

1996

ESTONIA

ART M

U

V

Vastutav toimetaja / Editor-in-chief

SIRJE HELME

Toimetajad / Editors

ANTS JUSKE

KRISTA KODRES

HEIE TREIER

Kujundaja / Layout

ANDRES TALI

Kirjastaja / Publisher

KUNST

KIRJASTUS "KUNST"
KUNST PUBLISHERS

Tel./phone

(372) 641 17 64

Fax

(372) 641 17 62

Lai 34

EE0001 Tallinn

EESTI / ESTONIA

Tehniline toimetaja

TIIU RÜNDAL

© KIRJASTUS "KUNST" / KUNST PUBLISHERS

ISSN 0320-2275

*Täname Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskust ja
Eesti Vabariigi Kultuuri- ning Haridusministeeriumi
"KUNST / ART IN ESTONIA" sponsoreerimise eest.*

E e s t i k u n s t m a a i l m a s

Viimasel ajal olen palju mõelnud selle üle, kas meie väikese Eesti kunstimaailm on ühtne või mahub siia teab kui palju kunstimailmu. Kuskil tuleb ju piir ette, mis johtub meie füüsilisest väiksusest.

Pärast õndsat nõukogude aega toimus kunstielu pluraliseerumine ja kunstiliikide nomenklatuuri muutumine, mis on täiesti loomulik kunstielu protsess. Mis aga teeb muret, on see, et on tekkinud nagu kaks erinevat eesti kunsti – üks, mis on kohalikule n.-ö. laiale publikule, ja teine, mis käib suurte rahvusvahelistel kunstisündmustel. Viimaste aastate vaieldamatult esinduslikem eesti kunstnik väljaspool Eestit on olnud Jaan Toomik, kuid ikkagi on tunne, et kodus on ta mingi marginaalne nähtus. Ei tahagi meenutada, milliseid epiteete on tema enda kolleegid tema kohta tarvitanud. Meenub ka mõne aasta tagune käik São Paulosse, mis oli koos Jaan Toomiku ja Leonhard Lapiniga sisuliselt esimene eesti kunstnike iseseisev esinemine nii suurel rahvusvahelisel biennaalil. Oscar Niemayeri 1950. aastate algul ehitatud hoonegigandi ees lehvib kaks sini-must-valget lippu – üks biennaali organisatsioonide poolt, teine sealsete välis-eestlaste poolt. Eesti esindatust finantseeris Sorose keskus, suure lunimise peale saime midagi ka riigilt, eelkõige tänu sellele, et ma tundsin isiklikult tollast peaministrit. Eestis ei teadnud sellest esinemisest laiemalt keegi, mingit huvi ei ilmutanud ka riigi vastav ministeerium. Sama kehtib Jüri Ojaveri Lõuna-Korea biennaalikäigu puhul.

Praegune "Kunsti" number kubiseb meie kunstnike esinemistest suurte biennaalidel. Ehk tuleb aeg, mil see pole enam kunstnike endi isiklik asi, ehk tuleb aeg, mil nii riik kui rahvas tunnevad vastutust meie esindatuse üle – vaatamata sellele, et mõnele riigiametnikule või isegi kogu rahvale on see kunst vastuvõtmatu. Ma ei jaga suurt midagi atonaalsest muusikast, kuid alati on hea meel, kui kuulen mõne meie muusiku suurest võidust rahvusvahelisel areenil. Rõõmustagem siis sellistel juhtudel koos ja tundkem end vähemalt hetkeliselt ühtse kunstirahvana.

Ants Juske



A man with a beard and a patterned shirt is looking down at a dark board. The board has text on it. The background is a textured, patterned surface.

SCHNELL, SCHNELL,
ДУША МОЯ

решение?



Peeter Maria Laurits.

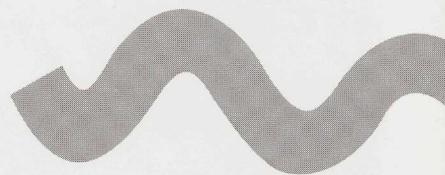
Kriitilised küsimused autoportreele.
Foto, 1995.

Peeter Maria Laurits.

My Queries About Self-Portrait.
Photo, 1995.

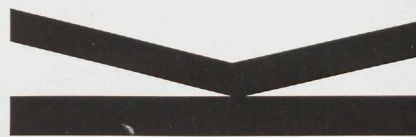
EDITORIAL lk.1 – *Ants Juske* •
NÄITUSED lk. 5–38 *Fabrique d' Histoire: kokkuvõte* – *Heie Treier* • “*Biotoopia*” – probleemid ja väljakutsed – *Sirje Helme* • *Ando Keskküla* rahvusvahelisest meedia-konverentsist “*Interstanding*” • “*Socium*” – *Ants Juske* • Piiriületuslik tegevus kunstis ja X faktor – *Raivo Kelomees* • Nii me sünnitasime eesti feminismi? – *Reet Varblane* • Eesti kunst idapoliitika valguses – *Ants Juske* • Juubeli-juttu pidulikkuseta. Tallinna X Graafikatriennaal. *Norbert Weberi intervjuu* • Kineetilise kunsti manifestatsioon – *Kaarel Kurismaa* • *Antony Gormley* “*Väli*” • Esteetiline nägemus Eestist – *Anu Liivak* • **ESSEE** lk. 39–43 *Vestlused Mark Kostabiga* • **EGO** lk. 44–50 *Ankeet: Epp-Maria Kokamägi, Navitrolla, Sirje Runge, Vilen Künnapu, Kai Kaljo, Piret Räni, Ülle Marks, Toomas Vint, Reti Saks, Ilmar Kruusamäe, Enn Põldroos, Vano Allsalu, Urmas Puhkan, Kreg A-Kristring, Mare Tralla, Margot Kask, Marko Laimre* • **MAAILM** lk. 51–58 *Perifeeriast keskusesse: Veneetsia biennaalil kogetust* – *Katrin Kivimaa* • *Kwangju biennaal “Sealpool piiri”*. *Jüri Ojaveri intervjuu* • Väljakud on meie paletid ja tänavad meie pintslid – *Ants Juske* • **KROONIKA** lk. 59–63 *Preemiad* • Üleminekuperiood Eesti kunstis – *Krista Kodres* • *Narva kultuuripäevad Tallinnas* • *Võrumaa kunstielust* • *Järvamaa kunstipäevad* • “*Dionysia*” *Tartus* • “*Kiriküüt*” *Viljandis* • *Chaplini keskus Pärnus* • *Galeriide kroonika* • **AJALUGU** lk. 64–74 *Inimese mõõt* – *Ants Viidalepp* • *Johann Wilhelm Krause ja Šveits* – *Juhan Maiste* • **RAAMAT** lk. 75–76 *Tark ja huvitav raamat Eduard Taskast* – *Kaalu Kirme* • **SUMMARY** pp. 77–80

1996



ESTONIAN

MART



Saaremaa biennaal "Fabrique d' Histoire": Kuressaare loss, juuli 1995.

Foto: Peeter Linnap.

Saaremaa biennial Fabrique d' Histoire. Medieval Kuressaare castle, July 1995.

Photo: Peeter Linnap.



Fabrique d' Histoire: kokkuvõte

Heie Treier

22.–25. juulil 1995 toimus Kuressaares esimene Saaremaa biennaal “Fabrique d' Histoire”. Ürituse eellugu algas 1992. a., mil Eve Linnap ja Peeter Linnap organiseerisid sealsamas rahvusvahelise fotofestivali koos näituste ja loengutega. Nüüd laiendati kandepinda – näitus koostati endiselt küll kontseptuaalse foto põhjal (hõlmates seekord ka installatsioone, skulptuure), kuid esinema kutsuti rohkemal arvul kunstnikke ja teoreetikuid, ning vaatluse alla võeti konkreetne teema, ajalugu.

Ehkki ürituse õnnestumine sõltub arvukatest komponentidest, on esmane tähtsus ideel, kontseptil. Siinkohal tundub, et just üldteema “Fabrique d' Histoire” osutus nii taktikaliselt kui strateegiliselt magnetiks, mis inspireeris asjaosalisi üle maailma. “Fabrique d' Histoire” kui metafoor on tõlgitav nii “ajaloo vabriku” kui “kangana”, esitades teoreetilise küsimuse ajalookirjutuse tekke kohta. Kuna aga biennaali ajal rippus prantsusekeelne logo kollasel kangal Kuressaare lossi peasissekäigu kohal, võis “ajaloo vabrikut” tõlgendada lausa sõna-sõnalt kui materialiseerunud ehitist, muuseumi, mis on *teinud* ja teeb ajalugu, nii ironilises mõttes kui tõsimeeli.

Probleemipüstitus

Kaasaegses ühiskonnas, eriti pärast külma sõja lõppemist, on ajaloo ümbermõtlemine tõusnud üheks keskeimaks teemaks. Nõukogude perioodi kogemus oli ilmekas näide sellest, mis juhtub, kui riik kontrollib oma minevikku, millele on tehtud kosmeetiline operatsioon – siis kontrollib ta ka oma olevikku. Tänapäeva maailmas on kriteeriumid segi ning ajaloo tõlgendamine on rahvusvahelisel areenil mitte üksnes teoreetilis-filosoofiline probleem (Foucault), vaid otseselt praktiline küsimus. Riikidevahelises poliitikas väljendab seda Eesti näitel kasvõi diplomaatiline / juriidiline vaidlus Venemaaga terminoloogia üle, sellest sõltuvad aga fundamentaalse tähtsusega poliitilised otsused praeguses olevikus – kas nõukogude võim Eestis oli okupatsioon või mitte, kuidas suhtuda kodakondsuse andmisesse Eestis elavatele venelastele, *milliseid* muulasi käsitada okupantidena? Eesti valitsuse välis- ja sisepoliitikas on nn. vene küsimus üks põletavamaid. Rohukõrre, eraisiku tasandil on keskse tähtsuse omandanud aga arhiivid, mis võimaldavad tõestusdokumente suguvõsa vara tagastamisel. Jne. jne. Ajalugu on niisiis tegelikult väga praktiline ja ideoloogiline distsipliin, mille tõlgendamine sõltub võimalolijast. Tõlgendamisest omakorda sõltub inimeste ja rahvaste identiteet / enesetunne olevikus, nende vaimne tervis.

Allikakriitiline meetod

Biennaal püüdis nii näituse kui seminari osas võtta kriitilise vaatluse alla hoovad, mis kujundavad ajaloo tõlgendamist. Meetodit, mida Saaremaale kutsutud kunstnikud kasutasid, nimetatakse ajaloootea-



Paul Rodgers (Suurbritannia).

Leival on raske mälu. Pagar, Pagari tänav. Kohaspetsiifiline installatsioon, 1995.

Foto: Peeter Linnap.

Paul Rodgers (Great Britain).

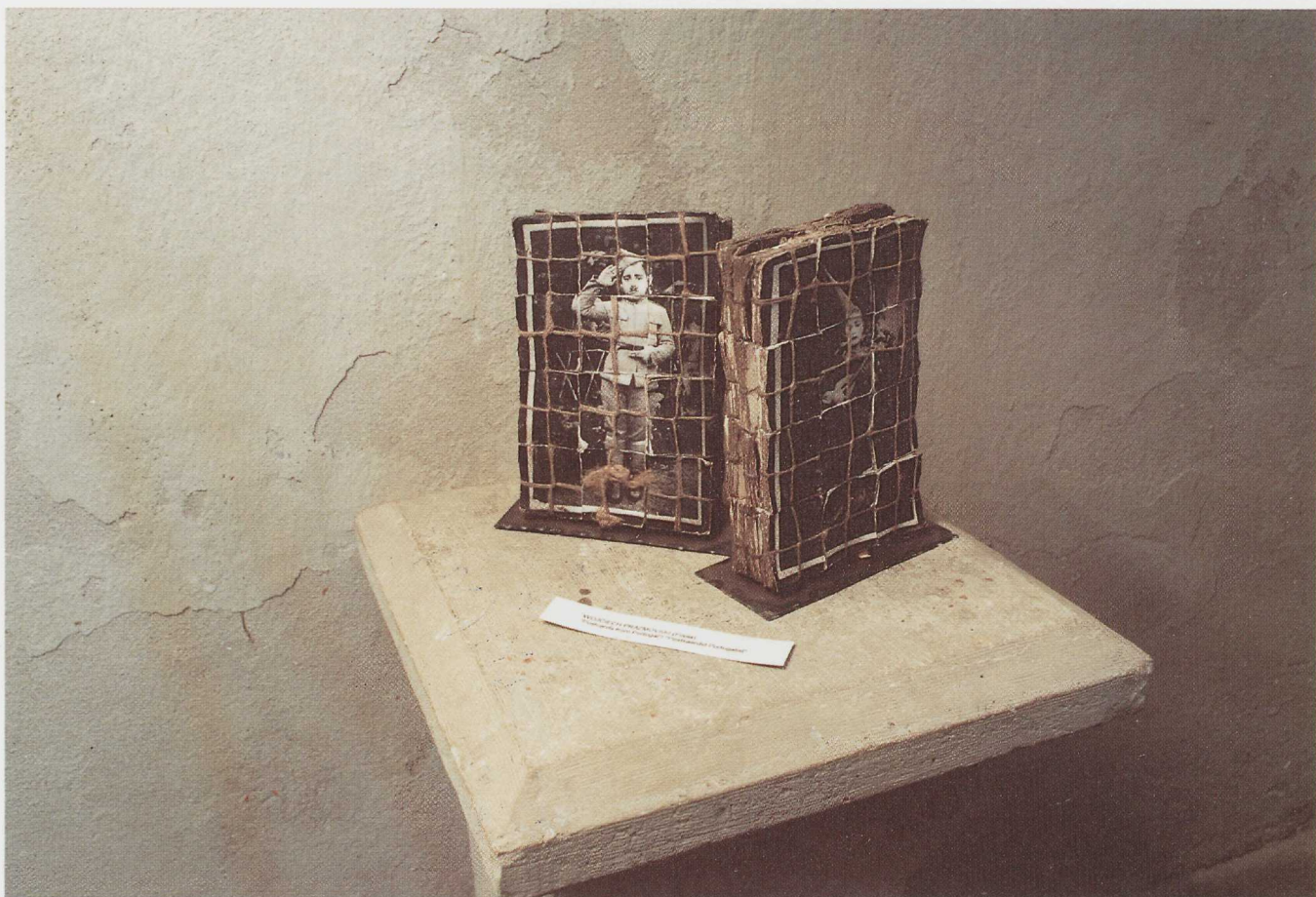
Bread Has a Heavy Memory. The Baker, Baker Street. Site-specific installation, 1995.

Photo: Peeter Linnap.

duses tegelikult allikakriitiliseks meetodiks, mis õpetab, et ühtki arhiiviallikat ega ajaloolist isikut ei tohi lihtsameelselt uskuda. Samas juhtigem tähelepanu asjaolule, et ilikoolides õpetatakse paljastama ikkagi *mineviku* dokumentide valesid, mis osutuvad tänapäeva suhtes enamjuhul ohututeks. Kus õpetatakse aga märkama *oleviku* dokumentide valesid, mille läbinägemisest võib sõltuda väga palju elus? Mitmed biennaalil esinenud kunstnikud vaatlesid ajaloolikatena just praeguse *oleviku* esemelist keskkonda.

Niisiis oli kogu biennaali ühendavaks teljeks *kahitlemine*. Kaasaja meediastuvas maailmas on just tõese ja fabritseeritud informatsiooni

ARHIIV



Wojciech Prazmowski (Poola). Postkaart Portugalist. Foto-objektid, 1994. Foto: Peeter Linnap.
Wojciech Prazmowski (Poola). Postcard from Portugal. Photo-objects, 1994. Photo: Peeter Linnap.

(simulatsiooni) eristamine üks suuremaid teoreetilisi pähkleid. Samuti on kapitalistlikus ärimaailmas laveerides viljakaim meetod *kahlemine* väliselt ahvatlevas, tõe pähe esitatud infos. Seega asetati biennaali külastajagi küllalt ebamugavasse olukorda, sest teda ei püütud kunsti abil rahustada, vaid valvsaks teha. Selles mõttes oli biennaalil tegemist kaasaegse sõltumatu kunstiga – ta ei teeninud mõne kindla tellija huve, vaid püüdis, vastupidi, jälile jõuda protsesside sisemistele hoobadele. Puhtvisuaalselt sarnanesid tööd sageli (foto)dokumentidele, muuseumi ekspositsioonile. Ning nad ise olidki kas siis ehtsad dokumendid või osavalt ja vaimukalt esitatud fabrikatsioonid, millest arusaamine nõudis süvenemist.

Näitus

Kuressaare lossis ja raekojas eksponeeritud töödest olid vaid vähesed loodud selle biennaali jaoks. Kuraator Peeter Linnap lõi näituse oma rahvusvahelise kogemuse, erialase ajakirjanduse ja intuitsiooni põhjal, tuues Eestisse intellektuaalselt kõrgetasemelise valiku¹. Neid kunstnikke ühendab seejuures keskendumine mitte anonüümsele inimmassile, vaid üksikindiviidile kas olevikust või ajaloost. Christian Boltanski, Linnapi üks lemmikuid, ehtiski näitust oma “suure nimega” pigem sümboolselt – tema plaadistatud laulujoru kostis lossikeldri pimedast sügavusest. Milline võiks olla erinevus (kui seda ongi) Ida- ja Lääne-Euroopa keskkonnast tulevate kunstnike vahel? Ehkki räägitakse globaalsest ühtesulamisest, on rahvaste kultuuritaustad ning ahistused ikkagi väga erinevad ning see tuleb välja ka kunstist. Mitmed sotsialismi

kogemuse läbi teinud kunstnikud – Aleksander Šulgin (Moskva), Igor Savtšenko (Minsk), Wojciech Prazmowski (Poola), Vytautas Stanionis (Leedu) – on pööranud pilgud ajas tagasi oma maa minevikku; vanadel autentsetel fotodel on aeg peatatud, tehes fotodel jäädvustatud konkreetsete inimeste kaudu nähtavaks ahistava *kollektiivse mälestuse* sõjast ning teadvustades selle mõju mälule. Kui Nõukogude kord püüdis vägivaldselt kustutada mälu ning anda asemele uue, fabritseeritud mälu, siis nimetatud kunstnikud otsivad nüüd taga oma rahva “õiget” või “tegelikku” ajalugu eelkõige fotode kaudu. Nad püüavad “paljastada” kurjuse nägu, et selle mõjust vabaneda.

Teisalt võib mällu salvestunud “õige” informatsioon saada ka ahistavaks piduriks, millise probleemiga peaksid tegelema taas kunstnikud. Iseloomulik on see, et näiteks rootsi kunstnik lihtsalt ei saa hakata loomingut tegema mingi vägivaldse kollektiivse minevikupaine ajendil – Rootsi ajalugu on olnud teine (turvaline) ja rootslase ajalootunnetus teine. Maria Miesenbergeri jaoks tähendabki mälu väga *individuaalset* lapsepõlve ahistust, mida kunstnik püüab oma fotode abil laiemalt teadvustada. Samas on lapsepõlve psühhotraumadki, tõsi, universaalne nähtus, tehes Miesenbergeri tööd “loetavaks” nii Lääne- kui Ida-Euroopas.

Lääne päritoluga kunstnike ühiskondlik teadlikkus tegeleb aga teemadega, mille tõsiduse tunnetamiseni pole Ida-Euroopas õieti jõutud. Näiteks koduta immigrantide, ühiskonna heidikute elu – Sandra Mossi (Stockholmis elava ameeriklanna) lihtne ja samas tugeva energiaga “Minuvanused silmad” – või ökoloogiline mure, millest

jutustab konkreetse näite põhjal Susan Trangmar (London). Ka kaasaja tarbimisühiskonda tuleb ikka ja jälle analüüsida. Selle produkte esitab müstifitseeritud arheoloogiliste leidudena Johanna Vuoksenmaa (Soome). Tema töö puhul on tegemist küll filosoofilises literatuuris (Rorty) jm. ammu "kuivalt" läbi mängitud idee visualiseerimisega, aga ju on praeguse inimese elutunnetus üldse täis tugevat kaduviku teadlikkust, mis pole ei optimistlik ega pessimistlik, vaid konstateeriv. Kõrgklassi perekonna sisekliimat ja selle mõju pereliikmete eri põlvkondadele analüüsib prantslanna Anne Testut. Ja usun, et isegi näiteks soomlaste Henrik Dunkeri / Yrjö Tuunane-ni kergelt parodeeriv kunst tänapäeva maarahvast Soome külas ("Hay on the Highway") ei saaks eriti sündida Ida-Euroopa olustikus, kus teravat lõhet kaasaege tehnika ja traditsionaalse olustiku vahel ju õieti pole; mõni künnab meil veel siamaani hobustega põldu.

Ida ja Lääne kunstnikud saavad loominguks kokku aga seal, kus tegeldakse üksikindiviidi väga isiklike tähendustega. Jüri Ojaveri "Valede võrk" (kunstniku peopesa saatusejooned), Mati Karmini "Minu isa" (umbrohuseemne teadlase elutöö kokkuvõte), Viinist pärit Waltraud Palme "10 persooni" (kümne naise riided, nende elu ja olemuse kajastus riietuse põhjal) põhinevad kõik faktoloogial, reaalsusel, st. mõnel konkreetsel isikul, olgu selleks siis kunstnik ise või ta vaatlusalune. Üsna vaimuka feministliku projekti on teinud norralanna Vibeke Tandberg, kes abiellus Norras ühe päeva jooksul "ametlikult" 25 erineva mehega ning esitas näitusel dokumentaalselt tõestatud müstifikatsiooni, mis pani kahtluse alla piduliku pulmarituaali siiruse ja süütuse ning selle vajalikkuse vabaabi-elude ajastul.

Erinevus eri kultuuri kontekstidest pärit kunstnike vahel hajub ka seal, kus kunstnikud huvituvad piisavalt üldistest teemadest – kas muuseumist kui institutsioonist nagu lätlanna Anita Zabilevska, või kultuuri mälust kõige laiemas tähenduses nagu Ane Mette Ruge (Kopenhagen) ning Mart Viljus (kohaspetsiifiline installatsioon lossi muuseumis, kus kunstnik sokutas tõsimeelsese ajaloo-ekspositsiooni esemeid tänapäevast ning mängis vaatajaga mängu: leia ese, mis siia ei kuulu).

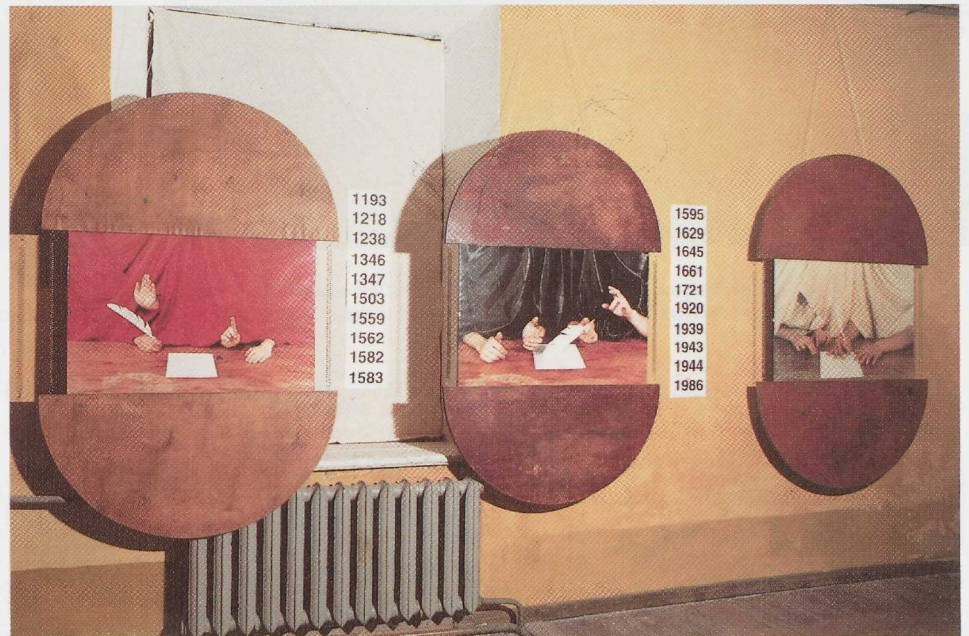
Taoline dokumenteeriv ajaloo-kunst on nagu loodud Kuressaare lossi müüride vahel eksponeerimiseks. Vaatamata asjaolule, et selline kunst tegeleb sageli masendavate teemadega, on tegemist pigem tõsise kui pessimistliku suhetumise maailma, mis ei välista ka omapärase huumoritaju olemasolu.

Sümposium

Näitust sekundeeris sümposium, ometi kujunes see mitmel põhjusel vähe efektiivseks (nigel võimendusaparatuur ja ahvatlev suveilm). Dialogide asemel toimus rida monolooge, kahju küll, sest kohal viibis olulisi rahvusvahelisi teoreetikuid. Ettekanded olid aga algupärased, biennaali jaoks koostatud, enamasti esmaklassilised.

Analüüsi ajalugude "tekitamise" eri aspekte – on teada ju, et üleskirjutatud ajalugu pole iial "objektiivne", kuigi ta end sellisena esitab. Nõukogude ajal sisendati koguni, nagu oleks ajalugu "kosmiliselt" ette antud loodusseadus. Biennaali võtme-esineja, prof. Thomas McEvelley Rice'i Ülikoolist ning "Artforumist", püüdis lausa näitlikult demonstreerida, mismoodi *tehakse* kunstiajalugu. Selle asemel, et kõneleda uusimast Ameerika või Euroopa kunstist, käsitles ta kõigile ootamatult oma kahes kolmetunnises ettekandes hoopis kaasaja Aafrika, India ning Ameerika värviliste kunstnike loomingu, mida Lääne modernistlikud kunstiajalood ei pea tähtsaks. (Täpselt nagu eesti kunstigi, muide.) Aga tema seisukoht on, et olukord pole õige ning seda tuleb muuta.

Eric Kluitenberg (Groningen) rääkis aja kokkusurutusest seoses meediatega; Kaija Kaitavuori (Helsinki) oli inspireeritud Malraux' imaginaarse muuseumi ideest ning rääkis reprodutseeritud kunstiajaloo *tegemisel* Imants Tillersi loomingu põhjal; Helena Demakova (Riia) esitas probleeme seoses oma kureeritud näitusega "Monument" Riias; fotograafia ning kunstiajaloo tekke vahetõlke analüüsisid Jan-Eric Lundström (Stockholm) ning John Stathatos (London), samuti Hasso Krull, kes rääkis "väikesest fotograafiast".



Marko Laimre. Territooriumide jagamine. Fotoinstallatsioon "Ajaloo artelli" näitusel. 1995. Foto: Peeter Linnap. (Estonia). Dividing Territories. Photo installation at the Artel of History exhibition. 1995. Photo: Peeter Linnap.

Mette Sandbye (Kopenhagen) oli aga omakorda skeptiline postmodernistliku kõikehõlmava skeptitsismi suhtes, mida muide ka Saaremaa näitus ja sümposium paljuski demonstreeris.

Kindlasti oleks asjale kasuks tulnud mõningate ajaloolaste või meedia praktikute seisukohtade ärakuulamine. Nii või teisiti, ettekanded on tõlgitud eesti keelde ning ajakirjandus on lühendatult avaldanud neist kolm².

"Ajaloo artelli"

Nagu suurrituste puhul sageli, saadab põhiekspositsiooni tudengite näitus. "Ajaloo artelli"³ kuraator Marko Laimre tõi esinema 10 üliõpilast, kes panid oma tööd üles vene sõjaväe poolt mahajäetud majja ning andsid välja omaette kataloogi. Foto ja installatsiooni



Mart Viljus. Kohaspetsiifiline installatsioon Kuressaare lossi muuseumis. 1995. Foto: Peeter Linnap.

Mart Viljus (Estonia). Site-specific installation at the museum of Kuressaare castle on Saaremaa island. 1995. Photo: Peeter Linnap.

keeles analüüsi neid samu probleeme, mis “vabrikuhooneski”. Näituse avamisel esitatud *performance* käsitles kriitiliselt Inna Aasamaa kuulsa käitumisõpiku tarkuseteri, mis on vorminud keskmise eestlase arusaama verevaesest viisakas-olemisest.

“Ajaloost artelli” seltskonnast – Mari Laanemets, Andrus Kõresaar, Piia Ruber, Piret Räni, Martin Pedanik, Kadri Kangilaski, Arne Maasik, Margot Kask, Mare Tralla, Marko Laimre, Lennart Mänd – kasvas hiljem välja alternatiivne / mobil/ galerii, lisaks kõigele on paljud neist korraldanud personaalnäitusi Mustpeade Maja galeriis. See kõik kokku on tekitanud mõiste “Linnapi koolkond”, mis kutsub mõndasid juba sulgi teritama ja mis tundub asjaosalistele endilegi ebameeldiva sildina. Paradoksaalselt. Aga see on juba uus teema.

Järellainetused

Saaremaa biennaal tõstatab hilisemates artiklites, esinemistes ja kuulaaari vestlustes eesti kunstrahva hulgas põhiliselt kaks küsimärki – *ilu* roll kunstis (kas see ongi nüüd kadunud?) ja *kuraatori* kui sellise vajalikkus üldse (kas kunsti ei saagi enam luua ilma kuraatorita?). Tegemist on tänapäeva kunsti situatsiooni põhimõteteliste vaidlustega, mis on veidi hilinedes jõudnud loomulikult teel (mitte import-probleemina) ka meieni. Kaija Kaitavuori väitel kerksid täpselt samad probleemid Soomes aastaid tagasi, mis tähendab, et mujal veelgi varem.

Saaremaa näitus esitas väite, et kaasaegse kunsti probleem ei ole luua ilu, vaid analüüsida kriitiliselt olemasoleva maailma fenomen, *sealhulgas* ilu. Ka McEvilley rääkis Eesti TV-le antud poole-tunnises intervjuus, et ilu kategooriat on läbi ajaloo kasutatud vaid suitsukatteks ühiskonna võimukihtide musta südametunnistuse varjamisel; et Beuyssi “Rasva tool” on küll maailma inetuim ese, aga ta on kunst; ning hoiatas, et “roosis on uss”. Vastupidist on arvanud meil reklaamiteoreetik Linnar Priimägi, kes esitas seltskondlikul üritusel “Ajaloost Ubrique” jm. lausa kõikehõlmava ilu manifesti, mis jutlustas Saksa klassikalise filosoofia põhjal “universaalset ilu”, ning klassifitseeris oma kaitstavat nn. ilu-kunsti kui “manerismi”. Ilmselt on siin tegemist ka vasak- ja parempoolse suhtumise lahknevusega.

