šoti sinine” isoleerpael (kõrgusel meeter kolmkümmend), tungides kõikvõimalike teoste privaatsesse ruumi, Dabernigi video jaburuse ni totrad “treenerid” närvitsemas tühja jalgpallistaadioni ümber või Joost Conijni katsetused isehitatud lennukiga postindustriaalses ühiskonnas lendu tõusta või Stalker'i sümboolne jalgpallidega täidetud tunnel Itaalia ja Sloveenia vahel on võib-olla ühed vähesed näited poliitilisusele pretendeerivast absurdist. Harry Liivranna poolt parnassile tõstetud Agnese Bule teosega “Discovering Latvia”, mille võiks samuti siia ritta asetada, on samamoodi nagu Hans H. Luigega. Kuulad, mida mees räägib, loed, mida mees kirjutab, ja kõik on vaimukas ning terav. Aga kohtad meest tänaval, telefon hambus ning rahapatakas püksivärvi või mõne muu, veel madalama koha vahelt välja tilpnemas, ei saa kuidagi lahti mõttest “Kuule, ahv, mine arene veel natuke”. Ja diagnoos, mida panna tahaks, on sama, mis omal ajal Matti Miliusele Tartu psühhoneuroloogiakliinikus – primitiivne inimene. Visuaalse ja tekstilise disharmonia varjutas ka Bule muidu vaimukat Läti omamüüti dekonstrueerivat teost.

Samas ei taha ma eelnevaga öelda, et “tõsine” sotsiaalne “iskusstvo” pole võimalik. On küll. Kuid ta p e a b jätma enda ümber interpretatiivset ruumi. Dokumentalistika, mis Manifestal domineeris, seda ei teinud. Ainus teos, mida sellisena käsitleda võiks ning mis oma pateetikast sõltumata ka siinkirjutaja meeleliigutuse esile kutsus, oli Jasmila Žbanic'i “After, After”. Iseenesest oli tegemist tüüpilise “sõjavideoga”, kus kannatuste kaudu üritati vaatajalt pisarat välja urgitseda. Kuid selles videos rääkisid lapsed. Lapsed, kes olid kaotanud ühe või mõlemad vanemad, mõned lausa terve perekonna. Oli selgelt näha, kuidas “lapsukeste” õpetajanna üritas neilt leebelt, kuid vastuvaidlemist mitte kannataval toonil kaadri tagant sõnu ja tunnustusi välja meelitada. Kaamera ja püüdlik pedagoog mõjusid julmade agressoritenä. Oli ilmselgelt näha, et *warbabies* ei taha rääkida. Aga nad rääkisid ja tegid seda täiesti autistliku ükskõiksusega, ilma emotsioonide, kire ja pisarateta. Justkui jutustaks ümber filmi, mis neile eriti ei meeldinud ja/või millest nad aru ei (ole veel) saanud. See emotsioon – emotsiooni puudumine – oli siinkirjutaja arusaamist mööda nüüd küll autentne “sõjapilt”. Kõlaga mõte lapsest kui tõepeeglist nii klišeelikult kui tahes. Ekshibitsionistlikus eputamises ning kaamerale poseerimises loo peatgelaseks muutunud väikest tüdrukunimest süüdistada ei saa.

### Ene-Liis ja näitus ilma kunstniketa

Üldiselt tundus, et ääretult tugev kuraatorite *team* on teinud justkui näituse ilma kunstniketa. See aga on kui mitte ebapro-



Josef Dabernig (Viin). Wisla. Film, 1996.  
Josef Dabernig (Wienna). Wisla. Film, 1996.

fessionaalsuse tunnusmärk, siis vähemalt egoistlik käitumine küll. Ja tüdinud Ole Boumani soovitus AICA konverentsil rääkida peale poliitika ka muudest teemadest, mida “Manifesta” teemaga on võimalik seostada, ei kõlanud usutavalt vähemalt kahel põhjusel. Esiteks seetõttu, et (tsiteerin sõna-sõnalt Ene-Liis Semperit) seal ei olnud praktiliselt ühtegi teost, mille põhjal oleks võinud taolist vestlust arendada, ja teiseks ka kontseptuaalselt olid kuraatorite mõttemõlgutused läbinisti poliitikast kantud. Ma ei ole sugugi veendunud, et üks kuraator võib lubada endale vabadust öelda, et ta ei püüagi näidata huvitavat kunsti, millistena võib ju ometi Hjalvalova eespool tsiteeritud sõnu tõlgendada. Kuid ometigi oli just tema see, kes Ene-Liisi “Manifestale” kutsus, ning puhta südamega võib väita, et Semperist kujuneski näituse vaieldamatu staar. Tema Eestiski loorbereid lõiganud ning kindlalt 90. aastate eesti kunsti üheks tippteoseks kujunenud video “FF/REW” (aastast 1997) võitis populaarsust ka Ljubljanas. Rahvusvahelise areeni jaoks ei tähenda teose iga – kolm aastat – midagi. Jaapani kunstnik Tatsumi Orimoto-Breadman figureerib juba ligi kümme aastat kunstiajakirjades oma “Art-Mama” seeriaga, millega ta esines Tallinnaski.

Kuraatorid, kes Ene-Liisi juurde järjekordi moodustasid, olid pärit nii Euroopast, Ühendriikidest, Kanadast kui ka näiteks Jaapanist, mistõttu võib öelda, et Semperi teos võlus, hoolimata kultuuriliste erinevuste riisemetest, taustteadmistest, kontekstidest, näituse kontseptuaalsetest tekstikatetest jne. Ühesõnaga toetus ainuüksi sellele, mida võib küll julgelt nimetada “huvitavaks individuaalseks positsiooniks”.

Seni kõige asjalikum ja põhjalikum retseptioon “FF/REW-le” ja Semperi loomingule tervikuna pärineb Hanno Soansi sulest ning kuidas ka siinkirjutaja ei tahaks Semperi Eesti Ekspressile antud intervjuus talle omistatud tõlgendust päriselt enda omaks tunnustada, ei ole see mitte päriselt õige. Siinkirjutaja lihtsalt tõlkis Soansi psühhoanalüüsist kantud tõlgenduse talle arusaadavasse semiootilisse kõnepruuki.

Tublisti lihtsustades võib öelda, et Soans näeb Semperi loomingut kui Sümboolse ja Imaginaarse kaudu Realse kogemist, transgressiivse tagasipöördumisena Mina-eelsesesse olukorda ehk siis tõelise Mina juurde enne peeglifaasi. Semper suleb autistlikult silmad kultuurile, reflekteerides oma loomingus seda, mis jääb kõnest ja keelest väljapoole – puhast kehalist kogemust, mis autoagressiivsete aktidena



otsib endale sümbolset väljundit. Semper või õigemini tema keha otsib kultuurist ning selle tabudest vaba olemist. Semiootilises terminoloogias samastub kultuur tekstiga, mistõttu kultuurieelsust võib mõista vabalt ka kui tekstieelsust. Konks on siin selles, et igasugune kunstitekst on aga juba oma olemuselt artikulatsioon, semiootiline entiteet ja seega tekstoloogiline ning kultuuriline nähtus. Seega on Semperi teosed tekstid, mis otsivad väljendust tekstieelsele kogemusele. "FF/REW" on teos, mida mitmed kriitikud on näinud ühe "sümbolseima" "reaalse" väljundina, omamoodi metafoorse üldistuse kultuuripõgeniku väljapääsu otsingutele.

Kunstniku lühifilmilikus ning ka eneseiroonilisesena tõlgendatavas videos käitub kunstnik ülepingutatult teatraalselt, dostojevskilikult morbiidse kangelannana pendeldab ta Beethoveni absurdselt pateetilise muusika saatel lõputus enesetappude ahelas (kord end üles puues, kord maha lastes), üleoleva ükskõiksusega liigub Semper sündmuse algusest nii edasi kui ka tagasi, mida Soans tõlgendab kui metafoorse naasmist minaeesesse olukorda. Johannes Saar usub, et täiuslikku kultuurivaakumisse jõuab Semperi peategelane võllas kõlkuva kehana. Kuid sündmustele antakse ju jälle tagasikäik, kõik pöördub tagasi algusesse ning sealtki kaugemale. Nii ei saa Semperi tanathoslikku *Totendrang*'i kuigi tõsiselt võtta. Teos markeerib Semperi kahe erineva strateegia piirjooni, viidates nii "vabanemise teisele teele" – seal on rohkem eneseirooniat, topelt- või rollimängu kui agressiivse autisti paatost.

Kuigi "Manifestal" avaldus Semperi reaalsuse ülemängimine hoopis teisel viisil. Tehniliselt taibukad Jaapani kuraatorid taipasid kiiresti, et videos ei ole ainsatki lõiget ning rõomustasid oma kultuurilisel korrektsel kombel selle üle, et Semper polegi "tegelikult" surnud. Ene-Liisi lihtne trikk pani ilmselt juba ammu puuteliidest tekina kasutavad japsid vaimustusest rõkkama. Ka Semperi enese sõnastuses on "teose üheks lähtepunktiks video võime manipuleerida ajaga, lõhkuda sündmuste lineaarset ja narratiivset struktuuri, neid pidevalt ümber pöörata, liikuda sündmuste alguspunkti nii tagasi kui ka edasi".

Nii võib "FF/REW-d" "piirjoone sündroomina" näha üsna mitmel tasandil – esiteks ego(de)konstruktsioonide võtmes, teiseks topeltmängus iseendaga ning enesetapuga ning kolmandaks dokumentaalvideote "väikeste jutustuste tõeparaadis" videoreaalsuse illusiooni kahtluse all seadmises.

Üldiselt me ei ole harjunud sellega, et eesti kunstnik võib olla parim, huvitavaim jne. Manifesta osutas vastupidist – Semperit võrreldi Pipilotti Ristiga ja peeti esimest teisest isegi radikaalsemaks. Eravestluses ütles Maria Hjalvalova, et teda üllatas Tallinnas käies see, kui palju tegelikult on Eestis häid kunstnikke, keda võiks rahvusvahelisel areenil näidata, ning lubas tulevikus eestlastega kindlasti veel koostööd teha. Kahju ainult, et see õilis mõte juba Ljubljanas ei realiseerunud, mistõttu tahab autor kuraatoritele Ole Boumani kontseptsiooniteksti pealkirja parafraaseerides öelda: *Don't save art, show it!!!*

Viidatud:

Kataloog: Borderline Syndrome. Energies of Defence. Manifesta 3. European Biennial of Contemporary Art. Ljubljana, Slovenia. Cankarjev dom, Cultural and Congress Centre, Ljubljana, 2000.

Charrington, Harry. Eesti arhitektuuri grammatika. Grammar of Estonian Architecture. – Simulacrum City. Eesti Arhitektide Liit, 2000.

Liivrand, Harry. Manifestically Correct. – Eesti Ekspress, Areen 20. juuli 2000.

Soans, Hanno. Peegel ja piits. Mina köidikud uuemas eesti kunstis. – Kunstiteaduslikke uurimusi 10. Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2000.

Treier, Heie. Alateadvuse provokaator. Intervjuu Ene-Liisi Semperiga. – Eesti Ekspress, Areen 20. juuli 2000.

Anders Härm kureeris sel suvel Eesti ekspositsiooni "Simulacrum City" Veneetsia arhitektuuribiennaalil. Vt. ka Andres Kure artiklit lk. 46 jj.

## Fragmentary Wandering Thoughts About Manifesta.

### Don't Save Art, Show It!!!

Anders Härm

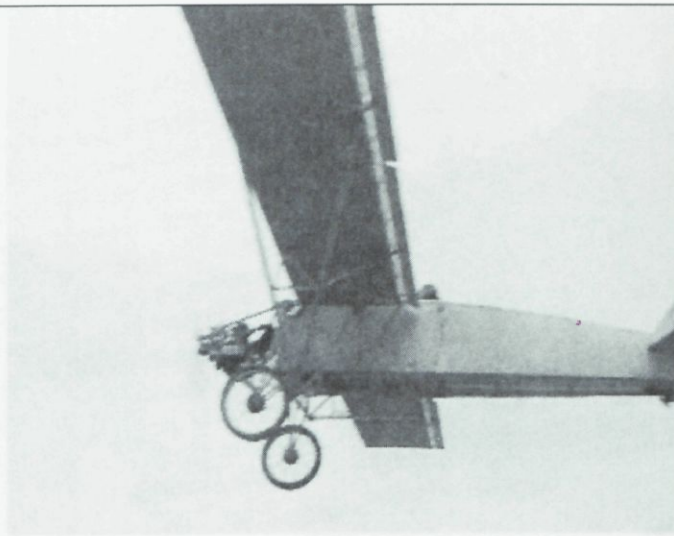
**THE CONCEPTUAL AIM OF MANIFESTA** was to give a picture of modern Europe, its "every step" had to reflect "the symptoms of modern Europe" as writes Francesco Bonami.

The purpose was surely noble and defined the means. Only I would never have believed that the main symptoms characterizing Europe and its art are dullness, multicultural political correctness and war that has changed into casual entertainment. Up to now I have been accustomed to thinking better of art. Nevertheless at Manifesta there came a bolt from the blue – blacks and war refugees, victims from Kosovo and Ulster, refugees of different nationalities in Finland, and Turks in Rotterdam spoke out in a way which long ago became the acceptable rhetoric of TV news and documentaries.

Maria Hjalvalova says simply that Manifesta does not try to show "a collection of interesting individual positions" but "speak about the participation of art in reality and the social and political spheres". Maybe about energies of defence? These have been around since the 60s and there hasn't been a single grammatical mood which hasn't become a part of the establishment. And contrary to what Kathrin Rhomberg says it is difficult to find a better strategy than "regression to primary processual forms of thinking (mystical thinking, wishful thinking, pushing aside formal logic)", where irony, cynicism, the absurd and humour should be united – everything that Manifesta lacked. Or to be completely honest, it would be more correct to say: what was so little\* in quantity didn't really catch the eye. Because there is no phenomenon which could not be deconstructed, demythologized, demystified or parodied by cynical-ironical absurd humour, starting with oneself and finishing with all possible kinds of complicated political or social structures. Only in this way is it possible to speak about the participation of art in social or political spheres. Brener would be quite bearable if there were at least a minimum dose of humour and self-irony in his activities. Joost Conijn, Josef Dabernig, Stalker and Edward Krasinski were among the few who didn't think that a political manifesto should be unconditionally dead-serious and pathetic.

At the same time this is not to that "serious" social "iskusstvo" (in Russian art) is not possible. It is. But it must leave room for interpretation around itself. Documentalistics, which dominated in Manifesta, did not do so. The only work which could be treated in this way and which despite being pathetic also provoked an emotional response from the author, was Jasmila [banic's "After, After". It was a typical "war video" where there was an attempt to use suffering to squeeze out tears. But in that video the children talked. Children who had lost one or both parents, some even their whole family. It was clear to be





Joost Conijn (Tilburg). Videofilm "Lennuk", 2000.  
Joost Conijn (Tilburg). Video film Airplane, 2000.

seen how backstage the schoolmistress of the "kiddies" tried to coax out the words and testimonies in a tone that was gentle but not tolerating contradiction. The camera and the diligent teacher came across as cruel aggressors. It was clear that the warbabies did not want to talk. But they talked and did so with autistic indifference, without emotions, passion or tears. That emotion – lack of emotion – was, according in the author's understanding, the authentic "war picture".

On the whole, it seemed that a strong team of curators had organised the exhibition as if without artists. And that is if not a sign of unprofessionalism then at least egoistic behaviour. And bored Ole Bouman's advice to discuss at the AICA conference other subjects besides politics which could be connected to the Manifesta subject did not sound believable for at least two reasons. First, (and I quote Ene-Liis Semper word for word) because there was practically no work on the basis of which such discussion could have been developed and second, also conceptually the reflections of the curators were purely political. I am not at all convinced that any curator could take the liberty of saying that they would not even try to show interest-

ing art (as the above mentioned statement by Hjalvalova could be interpreted). And yet she was the one who invited Ene-Liis to Manifesta. It's no exaggeration to say that Semper became the star of the exhibition. Her video "FF/REW" (1997), having gained critical acclaim in Estonia and surely one of the masterpieces in Estonian art of 1990s, also won popularity in Ljubljana.

Semper autistically closes her eyes to culture reflecting in her works things outside speech and language – pure physical experience which through auto-aggressive acts seeks for symbolic expression. Semper, or rather her body, finds free existence in culture and its taboos. In semiotic terminology culture identifies with text therefore pre-cultural may be understood as pre-textual. The only flaw is that any kind of art text in essence is already articulation, a semiotic entity and therefore a textual and cultural phenomenon. "FF/REW" is a work which many critics have seen as one of the expressions of the "symbolistic" "reality", in a way a metaphorical generalization of the searching for exits of a cultural refuge.

In the artist's short film-like and also self-ironically inter-





Ene-Liis Semper. FF/REW. Video, 1997. Katkend Toomas Vindi "Kunstnikuromaanist", lk. 150. Kirjastus Varrak, 1998.  
 Ene-Liis Semper. FF/REW. Video, 1997. Description of FF/REW by Toomas Vint in his novel Kunstnikuromaan, 1998.

pretable video she behaves over theatrically, like a Dostojevsky heroine, against a background of Beethoven's absurdly pathetic music, she goes on and on in an endless chain of suicides (once hanging, then shooting herself). Thus Semper moves with arrogant indifference from the beginning of events forwards as well as backwards, which in Soans' interpretation is a metaphoric return to a pre-self situation. Johannes Saar believes that Semper's heroine reaches a perfect cultural vacuum as a body swinging from the gallows. But events are again reversed, everything goes back to the beginning and beyond. So Semper's thanatological Totendrang cannot be taken seriously. The work accentuates the borderlines of Semper's two different strategies, referring to "the second path of freedom" – there is more self-irony, double-or role play in it than pathos of an aggressive autist. On the whole we are not used to an Estonian artist being the best, most interesting etc., Manifesta indicated the opposite – Semper was compared with Pipilotti Risti and the former was regarded as even more radical than the latter. In a private conversation Maria Hjalvalova said that when visiting Tallinn she was surprised at how many good artists there actually are here in Estonia who could be shown in the inter-

national arena and she promised to cooperate with Estonian artists in the future. It is a pity that this noble idea was not realized already in Ljubljana, wherefore the author would like to tell the curators, paraphrasing the title of Ole Bouman's conception text: Don't save art, show it!!!

Catalogue: Borderline Syndrome. Energies of Defence. Manifesta 3. Ljubljana, Slovenia. Cankarjev dom, Cultural and Congress Centre, Ljubljana, 2000.  
 Charrington, Harry. Grammar of Estonian Architecture. – Simulacrum City. Eesti Arhitektide Liit, 2000.  
 Liivrand, Harry. Manifestically Correct. – Eesti Ekspress, Areen 20. juuli 2000.  
 Soans, Hanno. Peegel ja piits. Mina köidikud uuemas eesti kunstis. (Summary in English) – Kunstiteaduslikke uurimusi 10. Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2000.  
 Treier, Heie. Alateadvuse provokaator. Intervjuu Ene-Liis Semperiga. – Eesti Ekspress, Areen 20. juuli 2000.

Anders Härm curated Estonian exhibit "Simulacrum City" at the Venice architectural biennial. See the article by Andres Kurg, pages 49 – 51.



# SIRP

EESTI KULTUURILEHT

Mõtlejad loevad – lugejad mõtlevad

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



# Witkin Pärnus

Witkin Pärnus – see kõlab nagu Butthole Surfers MI2 *soundtrack*’il.\*  
See on märk, märk sellest, et saia ei saa.

Asi pole selles, et Pärnus poleks kunagi varem nähtud laipu, perverte, väärakaid või midagi sarnast. Omavalitsuste valimiste ajal oli kogu linn plakateid täis.

Skandaali ei olnud. Isegi kirikuõpetaja ei kirjutanud Pärnu Postimehes eetikast. Kui eelmisel suvel näidati rootsi pedeejesuseid, oli vingumist küll.\*\*

Ainus, kes tundis konkurentsi ja Witkini teemal sõna võttis, oli Pärnu naiskirjanik, kes sai tuntuks seksi ja hobuste avameelse eksploateerimisega oma kirjutistes. Naiskirjanikule oli näitus tülgas.\*\*\*

Tegelikult sobib Witkin Pärnusse, linna, kus ei leita kuidagi raha uue haigla ja raamatukogu jaoks. Vana kalmistu massiivsed taastamistööd aga paistavad silma kõigile, kes linnast läbi sõidavad.

Kui meenutama hakata, kolisin ma Pärnusse veidi pärast seda, kui mu poja hea sõber ennast üles poos, ja tegin pikka aega selle mehe tööd, kes vingumürgitusse suri. Nagu see käib.

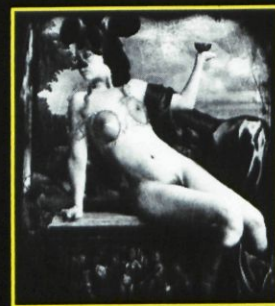
Mõni aeg tagasi tulin ateljeest üle silla koju, keegi jooksis autode vahelt läbi, inimesed vaatasid vette, sillal olid peremeheta riided ja poollagunenud jalavarjud. Ta oli hüpanud stripiklubi Marylin poole.

Witkin pildistas mu kursusevenda Valdot, kes meenutab Homer Simpsonit, pole küll kunagi töötanud tuumajaamas, kuid on see eest teeninud aega taktikaliste rakettide baasis sügaval maa all.\*\*\*\*

Ja Valdo pildistas Witkinit. Ma ei ole kumbagi pilti näinud ega näegi vist veel niipea. Minu huvi fotokunsti vastu on väike. Ei hakka selle pärast tuttavaid tülitama ega võõrasse linna sõitma.

Aga minu huvi Witkini vastu on suur, ta on nagu Koidula kuju videolaenutuse juures pargis, suur, must ja paneb mõtlema, et paljudele halbadele filmidele tehakse korralikud *soundtrack*’id.

Aga sellest saavad aru vähesed. Paljud jälgivad oma kaalu, aga keegi ei jälgi päevast päeva oma elu. Nii on inimesed üleelulised ja neid on halb vaadata. Iseäranis Pärnus, kus nad päevitavad ja surevad.



Joel-Peter Witkin.  
Huumor ja hirm, 1999.  
Joel-Peter Witkin.  
Humour and Fear, 1999.

28. 08. 00  
KIVISILDNIK

Joel Peter Witkin (s. 1939) külastas Mark Soosaare katsel juuni alguses Tallinna ja Pärnut ning pidas ettekanne oma loomingust. Tema tööd olid eksponeeritud 2000. a. süvenäitusel "Mees ja naine" Pärnu Uue Kunsti Muuseumis.

\*\*Viide rootsi kunstniku Elisabeth Ohlsoni fotolavastusele "Ecce Homo" gay-jeesusest, mis tekitas rootsis skandaali ja mida eksponeeriti ka 1999. a. süvenäitusel "Mees ja naine" Pärnu Uue Kunsti Muuseumis.

\*\*\*Moeldud on Kati Murutaril.

\*\*\*\*Valdo Neerut on psühholoog ja fotograaf.

Sven Kivisildnik on Pärnus elav etnofuturistlik luuletaja ning meediakangelane, "tuhandete lemmik", Eesti Kostabi Seltsi president.

# Witkin in Pärnu

Witkin in Pärnu – sounds like the Butthole Surfers on the MI2 *soundtrack*.\*  
It's a sign; a sign that no milk and cookies'll be handed out.

It's not that dead bodies, perverts, freaks or the like haven't been seen in Pärnu before. There were posters all over the city during the local government elections.

There was no scandal. Even the clergymen didn't write into the Pärnu Postimees about morals. When the Swedish pede Jesuses were displayed last summer, then there was alot of whining.\*\*

The only person who felt any competition and took the floor on Witkin was a female writer from Pärnu who became famous for her bold writings exploiting sex and horses. For the female writer the exhibit was "disgusting".\*\*\*

Actually Witkin suits Pärnu, a town where no money can be found for a new hospital or library. But everyone who passes through town notices the massive reconstruction works at the old cemetery.

If I recall correctly I moved to Pärnu a little after my son's good friend hung himself And for a long time I did the work of a man who died of carbon monoxide poisoning. (*C'est la vie!*)

Some time ago as I came home over the bridge from the studio. I saw someone running between the cars and people looking into the water; there were masterless clothes on the bridge and slightly worn shoes. He had jumped towards the strip club Marylin.

Witkin photographed my classmate Valdo. Valdo resembles Homer Simpson, and although he's never worked in a nuclear power station he has served deep underground in a tactical missil base.\*\*\*\*

And Valdo photographed Witkin. I've seen neither of the pictures and probably won't see them for a while. My interest in photography is slight. Won't bother my acquaintances 'cause of that and travel to another town.

But my interest in Witkin is considerable. He is like the Koidula statue in the park near the video shop. Big, black, and makes you think that many bad movies have very good soundtracks.

But few understand Witkin in Pärnu. Many watch their weight but nobody watches day to day life. So people live mechanically and they are not nice to look at. Particularly in Pärnu where they sunbathe and die.

28. 08. 00  
KIVISILDNIK

Joel Peter Witkin (born in 1939) visited Tallinn and Pärnu on the request of Mark Soosaar and gave a presentation on his works. His works were exhibited in the summer 2000 exhibition "Man and Woman" in the Pärnu New Art Museum.

\*\*Reference to the photo series "Ecce Homo" of Swedish artist Elisabeth Ohlson about a gay Jesus, which caused scandals in Sweden and which was exhibited in the summer 1999 exhibition "Man and Woman" in the Pärnu New Art Museum.

\*\*\*Female writer – Kati Murutar.

\*\*\*\*Valdo Neerut is a psychologist and photographer.

Sven Kivisildnik (born in 1963) is an ethno-futurist poet and media hero nicknamed "the favourite of millions". He is the President of the Estonian Kostabi Society, and lives in Pärnu.



Joel-Peter Witkin.  
Päev maal, 1998.  
Joel-Peter Witkin. A Day in  
the Countryside, 1998.



# Täiuslik ja muljerikas

Angela Kreis-Muzzulini avaldab austust Sirje Runge loomingule

## Sirje Runge. Puhtad valikud.

Maalid aastaist 1976 – 2000.

Rotermanni soolaladu, 1. – 27. august 2000.

**SIRJE RUNGE RETROSPEKTIIV** “Puhtad valikud” aastail 1976 – 2000 loodud maalidest avas meile tema subtiilse loomingu ning tähistas ühtlasi kunstniku 50. sünnipäeva.

Alates esimesest kohtumisest Sirje Rungega 1989. aastal, olen hinnanud kunstniku tugevat isiksust ja tema maalikunsti. Mis on küll see, mis on mind kõikide nende aastate jooksul fastsineerinud – kas lummav eestilik valgusekäsitlus või kunstniku subtiilne õlimaalitehnika, kus värvid sulanduvad nähtamatutesse vormidesse ja varjunditesse?

Kui lendasin kaks aastat tagasi esmakordselt Eestisse, jättis üks põgus, aga intensiivne valgusekogemus mu mällu sügava jälje; minu silmis kehastabki Sirje Runge looming seda õrna ja samas intensiivset Eesti valgust.

Kui näituse avapäeval oli kunstnik ümbritsetud arvukatest külastajatest ja sõpradest, leidsin end jalutamas tema loomingu keskel – ühe perioodi juurest teise juurde, kõigis neis töödes kajastumas omaaegne kunstielu. Näitusel esitatud ülimalt hea maalivaliku pani kunstnik kokku koos Hanno Soansiga.



Sirje Runge, 1999.

## Isiksuse võlu

Rotermanni soolalao heledatel seintel nähtud Sirje Runge maalide valik tõi esile tugeva isiksuse arenguloo. See sai võimalikuks ka tänu mitmete rahvusvaheliste kunstimuseumide poolt väljalaenatud teostele.

Näitus algas sügavates soojades tonaalsustes maalitud täpsete graafilis-geomeetriliste vormidega 1970-ndate algusest. Edasi juhutati külastaja tagasihoidlikult ning peaaegu transparentsete maalideni, mille horisondi poole kaugustesse

hajuvad maastikud ning objektid – maalideni, mis loodud 1980-ndate lõpus, 1990-ndate alguses. Ülimalt delikaatsele, ehkki võimsale “valgele perioodile” järgnes “must periood”. Ja

kõige uuemates teostes sulgub taas ring. Näeme julgeid, üleni värvilisi kompositsioone – punaseid punastes, intensiivseid siniseid, roheline.

## Suured mõõtmed väljendavad iseloomu

Sirje Runge eelistab suuremaid formaate. Tema maalid mõõtmetes 80 x 100 cm või rohkem sümboliseerivad ehk kunstniku liberaalseid töökspidamisi kunstis ning unistust vabadusest ja rahust. Seetõttu vajavad maalid enda ümber vaba ruumi, kus nad võiksid kiirata maagilist sõnumit. Kui küsisin kunstnikult, kas ta maalib ka väiksemaid lõuendeid, rõhutas ta, et tema jaoks on tähtis tunnetada töödes isiklikku olemust. “Siis,” ütles Sirje Runge, “võin maalida ka väiksematele lõuenditele.”

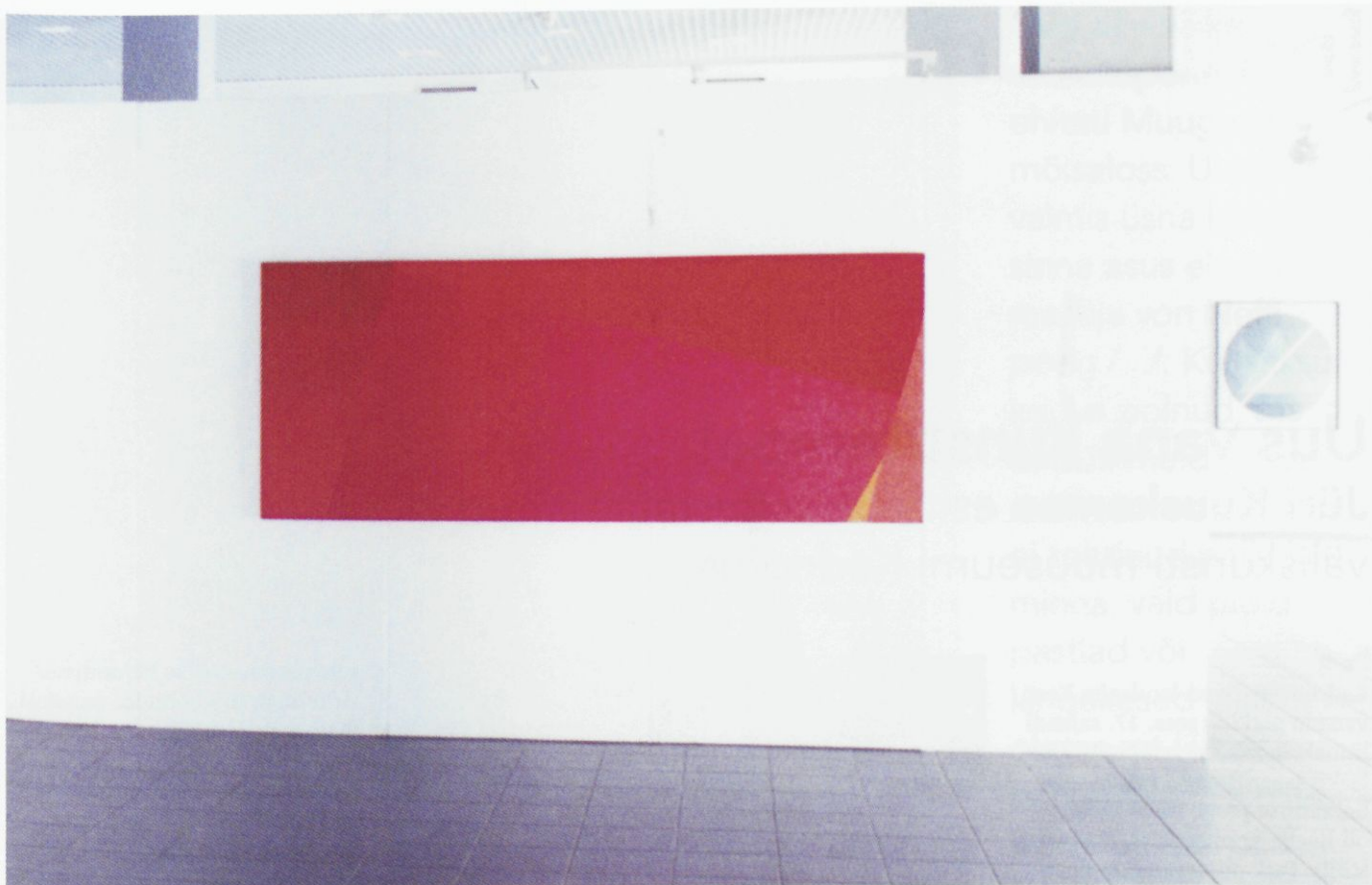
## Kultuuri turustamise tähtsusest

Ehkki kunstniku loomes avaldub rahvuskultuuri tõeline südamik, on selle edastamine rahvusvahelisele turule endiselt raske. Seetõttu on kunstiaari üha olulisemaks faktoriks kujunemas “kultuuri turustamine”. Kultuuri-*manager*’id vaatavad kunstiteost kui produkti, mis tuleb asetada õigesse turunišši õigel ajal optimaalsete tingimustega, lisades sellele tugeva promotsiooni. On mõistetav, et kunstnikud pole tavaliselt valmis iseenda läbisurumiseks turul, nagu pole selleks valmis ka väiksemad kultuuriinstitutsioonid, kellel puudub vastav tööjõud ning finantsiline taust. Nii pakutakse kunsti või kultuuri turustamise kursusi ülikoolides ja erakoolides üle Euroopa ning lõpetajad saavad erialatunnistuse ja kraadi. Toimumas on eriala professionaliseerumine. Ja ometi tuleb alles avastada viise, kuidas pakkuda sissetõetatud turul kunsti nii, et see toimuks professionaalsel tasemel. Uued professionaalid toovad kaasa uusi lahendusi, ent tähtsaim eesmärk jääb samaks: toetada erakordseid kunstnikke ja aidata sammhaaval üles ehitada nende imago. Sirje Runge looming väärib rahvusvahelisel kunstimaastikul täit tähelepanu.

Angela Kreis-Muzzulini on šveitsi kommunikatsiooni-manager, suhtekorralduse konsultant ning ajakirjanik. Ta juhib oma firmat Perex Communications, mis on asutatud 1986. aastal. Elab koos perega Bernis. Angela Kreis-Muzzulini on juba kaks korda sõitnud Bernist Tallinna ainuüksi selleks, et viibida Sirje Runge näituse avamisel. Tegemist on kunstniku maalide siira austajaga, kes püüab omalt poolt kaasa aidata nende vahendamisele Euroopas.

Sirje Runge tutvus Angela Kreis-Muzzuliniaga 1989. aastal Šveitsis nende ühise sõbra, muusiku Vladimir Tarassovi kaudu. Tarassov mängis 1980-ndatel aastatel löökpile kuulsas Ganelini trios ning esines muide ka Runge näituse avamisel 1991. aastal Vaala galeriis.





Sirje Runge. Punane. Õli, lõuend, 2000.  
Sirje Runge. Red. Oil on canvas, 2000.



Sirje Runge. Aeg, Tee. Õli, papp, 1980-ndate algus.  
Sirje Runge. Time, Path. Oil on cardboard. Beginning of the 1980s.



Sirje Runge. Triptühhon "Kolm". Ruut, Kolmnurk, Ring.  
Kõik 1 x 1 m. Õli, puit, papp, 1980.  
Sirje Runge. Triptych Three. Square, Triangle, Circle.  
All 1 x 1 m. Oil, wood, cardboard, 1980.



# [muuseum]

## Uus vana kunstitempel Jüri Kuuskemaa esitleb vastrestaureeritud väliskunsti muuseumi Kadriorus

### Park

Kadrioru park on kuulsaim Eesti vanade parkide seas. 17. sajandi linnakodanike suvemõisate alale laskis tsaar Peeter I rajada sajahektarilise pargi, mille keskosa oli itaalia-prantsuse regulaarpargi stiilis. Park oli kavandatud avaliku linnapargina ning on selleks jäänud tänini. Iga ajastu on jätnud parki oma kujundusliku jälje. Regulaarpargi Lilleaed ja Alumine aed on taastamisel 18. sajandi kujul. Pargi südameks on Eesti barokkarhitektuuri tähtne teos – Kadrioru loss.

### Lossi saamislugu

Peeter I tellimisel projekteeris lossi ja pargi Roomast kutsutud arhitekt Niccolo Michetti 1718. aastal Lossi kolmeosaline lavatis lähtub itaalia villade eeskujust. Ehitus- ja viimistlustööd kestsid 1729. aastani. Neis osalesid vene ja itaalia meistrite kõrval ka Riiast, Tallinnast ja Stockholmist värvatud kunstnikud. Kahte korrust läbiv peasaal on rikkaliku stukkdekoori ja laemaalingutega, mis allegoorilises vormis ülistavad ehitusisand Peeter I, tema abikaasat Katariina I ning Venemaa võitu Põhjasõjas. Saal on stiilsemaid paleobaroki näiteid Põhja-Euroopas. 18. sajandi ilme on säilitanud ka lossi vestibüül, mitmed sokli-, paraad- ja ülakorruse ruumid.

Loss ja park said rahvasuus Kadrioru nime keisrinna Katariina I järgi. Lossis kui keiserlikus suveresidentsis on viibinud enamik Venemaa kroonitud päid, alates Peeter I tütre Elisabesthist ja lõpetades Nikolai II-ga.

### Loss – Eesti riigivanema residents

Aastal 1929 võeti Kadrioru loss kasutusele Eesti riigivanema (alates 1938 presidendi) residentsina. Hoone restaureeriti 1933.-34. aastal, arhitekt A. Vladovsky projekti järgi ehitati juurde banketisaal. Mõned ruumid said uusbarokse või



AIVAR PÄRTEL/NIPA

rahvusromantilise kujunduse. Administratiivhoonena kasutati lossi aastani 1946.

### Kadrioru loss – kunstimuuseum

1921 asus lossi Tallinna Eesti Muuseum, mis reorganiseeriti 1928 Eesti Kunstimuuseumiks. Pärast II maailmasõda pöördus muuseum lossi tagasi ja tegutses Kadriorus 1946 – 91. Muuseumi kogude kiire kasv ning hoonete amortiseerumine sundisid alustama restaureerimistöid nii lossis kui lossiansamblistse kuulu-

vates kõrvalhoonetes. Aastail 1992 – 2000 korrastati muuseumi vajadusteks kuus hoonet. Endises lossi köögimajas avati 1998 Johannes Mikkelini vana kunsti kogu esitav muuseum. Kahes hoones tegutsevad muuseumi maali- ja graafikarestaatorid. Lossi ja tiibhoonete restaureerimine viidi 1998 – 2000 lõpule Rootsi ja Eesti restaatorite koostöös. Rootsi riik eraldas projekti “Österled” raames Kadrioru lossi ja tiibhoonete restaureerimiseks 21 miljonit Rootsi krooni tagastamatut abi. See võimaldas avada 22. juulil 2000 Kadrioru lossi uue muuseumi.

### Väliskunsti muuseumi kogud

Eesti Kunstimuuseum on alates rajamisest oma kogudesse talletanud mitte üksnes Eestis loodud, vaid ka Lääne-Euroopa ja vene kunsti. Muuseumi ostupoliitikas on eelistatud klassikat. Omandati erinevate maade ja kunstikoolkondade maale, graafikat, skulptuure ja tarbekunsti. Kaasaegset väliskunsti on saadud napilt, juhuslike riiklike ja eraisikute annetustena. Nii sai muuseum kahe maailmasõja vahel annetuseks kaasaegse maalikunsti kogud Belgiast ja Soomest, samuti mõned prantsuse kunstnike teosed.

II maailmasõja ajal hävis pommirünnakus Eesti Kunstimuuseumi hoone. Tuleroaks said peaaegu kogu vana tarbekunsti kollektsioon, Belgia kaasaegse maalikunsti kogu.



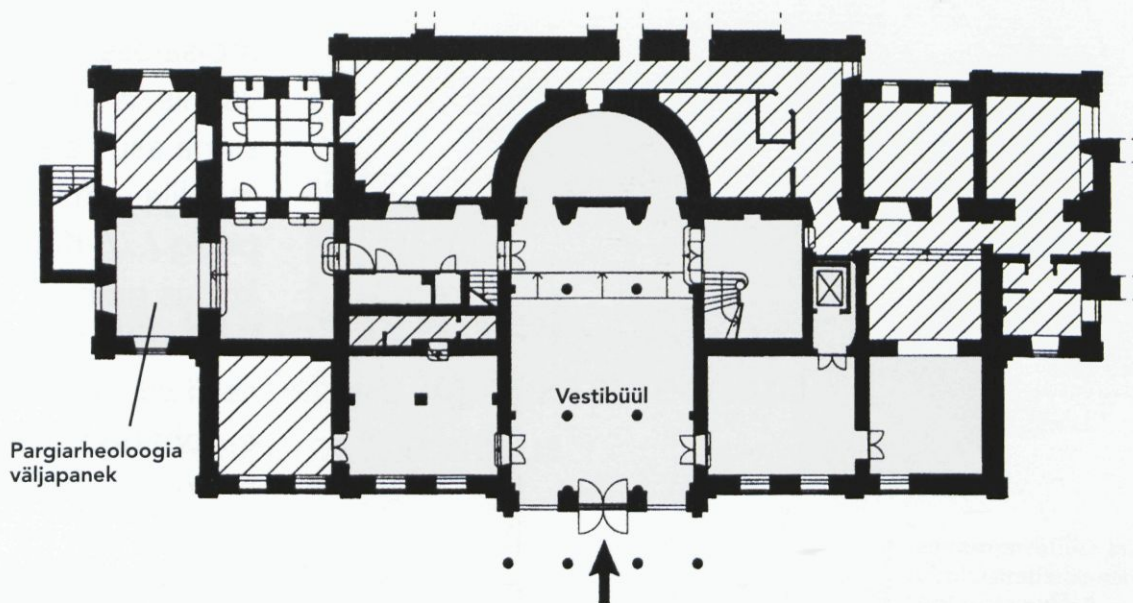


“Ma olin väike tüdrukupõnn, kui ehitati Muuga uus mõisaloss. Uus loss valmis üsna kiiresti, sinna asus elama maaliija von Neffi poeg /.../. Kui saksu kodus polnud, siis kutsuti meid mõisa-saali vaatama. Sinna ei tohtinud palja jalu minna, vaid pidid pastlad või kingakesed jalas olema, et läikivale parketile jalajälgi ei jääks. Seintel olid suured maast lakke ulatuvad maalid ja keset saali seisis liikuval alusel Veenuse kuju. Seda kuju nimetasid mõisatüdrukud Mariks ja nad näitasid, kuidas seda ümberringi keerata võib. Kõik oli nii tore, et meie, lapsed, muudkui vaatasime ja vaatasime.”

Eduard Vilde õe **Auguste Landbergi** mälestused (vt. Eduard Vilde kaasaegsete mälestustes. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1960, lk. 14).



## I korrus



Hävis ka muid teoseid, mis praegu võiksid kuuluda meie muuseumi ekspositsiooni.

Sõjajärgsetel aastakümnetel täiendas muuseum oma kollektsioone pidevalt nii ostude kui annetuste varal. Ajal, mil Eesti kuulus Nõukogude Liidu koosseisu, olid muuseumi osturahad kunstiteoste soetamiseks piiratud, ent vene kunsti klassikat ja kaasaegset nõukogude kunsti saadi tasuta. Seda jagati muuseumidele üleliiduliste jaotuskavade alusel. Seetõttu ongi pärast sõda eriti jõudsasti kasvanud vene kunsti kogu.

Väliskunsti Muuseumi kogudes on praegu ligi 950 maali, 4000 graafilist lehte, üle 1500 tarbekunstiteose ning 250 skulptuuri.

### SOKLIKORRUS

#### Vestibüül

Muuseumi sisenev külastaja leiab end toskaana orderis samastega vestibüülis, mis pärineb lossi algkavastisest. Seinal on mälestuskivi ladinakeelse tekstiga: "Peeter I, jumala armust Venemaa keiser, laskis endale rajada maja sellel kohal, mis on Revalias, juulis 1718." Tahvlil on peaarhitekt Niccolo Michetti ja vene abilise Mihhail Zemtsovi initsiaalid, tsaari vapp ja ankur selle ümber põimunud delfiinidega.

Vestibüülis on Milose Venuse kuju marmorkoopia, valmistatud Roomas 1858. Sellest kujust sai kunstimuuseumi sümbol alates 1947. aastast. Enne seda paiknes skulptuur Muuga mõisas Virumaal.

Vestibüüliga külgnevad teenindusruumid: kassa, garderoob, kohvik, kantselei, tualetid.



#### Pargiarheoloogia väljapanek

Soklikorruse vasakpoolses tiivas on ühes võlvikus vitriinid arheoloogiliste leidudega. Siin on eksponeeritud Lilleaiast, Miraaži tiigist ja Alumist aeda ümbritsenud kanalitest leitud algset purskkaevuvarustust, klaasi ja keraamikat. Omamoodi kurioosumiks on 1941. aasta suvel Kadriorus toimunud Punaarmee ja Wehrmachi üksuste lahingu "reliikviad" – mürsukillud, samuti vintpüss, täägid ja püssilukud, mis vististi visati Alumise aiaga piirnevasse kanalisse 1917. aasta revolutsiooni segaduste ajal.

### PEAKORRUS

#### Peasaal

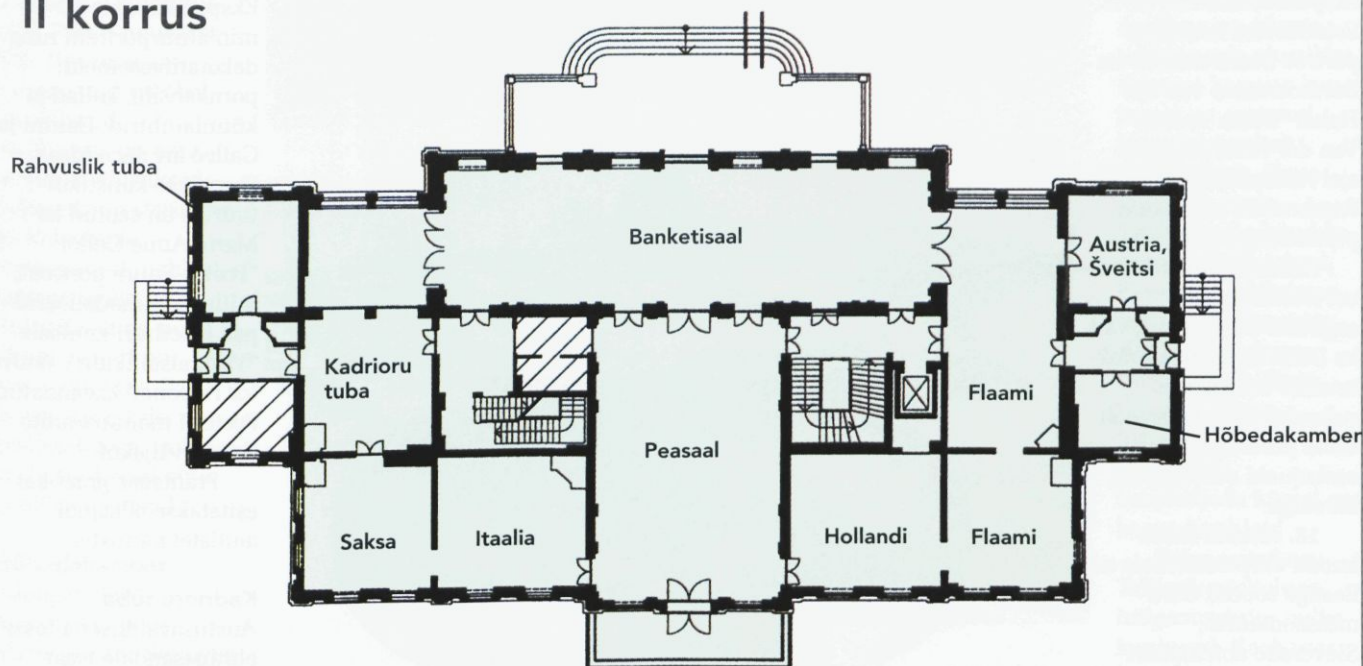
Voolitud stukkdekoori, maalingute ja raidkivist detailidega kunstiküllane ruum on ehitatud läbi kahe korruse ulatava itaalia tüüpi saalina. Kaminat stukkkehised ja büstid voolis Stockholmist tööle värvatud skulptor Salomon Zeltrecht. Naisebüstid kaminatel on arvatavasti Peeter Suure abikaasa, keisrinna Katariina I idealiseeritud portreed. Monogramm "PP" kartušis trompetitega kuulsuse geeniuste vahel on ladinakeelse "Petrus Primus" (Peeter I) lühend. Initsiaali "E" teise kamina kohal tuleb lugeda vene vastes "Je", s. t. Jekaterina ehk Katariina.

Maalitud medaljonid ladinakeelsete deviisidega nagu "Juncta arma decori" ("Iluga ühendatud relvad"), "Vita melioris in usum" ("Parema elu jaoks") on mõtestatavad allegooriliste komplimentidena Vene valitsejapaarile.

Võlvja lae kaunistas voolitud ornamentidega Peterhofist saadetud itaallane Antonio Quadri, maalingute autoriks on



## II korrus



tallinlane Londicer noorem. Laekrohvide maalitud allegooriline kompositsioon “Diana ja Ackteon” lähtub Vergiliuse “Metamorfooside” süžees, kuid rakendab seda õukondlike tavade kohaselt poliitilistel eesmärkidel. Nimelt kehastab võimukas jahijumalanna Diana võidukat Venemaad ning hirvesokuks moondatav jahimees Acteon karikerib kuningas Karl XII-ndat ning Rootsi lüüasaamist Põhjasõjas.

Peasaal dekoreeriti ajavahemikus 1723 – 29; maalitud valmisid alles aastal 1746.

### Banketisaal

Juba keisrinna Katariina II avaldas soovi, et intiimsete ruumidega suvelossile ehitataks juurde saal Lilleaia poole küündivate tiibade vahel. Soov täideti alles aastail 1933 – 34, mil lossi kohandati Eesti riigivanema vajadusteks. Kohaliku vene arhitekti Aleksander Vladovsky projekti järgi rajatud banketisaal oma rohkete stukk-kaunistuste, peeglite ja böömi kristall-lühtritega on välja peetud neobarokses stiilis.

Banketisaali põhiliseks möbleeringuks on kullatud paleemööbel, valdavalt rokokoolikes ja ampiirvormides. See pärineb keiserlikku õukonda 19. sajandil varustanud Melzeri mööblivabriku toodangust Peterburis. Samas eksponeeritakse vitriinkappides ehisporselani – põhiliselt hiina ning jaapani ekspordportselani, valmistatud 18. – 19. sajandil Euroopa turude jaoks.

Pärast banketisaali küllastamist on otstarbekas teha ringkäik lossi peakorruse külgmistes ruumides, kus paiknevad



Lääne-Euroopa 16. – 19. sajandi maalikunsti ekspositsioon, hõbedakamber ja muud eriväljapanekud.

### Saksa, Madalmaade, Hollandi ja Belgia maal

Vanimast saksa maalikunstist kuuluvad tähelepanuväärsemate teoste hulka Lucas Cranach vanema töökojast pärinev “Johann Friedrich Öilsameelse portree”, Benjamin Blocki “Kolmeteistkümne-aastase noormehe portree” ning Hamburgi 17. sajandi meistri Matthias Scheitsi piibliteemaline maalipaar.

Madalmaade renessansi suurmeistri Pieter Brueghel vanema poegade, Pieter noorema ning Jan Bruegheli maalikolmik “Pruudi saatmine”, “Pulmapidu” ning “Kaubitsejate väljaajamine templist” on esimese maalisaali tähelepanuväärsemaid

töid. Antwerpeni meistri Marten de Vosi “Kaana pulm” oli algselt Vigala kirikus Läänemaal, arvatavasti altarimaaliks. Frans Pourbus noorema “Madalmaade regendi Isabella Clara Eugenia portree” on parimaid renessanslikke portreid muuseumi kogus.

Museaalsete harulduste hulka kuuluvad Clara Peetersi ja Hans van Esseni varase 17. sajandi natüürmordid.

Üsna arvukalt on muuseumil 17. sajandi “väikeste hollandlaste” töid. Sealhulgas on maastikke, natüürmorte, stseene taluelust ning piiblist, ratsalahinguid ning madonnapilte. Erilist uhkust võime tunda Gerard Terborchi sarmika maali “Kiri magavale sõdurile” ja Jacob Gerritsz Cuypi maali-paari üle. Cuypi maalide “Poiss hanega” ja “Tüdruk kukega”



lähimad analoogiad on eksponeeritud Louvre'is. Esindusliku kodanikuportree heaks näiteks on Bartholomeus van der Helsti "Daam mustas". Van der Helst oli omal ajal Amsterdami Rembrandti konkurent portreemaali alal.

Hollandi kunstikultuuri iseloomulike saaduste hulka kuuluvad ka Delfti fajansimanufaktuuride tooted, mis sulandavad omapäraselt hiina portselanikunsti eeskujud euroopaliku barokiga.

18. sajandi saksa kunsti ekspositsioonis on Eestiga seotud Õisu mõisaomanike, Sieversite abielupaari portreepaar, mille on maalinud nimekas Dresdeni portretist Anton Graff.

Saksa keeleruumist pärit Angelica Kauffmann on maalinud kaks allegoorilis-moraliseerivat tondot, mis oma maaliliselt kvaliteedilt kuuluvad autori loomingulise paremiku hulka.

## 16. – 18. sajandi Itaalia kunst

Itaalia maalikogu on väikesearvuline, kuid sisaldab kõrgekvaliteedilisi maale, eeskätt Veneetsia koolkonna meistritelt. Neist on erilist esiletõstmist väärt Bernardo Strozzi barokselt lopsakas "Kontsert", Pietro Liberi "Veenus ja Amor" ning Giovanni Battista Piazzetta töö.

Itaalia skulptuuri esindavad põhiliselt vanad koopiad klassikalistest ning klassitsistlikest eeskujudest, sh. Antonio Canova töödest. Näiteks Pietro Tenerani "Vürstinna Z. Volkonskaja portree" (1831) on aga originaalskulptuur.

Dekoratiivkunstist, mis täiendab ekspositsiooni, on itaalia väljapanekus haruldasim 1722. aastal Savonas valmistatud monumentaalne maalitud lahingustseenidega majoolikavaaside paar.

Itaalia meistrite joonistusi ja gravüüre võib näha ajutiste näituste ruumides.



Nicolaus Friedrich Russowi joonistused Tallinna ja ümbruskonna vaadetega saadeti paljudamiseks Augsburgi, Berliini, Münchenisse, Pariisi. Enamasti on tegemist mustvalgete või toontrükkis litograafiatega, millest osa käsitsi koloreeriti, maalides üle akvarellvärvidega. Vasegravüüri ja akvatinta tehnikat kasutati vähem. Neis tehnikais töötas kohapeal vaid Th. Gehlhaar, kelle töödest on olustikuliselt huvitavamaid lossi vaade 1832. a. suvest, mil lossi rõdul istunud tsaar Nikolai I kolme tütart tuli tervitama kohalik koorekiht.

Idüllilised pargivaated olid biidermeieri-ajastul reisimeenetena väga hinnatud Venemaa ja Saksamaa supelvõõraste poolt.

## Rahvuslikus stiilis tuba

Aastal 1938, mil loss oli Eesti vabariigi presidendi Konstantin Pätsi residentsiks, kujundati Pärnu arhitekti Olev Siinmaa kavandite järgi kaks ruumi lossi merepoolses tiivas rahvusro-

## Prantsuse kunst

Ekspositsioonis on miniatuurportreid ning dekoratiivesemeid: pornksivalu, kellad ja küünlalühtrid, Daumi ja Galleé art deco klaas. Prantsuse kunstikultuuriga on seotud ka Marie-Anne Collot' "Peeter Suure portree", mille järgi modelleeriti pea Peterburi kuulsale "Vaskratsanikule", skulptor Falconet' kavandatud Peeter I monumendile Senati väljakul.

Prantsuse graafikat esitatakse edaspidi ajutistel näitustel.

## Kadrioru tuba

Austusavaldusena lossi ehitusisandale tsaar Peeter I-le ning Kadriorgu külastanud keisrinnadele on ühes peakorruse ruumis eksponeeritud Kadrioru tsariaegseid vaateid ning esimeste valdajate portreid: Peeter I, Katariina I, Elisabeth (Jelizaveta Petrovna), Katariina II.

Tallinnas 19. sajandil tegutsenud Karl von Kugelgeni, Theodor Gehlhaari, Lorenz Heinrich Peterseni,



mantlises stiilis. Tolleaegne kujundus ning Pärnu puunikerdaja Jõgi töökojas valmistatud mööbel on säilinud. Sealhulgas on tampepuust ehisused, kabinetkapp stseenidega Kalevipoja vägitegudest, nahkistemetega toolid. Stilistiliselt on publikule avatud nn. rahvuslik tuba kooskõlas art deco põhimõtetega, millele on lisatud eesti etnograafia sugemeid.

### Hõbedakamber

Väljapanekust moodustab poole Marje ja Alur Reinansi (Stockholm) muuseumi deponeeritud erakogu Eesti alal tegutsenud hõbesepade töödest 16. – 19. sajandist. Pool eksponaatidest on Eesti Kunstimuuseumi kollektsioonist.

Esimese rühmana esitleme hõbetöid, mis on annetanud Vene tsaarid seoses Tallinna külastamisega. Erilist tähelepanu väärivad nn. hirvejalgpokaalid, mis on seotud Peeter I ja Aleksander I visiitidega. Sellist tüüpi ringjoogipokaale ei esine üheski teises linnas peale Tallinna. Fenomen on seotud baltisaksa pärimusega linna nime “Reval” ja kuningas Waldemar II hirvejahi (“Rehfall”) seotusest.

Välismaiste hõbesepade töödest on muuseumil esitleda üksikuid Augsburgi, Hamburgi, Londoni, Lüübecki, Nürnbergi, Peterburi, Stockholmi ehisesemeid ja lauanõusid. Sealhulgas on keiser Nikolai I kingitud Nürnbergi renessansspokaal ning “vene Cellini”, Pärnust pärit Karl Fabergé töid.

Kadrioru lossi sõjaeelses hõbedakambris on asunud 19. sajandi alguse kuulsal Londoni meistri Edward Farrelli luksuslik tee- ja kohviserviis uusbarokses stiilis grotesksete Callot-figuuridega. See on täiendatud Eesti Vabariigi vapiga ning oli kasutusel presidendi riikliku esindusserviisina.

Eesti Kunstimuuseumi kogus on valdavad Tallinna Mustpeade vennaskonnale, gildidele ja tsunftidele kuulunud, rituaalse ringjoogi tarbeks valmistatud esemed. Välismaise päritoluga on vähem kui kümnendik, põhiosa kollektsioonist moodustavad Tallinna meistrite tooted.

