

# kunst.1/2003.ee

eesti kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri | estonian quarterly of art and visual culture | partly in english

## Peateema: firmad ja fiktsioonid

John Smith / Colonel / Signe Kivi / 1966

Liina Siib / Eduard Wiiralt / Naine kehakunstis

Boonus: Graafilise disaini lisa #7

## Ene-Liis Semper





Sündmus: VII rahvusvaheline performance'i kunsti festival "AEG RUUM LIKUMINE 03"

Aeg: 5.-6. juuli 2003

Koht: Paide (linnaruum, Vallimägi, siseruumid)

Armsad kunstnikud, ootame teie osavõttu.

Ettepanekud performance'iteks ja installatsioonideks palun tehke hiljemalt 20. aprilliks k.a. aadressil [timespace@hot.ee](mailto:timespace@hot.ee)

Ankeedi leiata festivali koduleheküljelt [www.hot.ee/timespace](http://www.hot.ee/timespace)

Info 056 902 117 Merike Einma

**AEG RUUM LIKUMINE 03**  
**TIME SPACE MOVEMENT**  
TEGEVUSKUNSTI FESTIVAL • FESTIVAL OF PERFORMANCES

**AEG RUUM LIKUMINE 03**  
**TIME SPACE MOVEMENT**  
TEGEVUSKUNSTI FESTIVAL • FESTIVAL OF PERFORMANCES

Event: VII International Performance Festival "TIME SPACE MOVEMENT 03"

Time: July 5.- 6., 2003

Place: Paide town, Estonia

Dear artists, your proposals for participation (performance and installation) are expected before April, 20, 2003.

E-mail: [timespace@hot.ee](mailto:timespace@hot.ee)

Registration form: [www.hot.ee/timespace](http://www.hot.ee/timespace)

Information: (372) 56 902 117 Merike Einma



kunst.ee-d saab tellida toimetuse kaudu:

tel. (0) 644 6483,  
[mai@sirp.ee](mailto:mai@sirp.ee)

Aastane tellimishind neljale ajakirjale endiselt vaid 160 krooni.

Võidate ajas ja rahas!

# Telli!

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

TELLIMISKUPONG

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

ALLKIRI

Sirbi tellimus tasuda 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](http://www.ekspress.ee)

EESTI  
EKSPRESS



- 3 Editorial
- 4 Varia, Reiu Tüür
- 5 Raamatud, preemiad
- 6 Vastukaja: Jüri Hain
- 7 Vastukaja: Thomas McEvilley.  
Marina Abramović New Yorgis

## näitus/exhibition

- 8 Anu Allas. Ene-Liis Semper ja mängu ilu
- 9 Anu Allas. Ene-Liis Semper and the beauty of the play

- 12 Johannes Saar. John Smithi kaks palet
- 15 Johannes Saar. Two-faced John Smith

- 16 Asendusihad ja repressioon. Heie Treier küsitleb Liina Siibi
- 19 Stepdesires and repression. Liina Siib, interviewed by Heie Treier

## monument

- 22 Heie Treier. Ratsamonument Viljandisse. Faktid
- 23 Heie Treier. An equestrian monument now in Viljandi!

## klassik

- 24 Raoul Kurvitz. Haldjarahva dilemma
- 26 Raoul Kurvitz. Dilemma of the Fairy Folk
- 28 Margus Kiis. 1966. aasta eesti kunstirevolutsioon
- 33 Colonel. Kiirreageerimistoad. Manifest
- 34 Colonel Emergency Rooms. Manifesto



Eduard Wiiralt. Viuldaja. Pliats, 1932.

Eduard Wiiralt. Fiddler. Pencil, 1932.

## 35-62 FIRMAD JA FIKTSIOONID 35-62 FIRMS AND FICTIONS

## loeng/lecture

- 63 Udo Kultermann. Naise keha. Performance'i-kunsti naispioneerid III
- 66 Udo Kultermann. The Body of Woman. Female Pioneers of Performance Art III

## teooria

- 70 Hanno Soans. Teledemokraatiast reaajas

## In memoriam

- 71 Raoul Kurvitz. Agu Pildi viimane etendus.

## ego

- 72 Signe Kivi: "Olen saanud hästi palju ideid elust endast." Kaire Nurga intervjuu

- 78 Signe Kivi: "I have developed multiple ideas from life itself." Kaire Nurk is interviewing the artist and politician

## oksjon

- 81 Pekka Erelt. Oksjonipeegel

- 82 In memoriam Juri Sobolev. Mälestavad Rauno Teider, Zane Matule, Tõnis Vint, Raul Meel, Jaan Klõšeiko

## raamat

- 85 Marie-Alice L'Heureux. Balti kunst USA lugejale

## üks pilt

- 88 Anne Lõugas. Ühe maali lugu.
- 89 Anne Lõugas. A story of a Painting

## klassika

- 90 Mai Levin. Sürpriis: Wiiralti Pariisi kollektsioon
- 92 Mai Levin. Surprise: Wiiralt's Paris collection

## elutöö

- 93 Helene Kuma. Ellinor Piipuu – aiakeraamika žanri looja Eestis.
- 94 Kaire Nurk. Kui eakas kunstnik teeb ulakusi

## viimane lehekülg

- 95 Marianne Männi. Koomiks

## Graafilise disaini lisa #7

Raamatukujunduskonkurss "25 kaunimat raamatut" ja Eesti raamatukujunduse tegelik seis.

## Toetajad/Supporters

Eesti Vabariigi  
Kultuuriministeerium





## Ajutised galeriid

Galeriimajandus on Tallinnas täiesti korrast ära. Üks ja ainus stabiilne galerii Vaal, mis jäksas tegutseda üle kümne aasta ja osaleda ainsana rahvusvahelistel messidel, löödi septembris 2002 kesklinna ruumidest välja ning peab nüüd alustama uuesti linnaäärses Zelluloosi hoones. Vahepeal on ajutisi galeriisid kerkinud ja kadunud nagu seeni. Skeem on üks ja sama – pood kolib äripinnalt välja, ärimehel on kahju vaadata tühjalt seisvaid ruume, ta kutsub end lõbustama kunstnikud, kellel on omakorda hea meel, et ei pea näituse eest üüri maksuma.

Nii tekkis üleöö “galerii” Pärnu maanteele, kus eksponeeris oma töid Tõnis Vint ja ta koolkond. Nii tekkis Laste Maailma “galerii” endise lastekaupade poe pinnale, seal näidatakse peamiselt disainerite loomingut. Nii tekkis “galerii” 008 Viru keskusesse endise kaubamaja pinnale ja seal tegutseb erinevalt teistest koguni oma galerist! Ka Hansapanga “galerii” osutus ajutiseks projektiks pärast aasta aega paljulubavat töötamist. Ja mitte keegi ei tea, kui kaua üks või teine “galerii” vastu peab.

Kuidas ehitada stabiilset kunstielu ebastabiilsele galeriimajandusele?

Heie Treier



## Short lived galleries

The gallery economy in Tallinn is entirely out of joint. One and the only stable gallery Vaal, managing to operate over a decade and to participate, singly in international fairs, was forced out from its downtown premises in September 2002 and had to make a new start in an uptown club Zelluloos. In the meantime, the makeshift galleries have kept springing up and wilting like mushrooms. The pattern is the same, repeating all over again - a shop is moving out from commercial premises, the businessman is left unhappy about the vacancy, he invites the artists for a stimulating effect, who are knowingly glad to get something for nothing and speedily put up their exhibition.

In this way, there cropped up, overnight a “gallery” in Pärnu road, where Tõnis Vint and his school displayed their works. So did the “Laste Maailm gallery” in the premises of the former children goods store. It holds on display mainly the works by designers. There is a “gallery” put up in the premises of the former department store in Viru Centre, employing even a full time gallery organiser! The Hansapank “gallery” turned out a short lived project, after a year of promising work. None to know the useful life of any newly established “gallery”.

How can you build a stable artistic life on an unstable gallery economy?

**kunst.ee**

Address / Address **Vabaduse väljak 6, 10146  
Tallinn Estonia**  
Telefon / Telephone **(372) 644 64 83**  
Fax **(372) 627 36 31**

Eesti visuaalkultuuri ajakiri/Estonian Magazine of Visual Culture Neli numbrit aastas / Quarterly

Kirjastaja / Publisher **SA Kultuurileht** Rahastaja / Financer **EV Kultuuriministeerium/Ministry of Culture of Estonia**

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

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

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

Esikaanel / Cover: **Ene-Liis Semper. Seitse / Seven. 2002. Foto Ingmar Muusikus.**

Eri koostaja / Editor of Firms Special **Eve Kiiler** Eri kujundaja / Designer of Firms special **Piia Ruber**

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

Tellimisindeks **00648 @kunst.ee 2003**

Reprintõid ja trükkkoda **Printon**



## Õnnitlus! Jaan Toomik Veneetsia biennaalil

Selle aasta Veneetsia biennaali peakuraator Francesco Bonami valis oma kuraatorinäitusele Jaan Toomiku video "Peeter ja Mart" (2001), mis oli eksponeeritud Toomiku viimasel personaalnäitusel Kunstihoones. Videol näeme maalijat Peeter Mudistit küsimustele vastamas (vt. kunst.ee 3/2002, lk. 10). Bonami, Chicago Moodsa Kunsti Muuseumi peakuraator, "avastas" Jaan Toomiku 1995. aasta esimesel "Manifesta" (video "Tantsides koju"). Seejärel kutsus ta Toomiku 1997. aasta Santa Fe biennaalile, olles ürituse peakuraator. Toomik eksponeeris videoinstallatsiooni "Päike tõuseb, päike loojub", vt. Michael Rush'i monograafia "New Media in Late 20th-Century Art" (kunst.ee 1/2000, lk. 4).

Eesti eksponeerib Veneetsia biennaalil John Smithi – Marko Mäetamme ja Kaido Ole ühisprojekti, mida kureerib Andres Härm.

## Vaal galerii alustab jälle

Väike-Karja tänaval ukсед sulgenud galerii Vaal alustab 29.04.2003 tegevust paberivabrikus ehk Zelluloosi Keskuses. "Lõin paberivabriku omaniku Rein Kilgiga käed, sest kohal on oma võlu," ütleb Vaal Galerii juhatuse esimees Aimar Jugaste. Esimesena astub üles Hansapanga kunstipreemia laureaat Marko Mäetamm.

## Ants Juske doktoriks

EKA kunstiteaduse instituudis kaitses 07.02.2003 Tartu Kõrgema Kunstikooli rektor Ants Juske avalikult doktoritöö "Ümberpööratud perspektiivi kulturooloogilised, semi-oolilised ja tajupsühholoogilised tekkemehhanismid" (juhendaja emeritprofessor Boris Bernštein). Oponendid olid dr. Altti Kuusamo Helsingi ülikoolist ja prof. Peeter Tulviste Tartu ülikoolist.



Ants Juske.

Diskussioonis arutleti ümberpööratud perspektiivi tekke põhjuste ja tähenduste üle. Tugevate külgedena tõsteti esile töö interdistsiplinaarsust ja laia haaret, kriitilise märkusena toodi välja ohud bioloogiliste loodusteaduste meetodite mehaanilisel ülekandumisel humanitaarteadusesse.

Üheksaliikmeline nõukogu otsustas Ants Juskele anda filosoofiadoktori kraadi kunstiteaduse alal hindega optime approbatur (parimal viisil nõuetele vastav).

## [varia]

# Kunstihoone tulevikuplaanid

Suurimaks muudatuseks SA Tallinna Kunstihoone Fondi arengus võiks lugeda juhataja Anu Liivaku ning mäenedžeri Marika Rohde lahkumist 2002. aasta sügisel. Uueks juhatajaks valis SA nõukogu London City ülikooli kunstimäenedžermendi magistri Reiu Tüüri, kes asus tööle 02.12.2002. Kuraatoritena on tööle võetud alates 15.12.2002 Anders Härm ning alates 01.02.2003 Reet Varblane. Ülejäänud üksteist töötajat on jäänud samaks.

Esimese prioriteedina on uus juhatuse tasakaalustanud 2003. aasta eelarve. Taotlused on esitatud Kultuuriministeeriumile, Tallinna linnavalitsuse Kultuuriväärtuste Ametile, Eesti Kultuurkapitalile, Hasartmängumaksu Nõukogule jne. Hetkeseisuna on ligi 50 protsendi ulatuses katmata eelarve tasakaalu viidud ning 2002. aasta võrreldes isegi pisut kasvanud.

Teisalt on asutud tegelema IT-reformiga. Täpsemalt on firma ADM Interactive sponsortoetusena valminud Kunstihoone kodulehekülj. Sellega seoses on asutud digitaalselt dokumenteerima sihtasutuse kunstikogu, et avaneks võimalus seda avalikult kasutada ning senisest aktiivsemalt välja rentida. Ka senine arvutibaas vajab täiendamist.

Kolmandaks vajab kaasajastamist näitusesaalide turvakontseptsioon. Oleme kallimate näituste puhuks välja töötanud turvateenuste arengukava. Illustreeriva näitena võiks välja tuua Ene-Liis Semperi suurnäituse, mida sponsoreeris turvafirma Skorpion mehitatud valvaga. Koostöös sama firmaga on plaanis paigaldada Kunstihoonesse turvakaamerad, et tõhustada näituste valvet veelgi.

Neljanda prioriteedina tuleb muuta selgemaks suhted Eesti Kunstnike Liiduga; suhted tuleks lepinguliselt fikseerida. Oleme teenusevahetuse korras leidnud toetajaks advokaadibüroo Concordia, kes on asunud koostama vastavat lepingut ning tüüstab ka kunstikollektsiooni rendilepinguvormi jm.

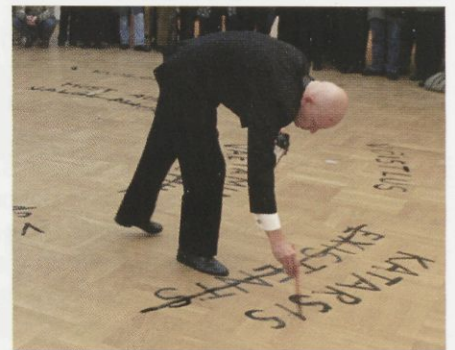
Viiendana oleme asunud ümber struktureerima sihtasutuse käsutuses olevat ruumi. Suhete selginemisel Eesti Kunstnike Liidu kui majaomanikuga on plaanis ka täiendavad juurdeehitused hoonele.

Mainimisväärselt laialdast osavõttu



SA Tallinna Kunstihoone Fondi Struktuur 2003

INGMAR MUUSIKUS



Roi Vaara performance Kunstihoones 10.02.2003.

Roi Vaara's performance. Tallinn Art Hall, 10. Feb. 2003.

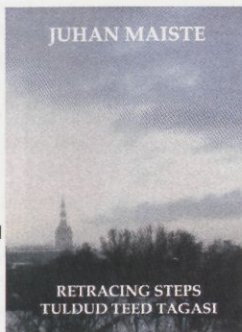
leidis Tallinna Kunstihoonet, Kunstihoone Galeriid ning Linnagaleriid ühendava uue märksõna võistlus. Osales 197 inimest, kes sotsiaalselt üsnagi eri staatuses. Võitjaks osutus seniorkunstnik Edit Paris sõnaga KU. Teise etapina on välja kuulutatud täiskujunduse avalik konkurss. Lisaks koostame kogu Kunstihoone loomingulise kollektiiviga (Toomas Übner, Vello Veliste, Hedi-Katrin Verte, Sigrid Saarep, Reet Varblane, Anders Härm ja Reiu Tüür) mahukat arengukava, mis valmib 20. märtsiks 2003.

Reiu Tüür,  
Tallinna Kunstihoone juhataja



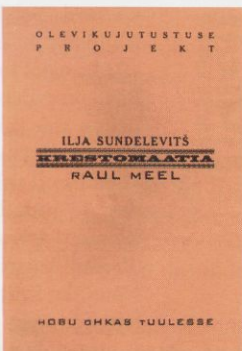
# [raamatud]

**Juhan Maiste.**  
**Retracing**  
**Steps. Tulnud**  
**teed tagasi.**  
**EKA Restau-**  
**reerimiskooli**  
**väljaanded nr.**  
**1, Eesti**  
**Kunstiakadee-**  
**mia toimetised**  
**nr. 12.**  
**Publication of**  
**the Estonian**  
**Academy of**  
**Arts Restoration**  
**School, No. 1.**  
**Proceedings of the**  
**Estonian Academy of**  
**Arts, Vol. 12.**



Artiklite kogumik. Alapealkirjad: Balti kunst; Keskaeg; Renessanss, manerism, barokk; Toompea; Mõisaarhitektuur; Klassitsism; Muinsuskaitse.

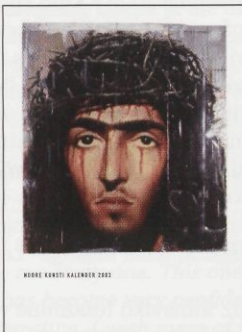
**Ilja**  
**Sundelevišt,**  
**Raul Meel.**  
**Krestomaatia.**  
**Natanel,**  
**Tallinn 2003.**  
**Kujundanud**  
**Jaan Klõšeiko.**  
**ISBN 9985-78-**  
**892-3**



Raamat koosneb vastavalt kahele autorile kahest kontseptuaalse luule osast. Ilja Sundelevišt, "Olevikujutustuse projekt". Eestindanud Ott Arder (v.a. ptk 6). Raul Meel, "hOBU oHKAS TUULESSE" (kirjutatud 1997, 2002).

**Eesti**  
**Ekspressi**  
**"Noore kunsti**  
**kalender**  
**2003".**

Koostaja ja eessõna Harry Liivrand, illustatsioonideks Aldo Järvasoo, Lennart Männi, Martin Päma, Laurentsiuse (kaanepilt), Mark Raidpere, Urmo Rausi, Piret Hirve, Reiu Tüüri, Tanel Veenre, Tarmo Luisu, Erki Kasemetsa ja Avangardi tööd.



# [preemiad]

## Sadolini 2002. aasta kunstipreemia maalijale

**Jaan Elken.** Elkeni maalireprodega trükiti ka esinduslik kunstikalender.

## Eesti Kultuurkapitali suur aastapreemia

**Edgar Viies** – eesti skulptuuri vormikeele radikaalne uuendamine 1970-ndatel, retrospektiiv "Avamäng" Rotermanni soolalaos.

## Eesti Kultuurkapitali aastapreemiad

**Rühmitus FFFF** – näitused "Meie igapäevane leib" Hansapanga galeriis ja "Pentagramm" Tarbekunstimuuseumis.

**Peeter Laurits** – näitus "Veeuputus" Tallinna Kunstihoone galeriis ja Lissaboni Veemuuseumis.

**Marko Mäetamm** – näitus "x mistakes y for z" Rotermanni soolalaos ja välisnäitused.

**Andres Kurg ja Mari Laanemets** – "Tallinna juht" (premeeritud nii kujutava kunsti kui ka arhitektuuri sihtkapitali poolt).

## Eesti Kultuurkapitali kirjandusauhind esseistika alal

**Peeter Mudist** – raamat "Ratsukäik".

## Riiklik aastapreemia (150 000 kr.), üleandmine 24.02.2003

**Jüri Kermik** – raamat "A. M. Luther 1877 – 1940. Materjalist võrsunud vormiuuendus".

**Ene-Liis Semper** – näitus Tallinna Kunstihoones ja esinemised välismaal.

## EV teenetemärgid seoses Eesti Vabariigi 85. aastapäevaga, üleandmine 24.02.2003

**Norton Dodge** – Maarjamaa Risti V klass.

**Roger-Pierre Turine** – Maarjamaa Risti V klass.

**Eldor Renter** – Valgetähe IV klass.

**Salme Raunam** – Valgetähe V klass.

(Ühtekokku sai ordeni 293 inimest kodu- ja välismaalt.)

## President Arnold Rüütli 2002. aasta rahvaluulepreemia

**Heinz Valk** – aastail 1962 – 2002 põhiliselt Harjumaalt, Läänemaalt ja Hiiumaalt kogutud 61 vana laulikut ja salmialbumit.

## Aasta tekstiilikunstnik

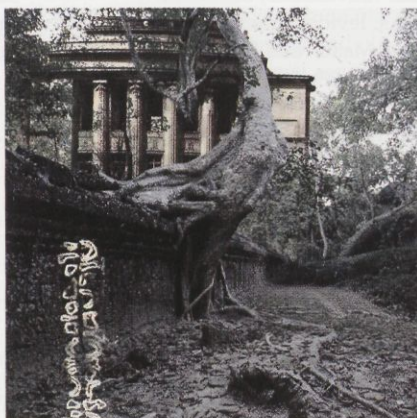
**Tiina Puhkan**

## Hansapanga kunstipreemia

**Marko Mäetamm**

## Tartus on "Tallinn"

13.12.2002 avati Tartu ööklubis "Tallinn" 58-ruutmeetrise digitaalpannoo "Tallinna taastamine" esimene faas. Legend: Tallinn puhkeb öide, inimesed kolivad välja, asemele tulevad linnud ja loomad, kliima muutub tänu kasvuhoonegaasidele subtroopiliseks ja kunagine linn kattub igihalja eluga. Pannoo teiseneb salastatud stsenaariumi alusel. Stsenaariumi hoitakse Hansapanga seifis. Taastamistöde maht on 25 aastat, siis saab Tallinn valmis. Autorid Peeter Maria Laurits, Madis Palm ja Ulvi Tiit. Kasutati ka Georg Johannes Parikase, Rain Tamme, Arne Aderi ja Bulls Pressi fotosid.





## Kaks teadet Poolast

Laznia kunstikeskuses Gdanskis, kus Malgorzata Lisiewiczy kureeris 2002. aastal eesti kunsti suurnäituse, eksponeeritakse 14.03.–13.04.2003 Ene-Liis Semperi video installatsioone ja Teemu Mäki maale.

Szczecinis väljaantav ingliskeelne Lääne-mere maade kunstiajakiri "Mare Articum" nr. 2 (11), 2002 keskendub kunstile ja poliitika-le. Avaartikliks (lk. 6-13) on Peeter Linnapi käsitus "Estonian Society and Political Pictures: 6 Case Studies". Käsitlust leiab kuus poliitilise pildilise representatsiooni juhtumit - Eric Soovere, Donald Koppel, Jüri Liim, Peeter Tooming / Carl Sarap, Marko Laimre, DeStudio.

## Peeter Allik Peterburis

Peterburi ajakirja NoMI (Novõi Mir Iskustva) kunstikeskuses toimus 21.02.2003 – 10.03.2003 Peeter Allikul personaalnäitus "Looduse müstilne olemus", ta eksponeeris linoollõigete monumentaalseid (vakstu peale tehtud) suurendusi. Kutsujaks oli ajakirja peatoimetaja Vera Bibinova. Peeter Alliku reproduktid on avaldatud ajakirjas NoMI 5/28/2002 ja 6/29/2002 ning inglise- ja venekeelses paralleelajakirjas art& times nov./dets. 2002.

## Non Grata Pariisis ja Kölnis

Non Grata viibis detsembris 2002 Pariisis, kus nad tegid 10 ööd-päeva vältava *performance'i*. Näituse järel kutsuti kunstnikke Sorbonne'i ülikooli loenguid pidama. 07.-22.03.2003 esineb Academia Non Grata Kölnis "Bismarckstrasse 69-Neun" galeris. Vahendas saksa *performance'i* kunstnik Beate Rhoenig, kes käis kaks aastat Paide *performance'i* festivalil.

## Akadeemiline kunstiajakiri tulekul

Kunstiajalooliste ja -teoreetiliste uurimuste kogumik "Kunstiteaduslikke uurimusi" reorganiseeritakse paarisnumbritena kaks korda aastas ilmuvaks eelretsenseeritavaks ajakirjaks. Esimene, 2001. aastal toimunud realismikonverentsi materjalidest koostatud number ilmub mais 2003.

Ajakirja kolleegiumi kuuluvad dr. Virve Sarapik, prof. dr. Jaak Kangilaski, dr. Kersti Markus, prof. dr. Mart Kalm, prof. dr. Krista Kodres, dr. Alti Kuusamo, prof. dr. Lars Olof Larsson.

# [vastukaja]

## Ühe kunstniku vääritlemisest

Viimases kunst.ee numbris (4/2002) annab Reet Mark pealkirja all "Sotsialistliku realismi võidukäik Tartu Kunstimuuseumis" ülevaate enda kureeritud näitusest. Artiklit illustreerivate reproduktioonide seas on lk. 21 balalaikat mängiva poisiga pilt, teose loojaks on märgitud N. Bogdanov-Belinski.

Selle maaliteose autor on siiski Nikolai Petrovitš Bogdanov-Belski (ka Bogdanoff-Belsky, nagu kunstnik hilisemal loominguuperioodil oma maale signeeris), kes elas aastail 1868–1945. Ta oli tuntud ja tunnustatud kunstnik, kelle õpingud algasid poisikesena Troitse-Sergi suurkloostri joonistuskoolis ja jätkusid 1884–1889 Moskva Maali-, Raid- ja Ehituskunstikoolis, kus ta õpetajaiks olid kuulsad maalijad Vladimir Makovski, Vassili Polenov ja Illarion Prjanišnikov. Aastail 1894 – 1895 õppis ta Ilja Repini juhendamisel Kunstide Akadeemias ja seejärel täiendas end Pariisis F. Colarossi vabaakadeemias ja F. Cormoni ateljees.

N. Bogdanov-Belski kunstnikukarjäär oli kiire ja edukas. Näitustel esinemist alustas ta 1890. aastal, viis aastat hiljem valminud maal "Peastarvutus" (vahel pealkirjas ka viitega toimumiskohale – S. Ratšinski rahvakoolis) osutus ülimenukaks, levides tuhandetes reproduktioonides. Maali ostis Pjotr Tretjakov, kelle nime kandva galerii kogosse see kuulub tänini.

1903. aastal nimetati N. Bogdanov-Belski akadeemikuks, 1914. aastal valiti Venemaa Kunstide Akadeemia tegevliikmeks, ta sai professoriks.

Kunstnikul polnud mingisugust tegemist sotsialistliku realismiga. Kõik nõukogulik ja sotsialistlik oli talle täiesti vastumeelt ning põhjustas äramineku Nõukogude Venemaalt, misjuures tema elupaigaks aastail 1921–1944 sai Riia.

Eksilil olles jäi N. Bogdanov-Belski maaliloomingu peamiseks ainevallaks endiselt traditsiooniline vene olustiku, eeskätt külaelu kujutamise. Tema isikust ja loominguteest 1943. aastal saksa keeles välja antud suurekaustalises teoses "Bogdanoff-Belsky. Vene maalikunstniku elu ja töö" kirjutanud Ziedonis Ligeš mainib kunstniku ühe armastatuma motiivina balalaikamängu.

N. Bogdanov-Belski suri 19. veebruaril 1945. aastal Berliinis.

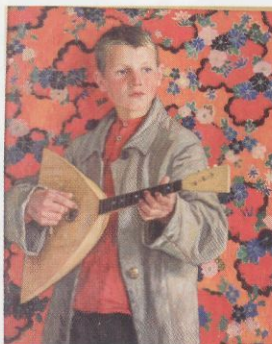
Kunstniku loomingut on Tartus tutvustatud ka enne äsjast eksponeerimist näitusel "Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis". 1934. aastal toimus N. Bogdanov-Belski personaalnäitus, mis koosnes 66 maalist, Tartus kõrgema kunstikooli Pallas ruumides. Sel puhul Postimehes ilmunud arvustuse autoriks oli Karl August Hindrey. Nõudliku kriitikuna tuntud Hindrey jagas sellele näitusele aga ohtralt kiitust, kirjutades näiteks nii: "Pallase" ruumides on seekord

mingisugune süntees kaugema mineviku ja lähema mineviku vahel. Oled nagu äkki Venemaa peredvõitjate ajajärgus, millega on ühinenud impressionism ja loonud väga nauditavat. /.../ Kuid siin on meil tegu ka professori-kunstnikuga, kes sel oma valitud viisil ja eelistatud stiilis tööpoolest midagi võib." (Postimees 11.04.1934.)

Nii kirjutab kunstivallas erudeeritud K. A. Hindrey selle mehe loomingust, kes sotsialistlikku realismi põlgas või isegi vihkas ning kes oli elu lõpuni uhke selle üle, et Nikolai II töökabinet Tsarskoje Selos oli kaunistatud tema maaliga "Lapsed maletamas".

Jah, mineviku tundmine võib vahel valgustada ka meie tänast tarkust.

Jüri Hain





# Marina Abramović New Yorgis

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

.../ Abramović viibis galeriis 12 päeva ja 12 ööd ilma kordagi söömata, sõnagi rääkimata ja teostamata ühtegi kognitiivset transaktsiooni nagu lugemine ja kirjutamine. Ta viibis laval järjest 271 tundi, publik võis sellest osa saada 118 tundi.

Metronoomi tiksumine mõõtis sekundaalset aega ja tegevuse voogu. Tegevus ise oli selline: Abramović kõndis, seisis, istus, lamas; võttis klaasi ja jõi mineraalvett, seisis teatud kohas ja kummardus erilisel viisil valguse poole; urineeris ja pühkis end paberiga; võttis riulilt juuksekuumi, jalutas vannituppa, pani juuksed kummiga kinni, võttis riided seljast, läks duši alla, tuli duši alt, pani riided selga, võttis juustest kummi, jalutas tagasi magamistuppa, asetas juuksekuumi varjatud riulile. Teised, harvemini toimunud tegemised olid: tõstis elutoas mööblit ümber; peatas metronoomi ja pani uuesti tööle; vaatas pikalt tõtt teatud isikuga publiku hulgas või siis libistas pilgu põgusalt publikust üle; pilgutab silmi; vahel naeratas kergelt; sulges silmad; kattis näo kätega ja puhkes iga natukese aja tagant nutma.

Teost võib käsitada mitmetesse kontseptuaalse ja *performance*-i-kunsti žanritesse kuuluvana – eelkõige sellistesse, mille teemaks galeriiruumi kriitika. Aga seda võib käsitada ka elu-ja-kunsti projektina. .../

Tegelikult eksponeeriti meile vaimu kvaliteeti ehk kontsentratsiooni astet, mis seostub teatavate meditatsioonipraktikatega, mida Abramović on praktiseerinud juba aastaid, kasutades neid ka *performance*-ites. Konkreetsemalt, ta lähtus Theravadini budismi Pali traditsioonist, mida kutsutakse *vipassana*. Seesugune, USA-s ja üle maailma praktiseeritav rituaal kestab enamasti 10 või 12 päeva (Abramović valis 12), mille käigus ei räägita sõnagi, hoidutakse lugemisest ja kirjutamisest ning süüakse minimaalselt; võib ka paastuda, nii nagu Abramović, või süüa igal lõunal ühe eine.

*Yes, I received the new issue. I think you have been very good about sending me every one. This one is really beautiful. Your design touch has become very confident and masterful. It also looks very interesting. I wish more of it was in English. What does the article about Marina [Abramović] say? I also have written a little article about her piece at Sean Kelly's. It will be in Art in America one of these months. I felt very sympathetic to her in that piece, and went every day for about two hours. We gazed into each*



Buda ütleb "Mahasatthipattana Sutta's", tekstis, kus nimetatud vanim meditatsiooni vorm kirjeldamist leiab, et kõige tähtsam on jääda teadlikuks oma neljast tegevusest: kõndimisest, seismisest, istumisest ja lamamisest. Abramovići loodud reeglid tema viimases avalikus harjutuses järgivad just seda formulari. *Vipassana* praktiseerimisse kuulub ka püüet hoida oma vaim pidevalt fookuseerituna käesolevale hetkele. Käesolevat hetke määratletakse peamiselt tajumuljetena, seevastu kontseptuaalseid katumisi määratletakse millenagi, mis tulevad alles pärast muljeid, kuulumata seega otseselt vahetusse kogemisse. Nii tähendab *vipassana* pidevat, hetk-hetkelt tähelepanu osutamist oma sensoorsetele kogemustele, ükskõik kui triviaalsed või igapäevased need võivad tunduda: näiteks sügelus, mööduva auto heli või eriti su enda loomulik hingamine, mis on kestvaim, kättesaadavaim ja seetõttu kergeim objekt keskendumiseks. Taoline tegevus on iidsete tekstide järgi nagu pilgeni täis veenõu kandmine, nii et maha ei loksuks tilkagi.

Lisaks *vipassana*-le näis Abramović kasutavat oma avalikus esituses ka teisi meditatsiooni vorme. Näiteks kontrollib subjekt hindu joogapraktikas *pranayama*'s hingamist viisil, mida saab mõõta metronoomi abil. Abramovičil oli metronoom peaaegu kogu aeg sisse lülitatud. Kohati, kui see aeglustus (mis kestis oma kaks tundi), jättis ta selle natukeseks

seisma. Kui metronoom taas tiksuma hakkas, tundus see enamasti suure kergendusega; oli lausa võimatu kujutleda pikka tühja aega ilma tiksumise resonantsita, mis kergelt vastu kajas.

*Vipassana*'s rõhutatavale lihtsale tähelepanule liitub *pranayama*'s arvestamine ja kontroll; kontsentratsioonivõime taastamisel etendab olulist osa hingamine, eriti hetkel, kui pilgeni täis kannust hakkab vesi maha loksuma. *Trataka*'s, ühes teises hindu harjutuses, suunatakse pilk aga ühteainsasse punkti ja kontsentratsiooni hetkel hajub kõik ümbritsev, muutes nähtavaks objekti aura. Just niisugune tunne tekkis neil sagedastel hetkedel, kui Abramović suunas oma pilgu mõnele inimesele publiku hulgas (alati sellele, kes näis seda paluvat), vaadates temaga pikalt-pikalt tõtt.

Kui päris lõpus laskus Abramović lavalt alla, oli ruum rahvast täis, seal võis viibida oma 150 inimest. Esimest korda 12 päeva jooksul kunstnik rääkis, väga lühidalt ja tagasihoidlikult, ning kõndis siis tagaruumi porgandimahla jooma.

## Thomas McEvelley

*Tõlgitud autori loal, lühendus ajakirjale Art in America kirjutatud pikemast artiklist.*

*Vt. Kai Kaljo muljeid sama näituse avamisest (kunst.ee 4/2002, lk. 5); tema loos jäi õhku rippuma mitmeid küsimärke.*

*other for long times and I felt that she came to count on my appearing every day. (Actually, the New York Times ran a big picture of me sitting there in a stare-down with Marina.)*

**Thomas McEvelley,**  
New York  
January 08, 2003



[näitus]

# Ene-Liis Semper ja mängu ilu

Anu Allas tõlgendab Ene-Liis Semperi videoinstallatsioonide "tühjust".



Ene-Liis Semper. Videoinstallatsioonid. Tallinna Kunstihoone, 13.12.2002—13.01.2003.

Juba Semperi varasemate tööde puhul tundus mõneti küsitav nende käsitlemine traagilis-pühalikus ja surmtõsisises võtmes, nagu seda on sageli tehtud. Tema viimane näitus Kunstihoones kui just ei süvendanud, siis kinnitas kahtlust ja kahevahelolekut. Pilkk teoste (eriti kõigi eelmiste taustal) provotseerib kõnelema ängist ja tungist, viitama vaatluse psühoanalüütilistele võimalustele. Samas tekib küsimus, kuidas laseks selline ühemõttelise raskuse ja tõsimeele taak olla Semperil kogu kohaliku kunstilma vastuolusid siluv kaanetüdruk. Mõtteviisi murrangust ja uuspühallikkusest ei sõandaks küll kõnelda. Ene-Liis aga meeldib kõigile. Või kui ei meeldigi, siis teda vähemalt akt-

septeeritakse. Igal juhul hoitakse ja ei rünnata. See võib olla suurepärase, aga ka päris painajalik positsioon.

Niisugune üksmeel ärgitab otsima midagi väga üldist ja ühendavat või siis teisalt väga selget siin-ja-praegu-olemist, mille kõik ära tunnevad. Semperi töödes leiab mõlemat, kuid kumbagi mitte sedavõrd, et põhjenduseks piisaks. Muidugi on mitmed teemad, millest Ene-Liisi puhul rääkida saab – surmaiha, ebamugavus, valu, äraminek jm. –, üleajalised ja puudutavad rohkem või vähem paljusid. Samas liigub tema teoste poeesia, kui seda üks ühele võtta, justkui liiga lähedal sellele piirile, millest üle astudes oleks justkui raske 21. sajandi koidikul eneseväärikust säilitada. Loomulikult annab mõndagi irooniaga kilbistada, aga ehkki ma kahtlen Semperi sisseelavas siiruses, ei nimetaks seda irooniaks.

Ka Ene-Liisi tööde siinolemine paistab lõpuks üsna habras. Pean silmas just formaalsemat siinolemist (mitte iga üksiku teose küpsust), neid ajas, ruumis ja "õhus" olevaid märke, mis vastuvõttu toetaks ja kanaleid avaks. Mõnevõrra neid märke teostes ju on, aga rohkem ikka repliikide, kaasnevate ja mitte esmaste tähenduste loojatena.

Viimase näituse puhul on alates pressitekstist korduvalt mainitud, et Semper ei lobise. Just tema vaitolek annab aga vaatajale võimaluse kõnelda. Tundub, et mingi heas mõttes tühjus, mahutavus on see, mis Ene-Liisi teosed nii paljudele "omaks" teeb. Kui samasuguse (siiski märksa kitsama ringkonna) konsensuse ja heaskiidu põhjustas mõnda aega tagasi Jaan Toomik, siis ühe põhimõttelise erinevusena ei talu Toomiku tööd sellist sõnastamist, jutuvestmist

**Ene-Liis Semper. Punane joon. Video, 2002.**

**Ene-Liis Semper. Red Line. Video, 2002.**



nagu Ene-Liisi omad. Toomikut väga agar seletamine justkui kahandaks, Semperile ei tee eriti midagi. Tahaks öelda, et Toomik on "raske" ja Semper "kerge", aga see on juba väga subjektiivselt iga vaataja tunda.

Kui miski Ene-Liisi töödesse süvenemist häirib, siis nimelt see mahutavus. Kipud takerduma igasugustesse lobinatesse; mida valjemaks ja arvukamaks need muutuvad, seda enam juhivad kuskile umbteedele, kergusest eemale. Rääkimisel tekivad tõkked just seetõttu, et öelda võiks nii palju ja huvi kaob juba enne ütlemata hakkamist. Selles mõttes mõjuvad Semperi teosed kohati natuke konstrueeritult, et nii palju niite hakkab kohe jooksuma, pole seda häiret, et üldse ei saa millestki aru. Ainus, mille paigutamisega tekib raskusi, on kunstniku enese positsioon.

Ene-Liis ei eksponeeri paljusust, mitmetähenduslikkust, mitmetasandilisust, suhtelisust, tema tööd lihtsalt on sellised. Mitte fragmentaarsed legopildid, vaid vastupidi väga terviklikud. Seisavad ühe selge kujundi ümber koos. Erinevaid tähendusi saab neisse panna samamoodi terviklikult, teised võimalused ei hakka otseselt häirima. Võib ka panna mitmeid tähendusi üksteise peale ja sisse, kõik jäävad ikkagi enam-vähem terveks.

Kunstihoone suure saali ukseavasse on paigutatud video ("Suur saal"), kus Ene-Liis müürib sellesama ava tellistega kinni. See on väga "kunstipoliitiline" akt, Semper võtab ära eesti kunsti esindussaali, keegi ei pääse enam parnassile, kõik jäävad servale. Näitus avati veidi pärast kunstihoone uue juhtkonna valimist, ehk tähistab see laiemat ruumi ümberjagamist. Ene-Liis ise jääb saali sisse, tema ükski on pealaval. Aga kui müür on ees, siis keegi ei näe ju teda. Mida ta seal teeb nagu Lumivalgeke kirstus? See on väga autistlik akt, eraldumine muust kunstist ja maailmast, keeldumine suhtlusest. Vaikne kustumine lõppevas õhus. Suured valged tellised viitaksid nagu Semperi kunsti üha napimaks muutuvatele kujunditele. Lisaks on "Suur saal" nutikas topelt-pilt, ekraan tegelikkuse asemel.

"Öötsuva maja" aknaavadesse projitseeritud kõikuv monstrum-pilvelõhkuja mängib samasugusel topelt-pildil. Ei või teada, kus linnaga on pärast ekraanide eemaldamist kõik samamoodi kui varem, ehk põrnitsevad hotell Palace ja Jaani kirik kõrvuti

akendest sisse, võib-olla isegi ründavad. Videos "Seitse" tulevad seitse Ene-Liisi üksiklaava lavale, seisavad, kohmetuvad ja lahkuvad. Võiks ju rääkida seitsmest minast, aga nad on kõik täpselt ühesugused, dublandid, midagi pole lõhestunud.

Need kolm videot moodustavad näituse askeetlikuma osa. Vormilt küll minimalistliku (kui seda ebamäära sõna kasutada), aga kui siin-seal on jutuks võetud sisuline seos, siis Ene-Liis pigem etendab minimalismi, tema teatraalsus on ikkagi näitav, mitte teose võimalikest ülimal kohalolu paatos.

Kolm ülejäänud tööd meenutavad rohkem varasemat Ene-Liisi. Päriskäitumist ja kehalist kogemust on seekord vähem, surutuse-ebamugavuse ängi leiab ehk kõige rohkem videos "Punane joon", kus kunstnik kõlgub jalgupidi üles riputatult nagu kellapendel ühele ja teisele poole ekraani läbivat punast joont. Seelik üle pea, väga abitus olekus. Selline kõikumine, kiikumine, edasi-tagasi käimine paistab alates ikoonteosest "FF/Rew" (1998) olevat üheks Semperi kinniseisundiks. "Kõnelejas" on kunstikriitik (Eha Komissarov) lõhutud ja väanatud kolmele ekraanile. Punane ja must. Teda ei saa vabalt vaadata, peab kuidagi kaela painutama. See on üks Semperi vähestest töödest, mis toimib kõigepealt konteksti kaudu ning võõras keskkonnas ilmselt kaotaks. Või mine tea, ehk toimiks kuidagi teistmoodi. Varasematest teostest on samamoodi aja- ja kohatundlik videolõik ETV lastelavastusest "Uus pois" teismelise Ene-Liisiga peaosas ("Nimeta III", 2000/1983), vahest üks Semperi kõige otsesemalt emotsionaalsemaid töid, ehk isegi kõige vähem etendav, kuigi tegu on päris (tele)teatriga.

Viimase saali videos "Tule!" jookseb Ene-Liis valges kleidis hämaras tunnelis. See paistab olevat Haapsalu sõjaväelennuvälja angaar, aga võib-olla ka mitte. Igal juhul piseneb siin paiga enese võimalik tähenduspagas, koht muutub ikkagi rohkem dekoratsiooniks. Motiiv tuletab meelde negatiivis äramineku-ringmängu teoses "Nimeta III" ("Paradiis", 2000).

Videot "FF/Rew" ei pruugi käsitleda Semperi võtmetööna, aga antud juhul tundub see kõige ilmekam. Kui vaataja küsib, et mida kunstnik öelda tahtis, siis "FF/Rew" puhul kostab mitte "ma tahan surra, see on õudne,

ma tahan seda õudust veel ja veel läbi elada", vaid "ma mängin surma ja kordamine tühistab ta õuduse, ma mängin traagilist kangelannat, ma mängin...". Semperi töödes ei ole väikest nihet, silmapilgutust, mis leevendab ja kommenteerib, kuid ei võta terviku tõsidust. Neis on mingi üldine olemuslik kergus. Võib-olla isegi talumatu. Ehkki loomulikult võib ka hoopis teistmoodi näha ja kuulda, nagu öeldud, mahutavad need tööd mitmeid tekste.

## Ene-Liis Semper and the beauty of the play

### Anu Allas

Ene-Liis Semper. Video installations.  
Tallinn Art Hall  
13.12.2002–13.01.2003.

Even with the earlier works by Semper, their treatment in tragically solemn and dead earnest key seemed somewhat questionable. Her last exhibition in Art Hall rather corroborates that earlier surmise, not to say deepens it. The glimpse at her works (in particular against the backdrop of the earlier ones) provokes one to talk of anguish and compulsion, and to refer to psychoanalytical potential. And yet – would the unambiguously ponderous and earnest style, if there were one, make Semper the cover girl able to smooth the contradictions in the local art world. Ene-Liis appeals to everyone. Or else she is accepted, at least. It may be an excellent position to assume, however it may also turn out rather nightmarish.

With respect to her last exhibition, there have been hints, starting from the press release, implying that Semper is not talkative. It seems that it is due to a certain vacuity, in the good meaning of the word, that Ene-Liis' works are accepted by so many spectators as "their own".

Ene-Liis does not only exhibit multiplicity, ambiguity, multiple layers, relativity – her works are the very quintessence of those categories. They are not fragmentary lego-pictures – quite the contrary, they are very integral. They are amalgamated, to combine into a single clear image.

In the door opening of the grand hall of the Art Hall there has been installed a video ("Grand hall"),





Ene-Liis Semper. Õõtsuv maja. Kohaspetsiifiline video installatsioon, 2002.

Ene-Liis Semper. The rolling house. Site specific video installation, 2002.

where Ene-Liis is bricking up the same opening. This is a very "art political" act – Semper is commandeering this sumptuous representative hall of the Estonian art, blocking the way to all striving to enter the Parnassus. They are to stay on the sidelines. As a matter of fact, the exhibition was opened shortly after the new management of the Art Hall was elected, thus the implication of the video may be a wider reallocation of the premises. Ene-Liis herself stays within the hall, she is alone on the main podium. However, with the brick wall completed, nobody can see her. What will she do like the Snow-white in the coffin? This is a very autistic act, isolation from other art and works, refusal to form relationships with people. Large white brick should evidently refer to ever scarcer images of Semper's art. Furthermore, the "Grand hall" is a very ingenious double picture, the screen substituted for the reality.

"The rolling house" – projected into the window openings has been a swinging monster-skyscraper, playing on the similar double picture. None to know, whether the town is the

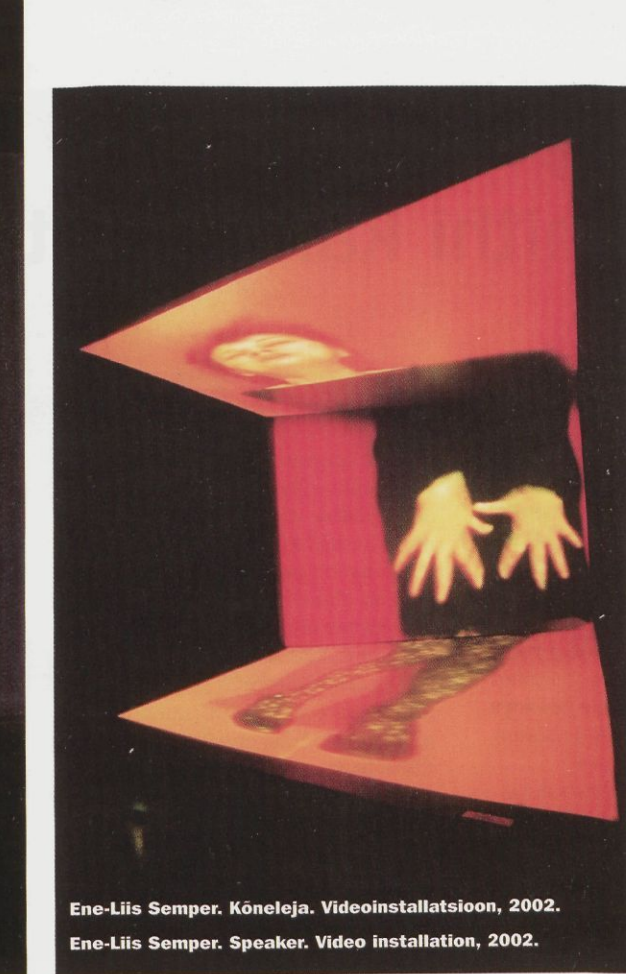
same as of old, after the screens are finally removed. In the video "Seven", the seven clones of Ene-Liis appear on the podium, one after another. They stand there a while, land in a state of self-conscious distress and take exit. One might venture to talk of seven egos, however they are similar to a minute detail, actually doubles, with no disintegrated personality, remaining within the bounds of normality.

Those three videos constitute the more ascetic part of the exhibition.

The remaining works are more like the earlier Ene-Liis. The elements of the anguish of depression-malaise are perhaps most noticeable in the video "Red line", with the artist hung by feet and swaying like a pendulum, under the action of gravity, crossing the red line on the screen. The skirt over head, in an absolute state of distress. Such swinging seems to be one of the states haunting all videos by Semper, starting from her icon work "FF/Rew" (1998). In "Speaker" the art critic (Eha Komissarov) has been splayed and split onto three screens. This is one of those few videos by Semper,

which worked, in the first place through the context and would lose a lot, in strange surroundings. Yet, it might well operate otherwise.

The video "FF/Rew" need not be regarded as a key work by Semper, however in the given case, it would seem like the most expressive one among them. When the viewer asks of himself what the artist was likely to imply, in case of "FF/Rew" the answer is not "I want to pass away, it is scary, I want to experience that nightmare once and again", however "I playact the demise and the repeated experience of that cancels the macabre, I am playacting the tragic hero, I am playacting...". Inherent in the works by Semper is some existential ease. Quite naturally, the inferences drawn may be different, given the Semper's fondness for coded and cryptic writing and for loaded style, open to several layers of meaning.



Ene-Liis Semper. Kõneleja. Videoinstallatsioon, 2002.  
Ene-Liis Semper. Speaker. Video installation, 2002.

Ene-Liis Semper. Suur saal. Kohaspetsiifiline videoinstallatsioon Tallinna Kunstihoones, 2002.

Ene-Liis Semper. Grand Hall. Site specific video installation. Tallinn Art Hall. 2002.





## John Smithi kaks palet

Johannes Saar

John Smith. Marko und Kaido.  
Tallinna Kunstihoone  
18.01.–16.02.2003.

Tänavusel Veneetsia biennaalil esindab Eestit kahe peaga kunstnik Siiamist – John Smith. Tegemist on fiktsionaalse tegelasega, kelle käe alt tuleb midagi ainult siis, kui kokku saavad Kaido Ole ja Marko Mäetamm, kaks Eesti kõige ühekülgsemat kunstnikku, kelle kohtumine on mõjunud õnnestavalt nii neile endile kui kogu Eesti kunstiüldsusele. Nende võime kogu maailma kunstiüldsust õnnelikuks teha on veel kaalumisel.

### Kuld ja kard

John Smithil on paar pilti, milles tema viimaste aastate kunstiline edasimineku avaldub eriti selgelt. Edasimineku pole siin loomulikult mingi progressivistlik mõiste, pigem kulgemine, mille käigus kõik ülearune seljast heidetakse.

Võtkem või 2003. aastal valminud maja aksonomeetriline kujutis, mille viis lõpule üks Smithi maa-pealsetest asemikest – Marko Mäetamm. Paremini kui iial enne esildub siin tõik, et Mäetamm on alati tootnud ilma illusoorse sügavuseta kujutisi. Kui ta veel üheksakümnendate alul telekraanilt kujutisi maha maalís, oli kõigil selge, et tegu on valskusega, virvendava pildimaailmaga – psühheedeliliste Lennonite/Bondide heroiliste saagadega, kus perestroika-järgsest porisest reaalsusest haisugi pole. Pilt ja elu olid turvaliselt lahus. Kuid elu läks edasi ja meediakultuur hakkas üle eakraani ääre taasiseseisvunud riigi poristele tänavatele valguma. Arvutite ja videoaparatuuri levik, silmapiiri varjavad *billboard*’id ja trendikiriku sisseseadmine klubides, kus “filmilik käitumine” sai malliks, rääkis enda eest. Pilt, *genius loci*’le üdini võõras ja vaenulik pilt kaugest maast teisel planeedil, seni ähmane ja udune, kogus jõudu nagu pärmitaigen ja hakkas kohapeal lihaks saama.

Mäetamm taandus koomik-sikunsti poole. Ajal, mil Tallinna tänavad kihasid John Travoltadest, kes kui laupäevaõhtuses palavikus tulistasid repliike “Pulp Fiction’ist”, oleks endise stiili jätkamine osutunud elu orjalikuks imiteerimiseks. Popkunst oli popp. Aga mehele, kes alati on olnud uhke oma kentsaka eluvõõruse üle, oleks see olnud liiast. Mäetamm hävitas oma loomingu kogu narkootilise sära ja glamuurse tilulilu, sest seda leidis nüüd kõikjal niigi, ja kehtestas endale uue pildireaalsuse, mille raamid veel püüsid. Suurtele lõuenditele reastusid nüüd ajalehesabadest tuttavad koomikspildikastid ning nendes hargnes kriipsujukude, Kippari-Kallede ja kosmosemuttide reibas elu, tulvil asjakohast burlesket vägivalda ja müütilisi vägitegusid.

Kuid polnud rahu palmipuude all. Homer ja Bart Simpson murdsid peagi sisse igasse Eesti kodusse, nende näopildid ilmusid padjapüüridele, pidžaamadele ja käterättidele, T-särkidele ja aluspükstele. Beavis ja Butt-Head vallutasid arvutute kloonidena rokk-kontserdid ja vanainimeste klubiõhtud. Eesti niigi pitoreskne käitumismallide koodeks rikastus veel ühe maksimi võrra: “Meis kõigis on kübeke klouni, ka siis kui me ise ei tea!” Rullnokad ruulisid kõikjal. Eestlaste väidetavalt klounaadlik sisu võttis kummati aga jänkiliku koomiksi vormi. Nende pead hakkasid perioodiliselt õhku paiskama silmaga nähtavaid mõttemulle ning kogu nende elutegevus sai segmenteeritud

**KOOMIKSITEGA ALANUD  
VISUAALNE ASKEES JÕUAB  
ÄÄRMUSENI – JÄÄB JÄRELE  
VAID TINGMÄRK, MIS MUU  
HULGAS KUJUTAB KA OMA  
TINGLIKKUST.**

institutsionaliseeruva ühiskonna kivinevatesse raamidesse. Koomik-sikunstnik Mäetamm oli oma eskapistlike püüdluste kiuste taas osutunud realistlikks.

Mida teha olukorras, kus iga maalitud pilt astub varem või hiljem elavana meie argiellu ja võtab võimust looja endagi üle? Taganeda pole enam kuhugi, seljataga on ateljée välisuks. Tuleb pill ikka täitsa lõhki ajada ja maalida eluvõimetu pilt, maalida pilt pildi enda hingetust ana-toomiast. Nii sündis aksonomeetriline (vigane, muide) kujutis tüüpilisest eramajast, sellisest, nagu neid omal käel ehitasid möödunud sajandi viiekskümnendail aastail Eesti alevikesse ja väikelinnadesse praeguseks pea seitsmekümnesed taadid, toona tulvil varase nooruse hakkamist ja Hruštšovi sula aegset optimismi. Kogu Eesti on sellist majatüüpi täis, ainus koht, kus seda Eestis ei leidu, on Mäetamme kõnealune pilt, sest tohutute jõupingutuste tulemusena on õnnestunud sellel “kõigest” kujutiseks jääda. See on suur saavutus piltide pideva elustumise ajastul.

Loomulikult on Mäetamm pidanud pühale eesmärgile suuri ohvreid tooma. Eelkõige heidab ta altarile oma popkunstniku reputatsiooni. Olles kogu elu *flat image*’it pühitsenud, hakkab ta küpse kunstnikuna kriidiga püüdlikult seinale vedama tsentraalperspektiivi pildisügavusse koonduvaid jooni. See on šokk, sest elus endas kõik sinikaugused ammu reklaamplakatitega kinni kaetud. Et aga teda ei peetaks ikka veel elus Stalini-aegseks kompositsioonimaalijaks, teeb Mäetamm oma tööd vigaselt – paralleelid pole kohakuti, vaid ekslevad tiba sinna-tänna. See päästab Mäetamme minevikudiskursustest. Nüüd on Pegasus kohalt minema saanud, nüüd hõljub ta jälle õhus ja inimesed peavad endalt küsima: “Mis asi see on?”

See on maksimaalselt ebatõenäoline pilt. Escheri võimatutest pildimaailmadest eristab seda vaid volüümi puudumine. Ja see on hea,





sest visuaalse volütümiga korvab ju kogu meediakultuur oma füüsilise eksistentsi kaheldavuse. Mäetamm, teadagi, ei taha, et teda meediamulliga sassi aetakse ja lõikab oma pildil liha luude pealt maha. Jääb skelett ja seegi vildakas perspektiivis. Illusoorsest sügavusest jääb järele selle illusoorisus. Koomiksitega alanud visuaalne askees jõuab äärmuseni – jääb järele vaid tingmärk, mis muu hulgas kujutab ka oma tinglikkust. Pole paha Karksi-Nuiast tulnud poisi kohta. Pikk tee on läbi käidud, aegamisi pead tõstnud pildisalgamine on jõudmas täielikku ikonoklasmis. Laskem nüüd senisel pildimaailmal veel vaid verest tühjaks joosta – ja siis saame rääkida Mäetamme uuest kujutavast maailmast, mis sümboliseerib ainult oma isiklikku soovimatust suhelda perestroika-järgse ja Ameerika-eelse Eestiga.

Viimast soov läbib Mäetamme loomingu tervikuna, ses pole kahtlust. Alati kujutab ta seda, mida Eestis pole. See järjekindel distantis reedab kõrgmodernismi pisikut tema ajurakkudes. Ometi teame, kui kuulusetult lõpetas modernism. See

**John Smith.**  
**Näitus**  
**“Marko und Kaido”**  
**Tallinna**  
**Kunsti-**  
**hoones.**  
**2003.**

**John Smith.**  
**Exhibition**  
**“Marko und Kaido”.**  
**Tallinn Art**  
**Hall, 2003.**

annab alust oletada, et siinkirjutaja silmad näevad veel seda, kuidas Mäetamme kunst lahustub peagi taas pealetungivas kultuuritööstuses. Enam-vähem samamoodi nagu tema enda loojanatuur on juba lahustunud megademiurg John Smithi viljakusest pakatavas karvases keres.

## Kord ja ilu

John Smithi edevamaks pooluseks on kahtlemata Kaido Ole. Temas ilmub mr. Smithi nõrkus ilusate asjade, korra ja poleeritud pindade vastu. Just nagu joodik, kes oma pahe varjamiseks alati enne väljumist oma juuksed piinliku täpsusega seilisse seab (“et inimesed ei arvaks jumal teab mida”), on aga ka Smith oma patu peitmiseks andnud sellele analüüsi värvingu, teatava fotograafilise kainuse ja dokumentaalsuse (“ma joon, et uurida viina mõju inimese organismile”). Kuid vilunud kunstikriitikut sellega ei püüa.

Ole pildidel on maailma asjad kõvad ja külmad, nad ilmuvad meile sinakas laborivalguses ja seisavad me vastas umbsete ja läbipaistmatutena.

Hingetutena. Neis on teatav asine vaenulikkus, mis annab meile igal sammul mõista, et läheb tükk aega, enne kui inimese käsi suudab nad pihus üles soojendada. See ilusate asjade jääne ilu meeldib Olele ja sellest vaatevinklist heidab ta ka pilgu inimesele tagasi. Ja mis ta näeb? Üllatus, üllatus! Asjade külm helk peegeldub tagasi ka inimese nahal. Ka see, nn. jumala kätetöö, on vaid kindla ulatuvuse ja plastilisusega objekt, mille võib laboririivulile teiste samasuguste hulka paigutada. Näib, et see laboratoorne üldvalgus, mis Ole pilte valitseb, evib suuremat sõnumit kui asjad, mis temas ilmuvad. Labori sinakal valgusel on teatavasti desinfitseeriv iseloom; asjade vahel ei sünni seetõttu mingit nakkuslikku suhtlust, ihumahlade vahetust, nende kõrvutipanekust ühte pilti ei võrsu uut elu. Selle eest hoolitseb juba tappev sinine laboripäike, mis jääb aga alati tagasihoidlikult pildiraamist väljapoole.

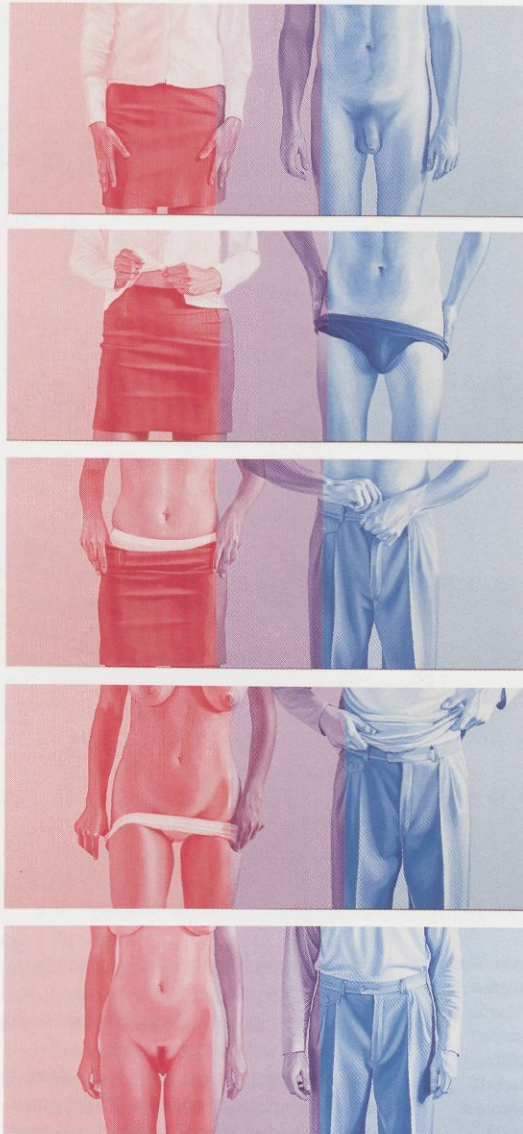
See annab Kaido Olele jumaliku lahkaja positsiooni. Ta võib häirimatult alustada inimeste vivisektsiooni, kartmata, et protseduuri eksitaks



mõni eksistentsiaalsest sentimentaalsusest nõretav piiks katsejānese enda suust. Nii nagu 19. sajandi bioloogia pani konna mahalõigatud koiva elektriimpulsiga "elavalt" tõmblema, nii ärgitab ka Kaido Ole oma sinisesse ateljeesse suletud modelle tarduma toimekatesse ja paljulubavatesse poosidesse, mis kuuluksid justnagu kaadrid mingi suurema loo sisse.

Jätkem kõrvale see, et kuni viimase ajani ilmus inimene ta piltidele vaid rahmeldava kriipsujukuna, kes mässas isegi teda joonistava käe vastu. Meid toob teemasse seik, et joonistaja käsi, ehkki Kaido Ole enda oma ja ülimalt natuuritruudusega edasi antud, ei evi endas rohkem elu kui tingmārgiline kriipsuelajas, kes lõpuks oma pulgakujulisest kerest kõigi üllatuseks ka kusejoa välja võlub, et sellega Looja nii-öelda elavat kätt enda omaks mār-gistada ja elutusse pildimaailma kuuluvaks kuulutada. Elu hõngu pole rohkem ka anatoomilise täpsusega kujutatud inimgenitaalides, mis Ole pilte viimasel ajal järjest sagedamini külastavad. Kõik on ta piltidel lõppenud juba asjade ilmumise hetkel, ehkki poosid ja lihalik usutavus justnagu tootaksid mingit elu igavest ringmāngu.

Kāesoleval aastal sündis maaliseeria, mis on üles ehitatud kui palindroom. Eest tahapoole ja tagant ette lugedes täheldame samasugust sündmuste kulgu. Tõsi, normaalselt, vasakult paremale pildirida vaadeldes võtab riidest lahti mees, vastupidises suunas pilte lugedes jälgime naise lahtiriitumist. Seeria ostes paiknevad seega kaks vastandlikku polaarsust; ühes otsas on riides mees alasti naisega ning teises riides naine alasti mehega. Juba hetkel, mil ma viimast lauset kirjutasin, märkas, et ma paigutan selle, kes on riides, alati lause aluseks – substantiiviks; keegi, kes "on". Alastioliija aga taandan mõlemal korral predikaadiks – keegi, kes "on kellegi teisega koos, kuulub tema juurde". Selge, et keeleharjumus peegeldab tõsiasja, et vähemalt protestantlikus kultuuris tähendab lahtiriitumine enamasti enese allaheitmist, allaheitlikkust ja degradeerimist (pagunid maha). Kahtlemata on aga traditsioonilisi kultuure, kus enese paljastamine on hoopis āhvards ja jõudemonstratsioon. Nii või teisiti, Ole maaliseerias on olemas loo struktuur, kuid lugu ise hargneb vastavalt sellele, mida vaataja sinna



John Smith. Maalid näituselt "Marko und Kaido". 2003.

John Smith. Paintings from the exhibition "Marko und Kaido". 2003.

projitseerib. Vasakult paremale lugedes:

1. Mees võtab riidest lahti ja heidab end palja ja haavatana vaataja ette.
2. Mees võtab end riidest lahti ja āhvards, näidates oma genitaalidele.
3. Naine paneb end riidesse ja varjab oma kehalise alastuse haavatavuse turvaliste sotsiaalsete regaaliatega.
4. Soovimata kedagi āhvardsada oma alastusega, taandab naine end kindlaks sotsiaalseks loomaks, kes teab oma kohta.

Pole kahtlust, et paremalt vasakule lugedes saaksime sümmeetriliselt vastupidise kulgemissuunaga lood. Need tähelepanekud toovad meid lähemale Juri Lotmani palindroomikāsitlusele. Ta hoiatab nāgemast palindroomis vaid pelka sõnadega žongleerimist ja edvistamist. Ta väidab, et märksa suuremad kultuuriüksused kui sõna ja lause on palindroomina üles ehitatud. Ja toob hulgaliselt näiteid vene kirjandusest, kus romaanide süžee on identse arhitektuuriga sõltumata sellest, kust otsast seda lugema hakata: ("Jevgeni Oneginist") "...liikumise ühes suunas naine armastab meest, väljendab oma kiindumust kirja teel, kuid saab külma āraütlemise osaliseks, selle vastupidises peegelpildis aga mees armastab naist, väljendab oma kiindumust kirjas ning saab omakorda āraütlemise osaliseks" (Juri Lotman, "Semiosfāarist", lk. 31). Lotman rõhutab, et palindroomide valdamine aitab nāha kultuuri "terviklikku joonist" ning nāha seda ühekorraga, simultaanselt kõigis tema aspektides, võimalikes kasuistlikes, heuristilistes ja hermeneutilistes mõistmismāmalustes. On ilmne, et iga kord, kui Ole ateljees oma lumivalged tunked selga ajab ja laborivalguse süütab, on tema ambitsiooniks vähemalt sama selge korrastav ja ammendav maailmamāistmine. Kuid nii nagu Lotmanit ei saa süüdistada jāāgitus strukturalismis, ei saa ka Olet veel õnnitleda kogu maailma kordategemise puhul. Aga see aeg ei paista enam kaugel olevat.

**JOHN SMITHI EDEVAMAKS POOLUSEKS ON KAHTLEMATA KAIDO OLE. TEMAS ILMUB MR. SMITHI NÕRKUS ILUSATE ASJADE, KORRA JA POLEERITUD PINDADE VASTU.**



## Two-faced John Smith Johannes Saar

John Smith. Marko und Kaido.  
Tallinn Art Hall. 18.01.–16.02.2003.

At the Venice Biennale this year, Estonia will be represented by a two-headed artist from Siam – John Smith. He is a fictional actor, who is full of ideas and resourcefulness, but whose hands will only create when Kaido Ole and Marko Mäetamm, two of the most one-sided artists in Estonia, are together. Their meetings have been rich in significance and implication for themselves and full of import to the whole artistic public of Estonia. Their portent capacity to beatify the artistic community of the whole world is still under evaluation.

### Paradise reclaimed

What can be possibly said about the artist who's lifetime concern has been retreat from the challenges of daily life? Should we name him blatantly a coward or are we to put it more mildly – escapist? Or even a contemporary offspring of Baudelaire'ian snobish pedigree?

Never minding names too much, we have to admit anyway that Marko Mäetamm has always been a kind of run-away. The man was staring stubbornly at TV soap operas and glittering bubbles of MTV industry in the rush years of perestroika in the middle of the eighties – at the time of general national discussions of all the social issues conceivable. All the passionate “quo vadis Estonia?”-debates of the time simply did not find access into his art, but “yellow submarine esthetics” and “flower power” psychedelic visions. Childish! Ignorant! These were the conclusions of the reviews on his art. This verdict, though, fit well into the general understanding of the artist who was indeed commonly expected to float strictly beyond earthly matters. The one, infantily adoring only the bright flashes of virtual Western life on the screens of the last models of Russian TV sets, met this expectation more than plenty. Not to mention that any European influence on art was commonly considered favourable at the time.

But time went by and this ment for Mäetamm an irreversible shrink

down of the accustomed playground. Western media esthetics overwhelmed the streets and homes of Estonians, larger-than-life seductive billboards covered horizons and trendy pin-up looks swallowed the crusty bohemian casualty of revolutionary days. It was obvious by the middle of nineties that fancy imagery of unfolding early capitalism had caught up with Mäetamm's indulging visions of dolce vita, left them behind and offered much more seductive wet desires and dreams to follow.

What has one to do? The one, always having been proud of his rigid distinction from current local curiosities. It goes now without saying in Estonia that the competitive spirit of the right wing market society is here to stay. One prime minister after the other assures us in an inaugural revelation that “it is understood”. If so, one with escapist ambitions has to return to pre-capitalist ages. What we see on the picture in question is the most modest standard of the private house, broadly accepted and built in Estonian small towns during the “thaw” of Hrustsov in the fifties. The purified image of this “everyman's house” works as a nostalgic flashback of bygones fifty years later, which is now. Nostalgia, though, has meanwhile become a tactical weapon in the armory of the myriad advertisers and salesmen. Run-away Mäetamm however cannot afford melting down in one with them. On the contrary, at the time of flat and wet images he has to be an iconoclast to make a difference. Dry linearity and almost forgotten illusionary depth of image will do it best, he supposes. To fight back at bombastic volumes of media esthetics one has to let some blood flow. No need to underline twice that this is where Marko Mäetamm Murder Inc. has found a niche on the market again.

