

SIRP

EESTI KULTUURILEHT

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

MÕTLEJAD LOEVAD –
LUGEJAD MÕTLEVAD



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

3 Toimetuselt / Editorial
4 Varia
6 Preemiad, raamatud
7 Varia, vastukaja

Graffiti

8 Helen Kivisoo. Ka seintele kirjutamist tuleb õppida
13 Helen Kivisoo. One has to learn to write on the walls

Raamat

15 Margaret Tali. Sugu telepildis ja igapäevaelus

Ego

16 Marica Lillemets. Evald modelliga ehk "Marica kassiga"
19 Marica Lillemets. Evald with a model or "Marica with a cat"

Kumu!

20 EKM, Reimo Vösa-Tangsoo

Külaline

22 Ma väga loodan, et mu kunst võitleb vabaduse eest. Antonio Claudio Carvalho intervjuu Heie Treierile
24 I do hope my paintings fight for freedom. Antonio Claudio Carvalho interviewed by Heie Treier

Kütiorg

26 Laura Kuusk. Labürindis. Nähtavas ja nähtamatus
28 Laura Kuusk. Inside Labyrinthos – the visible and the invisible
31 Anke Mellin. Miks mina töötan looduse heaks?
32 Anke Mellin. Why do I work for Nature?

Seto

33 Kauksi Ülle. Peko helü kujutamisest ja kirätamisest
36 Kauksi Ülle. Peko hääle kujuku tegemisest ja kirjamisest
36 Kauksi Ülle. Peko's voice in statues and patterns

Ajalugu

37 Eva Näripea. Nõukogude camp: kultuurilisest kohandumisest ja

vastupanust filmis "Don Juan Tallinnas"

39 Eva Näripea. Soviet Camp: cultural conformation and resistance in Don Juan in Tallinn

Maal

41 Raivo Kelomees. Tradigitaalne kunst. Digimaalist: elektrooniliset maalikunstist tasapinnal ja füüsilises ruumis
46 Raivo Kelomees. Tradigital Art. Digital paintings: electronic painting on a two-dimensional plane and in three-dimensional space

Loeng

47 Peeter Linnap. Fotoloogia III. Fotograafia semiootika vaatevinklist
51 Peeter Linnap. Photology III. Photography – a semiotic point of view

Galerii

55 andreas w. täkked paadi pardas
56 Rael Arteli lühiintervjuu Mari Laanistele
57 Puu nahk, veidi siidi ja venivaid ribasid. Aldo Järnssoo intervjuu Alina Linnule
58 Riin Kübarsepp. Deebetkaardi turvalisus – tagatud
58 Mari Laaniste. Popkultuuri paine
59 Ants Juske. Kas jalgpall on parem kui kunst?
60 James Thurlow. Religioon, kunst, appropriatsioon
61 James Thurlow. Religion, art, appropriation

Kunstikiri

62 Katrin Kivimaa. Alasti, lapseootel ja uhke

Oksjonipeegel

63 Pekka Ereit. 2005. aasta sügisoksjonid

Viimane lehekülg

64 Raul Meel ja Billeneeve

65-80 Graafilise disaini lisa #16

80-112 Noore Eesti kunsti ERI

Esikaanel grafitikunstnik Antoni foto graffitist ja grafitikunstnik Taikist Tallinnas Peterburi maantee viaduktil.

The front cover features Anton's photo of graffiti and the graffiti artist Taik at the Peterburi maantee overpass in Tallinn.

Telli!


Telli kunst.ee telefonil **666 2535** või võrguleheküljelt **www.tellimine.ee**.
Subscribe to kunst.ee from abroad via Kirilind, **www.kirilind.ee**.
Phone: **(372) 640 8597**, fax: **(372) 640 8598**,
or e-mail: **kirilind@estpak.ee**.
Varasemad numbrid / back issues: **(372) 644 6483**, **mai@sirp.ee**.



KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

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

 **KLASSIKA[®]**
RAADIO

{toimetuselt/editorial}

Kumu oodates

2005. aasta Eesti kunsti elu on hoidnud kuidagi madalat profiili. Tundub, et alateadlikult ootavad kõik Kumu avamist, ehkki sellest avalikult ei räägita. Nüüdseks on Kadrioru kerkinud Pekka Vapaavuori projekteeritud imposantne muuseumihoone, mille kohta on mitmed kolleegid vaikselt tunnistanud, et raske uskuda, et see ongi saanud tõeks. Kunstnike ja kunsti on meie laiatarbemedia alates 1990-ndatest nii palju "pekstud", et Eesti ajaloo esimene spetsiaalselt kunstimuuseumiks ehitatud hoone valmimine pidigi kaua aega tunduma utoopiana. Nüüd saab siis öelda: huvasti lekkivad torud ja amortiseerunud ruumid, tere tulemast turvalised hoiutingimused ja moodne sisustus, uus külastajasõbralik ja kunstnikusõbralik keskkond, milles inimesed tõesti tahavad viibida. Ja aitäh, Marika Valk, selle suure projekti eest seismast!

Viimasel aastavahetusel eksponeerisid Ilja ja Emilia Kabakov Tallinna Kunstihoones installatsiooni "Tühi muuseum". Nende näitus kestab üha edasi – Kumu seinte vahel. Praegu valitseb siin täiesti unikaalne olukord, kus kunstimuuseum küll füüsiliselt eksisteerib, aga ilma ühegi kunstiteoseta.

Kumu avatakse direktress Sirje Helme sõnul 2006. aasta 17. veebruaril.

Heie Treier

Waiting for Kumu

The Estonian art scene has held a somewhat low profile in 2005. It seems as if everyone is subconsciously quietly waiting for Kumu to open, even though it's not spoken of. The imposing museum building, designed by Pekka Vapaavuori, has now risen in Kadriorg and many colleagues have quietly admitted that it's hard to believe it has actually become a reality. Artists and art have been so thrashed by our media at large since the 1990s, that the completion of the first ever building erected specifically as an art museum in Estonia's history seemed utopian for a long time indeed. Now we can say: farewell leaky pipes and weary, worn rooms, hello safe storage areas and a modern interior, a new visitor-friendly and art-friendly environment where people really want to linger. And thank you Marika Valk, for standing by this grand project!

At the end of last year Ilja and Emilia Kabakov exhibited their installation "Empty Museum" at the Tallinn Art Hall. Their exhibition continues – within the walls of Kumu. Currently there exists an incredibly unique situation in which the art museum is physically complete but void of a single work of art.

According to its director Sirje Helme, Kumu will open on February 17, 2006.

Heie Treier



Kärt Summatavet kaitses kunstidoktori kraadi

1. oktoobril kaitses ehtekunstnik ja Eesti Kunstiakadeemia õppejõud Kärt Summatavet Helsingi Kunsti- ja Disainiülikoolis oma doktoritöö "Folk Tradition and Artistic Inspiration. A Woman's Life in Traditional Estonian Jewelry and Crafts as Told by Anne and Roosi". ("Pärimus ja inspiratsioon. Kõnelusi Anne ja Roosiga naise elukaarest eesti pärimuslikus ehtekultuuris ning käsitöös"). Raamatuna publitseeritud uurimus keskendub Eesti rahvakunsti suulisele tra-

aditsioonile ning traditsioonilisele käsitööle kui inspiratsioonialikale. Uurimuse tarvis intervjueris Kärt Summatavet kahte silmapaistvat pärimuse kandjat – setokest Anne Kõivot ja kihnlast Rosaali Karjamit. Lisaks raamatule kuulub Summataveti doktoritöö hulka kolm ehtenäitust: "Lapsepõlv ja tüdrukuiga" (2000), "Noor naine. Emadus" (2001) ja "Vana Tark Naine" (2003). Eesti esimene kunstidoktor on kombineerinud teadusliku uurimistöö oma kunstnikukogemusega ning otsinud ühenduslülisid traditsioonilise ja kaasaegse ehtekunsti vahel.

Tuleviku paviljon Taiwanis

Ajavahemikus 15.10.–30.10.2005 toimus Taiwanis Kaohsiungi linnas üritus nimega "Taiwan Design Expo 2005". Jaapanlaste 1930ndatel aastatel ehitatud sõjaväelinnak, mis asub keset Kaohsiungi, transformeeriti elavaks organismiks, kus iga kasarmuhoone leidis endale uue kasutuse. Eriliseks muutus paviljon nr 1, mis kandis nime Future Pavilion (Tuleviku paviljon). Ristikujuulise põhiplaaniga hobuste ja ratsanike pesumaja, mille keskel paiknes kaheksanurkne südamik veebasseiniga neljanda korruse tasandil, oli kasarmuplokkide, veetorni ja muude linnaku ehitiste seas metafüüsilisem. Räägitakse, et ehitises kummitas aastaid ning inimesed ei julgenud sellele läheneda. Tuleviku paviljoni lahendus kujutas endast ehitise vabastamist kinnistest ustest ja akendest ning selle puhastamist (pühitsemist) kunsti jõul. Selleks oli osalema palutud kaheksa rahvusvahelist kunstnikku: Wei-Li Yeh (Taiwani tuntuim fotograaf), Kao Jyn-Hong (Taiwani juhtivamaid *performance*-kunstnikke), Yoshio Kato (Jaapani ökoloogilise arhitektuuri pioneeri), Sakura Iso (Jaapani heliinstallatsioonikunstnik), Chi Ti Nan (Taiwani arhitekt ja kunstnik), Marco Casagrande (Soome arhitekt ja kunstnik, paviljoni kuraator), August Künnapu (Eesti maalikunstnik) ja Vilen Künnapu (Eesti kunstnik ja arhitekt). Mõnekuuse eeltöö ja nädalase praktilise tööga kohapeal sai majast elav kunstiobjekt. Piklikud tiivad täi-



Vilen Künnapu stuupa.

deti väiksemate installatsioonide, makettide ja teleritega, samuti paigutati akendele pleksiklaasist tahvlid, millele trükiti kontseptuaalseid pilte. Maoistliku orientatsiooniga Chi kirjutus seintele esimese Mao tsi-taate, Sakura Iso rajas ehitise südamikku pingelisema heliseadeldise. Keskmisest torust tulev vaevukuuldav konna krooksumine tõestas, et kunstil on hiigelsuur näh-

tamatu jõud – Sakura oli pingestanud kaheksanurkse veetorni ja sellega kogu ehitise. Hoone ümber tekkis Marco Casagrande rajatud jaapani aed, mis asustati tema üliõpilaste poolt ehitatud installatsioonidega (roostesed rauast Trooja hobused, pesuvanidest ehitatud laevad, kaminad, kapid jm). Veidi kaugemale kõrge heina sisse paigutati Vilen Künnapu kaks erepunast energiatorni ehk stuupat, mida täiendasid tema templiprojektid akendel. Pesumaja otsaseinad said endale August Künnapu hiigelsuured seinamaalid kassi, võimleja ja lemuurlasega. Casagrande Laboratory trükkis ära mandariinkeelse ajalehe Pe Po (toimetaja ja koostaja Nikita Wu), mis oli ühtlasi ka ekspositsiooni kataloog. Lisaks kunstnikke tutvustavatele artiklitele oli ajalehes huvitavaid tulevikuteemalisi kirjutisi, muu hulgas ka Tallinna vanglapeedi Andrus Elbingu mandariinkeelne luuletus ja portreefoto.

Tuleviku paviljon eristus ülejäänutest absoluutse ebamaterjalismi ja sajabrotsendilise kunstikeskuse poolest. Seda arvas ka regiooni ajakirjandus: paviljon tõsteti muust näituse osast lihtsalt välja ja käsitleti seda eraldi. Ajakirjanduse tähelepanu köitis ka kummaline kunstnikepaar Eestist: valgesse riietatud isa – templehitaja – ning lapsemeelne poeg – kassimaalija. Hongkongi kultuurileht Sing Tao avaldas arvamuse, et tegemist on just nende meestega, kellest on Hongkongis suur puudus.

Vilen Künnapu

Eesti kunst Pekingi biennaalil

20.09.–20.10. aset leidnud Pekingi 2. rahvusvahelisel kunstibiennaalil osalenud 69 riigi kunstnike seas esindasid Eestit **Leo Lapin** geomeetrilise maaliga seeriast "Kood", **Jaan Toomik** maaliga "Mees metsas" ja **Anna-Daniela** ja **Paul Rodgers** kineetilise installatsiooniga "Karussell".

Biennaal kandis temaatilist alapealkirja "Humanistlik kaasaegne kunst" ning teostelt eeldati sotsiaalset tundlikkust, samuti rahu ning inimese ja looduse harmoonilise koosseisentsi teema käsitlemist. Mammutürituse põhikorraldus oli Hiina kunstnike liidu ja kultuuriministeeriumi kanda. Erinevalt teistest suurtest kunstibiennaalidest keskendutakse Pekingi biennaalil valdavalt maalikunstile ja skulptuurile ning välditakse installatsioone, kontseptuaalkunsti ja

uut meediat. Ühe peakuraatori Liu Dawei sõnul on valiku eesmärk tõestada, et ka traditsioonilised kunstimeediumid suudavad pakuda midagi uut. Kriitikud on Pekingi biennaalile ette heitnud liigset konservatiivsust isegi võrdluses kodumaiste rivaalide Shanghai biennaali ja Guangzhou triennaaliga ning nimetanud seda koguni Hiina kunstnike liidu aastanäituse laiendatud versiooniks.

Biennaalil oli ka mitmeid satelliitprojekte, näiteks Usbeki, Vene ja Itaalia kunsti ekspositsioon ning mõneti ootamatu ekspositsioon Prantsuse impressionistide tähtteoste koopiatest estampgraa-fikas. Kolme Hiina-poolset peakuraatorit (lisaks Liu Daweile Jin Shangyi ja Feng Yuan) assisteeris 20-liikmeline abikuraatorite rühm, rahvusvalise ekspordina oli kaasatud Vincenzo Sanfo.

Saksa Rahvusgalerii auhind Monica Bonvicinile

Saksa Rahvusgalerii noore kunsti auhind läks sel aastal Berliinis resideeruvale itaallannale Monica Bonvicinile (40). Kolm ülejäänud nominenti John Bock, Angela Bulloch ja Anri Sala on kõik eri rahvusest, kuid elavad samuti Saksamaal. Rahvusgalerii auhind on sakslaste vaste brittide Turneri auhinnale: rahaliselt peaaegu sama suur, tööde kontseptuaalsuselt niisamuti, erinevust võib näha vaid šokeerivuses ja kosmopoliitsuses. Vähemalt selle aasta kandidaatide põhjal tundub, et valik pole nii šokeeriv, programmiliselt aga kosmopoliitsem kui Turneri auhinna puhul. Ideoloogiline erinevus ilmneb selles, et kui Turneri auhind antakse briti kunstnikule, siis Rahvusgalerii auhinna võib saada iga rahvusvaheliselt tunnustatud noor kunstnik, kes elab Saksamaal. Et Saksamaa kultuurikatel ja (-)pealinn, 3,7 miljoni elanikuga Berliin kunstnike vähesuse üle just kurta ei saa, olid ka kõik tänavused nominendid loomuldas sealte pärit.

16. oktoobrini 2005 Berliinis Hamburger Bahnhofis toimunud näitusel olid väljas kõigi nelja kandidaadi tööd. Bonvicini projekt, tervet saali täitvad kõikkõimalikud nahast ja kettidest punutud võrkküüed, tõusis teiste seast esile oma ergonoomilisuse ja kasutatavuse poolest. Kuigi S&M-allusioonide püüdlik väljaimemine sellest interaktiivsest installatsioonist või skulptuurist on ilmselt teretulnud, polnud töös iseenesest midagi šokeerivat. Pigem vastupidi, tegu oli kasutajasõbralikkuse musternäidisega. Näituseküllastajale mõjub see hästi juba puhtemotsionaalsetel põhjustel, kui ta siltidega "Mitte puutuda!" ümbritsetud teoste vahel laveerides ja valvuritelt metoodiliselt sõimata saades ühes saalis korraga tervel seerial kunstiteostel lebada võib. Selline installatsioon muudab küllastaja asendit, viimane omakorda tema enesetunnet ja vaatenurka, muuhulgas ka tervele muuseumile ja võib-olla isegi kogu kunstile. Tükk puhkust kümnekilomeetrise vaatajateekonna kogupikkusega muuseumis kulub kahtlemata marjaks ära. Sealjuures olid kõik võrkküüed erineva disainiga kvaliteetselt teostatud kunstiteosed.

Erkki Luuk



Monica Bonvicini. Never again. Interaktiivne installatsioon, 2005.

Monica Bonvicini. Ei iial enam. Interactive installation, 2005.

Arman

(17.11.1928–22.10.2005)

Mulle langes osaks privileeg olla Armani sõber umbes kümme aastat. Meil oli rida jutuajamisi nii New Yorgis kui ka Lõuna-Prantsusmaal. Ta rääkis mulle, kuidas nad Duchamp'iga õpetasid John Cage'ile malemängu ja kuidas John Cage seda tegelikult mängida ei tahtnud, kuigi tegi seda ometi, et olla Duchamp'i lähedal. Ta rääkis dokumenteerimise tähtsusest ja sellest, kui kasutu on kunstnikel alailma seletada, et nemad tegid seda või teist esimesena, kui puudub põhjalik dokumentatsioon. Sel aastal tegime koostöös 24 skulptuuri, täitsime pleksiklaasist kastid minu tagasilükatud maalide jäänustega. Ta oli töötlemise geenius, alkeemik, kes oskas muuta rämpsü varanduseks. Arman on üle 20. sajandi kõrguv hiiglane, kes kuulub viie kõige mõjukama kunstniku hulka koos Picasso, Warholi, Duchamp'i ja de Kooningiga. Ta oli erakordselt suuremeelne inimene: kui otustasime vahetada kunstiteoseid, andis ta mulle kümme korda nii kallitöö kui mina talle – vaatamata hindade tegemist oli lihtsalt tööde ja ideede vahetamise sümbolise žestiga, metafooriga, mis iseloomustas tema ellusuhtumist.

Mark Kostabi

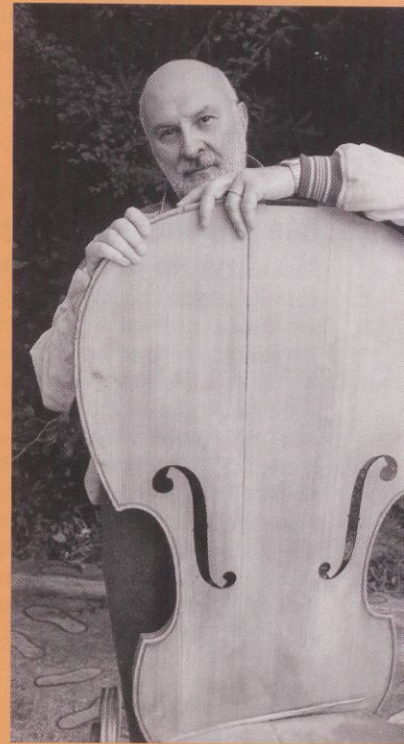
24. oktoober, 2005

Arman (17.11.1928–22.10.2005)

I was very privileged to be a friend of Arman's for around 10 years. We shared numerous conversations together, in New York and in the south of France. He told me about how he and Duchamp taught John Cage how to play chess and how John Cage didn't really want to do it but did so in order to be close to Duchamp. He spoke of the importance of documentation, on how it's useless for artists to go around saying they did something first without thorough documentation. During the last year, 2005, we collaborated together on 24 sculptures in which we filled plexiglas boxes with the slashed remnants of my rejected paintings. He was a genius of recycling – an alchemist who could turn trash into treasure. Arman was a towering giant of the 20th century, one of its five most influential artists, along with Picasso, Warhol, Duchamp and de Kooning. He was also a very generous person: When we agreed to trade artworks, he gave me a piece worth ten times mine – he didn't look at the price – just the symbolic gesture of trading work and ideas, a metaphor for his approach to life.

Mark Kostabi

October 24, 2005



{preemiad}

Ervin Pütsepa preemia Karin Hallas-Murulale

Teenekas arhitektuuriteadlane, Eesti Arhitektuurimuuseumi rajaja ning direktress Karin Hallas-Murula pälvis Ervin Pütsepa kunstiteadusliku monograafia preemia uuri- muse eest Eliel Saarineni "Suur-Tallinna" projekti teemal. Sellega on täienenud meie teadmised Tallinna linnaruumi kujunemise kohta 20. sajandil.

Konrad Mäe medal ja maali- preemia Jaan Toomikule

2005. aasta Konrad Mäe medali ja preemia vääriliseks tunnistati Jaan Toomik eksistent- siaalseid paineid lahkava neoekspressionist-liku maaliloomingu eest, mis oli eksponeeritud tema isikunäitustel Ku galeriis ja Vaala galeriis 2005. aastal.

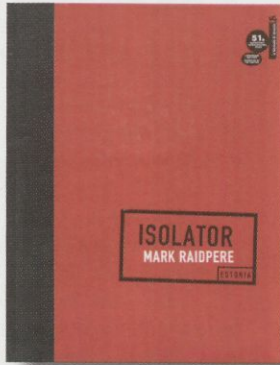
Margaret Kevendi nime- line stipendium Maarja Niinemäele ja Rait Rosinale

Eesti Kunstnike Koondis Torontos on asutanud kunstihariduse toetuseks Eesti Kunstiakadeemias ja Tartu Kõrgemas Kunstikoolis Margaret Kevendi nimelise stipendiumi, mis määratakse üks kord aastas kahele üliõpilasele. Stipendium on ühe- kordne, à 10 000 Eesti krooni. Stipendiumi saamise kriteeriumiks on hea õppeedukus, loominguandekus ja õppetööstuse vajadus. 2005. aastal kandideeris stipendiumile kümme EKA üliõpilast. Stipendiumi saaja- teks valiti Rait Rosin (maalikunst, MA I) ja Maarja Niinemägi (ehtekunst, MA II).

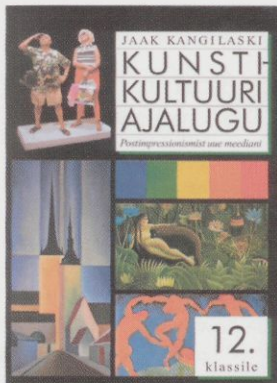
Sirje Eelmae auhind Jaapanist

4th Tokyo International Mini-Print Triennial tähistab Tama kunstiülikooli 70. aasta- päeva ja kümne aasta möödumist esime- sest triennaalist. Eksponeeritakse ühtekok- ku 3700 tööd 81 maa 918-lt graafikult, ligi neljandik osalejaist on siiski jaapanlased. Triennaali peapreemia sai Slovakkia kunst- nik **Katarina Vavrova** sügavtrükkis teosta- tud H. Chr. Anderseni tegelasi kujutava töö eest, teise preemia sai jaapanlane **Mitsuo Sanpei**. Võrdseid žürii auhindu jagati väl- ja 12, nendest üks **Sirje Eelma** fotokliše- ja kuivnõeltrükkis lehele "Moment". 1995. aastal pälvis Eelma samal triennaalil Tama kunstimuuseumi preemia. Näitus toimub Tama kunstiülikooli muuseumis 2.11.2005– 22.01.2006. Kataloogi vt. www.tamabi.ac.jp/timpt.

{raamatud}



Kataloog / Catalogue: Isolator. Mark Raidpere. Estonia. 51. Veneetsia biennaalil Eestit esindanud Mark Raidpere näituse "Isolator" ingliskeelne kataloog sisaldab Raidpere, Mark Gisbourne'i, Juku-Kalle Raidi ja Hanno Soansi tekste. Kujundaja Jaanus Tamme. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallinn, 2005. ISBN 9985-9321-8-8.



Jaak Kangilaski. Kunstikultuuri ajalugu 12. klassile. Postimpressionismist uue meediani. Õpik käsitleb kunstiajalugu 19. sajandi lõpuaastast täna- päevani. Töögrupis osalesid autori kõrval Sirje Helme, Tiiu Viirand, Tiiu Allikvee jt. Kunst, Tallinn, 2005. ISBN 9949-407-54-0.



22+. Noored Eesti kunstnikud / Young Estonian Artists. EKA galeristi Karin Laansoo eestvõttel koostatud põhjalik kogumik sisaldab intervjuusid 22 silmapaistva noore Eesti kunstnikuga, sh Alice Kase, Merike Estna, Neeme Külma, Sandra Jõgeva, Tiit Soku, Tõnis Saadoja, Maarit Murka, Külli K. Kaatsi, Villu Plingi, Andres Loo, August Künnapu, Margus Tamme, Lilli-Krööt Repnau, Kärt Ojavee jt-ga. Rohkelt illustreeritud, eesti ja inglise keeles, 408 lk. Kujundaja Indrek Sirkel. Eesti Kunstiakadeemia, 2005. ISBN 9985-9555-7-9.

VAAL 1990/2005

Vaal 1990/2005. Teksti- ja fotokogumik galerii 15. tegutsemisaasta tähistu- seks. Autorite seas Anu Liivak, Urmo Raus, Rein Tammik, Eha Komissarov, Johannes Saar, Kaido Ole, Marko Mäetamm, Jaan Toomik jt. Publitseeritud on ka Vaala näituste kroonika. Vaal, 2005.

Art This Week

Sally Studio eestvõttel ja Kultuuriministeeriumi rahasta- misel esmailmus novembris infovoldik "Art This Week", mis koondab andmeid kogu Eestis jooksvalt toimuvate kunsti- näituste kohta. Nii eesti- kui ingliskeelsena levitatav tasuta voldik hakkab edaspidi ilmuma kuus korda aastas.



Eesti Kunstiakadeemia ajaki- ri. Endiste ja praeguste EKA tudengite koostöös valmiva uue ajakirja esimene number. Alates järgmisest numbrist kannab üllitis nimekonkursi võitnud nime ART.UN. Toimetanud Karolin Kuusik, Kristiina Paju, Gerli Liivamägi, Külli-Kerttu Siplane, Agne Talu, kujundajad Tuuli Aule ja Kadri-Maria Mitt. Eesti Kunstiakadeemia, 2005.



Ehituskunst / Estonian Architectural Review 41/42 2005. Eesti Arhitektide Liidu ajakirjas käsitletakse seekord linnaruumi ja identiteediga seonduvaid küsimusi. Tekstide autorid on Andres Kurg, Ülo Peil, Tõnis Kimmel, Kalle Komissarov, Tõnu Laigu, Katrin Paadam jt. Toimetaja Ingrid Ruudi, kujun- daja Martin Pedanik.



"Guestbook of the Heart'i" valimimisprotsess

Sandra Jõgeva avas südame külalisraamatu

Performance'i-kunstnik Sandra Jõgeva osales Eesti esindajana augusti lõpus Islandil Reykjavíkis Living Art Museumis toimunud rahvusvahelises koostööprojekti "Break the Ice". Nordic Centre of Performing Arts'i korraldatud üritusel jagati 12 Põhja- ja Baltimaadest valitud kunstnikku eri suurusga tiimidesse. Jõgeva sattus paari islandi/inglise koreograafi Peter Andersoniga ning koostöös valmis etendus "Guestbook of the Heart".

Sandra Jõgeva: "*Performance* seisnes selles, et mulle tätoveeriti publiku ees vasakule rinnale, süda-

me kohale nn südame külalisraamat. Omamoodi registreerimisleht, kuhu kavatsen küsida mulle südamesse läinud inimeste allkirjad. Need tätoveeritakse kah püsivalt sinna. Tagasiulatuvat jõudu sel registreerimisel pole, keegi ei küsi ju külalisraamatusse tagantjärele allkirja. (Nagu mu ema [Malle Leis – toim.] ütleb, näeb mu rind nüüd välja nagu tembeldatud loomakere – ma ise küll nii ei arva...)"

Tätoveeringu tegi Islandi kuulsaim tätoveeringukunstnik Fjölfnir Bragason. Lisaks esitasid kolm noort Islandi tantsijat Peter Andersoni koreograafia Kelly Daviese *sound art*'i saatel. Etendusest tehtud videot näidatakse detsembri alguses Tallinnas festivalil "Inport".

Noored maalijad Mallorcal

10.–16. oktoobrini osalesid viis Eesti noorema põlvkonna maalikunstnikku meistrikklassis Hispaanias Mallorcal, et omandada kohaliku eesti kunstiku Erik Schmidt käe all maastiku- ja portreemaali oskusi. Karl Nageli, Rait Rosina, Maarit Murka, Anna Litvinova ja Laurentsiuse Mallorcale lähetajaks oli Vaala galerii. Laagri eesmärgiks seati noortele kunstnikele realistliku maalikäsitluse nüansside tutvustamine.

Maalilaagrit juhendanud Erik Schmidt on pärit Naissaarelt. Eestist sõja ajal Rootsi põgenud Schmidt omandas kunstihariduse Pariisi kõrgemas kunstikoolis *École Nationale Supérieure des Beaux Arts*. Viimased 40 aastat on ta elanud Mallorcal, viljeldes peamiselt realistlikku olustikumaali ja portreemaali. Ta on avaldanud ka kümme-kond raamatut.

Kostabi ja East Village'i kuldaastad eesti keeles

Galerii 008 ja ajakiri kunst.ee annavad koostöös välja Baird Jonesi raamatu "Mark Kostabi ja East Village'i kunstielu aastatel 1983-1987". Esimene eesti keelde tõlgitud raamat Kostabist keskendub New Yorgi Manhattani saare boheemlikus East Village'i linnaosas 1980. aastate alguses pulbitsenud kunstielule, mis tõmbas oma keerisesse ka noore Mark Kostabi. Raamat käsitleb toonast mentaliteeti ja sündmusi, aga ka East Village'i kunstiringkonnaga seotud isikuid, kelle seast paljud said maailmakuulsaks.

Detsembris müüki jõudva raamatu autor Baird Jones oli 1980-ndatel New Yorgi Lõuna-Bronxi kunstikeskuse Fashion Moda kaasdirektor. Ta on kaitsnud doktorikraadi õigusteaduse alal New Yorgi Ülikooli Õigusteaduse koolis, magistrakraadi New Yorgi ülikooli sotsiaaltöö koolis, teise magistrakraadi arengupsühholoogia alal Columbia ülikoolis ning kolmanda magistrakraadi IT ja hariduse alal Columbia ülikoolis. Jones on aastaid olnud New York Daily Newsi kolumnist ning avaldanud raamatut "Seksuaalhuumori psühhoanalüüs" (NY, Philosophical Library, 1987).



{vastukaja}

Tere,

kahjuks on viimases kunst.ee-s viga – inimpesad Küitiorus on esimene projekt minu algatatud *metsakunsti* ehk *forestarti* kui eestimoodi uudse maakunstivormi seeriast, seekord osutus asukohaks kogemata Küitioru Avatud Ateljee tänu Peeter Lauritsale, kes lubas lahelt oma võsa kasutada (Riigi Metsamajanduskeskus oli näiteks meie projekti suhtes skeptiline). Millegipärast on Zizi&Yoyo artiklis ära unustatud. Ja pesa ehitanud heast sõbrast arhitekti nimi pole mitte Alex van de Weld, vaid Alex van de Beld.

Pole hullu, lihtsalt kui ca aastajagu tööd ära tehtud, siis on natuke imelik, aga samas ka nagu tore, et projekt elab oma elu ise edasi. Nüüd loodan siiralt, et teine osa kavandatust – urbanistlik kompuutermetsa idee KUMU juures samuti teoks saab. Muuseas, selle raames käis Eestis ka prof John Frazer – aitab meil *isekasvatav* arhitektuuri teha.

Trv,

Veronika Valk

e-mail, 1. oktoober 2005

*

Dear Heie Treier, Dear Editors, Dear Madam or Sir,

Thank you for your interest in the documenta 12 magazine project and thank you for the intense talks and discussions we have already had while setting up the project's framework in recent months.

With this letter, we would now like to start the process of

collaboration officially. Therefore we are delighted to confirm herewith the participation of the magazine Kunst.ee in the project documenta 12 magazine (working title).

Over the next two years as part of this project, documenta 12 will initiate a dialogue with around 70 magazines, journals, and online media from all over the world to create a network to explore and discuss topics of current interest and relevance, not only in the framework of documenta 12, focusing on the following three topics: "Is Modernity Our Antiquity?", "Bare Life (Subjectification)", and "Education (The Local Institution)". /.../

Yours Faithfully,

Georg Schöllhammer

Chief Editor of documenta 12 magazine

Vienna, September 27, 2005

*

And yes I'm receiving the kunst.ees regularly. By the way did I mention that I put the entire run of them you left with me in the School of Visual Arts library?

Thomas McEvelly,

8. Oct 2005, New York

Ka seintele kirjutamist tuleb õppida

Helen Kivisoo

Pildilise grafiti subkultuur elab avalikkuse eest varjatud ja omaette maailmas, mille olemasolu ei pruugi inimesed enamasti teadvustadagi. Kuigi grafititeosed ümbritsevad meid urbanistlikus argipäevas igal sammul, pööravad neile erilist tähelepanu vaid vähesed – peamiselt need, kes on subkultuuriga ise seotud. Ühelt poolt taotletakse grafitikultuuris mõistetamatust ja suletust, ent saladuslikud kunstnikud soovivad olla ka märgatud ja imetletud.

Graffiti on nähtus, mis muutub ajas pidevalt: teosed hävivad, neid tehakse üle, täiendatakse jne. Sellises ebastabiilses olukorras on suurim ambitsioon saavutada kõige kiuste püsivaid väärtusi, see ongi grafitikultuuri väljakutse oma liikmetele: olla teoste lühiajalisusest hoolimata järjekindlalt nähtav ja tuntud.

Et mõista pisut paremini nende “mõtetute kritselduste” ja “koleda sodi” hingeelu, tuleks heita pilk grafitikultuuri-sisestele väärtushinnangutele ning nende taastootmise viisidele. Oma väärtuste edasiandmisel on kõige olulisem subkultuuri uute liikmete väljakoolitamine. Grafitikultuuri põhitõed levivad peamiselt suulise ja visuaalse traditsioonina. Rahvusvahelisel ja ka kohalikul tasandil on kaasa aidanud grafiti kohta ilmunud kirjandus (raamatud, ajakirjad) ning Internet. Noorele ei piisa siiski ainult neist kanalitest, et hakata grafitikultuuris täisväärtuslikult osalema, suurem osa informatsioonist antakse edasi inimeselt inimesele. Et mõista grafitikultuuri pedagoogikat, tuleb tunda selle subkultuuri hierarhiat, aga ka õpetamise metoodikat ning väärtushinnanguite süsteemi.

Grafitikultuuri hierarhia

Pildilise grafiti tegijate hulgas valitseb range hierarhia, mille aluseks on meisterlikkus ja teoste hulk. Hierarhia väljendub grafitikultuuri liikmete omavahelises suhtluses: vanematel ja kogenumatel on suurem sõnaõigus ja neid võtavad algajad eeskujuks nii oma töökspidamiste kui ka joonistustehnikate väljakujundamisel. Hierarhia tipus olevatel grafititegijatel lasub vastutus tagada kultuuri edasikandumine ja väärtuste püsimine uustulnukate hulgas.

Grafitikultuuri hierarhia vorm kujunes välja juba varases ameerika grafitikultuuris 1960. – 1970. aastatel ja neidsamu töökspidamisi levitavad grafitiraamatud ja

Interneti-väljaanded tänapäevalgi. Näiteks eesti grafitiautor Fara j kirjeldas grafitikultuuri hierarhiat väga klassikalisel viisil [siin ja edaspidi kirjaviis muutmata]: “on vanemad ja paremad tegijad (*kings*) ja on noori veel väljaarenemata stiilidega jopesid (*toy-d*) kes omaarust on kõvad tegijad a te gelikult neid tehakse just maha. Algajatel on mängu tulla suhteliselt raske. tuleb ennast tõestada! /.../ ja kes otsustab? amh. vanad tegijad otsustavad :D ei tegelt see asi nyyd nii hull ka ei ole, et keegi ütleb ja k6ik usuvad. ainult et need kes kaua on te gelenud nendel on nagu mingi pilt olemas graffitimaailmast ja tema s6na nõ loeb v6i midagi sellist.”

Väljendid nagu “*toy*” (algaja grafititegija) ning “*king/queen*” (mingis konkreetse valdkonnas või geograafilises piirkonnas parim grafititegija) on ammused grafitikultuuri terminid, mis esinevad juba varasemates grafitist kirjutatud raamatutes nagu “*Getting Up*” (Craig Castleman, 1982), “*Subway Art*” (Martha Cooper, Henry Chalfant, 1984) ja “*Spraycan Art*” (Henry Calfant, James Prigoff, 1987).

Olulised määravad hierarhia paikapanel on konkreetse indiviidi grafitikultuuris osalemise aeg, teoste tase ja hulk. Aeg on neist kõige ebaolulisem, eriti eesti väikese-arvulises grafitikultuuris. Kui autor suudab isikupärase käekirja välja kujundada kiiresti, võidakse teda suhteliselt lühikese aja pärast aktsepteerida tõsiseltvõetava grafititegijana.

Teoste tase ja hulk seevastu on kaks üsna vastandlikku kategooriat. Mida põhjalikumalt ja korralikumalt on grafiti teostatud, seda rohkem on selle tegemisele aega kulunud. Mida enam kulub aega ühele tööle, seda väiksem on tööde hulk. Aeganõudvate tööde teostamine on ohtlik, kuna kaua ühes kohas viibimine suurendab valehäälmise võimalust; nii eelistataksegi suuremaid töid teha kõrvalistesse kohtadesse. Seega on väga raske saavutada mõlemat eespool nimetatud kriteeriumi korraga, tuleb leida teatav kompromiss. Kuigi esmapiigul võib kvaliteet tunduda olulisem, ei saa ka kvantiteeti alahinnata. Kui grafititegija teosed ei ole meelde jäävad ega nähtavad (ükskõik kas siis halva kohavaliku või lihtsalt teoste nappuse tõttu), on see sama hea kui üldse mitte neid teha.

Grafitikultuuri liikmete kohtlemisest räägib Shorty (Eesti grafitis pigem algaja):

“näiteks, kui graffiti.ee-sse [Aerosol Assassins – eesti grafititegijate Interneti-portaal] paneb üles mitte nii tuntud tegija oma töö ja tuntud tegija veits halvema töö, siis see vähem tuntud tegija saab kõvasti rohkem kriitikat, kui selle tuntud tegija halvem töö. Mis ma siin öelda tahan, on see, et need kellele rohkem tuttavaid selle teema peal, saavad rohkem respekti, kui uustulijad.” Seega tõdeb Shorty, et eesti grafitikultuuris on eri standardid hierarhias eri tasanditel asuvaate autorite jaoks. Algajatele grafititegijatele nõutakse rohkem, kui ennast juba tõestanud grafitiautoritelt. Siiski pole algajatele karmide reeglite seadmine midagi Eestile ainuomast.

Algajate tööde karm mahategemine on ülemaailmses grafitikultuuris täiesti tavaline nähtus. Stephen Powersi raamatu “*The Art of Getting Over*” (1999) lõppsõnas leiduv Mark Surface'i instruksioon algajale grafititegijale toob esile samu väärtusi. Näiteks on seal reeglite osas esimene: “Sa oled hale niikaua, kuni sind tunnustatakse.” Teine: “Võtab kaua aega, enne kui meie [st kogenumad grafititegijad] su olemasolugi märkame. Veel kauem võtab, enne kui su haledalt kritseldatud nimi üldse talub vaatamist.”

Uustulnuk ei tohi lasta ennast niisugusest kriitikast heidutada ega lõpetada sellepärast veel uue huvialaga tegelemist. See on n-õ esimene proov, kas tulevase grafititegija närvid on piisavalt vastupidavad oma teoste laiemale avalikkusele eksponeerimiseks. Algajatele nende kohtade pidev meeldetuletamine peab ärgitama neid end innukalt täiendama ja edasi arendama.

Õpetusmeetodid

Grafiti pedagoogikas laialt kasutusel meistri-õpipoisi suhe on kunstiajalooost tuttav varasematest sajanditest, ent praeguseks on see oma olulisuse minetanud. Grafitis aga on see kuni praeguseini kasutusel kui tõsiseltvõetav ja kõige praktilisem oma kultuuri väärtuste edasikandmise meetod. Meistri-õpipoisi suhet grafiti õppimisel on kirjeldatud juba raamatus “*Subway Art*” (1984). Selle järgi valib grafitikultuuri sisenenud noor endale tuntumate grafititegijate hulgast “õpetaja”, kes hakkab talle tutvustama grafitikultuuriga seotut. Sellisel õpetajal on oma õpilasega otsene kokkupuude: tehakse koos grafitit ja õpitakse tegevuse käigus. Seejuures abistab õpilane alguses kerge-

mate töödega ning läheb üle järjest keerulisematele, kuni lõpuks on võimeline tegutsema iseseisvalt.

Harvem, eriti geograafilistel äärealadel võib algajale eeskujaks olla ka grafititegija, kellega otsene kontakt puudub, näiteks võetakse eeskujuks ainult raamatutes, ajakirjades või Internetis nähtud teosed ja loetud tekstid. Just see viimane variant tuleb kõne alla eesti vanema põlvkonna grafititegijate puhul, kelle alustamisajal (1990. aastate keskel) kohalikke eeskujusid lihtsalt ei olnud.

Meistri-õpipoisi õppemeetodi kasutamise üheks põhjuseks on kindlasti grafitikultuuri salajasus ja püüd ennast varjata, mistõttu ei saa lubada mingeid avalikke ega laialuluslikke pedagoogilisi lähene-misi. Personaalne, usalduslik, silmast silma suhtlus piirab info levikut "valedesse kanalitesse". Samuti on see parim viis kirjutamata reeglite edasiandmiseks ja spetsiifiliste tehniliste võtete õpetamiseks. Õpetamise käigus kandub edasi ka vastav noorte elustiil üldisemalt.

Lisaks otsesele meistri-õpipoisi suhtele õpitakse ka Interneti-foorumite vahendusel ning grafititegijatele suunatud ürituste kaudu (nt grafitivõistlused, grafitit hõlmavad noorteüritused). Paljud vanemad grafititegijad tegutsevad grafitikultuuri propageerijatena ja uute liikmete harijatena ka laiemalt, väljaspool otsest meistri-õpipoisi suhet. Aerosol Asassinsi foorumis (www.graffiti.ee) on omaette tehnikaküsimuste alajaotus, kus arutatakse selliseid spetsiifilisi teemasid nagu šabloonide tegemine või respiraatori vajalikkus. See alafoorum kujutab endast "graffiti töötuba", kus kogenumad grafititegijad õpetavad algajamaid. Sarnaseid nõuandeid leiab ka paljudes välismaa grafitiportaalides. Kuna väga spetsiifilise ingliskeelse teksti lugemine ei ole 13- või 16-aastastele noortele enamasti võimetekohane, tunnevad vanemad grafitikultuuri liikmed moraalselt kohustust luua ka eestikeelseid juhendeid subkultuurile spetsiifiliste tegevuste kohta.

Eesti grafiti algusaastatel oli peamiseks nähtuse propageerijaks Chr rühmitusest North Crew (hiljem Sek). Praeguseks on selle rolli võtnud üle Anton rühmitusest Capo. Sama on välja toonud tema kohta ka Nicholas Ganz ülemaailmses käsitluses "Graffiti World: Street Art From Five Continents" (2004). Anton osaleb telesaadetes, organiseerib noorteüritusi, kirjutab kunstiajakirjadesse artikleid ja võtab osa grafititegijate rahvusvahelisest suhtlusest. Antoni seisukoht on, et grafiti peab võitlema välja avalikkuse tunnustuse ja kunsti staatuse. Selle saavutamiseks tuleb toimida kooskõlas üldiste heade tavade ja loobuda otsesest vandalismist.

Lisaks meistri-õpipoisi suhtele on grafitikultuur laenanud teisigi klassikalisi kunstipedagoogilisi meetodeid. Näiteks joonistusoskuse õpetamiseks on kasutusel tuntud grafitiautorite teoste kopeerimine algajate poolt. See on olnud täiesti tavaline õppemeetod grafitikultuuri tekkeajast peale. Kogenuma grafititegija teose ümberjoonistamine aitab algajal grafititegijal tabada tähe-kujude keerulist stilisatsiooni ja välja lugeda kirjutatud tähti. Sellist jälgendamist peetakse jälgendatavale komplimentiks, tunnistuseks tema stiili küpsusest ja pälvitud tunnustusest. Niisuguste algajate katsetuste peale ei vihastata, pigem antakse sõbralikult või huumoriga mõista, et sel arenguetapil on see normaalne, kuid pikemas perspektiivis enam mitte.

Teel kuulsuse poole

Grafitikultuuri väärtushinnanguid uurides kohtab väga sageli väljendeid "fame" (kuulus, tuntus) ja "respect" (austus, lugupidamine). Grafitikultuuris osalejate keskne eesmärk on saavutada kuulsus, tuntus ja lugupidamine eelkõige subkultuuri sees, kuid võimaluse korral ka väljaspool.

Grafititegija, kes on suutnud luua niivõrd omapärase käekirja, et seda võib lausa "uueks stiiliks" nimetada, teenib ära teiste ülima austuse. Pildilise grafiti algusaastatel 1960. – 1970. Ameerikas tähistati grafiti autorit väljendiga "king (of style)" ehk siis "stiili kuningas". Grafitikultuuri globaliseerumisega on selliste tiitlite kasutamine vähemaks jäänud, kuna stiili kordumatu defineerimine on järjest keerulisem. Pigem piirduakse stiilide nimetamisega nende autorite järgi ja autorite tunnustamisega meistrina (*graffiti master*), mis on ühest küljest laen kunstiajaloo, teisest küljest tuletatud sõnast "(*master*)piece", mis tähendab grafitikultuuris suuremõõtmelist ja kunsti-taotlusega grafititeost.

Joe Austini ("Taking the Train", 2001) väitel järgivad grafiti suuline ajalugu ja hagiograafia romantilist kunstiajaloo suunda, mis väärtustab üksikute geeniuste saavutusi. Seda toetavad ka grafititegijate elulood grafitit käsitlevates raamatutes. Grafitis lisandub staarilaadsele tuntusele vastandliku kategooriana grafititegija anonüümsus. Selline olukord annab grafititegijatele oma imago kujundamisel erilisel suure mänguruumi, jättes ta tegeliku isikuna aga kuulsusest ilma.

Grafitikriitika printsiibid

Grafitis on välja kujunenud oma esteetiliste väärtushinnangute süsteem, mis on aluseks kogu subkultuuri toimimisele, kinnitavad selle kultuuri liikmed. Noortekultuure uurinud Joe Austin ("Taking the Train", 2001) nendib, et kuigi grafitil ja kunstil

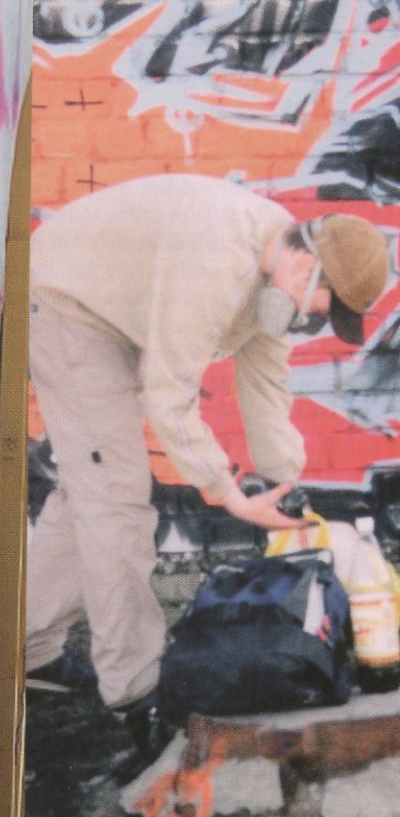
on palju ühist, ei ole grafitikultuuris tekkinud omaette spetsialistide gruppi, kes grafitit hindaksid. Seetõttu annavad sellesse oma panuse kõik grafititegijad, võttes kord kunstniku, siis kriitiku või ajaloolase rolli. Väärtushinnangute süsteemi piiramine subkultuurisestest, väljaspool seisjale raskes-ti kättesaadavate teadmistega aitab säilitada grafiti salapära ja omanäolisust.

Grafitiautorid armastavad käia valminud tööde juures ning neid pildistada, harvem ka nende valmimisprotsessi videote kujul jäädvustada. Ühest küljest pakub see neile võimaluse jäädvustada oma teosed, mille eluiga muidu napiks võib jääda, aga sellest on ka abi õppimisel ja oskuste arendamisel nii endale kui tuttavatele. Klassikalised kavandivihikud (*piecebook, sketchbook*) on alati sisaldanud lisaks autori enda sketšidele ka fotosid enda ja teiste grafititegijate töödest ning isegi teiste grafititegijate viihiku omanikule tehtud kavandeid. Kuna teiste teosed on peamine inspiratsiooni ja erialaste teadmiste hankimise allikas, kulutavad grafititegijad istesei teose analüüsimisele kohati võib-olla isegi rohkem aega kui enda teoste loomisele.

Originaalsus

Originaalsus kui peamine grafititeoste hindamise kriteerium on lausa selle subkultuuri kinnisidee. See on üks peamisi aspekte, mis pakub iga grafititeose analüüsimisel kõneainet, peaesmärk, mille poole püüdleb iga grafititegija. Grafititegijatele tähendab originaalsus kordumatut ja teistest selgelt eristuvat käekirja, uudset ja omamoodi lähenemist. Mõneti on originaalsust grafitikultuuris lihtsam defineerida eituse kaudu: originaalsed on need tööd, mida ei saa süüdistada jälgendamises ega isikupärasuses.

Originaalsuse hindamisest tulenevalt on kujunenud välja üks peamisi grafititeoste analüüsimise meetodeid, võrdlus subkultuuri teiste olemasolevate/-olnud teostega. Sellise hindamise käigus üritavad grafitiautorid leida grafiti ajaloole tuginedes analüüsitavast tööst teiste autorite ja teoste mõjutusi. Selle käigus antakse ka hinnang, kas välised mõjutused on positiivsed (eeskuju) või laiduväärsed (jälgendus). Piir nende äärmuste vahel on enamasti puhtalt isikliku sisetunde küsimus. Niisugune analüüs annab ühest küljest hinnangu analüüsitava grafititeosele ja selle loojale, iseloomustab aga ka analüüsijat: näitab, kas ta on kohaliku grafiti ajalooga kursis, tunneb vanu tegijaid ja nende töid (on veetnud piisavalt aega ajaloo uurimisega, omab kontakti vajalike infokanalitega).



Stiil

Jeff Ferrell nendib, et stiil on grafiti juures sama oluline kui aerosoolvärv, see on grafititegija peamine töövahend. Grafitikultuuris tähendab stiil eelkõige iga autori personaalset käekirja. Kui grafititegija isiklik stiil on piisavalt kordumatu ja omapärane, nii et see inspireerib ka teisi seda järgima, võib toimuda selle avalik tunnustamine omaette stiilina, mida nimetatakse enamasti autori nime järgi.

Pildilise grafiti algusaastatel 1960. – 1970. aastatel tekkisid Ameerikas peamised üldised grafitistiilid, mille alusel liigitatakse grafititeoseid siiani. Sellistest stiilidest tuntumad on näiteks mulltähed (*bubble letters*), plokktähed (*block letters*), metsik stiil (*wildstyle*) ja Saksamaal tekkinud 3D. Põhimõtteliselt on kõiki hilisemaid stiile võimalik kirjeldada nende algsete stiilide baasil. Näiteks võib esineda kolmedimensioonilisi fotorealistlikke plokktähti, abstraktsed *wildstyle*'i, sürrealistlikku 3D-d jne. Nagu näha, lisatakse stiili konkreetsemaks kirjeldamiseks kunstiajaloo laenatud kunstistiile. Sellised laenu põhinevad puhtalt vormilistel kriteeriumidel.

Aerosol Asassinsi lehel kohtab tihti kommentaare nagu: “Simi karakterite stiilis”, “Lici värvikasutus meenutav”, “Antoni tähekujude sarnane”, “Capo laadis” jne. Ka väljaspool Eestit ning algses grafititraditsioonis on tavaline nimetada stiile nende loojate nimedega ja analüüsida grafititeoseid eelkirjeldatud viisil. Kõik grafitiuurjad kinnitavad, et see subkultuur laenab palju iseenda ajaloost ja uus looming lähtub otseselt varasematest teostest. Sel viisil väärtustatakse ja säilitatakse igapäevatasandil oma subkultuuri ajalugu, luuakse legende. Kui kogu grafitikultuuri suur eesmärk on oma liikmed kuulsaks teha, siis peab ka teoste hindamisüsteem seda toetama, aitama edasi kanda mälestust suurtest grafitiautoritest. See lisab subkultuuri liikmetele kindlustunnet, et kui nemad kunagi sama kaugele jõuavad, kandub mälestus neist samuti põlvest põlve.

Süüdistus töö varastamises või mahategemises (baitimine, inglise keeles “*to bite*”) on grafitikultuuris suurim võimalik olusvõng. Selle mahapesemisega ei saa ükski enesest lugupidav grafititegija oodata. Selline süüdistus tähendab kahtlemist grafititegija soovis ja suutlikkuses olla loominguline. Grafitikultuuri iseloomustab huvitav vastuolu, et jäljendamist ei peeta oluliseks probleemiks algajate puhul, kellele on see õppemeetodina lubatud, samuti ei käsitleta halvustavalt enesekordusena grafiti väikevormide (pommid, täägid, klepekad, šabloonid) süstemaatilist üks ühele kordamist autori enda poolt. Selles nähakse oma nime levitamist, see peabki äratuntav olema.

Ilu

Kunstikriitikas peetakse kunstistiilidel põhinevat ajalookirjutust, samuti ilusa ja inetu vastandamist, vormikesksust jms aegunuks. Grafitite kirjeldamisel esineb aga ilu kategooriat üsna tihti. “Ilu” märgib grafitikultuuris eelkõige esteetilist nauditavust. SBoy hindab kogu grafiti eesmärki ilu alusel: “/.../ et oleks ilus... sest seinakaunistamine ei ole niisama ajaviide/.../”, midagi sellist arwab ka naisautor Moody: “hea grafiti on /.../. Halb jällegi selline, mis ei mahu kategooriasse hea.”

Lisaks kirjeldatutele on grafitikultuuris kasutusel veel mitmed otseselt grafiti visuaalse külje ja tehnilise teostusega seotud kriteeriumid, näiteks värv, vorm, asukoht, disaini originaalsus, tähekujude soovlus, värvide erksus, ühtlane värv pealekandmine (ei voola), piirjoonte täpsus ja detailide kasutamise efektsus. Grafititeid analüüsid pööratakse tihti sisust rohkem tähelepanu vormile ja tehnilise teostuse korrektsusele.

Välismaa jäljendamine

Omamoodi nähtuseks eesti grafitis on mõne grafititegija loomingulise halvustav võrdlemine mingi teise maa grafititraditsiooniga üldistavalt. Vahel lisatakse ka negatiivseid omadussõnu, kuid tihti võib juba ainult maa nimetamine tähendada hukkamõistu. Muidu neutraalsed hinnangud nagu “tavaline” ja “keskmine” omandavad sellises kontekstis tähenduse kui “isikupäratu”, “sisutu”, “vaimuvaene”. Enamasti pannakse kogu välismaa grafitilooming ühte patta (“täielik läänekas”), harvem jagatakse maade kaupa (“tüüpiline saksa grafiti”, “tavaline ameerika vanakool”, “igav USA *wildstyle*” jne). Välismaa näidetega hakatakse kohalikke grafititeid võrdlema juhul, kui soovitakse esile tuua viimaste üheülbilisust ja isikupäratust. Lääne kopeerimist halvustatakse eesti grafititegijate hulgas avalikult. Lääne jäljendamist heidavad grafititegijad üksteisele väga usinalt ette ja ega enamus olegi sellest prii, ei saakski olla, kui tahetakse järgida rahvusvahelisi subkultuuri traditsioone. Tihti on selliste kommentaaride taga pigem personaalsed suhted kommenteeritava isikuga kui teose visuaalsed omadused. Keskpäraseks tembeldatakse töö juhul, kui tahetakse teisele otseselt halvasti öelda. Kui soovitakse tuua välja teose tegelikke nõrku kohti, tehakse seda tunduvalt argumenteeritumalt ja mitte nii lahmivalt.

Võib öelda, et eesti grafitikultuuris märgitakse “tüüpilise lääneka” jt samas stiilis väljenditega kindlaid asju. Sellised hinnangud ei toetu tegelikele paralleelidele konkreetsete välismaa stiilidega, pigem on tegemist kindlakskujunenud väljendiga isikupäratu, kuid korraliku teostusega töö kohta. Näiteks puhtalt ja korralikult, kuid tui-

malt ja isikupäratult tehtud metsikus stiilis grafitit nimetatakse “tüüpiliseks ameerika *wildstyle*'iks”, ülipüüdliselt kolmedimensioonilist grafitit kirjeldatakse jälle “tavalise saksa 3D-na”.

Naljakas, et Eesti noor grafitikultuur, mis on alles hiljuti teiste Euroopa maadega ühele tasemele jõudma hakanud, on niivõrd üleolev välismaa grafititraditsiooni suhtes. Ilmselt on tegemist kohaliku noore grafitikultuuri krampliku püüdega olla oma näoline ja erineda, mida igal võimalusel rõhutatakse.

Grafitiharidus ja kooliharidus

Grafititegijate hinnangukriteeriumide kujunemise üheks mõjutajaks võib olla ka koolikunsti haridus. Põhi- ja keskkooli õppeprogrammi näeb ette vähe kunstitunde ja kunstiajaloo õpet, paljudes koolides ei jõuata isegi keskkooli lõpuks kaasaegse kunsti ni. Eriti just noorte ja algajate grafititegijate hulgas on palju neid, kes pole koolis oma vanuse tõttu jõudnud vanaaja või renessansi kunstist kaugemale. Kindlasti on sellega seletatav see, miks grafititeoseid analüüsitakse niisugustelt alustelt.

Siiski näitavad vestlused eesti grafititegijatega, et ka vanematel ja kunstikõrgkoolis õppivatel grafititegijatel on samasugune, kaasaegse kunsti seisukohalt konservatiivne suhtumine. Seega, isegi otsene kokkupuude kaasaegse kunstiga ei ole muutnud nende suhtumist grafitikultuuri kriteeriumidesse. Järelikult peab olema tegu grafiti subkultuuri iseloomustavate oluliste parameetritega.

Jeff Ferrell on öelnud, et omapärase stiililiste strateegiatega väljatöötamise tõttu eristub grafiti kui alternatiivne kultuur ühiskonna üldistest tõekspidamistest. Seega ei tahetagi grafitis lähtuda kaasaegse kunstkriitikaga sarnastest hinnangukriteeriumidest ega sulada üldise kultuuri hulka, vaid püütakse leida oma hinnangusüsteemi ja seda iga hinna eest omapärasena säilitada. Situatsiooni ironia on selles, et tegelikult on enamik grafitis hinnatavaid väärtusi ka kunstis või muudes dominantkultuuri valdkondades kasutusel või kasutusel olnud ning praeguseks aktuaalsuse minetanud. Grafiti jätab väliselt küll uuendusliku ja mässumeelse mulje, ent sisemiselt ollakse hinnangukriteeriumide poolest konservatiivne ja järgitakse ideid.

Helen Kivisoo kaitses 2005. aastal Eesti Kunstiakadeemia kunstiteaduse instituudis magistratöö “Vabadus ja piirangud grafitikultuuris. Eesti grafititegijate identiteet ja nägemus oma tegevusest”. Ta on uurinud grafitit 1998. aastast ning koostanud põhjaliku pildiarhiivi (praegu üle 6000 ühiku).



One has to learn to write on the walls

Helen Kivisoo

The subculture of pictorial graffiti lives in a secluded, private world that most people aren't even aware of. Although graffiti surrounds us on every step through the daily urban life, only few pay attention to it – mainly those with connections to the subculture. On one hand, the graffiti culture strives for exclusivity and understanding only within the bounds of the subculture itself, on the other the mysterious artists want to be noticed and admired.

Graffiti is constantly changing with time: works are destroyed, re-made or updated, etc. The ultimate ambition under such unstable circumstances is to achieve lasting effects. This is the graffiti culture's greatest challenge to its members: to be constantly visible despite the works' limited existence.

The most important aspect in maintaining the inner values of the graffiti culture is the training of new members. To

understand the education of graffiti culture, one must know its inner hierarchy, as well as the methods of teaching it applies and its system of values.

The hierarchy of graffiti culture

There is a rigid hierarchy among the makers of graffiti, based on skill and the amount of completed works. The hierarchy expresses itself in the relations between members: the older and more experienced have more say and the beginners look up to them both in forming their opinions and working techniques. The graffiti makers on top of the hierarchy are responsible for maintaining the culture and passing its values on to new generations.

The positions within the hierarchy are determined by the time a person has been a part of the graffiti culture, the level of skill and the amount of works. Out of the three, time is the least significant, particularly in case of limited ranks of graffiti makers in a place like Estonia. If an artist can develop a personal style rapidly, he/she can reach recognition and a serious status in a short time.

The level of skill displayed in works and the amount of works are contradicting categories. The more finished the works, the more time it takes to make one. The more time a piece takes, the smaller is the amount of completed works. Time-consuming works are also more dangerous, because of the increasing risk of getting caught, therefore the more complicated works are usually in less public areas. Thus, it is very hard to achieve all the goals – show off great skills in large amount of works in visible places.