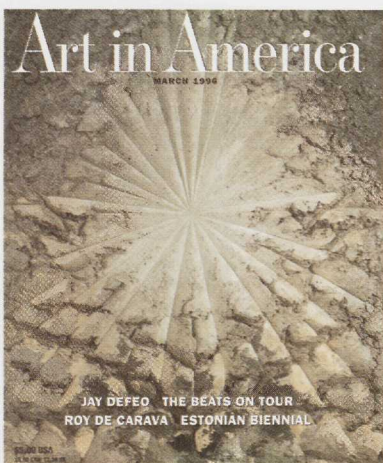
Kuraatori probleem ägenes aga eriti seoses kolmanda SKKE näitusega “Biotoopia”, mille vastu võtsid rohkem või vähem ägedalt sõna Toomas Vint ning literaat Märt Väljataga. Kuraatorlus on jäänud meil paljuski arusaamatuks nähtuseks, seda ametit Eesti kõrgkoolides ei õpetata, kõik siin saavutatu on katse-eksituse meetodi tulemus. Kolmandaks vaidluseks tõusis taas modernismi / postmodernismi vana dilemma: millega oli siis biennaali puhul tegemist, ega ometi modernismiga?

Rahvusvahelised vastukajad

Rahvusvahelises mastaabis osutus “Fabrique d’Histoire” küll

edukaks, kui arvestada, et pikki ja väga pikki analüüsivaid artikleid ilmus juhtivates ajakirjades kolm – John Stathatoselt “European Photography”-s, Igor Savtšenkolt valgevene ajakirjas “Mas-tatstva” (“Kunst”) ning Thomas

McEvilley’lt “Art in America”-s. Eri-ti-viimane väärib tähelepanu oma heatahtlikkuse ning Eestile soodsa imago loomisega (esimene pool artiklist käsitleb Eesti rahva ajalugu) väljaandes, mis levib suureтираазiliselt üle maailma ja mille kaanel sõnad “Estonian Biennial”. Lisaks on biennaali soosivad kajastused ilmunud soome, taani, leedu, slovaki ajakirjanduses. Välisajakirjanduses on ainukese eesti kunstniku repron ära toodud Mart Viljuse töö “Art in America”-s, seal on käsitletud ka Mart Viljust ning Jaan Toomikut. Valdavalt on biennaalilt reprodutseeritud aga leedu, poola, taani, soome kunstnike töid. Taani ajakirjas “Katalog” nimetab Helle Damsgård Hasso Krulli ettekannet sümposiumi “lühidaimaks ja kõige provokatiivsemaks panuseks”.



Art in America. Märts, 1996.
March, 1996.

Lõpetuseks

Kuna Saaremaa biennaali näitustel ja ettekannetes oli läbivaks meetodiks kahtlemine (mis näib olevat üldse praegusesse ajastusse sisse kodeeritud norm), pole imestada, et leidus ka biennaalis endas kahtlejaid. Ometi ei jää maailmas, kus on kindel üksnes see, et kindlust pole, üle muud, kui tuleb ka millessegi uskuda. Ainult et eri inimesed usuvad eri asjadesse. Eve ja Peeter Linnap uskusid biennaalisse.

Ja siiski ei saa ürituse tekkeloos pidada päris igapäevaseks seda, et paari ettevõtliku, aruka ja motiveeritud eraisiku sihipärase jõupingutused annavad suuremaid tulemusi kui riiklikud institutsioonid, kus makstakse töötajale ka kuupalka. Ehk teiste sõnadega, institutsionaalne kriis tundub olevat praeguse ajastu üks tüüpilisi sündseisundeid mitte ainult postsotsialistlikus Ida-Euroopa blokis, vaid ka Lääne maailmas. Täheledatakse alternatiivsete institutsioonide teket ja seniste nn. autsaiiderite suurematki edu võrreldes ametlike kanalitega (muide, koguni George Soros nimetab end “autsaiideriks”). Miks muidu võeti teema “institutsionaalne kriis” 1994. Stockholmi AICA kongressi üheks alapealkirjaks. Teiselt poolt, üksnes eraisikute energiat eksploateerides pole korrapärasena planeeritud suurürituse tulevikuperspektiiv piisavalt kindel. Ometi mõeldi juba Ajaloo Vabrikus välja järgmise biennaali teema. }

¹ Kataloog: Fabrique d’Histoire. Ajaloo Vabrik. Saaremaa Biennaal, 1995. Eessõnad Peeter Linnap, Jan-Erik Lundström, John Stathatos. 120 lk.

² Heie Treier. Mida teha Viktoriga? Eesti Ekspress, 28. juuli 1995; Hasso Krull. Igavus ja vägivald. Eesti Ekspress, 4. aug. 1995; Kaija Kaitavuori. Second-hand kunstiajalugu. Eesti Ekspress, 25. aug. 1995.

³ Pille-Riin Raudpats /Piret Räni/. Ajaloo artelli töövõitudest. Eesti Aeg, 16. aug. 1995, nr. 32; Mari Sobolev. Ajaloo artell. Eesti Sõnumid, 16. aug. 1995.

Sandra Moss (Rootsi). Minuvanused silmad. Foto: Peeter Linnap.
Sandra Moss (Sweden). Eyes Around My Age. Photo: Peeter Linnap.



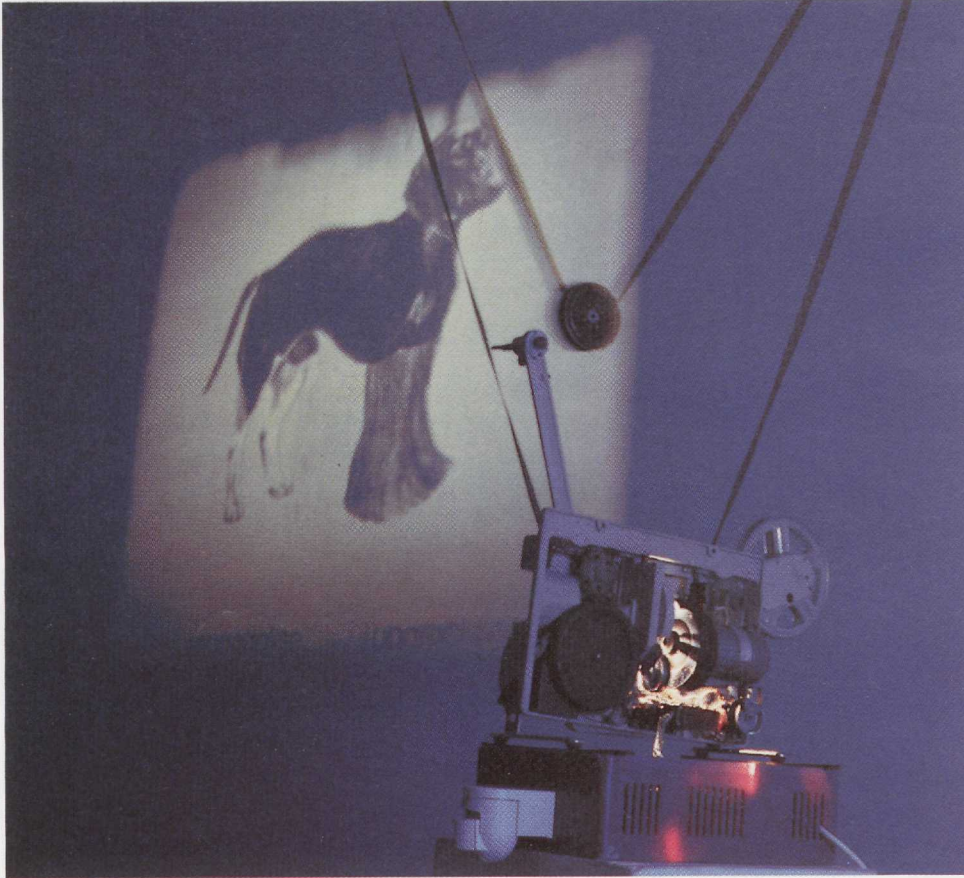
"Biotoopia" – probleemid ja väljakutsed

Sirje Helme

SKKE III aastanäitus "Biotoopia"

Aeg: 22. nov – 17. det. 1995

Kuraatorid: Sirje Helme ja Eha Komissarov



Mart Viljus. Loom. 1995. Installatsioon Sammas galeriis. "Biotoopia" preemia. Foto: Peeter M. Laurits.

Mart Viljus. Animal. 1995. Installation at Sammas Gallery. Award of Biotoopia exhibition. Photo: Peeter M. Laurits.

"Biotoopia" pole abstraktne küsimus tulevikuks, vaid keskkond ja eluviis ning nendega seotud probleemid, mida näitus käsitleda püüab, toimivad juba praegu. Me ei saa ignoreerida muutuvat maailma, me ei saa mehaaniliselt projitseerida ettekujutusi, mis pärinevad suhteliselt staatilistest kultuuridest, uutesse konstrueeritavatesse reaalsustesse. Humanistlik kultuuritraditsioon ning muutuva keskkonna uued tingimused ja eluvormid ei pruugi olla võrdsed partnerid uue kujuneva reaalsuse arhitektuuris. Olemise kvaliteedid on muutumas ja selles ülikiires arengus pole sugugi selge, mis on loomulik ja mis on inimlik. Elamise viis ja ka loovuse viis alles otsivad endale paika reaalse ja virtuaalse ruumi vahel. Bioloogia – tehnoloogia – utopia on kolmik, lähtekeht, erinevatest allikatest alguse saanud ja tänaseks üha tihedamini liituvate võimaluste kohtumine. Biotoopia kontsentreerub kahe maailma – biotehnoloogilise ja küberneetilise maailma – kokkusaamisele ning loeb seda kriitiliseks punktiks tulevase võimaliku utopia loomisel. Võimalik, et praegu otsustatakse, kas sotsiaalsed unelmad asendatakse tehnoloogiliste unelmatega. Miks on selline abstraktne probleem kunstinäituse teema?

Mitte ainult selle pärast, et kunstnik, järgides modernse kunstniku pretensiooni liikuda senini kunstivõõrastele aladele, peaks oluliseks taas sekkuda erinevate teaduste ja filosoofia diskussioo-

nidesse maailma tuleviku üle. Seda enam, et näituse programmis polegi kohta kunstide ja teaduse kõrvutamisel või vastandamisel, üldse nende kahe käsitlemisel erinevate paradigmadena. Eeskätt ikkagi seetõttu, et globaalne küla ei pruugi tähendada mitte ainult inimeste ja hoiakute sarnasuse ja informatsiooni kiiret levikut, ta võib sama hästi tähendada ka mittejagatavust, opositsiooniliste paaride puudumist, kitsaste spetsiifikate kadumist ning teatud ülesannete jagamist võrdselt "külaelanike" vahel. Tundub, et asume kriitilise hetkes, kus ühelt poolt pole kunstnik enam elitaarne spetsiifiliste oskuste valdaja, ja teiselt poolt pole keskkonda ja eluviisi kujundav tehnoloogia ka kellegi teise privileeg. Seega ei olegi küsimus kunstnike profaanseks ja agressiivseks peetud ekspansioonis, vaid paratamatus liikumises. Ning selles paratamatuses on kunstnikele esimene küsimus loovuse võimalikkusest ning kunstniku hoiakute fikseerimisest punktis, kus tehnoloogia ülemvõim keha üle ning simuleeritud reaalsuste sotsialiseerumine tähendab rohkemat kui tehnoloogilist progressi. Kunstnik peaks selles evolutsioneerivas muutuses, mida me

ignoreerida ei saa, olema partner, mitte ekspressiivne kõrvalseisja. Lõpeks on kultuur ju eeskätt teadvuse küsimus, meelelaadi ja mõtlemisviisi küsimus ning seepärast suuteline leidma loovuse ka tulevases maailmast.

Kunsti ja tehnoloogiateaduse suhteid on nimetatud sajandi armulooks. Reaalsolub **tehnoloogiast**, iga uus muutus tehnoloogias puudutab teda. Missugune on seejuures kultuuriline käitumine? Üldreeglina muudab tehnoloogia kultuuri struktuuri enne, kui uus muutus teadvustatakse, analüüsitakse ja kultuuri poolt mõtestatakse. Kõige lihtsam näide on kino teke, kus tehnoloogiat kasutati laadatrikkideks tunduvalt enne kinokunsti teket. Siiani on sama järjekord toimunud ka kujutatavates kunstides, ja kuigi neid suhteid võib käsitleda erinevas mahus, on selge, et eeskätt on kunst kasutanud tehnoloogilisi muutusi, käsitledes neid tööriistana, kuid pole tegelema nende muutuste teadvustamisega. Mitmed kunstiliikumised on küll kasutanud tehnoloogiat kui kunstiainet – konstruktivism, futurism, Bauhaus... 60. aastatest võime meenutada Fluxuse eksperimente. Kuid populaarne ja tänaseni kehtiv



Kai Kaljo. Mausoleum.
Installatsioon külmutuskapist ja seakerest, 1995.
Kunstihoones. Foto: Peeter M. Laurits.
Kai Kaljo. Mausoleum.
Installation of refrigerator and pig's carcass, 1995.
At Tallinn Art Hall. Photo: Peeter M. Laurits.

ettekujutus eristab kunsti ja teadust lihtsalt – kunstnik tegeleb emotsioonide, teadlane reaalsuse ja loogikaga; see tähendab hästi sissetöötatud skeemide – ühelt poolt romantismi ideoloogiat ja teiselt

meedia ning kompuutritööstus. Kõik eelmised tehnoloogilised täiustused ja leiutised on suunatud keha abistamisele, füüsilise töö minimaliseerimisele. Tänapäeva tehnoloogia on väga kiiresti loo-

mas virtuaalset maailma, ning inimese animeeritud kujund ei allu selles maailmas enam ainult mehaanika seadustele. Inimese keha, selle kohmakus ja vananemine on küberruumis olematud, kuid paindlik küberinimene, keda ei piira ei aeg ega ruum, esitab inimkonna ette väga tõsise küsimuse tuleviku-utoopiast. Nimelt puudub elektroonilisel kujundil tuleviku mõiste. Nii tahtis ka näitus viidata inimkonna utoopia võimalustele. Ühelt poolt on siin tegemist igivanade unistustega, mida kohtame kõigis vanades kultuurideski – sooviga ennast vabaks saada aja ja ruumi piirangust. Nii õilsate kui negatiivsete



Ene-Liis Semper. Mutant à la carte. 1995. Slaidi-installatsioon Kunstihoones. Foto: Peeter M. Laurits.
Ene-Liis Semper. Mutant à la carte. 1995. Slide installation at Tallinn Art Hall. Photo: Peeter M. Laurits.

poolt Newtoni mehaanilise universumi maailmapilt – jätkuvat kasutamist. Postindustrialises maailmas tähendab see seda, et kunstilt nõutakse üha enam dekoratiivsust, pidades seda tema põhiliseks funktsiooniks, ning pikkamööda tekib kujutaval kunstil tõsiseid raskusi enda paigutamiseks elavasse ja toimivasse kultuuri. Kui veel mõnikümme aastat tagasi kehtis ettekujutus, et kunst võtab teaduslike uurimisi või tehnoloogilisi edasimekuid n.-õ. enda sisse, muutudes omamoodi reklaamiagendiks teadusele, siis tänapäeval, tulles tagasi loovuse kui primaarse küsimuse juurde, on selge, et kultuurisüsteemides töötavad kunst ja tehnoloogia võrdsete partneritena, kuna tehnoloogia realiseerib selle keskkonna, mille loovus on kujundanud ja kus ta ise saab mitte ainult et jätkuvalt toimida, vaid millest ka ideid ammutatakse. Samas on see uus loodav keskkond apaatne traditsioonilise kunstivormi suhtes, sest ta ei vaja kirjeldamist; ta ise ongi juba kirjeldatud, ebareaalne, virtuaalne. Kartesiaanlik keha ja vaimu dualism võib sellega seoses saada uusi nüansse. Nimelt – tehnoloogia arenedes võime jälgida seaduspära – iga uus tehnoloogia lülitab eelmisest enam välja inimese **keha**, kuulutades selle üha enam ebavajalikuks uue loodava keskkonna funktsioneerimisel. Paul Virillo on kirjeldanud aktiivse keha, lihaste ja musklate taandarengut kuni hädavajaliku miinimumini, millest saab alguse elava suur regressioon, seni aktsepteeritud evolutsiooniloo tagasikeerd, suur orgaaniline mutatsioon. Tänapäeva tehnoloogia elujõulisem osa on kahtlemata elektrooniline

müüdikangelaste ühine erinevus inimestest on, et nad liiguvad ajas suhteliselt vabalt. Animeeritud kujund, meie mentaalne projektsioon iseendast, on mitmete vanade igatsuste kandja. See, kui võrd kiiresti on massiteadus ja -kultuur omaks võtnud suhte küberrobot jne. maailmaga ja kui võrd absurdseks võib lahendus kujuneda, kinnitavad tulevikufilmid “Terminaator I” ja “Terminaator II” (millele on juba viidatud kirjanduses), kus inimkonna päästab

küborg ja mitte kangelane lihash ja luust, mis tähendab, et tulevikuihiskonna korralduse puhul mõeldakse rõhutult uue tehnoloogia arengu kategooriates. Vaadates viimase kümnendi kunstiarenguid, leiame sealt aga ühe kesksema probleemina just inimese keha, mille ümber on kujundatud/kuhjatud terve teooriate võrk. Keha kui inimese identiteedi kõige ilmselgem tunnus, keha kui loova energia lähe ja vastuvõtja, keha kui kõige



Rauno Remme. Wanna Play? 1995. Foto: Peeter M. Laurits.

lähedasem ja seni väheuuritud kunstiaines jne. jne. Uue müüdi, inimese simulatsiooni tekitamisega küberruumi peaksime ehk siia lisama uusi tähendusandmeid kunstniku ja keha suhetes. Kas võime keha käsitleda kui ainsat ja viimast lokaliseerimisvõimalust kiiresti, seni süsteemilt ja kontrollimatus arene-

vas infovõrgustikus?

Kas intensiivne tegelemine kehaga tähendab intuiitvset valmisolekut biotehnoloogiliseks arenguks?

Kas see on ettevalmistus lahukumiseks küber-ruumi?

Inimese füüsiline olek on praegu see ekraan, kuhu projitseeruvad nii tehnoloogilised, biotehnoloogilised kui tehnofuturistlikud probleemid.

Õigem oleks, kui kultuuris teadvustatakse neid enne, kui nad artefaktiks juba muutunud on.

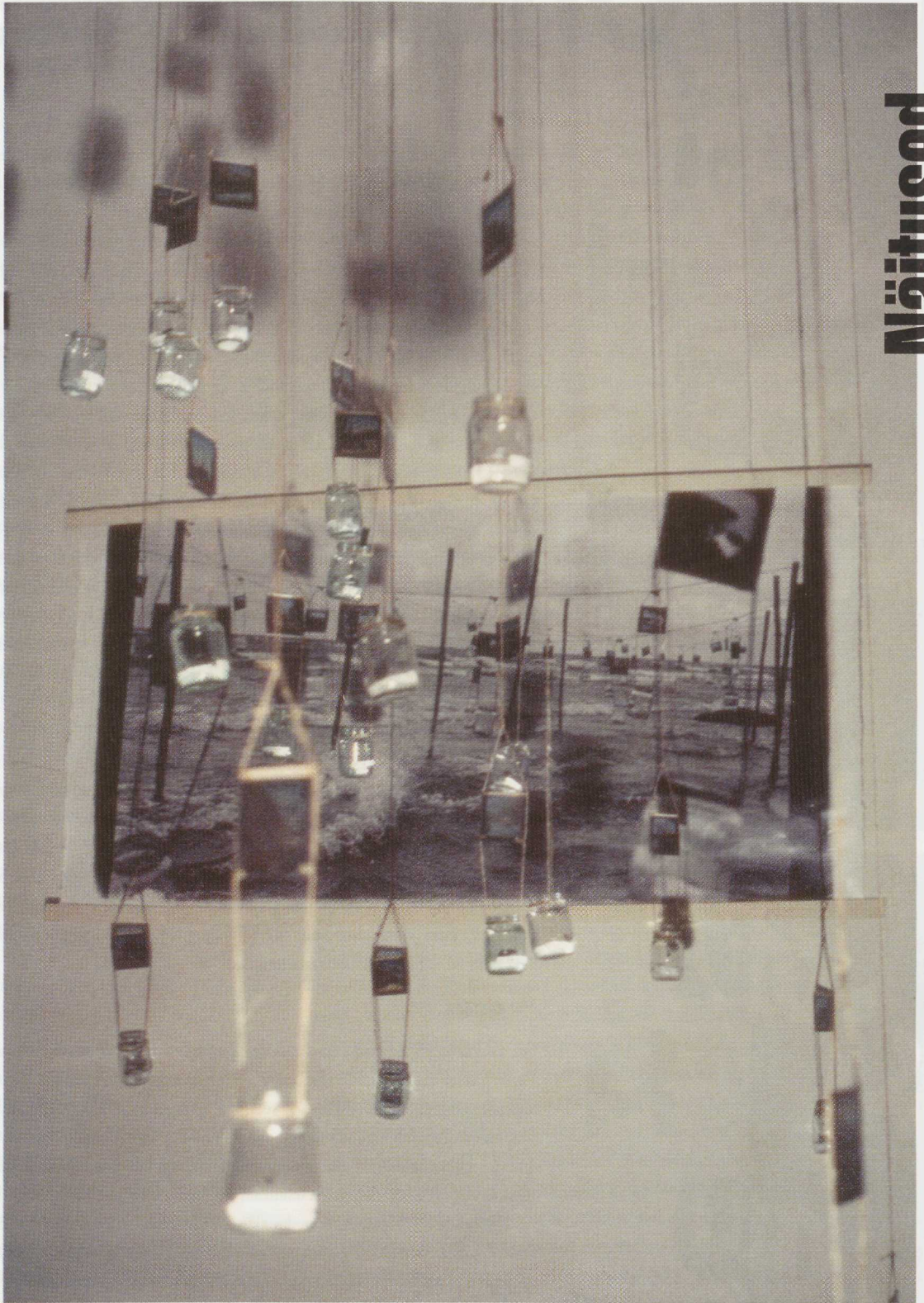
Kunst kui inimkonna romantilise unelma tellimuse pidev täitja ning müütide vormistaja on sel sajandil juba mitmel korral üritanud seda mehhanismi kriitiliselt hinnata ning haarata omamoodi prohveti rolli, liikudes sel eesmärgil kunstivälisetele aladele nagu sotsioloogia, poliitika, teadus, filosoofia...

Olles profaan, kahtlemata, kuid mitte unustades kunsti kui abstraktsiooni ja sünteesi. Selliselt kodeeritud unelmad on alati ületanud teatud ajastute reaalsed, tegelikud protsessid ning viinud nad teatud laadi utopiate kujundamiseni – juba näiteks toodud futurism, konstruktivism, funktsionalism...

Omamoodi tehnoloogilisest fundamentalismist

lähnev näitus nagu “Biotoopia” pakub kunstnikule eeskätt võimalust analüüsida neid pöördemomente, kuhu me sattunud oleme, probleeme, hirme, ahistusi, lootusi, uue keskkonna aktiveerimisest täieliku eituseni. Ja rõhutada ühtlasi, et siiani on **elu kood** neljapähele, kuid arvutikeskkond võib olla võimeline jõudma piirini, kus uue, tehiselu, tekitamine talle enam üle jõu ei käi.

Kunsti kohus peaks olema seda mõista ja teadvustada enne, kui ta taas suureks dekoraatoriks osutub. }



Andrus Kõresaar.

Putukate hierarhia. 1995. Installatsioon galeriis Vaal.

“Biotoopia” preemia.

Foto: Peeter M. Laurits.

Andrus Kõresaar.

The Hierarchy of Insects. 1995. Installation at Vaal Gallery.

Award of Biotoopia exhibition.

Photo: Peeter M. Laurits.

Ando Keskküla rahvusvahelisest meediakonverentsist "Interstanding"

Konverents toimus 23.–25. nov. 1995 Rahvusraamatukogus

Idee

Algus oli seotud minu persooniga selles mõttes, et 1990. aastate saabudes hakkasin väga selgelt tundma, et kunstielus on toimumas mingi radikaalne muutus. Nn. kunstimaailm või *art world* oli selleks ajaks täielikult stagneerunud, ei toiminud enam endiselt. Ta toimis Hollywoodi printsibiil, olles üles ehitatud tähtedele, nende loomisele ja vastavate hierarhiatega manipuleerimisele. *Art world* kui keskkond kommertsialiseerus, kaotades kreatiivse potentsiaali. Tasapisi hakkas aga kostuma teateid elektroonilise kunsti festivalidest jms. Hakkasin ajama riskantset projekti asutada Tallinna Kunstiakadeemiasse spetsiaalne osakond, mis liidaks omavahel kokku senised žanrivälised kunstid – alates installatsioonidest ja *performance*’itest kuni elektroonilise, tuleva kunstini.

Aga natuke süvenedes hakkas selguma, et multimeedia pole sugugi nii lai nähtus, tal on küllalt kindel tähendus ja ta konkretiseerub üha enam. Kui vaadata praegu ajas tagasi, siis viimase kolme aastaga on tehtud tohutu hüpe. 1993. a. kirjutasin projekti, et milline võiks keskus olla. Seal olid juba installatiivsed suunad välja lülitatud, see oli orienteeritud puhtalt multimeedia õppe ja vastava keskuse rajamisele. Kui võrrelda, mismoodi Helsinki Rakenduskunsti Ülikoolis sarnane keskus asutati, siis sellega tegeles kümnekond inimest, kellest umbes viis sõitsid kaks aastat ringi mööda maailma ülikoole – Ühendriikides ja Jaapanis ja Euroopas –, nad korjasid andmeid, kirjutasid paksu raporti, mille põhjal Soome haridusministeerium otsustas projekti heal tehnilisel tasemel kõvasti finantseerida. Niipalju, kui meie ühiskond erineb Soome või Lääne omast, on ka käitumismallid erinevad. Alles nüüd, 1996. a., saime riigilt esimest korda toetust 150 000 krooni, mis on ühe hea arvuti hind. Juriidiliselt asutati Kunstiakadeemias E-Meedia keskus 1994. a. ja Tallinna Linnavalitsuse toel stažeerisin neli kuud Groningenis, Akadeemia Minerva juures asuvas keskuses SCAN.

SCAN

Ma ei ütleks, et Groningeni keskus oleks millegi erilise poolest silma paistnud, aga ta andis küllalt hea praktilise kogemuse ja nelja kuuga sain sellise algpõhja, et võisin ise näiteks CD Romi teha. Aga Groningenis toimusid ka paljud teoreetilised arutelud. Eric Kluitenberg ja Paul Perry pidasid Academia Mineravas seminare, millest ma osa võtsin. Seminaridel avanes hoopis teistsugune maailm, seal olid hoopis teistsugused uuringud, mida ma siin kunstimaailmas olen näinud. See tundus mulle omamoodi väljapääsuna ummikust, kuhu 1980-ndate lõpul oldi paratamatult jõutud. Võimsa teoreetilise impulsi andis konverents "DOORS OF PERCEPTION" Amsterdams 1994. a. sügisel.

"DOORS..."

See rahvusvaheline, väga kõrgel tasemel konverents oli teine omataoline ja oli pühendatud mõistele "kodu". Seal üritati analüüsida "kodu" kõige laiemas mõttes. Kuidas digitaalkultuur mõjutab meie arusaamist mõistest "kodu" ("kodu on seal, kus on mu *laptop*"), kuidas on muutumas meie elu- ja suhtlusviis, kuidas kujuneb digitaalkultuur jms. "DOORS..." saigi süstiks "Interstandingu" korraldamisel. Meie kultuuri üheks tunnuseks on, et reklaami, tegelikult üldse tarbimiskeskkonna ja meedia kaudu omandatakse väga kiiresti globaalselt toimivaid mudeleid, kuid puudub igasugune kriitiline diskursus, intellektuaalne *resistance*. Immuunsuspuudulikkusega ühiskonna kultuur orienteerub imitatsioonile ja kaotab loovuse. Pikemas perspektiivis viib see soovitud integratsiooni asemel tegelikult assimilatsioonini. Seetõttu on ülimalt oluline alustada avalikku arutelu teadvustamiseks Eestile eestikeelses ühiskonna kiire ja ilmselt vältimatu digitaliseerumisega kaasnevat problemaatikat. Eestis on levimas pimeoptimistlikud, tegelikult sügavalt tehnokraatlikud hoiakud, kus kogu valdkond taandatakse pelgalt pragmaatilistele eesmärkidele ja kus ainsaks mõõdupuuks näib olevat suhtarv "rahva arv : Interneti serverite arv".

"Interstanding"

Konverentsi korraldamise eesmärgiks oli, lühidalt öeldes, tuua kogu see ulmest, tehnokraatlikest utopiastest ja kõiksugu virtuaalsetest maailmadest koosnev müüt maa peale ja käsitleda tegelikke, reaalselt toimivaid protsesse sotsiaalsest aspektist, püüdes kaardistada keskkonna kiire digitaliseerumise mõju kultuurile, eriti aga väikerahva kultuurile ja keelele. Tegin Ericule ametliku ettepaneku konverentsi korraldamiseks. Eric on oma akadeemilise karjääri alguses ja talle oli see mitmes plaanis soodne võimalus. Esiteks eksotiiline kogemus Eestiga ja teiseks akadeemiline eneseteostus, mis ka õnnestus, sest kuul-

davasti sai ta pärast “Interstandingut” päris palju pakkumisi. Kolmas organisaator peale Ericu ja minu oli Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, kelle peale jäi praktiline asjaajamine, mis oli tegelikult üsna raske ülesanne ja millega nad suurepäraselt toime tulid.

Programm

Konverentsi programm oli väga hästi üles ehitatud – see algas üldiste teemadega ja lõppes konkreetselt Eestiga. Konverentsi pealkiri pärineb Esa Saarinenilt – ta väidab, et tähtsam kui aru saada, *understand*, on olla lülitatud teabeahelasse, *interstand*. Eric tegi väga suurt tööd, et saada rahvusvaheline seltskond üldse kokku. Seda oli üsna raske saavutada – lõputud, kuni viimaste päevadeni kestnud läbirääkimised, sobitades inimesi, aegu, teemasid... Aga lõpuks saime kokku rahvusvaheliselt arvestatava seltskonna. Paljud neist on esinenud ka hilisematel tähelepanuväärsetel konverentsidel. See annab meile tagantjärele põhjust öelda, et seltskond oli väga esinduslik.