### Surgeon's blue

Nobody blames Kaido Ole in the sinn of vanity, but me. Let me be specific on this. His polished shoes appear in radiant black shine on his canvases. Then his hand comes along, a bit pinky in colour but still a disturbingly masculine limb of some awesome guy. The arm is followed by the triumphant appearance of the author himself, in a black stretched T-shirt and light-gray trousers ironed until

razor sharp. Stiff upper lip and straight back talk for themselves – this man takes you over whenever he finds you eligible for his own purposes.

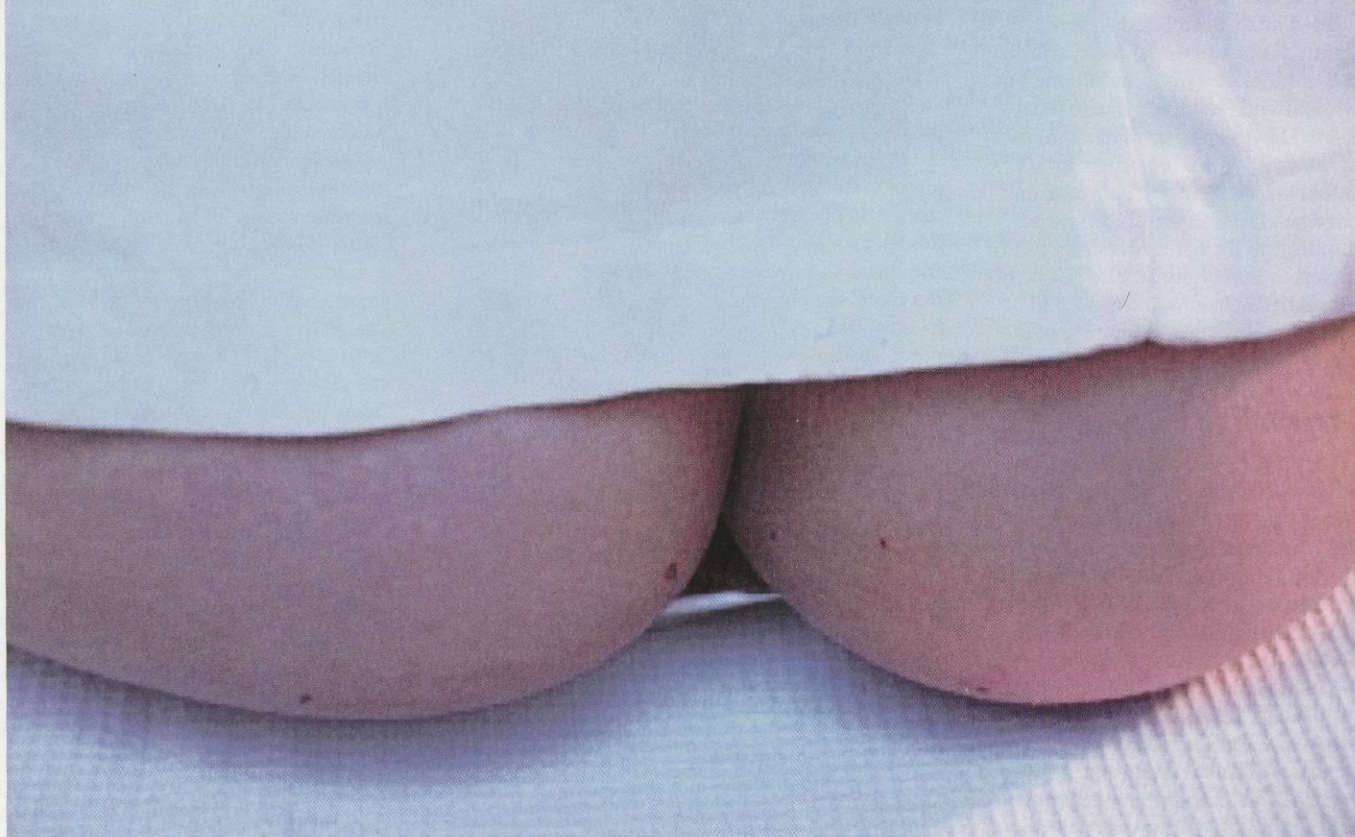
Once you are hooked up you will realize that these so called “artists own purposes” are nothing less than calm and scientific vivisection of anything walking down the street near his studio. This explains fluorescent blueish light all over his paintings. In a business like this, the studio has to be converted into a completely desinfected laboratory terminating in advance all possible life forms of all possible scales. To be sure, you are either dead or a guinea-pig to be dissected for higher purposes once you enter Kaido Ole's blue room. Well, we see people indeed, poured all over with blue light, doing something in his pictures, they seem to be quite busy, but the fragmentation of their activities into petrified photo-like snapshots leaves us with no clue which way this series of hyperrealistic paintings should be read.

Juri Lotman suggests, however, that much larger entities of culture than word and sentence are sometimes built up like palindromes. It might be applied to Kaido Ole's series of paintings being discussed here also. There is a story in there, no matter whether you read the row of paintings from left to right or vice versa. Divine surgeon, this is what Ole definitely feels like when painting, conjugates and juxtaposes men to each other, commands them to approach and run away from each other, to dress up and to strip. This is where it comes to clothes again. The sharp dressed surgeon himself knows that dressing up and stripping down may carry contradictory messages in different cultures. Exposing genitals could be understood as a proof of power in traditional cultures, while it is considered to be a shortage of social integrity in Occidental civilization. One can receive both messages simultaneously when reading the series by Kaido Ole both ways, switching alternatively from left-to-right reading backwards to one and from woman to man and back. This is what a palindrome is about - with no prevalent lead to follow, it just gives the reader/viewer a calm circular structure to be vitalized with the readers' own cultural preferences.



# Asendusihad ja repressioon

Liina Siib vastab Heie Treieri küsimustele Lolitade ja Mooseste ning kunstniku vabaduse asjus.



Liina Siib. Asendusihad. Rotermanni soolaladu, 29.01.–02.03.2003.

**Liina, kutsusin sind rääkima seetõttu, et mitmed kolleegid (ma ise ka) tundsid su näitusel "Asendusihad" teatavat nõutust. Sõnastaksin küsimuse niimoodi. Suur osa kaasaegsest kunstist mängib vaatajapositsioonidega, s.t. kunstnik hoidub ühesest fikseeritud vaatenurgast ning vaatab asju mitmest rakursist. Sinu puhul on mulle tundunud, et kui Lolitad said kunstis popiks – yBa ja selle versioon Eestis ja Kiwa ja Jasper Zoova jne. –, siis sinu vaatenurk on teistsugune sellepärast, et sa ei ole mees. On tundunud, et tüdrukuid pildistades projitseerid sa neisse tegelikult enda, kunagise tüdruku. Nii arvasin ma sinu varasemate fotode põhjal, aga...**

Ongi täpselt nii. Kui ma olen filminud tütarlapse või noori naisi, siis tegelikult olen ma filminud iseennast ja omaenda

probleeme ja seda, mida ma olen tundnud, mänginud, sest mängul on alati suur osa kõikides nendes seeriates. Identiteedi uuringud: kes sa tahad olla või kelleks tahad saada? Kui ma hakkasin teismelisi pildistama, siis see ei tulnud soovist jäljendada briti kunsti vms. Ausalt öeldes ma ei teadnudki sellest palju. Aastal 1996 hakkasin inimesi pildistama. Kui ma pildistasin lapsi, siis sellepärast, et nendel polnud tõrget ja minul ei olnud tõrget. See oli vastastikune õppimise protsess. Ma kasutasin lapsi, kes olid oma arengus samal tasemel, kus mina foto arengus. Ma oli fotos laps. Ma õppisin pildistama ja ma tundsin end vabana. Nüüd ma tunnen end vabana ka täiskasvanud inimesi pildistades või filmides. Nii et see on olnud areng, minu areng.

## Aga kuidas sa suhtud kommionudesse?

Aga see on nende probleem. Jah, ma tean isegi paari inimest, kes vaatavad näitust selles võtmes, mis on kurbnaljakas. Ausalt öeldes ma ei teinud näitust küll sellel eesmärgil, et nendele inimestele rahuldust pakkuda, aga kui nad selle saavad, siis ma ei saa ju seda välistada. Elus on iga-suguseid asju ja kas me räägime neist või ei räägi, sellest ei muutu midagi. Teismelise seksuaalsus on selline teema, et – ma arvan, et siis on inimese seksuaalsus tema elus kõige kõrgem. Vabandust, seda ei pane vaka alla, seda ei varja. Videos "Sweet" on väikesed tantsijad Kuressaare merepäevadel. Kui üks väike tüdruk nägi, et ma filmin, tegi ta kõik selleks, et esineda ja eputada. Fenomenaalne. See on nagu mäng tulega. Ma juhtusin paar päeva tagasi näge-





ma Louis Malle'i filmi "Zazie metros", kus on tegelaseks 8-9-aastane tüdruk, kes keerab kõik pea-peale, filmis on ka pervert mängus. Ma arvan, et praegu ei julgeks keegi sellist filmi teha, aga seal võetakse asja nii vabalt ja keeratakse farsiks ja ma arvan, et see oleks üks võti.

**Sinu fotoseeria "Nimi muudetud" tekitas Helsingis fotoproffide rahvusvahelisel kokkutulekul probleemi, seda sai näidata ainult pideva seletuse saatel, et modellideks on täiskasvanud naised, kes näevad nooremad välja.**

Jah, kusjuures see ongi nii. Seda seeriat tehes ma kasutasin lapsnäitlejaid ja ma kasutasin täiskasvanuid. See oli 100 protsenti lavastus. Et inimesed võtavad kõike tõe pähe, oli minu elu kõige suurem üllatus fotograafina. Düsseldorfis eesti kunsti näitusel

**Liina Siib. Kaadrid videotest. Näitus "Asendusihad", 2003.**

**Liina Siib. Video stills. Exhibition "Step-desires", 2003.**

saatsid inimesed ka kirju, et seeria näitusel kõrvaldataks. Aga ei kõrvaldatud.

**Kas sa oled oma töid eri riikides testinud? Minu kogemus on selline, et Eesti on eriliselt liberaalne riik, siin võib kõike välja panna ja lehes avaldada.**

Inglismaal ja Prantsusmaal ja Belgias ei saaks mu töid näidata, Ameerikas raudselt mitte. Poolas Gdanskis oli seeria üleval eelmise aasta kevadel Malgorzata Lisiewska kureeritud eesti kunsti näitusel. Seal vist ei tekkinud probleemi või suudetakse seal veel pildi taha näha, pilti ei samastata sündmusega. Need suhted on nii keerulised.

Aga Ameerikas – kui olin stipendiumiga San Franciscos – tahtsin pildistada perekondi, vanemaid koos lastega, ja ainus perekond,

kes lubas end pildistada, oli üksikema tütreaga. Igasugune laste ja perekonna teema on tabu! Näitus "Asendusihad" tekkis ka sellest, et ma elasin neli kuud Inglismaal ja kui sa oled võõras inimene maapaos nii nagu Konrad Mägi ja Karl Pärsimägi ja Nikolai Triik, siis mida nad seal maalisisid. Maastikke ja modelle. Ühtepidi sa ei vastuta selle ühiskonna eest, mis välistab kunstist sotsiaalsed probleemid. "Asendusihad" on täiesti apoliitiline näitus, kuigi praegusel ajahetkel on mind poliitika rohkem hakanud huvitama... Ma arvan, et see näitus on nagu kokkuvõte nendest teemadest, mis mind senini on huvitanud.

**Ja ühes videos tuleb mängu veel Michelangelo "Mooses" koos Freudi tekstiga ning Victoria ja Alberti muuseumiga. Tekivad sellised liinid nagu**



“elutu” kunst ja elav loodus; liikuvad tüdrukud ja tardunud kuri *macho* skulptuur, isakuju; vabas looduses viibivad inimesed ja suletud muuseumis seisev monument.

Jah, sa oled kõigest aru saanud. Kolm liini.

### Kas meelega viide veel Victoria ajastule, repressiooni ajastule?

Väga meelega. Asjad olid represseriitud ja tegelikkuses vohasid.

### Kuidas sul selles muuseumis nii vabalt filmida lasti?

See oli ainus muuseum, kus tohtis filmida! Kui mul oli Moosese lähivõtet vaja, lubasid nad mul redeliga kõrgele ronida. See oli neist väga sümpaatne, suur tänu neile.

Seal on kaks saali täis kipskujusid 1850-ndatest, kui oli maailmanäitus ja prints Albert lasi teha kooptad kõigist maailma tähtsamatest kujudest. Taaveti kaju taga on väike kapike, kus sees on väike viigileht, mis varjas mehelikkuse tunnuseid. Mind kummitab seeria viigilehtedest. Need on toredad saalid – tõeline kaasaegse kunsti installatsioon. Ja veel kooptia ja originaali vahet. Mis tähtsust on originaalil, kui ta on muutunud märgiks?

**Monument on viimastel aastatel muutunud Eesti ühiskonna asendusihaks. Tartusse tuleb Kalevipoeg ja Viljandisse Laidoner – Eestis ihaletakse *macho*'t. Kui on vaja teha musta tööd, siis pannakse tööle naised, kui on vaja saada au ja raha, on esiplaanil mehed. Võib-olla läheb Moosese kaju meie jaoks kokku ka selle monumendibuumiga. Kas sa tajud ühiskonnas mingit repressiivsust?**

Tajun. Üsna palju. Järjest rohkem. Eesti monumentaalkunstis on naine enamasti akt vaagnaga kuskil haulal. Iseseisva naise monumenti me Eestis ei leia.

**Pärnus Lydia Koidula kaju ikka on. Võib-olla tunnevad naised õigest mehelikkusest hoopis puudust?**

Mulle tegelikult skulptuur tohutult meeldib, Giacometti on mu üks lemmikunstnikke. Aga ma hakkasin märkama ka marmori ja kipsi vahet – kui õudne on kips. Teha kipsist Mooses, 20 meetrit kõrge! Ja Freud kirjutab 50 lehekülge sellest, et miks ta hoiab oma sõrmi habemes. Video oli minu uuriv analüüs.



**Nii et näituse teema on repressioon. Kas sa tajud uue totalitarismi tõusu maailmas – nii Ameerika, Euroopa Liidu, Venemaa kui ka kohalikus versioonis?**

Mina tajun väga selgelt Eesti kohalikku versiooni, juba paar aastat. See on kummastav, kui kergelt on inimesed sellega nõus. Ausalt öeldes mulle meeldis 1990-ndate alguse Eesti, see oli vaba mõtlemise maa. Nüüd jääb seda üha vähemaks. Kui inimesed keelduvad vabatahtlikult vabast mõttest ja laskuvad esoteerilistesse lootustesse, siis on see väga kummuline tendents. Kunsti üks eesmärke võiks olla see, et sa sead asjad kahtluse alla, isegi siis, kui sa teed seda valesi. Et me seaksime omaenda mõtteidki pidevalt kahtluse alla. Ma arvan, et see oleks üks väljapääsu võimalusi.

**Aga näitusel tunduvad su videod nii külmad ja ükskõiksed, millest võib välja lugeda mida tahes. Mõtete kahtluse alla panemist on otseselt küll raske välja lugeda.**

Külmus oli taotluslik. Ükskõiksus ja masinikkus. Minule meeldib ideena väga Poussini looming ja klassitsism, kus loodus on ükskõikne selle suhtes, mida inimesed toimetavad. Ma kasutan teemasid, mis võivad inimesi irriteerida. Teema irriteerib, aga käsitluslaad on ükskõikne. See ilmselt teebki inimesed nõutuks.

Meie põlvkonna väärtushinnangud kujunesid välja 1980-ndatel, siis olid inimesed küünilised ja nihilistlikud ja mina olen vist siiaamaani jäänud selleks. Ma ei suuda võtta ühiskondlike asju kire ja tõsimeelsusega, kui minevik on mind üsna umbusklikuks teinud. Ma ei võta vastutust. See on vastutustundetus.

**Kas sa lubad seda lauset avaldada? Luban küll. Jah, see on tegelikult tõi. See on looduses sees, et isegi kui ma vastutan, siis ma teen muidugi kõik endast oleneva, aga ma ei saa lubada, et ma vastutan. Selline hoiak on, ma arvan, mitte ainult minul, vaid meie põlvkonnal. Ma olen raudselt romantiline inimene.**

Olen jätkuvalt mõelnud teemal “kunstnik ja paguluses olemine” (Ilmar Talvel on romaan “Maapagu”). Inglismaalt tagasi tulles ma märkasin, et ma jätkan Eestis sedasama elamismaneeeri nagu Inglismaal. Nüüd ma tunnen, et ma elan ka Eestis maapaos nagu Inglismaal. Ja ma leian, et see sobib mulle kunstnikuna.

Need tööd, isegi kui nad on ükskõiksed ja külmad, on tegelikult palju isiklikumad kui varasemad tööd. Video ja teatud lahusolek toovad sind tagasi su enda juurde. Vanemaks saades läheb mõtlemisviis tegelikult järjest “lapselikumaks”, sest sa julged olla rohkem ise. Vahepeal ma ei usaldanud seda, kes ma tegelikult olen, ma arvasin, et sellel pole mingit tähtsust ega väärtust. Nüüd olen järeldusele jõudnud, et selle varjamine ja olemine kellegi teise tahtmise järgi nõuab nii palju energiat, et parem olen kes ma olen. See on vabastav kogemus. Ka Freudi lugemine on vabastav. Ja mitte keegi, kellel on ema ja isa, ei pääse tegelikult psühhoanalüüsist. Kunstnikud võiksid iseennast rohkem psühhoanalüüsida, meetodil on loovust vabastavaid impulsse. Mina olen seda rakendanud teatava küünilise moega.

**Samas võib see meetod olla ka igav, kuna ta determineerib lõppjärel-duse. Ja mis puutub kunstikriitikusse, siis tema saab psühhoanalüüsiga vist avalikult lõpuni minna vaid ammu surnud kunstniku loomingust kirjutades, nagu Freud Michelangelo või Kuspit Matisse'i puhul. Matisse ilmselt minestaks, kui ta Kuspiti käsitlust loeks. Eestis leidub aga konkreetseid juhtumeid, kus psühhoanalüüsi rakendatakse toorel kujul selleks, et mõnd elavat kunstnikku hävitada.**

Meetod on vabastav, kui seda kasutada loovuse ja nn. loova kirjutamise (siia alla käib ka audiovisuaalne kunst) seisukohalt, aga muidugi mitte teise inimese mahamaterdamiseks, mitte iialgi. Eestis psühhoanalüüsi kunstikoolides ei õpetata. Mis on väga kurb. Westminsteris loetakse



Freudi ja Lacani ja Žižekit jt., nende teosed on kohustuslik kirjandus, et saada kunsti BA. Isegi kui meetod vaidlustada, on see osa kunsti-haridusest. Aga Eestis ei ole. Ja kuidas on üldse võimalik õpetada kaasaegseid kunstiteooriaid ilma psühhoanalüüsita? Kunstihariduses soovitakse meil jätkuvalt koolitada tublisid käsitöölisi.

22.02.2003, *kunst.ee toimetuses.*

## Stepdesires and repression

Liina Siib, interviewed  
by Heie Treier

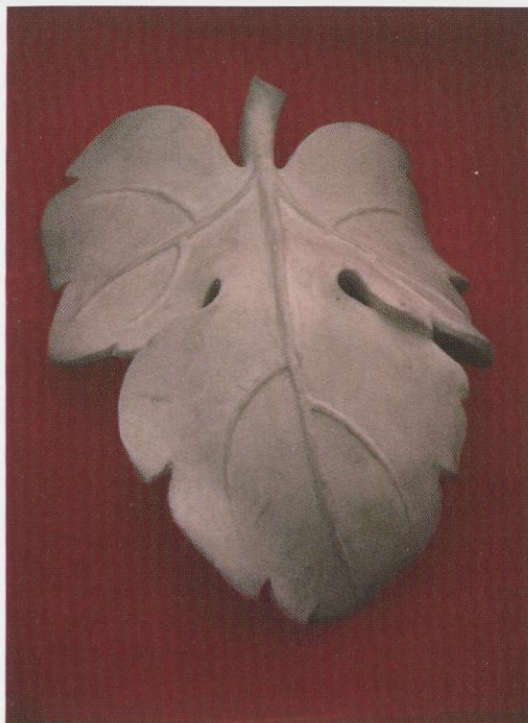
**Liina, I asked you to speak up, because several colleagues (including me) were notably nonplussed at your exhibition "Stepdesires" (i.e. commuted or substitute desires). I would formulate my question as follows. A sizeable part of modern art is juggling with the viewer positions, i.e. the artist is avoiding an expressly fixed angle of view, placing him- or herself, simultaneously in different aspects. In your case, it has seemed to me that with Lolitas becoming popular in art – yBa and its version in Estonia, and Kiwa and Jasper Zoova etc. –, your viewpoint has been different because you are not male. While taking photographs of girls, you seem to project yourself, as the girl that used to be, in them. That is what I thought in respect of your earlier photographs, however...**

Right. When photographing girls or young women, I actually depicted a certain desire about my self-image and my own problems and the things I have sensed, thought, acted in my childhood. An element of play has a big role in those series. It is research of identity – who you would like to be or become. When I started taking pictures of the teenagers, this was not prompted by a desire to imitate British art or something of the sort. Frankly, I did not know much about it. In 1996 I started photographing people. When I took photographs of children, I did it because they were free of fear of being photographed and I was free of fear of failing while using photographic media. Somehow it was the process of reciprocal learn-

ing. I used the children who were, in their development on the same level as I was in the development as a photographer. I was a child in the photograph. I learned to take pictures and I felt free. Now I feel free also when photographing or filming adults. It has been progress, my development.

### How do you refer to sugar daddies?

It is their problem. Yes, I do know a couple of people who look at the exhibitions in that key, which is tragic-comic. Truly, I did not stage the exhibition to provide satisfaction to those people, however if they get satisfied, I cannot undo that. There are various things which will persist in life, whether or not we speak about them. The sexuality of teenagers is such a topic – I believe the sexuality of man is at its highest pitch in that period of life. I beg your pardon, this light cannot be hidden under the bushel, nor concealed. In the video "Sweet" there are small dancers performing at Sea Days near Kuressaare, on the island of Saaremaa. When a small girl saw me filming she started showing off and performing. This is phenomenal. It is like playing with fire. I happened to watch a film by Louis Malle a couple of days back, titled "Zazie in the Metro", with an 8-9 year old girl starring, turning everything upside down. There is also a pervert participating in the film. I



think nobody would dare stage such a film now, but one takes things very nonchalantly there and makes a farce of it. I believe that would be one of the keys to it.

**Your series "The Name Altered" caused a problem at the international gathering of professionals in photography, because it could be demonstrated only accompanied by an explanation that the models are grown-up women, looking much younger.**

Yes, so it was. When making that series, I used child-actors and I also used adults. That was 100% staged performance. It was the surprise of my life as photographer that people tended to take everything on face value. In Düsseldorf, at the exhibition of Estonian art people mailed to organisers letters insisting that the series be removed from the exhibition. It was not, I am happy to say.

**Have you tested your works in different countries? My experience says that Estonia is a particularly liberal country, where everything can be exposed and published.**

In England, France and Belgium some of my works could not be exhibited, less so in America. In Poland, Gdansk my series was staged last spring at the exhibition of Estonian art curated by Malgorzata Lisiewska. It did not evidently cause a problem there, or perhaps the Poles can see farther than the picture, the picture is not identified with the event for them. Those relations are so complicated. But take America – when I was in San Francisco, living and studying on a grant –, I wanted to take photographs of families, the parents with children, however the only family who permitted me to do it was a single mother with daughter. Any topic concerning children and family was a taboo! The exhibition "Stepdesires" came into being because I lived four months in England. When a stranger is in exile like Estonian painters Konrad Mägi and Karl Pärsimägi and Nikolai Triik at the first half of the 20th century, what did they paint? Landscapes and models. Firstly, you have no responsibility to that society, which excludes social problems from your art. "Stepdesires" is a fully apolitical exhibition, although in the current moment, political art has developed a certain appeal to me. ... I



## JUST IMAGINE MAKING A TOWERING MOSES OF GYPSUM, 20 METRES HIGH! AND TAKE FREUD, WRITING IN A DISCONNECTED LONG-WINDED FASHION 50 PAGES. VIDEO WAS MY INVESTIGATIVE ANALYSIS.

think the said exhibition is like a summary of the topics which have interested me, up until now.

**In one video, entering into play is Michelangelo's "Moses", together with a text by Freud, and Queen Victoria and the Albert Museum. There are directions like "lifeless" art and living nature; moving girls and a frozen evil sculpture of a macho, father's figure; the people staying in open nature and the monument confined in the restricted space of the museum.**

Yes, you have understood that right. There are three directions.

**Is this a deliberate reference to the Victorian epoch, the age of repression?**

Even very deliberately so. The things were repressed, however they metasituated in actual life.

**How come you were allowed to film so freely in the museum?**

It was the only museum where filming was tolerated! When I needed a close shot of Moses, they allowed me to climb up, using the ladder. It was very nice of them. I am enormously thankful.

There are two halls full of plaster figures dating from the 1850s, when there was the World Exhibition and Prince Albert had copies made of all important sculptures in the world. Those are splendid halls – a true installation of modern art. Behind the figure of David by Michelangelo there is a cabinet, containing a small fig leaf, to cover his paraphernalia of manhood. I am now obsessed with the vision to make a series of fig leaves. Then there is the relation between copy and original. What is the importance of the original if it has turned into a sign, all the same.

**Monuments have lately become a stepdesire of Estonian society. Tartu will mount a Kalevipoeg and Viljandi**

**a Laidoner – Estonia is plagued by the macho cult. When dirtier jobs are to be done, the women are set at work; when glory and power are in store, the men step forward. Perhaps the sculpture of Moses will be in tune with that boom of monuments, to Estonians. Do you perceive some repression in society?**

I do. Quite a lot. Increasingly more. In Estonian monumental art women are, mostly presented as an act, posing on a grave holding a dish. You will hardly ever find a monument to an independent woman in Estonia.

**In Pärnu, there is the sculpture of Lydia Koidula. Perhaps women feel deprived of true manliness and virility?**

I actually am enormously fascinated by sculpture – Giacometti is one of my favourite artists. I have now though, started to see the difference between marble and gypsum – plaster is awful. Just imagine making a towering Moses of gypsum, 20 metres high! And take Freud, writing in a disconnected long-winded fashion 50 pages about why he kept his fingers stuck in his beard. Video was my investigative analysis.

**Meaning that the topic of exhibition is repression. Do you feel the rise of a new totalitarianism in the world – in America, the EU, Russia and in the local version?**



I am very definite about the Estonian local version – have been aware of it for a couple of years. It is astounding how easily people accept it as fait accompli. Honestly, I liked it in the Estonia of the beginning of the 90s, it was the country of free thinking. This uplift is on a steady decline, now. It is an eerie tendency when people of their own free will waive their right to free thinking, submissively indulging in esoteric hopes. One of the goals of art should be to subject things to doubt, even if you may turn out to be wrong. We should continually subject our own thoughts to doubt. I believe that would be an option to find a way out.

**However, at exhibitions your videos feel aloof and cold, they can be interpreted in whatever way you like. It is hard to see that you induce people to subject their thoughts to doubt.**

The coldness is deliberate. The indifference and automatism. I like very much, as an idea, Poussin's work and classicism, where nature is indifferent to how people operate. I use topics which are likely to cause antagonism in people. The topic enrages them, however the manner of handling is indifferent. That obviously snubs the people, perplexes and disconcerts them.

The value assessments of people of our generation took shape in the 1980s, when people were cynical and nihilistic, rejecting all values and beliefs as meaningless. I seem to have remained such, until now. I cannot take things social with passion and earnestness, while the past has made me overly mistrustful. I cannot assume responsibility. This is irresponsible.

**Do you allow me to publish this sentence?**

I do. Yes, this actually is quite true. It is in the nature of things that if I bear responsibility, I will do my utmost, however I cannot promise that I will be responsible. This attitude is embraced not only by me, but perhaps the whole of our generation. I am an entrenched romantic.

I have incessantly been thinking on the topic "the artist and being in exile" (note, that Ilmar Tälve has a novel "Exile"). When returning from England I noticed that I continued my English ways in Estonia. I now





feel that I am living in Estonia in exile, just as I did in England. I have discovered that I like it this way, as an artist.

Those works, although indifferent and cold, are actually much more personal than my earlier works. Video and certain isolation will bring you back to yourself. When getting older your way of thinking becomes ever more "childish". You will develop the audacity to be yourself. There was a period when I did not trust what I actually was, I thought that of no consequence. Now I am coming to the conclusion that concealing your inner self and accommodating and bending to others' will requires so much energy that I would rather be as I am. This is a liberating experience. Reading Freud too is liberating. As a matter of fact, nobody having parents can escape psychoanalysis. The artists should better indulge

**Liina Siib.**  
**Kaader**  
**videost**  
**näitusel**  
**"Asendus-**  
**ihad". 2003.**

**Liina Siib.**  
**Video still.**  
**Exhibition**  
**"Step-**  
**desires",**  
**2003.**

more in psychoanalysis, the method has effects liberating their creativity. I have applied that in a certain cynical manner.

**Predetermining as it does the final conclusion, the said method is inherently boring. As regards art criticism, it can apply psychoanalysis systematically and to the very end, without disguise only when dissecting the creation of an artist long departed, like Freud did in case of Michelangelo or Kuspit in the case of Matisse. Matisse would swoon reading Kuspit's treatment. In Estonia, in evidence are concrete cases when psychoanalysis is applied in the raw, to exterminate a living artist.**

The method is liberating when used from the point of view of creation and so-called creative writing (also including audio-visual art), however not from the viewpoint of picking a

fellow man to pieces, never. In Estonian art schools psychoanalysis is not on the curriculum. This is very sad. In Westminster students read Freud and Lacan and Zizek and others, their works are obligatory literature, to obtain BA in arts. Even if one challenges that specific method, it still belongs to the artistic education. In Estonia it doesn't. How can you teach modern theories of art ignoring psychoanalysis? In our arts education we are just recommended to train as honest hardworking craftsmen.



20.02.2003 langetati Viljandi linnavalitsuses otsus kindral Johan Laidoneri monumendi konkursi võitja suhtes. Märkusõna all "Saleen" esitatud võidutöö autor Terje Ojaver tehti teatavaks 24.02. Eesti Vabariigi 85. aastapäeval Ugalas.

Eesti esimese ratsamonumendi eellugu ulatub 2002. aastasse, kui Viljandi linnavalitsus soovis Vabadusmonumenti ja korraldas selleks seminari ning lahtise konkursi, mis kukkus aga läbi. Ilmselt oli süüd ka korraldajatel, kelle monumendi kohaks valitud kirikuesine mägi, kultuuriliselt ja visuaalselt koormatud paik, polnud lihtsalt sobiv.

Nii sai üritusest sujuvalt Kindral Johan Laidoneri Seltsi algatus rajada mälestusmärk Viljandist pärit kangelasele. Žürii liige Leonhard Lapin soovitas vormistada see kutsutud osalejatega võistlusena, et garanteerida professionaalide osavõtt. Võistlemaks kutsuti skulptorid Peeter Leinbock ja Terje Ojaver ning arhitektid Tiit Kaljundi ja Tiit Trummal, kellele jäid vabad käed teha koostööd vastavalt kas arhitekti või skulptoriga ning valida tööle asukoht. Osaleda lubati ka kõigil soovijail.

Võistlustingimused sätestasid konkursitööle küllalt konservatiivsed piirid, mis soodustasid pöördumist "pronksiaega" – töö pidi olema "esinduslik" ja "väärikas" ning Laidoneri isik pidi olema äratuntav. Monumendi maksumuse ülempiiriks hinnati üks miljon krooni.

Tööde esitamise tähtjaks 27.01.2003 laekus 9 võistlustööd. Mõni päev hiljem lisandus kümnes (nagu pärast selgus, võitja), mida aksepteeriti õige kuupäevaga postitempli tõttu. 10.02.2003 valis žürii teise vooru kaks vastandliku vormikeelega kandidaati märkusõnaga "Saleen" ja "L3", mõlemal tandemil paluti täpsustada asukohta. Teises voorus 20.02. hääletati ühehäälselt (žürii esimees Rein Kikas, Ilona Merzin, Jaak Pihlak, Külli Salumäe, Mari Sobolev, Heie Treier, kirjalikult Rein Helme) võistlustöö "Saleen" poolt. Samas otsustati jätta põhimõtteliselt hea, aga Laidoneri mälestusmärgiks siis vähem sobiv "L3" (autorid Mati Karmin ja Tiit Trummal) tagavaraks.

Kümnest kavandist kolm olid ratsamonumendid, kusjuures imagoloogiad osutusid täiesti erinevaks – Laidoner kui hiigelpostamendil ratsutav don Quijote / Laidoner kui imaginaarset vastast mõõgaga torlav hoog-



Kolonelleitnant J. Laidoner 1917. a.



Terje Ojaver. Laidoneri monument Viljandisse. Võidutöö kavand, 2003.

Terje Ojaver. Laidoner's monument to Viljandi. Winner of the competition, 2003.

## Ratsamonument Viljandisse. Faktid.

### Heie Treier

ne väepealik (Colleoni) / Laidoner kui imaginaarset paraadi tervitav kindral. Viimane, Terje Ojaveri kavand staatiliselt hobuse seljas istuva sõjaväelasega lähtub dokumentaalsusest (vt. foto 1917. aastast). Kunstilisi panuseid on minimaalselt, selleks on madal postament, millest jookseb läbi

ristikujund, nii et kõik hobuse jalad asuvad erineval platool, otse mõtelise kuristiku serval. Kuju oli algselt planeeritud Esimesele Kirsimäele keset metsa, lõppplahenduses (vandalismi ennetamiseks jm.) siiski Mõisamäele.

Ajaloolaste teatud ringkonnas on



ratsamonumenti ihaletud juba ammu – kas siis seltskondliku naljana või tõsimeelselt –, rääkimata patriootiliste sõjaväelaste ringkonnist. Terje Ojaver ei võinud seda loomulikult teada. Monumentide kunagine ikonoklasm ja nüüdne taaspüstitamine näitab ühiskonna kollektiivset hingelist seisu, praegu võiks siis diagnoosida noore riigi jõudmist mõnetise stabiilsuse ja enesekindluse ajajärku.

Mis puutub soolisesse aspekti, siis hämmastab kollektiivne iha järjest *macho*-likumate märkide järele – Rakverre püstitati Tauno Kangro “Tarvas” ning paralleelselt ratsamonumendiga taastab Ekke Väli Tartus kunagist Amandus Adamsoni rahvusromantilist “Kalevipoega”. Samas keeldusid viljandlased vabadussambana püstitamast Peeter Mudisti “Niket” (last ootav naisefiguur), milline idee oli aastavahetusel üleval. Võitnud ratsamonumendi autor on ometi naisskulptor ja töö suhtes valitseb eialgu harukordne konsensus, mida näitasid osaliselt nii kuluaarivastukajad kui ka arvamusalvused internetis.

## An equestrian monument now in Viljandi! Heie Treier

On 20.02.2003 the winning work of the competition for the statue of General Laidoner was disclosed in Viljandi. It was an equestrian monument by the sculptor Terje Ojaver. The competition was instigated by the Laidoner Society, in order to commemorate the descent of that historical person from the obscure town of Viljandi. Laidoner has etched a considerable mark in the historical memory of Estonians – his name is associated with the War for Independence and its achievement in 1920, as well as with a willingness to let the Soviet military be stationed in this country in 1940.

The conditions of the competition were rather conservative – the work was supposed to be “presentable” and “dignified” and the person of Laidoner was to be recognizable.

Among ten sketches three were equestrian. Terje Ojaver’s project with a military person on horseback is based on a document (cf. photograph dating from 1917). Chosen as an artistic accoutrement is a low

pedestal, dissected into four parts by the image of a cross, so that every leg of the horse is fixed on an individual plateau, on the edge of an imagined precipice. The figure was originally planned to be erected in the forest of Kirsimäe, finally the competition panel opted in favour of Mõisamägi.

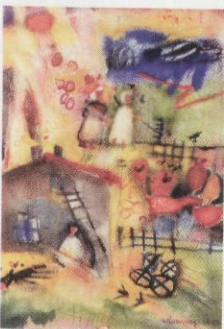
The brass hats community and the historians of Estonia have long coveted an equestrian monument – either as a small-talk witticism, or in dead earnest. Terje Ojaver could hardly have known this background. Monumental art is currently diagnosing the attainment of an era of a certain stability and self-assurance by the otherwise as yet immature state of Estonia.

What is somewhat disconcerting is the collective yearning for signs of the macho – in Tartu too, Ekke Väli is restoring the Amandus Adamson national romantic monument of Kalevipoeg, pulverized in 1954 by the Soviet power. The author of the equestrian monument in Viljandi is a female sculptor though. In respect to this work the society seems to be united by a rare consensus, as shown partly by multiple responses evoked in lobbies, and the website bombard- ed with opinions.

## kunst.ee soovitab:

### KIASMAS Helsingis 1. juunini 2003 Yinka Shonibare näitus “Double Dress”

Nigeeria päritolu Londoni kunstnik mängib vaimukalt kultuuriliste identiteetidega, tehes ninanipse inglise kõrgaristokraatiale ning valgenahaliste omandi- ja üleolekutunde koloniaalmaade suhtes. Iroonia on aga selles, et mustanahaliste “rahvuslikuks” peetavad kangad valmistati ajalooliselt Hollandis.



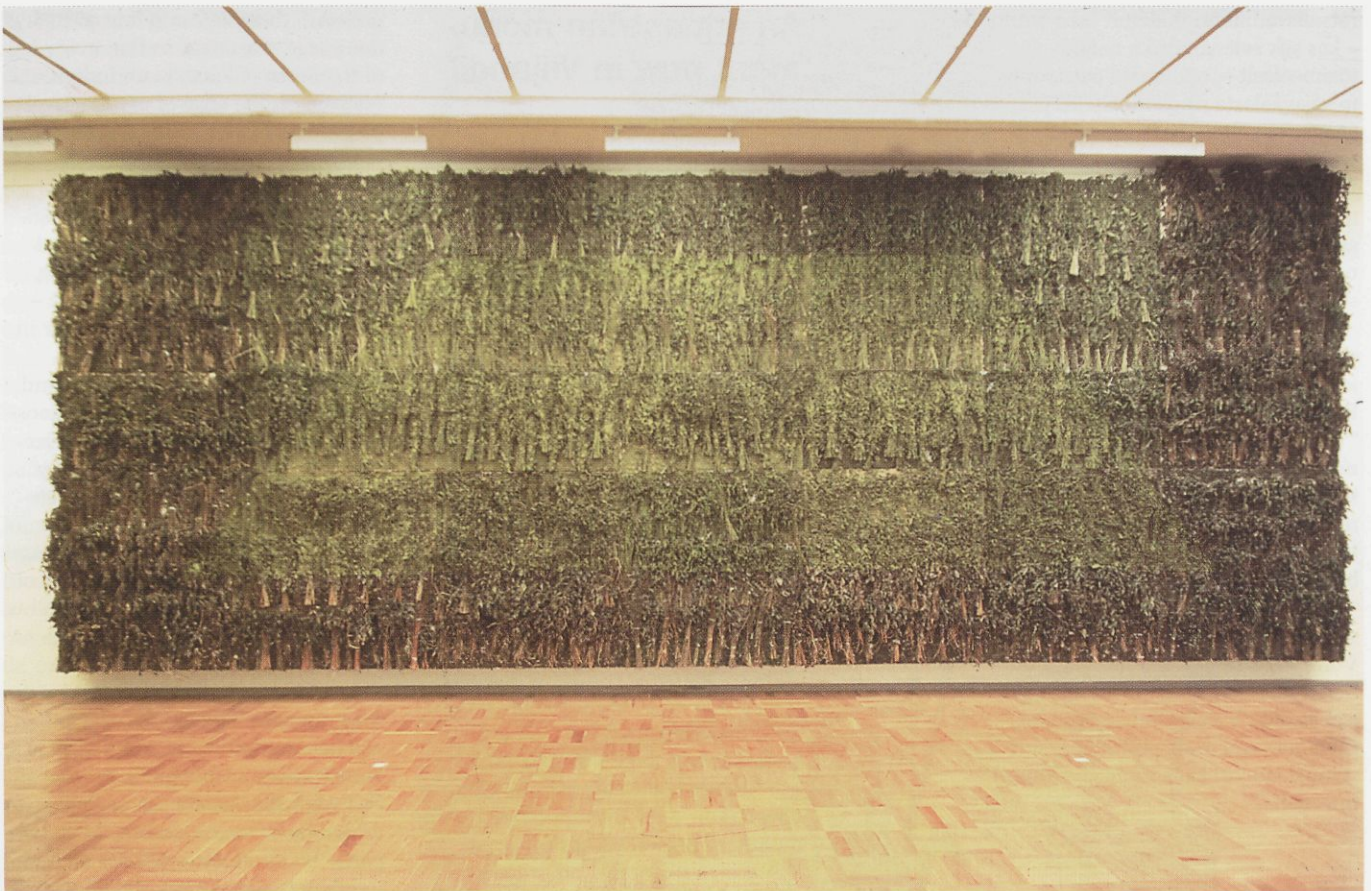
### EESTI KUNSTIMUUSEUMIS Tallinnas Rüütelkonna hoones 11. maini 2003 “Pärsimägi ja Pallas”

Eesti varamodernismi klassik Karl Pärsimägi ning 1930-ndate aastate maalikunst. Järgmises kunst.ee-s kirjutab näitusest Vilen Künnapu.



Yinka Shonibare, 2001.





# Haldjarahva dilemma

Raoul Kurvitz vaatab täiesti uue pilguga enda ja kaaskunstnike töid.

Eesti Kunstimuuseumi ostude väljapanek Rotermanni soolalaos tekitas minus vapustuse – tunde, mis mind kunsti vaadates väga harva tabab. Liiatigi veel vaadates omaenda taie-seid, mis muu hulgas olid kõnealusel ekspositsioonis täiesti esindatud.

Jätaksin kõrvale hinnangulise momendi, selline suhtumine minu kui ühe eksponendi poolt oleks päris kindlasti kohatu – hinnanguid las annavad teised. See, mis mind vapustas, oli mulle enam kui tuttavate autorite ning nende varem korduvalt nähtud teoste ootamatu üldmõju. Midagi niisugust poleks ma oma sõprade ega ka iseenda loomingust eales arvanud.

See oli totaalne ÄNG, mis mulle kõigist neist töödest vastu vaatas, väga spetsiifiliselt “ruraalse” alatooniga äng. Tunne, millele eesti keeles puudub isegi piisavalt tabav nimetus, kuid mis paistab meile olevat seesmiselt sedavõrd omane, et seda maha salata oleks ilmvõimatu. Vaat

siis, mis tegelikult vaevab Kirde-Euroopa *city*’stunud trendikunstnike! – selline oli minu esimene mõte.

Eks ole ka ma ise, rääkimata näiteks Urmas Murust, kes loodust täiesti põhimõtteliselt vaid autoaknast vaatab, või Mark Raidperest, kelle loomingulised põlemised peaauglikult moetoöstuse ja ööklubide glamuursete neoontulede säras sünnivad, ennast eelkõige urbanismi apoloogediks kuulutanud, kõike muudki sinna liituvat ikka kosmopoliitsete metropolide hingusest püüdes. Aga nii füüsiliselt kui ka vaimselt maha maetud kohalike agraarpõlvkondade poolt üles küntud mulla rüve, tiine lõhn ning rindalõhestav õõv ning paine, mis selle haistmisega kaasneb – ei oleks, EI OLEKS ma eales midagi sellist internetiajastu vaimu esindavate kunstnike töötulemustest oodanud.

Ega olnud see vist ei keegi muu kui Jaan Toomik oma rabavalt naiivse otseütlemissviisiga, kes kogu komplek-

tile vajaliku punkti pani. Vastav töö, riistapidi kõie otsa seotud ning agraarses novembriporis looma moodi häälitseva ringi tammuva alasti mehega video, on ju samuti juba varem nähtud, ent mitte sellises kontekstis. Mitte koos Rühm T intronomadistlikust filosoofiast läbi immutatud risomaatikaga ega ka mitte koos Jüri Palmi irevillhambulise ning kahestunud nägemusmaalinga Esiemast Anust.

Kust õieti pärineb see “ruraalne äng”, jääb ilmselt igavesti usutatavalt põhjendamatuks. Ehk on üleüldse vaid tegemist mingisuguse “kunstnike luuluga”, millele laiema kandepinna omistamine mõjubki pehmelt õeldes otsitult? Ka siinkohane, järgnev mõttekäik ei pretendeeri kaugeltki mitte mingisugusele objektiivsele tõsiseltvõetavusele – suhtutagu sellesse kui kunstilisse “tööhüpeteesi”, mille tõeks osutumisel aga asetuks paika ehk nii mõnigi seni seletamatuna tundunud asi.

**Raoul Kurvitz. Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ning keskiga I-II. Kõrvenõgesed.**

**Raoul Kurvitz. Secondary cultures. East European Plains: green years and meeting the midlife challenge I-II. Installation of stinging nettles.**



Esiteks: mina isiklikult pole küll eales uskunud "seitsmesaja-aastase orjaöö" märkimisväärseesse mõjusse siitkandi rahva kollektiivsele psüühele – öieti pole ma kuigivõrd uskunud eestlaste orjusretoorikasse üleüldse. Olid jah, küll mingid sunnismaised suhted, peaausjalikult 18.-19. sajandil, kuid sedagi ju kõigest umbes poolesaja aasta jooksul. Vabade talumajandite ajalugu on kulgenud seda perioodi läbivalt, ulatudes nii ette- kui tahapoole. 16.-17. sajandil oli maasoost põllupidaja ning peamiselt baltisaksa päritolu mõisniku suhe enamasti rentniku õiguslik suhe maaomanikku, ehkki muidugi üsna vaieldavatel ja ülekohtustel alustel. Kuid omaenda suguvõsade, Kurvitsate (orig: Kurwitzate) ja Hurtade ajaloost tean ka, et jõukamate talude puhul oli tol ajal tegemist suisa iseseisvate maaomandustega. Kindlamat tõde otsigu ajaloolased, kuid absoluutselt igal juhul olen ma veendunud, et isegi kõige jõledama "orjaööna" kujuteldavana on seitsesada aastat fundamentaalsemat sorti psüühiliste komplekside geneetilisel tasandil moodustumiseks naeruväärselt lühike periood ning käesolevalt esile tõstetud "ruraalse ängi" sügavamaid põhjusi otsiksin samuti pigem ajastutest, mis määrasid sinsete hõimude saatust tunduvalt varem.

Teiseks: ei ole ma ka kunagi pidanud kuigi tõenäoliseks oma hõimlaste pärinemist mongoliidest Aasiast ning tervitan uusimaid, Wiigi, Künnapase jt. teooriaid kahel käel – minu meelest seletavad nad nii mõndagi, mis seni segast.

Tõeline haldjarahvas oli see, kes Kirde-Euroopa alasi esits, 10. Kristuse-eelse aastatuhandest alates asustas – kütid ja korilased, sõnaga: metsarahvas. Kõneledes, nagu Wiik ja Künnapas väidavad, soome-ugri keeli – just neid, mille alusel konstrueeris oma "haldjakeele" ka kuulsaim haldjapetsialist Tolkien. Nagu Tolkieni kikkiskõrvalised elfid, nii elunesid ka nemad täielikus kooskõlas loodusega, vajamata ei põllumajandust ega karjapidamist, mis mõlemad on Austraalia tänapäevaste aborigeenide sõnul ökoloogilise orjapidamise vormid teiste bioloogiliste liikide suhtes, olgu siis nendeks kas loomad või taimed. Ja ma tean üsna mitut lugupidamisväärset inimest, kelle sõnul on just Austraalia aborigeenid tänapäeva kõige arenenum inimkul-

tuur, ehkki üldine arvamus kipub enamasti väitma vastupidist.

Muidugi oli seesugust elulaadi võimalik viljeleda vaid niikaua, kuni asustus polnud liiga tihe, nii umbes 50 ruutkilomeetrit ühe "haldja" kohta. Murrang saabus Wiigi-Künnapase väitel 5. aastatuhande paiku e. m. a, kui lõuna poolt valgus peale järjest rohkem indoeurooplasi, kes muu hulgas ka põllumajanduse idee endaga kaasa tõid, ja võib vaid kujutleda seda dramaatilist momenti, kui lisaks geneetiliselt ja kombestikult sissesulanduvatele "agraarinimestele" lõpuks ka üks sünnipõline haldjas midagi atra või äket meenutavat maasse löi. Eelnevalt metsa – puud ja põõsad kui oma vennad ja õed – Aleks põletades, laanevainud suitsu ja tossuga minema peletades. Kole hetk võis see olla, kuid paratamatu, hoopis koledam ja paratatum kui kunagi hiljem saabuv "seitsmesaja-aastane orjapöli".

Adra maasselöömine, vao kündmine Maa-ema üska on blasfeemne akt, igaüks kes seda on teinud, teab, et see on võimas tunne ja et see tunne on RÜVE. Jah, just rüve, mitte rõve, mis annab ühtlasi teatud õigustuse. Ma külvän seemet, ma sigitan, ma kannan elu edasi, ütleb inimene endale, peoga teri maakamarasse visates. Kuid ta on näinud ja haistnud ning näeb ja haistab ka tol hetkel ümberpööratud mulda kui teda toitva olendi nahaaluseid kudesid – maad, millelt on võetud tema süütus; ja süütuse on igaveseks minetanud ka inimene ise. Ükskõik kuidas ta seda endale ka ei seletaks, painama jääb mälestus uuest, inimese senise bioloogilise ajaloo sadade aastatuhandete jooksul tundmatust pahest, millega on võrreldav vaid ohvrilooma tapmise ja ohvripuu langetamise varasem kogemus. Pahest, mis fataalse seaduspärasusega läheb edasiselt kordamisele igal kevadel ja sügisel, iga järgmise põlvkonna jooksul, kõik järgnevad aastatuhanded. Kuni haldjas-inimese kauge, lipsustatud ning triiksärgis järglase siirdumiseni metropli kõrghoonete klaas- ja duralumiiniumseinte vahele, kus ta mõnikord noore kuu loomise paiku

öösiiti õõvahigisena karjatades ärkab, hinges seletamatu paine. Tema mälu ei mäleta, kuid keharakud küll; tema keharakud tahavad aaleda niiskes mullas ja võbeleda pahelises, süüle ja fataalsele paratamatusele alluvas tundes, mis samas välistab igasuguse naudinguvõimaluse. Kuid kui too, ilmselt magadeski lipsustatud ning triiksärgiga tegelane haaraks võõrusest sinna varem valmis varutud adra ja sööstaks seda suskama esimesse ettejuhtuvasse mullalappi kuskil linnalähedases võsas, saaks ta hommikuks (ja selleks kevadeks või sügiseks siis) ehk valusamast vaevast lahti.

Omaette teema selles maaängi problemaatikas on reformatsioon. Väga hiljutine episood tegelikult ja eelnevalt ironiseeritud seitsmesaja aastaga võrreldes hoopiski lühike, kuid siiski murranguiline ja põlluinimestega sulandunud haldjarahva psüühe muistseid hingelõhene-misi otsustavalt ning lõplikult kinnistav. Või oleks asjakohane öelda hoopis: konfirmeeriv – s. o. leeritav?

Teadu on, et kuigi siinsed hõimud osutasid ristirüütelitele kohati üsna verist vastupanu, kulges uue usu kui niisuguse vastuvõtmine ilma eriliste ekstsessideta. Põhjus oli, et ega uus usk maa- ja vetevaimudest lugu pidavaid päriselanikke tegelikult kuigivõrd ei kottinud. Tegelikuses jätkas rahvas sissejuurdunud, paganlikke traditsioone ja katoliku kirik oma ikonograafilise ning ritualistliku värvikirevusega täitis hõimupsüühe jaoks funktsiooni, mis oma toimelt polnud ilmselt enam kui karnevalilaadsed. Reformatsiooni tagajärjed olid aga seevastu tunduvalt tõsisemad.

Esiteks kinnistas reformistlik õpetus hõimurahvaste loomuliku skisofreenia ehk "metsa poole hoidva põlluolendi sündroomi" repressiivseks ehk tõeliselt haiglaslikuks skisofreeniaks. Olukorraks, kus üks identiteetne põhiseisund dualistlikus harmoonias olevast kahest on teise arvel alateadvuse hämarustesse maha surutud. Viies asurkonna kultivatsiooniprotsessi lõpusirgele põllumajanduslikku põhiideed sõnalis-valgus-

**VAAT SIIS, MIS TEGELIKULT VAEVAB KIRDE-EUROOPA CITY'STUNUD TRENDIKUNSTNIKKE! – SELLINE OLI MINU ESIMENE MÕTE.**



tusliku kultuuripaketiga täiendades, sundis protestantism haldjas-inimese tema jaoks loomuomase aukartuse “tiineks küntud mulla” ees ning õõvatunde vastava toiminguga kaasneva rüveduse suhtes asendama põl-luharimise või mis tahes kultivatsiooni tunnistamisega pea ainsaks mõeldavaks “õndsusele jõudmise” viisiks üldse. Peaks vist olema ilmselge, et sellise õpetuse valguses oleksid igasugused ideed, nägemused või pärimused, mis vähegi seotud erootilis-religioosete aistingutega “mullast kui maa rüvetatud üsast”, üsna ühemõtteliselt “metsa poole” viitavad. Eks niisuguste tundmuste ilmutajad nõidadena metsadesse ka aetigi. Mis muidugi, jälle teistpidiselt siis, on sünnitanud asurkonna genofondi muusugust skisofreeniat, mille esindajaks ongi ehk libahundilikult irevil hammastega Esiema Anu Jüri Palmi maalilt.

Samas on ka enam kui ilmne, et paganluse juuri protestantlus haldjarahva hingest välja ei kõrvetanud – otse vastupidi. Erinevalt varasemast kanoonilisest ladina-katoliiklusest pakkus reformatiivne immanentsus- ja transtsendentsusteoloogia rahvapastorite poolt seletatuna paganlike printsiipide ootamatuid ja äraspidiseid tõlgitsusvõimalusi, tuues väljasuretamisele mõeldud “metsapoolsuse” teadvuslikku kultuuriruumi pahupidiselt tagasi. Need on järel-dused, mida ma pigem aiman, kui et oskan ära seletada, kuid oletan, et ühest küljest pole sinne elanikkond laiemas mõttes iialgi aru saanud Kristuse lunastuslikust ideest ning pole seetõttu ka kristlust eales päriselt omaks võtnud. Reformatiivsest loogikast tulenev Jumala mõiste abstraherumine aga haakus “haldjarahval” instinktiivselt eelkõige läbi immanentsusprintsipi traditsiooniliselt seni viljeldud looduskultu-sega, luues eeldused siiaamaani jõuliselt kehtiva, “haritud loodusrahvale” iseomase abstraktse religiooni-tunnetuse tekkeks. Kõikvõimalikud “pahempidised” on aga seotud



pigem tõrgetega kristliku transtsendentsusprintsipi mõistmisel. Siit ka traditsioonilise paganluse transformeerumine “uueks paganluseks”: libahundiuskumused, maa- ja laanevaimude asendumine kodukäitajega ning muu antropomorfse kujutluslikkusega kristlikust teisepoolsusest (loe: uuest metsapoolsusest, s.o. kristluspõhiseks ebausuks). Samuti aga ka keha- ja vaimuprintsiipide katastrofaalne kaugenemine teineteisest, nende vahele rebendumas hingetu pragmatism kui järjest laienev kuristik. Ja olgu siinkohal toodud üks sellekohane metafoorne pilt, mille pealkiri oleks “Reformatsioon”. Tavaline, realistlik maastikumaaal, mille ühes servas oleks tüüpiline eesti maakirik, teises servas aga metsatukk; nende vahel ülesküntud põld. Mustjas mullaväli peaks aga olema maalitud nii, et ta mõjuks nagu üks põhjatu ning hingetu auk.

Põld – selle kündmise ja äestamata-tuse paratamatus ning seeläbi töötatud õndsus ning lunastus – on eesti

**Jaan Toomik.**  
**Nimeta. (Ka: Mees.)**  
**Video, 2002.**

**Jaan Toomik.**  
**Untitled. (Also: Man.)**  
**Video, 2002.**

klassika, eesti kultuuriloo keskne metafoor. Paraku aga ka sellega kaasnev äng ning pigem lunastuse äräjäämine kui selleni jõudmine meie kultuuri ehk kõige iseloomustavam asjaolu, mille salgab kummatigi maha, nagu selle kirjutise jooksul juba teist korda osundan, isegi meie keel.

“Tee tööd, siis tuleb ka armastus” – Vargamäe Andrese palju tsiteeritud sõnad. Oma igapäevast leiba pead sa palehigis teenima, oma põldu pead sa äestama ning kündma, oma hingepõldu pead sa harima... Ent ei tulnud armastust Vargamäele, ei tulnud. Ja lisaks on üldse kogu “Tõde ja õigus” “Eesti kultuuripildist suurte kääridega välja lõigatud”, nagu ütles mulle sellesamase kõnealuse näituse puhul selle peakuraator ning muuseumi ostude põhivastutaja lugupeetud Eha Komissarov. Õudsed ja täiesti arusaamatud sõnad, ent veel suurema õudusega olen sunnitud mõnna, et neis võib peituda teatud tõde. Ja “hingepõllu harimisest” (selle kündmisest, äestamisest!?) oleks hoopiski jube üldse mõtlema hakatagi.

Kitzberg, “Libahundi” Tiina. Vaid tema oli selline, kes suutis kompromissitult hoida “metsa poole”. Meie, ülejäänud, ei suutnud, ja tänu jumalale, ehk. Kuid just sellepärast vaevabki meid see äng ja Tiina või Anu järeltulijate äng on selle teine pool. See kõik kokku panebki mõned

## PÕLD – SELLE KÜNDMISE JA ÄESTAMATUSE PARATAMATUS NING SEELÄBI TÖÖTATUD ÕNDSUS NING LUNASTUS – ON EESTI KLASSIKA, EESTI KULTUURILOO KESKNE METAFUOR.



# KAPITAL!

AASTATEL 1995-2003 ON EESTI KUNSTMUSEUM SOETANUD SIIN  
KOGUDESE EESTI KULTUURKAPITALI FONDISEMISEL 107 KUNSTIKU  
505 TEEBT ÜLESUMMAS 2 912 000 EEK,  
MILLE EEST SAABSI:

- ÜHESKÄSI<sup>®</sup> SUURUSE TÜKI VINCENT VAN GOGH'I MAALIST "DR. GAGNET" "PORRYREE" (1890, OLJ, LÕUEND, 66X57 CM), MIS MÕJDI SOTHEBY OKSJONIL NEW YORKIS 1990 AASTAL 75 MILJONI USD EEST JA MIS ON KUNSTI KALLIMATE MÜÜGIHINDADE EDETELIS II KOHAL.
- OSTA 400 KALASHNIKOV TÕUPI AUTOMAATI AK 74 M.
- OSTA 752 TONNI KARTULIT.
- OMADA NIGHAWK HÄVITAJA ÜHTE RÄTAST.
- 12 AIDSIAIGE RAVI ÜHE AASTA VÄTEL.
- SAATA TERVE RIISKOGU 20 PÄEVAKS TAI KUNINGRIIKI.
- HOIDA VANSE ÜHTE KURJAFEDIAT 80 AASTAT.
- ÜKS HAIGE GLIVECI VÄHIRAVIMIT KASUTADA 6 AASTAT.
- GA. 2 KG KOKAINI.
- OSTA 80 KASUTATUD 1992 AASTA FORD SIERRAT.
- TÕETA 13 MINUTILISE LÜHIFILMI "NIMED MARMORTAHLIL"
- VEETA JÕUBAALIS KUIUS JA PÕEL SAJANDIT.
- KÕIGILE NARVA ELANIKELE UUED SIBETALLAD.
- OSTA 1610 BIGA.
- KÕIK TALLINNA ELANIKUD KÄIA KORRA VANNIS.

Sadofin LABOR

ennast sigaretistega kõrvetama (Mark Raidpere, "Io"), mõned palehigis omaenda takja- ning ohakapõlde aretama (siinkirjutaja, "Sekundaarsed kultuurid. Ida-Euroopa tasandike noorus ning keskiga I-II"), mõned mustjaspunases värvis nagu ürgses vereporis püherdanuna oma kehalisi jälgi vineertahvlitele printima (Urmas Muru, "Protssid").

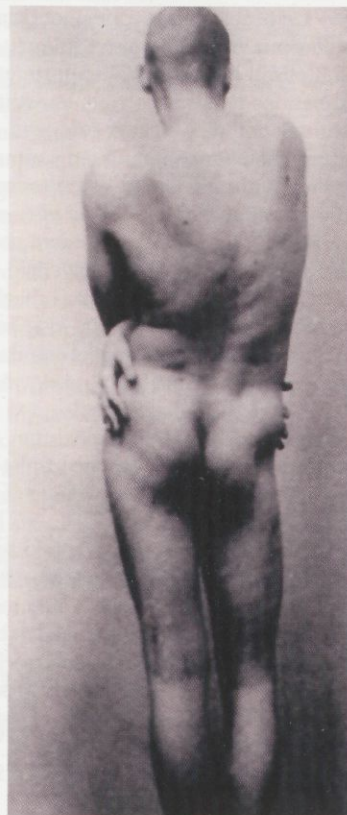
Samas on just too nimetu "maaõõv" see, mida ilmselt võiksimegi pidada oma rahvusliku psüühe ammendamatuks allikaks või Nokiaks; masohheerivatele sisekaemustele lisanduvalt muidugi tooraineks ka kõikvõimalikele "positiivsetele transformatsioonidele". *Welcome to Estonia, positively transforming. Welcome to the sources of RURAL ANGST.*

## Dilemma of the Fairy Folk

The artist **Raoul Kurvitz** is commenting on the exposition of the Art Museum of Estonia "Capital!", exhibiting the works purchased to replenish the collections of the Museum. Kurvitz claims to have been shocked by the wave of "rural" anxiety and depression of overwhelming volume, streaming from many works. "Look what is actually harrowing the city slickers trend artists of North East Europe! – was my first thought," he writes. Kurvitz is peddling the theory of the history of the Estonian "fairy folk" as starting from the 10th millennium BC. He has created a working hypothesis that the sometime agrarian generations are surviving in the present day urbanised young artists, including himself.

**Näitus "Kapital!" Eesti Kunsti-museumis, 2003. Mida saab osta 2 912 000 krooni eest, mille eest on ostetud kunsti-museumi fondidesse kunsti? Marko Laimre arvutused.**

**Exhibition "Capital!" in Art Museum of Estonia, 2003. What is the good value for 2 912 000 Estonian kroons – the cost of art pieces bought to replenish the stocks of Art Museum of Estonia? Marko Laimre's reckonings.**



Mark Raidpere.  
Io.



# 1966. aasta eesti kunstirevolutsioon

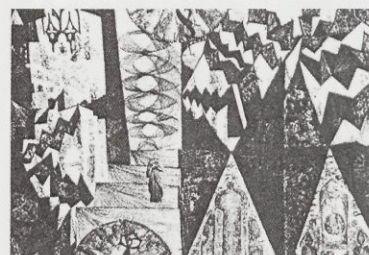
Margus Kiis vaatab tagasi neljale murrangulisele näitusele 1966. aastal.

1966. aasta oli Eesti kunsti murranguline. Pärast 25 aastat jäika sotsialistliku realismi doktriini algas protsess, mille käigus sai teatud mõõndustega modernismimõjuline kunst paari aastaga ametlikult kui mitte päris tunnustatuks, siis vähemalt sallitaks ja legaalselt näitustel näitamisõiguslikuks. See oli oluline muutus, sest seni olid kunstnikud moodsa kunstiga eksperimenteerinud, seda loonud ateljees – omaette, näidates seda vaid kitsale ringile, samas kui avalikel näitustel pandi üles peamiselt sotsialistliku realismi (mille piirid olid loomulikult 1950. aastatega võrreldes oluliselt laienedud) raamidesse jäävaid teoseid. Sama mudel toimus ülejäänud NSVL-is 1980-ndate keskpaigani, jaotades kogu tehtava kunsti ametlikuks, näitustel eksponeeritavaks sotsialistliku realismi piiresse jäävaks ning nn. pöranda all teostatavaks “vabaks” kunstiks. 1966.–1968. aastail aset leidnud protsesside tulemusena võis ENSV-s edaspidi avalikult näidata kunsti, mis mujal NSVL-is oli tabu all.

1966. aasta oli revolutsiooniline selles mõttes, et läbimurre toimus suhteliselt kiiresti ja lõplikult ning kunstnike tahe suutis võita kunstistiitutsioonide kivistuma kalduvad arusaamad. Organite mõttemaailmas toimus murrang järsult ja pretsedenidult. Tänapäeval on sellest võib-olla raske aru saada, kuid arvestama peab, et NSVL-is oli ametlik kunst siiski sotsialistlik realism kõigi oma reeglite ja ideoloogiaga ning suurtel avalikel näitustel olid nõukogude kunstnikud kohustatud esitama ainult vastavaid töid. Moskvas ja Leningradis suhteliselt levinud pörandaalune avangardism leidis eksponeerimist vaid kas suletud ringi ülevaatustel, mõnikord harva ka kohvikutes või koridorides ning enamasti otsid seda välismaalased; elamisraha teenisid avangardistid muul viisil. Võimalus teha täiesti avalikult suhteliselt vaba kunsti, seda avalikult demonstreerida ning Kunstifondis realiseerida oli siiski hoopis teine tase. Muidugi ei saa siin rääkida Läänega võrreldavast olukorrast, sest kunstimaailmad olid



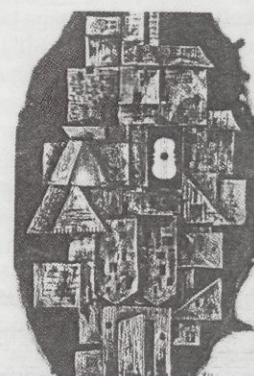
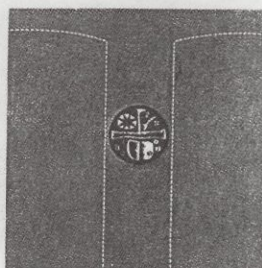
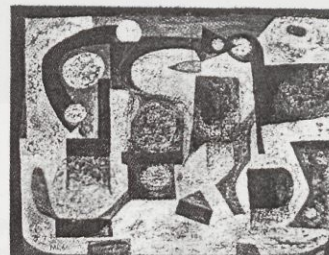
noorte  
kunstnike  
näitusel



1	2
3	4 5

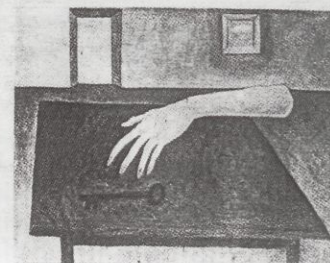


1. H. Eelma. Pärast pommi. 1965.
2. C. Klar. Keskööne linn puuskulptuuriga. 1966.
3. N. Gull. Suvil. 1966.
4. O. Subbi. Tüdruk roosa pluusiga. 1966.
5. M. Leis. Liiva laul. 1966.



6	7	8
9	10	11

4. E. Põldraos. Kibuvitsapõõsas. 1966.
7. T. Vint. Kindlus. 1966.
8. J. Palm. Kõrrelinn. 1966.
9. J. Arak. Lõuva. 1966.
10. M. Keitjäär. Kännujuurjad. Diplomitöö. 1966.
11. L. Sarapu. Kompositsioon. 1963.





siiski väga erinevad, kuid võib öelda, et nii palju, kui Eesti kunstivabadus erines Lääne omast, erines see pärast 1966. aastat ka muu NSVL-i omast.

Samas on 1966. aasta sündmusest senini enamasti vaikimisi või ainult mainides' mööda mindud. Põhjusi on mitmeid. Eesti uuem kunstiajalugu, milles on käsitletud perioodi 1940 – 90, on olnud enamasti kunstnikukeskne (ka mitmed aktiivsed kunstiajaloolased on tegelikult ise kunstnikud), kuigi nõukogude Eesti kunsti ajaloo paremaks mõistmiseks peaks panema rõhu hoopis institutsioonidele. 1966. aasta sündmused on suu-rest institutsioonikeskne protsess.

## Kunstiinstitutsioonid ja -poliitika ENSV-s 1966. aastani

Kõige tähtsam kunstiinstitutsioon oli kahtlemata Eesti NSV-s Kunstnike Liit. Tegemist polnud lihtsalt kutseühingu, vaid kunstnike peaaegu ainsa rahastaja, toitja, suunajaga. Asutatud 04.01.1943 Jaroslavlis Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu nime all (ENSV Kunstnike Liiduks sai 1975), hakkas ta kuuluma ise NSVL Kunstnike Liitu. Põhikirja järgi oli liidu ülesanne kaasa aidata kujutava ja tarbekunsti arendamisele sotsialistliku realismi põhimõtte kohaselt. Kõrgeim organ oli kongress, mis valis juhatuse, see omakorda juhatuse presiidiumi. Presiidium tegeles rohkem majanduslike küsimustega ning juhatuse ideoloogilistega. Juhatuse esimees oli 1962–67 karikaturist Jaan Jensen, kelle poliitika oli ettevaatlik, alates 1967. aastast graafik Ilmar Torn, kes varjas oma sünge näo taga üsnagi liberaalset meelsust. Väga palju olenes KL parteirakust, kuhu kuulus keskmiselt 10% liidu liikmeskonnast, sealhulgas peaaegu kõik juhtvõimikud, nii et tegemist oli vaid teatud inimestele mõeldud kinnise klubiga, kus otsustati ja vaieldi läbi paljud tähtsad küsimused.