Teaching methods

The graffiti education uses an old-fashioned "master-student" training formula, where the newcomers choose a famed and experienced community member as their "teacher". The master and the student have direct contact: they'll work together and learning takes place in the process. The student will first help out with the easier tasks and then gradually move on to the difficult ones, until finally becoming capable of working independently. The lifestyle is picked up in the training process as well.

Sometimes, particularly in distant locations, the “teacher” can also be a famous graffiti artist with whom the newcomer doesn’t have any direct contact, therefore the master-student relationship relies on information from books, magazines or the Internet. This is the case with the older generation of Estonian graffiti artists, who started during a time (mid-Nineties) when there were no local “masters” to look up to.

Beginners also learn the trade through Internet forums and even occasional public graffiti events. Many of the older graffiti makers on the other hand act as graffiti culture’s spokespersons and educators in a wider sense. The Aerosol Assassins forum (www.graffiti.ee) has a section for technical issues, a “graffiti workshop” where the more experienced teach the young the tricks of the trade. Such advice is also available on many international graffiti-related webpages, but as the more specific texts in a foreign language might be too difficult for 13- or 16-year-olds, the older members of the culture feel obliged to create instructions in Estonian.

During the formative years of Estonian graffiti, the main spokesperson for the field was Chr from the group North Crew (and later Sek). Nowadays it’s Anton from the group Capo, who represents the graffiti community in TV shows, organizes events, writes articles for the press and communicates with the international graffiti community. In Anton’s point of view, graffiti must fight to get public recognition and the status of an art form. In order to achieve that the graffiti subculture must respect the society’s idea of acceptable behaviour and give up direct vandalism.

The road to fame and the principles of graffiti criticism

The inner value system of graffiti culture relies on two words: “fame” and “respect”. The main goal of those involved is to achieve both, first within the subculture itself, but should opportunity arise, outside as well. The utmost respect of the community belongs to those who’s work is distinct enough to be described as a “new style”. Joe Austin (“Taking the Train”, 2001) claims that graffiti’s regard of it’s own history and hagiography generally follows the romantic pattern that values the achievements individual geniuses. On the other hand, the stars of graffiti usually remain completely anonymous to the general public.

Graffiti culture relies on it’s own system of aesthetic values. However, it hasn’t produced a separate group of specialists that appraise the works like art critics

appraise art. Therefore everybody in the community takes part in appraising, fulfilling the purpose of either historians or critics or authors, depending on the case. The fact that the value system is based on inside knowledge, helps to maintain the exclusivity of the whole phenomenon.

Graffiti makers take pictures of their works, and even capture the working process on video. This serves the purpose of documenting the works that may soon be destroyed, but it is useful for learning and teaching as well. The traditional “piecebooks” or sketchbooks have always contained not just the sketches, but photos of the works of the author and others he/she respects. Since the works of others are the main source for inspiration and gaining inside knowledge of the field, the graffiti makers sometimes spend more time on analyzing the work of others than on making their own.

Originality

Originality as the main criterion for evaluating graffiti is the subculture’s obsession. “Originality” stands for an outstanding, unique style and a fresh, personal approach. It might be easier to define graffiti’s idea of originality through negating: original works cannot be blamed in imitating others or being impersonal. Comparing a new work to pre-existing ones has become the main method of analyzing graffiti. Analyzers try to find and point out influences of other artists and works, and in the process form an opinion on whether those influences are positive (the artist is paying due homage) or negative (imitating). Drawing the line between those options is usually just a matter of intuition. The analysis also describes the analyzer by revealing his/her knowledge of the field.

Style and beauty

Style is the main tool of a graffiti artist. If a graffiti maker’s personal style is unique enough to inspire following, this can get recognized as an actual “style”, usually known by the name of the creator. All graffiti researchers note the subculture makes extensive use of it’s own history and new works refer to earlier ones. This helps to value and preserve the subculture’s history and create its legends. If the overall goal of graffiti is making its community members famous, the value system has to support it and help to maintain the memory of the great graffiti artists. This also reassures the community members that if they achieve artistic greatness, their memory will last too.

The biggest possible insult in graffiti is blaming an artist in “biting”, meaning

copying a work. This casts a doubt on one’s wish and ability of being creative and original. However, copying the works of established graffiti artists is widely used as a legal training exercise for beginners since early days of graffiti, and as such, is even regarded as a compliment to the original’s author.

In art criticism, style-based views of history are regarded as somewhat dated nowadays, as is discussing formal matters like beauty and ugliness. However, graffiti descriptions often mention beauty, meaning aesthetic pleasantness, as an important category in appraising the works. Several other criteria concerning the visual aspect and technical skill are also used like colour, shape, location, originality of design, fluidity of characters, brightness, evenness of paint (no dripping), etc. The contents of a work are usually discussed in far less detail than the formal side and the level of technical execution.

Imitating other countries

A phenomenon distinct to Estonian graffiti is drawing derogatory comparisons of a graffiti artist’s work with the graffiti tradition of some other country. Often just mentioning another country in a description of a work can mean it’s regarded as “bad”. Neutral terms like “common” or “average” can sound like “mediocre” and “pointless” in this context. Descriptions like “totally Western” refer to all foreign graffiti as one, although sometimes countries are mentioned like in “typical German”, “plain American old school”, “boring US wildstyle”, etc. Such examples are used to point out blandness and impersonality. Imitating Western works is looked down upon among Estonian graffiti makers, and they are eager to blame each other for it. This is often a matter of personal feuds rather than the formal character of works. “Average” is also used as a general insult – if the discussion gets to the actual weak points of a work, those will be explained far more reasonably and with less flaming.

It is strange that Estonia’s young graffiti culture that has only recently started to catch up with that of the other European countries, looks so expressedly down upon foreign graffiti traditions. Probably this is due to the barely established local graffiti culture’s somewhat strained efforts of proving itself as original and different.

Helen Kivisoo is an art historian who has studied Estonian graffiti since 1998. Her collection of photos documenting Estonian graffiti consists of about 6000 shots.

{raamat}

Sugu telepildis ja igapäevaelus

Sugu telepildis. Õppevahend. Tõlkinud Merit Karise. Toimetanud, kohandanud ja lühendanud Barbi Pilvre. Tartu ülikooli ajakirjanduse ja kommunikatsiooni osakond, Tartu 2004.

Soolised stereotüübid läbivad keelt, milles me funktsioneerime, pilte, mille kaudu end identifitseerime, ja isegi muusikat, mida me kuulame. Kevadel ilmunud raamat "Sugu telepildis" uurib meediapoliitikat sugude kujutamisel kõikvõimalikes elu valdkondades. Miks räägivad ärist ja spordist alati mehed? Kes on teles jutukas sugupool? Kas teadustamine ongi "naistetöö"? Käsiraamat "Sugu telepildis" uurib, missugused soolised stereotüübid on naiste ja meeste kujutamise aluseks uudistesaadetes, meelelahutusprogrammides, populaarkultuuris ja poliitikas. Materjal on tõlgitud ja mugandatud varasemast uurimusest "Screening Gender", mis viidi läbi Põhjamaades. Kui Soomes, Rootsis, Norras, Taanis ja Hollandis läbi viidud uurimuse tellijaks on olnud avalik-õiguslikud telesaamad, siis Eestis sai projekt alguse akadeemilisest initsiatiivist. Õhukese raamatuga on kaasas videokatketega CD-ROM, näited Eesti telekanalite programmist.

Maailmas sai sugude meediarepresentatsioonide uurimine alguse 1980. aastatel, Eestis on sellega tegeletud paar-kolm aastat. Varem on Barbi Pilvre "valvefeministina" soolist diskursust tutvustanud peamiselt meedias. Raamatu "Sugu telepildis" väljaandjaks on Tartu ülikooli meediakateder, uurimused on läbi viidud Pilvre eestvedamisel.

Meedia-uurimuse lähtepunktiks sugude kujutamisel on veendumus, et meedia peegeldab tegelikkust ning et tegelikkuse vahendamine on õieti tegelikkuse tootmine. 2000. aastal vaadati Eestis telerit keskmiselt 4,2 tundi päevas, mis on poole rohkem kui näiteks Soomes. Tiheda ja intensiivse visuaalse kogemuse tõttu jääb inimestele te-

lepilti "süües" kriitiliseks suhestuseks hoopis vähem aega kui trükimeediat sirvides. Ometi ei ole telepildis midagi objektiivset, seda mõjutavad teletegijate tõlgendused ja stereotüüpsed mõtlemismudelid. Kuigi ka selle käsiraamatu missioon on eelkõige praktiline, s.o anda juhtnööre ajakirjanikele, pakkuda välja alternatiive, juhitakse tähelepanu sellele, et meedia ka kujundab meie arusaamu "õigest" suhetest naiste (soovivalvalt alla 25) ja meeste vahel.

Kui tõlgitud osa pakub mõtlemisainet, siis Barbi Pilvre uurimustulemused naiste ja meeste kohta Eesti trüki- ja telemeedias (osaliselt avaldatud ka ajakirjas Akadeemia, 2003, nr 9) raamatu lõpus on pärl. Kuigi Põhjamaades läbi viidud uurimused on näidanud, et naiste osakaal meedias on 1980. aastate lõpust tõusnud, on enamik teletegijatest siiani mehed. Toimetaja otsustab, kellest räägitakse ja kellele lastakse rääkida. Naised meedias on vähemus. Pilt, mis meile avaneb, on üpris süng: ainult 30% televisioonis kõnelejatest on naised. Teleekraanil on nad pigem tavakodanikena kui ekspertidena, rohkem kohtab neid koduses interjööris. Kui meil millegi üle rõõmustada tasub, siis ehk selle üle, et üldjoontes on mitmed näitajad esmapilgul Eestis võrdlemisi sarnased Põhjamaadega.

Tulevikus oleks huvitav lugeda võrdlevat materjali ka Eesti venekeelse meedia väljaannete kohta. Ning samuti seksuaalsete vähemuste representeerimise poliitikat. Oluline oleks teada sedagi, missugune on meeste ja naiste suhe Eesti televisioonitöötajate hulgas. Põhjamaades domineerivad



**Sugu
telepildis**
Screening Gender

siin ülekaalukalt mehed. Eestis on uurimuse vastu siiani suuremat huvi üles näidanud ETV, kommertskanalid on jäänud jahedamaks. Kokkuvõttes on "Sugu telepildis" lihtsas keeles kirjutatud uurimus, kuidas näiliselt "loomulikus" teletegelikkuses naisi alistatakse ja nendega manipuleeritakse. Soovitaksin seda kohustusliku lugemisena kõigile, kellele meediaga aeg-ajalt isiklikult tegemist tuleb teha. Raamatus on praktilisi nõuandeid teletegijatele, kuid see peaks mõtlemisainet pakkuma kõiksugu projektijuhtidele ja reklaamitootjatele, teravastava vaatenurgana võiks sellest tuge leida kõik kriitilised mõtlejad. Varsti on oodata ka väljaande veebiversiooni.

Margaret Tali

Evald modelliga ehk “Marica kassiga”

24.09.-16.10.2005 toimus Tallinna Kunstihoones Evald Okase personaalnäitus, mis oli pühendatud meistri 90. sünnipäevale. Näituse kuraatori Reet Varblase valik oli keskendatud kauneid daame kujutavatele maalidele. Marica Lillemets kirjutab kunst.ee palvel oma kogemusest modellina ning tunneb huvi vanameister Evald Okase loominguliste printsiipide vastu.

See juhtus aastal 2000, kui Evald Okasega päriselt tuttavaks sain. Enne olime paljudel näitustel küll teineteist märganud, aga mitte enam. Oli taas kord Okase juubelinäitus, palju Jaapani-teemalisi töid ja muid vapustavaid õlimaale, kuid mina tuhnisin kunstniku eskiisides ja krokiides, mis olid visatud maalide ette põrandale. Selline “ande pillamine” oli ilmselt näitusekujundaja kaval konks, mille ma suure mõnuga alla neelasin. Need olid jumalikult andekad joonistused!

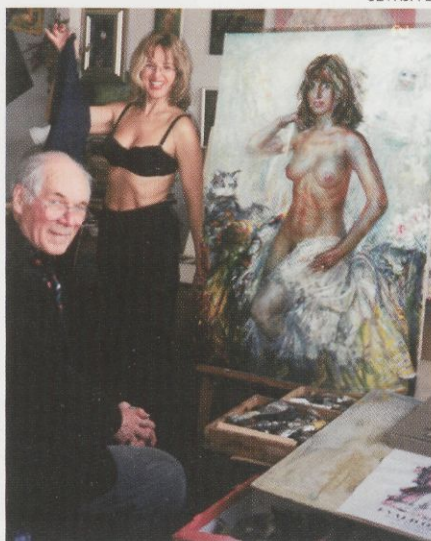
Järgmisel näitusel Kunstihoone galeriis (Okas käis pea kõigi teiste kunstnike näituste avamisel) tuli vanameister mu juurde ja ütles: “Teate, ma teid ikka vaatan ja...”. Sõnaga, aeg meie ühiseks pilditegemiseks oli küps. Seda enam, et olin noorena keeldunud paljudest aktipakkumistest, mõtlesin nüüd: kui mitte 86-aastane Evald Okas, kes siis veel?! 2002. aasta veebruaris-märtsis alustasime. Olin just saanud 44. Veel polnud kõik kadunud!

Esmalt tahtis Okas minust teha “lambavat akti” ehk oma kaubamärgiks muutunud naisekeha formaati. Paras tükk nn soome pappi oli Evaldil ka ateljees olemas, aga siis tuli tõrge(s). Tõrksaks osutusin mina, sest minu meelest pidi meie unikaalne paar kohtuma väärilal löuendil ning kindlasti “väljaspool formaati”. Esiotsa küll veidi torisedes, andis vanameister järele. “Marica Lillemetsa portree” ehk “Marica kassiga” sai lõpuks nii mõnus, et mul tuli peaaegu vägisi töö Okase ateljeest ära tuua – muidu ta oleks jäänudki seda tegema! Neid koos veedetud kuid, aega, mida Meister mulle pühendas, neid erilisi jutte, millest teised ei tea, seda soojendavat hingust jään mäletama. Iseenda sees.

Itsume 2005. aasta suvel mu Kapi tänava korteris ja teeme kunst.ee jaoks intervjuud.

Mina: Millised inимtüübid sulle silma jäävad? Kas teed ka tellimustöid?

Okas: Ma viimati maalisin üht iluduskuningannat, kes tahtis oma mehele kingitust teha. Olin nõus ja tegin ära, mul ükskõik. Aga tegelikult ma ise näen teist tüü-



Evald Okase ateljees. 2002.

In the studio of Evald Okas. Tallinn. 2002.

pi inimesi. Ei pea ilus olema, vaid huvitav. Mind huvitab inimese ilme, see peab minus probleemi tekitama. Maalis on nii, et mina muudan vägivaldselt valgust ja kõike selliselt, nagu mina tahan. Ma joonistan hoopis teistmoodi, kui praegu tehakse. Olen õppinud joonistamist skulptori käest – Voldemar Melnik õpetas. Kui sa vaatad oma keha löuendil, siis see on vormitud nagu skulptuur. Ma joonistan ka värviga kogu aeg. Vaata, need riidevoldid, kõik detailid on vormitud. See on mulle huvitav, kui saab materjali faktuuri edasi anda. Aga ma kasutan ka valgust! Vaata kassi – ta läheb kaugemale ja virvendab natuke.

Mina: Kes Sinu meeles Eesti kunstnikest veel niimoodi on maalinud?

Okas: Näiteks Arseni Molder, tema õpis ka samal ajal. Ja mõned, kes sõjakeerises mujale sattusid. Ma olen paljudelt õppinud ja õpin tänapäevani, käin isegi halbadel näitustel, et õppida. Olin ka K. August Hermannis juures, aga temal oli vilets maitse. Ta joonistas fotograafilise täpsusega, mis on minule vastuvõetamatu. Jüri Vilmsi portreed tehes pidin fotot kasutama ning nägin

sellega hirmsat vaeva. Kõik tuli enda jaoks ümber mõelda.

Mina: Minu pildil ongi mitu ootamatut proportsiooniviga. Kas sa mängid tege-likkusega?

Okas: Kui see kompositsiooni sobib, võin ka “valesti” maalida. Igaüks vaatab pildil erinevat asja. Ma ei nõua, et kõik arvaksid ühtmoodi. Kui ma midagi valesti teen, ei hakka ma kustutama, vaid kasutan ära. Huvitavamad detailid joonistan eraldi, pärast teen maali. Jaapanis näiteks kirjutasin värvid juurde, et kodus pildiks teha.

Sinust akti tehes tegin ma ikka eelkõige portreed. Adamson-Eric ütles alati, et tõelise kunstniku töös on ilme väga tähtis.

Mina: 2002. oli mu elus üks raskemaid aastaid üldse. Aga me ei rääkinud ju sellest...

Okas: Juttu võib rääkida igasugust, see ei sega. Ma jälgin inimest väga täpselt. Minust on saanud professionaalne vaatleja. Katsun ilmeid ja poose meelde jätta nii, et oleksin võimeline ka peast joonistama. Ja vahel vaatan väga kriitiliselt, näiteks busis või trammis. Teinekord tekib piinlik olukord: inimene märkab mu pilku ja mõtleb ilmselt, et mis see vanamees passib. Aga nii ma töötan. Ja maalides ma ise olen enamasti vait – on parem mõelda.

Mina: Teil on perekonnas kolm põlvkonda kunstnikke. Kas kipud neid õpetama ka?

Okas: Arutame koos tütre ja tüträtütrega mõne naise proportsioone, aga muidu segan end nende töötamislaadi vähe vahela. Igaüks peab oma isikupära leidma. Noored arvavad, et abstraktsed kunsti on lihtne teha, aga ei ole! Ka seal olgu proportsioon paigas, teos huvitav. Kunstnik peab end kogu aeg harima ja täiendama, erinevaid tehnikaid õppima ja endale samas kindlaks jääma.

Mina: Mida sa ise teiste kunstis hindad? On sul lemmikuid?

Okas: Picasso, Chagall, Matisse. Ma hindan probleemi ja käsitööoskust. Vaatan maali alati lähedalt. Näiteks Goya – milline kiht-kihilt pintslilöö! Iga löök loob midagi uut. Mõnest värvist, esemest või varjust võib



Evald Okas.
Akt (Marica
Lillemets
kassiga).
Õli, lõuend,
2002. Marica
Lillemetsa
kogu.

Evald Okas.
Nude (Marica
Lillemets with
a cat). 2002.
Oil on canvas.
Collection
of Marica
Lillemets.

saada kompositsiooni süda. Näiteks Picasso on kompa alati paigas, aga asjad valesti. Meelega valesti! Picasso maalis vanast peast mõnust ja mängulustist. Nii ka mina. Pole tähtis, et peaks kogu aeg häid pilte tegema. Ja kui mõni kritiseerib, teen kohe kiusu pärast nii!

Mina: Sinu suhe professionaalsesse kunstikriitikasse?

Okas: Kriitikud võiksid haritumad olla, paremini kunsti tunda. Muidu on mõni küll kange jutumees, aga paned töö ette, ei oska ta sellest miskit rääkida. Teinekord on rahvas segaduses, kui kriitika tahab kõike ühte suunda pressida – vägisi ei saa midagi!

“Tead,” ütleb Evald Okas järsku, talle omase otsekoheusega teemat vahetades. “Kui ükskord monograafia välja anda, võiks sinu pilt seal sees olla. Ainult raam vaheta ära!”

Mina: Aga kes võiks sinust monograafia teha?

Okas: Villem Raam tegi viimati – oli vast erudeeritud tegelane! Aga ta on läinud. Mare Toome tegi Pääsukese kohta kokkuvõtte ja see oli väga huvitav, kuidagi teistmoodi kui tavaliselt. Tema võiks teha minust ka!

Mina: Nagu ma aru saan, ei tea proua Toome sellest veel midagi. Aga eks sinu omalaadne naljasoon ole kunstnike seas tuntud. Ole hea ja räägi lõpetuseks mõni nali elust enesest.

Okas: Üks naljakas lugu tuleb vene ajast meelde. Kunsti ei tohtinud sel ajal üle piiri viia, aga mul oli just näitus Soomes tules. No ja piiriületusega nalja kui palju! Peab siis toll mind piiril kinni ja uurib, et kelle tööd mul kaasas on. Mina ütlesin: “Ma ise tegin need pildid!”. “Siis võite võtta. Ma mõtlesin, et mõni kunstnik tegi,” kõlas vastus.

Evald Okas on minu kõige vanem sõber, selles mõttes, et 90-aastasi mul rohkem pole. Kuid Okase vaim on noor! Tema sisse mahub tulist kirge, lahedat naeru ja sellist isepäist loomingulist trotsi, et lust vaadata. Elatud elu tarkus ja tööga lihvitud andekus on teinud temast Suure Kunstniku ja nauditava Isiksuse!

Elagu Evald Okas! Elagu!

Sinu modell ja sõber,
Marica Lillemets



Evald Okas. Suur Reede. Süsi, pastell. 18. aprill 2003. Kingitud Marica Lillemetsale. “Kui pilt oli valmis, tekkis nurka tühi ruum, mis oleks võinudki nii jääda. Aga kui Okas küsis, et kas teeme sinna midagi, siis tekkis mul mõte. Mu silmees on üks Jeruusalemma väravatest, mis muidu kinni seisab, aga mina palusin selle avada. Pildil. Selle kaudu peaks kunagi Messias meie maailma tulema, kui Piiblit uskuda.”

Marica Lillemets tutvustab kunst.ee palvel iseenast: “Olen praegu küll meediakonsultant, kunstikolleksionäär, Põhjamaade Sümfooniaorkestri (nn Talide orkestri) üks asutajaliige ja eluaegne kunsti-, kirjandus- ning muusikafänn. Ärikubi Taurus president, Eesti Ajakirjanike Liidu juhatuse esimees ja mis tahes veel. Kuid kas see on antud juhul tähtis, ei tea. Aga Tartu ülikoolist tulid välja (nagu ka sinna sisse astusin) elkõige humanitaarina. Välismaal saadud jätkuharidus ainult süvendas seda tahku. See, et olin 22 aastat majandusajakirjanik, ning ilmselt päris hea, ei tähenda muud, kui et kasutasin majandusega seonduvat üldiste seoste näitamisel. Autorisaade “Insider” (ETV) läks asjade olemusele vist liiga ligi, seetõttu tapeti mind täiega, muiide, kultuursete inimeste ja intellektuaalide käsi kasutades. Päris kindlasti ei ole ma formaalset karjääri ihkav inimene. Minu väärtuste skaala tipus kõrgub vabadus. Vabadus jääda ausaks iseenda vastu, vabadus ise vastutada tehtu eest. On see missioon või hullus – kes teab?!”



Evald Okas maalib Marica Lillemetsa portreed pühademuunale – on Suur Reede, 2003.

Evald with a model or “Marica with a cat”

On September 24th, 2005, a grand exhibition of Evald Okas's works was opened in Tallinn Art Hall, dedicated to the 90th birthday of the master. Curator Reet Varblane focused on paintings depicting charming ladies. The muse, the source of inspiration to the grand old man, the well-known business journalist Marica Lillemets is describing, by request of kunst.ee, her modelling experience. The works painted of her by Okas are presented to the public for the first time here.

In the year 2000, I made the real acquaintance of Evald Okas. It was at the jubilee exhibition of Okas; there were many Japan-inspired works and other thrilling oil paintings, but I ransacked the heap of the artist's drafts and sketches instead, strewn on the floor in front of the paintings.

At the following exhibition in the gallery of the Art Hall (Okas invariably visited the opening of exhibitions of almost all other artists) the old master came up to me and said: “You know, I have been feasting my eyes upon you and...”. In a word, the time was ripe for a joint venture in picture painting. I had turned down many an offer to pose in the nude when younger, and I then thought: if not the 86-year-old Evald Okas, who else?! We began in February or March, 2002. I was 44. All wasn't lost yet!

First, Okas wanted to paint me as a “reclining nude”, his trademark pose. I was shrewish, because in my opinion, our unique pair was to meet “outside the format” only. “Portrait of Marica Lillemets” or “Marica with a cat” turned out so nice I almost had to use force to get the work out of the studio of Okas – he would otherwise never have stopped giving finishing touches to it! The months spent together, the time which the master bestowed on me, the very special stories told, the heart-warming atmosphere, I will never forget.

The nude is an oil painting, I bought it from Okas. It was made in spring 2002. The second work (carbon and pastel) was a present, titled “Good Friday”, because Okas made the portrait on 18 April 2003, falling on the day of Good Friday – that's why there are eggs on the picture. After the picture was completed, one of the corners looked empty. When Okas asked me whether we should put something there, I got an idea. In my mind's eye there was one of the gates of Jerusalem, closed now, but I asked him to open it. On the picture, that is. Through it Messiah is expected to come to our world, if you are to trust the Bible.

In the summer of 2005 we two are sitting in my apartment at Kapp St and doing an interview for kunst.ee.

I: What kind of people catch your eye? Do you also do commissions?

Okas: My last portrait was that of a beauty queen, who wanted to make a present to her husband. Actually, one need not be beautiful, just interesting. I learned to draw under supervision of a sculptor – Voldemar Melnik taught me. When you look at your body on the canvas, it has been shaped like a sculpture. I also draw with paint, all the time. Look here, those creases in cloth, all details have been shaped. But I also use light! Look at the cat – it is moving farther and shimmers a bit.

I: There are, as a matter of fact several unexpected errors of proportion. Do you dally with reality?

Okas: When I make a blunder somewhere, I will not erase it, I rather make use of it. I draw the more important details separately, after I make the painting. In Japan, for instance I made written notes on the colours, so they could be transposed to pictures when I arrived home.

When painting a nude of you, I was mostly doing portrait work. Adamson-Eric always said that in the work of a genuine artist the expression was of utmost importance.

I: The year of 2002 was one of the most distressing years in my life. But we did not talk about it, did we...

Okas: There are different stories to tell. That does not interfere. I have developed into a professional observer. When painting I am mostly inclined to be silent – it is easier to think.

I: In your family, there are three generations of artists. Do you tend to tutor them?

Okas: I discuss with my daughter and granddaughter about the female proportions sometimes, but otherwise I interfere very little in their work. Everyone must find their own identity. The artist must continuously improve his knowledge and master various techniques, while remaining true to his convictions.

I: What do you appreciate in the art of others? Do you have favourites?

Okas: Picasso, Chagall, Matisse. I appreciate the problem and craftsmanship. I always peer at the picture at close quarters. For instance Goya – an astounding strike of brush, layer by layer! With Picasso the composition is always in place, but the things are in a wrong way. Deliberately in the wrong way! Picasso painted, in his declining years, out of pleasure and sheer de-

sire of play. I do, too. It is not important for you to always do good pictures. If someone starts nagging, I will affront him by just carrying on like that!

“You know,” Evald Okas says unexpectedly, changing the topic with his inherent straightforwardness. “If I should some time issue a monograph, your picture might be in there. But you should replace the frame!”

I: Who could write a monograph of you?

Okas: Villem Raam did, last – he was an erudite scholar of profound knowledge! But he is no longer with us. Mare Toome made one of Tiit Pääsuke and it is somehow different than they usually go. She could make one of me!

I: Conceivably Ms Toome has no inking of this idea yet. But your peculiar sense of humour is known among artists. Pray tell me a joke from the life itself.

Okas: I recall a funny story from the Soviet period. At that time, pieces of art were not allowed across the border, but I had an exhibition coming up in Finland. A customs officer apprehended me on the border and asked, whose works I was carrying along. I said: “I myself painted those pictures!” “You may go. I thought an artist made them,” he retorted.

Evald Okas is my oldest friend, in the meaning that I have no more 90-year old friends. But the spirit of Okas is youthful! The wisdom gleaned from long life and the talent ground to perfection by work have made of him a grand artist and an enjoyable character!

Your model and your friend,
Marica Lillemets

Marica Lillemets described herself for kunst.ee like this: “At the moment I am a media consultant, an art collector, a founding member of the Nordic Symphony Orchestra (the so-called Talids' orchestra) and a tenured arts, literature and music fan. I am the President of Business Club Taurus, Chairman of Board of Estonian Union of Journalists and what not. I cannot say whether all this has any pertinence, in the given case.”

{KUMU!}







Ma väga loodan, et mu kunst võitleb vabaduse eest

Heie Treieri intervjuu Tallinna Kunstihoone galeriis 14.10.–06.11.2005 oma maale eksponeerinud Brasiilia kunstniku Antonio Claudio Carvalhoga.

Londonis elava Antonio Claudio Carvalho maalilaad on justkui Matisse'i edasiarendus, ent erinevalt Matisse'ist on Carvalhol ka popkunsti kogemus ning tema maalidel on tugevalt poliitiline sõnum, mille sisuks vastupanu imperialismile ja militarismile ning hoidmine inimliku "rohujuuretasandi" poolele. Ta vaatleb ka "suure" kunstiajaloo minevikukangelasi inimlikult tasandilt, tekitades olukorra, kus "suur" ja "väike", "kõrge" ja "madal" tunduvad võrdsed. Carvalho sügavalt demokraatlik suhtumine ei võimalda ülevalt alla ega alt üles ideoloogilist vaatenurka, mida sugereeritakse mis tahes totaalsete/totalitaarse süsteemi kunstis ja visuaalkultuuris. Sümpaatne tundlikkus on ilmselgelt seotud kunstniku noorpõlvemälestustega tema kodumaalt ja laiemalt Ladina-Ameerikast, kus valitsenud poliitiliste režiimide

mide ebaõiglust ja füüsilist vägivalda pole Eestis pärast Stalini-aega enam kogetud.

Su maalidel on palju kunstiajaloo viiteid, palun räägi oma kangelastest.

Mu kangelased on ilmselt mu tööde parim osa, ehkki nad samas ka piinavad mind. Nad võivad olla kas väga tuntud või tavalised lihtsad inimesed, keda äsja kohtasin. Ning muidugi on nad võrratud luuletajad, muusikud, tõelised, tõelised inimesed. Nad võivad olla kas Rembrandt, Basquiat, Kabakov... Olen nendega mõttelises dialoogis, sest ma õpin neilt nii palju. Mu kangelased on mõnes mõttes revolutsionäärid, kes purustavad barjääre ning teevad teised inimesed teadlikuks teistsugusest võimalusest luua kunsti, maalida, kirjutada muusikat, luulet.

Kas pead ka ennast revolutsionääriks?

Mina olen lihtsalt kunstnik. Loomulikult püüan ka mina teha ikkagi läbimurdeid, leida uusi viise eneseväljenduseks oma tööde, oma maalide kaudu. Ma pole võitleja, kuid ma väga loodan, et mu kunst võitleb vabaduse eest. Sunnib inimesed seisama ja mõtlema. Puudutab inimesi, Alaskast kuni Tallinnani, Rio de Janeirost Tokyoni. Ajalugu talletub mõneti kunsti kaudu. Oleme siin ajutiselt, kuid meie, kunstnikud, oleme ajaloo jäädvustamise instrumendid.

Sinu maalidel on alati rohujuure-tasand – lisaks väga ilmsetele sõnumitele, mis kõnetavad suurt poliitikat. Oled alati selle poolel, kes nõrgem...

Jah, muidugi, ka kunstnikud on nõrgem pool, kui võrrelda globaalsete korporatsioonide, poliitikute, armeedega... Kunstnikud transformeerivad kunstis oma nn nõrgema positsiooni tugevamaks positsiooniks. Ja see toimib. Kuid niipea, kui demokraatlik riigikord kõigub, karistatakse esimesena just kunstnikke, neid arreteeritakse ja piinatakse – ja näitusesaalid suletakse, raamatud põletatakse... See on kogu aeg nii olnud.

Kunst on väga tõsine asi!

Olla kunstnik on ka privileeg.

Kommunikeeruda oma töö kaudu. Räägin kunstist üldiselt, mitte vaid visuaalset kunstist.

Palun räägi veidi Brasiilia poliitilisest kontekstist, see on su töödes väga tuntav, eriti “Hotel Brazil” seerias.

“Hotel Brazil” on praegu üleval Ludwigi muuseumis Saksamaal Koblenzis. Tuleb hoiatada inimesi, et väga võimsate riikidega tuleb olla ettevaatlik. Kaasaja maailmas ei pea elama Bagdadis või Kesk-Aafrikas, et olla ohus, võid elada kus tahes ja oled ohus.

“Hotel Brazil” räägib Brasiilia militaardiktatuurist. Erinevalt siinsest Kunstihoone näitusest on Ludwigi muuseumis välja pandud kuus suureformaadilist maali ja üks suur väljatrükk ning Rio de Janeiro ülikooli professori Maria Helena Silveira tekst. See on minu katse fikseerida Ajalugu, meenutada inimestele diktatuuri ajal tehtud hirmsaid asju. 25. oktoobril saab kolmkümmend aastat ajakirjaniku Vladimir Herzogi tapmisest. Ta tapeti 24 tundi pärast arreteerimist ja piinamist ja ta surm lavastati kui enesetapp. Pilt maalil pärineb fotolt, mille sõjaväelased saatsid ajakirjandusele tõendina, et ta tegi enesetapu. Tõl ajal (1975) polnud võimalik reageerida. Pärast tervelt kolm aastat kestnud valetamisi, võitlusi ja heitlusi tõestas üks noor julge uurija, et tegemist oli valitsuse tellitud mõrvaga. Nüüd on Brasiilias demokraatia. Kuid minevikku pole võimalik unustada ega maha salata. Seda juhtub kõikjal ja haavade paranemine võtab põlvkondi. Installatsioon “Hotel Brazil” on minu viis öelda: ärge unustage! Sama ütleb Auschwitzis maal siin Kunstihoone galeriis.

Kuid ma ei maali üksnes valulistel teemadel. Maalisin ka van Goghi naise.

Mainisid veel Leon Golubit kui oma kangelas.

Jah, milline tugev mees! Samuti võitleja. Väga poeetiline. Tema ei lase meil unustada seda, mida tehakse: inimesi piinatakse, kuritarvitatakse.

Suuri kunstnikke on nii palju! Võiksime jätkata lõpmatuseni.

Väga otseste poliitiliste teemade maamine pole Eesti kunstnike seas eriti tavaline. Mida sa neile ütleksid?

See on rohkem kui kunst. Kui on okay valida kandidaati parlamenti, siis miks ei peaks olema poliitiliselt korrektne olla poliitiline kunstis? Minu looming näitab ka poliitiliste absurduseni. See on väga väike samm ühe Brasiilia kunstniku poolt. Kuid seda peaks tegema igaüks. Leon Golub tegi seda. Hea kunst on alati olnud poliitiline. Kas leidub midagi veel poliitilisemat kui Brillo box? Tarbijäühiskond ei saa selle vastu, see on poliitiline kunst parimas mõttes. Sa ei pea oma poliitilisuse väljendamiseks kasutama sirpi ja vasarat. Järgi oma südant, lihtsalt tee kunsti! Tee omaenda tõelisi töid, väljenda oma vaateid. Kui oled kunstnik, oled kanal. Kui sinu arvates on midagi valesti, siis karju! Pommid kõikjal, inimesi tapetakse iga päev nii Bagdadis kui ka mujal. Kuidas sa saad maalida lilli? Tähtsaim on see, et mitte ükski institutsioon ega kriitik ei tohi dikteerida, mida kunstnik peab tegema või mitte. Kui nad seda teevad ja kunstnik käitub vastavalt, võib tulemuseks olla halb kunst, mis ei vii kuhugi.

Kunstnikud on vahel nagu lambad. Kui järgida trendi trendi järgimise pärast, ei vii see kuhugi. Pead jääma endale truuks, et luua häid töid. Ja kui tööd on head, hakkab trend järgima sind. Tuleb endasse uskuda, et luua häid töid.

Värvid?

Vaata välja: päike paistab, taevas on sinine, kiriku katus on roheline, lehed kollased. See kõik on ka värvitopsides. Ma armastan värve, ma ei suuda töötada musta ja valgega. Ma armastan segamata värve, need lai- netavad, võitlevad, tantsivad, kontrasteeruvad, segunevad. See on mu tööde väga oluline element.

“Hotel Brazili” seerias on üks huvitav pilt, ilmselt lihtsaim pilt, mille olen teinud, Wrigley näsupaber ja väikesed kuldseid tähed “Kes tappis Tenorio jr?” Ta oli kuulus Brasiilia džässpianist, kes oli süngel aastatel Argentiina ringreisil. Ta väljus korra hotellist, et midagi osta, näiteks suitsu, ja kadus. Nüüd on ta nimi kadunud inimeste pikas nimekirjas: LOS DESAPARECIDOS, tapetud Ladina-Ameerika diktatuuri poolt.



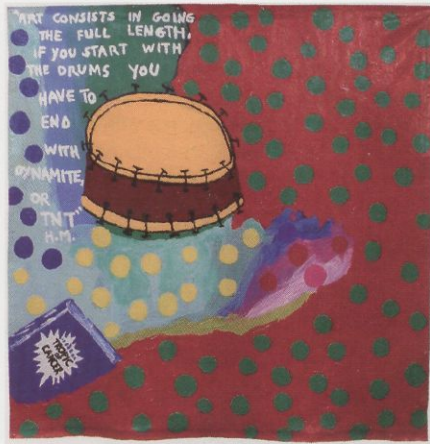
Antonio Claudio Carvalho. Hotell Brazil. Akriüül lõuendil, 2005.

Antonio Claudio Carvalho. Hotel Brazil. Acrylic on canvas, 2005.



Antonio Claudio Carvalho. Rembrandt. Akrüül lõuendil, 2005.

Antonio Claudio Carvalho. Rembrandt. Acrylic on canvas, 2005.



Antonio Claudio Carvalho. Henry Miller. Akrüül lõuendil, 2005.

Antonio Claudio Carvalho. Henry Miller. Acrylic on canvas, 2005.



Antonio Claudio Carvalho. Kes tappis Tenorio Jr? Akrüül lõuendil, 2005.

Antonio Claudio Carvalho. Who Killed Tenorio Jr? Acrylic on canvas, 2005.

Millal Brasiilias diktatuur lõppes?

1980-ndatel. Nüüd on Brasiilias täisdemokraatia. Kummaline, kuidas maailm korraga igal pool muutub. Euroopas toimusid suured muutused, nagu ka siin Eestis muidugi. Kardan aga, et halvad kolded tõusevad taas, kurjus on tagasi. Ma ei lakka töötamast. Minu riigi asjadesse on alati sekkunud Ameerika kapitalism, nii nagu teie riigi asjadesse on sekkunud Venemaa.

Aga huumor?

See mulle sobib. On lahe olla vahel õnnelik.

Kust tuli idee maalida Van Goghi ja Artaud' naist – neil kummagil ju polnud naist?

Elus on nii, et üksildased ja kurvad inimesed hakkavad kunsti tegema. Mõtlesin, et oleks armas anda neile kaaslane, kes teeks neile rõõmu. Kui vaadata Artaud' naist, siis ta on väga turvaline inimene, ma arvan, et ta suudaks veidi hoida ja kaitsta Artaud'd ta deemonite eest. Väga naljakas oli maalida. Pean mõnes mõttes nendega dialoogi. Oma ateljees võid olla väga üksik. Ateljee on üksinduse koht.

Kunstnikud elavad skisofreenilist elu. Oled oma ateljees, räägid oma deemonite ja pühakute ja poetidega, siis astud lennukisse ja sind intervjuerib Eesti kunstiajakirja toimetaja, kohtud inimestega ja räägid oma tööst. Kas pole veider kontrast? Rohkem kui kaksikelu. See on raske, kuid õnnelik elu.

Suur tänu.

13. oktoober, kunst.ee toimetus.

I do hope my paintings fight for freedom

Heie Treier interviews the Brazilian painter Antonio Claudio Carvalho, whose paintings were on display in Tallinn's Kunstihoone gallery, 14.10.–06.11.2005.

Your paintings are so full of references, please tell me about your heroes.

My heroes are, I think, the best part of my work, although they torment me at the same time. They can be very famous people or normal simple people whom I just met. And, of course they are always wonderful poets, musicians, real, real people. They can be Rembrandt, Basquiat, Kabakov... It's like a dialogue that I have because I learn so much from them. My heroes are in a way revolutionaries, revolutionaries are the ones who break barriers, and make everyone aware that there are other ways to create art, to paint, other ways to write music, there are other ways to write poetry.

Do you consider yourself a revolutionary as well?

I'm just an artist. Of course, I am always trying to break grounds as well, to find new ways of expressing myself through my work, through my paintings. I'm not a fighter, but I am always hoping that my art is fighting for freedom. To make people stop and think. To touch people, from Alaska to Tallinn, from Rio de Janeiro to Tokyo. History is actually preserved through art.

We're just passing through, but we, artists, are the instruments that preserve History.

When looking at your paintings, there is always a certain grass-root level politics there, besides the obvious messages about big politics. You're always on the side of the weaker part...

Yes, of course, and the artists are also the weaker part – if you compare them with global corporations, politicians, armies... What artists do with art, is transform their so-called weaker position in society to a stronger position. And it must work, as in any situation whenever democracy is threatened, artists are the first ones to be punished, arrested, tortured – exhibition halls are closed, books burned... this has happened all through History.

Art is very serious!

In the other hand, it's a privilege to be an artist. To communicate through your work. I'm talking about art in general, not just visual art.

Please tell a little about the Brazilian political context that is so strongly present in your work, specially the "Hotel Brazil" series.

Well, I will talk about "Hotel Brazil", my show at the Ludwig Museum in Koblenz in Germany. You see, one has to try to tell people to be very very careful with very powerful nations. See what's happening in the world today, you don't have to live in Bagdad or Central Africa to be threatened, you may live anywhere and you're threatened.

"Hotel Brazil" is about the Brazilian military dictatorship. Different from the show here at the Kunstihoone with, say,



Antonio Claudio Carvalho. Järgmine peatus? Akrüül lõuendil, 2005.

Antonio Claudio Carvalho. Next Stop? Acrylic on canvas, 2005.



Antonio Claudio Carvalho. Vincenti naine. Akrüül lõuendil, 2005.

Antonio Claudio Carvalho. Vincent's Wife. Acrylic on canvas, 2005.

individual paintings – Hotel Brazil is an installation with six very large paintings, a text by Professor Maria Helena Silveira, of the University of Rio de Janeiro and a large c-print. This is my attempt to preserve History, to remind people of the horrible things that happened during the dictatorship. One of the reasons I decided to do it is that on the next 25th of October it's been thirty years since the killing of the journalist Vladimir Herzog. He was killed after torture, 24 hours of his arrest, and his death was staged as a suicide. The image you see in the painting was taken from the photograph by the militaries sent to the press to say that he committed suicide. At that time (1975) you couldn't react. And it took three long years of lies, fights and struggles until a young and courageous judge concluded that he was killed by the government. Now Brazil is a democracy. But you can not forget, you can not forget and deny history. "Hotel Brazil" is a reminder of the horrible, dark years. It happens everywhere and it takes generations to cure. "Hotel Brazil" is my way to say: never forget.

You also mentioned Leon Golub as one of your heroes.

Yes, what a strong man. Fighter as well. Very poetic. He keeps reminding us of things that still exists, like people being tortured, abused.

There are so many great artists! We could go on forever.

Painting so openly political topics is not very common among Estonian artists. What is your message to our artists?

This is much more than art. So, it's okay for you to select a candidate in the parliament to represent you, you have this power, but it isn't politically correct to talk about politics in your art? Anyway, my work is not only to do with politics, it is to do with showing the absurdity that politicians do. It's a very small step for one artist from Brazil. But everyone should do it. Leon Golub did it. But anyway, good art has always been political. Is there anything more political than the Brillo boxes? No consumer society can resist it, and that's political art at its finest. You don't have to put a hammer and sickle to be political. Just follow your heart. Do it!

Do your own real work, express your own views. If you are an artist, the channel to express is through your work. If there is anything that you don't think that it is right, shout! Bombs everywhere, hundreds of people killed every day in Bagdad and elsewhere, I can't see everyone painting flowers, you have to do something. The most important: no one, no establishment, no critics should tell an artist what artists should do or not do. Because if they do and you accept, what you get in the end could be really bad art. And bad art doesn't take you anywhere.

Artists act sometimes like sheep. Following a trend just for the sake of it won't take you anywhere. You have to be true to yourself to produce good work. And I think that if you produce good work, the trend will end up following you. But you have to believe in what you do.

What about colours?

Look outside today: the sun is shining, the sky is blue, green roof on the church,

yellow leaves. And you can get all this in pots. You open a pot and use it. I love colours, I cannot work in black and white. I love primaries, they wave, they fight, they dance, they contrast, they intermingle. It's a very important element in my work.

There's a very interesting painting in the "Hotel Brazil" series. Perhaps one of the simplest works that I have done. Very pink and pure. And it's probably one of the most powerful works I have done. There is this image of Wrigley's chewing gum, and in small gold letters that you have to look for, the sentence "Who killed Tenorio Jr?" He was a famous Brazilian musician, jazz pianist, who was touring in Argentina during the black years. He went out one night from his hotel to get something, maybe cigarettes, and disappeared. Today, he's still in the long list of missing persons – LOS DESAPARECIDOS – killed by the dictatorships in Latin America.

What about contemporary Brazil?

The dictatorship ended in the 1980s. Now Brazil is fully democratic. Funny how the world suddenly starts to change everywhere. There were huge changes in Europe, and here of course, in the late 1980s and earlier 1990s. But what I fear now is that bad contamination is happening again. Evil is back. I won't stop working.

American capitalism always interfered in my country, like the Russians interfered in your country.

What about humour?

I love it. It's good to be happy sometimes.

How did you get the idea to paint the wife of Van Gogh and the wife of Artaud (neither of them had a wife)?

Well, life puts lonely people, sad people, to making art. I thought it would be nice to give them some company, this would make them happier. If you look at Artaud's wife, she's a very secure person in a way, I think she would be someone who would preserve and protect him a little bit more, away from his demons. It was a fun to do it. In a way it's a sort of a dialogue with them. You can be very lonely in your studio. Studios can be a very lonely places.

Artists have a schizophrenic life. You're stuck in your studio, talking to your demons and your saints and your poets and then you take a plane and you're interviewed by the editor of the art mag of Estonia, you meet people and talk about your work, strange contrast. It's more than a double life. It is a hard but happy life.

Thank you.

13. Oct. 2005, office of kunst.ee

Otseülekanne Kütiorust Groningeni kaubamaja Vroom & Dreesmann seinal.

Kütiorig Open Valley Studio live on the wall of the Vroom & Dreesmann warehouse in Groningen.

{kütiorig}

Labürindis. Nähtavas ja nähtamatus

Laura Kuusk kirjeldab oktoobrikuus paralleelselt Kütiorus ja Hollandis Groningenis toimunud meediakunstiprojekti "Voolav labürint".

Eksisin koos oma teekaaslasega ära juba teel Kütiorgu. Pimeduses mööda loogelist ja korduvalt hargnevat teed "otse" minnes leiame end olukorrast, kus visuaalselt hoomatav ruum tühistub ja kaugust saab määrata vaid hääle järgi. Oleme teel otsepildis kaks nädalat kahemõttelisena Groningenis ja kolmemõttelisena Kütiorus viibivate fotograafide Peeter Lauritsa ning Madis Katzi tööd vaatama.

"Voolav labürint" on Kütioru Avatud Ateljee ja Pavlov Medialabi ühisprojekt. Selle käigus projitseeris 3.-16. oktoobri satelliitside vahendusel Kütiorust videopilt kahele ekraanile kaubamaja Vroom & Dreesmann seinal. Roode Weeshuisstraat on Groningeni kõrvaltänav kohe turuplatsi taga ja linna suurimaid ladusid. See on strateegiliselt hästi paigutatud kaubanduse sõlm-punkt. Ehitise, millele videopilt projitseeriti, arhitektuur on väga praktiline ja modernistlik, teenides eelkõige konsumerismi, nagu kommenteeris Thuur Caris Pavlov Medialabist. Kütioru Avatud Ateljees "heegeldasid" pilte ja videoklippe teha Peeter Laurits ja Madis Katz, Groningenis Pavlov Medialabis koordineerisid projekti kuratorid Nathalie Beekman ja Thuur Caris. Publik sai kahe ekraani vahendusel jälgida nii näituse "Voolav labürint" valmimist kui ka Kütiorus toimuvat. Õhtuti kella 21-24 toimus otseülekanne (vaadatav ka Kütioru

Avatud Ateljee kodulehel www.metsas.ee). Vaatajad said SMS ja IRC teel küsimusi ja kommentaare esitada, millele Laurits vastas.

Pavlov Medialabi ajendas seda tehnoloogilist ja kunstilist labürinti looma soov tugevdada rahvusvahelist loomingulist võrgustikku endist Hansateed mööda, mis samuti kulges peamiselt jõgesid pidi. Kaubanduse ja jõe seovad ka Laurits ja Katz "Voolavas labürindis". "See on meie kõige poliit-ökonomilise näitus üldse," ütleb Laurits selgituseks vaatajale.

Näituse esmaesitus leiab aset Tallinnas SEB Eesti Ühispaniga galeriis. Ruum on pisut kaarjas, justkui jõe looge. "Voolav labürint" viib vaataja maailma, kus ühe pildi tükid võivad teisel esineda tervikuna, kus tabamata voolav jõgi on "üles pildistatud", tembelatud, "kinni püütud" ja sel moel omandatud. Jõevee sillerdused ja inimese kapillaarid sulanduvad teineteisesse. Ka inimaju ja jõemuda teineteist katvad kujutised on ehk üks võimalikest ustest, mille kaudu siseneda ajaliste kihistuste, makro- ja mikro maailma vaheliste käikude ning inimest ümbritseva ja tema sisemise ruumi labürinti. Fotole iseloomulik kadreerimine ja tükkeldamine on siin keskkonna omamise, kinnisvarana objektistamise metafooriks. Jõgi on lahutatud piltideks, tükkeldatud raamistusteks. Siin viidatakse looduse kinnisvarastamisele ja kapitalistliku maailmakorra iha-

le tükkeldamise, omamise ja osadeks jaotamise järele. Osade näitamine eeldab aga ka tervikut, mille vaataja saab oma peas kokku panna...

Laurits on varemgi kokku pannud kaarte, mis visualiseerivad mentaalseid mustreid, lammutavad neid tükkideks ning panevad jälle kokku - kellele uue, kellele vana tuttava (maailma)pildina. Investeerimine ja omamine iseloomustavad kultuuritüüpi, mida Georges Bataille on nimetanud koguvaks (vastandatuna kulutavale). Lääne kultuuritüüp tugineb kogumisele (pangandus, omamine, investeerimine). Siit ka vajadus tinglikult "tükkeldada" paik selle hoomamise eesmärgil mõistetavateks, kirjeldatavateks ühikuteks. Ent kui nendeks ühikuteks on jõemuda ja ajud? Ja neist kahest saab kokku ühe pildi?

Kohalejõudmine võtab aega. Kolm kilomeetrit, mis lahutab maanteed Kütiorust, täituvad juttudega tuttavatest inimestest ja asjadest, mis ei puuduta meie vahetut ümbert. Meie meeled on mujal kompenseerimaks vahetu füüsilise ümbruse tundmatust, võimetust tajuda, silmadega näha, aru saada. Ehk on see ka juba Interneti-põlvkonna (kuid eks ka esivanemad jutustanud pimeduses lugusid?) harjumus viibida virtuaalses reaalsuses, mis tuleneb üha suurenevast "sõltumatuses" vahetust füüsilisest reaalsusest.

“Nad kõik on hullud,” ütleb Peeter Laurits raamatu riitli taha kadudes. See käib Nathalie Beekmani, Thuur Carise ja Gerard Harensi, Pavlov Medialabi kuraatorite ja tehnikadirektori kohta, kes panid üles meediasilla Kütiorgu ja Groningeni vahel; kodumaised kommunikatsioonigandid pidasid seda võimatuks ettevõtmiseks. Ühte Eesti sügavaimasse ürgorgu, künklikule ja metsasele maastikule, tuli üles seada kiire Interneti-ühendus, mille loomiseks tegid koostööd mitme riigi tehnoloogiafirmad. Tulemusena valmis labürint, kus tekkis küsimus, kes on katsejänesed. Kes jälgib keda? Kas projektsioon oli visuaalne kunst, televisioon, kino, võrk, arhitektuur, kontseptuaalne kunst või lihtsalt “auk aegruumi pidevuses”, nagu ütleb Pavlov Medialabi kuraator Thuur Caris hiljem Interneti-intervjuus.

Projekti jooksul muutus pidevalt olukorra tajumine ning ka eksperimendi subjekt. Kas inimesed tänaval (või Pavlov Medialab) jälgisid Peeter Lauritsat ja Madis Katzi (ning nende külalisi õhtustes otseülekanetes, näiteks “Labyrinth’ega” paralleelselt Kütiorgu maastikukunsti objekti püstistanud kunstnikku Triinu Lillet) või jälgisid nemad vaatajaid? Thuur Caris: “Kas on võimalik luua autonoomset kunsti, olles pidevalt teadlik sind jälgivast publikust?” Kes dikteeris kelle käitumise? Just siis, kui Eesti filmigrupp filmis Vroom & Dreesmanni seinal Rootsi filmigrupi Kütiorgus, filmis Hollandi dokumentalist Peter de Kan üle Mart Arjukese õla ekraani ning Eesti filmigrupi Rootsi filmigrupi tööd filmimas. “Mina ka ei saa aru, kes keda vaatas või mida nägi,” ütleb Laurits. “Ekraanil ja online-olemine paistab tõestavat millegi eksistentsi. Kujutis eelneb reaalsusele. Projekti jooksul muutus pealkiri “Voolav labürint” aina enam kogu projekti kirjelduseks. Me kõik kadusime enda üles seatud meedialabürinti,” ütleb Thuur Caris.

Õhtuti tehti töötoast otseülekanne: kaamerad olid üles seatud rehetoa, saatejuhite Peetri ning Madise ees ning Lauritsate toa nurgas, kus ka siinkirjutaja tööprotsessi ja meedia/kunsti(?) eksperimenti jälgis, olles ise jälgitav publikule Groningenis ja saades nii osaks labürintist. Peeter ja Madis nokitsevad piltide kallal ning kommenteerivad oma tegevust, vastates aeg-ajalt vaatajate küsimustele. Küsitakse, kas metsas on elu. “Asustus on siin tihedam kui New Yorgis ja Sankt-Peterburgis, kui elu omistada kõigile eluvormidele,” vastab Peeter. Inimesed elavad küll emal ning Peeter seletab hollandlastele eesti hajaküla tüüpi, kus naabertalud teineteisest võimalikult kaugel on. Veel küsitakse, miks kujutab Laurits oma töödes nii sageli alastust. Seekord on fotodel näha alasti kehaosana küll vaid pead, kus ihusooned ja jõe sillerdused üksteiseks sulavad. Varem töödes “Veeuputus” ja “Mullatoidu restoran” ohtralt alastust kujutanud Laurits vastab, et sündides on inimene nii otseselt kui metafoorselt alasti, ka surres pole riietel tähtsust. Sellest on tulenenud ka nende elu üleminekuhetkede seesugune kujutamine.

Kevadel külastas Thuur Caris Eestit, et laiendada Pavlov Medialabi võrgustikku, ning osales muu hulgas Kütiorgu projektis “Forestart”. Lauritsa kohta oli ta Tallinnas kuulnud räägitavat, et too elab väga algelises tingimustes ja töötab kõrgtehnoloogilise varustusega, ühendades nii eel- ja postindustriaalse eluviisi. “Ta viis 21. sajandi tehnoloogia pronksiaega,” kuulis Caris Lauritsa kohta räägitavat. Arutades eeldatavat ja õhtumaises mõtlemises sügavalt juurdunud vastandust looduse ja kultuuri, primitiivse ja tsiviliseeritu vahel võrreldi Eesti ja Hollandi kultuuri olemuslikke sarnasusi ning näivad erinevusi, mis tulenevad ajaloost.

“Peale ilmse, nagu moodne tehnoloogia, ühendab Eestit ja Hollandit Põhja-

Euroopa (germaani) kultuuriruum, mere-sõidu traditsioon, madal lame pinnamood ja selgelt eristuvad aastaajad. Ent hõreda asustusega Lõuna-Eesti metsades ei ole täielikult minema uhutud teadmiste kiht, mis Hollandi üliasustatud ning -kultiveeritud keskkonnas on mattunud kristliku ning kapitalistliku kihistuse alla. /---/ Tundub, et neis metsades leiame unustatud ja salvestamata teadmiste jälgi sellest, kuidas elada kooskõlas Põhja-Euroopa looduskeskkonnaga,” ütleb Thuur Caris. Pavlovi meeskond tuli ideede kasutada 21. sajandi tehnoloogiat, et tuua Lauritsa “pronksiaegne” elustiil teleülekannda Groningeni, võimalikult vastandlikku kohta. “Kuigi Groningen ei ole väga suur ja asub [Hollandi-L. K.] kõige põllumajanduslikumas piirkonnas, ei ole säilinud mingit seost loomuliku keskkonnaga, kogu piirkond on täielikult industrialiseeritud ja kultiveeritud. /---/ Iga toll sellest maast näib olevat allutatud kõikehõlmavale planeerimisele, mis teenib sotsiaal-ökonoomilisi eesmärke. Inimene juhib kõike.” (Thuur Caris) “Me tahame uurida uue meediatehnoloogia mõju ühiskonnale (eriti kultuurile) ning seda teadmist jagada. Tahame anda publikule ootamatu kogemuse otse keset nende igapäevatoimetusi.” (Thuur Caris; vt ka <http://www.pavlov.nl/> “about us” “mission/philosophy”).

“Selle projekti tähtsus seisneb globaalküla ja televiseeritud kohalolu võimaluste kogemises, mille tagajärgi kultuurile ja teadvusele on ikka veel raske ette näha. Kui maailm kuivab kokku, kas siis erinevad maailmad nagu Groningeni Roode Weeshuistraat ja Kütiorg sulanduvad või täiendavad teineteist? Kas nad pörkavad kokku või lihtsalt haihtuvad nagu aine ja anti-aine? /---/ Sellistel projektidel on teadvust avardav efekt. Alates lihtsast reaktioonist nagu “hei, kas pole kihvt linn” kuni sügava eksistentsiaalse meditatsioonini.



Peeter Laurits, Katz. Kinnisvaraekspert astub teist korda samasse jõkke. Digitrükk, 2005.

Peeter Laurits, Katz. The real estate expert steps into the same river twice. Digital print, 2005.

Suuremale auditoriumile kujutab see audiovisuaalsete vahendite abil avalikus ruumis atmosfääri loomist. Väiksema publiku jaoks globaalküla reaalselt kogemust. Mõnele, enamasti kunstnikele ja õpilastele, mõtisklusi juba selles intervjuus mainitud teemadel. Eelkõige aga toob see inimesi kokku rääkima, mõtlema, suhestuma, suhtlema, asjast aru saama.” (Thuur Caris).

“Esteetiliselt oli see ilus vaatepilt. Peetri [ja Madise – L. K.] pildid tänaval nagu valgustus sinises taevas. Ent inimesed on oma elukeskkonnast tulenevalt muutunud/muutumas kurtideks ja pimedateks: visuaalne ja auditiivne müra on tugev ning pildid ja helid sisenevad elutuppa nagu vesi ja elekter. Nende kahe ja poole nädala jooksul möödusid tuhanded inimesed. Enamik neist isegi ei märganud linastust. Neist sadadest, kes märkasid, olid enamasti huvitatud tehnoloogilistest asjadest, küsides näiteks, kus on projektor. Mõnisada leidis aega peatumiseks ja mahaistumiseks, et tõesti vaadata.”

Globaalkülas on ruumilised vahemaad tühised, võrreldes mõtteliste vahemaade ja vahetusega, kus mõtted voolavad nagu jõgi ning sissepääs asub kõrvakäänakute vahel.

Arvuti keeldub salvestamast pilti, mille pikkus on 14 meetrit, öeldes, et seda ei ole olemas. Rehetoas vilgub kaamerasilma ees midagi kohas, kus pole valgusallikat. Kas metsast võib leida rohkem infot kui Internetist?

Laura Kuusk kaitses 2005.a. kevadel Tartu Ülikooli sotsiaalteaduskonna semiootika osakonnas bakalaureusetöö “Lauritsa/Mäeotsa “Mullatoidu restoran” tähendus-mehhanismid”.

Inside Labyrinthos – the visible and the invisible

Laura Kuusk describes the media art project “Labyrinthos” that took place simultaneously in Kütiorg, Estonia and Groningen, the Netherlands, on October 3.-16., 2005.

“Labyrinthos” was a joint project by the Kütiorg Open Valley Studio and Pavlov Medialab, during which live video footage from Kütiorg was screened on two displays mounted on the walls of the Vroom & Dreesman warehouse in Groningen’s Roode Weeshuisstraat. The images were being “crocheted” in Kütiorg by Peeter Laurits

and Madis Katz, and in Groningen, curators Nathalie Beekman and Thuur Caris of the PML were coordinating the show. There were live presentations between 9 and 12 o’clock in the evenings (also presented on the KAA website www.metsas.ee). The audience could watch the exhibiton “Flowing Labyrinth” being prepared as well as other events taking place in Kütiorg, and ask questions via SMS and IRC, that were promptly answered by Laurits.

PMLs motive in creating this technological and artistic labyrinth was reinforcing the international web of creative connections following the former Hanseatic trade routes, that, incidentally, made use of rivers too. In their exhibition “Flowing Labyrinth”, Laurits and Katz also connect the river motif with the issues of trade and commerce. “This is our most political-economic work ever”, explains Laurits.

