

kunst.ee

4/2002

eesti visuaalkultuuri kvartaliajakiri

estonian quarterly of visual culture partly in english



RÕÕMU-ERI

peateema lk 35-66

PEGASUS/ADAMSON-ERIC

KUNST JA POLIITIKA/1950-NDAD

TALLINN/VILNIUS/VIIN

KULTUURIPARADOKSID/NAISE KEHA

BOONUS: GRAAFILISE DISAINI LISA #6

- 3 Editorial
- 4 Varia
- 5 Kai Kaljo. Marina Abramović New Yorgis
- 6 Heie Treier. Matthew Barney Pariisis
- 7 preemia, raamatud, vastukaja

näitus

- 8 Mari Sobolev. Eesti kunst 2002: masendav, must-valge, kuid õnneks aus. Kunstnikud on riskigrupp
- 12 Mari Sobolev. Estonian art 2002: dispiring, black-white, but fortunately being completely upright. Artists are a risk group

- 14 Juta Kivimäe. Kellele kuulub "Pegasus"?
- 16 Juta Kivimäe. To whom belongs "Pegasus"?

- 17 Reet Mark. Sotsialistliku realismi võidukäik Tartu Kunstimuseumis
- 21 Reet Mark. Triumph of socialist realism art in Tartu Arts Museum

kunst ja poliitika

- 22 Kaija Kaitavuori, Heie Treier. Parem kunst?
- 26 Kaija Kaitavuori, Heie Treier. The Right Art?

klassik

- 32 Anne Lõugas. Adamson-Eric tarbekunstnikuna
- 34 Mai Levin. Kunsti võlu ongi selles, et ta on nagu prostituut, kes ei jää iial haigeks

- 35-66 **PUHAS RÕÕM**
- 35-66 **SHEER JOY**

teooria

- 67 Berk Vaher. Ühemütsilöök või küünekübaratrikk?



Marko Laimre. Piilukaameraga filmitud kaader Kunstihoone galeriis. Näitus "Must pall". 01.-18.08.2002.

Marko Laimre. Still shot with the use of hidden camera in Tallinn Art Hall gallery. Exhibition "Black Ball". 01.-18.08.2002.

loeng

- 73 Udo Kultermann. Naise keha. Performance'ikunsti naispioneerid II
- 77 Udo Kultermann. The Body of Woman. Female Pioneers of Performance Art II

loodus

- 80 Peeter Maria Laurits. Ketserlik Gaia
- 82 Peeter Maria Laurits. Heretical Gaia

giid

- 84 Rael Artel. Teejuht teise Tallinnasse
- 87 Rael Artel. A Guide to another Tallinn

maailm

- 88 Hanna Miller. Uus kunstikvartal Viinis

- 89 Reet Varblane. Külgetõmbe, tõsiduse ja mainekuse keskus

- 92 Marko Laimre fotoaktsioon "Paragrahv 45" (1998)
- 92 Marko Laimre's action "Clause 45" (1998)

sündmus

- 93 Johannes Saar. Eesti kunsti sotsiaalsed portreed

kadrioru aarded

- 94 Mai Levin. Prantsuse baroki ja rokokoo saadikud Kadriorus

viimane lehekülg

- 96 Audi ja Edgar Viies

Graafilise disaini lisa #6

Brno biennaal 2002 ja debatt eesti disaini seisule



Telli!

kunst.ee-d saab tellida
 Eesti Posti kaudu: tellimisindeks **00648**.
 Tellida saab ka toimetuse kaudu:
 tel. (0) **644 6483**, mai@sirp.ee
 Aastane tellimishind neljale ajakirjale
 endiselt vaid **160** krooni.
 Võidate ajas ja rahas!

Enamikku varasemaid kunst.ee numbreid
 on tagantjärele võimalik
 toimetusest osta.

Mõtlevad loevad, lugejad mõtlevad!

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

SIRP

ESTI KULTUURILEHT
TELLIMISKUPONG

<input type="checkbox"/>	1 aasta	384 kr.	
<input type="checkbox"/>	6 kuud	192 kr.	TELLIJA
<input type="checkbox"/>	3 kuud	120 kr.	AADDRESS
<input type="checkbox"/>	1 kuu	40 kr.	TELEFON

ALLKIRI

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



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

Märksõna – totalitaarsus

Sotsrealistliku kunsti näitus Tartu Kunstimuuseumis on osutunud publikumagnetiks nii nagu ka "punane" näitus Tallinnas Orlovi lossis. Selle puhul eemaldati kardinad Evald Okase 1987. aastal maalitud pannoo eest (vt. reprod käesolevas ajakirjas lk. 23, 28, 29). Kui siiani oli pannoo hästi hoitud saladus, kehastades nõukogude korra viimset ohet Eesti pinnal, siis nüüd on ta edukas meelelahutuse ja reklaami tööriist.

Vähe sellest. Ka Helsingis on selle sügise tõmbenumbriks vene sotsialistlik realism.

Niisugune kunst tundub lõbus ja meelelahutuslik. Tahame uskuda muinasjuttu, millest pildid räägivad – et inimesed olidki täpselt nii rõõmsad ja õnnelikud, nagu kujutatud. Keegi ei mäleta enam tolle aja hirme ega õudusi.

Totalitaarne pildikeel on aga sünenenud ka vahetu kaasaja kunsti, ükskõik kas siis parodeerivalt või tõsiselt. Matthew Barney näitus Pariisis, kus jooksis ka tema uus film "Cremaster 3", tundus mulle alguses vastuvõetamatu oma totaalsuse tõttu. Ma ei arva, et see, kui Matthew Barney või meie enda noored kunstnikud, kasvõi Avangard, lähtuvad totaliseerivast pildikeelest, ei edastaks teadet õhus olevatest ülemaailmsetest poliitilistest protsessidest.

Ka käesoleva ajakirja kaanepilt tahab olla kängesti totalitaarne – Puhta Rõõmu (Sheer Joy) tüdrukud on võtnud nõuks teha rõõmurevolutsioon. Nende rõõmul pole tõesti mitte mingeid muid tagamõtteid kui esitadagi seda, mis ta parajasti on – rõõmu.



Heie Treier

Password – totalitarianism

The exhibition of socialist realism art in the Tartu Art Museum turned out to have a magnetising effect on the public, like the "red" exhibition staged in Tallinn, in Orloff's mansion. To celebrate the occasion, curtains were drawn off Evald Okas' mural painting of 1987 (cf. the repros in this issue pp. 23, 28, 29). Embodiment of the period when Soviet power breathed its last, the panel used to be a well kept secret. Now it functions successfully as an instrument both of entertainment and advertising.

There is more to it. In Helsinki, too Russian socialist realism made the day this autumn.

Such art looks like fun and excellent leisure. We want to believe the fairy tales those pictures recount, to accept trustingly and on faith that people were just as happy and joyful as depicted. Nobody seems to want to remember the fears, anguish and horrors of that time.

The totalitarian pictorial language has however also eased itself edge-wise into contemporary art, either as a parody or in earnest. Matthew Barney's exhibition in Paris, where his new film "Cremaster 3" was shown, seemed to me at first glance unacceptable due to its totality. I seem to think that the way Matthew Barney or the young artists of this country (take for instance Avant-Garde) base themselves on a totalitarian pictorial language, should be taken as the potent sign of the political processes in the world.

The cover picture of this issue too, lays claim to be very totalitarian – the girls of Sheer Joy have got it into their heads to engage in a revolution of joy. Their joy however has no crooked design nor does it give false appearances. It is just what they profess it to be – candid delight.

kunst.ee

Eesti visuaalkultuuri ajakiri
Estonian Magazine of Visual Culture

Neli numbrit aastas
Quarterly

Kirjastaja / Publisher
SA Kultuurileht

Rahastaja / Financer
EV Kultuuriministeerium
Ministry of Culture of Estonia

Sponsor
Eesti Kunstnike Liit
Estonian Artists' Association

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

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

Assistent / Assistant
Mai Soosaar (mai@sirp.ee)

Korrespondendid / Correspondents
Helsingi: **Kaija Kaitavuori**
London: **Mare Tralla**
Leeds: **Katrin Kivimaa**
Tartu: **Kaire Nurk**
Pärnu: **Rael Artel**

Tõlkija / Translator
Ants Pihlak

Proofreading
Paul Rodgers

Kujundaja / Designer
Tõnu Kaalep

Eri koostaja / Editor of Joy Special
Piret Räni

Eri kujundaja / Designer of Joy special
Piret Räni

Kaanepildi lavastus / cover
Puhas Rõõm / Sheer Joy

Keeletoimetaja
Aili Künstler
Raamatupidaja
Maret Rospel (maret@sirp.ee)

Address / Address
Vabaduse väljak 6,
Tallinn 10146
Estonia

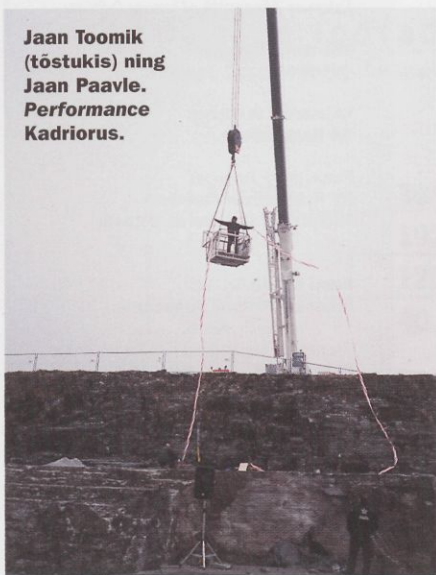
Telefon / Telephone
(372) 644 64 83
Fax **(372) 627 36 31**

ISSN 1406-6335
Tellimisindeks **00648**

© **kunst.ee 2002**

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

Jaan Toomik (tõstukis) ning Jaan Paavle. Performance Kadriorus.



Kunstimuuseumi hoone sai nurgakivi

9. oktoobril 2002 kogunes kunstnikkond Kadrioru kunstimuuseumi uue hoone vundamendi juurde, et panna pidulikult nurgakivi. Küllalt tuulise ja külma ilma käes kuulati mitmeid kõnesid: rääkisid EV president Arnold Rüütel, endine kultuuriminister ning hoone eest võitleja Signe Kivi, linnapea Edgar Savisaar, kunstimuuseumi direktor ja suure vaeva nägija Marika Valk, kunstnike liidu president Jaan Elken. Rituaal kulmineerus hetkel, kui Signe Kivi vajutas kellanupule, mis käivitas hoone valmimiseni jäänud päevi loendava tabloo, ning Jaan Toomik ning Jaan Paavle tegid rituaalse *performance*'i.

Kunstihoone uus juhataja on Reiu Tüür

Alates 2. detsembrist 2002 asub Tallinna Kunstihoone juhatajana järgnevaks kolmeks aastaks tööle Reiu Tüür. Ta valiti avalikul konkursil kaheksa kandidaadi seast Tallinna Kunstihoone nõukogu salajasel hääletusel. Samas ei püstitatud konkursil selget eesmärki, kumba õieti vajatakse – kas kuraatorit või *manager*'i. Alles tagantjärele selgus, et vajati *manager*'i. Kes hakkab või kuidas hakatakse kujundama aga Kunstihoone sisulist näitusepoliitikat, see küsimus on veel lahtine. KH nõukogu on kokku pannud 2003. aasta näituseplaani, seega saab uus meeskond end teostama hakata 2004. aastal.

Vabadusmonumendi konkurs lõppenud

Septembri lõpus 2002 kuulutati lõpuks välja Tallinna Vabaduse väljakule kavandatava Vabadusmonumendi kaua aega vindunud riikliku võistluse võitjad. Arvukasse žüriisse eesotsas EV ekspresidendi Lennart Merega kuulusid Signe Kivi (kultuuriminister), Jaan Elken, Ekke Väli, poliitikud, üldsuse esindajad ning ülekaalukalt arhitektid ja arhitektuurikriitikud: Kalle Vellevoog, Veljo Kaasik, Inga Raukas, Krista Kodres, ekspertidena Mart Kalm, Piret Lindpere.

I preemia jäeti välja andmata ning II koha vääriliseks valiti noorte arhitektide Maria Puki ja Ivar Lubjaku projekt "Opaal" (80 000 krooni). III preemia sai arhitektide Üla Koppeli, Raivo Kotovi ja Kalle Komissarovi töö "Lootos" (50 000 krooni). Ostupreemia sai Tõnis Vindi, Ralf Tamme ja Angela Orgusaare "Hommik" (30 000 krooni).

Niisiis defineerivad kaasaegset monumenti arhitektid. Monument osutub modernistlikuks valgeks kuubikuks ja formaalseks ripatsiks linna detailplaneerimise protsessis. Johannes Saar on tulemust kommenteerinud tabavalt kui "Drive in vabadusmonumendi" (EPL 27.09.2002).

Eesti kunst välispublikatsioonides

Soome Tutkijaliito kvartali humanitaarajakiri Tiede & Edistys avaldas oma viimases numbris ülevaate noorte kunstnike rühmituse Avangard projektist "Avangard or Death". Kirjutab Kimmo Sarje.

Poola Läänemeremaid käsitleva ajakirja Mare Articum number 1 (10) 2002, mille peateemaks oli "Globaliseerumine", avaldas Hanno Soansi artikli "Reflections on Politicisation of Rave Culture in Riga" (lk. 27–29). Artikli eestikeelne versioon ilmus kunst.ee-s 1/2002, lk. 49–51.

Anu Juuraku UFO Kopenhaagenis

Kopenhaagenis avati rahvusvaheline kohaspetsiifiline valgusinstallatsioonide näitus "Lux Europae" (22.10.2002 – 05.01.2003). Osavõtjaid on 19 Euroopa maalt, Eesti kunstnikest eksponeerib Anu Juurak valgusinstallatsiooni "Ufo" (6 x 2 m). See asub esialgu keset Raekoja platsi, kuid plaanitakse tõsta maja katusele.

Anu Juurak. UFO. 2002.



East Art Map

IRWIN ja New Moment algatasid projekti "East Art Map", mis dokumenteerib Ida-Euroopa maade II maailmasõja järgset kunsti kuni aastani 2002. Albaania, Valgevene, Bosnia & Hertsegoviina, Bulgaaria, Kroatia, Tšehhi, Eesti, (Ida-) Saksamaa, Ungari, Läti, Leedu, Makedoonia, Moldaavia, Poola, Rumeenia, Venemaa, Slovakkia, Sloveenia, Ukraina ja Jugoslaavia kuraatoritel paluti valida igaühel oma riigist ca 10 kunstnikku või gruppi.

Eestist on väljaandele teinud kaastööd Sirje Helme, kelle valik on järgmine: Ando Keskküla, Raoul Kurvitz, Leonhard Lapin, Malle Leis, Raul Meel, Jüri Okas, Ülo Sooster, Jaan Toomik ja Tõnis Vint. Praeguseks on trükitud Artforumi formaadis umbes 100-leheküljeline väljaanne, ent 2003. aastal ilmub projekti kajastav mahukam raamat ning CD:

Vt.: www.newmoment-irwin.com



AICA kongress lõkati edasi

Rahvusvahelise Kunstikriitike Assotsiatsiooni (AICA) aastakongress pidi oktoobris 2002 toimuma Elevandiluurannikul Aafrikas. Kuu aega enne üritust leidis seal aset riigipöördekatse, mistõttu kongress lõkati edasi juunisse 2003 ja see toimub Senegali pealinnas Dakaris, mis on tuntud biennaali "Dak'art" järgi.

24.10.2002 korraldati AICA peakorteris Pariisis aga töökoosolek, mille käigus valiti organisatsiooni uus president. Senise presidendi, USA kunstikriitiku Kim Levini volitused lõppesid ning uueks presidendiks valiti inglane Henry Meyric Hughes, institutsionaalselt mainekas kunstikriitik, "Manifesta" initsiaatoreid.



Suleti Vaala galerii

Seoses Eliel Saarineni Tallinna projekteeritud hoonekompleksi omanisuhete muutumisega suleti 25.09.2002 Vaal – 1990-ndatel tipp-tasemel töötanud galerii, mis ainsana Eestist osales ka suurtel rahvusvahelistel kunstimissidel. Teade tuli üleöö ning traumeeris kunstiavalikkust väga. Kauaaegse galeristi Eha Komissarovi sõnul jätkatakse 2003. aastal tegevust uutes ruumides.

Tragikoomiline, et Eve Kiiler pidi oma kuraatoriprojektile “Uus ilus elu”, mis oli planeeritud Vaala galeriisse, otsima paar päeva enne näituse avamist teise eksponeerimiskoha. Urve Küttner eksponeeris “Uues ilusas elus” ajalehekollaaži, mille teemaks galerii sulgemine (pildil).

Uus galerii Viljandis

Viljandi uus raamatukoguhooned (Tallinna tn. 11/1) avati oktoobri alguses Linnagalerii, mis töötab peamiselt Viljandi linnavalitsuse finantseerimisel ja näituste eest vastutab Viljandi Kunstnike Ühendus Kiriküüt. Ligi 200-ruutmeetrine galerii on esimene kaaasaegsem eksponeerimispaik Viljandis. Näituste põhirõhk on kaasaegsel eesti kunstil, kuid teretulnud on ka pakku-mised kaugemalt. Mitmete, eelkõige teemanäituste raames hakatakse korraldama ka üritusi (seminare, loengutsükleid, workshop'e jms.). Näitused vahetuvad poolteise kuni kahe kuu tagant, sissepääs tasuta. Avatud esmaspäevast reedeni kl. 10–20, laupäeval 9–16.

Vt.: linnagalerii@raamatukogu.viljandi.ee

CV – Cinémathèque Vivante

Video- ja kinoprogramm “Cinémathèque Vivante / Elus Kino” toimus Pärnu Linnagaleriis 06.–23.11.2002 ja kaubanduskeskuse Port Artur 2 fuajees 07.–23.11.2002. Kureeris Rael Artel ja kujundas Eva-Liisa Kriis. Vt. www.hot.ee/cinemathequevivante.

Eesti tööstusdisain Helsingis

Helsingi Design Forum Finlandis toimus 31.10–24.11.2002 Eesti tööstusdisaini näitus “Eesti disain 2002”. Initsiatiiv tuli Soome poolt: sama galerii töötajad nägid eesti tööstusdisaini ülevaadet mais Tallinnas Laste Maailma disainigaleriis ning tegid ettepaneku teha Helsingis laiendatud ekspositsiooniga näitus. Helsingis esines ligi 30 kunstnikku, näituse Eesti-poolsed kuraatorid olid Maile Grünberg, Harry Liivrand, Ebe Nõmberg, Ketli Tiitsar ja Peeter Mauer. Näitusega kaasnes soome ja inglise keeles plakat-buklett. Näitus võeti Soome meedias hästi vastu, ajakirjanduses ilmus üle 20 artikli ning YLE kultuuritoimetuse tegi näitusest eraldi saate.

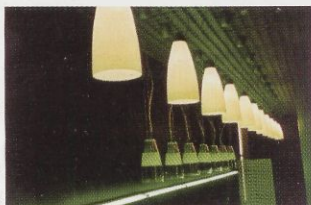


FOTO HARRY LIIVRAND

Estoplasti uus toodang Helsingi näitusel.

Marina Abramović New Yorgis

Marina Abramović. The House with the Ocean View.
15.11.–21.12.2002. Seal Kelly Gallery, New York.

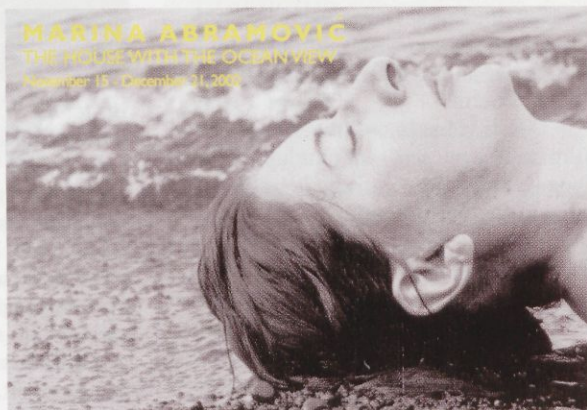
Marina Abramovići näitus Seal Kelly galeriis New Yorgis avati “elava installatsiooniga”, nagu kunstnik seda nimetab. Peateos näeb välja selline: valge ruumi tagaseina on ehitatud rõdu või lava, millele paiknevad väga lihtsa ja kalli väljanägemisega puidust lamamisase, tool, laud, kraanikauss, dušš ja WC. Valgesse riietatud kunstnik on lubanud selles ruumis vaikides ja nälgides vastu pidada 12 päeva. Et külastajal selles kahtlust ei tekiks, viib lavale kolm kurjakuulutavat redelit, mille pulkadeks teravad kokanoad. Sissepääsu juures on puust istmed ka vaatajatele, keskel väike poodium binokliga, mida julgustab kasutama silt seinal.

Selgitav tekst räägib midagi energiavahetusest publikuga ja puhastamise võimalikkusest paastumise abil (kusagil pole aga mainitud, et ega ometi M. A. seda välja pole mõelnud!). Ausalt öeldes tekitas tekst vastuolulisi tundeid: kuidas sobib intiimne rituaal kokku balkanlikult pateetilise eneseeksponeerimisega? (Seal ta seisabki nii tiithärmilikus poosis, näituse avamisest on vaid tund aega möödas, ei tea, mis edasi hakkab saama?) Ja kuidas ma saan temaga “energiat” (ikka see *new age*) vahetada, kui meie silmad kunagi ei kohtu, sest kunstnik on asetatud vaatajast nii palju kõrgemale? (Kahtlustamine sai vist alguse juba eelmisel öhtul nähtud Mall Mullicani hüpnootsi all maalimise *performance*’ist, mille kohta kohalikud arvasid, et kui ikka tema naine ütleb, et oli hüpnootsi all, no siis oli.)

Tegelikult mulle Marina Abramović meeldib. Kuulsin 1999. aastal Kiasmas tema loengut, mis mind vägagi puudutas ja võib-olla ka mõjutas. Vist tema mõjul ootangi seda laadi kunstitilt piiratud ausust ja kompromissitust. Asine ühiskond seab aga piirid: galerii on avatud kella 9–18, ülejäänud ajal jääb üle vaid uskuda. Ja ega tänapäeva nais-*performance*’ikunstnikul (sünd. 1946) pole kerge vananeda, nälgimine mõjub aga noorendavalt. Peaks isegi ette võtma.

Muide, galeriis oli teinegi elav skulptuur. Pealkirja all “Dream Bed” saab iga soovija tund aega ühes kastis lamada. Selleks registreerige aadressil www.skny.com. Näitus on lahti 21. detsembrini aadressil 528 W 29th Street.

Kai Kaljo



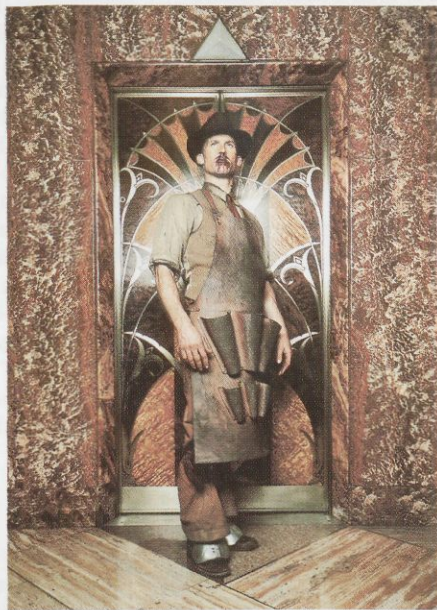
Matthew Barney Pariisis

Matthew Barney. The Cremaster Cycle. Pariisi linna kaasaegse kunsti muuseum, 10.10.2002–05.01.2003.

Matthew Barney, 1967. aastal sündinud New Yorgi kunstniku, rahvusvahelise kunstimaailma ühe praeguse lemmiku näitus Pariisi linna kaasaegse kunsti muuseumis on ehitatud totalitaarseks keskkonnaks, mis haarab vaataja endasse juba trepil. Ta pannakse sisenema mingisse oranži-rohelisse duaalsesse keskkonda, kus värvidel ja sümboolikal näib olevat eriti sügav tähendus kellelegi, kelle maailma meie ei kuulu. Näitus ise koosneb peamiselt filmidest ("Cremaster'i" sari) ja filmibutafooriast, mida eksponeeritakse skulptuuridena, ning mõnedest joonistustest ja fotodest, mis on kõik filmidega seotud. Värskeim, 2002. aastal valminud "Cremaster 3" kestab umbes kolm tundi ja linastub näitusesaalis, kus puuduvad vaatamistingimused. Publik seisab seina ääres või istub kõval põrandal, kusjuures seinäärseid põrandakohad on eriti väärtuslikud ja enamasti hõivatud.

Barney debüteeris New Yorgis 1991. aastal ja teda märgati kohe. Tema loomingu dominandiks on filmid pealkirjaga "Cremaster" (seda mõistet defineeritakse internetis kui "muskliit, mis tõstab ja langetab mehe reproduktiivset süsteemi sõltuvalt temperatuurist, välisärritajatest või hirmust") ja mida on praeguse seisuga kokku viis. Barney pole filmide nimetamisel järginud lineaarset korda: pärast "Cremaster 5" sai nüüd värskest valmis "Cremaster 3", seni ambitsioonikaim film, kus tegevus toimub kuulsas *art déco* stiilis Chrysleri pilvelõhkuja nõelterasvas tipus ning Guggenheimi muuseumis. Peategelasi kehastavad Matthew Barney ise ja minimalistliku kunsti klassik Richard Serra.

Täiesti võimatu on ümber jutustada filmi narratiivi, sest seal puudub näiliselt loogika ja üleüldse on kogu ideestik niivõrd täis ajalugu, mütoloogiat, autobiograafiaid, et vaataja jääb üle keskenduda vaatamängule, mis on korruga võrratu ja eemaletõukav, ning muusikale (täiesti võrratu!). Barney loob seoseid vanakreeka ja rooma mütoloogiaga, iiri rahvamütoloogiaga (Chrysleri pilvelõhkuja olla ehitanud



Matthew Barney näituse plakatid Pariisi metros ja kaader tema 2002. aasta filmist "Cremaster 3".

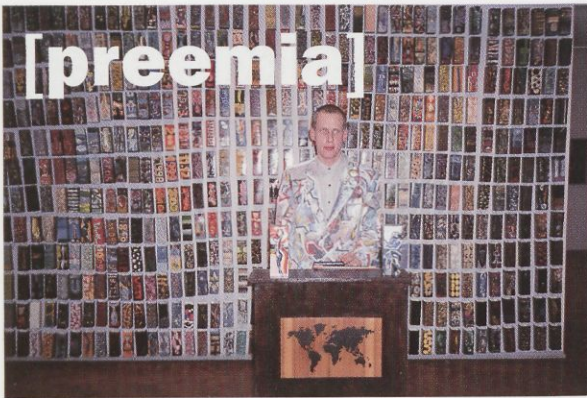
iiri töölisel), muidugi Ameerika moodsa mütoloogiaga (Hollywood ja Chrysler autod!) ning kõik tema filmis on absoluutselt perfektne. Interjöörid on perfektseid, näitlejate kostüümid on perfektseid, autod perfektseid – kõik on väliselt niivõrd ilus ja totaalne, et see ennustab agressiooni. Aegajalt näemegi jöhkra, perfektsest suunatud agressiooni, mida panevad toime perfektsest ilusad autod või vanamehed. Film kulgeb aeglaselt, siin pole mitte ühtegi dialoogi

gi ning ainsad sõnad, mida artikuleeritakse, kuuluvad taustamuusikasse ja needki on iirikeelsed. Kõik tegelased jäävad nii väliselt kui ka käitumiselt ebamaiseks, "ebanormaalseks", ajatuteks, neid ei saa ühelgi hetkel tõmmata realismi liistule.

Matthew Barney ütleb, et "ma olen seda projekti pidanud alati mingiks seksuaalselt motiveeritud seedesüsteemiks, mis on materia tarbija ning looja. Ja seda tõukab tagant iha, mitte nälg vms. See on iha, seksuaalse iha mõttes." Samas on meestegelased ta filmides kas sootud või kastreeritud, igatahes nõrgemad kui naistegelased, kuigi võib-olla kehastavad tegelased hoopis mingit abstraktset printsiipi, millel ei saagi nõuda "õiget" lihalikkust.

Tallinnaski on korra näidatud üht Matthew Barney filmi. See oli 1998. aastal Balti jaama angaaris reivipeol, mille korraldas "Art is Everywhere" reklaamikampaania raames Barclay sigaretikorporatsioon. Toona näidati tema "Cremaster 1" (1995) moe-*show* kontekstis. Film kaotas sellisena oma radikaalsuse, mis tal kunsti kontekstis kindlasti on, nagu selles võib veenduda Pariisi näitusel.

Heie Treier



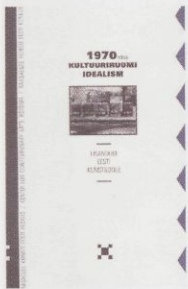
Konrad Mäe medal Erki Kasemetsale

01.11.2002 anti Eesti Kunstimuseumis Rüütelkonna hoones seekordne maali aastapreemia pidulikult Erki Kasemetsale (pildil).

*dear heie treier,
we met shortly at gilbert gardes' conference last year in strasbourg – where i thought your paper on estonian monuments really interesting and fascinating. last week then, when i looked at a couple of art magazines in the berlin art library, i found a copy of kunst.ee and was very impressed. would you be interested in an occasional article from berlin, or germany?*

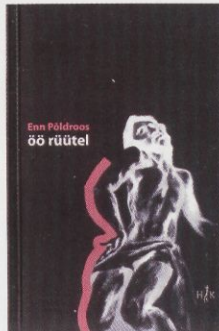
*best wishes,
axel lapp
9. sept. 2002*

[raamatud]



1970ndate kultuuriruumi idealism. Lisandusi Eesti kunstiloole.

Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus. 2002. Seminarite ettekanded: Sirje Helme, Andres Kurg, Viien Künnapu, Eha Komissarov, Karin Paulus, Anders Härm, Berk Vaher. 96 lehekülge. ISBN 9985-9321-2-9



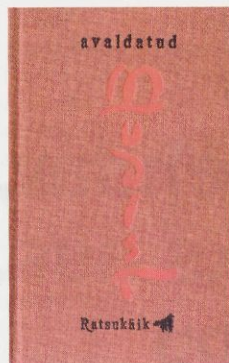
Enn Põldroos. Öö rüütel.

Eesti Keele Sihtasutus, Tallinn, 2002. 134 lehekülge. ISBN 9985-811-90-9



Kiwa. Lastehaiglast põgenenud mäguasjad.

Toimetaja Hasso Krull. Kujundaja Peeter Laurits. Eesti Keele Sihtasutus, 2002. ISBN 9985-811-89-5
Kiwa luuletused.



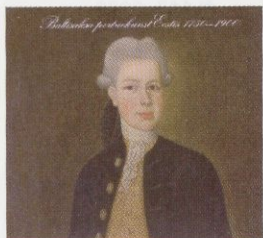
Peeter Mudist. Ratsukäik.

Hilana OÜ, Peeter Mudist. 2002. 340 lehekülge. ISBN 9985-78-730-7



Rein Loodus, Jutta Keevallik, Pia Ehasalu. Eesti kunsti ajaraamat 1523 – 1944.

Teaduste Akadeemia Kirjastus, Tallinn, 2002. Kronoloogia. Illustreeritud. 288 lehekülge. ISBN 9985-50-317-1



Baltisaksa portreekunst Eestis 1750 – 1900.

Artiklite kogumik ja näituse (1999) kataloog. Koostaja Anne Lõugas. Eesti Kunstimuseum, Raud Publishing 2002. Rikkalikult illustreeritud, 166 lehekülge. ISBN 9985-78-597-5

The first part of my article looks very good and I am very glad about the way it is edited. I very much like the work you are doing and hope that one day there will be a chance for me to come to Estonia to meet all the friends in your wonderful city. Please, give my regards especially to Leonhard Lapin. I was very happy to hear that he will work on an exhibition in Budapest. I am looking forward to it.

*Udo Kultermann,
New York, Oct. 9, 2002*

As a matter of fact do you think you could ask Tanel Veenre to send me a photo of the dress published in kunst.ee 2 / 2001 on page 29? I still like it very much and would try to include it in one of my forthcoming publications.

*Udo Kultermann,
New York, Nov. 1, 2002*

Täpsustus

kunst.ee 3/2002 trükkimisel on lk. 24 sattunud vale foto seletamatult otseselt teksti.

Bluris on Chris Evansi töö "Logotype for European Sculpture Consultancy" laotud maketti 180 kraadi tagurpidi. Vabandame autorite ja lugejate ees.

[vastukaja]



[näitus]

Eesti kunst 2002: masendav, must-valge, kuid õnneks aus. Kunstnikud on riskigrupp

Mari Sobolev

Mirja-Mari Smidt, Allan Tõnissoo. Töö. Video, 4' 11", 2002.

Mirja-Mari Smidt, Allan Tõnissoo. The Labour. Video, 4' 11", 2002.

Eesti Kunstnike Liidu aastanäitus 2002. Sõltuvussõltumatus. Kuraatorid Jaan Toomik ja Paul Rodgers. 04.10.–03.11.2002. Tallinna Kunstihoone. Uus Ilus Elu. Kuraator Eve Kiiler. 02.10.–19.10.2002. Draakoni galerii. HandsFree. Kuraator Erki Kasemets. 04.10.–20.10.2002. G-galerii kunstisaal.

Eesti Kunstnike Liidu aastanäitusele on koondunud suur hulk autoreid, kelle seast enamus ilmselt ei ole liidu liikmed. Otsustades nende tööde järele, ei ole nad üldse millegi liikmed, võimalik, et mõnel neist ei ole isegi isikutunnistust.

Ootuspäraselt ei ole Jaan Toomiku ja Paul Rodgersi kui kunstnike kureeritud

näitusel "Sõltuvussõltumatus" kirjalikku kontseptsiooni, kuid kontseptsioon on siiski olemas ja tuleb väljapandu iseloomust ja väljapanemise viisist üllatavalt selgesti välja. Lühidalt võiks selle kokku võtta nii: inimene on sõltuvuses eelkõige iseenda sisemistest protsessidest – tungidest, instinktides, kirgedest, harjumustest – ja

mitte ainult tema ise kui isik ei sõltu neist, ta mõjutab ühiskondlike protsesside kaudu ka teisi inimesi, ajaloo arengut ja tervet ökosüsteemi planeedil Maa; ja ühiskondlikud protsessid omakorda mõjutavad üksikisikut.

Geeniuste kujundamisest ja geniaalsest kujundusest

Toomiku ja Rodgersi kureeritud näitusel on hulgaliselt nimesid, mida laiem avalikkus ilmselt varem kuulnud ei ole. Või mida see laiem avalikkus üldse kuulnud on, ütleme siis nii, et mida Tallinna kunstiinstituutide esindajad kuulnud ei ole. Tundmatud domineerivad, elavad klassikud on tagasihoidlikult nurgatagustes. Kuid näituse lavastuslik pool on soodne ka neile. Harjumuspäraselt tähendab kunstinäituse kujundus tööde paigutamist visuaalse sobivuse alusel, arvestades hierarhiat ruumis (st. tähtsamad kunstnikud keskmatele asukohtadele). Selline printsiip vaid suurendab entroopiat.

Üldse kuulub mõiste "näituse kujundamine" rohkem messinduse-expo'nduse valdkonda. Kaasaegse kunsti puhul, kus sisu on olulisem kui vorm, tuleks rääkida lavastusest ehk kuraatori teadlikust (õilsate eesmärkidega) manipulatsioonist valmisteostega. Geniaalset kunsti, mis töötab väljaspool konteksti ehk igas kontekstis, on vähe. See, mida me näitustele paigutama peame, on enamasti lihtsalt sümpaatne ja huvitav, kuid mitte geniaalne. Järelikult on tarvis paigutada see konteksti, mida saab näituse tingimustes luua mitte seinateksti (mida loevad ainult kriitikud), vaid teoste sisuliste haakumiste ja konfliktide ruumilise liigendamise läbi, kusjuures parema mõju huvides tuleb kasutada dekoratsioone (vaheseinad, eesriided, värvid) ja valgustust, nagu lavastuste puhul teatris ja filmis ikka kasutatakse.

Näituse vaatamise protsess on tingimisi lineaarne. Vaatajat mõjutab küll kogu ruumis toimuv, kuid ta peab siiski järgemööda liikuma ruumist ruumi, ta ei saa olla korraga kõikjal. Seega tuleb igas töös peituv, võimalik, et raskesti loetav sõnum või meeleolu tuua esile analoogiate ja vastandumiste järgnevuste abil.

Toitumisahel kui füsioloogiline ja filosoofiline protsess

"Sõltuvussõltumatus" lavastus on peaaegu perfektne. Noored ja marginaalsed toovad kontseptuaalse sisu – inimtegevuse entroopia – jõuliselt, robustselt välja, ja siis selgub, et küpsed ning juba väsivad



Ülal: Kai Kaljo. Eesti rulett. Installatsioon, 2002.

Up: Kai Kaljo. Estonian Roulette. Installation, 2002.

All: Meeland Sepp. Elumasin. 2002.

Down: Meeland Sepp. Life machine. 2002.

vanemad tegijad on tegelenud aastaid samade asjadega, kuigi hillitsemalt ja mitte nii naturalistlikult, vaid pigem allegoorilisel tasandil. Näiteks Ilmar Kruusamäe loomalood ei ole varem üheski kontekstis nii tõsiseltvõetavana mõjunud kui siin, teiste loomade vahel. Kohe kõrval on Kaarel Vulla koeralaip tööstusmaastikul, millele on laskunud hamburger kui kärbes korjusele, ja popi-huhuu vaimus inimlikustatud ahvide ja hanede ahistuses sündinud kurb komejant. Vulla pildid on masendavad, kuid siiski rõõmustav tõendus selle kohta, et kunst võib vahetevahel olla ka visuaalne filosoofia. Teisel pool Vullat on viisaka, puhta ja korraliku Mall Nukke portreed kontidega. Isegi kondid mõjuvad tema piltidel tavaliselt viisakana, kuid siin, korjuse läheduses, tuleb esile nende tõeline tähendus. Et vaatajale vahepeal ka optimistlikumaid valguskiiri suunata, on pealtaril (kunstihoone ruumiesemantikas) tükike sügavalt inimlikku identiteeti, toitumisahela positiivne tähendus Leonhard Lapini ema heegeldatud valgete linikute ja leiva kui püha substantsi näol.

Sellele on tegelikult eelnenud maa-harimine, mis on hüperrealistlikult paigas Tiina Tammetalu mullasel maastikul. Süngel tume pind petab ära lihtsameelsed; tegelikult näeme siin agraareestlase identiteedi monumentaalset väljendust, millesse võib muidugi suhtuda ka irooniliselt.

Meil Kunstihoones seksi ei ole

Kõigepealt sisse astudes ei näe me tegelikult Mila Balti hüperbarealistlikku kak-sikportreed uuema sõltumatu kolekünstlerisast ja vanaisast – Joonasest ja Sorgest,

kelle nimi usutavasti vähemalt kunstiteemalise erialaajakirja veer-gudel enam selgitust ei vaja. Isad on eine-murul-tüüpi situatsioonis, kuid erinevalt traditsioonilisest akti-maalist, kus keha lebab küljetsi vaata-ja poole, näeme neid jalgade poolt vaadatuna. Selline perspektiiv koos tahtliku moonutusega ei sisalda üld-segi harrast lugupidamist. Kuid siin pole ka kaugelki mitte mingit õelat isatappu. Ta suhtub kujutatavatesse irooniat täis armastusega. Kas pole see normaalne suhtumine?

Tegelikult näeme esimesena puuriküüliku mälumistegevust, milles väljendub toitumishela nega-tiivne tähendus, toitumisinstanti rahuldamise kõikehõlmavalt vangis-tav olemus.

Üllatavalt vähe on sel näitusel tegeldud sugutungiga, mis määrab ju sama palju kui toitumine. See-eest on üks vältimatult tähelepandiv teemaarendus Meeland Sepa elumasinatena näol. Häbenematu sugu-ja surmatungi teemaliste fantaasiate kaadervärgi kasutamiseõpetus tuli elavas esituses avamisperformance'i käigus alasti nongratakate poolt. Teiseks lausa autistlikult tagasihoid-likuks vihjeks seksuaalsusele on Lilian Mosolaineni tuntud headuses (ei saa ikka ilma selle väljendita, kui kirjutad ülevaatenäitusest) figuraaalkompositsioon. Siin on aga ka peened värviekspressioonid, mis kõrvutuvad samas Liina Kalviku ka vihjamisi kehalise, märksa hullumeelsema ekspressiooniga.

Või kui Eeva oleks olnud töö-poollest kätetu invaliid, nagu Priit Pajose maalil, ega saanuks hea ja kurja tundmise puust õuna võtta, olnuks siis kõik parem?

Personaalne jõuab lõpuks ikkagi avalikkusse

Klassikud aga eelistavad läheneda teemale mitte inimkeha, vaid inimese loodud tehiskeskkonna kaudu. Sellesse võtmesse paigutuvad Jaan Elken, Mari Roosvald ja Andres Tolts. Peen kultuurikihtide mäng viib siinses kontekstis siiski tagasi inimese juurde, kes on selle loonud.

Tõeliselt sotsiaalse ehk siis personaalse ja üldise vastasmõjude juurde jõuame videosaakonnas. Normaalse, looduslike tungide kõr-vale kerkivad sootsiumi poolt dik-teeritavad. Justkui inimesel veel muidu *id*'i ja superego lepitamisega



Toomas Altnurme. Mudang Kut (šamaani tants). Akrüül, 2001.

Toomas Altnurme. Mudang Kut (Shaman Dance). Akryl, 2001.

piisavalt piinu ei oleks, on välja mõeldud narkomaania. Ingrid Väärsi ja Imre Heero video on süstiva asotsiaali kõduneva tegelikkuse alguse ja lõputa dokumentatsioon, mil on kunstiväärtust sedavõrd, kui võrd ta lisab "Sõltuvussõltumatuse" masendusbuketti ühe sotsiaalselt olulise komponendi ja kui võrd nähtav vaatepilt on nii masendav, et see enam kunstilist kommentaari ei vajagi.

Et jääda, erinevalt eelmise video kangelasest, sotsiaalse hierarhia ülemisse osasse, tuleb hea välja näha. Kuid Irene Roosi videos epileerimis-läätsestamis-nahahooldus-obsession'ist ei ole ühiskonnakriitilise kunsti tavapärasest võitlevust. Ta on olukorraga leppinud, ta mängib kaasa ilutööstuse mängu, ja suhtub sellesse humoorika eneseirooniaga. Täpselt samasugune suhtumine peegeldub Mirja-Mari Smidti ja Allan Tõnissoo "Töö"-videos, ka nemad mängivad kaasa edunarkomaania mängu ja ka

nemad suudavad seda eikuhugi viivat rassimist, liivast juurika väljasikutamist veel iroonilise pilguga kõrvalt vaadata. Abiks seegi.

Peeglitagune maailma on ilus ainult Altnurmel!

See on kahtlemata äärmiselt masendav näitus. Valdavalt tumedad-porised värvitoonid, absurdset võikad süžeed, tehniline robustsus, sadomasohhistlik kannatuste fetišism, mõttetu suurejoonelisus tähelepanuta põhjalikkuse kõrval... (Pean silmas, et tundmatu Raivo Kanniku arusaamatu – kas ülim rafi-neeritus või täielik naivism? – video on esitatud Kunstihoone tagasaali monumentaalses üksinduses, samas kui näiteks Einar Vene aastakümneid läbitunnetatud sürrealismi sünge argipäev on eksponeeritud peaaegu märkamatus kuskil vaheseinal.) Kas siis tõesti ei ole kõigil kõrini negatiivset ülistavast kunstist? Kus on puhas rõõm ja elutoaga sobivad kompositsioonid? Miks taoline kunst mõnedele siiski meeldib?

Sest elu helgem pool on enamasti pealispind, läikima löödud fassaad, mille taga on harva õnne ja rõõmu, sageli aga teeskluse ja vale taha peitunud kõikvõimalikku jura. Ükskõik millises distsipliinist või diskursusest, mis uurib inimese suhteid iseenda, looduse või ühiskonnaga, johtub, et midagi eriti helget

NAD LÖÖVAD PEEGLI PURUKS JA TOOVAD MEIE ETTE KÄRBSEMUSTAGA PIKITUD RAAMID. KUMB SIIS ON TÕELISUS, KAS PEEGEL VÕI SEE, MIS ON PEEGLI ALL?



neis suhetes ei ole. Enamiku humanitaar- ja isegi paljude loodusteaduste järeldusena on inimene oma sisemisi vastuolusid halvasti kontrolliv destruktiivne jõud, mis hävitab meelsasti liigikaaslasi ning justkui möödaminnes ka kõike muud. Samal ajal pasundavad infokanalid klantsajakirjadest kuni valitsuste ametlike teadeteeni edust ja õnnest, mida tundmata oled kindlalt luuser. Miljonid institutsioonid annavad välja kirjusid voldikuid sellest, kui ilus ja hea kõik on. Kohapeal selgub, et lilledega pärjatud tänavate asemel on läbimatu sopaaud ja enne, kui luksuslikule palmidega biitsile jõuad, röövitakse sind paljaks. Isegi sotsioloogid, kes on joonistanud vahvaid graafikuid sellest, kuidas inimsugu mandub, trüvivad need paksule läikivale paberile, mille valmistamiseks on maha võetud (ja väga tõenäoliselt varguse teel) hektarite kaupa metsa.

Masendav kolekunst on vaimne oaas selles teeskluse kõrbes. Siit ei pruugi leida eeskujude ja iidoleid, kuid kindlasti on siin ausust kõvasti rohkem kui ülejäänud infoväljas. Kunstnikud märkavad tegelikkust, mõtlevad kaugemale ja sügavamale ja sõnandavad kogetut ka teistele näidata.

See näitamine võib toimuda eri viisil, koledasti ja ka ilusasti. Sageli peegeldatakse tegelikkust läbi nii mitme peegli, et piir peene ironiaga tehtud tegelikkuse dekonstruktsiooni ja tegelikkuse enda vahel on muutuu-

mas olematuks. Naturalistid-kolekunstnikud suhtuvad kogemusse vahetult, kirglikult, rohkeid puhastavaid, kuid ka segavaid filtreid kasutamata. Nad löövad peegli puruks ja toovad meie ette kärbsenustaga pikitud raamid. Kumb siis on tõelises, kas peegel või see mis on peegli all? Mõlemad loomulikult. Aga peeglist ei tohi vaadata otse, nii et vaid ennast näed ja eneseimetlusse upud, vaid nurga alt. Siis näed asju sellise nurga alt, kust tavaliselt asju ei nähta.

Handsfree must-valge low-tech

Kui "Sõltuvussõltumatus" kunstnikest paljud olid peaaegu tundmatud, siis Erki Kasemetsa kureeritud "HandsFree" tegelased on enamasti täiesti tundmatud. Idee sellest, et kunstnikud saavad kuraatorile ideede kirjeldused ja kuraator teostab

INIMENE ON OMA SISEMISI VASTUOLUSID HALVASTI KONTROLLIV DESTRUKTIIVNE JÕUD, MIS HÄVITAB MEELSASTI LIIGIKAASLASI NING JUSTKUI MÖÖDAMINNES KA KÕIKE MUUD.

need, tõi silme ette pomposseid etteasteid, mis kunstnikel üle jõu käiksid. Tegelikult Samba galeriis on minimalistlik. Ilmselt on tundmatud kunstnikud (nagu ka paljud tuntud) kaotanud igasuguse lootuse normaalsele töötajimustele ja õiglastele kunstimaailma hinnangutele. Vähemasti Gert Hatsukov küll, kes palus suurendada video- ja tegevuskunstifestivalide kolm äraütlevat kirja, kus viisakalt väljenduti, et kuule, poiss, me ei viitsind nagu eriti su videot vaadata, aga no eks saada järgmine kord jälle.

Kasemetsa sõnul oli kõige odavam teostada Mall Parise pappkaste, mis rääkisid vaesusest, ja kõige kallim Kreg-A-Krstringu musta auguga graniitahukat, kusjuures nende visuaalne mõju on ekvivalentne.

Näitus kuulub must-valge kunsti kategooriasse. Värv on luksus. Värviprinter on kallim kui must-valge. Isand Maleviitši väljapakutud elitarism ja kogu "less is more" ideoloogia on praktilisse kasutusse võetud *low-tech*'i vaeste, kuid usinate kunstnike poolt.

Huvitav oleks uurida, miks kunstnikud saatsid just need projektid Kasemetsale teostamiseks. Miks ei esitanud näiteks Tiiu Poom oma DNA-kirstu, kuhu koguti külastajate süljelarakaid, enda teostuses kasvõi näiteks "Sõltuvussõltumatus" näitusele? Seda polnuks ju raske teostada. Kas see tundus nii võigase teema, et parem seda endast eemal hoida? Tasub meeles pidada, et enim tähelepanu pälvivad need kunstnikud, kes ohverdavad teosele omaenda keha, kasvõi tükkikese. Kui teha selliseid händsfrii projekte ilma kunstniku osaluseta – ja tegelikult on selline ju ka suur osa oma nime all esitatavat kunsti, pehmet ümmargust tehnoloogilist eurokunsti – siis ilmselt kaob kunst ükskord ikkagi ära.

Uus Ilus Elu ei erine oluliselt Vanast

Utopia-teemat on kunstis kuidagi teenimatult vähe eksploateeritud. Eve Kiileri kureeritud "Uus Ilus Elu" ei ole siiski ulmevaldkonda kuuluv, küll unistustena välja käidud, on ta siiski pigem kaasagne olmerealism väikese kiiksuga. Pigem tegeleb isegi minevikuga. Kõige eredamad mälestused ongi viimasesse kategooriasse kuuluvatest töödest. Mart Viljus kasutab vana head enne ja nüüd

Jaan Elken. Neljas oktoober. Õli, akrüül, lõuend, ready made. 1978-2002.

Jaan Elken. The Fourth October. Oil, acrylic, canvas, ready made. 1978-2002.

võtet: ta on pildistanud mingeid kohti kümnekond aastat tagasi ja nüüd. Kulunud võtte korvavad tõeliselt head fotod. Valitud kohad ja motiivid on hämmastavalt tähenduslikud, kohati tundub Viljus lausa prohvetina, kes nägi juba toona, kümme aastat tagasi mingi koha tähtsuse kasvu või tähenduse nihet ette. Samas on täiesti juhuslikke absurdimaastikke, nagu Kopli barakk ENSV lipuga ja nüüd trikolooriga. Muu, kaasa arvatud augud asfaldis, ei ole muutunud. Või suvalise nurga tagant välja kihutav Vene sõjaväeauto ja nüüd siis Lääne militaardžiip samas paigas.

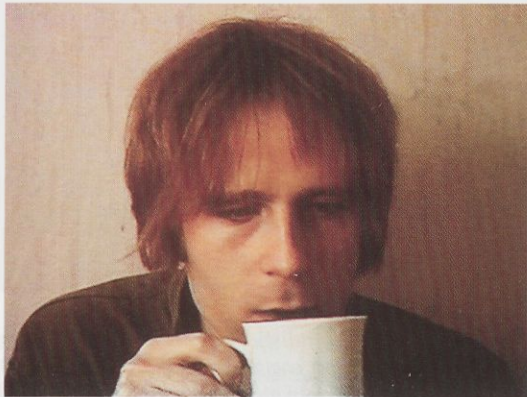
Mare Tralla video sellest, kuidas ta nõukogude anekdoodist inspiireerituna üritab viltsaabastes ameeriklastest mööda hiilida, on idee selguse ja jaburuse poolest üks tralla-absurdi tippe. Seda on hea vaadata. Tema õblemisvideo samalt monitorilt ei ütle midagi väljaspool kunagise näituse "M.O.O.D." konteksti.

Marko Mäetamm (vt. lk. 42-43) jätkab eneseanalüüsi, paigutades oma persooni oluliste ja erutavate sündmuste keskpunkti. Paigutamine ei toimu isegi *Photoshop*'is, vaid suisa käärde ning liimiga.

Piia Ruber on loonud mängulis-dokumentaalse ekspositsiooni inimese mõjust looduskeskkonnale. See on natuke liiga keeruline formaat iseenesest ilusa mõtte jaoks. Puhta Rõõmu cd-keskkond geenitehnoloogidest ("Ja saagu meid palju" – vt. lk. 52) on märk sellest, et röömsad naised hoiavad kätt pulsil. DNA muutmise tegelike võimalike tagajärgede süvaanalüüsi me siit kahjuks ei leia. Digitaalsed näovigurid ja hääliitsused on naljakad, tekstijupid aga näitavad, et ainult puhtast röömust kunstitegemisel ei piisa, vaja on ka natuke pingutada.

Ei ole ülevaadet, ei ole. Ärgu siis olgu

Kriitikud on arutlenud, mille poolest erineb kunstnike kureeritud aastanäitus kunstiteadlaste omast, kes on varasematel aastatel selles žanris domineerinud. On välja toodud kunstnike suuremat subjektiivsust ja demokraatia hülgamist valikuprintsiibina. Kuigi tegu on ülevaatenäitusega, ei ole näidatav tegelikult mingi eesti kunsti ülevaade. Aga milline suurnäitus tegelikult on andnud millestki ülevaate? Ülevaade oleks siis, kui pandaks üles kõik



Ülal: Ingrid Väarsi, Imre Heero. 14 aastat hiljem. Video.

Up: Ingrid Väarsi, Imre Heero. 14 years later. Video, 2002.

All: Raivo Kannik. Minu film. Video, 2002.

Down: Raivo Kannik. My film. Video, 2002.

mitte ainult kunstnike poolt kohaletoodud tööd, vaid kuraatorid käiksid läbi absoluutselt kõigi Eesti kunstnike ateljeed, alates perifeeria isetegevustest kuni vabadusekuue ateljeedeni. Või, noh, kui juba kunstnike liit, siis vähemalt liidu kõigi liikmete töötod.

Demokraatia ja objektiivsuse taotlus on viinud selleni, et aastanäitused on olnud sageli ühtlaselt ruumi jaotatud trendikate hittide paraadid lisandustega elavatelt, kohustuslikelt klassikutelt. Ilma et mingit sisulist tervikut tekiks. Ilma et ühes ruumis eksponeerimine töödele midagi juurde annaks, ilma teostele rolli loomiseta elu- ja kunstiteatris. Aasta-aastalt on liigutud sellelt maotult demokraatilt sisukamate lavastuste poole. "Young British Art"² eelmisel

ja "Naturalism" üle-eelmisel aastal olid aga juba selles reas, nagu ka käesoleva aasta eranditult kunstnike koostatud kuraatoriprojektid, kus näitustel kõndides unustad selle, et tegu on liidu aastanäitusega – tunned end lihtsalt huvitaval näitusel olevat. Sellega on tegelikult eesmärk saavutatud – eesti kunstimaailm on saanud iga-aastase tuumakate suurnäituste traditsiooni. On taastumas Eesti Kunstnike Liidu mingigi roll kunstimaastiku sisulisel poolel. Kui finantseerimine võimaldaks veel iga kord uute töödega välja tulla, siis võiks juba päris rõomustada.

¹ Toomas Altnurme, nüüd juba aastaid Koreas ja mujal Kagu-Aasias töötanud kunstnik, eksponeerib pretsendenditult kirevat ning positiivset šamaanitrippi peeglitaagusesse maailma.

² YBA oli küll kureeritud kahe kolmandiku osas kunstiteadlaste poolt, kuid Hanno Soans ja Anders Härm kuuluvad Eesti Kunstiaakadeemias kasvatatud uue põlvkonna hulka, kellele kunsti ja kunstiteaduse (või kuidas seda iganes nimetada) piir on väga hägus ja kelle kunsti kohta käivaid tekste metatekstiks pidada oleks enesepettus – need on ikkagi pigem kunsti lahutamatu komponent.

Estonian art 2002: dispiriting, black-white, but fortunately being completely upright. Artists are a risk group

Mari Sobolev

The annual exhibition of Estonian Artists Union 2002: Independence of Dependence. Curators Jaan Toomik and Paul Rodgers. 04.10 – 03.11.2002. Tallinn Art Hall. Brave New Life. Curator Eve Kiiler. 02.10 – 19.10.2002. Dragon's Gallery. HandsFree. Curator Erki Kasemets. 04.10 – 20.10.2002. Art Hall of G-Gallery.

QUITE OBVIOUSLY THEY ARE MEMBERS OF NO ORGANISED BODIES, VERY POSSIBLY SOME OF THEM EVEN LACK AS MUCH AS AN IDENTITY CARD.

Commenting on the annual exhibition of the Estonian Artists Union is the "expert" on marginal artists of Estonia, Mari Sobolev: "The exposition *Independence of Dependence* curated by Toomik and Rodgers has attracted many artists, the majority of whom are evidently not members of the Union. Quite obviously they are



Mila Balti. Käabuste isandad. Õli, I., 2002.

Mila Balti. The Lords of the Dwarves. Oil on canvas, 2002.

members of no organised bodies, very possibly some of them even lack as much as an identity card. This is an extremely depressing exposé. Prevailing are somber-miry colour tones, absurdly obnoxious topics, technical robustness, sado-masochist fetishism of tribulations, sufferings, and inflictions ... Wherever seems to be the pure joy and the compositions befitting a living room!?" She interprets the said dismal ghastr-art as a spiritual oasis in the wilderness of sham reality of the capitalism, where life seems ghastly in its emptiness and sterility.

Mila Balti, student of Academia Grata, the alternative arts school situated at Pärnu, has painted a hyper-unreal twin portrait of progenitors (father and forefather) of the independent ghastr-art – Andrus Joonas and Sorge. There is neither a pious

reverence nor a vicious patricide here, the artist contemplating the persons represented with affection, brimming with irony. Meeland Sepp's life engines, a contraption of phantasies focusing on sex drive and death drive, were demonstrated, at the opening ceremony of the exhibition, by stark naked students of Academia Grata.

The video section brings us to the social context in its most tangible form. The video by Ingrid Väärsi and Imre Heero is the documentation without the beginning and the end of an intravenous drug using bagman, living out of garbage cans. However, in order to keep on the upper rung of social hierarchy one has to have excellent looks, as displayed in Irene Roos' video about obsession with epilation. Conspicuously lacking in this connection is the militant criticism of

society. A similar attitude is reflected in the video "Work" by Mirja-Mari Smidt and Allan Tõnissoo. They join in the game of success-addiction, depicting the rat race as seen by an ironic bystander.

Classics, however prefer to approach the topic by using artificial media, rather than operating via a human body. Conforming to that particular mode are Jaan Elken, Mari Roosvalt and Andres Tolts.

**Edgar Viies.
Pegasus.
Alumiinium,
1964.
Esimene
abstraktne
skulptuur
Nõukogude
Eestis.
Nüüdses
elliitrestoran-
nis "Pega-
sus". 2002,
Tallinn.**

**Edgar Viies.
Pegasus.
Alumiinium,
1964.
The first
abstract
sculpture in
the Soviet
Estonia, in
the elite
restaurant
"Pegasus" of
Tallinn.**



Kellele kuulub “Pegasus”?

Juta Kivimäe uurib Edgar Viiese sümbolskulptuuri “Pegasus” segasevõitu ühiskondlikke taustu 1960-ndatel ja 1990-ndatel.

Edgar Viies. Avamäng. 15.10. – 25.11.2002. Rotermani soolaladu, Tallinn. Kuraator Juta Kivimäe. Vt. näituse kataloog (72 lk.).

9. novembril 2000. aastal ilmus Areenis üle kahe lehekülje pikkune artikkel, mis oli pühendatud Pegasuse kohviku omaaegsele hiilgusele ja loodetavale tulevikule. Omaaegne boheemlik kirjanike kohvik taasavati kalli eliitrestoranina. Kirjutajad Harry Liivrand ja Kalev Keskküla õhkasid veel viimase remondini trepistil seisnud Edgar Viiese “Pegasuse” järele. See Eesti esimene abstraktne skulptuur oli 1996. aasta paiku vaikselt kaduma läinud. Ei Eesti Kunstimuuseumi ega skulptori enda järelepärimised maja haldavalt Eesti Kirjanike Liidult suutnud kadumislugu kuidagi valgustada.

Siis nägin ma ühel 2000. aasta hommikul Harju tänavalt Toompea poole kõndides suurtest klaasakendest “Pegasus”, mis seisis jälle trepistil. Läksin muidugi kohemaid uksest sisse seda lähemalt vaatama. Tegemist oli originaaliga, kuid mustunud ja oskamatult puhastatud ning pisut moonutatud vormiga. Kuid kust oli “Pegasus” oma õigele kohale nii salapärasel moel tagasi tulnud?

“Pegasus” oli 1963. aastal skulptor Edgar Viiesele kõige esimene skulptuuritellimus konkreetseesse kaasaegsesse avalikku ruumi. Samal aastal valmis eeltöö – veidi lühem ja korpulentsem (praegu Eesti Kunstimuuseumis) –, mis on koos 1964. aastast pärit kohvikuskulptuuriga tööpoolest ainulaadsed ja tähendusrikkad teosed eesti kunstiajaloo. Aga töö on tähendusrikas ka laiemas mõttes. Mitme põlvkonna haritlaste mälestustes seostus see omaaegse progressiivse mentaliteediga, mille kandjad olid koondunud 1960-ndate keskpaigast enam kui kümne aasta jooksul just sellesse kohvikusse.

Kirjanike kohvikule kuju luues ärgitas Viiest tema enda sõnul

niihästi moodne interjäär kui ka aknast paistev Niguliste kiriku gooti stiilis arhitektuur. Tal tekkis veendumus, et “loomingulist mõttelendu kehastav tiivuline hobune ei pruugi kunstilise kujundina olla kuigi konservatiivne. Oli saanud suurte kiiruste, voolujoonelisteks transformeerunud liiklusvahendite ja tiivuliste masinate ajastu”.¹ Ning alumiinium oli moodsa ajastu materjal.

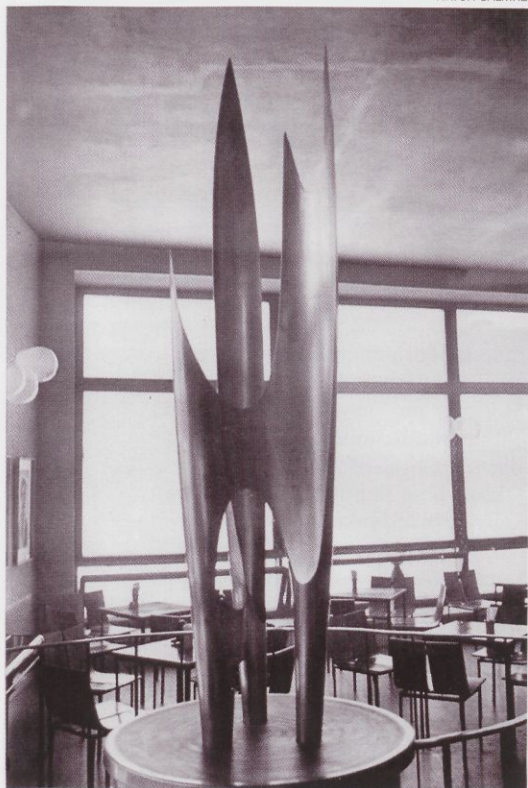
Kuid leegina keerdrepi postist välja kasvav “Pegasus” tekitas kulaarides teatava ideoloogilise arusaamatuse. Autor pakkus selle lahendamiseks välja võimaluse esitleda skulptuuri hoopis valgustina. Tolleaegsete absurdsete ideoloogiliste kaanonite kohaselt nimelt tohtis tarbekunstivorm olla abstraktne, ent vabaplastiline skulptuur mitte. Autori sõnul oli tollase moderne interjööri üks arhitekte Allan Murdmaa “pakkunud välja teha orade otsa raamatute virvare, Pegasus oli ju kirjanike kohvik. Minu arusaamist mööda oli see liiga literatuurne lahendus. Tolleaegne ARS-i peakunstnik Kruusi ütles, et teeme kuju valmis küll, aga ainult “pöösaste varjus”. /.../ Üks partei keskkomitee instruktor ütles mulle, et graafikud teevad igasugust kunsti, aga skulptor on fassaadikunstnik. Hoidke oma fassaad korras ja tehke seal taga, mida tahate.”

Sellised ideoloogilised koridorijutud tunduvad eriti silmakirjalikud, teades, et just Edgar Viiese “Pegasus” oli üks neid tollase kaasaegse kultuuri ilminguid, mida ideoloogiaorganid kasutasid edukalt Nõukogude Eesti kui kõigiti kaasaegse ja vabameelse kultuurikeskkonnaga liiduvabariigi presenteerimiseks raja taga. 1964. aastal välja antud ajalehe Kodumaa soomekeelne lisaleht esitas terve revüü sellistest kaasaegse ja peaaegu lääneliku kultuurielu ilmingutest. Esindatud oli plejaad kauneid Eesti Televisiooni diktoreid ja Tallinna Moemaja viimase

moeetenduse modelle, soome-ugri keeli käsitleva doktoritöö kaitsmine Moskvast jne., muu hulgas ka artikkel Tallinna hubastest kohvikutest, mida illustreeris suureformaadiline foto Edgar Viiese skulptuurist keset elavat kohvikukeskkonda.

Veel käesoleval suvel saatis Eesti Kunstimuuseum OÜ Hevaner Invest (majandab praegust restorani Pegasus) *manager*’ile Mart Tomsonile ametikirja palvega lubada taasleitud “Pegasust” eksponeerida 15. oktoobril avataval Edgar Viiese tagasivaatelistel isiknäitusel “Avamäng” Rotermani soolalaos. Kahjuks ei pidanud hr. Tomson muuseumi vastuse vääriliseks. Nii eksponeeriti näitusel 1963. aasta vahemudelit. Minul aga, Edgar Viiese näituse korraldajal ja tema loomingu uurijal ning biograafil, tekkis kiuslik soov välja uurida, kus siis oli üks sõjajärgse Eesti mainekamaid skulptuure sel vahepealsel ajal, nii umbes aastail 1996 – 2000. Miks on skulptuur ilmselt halbade hoiuolude tõttu silmanähtavalt kannatanud ja nii oskamatult restaureeritud? Ja milliseks võiks selle teose saatus kujuneda momendil, mil hr. Tomson ja tema partnerid otsustavad mingil põhjusel loobuda osalemast omaaegse kirjanike kohviku ja nüüdse kõrgklassi restorani haldamises? Lühidalt, kellele kuulub skulptuur “Pegasus”,

TOLLEAEGSETE IDEOLOOGILISTE KAANONITE KOHALELT TOHTIS TARBKUNSTIVORM OLLA ABSTRAKTNE, ENT VABAPLASTILINE SKULPTUUR MITTE.



Edgar Viies. Pegasuse skulptuur kunagises kirjanike kohvikus "Pegasus" 1964. aastal.

Edgar Viies. The sculpture of Pegasus in the yonder-time writers' cafe "Pegasus" in Tallinn in 1964.

millest on Eesti kultuuriloos saanud terve ajastu sümbol?

Mõningaste vestluste järel "asjaomaste isikutega" koostati välja banaalsevõitu ajakirjanduslik lugu. Kirjanike kohvik, nagu Pegasust rahvalikult nimetati, polegi kunagi kuulunud otseselt kirjanike liidule, see on avamishetkest peale kuulunud mingitele toitlustusorganisatsioonidele – Restoranide Trustile, Ühiskondliku Toitlustamise Valitsusele jt. omaaegsetele asutustele, mille nimedel pole siinkohal erilist tähtsust. Pärast nõukogude aega löid eesti kirjanikud osaühingu Pegasus, kus kirjanikel oli algul tõepoolest 80 protsenti osalust. Mida aga polnud, oli ärivaim, ja nii käis osaühingu majandustegevus silmnähtavalt alla. OÜ Pegasus läks äriinimeste kätte, kuni häabus 1996. aastal vaikselt. Viimaseks pardale jäänud äridaam Monika Soodla, kes räämas Pegasuse aktsiad ära müüs, lahkus majast koos skulptuuriga ning hoidis suurt ja tülikat alumiiniumvormi ilmselt kusagil niiskuses. Rahvajutt räägib, et nimetatud daam müüs skulptuuri umbes 10 000 Eesti krooni eest vaikselt hr. Tomsonile ja nii on "Pegasuse" varakapitalistlikel seiklustel tänaseks õnnelik lõpp (või vahepeatus?): ta on jõudnud interjööri, kuhu ta ilmeksimatult kuuluma peab-

ki. Isiklikult olen veendunud, et *happy end* on tõepoolest üpris õnnelik, kuid lool on ka teine, kultuurse maailmas eksisteeriv juriidiline ja eetiline külg.

Kuidas peaks praegu käituma vastutustundlik ja arukas eesti kultuuriüldsus? Arvan, et skulptuur tuleks eelkõige võtta kaitse alla kui kultuurimälestis. Ja siis koostöös praeguste ruumide valdajaga tuleks teha juttu sellest, et autor aitab skulptuuri veidi restaureerida. Edgar Viies on siiani aktiivselt tegutsev skulptor ja võimalus oma varasele loomingule sõbraliku abi osutada rõõmustaks teda kindlasti väga.

Vt. ka lk. 96.

Juta Kivimäe töötab Eesti Kunstimuseumis skulptuuriosakonna juhatajana.

¹ Vestlus Edgar Viiesega 7. juulil 2001. Siin ja edaspidi viidatud vestluste märkmed on artikli autori valduses.

To whom belongs "Pegasus"? Juta Kivimäe

Edgar Viies. Overture. 15.10. – 25.11.2002. Rotermand Salt Storage, Tallinn. Curator Juta Kivimäe. Cf. Catalogue of the exhibition (72 pp. Summary in English).

Head of the Sculpture Division of the Art Museum of Estonia, Juta Kivimäe is looking at the rather confused social backdrops in the 60s and 90s of the first Estonian abstract sculpture – the symbolic sculpture "Pegasus", by Edgar Viies.

In 1963 "Pegasus" was the first sculpture commissioned from Edgar Viies, to be put up in a specific modern open space. In that same year the draft version was completed, being a singular work in the history of Estonian art, together with the cafe version of the sculpture, dating from 1964. In the memory of educationalists of several generations the sculpture was associated with a progressive mentality, whose bearers had been coming together in the Pegasus cafe for more than a decade, starting from the mid-60s.

In his own words, Viies got inspiration both from the modern interior and Gothic architecture of St.

Nicholas church the cafe opened on to. He developed a conviction that "the winged stallion personifying the creative flight of thought need not be too conservative, as an artistic image. It was the time of high speeds, streamlined vehicles and winged flying crafts". Aluminium was the material of the modern era.

Under the then ideological canons, only the products of applied art were allowed to be abstract. Not so the plastic sculpture. The author offered the option of using the sculpture as a lighting fixture. "An instructor of the communist party central committee told me that graphic artists might do all sorts of art. However the sculptor was a facade artist. Keep your facade in good repair and do whatever you wish, behind it," Edgar Viies reminisces.

The ideological lobby doubletalk was particularly ignoble because it was "Pegasus" which was used to simulate the allegedly, free-thinking of Soviet Estonia. The insert in Finnish of the newspaper Kodumaa presented in 1964 a whole review of phenomena of modern and quasi-Western cultural life in Estonia. Reproduced was a large format photograph of Edgar Viies' sculpture among lively cafe surroundings.

With the company OÜ Pegasus winding down in 1996, the sculpture was quietly removed. The last buccaneer on board the sinking ship, the business-woman Monika Soodla made a quiet exit, taking the sculpture along with her. She then stored the cumbersome aluminium contraption someplace damp and humid. The rumours say that the said industrious lady let the new manager of the cafe, Mr Tomson have the sculpture for about EEK 10,000. As a result, the year 2000 witnessed the comeback of "Pegasus".

How should a responsible cultural public behave, in the given situation? I think the sculpture should be protected as a cultural heritage monument. The holder of the present premises should be asked to co-operate with the author, to have the sculpture restored. Edgar Viies is still an active sculptor and would be happy to give a hand, to put in shipshape his early work.

See also p. 96.

Sotsialistliku realismi võidukäik Tartu Kunstimuuseumis

Reet Mark

Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis. Kuraator Reet Mark. TKM, 30.08.2002–03.01.2003..

Algidee, mille ümber lõpuks vormus näitus “Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis”, oli näidata Nõukogude Venemaalt Eesti NSV-sse saadetud skulptuuri. Kui aga muuseumide kogudes oli veidi põhjalikumat luuret tehtud, lisandus skulptuurile ka maal ja graafika ning kui tuli üle elada muudatused näituseplaanis, täiendamine väljapanekut veel eesti sotsialistliku realismi tähtteostega. Seega on näituse kureerimisel pööratud algusest peale suuremat tähelepanu just vene poolele. Eesti kunstnike loomingust jäi ruumipuudusel välja väga palju suurepäraseid töid, nii et oleks arvatavasti vaja veel üht põhjalikumat näitust. Tartu Kunstimuuseumil on kavas aasta pärast näidata vene ja eesti 1940-ndate – 50-ndate aastate plakati ning võimaluse korral ka tarbekunsti.

Ilmselt on kõik selle aja uurijad tõdenud, et on väga raske päriselt aru saada, mis tookord toimus. Kirjalikke allikaid ei saa absoluutselt uskuda ning kaasaegsete mälestustes tuleb suhtuda veel suurema ettevaatusega kui tavaliselt. Kuna inimesed olid sunnitud tegema asju, mis tavalu-korras oleks nende puhul olnud välistatud, ei taha nad enam mäletada – otsekui oleks käima läinud mälu kaitserefleks, mis kustutab üleelatud õuduse. Samas leidub palju asjaolusid, mida on praegu kasulik mäletada teisiti jne. Seepärast on selle perioodi uurimisel tegemist väga suures osas äraarvamismänguga.