Praktilist ja majandustegevust teostas ENSV Kunstifond, mis pidi kunstnike loometingimuste ja olme eest hoolitsema. KF organiseeris ja rahastas kunstiteoste ostusid, väliskomandeeringuid, näitusi, elamis- ja loomepindu ning muid praktilisi küsimusi. KF korraldas hiljem ka teoste müüki.

Rahvani pidi kunstielu tooma ajakirjandus. Spetsiaalselt selleks oli

loodud almanahh Kunst, mis ilmus küll vaid mõni kord aastas ning seetõttu olid seal ilmutatud artiklid sageli aegunud. Operatiivsemad olid ajalehed-ajakirjad. Päevalehed, eriti Eesti Leninliku Kommunistliku Noorsoo Ühingu Keskkomitee häälekandja Noorte Häääl ja EKP KK leht Rahva Häääl olid arusaadavatel põhjustel kunstiküsimustes konservatiivsetel seisukohtadel. Tunduvalt vabama suhtumise ja artiklipoliitikaga oli kultuurikeskne nädalaleht Sirp ja Vasar (loomeliituste häälekandja), mis selle tõttu sai sageli parteilastest KL liikmetelt ka sarjata. Omas ajas üllatava liberaalsusega paistis silma ELKNÜ ajakiri Noorus, mille printsiipaalsusetust arutati ka EKP KK pleenumil 1966. aastal. Noorusel oli 1966. aasta arengutes väga tähtis koht, nagu hiljem näeme.

Kuni 1950-ndate keskpaigani oli ametlikult aksepteeritav kujutamislaid klassikaline sotsialistlik realism, ideoloogiliselt sobiva süžee illustreerimine lakeeritud fotolikus stiilis, mõningad impressionistlikud või Eesti kontekstis ka pallaslikud aktsendid kaasa arvatud. 1950-ndate teisel poolel algas seoses nn. Hruštšovi sulaga nii vormi kui temaatika piiride üpris kiire laienemine. Vabanenud erinevate, enamasti Ida-Euroopa kunstiajakirjade mõjul ilmus ka ametlikult aksepteeritud kunsti mitmesuguseid kõrvalekaldeid, eriti Saksa DV ajakirja Bildende Kunst kaudu lahjendatud ekspresionismi mõju, mis väljendus näiteks fotolikkuse kadumises, teravate piirjoonte tekkimises, nurgelistes figuurides ja porises koloriidis. Tekkis, eriti Tartus, mitteametlikke rühmitusi, mis salamisi viljelesid avangardismi, mida 1960-ndate alguses üritati ka avalikkusele näidata. 1960. aastal pandi Tartu 8. keskkooli fuajeesse üles Ülo Soosteri, Silvia Jõgeveri, Kaja Kärneri, Valve Janovi, Lembit Saartsi, Lüüdia Vallimäe-Margi, Heldur Viirese senisest ametlikust kunstist väga erinevad maalid. Reaktsioon sellele oli äge ja negatiivne, kuid esialgu jäi asi kunstnike liidu Tartu osakonna seinte vahele. Üksikuid katseid avangardismiga näitustel esineda esines teisigi, kuni

pärast 1962. aasta detsembris Moskvas Maneeži näitustepaviljoni kunstiskandaali toimus kogu N. Liidus kuni 1964. aastani suur abstraktsionismivastane kampaania, millega kaasnevalt jagati ka palju infot "vaenulike" ideoloogide ja kunstivõõlude kohta. Pärast Hruštšovi tagandamist toimus reaktsioonina lühiajaline verbaalne liberaliseerumine, kuid peagi olukord n.-ö. stabiliseerus. 1964 – 1966 domineeris stiil, mida on mõnikord nimetatud (näiteks Sirje Helme poolt) karmiks stiiliks ning mida iseloomustas teadus-tööstusmaatika, lame perspektiiv, pilti läbivate joonte ja kandiliste vormide rohkus. Nimekaimad viljelejad olid Evald Okas, Enn Roode, Enn Põldroos ja eriti Nikolai Kormašov oma efektsete hiiglaslike lõuenditega, kus sõge joonterägastik pidi kujutama elektrijuhmeid, kraanasid, konstruktsioone.

## 1966. aasta murrangulised näitused ja avalikud reaktsioonid

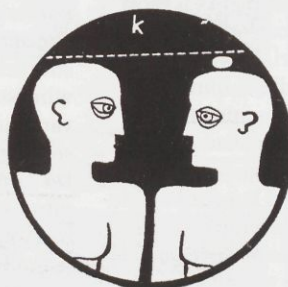
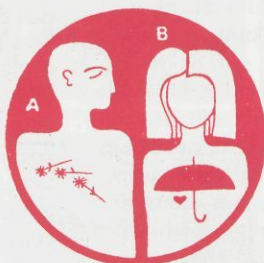
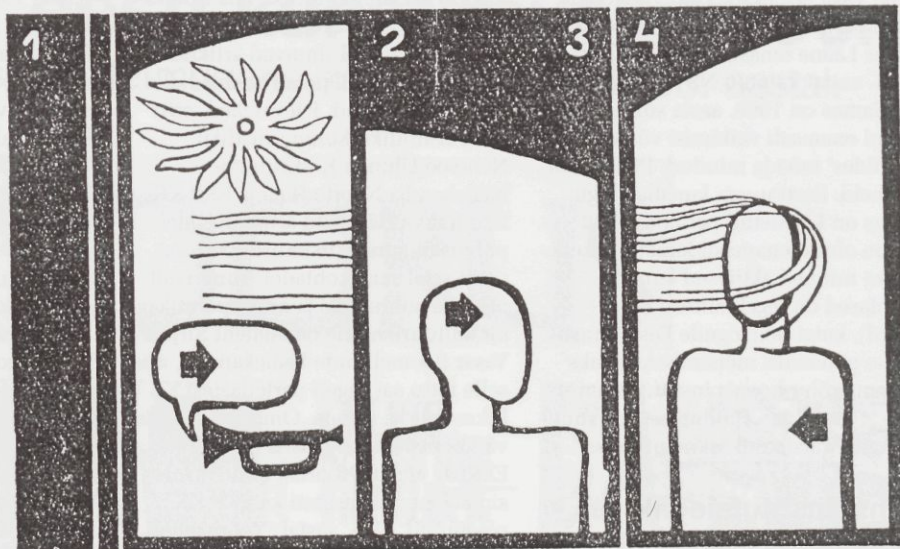
1966. aastal osutus murranguliseks neli sündmust. Tartu kunstnike kevadnäitus juunis, Elmar Kitse personaalnäitus Tartu Kunstimajas oktoobris, Ilmar Malini näitus Tallinna Kunstisalongis ja noorte kunstnike näitus Tallinna Kunstihoones septembris. Esimene oli tähtis kui üks esimesi ENSV suuremaid ametlikke näitusi, kus esines otseselt avangardistlikke töid. Teine oli igatpidi respekti kogunud küpses eas kunstniku julge loominguvabaduse manifestatsioon, mille vastu ei julgenud ka kõige vanameelsemad midagi avalikult öelda. Kolmas oli Tartu seni põranda all olnud avangardismi esimene avalik esitlemine Tallinnas ja neljas noorte avangardistide hulljulge masširünnak kõrgel tasemel korraldatud suurüritusel. Kolme näituse, eriti viimase tekitatud nii avalik kui ka varjatud poleemika ja suured vaidlused viisid olukorrani, kus ka ametlikes kunstiinstitutsioonides oldi sunnitud 1968. aastal tunnustama suuri-maid kunstilisi vabadusi, mis NSVL-i raamides võimalikud olid.

## NÕUKOGUDE EESTI KUNSTIAJALOO PAREMAKS MÕISTMISEKS PEAKS PANEMA RÕHU HOOPIS INSTITUTSIOONIDELE.



**Tartu kevadnäitus 1966**, tavaline ja korraline näitus, oli paika pandud ENSV Kunstnike Liidu Tartu osakonna juhatause koosolekul 20. mail 1966 ning toimus Tartu Riikliku Kunstimuuseumi vastses juurdeehituses. Žüriisse valiti E. Rebane, August Anni, Lagle Israel, Elmar Kits, Alfred Kongo, Ilmar Malin, Juhan Paberit, Vaike Tiik, Endel Valk-Falk, Aleksander Vardi. Kaljo Põllu sai kataloogi kujundajaks<sup>2</sup>. Näitusel tuli Elmar Kits välja oma sürrealismimõjuliste joonistustega; seni tubli realistina tuntud Ilmar Malin tõi lagedale osa oma hiljem kuulsaks saanud töid, kus peategelasteks sürrealistlikud biomorfse objektid, Kaljo Põllu oma esimesed op-kunsti katsetused ja Varmo Pirk kubismikatsetused. Kuna näitus oli Tartus, siis ta suurfunktsionääridele silma ei torganud ning esialgu suuremat poleemikat ei tekitanud. Ajalehes Sirp ja Vasar ilmus 24. juunil Evi Pihlaku artikkel, kus kiidetakse Kitse "kompositsioonikavandeid", Ilmar Malini teoste omapäraseid momente teaduse ja kunsti sünteesiga. Põllu linool-löikes tööde kohta on kirjas: "Juba tööde nimetused "Struktuur", "Tasakaal", jne. räägivad nende puhtdekoratiivsest optilisest eesmärgist. Neid omalaadsete katsetena vaadeldes kipuvad nad siiski jääma veid lihtsustatuks ja sisemiselt pingelt lõdvapoolseks."<sup>3</sup>

**Noortenäituse** ajalugu algab 17. veebruarist 1966, kui ENSV Kunstnike Liitu ilmus kiri kolmelt organilt, NL Kunstnike Liidult, ÜKLNÜ KK-lt ja NSVL Kultuuriministeriumilt, kus teatati, et seoses läheneva Oktoobri-revolutsiooni 50. aastapäevaga on plaanis korraldada Moskvas üleliiduline noorte kunstnike näitus, millele peavad eelnema vabariiklikud näitused, kust valitakse tööd üleliidulisele.<sup>4</sup> Kirjas olid täpsed instruksioonid vabariikliku näituse korraldamiseks. Pidi olema spetsiaalne näitusekomisjon, mis otsib-valib teosed; žanrid olid maal, skulptuur, graafika, plakat, teatrikunst. Kunstnikud pidid olema alla 35 aasta vanad, muid piiranguid polnud, nad ei pidanud kuskile kuuluma vms. Teosed pidid olema aastatest 1963 – 66, muid ettekirjutusi üllatuseks polnudki. 21.02.1966 kogunes ENSV KL-i juhatause presiidium koosseisus Jaan Jensen, Oskar Raunam, Bruno Tomberg, Ilmar Torn, Efraim Allsalu, Boris Bernštejn, Raivo Korstnik, J. Matvei, Kaljo Reitel



Tõnis Vindi illustatsioonid ajakirjale Noorus, 1966.

ja Jaan Vares, võttis kirja teatavaks ning määras näitusekomisjoni koosseisus Ilmar Kimm (esimees), Ilmar Torn, Alo Hoidre, Olav Maran, Riho Kuld, Vive Tolli, L. Roosa, M. L. Küla, Inge Teder, Ants Viidalepp, K. Reinsoo, V. Gleser. 18. märtsil lisati komiteesse Juta Vahtramaa ja Anu Ivask. Eriti soovitati näitusele valida neid, kellel on "raske majanduslik olukord"<sup>5</sup>. Noorte näitusele organiseerimise võttis peamiselt enda peale KL noortekoondise liige Olav Maran, kes ise juba tollal vaikselt tegeles abstraktsionismi ja sürrealismiga. Omil sõnul tuli tal idee, et kuna mingeid kunstilisi eeskirju polnud esitatud, et tuua näitusele ka avangardistlikke teoseid. Ta alustanud n.-õ. agitatsiooni ja teda saatis edu, kuigi just enne ülesandmist olevat osa kunstnike loobunud ja väitnud, et neile avaldatakse selleks survet. Igatahes lõpuks oli näitusel esinevate kunstnike nimekiri igati esinduslik: Jüri Arrak, Henno Arrak, Herald Eelma, Malle Leis, Peeter Ulas, Enno Ootsing, Dolores Hoffmann, Raivo Korstnik, Lembit Sarapuu, Herald Eelmaa, Olav Maran, Olev Subbi, Enn Põldroos, Eha Koitjärv, Edgar Voss, Heldur Laretei, Jüri Palm, Concordia Klar, Nikolai Guli, Tõnis Vint jt. Pilte kogunes igasugustes stiilides, ka puhast abstraktsionismi ja embrüonaalset popkunsti, kuid palju oli sürrealismi ja sümbolismi. Mis näitusekõlastajaid aga veel üllatas, oli ootamatu värvikirevus, sest pikka aega oli eesti kunstis domineerinud porigamma. Näituse avamisel 2. septembril Tallinna Kunstihoones paluti avakõnet pidama Enn Põldroos, kes



oli kunstnike liidu karjääris juba liidu juhatuse jõudnud ja seetõttu tema aktiivne osalemine võis aidata ära hoida võimalikke jamasid.

Nagu arvata, tekitas ENSVs enneolematu näitus suurt furoori, nii avalikult kui varjatult. Samas olevat näituse arutluskoosolek kujunenud suhteliselt vaikseks, ainukese sõnavõtjana on märgitud ära Enn Põldroos<sup>8</sup>, kuid kahjuks pole arhiivis koosoleku protokoll säilinud, nii et täpsemad andmed puuduvad.

Pärast näituse sulgemist septembri lõpus ilmus ajalehes Sirp ja Vasar Boris Bernšteini "Pärast noorte kunstnike näitust", kus ta süüdistab noori n.-ö. odava populaarsuse otsimises ning Lääne kunstisituatsiooni kui "kodanliku humanismi kõige viimase ja traagilise vaatusega" kaasamängimises ning arvab, et noorkunstnike "eksperiment nonfiguratiivse kunsti vallas pole õnnestunud".<sup>7</sup> Häda põhjuseks peab ta õppejõudude ja kunstitudengite ebausalduslikku suhet ERKI-s. Samal päeval ilmus Rahva Hääles Leo Gensi "Noorus, otsingud ja vastustus", kus veteran-kunstiteadlane tunnistab oma hämmastust, kuid üritab isegi noori mõista, seostades nähtud abstraksionismi moodsa keskkonnaga, kuid samas teeb maha Malle Leisi, Tõnis Vindi ja Kaljo Põllu abstraktsed teosed, pidades neid puhtalt dekoratiivseteks, samuti peab jamaks teiste katsetusi. Lõpuks siiski ütleb, et väga jäigalt ei maksa selliseid asju võtta.<sup>9</sup> 6. oktoobril ilmus Noorte Hääles intervjuu "Dialog jätkub", kus sõna võtsid Ilmar Kimm ja kunstnike liidu juhatuse esimees Jaan Jensen. Kimm kiitis neid, kes polevat kaasa läinud abstraksionismimoega, ning teatas, et "äämuslikud" katsed on tingitud ikka sellest, et noored isetegevuslikult katsetavad ega pea oma õpetajaid autoriteetideks. Jensen teatas, et nonfiguratiivsuse viljelejad leiutavad jalgratast, kuid kritiseeris ka neid, kes seni olid avangardismi lahmivalt käsitlenud, mis tekitavatki "keelatud vilja" efekti. Jensen arvas üldse, et noortenäitus pole edaspidi enam mõtet korraldada.<sup>9</sup> Gensi ja Bernšteini artiklite simultaanne ilmumine ühe näituse pärast juba näitab, et kunstiametnikud olid ärevusse aetud.

Seni ootuspärasele arengule tuli aga ootamatu pööre. Ajakirja Noorus novembrinumbris ilmus 17 mustvalget reprot noortenäituse teostest, stiililiselt parduabstraksionismist läbi

## KOKKUVÖTTES AVASTATI, ET "PARTEIORGAN EI OLE SUUTNUD AVALDADA OTSUSTAVAT MÕJU NOORTE KUNSTNIKE PROBLEEMI" LAHENDAMISELE.

sürri realismini ja kõrvale kolm artiklit, mis toetasid ja seletasid näitust positiivselt. Olev Soansi "Sammuvast lilled, otsingutest ja muust" uut kunstikäsitlust seostatakse teadusega ja selle arenguga<sup>10</sup>. Enn Põldroos artiklis "Tänavusest noortenäitusest asjaosalise pilguga" ironiseerib literatuursuse üle kunstis ja arvab, et pole tähtis, kas pilt on figuratiivne või nonfiguratiivne, peaasi, et ta midagi väljendab.<sup>11</sup> Olav Maran kirjutas "Kujutamisesst kujutavas kunstis" kasutab keerulisi Jüri Lotmani ja teiste teooriaid, et tõestada abstraktse kunsti täiesti vastuvõetavat ja positiivset olemust.<sup>12</sup>

Pärast neid artikleid murdus ajakirjanduses mingi tamm ja järjest hakkas erinevates kultuuriväljajannetes ilmuma artikleid moodsa kunsti ja sellega seonduva kohta, ning mitte vastupropaganda mõttes.

**Ilmar Malini näitus Tallinna Kunstihoone salongis septembris** oli samuti kunstnike liidu korraldatud<sup>12</sup> ja seal olid esindatud tema otseselt sürrealistlikud tööd, isegi kollaažid. Selle näituse kohta ilmus üksainus arvustus, Evi Pihlaku oma Sirbis ja Vasaras septembri keskpaigas. Kriitik üritab Malinit isegi mõista, aga samas leiab, et paljudel pildidel on ebaterve varjund.<sup>13</sup>

**Elmar Kitse näitus toimus Tartu Kunstnike majas oktoobrist detsembrini.** Seal olid üles pandud just tema avangardistlikud tööd aastatest 1963–66, mida iseloomustasid äärmiselt ekspressiivne vormikäsitus, tugevasti deformeeritud inimkujud, sünged toonid ja sümbolistlikud pealkirjad. Kuulsamad tööd olid "Häving", "Surmaratsanikud", "Don Quijote", "Hosta mälestused". Üllataval kombel ajakirjanduses olid kõik arvustused positiivsed: Ilmar Malini "Elmar Kits ja tema looming" (Sirp ja Vasar, 25. november), Voldemar Ermi "Külalisteraamatut sirvides" (Edasi, 11. detsember), A. Raitviiru "Süvenemist nõudev kunst" (Noorte Hääle, 11. detsember), kus kasutati võrdlusi nii Ado Vabbe kui Picassoga.

### Kunstiinstituutide reageeringud

Kunstnike liit üritas kasutada oma võimalusi muidugi just noortele õpetust anda. Kui Kunstifondi nõukogu (koosseisus Alo Hoidre, Viktor Karrus, Aino Bach, Ilmar Torn, Enn Põldroos, Lehti Viiroja, Aleksander Pilar, Olavi Männi, Oskar Raunam) otsustas osta fondi Helve Kallalt, Nikolai Gulilt, Olav Maranilt, Dolores Hoffmanilt, Eha Koitjärvelt, Enn Põldroosilt, Edgar Vossilt, Olev Subbilt, Ivar Tõnuristilt, Henno Arrakult, Peeter Ulaselt, Renaldo Veeberilt, Heldur Lareteilt, Concordia Klarilt, Jüri Palmilt igapähele ühe töö (kusjuures Guli realistliku teostusega romantiline maal "Suvi" maksis 400 rubla, aga Marani abstraktne "Metsäär" 150 rubla)<sup>15</sup>, siis kunstnike liidu juhatuse presiidiumi koosseisus Jaan Jensen, O. Raunam, B. Tomberg, Ilmar Torn, Efraim Allsalu, Boris Bernštein, Raivo Korstnik, Jüri Matvei, Kalju Reitel, Jaan Vares otsustas 6. oktoobril 1966: "Asutakse seisukohale, et näitusel esinenud kunstiinstituudi teoseid, kui omapäraseid katsetusi rändnäituste fondi omandada ei ole kohane, seepärast mainitud tööde ostudest loobuda".<sup>16</sup>

Kõige tähtsamad asjad otsustati siiski ära KL-i parteiorganisatsioonis, kuhu kuulus küll ainult paarkümme KL-i liiget, kuid praktiliselt kõik juhid. Oktoobris 1966 toimunud algorganisatsiooni aruandluskoosolekul oli kohal ka EKP KK sekretär Leonid Lentsmann, kes arvas, et otsinguid võiks lubada, kuid oleks tarvilik "range lähenemine", ning nõudis, et "piirid oleksid selged".<sup>17</sup> Jaan Jensen süüdistas jälle kunstikriitikeid (Ene Lampi) ning arvas, et kunstnikud Eelma, Ulas ja Kormašov "on kaotamas head nägu".<sup>18</sup> Kokkuvõttes avastati, et "Parteiorgan ei ole suutnud avaldada otsustavat mõju noorte kunstnike probleemi" lahendamisele ja noorte näitus polnud saanud piisavalt printsiipiaalset hinnangut.<sup>19</sup> Otsustati tõhustada kunstipropagandat ja ideoloogilist kasvatustööd. 26. det-



sembri koosolekul juba märgati, et on olnud liiga passiivsed ajal, kui "meie kunstnike loomingus valitseb nii palju murrangulisi momente".<sup>20</sup> Nõu polnud kusagilt loota, kuna sama probleem olevat ka Moskvas ja Leningradis.<sup>21</sup> Avastati, et Kunstifond on ostnud isegi Kitse näitusel abstraksionismi ja abstraksionismivastaseid ettekandeid jms. ei võeta enam tõsiselt. KL-i juhatuse esimees Jaan Jensen nurises, et kriitikud pole selgetel seisukohtadel, tuues näiteks Pihlaku käsitluse Malini näituse kohta. KL-i juhatuse aseesimees Ilmar Torn teatas: "Suvest peale on õhkkond olnud palav, sest avalikkuse ette on ilmunud asju, mida me pole harjunud nägema: noortenäitus, Kitse, Malini näitused jne. Nende ümber on tekkinud mitmesuguseid mõtteid ja ootamatult huvi alltekstiga – kõik läheb nüüd rappa. Mina arvan, et koos Jenseniga ja juhatusega aetav kunstipoliitika on niisugune, et võimaldada ruumi ka eksperimentidele. Noortenäitusel tuli näitusel ilmsiks tendentse, mis meile polnud üllatuseks."<sup>22</sup> Küll aga Malini oma, kuigi Torn pidas selle ülespanemist õigeaks. Malini näitus häiris ka teisi parteilasi: Peek pidas seda totraks ja odavaks originaalitseamiseks, Aino Bach aegunuks.<sup>23</sup> Põldroos ja Torn üritasid Malinit kaitsta. Lõpuks otsustati olukorral silma peal hoida ja "problemaatilised" teosed kähku Kunstifondi hoidlatesse osta.

Kunstnike Liidus arutati 1966. aastal toimunud kaks aastat, kusjuures muutuste tähistena märgiti alati ära just need mainitud kunstisündmused. 16. novembril 1968 teatas Ilmar Torn parteikoosolekul: "Me kavatseme anda noortele kunstnikele võimalusi eksperimenteerida. Muidu läheb noor kunst põranda alla, nagu Moskvas. Minu arvates on Moskva kunstipoliitika selles suhtes väär, kui noored surutakse põranda alla."<sup>24</sup>

Selline suund kunstipoliitikas ka võeti. See küll tõesti ei andnud noortele põhjust põranda alla minna ja nii ei tekkinudki Eestis edaspidi olulisel määral mujal NSVL-is tavalist varjatud mitteametlikku kunsti, kuigi 1970-ndatel suurenes surve kunstnikele ka siin. Sellest hoolimata jäid olud kunstilise vabadusega ikkagi soodsaks kuni Eesti NSV lõpuni.

*Margus Kiis õpib Tartu Ülikoolis kunstiteadust; käesoleva artikkel on osa tema magistritööst, mida juhendab*

Päevakorras on viimase noorte kunstnike näituse puhul vaatajate poolt tekkinud väga vastakad reageeringud.

Akadeemik N. Amosov oma sisutihedas ja huvitavas artiklis „Teadusest ja kunstist“ („Noorte Hää!“ 23. oktoobrist 1966) mainib ühe tegurina, mis määrab publiku huvi kunstiteose vastu, „vormi mõõdukalt (minu sõnenduse; O. K.) ebatavalisust“.

Kas ei peitu just siin üks põhjusi noorte kunstnike loomingu ja osa publiku vahel tekkinud arusaamatustes?

Kunsti arengut kogu Euroopa mastaabis vaadeldes näeme, et möödunud sajandi keskpaiga realismist kuni esemetu kunsti ilmumiseni kulus palju aastakümneid, kusjuures iga vahepeal esilekerkinud kunstivool tõi enam või vähem mõõdukalt midagi uut senisesse kunsti. Meil aga on sama vahemaa – peredvižnikute tänapäevaste järglaste kunsti kuni esimeste abstraktsete maalideni – läbi käidud vähem kui ühe aastakümne. Ei tule imestada, et paljud vaatajad nii kiiretempolist hüpet kaasa teha ei suuda ja hämmeldusse satuvad.

Olukord on seda raskem, et meil trükisõnas peaaegu üldse ei ole valgustatud nende vormimuudatuste teoreetilist tagapõhja. Kui ongi, siis enamasti pealiskaudselt, primitiivselt või ühekülgselt.

Järgnevatel lehekülgedel üritavad kolm kunstnikku neile probleemidele asjalikumalt läheneda. Tuleb lahti rääkida küsimus, kui palju on kunsti uued vormid tingitud „manduva Lääne mõjust“ ja kui palju kunsti enese arengu sisemistest seaduspärasustest. Tuleb veelgi rohkem rääkida kunsti ja publiku vahekorra, kunsti ja teaduse vahekorra ja tuleks rääkida sellestki, kas nende muudatuste kiires tempos on süüdi ainult noored kunstnikud või on kaasa mõjunud ka mitmesugused reglementeerimised ligemas ja kaugemas minevikus.

Sõna peaksid võtma niihästi kunstnikud, vaatajad kui ka teadlased. Mida põhjalikumalt suud puhtaks räägitakse, seda parem.

OTT KANGILASKI



## SAMMUVAST LILLEST, OTSINGUTEST JA MUUST

Noorte kunstnike näitus Tallinnas kutsus välja mitmesuguseid arvamusi. Ajakirjanduses ilmus pikemaid kirjutisi kunstiteadlastelt. Vahest poleks vajagi näituse puhul nii palju rääkida ja kirjutada – tööd räägivad iseene eest? Siin aga oleme kaasajal jõudnud nii kaugemale, et osa vaatajaid ei mõista kunstiteose keelt. Me räägime küll helikeelest ja vormikõnest, kuid ei anna enesele alati aru nende olemusest.

*dab Jaak Kangilaski. Margus Kiis pidas ettekande ka Eesti Kunstnike Liidu juubeliseminaril 10.01.2003 Tallinna Kunstihoones.*

<sup>1</sup> Vt. nt.: Sirje Helme, Jaak Kangilaski. Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn, 1999, lk. 153.

<sup>2</sup> Eesti Riigiarhiiv, F R-1665, n. 2, s. 491, l. 4.

<sup>3</sup> Eve Pihlak. Kevadnäitus Tartus. – Sirp ja Vasar, 24.06.1966.

<sup>4</sup> ERA, F R-1665, n. 2, s. 487, l. 13–17.

<sup>5</sup> ERA, F R-1665, n. 2, s. 490, l. 9.

<sup>6</sup> Eesti Riigiarhiivi EKP osakond F 2477, n. 15, s. 33, l. 28.

<sup>7</sup> Boris Bernšteini. Pärast noorte kunstnike näitust. – Sirp ja Vasar 30.09.1966.

<sup>8</sup> Leo Gens. Noorus, otsingud ja vastutus. – Rahva Hää! 30.09.1966.

<sup>9</sup> Dialoog jätkub. – Noorte Hää! 06.10.1966.

<sup>10</sup> Olev Soans. Sammuvast lillest, otsingutest ja muust. – Noorus 1966, nr. 11.

<sup>11</sup> Enn Põldroos. Tänavusest noortenäitusest

asjaosalise pilguga. – Noorus 1966, nr. 11.

<sup>12</sup> Olav Maran. Kujutamistest kujutavas kunstis. – Noorus 1966, nr. 11.

<sup>13</sup> Evi Pihlak. Kaks erinevat tartlast. – Sirp ja Vasar 16.09.1966.

<sup>14</sup> ERA, F R-1954, n. 1, s. 146, l. 104.

<sup>15</sup> ERA, F R-1665, n. 2, s. 490, l. 9.

<sup>16</sup> ERA, F 2477, n.15, s. 33, l. 3.

<sup>17</sup> Samas, l. 36.

<sup>18</sup> Samas, l. 37.

<sup>19</sup> Samas, l. 46.

<sup>20</sup> Samas, l. 48.

<sup>21</sup> Samas, l. 51.

<sup>22</sup> Samas, s. 35, l. 66.

*Toimetusest. 1988. aasta suvisel noortenäitusel "Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis" Tallinnas Laululava all koostas Jüri Hain 1966. aasta noortenäituste retrospektiivi. Näitusel eksponeeriti ka koopiad tolle aja kunstikriitikast – Bernšteini, Gensi, Põldroosi jt. artikleid.*



# Kiirreageerimistoad

## MANIFEST

*Tungiv ettepanek kaasaegse kunsti muuseumidele*

Ettepanek põhineb vaatlusandmetel, mille kohaselt visuaalkunstnikud on aktuaalsetest debattidest kõrvale jäänud. Minu uskumist mööda tuleks ühiskonna tervisele kasuks kiirreageerimistubade avamine kaasaegsete kunstiinstitutsioonide juures.

Pidevalt toimivad näituseruumid annaksid kunstnikele võimaluse kommenteerida toimuvat visuaalselt - väljendada oma arusaama ja visiooni kaasajast ("kaasaeg" tähendab siin tänast päeva, ilma mingi pikenduseta). Kiirreageerimistube kaasajastataks iga päev, need annavad võimaluse väljendada elu päevauudiste ultrakiires ajas (kaasa arvatud sellised olukorrad nagu uued sõjad).

Kiirreageerimistubadesse on teretulnud kõik visuaalkunstnikud, kellel on päevauudistest põletavaid visioone.

Näituse kvaliteedil või esteetikal ei ole mingit tähtsust. Tähtis on kunstiga väljulla kohe. Näitus võiks toimida nagu massimeedium: see uueneb iga päev ja käib debattidega pidevalt kaasas. Videokunstnikud võiksid näiteks TV-uudiseid töödelda, teha neist oma versiooni; fotokunstnikud võiksid ajalehtede ikonograafiat ümber kujundada, nii et saab nähtavaks teistsugune seisukoht. Muuseumikülastajad näeksid äsja loetud ajalehe ja äsja nähtud TV-uudise kunstiversiooni.

Et luua võimalus nii töötada, on kunstnikel vaja kiirreageerimistube, reaalselt füüsilist ruumi. On selge, et installatsioonikunstnik pole www-kunstnik ega kroonikakirjutaja. Et väljendada oma põletavat visiooni maailmas kaasajal toimuva kohta, vajab installatsioonikunstnik näituseruumi. Näitamaks oma väljendusviisi tõelist väge, peab kunstnik väljendama end ikkagi omaenda keeles.

Tegelikkus on praegu selline, et kui kunstnik tahabki võtta mõnes kunstiinstitutsioonis sõna aktuaalse teema kohta, peab ta taluma mitmeaastast järjekorda. Kaasaegne kunsti eksponeerimise struktuur põhjustab kunstniku "arengupeatuse" (aegunud reageerimise).

Mina usun, et installatsioonikunstnikel on, mida öelda. Mina usun, et kunstnik on ühiskonna termomeeter ja et talle peab andma hääleõiguse reaalarajas (mitte siis, kui on juba hilja).

Poliitikud kasutavad visuaalset kommunikatsiooni üha rohkem. Visuaalkunstnik on aga spetsialist, kes dekodeerib ja sünteesib visuaalset materjali, olles seejuures võimeline meieni tooma versiooni sellest, mis toimub vee all - tegemist on ju visuaalala ekspordiga.

Poliitilisi otsuseid tehakse kiiresti ning ka kaasaegne kunsti institutsionaalne struktuur peaks võimaldama kunstnikul osaleda aktuaalses debatis ning võistelda päevauudistega kiiruses.

Sellepärast ma usun, et kunstiinstitutsioonid peaksid avama kiirreageerimistoad, kuhu kunstnik saaks kohe hommikul tulla ning eksponeerida oma seisukoha, mismoodi tema loeb ajalehti. Ma olen kindel, et muuseumikülastajate jaoks toodaks niimoodi esile mingeid märke või inimlikke tundeid.

Olen veendunud, et kunstnikud näevad kaasaegses maailmas mingeid märke, millele ka meie peaksime oma tähelepanu pöörama.

Kunstnike roll on tuua ühiskonda tagasi inimlike väärtuste teema (ja see ei pea alati puudutama meediastrateegiate väärtusi). Ta on ühiskonna mehhanismide tundlik jälgija. Kiirreageerimistoad peavad asuma just nimelt avalikus institutsioonis nagu muuseumid, sest kunstnike arvamus pakub avalikkusele huvi.

Me vajame kunstnike seisukohta praegu. Andkem neile koht, kus nad võiksid meile näidata, mida nad mõtlevad kaasaja uudistest, sh. sõjast.

**Thierry Geoffroy** / Colonel

emergency room manifesto:

[http://www.conclusionism.com/dictionary/emergency\\_room.html](http://www.conclusionism.com/dictionary/emergency_room.html)

<http://www.colonel.dk/> Colonelist - vt. kunst.ee 1/2002, lk. 56-64.



# Emergency Rooms

## MANIFESTO

*Urgent Proposition for Museums of Contemporary Art*

Based on the observation that the visual artist is left out of the debate about actuality. I believe that it would be healthy for society to open up "Emergency Rooms" in contemporary art institutions.

Such emergency spaces would give the artists the chance to visually comment on actuality - an opportunity to express his/her position and visions about today (today understood as today without any delay). The Emergency Rooms will be updated every day and will have the important concept of living at the same ultra fast speed of the news (and it's consequences like new wars).

The Emergency Rooms will welcome any visual artist with burning visions about the news.

The quality or aesthetic of the exhibitions is not important here. The importance lies in the possibility to show art immediately. The exhibition should function like the mass medias: Be renewed every day and be up to date on the ongoing debates. For example, visual artists working with video could re-edit and thus make new version of the TV news; artists working with photography could reorganise the iconography of newspapers to provide another angle. Visitors to the museum would see a new version of the newspaper they have just read, or of the TV's breaking news that they just saw. Visitors should experience a new vision of what is normally offered to them through the news media, a new perception of the World's actual situation.

To work this way, the visual artists need: An "Emergency Room" - a real physical space. It should be clear that an installation artist is not a web artist or a writer of a chronicle. To express his/her burning vision and feelings about what happens in the World today, the installation artist needs an exhibition space. To be powerful in his/her expression the artist needs to express him/herself in his own language.

The actual situation is that if an artist wants to comment on a burning actuality in an art institution, he must accept a delay of several years before having the possibility to show his vision. The contemporary art structure is putting the visual artist in a position of a "retard" (delayed response).

I believe that installation artists have important statements to make. I believe that artists are the thermometers for society and that we have to give them a voice in real time (and not in delay, before it is too late).

Politicians use visual communication more and more. The visual artist is a specialist in decoding and synthesising visual material and is strongly able to bring us a new version of what is really going on - as he/she is a visual expert.

Political decisions are made fast and it is important that the contemporary art structure allows the artist to take part in the actual debate and compete with the ultra speed of the news.

This is why I believe that art institutions should open "Emergency Rooms", where artists can arrive in the morning and exhibit immediately i.e. the way he/she reads the newspapers. I am sure that some evidence or even human sensuality will be brought into focus for the visitors of museums.

I am convinced that artists have some "evidence" about the world today - evidence that we should also have a chance to look at.

Artists in society play the role of bringing back the debate on human values (and not always those in media strategies). He/she also has the role of being a sensitive observer of society's mechanisms. The Emergency Rooms have to take place in public institutions like museums because the opinions of the artists are of public interest.

We need the artist's comments now. Let us give them spaces to show us what they think about today's news, i.e. the war.

**Thierry Geoffroy** / Colonel

emergency room manifesto:

[http://www.conclusionism.com/dictionary/emergency\\_room.html](http://www.conclusionism.com/dictionary/emergency_room.html)

<http://www.colonel.dk/>





Mart Viljus. TM. 1997.

# ja Firmad fiktsioonid

Philippe Cazal, Inessa Josing,  
 Zbigniew Libera,  
 Andreas Gursky,  
 Common Culture, Primitive + Open,  
 Ingold Airlines,  
 Michael Landy, Bonk Business Inc.,  
 Kostabi World,  
 F.F.F.F., Svetlana Heger,  
 Komar & Melamid, ®™ ark,  
 Tuupolev, Mart Viljus,  
 Superflex.

ERI koostas Eve Kiiler. Kujundas Piia Ruber.





Andreas Gursky. Hongkongi börs. 1994. Diptühhon.



# Firmad ja fiktsioonid

Eve Kiiler

## SUHTEKOLMNURK: KUNST, ÄRI JA ÜHISKOND

Kolmel möödunud aastakümnel on Lääne-Euroopa kultuuris entusiastlikult ennustatud kunsti ja majanduse lähenemist postindustrialiaalses maailmapildis. See kultuuri ja tarbimise sümbioosi futuristlik visioon tõuseb lendu üha uutes versioonides. Korporatsioonid laiendavad oma mõjuvälja elustiilide estetiseerimisega ja disainereist on saanud uued "meie aja kangelased".

Siiski, majandus ei paku ohutut partnerlust vabamõtlejatest kunstnikele. Kui kunstnik riskib oma projektides äri otsekoheselt kommenteerida, on kohe sõprus läbi ning silmapiiril ähvardab vastuseis juristide ja korporatsioonide juhtidega. Kunsti ja ärimaailma partnerlus ei ole mäng romantilisel metsalagendikul. Pigem on siin tegu ideoloogiliselt okupeeritud territooriumiga. Suurfirmad on rajanud reglementeeritud süsteemi, et kindlustada oma sümbolite puutumatus. Äri dikteeib mängureegleid, kunstniku loominguline ja isikupuutumatus on kaitsetu. Innovatsioonilt eeldatakse dekoratiivsust või meelelahutuslikkust – ja korporatiivsete ideaalide toetamist. Kuigi kunstiprojektid rikastaksid kultuuridiskussiooni, on navigeerimine sellel ristuvate huvide alal pikitud salamiinide ohuga.

Kunstniku kaitsetus on peamine põhjus, miks kriitilist analüüsi saab paremini rakendada ajakirjanikuna meedias kui kunstnikuna visuaalkultuuri projekte läbi viies. Meedia hoiab jõuliselt oma defineerivat positsiooni infoühiskonnas ja ajakirjanike turvalisuse tagab rahvusvaheline pressis sõnavabaduse nõue. Kui Eestis on advokaadid ajakirjandust esindades veel vähe teeninud, siis Lääne kollase ajakirjanduse kasumitest eraldatakse märkimisväärne protsent kaotatud kohtuprotsesside reservi. Meedia teenib intriigilt ja lugejate kirglik uudishimu on edu pant. Mis sünniks ajakirjandusliku materjaliga aga siis, kui seda eksponeeritaks näituseversioonis? Mitte ükski konsti-

tusioon ei sätesta ju "pildivabadust" muuseumis ja Kunstihoones. Eksisteerides vahetuvate valitsuste ja erasponsorite heldusest, on suure raha eest ehitatud näitusesaalidest saanud kohad, kus kunst on kohustatud olema sile ja ohutu.

Jean Baudrillard pajatab, kuidas ringlevate piltkujutiste hulk ja tihedus on intensiivistanud tänapäeva ühiskonna kvalitatiivseid muutusi. Vahe reaalsuse ja piltkujutise vahel moonduv ja igapäevane reaalsus suurlinnades asendub postmodernse kultuuri poolt vahendatud, simuleeritud maailmaga. Tubakafirma Barclay on globaalselt propageerinud fraasi: "Art is everywhere..." Paarkümmend aastat varem pani selle fraasi kirja Jean Baudrillard, kuid tema mõtted ulatusid reklaamist palju kaugemale:

"And so art is everywhere, since artifice is at the very heart of reality. And so art is dead, not only because its critical transcendence is gone, but because reality itself, entirely impregnated by an aesthetic which is inseparably from its own structure, has been confused with its own image."<sup>1</sup>

Kui mõtete levilatus on mõõdetav raamatu kordustiraažide arvuga, siis on Baudrillard'i ingliskeelne versioon olnud mõjuvõimsam prantsuskeelsest originaalst. Ja kumbki ei suuda võistelda Barclay reklaamikampaaniate ulatusega, mis illustreerivad küll värvikalt Baudrillard'i idee vahedust, kuid samas ka moonutavad kõverpeegliina.

Idealistlike klišeede kordamine on muutnud pildi staatust. Pilt ei ole enam unikaalne imetusobjekt. Siit läheb disaini ja "vabade" kunstide siksakiline rindejoon. Nimetute disainerite ideed levivad massitiraažides, mille kohustuslik element on sotsiaalne tellimus ja apoliitilisus. Mida paindlikumaks muutub väiketiraažide produtseerimine nimetutes tehastes, seda erilisemaid soove illusoorset arvestatakse. Kordamine muudab usutunnistuse palveks: "Me täidame iga unistuse, kui Sinu valitud firma on Nike!". Disaini staatust on hoopis teine kui 20. sajandi alguse industrialismi mootori,



Fordi tehaste reklaamikampaanias: "Me täidame iga sinu soovi auto värvi osas, kui sa soovid, et see on must!"

Kaasaja idealistlikud kunstnikud omakorda leiutavad uusi strateegiaid, et eristuda tüütute igapäevaklišeede ringmängust. Köikehõlmav visuaalne esteetika on nii edukalt inkorporeeritud kaubamajade paleedesse, et ilu ja ülevus on kaotanud kehtivuse kunsti mõõdupuuna. Kuigi me räägime igapäevaelu visuaalsest intensiivsusest, on mittekomertslike ideede eksponeerimiseks vaja ennekõike riskijulgust. Kunstnikud peavad olema sotsiaalse suhtluse meistersportlased, kui tahavad propageerida oma rada meedia- ja tänavareklaami vahetalana.

## KUNST JA ÄRI: SÕBRAD VÕI VAENLASED?

Kultuuriringkondade suhtumine sellesse teemasse on ühene: see pole mitte delikaatne "maitse asi", vaid pigem eelarvamuste ja kõigutamata seisukohtade tallermaa. Viimastel aastakümnetel süvenenud tendents, kus kunst globaliseerub ja läheneb populaarsele vaatamängule, on varasemat selget piiri ähmastanud. Toon siinkohal esile mõnede mõjuvõimsamate koolkondade piirjooned.

### Eraldatuse mudel

Selle vaatenurga pooldajad usuvad, et kunst ja äri kuuluvad lepitamatute vaenlaste leerdesse. Ainus lubatav suhe oleks kunstniku kui kriitilise "välisvaatleja" positsioon. Sellel rajal võime pöörduda tagasi kriitilise kunsti utoopilise ideaali juurde, milles kunst on kõikvõimas: "õonestab tootmise ja tarbimise, loomise ja taastootmise hierarhiaid; kombineerib erinevaid kultuuri registreid (kõrge ja madal, vana ja uus jne.); ühendab vastandlikke omandivaidlusi (*copyleft* ja *copyright*). Ja seda kõike vaid kunsti loovate

kujundite võrdsust propageeriva mõju kaudu."<sup>2</sup>

Theodor Adorno on klassik, kelle esteetikateooria on eraldatuse mudeli tõhusaim vundament. Adorno hindas kunsti suurima surmaohuna kommertsedu ja kooperaerumist kultuuritööstusega. Selles mängureeglistikus tegutseb kunstnik kui autonoomne reaalsuse kohal hõljuv figuur, kasutades maailma küsitavuste vaba interpreteerimise võimalust. Kunstnik peab hoidma võimalikult suurt distantsi ärimaailmast, sest "kunst kui kriitilise mõtte territoorium saab samuti ka majanduse kriitika asukohaks."<sup>3</sup>

### Vahendamise mudel

Selle mudeli raames vaadeldakse kunsti kui kommunikatsiooni ja sidet inimestevahelises infovõrgustikus. Süvenevalt industrialiseeritud, ratsionaliseeritud, kapitalile rajatud töömaailm otsib humaansemaid alternatiive, et leida taas laiemat dialoogi auditoriumi. Hamburgis toimunud suurnäituse "Art &

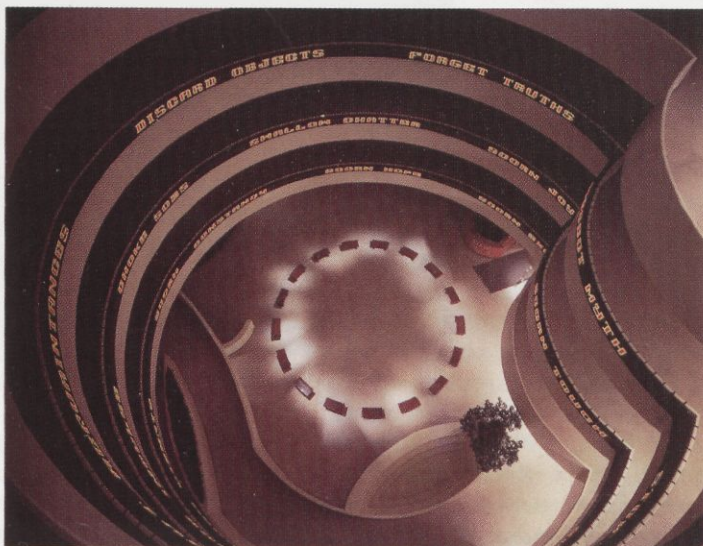


**The Art of the Motorcycle, näitus Solomon R. Guggenheimi muuseumis, New York, 1998.**

Economy" (2002) kataloogis vahendab Wolfgang Ullrich kunsti ja äri vahendatuse mudeli piirjooni:

"Kahtlemata, kunsti ja äri liidus sihivad mõlemad pooled veel ühte partnerit – suhteid ühiskonnaga. Kui keegi sooviks ehitada armukomnurga, siis mõlemad seaksid omavahelise partnerluse asemel prioriteediks suhte ühiskonnaga."<sup>4</sup>

Selle mudeli eriversiooniks on muuseumid ja kunstigaleriid, mis püüavad võita laiaade publikuhulka tähelepanu. *Marketing on* muutunud osaks kultuuritööstusest, eriti selliste suurnäituste puhul nagu oli Charles Saatchi kollektsiooni näitus "Sensation: Young British Art" Londoni Kuninglikus Kunstiakadeemias. Siiski, paljud Briti kunstikriitikud põevad tugevat nostalgiat, leinates taga meediakärast puutumata, äriiselt eba-praktilise ja intellektuaalselt nõudliku kontseptuaalse kunsti ajastut. Nii meenutab ka Julian Stallabrass oma raamatu "High Art Lite" esimesel leheküljel:



**Jenny Holzer. Installatsioon sarjast "Truismid", LED valgustablood. Salomon R. Guggenheimi muuseum, New York, 1990.**





**Barbara Kruger. Nimeta (You Can't Drag ...), 1990. Foto, siiditrükk, vinüül.**



**Mike Bidlo. Brillo Boxes (Not Warhol), 1991.**

"Ükskord endistel aegadel, mitte nii väga ammu, elasid mõned meist kunstimaailmas ja mõtlesid, et kõik oleks ülisuurepärase, kui vaid kaasaegne kunst oleks veidi vähem elitistlik ja kui meie entusiastide kitsasse ringi oleks natuke värsket õhku puhutud. Kui vaid publik taipaks, et maailma tooted on rämp, mõeldud valitud bosside tüüpide lihtlabase ja lõbustava elulaadi tagamiseks. Sellest hoolimata uskusime, et osa kunstist väärinimeste tähelepanu – olles radikaalne, tõsine ja omades potsentsiaali muuta inimesi, kes neid töid näevad ning nende üle järele mõtlevad."<sup>5</sup>

Siit peegeldub ka tulevane vastuolu. Kui muuseumid soovivad olla publikule atraktiivsed ja meelitada kohale rohkem külalastajaid ning erasponsorid, peaks näidatavat kunsti lähendama reklaamimaailma reeglitele ja seega liikuma kergete meelelahutusprojektide poole. Kunsti, mis otsib intellektuaalselt sidet laiemate sotsiaalsete probleemidega, peetakse aga elitaarseks ja tavakülalastajale raskesti arusaadavaks.

## Kunstnik kui autor ja produkt

See mudel on tulipunkti tõusnud 1990-ndatel. Kuigi kunstiajaloo staar Andy Warhol oli näide meedia tähelepanu keskpunktis olevast kunstnikust, kulutas ta siiski tohutu koguse energiat, et toota ja müüa oma kuulsa Factory teoseid. Tänapäeva kunstnikud, kes on meediarindel edu saavutanud, kasutavad klassikalisi reklaamistrateegiaid. Nad müüvad iseenest kallimalt kui oma materiaalseid teoseid. Meedia tutvustab kunstniku kui persooni, raisates küllalt vähe ruumi ja aega konkreetsetele kunstiteostele. Uue kunsti turg toetab uut tüüpi kunstnikke, kelle loomingu eelismetodiks on pigem leiutatud objektidest vaimukate installatsioonide

loomine kui kvaliteetne käsitööoskus. Selles protsessis persoon "müüb" tugevamalt kui teosed, tuntuimaks näiteks Briti kunstnikud Damien Hirst ja Tracey Emin. Nende teoste eest Charles Saatchi tasutud feomenaalsed summad meenutavad pigem eduka ühise reklaamikampaania honorari. Investeeringud tehakse promotsiooni ja sotsiaalsetesse suhtevõrgustikesse. Siin võiks liigitada kunstnikke kui lüüsid kujuteldava imago produktiooni ringluses, nende elulood on muutunud ühiskondlikult tarbitavateks kaubaartikliteks. Enesereklaami valdkonnas tegutsev persoon muutub ühtaegu nii teose autoriks kui äri objektiks.

Kaasaegset kunsti esitlevate muuseumide galeriide suhe publikuga ja sponsoritega on Eestis eriti praegu siiski jahedam kui viimati kirjeldatud Briti näidete puhul. Tõenäoliselt tõuseb teema eriti teravalt päevakorda alles pärast kunstimuseumi uue hoone valmimist, kui tekib kohustus külalastajaid Kadrioru meelitada. Kui võrrelda näituse promomist kontserdi või filmi reklaamiga, tekib ilmselt nõudmine teatud tüüpi "etenduskunstniku" järele – ja see on hoopis midagi muud kui varasem "omaette metsas maali" ideaalkuju.

Kunsti kui kommunikatsiooni mudel oli Eestis eriti soositud 1990-ndatel seoses esile kerkinud fotograafide ja videokunstnike põlvkonnaga. Meediasõbraliku kunstnikupersooni rolli on meil seni edukalt täitnud aga mitte kunsti-, vaid kunstiteaduse haridusega Anders Härm ja Hanno Soans, ka Mari Sobolev ja Mari Laanemets. Siit ka vihje: kunstiakadeemia vabade kunstide õppetavad eiravad kramplikult iga raamatutarkust ja väldivad sõna valdamise väge, esindades klassikalist kunsti ja meedia(äri) eraldamise mudelit. Noorema põlvkonna kunstiteadlased tõestavad aga praktikas, et kaasaegses

kunstimaailmas orienteerumine on kiire edasiliikumise pant, seevastu käsitööoskused on hinnas peamiselt dekoratiivse ja müügi-kunsti väärtuskaalas.

Paraku tuleb tõdeda, et kommunikatsiooni taotlej ja persooni väljapaistvusele rajatud kunstimudel (autor kui produkt) ei ole Eesti erakolleksionääride tähelepanu orbiiti jõudnud. Nende mudelite alusel toimuva tegevuse peasponsoriks on olnud Kultuurkapital ja Sorose kunstikeskus, harvaks erandiks Eesti Pank või Barclay kui *performance*'i tellijad.

## Kriitilised kunstipraktikad: ajaloolisi vihjeid

Äri ja kunsti eraldatuse mudel andis 1980-ndatel aastatel viljakaid tulemusi. Meenutan siinkohal vaid mõnda näidet. Kunstnikud nagu **Barbara Kruger** väljendasid teravat kriitikameelt just siis õitsele puhkenud kunstiturust vastu. Krugeri idee oli väljuda galerii piiratud auditooriumiga kitsaste seinte vahelt. Ta installeeris oma fotomontaažid reklaamialustele New York'i avalikus linnaruumis. Tekstid olid lisatud stereotüüpsetele fotodele, kuid pöörasid ümber nende realismi retoorika: "Your gaze hits the side of my face" (1981), "We don't need another hero" (1987). Plakatitena esitatud pildid distantseerusid radikaalselt galeriis müüdavatest kunsti-objektidest. Samas massimeedia raamistik andis uue suhte nii äri- ja publikuga.

**Hans Haacke** suuremahulised tööd on klassikaline näide kapitalistliku süsteemi kriitikat globaalses kontekstis. 1987. aasta "Documenta" VIII näitusel ründas ta avalikult Deutsche Bank AG imagot. Installatsioonis "Continuity" kõrvutas Haacke Aafrika ülestõusude fotod ja panga logo ning vastandas need panga direktorite nõukogu



tekstide tsitaatidega. "Continuity" andis oma hääle avalikule protestile selle vastu, et suurfirmad osalevad Aafrika vähemusvalituste rassistlikus poliitikas ja sõjakuritegudes. Haacke veendumuse kohaselt on firmade kunstisponsorlus oht muuseumide sõltumatusse. Ta pooldab muuseumide finantseerimist ainult avalikest fondidest, et ka kriitilise kunsti eksponeerimine saaks olla firmadest sõltumatu.

Suurbritannias tõusid samad teemad eriti kriitiliselt päevakorda 1980-ndatel, kui reklaamigigant Maurice Saatchi kuulus Victoria & Alberti muuseumi nõukogusse, misjärel Saatchi agentuur võttis üle muuseumi avalike suhete ja reklaami korraldamise. Need arengusuunad sõlmusid thatcheristliku eksperimendiga luua uus Briti "ettevõtlus-kultuur".

**Jenny Holzer** eksponeeris massidele kuulsat truismi "MONEY CREATES TASTE" (1982) tohutu LCD-ekraanina New Yorgi Times Square'i kõrghoonele. See fraas suunab meid kunsti ja äri eraldatuse mudeli vastandlikule servale. Võime jälgida, kuidas järjekindla sponsorluse kaudu kehtestab ärimaailm diskreetse ja efektiivse tseensuuri. 1990-ndate uus Briti kunst oli suurejooneliselt finantseeritud Charles Saatchi kapitaliga. Siin ei saa jätta märkimata, et hoolimata sensatsioonilisest kuulsusest ei leia me "Saatchi kunstnike" töödest õrnamatki vihjet ega kriitilist nooti kaasaegse globaliseeruva kapitalismi suhtes. Kunstnikud on täiesti vabad, kuni nende looming on ohutu ja meelelahutuslik. Poliitilise asendab personaalne. Kuid personaalne omakorda muutub avalikuks, sest kunstnik kui persoon saab meediakultuuri osaks.

## BRAND'I JA LOGO MÄRGIMÄNGUD

Postindustriaalses ärikeskkonnas saavutavad domineeriva positsiooni need firmad, kes ei investeerinud mitte tehastesse ja seadmetesse, vaid akumuleerivad kapitali hoopis disaini, logonduse ja brand'i tuntuks. Suurimad korporatsioonid, praegu näiteks Nike, ei oma ühtegi tehast, vaid tellivad üle planeedi teenuseid sealt, kus on parasjagu odavam. Ei mingit muret tööliste ametühingutega ega majanduslikku riski tsehhide ülesehitamisega. Otsene tootmise kulu on ju nagunii vaid paar protsenti kogu jalatsi hinnast.

Brand'i imago omakorda on süntees: füüsiliste ja esteetilisest omaduste, ratsionaalsete ja emotsionaalsete tegurite koostõu. Siit ka muutus, kus firma põhivaraks peetakse kultuurilise kapitali kontsentratsiooni. Range reeglilik üritab kaitsta intellektuaalset omandit (firmamärke, logosid, patente, disaini, autoriõigust) kui

kapitali. Kogu see äritegemise vankri ette rakendatud tulevark täidab suurt osa inimeste ruumist ja ajast. Tsiiviliseeritud elu meie ümber on aina tihedamalt täidetud visuaalse infoga, mille autoriõigus kuulub konkreetsele isikule või firmale. Ükskõik, kas me selle nägemise eest oleme soovinud maksta või mitte.

Kunstniku roll aegade hämaruses oli kujutada ümbritsevat reaalsust läbi kunstiliste kujundite. Praeguses ajas saaks see olla võrdsest nii looduslik kui kultuuriliselt medieeritud keskkond. Kui kunstnik läheb metsa ja mere äärde maalima, saab ta teha seda nii, nagu süda lustib. Siiski ettevaatust! Peaasi, et kunstnik teaks täpselt, milline rada viib riigimetsa või avalikuks jalutuskäiguks lubatud rannaribale. Talutav oleks veel, kui kunstnik maanduks keset suurlinna ja hakkaks maalima. Tänu käsitöö subjektiivsusele on maalikunst suhteliselt neutraalse staatusega meedium. Mis juhtub aga siis, kui kunstnik valib pildimeediumiks fotoaparaadi või videokaamera? Keslinna "metsapuud" koosnevad logodest ja nägudest, mille reprodutseerimise ja pildilise esindamise ainuõigused kuuluvad firmadele ja parteidele. Interjöörides kaitsevad kullipilguga turvamehed eraomandit ja klientide õigust mitte olla kujutatud. Isegi vanalinna hoovis pildistamine on ohuks turvalisusele – erafirma omaniku soovil võib kunstnik langeda politsei haarangu sihtmärgiks.

Tulemuseks on selge jõudude ebavõrdsus. Seadused kaitsevad firmade eksklusiivseid õigusi pildilisele kujutamisele, kuid keegi ei hoiu linnas uitajat *brand'i*-reklaamide ja parteiliste plakatite rünnaku eest. Oleme nagu sattunud nõitunud metsa, kus iga puu ja leheke kui kujund on kellegi eraomand.



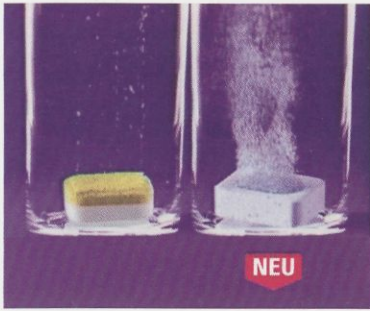
Mart Viljus. TM. Installatsiooni vaade, 1997.

Kui Andy Warhol maalid 1960-ndate algul Coca-Cola logosid, Campbelli supipurke, Brillo karpe ja Marilyn Monroe' portreesid, olid need kõige igapäevasemad objektid tema eraelust. Kas 21. sajandi hakul Warhol üldse alustaks oma sarja? Ehk tuleks tal siis aastaid firmamärgi omanikega kohut käia? Arvan, et mitte. Warhol oli taibukas sell, kes soovis olla edukas iga hinna eest. Siit edasi mõned näited, kuidas ka tänapäeva kunstnikud on leiutanud erinevaid viise logokultuuriga suhestumiseks.

## Mart Viljus: firmatoodete mikstuur

Eesti kunstnik Mart Viljus esitles igapäevast selveri riulilt, ka tootnädide paiknemises polnud midagi kunstipärast. Siiski, hetk hiljem avastas vaataja, et tuttavate globaalsete kaubamärkide tooted olid ühinenud ootamatuteks modifikatsioonideks: Uncle Beni hambapasta, Tampaxi kartulihelbed, Marlboro ketšup, Arieli limonaad, Kinder





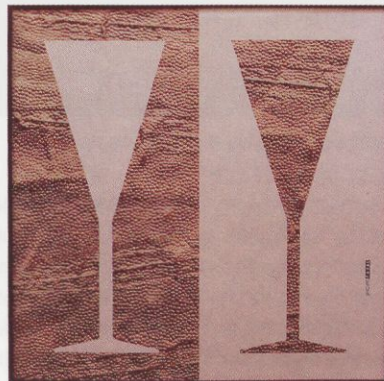
Daniel Pflumm. Reklaamid [www.danielpflumm.com](http://www.danielpflumm.com): neufairy I, neuball II, neuzahn.

Surprise'i kassitoit, Chappi tampoonid, OMO maisihelbed, OMO maisihelbed. Viljus kohtles kaubamärkide fragmente kui perfektseid Lego mänguklotse. See väljanäitus demonstreeris ilmekalt, kui võrd oleme tõesti harjunud kaubamärkide identiteetidega. Reklamimainusjuttudega loodud karakterite joonis paiskus segi, kui märke ja tooteid omavahel vahetada. Selles näidispoes ei deklareerinud Viljus ainsagi kriitilise noodiga millegi poolt või vastu, vaid pilkas peenelt märgikultusliku ajupesu edu ja efektiivsust. Meil peaks ju olema täiesti ükskõik, kas kõlav nimi Marlboro müüb limonaadi või pesupulbrit. Eesti kunstipildis on kohtuprotsessid firmadega veel olemata. Loode-tavasti tänu meie kaubandusturu mikrokoopilisele tähtsusele ja kunstisaalide massipubliku vähesusele. Firmade esindajad teavad suurepäraselt, et Eestis ei ole kunstnik veel mõjuvõimas arvamusi liider.



### Daniel Pflumm: kaubamärgi abstraksionism

Berliinis elav šveitsi kunstnik Daniel Pflumm deklareerib oma õigust praktiseerida võõrandumist oma kunsti algmotiveidest. Pflumm on pühendunud mängule globaalse levikuga firmamärkide ja meedias ringlevate reklaamidega. Tema valguskastide sari õõnestab korporatiivsete visuaalide puutumatus. Pflummi märklaudadeks said Lego, MasterCard, Swissair ja Motorola. Näituse järel inkorporeeris ta valguskastid oma Electro Clubi nimelise öökubi dekooriks Berliinis. Meedias tiirutavatest leiblitest remiksis kunstnik abstraktse rütmivideo. Oma korporatiivsetest identiteetidest vabade värvikombinatsioonidega ei ohusta need enam turuliidreid. Uuteks kunstiteosteks on iroonilised reklaamid anonüümsetele firmadele FreeCustomer.com, dummi.com, seltsam.com, stranger.com. Kujud on monteeritud fragmentidest, mis liiguvad kaoses pörklevate voogudena. Pflumm viib visuaalse reklaami sellise kontsentratsiooni tasemeni, mis muudab pildi mõttetuks kõverpeegliks. Relvadeks selles sõjakäigus on elektrooniline manipulatsioon ja pealiskaudsuse esteetika.



Philippe Cazal. VERRE(S). 1988. Foto, cibacrome, mahagonraam.

### Philippe Cazal: kunstniku märk

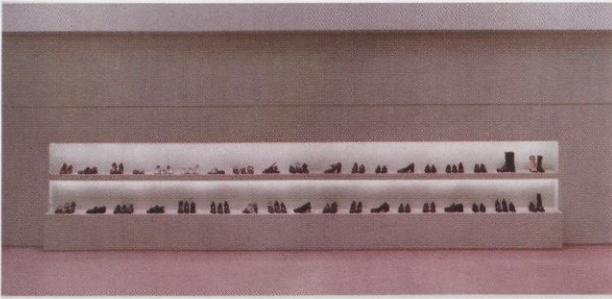
1980-ndatel hakkas rühm Prantsuse disainibüroo tegelema kunstnik Philippe Cazali nime all kunsti ja avaliku tähelepanu koostoime uurimisega. Aktsioonid sarnanesid "hulgi-müüja kaubamärgi" strateegiatega, sarnaselt firmadega H&M või Reserved. Kunstnik ei valmistanud oma teoste komponente ise, vaid ainult signeeris. Signatuuriks võis olla Cazali hoolikalt trükitud nimemärk või eriline objekt, mis märkis tema kohalolu. See meetod pilkas tavapärasest äripraktikast, kus firma logo pealekleepimine võrdsustub autoriõigusega ja pakkimine on tähtsam kui produkt.

1990-ndatel disainiti Philippe Cazali nimest logo, mis toimib signatuurina, lõpmatu korratava kunstiteosena. Disainiti mustvalgete pleksiklaasist tekstidega objektid, mis nimetati sarjaks "Collection". Esimesel pilgul meenutab töö ülespuhutud rõivatööstuse silti. Korduse hirmu asemel on "kunsti objekt" muudetud sihilikult seeriatooteks, millest igas uues kontekstis luuakse uus näitus, kuigi esitatud kujund jääb samaks. Sümbolse kohalolekuga muudab Cazal iga keskkonna uueks reklaamistsenaariumiks.



Philippe Cazal. Collection. 1990. Installatsiooni vaade.





Andreas Gursky. Prada I. 1996.

## RAFINERITUMAD VÄLJANÄITUSED

### Inessa Josing: vabameelsed aknad

Tallinna firmade Kangur ja teksapoe 303 paraadaknaid kasutas Inessa Josing kui avatud dialoogi suurima võimaliku publikuga. Multikultuursuse ilmingud said *cool look'i*: Levi'se teksades homode ja transvestiitide paraad, mootorrattal Kolgata poole kihutav Jeesus, rist seljas. Teksapoe 303 vaateaken ahvatles: "Need on tervendavad aknad! Kui te vaatate seda akent 10 minutit, hakkab teil palju parem. Ravib nõgesetõbe, avaldab tervendavat mõju südamele, kujundab tundemaailma pehmemaks, võib suunata usaldamise, armastamise ja andestamise poole." Unelmate täitumist lubatakse TV-reklaamide igas kallilt makstud sekundis. Josingu skandalistikuulus kasvas Luxembourg'is, kus ta kunstibiennaali "Manifesta 2" osana aknaid kujundas. Piibli tsiteerimine kommertslikul vaateaknal pahandas Luxembourg'i katoliiklikku kirikupead. Äriviitriini esteetika ja tsitaadi algallikale viitamine võimendas tähelepanu.

### Zbigniew Libera: provokatsioon

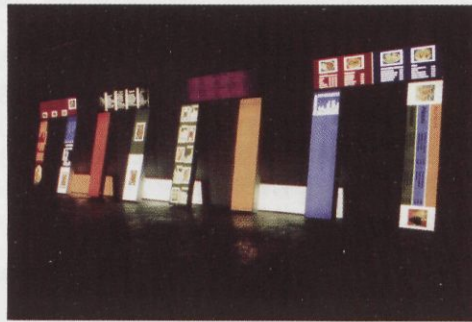
Poola kunstniku Zbigniew Libera sihiks oli provotseerida dialoogi Lääne konsumerismi teemadel. Oma projektis "Teeme ise kontsentratsioonilaagri" kasutas ta Lego firma värvikaid mänguklotse, et ehitada natside koonduslaagrite mudelid: barakid, okastraadid, luukered, valvurid ja vangid. Pakendite disaini oli Lego stiiliga äravahetamiseni sarnane. Libera kergemeelne mäng surmaga tõi kaasa pööristormi, mis ületas tema kunstilised ambitsioonid. Vähe sellest, et Lego korporatsiooni esindajad protestisid firma positiivse imago rikkumise pärast. Tuld võtsid juudi organisatsioonid, kes ei tunne andestust nii küünilise nalja suhtes. Ajakirjades vihjatakse isegi Libera kui kunstniku hävingule, kuid teose olla ostnud New Yorgi Juudi muuseum. "Kunsti" silt lülitaks nagu ümber hinnanguskaalasi. Lastele müüdavate arvutimängude kategoorias poleks Libera töö millegi erilisega silma paistnud. Viited "päris firmale" ja "päris ajalole" ja "päris kunstile" summeerusid teisiti kui detailid lahtivõetuna.

See Zbigniew Libera töö eksponeerus ka Eesti Kunstimuseumis

Jossif Bakštšini kureeritud näitusel "Medialization", Kõigea harjunud Eestis skandaali ei sündinud. Ida-Euroopa kunstnikele on valdavalt iseloomulik respekti puudumine superkorporatsioonide võimu ja autoriteedi suhtes.

### Common Culture: menüüde minimalism

Briti grupp Common Culture on kunstnikud David Campbell, Mark Durden ja Paul Rooney. Oma näitusel Liverpoolis eksponeerisid nad dekoratiivsete valguskastide kompositsioone, mis viitasid modernistliku kunstiajaloo klassikaks saanud Donald Juddi minimalistlike valguskastidele. Kuid Common Culture on väga postmodernistlik nähtus, nende teoste algmaterjaliks said igapäevaste väikeste *take-away* toidukohtade menüüd. Neoatorudest põrandal vilkuvat skulptuuri "Lunch / Dinner" tutvavlikkus mõjus Bruce Naumanni neoonteoste ka-jana. Common Culture joonistab välja minimalistliku kunsti kontrasti Briti multikultuurse ühiskonna tegelikkusega.



Common Culture. Värviliste menüüde installatsioon. 2002. Valguskastid.

ga. Refineeritud dialoog eeldab vaatajalt varasema kunstiajaloo krunti, milleta äratundmise efekti komöödia noot kaotsi läheb.