“Flowing Labyrinth” takes the spectator to a world where pieces of one picture can appear as a whole elsewhere, where the flow of the river is “captured in photographs”, “caught” and thus acquired. Laurits has created such composite maps before – he visualizes mental patterns, takes them apart and then puts the pieces together again, creating views (of the world) that might be familiar to some, but new to others. The river is divided into pictures, cut into pieces to fit the frames. This points to the “real-estating” of nature and the capitalist desire for dividing everything into pieces that can be owned. The Western culture is based on the concept of ownership – thus the need to “divide” a place into understandable, describable lumps in order to comprehend it.

“They’re all mad,” says Laurits, disappearing behind a bookshelf. By this he means Beekman and Caris, the curators, and Gerard Harens, the technical director of PML, who installed the media bridge between Kütiorg and Groningen. Estonia’s cutting-edge communications’ companies had labeled this feat as impossible. Kütiorg is one of the deepest valleys in Estonia, with uneven and foresty landscape, and fitting it with a high-speed Internet connection took a joint effort of technology companies from several countries. The result was a labyrinth that prompted the question exactly who was the guinea pig. Who was watching who? Was the projection a work of pictorial art, or was it TV, or cinema, or a technological network, or architecture, or conceptual art or just “a hole in the time space continuum”, as described by Thuur Caris?

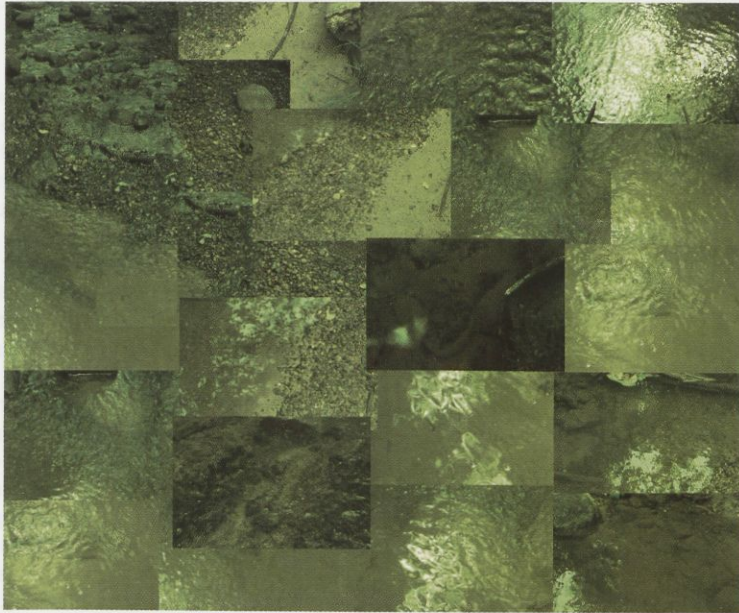
The perception of the situation and the subject of the experiment kept changing throughout the project’s existence. Were

the people on the street (or was Pavlov Media Lab) watching Laurits and Katz, or were they watching the viewers? Thuur Caris: “Can you create autonomous art while you’re constantly conscious of the audience watching you?” Who was dictating who’s behaviour? Just as an Estonian film crew was capturing the proceedings on the wall of Vroom & Dreesmann, a Swedish film crew working in Kütiorg, Dutch filmmaker Peter de Kan was filming over the Estonians’ shoulder, capturing the Estonian filmmakers’ work on capturing the Swedish filmmakers’ work. “I can’t understand it either, who was looking at who or seeing what,” Laurits says. “Being on-line and on-screen seems to prove one’s existence. The image prevails reality. During the process the title of Peeter’s photo series became more and more apposite for the whole project. All of us got lost in the medialabyrinth we set up ourselves,” says Thuur Caris.

In the evenings there were live presentations: cameras were set up in front of Peeter and Madis, as well as in the corner of the room, where the author of this report was watching the media/art (?) experiment in process, while being watched by the audience in Groningen and therefore becoming a tiny part of the labyrinth itself. Peeter and Madis are tinkering with the photographs and making occasional comments about the work at hand, as well as answering viewers’ questions. Someone asks whether there is life in the forests. “In case one applies “life” to all forms of life, this place is more densely populated than New York or St Petersburg,” says Peeter. Another asks, why does Peeter Laurits depict so much nudity in his works. (This time however the only nudity on the photographs is represented by human heads that act as a melting point of the body’s veins and sinews and the river’s shimmering.) Laurits, who famously used copious nudity in works like “The Flood” and “Dining with Worms”, replies that humans are both literally and metaphorically naked at birth and when they die, clothes are of no importance either – that’s why he depicts them like this when he’s representing these points in life.

In spring 2005 Thuur Caris came to Estonia to widen PML-s network of connections, and among other things, took part in the project “Forestart” in Kütiorg. Once there, he met Laurits, who, according to rumours spreading in Tallinn, was living in very primitive conditions while working with high-end technological equipment, thus combining the pre- and post-industrial ways of life. “He has brought the 21st century to the Bronze Age”, they said

Peeter Laurits, Katz.
Sa ei tohi seda laiali lõhkuda, kui ka tunned endal selleks.
Digitrükk, 2005.



Peeter Laurits, Katz.
You mustn't break this, even if you feel like.
Digital print, 2005.



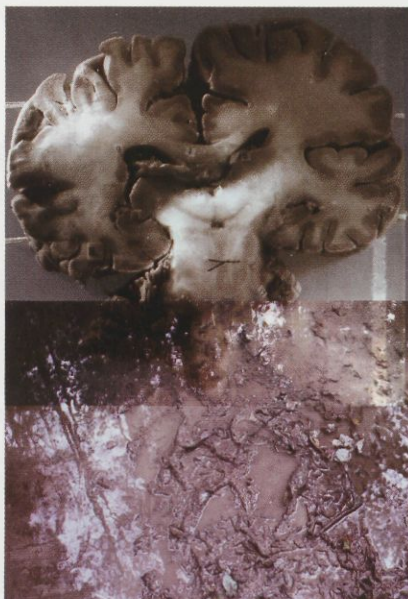
Peeter Laurits, Katz. Kantud kinnistusraamatusse 11. augustil. Digitrükk, 2005.

Peeter Laurits, Katz. Entered into the Real Estate Register on August 11th. Digital print, 2005.



Peeter Laurits, Katz. Narcissos märkab peegelpilti pimenevat.
Digitrükk, 2005.

Peeter Laurits, Katz. Narcissos notices the reflection is dimming.
Digital print, 2005.



Peeter Laurits, Katz.
Katastrikanne. Digitrükk, 2005.

Peeter Laurits, Katz.
Cataster entry. Digital print, 2005.



Peeter Laurits, Katz. Vee ennistamine.
Digitrükk, 2005.

Peeter Laurits, Katz. Reinstating water.
Digital print, 2005.



Peeter Laurits, Katz. Toonela 1. Digitrükk, 2005.
Peeter Laurits, Katz. Toonela 1. Digital print, 2005.

of him. Caris and Laurits discussed the Western culture's deep-rooted perception of nature and culture, the primitive and the civilized as opposing forces; they compared the essential similarities between the Dutch and Estonian cultures and the seeming differences brought on by different histories.

Thuur Caris says: "Besides the obvious things like modern technology Estonia and the Netherlands have things in common like the Northern European (Germanic) culture, searade, low flat landscape and very recognisable seasons. But there's a big difference; in the thinly populated dense woods of the Estonian countryside the influence of Rome, Christianity and modern economic ideologies like Marxism or Kapitalism could not completely wipe out the primordial European Culture. Kütiorg is located in the far south of Estonia and can be considered one of the most remote areas in Estonia. Being there we suspect to sense hints and traces of a long lost unrecorded knowledge of how to live in harmony with the elements of the natural Northern European environment." PML's team's idea was to use 21st century technology to bring Peeter Laurits's "Bronze Age" lifestyle to Groningen as a most opposite location possible. "Although the city of Groningen is not very big and situated in the most rural part of the Netherlands, all connection with the natural environment is absent. Every inch of this country seems to be submitted to an overall planning serving social and economic purposes. Man dominates everything. We want to investigate the influence of new media technology on society (especially on culture) and share this knowledge. We want to give the audience an unexpected sense of wonder and food for thought right in the middle of everyday life", says Caris. (See also <http://www.pavlov.nl/>

www.pavlov.nl/ "about us" "mission/philosophy").

"The importance of the project is to experience the Global Village and the possibilities of telepresence. Issues which are very important phenomena of our modern technology. The consequences to our culture and consciousness are still hard to foresee. If our world shrinks, will different worlds like Roode Weeshuisstraat and Kütiorg merge or supplement each other? Will they collide or simply disappear like matter and anti-matter?

Projects like these have a mind-expanding effect. From a simple reaction like "hey, isn't this a cool city" to deep existential meditation. For the larger audience it's the notion of possibilities of using audiovisuals to improve atmosphere in public space. For a smaller audience the experience of the global village as a reality. For a few, mostly artists and students, reflections on issues already mentioned in this interview. The overall influence is in a way civilizing; bringing people together talking, thinking, relating, communicating, trying to make sense.

Aesthetically it was a beautiful sight. Peeter's images in this street are like lightning in blue sky. But we should not underestimate how deaf and blind people are / have become living in an environment of visual and audible noise where images and sounds pour into their livingrooms just like water and electricity. During these two and a half weeks thousands of people passed by. Most didn't even notice the screening. Of the hundreds that did most were interested in technological things asking questions like "where's the projector?". A few hundreds really took the time to stop and sit down to actually watch Peeter."



Peeter Laurits, Katz. Võimu, tahet ja voli. Digitrükk, 2005.

Peeter Laurits, Katz. The power, the will, and the freedom. Digital print, 2005.

Anke Mellini parv Koloreino järvel.

Anke Mellin's raft for Koloreino Lake.



Miks mina töötan looduse heaks?

Anke Mellin

Elades suurlinnades paneelseinte vahel geometrilistes ruumides, hakkas mind tõmbama hoopis maa ja külaelu. Nii kolisime perega maale. Teine põhjus oli see, et pidasin oma kolmele lapsele vajalikuks otsekontakti loodusega. Vabas õhus viibimine ja töötamine, looduse tsüklite ning pidevalt muutuvate olekute kogemine, loomulik kontakt keskkonnaga pani mind mõtisklema looduse üle. Maamajandust jälgides sain teadlikuks looduse väärkasutusest, mille tulemuseks olid talumajapidamise problemaatiliste tahkedega seotud tööd.

Esimese töö teema oli põhjavee saastamine – eri liivakihistuste kogum nagu teaduslik näidis. Varsti ei tahtnudki ma luua enam kunsti, mis oleks lihtsalt üks vaadeldav kunstiteos – noh ja siis! Püüdsin leiu-

tada viise, kuidas panna inimesed loodust kogema, ja nii tegingi mitmed sellise tagamõttega tööd. Mõned tööd kutsuvad inimesi hoonesse, hütti või sellesarnasesse objekti, et nad istuksid maha ja lõõgastuksid. Nii saab loodusest täiesti eriline intensiivsete emotsioonide impulss.

Minu Eestis tehtud töö “Koloreino järve parv” tekitab näiteks vabanemise, kerguse ja kerge-südamega-oleku tunde. Maapinnal võib tekkida vahel kitsas ja ahistav tunne, mitte aga parvel. Parvel näed veepinda ja veelust elu, mis on väga eriline.

Mind huvitabki selline kontsept. Tahan teha töid, mis tõstaksid teadlikkust looduse ja looduslike kontekstide osas, nii nagu maastiku ja looduse situatsioon seda parajasti võimaldab. Paljudes ühiskondades ei

tunta enam looduslikku maailma ja inimesed ignoreerivad fakti, et nad on osa sellest. Kuna kasutan objektide disainis päris tavalist konstruktsiooni ja ehitusmeetodit, näivad need nii tavalised. Inimesed ei saa õieti arugi, et minu tööd on kunst – niikaua kui tunnevad tõmme ja hakkavad ümbruskonna vastu huvi tundma. Loodus, maastik, flora ja fauna on ühtäkki huvitavad objektid. Minu töö on vaid vahendaja.

Esimene töö, mille Kütiorgu tegin, viitab maastikule, kuid samuti ühele loole. Aastate eest püüdsid jõhkrad maamehed oma autode abil kala. Nad ühendasid järve oma autode juhtmetega ja käivitasid elektrivoolu. Järves surid kõik elusolendid, kalastamine oli väga lihtne. Torn oli mõeldud vahitornina, et takistada järjekordset loodusõnnetust.

Vahitorni oli vaja ka oru enda jaoks, mis on lindude ja paljude loomade lasteae. Järves võimutsevad koprad, kes ehitavad tammi- sid, mille suurus ja kuju pidevalt muutub. Torn suunab pilgu kaugusesse – parv jäl- le lähedale. Mõlemad tööd paistavad kau- gele ära ja nende ülesehitus on sarnane. Mõlemad objektid on pühendatud keha ja hinge ruumile ning räägivad Eestimaa puu- tumatust loodusest.

Minu arvates vajab Eesti loodus kaitset. Kui siin järgitakse Euroopa turumajandu- se reegleid – mis tähendab majanduskasvu iga hinna eest –, saab loodusest ja eriti met- sast vaid objekt, mille väärtus arvestatakse ümber rahasse. Arvestamata jäävad sellised väärtused nagu holistliku maailma vaim, inimkonna side Maaga ning metsiku loodu- se kaitseala. Niinimetatud arenenud maades jätkuv tarbimise, tootmise ja ekspluateerimi- se praegune tase ja meetod ei ole kaugemas perspektiivis jätkusuutlik. Minu nägemus Eestist oleks: kuulutage kogu maa kaitse- alaks! Ärge laske siia tähtsaimana importi- da majandusideed! Demokraatiale jah, kuid Euroopa Liidu direktiividele ei! Hoiduge saastavatest vabrikutest ja looge kahjusta- tud piirkondadesse taastuskeskused. Looge infrastruktuur, mis ei tekitaks saastamist! Looge alternatiivne keskkond, kus inime- sed saaksid “rahuldada praegusaegselt vajadusi ilma kompromisside tegemata sellega, millised on tulevaste põlvkondade vajadu- sed” (1). Tehke oma maast üks suur tervist- vutumatust looduse piirkond Euroopas! Kutsuge turiste nautima Eestimaa puhast õhku, vett ja mulda! Eesti elanikest saavad maa vaatlejad, vahipidajad ja kaitsjad. Kõik me saame ja peaksime tegutsema iga päev oma laste tuleviku nimel. Ühesõnaga: pea- tage tootmistegevus maal ja minge tagasi – tagasi ellu, kus muld kannab elu ja tähed näitavad teed...

(1) ÜRO juures töötava Maailma Keskkonna ja Arengu komisjoni soovitus, 1983.

Why do I work for Nature? Anke Mellin

Having lived in major cities, among concrete walls and geometric spaces, the countryside and village life attracted me. So my family and I moved to the countryside. A second reason was, I felt that contact with nature was necessary for my three children. Being and working outdoors, experiencing nature's cycle always changing appearance, being in contact with the environment made me think about nature. Watching farming activities made me aware of the misuse of nature and some works about the problematic issues of farming emerged. The first work I did was about the



Anke Mellin

pollution of groundwater – a collection of different layers of sand placed like scientific samples. After some years I did not want to make any work which was just artwork – something to look at and – so what! I tried to find a way to involve people in experiencing nature and made several pieces just for this reason. Something which invites visitors to enter a building, a hut or similar objects to sit down and relax. The surrounding nature becomes something special and the impulse for intense emotions. The work “The Raft for the Koloreino Lake” in Estonia for instance causes feelings of freedom, lightness and light-heartedness. Places on the land usually appear as narrow and oppressive, only a raft does not. The view onto the surface of the water and the underwater life is very special while sitting on a raft.

This is the concept which interests me. According to the landscape and situation of the natural environment, I want to make works to encourage awareness of nature and natural contexts. In most societies the natural world is not known anymore and people ignore being a part of this. By using common constructions and methods for the design, the inviting objects seem to be common. The people do not get the impression that my work is art, but since they feel attracted and invited they may become interested in the surrounding environment. The nature, the landscape, flora and fauna start to become interesting objects. My work is just the mediator.

The first piece which I made for Kütiorg refers to the landscape but also to a story. Some years ago rude farmers were fishing using their cars. They connected the lake to their cars by wire and started their batteries at once. Every living creature died and collecting fish was easy. The tower is supposed to be an observation station to prevent another disaster in nature. The second reason was the observation of the valley itself which slope is a Nursery for birds and many other animals. The lake is dominated by beavers who build dams and change the size and shape permanently. The tower directs one to the far view, in opposition to the raft which is made for a closer view onto nature. Both works are in the visible distance and the construction is similar. Both objects are about spaces for body and soul, and about the intact nature in Estonia.

I think the nature in Estonia needs protection. If people follow the rules of the European market – which means growing economy by all means – than the nature and especially the forest will turn into a money valued item only. Other values like the spirit of the holistic world, earthly connections for humans, and protected places for wildlife are not considered. In so-called developed countries the present levels and methods of consumption, production and exploitation of resources are not viable in the long term. My vision for Estonia is: declare the whole country to be a protected area! Do not allow the importation of the idea of economy first! Democracy yes but no European Union laws! Leave out polluting factories and install reclamation centres in the damaged regions. Create an infrastructure which does not cause pollution! Create a space where the alternative that sustainability offers should help bring about changes that allow the people “to respond to the present needs without compromising the capacity of future generations to respond to theirs”(1). Make it a huge healthy region for wildlife in Europe! Invite tourists to enjoy Estonia's clean air, water and soil! Estonian inhabitants shall become the observer, guardian and protector of the land. Everybody can and should act everyday for the future of our children. In short stop developing the country and go back – go back to life, in which the soil carries/bears life and the stars lead...

(1) Suggested by the World Commission on the Environment and Development, set by the United Nations in 1983.

Peko helü kujutamisest ja kirätämisest

Kauksi Ülle

Peko helü. Evar Riitsaar, Albert Gulk, Toomas Kuusing, Mati Kuusing, Eero Ijavoinen, Erki Jürise. Hobusepea galerii, 28.09.–10.10.2005.

Setomaa om Setomaal. Suur olgu' Süü. Suhelda oma sõbraga. Sikk otsib Sakki. Sügisel on seeni. Säästev ole saastamata. Siin on soe. Sih Obinitsa Soe'. Hingedaeg, hingemustrid, hingedekuu, hingedepäike.

Veidü mano, ette ja taadökönölamist näütüse "Peko helü" kotsilõ, miä oll vällä pant galeriis Hobusepea 28. septembrist 10. oktoobrini.

Setomaa elli keskaoh ni umakultuurih 1920. aastani vällä. Setoq olliq Vinnemaa võimu all. Näide maa oll kogukonna vai kluustre uma, küläq olliq ridakülä vai sumbküläq, kos korgõ aia ja kinnilidse siseõuõga tarõq riah vai keskel ja põllu ni karamaaq ümbre külä. Kari käve küläkarah, elu oll suurpereskne, ütsigu mehish olliq vinnekiilset kooliharidust saanuq. Setoq hoieq kokko perrena, külänä, rahvanaq. Es mindäq nalalt vindläse egä tshuknaga (eestlanõ) paari. Seto kodunõ kasvatus oll nõudlik. Maast madalast pidiq tütärlatsõq opma võie põimmist, kindakudamist, kangakudamist ja laulmist. Käüsekiräq pidi egä naane esiq luuma, es toheq mahaq tetäq tõisi päält, eski sõsaril es toheq ütesugudsõ kiräq ollaq. Pikki ballaadiliste regilaulõ laulmist naati oppama jo maast madalast. Kosselka küläst peri lauluimä Pähnäpuu Maarja kõnõl uma latsõpõlvõst, et viie-kuuõaastaisina panti nä sõsaraga viüid kudama ja sinnäq mano pikkä lugulaulu ütlemä, üts ütäl üte rea, tõnõ järgmidse, kui mustri vai sõnaq segi lätsiq, saivaq näppõ piteh. Kui tull pulm, seto keeli hähäq, pidi umbõs 17 aastanõ mõrsja mõistma improvisiiri sadakond kindlavormist laulu, (itku) suguvõssa ja külärahvast pulma kutsuh. Valmis pidi olõma koet veimevakatäüs kindid, võid, tirsnikkõ, palajid jne. Oluline oll et käüsekiräq olõs erineväh, päällinigu otsaq tull kutaq, pits vai narma meisterdä, tikit kumak vahelõ pandaq ja mis eriti keeruline, hüvi ja pahepuul pidiq mõlõmba olõma ilosa ja kantavaq. Seto rahvuslik käsitüü, eriti kangakudamine om setodõl väega korgõl tasõmõl.

Seto hüäh sõnolidsõq olliq hinnat, noid kutsuti pulmõ laulma, esieränis sõnaosavid

kutsuti nimega lauluimä. Eestläseq ummaq kuulnuq sääntsids nimmi nigu Vabarna Anne, Hilana Taarka, Miko Ode ja Martina Irõ. Seto laulõ koras Jakob Hurt ummi kaastüüldsiga. Seto muusikat ja leelot käve 1912–1926 aastatõl üles kirotamah ja lindistämäh soomõ folklorist Armas Otto Väisänen. Johannõs Semper kirot jo eelmidse eesti vabariigi aigu, et näütüses lauluh "Ilo laul" om seto naane joudnu ilo, tuu tähendäs rõõmu ülistämiseni. Laulu sisu om sääne et Ilo sõit jõkõ piteh ja Laul lakja luka piteh ni vasta tulõva meheq ja kutsva Illo hindä sekkä, Ilo ei lähäq, arvas et meheq tä tüüid teteh unõtasõq, ei lääq Ilo ka naisilõ, et tüüid teteh ja murõtõh timä unõhtasõq, ei lääq Ilo ka poistõkambalõ, et nigunii ei mõistaq hoita, a Ilo lätt näiodõ hulka, säääl tä usus hinnäst hoietavat.

Seto naisi tekstiilikunsti kõrväl om Setomaaga edimält seostatav kunstiliik keeraamika. Setomaa savist tett kaussõ, pottõ, savipartsõ, liudu, kannõ käveq mõõmäh rändkaupmeheq kedä kutsuti eestin potisetõq vai kausisetõq vai kaltsusetõq. Nimäq oll vast ka seto installatsiooni ja performantsi luuja, kui sõidiq talust tallu vai laadolt laadolõ ni mõiq mahaq kaussõ vai kannõ. Näütüses om rahvas kõnõlnu, et seto käänd saiatainakausi kummalõ ja näüdas et om nii kõva et tandsi saat pääl, vai tõst kõrva lähküle, koput veere vasta ni kitt et helisäs kui Petsere kloostre kell.

Parhillaq Setomaal tüütävist keraamikist om tunt Meelis Krigul, Meremäe kandist om peri Lauri Kilusk. Setomaa juurõ ommaq viil Ove Kaldel.

Setomaad om maalnu Nikolai Roerich, noid pilte om ülleh Nižni Novgorodi muuseumih ja Moskvah.

Seto edimäne maalikunstnik kellest olõ kuulnuq oll Semjon Duplevski ehk Siimaski Seenka (1893–1967). Tä oll seto seltskonnategeläne ja kõrrald seto laulikide esinemisi Talinah, Tartuh, Eestih, Peterburih. Timä oll eesti ja soomõ folkloristele tiijuhatajas ja üümajaandjas. Kõnõldas et tä ollõv maalnu suuri pilte seto rõvih inemistest, a seeniq ei olõ jälgi löüdnü, et kas koskil om midägi tä loominguust alalõ. Timä avit Armas Otto Väisäsel ka Hilana Taarka kontserdi Suumõ kõrralda, kos Taarka laul presidendile jne. Umaette performants oll ka tuu, et tä soovit inne suumõminekit Taarkalõ naaselinigu pähäq pandaq. Ja veense naaseq ärq, et



Eero Ijavoinen. Puuskulptuur. 2005.

Eero Ijavoinen. Wooden sculpture. 2005.



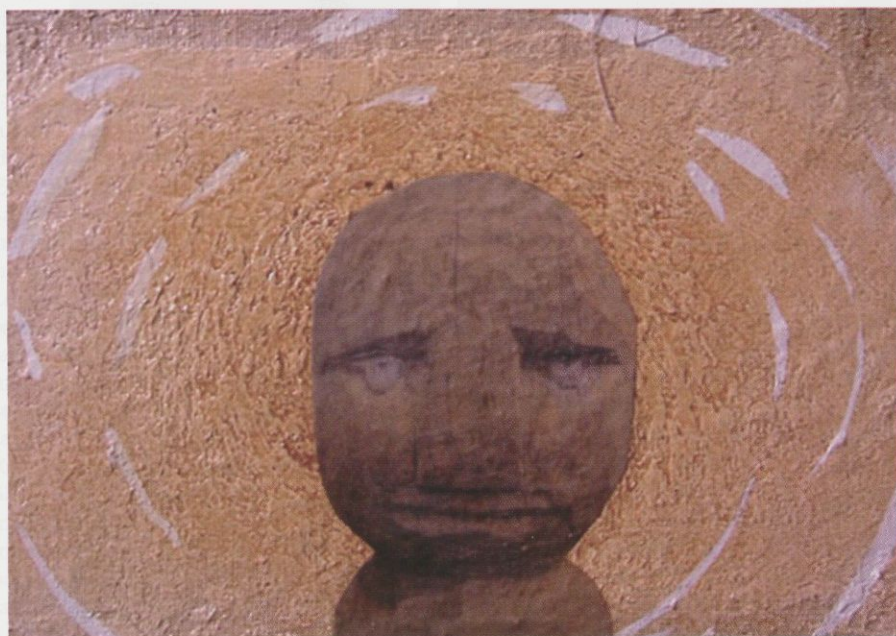
Toomas Kuusing. Esi imä. Segatehnika metallil, 2005.

Toomas Kuusing. Foremother. Mixed media on metal, 2005.



Albert Gulk. Metsalaul. Õli vineeril, 2005.

Albert Gulk. Song of the woods. Oil on plywood, 2005.



Evar Riitsaar. Helü. Segatehnika löuendil, 2005.

Evar Riitsaar. Voice. Mixed media on canvas, 2005.

Taarka ehitigi tollõs kõrras naases. Nimelt seto kultuurih om pääkatõtõ ja rõivastusõ koodiga võimalik vahet tetäq inemise perekonnasaisu kotsilõ. Neiuq ummaq pallapäi, üte patsiga vai kandva rätti, näil om rahadõgaq keeq ja nõpsegaq keediq, abielunaaseq kandva ümbre pää liniket, mille alt ei toheq paistu hiust ja ilma milletä es toheq naane üle õuõgi minnä, abielunaasel oll pääle moie kette ja rahadõga ehte viil ka sõlg, midä kanti meheleminekist latsõlatsõ sünnüni (tuu tähendäs latsõkandmise iäh). Vanatütriguq vai latsõga tütriguq kandsõvaq rätti ja vähätsid ehtid.

Eesti Vabariiki tulõkiga 1920. aastal Tartu rahulepinguga alas setodõ jaoss suur muutuisi aig. Eesti riigi ja seltskonnategeläseq panniq toimõ küire eestistämise. Avati eestikiilse kooliq

ja pühapääväkooliq, raamadukogoq, karskusseldsiq jne. Panti perekonnanimeq, seeniq olliq seto nimeq koosnõnu vene kerigukallendri nimest, mis setopäratsõ vormi võtnu ja esä vai vele vai mehe nimest sinnä mano. Näütüses Taarka oll edimält Matsi Taarka esä nime perrä, sis Vasila Taarka vele perrä, sis Hilana Taarka laulikuna külä perrä ja eesti dokumente perrä Darja Pisumaa.

Ka Taarkast om põhjust kõnõlda kui performantsikunstnigust kiä kasut umma sõnaosavust pilalaulõ luumisel ja küläudusside kätteviimisel et ilma maa, mehe ja käsitüütegemise armastusõta toita ummi latsi.

Setomaa juuriga tunt kunstnik om Nikolai Kormashov.

Vahtsõh Eesti Vabariigih 90ndide

algusõh püüd tuukõrdnõ Seto seldsi esimiis Aare Hörn iist võtta Võmmorskile keraamigakooli asutamist, keraamigaklass oll Meremäe koolih. Säält aast omngi Setomaaga seot Meelis Krigul ja keraamikaklassih opsõ Lauri Kilusk. 1993. aastal Kaika Suvõülikoolih Obinitsah kunstinäitusõl oll uma maaliq vällä pandnu Evar Riitsaar. Jõulidsembält naas tä seto teemaga tegelemä 2000. aasta paiku. Ilmu seto meestelauluplaat "Ütelge ütte..." kos iist laul timä esäesä Kaaro Riitsaar. Vanaesä helü elust pildi q ja helüq esäesä kotost Uusvada küläst, kos meheq õdagist aidatrepi pääl lauli q vannu meestelaulõ. Uusvada küläh peetäs siämaaniq vällä ka kirmast (vanaaignõ küläpidu kimmäl kuupääväl peräst külä kerigupühhä).

2001. aastal löi Evar Riitsaar rühmitüse "Obinitsa grupeering" ni tegi rühmänäitüse Talina Liinagaleri ih. Välläh olliq pääle tä hindä setoainõliste maalõ Lembit Kiissoni tüüq (muuhulgaq suur Taarka paraadportree) ja ingeri peritolu Eero Ijavoisõ maaliq ja kujoq.

Näi tuud näitust videolindi päält ja tahtsõ näitüst ka periselt nätäq, ni tuu võimalus tull-Evar avasi tävvendet setoteemalise näütüse Obinitsa vanah kuulkerikoh 19. augustil 2001, Paasapäävä aigu. Sis om nimelt Obinitsa külä kerigupühä ja kõik siit peri inemiseq tulõva kokko umatside mano ja suguvõsa haudu pääle. Säält pandas linaq haudu pääle ja lina pääle piiragu, koogi q, biskviidi q, võileeväq ni joogi q ja kostitadas hõimlaisi ni siih kui sääil ilmah.

2001. aasta näitusõ avamisel oll kohal Helbi kuur, karmoshkamängjä; kõrvuisi kunstnikõ tüüdega oll ka koolilatsi seto ainõlidsi käsitõid vällä pant ni ütes tervikus liidõt. Näütüse avamine lõppi performantsiga "Taarka jalotuskäik Obinitsah" – grupeeringulasõ teiva Taarka paraadportreega ringi Obinitsah, lauluga minti läbi küla, peatus tetti ka Seto Seltsimaja moro pääl, laulti vannu laulõ. Tuukõrd viil tiidmätä, et 2005. aastal mängitas tahsamah 12 kõrda Taarka elosaatust näütemänguna tuhandilõ kaejilõ.

2001. a. grupeeringu käekiri – kunstnigõ töie välläpandmine üteh aoluuliste etnograafiliste asjuga ja latsi seto ainõlisi tüüdega, maali, joonistusõ, foto, puutüü, keraamiga, laulu ühendämine ütes tervigus omgi jakkunu. 2001. aastal Obinitsa näitusõst om saanuq jo egäaastanõ Obinitsa kultuurifestival kolmõpäävädse programmiga. 2004. aastast toimusõ näütüseq Evari galeri ih "Halas kunn". Näitusõ-festivali ommaq vahepääl toimunu viil Pärnuh 2002 (Seto vii veereh), Iskari h (2002, 2003), Tartuh Eesti Rahva Muuseumi näütüsemajah 2003. aasta sügüse, Helsingih

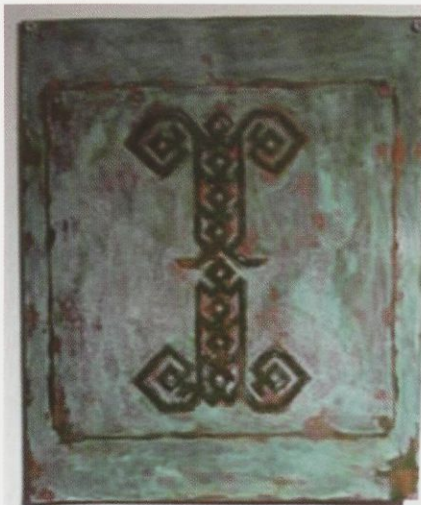
2004 (Syvä Etelä) jne.

Jõuamigi nüüd "Peko helü" näütüise mano vällä.

Jo kolmadat aastat om Obinitsah Evari aidah augustikuuti tüütäni niinimetet ateljee, kos om seto ja võro aga ka ersa vai soomõ kunstniguq, puunikõrdajaq vai luulõtajaq kuuh ja loovaq egäüts midägi seto ainõtõl. Timahava käve ateljee tegevüis kõrvuüis kõrvalaiah toimuva "Taarka" etendüsega, tollõst ka näütüsel esinevä Toomas Kuusingu pilte pääl niimitu Taarkat ja timä kaasaigsid pilli ni laulumiihhi. Eht setolik om mino meelest Toomasõ materjali valik – õigõ seto ei viskavat kirbu nahka ka ärq, tiid kuna vajja lät – nii omgi tä pildi tett vihmast sirgõs vettünü eterniidi vai ärlahut ahu pleki pääle. Üts Taarka om viil vana sahviüssõ pääl.

Sama oodõt küläliline om ka Eero Ijavoinen – küll ingeri juuriga, aga materjalikasutusõn seto kunstnigõ hingesugulanõ. Timä pekolasõq ommaq tett palgiotsõst, kõpla vigla ja vikadijupõst jne. Ka Hobõsõpää galeriüh om näid nukõh vai keskpõrmandal. Seo sääne puukuju – säält tulõ sõna puusli (ildamp ka ikooni vai krutsifiksi tähendüseh) om setodõ ja hõimurahvide kultuurih iks olnu – küll rüäpuusli (põlluviljakuse haldjas) peko kujul, aga ka suuri sammastõna kesk põldõ vai ümbre külälätte nigu maridõ vai ersalaisi vai udmurtõ man.

Peko om mitmaplaaniline tegeläne seto kultuurih. Kõgõ vanõmbah aoh om tä põlluviljakusõ andja, kelle avvustamine om praktilidselt miiq päivi vällä kandunu. Ildampa kirot seto liikumise tegeläne Räpinä miis Paulopriit Voolaine (inne eestistämist Pedmanson!) Vabarna Annele kondikava, mille ainõtõl pallõl lauluimäl luuaq eeposõ. Peko pidi olõma muistinõ kuningas, kiä puhkas no Petseri kluustreh tammi all koobah. Setomaa om viimädse aoni olnu nii üteldä religioosõ. Luuvalt ommaq segät kohustuslik olnu õigõusk ja visalt alalõ hoit umausk. Pühäsenukaq olliq viil eesti aigu tarõdõh alalõ ja kõiki es suudaq mahaq võtta esiki nõukogudõ võim. Pühäsenukk om ussõst tullõh tarõ tagumine nukk hääd kätt ni säälmõn nukariiuulil vai tuu jaoss tet kapikõsõh – kibotkah, pühäs – ikoon ja üle tollõ pühäserätt. Tuu om koet verevide kirjuga ja häste uhkõ. Toda nukka kutsuti puhas nukk, ja säälmõn toheq latsõq mürrädä. Säälmõn alostõdi vai lõpõtõdi päivä, pandas mälestüses ikooni ette küündlid jne. Parhillaq om jäl hulgadõh elämisteh pühäsenukaq ni kombõ taastõt. Niisama nigu õigõusk ei tii inämb parhillaq numbrit avalikult põldõ pääl jälleki kerküvädest viläkusõsambist vai suurist Peko kujodõst. Uma kats Peko seeriat omgi Evar Riitsaar loonug sõna otsõsõh mõttõh Peko hellü



Erkki Jürise. Segatehnika vasel. 2005.



Erkki Jürise. Mixed media on copper. 2005.



kullõldõh. Om jo tä jo kolmadat aastat setomaa ülembsootska, kuningas Peko maapääle asõmik, timä sõnumituuja. Jo sis om Peko tulnu setodõ mano et vahtsõst seto väke ja vaimu luuaq.

Egäl pühäl poolõl om ka praasdnigu puul man ja Evari pühäse teemalõ vastandus Mati Kuusing (Innenimmat Toomasõ veli) kiä om potisetodõ kunsti jakanu õigõq tänapäävädse mooduga ni tennüq kaemisaknõlauatävve savist lütsknäpiipõ. Aga lubas järgmises kõrras pardsipille seeria kah tetäq.

Ateljeesse saabunu võromaa joonistaja Pärsimäe perija Albert Gulk sai sama ülesandõ miä kunagi seto näioq – tetäq pilkupüüdvä käüsekiräq. Puust ja punatsõgaq; laest palkõ vällä puhastõh maha võet vineeritahvlide pääle, joonist Albert verevä värmi ja pintsliiga uma tulnugakirjaq.

Erki Jürise plekitahvlidele söövitet kiräq – ornamendiq omma edimädseil pil-

gul nigu ornament iks, a jäät kõrraperrä naudiskõllõma, ku äkki aju komistas väike-se nükke pääle, meelega süsteemi taasperi käümä pandmise pääle.

Seto kunsti seokõrdsõt näütüst saat hoolõga valit muusika muistsist laulõst ja vahtsõstluud palvist.

Seto kunsti näütüise avamisel oll nii hulga rahvast et tõnõ galeriitäüs jäi avamise aigu klaasaknõ taadõ. Kuusingu Mati nikõrdõt eederihõitjast naas nõsõma vastavat lõhna.

Seto kunst om paraq ateljeena toimiv, otsinguline, rahvakultuuri võimalusi konvertiirvä, muusikat ja kirjä ühendäv, jumalid kujutav ni kujusid jumaldav muud pääküläga Obinitsah.

Peko hääle kujuks tegemisest ja kirjamisest Kauksi Ülle

Peko helü. Evar Riitsaar, Albert Gulk, Toomas Kuusing, Mati Kuusing, Eero Ijavoinen, Erki Jürise. Hobusepea galerii, 28.09.–10.10.2005.

Evar Riitsaar hakkas setu teemaga kunstis jõulisemalt tegelema 2000. aasta paiku, kui ilmus setu meestelauluplaad "Ütelge ütte...", kus oli eeslauljaks tema isaisa Kaaro Riitsaar. Vanaisa hääle elustas pildid ja hääled isaisa kodust Uusvada külast, kus mehed õhtuti aidatrepi peal vanu meestelaule laulsid. 2001. aastal lõi Evar Riitsaar Obinitsa grupeeringu ja tegi koos Lembit Kiissoni ja ingeri päritolu Eero Ijavoisega Tallinna Linnagaleriis maalide ja kujude rühmanäituse. Täiendatud kujul avati see Obinitsas samal aastal 19. augustil, kirikupüha ajal. Kunstnike töid esitleti koos koolilaste käsitöö, karmoõkamängu ja *performance*'iga "Taarka jalotuskäik Obinitsah", mille käigus grupeeringulased tegid Taarka paraadportreega lauldes Obinitsale ringi peale.

Grupeeringu käekiri – kunstnike tööde eksponentsaamine koos etnograafiliste ajalooliste esemete ja laste setuainelise käsitööga, maalide, joonistuste, foto, puutöö, keraamika ja laulu ühendamine üheks tervikuks – on sestpeale jätkunud ja 2001. aasta näitusest on nüüdseks välja kasvanud iga-aastane Obinitsa kultuurifestival kolmepäevase programmiga. Ja juba kolmandat aastat on Obinitsas Evari aidas augustikuus töötanud nn atlejee, kus on koos setu ja võru, aga ka ersa ja soome kunstnikud, puunikerdajad ja luuletajad, kes loovad kõik midagi setu ainetel.

Peko on setu kultuuris mitmeplaaniline tegelane. Vanemal ajal oli ta põlluviljakuse andja, kelle kumardamine on kandunud tänapäevagi. Hiljem kirjutas setu liikumise tegelane Paulopriit Voolaine lauluema Vabarna Annele kondikava eeposeks, kus Peko pidi olema muistne kuningas, kes puhkas Petseri kloostri all koobastes. Setumaa on olnud n-ö religioosne piirkond, kus on loominguliselt segatud kunagi kohustuslikku õigeuskku ja visalt alal hoitud omausku. Tarede pühanurki (uksest tulles parempoolne tagumine nurk, kus hoiti punasekirju püharätiga kaetud ikooni) ei suutnud päriselt likvideerida isegi nõukogude võim ning nüüd on paljudes elamistes see komme uuesti jõus. Ka õigeusk ei tee nüüd enam numbrit avalikult põldudele kerkivaist viljakussammastest või Peko kujudest. Oma kaks Peko seeriat on Evar Riitsaar loonud sõna otseses mõttes Peko häält kuulatades. On ta ju kolmandat aastat Setumaa ülemsootska,



Ülemsootska Evar Riitsaar ja Kauksi Ülle Lindora laadal.

The current elected "ülemsootska" or king of Setos, Evar Riitsaar and Kauksi Ülle at a fair in Lindora village.

kuningas Peko maapealne asemik ja sõnumitooja. Ju siis on Peko tulnud setude manu setu väe ja vaimu loomise üle valvama.

Igal pühäl on ka pidutsemise pool ja Evari pühadele teemadele vastandub Mati Kuusing, kes teeb potisetude kunsti tänapäeval moel. Seekord oli ta teinud vaateaknalauatäie "lütsknäpipe" ning lubas järgmiseks korraks teha seeria "pardispile".

Albert Gulk sai sama ülesande mis kunagi setu neiud – teha pilkupüüdev käisekiri, ja ta maalil need puust ja punasega, laest palke välja puhastades maha võetud vineertahvlite peale. Erki Jürise kirjad-ornamendid on söövitatud plekitahvlite peale. Setu kunsti näitust saatis hoolega valitud muusika vanadest lauludest ja värskelt sisse loetud palvetest.

Setu kunsti näituse avamisel oli nii palju rahvast, et teine galeriitais jäi avamise ajal akende taha. Kuusingu Mati nikerdatud eetrianumast hakkas tõusma vastavat lõhna. Setu kunst on praegu ateljeena toimiv, otsinguline, rahvakultuuri võimalusi kohandav, muusikat ja kirja ühendav, jumalaid kujutav ja kujusid jumaldav laad keskusega Obinitsas.

Peko's voice in statues and patterns Kauksi Ülle

Peko helü. Evar Riitsaar, Albert Gulk, Toomas Kuusing, Mati Kuusing, Eero Ijavoinen, Erki Jürise. Hobusepea galerii, 28.09.–10.10.2005.

The Setos are a small nation with a distinct language close to Estonian and a unique, rich cultural heritage, who live in a small area that nowadays is divided between the south-easternmost edge of Estonia and Russia. Setos have a strong religious tradition that is essentially a creative mix of the once-official orthodox christianity and the strong undercurrent of ancient paganism.

Evar Riitsaar has been focusing on the Seto theme in his work since the year 2000, when a record of Seto folk songs, "Ütelge ütte..." was released, featuring his father's father, Kaaro Riitsaar as the lead singer. Grandfather's voice brought back into his minds the images and sounds from his grandfather's home in Uusvada village, where men used to gather to sing old songs in the evenings.

In 2001, Evar Riitsaar started a group with like-minded artists who share either the Seto roots or the world view, called "Obinitsa grupeering". Their first exhibition of paintings and sculptures, but also featuring children's Seto-themed handicraft and authentic old Seto artefacts, was presented in the central Obinitsa village in Setomaa in August 2001, during an important Seto religious holiday. The show opened with a performance titled "Taarka's walk through Obinitsa", during which the group carried a portrait of the legendary Seto folk singer Taarka around the village, singing all the way.

The group has since then established a tradition of presenting their artworks side-by-side with traditional Seto handicraft like ceramics, woodcarvings and elaborate textiles, photographs of Setos and the Seto country, Seto folk music, etc. The August exhibition of 2001 has evolved into an annual Obinitsa cultural festival that nowadays boasts a full three-day program. Also, a workshop for artists and poets from various nations interpreting the Seto theme has been held at Evar's Obinitsa household in August for three years now.

Peko is the complex central character of Seto culture – part a fertility idol, part a (fictional) ancient Seto king. It can be said Evar Riitsaar has created his series of Pekos literally guided by "Peko's voice" – because he is also the current elected "ülemsootska" of the Setos, meaning he is king Peko's worldly representative and messenger.

{ajalugu}

Nõukogude *camp*: kultuurilisest kohandumisest ja vastupanust filmis “Don Juan Tallinnas”

Eva Näripea

1970. aastate alguse Nõukogude Eesti filmile on siinse filmikriitika parnassil külge kleepunud tõelise paaria reputatsioon, mis, tõsi küll, retrospektiivse postsovetliku “ostalgia” kontekstis on vähemalt populaarses teadvuses hakanud tasapisi rehabiliteeruma. (Kuri)kuulsaimate näidete hulka toonaste “fopaade” kollektiivse kuulub kahtlemata ka 1971. aastal vändatud muusikaline komöödia “Don Juan Tallinnas” (rež Arvo Kruusement, sts Samuil Aljošin, op Mihhail Dorovatovski, kunstnik Mari-Liis Küla), mis tunnistati ühes “Varastati Vana Toomaga” (1970) ajakirja Sovetskii Ekran 1973. aasta vaataja-ankeetide põhjal halvimal filmiks kogu Nõukogude Liidu ulatuses.¹ Seda tiitlit toetas ka Nõukogude Liidu mastaabis üli-väike külastatavus: film kogus esimesel linastusaastal (edaspidi nõukogude kinopraktikas külastatavust ei registreeritud) üksnes 12,2 miljonit vaatajat.²

Nii oma eesmärkidelt – turismitööstuse kaudu üleliidulisse bilanssi defitsiitse vaaluuta toomine³ ja “suure kodumaa” vaatajaskonna vaatamängulise ajaviite kriitilist meelt uinutavasse tugitooli surumine – kui ka loo didaktilise ja moraliseeriva tooni (ironiseerimine “kergeusklike väikekodanlaste üle, kes on sattunud vaimustusse Don Juani kõlavast nimest”⁴) ning stereotüüpsete karakterite, olukordade ja probleemilahenduste poolest on “Don Juan Tallinnas” tüüpiliselt nõukogulik film. Ometi, anno 2005 positsioonilt vaadates on siin midagi, mis tekitab elevust, kergitab kahtlusi ning osutab vastupanu hõlpsalt ja üheselt lahterdamisele, pannes umbusaldama toonaste ja hilisemate kriitikute ning isegi filmi valmistamises osalenute⁵ üksmeelselt hukkamõistvat hoiakut⁶. Ennekõike avaldub tänaseni retrospektiivsest vaatenurgast filmi potentsiaal oma ajastut üllatavalt tabavalt kirjeldava mosaiigina, veidra kõverpeeglina, millest paistab iha kättesaamatute ilusate asjade ja lääneliku elustiili järele. Teisalt pole küsimus mitte üksnes selles, mis filmis on, vaid paljuski ka selles, kuidas seda lugeda. Üks võimalik viiterraamistik “Don Juani” mitmetahuliseks, tähendusandite ettekavatsemata paradoksaalsust ja konfliktist tun-

nustavaks ning seda õigustatult mitte ületada püüdvaks analüüsiks võiks ehk olla nn *camp*-i-teooria.⁷ “Don Juani” kontekstis tekitab teatava probleemi asjaolu, et *camp*-i silt on sellele filmile külge kleepunud ilma tupeva teoreetilise baasita, justkui isevooluliselt ja intuiitiivselt. Seega on oluline osutada *camp*-i käsitleva tekstikogumi ja “Don Juani” märgimustrite vahelisele dünaamikale ehk lihtsalt küsida, mis teeb sellest *camp*-filmi. Alles seejärel on võimalik hinnata, kuidas see teoreetiline võrgustik suhtestub “Don Juani” võimalike konnotatiivsete tähendusladestustega.

Camp kui nähtus ja kui mõiste on olemuslikult laialivalgav ja raskesti kirjeldatav entiteet. Andy Medhursti sõnul sarnaneb püüde *camp*-i defineerida katsega istuda ringikujulise ruumi nurgas⁸; see allub vaevaliselt analüüsile, kuna on ennekõike kogemuslik diskursus⁹. Väidetavalt sisenes *camp*-i mõiste keele sanktsioneeritud ruumi 1909. aastal avaldatud hilisviktoriaanliku slängisõnastiku kaudu¹⁰, mis määratles selle “liialdatud rõhku omavate tegevuste ja žestidena”, mida “kasutavad peamiselt erakordselt üleemeeliku karakteriga persoonid”¹¹. Nii meelelahutustööstuse paljudes harudes kui kõrgseltskonna ja -kultuuri (ennekõike

ke kirjanduses, aga kahtlemata ka ooperis ja balletis) ringides levivana tähistas *camp* 1920. aastaist peale “estetismi, aristokraatliku irdumuse, ironia, teatraalse frivoolsuse, parodia, efeminatsiooni ja seksuaalse transgressiooniga”¹² seotud strateegiaid. Nii sai sellest soorollide ja seksuaalsuse väikekodanlikult normatiivse mõistmise õnesta-ja, valdavalt meessoost homoseksuaalset kogukonda ühendav (sala)kood¹³. 1960. aastail haaras üha uusi tarbimismagneteid otsiv väikekodanliku peavoolu reklaami- ja ajaviitetööstus *camp*-i subkultuuri atraktiivse kitskooriku konsumeerimiskarusellile, kaubastades selle maailma tunnetamise ja olemise viisi võltsiks (elu)stiiliks, kustutades sellest algse geisubjekti ning allutades selle turumajanduse moevoolulisele ja efemeersele loogikale.¹⁴ Samas muutus teema atraktiivseks ka akadeemilistes ringkondades ning 1964. aastal ilmunud Susan Sontagi essee “Märkmeid *camp*-ist”¹⁵ on paljudele vaieldavustele (eelkõige väitele selle poliitilise olemuse kohta¹⁶) vaatamata tänaseni *camp*-i diskursuse krestomaatiline tekst. 1980. aastail geikultuur reklameeris oma “sünnipärase” õiguse *camp*-ile ning politiseeris selle kui vastupanu ja eristumise platvormi.¹⁷ Niisiis liigub *camp*-i voolav kontseptsioon mitme-



Florestino ja kavalerid. Kaader filmist “Don Juan Tallinnas” (režissöör Arvo Kruusement, peaoperaator Mihhail Dorovatovski, kunstnik Mari-Liis Küla, Tallinnfilm, 1971).

te omavahel seotud struktuuride vahel: sh kapitalism, subkultuur ja kaubastamine; es-teetika, maitse ja klassikuuluvus; soo-, sek-suaalsuse ja identiteedipoliitika; melodraa-ma, kits ja stiil.¹⁸

Et "Don Juan" kuulub kahtlemata väi-kekodanliku meelelahutuse põhivoolu ning enam-vähem ühtib oma valmimisajalt kau-bastatud popkultuurilise *camp*'i kõrgajas-tuga, tuleb seda eelkõige vaadelda massi-*camp*'i positsioonilt, mis aga siiski ei tähenda, et teatud mitmemõttelisus ja isegi do-minantseid võimustruktuure teatud mää-ral õõnestav potentsiaal selles päriselt puu-duks. Seda enam, et *camp* opereerib sage-li paroodia vormis ning seega domineeri-va ideoloogia raames, ilma sellele radikaal-selt vastandumata, problematiseerides nii valitsevaid normatiivseid arusaamu¹⁹ ning konventsionaalseid (maitse)standardeid²⁰. Vastandumise potentsiaal võib avaneda alles uues kontekstis, retrospektiivselt.²¹

Üks peamisi *camp*'ile iseloomulikke joo-ni, mille olemasolus tunduvad midu kül-laltki vastandlikke positsioone hoidvad kriitikud üksmeelselt nõustuvat, on stii-li silmanähtav rõhutamine sisu arvel, de-koorielementide teatraalne, mänguline ja humoorikas "liiasus", "kunstlikkus" ja "ekstreemsus",²² mis sageli rüvetab üldkeh-tivaid "hea maitse" norme. "Don Juani" võlu peitub justnimelt eelkõige *mise en scène*'i julges stilisatsioonil, mis heidab üle parda vaoshoitud elegantsi peenelt timmitud ra-fineerituse ning kuhjab kaadrisse peaaegu valugaarselt liialdatud rekvisiitide küllusliku kollektsiooni. Triviaalselt moraliseeriv narra-tiiv kahvatub selle kõrval veelgi, andes too-nastele kriitikutele üsna õigustatult voli kae-vata väärrika maailmakirjanduse traditsioo-nide blameerimise üle.²³ Kuid just see va-bameelne kergus, millega tolmunud tavasid ignoreeritakse, annab filmile – vähemalt ta-gantjärele vaadates – tardunud *status quo*'d raputava kvaliteedi, naeruväärstab poolpü-haduse ideoloogilist jäikust, parodeerib ise-ennast. "...tõsisest vaatepunktist," kirjutab Sontag, "[on paljud *camp*-näited] kas halb kunst või kits."²⁴ Just nii nägid "Don Juani" ka paljud kaasaegsed arvustajad.

Tundub, et "Don Juan" autorid suhtusid oma töösse ilmselge (kuigi tõenäoliselt vei-di üleoleva) tõsidusega: nende eesmärk oli luua muusikaline komöödia, mis oleks po-pulaarne nii kriitikute kui ka publiku seas ning mis järgiks tellija huve ega astuks üle kinobürokraatide sätestatud (ideoloogilis-test) normidest. Kunstiline ebaõnnestumise osutub aga *camp*'i võiduks, sest "Puhas *camp* on alati naiivne. [...] Puhtad *camp*'i näited on sündinud ettekatsetemata; nad on surmtõsised."²⁵

Camp avaldub ka "Don Juani" stereo-tüüpsetes rollilahendustes, visandlikult ja

Näitlejad / Actors:

Don Juan GUNTHA VIRKAVA
Florestino LEMBIT ULFSAK
Donna Anna JULIA SOOSTER
Komtuur JAAK TAMLEHT
Donna Laura SOPHIE SOOÄÄR
Don Ottavio ANTS ESKOLA
Izabella EVE KIVI
Tereza SILVIA LAIDLA
Lucia MERLE ARU
Rozita I. KUBERSKAJA

Kavalerid / Cavaliers:

TÖNU SAAR, SIIM RULLI, REIN KOTKAS,
IGOR KURVE, TÖNIS RÄTSEP, VELLO
JANSON, EERO SPRIT, MARTIN VEINMANN,
R. KIVI, E. ÖUN

ühelaaniliselt antud tegelaskujudes, kelle loomuses pole enamasti mitmekihilist keerukust, vaid üksnes karikatuurne šabloon-sus. Sontagi sõnul "vastab [*camp*-maitse] "valmiskarakterile ... ja ... mõte karakteri arendamisest ei eruta seda. Karakterit hoo-matakse pideva ergamisseisundina – isiku väga intensiivse ühesusena."²⁶ *Camp* kat-tub siin osaliselt sotsrealistliku kaanoniga taot-lustega, mis samuti valib sõnumikandja-teks selgelt defineeritud loomumaduste-ga kangelased.²⁷ "Don Juani" tegelaskale-riis paistab pealtnäha seletamatu veidruse-na silma nimiosaline, kelle muudab teistest "kämpimaks" narratiivselt üsna põhjenda-matu soomuutus: Don Juani mängib miski-pärest mehks maskeeritud naine. Sontagi järgi ilmneb "rafineerituim seksuaalne veet-lus ... vastandumises oma soorollile"²⁸ ning *camp*'i üheks põhjanevaimaks allikaks on tõepoolest mängud sooliste identiteeti-de ja nende märgistajatega, mis väljenda-vad vastupanu kitsarinnaliselt üksnes rep-roduktioonile suunatud seksuaalinsti-tusiooni reeglite ja ideoloogiliste tabude-le, kutsudes üles naudingule ja neid piira-vate keeldude eiramisele. Kuid "Don Juanis" ei kannu see transformatsioon (vähemalt mitte autorite taotluses) mingil juhul reži-iimikriitilisi noote (kuigi (homo)seksuaalsus ja hülbed normatiivsest käitumisest olid Nõukogude Liidus seaduslikult rangelt sanktsioneeritud), pigem võiks seda filmi "ametliku" sõnumi foonil vaadelda ehk de-kadentliku Lääne veidruse üle irvitamise-na. Meherõivisse riietunud naine, kelle käte vahele kogu linna õrnem sugu on otsekohe valmis viskuma, rõhutab veelgi nende või-metust pealispinnast (välimus, nimi) süga-vamale vaadata, nende ühemõõtmelist fri-voolsust, ennastimetlevat pinnalisust ning, eriti donna Anna puhul, ka truuusetust. Komtuur, kes ainsana suudab Don Juani maskeeringust läbi näha, funktsioneerib siin "sotsialistliku kangelasena", stalinistlikes fil-

mides esinenud eksinuid õigele teele juha-tava partorgi²⁹ arendatud, pehmendatud ja kommertsialiseerunud variandina.³⁰ Siiski introductseerib Don Juani "transvestism" tea-tud loogikat katkestava potentsiaali, kergitab kahtlusi ja arusaamatust, mis ei lase fil-mi allutada skemaatilistele vormelitele ning seega teeb sellest võimalike taktikaliste di-versioonide tugipunkti. Nagu juba eespool mainitud, on "Don Juan" üldiselt oma sot-sialistliku kaasaega üsna tabavalt kirjeldav teos, ning et "väikekodanlikkus", mida väi-detavalt kritiseeritakse, tundis end üsna ko-duselt ka siinpool raudset eesriiet, langetak-se teatud mõttes iseenese seatud lõksu, pa-rodeerides ennast, mitte Läänt.

"Don Juani" stsenograafiline kontsept-sioon toetus tellija soovil tugevalt Tallinna pitoreskse vanalinna kujundistule, teenides nii Nõukogude Liidu turismiturustuse ees-märke. Varjamatult turistlikku "reklaami-hõngulisust" heitsid filmile ette nii mõnedki kaasaegsed kriitikud.³¹ Ometi ei tohi unu-stada ka asjaolu, et kaasaegse linnaehitusliku situatsiooni taustal toimis "Don Juan" teljel standardiseeritud uusrajoonid (normatiiv-ne nõukogude keskkond, mis põhines mo-dernistlikul esteetikal/maitse) versus vanalinn kui unikaalne kohalik keskkond, mis sugereeris antimodernistlikku historitsismi. Jack Babuscio sõnul ongi *camp* "osalt reakt-sioon tehnoloogiaühiskonna anonüümsusele ja igavasele".³²

Ühtaegu järgisid filmiloojad kujundus-printsipi, mille juhtmõtteks ajaloo mood-ne tõlgendamine, stiilmängude ja autentika ühendamine. See avaldub nii arhitektuurses keskkonnas, kostüümides, rekvisiitides kui ka soengutes – filmi kogu *mise en scène*'is. Ajaloolised fragmendid ja kaasaegsed, pal-juski spetsiifiliselt läänelikud elemendid³³ on ühendatud retrolilikuks *camp*-tervikuks, luues ajalises situatsioonis võlva ebaselgu-se, millest konkreetse ajastutruuduse asemel õhkub tugevat nostalgiahõngu. "*Camp*'i on alati veedelnud ja vorminud vanamoelisu [...] ning seda on tihti raske eristada nos-talgiasst," kirjutab Caryl Flinn.³⁴ Aukartuseta lähenemine möödunud aegadele ja võras-tele stiilidele tähendab *camp*'i viiteraamisti-kus muu hulgas institutsionaliseeritud aja-loodogmadest võõrandumist ning seeläbi vastuhakku sätestatud (ja väikekodanlikult igavatele) normidele.³⁵ Kuigi "Don Juani" kontekstis on kahtlemata pädev ka väide, et nõukogulik kultuuriparadigma neelas ko-haliku (arhitektuuri)pärandi ja läänelikud mõjud alla positiivse eneserepresentatsioo-ni ning lokaalsete eripärade ideoloogilise ta-salülitamise nimel, ei saa siiski jätta tähele-panuta filmi "repressiivset" vaatamänguli-sust mõnevõrra paradoksaalsel kombel läbi-vat kultuurilise eristumise värvingut. Mängu mineviku märgisüsteemidega võib vaadelda

keeldumisenä nõukogude režiimi kehtestatud ajalookäsitlusest (või Ajaloost kui sellisest üldse); lääneliku tarbimiskultuuri märkide üliküllust saab tõlgendada kui “märga unenägu”, mis annab tunnistust sotsialistlikus ühiskonnas valitsenud rahuldumata tarbimistungist; ning eskapistlikust vaatamängust ei saa mitte allutata, vaid vaikiva vastandumise tunnus.

Artikkel pärineb Eva Näripea magistritööst “Tallinna vanalinna representatsioonid Eesti NSV filmikunstis 1960.–1970. aastail” (juhendaja prof Mart Kalm), mille ta kaitses EKA kunstiteaduse instituudis 20.06.2005.