Kollektsionäär Alur Reinans on aastakümnete vältel omandanud Eesti linnades valmistatud 16. – 19. sajandi hõbetöid,



mis on kuulunud siinse aadli, linnakodanike ning rikaste talupoegade olustikku. Enamus kogusse kuuluvast on soetatud kunstioksjonitelt Stockholmis. Tema kogus on peale Tallinna esindatud ka peaaegu kõik teised Eestimaa ja Liivimaa eesti osa hõbesepise keskused: Rakvere, Paide, Narva, Tartu, Viljandi, Pärnu, Lihula, Valga, Kuressaare. Lauahõbeda kõrval on kogus ka ehteid.

Reinansite kogu Tallinna päritoluga hiilgenumbrite hulka kuuluvad Zacharias



Lorenzi üleni kohrutatud barokne joogikann “Kolmest öest”, rokokootirin Johann Gottfried Dehiolt, ampiirstiilis suhkruotsa Gottfried Erhard Dehiolt. Maiustuste vaagnad, suhkru- ja soolatoosid, tee-, kohvi-, kakao- ja koorekannud, suhkrutangid ja muud “elulähedasemad” kohalike meistrite tehtud hõbedased lauanõud täiendavad suurepäraselt muuseumi kogust pärinevat. Vaataja saab välismaiseid ja kohalikke hõbetöid võrreldes kujukamalt hoomata kohaliku kunstikultuuri integreeritust üldeuroopalikku kunstikultuuri.

### Stiilsed ahjud peakorruusel

Aastal 1721 Peterburist saadetud sini-maalingulistest, nn. hamburgi tüüpi kahlitest ehitatud ahjustest on säilinud neli. Peasaali kõrval, itaalia kunsti tutvustavas ruumis, on nurgasammaste, maalitud tsaarivapi ja maastikega ahi. Selle kahlid on valmistatud Peterburi kroonu tellise- ja kahlimanufaktuuris ühiselt töötanud vene ja välismaiste meistrite poolt. Kaugema eeskujuna on kasutatud delfti seinakahleid.

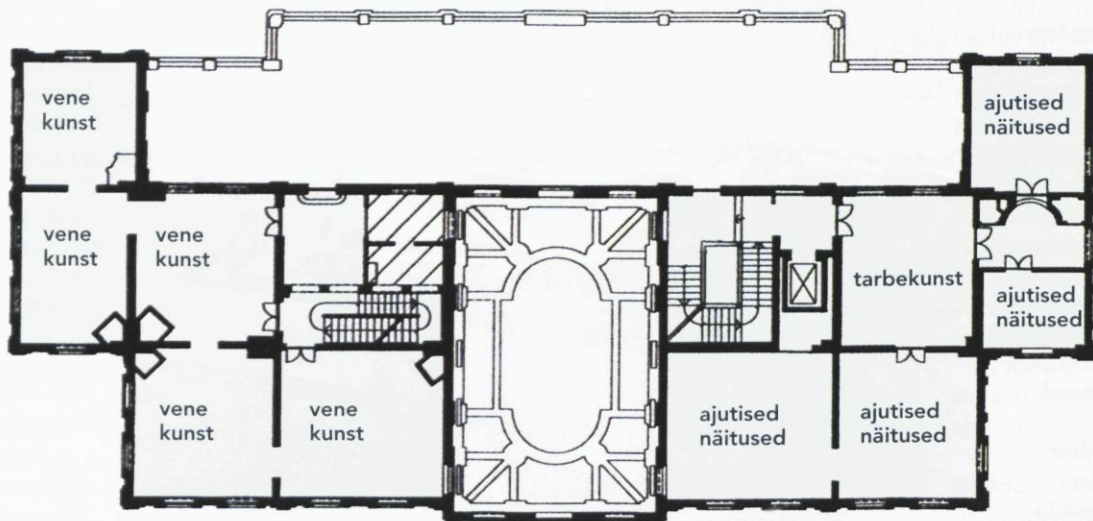
Saksa kunsti sisaldavas ruumis on teine maalitud maastikega, treitud puitjalgadel algne ahi. Seda ruumi kasutati keisrinna Katariina II magamistoana aastal 1764.

Kadrioru vaadetega toas on siniste lilledega maalitud ahi. See on valmistatud Tallinnas aastal 1746 ja esindab kohalikku rokokoo stiili pottsepises.

“Väikeste hollandlaste” juures on Tallinna päritolu, valge glasuuriga rokokooahi. See paigaldati arvatavasti remondi käigus 1782. aastal.



## III korrus



### ÜLAKORRUS

#### Vene kunsti osakond

Viies ruumis merepoolses tiivas on eksponeeritud rahvuslik vene kunst ning Venemaal 18. – 19. sajandil tegutsenud välismaise päritoluga kunstnike tööd. Meenutagem, et vene kunsti-kultuuri vanemat kihistust, 15. – 19. sajandi ikoonimaali, esitleb Eesti Kunstimuuseum Kadrioru lossi köögimajas.

Vene ilmaliku kunsti uhkuseks 18. sajandil oli suurepärase portretistide kooslus, kuhu Läänest tulnud rändmeistrite kõrval kuulus ka vene meistreid, kes suutsid luua portreemaal is oma, rahvusliku koolkonna. Meil on võimalus esitleda nii vene läänlasi kui ka päris omi, Fjodor Rokotovi, Dmitri Levitski ja Vladimir Borovikovski romantilist portreemaal suunda.

Kuulsaimad vene akadeemilised meremaalijad Ivan Aivazovski ning Aleksei Bogoljubov on esindatud esmaklassiliste töödega. Viimaselt on ekspositsioonis üks kolmest Tallinna vaatest, mille eest kunstnik pälvis Peterburi Kunstide Akadeemia väikese kuldmedali. Korüfee Ilja Repinilt on väljapanekus žanrimaal “Sõduri jutustus”; kogus leidub ka tema joonistusi. Ei puudu ka vene kriitilise realismi meistrid, rändnäituslased ehk peredvižnikud: Ivan Kramskoi, Vladimir Makovski jt. Häid maastikke on ka sellistelt kuulsatelt autoritelt nagu Ivan Šiškin, Nikolai Dubovskoi, Konstantin Korovin, Kuzma Petrov-Vodkin. Vene vabaõhumaali bravuurse lopsakusega võluvad Andrei Arhipov ja Boriss Kustodijev, poetiseerides rahvatüüpe ja olustikku.

Lisaks maalidele on muuseumil näidata esmaklassilist vene klaasi ja portselani, mõned mööbliesemed. Portselanimanufaktuuridest on oma lauanõude ja statuettidega esindatud Keiserlik manufaktuur, Gardneri, vendade Popovide, Miklaševski jt. vene portselanitootjad.

Osa vene autorite uuemaid, 20. sajandist pärit maale ja joonistusi pole mahtunud alalise ekspositsiooni ning esi-

tatakse ajutistel näitustel lossi maapoolses tiivas. Nende hulgas on revolutsioonijärgse Venemaa üks huvitavamaid avangardistlikke kunstinähtusi, nn. agitportselan, moodsalt dekoreeritud nõukogulike lööklausetega ja embleemidega.

#### Ahjud ja ruumikujundus ülakorrusel

Algselt oli ülemine elukorrus määratud magamistubadeks lossi külalistele, valitsejate kaaskondlastele. Algselt sisekujundusest on säilinud kaks maalitud maastikega ahju aastast 1721 ning malahhiitroheline stukklagi ruumis, kus eksponeeritakse vene tarbekunsti. Kolm lillemaalingutega ahju samas tiivas on Tallinna pottseppade valmistatud kahlitest (1746).

Maapoolses tiivas kohandati 1930. aastatel ruumid riigivanema ametikorteriks. Selle magamis- ja vannituba on ammu minetanud tolleaegsed märgid, kuid täielikult on säilinud intarsiatuba, raamatukoguruum. Sisearhitekt Richard Wunderlich kavandas raamatukogu Danzigi barokkstiilist lähtuvas laadis. Kohaliku koloriidi lisamiseks pealistati raamatukapid Tallinna vanalinna ja Kadrioru lossi intarsiatehnikas vaatepannoodega. Nõukogude ajal said intarsia-technika kannatada vaid intarsiatehnikas sinimustvalged lipud, mis tindipliatsiga mustaks värviti. Pärast restaureerimist on raamatukappe soodne kasutada tarbekunsti eksponeerimiseks. Loomulikult said õige oleku tagasi riigi- ja rahvuslipud.

Kui olete intarsia-technika ning külnevate ruumide silmitsemisega valmis saanud, võib olla kohaseim aeg muuseumikohvikule külastamiseks soklikorrusel või jaluteluks juba restaureeritud lossitaguses Lilleaias.

Jüri Kuuskemaa asus Kadrioru lossi tööle viimase kursuse üliõpilasena novembris 1964 ning on siiani olnud Eesti Kunstimuuseumi teenistuses: esimesed kakskümmend aastat Kadrioru lossis, järgmised neliteist aastat Nigulistes ning alates 1999. a. veebruarist on ta hingekirjas väliskunsti muuseumi kuraatorina Kadrioru lossis.



# Mis on šedööver?

Ka tundmatu flaami kunstniku maal "Külamaastik" võib olla šedööver, on **Mai Levin** veendunud.

**KADRIORU LOSSI AVAMISE JÄRGSILT** vilksatas meedias arvamusi, et väljapanek on keskpärane. Seda võis kuulda ka mõne kunstiteadlase suust. Pressikonverentsil küll selgitati ajakirjanikele olusid, milles kujunes väliskunsti kolleksioon, eeskätt piiratud materiaalseid võimalusi, samuti suuri kaotusi sõja ajal. Siiski ei näi inimesed mõistvat, et kuigi miniatuurne Rembrandti pildike suuruses 10,8 x 7 cm ei ole alati maksnud ligemale nelikümmend miljonit Eesti krooni, on selliste kuulsuste hind olnud Eesti Kunstimuuseumile alati kättesaamatu.

Ja on's see nii tähtis – just neid omada? Peale Rembrandti-suguste meistrite on olnud tohutult väga häid kunstnikke, kes pole sageli mahtunud mitte üksnes lühikeste kunstiajalugude, vaid ka mitmekõiteliste raamatute, koguni mitmekõiteliste leksikonide kaante vahele. Paljugi oleneb ju kirjutajate maitsest ja spetsialiseerumisest, ühe või teise koolkonna, ajajärgu või kunstniku uurimise hetketasemest.

Alates 1950. aastate lõpust vahetasid Moskva Puškini-nimeline kunstimuuseum ja Leningradi Riiklik Ermitaaž nn. šedöövrite näitusi maailma tuntumate muuseumidega, nagu seda oli praktiseeritud juba enne sõda. Seesuguste näituste plussiks oli maailmaklassika tutvustamine inimestele, kellel puudusid väljavaated näha teoseid kohapeal. Ega paljudel eestlastelgi ole praegu võimalik sõita Pariisi või Rooma, vaatamata avatud piiridele. Nende näituste kiituseks peab samuti ütlema, et need olid enamasti hästi koostatud, sisaldades mitte ainult krestomaatilisi töid, vaid ka professionaalidele üpris uudseid autoreid: Orazio Gentileschi kõrval esitati Morazzonet, Davidi kõrval Marguërite Gérard'i jne. Vaataja pidi endale tunnistama, et need vähem tuntud mitte ainult ei mõju värskest, vaid ei jää ka tuntutele kvaliteedis alla. Kunstnike jagamine järkudesse hakkas tunduma küsitavana.

Tänapäeva kunstimaailm, kunstiajalugu kui teadus ja tänapäeva muuseum ei ole enam nii šedöövrieksed kui varem. Küllap koguneb külastajaid endiselt "Mona Lisa" ette Louvre'is ja "Sixtuse madonna" ette Dresdenis, ent sellist masilist vaimustumist ühtedest ja samadest iidolitest nagu 19. sajandil, enam pole. Tõllal tekkis aristokraatse publiku kõrvale, kel oli aega, kes oli haritud ja võimeline ise otsustama, tõusiklik, filisterlik ja tõine publik, kes vajas autoriteetset kinnitust, et see on prestiižne galerii ja too on imetlust vääriiv teos; vastavaid galeriisid ta ka külastas ja vastavate teoste ees õhkas. Kõik need Baedekerid tärnidega hotellide, kõrtside ja maalide taga olid adresseeritud eelkõige sellele publikule. Ka kunstiajalugu ise oli keskendunud liinile antiik – renessanss – klassitsism, klassitsismi normatiivsest esteetikast kõigutasid naturalism ja sümbolism ta alles sajandi lõpuks välja. 20. sajand on olnud uurimisobjektide paljususe sajand, ühtaegu on paisunud ääretuks hinnatud taieste ring. Igatahes selles valdkonnas võidutseb –

paigutigi – demokraatlik pluralism.

Ajakirja Beaux-Arts 1998. aasta jaanuarinumbris (nr. 165) esitati filosoofidele, muuseumi juhtidele, kunstiajaloolastele, kunstnikele jt. küsimused: "Mis on šedööver? Milline on teie põlatuim šedööver?" Filosoof Yves Michaud defineeris šedöövri kui mis tahes tegevuse teostamise kõrgtasemel, lisades, et šedöövr on alati relatiivne mõiste, ükskõik kui universaalne ta ka ei paistaks: teda imetlevad küll paljud, ent igauks ise põhjusel. Maalija Gerard Garouste'i meelest juhib šedöövri mõiste meid vähemalt töö tähenduseni, mida on meie ikonoklastilisel ajastul tugevasti alahinnatud. Kunstiajaloolane Hans Belting, kellelt tänavu pidi Saksamaal ilmuma essee "Nähtamatu šedööver: kunsti müüt kaasajas", märkis, et šedöövri mõiste on seotud muuseumide tekkimisega, ühtaegu on see 19. sajandist saadik muutunud üha enam fantoomiks, millel pole midagi ühist reaalsusega.



Tundmatu flaami kunstnik Frankenthali koolkonnast. Külamaastik. Õli, puu, 17. sajandi algus.

Šedööver – see polevat muud kui teose mõiste üledramatiseeritud kujul. Louvre'i peakonservaator Jean-Pierre Cuzin määratles šedöövri kui teose, mis otsekui resümeeerib loomingut, mille väärtus ei ole aga muutumatu. Raffaeli uurijana tõi ta näiteks "Madonna della sedia", mida me ei hinda enam nii kõrgelt kui 19. sajandi publik, ent mis on jäänud Raffaeli kvintessentsiks. New Yorgi MoMA (Moodsa Kunsti Muuseumi) direktor Werner Spies illustreeris väidet, et muuseum võtab osa šedöövrite loomisest, Picasso "Avignoni neidudega": MoMA on ülendanud selle murranguliseks Picasso loomingus ja 20. sajandi kunstis üldse, sellal kui Peterburi Ermitaažile kuuluvad sugugi mitte vähem olulised kubismieelsed maalid, millel pole lihtsalt vedanud kriitika tähelepanuga. Kriitik Jean-Yves Jouannais rõhutas skolastilise šedöövri-propaganda sobimatust kaasaege esteetilise mõtlemisega. Ta polnud, näiteks, üldse nõus Francis Baconi kui 20. sajandi teise poole silmapaistvaima maalija ülistamisega, leides tolle olevat maneerliku kui Beccafumi. Kõige täpsemini väljendas šedöövri mõiste allakäiku vahest Hans Belting: "See on kliše ja labastamine, mis röövib teoselt selle näo. Klišeestunud šedööver – see ei ole teos."

Võib-olla tuleks meilgi korraldada loengusari teemal "Mis on šedööver?", nagu see toimus Louvre'is, et vabaneda efemeer-sete šedöövrite ihast ning tunda rõõmu reaalselt olemasolevatest väärtustest, mida kätkevad Kadrioru lossi aarded. Minu silmis on 16. ja 17. sajandi vahetusel tundmatu flaami kunstniku maalitud "Külamaastik" tõeline aare, sest ta lihtsustab nii armsalt-naiivselt Frankenthali koolkonna, üldse varase maastikumaali "kosmilist" mudelit, mis püüdis hõlmata võimalikult suurt osa jumala loodud imelisest maast ning sellel elunevatest olevustest.

Mai Levin töötab alates 1961. aastast Eesti Kunstimuuseumis.



# Tate Moderni õppetunnid

Uue muuseumihoone avamine tõi kunstist rääkimise Inglismaal moodi, kirjutas Katrin Kivimaa



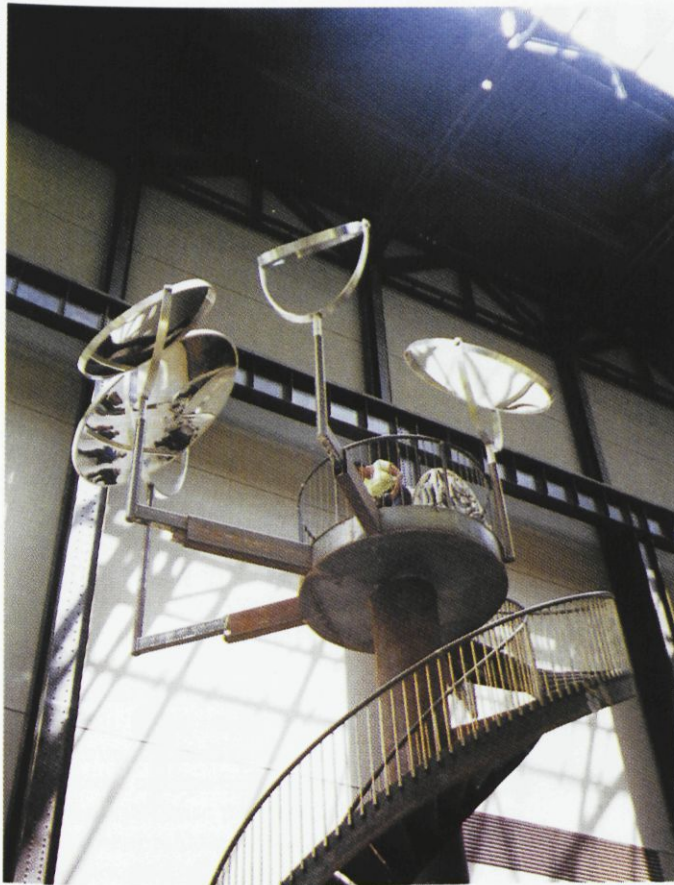
**SUVINE LONDON. TURISMIHOOAEG.** Inimmassid. Muu hulgas seismas hiljuti avatud Tate Moderni ukse taga, eks ikka selleks, et pääseda lähiaja tähtsaimasse kultuuriobjekti Euroopas. Millennium Dome on surutud tagaplaanile ja üldharidusliku meelelahutusasutuse asemel on orbiidid põhiolemuselt elitaarne – ehk siis mitte tingimata kergesti mõistetav, kuid korraliku meediatöö tulemusena massimoe staatusesse tõstetud moodne kunst. Tate Modern kipubki toimima noore briti kunsti (yBa) fenomenile sarnase ärritajana: ainult räägi sellest või tassi oma sõbrad sinna ning igaüks reageerib tormiliselt, olgu see reaktsioon siis milline tahes.

Selge on see, et Tate Moderni avamine, millega kaasnes ka vana Tate'i transformeerumine ainult briti kunstile pühendatud Tate Britainiks, peegeldab kaasaegse kunsti hetkeseisu Inglismaal. Kaasaegne kunst (ehk siis kohalikus kontekstis eelkõige yBa, sest Inglismaa on saar ja üsna eneseküllane saar) on tähelepanu keskmes, on moes, see ärritab nii laia publikut kui avaliku moraali hoidjaid, ühesõnaga, osaleb aktiivselt avaliku arvamuse kujundamises ja purustamises üheaegselt. Milline kadestamisväärne positsioon! Eriti kui sellele lisandub leiboristide valitsuse toetav poliitika – midagi, millest meie oma oeldes, kus võimu arusaam kunstist läheb oluliselt lahku kunstispetsialistide omast, võime ainult unistada. Vähemalt esialgu, kuna eesti kaasaegsel kunstil pole hetkel eriti suurt kaalu meie oma kultuurimaastikul; kuid ei maksa unustada, et selline erakordne huvi kodumaise kaasaegse kunsti vastu on ka Inglismaal suhteliselt hiline nähtus. Loomulikult ei saa ja polegi mõtet võrrelda meie kultuuri- ja kunstisituatsiooni nii vana kultuurimaa omaga, küll aga võiks midagi õppida sellest, kuidas ja milliste vahenditega on tekitatud kunstile niivõrd soodus situatsioon, ning proovida ehk midagi meie väiksemasse mastaapi kohandada. Lisaks sellele, ükskõik, kui absurdset see ka ei kõlaks: Tate Modern ainult kinnitas seda, et Eesti ei vaja ainult kunstimuuseumi, vaid tingimata ka moodsa kunsti muuseumi ning et ühe puudumisega teise mittevajalikkust õigustada pole mõtet. Kuid tagasi endisesse Bankside'i elektriijaama ehk pealkirjas lubatu juurde.

Tate Modernis on teostunud moodsa muuseumi idee: ta ei anna vastuseid, pigem esitab küsimusi ja ärritab, olles üles ehitatud kohati vägagi vaieldavatele kooslustele, mitte aga traditsioonilisele kronoloogilis-koolkondlikule mudelile. Küsimus, kui palju (ilma audiojuhita) kunstihuviline temaatilistest jaotustest informatsiooni ammutada või süstematiseeritud teadmist korjata suudab, jääb ilmselt lahtiseks, kuid kindlasti on ta sunnitud suhestuma modernkunsti erinevalt, kui krestomaatilised teosed seda ette kirjutavad. Neli peamist alajaotust “Maastik/aine/keskkond”, “Vaikelu/objekt/tõsielu”, “Ajalugu/mälu/ühiskond” ja “Akt/tegevus/keha” jagunevad omakorda väiksemateks probleemipüstitusteks või ühele kunstnikule/liikumisele pühendatud ruumiks. Kuigi neil kordadel, kui juhtusin Tate'i külastama, oli enamik galeriisid ühtlaselt rahvast pungil täis (v. a. ehk vaid jooksev näitus “Between Cinema and a Hard Place” suurema näitusepinna ja ilmselt ka selle tõttu, et see on kogu muuseumi ainus tasuline “tsoon”), ei jää kahtlust osa ruumide kujundamisest n.-õ. tõmbenumbritena. Nii võib näiteks Andy Warholi ruumi, kus on väljas tema tööd kuulsatest inimestest ja kuulsatest õnnetustest, Fluxuse ja sürrealistide “elu kui kunsti” dokumentatsioonid või Mark Rothko viimaseid, enesetapu- eelseid maale pidada modernkunsti

TONU KAALEP





Louise Bourgeois. *I Redo*. Skulptuur Tate Moderni turbiinisaalis. 2000.

Louise Bourgeois. *I Redo*. Sculpture in Turbine Hall of Tate Modern. 2000.

omamoodi manifestideks, muuseumi pisipühamuteks või maamärkideks, mida külastaja oma isiklikule muuseumikaardile rõõmuga kannab. Näib, et hoolimata korduvalt esile tõstetud temaatilisest jaotusest, mis väidetavalt muudab radikaalselt kunsti vaatamise ja mõistmise kogemust, on osalist lõivu makstud modernkunsti kangelasele – kunstnik-geeniusele. Et aga temaatilises jaotuses kipuvad autorid ja tööd üksteisega tõepoolest segunema, valitseb väljapanekus vähemalt osaliselt tõepoolest traditsioonilisest erinev kunstiajalugu – see, mis tegeleb sisu ja probleemiasetuste, mitte aga formaalsete küsimuste või kunstnikuisiksustega. Aga meid, vaatajaid, on ju haritud “-ismide” ja rühmituste ja suurte kunstnike (ära)tundmise vaimus.

Tate Moderni võib edukalt vaadelda mitte ainult muuseumina, vaid ka kaasaegse kunsti muutuva olemuse ja rolli tähistajana. 20. sajand on olnud massiliikumiste ja kultuuri demokratiseerumise ajastu. Kultuurist ja kunstist on saanud üha kiireneva vaatamängu osa. Kuid isegi kui kunst kuulub rahvale, ei pruugi olla mõistetav, mida kõik need Tate'i saalides tunglevad massid seal otsivad. Miks nad seal on? Kas seetõttu, et London on Euroopa üks turismipealinnu ja Tate Modern selle kõige viimane külgetõmbeobjekt, mis tõmbab kärbssepaberina ameerika vanapaare ja hispaania kooliõpilasi ligi, mis sellest, et suurem osa kunsti(?)objekte paneb nad vaid pead vangutama? Või äkki on üha uute ja rafineeritu-

## Jooksvad näitused:

- Louise Bourgeois' installatsioonid “I Do”, “I Undo”, “I Redo” ja “Ämblik”
- Herzog & de Meuron: 11 jaama (Bankside'i elektriijaama rekonstrueerimine Tate Moderniks)
- “Between Cinema and a Hard Place” (Miroslav Balka, Matthew Barney, Christian Boltanski, Janet Cardiff ja Geroge Büres-Miller, James Coleman, Stan Douglas, Douglas Gordon, Anthony Gormley, Mona Hatoum, Gary Hill, Rebecca Horn, Ilya Kabakov, Anish Kapoor, Tatsuo Miyajima, Juan Munoz, Julian Opie, Gabriel Orozco, Cornelia Parker, Thomas Schütte, Bill Viola, Jeff Wall, Rachel Whiteread)

mate etenduste otsimine hoopis kaasaegse vaatamänguühiskonna ja tarbimiskultuuri loomulik kaasprodukt ehk kogemus või nauding, millest saab meie olemasolu kinnitus, erinevate millegi poolest näiteks Carnaby või Oxford Streetil šoppamisest? Ehk võiks küsida ka nii: kas näiteks eesti turist, kes Tate Moderni teiste “kohustuslike” kultuuriobjektide seas ära vaatab, läheks kodus Rotermanni soolalattu? Ja siit jõuan ma paratamatult kohaliku tähtsusega küsimuseni, kuid kiusatus küsida on suur, seega: mida siis teha, et Tate'is käinud eesti turist jõuaks ka soolalattu?

Mulle Tate Modernis meeldis. Meeldis ruum, tohutu ja oma neutraalsuses kunstisõbralik. Sir Gilbert Scotti projekteeritud Bankside'i elektriijaam on inglise arhitektuuri tuntud teos ning šveitsi arhitektide Herzog & de Meuroni rekonstruksioon toimib suurepäraselt, mis sellest, et võrreldes Pompidou või Bilbao Guggenheimiga on Tate Moderni hoone tagasihoidlik ning inglased ei saa uhkeldada millegi ekstravagantsega. Kuid Bankside'i elektriijaama rekonstrueerimine näis pärast pikki vaidlusi olevat vägagi teadlik ja maailma suurima moodsa kunsti muuseumi jaoks sobiv lahendus. Seda enam, et just tööstusarhitektuuri ehk endistesse laohoonetesse ja mahajäetud vabrikutesse tekkinud galeriid tähistavad Londoni taastõusmist rahvusvaheliseks kaasaegse kunsti keskuseks 1980-ndatel.

Meeldis ka tunne. Nii selles ruumis kui just selle ekspositsiooni keskel, kuigi kavatsen rahulikumate aegade saabudes tagasi minna, et vaadata kainema pilguga või lihtsalt nautida – kes neid kunsti vaatamise tundeid ikka nii täpselt teab. Tingimata aga ilma Sündmuse (maailma suurim, värskest avatud, kuninganna ise ka, BBC 2 eriprogrammid igal öhtul, avamisülekanded, Tracey Emin jne.) joovastuse ja selles justnagu osaleja erutuseta.

Tohutu suures turbiinihallis eksponeeritud Louise Bourgeois' kolm torni hiilgavad oma mõõtmetega, kuid torni tipus asuvatele platvormidele kinnitatud peeglid oleksid nagu lubadus võimalusest vaadata tõtt iseendaga – ükskõik, millistena me siis seal parajasti ei paista. Äkki võikski kogu muuseumi vaadelda interpretatsioonile avatud väljapanekuloogikaga analoogsena: see on midagi monumentaalset, väliselt mõjuvat, oma tähtsuses taeva poole tõusvat, pakkudes ometi vähemalt potentsiaalselt isiklikku ja intiimset suhestumise võimalust. Ehk illustratsioonina, kuidas lepitada suurejoonelist etendust vaigse sisevaatlusega. On see õnnestunud? Niivõrd, kuivõrd meie maailmas vaigust on/ei ole, ilmselt küll.

Katrin Kivimaa on feministlik kunstiteadlane, praegu on doktorantuuris Leedsis Inglismaal.





Tate Modern,  
mai 2000.  
Tate Modern,  
May 2000.

## Muuseum kui katedraal, kuraator kui kunstnik

**Harry Liivrand** käis Londonis AICA kongressil kuulamas ülemaailmse kunstikriitikute pere päevaprobleeme



**SEE OLI MU ESIMENE AICA KONGRESS**, milles aga mõnes mõttes pettusin. Eeldasin esinejailt kõrgemat teoreetilist pilottaaj[i]. Teiseks, tabasin end korduvalt mõtisklemast AICA identiteedist. Kui kunstikriitikute assotsiatsioon 1950. aastal asutati, oli tema läänelikku kunstimudelit esindav positsioon ja administratiivne funktsioon mõistagi teise tähendusega kui 21. sajandi künnisel. AICA arvamusel apelleeriti kunagi kui objektiivse kunstikriitilise töö arbiiterile, teda võeti nagu kunstikriitikute PEN-klubi. Sinna kuulumist peeti väljavalitute privileegiks ja auasjaks. Ilmar Laaban rõhutas 1989. aastal uhkelt, et ainus organisatsioon, mille liige ta on, on AICA. Nüüd ei meenutatud üheski kõnes UNESCO poolt toetatud 71 liikmesmaaga AICA poolesajandat juubelit ning mais ukсед avanud Tate Moderni hiigelhoone publikumassis mõjus kongress veidi nurgataguse üritusena, mida valvasid kaks haigutavat uksehoidjat. Inglise meedia tähelepanu jäi olematuks.

Kui parafraaseeriksin vürst de Ligne'i kuulsat maksimi Viini kongressist, ütleksin, et Londoni kongress rääkis, kuid ei öelnud eriti midagi. Võrdlemisi laialivalguva pealkirja alla "Visual Art, Visual Culture?" mahtus kaheksa kõrgelennulist alateemat. Kõiki ettekandeid polnud puhtfüüsiliselt võimalik kuulata, sest neid peeti kolmel päeval kahes auditooriumis üheaegselt. Mulle näisid olulised ja Eesti konteksti arvestades huvitavaimad kunstimuuseumi ja kuraatoriga seotud küsimused, millega haakus kunstikriitika ja kunsti sotsiaalse kommunikatiivsuse probleemistik.

Kongressi juhatas 13. septembril sisse õhtune inauguratsioon National Gallery's. AICA kongressidele tüüpiliselt esineb avaõhtul poleemilise ettekandega ürituse tuntuim külaline, kelleks oli sel korral postmodernismi legendaarsemaid protagoniste ja modernismi vastustajaid, arhitektist kunstiteoreetik Charles Jencks. Ausalt öeldes oodanuksin "troonikõnet" kelleltki teiselt, mõnelt radikaalsemalt inglise kunstiteadlaselt või filosoofilt, kasvõi Nicholas Serotalt, Edward Lucie-Smithilt või Waldemar Januszczakilt, Jencks on eelkõige nimi minevikust. Kuid arvestades äsjavalminud Tate Moderni, polnud Jencki teema aktuaalsuses kahtlust: ta kõneles muuseumi imagoloogiast. Jencki kaasaegse muuseumiideoloogia suhtes konservatiivne ning kompilatiivne ettekanne "The Spectacular Museum – The Museum between Cathedral and Shopping Center, Facing the Contradictions" ei rahuldanud kindlasti kuulajat, kelle jaoks polnud muuseumi katedraali ja kaubanduskeskusega seostamise idees midagi uut. Ent konkreetsete näidete varal analüüsis ta kriitiliselt Tate Moderni ekspositsiooni ning enesemüügi strateegiat.

Jencki märksõnu oli "bilbaoism". Bilbao Guggenheimi muuseumi – Frank O. Gehry meistriteose avamise järel 1997 kiiresti kasutusele tulnud eufemism tähistab muuseumi hoone domineerivust kollektsiooni üle, selle varjutamist oma ebaharilikult atraktiivse arhitektuuriga.<sup>1</sup> Kas monumentaalne ekspressiivne ehituse struktuur on kohane meie ajale – ajale, mil kunstiteos ei tähenda sageli muud kui videoprojektsiooni valge kastmaja akendeta ruumis, küsib Jencks. Ja vastab, et Bilbao puhul on tegu katoliikliku baroki teatraalse ruumi-programmi ja hollywoodliku vaatamängulisusega, mis peaks kunstnikud, kriitikud ja kuraatorid seadma küsimuse ette, kuhu muuseum areneb. Mida peetakse muuseumist rääkides silmas, kas hoonet, väljapanekut või mõlemat korraga? Modernismi korüfeed identifitseerisid end kunstipreestrena,

pidades kunsti uueks religiooniks, kuid tänapäeva avangardistid toodavad kunstitöid, on hästi makstud ja naudivad kuulust, olles motiveeritud esmajoones kunstiturust.

Muuseumi kui kommertsasutuse olemust vaatles Jencks New Yorgi MOMA butiikide ja Louvre'i uue maa-aluse kaubanduskeskuse ning publikumenule pro finantsedule orienteeritud hitnäituste (Tutanhamon, Peruu kuld jne.) põhjal, mida kütab sensatsioonimaialt üles massimeedia.<sup>2</sup> Muuseum peab olema kultuuritööstuse närvikeskus, ütleb Jencks, ta peab õpetama ja oma ehtsust tõestama. Ta peab olema pank, börs ja ülikool, kus töötavad hea maitse ja suurte teadmistega spetsialistid. Tõsi küll, Jencks möönab, et kaasaegse kunstimuuseumide kaadri "voolavad" teadmised erinevad "traditsioonilises" kunstikogus töötavate asjatundjate omadest, kuid mõlemad peavad oma lippu maksu mis

maksab hoidma kõrgel.

Võttes kinni Tate'i direktori Serota väitest, et moodsa kunsti muuseumi dilemma seisneb pingeseisundis kunstiobjekti ja selle interpretatsiooni ning kunstniku ja kuraatori vahel<sup>3</sup>, analüüsis Jencks Tate Moderni näituste ülesehitust.

Modernistlik valge ruum on täidetud postmodernistliku väljapanekuga, üle poole näitusesaalidest hõlmavad isikväljapanekud, "pühitsedes muuseumi võitu kunstnike personaalnäituste koguna või üksildasele kauboile sarnaneva üksikkunstniku apoteoosi." Tate Moderni kollektsiooni teemadeks jaotuses puuduvad ajaloolised argumendid. Tulemus – hoopis kuraatorid manifesteerivad iseennast kunstnikena.



## "BILBAOISM" – BILBAO GUGGENHEIMI MUUSEUMI AVAMISE JÄREL KASUTUSELE TUL- NUD EUFEMISM TÄHISTAB MUUSEU- MI HOONE DOMINEERIVUST KOGU ÜLE

Mind pani Tate Moderni väljapanekus (moodsa kunsti ülevaade 20. sajandi algusest kuni praeguse hetkeni) mõtlema pigem postmodernistlik fragmentaarsus ja rõhuasetuste ümberjagamine. Mõnegi autori (Rebecca Horn, Susan Hiller) esitlemise sagedus ja maht ei vasta tema positsioonile üldises kunstiajaloo (kunstniku tähtsus tema isamaal on kvalitatiivselt midagi muud), ja vastupidi (Picasso, foovid). Suurejoonelised avanäitused on europotsentristlikud, isegi anglofiilsed, pole ühegi 1990. aastatel maailmas loorbereid löiganud hiina kunstniku tööd, mida pean sellise renomeega muuseumi nagu Tate puhul reaalsest kunstiprotsessidest sihilikuks möödavaatamiseks. Ilmselt kajastub mis fondide ostupoliitikas. Hiina ja Taiwani kunstist ja kunstnike saatusest viimasel kahekümnel aastal (kommunistlik tsensuur, emigreerumine, lääneliku kunstnikuidentiteedi omandamine jne.) andis aga kongressil hea ülevaate Hongkongi kuraator Josette Balsa.



Tate Moderni ei jätnud puudutamata ükski muuseumiteemal sõnavõtnu. Oodatuid oli muuseumi näituste ja ekspositsiooni osakonna juhataja Iwona Blazwicku esinemine “Brushing against the grain of history”. Polemiseerides Jencksigaga, rõhutas Blazwick, et väljapanek on diskursuse vorm. Kunstiajaloo lineaarse (NB! Blazwicku sõnul “pariisiliku”) kronoloogia asendamine seoste loomisega erinevatest ajastutest pärinevate teoste vahel on võimalik alternatiiv uute hierarhiate loomisel. Ta väljendab ideoloogilist programmi ja oma ajastu koostamisprintsipi. Uusi hierarhiad konstrueerides võib arvestada kunstnikuga, kes sobib igasse skeemi. “Tate Modern on pühendatud modernismile, mitte moderniseerunud kunstnikele,” deklareeris Blazwick, “ja pole hetkel midagi teha, et see modernistlik kunstnik on enamasti *white, western and male*.” Puhas metodoloogiline spekulatsioon, selge see, aga “väljapanek representeerib subjektiivseid vaateid, ja on tehtud ikkagi professionaalide poolt”.

Pea ülimalt põhjendatuks Blazwicku väidet, et avaliku koguna peab moodsa kunsti muuseum mõtlema rohkem kui varem noortele, sest kui noored leiavad näitustel institutsionaliseeritud territooriume, ütlevad nad “fuck you” ning otsivad ise näitusepaiga (vana tööstus- või teenindushoone, vaksal jne.). Tate Modern endises elektriijaamas aga olevatki noorema publiku seas hinnatud.

## MUUSEUM PEAB OLEMA KULTUURITÖÖSTUSE NÄRVIKESKUS, TA PEAB OMA EHTSUST TÕESTAMA

Kaija Kaitavuori (Soome) tutvustas KIASMA edukat PR-praktikat publiku “kodustamiseks” koos haridusprogrammi käivitamisega kooliõpilastele. Peaaegu appikarjena kostus En Young Ahni (Austraalia) ettekanne tohututest pingutustest Melbourne’i moodsa kunsti muuseumi säilitamisel pärast 1998. aasta pankrotti. Kunsti mõttes on Melbourne provints, võrreldes Sydneyga. Alternatiiviks pidas ta populistlikke näitusi, et publik tagasi võita.

Erineva lähenemise väärtustamisest vaatajate eri kategooriate harimisel kui täiesti erilaadset distsipliinist kõneles Suhail Malik (Inglismaa), kellele sekundeeris kongressi lõpetamisel inglise skulptuuri suurkuju Antony Gormley. Muuseas ütles ta, et kunsti mõistmatust esineb Inglismaal isegi kunstikoolides, mis siis veel teistest õppeasutustest kriitiseerida ...

Kaasaegse kunsti näitusel kui angažeeritud kommertsüritusel, mis enneolematu ažiotaazi ja kunstlikult tekitatud hinnaskaalaga orienteerub sensatsioonile, peatus Londoni Saatchi galerii ja New Yorgi Brooklyni muuseumi näitel Gail Levin (USA).

Kunstimuuseumide külastatavuses väljenduvat elanikkonna demograafilist koosseisu vaatles Judith Mara Guttman (USA), osutades, et Ameerika muuseumide publiku moodustab siiani peamiselt valge rass. Üks prantsuse delegaati nimetas kuluvaarides seda arvamust hiljem rassistlikuks. Keegi vastu ei vaieldnud, aga omavahel vahetati vargsi mõistvaid pilke. Oleksin lisanud siia kogemusliku märkuse, et enamused kunstimuuseumide alamast teeninduspersonalist Lääne-Euroopas (saalivalvurid, piletöörid, garderoobitöötajad, korista-

jad jt.) on mustanahalised (ka Tate Modernis). Valgenahalised juhatavad, kureerivad ja panevad teadust. Ka AICA kongressil – siin esines ainult kaks mustanahalist, mõlemad Nigeeriast, kust pärit Kasseli “documenta 2002” direktor Okwui Enwezor.

Eelmisel aastal ilmus nii minu kui paljude teiste kunstiteadlaste meiliboksidesse LAV-i kolleegide e-kiri palvega koguda allkirju Johannesburgi biennaali säilitamiseks. Aktsioonil tulemusi polnud. Ameerika professor Susan Platt koos türgi kuraatori ja kunstniku Tomur Atagökiga keskendusid kümne aasta vanuse Istanbuli biennaali organiseerimise raskustele. Kumbki biennaal vaevleb(s) publiku puuduses, kohalikule elanikule ei paku kaasagse kunsti suursündmus huvi. Uskumatu, aga Johannesburgi biennaal lõpetaski tegevuse kohaliku publiku ignorantsuse tõttu! Isegi Veneetsia biennaal vaevleb publikupuuduses. Tekkis väheseid elavaid vaidlusi teemal, kelle jaoks kaasagse kunsti biennaal korraldada? Kas kuraatori *mania grandiosa* rahuldamiseks (Iara Bubnova Bulgaariast)? Kas (kohalike) kunstnike ja esinejate jaoks? Vernissaažiks kohale sõitnud kunstimaailma koorekihi jaoks? Turistide jaoks? Inertsist?

Bubnova ettekanne kuraatorist kui multifunktsionaalsest karakterist ja uuest “institutsioonist” Ida-Euroopas, kureerimisest kui uut tüüpi erialast võttis kokku paljugi sellest, mida oleme Eestis omal nahal kogenud. Huvitav, et kuraatori teemat oli käsitlema kutsutud suhteliselt palju endise idabloki esindajaid, kuid polnud erilist vahet, millisel maal kõneleja saabus. Retooriline tulevärk kattus sageli.

Oleks võinud tähelepanu pöörata hoopis kunstiajakirjadele, need kommertsialiseeruvad ja banaliseeruvad ühetaolisteks, heideldes omanike, väljaandjate, reklaamide, elitarismi ja lihtsa lugeja eiramise süüdistuste rägastikus. Kongressi viimasel päeval jõudis minuni uudis, et Hollandis otsustati lõpetada juhtiva arhitektuuriajakirja Archis väljaandmine.

Kongress oli ühtlasi Tate Moderni patriootlik promotsioon. Pressimaterjalid, fotod, slaidid ja bukletid ootasid kaasavõtmist. Mõtlesin automaatselt Kadrioru lossi taasavamisest tulevatele võimalustele organiseerida lossis rahvusvaheline kunstiajaloo konverents... Kuid organisatsiooniline ja tehniline töö oli 100 – 150 naelase osavõtjaksuga Londoni kongressil keskpärane. Üritusesisene informatsioon liikus vaevaliselt nagu Millennium Dome’i atraktsioon, võimalus kasutada internetti oli olematu. Kuigi sõnavõttudes korrutati multikulturaalsusest, registreeriti delegaate ankeedi alajao- tustesse “Non-UK” ja “UK Member”. Hiljem kirjutati riigid perekonnanimedele pliiaitsiga taha.

Järgmine kongress toimub sügisel 2002 Zagrebis.

1 Üheks esimeseks muuseumiks, mille arhitektuur pakkus eksponeeritud kollektsioonile võrdset esteetilist konkurentsi, peetakse 1983. avatud Hans Holleini projekteeritud Mönchengladbachi Städtisches Museum am Abteibergi. Vt. Hans Ibelings. Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization. NAI Publishers, Rotterdam, 1998, lk. 78.

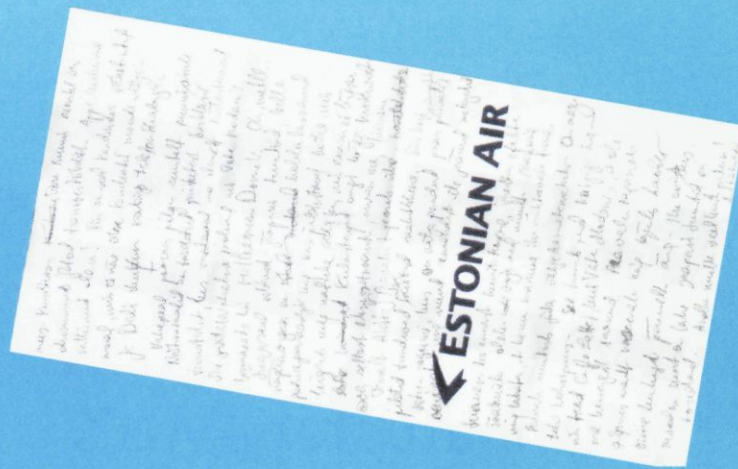
2 Charles Jencksi sõnu iseloomustab järgnev episood: kui 18. septembril lõppes Amsterdamis Rijksmuseumis 17. sajandi hollandi kunsti näitus “The Glory of the Golden Age”, ilmus juba 25. septembril muuseumi pressiteade, milles öeldakse, et näituse külastajaid oli umbes 596 000 ning et näitus oli selle suve külastatavaim Euroopas. Vt. ka: www.rijksmuseum.nl.

Iwana Blazwick teatas oma ettekande algul, et kuue nädalaga külastas Tate Moderni 1 miljon vaatajat.

3 Vt.: Nicholas Serota. Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art, Thames and Hudson, London, 1996.

Harry Liivrand on Eesti Ekspressi kunstitoimetaja, kes praegu elab ja töötab Amsterdamis.





# Kunstivõõra Tegelase muljeid Tate'i galeriist

Kirja pandud lennuki oksekotile, liikudes õhus väga-väga kiiresti

**LÄHENEN PAIGALE.** Juba kaugelt on Paika näha, kuid selleks, et sinna jõuda, on tarvis ületada sild. Sild on pikk, lai ja kole, kuid üle ma sellest saan ning seal see siis kõrgubki. Tate Modern. Pruun Fallos. Just see ta on ning ei midagi muud. Hoone fallilisus on lausa hirmuäratav. Pruunist kivist inetu torn pilgutab mulle kurjakuulutatavalt silma, kortsutab ähvardavalt kulmu ning lubab mulle peale langeda.

\*  
Põgenen hirmus. Kuhu? Ei kuhugi mujale kui sellesama fallole sisse. Minu ees avaneb üüratu koridor. Lagi on nii kõrge, et parimalgi tahtmisel ei ulatuks ma seda katsuma. Mina ei taha olla ruumis, mille lage ma katsuda ei saa. Tunnen end üsast heidetud lapsena lennujaamas. Mulle see tunne ei meeldi. Tahan ära sellest avarast ruumist! Välja sellest lennujaamast! Tagasi sinna, kust tulin! Eestisse! Üska! Selle asemel lähen rahulikult... edasi. Just lennujaam see ongi. Ühes servas on pood, kus müüakse raamatuid, postereid ning külmkapi magneteid, ning servades on väikesed letid, mille taga seisavad naeratavad noored ametnikud-stjuardessid, kes on nupulevajatuse peale valmis täitma külastajate infonälga ja muid soove.

\*  
Lennujaama keskel on trepp. Kui trepist üles minna, siis näen ometi kord midagi tuttavat. Louise Bourgeois' skulptuurid. Mitte, et ma Louise Bourgeois't varem midagi kuulnud oleksin, vaid need tulevad mulle meelde midagi vana ja head. Seal on kolm torni, mida mööda saab loomulikult üles ronida ning siis

jälle alla tulla. Välimuselt meenutavad need tornid mulle vana hea Wellsi ajamasina lugu. Ma ei ole enam siin ja praegu, ma olen seal ja tulevikus. Inimesed on ammu evolutsiooni käigus tolmustunud ning tornides elutsevad morlokid või mõned muud armsad karvased elukad. Siis on seal veel üks tiine ämblik, mis jälle meenutab mulle Wellsi. Seekord aga "Maailmade sõja" ufolaevu. Täpselt sellised nad olidki. Just-just. Suured rasedad ämblikud, kelle kõhus peitub mulle vaenulik rass. Kuid ma ei saa neid torne ja ämblikku pikalt imetlema ja kartma jääda, sest on vaja edasi minna.

\*  
Edasi ei mäleta enam täpselt, sest pea hakkas valutama ning moodne kunst ei teinud mu enesetunnet sugugi paremaks. Terve muuseum on täielik lüüpanaja. Kord leian end ruumist, mille seintel on mingid kriipsud, siis ripuvad seal kusagil maalid, mis koosnevad lillast ja punasest. Mu kõrval peatuma jäänud kunstiteadlane ohkab endast pühalikult välja mingi nime. *Whatever...* Mina satun hoopis pimedasse ruumi, kus on ekraan, millel väänleb pika ja inetu peenisega mees. Kunstiteos. "Kunstiteos". Ma põgenen. Kolmanda ruumi seintel on elusuuruses fotod transvestiitidest. Appi, kuhu ma satunud olen! Siis on seal Kandinsky vähetuntud maal, mis ei näe üldse Kandinsky maali moodi välja, ja Dalí skulptuur telefonivähiga. See viimane on vähemalt armsa moega.

\*  
Vahepeal pööran pilgu seintelt ruumi

sisule. Näitusesaalid on umbes täis priskeid keskklassi turiste, kes ilmselt külastavad sama nädalavahetuse jooksul nii Tate Moderni, loomaeda kui Millennium Dome'i. Oh, well. Siin ja seal siblivad jaapani turistid, kelle nägemisorgan on kokku kasvanud fotoaparaadiga ning kes pildistavad kõike, mis liigub, ja natuke seda ka, mis enam ei liigu. Külastajad ongi kõige huvitavam osa sellest ekspositsioonist, arvan mina kui kunstivõõras tegelane.

\*  
Peavalu tugevneb üha. Sürrrealistide pildid tunduvad juba liiga realistlikud. Siis kui satun ruumi, kus on näitamiseks välja pandud paar paneeli, suitsupakki, värvipotid ning muud remondist üle jäänud materjalid, tunnen ka ennast kunstiteosena. Täieliku efekti saamiseks oleks mind vaja veel ainult raamida ning lahata, et ka minu sisemine ilu välja tuua. Damien Hirst, kus sa oled? Sinu taies ootab sind.

\*  
Peavalu muutub juba väljakannatamatuks. On aeg teha kohvipaus. See tasub end kuhjaga ära – nii head *Caffe Latte*'i kui Tate Modernis, ei ole ma kusagil veel saanud. Peavalu taganeb algul aralt veidi vasemale ning lõpuks kaob sinna kuhugi päriselt ära. Ilm on ilus, moodne kunst on lahe. Jaapani turistid on toredad. Andke mulle veel kunsti, palun! Antaksegi. Jaohaaval, natuke ja tasapisi.

**K. T. T.** – Kunstivõõras Tegelane Tate'is



## “Maalimine on kannatustegevus”



Ajal, mil Euroopas ja Ameerikas ringleb suur Jackson Pollocki näitus, uurib **Kaire Nurk** Tartus Werneris kohvikus eesti kompromissituima abstraktsionisti Lola Liivati (pildil) tõekspidamisi.

**SEOSES LOLA LIIVATILE** 1998. aastal antud Vabbe preemiaga kirjutasin järgmist: “Preemia eesmärk on tunnustada aasta üht väljapaistvamat visuaalse kunsti sündmust Tartus. Aktsendiks preemia juures on ka teatud vabbelikkuse kvaliteet, mis seisneb uuele avatuses ja dialoogsuses maailmakunsti toimuvaga. Tartu kontekstis on seda ühtaegu nii kerge kui raske evida. Ado Vabbelgi jätkus püssirohtu circa kümneks aastaks, vaatamata enne Tartusse maandumist kogetud ja kogutud intensiivsetele ja rikkalikele mõjutustele ja toiteallikatele.

Preemia määramisel Lola Liivatile oli aluseks Tartu Kunstimuuseumi svine isiknäitus, mis stiilse ja tervikliku näitusekomplektina kvintesseeris kompromissitult kunstniku loometee peamise ja põletava leiu/probleemi/pürgimuse – abstraktsionismi. Liivati loomingus võime alates 1960-ndaist jälgida vahetu välismõjutuse elujõudu ja edasist kulgu akadeemilise väikelinna lokaalsetes oludes. Ja me peame au andma: Liivat sulatas lühiajaliselt/action'likult kogetud rahvusvahelise kunsti impulsi oma loominguliste otsingute tiiglis kordumatult isikupäraseks (piisab, kui mõelda Liivati SINISE värvi varjundi-intensiivsuse-sisu-meeleolu-rikkusele või lüürilis-mõtisklevatele ja naiselik-müstilistele assamblaažidele, mis ajakaaslase Jüri Arraku mehelik-agressiivsetele eksperimenteerimismängudele võrdväärseks partneriks), spontaanseks ja ühtlasi läbitunnetatud, tõsiseks, juurdlevaks ja ausaks lahenduseks. Personaalnäitus tõendas ka seda, et juurdlev vaim pole lakanud lahendusi otsimast tänini, et teekond jätkub.”

Alljärgnev intervjuu on tehtud 7. ja 14. juunil 2000. aastal Tartus Werneris kohvikus\* (Liivati sagedased sõnad, eriti Werneris on: “Ma olen Werneris üles kasvanud” või “Mind on kasvatanud Werner”... Tullis 19-aastaselt Tartusse, töötas ta Werneris kalkulaatorina, et teenida ülalpidamist, kuna vanemad olid küüditatud. Veel enam armastab ta aga meenutada, kuidas Werner oli ikka veel seesama vana hea Werner, kuidas iga päev “punkt kell üks tuli Eller; Starkopf tuli punkt pool kaks; nad tulid laadima – kas maha või ka natuke juurde”, ja et see vanade ässade seltskond võttis tema, noore plika oma seltskonda.)

### Räägime käidud teest, maalimisest üldse?

Ma kasutasin väga sageli sõna “abstraktne”. Ma tundsin, et see on minu sõna. Sest ma pole kunagi väga konkreetne saanud olla – lõpuni. Kui sa sõnadesse paned, siis läheb juba konkreetsemaks. Kui need Colmanid mind äratasid abstraktse loomingu teele – see oli esimene valguskiir. See ikka pimestab ära. Sest kes on pimeduses elanud, sel on äkki valgusest vabastus.

Venelased tahtsid teada: rääkige, kuidas! Üle saja inimese istus seal ringiratast ja pani Colmaneid rääkima. Nende jaoks oli see naljakas nähtus. Harry Colman, erudeeritud inimene, ütles: “Seda on väga raske seletada sõnades. Põhiliselt on see tunne.” – Ja siis ma sain rea peale.

*Noorsoofestivali (1957) eel ja esimestel päevadel ei müüdnud Moskvasse rongipileteid. Nii jõudsim sõbrannaga kohale paaripäevase hilinemisega. [...] Kui meie sinna kunstibarakki jõudsim, käis parajasti loeng. Harry Colman rääkis Ameerika kunstist. See oli mulle esimene kokkupuude kaasaegse Lääne kunstiga. Colmanitel oli kunstiraamatuid ja ajakirju kaasas. Nad olid minu innukuse ja huvi üle väga rõõmsad ja kinkisid mulle kohe värske Art Newsi numbri, kus oli sees artikkel hiljutis autoõnnetusel surma saanud Pollockist. Samuti oli juttu de Kooningist.*

*Colmanid tahtsid muidugi teada, mis Venemaal sünnib, ja ma sain valgustaja osas olla. Kogu järgneva nädala veetsime koos.*

*Venelased hakkasid peale käima: tehke demonstratsiooninemine. Lepitigi kokku, et järgmisel päeval toimub protsessmaalimine. [...] Kindlaksmääratud kellaajal oli kohale toodud kahemeetrine lõuend ja värvid. Kui Harry Colman hakkas maalima, pööras see mind täiesti ümber. (Intervjuus Piirimäele, 1998.)*

Maalimine on kannatustegevus. See on pikk protsess. Ma ei võigi seda sõnades väljendada. Midagi nagu katteks, kui sõnadesse panna. Muutub võltsiks. See peab olema tunne. Tugev tunne. Selle tunde saavutamiseks ma olen üht-teist teinud, tihti ka vastandumise teel püüdnud leida oma: et mu oma tunne tõuseks mu enda seest selgemalt.



ari arvestuse isikuline leht  
ЛИСТОК ПО УЧЁТУ КАДР

isanimi  
отчество  
1929. aug 17.  
kõla, linn, rajoon, oblast  
село, деревня, город, район, область

6. Sotsiaalne päritolu  
Соц. происхождение

parteisse astumise kuu ja aasta  
месяц и год вступления

parteipilet  
kand.-kaart  
партбилет  
к/карточка

nr.  
№

Dokument 1957. aastast.  
Eesti Kunstnike Liidu arhiiv.  
Document from 1957. The archive of  
the Estonian Artists' Union, Tallinn.

Ma istusin iga tööpäev ühe seansi Werneris. Vabad päevad olid ateljeepäevad; ema ei tohtinud siis mind suppi ka sööma tulla kutsuma, vaid harjavarrega koputada vastu lage. Kord, ma olin hädas, olin korjanud, akumuleerinud, mõtlesin, et suudan pilti maalima minna. Aga midagi oli veel puudu. Tegin ühe lolluse ja läksin spordivõistlustele. Nägin, kuidas Virkus jooksis. Ma vaatasin seal seda sporti ja siis ma kihutasin koju. Ja maalisin pildi. Ja tuli päris hea pilt.

Mis ma teen, on see, mida ma ei saa tegemata jätta.

Ükskord ei leidnud seda õiget tõuget tükk aega. Lugesin Loomingu Raamatukogust "Victoria regia't": lill, mis õitseb ainult kord – kogub nii kaua, et õitseda.

Mul ei ole ükski pilt kergelt tulnud. Kergelt tuleb kerglane. Võib-olla neid tuleb ka sekka. Sest inimene on heitlik. Jaan Oks ütles, et inimene on pädelik. Ja ma ei tea, mis see on. Aga ma usun Oksa.

Aga kui ma mitte kuidagi ei saa, siis ma võtan oma piibli – Nietzsche: kurb, aga tugev, jõuline, aga otsene, ei keeruta. Ja tõtt ei karda välja öelda. Mitte et ma oleksin ta jünger. Aga ma usun, et ta räägib tõtt.

Sama on Wagner. Siis tuleb teha. Ta raputab – ja hoiab rajal.

Ma olen küllaltki raskemeelne. Mul pole elus midagi kergelt tulnud. Aga ega ma ei ootagi, et kergelt tuleks. Raskused teevad tugevaks.

Ma mõtlesin enne tulekut ühe määratluse: "Universaalsed printsiibid käivad mul üle mõistuse". Kuid ma avastan iga päev ateljees tööd tehes midagi uut, mis tegelikult kordub pidevalt – mutatsioonidena. See on tõesti nii. Tööga aru pidades avastad, kuidas oled ta saanud: terve eluaeg maalid ühte pilti. See on nii huvitav.

Ma mõtlen ikka: kui ma ei oleks seda tõuget saanud, millega ma oleksin siis tegelenud! See on õudne. Ma võib-olla polekski enam maalinud. Olen aastakümneid jäänud võlgu ühe seletuse Ants Viidalepale. Tema klassikalise kompositsiooni tundidel oli eriline koht mu stuudiumi ajal. Need olid huvitavad ja mulle olulised. Kui me olime nii neid kompositsioonitunde istunud, küsis Viidalepp äkki minult: "Ütle, tegelikult, mis sind huvitab!". Mina vastasin: "Mina ei huvita midagi." Ja Viidalepp ütles selle peale: "Noh, siis ei ole meil



enam millestki rääkida." Ma ei saanud neid sõnu ka enam tagasi võtta. Selgitaksin seda nüüd, mis siis nooruse ja arguse tõttu jäi selgitamata: ma tundsin, et mind see nõukogude temaatiline kompositsioon ei huvita; see oli sovjetiaegse koolituse mürgitus. Oli isegi mingi kergendus, et ma sain Viidalepale öelda niimoodi rumalalt ja häbematult. Tema andis head nõu, et ma saaksin jala peale.