Usun, et ainuke viga, mida tegime, oli see, et me ei osanud osavõtjate arvu õigesti prognoosida ega teinud konverentsile seetõttu erilist reklaami. Statistika järgi oleks saal nagu kogu aeg täis olnud, aga tegelikult ju polnud. Kui konverentsile üldse kedagi eraldi kutsuti, siis meedia tegelasi. Hämmastas aga, et eesti meedia ei tundnud konverentsi vastu erilist huvi, inimesed ei tulnud isegi kohale. Ainukeseks kajastuseks jäi üks Linnar Viigi saade riigiteleviisioonis. Nii et meedia ringkondades puudus huvi, pealegi tol ajal infotehnoloogiast eriti palju meedias veel ei räägitud, ka “tiigrihüppe” jutt tuli hiljem.

Teine asi oli see, et kuigi konverentsi rahaline puudujääk osutus siiski suhteliselt väikeseks, oli ta piisav, et konverentsi ei õnnestunud mingil käegakatsutaval kujul dokumenteerida. Videolindid said tehtud, aga nende lahti kirjutamine ja Internetti “riputamine” jäi ära. Kuid nad on olemas. Väljundiks oli mõeldud ju Internet, millest oleks õppematerjali saanud ka eesti koolid ja ülikoolid.

Konverentsi osavõtjad ise suhtusid üritusse väga hästi, näiteks Esa Saarinen hindas seda kogemust väga kõrgelt.

Probleemid

Konverentsil oli humanitaaride poolt üks põhiküsimusi *access*, st. võrkudele ligi pääsemine ja osalemine. Paar kuud hiljem, jaanuaris 1996 Amsterdamis toimunud konverentsil “NEXT FIVE MINUTES” oli küsimuseks juba *access for what*, st. millele milleks ligi pääsemine. Kogu uus kultuur, digitaalkultuur, või nagu seda nimetatakse – teine renessanss – on suurel määral orienteeritud kommunikatsioonile, suhtlusele, selle kvaliteedile ja sotsiaalsele potentsiaalile. Vahendist on saamas objekt. Kunstistrateegiad on siis vastavalt üles ehitatud suhtlusele kui tunnetusobjektile.

Mis puutub teemasse “informatsioon”, siis “Doors’il” esitati väga ilus küsimus: kui palju on vaja lindudele informatsiooni, et pesa ehitada? Kaasaegse kultuuri üks põhiküsimusi on võimetus muuta informatsiooni kogemuseks, ehk piltlikult öeldes: kilgendav-kisendavas metsaaluses ei suudeta leida pesale sobivat materjali ning unustatakse punumiskood...

Lääne meedia-intellektuaalide seas eksisteerib põhimõtteliselt kaks ideoloogiat. Üks on nn. California ideoloogia, mille peamine levitaja on ajakiri “Wired”. Selle taga on põhiliselt arvutifirmade, korporat-

sioonide ärihuvid, millele ajakiri annab aga n.-ö. intellektuaalse õn-
nistuse. Selle tõttu ongi kalifornialased sattunud Richard Barbrooki jt. euroopa intellektuaalide rünnaku alla, kes väidavad, et nn. California ideoloogia pooldajad näevad küll välja kui intellektuaalid, aga on tegelikult endise tarbimisühiskonna ideoloogia preestrid, kes üritavad töötatud vabamaad koloniseerida vanade mallide kohaselt.

Ja teine, võiks öelda Euroopa vaatenurk on märksa anarhistlikum. Eurooplaste tagamaaks on märgatavalt madalam tehniline tase, aga nad lähtuvad “inimlikest” huvidest – tehnoloogia ja kommunikatsiooni inimlikust dimensioonist. Arvutifirmad seda suunda peaaegu ei finantseeri, näiteks jaanuari konverentsil Amsterdamis (1996) olid finantseerijaiks omavalitsused, Goethe fond, üldse hämmastavalt palju fonde, nende hulgas ka neid, kes ei pruugiks ju üldse vasakpoolset või anarhistlikku konverentsi finantseerida.

Meediakunst

Kui vaadata vanu videokunsti katalooge, siis seal esitatud tööd on suurelt osalt tehnilised eksperimendid. Igal juhul on tehnika juuresolek enamasti tuntav. Aga näiteks 1995. a. Veneetsia biennaalil eksponeeritud Bill Viola kõrgrenessansi stilisatsioon üliaeglase video näol oli täiesti lummutav. Seal muutus tehnoloogia täiesti läbipaistvaks, sellel polnud mingit tähendust, aga kogemus, mis selle läbi tuli, oli sadu kordi võimsam, kui mistahes traditsioonilise kunsti vahendid oleksid võimaldanud. Bill Violal on taga muidugi meeskond, nii nagu paljudel teistelgi videokunstnikel. Loomulikult ka raha.

Loomulikult esineb meediakunsti põhimõtteliselt erinevaid strateegiaid. Viola kuulub ju tegelikult veel sellesse kunstimaailma, mis eeldab galeriisid, muuseume, kuraatoreid ja rahade korraldamiseks efektiivselt staaride süsteemi. Vahendite lihtsustumine, kunsti võimalused võrgus loovad eeldusi radikaalselt teistsugusteks kunstistrateegiateks.

Mõningad anarhistlikult meelesstatud kunstnikud torpedeerivad korporatsioonide, näiteks McDonaldsi. Häkker leiab koodi, kuidas serverisse sisse pääseda, ning kunstnik tungib McDonaldsi kodulehekülge. Ta võib muuta seal teksti risti vastupidiseks ja panna omaenda videod juurde. Sama on ju võimalik ka ükskõik millise firma või riigiasutuse puhul. Kunsti ja terrorismi piir muutub üsna hägusaks. Kui üldse sotsiaalsest kunstist rääkida, siis tuleks seda otsida samastest strateegiatest. Konverents “NEXT FIVE MINUTES” Amsterdamis avati kunstniku presentatsiooniga, kes pakkus projekte, kuidas ilmastikust, keemiast ja mehaanikast kombineeritud robotite abil laternapostidelt lampe lõigata, umbes nagu pisikesed mehaanilised õielõikajad. Või kuidas elektrišoki abil arvuteid võrgu kaudu hulluks ajada. Siin sulab kunsti sildi all pakutav juba kokku tegeliku terrorismiga. Sel kevadel võisime lugeda arvutiterroristidest, kes pressisid pankadelt suuri summasid välja, ähvardades neid selle sama šokiga...

Loomulikult ei piirdu uued võimalused üksnes anarhistlike projektidega. Need on küll aga vast kõige silmatorkavamad uudised.

“Biotoopia”

See oli üks väheseid kuraatoriprojekte Eestis, mis mingilgi määral haakus praegu maailma huvitavate kuumemate teemadega. Ei saa korraldajate süüks panna, et kunstnike ja intellektuaalide (retseptioon!) tase väljakutsele piisavalt arvestatavaid vastuseid ei andnud.

Näitus osutus omamoodi provokatsiooniks, "sotsiaalseks skulptuuriks" (J. Beuys), mis pani proovile ühiskonna (ka intellektuaalide!) valmisoleku uuendusteks. Samas näitas "BIOTOPIA" retseptioon selgelt, et kaasaegse kunsti ideestik on jäämas üha võõramaks. "Paha energia" tuvastamisega kriitikute analüüsivõime enamasti piirduski. See teeb nukraks.

Sorose Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus seisab minu arvates olulise valiku ees. Esialgne programmiline taotlus haarata aastanäitustele kaasa võimalikult palju kunstnikke on sattunud vastuollu teise programmilise, minu arvates üliolulise taotlusega luua Eestis pind meediakunsti tegelemiseks. Neid, kellel on eeldusi sellega tegelemiseks, on aga ehk vaevalt kümnekond. Avades ukсед enam-vähem kõigile soovijatele, ei saa kvaliteeti oodatagi. Meediakunst on kallid ja rahaliste vahendite hajutamine jätab paratamatult oma jälje kvaliteedile. Nende kahe taotluse vägivaldne ühendamine ei võimalda uut taset saavutada – ilmselt tuleks eesmärgid muutavas ümbruses uuesti defineerida. On ju SKKE eraomandusel põhineva fondina täitmas riigi poolt täiesti unarusse jäetud funktsioone – kaasaegse kunsti toetamine, dokumenteerimine, vahendamine. Olukord on tegelikult katastroofiline, sest riiklikul tasandil pole mingeid märke liikumisest. Kaua saab aga ühe riigi kunstipoliitikat rajada suures osas (kaasaegne kunst) ühe välisriigi kodaniku annetustele? Pretsedenditu juhtum Euroopas!

E-Meedia Keskus Eesti Kunstiakadeemias

E-Meedia keskus avatakse septembris 1996. Keskuse eesmärk on kahesugune: 1) valikained loengutena ja 2) koht, kus üliõpilased ja kunstnikud saavad tööd teha. Maailmas on väga võimsaid keskusi: Karlsruhe, Kölnis, Rotterdamis, Amsterdamis, Utrechtis, Linzis – loetelu läheks pikale. Äsja avati suurejooneline keskus (C3) Budapestis. Kõigis vähegi arvestatavates kunsti kõrgkoolides on meediakeskused ja vastav õpe ning töö projektidega. Me ei katvate avada E-Meedia eriala. Kaasajal areneb õppesüsteem üha enam sennapoole, et eriala piirid hajuvad, on olemas õppekava, mis koosneb ainetest ja igapäev on võimalik kombineerida neist omaenda õppekava. Kuna meediakunst eeldab, et kunsti algharidus on olemas, siis üliõpilane võib näiteks magistritöö teha meediakeskuses. Sügisest on mul juhendada üks üliõpilane Tallinna Pedagoogika Ülikoolist. Suurim probleem on seni õppejõud ja raha tehnoloogilise baasi väljaarendamiseks. Ilmselt tuleb õpetamisel panna suurem panus suveakadeemiatele välisõppejõudude osalusel. See aga on suhteliselt kallid ja sõltub mitmesuguste fondide toetustest. Arvestades, et alustatud sai peaaegu nullist ja esialgu ükski, võib tänase seisuga rahule jääda – on oma ruum, viis võimsat arvutit ja lisaseadmeid, ostetud programme. Võimalused on või saavad olema video töötlemiseks arvutis nn. *broadcast* tasemel, CD-Romide valmistamiseks, Interneti projektideks jms.

"Interstanding" tähendus...

Kahtlemata andis konverents tõuke meie enda, esimese Eesti meediakonverentsi korraldamiseks 9. märtsil 1996. Seal oli Toomas Hendrik Ilvese ettekanne väga mõistlik, ta tõi esile enamiku olulistest momentidest, mida selles valdkonnas tuleb arvestada ja millest ka palju arutletakse. Muide, meie kultuuri ja poliitika omapära näitas asjaolu, et Ilvese jutt vajadusest luua võimalikult paljudele ligipääs arvu-

tivõrkudele mõjus siinses kontekstis kuidagi sotsialistlikult ja need mõtted olid seetõttu välja öeldud kuidagi häbenenedes...

Mis "tiigrihüppesse" puutub, siis on see kahtlemata propagandistlik üritus, et teadvustada probleeme. Koolid peavad saama arvuteid ja need peavad olema võrgus. Tehnoloogilisele entusiasmile vastavalt nähakse selles kahjuks sageli lõppeesmärki. Tegelikult kujuneb probleemiks hoopis: *mida* seal vahendatakse, mis keeles, kuidas luuakse omakeelseid tooteid, kes seda teeb ja kus seda tehakse, kuidas korraldatakse levi (autoriõigused jms.). Rahvuse integratsiooni seisukohalt kujuneb oluliseks juurdepääs arvutivõrkudele. Paljudes kohtades on selleks asutatud nn. küberkohvikud, kus on võimalik üürida endale arvutikasutamisaega, *e-mail*'i boksi, paljundusteenuseid ja saada samas kohvi, õlut ja suupisteid ning kohtuda omasugustega. Plaanin Kunstiakadeemias sellise kohviku avamist. Sõltub muidugi toetajatest ja partneritest.

Teiseks, konverents rõhutas tugevalt humanitaarse aspekti vajalikkust uues tehnoloogilises keskkonnas.

Kolmandaks – rahvusvahelised sidemed. Muuhulgas on praeguseks kujunenud võrk, mis ühendab Kesk- ja Ida-Euroopa meediakeskusi ja kunstnikke, võrgu keskus asub Rotterdamis. Lätis ja Leedus seal veel pole, on Ungari, Venemaa (Peterburg, Moskva), Tšehhi, Sloveenia, Poola jt. Lõpuks, konverents oli ka tegijatele endile vajalik kogemus, kasvõi meediakeskuse planeerimisel ja programmeerimisel.

Aga arvestades konverentsi kvaliteeti, oli oodatud resonants muidugi väike. Loodan, et tegu oli viitsütikuga üritusega, mille mõju selgub edaspidi. §

Mai/August 1996.

Interstanding / Understanding Interactivity

Konverentsil esinejad:

Richard Barbrook (Westminsteri Ülikool, London)
Annika Blunck (ZKM, Karlsruhe)
Heath Bunting (kunstnik, küberkohvik Londonis)
Arthur Elsenaar (kunstnik Groningenist)
Volker Grassmück (Tokio)
Huge Harry (Digital, USA / Amsterdam)
Erkki Huhtamo (Lapi Ülikool, Soome)
Marju Lauristin (Tartu Ülikool)
George Legrady (San Francisco Ülikool, USA)
Marita Liulia (kunstnik Helsingist)
Geert Lovink (Interface 3, Hamburg; Metaforum II, Budapest)
Christian Möller (arhitekt Frankfurtist)
Esa Saarinen (Helsinki Ülikool)
Remko Scha (Amsterdami Ülikool)
Aleksi Shulgin (WWW Kunstikeskus Moskvas)
Philippe Souétre (Prantsuse Telecom)
Marleen Stikker (Amsterdami digitaalne linn)
Kathrin Turnipseed (Zagreb)
Tapio Varis (Helsinki Ülikool)
Akke Wagenaar (kunstnik: SCAN Groningen / Kölni Meediakunsti Akadeemia)

"Socium"

Aeg: 21- dets. 1995 – 12. jaan. 1996.

Koht: Tallinna Kunstihoone.

Eestis elanud teadlastest ilmselt üks kõige kuulsamaid – semiootik Juri Lotman on kirjutanud kunstist kui modelleerivast süsteemist. See kujutelm lähtub eeldusest, et kunst on omamoodi reaalsuse mudel. Kui veelgi täpsem olla, räägib Lotman kunstist kui sekundaarselt modelleerivast süsteemist, st. kunstist kui erilisest keelest, mis töötleb loomulikku keelt omal spetsiifilisel moel.

Lotman ei jõudnud elada ajani, mil uus kunstikeel jõudis ka Eestisse. Tema kunsti mudel jääb klassikalise kunsti keele tarbeks. Ometi on tema kunsti kui reaalsuse modelleerimise teooria siiani aktuaalne. Veelgi enam – läbi aegade on ühiskonnas käibinud tekste, mis modelleerivad reaalsust hüperreaalselt. Nüüd on neile lisandunud täiesti uut tüüpi tekste.

Näitus pealkirjaga "Socium" võtab kokku Eesti kunstimaailmas aegade jooksul levinud hüperreaalsed kunstitüübid, mis ühel või teisel moel on modelleerinud meie ühiskonda. Näitus algab 19. sajandi balti-saksa kunstiga, mis esindab siin enne rahvuslikku kunsti tehtud täiesti hüperreaalset stiili, peegeldades reaalsust läbi akademismi kaanonite. Omaette blokk on stalinistlik kunst. Osa vene teoreetikuid näevad just stalinismis vene postmodernismi algust, kuna siin on kujutav märk (icon) täielikult emantsipeerunud sellest, mida ta peab tähistama. Stalinistliku maali reaalsus on teravdatum ja võimendum, kui ühiskonna enda reaalsus. Ja lõpuks 1970. aastate hüperrealism – vool, mille enda nimigi ütleb kõik ära.

Näitus sisaldab ka n.-ö. "reaalsust" ennast lavastustega koos elavate inimestega, kuid ka see reaalsus on välja tõstetud tavareaalsusest, meenutades kunstlikku teatrilava reaalsust. Viimane blokk on kompuutrimaailma virtuaalne reaalsus, kus näidatakse eesti inimesi läbi aegade alates arheoloogilistest rekonstruktsioonidest, mis on tehtud Eestist leitud luustike põhjal ning lõpetades meie hetkel prominentsete poliitikutega.

Näitus on seega omamoodi "uue realismi" manifest, kuid see pole see uus realism, mida 1960. aastatel manifesteeris Pierre Restany. Realism tuleb tagasi virtuaalsel kujul ja näituse eesmärk on näidata, et siin on ajaloolisi eeskujusid. }

Kuraator Ants Juske

Piiriületuslik tegevus kunstis ja X faktor

Ants Juske praksisest kujutavate manifestatsioonide autorina
Raivo Kelomees

"Teha oskamine" ja "mõtelda oskamine"

Väljendaksin vist kulunud seisukohta, et "teha oskamine" kuulub kunstnikule ja "mõtelda oskamine" kriitikule, et seda kohe vaidlustada. Kunstnikud on asunud looma kunsti, installatsioone, videot, kus see "oskamine" on väiksema tähtsusega.

Vahendid teevad kõik ise, vahend "oskab", inimene juhib seda. Seega, kuna tähtsam on vaimne oskus, mitte manuaalne, võib kunstnik olla igaiüks, ka see, keda varem ikka mittekunstnikuks peetud – kriitik.

Saab ütelda, oletatavasti kriitiku seisukohalt, et kunstitöö tegemiseks ei pea oskama, piisab, kui on mõte, kui on idee. Idee avaldub kirjutajal ja keelega tegeleva inimesel mingi sõna või sõnakombinatsiooni kujul. Kas ka kunstnikul?

Võiks väita, et kunstnik (siin kreatiivses, mitte reproduktiivses tähenduses) ei tee mitte sellepärast, et oskab, vaid näiteks kahel võimalikul põhjusel: seepärast, et visuaalne maailm, kujutluste ruum on see turvaline keskkond, milles ta viibib. Ja teiseks seepärast, et ta pole võimeline teisiti väljendama enda ja maailma "sobimatus". Mõlema äsjamainitud juhtumi puhul on tegemist sisuliselt samaga – iseloodavas kujutavas maailmas kui asendusmaailmas elamisega.

Idee või kujutlus, tundmatus ja loovus

Kas ei võiks oletada, et kunstnikku eristab mittekunstnikust mitte oskuste olemasolu või nende puudumine, vaid kujutluse olemasolu ja suhteliselt kehvasti põhjendatud ning mitteteadlik soov seda kujutlust ellu viia?

Küsimused, mida Ants Juske püstitab faktiga, et tema kui teadaolevalt kriitik kujutavaid näitusi teeb (kureerimine oleks vale sõna), on huvitavamad küsimustest, mida näituse ideed ja seal esitatud materjal ise esitavad.

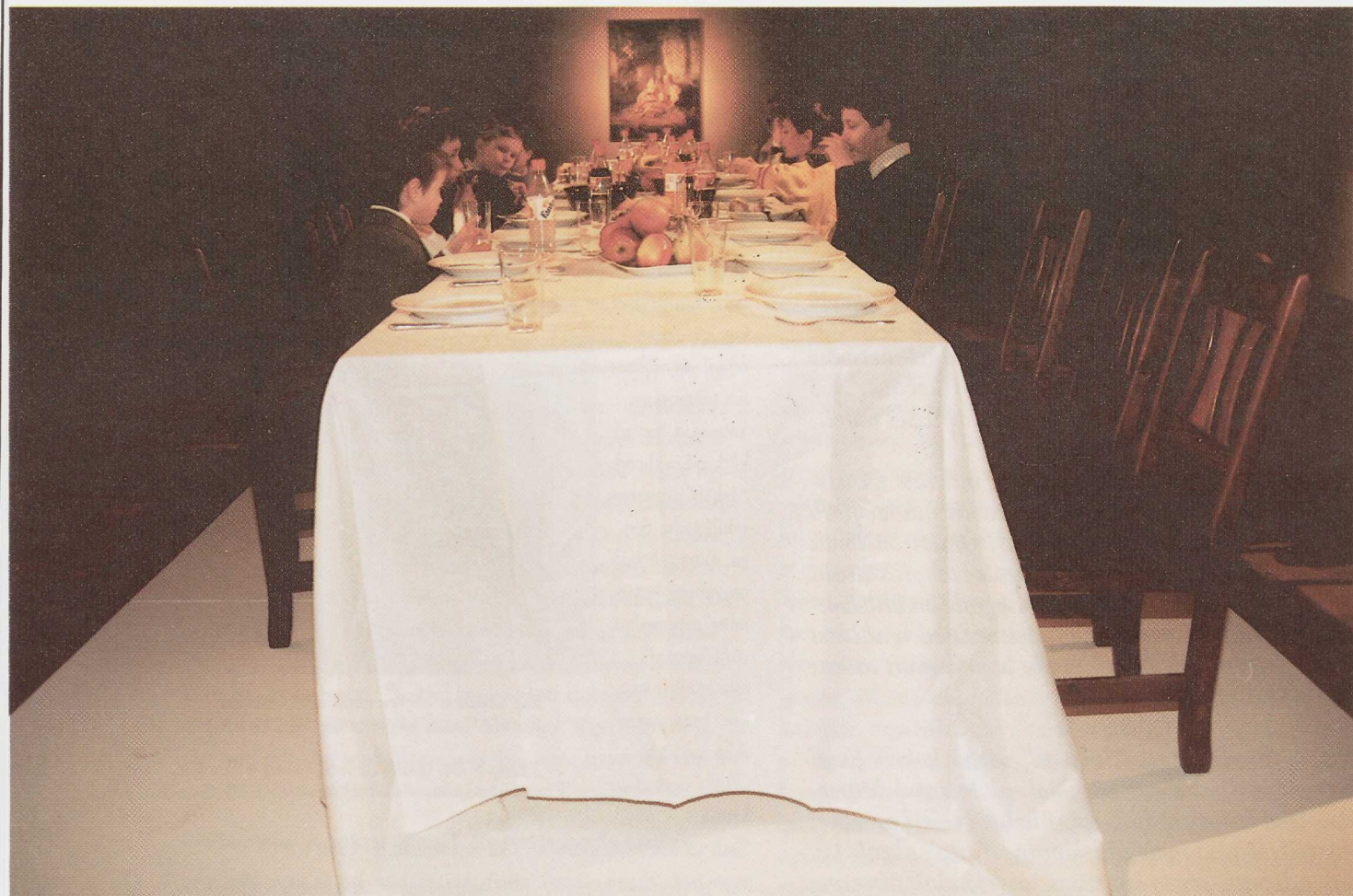
Näeme, et need on, vähemalt ositi, loovad näitused, kui viimaste sõnade all mõista olemasolevate ideede ümberstruktureerimist ja teatavat "hüpet tundmatusse". Hüpe tundmatusse on kahtlemata tinglik, toetub ju Juske (viimasel näitusel põhiliselt J. Lotmani) "tuntud" seisukohtadele.

Tundmatus, millega autor kohtub, on miski, mis on programmeeritud sisse igasse loovalt defineeritavasse akti. Tundmatus tähendab ka seda, et tegija peab arvestama riskiga, et tema kujutlused tule-



Ando Keskküla ja Tõnu Virve maalid, Hasso Krulli tekst. Ideenäitus "Socium" Tallinna Kunstihoones. 1995. Foto: Rauno Volmar.

Paintings by Ando Keskküla and Tõnu Virve, text by Hasso Krull. Conceptual exhibition Socium at Tallinn Art Hall. 1995. Photo: Rauno Volmar.



↑ → Elavad skulptuurid: "Söömaaeg" ja "Koolis". Ants Juske ideenäitus "Socium". 1995.
Fotod: Rauno Volmar.

Living sculptures: Meal Time and At School. Conceptual exhibition Socium by Ants Juske, 1995.
Photos: Rauno Volmar.

mustest, mida ta soovib ja mille poole liigub, võivad osutada petlikeks või vääradeks. Tulemus osutub teistsuguseks ja tegija enesehinnangut mõjutavaks.

Hinnangute olemus ja negatiivsete arvamuste väärtus

Selles valguses on vahel tunne, et tegijad unustavad, et negatiivsed või ülemäära kriitilised hinnangud on seletatavad mitte erialaste ja sisuliste vastuoludega, vaid võivad tugineda isikutevahelistele suhetele või ettekujutusele neist kui oma kutsemääratletust hülgavaist subjektidest, mis on tingitud "ahnusest" või "oma võimete ülehindamisest". Ka õelad reaktsioonid väljakutsuvale ja olemasolevaid struktuure lõhkuvale tegevusele on loomulikud, nagu ka hindavad, kiitvad ja isegi kintsukaapivad seisukohad. Pealegi on väga inimlik, hinnatava seisukohalt, et kriitiline arvustamine tundub isikliku ja eelarvamusliku rünnakuna, tunnustus näib seevastu objektiivsuse ja tõe laskumisena maa peale.

Tegutsedes situatsioonis, mänguväljakul, kus reeglid ei ole staatilistena määratletud (kunstis näiteks), tuleb paratamatult arvestada stiililiste hinnangutega ka juhul, kui need summeerituna ühe suure plusspunkti kokku annavad, mis lõppkokkuvõttes võib sama põhjendatud olla kui üks suur miinus.



Ants Juske annab võimaluse hinnata oma tegevust mässulisena, mida pole nähtavasti võimalik lahutada autoreile-mässajaile-kangelastele nii omasest nartsissismist. Kriitilisi hinnanguid on siiski raske seedita. Nartsissism takistab aga viimase mõtte aktsepteerimist.

Näeme ka inimest, kes ei rahuldu staatilise kohaga, kes on valmis vastuhakuks, kes "ei tunne ennast hästi", kes tahab välja olemasolevast. Selles mõttes on vaadeldav tüüp romantiline, "ilus", "kangelaslik", kes ei karda peksta peaga vastu seina ega peksta saada.

Tüüp kui probleem

Tüüp on huvitavam kui probleemid, mida see tüüp esitab. Erialased probleemid on tema jaoks eneseteostamise vahenditeks ja lähtepunktideks oma tüübiprobleemiga tegelemisel. Nende jaoks, kellele kunst on vaid ideede mänguväljak täidetuna kehatutest mängijatest või tegelastest, keda ei osata kirjeldada või kelle kirjeldamiseks puuduvad traditsioonid – on eelkirjeldatu üks suur udutamine ja bluff.

Nende vastuväiteks on, et jalgpalliväljakul ei tegelda mängijate säärejoosku analüüsimisega, vaid selle kirjeldamisega, mida mängija väljakul korda saadab, vaatamata kõveratele jalgadele või tänu nendele.

kuid keda pole võimalik "näha" kunstnikena. Niisiis, oskuste kaudu ei saa defineerida.

Aga kujutus? Ütleks: kujutus + oskused + auahnus = tulemus. Need kolm tingivad aktiivsuse, mille tagajärjeks on ilmumine kunstnikuna. Võib-olla.

Jääb küsimus, kas kunstnik – kui mõista selle all kindlat tüüpi, kellel on võimed, koolitus ja soov ennast esitada – teeb seda sellepärast, et ta oskab?

Võiks pakkuda teguri, mille nimetaksin teguriks X või sootuks X faktoriks, kuna see on mitmelemendine, mitte ühene.

Miks keegi hakkab ja keegi jälle mitte? Miks keegi mässab, teeb seda, mille puhul edu ja kasu ei ole garanteeritud? X faktor on määrav. Milleks seda veel nimetada? Auahnuseks – mis on tegelikult teisene, sekundaarne ja tuleneb millestki temast "ees" või "allpool" olevast; teatud psühholoogiliseks "defineerituseks" ja "determineerituseks", mis osutub kunstiseosliku tegevuse energiareservuaariks ja mida püütakse kanaliseerida kultuurile vastuvõetavatesse vormidesse.

Olukord on sarnane paljude silmapaistvate autorite puhul, Ants Juske ei tundu erandina. Ta võib oma tegevust põhjendada moraalsete või professionaalsete, kõrgete või praktiliste motiividega, asja tuum peitub siiski tüübi iseärasustes. Loomulikult on neis enese-



Elavad skulptuurid: "Uude kodusse". Ants Juske ideenäitus "Socium". 1995. Foto: Rauno Volmar.
Living sculptures: To the New Home. Conceptual exhibition Socium by Ants Juske, 1995. Photo: Rauno Volmar.

Kuid analoogia on illusoorne. Kunstiväljak on teistsugune territoorium ja tähendusväärne pole ainult ilme ja nähtav, vaid ka varjatuks jääv.

X faktor

Kas kunstnik on kunstnik seepärast, et ta "oskab"? Kui palju on kunstilikooli lõpetanud, kelle "oskusi" võime kirjeldada ülivõrretes,

manifestatsioonides piisavalt intellektuaalseid ja muidki probleeme, kuid need ei oleks korraldatavale kindlasti piisavaks ettekäändeks. Kõige mootoriks ja käimalükkajaks on faktor X, mistahes kombel seda ka ei seletaks.

Need sõnad ja määratlused ütlevad vähe, kui pöörata pilgud tegelikkusele. Sel maastikul torkavad silma ikkagi need, kes teevad, söandavad ja riskivad. }

Nii me sünnitasime eesti feminismi?

Reet Varblane

Eesti feministliku kunsti näitus

Aeg: 18. 08. – 2. 09. 1995

Koht: Vaal Galerii, Linnagalerii, Mustpeade Maja galerii
Kuraatorid: Eha Komissarov, Reet Varblane, Mare Tralla.

Eesti feministliku kunsti näitus "EST.FEM" pole tõele au andes küll esimene feministliku kunsti näitus Eestis. Esimeseks kunstiprojektiks oli aasta varem mitmes Tallinna galeriis toimunud Rootsi-Eesti ühissündmus "Kood-eks", mille puhul teadlikust feministlikust positsioonist sai küll kõnelda rootsi väljapanekute puhul, eestipoold näitused jäid siiski kunstikeskseteks ning nii võiks sellest kõnelda mitte kui teadliku feministliku kunsti tekkimisest, vaid kui feministliku kunstitõlgenduse esimesest avalikust sammust. Kuid ilmselt andis nimetatud sündmus EST.FEM-i projektis osalevatele noortele naiskunstnikele ärgitust ja jääb liikumapaneva tegurina eesti feministliku kunsti ajalukku. EST.FEM on esimene teadlik feministlik kunstinäitus Eestis ja ilmselt jääb talle järgneva samalaadsete näituste ahela alguslülil ning teadliku feministliku kunsti käivitaja roll.