Esimene märg, et Tartu Kunstimuuseumi on saabunud töid Moskvast, pärineb 1946. aastast. Vallikraavi maja saadakse muuseumi käsutusse oktoobris 1945 ning esimene näitus “Tartu Kunstimuuseumi kogude kasv nõukogude võimu ajal. 1944 – 46” läheb lahti 2. mail 1946. Väljas oli 81 teost, neist 27 Riikliku Ostukomisjoni kaudu Moskva fondidest üle antud 7 vene ja



J. Saal.
J. V. Stalin.
1952.

J. Saal.
J. V. Stalin.
1952.

20 nõukogude autori tööd.¹ Osa töid tuli juurde veel mai lõpul ja nendega näituse täiendamiseks pidi Kirjanduse ja Kirjastusajade Peavalitsuselt eraldi luba küsima². Aasta lõpul vastab tookordne kunstimuuseumi direktor Voldemar Erm Moskvast tulnud järelepärimisele, kus nõuti teavet muuseumi nõukogude kunsti varade kohta, järgmist: “Nõukogude kunsti kollektsioon on väike ja vajab täiendamist. 1946. a. jooksul on Moskvast tulnud 70 teost: 12 maali, 52 graafilist lehte ja 6 skulp-

tuuri. Lisaks veel 13 graafilist lehte Leningradi kunstnike näituselt ja 63 juhuslikult koostatud graafilise lehega mapp. Kokkuvõtvalt võib öelda, et Tartu Kunstimuuseum vajab oma kogule tõsist täiendust enne kui saab kujutada nõukogude kunstisaavutusi nendes täies suuruses. Et kasvõi mini-maalseltki demonstreerida suurt nõukogude kunsti töötavale rahvale tuleb muuseumi näitusepinna olukorda parandada. Tuleb kiiremas korras ehitada uus hoone.”³ Iseloomulik on see, et oma päevikus ei pühenda V.

FOTOD TARTU KUNSTIMUUSEUM

Erm kõnesolevale teemale ridagi, ainult kurdab liigse paberite hulga üle, mida kõik Moskvasse tuleb saata.⁴ Kuidas toimus saadetavate tööde valik, annavad vastuolulist infot V. Ermil päevik ja tema komanderinguaruanne 1947. aastast. “Minu Moskvasse saabudes tegeles parajasti Kunstide Komitee komisjon Kunstinäituste ja Panoraamide Direktiooni fondide kunstilise kontrollimise ja varade jaotamisega, kusjuures osa teoseid määrati ka Tartu ja Tallinna muuseumidele. Mul endal oli võimalik soove avaldada ainult graafika osas, maalikunsti ja skulptuuri alal olid nimestikud juba koos.”⁵ Teisalt räägib ta päevikus, et ametlikult tuli Kunstinäituste ja Panoraamide Direktioonist küsida saada olevate tööde nimekiri. Selle põhjal koostada nõudmine ja oodata, mis edasi saab.⁶ Muuseumis on säilinud üks selline nimestik, mille nimede taga seisab enamasti “???”.⁷ Nii jääb mulje, et eestlastele suurt valikuvabadust ei antud. Ometi on V. Ermil 1949. aastal (ja tegelikult ka meil 2002. a.) põhjust nuriseda: “Veel on TKM kogudes täiesti olemata nõukogude autorite maalinäidised – kompositsioonid aktuaalsetel teemadel, mis võiksid Tartus eeskujuks olla nii kohalikele kunstnikele kui ka kunstitudengitele. Nõukogude maalikunsti kogus on siiani ainult maastikud, natüürmordid ja portreed, see tekitab vaatajais segadust ja arusaamatust ja soovi näha ideeliselt küllastunud nõukogulikku temaatilisi maale ja portreesid eesrindlikest inimestest. Palun seda arvesse võtta.”⁸ Sama kurtmine kordub 1951. aastal, kui muuseumi direktor on juba Nikolai Jasnetski: “Sellel aastal pole meile veel eraldatud nõukogude kunstnike töid. Eriti vaesed oleme maali osas. Pole juhtide portreesid, pole temaatilisi kompositsioone nõukogude elust, Stalini laureaaside tööde näiteid ja juhtivate maalikunstnike tööde näiteid. Palun tähelepanelikult suhtuda muuseumi vajadustesse. Huvi nõukogude kunsti

vastu aina tõuseb ja tagasimõju järjest suureneb.”⁹ Õnneks või tänase päeva seisuga ehk õnnetuseks seda arvesse ei võetud ja nii on praeguse näituse maalid küll realistlikud, kuid mitte eriti sotsialistlikud. Ainult kaks suuremat väliskunstimuuseumile kuuluvat kompositsiooni R. Frenzi “Stalin ja Vorošilov frondil” ning Moselovi “J. V. Stalin noorusaastail” ning A. Jar-Kravtšenko kolm portreed tookordsetest Eesti riigijuhtidest võiks puhta sotsrealismi alla liigitada. Skulptuuris ja eriti graafikas on stiilinäiteid aga rohkesti. Arvatavasti polnud tippautorite töid puht füüsiliselt nii palju võimalik saata. See seletaks ka lihtsamini paljundatava graafika rohkust ja ideelisust. Keskpäraseid autoreid aga Baltikumi tuua ei tahetud¹⁰. Ilmselt oli suhtumine mõlemalt poolt küllaltki formaalne. Ühed kirjutasid suuresõnaliselt kirju, paludes aina uusi ja uhkemaid teoseid, püüdes saadeti ära kasutada paremate ekspositsioonipindade saamiseks ja kogude suuruse kindlustamiseks. Kui aga ise valima satuti, võeti hea vana vene kooliga realistlikke töid. Vene poole suhtumine oli kampaanialik ja plaanimajanduslik, ilma erilise kirglikkusest.

Aeg-ajalt juhtus töö käigus ka päris koomilisi asju. 1949. aasta 23. augustil kirjutab V. Erm järgmise kirja Ministrite Nõukogu juures asuvalle Kunstikomiteele: “Lubage mul avaldada siirast tänu saadud vene nõukogude autorite tööde kohalejõudmise eest. 21. dets. on lähenemas sm. Stalini suur juubel ja Tartu Kunstimuuseumis pole siiaamaani sm. Stalini portreed mõnelt suurelt nõukogude autorilt. On massitoodangut graafikas ja skulptuuris. Palun Tartu Kunstimuuseumile määrata hea autori maal. Sama kehtib ka Lenini kohta. Palun arvestada, et muuseumis on ruumi 1,5 – 2 m kõrgusele tööle.”¹¹ Juba septembri alguses tuleb vastus, kuid selgus, et määratud V. Jakovlevi maalitud Stalini portree mõõtmed olid 350 x 250 cm (Tartu muuseumi lagede kõrgus 310 cm). Koos selle näituse N. Andrejevi Lenini kipsbüstiga määrati ka Boguljubovi ja Ingali Stalini pronksist portreebüsti mõõtmetega 200 x 140 x 75 cm.¹² Esiialgu püüab V. Erm töid ümber suunata Tallinna. Novembris õnnestub giganid Moskvasse tagasi toimetada.¹³

Kokku määrati ajavahemikul 1946 – 56 Tartu Kunstimuuseumi ligikaudu 350 kunstiteost, mille hulka pole

arvestatud plakateid. Kõige rohkem tuli asju 1946. aastal – 103. 1950-ndate algul hakati rohkem määrama Tallinna. Saadetised ei lakanud ka pärast 1956. aastat.

Kui kirjades kõlab kurtmine, et ei saadeta tähtsate nõukogude autorite teoseid, siis tegelikult on see vale. Saadetud autorite hulka kuulusid Aleksander Gerassimov – neljakordne Stalini preemia laureaat (üks tuntuimaid töid “J. V. Stalin ja K. E. Vorošilov Kremli”, 1938), Vera Muhhina, kuuekordne Salini preemia laureaat (“Tõeline ja kolhoositar”, 1936/37), A. Jar-Kravtšenko, kahekordne Stalini preemia laureaat, V. Jefanov, kaheksakordne Stalini preemia laureaat (“M. Gorki haigevoodi ees”, 1940 – 44), N. Tomski, kuuekordne laureaat (S. Kirovi ausammast Leningradis, 1935/38), ühekordseid laureate ei hakka nimetamagi. Märkimata ei saa jätta ka kunstnikke, kellele Stalini preemiat ei antud, kuid kes noppisid arvukalt medaleid maailmanäitustelt, näiteks A. Deineka, kes sai ühe oma arvukatest medalitest 1937. aasta maailmanäitustelt. Samas paviljonis, mille peal seisis V. Muhhina “Tõeline ja kolhoositar”, olid väljas tema pannood “NSV Liidu tähtsad inimesed (stahhaanovlased)”. S. Gerassimov sai hõbemedali samalt 1937. aasta maailmanäitustelt maali “Kolhoosipidu” (1937) eest ja kuldmedali Brüsseli 1958. aasta maailmanäitustelt maali eest “Partisani ema” (1943 – 50). K. Petrov-Vodkin (“Punaste hobuste ujutamine” ja “Partisani surm”, 1923). Nimekiri on üsnagi aukartust äratav. Venelaste teema lõpetuseks peab nentima, et üldiselt läks meil päris hästi. Tookordsed näitusekülastajad nägid heal tasemel realistlikku maali ilma erilise propagandata. Meil on nüüd aga muuseumide kogudes maailmanimega autorite tööd ja tegelikult on isegi natuke kahju, et ehtsat sotsrealismi on nii vähe.

Ehtsat sotsialistlikku realismi, nii ehtne kui see Eestis üldse oli, saab näha eesti autorite korrusel. Kuna Tartu Kunstimuuseumis oli alles hiljuti näitus “Valitud töid esimesest okupatsiooniaastast”, on ehk kõige põnevamatele, pallasliku vormi ja sotsialistliku sisuga töödele antud vähe ruumi. Väljas on K. Liimandi ja A. Johani Moskvas 1941. aastal toimuma pidanud Eesti kunstidekaadi tööd ja E. Kitse “Kogu võim Internatsionaali”, mis oli esimese, juba 1940. aasta

ILMSELT ON KÕIK SELLE AJA UURIJAD TÕDENUD, ET ON VÄGA RASKE PÄRISLT ARUSAADA, MIS TOOKORD TOIMUS.

R. Frenz. Stalin ja Vorosilov frondil. EKM.

R. Frenz. Stalin and Voroshilov on front-line. Art Museum of Estonia.



Lepo Mikko. Ema lapsega. Öli, I., 1948.

Lepo Mikko. Mother with Child. Oil on canvas, 1948.

augustus välja kuulutatud ühiskondlike hoonete kaunistamiseks mõeldud konkursi üks võidutöödest.

Peaegu terve saal on pühendatud Jaroslavli kunstnikele. Domineerivad E. Okase 1943. ja 1945. aastal maalitud Tallinna vabastamise pildid, jüriöö näituse töödest on väljas M. Bormeistri "Lihula kantsi vallutamine". Muidugi ei saanud välja jätta F. Sannamehe mees- ja naispartisani, modellideks olevat olnud Olga Lauristin ja Nigol Andresen.

Suhteliselt vaba perioodi sõja lõpu ja 1948. aasta repressioonide vahel tähistavad E. Kitse hiiglaslik natüürmort aedviljadega, M. Bormeistri Estonia taastamise pildid ja G. Pommeri J. Kotka kipsbüst, mis jõudis veidi aega seista Leningradi A. Puškini nim. Lääne kunsti muuseumis. Tartlastel teeb südame soojaks Riia mäel paiknenud Lenini monumendi väike mudel (F. Sannamees, G. Pommer ja A. Vommi). Öudset 1949.

aastat tähistab A. Vardi monstumpioneer.

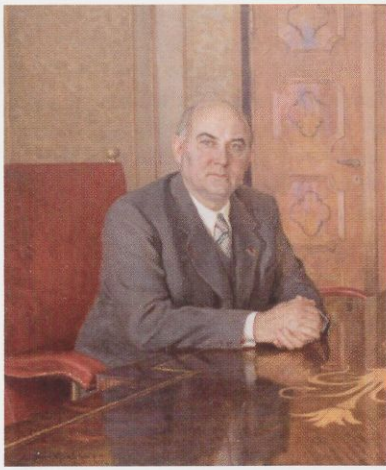
Edasi on saalid jagatud tähtsamate teemade kaupa. "Tööstus ja agitatsioon": kahtlemata ilus leid on I. Ojalo maaliline triptühhon "Töötav Tallinn" (1947), üllatavat maalilisust võib leida ka V. Polli "Tehase "Võit" vormija sm. Ivanovi portrees" (1951). "Põllumajanduse" tähtteoseks V. Karruse lainetava viljavälja kõrval ("Vilja riigile", 1953) on L. Mikko stalinlik madonna ("Ema lapsega", 1948) ja muidugi gigantne "Traktoristide sotsialistliku võistluse väljakutse" (1951, R. Treuman, V. Karrus.). "Kalandus, intelligents", kus võimalik võrrelda kahte nägemust Tartu ülikooli aulast: vana kooliga E. Kitse kõigele vaatamata maalilist "1. mai aktust TRÜ aulas" (1945) ja ainult nõukogulikku maaliõpetust saanud L. Muuga "värvfotot" "D. J. Mendelejev tervitab Tartu ülikooli" (1951).

Viimases ruumis näeb "Pidu ja perekonda": 1950-ndate aastate laulupidu, A. Viidalepa "Noored mudellendurid" ja E. Kitse venekeelset "Kalevipoega" lugevad eesti poisid, Gustav Ernesaksa (A. Kaasik, puu, 1947). Loomulikult särab peaaegu igas saalis stalinlik päike E. Kitse, A. Sivadi ja J. Saali esituses.

Üheks näituse tegemise põhjuseks oli soov näidata tolleaegset kunsti praegustele noortele. Loomulikult võis arvata, et inimestele, kes sellel ajal on elanud, avaldab näitus hoopis teist laadi mõju kui neile, kes sellest ainult lugenud või kuulnud. Nähes vaimustatud tudengeid, koolinoori ja, mis seal salata, ka nooremas keskeas vaatajaid, kerkis küsimus: kas pildid, mis suudavad tekitada sellise mõju, on loodud uskudes või teeseldes? Kas kunstnik uskus sellesse, mida maalits, või teeskles? Kas inimesed piltidel on siirad? Vaadeldes innustunult agitatoriga vestlevaid valijaid või üleskutset lugevat traktoristi-partorgi, jääd üsna nõutuks. Olid nad ka sellised või näitlesid? Paraku on see jälle üks asi, millest kaasaegsed hästi rääkida ei taha ja kui räägivad, kas saab neid uskuda?

Sotsialistliku realismi üks põhi-teese oli kujutada elu revolutsioonilises arengus, hinnata olevikku ja minevikku läbi tuleviku prisma, mis viis lavastatud reaalsuseni, totaalse valetamiseni piltides. Ilmselt aastatel 1940–50 vene kunstnik juba teadis, et reaalsest elust ollakse selles unelmamaailmas väga kaugel. Kas eestlased ka teadsid?¹⁴ Osa ilmselt uskus, osa mitte. Ehk polnud uskumine väga raske, sellel ajal. Tegelikult kujutati piltidel ju väga inimlikke asju: ilusad tüdrukud jooksevad rannal, võimsad masinad kuivatavad sood, millega eestlane on mässanud sadu aastaid, küpselt viljaväljalt koristatakse rikkalikku saaki. Mis selles siis halba on?

Minu meelest lausa geniaalse mõtte ütles ettekannete päeval 18. oktoobril välja Linnar Priimägi. Proovin väga lühidalt edastada oma arusaama sellest, sest ettekanded üritab muuseum ka trükis välja anda. L. Priimägi väitis, et nõukogude kunst oli kaks esteetikat. Üks oli sotsialistlik realism, mis on internatsionaalse kunsti esteetika. Selle võitluspaatost väljendab kõige paremini V. Muhhina "Tööline ja kolhoositar". Teise, rahvuskunsti esteetika sõnastas J.



Jar-Kravtšenko. J. Vares-Barbaruse portree. 1946. EKM.

Jar-Kravtšenko. Portrait of J. Vares-Barbarus. 1946. Art Museum of Estonia.



Ülal: A. Varjun. Tartu asfaltbetoonitehases. Õli, l., 1951.

Up: A. Varjun. In Tartu asphalt concrete plant. Oil on canvas, 1951.



All: Tundmatu autor. Laulupidu. 1950-ndad.

Down: Unknown artist. Song festival. 1950s.

Stalin 1936. aastal konstitutsiooni projektis, kui ta rääkis vormilt rahvusliku ja sisult sotsialistliku rahvuskultuuri oitsengust. Seda esteetikat nimetas L. Priimägi “nõukogude biidermeieriks”. Biidermeier just seetõttu, et kujutatakse lihtsaid, igapäevaseid, inimestele kalleid asju. Nõukogude biidermeier seepärast, et kõike seda tehti suuremõõtmeliselt ja pompooselt. Eesti nõukogude kunstis on rahvuslikul biidermeieril tähtis osa: see hoidis nõukogude ajal alal meie identsust. Sinna kuuluvad mitmed meile tollest ajast kallid kultuurinähtused: Raimond Valgre, “Saaremaa valss”, Georg Ots, rukkilill, suitsupääsuke, Lillepaviljon, laulupidu. Veel tõdes ta, et viimasel ajal on algamas nõukogude renessanss, mis aastaid ootas oma järke ja mis on tänases Eestis nii poliitiline kui esteetiline reaalsus. Esteetiline reaalsus, kui meenutada hiljuti valimiskampaania ajal näidatud videoklippi või suvel vähemalt Tartu tänavaid täitnud plakateid “Simpel teeb tööd”.

Sama küsimuse, kus on tänases päevas sotsiaalne reaalsus, esitas ka Toomas Liiv, kes rääkis ettekannete päeval kirjandusest. Ta tõi väga värvikaid näiteid 1960-ndatest aastatest – J. Kross, L. Promet. Pidas esimeseks sotsialistlikuks kirjanikuks Ed. Vildet, aga ka G. Suitsu, Fr. Tuglast, esitades värse ja irriteeriva mõttearenduse. Kolmas väljastpoolt muuseumi kõneleja oli Veste Paas, kes rääkis staliniaegsetest filmistsenaariumidest ning võrdles filme “Valgus koordis” ja “Andruse õnn”. Kui kõik läheb plaanipäraselt, saab neid filme Tartu Kunstimuuseumis näha.

Kokkuvõttes peab nentima, et näitust oli väga huvitav teha ja aeg selliseks näituseks ka küps. Ilmselt liigutab ta midagi meis kõigis ja paneb mõtlema. Kahju ainult, et sündmust ei peetud kataloogi vääriliseks.

Vt. ka Harry Liivranna artikkel näitusest, *kunst.ee* 3/2002, lk. 67.

1 Kirjavahetus seoses kogude täiendamisega, laenutamisega jms. TKM arhiiv, f. 1, nim. 2, s.-ü. 550, l. 7, 72. Edaspidi: TKM arhiiv.
2 Samas, l. 33.
3 Samas, l. 72 ja 73.
4 V. Ermi päevik, 18. dets. 1946. Eesti Kirjandusmuuseumi käsikirjade osak. Reg.1995/99. Edaspidi: V. Erm.
5 TKM arhiiv, f. 1, nim. 2, s.-ü. 551, l. 32.
6 V. Erm. 19. aprill 1947.
7 TKM arhiiv, f. 1, nim. 2, s.-ü. 552 l. 17.
8 TKM arhiiv, f. 1, nim. 2, s.-ü. 553, l. 22.
9 TKM arhiiv, f. 1, nim. 2, s.-ü. 555, l. 31.
10 Vestlus V. Tiigiga. 18. okt. 2002.
11 TKM arhiiv, f. 1, nim. 2, s.-ü. 553, l. 22.
12 Samas, l. 32-33.
13 Samas, l. 38.
14 Ilusale loole sattusin V. Ermi päevikut lugedes. Aasta 1946, kunstnike liidu koosolekul jagatakse näituse teemasid. “Mõningaid raskusi arvatakse tekkivat reaalse töölikkuse tüüpilisel kujutamisel. N. Espe näiteks küsib, kas oma maja taastamist Väike-Tähe tänaval kujutades tuleb maja lähedal asetsev ajalehe kiosk kujutada püsti või pikali asendis. Päeval asetsevat see küll püsti, aga igal öhtul koju minnes ja hommikul kodunt tultes leiab ta selle järjekindlalt külili asendis või jalad teava poole pöörduna. Kumb asend on praegusele ajale tüüpilisem? See küsimus jääb koosolekul lõplikult otsustamata.”



Ülal:
A. Gerassimov. Pojen-
gid vaasis.
Õli, l., 1952.
EKM.

Up: A. Gerassimov.
Peonies in the vase. Oil
on canvas,
1952. Art
Museum of
Estonia.



All: N. Bogdanov-
Belinski.
Poiss
balalaikaga.
Down:
N. Bogdanov-
Belinski. Boy
with balalai-
ka.

Triumph of socialist realism art in Tartu Arts Museum Reet Mark

The curator of exhibition Reet Mark finds it very intriguing that the socialist realism which used to be generally hated in Estonia has all of a sudden tremendously gained in popularity.

One has to make an allowance for difficulties involved, when analysing such art – it is hard to get a clear picture of what was happening in the 1940s and 1950s. The written sources cannot be trusted and the reminiscences of actors of that period should be taken with reserve. Because the people were forced to do things which would have been impossible, in normal situation, they tend to develop amnesia, pathological loss of memory when asked about those developments.

The focus of the exhibition is on paintings by Russian artists, which had been dispatched from the Soviet Russia to Estonia since 1946, in order to instruct the local painters to do their job properly and in due form. Until 1956, altogether 350 works were sent, some of them authored by several Stalin prize laureates.

The enthusiasm caused in younger audience by the exhibition suggests the tantalising question of whether the pictures capable to trigger such inspiration were created by faith or by faking faith? As a matter of fact, they depict very human things: nice healthy girls running on the beach, the collection of rich harvest in the ripe corn field. There seems to be nothing bad about it, or is there?

Tartu Arts Museum will carry on that topic in the future, because for lack of space some outstanding works were not displayed.

BECAUSE THE PEOPLE WERE FORCED TO DO THINGS WHICH WOULD HAVE BEEN IMPOSSIBLE, IN NORMAL SITUATION, THEY TEND TO DEVELOP AMNESIA.

[kunst ja poliitika]

Eelmises numbris alustas Andres Kurg oma artiklit Jüri Okasest (kunst.ee 3/2002, lk. 28) viitega Ameerika teoreetikule Susan Buck-Morssile, kes tundis Moskva kolleegidega rääkides terminoloogilist kimbatust. Mõlemad pooled kasutasid küll samu sõnu, aga tähendused osutusid ristvastupidisteks. Alljärgnev vestlus, mis toimus Tallinnas 18. septembril 2002, konkretiseerib sedasama kimbatust eesti ja soome kunsti näitel, jututeemaks tuleb külma sõja periood ja peamiselt 1970-ndad. Eestis on hakatud seda kümnendit mitmel tasandil ümber mõtestama – Tartu Kunstimuseum korraldas näituse “Rujaline roostevaba maailm” (1997) ja konverentsi (vt. tekstikogumik) ning Tallinnas initsieeris Sirje Helme Jüri Okase retrospektiivi (2002) ja seminari (vt. tekstikogumik, lk. 7). Soomes on toimunud kuuldavasti sama, kuid protsess on võtnud isegi drastilisemaid vorme.

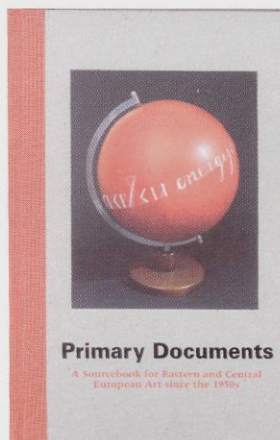
Nõukogude aegse kunsti dokumenteerimise ja ümbermõtestamisega tegeldakse aga ka USA-s, mis on jõudnud mitmete mahukate publikatsioonideni (“The Art of the Baltics”, “Primary Documents” jpt.). Käesolevas kunst.ee-s haakub sama teemaga Reet Margi artikkel sotsialistliku realismi ülevaatenäitusest Tartus (lk. 17–21) ning Juta Kivimäe artikkel Edgar Viiese “Pegasusest” (lk. 14–16).

Soome poliitilisest taustast

Lääneriikides tekkis 1960-ndate lõpus noorsoo ja üliõpilaste hulgas tugev vasakpoolne liikumine. Ühelt poolt kritiseeris noorsugu ühiskonna vanameelsust ja nõudis moderniseerimist. Teiselt poolt sai rahvusvaheline noorsooliikumine ärastat isearanis Vietnami sõjast ja üldisemalt vaesemate maade probleemidest, mis sellal jõuliselt esile tõusid. Liikumine tipnes 1968. aastal, pärast mida see nn. uusvasakpoolsus pööras kõikides lääneriikides järsult vasakule ja seadis eesmärgiks revolutsiooni. USA-s, Lääne-Saksamaal ja Itaalias tekkis isegi terrorism, Norras ja Rootsis tõusis domineerivaks suunaks Hiina-meelne maosim.

Soomes oli areng selles mõttes ainulaadne, et aastatel 1970-71 arenes uusvasakpoolsusest radikaalne Nõukogude Liidu meelne liikumine, mille esindajaid hakati nimetama taistolasteks (Taisto Sinisalo järgi, NB! *taisto* on soome keeles võitlus). Teistes lääneriikides ei teinud 1960. aastate uusvasakpoolsus Nõukogude Liiduga üldiselt tegemist. Tolle aja Soomes, kus kõik kesk- ja vasakparteid kinnitasid sõprust Nõukogude Liiduga, oli võimatu olla üheaegselt vasakpoolne ja Nõukogude Liidu vastu. Samal ajal lagunes Soome tugev kommunistlik partei ja selle nõukogude-meelne väheemus (taistolased) esindas Soomes kõige radikaalsemat kapitalismikriitikat, tõmmates sellega ligi noori. Ja kolmandaks avaldas mõju asjaolu, et Soome intelligents oli 1918. aasta kodusõja tulemusena palju “valgem” kui lääneriikides üldiselt ja selle hulgas ei olnud 1930-ndatel ja 1940-ndatel kommunismi pöördunud nagu teistes lääneriikides. Intelligentsi “valgesus” mõjutas ka seda, et näiteks koolides süüdistasid õpetajad vasakpoolseid noori Nõukogude Liidu pooldamises palju varem, kui selleks tegelikult alust oli.

Taistolased said tugeva poolehoidu osaliseks kultuuriringkondades, eriti näitlejate hulgas ja üldisemalt teatrielus. Sündis ka poliitiline laul ja sellega seotud liikumine. Need jõud rajasid Kultuuritöötajate Liidu, mis avaldas ajakirja Kultuurivihkot. Sotsiaaldemokraatidel omakorda oli kultuuritöötajate sotsiaaldemokraatlik ühendus. Kokoomusel (parempoolne partei, koondpartei) aga rahvuslik kultuuriliit.



New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi väljaanne, 2002 (The MIT Press). Eesti kunstist kirjutab Juri Sobolev, tema artikkel pärineb näituse “Tallinn-Moskva” kataloogist.

Õigem kunst?

Kaija Kaitavuori ning Heie Treier vestlevad esteetika- ja stiilipoliitika soome ja eesti kunstis külma sõja perioodil.

Kontekstid

K. K.: Esmalt tuleks määratleda “poliitilise” tähendus 1970-ndatel, 1980-ndatel ja nüüd. Kuidas defineerida mõistet “poliitiline”?

H. T.: Ilmselt pole jutu alustuseks jah pääsu selle kõige veelkordsest sõnastamisest. Eesti puhul jookseb piir kuskilt külma sõja aegse ja järgse perioodi vahelt. Nõukogude Eestis tähendas mõiste “poliitika” riiklikku, kommunistliku partei poliitikat, mis nautis monopolset staatust. Seda põhjendati universaalse “tõe” valdamisega (ajaleht Pravda). Kõik oli siis poliitika – igapäevaelu, sport, kunst...

K. K.: Siin tekib huvitav paralleel – varases feminismis oli loosung “privaatne on poliitiline”. Aga sellel pole seost riigiga parteipoliitikaga (seos võis ju olla, kuid “avalikkuse” all mõeldi eelkõige midagi üldist).

H. T.: Poliitilises tulenes külma sõja pingetest, kus kõik N. Liidu kodanikud arvati automaatselt kommunismi poolele ja kapitalismi vastu võitlejateks. Juba lasteaialapsi õpetati valima poolt, st. valima Nõukogude riigi poolt, ja keegi ei tohtinud jääda erapooletuks.

K. K.: Ka Soomes tähendas 1970-ndatel poliitilises eelkõige parteipoliitikat. Sa olid kas vasak- või parempoolne. Eestiga võrreldes oli olukord siiski teine, sest igaüks võis poole ise valida, kuid sel juhul pidi sul olema arvamused ja sa pidid oma positsiooni põhjendama.

Lisaks sellele (st. parteipoliitikale) oli poliitilisel minu arvates veel üks tähendus – sa oled millegi vastu, sa pooldad muutusi, sa tahad midagi muuta või rünnata. Sa oled süsteemi vastu või valitseva olukorra või kodanluse vastu, sa oled “revolutsiooni poolel”. Nii et kui sa ei olnud lisaks eelnimetatule ses mõttes



poliitiline, siis olid sa apoliitiline. Eestis aga oleks süsteemivastasus tähendanud kommunistliku partei vastasust?

H. T.: Nõukogude Liidus deklareeris üksainus võimupartei end vasakpoolse parteina. Kuid mida see sisuliselt tähendas? Tehasetöölisele maksti alates 1960-ndatest suurt palka ja nad osteti ära ka muude hüvedega, parteilased ise olid superrikkad. Olid nad siis vasakpoolsed?

K. K.: Ja mina küsin, et kui teil puudus valikuvõimalus, kui te pidite olema ühel kindlal poolel, siis kuidas te üldse saite olla poliitilised ses mõttes, et olla millegi "vastu", olla kriitilised? Te ei saanud ju.

H. T.: Nõukogude inimesed pidid olema kriitilised kapitalismi suhtes – sealjuures olukorras, kus neil polnud poest osta kõige elementaarsemaidki esmatarbekaupi.

K. K.: Kuid, rääkides kunstist, kas sotsialistliku realismi vastu olemine ei omandanud mitte "poliitilist" tähendust? Avangardkunstnikud, kas nemad polnud mitte poliitilised?

H. T.: Niisuguses kontekstis – olid küll. 1950-ndate sotsrealism oli kunstnike silmis ametliku parteipoliitika visuaalne vaste. Kui keegi tahis olla sõltumatu kunstnik, siis pidi ta tegema näiteks abstraktset kunsti.

Abstraksionism

K. K.: Kas abstraksionism oli siis Eestis poliitiline või mitte?

H. T.: Meie jaoks oli küll. Samas tuleb teha klausel: mitte kogu

Evald Okas. Detail Orlovi lossi seinamaalist. 1987, Tallinn.

Evald Okas. Detail of mural painting in Orloff's mansion. 1987, Tallinn.

abstraksionism polnud Eestis "ohtlik". Sõltus ka konkreetsest isikust, KES sellist kunsti tegi.

Kompromissituim abstraksionist Lola Liivat-Makarova väidab, et nuhid jälitasid teda, kui ta maalisk. Esines ka juhtumeid, kus mõningate abstraksionistide, näiteks Ado Lille, Raul Meele maale ei eksponeeritud (vt.: Raul Meel. Minevikukonspekt. 2002). Hea näide on 1986. aasta suur eesti kunsti ülevaatenäitus Moskvast – seal puudusid Raul Meele ja Leonhard Lapini tööd üldse.

K. K.: Kuid see on mõiste "poliitiline" teine tähendus (ehk parteipoliitika). Mina mõtlen seda, et olla mässaja, olla vastu...

H. T.: ...revolutsiooni vastu?

K. K.: Revolutsioon revolutsiooni vastu. (Naer.) Ühesõnaga "poliitilisust" ei saa defineerida sõltumatult, see omandab tähenduse üksnes kontekstis. See on ka põhjus, miks Soome 1970-ndate kontekstis oleks Eesti avangardistlik poliitiline mäsukunst mõjunud väga tagurlikult.

Leonhard Lapini raamatust (Pimeydestä valoon. Otava, 1996) lugesin, et 1970-ndatel ja 1980-ndate alguses oli Eestis kõige karmim aeg, tsensuur oli kõige tihedam. Tä kirjutab mõningatest uskumatutest juhtumustest ja anekdootidest.

H. T.: Lapin avaldas 1993. aastal Albert Trapeeži nime all ka luulekogu "Sitased seitsmekümnead". Samas, kui uskuda Sirje Helmet, olid seitsmekümendad tema arvates "kuldseid", sest siis loodi mõningaid fantastilisi kunstitöid.

K. K.: Kuldne sitt! Kuningas Midas muutis sita kullaks. Need on sama asja kaks poolust. Kuid ka Soome kunstimaailmas valitses siis periood, kus kunsti käsitleti kõige kitsarinnalisemalt. Juba 1960-ndatel asus Soome kunstielu, kaasa arvatud teater ja kino, "vasakule poolele". Ja 1970-ndatel muutus vasakpoolsus institutsionaliseerituks.

Kunstiorganisatsioonides ja -liitudes toimus ametlikul tasandil kõik poliitika järgi: palgalised funktsionäärid valiti kohale vastavalt poliitilisele meelsusele ja parlamendi koosseisu proportsioonidele. Jaa! Ja kõigele lisaks olid igal poliitilisel parteil ka oma kultuuriorganisatsioonid. Nii et kogu kunstielu oli tugevasti poliitiseeritud ning vasakpoolsed valitsesid. Neil oli rohkem võimu ja nad püüdsid teisi vaatenurki elimineerida. Selle kohta leidub mõningaid kummalisi lugusid (vt.: Lintinen. Taide hidas, elämä lyhyt. Taide, 2001). Poliitiline aktivism tähendas ka püüet parandada kunstniku professionaalset ja sotsiaalset staatust. Sel ajal toetati ühteainust stiili, realismi üldises mõttes, ja eriti sotsiaalrealismi.

H. T.: Nii et abstraktset kunsti peeti Soomes parempoolseks?

K. K.: Mitte ainult. Ka näiteks Fluxuse tüüpi asju. Seda ei nimetatud just "parempoolseks", kuid seda laadi kunsti peeti "reaktsiooniliseks", sest selline kunst polnud angažeeritud ega eesrindlik. Seda peeti elitistlikuks ja kahtlaseks ajaks, sest see ei olnud suunatud tavalisele inimesele. Oli küll mõningaid rühmitusi nagu Jan Olof Mallanderi grupp, kontseptualistlik või Fluxuse-laadne kunst, kineetiline kunst, tegevuskunst ja happeningid, mis jäid kuhugi äärealale. Nendest küll kirjutati, kuid neid oli kerge sildistada.

Kunstnik pidi olema poliitiliselt angažeeritud "õigesti", mis tähendas vasakpoolsust. Realismi oli ka mitut laadi. Oli Ameerika mõjudega fotovõi hüperrealismi, poppi, euroopalikku "uusrealismi" (*nouveau realism*). Kuid isegi neid mõjusid kasutati "sotsiaalrealismi" tegemiseks, mis kaldus visuaalselt koguni tõelise sotsialistliku realismi poole.

Realism

H. T.: See on tõesti huvitav. Meie kontekstis oli kompromissitute kunstnike silmis realism tabu. Minu meelest läks asi isegi nii kaugele, et heaks

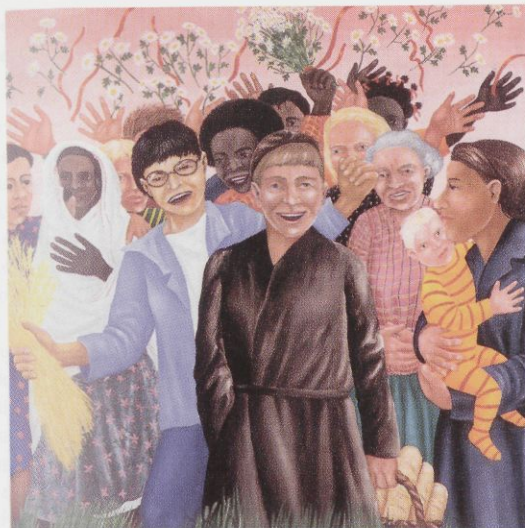
tooniks peeti korraliku joonistamisoskuse mittevõlendamist. Kunstnikud joonistasid halvasti, mis oli introvertne seisukohavõtt: "Mina ei nõustu (vene stiilis) realismiga!". Muide, alles noor Raul Rajangu vabastas sotsrealismi 1980-ndate keskel "ametliku stiili" konnotatsioonist *à la* meie akadeemik Evald Okas. Rajangu sai tuntuks oma padu-sotsrealistlike maalidega.

N. Liit oli kollektivistlik ühiskond. Kunstis sai selle karika-tuurseks väljenduseks kunstnike brigaadiviisiline maalimine 1950-ndatel (nii valmis Estonia teatri laemaal). Ühesõnaga, kunstnikud tahtsid olla eelkõige individualistid ja teha mitterealistlikku kunsti, varjuda elevandiluu torni. Esteetikast sai poliitiline relv: "Ärge meid puudutage, meie teeme esteetikat, meil on hea maitse". Otsiti kunsti autonoomiat.

K. K.: Ja Soomes ei tohtinud kunst olla autonoomne; kunsti autonoomiat mõisteti võõrandumise ja distantseerumisena tavalisest inimesest, töölisest. Ma ei tea, kas esteetika mängis Soome kunstidiskussioonides üldse mingit rolli. Ilu peeti peamiselt kitsiks ja mitte piisavalt poliitiliseks kategooriaks. See polnud "tõde", samas kui kunsti ülesandeks peeti töö esiletoomist. Ilusate asjade maalimist peeti eskapismiks. Esines tendents pöörata mitte nii suurt tähelepanu "kõrgele kunstile" (raamitud ilus pilt muuseumis), vaid visuaalsetele kunstidele üldisemalt. Disainerid, arhitektid ja fotograafid olid pühendunud eetilisele võitlusele ebaõigluse vastu. Sellise ideoloogia kohaselt ei tohtinud maalikunsti teiste piltide seast liiga esile tõsta. Jaakko Lintinen näitab, kuidas kunstist kõnelemisesse tuli sõna "pilt", mis asendas sõna "kunst". "Pilt" tähendas võrdsust, demokraatlikkust – igaüks teab, mis on "pilt".

H. T.: Eestis peeti kunstis õigeks pigem elitismi. Kunstnik pidi looma midagi, mis oleks "tavalisest" ja nõukogulikkust ülem, midagi sellist, millest keegi aru ei saanud. Paradoks on selles, et isegi happening ja pop-kunst muutusid siin mõneti elitistlikeks kunstivormideks, sest ühtki kunstiraamatut nende kohta saadaval polnud, iga kunstnik õppis ise, tal puudus teadlik lai publik.

Ma arvan, et ilma raamita maalid, mida teil peeti "demokraatlikeks", olid meie kunstnike jaoks pigem huvitavad esteetilised või avangar-



Inari Krohn. Leiba ja lilli. Öli, l., 1972.

Inari Krohn. Bread and Flowers. Oil on canvas, 1972.

distlikud lahendused. Sest meie kunstnikke õpetati maale kindlasti alati raamima. Arhitekt Peeter Pere eksponeeris 1980-ndate lõpul oma määsulisuse perioodil raamimata lõuendeid.

Mis konkreetselt oli Soomes "õige kunst"? Nimeta mõni suur nimi?

K. K.: Kuna kunstnikelt eeldati töö teema kujutamist, siis Jarmo Mäkilä esindab oma suureformaadiliste tööliste portreedega teatud arhetüüpi. Inari Krohn maalib värvilisi töid massimeeleavaldustest, seal on palju lippudega inimesi. Kuid ta ei lähtunud realistlik-naturalistlikust stiilist, tema maalid on kohmakamad ja veidi naivistlikud. Kari Jylhä oli seotud ka administratiivse tööga. Sven-Olof Westerlund joonistas nii täpselt, nagu oleks tegemist fotodega. Foto kui "tõelikkus" võimaldades dokumentaalsust, keskkonna tõest kujutamist. Midagi ei tohtinud teha ilusaks ega kujutada seda, mida ei eksisteeri. Westerlundi tööd tunduvad fotodena, kuid osutuvad lähemalt vaadates hüperrealistlikeks joonistusteks, hämmastav.

Fotograafia

H. T.: Ka meie 1970-ndate lõpu ja 1980-ndate alguse maalijad lähtusid fotost, kuid küsimus, kuidas. Miljard Kilk ja Rein Tammik kasutasid fotot rohkem postmodernse tsitaadikunsti vaimus. See oli "süütu" viis kujutada keskkonda "tõeselt".

Samal ajal elas Eve Kiiler tudengina läbi kaks väga kummalist juhtumit. Ta püüdis 1983. aastal Lasnamäel pildistada kenasid lapsi ega märganud, et taustaks sattusid olema

prügikastid. Kaks miilitsat panid ta siis seletuskirja kirjutama, sest nõukogude lastel ei tohtinud taustaks olla prügikastid. Fotoaparaadist võeti film välja ja see hävitati.

Teine juhtum oli 1984. aastal, kui Eve pildistas Aili Vahtrapaud klaaspalli ja vana trükimasinaga, millesse oli loodud suvaline ajaleht, nii et jäi paistma artikkel Nõukogude-Afganistani sõprusest. Süütult lavastatud fotot eksponeeriti amatööride fotonäitusel, kuid Eve kutsuti KGB-sse süüdistatuna väites, et Nõukogude-Afganistani sõprus on üks suur seebimull.

Et hoida kunstitudengeid kontrolli all, keelati neil esineda suurtel tähtsatel kunstinäitustel. Kunstihariduse puhul osutus formalism riigile aga kasulikuks, sest nii kunstnikud kui ka kunstiteadlased kontsentreerusid peamiselt kunstitehnikatele ja stiilidele, mitte teoste tähendustele ega sisule.

Nii sai Eve oma esimese tõelise fotograafiaõppetunni hoopis KGB-l – ta sai teada, et see on tohutult oluline, mida üldse pildistada, ning et foto võib teatud tingimustes olla ka ohtlik.

K. K.: Tõsi, tõsi, see arusaam lähtub kontseptsioonist, et foto on tõde. Eestis peeti tõde ohtlikuks, Soomes peeti seda aga ihaldusväärseks. Poliitilised ja vasakpoolsed tegijad olid vaeste ja nõrkade ja tööliste ja arengumaade poolel. Nad tõid esile selle, mis ühiskonnas ei funktsioneerinud. Nõukogude kontekstis oli see ohtlik, sest halbu asju ei tohtinud seal üldse olla. Soome kunstnikud olid hõivatud ühiskonna paremaks tegemisega ja nad uskusid, et see on teostatav vasakpoolsel poliitika kaudu. Üle kõige imetlesid nad Nõukogude Liitu ja kommunismi nagu ka Ühendriike, Prantsuse jt. vasakpoolsed intellektuaalid.

H. T.: Kui Mare Tralla läks 1990-ndate lõpus Londonisse Westminsteri ülikooli õppima, siis traumeeris teda fakt, et teda sunniti Marxi tsiteerima. Mare keeldus!

K. K.: Marksismil on Lääne filosoofilises teoorias pikk traditsioon, kuid üksnes teoorias, mitte praktikas.

Formalism

H. T.: Samas on soome maalikunstis ju tugev abstraktse geomeetrilise kunsti liin, mida esindab

näiteks Carolus Enckell. Kuidas teie kunstimaailm sellesse suhtus?

K. K.: Konstruktivistlik liin või vastav kunstnike grupp oli ka realismi "monopoolsel" perioodil küllalt tugev. Ja ometi esindasid mõned geometrikud väga vasakpoolselt angažeeritud arusaama. Näiteks Jorma Hautala, kes osales aktiivselt organisatsioonides ja kellest sai hiljem suur Eesti sõber (tema oli muide esimene, kes sai üldse aru eesti avangardkunstist ja kirjutas sellest 1980-ndate Soomes). Äärmusvasakpoolsed teoreetikud (nagu Kimmo Sarje) pidasid neid kunstnike formalistideks ja mitte piisavalt sotsiaalseteks, eriti 1970-ndatel. Formalistlikul kunstil öeldi olevat vaid dekoratiivne roll, olles osa disainist ja arhitektuurist.

H. T.: Nii et ka Soomes oli pea võimatu neutraalseks jääda?

K. K.: Ilmselt jäi nii mõnigi kunstnik ikkagi neutraalseks. Lintinen kirjutas naljakalt kunstnikest, kellel puudus olukorrast ülevaade ja kes olid ühel päeval vasakpoolsed ja teisel päeval parempoolsed.

H. T.: Eestis oli "formalism" 1950. aastatel tõsine poliitiline süüdistus. Mitmed kunstnikud küüditati sellise kunsti tegemise pärast Siberisse, nagu Ülo Sooster, Lembit Saarts, Valdur Ohakas jt. Veel 1990-ndateni kõlas see sõna läbinisti kurjana ja kunstkriitikut hoidusid seda kasutamast. Ja 1990-ndate alguses tegin järsku ketserliku avastuse, et abstraktset kunsti võibki vaadata formalismina.

K. K.: "Formalism" oli ka Soomes halva maiguga sõna – vasakpoolsuse seisukohalt. Kuid, muidugi, see ei viinud kedagi Siberisse...

H. T.: Clement Greenbergi jaoks oli see väga hea maiguga sõna.

K. K.: Mis puutub Teemu Mäkisse, siis see on väga naljakas. Ka tema lähtub samast vastuolust – ta kontrasteerib oma maalides angažeeritud realismi, millel tema silmis on positiivne tähendus, ja formalismi, st. abstraktse geomeetrilise maalikunsti, mis esindab tema silmis dekoratiivsust ja eskapismi. Teemu Mäki kunst on minu arvates väga poliitiline ses mõttes, et ta on suunanud tarbimiskapitalismi, st. valitseva süsteemi vastu. Ta toob esile vägivalla, mis on kapitalistlikku süsteemi väga julmalt kodeeritud. Kuid ühel hiljutisel Helsingis toimunud arutelul küsis Kimmo Sarje: kas sellist kunsti saab üldse poliitiliseks nimetada? Nii



President Urho Kaleva Kekkonen Helsingi Taidehallis 23.02.1974

Finnish President Urho Kaleva Kekkonen in Helsinki Art Hall. 23.02.1974

küsigem omakorda: mida mõtleb Kimmo Sarje "poliitilise" all?

H. T.: Sama vastuolu kehtib nõukogudeaegse eesti poliitplakati puhul. Kunstnikel kästi vorpida valgete tuvidega poliitplakateid, mis nõuavad rahu. Minu arust pole selles kontekstis tegemist poliitilise kunstiga, vaid ametliku parteipoliitika illustatsiooniga. Nagu raamatuillustatsioon või tarbekunstiga. Kui aga Moskva põrandaalused kunstnikud tegid häppeningi, kus rahvahulk kandis loosungeid "Snegu sneg" (sõnamäng, mis viitab ametlikule tüüploosungile "Miru mir"), oli see ülimalt julge poliitiline žest. Partei kartis ülekõige paroodiat ja naljaviskamist tõsiste riiklike teemade aadressil.

K. K.: Soomes tegi Kimmo Kaivanto patsifistlikke töid ja neid küll peeti poliitilise kunsti alla kuuluvaks.

Mikropoliitilisus

H. T.: Mida pidada kaasajal poliitiliseks?

K. K.: Oma doktoritöös (Taide vallassa. Taide, 1999) analüüsib Leena-Maija Rossi poliitilisuse kontsepti 1980-ndate soome kunstielus. Seda kümnendit iseloomustatakse reeglina kui väga apoliitilist vastandina 1970-ndate poliitilisusele. Järsku olid poliitika ja realism kunstis põlu all, seda peeti halvaks mõttes "tendentslikuks". Ülistati hoopis eneseväl-

jendust ja romantismi.

Leena-Maija näitab aga, kuidas ka selline kunst ja diskursus on olemuselt poliitiline ja kuidas arusaam sellest, "mis üldse on poliitiline", formuleeriti lihtsalt teisiti. Tema käsitluse juured on muidugi poststrukturealismis ja postmodernses arusaamas ning muidugi feministlikus käsitluses isiklikust kui poliitilisest ja postfeminismi väites, et privaatne ja avalik sfäär pole teineteisest otseselt eraldatavad. Ja kui asja nii vaadata, siis pole mitte kellelgi enam võimalik elada väljaspool poliitikat.

Teema oli hiljuti arutluse all ka Helsingi Kunstihoones. Kunstiajaloolane ja uurija Hanna Johansson esindas nimetatud laiemat ja universaalsemat poliitilisuse kontseptsiooni. Selle kohaselt pole poliitilisus mitte eseme või pildi külge kinnitatud omadus, vaid viis, kuidas suhestutakse maailmaga. Ilmselt ongi õige arvata, et see ei seisne mitte "pildis", vaid "pildi vaatamise viisis".

H. T.: Nii et üks ja sama kujutis või kujutamiski viis võib olla korraka poliitiline ja apoliitiline. Kui tulla tagasi Nõukogude Eesti kunsti juurde, siis suur osa sellest oligi niisuguses võtmes "poliitiline". Vaikival kokkuleppel käsitati kunstnikud poliitilisena süütuid fenomene nagu stiil, hea maitse, esteetika, ilu, kodu, erootika, religioosus, igavikulisus, mitterealistlik kujutamine, süvitsi minev rahvuslikkus. Värvidest sini-mustvalge kombinatsioon, millest oldi sunnitud hoiduma, ja punane värv, millest lihtsalt hoiduti. Loetellu võib lisada ka vähem institutsionaalsed kunstinähtused, mida ametlikus hierarhias peeti perifeerseks ning mida eriti ei tenseeiritud, nagu multifilm, eksliibris, ajakiri Kunst ja Kodu...

Kunsti uurimisel tuleks rohkem keskenduda ka retseptioonile. Näiteks monument kui uurimisteema muutub pööraselt huvitavaks, kui keskenduda eri huvigruppide retseptioonile ja arvamuste võitlusele. 1990-ndate alguse Ida-Euroopas olid monumentid justkui kraadiklaasi eest, näidates ühiskonna kehatemperatuuri tõusu või langust.

K. K.: Poliitika on kunstis tähtsuse või tähenduse tootmise vahend ja selleks on mitmeid võimalusi. "Poliitilistel" 1970-ndatel defineeriti poliitikat institutsionaalse (riikliku) poliitikana. Pärast 1970-ndaid on aga tekkinud võimalus olla poliitiline väga mitut moodi, kuulumata

**MARKSISMIL ON LÄÄNE
FILOSOOFILISES TEORIAS
PIKK TRADITSIOON, KUID
ÜKSNES TEORIAS, MITTE
PRAKTIKAS.**

parteisse. Kunstnikud on öelnud sõna sekka näiteks ökoloogilistes ja ühiskondlikes küsimustes või kritiseerinud massimeediat ja turumajandust. "Poliitiline" tähendab praegu oma seisukoha teatavakstegemist. Kui sa midagi ütled, siis sa võtad seisukoha. Kui sa midagi ei ütle, ka siis võtad sa seisukoha. Kui sa ütled, et kunstil pole midagi pistmist ühiskondlike probleemidega või "tõelise maailmaga", ka siis sa võtad seisukoha. Nii et kas on üldse võimalik poliitikast pääseda?

H. T.: Eesti kunstis ja kunstikriitikas valitseb siiani teatud allergia mis tahes poliitilisuse (ka sõna enda) vastu. Aeg-ajalt on juttu ruumipoliitikast. Meil kasutatakse pigem sõna "ideoloogia", millele märgitakse kunstniku isiklikku stiili ja müüti ja seisukohavõttu. Kui Otso Kantokorpi tellis mult eelmisel aastal ajakirjale Taide artikli etnofuturismi poliitikast, siis tundus see mulle värske ja viljaka aspektina, sest liikumises osalejad ise ei käsita oma tegevust sugugi poliitilisena, kuigi nende tegevus on seda üsna võimsalt – rohujuure tasandil.

K. K.: Soomes jälle kasutatakse seda sõna väga tihti. On olemas kehapoliitika, soopoliitika, identiteedipoliitika, kujutamise poliitika, vaatamise poliitika, subjektiivsuse poliitika jne. Ja väga palju räägitakse võimust. Kõik on poliitika. Sa ei saa ilma poliitikata peadki pöörata. Selle all mõeldakse muidugi mikropoliitikat.

1970-ndate ümberhindamine

H. T.: Hiljuti on Eestis hakatud varasemaid kümnendeid, sealhulgas 1970-ndaid, ümber hindama. Kas Soomes toimub sama?

K. K.: Tõsi, selle üle arutletakse elavalt. Need, kes olid omal ajal aktiivsed nii poliitikas kui kunstis, uskusid sinisilmselt kogu propagandat. Nad tõesti uskusid end töötavat parema maailma nimel. Praeguseks on maailm aga kardinaalselt muutunud. Kolm-neli aastat tagasi esinesid inimesed meedias ja mõnedes raamatutes ülestunnistustega, kus nad rääkisid oma osalemisest pioneeri liikumises, minekust Kuubasse ja püüdest päästa maailma. Mõned pihtisid ja kahetsesid: "Kuidas ma ometi võisin olla nii pime". Mõned väitsid, et neid ei tohiks süüdistada, sest nad seisid ju õigete asjade eest. Nüüdseks on see saanud juba teatri-



Jorma Hautala oma ateljees. 1970-ndate lõpp.

Jorma Hautala in his studio. End of 1970s.

etenduse teemaks (Pirkko Saisio 2002. aasta lavastus "Baikalin lapsel" KOM-teatris, mis oli 1970-ndate teatrielu süda)!

H. T.: Ühesõnaga, kogu meie jutu moraal on vana ja tuntud järeldus: sõnade ja terminitega tuleb olla ettevaatlik, sest nende tähendus muutub olenevalt kontekstist.

K. K.: Ja kõigest hoolimata tuletab Lapin meile oma raamatus meelde, et avangardkunstnikud tegelesid oma kunsti poliitilisele rollile vaatamata ikkagi peamiselt kunsti, mitte poliitika probleemidega. Ja et me ei tohiks unustada nende tööde analüüsimisel ka seda aspekti.

Aga, jah, kui 1970-ndatel oleks Eesti ja Soome vahel toimunud kultuurivahetus, oleksid inimesed tundnud end kas õnneliku või õnnetuna täiesti vastupidistel põhjustel. Kui Helsingis oleks korraldatud eesti abstraktse kunsti näitus, oleksid soome kunstnikud ja kriitikud mõelnud: "Misasja, nad on reetnud oma suure ülesande!" Ja vastupidi, kui Tallinnas oleks 1970-ndatel näidatud soome sotsiaalrealismi...

H. T.: ...oleks see olnud kohutav: "Misasja, te tulete siia meie üle irvitama!" Eesti ja Soome vaheline suhtlus seisnes aga vaid ühesuunalises turismis. Milline õnn!

In the last issue of our magazine (kunst.ee 3/2002, p. 30) Andres Kurg introduced his article about Jüri Okas by a reference to Susan Buck-Morss, a theoretician from the USA, who had experienced a terminological impasse, when talking to her counterparts in Moscow. Both parties to the meeting had used the same terms, which they however construed absolutely differently. The following conversation (having

taken place in Tallinn on Sept. 18th, 2002) exemplifies the same predicament, which occurred when we tackled the cold war period, mainly in the 70s, the topic being Estonian and Finnish art.

The Estonian artistic community has started re-evaluating the art processes of the 70s. Evidence to this is the exhibition of the Tartu Arts Museum (1997), the topical conference and collection of texts. The same idea permeates the Jüri Okas' retrospective in Tallinn (2002), promoted by Sirje Helme, the KKEK seminar and the respective volume of texts. Similar deliberations seem to be the order of the day in Finland, however conducted in a more bitter exacerbation than in this country.

Also linked to these problems is Reet Mark's article about the review exhibition of socialist realism staged in Tartu (p. 17–21) and Jutta Kivimäe's article about "Pegasus" by Edgar Viies (p. 14–16).

Political context of Finland

Western countries witnessed, at the end 1960s the upswing of leftist movements among the youth and students. On the one hand, however youth was critical of the ossified functions of society and clamoured for their modernisation. On the other hand, the youth movement got international stimulus, in particular from the Vietnam war and generally received the impact of the problems of poorer countries, which at that time strongly came to the fore. The movement culminated in 1968, after which the so-called new-left in all western countries radically swung to the left and made a claim for revolution. The USA, West Germany and Italy evidenced even the spread of terrorism, in Norway and Sweden, the Chinese-oriented maoism prevailed as a trend.

In Finland the development was unique, in that in 1970-71 there hatched from the new-left movement a splinter group whole-heartedly embracing the cause of the Soviet Union, designated in Finnish by the term 'taistoism' after the name of their leader Taisto Sinisalo (cf. taisto = struggle). Elsewhere in the West in the 60s the new-left generally walked out on the Soviet Union. In

the Finland of that period, when all center and left of center parties supported friendship with the SU, it was impossible to be positioned on the left and stand up against the SU. Peradventure the strong communist party of Finland disintegrated. Its SU-oriented minority wing (taistoists) represented the line of harsh criticism of capitalism in Finland, thereby attracting young people. The third factor was that in Finland intellectuals were much more "white", as a result of the internecine war in 1918, than was general in western countries. Nor were there among them in 1930s or 1940s any of those having initially caught the germ of communism and later disillusioned, like elsewhere in the West. The "whiteness" of the intelligentsia revealed itself, for instance, in that at schools the teachers accused the leftist youngsters of being advocates of the SU long before they actually turned out to be so. Taistoism won strong support among the young cultural activists, in particular among artists and generally in theatre life. Political song became an article of merchandise. The said actors founded the Cultural Workers Union, which released the magazine *Kulttuurivihkot*. The Social Democrats, on their part had the Social Democratic Amalgamation of Cultural Workers, the Coalition party (rightwing) having the National Cultural Union.

The Right Art?

Kaija Kaitavuori and Heie Treier are talking about the politics of aesthetics and style, in Finnish and Estonian art in the cold war period.

Contexts

K. K.: To begin with, different senses of the meaning "political" need to be kept apart, as of the 70s, 80s and the present. How would you define the concept "political"?

H. T.: Yes, we'll have to start from



Jarmo Mäkilä. Rauatehase tööline. Öli, I., 1975.

Jarmo Mäkilä. Iron Foundry Worker. Oil on canvas, 1975.

the very beginning. In the case of Estonia, the line of demarcation runs, in rough approximation, between the pre-cold-war and the post-cold-war periods. The alleged knowledge by communists of a universal "truth" was the cogency of evidence that compelled acceptance of that truth (the daily "Pravda", "Truth"). Everything came to be construed as politics – everyday life, sports, arts...

K. K.: There is a catchy parallel to it from the recent past – early feminism had a slogan "Private is Political". But it had no implications relating it to the state or party politics (the meaning was related to the public sphere in a more general sense).

H. T.: Strained relations, due to the cold war conveyed a political tone to everything. All citizens of the Soviet Union were considered as belonging to the essential nature of communism, locked in conflict with capitalism. Even kindergarten children were inculcated in blind, prejudiced, and unreasoning allegiance to the state. None was to escape that indoctrination and remain neutral.

K. K.: In Finland in the 70s, too "politics" did mean primarily party politics. One had to associate oneself with the left or the right. Unlike in Estonia, our situation was quite different because every man could choose sides. However even then you had to have an opinion and you were expected to be able to substantiate your position.

Besides, being "political" has one

more meaning (besides the party politics) – you stand up against something and seek changes. You are against the system or the prevailing situation or the bourgeoisie, you are "on the side of the revolution". Consequently, if you were not political in that sense you were apolitical.

In Estonia, however the opposition to the system would have meant, by default the opposition to the communist party?

H. T.: The single power-party declared itself as left-of-centre. What did that amount to, in actual fact? The factory workers were paid high wages from the 60s, they were also pampered by other benefits. The party members themselves wallowed in wealth, belonging as they did to the ruling clique. Could they then qualify as the left-of-centre?

K. K.: And my question is: given the absence of free choice, given the unequivocal need to toe the party line, how could you be political in the sense of "opposing" something, to be critical? You couldn't, could you?

H. T.: You were expected to be critical of capitalism – in the situation where shops lacked even the most elementary goods. Still, the "regular men" could disagree with the Soviet political system only in unspoken reflections, in soliloquy. Openly, they would rather not speak up. The undergraduates had to sit the state graduation examination in scientific communism (in other words scientific utopia).

K. K.: And that made them eligible to receive the university-leaving certificate?

H. T.: Sure. The treatment of history was focused on a sequence of revolutions. By virtue of their birthright all Soviet nationals were considered siblings of the revolution. This made people (at least Estonian patriots) mad at the very idea of revolution.

K. K.: Considering art, the opposing of socialist realism used to convey a "political" meaning, didn't it? Avant-garde artists surely were political?

H. T.: In such a context the answer is "yes". In the eyes of artists the socialist realism of 50s was the visual equivalent of official party politics. Provided one wanted to be an independent artist, he or she was of necessity to do abstract art for example.

Abstractionism

K. K.: Was abstractionism in Estonia considered political or not?

H. T.: To us it was, in particular in the early decades. Although much depended on the concrete person doing that art. Lola Liivat-Makarova claims that the sleuths were tagging along behind her, when she was painting abstract works. There were isolated cases when the paintings by some abstractionists were not exhibited – for instance those by Ado Lill, Raul Meel (cf. memoirs of Raul Meel: Minevikukonspekt, 2002). An excellent example of the case was the 1986 mammoth review exhibition of Estonian art in Moscow – conspicuously missing were the works by Raul Meel and Leonhard Lapin.

K. K.: However this is the other sense of the meaning “political”. I rather meant being a rebel, mutineer, insurgent, and to oppose...

H. T.: ...revolution?

K. K.: Revolution contra revolution. (Laughter.) To put it into nutshell, “political affiliation” cannot be defined by the fact itself. It is only vested with meaning in context. That accounts for the fact, why in the Finnish context of the 70s the Estonian avant-garde political rebellious art would have had a very retrograde reading, quite a negative interpretation.

In your arts criticism, didn't abstract art qualify as decorative art...

H. T.: In the Soviet period the art critique hailed it as a true and high art.

K. K.: According to Leonhard Lapin's book, translated into Finnish (Pimeydestä valoon. Otava, 1996) in the 70s and beginning of the 80s Estonia experienced the harshest of times, the censure being the most vicious. He writes about some events defying imagination, and amusing incidents.

H. T.: Lapin published in 1993, under the nom de plume Albert

MARXISM HAS A LONG TRADITION IN WESTERN PHILOSOPHICAL THOUGHT, HOWEVER IN THEORY ONLY, NOT IN PRACTICE.



Evald Okas. Detail Orlovi lossi seinamaal. 1987, Tallinn. Trapeezh also a volume of poetry “The shitty seventies”. And yet, Sirje Helme defines the seventies as “golden”. She alleges that there were some fantastic works of art created at that time.

Evald Okas. Detail of mural painting in Orloff's mansion. 1987, Tallinn.

K. K.: Golden shit! The golden touch of Midas! Those are the opposing poles of one and the same thing.

However, prevalent in the Finnish art world in that period, too were most bigoted perceptions. In the 60s, Finnish art life, theatre and cinema included, “drifted to the left”. In the 70s that trend got institutionalised. In arts organisations and unions, on official level all was made in abidance by the rules of the political agenda: the functionaries and people acting in the organizations were elected to occupy offices in accordance with their political preferences and the proportions of the composition of Parliament. No kidding! On top of everything, every political party had its own cultural organisations. As it is, the whole arts life was strongly politicised, the left wingers reigning supreme. They wielded influence and tried to eradicate other points of view. There are astonishing stories to illustrate this (cf.: Lintinen. Taide hidas, elämä lyhyt. Taide 2001). Political activism also implied the striving to improve the artist's professional and social status. At that time, one style was supported – realism in general, and social realism in particular.

H. T.: Meaning that abstract art was considered rightwing in Finland?

K. K.: The abstractionist and Fluxus-type things weren't exactly dubbed “rightwing”, but that type of art was viewed as “reactionary”, because that art wasn't engaged, actively involved or committed politically. It was considered elitist and of questionable value, because it did not address itself to the man in the street. There were some groupings like Jan Olof Mallander's group, the concep-

tual or Fluxus type art, kinetic art, performance art and happenings, which were assigned to a place of marginal insignificance. Although one wrote about them, they were easy to label.

The artist was expected to be politically engaged “in the right way”, meaning leftwing orientation. Realism too was of different brands. There was the American-induced photo-realism, pop, and the European nouveau realism. Yet, even those influences were used for making “social realism”, which visually tended to merge with true socialist realism.

Realism

H. T.: This truly is interesting. In our context, realism was a taboo, in the artists' eyes. I seem to remember that it was implicitly considered good style to display poor skills in drawing. The artists drew exceedingly badly, which amounted to the introvert standpoint: “I reject point blank the (Russian style) realism!” By the way, it was the young Raul Rajangu who liberated that style in mid-80s from the connotation of “official style” à la our greatest Member of Academy Evald Okas. Rajangu won renown with his openly and freely admitted socialist realism paintings.

The Soviet Union was a collectivist society. In art, this principle was rendered to a caricature by the drive of teamwork painters in the 50s. They performed like factory hands (this was how the ceiling painting of the opera theatre Estonia was completed). In a word, artists wanted to be individualists, in the first place, doing non-realist art, to withdraw into the seclusion of ivory tower, aloof from practical concerns. The category of aesthetics became a political weapon: “Leave us alone, we are doing aesthetics, we have good taste”. One was intently after autonomy of art.

K. K.: And in Finland art was not expected to remain autonomous; the autonomy of art was understood as alienation, as distancing from the ordinary man, the worker. I am not sure whether aesthetics played any role in Finnish art discussions. Beauty was treated mainly as kitsch, not as a category sufficiently political. It wasn't “truth”, whereas the professed task of art was bringing

truth into the fore. The painting of beautiful things was regarded as escapism. It was not popular to talk about art / high art alone, but about visual culture in general. Designers, architects and photographers were dedicatedly engaged in an ethical fight against inequity. Against the background of that ideology the art of painting could not be highlighted very much, among other pictures. Jaakko Lintinen remarks that the word "picture" was then standing in lieu of the word "art". "Picture" signified equality and democracy, because everyone knows what "picture" is.

H. T.: In Estonia, it was rather the elitism, which was deemed right for the art. The artist had to create something loftier, superseding the things "regular" and Soviet, something beyond the grasp of the common man. Paradoxically, even happenings and pop art translated in this country into the somewhat elitist art forms. Because there were no art books available, every artist was self-taught, lacking an educated wide audience.

I dare say that the unframed paintings which were considered "democratic" in Finland were considered interesting aesthetic or avant-garde solutions to our artists. Our artists were taught to always frame their paintings. The architect Peeter Pere exhibited at the end 80s, in the period of his riotous turbulence, the unframed canvases.

What was "good art" in Finland, specifically? Drop a name!

K. K.: Because the artists were expected to depict the topic of work, Jarmo Mäkilä is, with his large format workers' portraits, a certain archetype. Inari Krohn painted coloured works about mass manifestations, with many people carrying flags. Yet she didn't draw on the realist-naturalist style. Her paintings are clumsy and her style is naivist. Kari Jylhä was also active in organisation work. Sven-Olof Westerlund drew his pictures in great detail, like taking photographs, providing for documentary and veracious representation of surroundings. Nothing should be embellished and nothing non-existent represented. Westerlund's works look like photographs, however at closer perspective they turn out to be hyper-realist drawings. It is amazing!



Evald Okas. Photography

Detail Orloff's mansion. 1987, Tallinn.

Evald Okas. Detail of mural painting in Orloff's mansion. 1987, Tallinn.

H. T.: Our painters of the end of the 70s and beginning of the 80s based work on photographs, however we'd better ask why. Miljard Kilk and Rein Tammik rather used the photograph in the spirit of post-modern quotation art. That was an "innocent" way of representing the surroundings "truthfully".

Eve Kiiler experienced, as an undergraduate, two curious events. In 1983 she tried to photograph smart-looking kids in the housing development Lasnamäe, failing to take due notice of garbage cans in the background. As a result, two police officers ordered her to write an explanatory note, because the Soviet children could not have trash bins as a backdrop. The film was taken out of her camera and destroyed. Another event happened in 1984, when Eve took photographs of Aili Vahtrapuu with a glass ball and an ancient typewriter, in which there was stuck a newspaper featuring an article on Soviet-Afghanistan friendship. The photograph staged in good faith was then exhibited in an amateur photographs' exhibition. Eve was called to an interview at the state security office and accused of insinuating that the above friendship was nothing but bubble.

To keep arts students under proper supervision, they were not allowed

to exhibit in large and important art expositions. However, in the case of education of art, formalism turned out useful to the state, because both the artists and arts critics focused on art techniques and styles mainly, not on implications and inferences of works.

Thus Eve learned her first true lesson in photography from the state security agents – she learned that it was immensely important what to take the picture of, and that the photograph may under certain conditions turn out dangerous.

K. K.: True, true. This understanding is based on the conception, that the photograph is true. In Estonia, truth was considered dangerous. In Finland, on the contrary it was deemed desirable. The political actors and leftists were on the side of the destitute and weak, the workers and the developing countries. They highlighted the cases of malfunctioning in society. In the Soviet context that was dangerous, because the bad things were not supposed to exist there. The Finnish artists were politically engaged and committed to making the world a better place to live. They believed that the leftist politics was the feasible tool to achieve that end. They were filled with wonder over the Soviet Union and communism, like the leftist intellectuals of the USA, France etc.

H. T.: When Mare Tralla enrolled at the end of the 90s at Westminster University in London, she was badly shocked by being forced to quote Marx. Mare just refused!

K. K.: Marxism has a long tradition in Western philosophical thought, however in theory only, not in practice.

H. T.: Whereas the Finnish art of painting evidences a strong movement of abstract geometrical art, a proponent of which is Carolus Enckell, for instance. How did the art world take it?

Formalism

K. K.: The constructivist movement or the respective group of artists was quite strong also in the “monopolistic” period of realism. Still, some of them represented the very leftist understanding and were politically engaged. For instance Jorma Hautala, actively participating in organisations, later to become a declared friend of Estonia (he was the first one who understood Estonian avant-garde art and wrote about it in Finland). The extreme left theoreticians (like Kimmo Sarje) considered those artists formalist and insufficiently politically committed, in particular in the 70s. Formalist art was said to have a decorative role only, being part of design and architecture.

H. T.: I assume it was next to impossible to remain neutral in Finland? ^c

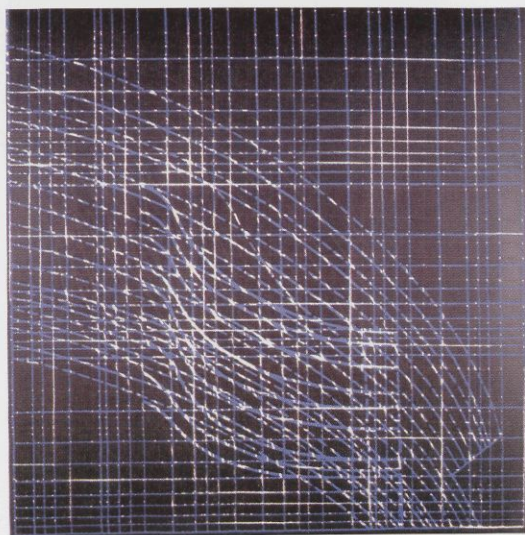
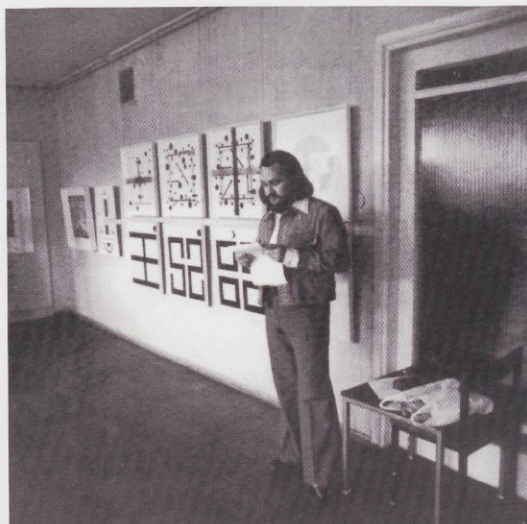
K. K.: Evidently, some artists were not affected. Lintinen writes of artists, who were leftists, one day and rightists the next.

H. T.: In Estonia the word “formalism” was a serious political accusation in the 50s. Several artists were deported to Siberia, for instance Ülo Sooster, Lembit Saarts, Valdur Ohakas and others. Up until the 90s, the said term spelled evil omen, with the art critics shying it. In the 90s I happened to make a non-conformist discovery that our abstract art had been nothing else but “formalism”.

K. K.: “Formalism” was in Finland, too, a word of ill fame – from the point of view of the leftist context. But for that matter, none was sped to Siberia because of it...

H. T.: For Clement Greenberg, this was a sweet-sounding word.

K. K.: What of Teemu Mäki, this is very funny. He, too bases work on



Ülal:
Leonhard Lapin.
Tallinn,
1977.

Up:
Leonhard Lapin.
Tallinn,
1977.

All:
Raul Meel.
Eestimaa taeva all
GMO/FC+0.
Siiditrükk,
1973.

Down:
Raul Meel.
Under the Estonian Sky
GMO/FC+0.
Silk-screen,
1973.

the same contradiction – he contrasts in his paintings engaged realism, which has a positive meaning in his eyes, and formalism, i.e. abstract geometric art of painting, which to him represents decorativeness and escapism. I dare say Teemu Mäki’s art is very political in the meaning it is spearheaded against consumer capitalism, i.e. the establishment. He brings to the forefront, for everyone to see, the vicious violence which has been cruelly encoded in the capitalist system. However, at a recent panel meeting in Helsinki Kimmo Sarje doubted whether that art could altogether be dubbed as political? Hence the question what does Kimmo Sarje mean by “political”?

H. T.: The same contradiction applies to the Estonian political poster of the Soviet period. Artists were commissioned to knock off political posters featuring white

doves, calling for world peace. In my opinion, in this context we no longer have political art but illustration of official party politics. Just like illustrations of a book. Quite the contrary – when the underground artists of Moscow staged a happening of a demonstration, where the people carried slogans “Snegu sneg” (Snow for the Snow) (the Russian wordplay referring to the official trite slogan “Miru mir” – Peace for the World) – that was an extremely bold political display. The party was scared of parody and of the turning serious state matters into a joke.

K. K.: In Finland, Kimmo Kaivanto made pacifist works. As it is, they were qualified as politically engaged.

Micro-politics

H. T.: What should be the contemporary meaning of “political”?

K. K.: In her doctoral thesis (Taide vallassa, Taide 1999) Leena-Maija Rossi analyses the concept of politicalness in art life of Finland of the 1980s. That decade is commonly characterised as very apolitical, opposed to the politization of the 1970s. All of a sudden, politics and realism in art had fallen into disgrace, they were considered as “tendence art” in the bad meaning. Lauded were, quite the contrary, the self expression and romanticism.