Tollal olnuks ka tegelikult mõeldamatu tulla lagedale millegi muu õigustamisega. Kuigi sisimas küpses veendumus, et peab olema mingi teine tee. Tähendab valmisolek abstraktsionismi minekuks oli.

*Instituudis oli Johannes Võerahansu see, kes laskis mind maalida nii, nagu ma tahtsin. (Intervjuus Kartnale, 1986.)*

*Tema meetod oli selline. Tal olid filosoofilised probleemid, mis olid temas mõtteid äratanud, tuli ja puistas need välja. Igaüks sai mingi jupi, ühe osa sellest jutust. Konkreetselt ta kunagi töösse ei sekkunud. Teigi korrektiivki küll, aga üsna kaudselt. See meeldis mulle väga. (Intervjuus Raitarile, 1988.)*

#### Minu PÜHAPÄEVATUNNE.

Ühel pühapäeval ma läksin mingi asja pärast Tähtvere linna. Kõik oli nii vaikne, nii puhas, päike paistis. See oli selline pühapäev, et enam pühapäevalikumat pühapäeva ei saa olla. Aga kuidas sa väljendad seda figuraalselt või realistlikult? Sest see oli tunne ja seda saab vaid tundena käe läbi välja lasta. Järsku nii ilus – ma ei tea, kas ma seda nägin.

Palju lapsepõlvemälestusi on seotud pühapäevaga. Parimal lapsepõlvesõbrannal (oli mulle õe eest) oli maja Rakveres ilusas Vallikraavi tänavas. Pühapäeval kaeti aeda laud valge linaga, Lia ema tõi auravad kartulid ja seenekaste. See oli tõeline "laubelik" pühapäev, nii ilus.

Aga kõige ilusam mälestus on, kui ühel lihavõttepühade hommikul läksime kirikusse. Ema pöördus äkki korraks tagasi (leidis mingi ettekäände). Kui pärast koju jõudsimel, leidsime laualt värvitud munad ja ühe nuku (panin talle nimeks Manni). Ma küsisin, et kuidas ta, see tähendab lihavõttejänku, küll on sisse saanud. Ema vastas, et ta oli jätnud õhuakna lahti...

Ma olen maalinud pühapäevast kaks maali. Üks neist on Valter Liivati oma.

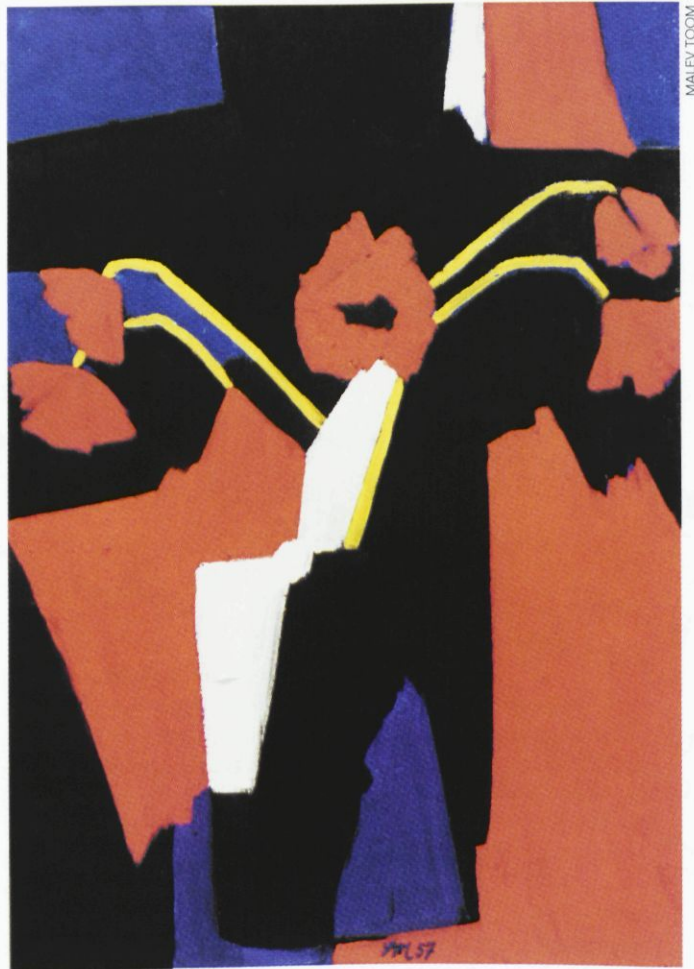
#### Sa maalid sinisega. Kuidas sa iseloomustaksid sõnades sinist värvi?

Sinine on lihtsalt kõige ilusam, kõige tõsisem, kõige sügavam värv. Üks sinine on minu jaoks ülipidulik: sügav-sügav sinine. Sinine peab pildis olema, muidu ma ei tunne, et pildi maamine oleks õigustatud. Pilte saan siis teha, kui olen ääreni täis tõsine ja see tahab välja tulla, ei taha enam sees püsida. Vahel, kui ma saan kõige sinisema pildi, siis ma olen hetkeks rahul. Mida tõsisem, seda sinisem.

*Rida aastaid ma probleemitsesin, et mul on esteetilise põhjaga kunstiharidus ja ma pidasin seda piiratuseks. Nüüd ma mõtlen, et ILU pole ka asjata, ta peab käima seest läbi.*

*Üks Tartu kunstiteadlane ütles ükskord, et miks ei ole ma ikkagi mõelnud ILUSAMAID kompositsioone!*

*Ma ei taha kunagi teha ilusat pilti. Ma püüan seda, et mu pildid oleksid tõesed. (Intervjuus Kartnale, 1986.)*



Lola Liivat. Moonid. Õli, 1957.  
Lola Liivat. Poppies. Oil, 1957.

## MUL EI OLE ÜKSKI PILT KERGELT TULNUD. KERGELT TULEB KERGLANE.

Kurjust võib maalida. Aga kurjalt ei tohi maalida! Kord panin oma külalised, Maret Kuke ja Lembit Eelmäe ja Paul Mäeotsa maalima abstraktset pilti. Lembit oli nii õnnetult, nii tõsiselt asja juures: "Issand, ma ei oska! Mis sellest küll tuleb?". Mäeots oli nii suur abstraktse kunsti vaenlane: "Abstraktne kunst on nonsens." Kui pildid valmis olid: Lembit Eelmäel oli nii poeetiline, nii õrn, nii suurepärase, nii võrratu, nii ilus. Paul Mäeots tõestas, et abstraktses kunstis saab end väljendada: sodis värve ja siis tõmbas musta risti pildile peale.

**Näiteks üks tüüpiline tsitaat 1958. aasta Rahva Häälest:** "Kui kujukalt ja veenvalt kõneleb realistlik kunst enda elujõust ja nn. "abstraktse kunsti" formalistlike veidruse abitusel": kas endale ei tundunud – tollases ajas ja kontekstis – ühelgi hetkel, et see on veidruse? Või lihtsalt mäng? – See oli ju nii teistmoodi.

Ei. See oli kõige tõsisem tegevus. Kui ma aias lilli kasvatan – iluks, kellele sellest kasu on? Mis tegevus see on! Iseasi, kui



külvan kaera – saab loom süüa! Võib muidugi mõõta, mis on tühine tegevus ja mis on ... mis selle kõrvale panna ... vajalik.

Ilusam ja täiuslikum ei saagi olla üks pilt, kui on üks klassikaline hiina pilt. Hiina kultuur on vist – isetu. Ma ei ole hiina kultuuri fänn, aga ma olen põgusalt mõtisklenud.

**Kas on loometeel veel olnud kohtumisi, mis on tundunud võimalustena, on tekitanud kahtluse või uudishimu või küsimuse, et äkki läheb ka sealt mõni tee sinu jaoks, on tekitanud/andnud ainet (järele)mõtluseks?**

Ainet järelemõtlemiseks annab elu pidevalt. Tee, mida mõõda olen läinud, on vist ainult minu tee. Ma pole enda kõrval – sama teed – kedagi teist käimas märganud.

Erinevaid teid võib olla palju. Need küsimused vaevavad reeglina noori loojaid. Väljaarenenud kunstnik on oma tee ja võimalused leidnud kui ainuvõimalikud ja õiged.

**Kas abstraksionistiks sünnitakse? Või saadakse?**

Ikkagi sünnitakse. Nagu kunstnikukski. See on ikkagi üks olek.

*Kunstihuvi tekkimisest? Lapsepõlves kandsin seda saladust endaga kaasas – olin iseendas kindel, et muud ma ei taha ega muuks ei kõlba. Kõik mu sugulased olid kaupmehed. Kogu see kaubandus oli mulle selge piin, aga kasvatus tõttu ei sobinud sellest rääkida. Sees kasvatasin oma mõtet, see läks nii tugevaks, et muud ei kannatanud enam välja. /.../ Oma unistusest ei tohtinud ju hingata, sest kunstnikku peeti priileivasõojaks. (Intervjuus Raitarile, 1988.)*

Ma olen kohutavalt õnnelik inimene – ma lähen töö juurde. Ma leian tõelise ja õige üles. See on jumala abi. See ei saa midagi muud olla. Ma usun sellesse, mida ma teen. Teisiti ei saakski see olla.

**Milline tunnetuslik vahe on sinu jaoks Kandinskyl ja Pollockil? Kumb on tähtsam, esmasem sinu jaoks?**

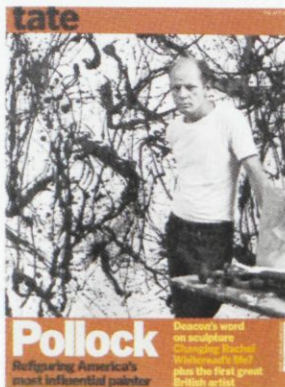
Nad on mõlemad nii tähtsad, nii olulised. Kandinskyle kuulub see esimese suur roll. Pollock oli julge poiss, mässas viimase jõuga. Pollock oli lausa kohutavalt jõuline.

Kandinskyl tuli rohkem kogemata, on peenem. Pollock oli lausa jõhkard. Aga ma võin eksida. USA-s nägin moodsa kunsti muuseumis elusalt Pollocki pilte, ootas, kui saali valvur, neeger, lahkub saalist – läksin ja tegin pildile pai. See oli nagu selles töös sees olla, osaline olla. See oli minu austusavaldus Pollockile.

**Aga see Pollocki ja Kandinsky kuulumine eri ajastusse: Pollockil olid ju juba ka Euroopast Ameerikasse viidud sürrealismi mõjud?**

Pollocklik abstraktne ekspressionism ei ole ülemaailmne. Ta on niivõrd ameerikalik nähtus kunstis. Üks pilt on tal “Naised” – sellest saan ma ka niimoodi aru.

Nagu minu esimesi huvitavaid kogemusi oma ateljees: hakkasin maalima kevadist pilti, kevadet kogu ta ilu ja värskusega. Vastas aias oli üks kuldnokapu. Ma ei vaadanud, aga ma tundsin: seal istub kuldnokk. Ma maalisin kevadet ja lõpuks tuli pildile kuldnokapu. (See on praegu Tammsaare-uuriija, Leenu Siimiskeri valduses.)



**Abstraktse kunsti kohta on öeldud ikka, et see on spontaanne ja intuiitiivne. Aga intellekt? Milline on siis sellisel juhul intellekti roll, või kus asub või milles väljendub intellektuaalsus?**

Kunstnik ei tohi rumal olla, instinktidega ainult. Intellekt ei peagi teoses tarkusi puistama. Muidugi on parem, kui intuiitiivne on ka tark. Rumala kunstniku looming on tobe, kuigi tõeiva võib sealgi sees olla. Kunsti intellektuaalsuse üle võiks muidugi palju mõtteid vahetada.

Dekoratiivsus on kunsti kõige kurjem vaenlane (ütles vist Picasso). Dekoratiivne = tühine. Kord olin ühe kunstnikuga ühes muuseumis kogusid vaatamas, tema ütles: “Ega ma ei vaata midagi muud kui ilusaid kombinatsioone”...

**Milline on sinu töö(protsessi)s kujundi osa?**

Mingi kujund võib tõesti välja ilmuda. Ja ongi hea. Eks ta kinnitab seda abstraktset vormi, aitab nähtavale tuua.

**Moonid kui kujund?**

Eks minul oli sellele teele minek nagu abstraksionismi avastamine. See oli nii suur hüpe sotsrealismist. Ühe pildiga ei saanud sellest lahti.

*See “üks” pilt on esimene töö pärast Moskvast noorsoofestivalilt naasmist; tundub on ka lugu, kuidas see sündis: pitsi konjaki ja kolme aiast toodud mooniõiega lukustatud ateljees ja ühe hingetõmbega. Juhuse tahtel sai selle ristiiaks Artur Alliksaar, kes senini oli lihtsalt välistanud lillepildi. “Moonid” on praegu Tartu Kunstimuuseumi kogudes ja hetkel Kivisilla galerii püsiekspositsioonis ka väljas. – K. N.*

*See oli esimene lillemaal, mida ta põnevaks ja kunstiks pidas. (Intervjuus Raitarile, 1988.)*

*Milline lahtiütlemine oma endisest elust! Ei julgenud vaadatagi, mida olin maalinud. (Intervjuus Piirimäele, 1998.)*

Hiljem ma ei vajanud kujundit, aga kujund võis pilti tulla küll. Sest isegi Pollockil tulid naised pilti.

Kujundi osa oli veel oluline töös “Minu hapu” ehk “Minu sidrun” (On praegu Matti Miliuse kogus. – K. N.).

Strontsiumkollane on väga hapu värv, kõige hapum värv.

**Aga mis maitse on sinisel?**

Sinisel ei ole maitset. Ta on sügava sisuga.

**Kas sinisel võiks olla mingi sümboolne tähendus?**

Värvidel on ikka mingi tähendus. Sõpruskonnas oleme vahel mänginud sellist mängu: mis värvi on Grieg? – heleroheline. Aga mis värvi on Wagner? Mina pakkusin: kollane ja must, aga minu sõbranna Helmi Tõevere ütles kõige täpsemini: kuld ja must. Tšaikovski? – roosalilla. Mul on värvid üsna kindlalt paigas, värvide valik on sisu teenistuses.

Alustasin tõesti kolmest põhivärvist, Mondriani lähtealuselt, valge ja must piirajate-na.

**Pastosne pind – mis tunne või aje on selle sees/taga?**

Kõik on progresseeruv. Niinimetatud pühapäevasuitsetajast sai minust kirklik suitsetaja, kaks pakki päevas, kuni tervis enam ei lubanud. Abstraktse pildi tegemisel tundsin, et kuskilt peab tee edasi minema, ma pean



saama olla kätega sees. Hakkasin vormima, värvi kallama, siis tundsin, et teen tõelist-tõeliselt tööd. See lihtsalt hargnes-arenes nii välja. Pinnaline maal saab kuidagi liiga kiiresti otsa, ei saa ennast sinna küllalt sisse panna, pilt ei saa omaks.

### **Ka Sooster tegi tollal (1960-ndail) "pakse" kadakaid ja kalu. Kas sa olid neid näinud?**

Ma teadsin neid olevat, kuid näinud ei olnud. Ma ei ole kunagi Soosteri loomingu imetleja olnud.

### **Kas sellesse pastoossesse mäslevasse pinda sisestatud võiks ka energiaks nimetada?**

Talle ei olegi päriselt nime välja mõeldud. Eks ta üks suur väljendus ole. Kui tulid vabamad ajad, siis kompositsioonitunnis ütlesin õpilastele: "Nüüd jätame kujutamise ja hakkame väljendama".

### **Millal ja kuidas tuleb pildi nimi?**

Üks ameerika kunstnik, kuskilt loetud, on öelnud, et töö nimetus tuleb kas vahetult enne valmimist, lööb välja, annab teada; või on näha, kui pilt on valmis. Selle olen ma läbi teinud. Ma mässan nagu pimeduses. Ma ei tea kunagi ette, mis tuleb. Ma ei usu, aga võib-olla on imeinimesi, kel enne on ette ära nähtud tulemus, et kõik on nagu ekraanil ees ja muudkui vuhi maha teha.

Mõni kunstnik teeb väikeseid kavandeid ja siis suurendab!

Mulle on oluline, et südamest käe sisse ja käest pildi sisse, et seal vahepeal ei oleks mingeid laveerimisi.

*Olen mõnikord tajunud seda selgust – see tuleb järsku, kõik on äkki selge, mida taotlesin ja mis pidi tulema. (Intervjuus Asu-Õunasele, 1992.)*

### **Kas oleksid tahtnud teha oma kunstnikuteel midagi teistmoodi?**

Ei. Ei! Kuidas nii! Siis ma oleksin ju päris võlts ja väär olnud. Siis ma oleksin 50 aastat igatsenud midagi muud – ja see oleks vale olnud. Kui ma alustasin – ma ei teadnudki, et ma nii sügavale astun. Aga mulle oli seda väga vaja. Muidu oleksin ma võlts olnud. Siiamaani. Puruvõlts.

Hakkasin ateljees väikesi vallatusi tegema. Alguses olid impressionistlikud pildid, kus kõik ei olnud välja loetav. Oleks olnud teine kool, oleksin olnud abstraktsionist algusest peale. (Intervjuus Raitarile, 1988.)

Kunstiajalugu tuleb ümber kirjutada. See on seni olnud tendentslik. Nõukogude ajal oli nii: kõige aremad kirjutasid lausvalet, milles ehk siiski kuskil peidus oli ka midagi õiget, kirjutajatest kõige julgemad – kirjutasid osaliselt tõtt. Kuid nüüd ei taheta tunnustada, et kirjutati valet, silutakse. Ennast saab ikka õigustada, tõde jääb alati saamata.

See on mind elus hoidnud, et ma tahan tõtt teada saada ja tõtt välja öelda.

Vaike Tiik on arhiivis uurides leidnud minu tööde ostukeelu, viisteist aastat. Vabariiklike näituste üüriist ei pääsenud ma kunagi läbi, Tallinnas sain esineda ainult Tartu kunsti ülevaatenäitustel iga viie aasta tagant. Ükskord, mul olid suured rasked paksud pildid, pani kujundaja need väikeste stendide peale nurga taha – ja ma viisin oma tööd enne näituse avamist ära. Pärast ütles Helju Pirk: "Minule meeldis kõige enam Makarova memoriaalsein."

Isiknäituste aja Kunstisalongis sain ka siis, kui keskkomitee oli juba suvepuhkusele läinud, see tähendab keset suve.\*\*



Lola Liivat. Veel kord sinine. Õli, 1991.

Lola Liivat. Blue once again. Oil, 1991.

### **Neli esimest eluaastat olid Tallinnas, siis Rakveres?**

Üle tänava oli üks maja, kus oli kohvik ja kus elas saksa perekond. Neil oli kooliealine poeg ja tal oli akvarellikarp. Ta tegi ilusaid akvarelle, need ei olnud nagu lapsed tavaliselt teevad, vaid impressionistlikud, nüansirikkad – sealt sain ma selle pisiku. Akvarellikarp oli tohutu suur – ma võisin seda suu vett joostes vaadata. Kui Hitler kutsus Saksa alamaid ära ja nad Saksamaale läksid, siis teismeline poeg kinkis oma akvarellikarbi mulle. See jäi sõjatulle.

Kolm oma kõige olulisemat pisikut sain ma kõik nelja-viieaastaselt: maalimise, klaverimängu ja Inglise-armastuse.

### **Kui sa nüüd edaspidi, aastast 2000 taas tallinlasena, sõidad Tartust läbi, kas tuled siis alati ka Wernerisse?**

Eks ta ole üks – punkt. Sest vanasti tulid kõik tallinlased, kui Tartusse tulid, esmalt Wernerist läbi. Ma räägin ühe mälestuse: täpselt samas lauas istus ükskord vana Volkonski (Andrei Volkonski). Ma ei teadnud teda siis veel. Istus, käed laual. Ma läksin mööda – ja need käed jäid silma. Istusin ühte lauda ja aina ja vaatasin neid käsi. Ma ei teadnud, et ta on vürst.

\* Vahele on põimitud katkeid varasematest intervjuudest: Aino Kartna, Sirp ja Vasar 24/1986; Maie Raitar, Edasi 27. 08. 1988; Ene Asu-Õunas, Postimees 23. 12. 1992; Krista Piirimäe, Lola Liivat. Abstraktsionist. Näituse kataloog, 1998; artikli alguse tsitaat: Kaire Nurk. Uudised. Sirp 15. 01. 1999.

\*\* Lola Liivati isiknäitused kunagises Kunstisalongis (nüüd Kunstihoone galerii): 1969, 1977, 1983.

Kaire Nurk on lõpetanud Tartu ülikooli kaks korda – 1984. a. ajaloolasena ja 1995. a. cum laude maalikunstnikuna – ning on tegev kunsti valdkonnas.



An illustration on a red background featuring two stylized eyes with green irises and black outlines. A white speech bubble with a black border is positioned between the eyes, containing the text 'Kas Areeni juba lugesid?'.

Kas Areeni  
juba lugesid?



## Kommunikatsioonijastu ja füüsiline kohalolek

Raivo Kelomehe reis tehnoloogilisse tulevikku – Tokyo JVC 20. videofestivalile

**TOKYO ON KOHT**, kus määratletakse asju ise. Seal ei vaadata suuremate naabrite poole, kuidas nood analoogilisi üritusi korraldavad, ollakse ise enese mõõdupuu ja peetakse silmas oma huviseid.

Videofestivali korraldab firma kannab nimetust JVC (*Japan Video Company*), Jaapani-siseselt on toote- ja firmanimetus Victor (*Victor Company of Japan, Limited*). Minu arusaamist mööda on JVC midagi samaväärset kui SONY, Panasonic, Hitachi, Toshiba jne. Firma majandusnäitajate ülevaadet ei ole mul käepärast, aga kui ettevõtte saab endale lubada paarikümnekorruselist kontorihoonet Tokyo südames, peaks see enda eest ise kõnelema.

Videofestival asutati 1978. aastal JVC toodete, eelkõige videomakkide ja -kaamerate esitlemiseks. Et viia vahendid "rahva sekka" ja vaadata, mida elektroonikaga on võimalik teha. Võisteldakse seinast sein – professionaalid ja amatöörid. Professionaalsus on nende mõistes kutselisus, s. t. et inimene teenib videokaamera ka leiba. Selles tähenduses on Eestis vaevalt et võimalik leida videokunstnikku, keda saaks nimetada professionaaliks.

Praegu võisteldakse pingeliselt digitaalvideokaamerate konkurentsisis ja see on mõneti vapustav, kuhu ollakse jõudnud. Videokaamera on kaotanud viimase kümne aastaga kaalus 23 korda ja seda peetakse oluliseks – see on nüüd käepärane. Reklaambuklettides esitatakse videokaamerat kõrvuti Jaapani passiga. See on ühtlasi vihje kaamera veel suuremale personaalsusele: see on

sama suur kui pass ja tava-jaapanlasele võib-olla ka passiväärne – videokaamera kui jaapanlase ID.

Sattusin festivalile peaaegu juhuslikult. Kaks nädalat enne väljalendu ei teadnud ma liisulangemisest veel midagi. Tänu Tiia Johannsonile, kes kogemata festivali internetilehekülgedele surfis, sain teada, et olen valitud 51 nominendi hulka (2096-st saadetud töö hulgast). Loomulikult saatsin töö tükk aega tagasi Jaapanisse. Kuna aga saatmistegevus on võrdlemisi rutiinseks muutunud, ei ole kombeks seda dokumenteerida ega tagantjärele mäletada, kombeks on reageerida, kui tuleb teade töö jõudmisest kuhugi. Vastates Tokyos JVC peakorteris ajakirja Salon intervjuu küsimusele, millal festivalist teada sain ja millal töö saatsin, pidin rängalt pead murdma ja pakkusin pedantsetele jaapanlastele huupi mõned kuupäevad kusagilt oktoobrist. Nende uudishimu tundus ka veidrana – nagu inimesel muud teha ei oleks kui aasta läbi Tokyo videofestivali peale mõelda.

Kui helistasin ja oma tulekusoovist teatasin, ütles rahvusvaheliste suhete korraldaja hr. Murakami JVC-st avameelselt, et neil ei ole kombeks kedagi festivalile kohale tuua. Kes saab, sõidab ise. Palusin saata kutse. Umbes nädal kulus reisiraha hankimisele, Jaapani viisa tehti veerand tunniga, pileтите ostmisele kulus pool tundi.

Festivalil eksponeeritud videot "Maja" alustasin 1996. aastal. Võtted tegin talvel ja suvel. Palusin oma pojal joonistada lumisele legendikule maja, nii suure kui võimalik: ta kõndis nagu

sipelgas lumes ja püüdis kujutada objekti, mida kaamera ei olnud suuteline haarama. Sama palusin tal teha ka suvel: ta jooksis madalas vees ja "joonistas" maja kontuure. Suvised ja talvised kaadrid olid läbi põimitud. Lisatud veel pilvi, jäätunud merd, lähivaateid minu sõejoonistustele, mis olid tehtud jalgadega (näitus "Videotriptühhon" Tartu Lastekunstkooli galeriis 1996. aasta alguses) jne.

Tokyo videofestivali korraldajatele näis peamine olevat siiski firmast festivalil kujunenud mulje – festival kui vahend korporatsiooni renomee loomisel ja säilitamisel. Üritus kuulus Jaapani firmadele iseloomuliku korporatsiooni-sponsorluse kategooriasse, nagu seda võib tähele panna teise hiiglane, Nippon Telegraph and Telephone Corporationi loodud ICC (InterCommunication Center) keskuse puhul. ICC on üks kolmest interaktiivse kunsti muuseumist, tema kõrval on veel Ars Electronica Center Linzis ja ZKM Karlsruhe.

Peale videofestivali toetab JVC World Cup France 98-t ja Tokyo jazzifestivali ning muidki üritusi. Oluline on preemiate kanaliseerimine oma maa aktivistidele ning seeläbi teatava kõlapinna saavutamine kohaliku auditooriumi silmis. Kuid seda ei maksaks pidada onupojapoliitikaks. Statistiliselt on kõik objektiivne. Kui festivalile saadetud 2096 tööst on 1155 jaapanlaste omad, siis on nende "massiga lõõmiste" tagajärg ka preemiate sattumine neile endile.

Rahvusvaheliste tegijate tööde juuresolek on oluline, kuid füüsiliste inimeste kujul mitte hädavajalik.



Festivali kui võistlusega tekitatakse pinget, püütakse meediatähelepanu. Seltsielu peale ei mõelda. Autorite, inimeste kokkusaamine ei ole tähtis. Ainsad ekstra kohale toodud inimesed olid peapreemia saanu abikaasa ühes tütreaga ja teiste kontinentide ja suuremate maade (USA, Prantsusmaa) JVC harukontorite inimesed, kelle eesmärk oli esindada oma maa kunstnikke ja viia neile preemiad kätte. Nende amet polnud kergete killast: iga veerand tunni tagant tuli lavale ronida preemia järele ja püüda lausuda midagi uut.

Üritus erines sellega Euroopas ja mujalgi toimuvatest video- ja elektroonilise kunsti festivalidest, mis on tihti minetanud võistlusliku loomuse, kuna preemiaid ei jagata. Vastupidi, festivalid on seal pigem ettekäändeks inimestevaheliste suhete loomisel, ka lõbutsemiseks ja teiste kunsti tundmaõppimiseks. Seal levib nüüdses kunstimaailmas nii harva kohatav "avangardne" ja "intellektuaalne" vaim.

Inimesed neil üritustel on noored, edust rikkumata ja institutsioonide poolt angažeerimata. Noil üritustel on oluline ka "käe pulsil hoidmine", mille tõttu on festivalidest saanud viimaste elektroonilise kunsti karjete esitamise koht. Nõnda on see juhtunud nn. Art-CD-ROM-ide ja võrgukunstiga, mida võib praegu pidada juba institutsionaliseeritud hüpermeediakunstiks.

Tokyos näis see tagaplaanile lükatud olevat. Tööde esitelu jaoks ei olnud nn. *screening'*ut, et kõik istuvad saalis ja kindlate seanssidena eksponeeritakse gruppidesse hierarhiseeritud videosid. Galasaali fuajees oli umbes viis-kuus monitori, nende all riulid kassetidega, kus kuus-seitse inimest said vaadata ja kõrvaklappidega kuulata 51 väljalititud tööd. Tõsi küll, parimaid töid näidati üks kord enne preemiate pidulikkude kätteammist.

Tehnoloogilise uuenduslikkuse seisukohalt tuleks märkida fakti, millega ei ole saanud hakkama isegi trendikamad festivalid. 24. jaanuaril (1998) toimus preemiatseremoonial interneti otseülekanne. See oli võimalik programmi RealPlayer abil. Vaatajani jõudev hääli oli perfektse kvaliteediga, nuriseda võis video kaadritiheduse üle. Parimail hetkil oli see umbes 15 *frame*'i sekundis ja mõistetavalt sõltub see transmissiooni kiirusest, mis on ju interneti suurim probleem: suured andmemassiivid ei jõua kiiresti kohale. Eesti

Raivo Kelomees. Maja. Video, 1997.  
Raivo Kelomees. House. Video, 1997.



## VIDEOKAAMERA ON KAOTANUD VIIMASE KÜMNE AASTAGA KAALUS 23 KORDA JA SEDA PEETAKSE OLULISEKS TEMA MUUTMISEL INIMESELE LÄHEDASEKS.

Kunstiakadeemia E-meedia keskuses oli kanal avatud kogu tseremoonia ajal ja võin ütelda, et Eestis arvutite juures istunud inimesed said preemiatest teada samaaegselt minuga, kes ma samal hetkel, küll seitsme-tunnise ajavahega, Tokyo International Forum'i galasaalis istusin.

Sellega ühenduses tahaksin korrata mõneti eksalteeritud hüüatusi: 1) me ei saa veel päris täpselt aru, missuguses ajas me elame; 2) aeg ja tehnoloogia on muutunud kiiremini kui inimesed.

See asetab uude olukorda kunstivuarjermi, mis eesti kunstile, kunstnikele ja kriitikutele läbi aastakümnete omane. Siit on alati "piilunud" Läände ja mujale, et kompida kuumi kunstitrende ja nendega kaasa minna. See piilumine oli alati ajalises nihkes. Seda tehti ajakirjade ja muude paberandjate vahendusel. Tänu internetile on "piilumine" nihkunud reaalaega, ent kadunud on info ihaldusväärus. Õieti võiks sõna

"piilumine" asendada sõnaga "osalemine". Meie "seesolek" ja "kaasaskäimine" on kujunenud hoopis teistsuguseks, kui oleme lootnud pärast piiride lahkiminekut. Seetõttu näib mulle, et post-geograafilist ajastut ei ole veel täielikult mõistetud. Tahetakse tingimata kusagil käia ja mingeid füüsilisi esemeid näidata. Internetti mõistab kunstiauditoorium ikka perifeerse ja meelelahutuslikuna.

Mis puutub Tokyo festivali sisulisse tasemesse, siis ei saa ma premeerituna ilmselt täiesti objektiivset hinnangut anda. Kui kirjeldada teatavat kontseptuaalset kallakut, mis žürii välja valitud töödes ilmnis, siis oli see inimese-, elukeskkonna-, isiku-kesksus, ehk siis tööd, milles videot on kasutatud personaalse väljendusvahendina või sekkumisvahendina mõnesse probleemsesse tegelegguse tahku. Nõndanimetatud tehnoloogiline ja laboratoorne video, mis oleks pelgalt arvutiga tehtud või kus oleks ohtralt kasutatud videomikserit



või montaaži, oli kõrvale jäetud.

Videovahendite individuaalne kasutamine on kooskõlas ka festivali paatosega. Seda toetab JVC mõistetavalt omakaspüüdlik panus globaalsesse protsessi. Et kaamerat individuaalselt kasutada, peab see olema olemas. See tuleb osta. Ja miks mitte osta JVC toodangut, kes nii lahkesti finantseerib sellealaseid sõltumataid ilminguid.

Individuaalset ja võimuvastast hoiakut toetab ka festivali peapreemia, mis kujutab elektronikiiretoru hoidvat kätt. Trofee on ähvardav ja isegi sõjakas, CRT-toru on rusikasse surutud nagu malakas.

Huvitaval kombel on Tokyo festivali puhul puntaras firma kasumijanusel ambitsioonid ning kunstinimeste sõltumatusesõltumatus. Sõltumatus on siin käsitletav sõltumatusena TV-jaamadest, mida kontrollivad institutsioonid ja võimustruktuurid. Videolooming on suunatud kitsale auditooriumile, see ei ole broadcast-levitamiseks. Teatud juhtudel, nagu Matsumoto Maisuzugaoka keskkooli *Broadcast Club*'i noorte võidutöö puhul (JVC Grand Prize), üritati televisioonis kajastatud juhtumit vaadelda uue nurga alt, demonstreerides massimeediami tendentslikkust. Peapreemia (*Video Grand Prize*) langes osaks ameeriklasele Jon Alpertile teose eest "Life of Crime: Deleris's Sad Story", kus vaadeldi narkosõltuvuses ema suhteid oma lastega. Karm ja realistlik video tegeles ühiskonnana nn. valupunktidega ning siin oli žürii valik kahtlemata pisut konjunkturelik, kuigi põhjendatud. Parimaks tööks valiti ühiskondlikult ja globaalselt miljoneid inimesi puudutav poliitiliselt korrektne teos.



Raivo Kelomees. Tokyocity.ee. CD-ROM, 1999.  
Raivo Kelomees. Tokyocity.ee. CD-ROM, 1999.

## FÜÜSILISE JUURESVIIBIMISE TOEL ON LIHTSAM OMA VAIMSET MAAILMA MÕISTETAVAKS MUUTA.

Ise sattusin mõneti erandlikku olukorda, kuna olin kaugel ja JVC otsustas viimasel hetkel minu hotelli kinni maksta (tuba vaatega Fujile), kõnelemata *Silver Award*'ist. Viimasel õhtul enne ärasõitu kutsuti meid *Victor Building*'u vastas olevasse Ginza tänava

restorani. Ginza on Tokyo kõige elavam tänav ja kaubanduspiirkond, linna ajalooline süda. Peamiselt sealt tehakse fotosid ja videosid suurtest ja vilkuvatest reklaamidest, mis peaksid iseloomustama justkui Tokyot tervikuna. Lauas valitud seltskond, JVC keskastme pomod, festivali *manager*'id ja korraldajad hr. Masayuki Yasumoto, hr. Masayuki Murakami, pr. Atsuko Hayakawa, festivali žürii liige professor ja videokunstnik Hakudo Kobayashi, peapreemia võitja Jon Alpert abikaasa ja teised. Mõned olid Eesti asukohta atlasest järele vaadanud, teistele pidin põhjalikult seletama, mis riikide vahel Eesti paikneb, et räägime eesti keelt ega kirjuta seda kirillitsas, vaid ladina tähtedega. Võrgukommunikatsiooni ajastul on kohaleminek ja füüsiline juuresolek siiski vältimatu. Füüsilise kohaloleku toel on lihtsam teha oma vaimse maailma mõistetavaks.

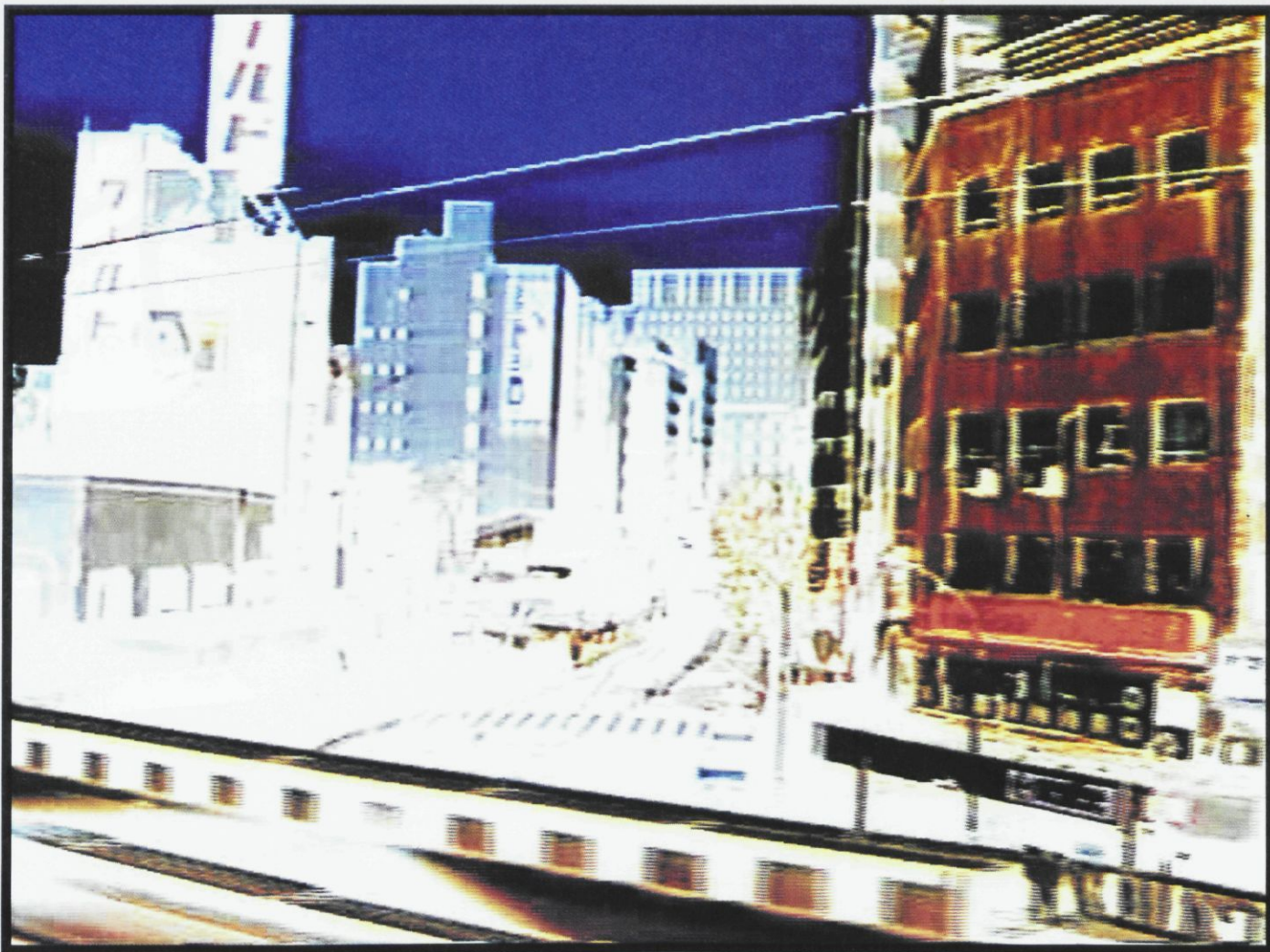
Veebruar 1998

Osalemist festivalil toetasid Eesti Kultuuriministeerium ja Eesti Kunstiakadeemia.

Vt. samuti:  
Tokyo 20. videofestivali inter-

netilehekülj: <http://www.jvc-victor.co.jp/english/tvf/index-e.html>  
Jüri Ehlvest. Kelomees lapse ja masina vahel. Postimees 26. III 1996.  
R. Kelomees. Tokyo videofestival ja kohtumine Suure Hiirega. Sirp 6. III 1998.  
Mari Sobolev. Intervjuu. Sõnumileht 3. IV 1999. <http://www.sl.ee/1999/04/03/sl5270.shtml>





## Raivo Kelomees. CD-ROM "tokyocity.ee"

"tokyocity.ee" näitus ja CD-ROMi esitlus toimus märtsis 1999 Linnagaleriis. CD-ROM on interaktiivne reispäevik (võrgu-esitlus: [www.tokyocity.ee](http://www.tokyocity.ee)). See on pühendatud aja, kulu ja kestuse suhtelisusele ning selle subjektiivsele tajule. Algmaterjalina kasutatud kaadrid on võetud Tokyo ringraudteelt Yamanote Line.

### 2000

- 13. Stuttgart FilmWinter, Saksamaa  
<http://www.wand5.de/fiwi2000/files/cdrom.html>
- "Through The Looking Glass" Beachwood, Ohio, USA  
<http://www.voyd.com/ttlg/physical.htm>,  
<http://www.voyd.com/ttlg/physical/kelomees.htm>
- *Urban Futures 2000*, International Conference in Johannesburg, näitus: University Art Gallery, Lõuna-Aafrika
- VideoLisboa, *Lisbon's International Video Festival*, Portugal.  
<http://www.videolisboa.com/>
- Ars Baltica, inside:inside.
- Hannover EXPO.

### 1999

- Ars Electronica festival "Life-Science", Ars Electronica Center, mediateek <http://web.aec.at/lifescience/indexv4.html> (suurim, vanim ja prestiižikaim rahvusvaheline meedia- ja interaktiivse kunsti festival.)
- *International Festival of New Film*, Split, Kroatia  
<http://pubwww.st.carnet.hr/split-filmfest/f99/fest99.html>
- 4th Manifestation Internationale Video et Art Electronique, Montreal
- International Festival of New Technologies, art and Communication ciber@rt, Valencia, Hispaania
- 4th Festival Internazionale di Architettura in Video, 9. – 12. detsember, Firenze, Itaalia  
<http://www.architettura.it/image/festival/1999/en/works/kelomees.htm>
- VideoMedeja '99, 3. – 5. detsember, Novi Sad, Jugoslaavia





Eesti väljapanek Veneetsia  
arhitektuuribiennaalil 2000.  
*Estonian exhibition at the  
Architecture  
Biennial in Venice, 2000.*



# [ehituskunst/architecture]

## Kole ilus arhitektuur

**Andres Kurg** järgib vaimukalt suvise Veneetsia arhitektuuribiennaali üleskutset mõtiskleda esteetilise – eetilise dilemma üle ning hindab Eesti esmakordset esinemist rahvusvahelisel sündmusel

**MA EI TEA KINDLALT VÄITA**, millisel konkreetset üksikajendil oli enamiku Eesti arhitektide huvi selleaastase Veneetsia arhitektuuribiennaali konkursi ja ürituse enda vastu nii leige, aga selle mitteteadlik sisu võis olla näituse ebamugav üldteema. Üleskutse “Linn: vähem esteetikat, rohkem eetikat” kõlas ideoloogiliste ehitusprogrammide suhtes immuunsetele arhitektidele õõnsa euroidealismina, tüütu poliitilise korrektsusena, mida siin “terve mõistuse” kattevarjus automaatselt tõrjutakse. Iseasi, kui oleks saanud rahvusvahelist arhitektuurieliiti epateerida *male-middle-aged-married*-juttudega. Aga seltskond, kes selle peale välja läheks, on siinsest arhitektuurist vist veel puudu.

Arhitektuuriga on siin alati lähestikku olnud pigem ikka esteetika. Juba esimese iseseisvuse ajal otsiti arhitektuuris eelkõige väärikust ja ilu, 1990-ndad on lisanud märksõnad “luksus”, “prestiiž” ja “elitaarsus”. Sotsiaalsed teemad kukutati koos Mart Pordiga Arhitektide Liidu 12. kongressil aastal 1979.

Ehk siit ka üks põhjus, miks biennaali näituselahendus tuli hoopis kunstikriitiku koostööst arhitektiga. Ja Eesti ei olnud selles osas ainus. Ilmselt on kunstis need teemad ka suurema intensiivsusega käsitlemist leidnud.

Arhitektuuribiennaali üldkuraatori Massimiliano Fuksase pakutud pealkiri esitab variatsiooni teemale “Vähem /.../ rohkem /.../”, mis püüab 20. sajandi jooksul juba teab mitmendat korda vabaneda kaubaks muudetud esteetilisest ja tegeleda elu endaga. Fuksase jaoks oli “elu ise” seekord globaliseerumine, suurlinnad, rahvastiku kasv, ökokriis. Sellelt positsioonilt olid koostatud kutsutud staaride näitused Itaalia paviljonis ja Arsenales. Rahvuspaviljonides võis teemat interpreetida oma soovi kohaselt.

Eesti astus esimest korda Veneetsia arhitektuuribiennaalil üles Anders Härm – Tarmo Maiste kureeritud näitusega “*Simulacrum City*”, siinpoolne komissar oli Anu Liivak. Näitus ise koosnes viimaste aastate valitud arhitektuuriobjektide fotodest (Arne Maasik) ja lavastuslikust videofilmist (Andres Maimik ja Jaak Kilmi), milles fotodel jäädvustatud objekte esitati keha närvisüsteemi “mikrokosmoses”: Ühispank kui aju, Misjonikirik kui süda, Nissani keskus kui neerud jne.

Alljärgnev on aga ajendatud ennekõike näituse kontsept-

sioonist – sellest, miks “*Simulacrum City*” oma teoreetiliselt taustalt oluline tundus.

### Esteetilise probleem

Erinevate pildimeediate paljunemis- ja paljundamisvõime on eriti II maailmasõja järgses kunstis vana probleem, mis on tekitanud kiirelt tarbitavale ilusale kujundile vastukaaluks mitmeid antiesteetilisi suundi. Brutalismi või *arte povera* suhteliselt formaalse lähenemise kõrval olid situatsionistid ühiskondlikus plaanis ühed kriitilisemad, mis puudutas kapitalistliku kaubakultuse teenistuses olevat reklaami ja meedia vaatamängutööstust. Nende juhtteoreetiku Guy Debord'i sõnul muudab see traditsioonilised linnakeskkonnad meelelahutuskeskusteks, “tehnoloogiliselt organiseeritud tarbimiseks”<sup>2</sup>. Arhitektuuris hinnatud monumentaalsus sai selles valguses lihtsalt reklaamistrateegiaks, mis toitit ka turismitööstuse vajadusi. Situatsionistide jaoks oli vastukaaluks oluline vahetu linnakeskkonna kogemus, hetked monumentide asemel.

1990. aastatel on nii arhitektuuris kui (*performance*'i)-kunstis need ideed paljus taasavastatud, näiteks Bernard Tschumi sündmuse (*event*) käsitlustes pole raske ära tunda sedasama vahetu kogemuse eelistamist. “Pole oluline, milline hoone välja näeb, vaid mida ta teeb,” ütleb Tschumi üks sentents selsamal arhitektuuribiennaalil. Samamoodi on 1990-ndatel põlatud pinnalist sisutut vormi, mis võib teenida kas kommertshuve (Ühispank jne.) või mõnda ideoloogilist programmi (Mitterandi *Grand Projets* Pariisis).

Jean Baudrillard, kelle teooriatest lähtus paljus ka Eesti väljapanek, on sarnastel ajenditel kirjeldanud estetiseerituse ja vaatamängu kõikjalolu, “reaalsuse perversiooni ja maskeerimist”, kus kõike hinnatakse vaid välimuse järgi ja algupärast või tõelist asendab simulatsioon. Situatsionistide-aegsest “äärelinna ostukeskusest liiguti kesklinna kultuurikeskusesse, millest oli nüüdseks saanud lõputult ümbertöödeldavate kaupadega hüpermarket”.<sup>3</sup>

Siit spetsiifilisemalt on arhitektuuriprotsessi kirjeldanud inglise arhitektuuriteoreetik Neil Leach,<sup>4</sup> kelle arvates langeb arhitektuur eriti lihtsalt *simulacrum*'i-lõksu, sest suhtleb maailmaga just visuaalse representatsiooni kaudu. Leachi arvates on kõik püüded tegeleda utilitaarsete printsiipidega





jõudnud õige pea estetiseerituse ummikusse: funktsionalismi levimine rahvusvahelise stiilina, brutalismi robustsete materjalide tajumine ilusana. Arhitektid vaatavad maailma ennekõike kui pilti, seal on esteetiline privilegeeritud. "Utoopilistest arhitektuurivisioonidest saavad arhitektuurielii-di abstraktsed esteetilised eksperimendid, millel pole pistmist praktiliste vajadustega," järeldeb Leach. Veelgi enam, esteeti-

## ESTEETILINE TUIMESTAB ARHITEKTID "PÄRIS" MAAILMA SUHTES, LASEB NEIL RAHULIKULT ASKELDADA JA OLLA TEGELIKKUSELE SEELÄBI OHUTUD

line tuimestab arhitektid "päris" maailma suhtes, laseb neil rahulikult askeldada ja olla tegelikkusele seeläbi ohutud.

"Simulacrum City" küll otseselt neid küsimusi ei püstitanud, aga need olid teataval moel selles kontseptsioonis olemas, vähemalt mõisteliselt. Härmi ja Maistet ei huvitanud niivõrd see, mida simulatsioon arhitektuurile konkreetselt teeb, vaid mida ta sotsiaalses plaanis tähendab.

Luban endale siinkohal väikese kõrvalepõike.

### Simulatsiooni probleem

Baudrillard'i järgi on 20. sajandi humanitaarteadusi valitsenud maski ja paljastuse diskursus, marksism ja psühhoanalüüs oma aja ära elanud. Nende abil ei saa maailma kallale asuda simulacrum'ite ajastul, kus pole vahet reaalse ja hüperreaalse vahel. Kui näiteks Tiiu Silvese imagoloogiline maskeerad salapärase rikkustega oli iseenesest läbinähtav, siis Rain Lõhmus või Rein Kilk esindavad simulatsiooni *par excellence*: esimese uus-yuppie'lik teadlikkus (võiks öelda, et ta võtab Tallinna-simulacrum'ist maksimumi) ja teise lohaka miljonäri poos. Või mõelgem näiteks Hirami saabumisele eesti kirjan-dusse: kõigepealt žürii poleemika, kas tegu on tõlkega või ei,

hiljem mitmed plagiadaadisüüdistused. Samamoodi peab Kaur Kender ilmselt igas intervjuus vastama küsimustele, et kas ta ikka ise elas ka nii, nagu ta "Iseseisvuspäevas" kirjutas.

Võiks siis arvata, et Baudrillard on Eestis ajakohane just praegu, kui tarbijakapitalismi simulatsioonimasin on sisse saanud tõelise hoo.

"Simulacrum City" kontseptsiooni lähtekoht ongi 1990. aastate Eesti arhitektuuri suurlinlik simulatiivsus, kus aimatakse järele metropolides käibivaid mudeleid. Ma arvan, et see pole ainult Tallinna või Eesti probleem. Enamik linnu tänapäeval on *simulacrum*'i linnad, mis võivad küll ekraanil nähtud teisi suurlinnu käsitleda "desir" objektidena, kuid mille peamine tekkepõhjus on seesama pildistumine, kaubafetiisim, lõputu reklaamimaailm jne. Mõelgem selles kontekstis Tallinna Kristiine keskusele või Ilmarise kvartalile; välisministeeriumi hoone heleda kivifassaadi asendamisele plastmassiga ja lennujaama rekonstruktsioonile või Tallinna linnavalitsuse abitutele katsetele müüa Cannes'i messidel Viru väljaku või Idakeskuse arvutipilti. See klaustrofoobne pinnaarhitektuur on tekkinud nii soovist midagi müüa kui ka kujutlusest, milline kujund müüb. Kindluse mõttes võetakse pakendipilt mujalt. Postsotsialistliku ääremaana on meil alati juba ees "kellegi kogemus", põhjanaaber, kes on varem nii teinud, ja fantaasiavaene välisinvestor, kes opereerib läbiproovitud valemitega. Aga tarbimiskapitalismi *simulacrum* toimiks ka ilma nendeta. Aktsepteerides Baudrillard'i kirjeldatud reaalsuse ja illusiooni täielikku eristamatust, on kõik katsed tekitada simulatsioonlinna tõelisuse reservaat juba ette nurjumisele määratud. Kui "Stalker'i" piirkond Tallinna sadama ja kesklinna vahel oleks isegi säilitatud, oleks see muutunud turistlikuks tehisoaasiks, eksootika leivanumbriks kogu sinna juurde kuuluva turismitööstuse atribuutikaga – iseenda kõige meisterlikumaks simulatsiooniks. Mässumeelne intellektuaal esindab šikki elustiili ja ajaleht Võitlev Sõna on lõppkokkuvõttes sama revolutsiooniline kui Nelli Teataja või Meie Meel.

### Meedia: diskussiooni raamid

Neil Leach näeb esteetilise süvendamist arhitektuurimeedias ennekõike professionaalsete erialaajakirjade mõjul, kus vas-





tastikku imetletakse ilusate majade pilte ja kaugenetakse reaalsest vajadusest. Arhitektuuri estetiseerimine oleks nagu ainult ühepoolne. Tal jäävad mainimata mitmed populaarsed meediumid, mis vaikselt, aga pidevalt aktiveerivad lihttarbijat ja kujundavad tema käsitluse arhitektuurist ja oma "reaalsetest vajadustest". Sealjuures pole see protsess üldsegi süütu. Arhitektuur füüsilisel kujul on alati seotud majanduslike huvidega ja meedia on nende vältimatu töövahend. Vaadake näiteks, kuidas mõne ajakirja "päris" sisus justkui neutraalsetel alustel esitatud ja analüüsitud objekt figureerib reklaamiplokis nii oma katusematerjali kui ka parketinäitega. Lõpuks tundub vaid, et mõne lehekülje ülaossa on unustatud kirjutada "kommertstekst" või ehitussaatele "teleturg". Erinevale publikule on lihtsalt erinevate kaubamärkidega ajakirjad, mis esitavad erinevaid ilu-kaupu – ja võidab see, kelle reklaam on edukam.

Fuksase biennaaliteema oligi oluline, kuna katsus suunata arhitektuuridiskussiooni välja meedias kehtestatud teljelt "ilus – inetu", "hea maitse – halb maitse", arhitektuur nii-öelda repolitiseerida. Kui agaralt sellest kinni hakati, näitab interpretatsioonide rohkus biennaali väljapanekute seas ja ootamatult lai ettekujutus sellest, mis kõik arhitektuuri alla mahub, kui väljutakse oma mugavatest raamidest. Olgu see siis näiteks jaapanlaste Kazuyo Sejima ja Ryue Nishizava "Tüdrukutlinna" projekt oma kookonisarnase "mantliarhitektuuriga" või hollandlaste "Isiklik linn – avalik kodu", kus testiti külastajate najal uute kollektiivsete ruumide võimalusi<sup>1</sup>. Samasugune katse kehtivast arhitektuurikäsitlusest erineda oli eestlaste "Simulacrum City", kus kriitiline kontseptsioon peegeldus ironilises libasüžega videofilmis. Samas pöördus näitus iseenda vastu, sest kompromissi tõttu olid väljas ikkagi ka ilusate majade pildid! Ilmselt oli siinse žürii jaoks lahku mine esinduslikkuse ja ilu teljelt kujuteldamatu, aga sealjuures põhjendatud – mida muud oleks saanud Eesti arhitektuurist näidata? Sellisel juhul peab aga kahtlema rahvusliku osalemise vajaduses Veneetsia biennaalil üldse. Igatahes pankade ja poodide ilusad fassaadid "ei soojenda ka kedagi".

1 Olgu siinkohal ära toodud ka kuulsaimad varasemad loosungid. *Less is more* – Ludwig Mies van der Rohe 1960-ndatel. *Less is a bore* – Robert Venturi 1970-ndatel. *I am a whore* – Philip Johnson 1980-ndatel.

2 John Rajchman, *The Bilbao Effect*. Casabella 1/2000.

3 Samas.

4 Neil Leach, *The Anaesthetics of Architecture*. MIT press, Cambridge, Massachusetts 1999.

5 Siia juurde võiks lisada ka n.-õ. keelekesksest või representatiivsest projekteerimisest välja murda püüdvad arhitektid: Ben van Berkel, Hani Rashid, DECOi jt.

Andres Kurg on Eesti Arhitektuurimuseumi kunstiteadlane.

## Awfully Beautiful Architecture

Andres Kurg visited the Architecture Biennial in Venice

**I CANNOT SAY FOR CERTAIN** what the single most concrete reason was for most Estonian architects' lukewarm interest in this year's architecture biennial in Venice. The slogan "*City: Less Aesthetics, More Ethics*" sounded like a hollow euro-ideal, a cumbersome statement of political correctness preaching to those architects immune to the ideological construction programs which here in Estonia, are automatically fended off under the label of "common sense".

Here, architecture has always been closely tied to aesthetics. During the first period of independence (1920 – 1941) beauty and dignity were already prized above all in architecture, the 1990s have added the concepts of "luxury", "prestige" and "elitism". Social themes in Estonian architecture were overthrown together with official Soviet architect Mart Port at the 12th Congress of the Architects' Union in 1979.

Perhaps the historical ties between architecture and aesthetics in Estonia also explain why Estonian's contribution to the biennial exhibition was born of the cooperation of an art critic and an architect. And Estonia's was not the only exhibit to blend architecture and art in this way; evidently these topics are even more intensely debated in the art world.

The working title developed by the general curator of the biennial Massimiliano Fuksas presents variations on the theme "*Less/.../ more /.../*", which has for years sought to free itself from the commercialization of aesthetics in order to deal with



real-life issues. For Fuksas "real-life" is today understood as globalization, the metropolis, population growth, and environmental crisis. Exhibitions relating to these issues designed by architecture's great names were displayed in the Italian pavilion and the Arsenale. For national pavillions, interpretation was left free.

Estonia appeared at the Venice architectural biennial for the first time with the exhibit Simulacrum City, curated by Anders Härm and Tarmo Maiste, the comissar was Anu Liivak. The exhibition consisted of photos (Arne Maasik) of architectural objects chosen from recent Estonian projects and a performance video (Andres Maimik and Jaak Kilmi), in which the objects documented in the photos represented the "microcosmos" of the nerve system: the Union Bank as the brains, the Mission Church as the heart, the Nissan Center as kidneys, and so forth.

What follows is largely drawn from the exhibition – an attempt to explain the theoretical background of Simulacrum City.

### The Problem of Aesthetics

The ability to multiply and duplicate different photo media is an old problem, particularly in post-war art, when the commercialized "beautiful figure" was counterbalanced by a trend towards non-aesthetic art. Besides the relatively formal approach of brutalism, or arte povera, so-called situationalists were among the harshest critics of advertising and the entertainment industry, and capitalist materialism. In words of their leading theorist Guy Debord, this trend transformed traditional city environments into entertainment centers designed for "technologically organized consumption". In that sense the monumentality then valued in architecture became simply a promotion strategy to feed the tourism industry. For situationalists reshaping the direct city experience, moments served as the essential counterbalance rather than monuments.

In the 1990s these concepts were largely rediscovered in architecture. In Bernard Tschumi event conceptions, for example, it is not difficult to distinguish a preference for direct experience: "It's not important what the building is like, but what it's doing", reads Tschumi's statement at the Architecture Biennial. Thus the perfunctory, empty form often found in post-war commercial architecture (Union Bank etc.) or ideological programs (Mitterand's Grand Projets in Paris) lost favor in the 1990s.