Feministlik mõtlemine kunstis 1990. aastatel

EST.FEM ei piiritlenud ennast mingi kindlama ja kitsama kontseptsiooniga ning sellisena saab seda näitust käsitleda kui kunstinäitust, mis eristub millegipoolest ülejäänud kaasaegsest eesti kunstist,

feministliku kunstiga) Eestis 1990-ndate aastate keskpaigas. Barbi Pilvre ohkas selle näituse puhul "Eesti Ekspressis", et "feministlik kunst jõudis Eestisse ühtaegu liiga vara, ja suure hiline misega. Vara sellepärast, et teoreetiliselt põhjendatud ja asjalikku feministlikku ühiskonnavaatlust Eestis veel pole, ja hilja seetõttu, et arenenud maailmas on kogu feministlik diskursus arenenud juba institutsiooniks, mis sööb iseenda lapsi" (EE, 25. VIII, 1995). Kuidas käsitleda siis ikkagi millegipärast just praegu (ühtaegu liiga vara ja liiga hilja) tekkinud nähtust meie kunstis ning mida võtta aluseks või eeskujuks veerand sajandit kestnud rahvusvahelisest feministlikust kunstist ja selle käsitlusest? Tegelikult on ka sobiva malli valimine feministlikust kunstimõttest praegu keerulisem, kui oleks see olnud nii 1970. aastate algusel feministliku kunsti tekkeajal kui ka feministliku kunstiteooria õitseajal 1980. aastatel. Kogu feministlik kunstikäsitlus on 1990. aastate keskpaigaks jõudnud omamoodi tupikseisu: kas võtta eeskujuks algusaastate "reaalset maailma" ning selles eksisteeriva "lihast ja luust naise" probleeme võimalikult vahetult ning autentselt käsitlevat olemuslikku (*essential*) feminismi, mis oli üldiselt vägagi kriitiline patriarhaalse keelekasutusega teooriate suhtes, või järgida 1980. aastate poststrukturealistlikku ("akadeemilist") feminismi, mis, kasutades patriarhaalseid keele- ja mõttekonstruktsioone, annavad uue tervikliku pildi ühiskonnast ja naisest selle sees nii ajaloolises kui ka nüüdisaegses plaanis? Praeguste, põhiliselt

ameerika feministlike kunstiteadlaste ja –kriitikute nostalgia 1970. aastate feministliku kunsti vahetuse järele ning mure akadeemilise feminismi sõltumisse sattumise pärast psühhoanalüütilistest, dekonstruktiivistlikest, lingvistilistest jt. patriarhaalses ühiskonnakorralduses tekkinud teooriatest on täiesti mõistetav ja osalt isegi põhjendatud: kontekstuaalsete seostega tegelev akadeemiline feminism jättis kunstniku ning tema taotlused tahaplaanile. Feminism (nii kitsamalt kunstis ja kunstielus kui ka laiemalt kogu ühiskonnas) oleks näiliselt nagu omandanud ühiskonnas normaalse koha, kuid sügavamas pinnases kehtivad endised patriarhaalsed mallid nii käitumises kui ka mõtlemises.

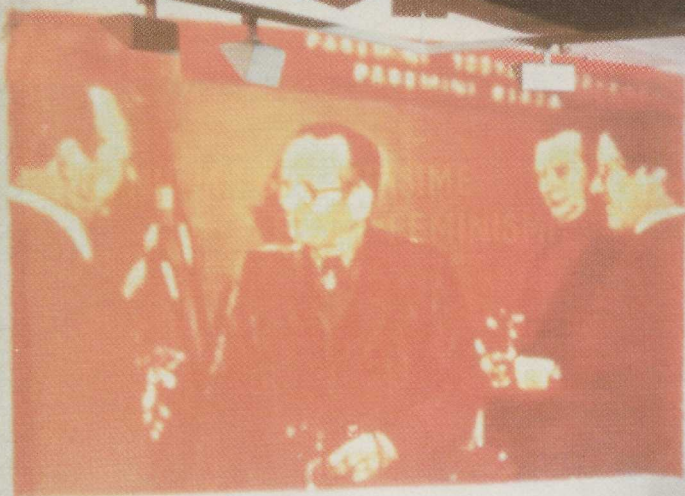
Meie olukord siin Eestis on ühtaegu keerulisem ja samas ka lihtsam: meie kunstikäsitlus on suures enamikus lähtunud vaid kunstisisesest probleemistikast ja kuulunud esteetika valda, teistsugused kunstitõlgendamised teevad 1990. aastatel alles esimesi samme. Ainus läbi aegade meie

kunsti erutanud kunstiväline probleematika on olnud seotud rahvuslikkusega (rahvuslik ja internatsionaalne kunst). Rahvus on olnud ainsaks oma identiteedi mõõdupuuks, mille läbi määratlesime "oma ja võõrast", "kesket ning teistsugust". Klassipositsiooni pealesurumine võõra ideoloogia poolt polnud põhjendatud ning vajadus mingi muu identiteedi järele taandus olematuks, võrreldes ühiskonna



Piret Räni. Ideaalne naine. Foto, 1995.
Piret Räni. Ideal Woman. Photo, 1995.

varasemast eesti naiskunstnike loomingust ning ka teiste maade feministlikust kunstist (soome, läti, leedu, inglise jne.). Teiste sõnadega, sel näitusel esitatu oli midagi spetsiifilist, mis iseloomustab sooidentiteedi vajadusest loodud kunsti (seda näitusel osales ka kolm meeskunstnikku, kellest vähemalt ühe loomingul pole otsesid



Mare Tralla. Nii me sünnitasime eesti feminismi. Video- ja fotoinstallatsioon galeriis Vaal. 1995.
Mare Tralla. So We Gave Birth to Estonian Feminism. Video and photo installation at Vaal Gallery. 1995.

põhiprobleemiga – rahvuse säilivus. Samas pole meie ühiskonnas (nii omas kui ka võõras) polaarsus keske / mehe ning marginaalse / naise vahel ka kunagi nii selgelt välja joonistunud nagu arenenud kapitalistlikus maailmas. Variserlik “sotsialistlik” ideoloogia andis naisele näiliselt võrdsed ja kohati isegi eelistatamad positsioonid ning uinutas tavateadvust patriarhaadi keske mõtteviisiga. Nii võis ja osalt võib ka praegu kõnelda Eestis pigem naiskunstnike ja -kunstikriitikute ülekaalust, naisjuhtidest kunstimuseumide, galeriide ja teiste institutsioonide eesotsas. 1970. aastatel hakati kõnelema kunsti feminiseerimisest ja feminiinsest vaimust, jättes kõrvale termini “feminiinsus” sotsiaalse tähenduse ning päritolu. Naiskunstnikud tegelesid ka siis oma soolise identiteediga, kuid see toimus vargsi läbi oma minakeske maailma, sageli ka iseendalegi teadvustamata. Ühelt poolt me oleksime nagu 1970. aastate alguse olukorras, kuid teisalt ei saa me mängida “süütuid” ning eirata muu maailma kogemust ning sellest tulenevaid probleeme, mis võivad meid heidutada võib-olla küll alles veerandsajandi pärast. Me peame endale aru andma oma erilisest “varaküpsest” positsioonist, kus meie aju on täis informatsiooni, mida me praegu võib-olla ei oskagi enda kasuks rakendada.

Autoripositsioon EST.FEM-il

Meie algusasendis on mõistlikum jätta kõrvale akadeemilises feminismis laialt kasutatud R. Barthes’ilt laenatud “autori surma” põhimõte ning resultaadi vaatlemine vaid erinevate kontekstide

kaudu (sotsiaalne, kultuuriline, retseptuaalne jne.). Seepärast võikski alustada ikkagi autoripositsioonist, tema suhtestumisest esitatud ainesega ning sõnumist, mis sellest hoiakust tuleneb. EST.FEM-il võis hoomata kaht vastandlikku autoriasendit. Esiteks, visuaalse kujundi loomist oma isiklikust kogemusest väikese tüdruku silmade läbi; ja teiseks, distantseerumist oma ainesest ning isegi iroonilist eneserefleksiooni selles. Õige mitmel juhtumil ühendasid autorid need kaks näiliselt ühendamatut hoiakut ning, mis kõige kummalisem, vahepealne hoiakute skaala jäi peaaegu katmata. Kõige ilmekamaks ja paljuski lausa sümptomaatiliseks näiteks võiks olla Mare Tralla video- ja fotoinstallatsioon “Nii me sünnitasime eesti feminismi”, lausa nii sümptomaatiliseks, et inspireeris mind niisuguse pealkirja järgi määratlema kogu näitust. Mare Tralla näitab naist läbi mehe silmade: 1970. aastate nõukoguliku ideaalina – assisteeriva kauni lilleneiuana ning pornofilme alistuva ning alati anduva kirgliku kangelannana. Passiivsed naised vahelduvad tema videodes näiliselt aktiivsete kesk- ja vanemaaliste, oma sotsiaalse koha igati kindlustanud meesjuhtidega. Mare Tralla hoiak esitatu suhtes on vaagivalt distantseerunud ning näiliselt sama passiivne kui naistel tema teoses. Kuid õigem oleks siin vist eristada mõiste “passiivne” erinevaid tasandeid: naine objektina on alistunud leppinud oma rolliga, naine subjektina reflekteerib mitte ainult teisi naisi, vaid tegeleb samal ajal ka eneserefleksiooniga; ning olles täiesti teadlik oma tegevuse ambivalentisusest, ei



Margot Kask. Fotod identitseerimatutest naistest. 1995.
Margot Kask. Photographs of Unidentified Women. 1995.

pääse ta ironilisest suhtumisest oma ainesesse. Ülimalt suurendatud pornostseenid omandavad mehe / naise, aktiivse / passiivse vastanduse kõrval veel ühe dimensiooni – nad muutuvad kohati abstraktseteks pildipindadeks ja hakkavad mängima “puhta” kunstina. Pildilist tegevust saadab autori loetud tekst oma lapsepõlve pioneeripäevikutest. Siin on autor oma positsiooni täielikult vahetanud: temast on saanud taas väike tüdruk, kes rõõmustab kõikide väikeste “vimkade” üle ja häbeneb ebaõnnestumisi. Kogu tööd valitseb kummaline ambivalentsus ning siin on peaaegu võimatu otsustada, kas autor valitseb ainekse või vastupidi. Ka Piret Räni mängib samasugust kergelt ambivalentset mängu: temagi vaatab maailma läbi teismelise neiu silmade, kelle jaoks ideaalne naine vastab sootsiumi valitsevale maitsele (romantiseeritud staarid, vabameelsemad ja menukamad sõbrannad) ja samas püüab võtta ironilist positsiooni oma kangelanna suhtes. Kunstnik on teadlik oma mängust, kuid kipub ennast unustama oma mängu, otsekui esitades väljakutse oma eale, sotsiaalsele asendile jt. ühiskonna poolt esitatud nõuetele. Anu Kalm, Tiina Tammetalu, Ele Praks ja Piia Ruber jutustavad oma autobiograafilist lugu, asetades ennast otseselt tagasi lapsepõlve. Kalmu, Tammetalu ja Ruberi lugu on nende oma lapsepõlve lugu, südamluk ja siiras, vahetevahel täidetuna küll ka pettumusest ja lapselikust protestist, kuid tagasivaadatuna omandab see lugu kättesaamatu nostalgia ja igatsuse varjundi. Kuid ei tohi unustada, et “nostalgia” nagu iga teinegi mõiste on läbi teinud tähenduste ja tundevarjundite transformatsiooni, väljendades valitsevat arvamust antud sootsiumis. Igas nostalgias on ka eneserefleksiooni ning selle läbi ka distantseerumist oma ainesest ja selle läbi

loodavast ideaalist. Nii püüavad ka Tiina Tammetalu ja Piia Ruber vastu hakata nende oma sootsiumi reeglitele ja väärtustada labaseks ja vulgaarseks loetut, olgu need siis tunded või esemed või mõlemad kokku. Ele Praksi tekstiilile trükitud suurendatud päevapilt on sajandi alguse lastest, kuid neis on sama “sulnist allumist”, millega kunstnik näib samastuvat läbi kõikide lapsepõlvede. Lapselikku senistele maitsekriteeriumidele vastuhakkamise protesti on täis ka Mari Relo, Iren Truverki ja Hille Ermeli “Ilusad pildid”. Siingi tundub allutamatus ainsaks kaitseprintsipiibiks olevat subjektiivse, mina-maailma vastandamine normatiivsele maailmale. Ülejäänud osalejad (Margot Kask, Kamille Saabre, Kadri Mälk, Lillian Mosolainen, Eve Toomik, Kaire Rannik, Külliki Talp, Mall Nukke jt., kõnelemata meesesinejatest) vahendavad oma maailma küll läbi täiskasvanu vaatevinkli, kuid ka siin pole nad kõik väga kindlad, kas neil patriarhaalse hoiaku eitamise kõrval midagi muud on välja pakkuda. Margot Kask näitab maailma teadlikult läbi “mehe” pilgu: naine oli, on ja jääb möödavilksatavaks, sageli identitseerimatuks, kuid alati siiski möödapääsematuks figuuriks. Margot Kase positsioon lähtub tavateadvuses siiani valitsevast, seda didaktiliselt võimendades ja seeläbi ka määratledes. See on esimene samm, järgmiseks sammuks võiks ja peaks olema vastandust ületav omapoolne sõnum. Ka Külliki Talp, Mall Nukke, Kamille Saabre ja Kadri Mälk võtavad oma lähtepositsiooni “meeste maailmast”. Kaks esimest astuvad dialoogi varasema kunstiga. Külliki Talp loob oma topelt metamailma läbi kunstiajaloo suurkuju Rembrandti, vastandades kõigepealt meeste “suurt” kunstiajalugu naiste “väikesele” ning minetamata ka suurkuju erinevaid tähendusi.

dusi oma kaasajal ja hiljem, Rembrandti maailma taustal aga eksisteerib täiesti sõltumatult neiu Talpi oma maailm. Mall Nukke ekskursus kultuurilukku on laiem ning seetõttu kipuvad piirjooned jääma ka ähmasemateks, kuid samas on kunstnik seadnud endale sügavat erudeeritust nõudva ülesande. Mall Nukke Zeus pole veel (avalikult) teadlik oma aktiivsest (isegi agressiivsest) positsioonist naiste suhtes, kuid Zeusi ümbritsevatele naistele on autor omistanud läbi kultuuri neile antud rolle – saatuslikud, allaheitlikud, kavalad, variserid jne. Ka Kadri Mälk mängib kultuurikontekstist pärit naistega seonduvate nimetustega (Maria, Nostalgia, Ignorantia), pannes nad teenima tema subjektiivset kunstimaailma.

Kaire Ranniku vihjed naisekehale on ühelt poolt varjatumad, teisalt aga ilmneb just tänu ainese kunstilisele töötlusele autori enesekindlus ja sihiteadlikum

hoiak. Läbi kitsa avause suunab kunstnik vaataja pilgu naisekeha sisse, mis nagu eluski kannab erinevaid tähendusi: seksuaalse ihaldusobjektina kutsub ligi ning kristliku eetika kohaselt manitseb “pattulangemise” eest; loodusest kaasa antud sünnitamise funktsioon ning sellega kaasnevad nähtused (menstruatsioon) kutsuvad tavateadvuses esile häbi, ebameeldivuse ning räpasuse tunde. Kaire Ranniku on suutnud naisekeha eksponeerimisel kõnelda sellele 1970. aastate feminismis antud kultuurilisest tähendusest ning viidata ka 1990. aastate feminismi kõitvale naise loomulikule seksuaalsusele. Kamille Saabre näitab intiim-

seid ja konventsionaalseid kodupilte läbi mõlemi – mehe ja naise silmade. Tema kunsti konflikt ei peitu mitte niivõrd mehe ja naise vastanduses, mehe maailma pealesurumises naisele, kuivõrd hämmingus nende kahe konventsionaalse maailma piiride ähmastumisel ning uute –

mehe ja mehe ning naise ja naise maailmade lisandumisel. Sama probleemiasetust võib näha ka Toomas Volkmanni portreedes, kuid tema ei satu segadusse mehe ja naise keskse suhtetuse kõrval ka marginaalseid (mees ja mees, naine ja naine) kogedes. Linnar Priimägi nimetas tema portreefotosid “omasteks”, sest nad ei tekita vaatajas võõristust: nad on küll ebatüüpilised, kuid nad ei pelgaseda ning ebatüüpilise (seetõttu ka ebatüüpiline) vaataja saab end samastada nendega. Kuid mitte ainult vaataja ei soovi ja ei ole võimeline nendega samastuma, ka autor on täiesti teadlikult nendega samastunud ja just selle samastumise kaudu suutnud ka vaatajas usaldust äratada. Marginaalsed rollid ning suhtestumine nendega on Volkmannile igati normaalne seisund: ta teab seda ise ja ta ei taha sellega kedagi šokeerida. Tema positsiooni võiks määratleda



Peeter Maria Laurits. Kamasutra. 1995.
Peeter Maria Laurits. Kama Sutra. 1995.

aktiivse eneserefleksioonina. Ka Lilian Mosolainen ei ole segaduses biseksuaalsetest suhetest, kuid tema jaoks on oluline oma sõnami peitmine kunstisiseses “vaaba” alla: koloriidi ja faktuuri, tundlike joonte ja pindade vahelt, seest ning tagant koorub välja pildi

tegelaste tähendus, selle looduslik, kaasaantud ning kultuuriliselt tekitatud sisu. 1990. aastate erinevuste feminism (*feminism of differences*) tegeleb rohkem kui kunagi varem keha ja selle seksuaalsusega. Kui algusaastate feminism püüdis seksuaalsust mõtestada lahti sotsiaalsest kontekstist lähtudes, vaadates seksuaalsusest lähtudes naisele ühiskonnas antud rolle – armuke, abikaasa, ema –, siis nüüd on huviobjektis naine kui seksuaalne subjekt, kellel on ka oma vajadused. Siin on märksõnadeks taas “maskuliinsus” ja “femiiniinsus”, kuid nüüd huvitab uurijaid mitte nende terminite kultuuriline kontekst, vaid loodusest kaasa antud erinevus. Femiiniinsuse mõistet ei maksa feminismist välja jätta ning veel vähem tasub neid vastandada. Lilian Mosolainen on femiiniinsuse ja seksuaalsuse määratlemisel vaatamata tema suhtelisel aktiivsele hoiakule kultuuriliste kontekstide tasandil. Seksuaalsuse kultuurilised tähendused on huvitanud ka Peeter M. Lauritsat. Tema fotoinstallatsioon “Kamasutra” ei tegele sugugi mitte ainult tabude ümberlökkamisega, vaid läbi kultuurikontekstide (piiblilugu, pärispatt ja selle kujutamine kunstis, nukkude erinevad tähendused, seksuaalsuse osa erinevates kultuurides) uute tähenduste loomisega, mis aga on nii ambivalentselt mõistetavad, et loodetavasti nende baasil uusi tabusid ei teki. Eve Toomik näitab röntgenipildis naisekeha kiretult ja külmalt nagu teaduslikku objekti, kuid selle seksuaalsemate kohtade kinnikatmisega osutab temagi “mehe” pilgule ning naisekeha seksuaalsuse kultuurilisele kontekstile. Raivo Kelomehe positsioon on aga peaaegu puhtalt teadlaste teoreetiku oma. Tema lähtub selgelt ja häbenemata 1980. aastate akadeemilisest feminismist ja poststrukturealistlikest teooriatest. Tema video- ja kompuuteranimatsiooni (koostöös Renee Kelomehega) võiks vaadelda illustratiivset õpetust psühhoanalüütilisele kallakule feminismis. Nii nagu iga õige õpetlase positsioon, on ka Kelomehe oma distantseerunud, objektiivsusele pürgiv ja parasjagu passiivne.

Kunstikriitik Johannes Saare retseptioonist jäi kergelt kõlama kahtlus feministliku kunsti vajalikkuse ja võimalikkuse üle Eestis. Tal on teatud määral isegi õigus heita EST.FEM-i vaimsusele ette valitsevat soovi “vastu hakata etteantud nõudmistele” ja reeglitele. Meestekeskusele ülesehitatud kultuurimudeli teadvustamine on tõepoolest esimene tasand feministlikus mõtlemises, kuid see on siiski veidi kaugem ja sügavam tasand süüdistuslikust: kellel on kergem ja kellel on raskem, keda ühiskonnas diskrimineeritakse ja keda mitte. Juba selle väikese ning vahest ettevaatliku sammu tõttu väärleb EST.FEM tähelepanu. Kui meil ei jätku tolerantsi määra ja hinnata teistsugust, ei suuda me ka iseennast hinnata. }

Kaire Rannik. Feminism feminism feminism. Tekstiil-installatsioon galeriis Vaal. 1995.

Kaire Rannik. Feminism feminism feminism. Textile installation at Vaal Gallery. 1995.



Eesti kunst idapoliitika valguses

Ants Juske

Moskvas toimus 1995. aasta suurim eesti kunsti näitus *Kuznetski Mosti* näitusesaalis pealkirjaga "Autoportree". Näituse kuraator Johannes Saar kutsus osalema ligi kolmkümmend peamiselt noorema põlve kunstnikku. Viimane suur eesti kunsti näitus Moskvas oli 1987. aastal, enne seda 1934. aastal.

Vene-Eesti kultuurikontaktides tekkis perestroika ajal tuntav vahe, mis oli ühelt poolt tingitud poliitilisest kaugenemisest ja vastastikusel võõristusest, teiselt poolt aga vajati mõlemapoolselt aega uuel tasandil suhete seadmiseks. Tänapäev on mõlemal maal kunstisituatsioon selginenud, enam-vähem on paigas ka institutsionaalne alus

ning suhted võivad jätkuda. On märkimisväärne, et ka eelmise vabariigi ajal ei peljatud Moskvasse minekut: 1934. aasta näituse retseptiooni vaadates oli huvi suur nii siin- kui sealpool.

Moskva – Tallinn uues kunstiseisus

Mõistagi ei tulnud enam kõne alla 1987. aasta kunst, kuna selle aja jooksul on kunst kogu endises sotsialismiblokis teinud läbi dramaatilisi muutusi. Ka samas mahus näitust oleks olnud raske korrata. Kunstil pole esiteks enam nii suurt

Peeter Maria Laurits.
Kriitilised küsimused autoportreele. Foto, 1995.
Peeter Maria Laurits.
My Queries About Self-Portrait. Photo, 1995.

ühiskondlikku kaalu, teiseks ei vaata Moskva meid enam nõukoguliku läänena. Venemaale pakuvad praegu huvi eelkõige kaks koostöösunda: 1960. aastate avangardi retro ja tänapäeva internatsionaalne kunst. Nii ongi lisaks noorema põlvkonna eesti kunsti esitusele plaanis näitus Moskva–Tallinn, mis meenutaks 1960. aastate sõltumatu kunsti kontakte. Kohtudes mitmete tolle aja Moskva avangardi liidritega (Kabakov, Jankilevski, Bulatov, Komar ja Melamid jt.) on mitmed meie kunstnikud ja kriitikud täheldanud nostalgiat aegade vastu, mil sõbruneti uute ideede pinnal ja konfrontatsioonis ametliku kunstiga.

Kohe võib siin aimata põlvkondlike konfliktide noorte postmodernistide ja vanade avangardistide vahel, mida kütab üles ka Johannes Saare koostatud näituse kataloogi sõjakas saatesõna. Siiski näitasid vestlused Moskva kriitikutega seda, et vähemalt seal on põlvkondlikud konfliktid taandunud: esialgne positsioonivõitlus on peetud, stagnaalse kunstiga on arved klaaritud ja olekski praegusel ajal natuke naljakas vehkida rusikatega, kuna mingit uue kinnitamise projekti (Lissitzki PROUNI) pole kõne all.

Eesti näitus peegeldas minu meelest väga hästi meie kunsti tänast seisust. Nii nagu läti kunstis, nii on ka meie kunstipildis kinnistunud põlvkond, kelle eluaastad langevad 30–40 vahele. Muide ainus kunstnik, kes esines ka 1987. aasta suurel eesti kunsti näitusel Moskvas, oli Terje Ojaver – tol ajal üks nooremaid, nüüd üks vanemaid. Neile sekundeerisid viimasel kahel aastal end kiiresti rahvusvahelise kunstiga kontakti viinud noored. Uusi nimesid tuleb peale iga kuuga ja niigi kitsas kunstimaailmas läheb ilmselt veelgi kitsamaks. Hetkel vedasid näitust sellised nimed nagu Jüri Ojaver, Peeter Linnap, Peeter M. Laurits, Terje Ojaver, Raul Rajangu jt., kuid palju oli esindatud kunstnikke, kelle sünniaasta algab juba numbritega 1970.

Sisulises plaanis võis eraldada kahte juba 1960. aastate kunstis väljakujunenud polaarsust: klassikalise kontseptualismi ja klassikalise pop-arti tõlgendused või ümbermõtestamised (*re-thinking*) 1990. aastate kunstis. Peeter Linnap, Jüri Ojaver, Tiit Rebane, Jaan Jaanisoo, Mart Viljus ja veel mõned oma minimalistliku ideega ning Destudio, Hannes Starkopf, Raul Rajangu ja *Myra Factory* (Urmas Muru, Raoul Kurvitz ja Ene-Liis Semperi hästi väljatimmitud *performance* "kuumas" Moskva klubis nimega Piloote). Kuskile vahepeale jääb praeguse kunsti üks põhitrend kehakunsti näol, mille parimateks näideteks olid Eestimaa inglase Paul Rodgersi "Kalevi" šokolaadivabrikus valatud omaenda keha "tõmmis", Terje Ojaveri "Lihne riul" ja tegelikult ka Jüri Ojaveri käejoonte markeerimise kunstniku autoportreena.

Mida arvasid Moskva kriitikud?

Mõistagi vajaks nii suur näitus detailsemat interpretatsiooni kui sinne lahterdus, kuid ehk oleks targem raisata leheruum pigem Moskva-poolsele retseptioonile, mida õnnestus veidi kombata, küsitledes hetkel juhtivaid Moskva kriitikuid. Leonid Bažanov, tuntumaid Moskva sõltumatu kunsti teoreetikuid, momendil Vene Föderatsiooni Kultuuriministeeriumi Kujutavate Kunstide osakonna direktor tödes, et eesti kunstis on toimunud suured muutused. Meenutades omaaegset kunsti, avaldas ta kahtlust, kas meie kunsti ei ähvarda lõhenemine kahe ajastu edumeelse kunsti vahel. Moskvas olevat see oht möödumas. Bažanovi hinnang oli kahene: noored kunstnikud on hästi omandanud maailmakunsti konteksti, kuid eesti kunsti senine selgelt loetav identiteet koos eedate isiksustega on kadunud. Kuigi viimane oli suletud ühiskonnas ehk rohkem provintsiaalne, oli varem tunda närvi, selget tendentsi, mis sidus isiksusi. Näitust hindas ta muidu kõrgelt, kuid ühes reas professionaalse rahvusvahelise näituseeluga. Nii on antud näituse puhul ilma eelneva teadmista raske eristada, kas on see eesti, belgia, rootsi või mis tahes muu kunst.

Enam-vähem sama meelt oli noorema põlve kriitik Aleksandra Obuhhova, kes hindas näitust samuti kultuurse ja euroopalikuna. Samas nimetas ta nähtud eesti kunsti klassikaliseks, mis on tehtud kaasaja kunstikaanonite ja etalonide järgi. Siin on tegemist nn kaasaja kunsti tootmise tehnoloogia mudeliga. Samal ajal on Moskva nooremale kunstile omane pidev pingeline kaanonite ja orderi järgimise ning selle rikkumise vahel, meie kunst aga püüdleb rahvusvahelise kunsti mudeli kvaliteetse täiuse saavutamise poole. Moskvas püütakse ehk rohkem leiutada jalgratast, kuid samal ajal käib korra

Näitused



ja anarhia vaheline võitlus. Hämmastavalt lähedane (seejuures sõltumatult eelnevate arvamusest) oli ka Sergei Jepihhini mulje. Tunnustades eesti kunsti omaaegset maagilist mõju, mis oli orientiiriks kogu edumeelsele kunstile suures impeeriumis, ütles Jepihhin, et meie näitus ühelt poolt rõõmustas teda, teiselt poolt tegi ettevaatlikuks. Järgnes jällegi kompliment kultuurse kaasaja kunsti aadressil, kuid näitusel polnud Jepihhini jaoks teravaid radikaalseid nurki. Moskva kunst ei tööta samuti välja mingeid üliriginaalseid strateegiaid, liikudes nagu meie omagi rahvusvahelise kunsti konteksti suunas, kuid suhe kunsti on vahenditum. Eesti kunstil lasub Jepihhini arvates mingi tselluloidne kiht, mis pakib sisse kaasaja kunsti näiteid.

Näitus "Autoportree" Moskvas Kuznetski Mostil. 1995.
Esiplaanil: Jüri Ojaver. Valede võrk. 1995. (Saatusel jooned käel.)

Self-Portrait exhibition in Moscow, at Kuznetski Most art hall. 1995.
Foreground: Jüri Ojaver. Web of Lies. 1995. (Lines of Fate on palm.)