Leena-Maija however convincingly shows how such art and discourse are essentially political and how the understanding of “what is political” was just reformulated. The roots of such treatment surely lie in post-structuralist and post-modern understanding and also in feminist treatment of private as political and the claim of post-feminism that private and public sphere cannot be directly distinguished from one another. If one entertains such a view on things, nobody seems to be able to live outside the political involvement.

The topic was recently also under discussion in the Helsinki Art Hall. Art historian and researcher Hanna Johansson was an advocate of the said wider and more universal concept of politicalness. According to that concept politicalness is not a characteristic attached to an item or a picture but a way to relate to the world. It is apparently fair to suggest that it might consist rather in “the

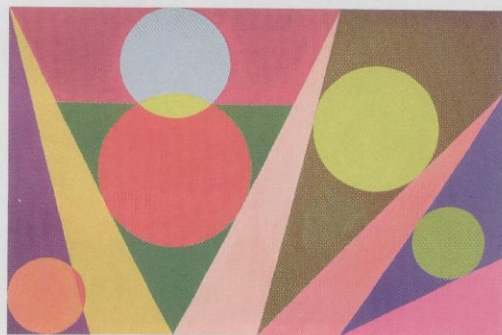
way one looks at the picture”, not in the “picture”?

H. T.: Thus one and the same image or manner of representation can be simultaneously both political and apolitical. Artists in Soviet Estonia treated, as political by default, such phenomena, rather innocuous by external appearance, as style, good taste, aesthetics, beauty, home, erotic, religiousness, eternity, non-realistic representations, deep-going ethnicity. Among colours, it was understandably the combination blue-black-white (the nationalist tri-colour), which one was to dispense with and do without, and the red colour (the colour of the state flag), which one deliberately shied. This list may be replenished by artistic phenomena of lesser institutional capacity, which were considered peripheral in the official hierarchy and were therefore not especially censured, for instance animated cartoon, ex libris, magazine Kunst ja Kodu (Art and Home)...

And art historians should focus on reception. For example the monument as a topic of research will become fascinatingly interesting, when the reception by different interest groups and struggle of opinions is focused on it. In the East-Europe of the beginning of the 1990s the scurrying and fuss around the monuments was just like a thermometer showing the increase and decrease of society's body temperature.

K. K.: Politics is the device for production of meaning in art, there being several ways and means to achieve that end. In the “political” 1970s ‘politics’ was defined as an institutional (state) politics. In the 1980s, however brought with them the opportunity to be political in very many ways, without party affiliation. The artists have had their say, for instance in ecological and society-related issues, or they have criticised mass media and market economy. “Political” currently means, standing up and making known one's viewpoint. As soon as you give an expression you make a statement. If you keep your own counsel and conceal your ideas, it is a statement of a kind. If you venture to say that art has nothing to do with social problems or “palpable world”, this is the taking of sides, too. Evidently there is no way to keep out of politics.

H. T.: Estonian art and art criti-



Teemu Mäki. Loote võitlus. 2000.

Tuttkodaniku konstruktivism. 2001.

Teemu Mäki. The Battle of the Unborn. 2000. Pussyhead Constructivism. 2001.

cism is still dominated by the feeling of antipathy and aversion to anything political (including the very word). Sometimes, the term “politics of space” is used. Sometimes, the word “ideology” is used, meaning personal style of the artist, his myth and views. Last year I was commissioned by Otso Kantokorpi to write an article on the politics of ethnofuturism for Taide mag – and it looked like a fresh and original aspect. The participants involved do not treat that movement as political, although it definitely is political, on the grass root level.

K. K.: In Finland, the word seems to be used a lot. There is politics of body, politics of gender, politics of identity, politics of representation, politics of gaze etc. As a part of it, there is a lot of talking about *loci* power. Everything is politics. You cannot say “boo” without looking political. Essentially, implied is micro-politics.

Re-evaluating the 70s

H. T.: Recently there has been a tendency in Estonia to re-evaluate the earlier decades, including the 70s. Is this how it goes in Finland?

K. K.: True, it has become a hot topic. Those who used to be active in politics and art were blue-eyed boys

placing their trust in bland stories of propaganda. They really believed they were working for the better world. Now, however we are witnesses of a dramatically different situation. Three-four years ago, in the media, and also in some books people publicly acknowledged their involvement in the pioneer movement, confessed that they had been to Cuba and had practiced saving the world from evil. Some indulged in self-flagellation *a la*: “How could I have been so dumb”. Some people try to justify themselves claiming to have stood up for the right things. Today, it's even become the subject of a theatre play (Pirkko Saisio, “Baikalin lapset” in KOM-theatre, the “headquarters” of the 70s theatre scene)!

H. T.: To sum up, the morals of our whole story is the time-honoured truth – one should be careful with words and terms, because the context conveys to them different meanings.

K. K.: And yet, in his book Lapin reminds us that the avant-garde artists were, despite the social and political role of their art, preoccupied with the questions of art and not those of politics, and that we shouldn't completely forget this aspect, either, when analysing their work.

But if there had been cultural exchange between Estonia and Finland in the 70s, people would have felt happy or unhappy for just opposite reasons. If there had been set up an exhibition of Estonian abstract art in Helsinki, the Finnish artists and critics would have thought: “Hey, they have betrayed their vested task!” And quite the contrary, if there had been an exposition of Finnish social realism in the 70s in Tallinn,

H. T.: ...it would have been terrible: “Hey, do you mean to ridicule us”! But there was only one-way tourism, from Finland to Estonia. What luck!

Adamson-Eric tarbekunstnikuna

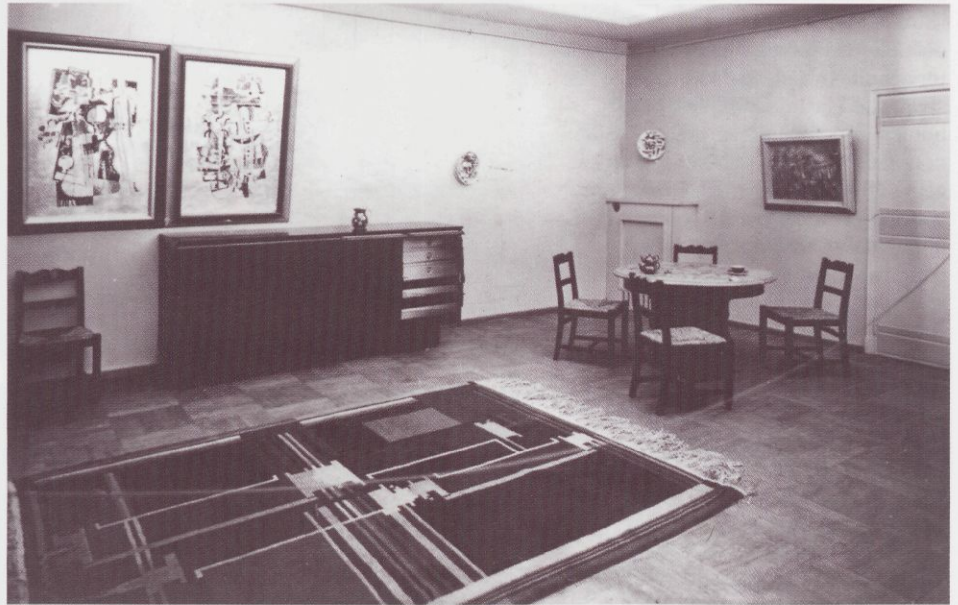
Adamson-Eric tegutses tarbekunstis pigem ettevõtjana, näitab Anne Lõugas.

Adamson-Eric 100.
EKM: Rüütelkonna hoone ja
Adamson-Ericu majamuuseum.
16.08.–01.12.2002.

Adamson-Ericut teatakse eelkõige maalikunstnikuna, kuid tema huvisfääris oli pidevalt ka tarbekunst. Esimesed kunstiõpingud kulgesidki kõigepealt dekoratiivkunsti alal (1923. aastal Berliinis) ning kui ta siirdus seejärel Pariisi maali õppima, jäi tarbekunst latentsema maali varju. Siiski sai Adamson-Eric kindlasti tugevaid impulsse Pariisi 1925. aasta dekoratiivkunsti näituselt (mis oli riiklikult suunatud ja doteeritud kunstiala ekspordi ergutamise eesmärgil), kust lähtus *art déco* stiil. Prantsuse *art déco*'le rakenduskesksti valdkonnas oli iseloomulik kallite, aga ka uudsete materjalide kasutamine, ornamendi kergus ja tundlikkus, juugendist abstraktsemalt kasutatud taimemotiivistik. Kõik see iseloomustab ka Adamson-Ericu tarbekunsti. Samuti püüdlus kunstide sünteesi poole, kunstiliikide piiride segamine, mille näiteks on lugematud dekoratiivsed plaadid ja maalidugud keraamil, puit- ning pappalusel.

Kunstnike kodu

Adamson-Ericu ja Mari Adamsoni kodu (korter Tehnika tänava korruselamus, mis sellisel kujul säilis kuni Mari Adamsoni lahkumiseni 2000. aastal) oli nagu tilluke muuseum, mis oli kujundatud rahvuslik-rustikaalse mööbliga (nüüd Adamson-Ericu muuseumis), millele lisandusid ülemaailtud 18. sajandi mööbel ja unikaaltekstiilid. Kogu sisustust pitseeriski tujukas ja rafineeritud *art déco*. 1938. aasta 29. juuni Rahvaleht avaldas ka kunstnikepaari korteri tutvustuse koos Adamson-Ericu kommentaaridega: "Meie inimesed tahavad tihti olla liiga soliidised," lausub Adamson-Eric, "ja siis domineerib nende kodus pruunpruun-pruun. Nagu te aga näete, on ka lõbusavärviline mööbel talutav. Akna all asetseb suur ümmargune laud, mille pind on sohvariidega toonilt lähedalt sugulane, kuid et suur pind ei mõjuks igavalt, on ta kaetud omapärase tumedavärvilise ornamen-



tikaga. Omapärane on ka laua jalg, mis kujundab enesest päris isemoodi skulptuurteose, mis valmistatud kunstniku enese kavandi järele. Tooled, millised oma laadilt tuletavad meelde primitiivset ürgtooli. Põhjad on valmistatud Tartus Eesti Rahva Muuseumis leiduva kavandi järele köieks keerutatud kõrkjatest. Nende kallal on töötanud Ollisaar, kes Tallinnas ainsana kunstniku teada tunneb säärast tööd. Neist toolidest on ka mõned esitatud Berliini meestekäsitöö näitusele, kus nad on tähelepanu osaliseks saanud".

Kunstkäsitöö tööstuslik tootmine

1930. aastate teisel poolel sai Adamson-Eric tarbekunstnikuna tekstiili ja portselanimaali, samuti nahkehistöö alal ka rahvusvahelise tunnustuse osaliseks (diplomid Pariisis ja riiklik ost Stockholmis). Tema edu fenomen peitus selgesti lähimõeldud tegevusplaanis, n.-ö. avalike suhete tehnika valdamises, kui kasutada Anders Härmi väljendit näituse puhul korraldatud konverentsil. Tarbekunsti valdkonnas kuulus tegevusplaani seegi, et Adamson-Eric ei teostanud oma loomingut ise, vaid otsis üles parimad tehnilised teostajad ja juhendas neid isiklikult. Tema

looming teostati näiteks Tallinna Naiskutsekoolis (tekstiil), Jüri Kodrese nahatöökogas, Langebrauni portselanitööstuses (kunstnik tegi keraamika ja portselani unikaalmaalidugud siiski ise), teda aitasid Helmi Lauk (valge nahk), Otto Tammeraid (metall) jt. Eelmainitud laua (mis valmis firmas Birk ja Wunderlich) plaadi intarsia teostas hilisem ERKI puitehistöö-kateedri õppejõud Voldemar Kaarma.

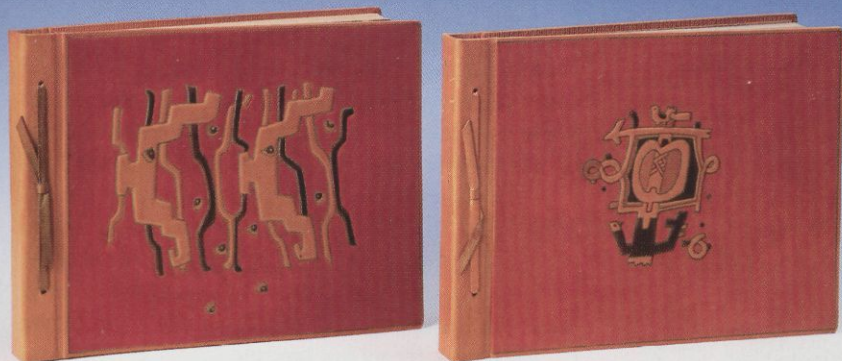
Eriti peaks rõhutama tekstiili, mis on praeguseks enamikus hävinud. Näiteks naiskutsekoolis kooti 1930. aastate algul väga trendikaid konstruktivistlike lahendustega katteriidid. Vapilõvi motiividega linsed damast-tapeedid 1939. aastal valminud president Konstantin Päsi ametikorterile – administratiivhoonele Kadriorus tulid Pärnu linatööstusest. Tekstiiltapeetidest on nüüdseks Kreenholmi tekstiilivabrikus valmistatud puuvillased koopiad, mis paigutati uuesti samasse interjööri.

Mees kavandab, naised teostavad

Eestis on üldiselt kombeks, et tarbekunstnikud teostavad oma loomingu algusest lõpuni ise, näiteks vaibakunstnikud alustavad lõngade värvimisega ja lõpetavad valmisloomingu turustamisega.

Adamson-Eric eksponeeris 1938. aasta isiknäitusel Kunstihoones oma elutoa mööblit.

Adamson-Eric exhibit-ed, at his personal exhibition in Art Hall at 1938, his living-room furniture.



Adamson-Eric. Suure Piibli nahhköide. 1940. Tarbekunstimuuseum.

Adamson-Eric. Kombinaadis ARS teostatud nahkalbumid. 1960. aastad.

Iseenesestmõistetavalt hoitakse nii vaevad kui ka ametisaladused kõik endale. Põhjenduseks tuuakse majanduslikke kaalutlusi, aga ka rõõmu töö protsessist ja seda, et adekvaatse teostaja väljaõpetamine on võimatu.

Enamik tarbekunstnikke on naised. Tarbekunstnik Adamson-Eric lähtus aga traditsioonilisest soolisest tööjaotusest – tema tegutses pigem kunstilise juhina, säästes oma energia muuks kui tehniliseks teostamiseks.

Ka Mari Adamsonist kujunes abikaasa kõrval nimekas vaibakunstnik, kes kasutas väljaõpetatud teostajaid. Muidu ei olekski saanud sündida suuremõtmelised tellimustööd nagu vaip “Tare” Viru hotelli konverentsisaalile 1972. aastal või mitme teatri lavaeesriided. Praeguseks on tarbekunsti tiražeerimine sellisel kujul lõppenud, iga tarbekunstnik korraldab teostamise ise. Ei ole raske märgata, et vaid vähesed naiskunstnikud organiseerivad oma ideede teostamise, enamik eelistab siiani üksi hakkama saada.

Pärast teise maailmasõda sai Adamson-Ericust Tallinna Riikliku Tarbekunsti Instituudi direktor ja kunstitoodete kombinaadi (hilisema nimetusega ARS) üks organiseerijaid. ARS asutati tarbekunsti tiražeerimiseks tuntud kunstnike kavandite järgi. Seal sündisid nii väiketiraažid kui ka unikaalesemad.

Kõrged sihid

Adamson-Ericu sihid olid algusest peale väga kõrged ja eneseusk suur. Tänu rohkele reisimisele Euroopas teadis ta, mis on kunstimaailm, kus



Adamson-Eric. Linane kangas 1960-ndatest. Adamson-Ericu muuseum.

Adamson-Eric. Textile, 1960s. Museum of Adamson-Eric, Tallinn.



Adamson-Eric. Vaiba kavand 1930. aastatest. Adamson-Ericu muuseum.

Adamson-Eric. Carpet. Draught, 1930s. Museum of Adamson-Eric, Tallinn.

kehtib nähtamatu ja pidevalt muutuv hierarhia ning kus rahast olulise kapital võib olla kompetentsus. Tollel ajal (ja võib-olla sageli ka veel praegu) ei teadvustatud Eestis kunsti maailma kirjutamata reegleid. Üks Adamson-Ericu nahkehistöö teostajatest (T. Wöhlmann 1986. aasta 10. juulil) vastas allkirjutatu küsimusele, milline oli Adamson-Eric inimesena: “Oli nõudlik ja käskiv. Ta reisis palju, kui tal läks kuskil ohtlikuks, siis sõitis ta ära”. Selles negatiivse alatooniga hinnangus sisaldub loovuse mittemõistmine.

Adamson-Eric

To commemorate the painter Adamson-Eric's 100 anniversary, Art Museum of Estonia staged a grand

retrospective exhibition and held a conference. In view of a mass of materials published Anne Lõugas focuses on an aspect which has been of lesser attraction to critics (pp. 32–33). Adamson-Eric contributed, as from 1930s to large-scale production of Estonian applied art. He adhered to the traditional gender-based distribution of work – man made the designs and women performed them.

Mai Levin however gives a verbal expression to her deep-set conviction formed over a time (p. 34): “The grace and charm of art is specifically in that she is like a prostitute, who never takes ill”. In 1940 Adamson-Eric painted the portrait of Stalin. His painting is still eloquent in its unabashed and blatant venality, looking at us with its clear blue eyes!

KIRI JA VASAR

KOIGI MAADE PROLETAARID, QHINEGE!

Nr. 2 — 1. aastakülg Laupäeval, 12. oktoobril 1940 Üksiknumber 7 senti

Kirjanike Liit kui kirjanikeideoloogiline suunaja

Kuigi teaduslikult ja filosoofiliselt vaadates ei ole meil ühtegi kirjanike liitu, mis oleks kirjanike ideoloogiline suunaja. Kirjanike liit on kirjanike ideoloogiline suunaja, mis on kirjanike ideoloogiline suunaja. Kirjanike liit on kirjanike ideoloogiline suunaja, mis on kirjanike ideoloogiline suunaja. Kirjanike liit on kirjanike ideoloogiline suunaja, mis on kirjanike ideoloogiline suunaja.



ADAMSON-ERIC. "Läänemere rannikul" — J. V. Stalini portree (1941)

Töölisjuhtide portreed Kunstnike Kooperatiivi näitusel

Jah, portreed on alati olnud üks kõige olulisemaid kunstivorme. Nüüd, kui me elame ühiskondlikus ühiskonnas, on töölisjuhtide portreed muutunud üheks kõige olulisemast kunstivormist. Kunstnike kooperatiiv on näitusel näidanud töölisjuhtide portreed, mis on alati olnud üks kõige olulisemaid kunstivorme. Nüüd, kui me elame ühiskondlikus ühiskonnas, on töölisjuhtide portreed muutunud üheks kõige olulisemast kunstivormist.

„Sirbi ja Vasara“ novellide ja luuletuste võistlus

Novellide võistlus on alati olnud üks kõige olulisemaid kunstivorme. Nüüd, kui me elame ühiskondlikus ühiskonnas, on novellide võistlus muutunud üheks kõige olulisemast kunstivormist. „Sirbi ja Vasara“ novellide ja luuletuste võistlus on alati olnud üks kõige olulisemaid kunstivorme. Nüüd, kui me elame ühiskondlikus ühiskonnas, on novellide võistlus muutunud üheks kõige olulisemast kunstivormist.

Tervitus „Sirbile ja Vasarale“

Tervitus „Sirbile ja Vasarale“ on alati olnud üks kõige olulisemaid kunstivorme. Nüüd, kui me elame ühiskondlikus ühiskonnas, on tervitus „Sirbile ja Vasarale“ muutunud üheks kõige olulisemast kunstivormist.

Vanda Vassilevska Moskvas

Vanda Vassilevska Moskvas on alati olnud üks kõige olulisemaid kunstivorme. Nüüd, kui me elame ühiskondlikus ühiskonnas, on vanda Vassilevska Moskvas muutunud üheks kõige olulisemast kunstivormist.

Tervitus „Tartu Kommunistliitile“

Tervitus „Tartu Kommunistliitile“ on alati olnud üks kõige olulisemaid kunstivorme. Nüüd, kui me elame ühiskondlikus ühiskonnas, on tervitus „Tartu Kommunistliitile“ muutunud üheks kõige olulisemast kunstivormist.

Tehes Adamson-Ericule pühendatud teabepäeval (17. septembril 2002) selise *statement*'i, väljendasin ma juba pikema aja jooksul kujunenud arvamust. On tulnud kokku puutuda eri aegade ja maade ametliku ja dissidentliku, akadeemilise ja avangardistliku kunstiga ning kõikvõimalikul tasemel kunstiga, mis jääb kahe äärmuse vahele. On igasuguseid hooberasid, mille kaudu ühiskond kunstnikku mõjutab; raha on neist küll tähtsaim, ent mitte ainuke. Lisanduvad ametialane ja laiemalt sotsiaalne prestiiž, poliitiline võitlus, perekondlik kuuluvus – loetelu võiks jätkata.

Vanasti öeldi: ühiskondlik tellimus. Seda teostavad ametnike, ostjate, avaliku arvamuse, mille/kelle tahes kaudu sotsiaalsed grupid, kelle kaalutlused võivad olla kas lihtsamemad või üsnagi kavalad. Kunstnikud enamasti teadvustavad ja idealiseerivad seda seost kas suuremal või vähemal määral. Aga kui nad ei kujutleks ennast olevat vabamad, kui nad tegelikult on, pärsiks see nende tööd.

Roland Barthes on 1956. aastal kirjutanud, et avangard kritiseerib kodanuluse keelt, mitte staatust, ning on ka vastavalt kinni makstud. Mis siis veel rääkida õueportretistidest. Et kunst oma müüdavust välja paista laseb, osalt seepärast vaatabki ta meile selgete siniste silmadega otsa. Tema loorid ei kata midagi ja ikka leib-keegi, kes seda katmatust mõnusasti kirjeldab, nagu Leo Soonpää maali „J. V. Stalin Läänemere kaldal“ (1940) oma monograafias Adamson-Ericust, mis ilmus 1969. aastal.

Ent kunsti süütus on vist teinegi põhjus. Nimelt see, et igasugustel ideoloogiatel, ka kõige vastikumatel, on valetamise ja puru silma ajamise juures mõningaid inimlikult põhjendatud, mõistetavaid jooni, mida kunst samuti paista laseb, muutmata meid sallivamaks, ent igatahes intrigeerides. Kunagise Berliini akadeemia presidendi, igasuguste võimude sooviku Arthur Kampf (1864 – 1950) pilt „Rahva ohver 1812. aastal“ (1893, Leipzigi muuseum) – pilt sellest, kuidas rikkad ja vaesed üksmeelselt aitavad oma maad ja sõjaväge – on ikka veel aktuaalne.

Ja kolmas põhjus on see, et kogu ideelise, ikonoloogilis-semiootilise segadiku juures on kunstis oluline tead ise. Või kunts – kuidas soovite.

Sirp ja Vasar 12. oktoober 1940. Esilehel on repro Adamson-Ericu õilmaalist „Läänemere rannikul“ (J. V. Stalini portree).

Cultural weekly Sirp ja Vasar (Hammer and Sickle) 12. October 1940. The front page carries repro of Adamson-Eric's art painting „On the coast of the Baltic Sea“ (Portrait of Stalin).

Kunsti võlu ongi sees, et ta on nagu prostitutsioon, kes ei jää iial haigeks

Mai Levin avaldab oma pikema aja jooksul kujunenud veendumuse.

RÕÕMSA KUNSTI ERINUMBER

Kinnises ning kristalliseerunud, valdavalt maskuliinses kõrgkunstiseltkonnas (mitte keskkonnas) on rõõm represseeritud ja seda käsitletakse tabuna. Ka naer, rõõmuga tihti kaasnev nähtus, tundub ohtlik, sest see ei suhtu kehtivasse korda tõsiselt ega allu kunstimaailma sisemistele diskursustele ja lahterdustele. Rõõmsat kunsti institutsionaalsel tasandil ei eksisteeri, on ju struktuuride püsimise aluseks tõsiseltvõetavus ning usk nendesse. Rõõmus (loe: labane) ning perifeerne ilming kunstimaastikul on oma segadusseajavast olemasolematusest lähtudes vaba nii institutsionaalsest survest kui ka 20. sajandi kunstiretseptiooni taagast.

Rõõmu peetakse millekski alaväärseks, kuna see ei advat maailma "sügavamaid" nähtumusi. Rõõm olevat pealiskaudne, naiivne, süüdimatu. Kandumata "tõsisemate" (loe: tõsiseltvõetavate) emotsioonidega võrreldes piisavalt eeterlikesse elevandiluu tornidesse, on rõõm määratud sobivaks maisele klounaadile ning veiderdusele. Pööbel, kelle nüri pilk ei ulatu enesevigastuste ning märterluse kaudu saavutatud katarsise hägusesse hiilgusse, otsib naiivselt ning juhmilt ikka veel head uut ilma.

Inimest, kes käib kaasaegset kunsti kaemas rohkem kui kord aastas, tabab vältimatu ning ilmne ängistus. Taiesteks sublimeeritud konformism kehtivate kaanonitega tagab

edu ning tuntuse, kuna vihjab tunnustatud ikonograafia abil tõsiseltvõetavusele ning sügavusele. Mängulisus on lubatud reeglite sees, mitte reeglite endiga.

Represseeritud nähtused arenevad aga surve alt vabanemise suunas. Sihipäraselt rõõmus kunst on iseenesest revolutsiooniline ilming oma pöörangulisuses või murrangulisuses. Rõõmsa kunsti revolutsioon seisnebki selle olemasolus.

Kui revolutsiooniideoloogiatega on käinud kaasas enamasti positiivsust ning rõõmsameelsust käsitlev propagandistlik kunst kui valitseva korra ideoloogiline survevahend, siis praegu on rõõmsa kunstiga kaasnev ideoloogilisus ning revolutsioonilisus võitlusvahendeiks kunstimaailma diktatuuri vastu. Tegemist on puhta, mitte ideoloogiliselt täpselt väljamõeldud rõõmuga, vabast eneseväljendusest sündinud emotsionaalse laenguga.

Rõõmus kunst peaks olema stabilisaator, mis aitab luua lisavaatenurka kunsti sisemistele protsessidele. See peaks avama sõnavabaduse ukse rõõmsate inimeste südames. Kunstnik on end vägistanud kannataja ning tundliku boheemkunstniku kitsasse kostüümi, omandades rolli, mida pole ise teadlikult valinud, vaid mis on kujundatud tugeva kontseptsioonikeskse ajupesuga.

Pretensioonikad arusaamad "tõelistest" emotsioonidest on kultuurisisesest ahistuse üks osis, rõõm aga nõuab vabadust.

Jane Suviste



Rõõmsa kunsti eri panid kokku:

Piret Räni (peatoimetaja, kujundaja, vaimne ema ja raudne rusikas),
Jane Suviste (peatoimetaja parem ajupoolker) ja Eve Kiiler (intervjuussepp)

Vabasta endas rõõm!

preface

In the closed, crystallized and primarily masculine high art society (not to be confused with "environment") joy as such is repressed and is dealt with as a taboo. Also laughter, a phenomenon often associated with joy, is deemed dangerous, since it does not respect the current order of affairs and does not yield to the discourses and shelving mechanisms of the Artworld. Joyful art does not exist on the institutional level; for isn't the foundation for all structures their solemnity/credibility and belief in the very same structures? Joyful (read: "lowbrow") and peripheral manifestations in the field of arts are, thanks to their confusing non-existence, free of both the institutional pressure as well as the burden of 20th century art reception.

Joy is considered to be something inferior, since it's not supposed to grasp the "deeper" phenomenons of the world. Joy is supposed to be shallow, naive, irresponsible. Being unable to reach ethereal enough—compared to more "serious" (read: "those that are taken more seriously")—ivory towers, joy is reserved for worldly slapstick comedy and deliberate foolishness. The rabble, whose dull stare does not register the hazed glory of catharsis accomplished through self-mutilation and martyrdom, is still simple-mindedly and irrationally searching for the brave new world.

People who go to see contemporary art more often than once a year are destined for inevitable and apparent distress. Conformity with the validated canons sublimated into works of art will grant one success and fame, since, thanks to approved iconography, it refers to credibility and deepness. It is only acceptable to play around within the rules, not with them.

Repressed phenomena tend to evolve towards deliverance from repression. Deliberately joyful art in its upheavalness or ground-breakingness is a revolutionary appearance in itself. The revolution of joyful art lies within its existence alone.

Although revolutionary ideologies have mainly been accompanied by positive and happy propagandist art as the ideological tool of repression used by the ruling order, the current ideological conceptuality and revolutionariness of joyful art are weapons against the dictatorship of the art world in general. What we are dealing with here is not ideologically precisely rationed joy, but pure emotional boost borne by free self-expression.

Joyful art should be a stabilizer, helping to create an additional point of view towards the inner workings of Art. It should open the gates of free speech in the hearts of Happy People.

The Artist has forced him- or herself into the tight, whole-body-suit of a martyr, of a sensitive bohemian artist, thus accepting a role not consciously chosen but designed through violent concept-centered process of brainwashing.

Pretentious notions of "true" emotions are a part of intracultural distress. Joy, though, demands freedom.

Jane Suviste

MIKS ON AMETLIKUS KUNSTIS VÄHE RÕÖMU?

Miks tundub kõrge ja tõsise kunstiga tegelemine loojaisiksustele niivõrd palju väarikam, et emotsionaalsel lähenemisel tekivad alateadlikult ranged piirid ja lahterdused?

Inimene on täisväärtuslik isend siis, kui ta suudab tunda nii rõõmu kui ka muret, nii nutta kui ka naerda. Ent ometigi on välja kujunenud arusaamine, et väljaspool pereringi oma emotsioonide väljanäitamine ei kuulu hea tooni juurde. Ja niisamuti on välja kujunenud, et ofitsiaalne kunst ei toetu positiivsetele emotsioonidele, ei sisalda endas üldjuhul rõõmu.

Eeskätt on rõõmu kõrgkultuurist tõrjunud tema seostamine maiste ja lihaliike toimingutega, rõõm ja tema väljendaja naer on köidetud profaansete-dionüüsiliste seoste puntrasse. Need seosed hoiavad rõõmu eemal kõrgkultuuri panteonist, kuhu (Susan Sontagi järgi) pääsevad sakraalse sfääris heaks kiidetud tõsidus, ilu ja tõde. "Kõrge kunst" pärineb karnevalikõrvasest selgete klassivahedega kõrgkultuurist, milles hoitakse väärtusi muutumatuna, mitte ei ironiseerita nende üle. Ka kaasaegse kunsti eelkäijaks on tragöödia, mis tõsise ja filosoofilisena oli öilis ja püha, samas kui naerev komöödia on jäänud siiaamaani ilmalikku, s.t. meie mõistes siis mitteametliku või rahvakultuuri sfääri. Ent kas see pole rõõmu suhtes ülekohtune? Intellektuaalsed rõõmud võivad oma olemuselt seostuda pigem pühaliku maailmapildi kui labase ilmalikkusega. Huumor võib olla filosoofilisem kui tarkade sõnade mõttetud mängud algaja filosoofi märkmeis.

Præguse seisuga on ametlikus kultuuris domineerivaks ülitõsine asjalikkus ja kontseptuaalne formalism. **Ent mis siis ikkagi on põhjustanud sellise vähese emotsionaalsuse? Olen leidnud mitmeid rõõmuvaeguse põhjusi.**

1. Liiga kõrged eesmärgid

Üldises plaanis võib rõõmu (enesega rahulolu, oma igatsuse täitumise tunnetamise) vähesust ja vastavalt ka stressi suurt levikut seletada globaliseerumisprotsessi varjuküljena – kuna inimese püüdlused ei piirdu enam oma külaga, vaid terve maailmaga, on üha raskem ulatuda oma püüdluste tasemele ja üha väiksem on võimalus realiseerida endale seatud eesmäärke. Inimesed on sagedamini stressis ja kuna nende igatsuste ette on seatud ületamatu latt, kohtavad nad oma tegemistes üha vähem rõõmu. Loomulikult märkavad nad siis ka rohkem end ümbritsevaid painajaid ja kultuuriloojatena jagavad publikulegi pigem oma pingeid kui rõõme.

2. Negatiivseid tundmusi on rohkem kui positiivseid

See, et negatiivseid tundmusi kiputakse rohkem väljendama ja teistega jagama ning et neid üldises kultuuripildis ei tähtsustata, võib olla tingitud ka sellest, et negatiivseid tajuprotsesse olevat rohkem kui positiivseid. See on bioloogiliselt väljakujunenud ohusignaali süsteem, mille abil tagatakse liigi säilimine. Ohusignaali vormimine kultuurikoodides on seega täiesti "bioloogiline" protsess.

3. Kristliku religiooni mõjud – kannatuste sublimeerimine

Kaasaegne lääne kultuur on arenenud kristlikust maailmapildist, selle kõik harud ja võimalused on mingil arenguetapil olnud kristluse teenistuses. Ka inimeste käitumisnormid ja tõekspidamised on kristlikest tavadest läbi imbutunud, isegi kui nad seda ise tunnustada ei taha. Märterluse, st. ideede nimel kannatamise ülistamine läbi ajaloo on olnud üks värvavahtidest kõrgkultuuri lävepakul, mis on hoidnud rõõmu ja lõbu kõrgematest sfääridest eemal. Märtrid said pühakuks ning kunstnikki on tahtnud märtreile sarnanedes saada enesele "pühaku mekki manu". Kannatuse ülistanud nii mungad kui filosoofid, kannatuste vajalikkusest täisväärtusliku targa inimese arengus on pajatatud lääne kultuuri mõjualuste rahvaste ühisteadvuses palju lugusid.

Teine kohutav asi, mille religioosne kultuuriteadvus meile on pärandanud, on patt. Rõõm ja lõbu kui kerglase elu väljund kuulusid patustamiste kaasnähtuste alla ja olid seeläbi taunitud.

4. Subjektiivse ehk naiseliku sfääri väljatõrjumine

“Maailm, nagu meie seda näeme, jaguneb paljudeks kontseptuaalseteks ja sotsiaalseteks kaksikjaotusteks, mis üksteist võimaldavad, toetavad ning vastastikku määratlevad – avalik või privaatne, maskuliinne ja feminiinne, objektiivne või subjektiivne, võim või armastus. Nii näiteks säilitatakse objektiivse tõsiasja ja subjektiivse tunde eristus objektiivse sidumise kaudu võimu ja mehelikkusega ning selle eemaldamisega naiste ja armastuse maailmast. Meheliku eristamine naiselikust säilitatakse jällegi seostades maskuliinsus võimu ja objektiivsusega ning lahutatakse see subjektiivsusest ja armastusest jne.” pärineb Evelyn Fox Kelleri raamatust “Mõtisklusi soost ja teadusest”, milles ta põhjendab veenvalt kõige teadusliku seostamist mehelikkuga. Vastandades naiseliku subjektiivsuse ja meheliku objektiivsuse ning naiseliku armastuse ja meheliku võimu kui stereotüüpsed soorollide lahendid, mida inimese kasvatusprotsessis kultiveeritakse, kaotamegi kultuuripildist naiselikud lahendid. Ka kunst, mida seostatakse rohkem subjektiivsusega ja emotsionaalsusega, on läbi aegade ikka ja jälle pürginud sarnastuma teadusega ning edastama tõde. “Teadus on kujunenud erilise mehelikkuse-ideaali meeevallass. Moodsa teaduse rajajad toetusid ilmselgelt sooliselt laetud keelele, otsisid filosoofiat, mis väariks “mehelikuks” nimetamist ning mida saaks jõuetutest eelkäijatest eristada “viriilse” väe, võime järgi taltsutada loodus inimese teenistusse ja muuta ta oma orjaks. /.../ Meie kultuuris on mehelik ja naiselik vastandmõisted, mistõttu objektiivsusest – õigupoolest üldinimlikust eesmärgist – saab objektivism ehk maskuliinne eesmärk, samal ajal kui subjektiivsust hakatakse tõlgendada kui subjektiivsime, feminiinset eesõigust,” nendib Keller. Ehk siis, nagu kokkuvõtvalt on väinud Katrin Kivimaa, “mõtleva subjekti mudeliks on mees” ning mehele pole soorolliliselt ette nähtud olla emotsionaalne, subjektiivne ja asja ees, teist taga lõbutseda. Ja ajalooliselt on kultuuri reeglistikke kombineerinud ikka meeste mängud.

5. Kõrgkultuuri eraldumine rahvakultuurist

Alates karnevalitraditsiooni taandumisest lääne kultuuripildis on rahvakultuur muutunud intellektuaali jaoks taunimisväärseks ja kõrgkultuur tavalisele kultuuritarbijale igavaks. Osaliselt võib see

olla tingitud algses karnevali(rahva)kultuuris sisaldunud sisulise põhjuslikkuse ja eesmärgikohasuse asendumisest kaasaege massikultuuri

kommertsialiseerumisega. Meenutades Bahtiniit pärinevat

karnevalikultuuri ja kõrgkultuuri eristus, põhineb toonane ofitsiaalne kultuur hea ja kurja, patu ja lunastuse, hirmsa ja naljaka, räpase ja puhta, avaliku ja isikliku, ülema ja alama dogmaatilisel piiritlemisel, pakutakse, propageeritakse ja tunnistatakse lõplikke ühetähenduslikke tõdesid.

Traditsiooniliselt väidame me seda kõike ka praeguse

kõrgkultuuri kohta, ainult et tabude langemise käigus on kõrgelt kunstilt langenud kõrge hinge esitamise kohustus ja jumalikkusesisaldus. “Kunst on heroiliselt mütoligiseeritud ja tõsine. Karnevalil pole suurde kunsti asja,” on öelnud Virve Sarapik. Tookordset kõrget ja madalat kultuuri eristas temaatika – kõrgkultuur õilistas ideaale ja süvendas tabusid, karnevalikultuur vabastas moralismist ning lubas näidata surma, söömist, sigimist, verd ja inimese ihulikkuse kõiki teisi aspekte. See oli vaimu ja keha vastandus – kõrgkultuuri toimus vaimu tasandil ja karnevalid toimusid kehale mõeldes. Ihu ja hinge dilemma oli niimoodi kultuuriliselt paika pandud. Naer ja rõõm kuulusid karnevalipooltele, ihulikkuse juurde. 20. sajandi kunstirevolutsioon on lõhkunud kõrgkultuuri sisu kaanonid, kunsti on toodud ka kõrge objektiivsemad, kõige lihalikumad väljundid. Ainult et vastupidiselt karnevalikultuuris domineerinud naeruaspektile ihuliku käsitlemisel on säilitatud suuresti kõrgkultuuriga kaasnev tõsidus. Tõsine karneval on lubatud panteonile. Niimoodi on sorteerunud tõsidus kõrgkultuuri ja rõõm **massi- ja rahvakultuuri** valda, kusjuures toimib väärtushinnang, et intelligentne inimene hoidub viimastest. Selle mõjul väldib intelligentne inimene ka naeru (ja rõõmu kui sellega otseselt seostuvat) tõsise sõnumi propageerimisel.

6. Kunstnikumüüt

Kunstnik on looja. Kunstniku jaoks on loovus ettekäände enda lähendamiseks Jumalale, suurele Loojale, ja seega oma geeniusse tunnustamise kaudu surematuse saavutamiseks. Et aga olla vastavuses parameetritega, mille järgi otsustatakse

tuntus – meie aja ebareligioosne surematuse –, tuleb end mütoligiseerida kunstnikumüüdi kohaselt ehk siis muuta end mütoligiseeritavaks teiste poolt. Samas piirab looja end piiritledes tegelikult oma loovust. Mütoligiseeritud Kunstnik-Looja loob mütoligiseeritud Kunsti, mille pühadus on määratud looja enese pühadusega, mille määrab paralleel Jumala loominguga. Kõrgkultuuri osana on Kunst püha ja tõsine, kõrgel eemal rahvalikust lamedusest. Ta kannab endas tõde, ilu ja enese taasmütoligiseerivust. Kunstnik tegeleb tähtsate ja eksistentsialistlike teemadega (mis on enamasti traagilised) ning arendab oma meisterlikku materjalikäsitlust ajastu meelelaadi jäädvustades. Igapäevased pisiasjad jäävad tema tegevussfäärist välja. “Praegusaja kunstimüüdi üheks tunnusooneks on kunsti missioon, sotsiaalsuse rõhutamine. Kunstnik on seejuures eriline vahendaja, /.../ mitte enam niivõrd looja-jumal kui preester-šamaan,” kirjutab Virve Sarapik raamatus “Keel ja Kunst”. Kunsti pühadus on kandunud läbi sajandite, lastes Loojal muuta “kaunid kunstid” ka “performatiivseteks aktideks”, peaasi, et autor oleks piisavalt mütoligiseeritav, võimaldaks end muuta Loojaks, kelle ebapühadena näivad teod oleksid vabandavad, kuna on toime pandud tõe nimel ja kõrge kunsti hüvanguks. Pürg mütoligiseeritavaks kunstnikuks, vajadus vastata kunstnikumüüdi kehtivatele parameetritele, mis kattuvad *artworld*’is tunnustust leidvate omadustega, põhjustavad püüdlikkuse. Kunstnik keskendub püüdlikult reeglistike õppimisele, püüab luua kunsti “nii, kuidas peab” ehk “nii, kuidas õige on” selle asemel, et väljendada iseoma maailmanägemust. Püüdlik kunstnik usaldab vaid tõsiseid teemasid ja ülitõsiseid väljendusvahendeid, kuna olla narr nõuab rohkem julgust ja iseseisvust kui olla võltspühak, kellel kätteõpitud ja laenatud meetodid käepärast.

7. Vanad ja noored kultuurid

Kultuuri vanus mõjutab selle kultuuri emotsionaalset palet. Noor kultuur on enamasti rõõmus ja päkseline, selles kasutatakse eredaid värvide ja rõõmsate inimeste kujutisi. Samuti pole noored kultuurid veel seotud kontrollitava monoteismiga, vaid nende maailm on täis sõbralikke või vaenulikke üleloomulikke jõude. Kui arvestada seda, kui kaua aega on mõõdas euroopaliku kultuuri lapsepõlvest, võime arvata, et siinne kultuur on jõudnud raugaikka, mille alguseks võikski siis vahest arvestada laialdast ateismi ja kunstide

autorikeskseks muutumist – protsessi, mis on meid ümbritsenud viimase paarisaja aasta vältel.

8. Kunsti pürg teaduse poole

Renessansiajast peale on kunstis esinenud ikka ja jälle suundumusi, mis püüavad kunsti ja teadust teineteisele lähendada, ehk siis kunsti teadusele sarnastades muuta kunstnikku tõsiseltvõetavamaks tegelaseks. See pürg ilmnes samaaegselt autori isiku tähtsustamise algusega, protsessiga, kus käsitöolisest sai kunstnik. Evelyn Fox Kelleri järgi on teaduse kaksikeskmärgiks teadmine ja võim. Teadmise auväärstust tuleb seostada inimese pideva tulutu pürgimisega tõe poole. Ka kunstnik on traditsioonilise kunstiajaloo jooksul püüdnud väljendada tõe, kas siis ideoloogilist tõe või asjade olemust neid perfektselt kujutades.

9. Kunsti ajalooline "funktsioon" kroonikuna

Enne fotograafia leiutamist pidi kunst kandma kogu vastutust visuaalse kujutamise ojektiivsuse eest – kanti edasi kujutisi ajaloolistest sündmustest ja isikutest, jutustati kirjaoskamatule piiblitlugusid ja talletati väärtushinnanguid. See protsess toimus just nii objektiivsena, kui "tellijale" (mõistetagu siinkohal kas üksikisikut-valitsejat, toimivat ideoloogiat või kunstniku sisetunnet) vajalik tundus. Aga ta pidi mõjuma objektiivselt, sest kujundas rahva ajaloolist mälu ja kandis edasi antud ajastut peegeldavat visuaalset informatsiooni, seega tuli seda teha tõsiselt. Kroonika pole ju mingi nali!

10. Rõõmu ja naeru pidev ärakasutamine müügiagendina

Kuigi kõrgkultuurilise väljendusvõimalusena on rõõm ja naer taunitud, kasutatakse neid ära kõikvõimalikke elukvaliteete reklaamivatel puhkudel. Alates 20. sajandi algusest on inimest ümbritsev keskkond visioonidega nii üleküllastatud, et inimene on omandanud võime pilte silmanurgast nähes neid pealiskaudselt klassifitseerida. Niimoodi lahterdatakse ka naeratust sisaldavad pildid nimetuse alla "reklaam". Niimoodi peljatakse ka rõõmsat kunsti kui pealiskaudset ja millegi müümis jaoks tehtut. Ka meie lähiminekus toimunud sotsialismimüüdi propageerimine käis osaliselt viljapõllul

naeratavate naiste ja rõõmsalt BAM-ile sõitvate noorte kujutamise kaudu. Analoogne kultuuriline revolutsioon Hiinas aga näeb plakatitel välja tõeline "naerev revolutsioon" – punalippude alla on kogunenud palju laulvaid ja naervaid inimesi, keda on haaranud lausa massihüpnootsi rõõm. See

ideoloogiline rõõmukaubandus, mis propageeris fiktiivset ideaalilähedast elukvaliteeti, on naeratuse kui rõõmu väljendaja visuaali paljude vanemate inimeste jaoks umbusaldusväärseks muutnud. Praegu näeme naeratust samal viisil suurkorporatsioonide teenistuses olevana – vahest meenuvad kõigile Colgate ja Kodak, Hellogs Cornflakes ja Coca-Cola, kõik need tooted, mille tarbimisega kaasnevat imeline nauding.

On öeldud, et kultuur on mäng, millega inimene enesele tõestab, et ta pole loom. Selles mängus on oluline koht kultuuri mänguliste juurte peitmisel ja filosoofilise tõsiduse süvendamisel. Inimese põhiline intellektuaalne igatsus on seega erineda võimalikult palju loomast. Alles tegevuskunstide, eeskätt aktsionismi levikuga on kunstiniimesele saanud võimalikuks "loom endas valla päästa". Kui oletada, et emotsioonide tähtsustamatus kunstikriitikas/teoorias on seotud inimese igatsusega olla ülimalt olemus, universumi kuninga, jumala järeletulijate hõim, kellel pole mingit sidet loomadega, kas siis võib eeldada, et rohkem või vähem ateistlik kultuuripilt võidab koos tegevuskunsti arenguga enesele tagasi õiguse emotsioonidele?

1. Susan Sontag. Vaikuse esteetika. Kunst, Tallinn, 2002, lk. 39.
2. Aino Lunge. Emotsioonide psühholoogia. Valgus, Tallinn, 1980, lk. 24.
3. Kuulsate inimeste kuulsad mõtted, III osa. Aforismid XIX – XX sajand. Ersen, 2001.
4. Evelyn Fox Keller. Mõtisklusi soost ja teadusest. Tartu Ülikooli Kirjastus, 2001, lk. 21. 5. Samas, lk. 20.
6. Katrin Kivimaa. Soolise erinevuse tulek eesti kunsti. Feministlikest suundumustest 1990. aastatel. Kogumikus: Ülded üheksakümendad. KKEK, Tallinn, 2001, lk. 124.
7. Juri Lotman. Kutse dialoogile. Eessõna raamatule: Mihhail Bahtin. Valitud töid. Eesti Raamat, Tallinn, 1987, lk. 9.
8. Virve Sarapik. Keel ja kunst. Uneri ja Tuglase Kirjanduskeskus, Tallinn, 1999, lk. 98. 9. Samas.
10. Evelyn Fox Keller. Mõtisklusi soost ja teadusest. Tartu Ülikooli Kirjastus, 2001, lk. 96.

Piret Räni

WHY IS THERE SO LITTLE JOY IN ART?

Actually, in order to understand the concern within the question, the title should be rephrased: **Why is there so little joy in official art?** For self-cultural and "diletantist" output lacks the "happyhondriac cramp" and the restriction of playfulness, striving for spiritual highs. How come the gap between high art and self-culture has expanded to such divide? Why does involvement in high art seem so much more prestigious to the creative person that strict borders and labellings occur subconsciously whenever a spiritual and emotional approach is considered?

The main blame for exiling of joy from high culture can be put on its being associated with earthly and carnal processes. Joy and its expression, laughter, are tightly knotted into a mess of profane and Dionysian allusions. These allusions keep joy away from the Pantheon of high culture, which, according to Susan

Sontag, is accessible to solemnity, beauty and truth accepted by the sacramental world. Although throughout the traditions of medieval drama it has been the Jester's job to express the truth and to bring down the subjective approaches of class-relevance towards truth with more objective truths untouched by class differences, the Jester himself has his roots in profane carnival culture. This is in accordance with the "carnival paradox"--the function of carnival in culture is to fixate the norm by breaking it. Although differences in social standing are abolished during the carnival, they are that much more evident afterwards. "High art" stems directly from high culture running parallel to the carnival and recognizing class differences more than clearly, in which values are held unchanging instead of being ridiculed. Tragedy, being noble and sacred in its solemnity and philosophy, is the true predecessor of contemporary art, while the laughing comedy

has up to now stayed within the profane, or as we would say, unofficial sphere, or that of mass culture.

Despite all the religious and social changes official culture has remained the inheritor of the Apollonian half, while the unofficial half has assimilated profane laughter and joy. But isn't this unfair to Joy? Intellectual joys may be more closely associated with the sacramental view of the world than with lowbrow profanity. Humour can be more philosophic than pointless games of wise words in the notebooks of a rookie philosopher.

Ultra-serious matter-of-factness and conceptual formalism are dominant in current official culture. But what is the true root of such emotional famine?

I have found many explanations for the lack of joy:

1. Too high goals: the contemporary restraint
Generally, shortness of joy (self-contentedness, cognition of the realization of one's dreams) and accordingly widespread stress can be explained as the downside of globalization. Since one's strivings are no longer limited to one's home village, but rather encompass the whole world, it is exceedingly harder to reach the level of one's aspirations, and the chances of realizing one's intended goals are getting slimmer by the minute.

2. There are more negative feelings

than positive

The growing tendency to express and share negative feelings, and the fact that they are not rendered important in the general view of culture, can be attributed to the notion that supposedly there are more negative perceptual processes than positive. This is a biologically evolved system of distress signals which helps to preserve the species.

3. Influence of Christian culture: sublimation of sufferings

Contemporary Western culture has stemmed from the Christian view of the world; also people's norms of conduct and their convictions are permeated with Christian traditions. Glorification of martyrdom, that is, of suffering for one's convictions, has throughout history been one of the goalies on the threshold of high culture that has kept joy and fun away from the higher spheres. The martyrs became saints, and so the Artist, not unlike the Martyr, has also strived to acquire some of the halo of saintliness. Suffering has been glorified by both monks as well as philosophers; the necessity of tribulations in the development of a wise person of full value has been preached in countless stories in the collective consciousness of the peoples within the sphere of influence of the Western culture. The other horrid legacy of the religious cultural consciousness is Sin. Joy and fun as the output of frivolous life were considered the attendant symptoms of sinning and as such were frowned upon. Joy has always been associated with love and sexuality, the carnal (joyful) fruits of which have also been deemed unrighteous. Culture as we know it has developed into its current form primarily after the end of medieval times and the Reformation, when the main designer of thought was Protestantism, especially Lutheranism. Culture and life were officialized then, and conventions familiar to us elaborated.

4. Extrusion of the subjective (feminine) sphere

By opposing feminine subjectivity and masculine objectivity, feminine love and masculine power as the stereotypical settlement of gender roles cultivated in the process of development of a person, we extinguish from the cultural picture the feminine settlements developed into home milieu. Or, as Katrin Kivimaa has summarized: "the model of the thinking subject is a male",

and the gender role of the male does not include emotionality and subjectivity. After all, the cultural protocol has historically been combined by masculine games.

5. Separation of high culture from the mass culture

Medieval profane carnival culture was separated from high culture by subject matter-- high culture glorified ideals and deepened taboos, carnival culture delivered us from moralism and allowed us to picture death, eating, propagation, blood and all other aspects of human fleshiness. This was the opposition of spirit and body--high culture worked on the spiritual level, carnivals were meant for the body. Laughter and joy were a part of the carnival-half, of carnality.

The 20th century art revolution has demolished the contextual canons of high culture; even the most abject, most carnal output has been introduced. Only, contrary to the aspect of laughter in dealing with the carnal in carnival culture, a lot of the solemnity accompanying high culture has been preserved. The solemn carnival has been accepted at the Pantheon. But laughter and joy have stayed primarily in the field of commercialized mass culture.

6. The Artist Myth

The mythologized Artist-Creator creates mythologized Art, the sanctity of which is determined by the sanctity of the creator him- or herself, which is determined by the parallel of God's creation. Aspiration towards becoming a mythologized artist, the need to accord to the current parameters of the Artist Myth coinciding with the qualities revered in the artwork cause assiduity. The artist assiduously concentrates on learning the Protocol, tries to create art "as it should be done" or "as is right". The assiduous artist only trusts serious subjects and ultra-serious means of expression, since it demands more courage and independence to be a Jester than being a fake saint with learnt-by-heart and borrowed methods.

7. Old and young cultures

The age of a culture influences its emotional visage. A young (and polytheist) culture is usually joyful and sunny; an old (and monotheist), tightly regulated culture is dominated by seriousness.

8. Aspiration of art towards science

The dual goal of science is power and knowledge (or the observed truth), i.e. masculine objectivism which excludes the feminine subjective emotions. Also art, aspiring to imitate science, has tried during the traditional history of art to express the truth, be it the ideological truth or the essence of things--by picturing them as exactly and perfectly as possible.

9. The historical "function" of art as the Chronicler

Before the invention of photography art had to bear the whole burden of the objectivity of visual representation--thus it had to be done seriously. After all, chronicling is no joke!

10. The misuse of joy and laughter as "salespersons"

Although joy and laughter are frowned upon as means of high cultural expression, they are widely used in all forms of

quality-of-life advertising. Since the beginning of the 20th century the environment surrounding us has been so glutted with images that we have acquired the ability to superficially classify pictures, even if seen very briefly. Thus pictures incorporating smiles are also labeled "advertisements". Because of that joyful art is dreaded as something shallow, made to sell something.

Some of these theoretical arguments are valid only as the reasons for the extrusion of joy, but some are extendable as explanations as to why emotionality is rendered unimportant.

While communicating with people we evaluate the healthiness of their lives according to how emotional they are. A person's relation to art should work according to the same principle--while examining art, one should also be looking for the emotional side, trying to communicate with the living part of the art.

Someone or other has said that culture is a game which humans use to prove to themselves that they are not beasts. Hiding the roots of playfulness and the deepening of philosophical solemnity have a very important part in that game.

Thus, man's primary intellectual goal is to differ from animals as much as possible. Only through the spread of performance art, especially actionism, has the creative person found a possibility to "release the beast within". If one were to assume that the rendering unimportant of emotions in art criticism and -theory stems from the human longing to become the Supreme Being, the King of the Universe, the tribe of the descendants of God, having no connection whatsoever to animals, can one also postulate that a more or less atheist view of culture together with the evolution of performance art will win back its right to emotions?

Piret Rääni

WHY IS THERE SO LITTLE JOY IN ART?

Rõõmsa kultuuri võrguajakiri KOLMAS NABA ja rõõmsa kultuuri teemaline rahvaküsitlus

Kolmas Naba on rõõmsa kultuuri võrguleht, mille naiskunstnike Laulu- ja Mänguseelts Puhas Rõõm kutsus ellu positiivse sõnumiga kunsti propageerimise ja rõõmsa kunsti staatuse väljaselgitamise nimel. Kolmandas Nabas on tegemisel-tekitamisel positiivse kunsti netigalerii, temaatiliste esseede ja kirjutiste rubriik, tsitaatide ja tekstide kogumik, lingid huvitavatesse haakuvatesse kohtadesse internetiavarustes ja mitmed võimalused huvilistele mõtete vahetamiseks. Esiälgu on Kolmas Naba korraldanud rahvaküsitluse, milles päritakse erinevatelt rohkem või vähem kultuuriinimestelt nende suhet rõõmsa osaga kultuurist ja ka arusaamist rõõmu ning naeru kohta üldises plaanis. Ankeedivastuste kokkuvõtteks võib öelda,

Kolmanda Naba uuringusse kuulus ka üleskutse: "Tuletage palun meelde siiralt rõõmsaid ehk siis positiivset meelestatust kandvaid (kunsti)teoseid eesti kultuurist!" Tänu rohkele ankeedivastustele saame me nüüd kõik teada, kui palju rõõmsaid asju on eesti kultuuris olemas. Ilmneb, et neid on nii meeldivalt palju! Ja kuna nimekirja sai nii erinevaid ja humoorikaid vastuseid, toon siinkohal kõik vastused ära. Seda

et arutlevad hääled jaotusid umbes pooleks nende vahel, kes umbusaldasid rõõmsat kunsti millegi poolest, pidades teda kas naiivseks või mõttetuks, või ei osanud seda terminit ettegi kujutada, ning nende vahel, kes väitsid, et kurvast kunstist ongi tühimuse peale tulnud ja et hoopis kunsti tõsiduse ületähtsustamine vajab umbusaldust. Mitmeid kordi mainiti rõõmsa kunsti seost reklaamiga ja selle termini tekitatavast tundeist, et tegemist on kommertsiga või reklaamplakatiga. Kunstnike, teoreetikute ja kirjanike vastused erinesid teineteisest ja on võimalik (muidugi väikesi, ei-ei, päris suuri mõõndusi tehes) üldistada, et enamused kunstnikest suhtusid termini „rõõmus kunst“ kasutamisesse võõrastavalt, ehk isegi veidi sarkastiliselt, vihjates müügiaktile või pilamisvõimalusele, samas kui kirjanikud pidasid kunsti (ükskõikmis)rõõmsust loomulikuks, autori küpsuse märgiks, mil ta on jõudnud loomingulises arengus ennast usaldava vabaduseni ja võib enesele lubada mängulisust antud žanriga tegutsemises.

Võibolla tuleneb siin see vahe just sellest, et meie visuaalselt ülekoormatud keskkonnas on reklaami ja halvatasemelise kommertsiga labastatud ära rõõmu visuaalne märk - naeratus - , samas kui kirjanike jaoks ei esine rõõm naeratava märgina vaid tundmuse ja suhtumisena, pigem emotsiooni enese kui tema tähistaja näol. Sellest ka siis see, et kirjanik mõtiskleb rõõmu-emotsiooni võimalikkusest, aga kunstnik rõõmuvisuaali kasutuse küllastatusest kommertsisfääris. Teoreetikud, kes puutuvad kokku nii visuaali kui kirjasõnaga, esimest teise abil lahates, omakorda vastasid suhteliselt pikalt, ent nentisid seeläbi pigem tõsidust kui kunsti pärisosa, vastandades seda meelelahutusele ja mõttetusele.

Leheküljel 30/64 toome Teieni nii mõnedki vastakamad ja sisukamad vastused. Ülejäänuid olete oodatud lugema Kolmanda Naba virtuaalveergudel
<http://kliinfann.artun.ee/naba/>

Piret Räni

nimekirja on tõesti huvitav lugeda. Näeme, kui erinevaid asju inimesed positiivseks elik rõõmsaks peavad.

Asjade järjestus loetelus on juhuslik, peale selle muidugi, et nimekirja etteotsa tundusid passivat mitu korda nimetatud nähtused. Ristid seal nimetuste taga näitavad mainimiste arvu.

1. Film "Mehed ei nuta" +++++
2. Film "Siin me oleme" +++++
3. Marko Mäetamme pildid ++
4. Mäetamme "Diabogeeried" ja see, kus (keegi), Kawasaki ja Honda maitsev muna
5. Mäetamme "staar" ++
6. Puhas Rõõm +++++
7. Mare Tralla tööd +++++
8. Contra luuletused +++
9. Andrus Kiviräha romaan "Rehepapp" ++
10. Taave Tuutma isik ++
11. Tuutu ja Mari Sobolev
12. Risotoorium "Roheline muna" ++
13. Ants Laikmaa kuulus pastellportree Marie Underist ++
14. Paul Kondas ++
15. Inessa Josing ++
16. Navitrolla paljud pildid
17. Navitrolla pildid
18. Olav Ehala laulud "Nukitsamehe" filmile
19. Priit Pangsepa maal "Nagu linnuke oksal"
20. Ave Nahkuri pildid (kui mäletate: "Meie küla eided armastavad hapukapsast")
21. Merca Jääger (oli kord rõõmsalt vihane)
22. Lastekirjandusest suur osa: Ellen Niit, Eno Raud ja teised "Arkaadia" linnaatris
24. Mudisti maalid
25. "Lotte reis lõunamaale"

26. Tarrvi Laamanni "maksimaalsed"
27. Jaan Oadi maalid
28. Mudisti "Kevad Keilas"
29. "Tekstiilkunsti viimane sõna"
30. Toomas Kalve pildid
31. Palju Laurentsiuse asju
32. Tõlkija tõlkimisrõõm (näit. Amar Annuse "1001 öö" tõlge)
33. Kirjaniku kirjutamisrõõm (näit. Jaan Krossi "Tahtamaa")
34. Vanaema kootud sokimuster
35. Eelmise Eurovisiooni võidulaulu esituspakend
36. Mati Undi lavastus "Meister ja Margarita"
37. Kõik Andrus Joonase kunstiteosed
38. Kunst kui selline
39. Ilutlestikud
40. Laul "...aga mulle siiski ükstatõkõik on see, ei mu rõõmsat südant miski kurvaks tee..."
41. Eesti sportlaste suurvõidud
42. Klaabu
43. Onu Remuse jutud vinüülil
44. Nukufilm "Naerupall"
45. Leopold
46. Naksitrallid
47. Setu memmed
48. Üks Kai Kaljo kevadnäitus (oli vist Kunstihoone galeriis?)
49. Toomas Altnurme looming
50. Kondase "Maasikasööjad"
51. Marko Raadi film "Esteetilistel põhjustel"
52. Valev Seina pildid
53. Kadri Kangilaski heintest

- jaanalinnud
54. Kaie Kali pildid
55. Osa naivistide (Adelbert Juks näiteks) tööd
56. Film "Viini postmark"
57. Peep Puksi dok. film "Emil"
58. Riho Undi filmid
59. Ansambel "Genialistid"
60. Oskar Lutsu "Kevade"
61. Eesti multifilm
62. Reti Laanemäe graafika
63. Õe ja vendade Johansonide laulud
64. Hillar Metsa ja Rohke Debelaki "Hilarious Estonia"
65. Enn Vetemaa "Krati nimi oli Peetrus"
66. PUISniidud
67. Nõukogudeaegsed laulupeod
68. Laste rõõmsad silmad...
69. Kiiva looming
70. Mart Kangro ja Raido Mägi poolt ette kantud tantsuetendused "Soolod"
71. Osa muusikale ("Tants vampiiridega", "Risk")
72. Arhitektuurinäitus "Maja 2000"
73. Gailiti "Toomas Nipernaadi"
74. Kogu Andrus Kiviräha looming
75. Mõned Propelleri laulud
76. Vanemõe "Elu, armastan sind!"
77. Film "Viimne reliikvia"
78. Film "Kevade"
79. Film "Vallatud kurvid"
80. Film "Toomas Nipernaadi"
81. Film "Põrgupõhja uus vanapagan"
82. Film "Hullumaja"
83. Film "Keskpäevane praam"

84. Kõik Andres Söödi filmid
85. Kõik A. Gailiti raamatud
86. Kõik Uku Masingu raamatud
87. Tegemisrõõmu kultiveerimine kohtadele: Kütioru Avatud Ateljee, Palamuse klaasikoda, Mooste külasstuudio jmt.
88. Võru keel ja meel ja need asjad, mis selles vaimus korda saadetakse
89. Pilvepillerkaar - hipimuusika festival
90. Maastikukunsti jmt. workshop'id ja suvekoolid
91. Kõikvõimalikud folkloorifestivalid
92. Lasteringid
93. Tantsufestival "Evolutsioon" ja muu tants2 tegevus
94. Lastekirjandus: "Naksitrallid", "Kukeleegua lood", "Tondinahad" jne. jne.
95. Kilmi-Maimiku ja sõprade pseudodokumentalistika
96. Undi-Volmeri nukufilmid
97. Weekend Guitar Trio
98. "Armastus kolme apelsini vastu" (Nüganen Ugalas)
99. Ansambel Apelsin omal ajal
100. Eriti Kurva Muusika Ansambel
101. Külli Kaatsi linnukoor
102. Elisabeth Salmi õabloomi abil joonistatud grafiti (kahjuks ei tea selle nime), mida oli täis terve linn. Laused nagu: "Sa oled armas", "Sa oled hea" jne.
103. Osa Mare Tralla tegemisi

Intervjuu Eesti Kunstiakadeemia professori Mare Trallaga Tallinnas 20. oktoobril 2002. aastal. Naiskunstnike laulu- ja mänguseltsi Puhas Rõõm nimel esitab küsimusi Eve Kiiler, Mare Tralla aga pakib samal ajal kohvleid ja tuiskab mööda korterit ringi, kuna juba samal õhtul oodatakse teda Jaapanis.

Mare, kas sind üllatab, et su töid mainitakse kui siiralt rõõmsaimaid ja kõige positiivsemaid kunstiteoseid eesti kunstis?

Ei, ei üllata. Mu tööd ongi siiralt rõõmsad. Ma olen alati rääkinud, et kunst ei pea olema liiga tõsine ja tõsiseltvõetav. Ja ausalt öeldes need meeskunstnikud, kes asju pidevalt hirmus tõsiselt ette võtavad ja kõik nii suureks kontseptsiooniks keeravad, ajavad mind aeg-ajalt oksesele. Ja see, et sai tehtud niisuguseid ironilisi ja võib-olla lõbusalt võetavaid asju, mille taga on tõsine sõnum, see oli tegelikult taktika. Sobivad määratlused siin on "optimistlik eneseiroonia" ja "naerev feminism".

Milles väljendub sinu meelest kultuuri elujõud?

Selles, kui kultuur saab aru, et ta ei tegele ainult enda säilitamisega, vaid ka arendamisega. Ja kui selles kultuuris on olemas kriitiline mõtlemine, mis võimaldab aeg-ajalt analüüsivat kõrvalpilku. Minu teoseid ühendavaks omaduseks on ka teatud inimkonna osa tegevuse kritiseerimine. Need aspektid, mis häirivad, on seotud sageli võimupositsiooniga. See ei pruugi olla konkreetne võimu näitamine, vaid ka rahvuspoliitika. Või asjad, mis võetakse kriitikata omaks.

Kas ja kuidas eristad kõrg- ja rahvakultuuri?

Need valdkonnad eristuvad niikuinii ja see polegi mingi probleem. Samas tuleb olla väga avatud, mõelda, kuhu piir tõmmata ja kuidas seda omakorda ületada. On igasuguseid äärealasid, mis võivad kuuluda nii ühte kui teise. Kui muusikas eristuvad piirid selgemalt, siis visuaalses kunstis

on tegijaid, kes on küllalt edukad ja kellel puudub akadeemiline haridus. Vahe tegemisega peab siin väga ettevaatlik olema.

Mida sa arvad kunsti sotsiaalsusest?

Arvan, et kunst on paratamatult sotsiaalne. Pikka aega on kehtinud suur legend, et kunstnik on midagi väga erilist, kes hõljub täiesti väljaspool elu reaalsust. Ka sellises piiritõmbamises on sotsiaalne hoiak olemas. Kunstnik on täpselt samasugune ühiskondlik elukas nagu iga teine inimene. Ja paraku oleme me siin kõik koos tegijad, me ei saa ennast kunstnikena eraldada sellest maailmast, kus me elame. Ma arvan, et isegi kui kunstnik eraldatakse kriitilisest mõtlemisest ja sotsiaalsest väljendusest, siis on ka selles hoiaku vältimises oma poliitiline sõnum. Isegi kõige ilusam vaikelu võib olla sotsiaalse taustaga.

Kuidas seostub kultuur naudingutega?

Kultuuri, eriti kunsti juures on selline huvitav paradoks, et kui ma ise veel ei teinud kunsti, nautisin ma kultuuri ja kunsti palju rohkem. Nüüd, kui ma olen professionaalseks tegijaks saanud, vaatan paratamatult hoopis teise pilguga. Võib-olla natuke kriitilisemalt. Kunsti sees olemine on nagu sinu amet. Naudingut kunstist saan praegu palju harvemini kui siis, kui ma ei elanud veel kunsti sees professionaalsel tasandil.

Kuidas seostub kultuur ängistusega?

Ängistuse pool tuleb ilmselt sellest, et kui oled elanud kunsti sees, aga pikka aega midagi uut ja meeldvat ei näe, siis tekib tüdimus. Ise muutud nii kriitiliseks ja hakkad kahtlema, kas tasub ikka kunstiga tegelda. Ma ei arva, et kultuuri ja kunsti tegemise juures peaks sügavalt masendust läbi elama, nagu on eesti kunstis nii põhjalikult viljeletud. Arvan, et van Goghi aegne ängi läbielamine on jäänud ajalukku.

Kuidas sa tõlgendaksid oma kunsti märgulist poolt ja oma kunsti mängureegleid? Kumb on sulle tähtsam, mäng või reeglid?

Mare Tralla

Tähtis on ikkagi mäng, reeglid muudavad selle natuke kuivaks ja igavaks. Kunsti nimetusega pürgamine ei ole nii tähtis. Pigem on oluline, et sõnum jõuaks vaatajani. Tulemus sõltub sellest, kuidas konkreetne vaataja tõlgendab. Ma ei saa öelda, et ainult üks kindel tõlgendus on adekvaatne, tõlgendusi võib olla erinevaid.

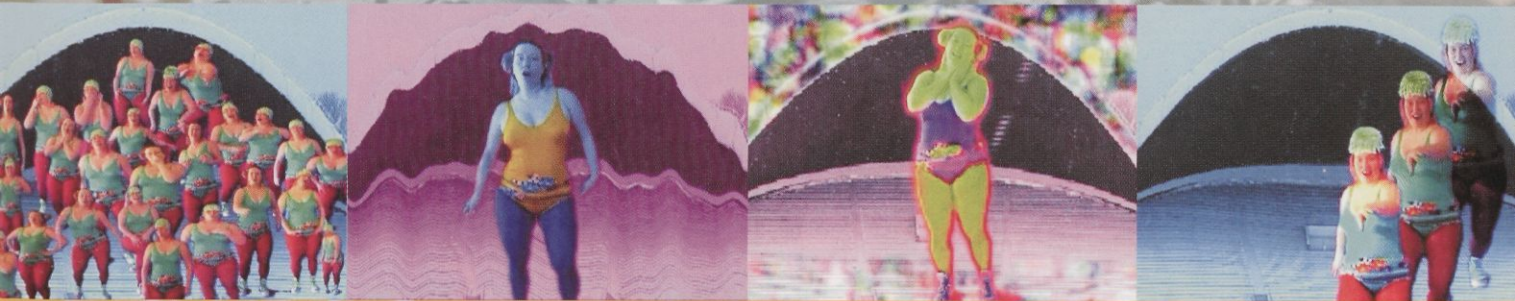
On räägitud sellest, et mäng on treening eluks ja kordab elust pärit situatsiooni.

Kunst ei tähenda sellepärast veel reegleid, isegi kui ta on analüüsiv. Kunstnikud tegelevad siiski suure osas mängimisega, isegi siis, kui on tegemist ülitõsiste asjadega ja ülitõsiste kunstnikega. Pigem on see erinevate strateegiate katsetamine, et uurida, milline on publiku ja kriitika reaktsioon. Niisugune mänguline aspekt on kaasaegses kunstis väga oluline. Ma arvan, et kõik kunstnikud loodavad natuke maailma paremaks muuta. Selle õnnestumise eeldamine on iseenesest juba idealism ja käib kunstitegemise juurde. Minu jaoks on olnud peamine see, et ma ise selle tegemisel depressiooni ei saa. Ma olen ju ka kunagi niisugust kunsti teinud, mis käis läbi suurte depressioonide. Praegu mulle tundub, et isegi siis, kui ma tegelen väga kriitiliste teemadega, jõuab sõnum paremini kohale, kui see ei ole nii väga näpuganahtamine. Isegi otsekohese näitlikkuse puhul saab leida mingi muu prisma või meetodi, et pöörata asi natuke absurdiks.

Kui sa oskad teha veebidisaini ja korralikku kommentitööd, mispärast sa siis selle kunstiga jäändad?

Kunsti "jahmerduses" saab oma ideed kuidagi teistmoodi edasi anda. Kommentitöö on kujundamine vastavalt tellija vajadustele. Seal ei ole kohta enda sõnumile, mida saaks kellelegi hinge pealt ära öelda. Kunst on sisemine tung. Ei saa mitte vaiki olla...

(Ja Mare tormab lauldes lennujaama.)



- 104. Televastused "Pisuhänd" ja "Kuulsuse narrid"
- 105. Tuntud literaat Alo Paju
- 106. Signe Kivi
- 107. Rühmitus Sügelised
- 108. Margus Ainsalu luuletus "Naerev hetk" ja võib-olla Urmas-Armas-Pilu-Kelluke Tigase luule....
- 109. Pastaca "Hoolikis Sooviks"
- 110. Mõned laste joonistused
- 111. Valdur Mikita "Äparduse rõõm" ja "Retk impampluule riiki"
- 112. Max Rebu "Naiste pesu"/ "Luuletusi Ants Pasuna järelejäädud paberitest"
- 113. Mehis Heinsaare mõned novellid
- 114. Mõned Juhan Jaigi tondi- ja õudusjutud
- 115. Mõned Ilmar Kruusamäe maalid
- 116. Jaan Toomiku video "Jaan"
- 117. Agur Kruusing

- 118. Olimar Kallase koomiksiraamatud
- 119. "Kroonu onu" ja "Kosjasõit" Ugalas
- 120. Jühan Viidingu luule ja laulud
- 121. Lembit Petersoni lavastused Theatrumis
- 122. Mikiver
- 123. "Tango" (Unt Noorsooteatris)
- 124. "Emigrandid" ja "Kontrabass" Vanalinnastuudios
- 125. Köleri maal tüdrukust ja koerast puu all
- 126. Jüri Arrak "Panga-Rehe jutud"
- 127. Toomas Vint "Mäng"
- 128. Kaspar Jancis
- 129. Lembit Sarapuu
- 130. Kontserdid Leigo järvel
- 131. "Peeter ja Tõnu"
- 132. "Hei, Luciano!" (Ugala)
- 133. Mart Kampuse lavastused endises Tartu Lasteteatris

- 134. ENE
- 135. Ansambel "Lindpriid"
- 136. "Jazzkaar"
- 137. Viljandi pärimusmuusika festival
- 138. Pärnu antropoloogia- ja dokfilmi festival
- 139. Pimedate Ööde festival
- 140. Ansambel Heidi Tamme & Valter Ojakäär ja "Üks väike laul oli rannas maas"
- 141. Kõik Mailis Toompuu perfoomantsid, näitused, filmid, veebilehed, joonistused, netiprojektid
- 142. Saade AK ("Aktuaalne kaamera")
- 143. Saade "Teletaip"
- 144. Saade "Tähed muusikas"
- 145. Et on olemas Viljandi kultuurikolledž kogu oma positiivse ja eesti kultuuri väärtustava aaraga, eesotsas niivõrd rõõmustava rektoriga nagu on seda Anzori Barkalaja

- 146. Vanad värvilised puumajalobudikud
- 147. Rõõmsameelne kaaskodanik
- 148. "Süütuse presumpatsioon" (Liina Siibi näitus Kunstihoone galeriis)
- 149. Toomiku uisutaja (video "Isa ja poeg")
- 150. Jaan Tätte tegemine on naivne, tark ja teeb meele rõõmsaks ja südame suureks
- 151. Kobedad žaržijoonistajad nt. Heinz Valk
- 152. Pärimusmuusika ja vanamuusika ja orientaalne muusika festivalid
- 153. "X mistakes Y for Z", kuigi see oli pisut tobenaiivne osaliselt
- 154. Haiglakoridori rõõmutaotluslik näitus (August Künnapu kureeritud näitus Kiirabihaiglas)

Rõõmsad asjad eesti kunstis

MARKO MÄETAMM

Puhta Rõõmu võrguajakirja Kolmas Naba küsitluses palusime inimestel nimetada rõõmsa kunsti peamisi esindajaid Eestis. Marko Mäetamme tööd olid eriti populaarsed. Seega oled võitmas meie praeguse varakapitalistliku ajastu rõõmuvõistluse üht peaauhinda eesti kunstnike hulgas.