1 Öie Orav, Tallinnfilm I. Mängufilmid 1947–1976. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2003, lk 522.
2 Võrdluseks: üsna populaarse “Viimse reliikvia” vaatajate arv küündis 44,8 miljonini. Veelgi halvemini läks filmil “Varastati Vana Toomas”, mis meelitas kinno üksnes 6,4 miljonit inimest. (Edvi Vabamägi, Sulev Teinema, Tehtud ja tegemata teod. Arvo Krusemendi filmidest. – Teater. Muusika. Kino 1989, nr 2, lk 66.)
3 Arvo Krusemendi sõnul tuli algne idee välis-turismiga tegelevalt organisatsioonilt Inturist, mis püüdis Tallinna vanalinna atraktiivsust võimalikult tulutoovalt ekspuuteerida. Autori vestlus Arvo Krusemendiga 26. II 2004.
4 Arvo Krusement, Don Juan Tallinnas. [Lavastaja räägib oma filmist.] – Ekraan 1971, nr 12, lk 2.
5 Autori vestlus Arvo Krusemendiga. Kristjan Mändmaa sõnul olla veel 1990. aastate keskel Lembit Ulfsak, kes täitis filmis Florestino rolli, öelnud, et “iga kord, kui telekavas seisab “Don Juan”, on tal tahtmine kogu Tallinnas elekter välja lülitada” (autori vestlus Kristjan Mändmaaga 27. II 2004). Mändmaa teateil keeldunud ka “tookord juba “Viimse reliikvia” läbi kuulsust kogunud Peeter Tooma, kes õppis lavakunstikateedris koos enamiku “Don Juan” osatäitjatega, ... “sellist jaburust” kaasa tegemast”.
6 Vt nt Elem Treier, “Don Juan Tallinnas”. – Öhtuleht 25. III 1972; Jüri Lina, Don Juan seikleb Tallinnas. – Edasi 2. IV 1972; H. Hindpere, K. Tamberg, “Don Juan Tallinnas”. – Rahva Hää 15. IV 1972; Edvi Vabamägi, Sulev Teinema, Tehtud ja tegemata teod, lk 63–66; Öie Orav, Tallinnfilm I, lk 522.
7 Olen sellele aspektile tähelepanu pööranud eest tänulik Kristjan Mändmaale ja Harry Liivranale.
8 Andy Medhurst, Batman, Deviance and Camp. – The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media. Eds Roberta E. Pearson, William Uriccio. New York: Routledge; Lodnon: bfi Publishing, 1991, lk 154.
9 Andy Medhurst, Batman, Deviance and Camp, lk 155.
10 J. Redding Ware, Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang, and Phrase. London: George Routledge; New York: E. Dutton, 1909. Tsit Fabio Cleto, Introduction: Queering the Camp. – Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999, lk 9.
11 J. Redding Ware, Passing English of the Victorian Era, lk 61. Tsit Fabio Cleto, Introduction: Queering the Camp, lk 9.
12 Fabio Cleto, Introduction: Queering the Camp, lk 9.
13 Vt nt Richard Dyer, It's Being So Camp as Keeps Us Going. – Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, lk 110–116; Jack Babuscio, The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility). – Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, lk 117–153; Mark Booth, Camp. London, Melbourne, New York: Quartet Books, 1983, lk 11–41.
14 Vt nt Chuck Kleinhans, Taking out the Trash:

Camp and the Politics of Parody. – The Politics and Poetics of Camp. Ed. Moe Meyer. London, New York: Routledge, 1994, lk 182–201; Paul Roen, High Camp: A Gay Guide to Camp and Cult Films. Vol. 1. San Francisco: Leyland Publications, 1994, lk 9; Andrew Ross, Uses of Camp. – Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, lk 308–329.
15 Susan Sontag, Märkmeid camp'ist. – Vaikuse esteetika. Esseed. Tallinn: Kunst, 2002, lk 25–46.
16 Susan Sontag, Märkmeid camp'ist, lk 28.
17 Vt nt Camp Grounds: Style and Homosexuality. Ed. David Bergman. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993; Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image. Ed Tamsin Wilton. London, New York: Routledge, 1995; The Politics and Poetics of Camp. Ed. Moe Meyer. London, New York: Routledge, 1994.
18 Patrick Paul Garlinger, H. Rosi Song, Camp: What's Spain Got to Do with It? – Journal of Spanish Cultural Studies 2004, kd 5, nr 1, lk 3. Vt ka David Bergman, Introduction. – Camp Grounds, lk 5.
19 Vt nt Chuck Kleinhans, Taking out the Trash, lk 187–188.
20 Jack Babuscio, The Cinema of Camp, lk 120.
21 Chuck Kleinhans, Taking out the Trash, lk 195.
22 David Bergman, Introduction. – Camp Grounds, lk 5; Fabio Cleto, Introduction: Queering the Camp, lk 3; Susan Sontag, Märkmeid camp'ist, lk 27, 29, 31, 41; Mark Booth, Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp. – Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, lk 67; Richard Dyer, It's Being So Camp as Keeps Us Going, lk 113; Andy Medhurst, Batman, Deviance and Camp, lk 155; Jack Babuscio, The Cinema of Camp, lk 122.
23 Elem Treier, “Don Juan Tallinnas”.
24 Susan Sontag, Märkmeid camp'ist, lk 29.
25 Susan Sontag, Märkmeid camp'ist, lk 33–34.
26 Susan Sontag, Märkmeid camp'ist, lk 39.
27 Ei saa märkimata jätta, et ka Hollywoodi “klassikalise stiili” üheks võtmelemendiks on konkreetselt määratletud ja kindlaid narratiivseid funktsioone kandvad karakterid, kelles puudub segadustekitav sügavuse moods. Selles pole midagi imelikku: nii nõukogude kino kui camp-tundlikkus (nii homo- kui heteroseksuaalses inkarnatsioonis) on tihedalt seotud klassikalise Hollywoodi filmitööstuse produktidega.
28 Susan Sontag, Märkmeid camp'ist, lk 30.
29 Vt nt Dmitry Shlapentokh, Vladimir Shlapentokh, Soviet Cinematography 1918–1991: Ideological Conflict and Social Reality. New York: Aldine de Gruyter, 1993, lk 133; Peter Kenez, Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin. London, New York: I. B. Tauris, 2001, lk 144; Peter Kenez, Soviet Cinema in the Age of Stalin.
– Stalinism and Soviet Cinema. Eds Richard Taylor, Derek Spring. London, New York: Routledge, 1993, lk 56.
30 Muu hulgas on “Don Juan” ka üsna naistevaenulik film, mis rõhutab “õrnema soo” arutud sensuaalsust ning vastandab selle mehelikult positiivsele ratsionaalsusele.
31 Nt Jüri Lina: “...tundub, et kunstniku osalusnivoo hakkab eesti filmi üldtasemest tugevasti ette jõudma ..., kuigi käesoleval juhu kipps see kohati reklaamihõnguliseks kujunema...” (Jüri Lina, Don Juan seikleb Tallinnas.) Või Elem Treier: “...vanalinn on selle filmi peamine dekoratsioon ja annab üht suuremat esteetilist naudingut oma kindlusemüüride, punaste katuste ja majadega. See tõttu võib “Don Juan Tallinnas” olla küllaltki efektnne reklaamfilm nii ekskursiooni- ja reisibüroodele kui linnamuuseumile.” (Elem Treier, “Don Juan Tallinnas”.)
32 Jack Babuscio, The Cinema of Camp, lk 122.
33 Nii võib näha õlleautomaadi “keskaegset” interpretatsiooni ja hobuste lasipuu juures parkimist lubavat liiklusemärgi. Kõrtsis pakutakse muuhulgas Põltsamaa Tõmmut ja Viru Valget. Don Juani ja komtuuri libaduelli kommenteerib Florestino hääl, mis tuleb makilindilt, samas kui Florestino ise mugib puu otsas saiapätsi ja joob pudelist piima peale.
34 Caryl Flinn, The Deaths of Camp. – Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject, lk 435–436.
35 Mark Booth, Camp, lk 141.

Soviet Camp: cultural conformation and resistance in Don Juan in Tallinn

Eva Näripea

Made in Tallinnfilm, the national film studio of Estonian SSR, in 1971, Don Juan in Tallinn (Don Juan Tallinnas, directed by Arvo Krusement, screenplay by Samuil Alyoshin, production design by Mari-Liis Küla) seems to be a rather typical Soviet production: it features, for example, a gallery of stereotyped characters, a didactic and somewhat naïve narrative, and is clearly orientated to mind-numbing entertainment. But on the other hand, there is something about the film that seems to not quite fit into the Soviet socialist paradigm: despite the moralising undercurrents of the narrative that supposedly ridicule the “bourgeois mentality” (as marked by a number of contemporary critics¹), the overall impression created largely by the properties of production design (costuming, sets, locations) suggests a certain deviation from the acclaimed values and ideals of the “proper” Soviet society, thus revealing the essential hypocrisy of the whole system (which was actually uncovered by many Western critics already in the 1960s). First of all, the entire mise-en-scène is heavily invested with signs of Western popular culture and capitalism, the arch-enemies of the socialist hemisphere: for instance, the highly fashionable (and thus already commercialised) “hippiesque” costumes and trendy interior designs. This in turn draws attention to the extreme superficiality of the whole approach: the story (an adaptation of a 17th century Spanish (!) legend) seems to be of secondary importance in relation to the elaborate production design, the polished visual surface, which, by the way, is a complete show-off that has little, if anything, to do with the actual conditions of and possibilities offered by the Soviet fashion industry (meaning that the “trendy-ness” represented in the film was a kind of a “wet” dream of consumerism, a fantasy of a society where everything was in short supply). The flamboyance was also noted by contemporary critics, one of whom concluded his review of the film as follows: “In conclusion, the film is externally beautiful, full of imitations and devoid of content.”² Namely this obvious inclination towards the world on the other side of the Iron Curtain invites one to interpret the film as a somewhat confrontational phenomenon in terms of national and cultural relations between Soviet Estonia and its Eastern occupants. However, the resistance is entirely cultural, without the smallest political allusion, and actually intelligible only

from a historical perspective: the filmmakers certainly did not think about it as an act of resistance (moreover, it was actually a commission by Soviet foreign tourism authorities in Moscow, the Inturist) or some kind of cultural statement; and yet the fabric of its text within a context of various historical, cultural and theoretical circumstances now allows one to look at it as something invested with a certain set of countercultural and incongruous qualities. One possible theoretical stance for the argument could be that of the so-called Camp sensibility and, indeed, some Estonian critics have recently seen *Don Juan* in Tallinn as an essentially Camp film.

The ongoing efforts to define and re-define Camp first as sensibility, taste or style,³ as aesthetic or cultural economy,⁴ and then, from the 1980s, as “queer” discourse⁵ has resulted in a multitude of texts, often containing contradictory understandings of the term. The first major essay, Susan Sontag’s “Notes on ‘Camp’” opened the discussion and is still seminal to it, although the proponents of Camp as an exclusively homosexual phenomenon are opposed to many of her arguments. Yet, a lot of her claims are still valid, especially in the context of the so-called popularised, “domesticated”, mass-cultural Camp, a discourse to which *Don Juan* in Tallinn fits rather well.

Without going too deeply into the etymological origins of the term and genesis of the phenomenon, let’s just summarise that originally pretty purely homosexual in nature and in terms of sub-cultural field of existence, Camp was “popularised” as a fashionable trend in the 1960s (and, notably, at the same time became to be theorised in the academic circles), signifying a “certain mode of aestheticism”, “a vision of the world in terms of style”⁶. Whether homo- or heterosexual, sub- or popcultural, Camp is characterised by its “love of the exaggerated”,⁷ which often tends to mean “bad taste”, by the special emphasis on “texture, sensuous surface, and style at the expense of content”⁸, by “anti-serious” playfulness,⁹ theatricality, comicality and extravagance, and by admiration of “the out-moded, the out of date, the artefact past its prime.”¹⁰

With regard to *Don Juan* in Tallinn, the exaggerated stress on the surface of visuality and style at the expense of content is absolutely essential. Thus, through the distorting mirror of Camp theory the film becomes a sort of implicit critique of Soviet society (as “bourgeois” society, if you will – and hence it falls into its own trap). In the context of contemporary environmental conditions, *Don Juan* in Tallinn also acts on the axis of standardised dormitory projects (the “normative” Soviet environment, based on modernist aesthetics/taste) vs. romantic medieval milieu



Don Juan ja Donna Anna. Kaader filmist “Don Juan Tallinnas” (režissöör Arvo Kruusement, peapeo- raator Mihhail Dorovatovski, kunstnik Mari-Liis Küla, Tallinnfilm, 1971).

of Tallinn Old Town (the “unique” local environment, invested with anti-modernist historicism), the latter of which has central importance to its production design. Therefore the film also communicates the aspect of marginality intrinsic in the especially homosexual mode of Camp (as a special code of communication within a marginal community), although on the whole it still belongs to the mass-cultural and commercialised realm of Camp. Importantly, in the context of Soviet society, the signs of consumerism themselves acquire certain ideologically confrontational connotations within the framework of Soviet–Western opposition. In fact, even commercialised Camp “draws on and transforms mass culture” and has the ability to critique “the dominant culture ... in the dominant culture’s own terms.”¹¹

The most forceful source of Camp and the clearest manifestation of countercultural sensibility in *Don Juan* Tallinn is certainly the mode in which it represents history and environment. A lot of it has, again, to do with the style. As Susan Sontag writes: “Camp is a vision of the world in terms of style – but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the ‘off’, of things-being-what-they-are-not.”¹² In *Don Juan* in Tallinn, this becomes especially notable in the case of somewhat strange and ambiguous treatment of historical (un)reality: on the one hand, some (stylistic) aspects of the costumes and the design of the sets, as well as the “medievalising” qualities of the locations appear to suggest certain historicity, but on the other hand, these clues are clearly stylised, mixed with contemporary, fashionable elements, creating a vagueness of temporal situation. In considering the effects of this approach, a passage from Mark Booth’s *Camp* becomes relevant: “Camp accepts al-

ien styles in a playful way, so that they express a gleeful sense of alienation from the establishment.”¹³ The somewhat “mischievous” and hybridist treatment of historical references of *Don Juan* in Tallinn indeed seems to undermine the Soviet establishment in many respects, mostly through stressing the tone of a certain cultural difference, Western-ness, which turns its imagery into a signifier of silent opposition, of refusal to yield to the ideals valued and rules set by the Soviet system (or, rather, the supposed ideals and rules).

This article is part of Eva Näripea’s master’s degree study “Representations of Tallinn Old Town in Soviet Estonian Film of 1960s and 1970s”.

1 Karl Tamberg: *Don Juan* seikleb Tallinnas. Kino, no. 14, 1971, pp. 10–12; Elem Treier: *Don Juan* Tallinnas. Õhtuleht March 25, 1972, etc.

2 Elem Treier: *Don Juan* Tallinnas. Õhtuleht March 25, 1972.

3 Christopher Isherwood: *The World in the Evening*. New York 1954; Susan Sontag: *Notes on ‘Camp’*. In F. Cleto, Editor: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ann Arbor 1999.

4 Jack Babuscio: *The Cinema of Camp* (aka *Camp and the Gay Sensibility*). In F. Cleto, Editor: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ann Arbor 1999; Chuck Kleinhans: *Taking out the Trash: Camp and the Politics of Parody*. In M. Meyer, Editor: *The Politics and Poetics of Camp*. London, New York 1994, etc.

5 E.g. David Bergman, Editor: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst 1993.

6 Susan Sontag: *Notes on ‘Camp’*, 54–56.

7 Susan Sontag: *Notes on ‘Camp’*, 57.

8 Susan Sontag: *Notes on ‘Camp’*, 55.

9 Susan Sontag: *Notes on ‘Camp’*, 62.

10 Caryl Flinn: *The Deaths of Camp*. In F. Cleto, Editor: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ann Arbor 1999, 435.

11 Chuck Kleinhans: *Taking out the Trash*, 188.

12 Susan Sontag: *Notes on ‘Camp’*, 56.

13 Mark Booth: *Camp*. London 1983.

Tradigitaalne kunst

Digimaalist: elektroonilisest maalikunstist tasapinnal ja füüsilises ruumis

Raivo Kelomees

Uute kunstimeediumide sünniga ja värske tehniliste loomevahendite kasutuselevõtuga esitatakse väljakutse kunstinahtuste tõlgendajatele, nagu see on sündinud ka digitaalvahendite tulekuga. Viimati oleme kuulnud räägitavat digitaaltrükkist, kuid ka digimaalist. Kui digitrükk on tehnilise kõrvalmaiguga termin, siis digimaalil oleks nagu kunstiteaduslikku värvingut.

Digimaali all võib mõista otse arvutisest joonistatud või maalitud pilti, mille loomiseks kasutatakse Photoshopi, Painterit või muud tarkvara. Kõige mugavam on seda teha digilauaga, kui on vaja arvutipildis "käe tunnet" saavutada. See on nagu päris joonistamisalus, kujutamistegevus on manuaalne.

Digimaal on isegi provokatiivne pealkiri toodangule, kus on kasutatud sisuliselt kollaaži põhimõtet, nagu võisime näha Enn Põldroosi näitusel "Panoptikum" Vivian Napa galeriis 2004. aasta sügisel. Põldroos nimetas neid digitrükkideks. Reaalsustükikesed olid skannitud arvutisse, kus need oli töödeldud ja seotud siis muu pildilise materjaliga.

Üldjoontes on digitaalmaalikunsti tuumaks täiendavate tehniliste maali/kujutamise/reprodutserimisvahendite sisene mine tsüklisse, mida võime kirjeldada kui ahelat: kunstnik → loominguprotsess + loominguvahendid → kunstiteos.

Digimaal kui pikselmaalimine

"Digitaalne" ja "maal" on justkui arusaadavad sõnad. Kindlasti ei ole nende summa digitaliseeritud maal või pikselmaalimine. Ei saa ütelda, et kunstnik justkui maalib digilauaga, füüsiliselt teeb vana asja, kuid tulemus on arvutis ehk teises keskkonnas, mitte lõuendil. Digimaal ei ole kindlasti päris värvidega tehtud maali skannitud foto.

Kuid sõna "digimaal" võib olla kunstinahtuse, ülikooli kursuse või workshop'i pealkiri. Selle sisu on kokkuleppeline. Praktiline kursus ei pea vastama selle pealkirja kunstiteaduslikule definitsioonile, kui viimane ongi olemas.

Termini võimalikkuse korral tuleks proovida seda seletada ja sellesse sisu panna. Nagu uute terminite puhul kombeks, võib

ka digimaali puhul täheldada defineerijate võimuvõitlust. Jätan siinkohal täpsustamata ja viitamata, ütlen vaid, et see on toimunud siseriingis, millest piisab tegemaks järeltõlke põhimõteteliste protsesside asjus, mida uued tehnoloogiad ja loomingulised paradigmad käivitavad. Kui loomingulisele lavale tuleb uus tehnoloogia või meetod, proovitakse sõnastustega selle olemust paika panna ja pakkuda viise selle mõistmiseks. Ja siin võib väikese edumaa saavutada see, kellel on rohkem värsket informatsiooni.

Digimaal:

- ei ole pikselmaalimine,
- ei ole (ainult) skannitud modifitseerimine ehk digikollaaž, kuid kõike seda võib digimaalis olla, nagu on *ready-made*'i ja kollaaži elemente ka tavalises maalil.
- Digijoonistuse ja digimaali piir ei ole kindlalt määratletav. Ka päris maali ja joonistuse piir võib olla ebamäärane, kokku on sulanud ka traditsioonilise graafika ja maalikunsti piir. Üleminekud ei ole selged ja teravad, mida võib täheldada digikeskkonnaski. Maalgi võib olla trükitud, graafiline töö aga olla ainueksplaris ja algaas "maalitud". Võiks meenutada Andy Warholi või Robert Rauschenbergi maale-siiditrükke. Maal võib olla monokroomne. Raske on leida täisobjektiivset ja muutumatut tunnust, mille saaks omistada vaid maalile. Veel segasemaks läheb lugu, kui kõneldakse maalilisest kvaliteedist ja maalilisusest.

Siit saame materjali edasiste arutelu-de tarvis seoses maalilisusega. Kui (1) maaliline kvaliteet on visuaalne, siis pole ju vahet, mis vahendite ja tehnikaga see saavutatakse.

Kui pidada oluliseks loomevahendeid ja tulemuse saavutamise tehnoloogiat, siis räägime (2) füüsilistest vahenditest, materjalidest, värvidest, mis on seotud värvimuldadest ja sideainetest või keemilisest substraadist. Kõneldes maalilisusest materiaalses tähenduses, mõistame maali kui teatavat pilti, mis on tehtud füüsiliste värvidega füüsilisel lõuendil või muul tasapinnal.

Kolmas tundemärk on (3) maalilise tulemuse saavutamise kehaline tehnika, maalimine kui füüsiline tegevus, tegemisviis, manuaalne või kehaline protsess.

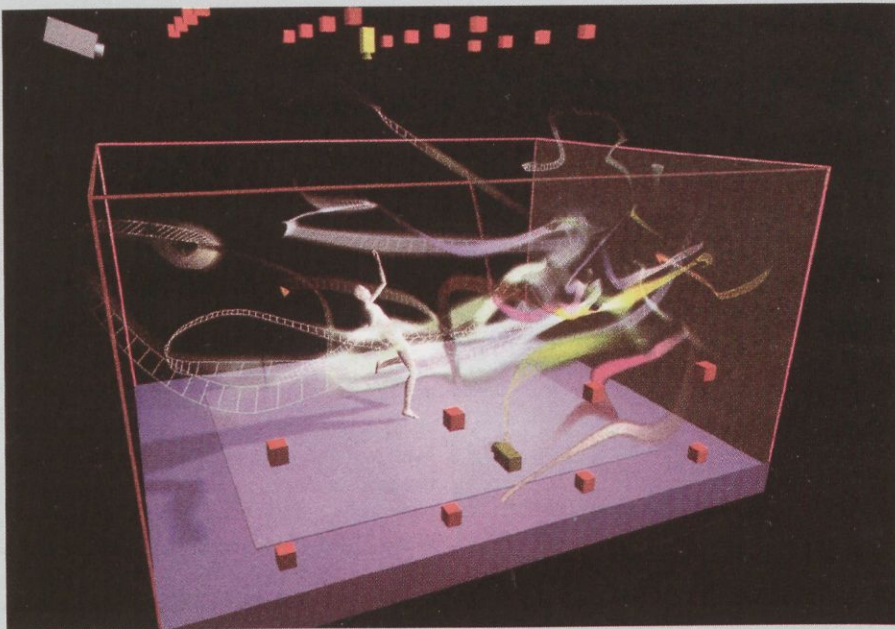
Traditsiooniliselt maalitakse mõne füüsilise laialimäärimisobjektiga, milleks on tavaliselt pintslid, mille päritolu on orgaaniline. Kuid selle toiminguga võib sooritada inimese keha muude osade abil: käte, jalgadega, hoides maalimisvahendeid suus, kasutamata üldse mis tahes vahendeid, ehk kandes värvi pinnale jalgade, käte või kogu kehaga. Võiksime meenutada ekstreemsemaid maaliprojekte nagu Yves Kleini "Antropomeetriid", kus maaliti modellidega. Jackson Pollock jooksis värviämbritega mööda lõuendit ja sõitis seal jalgrattaga. Kätega maali sekkujatest või oma füüsilise maalimisvahendina kasutajatest võiks teha pika nimekirja. Fakt on see, et nii on maalitud. Maalima ei pea tingimata pintslite ja kätega.

Kokku saime kolm maali iseloomustavat komponenti: maal kui visuaalne tulemus, maal kui maalipäraste loomematerjalide kasutamine ja maalimine kui kehaline kujutamistehnika.

Arutledes edasi digimaali üle ja proovides nimetatud tunnuseid kohandada, näeme, et tegemist ei ole värvimaaliga, teine esitatud tunnus langeb ära. Kuid esimene ja kolmas tundemärk langevad kokku. Digimaal võib olla vägagi maaliline, sest tegu on visuaalse objektiga ja see võib olla esitatud päripildina galerii seinal, siis digiprototüübi väljatrükkina. Ja kolmanda tundemärgi alusel: digimaal võib olla tehtud käsitsi või kogu füüsilis kasutades, nii uskumatu kui see ka ei tundu.

Digimaali olemuse üle võib vaielda sama kaua, kui on vaieldud maali enda üle. Kogu 20. sajandi vältel on kunstis lõhutud maali piire. Mõelgem Malevitši, Mondriani, Schwittersi peale. Kõik nad olid kujutavad kunstnikud, esimesed kaks kindlasti maalikunstnikud, kolmas radikaalne pildiuudaja, kelle "merz'id" olid kollaažid ja assamblaažid. Malevitši "Must ruut" on 20. sajandi märkimisväärseim kunstiteos ja maal.

Mis on digimaali spetsiifika? Mis on selles niisugust, mida ei saa olla tavalises maalil? Tavalises maalil on teatavasti kõik võimalused ära proovitud. Mida uut võiks pakuda digimaal visuaalses mõttes?



Young Hay, Horace Ip, Alex Tang Chi-Chung. Kehapintsel. Installatsioon, 2002. Maalimistegevus võib sarnaneda tantsuga, tulemus on vaadeldav läbi stereokujutist võimaldavate prillide.

Young Hay, Horace Ip, Alex Tang Chi-Chung. Body Brush. Installation, 2002. Painting can resemble dance – the result is meant to be viewed through stereoglasses.



Dennis Orlando. Saare ajupuu. Digimaal, 2003.
Dennis Orlando. Island Driftwood. Digital painting, 2003.

Digitaalmaali näited

Vaatleksime digitaalmaali nii, nagu seda võib mõista uue objektumäituse tähenduses. Digitaalmaal kui raamatus, ajakirjas trükitav, seinale riputatav tarbele, emotsioonile ja dekoratsioonile orienteeritud kujutatav kunst.

Dennis Orlando digitaalsete maalide¹ siisuks on paadid, lilled, meremaastikud, linnamaastikud, vaikelud, maastikud. Neid kõiki võib tellida tema veebilehelt.

Dennis Orlando maalijakarjäär on 25 aastat pikk ja 1990ndate alguses sai temast ta uue meediumi digitaalmaal (Digital Painting) pioneer. Tema tegevuse, ametite, autasude ja teenete pikk nimekiri asub aadressil <http://www.dennisorlando.com/biography.html>.

Greg Banningi illustratsioonid² on digivahenditega tehtud joonistused. Need

on kommertslikud ses mõttes, et keegi tellis töö ja kunstnik sai selle eest tasu. Müügi eesmärgil töötamine tähendabki, et tegemist on kommertskunstnikuga.

Greg Banning kasutab joonistuste ja maalide tegemiseks arvutit ning see ongi tema loomulik töökeskkond. Sealt läheb materjal nii või teisiti digitaalsete kanalite kaudu trükkimisele. Tema eeskujuks on Norman Rockwell. Iseloomulik, et selles valdkonnas on mingi ajalugu ja traditsioon. Illustratsioon on paberväljaannete teenistuses olnud aastakümneid ja digitaalkeskkond aitab teatavaid produktsioonietappe hõlbustada.

Kui küsisin Gregi käest tema meetodite kohta, kirjutas ta samal päeval vastuseks: "Ma joonistan ja maalin digitaalselt Wacom'i tabletiga (digitaalne joonistuslaud – R. K.), kasutades programmi Painter 9. Mul on traditsiooniline kunstiaust ja ma kasutan

digitaalselt töötades traditsioonilisi meetodeid." Coreli Interneti-leheküljel³ on demo, kus Banning selgitab oma tööd. Elukutselt peab ta end illustraatoriks ja oma suurimaks saavutuseks elus joonistamisega teenimist.

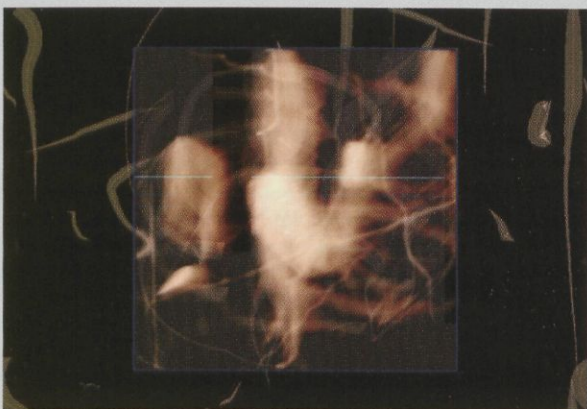
Helen Yancy virtuaalse õlimaaliga (*Virtual Oil Painting*) võib tutvuda tema kodulehel⁴ ja tellida 60 dollari eest CD ja 75 eest DVD, kus ta õpetab portreed retušeerimist ja parandamist (*Portrait Retouching and Enhancing the Face*) programmiga Painter 7. Sõna "virtuaalne" on siin mõistagi arvutitekkelise maalikunsti efektsmaks tähistamiseks, kindlasti erineb see küberteoreetikute määratluses virtuaalsest kui tipp tehnoloogiaga meelele loodud kunsttegelikusest.

Dan Milligan on töötanud storyboard'i-joonistajana kolledži lõpetamisest peale, tehes kõik oma illustratsioonid arvutis.⁵ Temagi peab oma olulisemaks saavutuseks,



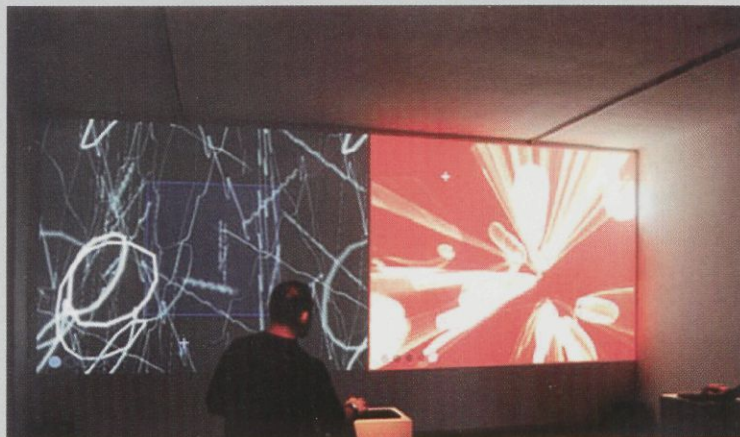
Greg Banningi illustratsioon "Purolaator" (arvutijoonistus, 2004) reklaamis logistikakompaniid.

Greg Banning's "Purolator" (digital drawing, 2004) was used as an advert for a logistics company.



Golan Levini arvutiprogramm "Yellowtail" (2000) loob audiovisuaalse maalimiskeskkonna.

Golan Levin's computer software "Yellowtail" (2000) creates an audio-visual environment for painting.



Golan Levini "Audiovisual Environment Suite" (2000) on arvutiprogramm ja installatsioon. Interaktiivsete süsteemide komplekt võimaldab luua ja esitada abstraktset animatsiooni ja sünteetilist heli reaajas.

Golan Levin's "Audiovisual Environment Suite" (2000) is both software and an installation. A set of interactive systems enables the user to create and present abstract animation and syhtnetic sound in real time.

et teenib elatist meelepärase tegevusega. Naljakas küll, ütleb ta, ikka on imestajaid selle üle, et ta joonistab arvutiga, kuigi ta on teinud seda viimased üheksa aastat.

Selliseid lugusid (millal hakkas arvutit kasutama visuaalse töö tarbeks jne) võib lugeda teistegi arvutiga joonistavate ja maalivate kunstnike kohta Coreli korporatiivsel leheküljel (Painter on Coreli toode). Kunstnike galerii on korporatsiooni huvides ja tarkvara Corel Painter promomine teenib arusaadavalt pragmaatilisi eesmäärke. Kunstnike tutvustusi lugedes jääb läbiavana pinnale loomeprotsessi kirjeldamine arvutitekkelisena. Vahel algpilt skannitakse ja töödeldakse seda edasi. Valdavalt sünnib aga kogu joonistus/maal otse ja ainult arvutis, elektrooniliste värvidega elektroonilisel paberil.

Tradigitaalne kunst

Paula Barclay arutleb artiklis "Computer Art: A Contradiction in Terms?" tradigitaalse kunsti üle (määratluse autor olevat Dorothy Simpson Krause).⁶ Tradigitaalne kunst ühendab traditsioonilist ja digitaalset, kasutuses võib olla fotograafia, graafikatehnika, joonistamine, printimine, maalimine ja trükk, sihiks digitaalse tulemuse rikastamine. Ainult digitaalne väljund olevat Barclay arvates lame. See "tradigitaalne" on seega kõikvõimalik ettevalmistav manipulatsioon materjalide, faktuuride ja värvidega, mis hiljem koos digitekkelise visuaalmaterjaliga digitaalsele ühisalusele viiakse.

Digimaali mõiste illustreerimiseks võib tuua arvukalt näiteid. Siegfried Schrecki digitaalsete maalide galerii meenutab kangesi Miró maalikunsti töötusi.⁷ Püstitades kü-

simuse, kas digimaali terminil on üldse õigustust, kas selles on põhimõtteliselt midagi teistsugust, võiks ju ka küsida, kas midagi uut ja teistsugust saab enam üldse olla. Kas rekombineerimine ja vanade ideede taaskasutamine pole mitte normaalne seisund kunstiideede mentaalses ja virtuaalses ruumis?

Need Schrecki Miró omamoodi *cover*'id panevad taas hüüatama: ei ole midagi uut siin ilma peal. Kui tal on aga ostjaid ja imetlejaid, miks ei võiks ta seda teha, kuni ta end pretensioonikalt novaatoriks ei nimeta.

Kõrvalteema, mis liitub digimaali ja -joonistusega, on aga see, kas Eesti kunsti-hariduses ollakse küpsed nn tradigitaalse kunsti-hariduse viljelemiseks. Kas traditsiooniliste oskuste valdajad suudavad kohaneda uue keskkonnaga, kuna kunstilooming sel tradigitaalsel tasemel ei saa olla kombinee-



Stuart Woodi ja Florian Ortkrassi "Pixelroller" (2005) on elektromehhaaniline seade ja arvutiprogramm. Seade meenutab tavalist remonttöödeks kasutatavat värvirulli, kuid see on ühendatud arvutiga.

"Pixelroller" (2005) by Stuart Wood and Florian Ortkrass consists of an electro-mechanical device and computer software. It looks like a plain paint roller connected to a computer.

ritud, vaid sünteetiline? See tähendab, et digijoonistuse puhul ei skannita tavalist füüsiliste materjaliga tehtud joonistust, vaid joonistatakse otse arvutikeskkonda.

Kerkib ka põhimõtteliselt uute visuaalsete kvaliteetide küsimus. Kas need tekivad? Arvutitarkvaras on hulganisti kujutava modifitseerimise automatiseeritud võtteid, mida käsitsi pole võimalik teha. See on objektiivne reaalsus. Kui liidame manuaalsele arvutijoonistusele või -maalile arvutispetiifilisuse, kas tulemuseks on uus visuaalne kvaliteet? Võiks vastata, et oleneb juhtumist. Iga teost ja loomeakti tuleks vaadata eraldi.

Kujutatavate kunstnikega suheldes tundub vahel, et inimesed oleksid nagu pärit erinevast kultuurilisest keskkonnast. Vahel on raske selgitada, et plagieerimine ei tee loojale just au. Praeguses postkopiraidi-ajastus ja postmeedia-keskkonnas tundub see endastmõistetavana, et võetakse, kust saab, ja segatakse kokku uusi teoseid. Võiks re-sümeerida, et uute kvaliteetide sünd on tõenäoline, kuna võimalusi on juurde tulnud, kuid see ei ole tingimata garanteeritud. Kombineerimisvõimaluste lisandumine ei anna tulemuseks tingimata parimat lahendust.

"Maalimine keelatud" Kunstihoones

Mitmed eespool nimetatud arvutiillustraatorid ja -maalijad on pigem rakendus- või dekoratiivkunstnikud, kes on orienteeritud kitsale maitsele. Neil ei ole kokkupuuteid kunstimaailmaga, nad ei mängi kunstimaailma reeglite väljakul. Ja kokkupuudete olemasolul on tulemuseks kunstiaja-

loo pärlitel parasiteeriv arvutiepigoonlus, nagu seda on näha Miró-mõjulise Siegfried Schrecki puhul. Nii digitaalsetel tarbekunstnikel kui ka kunstiajaloo eeskujude digitaalsetel *recycle*'ijatel on omad tellijad, kirjastajad, kliendid, kes ootavad kindla visuaalse kvaliteediga töid, mõtlemata selle üle, kuidas see kõnetab kunstiajalugu ja tänaseid arengusuundi kujutavas kunstis. Mõtlemata selle üle, kas tulemus on originaalne või epigoonlik. Tähtis on, et see vastaks ülesannetele, mis püstitatud: illustreerida, dekoreerida jms.

Teine kunstnike grupp üritab maali pii-re laiendada kunstimaailma kontekstis teadlikuna eelnenust ja püüdes näha ette tulevat ning seda ise põhjustada.

See kunstimaailma teadlik grupp eksponeerib oma loomingut kunstimuuseumides, -galeriides ja -hoonetes. Tallinna Kunstihoones toimunud "Maalimine keelatud" oli üks selliseid manifestatsioone.

Näituse "Maalimine keelatud" kuraator Anders Härm kirjutab, et maalist on saanud lihtsalt meedium.⁸ Näituse tõlgenduses on maal kui vahend maailmaga suhestumisel, autoritel on instrumentaalne suhe oma meediumiga ja kontseptuaalne suhe teemadega.

Sama võiksime ütelda ka digitaaltehnoloogia kohta: see on lihtsalt meedium, isegi kui seda kasutatakse maalikunsti imiteerimiseks. Ja digimaalist võime kõnelda kui tehnilisest terminist ja teatud uuest manguväljakust, mis on absorbeerinud nii kultuurilised kui esteetilised konventsioonid, kuid mis võib kultuurilise mentaliteedi poolest olla vanamoodne, alahoidlik ja epigoonlik. Uus tehnoloogia ei pruugi anda tulemuseks

uut kunsti.

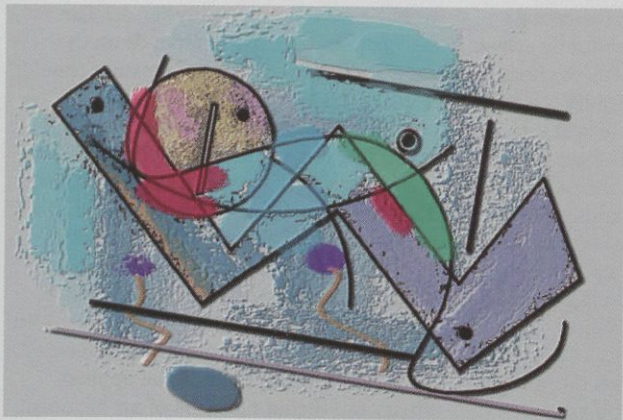
Ses mõttes on suur erinevus kunstnike mentaalsuse ja referentsiaalse keskkonna mõttes, millega nad oma tegevuse seovad. Võtkem või "Maalimise keelatud" autor Davide La Rocca, kelle maalideks on pikselliseeritud "eXistenZi" kaadrid. Sel viisil traditsioonilisi maalivahendeid kasutav kunstnik on pigem kontseptualist ja nüüdisaegsem kui digitehnoloogiat viljelev Siegfried Schreck.

Digitaalmaalimine kui installatsiooniprojekt

Toodud teemad võiks kokku võtta järgmiselt: tegu on digitaalvahendite kasutamise-ga traditsioonilistena näivate visuaalkunsti teoste loomiseks ja traditsiooniliste maalivahendite kasutamisega digitaalpäritolulise pildi reprodutseerimiseks või kontseptuaalse maaliprojekti loomiseks. Omamoodi ristuv ja rekombinatiivne tehnoloogia annab tulemuseks kunstiliselt hübriidsed teosed.

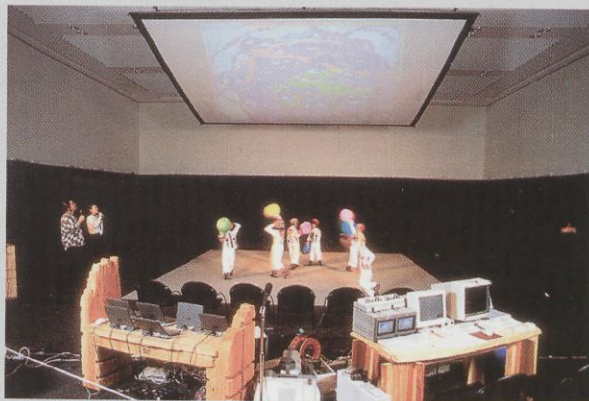
Täienduseks tooksin näiteid digitaalsest maalist ja installatsioonikunstist kui innovatiivsest ja eksperimentaalsest ruumi-ning etenduskunstist.

Toshihiro Anzai ja Tamio Kihara "Moppet" (1997), mida on eksponeeritud "Ars Electronica'l", töötab nagu *paintbrush*, primitiivseim joonistamisprogramm.⁹ Vaatajad/osalejad liiguvad laval suurte värviliste pallidega ja tõmbavad nendega elektroonilisi jooni. Ekraan/lõuend on nende pea kohal, värvijoon ekraanil tekib vastavalt palli värvile. Autorid nimetavad seda kreatiivseks süsteemiks, mida saab kasutada igaüks. Inimesed maalivad ja teevad muusikat ning on ühendatud teiste samasugus-



Siegfried Schrecki digimaal. Tema digitaalsete maalide galerii meenutab Miró maalikunsti töötusi.

An example of Siegfried Schreck's work. His digital paintings look like interpretations of Miró's work.



Toshiiro Anzai ja Tamio Kihara "Moppet" (1997) töötab nagu primitiivseim joonistamisprogramm. Vaatajad/osalejad liiguvad laval suurte värviliste pallidega ja tõmbavad elektroonilisi jooni.

"Moppet" (1997) by Toshiiro Anzai and Tamio Kihara works like basic drawing software. The viewers/users move around on a stage holding big coloured balls, drawing electronic lines.

te maalimiskeskondadega, kus samaaegselt maalitakse.

Hiinlaste Young Hay, Horace Ipi, Alex Tang Chi-Chungi "Body Brush" (2002) on taas "Ars Electronica" ja hiljem teistel meediafestivalidel eksponeeritud projekt. Tegu on kolmemõõtmelise maalimiskeskonnaga, mille puhul autorid ei varjagi, et said inspiratsiooni Jackson Pollockilt. Maalimistegevus on pigem kui tantsuprojekt, transleerib füüsilise tegevuse kunstiks, keha on kui pintsel. Vaataja liigub ruumis ja täidab oma liigutustega kolmemõõtmelist lõuendit-keskkonda. Projekt näib olevat ületanud ka uudiskünnise, nagu võib aimata CNN-i kajastusest.¹⁰ Autorite eesmärk oli ehitada kasutajaliides, mis vallandab inimliku loominguilise ja rahuldab esteetilisi vajadusi. Kasutajaliides võimaldab toimetada intuitiivselt ilma eelneva treeninguta, pakudes pretsedenditult esteetilist kogemust.¹¹

Golan Levin on programmeeritud maalimiskeskondade autor.¹² Tema projekti "Yellowtail" võib alla laadida Internetist.¹³ Seal on see üks paljudest *online*-joonistamis-maalimis-programmidest. Tema "An Audiovisual Environment Suite" (2000)¹⁴ on pigem performance'i-projekt, mida esitab samaaegselt kolm mängijat, kes kasutavad helisid tekitavaid maalimisprogramme. Projekti alanimetus "Fluidise abstraktse väljenduse reaalaaja süsteemid: audiovisuaalse performance'i maalilised *interface*'id" ("Real-Time Systems for Fluid Abstract Expression: Painterly Interfaces for Audiovisual Performance") viitab nii dünaamilisele kui ka visuaalsele komponendile. Projektide esitlused ongi pigem etendused, viidates nii Yves Kleini kui George Mathieu' etendusli-

kule maalikunstile.

Digitaalseks kujutamistehnika seadmeks võib nimetada Pixel Rollerit¹⁵, mille variatsioonideks on LightRoller. Nende autoriteks on magistrikaadiga Stuart Wood ja Florian Ortkrass. Pixel Roller on piksililise kujutamise vahend, mis meenutab tavalist remonditöödel kasutatavat värvirulli, kuid on ühendatud arvutiga. Sellega saab pinnad kiiresti katta soovitud kujutistega või visuaalsete faktuuridega – madaltehnoloogiline remondiriist on ühendatud *high-tech*-süsteemiga.

Kokkuvõtteks

Peatusin näidetel, mis illustreerivad üldjoontes kolme lähenemist, mida võib siduda digitaalse maalikunstiga:

1) digivahendite ja -keskkonna kasutamine varasemate traditsiooniliste meetodite ja tehnikate toomiseks digikeskkonda, mille tulemusena vahel, kuid mitte tingimata, saavutatakse uus esteetiline kvaliteet. Siin on digitehnoloogia tõesti meediumiks varasema joonistamis- ja maalimistegevuse transleerimisel. Huvipakkuvaks osutub asjaolu, et digivahendeid kasutatakse maalimise joonistamistegevuses otse ehk traditsioonilise kujutamistegevuse tulemus ilmub end otse digikeskkonnas, digimaali tehakse kätega ja füüsiliselt. Selleks tarvitatakse digitaalset joonistamislauda;

2) maalivahendite kasutamine meediumina, sh ka digitaalpäritolulise pildi maalina reprodutseerimisel või kontseptuaalseks maaliprojektiks kujundamisel;

3) kompleksse füüsilise ja digitaalse süsteemi loomine ruumilise või etendusliku kollektiivse maaliprojekti tarvis, pelgamata tsiteerida moodsa maalikunsti meetodeid.

Kõik kirjeldatud digitaalsed maaliga seotud tegemisviisid ja lähenemised võib omakorda jagada kaheks: 1) kunstimaailmavaliselt, vaoshoitud, eklektilised, isegi kaanonilised ja kommerslikud ja 2) kunstimaailma kuuluv eksperimenteerimine digitaalsete vahendite ja tehnikatega. Mõlemad nišid tegelevad kujutavaga, kuid kliendid ja auditoorium erinevad. Traditsioonilised ja digitaalsed mõjud on neis mõlemas ühendatud.

- 1 Digital fine arts paintings <http://www.dennisorlando.com/>
- 2 <http://www.gregbanning.com/Menu/home.html>
- 3 http://www.corel.com/painterix/masters/bio_greg_banning.html
- 4 Helen Yancy's Virtual Painting http://www.helenyancystudio.com/private/watercolor_info.php
- 5 http://www.corel.com/painterix/masters/bio_dan_milligan.html
- 6 Paula Barclay "Computer Art : A Contradiction in Terms ?" <http://www.barbaratampieri.com/digital.html>
- 7 Siegfried Schreck http://www.vonschreck.de/digital/index_3.html
- 8 Anders Härm. Eessõna. Maalimine keelatud. Tallinna Kunstihoones 21. mai–10. juuni. Kataloog. SA Tallinna Kunstihoone Fond, 2005.
- 9 Vt samuti: http://www.aec.at/en/archives/prix_archive/prix_projekt.asp?iProjectID=10968&iCategoryID=2547
- 10 <http://archives.cnn.com/2002/TECH/ptech/03/29/body.brush/>
- 11 Vt samuti: http://www.aec.at/en/archives/prix_archive/prix_projekt.asp?iProjectID=11735
- 12 Golan Levini kodulehekülj: <http://www.flong.com/>
- 13 <http://www.flong.com/yellowtail/index.html>
- 14 <http://acg.media.mit.edu/people/golan/aves/>
- 15 Vt <http://random-international.squarespace.com/pixelroller-overview/>

Tradigital Art

Digital paintings: electronic painting on a two-dimensional plane and in three-dimensional space

Raivo Kelomees

One type of digital painting can be a picture, either drawn or painted directly in the computer, using Photoshop, Painter or some other kind of software. Using a "digital table" (commonly known as a Wacom tablet) is most comfortable when you need to achieve a hands-on feeling with the work. Generally the essence of digital painting is the inclusion of additional technical means of painting/imaging/reproduction into the process which can be described as a chain: artist → creative process + creative methods → work of art.

"Digital" and "painting" are seemingly comprehensible words. Putting the two together does not necessarily result in digitalised painting or pixel painting. One cannot say that an artist seems to be painting with the Wacom tablet, physically doing as has always been done with the result existing in the computer or another environment, not on canvas. Digital painting is definitely not a scanned photo of a painting executed with real paint. Yet "digital painting" could be the title of an exhibition, university course or workshop. An agreement can be reached in terms of its contents. Digital painting is not (simply) digital collage, or modifying what has been scanned, but all of this can be part of digital painting, just as elements of ready-made and collage can exist as part of usual painting. The line between digital drawing and digital painting is not easily determined. The line separating actual painting and drawing can also be hard to pinpoint and the border between traditional printmaking and painting has also been blurred. Crossing from one to the other is not clear and precise, as is also the case in the digital environment.

First, if painterly quality is perceived visually, then the means and techniques used to achieve it don't make a difference. Second, if we emphasise the creative means and technology used to achieve the result, then we are speaking of physical resources, materials and paints which have been mixed of pigments and binding elements. When speaking of the art of painting in a material sense, we understand the painting to be a certain picture which has been made using physical paints on a physical canvas or other surface.

The third characteristic is the actual technique used to achieve a painterly effect, painting as a physical act, a way of creating, a manual or bodily process. Traditionally people paint with some kind of smearing object, usually brushes. Yet this step can also be achieved by applying the paint onto the surface with one's feet, hands or entire body. Together we have three components which characterise painting: a painting as a visual result, as a means of using painterly creative materials and as a physical representational technique.

When continuing to discuss the theme of digital painting and attempting to accommodate the given characteristics, we see that the second point falls to the wayside. But the first and third characteristics have something in common. Digital painting can be very painterly since we are dealing with a visual object and this can be presented as a true painting on a gallery wall or printed out as a digital prototype. And based on the third criteria: a digital painting can be hand-made or produced using one's entire physical being.

What is specific about digital painting? What elements does it contain, which cannot be found in a painting in the usual sense? All possibilities have no doubt been explored in traditional painting. What innovation could a digital painting offer visually?

In the article "Computer Art: A Contradiction in Terms?", Paula Barclay discusses tradigital art (Dorothy Simpson Krause is said to have defined the term).¹

Tradigital art unites the traditional and digital. Photography, printmaking techniques, drawing, printing, painting and print may be used and the goal is to enrich the digital result. Barclay finds only the digital expression to be flat. "Tradigital" is thereby a universal preparatory manipulation, using materials, textures and colours which is later transported to a united digital plane along with the visual material created during the digital process.

Posing the question, whether the term digital painting has any merit and whether there is anything fundamentally different about it, one could ask whether it is still possible for anything new and different to exist. Is re-combining and reusing old ideas not the normal state of affairs in the mental and visual sphere of art ideas?

A question of fundamentally new visual qualities arises. Do they develop? There are many automatised techniques available in the world of computer software to modify what is being represented which are not able to be executed objectively by hand. If we add computer specificity to a manually-drawn computer drawing or painting,

would a new visual quality result? The answer could be that it depends on the case. Each work and act of creation should be viewed separately.

Many computer illustrators and painters are in fact graphic artists or designers, who are focused on a narrow spectrum of taste. They are not in touch with the world of art or play on the field where its rules apply. And in the case of some points of contact, the result is computer epigonism, riding like a parasite on treasures of the art world as can be seen in the case of Miró-inspired Siegfried Schreck. Both digital applied artists and digital recyclers of art historical examples have their own clients and publishers who expect works of a certain visual quality, without thinking about how it speaks to art history and the directions of development of fine art today. Without giving much thought to whether the work is original or epigonic. What is important is that is works in terms of the given assignment: to illustrate, decorate, etc.

Another group of artists attempts to expand the parameters of painting within the context of the art world by being aware of what has come before and by trying to see what lies ahead and trying to create it themselves.

This knowledgeable group of artists exhibits its works in art museums, galleries and art halls. The exhibition "No Painting" at the Tallinn Art Hall was one such manifestation.

Its curator Anders Härm writes that painting has become simply a medium.² In the exhibition's interpretation, a painting is a medium with which to relate to the world; the authors have an instrumental relationship with their medium and conceptual relations with the theme.

We could say the same about digital technology: it is simply a medium, even if it is used to imitate painting. And we can speak of digital painting as a technical term and kind of new playing field which has incorporated both cultural and aesthetic conventions but which can be old-fashioned, conservative and epigonic in terms of cultural mentality. New technology need not necessarily result in new art.

1 Paula Barclay "Computer Art : A Contradiction in Terms ?" <http://www.barbaratampieri.com/digital.html>

2 Anders Härm. Eessõna. Maalimine keelatud. Tallinna Kunstihoones 21. mai–10. juuni. Kataloog. SA Tallinna Kunstihoone Fond, 2005.

Fotoloogia III

Fotograafia semiootika vaatevinklist

Peeter Linnap

“Reaalsus jätab rohkesti ruumi kujutelmadele”.

John Lennon

Parimagi tahtmise juures ei saa öelda, et maailmakultuuris ja -teaduses domineeriv anglosaksi maailm semiootikat just liialt armastanud oleks: pärast lühiajalist strukturalismi populaarsust (eriti 1960.-1970. aastatel) vahetati säärane semiootika välja muude uurimismeetodite vastu koos kurtmisega, et kultuurinähtuste ja -protsesside selgepiiriline struktureeritus ja korrastatus on kas üldse näiline või siis ei anna semiootika näiteks visuaalkultuuri valdkonnas piisavalt põhjuslikke seletusi nähtuste ja protsesside modelleerimiseks. Kolmandaks kriitiliseks momendiks oli semiootika märgatav impersonaalsus, mis olevat üritanud inimteaduste raames muuta inimest ennast pelgaks kodeerimise-dekodeerimise masinaks (Victor Burgin). Lisaks toimis varasem semiootika pigem staatilise (positivistliku/ strukturalistliku) kui dünaamilisena, mis raskendas märgatavalt selle kasutamist just protsesside uurimisel.¹

Uute “kuumade” meetodite hulgas tõusid niisiis kahe kümnendi jooksul fookusesse vahepeal unarusse vajunud psühhoanalüüs, Michel Foucault’ ajaloo- ja võimu- ja teadmiste teooria, Deleuze’i/ Guattari risoomipõhjaline kultuuriseletus, Derrida grammatoloogia ning dekonstruktivism ja kriitilise teooria nime all esinevad kõikvõimalikud neomarksistlikud sotsiaal- ja poliitikateooriad, mis haakusid hästi üldise vasakpoolse *resistance*’i või *counter-culture*’ printsipidega. Kõik nimetatud teooriad küll mõnevõrra arvestasid/ kasutasid semiootilist mõistete aparatuuri, kuid ei piirdunud kaugeltki vaid sellega.

Fotograafia alastes arutlustes on kohatist ignorantsust semiootika suhtes näha juba 1970. aastatel, kui Victor Burgin pidi oma tuntud kirjutises “Kunsti teooria ja fotograafiline praktika”² usina püüdlikkusega ette võtma ekskursioone Ferdinand de Saussure’i põhi-teooriate seletamisele – näiteid katsetest installeerida fotograafia seletamise Peirce’i, Barthes’i, Jakobsoni jt semiootika põhiautorite elementaarseid seisukohti võib leida teisigi, üldjoontes kestsid need 1980. aastateni. Ometi tundub, et kuigi fotograafia-semiootika valdkondlik paar on ajalooliselt vägagi olemas, ei ole see mitte just viljakas. Isegi Daniel Chandler, ühe populaarseima sissejuhatava semiootikakäsitluse “Semiotics for the Beginners” autor, väidab oma semiootika kriitika peatükis üheselt, et “...semiootika ei ole, pole kunagi olnud ega muutu ilmselt ka tulevikus omaette akadeemiliseks distsipliiniks. Tänapäeval peetakse seda ennekõike üheks analüüsi viisiks paljude teiste hulgas, mitte aga “teaduseks” kultuuri vormidest.”³

Kriitilist hoiakut kohtab ka praegu. Nii näiteks tunnistas üks praegusaja visuaalkultuuri uuringute tippautoreid James Elkins siinkirjutajale antud intervjuus⁴, et ta ei näe midagi olulist, mida semiootika visuaalkultuuri uurimisel õieti anda võiks. Elkinsi järgi saame teada, et kõik, mida see uurimismeetodika teeb, on see, et “...näitab ära, et tähenduste maailm on kihiline” ja struktureeritav; palendab seda, kuidas toimub tähenduste dünaamika ja kuidas uurija ise oma uurimisobjekti mõjutab. Ja edasi: “...semiootika universaliseerimine on ennekõike formalism, see pakub struktuuri-

analüüsi kõrval üsna vähe muusugust teavet.”

Kuigi ka siinkirjutaja arvates on üksikute uurimismeetodite liigne universaliseerimine tänapäeval üsna vaieldav tendents, on ometi selge see, et me siiski vajaksime erinevaid uurimisviise integreerivat distsipliini. Näiteks fotograafiaalastes, domineerivalt “mittesemiootilistes” uuringutes on valdkonna analüüs äärmiselt kaootiline, kasutatakse mitmeid kirjelduskeeli, mida on raske ühendada – mistõttu puudub fotograafia teoreetilisi probleeme eri nurga alt uurivate nägemispsühholoogide, sotsioloogide, antropoloogide ja politoloogide dialoog. Horisontaalsete seoste puudumise tõttu monodistsiplinaarsete metoodikate vahel esinevad paljudes akadeemilistes tekstides segiläbi fotograafia valdkond tervikuna, seejärel räägitakse ühtäkki fotograafilisest pildist, siis selle retseptisioonist ja kasutamisest, fotode toimest meie teadvusele, fotograafist kui tegelasest ning lõpuks pildistamise intentsioonist, motiveeritusest jne. Mis niisuguste hüplikke käsitusviiside juures õieti häirib, on asjaolu, et sääraseid uurimisobjektiga seotud “ümberlülitavad” teemavahetused toimuvad väljakuulutamata, tihti vägagi arbitraarselt jne.

Just sellepärast ongi põhjust küsida süsteemikindlamate metoodikate järele. Uurimuse kahes järgmises osas püüame niisugusena pakkuda semiootikat.

Fotograafia ja semiootika. Sissejuhatavat

Mis siis õieti kuulub kogu fotograafia uurimise laiaulatuslikust ja keerulisest maastikust semiootika valdkonda? Sellele pealtnäha lihtsale küsimusele polegi tegelikult nii kerge vastata, kui esmapilgul tundub. Thomas A. Sebeoki toimetatud tuntud semiootika entsüklopeedias⁵ näiteks piiritletakse seda valdkonda ekskluseeriva loogika kaudu ja jõutakse järeldusele, et rangelt võttes peaks fotosemiootika tegelema foto kommunikatsiooniseadega saatja ja vastuvõtja seisukohalt; uurima foto abil teostuva kommunikatsiooni eripära, vastama küsimusele, kas fotograafia on keel, kood või kommunikatsioonisüsteem või vahend jne. Niisugustele põhiküsimustele vastates leitakse paraku, et kõik määratlused on omajagu riskantsed. Näiteks käsitledes fotograafiat koodina, peaksime olema võimelised fikseerima selle diskreetseid ühikuid, mida aga pole siiani suudetud. Käsitledes fotograafiat kommunikatsioonisüsteemina, põrkume me samasugustele segavatele asjaoludele nagu fotograafia nimetamisel koodideks – ainus, mida reservatsioonideta väita saab, on niisiis see, et fotograafia on spetsiifiline kommunikatsioonivahend. Fotod kannavad endas kahtlusteta informatsiooni. Kuid milline see info õieti on? On see referentsiaalne, representatiivne või koguni intellektuaalne? Neile ja teistele analoogilistele küsimustele vastamiseks peaksime suutma lahendada üsna mitmed rangelt võttes semiootikavälised küsimused.

Kui fotode referentsiaalsetes omadustes (täpsemalt küll analoogifoto niisugustes funktsioonides) erilisi kahtlusi vaevalt tekib, siis selleks, et rääkida fotodest kui representatsioonilise informatsiooni kandjatest, peaksime heitma pilgu reaalsesse ühiskondlikku praktikasse, kus fotod säärasena toimivad. Ilmselt pole kahtlusi, et niisugust praktikat tõepoolest esineb, näiteks kriminoloogia valdkond koos oma vägagi range “õige” kujutamise reeglistikuga,

mis defineerib ulatuslikult ja detailselt, millised peavad olema verifikatsiooniks kasutatavad fotod. Sama lugu on ortofotoga geodeetilises seires, kus sääraseid pilte kasutatakse fotogramm-meetria-alases tegevuses, need peavad võimaldama kujutiste abil adekvaatselt rekonstrueerida füüsiliste objektide omadusi (foto pakutud info peab praktikas kinnitust leidma) jne.

Tunduvalt raskem on vastata küsimusele, kuivõrd on foto intellektuaalse informatsiooni allikas, sest sageli pole võimalik tuvastada, milline osa pildilisest infost (kui oletatavasti intellektuaalse tegevuse lõpp-produktist) on *de facto* autori planeeritud või kontrollitud. Siinkohal meenub muidugi automatistliku kujutamislomuga fotole loomuomane juhuslikkus, ettekavatsemata elementide suur hulk pildidel, mida tihti alles tagantjärele "tahtlikuks" nimetatakse. Fotode "intellektuaalsuse" küsimuse teeb veelgi keerukamaks ka üsnagi usutav väide⁶, mille kohaselt määrab tõlgenduse fotograafias (muudest, eriti nn "manugraafilistest" kujutamiseviisidest erinevalt) suuresti ära just adressaat, mitte aga niivõrd sõnumi looja-konstrueerija. Ja tõsi on seegi, et stilistilised või retoorilised reeglid muutuvad koodisarnasteks moodustisteks vaid siis, kui saatja saab piltide tähendusi konstrueerida olukorras, kus adressaat neid samaselt dekodeerib.