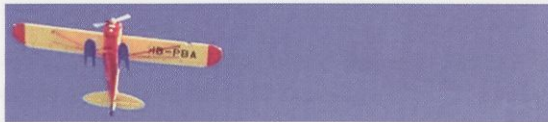
### Andreas Gursky: konsumerismi altarid

Saksa fotograaf Andreas Gursky mängib mõistetega nagu "kaubanduse ülimaailm" ja "tarbimise ahvatlused". Ta toimib jumalana oma pildilises maailmas, manipuleerides fotolike stsenaariumidega, kuid varjates hoolikalt kõiki traagelniite. Suurejoonelisus ja grandioossed mastaabid on läbivaks motiiviks, stseenid ise võivad aset leida ka tihedalt kokkupakitud 99 sendi poes. Gursky viis uurida äri esteetikat saavutab intensiivsuse ülevõimenduse kaudu. "Prada I" on kahesaja veidi erinevalt disainitud spordijalatsi silmipimestav väljapanek. Gursky ruumilahendused on struktuursed ja arhitektuursed, iga värv ja detail on täiuslikult läbi töötatud. Saavutatu meenutab pidulikku konsumerismi altarit, mille korduvus on võrdeline akumulatsiooniga. Näivus ületab reaalsuse, kontekst ja autori vaatepunkt on hoolikalt maskeeritud.





Ingold Airlines. Reklamid: [www.ingoldairlines.com](http://www.ingoldairlines.com).



Michael Landy. Scrapheap Services. 1995. Installatsiooni vaade.

## KONTSEPTUAALSED FIRMAD

### Primitive + Open: sotsiaalne seeneniidistik

Sel kevadel oli ka Tallinnas kuu aega avatud läti kunstnike rühmituste Primitive (Katarina Neiburga & Peteris Kimelis) ning *art bureau* Open (Kaspars Vanags, Ilze Black, Agnese Bule jt.) teeseenepood.<sup>6</sup> Ettevõtmise filosoofiat väljendab Kaspars Vanags muinasjutuna T-seentest ja inimestest kui sümboolilisest kolooniast. Teeseen on käärimisbakterite ja pärmiseente koloonia, mis toodab teeseenejooki, mida jagatakse tasuta teeseenepoes. Seeneniidistik tekitab sotsiaalse niidistiku, mille aluseks on perekondlik jagamine ja laialdane suhete ahel – seent ju kaubandusvõrgust osta ei saa, seda peab käest-kätte edasi toimetama. Aktsiooni initsiaatorite idee järgi joonistub selgelt välja, kuidas esmapilgul ärimallide järgi üles ehitatud ja reklaamitud T-seene firma toimib tootmis- ja tarbimisloogikale vastandlikult. Nad rõhutavad, et globaalse turustamise ajastul on inimestest saanud massiproduktina disainitud toodete narkomaanid. Esteetiliselt standardiseerimata toiduaine muutub illegaalseks ning looduslikult tervislik toit näeb välja ebapuhas ja inetu. Nõukogude süsteemis toimis teeseen nagu dissidentlik liikumine, mis lisab projektile kuulsusriika ajaloo. Ka nüüd sümboliseerib teeseen isemõtlejate liikumist kui liberaalsele kapitalismile alternatiivset elulaadi, ärgitades tasuta tarbima väljaspool turgu.

### Res Ingold: Ingold Airlines

Selle Saksamaal loodud projekti põnevaim omadus on eksisteerida üheaegselt fiktsiooni ja reaalse firmana. Kogu lugu algas perekondlikult, kui 1955. aastal omandas Res Ingoldi onu Hans piloodi litsentsi ja ostis lennuki. Seitsmekümnendate algul töötas Res Ingold temaga koos ja 1982. aastal asutas oma firma Ingold Airlines. Sellest ajast peale on ta arendanud firma visuaalset külge ja reklaammaterjale: kuulutusi, märke, äri-



aruandeid ja suuri infostende. Ingold Airlines mängib korporatiivsete muinasjuttude fraaside konstrueeritusega. Lisaks näitustele kunstimuuseumides on firma nautinud tähelepanu ka ärimessidel oma täiesti originaalseid ideid testides. Mõned näited Res Ingoldi intervjuust: "Minu huviks on arendada teenuseid, mida ei paku ükski tavaline lennufirma. Meie kuulus Floral Cargo on parim näide. Märkasime, et paljud reisijad tahaksid võtta oma toataimed reisile kaasa, kuid nende ohutut transporti ei võimalda ükski tavaline lennufirma. Meie pakume täiesti riskivaba teenust – taimi saadab immuunsustesti läbinud taimestjuuwardess."<sup>7</sup> Ingold Airlinesi ideeks on selgitada välja kunstniku ja ärimõtlemise loogika sarnasused ja erinevused. Kui äri eesmärgiks peetakse võima-

likult suurt kasumit, siis kunstniku eesmärgiks on fantaasiate maksimaalne realiseerimine.

### Michael Landy: Scrapheap Services

Oma fiktiivse puhastuskompanii Scrapheap Services ülesehitamist alustas inglise kunstnik Michael Landy 1993. aastal. Praeguseks on firma jõudnud Tate Britaini muuseumi kogudesse püsiekspositsiooni. Kvaliteetselt disainitud värvilisi tööriideid kandvad elusurused mannekeenid esinevad puhastustöölisena. Tillukesed figuurid on kuhjatud ja laiali pillutatud põrandale, oodates kokkupühkimist. Kogu firma presentatsioon loob positiivse imago, esitledes ökoloogiliselt mõtlevat kompaniid. Korporatiivset identiteeti ehitavad logod, sümbolid ja reklaamtrükkid. Šokiefekt on rajatud sellele, et oleme reklaamiretoorikaga niivõrd harjunud, et teksti lugemise ajal lülitub nagu automaatpiloodiga välja sellest arusaamine. Võtab veidi aega, enne kui sotsiaalselt destruktiiivse sisuga tekst ummistab aju vastuvõtukanalid. Reklaamivideo kuulutab võidukalt: "Welcome to Scrapheap Services! Meie puhastuskompanii hoolib, sest teie ei tee seda. Näib, et ühiskonna edukuse tagab mõnede inimeste eemaldamine. Ainult siis saame minna edasi, kui kujundame ühise arusaamise, et inimeste äraviskamine on fundamentaalselt antisotsiaalne ja mittelubatav. Scrapheap Services hoolib teist, ta peab oluliseks, et iga ärav-



isatud inimene oleks kiiresti ja efektiivselt ära koristatud – see on meie missioon. Milleks taluda inetuid inimesi, kes kurnavad meie ressursse? Te saate pöörduda abi saamiseks meie firmasse Scrapheap Services ja valida meie uute inimkontrolli teenuste hulgast.”<sup>6</sup>

Installatsiooni keskmes on tohtu suur eriprojekti alusel ehitatud hakki- ja purustaja, mis “kõrvaldab” inimesi. Michael Landy kogus tuhandete minifiguuride valmistamiseks kõigepealt tohututes kogustes õlle ja kokakoola purke, McDonald’si karpe, krõpsupakke, kommipabereid ja muud prahti. Kompanii produktina tekkinud suurte töödeldud kuhilate vahel askeldavad kaunite värviliste reklaamnietega mannekeentöölised. De-produktiooni protsessi sümboliseerivad sildid kujutavad ideaalset maastikku, mis on “vaba ebatäiuslikkusest ja korralagedusest”. Hämmastav, kui süstemaatiliselt on koguteos üles ehitatud, täiuslikkusele on see võrreldav suurkompanii arendusprojektiga. Visuaalselt tugeva kujundiga selgitab Landy piltlikult, kuidas reklaam moondab piltkujutisi ja loob kasutuid narratiive.

## KUNSTIPROJEKTIGA ÄRIPRAKTIKAS

### Bank Business Inc.: kasutute masinate ideeteahas

Kontseptsiooni algatas Soome kunstnik Alvar Gullichsen. 110-aastase firma Bank Businessi ajaloo kirjutamisega on tegeldud nüüdseks juba 14 aastat. Bank Business on pühendunud konsumerismi ja meediat narrivate uustoodete leiutamisele. Grandioosetel rändnäitustel eksponeeritakse firmas Bank Business Inc. toodetud masinaid, dokumente, reklaamtrükiseid, fotopanoosid. Need esindasid



Soomet Expol 92 Sevillas; Bank Expo 94 leidis aset Stockholmis. Näituste ja ajalooramatute taga on ajustrust, kuhu kuuluvad firma põhikapitalina kunstnik Alvar Gullichsen, stsenaarist Richard Stanley ja masina-meister Henrik Helpiö.

Niisiis, firma olla asutatud 1846. aastal Soome ettevõtja Pärre Bonki poolt anšoo-vise õli tootmiseks. Paljud hilisemad tooted kannavad mõistatuslikke nimesid: Freakwave

Transmitter (1968), Gnagg Booster 45 (1948), sari Paba Hiff (1972). Kogu see masinapark on täiuslikult kasutuskõlbmatu. Tegemist on ajalooliselt autentsetest detailidest kokku pandud, kuid funktsionaalselt absurdsete leiutistega. Kindlat joont on järgitud vormi ja graafilise disaini ajaloo stiilitäpsuse osas. Firma ajalugu naerutab publikut Põhjamaade auks ja uhkuseks peetud funktsionaalse ja efektiivse disaini pilamisega.

Bank Business Inc. oli niivõrd edukas projekt, et esineti nii kunstimuseumides kui ka ärimessidel. Autorite ettekanded äri-meeste konverentsidel tekitasid kunstimaailmas segadust. Intervjuude ja populaarväljaannetes ilmunud tekstide mõõdutundetu hulk ületas kunstikriitike taluvuse piiri ning Bank Business tunnistati kunstiprojektina läbikukkunuks.

### Mark Kostabi: Kostabi World kui performance

Kalev Mark Kostabi on Ameerika kunstnik, kelle studios valmistatakse seeriaproduktioonina maale. Tema loosungiks on uhke fraas: “Ma toodan kunsti nagu Rubens, Rembrandt ja Rafael!” Kostabi on palganud hulga kaastöötajaid, sealhulgas maalijaid,

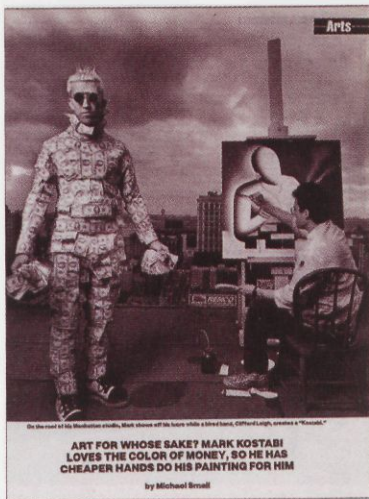


Kalev Mark Kostabi. Modern Times. 1990. Õli, löuend.



disainereid, sekretäre ja muid abimehi. Maalivabriku töötajate ametinimetused sarnanevad disainibüroo omadega: ideegeneraator, värviteoreetik, maalija, konsultant, äriassistent. Süsteem produtseerib igas kuus ca 150 maali, lisaks skulptuure, graafilisi lehti ja miniatuure. Hinnakirjad on seatud teose suuruse järgi. Me võime kaaluda Kostabi staatust äriettevõtjana, kunstnikuna, meediastaarina ja anda igas valdkonnas erineva hinde. Kostabi World toob reljeefselt esile kunstimaailma tabusid. Paljud kunstnikud palkavad endale abilisi, et täita suurte näituste produktiivsuse nõuet. Kuigi on tavaline, et skulptoril või fotograafil on töökoda, kutsub maalide meeskondlik tootmine esile jäise paha-meele. Kultuurikriitik Thomas McEvilley on Kostabi Worldi interpreteerinud alaliselt toimiva *performance*'i ja industriaalprotsessi mimikrina.

Võrreldes kahe viimati kirjeldatud projekti firmakultuuri. Soomes algatatud Bonk Businessis pole hierarhiaredelit peaaegu olemas, tegijate suhted on rõhutatult võrdväärsed. Igal kaasalööjal on oma nimi, roll ja tööjaotus. Kostabi Worldis on nimi vaid hierarhia tipus seisval Kalev Mark Kostabil. Tema persoon on ühtlasi *brand*'i nimi ning kõik teised isikud teevad palgatööd vaid lepingu alusel. See struktuur meenutab muusikatööstuse staarisüsteemi, kuid isegi selles masinavärgis on muusika autoril ja bändi liikmetel õigus oma nimi esile tuua.



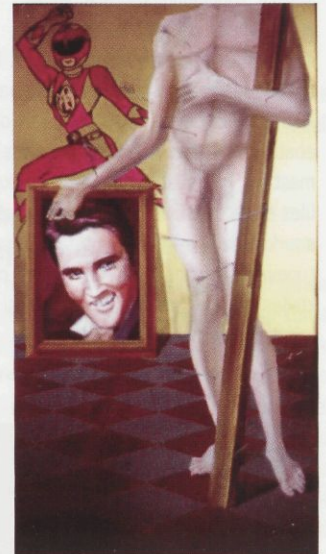
Ajakiri People 11. 07. 1988.



Komar & Melamid.  
Soome kõige otsitum pilt (külmkapi ukse suurune) /  
Soome kõige vähem soovitud pilt (jutukasuurune).



Komar & Melamid.  
Itaalia kõige otsitum pilt  
(nõudepesumasina-suurune) /  
Itaalia kõige vähem soovitud pilt  
(külmkapi ukse suurune).



## KUNSTNIKE TURU-UURINGUD

Postindustriaalne ärimaailm eksploateerib laialdaselt fantaasiate efektset etendamist. Riskantsed ettevõtmised on kui *performance*'id, milles ettevõtjad uuele tootele "kultuurilise kapitali" loomiseks lavastavad konteksti, leiavad tegutsemisniisi, arendavad toote karakterit ja sätvivad mediadialooge tarbijatega. Mis siin salata, protsess sarna-

neb kunstniku tegevusega, kui ta huvitub dialoogist publikuga.

Nii äris kui kunstis on tegutsemise kategooriad muutunud ebastabiilseks ja paralleelsetes areaalides piirid hajuvad: disain sulab kunsti ja arhitektuuriga, reklaam ühineb etenduskunstiga, äriplaani fantaasia võib sarnaneda ulmeromaaniga.





**Komar & Melamid.**  
**Hollandi kõige otsitum pilt (ajakirjasuurune) /**  
**Hollandi kõige vähem soovitud pilt (seinasuurune).**

### **F.F.F.F.: miljonidollarine nägu**

Eesti kunstnike rühmituse F.F.F.F. moodustavad Kaire Rannik, Maria Valdma, Berit Teeäär, Kristi Paap ja Ketli Tiitsar. Näituseks "Minu miljonidollariline nägu" tellisid nad endale uue "tõelise naise" imago firmast Beauty for All Seasons. Standardiseeritud mudelite järgi "parandatud" kunstitüdrukuid on siiski võimalik eristada. Näitusena eksponeeritakse klassikalisi stuudioportreesid. Saatetekstina loeb igaüks harda häälega horoskoobi soovitusõnu katses osalevale minateisikule. Projekt meenutab veidi valmistumist õnneotsimise TV-mänguks "Reisile sinuga". Lubadused on kõrgelennulised ja "õige ilu" stereotüüpide järgi disainitud daamidil soovitatakse asuda südamevallutamise teekonnale.

### **Swetlana Heger:** **disainitud individuaalsus**

Saksa kunstniku Swetlana Hegeri projekt "Playtime" on professionaalne "äri-identiteedi re-styling". Protsessi juhtideeks oli visuaaliseerida globaalse majanduse kummaline paradoks, mis deklareerib: "Individaalsus on tõusnud massi-fenomeniks". Heger osales objektina reklaamiagentuuri ja disainerite juhitud transformatsioonis: Frankfurdi Cultural Branding Agency. Kunstniku "identiteeti" analüüsi ja loodi talle uus individuaalsuse kontseptsioon. Hamburgi näituse "Art & Economy" (2002) kataloog tutvustab kardinaalset muutust kõigis eluvaldkondades: "Intervjuu järel identifitseeritakse kaksteist erinevat valdkonda: avalik tähelepanu, mobiilsus, majandus, tehnoloogia, kultuur, perekond, disain, seksuaalsus, toit, seltskond, keskkond, individuaalsus. Kõik valdkonnad häälestatakse ja suunatakse erinevatele firmadele, mis sponsoreerivad kunstniku oma toodetega. Edu saavutamiseks reklaamivad nad uut produkti – Kaasaegne Kunstnik Swetlana Heger."<sup>9</sup> Eesmärgiks oli luua "interaktiivne kunstikeskkond", kus teki-

vad dünaamilised suhted kunstniku, sponsorite ja publiku osalusel. Heger asetas iseennast teose rolli ja demonstreeris võimatust säilitada kunsti autonoomsust kasulikes vahetustehingutes äri sponsoritega. Loomulikult (köver) peegeldab see mäng moodsat vaatamängu-kultuuri.



### **Komar & Melamid: rahva valik**

Vitali Komar ja Aleksander Melamid algatasid projekti "The Most Wanted Paintings and The Least Wanted Paintings". Komar ja Melamid kasvasid N. Liidus loosungi "Kunst kuulub rahvale!" all, kuigi rahva arvamust ei küsinud keegi. Elanud aastaid USA-s, viisid nad seda loosungit ellu sarnaselt Ameerika ühiskonna valitsejatega, kes rajavad oma poliitika arvamusküsitlustele.

Kunstnikud interpreteerivad siin professionaalset turu-uuringut, nad küsitlevad inimesi nende esteetiliste eelistuste ja maalikunsti maitse kohta. Protsessi alustati

1994. aastal The Nation Institute'i toetusel ja esimene küsitlus telliti firmalt Marttila & Kiley Inc. Uuring sisaldas suure arvu küsimusi mitmete valikvastustega selle kohta, millised on eelistatud motiivid:

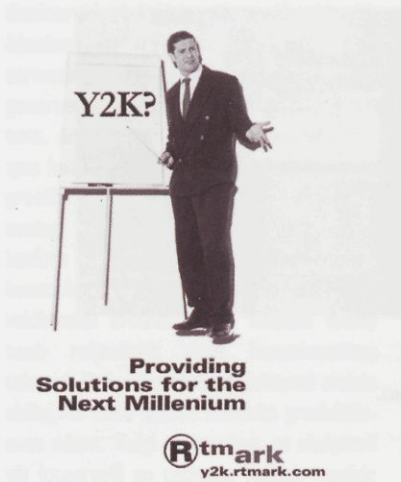
interjäär/eksterjäär, koduloomad/metsloomad, tõsine/lõbustav, linnavaade/maastik, inimesed riietatuna/aktina, ajaloolised isikud/tavainimesed. Omaette rea moodustasid vormieelistuste küsimused: pildi suurus, teravad või ümarad kujundid, lemmikvärvide toonid, pintslikäsitluse stiilid. Täpselt arvatud tulemuste alusel maalisid Komar ja Melamid kaks maali, "America's Most Wanted Painting" ja "America's Least Wanted Painting". Kunsti turu-uuringute näidiseksplare eksponeeriti New Yorgi Alternatiivses Muuseumis näitusena "The People's Choice", mis esitles USA ja Venemaa arvamusuuringute tulemusi. Projekt laienes rahvusvaheliseks, neljateistkümne riigi ja veebi



**Swetlana Heger. Playtime**  
**(SH kandmas Adidast). 2002.**

küsitluste tulemused on avatud kõigile Komari & Melamidi koduleheküljel.<sup>10</sup>





®™ ark. Reklaamplakadid.

## ALTERNATIIVSED VASTASSEISUD

### ®™ ark: anonüümne konflikt

Grupp ®™ arki asutas USA kunstnike rühmitus, mille liikmed eelistavad jääda tundmatuks. Firma eksisteerib ainult internetis, mis annab piiramatut võimalust levida kuludeta ja tagab täieliku anonüümsuse. See on ka ainus ellujäämisvõimalus, sest erinevalt muudest kunstnike poolt äri imiteerivatest projektidest ei ole nende ettevõtmised ohutud. Aruteludes kriitilise kunsti suhte üle päriseluga on sageli rõhutatud, et kunstnike kriitikal ei ole reaalsele ärimaailmale mõju. ®™ ark on otsustanud tõestada vastupidist.

Grupi missiooniks on toetada suurkorporatsioonide vastu suunatud saboteerivaid üritusi. Süsteem toimib investeerimisfondidena ja igamees võib algatada uue projekti. Aktsiooni teostamiseks on mõttekaaslased kutsutud "investeerima" summasid ja selle kaudu toimub ka looduslik valik. Minu jaoks oli kõige õõkeeravam info, et suure osa neid illegaalse sõja aktsioone algatavad ja mängivad läbi inimesed, kes töötavad ise firmades, mida nad saboteerivad. See võti pöörab võitleva idealismi hoopis simuleeritud arvutimänguks, kus igaühel on mitu paralleelset elu ja neid üritatakse korruga juhtida.

Üks meedias suurimat tähelepanu pälvinud aktsioon oli "Barbie Liberation Organization", kui vahetati jutumullid Barbie' ja G. I. Joe' nukkude kõnelustes. Rollimängud pöördusid pahupidi, kui G. I. Joe' nukud küsisid:

"Sooviksid sa minna õppama?" ja Barbie'd teatasid resoluutselt: "Surnud mehed ei valeta!"

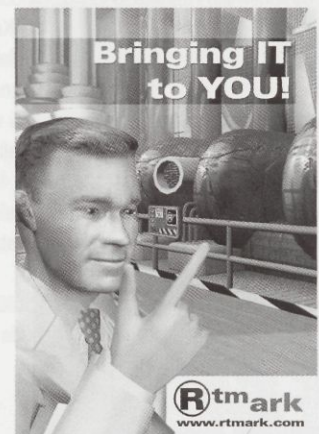
®™ ark sponsoreeris ka CD-d salvestamist, mis tehti Becki laulude remiksina. Beck on popmuusik, kelle plaadid koosnevad teiste solistide laulude fragmentidest, kuid ta tasub nende "varastamise" eest ametlikult. Meedia läks selle ebahariliku autoriõiguste sõja arutamisel keema, kui Beck kaebas ®™ arki kohtusse.

®™ arki ümber on koondunud ennekõike meediaaktivistid, kelle idealistlik missioon on ujuda globaalse kapitalismi suhtes vastuvoolu. Oma kõige vahedamaks relvaks peavad nad pressi ja televisiooni tähelepanu: "Me püüame teha nähtavaks seda väikestki annust vastupanu."<sup>11</sup> Loomulikult ei ole kõik see kokku esteetiliselt eriti elegantne. Ning aja jooksul on nad kunstigrupeeringu staatusest eemaldunud. Mastaap on teine ja vaid kunstipubliku tähelepanuga piirdumine annaks vähe efekti.

### Tuutma & Sobolev: reklaamivaba tsooni otsimas

Seekordse kunst.ee lehekülgedelt leiata ülevaate projektist "Ad Free Zone". Mari Sobolev ja Taave Tuutma esinevad kunstikollektiivi Tuupolev nime all ja mõõdavad reklaamivaba tsooni suurust linnade keskvaljakutel. Nende jaoks märgib reklaami puudumine inimese

mis arendab... 3.1.1



mõttevälja vabaduse määra. Statistiline aktsioon on läbi viidud niihästi Eestis kui ka paljudes Euroopa linnades. Mulle tundub, et siin on omajagu tegemist ka statistika pilamisega. Tuupolevi aktsiooni sihikul on eesmärk defineerida inimese vabaduse ahistamine meie vaatevälja piiravate reklaamide kaudu. Samas võivad faktid olla sama ekslikud kui eelarvamused. Võib ju mõõta ka reklaami pinna ruutmeetreid ühe tärnava liikuja kohta, arvestades eraldi veel jalakäijaid ja autodes mõõda tuhisejaid. Arvutada võiks ka reklaami protsenti kodanike hulga kohta asustatud punktis. Hinnangulises väärtussüsteemis saab asetada aukohale vabaduse valida mitme toote, partei või ülikonnakandja hulgast. Statistika võib olla sama loominguline kui kunst. Iga uuringu tulemus otsustab ju ennekõike persoon, kes raamistab eesmärgi ja faktide kogumise meetodi.



## KUNSTNIKUNA INFOHISKONNAS

### Kuidas ära tunda kunsti?

Ainsat võimalikku hea ja kurja tundmise puud meie kunsti valikuvõimaluste paradiisis sildistatud ei ole. Garantiid selleks toiminguks ei anna ka ükski investeerimisfirma ega käsiraamat. Traditsioonilise kunsti mõõdupuu järgi ei saa Komari & Melamidi "The People's Choice" maale mitte mingil tingimusel pidada "kunstiteoseks", sest tegemist on rahvaküsitlustel põhinevate töödega, mis ei ole "originaalsed" ega väljenda "kunstniku individuaalset geniaalsust". Kunstniku loomingulise suuruse mõõtkava on lihtsalt muutunud – unikaalse objekti teostamine on asendunud uue informatsiooni loomisega. Töö sisaldab tubli annuse ironiat. Melamid ise kirjeldab kontseptsiooni väga süütute sõnadega: "See oli omamoodi traditsiooniline idee, sest usk arvudesse on inimestele nii armas. Võib alustada Platoni maailmamudelid, mis baseerus arvudel. /.../ Me usume numbritesse, sest numbrid ei valeta. Numbrid on süütud ja täiesti objektiivsed algallikad. Nad ei ütle midagi persoonide kohta ja räägivad ideaalidest, kuidas maailm funktsioneerib. See on tõestatud fakt, niipalju kui me suudame tõele läheneda. Tõde on number".<sup>12</sup> Komari & Melamidi mõõdavad esteetilist väärtust nagu Lääne stiilis täppisteaduslikku tõde, mitte kui ajas muutuvat kultuurilist maitsset.

Paljud kunstnikud lavastavad uusi kontseptuaalseid vaatenurki. Kui kunstnikud loovad äri- ja *brand*-idele viitavaid projekte, sõltub tabavusprotsent ka publiku lugemisoskusest tarbimiskultuuri kontekstis kindlas ajas ja ruumis. Traditsioonilised hierarhiad võivad pöörduda peapeale ja "kõrge kultuuri" spetsialistide elevandiluu torni kogutud kompetentsus ei pruugi vastata uuele situatsioonile. Ega midagi hirmsat juhtugi – lihtsalt "odaval" populaarkultuuril baseeruvad tööd klassifitseeritakse sel juhul mingiks kergemeelseks "ebakunstiks". Nad võivad vabalt liikuda meediasse, klubidesse ja interneti keskkonda. Ka seal leidub mõistvat publikut. Siiski, kunsti saab rahva juurde viia vaid juhul, kui tegijad tööpoolest huvituvad vaid ideede suhtlemisest vaatajatega. Väljaspool kunstisaale kummitab risk, et kunstnikumüüdi kaitsev oreol tuh-

mistub ja võidujooksus muude staaridega võivad kunstnikud publiku tähelepanust ilma jätta.

Postmodernses kultuuris on soovitatud unustada eelarvamused "geeniusest" või "individuaalsest suurusest", mille oleme päranduseks saanud romantismi ja modernismi ajast. Komari & Melamidi professionaalsed turu-uuringud illustreerisid värvikalt seda mõttelaadi muutust. Kunstnike kommentaarist ajakirjale The Nation Magazine 1994. aastal: "Kunstimaaile eksisteerib usus, et on olemas tõeline Suur Kunst. Mis on kvaliteet, kuidas seda defineerida ja mõõta? ... See on modernismi kriis. ... Praeguseks oleme me ummikusse jõudnud, kogu ühiskonnaga. Me uskusime kümme aastat tagasi, kakskümmend aastat tagasi, et meie teame saladust. Kunstnikud on praeguseks kaotanud usu, et meie oleme just see valitud vähemus, kes teab. Just seepärast me soovisime minna tagasi ja küsida hoopis inimestelt."

Minu jaoks on Pierre Bourdieu' kirjutised konstruktiivsed, selgitamaks ebakindlust, millega kunstnikud on rahvusvahelises kunstimaailmas silmitsi. Lokaalselt täpsed ja teravmeelsed teosed ei pruugi rahvusvahelisele trajektoorile üldse jõuda, sest koha ja aja muutus

võib kitsendada nende tähendust olematuseni. Siin ei pea põhjuseks olema teose ebapiisav kvaliteet. Kui kunstitöö väärtus ei seisne mitte käsitööoskuses, vaid seda arvestatakse mõtete ümbertöötamise järgi, siis on teose materjaliks kontekst. Nii ületabki visuaalne kunst riigipiire kergesti vaid näiliselt. Ja nimelt. Igal ajal defineeritakse mõnesid teemasid kui "kuumi" ja "globaalseid", teisi kui "tarbetuid" ja "iganenuid". Kui minna "kuuma" ja "globaalset" teemat väljendava projektiga naaberkultuuri, kus valitseb samasugune materiaalne reaalsus, ei pruugi projekt siiski tööle hakata, sest sealne inimesuhete struktuur on absoluutselt teine. Isegi kunstnike mängimisel globaalsete logode ja *brand*-idega ei pruugi sõnum ulatuda kaugemale lokaalse meediadiskussiooni dialogist. "Lokaalne" võib siinkohal tähendada ka metropoli – kui kujutletakse, et sealne maailmavaade kehtib ülimaliselt kõikjal.



**Damien Hirst. Pharmacy. 1992. Installatsiooni vaade, Tate'i galerii, London.**

"Supermarketis on käimas suuremat sorti lahing eri *brand*-ide vahel, võitlus ostja tähelepanu eest. Apteegis harmoneeruvad kõik omavahel palju kaunimal viisil, nii et see moodustab esteetilise korrastatud kunstiteose."<sup>1</sup> Hirst rõhutab esteetilist külmust: sünteetiline keskkond, kliiniline puhtus, ridade range korrastatus. Tate'i galerii ostis Pharmacy 1996. aastal, misjärel tõusetus galerii, ekspositsioonisaali ja äripinna vahel konflikt.



## Käsitöömeisterlikkus või infopeeldus

Möödunud aastakümnetel on disain ja reklaam lennanud üha laiemate globaalsete pööradena ja samas lähenenud väiksemate huvigruppide soovidele. Mõttemaaslaste ringkused on pillatud laiali mööda planeeti ja ühendatud nähtamatute linkidega. Ringleva informatsiooni hulgaga võrdeliselt suureneb ka desinformatsiooni hulk. Nii on kunstnikel missiooninikas tegevuspõld "uus looduses" – teha nähtavaks informatsiooni hankimisel ja töötlemisel tekkiva desinformatsiooni värvikas absurdus.

Kultuuriteoreetikud räägivad ratsionaalsuse ja irratsionaalsuse üheaegsest intensiivistumisest infoühiskonnas. Keeruliselt kodeeritud teadmised ringlevad hoopis teistel tasanditel, kui seda varasem käsitööoskuse treenimisel põhinev haridus võimaldab kinni püüda. Kirjatükis "*Critique of Information*" rõhutab Scott Lash diskursiivsete teadmiste treeningu rolli:

"Tööstuslik tootmine nõudis tava ja kogemuse kaudu õppimist. Infotreening vajab distantseeritud peegeldust, kroonilist probleemi püstitust ja lahendust. Tööstuslik treening julgustab vahetult tavadest lähtuvat,

käesõbralikku materjalide ja riistade tundmist. Käsitööoskused on konkreetsed ja ülekantamatud. Informatsioonitöötlemise treening eeldab abstrakse mõtlemise oskust ja on silmapaistvalt mobiilselt siirdatav."<sup>13</sup>

Mulle tundub, et kunstnike käsitööoskuste imetus sarnaneb inimeste igatsusega lapsepõlve järele. Möödunud sajandite kunstnikke jumaldatakse kui saadikuid kaotatud paradüüsimisest. Kui industrialiseerimine ja fordilik tootmise mehhaniseerimine nõudis ühiskonna enamikult ranget organiseeritust, siis oli kunstnik Vaba Kangelase ideaali kehastuseks. Vastavalt oli kunstis päevakorras abstraktsus ja ekspresionism ning privilegeeritud väärtusteks eksperiment ja intuitsioon.

Möödunud aastakümnete kunstiteoste hindamise skaala väärtustas kõige kõrgemalt "kunstniku käe puudutust". Nii vastandlikud kui need esmapilgul ka ei tunduks, on

nii tööstustöölise oskuste kui kunstniku vaba eksperimenteerimise aluseks käeline kogemus ja empiiriline õppimine. Materjali ja töövahendite valdamise vilumus on nüüd sageli liikunud ateljeedest välja ja kõike võib tellida kogenud oskustööliselt. Muutus annab kunstnikule võimaluse mitte hoida kinni ühest

materjalist, vaid lähtuda uuest infokujunduse ideest. Siiski on tabusid, mille rikkumist kunstimaailm ei andesta – teistelt kunstnikelt maalide tellimine oma loominguga pähe on ikka veel pühaduse teotus.



<sup>1</sup> "Ja nii on kunst kõikjal, sest kunstiliselt on reaalsuse südamele lähedal. Ja nii on kunst surnud – mitte seepärast, et tema kriitiline teispoolsus on kadunud, vaid kuna reaalsus ise, mis on täielikult." Tõlge raamatust: Jean Baudrillard. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983, lk. 151.

<sup>2</sup> Vt. ka: Charlie Gere. *The Work of Art in the Age of General Intellect*. Kataloogis: *Intelligence*. New British Art 2000, Tate Gallery 2000, lk. 18 – 23.

<sup>3</sup> Christopher Kihm. *Art and Business: A Capital Relationship*. Kataloogis: *Art & Economy*, Deichtorhallen Hamburg, publ. Hatje Cantz, 2002, lk. 264.

<sup>4</sup> Andreas Spiegel. *We cannot use it: The Cultural logic*. Kataloogis: *Art & Economy*, lk. 244.

<sup>5</sup> Julian Stallabrass. *High Art Lite*. *British Art in the 1990s*. Verso: London & New York, 1999, lk. 1.

<sup>6</sup> [www.x-i.open.net](http://www.x-i.open.net)

<sup>7</sup> Ijsbrand van Veelen. *Ingold Airlines*. – *Flash Art*, nr. 155, nov./dets. 1990.

<sup>8</sup> Michael Landy. *Scrapheap Services*. Promotional video, 1995.

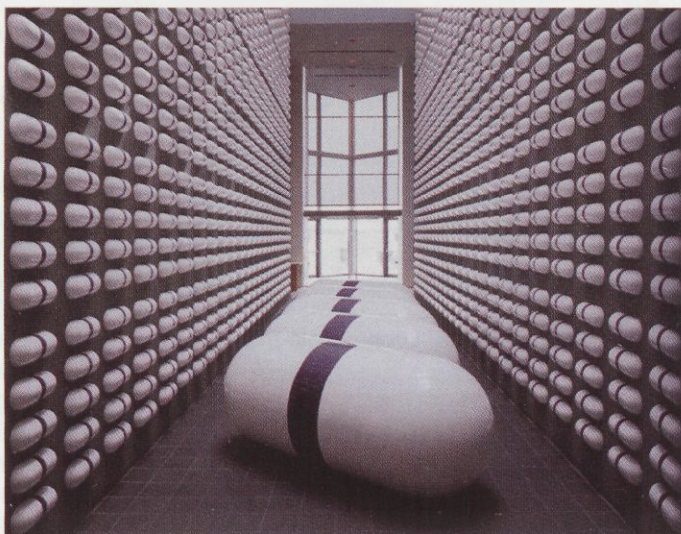
<sup>9</sup> Jennifer Allen. *Playtime*. Kataloogis: *Art & Economy*, Hatje Cantz 2002, lk. 286.

<sup>10</sup> <http://www.diacenter.org/km/>

<sup>11</sup> @™ ark, intervjuu: *Net.art 2.0*, lk. 108–113.

<sup>12</sup> Intervjuu Alex Melamidiga koduleheküljelt: <http://www.diacenter.org/km/>.

<sup>13</sup> Scott Lash. *Critique of Information*. London: Sage 2002, lk. 141.



**General Idea.**  
**Üleväl: Playing Doctor /**  
**Arstimäng. 1992.**

**Vasakul: One year of AZT**  
**and One Day of AZT / Üks**  
**aasta AZTd ja üks päev**  
**AZTd. 1991. 1825 plastik-**  
**elementi ja 5 fiiberklaasist**  
**elementi.**  
**Installatsiooni vaade.**

**Kanada kunstnike grupp**  
**parodeeris kunstniku iden-**  
**titeeti ja kunstitööd kui**  
**unikaalobjekti. Nad levi-**  
**tasid nime General Idea**  
**oma logona meedias**  
**ja kunsti levikanalites.**  
**Aidsiprojektis võimendavad**  
**nad meditsiini tööstus-**  
**likkust visuaalselt kuni**  
**fiksiooni ja reaalsuse**  
**kõikumalloomiseni.**





Inessa Josing. Tervistav aken. Biennaal "Manifesta 2", Luxembourg, 1998.  
Inessa Josing. Curative window. Biennial "Manifesta 2", Luxembourg, 1998.

## ART IS EVERYWHERE. JESUS DO YOU ALLOW THIS?

1998. aastal alustas Barclay Eestis varjatud sigaretireklaami kampania "Art is Everywhere", mis oli maskeeritud kunstisponsorlusena. Sihtgrupiks olid noored kihvtid kunstnikud ja nende publik. Finantseerimise hakati noortepäraseid töid, näitusi ning üritusi tingimuseks, et nähtavale kohale pannakse lööklause "Art is Everywhere".

Ka Inessa Josing sai ettepaneku kujundada Viru tänava teksapoe aken. Kavandile, mis läks Londonisse kinnitamisele, kirjutas Josing: "Art is Everywhere. Jesus, do you allow this?" Barclay peakorterist saabus nõudmine eemaldada küsilause, mida kunstnik keeldus aga tegemast. Nii jäi Barclay ja Josingu tehing katki.

Kunstisponsorluse maski all toimiv sigaretireklaam sisaldas varjatud tsensuuri, mis tuli ilmsiks alles siis, kui kunstnik ei allunud kitsendustele. Kolm tabuteemat sellise finantseerimise puhul on religioon, lapsed ja sport.

Samal 1998. aasta suvel oli Josing kutsutud biennaalile "Manifesta 2" Luxembourg'i, kus ta kujundas kolm kontekstuaalset poevitriini. "Tervistavale aknale" kirjutas ta vitriini alaossa kollasega laused: "Art is Everywhere. Jesus, do you allow this?"

Topeltironia seisneb selles, et "Manifesta 2" peasponsor oli Barclay konkureeriv tubakagigant Philip Morris – maailma tuntuim sigaretitootja ning ühtlasi suurim kunstisponsor. Nii mitmedki kunstnikud "Manifesta 2-l" ironiseerisid oma ambivalentse positsiooni üle Philip Morrise kaitsva tiiva all. Teatavasti on radikaalseim Philip Morrise kritiseerija olnud Hans Haacke.

Kõige viimaste uudiste kohaselt on Philip Morris jaanuari lõpul 2003 lakanud eksisteerimast (Eesti Päevaleht 29.01.2003).

**Heie Treier**

In 1998 in Estonia Barclay launched a camouflaged cigarette campaign "Art is Everywhere", ostensibly as art sponsorship. The target group was composed of young superfine artists and their audience. The company started funding the works appealing to the youth, as well as exhibitions and events, provided only the catchphrase "Art is Everywhere" should be prominently displayed.

Inessa Josing, too was contracted to design the window of a denim shop in Viru street, the place to take a leisurely stroll, as a social custom in Tallinn. There was an inscription made by Josing on the sketch, despatched to London for final approval. It said: "Art is Everywhere. Jesus, do you allow this?" The Barclay headquarters reacted with venom demanding that the interrogative sentence be removed, which demand the artist declined. As a result, the deal between Barclay and Josing was not closed.

The Barclay cigarette advertisement under disguise of art sponsorship concealed censorship, which set in motion when the artist defied the restrictions. There are three taboo topics with such funding: religion, children, and sports.

At the same year of 1998, in summer Josing was invited to the biennial "Manifesta 2" in Luxembourg, where she designed three contextual window cases. There, she wrote in yellow on the "Curative window", in the lower part of the window case: "Art is Everywhere. Jesus, do you allow this?"

The irony of all this is that the main sponsor of "Manifesta 2" was the competitor of Barclay, the tobacco giant Philip Morris – the best known cigarette producer in the world and also the largest art sponsor. There were several artists at "Manifesta 2" ironical about their ambivalent position under Philip Morris' wing. As is known, the most radical opponent of Philip Morris has been Hans Haacke.

Reportedly Philip Morris breathed its last at the end January 2003.

**Heie Treier**



# Intervjuu Richard Stanleyga

Küsimused esitas Eve Kiiler Helsingis 19.08.2002

## Bonk Business Inc.

Bonk Business Inc. on Soome multiglobaalne industriaalgigant, kolmanda aastatuhande uute tehnoloogiate nagu LBH – *Localised Black Holes* (lokaliseeritud mustad augud), ADS – *Advanced Disinformation Systems* (larenenud desinformatsioonisüsteemid), *Cosmic Therapies* (kosmiline teraapia) ja *Defunctioned Machinery* (defunktsionaalsed masinad) eesrindlane. Kompanii juured Põhja-Soomes ulatuvad rohkem kui sajandi taha. Soome tööstuse jäätunud rattaid õlitas anšooiviseõli tootmise alustamine 20. sajandi algul.

Bonk Businessi initsiaatoriks oli Soome kunstnik Alvar Gullichsen 1988. aastal. Edasi on projekti arendamise põhituumikusse kuulunud stsenaarist Richard Stanley, meistrimees Henrik Helpiö, fotograafid Magnus Weckström, Olli Lehtinen ja Magnus Scharmanoff.



1919. Garum Destillaator, Lenini kingitus rahvale.

Wichtige Verbesserungen.  
Umbau unrentabler Anlagen.  
GEBR. PFEIFFER, Specialfabrik  
für Hartzerkleinerung.  
KAISERSLAUTERN.

**Drahtseile**  
für Transmissionen, Aufzüge, Winden etc. Fabrikation, Herstellung, Lack- und  
Zugversuche für Luftschiffe, Flugzeug-Statistik-Bauwerke, Stahlbrücken für Böhme-  
Zwecke, Miltzsch-Bauwerke, Bergbau-Apparate, Transportmittel für alle Zwecke,  
auf. Schienenbahnen und Eisenwerke, Industrie-Einrichtungen, Maschinenbau-  
Kabelfabrik Landsberg a. W. = Maschinenbau- und  
Häufelwerke (H. Göttsche).

Paris 1889: Grand Prix

**Maschinenfabrik  
BONK**  
-GEGRÜNDET 1883-  
Anschovismaschinen  
mit ausziehbarer Röhrenkassette, Inbetriebnahme  
Wirtschaftlichste Kraftmaschinen für alle Industrien  
Aktiengesellschaft Bonk & Co Finnland  
Gülden und silberne Staatsmedaille.

**Torgament-Holzboeden**  
fugenlos, feuersicher, dauerhaft, elegant.

**Bonk Business Inc. on mõjuvõimsa ajalooga mittefunktsionaalse firma klassikaline näide. Kaasaegsed äristrateegiad on viimase kümnendi jooksul nii palju muutunud, et teie kunstiprojekti võib juba käsitleda ideaalse tulevikuäri muster näidiseks. Milline on disaini ajaloo ja Bonk Businessi kui kontseptuaalse kunstiprojekti vahekord?**

Minu jaoks on see 20. sajandi alternatiivne ajalugu. Me võime jagada 20. sajandi kolme põhiperioodi. Esimene aastakümme oli loodusvarade eksploateerimise aeg: valitsesid raudtee-, kulla- ja laevandusparunid, kes

eksploateerisid kõike. Teine periood Esimesest maailmasõjast kuni Teise maailmasõjani oli teaduse valge maagia periood, teadusest sai sotsiaalses arengus juhtiv jõud. Inimesed olid vaimustatud mikrokosmosest, lainetest ja aatomitest. Pärast Teist maailmasõda sai teejuhtiks kiire ja ajutine *marketing*. Reklaamid, mis esindavad Bonk Businessi ajalugu, on disainitud nendest juhtimõtetest lähtuvalt. Me jõuame siit tänapäeva, kus parim toode maailmas on tarbija. Tulevikus hakkame tegelema inimesega, sest kui tarbija on kujundatud, ei ole tarvis muuta toodangut.



Mis parata, "töö inimestega", nende meelsuse kujundamine on kuidagi väga tuttav nõukogulikust retoorikast. Paistab, et kapitalismi ajalugu on globaliseerumise spiraalikeerul jõudnud samade küsimusteni. 21. sajandi äri on suundunud ideede ja kontseptsioonide müümisele ega raiska aega ja ressursse toodete materialiseerimise keerukatele protsessidele. Selles mastaabis on **Bank Business Inc-ist** saanud väga efektiivse firma näidieksemplar. Kuidas olete valmistunud **post-marketing'i** ajastuks?

Meie uus algatus on **Bank Mind Lab**. Me ei tooda midagi materiaalselt, vaid oleme lähtunud täiesti uuest strateegiast. Me asetame fookusesse uskumise süsteemide arendamise ja see ei ole seotud ühegi religiooniga. Samas on see meetod olnud Banki põhiideedele lähedane algusest peale. **Bank Mind Labi** uus toode on valmimas viie tuhande aastast ajalugu hõlmava ooperi kujul.

**Sellel väärtusskaalal oleks esteetiline hinnang liiga kitsas kunsti mõõdupuu. Teie viis arendada kontseptsiooni oleks nagu narratiivi ja irratsionaalsuse sümbioos. Kas kunstiprojekti osalemine on mõjutanud teie ideid äri vallas?**

Olen kolmkümmend aastat seotud filmiga, peamiselt stsenaaristina. Kui ma pean loenguid äri teemadel, on mu meelisteemaks ise-

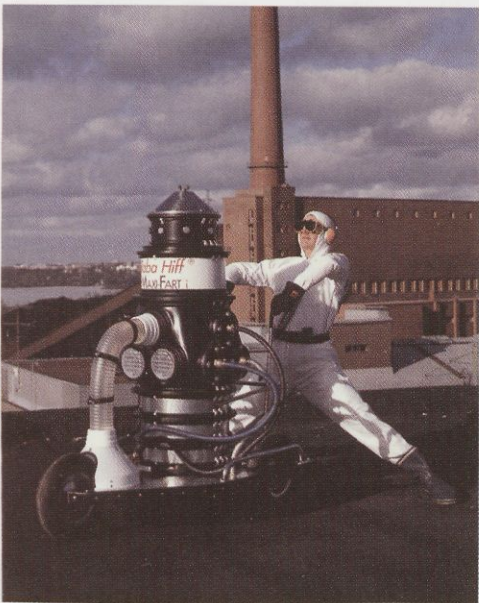
organiseeruvad süsteemid. See ei ole kuigi uus kontseptsioon. Kui vaadata inimeste viisi koostööd korraldada, siis enamasti peetakse siin silmas hierarhilisi struktuure, kus otustuste vastuvõtmise süsteem on rajatud püramidaalselt. Niisugune pilt valitseb ühiskondades, kus domineerib kirik või sõjavägi, ent traditsioonina on end taastootes laienu- nud ka äri. Meie armastus ja harjumus asju kastistada ja puu-kujulistesse süsteemidesse paigutada on pärit hierarhilistest struktuuridest. Kastid ja hierarhiad ignoreerivad vaba ruumi, mis peaks jääma kastide ja järgalt defineeritud rollide vahele.

Iseorganiseeruvate süsteemide mudel näeb välja nagu vaade veepinnale, kuhu langevad vihmapiisad. Kui tilk kukub pinnale, tekitab lained. Järgmine tilk kukub ja tekitab uued lained, mis lõikuvad ja tekitavad uusi sagedusi. Sel viisil töötavad kunstnikud. Nad ei tööta mitte hierarhilistes, vaid iseorganiseeruvates struktuurides. Kunstnike vahel tekivad huvitavad arengud ning eri lainepikkused tekitavad uusi ajutisi partnerlussuh- teid. Hierarhilised struktuurid töötavad partnerluse tõrjumise, isolatsiooni ja oma kastis püsimise suunas. Iseorganiseeruvad süsteemid on nagu kalad või linnuparved, kus ei ole kindlat juhti. Me võime juhiks nimetada keda iganes, kui parasjagu on tema kord olla eesrindel, kuid missiooni järgmisel etapil võivad kohad vahetuda.

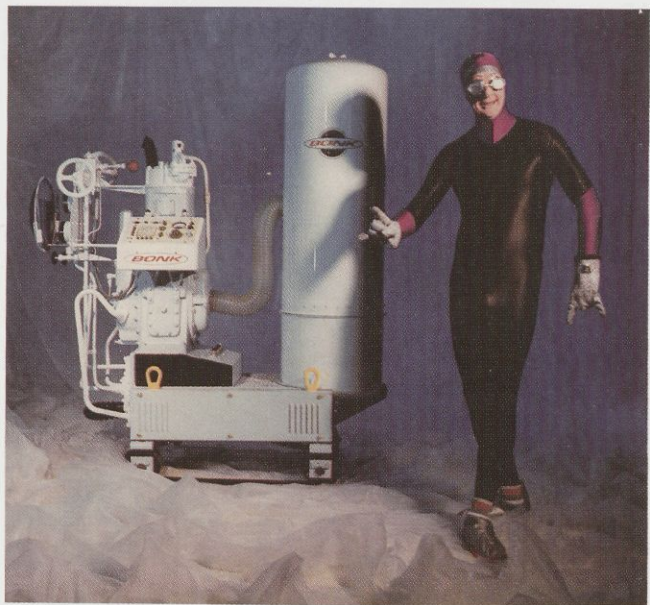
See on väga võimas süsteem. Vaenlase suu võib küll paar juhtfiguuri alla neelata, kuid nad ei suuda hävitada süsteemi, sest orgaaniliselt tõhus kooslus toimib edasi.

**Viimane kirjeldus sarnaneb üksüheselt interneti ülesehitusega. Isekorralduv süsteem on nagu internetiga paralleelne võrk – inimestevahelised seosed. Kunstimaailm on sadakond aastat tegutsenud rahvusvahelises mastaabis toimiva võrkstruktuurina. Kui kunstnikud võtavad oma teostes teemaks äri, kas ka siis on võimalik kommunikatsioon?**

Äripraktikud hakkavad alles tasapisi mõistma iseorganiseeruvate süsteemide tähtsust. Nokia kompanii toimibki keskastme juhtimis- tasanditel praegu sel moel. Kui helistada Nokiasse, siis ei leia eest töötajate tiitleid, isegi aadresse mitte. Inimesed reorganiseeruvad uute ülesannete täitmiseks. See on firmades uus idee, kuid kunstnikud on alati uusi projekte arendanud ja neil on siin tohutud kogemused. Kunstimaailm on toiminud mobiilse transnatsionaalse korporat- sioonina sada viiskümmend aastat. Pariis oli küll kunagi keskpunkt, kuid kõik ei pidanud seal koos elama. Selle teooria illustreeri- miseks on **Bank Businessi** projekt olnud ilme- kas näide sellest, kuidas kunst ja äri võivad saavutada kombinatsiooni, mis parandab fir- made mõtlemiskvaliteeti.



1968. **Banki Freakwave Transmitter Unit /** friigilainete saatejaam.



1980–1990. **Raba Hiff tooteseeria, Maxi. Fart I.** Defunktsionaalne tehnoloogia – puhastatud pinnastruktuur.



**Teie tootenäidiseid ja ajaloolisi väljapanekuid on eduga eksponeeritud nii kunstimuuseumides kui ka ärimessidel. Millised on kõige olulisemad näitused?**

Loomulikult on näitusi olnud väga palju. Üks pöördelisemaid oli Maareta Jaukkuri ettepanek teha Bonk Businessi sajanda aastapäeva näitus Pori kunstimuuseumis. Just selle näituse tarvis arendasime välja ajaloolise ekspositsiooni. Varem piirdusime vaid 1970-ndate ja 1980-ndate disaini kommentaaridega.

Kui Soome oli kuus kuud Euroopa Liidu eesistujamaa, siis eksponeeriti Brüsselis põhiliselt meie näitust. Selle asemel, et viia sinna fotosid üksteisel kätt suruvate äriteeste ja poliitikutega, toodi välja Bonk Business Inc. – firma, mida pole olemas, mis müüb oma eduka tegevuse ajalugu ja fantastilisi disainideid. Me esindasime Soomet ka Expo '92 paviljonis Sevilas. Ning hiljem toimus Bonk Expo '94 Stockholmis, seda külastas 30 000 inimest. Bonk on alati taotlenud vaatajasõbralikkust.

**Kas teid esindab ka mõni galerii?**

Ei, Bonkil pole ühtegi galeriid, ehkki üks galerii esindab Alvar Gullichseni kui maalijat. Aga meil on muuseum Uusikaupunkis Põhja-




1989. Raba Hiff Dr. Yes. Populaarne kosmilise teraapia keskus.


Soomes. See on küllalt suur muuseum, mis avatud suvi läbi ja seda külastab igal aastal 10 000 – 15 000 inimest. Seal on väljas iga aastakümne parimad näited. Bonki muuseumist on saanud selle väikelinna põhiatraksioon. Uusikaupunki on saavutanud kuulsuse kohana, kus sai alguse Bonk Business Inc. Linn on muuseumi peamine sponsor ning linn

andis ka hoone. Seal osatakse seda hinnata ning kõik on õnnelikud.

**Bonk Businessi ja Uusikaupunki sümbioos meenutab juba Rovaniemi, kus elatakse jõuluvana muinasjutu toel. Nii et Bonki muuseum võiks jätkata sadu aastaid.**



**Atomic Telemotion**

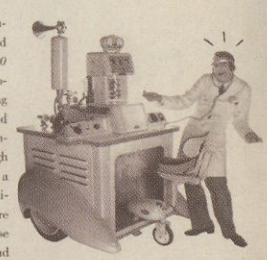


**What is ATM?**


**ATM** is the latest scientific breakthrough by **BONK INDUSTRIES** and will revolutionize worldwide communications. *Atomic Telemotion* has been developed in co-operation with **TELECOM FINLAND**, one of the leaders in the field of novel communication technologies

**The FEELIES are here!**

**ATM** is a home system for communicating feelings along specially laid plasma tubes. More than 150,000 homes are already connected. Telemotion is a-tomic powered, combining **BONK GNAGG BOOSTER** and **TELECOM PARANORM** technologies. ATM a-tomic power though involves not volatile fission, but a harmless, easy-to-service fusion vibration engine. So whenever you are feeling good, you can now share these good vibrations with family and friends – wherever they are!



**Even the BAD can be GOOD!**



**Yes,** even negative feelings can be utilized in your own **ATM!** The fusion engine detects and removes any bad feelings from the transmission, converting them into briquettes called **CANNED HATE** which can be used on your Bar-B-Que. What could be simpler?

*"Making machines to make Man happy"*

2
3



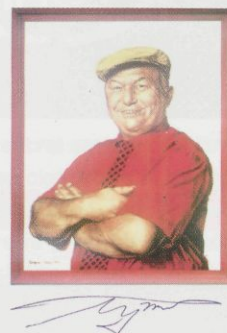
# Kõik müügilik\$

Järjest tavalisem on korraldada näitusi, mille eesmärk on müüa, mitte üksnes näidata. Ning publiku poolt siis osta, mitte üksnes vaadata.

See, mis vanasti kuulus üksnes oksjonite privileegi, valitseb nüüd kõikjal.

Galeriid võistlevad kunsti ja kommertsu kokkujuhtimises. Ühtedel õnnestub see paremini, teistel halvemini, kuid kõigil on üks ja seesama eesmärk: tõestada, et kaasaegset kunsti saab osta ja müüa ning et seda lausa peabki tege-  
ma.

Venemaa postsovetlikul territooriumil juurdub selline arusaam aina tugevama-  
lalt. Seni on kaasaegsesse kunsti investeerimine tundunud liiga riskantne. Ja tööpoolest, enamik produtseeritud töid oli kas kontori või kodu interjööri sobimatu. Pealegi puudusid spetsialistid, kes oleksid kogu seda uut värki klassifitseerinud... Kuni üsna viimase ajani.



**Aeg:** 06.–10.12.2002.

**Koht:** Moskva, EXPO 88.

**Sündmus:** mittekasumlik aktsioon (oksjon?) "Maal loeb nimest rohkem".

Galerii, mis sai varem kuulsaks ühe teise oksjoniga, kus pakkumisi tegid alasti model-  
lid, sarnanes nüüd mitte striptiisklubi, vaid kasiinoga. Töid pakuti läbiseigi, autoriteks nii-  
hästi tuntud vene kunstnikud nagu Viktoria Timofejeva, Nikas Safronov, Dmitri Vrubel kui ka kunstiakadeemia tudengid. Iga töö alghind oli vaid 300 rubla (u. 10 \$). Töö autori nimi hoiti kuni ostja leidmiseni saladuses. Reegel oli lihtne: 1 ostja = 1 maal, nii et hulgiostmine jäi ära. Kõik olid õnnelikud. Ja kasum? Aga see oli ju mittekasumlik ettevõtmine!

**Pildil** Viktoria Timofejeva ja Dmitri Vrubeli maal "J. M. Lužkovi portree". 1999. Akrüül.

**Aeg:** 06.–13.12.2002.

**Koht:** Moskva, Maneež.

**Sündmus:** "Art-Maneež 2002", pühendatud üldse kõige tähtsama nõukogude näituse aastapäevale.

40 aastat tagasi, kui Moskva Kunstnike Liidu näitused said rikastatud seni vaid pöranda all olnud noorte kunstnike Ernst Neizvestnoi jt. töödega, tekkis administraatorite ja kunst-  
nike, võimu ja vaimu konflikt.

Mõned kunstnikud pidid niigist lahkuma, kuid teised jätkasid oma võitlust õiguse eest teha N. Liidus uut moodi kunsti, olles sunnitud

jääma aastateks ametliku kunsti suhtes opositsiooni.

Nüüd korraldati siis kogu Venemaa suurim kaasaegse kunsti väljamüük, kus osales 81 galeriid üle maailma. Müüdi üle 500 teose ja teeniti 900 000 \$ kasumit, mis on aegade suurim tulemus.

Seekord piirdus valik üksnes maalidega: oli + lõuend sai edu formulariks.

Valitses stiililine mitmekesisus: alates modernismist kuni nn. postsotsrealistliku mannerismini (mikstuur koomiksistest, kus kujutatakse julma kapitalistliku reaalsust läbiseigi nõukogude mineviku kurbade tagajärgede, muserdavate mälestuste ja psühhotraumadega). Ometi ei saanud lahti muljest, et ürituse organiseerijad tegid oma parima, et haarata kommertsile aina rohkem ruumi – kunsti arvelt. Need, kes tahtsid komertshuvidest vaba kunsti vaadata, pidid ronima teisele korrusele, kus toimus eriprojekt "Maneež: 40 aastat nonkonformismi". Seal näidati avangardi klassikuid, fotosid ja dokfilmi.

Kas see on nüüd meie ajastu konflikt – raha ja kunsti võimu vahel?

"Atmosfäär oli vägagi äriiline, millel olid ka silmnähtavad tulemused. Sel aastal proovisime väga erinevate programmidega: "Kunst algallikast", "Kuraator + kunstnik" ning tegime kõva promo tõestamaks, et kaasaegset kunsti on võimalik korraldada

müüa. Statistiliselt saavutasime aegade parima tulemuse: 67% inimestest on sündmusega absoluutselt rahul, 27% rahul ja kõigest 6% polnud rahul. Saime ka aegade suurima kasumi. Enamik kunstnikke ootab õhinal järgmist näitust ja nõustus koguni tingimusega, et näituse lahtioleku ajal on suitsetamine keelatud," räägivad organisaa-  
torid.

**Aeg:** 19.12.2002.

**Koht:** Moskva, MuHa kunstiklubi.

**Sündmus:** interjööridisaini näitus "Ideaalne koht", pühendatud Novodel poe sünnipäevale.

Tegelikult võis kõiki eksponeeritavaid esemeid näha ka Novodelis, poes neile, "kes on informeeritud". Timur Novikovi graafika meistriteosed. Anatoli Osmolovski, Vladislav Mamõšev-Monroe, Pavel Pepperstein. Töid, mille autoriks kunstnik ja galerist Aidan Salahhova, Katja Fillipova ning Olga Tšernõšova kujundatud padjad, Barmalej & Jelena Romanova lambid. Pood vahetas konspiratsioonimõtte korduvalt kohta, enne kui maanduti lõpuks MuHa klubis. Kui olete õnnega koos, leiate sealt veel nüüdki kogu "varanduse". Tere tulemast. Ärge ainult ära eksige!

Igatahes – ükskõik, kuhu sa ka lähed, kuuled sa harva lauset: "See ei ole müügilik".

**Alina Kurvit\$**





Berliin. 2002.



Dresden. 2002.

## Reklaamivaba ala / Ad Free Zone



Pärnu. 2002.



Kassel. 2002.

**AKTSIOON:** "Reklaamivaba ala" / "Ad Free Zone".

**KOHT:** linna keskväljak.

**AEG:** 2002 – ...

**AUTOR:**

kunstikollektiiv TUUPOLEV.

**KIRJELDUS:** Keskväljakule paigaldatakse statiiv, millele on kinnitatud ketas. Kettale on kinnitatud ümmargune paber, mille servad tähistavad silmapiiri. Ümber seadeldise kõndides märgitakse paber-kettale kohad, kus vaatevälja jääb reklaam. Malli abil loetakse kokku kraadid, mis katavad reklaamivaba ala. Saadud arvu alusel arvutatakse protsent 360 kraadist, mis on 100% silmapiirist. Mõõtekohale maapinnale kantakse šabloonil abil märk, kus on kirjas saadud reklaamivaba ala protsent.



Valmiera. 2002.

**MÕTE:** Inimeselt saab vabadust võtta teda vangi pannes või reeglitega piirates, sel juhul inimene teadvustab vabaduse puudumist. Tehiskeskkonnas piiratakse inimese vabadust paljude meetoditega, mida inimene ise tähele ei pane. Enamikus suurtes linnades on kõvasti üle poole inimese vaateväljast mõjutatud reklaamidest –, ja see ei jäta mõjutamata ka mõttemaailma. Mõõtmiseks valitakse keskväljak või sellele omadustelt kõige lähedasem paik linnas. Keskväljaku omadusteks on äri, avaliku ruumi, võimu ja infrastruktuuride üheaegne

kohalolu. Antud aktsioon aitab inimesel tema vabaduse piiramist teadvustada. Paratamatust tunnetada. Kas totaalreklaam meie ümber on paratamatus?



# Reklaamivaba ala / Ad Free Zone

**ACTION:** Ad Free Zone.

**PLACE:** Central square of a town.

**TIME:** 2002 – ...

**AUTHOR:** artistic collective TUUPOLEV.

**DESCRIPTION:** A tripod is installed in the central square, with a disc fixed upon it. Attached to the disc is a circular paper, whose edges signify the horizon. The operator will walk round the device, marking the places on the paper disc where advertisements are seen in his field of vision. By means of a protractor the operator will sum up the degrees which cover the ad free zone. On the basis of the aggregate, he will calculate the given percentage out of the 360 degrees, which constitutes 100% of the horizon. Where those angles were measured the operator will make a mark on the ground by means of a template, thus recording the percentage of ad free zone.

**IDEA:** Man can be deprived of his liberty by being held in legal custody or by being impounded with rules. Man is then fully aware of being disadvantaged. In the artificial, man-made environment the freedom of people is restricted by various ingenious methods, of which they are unaware. In the majority of big cities over half of man's view is affected by advertisements, which leaves its imprint on man's mental world.

For measurements, the central square of a town or a place closest to it by characteristics is chosen. The central square is a scene of conflation of business, public space, power and infrastructures. The described action will help bulldoze home the restrictions imposed on man's freedom, make him perceive its inevitability. However, is the totality of advertising around us inescapable?



Hamburg, 2002. Foto Andres Liiv.



Pärnu, 2002. Foto Taave Tuutma.



Berlin, 2002. Foto Mari Sobolev.





Uus-Tatari tänav  
1989 ja 1998.  
Uus-Tatari Street  
1989 and 1998.

# Mart Viljus

**Aeg:**  
1989, 1998, 2002.  
**Koht:** Tallinn.

**Time:**  
1989, 1998, 2002.  
**Location:** Tallinn.



Tartu maantee 1989 ja 2002.

Tartu Road 1989 and 2002.



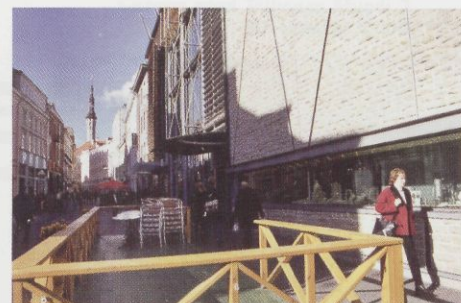




Viru tänav 1989.  
Viru Street 1989.



Viru tänav 1998.  
Viru Street 1998.



Viru tänav 2002.  
Viru Street 2002.

## 89-98-02

Mart Viljuse fotode read tõlgendavad kontraste, neis avalduvate kujundite rohkus paneb paratamatult otsima tähendusi, vaatama sümbolika taha. 1998 võetud fotodel ei leidu enam mingeid jälgi 1980ndate lõpul plankudele-seintele tekkinud sotsiaalreklamist. Üleskutsed laadis "Inimesed, tulge mõistusele!" ei peegelda enam tsentraalseid väärtusi. Kaasaegse linnaruumiga mängib kaasa ka fujifilmilik värvieestetika, mis tahaks justkui pitseerida teised tajukanalid, tekitada vaimustust objekti perfektsest vormist, süüvimata kujundite sisse. See on karge moodne maailm, kus pole kohta irratsionaalsetele vaimustunud hetketunnetele, nagu neid leidis 1980ndate lõpu Eestis. Uutel linnaruumi fotodel torkab silma linnapildi üldine avardumine. Tajutav on "seinte mahalõhkumise" tendents: "mittekandvad seinad" lammutatakse, et saavutada ruumi laienemise efekt. Uus linnapilt on puhas, valge, avar, väene üllatuste ja ootamatuste poolest. Kesklinna kõrvale toob Viljus fotosid ka äärealadelt, mida "hea uus elu" pole veel puudutanud ja mis tukuavad ikka oma endises, juba kord ette antud rütmis.

Liis Pählapuu



Sauna tänav 1989 ja 1999.

Sauna Street 1989 and 1999.





# T-seenevõrgustik

*T-seen on midagi tulnukataolist.  
Elu tulnukaga on väga tore kogemus.*

**Kaspars Vanargs, Art Bureau OPEN**

**Kohapeal sai maitsta valmis  
teeseenejooki.  
Poekülastajad jõid ära  
viieteistkümne näituseseene  
kogu nädala toodangu.**



**Riia – Valdemari tänav,  
“Teijas Sene”, detsember 2000**



**London – Ibid Projects Gallery,  
“T-shroom”,  
11. juuli – 23. august 2002**



**Malmö – Rooseum,  
“Baltic Babel”,  
21. sept. – 17. nov. 2002**



**Tallinn, Mündi tn 3,  
“T-seenepood”,  
16. – 26. jaanuar 2003**

## **T-SHROOM ehk T-SEEN.**

Ravib kõhukinnisust.

Vähendab atriidi-, podagra- ja reumavalusid.

Puhastab sapipõit ja ravib laienenud soolestikku.

Parandab seedimist ja kergendab kõhukrampe.

Hoiab ära bakteriaalse tasakaalu kõikumisest tekkinud kõhukinnisuse.

Aitab kroonilise bronhiidi ja astma korral.

Leevendab stressi ja unetust.

Parandab silmanägemist.

Aitab peavalude ja migreeni puhul.

Vähendab hommikust tungi alkoholi järele.

Puhastab probleemset näonahka.

Kiirendab juuksekasvu ja tugevdab küüsi.

Tervistab keha ja kasvatab energiat.

On antiseptiliste omadustega.

Toetab immuunsüsteemi ja muudab organismi vastupidavamaks viirustele...

T-SEENE kohta vaata ka [www.open.x-i.net/tsene](http://www.open.x-i.net/tsene)

Saadaval alates 16.01.2003.

Kontakt kohalike agentidega [hanno@looming.org](mailto:hanno@looming.org) & [karinlaansoo@hotmail.com](mailto:karinlaansoo@hotmail.com)

KÜSI JÄRELE JA KASVATA ISE!



## Art Bureau OPEN & Primitive

urbanistlik tarbija teab, et seened eksisteerivad plastikusse pakitud šampinjoni kujul. Londonis, kus t-seent eksponeeriti möödunud suvel, olid inimesed väga üllatunud, kui kuulsid, et paljud ida-euroopa perekonnad vedavad sügisesi nädalavahetusi, vihmamantlid seljas ja kummikud jalas, metsas seeni korjates.

kui palju sa üldse seentest tead? mitte ainult hallutsinogeensetest ning varba vahel pesitsevatest seentest. tunnend sa kilekotti korjatud seente igatsust oma äralõigatud "kodumaa", seeneniidistiku järele, mis hargneb maa all tuhandete ruutkilomeetrite ulatuses? oled sa kuulnud sotsiaalsest seeneniidistikust? kuigi tundub, et see mõiste osutab trendikatele teooriatele võrguühiskonnast, fraktaalitest, isekatest geenidest või idee-viirusest, võib selle kohta öelda - *it's the real thing!* eks see kõla nagu coca-cola reklaamlause ja mitte juhuslikult. teeseen on käärimisbakterite ja pärmiseene koloonia, mis toodab teeseenejooki.

mõnede uurimuste kohaselt leidis endises nõukogude liidus teeseent vähemalt ühes kõõgis kolmest – millimallikat meenutav olevus elutses tavaliselt kolmeliitrisest purgis ning varustas omanikke aastaringsest koduse märjukesega. teeseent anti edasi perekonnasiseselt või saadi sõpradelt kingiks. seetõttu omandas seen perekondlikus hierarhias koduloomaga võrdse positsiooni.

eriti oluline on fakt, et teeseent ei saanud ühestki poest osta. poed olid teatavasti riigi omanduses ja see kindlustas kontrolli kaupade valiku ja levikukanalite üle. seega võib tagasiulatavalt väita, et teeseene kasvatajate autonoomne võrgustik lõi ebateadlikult süsteemi suhtes alternatiivseid tarbimisviise/harjumusi.

poliitilised muutused ja vabaturumajandus tõid teeseene autsaideristaatuse veelgi enam esile, kuivõrd globaalsete karastusjookide invasioon on kukutanud seene respektieritud perekonnaliikme positsioonilt tõrjutud vähemuse hulka. siiski on veel vanaemasid, kes näeksid meeleldi teeseent olulise osana oma lapselaste igapäevaelust, isegi kui nad peaks seda kompromissina kutsumama "bioloogiliseks *tamagochi*'ks".

eksponeeritud teeseenekoloonia on toodud üle piiri illegaalselt, et kaitsta populatsiooni väljasuremise eest. seeni tuleks käsitleda põgenikena, kes taotlevad adopteerimist sõbralikes kodudes ja toetust suhkru ja tee kujul.