See on teatud paratamatus. Mul on tulnud sellega võidelda suurem osa aega oma teadlikust kunstnikuelust. Mind isiklikult on see üsna häirinud, tööde tegemise ajal ei ole see kaugeltki taotluslik. Need tööd, mis inimestele on tundunud eriti rõõmsad ja "häppid", on tehtud täiesti traagilise läbielamisega. Nad lõpuks hakkavad kunsti eksponeerimise paigas koos olles levitama mingit imelikku võimendavat atmosfääri. Tekib vastupidine efekt – traagilisus, kurbus, melanhoolia, mis on mu töödes sees, muutub rajuks naljaks.

Need miinusemärgid koos hakkavad kokku plussi andma.

Mind on see kogu aeg häirinud. See pole eesmärk, pigem vastupidi. See on mind viinud aina keerulisemate ja raskemate teemadeeni. Mind on huvitanud süvapõhi, kuidas seda kätte saada.

Efekt, miks need inimestele meelde jäävad, tulebki just üllatusest. Sinu käes saavad rasked asjad, mille üle vaatajad on omaette mõtisklenud, mingi teise värvingu. Vaataja äratundmisrõõm projitseerub sinu töödele.

Ühe sarjaga oli selline lugu. Aastal 1996 tegin märgiliselt disainitud pildisarja kümnest käsust, väga tõsine asi. Kui panin Vaala galeriis näitust üles, tuli Heino Prunsvelt ja natukese aja pärast oli kosta hirmsa häälega naermist: "Sa, Mäetamm, oled ikka õudne koomik küll!" Ta seisis suure häälega naerdes "Ära tapa!" pildi ees – mees seisab, nuga seljas, ja teine hoiab kinni. Siis taipasin, et mul pole pääsu. Hiljem, Rotermanni soolalao näitusel "X mistakes Y for Z" oli vähemalt külalisisraamatuse kirjutatud: "Kui te soovisite inimesi kurvastada ja segadusse ajada, siis see õnnestus teil suurepäraselt". Esimest korda sain enda tahtmise. Aga seekord ei olnud ma näitusel üksi.

Küsimus oli, kas su loominguga rõõmusisaldus tekib iseenesest või on nakatamine rõõmupisikuga sihiteadlik?

See tekib iseeneslikult ja isegi vastu minu tahtmist! (Marko naerab seejuures lakkamatult.)

Kui sa vaatad teiste kunstnike töid, kas sa otsid siis ka huumorit?

Tuleb tunnista, et mulle meeldivad ikkagi need tööd, milles on mingi äraspidine *point*, mingi kummaline kiiks või ootamatu lahendus. Üks mu vaieldamatuid lemmikuid on itaallane [Luporello?], Johannes Saare kureeritud graafikatriennaali näitusel oli tema video, kus ta vibreeris ja ruumis ringi rabeles, visuaalselt oli ka väga tugev. Naerad mitte klounaadi, vaid mingit teist positiivset tasandit. Lausdepressiivne kunst mulle ei meeldi, ajab tasakaalust välja.

Milles näed erinevust kauni reklaami ja positiivse kunsti vahel?

Kunsti eristab see, et reklaamis on positiivsus lineaarne ja ühemõtteline. Kui läheb keerutamiseks, siis minu jaoks enam ei ole reklaam.

Sageli on sarnasus reklaamiga olnud üks otsustavaid argumente positiivse kunsti vastu, kuna oletatakse liigset vastutulekut tarbijatrendidele. Depressiivsete kunstnike peamine argument on olnud soov erineda reklaamist.

Kunst võib olla positiivne ja kurb ja nukker. Reklaamil pole valikut, ta saab olla ainult rajult optimistlik. Kunst võib olla positiivne, aga ta ei ole kohustatud olema optimistlik. See võiks lõppeda klounaadiga kunstis. Ka tohutult kurva meeleoluga asi võib olla positiivne. Reklaamis tuleb anda piitsa. Kunst ja reklaam on täiesti erinevad asjad. Reklaam on otseselt funktsionaalne. Kunst on võimeline elama oma elu. Kui reklaamilt võtta ära eesmärk, siis jääb ta sihtmärgita. On ka pseudoreklaame, mis toimivad nagu kunstiprojektid. Kunst ei toimi nii lineaarselt. Ka mina olen deklareerinud, et kunst peab olema nagu liiklusmärk – optimistlik ja üheselt mõistetav. Olen selle perioodi seljataha jätnud.



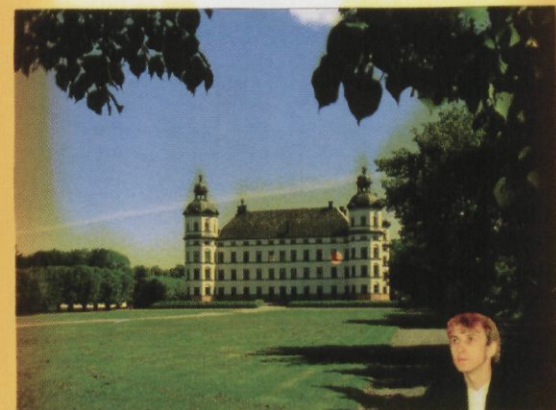
ME, MY STUDIO NEIGHBOUR KAIIDO AND A MAN WITH A MAGIC TUBE IN DETROIT (1999) A PRIVATE VIEW!!!



I AM INSIDE OF THAT CAT !!!
LIVE PERFORMANCE AT MY PRIVATE VIEW IN OSLO, 1984



THAT'S ME AND MY FAMOUS BOOK, THE LARGEST ONE IN THE WHOLE WORLD. SIZE: 18 M X 196 CM
MY PRIVATE VIEW IN TALLINN 1980



ME IN FRONT OF MY NEW HOME IN UK.
(TEN MINUTES WALK TO MY OWN GALLERY!)
1998

Linnar Priimäe raamatus on “reklaamikunst” kirjutatud suurtähtedega 64 korda.

Need valdkonnad isegi ei võistle omavahel, nad on nii erinevad. Üks ei söö teise leiba. Tulemus on meeldiv, kui sõnaga “kunst” on märgitud midagi kvaliteetset ja ülivõrdes.

Milline on salasõnum, mida loodad oma kunstiga edastada?

Ma loodan käivitada inimese aju, mind ei huvita, kuhupoole ta siis liigub. Tahan, et ta toimiks pöördumatult ja intensiivselt, hakkaks looma uusi skeeme ja uusi mudeleid, mis minu kunstiga ei pruugi samastuda. Kunstnik ju ka käivitub millestki nähtust, nagu auto läheb käima. Kunstnik on treenitud ja saab omakorda rohkem tagasi pakkuda. Kunstnikul on kogemusi, ta valdab märksüsteeme ja võttestikku. Nii võib käivitada korraga suurema hulga kui ainult ühe inimese aju.

Kas on oluline, et sinu kodeeritud emotsioon jõuaks adekvaatselt vaatajani? Kui sa räägid kunstist kui käivitavast protsessist, mitte otseselt sõnumi edastamisest, siis ei olegi vist adekvaatsus eesmärgiks.

Mõni aeg tagasi maalisin pleksiklaase ja tegin märgilikke töid. Kuni 1998. aastani oli sõnumi adekvaatsus mulle tohutult tähtis – ainus oluline põhjus, miks ma üldse kunstiga tegelesin. Kuidagi iseenesest on see pöördunud. Ka sel ajal oli tarku inimesi ütlemas, et ühesuunalisus tundub kuidagi igavana: “Sa mõtled midagi välja, siirdad selle inimesele läbi klaastoru aju ja arvad, et oli mingi lahe mõte.” Ongi õige, et ei ole alati piisavalt lahe mõte. Mõnikord ei ole kunstnik heas vormis ja on palju tahta, et iga fraasi peaksid massid imetledes vaatama ja kuulama. Praegu tundub ükskõik, mis vahendiga publikule aju pugeda. Saab panna ta teistmoodi nägema, vaataja omaenda mõtteid genereerima. Ega kunsti ülesanne ei olegi mingi keerulise sõnumi edastamine. Õelda saab täiesti lihtsalt. Inimesele, kes on harjunud mõtlema ühtemoodi, on suur asi, kui saad ta raja pealt kõrvale juhtida. See ongi kunsti eesmärk minu jaoks praegu. Kui keegi pahandab, et ma olen teinud teose, mis kedagi masendab, siis pole see sihilik. Aga vähemalt on elav mõte ja tunne, isegi kui on masendav. Siis on mu töö kandnud ikkagi vilja. Ka protest millegi vastu on tulemus, kui inimene loob struktuure ja kujundab arvamuse, mis on kunst ja mis ei ole kunst. “Kunst” on lihtsalt üks sõna paljude seas. Kui keegi ütleb mu töö kohta, “see ei ole kunst”, pole see mingi maailma lõpp. Iga inimese hinnang on muutuv. Probleem tekiks, kui eksperdid kunstimaailmast leiaksid aastast aastasse ühisel meelel, et “see ei ole migisugune kunst” ja hakkaksid andma häiresignaali, et töödega ei

ole võimalik suhestuda. Kui kunstimaailm ei võta sind lakkamatult vastu, on midagi võib-olla mäda. Ma teen asju intuiitiivselt. Kui see, mida ma teen, mulle meeldib ja vaatajale meeldib ja “ei ole kunst”, siis ma võin ju olla ümber nimetatud mõne muu eriala esindajaks. Defineerimine ei ole üldse nii oluline.

Kas sa püüad oma pilte tehes väljendada mõnd ideed, et sellest vabaneda, või mõtled sa hoopis tulevase vaataja peale?

Ma ei oska enda puhul seda lahus hoida. Mõtlen neid kuidagi paralleelselt. Ikka tekib ähmane kujutus, kuhu ma tahan jõuda.

Kas su tööde väline sarnasus koomiksitega on teadlik? Juhuslikult see vist ei saa kujuneda?

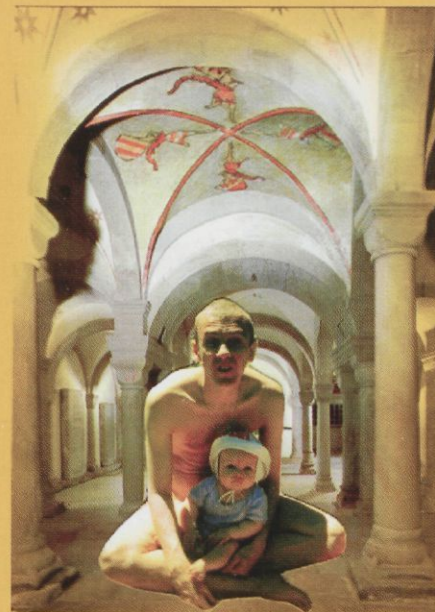
Ei, see juhtub täiesti kogemata. Minu tööd ei ole üldse koomiksiga sarnased. Ma ei vaata koomikseid, koomiks on täiesti väljaspool minu huviorbiiti. Ma ei suhestu sellega üldse teadlikult. Mulle on saadetud täiesti tulutult koju koomiksimaterjali, mille ma olen kohe postkasti juures ära jaganud. Ma ei tea, millest see arvamus on tekkinud, ma pole seda kuidagi ise põhjustanud.

Kas sa tegeled siis elu vaatlemisega, et sealt humoorikaid seiku leida?

Humoorikaid? Mitte mingil juhul! Kümme käsku ei ole mingi huumor. See on tõsine asi ja ma püüan elada nende järgi. Mis siin naljakat on: “Ära tapa!”, “Ära varasta!” Häda, kurbus ja meelegeid huvitavad mind palju enam. Aga see kukub nii välja, et inimesed saavad valesti aru ja hakkavad naerma.

Varem on räägitud naiste revolutsioonilisest naerust. Kas meeste naer võib olla revolutsiooniline? Kas tahad teha revolutsiooni omal viisil maailma tõsiseid asju kommenteerides?

Ei, ma ei ole nii naiivne, et loota revolutsiooni teha. Muidugi oleks tore, kui tööd oleksid revolutsioonilised. Mida ma arvan meeste positiivsest kunstist? Kõik, mis on natukegi emotsionaalselt üle keeratud, muutub groteskiks. Kardan, et kui ainult optimismi kultiveerida, siis on oht, et tuum jääb sinna varju. Mind on häirinud, kui mu töid naljakaks peetakse, sest tajun ohtu, et vaataja ei näe sealt ühel hetkel enam edasi. Ta näeb nalja, koomiksit – ja tuum läheb kaotsi, sellest oleks kahju. Mind huvitab hästi lai emotsioonide spekter. Mitte positiivsus eraldi. Mind huvitab pakkida ühte töösse terve kombinatsioon erinevaid emotsioone, kui asju, mis oleksid ühtaegu naljakad ja samas traagilised. Ühe emotsiooni kultiveerimine



HE AND MY LITTLE DAUGHTER
LEVITATING. ZÜRICH, 1990

varjutab laiema tuuma ära ja muutub loetamatuks. Huvitavamad maitseed on need, mida ei oska kohe defineerida. Eelmaitses ja järelmaitses teevad asja germaanile meelepäraseks. Ta on raskesti defineeritav, aga huvitav. Atraktiivne, aga komplitseeritud. Emotsionaalses mõttes peaks iga asi olema selline. Apetiitseks teedki asja sellega, et sissejuhatus on optimistlik. Siis avastad, et oled sattunud lõksu ja oled rabatud. Tekib kurbus, metsikult nurka aetud ja masendav tunne. Lõpuks hakkab jälle hea ja sa saad inimese aju ergutavalt masseerida ja aktiveerida. Ambientlikult ja mitmetasandiliselt, mitte silmade vahele ägades *rock-out*’i lüüa. Pigem mulle meeldiks intelligentne revolutsioon. Niimoodi, et ei saa arugi, et oled revolutsiooni läbi teinud.

Inimesena sa ju ikkagi oled optimist?

Ma ei ole mingi optimist. Olen küllaltki maniakaal-depressiivse loomuga. Olen võimeline optimistlikult inimestega suhtlema ja jätan endast positiivse mulje, aga tööle au andes ma ei ole mingi lõputu “positivist”. See on pigem sotsiaalne viisakus.

Sinu maale saaks ju uuesti ja väga palju maalida – väikesed maalijad viibutavad näidise järgi pintlikest nagu ARSi kombinaadi portselanimaalijad omal ajal. Tehniliselt on see ju võimalik.

Praegu tehtavas digitaliseeritud kunstis ei olegi teostus see, mis looks originaali. Näiteks kui sa müüd, on vaid põhimõtteline vahe, millised eksemplarid raamatust on autori signeeringuga ja millised on koopiad levitamiseks odavalt. See piir on ammu hajunud.

MINU KUNST ON RÕÕMUS VASTU MINU TAHTMIST!

Kas Su kunst on sotsiaalne, üritad sa maailma parandada?

Mulle on ette heidetud, et mu tööd ei ole piisavalt sotsiaalsed. Kuskiil 1990-ndate keskel tekkis eesti kunstis pööre sotsiaalsuse otsimise poole. Mulle tookord meeldisid autotükid, lillepeenrad ja igasugused veidrased materiaalse maailma osad, millest ma neopopilikke pilte kokku panin. Kuigi, need olid sotsiaalsest maailmst pärit ja mina ise sotsiaalse olendina suhestudes olen ju paratamatult aheldatud selle sotsiaalse maailma külge. Mulle tundus, et seda maailma niimoodi parandataksegi, kui inimene näeb midagi huvitavat igapäevases, millest ta ei ole ammu osanud lugu pidada. Ma arvasin, et ma niimoodi parandan inimese meeli, kui ma äratan ta uuele ilule, uuele põnevusele, näidates talle auto mootorit ilusti teistmoodi maalituna. Inimene muutub paremaks ja seega ka sotsiaalne atmosfäär paraneb pärast seda, kui sotsiaalne olend muutub paremaks. Ma pole mingi naiivne ilu ihaleja nagu koolipõlves.

Röömsa kultuuri võrguajakirja Kolmas Naba korraldatud rahvaküsitluses, mille abil püüdsime välja selgitada (kunsti)inimeste suhet röömsasse algesse kunstiteostes, oli teiste hulgas üleskutse "Tuletage palun meelde siiralt röömsaid ehk siis positiivset meelestatust kandvaid (kunsti)teoseid eesti kultuurist!".

Teiste kunstnike puhul said tähelepanu osaliseks ikka nende tööd. Aga Taave Tuutma puhul mainiti ära "Taave Tuutma isik" või ka "Mari Sobolev ja Tuutu". Sestap ei saagi siinkohal Taavele paari küsimust esitamata jätta.

Küsimusi esitas Piret Rääni



Taave, kas sind üllatab, et sind on mainitud kui siiralt röömsamat ja positiivsemat kunstiteost eesti kunstis?

Üllatusega pean mainima, et olen selle üle siiralt rõõmus ja positiivsemat tunnustust endale kui kunstiteosele eesti kunstis oodata ei oskakski.

Kas kunsti/kunstniku röömsameelsus on sulle oluline?

Kahtlemata peab kunstiteos olema positiivselt meelestatud, kuid sisu võiks olla midagi enam kui lihtsalt nali. Kunstnikena oma tutvusringkonnas eelistan kindlalt röömsameelseid ja lõbusaid inimesi. Nad saavad must kergemini aru ja mina neist.

Kas oled varem mõelnud endast kui kunstiteosest?

Kuna pean kunstiteoseks olemist enda juures väga tähtsaks, siis mõten sellele iga päev. Tänu millele olen juba üsna vilunud ja ei pane ise enam tähelegi. Kuna ise usun oma kunsti, siis ei näe põhjust ennast kui autorit tagaplaanile jätta. Kunstnik peakski suhtlema oma teosega rohkem avalikult ja muutuma selle osaks. Ainult vahel kipub koju kaasa tulnud teos segama adekvaatset suhtlemist reaalse maailmaga.

Milline on su tegusid ja teoseid ühendav (sala)sõnum, mida loodad maailmale edastada?

Vt. kunst.ee 3/2001 lk. 51 - 53. Sõnum on küll ülimalt tõsine, kuid arvan, et lähenen sellele isegi ülearu röömsameelselt ja mänguliselt.

Kas on tähtsam, et su töid pärjatakse Kunsti nimetusega, või et su sõnum ja töösse kodeeritud emotsioon jõuaksid adekvaatselt vaatajateni?

Üldiselt püüan ma rohkem sõnumisse investeerida kui kunstimaailma iseärasustesse süveneda.

Mis on sulle loomisprotsessi juures kõige olulisem?

Kui see natukenegi midagi liigutab, siis on kõik korras.

Kas mõtled loomeprotsessi ajal sinu valmivat tööd nägevat vaatajat tabavale emotsionaalsele laengule?

Üheselt sotsiaalkriitiline mu kunst tookord ei olnud. Ma ei ole ka nüüd selle nimel pingutanud, aga ealised iseärasused tekivad paratamatult. Kunst muutub koos kogemustega ja ma kahlan ühiskonnas leiduvates nähtustes. Samas ma ei ületähtsusta seda aspekti, arvan, et nagunii kõik kunst on sotsiaalne, ka Mona Lisa ja inimene on selline, kuidas ühiskond teda vormib. Kunstnik saab teha sellist kunsti, nagu tema keskkond võimaldab. Ma ei taha mõelda kunstist kui mingist sotsiaalsest arstiabist. Selle vastu ma olen küll, kui kunstnik peab üritama maailma parandada. Selleks on sotsiaaltöötajad, hoopis teised asutused ja teised vahendid. Kunst saab anda inimestele võimaluse hakata maailma parandama, aga kunstnik ise ei ole võimeline otseselt muutma, ta on täiesti sekundaarne jõud.

Eve Kiiler

Jah, testin kogu aeg poolleilolevaid teoseid erinevate inimeste peal, vahest liigagi palju. Nii mõnigi teos on läinud enne valmimist vanaks.

Kas su huumor on teadlik? On see relv või ravim?

Kahtlemata on hea huumorimeel heaks relvaks populaarsuse võitmisel, Kunstiteosel on seda palju vaja. Ka ravimina meeldib mulle endale hea nali väga. Minu elustiili juures on naljast palju abi olnud.

Kas oled optimist?

Ei ja jaa. Vt. jälle Kunst.ee 3/2001, lk. 51 - 53. Maailmavaatelt olen pessimist, aga ellusuhtumiselt optimist.

Kui oluline roll su elus on mängida huumoril?

Minu enda järel tähtsuset teine roll. Ümbritseda end huvitava seltskonnaga on pool minu kui kunstiteose ideest.

Kas kultuur on seotud rohkem naudingute või ängistusega?

Tarbin ainult endale huvitavat kultuuri. Ülejäanust jalutan lihtsalt mööda ega lase ennast nii lihtsalt ärritada. Seega ei oska vastata. Kui ängi ei oleks, poleks ka naudingut, ja vastupidi.

Milline peaks olema emotsiooni ja kontseptsiooni suhe kunstiteoses?

Fifty-fifty ja umbes poole jagu veel teostuse kvaliteeti.

Kas eristad oma loomingut teadlikult ja kindlalt massikultuurist või teps mitte?

Mina ei erista teps mitte oma loomingut teadlikult ega kindlalt mitte millestki ega kellestki. Samas ma ka ei samasta ennast millegagi. Ka massikultuuriga.

Kas usud pigem mängulisusesse või mängureeglitesse?

Mul ükskõik, ma võin mängida reeglite järgi ja ilma reegliteta, peaasi, et lõbus oleks. Kui ma lasteaias käisin, olin ma alati viimane, kes koju läks, ja ma pidin tüdrukutega kodu mängima. Mulle sobis kõige rohkem autoga külla sõitva onu roll. Tulid, söid ja jõid, ajasid loba ning läksid jälle. Oli teistel huvitav ja mina sain oma asjadega kah tegeleda. Kasutan suhtlemisel siiaamaani sama taktikat.

Vabandust, et nii kaua aega läks, aga ma ei oska ju kirjutada. Aega põldnd kah.

Alati rõõmuga teie Kunst.

The opinion poll held by the net magazine of joyful culture "The Third Navel", whereby we sought to cast light on the relations of (art) people to the jovial beginning in works of art, there was a question, among others. "Please name some pieces (of art) from Estonian culture unambiguously joyous or carriers of a positive disposition!"

Of those doing fine arts, Mare Tralla and Marko Mäetamm ran neck in neck and won the highest score. We asked them to comment on the balance of joy in their creation.

Are you surprised that your works have been referred to as candidly, the most joyful and positive works of art in Estonian culture?

Mare Tralla: Not at all. My works really are candidly joyful. I have always said that art need not be too serious, or to be taken too seriously. Truly, all those male artists who undertake things in dead earnest and inflate everything to the dimensions of a major concept make me sick, from time to time. It was actually a certain tactic, when we used to do ironical things, which could possibly be taken joyously, which however implied a serious message. Befitting definitions in this connection are both self-irony and "laughing feminism".

Marko Mäetamm: This is inevitability or necessity, in a sense. I have had to fight it most of my conscientious artistic life. I was rather disturbed by it, at the beginning. In the process of doing art, I do not do it on purpose. Those works, which people have considered as especially joyous and "happy", were created in a near-tragic emotional experience. Yet, when set together in the place where the art is exhibited, their co-operative action produces a strange synergistic atmosphere. Their combined effect is contrary to the original artistic concept – the tragedy, sadness, melancholy, which are there for me, somehow turn into a garish joke. This has been a constant source of agony to me. Joyfulness is not the end. It is by no means so. This has forced me to undertake topics, increasingly complicated and difficult for myself to tackle. I have been keen on digging to rock bottom. The following story happened with a series of my works. In 1996 I made a designed picture series of the Ten Commandments, a very serious thing. When I was setting up the exhibition in the Vaal-Gallery, in came Heino Prunsvelt and split his sides: "You Mäetamm are a first rate comedian!" He was standing, roaring with laughter, before the work captioned "Thou shalt not kill" – a man standing with dagger stuck in his back, with the other man holding on. It dawned on me there and then that I was in a fix. Later, during the exhibition "X mistakes Y for Z" in the Rotermann Salt Storage there was at least a note in the visitors book: "If you meant to sadden the people and to confuse them, you did it!" For the first time, my wish was granted. (While talking, Marko never stops laughing himself.)

Regarding other highly rated artists attention was focused mainly on their works. In case of Taave Tuutma, however the "person of Taave Tuutma" was accorded some merit.

Taave, are you surprised at being mentioned as candidly the most joyful and positive work of art in Estonian art?

Taave Tuutma: To my surprise I cannot help admitting that I am candidly happy about that. I would hardly be able to expect more positive recognition for myself, as a work of art in Estonian art.

Because I consider being a work of art very important, I think about it every day. Thus I am rather accustomed to it and don't notice it any longer. Because I myself believe in my art, I don't see the need to put myself in the background, as an artist. As a matter of fact, the artist should relate to his work more publicly, becoming part and parcel of it. Though, the fact that your work accompanies you home tends to disrupt maintaining an adequate communication with the real world.

**The most joyful
art
in Estonia**

Milliseid assotsiatsioone tekitavad sõnapaarid "rõõm kultuuris" ja "rõõmus kunst"?

Kõige lihtsam vastus oleks, et rõõmsaid tundmusi ja assotsiatsioone. Kuid sellest ei piisa. Vahel võib "rõõmus kunst või kultuur" ka marru ajada, kõik oleneb ju sellest, millist rõõmsameelsust esitatakse – kas lihtsalt pealesunnitud positiivsust või hoopis kriitilise meelsusega naerukultuuri või miks mitte ka puhtsüdamlikku lapsemeelsust. Kuigi ka viimane tundub olukorras, milles me elame, üsna võlts. Isiklikult eelistan kriitilist naerukultuuri. Pimedusega loodud pioneerlik või yuppie-optimism ei ole mitte ainult lühinägelik, omakasupüüdlük või ülb, vaid kipub tihti esindama domineerivat võimupositsiooni ühiskonnas à la: "kõik on ju hästi ja tore ning need, kes vinguvad, on ise oma õnnetunde puudumises süüdi". Muide, analoogsel seisukohal on ka Eestis eriti levinud arvukad üdini positiivsed ja positiivset mõtlemist propageerivad *new-age*, religioossed jt. sarnased liikumised. "Rõõmus kultuur" on minu mõistes pigem midagi Bahtini karnevalikultuuri sarnast.

Millise emotsionaalse laenguga kunsti (kultuuri) eelistate ise vaadelda / analüüsida / nautida / tarbida?

Erinevat. Kunsti ja kultuuri muutumine ühedimensiooniliseks oleks tohutu kaotus samamoodi, nagu maailma ja igaühe elu muutumine kohutavalt üheplaaniliseks ja lamedaks, kui selles valitseks ainult üks emotsioon. Me ei suudaks rõõmu täielikult mõista ega tajuda, kui me poleks kunagi kogunud kurbust, ängistust, meeleheidet ja teisi negatiivseid emotsioone.

Millised on teie meelest helgemad / rõõmsamad / positiivsemad ilmingud eesti kultuuris / kunstis?

Mulle meeldivad eesti kunsti(s) naeravad naised. Ilmselt seetõttu, et mulle meeldib endale seda rolli kehastada. Aga ka seetõttu, et minu meelest on just need naeravad naised esitanud kõige teravmeelsemaid ja samas naljakamaid kommentaare meie ühiskonna ja kultuuri aadressil. Kummalisel kombel eelistan ma negatiivsete emotsioonide esitust pigem mehelikus kui naiselikus vormis. See eristus vajaks pikemat analüüsi, seega rohkem ma siinkohal ei ütle. Kuigi, kui järele mõelda, siis ajaloolised traagilised naisekujud on ka huvitavad, kõik oleneb sellest, kuidas neid esitatakse. Ma olen põhimõtteliselt nõus sellega, et kaasaegne kunst on positiivsuse väljendamises olnud eriti ettevaatlik ning Matisse'i väide, et tema maali vaatamine peaks tekitama tunde, justnagu istuksid mugavas tugitoolis, on hea näide selle kohta, millest on olnud need kahtlused tingitud. Lõppkokkuvõttes peaks kunst/kultuur olema siiski midagi rohkemat kui lihtsalt lohutustegevus. Seega jõuan jälle tagasi karnevalikultuuri ja huumori mõiste juurde.

Kuidas väljendaksite ise rõõmu?

Teeksin kingitusi, kallistaksin kedagi, naeraksin, paneksin selga värvilise kleidi, ühesõnaga teeksin midagi, mida asjalik mõttemaailm suhteliselt kasutuks, emotsionaalseks, mittepüsivaks ning – naiselikuks! peaks.

TEGEMISRÖÖM

Mõtiskledes röömu ja kunsti kokkupuutepunktide üle, hetkedest, mil röömus autor ohinaga kunsti teeb, sain aru, et tegemISRÖÖM on emotsionaalse ja positiivset laengut edastava teose tekkimise aluseks. TegemISRÖÖM kaasneb naudinguna inimese vabatahtlikule veidigi mängulisele tegutsemisele. See on seotud väikese eneseimetlustega „see olen mina, kes suudab sellist asja teha” ning „see olen mina, kes otsustas sellist asja teha”. Tegija naudib oma loomingut, oma loovust, oma võimekust. Samas ta mängib – nii toimub kohustustevaba loomeprotsess, mis laseb nautida protsessi

MERLE HIIS on viimase kahe aasta vältel korraldanud Palamuse klaasikoja juures kolm tegevuskunsti üritust, milles üsna suur tähtsus on just tegemISRÖÖMUL ja heasüdamlike inimeste kohapeal inspireerunud koostööl. Uuringi Merle käest, milline on tema teadvustatud seos tegemISRÖÖMU kui eraldi toonitamist nõudva väärtusega.

TegemISRÖÖM, Palamuse ja sina. Ehk kommenteerid, millised assotsiatsioonid sul endal seda märksõnakolmikut vaadates tekivad?

Mosaikpilt erinevaist kildudest: koostegutsemised inimestega, kellele Palamuse oli avastus; esialgu võimatu näivate ideede teostamine; linnaga võrreldes turvaline tegevuspaik, kus kunstisse valdavalt hästi suhtutakse; suvi ja supelhooaeg.

Mis on sulle Palamuse klaasikoja juures toimuvate ürituste puhul oluline ja tähtis? Mida loodad kohaletulnud kunstnikele eelkõige pakkuda?

Oluline punkt paljude jaoks, kes Palamuselt läbi käinud (sealhulgas ma ise), on vabadus - kellele kodust, kellele koolist või tööst - ning seltskond, kes üksteise vabadusi vastastikku respektierib; samas ruumid, mis soodustavad pigem koos-

kui omaetteolemist (ja üksildastele hingedele võib see olla teretulnud vaheldus).

Miks hakkasid klaasikoja juures tegevus- ja maakunstiüritusi korraldama?

Palamusel seni viljeldud primitiivne klaasikunst jäi minu püüdlustele kitsaks. Mõtlesin, et tekitaks sellise ürituse, mis oleks ühelt poolt meeldiv-lõbus-seeditav ja süvendaks ühtlasi keskkonnateadlikkust nii publikus kui autorites. See, milliseks kõik lõpuks kujunes, üllatas mind tõsiselt, arenes omasoodu ja üsnagi meeldivas suunas.

Kas nende ürituste korraldamisel on oma osa ka soovil pakkuda kunstnikele võimalust astuda Artworld'ist hetkeks kõrvale, viibida mitteinstituutsionaalses olukorras ja tunda ennast vabalt "mina isena"?

Mitteinstituutsionaalsus ja mittemeistriim pole mu jaoks iseenesest mingid näitajad. Kuigi jah, Artworld'is jääb mulle palju mängureegleid arusaamatuks. Palamusel loodu on seevastu valdavalt arusaadav ega pinguta olla väga intellektuaalne. Ons selles minu isiklik käpajalg mängus, ei tea - aga IQ ilma EQ-ta mu silmis tõesti väärtusetu näib.

Mis on sulle Palamusel üritusi korraldades emotsionaalselt tähtis?

Emotsionaalselt tähtsad, nagu juba ülalpool öeldud, on mäng, vabadus ja üllatuslikkus. Ning juhused, kus tuleb ilmsiks, et kunstnike geto pole siiski okastraadiga ümbritsetud; näiteks mõistvad kontaktid kohaliku publikuga.

käigus toimuvat ja röömustada oma vabaduse üle sellise asjaga tegeleda. Röömuga tehtud asjadesse punub röömuemotsioon pesa ning annab endast nakatava sädinaga vaatajaile märku. Meenutasin, kus olen viimase aasta jooksul kõige suuremates kogustes tegemISRÖÖMU täheldanud. Mõte jooksis mööda näitusi ja festivale, põgenes linnakeskkonnast ja leidis kaks tegemISRÖÖMU kultiveerimisege tegelevat küla - Palamuse ja Mooste. Neis küldes korraldavad toredad noored inimesed röömsaid "tegevuskunstiisanooriume", pretensioonituid ja kohalesaapunud kunstnike vaimu pingest vabastavaid ühise kunstitegemise üritusi, millest meenuvad eeskätt päike, vabadus ja tegemISRÖÖM.

Ja jaburus. Jaburus on selline vabastava toimega asi, mida pole võib-olla nii väga vaja kunstnikele endile, kuivõrd selle kunsti vaatajaile, näitamaks, et leidub väljapääs igapäevasest rutiinist.

Kas see jaburus seostub rohkem absurdiga või mängulisusega või millegi muuga seal vahepeal?

Ütle, kas suur lömmis punane kilest maakera on su meelest absurd või mängulisus? Need mõisted ongi ju mingil määral üks-seesama. See, et täiskasvanud inimesed teevad lapsikusi, see ta ju on. Tegemine ja rööm on võrdelises seoses, mida rohkem teed, seda rohkem röömu on. Mida suuremastaabilisem või silmapaistvam on see jaburus, seda uhkem ta on. Aga jaburus võib olla ka väike, vaimukas, tagasihoidlik ja väga kihvt. Suuremastaabiliste jaburustega me võime taas jõuda Siberi jõgede ümberpööramiseni.

Oled öelnud, et loodad neil üritustel siduda kunsti ja ökoloogilise mõtlemise. Mislaadset ökokunsti eelkõige silmas pead?

Ma mõtlesin eeskätt asju, mis oleksid pruugitavad üheaegselt nii kunstina kui ka millegi praktilisena. Mingid vesiratta jõul käivituvad seadmed või tuule, päikese, mille iganes. Ma ei kujuta ette, mismoodi oleks õnnestunud seda tehniliselt läbi viia. Idee oli välja pakkuda positiivseid lahendusi, mismoodi inimene saaks maa peal elada ja kohapealset energiat kasutada. Plaan oli ka näiteks rakendada Palamuse jõel elavate partide energiat - duck-power'it.

Merle Hiie ja Erkki Kammast valmistatud lumeskulptuurid Palamusel talvel 2002



Millised on edasised suunad?

Küsitleb Piret Räni

Loodan jätkata seda maailma- ehk maaparanduse liini. Mitte välispisidelt, vaid otsida inimese sisemusse vaadates, kuidas saaks parandada iseennast ja inimestevahelisi suhteid ja seda, kuidas inimene oma ümbrusega suhtleb. Ja üks mõte oli kunsti kaudu uurida, millised on inimese tegelikud vajadused, kui palju ja mida on eksistentsiks tegelikult tarvis ning milline osa sellest, mida me ostame ja tarvitame, on mittevajalik.

Nende sisemiste ja tegelike vajaduste rahuldamise vahendid ning väärtustamine on kultuuris kaotsi läinud, võib olla, et taastamatult. Inimene vajab mingil määral sellist süsteemi või korda, mis on suurelt jaolt lagunenud. Positiivne suhtumine oleks siis vaadelda asju, mida on võimalik muuta ja parandada, ning mitte tegeleda nendega, mida ei ole.

Inimestele pakutakse võimalikult väikest kultuurilist valikut ju, ühtesama muusikat, ühtesama elulaadi. Sellise maailmaparandamise juures on alternatiivsed infokanalid väga olulised.

Mingis mõttes meenutab see "psühhosotsiaalne maaparandus" mulle juttu omakultuurist, mis peaks natuke etnograafilise suundumisega meenutama neid pärisvajadusi, mis olid olemas enne, kui euroopalik kaasaeg otsapidi siia jõudis. Kuipalju see siia seondub?

Pigem võiks mõelda sellele, kuidas erinevad kultuurivormid oleks inimestele kättesaadavad ja kuidas igaühel oleks võimalus ennast levitada ja avaldada. Avatud võimalused, mille puhul ei tekitataks väärtushinnangute hierarhiat.

Vat see etnovärk... Ma ei kujuta ennast ette sellega piirdumas, et ma ainult seda õige peaks. Jutt ei ole mitte etnost või mingitest teistest konkreetsetest stiilidest, vaid et iga inimene saaks ISE teha ja luua. Nagu igal laplasel on oma joig. Et ei oldaks kultuuri suhtes passiivsed. Rahvaluule põhiomaduseks on, et rahvas seda ise tegi, mitte, et milline ta just konkreetselt oli. Et see oli midagi oma, mille sees elati ja mida ei vaadatud lava pealt.

Minu meelest on valesti, kui inimene tunneb, et kultuur on temast kõrgel ja kaugel ja ta ei ole ise kunagi qualified selles osalema. Ma arvan, et selles suhtes Palamuse üritus täiesti töötas, tõi kunsti rahvale lähemale. Mu arust oleks kohutavalt vahva, kui see sisendaks kohal olnud inimesele, et ta võib kasvõi oma aias panna püsti isetehtud taiese, mis talle meeldib. Aitaks mõista, et kunstnik ei ole eriline, vaid keegi meie seast.

Räägid ehk lähemalt, mida helget Palamusel tehtud?

Kunsti maandamine augustis 2001 ning maaparandus aasta hiljem, samuti talvised lumemängud jaanuaris 2002 möödusid kõik tõesti valdavalt helgemeelses õhkkonnas. 2001. ja 2002. aasta augustikuus võis Palamuse alevi territooriumil täheldada anomaalse inimtegevuse vohamist kõige mitmekesisemal kujul. Tegevuses, mida mugavuse mõttes nimetame kunstiks, osales inimesi Tallinnast ja kohapealt. Inimesed võtsid toimuvat valdavalt mõnuga. Usun siiski, et enamiku koosviibinute mälu salvestus see aeg teatava eufoorilise ogaruse märgi all - mis ei välista väga erinevaid isiklikke kogemusi: kellele jäi Palamuselt meelde idülliline vaikne jõekallas, kellele ühiskonna äge vastureaktsioon, raske füüsilise pingutus, ootamatud abilised, lõunaluuaus poetatud killud, plahvatav tatraper, omaalgatusliku performance'i esitanud koer või veel miskit muud.

Kunsti oli mitmesugust, s.h. kriitilist, ent probleemid, mida lahati, polnud enamjaolt väga hirmsad või lootusetud: näiteks kasuahnus või inimlik tobedus. Tõeliselt kurvad olid mu arust Rait Partsi ja Liisi Junolaineni tööd ajaloo pöördumate ja heade asjade kadumise teemal.

Oli ka kummastusefektile rajatud asju (Kristel Sibula objektid, Julia Pihlaku jäljeread, Kaarel Kurismaa performance) - olen püüdnud analüüsida nende toimet ja jõudnud järeldusele, et tegemist on illusoorse väljapääsuga reaalsusest, nagu seda pakuvad ulmefilmid.

Ning oli lihtsalt olemist jaatavad teosed, mis loovad meditatiivse keskendumispunkti ja vahendavad maailma kui tervikut.

Mõned (teo)röömsamad hetked:

Wabadus - kui ürituse kandev idee oli maandanud end Palamusele Peeter Alliku isikus. Peeter kõndis, istus, lamas, sõi ja jõi, vahel püüdis kala ning sõitis rattaga. Ehkki sama tegid ka kõik ülejäänud inimesed, kuulub autorsus siiski vaieldamatult

MERLE HIIS - JABURUS MAAILMA PARANDAMAS

Allikule. Sest ta jõudis esimesena signeerida.

Maakera - suur, lõmmis ja punane, ristiga Paunvere kohal, ulpis paisjärvel, toimetatud sinna Ene Luige ning Abistavate Käte osalusel. Pidulikule finaali eelnesid aga vanapagana arvutustehted, maakera teekond jõeni roosa Moskvitshi katusel, suur maalritöö, lekkiv parv, ankrukivid ja palju muud säärast, mida tuleb ette, kui suured inimesed hakkavad tõsiselt mängima.

Palamuse-Sity - Lembe Rubeni plakatite seeria, kus Palamuse tuntud kultuurimälestisi pakuti müügiks kui äri- ja kaubanduspindu. Ehkki taies kõneles autori Tallinna-kogemusest, oli sel Palamuse jaoks hoiatav tähendus. See oli üritusel ainus tsensuuri hambusse sattunud teos - nimelt oleks eksponeerimine äärepealt ära jäänud ja vaid tänu muuseumi vastutulelikkusele seda siiski ei juhtunud.



Fotod: Raivo Hool



Liisi Junolainen
saiin okrvrikiivie
vorstilõikudest annetasliinikut

meie seda ja teist ja kolmandat?

...te teeme, on igasuguseid. Mõned
...õmu, mõned on tüüüd kohustused.
...d on igapäevane rutiin.

...eb inimene oma elus üldse teadlikult,
...? Kui palju ebateadlikult, ebaolulisi
...olisel targutamisel üldse mõtet on?
...ab ja ussike roomab, piilvelaevuke
..."

...maatselt pesen hambad. Söön.
...kit saiale. Pesen nõud. Loen ajalehte.
...Aga miks ma töötan, miks ma teen
...na teen? Miks ma ei tee midagi

...a üldse sellele mõtlen?

...õm. Tegemisneelus.

...õmurutiin????????? Kas selline asi
...as?

...0. aasta kevadel Soomes, kui olin
...Loviisa külalissatelljees, sain
...elt teada, mis imeloom see
...ee on. Kogemus sünnitas idee miskit
...ee-taolist ka Eestis teha. Mõte
...residentsist oligi esialgne tõuge.
...Ideest nakatus ka Maia Möller,
...kellega kahasse me siis hakkasime

kohe mõtteid genereerima ja nende
elluviimiseks vajalikke projekte kirjutama. Nii,
eneselegi ootamatult, hakkasime Moostes ka
kunstiüritusi korraldama. (Kunagi 4-5 aastat
tagasi olime juba NAKI ja Erakkonna tegelastega
toimetanud teksti- ja pildiõhtu Mooste
viinavabrikus.) Ruumi- ja kogemuselamuste
jahil hakkasime kokku ajama seninägematut
kunstide festivali Mooste külas, nimega
"PostsovkhoZ City" ja "PostsovkhoZ
Person". Mänedžmendikogemusteta kujunes
asi korralduslikust küljest äärmiselt stressavaks.
Väike friikide seltskond (30 - 40 inimest) lõi
Moostes 2001. aasta augustis omamoodi
õhkkonna. See sõltuvuste tekitanud õhkkond
nõuabki taaskogemist ja paneb ikka ja jälle
tegutsema.

Mis tuleb?

Selle aasta augustis tõi Moostesse kuuma ilma
Hispaania kunstnik Jorge Tarazona, kes oligi
MOKSi esimene külaliskunstnik. Järgmisel
aastal peaks Moostesse tulema mitmeid
huvitavaid kunstnikke. **Luk Pui Man**
Hongkongist, **Karin Hokkanen** Ameerikast,
Inga DarguZite Leedust ja **Slobodanka**
Stevceska ning **Denis Saraginovski**

Naerorgesster - Naiskunstnike Laulu- ja Mänguselts Puhas
Rõõm meenutas Mart Viljuse dirigeerimisel naerukultuuri
aspekte.

Siin ja praegu - Epp Viires maalis üles kõik, mida enda ümber
kuulis ja nägi.

Päikesevaip - tekkis villa ette Reeli Haameri hoolsa käe all,
koosnedes kollastest ploomidest ja pihlakaist.

Hommikupalvus - toimus tamme all. Liisi Junolainen rääkis,
kuidas pühadus on unustusse vajunud, ja heegeldas siis ohvrikivi
peale niidist ja vorstist liniku, ohverdades selleks oma
hommikuse võileivakatte. Naljakas ja tõsine ei välistanud siin
teineteist.

Make Shit not War - niimoodi kutsus kõigi maade proletaarlasi
üles Rein Ereb (tuntud kui Rebu) oma multifunktsionaalsest
kemmerg-kõnepuldist. Kemmergu ehitas Rebu selleks, et
inimene saaks kergendada nii keha kui vaimu. Kui inimesed
saavad kogu sita hinge pealt ära õelda, siis muutub maailm
paremaks.

Mooste külalistuudio (MOKS) ehk 4 naist ja globaalküla PostsovkhoZ'is

Evelyn M

*Tegijaid, nelja naist **Maia Möllerit, Irene Roosi, Mariliin**
Kindsikot ja allakirjutanut seovad sõprussidemed kooli- ja
ülikoolipäevilt. Kõigil peale ajakirjaniku-filoloogiharidusega Maia
Mölleri on kunstiharidus või omandavad nad seda.*

Makedooniast. Külaliskunstnikelt ootame
kohapeal millegi tegemist. Näiteks loengut või
workshop'i, MOKSi jäävat kunstiteost...

Enam-vähem kindlatest projektidest tuleval aastal

Veebruaris-märtsis peaks Moostesse tagasi
tulema Ameerika video- ja helikunstnik **John**
Grzinich ning korraldama siin digitaalvideo
workshop'i. Juulis leiab Moostes aset Anne
Kokkovi algatatud maakunsti sümposium "The
Circle". Augustis tuleb "PostsovkhoZ3".
Kindlasti juhtub veel igasuguseid väiksemaid
ja muidu huvitavaid asju.

Ei tea, kuivõrd ma seda kõike nüüd
tegemisrõõmu küljest valgustasin. Aga rõõmu
on külalissuudioga igatahes kuhjaga. Rohkemgi
veel. Muidugi on ka hulgaliselt tüütuid
bürokraatlikke asjaajamisi, aga tegemisrõõm
kaalub kõik üles. Need on suurepärased
inimesed, kes kusagilt kaugelt maailmanurgast
meid üles on leidnud ja millegi kummalise ning
irratsionaalse ajel siia kohale jõudnud.

See, mis MOKSil pakkuda, ei ole kuulsus ja
raha, see on... Aga mis see on?

Inervjuu Evelyn Mürsepega

Evelyn Mürsepp ja Maia Möller on alates 2001. aastast korraldanud sellises kolmas nagu Mooste (Põlvamaa) omapäraseid üritusi nimega "PostsovkhoZ". See on nädalanelaager, kuhu kogunevad (enamasti nais)kunstnikud nii Eestist kui mujalt ja hakkavad selles suhteliselt tüüpilises, kuid elujõulises Eesti külas, kus kultuuriteadvusega on lood nagu nad on, kaasaegset kunsti tegema. Võimalusi selleks on küllaga, kuna Moostes on säilinud metsistunud pargiga mõisahooned, lagunenud tsaariaegne viinavabrik, mõisamajandushoov ja ka kogu nõukogudeaegse suurpõllumajandusega kaasnenud hoonestik (hoidlad, kuurid, garaažid, töökojad jne.). Lisaks superannaga järv. Ja igal aastal hakkavad kunstnikud seda keskkonda ümber kujundama. "PostsovkhoZis" põrkuvad omavahel lihtsa mõtlemisega külainimesed veidrikest loovisiksustega ja endiste aegade tardunud maailm moodsa kultuuriga ning tulemus on enamasti väga humoorikas ja vaatamänguline.

Kui palju on Mooste ürituste korraldamise juures tegemisrõõmu ja kui palju juba kohustusi traditsiooni, teiste kunstnike jne. ees?

Kui oled midagi rõõmuga tegema hakanud, siis tulevad tahes-tahtmata ka kohustused. Sa ei ole üks ja astud suhteniidistikku, mis on üsnagi meeldiv kohustus.

Kas teadvustad "PostsovkhoZi" ja Mooste külalisstudiot kui alternatiivset nähtust Eesti kunstielus?

Külalisateljeed on kunstimaailmas levinud, Eestis aga suhteliselt uus ja alles teadvustuv nähtus. "PostsovkhoZ" on kindlasti alternatiivne, just oma kohaspetsiifilisuse tõttu.

Kuidas on suhe Eesti ja maailma peavoolukunstiga?

Millist suhet Sa silmas pead? Ei vastandu, ei matki, ei jäljenda, ei jookse järel. Need välismaa kunstnikud, kellega meil seni on kokkupuude olnud, teevad oma asja ja teevad seda hingega, enese suhtes ausalt. Loomulikult on nad millestki mõjutet, aga nad ei tegele selle millegi matkimise-jäljendamisega, sest siis oleks nende kunst tühipaljas sisutu fassaad.

Kas proovite leida tunnustatust, kasvõi oma võimaliku alternatiivsuse kaotamise hinnaga?

Ei. Tegutsemine kellegi tunnustuse nimel ei saa kunagi olla eesmärk. (Kuigi jah, tunnustus on

hea asi, aga see ei saa olla eesmärk, vaid vahend, millega võimalusi laiendada.)

Kui palju olete kursis maailma trendidega ja kas peate seda tähtsaks?

Kursis, niivõrd kuivõrd tänapäevase masstootmise juures millegagi kursis jõuab olla. Aga kas see on tähtis? Trend on vist mood? Ja seotud kommertsiga, millegiga, kus põhitähelepanu on välisel efektil. Mingisugust trendide jälgimist me kunstnike valikul küll ei rakenda.

Kas Eestis on veel selliseid nähtusi, mille tegutsemisprintsibiidid on sarnased Mooste külalisstudiot omadega?

Kindlasti. Kütiõru Avatud Ateljee ja Palamuse Klaasikoda näiteks. Oleneb muidugi, mida võrdlemise aluseks võtta.

Kas seostate end kuidagi feminismi või naiskunsti propageerimisega?

Ei, miks? Sa küsid seda vist sellepärast, et põhilised tegijad on neli naist: Irene Roos, Marliin Kindsiko, Maia Möller ja mina.

Kas maal on mingeid eelised puhata oma vaimu ning lasta vabaks end ja oma emotsioone?

Arvan, et maal ei ole niipalju segajaid/müra/lärmi. Võimalusi omaette/endaga olla ja loomingule keskenduda on rohkem. Mõnele inimesele on see vaikus, enesega üksiolek, hirmutav ja ta läheb kohe linna tagasi. Toimub looduslik valik.

Ikkagi, miks te üldse seda kõike teete, just nii ja just seal?

Esialgne idee piirdus vaid kunstnike resideerimisprogrammiga. Siis kuidagi märkamatult hakkasime Maia Mölleriga juba korraldama Moostes esimest "PostsovkhoZi", mis oli omaette keskkonna- ja korralduselamus. See ajaski hamba verele. Miks just Moostes? Tegelikult võinuks see kõik tekkida ka kusagil mujal. Siin langesid lihtsalt asjaolud (ruumid, inimesed, võimalused) kokku.

Kas poleks lihtsam teostada end metropolis?

Mida sa metropoli all mõtled? Eneseteostamine siin annab väga palju. Eriti need inimesed, kunstnikud, kes siia tulevad, ja nendega suhtlemine ning koos töötamine. See tähendab, et tegevuspiirkonnaks ei ole üks linn ühel maal, vaid terve maailm.

Mis on teile emotsionaalselt tähtis külalisstudiotiga tegelemise ja tegevuskunstiürituste korraldamise juures?

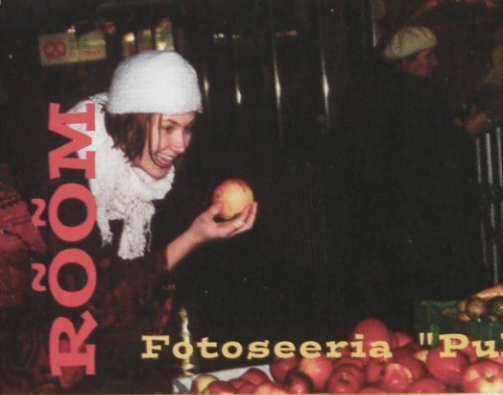
Suhted, inimesed (kunstnikud) ja nendega koos töötamine, ideede ja mõtete vahetamine.

Kas teile on tähtis kogu selle ettevõtmisega pakkuda publikule/kunstnikele midagi erilist?

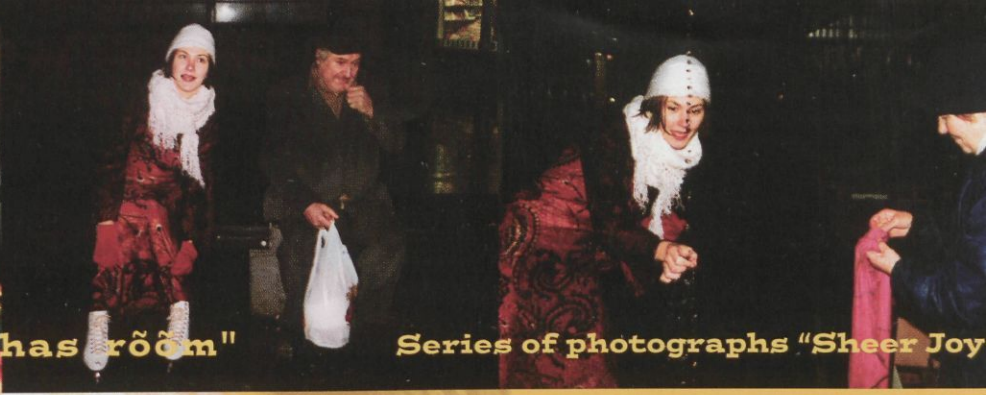
Jaa!

Margus Kiis

Piltid: Mavis Paig / Eie Orava nook maha pandud viljad Moostekandi põldudel eelmisel talvel



Fotoseeria "Puhas rõõm"



Series of photographs "Sheer Joy"

Järgnevatel lehekülgedel tutvustame Naiskunstnike Lauulu- ja Mänguseltsi PUHAS RÕHM teoseid, näidates, milliste vahenditega on meie meelest võimalik teha rõõmsat, sisukat ja positiivse alatooniga kunsti. Manifeste ja heietusi seltsi kuulusrikkast tegevusest me siinkohal teieni ei too, nendega saab tutvuda meie netilehel <http://kliinfann.artun.ee> Küll aga on tööde vahele põimitud mõned vestlusringid, millega püüame kõnealust teemat avardada ja valgustada.

Puhas rõõm

Puhta Rõõmu üks püüdlusi on reeglipärasena, vaid üllatusliku kogumina, mille igast

on vaadelda maailma mitte enesestmõistetava ja nurgatagusest võib avastada palju uut ja huvitavat. Ka igapäevasus meie ümber peidab endas palju pisiasju, mille õigest nurgast vaatamine võib neisse siirdada päikesekillu. Ent vaatleja ise peab ennast enne lahti rebima igavusest ja tundetusest, suutma end avada üllatustele ja eksperimentidele. Sisemise vabaduse abil saab näha reeglitikest mööda, hiilida kõrvale tavapärasuse hallist linast ja leida enda ümber SEE MISKI, mis muudab maailma imeliseks paigaks.

Oma nägu

Sisemise vabaduse saavutamiseks tuleb aga jõuda kokkuleppele oma sisemise minaga. Ent kuidas teda ära tunda?

Fotoprojekti "Oma nägu" taotluseks on tekitada vaatajas mõtisklushetk, milles ta mängiks oma mina võimaliku väljanägemise ja olemusega. Kuidas portreerida ennast omaenese näol? Nii grimmi kui ka meiki kasutatakse isiku välimuse vormimiseks teatud karakteri suunas. Teatris on tüpaažide valik lai, grimmeeritud näitlejat vaadates peaks olema aimatav tegelase iseloom ja käitumismall. Tavaelus kas üritatakse enda väljanägemist lähendada oma iluideaalile või ka ideaalpildile iseendast, toonitada oma valmisolekut seksuaalsuhteks või näitamaks oma kuulumist mõne subkultuuri esindajate hulka. Teine äärmus seda sorti eneseväljenduses on loodusrahvaste sõjamaalingud, mis kannavad endas kindlaid tähenduslikke loosungeid ja

ühiskondlikke otsuseid.

Aga mis saab siis, kui proovida enesele näkku maalida just see, mis sinu olemust enim väljendab, mis räägiks

Oma nägu



One's own countenance





Lost paradise

kaaskondlastele sinust midagi tähtsat, edastaks vajalikke suhtluseelseid teadmisi su loomuse ja maailmapildi kohta? Meie proovisime. Proovige Teie ka.

Fotod installeeritakse koos peeglitega, millest vaatajad näevad oma nägu meie näomaalingute keskel ja võivad sellest inspireerudes mõelda, milline oleks just see näomaaling, mis edastaks kõige paremini nende endi olemuse. Selleks, et nad seda ka proovida saaksid, on publiku jaoks valmis pandud lauake meigitarvetega, mille seas – avardamaks eneseväljendusvõimalusi – on peale tavaliste eneseaialimisvahendite ka guašid ja karnevalivärvid.

Lost Paradise

... oli algsest *performance*, mille dokumentatsioonist sai monteeritud video. Teemaks sõnalise maailma pealetung metafüüsistilist alget kandvatele valdkondadele ja uskumustele.

Sulgedega kaetud metafüüsistilist ja irratsionaalset sümboliseerivad tütarlapsed mängivad keskpõrandal kummikeksu. Nende territoorium, kus kehitub vaba mängulisus ja seletamatus, on ümbritsetud keeruliste sõnade virvarrist – see on ristsõna, mille lahendamise jääd tütarlaste toimumisruum üha väiksemaks. Musta rõivastatud asjalik sõnastaja kirjutab pidevalt sõnu juurde. Need on samad sõnad, millega kunstimaailmas sõnastatakse kunstiprojekte: keerulised sõnad ilusa mulli jaoks, mis vahetab seletamatuse teoreetiliste võimaluste vastu, spontaansuse kontseptsiooni vastu. Sõnastaja kirjutab sõnu juurde. Ruumi jääb vähemaks, kuni mängivad tüdrukud peavad mahtuma mõnekümnele sentimeetrile, ent ka seda ruumi on vaja tähtsate sõnade jaoks. Sõnastaja viib irratsionaalsuse territooriumilt välja, siia neile enam kohta ei jää, kuna kirjutamata on veel mõned sõnad...

Lost Paradise

... Was originally a performance, whose documentation was edited into a video. The topic is the onslaught of the verbal world on areas and beliefs, carrying metaphysical beginnings.

Girls covered with feathers symbolising the metaphysical and irrational are playing hopscotch, in the middle of the floor. Their territory, where free playfulness and no necessity to explain things reigns, is surrounded by a hotchpotch of difficult words – it is the crossword, the solution of which renders the area of activities of the girls ever more confined. The word-builder, clad in black robes, constantly adds the words. Those are the words with which in the art world the art projects are formulated – newfangled words to create a perfect bubble, which will replace the inexplicable with theoretical opportunities, spontaneity with conception. The world-builder writes more words. The space grows increasingly smaller, until the playing girls have to accommodate themselves in a score of square inches, however even this space is needed for important words. The word-builder edges the irrationality out of the territory, there is no more place for it, because some words are still to be added...

On the pages to follow we'll present some of the works of the Female Artists' Sing'n'Play Society SHAREJOY, trying to demonstrate the devices we find appropriate for making happy, content-oriented and positively aligned art. Here you will not be laden with manifestos or reminiscences about the Society's glorious accomplishments -- these are easily accessible through our homepage <http://klinfann.artun.ee>

ShareJoy

One of the aspirations of ShareJoy is to visualise the world, not as something elementary and orderly, but as an aggregate full of wonders, each small secluded or sheltered part of which may disclose a host of revelatory novelties. In the everydayness around us, too lie hidden hidden picayunish and platitudinous trifles, which can be lightened, when regarded from the right angle. For that to become possible the viewer must overcome his or her inherent dullness and insipidity, to be capable of opening up to surprises and experiments. The inner freedom will open to you the doors of perception and let you see farther and beyond the routine, it will help you to supersede the grey veil of conventionality, to find the GREAT SOMETHING, which will make all the difference and render the world a wonderful place.


One's own countenance

In order to achieve inner freedom, however, one must make a covenant with one's innermost self. How are we to recognise it?

The photo-project "One's own countenance" is to make the viewer stop and reflect on what his innermost self would look like and what would be its essence. How is one to portray oneself in one's own face?

Both greasepaint and make-up are used, in order to shape the exterior of a person towards a certain character. In the theatre, the range of types is wide. Therefore the nature and behavioural pattern of a character should be revealed, when you look at the made-up actor. In everyday life, one either tries to adjust one's appearance to come close to one's ideal of beauty, or maybe to an ideal picture of oneself, to emphasise one's being ready to engage in a sexual relationship, or to manifestly show one's belonging among the representatives of a subculture. The second extremity in self-painting manifestation of the self is the war paint of indigenous people, which is put on the body to convey fixed meaningful slogans, and communal decisions. What about painting on one's face, the emblems or symbols indicative of one's essence, which would convey a message to one's compatriots about oneself and provide necessary pre-negotiation knowledge about one's nature and world outlook? We have had a go. You are welcome to join in.

Photographs are installed together with mirrors, where the viewers can see their faces among our theatrical make-ups, which will exert an animating and exalting influence on them and stimulate them to ponder what would be the face painting best conveying their innermost essence. There is a table with make up implements prepared for the audience, to let them try, which – with a view to expand the opportunities of self expression – also include gouaches and carnival paints, besides the regular means of face painting.

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				C-003.2
				adekvaatne vitaalne presentne kreatiivne fertiilne geniaalne sotsiaalne positiivne suitsiidne labiilne platooniline aktiivne
Siis ta pahandas mu peale, ja ta andis mu ära,				

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				C-003.2
				adekvaatne vitaalne presentne kreatiivne fertiilne geniaalne sotsiaalne positiivne suitsiidne labiilne platooniline aktiivne
et suured onud mind korda teeksid.				

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				C-003.2
				adekvaatne vitaalne presentne kreatiivne fertiilne geniaalne sotsiaalne positiivne suitsiidne labiilne platooniline aktiivne
Kas ma olen nüüd korras?				

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				M-003.1
				adekvaatne vitaalne presentne kreatiivne fertiilne geniaalne sotsiaalne positiivne suitsiidne labiilne platooniline aktiivne
Ulguda kuu poole on üllas.				

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				M-003.1
				adekvaatne vitaalne presentne kreatiivne fertiilne geniaalne sotsiaalne positiivne suitsiidne labiilne platooniline aktiivne
Siis öeldakse, et seda teeb inimese söber.				

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				M-003.1
				adekvaatne vitaalne presentne kreatiivne fertiilne geniaalne sotsiaalne positiivne suitsiidne labiilne platooniline aktiivne
Sõprus on väärt asi.				

Ja saagu meid palju!

Tutvustav kataloog geenitehnoloogide Alfredi, Manfredi, Wilfredi ja Sufredi poolt manipuleeritud isikute kohta. Lähitulevikus avaneb igalühel võimalus lasta analoogseid mutatsioone esile kutsuda ka iseendal või oma lastel. Kartoteegikaartidel näeb videolõike, milles katsealused tutvustavad oma maailmanägemust. Kogu ettevõtmise ümber liigub ka legend, et tegelikult on katsealuste näol tegemist katseklaasilastega. Selle legendi plahvatusohtlikumaks osaks on teave, et doktorid Fredid on tegelikult ise ka kloonitud ning nad ei tea enam isegi, kes neist on originaal. Isiklike murede ja ettepanekute korral on doktoritega võimalik ühendust saada Puhta Rõõmu vahendusel. (Kuigi, valla on pääsenud jutud, et tegelikult on ka Puhas Rõõm kloonitud!)

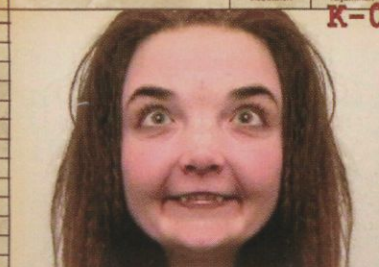
"Ja saagu meid palju!" on video, kus väljendub selgeimalt Puhta Rõõmu taotlus ühendada rõõmsameelne/lõbustav/mänguline vorm tõsise sisuga. Me näitame oma muret inimkonna saatuse pärast, kahtleme inimeste võimuses ja oskustes globaalset kontrolli ja geenitehnoloogiat healoomuliselt kasutada. Kellel on õigus kaasinimesi "ümberprogrammeerida"? Kas vanematel on moraalne õigus lasta teadlastel kohendada oma lapsi? Kuidas peavad maailmasse suhtuma katseklaasilapsed? Milliseks kujuneb nende maailmapilt? Vaatajat tabab videot nähes vastupandamatu naeruhoog, ent samas jõuab temani ka tõsine teema.

Go on and multiply!


The introductory catalogue for persons manipulated by genetic engineers Alfred, Manfred, Wilfred and Sufred. In the nearest future, everybody will be offered a chance to have similar mutations caused to themselves or their children. Depicted on file cards are video-clips where the guinea pigs cast light on their visions of the world. The whole undertaking is however tainted with a scandal that the guinea pigs are none other than test tube babies. The most intriguing part of that rumour is that Freds the doctors are actually cloned and they don't know who of them is the parent. Should you have fretful worries or constructive proposals, the doctors are available to advise you through mediation of ShareJoy. (Although there are persistent rumours circulating that ShareJoy, too has been cloned!)

"Go on and multiply!" is a video which is very possibly the unmitigated and unadulterated expression of the aspiration of ShareJoy to combine jovial/entertaining/playful form with serious content. We display our concern about the fate of humanity. We cast doubt on ability and skills of people to make beneficial use of global control and gene engineering. Who is entitled to "reprogram" their fellow men and women? Do parents have the moral right to let scientists fix their children? How are test tube babies to look at the world? What would their vision of the world be like? The viewer will have a fit of irresistible merrymen, when watching the video, however the video will also drive home how serious the topic is.

Mis ast see maailm mu ümber on?

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				K-001.1
				suicidal positive lability active platonian genial creative fruitful present vital adequate social
18/52 I can fly.				

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				K-001.1
				suicidal positive lability active platonian genial creative fruitful present vital adequate social
Every day at 8 of the clock I become a bird.				

Operatsiooni (mudel)		maksumus		Märkused
Jrk. nr.	kirjeldus	sissetulek	väljaminek	
				K-001.1
				suicidal positive lability active platonian genial creative fruitful present vital adequate social
It is crucial that it does not rain.				

Global Pregnancy

Universumi armukesed



Fotod: Maar Virts

Maailmapuu

Muret maailma tulevikuväljavaadete pärast näitas ka Puhta Rõõmu augustikuisel ringreisil Palamuse maakunstimfestivalil "Maaparandus" esitatud performance. Kurva ökoloogilise olukorra pärast ei hakanud rõõmsameelne grupeering mitte halama, vaid asus viivitamatult positiivset aktsiooni teostama. Kiiresti pakuti esmaabi kuivanud ja raagus "maailmapuule", mille küljes olid küpsemas viljad – maakerad. "Maailmapuu" vaeseke oli peaaegu surnud. Me püüdsime teda ravides ja loitsides kindlast hävingust päästa.

Universumi armukesed

Sama ringreisi raames võis näha ka Puhta Rõõmu tüdrukuid rasedana ringi jalutamas – globaalselt rasedana, kuna ümaraiks kõhtudeks olid maakerad.

Naised publiku hulgas hoidisid ja olid valmis jagama meiega omi rasedusmuljeid, võrdlema, et last eneses kandes ongi selline tunne, mida me visuaalselt väljendasime. Nagu kannaks eneses tükikest kosmost.

Ise olime silmas pidanud eeskätt inimese ja maakeri tihedat suhet – kuna inimene ei suuda elada ilma maakerata, peaks ta suhtuma meie elukeskkonda sama hoolsalt ja armastavalt kui oma lastesse.

Tree of the World

The concern for the future perspective of the world was the focus of performance in Palamuse, of the rural art festival "Land Reclamation" staged by ShareJoy during its tour this August. The cheerful grouping did not whine and cringe about the deplorable ecological situation, however set about forthwith to take positive action. They provided emergency aid to a desiccated and leafless "Tree of the World", with fruits – globes ripening on its branches. The poor "Tree of the World" was almost dead. We tried to save it from imminent ruin, by medical treatment and incantation.

Global Pregnancy

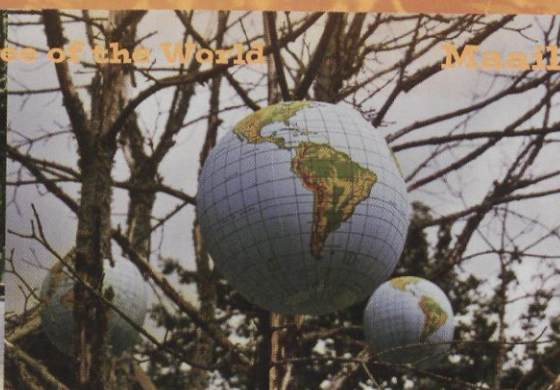
In the framework of the same tour, the girls of ShareJoy posed as if fecund with global pregnancy, sporting globes as swollen bellies.

The women among the audience were overpowered by emotions and were ready to share their experience of pregnancy with us and to testify that bearing a child gives one exactly the feeling we had expressed visually. As if carrying a morsel of the universe in one's body.

As to ourselves, we had in mind, primarily the close relation between man and globe – since man cannot subsist without the globe, he should treat our living environment with the care and love he displays to his progeny.



Tree of the World



Maailmapuu





Naeruorgesster

Laffing Ahkestra

Naeruorgesster – Laffing Ahkestra

Noored naised on end pantvangideks köitnud, nad istuvad kinniseotult toolidel. Siis tuleb mees, meeldiv, intelligentne ja huvitav, ning tüdrukud plaksutavad ta tulemise peale. Mees teeb väikese tiiru ja kontrollib köidikuid, neid vajaduse korral pingutades. Siis algab kontsert – mees on dirigent ja kinniseotud naised on orkester. Mees tõstab taktikepi ja kontsert algab – kostavad naerurõkatused. See on nimelt naeruorkester, tellitud rõõmu kollektiiv. Tüdrukud on end aheldanud, et olla rõõmsad rõõmustamiseks dirigenti, et täita tema soove. Orgesster naerab naise harjumuspärase valmiduse üle hüljata enda mina/tegevus kellegi teise (rõõmustamise) nimel. Ent samas naeravad nad ka võimupositsiooni (dirigendi) üle. Nad ei võta teda tõsiselt. Nad ei võta oma olukorda traagiliselt, vaid huumoriga. Oleme ka kuulnud tõlgendust, et tegemist on tõsimeelsete eestlaste heatujuliseks muutmise treeningprogrammiga.

Vang

Võimupositsioonid naerab välja ka videoinstallatsioon "Vang". Lähenedes kuulab publik vaid naeru. Video nägemiseks tuleb piiluda läbi väikese prao, kust paistab elu suuruses kinniseotud tütarlaps, kes naerab. Tema olukorda me võime pidada kas metafooriks või reaalsuseks, tähtis on tema reaktsioon, tema võime suuta olukorra absurdus naeruga läbida. Naerdes ta ei murdu. Ta jääb tugevaks, saagu mis saab.

Naerata! Naeratus on naise töö

Galeriisse astuja satub ülisuurte naerunägude keskele. Täpsemalt vaadates paistab välja, et tegemist on eelkõige pingutatud ja teeseldud naeratustega. Selliseid naerukujutisi vaadata on inimlikult lõbus, ent karikatuursuse kõrvalt peaksid need tekitama mõtteid naerust ühiskonnas ja eestlaste huulil. Ja naerutraditsioonist erinevates kultuurides, nt. kiipsmailingukohustus, mis koos osa elualade amerikaniseerumisega on meie kommetesse imbumas.

Kõik naeratajad on naisterahvad – see toob fookusesse teema: naine kui professionaalne naerataja. Naeratamine on üks naise tööddest, see on vahend, millega ta hoiab kodu koos ja ebastabiilsete kaaskodanike meelerahu – plahvatusohtlikest situatsioonidest lahuse. Naerataja naine kui stabilisaator. Aga kas ta alati tahab naerata? Kui tihti ta tegelikult tunneb naeratuskohustust, mitte sisemist rõõmsat naeratusvajadust?

Laffing Ahkestra

Some lasses have bundled themselves up as hostages, they are sitting on chairs, their legs bound. A man enters, pleasant looking, intelligent and intriguing, which makes the girls spontaneously clap. The man takes a stroll around, checking the bonds and tightening them up, if necessary. Then, a concert starts with the man acting as conductor and the fettered women as the orchestra. The man lifts the baton and the concert starts – being resounding peals of laughter. Notably, this is the laughing orchestra, the joy collective coming to order for performance. The girls have fettered themselves, in order to be joyful, to make the conductor happy, to fulfil his wishes. Ahkestra is making fun of the woman's role, ready by habit to desert herself/her activity in the name of someone else (to please that someone). Yet they also make a laughing stock of the power position (the conductor). They do not take him seriously. Nor do they take their situation tragically, finding as they do a humorous side to it. We have also heard the interpretation that actually this is a training programme to put the otherwise earnest Estonians in a higher-spirited frame of mind.