Viimati nimetatud olukorra kujunemine on tehniliste kunstide valdkonnas olnud ajalooselt üsna pikaleveninud protsess: valguslahenduse, optika, rakursi, kopeerimise eripära jpm seesuguse mõistmine väljendusena (ja mitte "veidruse" ega "trikkidena"⁷) on saanud võimalikuks alles hiljaaegu. Praegu võib ometi üsna kindlalt väita, et fotode abil tõepoolest teostatakse intellektuaalseid operatsioone, olgu selleks siis propaganda, kunst või masside kontrollimise skoopilise järelevalve abil.

Niisugusel taustal mõjuvad anakronistlikuna väited fotokujutise ja -kujutamise "looduslikkusest", millega märgiliste protsesside uurimises seostatakse ennekõike Roland Barthes'i fotode kui kodeerimata moodustiste doktriini. Kui omal ajal väitis Victor Burgin teravmeelselt, et looduslikud objektid nagu ka looduslikkus on ise kultuuriline konstruktsioon, saame praegu sellist vaadet argumenteerida terve rea tehnoloogiliste või fenomenoloogiliste argumentidega. Loodusjõudude ärakasutamine pole veel iseenesest piisav, et rääkida fotost kui loodusest enesest. Barthes'i tuntud väide, et fotod on motiveeritud looduse (valguse jmt) poolt ei pea samuti kuigi vett – kui küsiksime sarnaselt manugraafiliste kujutamiseviiside kohta kunsti, saab see eksitus hästi nähtavaks. Nimelt on ka muudes kunstitehnikates täheldatav füüsikalise maailma mõju: olgu näiteks kas või värvide segunemine akvarellmaal, tilgatrükis jpm tehnikates. Klassikalises analoogfotograafias formeerub kujutis küll valguse keemilise toime tagajärjel, kuid sedasama valgust suunatakse, doseeritakse fotografeerimisel nii ajalisel, ruumilisel kui spektraalsel (kaamera katik ja objektiiv diafragma; spektraalsed filtrid jmt). Ei tasu unustada sedagi, et värvused/tonaalsused füüsi(ka)lises maailmas saavad surrogaatseteks pildilisteks analoogideks fotomaterjalidel läbi kvantitatiivse modelleerimisega, millega just luuaksegi füüsilisele maailmale kunstlikult "tõepäraseid" pildilisi vasteid. Seetõttu

Manugraafiline – olulises raamat "Aesthetics and Photography" (2002) Jonathan Friday kasutusele võetud termin, mis tähistab mitte-masinaabil kujutamist ehk sisuliselt käitsi (manuaalset) kujutamist. Vrdl Göran Sonessoni ja Tomas Madonado terminit "kirograafiline" (*chirographic*).

Noeetiline – tuleneb Edmund Husserli filosoofia üsna kesksest mõistest "noem", s.o "kognitiivne tüüp" (psühholoogias eriti), mis on üksikjuhtude "*summa summarum*". Kui ütleme "puu", on meil olemas teadvuses üldistus – "puu", mis ei ole üksikjuhtum, vaid üldistus. Nägemise ja tunnetuse vahel arvab Husserl (ja õigesti arvab!) olevat teadvuse poolt abstrahereeritud tüüpilised mudelid, mille taustale me vaadatava paigutame. Hea näide sellisest noemist on nt Saturni kujund – see "sirmiga", mis on just taoline planeedi noem; pildi noemiks on kandiline tahvel jne. Mudel on mõiste sisu, kuid kuid siinkohal kasutan seda omadusena "noeetiline".

Ortoskoopiline (*orthos + scopeo*) – ehk siis analoog sõnale "ortograafia" (*orthos + grapho*, õigesti kirjutama). Võrdle ka nt "ortomeetria" (geodeetiline seire) (*orthos + metreo*, õigesti mõõtma). *Scopeo*'d tähistavad vaatamise viise: riistad nagu kaleidoskoop (*kalos + scopeo*; ilusasti vaatama); mikro-skoop; tele-skoop jne.

tuleb fotosid vaadata nägemise seisukohast kui surrogaatseid stiimuleid (U. Eco sageli kasutatud nägemispsühholoogiast pärinev termin), kus nägemisega kaasnev olukord silma võrkkestal taasluuakse – kutsutakse esile.

"Ikonismi" igihaljast problemaatikast

Fotograafia on riivamisi kuulunud semiootika huviorbiiti juba Charles Sanders Peirce'i uurimustest peale. Peirce jagas ühes oma süstemaatikatest märgitüübid kolmeks: ikoonideks, indeksiteks ja sümboliteks. Ta paigutas fotod ennekõike indeksite kategooriasse põhjusel, et need on oma referendiga seotud füüsi(ka)lise põhjuslikkuse läbi, st fotograafilised pildid tekivad valguse abil. Ometi on sagedasti viidatud ka fotode erakordsele sarnasusele sellega, mida need kujutavad – st ikoonilisusele. Seda sarnasusemüüti koos iseenesliku (automatism) või loodusliku (naturalism) pildigeneesiga õhutasid muidugi juba fotograafia leiutajad ise – W. H. F. Talboti 1844. aasta originaalfotodega illustreeritud raamat kandis teadupoolest lausa pealkirja "The Pencil of Nature". Kuigi modernuse kunstideoloogia püüdis sarnasuse (tuntud ka nn "objektiivsuse" nime all) ja autori puudumise stigmat fotograafias õõnestada, levis fotokujutise erilise usaldusvääruse müüt edasi – suuresti just seetõttu, et fotograafiat asus kultuurimärgiliselt defineerima pigem mitmekesine verifitseerimisega seotud praktika nii teaduses kui ka juriidikas. Nii leiame end isegi veel praegu paradoksaalses olukorras. Vaatamata sellele, et puht akadeemilisel tasandil on säärane problemaatika ammu pävakorrast maha võetud, sarnasus illusoorseks tunnustatud jne, jätkub fotode toimimine/funktsioneerimine reaalses kultuuri-protsessides praegugi domineerivalt just ikoonilises

võtmes.⁸

Küllap seletab niisugust paradoksi kõige paremini Pierre Bourdieu' sotsioloogiast pärit harjumuse (*habitus*) kategooria, mis näitab normaliseerumise ja naturaliseerumise protsesside rõhutamisega, kuidas kultuurimärgid on enamasti inertsed ja muutuvad järkjärguliselt koos ühiskonnas suhteliselt aeglaselt teisenevate vajadustega.⁹ Ometi on see käsitlus üsna poolik, näidates meile fotograafia asendit sedastamise argumentina kultuuris ennekõike vaid külakogukonna ja varajase industriaalühiskonna loogikast lähtudes. Teiseks, kuigi Bourdieu demonstreerib meile huvitavalt fotograafia kujunemist sarnasuse alusel tõese informatsiooni agendiks ühiskonnas – ja imestab erakordselt "ebaloomulike" kujutamiseviiside (nt perekonna- ja grupifotod) "naturaliseerumise" üle, ei analüüsi ta kuigi põhjalikult neid olulisi kriteeriume, mille alusel kujutised kui protseesid kujutatava suhtes vahetusvääruseks kujunesid. "Sarnasusi" on nimelt juba põgusalgi vaatlemisel üsna mitmesuguse loomuga – siinkohal ehk piisab, kui eristame näiteks käitumissarnasust välimussarnasusest.

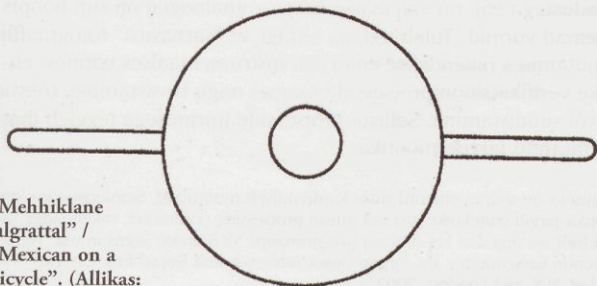
Neist ainuüksi esimese kategooria olemasolu indikeerib selgesti, et sarnasusprintsipi me vähemasti mitte liigendamata kujul fotode iseloomustamiseks edukalt kasutada ei saa. Näiteks käitumissarnasusel pole simultaanselt haaratavat "sümpomaatilise" sarnasuse komponendi olemaski, pigem on see seotud analoogsete teostusloomingudega ajas kulgevates protsessides, mille palendamine pole fotograa-

fiale (ega pildilisele kujutamisele laiemaltki) üldjuhul kättesaadav. Seega saame pildilise kujutamise valdkonnas parima tahmise juures rääkida vaid ühest sarnasuse liigist – välimussarnasusest. Ja ise siin on varjul probleeme.

“Välimusliku” sarnasuse kategooriad ja fotograafia

On avaldatud mõtet, et termin “*image*” tuleneb üsna otseselt just sõnast “*imitari*”, ‘matkima, imiteerima’, mis tähendabki sarnasuspüüet. Sellisele sarnasuse fenomenile on rajatud ennekõike fotode domineeriv kultuurimärgiline e harjumuslik-kokkuleppeline loomus (näiteks foto kui “reaalsuse asendaja”) – ja sellest tulenevalt ka fotode kasutamise iseloom kultuuris. Juri Lotman on targalt väitnud, et tegu on just nimelt usaldusega teatud kujutiste suhtes, mitte aga piltide füüsiliste omadustega.¹⁰ Kui asetaksime sellised “usaldusväärsed” kujutised mõtteliselt väärtusteoreetilisse diskursusse, siis saab nähtavaks asjaolu, et fotod funktsioneerivad asendus- ja vaetusväärtuse rollis nagu valuuta, seistes rohketes sotsiaalsetes tehingutes inimeste (ID-portreed), kinnisvara (börsid) jmt eest. Seega pole suuremat kahtlust, et fotod kommunikeerivad sageli just representatsioonilist informatsiooni ja et see näib tihti “ikonismi” põhimõttel, mitte aga pelgas indeksiaalsuse võtmes, mida atribuueeris fotodele Charles Sanders Peirce. Nii tuleb sotsiaalset praktikast arvestades nõustuda üsna paradoksaalse olukorraga: kuigi semiootiliste, nägemispühholoogiliste ja paljude muudegi uurimismeetodite raames on foto sarnasuse fenomen ammu päevakorrast maha võetud, jätkub *habitus*’e kujul sellesse uskumine ja selle laialdane kasutamine kultuurilistes praktikates tänaseni. Sellist tupikusse jõudnud olukorda on vaimukalt õõnestanud Umberto Eco oma essses “Pildi kriitika” (1970) ning hiljem ka raamatus “Kant ja nokkloom”.¹¹ Kui esimeses tekstis näitab Eco, et nn ikoonilisel märgil on terve rida koode (äratundmis-, ülekande-, graafilisi jne koode), millele tavateadvuses ei pöörata vähimatki tähelepanu, siis oma uuemas uurimuses teeb ta keskse panuse hüpoikooni mõistele.

Nii ühes kui teises tekstis kasutab Eco keskseks ka nägemispühholoogiast ja tunnetusprotsesside uuringutest pärit surrogaatsete stiimulite mõistet, mille hulka kuulub ka markantse näitena fotograafiline pilt. Säärased stiimulid, millega Eco seostab märgilistes protsessides “hüpoikoone”, kutsuvad (kunstlikult) esile nn reaalsustunde või, teisiti öeldes, loovad samasugused tajutingimused nagu füüsilist maailma tajudes/ tunnetades. Selleks, et surrogaatsete stiimuleid ära tunda, on vaja leida piirsituatsioon, kus nende illusooris paljastub. Näiteks fotode puhul piisab Ecole nende surrogaatsuse diagnoosiks tähelepanekust, et kui ka vaataja oma asukohta pildi suhtes muudab, ei saa ta mingit uut teavet objektide kohta, mis pildil kujutatakse. Füüsiliste objektide ruumis aga tähendaks vaatepunkti muutmine täiendava informatsiooni ilmsikstulekut. Ent kõige olulisem, mis ilmneb Eco toodud näidetest, on ehk see, et ikoonilisuse moodustumise tingimused sõltuvad vaatamise olukorrast. Tema tuntud näites “mehhiklane jalgrattal” (e pildilisel –O–), kus jalgratturile on n-õ heidetud pilk rõhtsalt ülalt-alla vaadates, st harjumuspäratust (harva esinevast) positsioonist – tekib pidev olukord, kus nähtav saavutab oma kujutisliku tinglikkuse ast-



“Mehhiklane jalgrattal” / “Mexican on a bicycle”. (Allikas: Eco, 2000)

melt ja lakooniliselt pigem sümboolilise kui ikoonilise iseloomu. Victor Burgin on niisugust tüüpi olukordi, kus semiootiliselt võiks rääkida sümboli ikoonist, seletanud sellega, et kultuurilisel süütuid, sh looduslikke objekte pole olemaski – juba enne pildistamist (kujutamist) on iga objekt meie teadmistega laetud, st potentsiaalselt sümbooliline ja võimeline sümboliseerima. Niimoodi annihileerib Burgin fotograafiat nn looduse – kultuuri dispuudi sisuliselt veel enne, kui see alata saakski.

Strukturalistlikud semiootikud, kelle ilmekamaid esindajaid on Rene Lindekens, püüdsid ka ikoonilise märgi juures visalt otsida selle väiksemaid invariantseid osi. Nii trakteerib Lindekens seoseid füüsiliste objektide geomeetriseliste elementaarvormide ja neile vastavate (analoogsete või kontseptualiseeritud stilistiliste) kujutiste ikooniliste morfeemide vahel, milleks on kõigkvalifikatsioonid (ka nende kurvid, nurgad jm omadused), pinnad jne.¹²

Ka Ferdinande Saint-Martin¹³ väidab, et kujutise invariantseks moodustiseks on koloreemid (*coloreme*) ja topoloogilised ühikud; pilt moodustub aga nn variaablite vahendusel. Variaableid on Saint-Martinil kokku kuus: värvus/ tonaalsus, kontuurid, faktuur, mõõtmel, vektoriaalsus ja asend pildipinnal. Säärased variaablid pole iseseisvad, sest esinevad alati koos. Just seetõttu jagab Saint-Martin need kahte suuremasse “perekonda”:

1) plastilisteks variaabliteks (värvus+faktuur) ja 2) tajuga seotud variaablid (mõõtmel, kontuurid, vektoriaalsus ja asend pildipinnal). Ka nende kahega pealtnäha sarnanev Umberto Eco 1970. aasta tekst “Pildi kriitika”¹⁴ läheneb ikoonilisele märgile “stratigraafiliselt”, vahe on aga ilmselge, sest selles olulisel tekstis ei püüa Eco mitte otsida piltide väiksemaid invariantseid “osakesi”, vaid näitab, et see, mis Barthes’ile oli “koodita sõnum”, on tegelikult koodiderohke moodustus. Siit võiks ilmselt järeldada, et ajalooline “normaliseerumine” on ka fotode tõlgenduse naturaliseerinud määrani, kui me enam ei märka hulgaliste kokkulepete olemasolu interpretatsioonis. Niisiis, ka ikooni (näiteks foto) “lugemine” on näilisele silmapilksusele vaatamata tegelikult keeruline dekoodimisprotsess.

Sarnasuse- ja ikonismi problemaatika uurimises võib murranguliseks pidada ka Barbara Staffordi suurepärase käsitlust “Visuaalne analoogia”¹⁵, mis on seni ilmunud ikonismiga haakuvatest uurimustest vahest kõige uuem ja põhjalikum. Stafford venab meid rohke ajalooliste näidetega kasutades selles, et analoogiatega (*ana+logos*: samal viisil) konstrueerimine ei toimu mitte niivõrd pildil, vaid teadvuses. Kirg saada osa asjadest, mida pole otseselt võimalik omada, ajendab leidma ligilähedasi ja sarnaseid asendajaid.¹⁶ Siit tuleneb ka raamatu põhikontsept, mille kohaselt analoogia on olemuselt keerukas leiutamine. Ja säärast leiutamist on vaja nii sotsiaalses, bioloogilises, tehnoloogilises kui distsiplinaarses tegevuses – nii kaugele tagasi kui meie ajalooline mälu ka ei ulatuks, kõigist inimtegevustest leiab alati püüde konstrueerida sarnasus- ja sugulussidemeid. Ja paljudes niisugustes eristavates vs sarnastavates operatsioonides on just visuaalne komponent olulisel kohal. Ei tasu unustada, et analoogia on ennekõike vahendamise vorm, mis järgib proportsionaalset balanssi meie kogemuste ja noetiliselt konstruktioonide vahel.

Et analoogia on otsustamine taju abil, siis on ka üsna loomulik, et millegi sarnaseks/ mitesarnaseks tunnistamine sisaldab alati arbitraarseid momente. Viimased saavad paremini nähtavaks siis, kui nõustume väitega, et sarnasuse identifikatsioon on muu hulgas ka ajaline protsess.¹⁷ Viimast illustreerib hästi ka tuttavlik sedastus: “Tundus sarnane... kuid lähemal vaatamisel selgus siiski, et sarnasus osutus petlikuks.” Samasuguse loogika alusel jätkates võib igaüks oma kogemusest öelda, et meile võõra inimese foto tundub alati sarnasem, tuttava oma aga enamasti võõram jne. Tulles nüüd nende teadmistega tagasi piltide, ennekõike fotode juurde, selgub, et just representatsiooni kriteeriumid, mis olemuselt kokkuleppeli-



Kuulsuste vahakujud ja tavainimesed New Yorgi vahakujude muuseumis.

Wax figures of celebrities and *hoi polloi* at the New York Wax Museum.

- 3 vt: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem11.html>
 4 Peeter Linnap. Kümme põhjust visuaalkultuuri uurimiseks: Intervjuu James Elkinsiga, 16. mai 2005. Trüki avaldamata.
 5 Encyclopedic dictionary of Semiotics. Ed By Thomas A. Sebeok, Mouton de Gruyter, Belin and New York, 1994, Tome 2, lk 721–724.
 6 John Stathatos. Linke Gegen Rechte Fotografie. – Kunstforum 129, Spring 1995.
 7 Vt: Alfred Ullmann. Fototricks. VEB Fotokinmoverlag, Halle, 1962 jt.
 8 Üksikuid muutusi on siiski märgata praeguses identifikatsiooni rituaalistikus: näit USA saatkond on viisa taotlejatele kehtestanud passipildi kõrval ka näpujälje võtmise nõude.
 9 Pierre Bourdieu. Photography: A Middle-brow Art. Polity Press, London, 1990.
 10 Juri Lotman. Animafilme keelest. – TMK 1992, nr 4, lk 73.
 11 Umberto Eco. Iconism and Hypoicon. In Eco, Umberto. Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition. London, Vintage, 2000, ch 6, lk 337–392.
 12 Rene Lindakens. Elements Pour une Semiotique de la Photographie. Paris/ Bruxelles, Didier/ Aimav, 1971, cf. 142 ff. Vt ka: Rene Lindakens. Essai de Semiotique Visuelle: le photographique, le filmique, le graphique. Paris, Editions Klincksieck, 1976, lk 15–16.
 13 Ferdinande Saint-Martin. Semiotics of Visual Language. Indiana University Press, 1990, lk 5–65.
 14 Umberto Eco. Critique of an Image. Rmt-s: Thinking Photography, Ed by Victor Burgin. MacMillan, London, 1982, lk 32–39.
 15 Stafford, Barbara Maria. Visual Analogy: Consciousness as the art of connecting. MIT Press, 2001.
 16 Stafford, *ibid.*, lk 2.
 17 Stafford, *ibid.*, lk 24.
 18 Rudolf Arnheim. On the Nature of Photography. Reprinted from Critical Inquiry (September 1974). Siinne version: The Camera Viewed: writings on Twentieth Century Photography. Ed. By: Peninah R. Petruck, lk 147–160.
 19 Günther Kress and Theo van Leeuwen “Reading Images: The Grammar of Visual Design”. Routledge, London and New York, 1996, pp.159–180.
 20 Saint-Martin, *ibid.*, lk 5.

Photology III Photography – a semiotic point of view 1 Peeter Linnap

“Reality leaves a lot of space for imagination”.

John Lennon

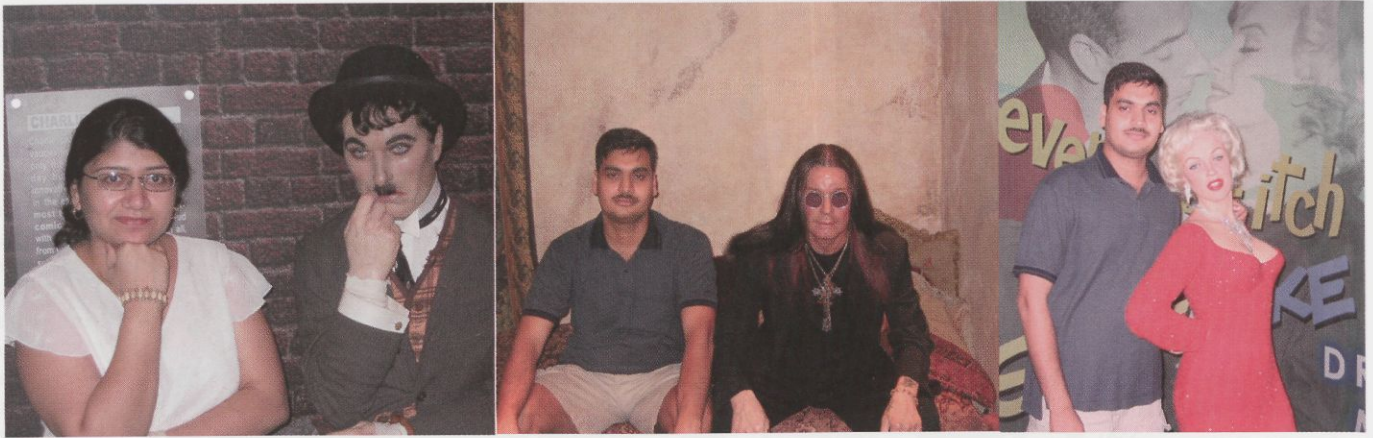
Although the author of this treatise holds that excessive universalising of individual research methods in evidence nowadays, is rather a controversial tendency, nevertheless it is clear that if needs be, we would still appreciate a discipline integrating different ways of looking at things. For instance in photography-related studies, the analyses of the given domain are extremely chaotic, they use different languages of description etc. – thus the dialogue gets lost between the scientists researching theoretical problems of photography from different angles. By virtue of the

lack of “horizontal” links between mono-disciplinary techniques, in many academic texts the area of photography is studied mishmash as a whole (i.e. photo as a picture), its reception or the impact of photographs on consciousness, the photographer as an actor and lastly the intentions of taking photographs. What is disturbing about such “leaps and bounds” is that the “shifts” of the research object take place covertly and arbitrarily. On those grounds there are good reasons to go on a quest for more system-proof methods – in the following parts of this study, we will suggest semiotics, as such a methodology.

Photography and semiotics: introductory notes

What out of the whole extensive and multifarious landscape of research in photography belongs, in its own birthright, to the domain of semiotics? This seemingly innocent question has actually no ingenuous answer, as may be expected, at first glance. The acclaimed „Encyclopaedia of Semiotics“ edited by Thomas A. Sebeok⁵, for instance demarcates that area by means of excluding logics, arriving at the conclusion that strictly speaking, photo-semiotics should handle the way how photos convey messages, as seen by sender and receiver; it should study the specificities of communication effected by photographs, and answer the question whether photography is a language, a code, a system or means of communication etc. The attempt to answer those questions reveals that all definitions presented are somewhat risky. Should we decide to view photography as a code, we would have to be able to pin down its discrete units. Should photography be regarded as a system of communication, we would stumble upon new frustrating circumstances and the only assumption, which could be safely asserted is calling photography a specific means of communication. Photographs carry in themselves information, but what sort of information is it? Is this referential, representative, or even intellectual information? In order to give answers to such and similar questions, we should be capable of solving quite a few questions, strictly speaking rather extra-semiotic.

There can hardly be any doubts as to the referential properties of photographs – more exactly in such functions of an analogue photograph – however in order to speak of photos as carriers of representative information, we should look at such realistic social practices, where photographs operate like that. To all evidences, there are no particular doubts that such practices actually occur – for instance the area of criminology together with its highly strict rules of representation of what is the “right”, which defines extensively and in detail, what the photos should be like, used for purposes of verification; the matter is similar to the concept



of ortho-photo in geodetic monitoring, where pictures are used in the photogrammetry-related activity – so that the photographs enable the reconstruction of the properties of physical objects etc. It is substantially harder to answer the question of photos as sources of intellectual information, because it is not easy to ascertain, what part of the pictorial information (presumably the end product of the intellectual activity) has been planned or controlled by the author. The issue of „intellectuality“ of photos is also made more complicated by the assertion,⁶ according to which, the interpretation in photography, is largely determined (unlike “manographic” ways of presentation), by the addressee, not by the creator of the message. It is true, too that stylistic or rhetorical rules will become formations similar to a code only when the dispatcher (sender) can construe the meanings of pictures in the situation, where the addressee is decoding them, in a like manner. Evolution of such a situation has been, in the area of technical arts, historically rather a lengthy process: it became possible as late as the recent past, as an expression of understanding of specificities of the light solution, optics, foreshortening, copying etc. and not in the key of “oddities”, or “tricks”⁷. What can be presently asserted rather safely is the fact that by means of photographs, intellectual operations really are carried out in several domains of life.

Against such background, the declarations of „naturalness“ of the photo image and presentation, associated in research of sign processes above all with Roland Barthes’ doctrine about photos, as non-coded formations seem anachronistic. In the past Victor Burgin pointed out, wittily that “natural” objects, like “naturalness” as a whole, are themselves cultural constructions – but now we can sustain that view by a number of phenomenological arguments. Making use in a photograph of the powers of nature is not sufficient, as an argument, in order to speak about “nature-self”. The claim of Barthes that photos are motivated by nature (light etc.) is not water proof either – if we were to ask in a like manner, about manographic ways of presentation in art, this error would become self-evident. Namely, in the majority of techniques of art the predilections of the physical world are used: take for instance the randomness in mixing of colours in aquarelle painting, in splash print and other techniques. Although in classical analogue photography the image forms as a result of chemical impact, the same light is directed, and dosed in taking photos temporally, spatially and spectrally (shutter of the camera and diaphragm of the lens; spectral filters etc.). One should not forget, either that the shades of colour / tonalities in the physical world become surrogate pictorial analogues on photo materials, through quantitative modelling. For that reason, the photographs should be viewed as surrogate stimuli, from the point of view of seeing (the term often used by Umberto Eco, derived from visual psychology), where the

situation accompanying visualisation is recreated on the retina of the eye – i.e. is artificially invoked.

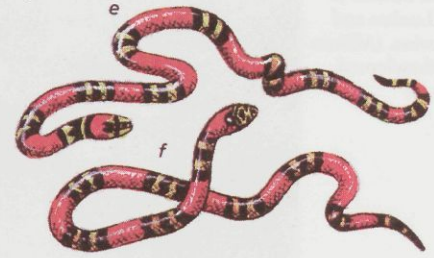
The evergreen problems of “iconism”

Photography has fleetingly belonged to the orbit of interest of semiotics starting with studies by Charles Sanders Peirce. Peirce divided in one of his systems, the sign types into three groups: icons, indexes and symbols – and placed photographs predominantly into the category of indexes for the reason that they are connected with their referent through physical causality, i.e. the photographic pictures are motivated by light. Nevertheless, historically one has often referred to the extraordinary similarity of the photographs to what they represent – i.e. their iconicity. Although the ideologies of modernism in art attempted to erode the stigma of likeness (also known under the name of so-called “objectivity”) and the absence of author in photography, the myth of special reliability of photo image spread – largely because it was the practices both in science and juridical systems related to verification that started to define photography by cultural signs. Hence we find ourselves, even now in a paradoxical situation. Regardless of the fact that on a purely academic level such a consideration of the problem has long ago been stricken off the agenda, the likeness has been acknowledged as illusory etc. – the operation / functioning of photographs in real cultural processes continues, ever dominating, specifically in iconic key⁸.

Evidently such a paradox can be best of all explained by the category of habit (*habitus*) of Pierre Bourdieu, showing by emphasis of the processes of normalisation and naturalisation how cultural signs are mostly inert and will change gradually together with the altering needs in society.⁹ However, although Bourdieu demonstrates to us, interestingly the formation of photography on the basis of likeness, as the agent of true information in society – he himself does not analyse to any great depth those essential criteria, on the basis of which the images as artificial limbs evolved into barter value in respect of the things presented. The “likenesses” are of various nature, as can be perceived by a cursory glance – it would suffice to differentiate from one another, in this connection, the likeness of behaviour and the likeness of appearance. The existence of only the first category suggests clearly that we cannot use successfully the likeness’ principle to characterise photographs – at least not in the non-disjointed form.

Explicit categories of likeness – similarity and photography

One has expressed the opinion that the whole term “image” derives rather directly from the word *imitari* – to imitate, to mimic, which implies the attempt to be similar. This phenomenon of likeness underlies, in the first place the cultural sign i.e. habitual-



Mimikri: korallmadu ja *Sinophis Rhinostroma*.
Mimicri: Coral Snake and *Sinophis Rhinostroma*.
(Allikas: Eesti Entsüklopeedia)

conventional nature of photographs (for instance photograph as “substitute of reality”) – and hence the nature of use of photos in culture. Juri Lotman has wisely mentioned that it is just a matter of trust with respect to certain images, not of the physical properties of pictures.¹⁰ If we were to place such “reliable” images mentally in *axiology* i.e. value theoretical discourse in sociology, it would become evident that photographs function like *currency* in the role of substitute and barter value, taking in many social transactions the position of people (ID portraits), real property (stock exchange) etc. Thus there is not much doubt that photographs communicate often just representational information and that they often do it on the principle of “iconism”, not in the purely index key, attributed to photos by Charles Sanders Peirce. Hence, taking into account social practices, we must accept a paradoxical situation: although in the framework of semiotic, visual psychology and many other methods of research the phenomenon of likeness of photo has long ago been taken off the agenda, in the form of *habitus* it is further trusted and its widespread use in cultural practices continues. This situation having landed at a dead end has been wittily undermined by Umberto Eco in his essay: “Critique of an Image” (1970) and later also in the book “Kant and the Platypus”.¹¹ In the first text Eco shows that the so-called iconic sign has a number of codes (recognition, transposition, graphic etc. codes), to which no attention at all is paid in common consciousness – however in his more recent research he focuses on the concept of *hypoicon*.

Both in the first and the second text Eco uses as central the concept of surrogate stimuli from visual psychology, among which belongs also the photographic picture, as a conspicuous example. Such stimuli, with which Eco associates “hypo-icons” in sign processes, evoke (artificially) the so-called feeling of reality – or in other words, they create similar conditions of perception like perceiving the physical world. In order to recognise the surrogate stimuli, a border situation must be found, disclosing their illusory nature. The most important fact revealed by examples presented by Eco is perhaps the following – the conditions of formation of iconicity depend on the situation of viewing. In his well known example “the Mexican on a bicycle”, where the bicyclist has been so-called cast a glance horizontally from above down, i.e. from an unnatural (rarely occurring) angle of view – the situation is created where the visible achieves, by its degree of imagery conventionality and by laconic character, the symbolic, rather than the iconic nature.

Representatives of *structuralist* semiotics – for instance Rene Lindkens, tried persistently to pinpoint in the iconic sign its smaller invariant parts. Therefore Lindkens treats the connections between geometrical elementary forms of physical objects and the iconic morphemes of the images, which correspond to them (analogue or conceptualised stylistic), that are all possible lines (also their curves, angles and other properties), surfaces etc.¹²

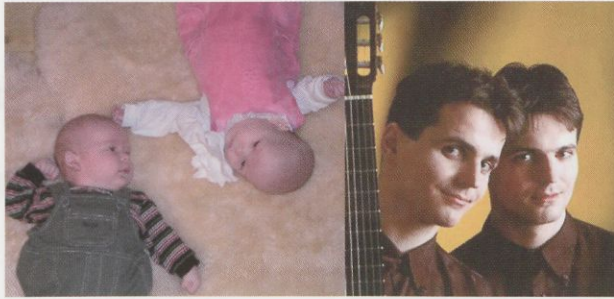
Ferdinande Saint-Martin, too claims¹³ that the invariant formation of image is *coloreme* and topological units; formation of picture, however will take place through mediation of the so-called variables. Saint-Martin has a total of 6 variables: colour/tonality, boundary, texture, dimension, vectoriality and position in the plane. Such variables are not independent, because they always occur together. That is why Saint-Martin divides them into two large “families”: 1) plastic variables (colour + texture) and 2) perceptual variables (dimension, boundaries, vectoriality and implanor or position in the plane). The text of Umberto Eco of 1970 “Critique of an Image”, apparently similar to these two, where Eco shows¹⁴ that what for Barthes was the “non-coded message”, is actually the code-abundant formation and that the “reading” of icon (e.g. photograph), regardless of its apparent momentary nature is actually a complicated process of decoding.

Crucial in research of problems of likeness and iconism can be considered the superb treatment by Barbara Stafford “*Visual Analogy*”,¹⁵ perhaps the most contemporary and thorough of researches connected with iconism published until now. Stafford convinces us, by using numerous historical examples, that the construing of analogues (*ana* + *logos*: in the same manner) happens in the conscience rather than on the picture. The passion to partake of the things, which cannot be directly possessed pushes one to look for approximately like and similar substitutes.¹⁶ Thence the main concept of the book, under which analogy is essentially a complicated *perceptive* inventing. In many such distinguishing vs. likening operations it is just the visual component, which occupies the important place. We should not forget that analogy is first and foremost the form of mediation, observing proportionate balance between our experience and *noetic* constructions. Because analogy is decision-making by means of perception, it is rather natural that acknowledgement of something as similar / not similar always contains arbitrary moments – the latter become better visible when we agree with the assertion that identification of similarity is among others also a temporal process.¹⁷ The last is also well illustrated by the familiar phrase: “It looked similar ... but at a closer view it turned out that the similarity was deceptive”. Returning with that knowledge to the pictures, above all photos, it occurs that it is specifically the criteria of representation, essentially conventional, that determine the substance and degree of analogical / iconic with pictures:

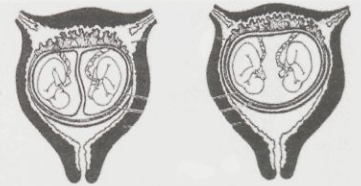
World → Criteria of representation → Images
(Source: Eco 2000: 345)

Because the photography industry has been, during the whole of its existence, directed at the ideology of “pictures as derived from life itself” and has for that purpose construed its device as maximally “invisible”, photography as a whole has been the most

Kaksikud Luukas ja Maria / Luukas and Maria, twins. (Allikas: www.paikeselapsed.kolhoos.ee)



Ungari muusikud Katona Twins / The Hungarian musicians Katona Twins



Kaksikute looted / Twin fetuses. (Allikas: Eesti Entsüklopeedia)

credible instrument for the so-called realistic (based on likeness in appearance) representation. Thence, the entrenched and time honoured view that such an object (photograph) realistic by manner of representation is, in itself also the source of true information. And yet it is not so, by far: while the realistic characterises a certain manner of representation acknowledged “orthoscopic”, the truth is a purely *informational* (and value) category. Veracity can be assessed and veracity can be such only with respect to *criteria* selected for that purpose. The more so: the preciseness or *perfection of representation* in visual analogy *does not* guarantee, in itself the *veracity of information*, which was certainly held in view when creating such devices. Evidently, due to such potential confusion Rudolf Arnheim¹⁸ differentiated as early as in 1974 the authenticity, correctness and truth in pictures (images), for one thing. While he associates the first concept with the “non-interference” in the natural logic of behaviour of the object being photographed and the second concept with the representation “free of distortion” – under truth he understands the *characteristic* with respect to those properties, which one wishes to make a statement of, indicate or refer to.

Hence, seemingly the best device to bring clarity to this concept creating confusion in pictorial representation are the *modality theories* derived from British socio-semiotics – in the first place the book by Günther Kress and Theo van Leeuwen “Reading Images: The Grammar of Visual design”.¹⁹ This treatment focuses on the so-called modalities of communication and defines the pictorial representation in such system as a *naturalist* model. Naturalism means, in this connection the external / explicit capacity for description – like symptoms in medicine or phenomenon, not the *essence* in philosophical meaning. It is exactly what is carrying the name of appearance in Estonia, is available to the naturalist modality, whereas the latter has its limits. Though we can indicate and refer to in this modality, we cannot communicate the invisible relations of objects or dynamics of processes, which fall within reach of scientific-technological (drawings, diagrams etc.) or *abstract* (e.g. formal logical languages) modality.

Within the framework of each modality, we can also talk about the modality markers, in their turn. For instance in case of photographs as a naturalist phenomenon, the properties meriting more detailed marking could be the scale of the image, its colour, sharpness, tonal character and contrast, relation of object-background etc. Such properties can, in their turn be conveyed nuance with subcategories. For instance we can identify the richness and balance of colours, the selectivity and extent of sharpness etc. Best of all such articulation is visible in *computer software* of digital photo processing like Adobe Photoshop etc. From that we also gain a better understanding of constant conventionality and articulation of likeness. Posing the question about the likeness of a photograph and its referent – its “prototype” in the real world, we must always pose an additional question – thanks to which, is it similar? In this connection we will present just a few, the most eye-catching analogies.

Contour or boundary similarity. Because often the

identification of objects begins with the perception of their outline i.e. contour, which is a property, not an object *per se*, it reveals one rather significant fact, clearly pointing to *analytical* procedures in constructing analogies. Although it may seem, without delving into the matter, that recognition takes place momentarily / at a sweeping glance, a certain sequence can be distinguished with this, and the partial-consecutive comparison of object identified, with our earlier experiences.

Scale similarity. Most of the referential images are *not* in the identical (1:1) dimensional relation with the object represented in picture. In photographic *transformation* the (former) world of “physical” things undergoes, besides transformation in silver salts solution, also the operation of magnifying-diminishing, in the process of which the material of image will also add its physical presence. Hence, in every representation, a *geometric* transformation takes place – even if the metric properties stay in the image “true to life”, the other qualities related to the form will change.

In creating **sharpness-similarity** optics behave differently from the human eye. As early as in the physiology of the 19th C. it was noticed (Helmholtz, Pavlov, Müller et al), that while the *lens* sees in a uniform fashion the whole scope of the picture field, the eye in its constant moving focuses predominantly on the most important part of the scope of visibility. The “significance” is here determined by size, contrast and other formal properties; or to the contrary – by semantic potential of the objects: i.e. by what has been represented and what a given object means, for a given viewer. Ferdinande Saint-Martin²⁰ names such points of attraction “coloreme”.

In the aspect of similarity of colour the “likeness” is particularly questionable, because behaviour of the photographic material differs here most particularly from habits of the human eye. While the eye compensates for the lighting situations of various spectral compositions, the films differ even in their orientation to so-called *daylight* and *artificial light*. Hence the colouring of the picture is largely determined by technologies – the ideas and conventions of Kodak, Fuji and other manufacturers of materials.

By way of an interim summary it would not be too far fetched to draw the conclusion that instead of tautological statement of the category of “iconist” likeness we should talk more about types of likeness and degree of likeness in a sufficiently disjointed and articulated manner. Moreover – we must acknowledge that analogies occur not only in naturalist but also in other modalities, where they have a significantly different content and character: for instance in behavioural or process analogy it is no longer related to extraneous properties i.e. so-called “appearance” – the analogies are here rather more indirect. We must also admit that the “likeness” in photographic representation is mainly applied in the instrumental key: above all within the frame of verification processes like identification and ascertainment, verification or accusation. The study of such processes on the sign level is the concern of the semiotics of *fact* and *factivity*.

{galerii}

täkked paadi pardas andreas w

|| paula roush + manuela ribadeneira +
louise garrett : «space protocol» rael artel
galleries [suvi 2005]

ma ei tahaks esitada paratamatuid asju hämmastavate avastustena. me oleme kolmemõõtmelised olendid, lukustatud ruumi, ja küsimus ruumist on miski, mille puhul pole tähtsust, kas me küsime ta või jätame küsimata. reaalsus sellest oma kuju ei muuda, kergem meil ei hakka ja 3d kui olemasolu alusdefinitsioon ei lähe hõredamaks ega järeleandlikumaks. üles visatud kivi kukub maha, joonest üleastumine lõpeb kaklusega, kui teid pole siin, siis pole teid olemas. me kogeme ruumi läbi asjade, mis seda täidavad, ja läbi selle, kuidas me iseendaga seda täidame.

sellepärast on igasugune ruumianalüütiline mõtlemine ennekõike dialoog paratamatusega. laviini sees surmuksülmuvate alpinistide vestlus lumest. niisugune rääkimine on selge tegu, enese asetamine vastu ruumi. ja esimene tõsine küsimus oleks siis : kus ma olen?

nüüd galeriist. juba galerii koduleht algab sissejuhatusega ruumi. iseloomuga ruum versus impersonaalne ruum. räämas garaaž versus white cube. galerii selleaastane nimi on rael artel gallery: non-profit project space. selgelt väljendatud suhe rahasse ja ruumi. ta ütleb oma ruumi iseloomu piirjooni maha märkides : «see pole liht-



salt garaaž, mis teadlikult eirab n-ö valge kuubi presentatsioonikaanonit, vaid pigem statement: kommentaar, kriitika, etteantud tingimus ja kunstnikele-kuraatoritele lahendamiseks jäetud väljakutse».

see on konkreetne jutt, ja õigupoolest ilma sõnadeta. ruum ongi statement, on sõnad, nende taha jääv tähendus. inimlikust seisukohast saab ruum nähtavaks siis, kui talle markerjooned sisse tõmmata. just seda paula roush + manuela ribadeneira + louise garrett oma «space protocoliga» teevadki.

tõepoolest, riikliku paranoiaga defineeritud piirid ei ole kaugeltki ainus võimalus ruumi selgelt ja nähtavalt tähistada. kõigi nende jõuliselt survestatud alade kõrval [politsei keelulindid, seisa kollase joone taga, toll, eravaldus, sissesõit keelatud] on terve hulk harjumuspärastesse kataloogidesse halvasti mahtuvaid tähistusviise. selliseid, mis tekitavad segadust, kuna eelistavad kokkulepituid mängureeglite uusi, juhuslikke reegleid. nad markeerivad ruumi mitte institutsioonilistest konventsioonidest lähtuvalt, vaid pigem intuitsioonil põhinevate äratundmiskategooriate järgi. mis ei ole tegelikult sugugi vähem olemuslikud ega ka mitte halvemini arusaadavad.

pane peegel sõrme otsa ja vaata, kes su ruumi kustkohast sisse tuleb. võta toikad ja kasuta neid piiratud kohtade tekitamiseks või lihtsalt niisama mingi ala markeerimiseks. kannu endaga kaasas seadeldist, mis

pigistamisel ütleb : «this is my space!» võta trobikond punaseid täppe ja tähista nende igasuguste juhuslike asjade ja inimeste asukohad enda suhtes. kannu endaga kaasas kogumit numbreid, millega on võimalik maailm ja seal sees olevad asjad sulle sobivas järjekorras ära nummerdada.

selle naiivususe nihtsa ruumikasutamise tehnika taga on loogika, mille sisu on naiivusest kaugel. see pakub kasutajale võimaluse vabastada ennast kokkuleppeliste ja praeguseks juba peaaegu igal pool inimkultuuri leviala moodustavas ruumis kehtivate survekategooriate alt. «ruum võib olla lühiajaline, pikaajaline, permanentne, efemeerne ja tema peamine mõte on tabatav üksnes dokumenteerimise teel.» seda ütleb «space protocol». ja teine seisukoht : «ruum on üldine».

st, see on katse ajada sundreeglistatud ruum segasemaks ja vabamaks, muuta teravate markerjoonte vahele kinnijoonistatud inimeksistents voolavamaks. panna omandisuhtega määratletud ruumi sisse protsessina käituv ruum, mis tuleb ja läheb.

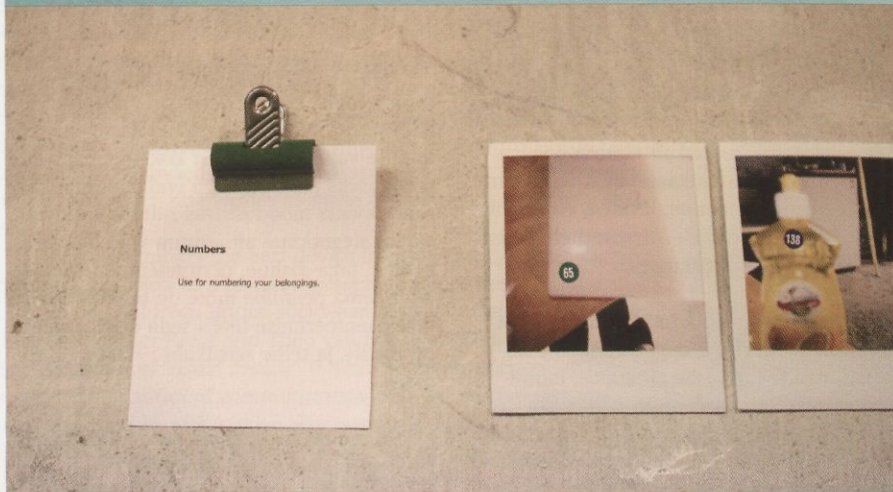
kilplased tegid laeva pardasse selle koha peal, kus oli hea kaldale minna, noaga täkke. ikka ja jälle on nende rumaluse üle irvitatud. «space protocoli» ruumi ümberdefineerimiskontekstis tuleks naerda hoopiski naerjate üle. kilplased olid lihtsalt kunstnikud, kes defineerisid oma ruumi dünaamiliste meetoditega. see oli leidlik, mitte koomiline.

peaaegu liigne on lisada, et rael artel gallery teeb sedasama : jätab endast whitecube-galeriide jäämägede vahel loovides samasuguseid polüvalentseid märke sinna, kuhu keegi ei taipa kirjutada, aga kõik näevad lugeda.

SPACE PROTOCOL

A preliminary draft and record of a transaction

- i **SPACE is the premise**
- ii **SPACE has not been defined as a space before**
- iii **SPACE may be defined as 'new' by a new use given to it**
- iv **SPACE manifests itself in the physical world**
- v **SPACE can be territorial or geopolitical as well as philosophical or purely perceptual**
- vi **SPACE may be short-term, long-term, permanent, ephemeral, and its manifestation may be captured by means of documentation only**
- vii **SPACE can be used in daily life**
- viii **SPACE is accessible to every person**
- ix **SPACE is generous**



Space Protocol: vaateid Paula Roushi, Manuela Ribadeneira ja Louise Garretti projektile Rael Artel galeriis.

Space Protocol: the project by Paula Roush, Manuela Ribadeneira and Louise Garrett on display in Rael Artel Gallery.

Mari Laaniste küsimustele vastab galerist Rael Artel

Esmalt küsiks, kust sa oma näitused saad?

Siin peaks nüüd tegema väikse eristuse: Rael Artel Gallery: Non-Profit Project Space pakub katust kaht tüüpi näitustele nagu kuraatoriprojektid ja soolonäitused. Näitused tulevad kuraatoritelt, kellel on huvitavad ideed ja kes töötavad minu arvates oluliste teemade ja kunstnikega. Sooloprojektid tulevad kunstnikelt, kelle looming mulle isiklikult meeldib ja keda ma pean antud hetkel oluliseks tegijaks. Mulle meeldib töötada inimestega, kes on veel kujunemas ja kelle jaoks on kunstitegemine mõttetöö. Staare ja primadonnasid selles ruumis ei näe. Samas üritan teha hooaja programmi kui tervikut. Igale hooajale püüan leida mingi teema, fookuspunkti, suhtumise, mis on siis ka

kunstnike, kuraatorite ja projektide peamiseks valikuprintsiibiks. Esimesel aastal keskendus galerii fotole ja *sound art*’ile. Samas ei rahuldanud mind selline meediumipõhine lähenemine ning ühe suve ja nelja näitusega sai ära näidata pea kogu noore fotoproduksiooni. Teine, äsja lõppenud hooaeg koondus ümber *slogan*’i “Leaving art, creating relations”. Osalt oli see kindlasti inspireeritud Nicolas Bourriaud’ teosest, samas oli mul pärast Amsterdamis oldud aega tekkinud küllastumus objektidest. Tahtsin liikuda rohkem sellise suhete dokumentatsiooni poole ja pisut ka *trashy looking* kunsti poole.

Järgmise suve *slogan* pole veel teada, kui oleks, siis ütleks.

Kuidas suvitava Pärnu keskkonnas tunne on “sanatooriumis tšilliva Soome turisti ja rannas hängiva rullnökk-noorsoo” kontekstile vastanduvat ettevõtmist pidada?

Tunne on ok. Linn on potentsiaalset publikut täis, nendeni tuleb lihtsalt jõuda. See on keeruline keskkond selles mõttes, et palju on poolpurjus inimesi, *boom-car*’e ja maotut diskomuusikat. Professionaalses mõttes on Pärnu väga unikaalne keskkond, sest pea kogu kaasaegse kunsti bisnis (kui seda nii võib öelda) on kolmanda sektori käes, nimetagem kas või Non Gratat, Litokeskust, Soosaare muuseumi. On tekkinud selline kaasaegse kunsti *community*, kollegiaalsus, et aetakse sama asja. Inimesed ei jaga küll põhimõttelisi seisukohti, kuid aitavad üksteist ja see on tore. Nii et see kontekst on kahe otsaga asi, samas on eksperimentaalne kaasaegne kunst nišinähtus. Sinu nimetatud kontingent pigem hoiab eemale või respektib, dialoogipartnereid neist muidugi pole, aga vahest mõnest saab ka.

Puu nahk, veidi siidi ja venivaid ribasid

Alina Lind intervjuuerib "Supernoova 2005" võitjat ja publikulemmikut Aldo Järvsood.

FOTOD TANEL VEENRE

Kuidas sai niisugune kollektsioon üldse tehniliselt võimalikuks?

Ma kasutasin väga õhukest puitu, eriti ülemistes kihtides – et mõjuks nagu puu nahk. Kahjuks sai niimoodi teha vaid mõningaid vorme, sest materjal ise polnud kuigi paindlik. Seejärel kasutasin "õmblemiseks" kuumaks aetud liimi, kuna tavalist niiti ei saanud selleks tarvitada. Ja lõpuks pidin kõike veel kord kuumutama, et ta jääks sellisena püsima.

Kas idee tuli ühekorraga või järkjärgulise protsessina? Mille põhjal sa oma kollektsiooni löid?

Alguses vaatlesin ma lihtsalt puid, sest enamasti leian ma inspiratsiooni kõikjalt; minu jaoks pole olemas mingit esmakäivitajat, mis paneks looma. Hiljem idee transformeerus ning rikkus mingi matemaatilise impulsiga, geomeetriselise ornamendiga. Kleitides ja peakatetes on palju geomeetriat.

Sinu tööd assotsieeruvad tegelikult kosmosetulnukate ja Vana-Egiptusega – peakatete spetsiifiline vorm loob mõneti pikaks venitatud mulje.

Tulnukatega on, jah, veidi tegu, kuna ma loon tavaliselt kosmilises laadis asju ja mulle on alati meeldinud ulmefilmid, nagu näiteks "Alien", minu lemmik.

Milliseid teisi materjale oled kasutanud peale puidu?

Veidi siidi ja venivaid ribasid.

Kas seda kollektsiooni on näidatud ka välismaal? Tegemist on mõneti revolutsioonilise tööga, mille vastu võiks huvi tunda ka rahvusvaheline publik.

Jah, seda näidati Baltic Fashion Week'i raames Riias, siis Luxembourgis ning sügisel kavatsen ma viia selle ka Stockholmi.

Kui kantav see kõik üldse on ja kas sa oled mõelnud oma kollektsiooni müümisele?

Tegelikult on kantavaid rõivaid umbes kolm, millest kaks olen juba ära müünud. Teisi kasutan oma show'del, kuni need on minu garderoobis hoiul.

Parimal juhul seni, kuni moefännid need ära ostavad, et hoida neid unikaalsete skulptuuridena.

Jah, see oleks veel parem.

Soovin sulle edu ja loodetavasti paned sa meid ka edaspidi jahmatama.

Tõlkinud Heie Treier



14.05.2005 selgusid Tallinnas VII moedisainerite konkursi "SuperNoova" võitjad. Nooremas vanusegrupis pälvis žüriilt enim punkte Heleliis Hõim (auhind 20 000 krooni) ning professionaalide seas Aldo Järvsööd (auhind 50 000 krooni), kes sai ka publikusoosiku preemia (Estonian Airi auhinna-reis Milanosse).

Žürii

Margareta van den Bosch (Hennes & Mauritz peadisainer, Stockholm)
Kalle Kuusela (KONEhelsinki moedisainer, Helsingi)
Alexander Bibergal (moe-kunstnik, Riia)
Juozas Statkevičius (moe-kunstnik, Vilnius)
Martin Wiczorek (Printemps'i kaubamaja meesterõivaste ostujuht, Pariis)
Mandi Lennard (Mandi Lennard Publicity juhataja, London)
Rebecca Smith (Harpers & Queeni vastutav kunstiline juht, London)
Brigitte Stepputis (Vivienne Westwoodi kõrgmoeosakonna juht, London)
Signe Kivi (Eesti Kunstiakadeemia rektor, Tallinn)
Carmen Kass (supermodell, Tallinn)

Must kostüüm
Aldo Järvsööd võidukast kollektsioonist.

Deebetkaardi turvalisus – tagatud

|| Toomas Sarapuu. Deebetkaart. Tallinna Kunstihoone galerii, 23.07.–16.08.2005.

Kunstnikud on alati sõltunud rahast. Eestis on kunstnikke toetanud küll Kultuurkapital, küll mitmed fondid nagu Avatud Eesti Fond, Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, preemiaid on andnud Hansapank jpt.

Pärast ülekannet pangarvele saadakse raha tavaliselt kätte deebetkaardiga. Pankade Interneti-lehekülgedel iseloomustatakse deebetkaarti nii:

“Deebetkaart on mugav maksevahend. Kunagi ei ole vaja otsida sularaha ja tunda muret puuduvate sentide üle. Alati on hea ja kiire ülevaade sooritatud maksetehingutest – kontoväljavõttel on kõik kirjas. Välismaale sõites jääb ära tülikas valuutavahetus. Deebetkaardi turvalisus on alati tagatud. Deebetkaardiga maksmisel peab maksja allkirjastama kaardi-maksekviitungi. Ilma allkirjata ei ole kaardimakse kehtiv.”

Humoorikaks muutub olukord siis, kui kaardi omaniku allkiri ühtib allkirjaga, mis on deebetkaarti taiesel, olgu tegu siis Johann Köleri, Konrad Mäe, Kristjan Raua, Jaan Toomiku või Toomas Sarapuuaga. Kui modernistliku müüdi kohaselt saavutab kunstnik ikooni staa-



Toomas Sarapuu koos oma deebetkaartidega.

Toomas Sarapuu and his debit cards.

maagselt protsessi kirjeldaja, tarbimisühiskonna nautija ja üksikjuhtudel ka selle üle irvitaja. Nii on Sarapuu töödes maali tõlkeprotsess lihtsustatud kohati äärmuseni: ülekanne toimub meediast maaliks, originaalist koopiaks või reprost artefaktiks. Maalikunstnikuna ei tegele Sarapuu maali siseprobleemidega ega sinna juurde kuuluva tühja-tähjaga. Pintsel ja lõuend on pigem enseväljendus- ja suhtlusvahend. Sarapuu pole mitte mingil juhul ka pankade poolt angažeeritud kunstnik, näitust toetas Kultuurkapital.

Susan Sontag kirjutas 1967. aastal, kuidas inimesi sunnitakse hülgama tähendust kui kunstiteose kriteeriumi “rakenduse” kasuks. Tema meelest tuleb ka Wittgensteini kuulsat teesi “tähendus on rakendus” kohandada just rangelt kunstile. Antud näitusel on tähenduslikud taiesed saanud rakenduse.

Sarapuu justkui tuletab loovisikutele meelde, et igaühe taiesest võib kord saada pangakunst, olenemata sellest, kas kunstnik ise seda soovib või mitte. Samas on autor ka prohvet, sest kunstnikud, kelle maale ta pangakaartidel kujutab, kuuluvad kindlasti tänase eesti kunsti tippu, kui mitte eliiti. Ei ole nii, et kunstnikud säilitavad oma positsiooni kultuuris vaid tänu müüdi, mis ümbritseb nende tegevust. Kunstnike isikuankeetidena kontrollib Sarapuu oma töödel kujutatud teoste tõeliste omanike valuläve. Kas nad ikka lepiksid sellise ostu-müügi tehingu ja autoriõiguste loovutamise, et edaspidi iga päev oma sõrmede vahelt läbi libistada kaarti, millelt vaatab vastu nende taies?

Riin Kübarsepp



Maarit Murka. Ring. Öli, lõuend, 2005.

Maarit Murka. Ring. Oil on canvas, 2005.

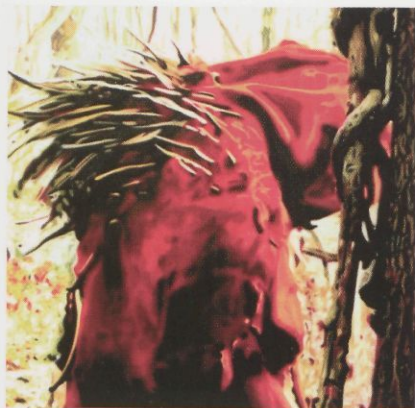
Popkultuuri paine

|| Maarit Murka. The Truth is Out There. Vaala galerii, 01.11.–12.11.2005.

Maarit Murka on seni kogunud kuulust ühena Eesti noorema kunstipõlvkonna tõusvatest maalitähedest. Suurte maalinäituste konteksti on tema siledad, kommertslikkusega flirtimise piirini šikid ja apetiitsed, samas kõigutamatult jahedad tööd sulandunud täiesti sundimatu. Oma esimesel tõeliselt kõrgeprofiilsel isiknäitusel aga on Murka ette võtnud riskantse sammu ning esitleb end millegi enama kui maalikunstnikuna.

“The Truth is Out There” kui terviklahendus koosneb sarjast maalidest ja ühest videost, mida esitletakse suures ruumiinstallatsioonis. Tõtt-öelda on viimane ka näituse domineerivaim osa, koguni sellisel määral, et vähemalt video – millest ei jää meelde suurt muud kui see, et pinnalisel vaatlusel assotsieerub pildirida “The Blair Witch Project’iga” – jääb visuaalses plaanis peaaegu märkamatuks ning evib tervikus rolli põhiliselt kõheda helitausta loojana. Galeriid täitev puuderäga ja kuupmeetrite viisi põrandale laotatud kõdunevate lehtede lehk panevad ka maalide tähelepanupüüdmisvõime tugevalt proovile.

Asi läheb huvitavaks, kui selgub, et maalid, milleni jõudmiseks tuli naturalistlikus kodumaises võsas ja leheprügis teed kobada, on eranditult ilmselged tsaadid lähimineküü õudusfilmidest. Valitud filmid, mille seas on niihästi juba



Maarit Murka. Kol. Õli, lõuend, 2005.

Maarit Murka. Kol. Oil on canvas, 2005.

nimetatud "Blair Witch Project" kui "The Village" kui üleilmseks menukiks tõusnud Jaapani šokker "Ring", ei kuulu seejuures mitte oma žanri rafineeritumate saavutuste hulka, vaid on sirgjooneline meelelahutustööstuse toodang – selline trendikamat-sensatsioonilisemat sorti. Näituse pealkirigi viitab otseselt teatavale möödunud kümnendi lõpul kogu maailmas laineid löönud Ameerika paranoiatele põnevikule. Murka näib sihlikult banaalsete tsitaatide valikuga osutavat tõi-gale, et hirmust ja õudusest on globaalses popkultuuris saanud ostetav elamustoode. Fundamentaalne eksistentsiaalne emotsioon seostub võrdlemisi turvalises heaoluühiskonnas juba pigem meelelahutusliku fiktsiooni kui tõelusega. Peenelt läbi maalitud painajalikud kujundid galerii seintel toimivad lahedate logodena, mis tekitavad elevust ja äratundmisrõõmu ning sobivad seltskondliku loba aineseks. Turvalisse sooja galeriisse toodud metsatükikegi paistab nagu urbaanide löbustamiseks loodud "mängunurk", millel on autentse lõhna ja välimuse kiuste väga vähe ühist tõelise, aukartustäratava ja võhikule eksistentsiaalselt ohtlikuks osutada võiva metsaga. Kui isegi hirm pole enam tõeline, mis siis on?

Mari Laaniste

Kas jalgpall on parem kui kunst?

|| Kas te räägite jalgpalli? Tallinna Kunstihoone, 28.10.–20.11.2005.

Mõnes mõttes on see näitus pretseedenditu. Kunagi toimus siinsamas temaatiline näitus "Kehakultuur ja sport", mis valmistas ette materjali vastavasisuliselt Moskva olümpiamängude puhul korraldatud üleliiduliseks näituseks pealkirjaga "Sport – rahu saadik". Nii püüti jätkata olümpiatraditsioone, kus toimusid paralleelselt mängudega ka kunstinäitused. Eesti olümpiakomitee on tellinud ka uue ajal kunstinäitusi (galerii Sammas). Spordis liiguvad teatavasti suured rahad (eriti jalgpallis) ja kunstnikud on valmis end meeeldi painutama vastavateemaliste tellimuste poole – seda enam, et pole tuntavat poliitilist angažeeritust.