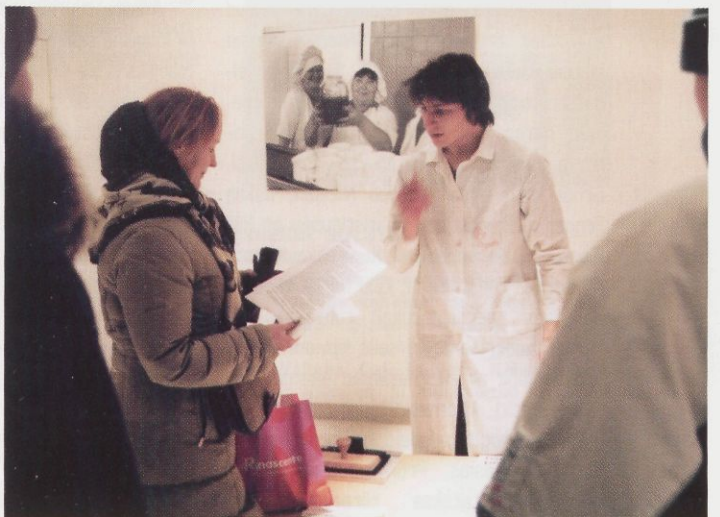
iga toetajat, kellest on saanud teeseene sümbioosipartner, võib vastutasuks pidada rakuks ühes iseäralikus sotsiaalses seeneniidistikus. ühine aktivistidega seenel baseeruv autonoomses tsoonis!

lihtsamalt öeldes, teeme teile parimate kavatsustega ettepaneku hakata seeneks...

<http://www.open.x-i.nu/tsene>  
<http://www.ibidprojects.org>



Foto Karin Laansoo.



**Originaalsete küsimuste esikohta hoiab konkurentsilt: "Kas seene kõrval võib mobiiltelefoniga rääkida?" Sulgemiseelsetel päevadel koosnes "seenesaba" stabiilselt 20-30 inimesest. Poe inim- ja materiaalsed ressursid ei pidanud nõudlusele vastu: lõppesid nii katseklaasid, seened kui tutvustav materjal. Igale värskete seeneomanikule tembeldati kaasa kasvatamisjuhised.**

Fotod Piia Ruber.



# Superartikkel

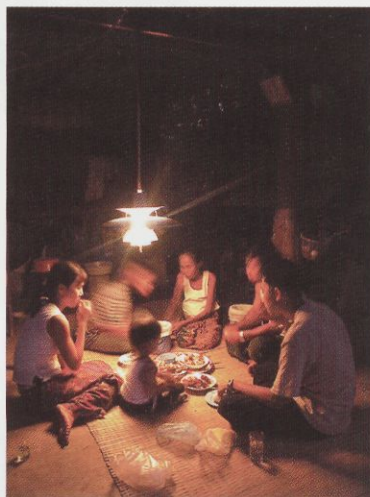
Karin Laansoo



**Supergaasi tootmise süsteemi ekspositsioon Portugalis.**

**Biogaasi lamp. Chaing Mai, Tai Kuningriik, 2002.**

**Levinuim elutoo lamp taani keskklassi kodudes on Poul Henningseni 1958. aastal disainitud mudel PH5. See 20. sajandi taani parimaks disainiesemeks peetud lamp modelleeriti kokkuleppel patendiomanikuga biogaasil töötavaks valgustiks. Jõukama taanlaskonna edev staatuseobjekt annab nüüd valgust ka elektrita Tai külakeses.**



*Kõik olevused on potentsiaalsed ettevõtjad.*  
Superflex

1990. aastate lõpus endale nime teinud Superflex on üks kõige radikaalsemaid näiteid kaasaegsest kunstist, kus läbimõeldud firmaidentiteedi toel imporditakse tegelikke majandussuhteid kunsti ja dirigeeritakse konkreetseid sotsiaalseid sekkumisi. Grupi kolm liiget Rasmus Nielsen, Jakob Fenger ja Bjørnstjerne Christiansen on küll lõpetanud Kopenhaageni Kuningliku Kunstiakadeemia kunstnikena, kuid nende tegevus sarnaneb haardeulatusel rahvusvahelise korporatsiooni omaga, selle huviobjektid võivad sattuda nii alternatiivsed energiatootmismetodid, internetipõhised telestuudiod väikestele kogukondadele kui piraatkaubandus Kagu-Aasias. Projektide käigus hoidmiseks asutatakse tütarettevõtteid, müüakse aktsiaid ning otsitakse investoreid. Nende signatuurvärviks on ereoranž, kaubamärgiks "S" ning sõnad Superflexi leksikonis algavad eranditult eesliitega "super". Supersaun, superkanal, supermuusika ja

superpuding on nagu legoklotsid oranžis supermaailmas, andes Superflexi tegevusele korporatiivse ühtsuse.

Äristrateegia kasutamine on neile vajalik loogiline samm, et oma ideid ellu viia. Eesmärgiks ei ole kasum, vaid see, et nende käivitatud projektid oleksid võimelised toimima samadel alustel asjadega, mis tõesti võiksid muuta maailma – samadel alustel tootmisega. Kõik Superflexi loodud objektid on vahendid millegi jaoks. Seesugune strateegia kõnnib sirgelt mööda lihtsalt esemete produtseerimisest ning ühekordsete kriitiliste situatsioonide genereerimisest.

Üks rühmituse pikaajalisemaid ja suuremat kõlapinda leidnud projekte on odava biogaasi generaatori väljatöötamine, mis võimaldab Kolmanda maailma riikides toota loomaväljaheidetest koduseks majapidamiseks vajalikku gaasi. Arvutuste järgi veedab ühe Kesk-Aafrika majapidamise naispere vajaliku põletuspuidu otsingul savannis mütates keskmiselt 200–300 päeva aastas. Kujunenud ökoloogilise ja sotsiaalmajandusliku kriisi lahendamise tegelesid nii koha-

likud põllumajandus- kui ka arengumaade abistamise organisatsioonid.

Superflex distantseerus selle projektiga selgelt arengumaade abistamisel levinud doonori-patsiendi suhtest, kus humanistliku retoorika udus toodetakse abitud sõltlasi. Seetõttu ignoreeriti näiteks Taani riiklikke toetusprogramme ning otsiti finantseerimiseks abi investoritelt ja erafirmadelt. Passiivse humanitaarabi asemel töötati välja funktsionaalne produkt, mille järele oli selge vajadus. Biogaasigeneraatori abil täidab paari pudulõjuse "päevatoodang" 8–10-liikmelise perekonna toidutegemise ja valguse gaasivajaduse 10 tunni jooksul.<sup>1</sup>

Kuna uue toote potentsiaalne populaarsus sõltus otseselt selle väljanägemisest, siis panustati tugevalt atraktiivsesse disaini. Kohalike farmereid tuli nende uskumuste kiuste veenda, et sitast gaasi tootev agregaat võib olla ihaldusväärne staatusesümbol. Pärast edukat testimisperioodi alustas ereoranžide Superflexi logoga biogaasi generaatorite tootmist firma Supergas Ltd.

Kommertsturule sobivaid objekte tootes,



*Kõik olevused on potentsiaalsed ettevõtjad.*



**T-särk. LACOSTE SUPERCOPY, 2002. Made in Thailand.**

Superflexi mahitusel toodetakse rõivatööstuse ühe tuntuma kaubamärgi Lacoste klassikalise meeste tennisessärgi superkoopiaid, kusjuures eesmärgiks on muuta see originaalist ihaldusväärsemaks. Avalikult oma koopiastatust rõhutavat toodet esitleti esmakordselt Kopenhaageni moemessil 2002. aastal.

ühisfirmasid asutades ning firma aktsiaid müües on Superflex järjekindlalt säilitanud kunstirühmituse staatuse: "Me viitame oma kunstitegevusele kui sotsiaalmajanduslikule integratsioonile. Põhjus, miks me siiani töötame kunsti võtmes, on piiramatud võimalused: kunstikontekst lubab eksperimenteerida ning on vaba igasugustest siduvatest piirangutest. Küsimus on lihtsalt selles, mida kunsti abil on võimalik teha. Kunst võib fokuseeruda teatud teemadele ja küsimustele, kuid meie eesmärk on minna kaugemale pelgalt probleemipüstitusest. Me tahame, et meie kunst oleks sotsiaalses ja majanduslikus mõttes oluline ning me võtame võimalike tagajärgede osas endale täieliku vastutuse."<sup>2</sup>

Kui järele mõelda, siis on ilmselt ainult kunstiprojektina võimalik saavutada kokkulepe Poul Henningseni lambipatendi omanikufirmaga, et toota sama kultuseset ka bio-gaasil töötavana või kaaperdada ajutiselt Lacoste'i logo T-särkide superkoopiade tegemiseks. Superflexi iseloomustab vaieldamatult mitte ainult merkantiilsus, vaid merkan-

tilne idealism, mis läheb palju kaugemale neoliberalismi loogikast.

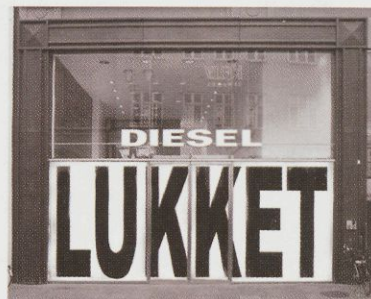
Superflex on supernäide kaasaegsest kunstist, mis toimib paralleelselt kahes süsteemis, kasutades mõlema võimalusi maksimaalselt. Ärstruktuuride rakendamine laiendab tegevuse praktilist ulatust ja reaalsel mõju ning kunstiprojekti staatus kaotab võimalikke takistusi kasumikeskses maailmas. Kui *brand*i toimimise mehhanismid kunsti- ja ärikontekstis on sarnased, siis võib ka kasumimarginaalita äriplaani efektiivsus osutada üllatavalt suureks. Taanlaste kultusvalgusti elektrita Tai külalikeses säriseb visuaalse kujundina ehk enamgi kui temaatiline postkolonialismi kriitika.

Märtsis 2003 ilmub Barbara Steineri koostatud mahukas raamat Superflexist ning oktoobris 2003 toimub Superflexi näitus Kiasmas.

<sup>1</sup> Barbara Steiner, *Acknowledging the Complexities and Contingencies*, 1999, [www.superflex.dk](http://www.superflex.dk)

<sup>2</sup> *An Exchange between Asa Nacking and Superflex*, 1998, [www.superflex.dk](http://www.superflex.dk)

**Superflex**



**DIESEL SULETUD.**

Dieseli sponsoreeritud muusika- ja kunstirühmitusele esitas Superflex projekti, mille kohaselt tuli Dieseli pood festivali ajaks sulgeda. Slogan'i "Action for Successful Living, This Is A Wakeup Call for the Rebel Inside You" kandjad ei nõustunud projekti teostamisega.





Evelyn Mürsepp. 1997.



Taave Tuutma. Kuveidi emiir. 1997.



Madis Kuningas. 1997.

## MAANTEENÄITUSED

Esimene maanteenäitus "Kiirus I" toimus Tartu festivali "Dionysia" raames 1997. aastal. Kaks aastat hiljem, 1999. aastal toimus Viljandi kunstipäevade "Kiriküüt" raames maanteenäitus "Kiirus II", mis erines esimesest peamiselt selle poolest, et oli eksponeeritud tõelistel billboard'idel ning ulatus üle Eesti.

"Kiirus II" kohta valmis *road-movie* "Rock'n'roll'i lapsed".

Alljärgnev on maanteenäituse kõige esimene tekst, mis on kirjutatud aastal 1997.

1996. aastal tekkis üheaegselt mitmesugustes Eesti paikades ja erinevates õppeastustes kunstinähtus, mida on võimalik iseloomustada järgmiste märksõnadega:

NÄGEMINE ON OLULISEM KUI NÄITAMINE  
POP-KUNST (et ei peaks palju mõtlema, et aru saada)

TRADITSIOONILISED TEHNIKAD (graafika, maal, skulptuur)

MASSIKULTUUR (rämpstoit, Coca-Cola, seebiooperid, pulgakommid)

MEELELAHUTUS (disko, uimastid, mängud)

RELIGIOON (madonna lapsega, püha õhtusöömaaeg, nirvaana, meditatsioon)

MÜSTIKA (hallutsinatsioon, ufo)

KUNST KUULUB RAHVALE (kunst koju, maanteekunst, reklaam)

MAANTEENÄITUS seisneb nimetatud suun-

dumuse esimeses suurejonelises ning ühendatud jõududega teokssaavas ürituses, kus saavad kokku sarnaselt mõtlevad inimesed, kes varem kohtunud ei ole ja võib-olla ei teagi midagi üksteisest.

SÕNATU KUNST tähendab seda, et pildi peal tohib olla ainult selliseid sõnu, mida inimene võtab vastu kui pilti, st. mis on talle nii tuttav, et neid ei pea arusaamiseks lugema. Tegelikult tähendab SÕNATU KUNST põhiliselt seda, et kuna pildid on eksponeeritud maantee ääres ja vaadeldavad üksnes mööduvatest autodest, peavad nad olema mõistetavad väga kiiresti ja ilma igasuguste kontseptsioonideta.

Nagu billboard'id.

Maanteenäitus on maanteelõigul EPA torni juurest raudteeni, Tartust Tallinna suunas.

Osalema on kutsutud: Andrus Joonas (Eesti esimene maanteekunstnik), Jasper Zoova, Martin Pedanik, Tarrvi Laamann, Marko Mäetamm, Peeter Allik, Reiu Tüür, Mall Nukke, Kadri Kangilaski, Ramo, Priit Joala, Kiwa, Esta Frosch, Tänu Kukk, Jan Kaus, Mari Kadanik, Liina Kalvik, Kristi Kärmas, Kadri Alesmaa, Taave Tuutma, Tarvo-Kaspar Toome.

Esimesel maanteenäitusel esitatud Evelyn Mürsepa ja Madis Kuninga kokakoola-temaalised tööd pälvisid Eesti Coca-Cola halvakspanu, firmast nõuti tungivalt, et need tööd maha võetaks. Õnneks jõudsid ette külamehed, kes poole näitusest esimestel päevadel maha lammutasid.

Kuraator Mari Sobolev



Tõnu Kukk, Kadri Kangilaski, Laurentsius. 1997.



## Naise keha.

# Performance'i-kunsti naispioneerid III

(Algus kunst.ee-s 3/2002, 4/2002.)

Udo Kultermann

### 5. Suhtlev keha

Naise identiteeti otsitakse töödes, mis kajastavad sageli tabusid lõhkudes naisega seotud nagu rasedus ja sünnitamine, veri ja piim, ema ja tütre ning mehe ja naise suhted. Uut tüüpi seksuaalsust väljendavad näiteks Carolee Schneemanni tööd, kes 1964. aasta uuenduslikus *performance*'is "Liha-rõõm" (ill. lk. 72) ülistab mehe ja naise orgiastilise vahekorra kaudu varasematest piirangutest vaba erootilist rituaali. Ted Castle tõlgendas seda tööd järgmiselt: "Seks on kõikide Schneemanni tööde esmatähtis aspekt. Seksuaalsus tema *performance*'ites ei väljendu mitte ainult alastuses ja otseselt seksuaalses käitumises, vaid teatud mõttes muudab kunstnik kõik oma töödes esinevad kehad suguorganiteks, kasutades harilikult peale riiete ja dekoratsioonide ka värvi, rasva ja – nagu "Liha-rõõmus" – vorste, kanu ja toorest kala... Kogu Schneemanni elu ja loomingut läbivad rõõm ja nauding väljendavad kunstniku püüet leida ja taastada Maajumalanna aspekt, mille ta usub olevat kustutatud meheliku uhkuse ja pirtsakuse poolt" (27).

1964. aastal valminud filmis "Sulamid" ("Fuses") ülistab Schneemann otseselt enda ja oma partneri James Tenney suguakti, ületades varasemad teemat kängitsenud piirangud ja tehes suguuhtest kunstiteose põhi-teema. 22 minuti pikkust filmi kirjeldas Gene Youngblood kui "... esimest rõhutatult feministlikku erootilist filmi, mis vastandub traditsioonilistele seksuaalsuse tabudele. Schneemanni film on austusavaldus kümme aastat kestnud armusuhtele, osaledes ise selles tegelasena. See film lõhub era- ja avalike teemade barjääri" (28).



**Verita Monsellos. Abieluriitused I. 1975.**

**Verita Monsellos. Wedding Rite I. 1975.**

Rasedus ja sünnitamine on naise elus olulised teemad ja leiavad loovat lähenemist ka mitmetes *performance*'ites. Oma töödes hülgab Verita Monsellos domineeriva arusaama naiste kohast abielus, kirikus ja patriarhaadis. 1975. aastal lõi ta töö "Valik või kohustus" ("Choice or Imposition"); fotol istub toolil elegantselt riietatud rase naine, kelle jalge ees lebavad katkiste nukkude

tükid. Samal aastal valminud töös "Abieluriitused I" ("Marriage-Rites I") on naiste diskrimineerimise sümboliks pruudirüü. Läbipaistvasse loori riietatud naine põlvitab altari ees ning alastuse ja religiooni kontrast ekitab sihiliku provotseerimise mulje.

Annegret Soltau ei jäädvustanud rasedust mitte ainult 1978. aasta töös "Olla rase I" ("Schwanger-Sein I"), vaid ka järgmisel, 1979. aastal loodud töös "Sünnitamiskohustus"



("Gebären-Müssen"). Kunstniku keha muutumine raseduse ajal ja tegelik sünnitusprotsess on jäädvustatud ülimalt autentsusega. Soltau kordab sama teemat oma teise lapsega 1980–1981 valminud töös "Olla rase II" ("Schwanger-Sein II"). Seekord on jäädvustatud kogu protsess, sealhulgas rasedus ja sünnitamine. Ema ja lapse suhe Soltau' 1981. aasta *performance*'is "Sümbioos" ("Symbiose") on selge vihje Paula Modersohn-Beckeri 1907. aastal valminud maalile "Lamav ema lapsega" ("Liegende Mutter mit Kind"), ent Soltau muudab Modersohn-Beckeri maalilise kujutise dokumentaalseks aktsiooniks (ill. lk. 68). Sajandi alguses maalitud ema ja last ning taasesitust kõrvutades saab nähtavaks distants mineviku ja oleviku vahel. Soltau' *performance*'is lebab alasti kunstnik oma lapse kõrval. Maalil kujutatud anonüümse ema ja lapse asemel on siin otsene enesekujutis ja kunstniku oma identiteedi vahetu väljendus.

Samasugune ema ja lapse seotus ilmub ka Ulrike Rosenbachi 1972. aasta *performance*'is "Sissemähkimine Juliaga" ("Einwicklung mit Julia"), kus on loovalt jäädvustatud kunstniku ja tema tütre suhe. Rosenbachi tütar istub oma ema põlvel, taustaks kõlab hingamise hääl, ja kunstnik mähib aeglaselt ennast lapsega ühte; sel moel on nad lahutamatud. Lucy Lippard on *performance*'it tõlgendanud "tagurpidise sünnitusena", lapse asetamisena tagasi ema sisse (29).

## 6. Poliitiline keha

Peale intiimsete ja isiklike teemade on kunstnikud reageerinud ka sotsiaalsetele ning poliitilistele küsimustele, avaldades aktsioonide ja *performance*'itega oma seisukohti. Paljud *performance*'i-kunstnikud on oma loominguga protesteerinud sõdade vastu, nagu Yayoi Kusama Vietnami sõja vastu, Rachel Giladi Liibanoni vallutamise vastu Iisraeli vägede poolt ja Gerlovinid Nõukogude Liidu militariseerimise vastu. Kusama ettevõtmisi iseloomustasid nudistlikud aktsioonid poliitilistel meeleavaldustel, näiteks 17. juulil 1968 Vabadussamba juures (ill. lk. 69) ning sama aasta 15. oktoobril Wall Streetil. Viimati mainitud, Wall Streetil George Washingtoni kuju juures korraldatud *performance*'it kutsutakse "Anatoomiliseks plahva-

**Annegret Soltau. Sümbioos. 1981.**

**Annegret Soltau. Sümbioos. 1981.**

tuseks" ja see oli otseselt seotud sõjategevusega Vietnamis. Üritusel jaotatud pamflett kulmineerub sõnades: "Hävitada täppidega Wall Streeti mehed. Hävitada Wall Streeti mehed, kelle alasti keha katavad täpid. Olla... olla alasti, alasti, alasti" (30).

Kusama on paljudes oma töödes vastandanud inimkeha kauniduse sõjale kui ähvardavale üldisele hävinguohule: "Igal pool sõditakse. Miks oleme nii häbelikud ja kahetsevad? Alasti keha on kõik, mis meil on..." (31).

Hannah Wilke seostas sõda ja vihavaenu ühiskonnavormiga, milles ta elas, ning kujundas lahendusena uue arusaama inimkehast. Ta kutsus üles eelkõige naisi taasavastama oma keha tundlikkust, et selle abil võidelda kultuurilise mandumise vastu. Wilke läks isegi nii kaugele, et kaasas ühiskonna eitamise feminismi "fašistliku" vormi (32) (ill. lk. 70). Paljudes aktsioonides ja *performance*'ites seab kunstnik oma alastuse vastamisi relvade ja vägivaldsuste žestidega. 1978. aasta *performance*'is "Aidaku mind Hannah" ("So Help Me Hannah") vastandab ta oma alasti keha kogu ühiskonna vägivaldsust sümboliseerivatele püstolitele ja muudele relvadele. Kunstniku alastuse tahtliku paljastamisega (ill. lk. 70) kontrasteeruv relvade kasutamine loob ohutunde.

Paljudel juhtudel on leitud uusi vahendeid, et uut tüüpi tundeerksusega väljendada poliitilist protestiliikumist. 1976. aastal Vahemere rannikul toimunud dokumentaalses häppeningis "Ajupuit" ("Driftwood") kasutas Rachel Giladi pentsikuid, sandistatud inimkehaga sarnanevaid esemeid, mille tähendus ei ole lihtne mõista: "Paljudel juhtudel manavad tema tööd esile kujutisi, kuid veel sagedamini varjab neid surilina liialdatud sümbolism; vaimutaoline inim-ajupuit; sõjavangid; ego vangid; ja alateadlik peitupugemine. Mida need märgid ka ei tähendaks, vihjavad need kõik hirmu ja eraldatuse tegelikele psühholoogilistele probleemidele" (33).

Veel sugestiivsem sümbol oli Giladi 1983. aasta *performance* "Sõjavastane monument" ("Anti-War Monument") Iisraeli ja Liibanoni piiril, kus protestiks iisraellaste invasiooni vastu heiskas kunstnik punase värviga piserdatud, vallutusretke verisust märkivad Iisraeli lipud (ill. lk. 70).

Rimma Gerlovina ja tema abikaasa Valeri Gerlovin kasutasid antimilitaarseid kujundeid sellistes töödes nagu "Rahutuvi", kus nad kinnitasid oma keha külge süstlad (ill. lk. 71). Sama aasta *performance*'is "Sõdur" kasutasid nad süstlaid militaarse kujutise visandamiseks.



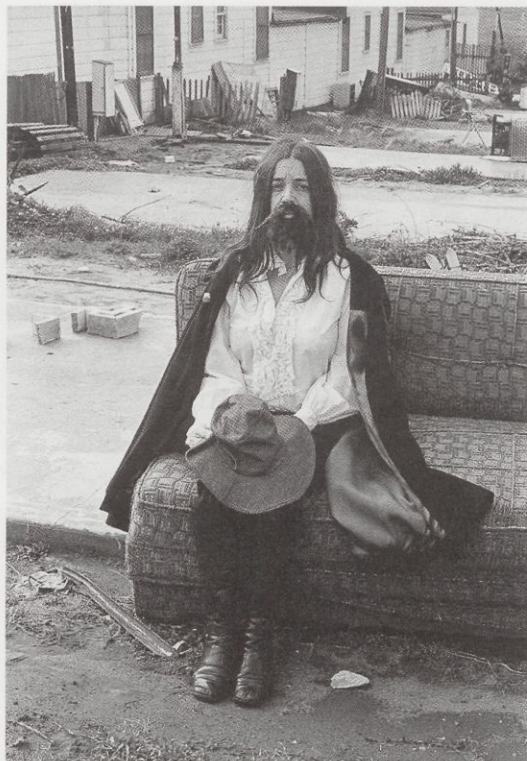


## 7. Kehad müüdis ja rituaalis

Rituaal, müüt ja metafoor nagu ka suhtesumine ajalooliste ning müütiliste lugudega Maajumalanna auks korraldatud riitustest kuni muinasjuttudeni, mängivad üsna tähtsat rolli paljude naissoost *performance*'i-kunstnike loomingus. Joan Jonase 1976. aasta *performance*'i "Kadakapuu" ("The Juniper Tree") ja 1979. aasta töö "Ülemine ots all ja tagurpidi" ("Upside Down and Backwards") keskseteks motiivideks on vendade Grimmide muinasjutud. Teine jutustab lugu kahte moodi – õigetpidi ja tagant ettepoole, nii et lugude keskel toimub ristumine. Sellel hetkel ilmub nähtavale luukere ja pärast selle lahtiriietamist võtab kunstnik skeleti põlvele nagu Jeesuse figuuri *pieta*'s.

Mary Beth Edelson tõlgendab feministlikus võtmes kreeka müüte (ill. lk. 73). Põhiliseks töövahendiks on tema oma spiraalsete ja ringjate lineaarsete mustritega kaunistatud keha. 1974. aasta *performance*'ites "Mäletamine" ("Remembering") ja "Pluto" on näitlejate, kaasa arvatud laste keha kaetud spiraalsete mustritega, mis teeb nad sel moel osaks kreeka mütoloogia Demeteri ja Persephone loost. Mitmetes sellistes aktsioonides on osalejate alasti keha, mis tihti viitab looduselementide nagu kivi, vee, tule ja õhu eelajaloolistele allegoorilistele figuuridele, viidud uude maagilisse reaalsusse. Selgitades oma *performance*'ite kontseptsiooni, on Mary Beth Edelson kirjutanud: "Minu avalike rituaalide kõige sagedasem küsimus on, kas üldse näidata avalikkuse ees seda, mida peetakse isiklikult pühaks ja kogetakse igasuguse teatraalsusega. Mõned aastad hoidsin neid rituaale endale, oma perekonnale või väikesele ühtemoodi mõtleivate inimeste grupile, jagades protsessis saadud kogemusi teistega alles hiljem, suusõnaliselt. Avalikke rituaale korraldan ma ikka veel harva ja vähe. Need on tingitud vajadusest sisu vahetult edastada siis, kui teabe teistmoodi esitamine tähendaks selle valesti tõlgendamist ja kui loo teraviklikuks jutustamiseks muid võimalusi ei leidu. Kasutan avalikke rituaale ainult siis, kui tunnen, et pean seda tegema" (34).

Ulrike Rosenbach (ill. lk. 73) kasutab sageli müüte, lugusid ja



**Yayoi Kusama. Alasti aktsioon Vabadus-samba juures. 17. juuli 1968.**

**Yayoi Kusama. Naked Event at Statue of Liberty. 17 July, 1968.**

**Eleanor Antin kuningana. 1974.**

**Performance "Baleriin ja kuningas", 1973-74.**

**Eleanor Antin as The King. 1974.**

**Performance "The Ballerina and the King". 1973-74.**

ajaloolisi sündmusi töödes, kus ta tegeleb eelajalooliste jumalannade, amatsoonide või minevikust pärit tegelastega nagu Hildegard või Bingen. Aastatel 1974/1975 valminud töö "Lillede Madonna" ("Madonna of Flowers") seab küsimuse alla naise rolli vanas kunstis. Sarnasel moel kasutab kunstnik oma 1975. aasta töös "Kas te ei usu, et ma olen amatsoon" ("Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin") Stefan Lochneri kuulsat maali "Madonna roosi aiast" ("Madonna in Rosenhag"). Tõsiasi, et kunstnik laseb vibu ja noolega märki religioosse kompositsiooni pihta, on kavatsuslik ja aktsiooni lõpus asendatakse Madonna nägu Rosenbachi omaga. 1976. aasta *performance*'is "Mõtisklusi Venuse sünnist" ("Reflections on the Birth of Venus") seab kunstnik küsimärgi alla teisegi kunstiajaloo tuntud naiskujutise, seekord Botticelli maali Venuse nägu kaetakse *performance*'i lõpus taas Rosenbachi enda omaga (35).

Eleanor Antin ammutab oma tööde jaoks teemasid paljudest erinevatest lugudest, kaasates nendesse ka enda isiku. 1973/1974. aasta *performance*'is "Baleriin ja kuningas" ("The Ballerina and the King") (ill. lk. 69 ja 73) etendab kunstnik mõlemat tegelast, vahetades rolli kostüümide abil. 1977. aasta töös "Halastusangel" ("The Angel of Mercy") kehastab ta Florence Nightingale'i, kasutades teravikliku kujutise loomiseks maali-, foto-, luule- ja teatrikunsti elemente. Rollimängu tüüpi on Antin kasutanud teistegi töödes, kehastudes kord Diagileviks, kord Robin Hoodiks. Selline tantsu, pantomiimi ja ajaloolise täpsuse sulam on kõikides tema töödes kantud üle olevikku. Oma *performance*'ites ja keskkonnakunsti teostes ületab Eleanor Antin ajalooliste kunstivormide piirid ja avab uued interdistsiplinaarsed võimalused. Nagu Jonathan Crary kirjutas: "Antin lammutab osadeks individuaalsuse idee; ta kaotab neid defineerivad piirid ja struktuuri. Mõnede teiste kaasaegsete kunstnikega koos dekonstrueerib ta meie arusaama Lääne filosoofiast" (36).

Järgneb.  
Tõlkinud Epp Aareleid.

27) Artforum. Nov. 1980.

28) Youngblood, G. Expanded Cinema. New York, 1970.





**Rachel Giladi.**  
**Sõjavastane**  
**monument.**  
**1983.**

**Rachel Giladi.**  
**Anti-War**  
**Monument.**  
**1983.**

- 29) Lippard, L. *Overlay*. New York, 1983, lk. 191.  
 30) *A Retrospective*. (Yayoi Kusama näituse kataloog). New York, 1989, lk. 91.  
 31) *Kunstniku avaldus*.  
 32) *Kunstniku avaldus*.  
 33) Goldfine, G. *An Angry Silence*. – *The Jerusalem Post Magazine* 10.09.1976.  
 34) Edelson, M. B. *Women's Spirituality in Holistic Art*. New York, 1980.  
 35) Pohlen, A. *Zeichen und Mythen*. Köln, 1982.  
 36) Crary, J. *Modernizing Vision*. Rmt.: Foster, H. (koost.) *Vision and Visuality*. Seattle, 1988.

## The Body of Woman: Female Pioneers of Performance Art III

Udo Kultermann

(Part I and II, see *kunst.ee* 3 and 4, 2002.)

### 5. The Body in Relationships

The identity of woman can be seen in works articulating specific female elements, including relationship between pregnancy and birth, blood and milk, mother and daughter and man and woman, often breaking existing taboos. A new kind of sexuality is expressed, for example, in works by Carolee Schneemann, who

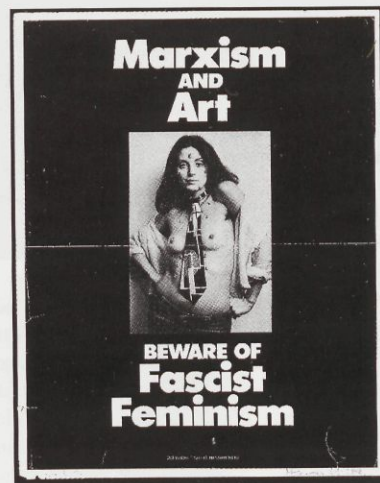


**Hannah Wilke.**  
**Oh aita mind**  
**Hannah. 1982.**

**Hannah Wilke.**  
**So Help me**  
**Hannah. 1982.**

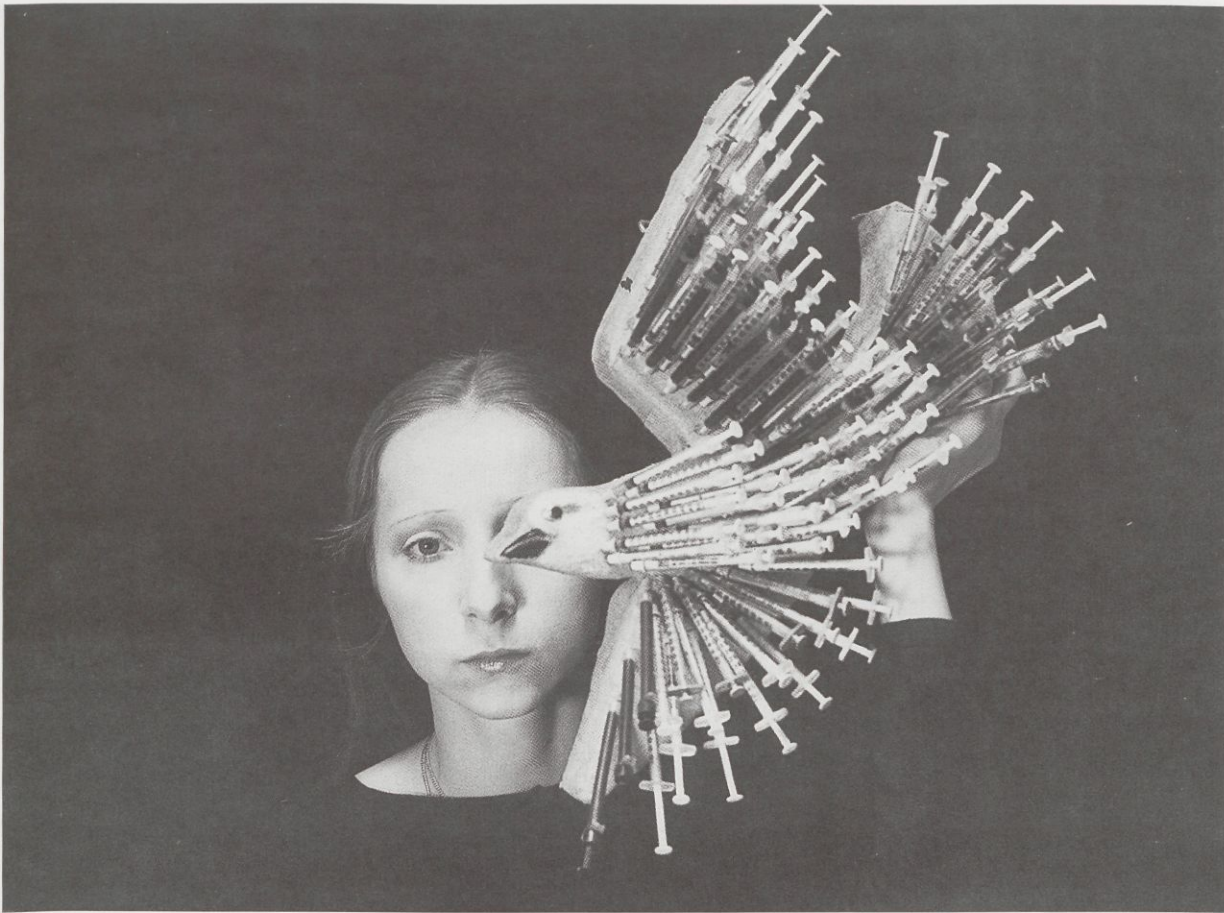
**Hannah Wilke.**  
**Plakat "Vaata**  
**ette, fašistlik**  
**feminism",**  
**1977.**

**Hannah Wilke.**  
**Poster, 1977.**



in her pioneering "Meat Joy" of 1964 (fig. p. 72) celebrated an erotic ritual free from previous limitations in an orgiastic process of relations between man and woman. Ted Castle wrote in his interpretation of the work: "In all of Schneemann's work, sex is a primary aspect. The sexuality of her performance works result not from nudity or specifically sexual behaviour, but from, in a sense, converting all the bodies in the work into sexual organs, usually with the addition of not only incongruous clothing or decorations, but also paint, grease, and, in 'Meat Joy', sausages, chickens and raw fish... It is the joyousness and enjoyment that runs throughout her life and her work which points toward her attempt to reresearch and reinvent the Earth Goddess aspect of human mythology which she is cer-





**Rimma Gerlovina. Rahutuvi. 1983.**  
**Rimma Gerlovina. Dove of Piece. 1983.**

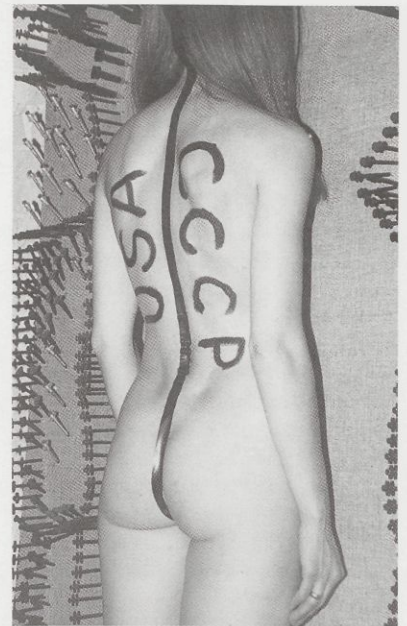
tain has been ritually obliterated by masculine pride and prudery" (27).

In her 1964 film "Fuses" of 1964 Schneemann directly celebrates the sexual act between herself and her partner James Tenney, transcending earlier limitations of content matter and constituting a basic theme as a topic in art. The 22 minute film was described by Gene Youngblood as "...the first elicited feminist erotic film confronting traditional sexual taboos. A homage to a relationship of ten years, filmed by Schneemann while participant in the action. A film which breaks the barriers between the private and public subject-matter" (28).

Pregnancy and birth are very specific themes in a woman's life and find creative articulations in several works. In her performances Verita Monsellos programmatically rejects the prevalent role of women in marriage, church and patriarchy. In 1975 she created in "Choice or Imposition" a photograph of a pregnant woman sitting elegantly dressed in a chair with parts of destroyed images of dolls at her feet. In "Marriage-Rites I",

also of 1975 (fig. p. 67), it is the bridal gown which is the symbol of female discrimination. A woman here, dressed in a transparent veil, kneels in front of an altar, and by the contrast of nudity and religion creates an intended provocation.

Annegret Soltau not only documented pregnancy in her work "Schwanger-Sein I" of 1978, but also in the following "Gebären-Müssen" of 1979. The various phases of her body during her pregnancy and the actual birth are documented with utmost authenticity. In 1980/1981 in "Schwanger-Sein II" ("To Be Pregnant") she repeats the theme with her second child, this time the natural process is documented in its entirety, including pregnancy and birth. In clear reference to an early painting by Paula Modersohn-Becker "Liegende Mutter mit Kind" of 1907, in Soltau's "Symbiose" of 1981 it is the relationship of mother and child, but transforming the painterly representation of the earlier artist into a documentary action (fig. p. 68). From the nude mother and child of the painter at the beginning of the centu-



**Gerlovinid. Piir. 1983.**

**The Gerlovins. Border. 1983.**



ry to the later re-articulation, the distance between past and present becomes evident. In Soltau's performance the nude artist lies besides her own child. In place of the painterly representation of the mother and child in the painting it is now the direct self-image and the immediate expression of the artist's own identity.

A similar form of identification of mother and child occurs in Ulrike Rosenbach's "Einwicklung mit Julia" ("Wrapping with Julia") of 1972 in which the relationship between Rosenbach and her daughter is creatively documented. In this performance the daughter of the artist sits on the lap of her mother, as a recording of breathing sounds is played and Rosenbach slowly wraps herself to her daughter with bandages making them inseparable. This form of documentation was interpreted by Lucy Lippard as a 'reverse birth', as the planting of the child on the mother (29).

## 6. The body of politics

Besides intimate and personal topics, artists also react to social and political issues and make statements accordingly by means of actions and performances. Several performance artists creatively protested specific wars, such as Yayoi Kusama against the war in Vietnam, Rachel Giladi against the invasion of Lebanon by Israeli troops, and the Gerlovin's against the military establishment in the Soviet Union. Characteristic for the activities by Kusama were nudist events at political demonstrations, for example at the Statue of Liberty on July 17, 1968 (fig. p. 69) and on Wall Street on Oct. 15, 1968. A later performance on Wall Street in front of the statue of George Washington was called "Anatomic Explosion" and directly related to the war in Vietnam. The text of a pamphlet distributed at the event culminates in the words:

"...Obliterate Wall Street Men With Polka Dots.

Obliterate Wall Street Men with Polka Dots on Their Naked Bodies.

Be in... Be Naked, Naked, Naked." (30).

Kusama confronted war and the beauty of the human body in many of her works, and war as a general threat of destruction: "Everywhere is



war. We have forgotten the beauty of our bodies. Why are we so ashamed and regretful? The naked body is all what we have..." (31).

Hannah Wilke related war and hatred with the form of society in which she lived and proposed a new perception of the human body as a solution, predominantly addressed to women who by rediscovering the sensibility of their own bodies could counteract the degenerative forms of present day culture. Wilke went so far as to include in her rejection of contemporary society any form of 'fascist feminism' (32) (fig. p. 70). Several of her actions and performances include motives in which her own nudity is transgressed with weaponry and violent gestures. In "So Help Me Hannah" of 1978 she confronts her nude body (fig. p. 70) with pistols and other weapons which question the violence of society. The use of weapons is in programmatic contrast to the purposeful exposure of her nudity and creates a perception of danger.

In many cases artistic means had to be invented that would transcend the political protest movement into art forms with a new sensibility. When Rachel Giladi created her documentary happening "Driftwood" on the shore of the Mediterranean in 1976 it consisted of a mysterious set of objects resembling images of violated human bodies which was not easily understood: "In many cases

**Carolee Schneemann. Liharõöm. 1964.**

**Carolee Schneemann. Meat Joy. 1964.**

her serial and solo frames conjure up images, but more often they rest with exaggerated symbolism that suggests the shroud; ghostly human 'driftwood'; prisoners of war; prisoners of ego; and subliminal escape by concealment. Whatever the signs pretend to be, they all point to the factual psychological problems of fear and isolation" (33). An even more suggestive symbol was Giladi's "Anti-War Monument" of 1983. On the border between Israel and Lebanon as protest against the Israeli invasion she posted the flags of Israel transformed into the color red, standing for the blood spilled in that invasion (fig. p. 70).

Rimma Gerlovina and her husband Valery Gerlovin used anti-military imagery in several of their works, including "Dove of Peace" of 1983 in which they attached syringes to their bodies (fig. p. 71). In "Soldier" of the same year a military image is outlined by means of syringes.

## 7. Bodies in myth and ritual

Ritual, myth and metaphor as well as relationships to historic and mythical narratives, from rituals to the Earth Goddess to fairy tales play quite an extensive role in several works by female performance artists. In "The Juniper Tree" of 1976 by Joan Jonas it is a fairy tale by the Grimm Brothers

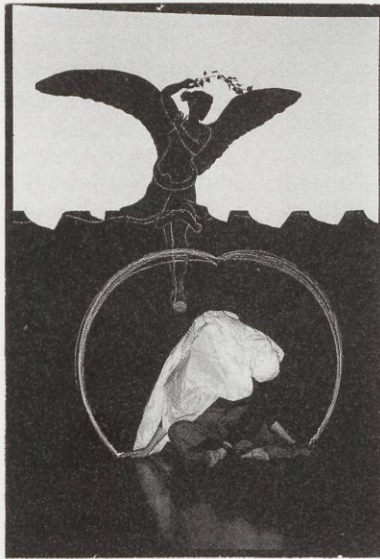


**Mary Beth Edelson.**  
**Vaata ise: palverännak neoliitilisse koopasse. 1977.**  
**Jugoslaavia.**



**Mary Beth Edelson. See for yourself: Pilgrimmige to a Neolithic Cave. 1977.**  
**Grapceva Neolithic cave, Hvar, Jugoslavia.**

**Ulrike Rosenbach. Naisnarr. 1989.**  
**Toronto, Yorki galerii.**



**Ulrike Rosenbach. The Female Fool. 1989.**  
**Toronto, York Gallery.**

**Eleanor Antin baleriinina. 1973.**  
**Performance "Baleriin ja kuningas", 1973-74.**



**Eleanor Antin as The Ballerina. 1973.**  
**Performance "The Ballerina and the King". 1973-74.**

which is the central motive of the performance, and in "Upside Down and Backwards" of 1979 two other Grimm Brothers fairy tales are the motive. The latter tells the story in two ways, one forward and one backward, so that in the center a crossing takes place. At the moment of crossing a skeleton appears and after it is undressed by the artist is revealed to be a skeleton which she then holds on her lap like the figure of Jesus in a Pieta.

In her work Mary Beth Edelson interpretes Greek myths applied to feminist concepts. The central medium is often her own body painted with spiral and circular linear patterns. In "Remembering" and "Pluto" of 1974 the bodies of participants, including children, are painted with spiral forms, making them part of the Greek myths of Demeter and Persephone. In several of these actions the nude bodies of the participants are transformed into a new magic reality, often with direct references to prehistoric figures or the elements of nature like stone, water, fire and air. In defining the concepts of her performances Mary Beth Edelson wrote: "The validity of exhibiting in public what has been sacred in private and experienced without any notion of theatrics has been my most constant questioning in regard to making my rituals public. For some years I kept these rituals to myself, or my family or small groups of like-minded friends, sharing the experience with others only by telling them about the process afterwards. My public rituals are still few and far between. They spring from the need to directly experience the content – when the information would be misrepresented if it were presented any other way, and when all other available fall short of telling the whole story. I use public rituals only when I feel I must" (34).

Ulrike Rosenbach (fig. p. 73) makes ample use of myths, stories and historical events in many of her works in which she deals with prehistoric goddesses, amazons and personalities from the past, such as Hildegard of Bingen. In her "Madonna of Flowers" of 1974/1975 the questioning of the role of women in old art is the theme, as is her "Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone Bin" ("Don't believe That I am an Amazon") of 1975 in which

the image of the famous Madonna im Rosenhag by Stefan Lochner is included. The fact that the artist uses a bow and arrow to shoot at the religious image is part of her intention, and at the end of the action the face of the artist is superimposed on the face of the Madonna. In Rosenbach's "Reflections on the Birth of Venus" of 1976 another image of woman from history is questioned, here the painting by Botticelli, which again at the end is superimposed with her own face (35).

The work of Eleanor Antin takes on the thematics from a large variety of stories, often historic personalities into which the artist incorporates herself. In her "The Ballerina and the King" of 1973/1974, performed in California (fig. pp. 69 and 73), the artist figures both as the king and as the ballerina, confronting the different roles by means of her costume. Similarly, in "The Angel of Mercy" of 1977, in which she personifies Florence Nighingale, she utilizes elements of painting and photography, poetry and theatre in a total image. She continues the type of role playing in other works where she becomes Diaghilev or Robin Hood. This form of assimilation of dance, pantomime and historical correctness, is in each case transposed into the present. In her performances and in her environments Eleanor Antin transcends borderlines of historical art forms and opens new interdisciplinary possibilities. As Jonathan Crary wrote: "What Antin does is a taking down of the idea of individuality; she dissolves the borders and structures which defines them. Together with some other contemporary artists she is active in the deconstruction of our concept of Western philosophy" (36).

*To be continued.*

Notes:

- 27) Artforum Nov. 1980.
- 28) Gene Youngblood: Expanded Cinema, New York 1970.
- 29) Lucy Lippard: Overlay, NY 1983, 191.
- 30) Exhibition catalogue Yayoi Kusama: A Retrospective, New York 1989, 91.
- 31) Statement of the artist.
- 32) Statement of the artist.
- 33) Gil Goldfine: An Angry Silence. The Jerusalem Post Magazine Sept. 10, 1976.
- 34) Mary Beth Edelson: Women's Spirituality in Holistic Art, New York 1980.
- 35) Annelie Pohlen: Zeichen und Mythen, Cologne 1982.
- 36) Jonathan Crary: Modernizing Vision, in: H. Foster, Editor: Vision and Visuality, Seattle 1988.



# Teledemokraatiast reaalarajas

Hanno Soans kirjutab Derridast kui telemeedia teoreetikust.

Olukorras, kus televisioon on endale kahmanud peaaegu kogu neljanda võimu ja muutunud unifitseerivaks jõuks, mis keedab madalaima ühishimmetaja baasil vasak- ja parempoolsetest ühte putru, on oskusest telekeelt lahti muukida ning olla teadlik oma teleõigustest saanud poliitilise alghariduse küsimus. Igasugune nõudlikkus meedia suhtes, subtilemine võrdsel alusel, eeldab meediaspetsiifilist kirjaoskust. Aga mis siis, kui meil ei tule enam pähegi esitada meediale oma tingimusi?

Vesteldes filosoof Bernard Siegleriga üheksakümnendate lõpus viimaks ka inglise keeles ilmunud intervjuuderaamatus "Echographies of Television", osutab filosoof Jacques Derrida ühele kaasaegse intellektuaali põhiprobleemile: kuidas on võimalik hakkama saada televisiooniga?

"Intellektuaalid, õpetajad või kirjanikud, kellele on oluline tähelepanelikult jälgida seda, mida nad välja ütlevad ja kes peavad vajalikuks liikuda oma mõtetega edasi samm-sammult, tunnevad, nagu alluksid nad selles küsimuses korraga kahele vastandlikule jõule. Ühelt poolt annavad nad endale aru, et nad ei tohiks lasta end lõplikult ära lõigata avalikkusest, mida tänapäeval suure osas valitseb kõige üldisemalt televisioon. Kuid teiselt poolt on neil harva võimalik teletootmisviise – võtame näiteks ainult lindistamise ja unustame hetkeks montaaži ja levi – oma spetsiifilistele nõudmistele kohandada." Improviseeritud vestluses kaamera ees on filosoofid olukorras, kus nad puutuvad vahetult kokku tehnoloogiaga, mille üle nad arutavad, keskendudes küsimusele "mida tähendab see, kui me räägime käesolevast hetkest, juhul kui seda juttu salvestatakse nagu "live'i"". Seesugusest lähtekohtast, küsimusepüstitusest, kas televisioon rääkimisest tuleks ehk üldse loobuda, alustab oma raamatut "Televisioonist" ka sotsioloog Pierre Bourdieu. Ka tema tunnistab, et püüd püstitada televisioonis küsimusi televisiooni enda kohta on veidi paradoksaalne, kuna "üldiselt ei saa televisioonis kuigi palju öelda, eriti mitte televisiooni kohta". Kuid mõistagi on



Derrida.

need mõtlejad, kasutades oma autori-teeti, endale välja kaubelnud need teatud tingimused, mille puhul nad peavad televisioonis esinemist mõttekaks. Toon esmalt näite Bourdieu'lt: "Tänu Collège de France'i audioviisuaalsele osakonnale võin ma täna kasutada täiesti erandlikke võimalusi. Esiteks, minu aeg pole piiratud; teiseks, minu jutu teema pole ette antud – valisin selle vabalt ja võin seda ikka veel muuta –; kolmandaks, siin pole kedagi, kes kutsuks mind korrale, nagu tavalistes saadetes, tehes seda tehnilistel põhjustel või sellepärast, et "vaataja ei saa aru", või moraali ja sündsuse nimel vms. See on täiesti eriline olukord, sest, kui kasutada moest läinud keelt: ma valitsen tootmisvahendeid, mis pole sugugi tavaline olukord. Kui rõhutan, et mulle pakutud tingimused on erandlikud, ütlen sellega juba midagi televisioonis rääkimise tavaliste tingimuste kohta." Intrigeeriv on nii Derrida kui ka Bourdieu' konkreetsete tekstide puhul aga just see, et nad on ise sündinud meediumis, mida nad kritiseerivad – tegu on kaamera ees korraldatud sõnavõtude transkriptsioonidega.

Meediaühiskonna varjatud tseensuuri analüüsid keskendub Pierre Bourdieu saatejuhtide demagoogilistele võtetele, millega nad kehastuvad publiku hääletoruks. Katkestades intervjuueeritava jutu lausega "Ma ei saa aru, mida te tahate öelda", ei anna saatejuht mõista mitte seda, et ta on idioot, vaid et keskmine televaataja, keda peetakse idioodiks, ei saa aru. "Mul on õnnestunud kindlaks teha," kinnitab Bourdieu, "et inimesi, kelle nimel see tseensor roll enesele võetakse, vihastavad need katkestused kõige enam."

Jacques Derrida rõhutab üht "pisikest" nüanssi, mis sõnavabaduse "väljenduslikule sisule" orienteerudes kergesti tähelepanuta jääb, nimelt, et oluline pole mitte ainult see, et saaksime ära öelda selle, mida tahame, vaid et saaksime rääkida sellises tempos, nagu me ise valinud oleme, kontrollides oma kõnet ja mõtete rütmi. Vastasel korral pole üldse mõeldav kõige olulisematest asjadest

rääkida. Seda laadi varjatud tseensuur ei keela meile ealeski ühtegi teemat, kuid annab ometi tungiva leebusega mõista, et peaksime mõne teletetkega efektse *Endlösung*'ini jõudma. Juba kaamera ehk siis lindistamise fakt ise justkui pressiks meilt sõnu ja järeltusi välja kiiremini kui see harjumuspärasest filosoofilisest väitlusest kombeks. Meediaühiskonnas on allumine telespetsiifilise kiirmõtlemise diktaadile aga saanud normiks ja kaamera ees nihelev kärsitu on selle juba ette omaks võtnud. Just seetõttu on Derrida otsustanud tegeleda ajaga, mis antud kontekstis saab kohemaid tähenduse eetrijana: "Mõeldes oma ajast, eriti kui võetakse see risk ja kasutatakse võimalust rääkida sellest avalikkuse ees, tuleb tänapäeval tõdeda isegi rohkem kui kunagi varem, et kõnelemise aeg ise on kunstlikult toodetud. See on artefakt. Juba oma toimimises on see meediamasinavärki poolt avaliku žestina kalkuleeritud, piiratud, formaaditud, initsieeritud (kasutame neid väljendeid, et saaksime kiiresti edasi liikuda). See väärriks vaat et lõputu analüüsi. Kes siis veel mõtleks tänapäeval oma ajast või veel enam, võtaks sellest rääkida, ilma et ta pööraks tähelepanu avalikule ruumile ja praegusele poliitilisele olukorrale, mille struktuuri ja sisu teletehnoloogia ehk kõik see, mida nii häguselt informatsiooniks või kommunikatsiooniks kutsutakse, kogu aeg muudab."

\*

**Käesoleva refereeringu algmaterjalid pärinevad ürituse "1+1=1" telemeedia lugemisrühma tööst.** Analüüsid televisiooni ning televirtualiseerunud demokraatia toimemehhanisme, pole midagi olulisemat kui võimalus lasta hetkeks lahti reaalarajas produtseeritud sündmuste, uudiste, vajaduste, reportaažide reaaleedist ning tekitada pidurduse ruum. Rühm inimesi, kes käib omal vabal tahtel regulaarselt koos, et lugedes ja kommenteerides valitud tekste televisioonist oma meediaspetsiifilist kirjaoskust suurendada, on üks võimalik tehnika, millega töötada vastu telemeedias toimivale reaalaraja diktaadile.



# Agu Pildi viimane etendus; *in memoriam*

Raoul Kurvitz

Tundub ehk kohatu niimoodi öelda, kuid minu jaoks olid enam-vähem täpselt aasta aega tagasi toimunud Agu Pildi matused kunsti-sündmus. *Performance*. Tõeliselt täiuslik etendus, milles paljud kohalolijad tajusid seletamatut tähenduslikkust, kuid mille sõnum selgub ehk alles hulk aastaid hiljem, kui üldse.

Ent on ka oletatud, et tundmatus, kuid infopotentiaalses keskkonnas asub inimõtte tegutsema esmajoones süntaktiliselt, mitte semiootiliselt, luues kõigepealt keele-ruumi ja alles siis sellesse paigutavad mõisted, tähistajad ning tähendused. Koos Agu Pildi lahkumisega joonistus välja enda kutsumusele ning edasisele saatusel kui kummitavale küsimärgile otsa vaatav, kogu tema elutegevust tunnistanud põlvkond oma vastakas ja sellisel kujul end esmakordselt sisereflekteerivas koosluses, lagunedes täpselt samal hetkel laiali piiritlematuteks üksikindiviidideks, kes koos Agu Pildiga, sündmuse protagonistiga, astuvad tundmatusse.

Pink Floyd'i ja Led Zeppelini muusika, mis tõmbab otsustavalt piiri Agu teadliku eluaja ning kõige varasema vahele, igasuguste kõnede või sõnavõtude kontseptuaalne puudumine, peaosaline kokkutulnute ees justkui et tantsisklemas omaenda loodud *camp*-glamuur-ses, vikerkaarevärviliselt sätendavas kostüümis. Mitte ülemäära rohke, kuid mitte ka sugugi väiksearvuline publik, koosnemas kõige ettearvamatumatest liikmetest, kes tavaelus iialgi omavahel kokku ei puutu. Klaveri- ja intellektuaalrocki heeros Rein Rannap, druiidlik Narr ja Meister Tõnis Vint, neid omavahel muidu mitte midagi ühendavana, kuid tol hetkel lahutamatu kokku kuuluvad Haldjatarid-Nõiad Beatrice ning Ene-Liis Semper. Igavesti Tundmatuks Jäädä Sooviv Poeet J. K. kui aegade hämarusse kadunud vari 70-ndatest aastatest. 1980-ndaid ning Tallinna varietee kuldaegu elavalt silme ette toov, vaikselt nutta tihkuv tant-

sutrupp, nende seas imepärane kaunitar, kellest ei saa aru, kas ta on mees või naine ja kes oleks justkui otse maha astunud mõnelt Agu Pildi akvarellilt. Keegi noormees märgatavalt hilisemast generatsioonist, kes sellesse seltskonda näib hoopis ära eksinud, kuid kes kohusetundlikult ning kõiki häirides tegevustikku pildistab, muutes orgaaniliselt pinget tekitavaks tegelaskomponendiks *performance*'i kui terviku raames. Agule näojoontel hämmastavalt sarnane öde kui Agu naissoost koopia ning muidugi Ain Talalaev, Agu lähim sõber ja toimuva diskreetne ning perfektsionismini täpne orkestrant. Ja lõpuks, almodovarlikum kui almodovarlik, täiuslik ja sõnades kirjeldamatu pantomiimeteaste Agu Pildi isalt, mis võtab kokku kõigi maailma ajaloo fiaskode võrratu ilu.

Taustaks sinisemast sinisem märtsitaevas, ergav päike ning jääne lumi, siinkandis harva karge ja puhas õhk ning sellesse vaikselt läbi krematooriumikorstna tõusma hakkav, peasieneja kehaks olnud biokeemiline substraat.

Ma ei kirjeldaks toimunut kunsti-etendusena, kui toimunu taga poleks sedavõrd intensiivselt aimdunud teatud sõnatut tähenduslikkust, ometi ei suuda ma vähimalgi määral seda mõtestada. Ent kas just niimoodi ei peakski toimima üks tõeliselt geniaalne kunstiteos? Kirjeldatu on vaid minu poolt subjektiivselt registreeritud märki potentsiaaliga omavate ühikute või ikoonide valikuline loetelu; sündmuse ajalis-ruumiline tegevuskord, nii, kuidas üks või teine osaline seda tajus, on kõigest süntaks. Hetkeks tundus mulle seal, et selles abstraktses, mulle tundmatu keele algeid kobavas kujutlusruumis peegeldub terve Agu Pildi maailm sellisena, nagu tema seda tundis, kuid sätendavate piiskadena pihustus see kui peegeldav veepind järgmisel silmapilgul koost. Mõistan vaid, et selle sündmusega kinkis Agu oma maailma meile – igäühele ühe piisa sellest, ja pole ehk enam vaja, kui tajuda rõõmu selle tilga igal hetkel muutuvast silledusest.

Aitäh, Agu. Aitäh kõige eest.



**Teatri- ja kostüümikunstnik  
Agu Pilt (1951–2002).**

**In memoriam of the  
theatrical and costume  
designer Agu Pilt  
(1951–2002).**





[ego]

## Signe Kivi: "Olen saanud hästi palju ideid elust endast"

Kaire Nurga intervjuu poliitikust kunstnikuga.

### I. KUNST

Olete andnud ajalehe KesKus noorele küsijatetandemile hea määratluse: "Kunstniku töö nõuab vastutust, täpsust, pühendumist, süvenemist, teadmist ja arusaamist".\* Kas varieerite öeldut mõne teise auditooriumi või enese tarvis?

Avastasin, et ma ei öelnud – armastust. Need omadused on kõik äär-

miselt vajalikud, aga... ma isegi hakkasin kahtlema, kas ma ikkagi tolal mitte ei öelnud "armastust", aga seda ei trükitud ära. Mulle tundus enesele võõras "arusaamine", sest kõik need teised sisaldavad seda ka. Nii et ma võtaksin "arusaamise" ära, juhul kui ma seda üldse ütlesin, ja lisaksin "armastuse", millest algab kõik.

**Kas kunstil on mingid (kõrgemad)**

Signe Kivi. 2002. "Ja äkki see on kala-olemus (suhtun küll väikse vaimusega nendesse uskumuste kala märgis on kaks kala ja midagi rohkem inimesi kui ainult üks."

Signe Kivi. 2002. "It might well be because I was born under the P (though I display certain reserve in respect of such beliefs), which is pictured as two fishes – meaning there are more than one person in me."

### nõuded, mis on kunstnikust (riigist ja rahvast) üle?

Kas küsija mõtleb kunsti all ka muusikat ja teatrit ja kino ja arhitektuuri jne. jne.? Pigem vastaks juba nii, et kultuur on kõik ja kultuur on üle kõige.

### Milles seisneb kunstniku vabadus?

Kunstniku vabadus on personaalne. Paljud kunstnikud ei taha üldse vabad olla. Paljud kunstnikud



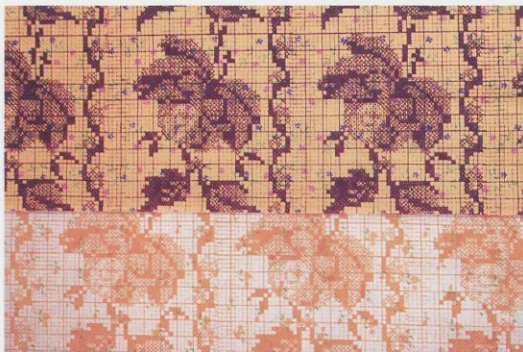
tahavad olla väga seotud – võimust või omaenda vaimust või oma vaatajast... ja ega see lõpuks halb ei ole. Aga minule tähendab see vabadus võimalust igal teadlikul hetkel nautida elu ja saada sellest inspiratsiooni.

### Tegite EKL-i presidendi ametis olles Narvas isiknäituse "Rutiin" – mis on RUTIIN?

Kõigepealt oli näitus 1999. aastal Tallinnas Linnagaleriis, 2000. aastal viisin peaaegu sama kollektsiooni ka Narva, trükkisin mõned kangad juurde. Mõlemad näitused kujundas Mari Kurismaa. Näituse lugu on öieti päris pikk. Olen pärit ajast, kus igasugune kangas oli defitsiit. Mäletan erinevaid kohti, kus me elasime, ja riidekaupluseid nende lähedal. Tavaliselt oli teada, millal kaup tuleb, mäletan neid sabasid, algul seisin emaga, siis üksinda. Enamus nendest kangastest olid minu meelest koledad, seal oli mõni üksik, mida võis osta ja neid ma siis meetrikaupa ostsin ja ostsin ja ostsin.

Mu lapsepõlvkodus oli kapp, kus olid korralikult laotud kangad, et ehk läheb vaja. Neid kangaid on mul tänini. Tekstiilkunstnikuna sellele ajale tagasi mõeldes ja neid kangaid lapates sain aru, et enamus muustritest on Kreenholmilt. Nendes on päris palju slaavilikkust ja see peabki nii olema, sest 60-ndatel – 80-ndatel olid Kreenholmi kunstnikud inimesed, kes olid õppinud teispoole piiri. Kreenholmil on olnud kollektsioonis ka alati päris vanu mustreid sajandi algusest. See kõik hakkas mind pööraselt huvitama, käisin päris mitu korda nüüd juba täiesti uuenenud aktsiaseltsis Kreenholm. Tehase sees hõljub sovetiaegne vaim ja on väga mõnusad vene inimesed. Nad lubasid mul tutvuda oma kollektsiooniga ja olen väga õnnelik, sest sain mõned meetrid kangastest, mida on Narva Kreenholmi arhiivis ainult 10 m.

Ja mida tegin siis mina? Sellele totaalselt rutiinsele sovetlikule slaavilikele muustrile otsustasin ma rutiinselt peale trükkida eesti ornamenti. Lappasin palju entograafiaamatuid, leidsin Võnnu särge õlaku kirja Eesti Rahva Muuseumist – armsa tikkimise mustri. Suurendasin seda (originaalis on särge õlaku kiri 5,5 cm pikk) nii palju, et sain trükkida poolteist meetrit laiiale kangale. Ja käsitrükk, mida ma meeletult armastan ja mida olen tekstiilkunstnikuna kõige rohkem kasutanud, on iseenesest ka



**Signe Kivi. Tekstiilid näituselt "Rutiin". Tallinna Linnagalerii 1999, Narva näitusesaal 2000.**

**Signe Kivi. Textiles from the exhibition "Routine". Tallinn City Gallery 1999, Narva exhibition hall 2000.**

rutiin, sa kordad ühte ja sedasama võtet, asetad šabloon, saad erinevaid jadasid. Nii et mul oli mitu rutiini selle ühe rutiini sees: need rutiinsed kangad, lapsepõlve mälestused, võib-olla isegi selle lapsepõlve mälestuse puhastamine – mulle tundus, et kõige paremini tajus seda mõtet Leo Lapin oma Eesti Ekspressi artiklis.\*\* Tema käsitles seda näitust sisuliselt.

### Kas ka KUNST võib olla rutiin?

Võib olla, kui me räägime konkreetset sellest näitusest, ja pealegi, kui see pealkiri tekitas küsimusi, sest ma pean pealkirja muide väga oluliseks. Kunst võib olla vaatajale rutiin, kui ta läheb sellest mööda, kui see ei vapusta teda. Mina olen küll sellist kunstirutiini tundnud suurtes maailmamuuseumides, olgu see siis Peterburis, või Madridis või Barcelonas, ja eriti selles osas, mis puudutab vanemat kunsti: kui me ikka sammume saalides, mis täis sügavaid pruune lakiõlimaale, ja seda kõike on nii palju, siis on tõeline kergendus, kui jõuan XX sajandi kunsti – see on palju personaalsem.

### Walesis, kus osalesite koos abikaasaga inglise skulptori Tom Gilhesby maavalduses workshop'il (1996), andsite oma tööle nimeks "pikk tee ülevalt alla".\*\*\* Miks just ülevalt alla ja mitte vastupidi? Kas see tunnetus tuli tegemise protsessist?

Ma tõtt-õelda ei mõtelnud üldse selle peale! Aga kui nimetus olnuks "alt üles"? Sõnadel on väga suur tähendus, sõnal on meeletu jõud. See töö oli küll minu meelest heas mõttes lihtne. Ma tahtsingi teha midagi väga karget, see oli esimene maakunsti üritus, kus olen osalenud, aga vaikselt oma mõtetes olin sinna liikunud varem, mis on paratamatu, kui sul on maakodu ja kui sa avastad loodust linnalapsena 27-aastaselt. Olin ka

esimest korda Suurbritannias ja esimest korda Walesis, mind täiesti hämmastasid sealsed metsad: seal on väga kõrged lehtpuud ilma mingi muu taimestikuta. Allapoole peaaegu valgust ei tule ja kõik alla langenud lehed on moodustanud paksu (umbes 20 cm) pruuni kihi; kraapisin raudrehaga lehekihise pooleteist või kahe meetri laiuse "tee", see must mullapind oli üllatavalt suur kontrast. Ääristasin selle valgete viaidega, mis pimeduses natuke helendasid – see oli ootamatu – mäest alla, kusjuures sinna ei viinud teed, sinna pidi spetsiaalselt juhatama.

### Kuidas üldse tulevad loomingulised ideed? Kas ses osas on põhimõttelisi erinevusi, olenevalt sellest, kas olla nn. konveierikunstnik ehk tarbekunstnik konveieril\*\*\*\* või soltumatu (e. tarbetu!), näiteks kontseptuaalne kunstnik?

Minu jaoks on probleem pigem selles, kui palju ma jõuan neid ideesid mälusahklitesse panna või kuskile kritseldada, et ma neid ei unustaks. Ühel hetkel, kui ma ideinventuuri teen, on kindlasti mõned, mis tasub kõrvale jätta, ei saa ennast ära piinata miljonite ideedega, mis kõik on nagu võrdsed ja mida peaks hakkama teostama.