Captive

Making the power position the object of ridicule is also the focus of the video installation "Captive". When approaching, the audience hears only laughter. To see the video, one has to peer through a slit, providing a view of the life-sized bonded girl, laughing. We can consider her situation either as metaphorical or a reality. The important thing is her reaction, her capacity to overcome the absurdity of the situation, by laughter. Laughter makes her unbreakable. She will remain strong, whatever the outcome.

Smile! Smiling is the woman's job

The person entering the gallery finds himself in the midst of huge smiling faces. A closer look reveals that they are mostly strained and put-on smiles. It is humanly fun to look at such images of laughter, however besides their caricature status they are expected to generate thoughts about the place of the laugh in society and on Estonians' lips. And in cultures, which diverge from laughing traditions, for instance the keep-smiling chore, which is imbuing our mores, together with the Americanisation of a sizeable chunk of areas of our life.

All smiling characters are female – this puts into focus the topic: woman as a professional smiler. Smiling is also one of the jobs of the woman, because this is the device whereby she keeps the home from crumbling, and also the peace of mind of her unstable co-citizens from volatile situations. The smiling woman operates as a stabiliser. However, does she always want to smile? How often does she actually feel the obligation to smile, not prompted by the interior need to laugh?



Naeru taltsutamise kombestiku abil.

Naermist kui vabaduse allikat on erinevad kultuurid alati taltsutada püüdnud. Ikka ja jälle on kehtestatud reegleid, millal, kus ja kuidas tohib naerda, kellele on naermine kohane ja kellele mitte. Rahvajuttudega ja kõnekäändudega on levitatud eelarvamusi naerulembeste inimeste kohta, et kontrollida naerutungi, muuta rahvas distsiplineerituks ja allutatavaks. Sellised „vanarahvatarkused”, nagu *Ära liiga palju naera, jääd vanatüdrukaks!* või *Mees saab ka tattinast, kuid mitte niisama naerulagistajast!*, kõnelevad sellest, mida on süüdsaks peetud: ülearu ei tohi naerda ja eriti meestele niisama naermine ei sobi. Naeru on ikka peetud lihtrahvalikuks ning haritumaid on õpetatud naeru tagasi hoidma ehk vältima, piirduma targa muigega, mis väljendab samas kombekust ja ka teadlikkust. Meie ajal kehtivad ehk siis meid lapsepõlves mõjutanud käitumisreeglid pani kunagi raamatusse „Käitumisest” kirja lina Aasamaa, kust naeru kohta leiame järgmist: „Naerda ei sobi rõkkavalt ja pärani avatud suuga, nii et igemed ja kõri paistavad. Rõkkav naer ei ole sünnis, samuti nagu iga lärmgi, mis kaasinimesi häirib. Taktitunne keelab ka salakavalalt, kihistavalt itsitada, sest see võib solvata juuresolijaid. Viisakas naer on mõõdukas. Ilusaim naer on südamlilik naer.”

Kas naer on halb? on küsimus, mis tekib selliste sõnapaaride nagu „välja naerma”, „naeruväärne”, „naerualuseks muutma” jmt. vaatlemisel. Naer iseenesest ei saa olla halb, aga teda saab kurjasti ära kasutada. „Naeruväärne” on justnimelt seotud eelmainitud irooniaga, mille käigus naerja muudab väärtusskaalasid, muutub „naerualusest” väärtuslikumaks, samas kui too kaotab oma väärtust. Seeläbi võib naer olla relv, kui ta on kellelegi pahatahtlikult suunatud. Kellegi üle naerma tähendab teda ebatõsiseks ja väärtusetuks muutma. Naeruakti läbi võetakse naerualuselt ära võim olukorda juhtida, vähendatakse ta mõju toimiva suhtes. Ta muudetakse objektiks. Naeruväänistamise toime sõltub publikust, kuna muudatus objekti omadustes ei toimu tegelikkuses, ei muudeta mitte isikut, kelle üle naerdakse, vaid muudatus toimub pealtnägijate peades.

Vang Captive

Revolutsiooniline naer - naermise ajal ei tunta hirmu, kuna naermine muudab inimese enesekindlaks ja elu st iseennast jaatavaks. Seetõttu on naervad inimesed despotidele raskesti allutatavad. Ütleb ka Umberto Eco, et „Naeru vastand on hirm, läbi ajaloo kõigi diktaatorite peamine relv, kuid rahuliku hinge hiljute naer tühistab hirmu, hajutades selle suitsuna olematusse.” Naeruhimulised isikud ehmuvad nõudlikke isendeid kohates vähem, nad panevad pigem tähele nende koomilisi külgi ja see aitab neil jääda enesele kindlaks. Seetõttu peetakse naeru kohati revolutsiooniliseks jõuks, kuna ta esitab väljakutse liiga jäikadele seisukohtadele ja krampis olekule, lisades ühekülgsele lähenemisele koomilise külje. Huumori abil vabaneme reeglitest, mis muudavad meie elu kitsaks ja ühesuunaliseks, nali tuletab meile meelde, et igal ajal on erandid ja vähemalt kaks või mitu hindamisvõimalust. Sestap on tihtipeale nähtud naerus mässulist jõudu.



Smile! Smiling is a woman's job



Naerata! Naeratus on naise töö





Üks Puhast Rõõmu huvitav teema on tütarlapsesest-sirgub-naine-perioodil noori naisi paeluv "mimikrimäng" – tüdrukud on varmad ühiskondlikke muinasjutte ja konventsioone ellu rakendama, et olla populaarsed, et meeldida sihtgrupile.

A topic of interest for ShareJoy is the game of mimicry, appealing to young women in the period of nascent womanhood. Then girls are filled with delight, when they can implement the social fairy tales and conventions, in order to be popular, to make an impression on their target group.

Roosa Pink

Üks seda teemat käsitlev teos on video "Roosa", mille käigus toredast tüdrukust saab barbinukk. Ta peseb enese näole konventsionaalse kattekihi, peites samas ära iseenda. Isiklikus kontekstis ta puhastab ennast, sarnastades end noore tüdruku barbilkule klišeele, vaatataja näeb ent selgesti, kuidas ta iseenda näole maski moodustab. Kohanduvat tüüpi tüdrukud ei saa ise aru, et "naiseks maskeerumise" kaudu nad tegelikult kaugenevad iseendast ja orgaaniliselt inimlikest väärtushinnangutest. Kui nende sisemine mina osutub piisavalt tugevaks, kulub mask kunagi aastate pärast maha. Aga on ka võimalus, et "mina" pärsitakse klišeede tulvas niivõrd, et teda ei leia enam keegi mitte kunagi üles.

One work handling this topic is the video "Pink", in the course of which a nice gal becomes a Barbie doll. She sprays on her face a conventional protective layer, hiding thereby herself. In her personal context, she is cleansing herself, identifying with the Barbie cliché of a young girl. Yet the viewer sees clearly how she is shaping a mask on her face. Girls of assimilating type do not know that through "masking as woman" they actually distance from themselves and organically human value estimates. When their inner "self" proves sufficiently strong, the mask will wear off, in the course of years. There is a possibility, however that the "self" will be imbrued in the flood of clichés so that nobody will ever be able to salvage it.

Suured väikesed tüdrukud

Väikeste tüdrukute vajadusest end kellegagi (iidolid-näidiseksemplarid) või millegagi (naiserolliklišeed) sarnastena tunda räägib ka fotoinstallatsioon "Suured Väikesed Tüdrukud".

Publikut ümbritsevad ~2-2,5 meetri kõrgused kooptehtnikas lamenukid, mis kujutavad lasteaiaaegali väikesi pötsakaid tüdrukuid, kelle nägude asemel näeme kuulsate ja seksikate naiste (Madonna, Pamela Anderson, Salma Hayek, Alissa Milano, Naomi Campbell, Julia Roberts jne., jne.) nägusid, mis on kõik leitud internetileheküljelt "50 ilusaimat naist". Nad seisavad seal, nad on meie (vaatajate) keskel ja meist suuremad.

Nende vaatlemine võiks tekitada mõtisklusi teemadel: kui vanalt algab inimeses ihalus sarnaneda ühiskonnas tunnustatud isikutega; millal me hakkame iseennast vormima teadmise järgi, et mida meilt võidakse oodata; kellele oleme me ise sarnaneda tahtnud ja kas see on meid mõjutanud (ükskõik, kas siis teadlikult või alateadlikult); kui põhjalikult on meie soove ja tahtmisi vullanud rollimäng; millest on tehtud väikesed tüdrukud? S.t. millistest lugudest, eelarvamustest, soovidest, eelistustest, hinnangutest, moraalist ja väärtustest meid kokku kasvatatakse; kas me tahame, et meie lapsed on kellegi teise nägu?

Big small girls

The need of small girls to identify with someone (idols-samples) or something (woman role clichés) is also the topic of the photo installation "Big Small Girls".

The audience is surrounded by ~2-2.5 m high flat dolls prepared in copy technique. They represent nursery age small chubby girls, with the faces of famous and sexy women (Madonna, Pamela Anderson, Salma Hayek, Alissa Milano, Naomi Campbell, Julia Roberts, etc.). They are all borrowed from Internet site "50 beautiful women". They are standing there, they are amid us (the viewers) and larger than us.

Looking at them may trigger thoughts like: How early does man develop a craving to identify with persons acclaimed and venerated in society, when do we start moulding ourselves in anticipation of what we are eventually expected to look like; Whom have we wanted to be similar to, and has that influenced us (either conscientiously or sub-conscientiously); How thoroughly has the role-play dominated our wishes and desires; Of what are small girls made? Of what stories, preconceptions, wishes, preferences, estimates, morals and valuations have we been concocted; Do we want our children to be similar to someone else?

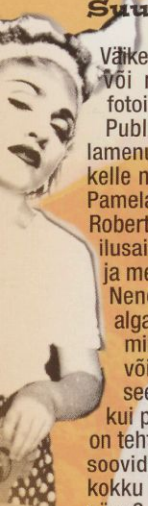
White wedding

In the video "White wedding" we play with a strongest social construction, which is the illusion of marriage as a situation necessary and desirous to woman. Today's girls may evidently lack, in the starting position of personal life, the stable marriage as a main component of happy life package, however this is the achievement of recent decades, only. Throughout history young women have been marital property, knitting together the families in societies and, in the name of that mission, linked online to brainwashing programme. Myths persist in our midst. The people continue to think of "the goal of woman's life being the safe harbour of marriage", often complemented by a demand "she must be landed there as quickly as possible". Those myths are kept alive by soap operas holding children under their spell, through TV, as well as by established family patterns. Hopefully, in our time, the demand to implement fixed gender roles in behaviour of couples has become less rigorous. Gender roles and marriage myth have been modified by 26 October p.m. 2002 (not to say in the modern era). There is freedom of choice now: the woman is no longer burned at a stake as a witch, should she prefer to laugh at the myth, instead of cultivating it.

In this trickily lesbian video we revel, with girlish joy, ridiculing the wedding myth. Appreciably other young ladies will also dare, after watching the show, to play with conventions and live their lives in line with their private preferences.

White wedding

Videos "White wedding" mängime me ühe tugevaima sotsiaalse konstruktsiooniga, milleks on illusioon abielust kui naisele hädavajalikust ja ihaldusväärsest olukorrast. Tänapäeva tüdrukutel puudub ehk isikliku elu stardipositsiooniks igavene abielu kui õnneliku elu paketi põhiosis, ent see on vaid viimaste aastakümnete saavutus. Läbi ajaloo on noored naised olnud ikka abieluvarana ühiskonnas perekondi kokku sidumas ja selle nimel pidevasse ajupesuprogrammi ühendatud. Müüdid elavad meie seas edasi, inimeste peas jätkub mõtlemine "naise elu siht on abielusadam" ning tihti lisandub sellele nõue "ja ta peab sinna jõudma võimalikult kiiresti". Neid müüte ei lase haihtuda televisiooni kaudu laste ellu tungivad seebiooperid ning kehtivad traditsioonilised peremudelid. Loodetavasti on meie ajal vähenenud kindlate soorollide ellurakendamise nõue paarikäitumises. Soorollid ja abielumüüt on 2002. aasta 26. oktoobri pärast lõunaks (et mitte öelda kaasajal) modifitseerunud ja on tekkinud valikuvabadus: naist ei põletata nõiana, kui ta müüdi kultiveerimise asemel seda välja naerda eelistab. Selles krutskilikult lesbilikus videos me lõbutseme tütarlapseliku rõõmuga pulmamüüdi arvel. Loodetavasti leiavad teisedki noored neid seda vaadates julgust mängida konventsioonidega ning elada oma elu vastavalt isiklikele eelistustele.





Sa võid mulle haiget teha!

See on publiku hulgas enim vastakaid arvamusi tekitanud Puhta Rõõmu teos. Vastuolulisus tuleneb rõõmu otsimises masohhismis või eneseohverduses, mida siit tihti peale leitakse. Ent meie eneste käsitluses on tegemist ühe Puhta Rõõmu tegevuspõhimõtet isegi enim järgiva avaldusega.

Toimuv on mäng, noolemäng, milles meie üleelusuurused fotokujutised on märklaudadeks. Publiku alal on lauake, millel on lillevarrest ja noolemängunooltest kombineeritud viskerelvad. Igaüks võib meie poole noole heita. Igaüks võib meid tabada. Kindlasti on näha, et seda on ennegi tehtud.

Mäng iseenesest on elurõõmus akt, milles sooritatakse spontaanseid valikuid, kasutatakse ära või jäetakse kasutamata võimalusi. Igasugune mäng on defineeritav lõbuna. Publik saab noolemängu end välja elada, lõbutseada, mängida. Kõlarist kostab ikka ja jälle lause "sa võid mulle haiget teha", öelduna erinevate naishäälte poolt; mänguliselt, lõbusalt, julgustavalt, aga ka paratamatust ning juhuslikke võimalusi konstateerides.

"Sa võid mulle haiget teha" on ülimalt usaldust näitav lause, millega avatakse end kaaslase ees, avatakse talle oma hing, lastakse ta endale ligi. Ta satub positsiooni, kus tema igal teol on tähtsus, kus ta võib pisiasjadega haiget teha, ent ka tegemata jätta. Valiku teeb tema, kuidas käituda ning ennast väljendada. Sõbrad teevad meile tihti peale kogemata haiget. Neid saab nende olulisuse eest hoiatada. Selleski mängus on viskenoolteks lilled: ka hästi mõeldud teod võivad mõnes olukorras osutada rünnakuks. Märklaudadena publiku ees võtame publiku oma usaldusaluste ringi. Nemad saavad otsustada, kas nad on oma lõbu, mängu nimel valmis meie poole nooli heitma. Ent kuna usaldusavaldus on esitatud mängumaailmas, jäävad ka langetatud otsused mängumaailma. See on võimalus lihtsa mängu käigus läbi elada erinevaid usalduskäitumisi, mõtiskleda haigetsaamise ning sõpruse/armastuse teemadel.

Heida nool, lõbutse ja mõtle. Haava mängu käigus papist tüdrukut ning haara lillenoolekujulise sõna sabast kinni enne selle suunamist pärisinimese poole. Inimene on hapram kui nukk. Elus on usaldusel suurem kaal kui mängus.

You can hurt me!

It is the work of ShareJoy which has caused the largest number of controversial opinions among the audience. The controversy stems from seeking joy in masochism or in sacrificing oneself, which is often inferred from the show. However, in our own treatment, it is a statement most in keeping with the principle of ShareJoy.

The happening is a game. The darts, with our oversized photo images being the targets. In the enclosure for the audience there is a table, with the projectiles composed of flower stalks with darts on them. Everybody can throw the dart at us. Everybody can hit us. Evidently, this has been the case, already.

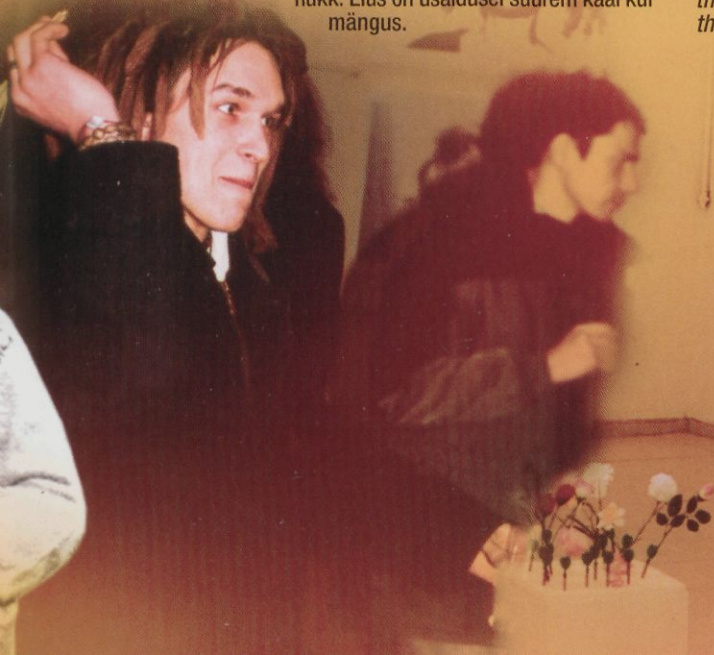
choices are made, opportunities jumped at or failed to be used. Every game is defined as fun. The audience can relax in the game of darts, to make merry, to play.

The speaker utters, from time to time, the ever repeating "you can hurt me", in different female voices. She does it playfully, merrily, encouragingly, enticingly, however, also allowing for inevitability and contingencies.

"You can hurt me" is a sentence displaying the uttermost trust. With it, one opens up to one's fellow man, disclosing ones innermost feelings. One finds oneself in a position where every deed one commits has meaning, where one can hurt with minor things, however leave without doing so. The choice is his, in how he can behave and express himself. Friends can often hurt us, without meaning to. They can be made aware of their being significant ones to us. In the respective game the darts are flowers – the deed meant to be good can also turn, in some circumstances, into weapons.

Acting as targets for the audience, we accept them as confidants. They can decide whether they are ready, for the sake of pleasure and game, to cast darts towards us. However, because the expression of trust has been presented in the world of play, the decisions taken will also remain in the world of play. That provides a chance for us to act in your heads the different trust based patterns of behaviour, to ruminate on topics of getting hurt and friendship / love.

Throw darts and make merry, and think! Inflict wounds on the cardboard girls in the process of play and catch hold of the word in the form of flower dart, before you aim it at real human beings. Man is frailer than the doll. In life, trust has more weight than in play.



PUHTA RÕÖMU vestlusring

Kõrgkultuuri labor

Eve: Kas kunst peab olema tark?

Jane: Väga palju kunsti tehakse praegu targalt, suurte süsteemidega. Ka piltide tekst ja alltekst on enamasti taotluse poolest targad. Aga kuidas see tarkus sealt välja paistma panna? **Kunstiteose elutarkus võiks seisneda siis näiteks selles, et tema pealiskiht on meeldiv ja vaatajat ligitõmbav, oleks aga rohkem kihte, mis pahaaimamatut vaatajat sisemise tarkusega üllataksid.** Mind huvitab, et oleks rohkem mitmeplaaniisust ja valikuvõimalusi. Pean silmas sisemisi valikuid, mille rohkus võimaldab mitte kontsentreeruda neile välimistele. Tahaksin, et leviks laiemalt teadmine, et **inimelu juurde ei pea kuuluma standardiseeritud väärtuste süsteem. On võimalik olla ka teistmoodi, otsustada iseseisvalt eluväärtuste üle ning olla sealjuures õnnelik.** Kas on vaja üldse olla "edukas"? Mida see tähendab? Selle poolest erinebki vaba kunstnikupositsioon kommertsist, et püütakse teha tähelepandevaks just isiklikke valikuid ning panna inimesed mõtlema, mitte tuimalt ning automaatselt tarbima.

Eve: Mis on üldse elitaarne kunstis? Mille poolest ja kas üldse eristuvad teie meelest kõrgkultuur, rahvakultuur ja massikultuur?

Jane: Mõtlen, et **kõrgkultuur on selline labor, kus kontsentreerituna toimivad mingid sisemised protsessid, millede juures ei olegi üldse vaja publikut.** Kontsentraat, mis selles laboris toodetakse, pole mõeldudki ilma lahjendamata tarbimiseks ehk siis – pole mõeldud pühendamata rahvahulkadele. Samas on selle mõju massikultuuris tuntav just nimelt lahjendatud kujul. Kõrgkultuuri nähtused on massikultuurile ideedeallikaks, katsetuste periood tõlgitakse, ja siis paljunevad kunstnike ideed plahvatuslikult.

Eve: Seega arvad, et sinu kunst kuulub kõrgkultuuri hulka?

Jane: Ta, jah, justkui kuuluks rohkem ideede katlasse. "Kõrgkultuur" väljendina tahaks olla justkui muust kultuurist üle. See aspekt pole minu jaoks oluline, pigem vastupidi.

Eve: Osa kunsti on kuulutatud "madalaks", kuna see on müügis. Teine osa jälle saab

"kõrgeks", kui müügi hind on küllalt kõrge. Kunstnikud püüavad mitte tegeleda teoste otsese müügiga, et hoida "puhast kunsti". Ja samas võib disaineri seeriatoodangus olla looming palju uuenduslikum kui ainueksemplarina loodud kunstiteos. Maali võib praegu väärtustada käsitöömeisterlikkuse traditsiooni hoidva meediumina, mida ehk ei peakski koormama uute leiutiste kohustusega. Võib lähtuda eeldusest, et ühiskond vajabki ainult väikest protsenti uue loojaid – teised tegelevad asjade töösoidmise ja traditsioonide säilitamisega. Kui kõik hakkavad korraga ainult katsetama ja reegleid rikkuma, ei toimiks enam miski.

Ivika: See oleks sama absurdne, kui täpselt vastupidine stsenaarium, kus kõik on kloonid ja keegi ei tohi erineda. Lähed uksest välja ja kõik, kes vastu tulevad, on Janed. Ütled "Tere, Jane!" hommikul ja iga järgmine inimene tänaval on ka Jane. Ka kõik asjad on Janed. Sa sööd Janet ja paned Jane selga, sest kui midagi ei tohi erineda, siis oleks maailm nagu üks suur mummuline asi. Kõik mummud oleksid ühte värvi.

Eve: Selle kirjelduse järgi saab hakata juba uut multikat joonistama "uuest ilusast elust" – Mummulisest Maailmast. Maastik kui kujutamise objekt muutuks selles maailmas mõttetuks, kui kõik vaated ümberringi koosneksid ühesugustest elementidest.

Jane: Inimesed ongi kloonid selles mõttes, et kui ei tegele mingi valdkonnaga põhjalikult, siis jäävad teadmised väga pealiskaudseks ning ühetaliseks, massiliseks. Neid valdkondi, millega üks inimene tegeleda ei jõua, on palju. Nii ongi sageli üksikisiku arusaam sellest, mis jääb tema erialast väljapoole, seotud laialtlevinud teadmiste ja arvamustega, see teadmine on kloonitud.

Ivika: Ma tahaks, et inimesed ei püüdleks nii väga arvutiseerimise poole. Arvutid kaotavad keele ja kultuuri omapära, mis praegu on. Praegu arendatakse arvuteid, mis loevad sinu mõtteid, et ei oleks vaja isegi arvuti ja inimese vahelist suhtlemist. See muudaks tulevikus inimesed oma suhtluses loiuks ja liiga üksildaseks. Minu sõnum seega oleks, et olgem rõõmsad ja suheltgem üksteisega. Ennekõike loodan mõtete vahetamist.

Jane: Ka mina leian oma inspiratsiooni ikkagi inimestega suhtlemisest. Ma ei tea, milline tunne oleks elada simuleeritud reaalsuses. Ega tahagi teada. Vahetu elamus ja kontakt elu endaga on oluline. Ma ei kujuta ette, et võiksin leppida olukorraga, kus mulle näidatakse maailma

läbi vahendaja, nii et minul puudub vahetu kogemise võimalus.

Eve: Väga depressiivne kultuur ei pruugi olla seotud masendust tekitava eluga. Sõja-aastatel on levinud ja hinnatud eriti optimistlik kunst, nagu Matisse'i päikeselised maalid 1940-ndate Prantsusmaal või impressionismi-hõnguline kunst Eestis okupatsioonide päevil. Muusikas on uuritud seost populaarseimate laulude tekstide ja enesetappude dünaamika vahel. Küsimuseks oli, kas depressiivsete sõnumite levik muusika kaudu peegeldab või mõjutab omakorda inimeste psühholoogiat. Arvuti-uuringu vastused aga näitasid, et masendavate sõnadega laulude tõusul populaarsuse edetabelites ja enesetappude dünaamikal ei olnud omavahel mingit seost.

Jane: Mõned muud seosed on hoopis olulisemad. Mõtlen näiteks rõõmsat ja optimistlikku reklaami, kus figureerib hea välimusega, silmnähtavalt hea tervise ja tujuga teibi, kes väidab, et selline seisund on normaalne. Aga kui reaalsus ei kannata hetkel välja võrdlusmomenti? Samas, kui sa pahas tujus kuuled mingit depressiivset muusikapala, kus keegi halab täpselt samamoodi kui sa ise, võib sel hoopis positiivne efekt olla. Peaasi, et plaati oleks võimalik vahetada. Võib-olla ongi soov kunstis rõõmu juurde tuua põhjustatud sellest, et kui näitustel käia, siis tekib vahetamata plaadi efekt. Tekib küllastus sellest halvast tujust, mis näitusesaalides "kõrgeks kunstiks" on defineeritud.

Ivika: Kanadas ühel kunstitudengite näitusel nägin maastikku, mis kujunes mitte õlivärvist, vaid maastiku materjaliks oli liha. Maastik kui ohutu motiiv saavutas vastupidise laengu. Just sellistes eksperimentides joonistub välja traditsiooni jõud. Pühapäevakunsti nautija tormaks sellist tööd nähes nõrduvalt saalist välja. Sellistes võrdlustes ma näen küll meeskunstnike masendava kunsti kasulikkust.

Eve: Kui kogu kunst muutuks rõõmsaks, kas siis ei teki rõõmu devalveerimise protsess, nii et läheb tarvis aina suuremaid rõõmu üledoose, et üldse mingit efekti saavutada?

Jane: Ega me ei tahagi, et rõõm peaks olema ainuvõimalik valik. Pigem on ta praegu huvitav kui represseeritud olevus, kes üritab selle surve alt nina välja pista ning uuesti teiste leaalsete emotsioonide sekka ära mahtuda.

Eve: Kas Puhast Rõõmu on seega loobunud rõõmsa kunsti revolutsiooni läbi viimise ideest ja rõõmu diktatuurivalitsuse

kehtestamisest eesti kunstis?

Jane: Oleksin väga pettunud, kui rõõmus kunst muutuks ainsaks lubatavaks võimaluseks ja rõõmsale kunstile signaaleksid mingisugused kaanonid. Siis ta oleks surnud, mängulisus kaoks ära. Ma küll ei hakkaks ise kurba kunsti tegema, küll aga loodan, et keegi teine seda teeb. Just tasakaal ja mitmekesisus on oluline.

Kollane tunne

Eve: Miks Puhast Rõõmu Sulle oluline tundub?

Hello: Võibolla selle pärast, et kuna igal pool on hästi palju halli ja paha, mis kurvastab või viib täiesti rööpast välja, siis... arvan, et **Puhast Rõõmu on selleks vaja, et liigutada seda helgemat poolt inimeste sees. Et tekitada tunne nagu midagi liigutataks Sinu sees ja Sul on hele, kollane ja hea olla.** Ma ei saa aru, miks kõige selle kurja ja pahaga võrreldes pisikest puhast rõõmu juhtub üha vähem. Kuna kõik on oma asjadega plindris, siis nad püüavad teistega mitte kokku puutuda ja kui see kokkupuude toimub, on hästi palju negatiivset, siukest halli asja, kui värvidesse ümber panna. Ma ei poolda üldse halli, pigem püüan leida neid värvilisi kilde sealt seest. Neid on hästi palju. Kui vaadata halle inimesi, kes tänaval kõnnivad, nad näevad mornid välja, aga loovad sellise vahva pildi, kuna nad on kõik nii erinevad. **Kui Puhast Rõõmu suudab inimest liigutades panna teda omakorda teistele seda rõõmu või nimlikku head tunnetust edasi andma, siis ongi kõik hästi ja õieti.** Kõik, mis siiaaani juhtunud, on olnud lõbus. Pärast koju minnes on kergem olla ja kollasem tunne. Peast kiirgab kollaseid kiiri teiste suunas, kes vastu tulevad. See ongi kõige olulisem. **Kui Puhast Rõõmu suudab inimesi seest heledalt liigutada, siis ongi vast tehtud see, mida me püüame.** See ongi puhast rõõmu.

Eve: Mille poolest on Sulle mängimine oluline?

Hello: Ma mängin kodus omas pesas tegelikult väga palju, üksikeisega ja sõnadega, selle pisike maailma sees, kus on kindel ja hea olla. Kui mängimine sind haarab, satud iseenesest mängu sisse... Puhta Rõõmu plikade seas poeb tahes-tahtmata mängupisik sisse, tuleb ja hakkab torkima. Siis ma avastan, et hakkannaljakaid asju ütlema ja seest kõditab kah. Publiku ees mängimise puhul häirib mind kõige rohkem, et siis tekib näitlemine. Mäng pole enam nii spontaanne, kunstlik maik on juures. Ma eelistaks seda, mis järsku sünnib, spontaanselt, iseenesest. Kui see juhtub, siis tekivad üllatuslikult

teised variandid ette välja mõeldust, tekib hoopis mingi uus asi. Mida enam meie mäng suudab olla spontaanne, kui see tuleb meist hetkel ja iseenesest, seda mõjuvam see on.

Mängimise puhul oleks kõige hullem, kui me muutuks teatraalseks ja liiga kunstlikuks. Siis mängulisus ei vea ennast üldse välja, publikul tekib vastupidine reaktsioon. Ma ise ei tahaks seda siis näha ega teha.

Minu meelest Puhast Rõõmu on võtnud enesele väga vastutusrikka rolli olla puhast rõõmu ning kanda seda teistele edasi... See on üsna raske ju. See võib samas ka väga kerge olla, võib piisata vaid ühest pisikesest nipist või liigutusest ja see toimib...

Ohud, mida ma rõõmsa kunsti puhul kardan ongi seesama teatralisus ja liigne lapsikus, mis kaotab mõtte ning tekitab vastureaktsiooni. **See ongi see tohutu nipp, kuidas mängida selle piiri peal, nii et asi oleks puhast rõõmu, samas lapsik, aga nii, et ta kannaks selle idee välja...** Kindlasti on neid inimesi, kes arvavad, et puhast rõõmu teeb oma toredaid tükke, aga neid ei saa tõsiselt võtta... Ei peagi ju... Ent tõsiselt tuleks võtta seda ideed, et **rõõmu on tõesti rohkem vaja ning et kunst ei pea olema kuri ja paha ja hall ja frustreriv.**

Pipi Pikksuka sündroom ja Eesti Rõõmukaitse Selts

Eve: Pir, kuidas on juhtunud, et oled viimastel aastatel end Puhta Rõõmu propageerimisele pühendanud? 1990-ndate keskpaigas tegid veel oma nime all optimistlikke, ent ka nukrameelseid töid?

Pir: Ma arvan, et siis olin ma veel noor ja loll ega osanud valida õigeid meetodeid. Praegu olen tibia küpsemaks saanud ja oskaksin seda huumorit sinna lihtsalt natuke rohkem sisse panna. Võib-olla ei ole ma enam ka kunsti ja elu suhtes nii idealistlik.

Eve: Kas sellised entusiastlikud tegelased, keda Puhta Rõõmu tüdrukud kehastavad, on ideaalsed naised või pole seda?

Pir: Minu arvates täiesti on. Mulle see tüdrukud-omavahel-süsteemi kunsti tegemiseks sobib. Selliste tüdrukutega, kes oma loomuses ei kipu uihl-aihl-tüüpi naisterahvasteks, kes on esmalt inimesed ja siis naisterahvad, mitte niisugused, kes on esmalt naisterahvad ja siis, kui meelde tuleb, siis kunagi inimesed ka.

Eve: Milles sa näed siis inimese ja naise vahet?

Pir: Pigem on see kahe naisetüübi võrdlus. Ühed tähtsustavad naise rollilisi omadusi, peavad ennast eelkõige naiserolli kandjaks. Teised on need, kes lähtuvad eelkõige enda minast ja tahtmistest, väärtustavad seda, mis neile endale elus meeldib ja missuguseid inimliku eluviisi valikuid nad

teha tahavad. Nad ei võta oma suhestumisi ja suhtumisi rollijoonisest. Ega see jaotus ka ainult naiste puhul kehti. Kuttidega on ju samamoodi, osa võtab enesele konventsionaalselt mehelikud väärtushinnangud ja teised oskavad lähtuda iseendast ilma rollijoonisega nõu pidamata. Nii võib öelda, et ma teen ka vahet inimese ja mehe, mitte ainult inimese ja naise vahel. Ja mulle meeldib suhelda ja asju ajada inimestega.

Eve: Mille poolest erineb see rõõmu, mida sa püüad leida, sellest rõõmust, mida meile püüti nõukogude propagandana sisse tuua?

Pir: Aga kui ma nüüd ütleksin, et ei erinegi (irvitab)? Aga tegelikult... Ma jöuan siin jälle isikuvabaduse juurde! Ideoloogiliselt tellitud rõõmu kultuur ei näita konkreetse autori seest tulevate emotsiooni. Autor "arvutab" lahendi - rõõmsa kultuuri - etteantud raamide järgi, olles generaatorprogramm, mis lähtub algandmetest ja saavutab nõutud tulemuse. See rõõmu kultuur, mida mina propageerin / viljelen, lähtub autorist endast, analüüsib huvitavaid nüansse, fakte, kõlasid, ebakõlasid ja edastab tekkinud emotsioonid vaatajale. Ning seda kõike humoorikalt.

Eve: Millised on need teemad, mis sinu kunstnikuna emotsioone tekitavad?

Pir: Eelkõige inimeste käitumisvõimalused, inimeste erinevad reaktsioonid...

Kristel: Ikkagi inimese roll selles ühiskonnas, kus ta elab; kuidas isiksus antud keskkonnas konstrueeritakse. Minu

arvates on Eestis problemaatiline, et tahetakse kangesti ilus ja klanitud välja näha, jätta head muljet. Isikupära ei ole norm.

Pir: Oleme uurinud, missuguseid reeglipärasid ja konventsioone on inimesed enda ümber tekitanud, et eneste ja kaasinimeste elu keerulisemaks teha. Me võime ju aidata seda pundart lahti harutada ja näidata, et see kõik ei pruugi olla üldse kohustuslik. Keegi, kes pole sugugi parem kui meie ise, mõtles reeglid kunagi välja ja need võib vabalt oma suhtumisega asendada ning sellest ei juutu midagi halba. **Eve:** Aga võib-olla see asendustehe tundub nii lihtne ainult siis, kui elada kunstnike hulgas?

Pir: Kusjuures, teistes inimgruppides võib olla isikuvabadust märksa lihtsam saavutada, sest eesti kunstnikkond ei ole väga varmas reeglistikke nurka heitma. Neil on omad boheemilusemallid, mida nad on valmis järgima. Ega isik sellepärast veel vaba ei ole, et on otsustanud hoida pintsliit peab ja panna baret'i pahempidi pähe. Eesti kunstnikud on vägagi alid kõikvõimalikest reeglitest kinni pidama.

Eve: Kas sa tajud Puhta Rõõmu tegevuse juures seost Pipi Pikksuka fenomeniga, kus tüdrukud ei taha kasvada korralikeks täiskasvanuteks, vaid leiavad endile uusi

mänge ja mänguasju?

Pir: Pipisid peab ikka olema, muidu hakkaks ju Tommydel ja Annikatel igav.

Kristel: Mille poolt see siis halb on? See on ju sama, kui sulle öeldakse: sa peaksid olema täiskasvanu, ära ole lapsik. Aga kui inimene lihtsalt tunneb, et tal on veel küllalt elulusti, et siis - miks mitte.

Pir: See Pipi võrdlus on õudsalt hea! Kui võtta nüüd niiviisi, et Pipi on kunstnik ning Tommy ja Annika on kunstipublik, siis kunstnik Pipi võikski ju olemas olla selleks, et öelda Tommyle ja Annikale, et on mõtet otsida seda Spunki, mille olemasolust keegi teadlik ei ole. Niimoodi võivad ka nemad leida midagi uut, leida Spungi. Selleks peabki olemas olema Pipi, et tõsta üles valgeid hobuseid ja viia teised fantaasiamaailma. Ja niimoodi ei kaota ka nemad lapsemeelset elurõõmu ja mängulusti ära, kui keegi meelde tuletab, et täiskasvanu olemine ei pruugi olla nii surmtõsine ettevõtmine.

Eve: Kuidas sa kujutaksid ette röömudiktatuuri kehtestamist eesti kultuuris?

Kristel: Mitte ükski diktatuur ei oleks hea variant. Võimaluste paljusus on ikka see, mis annab võimaluse erinevatele asjadele idanema hakata ja asjad saavad heaks sellepärast, et on olemas ka vastand.

Pir: Röömurevolutsioon... see on selline kahe otsaga asi. Tegelikult tundub röömurevolutsioon üleskutsena väga lahe aktsioon, mis võitleks röömule kätte tema äraunustatud koha. Inimene ei peaks tundma, et ta peab konventsioonide tõttu röömu endas alla suruma. Teisalt jällegi revolutsioone tehakse, kui tahetakse midagi/kedagi diktatuursesse seisusesse toppida. Aga seda me ju ei soovi. Meie eesmärk on, et röömu arvestataks kultuuriruumi täisväärtusliku osana. Röömsat ja humoorikat reaktsiooni elus ette juhtuvale ei peaks rohkem häbenema kui kurvastust, masendust või masohhistlikku märterlust. Tegelikult on need kõik täiesti võrdsed märgid, et see miski, mis emotsioone ajendab, sulle korda läheb.

Kristel: Võib-olla revolutsioon on siis liiga vänge sõna, seda võiks võtta lihtsalt kui demonstratsiooni...

Pir: Röömurevolutsioonil ei oleks jah mingisuguseid võimupretensioone... See on selline vabastusliikumine, mis päästab röömu vangistusest inimeste peas.

Eve: Kõigepealt on Eesti Muinsuskaitse Selts, nüüd...

Pir: ... peaks asutama Eesti Röömukaitse Seltsi!

Eve: Käesolevaga asutab
Naiskunstnike Laulu- ja Mänguselts
Puhas Rõõm
Eesti Röömukaitse Seltsi.

Pir ja Kristel: Jaa! See oleks ilus!

Puhas Rõõm:

Hello Upan
Jane Suviste
Kristel Sibul
Piret Ráni
Ivika Kivi
Eve Kiiler

Suure valge pilve serva peal, halli ja sompus ilma korral pole neid tegelikult nähagi, istuvad mingid veidrased tegelased. Ühel tüübil on peas kollane barett, teisel ees roosa notsudega põll ja kolmandal jalas triibulised herilasemustriga püksid. Näod on kõigil röömsad nagu päikesed. Selline võiks välja näha ühe täiesti mitteprofessionaalse maalija pildi süžee.

Koolitamata ja väljaspool institutsionaalset süsteemi tegutsevaid rahvakunstimeistreid (kasutan hea meelega eufemismi "rahvakunstimeister", mis siinses kontekstis viitab sellele, et kunstnikud on pärit rahva seast; nõukogudeaegses Eestis oli sõnal "rahvakunstimeister" hierarhiline ja süsteemi heakskiitu kandev varjund) pole koolitatud kultuuril tavaks tõsiselt võtta. Ega seda keegi ei vajakski. Tõsisust, raskemeelsust ja depressiivsust on institutsionaalses kõrgkultuuris liigagi palju. "Pilvedes hõljuvad" tüübid aga naeratavad röömsalt ja maalivad pilte, mis on täis leebet ja sooja huumorit, groteski ning veidravõitu fantastilist realismi. "Rahva kunstnike" pildid võivad olla ka nukrad ja kurvad, kuid väga harva on need ängistavad ja tekitavad masendust. Kohustuste ja piirangute sundusest vaba loomeprotsess laseb koolituseta kunstnikul oma tööst röömu tunda, mis väljendub nende piltide auras. (Äng ja masendus kuuluvad pigem "hingelt haigete" kunstnike tööde juurde. Pean silmas psüühikahäiretega inimeste maale, mis on koolitatud ning ekspressiivses laadis maaliva kunstniku töödest enamasti mitmeid kordi ekspressiivsemad. Sageli mõjub taoliste piltide ekspressiivsus ka ängistavalt.) Huumor, koomika ja mängulisus on naivistide ja rahvalike kunstnike tööde lahutamatu osa. Sageli kõrvutatakse üheaegselt tuntud ja tundmatut, reaalselt ja ebareaalset, eksootilist ja kodust. Tolliametnik Rousseau' pildid on tuntud eksootilise ainestiku poolest. Rousseau' piltidel väänlevad lopsakad džunglitaimed ja hiilivad ringi

<http://kliinfann.artum.ee/naba/>



Niisama, ilo pärast maalijad

lõvid. Kunstniku enda väidete kohaselt maalis ta pildid mälestuste järgi Brasiilia sõjakäigust saadud eksootilise looduskogemuse põhjal. Tegelikult pole Rousseau Brasiilias kunagi käinudki, vaid toetus oma fantaasiale ning lasteraamatute loomapiltidele.

Naivisti fantaasia ei tunne piire. Orissaare naivist Harri Aer (režissöör Liina Kullas on Harri Aerust teinud 1996. aastal dokumentaalfilmi "Maailm nagu muster") loob mustreid ja tikib suurepäraseid fantaasiale ja kohalikule olustikule toetuvaid piltvaipu. (Aeru jutu järgi käisid kohalikud külanaised temalt mustreid "laenamas", et sama uhkeid pilte tikkida.) Ühele piltvaibale on tikitud Adama ja Eva lugu. Aer kujutab stseeni, kus Adam ja Eva pärast pattulangemist paradiisiaiast välja aetakse. Huvitaval kombel näeb paradiisiaed välja samamoodi nagu tüüpiline Saaremaa aed kadakate, kiviaja ja lattväravaga. Piibli tegevustik on kantud konkreetsele ja tuttavasse Saaremaa olustikku. Teine süžee "eestistamise" näide on eesti tuntuima naivisti Paul Kondase maal "Näärivana kalastab". Näärivana, keda harjumuspäraselt kujutatakse kingikoti, hobuse ja saaniga laste juurde tuhisemas, on pandud tavatult hoopis kalamehe rolli. Mängulisus, grotesk ja eri maailma kuuluvate situatsioonide kõrvuti asetamine on iseloomulik ka sürrealismi võtmes maalijatele (meil näiteks Ilmar Kruusamäele).

Kuna naivisti kunst ei pea kellelegi teisele peale tegija enda meeldima, võib ta maalida tõesti puhta rõõmu pärast. Kui küsitlesin Põlva naivisti Adelbert Juksi, kes on kogu oma lihtsa elamise maalingutega kaunistanud, tema maalimisajendite kohta, vastas Juks häbelikult, et teeb pilte

lihtsalt niisama, ilo pärast. Rohkem ta oma pilte ei kommenteerinud, vaid hakkas hoopis kannelt mängima, mida ta tegi suurepäraselt. Polnudki vaja rohkem pärida: Omadus, mis iseloomustab rahvakunsti, kaasaja rahvakunsti, naivistide kunsti, kuulub ka Adelbert Juksi piltide juurde. Tema tööd kõnelevad iseenda eest. Neile ei ole vaja tõlgendajat, kriitikut. Teosed on mõistetavad ka ilma taustinformatsioonita. Hoolimata sellest, et nii-öelda veidrikud maalivad enda lõbustamiseks ja lihtsalt ilo pärast, on nende looming kommunikeerumisaltim kui kaasaegne institutsionaalne kunst. Tegelikult võõrandub kaasaegne kunstitoodang potentsiaalsest tarbijast ülehelikiirusel. Kunstiteadlane Boris Bernstein kirjeldab (kogumikus "Kunstiteadus ja kunstikultuur", 1990) kunstiteadvuse seisundit, mil kunsti teoreetiline vorm on tugevam selle realiseerimisest. Kunstnik, kes on endale võtnud üle jõu käiva filosoofi rolli, ei suuda enam kunsti luua ja on pelgalt oma teoreetilise traktaadi illustraator. Seesugune olukord iseloomustab Bernsteini järgi kunstiajaloo murranguid ja kriisimomente.

2003. aasta oktoobris-novembris on Tallinna Kunstihoones võimalus näha allakirjutanu kureeritud rahvusvahelist autsaiderite ja kaasaja rahvakunsti näitust. Institutsionaalne kõrgkultuur vajab aeg-ajalt värsket verd nagu sinivereline aadlipreili sõitu tervisevetele. Kaasaegsed väidavad, et preili jume olnud tervisevetelt naasnuna alati palju parem.

TOIMUMISED:

20.11.–08.12.2002 Tallinna Linnagaleriis naivist Adelbert Juksi näitus

3.10.–09.11.2003 Tallinna Kunstihoones ja Kullo galeriis rahvusvaheline autsaiderite ja kaasaja rahvakunsti näitus. Näituse aja sisse on planeeritud autsaiderite ja kaasaja rahvakunsti seminar.

VAATA KA VEEBILEHTE <http://www.rahvakunst.ee>

FOTODEL
Adelbert Juks ja tema maja

MOTO:

[...]

Eile läksin koos N.N.-iga – tema pikal pealekäimisel – Museo Nacional de Bellas Artes'isse. Piltide rohkus väsitab mind juba enne vaatama asumist; kõndisime saalist saali; seisatasime mõne pildi ees; seejärel läksime järgmise pildi juurde. Minu kaaslasest õhkus iseenesestki mõista "lihtsust" ja "loomulikkust" (seda teisejärgulist, kunstlikku loomulikkust) ja kooskõlas kohustusliku *savoir-vivre*'iga hoidus ta kõigest, mida oleks võinud võtta liialdusena... minust õhkus apaatiat, millest kumas vastikuse, vastumeelsuse, mässu, kiusu ja absurdi värve.

[...]

Mind ei pane see vaatajate vähesus imestama. Suured tühjad saalid ülesriputatud lõuenditega on eemaletõukavalt vastikud, võimelised paiskama inimese põhjatusse meeleheitmesse. Pildid ei ole üksteise kõrvale paljale seinale paigutamiseks, pilt on selleks, et väärtustada interjööri ja röömustada neid, kes võivad temaga suhelda.

[...]

Ma nõuan kunstilt, et see oleks hea kunstina ja sama hästi ka eksponeeritud. Ma ei salli naljakaid ja naeruväärseid kunstipühamuid. Kui on

tegemist sedöövritega, mis peavad meid täitma imetlusega, miks siis on meie tunded kahtlevad ja kobavad, ebakindlad ja ekslevad? Enne kui langeme kunstiteose ees põlvili, mõtleme, kas see ongi see sedööver, küsime arglikult, kas see peab meid rabama, teadvustame endale, et jah, nüüd me võime kogeda taevalikku naudingut, ning alles seejärel andume imetlusele. Kuidas ühendada kunsti justkui jalustrabavat väge – nii vastustamatut, spontaanset, ilmselget – meie kõhkleva reageeringuga?

Witold Gombrowicz. Päevaamat. Vagabund, 1998 [1953], lk. 33–34.

1. Kunstiline elamus kui objekt

Hiljuti avastasin üllatusega, et olen viimastel kuudel sattunud erinevatel asjaoludel umbes viiele erinevale näitustega seotud üritusele. Anomaalia, mis ajendas mind mõtlema kunstitarbimisele, ehk siis sellele, milline on saatja – vastuvõtja suhestatus kunstikommunikatsiooni puhul. Täpsemalt: mis juhtub informatsiooniga (ld: *informätio* – kujutus, seletus, teave ehk sõnum) umbes siis, kui selle tekitatud emotsioon muutub teadmiseks kunstipärasest reaalsusest.

Pealkirjana esitatud kommunikatsiooniskeem ei erine põhimõtteliselt Claude Shannoni poolt 1940-ndate lõpus esitatust. Kui Shannon kavandas oma kuulsat *infoallikas* (>> *saatja*) >> *meedium* (>> *infot moonutav müra*) >> *vastuvõtja* (>> *sõnumi rekonstrueerimine*) skeemi, ajendatuna Belli telefonifirma vajadustest, siis ülaltoodu on üks nendest üldistustest, mis võtab kokku seose kunstniku ja tema loomingu vaataja/lujeja vahel. See üldistus lähtub eeldusest, et igasugune sõnum tekib saatja sisekaemusest ning kutsub vastuvõtjas omakorda esile teatava sisemise seisundi muutumise. Ld: *emovere* – esile kutsuma, erutama, liigutama. Selle skeemi põhieelduseks on, et mingi sõnumi tajumine "kunstipärasena" tähendab seda, et sõnum kutsub adressaadis esile emotsiooni. Juhul, kui seda muutust ei toimu, pole ka põhjust rääkida autori – adressaadi suhestumisest, sest jääb ju tõlgendamine toimumata. Ehk siis: ma ei ürita rääkida mitte sellest, mida peetakse kunstiks, vaid sellest hetkest, mil tekib kunstiline elamus.

2. Kunst ja selle eksponeerimine kui täiendava tinglikkuse tekitamine

Juri Lotman oma artiklis "Kunsti fenomen" ("Kultuur ja plahvatus", Varrak, 2001 [1992]: 170, 172) defineerib kunsti

selle tinglikkuseastme kaudu. Kunst tähendab vabadusastme järsku suurenemist tegelikkuse suhtes – kunst loob oma maailma, mis rajaneb kunstivälise tegelikkuse tinglikustamisel – alternatiivitu reaalsus leiab alternatiivid kunstist. Kunsti ja tegelikkuse suhet "möödab" vaataja: mingi tegevuse kunstipärasuse ainsaks mõeldavaks kriteeriumiks on vaataja reaalsustaju. Ehk nagu Lotman kirjutas: "...kunsti geniaalseid omadusi on mõtteeksperiment, mis lubab kontrollida maailma mingite struktuuride puutumatus" (samas).

Alustasin seda arutlust Poola pagulaskirjaniku Witold Gombrowiczi kolme tekstilõiguga. Tegin seda illustreerimaks eelmises lõigus väidetut: mingi tegevuse kunstipärasuse ainsaks mõeldavaks kriteeriumiks on vaataja reaalsustaju. Witoldi kirjapandud read on kinnitus *par excellence* asjaolule, et kunsti eksponeerimine vaatajale ei pruugi viimases esile kutsuda kunstilist elamust. Ühelt poolt protesteerib Witold kunsti institutsionaliseerituse vastu, teisalt – mis käesolevas kontekstis peamine – jätab õhku rippuma retoorilise küsimuse: kuidas me ikkagi teame, et see, mida meile näidatakse, on "kunst"? Kas tõesti on näitus see, mis teeb kunstist "kunsti"? või tekib kunst alles siis, kui tajutud objekt on suuteline tekitama vaatajas "kunstielamuse"?

Eelnev mõttekäik saab ehk selgemaks, kui võrrelda kunsti eksponeerimist loodusobjektide eksponeerimisega. Ma pean silmas loomaaeda kui teatavat tüüpi näitust. Loomaaia funktsioon on ennekõike hariv: on vähetõenäoline, et tavakodanik kohtab isegi terve oma elu jooksul veeranditki loomaaedades eksponeeritavatest loomadest. Loomaaia püüdluseks on olla võimalikult looduslähedane – redutseerida klaasseinast ja metallvõrest tekkivat võõristust. Kunstinäituse fenomen on mõnevõrra erinev. See seisneb tinglikkuseastmes: esimesel juhul on meil tegemist "justkui loodusega", teisel juhul aga **avalikult eksponeeritud** "justkui reaalsusega". Et kunst ise erineb reaalsusest mingi tinglikkuse poolest, siis avalikult eksponeeritud kunst koosneb juba kahest tinglikkusest:

kunstiteosele autori poolt kaasa antud nihestatus + see, mis paikneb meie peas ja mida nimetame "avalikuks reaalsuseks". Näitus nagu kahekordistab kunstitaidluse tinglikkuse "reaalsuse" suhtes: esimese nihke saab taies oma autorilt, teise nihke annavad talle kunstielamuse saanud vaatajad.

(Seda, loomulikult, vaid siis, kui nad ei käitu nagu need tüübid, keda Witold muuseumis kohtas.)



3. Kunstiaiese "informatsioon" ja "müra"

Küberneetikas määratletakse informatsioonikogust mingis süsteemis selle korraldumismäära järgi – teisisõnu, kirjeldades selle korraldamatust ehk entroopiat. Nii nagu informatsioonikogust mingis süsteemis on selle korraldumismäära mõõdupuuk, on süsteemi entroopia tema korraldamatuse määra mõõdupuuk. Nii nagu entroopia kaldub suletud süsteemis iseenesest suurenema, nii kaldub informatsioon suletud süsteemis iseenesest vähenema (Norbert Wiener. Küberneetika ja ühiskond. Tallinn 1969, lk. 103–104). Vastavalt eelnevale definitsioonile on müra (ehk süsteemi entroopia) see, mis takistab sõnumi vastuvõtjal rekonstrueerimast sõnumi algset tähendust. Müra on kõige lihtsamini tuvastatav signaalide puhul. Näiteks: kui puu on kasvanud liiklusringile ette, siis on puu see müra, mis takistab märgi tähenduse jõudmist liiklejani.

Mitmetähenduslike objektide, sealhulgas ka kunstobjektide juures on müra tuvastamine keerulisem, vahel isegi võimatu – arvestades asjaolu, et kunstilise ruumi tinglikkuse ainsaks kriteeriumiks on vaataja kogemus reaalsusest. Kunstiaiese "informatsioon" ja "müra" sõltuvad otseselt sellest, millises kontekstis neid eksponeeritakse; teisalt jällegi sellest, kas kunstniku ja tema taiese vaataja reaalsusekogemused sobituvad ühtsesse süsteemi või ei sobitu. Teisisõnu: kunstiaiese tähendus sõltub sellest, kuivõrd vaataja(d) seda avada suudab(-vad).

4. Elamus ehk siis kunstiteosega seotud emotsioon

Lugeja ehk juba märkas, et see tekst on liigendatud vastavalt pealkirjas esitatud skeemile. Eelmise lõigu lõpetasin tõdemusega, et mingi objekti tähendus sõltub selle vaataja interpretatiivsest võimekusest asetada see objekt mingisse taustsüsteemi. Tegemist on teatava semiootilise dogmaga: mingi objekt muutub tähenduslikuks alles siis, kui see suhestatakse mingi taustsüsteemi ehk siis kontekstiga.

Eessõnas oma raamatule "Tänapäeva müüt. Asjadest, mida nähakse taevas" (Vagabund, 1995 [1958], lk. 14) annab Carl Gustav Jung hinnangu UFO-probleemile. Kurioosel kombel sobib Jungi UFO-arutluskäik seletama ka kunstiteose teket ja selle retseptiooni. Piisab vaid, kui asendada sõna "müüt" mõistega

"kunst": "...on tekkinud situatsioon, kus ka parima tahtmise juures enam ei tea ega saa aru, kas algne taju sünnitab fantaasiaid või vastupidi – alateadvuses tekkinud fantaasia tungib teadvusse ja sünnitab sel illusioone ja visioone. Ühel juhul saab objektiivselt reaalse protsessi aluseks kunstite (müüdile), teisel juhul tekitab arhetüüp vastava visiooni. Neile kahele põhjuslikule seosele võib lisada veel kolmada võimaluse – sünkronistliku, mis tähendab akusaalset kokkulangemist". Loomingu kontekstis tähendab see kolmas variant seda, et kunstniku loodud taies väljendab nii tema alateadvuslikke fantaasiaid kui ka reaalselt aset leidnud kogemusi. Selles mõttes on kunst nagu UFO – nähakse midagi, aga täpselt pole teada, mida.

Nii nagu märgilisus, põhineb ka looming autori–lugeja komplementaarsuse loogikal. Ühelt poolt tähendab see autori jaoks loomingu subjektiivsust, teisalt eeldab üldise arusaadavuse nõue jälle mingite teadaolevate interpretatsiooninormide arvestamist. Ja hoolimata sellest valitseb alati oht, et osa kunstist jääb elamuseta ning osast elamustest saavad kunstielamused n.-ö. teenimatult. Kui me nüüd heidame pilgu pealkirjas ära toodud kommunikatsiooniahelale, saab selgeks, mis vahe on emotsioonil ning kunstiemotsioonil. Esimene tähendab reaalsuse vahetut kogemist, teine aga tingliku reaalsuse vahetut kogemist. Mis aga ei tähenda sugugi, et nendest kogemustest tulenevad emotsioonid (noh, rõõmud näiteks) oleksid põhimõtteliselt erinevad. Pigem identsed.

Semiootiku pilguheit

Hirm rõõmu ees - happyhondria

Piret Räni

Tänapäeval stressiajastul on aga paljudel nimistel tekkinud *happy-hondria* - nad ei julge ega oska olla rõõmsad. Kohustused ja nõuded on kõrged, pärsivad inimese vaimu, ei lase tal olla enesega rahul ega rõõmustada enda ja teiste üle. Rahulolematuse peamisi põhjusi on ka kaasaegse inimese liigne enesekesksus, oma ego ületähtsustamine.

1996. aastal käivitasid Robert Holden ja Ben Renshaw Inglismaal *The Happiness project* i, mille eesmärk oli analüüsida inimese hirmu olla õnnelik. Kahjuks oli projektis patsientidena-vaadeldavaina osalejaid vaid kolm, kes veetsid 8 nädalat (*8 Week Happiness Programme*) edukuse, õnnelikkuse, armastuse ja külluse töötubades ning vaimutreeningutel. Uurimistulemuste andmetel koges iga osavõtja murdepunkti isikuomaduste arendamisel ja õnnetunde saavutamisel. Mis on viga meie ühiskonnal, et selle liikmed on suletud pideva rahulolematuse ringi, et neile ei tundu enam ühegi eesmärgi saavutamine piisavalt hea ja nad suudavad olla õnnelikud vaid pärast pikaajalist treeningprogrammi? Ja kas peale nende vigade laiema avalikkuse ette tulemist oleks "ühiskond" (otsustusvõimeliste instantside näol) nõus algatama ülemaailmse treeningprogrammide süsteemi?

Ega ma ei teagi, mis asi see rõõm on, see tuleb tavaliselt täiesti ootamatult. Lapsena külastas see mind palju sagedamini. Sellepärast ongi vist hakatud rõõmu lapsikuks pidama, et täiskasvanud, kes ei oska enam väikestest asjadest rõõmu tunda, arvavad oma pika elu jooksul tehtud vaatluste põhjal, et see on midagi, mis lastega kokku käib.

Lembe Ruben

Levinud eelarvamuse kohaselt on naerjad kerglased ja pealiskaudsed inimesed. Kuid naer on tähtis ja tõsine asi. Naer ei saa olla hukkamõistetav, kuna see aitab jõuda tõeni. Läbi naeru filtri väljendatuna jõuavad tõe ja appikarjed kergemini adressaadini, jõuavad lähemale ja on mõistetavamad. Nii on naer mõtlejate konstruktsioon, mis on võimeline genereerima uusi mõtteid - mitte vana välja naerdes, vaid



analüüsivana sellest välja kasvades.

Mailis Toompuu

Naer on mulle tähtis asi. Temas on midagi maailma muutvat, ebarealistlikku, jumalikku siis, kui ta pole eputav või võlts. Tuntud juudi vanasõna on "inimene mõtleb, Jumal naerab". /.../ Samas on temas midagi kontrollimatut ja vaba - naeru ei saa planeerida, ta tuleb ise mõne naljaka või imeliku või ootamatu asja peale. Naerus on mingit olemis- ja tunnetamisjulgust. Ja see ootamatu kылg on väga tähtis - ma loodangi, et äkki võib naer tulevikus olla midagi muud - mingi uus suhtlemiskanal.

Lauri Sommer

Igasugused deklaratiivsed üleskutsed õnne ja rõõmu teemadel on mind alati oma õnsusega hirmutanud. Võtke kasvõi see õnnelubadus Ameerika konstitutsioonis "the pursuit of happiness", mida igale kodanikule võõrandamatu õigusena

töötatakse. See on kulturooloogiliselt väga magus teema. Ma ei oska kollektiivset õnne ja rõõmu vaadata muidu kui läbi utopia trellide.

Hanno Soans

Rõõm on Eesti kultuuris sageli tabu; kultuur peab ikka olema midagi rasket, tõsist ja traagilist. Rõõm on aga kerge, ebatõsine ja koomiline. Rõõm kuulub sellise arusaama kohaselt meelelahutuskultuuri sfääri.

Heie Treier

Uue aja kultuuris on rõõm harv nähe, see on pigem yhe võistleja (kahju)rõõm teise yletrumpamisest, kuna suur hulk praegusest mudelist on halvas mõttes loomalik, kopeerib ikka veel Darwini olelusvõitlust tähelepanu ja mõju pärast konkureerivate egotriptide vahel ja kannab ärimeeste ambitsioonid yle kultuurivalda, kuhu nad loomu poolest ei kuulu. Aga vanemas kultuuris, eriti seal, kus toomis religioosne, šamanistliku varjundiga dominant, oli ekstaatiline rõõm seotud lihtsamate asjadega: religioossetel pidustustel kogetuga, kirka unenäoga, meheks/naiseks, emaks/isaks saamisega, kummalise koha leidmisega metsas jne.

Yhesõnaga, asustus polnud



Kunstnik väljendab igatsusi. Igasuguseid igatsusi, mille olemasolu ta on intuiitiivselt või analüütiliselt või kogemuslikult välja peilinud. Vaataja püüab kunstilisest väljendusest leida seda tükikest, mis tema südame soojaks teeks - see on äratundmisrõõm, kohtumine (kasvõi põgus) oma igatsusega. Tänapäeval on muidugi tekkinud igatsusi-müüte kehastava kunsti kõrvale teiseldki suunad, nt analüütiline, mis omakorda tegeleb (kasvõi kaudselt) igatsuskonstruktsioonide lahtikodeerimise ja dekonstrueerimisega, igatsuste tekkemehhanismide ja igatsuste ärakasutamise (suured narratiivid) lahtiharutamisega.

Kunst jaotab end kahe mõistmisprintsipi vahel- esmane, mis on suunatud otse emotsionaalseid teid pidi igatsusteni, ja teine, kus intellektuaalsete seosteahelate kaudu saab teadlik vaateleja seoste

tekkimise ajal toimuvast mõttetegevusest vaimse naudingut, saab end viia kokku igatsustega olla tark ja elitaarne, elada kaasa esitatavale teemale ja analüüsida igatsusi, mitte neid läbi elada. Eks vast sellepärast väidetakse, et tänapäeva kunst on lihtrahvast eemaldunud, et tavavaatleja ei saa enam kunstist aru - sellises kunstis näidatakse ei vasta nende igatsustele, vaid pakub ristsõnamõistatuse, mille lahendamise käigus inimene kas kohtub mõne igatsusega või mitte.

RÕÕMUS KUNST

Rõõm ühena kuuest tähtsamast emotsioonist on käsitletud lihtsa emotsioonina, reaktsioonina tegelikkusele. Intellektuaalse emotsioonina on rõõm palju komplikatiivsem ja kultuurikoodidega põimitum.

Kui me otsime rõõmu kultuuris, siis me otsime täpsemalt väljendudes

- autori lihtsa rõõmuemotsiooni peegeldust tema teoses
- autori intellektuaalse rõõmu peegeldumist tema teoses
- võimalust tunda teose vaatlemisel intellektuaalset rõõmu, nautides huvitavat ja omanäolist teemakäsitlust või enesele äratundmisrõõmu pakkuvat probleemi
- võimalust paralleelide kaudu taaskogeda mõnd rõõmuemotsiooni minevikust.

liialt tihe ja just seepärast oli ringi liikudes rohkem rõõmu leida, kuigi keskkond oli ka ohtlik - seeläbi olid liikuja rõõmud seotud tähelepanuga ja jõudsalt pingestatud.

Lauri Sommer

Tõenäoliselt johtuvadki vägivaldsed lahendused sellest, et inimestel on liiga palju aega, millest tuleb, et nad ei suuda rõõmustada väikeste asjade üle, millest tuleb, et neil on igav ja et nad muutuvad lõpmatus kohustuslikuna näivas tüütuses depressiivseks, mis on alati agressiooni põhitingimus.

Mailis Toompuu

Aga kui ma pisut veel mõtlen, siis ma arvan, et "rõõm kultuuris" võiks tähendada vabadust, kergendustunnet, mis tuleb asjade lõdvast valdamisest niivõrd, et võid nendega mängeldes ümber käia. Mõistagi ma ei mõtle pealiskaudset kergesti seeditavust, vaid seda, kui midagi tõsist tehes ei tunta, et ollakse selleks sunnitud. Muuseumis tähendab see ka vist oma asjade tegemist mitte aate, vaid huvi ja mõnu pärast. Süüdimatu tõsine süvenemine.

Aare Pilv

On selline väljend nagu "tegemise mõnu", mis kajastab rõõmu tegevuse üle. Sellega seostub täisväärtuslikkus, ettekujutatud ideaali tajumine kohalviibiva jõuna ning see, et tegevus veenab nii ennast kui ka ümbruskondseid. Seda olukorda saab sõnastada ka väe juures/sees/ümber olemisega. Vägi annab elujõu. Siia kuulub ka ilu.

Anzori Barkalaja

Oli ükskord rõõmus ajastu, 1960-ndatel. See oli tobedalt rõõmus ajastu, mille on meie 1990-ndatesse toonud oma kunstiga Marko Mäetamm. 1960-ndate rõõm baseerus teatavatel sotsiaalsetel utoopiatel ja reaalsel demograafilistel protsessidel.

Sõjajärgne beebibuum maailmas tekitas juurde ebaproportsionaalselt palju noori inimesi ja noored on ju ikka rõõmsad, kas siis loomulik olekus või mingite ainete mõju all.

Heie Treier

Õige naer annab kunstniku tegemistele mingi kerguse ja ehk selline tüüp ei jää endasse kinni. Kui ta muidugi kogu aega naermise peale ära ei raiska...

Lauri Sommer

Siin muidu räägitakse, et on paha, kui autoril on paha ja ikka sopp ja hingeängistus jms. Minu arvates on väga kena, kui autor saab oksendada ja seda eriti laiema vaatajaskonna, mitte nt. oma elukaaslase peale. See on ju puhas rõõm. Seevastu on palju kahtlasem tegeleda sihikindlalt rõõmu ja nalja tootmisega. Arvan, et koguni ohtlik.

Alo Paju

Maailema aga lihtsalt oma valu näkku röökida on kasulik ja teraapiline ainult röökijale endale, hiljem võiks ta selle teose aga kohe rituaalselt hävitada, vähemalt mina seda küll ei taha vaadata.

Lembe Ruben

Kahjuks kerkib kahtlus, et tegemist on mingisuguse pensionäride päevakodu laulumänguseltsiga stiilis "kes saab, see puudutab põlvi".

Tiina Randus

Aga vähe on neid asju, nagu naer, millega võib lõpuni rahule jääda, mille puhul ei jää kripeldama vajadus jälle ja uuesti ümber teha, siit-sealt terviku huvides parandada, millesse ilma kahtluseta uskuda.

Mailis Toompuu

Õnn on püha, õnn on see, mis pärast me oleme. Kui õnn on, on ümbritsev maailm ebaoluline. Oma emotsioone väljendada (kolmandatele isikutele) on emotsionaalsetel inimestel enamasti siis aega, kui nad on ükski, õnnetud,

nukrad, vms. Sellest siis ka sünge, tõsine, nukker vms. kunst. Sest see rõõmus kunst,

mille tegija ei

pulbitsenud tõelisest

rõõmust, mida teistele jagada, ei mõju publikule. Vähemalt ta mõjub kaugelt vähem kui selline nukker kunst, mille kunstnik oli tõeliselt kurb.

Sulo Kallas

Aaa, ja rõõmus kunst El ole marginaalne, vaid valesti mõistetud ning alavääristatud märtrite ning kannatajate kultuuri mõjusfääris. Lisaks topitakse ühele korralikule eestlasele lapsepõlvest peale sisse teadmist vaevanägemisest ja töötegemisest ja muudest ränkadest tegemistest. Igasugune

lullilöömine ja rõõmustamine on jõe alatus meie sügavama rahvusteadvuse-tunnetuse vastu.

Jane Suviste

Sümbolitasemel on naerev kunstnik provokaator ja kritiseerija. Naerev kunstnik kahtleb ja seab küsitavaks. Naerev kunstnik ei ole konformistlik. Naerev kunstnik julgeb ja on iseseisev.

Raivo Kelomees

Naer on rõõmsa hinge loomulik ekskrement.

Merle Hiis

Naerev kunstnik julgeb olla see, kes ta on. Ütleb seda, mida tahab. Teeb seda, mida tahab. Ükski teema pole püha.

Dagmar Kase

Liiga tõsine kunst jätab mulje, et tema mõte on surnud, autor oma ülipüüdlikkusega on proovinud kõike õigesti teha ja kõikvõimalikele diskursustele vastata ning on unustanud lisada teosesse iseennast. Niimoodi jääb ju asi kuivaks.

Piret Räni

Minu arvates on kunst kui selline positiivne nähtus ja ma ei näe põhjust sinna spetsiaalselt karda peale raputada.

Mari Sobolev

Naer on tõde.

Karin Paulus

<http://kliinfann.artun.ee/naba/>

Sisukord

Eessõna. Jane Suviste	1
Miks on kunstis vähe rõõmu? Piret Räni	2
Kolmas Naba ja rõõmsad asjad eesti kunstis. Piret Räni	6
Intervjuu Mare Trallaga. Eve Kiiler	7
Intervjuu Marko Mäetammega. Eve Kiiler	8
Intervjuu Taave Tuutmaga. Piret Räni	10
Katrin Kivimaa vastab küsimustele	11
Tegemisrõõmu leht	12
Jaburus maailma parandamas. Intervjuu Merle Hiiega. Piret Räni	12
4 naist ja globaalküla PostsovkhoZ'is. Evelyn Mürsepp	14
Intervjuu Evelyn Mürsepaga. Margus Kiis	15
Naiskunstnike Laulu- ja Mänguseltsi Puhas Rõõm rõõmsast kunstist	16
Puhta Rõõmu vestlusring	24
Niisama, ilo pärast maalijad. Sigrid Saarep	26
... >> [EMOTSIOON] >> ["KUNST"] >> [informatsioon / MÜRA] >> [EMOTSIOON] >> ["..."] >> ... Andres Kõnno	28
Rõõmus kunst - tsitaadid Kolmandast Nabast	30
Preface	2
<i>Why is there so little joy in art?</i>	4
<i>The most joyful art in Estonia</i>	11
<i>Female Artists' Sing'n'play Society ShareJoy</i>	16

ALL FOR JOY, JOY FOR ALL!



Rõõm kõigi, kõik rõõmu eest!

[teooria]

Ühemütsilöök või küünekübaratrikk?

Berk Vaher: kultuuriparadoksid.

Alljärgnevad arutlused reklaamist, kultuurilistest erinevustest ja väärtushinnangutest viivad hollandlanna Marieke de Mooij teoseni "Global Marketing and Advertising: Understanding Cultural Paradoxes" (Sage Publications, 1998).

Alustuseks aga veidi tausta reklaami ja kultuuri suhete tajumiseks ja (senisest) tajumisest. Publitsistlik kultuuriteooria hakkab sageli päale isiklikust kogemusest – niisiis...

Intiimne etüüd

Poisipõlves vaatasin Burdasid, mida ema oli sõbrannadelt laenanud, ja tajusin, et need modellid sääl naeratavad just mulle, nad on valmis mulle anduma... Nüüd, kus ma vaatan mulle laekunud postimüügikatalooge (need pole isegi mitte mulle, vaid kellelegi teisele, kes ses korteris kunagi elas), tean ma juba – haritud ja küüniline, nagu ma olen – et need modellid ei naerata mulle. Nad ei naerata isegi mitte anonüümsele tarbijale. Nad naeratavad kaamerale – ja firmale, mis neile maksab, ja elule, mida see honorar tootab. Ja ometi – mingi osa minust – mingi vaimne, hingeline osa minust usub, et nad ikkagi naeratavad just mulle.

Reklaami vaimsus? Vaimsuse reklaam?

Linnar Priimägi väärrib kiitust selle eest, et ta on püüdnud avastada reklaami vaimset mõju. Samas laseb ta end vaimse rahulduse perspektiivist liigseltki joovastada – nagu lotofaag, kes loodab ise lootoseks saada. Tema "Reklaamikunst" (1998) muudab

reklaami intellektuaalse läbinägemise omaette reklaamitavaks tooteks. Lotman, Kant või Baudrillard saavad omaette brändideks, mis kõik koonduvad ja taanduvad reklaamima ühtainsat brändi, ühtainsat supertoode: Linnar Priimägi ennast. Skalpelli seeditakse ära, analüüs muutub ise haibi kütuseks. Subjekt poeb analüütilise mõistuse riietest/nahast välja, ise kapotile aelema.

Psühheedeelse kataloogina on "Reklaamikunst" kahtlemata väga nauditav. Aga nagu iga psühheedeelne teos, kõneleb see eksootilisest üliilmast, võtmata arvesse realiteete nagu...

Kultuurilised erinevused

On need ikka olemas? *Also sprach Common Sense*, läbi esimeste pähetulevate asjade:

Pro: 1) Anekdootlik linnalegend räägib päevalurohust, mille pakendil on minikoomiks: vaevlev joonismehike – rohtu manustav mehike – õnnelik mehike. Araabiamaaades põrus rohi täielikult läbi, sest firma polnud arvestanud, et sääl loetakse paremalt vasakule...

2) Uksest ukseni käivate müügiagentide läbikukk Eestis.

Contra: 1) McDonald's!

2) Teleturg!

3) Anttila, Hälens jm.