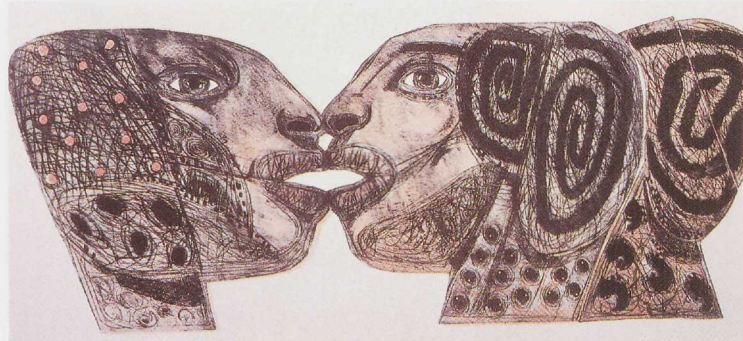
"See on nagu kartus armastada ilma preservatiivita", ütles Jepihhin. Meie kunst oleks nagu eelnevalt elektrooniliselt testitud. Moskva uuem kunst püüab, vastupidi, eemalduda pakitud ja hästibalansseeritud kunstivormidest. Nagu näeme, pole eesti kunsti retseptisioonis suurt palju muutunud võrreldes stagnaajaga, mil Moskvas märgati samu asju. Nüüd on sama hinnanang kehtiv ka teist tüüpi kunsti suhtes. Taust on tuttav: väikese kultuuri alalhoidlik ettevaatus ümardab ära kõik need "radikaalsed nurgad" igal ajastul. Siin ongi raske olla originaalne ja radikaalne, kuna vastasel juhul nülitakse sind ära nii kolleegide kui eelkõige "laia publiku" poolt. Lisaks tuleb sellisesse linna minna millegi muuga, kui seda eeldab kodune tase. Aga ikkagi oleme me ka praegu venelaste silmis euroopalikud ja kultuurised – seegi oli moskvlaste aus ja siiras kompliment meie näitusele. }

Juubeli-juttu pidulikkuseta

Tallinna X Graafikatriennaal

Norbert Weber, intervjuueerinud Heie Treier.
Tallinna 10. graafikatriennaali konverentsi ajal
rahvusraamatukogus 23. sept. 1995.

Eile avati Tallinna Kunstihoones pidulikult X graafikatriennaal, seal jagati preemiaid ning kohale oli tulnud palju inimesi. Juhtusin Teiega avamise ajal vestlema ning Te rääkisite minu arvates väga huvitavaid mõtteid. Jätkakem siis vestlust täna siin rahvusraamatukogus, kui kõrval konverentsi saalis peetakse parajasti ettekandeid.



Urmas Viik. Suudlus D. Kuivnõel, 1995.
Urmas Viik. Kiss D. Drypoint, 1995.

Selle konkreetse ürituse kohta pole mul just kerge oma arvamust esitada. Viibin Tallinnas sel aastal juba neljandat korda ja ma olen ikkagi kõrvaltvaataja, kelle tõlgendused on igal juhul subjektiivsed. Muidugi püüan tõlgendada enda jaoks fenomene, millega reisidel kokku puutun. Ja ma tean Eestit üpris hästi juba alates 1980-ndate aastate lõpust, olen siin korduvalt viibinud alates 1988. aastast, olen näinud siin toimunud muutusi. Arvatavasti ma ikkagi võin teatud piirides omapoolseid tõlgendusi esitada.

Ja üks neist käib siinse nn. perekonna-fenomeni kohta. Ajad on muutunud sedavõrd, et kunstnikud, kellel varem oli riiklik toetus, kes olid küllalt hästi kaitstud, on nüüd olukorras, kus neil on vabadus müüa oma töid vabal turul. Riik enam ei toeta, ei finantseeri. Nõukogude ajal olid neil privileegid, mida enam ei ole. Nii et nagu ma aru saan, tuleb perekond kokku mingi sellise sündmuse ajal, mis puudutab neid kunstnikke *endid*. Nagu praegune traditsiooniline graafika triennaal. Kunstnikud tulevad näituse avamisele üksteisega kohtuma, mis on nagu vastastikku julguse andmine. See ühelt poolt. Teiselt poolt tundub mulle veidi kurvastavana see, et näen väliskunsti suhtes uudishimu puudumist, ometi peaks uudishimu olema stiimuliks. Varem, nõukogude ajal, tundusid eesti kunstnikud avatuna Lääne maailmale. Lühike vahemaa Helsingisse, võimalus näha Soome tv-d jm. andis kunstile palju huvitavust. Ja see tõi kunstnikele kasu. Nii et nüüd ma küsin: kuhu on kadunud uudishimu? Huvitav jah. Nüüd ei pea enam lääne kunsti vaatama tv ja reproduce vahendusel, vaid seda saab vaadata originaalis. Ja kunst ongi seesama

— reaalsuse ilming. Nüüd on teil vabadus reisida ja te peategi reisisse Kassellesse, Veneetsiasse, ükskõik kuhu te pääsete. Pealegi, teile näidatakse lääne kunstnike näitusi Kunstihoones ning tegemist on sageli oluliste kunstnikega, nagu näiteks Raffael Rheinsberg. Huvitav, miks ainult mõned inimesed tulid *tema* näituse avamisele? See on see, mida näen mina.

Kunstnikud on mänginud tegelikult aktiivset rolli siinse rahvusliku vabaduse saavutamisel, demokraatlike ideede arendamisel jne. Praegu märkan ma sotsiaalsete ja poliitiliste probleemide seisukohalt taolise eneseväljenduse kadumist. See on nii väga kummaline. Pagetakse perekonna mentaliteeti, kui öelda metafoorselt, ka kunsti institutsioon toimib mõneti madalamal tasemel kui enne. Tegeldakse just täpselt kunstisestest küsimustega, andmata hinnanguid, mida poliitilises elus oleks vaja anda. Ja ma olen kindel, et tänapäeval on siinse ühiskonnas ehk rohkemgi probleeme, mis vajaksid kommentaari. Nüüd ollakse ju vabad seda tegema. Ja mind huvitab, miks seda siis ei tehta? Selle eest enam ei karistata. Välisvaatleja silmis on tegemist lausa fenomeniga, ta küsib miks ja püüab leida vastust. Kuid omalt poolt sooviksin lihtsalt esitada inimestele küsimuse. Sest ma ei taha oma tõlgendustega kellelegi haiget teha. Nead ise peavad andma vastuseid. Mina esitan pigem küsimuse.

Me ei saa ennast võrrelda Lääneriikidega, kus on täiesti teistsugune taust, teistsugune olukord. Aga me võime end võrrelda näiteks lätlastega, kellega on meiega sarnane saatus. Te teate küllalt hästi ka läti kunsti olukorda. Mida Te ütleksite selle kohta?

Ma ei tahaks rääkida üldistavalt läti kunsti olukorrast. Paar nädalat tagasi nägin Riias näitust "Monumendid". Ja see on see, mida ma ootan, et nendes maades praegu toimub. Püstitati otseselt poliitiline, ühiskondlik küsimus. Kuraator, aga samuti näitusel osalevad kunstnikud esitavad endale küsimuse. Näiteks: mis on kunstniku roll avalikkuse ees? Avalikkus tähendab antud juhul Riia linna monumente. Kuraator Helena Demakova leidis, et linnaruumis on rida kohti, kuhu tuleks panna monumendid ja kus on olnud monumendid, aga mis on pärast nõukogude süsteemi langemist maha võetud. Ja ta palus kunstnikel osaleda, kasutada neid asukohti ning paigutada sinna oma seisukohavõtt. Seda tuleks tegelikult praegu teha. Minu jaoks oli tulemus võrratu. Isegi siis, kui keegi kritiseerib, et mõned tööd meenusid Lääne-Euroopas juba ammu nähtut. Võtame näiteks see hiigelsuur tööriist, reha Riia Kunstiakadeemia ees, mille kohta võib öelda, et see on nagu Claes Oldenburg vm. Aga siin peab mainima, et asi pole üldse selles. Formaalses vormi mõttes on kunstis juba kõik justkui öeldud. Probleemiks pole enam stiilid või imiteerimine. Tänapäeval on oluline luua kontsentreeritud töid õigel ajal õiges kohas ja õige tagamõttega. Tegelikult see oligi see, mida nimetatud kunstnik tegi. Minu kui sakslase jaoks ütles see töö väga palju. Nimelt meil on üks väljend — "näidata kellelegi, milline "eine Harke ist"" (milline on reha), mis tähendab seda, et tuleb näidata, mida on vaja teha. Kui kunstnik

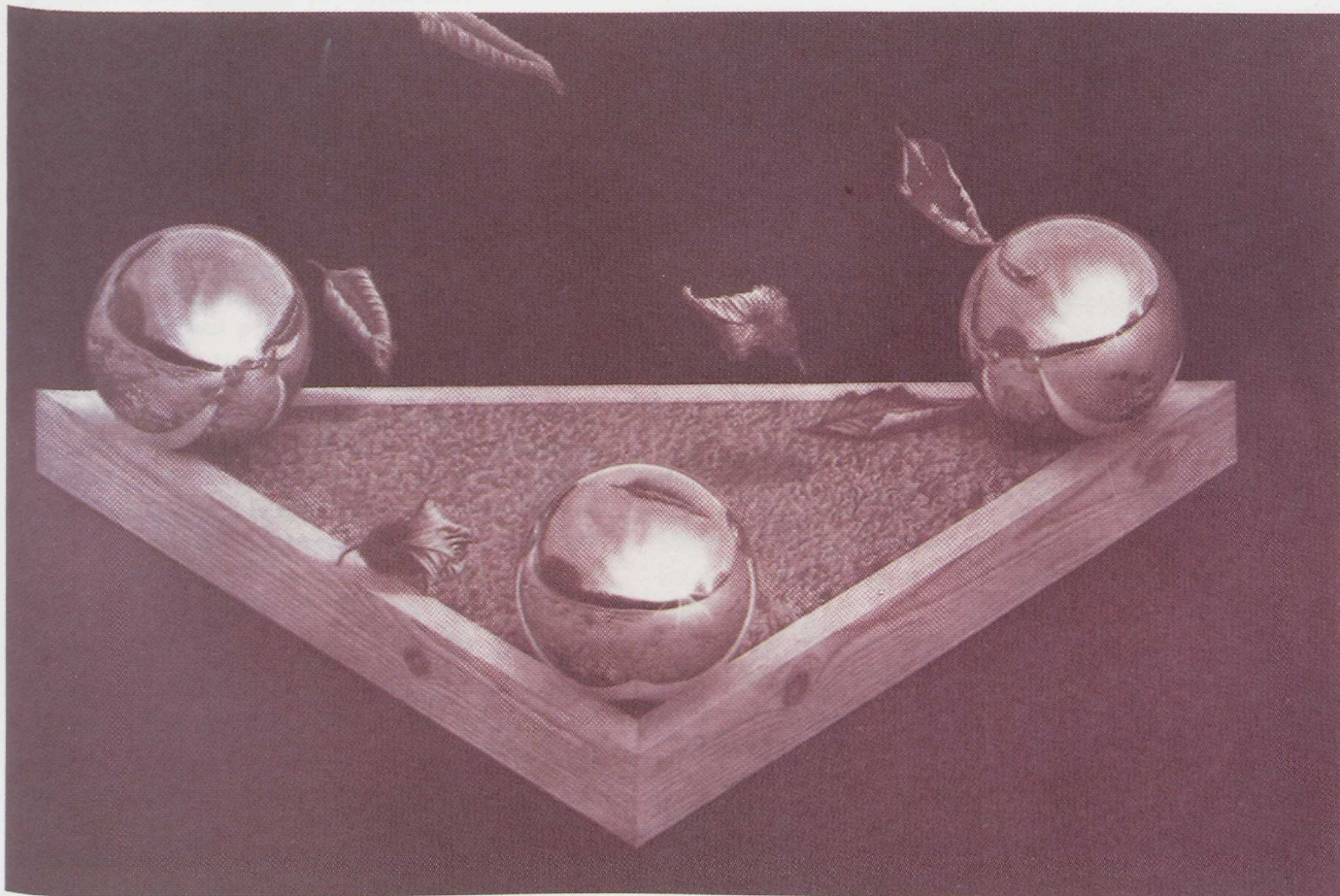
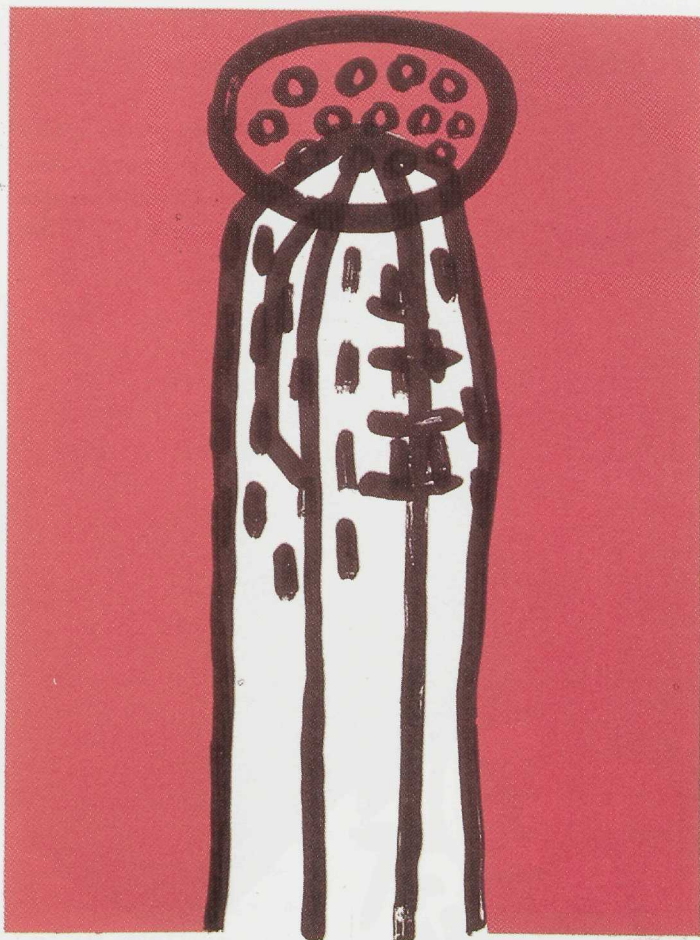
asetab niisuguse objekti, reha, Kunstiakadeemia ette, siis minu arvates tähendab see akademismile näitamist, et on vaja minna tänavale, kohapeale õigel ajal ning esitada avalik seisukohavõtt, viidates ühiskondlikele, poliitilistele teemadele ja ülesannetele. See on tegelikult seesama, millest Leena-Maija Rossi oma ettekandes rääkis. Paljud kunstnikud juba teevad seda pikemat aega. Rossi tutvustas, kuidas John Heartfield kasutab avalike kohtade, ajakirjade, mõjukust. Nii et selles mõttes palun kunstnikke tõsiselt, ärgu antagu käest mõjuvõimsaid paiku. Kunstnike sotsiaalne võim, kuna nad olid Nõukogude ajal teatud privilegeeritud seisundis, tuleb nüüd taastada. Ja see tähendab, et ei tuleks tagasi tõmbuda üksnes muuseumi või galerii eraldatusesse, et teha pisikest äri siin ja saada pisikest tunnustust seal. Tuleks minna välja ja ütelda oma sõnum, kommenteerida mureprobleeme kas maffiast või millest tahes. Selleks on palju teemasid. Nüüd on kunstnikel sõnavabadus ja ma eeldan, et need inimesed kasutavad seda.

↓ **Guntars Sietins** (Läti).
Õhkukerkimine I. Metsotint, 1995.

→ **Pete Nevin** (Suurbritannia).
Baja Loop. Siiditrükk, 1995.

Guntars Sietins (Latvia).
Levitation I. Mezzotint, 1995.

Pete Nevin (Great Britain).
Baja Loop. Silkscreen, 1995.





Kotoe Moriya (Jaapan). Mitu vaatepunkti 2. Siiditrükk, 1995.
Kotoe Moriya (Japan). Many points of view 2. Silkscreen, 1995.

Millised peaksid olema institutsioonide ja kunstnike suhted? Milline peaks olema institutsiooni roll?

Minu arvates on institutsioon peamiselt koht, mis annab kunstnikule võimaluse filosoofiliseks mõtluseks. Me vajame seda. Sest on ju mõeldamatu, et kõik kunstnikud läheksid tänavale ja paneksid oma tekstid kuulutusetulbale.

Kas muuseum kui institutsioon peaks ostma töid, mis kritiseerivad muuseumi?

Sellesse suhtutakse juba rahulikult, sest muuseumid on sellega harjunud. Kaasaja muuseumid eksponeerivad igasugust kunsti, mis end kunstina määratleb. Tegemist võib olla kasvõi installatsiooniga, mis hõlmab terve ruumi. See on nagu mäng ja muuseumidirektor võib kriitikat võtta normaalse nähtusena ning esitada samal ajal keerulisi kunsteoseid. Ta ei tohiks enam kriitikast numbrit teha. Lääne muuseumides igatahes ei tehta. Oleme sellega juba Duchampist alates harjunud, et muuseumidesse pannakse olmeesemeid. Duchamp asetaski küsimärgi alla muuseumi kui institutsiooni. Niisiis tegemist on mänguga, mitte tõsise küsimusega institutsiooni kohta. Tõsiseid küsimusi sunnivad esitama pigem need inimesed, kes muuseumides üldse ei käi. Ja selles on asi. Ma ei väida, et elanikkonna enamik

peaks olema kohtunik selle üle, kas muuseumi on vaja või mitte. Aga ma näeksin meeleldi, et muuseum tõmbaks ligi noori inimesi ja tudengeid. Mitte nii, et nendega ollakse kenad, neile tehakse kingitusi ja reivipidusid. Aga muuseumgi peaks muutuma piisavalt radikaalseks, et äratada neis uudishimu.

Praegune graafikatriennaal osutub muidugi väga konservatiivseks ürituseks, tegemist on justkui triennaali säilitamisega triennaali enda pärast. Näitust on juba 10 korda peetud ja nüüd me peame jätkama. Aga minu arvates puudub näituses inspiratsioon.

Ja mida sellega siis peale hakata? Pean silmas seda, et organisatoriks on graafikute ühing. Ja nemad määratlevad ürituse loomuse. Mina kui kuraator — kureerisin triennaali Saksa ekspositsiooni — kasutasin ka etteantud määratlust kui oma vahendit. Nii et raam oli ette antud.

Kaunistest kitsas raam.

See oli väga kitsas raam, aga sama kitsas, kui graafika eriala end ise momendil määratleb või nagu seda on määratletud alates 19.

sajandist. Nii võib öelda küll. Määratletud on tömmiste arv, alusplaadi käsitsi töödeldus, fotograafia jm. tehnika hülgamine jne. jne. Minule meeldiks, kui järgmine triennaal jätkuks samamoodi.

Jätukuks samamoodi?

Jaa, et korraldatakse sama kitsas triennaal. Sest tegemist on traditsiooniga ja seda ei saa nii lihtsalt läbi lõigata. Pole mõtet selle vastu võidelda, pealegi graafikute ühing vajab taolist platvormi ja minu arvates on see OK. Aga mina tahaksin kureerida üht paralleelset näitust, mitte triennaali. Näitust, mis käsitleks trükiasjandust ja ei toimuks mitte muuseumis, vaid linnaruumis. Ja seal kasutatakse arvatavasti kuulutuste tulpasid ja ajalehesid. Kui teil on kolme aasta pärast rahvuslik *online* teenus nagu meil Läänes, tahaksin kasutada ka seda, kus inimesed saaksid välja võtta selle näituse lehekülje, mis ei kannaks otseselt triennaali nimetust, vaid midagi muud. Idee oleks kasutada teisi paiku, mis võimaldavad erinevatele kunstiteostele erinevaid väljundeid. Nii et trükipiltidel poleks tiraazi piirangut, poleks autorit, kes signeeriks oma töö jne. Kujundite genereerimisel kasutatakse siis ohtralt uusi meediaid alates fotograafiast kuni kompuutriteni. See oleks midagi märksa huvitavam. Korraga traditsiooniline graafika ja avalikkus, mis mõjuks väljakutsena, ning siis te näete erinevust ilhe ja teise kvaliteedis. Ja ma arvan, et see oleks viljastav mõlemale poolele.

Aga mis roll jääb siis niisugustele graafilistele lehtedele, mida näidatakse praegu Kunstihoones ja mujal meie galeriides? Kas need on ainult müügi ja ostu objektiks?

See on kahtlemata üks aspekt. Graafikal on mõistlikud hinnad ja ta funktsioneerib sellisena väga edukalt. Keskmise sissetulekuga inimesed omandavad teose, mis traditsioonilisel viisil seostub nende arusaamaga kunstist, st. kunstil peab olema signatuur ja autor, kes väljendab oma autorsust signeerimise kaudu. Autogramm on nagu tõestus ja töö ise on seinale riputatav.

Nii et graafikal polegi erilist, kuidas öelda, positsiooni kaasaegse kunsti diskursis?

Tal on väga kitsas ja marginaalne nurgake, mida võib minu arvates isegi edasi arendada. Nimelt füüsilise kvaliteedi osas — tegemist on teostega, mida saadakse puutüki, metallplaadi, vähese tuši ja paberilehe koosmõjul selliselt, et tulemuseks tõesti ON midagi. Seda peaks püüdma kuidagi säilitada, nii nagu paljusid teisigi asju tuleks säilitada, ütleme võrdluseks kulinaarses valdkonnas. Olen olnud sunnitud einestama n.-ö. rämpstoidu baaris, sest paremat ma ei leidnud. Ja peab ütleva, et seal pakuti väga vaest toitu. Mulle meeldiks minna hoopis restorani või keeta ise toitu. Nii et toidul oleks ka maitset.

Aga minu arvates on meil graafika hoidnud kunstlikult liiga tähtsat positsiooni, etendades nagu kunsti *mainstreami* osa, ja see kõik on kestnud kuni 1980. aastate lõpuni välja. Asjaolud on alles viimati,

mõne aasta eest hakanud muutuma. Et areenile on ilmunud mõningaid alternatiivseid kunstinähtusi. See kõik on muidugi tingitud ka meie haridusest.

See ongi põhiline probleem ja konflikt. Kunstiharidus on halvasti sätitud, kui see on jaotatud eri sektoritesse nagu graafika, skulptuur, eksperimentaal ja maal. Sest üksnes tehnikate õpetamisest tudengitele ei piisa. Ja kui eraldada tehnikad veel omakorda väga kitsastesse sektoritesse, siis tudengid muutuvadki abituks maailmas, mis on täis väljakutseid, mis nõuab kunstnikult rohkem kui ainult delikatesside loomist graafiliste lehtede kujul. Dürer, Rembrandt jt. suured graafikud olid esmajärjekorras kunstnikud ja alles siis söövitajad ja graveerijad. Ja mida nad löid — erakordseid maale, mõnikord koguni teaduslikke töid nagu Leonardo da Vinci. Nii et kunstnik peab andma maailmale oma arvamuse. Ta peab olema kommunikatsioonis. Ja selle saavutamise vahend, meedium polegi niivõrd oluline välja arvatud muidugi see, et vahend peab sobima ideega. Ühte peaks kunstiharidus tudengitele andma — teadmisi. Mitte selliseid teadmisi, et kuidas käsitada perfektselt akvatintat, enne kui nad üldse aru saavad, mille jaoks on olemas kunst.



Marko Mäetamm. 12 graafikut. Lito, 1994.
Marko Mäetamm. 12 Printmakers. Lithograph, 1994.

Väga õige. Kui Christo loob oma suuri projekte, mähib asju, siis raha teenib ta graafiliste lehtede müümisest. Graafika pole talle mitte eesmärk, see on vahend või tööriist millegi muu tegemiseks, mis on suur ja mida ei saa müüa.

See on nüüd küll üks kahtlane juhtum, sest ta ratsutab oma ratsul nagu reliikvial. Inimesed usuvad, et see ongi see õige asi. Aga asi ise on hoopis efemeerne ja haihtuv ja inimesed peavad tegema äri, ta peab tegema äri, sest muidu kukuks ta läbi. See on üks tuleviku probleeme. Kunstnikud on sunnitud arendama strateegiaid, kuidas maksta ideede eest, mis pole piisavalt kommertslikud, et saada sponsorit. Nii et need paneksid vastu isegi teistele süsteemidele ja sekkuksid nendesse, poliitika ja majandus süsteemidesse. Ja selles mõttes ma väidaksin, et kui põhjus on piisavalt hea, peab maksma selle eest, mis tuleb ära teha. Kui tegemist pole kriminaalse plaaniga, on asi OK. Ja kui mõni rumal tegelane maksab Christo suveniiri eest hingehinda, siis on see OK. Mulle tema tööd meeldivad. Ja Reichstagi sisseäässimine oli väga ilus tegu. Isegi kui see jäi liiga hiljaks, kuna ta oleks pidanud seda tegema 10 aastat tagasi, kui ta tööpoolest kavatses seda teha.

Täna jutuaajamise eest, aitäh. }



Kaarel Kurismaa.

Aurumasin. 1993.

Foto: Jaanus Heinla.

Kaarel Kurismaa.

Steam Engine. 1993.

Photo: Jaanus Heinla.

Kineetilise kunsti manifestatsioon

V A R J U D K Õ N E S T

Kes teab, kas valgus läbib veel ruumi, mis kord varjudele tähenduse andis? Nüüd oletada võib, et varjud kõnest esinevad seal, kus vorm on haibumas ja värvist säilinud vaid murdunud toon.

Nii on ühtede ürikute põhjal varje kõnest esitatud eraldiseisva, üldisest kontekstist väljarebitud nähtusena, mida siis piirab suletud vorm. Samas, teised allikad viitavad sellele, et neid varje on ometigi võimalik kokku viia kõne peateemaga ja see võib riivata ka meid.

Kuid siiski, need on vaid üksikud katked sest haaramatust tervikust, mille poole hing nüüd kisendab.

Peagi ma seisan redeli jalamil ja vaevalt jõuan kõrgemale tõusta, kui vaatepunkt libisebki ülevalt alla. Just seda hetke olen ma oodanud, kui valguse ja varju piiril üks merelaine rullib kaadreid videofilmist ja mingil hetkel kõik see kordub uuesti.

Dekoratiivsed ja antidekoratiivsed varjud on valmis palistama hingesoppe ja kes küll oskaks öelda, mida kõik veel? Muidugi, kõik ei lähtu nii palju tunnetest kui arvatakse ja see mõjub juba distsiplineerivalt.

Siis äkki kusagil paugub ootamatult trumm.

Põmm, põmm, põmm.

Kusagil. Tõepoolest esineb nii äikest, kõuekärgetusi kui ka piksevalgust ja varjud kannavadki kõikematvat järgnevust nähtavast, kui välja arvata need üksikud erandid, mis on valmis esitama nii tõelist kui imaginaarset selles maailmas.

Varsti. Kõik mu taskud on täis rahet, kindel see üksübele. Tabaks raputada seda tarbetut keha, mille mõotkava on muutunud ja võib juhtuda, et järgneval hetkel ei tajugi seda enam, vaatamata sellele, et mu pilk on selge kui kella viie tee. Märkan ja mõistan, kuidas samblarobeline viskub mu

jalge eest reljeefse sambana üles ja maalähedased punakaspruunid pörkuvad lahti oma esialgsest värvisubstantsist, et rõhutada seda osa kõnest, millest säilinud vaid siluett. Esi- ja tagaplaanil ei olegi enam vahet, kui silman komplementaarset

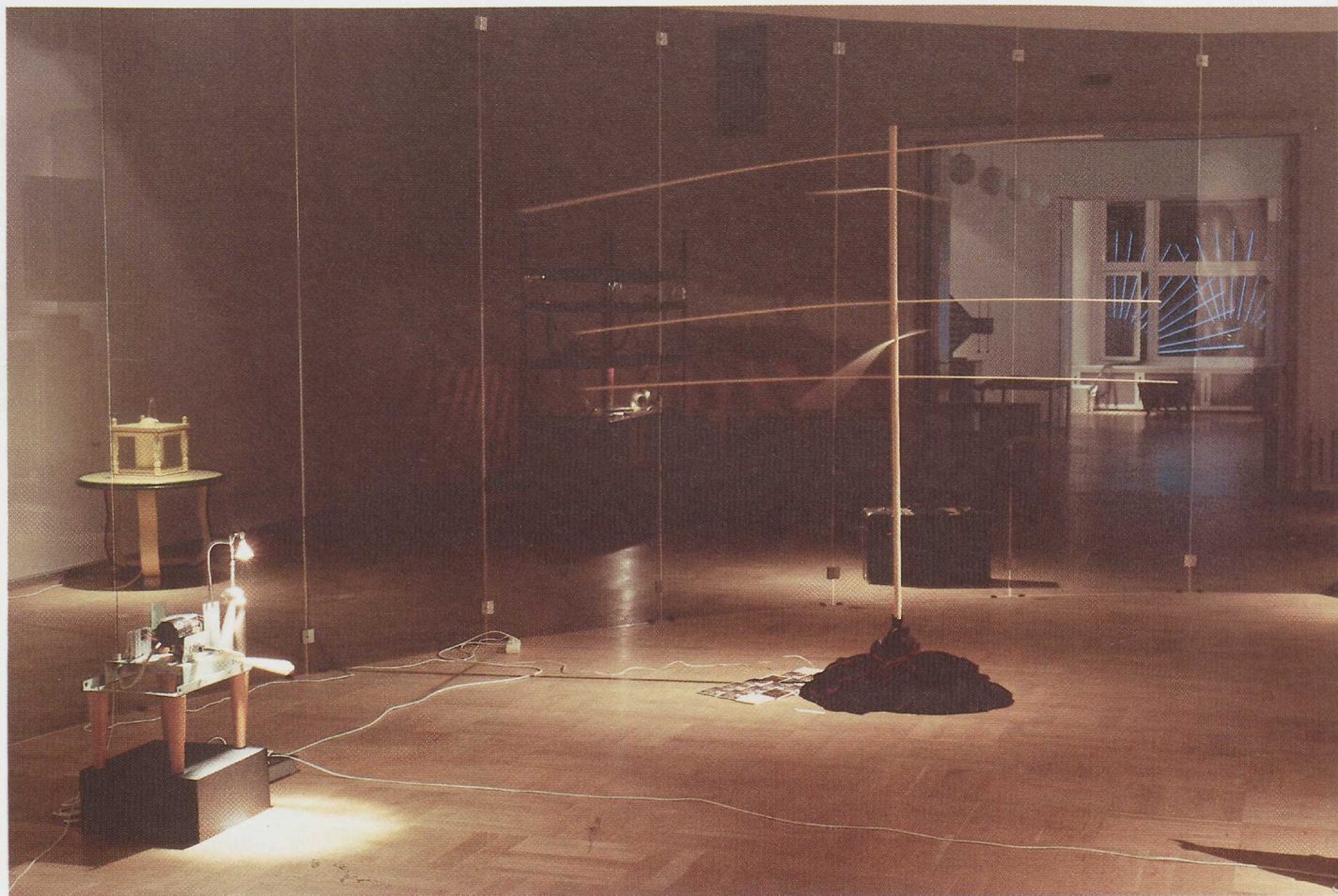


Peeter Allik. Minu protest maailma vastu. 1995. Foto: Jaanus Heinla.
Peeter Allik. My Protest Against the World. 1995. Photo: Jaanus Heinla.