Arvan, et minu jaoks on jätkuvalt läbi see aeg, kus ma teen lihtsalt midagi näitusele. Mind on ikka alati võlunud tootmine. Ega ma ilmaasjata ei sokutanud ennast Kreenholmi ja ei hinganud seda suure tehase õhku ja glamuuri. Mulle hästi meeldis Kersti Kaljulaiu, Iru Soojuselektrijaamade noore direktori ütlus, et tootmine on glamuurne. See on midagi, mida võib ainult naine öelda. See võib olla üpris üllatav, minu meelest on see aga väga tabav. Olen aastaid soovinud kavandada tekstiile ja näha seda sadade meetrite kaupa tootmises. See on minu järgmine kirk ja sellega ma praegu tegelen.

### Kui oluline on tegemise protsess? Kas määravam on idee mingil (alg)kujul või siis see, kuidas ja kuidas see oma kuju tegemise protsessis muudab, kristalliseerub?

No minu jaoks algab alati kunstniku ja ka õppejõuna kõik ikkagi ideest, ja ei ole võimalik teha kehvast ideekesest – siis ütleks nii isegi – head kunsti või tarbekunsti. Paraku just tarbekunsterialad on need, kus teatud tehnilised tõkked sunnivad



tegema muutusi ja mõõndusi, mida sa tegelikult ei taha, ja mõnikord õnnestub defekt muuta efektiks, aga mitte alati. Kui tagantjärele oma loominguale mõtlen, siis olen, hambad ristis, pingutanud, et mu valmis tekstiilid oleksid need, mis nad olid mu peas ja esimesel kritseldusel. See on kohutav töö. Niisugust tunnet ja haaret, mis on esimese, teise või kolmanda justnimelt "kritseldusega" saavutatud, seda ei ole võimalik mingi higi ja ma ei tea – harjutamisega või ületegemisega teostada.

### Workshop või individuaalateljee – kumba keskkonda vajaksite enam loominguks?

Pigem siis niisugune väikene töökooda, kus paari abiliseega on võimalik kiiresti ideid kontrollida ja suurema projekti jaoks ette valmistada. See on küll asi, millest ma alati olen unistanud, aga see vist jääbki unistuseks.

### Mida hindate oma kunstnikuteel olulisemateks, kõige rohkem mõjutanud tähisteks?

Mis on mind mõjutanud? Kõigepealt see, et ma valisin kahest võimalikust variandist tuleviku jaoks mitte pedagoogilise instituudi, vaid kunstiakadeemia. Arvan, et me saime oma koolist väga hea hariduse ja ehkki ma erinesin oma kursusekaaslastest selle poolest, et kui nemad olid juba kuskil kolmandal kursusel peaaegu väljakujunenud kunstnikud, siis mina otsisin ennast palju pikemalt. Ja ma olengi jäänud oma elus ja loomingu suhteliselt rabeledaks. Olen isegi nagu kurvastanud selle üle, et miks mind huvitavad nii erinevad asjad, miks tahan katsetada ennast erinevates stiilides. Kui on mingi läbiv joon, siis tõesti see, et mulle väga meeldib töötada mustaga. See ei ole kunagi tähendanud mingit ängi või tuska, pigem kirge ja muidugi – ka kannatust. Mul ei ole loomingu pastelseid toone; seda on esinenud tellimustööde puhul, seda on tinginud ruum – aga need ei ole minu jaoks olnud kerged lahendused. Pigem kas ainult valge või must või nende kontrast või hallid ja jõulised kontrastvärvid – kollane ja lilla, punast vähem.

Mind on mõjutanud minu head sõbrad-kunstnikud, võin seda täiesti avameelselt öelda, hästi palju Eve Kask, hästi palju Andres Tali. Ja hea muusika, avarad vaated, kord. Tahan



Signe Kivi emaga. 1960-ndad.

Signe Kivi with her mother. 1960s.

korrastatud ümbrust ja korrastatud enda sees, kui ma saan hakata tööd tegema. Mitte kunagi mingisuguste kahepäevaste vorstivõileibade ja tohtu paberilasu keskel.

Ja mind on mõjutanud 20. sajandi kunst. Olen kaasaja ihaleja ja imetleja.

### Millised seosed kunstiga saite lapseõlvekodust kaasa?

Olen hästi õnnelik, sest elasin kodus, kus minu meelest valitses hea maitse. Oma lapseõlve suved veetsin maal vanaema ja vanaisaga. Kui tulid ema ja isa, siis ema võttis välja maalikasti ja me läksime karjamaale, ta pani selle üles ja hakkas maalima – minu jaoks oli see midagi täiesti müstilist. Kodus oli ainult isa tehtud mööbel, see oli heas lihtsas 60-ndate aastate stiilis. Mäletan, kuidas tema kirjutuslaua sahtlis oli kümneid hästi teritatud erineva paksusega pliiatseid; loomulikult ma ei suutnud mitte minna, võtta valget paberilehte ja midagi kritseldada – selle eest ma sain alati riielda, mis siis.

Meil käis Kunst ja Kodu, ema tegi hästi palju käsitööd ja need on siiani mu silme ees, üks rüüvaip. Kahjuks ma ei mäleta, kelle kavand see oli, aga tuletagem meelde, et omal ajal kirjutasid ja kavandasid Kunst ja Kodule Eesti juhtivad rakenduskunstnikud ja disainerid.

Aeg-ajalt käisid meil külas

toredad sugulased. Mäletan neid eriti sellepärast, et nad olid täiesti teistmoodi inimesed ja võib-olla tänu neile tahtsin ka mina olla teistmoodi. Need olid mu vanaonu Ants Viidalepp ja tema abikaasa Helve Viidalepp. Need peod olid sellised, mis kestsid hommikuni. Viidalepp mõjutasid kindlasti minu ema, et ta harrastuskunstnikuna nooruses päris palju joonistamise ja maalimisega tegeles ja – et mina seda kõike nägin.

Usun, et seda on päris palju. Veel mäletan, et meil oli kodus isa kabinetis Jaan Koorti kitse pea. See on niisugune teos, mis on lapseõlvest meelde jäänud, kuivõrd ta – muidugi ma ei teadnud väikesena, et see on Jaan Koorti kitse pea – oli must ja väga ilus, Pidin sealt alati tolmu pühkima, kuna mustal kitsepeal pais-tis see kergesti välja.

## II. TEKSTIIL-KUNST

### Sageli öeldakse, et kunsti ei saa õpetada. Mida õpetatakse tekstiilkunstis peale tehnoloogiate, materjaliõppe ja värviteooria?

Arvan, et kunstnikuks ei saa õpetada klassikalisel moel, aga hästi palju asju on kunsti sees võimalik õpetada ja õppida. Õpetamine on, mida ma olen kõige rohkem soovinud teha ja mida ma erakordselt naudin. Ma ei teagi teist ametit, mis annaks ja võtaks nii palju. Mida mina oma üliõpilastele läbi aastate olen rõhutanud, on julgeda olla ise, kasvada isiksuseks, tuua endas välja oma olemus – paljud seda julgevad? –, puhastada ja korrastada oma visiooni. Lihtne on alati ilus, mis ei tähenda, et lihtne on lihtne: lihtne ongi tegelikult keeruline.

### Kas tarbekunst on puhtalt dekoratiivne-funktsionaalne, st. tarbefunktsiooniga, või on see ka kunstniku sõnumi kandja?

Mulle tundub, et ma ei eksi, kui ma ütlen, et tarbekunst on viimastel aastatel loksunud paika. Meile sisendati koolis kunstniku ambitsiooni – võib-olla see ei olegi paha ja muidugi oli aeg teine. Tegemine, kui sul oli ikka tõsine tahtmine, ei olnud nii kättesaamatu selles mõttes, et midagi ei olnud saada, kuid miski ei olnud kallis, ja nii me siis esinesime vähemalt kord või isegi kaks aastast erinevatel näitustel asjadega, mille kohta, kui keegi küsis, et kas see on kardin või et mis sellega teha, siis me



hirmsasti vihastasime.

Nüüd me oleme maa peale tagasi tulnud ja teeme ise tarbelisi asju ja õpetame ka oma tudengeid selleks praktiliseks teeks – mis ei tähenda, et tekstiilikunstis poleks võimalust pürgida kõrgemale. Ja loomulikult kannab hea tarbekunst endas alati kunstniku sõnumit. Leo Rohlini erakordselt tarbelikud suurejooneliselt vormid kannavad Leo Rohlini, ei kedagi teist, või Anu Raua rahvakunstist inspireeritud vaibad on ainult Anu Raua looming. Ka väga lihtne tarbetekstiil, kui ta on südamega tehtud, siis kannab ju sõnumit, et kunstnik on loonud ühe eseme, mida on mugav kasutada ja – ikkagi alati lisan – ilus vaadata.

**Esinesite 1989. aasta n.-ö. Laulva revolutsiooni vaimses õhustikus kuue noore ekspressionisti-sümbolisti (?) grupinäitusel koos Siim-Tanel Annuse, Jaak Arro, Epp Kokamäe, Mari Kurismaa ja Toivo Raidmetsaga Tallinna Kunstihoones. Milline sõnum oli teie kangastes siis?**

Minule oli see suur väljakutse, ettepanek tuli klassivend Jaak Arrolt. (Küll algklassivend, aga oleme olnud üpris tihedalt seotud hiljemgi, püüdasin talle oma esimese keldriateljee.)

Toivo oli kujundanud meie esimese näituse Jaaguga 1987. aastal Kunstisalongis, selles mõttes me olime koostööd teinud. Jaagu väga ekspressiivsed-jõulised maalid – see sundis ka mind pingutama ja pean seda kollektsiooni tänini üheks parimaks.

Nüüd see Kunstihoone kooslus, mäletan, et jäin oma pingutustes natukene hajevile, tegin erinevaid asju... ühe ekspressiivse kangaga võin ka täna päris rahul olla – seda suunda oleksin võinudki teha.

Jaak Jõerüüt kirjutas meie kohta: "Võimas Rühm". Muidugi see meeldis meile. Kui hakata mõtlema, siis sedajagu oli tal õigus, et persoonidena – ehkki me olime väga noored inimesed – olid juba siis kõik väga jõulised ja üha jõulisemaks on muutunud.

**Sõnum eesti tekstiilides läbi aegade?**

Väga elujõuline on ikkagi pärimuslik sõnum, rahvuslik tekstiil ja selle kandumine tänapäevani. See on ka teema, mis mulle endale üha rohkem meeldib.

Eesti tekstiilikunsti teine sõnum on disainerlik: äärmiselt lihtne, puhas, väljapeetud, hästi tempereeritud, oma koloriidiga, ja ka see on väga hea.

**Milline on ilus kangas?**

Väga hea küsimus. Ilus kangas on – valge kangas.

**Kõrvutuseks – näiteks kunstnikud räägivad valge paberilehe/lõuendi vastupanust...**

Ilus kangas on ka must kangas. Ühevärviline kangas on väga ilus kangas. Ta ei saa kunagi olla kole. Ja siit hakkab kõik sündima. Mõnikord on sellele valgele vaja ainult natuke valget lisada – ja mõni ei märkagi; mõnikord on vaja valgele lisada sama palju musta – siis muidugi märkavad kõik; ja mõnikord on vaja mustale lisada natuke musta.

**On tekstiil rohkem nais(elik)eriala?**

Eestis paraku küll. Kui me mõtleme nendele üksikutele meestele meie tekstiilikunstis, siis nad on õnnelikud tekstiilikunstnikud, kuna nad on väga-väga teistsugused. Mõtlen siin Peeter Kuutmaad, Tarmo Mäesalu – neid ei aja mitte kellegagi segamini. Lätis on tekstiilikunst olnud meeste hulgas küll tunduvalt populaarsem. Nende peaaegu et eluaegne kunstnike liidu president Egils Rosenbergs on ju suurepärane kunstnik, rahvusvaheliselt tuntud. Meestel oleks ruumi eesti tekstiilikunstis.

**Kas on olemas mingi spetsiifiline tekstiilik mõtlemine, erinev muust kunstilisest mõtlemisest?**

Toon ainult ühe näite. Meie igapäevases keelekasutuses on väga palju sõnu, mis on tegelikult tekstiilsed, aga me ei mõtle sellele. Aastaid tagasi ma mängisin nende sõnadega ja sündisid teosed nagu "Vesikardin" ja "Laastuvaip". Mu andekas ja edukas üliõpilane Krista Leesi on seda teemat edasi arendanud ja peagi ilmub temalt väike humoorikas autoriraamat. Sellel teemal on teinud ühe väga hea teose ka skulptor Terje Ojaver: see oli "Muruvaip", botanikaaias kasvav muru, mis voogaski läbi kangastelgede – äärmiselt tore, ma ütleksin, suurejooneline tekstiilne mõtlemine.

**Kuidas tajute tekstiilikunstis muutusi seoses eri (kunsti)valdkondade lähenemise ja segunemistendentsiga? Kas on olnud tahtmist ka selles suunas katsetada?**

Ma ei ole ise kunagi tajunud piire erinevate kunstiliikide vahel. Ja samas need muidugi on olemas, aga keegi ei keela meil neid ületamast. Olen näiteks Ado Lille maalide puhul tihti mõelnud, et, ai, kui head meetrikangad need oleksid – ma loodan, et see arvamus ei madalda tema kaunist maali, vaid on üks lisavõimalus minu silmis, mida ta ei ole kasutanud. Olen ise saanud hästi

**Näitus Tallinna Kunstihoone salongis 1987. Signe Kivi tekstiilid, Jaak Arro maalid. Kujundus Toivo Raidmets.**

**Exhibition at the Tallinn Art Hall gallery, 1987. Textiles by Signe Kivi, paintings by Jaak Arro. Exhibition design by Toivo Raidmets.**





palju ideid elust endast.

Mul on küll kahju, et ei ole saanud mätsida savi, voolida nahka, et meil koolis omal ajal ei olnud niisugust läbisegi õpetust, milleni akadeemia praegu on jõudnud. Kui me tuletame meelde oma tarbekunstanike raudset põlvkonda, Adamson-Ericut või Helgi Reemetsa, Helene Kuma või ka Salme Raunamit, kes on võrdsetl tugevad mitmes vallas, erinevates tehnikates – see on ainult kasuks tulnud. Tegelikult, kui me läheme kaasaegsesse keskkonda, mida enamasti loob disainer, siis see tähendab ju ühtset nägemust: kangas, serviis, mööbel, valgusti – disainer loob terve maailma. Selles on meil hästi palju ära teha. Isegi lõhna ütleb ta, mis selles ruumis peaks olema. Paraku ei ole Eestist veel niisugust – pakettkunstnikku tõusnud, aga see aeg tuleb.

**Tegelikult selleks nii-öelda pakettkunstnikuks ju tõustakse ainult läbi isiksuse.**

Jaa.

**Tekstiil kui materjal – aistitav, kombitav: kas olete näiteks mõelnud interaktiivse teose peale, kus näitusekülastaja rakendaks kompimis-meelt? Terje Ojaveri viimase Linnagalerii näituse, video “padjal” –**



**Signe Kivi. Pakitud Kunstihoone aken. Installatsioon tekstiilinäitusel**

**Kuidas hoiate end kursis rahvusvaheliste tekstiilitrendidega?**

Üldse ei hoi. See on kunstniku vastus. Aga mis puutub tootmisse, siis olen küll paaril aastal käinud maailma ühel suurimal tekstiilifirmade

tused kord aastas, kus tõsimeelne žürii valis välja niisugused asjad, mis ka olid – korralikud; siin pole põrmugi ironia varjundit. Aga meie tahtsime rohkemat, me tahtsime tihemini, me tahtsime põnevamalt.

### III. POLIITIKA-KUNST

**Ühes ministrina antud intervjuus ütlete, et “peate õpetamist tänaseni kõige tähtsamaks astmeks oma karjääris”...**

Ma pean seda äärmiselt tähtsaks. Kui ma selles uues väga vastutusrikkas ametis alustasin, siis oli mul Eesti Kunstiakadeemias täis professori koormus. See tähendas kaks korda nädalas akadeemias viibimist. Mind palus endale juhendajaks ka moediplomand ja mul oli selle üle väga hea meel. Üliõpilased tegid väga head tööd ja Riina Põldroos lõpetas kiitusega, ja, üllatus-üllatus, ma selle aasta jooksul algaja ministrina – ka väga suuri vigu ei teinudki.

**Milline roll oli kunstil ministriks oleku perioodil?**

Samasugune, nagu ta mu elus on kogu aeg olnud.

Kunstnik olla on mu elamisviis, see ei ole kunstnik olemine teistele ja teiste pärast. Sa võid seda teistele näidata oma loominguga, aga sa





oli meeletu virvarr. Ja niisuguses kirjus segaduses sain ma aru, et mina ei ole küll veel valikuteks küps. Tajusin rohkem iseenda ja oma perekonna vastutust. Aga väga paljud mu ümber hakkasid väga kiiresti konkreetset värvi võtma ja tundus, et see ei tulnud neil mõnigi kord loomulikult, seda püüti selgeks õppida, kuna tundus, et see on õige ja vajalik. Ma siis küpsetasin ennast natukene Signe Kivina ja sain aru, et kui minus midagi on head, siis äkki see on sallivus, ja ise erinev olla tahtmine, ka oma loomingus. Mis see siis muud on, kui tolerantsus ja liberaalsus.

**“Meie ühiskond on ju ainult tervete, elus edasi jõudvate, täisvereliste, üle laipade astuvate meeste päralt” (1993). Kas see hinnang on muutunud?**

Jõuline lause kunstnik Signe Kivilt, minister Signe Kivi oleks pikemalt mõelnud. Ega Eesti ühiskond ei ole palju muutunud, aga natuke siiski. Ja kindlasti on üks osa sellel, et – naised on muutunud, mina ise olen muutunud. Ma ei ole lasknud üheski ametis endast üle astuda. Seda võin öelda, et proovitud on.

**Kas teatud patriarhaalsus on tajutavam naiskunstnikuna artworld'is või naisministrina poliit-world'is?**

Võib-olla see on minu nõrkus, aga ma ei ole osanud nende kahe maailma vahele iialgi niisugust jäika piiri tõmata, mida, ma saan aru, on mulle ka paljude kolleegide poolt ehk ette heidetud. Aga – me elame ju ikkagi kõik koos siin ühes maailmas.

**Kas naisel on poliitikas teistsugune roll kui mehel; või on poliitika olemuselt soot?**

Poliitika on oma olemuselt sootu, poliitikud on kas mehed või naised.

**Kas poliitika on n.-ö. tõeline (!) või on see – mäng?**

Ma pole kunagi arvanud, et see on mäng.

**Millist žanri te teatris/filmis naudite – (tragi)komöödiat, (melo)draamat, tragöödiat, dokumentalistikat?**

Esimene hetk tahtsin öelda, et dokumentalistikat, aga ütleme siis nii, et hindan professionaalsust. Ja võib-olla on nii, et mu kogemus teistest valdkondadest on olnud ebaprofessionaalsem, mis ei tähenda, et ma poleks näinud väga head komöödiat, aga – harvem. Võib-olla see võtab kenasti kokku ka selle, et mulle meeldibki elu sellisena, nagu ta on, mis ei tähenda, et ma ei tahaks teda enda järgi muuta – ja see on kindlasti enesekeskne, aga mul on naiivne

õigustus, et see, mida ma teha tahan, on ise parem olla ja paremaks muutuda.

**Kuidas hindate oma ideede realiseerimise skaalal VÕIMALIK-VÕIMATU kunstnikuna, kunstnike organisatsioonide juhina, ministrina?**

Kõige vähem jõuab ellu äratada ideid kunstnikuna. Edasi hakkab natuke teine maailm, aga ka selles maailmas olen ma püüdnud elada loojana. Need mõtted, mis mul olid kunstnike liidu asepresidendina ja presidendina, need vajalikud muutused suutisime me ellu viia. See oli periood, kus tuli päris palju teha personalipoliitikat ja liidu struktuuris. Siis oli tegemist ühe organisatsiooniga, seda ei saa võrrelda ministripositsiooniga, kuhu ma ei läinud muutma, vaid ma läksin eesti kultuurile säilitama kõike seda, mis on selles head, ja muutma ainult seda, mis tõesti muutmist väärt.

**Kelle käes on (Eesti) kunstimaailmas võim?**

Kunstniku käes.

**Kas vastus sellele oleneb vastaja asetusest sotsiaalses süsteemis, sellest, kas ta on kunstnik või kunstifunktsionäär?**

Ei. Minu vastus mitte. Selles mõttes kunstniku käes, kui ta seda ainult tahab.

## IV. KUNST

**“Signe Kivi pole tavapärane kunstnikutüüp, kes unistustes hõljub ja tegelikkusest hoidub. Teda huvitab elu ka väljaspool kunstimaailma.” Ent kas läbi paljude eri ametite n.-ö. väljaspool kunstimaailma (Tallinna volikogu liige, Kadrioru Pargi Nõukogu esinaine, kahe poe autor, Eesti Kunstnike Liidu asepresident ja president, Eesti Vabariigi kultuuriminister) on tugevnenud soov naasta/sukelduda sügavale kunsti sisse – jäägitumalt kui kunagi varem ja ollagi vaid seal?**

On küll soov. Aga nii kui olen selle soovi kuuldavalt välja öelnud, tean, et ega ma loomult ei muutu. Ma pole peaaegu kunagi teinud või ajanud ainult ühte asja. Ja äkki see on minu kala-olemus (suhtun küll väikse eelarvamusega nendes uskumustesse) – kala märgis on kaks kala ja minus on rohkem inimesi kui ainult üks. Hetkel olen ma kasutanud seda

**Signe Kivi näituse “Rutiin” avamisel Narvas. 2000.**

**Signe Kivi in the opening of the exhibition “Routine” in Narva. 2000.**





**Signe Kivi.**  
**Laastuvaip.**

**Signe Kivi.**  
**Chips' mat**  
(in Estonian  
homonymous to the  
"finnish  
weave mat")

nappi aega ja neli kuud aasta 2002 lõpust pühendanud endale, oma perele ja oma loomingule.\*\*\*\*\*

Mis edasi saab, ei tea, eks see tuleb üks suur sisemine võitlus – võitlus paremaks saamise nimel. Aga ma tean, et ma lihtsalt pean oma nina toppima ka mitte kunsti asjadesse.

#### **Kas tunnete vajadust järgnevas loomingus reflekteerida ministriaega?**

Ma ei tunne otseselt vajadust, aga ega ma ei imestaks – nii palju põnevat materjali, nii palju uusi emotsioone. Ja võib-olla olekski õigem mitte lasta ennast kogu aeg nahutada kunstnik-poliitikuna, vaid vormida see ise üheks näituseks. Aga mulle tundub, et seda sotsiaalset ja poliitilist suunitlust on viimasel ajal nii palju, et see ei ole hetkel huvitav. Võib-olla aastate pärast. Selline asi peabki settima.

#### **"Ekspressiivsus, dünaamika ja pinged" (Tiina Käesel, 1987) – kas need kolm sõna iseloomustasid te loomingu karakterit tollal? Kuidas iseloomustasite oma loomingut nüüd?**

Siis oli see mu suur eesmärk – oma mina, ja veel kuubis või ruudus, kangastesse trükkida. Praegu olen kindlasti palju lihtsam.

#### **Kas räägime ka unenägudest? Tekstiilikunstniku unenäod?**

Ma ei näe tihti unenägusid, ja kui näen, siis ei mäleta ühtegi tekstiilset, küll aga näen tihti unes merd. Ja ega

ma merd ju ilmsi tihti ei näegi.

#### **Mis on teie jaoks sürrealism?**

Tegemist ei ole minu lemmikžanriga. Võib-olla seostub sürrealism mulle ka jõhkruks ja vägivaldaga – asjad, mida ma elus ei tahaks enda ligi lasta – ja sellepärast olen ma murelik ka kaasaegse kunsti suhtes, mis pigem eksponeerib negatiivset. Kui ma selle välja ütlen, siis pean muidugi ütleva, et olen kaugel sellest, et hea kunst ongi ainult ILUS kunst. Aga mulle tundub, et see pööre kunstis on olnud nagu liiga ühes suunas. Kuid me teame, kui ajalukku tagasi vaatame, et igale perioodile järgneb täiesti teistsugune – nii et küllap me oleme taas ühe uue aja alguses.

#### **Millist 20. sajandi nn. moodsat vabakunsti voolu või nähtust te muuseumides või üldisemalt naudite?**

Olen kõigesööja. Noorena vaimustusin impressionistidest, kes nüüd muuseumis käies tunduvad nii klassikutena kui klassikud üldse olla saavad. Videokunst on puudutanud vähem. Harva on olnud näituseid, kus videoinstallatsioonid on eksponeeritud nii, et ma tunnen, et ma tõeliselt viibin kunstis.

Ameeriklased, Warhol, ja hästi põnev on Yves Klein – tema sinine on ikka midagi nii kirglikku, nagu mina oma mustaga olen püüdnud teha. Ma tõesti katsun ükskõik milises võoras linnas alati otsida üles moodsa kunsti muuseumi – ja mõtle, kui kurb on seda siin öelda aastal 2002 Eestis ja Tallinnas, kus me alles ehitame oma Eesti klassikalise kunsti muuseumi.

#### **"Olen linnalaps ja armastan linna – tema öist tuledesära, tema tänavail hulkumist"; meeldivad "pikad puhtad perspektiivid" – päris sürrealne, chircolik!**

Jah, mulle meeldivad puhtad perspektiivid. Olen püüdnud ka oma elukeskkonda vastavalt kujundada. Islandlastel on hea väljend – neil ei ole ju üldse puid ja kui nad tulevad siia, siis nad ütlevad, et nad on "puuhaiged" ("tree sickness"). Ma tunnen end nii metsas kui lagedal hästi, aga mina olen, nagu võiks öelda – "avarusehaige".

#### **Mis on teie jaoks puhas (sulaselge?) rõõm?**

Väga ilus eesti sõna – sula ja selge.

Eks vist elu ise, kui seda õnnestub nii elada, nagu sa tahad või nagu sa soovid.

\*Küsimusi aitasid muu seas genereerida ka mitmed varem ilmunud artiklid, intervjuud: Tiina Käesel, Sirk ja Vasar 07.08.1987; Kärt Hellermaa, Hommikuleht 28.04.1993; Epp Saluveer, Favoriit, 11/1993; Hipe Tarvel, Rahva Hääli 19.11.1994; Betty Ester, Pühapäevaleht/Magasin 05.04.1998; Margit Kilumets, Eesti Naine, 10/1999; Sven Kivisildnik, KesKus, 10/2000; Ahto Muld ja Andres Mirme, KesKus, 1/2001; Madis Jürgen, Eesti Ekspress 22.08.2002 jt.

\*\*Leo Lapin. Rutiiniga rutiinis. – Eesti Ekspress 18.03.1999.

\*\*\* Perekond Kivi Llanfallinis kunsti teemas. – Eesti Ekspress 11.10.1996.

\*\*\*\* Signe Kivi oli 1980 – 85 ettevõtte Kodu, 1985 – 91 Arsis autoritiraazikunstnik.

\*\*\*\*\* Signe Kivi. Visioonid, illusioonid ja trendid Eesti tekstiilkunstis. – Eesti Ekspress 30.01.1998.

\*\*\*\*\* Intervjuu toimus 28.11.2002 Tallinnas.

## **Signe Kivi: "I have developed multiple ideas from life itself"**

Kaire Nurk is interviewing the textile artist and politician Signe Kivi.

#### **In 1999, as President of the Estonian Artists' Association you staged a personal exhibition "Rutiin" – what is that ROUTINE?**

In fact, the story of the exhibition is rather long. I come from the era when every type of cloth was in short supply. It was usually known by people when the clothiers' were stocked. I well remember those queues. Most of those cloth looked obnoxious to me. However, there were occasional pieces of drapery, reasonably pleasing to look at, of which I used to buy some lengths, every now and then.

In my childhood home there was a wardrobe, with neatly piled rolls of cloth. In retrospect, in considering those past events as a textile artist, I realised that the majority of patterns had originated in the manufacturer's Narva Kreenholm. They were imbued with the Slavic mentality – in 1960s – 80s the artists employed in Kreenholm were people who had completed colleges on the other side of the Estonian border. Kreenholm had in its collection also quite old patterns dating from the beginning of 20th C. All that suddenly looked fas-



cinating to me. The factory is still permeated with the Soviet spirit and it is operated by very congenial Russian people. They allowed me to look at their collection and I was very happy, because I obtained a couple of metres of the cloth, of which there were only 10m in the archive of Narva Kreenholm.

By a happy conjecture, I did the following. On that totally routine Slavic pattern, I decided to print, equally routinely, Estonian ornamentation. I leafed through many ethnographical volumes and stumbled, in the Museum of the Estonian People, upon an ornamental strip attached to the shoulder of a Võnnu shirt. I enlarged it (because on the original picture the ornament of the shoulder strip of the shirt was 5.5 cm long) so that I could print it on a piece of cloth one-and-a-half-metre wide. There is more to it. Hand printing, which is my favourite technique and which I have now and again used, as a textile artist, is routine by itself, a mechanical performance of an established procedure: imprinting of a pattern to obtain various series. Hence I had several routines contained in that original routine: those routine cloths, the childhood memories, perhaps the cleansing of that specific childhood memory – it seems to me that Leo Lapin perceived that best in his article published in the weekly Eesti Ekspress\*.

#### May ART be routine?

Truly enough, I have become aware of such art routine in large museums of the world, be it in St. Petersburg, in Madrid or Barcelona, in particular with respect to older art: when strolling about in halls full of deep brown lacquer oil paintings, so' dominantly prevailing, it is real relief to arrive at the 20th C. art – it is much more individual.

#### How do the creative ideas come?

I believe I have conclusively done away with the period when I used to do something expressly for exhibition. I have always been fond of producing. It was not for nothing that I got myself established in Kreenholm, to breathe the air and glamour of that large plant. I liked immensely the phrase dropped by Kersti Kaljulaid, the young director of the Iru Thermal Power Plant, to the effect that production is glamorous. It was what



only a woman could say. To my mind, it is a very perspicuous argument. I have wished for years to design textiles and see them in production, by the hundreds of metres. This is my next passion, which I am now engaged in.

#### Is industrial art purely decorative-functional, or does it also bear the message of the artist?

At school, the artists' ambition was inculcated into us – perhaps there is nothing bad in it, but then the time was different! As a result, we exhibited at different exhibitions at least once, sometimes twice a year. When someone happened to ask us whether or not the given piece of cloth was a curtain, or what one was expected to do with it, we flew into a rage.

Now we have landed back on earth and do things of practical value ourselves and instruct our students to embark on that practical road – which is not to say that there are no opportunities to have loftier aspirations, in textile art. Quite naturally, in an excellent industrial art, some message of the artist inheres. Even quite unpretentious industrial textile carries a message, saying that the artist has created an item convenient to use and pleasant to look at – provided it has been produced with a warmth of

**Tootmise glamuur. Kangaste trükkimine näitusele "Rutiin".**

**The glamour of production – printing of cloth for the exhibition "Routine".**

heart.

#### Is there a message in Estonian textiles, across the centuries?

The traditional message of the national textile is capable of growing and developing. It is viable and has translated to the present day. By the way, this is the topic which holds me spellbound.

The second message of textile art is related to design: extremely simple, immaculately performed, reserved, well tempered, with its unique colouring – an excellent thing, too.

#### How do you keep yourself in the picture of international trends in textile?

I don't. This is the artist's answer. As regards to production, I have visited the fairs of the largest textile companies in Frankfurt a couple of times. Always coupled to the fairs is the so-called trend-show – a vision of a scrupulously elected team of designers of the colours of the following season, its forms and flavours. It is an exhibition I always enjoy enormously – it is perfect, an absolute art experience. Perhaps this was the appeal attracting me there in the first place.

**In one of your interviews given as Minister of Culture you intimate that**



**you “consider teaching the most important rung in the ladder of your career”...**

I really do. When engaging in that new and responsible office, I carried the full load of a Professor in the Estonian Academy of Art. That meant delivering lectures twice a week. Students excelled in their work, Riina Põldroos graduating with honours, and surprisingly I did not commit serious blunders in that year, as a newly incumbent Minister.

**In your interview to Kärt Hellermaa you said: “I am a person completely unidentified politically”(1993). When and how did your self-identification as a liberal occur?**

In 1993, that was very correctly said. It was the period when I had close contacts with different sprouting political seedlings, both persons and organisations. Things were mingled together without order or plan. It was a total jumble. In that motley confusion I understood that I was not ready to take my pick. I was more conscious of the responsibility of myself and my family. Very many surrounding me, however were apt to assume a definite colouring. They seemed to be over-strung about it, more often than not. I kept myself for a while on the back burner as Signe Kivi and then understood that should there be something good in me, it might be the indulgence for beliefs and practices differing from my own, coupled with the desire to remain unorthodox also in my creative work. Isn't that liberalism and tolerance, if anything?

**“As it is, our society has succumbed to the vigorous, upwardly mobile, full blooded males, treading on others' toes” (1993). Has that label you then applied changed?**

This is a sentence laden with meaning coming from the artist Signe Kivi; in the capacity of Minister, Signe Kivi would have given this thought more consideration. However little Estonian society has altered, in the meantime, there are some definite signs of change. Amongst others, women have transformed, I myself have become different. I haven't, in any position I used to hold, toed the line or let myself be bossed about. There have been attempts at that, though.

**Who rules the stage in the (Estonian) art world?**

The artists.

**“Signe Kivi is not a regular artistic character, soaring in her dreams and deliberately shunning realities. She is also interested in life outside the arts world.” Has your craving to return to art – without restraint, closeness, or caution in your actions, been consolidated in your career as a politician holding various offices?**

True, I have nurtured such a desire. However, no sooner have I verbalised it than I know that “the leopard cannot change its spots”. I seem never to have done one thing at a time, or pursued only one aim. It might well be because I was born under the 12th sign of the zodiac in astrology, Pisces (though I display certain reservations in respect of such beliefs), which is pictured as two fishes – meaning there is more than one person in me.

I don't know what the future has in store for me, but there is surely to be a mighty inner battle – in the name of cleansing and improvement. I can evidently do nothing about it, because there is no stopping me poking my nose into matters outside the realm of art.

**Do you feel the need to reminisce, in your forthcoming creation, the period you were Minister?**

I do not feel a direct need for that, however I would not be surprised if I did – there was so much intriguing material, there were so many novel emotions. Perhaps I should not be constantly subject to remonstrance as artist-politician, and rather stage all that in the form of an exhibition. However it seems to me that the latter social and political approach has unduly proliferated recently, so that it does not present much interest, at the moment. Perhaps after a period of years. Such things must be delayed until they mature.

**“Expressiveness, dynamics and effort” (Tiina Käesel, 1987) – did those three words characterise your creation at the end 1980s? How would you now describe your work?**

At that time my major goal was to print on cloth my EGO, raised to the power 3 or power 2. Now I am certainly much simpler.

**What does surrealism mean to you?**

It is not my favourite genre. Perhaps surrealism suggests to me, and is associated with, brutality and violence – which I would not be party to in life – therefore I am concerned about modern art, which is rather exhibiting things negative.

**What modern free art trend or phenomenon of the 20th C. do you enjoy in museums or more generally so?**

I am omnivorous. As a young woman, my fancy was caught by impressionists, who look to me as classical as the classics can be, when visiting museums. Video art has had less impact on me.

The Americans, Warhol and particularly attractive is Yves Klein – there is a particular passion to his blue, just like I have tried to achieve with my black. Whenever in a strange town I always look for the museum of modern art – I am sad to think that in 2002 in Estonia, Tallinn we are still building the museum of Estonian classic art.

**“I am a city girl and love the city – its night-time fiery illumination, aimless strolling in its streets”; I love “long unobstructed perspectives” – it's quite surrealistic, Chirico style!**

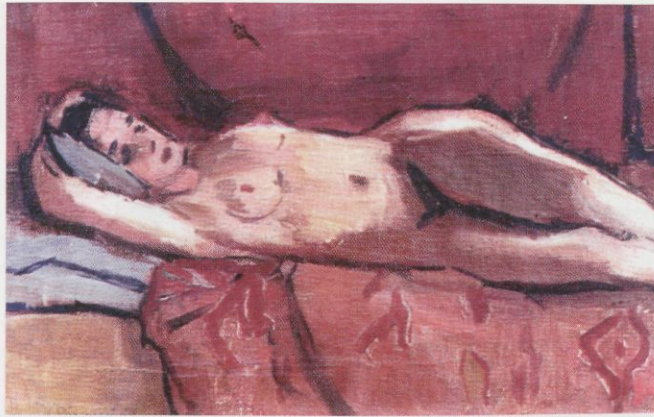
Yes, I do like unblocked perspectives. I have tried to form my life environment accordingly. Icelanders have an interesting expression – when they travel here they say they are afflicted by “tree sickness” (because they have no trees, in their country). I feel excellent both in the woods and in the plains, still I would say I am prone to “space sickness”.

The questions were partially generated also with the help of earlier articles about Signe Kivi and the interviews with her.

\* Leonhard Lapin. Rutiiniga rutiinis. – Eesti Ekspress 18.03.1999.



Karl  
Pärsimägi  
(1902–  
1942).  
Lamav  
naisakt.  
Õli, 1938.  
E-Kunsti-  
salong.



## Oksjonipeegel

Pekka Erelt annab ülevaate 2002. aasta sügisoksjonitest.

Sügisshooajal toimus neli kunstioksjonit, kolm-neli ongi saamas traditsiooniks. Neil pakutud tööde valik avaldab muljet: paremik annab välja väga hea kunstikogu. Häiriv on aga see, et enampakkumised saavad üha rohkem teoks kobaras koos. Kui sügisel oli kaks oksjonit oktoobris ja kaks detsembris, siis kõik 2003. aasta kevadshooaja omad toimuvad ühe kuu vältel, aprillis. See on aga ilmselgelt liialdus, sest kunstihuvilised ei jõua niisugust kogust taieseid korraga vastu võtta. Ja mitte ainult rahaliselt, vaid ka emotsionaalselt.

### E-Kunstisalong, 6. oktoober 2002

Tartu Linnamuuseumis läbi viidud enampakkumisel oli 35 tööd, neist müüdi 14. Valik oli keskmine, hinnad samas mõõdukad. Ostjatel avanes seetõttu võimalus häid töid soodsalt hinnaga omandada. Näiteks Karl Pärsimäe Pariisi-perioodi maal "Lamav naisakt" (1938) leidis uue omaniku vaid 500 krooni alghinnast kallimalt: 43 500. Paremikust osteti veel Aarne Miiikmaa "Tütarlapse portree" (1936) alghinnaga 23 000, Olga Terri "Maastik" (1960-ndad) – 10 000 ja Ann Audova "Lilled tumedal foonil" (1940-ndad) – 27 000 krooni. Oksjoni nael Aleksander Vardi suuremõotmeline maal "Maastik figuuridega" (1943) müüdi 75 000 krooni eest.



Konrad Mägi (1878–1925). Alvine Käppa portree. Õli, 1919. Haus.



Endel Kõks (1912–1983). Kompositsioon sinises. Tempera, 1959. Eesti Sportlaste Ühendus.

### Galerii Haus, 24. oktoober 2002

Enampakkumisel oli 41 tööd, neist müüdi 37. Parim Hausi oksjon, seda nii müügitulemustelt kui ka tööde valikult. Oksjoni tipuks oli ilmselgelt Konrad Mäe suureformaadiline maal "Alvine Käppa portree" (1919), mis müüdi alghinnaga 286 000 krooni. See on hinnarekord mitte ainult sügisshooaja, vaid oksjonite lõikes üldse. Teisedki oksjoni tähelepanuväärsed tööd tõusid hinnas kõrgele: Eerik Haameri "Sadam" (1945) – 52 500, Ants Laikmaa "Autoportree" (1920-ndad) – 80 000, Aarne Miiikmaa "Talvemaastik" (1930) – 116 000, Roman Nymani "Petseri klooster" (1945) – 83 000, Karl Pärsimäe monotüüpia "Akt kollase draperiaga" (1935) – 45 000, Kristjan Raua "Palvetund" (1938–42) – 61 500, Richard Uutmaa "Võrguparandajad" (1941) – 162 500 krooni.

### Galerii Vaal, 5. detsember 2002

Enampakkumisel oli 40 tööd, neist müüdi 29. Ruumide kaotus Väike-Karja tänaval mõjus ka oksjonivalikule, mis oli eelnevatest selgelt nõrgem. See avaldub ka müügihindades, kalleimaks tööks oli Ants Murakini "Sügismaastik" (1930-ndad), mis müüdi 50 000 krooni eest. Teiste tähelepanuväärsemate taieste hinnad olid veelgi madalamad: Ann Audova "Lilled" (1930-ndad) – 34 500, August Janseni "Vaade aknast" (1930-ndad) – 43 000, Andrus Johani "Puhkus pargis" (1937) – 28 500, Balder Tomasbergi "Mägine maastik" (1917) – 20 500, Ado Vabbe "Kaks istuvat naisfiguuri" (1945–60-ndad) – 40 000.

### Eesti Sportlaste Ühendus, 19. detsember 2002

Heategevuslikul enampakkumisel oli 23 tööd, neist müüdi 15. Oksjoni koostas nagu ka aasta tagasi Riiose galerii. Väike, aga huvitav valik, millele andsid tooni baltisakslased. Viimastest osteti Gregor von Bochmanni "Sepikoja ees" (1918) – 56 000, Eduard von Gebhardt "Ehmunud jünger" (1920) – 22 000, Eugen Dückeri "Sügiseseid põllud" (1880–90-ndad) – 58 000. Endel Kõksi "Kompositsioon sinises" (1959) müüdi 22 500, vene kunstist kaks Ivan Šiškini oforti á 15 500 krooni.



# In memoriam Juri Sobolev

Venemaa esimene  
hipi, biitnik ja budist.

15.12.2002 suri Peterburis vene avangardi üks moderaatoreid ja Soosteri lähimaid sõpru Juri Sobolev. Eesti kunstnikkonnaga oli Sobolev seotud juba alates viieküm-nendatest aastatest, uue sajandi hakul õppisid tema juures Tsarskoje Selos nongratalased Rauno Teider ja lätlane Zane Matule.

## Rauno Teider:

Läksin Venemaale, sest Lääne-Euroopas produtseeritav ei meeldi, tooniandev biennaalikunst on igav ja loominguliselt vähepakkuv. Et idapoolsest kunstielust liigub informatsiooni vähe, siis oli lootus, et ehk seal on asjad teisiti. Sobolevi kool asetses Tsarskoje Selos, 20 kilomeetrit Sankt-Peterburgist, väiksemat sorti lossis, millise suuremad ruumid on kohandatud teatritegemiseks. Kool asutati 1990 institutsioonina, kus tegeleti sünteesteari ja parateatraalsete kunstidega (installatsioon ja *performance*). Sobolevi kooli kui sellise kõrgpunkt oli 1990-ndate keskpaiku, kui koolis õppis suurem grupp noori, kes olid tugevalt mõjutatud Juri Sobolevi isikust ja töökspidamistest. Seda Venemaa eri nurkadest pärit grupeeringut tuntaksegi vene kultuuriloos kui Sobolevi gruppi nimetusega Zapasnõi Võhod. Erinevalt Non Gratast, kus grupi tegevus on kollektiivne ja üksikisikud on selles loomeprotsessis anonüümsed, tegutses Zapasnõi Võhod kui grupp indiviide. Nad ei teinud rühmaakt-sioone, vaid koondusid kui sarnaste huvidega tegevuskunstnikud. Grupi staatus kunstimaailmas oli üsnagi eraldiseisev, Peterburi funktsionäärid pidasid neid Moskva ideede kand-jajaks ja Moskva omad jälle vastupidi. Venemaa kuluaarides peetakse Sobolevi just lääne kunstikontsepsiooni maaletoojaks ja tema peamiseks teeneks ideede vahenda-mist.

## Zane Matule:

Kohtasin Sobolevi kaks korda, kui ta oli juba haiglas. Ta nägi välja nagu Jumal: valged pikad juuksed ja sil-mad, mis näevad kõike. Ta teadis, et ta sureb, ja nii ta mulle ütleski: mul ei ole teile enam midagi õpetada, mind ei eksisteeri enam. Kaks kuud hiljem ta surigi. Sobolevile olid tema tudengid kui ta enda lapsed. Ta oli väga hea psühholoog, igale tudengile

lähenes individuaalselt. Sobolev oligi uurinud süvendatult psühholoogiat ja idamaiseid religioone, ka kooli tege-vuses osalesid paljud psühholoogid. *Performance*'it polnud tema sõnul võimalik õpetada, saab vaid suunata kohta ja vahendeid. Nagu Ameerikas, oli ka tema koolkonnas suur tähtsus tegevuse verbaalsel seletamisel ja edasiantava idee konkreetsuses. Igasugust tegevuskunsti pidas Sobolev agressiooniks vaataja suhtes, agressioon jagunes vastavalt tegutsemisviisile kas passiivseks või aktiivseks. Põhiseisukohtadeks oli, et igasugusel loomingulisel tegevusel on teraapiline eesmärk ning iga *perform-ance* või installatsioon peab lahenda mingit sügavalt isiklikku prob-leemi.

## Tõnis Vint:

Mälestused jäädavalt lahkunud mõt-tekaaslasest kerkivad esile visa jär-jekindlusega. Vahel me ei mõistagi kaotuse täit suurust. Oled jahmunud, kui märkad, et sind ümbritsevate keskel pea puuduvad need, kes oskaksid hinnata lahkunu tähtsust. Juri Sobolev ei olnud ainult Ülo Soosteri sõber. Ta oli inimene, kes ühendas kunstnike paljude teiste erialade suurkujudega. Olles aastaid ajakirja Znanie – Sila peakunstnik, puutus ta kokku maailma tipptasemel füüsikute, matemaatikute, filosoofide, arstide ja muusikutega. Ja just ajakiri Znanie – Sila oli koht, mille ümber koondusid kõige väljapaistvamad ajud 1960-ndate aastate lõpul. Ajakiri andis võimaluse ka kunstnikele oma tööde tutvustamiseks, sest Sobolev teadis, kellelt tellida illustratsioone. Ilmusid terve lehekülje suurused reproduktsioonid maalidest ja joonis-tustest, nende sõltuvus tekstist oli minimaalne. Ka Ülo Soosteri tööd jõudsid siin laiema avalikkuse ette – ajakirja tiraaž oli 700 000 eksemplari. 1967. aasta juulikuu numbril esi- ja tagakaant kaunistavad Ülo Soosteri pildid. See on selle ajakirja kõige ilusam number, mis kunagi ilmunud.

Pärast Soosteri surma jäi Juri Sobolev pidepunktiks eestlastele Moskva intelligentsiga suhtlemisel. Tema viis meid vaimse eliidi suletud maailma ning andis võimaluse ülihu-vitavateks isiklikeks kontaktideks. Tallinnas ei oleks osanud isegi unistada sellest. Lisaks kunstile ühendas mind Soboleviga huvi alkeemia ja psühhoanalüüsi vastu.





Juri Sobolev 1976.

Tunnen, et eestlastest olin vist ainus, kes jõudis temaga püsiva vaimse suhteni. Me võrdlesime oma tähelepanekuid kõige esoteerilisemates küsimustes, analüüsisime oma käe peal tehtud eksperimente. Temal oli muidugi võrratult suurem praktiline kogemus aastatepikkusest koostööst Moskva teadlastega. Kuid vahel õnnestus ka minul hankida neis küsimustes kirjandust, mida tema ei tundnud. Me mõlemad olime omamoodi raamatuhullud.

Eestlasi võib üllatada seegi, et Sobolev oli vist ainus, kes tõsisemalt süvenes Wiiralti loomingu aluspõhja. Nimelt visioonidesse, mille alusel lõi Wiiralt 1930–32 oma “Põrgu”. Ja me isegi ei tea, et see graafiline leht pani aluse sõjajärgsele Viini fantastilise realismi koolkonnale. Oli ju aastal 1944 Viinis suur Wiiralti näitus ja tolleaegsed kunstitudengid võtsid tema loomingu lähtepunktiks oma edasises tegevuses. Sobolev suhtles Viini kunstnikega, meil tuntum nimi on neist Ernst Fuchs. Sobolev püüdis tungida Wiiralti loomingu lähtepunktideni, Eestis ei ole seni keegi üritanud seda. Sobolevi kodus leidus alati seni tundmata informatsiooni kunsti

kohta. Lausa esimesel külaskäigul saime täieliku ülevaate Max Ernsti *collage*’idest. Ka vahepeal unustusse jäänud sümbolism oli üheks Sobolevi huviobjektiks meie varasema tutvuse ajal. Võiks kokkuvõtvalt öelda, et Sobolevi kodu ja tuttavate ring oli eriline uusi ideid ühendav loominguline keskkond. Siin võis kohata isegi lääne kõrgtehnoloogia eksperimentaalset toodangut uute visuaalsete võimaluste loomiseks. Oli isegi tehnikat, mis tänaseni maailmale tundmata, sest massitarbimiseks need seadmed ei sobinud. Aga mälestustest on ikkagi kõige väärtuslikum see, et Juri Sobolev oli inimene, kellega suheldes tundsid, et ta su loomingut ja selle edasise arengu võimalusi mõistis.

### Raul Meel:

Juri Sobolev oli esimene vene kunstnik, kellega kohtusin. 1969. aasta kevadel, kui ta oli oma puhkuse ajaks Tallinna Pirita linnaosas toa üürinud, soovitas Tõnis Vint mul Jurile külla minna ja näidata oma esimese konkreetse luule raamatu käsikirja – “Eesti paradiis”. Juri suitsetas oma piipudes aromaatsset tubakat ja rüü-

pas šoti viskit, luges ida kultuuride raamatuid, joonistas. Meie tookordse vestluse olen peaaegu unustanud, ent selgesti mäletan temaga suheldes minus võimendunud indu, mis juhtis avarate kultuuriteadmiste omandamise ja iseseisva loomingulise elu poole.

### Jaan Klõšeiko:

Esmalt põgusalt taustast. 1959. aasta septembris, millal esmakordselt kohtusin Juri Soboleviga, oli Hruštšovi “sula” juba alanud, mis igapäevaelus tähendas seda, et kohutavatest inimkaotustest ja ebamajanduslikkusest nõrgestatud NSV Liit oluliselt piiras sunnitöölaagrite ja seda toitnud NKVD-MGB-KGB süsteemi. Rahvusvaheliselt suletud NSVL hakkas otsima põgusaid kontakte muu maailmaga. Sellega kaasnes ka kultuurielu kasarmukorra mõningane leevenemine. Meenuvad küll mitmed kunstinäituste nn. avalikud arutelud, kus stalinistlikest noorkunstnikest paar (Paluteder, Johanson) püüdis veel silte kleepida ja hüsteeriat õhutada, kuid rong oli selleks korraks läinud. Ka nende põhiline toetaja,



akadeemik Friedrich Leht, saadeti 1959. aasta kevadel Moskvasse tagasi.

Ometigi oli Eesti NSV kunstielu segi paisatud. Kunstnike liidust välja heidetud üle 50 (?) kunstniku võeti küll pikkamööda tagasi, kuid nende endisi positsioone ei taastatud, nagu ka küüditatuile ja vangilaagrest tagasi tulnuile ei tagastatud nende kortereid või talusid. Kultuurielus domineeris ärahirmutatud keskpärasus. Koonduslaagritest tulnud leidsid eest täiesti muutunud ühiskonna ja inimsuhted. Neist mõnigi on väitnud, et laagris oli enam vabamõtlemit. ERKI maaliosakonnas domineerisid Venemaa oblastitest pärit üliõpilased. Kunstiteave muust maailmast oli pea olematu – ainsaks saadavaks kunstiajakirjaks Saksa DV Bildende Kunst, mille lehekülgedel avaldatud reprod saksa ekspressionismist ja uusajalikkusest mõjusid ilmutuslikena.

Moskvas 1957. aastal toimunud ülemaailmne noorsoofestival seal osalenud noorkunstnikega oli aga sündmus, mis avardas ja ergutas märgatavalt ka meie noorkunstnike loomingut. Järgmisteks tähtsateks kunstinäitusteks olid Moskvas 1959. aasta juulist septembrini toimunud Ameerika Rahvusliku Näituse väljapanek 20. sajandi ameerika kunstist (uusrealismist ja sürrealismist abstraksionismi säravaimate esindajateni) ja paar aastat hiljem kaasaege prantsuse kunsti suurväljapanek.

Esimene neist viis kunstiühvulise kunstiõppuri kokku ka 1956. aastal laagrist naasnud Ülo Soosteriga, kes oli eelistanud Eesti tollasele umbsele õhkkonnale Moskvat, kus vastuolud küll teravamad, kuid selle eest selgemad ja kompromissitumad.

Ado Vabbe ja Elmar Kitse õpilase-na esindas Ülo Sooster oma sõpruskonnale, ärksavaimseile venejuudi noorkunstnikele, euroopalikku vaimu – kõike seda, mida bolševism oli püüdnud hävitada kolme aastakümne jooksul. Üks neist sõpradest oli ka populaarteadusliku ajakirja Znanije – Sila peakunstnik Juri Sobolev, väga mitmekülgsete huvide, erakordselt suure lugemuse ja avara silmaringiga kunstnik, milline iseloomustus sobiks ka teiste Ülo Soosteri Moskva sõprade kohta.

Ajakiri Znanije – Sila oli oma kujunduselt ja illustraatorite valikult, kelle hulka kuulus ka Ülo Sooster, erakordne nähtus poststalinlikus ühiskonnas ja seda vaadati ning loeti suure huviga ka Eestis. Vist rohkem



Juri Sobolev 2002.

vaadati, sest hulk sürrealistlikust vaimust kantud idealiseeritud illustratsioonide väljus tavapärasest populaarteadusliku illustratsiooni mõistest kahtlematult.

Ajakiri Znanije – Sila peakunstnikuna suhtles Juri Sobolev paljude vene teadlaste ja kunstnikega, kes siis omakorda tõmmati sõpruskonda. Kui siia lisada muusikud, luuletajad-kirjanikud, näitlejad, fotograafid ja sellises koosluses vältimatu hulga kauneid daame, saamegi kireva ning pulbitseva seltskonna, kes täitis ateljeesid, ja tõsisemate juttude puhul kommunismiajastu poolpõrandaaluseid ülikoole – kõöke.

Moskva alternatiivsemale edumeelsemale haritlaskonnale olid iseloomulikud tihedad omavahelised suhted. Kunstniku ateljees võis üheaegselt innukalt vestelda, vaielda, arutleda kõige mitmekesisematel teemadel matemaatik, füüsik, küberneetik, bioloog, luuletaja, jazzmuusik, näitleja, lavastaja, filmimees. Võib ette kujutada, mida tundis sellisesse kõrgintellektuaalsesse õhkkonda sattunud tavaline Tallinna poiss. Kuid kõik nad olid kogunenud eelkõige vaatama kunstniku pilte, sest kunstniku ateljee oli enamasti ainus koht, kus neid võis näha.

Nii oligi: paari propagandanäi-

tusega suurlinn ja alternatiivne, “avalikkuse” eest varjul elav kunstielu üheaegselt. Moskvasse minnes ei tarvitsenud vaadata näitusekuulutusi – tarvitses vaid helistada paaril numbril, öelda, kes ja kelle soovitusel, ning avaneski ateljeestagune ülimalt loov ning mitmekesine maailm.

Suhete tihenedes, paljude teiste seas, kasutati ka mind “katsevaatajana” – milline on “läänest – pribaltikast” tulnu reaktsioon?

Juri Sobolev tegeles enamasti graafikaga ja multiekraansete *slideshow*’de loomisega. Max Ernsti, ühe tema lemmiku mõjud olid tol ajal silmanähtavad, kuid meile, eestlastele, kellel sürrealismietapp siis veel läbimata, pakkusid need teadusmaailmast pärit elementidega draamatilised tööd suurt huvi. Kui 1960ndate keskpaiku hakkasid Moskva kunstnikud ka Tallinna külastama, olid Jura Sobolevil gravüürid ning joonistused mapiga ikka kaasas. Ka siin, eelkõige Tõnis Vindi, Malle Leisi, Villu Jõgeva ja mõned aastad hiljem Leonhard Lapini, Sirje Runge ning Raul Meele juures, jätkus mõteteihte “workshop”.

On arutletud, et Tallinna ja Moskva kunstnike suhted olevat olnud fiktiivsed, kuna polevat märgata vastastikusi “mõjusid”, et moskvalased olevat käinud Eestis vaid kõrtsides ja suvitamas. Õigus! Ikka käidi suvitamas ja ka kõrtsis-kohvikus. Milline kunstnik seda ei teeks? Kuid eelkõige otsiti ja ka leiti loovaid mõttekaaslasi, kelle olemasolust teadmine ja vastastikune solidaarsus andis jõudu vaimselt vastu seista 20. sajandi jöhkraimale diktatuurile. Üks neist on, nüüd juba kahjuks oli, Juri Sobolev.

*Tekstid kogunud Academia Grata.*

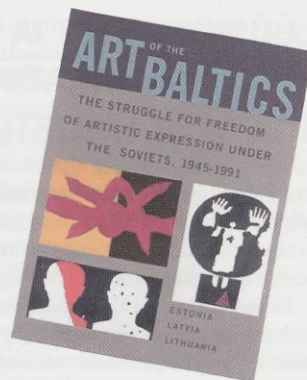
***In memoriam of Juri Sobolev, the first hippy, beatnik and buddhist of Russia. He is sadly missed by Estonian artists of various generations. Tõnis Vint, Raul Meel and Jaan Klysheiko regularly met with Juri Sobolev, from the end of 1950s. They often remember Sobolev's intellectual talks of the time he was the artist-in-chief of the Moscow magazine “Znanie – Sila” and ardent supporter of Ülo Sooster. The young artists of Academia Grata Rauno Teder and Zane Matule were quite recently students at the Installation and Performance School of St. Petersburg, directed by Juri Sobolev.***



# Balti kunst USA lugejale

Marie Alice l'Heureux

California ülikool, Berkeley, arhitektuuri kateeder



Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge, Eds. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Art Museum, 2002. xi + 476 lk. 107 värv. ja mustvalget illustratsiooni, viited, ajaloo ülevaade, bibliograafia, index. \$110.00; ISBN 0-8135-3042-3.

Alla Rosenfeldi ja Norton T. Dodge'i kaunis raamat "Balti kunst. Võitlus kunstilise väljendusvabaduse eest nõukogude perioodil 1945 – 1991" keskendub nõukogude perioodi Eesti, Läti ja Leedu nonkonformistlikule kunstile, lisades ülevaate ka ajaloolisest ja kunstiajaloolisest taustast. Koguteos kuulub N. Liidu nonkonformistlikku kunsti käsitlevate publikatsioonide sarja ning avaldati seoses näitusega "Balti kunst nõukogude ajal" (09.12.2001 – 17.03.2002), mis toimus Zimmerli kunstimuuseumis Rutgersi ülikoolis. Norton Dodge, Marylandi osariigi St. Mary kolledži majanduse emeriitprofessor, nõukogude majanduse spetsialist, hakkas N. Liidu mitteametlikku kunsti koguma 1960-ndate keskel, jõudes ühtekokku 20 000 tööni. Koos abikaasa Nancyga annetas ta need 1991. aastal Zimmerli muuseumile. 3200 tööst koonevas Nõukogude Balti kollektsioonis leidub graafilisi lehti, maale, joonistusi, fotosid ja 170 skulptuuri.

Lühikese sissejuhatava osaga algav "Art of the Baltics" on jaotatud Eesti, Läti ja Leedu peatükkidesse, kus antakse ülevaade iga riigi nõukogude-eelsest, nõukogudeaegsest ja sellele järgnenud perioodist. Kronoloogia toob välja tähtsamad kultuurilised ja ajaloolised sündmused 19. sajandil, ajatabel kirjeldab 20. sajandi kunstielu ja ajaloo tähtsamaid sündmusi, kergendades kolme maa võrdlust.

"Sotsialistlikust realismist" sai N.

Liidu ametlikult tunnustatud ainuvõimalik stiil 1934. aastal NSVL Kirjanike Liit määratles seda esialgu "tõepärase ja ajalooliselt autentse elukujutusena tema revolutsioonilises arengus... ja see oli seotud tööliste ideoloogilise transformatsiooni ja harimisega sotsialismi vaimus". Ebaametlik (ehk nonkonformistlik) kunst oli mis tahes kunst (näiteks abstraksionism, sürrealism, ekspresionism ja fotorealism), mis ei järginud seda grandioosset ja enamasti didaktilist ultrapatriootlikku sotsialistliku realismi stiili, või selline kunst, kus kujutati keelatud teemasid (alates natüürmortidest kuni poliitikani). Nagu selgub esseedest, visati poliitilistele vaadetele mittevastavad kunstnikud Kunstnike Liidust välja ja neil keelati osa võtta näitustest, rääkimata kunstivahendite omandamisloast ametlike kanalite kaudu. Mõned kunstnikud küüditati, vangistati ja koguni hukati, eriti Stalini terrori ajal (1932 – 1953). Balti riigid haarati N. Liidu koosseisu esimest korda 1940. – 41. aastal ning uuesti pärast II maailmasõda (sõja ajal valitses seal natsiokupatsioon). Seega oli neil teistsugune taust repressioonide kogemisel kui varem NSVL kuulunud vabariikidel, mida peegeldas ka nende nonkonformistlik kunst.

Lääne ja Nõukogude kontekstis on vaadeldud kolme Balti riiki "loomuliku kooslusena". Samas veendub igaüks, kes on neis riikides vähegi viibinud või kes loeb käesoleva raamatu neljateist kirjutist, et kolme riigi erinevus on samavõrd suur kui nende sarnasus. Iga autor on keskendunud ühele riigile, võrreldes seda kahe teise riigiga. Autorid on valinud ka erineva metodoloogilise lähtekoha: mõned on keskendunud kunsti stilistilistele aspektidele (Juta Kivimäe, Sirje Helme, Eha Komissarov, Viktoras Liutkus), teised kombineerinud mitmesuguseid analüütilisi võtteid ja

narratiive toomaks esile riigi ja kunstilise väljenduse muutuvaid suhteid (Eda Sepp, Mark Allen Svede, Kestutis Kuizinas). Ehkki iga essee sisaldab märkimisväärselt palju informatsiooni ning analüüsi, jääb raamatus puudu sünteesivast sissejuhatusest, mis võtaks kokku nii raamatus avaldatud üksikuid esseed kui ka Balti riikide omavahelised sarnasused ja erinevused. See oleks andnud kõitele lisaväärtuse, kuid ülesanne, nagu ma allpool selgitan, poleks olnud sugugi kerge.

Norton Dodge'i enda kirjutatud lühikesele kollektsiooni tutvustusele järgneb kolm sissejuhatavat käsitlust. Sirje Helme, Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse direktress, keskendub kirjutises "Rahvuslikkus ja teisitõtlemine: kunst ja poliitika Eestis, Lätis ja Leedus nõukogude ajal" ajaloolistele ja situatsioonistlikele erinevustele, mis piirasid nonkonformistlikku eneseväljendust Balti riikides kuni Stalini surmani (märts 1953). Tema järgi varieerusid nonkonformistliku kunsti stiilid Balti riikides ja liikusid lainetena ühest vabariigist teise. Helme toob esile ka alternatiivi, mida kasutasid kunstnikud, kes ei loonud ei ametlikku ega ka mitteametlikku kunsti: nad lihtsalt "vaikisid" või löid kunsti, mille "puudus kõige vähemgi viide ühiskonnale" (lk. 11). Mitteametlik ja "töötamine kahe pintsli" (Svede, lk. 186), kus kunstnik lõi korraga nii nonkonformistlikku kui ka nonkonformistlikku kunsti, olidki enim levinud käitumisvormid. Ehkki Helme on keskendunud põhiliselt Eestile, näitab ta üles laialdasi teadmisi kõigi kolme Balti vabariigi kunstnike kohta. Ta tunnistab samas, et käesolevas köites avaldatud Baltimaade nõukogude perioodi kunsti analüüs ei pretendeeri kunstiteaduse viimasele sõnale, sest palju informatsiooni on alles paevalgele tulemata. Helme kirjeldab



# KAS ANALÜÜSIDA VENE JA BALTIMAADA PÕRANDA-ALUST KUNSTI KOMPARATIIVSEST MÄRTERLUSEST VÕI KOMPARATIIVSEST STILISTIKAST LÄHTUDES?

ahvatlevalt töid, mis viidi nõukogude ajal peitu ja mis on alles nüüd päevalgele toodud “sõna otseses mõttes voodite alt ja kappide pealt” (lk. 11).

Paljud inimesed Balti riikides tahaksid ilmselt nõukogudeaegse ajaloo unustada. Ja ometi tuleb nõukogudeaegseid laialipillatud kunstiteoseid ja narratiive koguda ja säilitada just nüüd, kus osalejad on veel elus, et päästa tulevastele kriitikutele algallikad, mis on vajalikud selle valulise, kuid tähtsa löigu mõistmiseks Baltimaade ajaloos.

Teises sissejuhatavas essees “Kui maailmad põrkuvad: kolme Baltimaa kunstistsenaariumi võrdlus” võtab sissejuhatavate essee autoritest kõige kriitilisema hoiaku Mark Allen Svede, USA sõltumatu kunstikriitik. Ta toob esile “vene kontekstist pärit määratlusi selle kohta, mida tähendab põrandaalune olemine” ja osutab lõksule, millesse Baltimaade kunstikriitikut mõnikord langevad, keskendudes “komparatiivse märterluse” asemel hoopis “komparatiivsele stilistikale” (lk. 18 ja 246). Tema elavalt kirjutatud tekst (mis on aga kohati suunatud siseringi publikule, millest pühendamatu ei pruugi alati aru saada) toob esile ilminguid, milles Balti riikide olukorrad “põrkuvad”, “mängivad kokku”, “kattuvad” ja “lahknevad”. Elades ise väljaspool Balti regiooni ja olles samas läti kunsti asjatundja, esitab Svede väljakutse “etnilisele alusele, millel põhineb enamus ajaloolisest uurimisest [kolme Balti riigi kunstikultuuri kohta]” (lk. 23). Kaudselt esitab ta väljakutse praeguste kunstikriitikutele, tuues näite-na läti kriitiku Herberts Dubi?ši, kes on oma kirjutistes lähtunud nõukogude perioodil levinud klišeest (“Eesti kunst on täpne ja ratsionaalne, läti kunst monumentaalne ja klassitsistlik, leedu kunst värvikas ja ekspressiivne”; lk. 18). Kolme maa kunsti banaalseid kirjeldusi võib teatud määrani esile tuua küll, kuid need on “harva tõeliselt veetlevad” ning varjutavad hoopis tähtsamaid kunstilisi seoseid. Ta toob näite, kus “rahvuslike tunnuste omistamine sellistele [mittefiguratiivsetele abstraktse kunsti] töödele on probleemiline”, kuna, ta täpsustab, erine-

vused pole tingitud geograafilistest või etnilistest piiridest (lk. 21). Svede keskendub Balti riikide nonkonformistlike kunstnike omavahelisele suhtlusele, nagu ka läbikäimisele Moskva ja Leningradi kunstnikega.

Ehkki konkreetsete kunstiteoste stilistilisi elemente tuleb arvesse võtta, ei või neid lahti rebida üldisest kontekstist, sest vastasel juhul võidakse tõlgendada kunstnike võimalikke allhoovuslikke kavatsusi valesti või nendest mitte aru saada. Näiteks osutab Svede korduvalt Balti kunstnike vähelele omavahelisele koostööle nõukogude ajal: “iga viiekümne viie aasta tagant, oli see siis vajalik või mitte” (viide Balti kubistide näitusele Tartus 1924. aastal ja eesti graafika näitusele Lätis 1979. aastal; lk. 20) ning “üksnes kahepool-selt (mitte iial kolmepoolselt)” (lk. 23). Selles väites ignoreeritakse arvukaid Eesti-Läti ja Eesti-Leedu kunstinäitusi, mis kestsid vähemalt kuni 1938. aastani, ja ulatuslikku Baltimaade koostööd, mille tagajärjeks oli Eesti-Läti-Leedu paviljon 1937. aasta Pariisi maailmanäitusel. Svede alahindab ka selliste nüansside tähtsust, mis “viitavad rahvuslikele kiriklikele traditsioonidele” Leedus ja “keelatud rahvuslipuvärvidele kui patriootliku väljenduse kiriateatele” Eestis – need üksikud “ühendusniidid pole piisavad tegemaks võrdlusi kultuuride vahel”. Järgnevalt toob ta näiteid, milles võrdlused osutuvad siiski vajalikuks: “leedu kunsti enesepeegelduslikkus põhineb sageli kirjanduslikel arhetüüpidel”, “eestlased kaldusid pigem puhtalt visuaalse poole” (lk. 22). Siin ignoreerib Svede omaenda varasemat manitsust, tehes liiga suuri üldistusi, tundmata lätivalist konteksti piisavalt. Näiteks osutus eesti eepos “Kalevipoeg” kujutavas kunstis kirjandusliku allikana vägagi inspireerivaks. Ehkki Nõukogude ametnikud aktsepteerisid eepost saksavastasuse tõttu, kandis eepos ikkagi eesti rahvustunnet, millest lähtuti palju eriti tarbekunstis ja arhitektuuris. Märkus pole mõeldud mitte Svede argumenteeritud essee kritiseerimiseks, vaid tingituna sellest, et näen neid raskusi, mis ootavad ees iga Balti kultuuride uuringule pühen-

dujat. Need maad võivad olla küll geograafiliselt väikesed, kuid nende kunst ja ajalugu on erakordselt komplitseeritud. Lisage veel kolme keele pluss saksa, vene ja poola keele äraõppimine ja ülesanne osutub vaat et võimatuks.