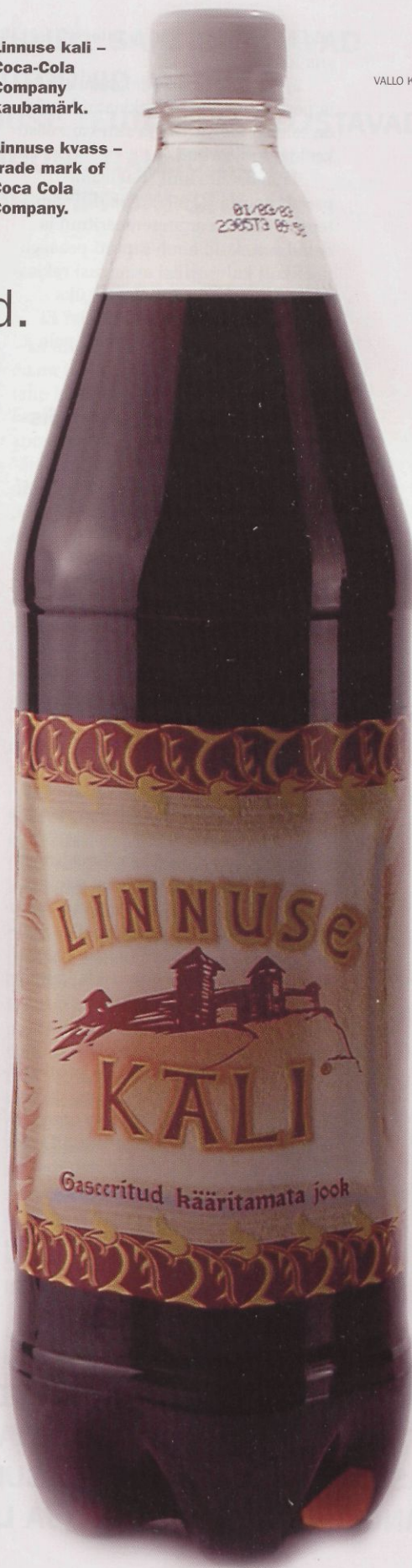
Põhjamaade postimüügikataloogid.

4) Postkastidesse topitavad teraviselehed, milles isegi imekombel tervenemise tšehhipäraseid nimesid pole vaevunud ära muutama. (Kirjutamise ajal laekus postkasti Sinu Tervis, kus küll esikaanel Marite Kallasmaa, kuid sees üha ja üha mitmesuguste slaavipärase nimedega tervene-

Linnuse kali –
Coca-Cola
Company
kaubamärk.

Linnuse kvass –
trade mark of
Coca Cola
Company.

VALLO KRUISEER



jaid.) Aga nad tulevad ja tulevad, ju siis lööki on.

5) Enamuse nätsude, maiustuste ja pesuvahendite telereklaamid, mis on tehtud tootjamaal ja siin vaid eesti keelde dubleeritud.

Talis Bachmanni "Reklaami- psühholoogia" (1994) on küll Priimäe teosest märksa argumenteeritum ja detailsem, kuid eirab samuti peaaegu täielikult kultuurilisi erinevusi reklaami tajumisel. Üks inimloom, üks inimloomus, üks psühholoogia? Ei mõtle erinevustele – järelikult pole neid olemas?

Hollandlaste arvates siiski on olemas!

Marieke de Mooij "Global Marketing and Advertising: Understanding Cultural Paradoxes" on tänaseks vahest kõige põhjalikum teos, mis käsitleb reklaamitööstust kultuuridevahelise suhtluse ja erinevuse vaatepunktist – rõhutades muu hulgas korduvalt, et (ka siinse jutu algul väidetud) identiteedi erilisustamine on siiski väga läänelik või lausa ameerikalik nõue reklaamile.

Nii reklaami kui kultuuri käsitlemisel kohtab vähemasti kultuuriteoreetilise haridusega inimene ses teoses küll mitmeid truisme, mida on veidi piinlik korrata – sestap keskendun alljärgnevas refereeringus uudsetele tähelepanekutele, paralleelidele, terastele näidetele ja vastuargumente tekitanule. Samas vaatlen siinses piiratud mahus valdavalt ikkagi just raamatu üldteoreetilist ja kultuuri puutuvat osa, kuna raamatu algupoolle vaetud brändindusele ja lõpus esitletud konkreetsetele uurimisevõtetele, reklaamiteostuslaadidele ja eri kultuuride reklaamistiilidele tuleks pühendada terve omaette artiklisari – ja/või raamat lihtsalt eesti keelde tõlkida. Niisiis rõhutan (tarbija-kaebuste ennetamiseks!), et seesinane refereering ei asenda raamatut ennast ega ole mõeldud kasutamiseks selle ekvivalentina.

Kohalikud väärtused ja väärtusparadoksid

De Mooij lähtub arusaamast, et globaliseerumisprotsessiga ja Euroopa liitumisega seotud ootused osutusid vähemasti ühisturu osas liiga eufooriliseks. Standardiseeritud tooted, turundus ja reklaam ei ole enamjaolt end õigustanud – üha sagedamini on kohalike turustajate ja kopiraatrite pakutud alternatiivlahendused olnud tüüpilahendusest efektiivsemad. (Nagu juba viidatud, surutakse välisettevõtete Eestis tegutsevatele filiaalidele enamasti endiselt päle emafirma reklaamikampaaniaid. Kas me peaksime siis järeltama, et Eesti ulbib mingis anomaalses järellaines – või on polügooniks arenenud ühiskondades tagasilöögi saanud rahvusvaheliste ettevõtetele, kes õhema kultuurikihiga ja eurovaimustuses ühiskondade arvelt ikkagi üritavad homogeenset turgu kasvatada?)

Toetudes Geert Hofstede 5-D-mudelile (viiele kultuuridimensioonile, millest pikemalt allpool), väidab de Mooij, et olulisim muutuja erinevates kultuurides on väärtusparadoks (*the value paradox*) ehk kontrast ihaldusväärse (*the desirable*) ja ihaldatava (*the desired*) vahel. Ehk siis veelgi lihtsamalt – vastuolu kohustuse ja kiusatuse vahel. Sellele toetub ka reklaamitööstus, kuid on selge, et arusaamu kohustustest ja kiusatustest on väga raske eksportida.

Ameerika ja Jaapani näide

Kõige ilmsema näitena kultuurilistest erinevustest toob de Mooij esile kontrasti ameeriklaste ja jaapanlaste ettevõtluskultuuri vahel: juhikeskne individualism versus personalikeskne kollektivism. Väärtusparadoks aga ilmneb inimeste tasakaalustavas tegevuses üldväärtuste suhtes. Nii tunnevad ameeriklased hirmu üksilduse ees ning liituvad mitmesuguste klu-

bide ja ühingutega, et kogeda kuuluvustunnet. Jaapanis on vastupidi – ühistegevuslikke seltse peaaegu pole, inimesed otsivad vabal ajal eraldatust. (Eesti on ses aspektis küllap keerukam vahe- või segavariant: levinud on nii seltsitegevus kui ka privaatsuse taotlemine).

Niisiis on kuuluvus ja iseseisvus mõlemad väärtustatud nii Ameerikas kui Jaapanis, kuid vastandlikes kontekstides. (Huvitava nüansi lisab pleieri erinev tõlgendus: õhtumaa-lasele on see võimalus kuulata muusikat teistest segamatult, jaapanlasest leiutajale oli see aga võimalus kuulata muusikat teisi segamata.) Päälskaudne vaatleja võib aga täheldada vaid mõlema kategooria olemasolu ja järeltada, et Ameerikal ja Jaapanil ja viimaks kogu maailmal on "ühised tähed", ühised väärtushinnangud; et jaapanlaste individualismitahe tähistab nende läänestumist ja globaliseerumist. Lühinägelik "rahvastevahelise mõistmise" vannutus muutub – võib-olla tahtmatult – kultuuriimperialismi häälekandjaks.

Vabad Euroopad

Enamasti on paradoksid aga märksa keerukamad kui esitatud näide. De Mooij viitab vabaduse erinevale tähendusele Euroopa kultuurides: Saksamaal peab isikuvabadus kindlasti jääma ühiskondliku korra piiresse (siia tasub kurioosse näitena lisada *Love Parade*'i kui lühiajalise bahtiniliku karnevali fenomen – mida kummatigi struktureerib vägagi rangelt piiritletud muusikavalik ja esitus); hollandlastele on isikuvabaduse kõrval oluline ka ühtekuuluvustunne; prantslastele käteb isikuvabadus ka võimukandjate usaldusvärsust.

Nõrgalt arenenud turul võib muidugi mis tahes "läänelik" reklaam ja toode olla vabaduse tunnuseks. De Mooij toob näiteks Saksamaa: kui 1989. aastal langes Berliini müür, siis idasakslased ihalesid lääne brände. 1995. aastaks oli aga eneseteadvus kasvanud ja kohalikud brändid taas mõjule pääsenud. Enamuses tööstusharudes ei tihkaks sama veel Eesti kohta väita...

Samuti kipub Eestiski domineerima de Mooij kurdetud USA-kesksus reklaami mõistmisel ja uurimisel. Globaalsed turuliidrid (Coca-Cola, McDonald's ja veel mitmed valdavalt Ameerika päritoluga suurkorporat-

SAGEDASIM KURTMINE BRÄNDIDEAJASTUL ON SEE, ET VÄÄRTUSED EI MÄÄRA ENAM RITUAALE, KANGELASI JA SÜMBOLEID, VAID SÜMBOLID MÄÄRAVAD KANGELASED, RITUAALID JA LÕPUKS KA VÄÄRTUSED.

sioonid) kipuvad lähtuma oma taustkultuurist ja firmasestest väärtushinnangutest, mitte sellest kultuurist, kuhu nad oma produkti siirdavad. Ning algeliste reklaamiteadmistega kultuurile võib jääda mulje, et nende strateegia ongi see üks ja õige. Samas on üha enam Euroopa firmasid mõistnud kultuurierise reklaami kasulikkust – ja hoomanud, et standardiseerimine pole kokkuvõtte, vaid lisakulu, kuna nõuab palju kohutumisi ja läbirääkimisi.

Subkultuuriteadlikkus ja kultuuripimedus

De Mooij teeb terase tähelepaneku, et reklaamijad on täiesti suutelised orienteeruma noorte subkultuuride eripärastele maitsetele ja väärtushinnangutele, kuid täiskasvanuile lähenevad ikka tüüpvõtetele. (Julgeksin väita, et see omakorda lähtub visalt kehtivast arusaamast, et iga noorte subkultuuri kui ajutist hälvet tuleb kähku ära kasutada, enne kui noored täiskasvanuks saavad, normaliseeruvad ja ühte nägu-tegu lähevad. Tegelikult on iga subkultuur juba ise mingi avangardse algrakukese arvukate jälgendajate kogum – väga tihti tähendab täiskasvanuks saamine ses aspektis just nimelt isikliku maitse väljakujunemist.)

Teisisõnu: lühiperspektiiviline reklaamitööstus on silmapaistvate hetketrendide tabamisel märksa efektiivsem kui pikaajalisemate ja implitsiitsete väärtushinnangute adumisel. Sellest lähtuvalt on levinud kolm eksiarvamust reklaaminduse standardiseerimise suhtes: et visuaalne kujund ületab kultuuripiire paremini kui tekst; et sarnaste väärtuste olemasolul saab kasutada kultuurideüleseid imagostrateegiaid; ja et reklaamiteemasid ja kontsepte saab standardiseerida ning piisab vaid teostuse mugandamisest. Reaalsus on teistsugune: kõikide kultuuride ühishinnangutele rõhuda üritavad reklaamid kipuvad jääma lahjaks ja ebamääraseks.

Kultuur on isikuülene. Või kas on?

Kultuuri määratlemisel lähtub de Mooij Hollandi kultuuriteooria suure patriarhi Geert Hofstede seisukohast, et kultuur on “antud keskkonna inimeste kollektiivne vaimne programm”. Niisiis määrab selle ühise

“INTELLEKTUAALSED STIIID”: SAKSID TAHAVAD FAKTE JA TÕESTUSI; TEUTOONID JA GALLID TEOREETILISI PÕHJENDUSI; TEUTOONID EELISTAVAD SELGET ARGUMENTATSIOONI, GALLID KÕNE ESTEETILIST MÕJUJÕUDU; NIPPONI STIIL ON INTUITIIVSEM.

kasvatuse, koolituse ja elukogemusega grupp, mitte indiviid.

See tundub näiliselt enesestmõistetav, kuid lähemal vaagimisel võib osutada kogu raamatu kõige vaieldavamaks punktiks. Kuhu sel juhul liigitada see kultuurikogemus ja eelistuste kogum, mis igas inimeses ümbritsevast lahkneb? Kuhu asetada loovus? Kas ei ole siiski võimalik rääkida ka individuaalsest kultuurist, individuaalsest ajaloost ning rituaalide ja artefaktide kaanonist? (Valdur Mikita “Äparduse rööm” ja “Rännak impampluule riiki” annavad mõista, et on küll.) Rõhutades kultuuridevaheliste erinevuste tajumist, alahindab autor siin ometi inimestevahelise erinevuse määra. Taunides kultuuri-deüleseid üldistusi, üldistab de Mooij ometi julgelt “inglaste”, “prantslaste”, “hollandlaste” jt. ühisjooni.

Vaimukultuuri kohta on ilus rahvapärane definitsioon: “Kultuur on kõik see, mida ei pea tegema”. Kultuuri kui kontrollmehhanismide kogumi ja ühiste taustsüsteemide puhul oleks küll kohasem määratlus “kultuur on kõik see, mille üle ei viit-sita (enam) vaielda”... Samas on ju ilmne, et “elav” kultuur just vaidlustest koosnebki – vaidlused aga saavad alguse isiklikest erinevustest.

Mõõda, lõika ja kleebi

De Mooij esitab mitmeid universaalsusele pürgivaid kultuuriliigendusi. Üks perspektiivikamaid – mitte ainult reklaaminduse vaatevinklist – tundub olevat Hofstede ilmingunelik: süm-bolid, kangelased, rituaalid ja väärtused. Sümbolid on kõige päälispindsemad, väärtused kõige sügavamad. Või peaksid olema.

Väärrib meeldetuletamist, et sagedaseim kurtmine brändideajastul on see, et väärtused ei määra enam rituaale, kangelasi ja sümboleid, vaid sümbolid määravad kangelased, rituaalid ja lõpuks ka väärtused. Rüütliks

– ka ülekantud tähenduses – ei lööda enam teatud väärtuste kandjat, andes talle nõnda õiguse teatud sümboloid kanda; teatud sümbolite kandmine ise annab rüütlikeisuse. Või ka: sümboli “äratteenimise” tähendus on drastiliselt muutunud; kultuuriliste põhiväärtuste eeskujuliku elluviimise asemel piisab täiesti ostujõust.

See lubaks reklaamitööstust küll pidada omamoodi pahupidikultuuri masinaks. De Mooij rõhutab kummatigi, et globaalbrändid jäävad sümbolite, kangelaste ja rituaalide tasandile, kuid ei kujunda tegelikult globaalseid väärtusi. Rahvuskultuurid tagavad identiteedi tänu ühisele mälule, ajaloole – see aga kommertstaustaga globaalkultuuridel (veel?) puudub. (Ikkagi saaks ka sellega vaielda – mida muud siis näiteks on popkultuur muusika-moe-filmi sulamina? Just nimelt ajalooga kommertslik globaalkultuur!)

Põnevaks kultuuritüüpide jaotuseks on Usunieri erinevad “intellektuaalsed stiilid”. Ta eristab “gallia” (prantsuse), “teutooni” (saksa), “saksi” (inglise ja ameerika) ja “nipponi” (jaapani) mõttemalli. Saksid tahavad fakte ja tõestusi, teutoonid ja gallid teoreetilisi põhjendusi. Teutoonid eelistavad selget argumentatsiooni, gallid kõne esteetilist mõjujõudu. Nipponi stiil on intuitiivsem, tajudes mõtlemist ja teadmist ajutise seisundina, kus kategoorilistest seisukohtadest tuleks hoiduda (vastupidiselt õhtumaisele kultuurile). Jaapani ja hiina kultuuris pole kohta ameerikalikul *point*’i jahil.

See liigendus tundub viljakas, kuna sellele on võimalik päris usutavalt kohandada nii reklaamitööstust kui ka kõrgvaimseid maailmakäsitlusi – niiviisi ületades liigagi enesestmõistetavaks peetud ja triviaalseks kipuvat vastandust nende vahel.

Dissonantsid keeles ja keeletuses

Mõttelaadidega seonduvad lahutamatu keelelise erinevused – kultuur mõjutab keelt, keel omakorda kultuuritaju. Ameerika inglise keeles on mitmeid laialt levinud pesapalliidioome, briti inglise keeles aga kriekitisse puutuvat; Egiptuses tajutakse päikest julmana ja tütarlast on ilus võrrelda kuuvalgusega, mitte päikesäraga – inglise keeles seondub “kuuvalgus” aga õhtuse haltuuraga.

Hollandis ja Skandinaavias on eraldi sõnad väikese grupi usalduslikkus õhkkonnas peetavate söömaegade kohta, millele inglise keeles ja kultuuris vastet ei leidu, kuna säärased pihtimuslikud õhtupoolikud tunduvad inglastele liiga pääletükivaina. Taanis saab toitu-jooki vastava märksõna “hyggetime” või “hygge-mad” (“koosaeg”, “koosööök”) abil väga edukalt reklaamida, Inglismaal ja Ameerikas see ei õnnestu, kuna kultuuriline ekvivalent pole levinud ega hinnatud.

Mõistagi on samavõrd palju erinevusi žestides. Ühe kultuuri viisakusvõi austusavaldus võib teises kultuuris olla halvustav või isegi nilbe. Nonverbaalse suhtluse üht olulisemat aspekti uurib prokseeimika –isikuruumi teadus. Ükski käesolevas raamatus toodud näide pole siiski nii paljuütlev kui bussisõit Tartust Kohtla-Järvele: kuni kuhugi Mustvee kanti istuvad pääletulevad inimesed eranditult ja tahtlikult eraldi; säält edasi aga hakkavad lisandujad seltsi ja vestluskaaslast otsima. Mis ühele on inimlik lähedus, tundub teisele sündusetu külgekleepimisena; mis ühele sõbralik jutupuhumine, tundub teisele lärmina. Nõnda ka meedias ja reklaamis.

Hofstede dimensioonid ja nende alternatiivid

De Mooij ise analüüsib kultuure lähitult Hofstede viiest dimensioonist, kuid viitab sageli ka Edward Halli kontekstidele.

Hall eristab kõrge ja madala kontekstiga kultuure, mida iseloomustab erinev infovajadus ja -väljendus. Kõrge konteksti puhul öeldakse otsesõnu väga vähe, eeldades, et vastuvõtja oskab selle oma kultuuritausta baasil lahti kodeerida. Väärtsuslik on väljaspool sõnu. Madalakontekstilises kultuuris pannakse kogu info otse

sõnumisse; sõna[de]l on suur väärtus – samuti numbritel.

Lääne kultuurid on valdavalt madalakontekstilised, Ida kultuurid kõrgkontekstilised. Ameerika reklaamis tehakse bränd rutem teatavaks kui Jaapanis, kus antakse rohkem aega reklaamis nähtavat kaalutleda; Jaapani reklaamis aga näidatakse brändinime kauem, samas kui Ameerika reklaamis öeldakse see hetkega välja.

Hofstede viis kultuuridimensiooni on: võimuvahe (*power distance*), individualism vs. kollektivism, mehelikkus/naiselikkus, pidetusvältimine (*uncertainty avoidance*), kaugelenägelik (pikaperspektiiviline) orientatsioon. Hofstede ise on neid erinevates kultuurides mõõtnud nullist sajani, toetudes põhjalike küsitlustega saadud andmetele (116 000 küsimustikku 72 maal ja 20 keeles, pluss täiendavad lisauuringud). Tulemused leiduvad Geert Hofstede raamatus “Cultures and Organizations: Software of the Mind” (1984). Tasub siiski tähele panna, et uuringud on tehtud enne internetiajastut, Sat-TV ja CD laiemat levikut; kultuuridevaheline kommunikatsioon on seestpääle tunduvalt tihenunud ning näitajad väga tõenoliselt nihkunud.

Olgu siinkohal refereeritud ka dimensioonide ilmlemise lühiseloomustused:

1. Võimuvahe. Suure võimuvahe korral valitseb kultuuris selge hierarhia, mis ometiigi on enesestmõistetav ja tunnustatud, seda ei tajuta ahistavana (Jaapan). Väikese võimuvahe puhul taotleb kultuur kõigi inimeste võrdsust. Esimesel juhul rõhutatakse ka vanusevahet ja lapsed sõltuvad vanemaist kauem. Teisel juhul püüavad eakad inimesed nooremad välja näha, samas kui lastele võimaldatakse varajast iseisvumist.

2. Individualism/kollektivism. Teisisõnu eneseteadvus ja oma arvamus *versus* grupiteadvus ja teistega suhete hoidmine. (Eraldi võiks rääkida arvamussõltuvuses kultuurist, nagu kommentaarikestustega ülekirjutatud Eesti – igale nettiühendatule pakutakse pidevalt võimalusi arvamus avaldada, arvamussõltuvuse lausa nõutakse kommentaare, säälhulgas paljudele pseudoprobleemidele.) Individualistlikud kultuurid nõuavad suurt privaatsust (eraai ja isiklikud stereokeskused), kuid teiste hindamisel kalduvad universalismi (nt.

uskumus, et Põhja-Ameerika demokraatia on parim kord kõigile kultuuridele).

3. Mehelikkus/naiselikkus. Mehelik kultuur on saavutus- ja edukeskne, naiselik hoole- ja elukvaliteedi keskne (de Mooij möönab, et Hofstede uurimise ajal polnud veel poliitilise korrektsuse liikumist, mis niisuguseid sooroliüldistusi tauninuks). USA ning Lääne-Euroopa maad on seejärgi “mehelikud” (kuigi poliitiliselt korrektsed ameerika teadlased salgavad seda), kõiges võitja toetajad (kuigi poliitiliselt alalhoidlikud Euroopa poliitikud salgavad seda); Holland ja Skandinaavia on “naiselikud”, allajääjale kaasaelavad. Naiseliku kultuuri kandjale on negatiivne reklaam palju vastumeelsem.

4. Pidetusvältimine. Tugeval juhul on iseloomulikult kultuuri range reglementeeritus ja ettemääratus; sellega kaasneb aga pinget, agressioon, enese väljaelamine. Nõrgal juhul on kultuuris rohkem vabadust, kannatlikkust, vähem emotsioone. De Mooij rõhutab, et ka tugevalt reglementeeritud kultuuride vahel on ometiigi olulisi erinevusi: prantslased tulevad meeeldi kaasa vägevate ideedega, sakslased on paindumatamad. Christo sai Pont Neufi kilessemäsimiseks prantslased hõlpsasti nõusse; Riigipäevahoone puhul läks sakslastega märksa kauem aega.

5. Kaugelenägelik orientatsioon. See on ennekõike just Aasia majandusime uurimisel leitud viies dimensioon. Lääne tavaloojika on: kui A on tõene, siis B, mis on A vastand, peab olema väär; Ida loojika on aga: kui A on tõene, siis võib ka selle vastand B olla tõene, ja mõlemad alluvad veelgi suuremale tarkusele. Sääraste ettevaatlikkusega käib kaasas ka sügav respekt looduse suhtes.

Dimensioonidele vastavad reklaamimudelid

Amsterdami ülikooli reklaamindusprofessor Franzen on kirjeldanud seitset reklaami toimumudelit – mida de Mooij seob teatud kultuuridega:

1. Müügitulemuse mudel (*the sales-response model*) – eesmärgiks on toote kiire müügiõdu; niisiis on see “anglosaksi” reklaamitüüp, mis eeldab kultuuri väikest võimuvaht, individualismi, mehelikkust, nõrka pidetusvältimist ja lühipespektiivset mõtlemist.



Brand mark of Estonia.
2002.

2. Veenmismudel (*the persuasion model*) – ka “süstla” või “loengu” mudel: tähelepanu saavutatakse selgete argumentide abil, niisiis ennekõike kultuurides, mis on väikese võimuvahega, individualistlikud ja mehelikud (Ameerika, Inglismaa, Saksamaa, Šveits ja Austria).

3. Osadusmudel (*the involvement model*) loob tarbija ja brändi vahel viimase “personifitseerimise” teel emotsionaalse suhte: edukam naiselikes ja individualistlikes kultuurides nagu Holland, Skandinaavia ja Prantsusmaa.

4. Teadlikkusemudel (*the awareness model*) – bränditeadlikkuse looja kaudsete meetodite abil (huumor, metafoorid). Sobib kollektivistlikes kultuurides nagu Hispaania, Aasia ja Ladina-Ameerika; samas võib mehelikes-individualistlikes keskkondades (USAs, Inglismaal ja Saksamaal) veenvusest vajaka jääda.

5. Emotsionaalne mudel (*the emotions model*) loob eeskätt kollektivistlikes-naiselikes kultuurides bränditruudust positiivse meeleolu kaudu.

6. Meeldivusmudel (*the likability model*): kui reklaam meeldib, hakkab ka bränd meeldima. Tähtsal kohal Jaapani reklaamis, ennekõike jutustatakse vaimukas lugu.

7. Sümbolismimudel (*the symbolism model*) – brändi muutmine sümboliks või koodiks, väljendades ühe subkultuuri identiteeti. Mõjub eeskätt suure võimuvahega ja tugeva pidesuvaltimisega kultuurides, kuid ka kollektivismis – Aasias, Prantsusmaal ja Lõuna-Euroopas.

Selle jaotuse nõrgaks kohaks on, et see ei arvesta erinevate tööstusharude sihtgrupe ja müügistrateegilisi traditsioone – ega ka segatüüpide võimalust. Nii võime ka Eestis täheldada edukaid (sega)näiteid praktiliselt kõigist ülalmainitud reklaamitüüpidest: päävoolupopi heliplaati on promotud karjatusega “sigahela plaat!” (müügitulemus, osadus ja emotsioon), üht kohvimarki aga tipplavastaja ja kultuuritegelase Mikk Mikiveri puhkushetke abil (“paus 15 minutit” – sobiks kõigi tüüpide alla kolmandast seitsmendani!). Muidugi ongi Eesti identiteedikriisis ja erinevate mõjude ristumispunktis segakultuur – aga tänapäeva infotihedas maailmas on seda teatud määral paljud kultuurid!

Kultuurisisestest vastuolude sele-

tamiseks ja klassifitseerimiseks aga pakubki de Mooij välja väärtusparadoks, mis tunduvad ta teooria kõige intrigeerivama ja edasiarendusaltima osana.

Väärtusparadokside kasutamine reklaamis

Niisiis, “ihaldatav” versus “ihaldusväärne”, pragmaatika versus ideoloogia, isiklikud vajadused vastuolus ühiskonnale kasulikega, sõnade ja tegude lahknevus. Trendid, eriti just noortekultuuris, on reaktsooniks liiassele “ihaldusväärse” väljendamisele ühiskonnas.

Nii võib Eestis näiliselt dominantseks muutunud klubikultuuri ja kodukootud seltskonnaglamuuri pidada vastuhakkuks taasiseisvusisaja rahvusromantilisele ja ajaloolis kannatuse rõhutavale paatosele. Samas ei ole juhtkultuuri otsene ja agressiivne konservatiivsus subkultuuri tekkeks ainuvajalik eeldus: vastupidiselt levinud eksiarvamusele tekkis punkliikumine Suurbritannias mitte Thatcheri uusviktoriaanluse vastu, vaid eelnenud leiboristliku valitsuse loiu ja tegelikkuses jõuetu kokkulepuse vastu. Konflikt pragmaatika ja ideoloogia vahel tekib ju nimelt siis, kui ideoloogilised väärtused osutuvad pragmaatilisel kasutuks!

Ent tagasi de Mooij näidete juurde. Ta toob esile järgmised tähelepanuväärsemad väärtusparadoksid:

1. Võrdsusparadoks (*the equality paradox*) – võrdsus on Ameerikas suur ametlik väärtus; kuid õiglustunde lähtumine töökultusest viib ikkagi majandusliku ebavõrdsuseni. Võrdsed võimalused ei tähenda ümberjaotamist.

2. Sõltuvus- ja vabadusparadoks (*dependence and freedom paradoxes*) – suure võimuvahega ja kollektivistlikes kultuurides on lapsed kaua vanematest sõltuvuses (see aga võib viia erilise mässutahteni – lisagem siia, et Jaapanis on subkultuurne elu kirjungi kui USAs või Suurbritannias); väikse võimuvahega ja individualistlikes kultuurides viib laste varajane iseseisvus kohati absurdini nagu 7-aastasena noorimaks lenduriks saada tahtnud ameerika tüdrukukese hukkumine, mida ta ema kommenteeris: “See oli tema enda tahe.” Individualistlikus kultuuris võrdub vabadus sõltumatusega; kollektivistlikus kultuuris vastandub

SAMAS ON ÜHA ENAM EUROOPA FIRMASID MÕISTNUD KULTUURIERISE REKLAAMI KASULIKKUST – JA HOOMANUD, ET STANDARDISEERIMINE POLE KOKKUHOID, VAID LISAKULU, KUNA NÕUAB PALJU KOHTUMISI JA LÄBIRÄÄKIMISI.

vabadus harmooniale. Naiselikes kultuurides on vastuolu vabaduse ja kuu- luvuse vahel. Tugevalt pidetust välti- vais kultuurides kuulub vabadus ebakindlust ja nurjumisohtu, nõrgalt vältivais on edu aluseks.

3. Eduparadoksid (*success para- doxes*). Mehelikes kultuurides tuleb oma edu uhkelt välja näidata, naiselik kultuur rõhutab tagasihoidlikkust, kuigi mõõnab saavutuse tunnustamis- vajadust. (Siin võib Eestit küll naise- likeks peetavate skandinaavlaste sõsaraks pidada: paradoks hääks tooniks peetava hillitsetuse ja meediat raadava kehtumise vahel on tänases koduvabariigis üks ilmsemad).

4. Uuendusparadoks (*the innova- tion paradox*) – konflikt, mis de Mooij arvates on eriti omane Ameerikale ja Lääne-Euroopale. Siingi on konfigu- ratsioonid pältnäha sarnased, kuid sisimas erinevad: reklaamis kõlav sõna “uus” on brittidele oluline seetõttu, et esindab ihaldatavat (kul- tuuri näilise konservatiivsuse kiuste); prantslastele ja sakslastele seetõttu, et esindab ihaldusväärtset (ideoloogiat, mis vastandub tarbijate tegelikule konservatiivsusele).

5. Pinge-paradoks (*the tension paradox*) – tugeva pidetusevältimisega kultuurid ei pea õigeks stressiemot- siooni väljendada. Mitmed reklaamid (Saksamaal, Šveitsis) aga mängivad seetõttu ärevuse väljaütlemisele ja seejärel leevendamisele.

Kultuuridimensioonide tingitud võtted

Selles valguses kajastavad mitmed pelgalt teostuslikuks peetud reklaaminipid tegelikult kultuuride põhiväärtusi. Kuna suurem osa de Mooij näidetest on meil tundmatud, olen püüdnud leida siinseid ekviva- lente – mis aga jällegi tekitavad nii mõnigi kord küsimusi selliste liigen- duste ja järelduste tegelikust univer- saalsusest.

Nii näiteks on reklaamid, kus

vanem nõustab noorem, omased suure võimuvahega kultuuridele (meilgi tuntud ACE-pesuvahendi reklaam). Väikese võimuvahega kul- tuurides toimub nõustamine vastu- pidiselt. (Niisiis, kas Eesti eirab võrd- sust ja tunnustab hierarhiid?) Samuti eeldab esimesel juhul reklaamis üksi tegutsev laps pigem kaastunnet, teisel juhul aga tunnus- tust oma iseseisvuse eest. Esimesel juhul ei ole reklaamides sünnis üle- musi pilgata, teisel juhul peetakse seda hääks naljaks.

Individualistlikud kultuurid on madalakontekstilise suhtlusstiiliga – otsesõnalised, sinatavad, meietavad ja minatavad. Kollektivistlikes ja kõrgekontekstilistes kultuurides aga rõhutakse rohkem sümbolitele, mis pole väljaspool kultuuri hõlpsasti mõistetavad. (Selle aasta Eesti koha- like omavalitsuste valimiskampaania reklaamides võis kohata mõlema laadi äärmusi – ons jällegi tegu Eesti üldise identiteedikriisiga, erakondade sisekultuuri üldistamisega kogu kul- tuurile või hoopiski erinevate õpiku- tega, mida kopiraiderid on lugenud?)

Mehelike kultuuride reklaamid tavatsevad kõnelda võitmisest, esime- seks ja parimaks olemisest. Naiselike kultuuride reklaamid väärtustavad hoolitsust, mahedust ja väiksust. Kuulsusi kasutatakse reklaamides harva. (Huvitavaks Eesti segavarian- diks on EMT reklaam “Kuidas ta seda kõike jõuab? Väärtustades aega”, kus eesti päritolu modell Kaja Vunder küsib-vastab nõnda mehe kohta, keda näidatakse nii võitjariikaga kui bee- biga ja keda samas kehabast üsna tundmatu meesmodell).

Tugeva pidetusevältimisega kul- tuuride reklaamid keskenduvad pikkadele selgitustele ja eksperthin- nanguile (näiteks meil näidatavad val- davalt saksa päritolu hamba- pastareklaamid). Nõrga pidetuseväl- timisega kultuuris on oluline lihtsus ja lõovus, ka huumor (“Point ruulib!”).

Kaugelenägeliku orientatsiooniga kultuuride reklaamis on palju looduselemente, ka tehnoloogia tutvustamisel. Siinsete reklaamispet- side vastuolulised hinnangud EMT lepatriinulogole annavad aga jällegi tunnustust erinevaist taustõpikutest ja ebakindlusest siinse kultuuri enda väärtuste suhtes. Tundub siiski, et loodusel on iseenesest piisav omaväärtus, et eesti reklaamides olulise mõjurina püsida.

Ja järeldused?

Mida võiks siis järeldada kultuuri ja reklaami säärases suhestamises (millest, ma rõhutan veel kord, sai siin tutvustatud vaid mõningaid aspekte)?

Arenenud tööstuse, kultuurilise identiteedi ja reklaamindusega maade puhul on sellised võrrandid kahtle- mata üsna tõesed ja informatiivsed. Probleemsemaks on hägustunud iden- titeediga kultuurid, mis omatootmise asemel otsivad vahendusvõimalusi ning pimesi ja läbiseigi kõigilt “suure- matelt” õppida üritavad.

Eesti on näide reklaamikultuuriist (kultuuritusest?), mille puhul de Mooij korrelatsioonid päris üheselt kehtida ei taha. Ühelt poolt tekib seepäale kius küsida, et kas näiliselt universalismi vastu võitlev de Mooij ise mitte liiga mugavalt kõiki kultuuri ühendavate dimensioonide pakatile lesima ei jää? Teiselt poolt muutub de Mooij raamatu tõlkimisvajadus veelgi pakilisemaks – see raamat aitab Eestil selgusele jõuda, mis suunas siis ikka- gi oma kultuuri ja reklaamiga edasi minna, milliste ühisväärtuste pos- tuleerimiseni jõuda. (Olen seisukohal, et too “Eesti bränd” on tähelepanu- väärne ennekõike seetõttu, et võtab kenasti/kohutavalt kokku siinse iden- titeedi ja reklaamiteadvuse kõrt- pärtlisärksuse.)

Võib-olla oleks nendeni jõudmi- seks (või ka kirkastavaks mittejõud- miseks) kõige mõttekam hoopiski igäühel iseendal oma suhe kultuuri ja reklaamiga ära klaarida. Nagu ma sellesinase referaadi prelüüdis tegini.

[loeng/lecture]

Naise keha. Performance'i- kunsti nais- pioneerid II

Udo Kultermann

3. Keha uurimine

Naiskunstnike *performance*'eid iseloomustab keskendumine naise kehale, seega on nimetused "kehakunst", "akt-ionism" jm. uute kunstivormide mõistmiseks ebapiisavad. Kuna tähelepanu keskmes on naisekeha, võib individuaalse kunstniku loomingut vaadelda sellest lähituvalt. Eleanor Antin on võtnud teema kokku järgmiselt: "Uurin oma töodes iseenda mina, see tähendab, ma püüan ennast defineerida, jõuda piirideni, et teada saada, kes ma olla ei saa või kes ma tulevikus olen, jõudes seeläbi selgusele selles, kes ma tegelikult olen." (15) Rachel Giladi mõtleb samamoodi ja märgib, et kuna elab kultuuris, kus domineerib melhikkus, peab ta defineerima oma identiteedi ja alustama seega algusest: "Mind kütkestab kehakunst ürgelemendina: keha esimesed kontaktid iseenda ja ümbritseva keskkonnaga nagu vastsündinu puhul, kes keskkonda tundma õppides õpib tundma ka oma keha." (16) Valie Exporti looming on kui inimkeha uurimine kanga või inimkangana, märkide kandja ja tundliku pinnana: "Keha on tunnetuse vahend, aga ka tähenduste kandja ja edastaja, ühelt poolt oma individuaalsete vajadustega, teiselt jäljega, mille ta jätab sotsiaalsesse mütoloogiasse." (17) Iole de Freitas sõnul on tema looming oma identiteedi leidmise protsess: "Ma tahan ennast näha. Otsin oma keha igalt ettejuhtuvalt peegeldavalt pinnalt. Tahan seista sellega vastakuti, olgu see siis moonutatud või mitte, fotofilmil, klaasil, peeglis, veepeinal, metallil. Noateral... kogen ma oma keha ja ässitan seda, justkui ei kuulukski see mulle. Nii see avastab ja õpib. Ja on iseseisev." (18)

Friedrike Pezold keskendub oma videoaktsioonides peamiselt oma alasti kehale. 1979. aasta meistritöös "Toilet"

Liliana Porter.
Üheskoos.
Ca 1970.
Autori arhiiv.

Liliana Porter.
Together.
Ca 1970.
Archive of the author.



("Toilette") istub ta paljalt videokaamera ees ning peseb aeglaselt ja justkui taasavastamisi kõiki oma kehaosi: "... tükkaaval. Millimeetri kaupa. Pealaest jalatallani, koos naha ja juustega." (19)

Teises samal aastal valminud videos "Häbitöö" ("Schamwerk") filmib kaamera aeglaselt ja sujuvalt asendit vahetava kunstniku häbemepiirkonda. 1982. aastal kirjutas Pezold ühes artiklis selle töö kohta: "Oma häbemepiirkonda vaadates ei mõtle ma selle puudutamisele. Ilma kindla tagamõtteta keskendub mu pilk kolmnurgale, mis muutub iga liigutusega. Ja kuna liikumine on mulle esmatähtis, läksin fotograafialt üle videole. Mis varem oli võimatu, võib video abil teoks saada: olla modell ja maalikunstnik – seista samal ajal nii kaamera ees kui taga." (20)

Ka Joan Jonas uuris 1970. aasta *performance*'is "Peeglitükk" ("Mirror Piece") oma keha, kuid kasutas peegli abi. Ta ilmus lavale kimonos ja riietas end seejärel publiku silme all lahti, uurides samal ajal käsi peegli abil oma alasti kehaosi: "Jonas sisenes, võttis seisuasendi, libistas kimono seljast ja hakkas piinliku hoolega ennast käsi peegli abil uurima, liikudes sellega spiraalselt mööda keha allapoole



Orlan.
Kunstniku suudlus.
1977.
Postkaart.

Orlan. Le baiser de l'artiste.
1977.
Postcard.



Ülal: Iole de Freitas. Klaasi killud, elulõigud. 1975. Iole de Freitasi kogu.

Up: Iole de Freitas. Glass Pieces, Life Slices. 1975. Courtesy Iole de Freitas.

All: Valie EXPORT. Keha märkimise aktsioon. 1971. Valie EXPORTi kogu.

Down: Valie EXPORT. Body Sign Action. 1971. Courtesy Valie EXPORT.

ning uurides sel moel isegi oma tallaalu-seid..." (21) Joan Jonase tööle antud hinnangus nägi Valie Export seda "naisekeha kujutise publiku ees "tükeldamist" paljude väikeste kujutiste käsitlemisena ning vihjena naisefetišile ja selle vuajeristlik-sümboolsele tagamõttele." (22)

Paljud naissoost *performance*-i-kunstnikud keskenduvad naisekeha füüsiliselt ja emotsionaalselt uurides näo, käte ja teiste üksikute kehaosade vaatlemisele. Töös "Koons" ("Zusammen") kujundab Liliانا Porter kolmest käsivarrest kolmnurga ja vaatleb käte omavahelist suhtlemist (ill. lk. 73). Rebecca Horn kasutab paljudes töödes seda, mida ta ise nimetab "pikendamiseks". Näiteks võib tuua 1968. aasta töö "Käepikendus" ("Arm Extension"), kus kunstnik on riietunud rüüsse, mille ülemäära pikad varrukad rõhutavad tema käsivarte pikkust. Järgmistel aastatel valminud töödes (näiteks 1973. aasta "Pliiatsimask" – "Bleistiftsmaske") katab kunstnik oma näoosi maskidega ja annab seeläbi näoilmetele maagilise tähenduse; osaliselt on tegu tema etnograafiaalaste uurimuste mõjuga.

Poola kunstnik Teresa Tyszkiewicz kaunistab mitmes töös oma keha ekstrava-

gantsete rõivaste ja kingadega. 1983. aastal mässis kunstnik ennast Lyonis toimunud *performance*'is "Aseret" riideräbalatesse ja tekitas sellega mulje vägivallast. Teine poola kunstnik Teresa Murak mängib lisaks riietele ja maskidele ka kleidi külge kinnitatud orgaanilise materjaliga. 1975. aasta *performance*'is "Naise hõlst" ("Lady's Smock") on tal seljas elavate taimedega kaetud kleit, mida ta teatud ajavahemiku järel harib ja kastab (ill. lk. 77).

4. Keha vigastamine

Mõned naissoost *performance*-i-kunstnikud on läinud oma keha rikkumiseni selliste hirmuäratavate asjadega, nagu õmblused, sisselõiked ja haavad. 1973–1974 korraldatud *performance*'is "Kokkuõmmeldud näod" ("Stitched Faces") ja 1976. aasta töös "Kokkuõmmeldud keha" ("Stitched Body") tegi Yocheved Weinfeld oma näole ja kehale kunstlikud haavaõmblused (ill. lk. 78). Ka Marina Abramovići varasemates töödes on kunstniku keha sandistamise oht selgesti tajutatav. 1974. aasta *performance*'ites "Rütm 7" ("Rhythm 7") ja "Rütm 10" ("Rhythm 10") asetab kunstnik käe horisontaalsele pinnale, ajab sõrmed harali ja hakkab noaga kiiresti nende vahel täksima



Teresa Tyszkiewicz ja Zdzisław Sosnowski. Permanentne positsioon. 1979.

Teresa Tyszkiewiczzi kogu.

Teresa Tyszkiewicz ja Zdzisław Sosnowski. Permanent Position. 1979.

Courtesy Teresa Tyszkiewicz.

(ill. lk. 79). Kolmandas samal aastal korraldatud *performance*'is manustab kunstnik skisofreeniaravimit, et uurida selle mõju oma keha talitlustele. Teistes aktsioonides on Abramovič teinud koostööd Ulay'ga, kombates füüsilise väsimuse piire. Kannatuse proovilepanemise *performance*'ist "Suhe kosmoses" ("Relation in Space"), mis toimus 1976. aasta Veneetsia biennaalil, on Abramovič kirjutanud: "Ühelt poolt toimub täielik samastumine teose kontseptsiooniga, teisalt aga on seal üha vähem teadvust ja mõistuse kontrolli" (23).

Samamoodi moel kasutab brasiilia kunstnik Iole de Freitas nuge ja peegleid 1975. aastal korraldatud *performance*'is "Klaasikillud, elulõigud" ("Glass Pieces, Life Slices") (ill. lk. 74). Kunstnik liigub ringiratast peeglite vahel, mis peegeldavad tema kehaosasid. Videokaamera salvestab erinevaid liikumisi. Noakujutis peeglite keskel vihjab olukorra ohtlikkusele. De Freitas'e töö sarnaneb Joan Jonase varasema, 1970. aastal esitatud aktsiooniga: siingi on tähelepanu keskmes naisekeha uurimine, ehkki ohtlikumas vormis. Aktsiooni kirjeldava pika poeemi lõpetab Iole de Freitas sõnadega: "...viilutatud, korrutatud keha. Neelan alla osa, killu, peegli, ühe või tuhat pinda. Siis alustan reisi oma sisikonda" (24).

Naisekeha sandistamist ja otseseid viiteid tegelikele sündmustele on elektrooniliselt üle kantud ka maailma eri paigusse. Orlani (vt. lk. 73) 1993. aasta seeria "Kõikjalolek" ("Omnipresence") tipnes *performance*'itega, kus kunstnik muudab oma nägu kirurgilise lõikusega. Nagu varasemates töödes, püüdis Orlan siingi teha endast uut olevust mitmete operat-

sioonide abil, mis kujundaksid ümber tema näo. *Performance*'it, mis sisaldas ka disainerite Paco Rabanne'i ja Issey Miyake moeloomingut, kanti otse operatsioonisaalist elektrooniliselt teel üle paljudesse eri maadesse.

Anna Mendieta keskendub oma varasemas loomingu sageli vägistamise ja vägivalla teemadele, seades oma keha ohvri rolli. 1972. aasta töö "Vägistamine" ("Rape") on sugestiivne stseen, mis kujutab verist naisekeha lebamas keset maastikku. Sellest ajast peale said veri ja naisekeha Mendieta kunsti keskseteks motiivideks (ill. lk. 76, 79) ja ta ise on märkinud: "Hakkasin kohe verd kasutama; arvatavasti selle pärast, et pean seda väga võimsaks, maagiliseks vahendiks" (25).

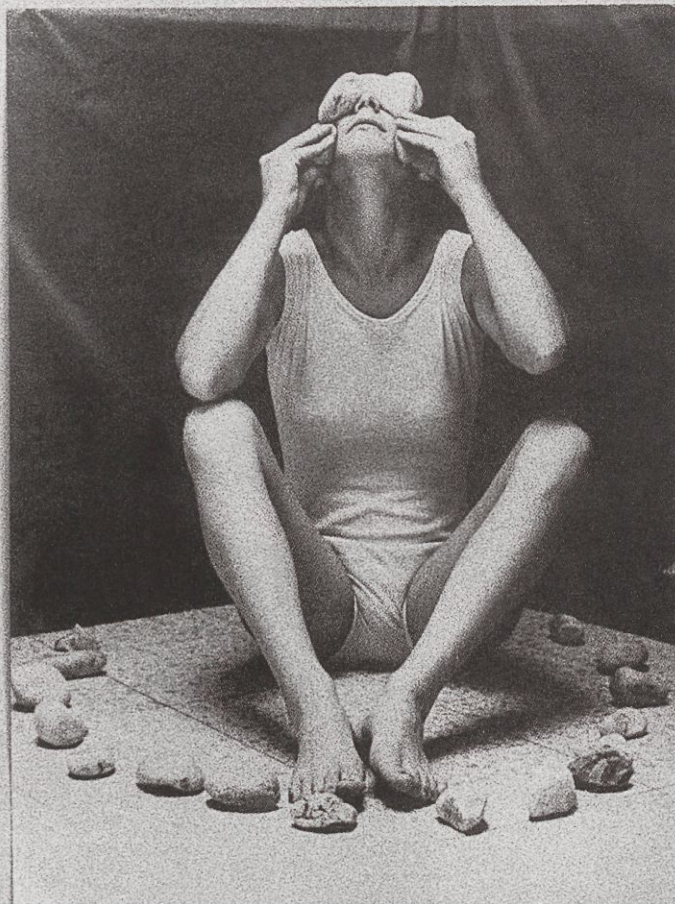
Kõige radikaalsemalt on oma keha kallal vägivaldal tarvitanud Gina Pane, kes on omapärasel moel kujutanud naiste haavatavust ja neid varitsevaid ohte. 1971.

aasta *performance*'ites "Toidud" ("Nourritures") ja "Tuli" ("Feu") on kunstnikku ähvardavaks elemendiks elav tuli, kui ta püüab seda käte ja jalgade abil kustutada. Kunstniku kehast saab kannatamise vahend ja füüsiline valu on osa ettekatvatsetud tegevusest. Töös "Toit – Aktuaalne TV" ("Nourriture – Actualité TV") rikkub Pane nagu Marina Abramovič oma keha normaalselt talitlust, sundides end sööma roiskunud lihatükke ja kannatama selle tagajärgede all. Hiljem on Pane kasutanud oma keha vigastamiseks küüsi ja žiletiterasid, tehes sisselõikeid näkku ja teistesse kehaosadesse. Oma keha sandistamisega osutab kunstnik ühiskonna üldisele väevlemisele pahede all ja omistab sellele sümboolse tähenduse. Teos väljendab tarbijaliku reaalsuse ja selle tagajärgede sandistavat olemust ja nõnda on nende *performance*'ite tuumaks omamoodi eneseohverdus. 1974. aastal korraldatud aktsioon "Hing" ("Psyche") märgib nende püüete kulminatsiooni. Siin kasutab kunstnik taas oma keha, käsitsedes seekord žiletiterasid seotud silmadega. Haavatud kunstnik kujutab kogu naissoo vastu toime pandud vägivaldal. Gina Pane'i ise tekitatud haavu tõlgendab Gislinde Nabakowski vagiina või isegi kogu naise identiteedi sümboliteena, nii nagu verd ja piima peetakse naiselikkuse sümboliteks: "Tema [Pane'i] jaoks on lõikehaav vagiina sümbol, mittefallilise genitaali märk. Kõikides aktsioonides lõikab ta ühesuguse haava oma keha eri kohtadesse: õlgadele, käsivarrele, seljale; et leida võit dešifreerimaks kaua aega mõistetamatuks jäänud naissoo. Kõik tema *performance*'id väljendavad solidaarsust kogu naissooga, mis ei ole veel leidnud ühtset keelt." (26).



Teresa Tyszkiewicz. Staadium. 1981. Teresa Tyszkiewiczzi kogu.

Teresa Tyszkiewicz. Stadium. 1981. Courtesy Teresa Tyszkiewicz.



Rachel Giladi. Kiviringid. 1978. Rachel Giladi kogu.

Rachel Giladi. Circles of Stones. 1978. Courtesy Rachel Giladi.

Viiteid naisekeha vigastamisele võib näha paljudes töödes, mille käigus tegelikku sandistamist ei toimu. Näiteks võib Yoko Ono 1963. aasta *performance*'is "Löikamine" ("Cut Piece") pidada ähvardavaks esemeks kääre, millega kunstnikku löigatakse seljast kleit, nagu seda tehti ka Charlotte Moormani 1975. aastal Napolis korraldatud *performance*'is.

Naisekeha vastandamist jäikade materjalidega nagu kivid ja rahnud võib leida Giladi ja Tyszkiewiczzi töödest. 1978. aasta *performance*'ite seeriates "Kivid suus" ("Stones in Mouth") ja "Kivid silmis" ("Stones in the Eyes") tunnistab Giladi, et kivid on osa maisest reaalsusest, kuid selline, mis pärsib tegevusvabadust (ill. lk. 78). Kivid suus rääkimist tuleb pidada raskeks katsumuseks ja ühes aktsioonis "Olla kividest ümbritsetud" ("To be Surrounded by Stones") püüab taas naine leida oma identiteeti (ill. lk. 76). 1981–1982 filmis Tyszkiewiczz oma *performance*'it "Stadium" ("Stadium"), kus ta katab oma keha kividega, seades naisekeha pehmuse vastamisi kivi karmusega (ill. lk. 75).



Ana Mendieta. Keha jäljed. 1974. Lelongi galerii, New York.

Ana Mendieta. Body Tracks. 1974. Gallery Lelong, New York.



Järgneb.
Algus kunst.ee-s 3/2002.
Tõlkinud Epp Aareleid.

- 15) Kunstniku avaldus.
- 16) Kunstniku avaldus.
- 17) Kunstniku avaldus.
- 18) Kunstniku avaldus.
- 19) Kunstniku avaldus.
- 20) Tsiteeritud kataloogist: Körperzeichen. Winterthur 1982, lk. 84.
- 21) Junker, H. Joan Jonas. The Mirror Stage. Art in America 1981, 2, lk. 88.
- 22) Valie Export. Rmt.: Nabakowski, G., Sander, H., Gorsen, P. Frauen in der Kunst. Frankfurt, 1980, lk. 160.

23) Marina Abramovići ja Heidi Grundmanni dialog Viinis 15. aprillil 1978.; vt. ka: Flash Art, Oct.–Nov. 1976.

24) Kunstniku avaldus.

25) Kunstniku avaldus.

26) Nabakowski, G. Rmt.: Nabakowski, G., Sander, H., Gorsen, P. Frauen in der Kunst. Frankfurt, 1980.

The Body of Woman: Female Pioneers of Performance Art II

Udo Kultermann

3. Exploring the body

Performances by women artists are specifically defined by the emphasis on the human body, so that names such as body art and actionism or any other labels are insufficient in regard to understanding these new art forms. Since it is the female body that is in the center the concept of the individual artist can be measured accordingly. Eleanor Antin articulated it precisely this way: "I see my work as the investigation of my own person; that means, I try, to define myself by reaching out toward the borders, in order to learn, what I can not be or will be and come closer to that what I am." (15) Rachel Giladi sees it in a similar way by stating that because she lives in a masculine-dominated culture she has to define her own identity and therefore has to begin at the beginning: "I am engaged in body art, in basic elements with the first contacts of the body with itself and with the environment, like a new-born, which learns about its environment by means of its own body." (16) Valie Export sees her work as the exploration of the human body as canvas or body-canvas, as a surface of agitation, a place of signs and as bearer of signs: "The body is used as a medium of perceptions, but is also the bearer and transmitter of meanings, on one side with its individual requirements, on the other side by means of being impressed into the social mythology." (17) In the words of Iole de Freitas it is again the process of finding, by whichever means, ones own identity: "I want to see myself. I search for my body on any kind of reflecting surface available. I want to face it, deformed or not, on mylar, glass, mirror, water, metal. On a knife...I experiment my body. I provoke it as if it didn't belong to me. In that way, it finds out and learns. And acts independantly." (18)

The video actions of Friedrike Pezold mainly concentrate on her own nude body. In her masterpiece "Toilette" of 1979



she sits nude in front of the video camera slowly washing all parts of her body as if they are rediscovered "... piece for peace. Millimeter by millimeter. From head to foot, with skin and hair." (19). In another video work in the same year entitled "Schamwerk" the camera explores her pubic area as she makes slow subtle moves. In an article in 1982 the artist wrote about this work: "When I look at my pubic area, I do not think of it being touched. My view concentrates, without special intention, on the triangle, which form changes with every move. And as movement is for me in the center, did I

Teresa Murak. Naise hõlst. 1975. Lublin. Teresa Muraki kogu.

Teresa Murak. Lady's Smock. 1975. Lublin. Courtesy Teresa Murak.

transform from photography to video. What earlier was impossible, with video could become reality: to be model and painter – to stand before and behind the camera at the same time.” (20)

Similar in her “Mirror Piece” of 1970 Joan Jonas explored her own body but here with the help of a mirror. In the part-by-part exploration of her body, she appeared on the stage dressed in a kimono, then disrobed in front of the audience while studying parts of her nude body in a hand mirror: “Jonas entered, planted her feet, slipped off her kimono, and began to examine herself with excruciating intensity in a hand mirror, which she spiraled down and around her body so as to inspect even the soles of her feet...” (21). In her assessment of the piece by Joan Jonas Valie Export saw it as the “fragmentarisation of the image of the female body in front of the audience, the particularization in many small images and thus the partilization of the fetish ‘woman’ and its symbolic-voyeuristic connotations” (22).

The physical and emotional exploration of the body of women in the work of several female performance artist also concentrated on the study of the face, the hands and other parts of the body. In Liliana Porter’s work “Zusammen” (“Together”) she draws a triangle across three hands and explores their interrelationship (fig. p. 73). In several works by Rebecca Horn the artist adds what she refers to as extensions to various parts of her body, for example “Arm Extension” of 1968, in which she a robe with long oversized sleeves that emphasize the length of her arms. In other works in the following years, among them “Bleistiftsmaske” of 1973 she covers parts of her face with various masks, thereby manipulating her facial expressions into magical meaningful dimensions partly influenced by ethnological studies.

In several works by the Polish artists Teresa Tyszkiewicz she enhances her body with extravagant cloth and shoes. In her performance “Aseret” of 1983 in Lyon she wrapped her body with pieces of cloth, giving the perception of a violent experience. Beyond clothing and masks the work of Teresa Murak from Poland elaborates with organic material attached to her dress. In “Lady’s Smock” of 1975 she wears a dress covered with living plants which over a certain time period she nurtures and waters (fig. p. 77).

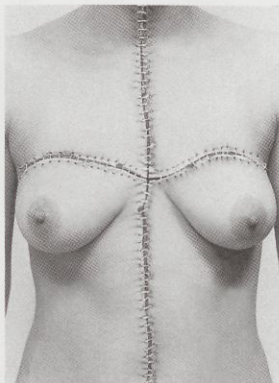
4. Violations of the body

Some female performance artists have gone so far as to violate their own body by



Rachel Giladi. Kivid suus. 1978. Rachel Giladi kogu.

Rachel Giladi. Stones in Mouth. 1978. Courtesy Rachel Giladi.



Yocheved Weinfeld. Kokkuõmmeldud keha. 1976. Foto dr. David Barom.

Yocheved Weinfeld. Sticked Body. 1976. Photo Dr. David Barom.



Yocheved Weinfeld. Kokkuõmmeldud näod. 1973-74. Foto: dr. David Barom.

Yocheved Weinfeld. Sticked Faces. 1973-74. Photo: Dr. David Barom.



means of threatening elements, such as stiches, markings or wounds. On her “Sticked Faces” of 1973-1974 and “Sticked Body” of 1976 Yocheved Weinfeld applies artificial stiches to parts of her face and body (fig. p. 78). In early performances by Marina Abramović the risk of violating her own body is clearly visible. In “Rhythm 7” and “Rhythm 10” of 1974 she places her hand on a surface, spreading her fingers wide apart and using a knife to quickly stab between them (fig. p. 79). In another work of 1974 the artist takes schizophrenia medication, testing the effect on her bodily functions. In some of her other actions she collaborated with Ulay testing their physical limits to the point of exhaustion. Reflecting on her endurance piece “Relation in Space”, performed at the Biennale in Venice in 1976, Marina Abramović wrote: “There is a complete identification with the concept of the piece and at the same time less and less consciousness and rational control” (23).

In a comparable way the Brazilian artist Iole de Freitas exploits the risk of knives and mirrors in her “Glass Pieces, Life Slices” of 1975 (fig. p. 74). The body of the artist here moves in circles around a series of mirrors arranged on the ground in which parts of the body of the artist are mirrored. A camera records the various movements. The image of the knife in the center of the mirrors poses a situation of danger. Similar to the early action of Joan Jonas of 1970, but here in a heightened dangerous form, it is again the exploration of the body of the woman which is at the center of attention. At the end of a long

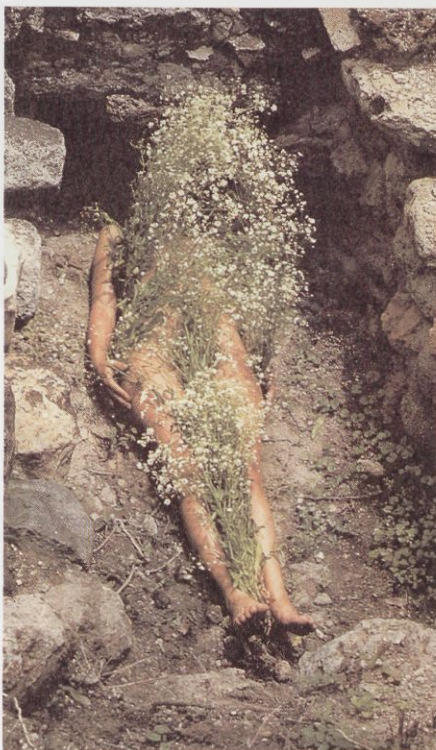
poem, which describes the action, Iole de Freitas concludes:

"...the body is sliced, repeated. A part, a piece or mirror, one more surface, a thousand, all swallowed. Then I start a journey inside my entrails." (24)

Further violations of the female body with direct references to actual events were electronically transmitted to different parts of the world. Orlan's (fig. p. 73) series of works entitled "Omnipresence" of 1993 result in performances in which the artists undergoes the alteration of her own face by means of surgical interventions. Like in her earlier works Orlan attempted to change herself into a new being through a series of operations that would reconstruct her face. The performance, which included fashion designs created by designers such as Paco Rabanne and Issy Miyake, was electronically transmitted directly from the operating room to many countries.

Ana Mendieta often concentrated her early work on rape and violence, putting her own body in the position of the victim. "Rape" of 1972 is of a suggestive scene depicting a bloody female body in a landscape. Blood and the female body from then on were in the center of Mendieta's art (fig. pp. 76, 79) as she articulated it: "I started immediately using blood – I guess because I think it's a very powerful, magical medium." (25).

The most radical articulation of violence in regard to the female body is expressed in the work of Gina Pane who in her own way defined the dangers and vulnerabilities of women. In "Nourritures" and "Feu" of 1971 it is fire that threatens the artist as she puts it out using her hands and feet. The body of the artist becomes an instrument of suffering, and physical pain is part of the planned action. In "Nourriture-Actualite TV" Pane, comparable to Marina Abramović's interfering with bodily functions, forces herself to eat rotten pieces of meat and suffers the consequences. In later works Pane used nails and razorblades to mutilate her own body, cutting into the surface of her face and other parts of her body. The violation of her body represents the suffering of evils in the general society and thus takes on a symbolic meaning. It is the violation of the consumer reality and its consequences which the artistic content matter includes and thus it is a kind of self-sacrifice which is in the center of these performances. Her action "Psyche" of 1974 was the culmination of these efforts. In it the body of the artist is again violated, this time she uses razorblades while her eyes are covered with bandages. The violated



Ülal: Marina Abramović. Rütüm 10. 1974. Autori arhiiv.

Up: Marina Abramović. Rhythm 10. 1974. Archive of the author.

All: Ana Mendieta. Lilled kehal. 1973. Kutsekaart. Lelongi galerii, New York.

Down: Ana Mendieta. Flowers on Body. 1973. Invitation card, Gallery Lelong, New York.

artist stands for the violation of woman in general. Gisliind Nabakowski went so far as to interpret Gina Pane's self-inflicted wounds as symbols for the vagina, even for the identity of woman, as blood and milk can be seen as symbols of femininity: "For her the cut-wound is a symbol of the vagina, sign of a non-phallic genital. In all her actions she makes the same wound on different parts of her body: on shoulders, on the arm, the back, in order to find a code for the female gender, which had been for a long time without language. All her performance are confessions of a solidarity with all women, which did not find yet a conscious language" (26).

Violating the female body can be seen in a number of works that took on the meaning of mutilation, but without actual harm to the body. For example, the scissors can be seen as a threatening object in Yoko Ono's "Cut Piece" of 1963, in which a dress is cut from her body, similar to Charlotte Moorman's performance in Naples in 1975.

Confronting the female body with rough materials, such as stones or rocks, can be seen in works by Giladi and Tyszkiewicz. In 1978 in her series "Stones in Mouth" and "Stones in the Eyes" Giladi signified stones as part of the earthly reality but one which programmatically hinders free action (fig. p. 78). To speak with stones in ones mouth is seen as a challenge, and in one of these series of actions "To be Surrounded by Stones" it is again woman attempting to find her own identity (fig. p. 76). In "Stadium" of 1981 – 1982 Tyszkiewicz made a film of her performance in which she covers her body with stones and rocks to confront the smoothness of the female skin with the harshness of the material (fig. p. 75).

To be continued.

I part: see kunst.ee 3/2002.

Notes

- 15) Statement of the artist.
- 16) Statement of the artist.
- 17) Statement of the artist.
- 18) Statement of the artist.
- 19) Statement of the artist.
- 20) Quoted from catalogue 'Körperzeichen', Winterthur 1982, 84.
- 21) Howard Junker: Joan Jonas. The Mirror Stage, Art in America Febr. 1981, 88.
- 22) Valie Export: in: G. Nabakowski, H. Sander and P. Gorsen: Frauen in der Kunst, Frankfurt 1980, 160.
- 23) Dialogue between Marina Abramović and Heidi Grundmann, Vienna April 15, 1978; see also: Flash Art Oct. – Nov. 1976.
- 24) Statement of the artist.
- 25) Statement of the artist.
- 26) Gisliind Nabakowski in: Frauen in der Kunst, Frankfurt 1980.



[loodus]

Ketserlik Gaia

Peeter Maria Laurits otsib *cultura* ja *natura* harmooniat.

Sellel sajandivahetusel välja kujuneva maakunsti puhul on valdavalt tegemist inimese ümberpaigutumisega looduskeskkonnas, *natura* ja *cultura* vahekordade värskel ümbermängimisega ning uuspaganliku nägemusega biosfäärist kui tervikust. See kajastub ka teistes inimtegevuse valdkondades. Bioloogia osakaal teiste teaduste seas on järsult kasvanud. Rääkimata tohutust vaimsest ressursist, mis on paisatud insenergeneetika uurimustes, toimuvad väga intrigeerivad liikumised ka teiste teaduste piirialadel bioloogiaga. Insenergeneetika. Ökosemootika. Psühhofarmakoloogia. Zoolingvistika. Geofüsioloogia.

Briti atmosfäärikeemik James Lovelock osales 1960-ndatel ja 1970-ndatel NASA Marsi ja Veenuse atmosfääriuuringutes ning automaatjaamade Mariner ja Viking ekspeditsioonide programmeerimisel, et

leida naaberplaneetidelt võimaliku elu jälgi. Tollaste analüüside tulemusel formuleeris ta koos Lynn Margulisega hiljem Gaia hüpoteesi, väites, et maa biosfäär ja ökosüsteemid taastoodavad ja reguleerivad end sarnaselt bioloogiliste organismidega, mitte masinlikult, juhuslikest ja automaatsetest protsessidest aetuna, nagu on eeldanud traditsiooniline geofüüsika. Lovelocki nägemuses sarnaneb biosfäär elusa kehaga. Gaiaks ristas selle hüpoteesi "Kärbeste jumala" autor William Golding. Lovelocki ja Margulise hüpotees on inspireerinud mitmeid tõsiseid diskussioone ja uusi hüpoteese, seda on kritiseeritud ebateadusena. Ilmselt sunnivad ökoloogilised ja energeetilised tõsiasjad meid tagasi vaatama neoliitiliste maailmamudelite poole. Leiame märke, et ka energeetikas ja majanduses on toimumas paradigmaatilisi lihkkeid. Uuspaganlik Gaia kultus ammutab

väsimatult Olümpose-eelsetest, matriarhaalsetest mütoloogiatest. Loomulikult on selline maailmapilt seni kehtinud majandusideoloogiate suhtes ketserlik.

Neoliitiline revolutsioon

Kliima soojenemine pärast jääaega valmistas ette neoliitilist revolutsiooni, mis toimus umbes 8000 aastat tagasi. Lühikese ajaga leiutati uued, suurema kasu ja vähe-ma riskiga rahvamajandusharud – maaviljelemine ja karjakasvatamine. Muututi senisest paiksemaks, sissetulekud suurenesid, elu stabiliseerus. Inimese refleksiooni- ja artikulatatsioonivõime kasvas väga kiiresti. Paari tuhande aasta jooksul jõuti keraamikast metallurgiani. Põlvest põlve edasi antav pärimuste kudem üha komplitseerus.

Tolleaegsed panteistlikud ja animist-

Peeter Maria Laurits.
Õhtuti metsas.
Digitaaltrükk, 1999.

Peeter Maria Laurits.
In the woods at nightfall.
Digital print, 1999.

likud jumalakujutlused annavad märku süvenenud ja tähelepanelikust loodustunnetusest. Keskonda tajuti hingestatud koostoimetest koosneva tervikuna. Terence MacKenna on neoliitilist revolutsiooni seostanud hallutsinogensete taimede tarvitamisega, erinevate eluvormide omamoodi sümbioosiga. Loodusmaagia oli neoliitilistes kultuurides tõhus ja toimiv. Iga puudutus koostoimelises looduses käivitas mitmeid toimeahelaid, tähelepanelik ja taiplik meel võis mõjude võnkeid summutada või resonantsi ajada. Sõna oli nii noor ja vägev, et sööbis, manas ja raputas. Jäi meelde. Meelevald hoidis tervikut koos, inimene ei vastandunud loodusele, ei mõelnud ennast keskkonnast erinevaks.

Enamikus kultuurides toetus animistlik religioossus loomismüüdile, kus maa sünnib ürgookeanist või kaosest. Peaaegu kõikjal on ta emane, Maa-Jumalanna, kõige loova ja sündiva läte. Maajumalanna on kõikekätkev: paljudes keeltes tähistab sõna "maa" nii maapinda, millel elame, nii mulda, millest elav pärkab, kui ka kogu planeeti. Sügaval muinasreligioonis esineb maa-ema, Magna Mater ehk Gaia univertsaalne Jumalannana, kes ilmutab ennast lõputute kehastustena ja eri nimede all, kõige oleva hingestajana. Ka soomeugri-lastel veelind oli emane ja munes maailmanna. Totemistlik maailmapilt oli põhiplaanilt emakeskne, sest inimesed samastasid endid loomade kui oma õdede ja vendadega. Totemism ei tea midagi hierarhiast, kandvaks mustriks on kõigi olevuste ja ilmumite ühtepoimunud sugu-puu, risoom, milles tuksub ühine hool kõige oleva säilimise müsteeriumi eest. Tänapäeval kutsutakse sellist suhtumist liikide solidaarsuseks.

Neoliitiliste kõrgkultuuride esimestest faasidest ulatuvad meieni mitmepalgeliste jumalannade (Inanna, Ishtar ja Arinna Mesopotaamias, Nut, Hathor ja Isis Egiptuses, Kali, Shakti ja Maya Indias) kultused, kus taevast ja maad ei vastandata. Näiteks Isis ja Osiris olid ühtaegu nii abikaasad kui ka kaksikutest õde ja vend, kes seksisid emaüas juba enne sündimist. Polaarsusi ühendavad naiselikud demiurgid olid samaaegselt elu ja surma Jumalannad. Matriarhaalsele sümbolikalale on tunnuslikud tiivulised kreatuurid, greifid või sfinksid eluka keha, kotka tiibade ja mao sabaga, valitsemaks nii taevald, maad kui maapõue. Samamoodi ulatub maailmapuu (Yggdrasil, Soma, Asvattha või Hesperiidide aed Atlase mäel) oma võraga taevastesse kõrgustesse ja juurtega sügavustesse, allilma, kus peituvad vete allikad, maa üsk, kuhu kõik elavad naasevad pühitsema ümbersünni

müsteeriumi. Eespool põgusalt visandatud maailmapilt tundub kätkevat olulisi eeldusi ökoloogilise tasakaalu hoidmiseks.

Olümpia

Emajärgses viljelevas ühiskonnas hakkas jahi osakaal muidugi kahanema. Kas paiksele eluviisile üle minnes sai küttivate meeste identiteet ja eneseväarikus äkki haavata? Edasise arengu ekspansiivset ja tehnoloogilist aspekti võib tõlgendada meheliku kompensatsioonina, mis pöörduv närviliselt maa-ema, looduse, matriarhaalse elutunnetuse vastu. Loodus muutub vaenlaseks, deemonlikuks jõuks, mida tuleb taltsutada ja alistada. Tekib uus, meheliku maailmapildi Pantheon. Zeus koos teiste jumalatega tapab oma isa Kronose ning jagab kõiksuse oma vendadega. Ta ise hõivab taevase ülemvalitseja koha, Poseidon saab vee ja Hades allilma. Titaanid aheldatakse, orjastatakse, nõiutakse taevasambaks või notitakse maha. Olümposel kehtestatakse hierarhiline kord ja maa peal hakatakse pidama olümpiamänge, tegema poliitikat ja ajalugu.

Areneb dualistlik dihhotoomia, inimesed hakkavad maad ja taevast teineteise vastu välja mängima ning eristavad enese keskkonnast – *cultura* ja *natura* vastanduvad. Isane vaim kolib taevasse, jumalikku paradiisi ja emasest loodusest saab maavaimude, pimeduse, kurjuse ja deemonlike jõudude võrdkuju. Äkki on see natuke hüsteerilisevõitu ülekompenatsioon? Kas sel ajal ei saanudki inimesest domineeriv, biosfääri intensiivne liik? "Tehke sugu ja saagu teid palju, täitke maa ja alistage see enestele, ja valitsege...". Liibanoni seedrimetsad raiutigi aja jooksul maha ja mitmed haljad tsivilisatsioonide hällid Mesopotaamias, Ees-Aasias ja Egiptuses muudeti kõrbeliseks ahermaaks. Sünnimüüt kirjutati ümber, esikohale tõsteti seemendaja. Kaini ja Abelit ei sünnita Vanas Testamendis mitte Eeva, vaid Adam. Maad ei nähta enam loovuse ja elu allikana, vaid seemendaja tallermaana, kuhu isane vaim ja voli künnavad omi vagusid ja triumfikaari.

Matriarhaalse ühiskonnas oli töö

sakraalse ja maagilise mündiga, isajärgses elukorralduses saab maaharimisest, toiduvaramisest ja käsitööst madal eluvajadusi rahuldav vaev, mida palehigis näha tuleb. Vabale mehele peeti töötegemist sobimatuks, tema eest töötasid sõjavangid, naised, lapsed ja loomad. Mehe mureks jäi sõjaline ekspansioon, tehnoloogiate arendamine ja teaduslik maailmapilt. Gaia ja Magna Mater'i kultus säilis üksnes müstiliste orfikute ja uusplatoonikute seas ning arvukates nendest võrsunud müstilistes ja ketserlikes sektides, mis patriarhaalsele kristlusele ja pragmaatilisele kapitalismile alles hiljem peavalu valmistama hakkasid.

Uus uljas ilm

Südamerahuga võib väita, et kristlik skolaastika ja kunst tegelevad loodusega ainult tagasivaateliselt, ainsaks loodusmotiveiks on Eedeni aed. Sealt lahkumisega õpetus, kultuur ja ajalugu alles algavadki. Loodusmotiiv taasilmub Indo-Euroopa kultuuripilti kristliku doktriini esimeste väsimuse ja ilmlikustumise märkidega eelrenessansis. Ühest küljest tulevad põranda alt välja ketserlikud prohvetid ja ideoloogid nagu Assisi Franciscus, kelle õpetus toetus paljus paganlikele loodusreligioonidele ja maagilistele kultustele. Osa nendest ketserlikest müstikutest piinati surruks, osa püüti assimileerida, aga reformatsioonist ja lagunemisest see kirikut ei päästnud.