Kunstnikud ja üldse kultuuriinimesed on suhtunud sporti põlastavalt, seda on peetud isegi heaks tooniks. Siiski on viimastel aastakümnetel nii mõndagi muutunud. Arvan, et siin on vähemalt kaks põhjust. Esiteks pea kõigi vaatamänguliste valdkondade lähenemine ja teiseks sellest tulenevalt konkurents publiku pärast. Üha raskemaks on läinud inimeste väljatirimine kodust, kus on olemas arvutid, kõrgetasemelised digivahendid, kodukino, videoteek, muusikakeskused, luksuslikud kunstialbumid. Igasugust kultuuri tarbitakse üha enam koduseinte vahelt välja minemata. Seda enam, kui mõtleme, et kultuuri tarbimine on läinud üha kallimaks ja ega ei jõuakski igale poole. Nii on uue ajal toimunud igasuguste vaatamänguliste valdkondade lähenemine. Seda juba põhjusel, et kui korraldada mitu asja korraga (sport, muusika, teater, kunst), siis koguneb publikut rohkem ja asi müüb. Eriti hästi toimib rahva kodunt küüditamine suvel ja võimegi juba rääkida suve- ja talvekultuurist.

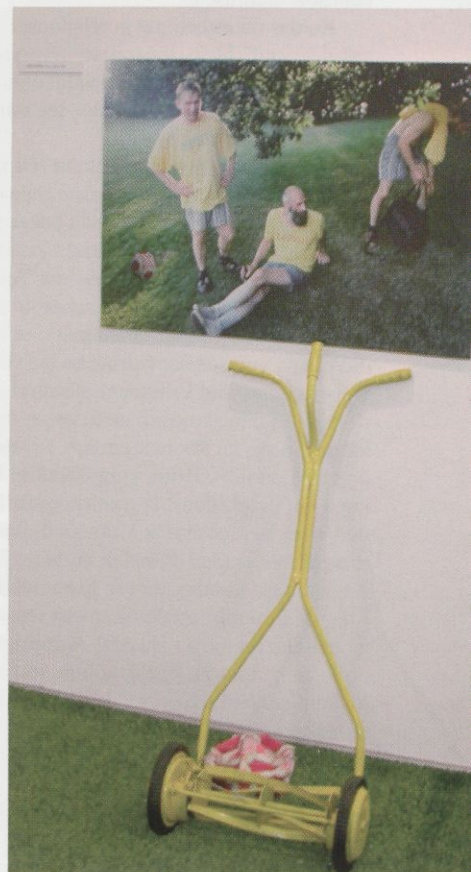
Kõnesoleva näituse puhul võime rõõmustada, et jalgpall on tulnud kunstisaali koos kunstiga. Jällegi tasub meenutada Nelson Goodmani küsimust "Millal on kunst?". Jalgpall, väravad ja kunstmuru muutuvad kunstisaalis "kunstilisemaks", kui need on oma loomulikus keskkonnas. Samuti nagu performance muutuks "sportlikumaks" Lilleküla staadionil. Või mida arvata sellest, et ühes Bangkoki budistlikus pühakojas on kullast David Beckhami kuju?

Lähenedud on ka fotokunst ja ajakirjanduslik spordifoto. Nii näeme näitusel rahvusvahelises sektioonis "Weltsprache" elamuslikke pilte kehakeelest, mida jalgpall pakub nii suurtel staadionidel kui tänavatel. Kohati muutus kunstihoonegi jalgpallilahingute tallermaaks, endalgi õnnestus lüüa kümme-kond penaltit. Kunstil tasuks jalgpallile lähedal olla, eriti kui mõelda, et viimast jalgpalli MM-i vaatas ligi kaks miljardit inimest. Ei maksa olla ka skeptiline, et kunstirahvas sporti põlgab. Viimase lükkavad ümber näituse kujundaja Inessa Josingu ja Tarmo Ameri fotoseeria "Armastan jalgpalli", kus näeme mitmeid eesti kultuuritegelasi, ja Jüri Ojaveri "Suur mäng". Meie seas on inimesi, kes oskavad kõnetada, rääkida ja isegi mängida jalgpalli. Mõned aastad tagasi tegutses Tarmo Tedre eestvõttel lausa registreeritud harrastusklubi Boheem, mida kutsuti hellitlevalt ka "linnavabriku" meeskonnaks, kuna sinna kuulusid Hans H. Luik, Raoul Kurvitz, Tarmo Teder, Hanno Varblane, lisaks Jaan Toomik, Jüri Ojaver, Urmas Muru jt. Seega võtaks maha pealkirjas esitatud küsimuse – mõlemad on head.

Ants Juske

Jüri Ojaver. Suur mäng. Installatsioon, 2005.

Jüri Ojaver. The big game. Installation, 2005.



Religioon, kunst, apropiatsioon

Ilkka Väätti. Visandid. Tampere maja, Tartu, 13.10.–7.11.2005.

“Võttes omaks avatud valdkonna, avatus hoiabki seda avatuna, ning toetab selle avatust.”

Martin Heidegger, “Kunsteitse algallikas”

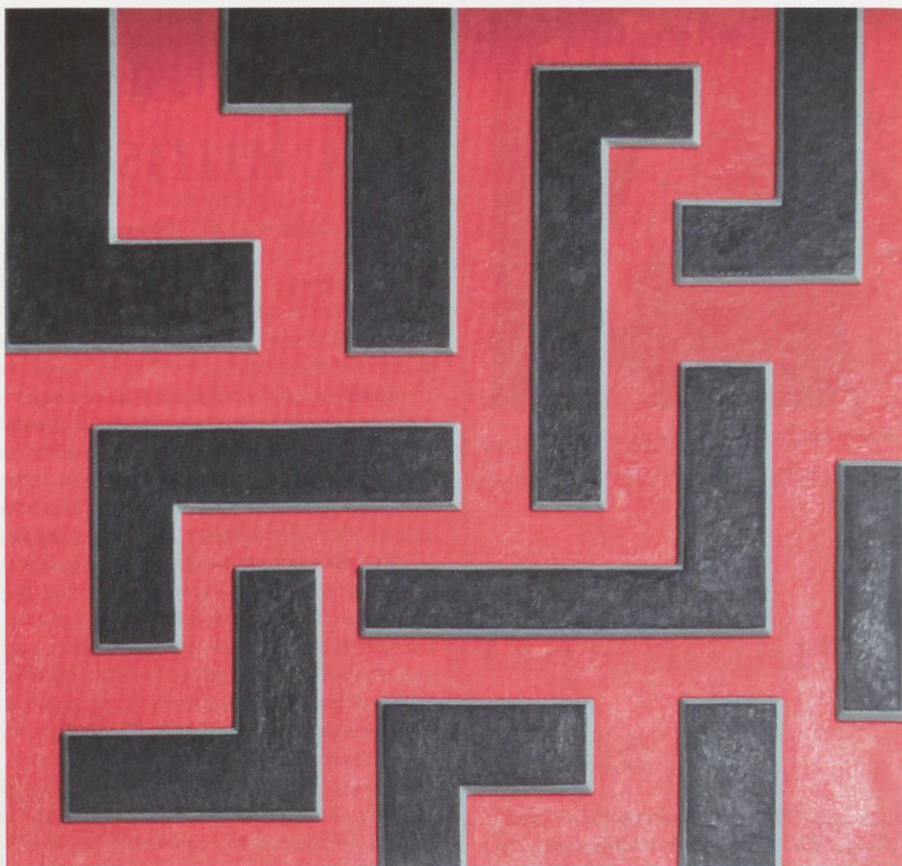
Soome kunstniku Ilkka Väätti tööd kujutavad endast erinevate kultuuride religioossetest teostest pärit visuaalsete teemade ja mustri- te töötusi, mida ühendavad omavahel isiklikumad teemad. Kataloogist võib lugeda Otso Kantokorpi esseed “Piltide maailmadest pildimaailmadesse”, kus on kirjas: “Näiteks see, kuidas ta kasutab värve: ta seostab kunsti- maailma värviteooriaid oma isikliku taustaga kaugel Põhja-Soomes ja sellega, kuidas ta õmblevast ema pani kokku kirevaid kangaid. Sellegipoolest võib tulemus olla küllaltki lähedane “ehtsa” Tiibeti mandalaga.”

Ilkka Väätti ise väidab: “Mu teosed on esteetilise ja religioosse kogemuse kokkupuutepunktiks. Mõlemad on põhiliselt rajatud vaimsele elamusele.”

Kuidas on esteetiline ja religioosne omavahel seotud? Meie, tänapäeva inimeste mõtelmas on kunst religioosse valdkonna suurtel osalt välja tõrjunud. Kuidas see toimus ja mida see tähendab?

Apropriatsioon on alati olnud tüüpiliselt läänelik käitumine idamaiste religioonide suhtes. Viimasel ajal on seda hakatud pidama ka üheks põhiliseks võtteks kunstitegevuses. Juba Herodotos märkis oma “Ajaloos”, et kreeka jumalad olid hämmastavalt sarnased muistsete egiptuse jumalatega; et nad pidid olema varasemast kultuurist üle võetud. Vana-Roomas töid vallutajad alistatud maa-dest koju jumalakujuisid, lootuses, et need kaitsevad siis ka Roomat ennast. Kristuse õpetuski on üle võetud, kuigi kriitilise hoiakuga, juudi tekstidest ja traditsioonist (erine-dest seega Moosese ja Muhamedi ilmutustest, mis saadud Jumalalt endalt). Püha Augustinuse käsitlus Vanast Testamendist kui Kristuse ilmumist ettekuulutatavast tekstist saigi kristliku teoloogia aluseks. Appropriatsioon on tegelikult lausa kristlik kohus, sest iga indiviid peab piiblit lugema leidmaks/kujundamaks oma isiklikku tõlgendust. Augustinus väidab, et Jumala valgus särab läbi teksti iga lugeja jaoks erineval viisil.

Pühast Augustinusest, kes julgustab kristlasi saama aktiivseiks lugejaks, on 20. sajand



Ilkka Väätti. Asjade torn. Öli ja akrüül puidul, 2005.

Ilkka Väätti. The tower of things. Oil and acrylic on wood, 2005.

di kultuurikriitiku Roland Barthes'ini lühike samm. Viimanegi üritab lugejat aktiveerida, selle asemel et lasta tal jääda passiivse kultuuritarbija rolli. Selle sammukese taustal on sajanditepikkune hermeneutiline kogemus – traditsioon, millest täna julgesti ammutab modernistlik/postmodernistlik kirjandus-, kunsti- ja kultuuriteooria.

Kuid kui kunstnik aproprieerib mõnd aspekti religioonist, kerkib otsekohe profaansuse küsimus: kunst on astunud religiooni maa-alale, seega on religioonil õigus vaadata, missuguse kunstiga on tegemist.

Profaansus võib esineda väga paljudes vormides: nii sihilikult, nagu näiteks Salman Rushdie' saatanlikes värssides või Theo van Goghi filmiproprovokatsioonides; kui ka juhuslikult, näiteks kui Madonna profaneeris hoole- tusest pihi traditsioone laulus “Ray of Light”; või üks moekunstnik, kes kasutas nappide naistekleitide kaunistamiseks arabia tähestikku, valis kogemata tekstilõigu “Jumal on võimas”. Kavatsuste headus või halbuse ei ole muidugi määrav selle juures, kas kunstitööd lõpuks profaanseks pidama hakatakse. Lõppkokkuvõttes jääb alati küsimus: kas kunstnik, kes kasutab oma teostes religioos- seid motiive, on seda tehes profaan?

Sõna profaansus tuleb ladina keelest, kus *pro fanum* tähendab ‘väljaspool templit’, see-

ga ka väljaspool ühiskonda. Profaansus on religioosse kogukonna solvang, olgu siis sõnas või teos. Tahtmatu profaansus tuleneb sageli sellest, et religioosset sõnumit või teksti ei ole õigesti mõistetud, seda on loetud ja interpreteeritud pealiskaudselt või ainult osaliselt. Niisamuti tekib ka vilets kunst sageli vaid kergetäelise dilettantismi ja enesimeetluse tulemusena.

Kuidas siis teha vahet pühendunud, paikapidava apropiatsiooni ja sellest tuletatud kunsti ning profaanse, vägaselt tõlgendatud ülevõtu ehk vusserdise vahel? Kristlasel (ega ka kriitikul) ei ole sellele küsimusele lihtne vastata. Tegelikult ei saagi selles asjas kunagi päris ammendavat otsust langetada. Kuid kristlik hermeneutika võib anda vähemalt osalise vastuse: tõlgendust õigustab selline arendus, mille mõjul tekst ise hakkab lugejat muutma; kui selle mõjul hakkab toimuma religioosne konversioon (või uuestisündimine). Siis, kui teksti kaudu töötab Jumal ise, andes ka lugejale inspiratsiooni mõjutada selle abil teisi enese ümber. Profaansuse vastand on “templi” ja kogukonna ülesehitamine.

Kantokorpi kirjutab: “Kunst algab üksik- asjadest. Ometi on hea kunst alati loomult universaalne, suudab ületada aja ning ruumi kitsaid piire. Ilkka Väätti on seda kogenud, korjates materjali erinevate kultuuride pildi-

materjali hiiglaslikus varaaideas. Seda on ta ka oma töödes kasutanud. Nõnda on üksik- asjad pidevalt lõputus dialoogis universaal- se kogumiga. Kuid tegemist ei ole suletud, vaid hermeneutilise ringiga, mis parimal ju- hul avardab nii kunstniku enese kui ka vaa- taja silmaringi.”

Seega annab kunstiteosele olemisõigu- se selle looja võime (kunstniku või uskliku- na) ühineda vaimse (kunsti- või religioos- se) tervikuga ja inspireerida oma teose kau- du ka teisi. Hermeneutilises ringis ei pea ai- nult mõistma tervikut osade kaudu ja osi ter- viku kaudu. See on ka niisugune “ringkäik”, milles kunstiteos/tekst arendab edasi kunst- nikku/lugejat ning samal ajal kunstnik/luge- ja arendab kunstiteost/teksti. Nii nõutab see ring, kui ta tahab olla terviklik, isegi endale vaatajaskonda: suures kunstis ja suurtes õpe- tustes (mis need religioon ja filosoofia muud on) kasvab tänu saadud sõnumile ju eelkõi- ge publik.

James Thurlow
Tõlkinud Vappu Thurlow

Religion, Art, Appropriation

James Thurlow

Ilkka Väätti. Sketches. Tampere House, Tartu, 13.10.–7.11.2005

“In taking possession of the open region, openness holds it open and sustains it.” (Martin Heidegger, from “The Origin of the Work of Art”)

The Finnish artist Ilkka Väätti’s works are re- workings of visual themes and patterns from religious artworks of various cultures, com- bined with personal themes. In an essay on Väätti’s work, “From the World of Pictures into the World Pictures” by Otso Kantokorpi, Kantokorpi writes, “One example of this can be found in the Ikka Väätti uses his colours: he combines the colour theories of the art- world with the influences of his own back- ground in the northernmost region of Ostrobothna, e.g. the colourful fabrics used by his mother, the dressmaker. The result may nevertheless be close to a “pure” Tibetan mandala.”

The artist himself says in the essay, “My works are on the tangent point of two experiences, the aesthetic and the religious one. Both of them are basically founded on the spiritual experience.”

In what sense are the aesthetic and religious experiences connected? For we moderns, it has been argued, it is the artistic realm which has largely supplanted the religious. But how has this possible and what is its meaning?



Ilkka Väätti. Dhyana. Akriüül paberil, 2003.
Ilkka Väätti. Dhyana. Acrylic on paper, 2003.

Appropriation has always been the fundamental Western gesture regarding religion and has, in recent times become recognized as a fundamental aspect of artistic work as well. Herodotus already remarked in his Histories that the Greek gods bore a striking resemblance to the older Egyptian gods and noted that they must have been taken over from the earlier culture. In ancient Rome, the Roman conquerers brought home the gods of other cultures to their city in the belief that they would aid Rome. The teaching of Christ is itself an appropriation, though a critical one, of the Jewish texts and tradition (thus unlike God’s direct revelations to Moses and Mohammed) and St. Augustine’s reinterpretation of the Old Testament as a prelude to Christ has laid the foundation of Christian theology. Appropriation is in fact a Christian duty, as each individual is enjoined to study the Bible for the purpose of discovering/creating one’s own message, for, as Augustine argues, God’s light shines through the text differently for different readers.

From St. Augustine’s encouragement to Christians to become active readers to the literary and cultural critic Roland Barthes’ project to make his readers active, rather than passive consumers of culture is thus a short step, but one united by centuries of hermeneutic science, a tradition upon which modern/postmodern literary, art, and cultural theory now freely draw upon.

But the question arises whether the appropriation of an artist of some aspect of a religion is a profanation: when art treats upon the ground of religion, religion has a legitimate right to take an interest in art.

Profanity can take many forms, it may be deliberate as in the case of Salman Rushdie’s Satanic Verses or Theo Van Gogh’s provocations in film, or they may be accidental as in the case of Madonna’s inadvertent profanation of sacred traditions in *Ray of Light* or the fashion designer who

used the Arabic lettering of “God is great” to decorate women’s scanty clothing. Since good or bad intentions do not determine whether or not a work can be regarded as profane, one may ask question whether an artist who uses religious motifs in his work is creating works of profanity.

The word “profanity” is derived from the Latin *pro fanum* (outside the temple, thus outside of the community); to profane is to insult a religious community either through word or deed. Inadvertent profanation often results from a misunderstanding of the religious message or text caused by a superficial or only a partial reading or interpretation just as bad art is often the result of dilettantism or self-indulgence.

How then may one distinguish between the sacred, the valid appropriation and true art and the profane, the misreading, and mere dabbling? For the Christian (or for the art critic) this is not an easy question to answer. In fact, the question can never receive a complete answer. But here once more, Christian hermeneutics may provide at least a partial answer: a reading is validated by the change which one feels as the text itself reworks the reader, i.e. in the good works which are inspired by the religious conversion (or being born again). In addition, God speaks through the text in the reader’s ability to convert others and allow the work to work within others. The opposite of profanity is the building of the ‘temple’ and the community.

Kantokorpi writes:

Art has its starting point in the particular. Yet when art is good, it’s always universal in nature, capable of surpassing the limitations of time and place. Ilkka Väätti has noticed this while collecting his material from among the vast treasury of pictures found in various cultures. He has also put it into practice in his own works. This way the particular and the universal are in an endless dialogue with each other. It’s not, however, a vicious circle, but a hermeneutic one, which, at its best, enables the views of both the artist and the viewer to expand.

In the final analysis it is the ability of the religious individual or artist to enter into the spirit of the whole (of religion or art) and inspire others with their works which legitimizes the individual work. The hermeneutic circle should not only be considered as a reading of the whole in terms of the parts and the parts in terms of the whole, but the circle wherein the art/text reworks the artist/reader as the artist/reader reworks the text. This circle requires, finally, an audience, to ‘complete’ it, for in great art as in great teaching (and what else is philosophy or religion?) it is the viewers who grow.

Alasti, lapseootel ja uhke



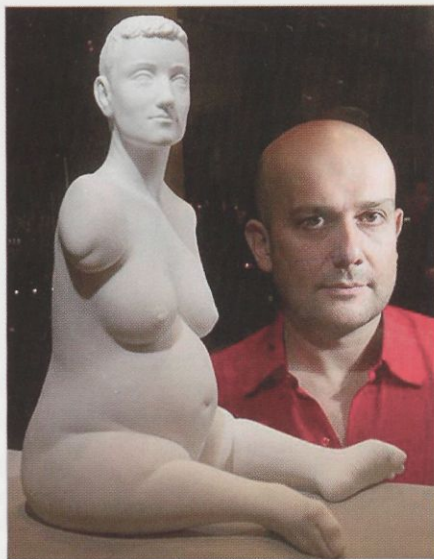
Katrin Kivimaa, Leeds, Inglismaa

“Naked, pregnant and proud” – niimoodi kirjeldas puudega kunstnik Alison Lapper teda kujutatavat skulptuuri, mis avati selle aasta septembrikuus Ühendkuningriigi kõige esinduslikumal väljakul, Trafalgar Square’il Londonis. Tänu sellele on Lapper puuetega inimeste ilmselt üks kuulsamaid sümboleid Inglismaal, tõrjudes tagaplaanile isegi Stephen Hawkingi, kuid ei maksa unustada, et lisaks füüsilise puude kujutamisele avalikus ruumis eirab nimetatud monument mitmeid teisi fundamentaalseid avaliku kunsti tabusid ja raputab seeläbi avalikku arvamust n-ö mitmel rindel.

Kuju autor on briti kaasaegse kunsti üks radikaalsemaid skulptoreid Marc Quinn, kelle läbilöögiteost “Self” (1991) eksponeeriti Saatchi galeriis 1992. aastal. Mäletatavasti oli “Self” (“Ise”) kunstniku enda verest tehtud autoportree. Viie kuu jooksul võeti kunstnikult 4,5 liitrit verd, mis valati tema pead kujutavasse vormi ja külmutati seejärel. Siitpeale on Quinni teoseid seostatud radikaalse kehakunstiga, mis keskendub identiteedi ning surelikkuse küsimustele.

Seega ei peaks Trafalgar Square’ile 18 kuuks üles pandud teos kunstniku pidevalt kunstilise representatsiooni piire ületavat loomingut tundvat publikut üllatama.

Kuid meedias tekitas juba Quinni ettepaneku väljavalimine vastakaid arvamusi, rääkimata siis suurest promost, mis sisaldas ka Alison Lapperi isikule pühendatud telesaateid pärast skulptuuri avamist. Projekti kriitikud rõhused algusest peale sellele, et puudega ning kaheksa ja pool kuud lapseootel alasti naise kuju näol on tegemist vaid lõivumaksimisega poliitilisele korrektsusele. Samuti soovisid konservatiivsemad kirjutajad sellel ajutiste monumentide postamendil näha mõnda traditsioonilisema teemaga teost. Kuid mingis mõttes ütleb just selline skulptuur midagi väga olulist kaasaegse briti kultuuri kohta ega piirdu sugugi ainult kunstimaailmale omistatava šokeeri-



“Alison Lapper rasedana” ja skulptor Marc Quinn.

mispüüdega.

Skulptuur juhhib meie tähelepanu monumentaalkunstis valitsevatele arusaamadele, kelle kujud ja missugused kujud on väärt monumentidena avalikus ruumis asuma. Nii skulptuuri autor Quinn kui modell Lapper rõhutavad, kuivõrd oluline on selle monumendi asupaik: emadust, naiselikkust ja teistsugusust sümboliseeriva skulptuuri mõju võimendab Trafalgar Square selle ajalooliste monumentide kui Briti rahvusliku (ja patriarhaalse) ajaloo meenutajatega.

Samal ajal võimaldab Lapperi kuju arutada teatavate probleemide ja piirangute üle, mis kujundavad puuetega inimeste reaalsust ja kontrollivad keha kujutamist visuaalses kultuuris. Hoolimata kõigist kriitilistest märkustest, et tegemist on poliitiliselt korrektse skulptuuriga, mida Alison Lapperi kuju pinnapealsel vaatlusel tõepoolest ka on, toimib see teos kui avalikus ruumis asu-

monument kaasaegses meediamaailmas domineerivate esteetiliste väärtushinnangute lõhkujana. Me võime ju rääkida erinevate kehade eksisteerimisest nii reaalsuses kui kujutamises, kuid nn postmodernistlikus visuaalkultuuris valitsevad kehamudelid on vägagi kontrollitud ning need omakorda mõjutavad üha rohkem meie mentaalset pilti ideaalsest kehast, rääkimata keha kujundamisest ja distsiplineerimisest. Kuju avamise järel oli paljudel kommentaatoritel probleeme sellega, kuidas Alison Lapperi tavalisest nii erinevat keha kirjeldada, ilma et see groteskselt kõlaks: isegi tema puude meditsiiniline nimetus – fokomeelia sündroom – viitab sellele, et nimetatud puudega inimese jäsemed sarnanevad hülge loibadega.

Ma mainisin enne, et sellise tabusid ületava monumendi püstitamine peegeldab kaasaegse briti mentaliteedi ja kultuuri iseloomulikke külgi: konservatiivide jaoks võib see tähistada nn poliitilise korrektsuse eelistamist, kuid pigem näitab see sinise kultuuri paindlikkust ja teatavat küpsust, seda eriti just avamisele järgnenud publiku reaktsiooni näol. Kuigi arvamused jooksid n-ö seinast seinale ning mõned pidasid skulptuuri ka ebaesteetiliseks, tundus vähemalt mulle, et üldine seisukoht on pigem soosiv ja positiivne kui mahategev või sarkastiline. Lõppkokkuvõttes on Quinni kunstilise keele valik olnud seekord suhteliselt traditsiooniline: tegemist on klassikalise monumentaalkunsti keelt kasutava ja vägagi esteetilise skulptuuriga, mille ainus “küsitavus” seisneb asjaolus, et suurte kuulsate meeste monumentide kõrvale on julgetud tuua ilumallist erinev, lapseootel alasti naise kuju. Samuti pole see naisekuju mingi üleva idee sümbol, vaid lihast ja verest, praegu elava ja oma tegeliku elu raskustega võitleva naise kujutis. Millegipärast ma ei usu, et Eesti avalikus linnaruumis oleks analoogne monument võimalik, vähemalt veel mitte.

Pekka Erelt annab ülevaate 2005. aasta sügisoksjonitest.

Sel sügisel jäid kunstioksjonitest meelde eelkõige kaks nime: Konrad Mägi ja Eduard Wiiralt. Kahjuks. Kuigi vilkalt pakuti mõne teise kunstniku taie eest, jäid ikkagi domineerima eelmainitud klassikud. Ilmselt vajab meie kunstiklassika paremik rohkem tutvustamist – Mäe ja Wiiralti kõrval on siiski veel teisi samaväärseid suurmeisterid.

Galerii Haus, 20. oktoober

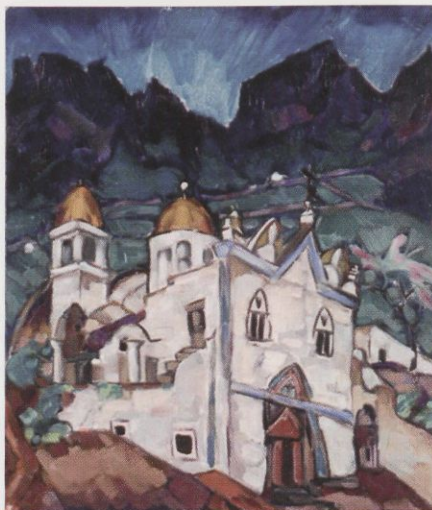
Hausi sügisoksjon oli nii hindadelt kui ka pakutud teoste tasemelt Vaalast ja E-kunstisalongist kaugel üle, täiesti omaette klass. Alustada tuleb muidugi Konrad Mäest, kellel oli enampakkumisel koguni kaks maali. Neist esimene, suurepärane teos kunstniku loome tippajast “Saaremaa rand” (1913-14), müüdi alghinnaga 380 000 krooni. Oksjoni rekordi aga püstitas teine Mägi, “Itaalia maastik” (1921-22), mille hind kerkis 651 000 kroonini (alghind 540 000). Suurima üllatuse valmistas Julius Genteleni maal “Toompea vaade Schnelli tiigi poolt” (1938), mille eest käidi välja 125 000 krooni (alghind 75 000). Samas Eerik Haameri maal “Mehed kajakatega” (1956) osteti alghinnaga 69 000 krooni. Alfred Hirve “Natüürmort kannu ja viinamarjadega” (1900–1910-ndad) hind tõusis oodatult – maal osteti 145 000 krooni eest (alghind 118 000). Seevastu Ants Laikmaa pastell “Talu” (1920ndad) müüdi alghinnaga 84 000 krooni. Peaaegu kahekordse hinnatõusu tegi Ado Vabbe maal “Kaljuse talu ümbrus” (1956, alghind 43 000), mille eest käidi välja 85 000 krooni. Saja tuhanda pii-ri ületasid mõlemad Richard Uutmaa maalid. “Natüürmort seentega” (1939, alghind 79 000) osteti 100 500 krooni ja “Talu ranna ääres” (1942; alghind 73 000) 105 000 krooni eest. Eduard Wiiralti loomingust tuli enampakkumisele kogunisti viis teost, neist kõrgeimalt hinnati lehte “Tiiger kassiga” (1937/50; alghind 49 000), mille haamrihinnaks kujunes 101 000 krooni. Palju vähem ei pakutud ka “Paule” (1928/46, alghind 32 000) eest – 90 500 krooni. Teiste Wiiraltite hinnad ulatusid 76 500–84 500 kroonini. Kaasaja kunstist maksti enim Toomas Vindi maali “Aedlinna maastik” (1979) eest, mis osteti alghinnaga 73 000 krooni.

Galerii Vaal, 27. oktoober

Vaala sügisoksjoni avas Ann Audova lillemaal “Päevalilled” (1950/60-ndate vahetus), mille hind tõusis rohkem kui kahekordseks – 78 000 krooni (alghind 35 000). Endel Kõksi maal “Õhtune Örebro” (1951), oksjoni üks tähelepanuväärsemaid töid, müüdi 55 000 krooni eest (alghind 24 000). Kerkis ka Kõksi teise maali “Natüürmort maski-



Silvia Jõgever (1924-2005) – “Akt” (1961), akvarell. Vaal. 16000 krooni



Konrad Mägi (1878-1925) – “Itaalia maastik” (1921-22), õli. Haus. 651 000 krooni

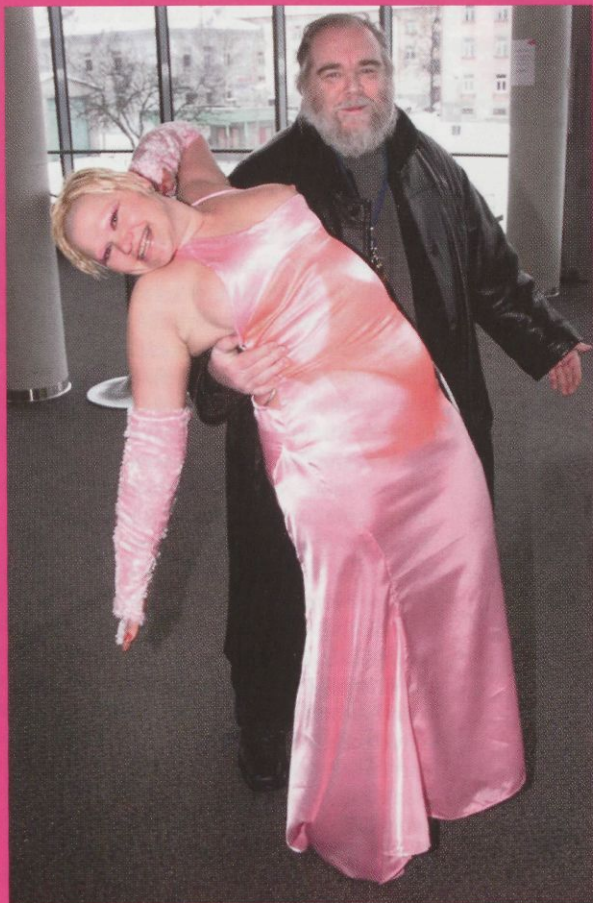
ga” (1950/81) hind – 22 000 kroonilt 46 000-ni. Siinkirjutaja üks lemmikuid, Silvia Jõgeveri efektne akvarell “Akt” (1961) tõusis 7000 kroonilt 16 000-ni. Ants Laikmaa väikese pastelli “Rannamaastik” (1910-ndad) eest käidi välja 62 000 krooni (alghind 40 000). Karin Lutsu värvilise ofordi “Näen linde langemas” (1968/71) haamrihinnaks kujunes 20 000 krooni (alghind 7000). Enampakkumisel oli ka kaasaege kunsti paremikku kuuluv meie hüperrealismi klassiku Jaan Elkeni maal “Lett” (1980), mis osteti 45 500 krooni eest (alghind 35 000). Müümata jäi Elmar Kitse “Maastik” (1961), mille alghind polnudki kõrge – 32 000 krooni. Seevastu Oskar Hoffmanni maal “Talumehed vestlemas” (1870-ndad; alghind 60 000) ja Ludvig Oskari “Maastik heinamaaga” (1930, alghind 60 000) jäid müümata ilmselt just liiga kõrge alghinna tõttu. Oksjonitel juba teisele ringile läinud Gustav Raua maal “Allee” (1938) müüdi 67 000 krooni eest (alghind 48 000). Üllatav oli vä-

hene huvi Ülo Soosteri loomingu vastu. Tema guašš “Ahja jõgi” (1949) jäi soodsale alghinnale (18 000) vaatamata müümata. Ja tema kaks teist tööd, õlimaal “Tüdruk käikiviga” (1946/47) ja joonistus “Odysseus” (1958) müüdi mõlemad alghinnaga vastavalt 32 000 ja 15 000 krooni. Richard Uutmaa hilisperioodi maali “Rannamaastik” (1971) eest käidi välja 60 000 krooni (alghind 19 000). Samas Ado Vabbe akvarell “Maja vee ääres” (1959) läks alghinnaga 42 000 krooni. Oksjoni rekord kuulub võrdset kahele. Nii Johannes Võerahansu maal “Lõuna-Eesti maastik” (1944, alghind 68 000) kui ka Eduard Wiiralti kuivnõel “Viljandi maastik” (1943; alghind 50 000) müüdi 105 000 krooniga.

E-kunstisalong, 9. november

E-kunstisalongi oksjoni “Meistri puudutus” valikus oli 41 tööd 31 kunstnikult. Enampakkumise üks tippe Julie Wilhelmine Hagen-Schwarzi õlimaal “Roomlanna” (1859) oli salongi oksjonil juba teist korda ning müüdi 81 000 krooni eest (alghind 68 000). Mis on ka E-kunstisalongi sügisoksjoni hinnarekord. Nii nagu Vaala enampakkumisel, tunti siingi suurt huvi Endel Kõksi vastu. Tema tumedas koloriidis maalitud “Orkester” (1941) sai uue omaniku 50 000 krooni eest (alghind 26 000). Karin Lutsu värvilise akvatinta “Sinine tund” (1967–69) hind kerkis 13 000 kroonile (alghind 8000). Enampakkumise vaat et huvitavamad tööd olid Kristjan Tederi kaks lillemaali 1930. aastatest – enamasti liigub kunstiturul kunstniku hilisemaid maale. “Gladiolid” (1938, alghind 25 000) osteti ära 34 000 krooni eest, “Natüürmort krüsantheemidega” (u 1937, alghind 47 000 krooni) aga jäi müümata. Müümata jäid ka kaks Peeter Mudisti maali, Lepo Mikko, Nigul Espe jt tööd. Oodatult tõusid Eduard Wiiralti taie eest hinnad. “Istuv daam” (1941, alghind 16 000) osteti 33 000 krooni, “Monika” (1942, alghind 20 000) 41 000 krooni eest. Moodsast kunstist tunti elavat huvi Imat Suumanni vastu. Tema verivärskes maali “Maastik” (2005) hind kerkis rohkem kui kahekordseks – 32 500 kroonini (alghind 15 000). Peaaegu sama harda maksti näiteks vanameistri Aleksander Vardi maali “Natüürmort” (1967) eest – 32 000. Selgelt aga jäi Suumannile alla Johannes Võerahansu, kelle maali “Lõke” (1939) eest käidi välja üllatavalt vähe, 27 000 krooni (alghind 25 000). Üllatus polnud Richard Uutmaa akvarelli “Eisma rand” (1975, alghind 8500) ja Richard Sagritsa maali “Akt” (1964, 19 500) hinnatõus – lõpphinnad vastavalt 27 000 ja 36 500 krooni.

FOTO AL PALDROK



Kunstnikud Billeneeve ja Raul Meel.
Performance "In-graafika" festivali avamisel Pärnus, 2004.

Artists Billeneeve and Raul Meel.
Performance during the opening of the In-Graafika festival in
Pärnu, 2004.

LINN JA KIRI. Kunst.ee graafilise disaini lisa #16.

Koostaja ja kujundaja Tõnu Kaalep. Kaastegevad
Mart Anderson, Jaak Huimerind, Ande Kaalep, Harry
Liivrand, Urmas Muru, Ingmar Muusikus, Ivar Sakk.
Arhitekt Karl Renseri (1969-2005) mälestuseks.

Paber: Arctic Volume 100g. Kiri: Minion Pro.

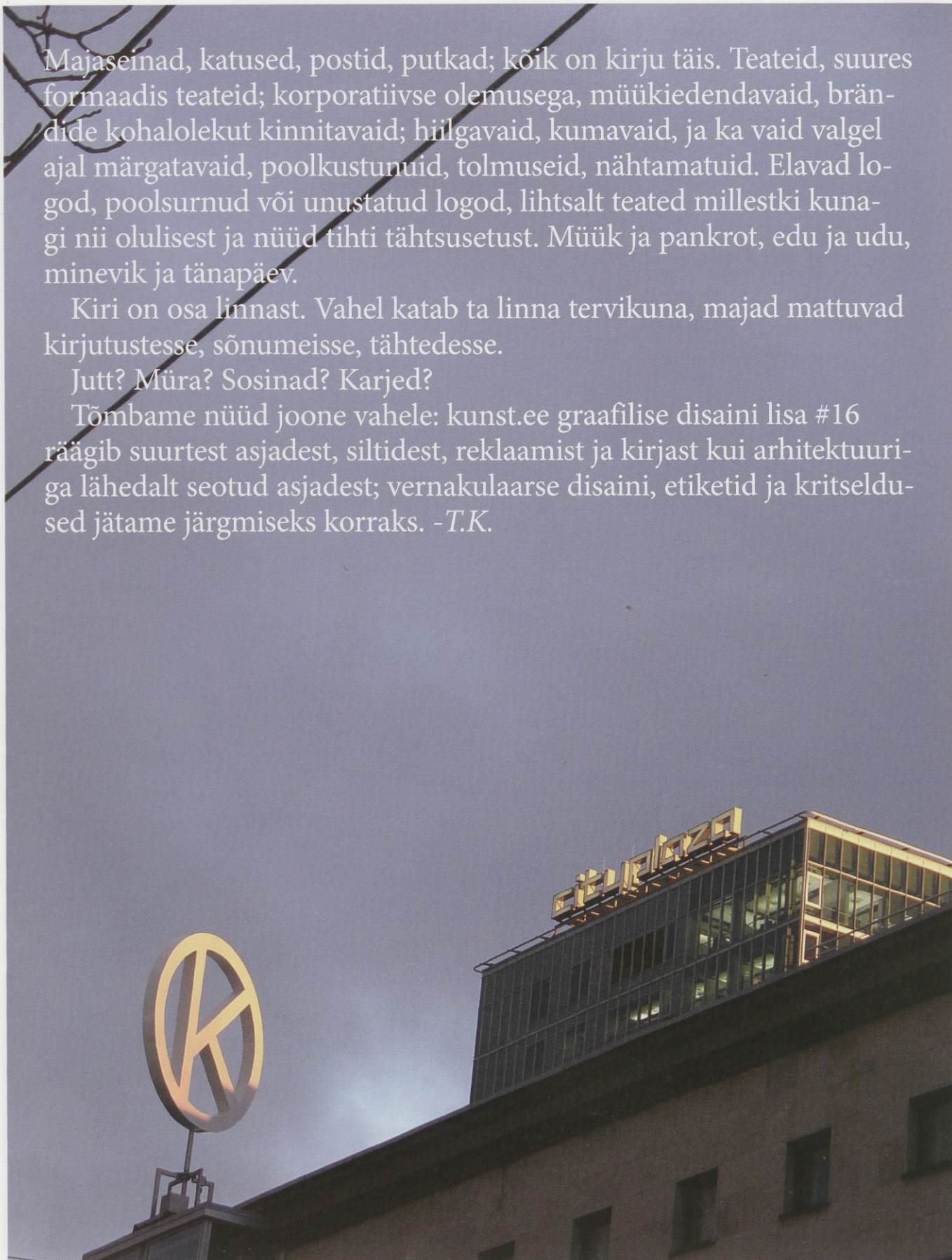


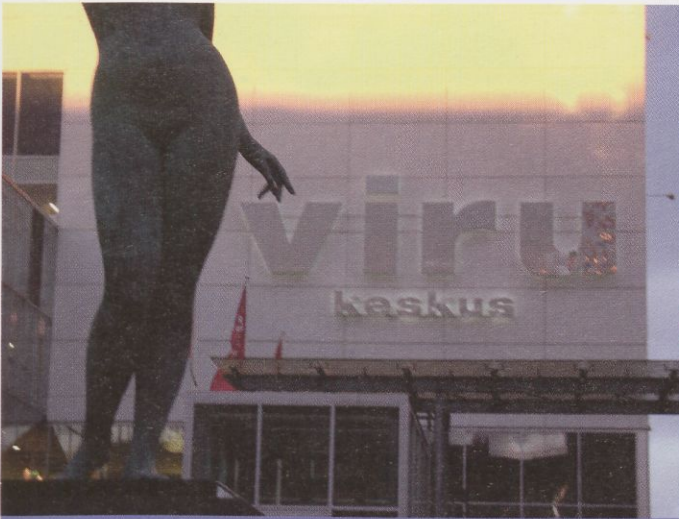
Majaseinad, katused, postid, putkad; kõik on kirju täis. Teateid, suures formaadis teateid; korporatiivse olemusega, müükiedendavaid, brändide kohalolekut kinnitavaid; hiilgavaid, kumavaid, ja ka vaid valgel ajal märgatavaid, poolkustunud, tolmuiseid, nähtamatuid. Elavad logod, poolsurnud või unustatud logod, lihtsalt teated millestki kunagi nii olulisest ja nüüd tihti tähtsusetust. Müük ja pankrot, edu ja udu, minevik ja tänapäev.

Kiri on osa linnast. Vahel katab ta linna tervikuna, majad mattuvad kirjutustesse, sõnumeisse, tähtedesse.

Jutt? Müra? Sosinad? Karjed?

Tõmbame nüüd joone vahele: kunst.ee graafilise disaini lisa #16 räägib suurtest asjadest, siltidest, reklaamist ja kirjast kui arhitektuuriga lähedalt seotud asjadest; vernakulaarse disaini, etiketid ja kritseldu-
sed jätame järgmiseks korraks. -T.K.





Kiri arhitektuuris

Järve keskuse projekteerinud Jaak Huimerind selgitab, miks talle meeldib kiri maja osana.

Mulle on alati meeldinud kiri arhitektuuris – mille häid näiteid võib näha klassikalises arhitektuurist alates. Eriti südamelehedane on eelmise sajandi alguse Saksa-Austria kultuuriruumis olev komme kirjutada maja nimi fassaadile – kuidagi loomulik ja kindlasti arhitektuuri rikastav nähtus. Seal on asi väga selge kui majale on kirjutatud Kindergarten siis on see see ja kui Pank siis on see see. Tallinnaski hea näide Telegraaf-Telefon Vene tänaval. Reeglina on vanemad näited kõik ka väga arhitektuuriselt lahendatud ja õilsatest materjalidest – ühesõnaga kestvad. Keerulisemaks läheb olukord siis, kui tulevad mängu firmanimed ja logod ning kaasaegne odavus, kiirus ja muutuvus.

Miks tuli hiidkiri Järve Selveri hoonetele? Tegelikult oli Järve Selver projekteeritud suhteliselt avangardsetelt lähtekohtadelt – nimelt hoone ees just selle kaubandusliku halli plekk-karbi pikkuses oli nõukogude ajast pärit betoonist postidel teraskraana talastik (roostes ja võimas), millest ühe betoonpostirea ja terasala mõtlesime säilitada ja kasutada seda reklaami- ja parklavalgustite alusena. Trikk oleks loonud ainulaadse ja erandliku imago kogu asjale. Kogu hoone fassaadi kompositsioon lähtus sellest ideest nii kõrguslikult kui pikkuslikult. Töö käigus tajusime omanike kui ka Selveri esindajate varjatud vastuseisu – asi lõppeski sellega, et ükspäev lihtsalt seda elementi seal kohal enam ei olnud... see lammutati ilma et meile oleks öeldud. Me olime olukorras, kus suhteliselt lihtne arhitektuurne fassaad oli paljas ja tühi. Selline olukord ei töotanud head - me teadsime, et see pind pannakse paksult reklaami täis. Me aga tahtsime lihtsat ja suurt vormi mitte püüda. See hetk tuligi idee Selveri punane logo suurendada megaks – eks eeskujuna oli muidugi ameerika postmodernismist ka võtta – Best supermarketid. Ühesõnaga toores popkultuur ja

kaubanduslikkus. Mäletan, et kahtlesime kaua enne kui mõtte välja käisime (enne seda oli just paigaldatud Pirita Selveri “suur” logo, mida käisime vaatamas). Ega head tunnet ei olnud ja ei ole siamaani, sest logo oli lihtsalt vilets ja paksuke. Tahtsime seda pisut töödelda peenemaks ja elegantsemaks, aga kus sa sellega. Tähtede teostus odav ja rohmakas ka. Mingi hetk nagu tundus jah, et tekst nagu oleks üks arhitektuuri osa - tugev punane laik suhteliselt õiges kohas ja teatud majalik geomeetria – aga see osutus petlikuks. Muidugi publik jaguneb kaheks - ühed kiidavad (ärimehed ja investitorid) ja asjatundjad vaikivad targu.

Järelduseks on see, et logoga ei saa ikka nii käituda, eriti veel kehvapoolse logoga ja me ootame huviga kuidas see järsku mõni päev asendatakse roheline Prismaga või sinise Rimiga.

Kuigi enam nii ei teeks, tundub mulle siiski kirja ja arhitektuuri suhe huvitav ja irriteeriv. Häid näiteid on meilgi – delikaatne Scheteligi Õismäe teel Okaselt ja Lõokeselt ja samadelt autoritelt Paide KEK-i nõukaaegne bensiinijaam Mäos (praeguseks rikutud).

Hollandist kindlasti arhitektide paar Neutelings Riedijk, kelle asju oma silmaga nähtud. Esiteks Minnaertgebouw Utrechti ülikooli territooriumil. Vinge ehitus kus sõna Minnaert (astrofüüsik, kelle järgi on fakultet nimetatud) moodustavad tähed on hoone kandvateks postideks esimese korruse ulatuses – samas ka jalgrataste parkla piirdeseinaks. Õnn oli see, et ilmselt arhitektid valisid fondi ja proportsiooni... Teine näide on ka väga elegantne – Veenman Drukkers, kus kogu 4000m² trükikoja ja kirjastuse hoone fassaad on kaetud kirjatähtedega - mille sisu moodustab hollandi kirjaniku K. Schippersi tekst, fondiks bold sans-serif, mis prinditud tähe kaupa valgel taustal olevatele ca 1x2 meetristele klaaspaneelidele.

FOTOD ANDE KAALEP



Okas&Lõoke. Scheteligi hoone Õismäel.



Jüri Okas. Paide KEKi bensiinijaam Mäos.



Neutelings Riedijk. Minnaertgebouw Utrechti.

Viga ja muster

Urmas Muru

Arhitekt Urmas Muru saadab mulle mingi Hongkongi maja foto. Maja on mattunud hieroglüüfidesse. On see ajaleht või plakat või siiski hoone? Läheb teemasse! Küsin, mida ta arvab majade ja kirja, siltide ja reklaami seostest. T. K.

*

Reklaam ja sildid majadel on nagu loodus. Juurdub ja paljuneb, on üks suur segadus, kui ei hooldata.

Inimene on ka loodus. Kui ta läheb maja külge reklaami paigaldama, siis lööb looduslik tung päikese poole välja. See on selline looduslik tung, mis meenutab purjusolekut, tung, mis halvab analüüsi- ja vaatlusvõime, oled nagu väike laps. Loomalik olek. Arhitektil võib olla raske tellijale nägemise reegleid selgitada, kui jutt käib tema reklaamist kuskil maja küljes.

*

Graafilisel lehel on paspartuu. Maalil on perifeersed alad. Skulptuuril on alus. Installatsioonil on ala. Muusikas on pausid. Ka reklaamid vajavad oma alust või ruumi. Pausi.

*

Reklaami planeerimine maja külge on keeruline. Mõtled kõik läbi nagu majagi. Pärast võib keegi teha hoopis teisiti, kasutada muid vahendeid. Sina lähed paremale, tema vasakule, lõpptulemus on paigalseis. Lootus, et teised mõtleavad samas suunas, võib pettumuse tuua.

Täieliku vabaduse andmine head tulemust ei too. Mingid piiravad tingimused peavad olema.

Et teistele ei õnnestu oma mõtteid pähe panna, tuleks maja projekteerides jätta koht täiesti võõrastele asjadele. Koht vigadele.

Tuleks luua süsteem, kus pole oluline, et võib tekkida viga. Ükskõik, kas viga

tuleb ehituskvaliteedist või reklaamipai-
gutusest.

*

Püüan teha maju, mis ei oleks ole-
muslikult kompositsioonid, vaid nagu
muster. Modernne muster, mitte nagu
vöökir.

Kompositsioon on hierarhia, sa-
muti hierarhiline maailmanägemine.
Kompositsiooni muutmine on hierarhia
muutmine. Kompositsioonist saab luua
uue kompositsiooni vaid vana kompo-
sitsiooni lõhkumisega. Muster on tööt-
luseks sõbralikum. Muster ootab, et teda
töödeldaks.

*

Kui ütled, et maja peal peaks olema
neontoru, on seal pärast ikka valgus-
kast. Kui hoonetel (kaubanduskeskustel)
rakendatakse reklaamikandjatena eri mee-
diaid, kergendaks see reklaamides orien-
teerumist.

Kollegiaalsed otsused näitavad eba-
kindlust. Valitseb hirm ühe mõtte välja-
puhastumise ees.

*

Okase ja Lõokese Scheteligi maja kir-
jakasutus Õismäel töötab. Palace'i maja
reklaamtorn töötab, ruumi pole mille-
legi muule. EVEA panga maja reklaam
Stockmanni vastas oli hea.

*

Arhitektuuriga võrreldes tundub rek-
laam lihtne, seda võiks teha nagu igaüks.
Olen nõus Linnar Priimäega, kes väidab,
et reklaam on kunst. Seega mitte päris
igäühe meeltele jõukohane.

Ja kaubamajad on liiga väikesed. Ei
näe probleeme kaubanduskeskuste kas-
vuga. Lage ei ole veel saavutatud, kõige-
le on ruumi. Suuri mahte peljatakse tead-
miste vähesusest!



Reklaam vallutab senikasutamata ruumiosi.
Näited Berliinist.

Hongkong.



Tokyo.



Hongkong.

Reklaamiajaloo kadumine

Harry Liivrand heidab kriitilise pilgu Tallinna vanale tänavareklaamile.

Ajalugu tähendab mälu, ning linnaruumi mälu üheks tähtsamaks komponendiks on tema reklaamtekstid. Tallinna Raekoja platsi ilma raeepteeği rippildita ei kujuta vist keegi meist ette, see silt ja majafassaadi vanaaegses kirjas apteeğinimi on osa kohamüüdist ja kohavaimust. Või Suur-Karja tänava nurgal leivapoole osutav kringlist rippisilt. Või hotell Palace'i art deco-likult elegantne valgustorn. Nad on visuaalse kultuuri mälestusmärgid. Nende märgilisusest ma parem ei räägigi.

Kuid viimase kümne aastaga on Tallinna reklaamimaastik pöördumalt muutunud ja muutunud halvemuse poole, impersonaalsemaks, korporatiivsemaks, unifitseeritumaks. Vanad nõukogudeaegsed, kuid siiski eesti disainerite kujundatud sildid asenduvad üha kiiremini uutega isegi siis kui reklaamitava asutuse profiil jääb samaks. Üldjuhul kannatab aga vana sisu uue vormi arvel, ehk uus reklaamikujundus mõjub rutiinsemalt, kuigi materjalides kordi efeksemalt. Ka nõukogude ajal toodeti massiliselt standardreklaamsilte (näites juuksuriäridele, lillepoodidele, toidukauplustele, fotoateljeedele), kuid tänaseks on alles neist käputäis ja igauks neist väärib minu arvates muinsuskaitse alla võtmist.

Vanad sildid sümboliseerivad stabiilsust. Nii majanduslikus, sotsiaalses kui kultuurilises mõttes. Berliin, Stockholm, Helsingi on vanu reklaamsilte täis, keegi ei kiirusta neid asendada. Valminud samaaegselt hoonega, moodustab reklaamsilt temaga stiililiselt ühtse terviku. Silt saab osaks hoone identiteedist (parimad säilinud näited minu jaoks Lillepaviljon ja kino Kosmos). Kuidas juhtub aga meil, kasvõi kõige tuntumate reklaamidega? Umbes kuu aja eest juhtusin nägema, kuidas võeti maha üks Tallinna kuulsaim, tohutu sotsiaalpoliitilise tähendusväljaga kultusreklaame - Viru hotelli karniisilt hotelli vana silt. Natuke varem ka-

dus Tallinna Kaubamaja katuselt see kuulus eestikeelne tulikiri, mis koos Viru hotelli sildiga sümboliseeris eestlase suurlinna tulesid. Need vandalismiaktid kultuuriajaloo vastu panid mu meelde tulemata veel säilinud vanu, 1960.-70. aastatest pärit tänavareklaame ja ma kutsusin novembris endaga kaasa fotograaf Ingvar Muusikuse, et vähemalt fotomaterjalile säilitada neist kaupluste, teenindusasutuste, tööstushoonete ja söögikohtade ajaloolistest siltidest nii palju kui võimalik. Ka paar 1980. aastatel paigaldatud silti võtsime üles. Söitsime läbi kesklinna, Pelgulinna, Kopli, Kalamaja, Kadrioru. Me ei jõudnud pildistada Lillepaviljoni neontähtedest nime, kuid teise ikoonilise 1960. aastate nimesildi - kino Kosmose lennuka fassaadisignatuuri - võtsime üles, nagu veel mitmed teised Pärnu maanteel säilinud vanad reklaamid.

Mitu silti on Tallinnas säilinud nagu kummitused kadunud ajast - need on kunagiste reklaamtähtede jäljed majade seintel, kusjuures nii mõnelgi pool (näiteks Pelgulinnas Rohu tänava leivapoel, Tehnika tänava toidupoel, postkontoril Kalamajas) võiks sama tekst reklaamida sama funktsiooniga institutsiooni edasi. Huvitava matemaatilise tehtena selgus hiljem, et kõige rohkem on siiani alles endiseid juuksurisilte. Vene ajal reklaamiti ka väärtusi, mille püstitamiseks enam katuse- või seinapinda ei raisata. Endisel Marati hoonel Tartu maanteel ilutseva sildi AU TÖÖLE unustasime me pildistada, kuid sõnum, mida see visiti 1970. aastatel püstitatud hüüdlause sisaldab, pole ka tänapäeval oma aktuaalsust kaotanud.

Võrdlusena näete siin paari ülesvõtet 1960.-70. aastate Tallinna fotoraamatutest. Kes mäletab veel neid kordumatu reklaame? Või praegugi tervislikke eluviise propageerivat üleskutset JOOGE MAHLU! Viru tänavalt?

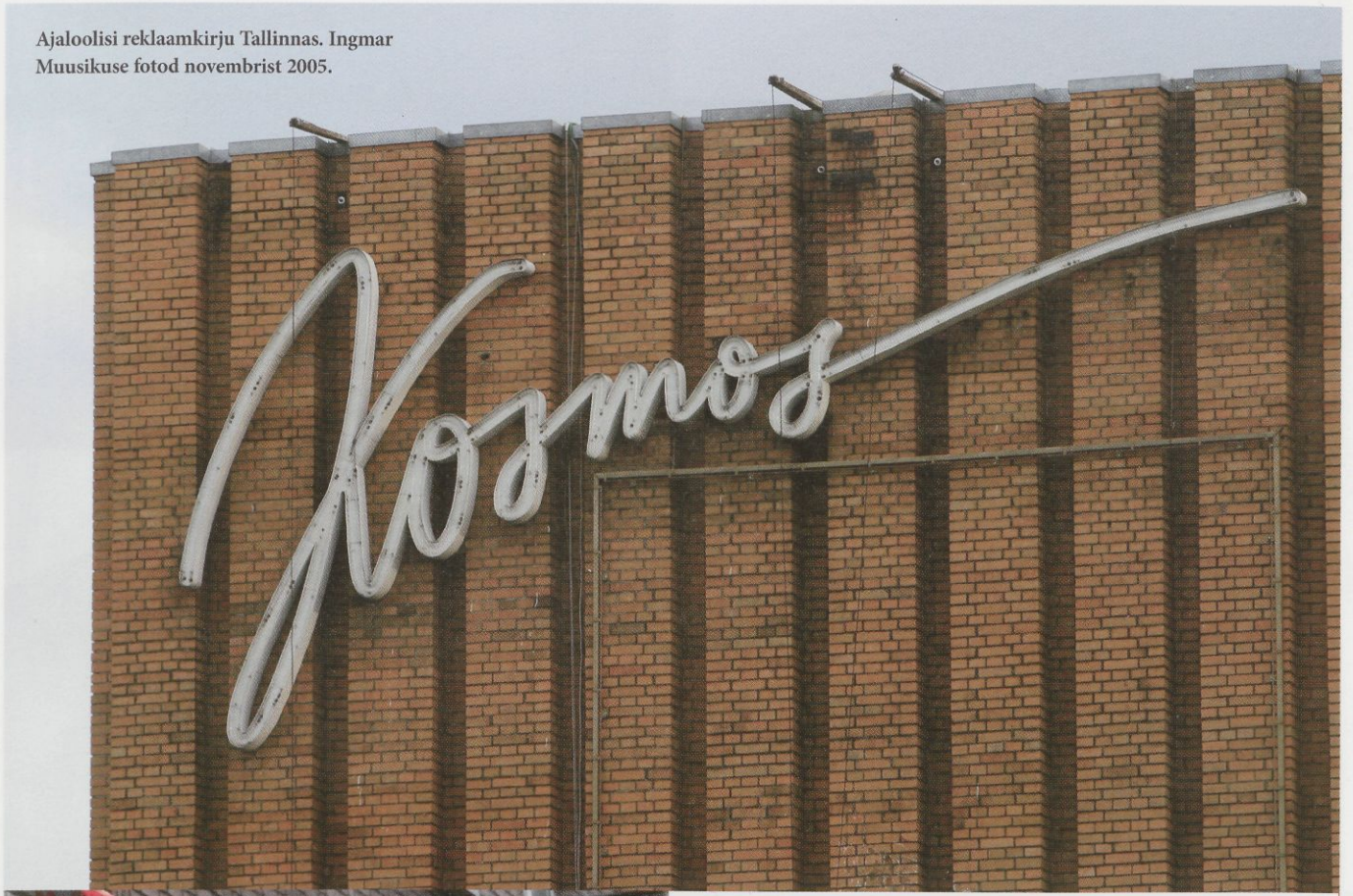


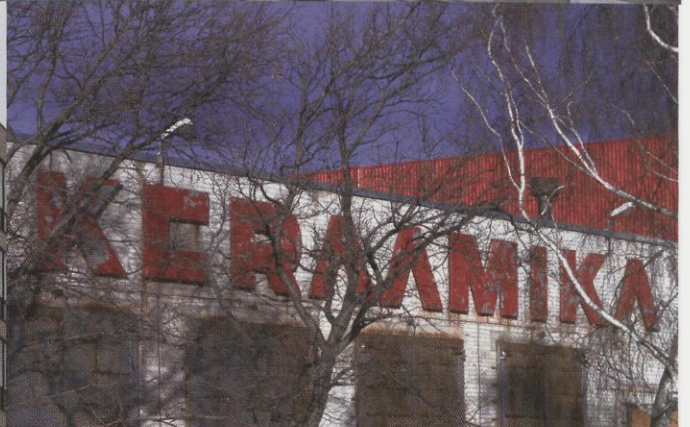
Metropolilik Viru tänav 60ndail. Foto raamatust "Läbi linna" (1967)

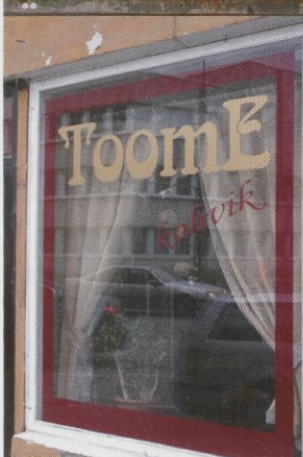


Viru hotell pärast valmimist. Foto Erik Raiküla albumist "Tallinn" (1975).

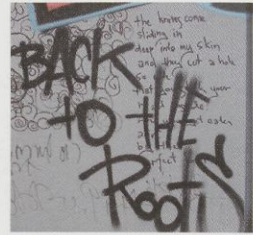
Ajaloolisi reklaamkirju Tallinnas. Ingmar
Muusikuse fotod novembrist 2005.







Kiri vanas linnas



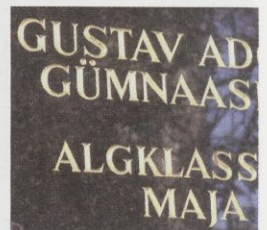
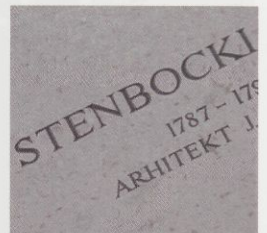
Vormist, suurusest, materjalist ja tähendusest räägitakse enamiku asjade puhul. **Mart Anderson** viib läbi kirjaajaloolise ekskursiooni Tallinna linnamüüri ja piiratud alal ja annab lühikese, kuid süstematiseeritud ülevaate sealsest tüpograafiast.