French philosopher Jean Baudrillard – whose theories inspired the Estonian exhibition to a great extent – has described the omnipresence of aesthetics and performance as a "perversion and masking of reality", where everything is valued only for its appearance and the original or real is replaced by the simulated. One could move from "suburban shopping malls to downtown cultural centers which now have also become hypermarkets full of endlessly recyclable goods".<sup>3</sup>

From this the English architectural theorist Neil Leach<sup>4</sup> offers a more specific description of the architectural process. For Leach, architecture falls far too easily into the trap of simulacrum since it communicates with the world only through visual representation. Therefore, all attempts to deal with utilitarian principles have quickly reached the dead end of aestheticism, as with the spread of functionalism as an international style, or the reinterpretation of brutalism's robust material as beautiful. Architects look at the world primarily as a pic-

ture in which the aesthetic is privileged. "Utopian architectural visions change into abstract aesthetic experiments of the architectural élite which have nothing to do with practical necessities", concludes Leach. Moreover a purely aesthetic focus numbs architects towards the "real" world, in that they busy themselves with concepts and designs from whose consequences they remain safely isolated.

Simulacrum City didn't address these questions directly, but in some sense these issues underpinned the exhibition. Curators Härm and Maiste were not specifically interested in the concrete effects of simulacrum on architecture, but rather in what simulation means for social planning.

In exploring this, I allow myself a little deviation...

### The Problem of Simulation

According to Baudrillard, the discourse of masking and unmasking with which marxism and psychoanalysis have ruled the humanities throughout the 20th century, has now become outdated. Using these one can no longer attack today's world in the era of artificial reality, there is no difference between the real and the hyperreal. If for example, the media heroin Tiiu Silves' masquerade with all its mysterious riches was in itself transparent, then the banker Rain Lõhmus or new-rich Rein Kilk could be said to present the simulation par excellence: Lõhmus with his new yuppie-like consciousness, and the carefree millionaire pose of Kilk. Or consider the appearance of Hiram in Estonian literature: first the polemics of the jury questioning whether the novel is a translation or not, and later diverse accusations of plagiarism. Similarly Kaur Kender is asked in every interview whether he himself has lived the lifestyle he describes in his book Independence Day.

It seems, then that Baudrillard has perfectly captured the situation in Estonia today, just as the illusion of consumer capitalism has gotten into full swing. The starting point of the Simulacrum City concept is the lack of originality in Estonian metropolitan architecture of the 1990s. Rather than encouraging domestic innovation, the models circulating in other cities are copied. At the same time I think this is not a problem in Tallinn or Estonia alone. The majority of today's cities are simulacrum cities which thanks commodity fetishism and the endless world of advertising are indistinguishable from the metropolises seen on television or movie screens. Look at Tallinn's Kristiine Center or Ilmarise Quarter in the same context; or the unimaginative replacement of the Ministry of Foreign Affairs' light stone façade with plastic, the reconstruction of the Airport Terminal, or the desperate attempts of the City Government to market computer images of Viru Square or the East Center at trade fairs. This kind of superficial architecture has emerged from the desire to market an image as well from the discovery of just which kinds of images sell. And without exception, these packaged images come from elsewhere. Being on the post-socialist edge of Europe, we always have "somebody else's experience", whether a northern neighbor who has done it already or a foreign investor, lacking imagination, operating with a pre-tested formula. But the artifice of consumer capitalism would work even without them. In accepting the total indistinguishability of reality and illusion described by Baudrillard, all attempts to maintain any reserve of reality in the imitation become lost causes. Had the Stalker area between Tallinn's Port and downtown been preserved, it would have become an artifact, and exotic tourist oasis replete with



all the attributes the tourism industry usually accords such areas – in sum, it would have become the most masterful simulation of itself. Similarly, “rebellious intellectual” is a chic lifestyle today, and the newspaper *Võitlev Sõna* (*Fighting Word*) has finally become as revolutionary as the tabloid *Nelli Teataja* or the teen paper *Meie Meel*.

#### Media: Frames of Discussion

Neil Leach observes the spread of aesthetics in the world of architecture primarily under the influence of professional specialty magazines where the pictures of beautiful houses are repeatedly admired with little attention to real-life necessities. The aestheticization of architecture seems to be one-sided, however: the influence of the popular media, which silently but ongoingly shape the desires of the common consumer and structure their relationship with architecture and their perceived “real necessities”. In this the process is not at all innocent, as physically, architecture has always been connected to economic interests and the media is their inevitable tool. Look, for example, how the “real” contents of some magazine will feature and analyze an object in the commercial block from shingles to parquet as though on a neutral basis, whereas in reality the feature seems indistinguishable from an advertisement. Magazines with different brand names designed for different carefully targeted audiences simply market different beauty-objects, and the magazine with the most successful advertising will win.

Essentially Fuksas’ biennial topic was an attempt to direct the architecture discussion away from the media-established axis of “beautiful – not beautiful”, “good taste – bad taste”, seeking to re-politicize architecture. The eagerness with which his theme was taken up by participants shows in the diversity of interpretations among the biennial exhibits and in their unexpectedly broad conceptions of what pertains to architecture. Excellent examples of this include the “Girls’ City” project designed by Japanese architects Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa, with its cocoon-like Coat-architecture, or Personal City–Public City by the Dutch group where, with visitors’ support the possibilities of new collective rooms were tested. A similar attempt to move away from traditional architectural categories was the Estonian Simulacrum City, in which the critical conception was interpreted in an ironic video. On the other end of the beauty–reality spectrum, pictures of beautiful houses as well were exhibited! Evidently this withdrawal from representativeness and departure from the traditional beauty axis was too radical for the local jury. Nevertheless “Simlacrum City” arose out of a formidable body of architectural theory, asking important and relevant questions about the role of architecture in modern society and in a small post-socialist country like Estonia. What else could we have shown as truly “Estonian” architecture? At any rate, the fancy façades of our new banks and shops “won’t warm anybody”.

1 “Less is more” – Ludwig Mies van der Rohe in the 1960s. “Less is a bore” – Robert Venturi in the 1970s. “I am a whore” – Philip Johnson in the 1980s.

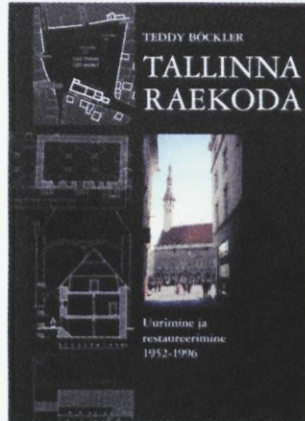
2 John Rajchman, *The Bilbao Effect. Casabella* 1/2000.

3 Ibid.

4 Neil Leach, *The Anaesthetics of Architecture*. MIT press, Cambridge, Massachusetts 1999.

Andres Kurg is emerging theorist working at the Museum of Architecture in Tallinn.

## [raamatud/books]



### Teddy Böckler Tallinna raekoda. Uurimine ja restaureerimine 1952 – 1996

Summary: Tallinn Town Hall. Research and Restoration, 1952 – 1996

Zusammenfassung: Das Tallinner Rathaus.

Forschungen und restaurierungen 1952 – 1996  
242 lehekülge / pages.

© Teddy Böckler, 1999  
ISBN 9985-60-524-1

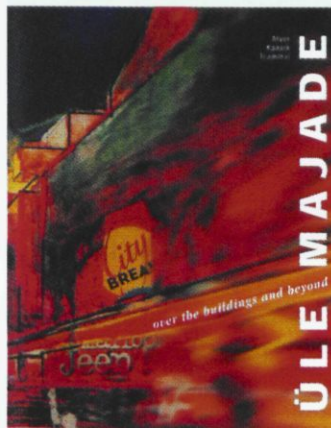
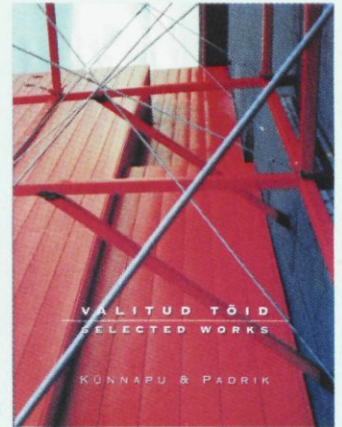
### Künnapu & Padrik Valitud töid

#### Selected Works

96 lehekülge / pages

©Arhitektuuribüroo

Künnapu & Padrik AS, 1999



### Andres Alver, Veljo Kaasik, Tiit Trummal Üle majade. Linnaehituslikke projekte ja artikleid aastatest 1994 – 1998

Over the Buildings and Beyond. Urban Projects & Articles 1994 – 1998

104 lehekülge / pages  
© A. Alver, V. Kaasik, T. Trummal, 1999

ISBN 9985-60-586-1



Lasnamäe aastal 2000.  
Lasnamäe in 2000 (Eastern Tallinn).



FOTOD INGMAR MUUSIKUS/EE

Tiskre aastal 2000.  
Tiskre in 2000 (Western Tallinn)



Vasakult paremale: Villad Tallinnas – arhitektide  
Vahur Sova, Emil Urbeli ja Ado Eigi looming.  
From left to right: Villas in Tallinn by architects  
Vahur Sova, Emil Urbel and Ado Eigi.



# Ehitatud keskkond kui kodeeritud ajalugu



Miks on ameeriklanna **Marie-Alice l'Heureux** (pildil) arvates Eesti arhitektuuri ajalugu vaimustav teema doktoritöö kirjutamiseks, uurib **Heie Treier**

**Marie-Alice, pole just tavaline, et keegi tuleb Ameerikast Eestisse, õpib ära eesti ja vene keele ning hakkab siin uurimust kirjutama.**

Tõsi, paljud ameeriklased ei tea Eestist just palju. Eesti keelt on USA-s peaaegu võimatu õppida, kui välja arvata mõned kursused algajatele, kus õpetatakse kolme Balti riigi keelt. Kuid õnneks pole ma Eesti-huvis üksi. Olen Ameerikas kohanud üsna mitmeid inimesi, kes pole sünnilt eestlased, kuid kes on ära õppinud eesti keele ning uurivad mõnd Eesti kultuuri aspekti. Näiteks kirjutab Robert Smurr Washingtoni ülikoolis dissertatsiooni "Loodustaju ja selle rahvuslik avaldumine", milles analüüsib eestlaste suhtumist looduskeskkonda.

**Oled arhitekt. Kuidas sattusid ühtäkki uurima Eesti arhitektuuri ajalugu?**

Kui astusin California ülikooli Berkeley's, et teha doktoritööd arhitektuuri sotsiaalsete ja kultuuriliste aspektide teemal, oli mu teema elamuehitus ning selle poliitika, kuid ma polnud päris kindel, millisesse aspekti süveneda. Oma Ph. D. huvides läksin tööle Lawrence Berkeley laboratooriumi – see on suur riiklik asutus Californias. Minu töögrupp uuris energeetika kasutamise muutusi Ida-, Kesk- ja Lääne-Euroopa maades. See kasvas välja 1990-ndate algul toimunud Rio keskkonnakonverentsist; Rio leppes allakirjutanud riigid kohustusid vähendada süsinikdioksiidi mõju, et kahandada globaalse ülekuumenemise ohtu. Igatahes Rootsi tundis kõrgendatud huvi Balti ja Ida-Euroopa riikide energeetika vastu, kuna sealne saaste jõuab lõpuks Rootsi. Nii palutigi minul tegeleda vastavate andmetega Eestis. Mulle anti suur "Saagpakk" ning lehekülgede viisi andmeid.

Et Eestist rohkem teada saada, kirjutasin 1995. a. poliitilis-geograafilise kursuse raames referaadi sellest, kuidas Eesti sai rahvuslikud piirid. Mu professor mainis, et geograafid ei kasuta enam maakaarte, ja mina mõtlesin, et seda tendentsi võiks ignoreerida. Tegelikult on Eestist Eesti saamine vaimustav. Olin Eesti ajalooost sügavalt liigutatud, seda enam, et 1995. aastaks oli saavutatud sõltumatus ning riik uuel arenguteel.

Nii huvitusin üha rohkem Eesti uurimisest ja üha vähem energiakasutuse sotsiaalsetest ja kultuurilistest aspektidest. Tähtsaks sai see, kuidas eestlased olid toime tulnud arvukate poliitiliste ja ideoloogiliste pööretega ja kuidas olid need mõjutanud arhitektuurilist keskkonda. Algselt mõtlesin, et uurin erastamisega seotut: et kuidas inimesed, kes olid varem

oma kodukeskkonna valimisel ja kujundamisel tugevalt pärssitud, ületasid logistilised ja kultuurilised barjäärid ja haarasid initsiatiivi eluruumide üle otsustamisel ning kuidas valitsuse poliitika aitas protsessile kaasa või takistas seda. Kuid peagi mõistsin, et pean minema tagasi ajalukku, kui tahan laiemale aru saada ideoloogilistest muutustest ja nende mõjust elukeskkonnale.

Nii vaatasin veidi tagasi Nõukogude perioodi ja leidsin elamuehituse näiteid, mis ei tundunud mulle tüüpiliselt "nõukogulikena", ja ma tahtsin teada saada, milliseid elumaju ehitati Eesti Vabariigi perioodil ja kui ma nägin traditsioonilist talu, tahtsin teada saada, kuidas oli toimunud üleminek rookatusesega rehielamust talumajani. Nii et mu dissertatsioon on laienenud sajandi võrra ja käsitleb peale üksikute elumajade ja aedade põhiplaani ka linnade ja külade korraldust ning elamuehituse, avalike hoonete, haljasalade ja monumentide vastastikust suhet, alates hilistsaristlikust perioodist läbi Eesti Vabariigi ja Nõukogude okupatsiooni kuni mõningate ehitatud keskkonna aspektideni pärast privatiseerimist.

**Eestlased suhtuvad oma kultuuritausta kui enesestmõistevusse, seetõttu on huvitav jälgida oma kultuuri võõrmaalase silmadega. Keelt õppides olid vaimustatud mõningatest sõnadest – näiteks "mesilasest" (otsetõlkes "honey-person") ja "abiellust" (otsetõlkes "helping to live"). Mida veel oled kultuuriliselt huvitavat "avastanud"?**

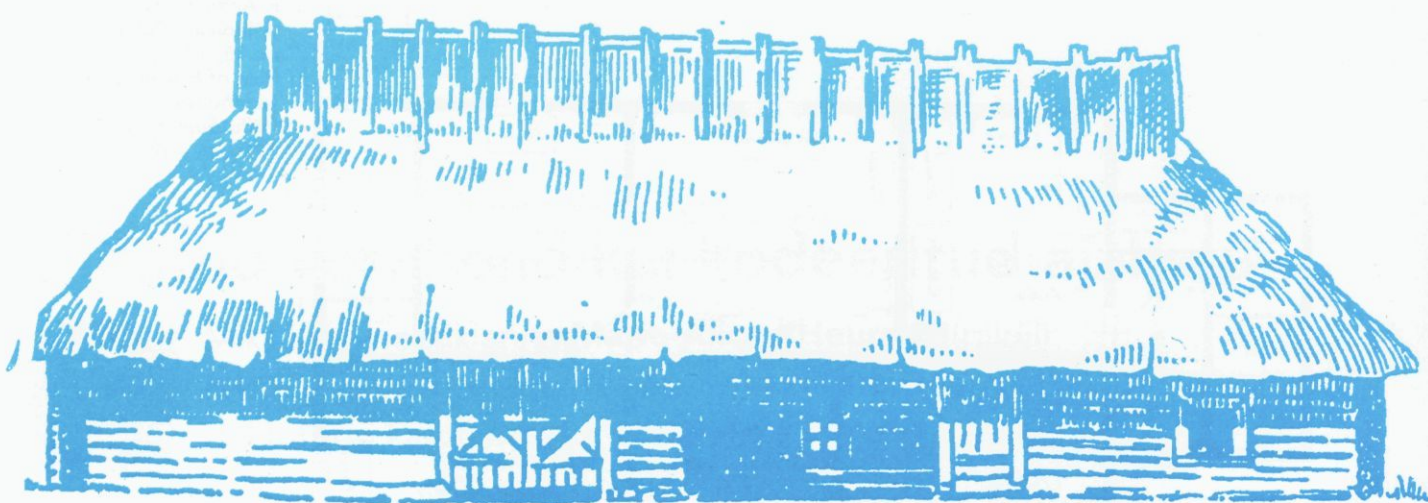
Tegelikult olen muuhulgas hädas faktiga, et ma olen siin ju välismaalane. Ma ei taha, et mind vaadatakse kui isikut, kes tuleb ja ütleb eestlastele, kuidas nad peaksid vaatama ja tõlgendama oma maa ehitusmaastikku. Teadlane, kes töötab kohas, mille kohta tal puuduvad nii-öelda kaasasündinud teadmised, on juba ette halvemas olukorras. Pidin alustama nullist. Kuid välismaalase üks eeliseid on see, et minu lähtekohad erinevad eesti arhitektuuriajaloolaste omadest. See ei tähenda, nagu poleks mul olnud Eestist oma ettekujutust – meil kõigil on üks või teine kultuuritaust. Kuid mina võtan uurimistöös arvesse asjaolusid, mis tunduvad eesti teadlastele ehk liiga üldised või ebaolulised. Nii et minu uurimistöö pigem täiendab eesti uurijate tööd kui võistleb sellega.

Mind on koolitatud etnograafiliseks uurimistööks, leidma informeerijaid kas elavate seast või tekstide kaudu, kasutama nende arusaamist asjast ning püüdma mõista nende vaatenurka. Mul pole ka teist valikut. Pean kasutama vastaval perioodil









dest, kus on koos nii suguluses kui ka mitte suguluses olevad inimesed, väiksemate autonoomsete perede poole (vanemad, vanavanemad, lapsed, kuid mitte enam teenijad-töölised). Mõnikord näib ruumi sisepaigutus jäävat samaks, aga ruuminimetused muutuvad. Nihe "peretoast" "elutoani" ei tähenda lihtsalt nihet "pere" toast "elamise" toani. "Perekonna" definitsioon oli 19. sajandi lõpul muutumas. Võib näha, kuidas töölised eristati perekonnast; varem elasid kõik koos.

Taludes viis uks alati köögist tagaaeda ja peretoast esiõue, kuid esiuks seos tänavaga polnud fikseeritud. Ja käimla toodi tagaõuest majja sissekäigu juurde. Põhiplaani võib kõiki nihkeid väga selgelt lugeda, aga stiilianalüüs seda ei võimalda. Kui arhitektuuriraamatud on täis lõputuid fotosid ja joonistusi ilma põhiplaanideta, tunnen alati pettumust. Mind huvitab, kuidas inimeste elustiil on aja jooksul muutunud, ja seda kajastavad kõige paremini põhiplaanid.

### **Seega võib sinu tegevust siin Eestis nimetada pigem kultuuri-uuringuks fookusega arhitektuurilisel keskkonnal?**

Mõnes mõttes on see tõsi. Berkeley ülikoolil Californias on üldse teistest USA ülikoolidest erinev lähenemine arhitektuurile ja arhitektuuri ajaloole. Arhitektuuri ei käsitata üksnes kuulsate, enamasti valgenahaliste meeste produktioonina. Arhitektuuri käsitatakse millenagi, mida on loodud läbi aegade ja mis on kui kahesuunaline liiklus: ühelt poolt mõjutab arhitektuur inimeste eluviisi ja kohakogemust, teiselt poolt tõlgendavad, muudavad, mõistavad inimesed ehitatud keskkonda vastavalt oma ajastule. See, mida loob arhitekt, on vaid suure loo väike osa. Kuigi ma ise olen töötanud arhitektina viisteist aastat ning mõistan vägagi hästi protsessi toda külge, tõmbab mind praegu küsimus, kuidas inimesed võtavad ruumi omaks ja seda kogevad, kuidas nad võimendavad või mugandavad arhitekti esialgseid kavatsusi. Kui esitaksin oma töö Princetoni või Harvardi ülikooli, kus valitseb konventsionaalsem lähenemine arhitektuurile, ei omaks minu dissertatsioon samasugust tähendust. Kuid Berkeleys on teine suunitlus – arhitektuuri õpetatakse keskkonnakujunduse kolledži õppekava raames. Seal eelistatakse terminit "ehitatud keskkond" (*built environment*) terminile "arhitektuur" ja seda mentaliteeti kannavad ka üliõpilaste dissertatsioonid.

### **Kuidas õnnestub sul mitte tähele panna arhitekte, kes on pakkunud uusi elamuehituse kontsepte, mis on hiljem laiemalt omaks võetud?**

Euroopa modernistliku arhitektuuri juured on tööpoolest seotud väga tugeva sotsiaalse teadlikkusega, mis kasvas välja arhitektide soovist parandada elukvaliteeti, eriti I maailmasõja aegu. Sellised isiksused nagu Ernst May, Bruno Taut, Walter Gropius ja LeCorbusier viisid kokku filosoofia ja praktika ning neil oli elamuehitusele tohutu mõju. Ja ilmselt oli suur osa Nõukogude arhitektuurist, nii halb kui see vahel ka polnud, kantud ihast saavutada elamuehituse ühtlane tase. Pole üllatus, et see jäi saavutamata. Isegi väiksemates, aga väga rikkastes riikides nagu Kuveit ja Saudi Araabia, kus on püütud elanikkonna elatustaset ühtlustada, on avastatud, et inimeste vajadused ületavad riigi võimalused kõigi heaolu eest maksta. Ehkki Euroopas fokuseeriti varased rahvusvahelised arhitektuurikonverentsid sotsiaalselt vastutustundlikule disainile, ja siit sai modernistlik arhitektuur istutatud ka Ameerika mulda, räägiti kogu aeg ju ainult "stiilist". Ja see minetas pikapeale sotsiaalse tähenduse. Arhitektid ignoreerisid kasutajat ning ehitiste juhutarbijat, hakates looma arhitektuuri, mis oli liht-ameeriklasele tabamatu ja eemaletõukav.

See ei tähenda seda, et ma ei pööra tuntuud arhitektide loomingule üldse tähelepanu. Kuid see ei loo tervikpilti. Kas sina mõistaksid Eesti ehitatud keskkonda, kui vaataksid üksnes Karl Burmani või Alar Kotli või isegi Vilen Künnapu, Ain Padriku ja Leonhard Lapini töid? Sa mõistaksid ehitatud keskkonna mõningaid aspekte, kuid nende juurde pidama jäädes ei saaks sa mitte kui midagi teada sellest, kuidas inimesed majades elasid, kuidas nad ruumi tajusid ja kasutasid. Mul pole "suurte arhitektide" vastu midagi, kuid mind huvitab ehituskeskkonna mõistmine holistlikult.

Juhul kui uuriksingi arhitektuuri suure a-tähega, ei teeks ma seda ilmselt Eestis. Mitte sellepärast, et Eestis poleks oma Arhitekte – siin on rida elegantseid hooneid, nii vanu kui uusi – kuid globaalses kontekstis leiduks palju kohti, kuhu lausa kutsub uurima. Kui aga uurida ideoloogiliste pöörete mõju ehitatud keskkonnale, on minu arvates raske leida paremat maad kui Eesti. Eesti on väike, siinsetes arhiivides ja raamatukogudes on meeldiv töötada, sinne ajalugu ja kultuur on absoluutselt võrratud. Muidugi on keeleprobleem... mul tuleb lugeda eesti, vene ja kohati saksa keeles. Isegi mu prantsuse



keelest on kasu olnud. Nii et keel on siin töötamise kõige halvem külg.

Et kirjutada eesti arhitektuurist, pean asetama selle laiemasse konteksti. Alles siis saab materjal mõtestatuks minu lugejatele, kelleks on peamiselt ameeriklased. Näiteks pakkusin 1999. aastal välja ettekande vernakulaararhitektuuri konverentsile, mis toimus Georgia osariigis. Konverents keskendus lõunaosariikide arhitektuurile pärast Ameerika kodusõda, seega 19. sajandi keskpaigale. Mina pakkusin ettekannet rahvusliku ärkamisaja mõjust eesti elamuarhitektuurile. Mu ettepanek võeti vastu, paneeldiskussioonil seostus sellega teisi ettekandeid, millele järgnes suur arutelu.

**See, et meie paremad arhitektid ja kunstnikud on kaua aega ignoreerinud sotsiaalset aspekti, on võib-olla mingi vastupanu, mis tuleneb ajast, kui kohustuslik nõukogude filter nõudis kogu kunsti ja arhitektuuri taandamist sotsiaalsele?**

Kahtlemata on siin põhjus olemas. Pärast allasurutuse aastaid tahetakse praktiseerida arhitektuuri suure a-tähedga, tahetakse väljendada maastiku loovat vaimu. Mõnikord on see olnud edukam ja mõnikord vähem edukas. Kuid ma jätan nende hoonete kritiseerimise Eesti arhitektuurikriitikute hooleks.

Olen siiski veendunud selles, et arhitektuur on poliitiliste ja sotsiaalsete tingimustega tihedalt seotud, mida ei tohiks niisama lihtsalt ignoreerida. Hooned eeldavad teatud hulka rikkust, ehitamiseks on vaja maad ja vahendeid. Igaüks, kes hoonetega kokku puutub, on sunnitud nende olemasolu tunnistama ja nendega suhtestuma. Loodetavasti ei saabu enam ühtegi direktiivi Moskvast selle kohta, mida ja kuidas ehitada, ning loodetavasti ei meelita hooned meid edaspidi üksnes iluga, vaid arvestavad rohkem kohalikke olusid ja vajadusi, kandes samas teadlikkust laiematest keskkondlikest ja sotsiaalsetest probleemidest. See ülesanne õhutab kindlasti eestlaste paindlikkust ja loovust uute lahenduste leidmisel. Ehitatud keskkonna üldkvaliteedi eest ei vastuta aga tõesti üksnes arhitektid, vaid kõik inimesed.

12. augustil Noku klubis Tallinnas

## **Built Environment as Coded History**

*Why does American researcher Marie-Alice l'Heureux consider Estonian architecture a most fascinating topic for writing her doctoral work, wonders Heie Treier*

**Marie-Alice, it's not so common that somebody from the States comes, learns Estonian and Russian and starts to do research on Estonian architecture.**

*It's true that Estonia is not very well-known to most Americans. Except for a couple of programs that offer introductory courses in the three Baltic languages, it's almost impossible to learn Estonian in the US. But, happily, I'm not alone in my interest in Estonia. I've met several people from the States who are not Estonian and who have learned Estonian and are researching some aspect of Estonian culture. For instance, Robert Smurr from the University of Washington is writing a dissertation entitled "Perceptions of Nature, Expressions of Nation" about the*

*relationship between Estonians and the natural environment.*

**You're an architect yourself. How did you end up doing a research work on the history of architecture in Estonia?**

*When I went to the University of California, Berkeley to do my Ph. D. work in the Social and Cultural Aspects of Architecture, my topic was housing and housing policy, however I was not sure what aspect of housing I wanted to pursue. To support my doctoral work, I took a job doing research at the Lawrence Berkeley Laboratory (it's a national laboratory in California funded in part by the Department of Energy). The group I was working with was measuring changes in energy use in the countries of Eastern, Central, and Western Europe. This research grew out of the Rio Environmental Conference held in the early 1990s and the signatories of the Rio agreement had to reduce their production of carbon dioxide to lessen the danger of global warming. Anyway, Sweden was especially interested in energy use in the Baltics and Eastern Europe since pollution from these countries ends up in Sweden. I was asked to sort out the data for Estonia. They gave me a Saagpakk (Estonian-English dictionary) and pages of data.*

*To learn more about Estonia, in 1995 I wrote a paper for a political-geography course on how Estonia got its national boundaries. My professor had said that geographers didn't use maps anymore, so I thought I'd break with the trend. Well, how "Estonia" became "Estonia" is really fascinating. I was very moved by Estonian history and, of course, by 1995 it was independent, so on a new path.*

*I became interested in using Estonia as my case study, although I was less interested in the social and cultural aspects of energy-use, than on how Estonians had negotiated the many political and ideological shifts and their effect on the built environment. Originally, I was planning to study what happened in Estonian housing since privatization. I was interested in how people, who had been severely restricted in their ability to choose or shape their environments, negotiated logistical and cultural barriers and seized the initiative in their domestic space, and how government policies helped or hindered this process. The privatization of the residential sector in Estonia since the collapse of the Soviet Union, and the range of possibilities that Estonians and ethnic Russians explored in their domestic space were the original focus of my research. But, I soon realized that to grasp properly the ideological shifts and their effect on domestic space, I had to undertake a broader historical study.*

*So I went back in time a bit into the Soviet period and found housing that did not look typically "soviet" to me and I wanted to see what kinds of housing were built under the Estonian Republic, and then when I saw the traditional farmhouse, I wondered how the shift from the thatched rehielamu to the ubiquitous framed farmhouse had occurred. The next thing I know, my dissertation spans a century and looks not only at the plans of individual houses and gardens but also at how towns and villages are organized, and the relationship among housing, public buildings, green spaces, and monuments from the late tsarist times through the Estonian Republic and Soviet occupation and some aspects of the built environment since privatization.*

**It's kind of interesting to look at my own culture, which Estonians usually take for granted, with the eyes of a for-**



**eigner. When learning the language, you liked the idea of the words “mesilane” (bee or “honeyperson”) and “abielu” (marriage or “helping to live”). What else have you “discovered” here which is of cultural interest?**

Actually, one of the things I have struggled with is the fact that I am an outsider. I don't want to be seen as someone who comes here and tells Estonians how to look at and interpret the built landscape of their country. There are many disadvantages to being a scholar working in a place about which one does not have any “built-in” knowledge, so to speak. I had to learn everything from scratch. But one of the advantages of being an outsider is that my biases are different from those of Estonian architectural historians. I wouldn't say I didn't have preconceived notions about Estonia, since we all have cultural biases of one sort or other, but that I look at things that perhaps Estonian scholars consider mundane or irrelevant. So my research complements rather than competes with the work of Estonian scholars. I have been trained to do ethnographic research, to find informants, whether living or through text, and to use their terms for things and try to understand what I am looking at through their point of view. I have no other choice. I have to use the words and works of those who lived through these periods to understand how they viewed and understood their environment. But our knowledge is incomplete. It's the post-modern dilemma of how to allow the subject to speak. How do you give voice to people who are no longer alive or, who were not able to express what they were really thinking about? Can we possibly understand a time or place that is remote from our own? I am perhaps no more disadvantaged in understanding late 19th century Estonian housing than a modern Estonian historian. We both have to rely on what has been left in the record.

**What is your point of departure when looking through piles and piles of papers in archives and driving through Estonian towns and villages?**

When I looked at the Estonian house, at first I thought, what am I going to do with these houses? How can I understand them? I started by looking closely at the plans, some of which were published in various magazines and others from the Architectural Museum archives. If you look at these houses stylistically, there are differences in material and details across time and space—from northern to southern Estonia and on the islands. But by looking at the plans, you see change is slower and of a different quality. Change occurred in how households were organized and space was used. In Estonia, if you ignore the countryside when studying the architecture of the late nineteenth and early twentieth century, you miss the thrust for modernization. Just because something is “rural” doesn't mean that it's traditional, unchanging, and not modern. Once farm families abandoned the ‘rehielamu’ form and adopted a modified urban house form, the farmhouse took on a completely new look. When you study the plans—a new layer of change is revealed. Changes in the interior layout reflect shifts in family relationships. The façades changed before internal relationships did. The house still had a large room that hearkened back to the familiar ‘rehe’ and spaces for male and female members of the household. The shifts that occurred in the way space was organized reflected changes in family structure and in the relationship between family and non-family members that emerged as more farmers bought farms and work require-

ments changed. I read quite a few contemporary articles (from the 1880s and 1890s) in periodicals like *Kündja*, *Eesti Põllumees*, *Põlluteadus*, and *Olevik* where authors describe how the form and function of the *rehielamu* effected behavior—men and women went to taverns to avoid smoky interiors (since many still did not have chimneys), children had no quiet place to study, and sleeping arrangements compromised the morality of young women. Nonetheless, Estonians were reluctant to give up the ‘rehe’ even though it was hard to heat, it wasn't practical, and with the introduction of threshing machines, was no longer necessary. One writer quoted a farmer who said, “if we didn't have this room where would we dance?” The writer commented “once a year they dance, so they build this huge space that is not practical.” These articles that discuss the function and use and attitudes toward housing are very interesting. The changes that occurred in the rural farm house from the 1880s through the start of the Estonian republican times is an example of modernization. Educated farmers saw improvement in these terms.

## MY IMPRESSION IS THAT THE LAST THING THE CURRENT GENERATION OF ESTONIAN ARCHITECTS WANTS TO HEAR ABOUT IS SOCIALLY RESPONSIBLE ARCHITECTURE

**How do you “read” these plans of houses, both as an architect and as a researcher?**

Actually, there are several ways. Ideally, one would look at published plans and descriptions as well as extant buildings from the period and contemporary descriptions from diaries or other personal accounts. I know there must be diaries and journals from this period in Estonia, but I have not yet found any. In the late nineteenth century, keeping a diary was very popular, although war and shifting ideologies have probably destroyed many of them.

So mostly, I have concentrated on looking at published plans and their descriptions. It gives a point of view. Within the space you see the relationship shifting from large extended farm families where not all people are related to more single autonomous family units (parents, grandparents, children, but not outside workers). Sometimes, the internal arrangements look the same, but the names attributed to the spaces changed. The shift from “*pere tuba*” to “*elutuba*” is not simply a shift from “family” room to “living” room. The definition of “family” was changing in the end of the 19th century. You notice how workers were separated out from the family, while in the earlier versions they were mixed in. In small farm-family houses where there were only a few extra workers, there would often be a room near the kitchen for the female workers. Also, at this time, spaces in some farmhouses are designated for children.

Farmhouses always had a door from the kitchen into the garden yard and from the living space to the front yard, but the relationship of the front door to the street was not fixed. The ‘*käimla*’ was moved from the back yard into the house at the entry. You can see this shifting very clearly in the plan. If you



look at things only stylistically these things never show up. It's always a disappointment to me when architecture books are published with endless photos and elevations, and no plans. I want to see how people's lifestyles are changing, and this is reflected more clearly in plans than in elevations.

**So this is more like cultural studies you are doing here in Estonia with a focus on the architectural environment?**

In a sense that's true. At the university in California Berkeley where I'm doing my Ph.D., they have a very different approach to architecture and architectural history than at many other universities in the United States. They don't see architecture simply as the production of famous, usually white males. Architecture is something that is created over time—it is two way street—architecture effects the way people live and how they experience place, and conversely, people reinterpret, change, understand built space according to their own frameworks. What the architect does is just one small part of the story. Although I practiced architecture for 15 years and understand that side of the design process, now I'm more interested in how people appropriate space and experience space. How they reinforce or subvert design intentions. If I was doing architectural history at Princeton or Harvard, where they have a much more conventional approach to architecture, my dissertation would make no sense there. Berkeley has a particular reputation—the School of Architecture is within the College of Environmental Design. We refer to the “built environment” rather than simply “architecture” and this attitude is reflected in the types of dissertations that students undertake.

**Yet how do you succeed in not paying attention to architects who have usually brought new concepts of housing and the concepts have become widely accepted later on?**

It's true that the roots of modern architecture in Europe had a very strong social conscience, that grew out of the architects' desire to try to improve the quality of life for people, especially in the wake of World War I. People like Ernst May, Bruno Taut, Walter Gropius and LeCorbusier combined philosophy and practice and had a profound effect on the form of housing. And I think a lot of Soviet architecture, bad as some of it was, was predicated on a desire to achieve a uniform level of housing. That they were not able to achieve this is not surprising. Even small, very wealthy countries like Kuwait and Saudi Arabia, which have tried to provide universal housing for their populations, have discovered that peoples' desire for housing exceeds the ability of the state to pay for it. Although in Europe, the early international architectural conferences were focused on socially responsible design, when modern architecture was transplanted to American soil, it was exclusively about “style”. It lost its social conscience. Architects ignored the end user and the casual consumer of the building creating architecture that was incomprehensible and repulsive to the ordinary American.

It's not that I don't pay attention to the work of well-known architects. It's just not the whole story. Would you understand Estonia's built space if you only considered the works of Karl Berman or Alar Kotli or even Vilen Kunnapu, Ain Padrik and Leonhard Lapin? You would understand some aspects of the built environment but if you just stopped there you wouldn't really understand how people lived in, understood, and used space. I have nothing against “big-name architects.” I am interested in understanding the built environment holistically. If I

was interested in architecture with a capital “A,” I would probably not be studying architecture in Estonia. Not because there is no “Architecture” in Estonia—there's an abundance of elegant buildings both new and old—but in a global context there would be more compelling places to study it. But as a place to look at the effect of ideological shifts on the built environment, I think you'd be hard put to find a better site. Estonia is small, the archives and libraries are very pleasant places in which to work, and the history and culture are absolutely fascinating. Of course, there is the problem of the language...you need to read Estonian, Russian and in some cases German. Even my French has been useful. So, I think that would be the most negative thing about working here. In order to write successfully about Estonian architecture, I have to situate it within a larger context to make it relevant for my readers, who will be mostly Americans. For instance, I submitted a paper for a Vernacular Architecture conference in Georgia (a state in the south of the United States) in 1999. The conference was focused on Southern architecture after the American Civil War during Reconstruction so the mid-to-late 19th century. So, I proposed a paper on the effect of the 1860 liberation of the serfs and of the national awakening movement on domestic architecture in Estonia. This paper was accepted for a panel and complemented the other presentations and generated a lot of discussion.

**Maybe this avoiding of social issues by architects and artists is also kind of resistance stemming from the Soviet time when the compulsory Marxist filter demanded all art and architecture to be reduced to social issues?**

Undoubtedly, this is a consideration. My impression is that the last thing the current generation of Estonian architects wants to hear about is socially responsible architecture. After years of repression, they want to practice architecture with a capital “A.” They want to express their creative spirit on the landscape. Sometimes it's done successfully and other times less so. But, I'll leave the critique of these buildings to Estonia's architectural critics.

The Soviet Union sent out directives, for instance that Estonia had to commemorate its 10th anniversary as part of Soviet Union in 1950. I'm sure according to Estonian calculations, it would not have been 10 years, nor would it be something they were inclined to memorialize. Yet, they had to invent ways to honor this event and what they came up with had to be approved by Moscow. I, nonetheless, think that architecture does have a strong political and social component that should not simply be ignored. Buildings represent a lot of wealth. They claim land, open space, and resources. Everyone who comes in contact with them is forced to acknowledge and deal with the spaces they create. I hope that now that the directives for what and how to build no longer come from Moscow, that buildings will not only delight us with their beauty, but be more responsive to local conditions and needs and still not disregard larger environmental and social issues. It's quite a challenge—one that I am sure will galvanize the resilience and creativity of Estonians in coming up with and executing appropriate solutions. The quality of the built environment is really the responsibility of all the people, not just the architects.

12. August at the Noku Club in Tallinn





Model: F1  
Location: Helsinki, Finland  
Photo: Jasper Zoova  
See more: <http://www.artun.ee/~f1>





pathetic positions  
selected by ha.so.tif



Peeter Maria Laurits.  
Neoplatonic Trio:  
Little Fairies.  
Computer enhanced  
photos, dinoprint, 2000.



1st Neoplatonic Trio: Little Fairies



2nd Neoplatonic Trio: Trinity



3rd Neoplatonic Trio: Little Fairies

[alternatiiv]

**Kütioru sääsed ja teod**  
Kütioru avatud ateljee risomaatiline kunstiprojekt



## Sääsed ja teod Avatud projekti sünonüüs Hasso Krull

**SÄÄSED JA TEOD** on kaks rahvusvaheliselt hästi tuntud populatsiooniprojekt, kellega suvel Kütiorus puututakse kokku iga päev ja kellega suhtlemine oluliselt mõjutab igaühe enesetunnet ja mõtlemist.

Käsitame sääski ja tiguid kui kaht ürgset installatsiooni, mida pole loonud inimkäsi ja mis funktsioneerivad meie arvamusel ja tahtest sõltumata. Need installatsioonid on omamoodi proovikiviks:

Kütiorus armutul survel peab loom, kelle vastupidavust vaeti ja leiti see kerge olevat. Teod seevastu on sisseelava kaastunde ja vägivallatuse proovikivi.

Mõlemad installatsioonid on risoomsed. Risoomi mõistet kasutame Deleuze'i ja Guattari eeskujul: kõige olulisem moment on siin see, et risoomi mistahes punkt on ühendusse viidav tema mistahes teise punktiga. Sääsed laiuvad üle kogu oru ja on atmosfääri kaudu ühenduses kõigi sääsepopulatsioonidega üle terve planeedi (iga paikne sääsepopulatsioon külgneb hulga teisega). Sääsed on valmistatud oru kohalikest materjalist, mis suurel osal on miljonite aastaid vana, kuid millesse loomade ja inimeste vere näol hõlmatakse kõige uuemat informatsiooni. Miniatuurse vereproovi kaudu osaleb iga külaline loodusliku installatsiooni loomises ja jääb



Hasso Krull ja sääsed Peeter Lauritsa fotol. Hasso Krull and mosquitoes on the photo by Peeter Laurits.

ka pärast lahkumist veel pikaks ajaks ringlusesse.

Sama kehtib vastavate teisendustega tigude kohta. Erineb vaid emotsionaalne taust. Inimeste mõrvatud teod kujutavad endast risoomi katkemispunkti, kust algavad uued hargnemised. Tigude suursugune üksikõiksus tapjate suhtes (paralleelne sääskede hoolimatusega) jääb meile rahu ja meelekindluse eeskujuks.

Sääskede ja tigude kõrvuti jälgimine pakub mitmeid kontraste, nagu näiteks

- maapind – õhuruum
- roomamine – lend
- aeglus – vilkus
- spraaalus – nurgelisus
- pidevus – hüplikkus
- meelerahu – iha

jne. Kõiki neid kontraste sobib projekti kasutada.

Kütiorus sääskede ja tigude projekt on avatud ja kollektiivne. Projekti võivad osaleda kõik avatud ateljee külalised ja kõik Kütiorus leiduvad sääsed, teod, loomad, taimed, putukad, vee- ja õhuvoolud jne. Materjal võib

ühetele kohale: nad on staatilised, ja seepärast vahetavad pidevalt asukohta.

Sääskede vaatepunktist on inimesed prokreatsioonipank, kust ammutada sigimiseks vajalikke hematormorfeid substantsi. Nad käituvad inimeste suhtes ühekorrdse verevõtjana. Sääskede seisukohalt on väärtuslik vaid elav inimene, ning inimene puuduseks pole tema taldade hüplik liikumine, vaid kalgutuvus peita end raskesti saavutatavasse paikadesse, reageerida kiiresti naha ärritusele, ümbritseda end mürgiste gaasipilvedega jne.

sääsed on meie kuningad ilma kroonimata valitsevad nad meid ja meie õhtut

Nõnda kirjutas üks inimene Kütiorus, õhtul. Tegelikult on sääsed ümberpööratud kroonid. Sääse laskumine nahale on kroonimise dekonstruktsioon: sääsk kroonib end ise, ümberpöörult, ehk täpsemini – kuningas kehaastub punase rubiiniga krooniks ja kaob silmist.

Ehk, nagu ütlevad inimesed:

me oleme alandlik padi punasele rubiinile suure punase rubiini hülijatud padi

Polegi tarvis lisada, et lahkudes jätab sääsk nahale väikese heleda mügariku, mis on kroonimispadja imitatsioon ja mille keskel on kinnitusrõnga jäetud auk.

(Juuli 1997)

## Sääseloits Tambet Väli

Sääsk, kes sa oled needus, ole needud. Sääsk, kes sa oled verevõtja, sult olgu veri võetud.

Sääsk, muutu Tuleks, Õhuks ja Veeks.

Saagu surmatee sinu ainsamaks teeks

Sinu isu kadugu.

Sinu elu kadugu.

Kao isegi.

Sinu purustav nõel purunegu.

Olgu nii, et:

nagu lõkkesse visatud haod, Sa kaod.

Sinu isu kadugu.

Sinu elu kadugu.

Kao isegi.

Sääsk, mine

Või ole tiivutu, pime

Sinu purustav nõel purunegu.

Muutu tühjuseks.

(August 1998)



## 1999. aasta oktoober

**KÜTIORGU SAABUVAD KAHEKS NÄDALAKS** Zanna (Vogue'i ajakirjade fotograaf, Londoni tõusev täht; tal on oma riigimi ka, aga selle järgi ei tea teda keegi), Adam Shepherd (projekti *art director*) ja Ross Kirton (Zanna assistent), et pildistada Casa Vogue'i jaoks Kütioru avatud ateljeed.

Loll Eesti toll ei lase neid kolme kasti tehnika ja kuue kasti polaroidfilmiga maale sisse. Nõuavad filmi eest 10 000 EEK käibemaksu. Tuleb maksta. Pärast saadakse see siiski tagasi.

Killavoor jõuab kohale kahe džiibi, Herkki E. Merila ja Tarvo H. Värrese abiga. Zanna kukerpallitab džiibist välja, teeb ennast kohe tuha ja saviga üleni kokku ja on väga õnnelik. Esimese nädala põhiliselt vaatab, kuidas on. Teisel nädalal hakkab pildistama. Theda tööpäeva tulemuseks kaks-kolm A4 polaroidkaadrit. Ajast tuleb puudu, jäävad kolmandaks nädalaks veel.

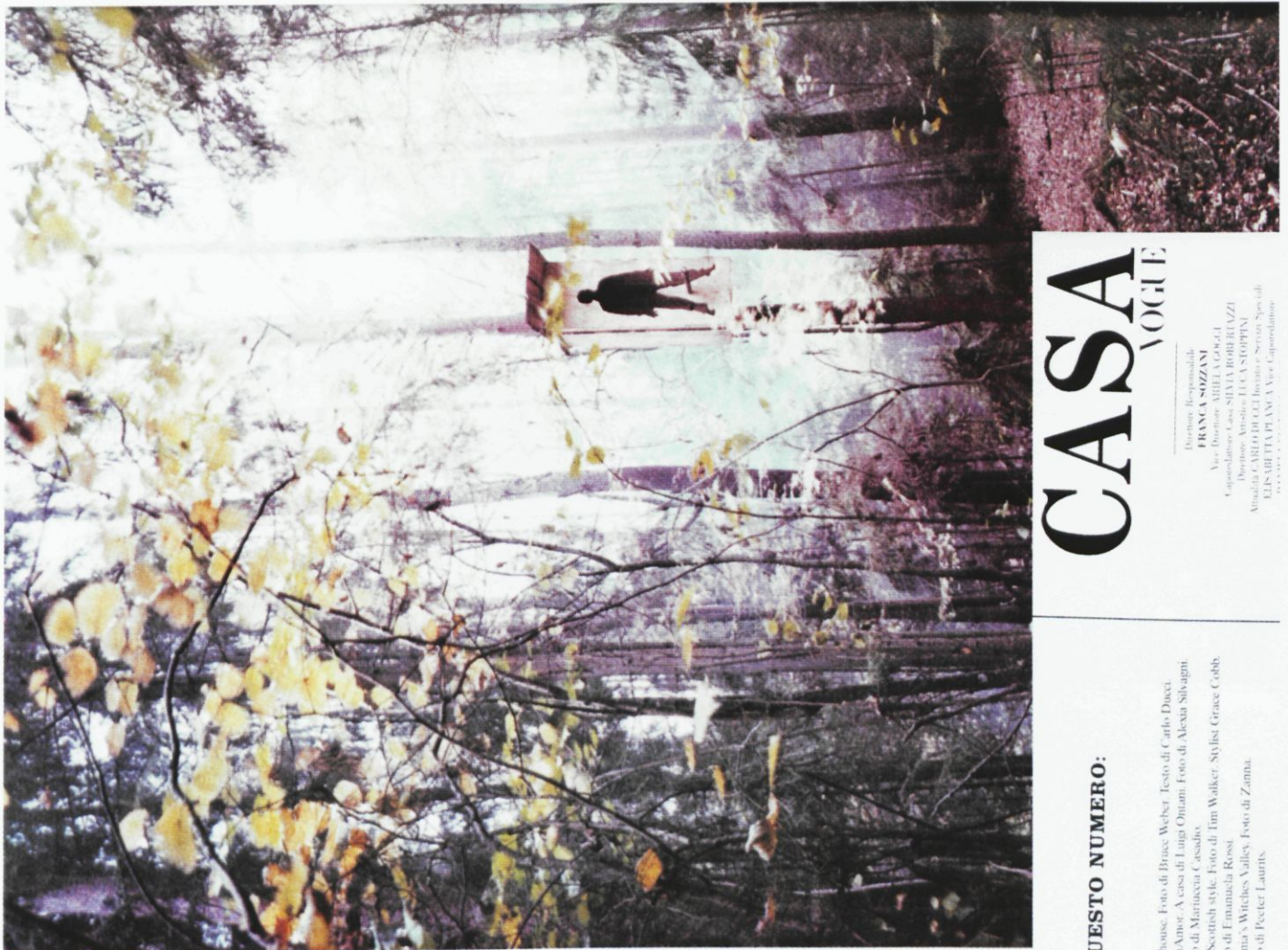
Kadedakstegevalt tõhus meeskonnatöö. Igaüks teab täpselt oma rolli protsessis, keerulised seaded, valguskeemid ja lavastused laabuvad ludinal. Sõnu pole vaja, räägitakse muust. Väga naeruhimuline võttegrupp. Kahe nädalaga võetakse kuus kasti filmi täis.

Vahepeal on Wallpaper haisu ninna saanud, et Casa Vogue pildistab mingis seninägematus veidras kohas ja otsustab Vogue'i avastajarõõmu ära rikkuda, planeerides sama lugu samasse numbrisse. Tarvo helistab, et Wallpaper on Tallinnas ja otsib kontakti. Otsigu. Paari päeva pärast jõuab läbi metsade ekselinnu kohale üks mudane kuju ja üritab läbiraakimisi pida. Pakub võttepaiga üüriks kopsakat summat. Ei ahvatle nädalaks välja kolida, kui keegid võõrad siin kraamivad ja bim-bosid pildistavad. Joodame mudase agendi lahkelt täis, viskame nalja ja paneme magama.

Õhtuti on suurejoonelised pidusöömingud. Zanna on sama hea kokk kui fotograaf. Ta ise peab Londonis sarnast avatud ateljeed. *The Ragged School* on kunagisest vaestekoolist ümber ehitatud stuudio ja kreatiivkompleks, kunstnike koloonia, kus paljud Zanna kolleegid tööd teha ja peavarju saavad. Adam on Kütiorus vana olija. Tema käis siin koos Patrick Collertoniga juba 1996. aastal filmi tegemas. Järgmisel aastal tuleb jälle, koos Eesti Ökoinsenerikeskusega Sahara stiilis savipeldikut ehitama ja seda filmima.

Sel suvel oli Zannal Pariisis näitus, muu hulgas ka Kütioru piltidest, kahemeetrised suurendused. Mis galeriis, ei mäleta.

**Peeter Maria Laurits**



**CASA**  
VOGUE

Directore RESPONSABILE  
**FRANCA SOZZANI**  
Vice-Directore **ARIELLE GOLGI**  
Capogruppo **ANDREA BRONZINI**  
Directrice **ANNA DI LUCA STOPPINI**  
Amministratore **ELISABETTA ANI** A Vice-Caporedattore

### IN QUESTO NUMERO:

- Interni**  
152 Cat house. Foto di Bruce Weber. Testo di Carlo Ducci.  
172 Rom Amor. A casa di Luigi Ontani. Foto di Alexia Sibaghi.  
Testo di Mariacristina Casadio.  
202 The Scottish style. Foto di Tim Walker. Stylist Grace Cobb.  
Testo di Emanuela Rossi.  
258 Estoma's Wildfines Valley. Foto di Zanna.  
Testo di Peeter Laurits.

Zanna foto Casa Vogue'is nr. 591, november 1999.  
Paul Rodgers. Inimese pesakast Kütiorus, 1999.  
Photo by Zanna in Casa Vogue No 591, November 1999.  
Paul Rodgers. Nestbox for a Human Being in Kütiorg, 1999.





PEETER LAURITS

## The Mosquitos and Snails of Kütioru A Rhizomatic Art Project of the Kütioru Open Studio Hasso Krull

**MOSQUITOES AND SNAILS** are two internationally well-known populations which everyone meets daily at Kütioru during the summer time, and relations with these populations essentially influences everyone's spirits and thinking.

We handle mosquitos and snails as two primeval installations, which haven't been made by humans but which function independently of our beliefs and will. These installations are in their own way touchstones: Under the merciless onslaught of the mosquitos many a human being whose stamina was weighed and found too weak has had to flee from Kütioru. Snails on the other hand are symbols of introverted compassion and non-violence.

Both installations are rhizomatic. We use the concept of the rhizome according to the examples of Deleuze and Guattari: the most essential point here is that any section of the rhizome can be linked with any other section. Mosquitos are spread all across the valley and through the atmosphere are linked with all other mosquito populations around the planet (each local mosquito population adjoins many

others). Mosquitos are made of the local material of the valley which is millions of years old but into which through animals' and people's blood the newest information is sucked. With a miniature blood test, each participant helps create the natural installation, remaining in the circuit for a long time after departure.

With relevant variations, this same cycle is valid for snails. Only the emotional background differs. Snails murdered by people represent the breaking point of the rhizome at which new branches start. The noble indifference of the snails towards their murderers (parallel to the carelessness of mosquitos) remains for us the model of peace and fortitude. Observing the parallels between mosquitos and snails offers us similar contrasts, such as:

- soil – air
  - crawling – flying
  - slowness – liveliness
  - spirality – angularity
  - continuity – jumpiness
  - peace of mind – craving,
- etc. All these contrasts could be used in the project.

The mosquito and snail project at Kütioru is open and combinatory. All Open Studio guests including the mosquitos, snails, animals, plants, insects, water and air currents etc. of Kütioru may participate in the project. Materials contributed may be visual, audial, verbal or of other kinds.

July 1997

## October 1999

**FOR TWO WEEKS, ZANNA** (photographer for Vogue and other magazines, rising star in London; she's also got an official name but nobody knows her by that), Adam Shepherd (art director of the project) and Ross Kirton (Zanna's assistant) arrive in Kütioru in order to photograph Kütioru Open Studio for Casa Vogue.

The stupid Estonian Customs does not let them in with their three boxes of equipment and six boxes of Polaroid film. They demand 10 000 EEK VAT. It has to be paid. Later, however, they get it back.

The caravan arrives with the help of two jeeps, Herkki E. Merila and Tarvo H. Varres. Zanna somersaults out of the jeep, smears herself with ash and clay and is absolutely happy. The first week she just observes. The second week she starts taking photographs. The result of an intense working day is two to three A4 Polaroid shots. Time runs out, they stay for a third week.

Enviably efficient teamwork. Everyone knows exactly what their role in the process is, complicated settings, lighting schemes and performances proceed smoothly. No words are needed, other things are discussed. The crew is very fond of a laugh. Two weeks and six boxes of films.

Meanwhile Wallpaper has got wind of the fact that Casa Vogue is taking photos in some unknown weird place and decides to ruin Vogue's joy of discovery, planning the same story in the same issue. Tarvo calls to say that Wallpaper is in Tallinn and wants to get in touch. Let it try. A few days later a muddy creature that has wandered through forests reaches the place and tries to carry on negotiations. He offers a healthy sum for the rent of the scene. It isn't tempting to move out for a week while strangers are moving their stuff around and taking photos of bins. We treat the muddy agent kindly until he is drunk, have some fun and put him to sleep.

In the evenings there are great feasts. Zanna is as good a cook as photographer. She herself keeps a similar open studio in London. The Ragged School is a studio and creative complex reconstructed from former charity school, a colony of artists where many of Zanna's colleagues can work and have a roof over their heads. Adam is an old face at Kütioru. He was already here with Patrick Collerton in 1996 to make a film. He's coming back again next year to build and shoot a Sahara-style clay privy together with the Estonian Eco Engineering Centre.

This summer Zanna had an exhibition in Paris, among the works were some pictures of Kütioru, 2-metre enlargements. I don't remember in which gallery.

Peeter Maria Laurits



# Academia Non Grata ametlik teadaanne The Official Announcement of the Academia Non Grata



*Siia ei sirutu linn: maanteist ja jalgteist  
saand rajad, maadligi viim-viimased  
majad – agama põgene sinn!*

**Kallis X,**

kas sa usud, et suur narratiiv on lagunenud? Kas sa usud, et keel ei ole tantsust lahutatav? Justkui ei usu, sest näib, nagu loodaksid sa kuskilt nurga tagant mõne geeniuse välja meelitada, keda "me" võiksime sedavõrd kaifida, et selle kaifi jäädvustamine jääb ajalukku ja on oluline ka 30 aasta pärast.

Kes need meie on? Kas kõik, kes siin maalapil nimega Eesti elavad? Kui tunnustada, et lihtsalt sõnad või maalid ei tähenda midagi lahus tantsust, mis neile tähendused kehtestab, siis neil, kellele see tants ei meeldi, pole ka erilist põhjust end "kursis hoida". Võta näiteks vangide tätoveeringud. Kindlasti on nende seas väga meisterlikke, aga kui see sotsiaalne reaalsus, millest need on sündinud, on eemaletõukav, siis pole oluline, millal maod moest lähevad ja draakonid asemele tulevad.

Seega, kui on tahtmine nõiduda ennast

ja teisi, kirjutades mõnest kunstnikust, siis tuleb olemasolevad tähendust andvad võimustruktuurid aluseks võtta. Kui sa just ei hellita romantilist lootust, et mõni geenius võiks olla nii võimas, et suudab neid struktuure kõigutada. Mina ei hellita.

Võib muidugi olla, et kunst ja Kunst.ee esindab sinu jaoks kaifitavamat/paremat osa maailmast. Kui seda va narratiivi lagu tunnustada, siis pole mõtet rääkida lihtsalt parematest või halvematest asjadest, vaid, oma mäta otsast vaadates, parematest või halvematest maailmadest, millest igapähe sees on oma kunst ja kaifi-mittekaifi skaala.

Jututeema piiramine ainult kunstiga, nii et ei öelda, mis maailmas see kunst

kunstiks osutub, tähendab ühe maailma väljavalimist ja teiste jaoks kehtestamist. Sestap vaesed geeniused, kes ehk pole valmis oma piirikupitsaid ehitama, langevad kohe su võrku. Ai-ai.

Õnneks on sul ka omad kahtlused. Natuke imelikud küll. Võib ju kahelda, kas kedagi armastatakse. Sellest, kas midagi kaifitakse, peaks kohe aru saama, muidu pole see kaif. Kui on kaif, siis on hea olla.

Kaif ja mitte sotsiaalne tunnustus võiks olla kõigi kultuuriväärtuste ankruks, kõigi pingutuste õigustuseks. Umbes nii, et on mõtet pigistavate kingadega libedal parketil tantsusamme õppida, selle asemel, et kohe tüdrukule käsi püksi pista. On mõtet just selle pärast, et siis kui sam-

**JUTUTEEMA PIIRAMINE AINULT KUNSTIGA, NII ET  
EI ÖELDA, MIS MAAILMAS SEE KUNST KUNSTIKS  
OSUTUB, TÄHENDAB ÜHE MAAILMA VÄLJAVALI-  
MIST JA TEISTE JAKS KEHTESTAMIST**



mud selged, on kaif suurem, ja mitte selle pärast, muidu ei pea teised sind korralikuks ja korralikud tüdrukud ei lase ligi, kui ise korralik ei ole.

Muidugi, mingid tantsud surub traditsioon meile peale, enne kui me otsustada jõuame, mis on kaif ja mis tüütu konventsioon.

Kui sul on kahtlused, et kas sa ikka kaifid, siis on vist selline kurb lugu juhtunud, et oled sattunud osakeseks maailmast, kus kaif pole mitte Sinu osaks. Kaifivad teised ja ütlevad, et X, tee tööd, siis tuleb ka armastus. Ja kui nad mõnda aega pole öelnud: Tubli, X!, siis kipub ka kaif kaduma.