Teisest küljest sünnitasid edukad koloniaalvallutused ja kapitalismi areng värsket huvi looduse kui ressursside allika vastu. Kindlasti oli see huvi otseselt vastandlik harmooniataotlusele. Investor, parisnik ja kuberner ei näe loodust ja maastikku mitte keskkonna või jumaliku lätena, vaid kui üht faasi tootmisprotsessis. Francis Baconi *natura vexata* ei loovuta oma saladusi ja tooraineid vabatahtlikult. Tema vastupanu tuleb murda, üle kavaldada, kui vaja, siis sündida ja piinata ning hüved välja pressida raske tööga. Paulus Niavis seevastu süüdistab inimkonda Terra suhtes sooritatud ematapus, rüüstamise ja kaevandamises. Nagu hästi teame, jäi selles vaidluses peale merkantiilne materialism, mis jõudis oma seniiti

SÜDAMERAHUGA VÕIB VÄITA, ET KRISTLIK SKOLASTIKA JA KUNST TEGELEVAD LOODUSEGA AINULT TAGASIVAATELISELT, AINSAKS LOODUSMOTIIVIKS ON EEDENI AED.

Peeter Maria Laurits. Ükskõik kus.
Digitaaltrükk, 2001.

Peeter Maria Laurits. Anywhere.
Digital print, 2001.



TEISEST KÜLJEST SÜNNITASID EDUKAD KOLONIAALVALLUTUSED JA KAPITALISMI ARENG VÄRSKET HUVI LOODUSE KUI RESSURSSIDE ALLIKA VASTU.

modernistliku progressimüüdiga.

Jõgede pööramisega tekitatud häving NSVL-is, Ameerika preeriade tuhaväljadeks muutmine, Assuani paisu abil rajatud Etioopia näljahädapiirkond ja vihmametsade hävitamine on toime pandud küll erinevates majandusruumides, on aga sellesama helge tuleviku poole rühkiva modernismi vältimatud tuletised. Anarhist

Kropotkin ründas Darwiniga vaieldes kapitalismi alustalasid, väites, et evolutsiooni käivitavatest jõududest on liikidevaheline koostöö olelusvõitlusest tunduvalt mõjusam. Mõistagi kuulutati selline õpetus materialismi suhtes ketserlikuks. Páris groteskne on jälgida, mismoodi massimeedia peegeldab turumajandusele vaenulikke maailmavaateid. Anarhismi

samastatakse pühas vihas terrorismiga, ökoloogiat ja rohelist poliitikat fašismiga ning hipiliikumist narkomaaniaga. G8 ja Rahvusvaheline Valuutafond eksponeerivad ennast tänapäevastatud nõiahaamrina.

Uuspaganlikud ketserid

Flower Power'i laines küpses tohutu hulk ekstaatilistest loodusreligioonidest inspireeritud ammutavaid uuspaganlike trende. Joseph Beuysi šamaanlikest rituaaltest peale hakkas arenema teravnenud keskkonnatunnetusega kunstilaad. Paljud otsisid väljapääsu muuseumide-galeriide umbsest inkubaatorist. Robert Smithsoni mastaapsed maastikuinstallatsioonid, näiteks soolajärve rajatud hiiglaslik "Spiral Jetty", mille algeesmärk oli järve aluspinna roosaka tooni rõhutamine, kasutasid loodust hiiglasliku löuendina, mis võimaldab vaatajale osalemist, ebaharilikke rakursse ja meditatsioonilava teosesse sisenenuna.

Hiljem on maakunstnikud sellist buldooseriloomingut kritiseerinud kui vägivaldset terroriakti. Sakraalne ja rituaalne element tihenevad maakunstis pidevalt. Paljudele on inspiratsiooniallikateks neoliitilised kultusobjektid, dolmenid ja menhürid, näiteks Stonehenge, kääpad ja kurgaanid, hiiglaslikud Nazca kõrbe-maalingud või Semiramise müütilised rippaiad. Mitmed loojad on viljelenud selles vaimus diskreetset maastikukujundamist nagu Walter de Maria "Lightning Field". New Mexico kõrbesse, planeedi äikesepoolusele tähistatud üks miil korda üks kilomeeter möötudega väli, millesse on võrdsete vahemaadega pistetud 400 roostevabast terasest piksevarrast ja mille kohal suvekuudel möllab väga tihti piksetorm, on muutunud eksklusiivseks pühamuks. Teose tellija ning haldaja Dia Center for the Arts broneerib ööpäevapikusi külastusi gruppidele mitte üle kuue inimese. Äikest kuni 300-dollarise pileti eest ei garanteerita.

Üheksakümneandelte kaldus maakunsti kesse pigem Euroopasse ja sellega kaasnes märgatav paradigmuuutus. Loodusesse suhtutakse järjest säästlikumalt, pigem kui partnerisse, mitte kui toormaterjali. Britid Richard Long ja Hamish Fulton kultustavad järjekindlalt looduse puutumatus. Richard Longi ümberpaigutatud kividest loodud objektid ja skulptuurid pinnakse pärast pildistamist endises korras loodusesse tagasi. Teosest ei jää mingit jälge peale fotode. Hamish Fultoni teosteks on jäädvustused tema kõndidest erinevates metsikutes paikades üle planeedi. Ühest retkest eksponeerib ta tavaliselt

ühe suureformaadilise mustvalge foto, mille paspartuul kirjas lakoonilised andmed selle kõnni kohta: paikkond, päevade arv, läbitud kilomeetrid. Loodusesse ei jää muud märki peale jalajälgede.

Paljud kunstnikud, näiteks Andy Goldsworthy, loovad keskkonnainstallatsioone efemeersetest materjalidest: lehed, oksad, muld ja savi – sellised teosed on oma olemuselt ajutised ja kestavad üksnes pildistamise või lühiajalise eksponeerimise aja kuni loomuliku lagunemiseni, pärast mida ei jää nendest loodusesse mingit jälge. Orgaanilisse kulgu sekkutakse ainult põgusalt ja isetaastuvuse korral. Goldsworthy õpetaja David Nash on läinud aga teist teed. Tema on kolunud Põhja-Walesi, soisesse ja vaesesse kanti ühe väikelinna lähedal ning tema Thoreau' kombel metsas elamine, kunstitegu ja keskkonna väärastamine on põimunud kogu elulaadi hõlmavaks tervikteoseks. David Nash loob oma uru ümber keskkonda süüvides pärandmaastikke.

Et pargikultuur on Euroopas traditsiooniliselt populaarne, siis sellelaadseid näiteid leiab hulga. Jan Hamilton Finlay Lõuna-Šotimaale Lanarkshire lähedale rajatud Stonypath Park on erakordselt vaimukas postmodernne projekt, kus inimhoole all metsistuvat parki täiendatakse marmorisse raiutud neoklassitsistlike kaanonite ja Prantsuse revolutsioonist pärinevate poleemiliste raidkirjade ja skulptuuridega.

Tasapisi hakkab uuesti selgeks saama, et inimene ei saa elada oma keskkonda teisendamata, suur vahe on aga, kas teha seda anastajana või otsides resonantsi ja harmooniat.

Heretical Gaia Peeter Maria Laurits

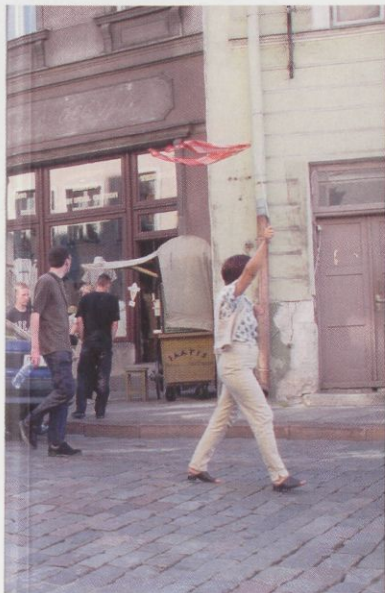
Artist Peeter Maria Laurits, having established the ecoart-supportive centre in South-Estonia, the Open Studio of Kütiorg is in search of harmony with nature. He convincingly shows how the ideologies and religions prevailing in the western world – Christianity, capitalism and colonialism have treated the nature as source of resource only. While the land art of 1960s was performed with bulldozers, the 1990s brought about criticism of that policy, as a violent act of terrorism in respect of nature. In 1990s the artists appreciated nature as a partner rather than raw material. Sacral and ritual element was gaining acclamation.

[giid]



Teejuht teise Tallinnasse

Rael Artel kiidab alternatiivset Tallinna juhti.



Tallinna juht/A User's Guide to Tallinn. Koostanud Mari Laanemets ja Andres Kurg. Kujundanud Kristjan Mändmaa ja Serge Rompza. Eesti Kunstiakadeemia, 2002.

Keskkonnaesteeetika ja -semiootika konverentsi "Koht ja paik III" (19. – 21.10.2002, Tallinn, EKA) üheksa hari-punktiks oli "Tallinna juhi/A User's Guide to Tallinn" presentatsioon. Esitus kujunes omamoodi sümboliseks talituseks, mille käigus leidis konverentsil räägitud reaalajas praktilise väljundi ühe kindla linna ruumi komplekselt hõlmava praktilise trükise näol.

Kui ma selle raamatu sõrme vahelt läbi lasksin, jõudsin kohe äratundmiseni – just sellise raamatu järgi tahan ma orienteeruda ükskõik milli-

ses linnas, just seda tüüpi reisijuhti olen ma oodanud. Miks mitte seigelda sellise raamatu juhatusel Tallinnas? Linn, mida arvasin tundvat, avanes hoopis uues valguses.

"Tallinna juht" on liigendatud kuude plokki, mis käsitlevad Tallinna linnajagusid, igapäevaelu ja linnakultuurilminguid tänaval ning konkreetseid kohti. Eraldi plokki on pühendatud kohvikutele, kõrtsidele ja klubidele, raamatu lõpuosa kirjeldab tallinlase kodu ja pakub välja võimalikke linnaekskursiooni variante. Giidis on vaheliti massiivsed pildi- ja tekstiplokid, kusjuures tekste, mida on ligi 40 autorilt, saadavad viited vastavatele fotodele. "Tallinna juht" on 100 % kakskeelne.

Giid algab detailides dešifreerima-

tute Tallinna kaartidega, mis osutuvad aerofotodeks. Need lõhuvad linna lah-ti erineva funktsiooni ja tarbimisväärtusega kihtideks: tühermaad, rohelised alad, *shopping*'u-piirkonnad, vabaaja- ja -õhukeskused ehk teemapargid, juhata-des sisse linnaruumi inim-keskselt suhtuva trükise. Mõneti kontseptuaalne on ka roosale paberile trükitud poogen giidi lõpus, mis koondab endasse hulga nn. subjektiivseid kaarte, mis markeerivad linna püasiasukate marsruuti linnas. Subjektiivne kaart, mille kodustas eesti kunstilukku Marko Laimre oma teoses "Divided territories", markeerib ja tähistab keskkonda selle kasutaja isiklikest arusaamadest ja vajadustest lähtudes. Isiklike kaartide suur osatähtsus raamatus lisab kohtadele inimliku ja soo-ja dimensiooni (plokk 6/6). Mõneti ku-juneb sellest *performance*, kui kõndida mööda kellegi elu ja pidepunkte linnaruumis. Ühe võimaliku perfoka käib välja Hanno Soans: see on üles ehi-tatud Tallinna linnamüüri, pikkusega 2,4 km, iroonilisele võrdlusele Hiina müüri-ga (lk. 179). Välja on pakutud ka kaks positiivselt idiootlikku näidis-tuuri Tallinnas: taksotuur autoga ja kivituur Andres Kurega (plokk 6/6).

Lisaks sisaldab reisijuht üle 40 keskmise pikkusega ladusa tekstikese, mille autoriteks on peaaesjalikult Tal-linna elanikud. Koostajate sõnutsi valiti kirjutajateks taotluslikult roh-kem *insider*'id ja praktikud kui mingi konkreetse linnaruumi lõigu uurijad, pigem linnakultuuri kujundajad ning tarbijad kui kiretud vaatlejad. Tekstide stiil varieerub populaarteaduslikust artiklist lapsepõlve mälu-pildini, formaat intervjuust filmi *storyboard*'ini. Ebakonventsionaalsematest kirjutistest võiks välja tuua markantse teksti prostitutsioonist Tallinnas, jutud täna-valastest ja linnaloomadest. Samuti on soe lugeda, kuidas mõtestab oma elu Mustamäel Peeter Sauter või lap-sepõlvelinna Öismäed Jaak Kilmi.

Sinna, kuhu turistiraamatutes on paigutatud tavaliselt kohaliku keele viisakusväljendite vestmik ja valuuta-kursid, on Tallinna juhis kureeritud põhjalikult kommenteeritud fotode indeks, oma pinnapealsuses peaaegu mitte midagi ütlev statistika *a la* Tal-linn arvudes ning põgus kronoloogiline ülevaade linna lähiajaloo-st.

Niisiis, "Tallinna juht" erineb tunduvalt konventsionaalsest *Loney-Planet*'i-vaimus turistiraamatust. Raskuskese pole mitte äraleierdatud vaatamisväärsustel nagu raekoda või



Mark Raidpere fotod Tallinnast. 2002.

Photos of Tallinn by Mark Raidpere. 2002.

Pikk Hermann, vaid linna sügavama-tel, komplitseeritumatel ja virtuaalse-matel *layer*'itel, mille peategelaseks pole mitte hooned, vaid inimesed. Üldsegi on "Tallinna juhi" puhul ise-loomulik üleminek objekti- ehk hoo-nekesksuselt linnas "toimuvate" võr-gustike, kihistuste ning sotsiaalsete grupeeringute haaramise ja tähistamise ambitsioonile. Hoone asemel on fookuses selle kasutaja, asju ei vaadel-da tühjas õhus ripnevate kehanditena, nagu ülimalt lihtsustatud ja kohati primitiivsedki reisijuhid seda teevad, vaid osana aegruumi taustsüsteemist, tihedates seostes reaalsusega.

"Tallinna juhi" idee on alguse saanud hoopis kaugemalt kui "Koha ja paiga" konverents. Vaatluse all ole-vaid teemasid tundsin õhus juba linnakultuuri festivalide, "Operat-sioon Õ" ja Hanno Soansi korraldatud "Backdoor Media'te" aegu. Nii leiame-gi "Tallinna juhust" Hanno Soansi monumendi-*performance*'ite dokumen-tatsioonid, kerjaste ploki taga on Silja

Saarepuu kunstiprojekt. Ka kivituuril on oma kaugeleulatuv lugu: 1999. aastal tegid Marko Raat, Andres Kurg ja Hanno Soans filmi, mis jälgis üht pealtnäha tavalist linnaekskursiooni välismaa turismigrupile. Giidi osa mängis kunstiajaloolane Andres Kurg, kes jagas ülimalt klišeelikke ja kohati lausa absurdi valda kuuluvaid kom-mentaare. Loomulikult pole sellise tavalise tuuri eesmärk tutvustada suht igavat arhitektuuriajalugu selle de-tailides, vaid hoida publik imestamas, ammuli sui kuulamas ja märkmeid tegemas. Arhitektuuriajakirja Maja käesoleva aasta esimese numbriga peateemaks oli kasutaja revolutsioon, mi-da Maja külalisena toimetas Andres Kurg, toetudes peamiselt Walter Benjamini, Henri Lefebvre'i ja Michel De Certeau' teostele. Nagu Kurg toi-metajaveerus ütleb, peab kasutaja su-he arhitektuuri ja linnaga olema "aktiivne: tegutsev, hõivav, kaaperdav" (Maja 1/2002, lk. 13).

Teose koostajad suhtuvad Tallinna linnaruumi lainurkse pilgu ja julge pealehakkamisega, juhtides kasutaja välja piltpostkaardi elutust maas-tikust. Raamatu koostajate huvifääri ei kuulu postkaardilinnas veelgi atrak-tiivsemaks ja apetiitsemaks muutmine ja müük. "Tallinna juht" keskendub eelkõige linnaruumile ning sellele, mis seal majadevahelises ruumis sot-siaalselt ja kultuuriliselt aset leiab. Selline "juhtumine" on tihtilugu ju-huslik, kuid siiski oma loogika järgi sündiv ilming, mis annabki linnale ainulaadse näo. Linnaruumi struktuu-rilise kvaliteedi järgi on raamat liigen-

**TEOSEST EI LEIA TE TOOMPEA
LOSSI, ESTONIA TEATRI EGA
TEISTE MONUMENTAALSETE
EHITISTE PARAADPILTE.
SORRY, MENÜÜS ON SUBUR-
BIA JA TAVALISED INIMESED.**

datud põhimõttel “üldiselt üksikule”. Linnaosadelt liigutakse tänavatele, sealt konkreetsetesse kohtadesse, olukordadesse ja lõpuks jõutakse koju. “Tallinna juhis” figureerivad sellised linnavõrgustiku sõlmpunktid ja jätked nagu baarid ja õöelu kohad (plokk 4/6), kerjused, punkarid, linnataimed ja loomad ning grafiti (plokk 2/6).

“Tallinna juht” on kavalalt kokku pandud, selles leidub huviväärset nii linna põliselanikule kui keskmisest avatumale turistile. Raamat sobib kasutamiseks seiklejale, inimliku kontakti otsijale, seljakotifriigile, šokituristile, tallinlasele endale, linnakultuuri tarbijale ja uurijale. Selle kõite järgi võib teha pühapäevaseid väljasõite-jalutuskäike, leida tavaturistidest puutumata piirkondi, avastada eurostumisest käperdamata linna, tutvuda Tallinna erinevate atmosfääride ja vööra linna(jao) asukatega. Samas võib raamatut vaadelda ka kui kunstiajaloolaste sekkumist linnapraktikas, kui keskkonnaesteeetika teooriatele praktilise katte tagasiandmist.

Giid jooksutab oma kasutajat nii ajas kui ruumis. Ta viib kasutaja kaugemale kulunud turistilõksudest: Kopli liinidele ja Nõmme aiasügavustesse, Mustamäe paneelikate vahele ja Kalamaja lõdvalt luuserlikele tänavatele (plokk 1/6). Vanalinn jääb seekord mängust peaaegu et isegi välja, õigemini leiab see kriitilist vaatlemist teemapargina (intervjuu 3+1 arhitektidega, lk. 22 – 25). Vanalinn käiakse välja kui probleem, kui Tallinna haige laps, millega peaks kiiresti midagi ette võtma.

Turistile suunatud trükistes kasutatakse Tallinna ajalugu (re)presenteerides kindlat stampstrateegiat, väljakujunenud lihtsustatud skeemi, mille järgi on linna ajaloo olnudki vaid kaks perioodi – umbmäärane keskaeg paehalli vanalinnaga ja viimane e-kümnend, mida kehastab Ühispanga hoone. Ja kõik. Laanemetsa-Kure reisi-juhi tegevus toimub peajasjalikult lähijaloo: raamat näitab kasutajale hoopis olümpiamängude- ja suhkruvati-aegset Tallinna, 20. sajandi muutustes või “rahutuses”, nagu nad seda ise nimetavad, kasvanud linna.

Mulle tundub, et Tallinn on lähijaloolises perspektiivis käsitlemiseks igati tänuväärne materjal, seda nii linnaehituslikult kujunemiselt kui aset leidnud sotsiaalsete ja kultuuriliste muutuste poolest. Stabiilne keskkond ja perspektiivitundega välja töötatud linnaplaneerimisstrateegiad nii vär-



vikaid muutusi nii lühikese perioodi jooksul vist pakkuda ei suuda. Sama kirju võib olla näiteks Berliin, mis muutub iga päevaga silmanähtavalt, ja ilmselt mitmed teisedki oma identiteeti otsivad linnad Ida-Euroopas. Ilmselt on sealgi piimasaalitegelikkus asendumas Tornimäe kvartali tegelikkusega koos kõige sinna juurde kultuurilisel kuuluvaga. Pooljuhuslike, ajalike ja armsalt profaansete nähtuste taustüsteemis, millest jutustab “Tallinna juht”, mõjub klassikaline monument tõelise turisti *fast food*ina. See on elutu, turvaline, õõnsalt tühi ja täielikult lõpetatud fenomen.

Raamatu kaas on samuti parajalt radikaalne – sellel pole ühtki sõna, seal räägib puhas visuaalsus, tundmatu giid Harju tänaval turistide kantseldamas. Ma ei saanud aru, kas trükise pealkirjata jätmine oli taotluslik nihetus või kogemata trükikojas juhtunud äpardus. Nimetu kaas mängib

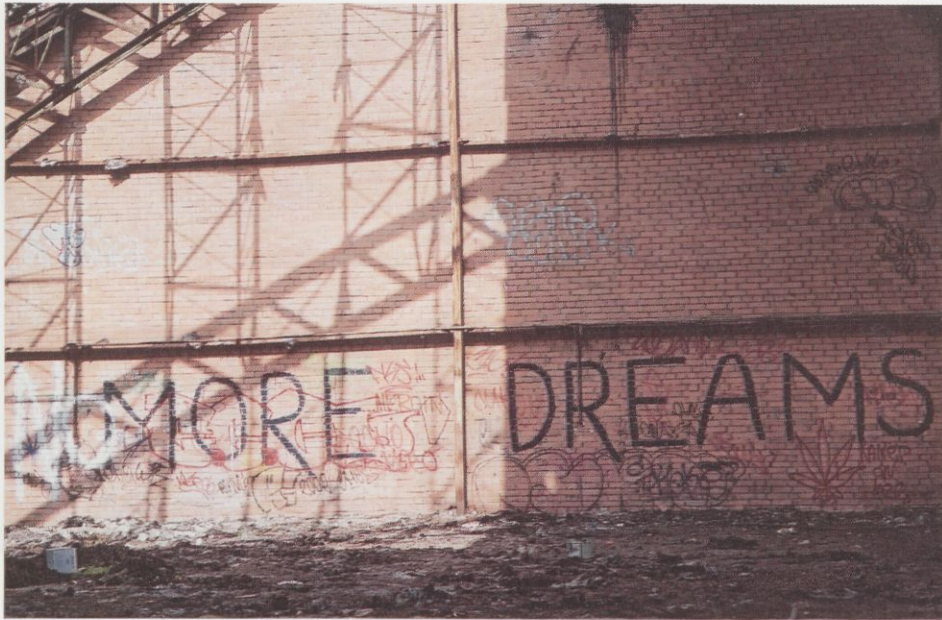
YOU WILL NOT FIND IN THE WORK THE CASTLE OF TOOMPEA, THE GLITZY PICTURES OF THE ESTONIA THEATRE... THE MENU FEATURES THE FACADES OF SUBURBIA AND THE RANK-AND-FILE PEOPLE.

potentsiaalse lugejaga peitust. Aga seda suurem saab olema valvsa seikleja rõõm, kui ta selle letilt üles leiab.

Raamat on pildirikas. Üle 450 foto paljastavad linnaruumi väga erinevast rakursist. Pildimaterjal varieerub kaubamaja reklaamiga tikutoosietikettidest kellegi isikliku linnakaardini, fotodel kujutatul magalamägede paneel-architektuurist stseenideni igapäevases linnaelust ja -melust. Teosest ei leia te ei Toompea lossi, Estonia teatri ja teiste monumendina üldtunnustatud ehitiste paraadpilte. *Sorry*, meenus on hoopis suburbia fassaadid ja tavalised inimesed.

“Tallinna juht” sisaldab ka Mark Raidpere kunstiprojekti. Ta on spetsiaalselt giidi tarvis portreerinud linna. Raidpere kaamera on päris tundlikult tabanud Tallinnale iseloomulikke ehitisi, miljöösid, situatsioone ja tüüpe. Raidpere pildistatud fotod olid ka konverentsil “Koht ja paik III” näitusena väljas, aga leidsid kahjuks teenimatult vähe tähelepanu.

Kui nüüd “Tallinna juhi” kallal pisutki norida tahaks, võiks küsida, miks on käsitlusest välja jäänud lillepeod ja raekoja platsilt alanud rallid, lumelinnahitus ja suhkruvatt. Pisut lonkab piltide indeks. Kohati on fotosid põhjalikult kommenteeritud, näiteks Tallinna pungi pilte. Samas jälle ei saanud ma kusagilt teada, kes on pildi “Tüdruk jalakäijate sillal” autor ja mis aastast see pärit on, kuigi Tõnu Kaalep viitab pildile oma tekstis (lk. 3 – 5). Samas aga saame teada, et sigaretipaki Estonia on kunstiliselt kujun-



danud Paul Luhtein. Ebameeldiv on ka asjaolu, et trükise köide ei võimalda suureformaadiliste, üle kahe lehekülje ulatuvate fotode vaatlemist. Seda oleks võinud selguse huvides arvestada. Piltide valik on kohati suvaline ja jääb arusaamatuks, miks mõni pilt esitatud konteksti on paigutatud (nt. plokk 2/6 044). Aga see selleks.

“Tallinna juhi” suurim pluss on see, et raamatut pole kokku pandud surmtõsiselt. Kõvasti aitab kaasa hoogne kujundus, mis ei lase trükisel mõjuda üksluiselt ega ametlikult. Väike nihe siin, tabav kiiks seal ja ikkagi töötab kogu asi nii praktiliselt kui teoreetiliselt läbi mõeldud raamides. Raamatu taga on kindel linna mõtestamise, sellest rääkimise ja kasutamise poliitika, see on mäss stereotüüpsete presentatsioonimeetodite ja kinnistunud arusaamade vastu. Koostajate poolt on see “julgestus ja üleskutse kõigile linna oma äranägemise järgi ära kasutama”. Heaks näiteks on *streetracer*’id, rulatajad.

“Tallinna juht” ongi see, mida nimetatakse kasutajasõbralikuks *interface*’iks – Tallinna linna ja selles liikuja sillaks. Igatahes on kõitval kujul teostunud koostajate kavatsus tuua välja ja kaardistada paikade virtuaalne kvaliteet. Või aura, kui romantilisemalt väljenduda. Leida ja teha nähtavaks mittefüüsiline Tallinn ning pakkuda alternatiivseid tarbimisvõimalusi.

A Guide to another Tallinn

Rael Artel

The presentation of “A User’s Guide to Tallinn” was a climax of the Environmental Aesthetics and Semiotics Conference “Place and Location III” (19 – 21.10.2002, Tallinn, Estonian Academy of Arts). When running my fingers over the book it dawned on me: “This is the book with which I want to find my bearings in a strange town”. The Tallinn, which I thought I knew so well, revealed itself to me in startlingly new hypostases.

“A User’s Guide to Tallinn” has been divided into three blocks. They deal with the boroughs of Tallinn, its everyday life and culture phenomena, as they are visible on the streets, and also with concrete places. There is a separate block dedicated to cafes, taverns and clubs. In the final section of it, the home of a resident of Tallinn is described, and alternative city excursions offered. The Guide is richly illuminated with pictures and contains solid chunks of texts, from nearly 40 authors, all providing references to photographs. It is 100 % bilingual.

The book differs from the conventional *Lonely-Planet* style tourist books. The focus is not on trite places of sightseeing like the Town Hall or Tall Hermann, but on deeper, more complicated layers of the town, whose actors are not the houses but

the men. Things are not regarded as bodies dangling in thin air but as part of the space-time background system, being in close relation with the reality.

The idea of “A User’s Guide to Tallinn” derives from much farther back than the conference “Place and Location”. I did sense the signs of those topics in the air at the time of the city culture festivals, “Operation Õ” and the “Backdoor Medias” promoted by Hanno Soans. The main theme of the first issue this year of the architectural magazine *Maja* (House) was the user’s revolution. It was edited by Andres Kurg, a visiting editor of *Maja*. Kurg drew mainly on works by Walter Benjamin, Henri Lefebvre and Michel De Certeau. As he mentioned in the editor’s column, the user’s relation to architecture and city must be “active: operating, involving, commandeering” (*Maja* 1/2002, p. 13).

The cover of the book too is rather radical – it carries no printed words but it is vociferous in the visual; there is a strange guide in Harju Street. I seemed to be unable to make out whether having the book go without a title was a deliberate slip or it happened peradventure in the print-shop. The nameless cover plays hide and seek with the potential reader.

The book abounds in pictures. Over 450 photographs expose the city space from widely different angles. You will not find in the work the castle of Toompea, the glitzy pictures of the Estonia Theatre and other structures, universally acclaimed as monuments. The menu features rather the facades of suburbia and the rank-and-file people. “A User’s Guide to Tallinn” also contains Mark Raidpere’s arts project. He has made the portrait of the city especially for the Guide.

“A User’s Guide to Tallinn” has surely not been compiled in dead earnest. This impression is furthered by the impetuous design, thanks to which the book does not feel boring or institutionalised. The carrying idea is the straightforward policy of speaking about the town and using it. Actually, this is a revolt against stereotype presentation methods, “an exhortation to everyone to use the town at one’s best discretion”

Mark Raidpere
fotod
Tallinnast.
2002.

Photos of Tallinn by Mark Raidpere.
2002.

[maailm]

Uus kunsti- kvartal Viinis

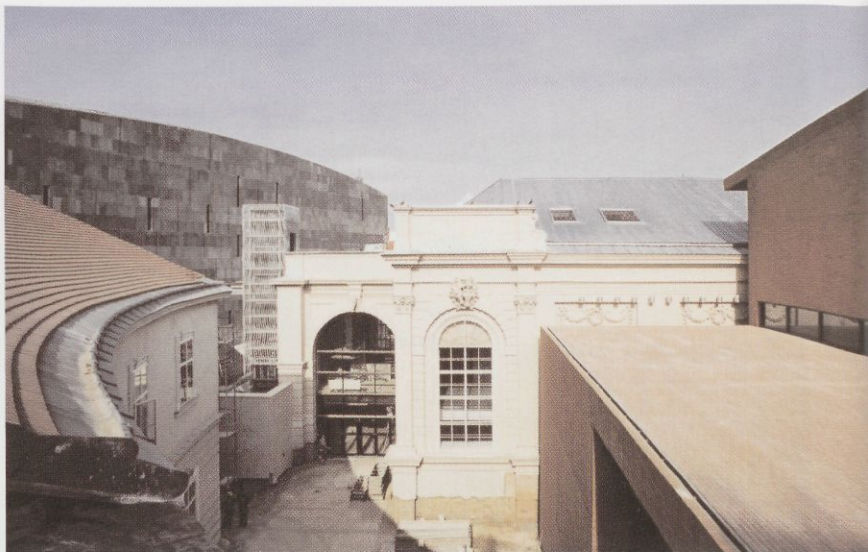
Hanna Miller

Viini muuseumikvartal ehk *Museumsquartier Wien* (MQ) on taas üks näide, mille puhul Austrias laialt levinud tähelkõlmik "k.u.k." kasutada võib. "K.u.k." tähendab vastavalt kontekstile kas "keiserlik-kuninglik" või "kunst ja kultuur". 2001. aasta suvel avati otse Viini südalinnas muuseumikvartal, millele selle aasta septembris lisandus kaasaegsele kunstile (kõige laiemas mõistes) pühendatud *Quartier 21* ehk lihtsalt Q21. Selle peasissekäik avaneb Hofburgi lossi paraadssissekäigu suunas. Tegemist on maailma ühe suurima kunstikompleksiga (60 000 m²), mis rajati õukonna hobusetallide kohale. Õigupoolest on uhkele, 18. sajandist pärit tallihoonele pärast monarhia hävingut 1918. aastal pidevalt rakendust otsitud. Kultuuri tarbeks kasutati tervet kvartali hoonestikku esimest korda 1985. aastal Viini pidunädalate (*Wiener Festwochen*) raames. Arutelud ülisoodsa asupaiga edasise rakenduse üle kestsid kümme aastat, kuni 1990. aastal võitis kvartali väljaehitamise arhitektuurikonkursi Viini büroo Ortner & Ortner. Mõistagi ei jäädud esialgse projektiga rahule ja viinlaste tuliste diskussioonide surve tehti projekte korduvalt ümber. Tänapäevani elab muuseumikvartalis ca 100 linna-kodanikku, kel õigus oma õuel sõna sekka öelda.

Kuidas kavandatud kunstiruumi konkreetselt kasutada, see selgus enam-vähem lõplikult alles 1998. aastal, kui ehitustöödele pandi nurgakivi. Kompleksi hindab praegu väga heaks 88% austerlastest ja 98% kõigist külalistest.

Kui MQ pakub vaatamiseks juba loodud kunstiteoseid, siis Q21 on mõeldud reaaliajase tegutsevale kunstirahvale. Sisuliselt on tegu MQ hallatava ja peamiselt isefinantseeriva (!) üksusega, mille pinda üiritakse kunsti- ja kultuuriprojektidele, loojatele ja kultuurivahetusbüroodele.

**Viini
Kunsthalle
(saalid
E+G) ja
MUMOK.**



Mõned näited Q21-s sisalduvast: temaatilised jalutustänavad Electric Avenue ja transeuropa, animatsioofilmide tootja Cultur2Culture, videotootja monochrom, kunstiajakiri springerin, multimeediaarhiiv (*medienkunstarchiv*), Austria moodsa kunsti galeriide ühendus, loominguilised ühendused ImPulsTanz ja Klangspuren, näitusepinnad ja konverentsisaalid, kunstikauplused, kohvikud ja ateljeed külaliskunstnikele. Viimaseid võetakse vastu MQ koostööprogrammi "Artist in Residence" raames. Aastas loodetakse vastu võtta 30 – 40 kunstnikku, kelle töötamist MQ külalisateljees toetavad erasponsorid. Q21 haldamine ei ole päris kindlasti mitte lihtne, sest idee algkontseptsioon oli selle rakendamise ajaks 12 aastat vana ja vajab kaasaajamist. Q21-l puudub oma programmiline eelarve ja raha tuleb ise teenida või sponsoreid leida. Et teinida aga oma põhieesmärgi, soodustada kunsti ja kultuuri loome- ja vahendusprotsessi, hoitakse üürihindade tegelikest turuhindadest madalamal. Selle trikiga, püsida majanduslikult vee peal ja samas mitte üürida ruume vaid hästi sisetootvatele lokaalidele, peab toime tulema MQ direktor Wolfgang Waldner. Et kohvikuid-baare-lokaale on nii MQ-s kui lähiehitistes niigi enam kui küll, näekski ta MQ-s paikneva MUMOK-i ehk Moodsa Kunsti Muuseumi restoraniruumis pigem üht suurt avalikku kunstiraamatukogu...

MQ on mõeldud traditsioonilisele muuseumikülalistajale. MQ sisaldab suurmuuseumi MUMOK Stiftung Ludwig Wien, kus näha Austria

suurim moodsa ja kaasaegse kunsti kogu, nii ameerika pop kui Euroopa 1960.–70. aastate paralleelsed kunstisuunad nagu *nouveau realism*, radikaalne realism, hüperrealism, Fluxus, Viini aktsionism (*Wiener Aktionsismus*), kontseptualism jne.

Leopold Museum pakub vaatamiseks suurimat Egon Schiele kogu, Gustav Klimti, Oskar Kokoschkat jm.

Kunsthalle Wien pakub näitusi, kontserte, sümposioone, ei puudu ka lastemuuseum ZOOM, kus nii lapsed kui ka vanemad saavad osa arvutigrافیkast multimeediana, rääkimata tänavajoonistamisest. MQ-s on tubakamuuseum ART CULT CENTER (*Tabakmuseum*). Mainigem veel Viini Arhitektuurikeskust (*Architekturzentrum Wien*) ja tantsule pühendunud *Tanzquartier Wien*'i.

MQ Wien: www.mqw.at
MUMOK: www.mumok.at
Leopold Museum: www.leopoldmuseum.org
Kunsthalle Wien: www.KUNSTHALLEwien.at
Architekturzentrum Wien: www.azw.at
Tanzquartier Wien: www.tqw.at
Kultuurivahendusbüroo: www.kulturvermittlung.at
Kunsthistorisches Museum Wien/Viini Kunstiajaloo Muuseum: www.khm.at
Historisches Museum der Stadt Wien/Viini Ajaloomuuseum: www.museum.wien.at
Kunstiakadeemia: www.akademiegalerie.at
Tarekummuuseum: www.mak.at
Schönbrunni loss: www.schoenbrunn.at
Atelier Augarten, Austria Galerii Belvedere: www.belvedere.at
Hermesvilla: www.museum.wien.at
KunstHausWien: www.kunsthausewien.com
Künstlerhaus (näitused): www.k-haus.at
Secession: www.secession.at
Hundertwasser Haus: www.kunsthausewien.com
Klimt-Villa: www.klimt.at
Ernst-Fuchs-Museum: www.ernstfuchs-zentrum.com
Viini kunstiüksjonid: www.palais-kinsky.at
Generali-Foundation: <http://foundation.generali.at>

Külgetõmbe, tõsiduse ja mainekuse keskus

Reet Varblane käis väga ambitsioonikal Vilniuse triennaalil "Külgetõmbekese".

"Centre of Attraction". VIII Balti rahvusvaheline kunstitriennaal. Kuraator Tobias Berger. Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskus ja trükikoja Pravda hoone, 14.09. – 3.11.2002.

Vilniuse kunstihoone ehk ametlikult Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskus on tõsiselt võetav. Veelgi enam, sellest on Ida-Euroopa kunstielus kujunenud üks mainekuse sümboleid. Kui direktor Kestutis Kuizinas' või ka mõni tema kuraatoritest midagi ette võtab, siis pööratakse Euroopa kunstimaailmas sellele tähelepanu. Nii ka VIII Balti rahvusvahelise kunstitriennaali "Centre of Attraction" ("Külgetõmbekese") puhul.

Väike eellugu

Triennaal toimub juba kaheksandat korda, kuid tõeliselt rahvusvahelise mastaabi, 53 kunstnikku 24 maalt, saavutas alles tänavu. Alguse sai see 1979. aastal Baltimaade noorte kunstnike triennaalina. 1970-ndate lõpu tiigistavas stabiilsuses ning samas ka uuendusihas oli see igati radikaalne samm. Samal aastal taastati ka Eestis noorte kunstnike tööde näituste traditsioon, kuid esimesed väljapanekud korraldati Tartus, mitte Tallinnas, mis tollases tsentraliseerivas õhkkonnas oli kindel kunstipoliitiline märk.

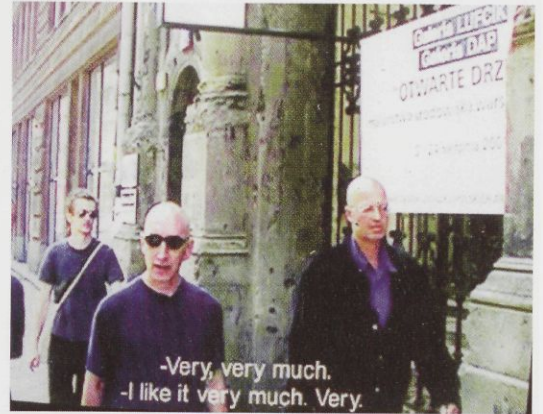
Vilniuse noorte kunsti triennaalidel midagi radikaalset küll välja ei toodud, sest eksponeeritav kunst käis kõigepealt läbi enesetsensuuri, kuid suundumustest, rõhuasetustest ning omavahelistest erinevustest – sarnasustest sai aimu küll. Eesti noor kunst hinnati üksmeelselt kõige Lääne-meelsemaks ning leedu oma traditsioone järgivaks. 1985. aastal laiendati väljapanekut Moskva ja Armeenia kunstnikega ning 1988. aasta Balti noortetriennaali alustav (või lõpetav) ekspresionistlik kogupauk oli saksa (tollal Saksa DV) kunstnikelt. 1990-ndatel muutus valikuprintsiip: kollektiivne valik asendati kuraatori valikuga ning

seinast seinä alla 35-aastaste kunstnike uudisloomingu asemel võis näha sootuks subjektiivsemat, kuid märksa selgepiirilist pilti. Kuid olgem ausad, tänavuse rahvusvahelise kuraatoriprojektiga oli kõigel sellel õige vähe ühist, vahest vaid niipalju, et tõukelaualt, olgugi vanamoodsalt, on kergem lahti rebida kui päris tühjalt kohalt.

Nii võiks Vilniuse triennaali võrrelda Tallinna rahvusvahelise graafikatriennaaliga, mis viimastel aastatel on otsinud õige usinasti kontakti uute meediate ning nendega seotud probleemidega. Originaal ja koopia, unikaalsus ja paljusus, mälu jne. on kuumad teemad, Ando Keskküla ja Johannes Saare kuraatoriväljapanekud on lausa eeskujulikud olnud, kuid äsja Vilniuses lõppenud Ida-Euroopa triennaaliga võrdset tähelepanu pole Tallinna graafikatriennaalid suutnud saavutada.

Vilnius kui potentsiaalne uus kese

Kuraator Tobias Berger valis triennaali ühendavaks ideeks atraktiivsuse, köitvuse, huvi. Sakslane Berger on tegutsenud sellistes kesketes kunstiinstitutsioonides nagu Kasseli "Documenta" peamine eksponeerimispaik Fredericianum ja tema huvi Leedu ning Vilniuse vastu on siiras ning suhteliselt pikaajaline – esimest korda sattus ta Leetu 1993. aastal, kõige kriitilisemal ajal, mil Nõukogude eriüksused piirasid Vilniuse teletorni, linn oli pime, hotellis puudus soe vesi, toiduga oli raskusi; teist korda 1996. aastal, kui tõi Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskusesse Fluxuse näituse ning Vilniuses käis võimas poleemika, kas McDonald'it tohib ikka vanalinnas püsti panna; kolmas kord nüüd, 2002. aastal, kui Vilniusest on saanud hüper-, supermarketite pealinn, kui Leedu on astumas Euroopa Ühendusse ning NATOsse, oma rahast



Azorro (Poola). We like it a lot. Video.

Azorro (Poland). We like it a lot. Video.

loobumas ja eurole üle minemas. 1993. aasta Leedut ning Saksamaad seob Bergeri jaoks veel tõsiasia, et 90 protsenti Saksa viisadest Vilniuse suursaatkonnas taotleti odavate, pruugitud autode vedamiseks Leetu ning sealt edasi Venemaale ja Valgevenesse. 1996. aastal avastas ta veelgi paradoksaalsema tõsiasja, et kuigi Leedu oli astunud mitu pikka sammu Euroopale lähemale, polnud Euroopa sellele vastanud. Samas poleks Leedul seda vaja teha olnud, sest Euroopa geograafiline keskpunkt asub 24 kilomeetrit Vilniuse, mitte näiteks Pariisi kesklinnast. Ja kui taustaks mõelda veel, et 1990-ndad on ju olnud Suur-Saksamaa uue arengu aeg, siis Vilniuse kinnistamiseks Euroopa kunstikaardile (kunsti-keskuste hulka) oli saksa kuraator igati õige valik.

Tobias Berger käsitleb ühendava idee kaudu kaht probleemideringi: metropoli ja provintsi suhe ning tri(bi)ennaali formaat.² Ehk teisisõnu, ta käsitleb Euroopa kunsti vaimse metropoli toomist Euroopa geograafilise keskpunkti, Vilniusse, et ammutada sinise areaali intensiivsest transformatsioonist energiat. Kui tõsiselt nüüd Vilniust kui Euroopa keskpunkti võtta, on muidugi iseasi, kuid ka reklaamitrikina on see Leedu imagole kasuks tulnud.

Vaatamata sellele, et Vilniuse (ja Leedu) potentsiaal on üldist tunnus-

tust leidnud ja et (kunsti)maailm on juba ammu "globaalseks külaks" muutunud, et iga provints on metropol ja institutsionaalne metropol tegelikult energiast tühjaks jooksnud küla, vajab "uus metropol" selleks, et teda ikka tõsiselt võetaks, vana heakskiitu. Tark "rebane" Kestutis Kuizinas võttis oma tiimi tööle Harald Szeemanni tütre, et kindlustada "Documenta'de" ja Veneetsia biennaalide suurkuraatori kohalolek Vilniuse triennaali avamisel. Eks vana Veneetsia vabariigi doodžidki kindlustanud Bütsantsi tähelepanu abielude kaudu, kuigi Bütsants, iseäranis suurriigi lõpupäevil, vajab ka ise läänemaailma tõusva tähe tuge ja tähelepanu. Kui palju Szeemann Vilniuse energiast vajab, pole teada, aga triennaali seminarile kiirustas 24. oktoobril Pariisist AICA aastakoosolekult nii mõnigi kunstiteadlane küll. Kuid taas, nii paradoksaalne kui see ka ei tundu, ei kipu leedu kunstiuilsus ise oma Kaasaegse Kunsti Keskust ja seal toimuvat sugugi nii kõrgelt hindama. Leedu AICA esinaine ise polnud triennaali seminarist midagi kuulnud, nagu ütles Heie Treier.

Linn kui metafoor

Vilniuse triennaali võtmetöö on leeduka Deimantas Narkevičiuse video Euroopa geograafilisest keskpunktist Vilniuses – see oli tolmu tee ja jõekääruga ebahuvitav maastik. Kuid pildist tähendusrikkamad on autori selgitussõnad: "Ma ei jäädvusta ajalugu väljaspoolsest neutraalsest vaatepunktist, ma elan siin. Ma ei ole kroonik, vaid ise ajaloos osaleja, kes püüab leida oma kohta. Territooriumi kaudu suudan ma kõige adekvaatsemalt mõista ümbritseva füüsi ja psühholoogiat. /—/ Territooriumi uurimine mõjutab ja muudab minu arusaamu ja positsiooni". Euroopa kunstiavalikkus nägi Narkevičiuse videot esimest korda neli aastat tagasi pankade maal Luxembourg'is "Manifesta'l" – Euroopa uuel kunsti-biennaalil, mis kutsuti 1996. aastal ellu just kunsti etableerunud esitamisviiside (Veneetsia biennaal, Kasseli "Documenta") vastandusena.

Väliselt ebaatraktiivse, väheütleva geograafilise keskpunkti juurest suundub Tobias Berger tihedalt asustatud, Euroopa kultuuri (kunsti) mõttes küll Londonile, Pariisile, Berliinile alla jäävate, kuid energiast



Sinininade rühmitus (Venemaa). Video. Näidatud ka Tallinnas 2000. a. ja Rakveres "Kana-Nahal" 2002. a.

Bluenose-Group (Russia). Video.

tuulvil metropolide – México, Dehli, Souli juurde, nende kui Lääne simulaakrumide ja ka nende kui tegeliku elu juurde. Nii ei pääse kuraator kommertsist puutumatu loomemaja ja show-bisnise keskuste, täituru ja küberlinna vastandamisest.

Fluxuse liikumise suurkuju, leedulase George Maciunase kontseptualismi varasalve kuuluva New Yorgis Manhattanil asuva odavasti majandatava fluxhouse'i (teater, näitusesaal, ateljeed) projekti (1966) eksponeerimine oli *hommage* suurele leedukale, modernistlikule mõtlemisele (selle kaudu ka arengu järjepidevusele), aga ka Vilniuse Kaasaegse Kunsti Keskusele, sest imago loodi just suure Fluxuse näitusega. Páris kummastav oli tõdeda, et kontseptualismi krestomaatiline töö tuli kataloogis sootuks paremini

TARK REBANE KUIZINAS VÕTTIS OMA TIIMI HARALD SZEEMANNI TÜTRE, ET KINDLUSTADA SUURKURAATORI KOHALOLEK VILNIUSE TRIENNAALI AVAMISEL.

välja kui näitusesaalis. Viimased suured näitused, iseäranis briljantselt läbi mõeldud kujundusega Kasseli "Documenta", on pannud kõiki (suuri) väljapanekuid vaatama kui efektseid lavastusi, mille atraktiivne väliskuju neelab tagasihoidliku vormistusega (tekstid, joonised, plaanid) tööd. Kunsti märg kommertsiga on rikkunud vaataja: kellelgi pole enam aega ega tahtmist süveneda, sõnum jõuab kohale vaid visuaalse veenvuse ja efektsuse kaudu. See ei tähenda automaatselt pealiskaudsust, aga oht on olemas.

Uued potentsiaalsed keskmad jõudsid siiski vaatajani ja kohe päris võimsalt, iseäranis keskme uue kodaniku kaudu. Selles osas oli üks (enese)iroonilisemaid ja mõjusamaid töid lätlase Gints Gabransi video Lāti oma rahast ning selle võimust. Videoinstallatsiooni tegevus jooksis korraga kolmel ekraanil: keskel näidati Lāti oma raha üle juubeldavaid funktsionääre, peaaegu sama absurd-selt käituvaid täiskasvanuid nagu näiteks auväärt treenerid jt. sporditegelased maailmameistrivõistlustel; kahel äärmisel asotsiaali modifitseerumisprotsessi ahvatlevaks valge ülikonnaga lõhnastatud ning trimmitud mafioosokutiks. Venelaste, Sinininade grupi (Vjatseslav Mizin, Dmitri Bulnõgin, Konstantin Skotnikov, Aleksandr Šaburov) ning Vadim Fiškini videod on küll enese ja sootsiumi iroonilised, kuid heatahtlikud paroodiad: mentide ja maffia seltskonna võitlus lõpeb reeglitaselt positiivselt, koduvideote banaalse absurduse ainus eesmärk on publikut naerutada. Meie Kiwa "Euro antivisioon" ning "Grafiti patrull" jagab küll eespool nimetatute esteetikat, kuid on tulvil rafineeritud enesehävituslikkust. Kiwa lapse-meelse süütuse ning pabelise dekadentsi kummaline segu eristub ülejäänust küllalt tugevalt ning seetõttu on just Kiwa meie kunsti üldpilti silmas pidades õige valik. Hanno Soans tõlgendab kataloogis Kiwat neurootilise naiivsuse – pseudoteaduslikkuse, võltssotsioloogilisuse, teeseldud semiootilisuse ja transpühhoanalüütilisuse kaudu.

Elitaarsete tegelaste kummalist rituaali (ülikonnastatud meeste ning neid saatvate kostüümistatud naiste kulgemist läbi pealinna (tänavate) käsitles leeduka Audrius Novickase video "Vilniuse vaatamisväärsuste tuur". Novickase kiretu dokumentat-

sioon oli nii täpselt komponeeritud arhitektuuri, disaini (ka moedisaini) ning liikuvate tegelaste tervik, et mõjus lausa hüpnotiseeriva etenduse-na, mida võiks võrrelda vanakreeka teatrietendustega, kui vaatajad jälgisid tundide kaupa igavust tundmata kõigile ammu teada loo järjekordset versiooni. “Vilniuse tuuriga” haakus New Yorgis ja Londonis tegutseva Sarah Morrise fragmentaarne Washingtoni käsitlev video. Efektne, tempo ja vilksatavate kujunditega mängiv installatsioon mõjus Novickase dokumendi kõrval kunstlikuna. Ka Egle Rakauskaite kutsus Vilniuse vaatamisväärsustest osa saama – vaatajale avanes Baltimaade suurim turg Gariunai intensiivsetes askeldustes ning metafüüsilises mahajäetuses. Üksikute hüljatud ruuduliste plastikaatkottidega väljak tuletas valusalt meelde mehhiklase Francis Alyse México inimtühja keskväljaku fotosid. Itaalia uusrealismi inkarnatsioon, vürtsitatud Shirin Neshati viimasel “Documeta’l” eksponeeritud Lõuna-Ameerika-ainelise video või Marqueeze “Sada aastat üksilduse” atmosfääriga.

Sama intensiivne, kuid üles ehitatud tiheduse efektile, oli sakslanna Asta Grötingu võimustruktuure kompav või õigemini -metafoori loov video “Parkimine”. Ainestik on elust endast: kunstnik meenutab ühte augustikuist kuuma varahommikut; mis linnas see autode nügimine ja endale eluõiguse ning oma koha otsimine aset leidis, polegi tähtis. Seegi fragment on nii üldine ja nii isiklik, anonüümne ja personaalne ühekorraga. Paradoksaalselt ühendab anonüümset ja personaalset ka soomlanna Salla Tykkä “Lasso”, ülejäänud väljapaneku kontekstist irduv, kuid mitte (enese)hävitusliku, vaid eksistentsiaalse ängi sügavuse ning siiruse tõttu. Visuaalset kujundit saatev autori poeetiline selgitustekst – nahkpükstes lassot keerutav mees, naise ajatu elu, mehe vägivaldsed seadused jne. – on tulvil viiteid (Julia Kristeva “Naiste aeg” jne.) ja teoreetilisi konstruktsioone. Kuid videot vaadates taandub see taustana, jääb vaid üksindus, võimetus leida teist inimest, looduse subliimsus. Tykkä, Eija Liisa Ahtila jt. moodustavad võimsa naiskunstnike koolkonna praeguses soome kunstis.



Küsitavused

“Külgetõmbekeskme” juhatas paljulubavalt sisse korea kunstniku Choi Jeong Hwa pehmest materjalist kaheksajalg, mis omakorda haakus triennaali avamise aegu Vilniuse vanalinnas peetud laadaga – puidust puuslike, karussellide, naivistlike piltide, linaste hõlste ja kuivatatud lilledest vanikutega – leedu oma rahvaliku massikultuuriga, mis vajaks nutikat kommertsideed, et püsida konkurentsivõimelisena, just nii, nagu on Lido kiirtoitlustuskett McDonald’seid Lätist välja söömas. Üks atraktsioon aga Disneylandi ei loonud ja kahjuks oligi kujunduse seisukohalt mindud lihtsama vastu-panu teed.

Lihtsaim viis esitada linnamudelit on näidata kõikvõimalikest absurdsetest materjalidest makette (Peter Robinsoni “XX sajandi lõpp”, mrvd-i rühmituse “Sigade linn”, Hendrikje Kühne ja Beat Kelini “Erinevuste maailm”, Katarzyna Józefowicz “Linn kui vaip” jne.). Ideel iseenesest on jumet, Gulliveri efekt lõhub hõlpsalt stereotüüpseid väärtusüsteeme, osutab suurlinna, tsivilisatsiooni võimsuse illusoorsele, kuigi viimaste Veneetsia biennialide ja iseäranis “Documeta’de” valgusel tundub idee lausa kohustus-

Gints Gabrans. Video.

liku trendina. Kurvem kui kohustuslikkus oli Vilniuses linnamakettide esitamise juhuslikkus: iseäranis kunstihoone nägi kohati välja kui osavate käte ringi ruum pärast järjekordset usinat töötundi või nagu kunstinstituut hindamiste ajal. Tegemise rõõmu ja lusti oli jätkunud, aga esitamise veenvusest jäi vajaka. Haaravast atraktiivsusest jäi puudu ka Martha Colburni “õuduste majas” ning sellest inspireeritud avamisel esitatud *performance*’is, *live*’ina pakutud filmi-, video- ning neid parodeerivate joonistuste programmis.

Kui “Külgetõmbekeskme” sissejuhatusele järgnev passaaž jäi hõredaks, siis vanas trükikojas eksponeeritu oli igati hästi läbi komponeeritud. Siit tekib taas juba üldisem, mitmetel suurteil väljapanekutel esile kerkinud probleem: vahest ei olegi neutraalsed modernistlikud kunsthallid (Helsingi oma 1920-ndate lõpust, Tallinna oma 1930-ndate keskpaigast, Vilniuse oma 1960-ndate lõpust) mõeldud praeguse assotsiatiivse, kontekstuaalse ja sotsiaalse video- ja inatallatsioonikunsti näitamiseks? Kui kaunilt mõjus meie kunstihoone tühi ruum Steinmanni “Ruumi naasmise” projektis või mõnigi geomeetrilise abstraktsionistliku maali näitus Helsingis. Vilniuse nüüdseks maha jäetud trükikoda kan-

dis nõukogude ajal Pravda nime: küllap trükiti seal hulgaliselt tähendusrikast ideoloogilist kirjandust, mis ajapaatinaga kaetult omandab spetsiifilise ajaloolise väärtuse. Triviaalsele tõsiasjale, et ruumi mälu aitab kaasa visuaalse kujundi assotsiatsioonide vallandumisele, pole tõestuse leidmiseks vaja eriti vaeva näha. Ka Veneetsia biennaali kuraatoriprojekti Arsenali osa on tihedamini, metoodilisemalt läbi töötatud kui Itaalia paviljonis eksponeeritu.

Ja lõpuks veel üks töö, milles võiks samuti võtit näha: Poola küüniliste meeskunstnike ühenduse Azorro (Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzieiko, Lukasz Skapski) video "We like it a lot". Kolm pöetud pea ning tülpinud ilmega kuldses keskeas meest ning üks pisut noorem ja innukam külastavad kõikvõimalikke Varssavi galeriisid, Zachetast kuni pudupoodi meenutava salongini, ning neile meeldib kõik, kunst ja ka kunsti pähe eksponeeritu. Milline eneseiroonia – kurjuseta, kuid mõtlema panev. Kas postmodernistliku võrdsustamisiha ning hinnangukriteeriumide kadumise produkt?

Kui Vilniuse triennaal (või kuraator Tobias Berger) on suutnud (taas) püstitada ja eksponeeritud kunsti põhjal ka tõestada Euroopa keskme (metropoli) nihutamise vajadust ning samas ka naerda iseenda (kunsti) üle, siis peaks tal vitaalsust küll jätkuma.

1 Intervjuu temaga vt.: R. V. Kestutis Kuizinas. – Sirp, 07.06.2002, lk. 7.

2 Vt. kataloog: Centre of Attraction. 8th Baltic Triennial of International Art. CAC, Vilnius, 2002.



Kiwa. Euro Antivision. Kaader videost.

Kiwa. Euro Antivision. Video.

Deimantas Narkevičius. Europe 54°54' – 25°19'. Kaader videost, milles on filmitud Euroopa keskpunkti Vilniuse lähedal.

Deimantas Narkevičius. Europe 54°54' – 25°19'. Still from a video about the geographical centre of Europe near Vilnius.



Riigikogu Toimetised 5/2002 avaldas juriidiliste artiklite seas ka fotod **Marko Laimre aktsioonist "Paragrahv 45" (1998).**

Sõnavabaduse paragrahv Eesti põhiseaduses on grafitina kirjutatud sõna- haaval autode tolmustele külgedele. Fotoseeria valmis Hanno Soansi kuraatorinäitusele "Elektrokardiogramm" (1998, Rotermanni soolaladu). Avaldatuna aga Riigikogu Toimetiste kontekstis, kuhu fotoseeria sattus tänu Eesti Kunstnike Liidu asepresidendi Liina Siibi ideele, tekkis poliitikutel mõningaid küsimusi: kas tegemist on ikka kunstiga ja kas seaduseteksti tohib ikka autode külgedele kirjutada?

The proceedings of the Riigikogu 5/2002 published, among legal articles, **the photographs of Marko Laimre's action "Clause 45" (1998).** The freedom-of-speech clause was taken from the Estonian Constitution; Laimre has written it verbatim in graffiti on dusty sides of cars. The series was completed by Hanno Soans, curator of exhibition "Electrocardiogram" (1998, Rotermann Salt Storage). It was published in the Proceedings as recommended by Liina Siib, Vice-President of the Estonian Artists Union. Now some politicians are querying whether it is altogether art, and whether laws may be inscribed on the body of car at all.

[sündmus]

Eesti kunsti sotsiaalsed portreed

Johannes Saar

2002. aasta 25. oktoobril toimus Rotermani soolalaos Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse eestvõtmisel ettekandepäev "Eesti kunsti sotsiaalsed portreed". Ürituse idee autoriks ja moderaatoriks oli siinkirjutaja, ettekande pidasid Jaak Kangilaski, Raivo Kelomees, Johannes Saar, Epp Lankots ja Airi-Alina Allaste. Kahte temaatilisse sessiooni "Kõne" ja "Nägu" jagatud ettevõtmise eesmärgiks oli avada Eesti kunsti mõtlemises uusi teemasid ja tutvustada mõningaid uurimismeetodeid, mis moodsamas sotsioloogias juba käibel.

On teada, et juba kümme aastat otsib Eesti teoreetilise kunstimõtte väljapääsu esteetika ja hea maitse kategooriast, ehkki pead tõstev ja tüsenev keskklass nõuab ekspertidelt aina häälekamalt abi kauni kodu, aia ja köögi kujundamisel. Mõned tuumakad mõtlejad ongi lahkel meelel vastu võtnud neile pakutud maitsekeisri insiigniad ja jagavad värvilistes elustiilajakirjades autori-teetsel toonil kõikvõimalikke "kodu kaunimaks"-käske. Nende õukondlik teenistusvalmidus kipub paraku kandma kahetsusväärseid vilju ka nende õpilaste hulgas.

Et pidurdada kunstimõtte mandumist kodukaunistamiskampaaniate nõustajaks, pidasingi vajalikuks osutada konverentsil tähelepanu sellele, mida arvab laiem kunstipublik "üleüldise estetiseerumise ajastul" kunstist, millel puudub soov dekooreerida valitsevat ühiskonnakorraldust ja mis tahab seda hoopis distantsilt analüüsida. Soovisin sellest suhteliselt sektantlikust kunstivoolust maalida nn. sotsiaalse portree, teha pisikese arvamusuuringu juhupubliku hulgas. Konverentsidiskussioonis avaldasin arvamust, et "nõukogudeaegses folklooris oli kõige populaarsem vaenlase kuju venelane,

taasiseseisvunud Eestis on selleks saanud kaasaegne kunstnik". Põhjust selliseks järelduseks andsid teiste hulgas ka minu ettekandes toodud tähelepanekud internetiportaalikommentaatorite reaktsioonidest Marko Laimre suvisele isiknäitusele Tallinna Kunstihoone galeriis, kus ta manipuleeris sini-must-valgete värvikombinatsioonidega. Lõppsõnas avaldasin arvamust, et valdavate kunstist kõnelemise viiside uurimine aitab meil paremini mõista kunsti retseptisiooni ühiskonnas ja uurida ka mentaliteete endid, mida sotsiaalse teadlikkuse lipuga vehkiv kaasaegne kunst üritab mõjutada.

Jaak Kangilaski ettekanne käsitles kunstist kõnelemise kantseliiti nõukogude ajal ning tõi välja olulisi arenguniite viiekümnendatest kuni seitsmekümnendate alguseni. Tema andmeil kaaluti viiekümnendail eelkõige teoste "ideoloogilis-poliitilist kvaliteeti", perioodi kulgedes asendus see nõue aegamisi "kunstilis-poliitilise" omaga. Sünkroonselt selle tendentsiga loobuti perioodi jooksul esitlemast kunstnikke "ideoloogiarinde sõduritena" ning üha enam rõhuti nende "rahvameisterlikkusele". Põnevi oli tähelepanek sellest, et näiteks ARS-i kunstikombinaadi toodangu juures kaaluti ainult nende "kunstilist" kvaliteeti, müükipaisatavate toodete klassipositsiooni siinsetes komisjonides ei arutatud. Neid tähelepanekuid ühiskonnast isoleerides võiks esitada hüpoteesi kunstiliste väärtusskaalade järkjär-

gulisest võidukäigust perioodi jooksul, kummati teame, et selle retoorika varjus leidis aset Eesti vaikne venestamine ja vastureaktsioonina kunsti iseseisvama osa eskapistlik sulgumine asotsiaalsete esteetiliste väärtuste ringi, mida ametlik retoorika püüdis paindlikumalt ühiskonda tagasi integreerida.

Raivo Kelomees peatus pikemalt meililist "Latera" lühikesel ja värvikal ajalool, analüüsis kunstiinimeste endi igapäevast kõnepruuki kunstifenomenide kirjeldamisel. Epp Lankots analüüsis Eesti ärieliidi enesekirjeldamise viise seltskonnaajakirjanduses ja lahkas sõnapaari "Urbeli maja" märgilist tähendust selle omaniku elukeskkonna kirjeldamisel. Väidetavalt konnoteerib sellise märgi valdamine "avarat, sirgjoonelist, lahedat, eredat ja minimalistlikult puhast" elukeskkonda, mis ei sisalda "midagi ülearast, on ilus ja praktiline". Airi-Alina Allaste tutvustas publikut empiirilise uurimusega, mille aluseks esimeste kursuste sotsioloogiatudengite spontaansed vastused küsimustele, mis asi on pop-, sub-, massi- ja elitaarkultuur. Elus endas ringlevaid folkloorseid lööklauseid nende kultuurikihistuste kohta kogunes hulgi. Ka Eesti kunstikultuuri sotsiaalse ja diskursiivse portree maalimine sai oma hakatuse.

Ettekanded avaldatakse Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse konverentsikogumikus.

Marko Laimre. Must pall. Näitus Kunstihoone galeriis, 01.-18.08. 2002.

Marko Laimre. Black Ball. Tallinn, Art Hall Gallery, 01.-18.08. 2002.





Prantsuse baroki ja rokokoo saadikud Kadriorus

Mai Levin küsib, kes on Mikkeli muuseumi maalikogu kahe pärlid autorid, ning vastab: “Jean-François de Troy! Sébastien Bourdon?”

Johannes Mikkeli Eesti Kunstimuseumile kingitud väliskunsti kolleksiooni erakordset väärtust iseäranis Eesti oludes adume üha selgemini nüüd, kus sealne materjal suunab sihipärasele teabekogumisele. Näiteks Giovanni Battista Piranesile pühendatud näituse “Unistuste arheoloogia” puhul 2001. aastal tehtud paberi-

uringud näitasid, et Mikkeli muuseumi tõmmised pärinevad 18. sajandist ning on loomulikult hinnalised madal kui hilisemad jälletrükid.

Kadriorg – Louvre – Pariisi Linnamuuseum

Käesoleval suvel ilmus Pariisi Linna-

muuseumi Carnavalet’ konservatori Christophe Leribault’ koostatuna ja Arthena kirjastuse väljaandes prantsuse rokokoomaalija Jean-François de Troy (1679 – 1752) mahukas kataloog-monograafia (catalogue raisonné), mille rikkalikku andmestikku sisaldav ja piltidega varustatud teadaolevate maalide loetelu sisaldab 339

Jean-François de Troy.
Moosese leidmine.
Õli, l., 1714 – 1717.
73,5 x 91,5. EKM.

J.-F. de Troy. Finding of Moses.
Oil on canvas, 1714-1717.
Art Museum of Estonia.

nimetust. Viimasele lisanduvad muud nimestikud, arhiivmaterjalid ja, muidugi, põhjalik loomingukäsitus.

Tänu Louvre'i konservatorile Olivier Meslay'le, kes 1996. aastal Tallinnas Mikkel'i koguga tutvus, sai Christophe Leribault teada ka selles kogus olevast maalist "Moosese leidmine", mis oli võltsalkkirja "Carle Vanloo" põhjal omistatud viimasele, muide, ka tuntud maalijale (1705 – 1765). Teose foto leidis Louvre'i maaliosakonna arhiivis, millele oli tuntud saksa kunstiteadlane Hermann Voss märkinud 1929. aastal asukohaks dr. Leo von Kügelgeni (1880 – 1931) kogu Tallinnas. 1936. aastal oli see väljas vanameistrite tööde näitusel Kunstihoones ning on reprodutseeritud kataloogis. Sellal kuulus teos Tallinna kolleksionääri Jaak Kase kogusse; pärast tolle surma omandas selle 1950. aastatel Johannes Mikkel.

Nüüd siis leiame "Moosese leidmise" õiges raamatus, Jean-François de Troy maalide kataloogis nr. 34 all. Nagu number näitab, kuulub teos kunstniku varasesse loominguuperioodi, jäädes 1711. ja 1714. aastaga dateeritud teoste vahele.

Professor Jean-François de Troy

Jean-François de Troy sündis Pariisis maineka portretisti François de Troy (1645 – 1730) pojana. Viimane on Hyacinthe Rigaud' (1659 – 1743) ja Nicolas Largillière'i (1656 – 1746) kõrval neid suuri portretiste, kelle loomingu peegeldub üleminek barokselt esinduslikkusele rokokoolikule intimismile. Sellesse üleminekufaasi kuulub ka Jean-François de Troy varasem loomingu.

Vaatamata isa mõjukusele ei kulgenud tema karjäär alguses kuigi libedalt. 1698. aastal siirdus ta Itaaliasse, kus viibis Firenzes (1698), Roomas (1699 – 1701) ja Pisas (1701 – 04), mis oli tollal otsekui Toskaana teine pealinn Firenze kõrval. Taas Firenzesse asununa võttis "Monsù Dutré" – nii teda Itaalias nimetati – 1706. aastal osa enam kui sada kunstnikku ja lisaks Medicitele 44 kolleksionääri koondavast näitusest Santissima Annunziatas. Tä tegi ka reisi Veneetsiasse ja tema kuulsus ulatus Genovani, kus temalt kavatseti tellida laemaalid Senati Väikese Nõukogu saalile. Kuid 1708. aastal naasis ta Pariisi, kus ta võeti vastu



akadeemiasse, mille professoriks sai ta 1719. aastal.

Tema tuntumatest tellimustöödest olgu nimetatud "Ex-voto Püha Geneviève'ile" (1726) Pariisi Saint-Etienne-du-Mont'i kirikus ning "Hommikueine austritega" (1735), mis, nagu Nicolas Lancret' "Hommikueine singiga", telliti Louis XIV kabinettide jaoks Versailles's (mõlemad Chantillys, Condé muuseumis).

"Hommikueine austritega"

"Hommikueine austritega" illustreerib tema võimeid ja positsiooni rokokoolikus žanrimaalis ning on reprodutseeritud Aino Kartna raamatus "Prantsuse maalikunst IX – XIX sajandil" (Tln, 1991). Kartna pühendab oma raamatus ruumi ka kirjeldamiseks 1727. aasta konkursi, kus de Troy jagas esikohta oma peariivaali François Lemoyné'iga, jäädes ilma kuninga esimese maalija tiitlist. Seda kompenseeris tema nimetamine Prantsuse Akadeemia direktoriks Roomas 1738. aastal; lisaks sai temast 1743. aastal ka Rooma Accademia di San Luca pea (il principe). Ta suri 1752. aastal ja maeti San Luigi dei Francesi kirikusse Roomas, mis on tuntud Caravaggio Matteuse tsükli poolest Contarelli kabelis.

Tal õnnestus ennast maksma panna ajaloomaalijana. Ses žanris pakuvad erilist huvi tema kartongid gobeläänisarjale Estri loost (7 stseeni, 1737 – 40, Pariis, Louvre), mis oli 18. sajandi menukaim, kõige rohkem korratud vaibasari. Neiski annab tunda tema talent galantsete stseenide maalijana. Viimastest on üks ilusamaid Preisi kuninga Friedrich II kogust pärit "Koo sviibimine pargis ehk armuavaldu" (1731, Potsdam, Sanssoci), mis 1806. aastal lahutati

oma paarikust ("Moliere'i lugemine", Inglismaa, erakogu).

Mikkeli muuseumi maal J.-Fr. de Troy tippteoste hulka küll ei kuulu, kuid kompositsiooni elavus ning juonise graatsia avaldub juba selleski. Daamide ring ümber pisikese prohveti on väga võluv. Puude vahelt paistab antiikseid rajatisi; Egiptusele ei viita suurt midagi. Pruun-roosakates ja sinirohelistes toonides koloriidi väärtsusi saame hinnata õieti alles siis, kui maal kord paksu lakikihi alt vabastatakse.

Kes on teise maali autor? Bourdon?

De Troy maal on üks väheseid Eesti Kunstimuuseumis ja siinsetes kogudes üldse, mis kindlalt atributeerituna esindab vanemat prantsuse koolkonda. Kadrioru lossi kogudes on veel 17. sajandi žanrimaal "Naine poistega", mida on omistatud Frans Mieris vanemale ja Michael Sweertsile (?), aga mille autoriks võib hoopis suurema tõenäosusega pidada Montpellier'st pärit prantsuse maalijat Sébastien Bourdoni (1616 – 1671). Viibides aastail 1623 – 37 Roomas, hakkas Bourdon Pieter van Laeri (hüüdnimega il Bamboccio) ja teiste hollandlaste (Bamboccianti) eeskujul maalima žanristseene sõdurite, mustlaste ja muu lihtrahvaga Rooma ja selle ümbruse varemete taustal. Ta viljeles seda žanri ka hiljem Pariisis lisaks ajaloo- ja portreemaalile; sellest, nagu kogu tema loomingu, saab ülevaate Jacques Thuillier' kapitaalsete kataloog-monograafia põhjal (Pariis, 2000). Kuigi Bourdoni eluajal imetleti tema žanrimaalide sarnasust madalmaalaste omadega ning aeti neid koguni segi, on tema vormiüldistuses ja tüpaažis siiski üpris palju individuaalset. Kadrioru maalil kujutatud naine (mustlanna?) meenutab Bourdoni portreid; õhuline pilv varemenuki taga on tuttav tema ajaloomaalidestki, näiteks, Stockholmis Rahvusmuuseumi poolt 1980. aastatel omandatud "Jakobi lahkumisest". Bourdon töötas teatavasti aastail 1652 – 54 Stockholmis ning on tuntud kuninganna Kristiina portreede autorina. Pärast naasmist Pariisi sai ta 1655. aastal Prantsuse Kuningliku Akadeemia etteotsa.

Sébastien Bourdon?
Naine poistega. Oli, l., 17. saj. keskpaik. 38,6 x 48. Eesti Kunstimuuseum.
Sébastien Bourdon?
Woman with boys. Oil on canvas, middle of the 17th c. Art Museum of Estonia.

[viimane lehekülg]



Ootame Teid teisipäeval, 26. novembril kl 19.00 uue meistriteose – Audi A8 – esitlusele, mis on ühendatud Edgar Viiese skulptuurinäitusega Rotermanni Soolalaos, Ahtri 2.

Audil on erakordselt hea meel korraldada uue A8 esitlus väljapaistva skulptori Edgar Viiese näitusel. Tema loomingut on iseloomustanud uuenduslikud vormiotsingud, modernne tehnika ja materjalivalik, paljud tema teostest on saanud Eesti kunsti krestomaatiliseks klassikaks.

Kõik eekõeldu kehtib ka Audi A8 kohta, kuid maailma mastaabis.

Reval Auto

R.S.V.P. kuni 22. novembrini tel. (0) 611 2010



Edgar Viies. Oja.
Alumiinium, 1968.
Vt. ka lk. 14–16.

Edgar Viies. Rivulet.
Alumiinium, 1968.
See also pp. 14–16.



Uus Audi A8 4,2 quattro
hinnaga 1 185 000
krooni. Alumiiniumkere-
ga luksusauto.

**New Audi A8 4,2 quat-
tro at the price of**
1 185 000 EEK. Luxury
car with body of alu-
minium. Audi was pre-
sented in Tallinn at
Edgar Viies' exhibition
of sculptures.



#3

ee graafilise disaini liisa

koostanud ja kujundanud ivar sakk
Folio Light, Clarendon ja OCR Extended
Paber: Galerie Art Silk 130 gsm



kunst.ee eelmise numbriga graafilise disaini lisas #5 oli avaldatud Kristjan Mändmaa artikkel "Sitt". Diskussioon jätkub.