ANTIIKVA

Tallinna vanalinna tähelepanuväärsemate hoonete sildid on reeglina klassikalises rooma kapitaalkirjas. Stiili kuldajaks 1. sajand A.D. Kirjas märkame samu elemente, mida näeme vanaadel rooma ehitistelgi. Kapiteelidega sambad, horisontaalselt selle üle paiknevad simsid ja geomeetriselised võlvkaared. Seda kõike on võimalik konstrueerida ruudu ja ringi abil. Vastupidiselt laialt levinud arvamusele ei olnud algselt tegu konstrueeritud, vaid pintslikirjaga. See raiuti pärast kirjutamist välja ja värviti seest uuesti täis. Sedasi saavutati püsivam tulemus kui lihtsalt värvi kivile kandmisega. Ka meie tingimustes ei ole see kasin põhjamaine päike, mis sõnad hallist kivist peab välja meelitama.

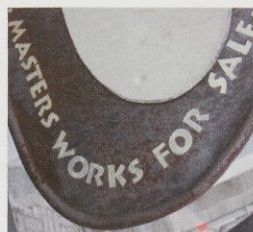
Raidkirjana on kasutatud ainult suurtähti. Esimene antiikva trükikiri pärineb 1464. aastast. Sellest vaatenurgast võib Tallinna raekoja info tahvlite väiketähti nimetada põhjendatult novaa-torlikeks.

Tänapäeval on klassikalise kivi kõrval kasutusel kõikvõimalikud looduslikud ja tehismaterjalid.



KREEKA KAPITAALKIRI

Antiikset kreeka kapitaalkirja on nimetatud ka seriifideta antiikvaks. Üldkehtivast kreeka kapitaalkirjast võime kõneleda 4. sajandil e.m.a, s.t et see on oma päritolult vanem kui rooma kapitaalkiri. Neis geomeetrisel lihtsates vormides nagu ring, ruut ja kolmnurk avaldub selgesti kreeklaste matemaatiline meel ja kunstiline tunnetus. Konkreetne kirjatüüp seob geomeetrisel vormid mängulise asümmeetriaga ja sobib suurepäraselt erinevateks kirjaväljapanekuteks. Kuivõrd meile südamelähedase ruunikirja algmeid tuleb samuti otsida vanadest kreeka kirjatüvedest, põhjendab see selliste kirjade kasutamise meie kultuuriruumis.

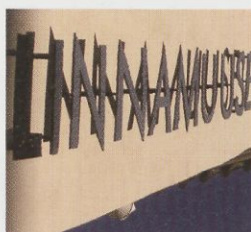




GOOTIKA

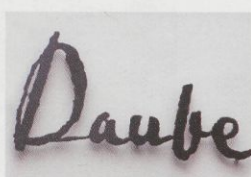
Vastupidiselt antiiksele vormimaailmale tundub gooti kiri tihe ja ebaselge. Just varasemate gooti kirjade üldpilt oli tume, tähed katkestatud ja murtud. Gooti ajastu saabus ligikaudu 13. sajandil. Gooti raidkirju võime näha kesklinna pühakute kiviplaadidel. Uuemast ajast pärinevad seinale värvitud ja metallist ehiskirjad majadel.

Pean igati loogiliseks, et gooti stiilis hoonetel kasutatakse ka gooti stiilis kirja. Samadest stiililistest põhimõtetest lähtudes moodustavad sellised kirjad hoonega mõttelise terviku.



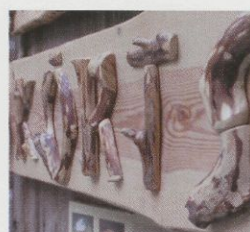
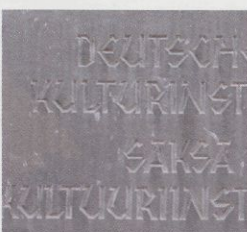
GROTESK

Seriifid on täheotste laiendid, mis sulega kirjutatuna või kivisse raiutuna omavad funktsionaalset ja esteetilist väärtust. Ilma seriifideta kirju on lihtsam kirjutada, värvida või lõigata. Esimese seriifideta ladina trükkikirja suurtähed ilmusid esimest korda aastal 1819 Inglismaal. Väiketähed pärinevad aastast 1835. Sellest ajast leiavad groteskipildiga kirjad laialdast kasutamist avalike lühikeste infotekstide puhul. Hakkame eristama vaid hoonega seotud kirju, nendel paiknevatest suurema süsteemi osadest, nagu suunaviidad, infosildid, majanumbrid jne, kus oluliseks saavad loetavus ja arusaadavus. Kasutatavate materjalide valik lai.



KOHALIK ERIPÄRA

Küsimuse üle, mis on see, mis meil on ja neil seal pole, võib diskuteerida pikalt. Tuleks küll esmalt paika panna, kes on „nemad”. Kindlasti aga on eestlane suhteliselt nutikas inimene, kes teostab meelepärast kirja vaimukalt erineval materjalil. Siinkohal esitan omapoolse valiku kirjalahendustest, mis eripärastena tõmbavad kindlasti Tallinna vanalinna külastava välismaalase tähelepanu, kas tähevormi, materjalikäsitletuse või asukohaga.





Konverentsi toimumiskoht, Taideteollisuuden Korkeakoulu endises Arabia keraamikatehases Helsingis.



Milleks meile tüpograafia-konverentsid?

Ivar Sakk

On the Edge

ATypI Helsinki 2005

Association Typographique

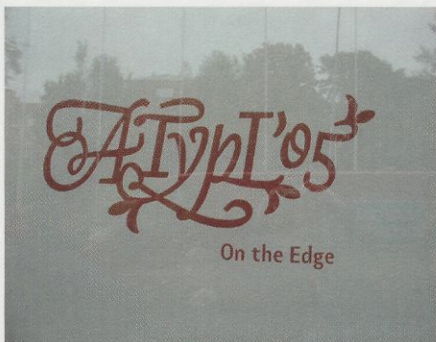
Internationale'i aastakonverents

15.–18. septembrini Helsingi

Taideteollisuuskorkeakoulu's

“Ääre peal” või ka “Viimase peal” võiks eesti keelde tõlgituna tähendada maailma tüpograafide organisatsiooni aastaürituse pealkiri. Mõeldud oli loomulikult Euroopa äärekest, aga ka ‘viimase peal’ klapi, sest nii ruumikat ja tehnoloogiliselt hästi varustatud graafilise disaini kooli nagu soomlaste TaiK pole mul varem olnud juhust külastada. Asi toimus koolihoone ühes tiivas, mis on spetsiaalne näituste- ja konverentsihoone nimega Mediakeskus Lume.

Tegelikult juhatas ürituse sisse TypeTech: tehnoloogiaseminar, kuhu fondifanaatikud olid kogunenud juba kolmapäeval ja neljapäeval, et keskis OpenType'i peensusi arutada. Laupäevaks ja pühapäevaks olid planeeritud loengud kolmes eri saalis, lisaks Erik Spiekermanni kureeritud vaba lava, mis küll eriti agarat kasutamist ei leidnud. Panin tähele, et seda kasutasid venekeelsed mehed oma kirillitsa ajaloost ja tänapäevast rääkimiseks. Suurtes saalides peetud ettekanded olid erineva tasemega. Hoogsamad esinejad on tavaliselt ameeriklased (näiteks Ken Barber büroost House Industries, teemaks USA retroliku pintslikirja digitaliseerimine), eurooplased on üldjuhul tagasihoidlikumad. Minu arust on kummaline, kui inglisekeelsed esinejad oma teksti paberilt maha loevad. Seda juhtus lausa mitu korda. Oma erialast oma emakeeles võiks ikka peast osata rääkida! Tundus ka, et veelahel läks disainerite ja tüpograafide



vahelt, disainerite esinemised olid hulga elavamad ja lõbusamad. Aga kuidas sa nende seriifide kaardumisest ikka lõbusalt räägid...

Ettepanekute poolt täiendas tõhusalt näituste pool. Mulle oli huvitavaim kirjalooja ja -müüja FontFonti juubelinäitus. FontFont esindab mitmeid kaasaja tuntud fonte ja tüpograafe nagu DIN ja Albert-Jan Pool, Meta ning Erik Spiekermann, Dax ning Hans Reichel, Blur ning Neville Brody jne. Fondid olid eksponeeritud koos oma saamislugude ja taustaga. Huvitav oli näiteks teada saada, et praegust menufonti Dax (Eestis tuntud eelkõige EMT ja Elioni ihukirjana) kasutas Hans Reichel oma bändile käsitsi kontserdikuulutusi joonistades juba 1975. aastal.

Eraldi näitus oli pühendatud kirjakklassik Matthew Carteri loomingule. Seal leidis hulganisti originaalkavandeid selliste tuntud kirjatüüpide nagu Charter, Mantinia, Bell jt sünniaegadest. Uusimaid kavandeid nägi näitusel, mis oli koostatud SOTA ja TDC (vastavalt *Society of Typographic Aficionados* ja *Type Directors Club*) aastakonkurssidele saabunud töödest. Väljas oli nii uusi fonte kui ka trükiseid nagu raamatud ja plakatid.

Eesti tudengid olid esindatud disaini-

muuseumis toimunud näitusel “Suveniir”. Projekti eesmärgiks oli ärgitada Läänemere-äärsete maade disainikoolide õpilasi looma uusi kirjatüüpe, mille kujunduse allikaks oleks lokaalne suveniir, kas ese või lugu. Igalt osalenud koolilt valiti näitusele kaks kirjatüüpi. Tuntud disaineritele tehti ka otsepakkumine näitusel esineda. Nii olid Eestit esindamas Mart Anderson (fondid Pagana ja Humala) ning Asko Künnap (Ratagonia); EKast Anton Koovit (Velodromatic) ning Tartu Kõrgemast Kunstikoolist Mihkel Mõttus (Vanemuine) ja Marju Kuusk (Kirves).

Esmakordselt ATypI kokkusaamise ajaloo oli seekord loengupidajate seas kaks eestlast. Mart Anderson näitas oma fondiloomingu eeskujusid ja tulemusi ning Ivar Sakk pidas ettekande eesti rahvusliku kirjaloome ajaloost. Kuigi meie ettekanded polnud just ürituse tõmbenumbrid, äratasid need siiski tähelepanu, eriti soomlaste hulgas, kust kostus küsimusi stiilis “Kui eestlastel on rahvuslik tüpograafia, siis miks meil ei ole?”. Mart Andersonist ja tema fontidest ilmus artikkel ka Grafias, Soome graafikute liidu ajakirjas.

Kokkuvõtteks: konverents oli iseloomult kuivavõitu ja osavõtu eest tuli maksta liiga palju. Kooli ruumid ning Soome alkoholipoliitika ei soodustanud kolleegide vabamat suhtlust. Aga õhtuse vastuvõtu snäkid, eriti põhjapõdraliha, kummutasid Prantsuse presidendi süüdistused, et Soomes on maailma vastikuim toit!

Järgmine ATypI aastakonverents on Lissabonis sügisel 2006. Esineda soovijad peaksid saatma oma ettekande kokkuvõtte aadressile secretariat@atypi.org enne veebruari 2006.

Kunst.ee graafilise disaini
lisa tegijad tänavad MAP
Eestit määravalt olulise
abi eest aastatel
2001-2005

map

your paper guides

MAP EESTI

tel. 6 800 910

mapestonia@mapmerchant.com

www.map.ee

KUNST-EE-ERI

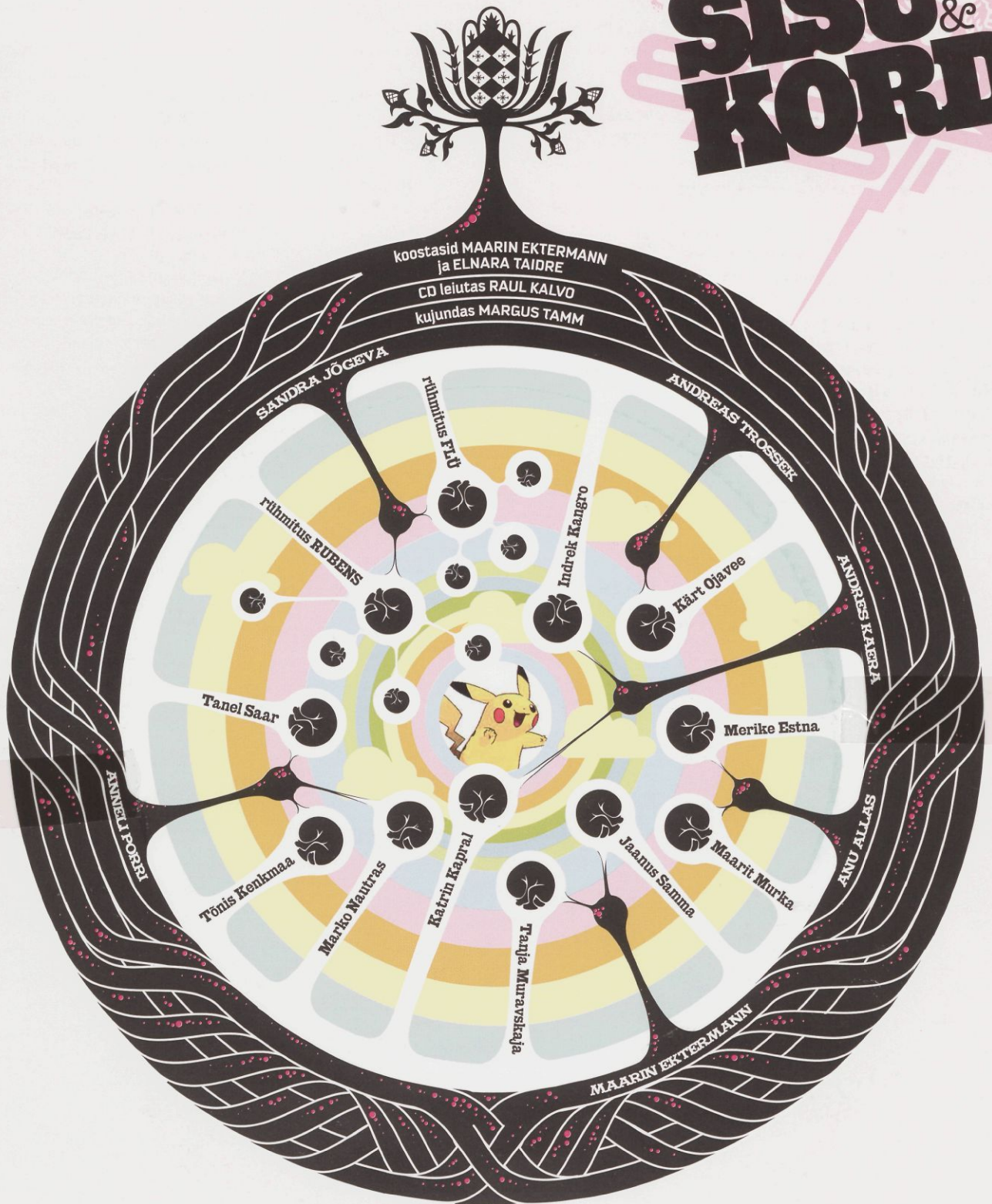


MOOR EST



P[B
B 2261 2005,4

SISU & KORD



Kaanefoto ning ülejärgmise ja üleülejärgmise lehekülje foto tegid Tanja Muravskaja ja Margus Tamm Tartu Zooloogiamuuseumis
Viimase lehekülje foto tegi Maarin Ektermann Hiiu Koduloomuuseumis. Pildil Hiiu neiu.
Portreefotod tegid Tanja Muravskaja ja Margus Tamm



VORM ON SISU

Noore ja progressiivse põlvkonna tuvastamise vajadus kummitab ühiskonda pidevalt. Igas kultuurivallas toimuvad painava regulaarsusega nõ. talendiotsingud, mis peaksid stagneerunud organismi värsket verd süstima. Mõistagi langeb iga selline otsija enda konstrueeritud mudeli ohvriks, sest ei ole hägusemat ja laialivalguvat mõistet kui "noor kunst".

Seega, püüdes end ülekauldada, võtsime algusest peale teadlikult subjektiivse ja eneseiroonilise hoiaku ega tegutsenud oma põlvkonna ajalookirjutajatena, vaid pigem kui kollektsionäärid, kes huvituvad valitud nähtustest.

Käesolev eri ei pretendeeri olemasoleva täielikule hõlmamisele ega kehtesta absoluutseid tõdesid. Erinumber koosneb üksikutest *statement* idest, mis kokku võiksid moodustada uue põlvkonna manifesti. Aga ei pruugi – see on lihtsalt mäng manifestatsiooni võimalustega. Me ei kavatsegi vastanduda ja vastutada.

Jah, me teame, et see on võimatu, aga me tegime selle ära. Me toome teieni kenasti kunstikriitiliste tekstidega sildistatud ja nüüd vaatamiseks välja pandud noor-eesti sügistalvise kollektsiooni 2005.

Rühmitus Noor-Eesti seostub oma ajast eest olemise püüdlusega, aegumatu tahtmisega kuuluda eurokultuuri,

pakkudes vastu midagi oma "eestlusest", eesti poisist ja eesti tüdrukust; see on nii armsalt *wannabe* ja nii interdistsiplinaarselt kõikelubav.

Kõigist siia erinumbrisse kogutud kunstnikest saab rääkida kui "renessansiinimestest", kes ei piira ennast ühe meediumi või valdkonnaga. Neid iseloomustab alternatiivsete praktikate otsimine ja ühe meediumi keskuse ületamine. Sellel eikellegimaal käib mäng teose piiridega ning maal on rohkem kui maal, tekstiil on elustiil, kunstirühmitus on bänd ja kõik kokku on *bigger than life*. Graafikast saab grafomaanlik eksperimentaalkunst, kujutis jäädvustatakse millega tahes ja millele tahes. Mitte ainult valge kuubi diktatuur, vaid ka näituseformaad kui selline tundub ammendatud ning eksponeerimispraktika laieneb linnaruumi.

Heaoluühiskonna lapsed on surmanud kannatava geniuse ning nende hedonistlike uusboheemlaste jaoks ei kehti enam vanad binaarsed opositsioonid. Lõputud litrid katavad seni nii aktuaalsena tundunud "kõrge" ja "madala" kategooria ja nende vastandamisel ei ole enam retoorikas kohta. Ilma süümepiinade ja identiteedikriisideta flirditakse massikultuuriga ning kunstimaailma kadunud pojad leiavad end kommertssfääris. Ollakse tundlikud ühiskonna ja ümbritseva suhtes, kuid see side kehtestatakse mänguliselt, distantseerunult (enese)iroonilisi kommentaare sooritades.

Tühjade tähistajatega opereeritakse kui omaette väärtusega, kus vorm ongi sisu. Staarid oma rollimängudes, *alter ego* d, looma- ja linnutopised; publiku hämmastamine, ootamatud (püro)tehnilised üllatused, valge maagia ja mustkunst; pirmid, küülikud, liblikad ja pommid – kõik see imeline laotub läbi meie supersubjektiivse valiku teie ees lahti.

Tavapärasest, üsna piiratud ruumimahtu ajakirja veergudel täiendab alternatiivne infokandja, igale numbrile lisatud unikaalne CD eksemplar, mis pakub muu hulgas lahenduse videokunsti "reprodutseerimise" probleemile. Kunst võib tulla iga lugeja arutiekraanile nagu kümme aastat tagasi Marko Mäetamme "kunstikonserv", mis oli mõeldud vallutama teleekraane. Lisaks igihaljale duettduellile kunstnik-kriitik saab erinumbris sõna Chalice`i süntees-süsteem, mis võtab kokku, harutab lahti ja ajab kokkuvõttes teise muusa templis iseoma asja.

Kas see on noor-eesti, võtke või jätke, aga neile, kes ei tunne vajadust esitada kunstimaailmale omaseid suuri retoorilisi küsimusi, pakub see erinumber tuusiku reisile hüper(tekst)reaalsusesse, uuseumaalsesse kurioositeetide kambrisse. Me mängime teiega, kuid oleme sealjuures surmtõised; segame jälgi ja näitame kätte otseteed ning kollektsioon – see on pidevas muutumises...

Siiralt teie,
Elnara Maarin



Stær
Panther

Óvi
Panthera leo
Jeb

Amseopard
Panthera uncia
Deinná þorp

Þetta er líklegt að
þetta sé líklegt að
þetta sé líklegt að
þetta sé líklegt að
þetta sé líklegt að
þetta sé líklegt að
þetta sé líklegt að
þetta sé líklegt að
þetta sé líklegt að
þetta sé líklegt að

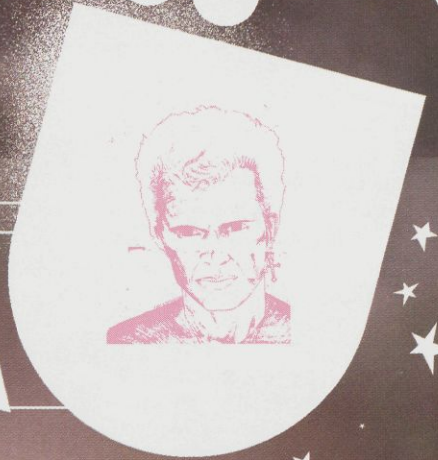
Ennemalt öeldi: Jeunesse oblige!
Meie ütlemme:

JEUNESSE OBLIGE!



FLU

RUHMIGS



FASIST
LENDAS
ILE



Kunstirühmitus kui bänd

Sandra Jõgeva

Popi ajaloost tuttavale bändimudelile on mõnikord võimalik leida üsna selgeid paralleele kunstirühmitustega.

Võimuvõitlus bändis, egomaniakist solist, laulukirjutajate koostöö, trummar, kes ei taha proovis kohal käia, publik, kes nõuab ikka ja jälle vanu hitte, tülid naiste pärast, tülid autoriõiguste pärast, seks, droogid ja rokenroll...

Klassikaline bänd koosneb karismaatilisest solistist ja *lead guitar* 'ist pluss lihtliikmed (trummar, basskitarrist, taustalauljad, süntesaatorimängijad jt). Rollijaotused on selgepiirilised: solist on bändi imidži ja samas kuulsuseiha ning edevuse kehastus, kellele vastandub kitarriheeros kui bändi südametunnistus. Kogu looming sünnib nende kahe (lahkhelideküllase) koostöö tulemusena; ülejäänud lihtliikmete osaks jääb vaid

põdeda kellegi teise visioonide teostamisest tingitud komplekse ja frustratsiooni, mis mõnikord paneb nad poolalateadlikult saboteerima ühiseid ettevõtmisi. Lisaks veel mäenedžer, kellele tema organisatoorne töö, suhte- ja reisikorraldus annab nähtamatu võimu inimeste üle ning kes tihti ainsa võimeka strateegina tüürib bändi sinna, kuhu ise tahab. Popbändil tuleb ennast pidevalt tõestada, elada vastavalt oma imidžile. "Bändikäitumine" ehk perioodilised skandaalid ja provokatiivsed väljaastumised on mehhanism, mis paneb bändi- või kunstirühmituse liikmed regulaarselt turvameeste ja muu ohutu teenindava personaliga tüli norima, sekka konfliktid tegelikult hoolikalt valitud nomenklatuuri esindajatega. Milline popilegend poleks alustanud oma karjääri skandaalse käitumise ja ühiskonnale väljakutse esitamise? Loomulikult saab telesa aknast välja visatud, kui te seda ootate. Alati on välja visatud, saab ka seekord...

Kunstirühmitus on omamoodi vaese mehe bänd. Vähem kuulsust, au, fänne, gruppisid, mõõtmalt vähem raha. Üks inimene täidab

mitut ülesannet korraga, solist on nii mäenedžer, laulukirjutaja ja kes tahes veel. Transamees niikuinii. Asendatavaid lihtliikmeid nagu päris bändis ei ole olemas, juba rühmituse teke ise on haruldane ning kui keegi sealt lahkuks, lakkab üks rünnakuüksus igaveseks tegutsemast.

Masinavärk nimega "popi käive" (või "kunstimaailm") paiskab lavale pidevalt uusi üllatajaid, šokeerijaid ajal, kui keegi enam šokeerimise võimalusse ei usu. Nõudele olla alati uus ja intrigeeriv ei suuda keegi väga kaua vastata ning nii tõukavadki uued pürgurid vanad olid pidevalt troonilt. Popitööstuse kõrvaltoode: inimesed, kes on kunagi tundnud, mis tähendab olla "top of the world, top of the world ..." (Billy Idol); aka kunstnikud, kes kunagi olid avangard.

Popitööstus oma müütide, struktuuride ja käitumismudelitega on paratamatult meie maailma tohutult mõjutanud, seda kaugelt üle oma ala piiride. Seetõttu käituvadki staarkunstnikud nagu popiidolid ning popstaarid omakorda üritavad mõjuda rohkem kunstnikena. Ehk siis visionäärsete loojaisiksustena. Tehes end seejuures narriks naivistlik-heroiliste autoportreedega ja tsiteerides postmodernismi klassikuid. Lõpuks on raske piiri tõmmata, kust algab üks ja lõpeb teine; kes keda siis lõppude lõpuks mõjutanud on. Ning massimeedias ja meie kõigi ühisteadvuses keerlevad nonstop-karussellina kunstnikud, kes tahavad olla popstaarid, ja popstaarid, kes tahavad olla kunstnikud.



FLÜ (Fašist Lendas Üle)

2001 - 2005

Remo Randver, Ville-Karel Viirelaid, Toomas Kuusing

Küsitles Sandra Jõgeva

Remo Randver: Sellisele rühmitusele nagu FLÜ konkurents Eestis absoluutselt puudub. Me võime endale absoluutselt kõike lubada, kuni selle hetkeni, et meil on vaja ka ära elada. Ei ole kedagi, keda meie asemele võtta. Meil puudub asendaja. Hetkel on ainult üks selline rühmitus Eestis. See on Fašist Lendas Üle. Selles mõttes on meil tohutu vabadus. Me saame endale lubada täielikke idiootsusi. Me võime endast halva mulje jätta alati.

Ville-Karel Viirelaid: Meile meeldibki jätta halba muljet.

RR: Isegi mitte selles heas mõttes. See võib olla halvas mõttes halb mulje.

VKVL: Kui on mingi projekt, siis kõigepealt arutame, kas pole tegemist etableerumisega. /---/

RR: Ütleme nii, et kõik see punk ja rokenroll, see on efekt. Performance'i puhul ongi kõige tähtsam alguses paika panna, millise efekti sa

jätad. Kui galeriis kõndida, kus on näiteks Marko Mäetamm, kelle põhisloogan on, ma kaldun arvama, et kunst peab olema lihtsaltmõistetav, sellest peab aru saama igaüks, siis võib FLÜ lugeda selle täielikuks vastandiks. Et kunst ei pea olema arusaadav, seda ei pea mõistma igaüks. Parem ongi, kui ta seda ei ole. See ei ole tehtud nii lihtsaks, et võiks lapsele lusikaga suhu pista. Ainsad asjad, millega viitsib tegeleda, ongi efektid. Esmamuljed. Sellised pisikesed detailid, mis mõjuvad nagu nõel käsivarde. Kui asi teha liiga arusaadavaks, siis ta lihtsalt muutub kuivaks ja selle väikse nõelatorke efekt kaob sealt ära. Ta lihtsalt muutub arusaadavaks ja igavaks.

VKVL: Ei, samas ei saa ka niimoodi võtta... et teeksim ebaarusaadavaid asju meelega. Ses mõttes, et minu arust on FLÜ-l väga selge filosoofia. Et me tahame ja ei taha teha arusaadavaid perfokaid. Meile meeldib/ei meeldi kunst. Me vihkame ja armastame kõiki.

RR: Ütejäanu, mis sellest arutelust/loetelust välja jäi, käigu lihtsalt persse. /---/

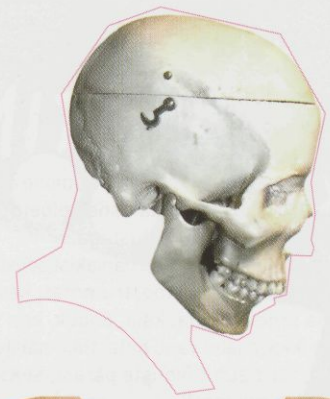
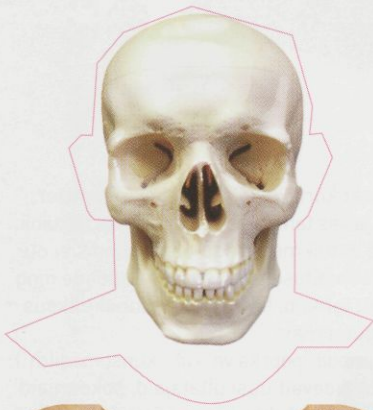
RR: Kui võtta teemaks rühmitused Eestis kui

bändid, siis võib neid parimal juhul võrrelda The Sun'iga. Aga näiteks FLÜ on sõna otseses mõttes nagu bänd. Need reisid Saksamaale, ainuke vahe, et õhtul ei ole mitte kontsert vaid *performance*. Vahet tegelikult eriti ei ole, ma kujutan ette.

See asi näeb ka oma olemuselt väga sarnane välja kontserdituuriga. Et on mingid erinevused, loomulikult. FLÜ rühmituse näol on tegemist rohkem internatsionaalse asjaga. Eesti publikusse kinnijäämise probleemid absoluutselt puuduvad. See praktiliselt on täiesti võrdne bändituuriga: bussiga lastakse ringi, järgmine koht, jälle perfokad, nii edasi; perfokate lõpuks on kõik väsinud, kes läheb viinaravile, kes auku kaevama.

VKVL: Vahe on selles, et kunstnikud on natuke paremad inimesed kui muusikud.

RR: Ma küll ei oska öelda, mis kuradi bändivärki saab olla figuratiivsetel maalijatel. Kardan, et neil on selline asi absoluutselt puudu. Need on ühemehebaaribändid. Neid on siin viimasel ajal nii palju, sellepärast ma ei teagi neist eriti midagi. Sellised vaiksed hiirekesed. Isegi FLÜ mõttetuse kõrval ei ole neil mitte mingisugust mõtet.



**REMO
RANDVER**
s. 1984
Õppinud Academia Non Gratas,
jätkab õpinguid EKA
vabade kunstide osakonnas
graafika erialal

**VILLE-KAREL
VIIRELAI**
s. 1975
Õppinud Academia Non Gratas,
diplom 2005 EKA
(vabad kunstid)

**TOOMAS
KUUSING**
s. 1976
Õppinud Academia Non Gratas,
diplom 2005 EKA
(vabad kunstid)

Gruupid?

RR: Gruupid ei puudu loomulikult. See on naljakas, kui mõelda, kes on grupi ja kes ei ole. Alati võib seda nimetada lihtsalt toredaks suhtluseks.

VKVI: Samas on see loomulik meie rühmituse puhul, sest kõigil meil on väga kaunid näod. Kõik toredad poisid, südamlikud – see ei ole ime, et tekib grupisid. Aga me nagu ei hooli neist. See ei ole eesmärk, soetada grupisid, see on paratamatu.

RR: Ütleks siia kõrvale seda, et väikesed fašistid selle väikse onaneerimise kõrvalt tegelevad ka selle päris asjaga.

Tegemist ei ole poistebändiga, poistebändid on üldjuhul nagu laulikud... ilusad laulikud. Pigem võib FLÜ-d nimetada meestebändiks. Kui poistebändiks võib nimetada *a cappella* bände nagu N' Sync ja sellised, siis me oleme siiski... nagu meestebändi alla kuuluv.

VKVI: Mul on selline võrdlus. Paikapanev. Kui võrrelda meie rühmituse tegevliikmeid, siis Remo on Andy McCoy, ennast ma võrdleksin Johnny Rotteniga ja Väikest Tomi John Lennoniga.

RR: Kõige esimene roll, mis rühmituse puhul on: keegi pakub idee ja teine hakkab virisema. See on nagu esimene etapp, et asi hakkaks arenema. Üks pakub idee ja teine ütleb, et ei sobi.

VKVI: Mis asja pärast?

RR: Mis iganes seal on. Loomulikult, rollid on olemas, aga need ei pruugi alati ühtviisi olla. Tegelikult on nii, et rahaga tegeleme mina ja Ville. Meie oleme ka kõige aktiivsemad liikmed. Väike Tom tuleb alati kohale ja teeb hästi, kuid tal on maalimine prioriteet. Tema roll on hästi tihti muretseda niisuguste asjade pärast nagu transport. Ville on nagu *brain*, mina olen *philosopher*. Kes see Väike Tom oligi?

VKVI: Lumelaudur.

RR: Ei, ei olnud. Tal on ka väga tähtis roll.

VKVI: Auhinnatud... lumeskulptor.

/---/

VKVI: Samas on siin Pärnu süsteemis nii, et kõik asjad on avalikud. See õppesüsteem, mis oli: esimene *performance* peab olema avalik. Avaliku suhtumise poolest on see... sest kõik õppetööd ei saa olla võrdselt head. Paljud inimesed Eestis ei ole näinud Non Grata *performance*'it, küll aga on nad näinud mõne Academia Grata tudengi koolitööd.

RR: Kui me räägime rollidest, siis võtame näiteks Rubensid. Loomulikult on nad päris head *performance*'i tegijad. Neil on see viga, et Billeneeve on nagu emamesilane ja siis on sellised hallid tüübid. Aegajalt külalisesinejad nagu Katri. Kui FLÜ on bänd, siis Rubensid on sooloesineja ja taustabänd.

VKVI: Doors nagu.

RR: Mitte isegi Doors. Mis ma oskan öelda...

LINDI LÖPP.....

.....

◀◀◀ **First Love**

Pärnu, 2005

Foto: Kessu Sisselasi

▶ **National Estonian Game**

Pärnu, 2005

Foto: Ville-Karel Viirelaid

◉ rohkem täid saab näha CD-l







BILLENEEVE

s. 17. jaanuar
Õppinud Academia Non Gratas,
diplom 2005 €KA
(vabad kunstid)



TUULEPROUA

a.k.a. Inge Ting

s. 1982
Õppinud Academia Non Gratas,
diplom 2005 €KA
(vabad kunstid)

RUBENSID 2004 –

**Billeneeve, Tuuleproua, Marianne Mäni,
Katri Kainulainen**

Küsitles Sandra Jõgeva

Üks on ilu pärast. Teine on häbelikkuse pärast. Kolmas on ahnuse ja kadeduse pärast. Neljas on tõsiduse pärast.

Tuuleproua

Niisama uimerdamine käib närvidele, käid festivalil ja mõtled: "Kurat! Kõik ei ole kunst! Kunstis peab olema kõik!"

Marianne Mäni

Rubensid on minu jaoks midagi sellist nagu paraglamuurne tüdrukutebänd. Oma parimatel hetkedel pakuvad nad seda, mida pole tänapäeva kunstis kindlasti liiga palju. Üllatusi. Mustkunsti piiril nutikaid tehnilisi lahendusi. Ohtu – või selle illusiooni. Ja kohati päris valu ning tõelist verd. Omamoodi ekstreemset ja eksklusiivset meelelahutust. Seda, kuidas keegi end sõna otseses mõttes nõela ja niidiga oma kaaslaste ihu külge õmbleb, ei näe just iga päev. Või kuidas kuldseks värvitud vormikas noor naine lõikab oma ülakehale, kohale, kus kantakse missilinti, sõnad Miss Universe. Või kuidas loomutruult koerteks kehastunud poolpaljad tüdrukud ahistavad kunstifestivali publikut seksuaalselt – nagu koerad seda teevad. Ja lõpetavad oma etteaste,

ekskrementeerides maasikaid. Või kuidas sigareid suitsetavatel pseudorasedatel kõhud õhku lendavad. Või kuidas keegi põletab oma derrieree'ile kuuma raua jaapani hieroglüüfi. Või...

Mulle tundub, et see kõik on osa millestki väga ürgsest... meelelahutusest. Millestki, mida on inimesed ajast aega väga vajanud, kuid mis on meie tänapäevasest ühiskonnast üsna jälgi jätmata kadunud. Või siis taandunud niššidesse nagu kaasaegne kunst seda kohati on. Põhjus, miks rahvamassid käisid vaatamas nii avalikke hukkamisi kui gladiaatorite võitlusi. Salajane soov ja nauding näha ligimese verd ja vigastusi, seistes selle läbi silmitsi ja harjudes mõttega omaenda haavatavusest ja surelikkusest. Omamoodi teraapia, kus inimest harjutatakse väikeste dooside abil millegagi, mis suures koguses on kindlasti tappev. Selle, millist ravivat toimet avaldab murtud südamele oma käsivarte löikumine, on ju avastanud suur osa teismelisi. Või nagu ütles kurikuulsa liikumise Modern Primitives looja Fakir Musafar: "Me elame mugavust hindavas ühiskonnas, mis alahindab võimalusi ja teadvuseseisundeid, mida võib pakkuda valu." Sest kuigi meid ümbritseb iga päev tohutu kogus meelelahutuslikku vägivalda, ei ole see veri ja valu midagi tõelist. Isegi mitte enam ketšup vaid 3D.

Siiski on minu põhimõtteks olnud kunsti tehes mitte vaatajaid ohustada. Kui, siis vaatamisega valu teha, mitte füüsiliselt. Et kui ohtlik, siis endale ohtlik. Kuid mitte eluohtlik. Pigem viimse piiri peal käimine.

Erutavohtlik. Nautlev. Pigem vaadata on valu, teha ei ole valu. Miks üldse vigastada? Mõned asjad tulevad lihtsalt selgemini ja tugevamini välja. Muutustevalu.

Billeneeve

Vaadata on valusam kui teha. Teha ei ole valu. Endal. Vaadata mõnikord on valu. Ka endal. Ma naudin seda hirmu ja hirmu järeltunnet pärast. Sellepärast ei ole ei-d olemas. Hirm iseendas. Naer iseenda üle. Ilu iseendast üle.

Tuuleproua

Masohhism iseenesest ei ole minu jaoks huvitav, kuid seda võib kasutada vahendi või kunsti tööriistana nagu mida iganes muudki.

Katri Kainulainen

Tänapäeval, meie ühiskonnas seostub ilu eelkõige mugavuse, enese eest hoolitsemise, mõõduka (just nimelt mõõduka) hedonismiga. Rubensid, kui nad tegelevad ilu teemaga, kehastudes missideks või *Barbie*'deks, lisaks sellele, et nad võivad ise füüsilist ebamugavust taluda, tekitavad vaatajas ebamugavust. Häiritust, mida võib kohati võtta vastu valuna. Või paanika piiril hirmuna, nagu Helsinki Kaapelitehases sel kevadel toimunud *performance* "i" "Venuse sünd" puhul ootamatult



MARIANNE
MÄNNI

s. 1981

BA 2004 Academia Grata
jätkab õpinguid

EKA interdistsiplinaarsete
kunstide magistratuuris



KATRI
KAINULAINEN

s. 1978

BA 2004, Taidekoulu Maa,
Helsinki

tugevad plahvatused ja vannidest tõusnud mitme-
meetrised tuleleegid. On ju kunstipublik harjunud
end tundma turvaliselt ja puutumatumalt – tegemist
on kõigest kunstiga, mitte millegagi, mis võiks
kedagi päriselt ohustada.

Hirmu-performance'i vaimne terrorilaine andis esiteks
peksa publikule, pärast andis publik rühmitusele ja
viimaks peksid rühmituse liikmed üksteist.

/.../

Üheks põhimõtteks on olemasolevate tendentside
kahtluse alla seadmine. Isegi kui teeme seda väga
halvasti, pole sel tähtsust. Pigem on hea, kui pärast
läbikogetud tegevuse – performance'i lõppu hakkame
kahtlema ka enda tõekspidamistes.

Marianne Männi

Rubensid teevad selliseid visuaalselt ilusaid, aga
ootamatult kriipivaid asju. Ise saab teha ka rahulik-
mediteerivaid. On omasem.

Billeneeve

Kaks Rubensite tegevliikmetest on rohkem
tähelepanu pälvinud ka oma sooloprojektidega.
Billeneeve on rühmituse silmatorkavam liige.
Rubensite kaanetüdruk, ikoon ja diiva. Ta välimus
esitab väljakutse kehtivatele ilunormidele:
ainsana rühmituse liikmetest on tal rubenslikud
kehavormid, mis on sageli eksponeeritud
endadisainitud kostüümi orgaanilise osana.
Ta kontsad on ultrakõrged, kleidid terasest ja
kunstripsmed udusulgedest.

*Ja välimuse-asi, mis küll loomulikult tekib ja oma rada
käib, selle puhul ma ei kujutaks ette, et keegi mind
täiendaks või ma kellegagi koos seda teeks. Vat selle
koha peal lööb mul ikka kolekadedus peale. Võib-olla
on see liiglähedal mulle endale ja ma tunnen siis eriti
tungimist minu intiimsfääri. Liiga alasti.*

Billeneeve

Billeneeve on esinenud maali- ja soolo-
performance'ikunstnikuna, samuti pidevalt
nagu kõik Rubensid ka rühmituse Non Grata
koosseisus.

*Aga siiski ma leian, et kui ükskõik millistes gruppides
töötab, suurem protsent peab siiski jääma
üksikisikuliseks tegevuseks. Et sa ei kaoks sinna gruppi
ära ja sinu mõtted ei jookse ainult seda liini pidi. Et
ühtäkki on kõik, mis toimub, ainult grupiga seotud. Kui
see ei ole just sinu eraldi võetav projekt.
Pigem on see osa minu loomingust olulisem, mida ma
teen endale, see nagu koondab kõik olulised punktid
kokku. Otsast lõpuni, et saan iseendasse ja enda ümber
panna kõik nii, et see on üks ja sellele tekib veel
omakorda ümbritsev tegevus.*

Billeneeve

Marianne Männi on enim tähelepanu saanud
oma kanatopistest koosnevate installatsioonide,
suureformaadiliste figuratiivsete maalide ja
sugestiivse videoga "Loom". Nagu kunstnike
ja nende soolo- ja rühmituste projektide puhul
reeglik, on temagi grupiprojektid seotud
korporatiivse identiteedi ja eriefektidega,
sooloasjad aga pigem endassetõmbunud.

« Revolutsioon sünnitusel
Metaseminar, Tallinn, 2005
Foto: Birda

» Godzilla
Berliin, 2005
Fotod: Karol Kallas ja Nongrata

• rohkem töid saab näha CD-l

Algideed taandan miinimumini, kuni järele jääb võib-
olla ainult üks kujund. Ideaalis püüan publikule läheneda
nagu mingi Trooja hobune. Minu lähteküsimus on: "Kui
ei ole mitte midagi? Mind ka mitte? Võib-olla mõjun
publikule nagu mingi poltergaist."
Üksi tehtud asjad on rohkem meditatiivsed, iseenda
opereerimine.

Marianne Männi

Minu arust jätaks hetkel Rubensite tegevuse
lõpetamine alustatu poolikuks ettevõtmiseks. Kui enam
kunsti ei teeks, siis kaotaks ka alustatu mõtte. Sest
arvan, et oleme alguses. Et algus on olemas. Mitte
hetk, vaid pikem. Ja et vananemine on seiskunud.

Billeneeve

Ma võtan ootuseid, mis publikul meie suhtes on,
väljakutsena, aga samuti vahendina, mis annab
võimaluse valmistada üllatusi.

Katri Kainulainen

Sõnad teevad inimese alasti, seetõttu on
performeerides parem miskit öelda. Oma elamusi edasi
anda. Tagasiside on ka kergemini ja kiiremini tulev
performeerides. Kiiremaid endast välja ütlemise viise.
Enda stabiilsena hoidmise viise.

Billeneeve

Aga naised on ilusad, eriti sellisel puhul, kui nad koos
on. Tegutsedes. Vaikides või vaikimata. Aga naised on
ilusad.

Tuuleproua



Võtta surnud kanast välja homme muna

Anneli Porri

Millistest Tanel Saare näitustest või tema osalusel toimunud *performance*itest te olete kuulnud? Haapsalu Linnagalerii näitusest loomulikult (2001), mõnest kanade-asjast võib-olla veel ja Non Grata loomegrupp vilksatab ka aeg-ajalt kusagil, muidu sõidavad pidevalt mööda Euroopat ja Koread. Aga millist neist töödest te olete näinud? Tanel Saar loob oma senises kaheksa-aastases aktiivses loomes välja kolm olulist keset, mille ümber koondub või millega põimub kogu ülejäänud tegevus: kanad, külvaja ja lehma vaginaalne läbivaatuse instrument, mis on kasutatav fallose matkimiseks. Tundub olevat väga arhetüüpne ja selge lugu, seosed fallose ja külvamise vahel on ilmsed. Aga kanad? Esimese hooga meenuvad Sarah Lucase kanapüksikud, Marianne Männi topised, Silja Saarepuu ja Villu Plingi grillkana (ilmselt sanitaarsetel kaalutlustel) *performance*, Pirjetta Branderi ja Peter Gabrieli videod. Arvatavasti kuulsaim loomakunstnik Damien Hirst prepareerib suuremaid elajaid ja ka Herman Nitschile jäid kanad liiga väikeseks (liiga vähe verd ühe publikuühiku kohta). Ozzy Osbourne on ühes pundis kõigest nahkhiiriga.

Kanal ei ole lihakeha erilist kultuurikonteksti ja kinnistunud märgilisust, mida kasutada sõnumina või sisu moodustamisel. Järelikult peab kunstnik loome selle oma materjalile ise nii ühe esinemise piires kui kogu oma loomingu raames. Esimene kanaperfokas oli 1999. aastal tegevuskunstofestivalil "Aeg. Ruum. Liikumine", kus Saar pealkirjastas oma esinemise "God is a DJ". Siin hakkab selginema side järgmise seerianäituse "Gott und Huhn" vahel. Saar istus keset Paidet ning tal oli kaks nõukaaegset laste mehhaanilist mänguasja, üleskeeratavad kana ja kukk, mida siis kunstnik vastavalt oma suvale plöksudes nokkima pani. Ta võttis lakoonilise metafooriga kokku sajandeid kestnud filosoofilised arutelud selle üle, mis meid õieti liikuma paneb, kuni kunstniku kui inimeseni, kes teostab oma tahet jumaliku vääramatusega. Nagu me teame, on need küsimused lähedasemad zen-budistliku vastuseta *koan* iga kui lääne loogilise arutluskäiguga, ent äärmiselt olemuslikud igale oma tegevust mõtestada püüdvale indiviidile. Kunstnikule – seda enam.

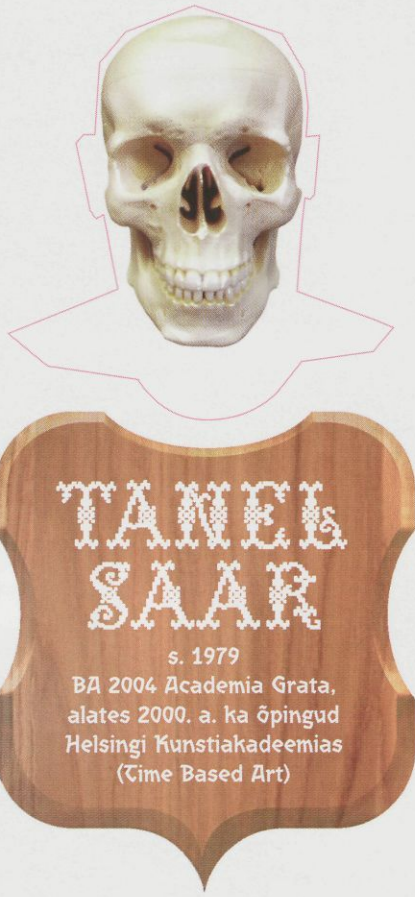
Kunstniku kui jumala roll selgines pärast valgustuslikku külaskäiku tapamajja. Seal on nimelt liin, mille alguspunkt on eluskana-laadungiga auto ja finiš puhastatud ja mülkeldatud rümpadega kast. Üks etapp seisneb selles, et töötaja topib oma käe veel elusale, ent juba viis korda pikemaks venitatud kaelaga kanale sisse ja eemaldab sealt muna, mille kana oli oma parimate kavatsuste järgi plaaninud homme muneda. Selles liigutuses avanes Saarele jumaliku sekkumise perspektiiv: võtta poolsurnud kanast välja homme muna. See on ju seesama, mida üks arvestatav kunstnik

nagunii hommikust õhtuni teeb: kunstnik on katalüsaator, mis kiirendab mingi idee/sõnumi ilmsikstulekut.

Ühele Soome näitusele koondas Saar oma tööde põhikihid. Väljas olid graafilised lehed vakkadega kaetud kanajalgadega, Nürnbergi külvisamisaktsiooni (v.t. allpool) fotodokumentatsioon ja installatsioon kanajalgu täis klaasakvaariumitega, mis suleti pärast seda, kui kärbsed olid jõudnud seal käima panna uued munad-vaglad-nukud-kärbsed eluringi. Sama trikki on teinud paar korda Damien Hirst lehma peaga. Kunstnik on korruga nii huvitatud kui Darwin ja kana tema ideaalmaterjal. Nagu keraamikule savi. (Kui endiselt jääb segaseks, miks just selliste vahenditega kunsti teha, siis sõprade psühhoanalüütikute huvides ei saa varjata fakti, et Tanel Saare isa oli lihunik ning vaglameres ujuvad lehmad ajud kõige igapäevasem vaatepilt. Mida sellest järeldada, ei tea.)

Külvaja on teine Saare rohkete konnotatsioonidega ürgkuju, millega kunstnik end samastab. Nii religioosse kui seksuaalse mõttega kooritud märgist saab Saare tõlgenduses mingi kinnisideeline vanatestamentlik jõud: külvaja ainus obsessioon on külvata, vahet pole, kas on pealtvaatajaid, vahet pole, mida täpselt. Enamjaolt jaotab ta siiski sööki: vilja, herneid, kassitoitu. Esimesel külvamisel Turus (2000) viskas ta laiali nuudleid. Rohkem loeb koht, kas külvata. Kõige mõjuvam oli kahtlemata aktsioon Nürnbergis Albert Speeri kavandatud parteipäevade fašistlike protsessioonide väljakul Zeppelin Platzel (2002), kus salapärase palja ülakehaga kõhn külvaja lunastab paiga, mille eesmärgi, abinõu ja tulemust tunneme ajaloost. Alati jääb võimatus, et külitinnus on sool, mis peaks koha igavesti ära needma ja tagama, et selle betooni ja graniidi peal enam kunagi midagi ei kasva. Aga siiski, seeme kukub kivile ja sõltub ainult külvaja *power* ist, kas ta suudab ületada tähendamissõnas lubatud ikalduse.

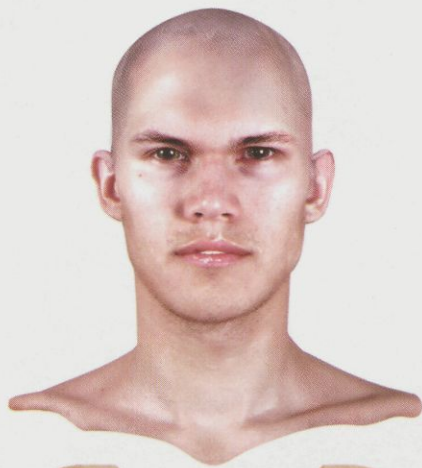
Ka siin on paralleele kunstiajaloo: Joseph Beuys lunastas nii Saksamaa kui Ameerika. Saksamaa on siiani hädas pärandusega, mille jättis neile karismaatiline härrasmees. Vaimses plaanis andestuse saamiseks püüavad sakslased kunagi ümber mõtestada tuhandeaastase riigi vajaduseks ehitatud väljakuid ja monumente. Üks populaarsemaid võtteid on graniidi katmine muruga, millegi elavaga, mis ennast iga aastaga uuendab. Tanel Saar käib aga ringi ja püüab tagada jätkusuutlikkust Lohusalus, Kohtla-Järvel, Soulis, Soomes jne. See on pidevalt arenev projekt, mis välistab kunstiajaloo suurkujude osutamise ja väite, et seda kõike on juba tehtud. Aga siin, praegu, teie nähes või vastupidi, nii, et keegi seda ei näe? Enivei, oluliste asjadega tegelemine on obligatoorne.



► detail näitusest *Gott und Huhn II* Helsingi Kunstiakadeemia galerii, 2003

● rohkem töid saab näha CD-l





Kordus on korra ema

Anneli Porri

Aeg-ajalt mingites kohtades, päris täpselt ei mäleta, juhtunud nägema ühte imelikku tööd, mis oma kummalise huumoriga on mulle algusest peale meeldinud ja kuidagi meelde jäänud. Töö laad meenutab vana head eksliibrist kusagilt kuuekümnendatest: ilusa range puugravüürina teostatud Tallinna kilukarbivaade õhtuhämaruses, romantiline ja peen, no tõesti vana kooli töö. Korraks sõidab mõte ära Allex Küti, Günter Reindorffi ja Olev Soansi ning Eesti väikegraafika kuldaja juurde, et siis sama kiiresti tagasi tulla – nimelt tirutab vanalinna tornide kohal Batman, no päriselt, Batman. See on üks tüüpilisest Tõnis Kenkmaa naljadest, mille põhieesmärk näib olevat pisikeste graafikatehniliste nõksudega vaataja tüssamine. Ta tekitab tehniliste vahenditega mingi esmase välise mulje ja asub siis seda kohe seestpoolt lõhkuma.

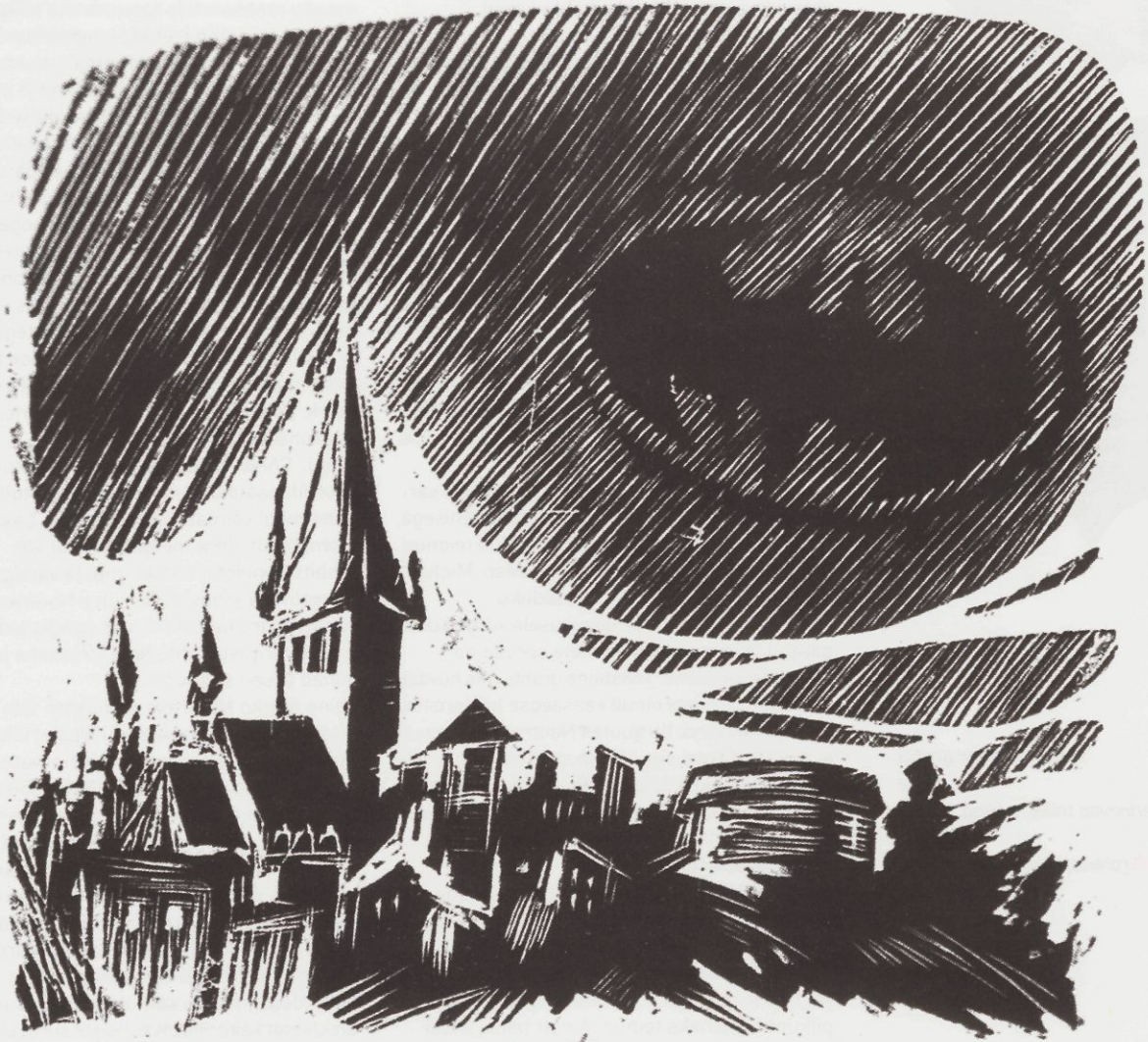
Nii käitub Kenkmaa ka teises tehnikale ja esmasele muljele, õieti vaataja ajulaiskusele üles ehitatud töös, kus hämaras metsotinto-ürgöös heidavad ähvardavaid varje liised kultuslikud kivisambad. Nagu Kalju Põllul. Töö nimi on aga "Puuduv hammas", ja nii see kui Batmani-töö, mida Kenkmaa ka "Puugravüüri" nime all tutvustab, on kuue/kaheksakümnendate hittide pastišid. Puugravüüris ühendab Kenkmaa ajastutruu motiivi, tehnika ja stiili teise samast ajast, ent kardinaalselt erinevast ruumist pärit motiiviga, legendaarse koomiksikangelasega, kellest kilukarbisiluettide treimise ja vanalinna-nostalgia kuldajal siin keegi kuulnudki ei olnud. Ilmselt. See on ainus märk, mis eristab [Kenkmaa] gravüüri autentsest kuuekümnendate graafikast. Batmani-naljal on ka tugev enese-kriitiline maik: noor graafik, teades, et võimed tehniliselt arvestatavale tasemele lihtsalt ei küüni, pilastab "tõsise kunsti" popkultuuri vapilooma sissetoomisega.

Popkunsti ja lamestumise küsimus kordub teisteski Kenkmaa töödes, õieti leiab ta, et graafika seeriaprintsiip banaliseerib nagnii ja seda saab lohkutõmbamiseks ära kasutada. Võtame kauboidega koomiksi: siin on liigendatud pildiriba ja jutumullid, mis peaksid ka lapsele arusaadavalt tekitama mingi süzeeliini, aga ei tee seda. Kenkmaa on trükinud kogu pispildisarja ainult kolme-nelja plaadi abil, korranud kujundit teise värviga, trükinud kaks plaati kokku jne. See selgub alles siis, kui vaataja hakkab tõepoolest püüdlikult koomiksist mingit lugu otsima ja avastab püändina, et on petta saanud.

Kenkmaa EKA bakalaureusetöös "Costa del Cyroc" (2004) on kasutatud samuti kujundi käiamise põhimõtet, ent kahes eri kvaliteedis. Pildi füüsiline ja graafikapärane kordumine, rannastseenid palmide ja piña colada ja pruunide puhkajatega, peegeldab sundfantaasiate või kinnisunistuste pidevat kordumist nii meie endi peas kui meile kui tarbijatele meediast pealesurutuna. Kõik olekski kena, kui need unistused jääksid meid pühapäevaõhtuste fantaasiatena külastama, aga Kenkmaa dramaturgia kohaselt peab loos olema ka konflikt, kulminatsioon ja lahendus. Konflikt tekib pealesuruvast argipäeva rutiinist, korterilaenudest-remontidest ja muust tranist, millega me samuti üritame oma kõledasse ellu päikest tuua. Töö kulmineerub Kenkmaa otsustava sammuga: ta trükitab eksperimentaalselt värvilisi reisijakirja pilte ehitus- ja remonditarvetele, millega siis igaüks võib kompromissina endale koju ehitada isikliku Costa del Cyroci. Ja kõike seda ainult selleks, et uuesti ringiga jälle otsast peale hakata. Siit jõuamegi tõdemuseni, et meie aju on ainus tõeline trükipress, mis suudab ühest ideest produtseerida lõputu tiraaži koopiaid ja käiata neid lõpmatuseni. Sellele jääb vaid napilt alla popmuusika, kus kõik see käib pikemat aega ja ökonoomsemate vahenditega. Äkki seesama seriaalsuse printsiip ongi Kenkmaa graafika- ja muusikaarmastuse ühendav lüli? Praegu tundub olevat seis 2:1 Pia Frausi ja noori indie-bände promoveeriva plaadifirma Seksound kasuks. Mis tähendab, et nii Tõnis kui teised kunstiharidusega muusikud samast kollektiivist tegelevad läbimõeldud ning muusikat ja bändi imagot toetava visuaalse loominguga. Näidet selle kohta, kuidas muusikast tee jälle kunstini tagasi toob, ei ole vaja kaugelt otsida. Õieti on tegemist ühendatud kunstidega parimas mõttes. Marko Mäetamm kasutas oma "Vere olümpia" (2004) videodes põhjana Pia Frausi lugusid. Kuna tulemus on tasakaalus mõlema poole jaoks, ei näe ma põhjust, miks Pia Fraus ei võiks Mäetamme disainitud videodega, loomulikult poolte kokkuleppel, muusikakanalites esineda. Hirmu hajutamiseks võin lubada, et pideva eetris kordumisega siin küll midagi lamedaks ei lähe.