Ma ei saa sind selles osas kuidagi aidata. Ma ei saa näidata, et ma tegelikult kaifin neid asju, mis siin maalapil nimega Eesti toimuvad. Sest ma tegelikult ei kaifi neid. Ma põgenen nende eest. Ja, usu või mitte, vaevarikka põgenemise vahele õnnestub ka mõned kaifihetked näpistada. Ma armastan oma kultuuri. Sinu oma eriti mitte. Kuid, kuna tantsuseltskond on väike, siis tuleb mõned asjad ohverdada.

Platvormi jaoks ei jää eriti jõudu üle. Ja tantsusammud on primitiivsed, sest seltskond on väike ja traditsiooni ja õpetaja tugi kadunud. Rafineeritumad kaifid jäävad kättesaamatuks.

Pöörasus ja kursisolek on vist sinu kultuuris olulised mõisted. Kui uskuda, et tants on küll mõõdapääsmatu, aga ikka olemise küljes kinni, nii et asjad kiirgavad, siis ei ole vaja olla ei pöörane ega kursis.

### **Academia Non Grata**

Juulis 2000

*No sity can reach heer: rodes and paths have become ruts; close to earth the last houses cling – but i will eskape ther!*

### **Dear X,**

*Do you really believe that grand narrative has been torn to pieces? Do you believe that language cannot be separated from the dance? As though you wouldn't, 'cause it seems like you hope to tempt one genius, hidden just around the corner, from whose brilliance "we" could get so high that we would still remember that in 30 years.*

*Who is this "we"? Is it everyone living on this piece of land called Estonia? If recognizing that words or paintings do not mean anything when by themselves and separated from the dance establishes them meanings, then those who do not like this dance will not have any special reason to "be posted". (Take for example the tattoos of convicts. Certainly they include real masterpieces, but when the social reality*

*from which they were born is repulsive, it does not matter whether or when snakes go out of fashion and dragons replace them.) Therefore in case there is a wish to bewitch oneself or others by writing about some artist, it must be understand as a basic fact that any meaning is given by the existing power structures. This is just a friendly reminder, in case you nurse a hope that some genius might appear, powerful enough to shake these power structures. This I no longer hope.*

*It may, of course, be that art and kunst.ee represent your higher or better vision of the world. In recognizing the destruction of narrative there is no need to speak simply about things being better or worse, but rather from one's own restricted perspective, better or worse worlds holding inside themselves the possibility of their own measures of beauty and of being on a high or not.*

*Limiting your topic to art to avoid defining in what world art becomes art means choosing one world and establishing it for others. That's why poor geniuses who are not yet ready to draw their own boundary markings will fall directly into your net. Ouch-ouch!*

*Fortunately you are not free of doubts. Still, a bit strange. One may doubt if somebody is loved. It should be immediately recognizable if you're high – otherwise you are not on a high. When you are on a high, you feel good.*

*Being as high as a kite, should be the anchor for all cultural values and the justification for all artistic efforts, rather than social recognition. This is more or less the same way that it makes sense to learn the dance steps on a slippery floor in tight shoes instead of putting your hand down a girl's pants at once. It makes sense because when you have learnt the steps, your high is bigger, not because others won't think you behave yourself or because good girls won't let you near them when you don't behave yourself.*

*Of course, some dances are intruded upon by traditions before we are able to decide the difference between a high and a boring convention.*

*If you hesitate to get as high as a kite, then probably and sadly you have joined at conventional part of the world which never experiences highs. Then others get high and say, "X, love comes through work". And when they haven't encouraged you for a while, then a high just seems to dissipate.*

*I can't help you in that sense. I can't say that the things happening here on this plot of land called Estonia make me high. Because actually I am not high on them. I escape from them. And, believe it or not, in*



**Academia Non Grata** on Pärnus 1998. a. sügisel asutatud alternatiivne kunstikool, mis keskendub peamiselt performance'i-kunstile kui kollektiivsele ja anonüümsele tegevusele. Non Grata rühmituses peetakse tähtsaks protsessi, mitte üksikuid sooritusi, seepärast hoidutakse erinevate performance'ite esiletoomisest.

The alternative art school **Academia Non Grata** was founded in the town of Pärnu in 1998. Their focus is on performance art interpreted collectively and on anonymous activity. Processes are valued more highly than individual acts of creation.

*between the painstaking moments of escape, I succeed in snatching a few moments of being high. I love my culture – not necessarily yours. But since the dance circle is small some things must be sacrificed. And our steps are primitive precisely because this circle is so small and because support from our traditions and teachers has vanished. More refined highs remain out of reach.*

*Crankiness and being well-regarded are probably essential concepts in your culture. But to believe that dance is inevitable and still attached to existence does not mean that you have to be either crazy or out to lunch.*

### **Academia Non Grata**

July 2000

*This text was written in response to unpublished article but meant to be an independent text explaining the Academy's world-view metaphorically...*



## Paide performance'i festival

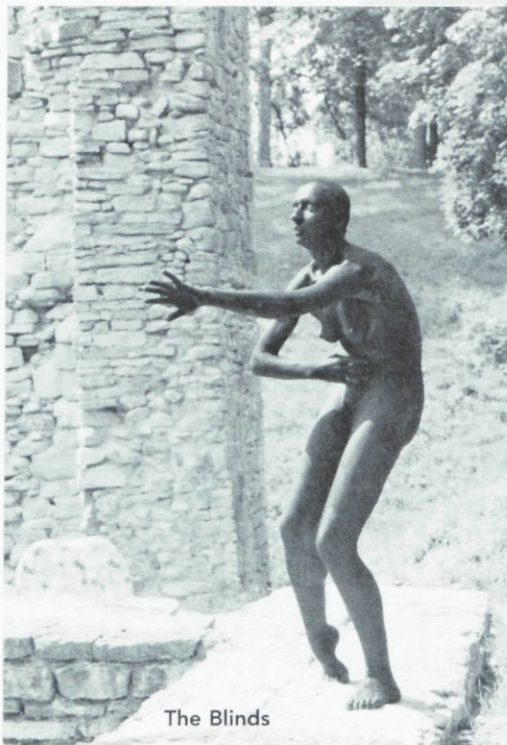
Paide imago juurde hakkab üha rohkem kuuluma *performance*'i-kunst. 17. juunil toimus Paides järjekordne, arvult neljas rahvusvaheline *performance*'i-festival "Aeg, ruum, liikumine", mis on nüüdseks dokumenteeritud ka kataloogi kujul.



Eero Ijavoinen



Kaarina Ormio



The Blinds



Erki Kasemets



Roi Vaara



Mari Sobolev & Hanno Soans



Taave Tuutma Tuutu



FOTOD JUTA KIVIMÄE

## Paldiski mälestab Amandus Adamsoni

Paldiskis, skulptor Amandus Adamsoni (1855 –1929) kodulinna avati Tõnu Maarandi kunstnikule pühendatud mälestusmärk ja väike muuseum kunstniku ateljees. Avamisel käis ka kunstniku Rootsis elav noorem tütar Maria-Magdalena Adamson-Karlsson (parempoolsel pildil keskel).



# [algatus]

## VARSTI KINODES: M. I. Kalinini nimeline Multikultuurimaja



Multikultuurimaja tegevusalad:

1) *Community Lab*

Fondide toel hangime rühmale kunstnikele digitaalse videomontaaži vahendid. Kunstnike koondumine tootmisüksuseks toimub ühise tehnika ümber.

2) Külalisateljee

Pakume külaliskunstnikele pinda Tallinnas töötamiseks.

Kujundame kaasaegse avatud ateljee keskkonna.

3) Galerii

Loome uuele kunstile eksponeerimiskoha.

4) AV-arhiiv ning filmi ja videokriitingud

Multikultuurimaja AV-arhiivi baasil korraldame regulaarselt skriitinguid.

5) Loengud kaasaegsest kunstikultuurist

Pakume kunstiharidust "interaktiivse loengu" formaadis. Loeng on kontsert, kus lektor on MC rollis.

6) Kalinini tehase kommuun

Tehasehoonesse Telliskivi tänavas asutame kunstnike ja kultuuriinimeste kommuuni. Samas on kontor meie *manager*'il.

7) Kuukiri Pravda

Tasuta ajalehes Pravda ilmuvad projektide, näituste ja loengute



IGOR RUUS

tutvustused. Nagu ajaloolises Pravdas, mille üks asutaja oli M. I. Kalinin, puudusid selles Lääne stiilis sensatsioonilised uudised. Pigem õhutaksime lugejais mõttekaaslust. Kättesaadav ka netist.

**Vaja on midagi, mis ühendaks galerii, kino, kooli, kohviku, samizdat-ajalehe ja AV-arhiivi funktsioone. Vajame kultuurimaja.**

Parimate tervitustega,

**Ahto Külvet, Peeter Linnap, Marko Raat, Igor Ruus, Hanno Soans, Jasper Zoova** (Multikultuurimaja asutajad)

## kunst.ee ja overart.com

Iga päev loodava seitsme miljoni uue lehekülje hulgas pandi ühel päeval Interneti üles ka eesti kunsti välismaale müüv [www.overart.com](http://www.overart.com). Koondades juba avamishetkel üle 300 töö rohkem kui 40 kunstnikult, oleme suurimad Eestis ning kogu Ida-Euroopa ainus sarnase profiiliga galerii, kus valik hõlmab terve ühe riigi kunstnike, kujutavate kunstide kõrval oleks esindet ka tarbekunst. Galeriid, mille elukeskkonnaks vaid võrk, on raske leida kogu veebimaailmast, kus enamik kunstiaari toimub "füüsilistele" galeriidele toetudes.

Kunst nõuab erilisi tingimusi, kunstiaari seda enam ja kunstiaari võrgus... Suurim probleem on usaldus: eesti kunsti sisse uskumine (konverteeritavus) + kolmemõõtmelise kunstiteose virtualiseeritud kuju omaksvõtt + suhtlemine nähtamatuga kaabli teises otsas, kus võib suvaline aferist istuda (meie ei ole). Ent isegi kui kõik kolm probleemi on lahendatud – Sotheby's müüb Warholi – vajab kunsti müük võrgus erilisi lisaväärtusi toimumiseks. Lisaks veebivälisele plussidele – kunsti kõrge tase ja uudsus – saame lisada omapoolseid: mugavus, kiirus ja odavus.

Kaugemas tulevikus on kavas muutuda põhjalike tekstidega varustatud interneti eesti kunsti esindusleheküljeks (kättesaadav miljonitele...), mis oleks suunatud eelkõige kunstiteadlikumale publikule.

Laiahaardelise veebigalerii mureks Eestis on ka valikuprintsiipi valimine, seda nii sihtgruppe kui ka pakutavat kunsti silmas pidades (mida peab eelkõige müüdavuse seisukohalt vaatama). Ühelt poolt ei tohiks me muutuda eklektika peoks, teisalt ei luba 2 miljardi kodulehekülje seas hulpimine enda liigset piiramist ja nõuab otsekontakte ostjaga. Kinnitust leiab tõsiasi, et kunsti müümine Internetis peab elama korraga virtuaalses ja reaalses maailmas ning vaatama netile kui vahendile, mis pakub küll kõiksugu eelseid, ent hävitab sama palju. Algusobjekt (kunstiteos) ja lõppesmärk (teose eksponeerimine) jäävad ju samaks ja net ei suuda kummagi

iseloomu (õnneks) muuta. Seega saab kunstikauplemise prestiižikuse segamine uue ajastu tehnoloogiaga raske olema, ent overart püüab siiski. Ja miks ka mitte?

Eero Epner



## Abiks tulevastele Wiiralti uurijatele

**Ants Juske** otsib uusi meetodeid Eduard Wiiralti loomingu käsitlemiseks

**1998. AASTAL TÄHISTASIME** Eduard Wiiralti sajandat sünniaastapäeva, ilmus Mai Levini põhjalik monograafiline luksusväljaanne, Eesti Päevalehe 1999. a. lugejaküsitluses tunnistati Wiiralt sajandi suurimaks eesti kunstnikuks, rahvusraamatukogus on tema loomingust vääriline väljapanek, tema tömmiste hind kunstioksjonitel aina tõuseb. Tundub, et Wiiralt on ammendatud klassik, meie, elavate võlg on tema ees tasutud.

Siiski tundub mulle, et öieti ei tea me Wiiraltist veel pooligi asju. Siin ei saa süüdistada vanema põlve uurijaid, kes on teinud tohutu arhiivitöö ja pedantse formalistliku stiilianalüüsi, millele tuli paratamatult lisada vulgaarmarksistlikkus vaimus ajastukeskne sotsioloogiline taust, mida meie oludes õnnestus paljuski leevendada. Omaette uurimist vajaks Wiiralti kogu retseptioon – oli ta ju armastatud iga korra ajal ja üks tähelepanuväärsemaid klassikut rehabiliteerivaid artikleid ilmus 1955. aastal noore Enn Põldroosi sulest.

Asi pole üksnes Wiiraltis, kogu eesti kunstiajalugu on seni käsitletud formalistlikult, lähtuvalt traditsioonist, mis on meile tulnud Wölflinist, Viini koolkonnast ja sealt edasi Karlingi ja Vaga kaudu kuni sõjajärgse põlvkonnani välja. Kunstiajalugu – see on eelkõige stiili ajalugu. Isegi Jaak Kangilaski ei suutnud seda meetodit heas mõttes marksistliku kunstikäsitlelusega kangutada. Täpselt nii, nagu eesti kunst välistas sotsiaalsuse, välistas selle ka kunstiteadus. Nii on meil eesti kunstiklassikute kohta väga häid stiililis-faktoloogilis-biograafilisi monograafiaid, kuid ikkagi jääb mulje, et kunstnikud polnudki inimesed, kes elasid oma ajas koos lõputute kontekstide, diskursuste, risoomide ja konnotatsioonidega, nagu uuemal ajal on moes öelda. Asi pole mõistagi uutes moesõnades, vaid uutes interpretatsioonilistes vahendites, mis lisavad uusi võimalusi seni enamuses formaalstililistele käsitlustele. Viini koolkond, mille omamoodi jätk oli paljukirjutud Clement Greenbergi ja Herbert Read'i ideaal, mille järgi määrab kunsti arengu mingi idealistlik “kunsti-tahe”, st. kunsti areng vastavalt tema enda sisemistele geneetilistele seaduspärasustele, on viimastel aastakümnetel saanud hävitava kriitika osaliseks.

Eesti kunstiteaduse formalismile on kindlasti veel üks lisaseletus: nii nagu kogu eesti kunst, nii vältis ka kunstiteadus kõike, mis on n.-ö. kunstiväline. Liialt valusad olid

stalinistlikust ajast pärit vulgaarsotsioloogilised vägistamised. Nüüd võiks neist vabaneda ja keskenduda uutele tõlgendamisvõimalustele. Miks mitte alata siis Wiiraltist.

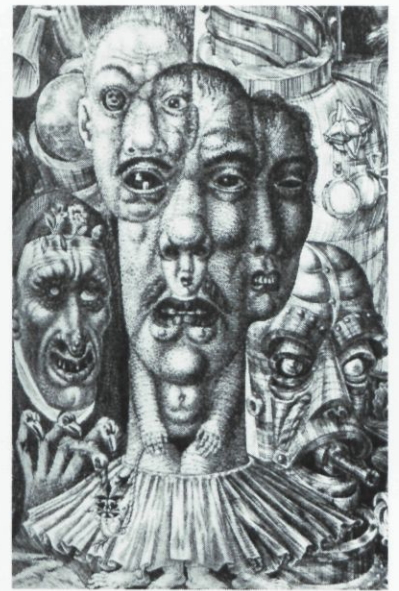
Alljärgnev on ainult sissejuhatus, uitmõte Wiiralti ja kogu meie kunstiajaloo ümbermõtestamisest, mis ei peaks kõike eelnevat eitama, vaid pakkuma lisaks uusi võimalusi. On ju ka Juri Lotman öelnud, et üks hea kunstiteos on nagu elav organism, mis suudab igal ajastul genereerida üha uusi ja uusi interpretatsioone. Ma ei kahtle, et Wiiralti elulugu on detailideni kirja pandud, kuid mulle tundub, et siiani on Wiiralti elu, tema sotsiaalne ja psühholoogiline isiksus kuidagi lahus tema loomingust. Ometi ei elanud temagi väljaspool oma aega hermeetilises kunstimaailmas, pigem vastupidi – tema värvikas elu on lahutamatu tema loomingust.

### ÕIETI EI TEA ME WIIRALTIST VEEL POOLIGI ASJU

Lähtuksin eelkõige sellest, et meil on tegemist kahe Wiiraltiga: üks on Wiiralt ja teine on Viiralt. Derridalikult võttes hääldame me neid samamoodi, kuigi kirjepilt on erinev. Täpselt nii, nagu esimese vabariigi ajal võime rääkida Wabariigist ja Vabariigist.

Wiiralt alustas õpinguid Koeru saksa erakoolis ja saksakeelse kultuuri mõjusfääri jäi ta kuni Pariisi reisini 1925. aastal. Guttenbergi impeeriumis omandas ta tugeva tehnilise põhja, graafikat ei jätnud ta isegi maalikeskses Pariisis. Ilmselt võitlesid temas elu lõpuni kaks kultuuriidentiteeti. Pariis oli juba 19. sajandist linn, kus esimest korda tekkis vaba aja mõiste ning ettekujutus kunstnikust kui boheemlasest. Tänu feministlikele uurijatele on käibe toodud mõiste flaneur, linnas uitav meessoost juhuvaatleja, keda kohtab prantsuse kirjanduses alates Balzacist. Jules Janin on lisanud, et flanöör on “Pariisi sõna, et märkida Pariisile omast kirge”. Sellest on ilusti ja arusaadavalt kirjutanud nüüd ka eesti keelde tõlgitud impressionismiraamatus Paul Smith'. Flanööri pilk oli võti pildisse sisenemiseks. Wiiraltil on vaieldamatult flanööri pilk, võiks isegi arvata enamat – see on vuaristi pilk. Wiiralt jäi





Eduard Wiiralt. Põrgu. Detail. Ofort, vasegravüür, 1930 – 32.

Eduard Wiiralt. Hell. Detail. Etching, copper engraving, 1930 – 32.

Eduard Wiiralt. Illustratsioon Boccaccio novellikogumikule "Dekameron". Ofort, 1929.

Eduard Wiiralt. Illustration to Boccaccio's "Decamerone". Etching, 1929.

alati vaatlejaks, olgu siis tänaval, kabarees või loomaaias. Autoportreelisis ja enesekesksus on tema loomingus peaaegu olematud. 1950. aastatest on üks foto, kus Wiiralt on peitnud end pildistaja eest põõsasse ja jälgib vargsi kogu stseeni.

Siit võiksime jõuda Wiiralti seksuaalsuseni. Kogu tema eluloost on kuulu järgi teada vaid üks ilmselt platoonilist laadi kiindumus Lydia Meisse. Kogenud psühhoanalüütikule on kõnekas fakt, et Wiiralt oli Mei abikaasa Anton Starkopfi õpilane. Kas tuleb siit otsida Wiiralti latentset homoseksuaalsust ja nn. Aristotelese kompleksi? Nii või teisiti polnud Wiiraltil naistega väga lähedasi suhteid ning näiteks Karin Luts on teda meenutanud pigem armsaks jäänud poisina kui maskuliinse isasena. Wiiralti loomingus on küll tugev erootiline element, kuid seda kannab jällegi flanööri pilk.

Wiiralti suhe religiooni on samuti teada: illustratsioon

Puškini poeemile "La Gabrieliade", kus neitsi Maarja ameleb tuviga, jäi omal ajal avaldamata. Nagu enamikul patriarhaalselt perekonnast pärit vabamasse vette saanud inimestel, oli ka Wiiraltil tõenäoliselt tugev oidipaalne taust: mäss isa vastu oli ka mäss Jumal-isa vastu. 1921. aastal tehtud pliatsijoonistus isast annab küll pildi võimukast ja eemaletõukavast patriarhist. Tema isa Anton töötas muide mõnda aega Varangu mõisas kupjana. Hea võrdlusalus Wiiraltile on Max Ernst, kes sai samuti lapsepõlves isalt range religioosse kasvatuse ning mässas hiljem autoriteetide vastu igal rindel.

Seevastu näib, et Wiiraltil oli tugev ema-kujund, mida ta otsis naistes ja tütarlastes, keda ta portreteeris. Kas ta leidis selle lõpuks Virves, Astridis, Monikas, Régine'is või Catherine'is – nii nagu Leonardo leidis Freudi tõlgenduses selle ühes Firenze kaupmeheprouas? Väga armas on säilinud



foto, kus 1944. aasta aprillis saadab ema Eduardi rongile, aimates, et see võib jääda nende viimaseks kohtumiseks. Lõpuks, kas kiindumine Lydiasse polnud samuti alateadlik samastumine emaga, kelle suhtes õpetaja Starkopf jäi võimuka isa rolli?

Wiiralt ja Viiralt erinevad selle poolest, et 1933. aastal jättis Wiiralt joomise maha. Üks asi on muidugi kogu 1930. aastate kunsti "realistlik reaktsioon", kuid Wiiralti loomingus toimunud suurt muutust mõjutas kindlasti ka psühhoiline nihe. Kirjas Alfred Rõudele vastab ta küsimusele "Põrgu" saamisloost, et see on sündinud suurest õllejoomisest tekkinud hallutsinatsioonide tulemusel: "Ühele tõsisele asjaarmastajale on see ju ükspuha, mida see töö kujutab, aga rahvale seda õlleaurust sündinud "halva vaimu" näidata pole mõtet." Siiski on karta, et lisaks õllejoomisele mängis siin kaasa absint, mis sisaldab tugevat hallutsinogeeni. Praegu kuulub absint keelatud jookide nimekirja.

Huvitavat võrdlusmaterjali võiks pakkuda ka Wiiralti nägemuslike "Põrgu" ja "Kabaree" kõrvutamise tajuhäiretega vaimuhaigete joonistustega. Peamised formaalsed tunnused nagu tasapinnaline kompositsioon, keskendumine inimese näole, eriti aga silmale, naise rind põhikujundina jms. on katuvad.

Segased on ka Wiiralti seosed sürrealismiga. Mai Levin arvab, et 1930. aastate algul, mil Pariisis oli sürrealismi kõrgaeg, võis Wiiralt külastada sürrealistide näitust. Salvador Dalí oli just siis genereerinud oma paranoiakriitilise meetodi, millega võiks hästi iseloomustada ka Wiiralti loomemeetodit. Pärast joomise mahajätmist kadus tema töödest hallutsinatoorsus ning, nüüd juba Viiraltina, jäädvustas ta end ajalukku korraliku realistina.

Need olid vaid mõned küsimused, mida võiksid Wiiralti tulevased uurijad endale esitada. Wiiralti looming on niivõrd mitmekihiline, et ühe põlvkonna uurijad ei jõua seda kindlasti ammendada. Pealegi on viimased aastakümned toonud kaasa rea uusi ja huvitavaid interpretatsioonilisi menetlusi, mida tasuks silmas pidada. Ja – kõike seda mitte üksnes Wiiralti puhul.

1 Paul Smith. Impressionism. Sissevaateid. Kunst, 2000. Eesti keelde tõlkinud Krista Mits.

## To Assist Future Wiiralt Researchers

*Ants Juske proposes new methods for analyzing Eduard Wiiralt's works*

**IN 1998 WE CELEBRATED** Eduard Wiiralt's 100th anniversary. Concurrently a long-awaited and profound luxury edition of a monograph on Wiiralt, written by Mai Levin, was issued. In 1999 the daily *Eesti Päevaleht* ran a poll in which Wiiralt was declared the greatest Estonian artist of the 20th century. An exhibition of his works has been staged in the National Library, and the prices of his copies are rising at art auctions.

Nevertheless I feel that we do not know even the half of him. In this we cannot blame the older generation of researchers, who have contributed invaluable archival material but whose pedantic, formalist analyses inevitably incorporated the sociological background typical of their era's vulgar marxist spirit. It's not only Wiiralt – the whole of Estonian art

history has been treated in the formalist tradition, being influenced by Wölfflin, the Vienna school.

Thus art history in Estonia has been first and foremost a history of style. Even the best marxist art research by Jaak Kangilaski suffers from this method. Just as Estonian art eliminated "the social", so the study of art eliminated it as well. Thus we possess monographs about classic figures in Estonian art leaving us with the impression that these artists weren't people who lived in concrete times which provide valuable contexts, discourses, and meanings as is the fashion to say at present. The influential writers Clement Greenberg and Herbert Read had an idealistic concept of an "art spirit / *geist*" which determines the development of art, that is, that art develops due to internal genetic regularity.

There is certainly one additional explanation for formalism in Estonian study of art. Too painful was the vulgar sociological method of the Stalinist era. Now we can concentrate on new methodological possibilities. So why not start with Wiiralt? I should presume that we have two Wiiralts: Wiiralt the artist, and – to use the contemporary spelling – Viiralt the man. We pronounce these names similarly although up to now the different spellings seem to imply two distinct concepts of the Estonian artist.

Wiiralt started his studies in a German gymnasium in Koeru, remaining under the influence of German culture until his trip to Paris in 1925. In the empire of Dürer, he gained a basic technical knowledge of graphical art, not even abandoning graphics in painting-centered Paris. Thanks to feminist researchers, the concept *flaneur* has been brought into use, meaning a casual male observer wandering around town. Such figures can be found in French literature since Balzac. Historian Jules Janin has added that *flaneur* is "a Parisian word marking a passion peculiar to Paris". Paul Smith<sup>1</sup> has also written nicely and comprehensibly about the concept of the *flaneur*. In his book on Impressionism – now also translated into Estonian – *flaneur* was key to entering the Parisian art world.

Wiiralt undisputably possesses the *flaneur* appearance, even more might be expected. Wiiralt always remained observer, whether in the street, cabaret or zoo. Self-portraits and expressions of egotism are almost non-existent in his works. Indeed, one photo exists from the nineteen fifties, wherein Wiiralt has hidden himself from photographers behind the bush, furtively observing the whole scene.

From here we could come to Wiiralt's sexuality. His biography hints about only one relationship, an evidently platonic affection for Lydia Mei. The fact that Wiiralt was the student of Mei's husband, Anton Starkopf, might offer a great deal of material for experienced psychoanalysts. Could Wiiralt's latent homosexuality and Aristotle complex be detected from this? Wiiralt never shared close relationships with women, such that Karin Luts remembered him as a beloved lad rather than as a masculine man. Although a strong erotic element has been detected in Wiiralt's works.

Wiiralt's attitude towards religion is also known: his illustration of the poem "La Gabrieliade" by Pushkin, in which the Virgin is courting the dove, was not issued during his lifetime. Like the majority of people coming from patriarchal families Wiiralt had appears to have also a strong Oedipal complex: rebellion against his father also became rebellion against God. A pencil drawing of his father from 1921 surely depicts an



Vasakul: Virve 1998. aastal ja Eduard Wiiralti "Virve"

1943. aastast.

Paremal: Monika 1998. aastal ja Eduard Wiiralti "Monika" 1942. aastast.

Left: Virve in 1998 and 'Virve' by Eduard Wiiralt, 1943.

Right: Monika in 1998 and 'Monika' by Eduard Wiiralt, 1942.



RAIGO PAULAJA/EPL



RAIGO PAULAJA/EPL



Eduard Wiiralt emaga ärasõidu eel Viini. Tallinn, aprill 1944. Eduard Wiiralt with his mother before leaving for Vienna. Tallinn, April 1944.

overbearing and repulsive patriarch. His father Anton incidentally worked as an overseer in Varangu manor house. In his relationship with his father, Wiiralt can be compared here to Max Ernst, who also received a strict religious upbringing from his father, and later revolted against the authority figures. On the other hand, it seems that Wiiralt sought a strong mother-figure in the women and girls he portrayed. Did he eventually find it in Virve, Astrid, Monika, Régine or Catherine – as Leonardo found it in one Florentine merchant's wife in Freud's

## LIKE THE MAJORITY OF PEOPLE COMING FROM PATRIARCHAL FAMILIES WIIRALT HAD APPEARS TO HAVE ALSO A STRONG OEDIPAL COMPLEX

interpretation? Very touching is a preserved photo from April 1944 in which Wiiralt's mother sees him off at the railway station as though anticipating that it might be their last meeting. And finally couldn't his affection for Lydia also be seen as a subconscious identification with a mother-figure towards whom the teacher Starkopf had the role of overbearing father?

By the 1930s Wiiralt's works had undergone a substantial change. One reason for this shift was the "realistic reaction" of art in 1930's, but most influential factor was definitely that Wiiralt quit drinking alcohol in 1933. In the letter to art collector Alfred Rõude he describes how his print "Hell" was born as a result of drunken hallucinations. It is not unlikely that in addition to beer, absinthe, a strong and today illegal hallucinogenic drink, played a role in these works. Putting Wiiralt's "Hell" and "Cabaret" side by side with drawings made by those with perceptual disorders could provide interesting material for comparison. In these drawings, Wiiralt's formal characteristics such as plane composition, a concentration on the human face and especially on the eyes, and women's breasts as main features are coincident, highlighting Wiiralt's ambiguous relations with surrealism. Mai Levin has suggested that at the beginning of thirties, during the apex of surrealism, Wiiralt may well have visited the exhibitions of surrealists in Paris. Salvador Dalí had just then generated his paranoid-critical technique which could be said to characterize Wiiralt's the working technique as well. After quitting drinking, however, the hallucinatory effects disappear from his works, and the rebellious Wiiralt perpetuated himself into the history as Viiralt, a good realist.

New interpretations could shed new light on even thoroughly analyzed aspects of this classic but by no means conventional artist's life and work.

1 Paul Smith. Impressionism. Kunst Publishers, Tallinn 2000. (Translated into Estonian by Krista Mits)





## Modernsus Eesti fotograafias (1960. – 1980. aastad). I osa

Peeter Linnap

**FOTOGRAAFIA MÄÄRATLEMATA STAATUSEST** Eesti kultuuriloos annab tunnistust enamik kirjutisi II maailmasõja järgsest perioodist kuni tänaseni välja<sup>1</sup>. Taustates neid sarnaste rahvusvaheliste aruteludega, näeme, et 1960ndate – 80ndate probleemiasetused selles valdkonnas<sup>2</sup> korreleeruvad dispuutidega, mis leidsid Euroopas, Venemaal ja USA-s aset 19. sajandi II poolel. Nii arutleti meil sajandivanust küsimust, kas fotograafia on “kunst”<sup>3</sup> ja ajaline distants oli tunda ka ülejäänud dilemmades. Kas foto on esteetiline või publitsistlik tegevusvaldkond? Kas tegemist on “jälgendava” või “väljendava” kujutamisevahendiga? Kes on foto “autor”? Kas foto peab jääma “fotoks” või on lubatud laenud naabervaldkondadest? jne. Et need küsimused püsisid muutumatuna kolme kümnendi vältel, siis võime järeldada, et aruteludes puudus teadmiste “kumulatsioon”. Osaliselt on see seletatav institutsionaalsete parameetritega (muuseumi ja akadeemilise diskur-

suse puudumine) ja sunnib meid tõstatama küsimust sotsio-kultuurilisest kontekstist lähtudes. Millena ja kuidas oli fotograafia defineeritud nõukogulikus kunstipoliitikas? Milline oli ta asend Eesti kultuurimaastikul deklaratiivselt ja *de facto*?

Käesolev kirjutis ongi katse viia oluline periood Eesti fotoajaloos vähemalt ühte rahvusvaheliselt käibivasse diskursiivsüsteemi. Foto vaatlemisel kasutaksin läbiva mõistena “modernsus” ja keskse probleemina fotograafia kui iseseisva kunstiliigi spetsiifiliste väljendusvahendite kujunemist. Sellega kaasneb vajadus põgusalt vaadelda ka protsessi ajaloolist teadvustamist kirjasõnas.

### Modernse fotograafia esteetilistest printsiipidest

Modernistliku fotoesteetika tekkeloo fikseerimisel jagunevad uurijad kaheks: ühed kannavad selle I maailmasõja eelsesesse perioodi, teised aga nimetavad lähtepunktina näitust “Film &



Fotografie" 1929. aastal Stuttgardis.<sup>4</sup> Modernsust fotograafia maailmapraktikas seostatakse (nagu muudeski kunstiliikides) meediumispetsiifilise "puhtuse" ideega. Kui maal pidi kasutama vaid "maalilisi" võtteid, skulptuur vaid talle ainuomaseid jne., siis foto "modernsus" seisnes 20. sajandi alguses nende vahendite eelistamises, mis tulenesid otseselt kaamera, filmi ja valguskasutuse eripärast. II maailmasõja eelses fotograafias ei laenatud naabervaldkondadest, vaid lepiti väljendusviiside "piiratusena". Esimesteks "modernse" foto manifestideks peetakse ameeriklase Paul Strand'i töid ja sõnavõtte 1916.-1917. aastast: "Fotograafia ... leiab õigustuse oma vahendite täielikus ainukordsuses. Fotos tähendab see ennekõike jäägitut objektiivsust. Kui teised kunstid on selles suhtes läbinisti antifotograafilised, siis ongi objektiivsus fotograafia tõeline olemus, tema spetsiifiline saavutus ja ühtlasi ka tema piiratus..."<sup>5</sup> Puht (kunsti)ajalooliselt nideb foto modernsete ideede ja ajastuga isegi orgaanilisemalt kui paljud muud kunstiliigid. Tööstusajastu masinakunstina on fotograafia olnud meelisvahendiks nii Saksa "uues nägemises" kui Bauhausi ja vene konstruktivismis. Viimase kunstiideoloogia esindajad nimetasid lõuendit ja molbertit koguni ajast ja arust "kodanuluse kunstivahenditeks" ja pidasid võitlust nende väljajahetamise eest (pildi)masina vastu lausa oma pühaks kohustuseks.<sup>6</sup> Kuigi väikekodanliku ühiskonnastruktuuriga agrarperifeerses ja tööstuslike utopiaid võõristavas Eestis pole *ars'i* ja *techne* vahel säärast joovastavat kooskõla iial saavutatud, ei saa meiega enam leppida teadmise, et maailmakunstis üks "modernsemaid" meediume – fotograafia puudub eesti moodsa kunsti spektrist sootuks.

### Eesti foto arengupeatusest

Enamasti on "modernismi" algust Eesti fotograafias püütud seostada eksperimentidega vormi vallas ning dateerida seda aastatega 1964 – 66, mil paralleelselt uute kunstirühmitustega, elavnemisega kinos (Sööt, Puks, Maran, Soosaar jt.) ja muusikas ning eksperimentidega teatris (Tooming, Hermaküla jt.) asutati loominguiline rühmitus STODOM<sup>7</sup> ja toimusid näitused "Maal. Graafika. Foto" (TA Raamatukogus) ning "Eksperiment" (Tallinna Kunstihoones). Nii üks kui teine langevad seega "kuldsetesse kuuekümnendasse", mil kultuur vabanes märgatavalt stalinistlik-totalitaarse pildipropaganda haardest<sup>8</sup>. Fotograafias, mis tänu "otsesuhtele" reaalsuse pildilise taastootmisega oli rohkem kui ükski teine kunstiliik seotud ühepartei-ideoloogia palendamise, oli säärane elavnemine küll märgatav, kuid ometi mitte piisav püsiva traditsiooni tekitamiseks ja fotograafia sidestamiseks kujutava kunstiga.

Modernsuse kujunemine Eesti fotograafias oli pärsitud mitmetel põhjustel. Et tehnilised kunstid on ajalooliselt metropolikesksed, siis on mõistetav, miks "moodsa" pildikeele võttestik ning ideoloogia jõudis Eestisse kui agrarproviinsi suure hiline misega (1960-ndatel vs. 1920-ndatel Lääne-Euroopas). Liiatigi polnud uuel, alles kujuneval kunstivaldkonnal 1960-ndate keskel toetuda ühelegi varasemale oma traditsioonile. Iseseisvusaegne "kunstfotograafia" oli jõudnud esteetiliselt platvormilt vaid impressionismi ja sümbolismi<sup>9</sup> ning nõnda sündiski püsivam modernne pildiväljendus Eestis sarnaselt Läti, Leedu ja Poolaga<sup>10</sup> alles totalitaarse režiimi sotsiokultuurilistes parameetrites. Foto edasine käekäik sõltus sellestki, et modernkunsti ilminguid Eestis on läbi aegade saatnud alaliselt vastureaktsioonid "rahvuslike



Johannes Pääsuke. Pärmivabrik Tartus. 1913 (?)  
Johannes Pääsuke. Factory in Tartu. 1913 (?)



Johannes Pääsuke. Autoportree. 1913 (?)  
Johannes Pääsuke. Self-portrait. 1913 (?)

ideede" kaitsjate leerist.<sup>11</sup> Seepärast ongi modernismi Eesti fotos võimalik käsitleda alles praegu – ja et fotograafia roll meie kunsti üldises moderniseerumisprotsessis ootab esmalt tuvastavat fikseerimist, siis teeksin seda esialgu suhteliselt meediumikeskselt. Ajaloo-alasele kirjutisele kombekohaselt üritan tagasi minna nii kaugele kui vähegi võimalik.

### Modernismi sugemed Johannes Pääsukese 1913.-1914. aasta fotodel

Varamodernse "puhta foto" esteetikale vastab üllatavalt hästi osa Johannes Pääsukese (1892 – 1918) Rahvamuuseumi tellimusel 1913. ja 1914. aastal tehtud filme ja pilte paljudest Eesti paikadest, eriti mõned tema Tartu linnavaated. Kuigi Pääsukese fikseeritud missiooniks oli etnograafia, sajandialguse Eesti keskkonna ja olme katalogiseerimine, ei välista see uuenduslikkust tema fotode vormikeeles. Enamik neist töödest esindab üsna stiilipuhast "metafüüsilist" ruumikäsitlust: teostatuna plaatkaameraga, on need staatilised ja pikkaest sariaegadest tingituna justkui "külmunud" atmosfääriga. "Maastikuliselt" avarad kompositsioonid on tundlikult tühjad ja nõnda satub omaette tähelepanu alla pildiruum ise.<sup>12</sup> Oskuslikult ja peenetundeliselt kasutatud erk ja hoomjas vastuvalgus annab hoonetele/figuuridele/olenditele eeterliku



tonaalsuse ja loob vaatajas mulje nostalgilisest distantseeritusest. *La pittura metafisica* traditsioonide kohaselt markeerivad ja piiravad Pääsukese “tühja pildivälja” sundimatult ja vabalt miniatuursed, enamasti tumedad pisiobjektid kesk- või tagaplaanil, tuues tinglikusse sügavusmõõtmesse kaduma kipuva pilgu viimasel hetkel pildipinnale tagasi. Stiilivõttena pidevalt kasutatav kontravalgus, mida omaette “mateeriana” tajub vaid objektiiv ja mis objektide kontuure justkui nimibusega ääristab, muudab ilmutuslikuks kõik, mis selle teele juhtub jääma – korstnad, heinakuhjad ja tellingutes laevavrakid. Niisama “tinglik” on Pääsukese kaameraga loodud lineaarperspektiiv, mis vastavalt kasutatavale fookuskaugusele muudab pildiruumi tasapindseks või sügavloikeliseks – kuid alati erinevaks silmnähtavast. Selles ruumis transformeeruvad tundmatuseeni ka objektide proportsioonid ja mahud. Esi- ja tagaplaaniobjekte pildipinnal leidlikult kohakuti projitseerides loob Pääsuke gulliverliku võõrustusefekti tehasehoone ning jalutaja vahele kaadriruumis; või siis laevakere ja selle miniatuursete ehitajate vahele. Kuna siinkohal huvitab meid ennekõike just meediumispetsiifiliste võtete kasutamine, siis Pääsukese näitest saame järeldada, et valgustundlik materjal ja pildistamise *apparatus* näevad keskkonda hoopis teisiti kui silm ning stiilist ja stilistikast fotograafias on mõtet rääkida ka “manipulatsioonivabas” pildistamisviisis, milles väljenduslikkus rajaneb puht “nägemisele” ja kus käsitöö roll piirdub vaid standardsete fototehniliste protsessidega. Natuuri fotograafiline esitus Pääsukese fotodel pole seega mitte niivõrd “tõetruu” või “realistlik”, vaid spetsiifiliselt “fotograafiline”.

### Montaaž ja moodne Eesti

Varamodernse “puhta fotolikkuse” kõrval hakkas kunstnikke 1920-ndatel – 1930-ndatel eriti huvitama meelevaldse elemendi makspanek ka fotograafias. Parimaks vahendiks säärase taotluste realiseerimisel osutus fotograafilise elemendiga montaaž ja kollaaž, mis võimaldas ennekõike “subjektiivsuse” laiaulatuslikku võidukäiku mimeetilisele reproduktiivsusele vaatamata. See lubas kohustusliku lineaarperspektiivi asendada “väärtusperspektiiviga”: kujutiste suurus pildil vabanes nüüd sundseose objektide formaalse kaugusega objektiivist ja hakkas sõltuma nende tähtsusest pildilooja arvates. Just viimane asjaolu meelitas montaažide-kollaažide kasutamisele nii fotograafia nendes valdkondades, kus esmatähtis oli autori esteetiline hoiak (dada, sürrealism, konstruktivism) kui ka diskursustes, mis nõudsid pildi uskumapaneva jõu – retoorilise potentsiaali maksimaalset ärakasutamist. Montaaž pidi laiendama “reaalsuse mõistet sellega, mis seni enneolematu ja ... miksides omavahel eri vaateid, looma mulje aja kulgemisest isegi pildikunstis. Montaažis ühendati 20. sajandi tõelused, himud ja utopistlik idealism.”<sup>13</sup> Kuigi montaaž pärines juba fotograafia algusaegadest<sup>14</sup>, oli selle plahvatuslik ekspansioon modernses kontekstis seotud visuaalse kommunikatsiooni demokratiseerimise, reklaami ja propaganda laienevate vajaduste ning moodsate ideedega kunstis.<sup>15</sup> Moodsale montaažiteooriale pandi alus kinokunstis, kus tooni andis Eisensteini “intervalliteooria”, kuid selle populaarsus oli seotud ka suurlinna kihilise struktuuri ning ideedega, mis pärinesid teadusest – eeskätt uusimate oletustega mitteeuclidilise geomeetria vallas.

Eestis näeme fotomontaaže regulaarselt ilmunas 1930. aastate Päevalehes, kus nad täidavad infotihenduse ja propaganda funktsiooni. Spordivõistlused ja katselendud,



Fotomontaaž “Päevalehest”. 1931.  
Photomontage from the daily Päevaleht. 1931.



Kaader filmist “Näitleja Joller”. 1960.  
Still from the movie Actor Joller. 1960.

“Tähesõitjad Monte Carlosse”, “luurelennukite saabumine”, paraad, Landeswehri sõja heroiseerimine jne. olid tüüpilised teemad, millele anti montaaži abil eriline kaal. Päevalehe kollaažid on teostatud julgelt, konstruktivistlikus traditsioonis – üksikfotosid käsitletakse hoogsa bravuuriga kui osiseid kaleidoskoopilises pildimateerias. Iga komponentfoto toob sellesse kaasa oma ruumi ja perspektiivi, mistõttu lõpptulemusel moodustub tihti keerulise struktuuriga n-mõõtmeline pildiruum.<sup>16</sup> Levinud võteteks oli juhtfiguuri(de) väljalõikamine ja “siirdamine” teistsugusele taustale või sõnumi sisust lähtuvasse “vajalikku” konteksti. Sageli teostati kesksete figuuride varjus ka tausta üleminekuid, kus “lõikekoht” kaeti juhtobjektiga. Levinud oli pildipinna jaotamine ruutudeks, fotode lõikamine üksteise sisse, osiste diagonaalne komponeerimine jne. Analüüsides fotomontaaži teemasid Eestis ja mujal, torkab silma, et kui tüüpiliselt on seda kasutatud dadaistliku





Ajakirja "Kultuur ja Elu" kaanekujundus. 1966.  
Cover of Kultuur ja Elu magazine. 1966.

vastupanu, sotsiaal-poliitilise satiiri<sup>17</sup>, töölisliikumise ideede<sup>18</sup>, tööstusliku propaganda, kaubandusliku ja poliitilise reklaami teenistuses, siis Eestis kui noores ja peaaegu olematu tööliklassiga riigis näeme fotomontaaži või -kollaažiga tegelemas enamasti vaid rahvuspropaganda- ja uudistetööstust. Fotomontaaž pärines Eestile uuest ja esialgu veel üsna võõrast maailmast – tehnoloogia, massikommunikatsiooni ja mehhaanilise reproduktsiooni maailmast. Sellega võib seletada ka selle suhteliselt hilist ilmumist ning põgusavõitu juurdumist meie kunsti.

#### Montaaži- ja kollaažireaalsusest

Iseseisvusaja teabelise intentsiooniga näidete kõrval võime metoodiliselt järjekindlast "sünteesivast" fotokasutusest rääkida alles 1960. aastate kunsti ja "kunstilise fotograafia" kontekstis. Nagu varemgi märgitud<sup>19</sup>, sai meie II maailmasõja järgne (neo)avangard oma teadmised/mõjutused kaasaegsest kunstist peamiselt Kesk-Euroopa ajakirjade vahendusel. Kui 1950-ndate lõpul ja 1960-ndatel tegutsenud graafikute eeskujuna mainitakse saksa Bildende Kunsti<sup>20</sup>, siis fotograafid nimetavad oma kultusajakirjadena üksmeelselt Tšehhi Revue Fotografie't ja Poola Fotografia't<sup>21</sup>, mis 1968. aasta sünnimusteni lähtusid üsna nähtavalt vene ja saksa konstruktivistlikust esteetikast. Ja kui Eesti 1930. aastate massiteabevahendites tuleb fotomontaaži ja -kollaaži kasutamises näha eeskätt retoorilis-propagandistlikke eesmärke, siis 1960-ndatel hakati neid

vahendeid kasutama ka puht esteetiliste sihtidega.

Kakskümmend aastat ajakirjanduslikku kontrolli Nõukogude ideoloogiamasinas, N. Liidu majanduslik ja ühiskondlik-struktuuriline stabiliseerumine võimaldasid foto vahendid mõningal määral vabastada senise totaalse kontrolli alt<sup>22</sup>. Üsna üheaegselt, 1960-ndate I poolel, ilmusid "sünteesiva" fotokasutuse elemendid nii graafikasse: K. Põllu, O. Soans, A. Kütt jt.<sup>23</sup> kui ka fotograafiasse – rühmituse STODOM ja isegi fotoklubide liikmete töödese<sup>24</sup>. Modernsetele hoiakutele kohaselt sai ka loomingulises fotograafias keskseks taotluseks looja-indiviidi sõltumatute ja võimalikult subjektiivsete sisekaemuste pildiline palendamine või konstrueerimine. Kuigi viimane siht näis olevat fotograafia reproduktiivse loomusega vastuolus, loodi "objektiivse-subjektiivse" ja "figuraativse-abstraktse" vahelisi intrigeerivaid pingevälju fotograafias tihti just montaaži ja kollaaži abil. Kui graafikas tähendas montaaž joonistusliku ja fotorealse alge kokkusoobitamist<sup>25</sup> ja andis tulemuseks erineva loomusega/päritoluga "pildikudede" esteetilise koketerii, siis fotos õnnestus sel kombel vabaneda ahistavalt "konkreetsetest" ajalis-ruumilistest suhetest. Kummalgi juhul olid tulemused siiski erinevad: 1960. – 1970. aastate jõuliste fotomontaažide autoreil Andrei Dobrovolskil ja Rein Maranil, aga ka Valeri Parhomenkol jt. oli Üleliidulise Kinoinstituudi hariduse tõttu ühisjooni pigem vene kui kohaliku kunstitraditsiooniga<sup>26</sup>. Ka 1970. – 1980. aastatel tegutsenud nn. fotolavastusliku plakati koolkond kasutas oma tööd montaaže, kuid mõjub praegusele pilgule oma produktiivsusele vaatamata üsna kommertslikult ja maneristlikult.<sup>27</sup> Siiski kujutas Eesti fotolavastuslik plakati suletud ühiskonnas küllalt ulatuslikku ja uuenduslikku eksperimenteerimist nii lavastuse, montaaži, tüpograafia kui fotograafika valdkonnas. Et enamik selle tegijaskonnast oli kas graafilise disaini või polügraafia ja fotograafika haridusega<sup>28</sup>, siis on ka mõistetav nii tulemuste kommertslik alatoon kui ka formalistlikkus. Fotoplakati esteetikat kirjeldati kui: "ühele põhikujundile orienteeritud pildisüsteemi, kus valitseb püüd muuta pildil jäädvustatud tegelikkus iseseisvaks tihedaks struktuuriks. Kõik on siin orienteeritud vormiloomisele, seega formalistlik... ja eksisteerib... sümboolsuse ja sümbolite tekitamise nimel."<sup>29</sup> Pretensioonikale sümboolikale rõhumisega kaasnes paratamatult oht, mis tulenes suletud ühiskonna "süütusest" – tihti, eneselegi teadmata lähtuda Lääne "...kontsernide tühistest reklaaminippidest ning ...iseseisvuse ja originaalsuse puudumine."<sup>30</sup> Hoolimata sellest, et Eesti 1980-ndate kunstiajaloo kujutab fotolavastuslik plakati omaette teemat, ja kuigi siingi võib leida uut ja huvitavat senise taustal, ei saa praegu enam kuidagi üle tõdemusest, et enamik selle väärtustest kehtis vaid totalitaarse ühiskonna kontekstis.

#### Fotograafika buum 1960. – 1970. aastatel

Arusaam foto "subjektiivsusest" ja autori meisterlikkusest teotus 1960. – 1970. aastatel eeskätt otsingutele vormi vallas. Et konventsionaalne foto oli "valmispilt", mille tegemine muutus 1950-ndate lõpul jõukohaseks igapähele<sup>31</sup>, siis püüdsid end kunstnikuna tunnetavad inimesed "massitoodangust" otsustavalt eristuda. Üksteise järel võeti kasutusele rida nn. eritehnikaid, mis enamasti pärinesid II maailmasõja eelsest bauhauslikust ja 1950-ndate "subjektiivse fotograafia"<sup>32</sup> fotostilistika garderoobist. Ülikontrasti, solarisatsiooni, reliograafia, isoheelia, jäme- ja kibertera menetlused fotomaterjali töötlemisel kandsid enamasti üht ja sama eesmärki – vabane-



da foto puhul kõige enam kritiseeritud “kõigenägemisest”<sup>33</sup>. Taotleti kujutise üldistatust ning tinglikkust – viimase mõõdupuuks kujunes erinevus silmaga nähtavast. Fotokunstiteosele otsiti (tingimärgilist iseloomu: näiteks võib tuua ohtrasti viljeldud ülikontrasttehnikat, mis redutseeris pildi tonaalse gradatsiooni vaid mustade ja valgete toonide kombinatoorikaks ning võimaldas müstifitseerida isegi argimotiive. Pildidetailide fotograafilist paljusust redutseerivate operatsioonide tulemuseks oli võõristustunne, mis parimates näidetes (A. Dobrovolski, V. Parhomenko, P. Tooming, R. Nigol jt.) saavutas üsna monumentaalse alatooni. Üldjuhul aga peab nõustuma kriitikute nurinaga, et fotograafika populaarsus 1960-ndatel oli “...tingitud mingist alateadlikust “kompleksist”, mis avaldus püüdlustes võrdsustada fotot kujutava kunstiga.”<sup>34</sup> Tundubki, et reeglina oli Eesti fotograafikas tegemist rahvusvahelise stilistilise garderoobi imiteerimisega üsna maneristlikus võtmes ja et “uuenduslikkus”, mida säärastele pildiideoloogiale tihti insinueeritakse, on tõsiseltvõetav ainult Eesti kohalikus kontekstis. Enamiku fotograafika teoste puhul on tegemist vaid puht formalistliku pildikeele ja dekoratiivsete võimaluste tundmaõppimisega. Samasugust seisukohta esindab siinkirjutaja ka enamiku fotokasutusega ja üldjuhul popkunsti ideoloogiast lähtuva graafika suhtes. Seda metropolide kunstiga suhteliselt sünkroonset väljendusviisi võib totalitaarse režiimi tingimustes võtta küll kui kunstnike kangelastegu “loominguvabaduse” nimel, kuid hoopis raskem on hinnata sisuliselt põhjuslikuks popkunsti, mis oli tagajärjeks vaid kursisolekule välismaiste ajakirjadega ega kasvanud orgaaniliselt välja kodumaisest massikultuurist.

#### Vaatamise viisid: modernistlik foto kui nägemiskunst

*“Olen silm. Mehhaaniline silm. Mina, masin, näitan sulle maailma nii, nagu vaid mina saan seda näha. Võtan end vabaks inimlikust liikumatuses. Olen pidevas liikumises. Lähenen ja eemaldun objektidest. Vaatan nende alla. Liigun kaasa galopeeriva hobuse suuga. Seletan teile tundmatut maailma uuel viisil.”*

*Nikolai Tarabukin, “Molbertist masinani”, 1923*

Eesti modernse foto uuenduslikust rollist meie kunsti- maastikul saab rääkida ennekõike seoses puht foto ja kinematograafilise pildikeele kasutuselevõtuga. Pole juhus, et 1960. aastatel jõudis väljenduslikkus, mis lähtus fotomaterjali, optika ja kaamera enese tugevatest külgedest, meie visuaalkultuuri peamiselt kinoharidusega inimeste vahendusel. Kuigi tolleaegne N. Liidu kunstikriitika üldiselt taunis Vertovi-Lissitski-Rodtšenko liini kui formalistlikku<sup>35</sup>, oli sellest ometi saanud Üleliidulise Kinoinstituudi visuaalse õpetuse lahutamatu osa. Et 1960. aastate näitustel fotoga esinevad tippautoriid olid põhitegevuselt tihti filmiinimesed, siis jõudis modernne fotokeel nende vahendusel ka Eesti pildilisse kunsti.

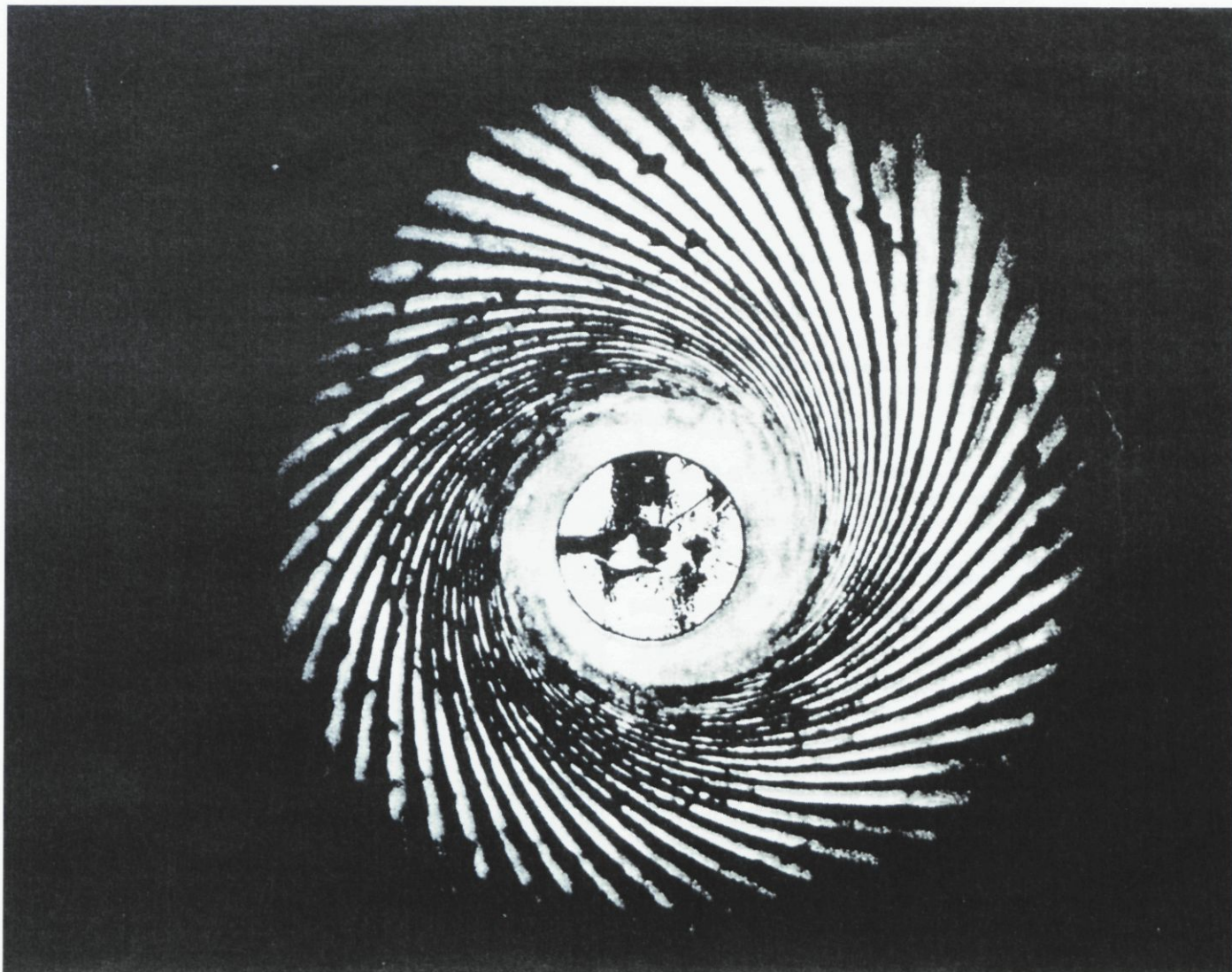
Kui “dokumentalistika” märgib kultuuriteadvuses *imitatio* põhimõttele rajatud naturaalsele mimeetilisele “pildiproteesi” loomise viisi, siis 1960. – 1970. aastatel mitmekesisust Eestis seegi valdkond. Selgemini hakati tundma/tunnetama kaamera, salvestusvahendite ja vaatamise viiside olemasolu ja määravat tähendust. Senine maailmavaateline arusaam “optika vaatlevast passiivsusest” asendus aegamööda “aktiivse optikaga” – modernsetel fotodel on selgesti rõhutatud nende “tegemise viisi”. Näeme, kuidas lainurkobjektiiv tõttu on pildiruum tavatult sügav ja geomeetriliselt “kuristikuline” või et üli-

madalast, äärmiselt kõrgest või “objekti riivavast” rakursist nähtuna on väga tavalised esemed ja olendid tundmatuseni võõrandunud. Modernsetel fotodel muutus kaamera “inimkaameraks”: fotograaf ja seetõttu ka vaataja ei asunud enam mitte osavõtmatult väljaspool fotol toimuvat, vaid justkui osalesid pildi sisemuses. Andrei Dobrovolski, Oskar Vihandi ja Tõnu Tormise fotode vaatamine toimuks justkui silmade läbi, mis kuuluvad püssirauast väljalendavale kuulile, võrenäokattega vehklejale või koridori valgust pitsivale välk-lambile. Kõikjale tungiv kaamera vastandus senisele “dokumentaalse mittesekkumise” põhimõttele – vaataja tajuobjekti muutus pildistamine, täpsemalt vaatamise viis ise. Tihti näeme modernsetel fotodel ka “projektiivset” valgust. Tõnu Tormise “Varietees” luuakse koridoride koordinaadid ja “avas-tatakse” lavataguses varjuelus toimetavaid olendeid kunstliku välkvalguse abil – see on “tegelikkus”, mis eksisteeris säärasel kujul vaid pildistamise hetkel.