Viimases lühikeses käsitluses “Nonkonformistliku kunsti fenomen” nimetab Andriuskevicius, Vilniuse Kunstiakadeemia professor, nonkonformistliku kunsti viit allikat: “sisemine vajadus”, ideoloogiline vastuseis ametlikule režiimile, isiklik nõrdumus, materiaalne kasu (et müüa Läände) ja isiklikud piirangud (puudub valikuvabadus). Olles toonud esile nonkonformistliku kunsti iseloomulikud jooned, järel-dab Andriuskevicius, et leedu kunstnikud osutasid kõigest “pooleldi nonkonformistlikuks” (lk. 28). Väidet, et leedu kunstnikud ei vastanud vene nonkonformistliku kunsti mallile, on võimalik kaitsta, kuid taoline “pooleldi” määratlus tundub liiga puhas, tekitades hulga küsimusi isikliku vastupanu olemusest režiimis, mis kontrollib täielikult avalikku elu.

Esimeses peatükis tutvustatakse eesti kunsti aspekte neljas käsitluses. Juta Kivimäe eritleb eesti kunsti enne I maailmasõda, keskendudes varaseimate, 19. sajandi keskel tegutsema hakanud eesti kunstnike Euroopa-seostele. Kuna territooriumil, mida praegu teame Eestina, puudus kunstikool, õppisid eestlased kas Peterburi või meelsamini Müncheni ja Düsseldorfis kunstiakadeemias, nagu ka paljude Prantsusmaa, Skandinaavia ja teiste Euroopa riikide kunstnikud. Siit tuleneb Kivimäe järgi ka eesti kunsti eklektilisus viimastel Vene tsarismi võimu aastatel ja sõltumatus perioodil. Kivimäe toob järjest esile kunstnike rühmitused ja arutleb põhjalikult nende kunstilise tausta ja stiili üle. Nõukogudeaegse kunsti uurimine tekitab aga küsimuse, milline oli Balti riikide kunsti suhe poliitikaga varasematel aastakümnetel. Kivimäe puudutab vaid põgusalt seoseid, mida võib näha 1930-ndatel tugevnenud realismi ja Konstantin Pätsi 1934. aasta võimuhaaramisele järgnenud poliitilise arengu vahel. Nii jääb Pätsi ja varasemate valitsuste mõju kunstile veel ebaselgeks (ehkki rahaliselt toetati kunsti heldelt) ja vajab uurimist.

Eda Sepa käsitlus nõukogude perioodi kunstist esitab mitmekülgse ülevaate poliitikast, ajaloost ja



kunstist. Tema põhjalik viiteaparaat on rikkalik allikas kõigile, kellel plaanis sel teemal kitsam uurimistöö. Ajajärk II maailmasõjast kuni Stalini surmani 1953 oli kogu rahvale erakordselt raske. Mis tahes vastupanu valitsevale korrale lõppes küüditamise, vangistamise või surmaga. Tolleaegne kunstnik ei saanudki olla nii konfronteeriv kui hiljem, 1950-ndate lõpul ja 1960-ndatel, kui loodi töid, mis polnud sotsialistlik realism ei stiililt ega sisult ning mida eksponeeriti ebaametlikult korraldatud näitustel. Taoliste ettevõtmiste tulemusel hakkasid ametlikud sanktsioonid järkjärgult taanduma – lõdvenes arusaam marginaalsest ja ohtlikust kunstist, kuni jõuti nürstavate 1980-ndate alguseni Brežnevi võimu all. Väljakujunenud tava “kombata piire” kergendas ka poliitilise sõltumatuse saavutamist 1991. aastal. Kivimäe kinnitab, et “kunstnike visad püüded saavutada oma töödes loominguvabadust aitasid tugevalt kaasa Baltimaade poliitilise sõltumatuse saabumisele” (lk. 131).

Eha Komissarovi alalõik Tartu (eesti kunsti esimese keskuse) kunstist kattub kohati Sepa ja Kivimäe tekstiga, peatutakse enamasti samadel kunstnikel. Tartu on olnud Eesti akadeemiline (ja põllumajanduslik) keskus ning toimis kuni nõukogude võimuni kunstilise ja sotsiaalse uuen-duse südadena. Käesolev kirjutis esitab probleemi raamistiku, kuid uurimist tuleb jätkata.

Mark Allen Svede on kirjutanud kõik kolm teksti läti kunstist. Töös “Palju pintsleid, mõned hüljatud” väidab Svede, et 1945. aasta järgse läti kunsti ajaloo kirjutamise suurim raskus seisneb asjaolus, et kunstnikud lähtusid niivõrd paljudest stiilidest, filosoofiatest ja loomestrategieist (mis kehtib ju ka eesti ja veidi vähem leedu kunsti kohta). Mõned selle raamatu autorid ongi läinud mõtestatud analüüsi asemel hoopis seda teed, et süvenevad detailselt väga paljude eri kunstnike ja stiilide variatsioonidesse, mida lugeja ei võta enam vastu. Svede väidab, et kuigi kunstiajaloolasi on Lätis “kuuldavasti kõige suurem protsent elanikkonnast terves maailmas”, “puudub seal 20. sajandi teise poole kunstielu laiahaardelise käsitluse taolinegi katse” (lk. 185). Ta jätkab, et “vähesed mis tahes rahvusest ajaloolased julgeksid kirjutada kõikehõlmavat narratiivi oma maa kunstist ja kultuurist” ja et “võistlevad

kriitilised metodoloogiad... võimaldavad saada usaldusväärsema tulemuse” (lk. 185). Ja ometi – irooniline, et kõitele pole kaastööd teinud ükski teine läti kunstikriitik ega uurija, välja arvatud Irina Bužinska, kes on koostanud kronoloogia. Võib kujutleda läti kunstikogukonna nõrduvat suminat (arusaadav!), et nad on sellisest prestiižikast ja kallist publikatsioonist välja jäetud. Kolleegide tööd on raske kritiseerida, eriti väikeste rahvaste puhul, nagu Balti riikides. Ilmselt on mõnede arvates kerge tunnistada Svede kui autsaideri väited kehtetuks, kuid loodetavasti tekitavad ta mõtted intensiivsemat arutelu metodoloogia ning interpretatsiooni üle, ärgitades Baltimaade kultuurilise produktsiooni uurimist nii kohapeal kui ka väljaspool. Nõukogudeaegsed kultuuriajaloo ja kriitika piirangud ei tohiks ju sõltumatuse ajal enam kehtida. Need aga, kelle elu Nõukogude aeg tõsiselt muserdas, väärimata paremat saatust.

Keskendumata mitte niivõrd stilistikale, räägib Svede kunsti laiemast taustsüsteemist: intriigid, vaidlused ja riikliku poliitika muutused ning kunstnike muutuvad strateegiad. Ta ei püüagi üles lugeda kõiki läti kunstnikke, vaid keskendub üksikutele töödele, mis illustreerivad Nõukogude Läti konflikte. Valitud töid analüüsides laskub ta detailidesse, osutades aspektidele, mis jääksid asjasse pühendamatuks arusaamatuks. Ta lähtub muu hulgas näiteks soouurimuse ja semiootika kriitilisest meetodist, vaidlustades mõningaid läti kriitikutele armsaid tõekspidamisi (lk. 234).

Leedu peatükk koosneb kolmest esseest: nõukogude-eelse ja nõukogude perioodi käsitlus pärineb Viktoras Liutkuse sulest, pärast 1988. aastat loodud kunstist kirjutab Kestutis Kuizinas.

Eesti ja Lätiga võrreldes on Leedul pikem (rahvusliku) kunsti ajalugu. Poola-Leedu impeeriumi/liidu liikmena ja katoliikliku maana läks Leedu Vene impeeriumi koosseisu alles 1795. aastal. Erinevalt teistest Balti riikidest oli leedu kunstis 1930-ndatel väga palju eksperimenteerimist.

Nõukogude okupatsiooni ajal suutsid leedulased vaidlustada koguni sotsialistliku realismi nõuded, hoides elus oma kunsti rahvuslikku olemust, võites endale aega ning pidades kunstidebatte isegi ametliku kommunistliku ajakirjanduse veergudel.

Peatudes konkreetsetel kunstnikel ja nende töödel, sisaldab Liutkuse kiirkäiguline tekst meeletult palju materjali, mis jääb siiski arusaadavuse piiridesse. Ta paigutab kunstnikud laiemasse ühiskondlik-poliitilisse konteksti. Liutkuse vaatlus hõlmab nutikalt ka arhitektuuri ja ehitust – nagu Sepa ja Svede omagi –, võimaldades laiemalt mõista kultuuri olukorda Nõukogude perioodil. Ka tema käsitleb kolme Balti riigi sarnasusi ja erinevusi. Hea, et ta pühendab lugejat leedu- ja venekeelsetesse tekstidesse, tuues ära ingliskeelsed tõlked. Konkreetsete tööde analüüs on aga kohati sedavõrd kokku pressitud, et muutub mõttetuks. Näiteks märgib ta Arvydas Saltenise “Lenini toa” puhul (ill. 240) lihtsalt, et see “ironiseerib Nõukogude ideoloogiliste sümbolite üle” (lk. 326). Pärast üldülevaadet assamblaažist (lk. 322) mainitakse korra Valentina Antanaviciuse provokatiivset “Nostalgia” (ill. 325). Reprodutseeritud tööde juures oleksid võinud olla kasvõi lühikesed lisakommentaarisid, mis oleksid kergendanud orienteerumist ja toonud esile iga töö mitmekihilisuse.

“Art of the Baltics” on tähtis raamat kõikidele, keda huvitab kaasaegne kunst ja kes uurivad poliitika ja ideoloogia mõju materiaalsele kultuurile. Ehkki raamatul on puudusi, tõstab selle väärtust illustatsioonide suur hulk ja kvaliteet, aga ka detailne informatsioon, mis pakub väärtuslikku teavet igähele, keda huvitab Eesti, Läti ja Leedu kunstielu. Kirjutised toimivad üksteise suhtes niihästi toetavalt kui ka vastanduvad, andes alust elavaks debatiks Balti kunstikriitikute hulgas – muidugi juhul, kui neile oleks see kaunis ja suhteliselt kallis koguteos kättesaadav.

## LOODETAVASTI TEKITAVAD TEMA MÕTTED INTENSIIVSEMAT ARUTELU METODOLOGIA NING INTERPRETATSIOONI ÜLE.



[üks pilt]

# Isabella portree. Ühe maali lugu

Anne Lõugas

19. sajandil tegutses Eestimaal rühm akadeemilise haridusega naiskunstnikke, keda võiks võrrelda soome kunsti kuldajastu naistega. Kahjuks on eesti/baltisaksa naiskunstnike looming nende omast võrratult vähem tuntud. Mitmetes Euroopa kunstiakadeemias koolitatud naiskunstnikud tegutsesid valdavalt portretistide, maastiku- ja lillemaalijatena, aga ka figuraalkompositsioonide loojatena. Oma parimates portreedes saavutas psühholoogilise läbinägevuse Julie Hagen-Schwarz, Elsbeth Rudolff oli maalijana vaoshoitud ja range, Lydia von Ruckteschell, suurepärane kolorist, oli hingesügavuses tõeline sümbolist.

Sally von Kügelgeni, suure kunstnikesuguvõsa ühe viimase tuntud liikme portreeloomingut võiks iseloomustada 19.-20. sajandi vahetuse kunstiterminiga: naturalism. Sally loomingu visiitkaardiks on kolm freskot Kaarli kirikus Johann Köleri maalitud Kristust kujutava fresko all. Modernismi-eele eklektikat tulvil kunstipilt, portreekunsti tihe seos fotograafiaga – kõik see iseloomustab Sally von Kügelgeni ühelt poolt elutruusid, teisalt barokseid, oma lõpsakuses rõhutatult emandaliike daamide portreid. Uus maitsevabadus, akadeemilise vormiranguse ületamine ja kaanonitest vabanemine iseloomustavad aega, mil baltisakslased Eestis veel jagasid ning valitsesid, ent kõndisid juba väga õhukesel jäl.

## Aadlipalee Toompeal

Ühena vähestest omaaegsetest perekonnaportredest on võimalik oma algsel asukohal vaadelda Sally von Kügelgeni maalitud Isabella von Ungern-Sternbergi portreed Toompeal, majas Lossi plats 7/ Pikk jalg 11.

19. sajandil Pahlenite ja Ungern-Sternbergide majana tuntud kinnistus asus Eesti Vabariigi algusaajal Riigivanema kodu, praegu on seal Saksamaa Suursaadiku residents. Teise korruse avaras trepihallis tervitab Isabella portree kõiki külalisi, keda asjatoimetused või pidulikud vastuvõetud majja kutsuvad. Isabella sünnima-



Sally von Kügelgen. Isabella von Ungern-Sternbergi portree. 1897.

Sally von Kügelgen. Portrait of Isabella von Ungern-Sternberg. 1897.

jas paigutati maal oma kohale tagasi 2001. aastal, kui Henning von Wistinghausen, esimene Saksa suursaadik Eesti Vabariigis, maali siia kinkis (Isabella on tema vanaema ema). Vahepealsetel aastatel, ka 1999. aastal Eesti Kunstiuuseumi Rüütelkonna hoones toimunud baltisaksa portreenäituse ajal, rändas maal koos perekond v. Wistinghauseniga kaasa mitmesse riiki, kuhu diplomaadikohustused neid viisid.

Kes oli Isabella, ümar, enda ümber heatahtlikku ja emalikku, aadlidaami kohta veidi liigagi bürgerlikku vaimu levitav naine? Portree tagaküljel on tekst: Isabella Freifrau von Ungern-

Sternberg-Leetz, geb. Freiin von der Pahlen aus dem Hause Palms. Gemalt von Sally von Kügelgen 1897. (Isabella vabaproua (paruness) von Ungern-Sternberg, Leetse mõisa harust, sünd. vabapreili (parunipreili) von der Pahlen Palmse mõisast. Maalinud Sally von Kügelgen 1897.)

Isabella sündis nimetatud majas 22. septembril 1846. aastal Alexander von der Pahleni ja Olga, neituna von der Grote, tütre. Tema isa on oma nime ajalukku jäädvustanud Balti Raudtee (St. Peterburg – Tallinn – Paldiski) ehitamisseltsi presidendina. Raudtee avati 1870. aastal liikluseks.

Maja Toompea nõlvakul oli



1841–85 tuntud kui von Pahlenite linnamaja, Isabella abiellumisel 1878. aastal Leetse ja veel mitme mõisa omaniku Rudolfiga oli palee tema kaasavara ja sai seega faktiliselt von Ungern-Sternbergide majaks.

1880. aastatel kujunes grafoloogia ning parapsühholoogia huvidega Isabella ümber kirjanduslik salong. Need tollel ajal põnevad moetedused ei pruukinud varjutada tõelist huvi näitekunsti ja kirjanduse vastu. Mainitakse Isabella tutvust Friedrich Nietzschega ja ta pikaajalist sõprust kirjaniku õega. Igal kolmapäeval kogunesid Isabella salongi literaadid ja näitlejad ning see tava jätkus ka ta lesepõlves pärast 1897. aastat.

1912. aastal Weimaris tehtud fotol on Isabella koos oma poja Rolfiga, kes 1915. aastal temalt aadlipalee Toompeal päris. Eesti iseseisvumise ajal 1918. aastal elas Rolf, diplomaat ja luuletaja, Lissabonis. Hiljem asus ta Jaapanisse ning andeka inimesena leidis endale elatist keeleõpetajana. Eestisse ei pöördunud ta enam kunagi tagasi.

## Naturalistlik stiil

Stiililiselt võiks Isabella portreed määratleda kui naturalistlikku. Mai Levin: "19. sajandi lõpukümnendite tellimusportreed /.../ võivad esile tulla küsimuse, kas nende laadi ei peaks nimetama naturalistlikuks. /.../ Termin "naturalism" läks käiku 1870. aastatel Emile Zola ja kriitik Jules-Antoine Castagnary lansseerituna. Vahel on seda kasutatud "realismi" sünonüümuna; kord on naturalism tähendanud räiget ilustamata tegelikuse kujutust, kord kiretut ja pedantset, fotograafilist kujutuslaadi. Selle termini all võiks mõista realismi erijuhtu või kunstilist võtet, mille eesmärgiks on luua võimalikult terav tegelikkuse illusioon. Teose kunstiline vähenõudlikkus ja ilmetus ei ole piisav alus selle seostamiseks naturalismiga". Võrreldes Sally von Kügelgeni maalitud portreed poolteist aastakümnet hilisema fotoga, hõlmab naise pooside, kostüümide ja vaimuse sarnasus, kuigi maalimisel ei saanud nimetatud foto mitte kuidagi abiks olla.

Aadlidaami portree aadlidaamist on hea näide 19.-20. sajandi vahetuse kunstist, millele astusid vastu eesti rahvusliku kunsti rajajad Nikolai Triik, Kristjan Raud, Ado Vabbe jt. Tegelikult olid kunstisuhted omavahel keeruka-



**Isabella ja tema poeg Rolf. Foto 1912. aastast, Weimar.**

**Isabella and his son Rolf. Photo from 1912, Weimar.**

maltki läbi põimunud, näiteks esindasid Ants Laikmaa ning Paul Raud sedasama omas ajastus uudset naturalistlikku laadi. Kriitilise realismi irooniline hoiak vahendas ajastus käärvaid protsesse, ent Isabella portrees pole kriitilisust mõistagi taotletud. Realismi küpse faasi võluks on klassikalised maalilised väärtused. Akadeemiliselt kunstilt modernismile üleminek toimus protsessina, mille kõik tahud pakuvad huvi.

Kasutatud kirjandus: Juhan Maiste, Urmas Oolup. Ein Haus auf dem Domberg. Dortmund 1995. Mai Levin. Realismi amplituudid. 2002.

## Portrait of Isabella. A Story of a Painting

Anne Lõugas

In the 19th C., active in Estonia, was a group of women of academic background, well comparable to the women of the golden era of arts in Finland. Unfortunately, the works of the Estonian/Baltic German female artists are incomparably less known. Julie Hagen-Schwarz, Elsbeth Rudolff, Lydia von Ruckteschell, Sally von Kügelgen painted predominantly portraits, landscape and flower paintings, and also figurative paintings.

Sally von Kügelgen's dame portraits, pronouncedly matronly, voluptuous in the baroque style are characterised, as a rule, by eclecticism and a close link between portraiture and photography. The newly prevalent freedom in taste, superseding the academic strictness in form, and naturalism, made their inroad to the world of painting at the time, however the Baltic Germans still ruled supreme in Estonia, though already treading on thin ice.

The portrait of Isabella von Ungern-Sternberg painted by Sally von Kügelgen is located in the place it orig-

inally used to be, in Isabella's native home in Toompea, Lossi plats 7/ Pikk jalg 11, the present residence of the Ambassador of Germany. A gift from Henning von Wistinghausen, the first Ambassador of Germany in the Estonia of regained independence, the painting was reinstated in the spacious staircase of the second floor in 2001. Isabella had been his grandmother's mother.

On the reverse side of the portrait there is the text: Isabella Freifrau von Ungern-Sternberg-Leetz, geb. Freilin von der Pahlen aus dem Hause Palms. Gemalt von Sally von Kügelgen 1897. (Isabella Baroness von Ungern-Sternberg, of the manor Leetse, born Miss von der Pahlen of the Palmse manor. Painted by Sally von Kügelgen 1897).

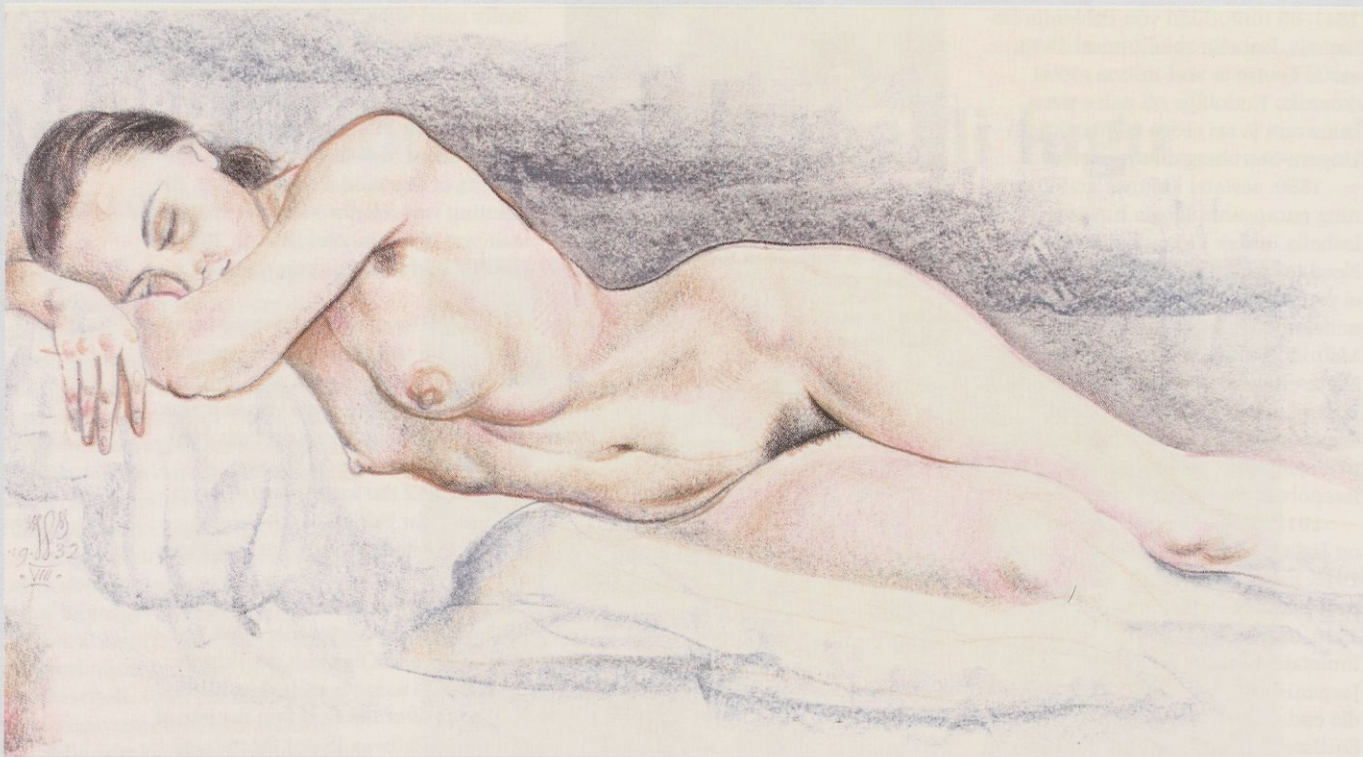
Isabella was born in that house in Toompea on 22 September 1846 to Alexander and Olga von der Pahlen. Her father's name is etched in history as President of the Building Society of the Baltic Railway (Saint Petersburg-Tallinn-Paldiski). The railway was opened for traffic in 1870.

In the 1880s, Isabella, the graphology and parapsychology enthusiast, became the centre of a literary salon. Those fancy sciences of the period notwithstanding, she was genuinely interested in theatrical performance and literature. There is mention made of Isabella's acquaintance with Friedrich Nietzsche, and her long friendship with Nietzsche's sister. Every Wednesday Isabella's salon hosted authors and actors, the tradition surviving the departure of her husband in 1897. In the photograph taken in 1912 in Weimar, Isabella is together with her son Rolf, who inherited her Toompea mansion in 1915.

The portrait of Isabella von Ungern-Sternberg, painted by a noble lady is an excellent example of the art of the turn of 19/20 C., opposed by the founders of Estonian national art Nikolai Triik, Kristjan Raud, Ado Vabbe and others at the beginning of the 20th C. Actually, those artistic relations were more intricately interwoven. For instance, Ants Laikmaa and Paul Raud represented, in their art the same naturalist style, a novelty in its epoch. Translation from academic art to modernism was a process, all aspects of which are fanciful.

Literature used: Juhan Maiste, Urmas Oolup. Ein Haus auf dem Domberg. Dortmund 1995.





Eduard Wiiralt. Aktijoonistus (Nelly Stulz). 1932.

Eduard Wiiralt. Nude (Nelly Stulz). Pencil, 1932.

## Sürpriis: Wiiralti Pariisi kollektsoon

Mai Levin

Wiiralti Pariisi kollektsoon. Juhani Komulaise kogu. Nurmese Tyko galerii, Soome. 08.01.–23.03.2003. Soome Eesti Instituut ja Karjala kultuurikeskus Bomba.

Elmisel talvel õnnestus soome heliloojal Juhani Komulaisel omandada ühelt Pariisi kunstniksjonilt 58 Wiiralti teost aastaist 1926–1934, peamiselt joonistusi. Paar tööd samast kogust jõuti enne teda ära osta. Siiski võib ostu pidada väga õnnelikuks juhuseks.

Vaatamata sellele, et Wiiralt enne sõda Pariisis üsna ohtralt oma töid müüs, on neile raske peale sattuda. Neid läks arvukalt ka Ühendriikidesse, Inglismaale, Saksamaale jm. Ostjad, keda tema “agentuuril” (eeskätt kunstnikest sõbrad Peeter Linzbach, Aleksander Ipsberg jt.) õnnestus leida, olid pahahti jhuslikud inimesed. Tõsi küll, galeristide ja ostjate seas, kellega ta kokku puutus, oli ka üsna nimekaid. Näiteks, aastail 1932–1936 on ta müünud oma töid norralasest galeristi Thorsten Halvorseni kaudu;

1936. aastal tuntud Modigliani toetaja Leopold Zborowski lese kaudu (arvatavasti poliitikust kolleksionäärile Albert Sarraut’le). Samal 1936. aastal saatis kunstikaupmees ja kriitik Adolphe Basler tema töid näitustele Chicagos, Bostonis ja Baltimore’is; Baslerile on ta töid andnud ka hiljem. “Põrgu” ning “Lamava akti kanepiriidel” ostis 1934. aastal sürrealist Clovis Trouille, kellega ta lävis ka pärast sõda. Tõenäoliselt on “Põrgu” (1936), selle aluseks olnud monotüüpia (1929) ja ofordi “Sööming” (e. “Orgia”, 1928) ostnud Jean M. Bloch, kes 1938. aastal omandas veel kaks sama aasta aktijoonistust, ofordi “Suplejad” (1927) ja pehmelaki-akvatinta tehnikas “Bajadeerid” (1930) ning andis kunstnikule foto eelpoolmainitud monotüüpiast, MILLEL prantsuse kirjanik Jean-Richard Bloch.

Enamasti müüs Wiiralt estampe, sh. monotüüpiaid. Joonistustest huvitusid suhteliselt vähesed. Näiteks 28. septembril 1932 on üks prantslasest ärimees ostnud umbes 19 joonistust, akte, kavandeid viiuldajatest.

08.02.1934 on teine prantslane, väikeste joonistuste koguja, omandanud 10 joonistust – viskeid pühakute sarja jaoks (“Die Heilige”), sh. “Kristuse pea” (I. N. R. I. pea, nagu seisab Wiiralti märkmikus) ja ühe kohvikus La D[ ]me lauapaberile tehtud joonistuse. Paistab, et neile ostjatele nimetatud kogustest piisas. Loogilisem oleks suurema joonistuste kogumi omanikku otsida talle lähedaste isikute seast, nagu seda olid tema sõber Udo Einsild, kes üritas Pariisis marchand’ina läbi lüüa ja tutvustas teda galeristidele ning kunstnikele, või perekond Jaan ja Vally Musti, kelle lapsi ta joonistas 1935. aastal ja kellega (pr. Mustiga) suhtles ka pärast sõda. Kuid neist järele jäänud kogudes oleks võinud olla hilisemaidki töid.

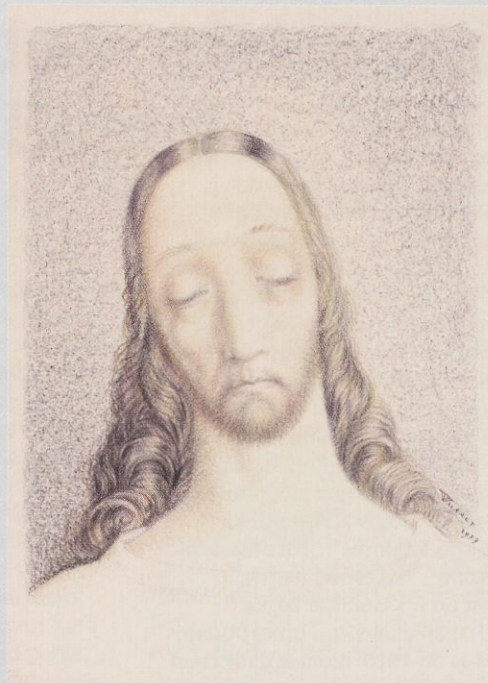
Kindlamaid oletusi kogu kunagise omaniku suhtes ajendavad tegema, esiteks, kolm aktijoonistust (värviline ja must pliiats), kõik dateeritud 02.02.1932, kõik tehtud ühe ja sama modelli järgi. Neist kõitvaim on 3/5 figuur profiilis vasakule, nägu





**Eduard Wiiralt. Idamaine motiiv. Puulõige, 1926.**

**Eduard Wiiralt. Middle East Motif. Woodcut, 1926.**



**Eduard Wiiralt. Kristus. "Pühakute" sarjast. Pliiats, 1931-32.**

**Eduard Wiiralt. Christ. From the "Saints" series. Pencil, 1931-32.**

pööratud vaataja poole, ilme veidi kõrk ja äraolev, uhke kulmukaar ja resoluutselt kinnipigistatud väike suu õhkumas iseteadvust. Joone tundlikkuselt ja elavuselt on see kuidagi eriline. Teisel joonistusel on sama naine poolaktina, kaelakee kaelas; kolmandas, põlvfiguuris, on peatähelepanu pööratud torsole ning see meenutab kesket kuju 1932. aasta pehmelakilehes "Aktid". Kõik kolm aga sarnanevad modelliga 1931. aasta kuivnõelalehes "Lamav akt", s.o. Nelly Stulziga, Wiiralti tolleaegse metseeni ja sõbratariga Strasbourg'is, samuti sealsamas, Strasbourg'is loodud monotüüpiaga "Lamav akt" (1931, EKM).

Sama naisega on tegemist kahel portreejoonistusel 1932. aastast, küll aga on soeng teistsugune – käharate juuste pilv, mis jätab vabaks kõrge lauba. Mõlemas portrees on pilk langetatud, silmaterad näivad liikuvat laugude all. Portreedest hoovab tugevat sisepinget.

Ärilised suhted Nelly Stulziga on Wiiralti märkmikus fikseeritud 1931. aasta 24. jaanuarist; too saatis talle monotüüpia "Viuldaja" eest 1000 franki, hiljem veel 400. See oli suur summa ühe töö eest. 23. maist 4. septembrini viibis Wiiralt Strasbourg'is,

kus tal tekkisid Nelly Stulziga intiimsuhted. Nagu jutustab Jaan Grünberg 1955. aastal Lundi mälestusteoses avaldatud memuaarides "Wiiralt Pariisis", olevat pr. Stulz tedagi Strasbourg'i kutsunud – nagu selgus, lootuses, et Grünberg Wiiraltit tema boheemitemises ohjeldab. Paraku osutus tema lootus valearvestuseks. Siinkohal meenub Adamson-Ericu arvamus, et Grünberg avaldas Wiiraltile halba mõju. Arvatavasti oli Wiiralti tollane elulaad eelkõige siiski puhtisiklikest põhjustest tingitud.

Igatahes külastasid nad kolmekesi tollal Kolmarit, kus Wiiraltile jättis sügava mulje Matthias Grünewaldi Isenheimi altar. Strasbourg'is graveeris ta sel suvel "Kabaree" (ofort, vasegravüür; Wiiralti märkmetes ka "Pidu" või "Lebenstanz"), kuivnõela "Lamav akt", tegi monotüüpiad, ka akvarelle. Järgnevalt veetis Nelly Stulz pikemaid või lühemaid perioode Pariisis, oli seal nähtavasti ka ajavahemikus 24. jaanuarist 17. veebruarini 1932, s.o. ajal, mil sündisid ülal mainitud aktijoonistused. Või oli Wiiralt sellal Strasbourg'is. Igatahes tuli tal Strasbourg'i sõita 4. mail 1932. aastal, oma näituse avamisele, mille Nelly Stulz korraldas ühe raamatu-kaupluse galeriis La Librairie de la

Mésange'is. Näituse vastkajad olid kiitvad ning pr. Stulzi meenutati hea sõnaga ka Wiiralti teise isiknäituse puhul Strasbourg'i galeriis Aktuaryus 1939. aasta mais.

Tundub, et Nelly Stulzi kiindumus oli suurem kui Wiiralti oma. Ta mitte ainult ei kogunud Wiiralti töid ega müünud neid Strasbourg'is, vaid finantseeris paari aasta jooksul kaunis suures ulatuses tema väljaminekuid. Võimalik, et ülalpeetava armukese seisund oli kunstnikule vastumeelne, võimalik, et ta käsitas seda suhet teatud määral oma tolleaegse elulaadi osana, mis oli talle tegelikult samuti vastumeelne. Igasuguste ekstsesside ja konfliktide järel, mis tekkisid seoses "ohverdamistega Bacchusele" ja mida ta fikseeris oma märkmikus, seisab seal tavaliselt "idioot". Kriitiline tervislik seisund aprillis-mais 1933, mis päadis 18. mail Nesto Jacometti poolt kohale toodud dr. Brandoni kehtestatud täieliku alkoholieeluga, ning teade isa surmast Tallinnas 27. aprillil samal aastal põhjendasid ja kergendasid tema lahtiütlemist nii joomisest kui ka Nellyst. 1. mail ei võtnud ta Pariisi tulnud Nellyt enam vastu. Nende konfliktid harvenesid tunduvalt, kuid neid tuli ette 1934. ja 1939. aastal. Näib, et nad säilitasid teineteise suhtes korralike inimestena respekti.

Sel suhtel oli kahtlemata mõju Wiiralti tollasele loomingule, näiteks töö katkestamisele "Põrgu" kallal (mida Wiiralt algul vahel ka "Hallutsinatsiooniks" nimetas) ja "Kabaree" sünnile, mis on kui lihalike rõõmude apoteos, ent läbi mõneti kriitilise prilli. Ka võib 1931. aasta aktides tajuda muutust naise kujutamises: too pole enam, kogu oma sensuaalse juures, 1927. aasta suplejate ja *girl'*ide või 1930. aasta bajadeeride taoline *sex-machine*.

J. Komulaisele sülle sadanud joonistused ja vähesed estambid – võib-olla vaid osa kunagi ulatuslikumast kogust – näivad peegeldavat head ja isikupärast maitset ning Wiiralti loomingu huvitatud ja mõistvat jälgimist selle arengus. Wiiraltit näeb neis töodes lähedalt, intiimselt, nagu joonistuste puhul ikka. Varaseimad pärinevad märtsist 1926, mil Wiiralt käis joonistamas alasti ja riietatud modelle Académie de la Grande Chaumière'is. Mõnede järgi ("Mustlanna", "Istuv naine pottkübaras") tegi ta monotüüpiad (1926,



EKM). "Istuv baleriin" (23.04.1927) kujutab nähtavasti majaomaniku tütar Fontenay-aux-Roses'is, keda Wiiralt mainib ühes kirjas kodustele. Mõned fantastilised pead pärinevad 1929. aasta sarjast, mille suurem osa valmis Bretagne'i linnakeses Antrainis. 1929.–30. aasta väikevisandid naisfiguuridega esindavad Wiiralti loomingus rohkesti pärle andnud žanri; neile lisandub võluv visand naisviuldajast (13.03.1931) – otseku "Kabaree" musitseerijate eelkäija. Kaheksa värvilist joonistust on juba mainitud 1931.–32. aasta "Pühakute" sarjast; need meenutavad Kristuse kuju "Kabarees" ja seda, et 1931. aasta sügisel valmis Wiiralt kellegi dr. Edgar Stulzi (Strasbourg'ist?) tellimisel portree püha Vincent de Paulist. Teostuse mõneti iroonilise aneemilisuse juures ei puudu neil pühameeste kujudel sugestiivsus. Nad illustreerivad ilmekalt Wiiralti tollasele kujundikeelele üldiselt omast ambivalentisust. 1932. aastaga on dateeritud veel mitmeid aktikrokiisid, millest üks (26.02.1932) on olnud aluseks monotüüpiale "Lamav akt õunapu all" (EKM).

Ühe proovitõmmise "Põrgust", fragmendi üksteisest välja kasvavate peadega, andis Wiiralt Nelly Stulzile oktoobris 1931. J. Komulaise kogus on suurepärase visandileht "Põrgule", millele kirjutatud: "Coloreeritud tulega 29 Aug 1932" – ja tõesti, pliiatsit on siin tulise tiku või muu sellisega täiendatud, mis on märglev-sümboolne akt "Põrgu"-nimelise töö puhul. Gravüüri viis Wiiralt teatavasti lõpule 1932. aasta sügisel.

Mäng sümbolitega kütkestab ja lõbustab värvilises joonistuses "Viitlimängija" (vt lk 1), mis on kogu nael. Lehviva salli, tohutu kaabu ja ööpimeduses särava mantlinööbiga viuldaja, kelle jalge ümber loksuh meri, millest tõlgendab välja üksik elektripost, on kahtlemata autoportreoline kuju. Teda tahaks nimetada "merihulkuriks" – selline sõnake vilksatab märkmikus 28. aprillil 1932 seoses Nelly Stulziga. Esmapärgul näib joonistus kuuluvat Antraini sarja, millest tüht "Viuldajat" (EKM) tunneme. Kuid laadilt tundub töö olevat lähem 1931. aasta eskiisidele viuldajast. Kaabu meenutab selle ostmist 1932. aasta veebruaris ja kaotamist sama aasta aprillis. "Meri põlvini" on kujund, mis, muidugi, tabavalt iseloomustab Wiiralti tollast elustiili.

"Viuldaja" aitab mõista ka 1930. aasta ofordi "Naine meres lillega" sümboolset tähendust. Selle tõmmiseid müüs Nelly Stulz Strasbourg'is 1931. aasta kevadel. Praegu on neist saanud haruldus; J. Komulaise kogus on neid aga kaks eksemplari.

Haruldasematest estampidest kogus võiks mainida illustratsiooni Halina Izdebska raamatule "La naiade ivre" (1926), kuldpaperile musta ja punasega trükitud puulõiget. Halina Izdebska oli Odessast pärit skulptori Vladimir Izdebsky abikaasa. Izdebsky ateljees peatus Wiiralt Pariisi 1925. aasta sügisel saabununa kõigepealt ning seal on graveeritud ka tema esimene Pariisi-aegne töö, puulõige "Idamaine motiiv" (Wiiraltil ka "Figuurid looduses", "Pärismaalaste perekond", "Perekond metsas"). Sellest on J. Komulase kogus 06.01.1926 dateeritud proovitõmmis (EKM-is on 1925. aastaga dateeritud eksemplar).

Hilisematest joonistustest kogus väärivad märkimist unenäoajaduvustus "Kaks naist ja kassid" (31.12.1933, tint) ja värviline "Tütarlaps patsi ja kübaraga" (1934) – kunstniku jätkuva, ehkki mõnevõrra teisenenud kiindumuse väljendus fantastilisse portreežanri.

Juhani Komulaise kogu näitab, kui ammendamatu on ühe suure kunstniku looming – kvantiteedilt ja kvaliteedilt, sisu ja vormi poolest.

Õnneks on kogu sattunud kunstitudliku ja missioonitudelise inimese kätte, kes kavatseb selle abil Wiiraltit propageerida ning on sellega juba alustanud, korraldades Soome Eesti Instituudi ja Karjala kultuurikeskuse Bomba abiga Nurmese Tyko galeriis näituse "Wiiralti Pariisi kollektsioon". Sihikul on teisedki näitusevõimalused, teemaks eelkõige Wiiralti "magusaim" loomeperiood, aastad 1926–1933 Pariisis.

## Surprise: Wiiralt's Paris collection

Mai Levin

Wiiralt's Paris collection. Collection of Juhani Komulainen. Tyko gallery of Nurmenen, Finland. 08.01-23.03.2003. Estonian Institute of Finland and Karelian Cultural Centre Bomba.

In the previous winter the Finnish composer Juhani Komulainen managed to purchase on a Paris art auction 58 works by Eduard Wiiralt dating from 1926-1934, mainly drawings. The collection has luckily got into the hands of a committed person, who organised an exhibition in Finland, focused on the most productive creative period of Wiiralt, the years of 1926-1933 in Paris.

This article looks at the background of Wiiralt's creation in Paris and the mediators of his works, who channelled them to the U.S.A, England, Germany and elsewhere. The central place in that period of Wiiralt's life was occupied by his business and other relations with Nelly Stulz of Strasbourg.

The main attraction of Komulainen's Wiiralt-collection is a coloured drawing "Fiddler" (page 1). With sea swashing round his legs, a lone power-line pylon dangling out of the sea as the background, the fiddler, wearing a fluttering scarf, an enormous hat and sporting a button on the overcoat blazing in the blackness of night is evidently a self-portrait. The picture suggests the caption "sea tramp" – there was a fleeting mention of this word in the artist's diary of 28 April 1932, associated with Nelly Stulz. "Who cares!" seems to have been the motto of Wiiralt's lifestyle at that time. "Fiddler" also helps one to understand the symbolic implication of the etching of 1930 "Woman with flower in the sea". The impressions of that picture were sold by Nelly Stulz in Strasbourg in spring 1931. Now they are a rarity. In the collection of J. Komulainen there are as many as two copies.

A rare impression in the collection is also the illustration to Halina Izdebska's book "La naiade ivre" (1926), a woodcut printed in red and black on gilded paper. Halina Izdebska was the spouse of the sculptor Vladimir Izdebsky of Odessa. When sojourning in Paris in autumn 1925, Wiiralt stayed at Izdebsky's studio. It was there he engraved his first work of the Paris-period, the woodcut "Middle East motif". Of that work the collection of J. Komulainen features the sample impression dated 06.01.1926 (In stock of Art Museum of Estonia there is a copy dated 1925).



# Ellinor Piipuu – aiakeraamika žanri looja Eestis

Helene Kuma heidab pilgu ühe elutöö tagamaale.

Ühel ilusal suvepäeval külastasin Ellinor Piipuu tema kodus. Nimelt oli Eesti Keraamikute Liidu aastanäituse 2002 teemaks “Keraamika murul” ja Ellinor on meie aiakeraamika žanri rajaja ning staažikaim viljeleja.

Ellinor Piipuu (kuni 1939. aastani Sinka) lõpetas Riigi Kunsttööstuskooli 1933. aastal ungarlasest professori Geza Jako käe all, kes lõi töökoja kogu vajaliku masinapargiga, pannes tõhusa aluse madalkuumuse keraamika tootmisele Eestis. Kuna Ellinori huvi on alati kaldunud skulptuuri poole, õppis ta lisaks veel kaks aastat samas koolis skulptor Leonhard Pruuli käe all ja täiendas end Soomes.

Pärast Geza Jako lepingu tähtaja lõppemist ja tema lahkumist Eestist valiti uueks töökoja juhatajaks Valli (Neuhaus, Talvik) Eller, kes oli samuti G. Jako õpilane, kuid jõudnud selleks ajaks end täiendada nii Soomes kui Itaalias. Esimeseks uuenenduseks oli kõrghuumusahju ehitamine, millest sai alguse kõrghuumus-keraamika viljelemine Eestis.

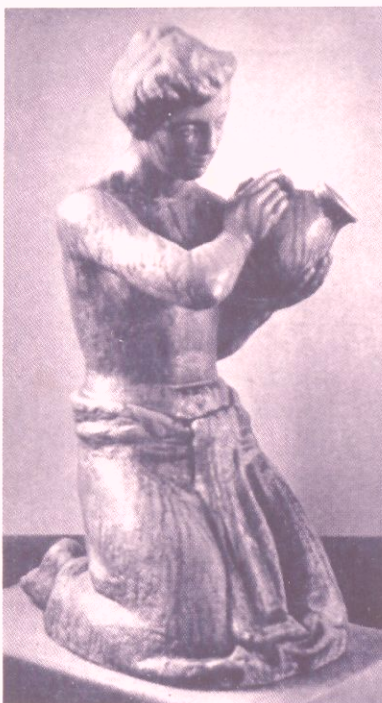
Tol ajal oli keraamikaga tegelemine väljaspool kooli üsna raske, kui mitte võimatu, sest puudus põletamise võimalus. On loomulik, et keraamikutena jäid ajaloo sõelale vaid need kunstnikud, kes käisid oma kõrghuumustöid põletamas RKTK-s – Piipuu, Mari Rääk, Mari Simulson (viimane emigreeris Rootsi).

1939. aastal avati O/Ü Kodukäsitöö raames keraamika õppetöökoda, mille juhatajaks kutsuti Ellinor Piipuu. Tema juhendamisel hakkas tööle kolmeliikmeline keraamikute kursus, mis lõpetas 1938. aastal (neiupõlvenerimeedega: Virve Kuuste, Helmi Kosenkranius, Inge Andemaa ja lisaks 1939. aasta lennust Ada Pender), kellega on tänaseni säilinud tihe kontakt. Kuna töökojas oli kõrghuumusahi, otsustati hakata tootma kõrghuumuskeraamikat ja katsetada ka aiakeraamikaga. On ju kõrghuumus värvilt sobiv ja peab hästi vastu ilmastikutingimustele. Töökoda eksisteeris lühikest aega, NSV Liidu okupatsioon ja sõda tegid sellele lõpu.

Kaastöötajast emigreeris V. Kuuste Lõuna-Austraaliasse ja A. Pender Rootsi, kodumaale jääjad keraamikaga enam ei tegelenud. Piipuu viibis aastatel 1944 – 1949 Saaremaal.

Tallinna tagasi pöördunud jätkas Piipuu keraamikuna, kuna selleks ajaks oli olemas Kunsttööstuste Kombinaadi (hiljem nimega ARS) keraamikaatletjee nii madal- kui ka kõrghuumuse viljelemiseks. Alul lõi Piipuu pisiplastikat, dekoratiivnõusid ja figuraalseid, temaatilisi plaate. Ta tegi mitmeid mudeleid, mida tiražeeriti KTK seeriatoodangus. Kuid juba 1950-ndate lõpupoole loob ta ka suuremaid unikaalfiguure, töustes Eesti juhtivaks keraamikuks, kes pälvis rahvusvahelistel keraamikanäitustel diplomeid (1962 Prahast ka hõbemedali).

Piipuu loomingu kõrgeriisid langeb 1960-ndatele, 1970-ndatele aastatele. Selle aja töid on ohtrasti



**Ellinor Piipuu. Naine kannuga. Aiaskulptuur. Kõrghuumus, 1957.**

**Ellinor Piipuu. Woman with a Jug. Garden sculpture, 1957.**

Tallinna muuseumides, Moskvas ja Zarizino muuseumis, kuid mõne väikese tehnilise praagiga ka tema koduaias (“Akt”, 1965; “Vana aednik”, 1970; “Lõvi”, 1979; “Lendav puto”, 1979 jt.). 1980. aastal sai ta Kr. Raua nimelise preemia lasteteemaliste skulptuuride eest, 1983. aastal pälvis Eesti NSV rahvakunstniku aunimetuse ning aastal 2002 valiti ta Eesti Kunstnike Liidu auliikmeks. Kunstnikul on olnud 9 personaalnäitust, ta on osalenud 182 eesti kunsti näitusel ja kümnel Moskva organiseeritud NSV Liidu tarbekunsti rändnäitusel, esinenud ka Helsingis, Ostendes, Prahast, Genuas, Belgradis, Genfis, Veneetsias, Lie’ges ning rändnäitustel Araabia Ühendemiraatides, Poolas, Ungaris, Kuubal, USA-s.

Kuid nüüd tagasi Ellinor Piipuu kodu juurde. Juba eeskotta astudes paelub silma keraamiline peegilaud, kus ka peegli raam on ilustatud keraamikaga, kõrvalseinas ripub keraamiline nõu harjadele ja ka lauake on maalitud keraamilise pealispiladiga. Toas on keraamiline, ümmarguse plaadiga serveerimis-lauake ja suur peegel rikkalikult modelleeritud raamiga, rääkimata muust, tavaliselt kodudes leiduvast keraamikast.

Väikeses koduaias on üle pooleteise tosina skulptuuri, mis räägivad kunstniku käekirja arengust, realistlikust varasemast käsitlusest (“Kits”, 1939) suurema üldistuse ja keraamikapärasema käsitluse poole (“Põhjapõder” ja “Lõvi”, mõlemad 1979), jõudes puht dekoratiivse lahenduseni välja. Kui lindude ja loomade figuurides domineerib suurem vabadus, siis naise ja lapse aktides (“Akt”, 1965; “Lendav puto”, 1979) on tunda suurt soojust ning näha ilusat ja selget vormikõnet.

Ma ei käsitlenud meelega Ellinor Piipuu kuulsamaid, nüüd juba muuseumides töid, vaid peatusin ainult ta kodus nähtul, mis kajastab eriti veenvalt 89-aastase kunstniku nii mitmekesisest, uuenduslikku ja suurepärasest elutööst!



# Kui eakas kunstnik teeb ulakusi

Kaire Nurk imestab Endel Taniloo üle.

Endel Eduard Taniloo 80. sünnipäeva näitus. Tartu Kunstimaja. 23.01–16.02.2003.

“Kuidas sa sõnastaksid, et mis on täna skulptuuris moodne?” küsisin Taniloolt.

“Ma ei hakkagi sõnastama. Ma tegin need asjad, ja ma selle peale ei mõelnud, kas nad on moodsad. Siiski, kui ma panin välja näiteks “Skulptor 1947. a.” – mul oli oma mõte seal, et näidata, milline ma olin õpingute ajal (koolivenna Kirsi pilgu läbi) ja näidata enda modelleeritud jakki, mida ma kandsin kogu instituudi aja. See on samuti reliikvia, ese, millel on ajalugu.”

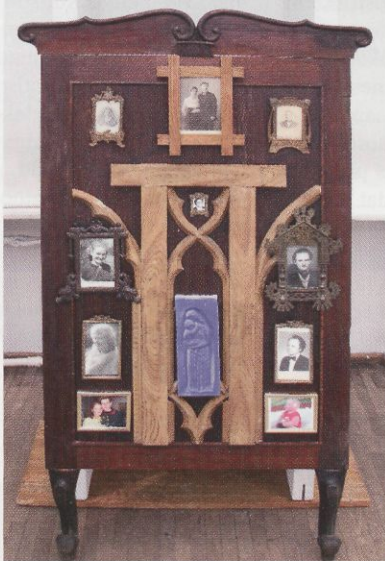
Kunstimaja allkorruse tubase galerii sisustas Taniloo luguinstallatsioonidega. Loetlen koostisosi: pannid, pliidiplaat, kolmjalg hammaslatil rippuva pajaga, ankur, võrgutükk, peremärkidega korgid, västrad, tulusel käimise raam, paadipliit, kerilauad jne. “Juba eelmisel suvel hakkasin neid Rutjas tegema. Lihtsalt huvitav on. Need detailid seisid mul suvilas aastaid, mõtlesin, et kuidas neid näidata saaks. Läksin hoogu, huvitas see töö.”

Taniloo on sõja põlvkonnast – sõjast tõeliselt “osasaanuna” (Saksa rindel ja Vene vangilaagris) jätkas ta õpinguid staliniseeritavas kunstiinstituudis, ideoloogilises kunstivaakumis. Kõik innustav oli pärit minevikust, olevik tootis vaid reegleid ja pisikesi kompromisse.

Taniloo esmane julgustaja (astumaks 1943. a. Pallasesse) ja õpetaja Anton Starkopf oli õppinud Münchenis ja Pariisis, Johannes Hirv, juhendaja instituudis, oli Starkopfi õpilane Pallasest – topeltvahendatud ja eriti lahjendatud kaja “Euroopa moest”. Taniloo probleem on üks osa sellest nähtusest, miks on eesti kunst ajavahemikust 1944–85 ebaproportsionaalselt kaugele vajuunud ja miks saab kaaseagne noor kunst ebaproportsionaalselt suurt tähelepanu. Võime ju mõelda eraldatud aja kunstnikest – kui nad oleksid õppinud/viibinud Pariisis või Düsseldorfis.

Üheks eelduseks sellele tõsisele

FOTOD MALEV TOOM



Endel Taniloo. Dekoratiivne akt. Perelugu. Merelugu.

Endel Taniloo. Decorative act. Story of Family. The high seas romance.

seiklusele – kaheksakümneselt ja installatsioonidega – arvan Taniloo varasema (traditsioonilise) loometöö liigirikkuse. Nii žanreis, laadides kui mõõtmeis on ta kindlasti üks eesti mitmekesisemaid kujureid – register ulatub riides/riieteta figuuridest ja telititud/tellimata portreedest (suuremategi) näitusekujundusteni; (anatoomilisest) realismist geomeetrisest deformatsioonini; üleelusuurusest Kreutzwaldist Kadriorus ja tšempionhobusest Luunjas väikeste ümarate pehmeté naisvormideni; marmorist ja dolomiidist närvilise kipsi ja plastilise šamotini.

80-aastane Taniloo ongi seetõttu huvitav nähtus, et ta muutub ja vaheldub endise nõtkusega; võiks öelda: ta kiirgab teatud kriitikata ahnust (heas mõttes) uute vormide järele ning seda ilma igasuguste teooriate või diskursuste karkudeta. Muidugi, seetõttu on meil ka alust ta tegevust umbusaldada. Ent me ei saa mõöda asjaolust, et mitmedki nn. installatsioonid veenavad oma vahetu ja positiivse lähenemisega.

Meil ei ole eriti kriitikavarustust juhuks, kui eakas kunstnik teeb ulakusi. Selle kohta ei ole diskursust! Pealegi ei leia me massiliselt vanu kunstnikke, kes lahkuvad sissetalutatud rajalt. Taniloo puhul on intrigeeriv selle “lahkumise” orgaaniline seos varasema radaderohkusega.

Lõppsõnaks taas järg auväärse eas kunstnikule – milline on ilus, huvitav vorm?

“Kui ta on ikka täiuslik. /.../ Kui õpingute ajal tegime akti, siis kõigepealt oli analüüs, siis süntees. Viimistluse juures tuleb võrdseist vormidest üks teisele allutada, mõnda teha jõulisemaks, teist vähendada, suurel kujul – detailid allutada suurele vormile; ja joone küsimus – kuidas liikumised oleksid huvitavad.”

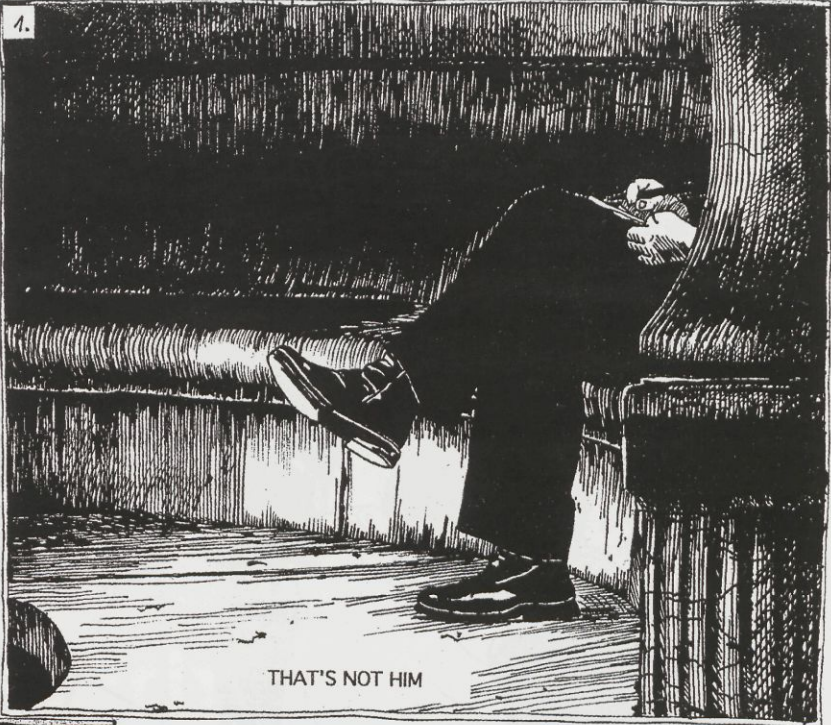
Kui “uus kunst” (märtlaarmanlikult väljendudes) on kauaks jäänud võimule, saab ta taas klassika poolt uude opositsiooni tõrjutud. Nii on läbi ajaloo kogu aeg olnud.

Tähtpäevanäitusel esines klassik Taniloo aga valdavalt kui klassika oportunist.

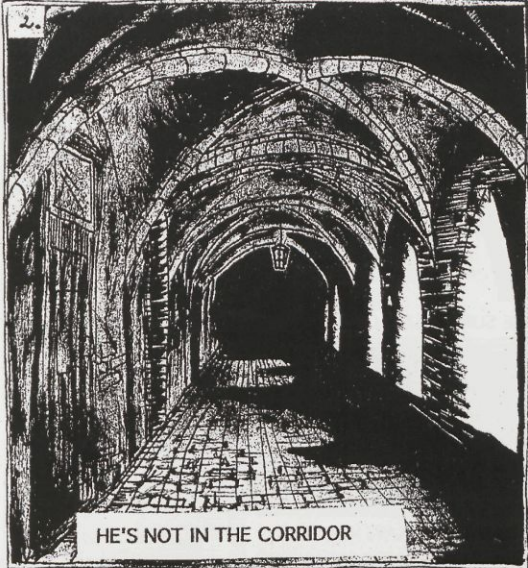


WANTED

mnne2003MNNE



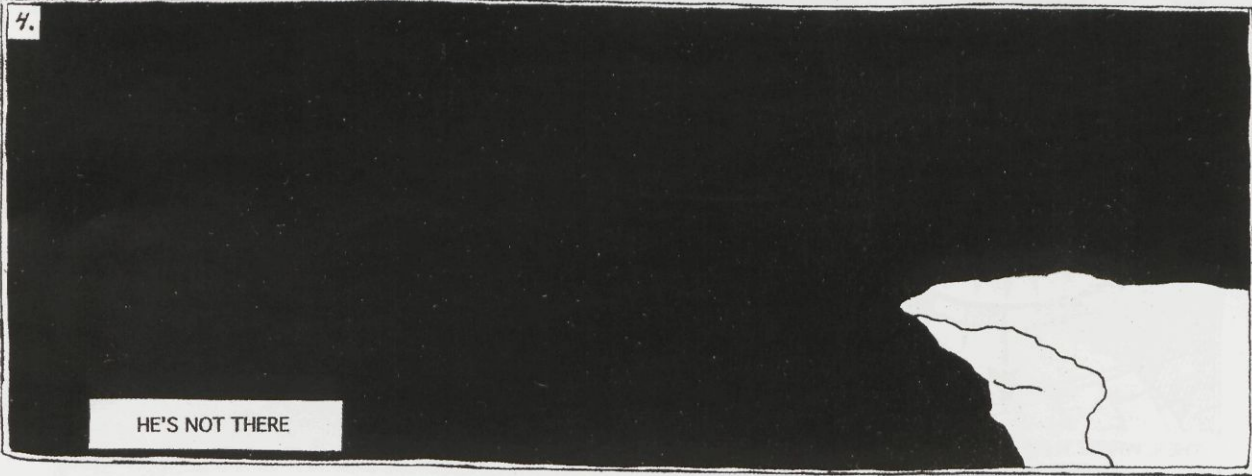
THAT'S NOT HIM



HE'S NOT IN THE CORRIDOR

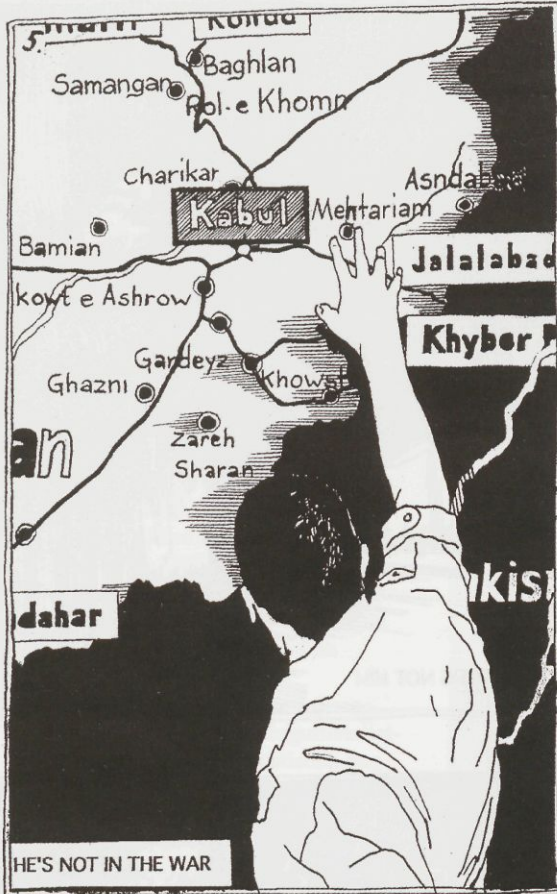


HE'S NOT IN THE MOVIE SCENE

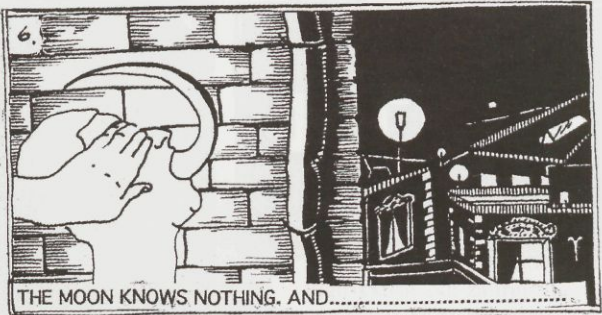


HE'S NOT THERE





HE'S NOT IN THE WAR



THE MOON KNOWS NOTHING. AND.....



THE SUN DOESN'T CARE



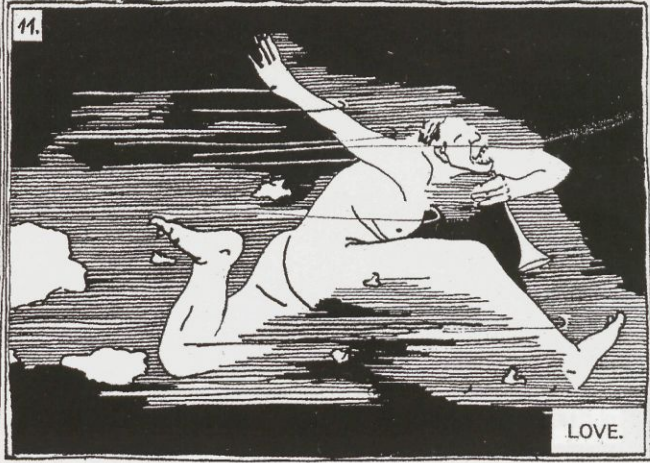
THEN, WHERE THE FUCK IS HE?



HE DOESN'T KNOW ANYTHING ABOUT HIM.....



O Y! I THINK I SAW HIM!  
HE'S IN.....



LOVE.



# #7

kunst.ee graafilise disaini liisa

## Peateema: 25 paremat 2002

### ii *Eighties coming back*

Ivar Saki ja Kristjan Mändmaa vestlus 25 parema konkursist

### xii Grand Prix?

Kristjan Mändmaa Villu Tootsi suurteosest ja eesti graafilise disaini stagnatsioonist

### xiv Kuld ja kard. Ilu ja sisutus

Tõnu Kaalep teab, kuidas kujundada võiduraamatut

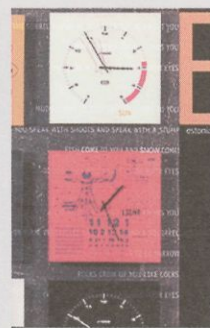
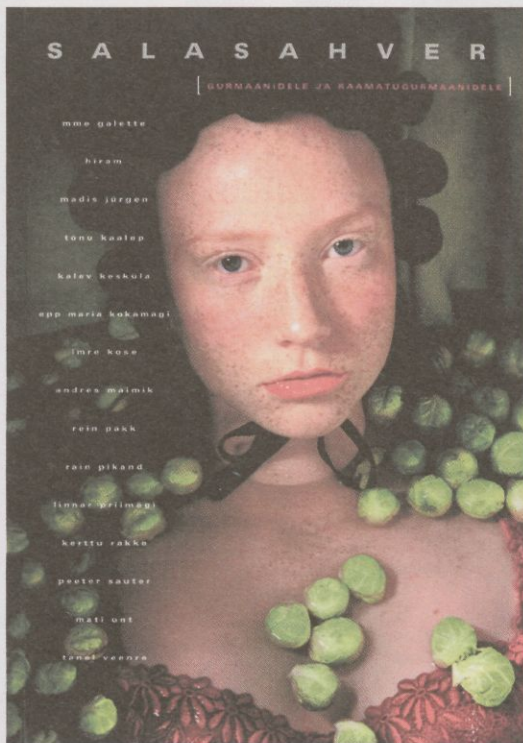
### xv Uurim ja Tummim

Asko Künnap kirjeldab, kuidas täringuviskega korporatiivvärve määrata



Koostanud Kristjan Mändmaa ja Ivar Sakk  
Kujundanud Ivar Sakk  
Paber: Lessebo Design Smooth 120 gsm  
Kiri: Times New Roman ja Helvetica





**Õölase sari.**  
Kujundanud Peeter Paasmäe. Elmatar. Eesti Kujundusgraafikute Liidu eripreemia.  
Näide iga-aastasest juhtumist, kus preemia saavad raamatud, mille kohta keegi ei oska öelda, miks see just nii läks.

**Eesti. Kujundanud Mae Kivilo. Eesti Vabariigi Välisministeerium. Kaunim tarbetrükis.** Kuigi tarbetrükise kategooria teeb nõutuks (milline trükis on tarbetu?) on tegemist nn. mitte-raamatukujundaja eduka debüüdiga.

**Nocturnus. Kujundanud Aadam Kaarma. Eesti Kunstiakadeemia / K&O Ofset. Kaunim album.** Eesti ühe huvitavama kujundaja esmakordne äramärkimine.

Taal naeru lõkerdamas, Taal jahil, Taal mererannas jne jne) ja marsipanist Taal tuli tõetruu, ümmarguse näo ja jässaka kaelaga.

Agä ka siin polnud kommunistritel majanduslikku mõdemist – selle asemel et kallt raha eest Taale turustama hakata, tehti kujusid kaks tükki. Ja kahe kuju omahind tuli seitse tuhat krooni.

Leonid Brežnev 70. ja 75. sünnipäevaks telliti Kalevist marsipani Kremliise künneste kilode kaupa.

Seejuures näitas peasekretär Brežnev üles talle mitteomast vaoshoitust ja leppis tšude ja käbidega, selle asemel et tellida vastaseid tagurlikult maailmast, keda oleks saanud võidu mugada mõne seitskondliku mängu käigus. Isegi punaseid võimusimboleid ei tellitud. Ometi oleks Brežnevil hea olnud pärast peoõhtut lojaalsetele seitsmeestele marsipanist Tööpunalippe ja Kuldžähi taskusse lihtstada.

XIX sajanditeistepoollest on Kalevis tollal oli tootja mõistagi Georg Stude) säilinud liigi kaksada marsipanivormi. Nende vormidega tehakse praegugi valentünnipäevaks südameid, lihavarõtteks jäneseid ja jõuluks porsaid ja hobuseraudu. Marsipanist kurgid on seejuures nii tõetruud, et videvikus näevad välja nagu päris. Ja kui toredad on pesemata kartul ja küüslauk ja sibul!

92 MADIS JÜRGEN

... JÄÄTISEHULLULES VÕIME NÄHA TEATUD PARADIISI-IGATSUST, NAUDINGUT, MIS KOMPENSEERIB ÜMBRITSEVAD EBAKOHAD. SÜVENEMINE MAGUSASSE ON VABADUSE-UNISTUSE PÕÖRDPOOL. KUID MIKS ON TA KULM EIKA SELLEKS, ET SAAVUTADA SULAMISE EFERTI, ÜLEMINEKUT STAATIKAST DÜNAAMIKASSE! SULAV TAHKE AINE ON JU LIBERALISEERUMISE VÕRDKUJU.

MATI UNT 93



**Raul Meel. Minevikukonspekt. Kujundanud Jüri Kaarma. Eesti Keele Sihtasutus / Pakett.** Selle konkursi kindlaid favoriite. Sisu ja vormi harvaesinev ühtsus.



**Kalev Kesküla. Platoni riigis. Kujundanud Tiina Tammetalu. Tuum / Pakett. Lihtne, pingutamata mõjuv.**

**Salasahver. Koostanud Ruth Huimerind. Kujundanud Ruth Huimerind, Anneliis Aunapuu, Jüri Lõun, Tiit Veermäe. Map Eesti AS / Pakett. Parim kategoorias "muu".** "Mind ei huvita enam disain, tahan saada fotograafiks," ütleb Huimerind. Selle tahtmise tõestuseks on ta teinud oma fotodest lähtuva trükise, millega ta ajab edasi "oma asja", täiendab viktoriaanlusest ja eelmise vabariigi nostalgias toituva kujundikeelega kunstnikuraamatute seeriat. Kaas (ülal) ja topeltlehekülj raamatust (all).





Jari Leskinen, Antti Juutilainen.  
Talvesöda.  
Kujundanud Heino Prunsvelt. Varrak / Greif. Kindla käega teostatud kommertslik lahendus.



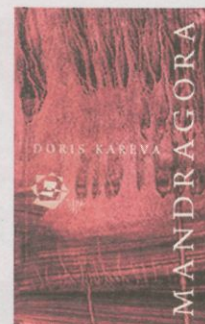
Jüri Kermik. A. M. Luther 1877–1940. Materjalist võrsunud vormiuuendus. Kujundanud Andres Tali. Sild / Pakett. Elegantsi taotlus on ilmne.