Sitt?

■ On jah sitt!

Kell saab sujuvalt pool kaks. Öösel. Tavaline aeg oma tööpäev lõpetada. Aga ei. Homseks on vaja veel artiklit. Võtan suitsu. Kallutan kohvikannust pigiks keenud vedelikku ja asun ilma erilise entusiasmiga tippima. Mul ei ole tegelikult midagi öelda... Kristjan Mändmaa on oma artiklis kõik ära öelnud.

Ülikoolist

Igav (loengud) – Stagnaaegne (õppejõud) – Kole (klassid) – Hea (kursavennad) – Tore (kursaoed) – Haisev (koolisöökla) – Joovastav (õlu) – Nüri (kodutööd) – Hirmutav (täpitamisülesanded) – Must (peldik) – Pingutav (õppejõududega vaidlemine) – Kahju (kooli peale kulutatud aeg) – Surm (sõber ja ülikoolikaaslane pani ennast ülikooli ees põlema) – Värvine (kõik kohad, kuhu istud) – Umbne (kõik kohad, kuhu satud) – Kurb (õppejõudude küündimatus) – Kohv (liiga palju unetuid öid) – Koomiline (esimese kursuse peod) – Raha (teenimiseks tuli tööl käia) – Suhtlemine (õppejõududega väga keeruline) – Värsked ideed (ainult väljaspool kooli) – Masendav (kogu kogemus) – Põlgus (üks konkreetne õppejõud) – Erutav (kooli raamatukogu) – Mõistlik (pääses sõjaväest) – Vajalik (elukogemus, mida mujalt ei saa) – Mittevajalik (enamus õpetatavaid aineid) – Hirmus (kihutamine kooli ja töökoha vahel) – Hamburger (õppisin roolima ja sööma samaaegselt) – Kergendus (et see kõik on möödas).

Reklaamiagentuurist

Ülikooliharidus (pole suurt midagi peale hakata) – Raha (saab normaalselt) – Kogemused (tulevad aastatega) – Geniaalsed ideed (tulevad raskelt) – Vorstihais (kõõginurga mikroost) – Joonlaud (alati kadunud) – Sprayliim (sissehingamiseks pidi ära surema) – Nali (peab ise tegema) – Valvur (tänu öötöödele saime sõpradeks) – Mobiil (puhkuse ajal uue numbriga) – Värsked (ajakirjad) – 2 puuduvat tundi (iga presentatsiooni ettevalmistamiseks) – Palk (juurdeküsimine keeruline) – Kohv (sekretär teeb) – Brainstorm (palju juttu ei millestki) – Brand Wheel (turundusnimeste tööriist) – Brand Puzzle (turundusnimeste tööriist) – USP (turundusnimeste tööriist) – USB (port) – Hiir (disaineri tööriist) – Must marker (disaineri tööriist) – Mac (disaineri tööriist) – Suitsetamine (õppisin ära esimese kuuga) – Absolut Vodka (on külmikus) – Copy (ma ei tea Eestis ühtegi väga head) – Muusika (valjult ja house) – CD-toorikud (kuluivad muusikaplaatide kopeerimisele) – Office (moodne) – Üheksa (kellaaeg, mil pead tööle jõudma) – Hommik (jõuan ikka kümneks) – Tulevik (ilmselt olen 60-selt ikka AD).

HEIKI URBALA

■ Tulen su postkasti risustama. Tiiu Pirsko saatis meili üleskutsega osaleda diskussioonis ajakirjas kunst.ee. Minu seisukoht on lihtne: ei ole ajakiri, mis ilmub neli korda aastas, mingi "diskussiooni" koht. See tribüün eeldaks siiski arukamat rakendust, pealegi on see ka ainus koht, kus graafilisest disainist kirjutatakse. Diskussiooni võiks arendada mujal (ühtlasi laiendada ka erialase mõtlemise areaali). Muuks pakun Sirpi (kunsti osa ikka), veel parem oleks Areen. Samas mulle tundub, et Mändmaa manifestatsioon ei eeldagi klassikalist diskussiooni, kuna meil pole "õiget" seisukohta ega "vale" arvamust. Kui on soov tõestada, seletada jne., et asi pole sitt (Mändmaa seisukohast, terviklik süsteem ei tööta. Alates õpetusest, lõpetades poliitika ja mõtlemisega, kusjuures ta konstanteerib ja kirjeldab), siis saaks seda teha teise manifestiga à la "Mida peab tegema, et asi muutuks" (Mändmaa lahendusi ei paku). Noh, minu loogika ütleb, et selline tervikpilt lahendustest võiks mingis ümarlauas

Marko Kekišev (Keck) on lõpetanud ERKI 1986. a. tööstusdisainerina. Praegu töötab AD-na Zavodis.

Heiki Urbala lõpetas 2002. aastal EKA graafilise disaini eriala. Käesoleval ajal töötab ta oma büroos Dreamers.



tekkida. Eesti Kujundusgraafikute Liidule on pakutud suurepärasest võimalusest asuda ise seda kujundama. Saadaks nüüd üksteisele meile, kuidas me selles protsessis osaleks. (Nendest meilidest saaks ka päris kobeda artikli.)

Jõudu ja hoidke mind ikka kursis.

MARKO KEKIŠEV

Mäss on hea

■ Mäss on hea. Noorte kohus ongi mässata. Sest kui vähemalt 40-selt ei ole üheski mässus osalenud, pole n.-ö. astunud "isatapjate" ridadesse, on ka edasine tegevus millegi poolest puudulik. Puudulik ilmselt põhjaliku analüüsi võrra, mille käigus nii teistele kui eneselegi selgitatakse hetke seis. Hindan Kristjan Mändmaa artiklit kui tulihingelist soovi midagi ära teha, midagi liigutada, "seisakust" välja tuua. Loomulikult põhjustab taoline samm vältimatult kohati isegi väga valulisi reaktsioone. Kui oktoobris kuuajaliselt loominguiliselt enesetäiendamisel tagasi jõudsin, olid kirjanduslikult väljendudes "...tunnid juba alanud". Esimesel tööpäeval uuel töökohal (EKA meediateaduskonna dekaanina) oli ühe mu vana tuttava ja uue kolleegi esimene küsimus: "Kas sa Mändmaa artiklit oled juba lugenud? Mida sa sellest arvad?" Eks ma siis lugesin ja tunnistan, et olen enamiku väidetega nõus. Loomulikult on seal üledramatiseerimist jms., kuid põhiteesid vastavad tõele, eriti mis puudutab viimase kümne aasta arenguid ja muutusi. Alati võib vaielda detailide üle. Samas ei näe ma ka põhjust paanikaks ja vennatapusõjaks, vaid pigem põhjalikuks aruteluks selle üle, olukorda muutam. Eesti väikeses ühiskonnas on aga kahjuks kombeks igat väidet või teesi, mis kuidagi riivab kellegi tegevust või ei haaku tema seisukohtadega, võtta kui isiklikku solvangut.

Nüüd asjast lähemalt. Mitte ainult Kristjan Mändmaa artiklist ajendatuna vaatasime läbi kõik meediateaduskonna õppeplaanid. Et saada laiemat hinnangut graafilise disaini õppeplaanile, palusin seitsmel Eestis aktiivselt tegutseval ning kunstiakadeemiaga mitte seotud graafilisel disaineril öelda välja oma arvamus hetkel rakenduva nn. 3+2 õppeplaani (3 aastat bakalaureuseõpet + 2 aastat magistriõpet) kohta eesmärgiga selgitada välja õppe vastavuse kaasaegse kaasaegse graafilise disaini ja tööturu nõudmistele. Kuuel neist jätkus ka aega ja tahtmist seda teha. Olen neile selle eest tänulik. Kõrvalvaataja pilk näitas mõndagi, mis paneb mõtlema. Järgnev lõik kajastab arvamuste kogu skaalat.

Rõhutati süsteemse õppe vajadust. Ained peaks olema kursuste ja semestrite kaupa suurtesse sarnaseid probleeme käsitlevatesse rühmadesse grupeeritud ning neid tuleks käsitleda ajaliselt ja sisuliselt koos. Palju tähelepanu pöörati fotograafia kui graafilise disainiga väga tihedalt seotud ala süvendatud tutvustamise vajalikkusele ja avaldati üllatust selle puudumise üle õppeplaanis. Toonitati vajadust rõhutada õppes meie tänapäeva disainiturule olulisi suundumusi ja laideti liigset spetsialiseerumist kitsatele aladele, mis on ajaloolises perspektiivis küll olulised, kuid ei leia meie tänases päevas ilmselt piisavat rakendust. Lähtudes graafilise disaineri tööst kliendiga tuleks anda eriala üliõpilastele piisav valmidus tutvustamiseks ja kaitsmaks oma ideid ja seisukohti nii, et need piisava veenvusega tellijani jõuaksid. Nn. kurikuulsad "täpimisülesanded", mis on pikka aega poleemika objektiks olnud, tekitavad seda ikka ja jälle. Rõhutatakse vajadust suurema loovuse järele. Juhitakse tähelepanu kunstiakadeemia üldainete dubleerimisele (üldkompositsioon, värviõpetus ning isegi joonistamine), ülepaisutatult ruumikompositsiooniga tegelemisele jne. Järjest tõuseb üles küsimus, milline peaks olema graafilise disaineri tehnoloogiline ettevalmistus. Üldine seisukoht on, et see peaks kohe võimaldama noorel disaineril aktiivselt lülituda agentuuride või büroode igapäevatöösse. Samal põhjusel hinnatakse õppeplaani järgi *pre-press* tehnoloogiale eraldatud ainetunde liiga vähesteks. Ja loomulikult tuuakse esile tüpograafia kui graafilise disaini põhialus. Soovitatakse rohkem kasutada välismaa õppejõude ja omamaa praktikuid. Lisaks veel WWW, multimeedia,

"user interface" jne. Taolisi näiteid võiks arvamustest tuua veel. Samas on aga osakonna üliõpilased oma töödega võitnud auhindu rahvusvahelistel konkurssidel. Potentsiaali näiks nagu olevat.

Tegu on suurte ja põhimõtteliste küsimustega. Ise olen tugevalt süsteemse õppe pooldaja. Käsitatud alad peavad andma tulevastele graafilistele disaineritele laiaulatusliku ülevaate erialast ning tagama neile tehnoloogilise ettevalmistuse tööks graafilise disainerina (labaselt öeldes peab ta oskama *bleed*'i määratleda ja printfaili teha). Tuleks paljude hulgast valida prioriteetsed süvaõppega alad, mis vastaksid Eesti oludele ja käsitleksid teisalt ka kõige uuemaid tendentse graafilises disainis. Ja mis ilmselt kõige olulisem – tuleb noortesse "süstida" selline LOOMINGULINE impulss, et sellest jätkuks aastateks.

Välja töötamaks sellist õppekava otsustas EKA juhtkond moodustada väikese töögrupi kunstiakadeemiaga mitte seotud graafilistest disaineritest, kelle abiga koostada uue õppekava põhialused, mis arvestaksid kaasaja graafilise disaini suundumusi ja õppemetoodikat ning tööturu vajadusi. Uus õppeplaani on vaja välja töötada hiljemalt kevadeks 2003, et siis toimuvatel graafilise disaini osakonna dotsentide valimistel lähtuda juba uue õppeplaani vajadustest, määratledes igale valitavale õppejõule kindlad õppevaldkonnad. Õppeplaani koostamisel on vaja selgeks rääkida, mille alusel õppetöö toimub. Maailmas on palju erinevaid seisukohti/meetodeid graafilise disaini õpetamiseks, palju erinevaid koole. Ühed lähtuvad loomingulisest vabadusest, teised rohkem tehnoloogiast. Väikeses Eestis tuleb ilmselt mõlemale tähelepanu pöörata. Ei ole mõtet pimesi kopeerida mõnd disainikooli. Kõik parim tuleb kohandada meie oludele ja võimalustele (kahjuks on meie kõrghariduse majanduslik baas Lääne-Euroopa omast tunduvalt nõrgem). Kellelegi pole ilmselt uudiseks reklaamitöös rakenduva disaineri ja EKA õppejõu palgavahe. Seda enam tuleb aga üritada investeerida vaimsusesse, loomingulisse potentsiaali.

Tegelikult puudub ju Eesti graafiliste disainerite enamusel spetsialiseeritud erialane kõrgharidus. Sisuliselt on see EKA-s alles hiljuti alanud. Siiani on ettevalmistust saadud kas omaaegse ERKI disainikateedrist või graafikakateedrist. Tolleaegset olukorda iseloomustab hästi omaaegse graafikakateedri juhataja korraldus instituudi hoovil ära põletada fotograafia laboratooriumist leitud nn. "fotolao" kirjanegatiivid, mis olid Letraset'i kataloogist maha pildistatud. Üks praeguseks "klassikuks" tõusnud raamatukujundaja eksmatrikuleeriti süüdistatuna fotode kasutamises praktikatööde alusmaterjalidena jne. Me kõik tuleme teatud ajast. Oma oskused oleme omandanud pigem praktilises töös kui teooria ning süsteemse õppe kaudu. Seda enam pole meil õigust jätta oma teadmisi vaid eneste teada. Kasutan juhust kolleegide südamele koputamiseks, et kunstiakadeemias üliõpilastele oma teadmiste jagamiseks aega leitaks. Ning mitte alati kuningliku tasu eest.

Et ei oleks vaja tulevikus oma ameti pärast silmi maha lüüa.

ANDRES TALI,

diplomi järgi "graafik-kujundaja"

■ Minu enda kogemus disainihariduse osas on selgelt puudulik. EKA lõpetasin graafikuna ja sestap olen disaini alal iseõppija. Ainus, millele mul on tugineda, on aastane õpiaeg Amsterdamis Gerrit Rietveldi akadeemias, graafilise disaini kolmandal kursusel. Seal nähtul ja teiste maailma koolide kohta kuuldul põhinebki minu arusaam asjast.

Rietveldi ja mõnede teiste disainikoolide praktika kohaselt on **esimene aasta** numbriga null. Siis ei toimu veel mingit erialade vahel jagunemist. Vastuvõtukomisjoni kuuluvad ka vanemate kursuste tudengite esindajad. Kandidaadid valitakse portfolio ja vestluse alusel, pöörates erilist tähelepanu nende ideedele ja arenemisvõimele. Korralikult vormistatud firmagraafikanäidised ja heale paberile tehtud väljaprintid ei garanteeri sissesäämist absoluutselt mitte. Igasugusest pealiskaudsusest, efektitsemisest nähakse läbi.

Kristjan Mändmaa on õppinud Viljandis, Phoenixis (Arizona), Tallinnas ja Amsterdamis. Praegu töötab ta disainibüroos Bummi.



Mevis & Van Deursen.
IF/THEN, 1999.



Disainibüroo 75b.
Plakatid 0-1-0, 1998.

Esimese aasta jooksul noored n.-ö. "pigistatakse täiesti tühjaks". Mänguliste kompositsiooniülesannete abil – mida on liiga tõsisel matusel ja palju selleks, et jääks mingitki aega kavaldamiseks ja muljejätmiseks – saab eelkõige tudengile endale selgeks, kes ta on ja mida ta tahab maailmale öelda. Samuti otsustatakse, missugusel erialal jätkata.

Teine aasta (graafilises disainis) tegeleb üldiste kujutamisprobleemidega. Teemaks põhimõisted nagu kujutus, edastamine, info, kogum, organiseerimine. See toimub siiski konkreetsete ülesannete kaudu. Küll aga ei ole seal mingit klassikaliste loengute süsteemi ja Suure Disaini jagamist mõttetuteks kildudeks (lõppude lõpuks maksab IDEE ja mitte see, kas seda esitatakse plaadiümbrise või plakatina). Iga päev kohtub rühm ükshaaval kahe-kolme õppejõuga, kes pühendavad neile korraga paar tundi ning vestlevad siis võimaluse korral veel igaüheda individuaalselt. Koos olles toimub üldine arutelu. Järgmisel nädalal kohtutakse samal ajal uuesti. Siis näidatakse vahepeal tehtut ja räägitakse oma tööprotsessist. Teised kommenteerivad nähtut. Õppejõud võtab asja kokku. Näidisülesanne: minge kuni 500 m kaugusele koolimajast ning kirjutage üles kõik helid, mida te poole tunni jooksul kuulete. Seejärel kirjeldage oma kogemust. Järgmiseks nädalaks katsuge organiseerida see kogemus mingisse arhiivi – proovige see graafilisel kujul talletada ja võimalikult vahetult edasi anda. Siis jätkub arutelu arhiivi mõiste lahkamisega. Käiakse raamatukogus, surfatakse netis. Edasi oodatakse kõigilt ettepanekuid, missugune oleks huvitav koht linnas, mida "arhiveerida", ning kus hiljem näitus korraldada. Jätkub töö arhiivi mõiste kallal. Kohaks otsustatakse võtta vana botaanikaaed. Nüüd käigu igaüks seal vaatlemas ning tehku oma ettepanekud, kuidas selle aia ja enda suhet sellesse aeda mõnel unikaalsel viisil ülevaatlikult kujutada. See ei peagi olema infograafik. Võib olla ka fotonäitus või installatsioon. Kogu projekt areneb ja teiseneb töö käigus. Kõike arutatakse õppejõuga, kes aitab rasketest kohtadest üle, ent ette ei ütle midagi. Lõpuks valmib midagi sellist, millel esialgse helide salvestamise ülesandega väga vähe pistmist, mille tegemise käigus aga tudeng nii enda kui maailma kohta kõvasti teada saanud. Ning tähtis pole mitte niivõrd tulemus kui tee, mida mööda sinna jõuti.

Õppejõud on väga erinevad. Mõned viivad kogu rühma oma stuudiosse muusikat kuulama, teised kutsuvad jalutuskäigule naaberlinna sadamasse, mõni toob kodust kuhjaga raamatuid, teine sunnib sind ennast raamatuid kaasa tassima. Päril palju tehakse töö käigus fotosid, visandatakse, loetakse. Tehakse praktikat kooli kõrg- ja siiditrükikojas. Arvutiga peaaegu kokku ei puututa.

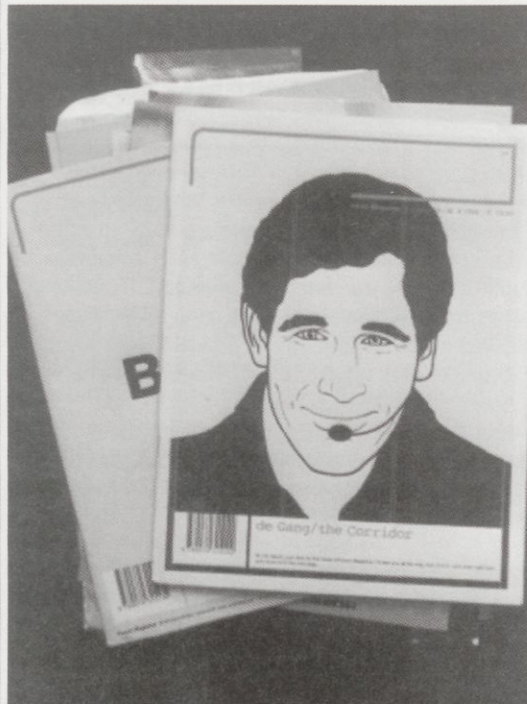
Saadakse algõpetus erinevate programmide kasutamiseks. Arvutiklass on samas küllalt hästi varustatud ning – mis kõige tähtsam –palgalise tehnikuga, kes on seal kogu päeva, et inimesi aidata ja masinaid putitada.

Kolmas aasta on peaaegu samasugune. Projektid on siiski tõsisemad ja “elulisemad”. Juba tuleb kujundada trükis või šokolaadiümbris. Aga hoidku selle eest, kui tuled lagedale mingi kliše või kuskilt nähtud lahendusega! Ainult sina ISE saad olla oma disaini autoriks. Ning alati tuleb otsida ootamatuid vaatenurki ja uusi lahendusi – olgu et üksnes su enda jaoks. Tähtis ei ole mitte “kuidas”, vaid “miks” midagi teha. Rohkem viibitakse arvutiklassis – seda nõuavad ka konkreetsemad projektid. Aktiivselt suheldakse teiste erialadega, käiakse kuulamas nende loenguid. Teoorialoengud on kogu koolile ühised ja toimuvad vaid korra nädalas – seda kompenseerib tudengite endi lugemus, mis tingitud ülesannete nõudlikkusest. Kolmapäeviti kogunevad kõik filmiklubisse, kus keegi kooli töötajaist (koristajast rektorini) demonstreerib oma lemmikfilmi ning enne seda – kui iseloomulik on see kõigele, mis Rietveldi akadeemias tehakse! – selgitab oma valiku põhjusi. Filmiklubi plakati kujundab iga nädal erinev 3. või 4. kursuse tudeng. Samas on 2. kursuse tudengite ülesandeks iga nädal varustada uute omatehtud plakatitega kooliesist stendi. Plakatid trükitakse suures formaadis kooli serigraafiatrükikojas. Need on pärast mahavõtmist kõrges hinnas. Töid vaadatakse üle kaks korda aastas. Õpilane seletab oma töid ja vastab komisjoni (kuhu kuuluvad kõik teda õpetanud õppejõud + mõned inimesed väljastpoolt kooli) küsimustele. Komisjoni liikmed ütlevad, mida nemad asjast arvavad. Eraldi hindeid üksiktööde eest ei panda. Arvesse võetakse kogumuljet ja tudengi ARENGUT. Hindeks on kas “läbi saanud” või “läbi kukkunud”. Viimased võidakse istuma jätta või koguni koolist välja arvata (ehkki selle sammu eest peab kool riigile trahvi maksma – miks kulutati raha perspektiivitu õpilase peale? Siiski sünnib sellist asja mõnigi kord).

Neljandal aastal tavapärasest õppetööd enam ei toimu. Tegeldakse oma lõpuprojekti ettevalmistamisega. See peab olema näituse mahus või siis sisaldama mitmeid tõsiseltvõetavaid projekte (raamatud, plakatid, film, bänd), mis tehtud aasta jooksul. Pidevalt toimuvad konsultatsioonid õppejõududega; soovi korral leitakse juhendaja väljastpoolt. Ehkki töö iseloom on üpris vaba, peab sel siiski olema tegemist graafilise disainiga. Hindeiks siingi “läbi saanud” või “läbi kukkunud”.

Karel Martens.
Kaanekujundus ajakirjale
OASE, 1990–2000.

Jop van Bennekom.
Ajakiri Forum, 1999.



Magistriõpe toimub täiesti eraldi muust saginast. Rietveldi puhul hoopis teises koolis – Sandbergi akadeemias. See on hinnatud paik – tasuta hiigelateljeed, kus ka elada saab, soliidne stipendium. Kohta seal võivad taotleda kõik, kel bakalaureusekraad mõnest koolist käes. Tuleb vaid esitada oma tööplaani järgmiseks kaheks aastaks – oma projekt. Et vastu võetud saada, peab too projekt aga olema tõeliselt kõrgel tasemel. Tavaliselt on see juba valdkondadeülene – ehkki vormiliselt siiski erialakateedrite all teostatav. Tulemuseks võib taas olla nii raamat kui kodulehekülg kui film. Igal juhul midagi, mille kohta saab öelda TEOS.

Need, kes magistriõppes ei jätka (ja neid on enamus), lähevad tavaliselt tööle. Olen aru saanud, et Utrechti disainikooli lõpetanud koguni suunatakse tuntud tegijate büroodesse praktikale. Rietveldi omad aga peavad ise tegevust leidma. Parimad kutsutakse sageli tööle mõne õppejõu stuudiosse.

Nagu nähtub, ei aeta Rietveldi akadeemias taga mingit graafilise disaini spetsiifikat. Minu arusaamise järgi oli see kooli kõige vabameelsem kateeder. Kui oma valiku põhjendasid, võisid tegelda millega iganes. Aga üksnes siis, kui põhjendasid. Tähtis polnud mitte tulemus, vaid sinna jõudmise tee. Ehkki nii mõnedki tudengid olid minu üllatuseks küllalt saamatud tehniliste oskuste koha pealt, jõudsid nad vajadusel kiiresti teistele järele – kõige paremini jääb ju programmikasutus meelde siis, kui vaja konkreetset ülesannet lahendada. Kutsekool see kindlasti ei olnud, aga just sellisena on ta maailma tuntumaid ja ihaldatumaid. Teiste Hollandi disainiakadeemiade tudengid põlgasid Rietveldi omi ullikesteks ja boheemideks, kel päris elust aimu pole. Aga ometi tulevad sealt kõige huvitavamad uued disainerid.

Kui nüüd veel midagi õpetuse kutseharidusliku kallaku ja tehnilise lähenemise (mille poole ka EKA disainiõpe tugevasti tüürib, kuna palgatöö reklaamifirmas on üldlevinud arusaama kohaselt kooli lõpetamise järel "ainus võimalus") kaitseks öelda, siis paistis, et jõulisema tulemuse andsid tudengid, kes olid mõnes teises koolis tehnilise baasi alla saanud ja siis kõike õpitud unustades end uuesti avastama hakkasid.

Minugi tehniline baas polnud laita, arvan ma, ent kahjuks oli ta nii tehniline, et segas seda õpitu unustamise poolt. Nii jäingi enamasti kõrvaltvaatajaks. See olgu nüüd hoiatuseks, mida üks jäik Eesti süsteem inimesega teha võib.

KRISTJAN MÄNDMAA

Lust. Tüüpograafia-
lahendus arhitektuuri-
büroole, 1999.



Brno päikese

alal

Brno graafilise disaini 20. biennaal (18.06.–20.10.2002) algas Icograda konverentsiga "Identity. Integrity" (18.–19. juuni). "It's time for ethics to join aesthetics. It's time for integrity to balance identity," – sellise pretensioonika hüüdlausega ärgitati disainereid konverentsist osa võtma. Esinejad olid kutsutud põhimõttel "keskpõrandale kokku", mistõttu meil, eestlastel, jäid kava koostamise põhimõtted mõneti arusaamatuks. Eesti disaineritest viibisid juunikuises Brnos Aili Ermel, Marko Kekišev, Ivar Sakk ja Tõnu Kaalep.

Konverentsil rääkis Mervyn Kurlansky Taanist korporatiivse identiteedi põhialustest, seevastu David Berman Kanadast oli oma kriitilise ettekande pealkirjastanud "How Logo Can We Go?", Korea disainer Ahn Sang-Soo kõneles korea tüpograafiast, Wally Olins Suurbritanniast teemal "The nation and the brand and the nation as a brand". Taanlane Bo Linnemann rääkis praktilistest kogemustest oma maa graafiliste sümboolite rakendamisel, tšehh Aleš Najbrt näitas kodumaiste büroode töid ning rääkis raskustest, millega disainerid kokku puutuvad maal, kus tunnusgraafika mõiste ja tähendus on liiga uued ja arusaamatud.

Konverentsi ja biennaali avamisega olid seotud ka eri maade graafilise disaini taset tutvustavad ülevaated, mis toimusid õhtuti huvilistest tulvil Moraavia galerii auditooriumis. Kavas olid Ida-Euroopa riikide presentatsioonid: Bosnia-Hertsegoviina, Leedu, Poola, Horvaatia, Ungari, Jugoslaavia, Venemaa, Slovakkia, Sloveenia ja Tšehhi. Konverentsi teise päeva õhtul tegi Eesti graafilisest disainist ülevaate Ivar Sakk, kes näitas enda ja oma eakaaslaste Marko Kekiševi ja Ruth Huimerinna töid. Peale kolleegide istusid saalis ka maailma graafikaajakirjade Communication Arts, Print, Eye, Novum toimetajad.

Brno biennaal, Euroopa vanim järjepidev graafilise disaini suurnäitus, tähistas kahekümnendat juubelit. Ekspositsioon oli väljas kahes Moraavia Galerii näitusehoones, lisaks satelliitnäitused: 1998. aasta biennaali võitja Ralph Schraivogeli plakatid, Otto Neurathi ISOTYPE ja kaasaegse piktogrammi areng ning biennaali 20. juubeliplakatid kutsutud autoritelt. Kuigi tegemist on graafilise disaini biennaaliga, pääsesid Moraavia Galerii avarates näitusesaalides mõjule eelkõige siiski suureformaadilised plakatid. Seetõttu jäi mulje, et paljud disainerid olid eelistanud oma tööde valikul plakateid, jättes ekspositsiooni veidi ühekülgsesks.

Üheteistkümneliikmeline žürii jagas auhindu kahes kategoorias: plakat ja tunnus- ning reklaamgraafika. Plakatite kategoorias said medali Melchior Imboden ja Niklaus Troxler Šveitsist ning Seiju Toda Jaapanist. Tunnusgraafika medalid pälvisid Nick Kapica Saksamaalt, Annette Lenz Prantsusmaalt ja Norito Shinmura Jaapanist. Biennaali Grand Prix läks Catherine Zaskile Prantsusmaalt, Icograda Excellence Award Tadanori Yokoole Jaapanist ning Beda (Euroopa Disainiliidu) auhind Alain Le Quernele Prantsusmaalt. Kokku oli välja pandud 42 maa disaineri töid, Eestist kaks plakatit Ivar Sakilt.

Üritus oli toonud kokku erialainimesi ja huvilisi kogu maailmast, ka eksootilistest kohtadest nagu Uruguai või Malaisia. Rohkelt oli kohale tulnud üliõpilasi, kelle päralt oli öine tantsupidu ventilatsioonita ööklubis, kus poolalasti ringtantsijad piirasid habetunud disainikorüfeesid, ning viiepäevane workshop "East Meets West".



Tõnu Kaalep (vasakult, seljaga) ja Aili Ermel Moraavia Galerii sisehoovis biennaali avamise õhtul.

Foto Tutte Nicolau



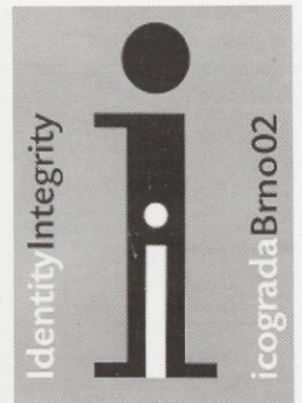
Agakirjas Eye (nr. 45) lõpetas Jessica Jenkins oma arvustuse niimoodi: "Konverents ei "kavandanud korporatiivse identiteedi tulevikku" ega "uurinud tuleviku kujundamise uusi teid". Kuigi sümposiumi osavõtumaks üksi oli 300 dollarit, ei vastanud pakend tootele. Ometi – taust, mis koosnes ilusast Brno linnast, tšehhi õllest ja päikesepaistest, inspireerivatest näitustest ja kohtumistest teiste disaineritega, garanteeris rahulolu kõigile. Ja nagu me teame, on toote hea kuulsus edaspidise edu aluseks".

Alljärgnevalt vestlevad Brno biennaalist Ivar Sakk ja Tõnu Kaalep.



Soome disainer Hilppa Hyrkas ja Marko Kekišev Brno biennaali avamisel.

Foto Tutte Nicolau



I. S.: Mina olen käinud Brno biennaali sümposiumidel 1998. ja 2000. aastal. Siis on need mulle rohkem meeldinud, sest Icograda* käsi pole mängus olnud. Moraavia Galerii korraldatuna on biennaalid olnud väiksemad ja inimsõbralikumad, esinejad on tihtipeale žürii liikmed. Loomulikult on esinejate tase olnud erinev, on kohe näha, kes õpetab kõrgkoolis ja esineb iga päev. Isiksused on ka erinevad. Näiteks venelane Vladimir Tšaika, kes muidu armastab seltskonna keskpunktis olla, jäi ettekande ajal üha vaiksemaks, lõi lõpuks käega ja klõpsutas oma slaidid vaikides lõpuni. Jaapanlane Tadanori Yokoo esines üldse stiilis "This is a picture".

T. K.: Sümposiumi mõttmed olid lihtsalt üle pingutatud. Klassikaline ärikonverentside korraldamise meetod sellise teema jaoks päris hästi ei sobi. Eri maade graafilise disaini presentatsioonid olid huvitavamad, saal oli ka väiksem, aga suur konverents oli kolmandiku osas kindlasti rahvusvaheliste konverentsituristide jutuvada.

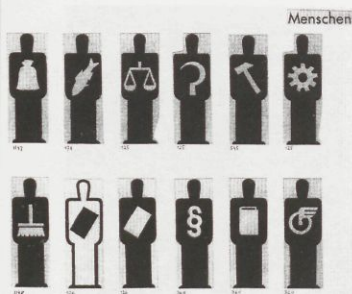
I. S.: See ongi Icograda süü. Moraavia Galerii oleks korraldanud tavapärase meeldiva spetsialistide-kolleegide kogunemise, aga Icograda, kes tegeleb enese olemasolu õigustusega, korraldas sellise formaalse konverentsi.

T. K.: Näitena võib tuua Wally Olinsi, kes ilmselt esitas täpselt sama ettekande, nagu aasta varem Äripäeva korraldatud Eesti märgi konverentsil. Seda oli küll tore kuulata, kuid ma olin kokkuvõtet juba enne eesti keeles lugenud. Mervyn Kurlansky ettekanne "The Principles of Corporate Identity" oli põhimõtteliselt mõeldud I kursuse tudengitele. See oli küll väga elegantne kõigi oma slaididega, aga ta polnud üldse arvestanud publikuga, kellele ta esineb. Antud kontekstis on populaarteadus jabur.

I. S.: Äkki see sobis sadadele kokkutulnud üliõpilastele?

T. K.: Ma pole kindel. Üliõpilasi oli küll palju. Kõige toredam oli Wally Olinsi dialoog Salvadori üliõpilastega. Viimased küsisid, kuidas võiks välja näha Salvadori märk. Salvadori kui riigi maine on niivõrd madal: palju aastaid kodusõdu, inimrõve, riigipöördeid igal sügisel. Mida teha? Olins vastas: väga tore, teie riik on nagu Venemaa. Kõik olemasolev on nii halb, et teil jääbki üle luua uus ja positiivne märk, milleks jaoks tühi koht on olemas. Olemasoleva ringitegemine on palju keerulisem. See oli üks sümpaatsemad debate. Samas see, kui Wally Olins võttis sõna kanadalase David Bermani vasakpoolse moraalile, eetikale ja globaliseerimisvastasusele rõhuga sõnavõtu "How Logo

* Icograda – International Council of Graphic Design Associations, ülemaailmne graafiliste disainerite liitude katusorganisatsioon.



Viini sotsioloogi Otto Neurathi ja hollandi disaineri Gerd Arntzi 1920.-1930. aastatel väljatöötatud ISOTYPE'i (International System of Typographic Picture Education) kujunemine oli esitatud Brno biennaali satelliit-näitusena.

Can We Go?" peale, oli üsna piinlik. Siis oli selge, et onu on jäänud ajaloole jalgu, et ta esindab ühte teist, ka Eestis levinud koolkonda, kes praeguseni õpetab, et firma aastaaruanne on üks tähtsamaid graafilise disaini žanre. Koreaalse Ahn Sang-Soo ettekanne oli üks väheseid, mis oli tõeliselt huvitav, aga ka enamikule teemana täiesti tundmatu. Ta rääkis korea kirjast, hangul'ist, ja seletas selle filosoofilise tagamaa. See oli ka populaarteadus, aga kõne all oli see, mida euroopaliku kooliga disainerid ei tea. Ta rääkis ka sellest, kas moodne tüpograafia on korea kirja puhul võimalik ja kas seda saab edasi arendada. Ta tõestas, et saab küll. See oli tõeliselt huvitav.

I. S.: Lõuna-Koreas nägin ma hangul'i igasuguste kirjatüüpidega, ka kõige kaasaegsematena.

T. K.: Hiljuti võitis ühe tüpograafiavõistluse korea bodoni. Mis oli Brno sümposiumil oluline: veel kord mainin siin David Bermanni. Just tema hoogne vasakpoolsus ja etableerunud disainimaailma kritiseerimine, mis oli peaaegu sõimu piiril, tõi meelde väliseestlase, Adbustersi väljaandja Kalle Lasni, kellest on viimasel ajal saanud väga populaarne meediafiguur vähemalt Põhja-Ameerikas. Ka "First Things First"-manifesti 2000. aastal, mis kogus üsna palju allkirju maailma disaineritelt. See ka Ekspressi Areenis ilmunud manifest tõstas küsimuse, mis on õieti disaineri eetika. Kas kaasaitamine liigtarbimisele ja mõttetute asjade pähemäärimisele on disaineri elu eesmärk? Ja kas disainer saab ennast pärast selliste asjade tegemist hästi tunda? See on teema, millest ma olen rääkinud üliõpilastele ja neis tekitanud ebalust. Nad ei oska oma tegevust üldse konteksti paigutada, kas see on eetilise, moraalne, asjalik; kas seda on kellelgi tegelikult vaja, või on seda neile endale vaja, et raha saada, või on vaja seda nende tööandjatele, et midagi müüa.

I. S.: Kommunismi ajal seda küsimust üles ei tõusnud. Kogu disaineri tegevus oli dissidentlik, protest valitseva süsteemi vastu. Valitsev ladvik ei tellinudki suurt midagi graafiliselt disainerilt, et oleks võinud tekkida kollaboratsioonistunne. Parteikujundusi telliti oma kanalite kaudu ja see oli n.-ö. antidisain, mis ei läinud erialaselt üldse arvesse.

T. K.: Kas ka praegu ei toimi mingi antidisaini kanal, mida riik kasutab? Mõningate riigiasutuste graafika tuleb ei-tea-kust, see on vastuolus igasuguse terve mõistusega.

I. S.: Mina arvan, et see on ebateadlik protsess, kus väikeste summade puhul, kui riigihanget ei korraldata, võidab selle "hanke" tellija onupoeg või tädi, kes lõpetas 1968. aastal Tartu Kunstikooli. Riiki on raske süüdistada ka: asi on nüüd olemas ja ei läinudki eriti palju maksma.

T. K.: Brno juurde tagasi tulles – nn. vana süsteemi illustreerimiseks oli üks paremaid Taani disaineri Bo Linnemanni ettekanne, kuidas ta oma bürooga valmistas selliste võimsate organisatsioonide nagu Taani Välisministeerium, Taani Post, Taani Raudtee, Taani Pank ja Tele Danmark graafikat. Nad lähtusid Taani vapi kroonist ja töötlesid seda vastavalt vajadusele. See oli ettekanne, millest võis ka kasu olla. Kui inimene räägib oma töödest ja suudab ka seletada tagamaid, näiteks miks Taani Kuningliku teatri märgi peal on kroon asetatud valgusvihku või kuidas Taani Raudtee puhul sama krooni kasutati. See oli hea näide, kus disainer kirjeldas omaenda mõttelõnga liikumist.

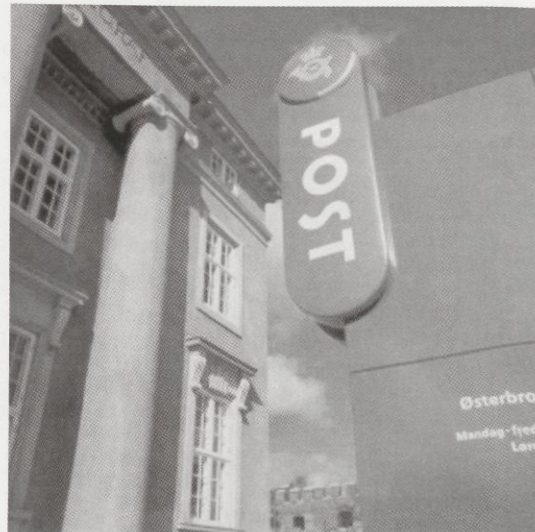
I. S.: Sellega seoses meenub mulle minu lemmik-ettekanne varasematelt sümposiumidelt, Ootje Oxenaar rääkis Hollandi disainist ja näitas enda ja Dumbari töid. Huvitav oli eelkõige see, et ta rääkis taustadest, ajenditest, mõjudest. Meenub Hollandi (nüüdseks kadunud) 250-kuldne rahatäht, mis oli kujundatud

특별한 기쁨을 가장 먼저!

누구보다 앞선 특별한 기쁨으로 당신을 코리아 퍼스트로 만들어 드리겠습니다.

Korea kirja, hanguli hieroglüüf moodustatakse kahest või kolmest häälikust, mille erinevad kombinatsioonid annavad eri silpe.

Bo Linnemanni graafika ja Studio Dumbari vorm: Taani Posti tunnusraafika linnakeskkonnas



püstiformaadis, et sellele mahuks ära Oxenaari lemmik, triibuline tuletorn. Samasugune paistis tema poisipõlve toa aknast, ja seda joonistas ta oma päevikutesse erineval moel ja aastaegadel. Lõpuks jõudis see raha peale kui sümbol. Lage maastik ja puna-valgetriibuline tuletorn.

T. K.: Näide sellest, kuidas isiklik kujund puutub kokku mingi üldisema kujundiga ja sellest võib saada lõpuks rahvuslik märk. Eesti rahade puhul sellist emotsionaalset debatti lihtsalt ei ole, sest on rahvuslik kokkulepe, mis on need märgid: meie suurkujud pluss mõned asjad loodusest. Nagu Eesti postmark – tegeldakse kummaliste tähtpäevade ja suurkujude jäädvustamisega. Huvitav, kas holokausti mälestuspäeva mark tuleb?

I. S.: Täiesti võimalik. Meil ma ei loodagi ühiskondlikku diskussiooni, erialasest diskussioonist rääkimata. PTT, Hollandi Telecom, andis välja telefonikaardi, kus peal oli kujutatud lihtsalt kauss keedetud kartulitega. Meil ei oleks see mõeldav.

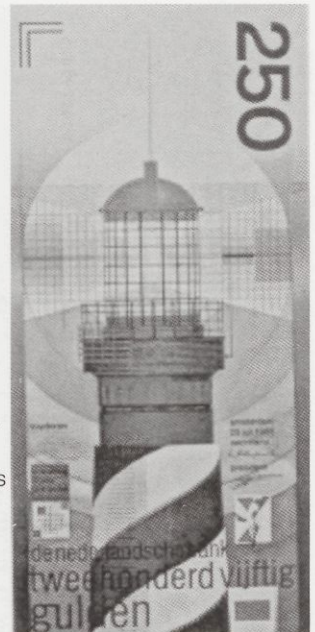
T. K.: Rahvuslikku tähendust on vähe. Rahvuslike koolkondade küsimus avaldus minu meelest väga hästi Brnos öhtuti toimunud rahvuslike presentatsioonide sarjas, kus käidi välja väga erinevaid versioone, näiteks tõestati, et Horvaatias on võimalik täiesti sünkroonis muu Euroopaga välja töötada rahvuslikku sümboolikat, kuigi siin on ilmselt tegemist Kristjan Mändmaa tõstatatud imitatsiooni probleemiga. Aga siiski on resultaat pealtnäha "normaalne". Teine äärmus oli Ungari ettekanne, mis koosnes põhiliselt nutulaulust, kuidas kõik on läbi, kuidas disainereid ei vajata, kuidas tänavatel ripub väljas jälkus, kuidas kooliharidus on umbe jooksnud. Kõlab küll tuttavalt, kuid sellise jutuga rahvusvahelisel üritusel välja tulla on minu meelest ääretult piinlik. Saame aru, et neil on halvasti, aga miks nad ei tee midagi, et paremaks läheks? Disaini seisundis ja disainiõpetuses ei saa kõike ajada riigi, süsteemi või õpetuse allakäigu kaela. Vastupidine näide oli austraallane Andrew Lam-Po-Tang, kes disainiteadlikkuse tõstmise küsimustes laskus mõttetute bürokraatlike aruteludeni, kes ikka paremini disainiteadlikkust tõstab. Tema punktilugemise taustal oli siiski rõõm kuulda, et kunst.ee disainilisa mainiti ära kui üks positiivseid näiteid. /.../ Disainerite sekkumine ühiskonnaellu võiks olla see, mis ühendaks vanema põlve disainereid, ilusate firmamärkide ja aastaraamatute tegijaid, David Bermani, Kalle Lasni ja Jonathan Barnbrooki taoliste maailmaparandajatega, kes tegelevad eetika ja moraali küsimustega. Kuidas ühendada heaoluühiskonda küsimusepüstitajatega, kes tegelevad disaineri rolli mõtestamisega? Mulle jäi mulje, et suurel konverentsil võimutses heast elust läbi imunud tegijate "vaatame-elame-näeme" mentaliteet.

I. S.: Mina sain teise sümpoosionipäeva hommikul nii vihaseks, et marssisin saalist välja, nii et sina oled ainuke kompetentne konverentsist rääkija.

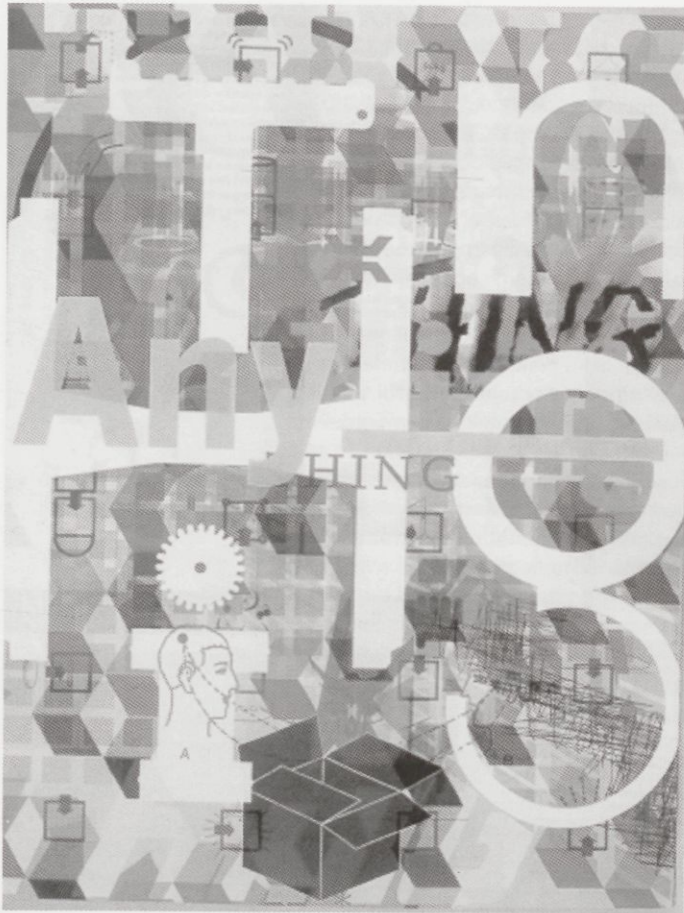
T. K.: Mida suuremaks on aetud asi, seda rohkem kulub selleks ka raha. Kui küsida, kas Icograda poolt oli selle korraldamine ka mõttekas, siis ma arvan, et ei olnud. Konverentside üks mõte on ka suhtlemises ja see toimus madalamal tasemel, näituste avamisel paremini. Aga tulla kokku ja kuulata pidulikud laadis kõnesid...

I. S.: Selles mõttes on mul natuke kahju, sest mina ju vedasin teid sellele üritusele – ja siis rääkida sealjuures, et see pole üldse see, mida ma mõtlesin... Eelmistel kordadel, ilma Icograda osaluseta, olid need konverentsid inimlikumad ja paremad.

T. K.: Mina vaatasin juhuslikult Communication Artsi. Seal oli Brno kohta kaheleheküljeline artikkel, kus kirjutati, et kõik oli väga tore ja hubane ning kiideti Brno linna, mis on Praha varjus olnud ja alles nüüd hakanud sealt välja tulema.



Ootje Oxenaari ja Hans Kruiti kujundatud Hollandi 250-kuldnane rahatäht (1984). Gerhard Unger rääkis oma Tallinnas peetud loengus, kuidas osa rahvast nuttis, kui need tuli 2001. aastal vahetada eurode vastu.



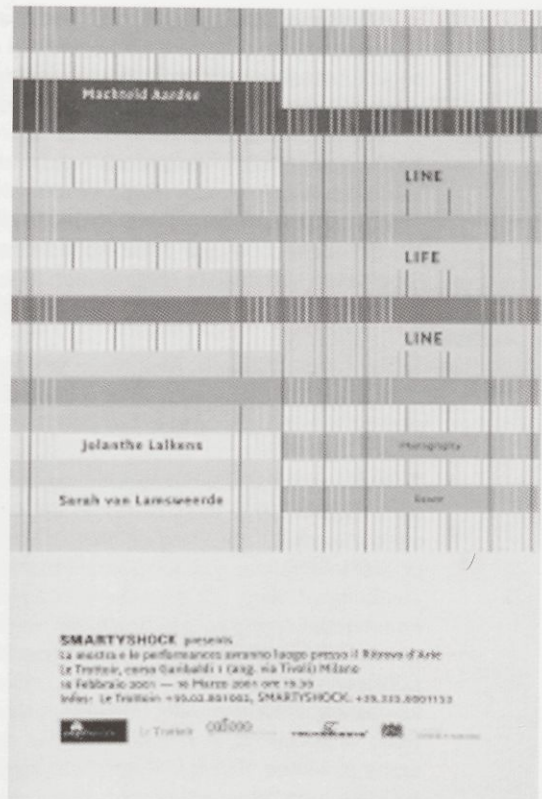
Michael Rock. Anything. Kaanekujundus, 2001.

I. S.: Arvan, et ameeriklastele võisid need mastaabid tunduda aukartustäratavad, sest nii mitme näitusehoone ja konverentsisaali üür USA-s on ikka päris kallis. Lisaks elamiskulud. See, et ühes linnas on kompaktselt võimalik korraldada biennaal koos seltskonnaüritustega, ei ole nii väga tavaline. Meenub, et rikkas Soomes oli 1997. aastal Helsingi biennaal Kaapelitehases lahti ainult viis päeva. Rohkemaks raha ei olnud.

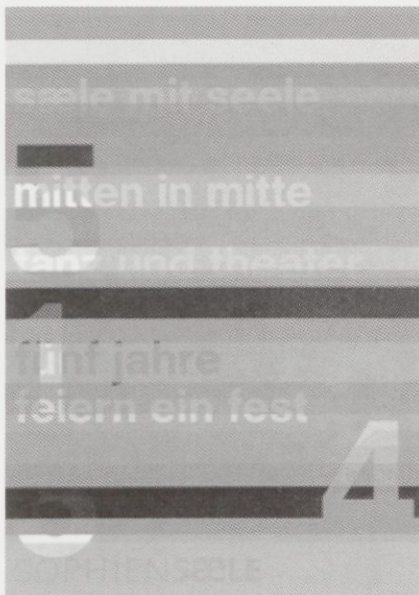
T. K.: Brno biennaal pandi kinni umbes kuu aega tagasi, ta oli avatud peaaegu neli kuud. See näitab idabloki eelseid, on olemas traditsioon ja entusiastid, ja see töötab n.-ö. autopiloodi peal. Uut sellesarnast näitust oleks väga raske üles ehitada.

I. S.: Rääkis Miroslava Pluhačkovaga, kes on Moraavia Galerii näituste osakonna juhataja ning juba aastaid ametis biennaali organisatsioonilise küljega. Ta ütles, et iga korraga läheb rahadega raskemaks, iga asi hakkab maksma oma õiget hinda ja eelarve käriseb. Eks ka sellepärast oli Icoagrada hõlmatud. Miroslava ütles küll, et näituse korraldamisel oli nende abi null. Teatav vastuseis on ka Moraavia Galerii direktori poolt, kelle arvates graafiline disain on üks kommertslik nähtus, millele näituseaja ja raha andmine on väheoluline.

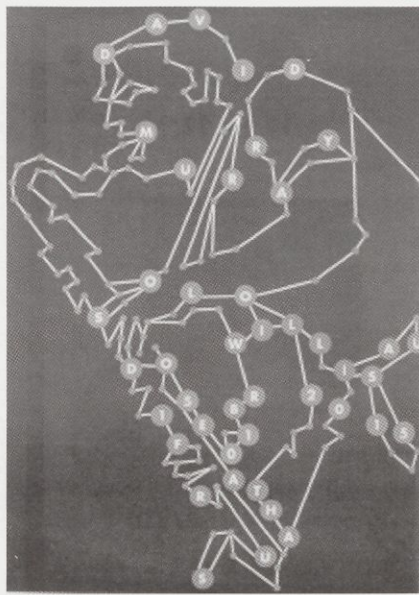
T. K.: See on sama vana vastuolu – ettekujutus disainist kui totaalset kommertserialast, mille tõestamisega ka Eestis kunstiringkonnad hoogsalt tegelevad. See on tegelikult kinni neis tublides onudes, kes teevad ilusaid logosid, vaatavad kriitpaberile trükitud koledaid Saksa ajakirju, kus peamine on see, et kõik oleks väga müüdav. Selline disain on eriti kliendisõbralik – loomulikult ei tohiks sellistele inimestele raha anda. Fakt võib ära varjata asjaolu, et nende taga on varjus hulk disaini ja disainereid, kes vajaksid nii raha kui tähelepanu ja kes ei tegele ainult "rahavoogude suunamisega".



Alan Záruba. Line. Life. Line. Plakat, 2001.



Nick Kapica. Fünf Jahre Sophiensäle. Plakat, 2001.



Niklaus Troxler. David Murray. Plakat, 2001.



Yasunori Yatsugi. Vibe tunnusgraafika, 1999.

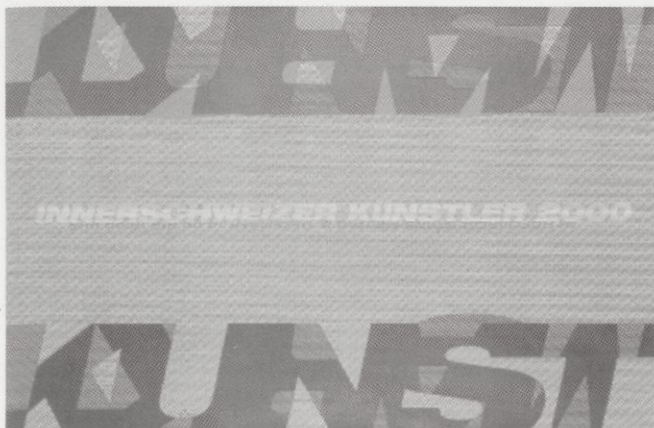
I. S.: Kommertskunst – paraadportree, tellimusskulptuur – on samuti olemas, kuid keegi ei mõtle sellepärast veel kunstile vett peale tõmmata.

T. K.: Kunst on suurem asi, kunst tõmbab ise oma teatud osadele vee peale. Sandra Jõgeval oli trendiajakirjas Wasp & Caterpillar väga hea lugu. Ta jagas eesti kunsti A- ja B-kunstiks, nagu filme jagatakse. A-kunst on see, mida aktsepteerivad juhtivad kunstiringkonnad, B-kunst on Aapo Pukk, Tauno Kangro ja Epp-Maria Kokamägi. Viimane oli 80-ndatel ju A-kunstnik. Seda printsipi võiks rakendada ka disaini puhul, jagades selle A- ja B-graafiliseks disainiks. Ainuke asi: kui kunsti puhul kriitikud panevad paika A ja B oma-vahelise suhte, siis graafilise disaini puhul on samuti A ja B olemas, ent Eesti oludes peetakse asjaks ja pärisdisainiks eelkõige B-d. Nii vähe kui seda A-d Eesti disainis üldse on.

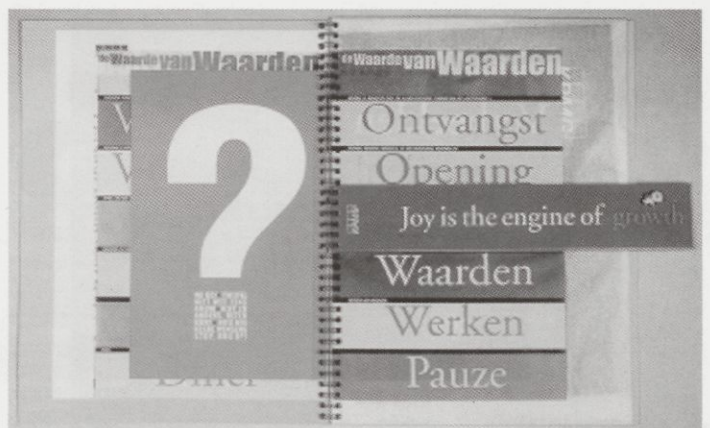
I. S.: Teoreetiline mõte on nõrk. Erialane diskussioon peaaegu puudub.

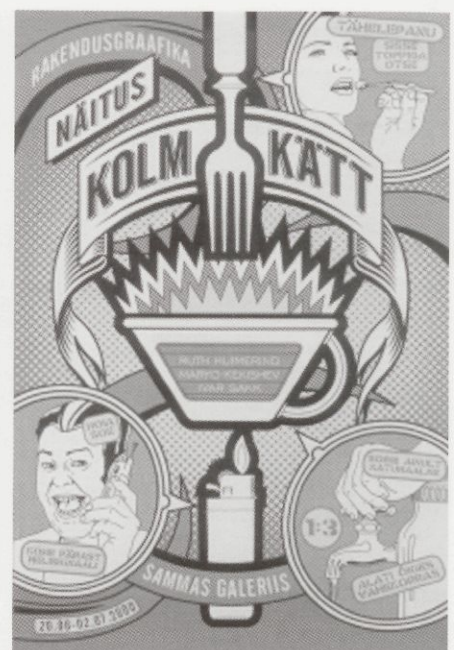
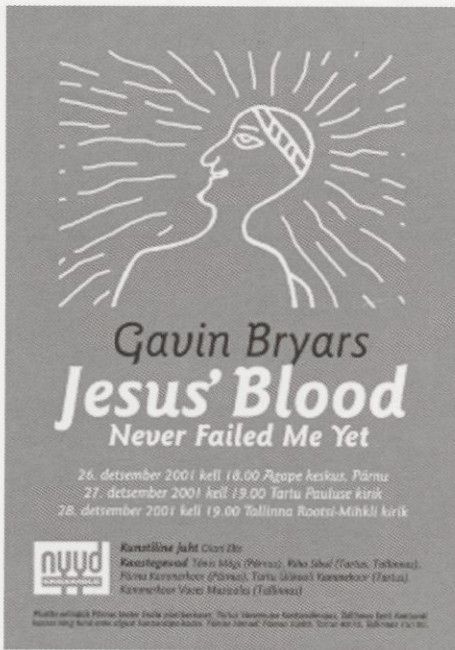
T. K.: Maailmatasemel on see siiski väga tugevalt olemas. Võiks siingi olla. Ma olen mitu korda kiitnud, kuidas Mart Kalm suutis suhteliselt lühikese ajaga tekitada noorte arhitektuuriajaloolaste koolkonna. Praegu on hulk noori, kes võivad analüüsida arhitektuuri ja loomulikult loevad nad seda, mida maailmas kirjutatakse. Tundub, et aeg-ajalt lähevad nad isegi liiale moodsate teooriate refereerimisega. Samal ajal on näha, et nad mõtleavad.

Melchior Imboden. Interschweizer Künstler. Plakat, 2000.



André Toet. De waarde van waarden. Kataloogi kujundus, 2001.





Marko Kekišev. Plakatid, 2000–2001.

Pärast Eesti graafilise disaini presentatsiooni tundis Eye peatoimetaja John L. Waters huvi Marko tööde vastu, eriti imponeeris talle Bryersi "Jesus Blood Never Failed Me Yet" illustratsiooni.

I. S.: Räägime nüüd biennaalist ka. Pean ütlema, et varasematel aegadel mõjus see väljapanek mulle päris ergastavalt, sealt sai hulga impulsse ja nähtu äratas hulgaliselt mõtteid. Ei tea, kas vanuse tõttu, aga sellist efekti enam ei ole. Näen vaid massiliselt matkimist, väljakujunenud koolkondade voolusängis triivimist. Jaapanlased, kes oma estetismile vaatamata ikkagi üksteisest erinevad, on kaasa tõmmanud terve Ida-Aasia, ja hiinlasi, taipeilasi ja lõunakorealasi, kes kõik nende kiiluvees hulbivad, mina juba eristada ei suuda. Aga ka muu maailm tundub tegevat seda, mida on juba korduvalt nähtud.

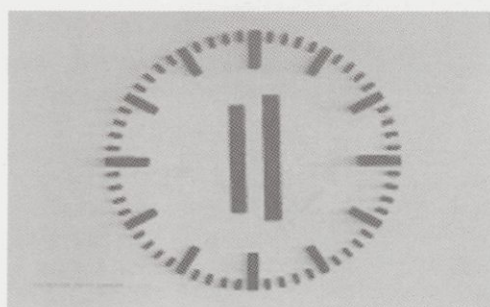
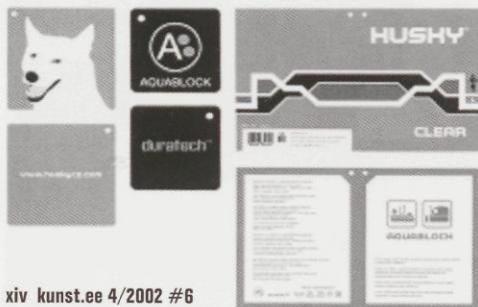
T. K.: Mina nägin seda tüüpi näitust esimest korda. Oli huvitav, sest ma sain rahulikult vaadata. Ma tean, et kogu materjali saaksin kätte ka ajakirjadest, ainuke probleem on see, et Eestis istudes ei saa nii kaua ühte tööd vaadata ja pärast seda Brno linnas lonkides ja õlut juues nähtud töö peale mõelda. Kasulik kogemus. Samas, sellised biennaalid on olemuselt pärit ajast, mil informatsioon ei liikunud. Ma ei mõtle siin raudeesriiet ja ida-lääne vastandamist, vaid seda, et ainukeseks infokandjaks oli ajakiri, mis jõudis kunagi kusagile raamatukogusse. Kui tänapäeval tahta, on võimalik ajalisel sünkroonselt igasuguste asjade kohta teada saada.

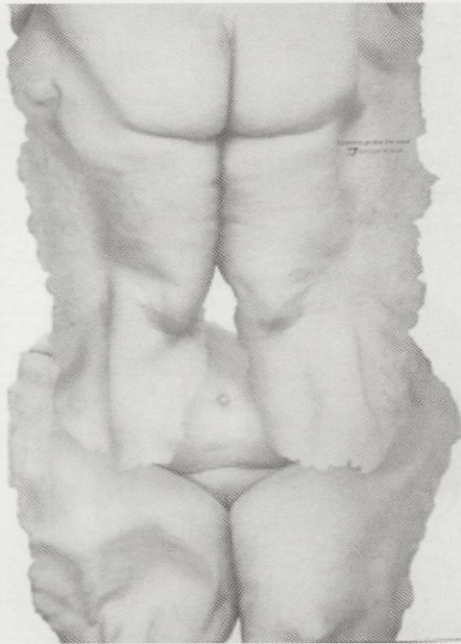
I. S.: Ometi ei anna ajakirjad ega internet siiski edasi valmis trükiste tõelist detaili. Ma ei saa elusat asja nägemata iial teada, kui matt või läikiv on hõbe Londoni büroo Attik kataloogis ja kuidas on selle ümber needitud metallist kaaned.

T. K.: Lehitsemise võimalus on muidugi väga oluline. See on hea, et praegusel Briti Nõukogu näitusel Linnagaleriis ei ole raamatud klaaskapis, vaid on väljas sihpäraseks kasutamiseks.

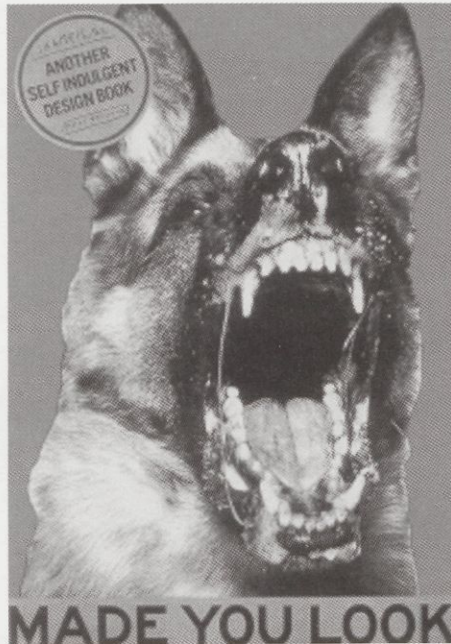
Hilppa Hyrkas. 11.9.2001, You want me?
Soome disainer töötab TV-disainerina ning uudiste kujundusest ülejäänud ideid kasutab oma plakatitel.

Marek Pistora. Husky. Tunnusgraafika, 2001.

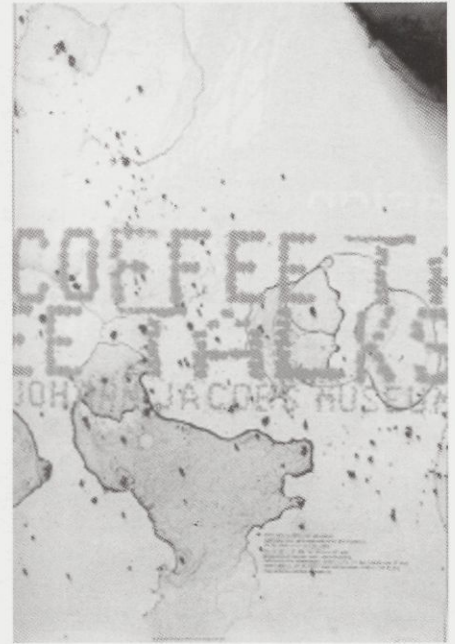




Seiju Toda. Leather jacket for soul.
Plakat, 2001.



Stefan Sagmeister. Made you look.
Plakat, 2001.



Claudia Schmaudler. Coffee talks.
Plakat, 1999.

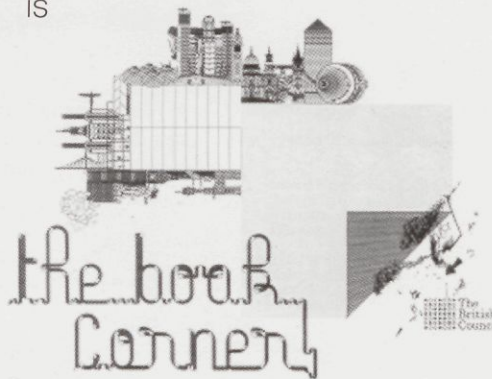
Lühidalt

The Book Corner - Raamatusalong

Novembris Linnagaleriis välja pandud Briti raamatunäitus lõi mitu kärbest ühe hoobiga: rääkis meile nii uute trükiste sisust kui ka vormist. Londonis käies kulub mul (ja ka mitmetel sõpradel) raamatupoodides rohkelt aega. Seda uskumatum tundus, et Briti Nõukogu on sellise "raamatupoe" meile koju kätte toonud. Peale Milano ja Londoni oli Tallinn kolmas linn, kus seda väljapanekut esitleti. Raamatud oli näitusele valinud Emily King, ajakirja Frieze disainitoimetaja, ja teinud seda mitmest vaatekohast lähtudes. Tõsised ajakirjad olid kõrvuti oma pörandaaluste sugulastega, suurte ja tuntud kirjastuste väljaanded kõrvuti ühemehekirjastuste radikaalsete trükistega. Disainerina vaatasin neid eelkõige pilguga, kuidas nad on tehtud, mõtlemata pikemalt, kellele ja miks nad on tehtud. Kuid inglisekeelse maailma suurus on garantiiks, et igale isemõtlejale leidub publikut, ja igale raamatule niipalju lugejaid,

et ots-otsaga kokku tulla. Sisule sekundeeris vääriliselt ka näituse vorm: noore Martino Gamperi mööbel ja interjäär ning Åbäke graafika. Need olid funktsionaalsed ja nn hubased, aga sugugi mitte traditsioonilised.

IS



Lahti Plakatibiennaal

Tööde saatmise tähtaeg 31.12 2002.

Biennaal toimub 8.6–14.9.2003 Lahti Kunstimuuseumis, igaüks võib saata kuni 4 plakatit, osavõtumaks on 50 eurot. Kategooriaid on kaks: A (kultuuri-, sotsiaal ja reklaamplakat) ja B (keskkonna-

teemaline plakat, ka originaal).
www.lahti.fi/kulttuuri/museot/taide.html

Trnava Plakatitriennaal

Tööde saatmise tähtaeg 28.2.2003.

Slovakkias toimuv näitus on väljas 5.11.–23.11.2003 ja osa võivad sellest võtta professionaalsed disainerid ning üliõpilased, kelle töid hinnatakse eraldi. Saata võib kuni 6 plakatit aastatest 2000–2003. E-mail: tpt@nexta.sk

Toyama Plakatitriennaal

Tööde saatmise tähtaeg 20.3.2003.

Toyama Moodsa Kunsti Muuseumis on triennaal eksponeeritud 1.8.-19.10.2003. Kategooriaid on kaks: A (publitseeritud plakatid) ja B (originaalid, vaba looming). Saata võib kuni 3 plakatit. Osavõtumaksu ei ole. Tel +81 76(421)7111, faks +81 76(422)5996.

Galerie Art Disaini- ja trükiauhind



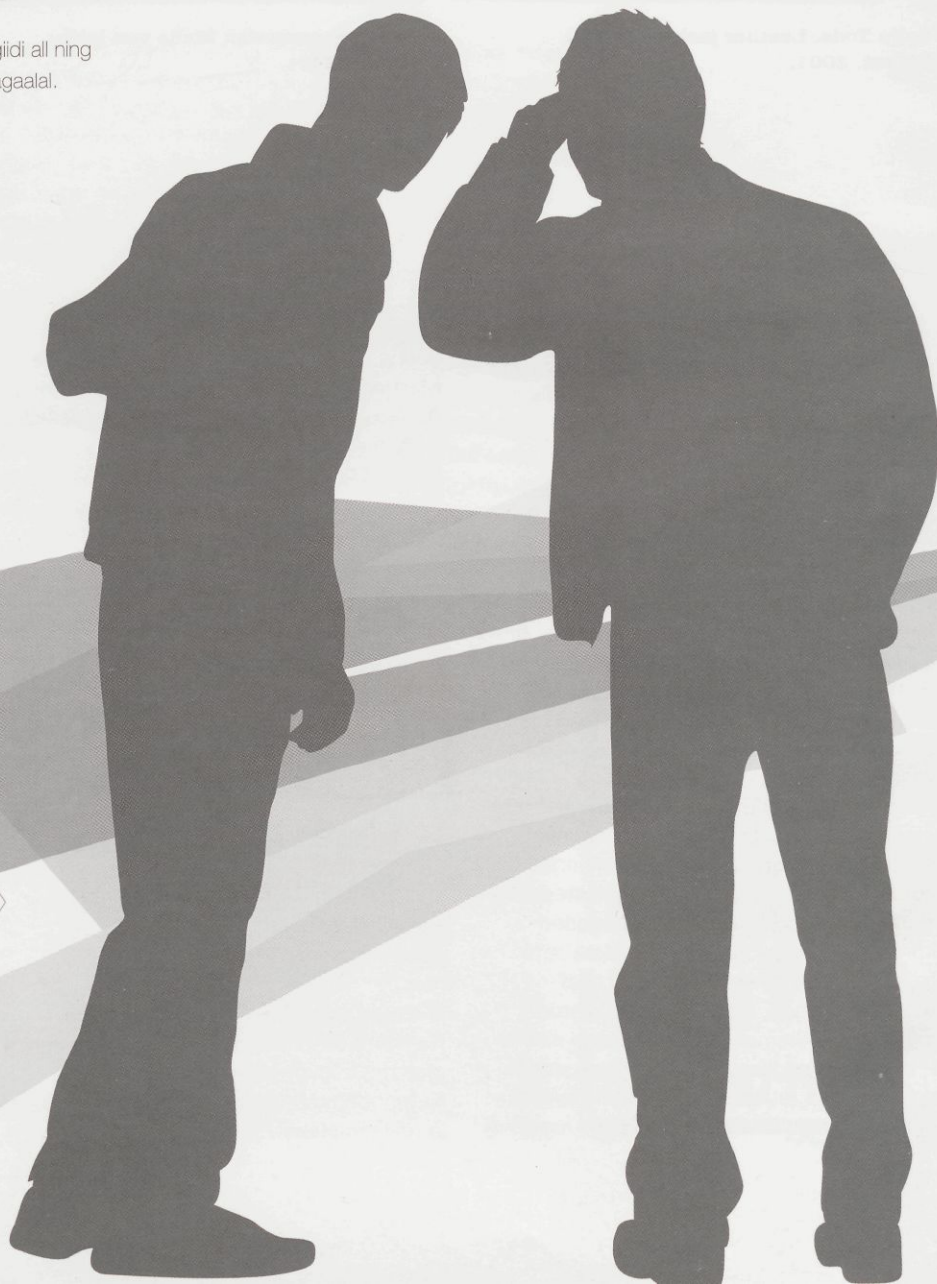
Kvaliteetne trükis paneb silmad särama ja suunab suunurgad vägisi ülespoole, rõõmustades nii saajat kui saatjat, nii lugejat kui tegijat.

Ja kui selle suurepärase trükise loojaks oled Sina, abiks Galerie Art paber, siis kutsume Sind võistlema Galerie Art Disaini- ja trükiauhinnale, mille võitjad sõidavad kevadel kaheks nädalaks eksootilisse Taisse. GAD on avatud kõigile – reklaamiagentuuridele, disainibüroodele, trükikodadele, trükiste tellijatele.

Võistlus korraldatakse Kuldmuna reklaamikonkursi egiidi all ning võitjad kuulutatakse välja Kuldmuna pidulikul auhinnagaalal.

**Võistlustööd peavad olema esitatud hiljemalt
28. veebruaril 2003.**

Loe lähemalt www.map.ee



map

your paper guides

Telefon (0) 655 6130

Palm IIIe

3Com

Memo 14 of 14

▼ Unfiled

Järgmine kunst.ee ilmub märtsis.
Teemaleheküljed analüüsivad kunsti,
mis suhestub firmakultuuriga.
Materjalid paneb kokku Eve Kiiler.
Põhiosas saab lugeda käsitlusi
Ene-Liis Semperist, eesti kunsti ja
poliitika vahekorrast, 1966. aasta
kunstirevolutsioonist ja palju muud.
Jätkub prof. Udo Kultermanni loeng
"Naise keha" - juttu tuleb suhtlevast
kehast ja poliitilisest kehast.

Done

Details



abc

123



PFB
2261 2002,4



Anu Juurak. UFO.
Kopenhagen, näitus
"Lux Europae 2002",
oktoober 2002 – jaanuar
2003.

Anu Juurak. UFO.
Copenhagen, exhibition
"Lux Europae 2002",
October 2002 – January
2003.

ISSN 1406-6335



Hind 49 krooni