Lühiajalisus ja põgusus oli modernsele fotole tunnuslik ka üldisemas plaanis. Nägemise kestust määrava katiku abil “külmus” liikumine – suure kiirusega kaamerast mööda lendavad masinad ja inimesed, muidu tahked kehad, “määrdu-sid” pildiruumis laiali eeterlikeks tsoonideks, vektoriteks ja poolläbipaistvateks fantoomideks. Kaasaegne linnakeskkond, spordivõistlus, maantee, muusikaetendus või ehitusplats olid keerulise koega visuaal-dramaturgilised organismid, kus juhuste kombinatoorikana lavastusid kõige sümboolsemad vaatamängud. Looduslikele või tehisisobjektidele “liiga” lähedale minnes või neist ülemäära kaugenedes pöörati kõikenägeva optika abil teritatud meelelist tähelepanu detailide, fragmentide ja pindade mikrokosmosele. Ka valgus materialiseeriti aktiivseks – sellele lasti tihti lõigata/söövitada objekt, osaleda kompositsioonis juhtiva elemendina või tungida otse kaamera objektiiv. Seni “olematu” ja läbipaistev fotomaterjal muutus omaette teemaks: vaatajale anti mõista, et filmi läbipaistvus on illusoorne. Rõhutati kujutise tonaalset “negatiivsust” ja koosnevust alternatiiv-varieeruvatest duublistest ning püüti visualiseerida materjali kudet – teralistsust, teravust/ebateravust ja perforatsiooni. Niisuguste operatsiooniliste toimingute ideoloogiks oli vajadus tõestada, et fotol nähtav kuulub a priori vahendatud asjade maailma. Vaadates 1960. – 1980. aastate modernset fotot, jääb mulje, nagu oleks lähtunud dokumentaalkunsti rajaja Dziga Vertovi uue nägemise konstitutsioonist – “mänguvaba kinematograafia manifestist”: “Asjalik film on lõpetatud etüüd, teostatud täiusliku nägemismeeltele abil, mille võimeid täpsustavad ja süvendavad kõik olemasolevad optilised riistad, peamiselt aga ruumis ja ajas eksperimenteeriv kinopildi-aparaat. Nägemisväli on elu, montaažimaterjal on elu.”<sup>36</sup>

Loomulikult olid vene kinematograafia mõjud Eesti modernsele fotole kaudsed ja katkendlikud. Modernse kaamera- keele radikaalsus kaotas meie oludes osa oma “industriaalsest radikaalsusest”, mille põhjuseks võib olla Eesti väikekodanlik/agraar-provintsiaalne olemus ja suurearvulise proletariaadi puudumine, kelle vajaduste nimel tõeliselt “uut” kunsti ideoloogiliselt koondada.<sup>37</sup> Nii seguneski suurlinnade tööstus- kunsti modernism – fotograafia meil “ugri-tüüpse” provintsi-liku lüürilisusega: sellele vaatamata oli “aktiivsele vaatamisele” orienteeritud kaameralik visuaalsus oluline komponent modernse kunstikeele väljakujunemisel Eestis.





Andrei Dobrovolski. Meenutades möödunud. 1969.  
 Andrei Dobrovolski. Recalling the past. 1969.

1 Parima ülevaate fotoalasest kirjandusest Nõukogude perioodil annab TPÜ raamatukogunduse ja bibliograafia eriala üliõpilase Ester Pihlaku 1981. a. diplomitöö "Eesti fotograafia-alane kirjandus Nõukogude perioodil (1940 – 1980)". Siinkirjutaja on neid probleeme analüüsinud artiklis: Peeter Linnap. Eesti Fotograafia viletsus ja suurus. – Kultuur ja Elu, 1991, nr. 2, lk. 55 – 61 ja nr. 3, lk. 56 – 61.

2 Teoreetiline mõte, mis läbi aegade on püüdnud fotograafilist meediumi analüüsida, manifesteerida ja raamida, on koondatud paljudesse krestomaatilistesse väljaannetesse. Nimetagem siinkohal kasvõi kogumikku A. Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, New Haven (Connecticut), 1980, Christopher Phillipsi koostatud raamatut: *Photography at the Modern Era 1913 – 1940*, N. Y., Metropolitan Museum, 1989. Ja Victor Burgini toimetamisel ilmunud väljaannet: *Thinking Photography*, N. Y., MacMillan, 1989.

3 Eriti binaarselt on see küsimus tõstatatud Armin Tuulse artiklis "Foto ja kunst", *Tulimuld*, 1951, nr. 1, lk. 59 – 62. Arutelu on äravahetamise sarnane Charles Baudelaire'i aruteludega 1850. aastatest "modernse maailma" teemadel, eriti tema esseega "The salon of 1859: The modern public and photography" rmt-s: *Modern art and modernism*, London, 1986, lk. 19 – 21.

4 Michael Köhler. *Das Konstruierte Bild*. Edition Stemmler, München, 1989, lk. 20.

5 Paul Strand. *Seven Arts*. 1917; tsit. rmt-st: Michael Köhler. *Das Konstruierte Bild*. Edition Stemmler, München, 1989, lk. 17.

6 N. Tarabukin. *From Easel to the Machine*. *Modern art and modernism*, toim. F. Francisana. London, 1986.

7 Vt. täpsemalt: Peeter Tooming. Stodollikud kuue- ja seitsmekümnendad. – *TMK*, 1997, nr. 4, lk. 129 – 142 ja Peeter Laurits. Stodom: repliike. – *TMK*, 1993, nr. 5, lk. 38 – 44.

8 Peeter Linnap. *Kadreeritud Tõde: fotograafia stalinistlikus Eestis*. – *Kunstiteaduslikke uurimusi*, nr. 10. Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2000.

9 Sealsamas.

10 Vt. erinevaid rahvuslikke fotoajaloo käsitlusi, näit. *Latvijas Fotomaksla*. Riga, Liesma, 1985, lk. 11 jj.; *150 Lat Fotografii Polskiej*. Warszawa, 1991, lk. 19 jj.

11 Vt. Eha Komissarov. *Modernse tee hakul*. – *Struktuur ja Metafüüsika* [Kataloog]. Kiel, 1990, lk. 24 jj.

12 J. Pääsukese kohta vt.: Jaak Lõhmus. Johannes Pääsukese märkmed 1913. aasta suviselt matkalt. – *TMK*, 1986, nr. 10 – 11. Huvipakkuvad on ka Pääsukese 90. juubelile pühendatud artiklid 1982. aasta 2. aprillil Sirbis ja Vasaras.

13 Matthew Teitelbaum. *Montage and Modern Life: 1919 – 1942*. MIT Press, 1992, lk. 8.

14 Vt. Dawn Ades. *Photomontage*. Thames & Hudson, London, 1986, lk. 7.

15 Fotomontaažist sürrealismi kontekstis vt. Peeter Laurits. *Tekstuaalsus ja fotograafia sürrealismis*. – *Kunst*, nr. 2, 1993.

16 Vt. Eisensteini arutlusi, mis viitavad lausa otseselt Lobatševski mitte-eukleidielsele geomeetriale. Rmt-s: *Montage and Modern Life*. MIT Press, 1992.

17 Parimaks näiteks poliitilisest fotomontaažist on ilmselt John Heartfieldi tööd, vt. Wieland Herzfelde. *John Heartfield*. VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1971.

18 Vt. näiteks: Durus (Alfred Kemeny). *Fotomontage als Waffe im Klassenkampf*. *Der Arbeiter-Fotograf* 6, no. 3 (1932), lk. 55 – 57.

19 Sirje Helme. *Pegeldus ilma peegliita või miraaž*. Ettekanne ENSV Riiklikus Kunstimuseumis näituse "Avangardi idee jälgedes" avamispäeval. *Sirp ja Vasar*, 1989, 20. 01.

20 Kaur Alltoa ja Sirje Helme. *Ühe kümnendivahetuse kunstist*. – *Kunst*, 1984, nr. 1, lk. 44.

21 Peeter Linnap, intervjuud Rein Nigoliga ja Andres Karoliniga Tartus ja Moostes, 14. juunil 1987.

22 Peeter Linnap. *Klubilisest fotograafiast*. – *TMK*, 1993, nr. 8, lk. 31 – 40.



- 23 Vt. lähemalt Tamara Luuk. Fotograafilisest reaalsusest nüüdisaegses Eesti estambis. Uued Põlvkonnad, 2., Tln., ENSV TA Ajaloo Instituut, Kunstiajaloo sek-  
tor, 1988, lk. 16 – 28.
- 24 Vt: Peeter Tooming. Fotomontaažist. – TMK, 1987, nr. 8, lk. 82 – 91.
- 25 Luuk, sealsamas.
- 26 Juba 1950. aastate keskel võtsid Eesti fotograafid kohati osa Moskva ja Leni-  
nigradi näitustest. Vt.: Kaljula Teder, käsikiri, lk. 24. Siinkirjutaja valduses.
- 27 Pikemalt vt: Sirje Helme. Kui aeg plakati vastu lahke on. – Sirp ja Vasar, 1986,  
03. 10; Mart Kalm. Hari möödab. – Sirp ja Vasar, 1986, 14. 11 jpt.
- 28 See tööstuskunsti haridustaust oli tegelikult omane ka Bauhausi tegelaskon-  
nalle ja VHUTEMAS-i “kunstnik-konstruktoritele”. Kuid olemuslik vahe seisnes  
selles, et Eesti “oma tööstust” pole kunagi õigupoolest olemas olnud – seega on  
meie “tööstuskunstnik” e. disainer omajagu fiktiivne elukutse.
- 29 Helme, sealsamas.
- 30 Kalm, sealsamas.
- 31 Sarnane reaktsioon oli jälgitav vabas maailmas juba 19. sajandi lõpul, Kodaki  
rullfilmi ja pühapäevapildistajate ajastu künnisel, kui “fotokunstis” vaimustuti  
keerulistest käsitööoskusi nõudvatest ja kujutist üldistavatest “eritehnikatest”:  
broomõli, kummi-araabikum, platinotüüpia jne.
- 32 Vt. Subjektive Fotografie, 1948 – 1963. Stuttgart, IFA, 1989 ja Bauhaus-  
fotografie, Stuttgart, IFA, 1993.
- 33 Vt. näiteks Armin Tuulse. Foto ja kunst. – Tulimuld, 1951, nr. 1, lk. 59 – 62.
- 34 Leo Gens. Ilus pilt ja foto. – Kultuur ja Elu, 1976, nr. 2, lk. 57.
- 35 Sergei Morozov. Bojevaja shkola fotopublistikii. – Sovetskoje Foto, 1956, nr.  
8, lk. 3 – 11.
- 36 Dziga Vertov. Mängust vaba kinematograafia tähendusest. – TMK, 1983, nr. 8,  
lk. 14.
- 37 Vt. Barbi Pilvre. Proletariaadist. – Eesti Ekspress, 06. 07. 2000.

## Modernity in Estonian Photography (1960s – 1980s). Part 1

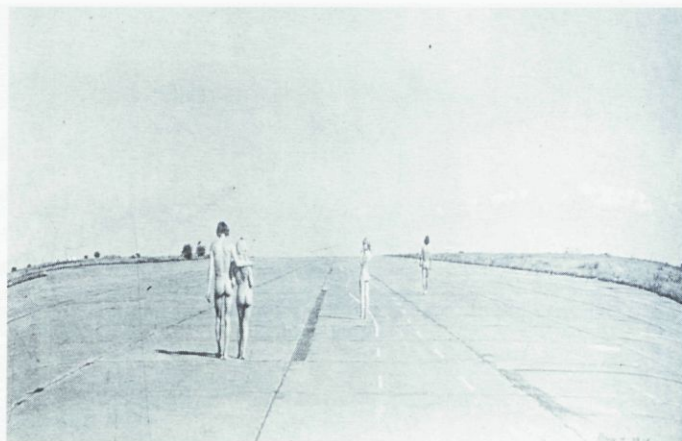
Peeter Linnap

**THE INDETERMINATE STATUS** of photography in Estonia can be seen in a majority of writings from the post WW II period up to the present time<sup>1</sup>. Placing them against the background of other similar international discussions we can see that the problem settings of the 1960s to the 1980s in that field<sup>2</sup> correspond to disputes that were taking place in Europe, Russia and the USA during the second half of the 19th century. So here the question of whether photography was “art” was being discussed one century later.<sup>3</sup> Is the photograph an aesthetic or publicist field of activity? Is it a “copying” or “expressing” means of depiction? What does the “author” of the photo include? Should the photo remain “a photo” or is borrowing from neighbouring fields allowed? As these questions remained unchanged during three decades we may draw the conclusion that an “accumulation” of knowledge was missing. Partly this can be explained by institutional parameters (a lack of museum and academic discourse) and it forces us to ask a question growing out of the socio-cultural context. Such as, what was photography and how was it defined in Soviet art politics? What was its position in the Estonian cultural scenery?

This essay is an attempt to take the essential part of Estonian photo history into at least one internationally current discourse system. In considering the photo, I would use “Modernism” as the prevailing concept and the formation of photography as a specific means of depiction of an independent art category as the central problem.

### About Aesthetic Principles of Modern Photography

In fixing the origins of Modernistic photo aesthetics, the researchers can basically be divided into two groups: the first group sets it in the pre WWI period, but the other declares the



Jevgeni Klimov. 1976.  
Jevgeni Klimov. 1976.



Peeter Langovits. 1970-ndad aastad.  
Peeter Langovits. The 1970s.

“Film & Fotografie” exhibition of 1929 as the starting point<sup>4</sup>. In the world practise of photography, modernity is linked (as in other art categories) with the medium-specific “purity” idea. Just as painting had to use only “painterly” methods, sculpture the ones characteristic only to it, etc, the “Modernism” of photography at the beginning of the 20th century preferred the methods proceeding directly from the peculiarities of the camera, film and use of light. Pre-WWI photography did not borrow from neighbouring fields. The works and speeches of American Paul Strand from 1916 – 1917 are regarded as the first manifestos of the “Modern” photo: “Photography ... finds its justification in the total uniqueness of its means. In photography this means, first of all, complete objectivity. Since other arts are in that sense thoroughly anti-photographic, then that kind of objectivity is the real essence of photography, its special achievement and at the same time its limitedness...”<sup>5</sup> Purely (art) historically, photography is bound to the modern era even more organically than many other art categories. Photography as the machine art was the favourite medium of German “New Sight” as well as of Bauhaus and Russian Constructivism. The representatives of the latter art ideology even called the canvas and the easel an out-of-date “bourgeois art media” and regard-



ed the fight for their replacement by the [photographic] machine as their sacred obligation<sup>6</sup>.

### Dysplasia of the Estonian Photo

In the beginning, "Modernism" in Estonian photography mainly tried to connect with experiments in the field of form. During the years 1964 – 66, in parallel with the establishment of new art groups, a renaissance in cinema (Sööt, Puks, Maran, Soosaar and others), and new music and experiments in the theatre (Tooming, Hermaküla and other), the creative group STODOM<sup>7</sup> was established and the exhibitions "Painting. Graphics. Photo" (in the library of the Academy of Sciences) and "Experiment" (in Tallinn Art Hall) took place. These activities were a part of the "Golden Sixties" when culture freed itself from the grasp of Stalinist-totalitarian photo propaganda<sup>8</sup>. In photography, which thanks to its "direct relations" with reproduction of real pictures, was more than any other art category linked with depicting the single-party ideology, that kind of awakening was noticeable but still not sufficient to engender a tradition and link photography with figurative art.

As technical arts are historically metropolitan-centered, the shots and ideology of the "modern" language of the photo reached agricultural Estonia much later (in the 1960s vs. the 1920s elsewhere). Furthermore, in the middle of the 1960s there were no traditions to lean on for a field of art in its infancy. Independence-era "artificial photography" had aesthetically reached only Impressionism and Symbolism<sup>9</sup>. More permanent modern photographic expression was born in Estonia, as in Latvia, Lithuania and Poland<sup>10</sup>, only on the socio-cultural perimeter of the totalitarian regime. The future of photography depended on the fact that throughout history, appearances of modern art had been accompanied by reactions from defenders of "national ideals".<sup>11</sup>

### Elements of Modernism in the Photos of Johannes Pääsuke in 1913–14

A part of the films and photos commissioned by the National Museum in 1913–14 of different parts of Estonia by Johannes Pääsuke (1892 – 1918) surprisingly meet the aesthetics of early modern "pure photo", especially some of his town views of Tartu. Though the stated mission of Pääsuke was ethnography-cataloguing of the environment and mode of life – it does not exclude innovation in the formal language of his photos. The majority of these works represent a quite pure "metaphysical" spatial treatment, realized through the use of a plate camera, which being static and using long exposure, produced a "frozen" atmosphere. "Landscape-like" broad compositions are sensitively empty and so the photo's space itself draws the eye.<sup>12</sup> Skillfully and delicately applied bright, and noticeable, contra light gives buildings, figures and creatures an ethereal tonality and creates an effect of nostalgic withdrawal in the spectator. According to the traditions of *La pittura metafisica*, the "empty photo scenery" of Pääsuke is unrestrainedly and freely marked and limited with miniature, mainly dark, objects in a central or background plan, which at the last moment bring the eye of the viewer from the conventional depth dimensions back to the surface of the photo. Contra light, constantly used as a stylistic technique which can only be objectively sensed as independent "substance" and which edges the contours of objects as if with a halo, makes everything, in a way, apocalyptic – chimneys, haystacks and ship wrecks in scaf-

folds. Similarly the linear perspective created by the camera of Pääsuke is "conventional". His focus range makes the photo space either planal or deep-cut – but each time different from the visible. Projecting fore- and background objects imaginatively one atop another, Pääsuke creates a "Gulliver" withdrawal effect in between the factory building and the wanderer in the shot room, and then in between the hull and its miniature builders. As we are more interested in the usage of media specific techniques than in the example of Pääsuke, we can conclude that light sensitive material and the photographic apparatus see the environment differently from an eye and there is sense in speaking about style and stylistics in photography as well as about a "manipulation-free" method of photography where expressiveness is established purely on "seeing" and where the role of craft is limited only to standard photo technical processes.

### Montage and Modern Estonia

Besides the early modern "pure photo" in the 1920s – 1930s, artists took special interest in the establishment of the high-handed element in photography. The best means of realizing such aspirations was the montage and collage of the photographic element, which above all enabled the extensive triumph of "subjectivity", disregarding mimetic reproductivity. This allowed the replacement of an obligatory linear perspective with a "value perspective": the size of an image was freed of imposed connections with objects from the formal distance of the objective and started to depend on their "importance" from the photographer's point of view. This "importance" tempted the artist to use montages-collages in the field of photography where the aesthetic attitude of the author (Dada, Surrealism, Constructivism) was the primary factor, as well as in discourses which required the maximum usage of the persuasive force of the photo – its rhetorical potential. Montage was supposed to expand "the concept of reality, and up to now the incredible, and ... mixing together different scenes, create the impression of the flow of time even in photography. Authenticity, desires and utopic idealism were connected in twentieth century montage."<sup>13</sup> Although montage developed from the early years of photographic montage<sup>14</sup>, its explosive expansion in the modern context is connected with the democratisation of visual communication, including the necessities of promotion and propaganda, and with modern ideas in the art.<sup>15</sup> Cinematography provided the basis for modern montage theory, where Einstein's "interval theory" prevailed, but its popularity was also connected with the structural layers of a big city and ideas which originated from science – foremost the newest assumptions in non-Euclidean geometry.<sup>16</sup> In Estonia we can see photomontages regularly published in *Päevaleht* during the 1930s, where they fulfil the function of info tightening and propaganda. Sports competitions and test flights, "Star drivers to Monte Carlo", "Arrival of reconnaissance aircraft", parades, the romanticising of the Landeswehr war, etc. were the typical topics to which special importance were given, augmented by montage. Collages in *Päevaleht* were presented courageously, in the Constructive tradition – single photos were treated with impetuous dash, like components of kaleidoscopic picture substance. Each component photo brings its own space and perspective, owing to what very often forms the n-dimensional picture-space, with a complicated structure as a final result.<sup>17</sup> The cutting of leading figures and their "transfer" to a



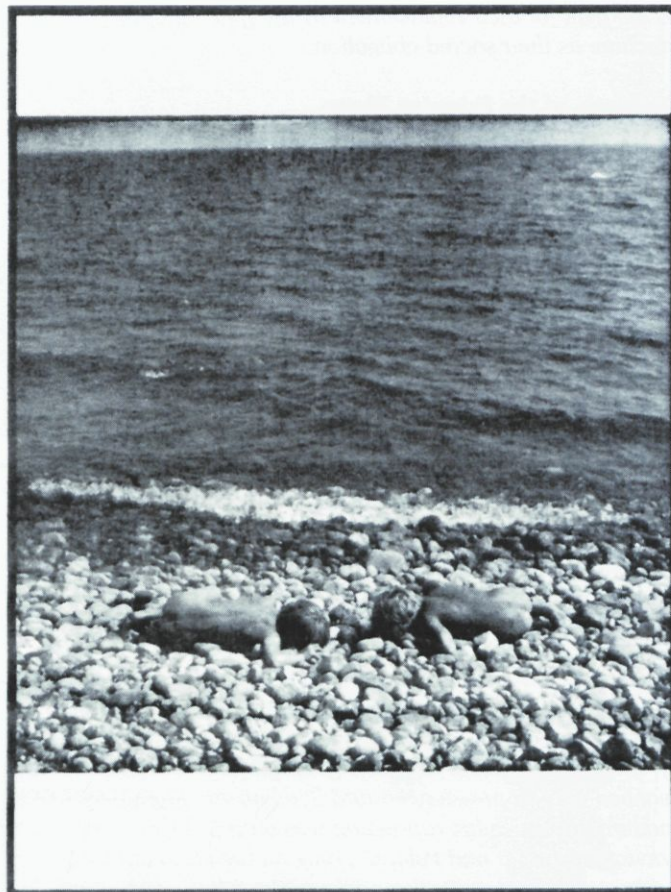
different background or “necessary” context, proceeding from the essence of the message, was a widespread technique. Also the transfers of backgrounds were frequently performed in the shadow of the central figures, where the “cut was covered by the leading object. The division of the photo surface into squares, the cutting of photos into each other, diagonals composed of components, etc. were widespread. In analysing the topics of photo montages in Estonia and elsewhere, it is striking that, while typically it has been used in the service of dadaistic resistance, socio-political satire<sup>17</sup>, ideas of labour movements<sup>18</sup>, industrial propaganda, and commercial and political promotion, in Estonia as in other young countries where the working class is almost non-existent, we can see mainly only national propaganda or the news industry dealing with the photomontage or collage. Photomontage came from a world still strange to Estonia – the world of technology, mass communication and mechanical reproduction. This explains the relatively late occurrence and brief influence on art.

### Montage- and Collage Reality

We can speak about methodically consistent “synthesizing” photo usage only in the context of 1960s art and “artistic photography”. As mentioned earlier<sup>19</sup>, our post-WW II (neo) vanguard developed its knowledge/influences about contemporary art mainly through Central-European magazines. While the German *Bildende Kunst*<sup>20</sup> is mentioned as an example of our graphic artists performing at the end of the 1950s and 1960s, photographers unanimously name the Czech *Revue Fotografie* and the Polish *Fotografia*<sup>21</sup> as their magazines of worship; up to 1968, they quite evidently proceeded from Russian and German Constructive aesthetics. And while in the Estonian media of the 1930s, rhetorical-propagandistic goals in the usage of photomontage and collage could mainly be seen, in 1960 these tools started to be used also with purely aesthetical intentions.

In the first half of the 1960s, quite simultaneously, the “synthesizing” photo usage elements appeared both in graphics–Kaljo Põllu, Olev Soans, Alex Kütt and others<sup>22</sup> – and in creative photography – in the works of the STODOM group and even in the works of the members of photo clubs<sup>23</sup>. According to modern attitudes also prevalent in creative photography, the pictorial depiction or design of the independent, and possibly subjective, intuition of the creator-individual became the central aspiration.

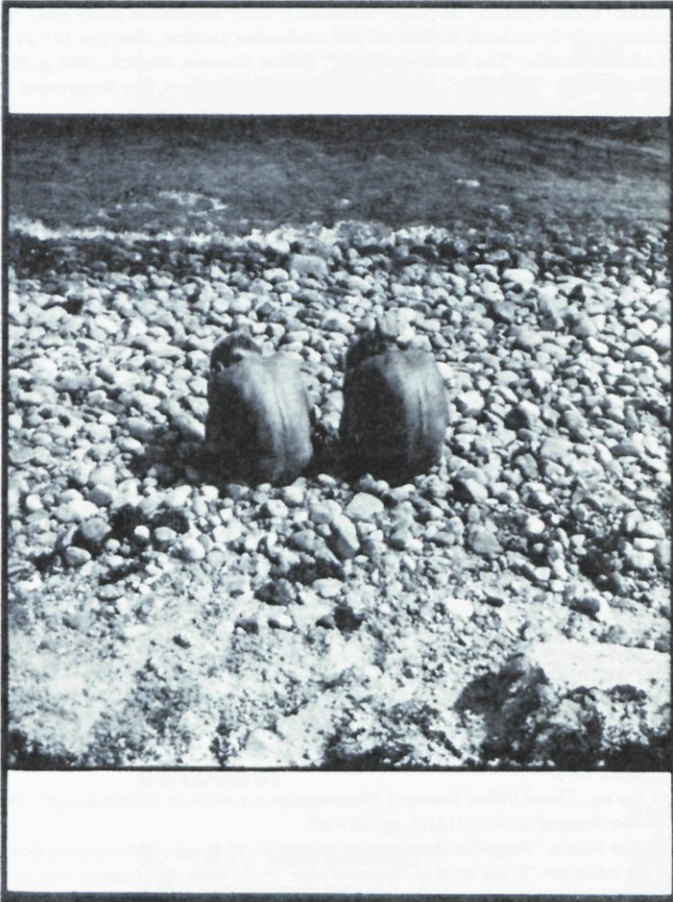
While in graphics, montage meant the matching of drawing and photo realistic elements<sup>24</sup> and gave the result of an aesthetic coquetry between “photo textures” of different origin, in the photo it gave the opportunity to escape from the distressingly “concrete” time-space relationship. Yet, in the two media, the results were different: the authors of vigorous photomontages of the 1960s–1970s, Andrei Dobrovolski and Rein Maran, but also Valeri Parhomenko and others, had, due to their All-Union Cinematography Institute education, features in common with Russian rather than local art traditions<sup>25</sup>. Also photographic school performance posters of the 1970s–1980s used montage in their works, but they strike the modern eye as being quite commercial and manneristic.<sup>26</sup> Still the Estonian photo performance poster showed rather extended and innovative experimenting in the closed society of the field of performance, montage, typography and photography. As a majority of the performers had a graphic design, polygraphy or photography



Jaan Klõšeiko. 1972.

education<sup>27</sup>, the commercial undertone and also formalistic quality of the results are understandable. Dependence on pretentious symbols proceeded from the “innocence” of the closed society – frequently, not knowing directly the Western “... trivial commercial tricks or concerns” was an accepted fact.<sup>28</sup> During the boom in photography in the 1960s–1970s, the comprehension of a photo’s “subjectiveness” and the masterfulness of an author relied primarily on research into the field of form. As the conventional photo was a “ready-made photo” and was feasible for everybody at the end of 1950s<sup>29</sup>, people perceiving themselves as artists tried to differentiate themselves from “mass production”. Several so-called special techniques, deriving from the repertoire of pre- WW II Bauhaus and 1950s “Subjective Photography” photo stylistics, came into common use. Super contrast, solarization, reliography, isochelia, thick- and pucker edge procedures had mainly one and the same goal – freedom from the greatly despised “seeing of everything” in a photo.<sup>30</sup> Generalization and conventionality of the image were aspired to – the criterion of the latter was the difference from what one could see. The result was the feeling of withdrawal which in the best examples (A. Dobrovolski, V. Parhomenko, P. Tooming, R. Nigol and others) achieved a quite monumental undertone. In general, one could agree with the grumbling of critics that the popularity of photography in the 1960s “... came from some kind of subconscious “complex” which was exposed in attempts to make the photo equal to figurative art.”<sup>31</sup> So it seems that as a rule in Estonian photography, imitation of the international stylistic repertoire in a quite





Jaan Klõšeiko. 1972.

manneristic form and those “innovations” which very often are associated with that kind of photo ideology, can be taken seriously only in the local Estonian context. The same attitude is presented by the author of the present article towards a majority of photo usage and in general about graphics proceeding from pop art ideology.

### The Modernist Photography As The Art of Vision

The innovative role of the modern Estonian photo in our art scenery can be mentioned primarily in connection with photographic and cinematographic photo language which came into common use. It's not by chance that in 1960 the expressiveness connected with the strong sides of photo material, optics and the camera reached our visual culture mainly through the people who had a cinematographic education. Although at that time Soviet Union art critics condemned the Vertov-Lissitsky-Rodtschenko line as formalistic<sup>2</sup>, it had nevertheless become an inseparable part of the visual doctrine in the Soviet Cinematography Institute. As the top artists appearing in photo exhibitions of the 1960s were basically film people, modern photo language reached Estonian pictorial art through them.

While “documentalism” marks the creative method of mimetic “picture prosthesis” established on the principle of imitatio, in the 1960s–1970s that field was also varied in Estonia. The previous ideological comprehension about “observing the passiveness of optics” was replaced gradually by “active optics” – in modern photos the “methods of creation” are clearly emphasized. In modern photos, the camera

changed into a “human camera”: the photographer as well as the spectator did not stand indifferently outside the actions of the photo, but seemed to participate in the photo. Looking at the photos of Andrei Dobrovolski, Oskar Vihandi and Tõnu Tormis occurs as if through the eyes of a bullet flying out of the barrel, or like a masked fencer or like a flashlight spattering light into the hall. The camera penetrating everywhere conformed to the state-of-the-art “documental non-interference” principle. Frequently we can also see “projective” light in modern photos. In “Variety”, by Tõnu Tormis, the coordinates of the hall are created and creatures bustling in the concealed life backstage are “detected” with the help of the flashlight – the “reality” which existed only at the moment of taking the shot.

Transience was characteristic of the modern photo also in a more general way. A contemporary city environment, a sports competition, a highway, a musical performance or a building site were texturally complex visual-dramaturgic organisms whose most surrealist performances took place as chance combinations. Coming “too” close to natural or artificial objects or receding too far from them, the attention, sharpened by all-seeing optics, was drawn to the microcosm of the details, fragments and surfaces. Also the light was actively materialized. Previously “non-existent” and transparent photo material became an independent force. There was an attempt to make the texture of the material visual – its granularity, sharpness/non-sharpness and perforation.

The ideology of that kind of operational activities included the necessity of proving that things seen in the photo belong a priori to the intermediated world. Looking at the modern photo of the 1960s–1980s gives the impression that it had proceeded from the “game-free cinematography manifesto” of the founder of documental art, Dziga Vertov: “sensible film is a finished étude executed with the help of a perfect sense of sight whose abilities are specified and deepened by all optical instruments, but especially film equipment experimenting in space and time. The field of vision is life, and the material of montage is life.”<sup>3</sup>

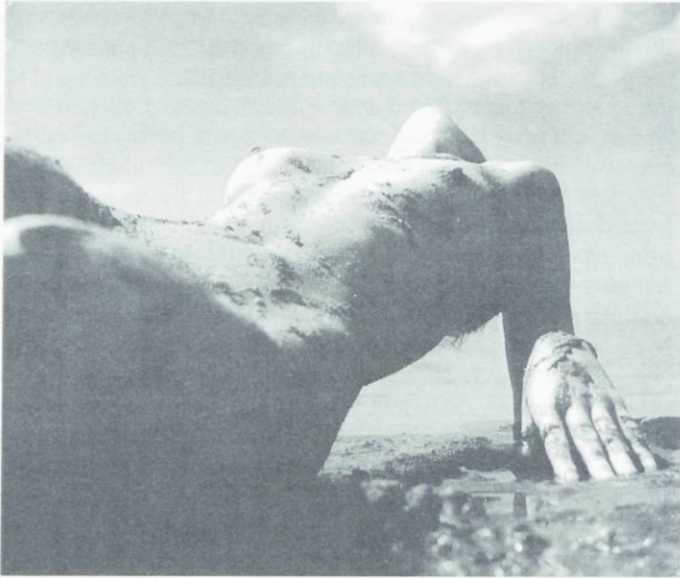
Naturally the influences of Russian cinematography on the Estonian modern photo were indirect and fragmentary. The radicalness of modern camera language in our circumstances lost its “industrial radicalness”, which may have been due to Estonia's bourgeois/agri-provincial essence and lack of a large proletariat, whose needs make the real “new” art ideological.<sup>4</sup> So the modernism of metropolitan industrial art blended – photography combined here with provincial lyrics. In spite of this fact, the concept of a camera visually oriented around “active watching” was an essential component in the development of modern art language in Estonia.

1 The best survey of literature regarding photography during the Soviet time is given in the thesis of Tallinn Pedagogical University Bibliography specialty student Ester Pihlak from 1981. “Eesti fotograafia-alane kirjandus Nõukogude perioodil (1940 – 1980)”. The author of the article analyzed these problems in: Peeter Linnap's, “Eesti fotograafia viletsus ja suurus”, Kultuur ja Elu, 1991, no. 2, pp. 55 – 61 and no. 3, pp. 56 – 61.

2 Theoretical thought which through the ages has tried to analyse, manifest and frame the photographic medium, has been assembled into many chrestomathic issues, e.g. A. Trachtenberg's, “Classic Essays on Photography”, New Haven (Connecticut), 1980, “Photography in the Modern Era 1913 – 1940” a book compiled by Christopher Phillips, N. Y., Metropolitan Museum, 1989 and the Victor Burgin-edited publication “Thinking Photography”, N. Y., MacMillan, 1989.

3 This question has been specially binarily set in the article by Armin Tuulse “Foto ja kunst”, Tulumuld, 1951, No. 1, pp. 59 – 62. The discussion is confusingly similar to the discussions by Charles Baudelaire during the 1850s about the topics of the





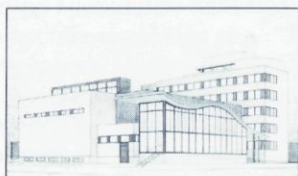
Peeter Tooming. Kaldal. 1973.  
Peeter Tooming. On the beach. 1973.



Jaak Olep. Ajalehe "Sirp ja Vasar" kaanekujundus. 1972.  
Jaak Olep. Cover of the cultural weekly Sirp ja Vasar. 1972.

- modern world, especially his essay "The salon of 1859: the modern public and photography" in his book: *Modern art and modernism*, London, 1986, pp. 19 – 21.
- 4 Michael Koehler, "Das Konstruierte Bild", Edition Stemmler, Munich, 1989, p. 20.
- 5 Paul Strand, "Seven Arts", 1917; quot. from Michael Köhler's, *Das Konstruierte Bild*, Edition Stemmler, Munich, 1989, p. 17.
- 6 N. Tarabukin, "From Easel to the Machine"; in *Modern Art and Modernism*, ed. by F. Francisana, London, 1986.
- 7 See more precisely Peeter Tooming, "Stodollikud kuue- ja seitsmekümnendad", *TMK*, 1997, No 4, pp. 129 – 142 and Peeter Laurits, "Stodol: repliike", *TMK*, 1993, No 5, pp. 38 – 44.
- 8 Peeter Linnap, "Kadreeritud tõe: fotograafia stalinistlikus Eestis", *Kunstiteaduslikke uurimusi 10 (Studies on Art and Architecture 10)*, Eesti Kunstiteadlaste Ühing, 2000. *Truth Reframed: Photography in Stalinist Estonia. Summary*, pp. 247 – 252.
- 9 *Ibid.*
- 10 See different treatments of photo history, e.g. "Latvijas Fotomaksla", Riga, Liesma, 1985, pp 11 and following; "150 lat Fotografii Polskiej" Warsaw, 1991, pp. 19 and following.
- 11 See Eha Komissarov, "Modernse tee hakul", *Structure and Metaphysics. [Catalog]*, Kiel, 1990, pp. 24 and following.
- 12 About J. Pääsuke see: Jaak Lõhmus, "Johannes Pääsuke märkmed 1913. aasta suviselt matkalt", *TMK*, 1986, No. 10 – 11. Also of interest are the articles dedicated to the 90th anniversary of Pääsuke's birth in the 2 April, 1982 *Sirp ja Vasar*.
- 13 Matthew Teitelbaum, "Montage and Modern Life": 1919 – 1942, MIT Press, 1992, p. 8.
- 14 See Dawn Ades, "Photomontage", Thames & Hudson, London, 1986, p. 7.
- 15 About photo montage in the context of Surrealism see Peeter Laurits, "Tekstuaalsus ja fotograafia sürrealismis" *Kunst*, 1993, no 2, p. 20 – 27.
- 16 See Eisenstein's discussions which very directly refer to Lobatchevski's non-Euclidean geometry in the book: *Montage and Modern Life*, MIT Press, 1992.
- 17 The best examples of political photomontage are evidently the works by John Heartfield, see Wieland Herzfelde, "John Heartfield", VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1971.
- 18 See e.g.: Durus (Alfred Kemeny), "Fotomontage als Waffe im Klassenkampf", *Der Arbeiter-Fotograf* 6, No. 3 (1932), pp. 55 – 57.
- 19 Sirje Helme, "Peegeldus ilma peeglita või miraaž": report on the opening day of the exhibition "In the steps of Vanguard idea" in the State Art Museum. *Sirp ja Vasar*, 1989, 20. 01.
- 20 Kaur Altoa and Sirje Helme, "Ühe kümnendivahetuse kunstist", *Kunst*, 1984, No. 1, p. 44.
- 21 Peeter Linnap, interviews with Rein Nigol and Andres Karolin in Tartu and Mooste, 14 June, 1987.
- 22 See more closely Tamara Luuk, "Fotograafilisest reaalsusest nüüdisaegses Eesti estambis", *Uued põlvkonnad 2.*, Tallinn, ENSV TA Ajaloo Instituut, Kunstiajaloo sektor, 1988, pp. 16 – 28.
- 23 See: Peeter Tooming, "Fotomontaazhist", *TMK*, 1987, No. 8, pp. 82 – 91.
- 24 Luuk, *ibidem*.
- 25 Already in the middle of the 1950s, Estonian photographers partly attended exhibitions arranged in Moscow and Leningrad. See: Kaljula Teder, script, p. 24. In the possession of the author of the article.
- 26 Longer version see: Sirje Helme, "Kui aeg plakati vastu lahke oli", *Sirp ja Vasar*, 1986, 03. 10; Mart Kalm, "Hari möödas", *Sirp ja Vasar*, 1986, 14. 11 and many others.
- 27 That educational background for industrial art was actually proper for Bauhaus cast and VHUTEMAS' "artist-designers". But the substantive difference was in the fact that Estonia has not had its "own industry" almost throughout history – consequently our "industrial artist" or designer is a sort of fictive occupation.
- 28 Kalm, *ibidem*.
- 29 Similar reaction could be observed in the "free world" already at the end of the 19th century, at the threshold of the Kodak-role film and Sunday-photographers' era, when people became enchanted by the complicated handicraft-skilled image, and in general by "special techniques" in "photo art" such as bromic oil, gum-arabic, platinotype etc.
- 30 See e.g. Armin Tuulse, "Foto ja kunst", *Tulimuld*, 1951, No. 1, pp. 59 – 62.
- 31 Leo Gens, "Ilus pilt ja foto", *Kultuur ja Elu*, 1976, No. 2, p. 57.
- 32 Sergei Morozov, "Bojevaja shkola fotopublitsistikii", *Sovetskoje Foto*, 1956, No. 8, pp. 3 – 11.
- 33 Dziga Vertov, "Mängust vaba kinematograafia tähendusest", *TMK*, 1983, No.8, p.14.
- 34 See Barbi Pilvre, "Proletariaadist", *Eesti Ekspress*, 06 July, 2000





# pärnu uue kunsti muuseum

**Näituste, konverentside ja festivalide plaan**

**Pärnu Uue Kunsti Muuseum Chaplini Kunstikeskuses 2000 – 2001**

## 2000

**September – oktoober**

**Oktoober – november**

**Oktoober**

**8. – 27. november**

**18. november**

**Detsember**

**2. dets. – 5. jaan**

**3. dets. – 13. jaan.**

**Suveraaport. Reiu Tüüri isiknäitus**

**Eesti raamatu aasta puhul:**

**Kalevipoeg kunstis**

**Rahvusvaheline konverents õndsate kunstnike õpetajatele**

**SÜGIS 2000**

**Klaverimuusika päev. Sakala regiooni muusikakoolide õpilaste kontsert**

**Elu lapsena kunstis. Ilon Wiklandi elutöö**

**Op-kunst. Viktor Vasarely**

**Jõulupuu 2000. VII rahvusvaheline installatsiooninäitus**

## 2001

**16. jaan. – 20. veebr.**

**29. juuni**

**30. juuni – 1. juuli**

**1. juuli – 8. juuli**

**juuni – august**

**Eesti raamat 2000. Pilte lasteraamatutest**

**Kontsert “KOLM ÕDE” (laulavad Arina, Laima, Siiri Sisask)**

**Lühima suveöö muusikavõistlus: Solveig ja Peer Gynt**

**XV Pärnu antropoloogiliste filmide festival**

**Mees ja naine. VIII rahvusvaheline aktinäitus**

Traditsiooniliste ürituste vahel jooksevad *show'd*, filmietendused, kontserdid.

Chaplini Kunstikeskuse/Pärnu Uue Kunsti Muuseumi näitused, raamatukogu, internet ja kohvik on avatud iga päev 9 – 21. Aadress: Esplanaadi 10, Pärnu. Telefon 0 44 30772, faks 0 44 30 774.



[loeng/lecture]



## Vera Muhhina "Tööline ja kolhoositar" (1936). Nõukogude kunsti esindusteos

Linnar Priimägi

20. SAJANDI ÜHE TUNTUIMA SKULPTUURI "Tööline ja kolhoositar" autor, läti nõukogude kujur Vera Ignatjevna Muhhina (Samkova, 1889 – 1953) sündis Riias ning õppis kunsti Moskvas ja Pariisis – Émile-Antoine Bourdelle'i (1861 – 1929) ateljees. Tema loomingu põhiosa moodustavad portreebüstid ja mälestusmärgid. Panuse andis kujur ka skulptuuri-teooriasse.

V. Muhhina peateos, 25-meetrine teraskuju "Tööline ja kolhoositar" valmis 1937. aasta Pariisi maailmanäituse tarbeks, kus ta tipnes 35 meetri kõrgusel NSV Liidu paviljonil (arhitekt Boriss Jofan, 1891 – ?). Skulptuurigrupp oli väljas ka 1939. aasta maailmanäitusel New Yorgis.

New Yorgis maha võetud Nõukogude paviljon otsustati 1941. aastal taastada Moskvas, kuid püstitati vaid V. Muhhina



skulptuurigrupp Üleliidulise Rahvamajandus-saavutuste Näituse põhjapoolse sissekäigu ette.<sup>1</sup> “Töolisest ja kolhoositarist” sai Nõukogude Moskva sümbol, sh. filmistuudio Mosfilm tunnusmärk (Leningradi ja Lenfilmi tunnuseks oli Katariina-aegne “Vaskratsanik”).

V. Muhhina skulptuurigruppi käsitati nõukogude kunsti esindusteosena ja sellisena ka kujutati seda korduvalt.

1939. aastal avatud Üleliidulise Põllumajandussaavutuste näituse peasissekäiguvärvavat näiteks ehtis skulptor R. Budilini ning arhitekt A. Strekavini 70-tonnine raudbetoonist skulptuurigrupp “Traktorist ja kolhoositar” (1939): mees- ja naisfiguur viljavihku pea kohal hoidmas.<sup>2</sup>

V. Muhhinast endastki sai esinduslik portreeritav. Maalis on teda jäädvustanud Mihhail Nesterov (1862 – 1942) aastal 1940 ja skulptuuris S. Lebedeva (1892 – ?) aastal 1939.

### Sotsialistlik realism

Pärast segaduse perioodi, kus Nõukogude Venemaal püüti proletaarne kunst rajada modernistlikule esteetikale (1925. aastal sätestas Kommunistliku Partei Keskkomitee otsus rühmituste ja liikumise vaba võistluse), hakati 1932. aastal kunsti ümber orienteerima klassikalise esteetika alusele.

Uue kunstikontseptsiooni (selle tähistuseks võeti üle Proletaarsete Kirjanike Venemaa Assotsiatsiooni termin “loomemeetod”) väljatöötamine algas kirjanduses ja laienes kujutavkunstilegi.

1932. aasta aprillis saadeti Kommunistliku Partei Keskkomitee otsusega laiali proletaarsete kirjanike organisatsioonid, kes nõudsid oma “klassipositsioonilt õigele” loomingu eelisseisundit nõukogude kultuuris. Kollektiviseerimise lõppedes 1932. aasta kevadel oli aga Jossif Vissarionovi Stalini kontseptsiooni kohaselt koos kulaklusega likvideeritud ka viimane ekspluateeriv klass ja saabunud klassirahu tööliste ning talurahva vahel. Niisugustes sotsiaalsetes oludes ei saanud enam juttu olla mingist ühe klassi kirjandusest, vaid üksnes ühest üldisest sotsialistlikust kirjandusest. Seepärast valis J. V. Stalin oktoobris 1932 mitme variandi hulgast välja “sotsialistliku realismi” termini.

Tunnuslikud on ka teised väljapakutud nimevõimalused: “proletaarne realism”, “revolutsiooniline realism”, “heroliline realism”, “tendentslik realism”, “romantiline realism”, “dialektiline realism”.<sup>3</sup>

“Heroilist” realismi kuulutas juba 1920. aastatel Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsioon (vn. Associaciija hudožnikov revoljucionnoj Rossii, 1922 – 1932), kelle ridadest võrsuski sotsialistliku realismi esimene kunsti-põlvkond.

Proletaarsete Kirjanike Venemaa Assotsiatsioon (vn. Rossijskaja associaciija proletarskih pisatelej) oli rääkinud nii “dialektilisest” kui ka “psühholoogilisest” realismist.

Perevaltsõ rühmituse esindaja Vjatšeslav Polonski aga kirjutas: “Tavalisust põrmu paiskav revolutsioon ise on olemuselt romantiline. Kus on võitlus, seal on ka romantika.” Siit nende “revolutsioonilise romantismi” ja “romantilise realismi” loosung.<sup>4</sup> Sotsialistliku realismi kirjandusesteetika töötasid sisuliselt 1928. aastast välja literaat-poliitik Anatoli Lunatšarski (1875 – 1933) ja kirjanik Maksim Gorki.

Artiklis “Romantika” (1928) eritleb A. Lunatšarski kaks põhilist kujutusviisi: romantilise ja realistliku, mille uus sotsialistlik kunst ühendab. Sotsialistliku realismi olemus, täpustas ta hiljem, tuleneb ajastu uuest tegelikkusest, “kange-



Boris Jofan. NSV Liidu paviljon Pariisi maailmanäitusel. 1937.  
Boris Jofan. Pavillion of the USSR. World's Fair in Paris. 1937.



Mihhail Nesterov. Skulptor Vera Muhhina portree. 1940.  
Mikhail Nesterov. Portrait of the Sculptor Vera Mukhina. 1940.

laslikust võitlusest sotsialismi eest”, mille juures sotsialistlik realism ei jää mitte kõrvaltvaatajaks, vaid “määratleb end aktiivse jõuna, mis püüdleb sellele, et protsess kulgeks nii, ja mitte teisiti”. Sotsialistliku realismi kunst ei tohiks piirduda olemasoleva tegelikkuse kirjeldamisega, vaid peaks avaldama ka kasvavat mõju, olema “uue inimese” kasvatamise vahend. Kunstnik “tahab kiirendada tegelikkuse arengu tempot, ja ta suudab kunsti abil luua niisuguse ideoloogilise keskme, mis seisaks sellest tegelikkusest kõrgemal, mis ülendaks, mis lubaks vaadata tulevikku”.<sup>5</sup>

1928. aastal Sorrentost Nõukogude Liitu naasnud M. Gorki sekkus kohe esteetika-alastesse vaidlustesse, rõhutades, et uuele kunstile on vajalik töötemaatika esiletõst ning uue kangela - võitleja ning looja kuju. (Just seda tüüpi kangela - lased on V. Muhhina Tööline ja Kolhoositar.) Nõukogude tege-



likkuse monumentaalsus nõuab jaatust, suurvorme ja paatost, mis saavad mõjule pääseda vaid romantismi ja realismi loomulikus ühtsuses. 1932. aastast hakati avaldama marksismi klassikute esteetika-alaseid tekste, mille alusel täpsustati realismi mõistet.

Juhtteoreetikuteks olid siin ungari päritoluga saksa ühiskonnateadlane Georg Lukács (1885 – 1971) ja nõukogude kunstiteadlane Mihhail Lifšits (?–1984).

1934. aastal kuulutati sotsialistliku realismi esteetika Nõukogude Liidus ametlikult välja esimesel Nõukogude Kirjanike kongressil.

NLKP Keskkomitee liige Andrei Ždanov (1896 – 1948) tõi esile järgmised sotsialistliku realismi tunnused:

uus kangelane, aktiivne uue elu ehitaja,

optimism,

entusiasm ja heroism,

tõepära ning ajalooline konkreetsus,

elu kujutamine tema revolutsioonilises arengus, oskus vaadata sotsialistliku ühiskonna homsesse.

Riikliku häälekandja Izvestija toimetaja Karl Radek (1885 – 1939?) kritiseeris iiri-inglise kirjaniku James Joyce'i näitel modernismi.

M. Gorki formuleeris sotsialistliku realismi peamiseks ülesandeks “sotsialistliku, revolutsioonilise maailmakäsituse, maailmatunnetuse äratamise ja virgutamise” ja tähtsaimaks põhimõtteks “hinnata olevikku ja minevikku läbi tuleviku prisma”.<sup>6</sup>

Juba 1932. aasta lõpuks oli modernism hukka mõistetud Saksamaa kommunistlikes ringkondades. Seda esteetikavõitlust juhtis G. Lukács, kes erialajakirjanduses ideoloogiliselt kritiseeris kirjanik Bertolt Brechti kui modernismi näidisautorit.

Kirjandusesteetikas välja töötatud sotsialistliku realismi meetod laienes ka kujutavkunstile, kus pärast revolutsiooni oli samuti võimust võtnud konstruktivistlik modernism, mille poliitiline rakendus muutis plakatlikkuseks.

1932. aasta otsus, millega saadeti laiali proletaarse kirjanike ühingud ja nähti ette ühtse kirjanike organisatsiooni moodustamine, sätestas, et tuleb “analoogiline muudatus läbi viia ka teiste kunstiliikide alal”.<sup>7</sup> Täpsustamiseks sotsialistlikku realismi printsiipe kujutavkunstis ning arhitektuuris, hakati välja andma ajakirju Iskusstvo ja Sovetskaja arhitektura, kus vallandus vaidlus modernistide (“funktsionalistide”) ning “uusklassitsistide” vahel.

1933. aasta suvel kutsus J. V. Stalin enda poole teed jooma ja nõukogude kunsti arengut arutama kolm mõjukamat nõukogude kunstnikku, “heroilist realismi” propageerinud Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsiooni endised liikmed. Sotsialistliku realismi meetodit arutasid Aleksandr Gerassimov (1881 – 1963), J. Katsman (1890 – ?) ja Issaak Brodski (1884 – 1939); neid tulebki lugeda “sotsialistliku realismi algatusrühmaks” kujutavkunstis.

I. Brodski, tuginedes oma tsariaegsele maalikoolitusele, reformis alates 1934. aastast klassitsistliku esteetika alusele Ülevenemaalise Kunstiakadeemia Leningradis ja sai sotsialistliku realismi alusepanijaks kujutavkunstis.

Pildiga “Kommunistliku Internatsionaali II kongressi pidulik avamine Petrogradis Uritski palees” rajas I. Brodski nõukogude temaatilise monumentaalmaali žanri.

Olgu öeldud, et I. Brodski osales samuti 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel, kus rahvusvaheline žürii, millesse kuulus ka



Vera Muhhina.  
Talunaine. 1927.  
Vera Mukhina. Farmer.  
1927.



Strahov. Naistepäeva,  
8. märtsi plakat. 1920.  
Strahov. Poster of  
Women's Day, 8th of  
March. 1920.

saksa skulptor Arno Breker, tunnustas tema tööd kuldmedaliga.

12. aprillil 1918 ilmus Vladimir Iljitš Lenini kavandatud dekreet “Tsaaride ja nende teenrite auks püstitatud monumentide mahavõtmise ja Vene sotsialistliku revolutsiooni monumentide projektide väljatöötamise kohta” ehk monumentaalpropaganda dekreet, mis seadis eesmärgiks sotsialismi eestvõitlejate jäädvustamise mälestusmärkides. Aastail 1918 – 1920 püstitati Moskvas ja Petrogradis ligi 60 monumenti.<sup>8</sup>

Memoriaalkunst tipnes Nikolai Andrejevi (1873 – 1932) sajast skulptuurist koosneva sarjaga “Leniniaana” (1920 – 1932).

Omaette ülesanne oli töökangelaste jäädvustamine. Moskva Puhke- ja Kultuuriparki rajati lööktöölise allee, mille tarvis mitmed kujurid löid töökangelaste figuure. 1928. aastal pani V. Muhhina Oktoobrirevolutsiooni 10. aastapäeva puhusele näitusele välja laialdast tähelepanu äratanud üldistatud pronksfiguuri “Talunaine”, mida võib vaadelda “Kolhoositari” eelkäijana. Sotsialistlikku realismi esindav skulptuur oli algselt väga tugevasti seotud arhitektuuriga ning sellest sõltuvalt kui dekoreering.

Nii valmis 1933. aastal arhitektidel Vladimir Gelfreihhil (1885 – 1967), Boris Jofanil ja Vladimir Štšukol (1878 – 1939) Nõukogude Palee lõplik kavand, mis lähtus J. V. Stalini ideest, et hoone tervikuna peab moodustama saja-meetrise V. I. Lenini kuju postamendi.<sup>9</sup> (Kavandit ellu ei viidud.)

Nii kaunistati skulptuuridega Moskva-Volga kanali lüüsid ja Moskva metroojaamad (kavandid alates 1933. aastast, ehitus algas 1934).

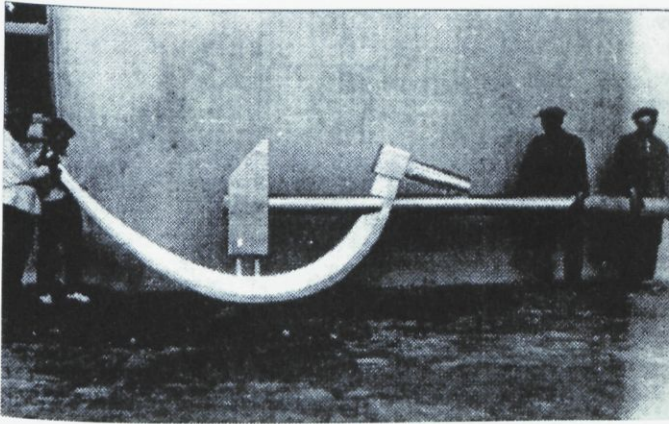
Just seepärast said kujutavkuns- tistüandmusteks rahvamajandus- saavutuste näitused, mille puhuks

ehitati spetsiaalsed paviljonid.

Nõukogude skulptuuri esimene suurem ekspositsioon oligi näha Moskvas 1923 esimesel üleliidulisel põllumajandusnäitusel, seda vaadati kui juhtivate kujurite kollektiivset teost.<sup>10</sup>

Ka V. Muhhina “Tööline ja kolhoositar” sündis 1937. aasta Pariisi maailmanäituse tarbeks kui Nõukogude paviljoni kunstiline element. Sõltumatu teosena hakati seda vaatlema alles hiljem, kuid ei arvestatud seejuures üldse teose esialgset funktsiooni, mistõttu Moskva Rahvamajandussaavutuste Näitusel iseseisvalt eksponeeritud kujul ei lase täielikult





V. Oltarževski "vaenulik" sirbi ja vasara lahendus. 1939.  
Viacheslav Oltarževski's "evil" depiction of hammer and sickle.  
1939.

mõjule pääseda liiga madal alus.<sup>11</sup> Teisel Üleliidulisel Põllumajandusnäitusel 1939. aastal tipnes peapaviljonil juba V. Muhhina "Töölise ja kolhoositari" mõjuline R. Budinlini "Traktorist ja kolhoositar".

### Sirbi ja vasara sümboolika

Sotsialismi täielikku võitu kuulutav NSV Liidu 1936. aasta konstitutsioon sündis Jossif Vissarionovitš Stalini täpsustatud arusaamas, et kulakute (suurtalunike) klassi likvideerimisega põllumajanduse kollektiviseerimise käigus 1929 – 1932 on Nõukogude Liidust kadunud viimane ekspluateeriv klass ning jäänud on vaid kaks klassi, töölised ja talupojad. Nende huvid pole aga mitte vastandlikud, vaid kooskõlas. Selle argumendi tõi J. V. Stalin põhjenduseks, miks Nõukogude Liidus "pole pinnast mitme partei olemasoluks". Kõnes konstitutsiooniprojekti kohta leiab ta, et proletariaat tuleks pärast võimuletulekut, tootmisvahendite ülevõttu jne. ümber nimetada "töölisklassiks".<sup>12</sup>

See andis uue tähenduse ka sirbi ja vasara ühendsümbolile: Nõukogude Liidus ei ole alamaid klasse ja neid rõhuvaid ülemaid klasse, vaid kaks võrdset klassi, töölised ja talurahvas.

Tõsi, talurahvas on töolistest klassiteadvuse poolest ajutiselt maha jäänud oma suurema seotuse tõttu eraomandliku mentaliteediga. See tingib ka vajaduse, et sotsialistlikul üleminekuperioodil esineb omand kahes vormis: riikliku ja kollektiivmajandusliku omandina. Kuid nende omandivormide erinevus kaob sotsialismiperioodi lõpuks ja kommunistliku ühiskonnakorra saabumise ajaks.

Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programm püstitas "linna ja maa lähenemise" teesi, mille kohaselt on kahel nõukogude ühiskonna klassil ühesugune suhe tootmisvahendisse, riigisse ja võimusse, mitte kummalgi pole sotsiaalseid ja poliitilisi privileege. Töölisklassi juhtiv osa sotsialismi ülesehituses ei tulene seejuures mitte tema erioigustest, vaid tema moraalsest ja poliitilisest autoriteedist.<sup>13</sup>

Kommunistliku ideoloogia ajaloos polnud see tees uus: "aeglasest linna ja maa erinevuse kaotamisest" ning "tööstuse ja põllumajanduse ühendamise" rääkis esmakordselt juba Karl Marxi ja Friedrich Engelsi "Kommunistliku partei manifest" (1848).<sup>14</sup>

Sellise sotsiaalse sümboolika mitteametustamist heideti ette arhitekt V. Oltarževskile, kes kavandas üleliidulise põlluma-

jandusnäituse paviljoni "Mehhaniseerimine". Hoonele pidi paigaldatama sirbi ja vasara kujutis (just mehhaniseerimine lähendas tööstust ja põllumajandust). 1939. aastal, enne paviljoni lõplikku valmimist leiti V. Oltarževski kunstilise lahendus olevat "kahjurlik", sest vasara tõmp löögiots osutus suunatuks vastu sirbitera, mis kujutanuks tööliste ja talupoegade olematut klassikonflikti.