Katrin Raid. Loomise lugu. Eesti aeg. Kujundanud Jüri Kaarma. Eesti Kirjanike Liit / K&O Ofset. Liiga harilik, et olla parimate seas.



Saaremaa 1. Loodus, aeg, inimene. Kujundanud Endla Toots. Eesti Entsüklopeediakirjastus / Tallinna Raamatu-trükikoda. Kaunim sari. Entsüklopeedia "Nõukogude Eesti" tagasitulek.



Doris Kareva. Mandragora. Kujundanud Kersti Tormis. Huma / Pakett. Kaunim luuleraamat. Kaas võiks kuuluda ükskõik missuguse teise Eesti naisluuletaja raamatule.

## Eighties coming back

Pärast "25 paremat 2002" kohtusid disainerid Ivar Sakk ja Kristjan Mändmaa, et rääkida vestlusringis oma tundmustest, mis on seotud Eesti raamatu, selle kujunduse ja lõppenud konkursiga. Sakk ei ole konkursiga kuigivõrd seotud, Mändmaa on aga olnud korduvalt esiletõstetute hulgas ning selgi aastal oli 25 parema hulgas tema kujundatud raamatusari.

### 25 paremat

I. S.: Eelmise, 2002. aastal toimunud "25 parema" kohta kostis kriitilisi hääli, et tegemist oleks justkui kinnise sõpruskonna üritusega.

K. M.: Kuigi igaüks võib konkursile esitada oma loomingut, saadavad oma valiku põhiliselt kirjastused, mõnikord raamatupoedki. Selles mõttes tundub see olevat demokraatlik skeem. Nn. sõpruskonna fenomen ei väljendu selles, kes konkursile kutsutakse või kes seal osalevad, vaid selles, missugused raamatud lõpuks välja valitakse. Päevalehes ilmunud usutluses (04.02.2003) väljendasin seda mõtet liialt rämedalt ja korraldajate suhtes ebaõiglaselt, mille eest siinkohal siiralt vabandust palun. See "tutvuste kaudu" asjaajamine põhineb pigem elementaarsel usaldusel ning turvalisusetundel – konkreetsete inimestega on läbikäimine tihedam; nad liiguvad raamatukujundusringkonnas, nende tehtav on "tuntud oma headuses". Just teatud äratuntava esteetika eelistamine mõjub rusuvalt: see, mida otsustajad ise viljelevad ja millest aru saavad, on ka see, mis tunnistatakse kõige paremaks. Eks see ole muidugi iga žürii probleem. Kohalik eripära on see, et otsustajate ring on eriti kitsas ja kannab ühe põlvkonna maitset.

I. S.: Mida me selle vältimiseks teha saaksime?

K. M.: Koostada laiemapõhjalise žürii, kaasata rohkem

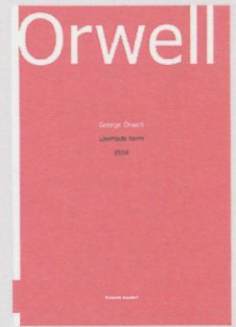
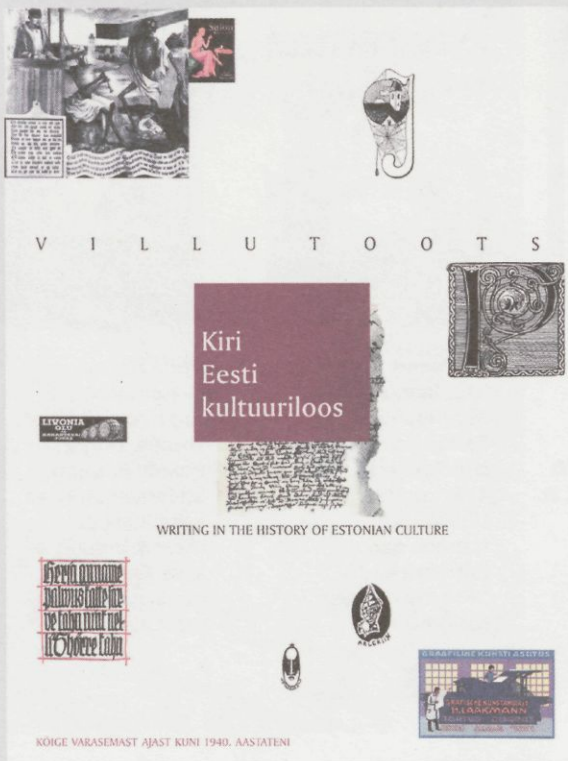
eksperte välismaalt. Üks soomlane seekord seal küll oli, aga kes, seda ei tea, teda ei tutvustatud. Kui mõtlema hakata, siis häirib eelkõige see, et sellesama kitsa ringi, kuigi kenade inimeste eelistusi tutvustatakse kui Eesti Vabariigi 25 paremat.

I. S.: Sa ei saa ju eitada, et seesama sõprusring on vastava erialase hariduse saanud kõrgprofessionaalid, kes tihtipeale ise ka kujundavad raamatuid.

K. M.: Ei, seda mitte. Ma mõtlen ainult, mis aitaks seda konkurssi teha rohkem "Eesti Vabariigi" asjaks.

I. S.: Tahan siinkohal jälle rääkida Briti Nõukogu koostatud näitusest "Book corner", mis oli väljas novembris 2002 Linnagaleriis. See oli väga hea ja kasulik näitus. Et iseseisvalt sellist infot hankida, peaksin ma Londoni raamatupoodides veetma päris kaua aega. Minu eest oli kuraator Emily King valiku juba teinud ja koju kätte toonud. Need raamatud sel näitusel ei sarnanenud nendega, mis meie "25 paremal" välja valiti, aga muidugi polnud Eesti žüriil ka selliseid valida. Enne Tallinna oli "Book corner" väljas Milanos ja siit läks ta Tokyosse. Midagi enam ei oskagi suurt tahta, sest minu arust on raamatukujunduse lipulaevaks eelkõige angloameerika maad ja tipuks enamasti Inglismaa. Kui selline näitus oli Tallinnas väljas, siis me ei saa enam öelda, et "pole kuulnud, pole näinud".





Anu Mänd. Hõbedakamber Niguliste kirikus. Kujundanud Tiit Jürna. Eesti Kunsti-  
museum / K&O Ofset. Ilus  
köide, ilus hõbe, liiga ilus gooti  
šrift.

Sari "Punane raamat" (Hesse, Orwell, Vonnegut). Kujundanud Kristjan Mändmaa. Tänapäev / Pakett. Lihtne, aga mõjuv.

Villu Toots. Kiri Eesti kultuuriloos. Kujundanud Mai Einer. Eesti Entsüklopeediakirjastus, Tallinna Raamatutrükikoda. Kaunim dokumentaalarmaat.

Teos, mis ei saa auhinnata jääda paljalt oma kirjagraafika arengut dokumenteeriva aine tõttu. 1980-ndate stiilis kaanekujundusele sekundeerib sisu, mille tunnuseks on lehekülgi pingestava maketi puudumine.

Võib-olla aitaks see, kui Kujundusgraafikute Liidul oleks oma väike raamatukogu, kuhu me saaksime osta mõne Irma Boomi ja teistegi tegijate kujundatud raamatu lehitsemiseks. Kuigi Irma Boom on erand, äärmus, ta ei anna midagi "kesktee" tunnetuse tekkimiseks.

K. M.: Jah, me ei saa öelda, et me ei tea. Ehkki näituse avamisel viibis nii disainereid kui disainiõppejõude, pole ma kindel, et väga paljudel tekkis mõtteid, kuidas see võiks haakuda Eestis toimuvaga. Ehk on London ja Tallinn nende jaoks kaks eraldi eksisteerivat süsteemi, mida polegi vaja kokku panna?

I. S.: Näitus kui põgus peatus, üksik hetk, mitteoluline kogemus?

K. M.: Jah, nagu oleks tegemist kosmoseaparaatide mudelite näitusega. Ennää, mida ka laias maailmas on välja mõeldud!

Teema juurde tagasi tulles – on kaks probleemi, mida ma näen. Üks on see, et žürii ei tundu olevat pädev esindama Eesti raamatukujundust kui tervikut. Teine see, et kui neil ka pole millegi hulgast valida, siis kas kuskil on olemas sellist graafilist disaini, mis on jäänud teenimatult tähelepanuta? Kas on selliseid töid, mis jäävad tuimuse ja silmaklapinduse ja maitse-eelistuste tõttu kõrvale?

I. S.: Mul ei ole ju mingit ülevaadet Eesti raamatutoodangust.

K. M.: Aga mingil muul disainialal?

I. S.: Mina küll ei tea. Kõik me kujutame ette, kuidas jagatakse näiteks Kultuurkapitali aastapreemiaid. Žürii ja tegijad tunnevad teineteist, lähtutakse põhimõttest, kas keegi on liiga tihti preemia saanud ja keda nüüd vahelduseks esile tõsta. Ma ei tea ühtegi "meest metsast", kes oleks tunnustamata geenius.

K. M.: Professionaalsust asendab poliitika?

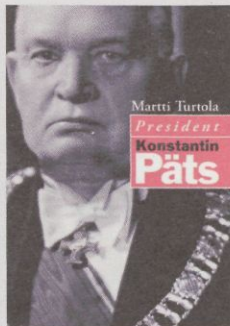
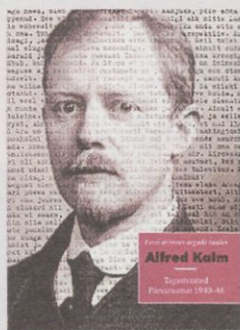
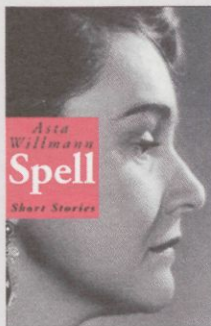
I. S.: Väikese, suletud ühiskonna enesealhoiuinstinkti ja õlatunde tulemus. Preemiad saavad kõik, kes midagi on teinud: ühed "arengu", teised "elutöö" eest. Kas võib olla, et 25 auhinda korraga välja anda on liiga palju?

K. M.: Kui 25 asemel anda välja ainult viis auhinda ja seeläbi jääks rambivalgusest välja ülejäänud 20 raamatut, siis ei oleks see hea. Tähtsam on, et raamatutest üldse juttu tehtaks, räägitaks sellisest asjast nagu raamatuKIJUNDUS. Tolles jutuks olnud Eesti Päevalehe intervjuus tahtnuksin rõhutada, et on siiski väga tähtis, et selline nähtus nagu "25 paremat" üldse olemas on. Seda ütlen ka nüüd: on väga hea, et see konkurss toimub.

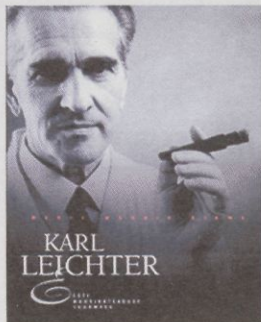
I. S.: Ühest küljest saan ma aru, et valitud tööd pannakse klaasi alla vitriini, aga siiski tahaks neid kätte võtta ja lehitseda. Raamat on ju tervik ja kaante vaatamisest ei piisa.

K. M.: Praeguse seisuga teab ainult väike komisjon ja iga autor ise oma raamatu kohta, milline see tegelikult välja näeb. Vaataja peab leppima sellega, et keegi on arvanud, et välja on pandud eriti head raamatud. Kui tahame inimestele selgitada salajase "raamatukunsti" olemust, oleks elementaarne, et saaks kõitesse sisse vaadata. Sest nagu žürii esimees Viive Noor on öelnud, ega ainult kaante eest auhindu antud. Mõned kaaned olid ikka väga küsitavad, näiteks "XX sajandi kroonika". Selle eest ei ole minu meelest võimalik anda preemiat, kuigi sisu, kui seda raamatupoes lehitseda, äratav koostajate vastu suurt austust – missugune massiivne töö! ("Maht on täis", võis vanasti ERKI graafikakateedri hindamistel sageli kuulda, kui taieste kohta muud positiivset öelda polnud). Omaette lugu on luuleraamatutega. Nende puhul on aastaid edu





**Asta Willmann. Spell.** Maris Makko / Tallinna Raamatutrükikoda (vasakul).  
**Alfred Kalm. Eesti ärimees aegade tuules.** Kunst / Greif (keskel).  
 Mõlemad kaanekujundused pärinevad Andres Tali "punase ruudu" perioodist. Neile on seltsiis ilmunud ka Martti Turtola "Konstantin Päts" (paremal).



**Tartu Ülikool. Kujundanud Heino Prunsveld ja Janne Maal.** Aasta Raamatu OÜ, Vaal / Paar. Masinlik makett ei tee põnevale materjalile au. Paber piduliku trükise jaoks liiga õhuke.

**Maris Männik-Kirme. Karl Leichter.** Kujundanud Endla Toots. Sild / Pakett. Kas preemia tõi too piruetti kaanel?

# E E S T I

## mõisad

Herrenhäuser  
in Estland  
Estonian  
Manor Houses



**Eesti mõisad.**  
 Koostanud Ants Hein. Kujundanud Andres Tali. Tänapäev / Pakett. Imposantne teema nõuab tunnustust.

Jaan Tamm

BESTI KESKAEGSED

# KLOOSTRID

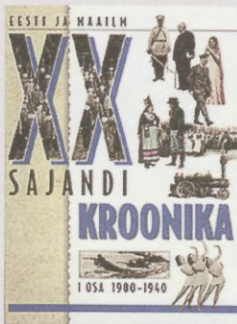
MEDIEVAL MONASTERIES OF ESTONIA

**Jaan Tamm. Eesti keskajased kloostrid.** Kujundanud Piret Niinepuu-Kiik. Eesti Entsüklopeedia-kirjastus / Pakett. Kaunim teaduslik raamat. Küllalt õnnestunud katse 1980ndate aastate tüüpmaletti kasutades liigendada teaduslikku teksti rohkete taustata esemefotodega. Valitud kirjatüüp – Palatino – ei suuda oma pisut liiga suure punkti tõttu lehekülge piisavalt aktiveerida. Kaas liialt ühte nägu Singapuris trükitavate massiteabe- raamatutega.

ELUOSTEILANDE VÄHIM JA LITURGILINE FIGUURIGA (KUTSUD SIKKUR IDO)

Päts, Tallinna domineeriv vii Kõrve (1800-1850) ja Kõrve (1850-1900) kloostrid. Pätsi kloostrid on Tallinnas, Kõrve kloostrid on Võrumaal. Kõrve kloostrid on Tallinnas, Kõrve kloostrid on Võrumaal. Kõrve kloostrid on Tallinnas, Kõrve kloostrid on Võrumaal.

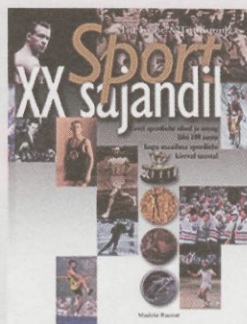




**XX sajandi kroonika.** Eesti ja maailm. I osa, 1900–1940. Kujundanud Piret Niinepuu-Kiik. Eesti Entsüklopeediakirjastus / Tallinna Raamatutrükikoda. Aukartustäratav koostamistöö ja maht teevad selle 1980. aastate välimusega raamatu asendamatuks.



**Tiit Kändler. Sajandi sada Eesti suurkuju.** Kujundanud Jaan Tammsaar. Eesti Entsüklopeediakirjastus / Pakett. Kaunim teatmeteos. Selle raamatu makett on eeskujulik näide 1970. aastate tihedalt läbikomponeeritud leheküljepinnast, mida peale tihedate kompaksete tekstiveergude liigendab ka hulk eri paksusega jooni.



**Tiit Kuningas, Tiit Lääne. Sport XX sajandil.** Kujundanud Jaan Tammsaar. Maalehe raamat / Tallinna Raamatutrükikoda. Aukartustäratav materjali hulk annab kujundajale signaali, et see peab ka kaanel kajastuma. Seetõttu mahub pealkiri vaid *Light Condensed* vormis, nagu 1980. aastatel oli obligatoorne.



**Leelo Tungal. Käsi on valge ja süsi on must.** Kujundanud Mari Kaljuste. Sild / Greif. Luuleraamatute edu pandiks olnud pruunikad toonid, "romantilisid" kirjad kaanel (Garamond ja Snell Roundhand näiteks).



**Käbi Laretei. Vihmapiisad ja kuupaiste.** Kujundanud Andres Tali. SE&JS / Tallinna Raamatutrükikoda. Kaunim ilukirjanduslik teos. Sellel kaanel saab kohata juba viimased 20 aastat kujundusest kujundusse rändavat ilutoojat: fondi Shelley Allegro suurtahte.

pandiks olnud pruunikad toonid, "romantilisid" kirjad kaanel (Garamond ja Snell Roundhand näiteks). Huvitav, et see nõks ikka veel mõjub, ehkki kriitilise pilguga vaadates ei ole märkimisväärsed ei kaaned, ei sisu. Veel üks koloriitne näide on minu tehtud Punase Raamatu sari: ainult kaas on minu kujundusega, sisu saamisloost ei tea ma midagi. Selle tegi tundmatu küljendaja (ehkki – hästi tegi).

I. S.: Kas see on tavaline praktika Eesti raamatukujunduses?

K. M.: Jah, isegi maketti ei tee sageli kujundaja, vaid selle teeb kirjastus ise odava raha eest. Seetõttu ei näe ma sellel konkursil läbivat põhimõtet, et kõiki laureaate oleks vaetud seest ja väljastpoolt. Jüri Kaarma on rääkinud, kuidas analoogne võistlus mujal maailmas toimub: halastamatult tõstetakse kõrvale kõik raamatud, kus on paber trükikojas vastukiudu sisse võetud või mille trükiplaadid on tehtud kalkadele välja trükitud lehekülgedest. Kalkast hoidumine on minu meelest Eesti tingimustes küll liigne luksus, sel juhul oleks raamatute väljaandmine liiga kallis.

I. S.: Ma arvan ka nii. On olemas mingi mõtteline piir, millist raamatut ei sobi enam kalkale välja trükkida. Kuid laiatarbe juturaamatu puhul on kalka täiesti rahuldav. Liiasi pannakse odavusele rõhku mitte ainult Eestis. Tegelikult on ilmselt enamuse mujal maailmaski väljaantavaid raamatuid tehtud sama skeemi järgi – kaas tellitakse kujundajalt, sisu palgaliselt küljendajalt. Ainult et need raamatud ei jõua kunagi riiklikule konkursile.

K. M.: Üks aspekt veel: tulemuste väljakuulutamisega peaks kindlasti kaasas käima selgitus, mis oli otsustamise

aluseks ja miks mingit raamatut premeeriti. See ei oleks mitte ainult aus, vaid ka vajalik graafilise disaini olemuse inimesteni viimiseks.

## Eesti '80

I. S.: Mina ei saa rääkimata jätta 1980. aastate esteetika edasikestmisest raamatukujunduses. See on lausa fenomenaalne, kuidas tolleaegsed kirjatüübid, kujundusvõtted ja fototötlusefektid ei kao meie trükistest veel 20 aastat hiljem kuhugi. Ise ma põhjendan seda sellega, et dekadentlikud ajastud ja kunstistiilid avaldavad inimestele alateadlikku mõju, mis on nii tugev, et neist ülesamiseks peab teadlikult tööd tegema. Kasvõi moes: kui lõppesid 1970. aastad, ei kippunud enam keegi tänavale minema platvormkingade, samblaroheliste krimpleenpükste ega miniseelikuga. Samas, 1980. aasta läikivaid pintsakuid, pikki nahkjoppe ja kuldseid liblikakujulisi juuksepeandlaid näeb siiani liikvel rohkesti ja ma ei usu, et tegemist on vaesusega, sest eelkõige soomlased armastavad taolist kostüümi. Ju on niisuguses esteetikas midagi nii kirglikku või külgetõmbavat, et sellest enam lahti ei saa. Ka selleaastases raamatusaagis on päris mitu eksemplari, mis reprodutseerivad Briti kirjastuse Dorling & Kindersley poolt paarkümmend aastat tagasi maailmale tutvustatud maketti, kus taustast välja puhastatud, varjudega esemefotod vahelduvad tekstiveergudega või kus kirjatähtede vahe on aetud suureks, nagu 1980. aastatel oli peaaegu kohustuslik. Ja tolleaegne lemmik Futura Condensed nagu ka muud n.-ö. tavalisest ilusamad,





Näide 1970. aastate maketist: tihedalt laotud tekstiveergude rütmi on rõhutatud püstjoontega. Tugevad rõhtjooned organiseerivad lehekülgi. Kirjatüüpidest eelistatakse klassikat: Helvetica, Times jt. Üldpilt on ratsionaalselt tihe ja liigendatud.



Näide 1980. aastate maketist: kompaksete veergude asemel eelistatakse hajusamaid, mis saavutatakse enamjuhul suure reavahe kasutamisega. Illustratsioon on teksti sisse põimitud. Kirjatüüpidest on eelistatud Futura, Garamond jt., tihti peale nende *Condensed* vormis. Pealkirjade puhul on peaaegu kohustuslik suur tähevahe. Üldpilt on elegantset ja hajutatud.

dekorativistlikud kirjatüübid ei kao kusagile. K. M.: Näiteks “Sajandi sada Eesti suurkuju” makett on eeskujulik näide 1970. aastate tihedalt läbikomponeeritud leheküljepinnast, mida peale tihedate kompaksete tekstiveergude liigendab ka hulk eri paksusega jooni. I. S.: Äkki on see nii, et ajastud, mil looming on pärsitud (1980-ndatel ei olnud veel Eestis arvuteid, kus oleks saanud kerge vaevaga vajalikke võtteid kasutada ja trükitööstus oli nõukogude tasemel), nõuavad oma läbimist hiljem, kui see osutub võimalikuks. Varssavis vaatasin hiljuti mitmeid kerkivaid kesklinna kõrghooneid, mis oma vaimult pärinevad aastast 1985, aga neid ehitatakse 2002. aastal. Lihtsalt ajastu, mil vajalik tehnoloogia ja ideestik oli raskesti kättesaadav, läbitakse võimaluse korral hiljem. Võib-olla oleme ainult meie neist aastatest tüdinud, aga teised veel ei ole? K. M.: Kas siis tüdimus määrab ära, mis on hea ja mis on halb, mida kritiseerida ja mida esile tõsta? On’s iga uus parem kui vana? I. S.: Ei ole muidugi õige öelda, et uus on *a priori* parem kui vana. Kuid kas see 1980-ndate kestmine tekitab meis vastuseisu või ükskõiksust või viha? Me võiksime ju sellest üle olla. K. M.: Võiks muidugi üle olla. Raamatukonkursil auhinda tegelikkuses ju ei jagata ja näitus on vaid raport sellest, et “keegi teeb niimoodi”.

### Nipitamisest

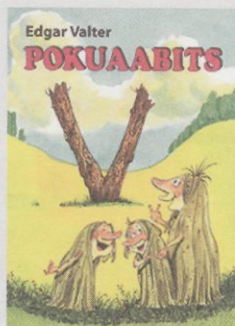
I. S.: Toon paralleeli eesti arhitektide hulgast. Nemad vaatavad hoolsalt ajakirju, Karin Hallas kirjutas ühes

Areenis, et nippide mahapanek on neil selge, aga uue iseseisva teose loomine ei ole nii kerge. Miks siis raamatukujundajate hulka ei jõua see lihtne “nippide mahapaneminegi”? Arhitektid ei ole ju samuti kõik 20-aastased. Miks disainerite hulgast ei ole kirge olla *online*? Formaalne nipitamine on teadvustamata soov näida kaasaegsena ja on imelik, et graafilised disainerid seda ei kasuta. Ükski meie arhitekt ei projekteeri enam 1980. aastate postmodernismi vaimus. K. M.: Võib arvata, et põhjuseks on erialase diskussiooni puudumine. Puudub infovahetus, kriitika ja kriitikameel. Kui arhitektuuris on oma teoreetikud ja ajaloolased, siis disainerid istuvad oma büroodes ja ei teagi, et vahepeal on midagi muutunud. I. S.: Seda ma oletasin, et paljud kolleegid ei loe artikleid graafikaajakirjadest, aga järelilikult nad ka EI VAATA neid. Või vaadatakse, aga arusaamatuse ja kahtlusega. K. M.: Ehkki eelöeldu kehtib pigem vanema põlve disainerite kohta. Nooremad kahtlemata jälgivad trendi. Kui nüüd algul jutuks olnud “avastamata geeniuste” teema uuesti üles võtta, siis siinkohal avaldub “25 parema” žürii ning ka kogu raamatukujunduse põlvkondlikkus üsna ehedalt – nooremad nipitajad on suhteliselt konservatiivsest raamatukujundussfäärist välja jäänud. Ning kui mõned neist ka võimaluse leiavad üht-teist teha (eelkõige kirjastus Tänapäev näib olevat ses mõttes riskialtım), siis nende looming(toodang) auhindamiseni enamasti ei jõua. Samas ei saa ma sinuga nõustuda selles, et nipitamine võiks tulla kõne alla loovuse asendajana. I.S.: Teatud moel on ikkagi võimalik ajaga kaasas käia,





**Lahe leksikon.**  
Koostanud Viivi  
Variksaar. Illustreerinud  
Juss Piho, kujundanud  
Kersti Tormis. Sild /  
Prisma Print. Kaunim  
lasteraamat. Kirjaldi  
võinuks lahedad,  
kunstniku poolt  
joonistatud olla.



**Edgar Valter. Pokuaabits.**  
Kujundanud ja  
illustreerinud Edgar  
Valter. Elmatar / Greif.  
Eripreemia.  
Elutöö Oscar.



**Leelo Märjamaa.**  
Cupido ja Psyche.  
Illustreerinud Sveta  
Aleksejeva,  
kujundanud Leelo  
Märjamaa. Draakon &  
kuu / Prisma Print.



**Aino Pervik.**  
Draakonid võõrsil.  
Kujundanud Piret  
Raud-Kalda. Tiritamm  
/ Tallinna  
Raamatutrükikoda.  
Kuidas pääses nii ilusa  
raamatu kaanele nii  
kohatu juugendfont?

küll igast moevõttest kinni hakkamata, aga mõtestades suuremaid protsesse. Iga uuendus ei ole ju lihtsalt kapriis, vaid selle taga võib leida ka midagi paratamatult väärtuslikku. Samas võib nn. uus stiil olla ka formaalne. K. M.: Graafilise disaini eesmärk on sõnumit edasi anda. Kui nii mõelda, siis oleks kõige ausam ja lihtsam kirjutada tühjale pinnale: “pööra paremale” või “siit saab seda”. Kui tähtedele teha konksud külge, siis see oleks juba liiast.

### Rahvusvahelised suhted

I. S.: Äkki on meie irisemise põhjus selles, et oleme näinud liiga palju 1980. aastate graafilise disaini häid näiteid? Mina kõrvutan alateadlikult nähtut 1980-ndate loomingu tippnäidetega ja leian selle tõttu sealt mõningat küündimatust. Kui see oleks läbikäimata etapp, siis puuduks ka kontekst ja võrdlusmaterjal. K. M.: See võib tõesti olla nii. Pedas filmiajalugu õppides sai ilmseks, et filmi areng on toppama jäänud punkti, kuhu jõuti välja 1950-60. aastate uue lainega. Põhimõtteliselt ei ole filmis pärast seda midagi uuenenud. See avastus muutis filmide vaatamise minu jaoks mõneks ajaks üpris piinarikkaks. Klassikaline “story telling” oma lõputult äranämmutatud skeemidega – puhas ajaraiskamine. Täna liigub Eesti film kindlalt samas rööpas. Mõlemad hiljutised kassahitid kujutavad endast keskmise lääne filminovelli odavat koopiat, nii nagu paljud raamatukujundused on magedad koopiad Läänes palju efeksemalt teostatud tavalahendustest. Ja nii nagu noid filme kiputakse suursaavutusteks pürgama puhtalt selle pärast, et taevast ekraanil on ilus sinine ja montaaž on

sama ladus, kui soome telekast nähtud õllereklaamid, tuntakse siirast rõõmu ka meie kõrgetasemelisest raamatukujundusest, kus värvid on kirkad ja fotod pole mööda trükitud. Kui see ongi kriteerium, et käsitöö on korralikult tehtud, siis mida veel tahta.

I. S.: Mina olen mõelnud, et Eesti atmosfäär ei loo (vähemalt graafilises disainis) soodumust innovaatiliseks mõtlemiseks. Suuremates kohtades ma olen tajunud “õhus” eristumise vajadust, siis siin tuleb pidevalt kinnitada, et me oleme ka “keegi”. Seetõttu tundub matkimine ja ajastute sabas sörkimine olevat meie pärisosa. Ainult siis, kui mängus on väga andekad isikud, võib see kaasajooksmise sündroom muutuda ettejooksmiseks. Sellest aspektist on isegi hea, kui me kõik stiilid ja ajastud korralikult “läbi võtame”. Neil 25 paremal raamatul ei ole ju viga midagi. Tavaline vaataja ei saa arugi, millest me räägime.

K. M.: Graafiline disain ei ole küll kusagil maailmas kunstiliikide hulgas esiplaanil, ja kipub olema entusiastide kitsas huviala, aga need eri maade tegijate grupid on omavahel ühendatud. Eesti on kindlasti väljaspool seda süsteemi. Kui õnnestuks sisse viia otseside rahvusvahelise infovahetusega, oleks seegi suur asi.

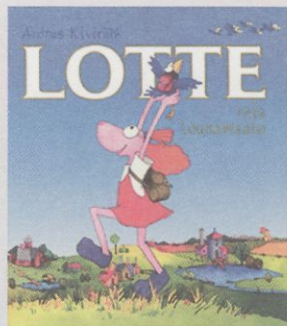
I. S.: Domus, Abitare ja Wallpaper on avaldanud ülevaateid Eesti arhitektuuri, ruumikujunduse ja vormidisaini kohta. See on kanal, mille kaudu Eesti osaleb rahvusvahelises erialases diskussioonis.

K. M.: Tähtsad on ka isiklikud suhted, olemine nn. arvamusiidrite vaateväljas. Ma mõtlen neid, kes kirjutavad eessõnu disainiraamatutele, neil peaks olema otsene teadmine sellest, mis Eestis sünnib. Selleks peaks

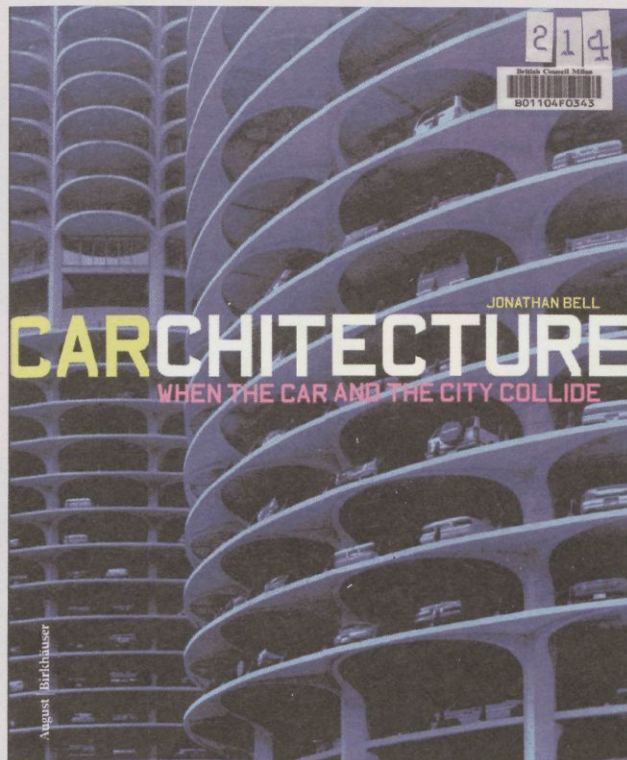




**Janno Põldma.**  
Lepatriinude jõulud.  
Illustreerinud Heiki Ernits, kujundanud Katrin Kaev. Sild / Prisma Print.  
Paberil vormistatud multifilm.



**Andrus Kivirähk.** Lotte reis lõunamaale. Illustreerinud Regina Lukk-Toompere ja Heiki Ernits, kujundanud Kalle Toompere. Varrak / Greif. Paberil vormistatud multifilm II.



ta inimestega kokku saama ja nägema ise, mis kohapeal tehakse.

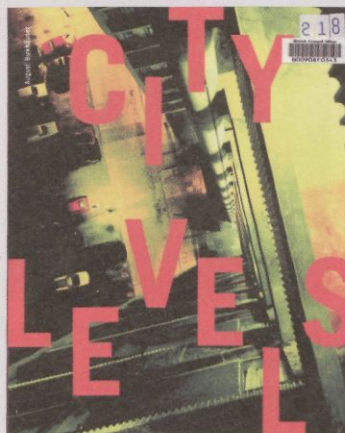
I. S.: 2002. aasta suvel kutsusin ma kolleege Brnosse sõitma. Suurt keegi ei tundnud huvi. Seal oleks saanud vestelda Eye, Communication Artsi või Printi peatoimetajatega. Kui tegin seal eesti graafilise disaini presentatsiooni, oligi Eye-meis John L. Waters Marko Kekiševi nime endale märkmikku üles kirjutatud.

K. M.: Kuidas sa ikka lähed ja vestled peatoimetajaga? Millest? Eestlane on ju loomult häbelik. Liiasi ei pruugi tagasiside olla üldsegi positiivne. Kui vajalik on üldse see, et Eestis praegust disainisituatsiooni mõtestataks ja tegijale n.-ö. tõtt näkku öeldaks? Mõtlesin kunagi sellele, et kutsuda Eestisse grupp noori disainereid või tudengeid "mujalt", lasta neil siin ringi vaadata ja lõpuks korraldada kas vestlusring või kirjalik kokkuvõte sellest, mis nad nägid. See oleks alles valus laks tegevdisaineritele, kes saaksid asjaliku kommentaari oma töödele, arvasin. Hiljem olen mõelnud, et korduks see British Councili raamatunäituse juhtum – mujal toimuva seos Eestis valitseva olukorraga jääks tabamatuks. Ning ehk tõukab liiga valus kriitika inimesi hoopis eemale võimalikust diskussioonist, ajendab veel rohkem sulguma oma kapslisse?

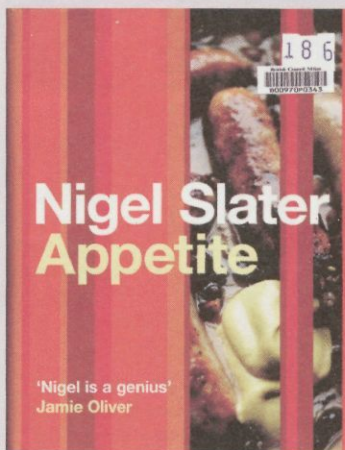
I. S.: Meie vestlus ongi siin ja praegu erialase diskussiooni tekitamine, konteksti loomine.

K. M.: Ma kardan, et meid ei usuta, kuna me ise oleme samast kontekstist pärit.

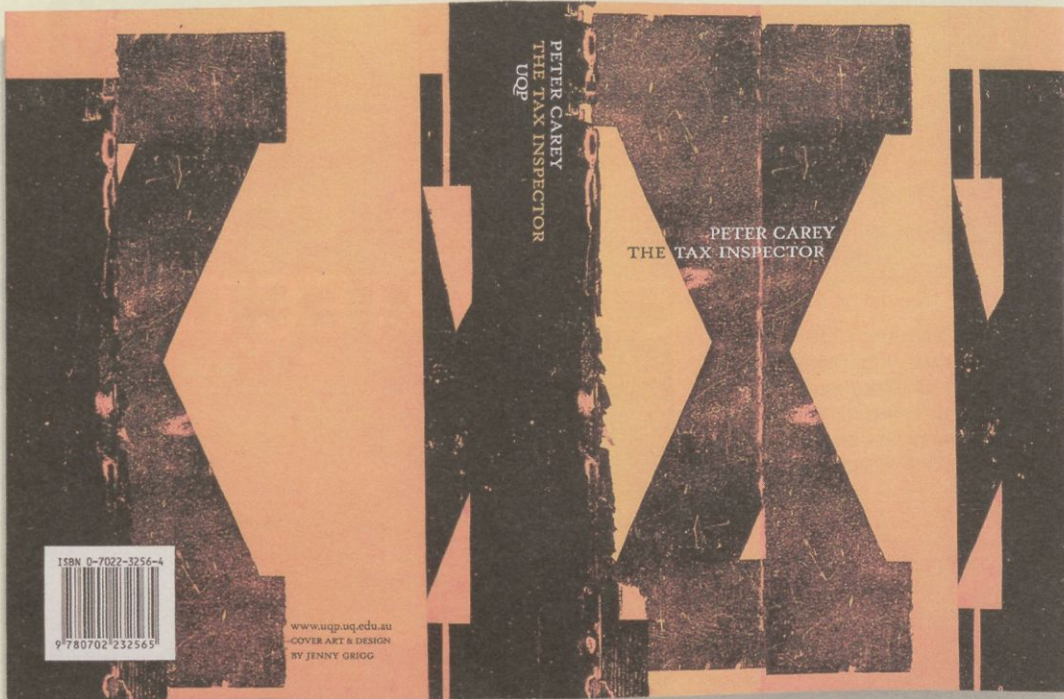
I. S.: Umbes nii, et näita oma ilusad tööd ette! Kus on su uhked, rahvusvaheliselt tunnustatud raamatud ja peapremia pälvinud plakatid...



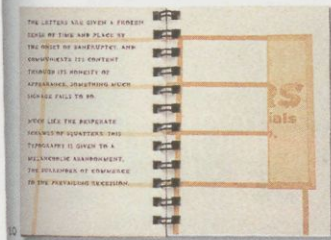
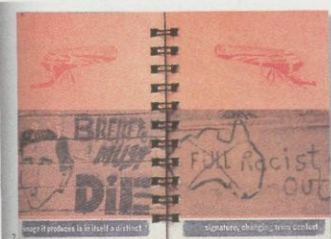
Juhuslik valik raamatukaasi eelpoolmainitud Briti Nõukogu Linnagaleriis toimunud näituselt "Book Corner" (ülal, vasakul ja all). Nii kompositsioonis kui kirjatüübi valikus on Eesti 25 paremaga raske sarnasusi leida.



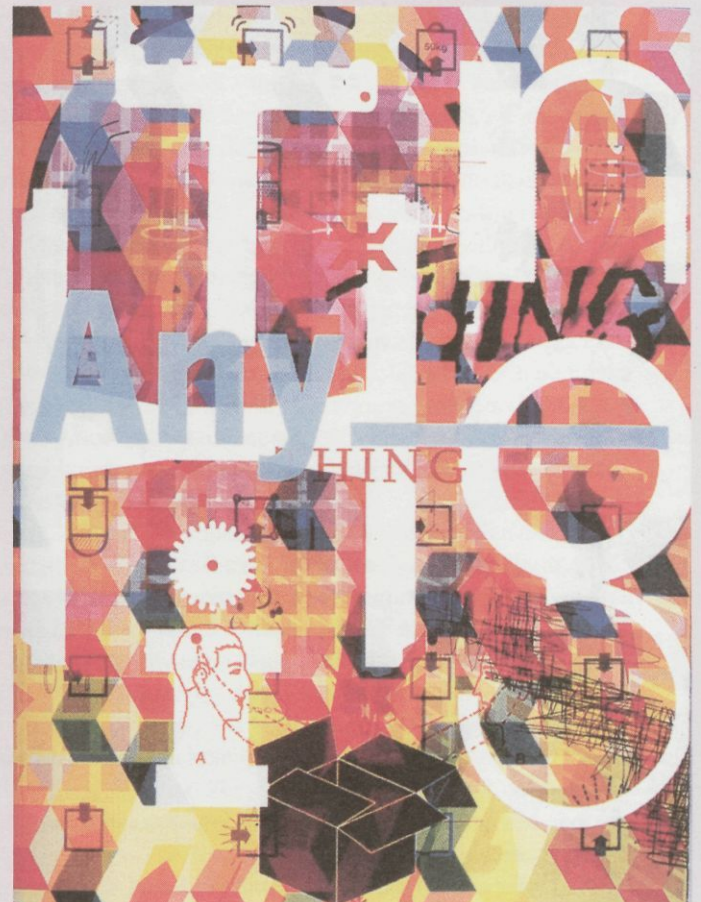




Austraalia disaineri Jenny Grigg'i kaanekujundus Peter Carey romaansisarjale (2001) baseerub kõrgtrükiäljendite suurendustel. Kirjastaja University of Queensland Press.

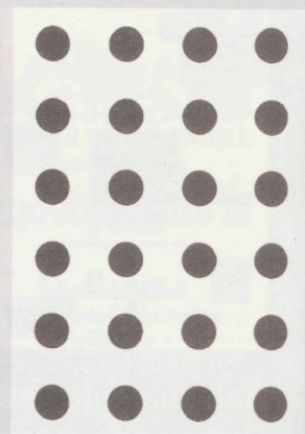
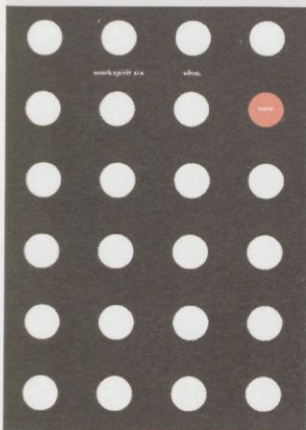


Austraalia disaineri Stephen Banhami (s. 1968) peopesasuurused kunstnikuraamatud "Owerty" analüüsivad seasel kirjakeskkonda, reprodutseerivad anonüümseid viitasid, silte ja graffitit. Ülal: Qwerty nr. 3, 1993.



New Yorgi disainer Michael Rock on raamatu "Anything" (2001) kaane materjaliks valinud piimja plastiku, mille tõttu tekib kontrast selle peale trükitud ja alt läbikumava pildi vahel.

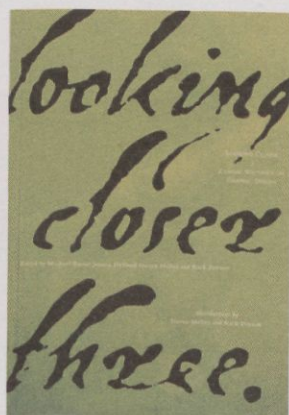
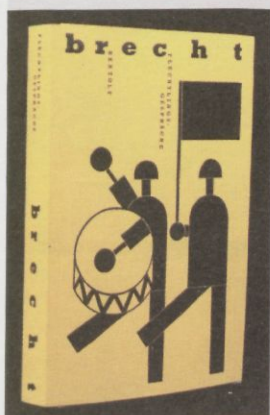
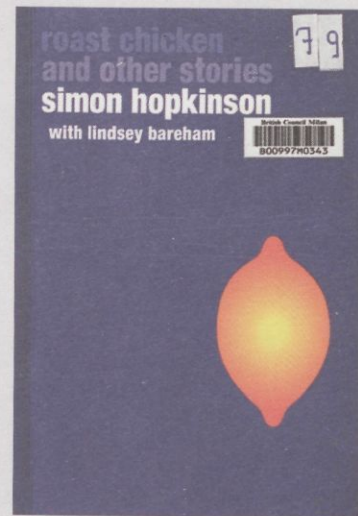




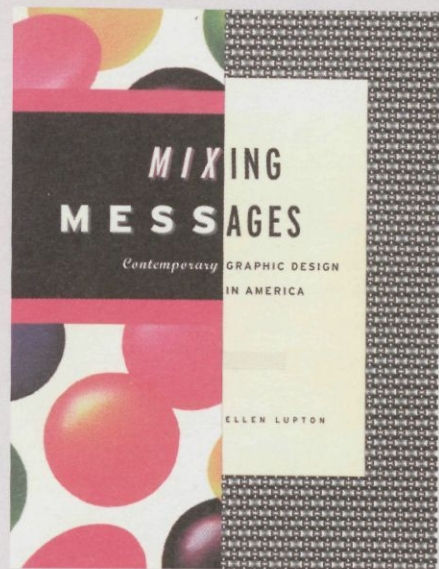
Irma Boom, Amsterdami disainer, on ületamatu oma raamatute mahu poolest. "Vitra Workspirit" (1998, ülal) algab aukudega, mis osaliselt läbivad kogu raamatut. "SHV Think Book" (1996, paremal) oma 2136 leheküljega võttis 5 aastat, enne kui valmis sai. Raamat kui "teekond", kui "protsess" – puuduvad nii sisukord kui leheküljenumbriid.



Marja-Leena Muukka Soomest on andnud "tundliku" vormi Pekka Kejoneni luulekogule. WSOY, 2001.

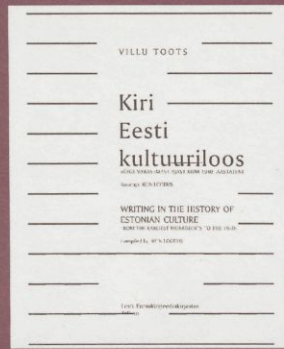
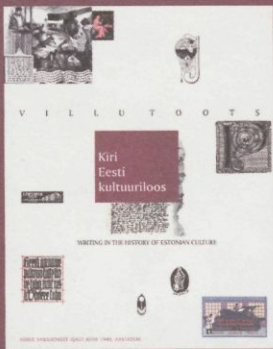


Saksa vanameistri Gert Wunderlichi (s. 1933) klassikasarja kujundus (1997, vasakul) ja inglase Rick Poynori kujundatud esseekogu "Looking closer: three" (1999, paremal).



Ellen Lupton. Mixing Messages. Contemporary Graphic Design in America. Chip Kidd'i kaanekujundus ameerika graafilise disaini kogumikule (1996) tekitab esmapilgul küsimuse, kas pagarilapsel on saia.





Balti raamatulaadal, mis toimus 20.–23. veebruarini 2003 Vilniuses, korraldati ka Baltimaade raamatukujunduskonkurss. Eestist osales žürii töös Jüri Dubov (reglemendi kohaselt ei saanud ta oma maa raamatutele häält anda). Eesti oli välja pannud kõik selle aasta 25 paremat raamatut ja 5 lasteraamatut. Konkursi grand prix' võitis Mai Eineri kujundatud “Kiri Eesti kultuuriloos”. Diplomi said veel “Draakonid võõrsil” (kujundaja Piret Raud), “Cupido ja Psyche” (kujundaja Leelo Märjamaa ja illustraator Sveta Aleksejeva), “Spell. Short stories” (kujundaja Andres Tali).

## Grand Prix?

On raamatuid, mis oma kujundusega vaimustavad. On neid, mis on lihtsalt hästi kujundatud. On tavalisi, mis ei häiri silma. Muidugi on küllalt ka inetuid käkerdusi. Ent on ka raamatuid, mis tekitavad nõutust. Midagi on neis häirivalt paigast ära, ehkki esmapilgul ühtegi otsest etteheidet teha ei saa.

Mai Eineri kujundatud Villu Tootsi raamat “Kiri Eesti kultuuriloos” on minu meelest just niisugune raamat. See on massiivne teos. Haarates aegu 13. sajandist 1940. aastani, sisaldades hulgaliselt näiteid Eestis tehtud kirjakatsetustest, töötab köide anda ammendava ülevaate kohaliku graafilise disaini arengust.

Kui raamatut esmakordselt nägin, ei suutnud ma mõne hetke jooksul kaanelt pealkirja üles leida. See oli maskeeritud! Vabalt paiknevas väikses pruunis kastis jäi see ligiduses hulpivate teiste dekoratiivelementide varju. Pealkirja kohal veelgi märkamatumalt, peaaegu loetamatuks hõrendatud väikses kirjas seisab “Villu Toots”. Saatuse iroonia ilmselt. Mehe, keda peetakse sündinud tüpograafiks, keda veel tänagi rahvusvaheliselt tuntakse, kes on andnud välja kirjakunsti käsiraamatuid ning ka ise sadu jõulisi raamatuid kujundanud, elutöö ilmub niivõrd kohatult äbaras kuues.

Tiitelleht oma segase paigutuse ja kuues eri suuruses kirjaga on näide omaette.

Makett on lihtne: kimbuke näidiseid ja nende all pildiallkirjad üheskoos. Vahel on see aastaarve jadamisi esitav süsteem pisut raskesti jälgitav, kujundused ei paikne kronoloogilises järjekorras, vaid läbiseigi. Nii kaob näiteks võimalus jälgida eraldi esiletõudud autorite arengut ajas. Raamatu lõpuosa paigutuvad plokina Villu Tootsi

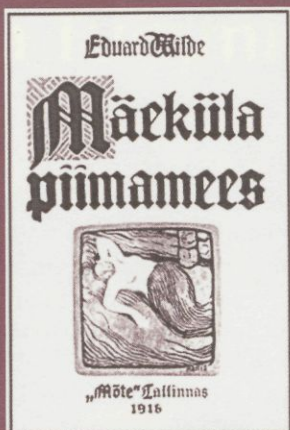
kogutud Eesti kirjakunstnike portreed. Ning taas jääb arusaamatuks piltide järjekord – on need paigutatud põlvkondade kaupa? Ühtse stiili viljelejateks jaotatuna? Nimed ei ole igatahes tähestikulisel järjekorras ei kogu fotosektsiooni ega ka lehekülgede ulatuses. Kuidas sellisel juhul leida lugejat huvitava kirjakunstniku nime ja nägu? Nõnda teebki nõutuks raamatule osaks saanud loorberite rohkus. Kui eemaldada illustratsioonid, teiste kujundajate tööde näidised, ei jää just palju alles. Selgelt troonib siingi poliitika üle esteetika. Tunnustust leidis ilmselt tohutu töö, mida Villu Toots ja kogu raamatu toimkond näidete kogumise ja esitamise kallal on teinud – austati raha, mida vaesel ajal väärrika kõite valmistamiseks leiti. Kuid miks nimetada sellisel juhul raamat Eesti ning Baltimaade kaunimaks? Ehk peaks sisse seadma uue, 25 TÖÖMAHUKAMA raamatu võistluse? Küsitavused kaoksid hoobilt ning hoopis õigemal väljateenitud koha leiaksid ka muud sama klassi teosed (“Sajandi 100 Eesti suurkuju”, “XX sajandi kroonika”, “Saaremaa 1”, “Sport XX sajandil”). Nii jääks 25 kaunima nimistusse rohkem ruumi tõeliselt hästi ja huvitavalt kujundatud raamatute jaoks.

P. S. Raamatut “Kiri Eesti kultuuriloos” lapates ärkab teisigi mõtteid. Keskajaga algav rida ei tekita küsimusi, kuni jõutakse 20. sajandi 20-ndatesse aastatesse. Raamatu viimane osa hõlmab nimelt esimese Eesti Vabariigi aegset kirjakunsti ja graafilist disaini. Täites oma kolleksioneeriva funktsiooni, ei paku esitatud kogu aga ühtegi üllatust. Mitte et näited oleksid tuttavad. Enamik

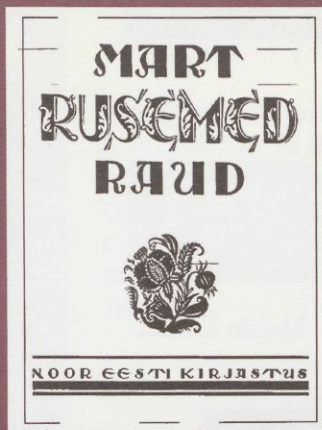




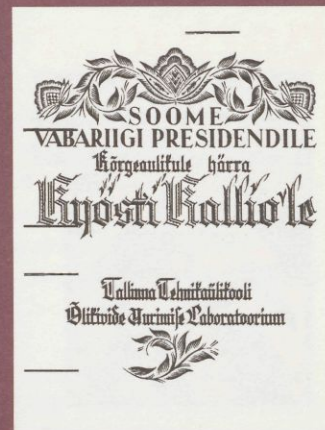
Juta Peterson. Initsiaale Riigi  
Kunsttööstuskooli trükisest.  
1927.



Oskar Kallis.  
Kaanekujundus. 1916.



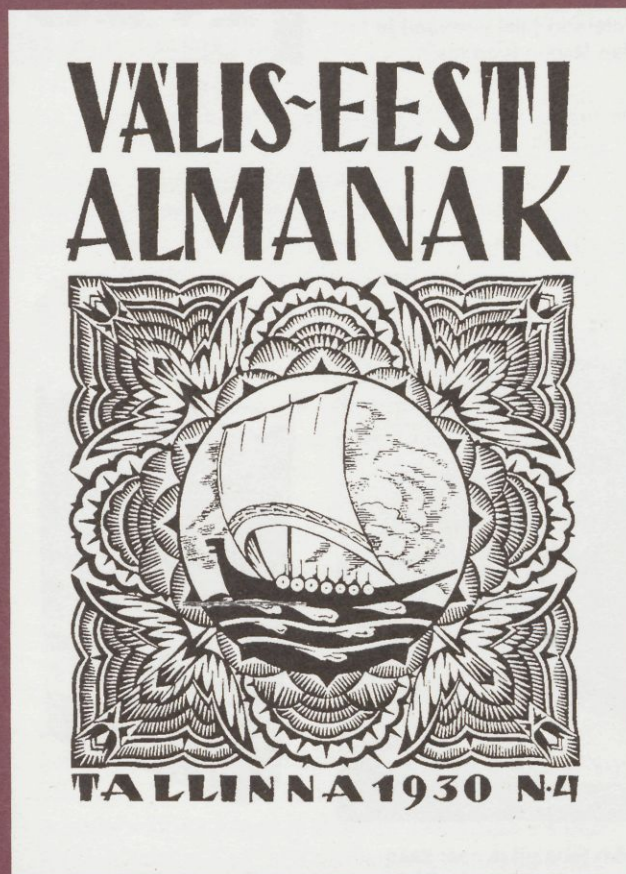
Ferdinand Kask.  
Kaanekujundus. 1927.



Paul Luhtin. Auaadress.  
1937.

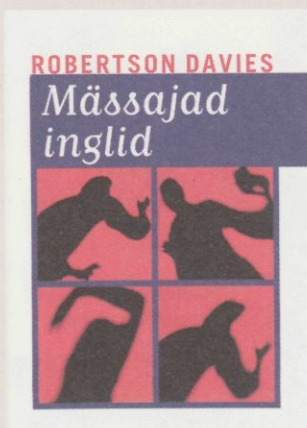
materjalist on reprodutseeritud ilmselt esimest korda. Silma hakkab hoopis kujunduse ühetaolisus ja arengu puudumine tervelt kahe kümnendi jooksul. Juugendstiil on selgelt olemas, ent I maailmasõja eelsed ja järgsed "ismid", mis Euroopas kunsti- ja graafikapilti oluliselt mõjutasid (futurism, dada, Bauhaus, der stijl), näivad olevat eesti disainist möödunud jälge jätmata. Isegi puhastverd art déco on kuidagi kasinalt esindatud. Valitseb aga pseudorahvuslik, keskaegsetest illumineeritud manuskriptidest innustust saanud "tammetõru ja humalaõie" maalähedane laad (ehedaimad viljelejad teadagi Günther Reindorff ja Paul Luhtin). Dekaadide kaupa toodeti sarnaseid logosid, plakateid, raamatukaasi. Ehkki Villu Tootsi kogumik piirneb 1940. aastaga, tasub vaid meenutada laulupeokavasid ning partei ja valitsuse rammusaid aukirju, et taibata – too veider "kalevipojalik" stiil kestis julgelt 1970-ndatesse aastatesse välja. Alles 1980-ndatel hääbus see uue pealetuleva dekoratiivsuse laine all. Kas küsimus on Villu Tootsi või tema valiku hulgast valiku teinute valikutes? Või on stagnatsioon olnud Eesti graafilise disaini saatja aegade algusest peale?

Kristjan Mändmaa

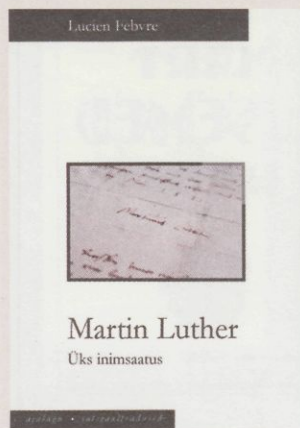


Johann Naha. Almanahhi  
kaanekujundus. 1930.





Need raamatukaaned ei ole Eesti konkursil preemiaid saanud. Kujundajad Tõnu Kaalep (ülal vasakul), Marius Peterson (ülal paremal) ja Dan Mikkin (paremal).



## Kuld ja kard. Ilu ja sisutus

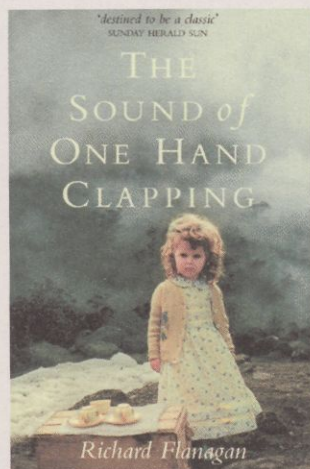
Eesti raamatukujunduses on ilminguid, millele esimesel hetkel ei ole võimalik pihta saada. Üldine tase on ju paranenud, mida näitab ka siin avaldatud 25 paremat. Kuid mitte kõik probleemid ei ole kokkuvõetavad teemaks, kas raamatukujundaja teeb oma tööd professionaalselt/maitsekalt või mitte.

Tegelikult ei muutu midagi seni, kuni kirjastajad saavad aru, mida nad välja annavad ja mis signaali nende väljaanne (ütleksin "toode", kuid tean, et see sõna solvab vana kooli kultuuriinimesi) peab edastama. Muidugi on see samal ajal ka kujundajate probleem.

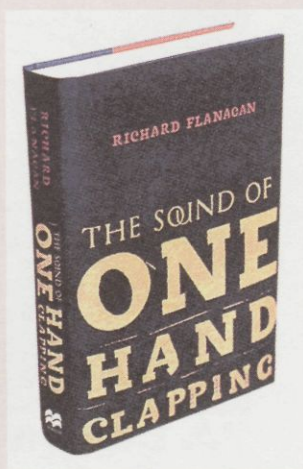
Küsimus on sisu ja kujunduse kokkusobivuses, kasutatud materjalide ja kujundusvõtete ning raamatu üldhoiaaku seoses. Üks kummalisemaid näiteid on paar aastat tagasi ilmunud Hirami debüütromaan "Mõru maik".

Popkultuurist inspireeritud noortejutt oli kujundatud nagu piibel või mingi juubeliväljaanne, kaaned hõbedased ja ka kõite servad hõbevärviga värvitud. Ilus, aga kuidagi konfliktne. Konflikt oleks tore, kujutan ette kujundust, mis teadlikult sisuga tüli norib, aga seda pole ma veel näinud. Muidugi, ma ei ole kindel, kas "Mõru maigu" kujundaja Mari Kaljuste teost tegelikult lugenud oli. See pole etteheide, niisugune on elukutselise raamatukujundaja argipäev. Ka kuulsa Penguin Booksi disainer loeb läbi vaid leheküljepikkuse raamatu sülopsise. Kujundan ise vähemalt raamatukaane kuus ja üldjuhul loen käsikirja vaid fragmentaarselt, kui sedagi.

Kasvõi klassikaline kõvakaanelise ja *paperback*'i suhe Eestis ei tööta. Kirjastajad otsustavad kaante tüübi mingite neile teada parameetrite (näiteks võimalikud tellimused raamatukogudelt) järgi.



Võib teha nii ja naa: kaks Austraalia kirjaniku Richard Flanagani sama teose Austraalia väljaannet. Kujundanud Mary Callahan (vasakul) ja Stephen Banham (paremal).



### Kuidas teha võiduraamatut?

Paar aastat tagasi oleks seda olnud lihtsam seletada, nüüd on kaardid pisut rohkem segamini. Aga siiski. Püüan kirjeldada põhilisi nõkse.

Magneedina mõjub alati kõvakaaneline raamat. Magneedina mõjub alati raamat, mille kujunduses on kasutatud kulda ja hõbedat.

Muidugi on tõelised klassikateosed must-valge kaanega, imelihtsa, tavaliselt Classic Garamondis kaanekirjaga. Aga ettevaatust! Jüri Kaarma teeb sellist klassikat sinust alati paremini! Ka musta ja punase kombinatsioon sobib. Magneedina mõjub rohkelt ja lüüriliselt illustreeritud luulekogu. Magneedina mõjub muidugi ka kujundaja nimi. Aga tegelikult tasub loomulikult võistlusele saata ka teistsuguseid raamatuid. Igal aastal on 25 parema hulgas mõni teos, mille puhul ei ole võimalik leida mitte mingit loogilist põhjendust, miks just see seal viibib!

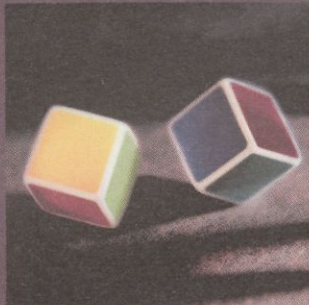
Tõnu Kaalep



# Uurim ja Tummim

Kuidas määrata ühe täringuviskega toimivad korporatiivsed värvid

Logo on juba kinnitatud, visuaalse identiteedi üldpõhimõtted paigas ja kliendile esitatud. Need on piisavalt keerulised ja abstraktsed. Juhatuse esimees ei julge midagi arvata ja tegevjuht nokib nagu kelgust kukkunud oma mobiiliga mängida. Aga siis järsku kõik elavnevad!



Hakatakse rääkima uutest korporatiivsetest värvidest ja selles teemas on ju kodus igäüks. Sest uued vannikardinad on sinised, uus ametiauto märja asfaldi karva, üleaedse maja (oh kadedust) – kreem!

Et vältida ebavajalikke ja aeganõudvaid vaidlusi ja kogu värviteooria taasesitamist, valmistasime Zoomi laboris disainerile abiks värvitäringud. Oleme täringuid juba mõned aastad edukalt kasutanud ja julgeme väita: hulk aega, närvirakke ja kohvi on kokku hoitud. Kuigi inimsilm suudab eristada määratlematult palju värvitoone, kõlbavad lollikindlate ja igal juhul toimivate logode ja firma-graafika kujundamiseks ümmarguselt 12 äraproovitud värvi. Ja just sobivalt on nii palju tahkusid kokku kahel klassikalisel täringul. Tellija võib viske sooritada ise või usaldada selle vastutusrikka ülesande oma turundus-eksperdile. Demokraatliku juhtimissüsteemiga ettevõtetes viskab ühe täringu juhatuse esimees ja teise kuller või koristaja.

Kõik ebapraktilised ja psühholoogiliselt ebasoovitavad värvipaarid on paigutatud täringu tahkudele nii, et need ei saa kunagi kokku juhtuda. Esimesel täringul, nimetagem seda Uurimiks, paiknevad aktiivsed ja aktsenti andvad värvid nagu Coca-Cola helepunane, Reformierakonna kollane ja Hansapanga oranž. Teisel täringul, saagu selle nimeks Tummim, paiknevad tumedamad ja rahulikumat värvid nagu Microlingi sinine, Jaguari tumeroheline ja Roveri kirss. Täringutel puuduvad must ja valge värv, sest valge on paber ja must on näiteks printeri tahm ja neid mõlemaid võib julgelt kasutada kõigi kombinatsioonide taustaks ja lisandiks. Täringute idee oskab iga hakkaja eesti disainer varastada ja vürflid endale ise valmis treida. Samas saab tellida Zoomi laborist töökindlad originaalid koos eksklusiivse vutlari ja Isoki ja Künnapa allkirjastatud sertifikaadiga.

Väljatöötamisel on ka kolme täringuga komplekt edasi jõudnutele, aga see on juba väga ohtlik relv ja selle kasutamiseks tuleb läbida kolmepäevased täringukursused.

Asko Künnap

# Kuldmunapühad

Reklaami ja kujundusgraafika näitus  
**KULDMUNAPÜHAD** Eesti Kunstimuuseumi  
näitustesaalis Rotermanni Soolalaos (Ahtri tn.  
2). Avatud 18.3.–25.4. 2003. Näituse kuraator  
on Renita Raudsepp, kujundajad **FRONT**  
arhitektid – Lauri Laisaar, Gert Sarv ja Margus  
Tammik.

Näitus “Kuldmunapühad” esitleb konkursi Kuldmuna laureatide töid aastatest 1998–2001. Eksponeeritud on enamik reklaami, firmagraafika, pakendi ja müügi-edendusmaterjalide kategooriate võidutöid. Alates 1999. aastast Eesti Reklaamiagentuuride Liidu poolt korraldatud konkursil on antud igas kategoorias välja kolm auhinda – Kuld-, Hõbe- ja Pronksmuna. Situatsioonis, kus elame erinevate meediakanalite poolt peale surutud infoputuse tulvas, võib kergesti tekkida trotslik küsimus, et milleks esitleda veel ühte visuaalset infolaviini, seda enam et mõistel reklaam on pigem negatiivne varjund, kuna see seondub selliste konnotatsioonidega nagu kommertsiaalsus, manipulatsioon, visuaalne ja semantiline müra jne. Samaaegselt on meid ümbritsevad reklaamid ka oma aja majandusliku ja sotsiaalse kliima, inimeste (tarbimis)jeelistuste ja huvide peegeldajad – lisandub kaasaja ühiskonda reflekteeriv ja analüüsiv aspekt.

Lähtudes graafilisest aspektist on suur osa reklaamidest kahemõõtmelise ruumi loominguline organiseerimine. Eesti terminoloogilisel maastikul on sõnapaaril “graafiline disain” tähendusväli, mis seostub elitaarsusega, see aga vastandub reklaami kommertsiaalsele olemusele ning seetõttu välditakse kasutamast kaubandusliku kujundusgraafika kohta mõistet graafiline disain. Samas on sageli kompromissidest klientidega sündinud reklaamid, hoolimata oma kommertslikust iseloomust, siiski paljude loomeinimeste ideedel baseeruv tulemus. Elitaarsemast kujundusgraafikast aga eristab reklaami asjaolu, et enamus neist valmib meeskonnatööna – tihti puudub ainuisikuline autor. Kui palju mahub reklaami tellijate poolt kinni makstud visualiseeritud müügiargumentide sekka loomingulisust? Kas on võimalik, et turunduslikus mõttes oma tähenduse kaotanud reklaam võib omandada iseseisva väärtuse? Kas oma aja ära elanud n.-ö. “unustatud sõnumiga” reklaam võib saada visuaalselt auditavaks kujundusgraafiliseks teoseks? Sel aastal on oluline, et Kuldmuna läheb esimest korda konkursi ajaloos “rahva sekka”. Esiteks “Kuldmunapühade” näituse kaudu ja teiseks on võimalik alates 6. aprillist hotellis Radisson tutvuda kõikide sellel aastal Kuldmuna konkursile esitatud töödega, mille seast valitud võitjad kuulutatakse välja 19. aprillil toimival Galaõhtul.

Renita Raudsepp



## Lessebo Design Smooth 120 gsm

kunst.ee graafilise disaini lisa #7 on trükitud Lessebo Design paberile. Lessebo Design on katmata pindliiminguga disainpaber, mis koosneb keemilisest massist.

Lessebo Design paberit toodetakse kahes kvaliteedis: Smooth ehk eriliselt sileda pealispinnaga ning 1,3 ehk mahupaber 1,3 mahuteguriga.

**Lessebo Design Smooth** on *ivory* (elevandiluu) tooniga, mis annab paberile erilise pehme tunde. Tulemuseks on kvaliteetne ja naturaalne trükis. *Ivory* toon tagab teksti hea loetavuse ja sile pealispind piltide kvaliteedi. Lessebo Design Smooth kergelt loetav naturaalse värviga pind tagab, et paber sobib enamike trükiste, nagu raamatud, aastaaruanded, brošüürid, kirjapaber, visiitkaardid, postkaardid, plakatid, kaaned, valmistamiseks.

**Lessebo Design 1,3** on mahupaber, mida MAP pakub naturaalses toonides. Sobib väga hästi kasutada juhtudel, kui soovitakse saavutada mahulisuse efekti, näiteks raamatute trükkimisel.



**map**

*your paper guides*

MAP Eesti AS  
Viadukti 42  
11313 Tallinn

tel 655 6130  
faks 655 6133  
[www.map.ee](http://www.map.ee)

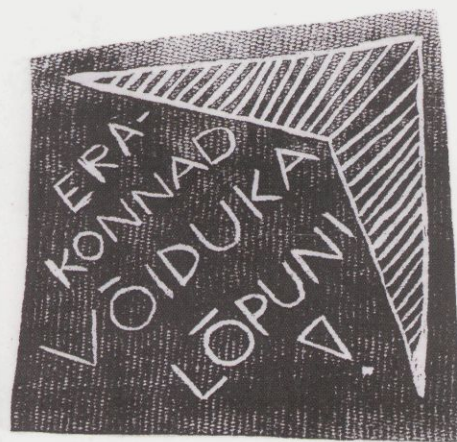


Järgmine kunst.ee ilmub juunis.  
Erileheküljed tsivilisatsioonide  
kokkupõrke teemal koostab  
loominguline grupeering Tuupolev.

Põhiosas tunnistab Raul Meel  
oma teoste esoteerilist tagamaad  
ning intervjuuga astub üles ikka  
veel elav müstifikatsioon Nelli  
Rohtvee. Lisaks: Vilen Künnapu  
vaatab varamodernismi klassiku  
Karl Pärsimäe näitust, Eero Epner  
loeb Peeter Maria Lauritsa New  
Yorgi päevikut, Peeter Linnap  
jätkab teoreetilist arutelu lavastus-  
fotost ja palju muud.



RAR (10) PE-B  
2261 2003, 1



Illustratsioonid Academia Grata ajakirjast  
"Sport ja loomad", nr. 5.

Kunsteoste reproduktsioonid / EAÜ 2003

ISSN 1406-6335



9 771406 633062

Hind 49 krooni