► Puugravüür
2002
puugravüür

📍 rohkem töid saab näha CD-l



Pengrajan 2 1/9 T. Kembayan

Marko Nautras on tatoo-kunstnik, graafik ja interdistsiplinäär

Anneli Porri

Kas kedagi üllataks, kui suvalisele majaseinale suvalises linnaosas poleks kirjutatud mitte "Mihkel Roogna on rets" või "Maiu on piimaauto", vaid "Marko Nautras – tatoo-kunstnik, graafik ja interdistsiplinäär"? Ilmselt mitte, kuna 98% seintele kirjutatust on tõsi või vähemalt selle hetke subjektiivne tõde, ei ole põhjust kahelda ka Nautrase mitmekülgse isikus. Küll aga võib proovida noorkunstnikku kohta käivat *statement*'i pisut lahti kirjutada.

Nautrast peetakse eriala ja töökoha tõttu EKA-s eelkõige graafikuks. Graafika BA 2004. aastal ja mitmeaastane staaž sügavtrüki-meistrina on teinud omad kinnistused. (Maalinud on Nautras ka: Tallinna Tehnikaülikoolis inseneriks õppides ja EKA-sse astumiseks valmistudes. Aga pärast seda ei olla teda enam pintsli nähtud.) Alates eelmise aasta sügisest õpib ta interdistsiplinaarsete kunstide magistrantuuris. Tegelikult täiesti loogiline samm, kui vaadata ideede ja kujundite ringlemist tema varasemates töodes. Mõtted ja pildid on korduvalt läbiproovitud erinevates meediumides, ringlusest jääb varem või hiljem pinnale kõige tugevam, mis ei pruugi tingimata olla see, mis on vaskplaati graveeritud.

Nautrase kõige põhjalikum ja terviklikum sari on grafitist. Tegu pole pildilise seinasodimisega, mis on kunstiajaloo juba omale koha leidnud kas heakskiiduna (Keith Haring, Jean-Michel Basquiat ja Banksy) või siis teadliku alternatiivsusepüüde ja igasugusele kõrge kunsti pärandile vastanduva seintele spreitajad lühikeste *tag*'idena. Tekstiline grafiti, mis huvitab Nautrast, on siiani olnud kaasaegse folkloristika uurimisvaldkond. Kusjuures Nautras mitte ainult ei dokumenteerigi ega kirjuta seintelt maha, vaid lisab ka ise fiktiivseid tekste, mille puhul meil on isegi kahju, et keegi ei ole päriselt Tartus oma muret plangule kurtnud: "Vanaema ei luba neegriga abielluda"...

Lühidalt, Nautras jõudis grafititekstini ühe juhuslikult kätte sattunud ingliskeelse raamatu abiga. Raamatus olid kirjas lihtsalt ära trükitud seintelt leitud laused. Juures puudus igasugune visuaalne materjal, mis oleks kuidagi teksti pilkupüüdvamaks teinud. Ainult tekst, must valgel, "võimalikult lihtsalt, selgelt ja lühidalt". Lisaks vaid lokaliseeriv toponüüm. Näiteks: "Join the army, meet interesting people, and kill them. Bronley" või "Genitals prefer blondes. Leeds". Nii sündis "Must ja valge grafiti" (2002).

Seina asemel on aluseks kolm vana maakaarti ja hiljem lihtsalt valged linad, millele on trükitud mustaga tekst. Valge lina on nagu pehmendatud või mittetäieõiguslik lõuend. See on ülemineku- faas juhusliku seinapinna ja kehtestatud kunstiteose kandja vahel. Juhuslik on ka selle lina elastne vorm. Ühesõnaga, kokku tuleb töö, mis ei seisa raamides. (Kuigi kunstnik seda eitab, kehtib sama loogika ka Nautrase tatoo-meistri karjääri kohta – erinevate tähendustega kujutiste kandmine väga delikaatsele ja mitmeti reglementeeritud alusele.) Sama lugu on ka vanade maakaartide tagumistele külgedele trükitud lausetega, ehkki need seisavad etableeritud lõuendile lähemal: musta trüki-teksti taga paistab jämedakoeline ja plekiline kangas ning teise poole geograafilised kaardid on justkui viitamaks grafiti globaalsele iseloomule, ent paikkondlikele eripäradete. Laiemalt juhatab "Must ja valge grafiti" meid psühogeograafia mõisteni. Psühogeograafia tegeleb kohtade mõjuga meie afektiivsele käitumisele, millest näiteks situatsioonistid olid äärmiselt huvitatud. Nautrase töödes väljendab tugevast hetkemeelolust tingitud tegutsemist ja mõtte sisu tekst ning geograafilise kohaga seob seda kas vastav märkus või pilt, vapp, mark, postikleeps vms. Või annab meile asukohast märku lause sisu.

Nagu "СНАБА БЮКCY" (2001). Sellist tundmatu spordifanaatiku loosungit ei olnud tundlikul kunstnikul võimalik ignoreerida – Lasnamäel loomulikult, ilma mingite kunstiliste ambitsioonideta, lihtsalt musta värviga paneelmaja krohvile. Siin ongi Nautrast ilmselt võlunud kirjutaja afekt, mis sundis teda meetriikõrguste tähtedega kirjutama just need sõnad ja sellises vormis.

Teine Marko Nautrase mahukam töö "Kaks poissi" (2004) ei ole saanud nii palju tähelepanu, kui grafitiprojekt; pealtnäha erinevatel teostel on aga siiski ühiseid jooni. "Kaks poissi" on lahendamata müsteerium lapsepõlvest. Kahel vanal fotol on kujutatud kahte lapsepõlvesõpra, kes said mõlemad aastaid tagasi traagiliselt surma, ja kahel ülejäänul nende hukkamisega seotud paiku, raudteejaama ja jõge Tabiveres. Nautras on ühendanud oma bakalaureusetöös oma mälestused ja emotsioonid reaalsete kohtadega, mis on samuti esile kutsunud afektiivset käitumist. Kas poiste surm oli tingitud paikade psühogeograafiast või muutusid need aktiivseks alles pärast õnnetusi? Nautras ei vasta sellele küsimusele ja jääb jälgija-positatsioonile.

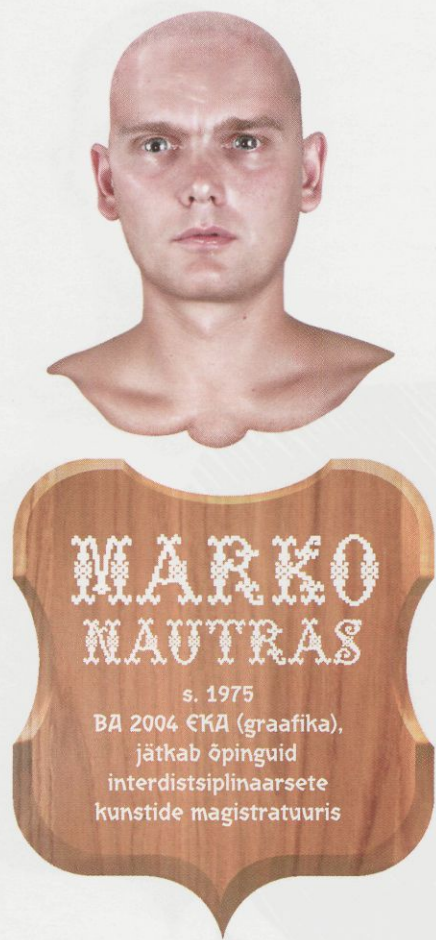
Jälgija on Nautras – ja tema abil ka vaataja – kahes videotöös. Koos Marianne Männi ja Toomas Kuusinguga on valminud video-installatsioon (2005), kus vaataja võib ronida kappi ja jälgida, kuidas võõras korteris tütarlaps ennast lahti riietab jms. Lihtsalt istuda kapis ja anda järele vaujeristile enese sees on äärmiselt ahvatlev pakkumine, samuti vaadata magavaid ehtekunstnikke videos "Hämarus" (2005). Selles, tundub, saavutab kunstnik täiesti otsese kontakti alateadvusega, mida ta otsib nii grafitist kui linnaruumist. Ja jätab selle rahulikult vaataja analüüsile avatuks.

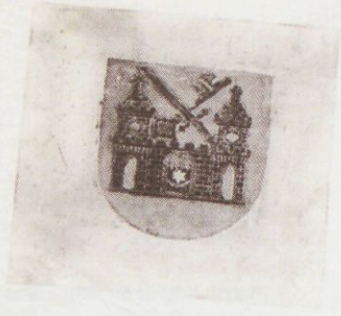
» Must ja valge grafiti

2002

erinevad trükitehnikad, tekstiil

• rohkem täid saab näha CD-l





VANAEMA EI LUBA NEEGRIGA ABIELLUDA

TARTU 2002

GRAFFITI

Join the army, meet interesting people, and kill them.

Bromley

Visual graffiti common among service men, early 1960s

disc-on-tent

H8 = Hate



SALT LAKE CITY

LUME TAUSTAL
MUSTA MEEST HEA
FILMIDA VALGED
HAMBAD VÄLGVAD
LEMBITU KUUSE 2002

СЛАВА БОКІСЬ

Lashanagi 2001

Genitals prefer blondes.
Leeds

Me suda la polla
a diparla por ati

Me suda la polla

Teneriffe 1999

Katrin Kapral

Andres Kaera

Katrin Kapral on noor Tartu fotokunstnik. Selle lühikese lausega sai kokku võetud see kõikse olulisem ning üldistades kunstnik lausa kolmes mõõtmes kokkupandud hulga samataolistega – noor, Tartus(t) ja fotokunstnik.

Omal moel on kogu kunstniku looming tema autoportree, kuigi tegemist ei ole kaugeltki mitte peegliga, kust kunstniku nägu vastu vaataks (siinkohal ei soovi aga laskuda mõtisklustesse selle üle, kui palju räägib pildis ühiskond, kui palju isik ja kui palju projitseerub loominguanalüüsi analüüsijat ning kui palju on üldse võimalik autorit ennast näha).

Autoportree on ilmselt kunstniku loominguteraviku kõige hinge avavamaks väljundiks, mille kaudu saab kunstnik jätta endast täpselt sellist peegeldust nagu talle sobib. Jällegi, ei ole tõenäoline, et autoportree oleks peegel, mis näitab tegelikkust. On ju ka peegel peen optiline illusioon, vahend, mis ainult kokkuleppeliselt annab "pärismaailmaga" identse kujutise, tegelikult aga moonutab oma olemuse, puhtfüüsikalise sisu tõttu maailma. Kui kunstnik loob endast autoportree, siis saab ta teadlikult võimendada või nihendada füüsilist maailma, anda edasi mingit peeglitagust maailma, mille ta enda ja läbi avaldamise ka teiste jaoks konstrueerinud on.

Katrin Kapral kasutab oma loomingus hingematvalt palju "väikesed jutustusi", ainult ja absoluutselt enda jaoks tähendusi omavaid elemente, millesse süüviva vaataja peab tihtipeale tagasi pörkuma mittemidagiütlevuse seinast. Kas ja kuidas nende mõistetavaks tegemine kunstnikule endale korda läheb, jääb esmapilgul saladuseks. Tundub, et ta ei tee mingeid katseid ise uksi avada; võimalik, et hingepiilumise vahendite puudumine ongi eesmärk omaette. Lõputööna esitatud raudkapp, milles foto näiliselt suvalises igapäevasisuatsioonis tabatud autoportreega, on just selline töö, milles on üritatud mitte midagi öelda. Näilise mittemidagiütlemisega üritab kunstnik tekitada ebamugavustunnet, petta vaatajat. Autor kirjutab ise oma töö kohta: "[Teose] omadused kannavad endas ühist taotluslikku ilmingut – ebamugavust." Peab tunnistama – kui see on eesmärk, siis see on õnnestunud. Räige roostes kast piiramas neljast küljest autoportreed, seda kaitsmas ja varjamas ning ainult uksepaotusega lubades piiluda enda sisse, on sobiv ülesanne, näitamaks kiivast varjamissoovi; soovi jääda mingi raami, kaitsva kesta sisse, hoolimata sellest et välispind rooste käes murenema kipub. Teiselt poolt – kunstniku pingutus ebamugavustunde kättesaamiseks on nähtav, mis lisab veel ühe tähenduskihistuse. Lõpuks tundub, et töö on see, mis loomise käigus on ära petnud kunstniku, mitte kunstnik ei peta vaatajat.

Kapral on just selline kunstnik, kelle loomingut on selgelt näha, et tegemist on naiskunstnikuga. Õrn, kohati arg pisdetailitseja, kes ainult üksikutel juhtudel julgeks muutub, ja siis juba feministlikult naismodelli keha de-estetiseerides kisab, on justkui naiskunstniku rollimudeli personifikatsioon. Kunstnik sobitub "mudelisse" ja ütleb sellest lahti. Samas, just rollist eemaldumisega kinnitab ta rolli olemasolu. See paradoksaalne idee on adutav nii lõputöös kui mujal loomingus: trullakad "Lolitat" ei ole lapselikud, lolitalikud ja just seetõttu muutuvad lolitadeks; väikesed armsad kanad ei ole armsad ja saavutavad just oma äbarikkuse tõttu omaduse olla tajutud armsatena.

Tundub, et äratuntava rollimudeli kinnistumine hirmutab kunstnikke. Küllap on siin oma osa aja jooksul vähemromantiliseks muutuval kunstnikumüüdil, arhetüüpse "ma olen kunstnik" kirjelduse transformatsioonil, kus ainuüksi sellest ei piisa ainulaadsuse kinnitamiseks. Erilisusekultus sunnib pingutama, katsetama, et vastata mingitele ootustele. Paradoksaalselt on oma erilise otsimises kõik sarnased.

Tehniliselt põnevate teoste ideed sünnivad Kapralil tihti väikesest kasutust sirgeldusest, arenedes edasi suurteks süsteemideks ja jutustusteks, milles orienteerumine on pea võimatu. Ometi jäävad ka laenmotiivide ja -tehnikate katsetamise keskel alles kohati imepisikesed viited, mis teevad teosed just sellele kunstniku omapäraseks. Kehamaastikele on lisatud pisikesed lennumasinad, mis vastu pidiselt sellele, et muuta maastikku maastikupärasemaks, hoopis võõranduvad sellest, muudavad komplekti absurdseks ja lõhuvad klassikalisi tõlgendusraame. Tagasi pettuse teema juurde tulles – selgelt naiivse ja absurdse detaili lisamisega näib nagu ei üritaks kunstnik kehamaastikke maastikena edasi anda. Pettusidee "keha kui maastik" petab iseennast, naerab enda üle ja erineb sellega lugematutest samateemalistest töödest, kus metafoorsed pinnavormid üritavad pettust ja illusiooni luua just oma perfektsusega.

Selliseid mõtteid ja mõtisklusi kutsus minus esile Katrin Kaprali loominguga tutvumine. Tundub, et paljuski on kaval kunstnik söötnud ette just sellise pildi nagu ta soovib endast jätta; loodan, et kohati õnnestus näha ka sellest pisut kaugemale. Igal juhul on Kapral kunstnik, kelle kohaolu on tema töödes selgelt olemas ja hoolikal otsimisel ka leitav.



» Autoportree
2005
installatsioon

• rohkem töid saab näha CD-l





TANJA MURAVSKAJA

s. 1978

BA 2005 €KA (fotograafia),
jätkab õpinguid samal erialal
magistratuuris

► **Desire 1** (Sarjast "Desire")
2005
foto

► rohkem töid saab näha CD-l

Tanja Muravskaja & rollimängud

Maarin Ektermann

Kultuurivälja hallis tsoonis asub moemaailm – nii lähedane, nii kaugel ning nii aldis flirtima nii masstootmise kui elitaarse (moe) kunstniku jumaliku puudutusega. Tembeldada sealt õhkuv sära ja glamuur pinnapealseks, oleks kaasajal, kõrge ja madala segunemise ajastul... pinnapealne.

Vabakutselise fotograafi Tanja Muravskaja loomingu saab tinglikult jaotada kaheks: moe- ja kunstfotod. Vanakooli kategooriate järgi peaks üks viitama tööle, teine eneseteostusele ning ühe eristusjoonena jookseks läbi kapitalihulk – materiaalne *versus* kultuuriline. Aga loomulikult ei saa enam nii mustvalgelt mõelda, kapitale segatakse ja jagatakse lahkemalt ning Muravskaja moefotodesse peidetud väikesed narratiivid leiavad edasiarendamist tema kunstiprojektides. Vaid kerge pilguheit Muravskaja siin kõne all olevatele kunstifotodele ning on selge, et seekord jäetakse vaataja popkultuuri löa otsa ning isu äratamiseks on menüüs kaasaegsed ikoonid ja sümbolid. *Bon appétit* – äratundmiseks (ning samastumiseks) on moemaailma retoorika ja VIP-seltskonna ikonograafia! Kui plinkiv sööt on alla neelatud, ilmnevad – nutikamad lupejad on juba kindlasti ära aimanud – nihked. Oma fotosarjades pakubki Muravskaja kodeeritud tähistajaid, millest arusaamiseks tuleb tunda kirjutamata reegleid. Õnneks on pealkirjad halastavalt abistavad.

Sari "Desire" (2003) tundub esmapilgul kõigiti vastavat efektse reklaami ettekirjutustele: on luksuskaupa, on ilusaid alasti inimesi, õhus on sensuaalsust ja eroottikat. Nihestus hakkab toimima, kui kohale jõuab häiriv tõsiasi, et modellid poseerivad vaid imitatsioonide, paberist välja lõigatud tootepiltidega. Fakt, et inimesed tarbivad ihalevamalt ja intensiivsemalt kui kunagi varem meie planeedi ajaloo, ei tee veel sellest sarjast üheselt tarbimisühiskonna kriitikat. Võrreldes kampaaniaga "Võidab see, kellel on surres rohkem asju", toob Muravskaja sari arutu kvantiteedi-ihaluise kõrval tähelepanu alla nõ. kvaliteedi-fetiši. Tarbeesemetele on lisandunud nii võimas sümbolse väärtuse kiht, et asi kui selline on n-järguline, soovi omada ei ole enam võimalik mõista pelga ahnuse, apluse ja edevusena; see on muutunud oluliseks investeeringuks sümbolseesse kapitali. Miks ihaleda parfüümi Chanel No5? Aksessuaar sildistab selle kasutaja kõrgelthinnatud omadustega *a la* rafineeritud maitse jms.;

peen aroom on kui hääletoru, mille abil kõneleda sama dialekti vaprate ja ilusatega. Kell ei ole ajanäitaja, vaid staatusenäitaja. *C'est un pipe*. Seega, kui esmapilgul tundub papitükk modelli graatsiliste sõrmede vahel tühja märgina, siis tegelikult on see täpselt sama täidetud kui päris asi: mõlema puhul on määrav selle mitte-materiaalne väärtus. Karisma on ostetav, "loomupärane šarm" õpitav, tuleb vaid osata märke lugeda ning kasutada. Iha omada on kantud üllast soovist olla ilusam-targem-osavam.

Portreesarjas "Wannabe" (2002) proovib fotograaf protsessi ümber pöörata, taasluua põlve otsas ja käepäraste vahenditega plakatit ideaalmaailma. Popikoonideks oma sõbrad, taustaks hõbepaber – ja rambivalgusesse astuvad kodukootud Carmen Kass, Debbie Harry ning Aragorn.

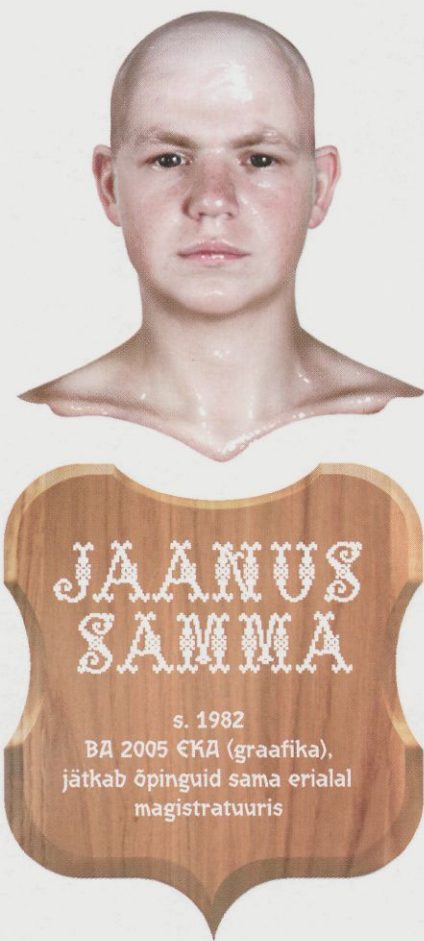
Vast kõige tabavam on Diori parfüümi *J'adore remake*. Originaalil poseeriv Carmen Kass sümboliseerib legendaarse loo "ajalehepoisist miljonäriks" Eesti versiooni, saates oma provintsliku päritolu kaudu *haute couture* i mekadest üle maailma kõigile eesti poistele ja tüdrukutele toniseeriva sõnumi *you can do it!* Tanja Muravskaja ilmselt kõige tuntum fotoseeria "Man`s Play" (2003) mõjub esmapilgul seksistlikult, alandavate-ahistavate soorollide palistusena. Pikantne *peep-show*, objektistatud naisekehad võtmas soovitud poose... kuid üks asi siin ei klapi – kui see on meeste mäng, miks mängib seda naisfotograaf? Seest soolise diskrimineerimise asemel on dekadentsiga võrreldud õhus hoopis eevatütarde rollimäng. Modellide kaitsetud alasti kehad on kostüüm, pantser ja kamuflaaz ning mehed kui asendatavad objektid on sellest mängust üldse välja jäetud.

Tanja Muravskaja kunstiprojektid, mille retoorika küll jätkab popkultuuri ja peamiselt moemaailma temaatikat, võimaldavad tal end siiski üsna edukalt "tööandjast" distantseerida ja "sõltumatu vaatleja" rolli asetada.

Tema tugevuseks ongi nii kunstimaailma kui moetööstuse tundmine ja mänguline ironia mõlema seltskonna nartsissismi suhtes. Harjumuspärased vaatepunktid muudetakse küsitavaks, vaataja haaratakse provotseerides kaasa ja õhutatakse valima kahe tõlgendusvõimaluse vahel, kusjuures mõlemad vastusevariandid on vaid pool tõde.



N°5
CHANEL
PARIS
PARFUM



Jaanus Samma helesinine laguun

Maarin Ektermann

*Bassein on kallis lõbu ja me ei valeta, kui ütleme, et "supleme rahas". Võib-olla meid isegi natuke erutab teadmine, et kuskil on puudu joogiveest.*¹

Samma loomingut läbib kuldse niidina ilu kultus. Nagu iluhedonistile kohane, on tema tööd rafineeritud, hoolikalt lavastatud, pikitud intiimsete stseenide ja dekoreeritud peenete vihjetega. Sümpaatia popkultuuri vastu toob endaga vormimängud, kitsi kerged puudutused ning köidab kõik igihalja estetismi egiidi alla kokku.

Nende märksõnade põhjal kujuneb omamaailm, mis miksib oma retoorikas päikesekuninga õukonna glamuuri kaasaegse kõrgklassi minimalismiestetikaga. Tsiteeritult ja *remake*¹ itult ilmuvad meie ette tuntud tegelased ja motiivid, mis saavad ümbertrükitud ja -tikitud. Flirdi aristokraatia säruga võtab kokku rafineeritult minimalistlik "Kuningas" (2004, lito) – kuldpaperile trükitud pisike punane kroon. Hedonismi monarhia teenimisele on pühendunud ka "Autoportree II ja III" (2004, lito): fraasis "Pour sa majesté [] nous sommes prêts à tout" pöördumismõõtule järgneb sulgudesse elegantselt ja intrigeerivalt tühjaks jäetud koht. Ning juures on lühike vehklemisõpetus.

Dekadents annab mänguvabaduse, vanad reeglid enam ei kehti, kuid uusi pole veel kehtestatud. Keegi ei usu enam tegelikult duellil suremisse, kuid seda usku mängida on ometi nii veetlev. Hedonism on segatud (enese)irooniaga, mis ühes kangelastesse uskumisega ka neid pilkab. Superman² ist saab superpoisike, kes liigse edevuse ja enesekindlusega on võimeline vaid enda trimmitud käe- ja sääremuskulatuuri demonstreerima ("Superboy", 2003, söövitus).

Samma senise loomingu apoteosiks on sari "Bassein" (2005, segatehnika, fototikand). Bassein kui hedonismi arhetüüp on äärmiselt tänuväärne uurimisobjekt. Klubi ja pidu ja raha ja võim ja seks. Ahvatlev bassein kõneleb meiega flirtivalt ja häbematumalt, meelitades vette ja lastes näkineidudel meid "ära teha". Samas sillerdavad selles kloorivees meile vastu kõik ürghirmud veekogude ees, pillekaare alateadvuses on surmahirm ja kartus, et "mehed ei tule merelt tagasi". Oma ohtlikuse tõttu mõjub bassein erutavalt ning on seetõttu sage tegelane nii mõrvamüsteeriumites kui ka erootikafilmites. Bassein on katse tagasi võita kaotatud paradiisi, püüd kodustada meie ürgkodu, niisket elementi, millest meid on välja süljatud. Basseinis on koos sünd ja surm ja kummimadrats.

► **Bassein**
2005
fototikand

◉ rohkem töid saab näha CD-l

Samma basseineeria on uurimus väärika retro-arhitektuuri ja glamuurvillade keskel ilutsevast kunstveekogust. Peategelane on vormi- ja faktuurimängude abil erilisel esile tõstetud, peibutades vaatajat kord erehelesinise veepinna, kord sinna peale tikitud pärlite ja litritega.

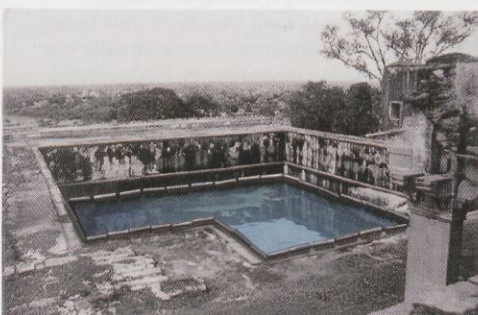
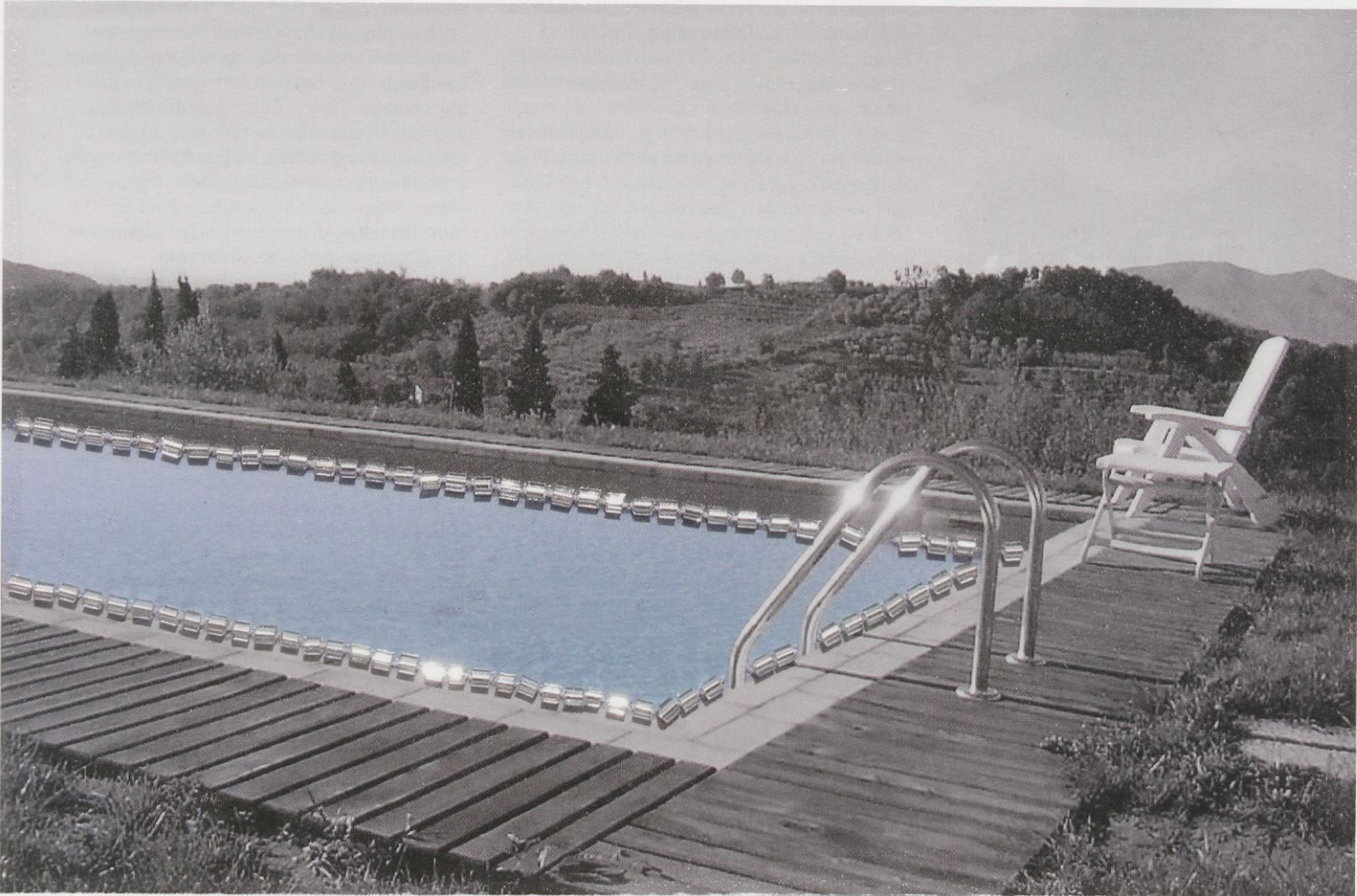
Villade ja kuurortite luksuslikud basseinid on aga inimitühjad. Keskkond, mille ebatervelt helesinisesse vette on kodeeritud *la dolce vita*, mõjub ilma oma populatsioonita metafüüsiliselt tühjana. Selle elutu betoon- ja marmorkõrbe keskel sillerdab üksik ebatervelt sinine veesilm, pärlid, litreid ja helmeid täis. Iga valguskiir paneb nad elama: basseinipind lööb kihelema, võib nad rulluvad üle lombi. Just sellest pärlendavast ürgsupist peab sündima uus elu. Pärlid kihisevad kullestena, pilgutavad oma smaragdsilmadega, siblivad oma niidisabadega. Veel hetk ja siis toimub suur väljahüpe. Basseiniveest roomavad kaldale superboid ja supergöörlid. Need uued kahepaiksed kreatuurid asustavad villad, jagavad välja martiinid ning keeravad muusika põhja. Kuid praegu on kõik veel vaikne ja rahulik. Ebainimlikult ilus.

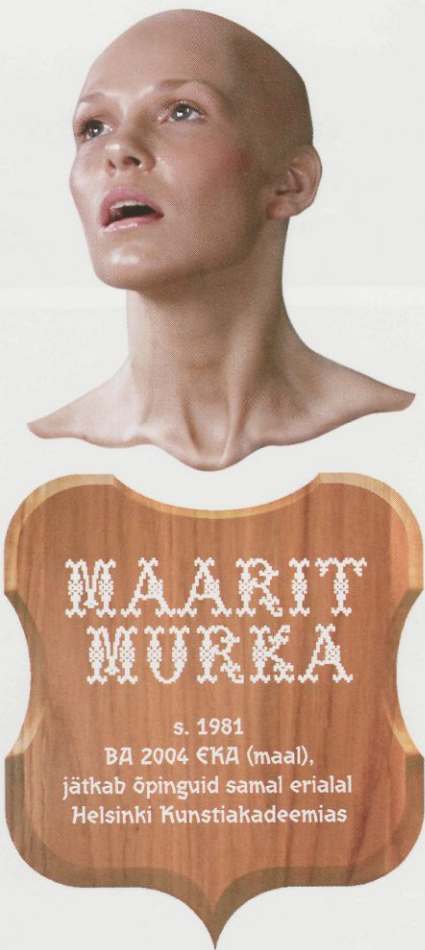
Vaatajast saab basseinipiltidel toimuva evolutsiooni ainuke tunnistaja, kellel on au viibida ühe omamaailma sünni juures.

Basseinide sinine kloorivesi voolab ka kunstniku soontes, kinnitades kogu loomingule siniverelise pitseri. Pärlivahust sünnib lopsakas Veenus ja temaga ühes terve parv imetlevaid alamaid ("Tema", 2002, lito); laiali saadetakse duellikutsed; möögatera riivab huult; punane veretilk kukub valgele vatmanpaperile; prints Jaanus korjab selle üles ja viib kooli hindamisele; pärast seda tuleb Pärnus veeuputus.

P.S. Teid on kindlasti kogu selle artikli jooksul piinanud küsimus: kas Jaanus Samma tikib need pärlid oma piltidele ise või mitte? Teie uudishimu saagu rahuldatud: ise. Aamen.

¹ Lõik Jaanus Samma saatetekstist näitusele "Bassein" (21. 05. – 06. 06. 2005, EKA galerii).





IHA, IMIDŽ JA IKOONID: kas Uma Thurman võiks käia Eesti poisiga?

Anu Allas

Kõige rohkem paistab Maarit Murkat köitvat mitmekordselt filtreeritud, töödeldud ja disainitud inimkujutis. Muidugi pole tema piltide tegelastel midagi tegemist inimesega oma ainulaadsuses või ka tavapärasuses, mitte alati ka imidži, rolliga. Tema tööd on tihti nagu foto, still-kaadri või ka fotonegatiivi järgi tehtud hüperrealistlikus tehnikas maalid (või veel enam – mõne sellise maali *cover* "id), mida vaadatakse läbi eri värvi klaaside. Fotot imiteerivale maalileele, teatavale jahedusele ja masinlikkusele vaatamata pole kujutis ometi kunagi päris terav. Piirjooned hajuvad, tervik sulab pehmelt ühte või teise värvitooni. Hüperrealismi tehnika kaudu tekib sel viisil omamoodi uus maalilisus. Inimene neil pildidel on muidugi täiesti pinnaline: märk, piirjoon, üks kinni püütud žest, hoiak, ilme.

Viimasel ajal on esile kerkinud mitmel viisil hüperrealistlikku tehnikat kasutavad või sellega flirtivad suunad maalikunstis. Ehkki leiab ka kontseptuaalsemat lähenemist, võib sageli täheldada nende võtete, mille abil kunagine hüperrealism lõi pilte konstrueeritud, võõrandatud, nihestatud tegelikkusest, kasutuselevõtmist hoopis emotsionaalsemalt, isegi poeetiliselt. Üks sellise emotsionaalse mulje allikas on kindlasti aines, mida maalitakse: mitte tühi linn, mitte masinad või midagi selletaolist, vaid enamasti ikka inimene, olgu figuur või portree, teismeline tänavalt või filmitäht. Võib-olla seal on mingi seos vaibumatus staarikultusest painatud meediaga – "pildil" nii otseses kui ka kaudses mõttes on ju ikkagi eelkõige inimene, üksikisik oma ammendamatuses ja eraldatuses, mitte keskkond või kogukond või midagi muud hõlmavamalt, kollektiivset. Ning pildil on see inimene soovitatavalt suures plaanis, detailideni välja joonistatud, paljastatud ning vastavalt vajadusele vähem või rohkem ümber vormitud.

"Uma I", "Uma II" (2004). Uma Thurman. Kaks kaadrit kangelannast autoroolis: pingestatud kaunis nägu suures plaanis, huuled veidi paakil, juuksed lehvimas. Kiirus, oht, põgenemine. Selliseid hetki leiab filmiajalooost tuhandeid ning ühe omataolise nägemisest piisab täiesti, et konstrueerida tõenäoline sündmuse käik. Mõlemad maalid on külma sinise põhitooniga. Taandamine annab tervikule müstilise ja veidi nostalgilise mõõtme ning samas vääristab, tõstab kujutist. Tekib paralleel ühelt poolt värvifilmi-eelse kinoga, kunagise kuldaja tähtedega. Filmis lihtsalt mööda libiseva hetke külmutamine ja rafineerimine muutub selle aga ka tähendusrikkaks, koormatuks, kokkuvõtvaks. Ohu allikat, sündmuse põhjustajat maalidel ei ole ning neisse töödessa võib projitseerida mitmeid erinevaid lugusid, mille emotsionaalne pinge kõlab piltidega kokku. Uma on staar, kes äratub fantaasiad, keda võib ihaldada või kellega samastada – kõrge, kauge ja ebamaine. Need

maalid on nagu omamoodi ikoonid, kuid erinevalt tegelikest palvepiltidest ei ole need määratud täitma vaatajat rahu ja valgusega, vaid mingi seletamatu erutuse ja paine, tormiliste kujutusviisidega.

"Eesti poiss" (2003). Küsimus on õige hetke, täpselt välja mõõdetud kaadri, hoiaku või žesti tabamises. Murka Eesti poisid on maalitud Tallinna tänaval silma jäänud noormeestest tehtud fotode negatiivide järgi ning moodustavad komplekti Tõnis Saadoja samalaadsete Eesti tüdrukutega. Sõnas "Eesti" peitub omajagu ironiat: nii poisid kui ka tüdrukud on täiesti rahusvahelised noored, kelle puhul mitte miski ei osuta regionaalsele kuuluvusele, õigupoolest üldse mitte mingile kuuluvusele. Nad on tavalised teksade, dressipluuside, seljakottide, kõrvaklappide ja muude üleilmsete aksessuaaridega hilises teismeliseeas või varastes kahekümneandates inimesed, arvatavasti õpilased või tudengid. Sellises eas, kus nii-öelda kõik on veel ees, võimalusi tuhandeid, ukсед lahti ja rongid ootavad. Ühelt poolt realiseerivad nad väliselt üht kõige levinumat, meeldivamat ja ohutumat noore inimese, muretu nooruse kuvandit – värske, võluv, vaba, trenditeadlik. Teiselt poolt lisavad just poistele negatiivis maalimine ning ka kõrvaklapid, mahavaatav pilk, taskus käed mingit tumedamat dimensiooni, raskust. Nad annavad samastumisvõimaluse põlvkonna-kaaslastest vaatatajetele ning peegeldavad pigem siiski meeldivat, rahustavat visiooni sellest, milline on tavapärane, täisväärtuslik ning "õigustatud" noor inimene. Kas ka võitja, see on iseküsimus.

"Cover" (2004) on viimaste aastate üks vaimukamaid ja väljapeetumaid sarju originaalsuse ja pildivarguse teemal. Kunstiakadeemia maaliosakonna lõputöök esitas Murka tuntud kunstnike ja õppejõudude Tiit Pääsukese, Jaan Elkeni, John Smithi ja Laurentsiuse teoste või nende fragmentide veidi töödeldud koopiad ning sinna kõrvale "väljavõtte" oma kursusekaaslase Tõnis Saadoja maalist. Kõik need pildid on olnud eri aegadel omal moel märgilised ning ilmselgelt ka Maarit Murka loomingut otsesemalt või kaudsemalt mõjutanud. Tõnis Saadoja töö lisamine tekitab hierarhiase nihke ning annab ka tervikule lisatähenduse. Seda laadi koopeerimine ja töötlus ei tegele originaali sügavama sisu, selle ümbermõtestamisega, vaid on palju pinnalisem, tundelisem pildikorjamine, mis ei keskendu niivõrd teose positsioonile kuskil väljaspool, vaid isiklikele muljele, mälestusele, mõjule, kokkupuutele.

Muidugi on Maarit Murka ka hoopis teistsuguseid töid kui need seni kõige tuntumad ning umbes selle ajakirja ilmumise ajal saab teoks tema esimene personaalnäitus. Niisiis ei maksa teha ennatlikke järeldusi – *work in progress*.

➤ L. S. (sarjast "Cover")
2004
õli, lõuend

• rohkem töid saab näha CD-l



JÄNKU SUUDLUS: kaksikümned viis aastat hiljem

Anu Allas

Merike Estna tööd teevad huvitavaks väikesed võõritused, ootamatud, veidrased ja ohtlikud praod sileda pealispinna sees. Mida napimalt ja täpsemalt need on tekitatud, seda mõjusamalt nad töötavad. Efekt on umbes samasugune nagu valjul kõhukorinal või rõhatusel täpselt sel hetkel, kui ülipeen seltskond on jäänud hiirvaikseks piduliku kõne ootel. Pinge on õhus, kontrollmehhanismid maksimumi peale keeratud, fassaad plekitu – ja just siis peab see juhtuma ... Väike lihaliik häire, meeldetuletus sisikonnast kinninõõritud korseti all mõjub sellises olukorras sageli hoopis tugevamalt kui ükskõik milline naturalistlik stseen oma täies alastuses. Paralleel füsioloogiliste helidega tekib ilmselt seetõttu, et mitmeski Estna töös on just hääl selle võõrituse põhjustaja. Näitusel "Küülik: "Oh, pretty boys everywhere!" (Hobusepea galerii, veebruar 2005) kõlas iga natukese aja tagant madal, veniv, aeglustusega hauataguseks muudetud meeshääl: "I am a happy bunny!". Samuti mõrised kummaliselt muidu nii sire tüdruk kineetilisel maalil "Punamütsike: "I am the prettiest girl in the world"" (EKA lõputöö, 2005), taustaks väikeste propelleritena pöörlevate liblikate tiivaplagin. Kui Estna piltidel on enamasti alasti või poolalasti naised, harvem androgüünsed mehed või meesnaised, siis hääl on vähemalt mainitud töödes vastupidi groteskselt maskuliinne. Tekib peaaegu kiusatus öelda, et pilt on pealispindne ja Sümboolne ning hääl kuri, röve ja Reaalne. Hääl siiski ei löhu ega rüveta päriselt pildi fassaadi, vaid samavõrra toetab, rafineerib seda, lisab nüansse ja võrtsi. Seetõttu pole ilmselt nii Estna kui ka teiste noorte neo- ja postpopi või muude taoliste määratluste alla paigutatavate kunstnike puhul päris kohane rääkida meedia- või konsumerismikriitikast, isegi ironia ei ole ehk kõige õigem sõna. Pigem on siin tegemist nõ. asjade seisu loomingulise tõlgendamisega. Estna pildid on enamasti väga kindla käega ja selgelt komponeeritud, tasakaalustatud ja sümmeetrilised. Avar, tervele maalile või kollaažile tausta loov erksinine taevas, horisonti tihtipeale ei paistagi või on töö alumine osa veidi tumedam sinine, ilmselt siis meri. Keset pilti üksik figuur, vahel ka paar, mõnikord terve rida. Kõige kohal kõrgumas suur, natuke liige ümmargune kirgas vikerkaar. Mõnikord moodustub vikerkaarest täisring, nagu märklaud, mõnikord on värvi- triibuline hoopis "maa" jne. See ei pruugi olla nüüd kõige adekvaatsem võrdlus, aga miskipärast meenutavad need vikerkaarega pildid kohati suuri renessansiaegseid sümmeetrilisi figuuri- kompositsioone arhitektuurises raamistuses või siis omamoodi äraspidiseid madonnasid troonil. Ometi ei moodusta kahe või rohkema figuuriga piltide tegelased peaaegu kunagi mingit pildisest emotsionaalset tervikut, nad on asetatud üksteise kõrvale ja suhtelvad demonstriatiivselt ainult vaatajaga. Sageli on teatav kommunikatsioon küll markeeritud koomiksist tuttavate kõnemullide abil, kuid need pigem võimendavad iga kõneleja eraldatust. Tegelaste olemust silmas pidades ei saaski nende positsioon olla teistsugune. Nad on kas ajakirjadest välja lõigatud või hästi müüva

keha skeemi järgi maalitud bikiinides, pesus või alasti tüdrukud, veidi meelad, veidi väljakutsuvad, kuid mitte liiga provotseerivad, natuke süütud, natuke rikutud ja alati valmis.

Sellise plakatliku pildiskeemi kõrval on aga Estnal veel rida teistsuguseid, vähem tuntud ja märksa keerukama ülesehitusega töid, mis moodustavad omaette grupi. Kui veel korra ajaloolist paralleeli kasutada, siis need pildid on kompositsioonilt pigem maneristlikud või hea küll, siinkohal võib juba ka osutada hüperrealismile. Erinevalt täiesti pinnalistest vikerkaarepiltidest on neis teist laadi töödes ruumil äärmiselt oluline roll („Kitty, kitty, kitty, where are you, dirty bastard!", 2004; "Little boys", 2004; "Kaerajaan", 2004; jmt.). Siin on sügavusse suunduvad koridorid, üksteise taga avanevad toad, täpselt välja maalitud uksepidad- ja hinged, lülitid ja juhtmed, seinaplaadid jms. Koloriit on hoopis vaoshoitud, tegevus seevastu lavastuslikum. Võõritus tekib just anonüümse, külma keskkonna ja seal toimuva kummastava, salapärase sündmuse koosmõjus. Valges maskis alasti naine ootamas "kitty't", püstolitega alasti mehed üksteist luuramas, alasti paar tantsimas tühjas toas, ainsaks rekvisiidiks rahvariidetanu naise peas.

Tulles tagasi ajakirjatüdrukute juurde, ei saa mööda sellest, et ka neil on mõnikord peakatted, nimelt pikkade jänesekõrvadega mütsid. Kõigepealt tuleb muidugi meelde eesti kunsti kõige kuulsam jänku Leonhard Lapini joonistusel "Jänku suudlus" (1969) ning abitu väike nukk-tüdruk tema suures lämmatavas embuses. Neist jänesekõrvadest tekkivad assotsiatsioonid võtavad omal moel kokku Estna piltide meeleolud ja motiivid. Jännes kui üliaktiivse seksuaalsuse ja sigivuse sümbol, jännes kui armas ja süütu loomake, "küülik" kui nn naisrumaluse kehastus, saak, ohver... Neis teostes on nostalgiat popkunsti lapsepõlve järele, natuke süütust, isegi infantiilsust, natuke frivoolsust, õrnust, tahtlikku kohmakust, veidi lihaliikkust ning kuskil taustal täpselt määratlemata, kuid aimatav vägivald, oht. Avar sinitaevas, meelad tüdrukud ning pildist pilti korduvad suuremad ja väiksemad lennukid nende kohal tekitavad ka ühe kirjandusliku paralleeli – mingil moel meenutavad Estna tööd Arnold Schwarzeneggeri kahetist pilku pärast kirglikku õhulendu koos Lihtsalt Mariaga hävituslennukil Harrier A-4.

"Tema vasak silm oli veidi pilukil ja väljendas täiesti selget, kuid samas tohutult keerulist tunnete gammat, millesse kuulusid täpselt mõõdetud vahekorras elurõõm, jõud, eluterve armastus laste vastu, moraalne toetus Ameerika autotööstusele selle küllaltki raskest heitluses Jaapaniga, seksuaalvähemuste õiguste tunnustamine, kerge ironia feminismi suhtes ja rahulikkult teadvustatud arusaam, et demokraatia ja judaistlik-kristlikud väärtused võidavad ükskord niikuinii sellesinatse maailma kogu kurjuse. Kuid tema parem silm oli hoopis teistsugune. Seda oli koguni üsna võimatu silmaks nimetada. Kuivanud verenirededega kaetud, lõhutud silmaaugust vaatas Mariat nagu hiigelkae ümmargune klaasist lääts, mille keeruka kinnitusklaambi juurest paistsid naha alla paigutatud peenikesed juhtmed. Selle läätse keskpunkti paikus välja pimestava punase valguse kiir – Maria märkas seda, kui valguskiir talle silma sattus."

Viktor Pelevin, "Tšapajev ja Pustata", 1996. Varrak, 2001, tlk. Maiga Varik. Lk. 67.



**MERIKE
ESTNA**

s. 1980
BA 2005 EKA (maal),
jätkab õpinguid
interdistsiplinaarsete kunstide
magistratuuris

► **Happy Bunnies**
2003
õli, lõuend

► rohkem töid saab näha CD-l



Kärt Ojavee. 4 tööd, 6 000 tähemärki.

Andreas Trossek

"Viimane ükssarv" (2004). Tekstiilidisaini on selle nüüdisaegse ehk *update* itud gobelääni puhul täiendatud heliga, mis tuletab vaatajale eri lõikudega meelde tema enda liikumist näituse-saalis ja hoiatab teosele liiga lähedale tulemise eest. Seinavaip kujutab kõikide väikeste tüdrukute meelismänguasja, kohmakat ja ponsakat ükssarve, koos teda ümmardava tütarlapse ning Jaapani *anime*'dest pärit sõpradega. Ükssarv on läänemaailma kultuuri-ruumis peaaegu ainus mütoloogiline olevus, kes pole tuletatud inimlikest hirmudest ehk katastroofi-eelaimdusest, millega hirmutada õhtul magama minemast keelduvaid väikelapsi. Piltkujutistel alati hobuselaadse kehaga ja otsmikust väljaulatuva sarvega olend on traditsiooniliselt inimpelglik ja üksik, kuid seejuures justkui hea ende kuulutaja. Tema parandava toimega sarvest saab keskajast alguse saanud uskumuste järgi valmistada kõikvõimalikke vastumürke.

16. sajandi algusest on säilinud kuulus seinavaipade sari, mis räägib ükssarvejahist. Seal on see olend veel tabamatult kiire, õrn ja oma sarvega ohtlikult relvastatud, nagu tolle ajastu arusaam ette nägi. Räägiti, et ükssarv ilmutab end ainult süütutele tütarlastele. Taltuv ükssarv märgib kristlikus ikonograafias seetõttu Neitsi Maarja ja Jeesuse teineteiseleidmist ehk Jumala armu. Ajapikku lisandub ükssarvele mondäänsemaidki tähendusi, näiteks hakkab ta renessansist sümboliseerima truud abielu. Vastassoo erootiline tõmme on ükssarve müüti seega sisse kirjutatud, hoolimata kristluse kasinuse eetikast. Jah, seal vaiba peal see sama "Kammi mind!"-näoga poni, milleks ükssarv on kaubanduskeskuste mänguasjade lettidel redutseeritud. Kärt Ojavee tehtud vaibal on tema lõbusateks kaastasteks *pokemon* 'id, veel ühed nüüdisaja väikeste inimehakatiste sõbrad. Värvid on heledad ja pehmed, taustaornament õitsev. See vaip võiks rippuda ka kusagil lastetoas, kui mängiva tüdruku veidi üles kerkinud kleidisaba ei saboteeriks teosest midu õhkuvat pehmet infantiilsust. Nende valgete aluspükste paljastumisviis läheb muu kujutuslaadiga vastuollu, kuna pärineb märgisüsteemist, mis allutatud seksuaalse iha üleskütmisele – kuulub nii-öelda täiskasvanumaailma, kuhu eelpuberteedialistel veel asja ei peaks olema. Pigem seadustega keelatud seksuaalsust sugereerivad vihjed on sellesse vaipa sõna otseses mõttes sisse kootud. Vari tüdruku jalge vahel oleks kui heidetud kaadritaguse tundmatu teguri poolt – andmaks märku, et "issi väike silmatera" ei ole enam väikene ja teab väga hästi, mis tuleb pärast igasuguseid ükssarvi. Iseenesest väike detail, ent ühtlasi kogu töö võti. Tüdruk vaibal ei suhtle mitte niivõrd ponilaadse olevuse või teiste muinasjututegelastega, kui võrd kujutletava vaatajaga; ta on välja-(kohtingule) kutsuv iha objekt, vägagi teadlik enda võimust olla imetletud, olla potentsiaalne masin lõputus reproduktsiooniahelas. Viljatu ja ennastnautlev seksuaalsus on ühiskonnas tähtsaim kapital

üksikisiku domineerimisväljade kättevõitlemisel. Neitsite peibutatud ükssarvedel pole tõepoolest siia maailma enam asja.

"Tahakuulamismüts" (2004). See müts on põhimõtteliselt kantav tehnika. Vaadake skeemi ja saate ise aru. Kui müts on õigesti peas, kuulub selja tagant täpsemini helisid, mis edastatakse kõrvadesse kuklal peituvast mikrofonist. Tahavaatepeeglist on kõik liiklejad kuulnud. On aeg astuda tehnoloogilises progressis uus samm, seltsimehed sotsiaalsed agendid. Lõpp "selja taga räägitud juttudele", lõpp "seljatagustele salasepitsustele". Ühiskonda senini koordineerinud keelepeks on surnud, ärasaatmine on Metsakalmistul homme kell kuus.

"Stay" (2003). Videoinstallatsioon sõjapateetikast. Sämplitud liukuvad pildilõigud "poiste mängudest", mida saadab aastatetagune nn. poistebändi globaalhitt. Vaid umbes kaks minutit emotsionaalselt üleforseeritud surma. Seda on tunduvalt rohkem kui reaalne surm ilmselt indiviidide üle läve minekuks aega annaks (?). Mitte vanemlik kasvatuse, loetud kirjanduse ega koolihariduse ei juuruta nüüdisaja inimesesse väärakust, vaid Hollywood. Ühesõnaga kino, Hollywood ja kunagi ka Mosfilm. Televisiorist on õpitud, kuidas olla *cool*, televisiorist saab ka teada, kuidas langeda lahinguväljal. Õilsalt šokeerituna, adrenaliinist hullunult, enda ja teiste rahvuskaaslaste veres, mis on paksem kui vesi, paksem kui valupisarad. Film annab võimaluse lõigata elu jäädvustamisel välja "igavad kohad" ja pikendada lõpmatuseni dramaatilisi ja otsustavaid hetki; neid, mille reaalsel tajumisel kõik kellad justkui nagu seisma jäävad. Niisugusest teatraalsusest on tehtud kõikide sõjamonumentide ja memoriaalide sambaalused kogu verise 20. sajandi jooksul ja kauemgi. Sõdur läheb viit ära, et mälestus sõjast endast jääks. Ja mis on sel kõigel minu või sinu pistmist? Aus vastus on, et mitte midagi.

"Respiraator" (2003). SARS, linnugriip, globaalne gripipandeemia. Inimeste suurim hirm on näha enda keha lagunemas, ilma et arstiteadus suudaks midagi olulist ette võtta. AIDSil ja vähil ei ole vääramatu surma monopoli massiteadvuses juba tükk aega, ka lihtsasse palavikku võib surra. 2004. aastaks oli SARS surmanud umbes 800 inimest, neist ligi 350 viiruse päritolumaal Hiinas. Hiina miljardilist elanikkonda ja meediavahendite globaalset haaret arvestades on selge, et siin räägib mingi ürgne looduse ülimumst tunnistav hirm, mitte kaine statistika. Liiklusõnnetusteski koguneb aasta lõikes rohkem inimehakat. Siiski, võib küsida, kas ilu päästab maailma ja aitab vältida pisikuid? Kujutlege end haiglavoodisse. "Teie haigus progresseerub, kuid lootus jääb," öeldakse teile läbi luigekujutisega kaunistatud *camp*'iliku respiraatori. Ja te vajute rahutusse poolteadvusesse, kus elu lõppemist nagu ei märkaks, sest nii ilus on.



► Viimane Ükssarv (detail)
2004
segatehnika

● rohkem töid saab näha CD-l



Indrek Kangro

Andres Kaera

Indrek Kangrost ei teadnud ma enne muud, kui ühte fotoprojekti, millega ta 2002. aastal Tartu linnaruumi töötles. Seintele kleebitud tekstiplakadid kõnetasid lugejat, üritasid temaga otse dialoogi astuda või andsid retooriliselt käske, keelde ja õpetussõnu. Korrektsete suurte trüki-tähtedega sildid meenutasid kohati esmapilgul ametlikke hoiatusi või teadaandeid, vähegi põhjalikum pilk purustas selle arvamuse – familiaarne või ülbevoitu sõnakasutus ja ereda-värviline taust. Strateegiliselt hästi paigutatud ja oma vormiga tekstile sekundeerivad anonüümsed plakadid jätsid mulje, nagu suhtleks linnakeskkond tundmatu tekktega plakati kaudu otse inimestega, nuruks kiitust ja jagaks isalikke õpetusi.

Tegemist siis omamoodi nihestatud plakati-näitusega, kus tekstirohke plakat kui selline võttis endale rolli ja ülesande, mida enamik kunstnikke üritab kuidagi muudmoodi, visuaalsete vahenditega täide saata. Tuleb nentida, et otseütlemine on antud juhul töökindlam kui keerutamine, mis ei tähenda, et sellel seerial poleks tihti-ihaldatud alltekste, salapära ja mõjuvõimu. Läbi fotosilma püütud jäädvustused ei ole millegi poolest vähem või rohkem märkimisväärsed kui plakadid ise: näiliselt puhas dokumentaalsus ei sunni pingutama, kontekst on lihtne, kõik on öeldud otse ja äratuntavalt. Tegemist on muide Indrek Kangro ainsa näitusega.

Teise olulise etapina Kangro loomingus tuleks mainida tema lõputööd "Näidismees" aastast 2000. See fotoseeria kujutab "näidiskujutisi" inimkehast, millele osava fototöötlusega on lisatud omapäraseid detaile. Inimkeha on Indrek Kangro loomingus erilisel kohal: juba mainitud lõputöö, lisaks raamatukujundused, kus illustratsioonidena lõhestunud, muteerunud inimesed. Ka tema filmikeeles on inimene, inimese keha intensiivselt esindatud, heaks näiteks detailsed vaated külmetavatest poistest tudengiaegses auhinnagagi pärjatud lühifilmis "Külm on". Inimkehast fastsineeritus on loomingus selgelt näha, mis selle taga on, võib ainult ülevoolavalt ja põhimõtteliselt loteriilaadsete šanssidega oletada. Seetõttu jäägu see siinkohal kommenteerimata. Inimkehad Indrek Kangro fotodel on karged, selgepiirilised. Pidevalt jääb mulje, et midagi on valesti, midagi on muutunud, paigast ära. "Nihkumine", "nihestatus" on märksõnad, mis

neid inimkujutisi vaadates pähe tulevad. Justkui poleks evolutsioon oma tööd piisavalt hästi teinud, võtab Indrek Kangro endale vabaduse katsetada, kuidas oleks, kui piire nihutada, kombineerida kombineerimatut. Kõik detailid on inimese omad, kunstniku arvates need lihtsalt võib-olla sobivad paremini mujale. Paljus tundub selle mängu taga olevat tehnilise teostuse, hämmastava segadusseajamise puhas nauding. *Wow*-efekt on kindlustatud, tihti pole isegi väga hoolikal vaatamisel võimalik aru saada, kus lõpeb esimene keha, kus algab teine. Piirid on kaotatud, ometi on tõelisuse ja fiktsiooni vahel selge piir, kogemata segi neid ajada pole võimalik. Jumalikult elementaarsete psühhoanalüütilistele tõlgendustele alluvad plakati-kujutised, kus paljakõhulise mehe püksirihma kohalt ripub alla lips või käes on falliline mikrofoni tunduvad liiga otsesed, et mitte olla teadlik ennetav nөөk tõlgenduskatse pihta.

Kui traditsiooniliste kunstiteooriate (mille hulka vist ka psühhoanalüütilised tõlgendusviisid paigutada võib) teemat jätkata, siis ei saa mainimata jätta, et ka oma eluolu korralduses on Indrek Kangro niinimetatud ettekirjutatud kunstnikupildiga pisut vastuolus. Kunstnikuks ta end ei tituleeri, olgu see siis öeldud üleolekuga või alandlikkusega, mõlemad ju võimalikud. Graafilise disainerina leiba teeniv ja arvutigraafikat oma trumbiks nimetav Indrek Kangro ei eita, et "klassikaline" kunstitegemine on tema jaoks hetkel end ammendanud. Avalikult kommertssfääri põgenemisega ähvardab ta küll välja vihastada kõrge kunsti eest seisjaid, kuid küllap on oma nauding ka trääsanäitamises, vireleva ja nälgiva kunstniku füüsilise ürbi pealtheitmisel, etamisväärse kunstnikuelu mudeli katsetamises. Tõesti, ka logokujunduses saab Indrek Kangro oma lakoonilisel kehatundlikul moel öelda, mida soovib. Ka ei takista majanduslikult mõtleva kunstnikul miski mõtisklemast elu üle, kuigi see ei käi klassikalisel kombel oma loomingus kaudu, seda teistele eksponeerides ja aktiivses näitusetevetuses osaledes. Edevus, kunstniku lahutamatu osa, saab toitu ka sellest, kui tema loodud logo trükiseid ja reklaame kaunistab.

Omaette küsimus, mis mind viimasel hetkel piinama hakkas, võiks kõlada järgmiselt: mida on Kunst (see suure tähega) kaotanud, millest jääb ta ilma, kui kunstnikule pakub siiralt rohkem naudingut omaette nokitseda ja selle eest ka väärilist tasu saada, mitte näituste jaoks oma taiesele vorpida? Kohustuslik kibestumus sunnib ütleva, et ei millestki. Aga kui sellest kaugemale vaadata? Selle küsimuse jätan siinkohal vastamata, küllap Aeg kõneleb Kunsti eest.

► Eksperiment "Plakat"

2002

ofsett-trükk

► rohkem teid saab näha CD-l