Niisugust kunstilist lahendust käsitati kujundliku konstitutsioonivastasusena ja trotskistliku manifestina. Mäletatavasti oli Lev Trotski VK(b)P XII kongressi jaoks 1923. aastal välja töötanud teesid "tööstuse diktatuurist", s.t. tööstuse arendamisest talurahva ekspluateerimise arvel.<sup>15</sup> Kongress käsitas seda klassivaenu õhutamiseks, mille kahtlus – koos üheparteisüsteemi õõnestamise kahtlusega – 1939. aastal kerkis ka V. Oltarževski puhul.

Kujutus vastandite konfliktitust kõrvutiolekust on väga ammune. Seda visualiseerib ehk kõige selgemalt vana-ida kujund *yin* ja *yang*: tume poolus ja hele poolus, mis teineteiseks üle lähevad ja teineteist sisaldavad.

Selle kujundi taasavastame V. Muhhina skulptuurigrupis, kus sugupoolte dualism, vastandlikkus on ületatud: Töölisklass ja Talurahvas täiendavad teineteist, nende erinevus on olemas, kuid mitte oluline, nende vastandlikkus on neutraliseeritud kõrvutiolekus.

See ei kehti mitte ainult klassi- vaid ka soo erinevuse kohta. Tööline ja Kolhoositar V. Muhhina skulptuurigrupil on "peaaegu samasoolised". Nende sooline vahe on samuti vaid sümboolne: tööstus (Nõukogude Liidus eelkõige rasketööstus) on meessoost (masinate leutajad ning avastajad on mehed, metallurgia – vasar – nõuab mehe jõudu), põllumajandus naissoost (ürgne kujutus maa- ja viljakusjumalannast Demeterist, "emakesest maast"). Nii nagu sooliselt erinevad mees ja naine moodustavad elu ühtsuse, moodustavad ka klassiliselt erinevad töölised ja talurahvas sotsiaalse ühtsuse. Talurahva paratamatult esialgset klassiteadvuslikku mahajäämust töölisklassist sümboliseerib V. Muhhina skulptuuris tema naissoolisus. Patriarhaalses ("seksistlikus") ühiskonnas ongi naissugu mõistetud "nõrgema soona" ja naine "nõrga olevuse-na".

## NÕNDASAMUTI NAGU KLASSE- KUULUVUS, PIDI PÕHIMÕTTELISE SOTSIAALSE TÄHTSUSE KAOTAMA INIMESE SOOLINE KUULUVUS

Selles vaimus ütles juba William Shakespeare'i (1564 – 1616) Hamlet oma emast: *Frailty, thy name is woman!* ("nõrkus, oled naine" <sup>16</sup>).

Kuid nii nagu linna ja maa erinevus, on nõukogude ühiskonnaõpetuse järgi ületatav ka sugude sotsiaalne rollivahe. Juba Karl Marx kirjutas "1844. aasta majandusfilosoofilistes käsikirjades", et kommunismis "töölise kategooria ei kao, vaid laieneb kõikidele inimestele".<sup>17</sup>

Selle tendentsi näidiseks said sotsialistliku töö naiskangelased, põllumajanduslööktöölised Paša Angelina, Maria Demtšenko, Maria Gnatenko, tekstiilitöölised õed Vinogradovad jt.<sup>18</sup>



Nõukogude Liidus ilmus ajakiri Rabotnitsa ("Naistöoline").

Jõuline naisfiguur V. Muhhina skulptuurigrupis on tõeline töötava naise sümbolkuju.

Nõukogude ühiskonnateooria järgi ei ole töölisklassi ja talurahva klassipiir mitte igavene, vaid kaduv. 1931. aastal deklareeris Sergei Kirov (1886 – 1934) parteipleenumil: "Praegu oleme jõudnud lähemale kui kunagi varem linna ja maa erinevuse kaotamisele..."<sup>19</sup> Nõndasamuti nagu klassikooluvus, pidi põhimõttelise sotsiaalse tähtsuse kaotama inimese sooline kuuluvus.

Kummatigi eeldati vaikumisi selle lähenemisprotsessi ühesuunalisust: talurahva sulandumist töölisklassi hulka, mitte vastupidi. Ja nii nagu Nõukogude Liidus pidi eeskätt maa lähenema linnale (maale pidid rajatama "agrolinnad", s.t. linna tüüpi asulad), pidi ka naine saavutama ühiskonnas seni vaid mehele kuulunud vabaduse, emantsipeeruma, "mehistuma", ümber kasvama täisväärtuslikuks inimeseks.

See programm oli kujutavkunstigi puhul väljendatud tähelepanuväärse konfliktiga naise bioloogilise soo (ingl. *sex*) ning sotsiaalse (ja grammatilise) soo (ingl. *gender*) vahel: "Nõukogude naise kujutamisel ilmnes Revolutsioonilise Venemaa Kunstnike Assotsiatsiooni autorite püüdlus näidata inimese (vn. k. meessoost sõna) elule ärkamise sügavaid protsesse, töötaja (vn. k. meessoost sõna) muutumist teadlikuks ning aktiivseks sotsialismiehitajaks (vn. k. meessoost sõna)."<sup>20</sup> Kujutus emantsipeerunud "naiste maailmast", moodsate amatsoonide "meesteta maailmast", oli modernistliku kunsti meelisteemasid, millega firdib näiteks XX sajandi ühe mõjukaima kunstniku Pablo Picasso (1881 – 1973) maal "Kaks rannal jooksvat naist". Pole raske märgata sellegi kompositsioonilist ning ideelist sarnasust V. Muhhina skulptuurigrupiga.

Ja nii nagu nõukogude ideoloogia seisukohalt oli mõeldamatu vastassuunaline integratsiooniprotsess – linna lähene mine maale, oli taunitud ka töölisklassi sulandumine talurahvaks ja mehe naiselikustumine, mida peeti kodanliku moraali tuse ja perversiooni ilminguks.

Tähelepanuväärselt määras Nõukogude kriminaalseadus tik alates 1933. aasta detsembrist meestele homoseksuaalsuse eest kuni viieaastase vabaduskaotuse, kuid vaatas täiesti mööda lesbilisusest.

## Jätkub.

1 Vladimir Papernyj, Kul'tura Dva. Moskva 1996, s. 347. (Vn. k.) Vrd. Peatükke kunstiajaloo. Tallinn 1989, lk. 182.

2 Samas, lk. 198, 207.

3 Helga Gallas. Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Neuwied, Berlin 1971, lk. 65.

4 M. S. Kagan (red.): Lekcii po istorii estetiki, IV. Leningrad 1980, lk. 85 – 87. (Vn. k.)

5 Samas, lk. 96.

6 Samas, lk. 97.

7 Samas, lk. 95.

8 Peatükke kunstiajaloo. Tallinn 1989, lk. 174.

9 Vladimir Papernyj, lk. 326.

10 Wolfgang Hütt. Wir und die Kunst, lk. 661.

11 Peatükke kunstiajaloo. Tallinn 1989, lk. 182.

12 Helga Gallas, lk. 202.

13 Wolfgang Leonhard. Sowjetideologie heute II: Die politischen Lehren. Frankfurt am Main 1963, lk. 208 – 209.

14 Samas, lk. 180.

15 Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei ajalugu. Tallinn 1971, lk. 337.

16 William Shakespeare. Kogutud teosed seitsmes köites, V. Tagöödiad I. Tallinn 1966, lk. 292. (Tlk. Georg Meri.)

17 Tsit. Sem'ja. Kniga dlja chtenija, II. Moskva 1991, s. 163. (Vn. k.)

18 Vt. Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu. Lühikursus. Tallinn 1941, lk. 353.

19 Tsit. Vladimir Papernyj, lk. 106 – 107. (Vn. k.)

20 M. K. Sosedova, M. N. Jablonskaja. Gosudarstvennaja tret'jakovskaja gallereja. Kratkij putevoditel'. Moskva 1957, lk. 76. (Vn. k.)

## Vera Mukhina "Worker and Collective Farmer" (1936). Paradigmatic Masterpiece of Soviet Art

Linnar Priimägi

**THE AUTHOR OF ONE** of the most well-known sculptures of the 20th century, 'Worker and Collective Farmer,' Latvian-Soviet sculptor Vera Ignateevna Mukhina (Samkova, 1889 – 1953) was born in Riga and studied art in Moscow and Paris – in the studio of Antoine Bourdelle (1861 – 1929). The main part of her work includes portraits, busts, and monuments. The sculptor also contributed to sculpture theory.

Mukhina's principal work, a 25-meter high steel statue entitled 'Worker and Collective Farmer' was finished in 1937 for the World's Fair in Paris, where it crowned the 35-meter high USSR pavilion (architect Boris Iofan, 1891 – 1976). The group sculpture was also exhibited in the 1939 New York World Fair.

The Soviet pavilion in New York was planned to be dismantled and reerected in Moscow in 1941, but only Mukhina's group sculpture was erected at the northern entrance of the Exhibition of Economic Achievements of the USSR.<sup>1</sup> 'Worker and Collective Farmer' became the symbol of Soviet Moscow and included a reference to the film studio Mosfilm (Leningrad and Lenfilm's logo was the monument of Peeter I, 'Copper Horseman' by Falconet from the era of Catherine the Great).

Mukhina's group sculpture was regarded as the paradigmatic masterpiece of Soviet art and it was inevitably copied. For example, the main entrance gate of the 1939 All-Union Agricultural Fair was decorated with the 70-ton reinforced-concrete group sculpture 'Tractor Driver and Collective Farmer' (1939) by the sculptor R. Budilin and architect A. Strekavin, which depicts a male and female figure holding a sheaf of wheat above their heads.<sup>2</sup>

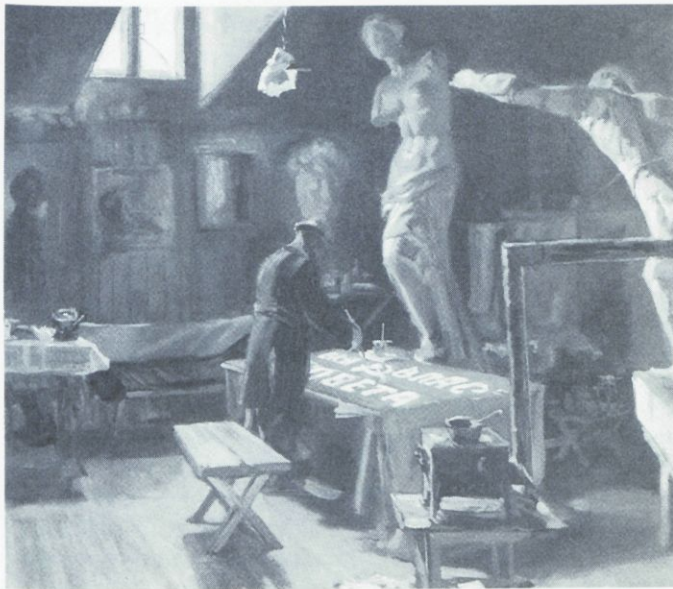
Mukhina herself was portrayed realistically. Mihhail Nesterov (1862 – 1942) immortalized her in a painting in 1940 and S. Lebedeva (1892 – ?) in a sculpture in 1939.

### Socialist realism

In 1925 the Central Committee of the Communist Party had allowed free competition among groups and movements. But after a complicated period when proletarian art in Soviet Russia focused on a mixture of avant-garde and modern art, the aesthetic was reoriented to classical imagery. The elaboration of a new aesthetic (the term 'creative method' which marked this approach was taken from the Association of Proletarian Writers of Russia) started in literature and expanded into figurative art. In April 1932, the proletarian writers' organizations demanded a correct class position in their work. A subsequent decision of the Central Committee of the Communist Party dissolved privileged groups in Soviet art.

At the end of collectivization, in the spring of 1932, according to the vision of Iosif Vissarionovich Stalin (1879 – 1953)





N. B. Terpsikhorov. *Esimene loosung*. 1924.  
N. B. Terpsikhorov. *The First Slogan*. 1924.

*kulaks*, the last exploiting class, (a vaguely defined term that included former owners of larger farms especially those employing workers) were eliminated and peace between workers and farmers had arrived. Under these social circumstances literature could no longer reflect a particular class but had to represent socialist literature generally.

Therefore in October 1932 Stalin chose the term 'socialist realism' from among a number of variations to describe this new art. The other proposed names were: proletarian realism, revolutionary realism, heroic realism, tendentious realism, romantic realism, and dialectic realism.<sup>3</sup> Heroic realism had been proclaimed by the Association of Artists of Revolutionary Russia in the 1920s from among whom the first generation of socialist realist artists emerged.

The Russian Association of Proletarian Writers (in Russian *Rossiiskaia assotsiatsiia proletarskikh pisatelei*) had spoken about dialectical as well as psychological realism.

But a representative of the group *Perevalts*, Viateslav Polonski, wrote: A revolution smashing the banal into pieces is in itself romantic. Where there is a battle, there are also romantics. Thence derives their slogan 'revolutionary romantics' and 'romantic realism'.<sup>4</sup>

In essence the literary aesthetics of socialist realism were developed by the man-of-letters politician, Anatoli Lunacharski (1875 – 1933) and the writer Maxim Gorki after 1928. In the article 'Romance' (1928) Lunacharski articulated two main approaches to representation—romantic and realistic—which were linked through the new socialist art. The essence of socialist realism, he explained later, proceeded from the reality of the era, in the heroic fight for socialism, socialist realism did not stand aside but placed itself squarely as an active power striving for a particular path towards change.

Socialist realist art was not limited to depicting simply existing reality but also had to be didactic—it had to form a new soviet person. The artist desired to increase the pace in the development of reality and s/he created such an ideological center with the help of an art that stood above reality, that

exalted, and opened a view into the future.<sup>5</sup>

Gorki arrived in the Soviet Union from Sorrento in 1928 and immediately thrust himself into the arguments on aesthetics, and emphasized that for new art, the topic of 'work' should be brought forth as well as the hero-fighter and creator image. (Mukhina's 'Worker and Collective Farmer' portray just this type of hero.) The monumentality of Soviet reality needed affirmation—large-scale forms and pathos gained influence through the 'natural' unity of romanticism and reality. From 1932, texts were published on aesthetics written by Marxist scholars that became the basis for defining the concept of realism.

The German public figure of Hungarian origin Georg Lukacs (1885 – 1971) and Soviet art critic Mihhail Lifchitzs (? – 1984) became the leading theoreticians in this area.

The aesthetics of socialist realism were officially proclaimed in the Soviet Union in 1934 at the First Congress of Soviet Writers. The Central Committee member of the Communist Party, Andrei Zhdanov (1896 – 1948), listed the following characteristics of the socialist realism:

new hero,  
active builder of new life,  
optimism,  
enthusiasm and heroism,  
truthfulness and historical concreteness,  
depiction of life in its revolutionary development  
skill to see the future of socialist society.

The editor of the state gazette *Izvestiia*, Karl Radek (1885 – 1939?), criticised modernism using as an example the Irish-English writer James Joyce. In Gorki's formulation the main task of socialist realism was a socialist, revolutionary, world perception, and the awakening and stimulation of a world understanding; its main principle was the evaluation of the present and the past through the prism of the future.<sup>6</sup>

By the end of 1932, modernism was also condemned in German Communist circles. This aesthetic battle was led by Lukacs, who in special editorials ideologically criticized the writer Bertolt Brecht as the model of modernist literature. The principles of socialist realism were elaborated in literary aesthetics and expanded in figurative art.

The 1932 decision that dissolved the Societies of Proletarian Writers and foresaw the formation of the United Writers Organization also stipulated that corresponding changes should be made in other areas of art.<sup>7</sup>

To specify the principles of socialist realism in figurative art and architecture, the journals *Iskusstvo* (Art) and *Sovetskaia arhitektura* (Soviet Architecture) declared a breach between modernist functionalists and the new classicists. In the summer of 1933 Stalin invited the three most influential Soviet artists, former members of the Association of Artists of Revolutionary Russia who had propagated heroic realism to tea to talk over the development of Soviet art in order to discuss the method of propagating socialist realism. Aleksandr Gerassimov (1881 – 1963), J. Katsman (1890 – ?) and Issaak Brodski (1884 – 1939) participated. These men were the founding group of socialist realism in figurative art.

After 1934 Brodski, relying on his tsar-era painting school experience, reformed the Russian Art Academy in Leningrad on the basis of classicist aesthetics and became the founder of socialist realism in figurative art.

With the painting, 'The festive opening of the Second Congress of the Communist International in the Uritski Palace



in Petrograd,' Brodski established the genre of Soviet thematic monumental painting. Brodski also participated in the 1937 Paris World's Fair where the international jury, which included German sculptor Arno Breker, awarded him a gold medal.

The decree 'Taking down the monuments erected in honour of tsars and their servants and developing projects on Russian socialist monuments' or the decree about monumental propaganda, designed by Vladimir Ilich Lenin and issued on April 12, 1918 set the goal of perpetuating the champions of socialism in monuments. In 1918 – 1920 approximately 60 monuments were erected in Moscow and Petrograd.<sup>8</sup>

Monumental art peaked in Nikolai Andreev's (1873 – 1932) Leniniana (1920 – 1932) which included one hundred sculptures.

Perpetuation of the heroes of labor was a separate task. The Shockworkers' ('Stakhanovite') Alley was established in the Moscow Recreation and Culture Park for which several sculptors recreated the figures of the heroes of labor. In 1928, Mukhina exhibited a generic bronze figure 'Peasant Woman' in the exhibition dedicated to the 10th anniversary of the October Revolution. It attracted a lot of attention and may be regarded as the predecessor to 'Female Farmer.' Sculptures representing socialist realism were closely connected to architecture and were the primary decorative elements on buildings.

In 1933 architects Vladimir Gelfreikh (1885 – 1967), Boris Iofan and Vladimir Shchuko (1878 – 1939) finished the final design for the Palace of Soviets which proceeded from Stalin's idea that the building as a whole should form the pedestal for the 100-meter high statue of Lenin.<sup>9</sup> (The design was never realised.)

The Moscow-Volga locks and Moscow subway stations (designs for 1933, construction works started in 1934) were decorated in this way with sculptures. Because of this, the exhibitions of economic achievements became the focus of figurative art for which special pavilions were built. The largest exposition of Soviet sculpture was displayed in the First All-Union Agricultural Fair in Moscow in 1923, which was regarded as a collective work of leading sculptors.<sup>10</sup>

Mukhina's Worker and Collective Farmer was created for the 1937 Paris World Fair as the artistic element of the Soviet pavilion. Only later was it viewed as an independent work. The initial grand function of the sculpture was not considered



Üleliiduline põllumajandusnäitus. Moskva, 1939.  
All-Union Agricultural Fair. Moscow, 1939.



Nõukogude Palee. Vladimir Gelfreihh, Boris Iofan and Vladimir Štsuko. 1933.  
Palace of Soviets. Vladimir Gelfreikh, Boris Iofan and Vladimir Shchuko. 1933.

in its placement in the Moscow Exhibition of Economic Achievements, consequently, the independently exhibited statue lost its majestic effect due to its too-low plinth.<sup>11</sup> At the Second All-Union Agricultural Fair in 1939 Budinlin's 'Tractor Driver and Collective Farmer' influenced by Mukhina's 'Worker and Collective Farmer' crowned the main pavilion.

### Hammer and Sickle

In 1936 the constitution declaring the complete victory of socialism was born according to the principles of Stalin with the elimination of kulaks in the collectivization of agriculture from 1929 to 1932 the last exploiting class in the Soviet Union has vanished. Stalin used this argument to rationalize why in the Soviet Union there was no ground for the existence of multiple parties. In his speech during the drafting of the constitution he declared that the proletariat, after seizing power, taking over the means of production, etc. should be renamed the working class.<sup>12</sup> This also gave new meaning to the combined symbol of the hammer and sickle: no longer was there a subservient lower and an oppressing upper class in the Soviet Union but two equal classes, the workers and the peasantry.

It is true that the peasantry was temporarily backward regarding class consciousness due to stronger connections to the proprietorial mentality of the past. During the transition to socialism this also caused the necessity for the existence of two forms of property state and collective economic property. But the difference between these two forms of property would vanish at the end of the socialist period and the beginning of the communist social system. The Soviet Communist Party program set up the thesis of the integration of the town and countryside according to which the two classes have similar relations to the means of production, the state, and power, and neither of them have social or political privileges. The leading role of the working class in building socialism therefore did not come from special rights but from its moral and political authority.<sup>13</sup>

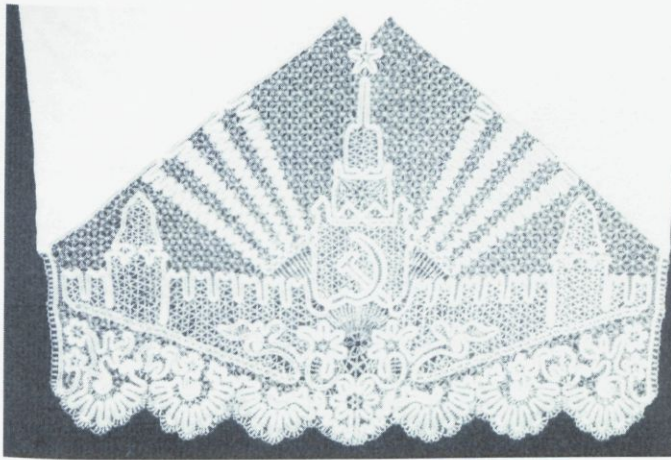
The slow abolition of the differences between the town and the countryside and the uniting of agriculture and industry were not new concepts in the history of communist ideology. They had first been described in the Communist Manifesto by Karl Marx and Friedrich Engels (1848).<sup>14</sup>

The architect Viacheslav Oltarzhevski, (1883 – 1966) who designed the pavilion "Mechanization" for the All-Union Agricultural Fair was accused of subverting the socialist meaning of this symbol. The hammer and sickle was to adorn the pavilion (since mechanization precisely drew industry and agriculture closer together). In 1939, just before the pavilion was completed, Oltarzhevski's design was found to be an act of 'wrecking' as the blunt end of the hammer was pointed to the blade of the sickle, which would have implied a conflict where no class conflict existed between workers and farmers.

This type of artistic solution was interpreted as an anticonstitutional manifestation of Trotskyism. To the best of my recollection, Leon Trotsky elaborated the thesis of the 'dictatorship of industry' for the XII Congress of Communist (Bolshevik) Party of Russia in 1923, i.e. the development of industry at the cost of exploiting the peasantry.<sup>15</sup> Congress regarded this as provocative of class hatred, which, with the suspicion of undermining the single party system – also emerged in the case of Oltarzhevski in 1939.

The conception of a conflict-free coevolution of opposites is





I. I. Afinogenova. Kardin "Kremlü müür". 1930-ndate aastate lõpp.  
I. I. Afinogenova. Curtain "Wall of Kremlin". End of the 1930s.

already very remote. It can probably be best visualised with old-oriental principle of yin and yang: the transformation of dark pole and light pole into and including each other.

We can rediscover this principle in Mukhina's group sculpture where the dualism of sexes, opposition have been exceeded: working class and peasantry supplement each other, their difference exists but it is not essential and their opposition is neutralized in coevolution.

It does not apply only to class – but also to gender differences. The worker and collective farmer in Mukhina's group sculpture are almost the same gender. Their gender differences are only symbolic: industry (foremost heavy industry in the Soviet Union) is male (inventors of machines and discoverers are male, metallurgy – the hammer – needs manpower), agriculture is female (primeval image of the soil- and the fertility goddess Demeter; mother earth). As man and woman (who represent different genders) form the wholeness of life, workers and peasantry (representing different classes) form the social whole. Inevitably, the backwardness of class-consciousness in the peasantry compared to the working class is symbolized in Mukhina's sculpture by the female. In a patriarchal (sexist) society the female is considered the weaker sex and the woman is a weak creature. In this sense William Shakespeare's (1564 – 1616) Hamlet spoke of his mother in terms of 'frailty, thy name is woman!'

According to Soviet social sciences, as the difference between town and country can be overcome so with the social role differences of the sexes. As early as 1844, Karl Marx wrote in the Economic Philosophical Manuscript that in communism the category of workers will not disappear but will expand to include all people.<sup>16</sup>

Female heroes of socialist work, agricultural shockworkers Pacha Angelina, Maria Demchenko, Maria Gnatenko, textile workers, sisters Vinogradovas<sup>17</sup> and others became the models of this tendency. The magazine *Rabotnitsa* (Female worker) was issued in the Soviet Union.

The vigorous female figure in Mukhina's group sculpture is the symbolic character of a working woman. According to Soviet social theory the class boundary between working class and peasantry is not everlasting but transient. In 1931 Sergei Kirov (1886 – 1934) declared in the Party Assembly: 'At present we have come closer than ever to the renouncing of the differ-

ence between city and country?'<sup>18</sup> Like class significance, sexual significance will lose its principle social importance. Moreover, a uni-directional process implicitly assumed the blending of the peasantry into the working class and not vice versa. And, as in the Soviet Union the countryside should tend in form and function towards the city (agrocities i.e. city-type settlements were supposed to be built in the country), also women should achieve the freedom that until then had only been enjoyed by men. They were to be emancipated, to grow manly, and to be transformed into people who met the standard.

In fine arts, this program was expressed as a noticeable conflict between the biological sex and the social gender of a woman: In depicting the Soviet woman the artists of the Association of Revolutionary Russian Artists appeared to show the complex processes in the transformation to the new life of a man (in Russian a masculine word), the transformation of the worker (in Russian a masculine word) into consciousness and into the role of active builder of socialism (also a masculine noun).<sup>19</sup>

The image of the emancipated 'women of the world' – the modern Amazon in a manless world – were favourite subjects of modern art with which, for example, Pablo Picasso (1881 – 1973) one of the most influential artists of the XX century painting flirts in 'Two women running on the beach.' It is not difficult to notice in this the compositional and ideological similarities with Mukhina's group sculpture.

Since, according to Soviet ideology, the opposing integration process was unthinkable – the town would never become like the countryside and the working class would never blend into the peasantry – neither would men become feminine. This was soundly condemned as a manifestation of bourgeois immorality and perversion.

Remarkably, Soviet Criminal Law established up to 5-year sentences for homosexuality after December 1933 but totally avoided any mention of any punishment for lesbianism.

### To be continued

1 Vladimir Papernyj, *Kultura Dva*. Moskva 1996, p. 347. (In Russian)

2 *Ibid.*, p. 198, 207.

3 Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie, Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*. Neuwied, Berlin 1971, p. 65.

4 M. S. Kagan (ed.), *Lekcii po istorii estetiki*, IV. Leningrad 1980, p. 85-87. (In Russian)

5 *Ibid.*, p. 96.

6 *Ibid.*, p. 97.

7 *Ibid.*, p. 95.

8 Peatükke kunstiajaloo. Tallinn 1989, p. 174. (In Estonian)

9 Vladimir Papernyj, p. 326.

10 Wolfgang Hütt, *Wir und die Kunst*, p. 661.

11 Peatükke kunstiajaloo, p. 182.

12 Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*. Neuwied, Berlin 1971, p. 202.

13 Wolfgang Leonhard, *Sowjetideologie heute II: Die politischen Lehren*. Frankfurt am Main 1963, p. 208-209.

14 *Ibid.*, p. 180.

15 Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei ajalugu. Tallinn 1971, p. 337. (In Estonian)

16 Semja. *Kniga dlja chtenija*, II. Moskva 1991, p. 163. (In Russian)

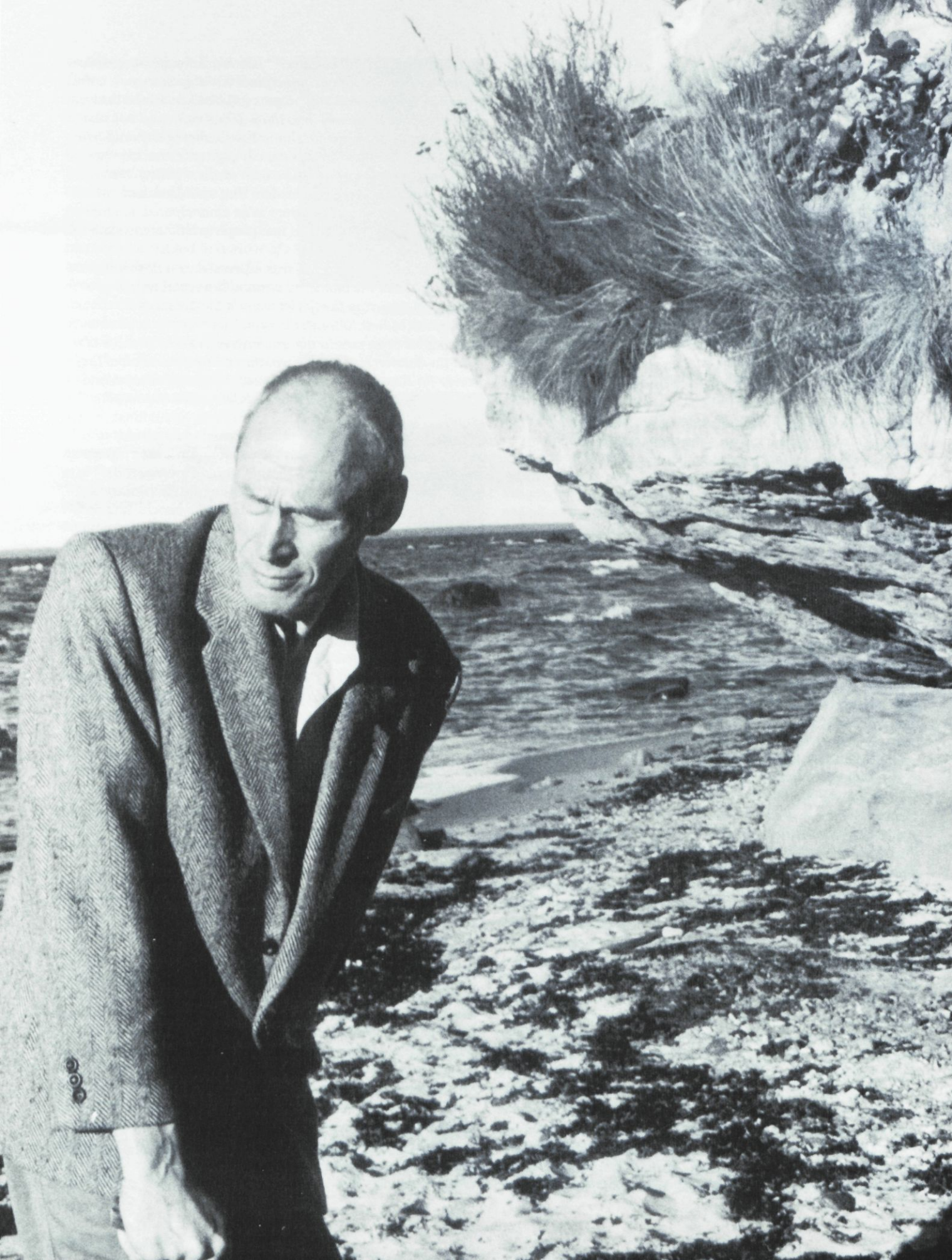
17 Üleliidulise Kommunistliku (enamlaste) Partei ajalugu. Lühikursus. Tallinn 1941, p. 353. (In Estonian)

18 Vladimir Papernyj, p. 106-107.

19 M. K. Sosedova, M. N. Jablonskaja, *Gosudarstvennaja tretjakovskaja gallereja*. *Kratkij putevoditel*. Moskva 1957, p. 76. (In Russian)

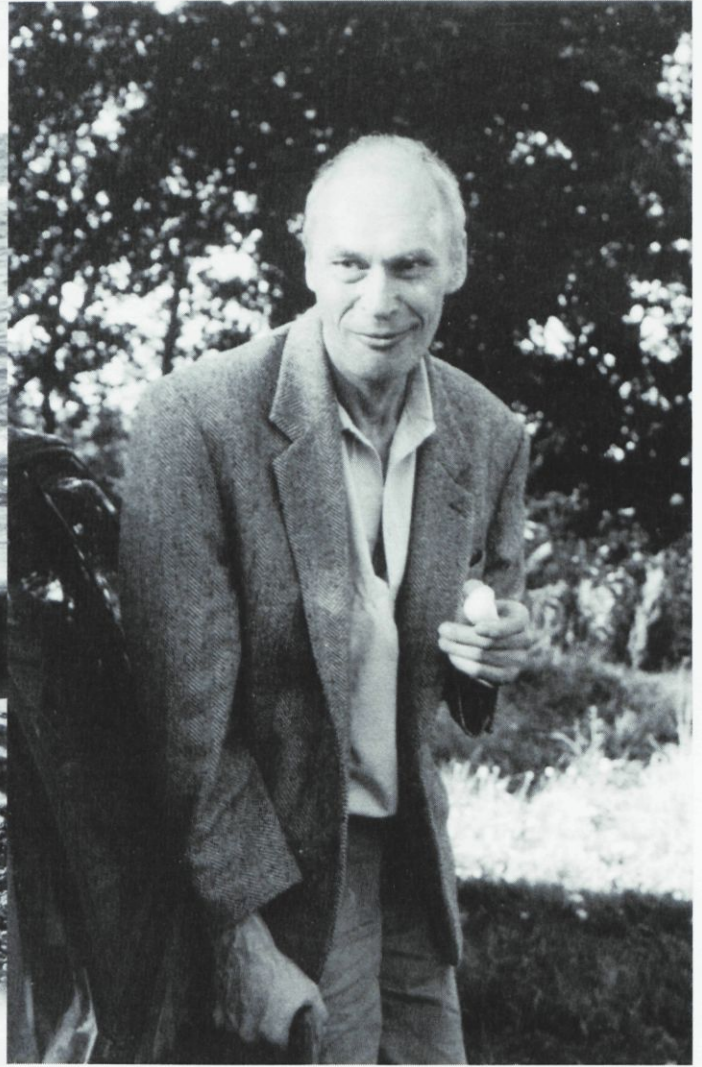
19 *Ibid.*







# [portree]



## Fotogeenilised kohtumised Peeter Mudistiga

Ühel septembriõhtul olin teel bussipeatusse, kui minu juurde ruttas Piret Kerem ja küsis: “Kas te ei taha, et me teid koju sõidutame, Peeter soovis teada?” Peeter oli muidugi Mudist. Haiguse perioodil heldin kergesti, peaaegu oleks sellisest austavast pakkumisest tõnnima hakanud. Tänapäeval nõustusin. Teel olles tuli jutuks, et Peeter soovib ja ka vajab mere äärde sõitmist. Otsustasime, et seekord võiks minna Rocca al Mare randa merd nuusutama. Ei olnud pildistamisest juttu, aga mul oli, nagu tihti, aparaat kaasas. Sättisin selle valmis ja kui maestro autost väljus, tegin esimese võtte. Mudist läks kõrge kalda äärelle, mina ei julgenud plöksutada. Tema imelised tasakaaluliigutused hirmutasid, kui ta aga veidi kaugenes, julgesin pildistada. Tagasi sõites oli Peeter väga rahulik.

Hiljem pildistasin teda veel nii Suurupis kui ka ateljees.

Kalju Suur, oktoober 2000



# [kunst&raha]

Kunstiga seotud rahalised tehingud võivad muuta olukorda ka kunstiajaloo kirjutuses – eriti siis, kui müügile saabub töid, mille olemasolust erakogus polnud kunstiteadlased varem teadlikud. Kunstiäri tegelevad galeriid üksnes ei müü nõutavat eesti kunstiklassikat, vaid tellivad igale tööle ka kunstiajaloolise ekspertiisi ning lasevad töid vajadusel restaureerida. Seejärel dokumenteeritakse kõik galeriist läbikäinud teosed ning nende edasine käekäik. Taoliselt tekkinud arhiivid võivad edaspidi olla asendamatuks allikaks kunstiteadlastele.

Seetõttu esitas kunst.ee kahele Tallinnas paiknevale eesti kunstiklassikat vahendavale galeriile, Hausile ja Riiosele, küsimuse: milliseid kunstiajaloolisi avastusi või leide on galerii tegutsemisajal ette tulnud?

Ka pankadel kui rahaga tegelevatel asutustel on oma kunstipoliitika, mis kajastub sponsorluses, näitusetevuses ja ostudes. Et Eesti panganduses hakatakse sellesse üha teadlikumalt suhtuma, näitab alljärgnev lühiülevaade Eesti Pangalt ja Hansapangalt.

## Kunstiagentuur Haus

Piia Saarna

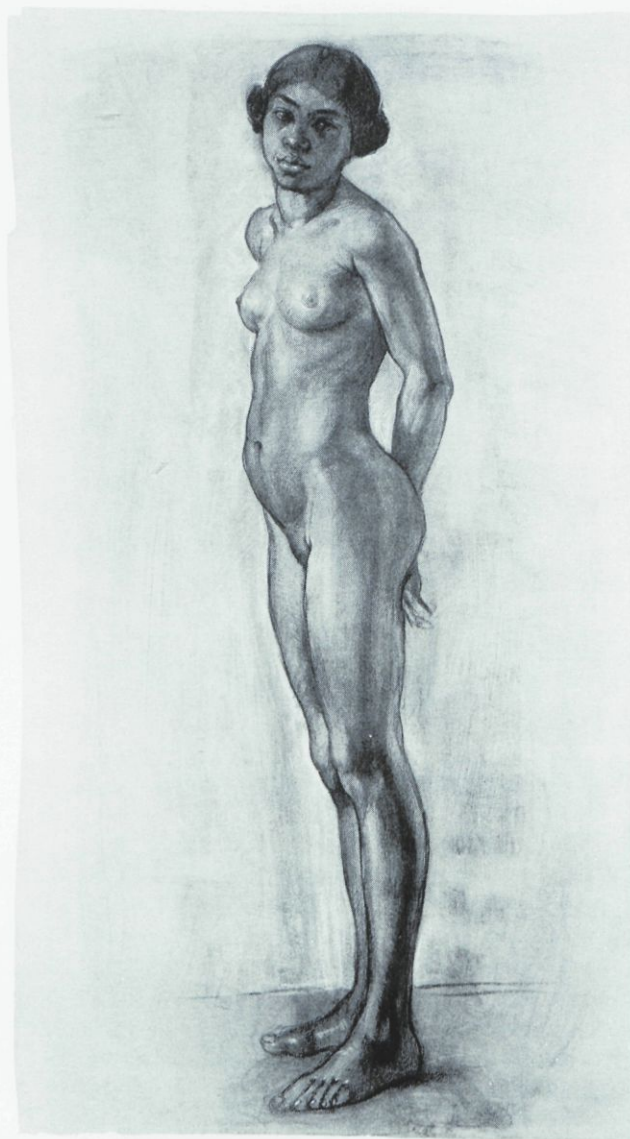
**GALERII TÖÖS** – eriti kui tegelda lisaks kaasaegsele kunstile ka kunstipärandiga – tuleb sageli ette huvipakkuvaid kunstileide.

Kunstiagentuur Haus on alates 1997. aastast tegelnud eesti vanema kunstiga, korraldades kaks korda aastas oksjoneid. Oksjoni ettevalmistusperiood kestab ligi pool aastat, mille jooksul komplekteeritakse teostevalik. Erakogude erakordsetest teostest hakkame ülevaadet saama tegelikult alles praegu, kui kunstipärandi ostmise ja müümine on läinud aktiivsemaks. Koostades oksjonivalikuid ja konsulteerides kunstiteadlastega, oleme pea iga kord saanud meeldiva üllatuse osaliseks, kui meieni on jõudnud mõni erakogust pakutud ja seni tundmatu teos. Niisuguseid leide on kümneid ja tõenäoliselt ootab galeriste nii mõndagi veel ees.

Siinkohal aga märgiks kahte Hausi oksjonitel osalenud tööd, mis tänaseks on leidnud endale turvalise koha taas erakogudes.

Esimene neist on Johannes Greenbergi (1887 – 1951) suureformaadiline (140 x 78,5 cm) joonistus “Mulatitar”. Tegemist on pea elusuuruse aktijoonistusega Greenbergi vähesäilinud varasest loomeperioodist, valminud 1910.-11. aastal kunstniku õpingute ajal Münchenis. Teos pakuti Hausi 1999. aasta kevadisele oksjonile erakogust. Töö leiti aastakümneid tagasi rullikeeratuna koos teise samaformaadilise joonistusega Johannes Greenbergi Kadriorus asunud maja laesarikate vahelt, sattudes erakätesse.

Keerulise elusaatusega üks eesti kunstiloo hinnatumaid ja huvitavamaid kunstnikke Johannes Greenberg õppis aastatel 1908 – 1913 Müncheneri Kunstide Akadeemias Gabriel von Hackli juhendamisel. Mai Levin on teost kommenteerinud: “Sajandi algul armastati nimelt selge kontuuri ja siluetimõju ning vormiplastikaga aktijoonistusi, mida monumentaliseeriti iseseisvaks kunstiteoseks. Tuntumad näited sellisest aktijoonistuse “ülendamisest” on Valentin Serovi “Baleriin Ida Rubinsteini portree” (1910). Noore Greenbergi joonistus mulatitarist on piisavalt meisterlik, väljendusrikas ja



Johannes Greenberg. Mulatitar. Süsi, akvarell, kriit, 1910-11.  
Johannes Greenberg. Coloured Girl. Coal, watercolour, chalk, 1910-11. (140 x 78,5 cm)



lõpetatud, et olla käsitletav iseseisva teosena. Temast viib arengujooni Greenbergi 1930. aastate alguse aktimaalideni. Samuti rikastab see Greenbergi teos oluliselt pilti kunstniku varasest loomeperioodist, millest on säilinud vaid üksikud näited.”

Lisaks töö kunstiloolisele poolele võib huvipakkuvaks lugeda ka tema restaureerimislugu Eesti Kunstmuuseumi restaureerimisosakonnas. Ajaga oli töö kannatada saanud ja vajas suhteliselt suuremahulist taastamist, et tuua välja teose võimalikult esialgne koloriit ning konserveerida see edaspidise säilimise huvides. Joonistust tehes oli kunstnik kasutanud sütt, akvarelli ja kriiti. Niivõrd erinevate materjalide kasutamine lisas restaureerimistööle komplitseeritust ja riskimomenti.

Teise märkimisväärse teose “Preili Fanny v. Siversi portree” autor on kunstnik Ottomar Mänd (1912 – 1941). See on maal, mida võib lugeda ootamatuks ja üllatusterohkeks kunstileiuks ja mis samas kannab endas nostalgiat ja ajaloosagaduste õudu. Kunstnik Ottomar Mänd õppis 1938. – 1939. aastal Pallases Kaarel Liimandi akti- ja Villem Ormissoni maaliklassis. Tartu kunsti 1942. aasta kevadnäituse arvustuses on Voldemar Erm kirjutanud: “Miiikmaast mõneti sõltuv on möödunud aastal lahingus langenud “Pallase” kunstikooli õpilase O. Mändi portretistina silmapaistvast andekusest kõnelev teoste valimik. Vanameisterlik heletumeduse sujuv modulleering koos kujutava isiku peenetundliku karakteristikaga ilmnevad kõige selgemini “Fanny v. Siversi” ja “Vanamehe portrees”. Kuid see on vaid töötusrikas algus kunstniku teest, mille on nüüd vägivaldselt sulgenud surma riiv.” Maali saamisloo vastu huvi tundnud Tallinna kunstikoguja, kelle kätte töö korrastamist vajavana ootamatult sattus, võttis ühendust praegu Pariisis elava ja töötava pr. Siversi endaga. Portreeritu, kes arvas, et temast tehtud töö on lootusetult kaduma läinud, vastas kirjaga 5. juulil 1999. aastal, mis ongi ehk selle pildi lugu:

“Teie kiri oli mulle suureks üllatuseks. Dr. Ervin Roos, kes oli näinud minu portreed mõni nädal enne Tartust põgenemist, väitis, et see maal on hävinud koos Raadi muuseumiga.

Rõõmustan muidugi, et ta siiski olemas on ja tänan Teid südamest kirjale lisatud foto eest. Nii saan ka mina näha, kuidas see pilt “välja kukkus”. Kui ma Eestist lahkusin 1941. aasta kevadel, siis ei olnud kunstniku töö veel lõpetatud. Ainult silmad olid valmis. Nägu üldjoontes.

Mida võiksin Teile jutustada Ottomar Männist? Tegelikult tundsin ma teda üsna vähe. Sattusime kokku “Veljestos” ja kuulusime mõlemad mingil viisil Rudolf Laanese kampa.

Ott – nagu me teda nimetasime, kandis laia kunstnikukaabut ja sarnanes minu meelest August Gailitile. Tal olid haruldaselt pikad käed, sõrmed ja jalad. Ta oli alati lahke ning diskreetne, ja kuigi tal oli arvatavasti väga vähe raha, ei kaevanud ta kunagi olude üle.

Miks Ott mind maalida tahtis, seda ei oska ma ka praegu seletada. Aga ta palus seda nii tungival, et ma lõpuks nõustusin. Suurt jutuaajamist meil ei olnud. Mina istusin ja lugesin raamatut, Ott segas värve. Muidugi ta vaatas mind, aga tema pilk oli kuidagi kaugel, nagu hoopis mujal. Distanti meie vahel märkis ka kõnetusviis: kuigi “Veljestos” olime omavahel kõik sina peal, ütles Ott mulle “teie”. /.../ Meelde on aga sõõbinud minu lahkumisõhtu, mille Ott organiseeris kuskil kohvikus (ei mäleta enam kus!). Mu kohvrid olid juba pakitud. Mis edasi pidi saama, ei paistnud veel selge. Ott soovis



Ottomar Mänd. Fanny v. Siversi portree. Õli, 1941.  
Ottomar Mänd. Portrait of Fanny v. Sivers. Oil, 1941.

## MÕNED PILDID MÄLETAVAD OMA LUGUSID, TEISED KAHJUKS ENAM MITTE

mulle julgust ja vastupidavust. Ta ei küsinud, miks ma nõnda otsustasin. Ta ei küsinud ka, mida ma tulevikust ootasin. Ta oli sama rahulik kui mu ema, kes lausus ainult: “Kui sa arvad, et see on õige, siis mine!”

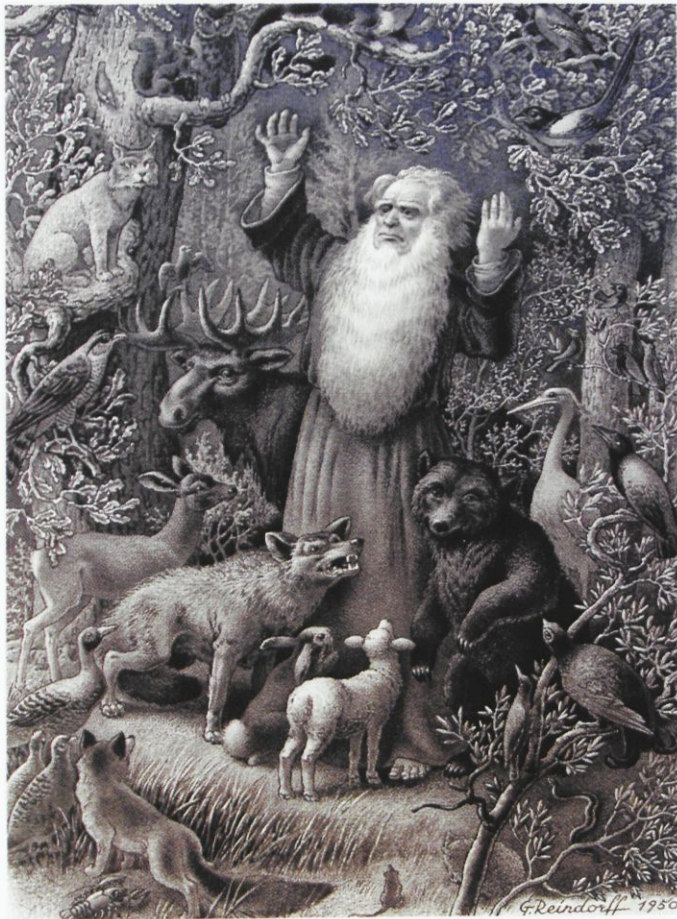
Aga sel lahkumisõhtul andis Ott mulle “teemoonaks” kaasa laulu, mida ma pole kunagi unustanud: “Tuul puhub ja vihma sajab, /välk valgustab pimedat ööd./ Kõik otsivad majadesse varju; /Ainult mina kõnnin tundmata teed.”

Seda laulis kogu laudkond mitu korda, et mul sõnad ja viis hästi meelde jääksid. See laul ütles rohkem kui kõik ennustused. Sündmused tulid koledad ja inimesed otsisid varju, kus aga said. Ainult mina tormasin edasi. Ja minu lugu võttis vormi, mida meist keegi Tartus ei oleks osanud aimata.

Tänuks poseerimise eest kinkis Ott mulle väikese mustlaspoisi pea. See maal jäi minu vanematele Pärnus. Vaevalt ta enam minu majas alles on. Aga võimalik, et ka see tuleb kunagi kuskil antikvariaadis nähtavale.”

Mõned pildid mäletavad oma lugusid, teised kahjuks enam mitte, nagu inimesedki, kelle kaasajal on loodud need tänased kunstileiud. Ajalugu ja kunst on väga tihedalt üksteisega seotud. Jääb ainult loota, et edasine soosib siinset kunsti pigem hoidma kui hävitama.





Günther Reindorff. Illustratsioon Fr. R. Faehlmanni "Müütilistele muistenditele". Pliats, tušš, 1950.

Günther Reindorff. Illustration to "Mythic Fairy-tales" by Fr. R. Faehlmann. Pencil, ink, 1950.



Kaljo Põllu. Kompositsioon nr. 10. Õli, papp, 1966. (57 x 74,7 cm)  
Kaljo Põllu. Composition No. 10. Oil on cardboard, 1966. (57 x 74,7 cm).



Andrei Jegorov. Vaade raekojale Suurel turul. Õli, lõuend, 1915 – 1920. (69,8 x 78 cm).

Andrei Jegorov. Town Hall in Tallinn. Oil on canvas, 1915 – 1920.

## Rios Ressi Kaera

**AVASTUSI OLEME TEINUD** ja loodame teha ka edaspidi. Sealjuures kaalub rõõm üllatavast leiust alati üles ärilised huvid. Elab ju igas tõeliselt galeristis kollektsionääri hing, arusaam ja austus väärtkunsti vastu.

Seni tundmatuks jäänud või vahepeal kaduma läinud meistritöö ülesleidmise tee kulgeb iga kord isemoodi, kord suhteliselt lihtsalt, enamasti aga keeruliselt, meenutades jäljeküti või detektiivi rada.

Näiteks Jaan Vahtra, kubistliku Eesti Kunstnikkude Ryhma juhtliikme "Natüürmort maasikatega", üks tema väheseid maale, oli ammu vaateväljalt kadunud ning ilmus alles nüüd päevavalgele. Käänulist teed pidi kulgenud jäljed viisid Peipsi äärde kunstniku koolivenna ja pinginaabrini, kes maali meile loovutas.

Täieliku üllatuse valmistas unustusse vajunud ja nüüd uue nimena üles kerkinud Albert Paap maaliga "Peipsi ääres". Kergelt groteskses käsitluslaadis lõuend kujutab ilmselt peipsivenelaste argielu. Kunstnikust on andmeid vaid niipalju, et ta oli Pallases Konrad Mäe õpilane, kuid pärast 1926. aastat pole temast midagi teada.

Viimasel ajal taas suuremat huvi äratanud Anatoli Kaigorodovi maalide "Õhtune mets" ja "Vaas lilledega" otsinguil jõudsime isikuni, kes kasvas kunstniku läheduses. Kaigorodov abiellus omal ajal kuulsa suurettevõtja Rotermanni naise õega. Kui kunstnik 1939. aastal välismaale siirdus, jättis ta oma tööd hoiule samas majas elanud, Rotermanni juures töötanud mehe naise. Kunstniku surmast 1945. aastal saadi teada hiljem. Kaigorodovi tööde omanikuks saanud naine pärandas need oma tütrele. Viimase lapsepõlv oli möödunud kunstniku silme all ja tütarlapse kujutust võib mitmel maalilgi näha.

Seni pole kusagil viidatud ega meenutatud Ants Laikmaa rahvariides neiu helget ilmekat portreed "Selma". Selle leid-



mine kulges samm-sammult omaaegses põllumajanduse süsteemis töötanud Peeter Kindi talus. Ametnik ostis oma tütre portree Laikmaalt 1922. aastal. Teatavasti läks Peeter Kind Rootsi.

Eriliseks aardeks peavad salongi omanikud Valeri ja Lena Tsurkan Günther Reindorffi ilmumata jäänud illustratsioone Kreutzwaldi "Eesti rahva ennemuistsetele juttudele", samuti Puškini muinasjuttudele. Kunstnikule omase filigraanse peenuse ja suure fantaasiaga loodud joonistused moodustavad igaüks omaette terviku. Jällegi järkindla otsingu vili.

Kaljo Põllu "Kompositsioon nr. 10" oli kingitus tema akadeemilisele isale Tartus. Kunstnik, kes oma töid kunagi ei müü, ei olnud just rõõmsalt üllatunud, et töö teadlase pärijatelt galeriisse satust.

Iga hinnalise leiuga kaasneb omaette põnev lugu. See käib ka August Janseni säravalt värvirõõmsa, möödunud aja idüllil kujutava maali kohta. Sama kehtib Nikolai Triigi "Ahvenamaa maastiku", Andrei Jegorovi ehk parima gi veduudi "Vaade raekojale Suurel turul" ja mitme teise avastatud või taasleititud taiese puhul.

Paratamatult tekib mõte, et eesti kunstiajaloo uurimine pole kaugeltki ammendatud, et praegused ja tulevased avastused täiendavad oluliselt meie kunstipärandi üldpilti. Aga see on omaette teema.



Anatoli Kaigorodov. Vaas lilledega. Õli, lõuend, 1936. (67,5 x 51,5 cm)  
Anatoli Kaigorodov. Vase with Flowers. Oil on canvas, 1936. (67.5 x 51.5 cm)

# Hansapank

## Kai Vahe

## Ando Noormets

**PANKADE SEOTUS KUNSTIGA** on mujal maailmas üsna tavaline nähtus. Eestis on kunsti väärtustamine alles lapsekingades, kuid muude eluvaldkondade arenguga muutub paljude Eesti ettevõtete kultuuri osaks kindlasti ka kunst.

Hansapanga kunstiprojekti idee mõlkus meeles juba pikki aastaid. Tõuke sellele andsid külaskäigud mitmetesse Euroopa pankadesse – igal väärikal pangal on oma kunstikogu ja kunstisaal. Pangas on raha, kunstis andekad loojad. Koostöö on loomulik. Hansapanga toetusprojektides on kunstil oluline koht lisaks paljulapseliste perede ning vane mateta jäänud laste toetamisele. Hansapangal on väärikas kunstikogu, millesse kuulub praeguse seisuga 144 Eesti kunstniku tööd; panga peahoones Liivalaia 8 asub 400 m<sup>2</sup>-ne kunstisaal. Samuti toetasime Eesti Kunstimuuseumi albumi "Kadrioru lossi aarded" väljaandmist. Moodustamisel on ekspertidest koosnev kunstinõukogu.

Hansapanga kunstisaal on alles noor, kuid arvukad toimunud näitused tõendavad, et paik on muutumas populaarseks. Et tegemist on atraktiivse paigaga, näitab seegi, et nüüd juba pakutakse näitusi rohkem, kui suudame vastu võtta.

Meie peamine eesmärk on toetada eelkõige eesti kunsti, kuid kindlasti ei ütle me ära ka muudest huvitavatest pakkumistest. Nii on meil kõrvuti vanameister Evald Okase, Hansapanga asutajate kunstikogu ülevaate ning Eesti akvarellistide loominguga saadud tutvuda ka Belgia kaasaegse kunstiga ning rahvusvahelise lastejoonistuste näitusega.

1. septembril avati Ado Lille maalide näitus "Laava ja tuhk". Aasta lõpul loodame oma pan-Baltikumil ulatust väljendada Läti kunsti näitusega. Vastavad läbirääkimised Läti Suursaatkonnaga Eestis käivad.

2001. aasta alguses plaanime välja anda parima kunstniku preemia, millega kaasneb rahaline autasu ning au esineda personaalnäitusega meie kunstisaalis. Uuel aastal vajavad realiseerimist veel mitmed põnevad ideed.



Babis Kandilaptis (Belgia). C'est classe classique. Detail, 1999.

## Hansapanga kunstisaali näitused

(avamiskuupäevadega)

November 1999 SOS Lasteküla laste joonistuste näitus.

31. jaanuar 2000 Hansapanga asutajate Tõnis Sildmäe, Toomas Sildmäe, Heldur Meeritsa ja Tõnu Laagi erakogude näitus. Konsulteris Vaal galerii ja Eha Komissarov.

29. märts 2000 frankofoonse Belgia kaasaegse kunsti näitus "Kui puhuvad lõunatuuled". Kuraator Claude Lorent, vahendaja Eesti kultuuriatašee Brüsselis Tamara Luuk. Näitust toetas Eesti saatkond Brüsselis ja Brüsseli pank.

12. mai 2000 Evald Okase personaalnäitus.

16. juuni 2000 ülemaailmne lastekonkursi näitus "Maailma värvid".

21. juuli 2000 Eesti kunstnike akvarellinäitus. Konsulteris Evald Okase o/ü kunstigalerii.

1. september 2000 Ado Lille personaalnäitus "Laava ja tuhk".



# Eesti Panga taassündinud kunstikogust

Märt Karmo

**TAVA OSTA JA KOLLEKTSIONEERIDA KUNSTI** on kultuurmaailma pankade hea toon. Eesmärgiks pole üksnes eksklusiivse kunstikogu rajamine, vaid enamasti kodumaise kunsti toetamine ja esteetilise keskkonna kujundamine. Teatud määral nõuab seda panga väärrikus ja mainegi. Häid eeskujusid leidub lähinaabrite ja koostööpartnerite, näiteks Põhjamaade keskpangade seast. Kui aga tuua ere näide Euroopa tipp-pankade hulkadest, siis Financial Timesi arvates pole kunsti tähtsustamises Deutsche Bankiga võrdset, panga valduses on 48 000 taiest!

**Ajalugu.** Eesti Panga kunstikogu algus ulatub lünklike andmete järgi 1930. aastate keskpaika, kui väljuti majanduskriisist. Kogu suuruselt saab aimu Eesti Panga natsionaliseerimisel 10. oktoobril 1940. aastal koostatud varade üleandmise-vastuvõtmise aktist, kus on kirjas 26 maali, üks graafiline leht ja kaks rinnakuju – kokku 29 taiest. Seda polnud kuigi palju, kui arvestada, et Eesti Pangal oli sellal üle Eesti tosin osakonda.

Tollase kollektsiooni esindus-taieks olid kaks Konstantin Pätsi portreed – pronksbüst Ferdi Sannamehelt ja maal Aleksander Kulkovilt –, kindral Johan Laidoneri rinnakuju (autor viitamata), Jaan Tõnissoni portree Andrus Johanilt, Jüri Jaaksoni portree Karl Hermannilt ning Maximilian Maksolly maal "Iseseisvuse väljakuulutamine".