*paari kabvatust sinisest ja orbideeroosast emba-
mas teineteist kompromissitu kirglikkusega.
Tabaksin olla hästi tasa, noppida üles mahavai-
kitud noodirea, mida saadab häälest viidud
barfiheli. Kummarduksin ja ümiseksin kaasa seda
viit, kui mitte see pööraselt igatsev sinine ei moo-
dustaks nii vaikset, salajast varjupaika, kubu
mahud ka sina oma transparentsete kujutlustega,
milliste olemasolu olen ma alati aimanud ja kui
ma eemalduksin võimalikult kaugemale sellest al-
gupärasest maailmast, mille ajaline ulatuvus on
hämardumas, siis tabaksin vaid küsida: "Kui kõr-
gel on kuu?"*

Kaarel Kurismaa

"Varjud kõnest" esitas Sulev Teppart kineetilise kunsti näituse avamisel. Jaanuar, 1996.



↑ Kineetilise kunsti näitus "Mobile I". Vasakul: Kaarel Kurismaa, Härmo Härn. Eurorytm. 1995. Keskel: Tamara Dittman. Sturenkatu. 1995. Foto: Jaanus Heinla.
Exhibition of kinetic art Mobile I. Left: Kaarel Kurismaa, Härmo Härn. Eurorythm. 1995. Middle: Tamara Dittman. Sturenkatu (Sture Street). 1995. Photo: Jaanus Heinla.

↓ **Henri Leik.** Akvamariin. 1995. Foto: Jaanus Heinla. **Henri Leik.** Aquamarine. 1995. Photo: Jaanus Heinla.



Küsib Sigrid Saarep, vastab **Kaarel Kurismaa.**
Vestlus 31. jaanuaril 1996.

Kes või mis loob kineetilist kunsti?

Arvan, et idee. Kui idee esile toomiseks on vaja liikumist väljendada, on täiesti loomulik esitada vorme ja rütme dünaamiliselt.

Hetkel kasutatakse palju sõnapaari "interaktiivne kunst". Kas kineetiline kunst on interaktiivne?

Kindlasti võib kasutada sama terminit. Interaktiivne kunst on iseenesest nii tähtis tegelane, et sõna "kineetiline" on juba liiga vanamoeline. Sõnaga "kineetiline" sobib hästi sukelduda ajalukku ja vaadata, millised on kineetilise kunsti traditsioonid, mis on kineetilise kunstiga seotud ja sellest tänaseks välja kasvanud. Kui meisterdati esimesed mängutoosid, hakati neis rõõmuga kasutama mehhaanilise liikumise võimalusi. Alul oli see tavaline tegevus, hiljem hakati mehhaanikat ka kunstis kasutama. Umbes 1950-ndatel tekkis suurem suundumus teha kõikvõimalikke liikuvaid objekte. Kineetika on lihtsalt üks komponent, mis võiks anda teosele uusi mõõtmeid ja väärtusi, ta on idee realiseerimise vahend nagu seda on muudki vahendid.

Kas näitusel väljas olnud tööd eeldasid vaataja sekkumist?

Paljudes töodes oli isegi nõutav publiku osavõtt. Näiteks Härmo Härmi väikese süntesaatori puhul, ka Villu Jõgeva töodes juures, mis hakkasid vilkuma ja häälitsema, kui vaataja möödus fotosilma eest. Samuti Erki Kasemetsa, Jüri Ojaveri, Peeter Alliku ning Kaarel Kurismaa ja Härmo Härmi tööde juures. Henri Leiki "Akvamariinis" seksus teosesse vaataja siluett.

Selliseid võimalusi kasutasid kõige rohkem lapsed. Täiskasvanu vaatas pigem distantsilt.

Jah, ollakse harjunud asju distantsilt vaatama, kui vastavat noolt või juhust väljas pole. Kuid mõni aeg tagasi toimunud prantsuse näitusel Kunstihoones (Danielle Vallet Kleiner ja Axelle Said'i installatsioon "Läbi tühjuse") ja ka Raivo Kelomehe teoses Est.Fem-i näitusel Linnagaleriis (videoinstallatsioon "Animus") oli publik tahtmatult teosele lähenedes viimase osaline.

Nende tööde vastuvõtmisel, nagu kirjutas R. Kelomees, sai kasutada mitmeid erinevaid meeli, tajuda erinevaid helisid, puudutada eri materjale ja kusagil võis ninna tungida kõrbelõhna.

Kui suur vahe lahutab "Mobile I"-i eksponeeritud eesti esimest kineetilist skulptuuri, Olavi Männi "Karusselli" (valmis 1967) ja praeguseid 1990-ndate töid?

Ma ei näeks siin olulist vahet – mängurõõm, mis on varasemates töedes, kus sai midagi vedrudega või tuulega liikuma pandud – sedasama mängurõõmu kannavad ka praegused noored. Aga nagu hiljem püüti näitust kriitika poolt "lunapargiks" nimetada, siis nii see päris ei olnud, esitati ka ideeliselt väga tugevaid töid, kasvõi Maria Mägi "Mülgas", sinna võis üpris erinevaid suhteid juurde mõelda.

Kui kunstnik astub vaataja ette, kas tema sõnum tohib Sinu arvates eetilises plaanis olla negatiivne?

Kui vaadata tänapäeva kunsti üldse, siis isegi rõhutakse negatiivsele sõnumile, et sellega tähelepanu tõmmata, püütakse rõhuda sellele, mida nimetatakse sotsiaal-kriitikaks. Läänemaailmas võib negatiivsusel olla tugevam resonants kui meil. Meie siin elame alles sellises mudaaugus. Kui pidevalt näha seda pühkmekasti, mis meid ümbritseb ka kunstinäitusel, siis taoline sõnum on päris lahja. Aga mujal ta võib toimida.

Kui vaadata kasvõi Sorose näitusi, siis on see nagu üks rida. Kui me tahame Euroopasse kuuluda, siis peame tootma kindlasti samasuguseid töid nagu mujal on enne tehtud – koostame aruande

omast reglementeeritusest, ilmutades sealjuures solidaarsust moesolevale atribuutikale. Kui me loome midagi iseseisvat, siis me nagu ei mahukski Euroopasse. Hakkab peale targutamine, et see ei ole see õige kunstikeel ja kas siis teie ei tea, milline on praegune paradigma? Anname kunstnikele näidise ette, vaat selle järgi peategi

tegeme. Oleme hästi püüdlidud, teeme järele. Tegelikult võiksime omi kogemusi, teadmisi ja meeleolusid vabamalt väljendada. Ei pruugi lähtuda vaid sellest, mis kunsti pealinnades toimub. Ka meil on oma vaim ja uhkus, vaba mõtlemine ja tegutsemistahet, mida tasub hoida. Siit sündiski "Eurorütm" – narrikuljustega.

Mida arvata Peeter Alliku tööst "Minu protest maailma vastu"?

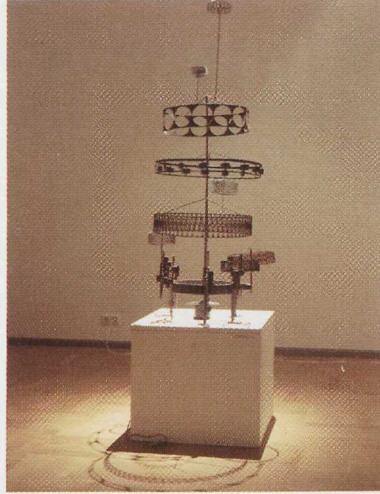
Alliku tööd saab vaadata mitmelt tasandilt. Kui see oli tema protest, siis teised pidid sellega paratamatult ühinema. Kui kodanik tagus nuiaga vastu plekki, siis ta

protestis samuti maailma vastu. Tekib küsimus, et millise

maailma vastu, kas meie praeguse, läänemaailma, kõikide halbade asjade vastu maailmas, või lihtsalt rõõmistas sellest, et tagus seda plekki?

Kas näituse möödudes on kineetiline teos, mis enam ei liigu, surnud?

Ta ootab oma järgmist etteastet. Kui ma linnapildis vaatan omi töid, siis ei tea, kas neid ei panda tahtlikult tööle või on nad aja jooksul kulumud. Võttes võrdluseks hea tuttava, soomlase Esa Laurema, siis talle saadab Siemens iga paari aasta tagant mootoreid ja muud tööks vajalikku ning hoolitseb, et tema teosed töötaksid vahetpidamata. Need on loomulikult tellimustööd. Aga ma pean silmas seda, et ka meie interjöörides võivad täitsa vabalt olla liikuvad objektid. Minu teada tundis Toivo Raidmets huvi H. Leiki "Akvamariini" vastu, et panna viimast "Bonnie & Clyde'i". Pirita Näitustepaviljoni arvu ja videotehnika messil oli modernse tehnikaga kõrvuti vana kääksuv "Stereo", mille tellis firma "Sound & Light" enda reklaamimiseks. Arvan, et näitusel oli mitmeidki töid, mis vabalt võiksid edasi elada kaasaegses interjööris või kuuluda kunstimuseumi kogusse. }



Olavi Männi. Karussell. 1967.
Foto: Jaanus Heinla.

Olavi Männi. Merry-go-round. 1967.
Photo: Jaanus Heinla.



Raoul Kurvitz. Satanistlik õppevahend. 1993.
Foto: Jaanus Heinla.

Raoul Kurvitz. Satanistic Study Aid. 1993.
Photo: Jaanus Heinla.



ANTONY GORMLEY
RĪGA, TALLINN, VILNIUS

Antony Gormley "Väli"

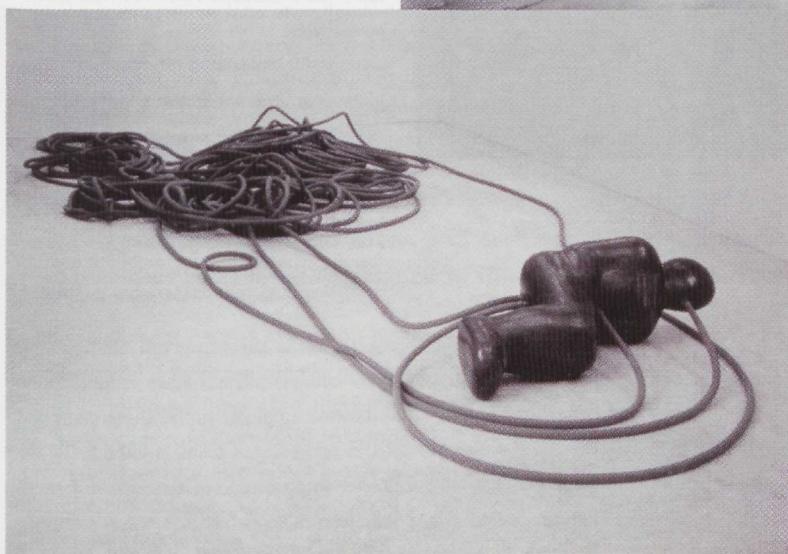
27. veebruarist – 24. märtsini 1996
oli Tallinna Kunstihoones eksponeeritud
Antony Gormley "Väli".

Antony Gormley:

Me oleme jäänud üsna pimedaks. Läänes on massiliselt tehtud kaasaegset kunsti, mille väärtused põhinevad Lääne praktika 20 viimase aastal, kus üksnes viited kontseptuaalsetele või minimalistlikele suundumustele annavad alust rääkida kunstist. Mul valmis äsja kaks teost nimega "Kaotatud sisu". Mulle näib, et me oleme olnud pimestatud objekti probleemist, sest alates minimalismist, alates Friedi / Greenbergi debatis oleme olnud pimestatud kujutamise / mittekujutamise dilemmast. Postmodernne kujutamismärgistus on minu meelest sama absurdne, kui minimalistlik idee, et saab teha midagi, mis esitab ainult iseennast. Mina arvan, et see on võimatu. Meil tuleb ameerika-kesksest ja objektivistlikust kunstist edasi liikuda subjektiivsuse ja mitte-domineeriva maailmavaate poole. Lääne kunsti ajalugu on vaid üks kunsti ajalugu

sellises tähenduses, nagu seda formaalselt käsitletakse näitustel, näiteks viimati New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumis – aga "primitiivset" fundamentaalses tähenduses. Ma loodan, et "Väli" tõstatab radikaalselt küsimuse, kuhu kultuur kuulub, milline on kultuuri koht ja mis on tema parameetrid – kas kultuur saab alguse keelest või olemisest.

Mõnes mõttes on tegemist teistkordse veeputusega. On loomisprotsessi teine staadium, mil tuleb tegelda inimese olemasoluga, mitte



↑ **Antony Gormley.** Mõtlemise õppimine.
Tina, klaaskiud, õhk, 1991. 5 figuuri à 173 x 106 x 31 cm.
Antony Gormley. Learning to Think.
Lead, fibreglass, air, 1991. 5 figures each 173 x 106 x 31 cm.

← **Antony Gormley.** Suveräänne seisund. 1989 / 90.
Antony Gormley. Sovereign State. 1989 / 90.

vana Aadama ja Eeva looga ning viimsepäeva kuulutamise, vaid ideega, et enam pole kadu-
toovaid vetevoole ega ka jaotumisi inimkonna
evolutsioonis. Voole pole enam, seetõttu on ka
jutt peamisest suunast kunstis kasutu – voole

pole, on lihtsalt ookean, üks ookean, üks inimkond. Meil tuleb otsida tuleviku mõistet iseenda seest, seetõttu oleme me ise aineks, sisuks, meie oleme teose olemus. Minu mõtlemisviisi mõistmisel pole formaalsetel kategooriatel tõesti suurt kasu. Ma püüan tuua inimesi tagasi elutunnetuse juurde, kus ei õpita asju tundma väljastpoolt, nende ajaloo kaudu, vaid taastades oma mälestused, oma püüdlused, tulles tagasi intensiivsema loovusega ellu. §

Inglise keelest tõlkinud Anu Liivak.

gudest; ajalugusid on palju, kunste on palju, loomingul on erinevad ajendid.

Tunnistades fakti, et ma olen Lääne kunstnik, kes töötab läänelikus traditsioonis, olen ma veendunud, et tänases seisundis on olulisim kultuuri globaliseerumise tunnetamine. See tähendab, et kogu vana, minu ja võõra, arenenu ja mittearenenu, esimese ja kolmanda maailma vastuolulise dialektika heidetakse kõrvale kui vananenud mõtlemismall. Kui "Väli" midagi sisendab, siis kultuuri globaliseerumist; kultuuri vältimatut primitiviseerumist – mitte "primitiivset"

Esteetiline nägemus Eestist

Anu Liivak

Installatsioon ESTONIE

Strasbourg, Euroopa Palee

Tellijä: Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium

3. – 15. mai 1996

Jüri Okas – ruumiline lahendus ja visuaalne programm

Erkki-Sven Tüür – helilooja

Anu Liivak – projektijuht

Visuaalne materjal: Eesti Televisioon, koordinaator Marina Mälk

Puitkonstruktsioonid: "Nõmme Puusepp", Andrus Klaus

Tehniline montaaž: EW "Sound & Light" Feliks Vaglaats, Stanislav Ivanov

Installatsiooni meditatiivne muusika jaguneb kuueks eri kõlavärve esindavaks kihiks, mis tänu valjuhääldite paigutusele kõlavad korigori erinevates osades. Nii liigub külastaja kõlaruumi sees ja kuuleb, sõltuvalt oma asukohast, erinevaid helimaterjali osi, milles



Installatsioon "Estonie". 1996. Foto: Jüri Okas.
Installation Estonie in Strasbourg, European Palace. 1996.
Photo: Jüri Okas.

sisaldub ka loodushääli ja eestikeelset diktoriteksti uudistega. Tüür on vastandanud pikkades vältustes üliaeglaselt muutuvat tonaalset tekstuuri väga kiirelt muutuvate fraktaalsete kõlakobaratega, mille tonaalsus kord hajub, kord selgineb.

Eesti kultuurisaadeti saavutas piisava tähelepanu Euroopa Palee stiilitus, traditsioonilistest kunstiteostest ning informatsioonist üleküllastatud interjööris. Nii nagu lootsimegi, eraldus kogukas vineerkonstruktsioon tagant nähtavate monitoride, projektorite ning juhtmetega silmatorkavalt pompöössevõitu ümbrusest. Kiri ESTONIE avas lakooniliselt ning üheselt saadeti

sisu. Kohalike turvameeste poolt lisatud suured tulekustutid toimusid lisaaktsentidena.

Kast intrigeeris nii imponentse vormi kui sellest kostvate hääldetega. Sisenenud tunnelisse, sattus külaline mõneks ajaks virtuaalsesse reaalsusse, mis esitas Eestit kahe tipplooja sünteetilises interpretatsioonis. Rafineeritud heli- ja pildimängud toimusid üheaegselt, mõjutades külastajat esmajoones emotsioonide ja alateadvuse tasandil, ühtaegu äratades huvi ja hajutades võõrustust uue ja tundmatu ees. Eesmärk oli näidata Eestit omanäolise, ent läbinisti euroopalikuna. Teadlikult välditi liigset eksotikat, poliitikat ning hinnangulisust.

Kuuldavasti pole analoogilisi teoseid Euroopa Palees varem eksponeeritud. Eestit tutvustav projekt oli kavandatud erilisena teadlikult. Lähtusime arusaamast, et maad, millel pole *image*’iga probleeme, võivad endale lubada markantsete kultuurifragmentide näitamist. Tundmatud peavad esmalt looma tervikliku üldmulje. Ning rahvuslikke ressursse ning tipptasemel kultuurisõnumi esitamise võimalusi tuleb ära kasutada maksimaalselt. }

"Estonie". Jüri Okas, Erkki-Sven Tüür ja Anu Liivak Strasbourgis. Foto: A. Klaus.
Estonie. Jüri Okas, Erkki-Sven Tüür and Anu Liivak in Strasbourg. Photo: A. Klaus.

Samal päeval, kui Eesti sai Euroopa Nõukogu eesistujaks, avati Strasbourgis, Euroopa Palees spetsiaalselt selle sündmusega seoses kavandatud audiovisuaalne installatsioon. 18,4 x 2,75 x 3,0 m vineerkast lakoonilise kirjaga ESTONIE sisaldas saadetist Eestist, meie sõnumit Euroopale.

Kasti sees toimus visuaalne programm kolmes diaprojektoris (á 80 slaidi) ning kolme tsükliks salvestatud audiovisuaalset materjali suunas spetsiaalne pult kuuteistkümmesse videomonitori ja 6 sepaarse heliribana 24 valjuhääldisse. Ruumilise ja visuaalse lahenduse autor on Jüri Okas, helilooja Erkki-Sven Tüür.

Video- ja slaidivalikus (videomaterjal erinevatelt autoritelt pärineb ETV arhiivist, slaidid fotograafidelt Ü. Josingult, T. Tuulelt ja E. Holmilt) näitab Okas Eestit igipõlise kultuuri, kauni looduse ja meeldivate inimeste maana. Uute tulnukate ees võõrustust tundvale eurooplasele peaks see läbinisti estetiseeritud visioon sisendama turvatunnet läbi tuttavlikkuse, teavitama valitud visuaalsete märkide vahendusel meie loomupärasest kuulumisest Euroopasse, kinnitama sajanditepikkuse tsivilisatsiooni, ent ka tulevikku suunatud potentsiaali olemasolu.

V E S T L U S E D

Mark Kostabiga

Katkend pikemast käsikirjast "Conversations with Kostabi" (1996).

Kuidas Sa defineerid ironiat?

Ironia tekib siis, kui sündmuste tegelik tulemus ei vasta oodatud või tavapärasele tulemusele.

Nimeta mõningaid ironia näiteid oma maalides?

Ilma näota olemine üldse on ironiline. Oleme kogu oma tehnoloogia ning rikkaliku kultuuriajaloo akumulatsiooni otsas jõudnud maailma, mis kardab individuaalset identiteeti. Nii me ühineme karjaga ning kanname identseid kostüüme, olgu see punk, Wall Street, disain, preppy, grunge või mis tahes. Kõik see teenib püüdlust muutuda mugavalt näotuks. Minu kujutatud restoranipildil "Kulinaarne kaos" (1995) valmistavad kokad toitu ning serveerivad seda isuäratavalt, aga ühelgi neist pole suud. Kellelgi meist pole vahendeid ega aega, et alla neelata kogu seda informatsiooni ja kultuuri, mida me ostame. Kas leidub kedagi, kes loeks otsast lõpuni läbi New York Times'i? See võtaks terve päeva. Nii nagu pühapäevalehe lugemine nõuaks terve nädala. Suurem osa ajalehtedest visatakse minema ilma lugemata. Kes loeb läbi kõik raamatud oma riiulitel ja kes paneb selga kõik riided oma kappides? Meile on kättesaadav kogu tehnoloogia ning tooraine, selleks et valmistada terve maailma jaoks toitu rohkem kui vaja. Ja see tehaksegi valmis. Aga kolmandik ei jõua iial mitte kellegi suhu, sest pole suid. Me ise olemegi Kostabi figuurid, kes embavad üht ainust tühjust. Meie võimsus on kui välg, mis murrab maa peale, meeletu jõud, mis samal hetkel hajub. Me varastame vaid iseenda tagant. Meie Buddha mediteerib võrku lülitamata masinavärgi üle. Me joomme tühjadest peekritest. Vihmavarjud on avatud, aga vihma ei saja. Inimesed vaatavad TV-d, kuid ekraan on tühi. Minu maalide maailm on mugav ja tuttav, kuid meie jaoks pole selles kohta. See on meie maailm, aga meid ennast seal ei ole.

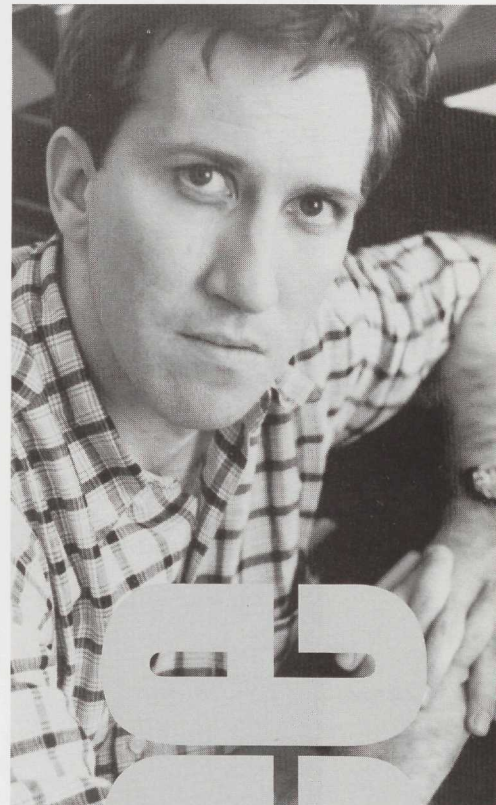
Miks Sa maalid üksindust?

Mulle meeldib üksinduse ilu. Üksik inimene on haavatav ja melanhoolne olend, kes ootab, et keegi teda puudutaks, nii nagu maalis "Liikumine ülespoole" (1987). Maalil "Kölni kohal" otsib aga üksik ingel oma kohta materialistlikus maailmas. Tema keel väljendab suureliku olendi üksindust. Pea all, käed taskus, püüab ta kontakteeruda rikkalikult kaunistatud arhitektuuriga, materialismi imekauni artefaktiga – mitte aga teost sünnitanud vaimuga. Tema jalad püüavad toetuda monumendile, saamata sellega iial tõelist kontakti. "Loomisprotsessis" (1995) istub aga joonistustahvli taga üksildane kunstnik ja loob tülpinult figuure, kes elustuvad äkitselt ning astuvad paberilt välja. Kuid selle asemel, et luua endale ideaalnaist nagu Jean-Léon Gérôme'i "Pygmalionis ja Galateas" (1890), on meie 20. saj. ori ametis koduse anarhia õuduspiltide joonistamisega, kujutades halvasti funktsioneerivat perekonnaelu koos ahnete lastega, kes klammerduvad juba meelt heitva ema külge, ja kui ema otsib abi kunstnikult, siis loob see sunniviisiliselt juurde veelgi suuremat kaost.

Paljude Sinu maalide inspiratsioon pärineb Edward Hopperilt, keda teatakse ju ka 20. saj. üksinduse kujutajana.

Imetlen Hopperi saavutust tabada 20. saj. keskpaiga Ameerika võõrandumise kõledat ilu. Asjad on läinud mõneti isegi hullemaks ning, sõltuvalt vaatenurgast, koguni

Mark Kostabi. Foto: Jean Kallina.



ESSE



ilusamaks. Usun, et minu tööd oma näota-olemise ja äärmise arhitektuurilise minimalismiga juhivad Hopperist sammu edasi. Kui ma käsitlen Vermeeri, siis mind huvitab väärtuse mütoologia, mis tema töid ümbritseb. Kui ma käsitlen Hopperit, tunnen täielikku kunstilist hingesugulust. Järjepidevust. Usun, et ta kiidaks mu tööd heaks. Ma lahatan selleks, et liita.

Maalil "Informatsiooni ajastu" (1995) näid Sa süüdistavat kogu ängis ja võõrandumises, mida see alasti naine peab kogema, tehnoloogiat?

Tegemist on metafooriga, mis kujutab Emakeest Loodust. Moodne tehnoloogia ning füüsilise perfektionismi taotlus on talle peale sundinud kommunikatsiooni kaleidoskoobi, mida ta ei suuda enam taluda. Liiga palju tehnoloogiat teeb inimesed hulluks. Selsamal momendil, mil arvad end olevat tasemele jõudnud ning ostnud kõige viimase video-kaamera, kõige viimase tselluloiditelefoni, kõige viimase kompuutri, toimub turul selle asendamine veelgi täiustatumaga. Paljud mu maalid peegeldavadki ühiskonna armastuse-viha suhet tehnoloogiasse. Sellest mõtlevad kõik inimesed. Näiteks kui sõitsin ülallinna, soovitas taksojuht mul maalida kaht armastajat, kellel on mõlemal peas kõrvaklapid, mille juhtmed on lülitatud samasse kaasaskantavasse raadiosse. Nii ma maalisin "Armastajad" (1983).

Kummaline tõlgendus tehnoloogiast ja võõrandumisest.

Tegin üksnes seda, mida taksojuht käskis.

Kas Sa kasutad loomisel kompuutreid?

Ei. Kompuutrid on praeguseks olnud kasutuses juba mitu dekaadi, aga ma pole näinud veel ühtki kompuuterkunsti teost, mis oleks jalust rabanud. Näen kompuutri kasutamist küll värvivariatsioonide läbiproovimisel skitsides, kuid lõpliku maali loob ikkagi inimene. Kunstis on parimaks kompuutriks inimene.

Juba alates varajastest, 1979. a. joonistustest kordub Sinu töödes teemana ärimaailm. Mis sundis üht üheksateistkümmne aastast noormeest visandama parodiaid korporatiivsete kolleegiumi-koosolekute pihta?

Lappasin üht entsüklopeediat ning sattusin illustratsiooni peale, millel oli kujutatud konverentsiruumi. Leidsin, et pilt oli vahva. Siis meenus täiskasvanute kurtmine korporatiivse maailma absurduse ja kõva bürokratismi üle. Muidugi polnud mul endal sellega otsest kokkupuudet, aga mulle meeldis idee hakata täiskasvanute üle veidi nalja viskama. Nii tegin sellest entsüklopeedia pildist koopia ning lisisin sellele omaenda näota humanoidid. Mu esimesel joonistusel ongi ilma peata direktorite nõukogu, mille esimees kannab teiste päid oma käes. Järgnevalt hakkasin joonistama esimeest, kes viskab peasid nõukogu liikmetele. Järgmisel joonistusel viskas esimees jälle päid välja, aga keegi ei tahtnud neid püüda. Kui täiskasvanud mu joonistusi

nägid, ütlesid nad midagi taolist: "Wow! Sa oled geenius! Täpselt nii kõik käibki! Kuidas Sa oskad nii noorena asjade olemust näha?"

Aga Sinu tõlgendasid üksnes seda, mida kuulsid räägitavat.

Minu arvates polnud selles midagi erilist. Muidugi olin kindel nende joonistuste headuses. Aga ma ei arvanud, et nutikas naljaviskamine äri üle võiks pühitseda mind geeniuksiks. Ma muidugi ei kurtnud. Jätkasin oma tegemist. Need joonistused osutusidki mu sissepääsuku kunstimaailma. Mu esimene galerist Molly Barnes müüs neid samu joonistusi Hollywoodi filmiprodutsentidele. Seejärel telliti mult Ma Maison'i menüü kujundus – tegemist oli Hollywoodi ärilõunate kuumima paigaga. Enne mind oli nende menüüde kujundaja David Hockney. Hockney oli kunstnik, kelle edukus kütis üles mu enda ambitsioone.



Oled teinud mitmeid maale, mis kajastavad ka Su enda kogemust ärimaailmas.

Mark Kostabi ja Navitrolla.

Seinaniis "Nimeta baaris" Tallinnas. 1995. Foto: Toomas Kohv.

Mark Kostabi and Navitrolla.

Niche at the Pub Without the Name in Tallinn. 1995. Photo: Toomas Kohv.

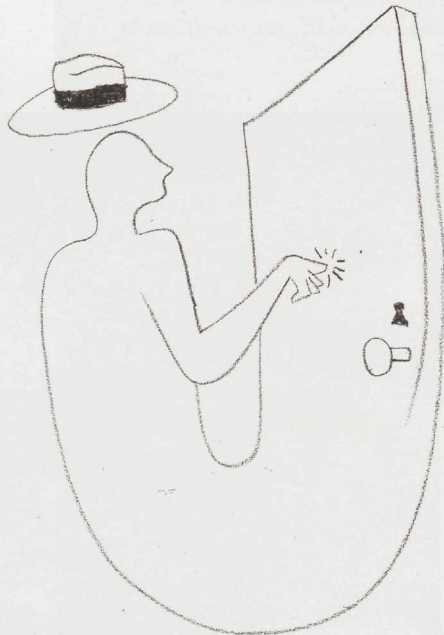
Diilerid on mind püganud ning seepärast tunnen alati teatud vastumeelsust tehingute suhtes, kus on vaja allkiri anda, nii et "Äri kunsti" seeria peegeldab tõenäoselt mu enda isiklikku kartust lepingute signeerimise ees. New Yorki elama asudes olen kolinud seitse korda, nii et mu maal "Esimene, teine ja turvalisus" (1988), mis baseerub Edward Hopperi "Öisel konverentsil" (1949), on tasuks neile seitsmele kinnisvaratehingule.