Kõige arvukamalt töid, kuus maali, oli Ants Laikmaalt ja kaks Karl Burmanilt. Esindatud olid August Jansen, Voldemar Kangro-Pool, August Pulst, Andrei Jegorov, Erik Haamer, Roman Nyman, Axel Rossmann ja graafik Ernö Koch. Ülejäänud piltide autorid on vähetuntud, nende nimed aktis märkimata või vigaselt üles kirjutatud.

Kunstikogu pillutati sõja- ja okupatsiooniaastail laiali. Osa töid – Eesti riigimehi kujutavad taiesed – tõenäoliselt hävitati.

Nii on suurema osa maalide saatus teadmata, vaid A. Laikmaa "Lääne-Eesti maastik" ja A. Janseni "Tallinna vaade" on imekombel säilinud. M. Maksolly maal kuulub praegu Tallinna Linnamuuseumi fondi. Taas ime, et säärane taies üldse alles on.

**Tänapäev.** Taastatud Eesti Pangas polnud esimestel aastatel aega kunsti peale mõelda. Midagi sai Eesti Pank koos üleantud hoonetega päranduseks ka tööde eelmistelt pere-meestelt. Tagantjärele on raske öelda, kui suur osa kunstist taasasutatud keskpanga valdusse jõudis. Enamasti vähetuntud

kunstnike juhupildid, mis sageli polnud arvelegi võetud.

Erandiks oli A. Janseni "Tallinna vaade". Maal leiti kusa-gilt laost kannatada saanuna. Pika Hermannitipust oli keegi sini-must-valge lipu, vististi tärpentiniga, vaat et löuendi purunemiseni välja hõõrunud, paberi peale kleepinud ning siis laktionovlikult\* punalipu asemele plätserdanud. Seetõttu võis linnavaade rippuda üleliidulise panga siinse kontori ase-juhataja seinal. Aegade muutudes ei sobinud jälle punalipp ja maal sokutati lattu...

Nii tuli alustada peaaegu nullist. Algatajaks oli Siim Kallas, talle sekundeeris Vahur Kraft, kes on viimase viie aasta jooksul energiliselt panga kureerinud sell-ealast tegevust.

**Herman Halliste.**  
**Naine linnuga.**  
**1930-ndad.**  
**Pronksi valatud**  
**Eesti Panga tel-**  
**limusel 1998.**

FOTOD: INGEMAR MUUSKUSI/EE



**Murrang.** 1993. aastal muretses Eesti Pank esimesed uued taiesed – Elmar Kitse "Supilinna" ja Johannes Võerahansu "Taluõue". Samal aastal otsustas panga juhatus eesotsas Siim Kallasega, et Eesti Panga nõukogu saali peaksid kaunistama endiste pan-gapresidentide esindusportreed. Tellimus anti Enn Põldroosile, kes maalits fotode järgi Mihkel Punga, Eduard Aule, Artur Uibopuu ja Jüri Jaaksoni portree ning natuurist Rein Otsasoni ja Siim Kallase portree, mis jõudsid panka 1994. aasta mais.

Jäädvustamata jäi Juhan Vaabel, omaaegne Tartu ülikooli professor ja rahvusvaheliselt tuntud finantsöiguse asjatundja (pärast sõda ka Teaduste Akadeemia asepresident), kelle jäädvustamise suhtes oldi kõhklevad seisukohal. Oli ju J. Vaabel määratud pärast Eesti okupeerimist 1940. aasta juulist oktoobrini võõrvõimude poolt keskpanga presidendiks. Just tema pidi alla kirjutama Eesti Panga natsionaliseerimise aktile ja siis lahku-ma. Täna on Eesti Pank siiski veen-dunud, et ajalugu on katkematu ning

ebameeldivamaid isikuid sellest välja jätta ei saa. Kavas on tellida portreemaal ka J. Vaabelist.

Keskpank on algusest peale kogunud eesti kunsti. Nüüdseks kuulub taastatud Eesti Panga kollektsiooni umbes kaheksakümmend taiest.

**Kollektsioon.** Baltisaksa kunsti esindavad Oskar Hoffman ja Konstantin Karlson. Saksa kunsti Wilhelm Riefstahli lito. Vene sümbolismi Nikolai Kalmakovi (alles äsja tuvastatud autorsusega) "24. veebruar 1918". Nimetada võiks klassikuid Konrad Mäge, Kristjan Rauda, Günther Reindorffi, Adamson-Ericut, pallaslasi Elmar Kitse, Johannes Võerahansut, Richard Uutmad, Arkadio Laigot, Richard Kaljot, samuti Märt



Bormeistrit, Valdur Ohakat, Luulik Kokamäge, Marju Mutsut, Alex Kütti ja Olev Soansi.

Praegustest kunstnikest on töid Lembit Sarapuult, Enn Põldroosilt, Nikolai Kormašovilt, Erich Arrakult ja Avo Keerendilt, Peeter Mudistilt, Ado Lillelt, Tiit Pääsukeselt, Rein Tammikult, Sigrid Uigalt, Valeri Vinogradovilt, Urmo Rausilt, Peeter Ulaselt, Leo Lapinilt, Andres Talilt, Jüri Okaselt, Anne Parmastolt jt. Mõned graafikud on esindatud mitme tööga – näiteks A. Keerend ja L. Lapin kumbki kuue graafilise lehega.

Sobiv eksponeerimiskoht on leitud Ellen Kolgi skulptuurile (Eesti Kunstimuseumi deposiit) ja kahele Herman Halliste skulptuurile, samuti Amandus Adamsoni skulptuuri "Äreval ootel" pronksmodelile.

**Tellimustööd.** Eesti Panga tellimustööna valmis 1999. aasta juunis mälestuskivi Maardu mõisahoone ette Mati Karmini teostuses. Kivi on pühendatud mõisa kunagisele omanikule Herman Jensen von Bohnile, kes rahastas eestikeelse täispiibli esmatrüki 1739. aastal. Ühtlasi tähistati mälestuskiviga emakeelse täispiibli 260. aastapäeva.

Hiljuti valmis Andrei Juškevitšil keskpanga tellimisel koopia Georg Christoph Groothi 1742. aastal maalitud H. J. von Bohni portreest (originaal Eesti Kunstimuseumis), mis nüüdsest kaunistab Maardu mõisa saali.

Eesti Pank on aidanud mitut taieist n.-ö. materjali viia. 1997. aastal valis keskpank välja ja tellis teostuse Adamson-Ericu 1937. aasta vaibakavandile. Flossatehnikas vaiba kudasid Anneli Sootna ja Marika Lond.

1998. aastal valati panga tellimisel pronksi Herman Halliste skulptuur "Naine linnuga". Panga kollektsiooni kuulub ka omaaegse tipp-päevapiltniku Johannes Pääsukese foto "Jägala joa veskikosk" suurendatud koopia.

**Restaureerimistööd.** Nii mõnigi kogusse hangitud taies on vajanud restaureerimist. Restaureator Sirje Alter on korda teinud Kristjan Raua graafilise lehe "Lugeja kännul" (1942) ning Alar Nurkse O. Hoffmanni õlimaali "Merevaade lehvitajaga" (1888). Tema taastas ka ülalviidatud A. Janseni maali ja rahvuslipu sellel, samuti konserveeris Adamson-Ericu "Maastiku" (1935).

Paaegu imet tegi A. Nurkse aga N. Kalmakovi (esialgu M. Maksolly tööks peetud) maaliga "24. veebruar 1918". Maal oli peidetud Riigiarhiivi tavalise paberilehe suuruselt kokkumurtuna. Täna tundub Päästekomitee kolmikportree justkui asja-maalitud ning ajaloolise konteksti tõttu seisab suuremõtteline lõuend (riigiarhiivi loal deponeerituna) panga Iseseisvusaalis aukohal.



Ene-Liis Semper ja Kiwa. *Performance* Eesti Panga tellimusel. 1999.  
*Ene-Liis Semper and Kiwa. Performance commissioned by the Bank of Estonia. 1999.*



Nikolai Kalmakov. 24. veebruar 1918. Restaureeritud Eesti Panga tellimusel. *Nikolai Kalmakov. February 24th, 1918. Restoration commissioned by the Bank of Estonia.*

**Näitused.** 1998. aastal valminud vahehoones (autorid T. Rein, T. Gans), mida eestipanklased isekeskis kuppelgaleriiks kutsuvad, on avamisest peale iga kolme kuu tagant korraldatud kunstinäitusi. Siia on oma töid vaadata toonud Tiit Pääsuke, Lembit Sarapuu, Jüri Kask, Peeter Pere, Laurentsius & A. D., Viive Tolli ning Peeter Allik. Tulemas on Olav Marani maalinäitus. Mõnigi pilt neilt näitusilt on jäänud Eesti Panka. Väljapanekud on mõeldud eeskätt panga töötajale ja külalistele (keda käib palju), kuid tavakodanikest soovijatelegi on kokkuleppel alati püütud vastu tulla.

Kui algusaastatel hakati kunstikogu looma ainuüksi omaenese sisetunde ja parema äranägemise põhjal, siis alates 1998. aastast on kasutatud asjatundjatest komisjoni – Eha Komissarovi, Kaido Ole ja Liina Siibi abi, kellega koos püütakse välja töötada pikemaajalist kunstikogumise strateegiat. Nimetatud kolmik on pakkunud välja kunstnike, kelle töid osta, kelle näituse korraldada, ning hoolitsenud korralduspoole eest. Kunstiküsimustes on panga püsiv ja pikaajaline nõustaja olnud ka Tiit Jürna.

Muidugi on olemasolev kunstikogu kaugel esinduslikult krestomaatilisest kollektsioonist, kuid alus on ometi loodud. Kuigi tundub, et keskpanga valikul võiks hõrk konservatiivsus taustaks olla ning kaasaegsem osa vajaks tasakaalustamist vanema sõjaeelse kunstiga. Eks seda nõua ka panga vana (neogooti, neorenessansi ja funktsionalistlikus stiilis) hoonestu. Samas tuleb arvesse võtta, et eksponeerimisvõimalused enam ei laiene, piirangud on ka rahakasutusel, mistõttu edasine tegutsemine peab olema väga läbikaalutud ja otstarbekas.

Kui vaadata keskpanga sellelaadset tegevust laiemalt, siis nimetagem mitmel suvel krooni aastapäeva puhul rahastatud *performance*'eid Maardu mõisas. 1998. aastal olid performantideks Raoul Kurvitz, Jaan Toomik ja Jaan Paavle, 1999. aastal Ene-Liis Semper ja Kiwa.

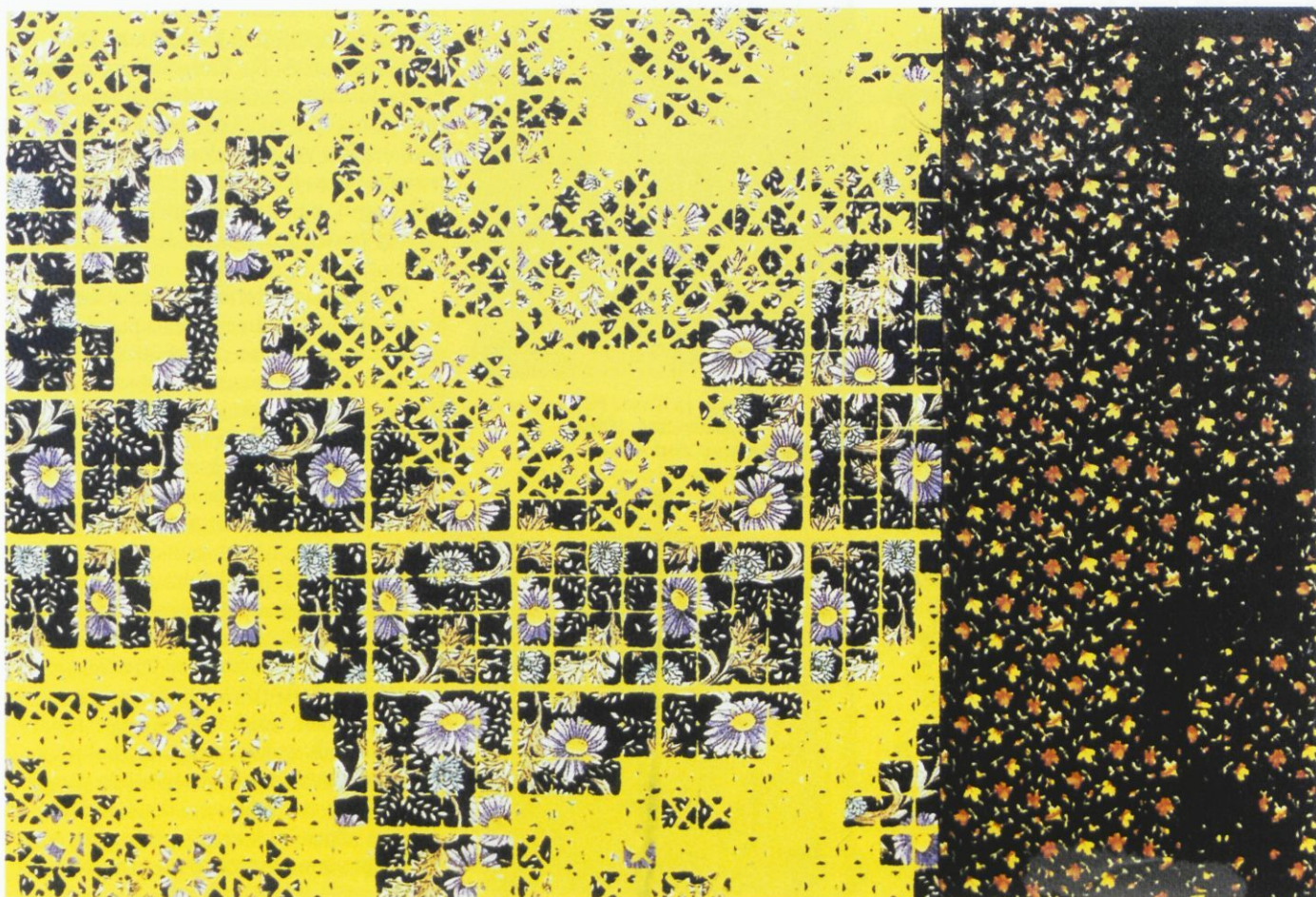
1998. aastast on Eesti Pank andnud koostöös Eesti Kunstimuseumiga välja esinduslikku kunstikalendrit ja tänavugi on käimas ettevalmistustööd. Eesti Pank oli kunstialbumi "Kadrioru lossi aarded" üks toetaja.

Eesti Panga missiooni kõnealusel valdkonnas on president Vahur Kraft juba aastaid tagasi lühidalt ja selgelt välja öelnud: "Säilitada ja toetada Eesti kunsti".

Märt Karmo töötab Eesti Panga avalike suhete osakonnas.

\*Vihje nõukogude kunstnikule Laktionovile, kes "sula" ajal "restaureeris" oma maalil Stalini portree linnupuuriks kanaarilinnuga.





## Kivi ja Narva rutiin

Jaan Elken

**Signe Kivi. Rutiin.**

Linnagaleriis veebruar-märts 1999  
Narvas veebruar 2000

Signe Kivi isiknäitusega kukub ära tarvidus rõhutada kunstniku tarbekunstilist päritolu. Veelgi enam, selle näitusega destabiliseerib ta stereotüüpseid seoseid "feminiinsuse" ja "tekstiili" vahel.

Post-strukturalismi abiks võttes võib muidugi väita, et "naiskunstnik" on konstrueeritud arutluse ja representatsiooni käigus ja ei ole seega stabiilne,

unifitseeritud kategooria. "Rutiin" üritab läbi tekstiili modelleerida sotsiaalseid, kultuurilisi, individuaalseid identiteete (individuaalsuse puudumist?).

Galeriiseinad on maast laeni tihedalt kaetud suurte mitmevärviliste, valdavalt lillemustriliste sitsriide paanidega, mis pärit Kreenholmi manufaktuuri nõukogudeaegsest toodangust.

Siiditrukis ületrükid lisavad kangastele Võnnu rahvarõivasärgi õlakukirja mustri- rlehe koodid. Lõpptulemus oleks kui sisult "rahvuslik" ja vormilt "internationaalne" – kui omaegset levivormelit parafraaseerida. Näitust võib kirjeldada praeguste 40-aastaste "mälu arhitektuuri" prototüübina, millele iga generatsioon mõttelise ületrüki teeb või mõne kihi eemaldab. Kultuuriline identiteet (Stuart Halli järgi) on pidevas "tootmises", ta ei ole kunagi valmis. Omaeag-

seid vakstuid meenutavate mustrite tähendusväljad on bittidest ja baitidest üleküllastunud. Nii tähtsad ja tõsised asjad nagu kleidimustrid (ja tordireseptid) kinnitati eranditult Moskva ministeeriumides, rahvuslik "pealetrükk" kõikvõimalike vimplite ja embleemide kujul levis meil alles 1960-ndatest, tõeline serigraafiabuim oli 1970-ndatel. Vene tekstiiliinstituutide haridusega kunstnike lillornamendid sisaldasid Stalini-aegsete kaanonite kõrval nii pärsia kui bütsantsi gobeläänide, William Morrisse, põhja-korea, india rahvuslike tekstiilikoodide segu. Kogu see mustrite abakadabra oli nõukogude naisele kohustusliku õnne atribuut: odavat sitsi, atsetaatsiidi, või ka "hiina siidi" sõbralikust Hiina RV-st sõitis kogu nõukogudemaa Kaliningradist Habarovskini ostma ja valima Moskva



GUM-i ja TSUM-i järjekordadesse. Ehk on ka Signe Kivi plikana pidanud kandma nendest ömmeldud kittelkleite?

Kauplusena lavastust rõhutab autentne, Narva Kreenholmist näitusele toodud lõikelaud. Nii esinduslikku väljapanekut nagu praegu nägi vist vaid Rahvamajanduse Saavutuste Näitusel Moskvas.

Tinahallid depressiivsed seinad (kujundus Mari Kurismaalt) taltsutavad värvide orgiat, simulatsioon kabakovilikust Näidiste Muuseumist on mõjuv. Ehk on tagaruumis veel kusagil eesrindlike puuvillanoppijate portreede galerii või vähemalt Valentina Tereškova foto ajakirjast "Ogonjok". Sarnast tüüpi banaalsusest e. muustrite sõjast on eri aegadel inspireerunud ka Andres Tolts, kuid tema kniksmarihhienlikud tekstiiliassamblaazid mõjuvad Signe Kivi postkontseptualismi kõrval üllatavalt feminiinsetena ja sotsiaalselt ohututena.

Loomulikult töötab "Rutiin" ka formaal-modernistlikul tasandil (haakudes Leonhard Lapini tunamulluste dekoratiivsete lõikelehtede sarjaga). Ometigi, terviku metatähendus on "Rutiinil" nii võimas ja totaalne, et tekstiilide eraldivõetav ehk teisisõnu nn. tarbekunstilik (modernistlik ja praktiline) aspekt jääb näitusel vaat et kõige väheühtlevamaks – selline suunamuutus rabab ikka küll.

märts 1999

Jaan Elken kirjutas artikli Eesti Ekspressi kultuurilisaale Areen enne Signe Kivi kultuuriministriks määramist.

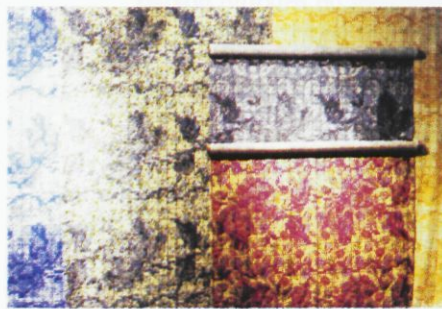
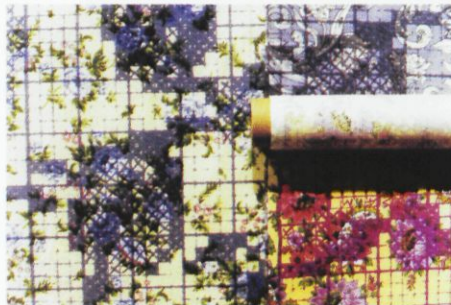
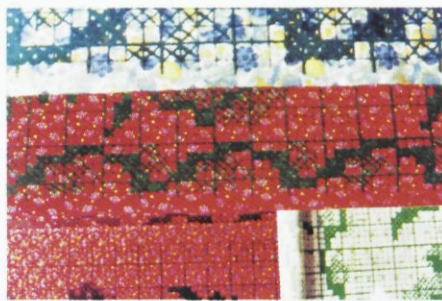
## Kivi and Narva Routine

Jaan Elken

Signe Kivi. Routine.  
Tallinn, Linnagalerii,  
February – March 1999  
Narva, February 2000

**IN SIGNE KIVI'S** personal exhibition Routine there is no need to point out the artist's background in applied art. Even more, with this exhibition she destabilizes the stereotypical relation between "feminine" and "textile".

In the language of post-structuralism, one can certainly claim that "a female artist" has been constructed during the course of discussion and representation, and is not therefore a stable or unified



Signe Kivi. Rutiin. Sits. 1999.  
Signe Kivi. Routine. Cotton. 1999.

category. Routine attempts to weave new social, cultural, individual identities through textile. The gallery walls are densely hung from floor to ceiling with large multicolored, mainly flower-patterned cotton print tiles produced during the Soviet period at the Kreenholm Factory. Screen-prints add the textures and the patterns of shirt shoulders taken from Võnnu's regional costume. The end result is both "national" in content and "international" in form – to rephrase the well-known Soviet formula. The exhibition could be described as a prototype of "memory architecture" begun by people now in their 40s and which each generation can refashion, contributing a conceptual overprint or even removing some layers. According to Stuart Hall, cultural identity is an ongoing "production", it is never complete. Conceptual fields reminiscent of old-fashioned oilcloth are sat-

urated with bits and bytes.

Such important and serious things as dress patterns (and cake recipes) were without a doubt confirmed in Moscow ministries, national "overprints" in the ubiquitous form of pennants and emblems spread to us only from 1960s; the real serigraphy boom came only in the 1970s. The flower patterns of artists educated in Russian textile institutes included, besides the Stalinist canons, a mixture of Persian as well as Byzantine influences, William Morris, North-Korean, and prototypical Indian national textile patterns. This entire selection of patterns was the obligatory bringer of happiness to the Soviet woman, who queued up to buy cheap cotton prints, acetate silk, and also "Chinese silk" from the friendly People's Republic of China in the Moscow GUM or TSUM across the Soviet Union from Kaliningrad to Habarovsk. Maybe Signe Kivi even wore smock dresses made of these materials!

The store as actor in this textile performance is emphasized by an authentic cutting table brought to the exhibition from Narva's Kreenholm Factory. Such a representative exposition could probably only be seen at the Exhibition of National Economic Achievements in Moscow.

Tin-grey, depressing walls (designed by Mari Kurismaa) tame the orgy of colors, and the simulation of the Kabakov Museum of Examples is impressive. Maybe the back room still holds a portrait gallery of progressive cotton pickers or at least a photo of Valentina Tereshkova from "Ogonjok" magazine. A similar level of triteness in this battle of patterns has also inspired Andres Tolts, but his petty bourgeois textile assemblages seen beside Signe Kivi's post-conceptualism, seem surprisingly feminine and socially conservative. Naturally Routine also works on the formal-modernist level. Still the metaconcept of Routine's integrity is so powerful that taken separately or as applied art (the modernistic and practical aspect of textiles) Routine surprisingly conveys the least at the exhibition – a change of direction that is striking indeed.

March 1999

Painter Jaan Elken wrote this article before Signe Kivi became the Minister of Culture in Estonia.





## Ugriculture 2000

Gallen-Kallela muuseum  
6. mai – 1. jaanuar 2001  
Lönströmi Kunstimuuseum  
12. jaanuar – 18. märts 2001  
Riihimäki Kunstimuuseum  
22. aprill – 17. mai 2001

Akseli Gallen-Kallela muuseum Espoos on võtnud suuna aktiivsele näitusetegusele – selle asemel, et üksnes mälestada surnud klassikut, otsitakse kaasaegsest kunstist suundumusi, mis oleksid lähedased Gallen-Kallela töökspidamis-tele.

Näitust "Ugriculture 2000" valmistasid muuseumitöötajad ette aastaid. Et teha Soome jaoks valik Venemaal elavate soome-ugri väikerahvaste kaasaegsest nooremast kunstist, käidi olukorraga kohapeal tutvumas. Esindatud on Karjala, Komi, Mari, Ersä, Udmurtia, Ungari ja Eesti kunst. Muidugi on raske võrrelda soome-ugri väikerahvaste premodernistlikku ning eesti ja ungari postmodernset olukorda, ent valitud kunstnikke ühendab kas maa-usk või lähtumine arhetüüpsetest / arheoloogilistest allikatest. Näitusele on kaasatud väga õnnestunult ka näiteid iga maa rahvakunstist, otsides kunsti seoseid etnograafia, ajaloo ja usundiga. Publitseeritud on mahukas kataloog.

37 kunstniku seas olid Eestist väljas Eve Kask, Peeter Laurits, Ülle Marks, Kadri Mälk, Piret Hirv, Eve Margus, Tanel Veenre ning Jaan Toomik.

## Central Station

14. september – 22. oktoober 2000  
Milch, London

Londoni kuraatorid Lisa Panting ja Sally Tallant tegid näitusele "Central Station" valiku Balti kunstist põhimõttel: "Need

tööd lähtuvad reast strateegiatest, mis esitavad kas otseselt keha või väljendavad selle kaudu poliitilisi kommentaare. Muutused tehnoloogias ja geopoliitilises struktuuris on teinud informatsiooni kergemini kättesaadavaks, võimaldades kohalikel keskustel imada endasse globaalseid teemasid ja tegutseda sel baasil rahvusvaheliselt." Edaspidi soovitakse jätkata Inglismaal uue ja tundmatu kunsti esitlemist.

Näitusel oli väljas Kai Kaljo video "Luuser", läti rühmituse "Naiste liiga" fotolavastused, Kiwa eurokriitiline video "Graffiti Patrull", leedu kunstniku Kestutis Andrašiunase video- ja slaidiinstallatsioon "Kontori trükid", Hanno Soansi ja Catarina Campino video "Private Dancer", Deimantas Narkevičiuse film "Montage" ning Riia kunstnikegrupi E-Lab online-esitlus. Näitusest on trükitud buklett.



## Ruum 312 A

Eesti Kunstiakadeemia õppejõudude näitus "Ruum 312 A".  
Hyvinkää kunstimuuseum  
6. apr. – 7. mai;  
Oulu kunstimuuseum 10. juuni – 27. aug.

Näitus "Ruum 312 A" oli viimase aastakümne suurim eesti kaasaegse kunsti näitus Soomes. Osalesid Eesti Kunstiakadeemia kunsti üldainete

Hanno Soans,  
Catarina  
Campino.  
"Private  
Dancer"  
Video,  
1999.



keskuse, üldkompositsiooni ja skulptuuri õppejõud. Paralleelselt toimus Raul Meele isiknäitus.

Ruumis 312 A paiknev üldainete keskus täidab EKA-s erilist rolli: tänapäevase kitsalt spetsialiseerunud õppeprogrammis soosib kateeder süvenemist valdkondadevahelistesse võimalustesse. Õppejõududeks on intensiivselt näitustel esinevad tegevkunstnikud, seega ei oleks Soomes eksponeeritud näitusematerjal eesti kunstielus orienteerujale üllatus. Leo Lapini videol esitatud kreatiivne pisismisstseen (tulemuseks oli lumme tekkiv prillidega mehenägu) pälvib Kaleva kriitikut Timo Jokelaiselt eriti südamliku tõlgenduse. Lapin on Soomes eesti kunstnikest tuntuim nimi, kuid ka Jaan Toomiku rahvusvaheline karjäär sai tuult tiibadesse Soomes, näitusel "ARS '95".

Jaan Elkeni ekspressiivsetel seisundimaailidel esinevad kirjutused ja esemelised katked löid kujunduslikke dissonantse ja harmooniaid Sirje Runge puhaste minimalistlike värvipindade ja Tiiu Pallo-Vaigu feminiinsete "pestud" maalipindadega. Lisaks Mari Roosvaldi viimastel näitustel viljeldud foto- ja ajakirjandusfragmentidega rikastatud õli- ja vesivärvimaalid ning Mari Kurismaa jahedad metafüüsilised maastikud. Kaido Ole agressiivsed dialoogid kunstniku elusuurusel figuuri ja Ole loomingust tuntud kriipsu- hkestega mõjusid paremini Oulus, kus kujundus võimaldas enamast distantsi ja kompaktsust. Edukalt 1990-ndate keskel abstrakte maalijana alustanud Agur Kruusing, noorim esineja, eksponeeris Soomes interneti pildimaailmast kopeeritud digitrükke, kus olulise osa informatsioonist moodustasid didaktilised tekstiribad. Nii Hannes Starkopfi popskulptuurid kui Vergo Verniku stiilsed pronksobjektid kannatasid hajusa ja põhjendamatu paigutuse tõttu tuntuvalt, eriti Oulus.

**Juta Kivimäe**





## Duchamp'i kohver

Arnolfini keskus Bristol, Inglismaa  
12. august – 24. september

“Duchamp'i kohveri” printsiipi selgitas Arnolfini peakuraator Catsou Roberts järgmiselt: “Paljud kuraatorid reisivad, tuues suveniiridena koju nimekirju kunstnikest, kes valitakse siis rahvusvahelistele grupinäitustele. Arnolfini pakub sellele alternatiivi, kutsudes sõltumatud kuraatorid Euroopa eri riikidest installeerima meie galeriis mininäitusi, mis esitaksid sügavama sissevaate nende kultuuri.”

Nii pandi “Duchamp'i kohver” kokku viie kuraatori ühispingutusel, igaüks koostas mininäituse, millel eraldi pealkiri.

Alexis Vaillant Pariisist esitles klišeepalkirja all “I Love Paris” kunstnike, kes tegelevad turisminduse dekonstrueerimisega;

Lolita Jablonskiené Vilniusest installeeris galeriisse digitaalse arhiivi *tvvv.plotas.archive*, mis koosnes Leedus eetris olnud telesaadetest, kus arutletakse kunsti probleeme;

Heie Treieri koostatud näitusel “Kuriosumite pood” eksponeeriti kummalisi töid, mis tunduvad pealtnäha kunstnike väljamõeldistena, ent põhinevad dokumentaalselt tõestatud faktidel;

Jacob Fabricius Kopenhaagenist esitas Skandinaavia kunstnike töid mininäitusel “use your illusion, part 3”, kus pearõhk jutustamisel nii video kui foto vormis;

mustanahaline Eddie Chambers Bristolist tõi kohale mustanahaliste kunstnike poliitilise alltekstiga maale, graafikat, skulptuure, installatsioone, fotosid.

Tegemist oli n.-ö. kohvrinäitusega, millel kergesti transporditavad tööd. Seetõttu oli mininäitustel osalejate arv küllalt suur. Eestist esinesid Peeter Allik, Inessa Josing, Eve Kiiler, Urve Küttner, Laurentsius ja A. D., Marko Laimre, Peeter Laurits, Leonhard Lapin,

Peeter Linnap, Lennart Mänd, Kadi Soosalu, Mare Tralla. Kohapeal sai vaadata ka eesti kunsti katalooge ning Jaan Toomiku, Jasper Zoova, Tarrvi Laamanni jt. videosid.

Independentis ilmunud artiklis leidis äramärkimist Inessa Josingu installatsioon “It's So Easy To Be an Artist”.



Ando Kesküla. Eesti interjöörid. 1999.  
Ando Kesküla. Estonian interiors. 1999.

## Inverse Perspective

Juuli 2000. Edsviki keskus Sollentunas  
Rootsis.

Rahvusvaheliselt tuntud Moskva kuraator Joseph Backstein valis näitusele “Inverse Perspective” Rootsis Sollentunas Edsviki keskuses esinema ka neli eesti kunstnikku: Ando Kesküla (varem näitusel “Ruum ja Vorm 2000” eksponeeritud video “Eesti interjöörid” täiendatud kujul), Ene-Liis Semperi (fotod installatsioonist “Mutant à la carte”), Raul Meele (apokriiva lipud) ning Jaan Toomiku (video plaksutavate kätega). Kokku esines näitusel 23 kunstnikku 12 riigist, teiste hulgas Komar ja Melamid, Ann-Sofi Sidén, Tom Hunter jt.

## N. E. W. S. (North – East – West – South)

1999 Szczecin, Poola  
2000 Riia, Läti  
2000 Visby, Rootsi

Kolmes linnas, Szczecinis, Riias ja Visbys toimunud näitus N. E. W. S. (North. East. West. South.) oli katse leida ühisnimetajat Läänemere-äärsetele väga erinevatele kunstimaailmadele. Nii nagu suurte rahvusvaheliste biennaalide tekke tagamaaks on enamasti poliitika, sai ka sinne koostööprojekt alguse motiivist, et riikide kultuuripoliitika soosis parajasti ühisprojekte. Teisalt olid “N. E. W. S.-i” organisaatorid alamak-

stud idealistid, kes soovisid siiralt midagi ära teha. Projekti üks tugipunkte oli Visby, sealne kunstimuuseum ja vastasutatud kaasaegse kunsti keskus, ning Poola sadamalinn Szczecin, kus püütakse ajada Varssavist sõltumatut rida ning kus avaldatakse ebaregulaarselt ilmuvat ajakirja Mare Articum. Ent kokkuvõttes oli tegu paljudesse suundadesse hargneva projektiga, mis haaras eri rahvusest kunstnikke, kuraatoreid, teoreetikuid ja mille positiivseim tulemus oli kultuuride paljususe tunnetaamine lausa omal nahal ning selle läbi õppimine.

Näituse idee sai alguse Mare Articum'i toimetuselt, kuhu kuulub kunstiteadlasi Poolast, Leedust, Lätist, Eestist, Soomest, Venemaalt, Rootsist, Taanist, Norrast, Saksamaalt. Samadest riikidest tehti kollektiivne valik ka 20 kunstniku osas.

Idee põhines reisimisel – teha nn. kohvrinäitus, aluseks vene anarhistlik *tatšanka* (liikuva kerge kuulipilduja) printsiip, piltlikult: kunstnik paneb oma seitse asja kohvrisse ning tulistab sinna, kuhu näitus maandub, arvestades iga kord ka kohalikku konteksti.

Nii filmis Saksamaal elav kunstnikepaar Per Teljer (rootslane) ja Jannike Läker (norralanna) kolmes linnas räige peovideo, mille süžee ja mõte oli üldinimlik, aga mis võttis igas kultuurikontekstis erineva vormi. Kirsten Dufour Taanist organiseeris igas linnas kunstiteemalisi raadiosaateid. Inessa Josing varieeris “Elu tantsu”-teemalist poeakent vastavalt sellele, kas näitus toimus katoliiklikus või luterlikus riigis ning Mart Viljus muutis sõnumit kompuutris (“Kunstnik”). Läti noorte kunstnike elektrooniline ühisprojekt “Very Hopeful” varieerus samuti vastavalt sellele, kas seda demonstreeriti suurnäitusel “After the Wall” või väiksemal näitusel “N. E. W. S.”.

Projekt toimus kõige paremini justnimelt protsessina. See muutis midagi kõigis, kes olid selle tegemisega seotud.





# [kiirkunstiajalugu]

FOTOD: INGMAR MUISIKUS/EE



Marko Mäetamm. Kell on kolm.  
1993.  
Marko Mäetamm. It's Three  
o'Clock. 1993.

Reiu Tüür. Eesti taevas. 2000.  
Reiu Tüür. Estonian Sky. 2000.

Reiu Tüür. Balti bilanss  
(fragment). 2000.  
Reiu Tüür. Baltic Balance  
(fragment). 2000.

Asko Künnap. Pastor Joonase  
tagasitulek. 2000.  
Asko Künnap. The Return of  
Clergyman Joonas. 2000.

Asko Künnap. Kokkusattumuste  
kaitseks. 2000.  
Asko Künnap. Advocating  
Coincidents. 2000.

Mall Nukke. Venus. 1995.  
Mall Nukke Venus. 1995.

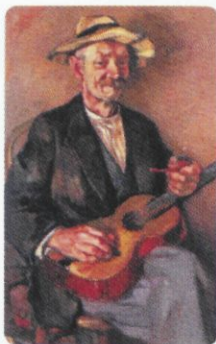
Mall Nukke. Sweet Home nr. 2.  
1996.  
Mall Nukke. Sweet Home No. 2.  
1996.

Kaido Ole. Nimeta CXXVII. 1999.  
Kaido Ole. Without Title CXXVII.  
1999.

## Kunst veepudelitel

Coca-Cola Company kampaania "BonAqua – loominguline allikas", september 2000.  
The campaign of the Coca-Cola Company "BonAqua – Creative Source", September 2000.





## Pallaslased telefonikaartidel

Andrus Johani, Karin Lutsu ja Felix Randeli tööd, portreed ja lühiseloomustused Eesti Telefoni kaardiseerias.



## Kunst lauaportselanil

Arsi poodides müügil nõudeseeria, aluseks (ülalt alla) Ervin Õunapuu, Arnold Akbergi, Urmas Muru ja Adamson-Ericu tööd.



## Köler T-särgil

Kunst.ee ettepanek seoses läheneva suurnäitusega.



# [raamatud/books]

## Algupäraseid uurimusi ja albumeid aastaist 1999 – 2000

### **Sigrid Abiline**

#### **Eesti stiili otsingud mööblikunstis 1900 – 1940**

Summary: Searching for the Estonian Style in Furniture Art 1900 – 1940  
Eesti Kunstiakadeemia toimetised 7/2000, Teaduste Akadeemia Kirjastus  
134 lehekülge  
ISSN 1406-2895  
ISBN 9985-50-267-1

### **Out of the Shadow.**

#### **Photobased Art from the Baltics**

Catalogue. Wellington B  
Gray Gallery, School of Art,  
East Carolina University,  
November 6 – 28, 1998  
Introduction by Gil Leebrick,  
Michael A. Dorsey, Richard  
Spiller  
Texts by Peeter Linnap, John  
Stathatos, Reet Varblane,  
Alydas Lukys  
68 pages

### **Eesti film 1991 – 1999**

#### **Estonian Film 1991 – 1999**

Koostaja / Compiler Kaie-  
Ene Rääk  
F-Seitse OÜ, Tallinn 2000  
648 lehekülge/pages  
ISBN 9985-60-886-0

### **Kunstiteaduslikke uurimusi 10**

#### **Studies on Art and**

#### **Architecture 10**

#### **Studien für**

#### **Kunstwissenschaft 10**

Toimetuskolleegium Tiina  
Abel, Ants Hein, Reet  
Varblane  
Artiklid: Anu Mänd, Rasmus  
Kangropool, Kaalu Kirme,

Mare Pedanik, Jüri Hain,  
Karin Hallas, Ene Lamp,  
Andri Ksenofontov, Peeter  
Linnap, Sirje Helme, Mari  
Laanemets, Hanno Soans,  
Boris Bernstein, Ants Juske,  
Mai Levin, Leo Lapin, Enn  
Lillemets, Inge Teder  
Eesti Kunstiteadlaste Ühing,  
Teaduste Akadeemia  
Kirjastus, Tallinn 2000  
488 lehekülge/pages  
ISSN 1406-2860  
ISBN 9985-50-252-3

### **Virve Sarapik**

#### **Keel ja kunst**

Sarjas "oxymora 3"  
Eesti Teaduste Akadeemia,  
Underi ja Tuglase  
Kirjanduskeskus, Tallinn 1999  
336 lehekülge  
ISSN 1406-3298  
ISBN 9985-865-04-9

### **Sirje Helme, Jaak Kangilaski**

#### **Lühike eesti kunsti ajalugu**

Kirjastus Kunst, Tallinn 1999  
302 lehekülge  
ISBN 5-89920-222-x

### **Kaalu Kirme**

#### **Autoportree silmusega.**

#### **Adamson-Ericu dokumentaalne eluromaan**

Kirjastus Kunst, Tallinn 1999  
496 lehekülge  
ISBN 5-89920-212-2

### **Koht ja paik**

#### **Place and Location**

#### **Eesti Kunstiakadeemia**

#### **toimetised 8/2000**

#### **Estonian Academy of Arts**

**Proceedings 8/2000**  
Toimetanud /edited by Kaia  
Lehari, Virve Sarapik

Artiklid / Articles by Yrjö  
Sepänmaa, Pauli Tapani  
Karjalainen, Arnold Berleant,  
Kaia Lehari, Mari Laanemets,  
Vappu Vabar, Virve Sarapik,  
Marja Kallasmaa, Vilja Oja,  
Tiiu Speek, Kadri Tüür  
188 lehekülge/pages  
ISSN 1406-2895  
ISBN 9985-60-901-8

### **Okas**

Tekstid / Texts: Sirje Helme,  
Tamara Luuk  
Kujundus / Design: Jüri  
Kaarma  
196 lehekülge  
© Jüri Okas, Tallinn 2000  
ISBN 9985-9284-4-X

### **Kriimustatud legendid.**

#### **Eesti foto 1965 – 1999**

#### **Karcolt legendák. Észtt fotó 1965 – 1999**

#### **Scratched Legends.**

#### **Estonian Photo 1965 – 1999**

Kataloog. Eesti foto  
Budapestis Mai Mano gale-  
riis. Kuraatorid Eve Kiiler,  
Mari Laanemets  
Catalogue. Estonian photo in  
Budapest Mai Mano Gallery.  
Curators Eve Kiiler, Mari  
Laanemets  
Tekst / A szöveg szerzője /  
Written by Mari Laanemets  
Eesti Instituut /  
Magyarországi Észtt Intézet /  
Estonian Institute, 2000

### **Lidia Sooster**

#### **Minu Sooster**

Eessõna Mihhail Grobman  
Reet Varblane "Lidia ja tema  
Sooster"  
Kirjastus Avenarius,

Tallinn 2000  
176 lehekülge  
ISBN 9985-834-34-8

### **EKKT (Eesti Kunstnike**

#### **Koondis Torontos)**

#### **1956 – 2000**

#### **Society of Estonian Artists**

#### **in Toronto 1956 – 2000**

Art Album  
Published by the Society of  
Estonian Artists in Toronto,  
2000  
198 lehekülge / pages  
ISBN 0-9686645-0-4

### **Eesti XX sajandi ruum**

#### **Space in 20<sup>th</sup> Century**

**Estonia**  
Näitus Rotermanni soolalaos  
17. 12. 1999 – 6. 02. 2000 /  
Exhibition at the Rotermann's  
Salt Storage 17. 12. 1999 – 6.  
02. 2000  
Koostaja / Concept Leonhard  
Lapin  
Artiklid / Articles by  
Leonhard Lapin, Ants Hein,  
Sigrid Abiline, Mart Kalm,  
Krista Kodres, Piret Lindpere,  
Liivi Künnapu, Harry Liivrand,  
Andres Kurg  
384 lehekülge  
© Leonhard Lapin ning  
"Ruum ja Vorm 2000"  
toimkond

### **Kadriru lossi aarded**

#### **Treasures of Kadrioru**

#### **Palace**

#### **Die Schätze im Schloss**

#### **Kadrioru**

Eesti Kunstimuuseum ja  
UP Kirjastus, Tallinn 2000.  
240 lehekülge  
ISBN 9985-60-885-2







# [viimased küljed/last pages]

## Vastuseks eesti kunsti küsimustele

**SIIN ON KÕIK HEA.** Eriti meeldib mulle inimeste aeglus ja see, et reageerimiskiirus võrdub  $>0,5$  sek! Vajutad muudkui nupule ja alles kolme päeva pärast saadakse aru, mis juhtus. Ikka tasa ja targu.

Mulle meeldib Eesti kunstielus enamus asju. Sekkun ja sõiman ikka palavast armastusest: eesti kunst on äärmiselt huvitav, pluralistlik ja... kõikeütlev. Eesti kunst on tunduvalt huvitavam kui mari kunst ja islandi kunst. Eesti kunst on kiire õppima: mida Keskuses tehakse, seda tehakse natsa aja pärast meilgi. Nigu mõni kunstitüdi Kölnist, Hamburgist või Doni-äärsest Rostovist koju tuleb, on varsti näha uusi suundi ka kunstis.

Eesti kunstikriitika on veel parem kui eesti kunst. Haamriga parandatakse siin kardinaid, tollipulgaga mõõdetakse siin IQ-d, PH-tabeli alusel määratakse meil post-modernsust ja täisnutetud taskurätikute abil feministlikkust. Graafikatehnikate leiutamise alusel järjestatakse artiste "toppi-desse". Pealegi on meil ka *top-less*-kunstnikke ja seda isegi nais-artistide hulgas! (*Nu gdjee eto vidano?*)

Soolist eripära ei tohi arvustada, sest kunstis on sugudel niigi raske.

Mis mulle siis veel istub? See, et kunstnikud on meil vormirietuses: must sall, must mantel, must aluspesu ja mustad küünealused. Meeldib ka, et nad on solidaarsed oma mus-tuses – kuuluvad oma liitudesse ja on üldse üks väga

meeldiv ja sõbralik rahvas. Söömise ajal kunstnikud ei matsuta ja joomise ajal nad ei lurista. Seksuaalselt on kunstnikud äärmiselt kirglikud: kord aastas ja kohe terveks dekaadiks isu täis! Kunstnikud on ka väga head lapsevanemad: nad jagavad neid meeleldi teiste inimestega, st. ei pea lapsi mingiks eraomandiks. Oh – kunstnikel on veel palju häid omadusi.

Halbu omadusi pole, sest kunstnikel on niigi raske.

Kunstnike hulgas on ainult häid ja väga häid inimesi. Headus on kohe norm, ja väga-headust autasustatakse Raua, TriikRaua jm. metalle sisaldavate preemiatega. Õösiti mõtle-vad kunstnikud selle peale, et kuidas esimest kohta saada (mitte ei maga omakasupüüdmatult nagu teiste elualade esin-dajad!). Kaks kunstnikku peres on ikka kaks kunstnikku! Ka sel juhul valitseb mikrokliimas teineteisemõistmine ja eluter-ve, lausa sportlik võistlemise janu – mis muidugi, nagu Eestis kombeks, viib edasi nii üht kui teist.

Eesti kunstnikke ei tohi kritiseerida, sest neil on isegi raske.

Kunstiakadeemias saavad kunstnikud õppida samu asju, mida nad juba kunstikeskkoolis õpivad. Teadmised kinnistu-vad: filosoofilisemalt öeldes, siin saab teada, et "joonistus on pliiaitsi kokkupuutumine paberiga". Ja saab näha filosoofe-per-

*formance*'i-kunstnikke, kes loengu ajal perfokaarte koos Nietzsche tekstidega rütmiliselt väristavad.

Kunstiakadeemiat ei tohi kritiseerida, sest tal on isegi raske.

Kunstimuuseumisse omakorda korjatakse kokku need tööd, mis kunstiajaloolaste teadmistega hästi kokku lähevad. Kui naised on *in* – ostetakse ainult nende töid. Kui nad ei ole, siis ostetakse ikka, aga hoopis teistel põhjustel.

Muuseumi ei tohi ka kiruda, sest tal on isegi raske.

Nii et – palju head on eesti kunstis. Ja küllap tuleb seda aina juurde.

**Peeter**, (e)Stonian artist

## A Reply to Certain Questions About Estonian Art

**EVERYTHING IS GOOD HERE.** *Specifically I like the slowness of people and that their reaction speed =  $>0,5$  seconds! You just push the button and three days later they understand what happened.*

*I like most things in Estonian art life. I interfere and scold out of pure love. Estonian art is extremely interesting, pluralistic and broad-minded. Estonian art is much more interesting than the art of its Finnougric relative the Mari or the art of Iceland. Estonian art learns quickly: what is done in the center will be done here shortly. As each art aunty arrives home from Köln, Hamburg or Rostov on Don, new trends in art make their appearance.*

*Estonian art critics are even better than Estonian art. Curtains are hung with a hammer, IQ is measured with a yardstick, post-modernism is determined using the PH-table, and feminism by the number of used tissues. In innovating graphic techniques, the artists are ranked in "top-ten lists". Moreover, we also have top-less artists, even among our female artists!*

*Generic peculiarities cannot be judged; yet the sexes have trouble in art.*

*What else do I like here? I like that our artists always wear uniforms: black scarf, black coat, black underwear and dirty nails. I also like that they are unanimous in their blackness – although they belong to their cliques they are usually very pleasant and friendly people. While eating our artists do not munch and when drinking they do not slurp. Sexually they are very passionate: once a year and they're satisfied for the whole decade! Artists are also very good parents: they willingly share their children with other people: i.e. they don't treat them as private property. Oh, artists have many more good qualities!*

*They do not have bad qualities, because even artists have hard times.*





Inessa Josing. Nii kerge on olla kunstnik. Installatsioon, 2000. Eksponeeritud Arnolfini galeriis Bristolis näitusel "Duchampi kohver".  
Inessa Josing. It's So Easy to be an Artist. Installation, 2000. Arnolfini Gallery, Bristol, UK. Exhibition "Duchamp's Suitcase".

*There are only good or very good people among artists. Quality is a standard, and top-quality is awarded prizes such as the Raud or the TriikRaud medals\*. During the nights artists dream up strategies for winning first prize (not sleeping selfishly like representatives of other fields!) Two artists in a family are certainly two artists! In such cases a healthy, even athletic hunger for competition exists in the microclimate— which, of the family as well is customary in Estonia, will carry them to even greater heights.*

*Estonian artists shouldn't be criticized as they too have hard times.*

*In the Art Academy artists can learn the same things they have already learnt in Art High School. Knowledge is consolidated: more philosophically said, the Art Academy teaches you that "drawing is the pencil touching paper". And philosopher-performance artists can be seen here, rhythmically shaking*

*punch cards of Nietzsche texts.*

*The Art Academy cannot be criticized because it too has hard times.*

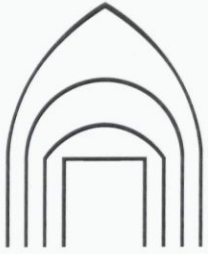
*These art works which suit well matched with art historians' knowledge are in turn collected at the Art Museum. When women are "in", only works by women are bought. If they are not "in", they are nevertheless bought, but for other reasons.*

*Yet the Museum cannot be blamed as it too has hard times. So – there is much good in Estonian art. And quite likely even more coming.*

**Peeter, an (e)Stonian artist**

\* Names of Estonian classical artists Kristjan Raud, Nikolai Triik – translated as Iron and Flat Iron.





Eesti Arhitektuurimuseum Rotermanni soolalaos (Ahtri 2)

2000

**ARHITEKTUURIMUUSEMI SAAL**

23. sept. – 29. okt. Ehitatud võrdsus. Tüüpprojekteerimine 20. saj. elamuehituses  
10. nov. – 17. dets. Teatrikunsti näitus "Teatrikunstnik... kes ta on?"

**GALERII**

6. sept. – 17. sept. Lasnamäe spordihoone arhitektuurikonkursi tööd  
21. sept. – 15. okt. Waves – Norra kaasaegne disain  
25. okt. – 5. nov. Ökomaja konkursitööd  
10. nov. – 17. dets. Teatrikunsti näitus "Teatrikunstnik ... kes ta on?"  
20. dets. – jaan. 2001 Arhitektuurifoto: Kaido Haagen

**KELDRISAAL**

15. nov. – 3. dets. Tallinna sadama-ala planeerimiskonkursi tööd

2001

31. dets. – 7. jaan. Eesti arhitektuurimuseum 10  
12. jaan. – 11. veebr. Austria 20. sajandi arhitektuur  
16. ja 17. veebr. "Tudengijazzi" festival  
märts (täpsustub) Eesti kaasaegne kunst  
aprill – mai Uus urbanism. Inglise arhitektuur ja linnaplaneerimine  
30. mai – 10. juuni Kunstidiplom 2001. Eesti Kunstiakadeemia lõputööde näitus  
20. juuni – 2. sept. Eesti mõisad  
14. sept. – 21. okt. Rahvusvaheline graafikatriennaal  
26. okt. – 11. nov. "Interstanding". Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse näitus  
21. nov. – 30. dets. Eesti moodsad kirikud: 1920. – 30. aastate sakraalarhitektuur

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

Korraldajad jätavad endale õiguse kavas muudatusi teha.





# EESTI KUNSTIMUUSEUM

EESTI KUNSTIMUUSEUMI NÄITUSTE SAAL  
ROTERMANNI SOOLALAOS  
(Ahtri 2)

6. september – 5. november  
Põgenemine Läände 1944 – 1949: Eric  
Soovere fotod  
14. november – 3. detsember  
Siin: Ene-Liis Semper ja Marko Laimre  
12. detsember – 23. jaanuar 2001  
Andy Warhol

Avatud K–R 12–20, L, P 11–18.  
Tasuta külastuspäevad iga kuu viimane R ja L.

RÜÜTELKONNA HOONE  
(Kiriku plats 1)

16. september – 5. november  
Ainult maalid 1970 – 2000: Tiit Pääsuke  
24. november 2000 – 25. veebruar 2001  
100 aastat eesti eksliibrist  
9. märts 2001 – 9. september 2001  
Johann Köler 175

Avatud K–P 11–18.  
Tasuta külastuspäevad iga kuu viimane R ja L.

VÄLISKUNSTI MUUSEUM KADRIORU LOSSIS  
(Weizenbergi 37)

Püsiekspositsioonid “16. – 18. sajandi  
maalikunst” ja “18. – 20. sajandi lääneeu-  
roopa ja vene tarbekunst ning skulptuur”

Avatud T–P 11–18.

TARBEKUNSTIMUUSEUM  
(Lai 17)

23. september – 27. oktoober  
*Spectaculum*. Tehismaterjalidest ehted  
11. november – 14. jaanuar 2001  
Rakenduskunsti triennaal 2000

Avatud K–P 11–18.  
Tasuta külastuspäevad iga kuu viimane R ja L.

ADAMSON-ERICU MUUSEUM  
(Lühike jalg 3)

Püsiekspositsioon Adamson-Ericu  
loomingust.  
30. september – 12. november  
Tagasi hyperreaalsusse: Jaan Elken  
17. november – 28. jaanuar 2001  
Karlis Padegsi graafika ja maalid

Avatud K–P 11–18.  
Tasuta külastuspäevad iga kuu viimane R ja L.

KRISTJAN RAUA MAJAMUUSEUM  
(Nõmmel K. Raua 8)

12. mai – 22. oktoober  
Paralleelid: Kristjan ja Paul Raud  
27. oktoober – 10. detsember  
Ilmar Ojalo 90  
15. detsember – veebruar 2001  
Valli Eller – eesti keraamika rajaja

Avatud K–P 11–18.  
Tasuta külastuspäevad iga kuu viimane R ja L.

MIKKELI MUUSEUM  
(Weizenbergi 28)

Johannes Mikkel kollektsoon ja  
14. – 19. sajandi ikoonid.

Avatud K–P 11–18.

NIGULISTE MUUSEUM  
(Niguliste 3)

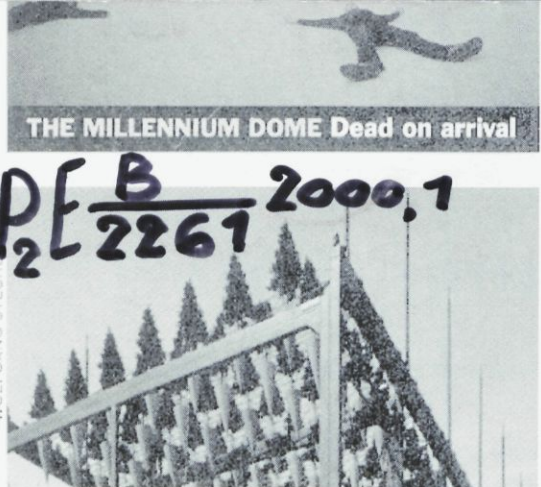
Püsiekspositsioon “Vana kunst”.

Avatud K–R 11–18, L–P 11.30–18, E, T suletud.  
Tasuta külastuspäev iga kuu viimane R.



**Andrus Kõresaar, Raivo Kotov**

The Estonian Pavilion is a surreal sight: a black steel framework supports a seemingly impenetrable field of suspended space trees, planted in orange plastic cones. Cables run from the tip of each cone, across the ceiling of the pavilion proper, and pass through a glass floor, where they are anchored to steel crosses weighted with stones from an Estonian beach. A translucent blue plastic walls color the interior, which features a film installation.



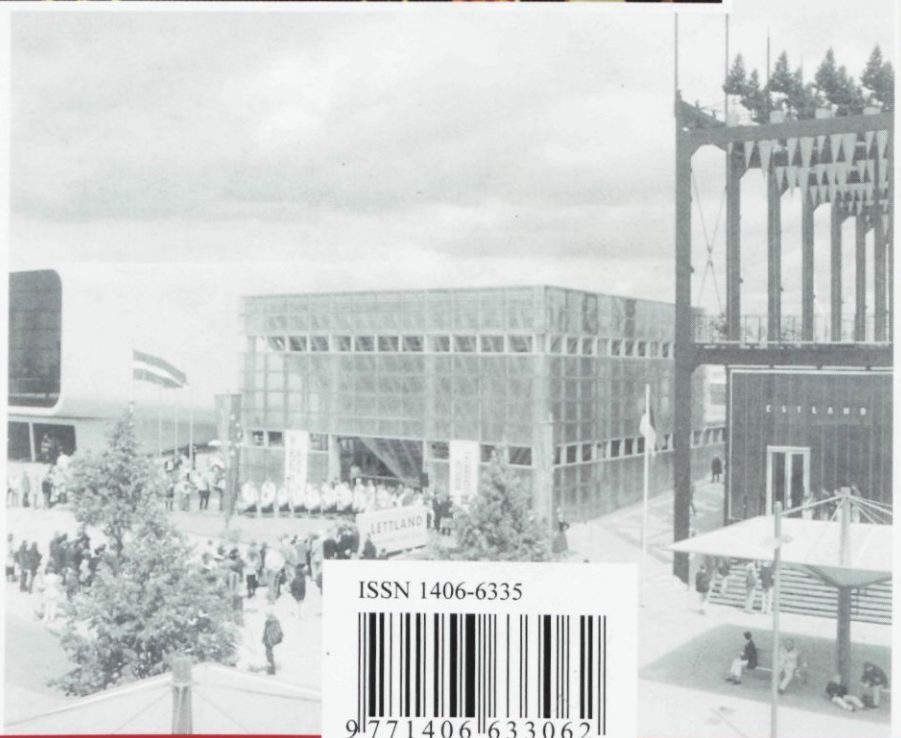
THE MILLENNIUM DOME Dead on arrival

*P/E B 2000.1*  
*2261*



stly, too dull  
PSKATS  
**tūra**  
trica #4/20/00

**Andrus Kõresaar, Raivo Kotov. Eesti paviljon maailmanäitusel EXPO 2000 "Inimkond – loodus – tehnoloogia: tõusev uus maailm" Hannoveris (1. juuni – 31. oktoober 2000).**  
**Andrus Kõresaar, Raivo Kotov. The Estonian Pavilion at EXPO 2000 in Hannover. World Exposition Humankind – Nature – Technology: A New World Arising (1. June – 31. October 2000).**



ISSN 1406-6335