Aga Sinu maal "Paduvihm kontoris" (1994)? Sellel on figuur, mattununa kontoritarvete vihma alla – pastakad, märkmepaberid, faxi aparaat. Sind on süüdistatud, et oled vales kunstnik, et tegelikult oled ärimees. Kas see maal väljendab Sinu isiklikku frustratsiooni selle pärast, et oled põhimõtteliselt seotud kunstimaailma äri-küljega?

Ei. See maal on võlts-vaimsuse paroodia ning paroodia nendest, kes asendavad vaimsuse äri ja tehnoloogiaga. Mõned inimesed on äri poolt niivõrd alla neelatud, et see muutub neile vaimsuseks. Ja teised inimesed on vaimsuse poolt niivõrd alla neelatud, et see muutub neile

äritegemiseks. Mis puutub Sinu lausesse, et ma olevat rohkem äriimees kui kunstnik, siis faktoloogiliselt on see ebatäpne. Pühendan 10 % oma ajast äri ajamisele ja 90 % oma ajast kunsti loomisele. See on tõenäoliselt sama suhe, nagu igal teisel edukal kunstnikul. Mina olen läinud lihtsalt seda teed, et ma ei varja oma 10 %.

Kas pole tähendusrikas, et maalile "Paduvihm kontoris" on kirjutatud ka tekst? Kaunis harv näide Su loomingus?



KOSTABI

1995

Mark Kostabi. Joonistus lõuendil, loodud "Estonias" 1995. Eesti Kunstiakadeemia. Foto: Toomas Kohv.

Mark Kostabi. Drawing on canvas, created at Estonia concert hall in 1995. Estonian Academy of Art. Photo: Toomas Kohv.

tas mind lapsepõlve unistustes. Mind piinavad mu faxi aparadi silmade sisemised unelmad, mu digitaal roldexi painatud hing. Seisin terve igaviku kaitseasendis kõikjaleulatuva, nobeda ajakella vastu. Mind imes endasse see kon-toritarvete orkestri väsimatu pinge ja lõpuks ma loobusin kõigist oma märkmepaberitest. Tundsind täiuslikku resignat-siooni. Jätksind igaveseks pimeduses sõudmist. Enamuse oma Piinatud Hinge tekstist sain muusika-alaselt loengult, mis toimus 92. tänaval. See on lihtsalt võrratu, kuidas inimesed kasutavad taolist ülevat keelt nii tõsi-meelsel moel. Loengul kirjutasind üles kõik võtmesõnad ning ühendasin nad siis äri ikonograafiaga, mitte aga aja-looliste muusikaliste anekdootidega.

Aga Sinu ärialane maal "Psyche saladused. (Sularaha)", 1995?

Tegemist on komplekssema ja ambitsioonikama versiooniga mu 1993. a. samanimelisest maalist, mis aga varastati 1994. a. Kostabi Maailma Galeriist. Varastamise asjaolu pani mind tegema veelgi suuremat ja paremat versiooni. Originaali sain aga maalimise võistlusel, millest juba

rääkisind. Idee sai teise koha. Võistleja Juri Tenman tuli väl-ja ideega – müntide pühkimine rahavaiba alla. Raha, mis asub raha all. (Jennifer Tull lõi maalist uue versiooni; palun aeg-ajalt Jenniferi, et ta teeks juba olemas olevatest maalidest uued ja parandatud versioonid.) See on mate-rialistlik ühiskond, mis püüab kultuuri lõksudes viseldes tagajärjetult varjata oma kirge raha vastu. Kulissiks on aga Kostabi Kunstigalerii.

Üks Sinu korduvaid teemasid on ka konveier.

Sellega ma illustreerin sisuliselt omaenda mütoloogiat. Gauguin kolis Tahitiile ning tema maalid, mis on ühtlasi suured kunsteosed, toimivad tema mütoloogia illustrat-sioonidena. Minu Kostabi Maailma loomine on sama, mis Gauguini kolimine Tahitiile või sama, mis Van Goghi kõrva ärälõikamine. Kinniseotud peaga Van Goghi autoportreel on lisaväärtus, sest see illustreerib tema mütoloogiat.

Kas Sinu mütoloogiaks on klišeelikult korduva kunsti loomine?

Kui kasutada sõna "korduv" pejoratiivse adjektiivina, siis ignoreeritakse Warholi ja teiste 20. saj. kunstnike tähtsai-mat panust. Kordused on modernismi kullaproov. Kor-dused on 20. saj. kunstnikule sedasama, mis perspektiivi kujutamine renessansi kunstnikule.

On Sul ka isiklikke tundmusi seoses konveier-kunstiga?

Ma armastan tööstuse ideed. Mu maal "Maailm Marki järgi" (1992) väljendab puhast rõõmu. Kostabi Maailm on mu lemmikpaik.

Üks Sinu loomingut läbivaid teemasid on romanss: "Armastajad" (1983), "Otsin meest, kellel on Aadama müts" (1984), "Haavatavuse õitse-aeg" (1987), hiljutises koostöös Howard Finsteriga valminud "Armastuse ülemvõim" (1995). Kas taoline teema on üks järjekordne hoob kultuuri kaubamajas, millele Sa apelleerid, nii nagu popmuusikas vorbitakse rutiinselt armastuslaule?

Ei, üldiselt olen veendunud, et armastus on valgustatuse kõrgeim võimalik seisund. Pärast rahategemist.

Räägi tõsiselt. Miks Su maal "Armastuse jõuetus" nii populaarseks osutub?

Usun, et keskne figuur kehastab moodsat naist, kes mõtiskleb individuaalse karjääri väärtuse üle (mida näitab trepp) selle asemel, et pühenduda armastusele, mis võib viia traditsioonilise emaduse kõikehõlmavate kohustusteni.

Mis sunnib Sind nii sageli kunstiajalugu tsiteerima?

Sõltuvalt asjaoludest – kas *hommage*, kavatsus narrida, uurida, tähendust laiendada või kaasajastada. Mõnikord meeldib mulle varasema kunsteose kompositsioon, mida ma soovin kasutada alusena omaenda ikonograafia struk-

tuurile. Nii nagu jazzmuusik mängib tundub pala, aga teeb seda silmnähtavalt erakordses tõlgenduses. Samamoodi olen kasutanud "Viimset õhtusöömaaga" (1986) – tegemist pole ei *hommage'i*, närrimise ega uuringuga. See on ilmselgelt maali tänapäevastatud versioon tv aparaatide, kalkulaatorite ja telefonidega, kuid ma kavatsesin kasutada etteantud kompositsiooni üksnes tellinguna, millel saan oma kujutlusvõimet mänguliselt vabastada.

Mõned mu kunstiajaloolised viited on ilmselged, teised jälle üpris tabamatud. Näiteks võivad vaid vähesed öelda, et maali "Otsin meest, kellel on Aadama müts" (1984) allikaks on Hugo Robus'e skulptuur. Mitte keegi pole ka iial öelnud, et: "Ma tean, Sa võtsid oma "Viimisel piiril" (1986) Rockwell Kenti puulõikest." Aga Hopperi, Vermeeri, Leonardo da Vinci viidete tuvastamine on imelihtne. Aga vahel ei tea ma ise ka. Näiteks, mu ajutine assistent Griša võitis "Psyche saladuste" maalimise võistlusel esimese koha ja ma mõtlesin, et ta leiutas taustal oleva arhitektuurilise lahenduse ise. Aasta pärast maali signeerimist külastasin Metropolitan Museum'is Dalí varajase loomingu näitust. Seal avastasin, et allikaks oli hoopis 1924. a. Dalí maal "Algueris sadam", millel on kujutatud Cadaques'i kirikut, Dalí lapsepõlve Parthenoni.

Kas sellel, et Sa usaldad inspiratsiooni saamisel pigem kunstiajalugu kui isiklikku kogemust, pole mitte oma ohukülg?

Minu prioriteediks on heade ja huvitavate maalide loomine. Kasutan selleks ära mida tahes. Pealegi on tegemist mu enda isikliku kogemisega. Ma jumaldan kunstiajalugu. Ma armastan käia muuseumides. See on minu ajavõtmise viise.

Sinu viimase aja maalidesse on ilmunud muusikateema – "Tšellist" (1995), "Violi concerto" (1995), "Absolute Ensemble" (1995). Miks just muusika?

Tegemist on visuaalse viitega mu uuele pühendumisele, muusikale. Olen klaveril komponeerinud alates 1975. aastast, ent 1970-ndate lõpul tegin teadliku valiku kujutava kunstniku karjääri kasuks. Alates 1994. aastast pühendan iga päev mitmeid tunde muusikale ja see kajastub loomulikult ka piltides. "Improviseerides öö otsa" (1995) kujutab üksildast pianisti, kes võitleb muusika kaudu oma sisemiste demonitega, lootuses luua endale ideaalnaist. Ta soovib, et naine oleks talle valguse ja kire allikas, samas loob ta ise endale ahelad, mis lukustavad ta klaveri külge, igaveseks.

Veel üks teema, mille juurde tihti pöördud, on male.

Mängisin malet juba teismelisena. Umbes kolm aastat tagasi hakkasid mu assistendid lõuna ajal iga päev mängima, mis pani mind taas innustuma. Nüüd käin kord nädalas vene suurmeistri Lev Alburti juures maletunde võtmas. See on nagu guru juurde minek.

Miks just male?

Male on kunsti, äri ja elu metafoor.

Kas Sa võiksid seda lähemalt selgitada?

Male on mäng nii nagu kunst on mäng. Malet mängides saan teadmisi kunsti, äri ja elu kohta. Vanasti oli mul kaldumus oma vigu veel hullemaks ajada sellega, et muutusin ärevaks ja hakkasin kiirustama. Male on õpetanud, et kui teen vea, tuleb aeg maha võtta. Algaja maletaja muutub frustrerituks, ta hakkab kiirustama ja teeb sellega olukorra veel halvemaks. Mina olen õppinud ka elus käiku aeglustama, et hinnata oma positsiooni uues olukorras ning jõuda asjades selgusele, enne kui torman vana viga uuesti kordama. See ongi üks neid õppetunde.

Veel midagi?

Hoia kõik nupud malelual. Kontrolli keskosa. Jälgi oma nuppude positsiooni. Kunstnikuna on mulle olnud väga tähtis hoida kunstinupud mänguväljal, st. olla nähtav. Seepärast ei ajanud ma oma nina püsti, kui pakuti esinemist restoranides ja kino fuajeedes. Minu nupud olid mänguväljal, selle asemel et kodus istuda ja oodata, millal tuleb telefonikõne Leo Castellilt. Ma ei jäänud Castellit ootama. Viisin oma nupud malelavale kohe. Kunstis on tähtis saavutada õige positsioon. Nagu males. Äärepool jääb sõdur ähmaseks. Lava ääres saab sõdur käia vaid maksimum neljale ruudule. Keskosas saab sõdur käia kuni kaheksale ruudule. Üks ja sama nupp muutub võimsamaks üksnes tänu positsioonile. Olen õppinud hoidma oma nuppe keskuses ning kohtades, kus nad kontrollivad keskust. Pikaajalises perspektiivis on mõttekam näidata oma kunsti Manhattani kinos kui mõnes äärelinna *bona fide* galeriis. Kunstimaailma keskus on New York.

Veel üks reegel, mida olen õppinud – vangerda nii ruttu kui võimalik. Hoia oma kuningat. Mängi kuninga asemel vankriga.

Kuidas seda mõista?

Kuningas on malelava kõige võimsam figuur – nagu kunstniku hing –, ja seda tuleb kaitsta, eriti keskmängu alguses. Kuningas saabub lavale alles lõppmängus, nii nagu Rembrandti hilised hingelised autoportreed. Mis puutub minu meedia-veiderdamisse, siis võrduvad nad vangerdamisega. Nad on manöövrud, mis hoiavad hinge kaitstult. §

Inglise keelest tõlkinud Heie Treier.

Avaldatud kirjastuse *Tuttle Publishing, Journey Editions* loal.

Kuna muutused, mis praeguses eluolus toimuvad, on kohati sedavõrd kiired ja keerulised, toimub olulisi muutusi ka kunstnike rollis, enese teadvustamises kunstnikena, kasvõi enesetundes. Et kuulata kunstnike endi häält, küsigem neilt:



Epp-Maria Kokamägi

Mina kunstnikuna ei tunne, et ma elan eriliste muutuste ajas. Igale inimesele antud aeg on tema jaoks eriline – eluaeg – tema aeg sünnist surmani.

Minu elu on antud elada kunstnikuna, kes loob pilte, väljendab tundeid piltides, see on ajavool minu piltides ja ma ei tunne, et aeg oleks väljapaistvaval kohal nendes, kui varem.

Kui mõelda elu-olule, mida Te mainite küsimuses, siis see ei ole puudutanud mind kunstnikuna, võib-olla inimesena küll, ehk olen veelgi tundnud, et minu tugevus peitub üksiolemises selles praeguses "kunstielus".



Navitrolla:

Pean ausalt tunnistama, et peale murdeiga pole ma oma identiteedile mõelnud. Kui olin otsustanud maalikunstnikuks hakata, oligi kõik paigas. Näen ennast selles maailmas maalikunstnikuna, kellel on oma stiil (mitte päris välja kujunenud) ja mul on omad arusaamised praeguse maailma kujutamise kohta. Ma ei pretendeeri tõe ainukoolitaja kohale, kuid ma usun siiralt, et minu maalid ja muud pildid õpetavad inimesi õigesti elama. Värvilised kahemõtmelise pildipinnaga latakad seintel ei ole ainult selleks, et varjata sinna pritsinud ketšupit,

vaid nad peaksid siiski tekitama teatud mõtteliigutusi. Kuidas see õnnestub, sõltub kunstniku võimekusest. Kokkuvõtteks ütlen:

"Mõtlen, maalin. Selle tulemusel tekkinud pildid avavad rahvahulka silmi (kui nad tahavad näha). Hea tulemuse üle tunnen rõõmu."

Ainsa ohuna enda jaoks olen teadvustanud ressurside lõppemise planeedil Maa. Kui meenutada Rooma klubi prognoose, mis on halastamatu täpsusega siiaaamaani õigeks osutunud, siis on aega veel 35 aastat, et toimuks kardinaalne muutus. Maailma ajalugu on pilgeni täis rahvaste rändamisi, sõdu, epidemiaid ja muud sellist eba-meeldivat. Kui nüüd näiteks kliimamuutusest tingitud näljahäda paneks liikuma 3 miljardit kollast ja neegrit põhja poole ning teel siia sureks neist maha 9/10, siis kohale jõudnud 300 miljonit on ikkagi piisav hulk rahvast, et maalimisest ei pruugi enam midagi välja tulla. Kokkuvõtteks tahan öelda, et mind teeb teatud sorti inimeste absurdne paljunemine üsna murelikuks. Ometi tunnen rõõmu, et elu on edasi läinud aina paremuse poole. Võrdlen praegust olukorda endise ideoloogilise surutisega. Veel 5 aastat tagasi ei kujutanud ma ette, et võin teha näituse seal, kus ise tahan. Ei osanud arvata, et võin teha selliseid raamatuid, nagu ise tahan, minna kuhu tahan. Olla kus tahan. Oponendid väidavad, et rahapuudus ei võimalda seda siiski teha. Siin arvan mina, et maailm on raha täis. Jääb ainult võtmise mure.

Isiklikult tunnen, et ülemaailmne arvutiside on äärmiselt tore leiutus. Eeldan, et kunstnik teeb oma tööd (maal, installatsioon, käkk jne.) selleks, et seda teistele inimestele näidata. Arvutiside on näitamise protsessi muutnud meeletult võimsaks. Võrdleme – tavaliselt külastab minu maalinäitust umbes 1500 inimest. Senised kogemused on näidanud, et net-galeriid külastab päevas umbes 500 inimest. Tavaline näitus on avatud enamasti 2 nädalat ja on lookaalne, net-galerii on lahti

Milles näete oma rolli kunstnikuna praegu? Märksõna "identiteet":
– millisena tõlgendate oma identiteeti;
– kas tunnete seda ohustatuna ja kui, siis millisest suunast;
– kas muutused ümbritsevas elus on olnud Teie kui loovisiku jaoks ruineerivad või inspireerivad või veel midagi muud.



alati ja külastajad on tervelt planeedilt. Ainuüksi need arvud ise teevad ilu. Ning loomulikult kontakti võimalus – net-galeriis on soovi korral igal külastajal võimalik kunstnikuga kohtuda.

Siinjuures pean täiesti naeruväärseks jaotada inimeste loodud kunst tavaliseks kunstiks ja interneti kunstiks. Arvutiside on selleks, et tema abil vahendada ja töödelda olemasolevat infot. Nagu normaalne inimene ostab endale riidekapi selleks, et panna sinna riideid, mitte selleks, et hakata hankima riideid kapi jaoks.

Interneti-kunst on puhtalt masinate omavaheline asi. Üks masin (arvuti) teeb teose, teine masin vaatab seda, kolmas kritiseerib ja neljas masin ostab teose ära. Inimestel pole nende tehingute vahel mingit funktsiooni.

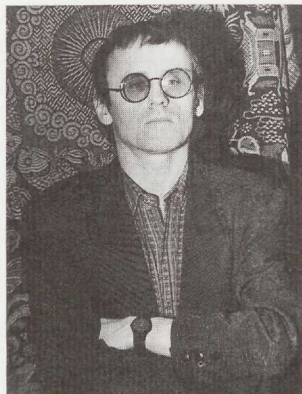
Lõppkokkuvõtteks pean nentima, et väga huvitav on olla just praegu maalikunstnik. Seni, kuni jätkub õhku hingamiseks, töötan. Maalin pilte, vaatajaid sünnib aina juurde.

27. jaan. 96, Tartu P. S. Mul on kahju, et ma eesti kunstnike tegelikke probleeme ei esinda. Ma ei tunne neid. Sorrrri.



Sirje Runge:

1. Mul ei ole kunagi kunstnikuna muud rolli olnud kui olla kunstnik. 2. Mul ei ole olnud vajadust oma identiteeti tõlgendada ja 3. ma ei tunne seda ka ohustatuna. 4. Kunstnikuna ja inimesena elan kogu aeg muutustes, olgu need siis seesmised või välised, ja alati on tegemist inspireerivate muutustega. 28. jaan. 1996



Vilen Künnapu:

Milline on kunstniku roll? Kunstnikul polegi rolli, ega ta ei ole näitleja. Pigem on kunstnik lavastaja ja kogu ühiskond, kogu teda ümbritsev maailm on see materjal, mida ta oma lavastuses kasutab.

Milleks on ühiskonnal vaja kunsti? Püüa sa kinni, aga nii on see olnud juba kivi-ajast saati ja nii see jääbki püsima. Kunsti on vaja ja punkt.

Enda identiteet – see on üsna keeruline ja delikaatne küsimus.

Vaevalt, et praegune aeg ja poliitika seda suurt muudavad. Kunstnik distantseerib end nii või naa alateadlikult poliitikast. Minu identiteet on otseki klaustror, mida ma pidevalt ümber ehitan, lisan sellele väljaulatuvaid peegleid eneseanalüüsiks, antennid, ventilatsiooniseadmeid, päikesepatareid, tuulegeneraatoreid, väikeseid katuseeterrasse ilubasseinide, fontäänide ja kanaarilinnupuuridega. Vahel harva juhtub, et torn läheb katki ja siis tõuseb paanika. Arvukad avariibrigaadid minu organismi reservidest tõttavad seda kiiruga remonti. Elu ilma tornita on mõeldamatu, ei ole midagi jubeamat kui reaalsus. Muutused ümbritsevas elus tunduvad muutustena sellepärast, et viiskümmend aastat ei olnud muutusi. Nüüd nagu midagi liigub, aga ta võiks liikuda tuhat korda enam. Tundub, et ruumi siin päikese all jätkub kõigile. Igale asjale võib vaadata mitut moodi. Ilu on vaataja silmades, nii ütleb rahvataarkus.



Kai Kaljo:

Viimasel ajal n.-ö. traditsioonilise ja moodsa kunsti väidetava konfliktiga seoses esile kerkinud probleemid ei puuduta tegelikult kunsti olemust, vaid ainult pealispinda: tegemist on võimu-, mitte vaimuprobleemidega.

Üks põhjusi, miks inimesed tahavad kunstiga tegelda, on tung teatud vabaduse järele, mis tavalisele ühiskonnaliikmele ei ole kättesaadav, olgu see ühiskond sisimilline tahes. Vabamast takistavad aga eelarvamused, ja eelarvamusi on meil palju. Näiteks jaotatakse kunsti kõrgeks ja madalaks tehnikate, mitte sisu järgi; noorte ja vanade kunstiks, kujutatavaks ja tarbekunstiks, moodsaks ja traditsiooniliseks, naiste ja meeste kunstiks, et oleks kindel kriteerium asjade rituseadmiseks, kindel pidepunkt, mille alusel ja-gada ja valitseda. Eelarvamused lasevad meid ka vaidlustesse kiskuda ja leeridesse jaotada.

Töötan Kunstiülikoolis fresco ja vitraaži õpetajana. Need on väga vanad ja mitte kellelegi vajalikud asjad. Sel talvel tuli meile hindamisi vaatama ühe S.-Peterburgi kõrgema kunstikooli õppejõud. Ta oli nähtust vapustatud ja leidis selle olevat liig mis liig. Lootes "traditsioonilises" maalikateedris ehk siiski mõttekaaslast leida, jõudis ta oma kurtmistega kauge-malegi: "Kujutage ette! Lähnen Kunstihoonesse "Biotoopia" näitusele, aga seal on seapea külmutuskapis!" Haa! Nii jäi meie tutvus lühikeseks, kuid see näide peaks hästi illustreerima minu rolli kunstnikuna

praegu: ühest küljest tegelen ma sellega, mida pole olemas ja teisest küljest sellega, mida pole kah olemas. Ja peab ütleva, et mulle see isegi meeldib, sest raskused ei lase mugavaks muutuda. Rohkem kui tavalise kunstnikevahelise kadeduse ilmingud teeb mulle muret tänapäeva Eesti ühiskonnas maad võtnud kultuurivaenuliku mentaliteeti. On vana tõde, et inimesed ei suuda teiste vigadest õppida. Siiski tekitab kõhedust, kui hakkakujutlema, millisesse ühiskonda me tahame jõuda näiteks kümne aasta pärast, kui vaadata, millist elulaadi propageeritakse.

Austust väärivad meil vaid väga rikkad (jah, see kõlab lapsikult, aga ülimateriaalne elulaad ongi primitiivne). Kunstnikule aga võib näiteks lihakombinaadi direktor kaks päeva enne näituse avamist sponsoreluse üles võelda, näitusesaali valvur keelduda õhtul tulesid välja lülitamast, vitraažitöökoja Meister võib valida, milliseid töid on kergem teostada ning ülejäänusid lihtsalt mitte teha jne., kusjuures ühelgi juhul pole asi rahas! Ainus valdkond, milles ma nende kõigiga võrdne olen, on tulumaksu määr.

Kõige selle peale mõeldes on mul väga hea meel, et on olemas Kultuurkapital, Sorose fond ja teised sellitaolised asutused, mis annavad lootust, et tulevikus ei kulu pool kogu kunstnike tööajast ja energiast rikaste uste taga almust paludes.



Piret Räni:

Minu arvates ei peaks tänapäeval aktiivselt praktiseeriv kunstnik olema eralik indiviid, kes oma loojanatuuri täiustamiseks püüdleb kosmiliste impulside vahendamise poole, et edastada "tõeliseid väärtusi" ning inimhinge peidetud ilu.

Kunstnikul on tänu kunsti mõiste ja määratluse ha-jumisele vabad käed tegu-seda ühiskondlikus sfääris. Ta võib pöörata vaataja mõtled mõnele tõsisemale või vähemtõsisemale probleemile, nt. tuletada meel-de kõige ümbritseva simu-latiivsust, meenutada ini-mestele, et keskkonna tavapärase väljanägemine on juhuslikult kujunenud ja et kõik võiks olla ka teisiti. Meenutada, et kehtiv reeg-listik on kokkuleppeline sa-jandite käigus süvenenud määng. Kunstnik võib endale võtta ühiskonna narri rolli. Narri, kes räägib tõsistest asjadest natuke teises kee-les. Narri, kes küll vahel blufib, ent kelle jutus on alati kriitiline tõetera. Narri, kes süüdivalt või süüdimatult ütleb välja tõtt, otsib probleeme ja teadvustab neid. Kunstnik peaks elu mitmekesistama ja temalt ei oodatagi ju enam lihtsalt ilusate pildikeste tootmist, ilu toodetakse niigi kõikjal. Kunstnikult loodetakse mi-dagi huvitavat. Midagi, mis ehk paneks mõtlema.



Ülle Marks:

Ühendada tegevuse tulemus eksistentsiga => Kunst <= Liikuda, tunnetada Ajas, Ruumis.

LÕPMATUS < MAAILM-MINA > IGAVIK
KUNST



Toomas Vint:

(Järgnev tekst on vaadel-dav ainult kui vastus küsi-

musele: "Milles Te näete oma rolli kunstnikuna praegu?". Igas muus kon-tekstis võivad siin esitatud hinnangud ja seisukohad osutada ebakorrekteks.) Kunstnikest tehakse sageli filme, tihti on filmide taust-muusika salapärane, just-kui rõhutamaks, et tegemist on millegi häguse ja mõist-matuga. Enamike filmide eesmärgiks paistab olevat luua veel ka kunstnikumüüt. Juhtusin kunagi nägema filmi Norra kunstnikust Nerdrumist (sündinud 1944, s. o. samal aastal mis minagi). Tal oli kõvasti tegemist, et tunnustust võita – kõik vihtusid abstraktset kunsti teha ja irvitasid ta figuralsete maalide üle. Praegu on ta rahvusvähel-iselt tunnustatud nimi, aga tema üle irvitajad on lahustunud tuhandete abstrakt-sionistide nimetus peres. 82-aastane Louise Bour-geois valiti 1993. a. USA kunsti esindama Veneetsia biennaalile. Ka temast on film tehtud. Pikalt näida-takse "protsessi", kuidas ta triigib tulise triikrauaga baktereid ajalehest välja. Näidatakse tööd, mis ta nime kuulsaks tegi – kol-vikestes on inimnahad: higi, uriin, pisarad... Kol-vikesed on nagu viljad puu okstel, algul kõnelevad nad hirmudest, kõrgemal hak-kavad kõnelema kirgedest. Näidatakse teist tööd – hir-mudest läbiimibunud pluus-ikest, mis korralikult riidepuu peale riputatud. Vanaproua on kaasaegse kunsti suurnimi. Saame teada, et olles abielus kunstiteadlasega, on ta proovinud paljusid mod-ernismivoolusid, ent edutult. Siis vilksatavad ekraanil kaks kavala näo-ga, aga andekat noor-meest-kunstiteadlast: elu-lookirjutaja ning agent-hooldaja. On väga raske uskuda, et oma kunstiteos-te juurde käivaid tekste (mis on teose tähenduslikkuse mõistmisel määravad) oleks vanatädi ise välja mõelnud. Kui aastate eest taheti mult esmakordselt kataloogi jaoks kontseptsiooni, olin hämmeldunud (kas siis kunstiteos ise ei suuda end väljendada?), ja mõne-lauselise teksti kirjutamine osutus vaevaliseks tööks – on väga keeruline kirjelda-da kirjeldamatut. Kirjaniku-kunstnikuna olen kunsti

väljendusvahendeid selgelt mitteliteratuurseteks pida-nud. Minu maalid ei jutus-ta. Ma ei taha nendega mi-dagi niisugust öelda, mida saaks sõnades väljendada. Tänaast kaasaegset kunsti olen kirjeldanud 1983. aastal, kirjutades romaani "Suur isane kala akvaariu-mis" (lk. 121-124), mis il-mus 1985. aastal; seejuu-res analoogilise projekti "Viljapõld" (lk. 121) teostas 1993. a. keegi soome kunstnik. Kui lehitseda mõne nüüdis-aegse konkurss-näituse kataloogi, siis paneb jah-matama tekstide osakaal ja tekstide sisu tekitab piin-likkustunde, sest seal on spekulereitud kõikvõimalike sotsiaalsete, psühholoo-giliste, poliitiliste jms. märk-sõnadega. On käimas mingi mõistusevastane verbaal-nehakerdamine ja mis kõige noeruväärsem – seda sõnatsirkust peetakse nor-maalseks ning juba lahu-tamatult kujutava kunsti juurde kuuluvaks. Kui veel paarikümend aastat tagasi toimis skeem – kunstnik loob kunstiteose ja kriitik kommenteerib seda, siis tänaseks on muutu-nud kommentaar kunstiteo-se osaks, kusjuures kuraa-torinäituse puhul tõuseb kommentaar määravaks ja kunstiteose ülesandeks jääb seda üksnes illustreerida. Tegelikult loojaks on muu-tunud sõnaseadja, kunstni-ku on tema töövahen-diteks. Tänapäeval saab kriitik või-maluse elada välja isiklikke komplekse (seekord) üli-elu-suuruse maketi koostamise-ga Kunstihoones (kes küll oleks pioneeride toas sellest unistada julgenud!), ning teine kriitik kirjutab sellest "Sociumist" artikli, kus laused on justkui oskamatu tõlge võõrkeelsest keeruli-sest tekstist ning paljudel juhtudel polegi võimalik autori mõtet välja lugeda, ja võtab hulk aega, enne kui heausklik lehelugeja taipab, et tegemist on vir-tuaalse (retsensiooni)-tekstiga ja mõisted "padu-realism" ja "purrealism" ei saagi midagi tähendada. On alanud hoopis uued mängud ja seda uute reeg-lite järgi. Ent ma ei tea ühtegi põhjust, mis sunniks mind uusi reegleid omaks võtma. Ma eelistan valida iseennast ja mitte olla ma-

nipuleeritav. Ometi ma ei saa aru, miks pean olema uuele kunstile jalga jäänud kunstnik, stag-neerunud kunstnik, kitsi-meister – nagu mõned krii-tikud alates 1992. aastast ei väsi korrutamast. Mulle pannakse süüks, et ma ei olnud radikaal ega ka ametlik kunstnik, et olin just säärane, kellest tänane kiruja pidi (miskipärast?) tol ajal kiitvalt kirjutama. Mulle vastandatakse radikaalseid kunstnikke, kes tol ajal teg-id samasugust kunsti nagu tuhandet nende põlvkonnakaaslast vabas maailmas. Kas moe-vooluga kaasaskäimine tähendab sellisel juhul radi-kaalsust? Huvitav, miks keegi meie kriitikute ei kir-jutanud kaheksakümnenda-tel radikaalseid tekste? Miks meie kriitikute vaimus-tus kaasaegset kunstist sai alguse alles mõni aasta ta-gasi. Lugesdes mõne kriitiku tekste, tekib mul mulje, et tema jaoks on täiesti aru-saamatud, kuidas muutunud ajas ei lähe kõik kunstnikud kaasa moevooludega ja julgevad veel oma isiku-pärast loomingut näitustel välja panna. Kriitikud justkui ei oska mõista, et looming on pal-judele kunstnikele elulaad, eksistentsi mõte, ja pole eriti magus, kui keegi ütleb sulle näkku, et sa oled oma elu tühjalt ära raisanud. Julgen arvata, et kunsti sisu ei ole pelk moevooludega kaasaskäimine nagu seda mõnede arvates kunstikriiti-ka peab olema. Ma ei saa sinna midagi parata, et elan oma väljakujunenud pildimaailmas ning loon pintslil ning õlivärvidega end-stviisi virtuaalseid maas-tikke.



Reti Saks:

Tundub, et ma vist ikka olen oma identiteedi kunst-

nikuna kaotanud. Ei teagi, kuidas ja kus see juhtuda võis. Väljaspool kodu tunnen end ülearusena, kasutuna. Mitte et keegi mulle liiga oleks teinud, aga niisama kuidagi nadi tunne on ringi liikuda. Oleksin nagu olemas ja ei ole ka. Vahel topin vanast harjumusest mõne pildi näitusele. Kuigi need pildid võiksid ka koju sahtlisse jääda, neil ükskõik. Mul ükskõik. Milleks neid üldse paberile trükkida? Piisaks ka lakke vaatamisest ja mõtlemisest. Ehk teen ma pilte nende väheste inimeste jaoks, kes nad ära tunnevad ja sellest ka mulle teada annavad.

Olen neile väga tänulik. Siiski on ka pilte, mille joonistamisest ma ei pääse. Need on "päris-pildid", nad tulevad ise. Mul pole õigust keelduda neid paberile panemast. Siis ma ainult hoian pliiaatsit ja liigutan kätt. Pärast leian pildile nime ja kirjutan ka enda oma alla. On see üldse minu pilt, kui ta ise minu juurde on tulnud? Sel hetkel vist aiman, miks ma olemas olen. Kuid miskit jääb siiski vajaka, et end õues kindlana tunda. Ehk unustan selle äratundmise liiga ruttu, kohe, kui olen pildile punkti pannud. Ja ma istun jälle laua taga, vaatan puhast paberit ning ootan uut imet. Või ei tohigi end kindlana tunda, sest siis ei saaks need pildid minu juurde tulla. Ei tea. Ja teadmine ei muudaks ka asja. Needki pildid võiksid koju sahtlisse jääda. Eks ma püüan kuidagi edasi olla. Kas kunstnikuna või niisama ilma vaadates ja toimetades. Ajad pidid ju muutuma. Kui väga paha hakkab, teen end nähtamatuks.

kui ajal, mil alustasin (1976). Kunstisituatsioon ei ole oluliselt muutunud võrreldes ajaga aastat 10-15 tagasi – nii vabadustihkajad kui ka võimuihalejad on põhimõtteliselt samad. Olukord on olemuselt vägagi sotsialistlik, karistamatuse tunne julgustab uutele "tegudele", ausus ei maksa sentigi.

Infoühiskonda marssides muutub iseloomulikuks bürookraatide ja asjaajajate hulga laienemine. Arvan, et juba lähema kümnendi jooksul kasvab ka kultuuriametnike-armee veel vähemalt kolmandiku võrra, samas aga piisab kogu XX sajandi eesti kunstile objektiivse hinnangu andmiseks lähitulevikus ainult ühest ausast ja andekast kunstiteadlasest.

Looja jaoks ei ole muud ohtu, kui valed ja alatus, samas aga ausus ja armastus kaitsevad ülekohtu eest. Meedia annab praegusel ajal igale matsile võimaluse öelda seda, mida sülg suhu toob, olgu siis pilk klaasis-tunud või värvipime.

Kunst ei ole kõrvade jaoks, suurem osa pole ka kombitav, tõeline kunst on nägijatele.

Olen püüdnud mõista (või mõistatada) ka seda, mis on leivapätsiks vormitud sõnade taga.

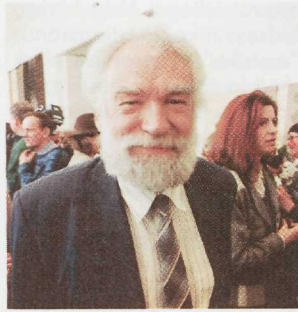
Aeg annab hinnangu iga-sugu pseudo-kunstisündmustele ja teistele samal ajal kahe silma vahele jätetud sündmustele.

Meedia-vale hind on praegusel ajal tihti ainult mõni Koidula, honorari näol.

Konflikt teooria ja praktika vahel püsib.

Looja ei tunne huvi asjade seletamise vastu, samas aga on teretulnud, et maailmast julgust võtnud teoreetikud proovivad kätt (ja mälu) näitusesaalides. Nimetades asju õigete nimedega, võib tihti julge südamega kirjutada "idee-näituse" asemel ürituse iseloomustamiseks "plagiarisminäitus", on ju mujal maailmas häbenemata juba aastaid korraldatud plagiarismifestivale.

Kes tahab toolil püsida, peab rabelema. Usun, et tulevikus ei häbeneta tõde.



Enn Põldroos:

Olen piisavalt – või liiga – vana, et muuta oma arusaama enda kui kunstniku suhetest kunstiga. Kui aus olla, siis ei tunne ma selleks ka tarvidust. Kuulun põlvkonda, kellele subjektiivsus tähendas elustiili, oli eeltingimuseks elamisel, olemisel ja ka kunsti tegemisel. Veelgi enam – eeltingimuseks elust nautingu saamisel. Selmet minu identiteet seostus (miks minevikus? Seostub ikka!) uuelemisega ideaaliks tõstetud eneseväljendusest ja kordumatusest. Tänu Jumalale! Sest segastes olukordades (aga minu põlvkonnale on olukord seganel!) annab nimelt see hoiak parima püsijäämise võimaluse. Sest on võimalik öelda: sadagu või akna taga pussnuge või olgu subjektiivsus out, see kõik ei loe, sest minu väärtused on minus endas. Võib koguni öelda: maailm on muutunud, seda halvem maailmale. Mis sest, et siis peab ka ütlemale: kui identiteet olude sunnil mureneb, küllap siis oli tegemist viletsa identiteediga, mida ei tarvitse nudki hoida.

Aga missioonitunne, elatud elu kasulikkus ligimese, ühiskonna, Jumala, kriitiku palge ees? Kundera on kirjutanud: "Pole midagi moraalsemat, kui olla kasutu" ("Surematuse").

Ometi on see kõik vaid osalt tõde, osalt siiski praalimine. On hetki, olgu siis vähe või palju, kus ma tõesti enam ei tea, kas käte värviseks tegemisel on veel mõtet. Kas see teadmatus on ruineeriv või hoopis inspireerib otsima uusi võimalusi? Küllap mõlemat. Olen igasugust värki liialt palju näinud, et praeguseidki asju liialt dramaatiliselt võtta. Igatahes pole minus mingit vaenulikkust ja ma vaatan seda out subjektiivsusega tegevust suure huvi ja ilmselt ka poolehoiduga. Lihtsalt – see pole minu mäng. Ma ei mängi Victor-Extral, võimalik, et mängin preferanssi. Kuid see ei tähenda, et ma ühte mängu siin tähtede all teisest paremaks peaksin. Kui ainult mängijaid jaguks ja head meelt sellest kasvaks! Ilmselt võiksin olla Victor-Extra korraldajaks, ise küll kaasa mängimata. Midagi taolist ma vist olengi. Kui on aga midagi, mida ma ei sallin, siis on see sallimatus. Meis peitus roosa illusioon, et sallimatus oli totalitaarse ühiskonna sünnitüüp. Nüüd näib, et asjal on sügavam inimlik, eksistentiaalne aluspõhi. Uued mõttenormeerijad, uued savonarolad – sest see kõik on meil veres. Kas see tõdemus ei või saada põhjuseks veelgi vähem hoolida inimkonna sebbimisest? Muidugi, minu generatsiooni kunstnikud tunnevad end ohustatuna. Ohus tuntake vaenulikkust. Ma siiski ei usu, et maailm oleks muutunud vaenulikumaks ja elu ebameeldivamaks. Pigem on meeldiva ja ebameeldiva suhe siin maailmas alati konstantne, ainult poolused muudavad aeg-ajalt oma kohta. (Ma ei räägi otseselt ekstreemsetest hetkedest.) Raha? Seda jääb paljudele tõesti väheks. Tegelikult on asi banaalne ning ajaloo jooksul lugematuid kordi juba juhtunud. Peole on tulnud uued külalised ja me oleme järsku peosaali nurkadesse surutud. Kahjuks pole öelda muud: oma asi, kuidas nurgast välja saada. Või jääda istuma ja lõbustada ennast sellega, mis ümber ringi toimub. Nagu näitab ajalugu, võib sellinegi hoiak tihti olla mitte ainult nauditav, vaid ka tulemusrikas. Pealegi, eks sai isegi omal ajal bravuurselt ustest sisse murtud ja nagu meenub, oli ka siis kuulda nurkadest hammaste kiristamisest. Kõik kordub ja paraku jääbki vist korduma. 31. jaanuar 1996



Ilmar Kruusamäe:

Ma näen oma rolli kunstnikuna täna samasugusena



Vano Allsalu:

Olen veendunud, et kunstniku roll siin ja praegu, st. Eestis kaasajal, ei erine oma põhiolemuselt sellest, mis see on olnud alati. See-ga on kunstnik muuhulgas "ühiskonna sanitar", kes püüab inimesi abistada, juhtides tähelepanu nii üldinimlikele rõõmudele ja muredele kui ka konkreetsetele sotsiaalsetele probleemidele ja pakub mingeid vastuseid või lahendusi, tehes seda sageli kas utoopilises või antiutoopilises vormis (mis võib samas olla üsnagi n.-ö. mittekujutav). Samas täidab kunstnik enamiku inimeste jaoks nii-öelda erandinimese osa, aidates neil tunda end normaalse ja igiasjalikuna ning etendades samaaegselt teatava eeskuju rolli oma suhteliselt suuremate vabaduste ja atraktiivsema elustiiliga. Loodan, et esteetilis-plaanis jääb elitaarsele kunstile oluline koht komerterslikuma ja atraktiivsema poole kõrval (mis kahtlemata oma konkurentsivõimega sunnib ka esimest grenema).
 Õnneks on vist möödas ajad, mil tundus heaks tooniks saavat kunstnike avalik kurtmine raske elu üle – on ju päris selge, et kasvavale kodanlusele kui potentsiaalsele ostjale ei imponeeri, kui keegi ennast ja oma kaupa alavääristab. Meeldiv on see, et Kultuurkapitali ja teistegi kunsti toetavate sihtasutuste tegevus muutub järjest tõhusamaks.
 Praegune aeg seabki põhimõtteliselt kahte laadi takistusi, mis võivad segada loomingulist pühendumist – vajadus regulaarse sissetuleku järele ning kiusatus tegelda paljude erinevate huvitavate projektide ja

ettevõtmistega. Nagu äris üldse, nii ka kunstiaris on "metsiku" tegutsemise ajad mööda saamas; eesti kunst galeriistub ja institutsionaliseerub üha enam. Jälgin põnevusega, kas Tartu kunstielus toimuma hakanud muutused viivad mingi uue kvaliteedi sünnini või oleme peatse taassumbumise tunnistajaks. Olen veendunud, et kiireloomuliste tegutsemiste kõrval peaksime mõtlema tuleviku – nii sellele, et luua soodsad tingimused järelkasvule (juba lapse-east!) kui ka tulevase kunstitarbija kujundamisele. Olles end sidunud Sally Studdio projektiga "Lapsed ja moodne kunst" võin vist enda osaluse sellises tegevuses piisavaks lugeda.
 Usun, et eesti kunstitervikuna on arenemisvõimeline. Endale ja kolleegidele tahaksin soovida senisest veel enam enesekindlust oma loomingu isiklikumaks muutmisel.

30. jaanuar 1996



Urmas Puhkan:

Identiteedi probleem on olnud minu kompleksiks juba ammu. Võib-olla seepärast, et olen lihtsast taluperekonnast ja nad kava aega päris ei mõistnud mind.
 Aga praeguses olukorras... Vabanenud kapitaliseerivas Eestis on enamus minu põlvkonnast hakanud läbi viima hullunud rabelemist majandusliku heaolu poole, see on iseenesest ka loomulik, sest teine võimalus on alles veel meeles:



Selline üldine situatsioon haarab endasse, tahad või ei taha, sest mingeid boheeme ja nii-öelda "veidi" tundlikke napakaid kunstnikke ei saagi ju eksisteeri-

da.
 Luues ja loomingulisi piire tundes pead sa ikkagi ära maksma argised arved, mis täiesti suvaliselt paisuvad ja ei tee vahet, oled sa veteraan, kunstnik või ärinaine. See on loomulik. Viga ehk on selles, et Eesti kunstnikke on praeguse kohaliku turu jaoks liiga palju, seepärast neist enamus polegi mingil järjel.
 Kuna kunstnike suhtes ei saa kohandada (häda)sundlikvideerimist nagu Eesti piimakarjaga, ripubki kogu värk niidi otsas. Kui just ei emigreeru sinna, kus on kunstiturg (Andro soovitab) või ei lähe tagasi koju kombaineriks (ise unistan). On ka hoopis targem võimalus lüüa sarved puusse, kus oled. Tänapäeval on kogu maailm üks tohtu info kogum, järelikult – oled kogumis, oled olemas, ja kui oled piisavalt hea, siis ka elus.
 ELU ON KÜLL JULM, AGA SEE-EESTI EBAÕIGLANE. KÕIK EESTI KUNSTNIKUD INTERNETTI → HUR-RAAAAA → \$
 Mina ei ole veel kogumis ja kui ema maalt kartuleid ei saadaks, siis ka välja surnud.



Kreg A-Kristring:

Mingist seisukohast vaadates peitub religioon ja kunst ühes algmes, inimhinges, et vaimsustada ja hingestada sedasinast meie olemist, teha seda talutavamaks ja mõttekamaks. Kui religioon on suunatud Jumalale lamamisele, siis kunst on suunatud Jumalale meie sees. Kunstiga ja üldse kultuuriga seotus on teatavas mõttes teenimine selle sõna avaramas tähenduses. Iga üksiku looja suhe ja teadvustus sellesse on täiesti individuaalne. Ses väljendub kaduprintsiip, mis on ju vastujõuks ühiskonnas valdavale ja tohutule tootmisele ja rahateenimisele. Religioonis vastab sellele ohverdamine. Võib-olla see

utreeritud teemakäsitlus, mida lõpuni lahti ei sõlmigi, on inimese jaoks seotud vabaduse ja eetiliste valikutega, sest ühiskonnas on kultuur ise üks kõige väiksemate garantiidega eluvaldkondi. Väljakujunenud ühiskonnakorralduseski tähistab see sotsiaalselt alla keskmise võimalusi, erandid välja arvatud. Praeguses muutusterohkes ajas saab (palgatööst hoolimata) rääkida vaid kunstnikuna vegeteerimisest ja heast tahtest, mis võrdubki siinjuures identiteedi määratlusega. Jõudu on andnud maailmakultuur ja meie vähesed autorid ja nende näitused, kus sisemisest veendumusest on tegeldud oma asjaga ja tehtud seda tõesti hästi. Aga võib-olla ma eksin ja kunstniku identiteet on lihtsalt mäng, pseudoprobleem on see igal juhul.
 Nüüd peamiselt sellest, mis südamel. Palun ette vabandust, et üritan peatuda meie kunstielu ohtudel ja vaakumitel. Eesmärgiks on siiralt tervem ja terviklikum kunstielu. Eesti Kunstimuseumis puudub kaasaegse kunsti ekspositsioon. See ei puuduta niivõrd Tartut, kui Tallinat, kus ekspositsioon lõpeb 1940. aastaga. Puudub adekvaatne taustsüsteem kunsti lähiminevikust, millega osadus peaks olema arenguloogika seisukohast kõige otsesem ja hädavajalikum. Teadagi, et ruumipuudus on terav, kuid kahtlen, kas küsimus on ainult selles? Võib-olla tuleb ka siin mõningaid seisukohti korrigeerida.
 Kontekstuaalsed segadused puudutavad eelkõige kriitika kriisi. Kunsti mõiste paisumisega kaasneb selle mõiste ahenemine, mis on kriitikut viinud kirvemeetodini, kus traditsioonilised kunstivormid on kuulutatud surnuiks. Kunsti mõiste kiratsemisega on kriitika ja kunst üksteisest distantseerunud või kohati omavahel klannistunud. Tagajärg on koomiline, kriitikud teevad näitusi ja kirjutavad üksteisest retensioone. Kunstniku puhul kirjutab arvustuse ametivend, mis on tihti ka ainsaks dokumentatsiooniks. Iga kunstiliigi elu on siiski nende reaalsete loojate, mitte verbaalsete giljotineeringute päralt. Üha enam on lääne raha-

dega põlistatav võrkomeet kohaliku kunstilise aastapõlme muutumata kampaania ja imitatsiooni ristvormiks. Projektide lõpetamata lõplikult peab täiendama meelsusakt ja manipuleeritavus. Tagatud on toetused, preemiad, kataloog. Tuleviku jaoks luuakse ühekülgne pilt ajastu kunstist. Samas kui Eesti kunsti aastapäevade toimuvad ajaloo jaoks tühjalt. Puudub kataloog, elementaarne valik, dokumentatsiooni vorm ja sündmuse tähtis. Sõja-aegses kunstielus see infoliik puudus, liiatigi on juba majanduslikud võimalused aastapäevade kataloogi väljaandmiseks kujunenud. Väga tahaks loota, et riigi poolt rahastatud ainuke Eesti kunstikõrgkool ei muutuks ümberstruktureerimise käigus oma sisult puht-alternatiivkooliks. See sõltub hariduspaketi voalavusest, kus selle elementide omavaheline proportsionaalsus ei toetu enam üldlevinud akadeemilisele standardile. Praktikas on alternatiivsed erakoolid just riigikoolide kõrval.



Mare Tralla:

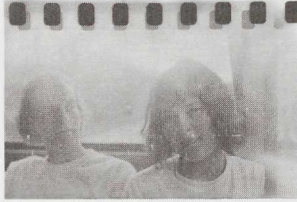
Ma ei tea, kas ma olen kunstnik. Teen teatavaid asju, mis mulle hetkel olulised tunduvad, kõike seda ei saa kunstiks pidada. Mulle meeldib organiseerida, kirjutada, panga serval istudes jalgu viibutada ja lugeda. Vahel tulevad ideed, mida ei saa teostamata jätta. Ma ei tea, kas see, mis on mulle oluline, on seda veel ka mõnele teisele inimesele. Kindlasti leidub neid, kes kaasa resonanceeruvad. Kõigile ei peagi meeldima. Hea on, et "uudsuse otsimine" hakkab ajalukku jääma. Lõpuks ometi ehk saadakse aru, et polegi midagi tõeliselt "uut" öelda. Mulle meeldib, kui ma saan täiesti vabalt oma suva järgi mingi materjaliga ringi käia, sellele lihtsalt mingi

omapoolse tähenduse anda. Miski minus mässab kogu aeg, vähina on mul kombeks kõigepealt tagurdada ja alles siis edaspidikäik sisse lülitada. Ma ei usu, et kunst oleks tänapäeval midagi sellist, mis suudaks panna endast kõnelema kogu ühiskonna. Sellest tulenevalt on ka kunstniku roll ühiskonnas sekundaarne, ükskõik siis millises kunsti valdkonnas kunstnik töötab. Kogu see mäng jääb paratamatult niinimetatud kunstimaailma siseseks. Väga vähestel õnnestub selle imepärase riigi värvatest kaugemale rännata ja siis võib juhtuda, et ta ei olegi enam kunstnik.

Eestis on üks hea ja halb omadus ühendatud. Väikese ja muutliku riigina ei kehti siin kõik reeglid, mis mujal, ja nii esineb rikastavaid kõrvalhülbeid traditsioonilisest rollide jaotusest. Ka tuntuks saada on tunduvalt kergem, seda kiiremini tuleb tühimise protsess. Olles suhteliselt lühikest aega aktiivselt ringlunud kunstimaailmas, võiksin ma ju rahulik olla, et aega veel peaks jätkuma, mil minu vastu huvi tuntakse. Ometi võin purjus peaga paanikasse sattuda, et pea see aeg kätte ei tule, mil mõni "noor" minusse nagu aja äraelanud potilille suhtub. Tegelikult on see rohkem sisetunde küsimus, kaua sa suudad publiku ootuste ja omaeelse ideede-tegemiste vahel köietantsijana tasakaalu hoida. Kardan, et mulle hakatakse omistama mingit kindlat muusrit, ja kui ma sellest kinni ei pea, siis vilistatakse välja. Kuigi tegelikult on see mulle üpris ükstepuha, mida mõeldakse, seni kuni ma iseendale vastikuks ei muutun.

Igal juhul tuleb hoida kunsti tegemine raha tegemise eesmärgil kusagil kaugel Nuustaku metsas peidus. Ideaalid, ideaalid, aga sööma peab ju ka. Ilmselt oleme me harjunud liiga lihtsalt elama ega soovi alati paratamatusega silmitsi olla. Müüt vaesest ja nälgivast kunstnikust, kes ennastunustavalt nurga taga pilte maalib, ei ole vist ka iseloomulik praegusele maailmale. Pigem

on paljudele kreedoks: kui sa oled nõrk, siis on see sinu probleem. Nii et kunstnik ei maksa liialt loota, et kusagil keegi ühel päeval nad avastab. Tuleb ikka ise teistele pähe istuda nii palju kui võimalik, ja tekitada situatioone, kus sinust möödavaatamine on võimatu.



Margot Kask:

Kunstnik võiks ju olla kloun, kes lõbustab, õenarr, kellele on lubatud rohkem välja öelda, kui teistele, sest tal on kolme otsaga müts ja vingerdav keha (ja terav keel). (Teised ei oska.) Kunstnik võiks olla see, kes väljendab, mida tahab, sellest, mis ümberringi sünnib, ja mida ta oluliseks peab. Ta muudab sellega mõnikord asjade käiku, sest tema võib välja öelda asju, mida teised ei ütle või millega teised hakkama ei saa. Kloun ei ole vastutav oma jutu / tegude kõigi tulemuste eest, sest tema lugusid nimetatakse naljaks. Muutused ümbritsevas elus on olnud inspireerivad, loomulikult. Ma ei tunne end ohustatuna, ei – praegu. Võib-olla aeg hakkab kunagi tulevikus ohustama, sest mõõdukes tema hulk väheneb.

Mulle on tulnud tuttav ette seesama, mida R. M. Rilke arvas, et küsimusi tuleb elada. Kunagi, pärast-poolle, jõuab tema "noor luuletaja" võib-olla ka vastuste elamiseni (Kirjad noorele luuletajale, LR 13/1995).

Kunsti jaoks oleks hea, kui mind ennast üldse olemas ei oleks või kui ma oleksin nii vana, et peaaegu surnud, seega ohutu. Minu meelest kunst ei peaks olema seletatav kunstniku füüsilise isiku välisilme ega vajama selle abil täiendamist.

Tööd on küll kunstniku poolt välja mõeldud ja loogiline jätk tema mõtetele sellest, mis juhtub, aga ma tahaksin, et minu (subjektiivse) isiku põhjal ei hinna-

taks mu kunsti. (Ma pole lihtsalt nii täiuslik. Ennemini võivad puudused puududa asjadel.) Kunst on kontsentraat mõtetest, isegi kui ta on nali. Nali on ajendatud millestki, mis tegelikkuses toimub. (Nojah, tundub, et kõik arvavad samamoodi, aga ma ikkagi lõpuks kirjutasin.)



Marko Laimre:

Eesti Vabariigi on kunstnik defineeritud väikeettevõtjana – s. o. ametinime "kunstnik" omab inimene, kes toodab midagi (kunsti!) või osutab mingit teenust (kunstilist!). Seega tugev surve kunstnikkonnale ja ohtlikult mõjus rollidefineerimine "paremalt". Oletades mingi üldise kunstnikurolli olemasolu, pean arusaamist selle tähenduse muutumisest ja muutmisest vajalikuks, kuid mitte liiga tähtsaks probleemiks. Klassifitseeriksin rollidefinitsiooni jämedalt kolmeks peamiseks:

A. See, mida produtseerib ühiskondlik ideoloogia, s. o. rahvus, riik, järeelvalve, etc.

B. Korporatiivne identiteet, mida evivad erinevad grupeeringud, põlvkonnad, perekonnad, etc.

C. Isiklik mina-identiteet, mis on väga individuaalne ja intiiadne.

Nende kolme identiteedi-grupi reageerimisel ja hisosalusel tekibki kunst, mida ma teen, kas kaitseks ja varjamiseks või ründeks ja näitamiseks. Sellest tulenevalt tekitavad muutused ümbritsevas depressioone ja identiteedikriise. Ühtlasi toovad kaasa vajaduse uue kunsti järele, mistõttu võiksin oma tegevust nimetada postdepressiivseks.

15. veebr. 1996 }



Perifeeriast keskusesse: Veneetsia biennaalil kogetust

Katrin Kivimaa

Perifeerias elamise võlu seisneb selles, et alati saab vaadata keskuste poole. Saab viidata keskusele kui autoriteedile, seda ju eriti üksteisele vastanduvate suundumuste puhul. Nii ka meil: suurtele rahvusvahelistele kunstüritustele ja neil eksponeeritavale toetuvad oma argumentatsioonil paljud kohaliku kunstielu tegelased, olgu siis tegemist traditsioonilise maalikunsti kaitsja või viimaste trendide pooldajaga. Fastsineeriv suhe keskuse ja perifeeria vahel võiks olla ka üheks teljeks, millel vaadelda 46. Veneetsia biennaali 1995. a. suvel: esmakordselt külastas biennaali nii arvukas seltskond Eestist (seetõttu pole meie ajakirjanduses ka varasemaid biennaale nii põhjalikult käsitletud) ja mis peamine, ühel biennaali raames toimival n.-ö. lisanäitusel osales ka meie kunstnik – Jaan Toomik.

Seekordne kunsti suurüritus tähistas Veneetsia biennaalide sajandat aastapäeva ning oli tavapärasest erinev: lisaks Giardini di Castello rahvuslikes paviljonides eksponeeritud eri maade kaasaegsele väljapanekule kroonis Veneetsiat biennaali peakuraatori Jean Clairi visuaalne uurimus moodsast kunstist biennaalide ajaloo vältel.

Näitus "Samasus ja teisesus. (*Identità e alterità*). Keha vormid 1895-1995" käsitles inimkeha ja eelkõige inimese näo kujutamist kunstis sajandipikkuse perioodi vältel ning sisaldas suure osa krestomaatilistes kunstiajalugudes sisalduvaid nimesid, ka teoseid, pakkudes samas klassikalise avangardkunsti ajaloo seisukohast marginaalseid töid ja autoreid. Clair esitas tendentse, see oli tema uurimus, tema looming, milles üksikud tööd teenisid eelkõige tema poolt püstitatud eesmärgi; uurida "iseenda" (*Self*) ja "teise" (*the Other*) vahelist suhet – seega 20. sajandi kunsti, filosoofia ja kirjanduse üht läbivamat probleemi. Puhtakujuline kuraatorinäitus – siinkohal meenub poleemika kunstniku-kriitiku suhete üle meie "Biotoopia" puhul – mis oli, tösi küll, suures osas ajalooline ja tagasivaatav, kuid jõudis välja tänapäeva, kaasates selliseid videokunstnikke nagu Gary Hill, Bruce Nauman, Mona Hatoum jt.

Seda võib ju nimetada "vägivallaks" kunstniku suhtes, kuid teisalt, paigutades möödanikust pärit konkreetse töö, mis oma spetsiifilise ajavaimu väljendusena ei pruugi enam midagi öelda kaasaegsele vaatajale ning mis funktsioneerib suures osas vaid kunstiajaloolise kultusobjektina, teatavasse ideelisesse raamistusse, annab just kuraatori üldistav lähenemine sellele uue või pigem metatähenduse. See kehtib suuresti ka kaasaegse kunsti kohta. Ainult et need samad kritiseerijad meil siin perifeerias, kes toovad näiteks suured maalinäitused keskustest, ei rõõmustagi millegipärast, kui meie "Biotoopia" kuraatorid tegelevad kaasaegse kunstimõtte tulipunktidega – võiks ju mitutki aspekti meie kunsti suurnäitusel võrrelda Veneetsias esitatuga – kasvõi keha, seksuaalsuse, ohutunnetuse, surma jt. temaatika. Enamgi, meil on ju arvatud, et kunstis ei peaks ei sotsiaalsete ega poliitiliste probleemidega üldse tegelema, sest kunst ei suuda inimeste mõtlemist ja käitumist muuta (vt. Märt Väljataga "Meeldiv kunst ja ideeline kunst – teadmiste ja esteetika vahel", Päevaleht, det. 1995). Aga võtame ühe näitena kasvõi feministliku kunsti kogemuse, mida ei saa lahutada kogu liikumisest kui sellisest, mis kaasab poliitilise, sotsiaalse, kirjandusliku jne. tegevuse. Ning kas ka Veneetsia sajandinäitusel eksponeeritud Georgia O' Keefe'i, Cindy Shermani, Helen Chadwicki või mitmete teiste naiskunstnike patriarhaalse ühiskonna koodi ja tabusid purustavad tööd pole sealjuures esteetiliselt nauditavad?

Selge see, et me ei saa forsseerida ei kunsti ega ühiskonna arengut, ei saa puhtformaalselt üle võtta probleemiasetusi ega temaatikat lihtsalt selle pärast, et see on keskuses kuum, ilma, et meil siin selleks mingit aluspõhja, vastukaja jne. oleks. Aga milline on see meie rahvuslik traditsioon või eripära, mis ka muule maailmale midagi pakuks?

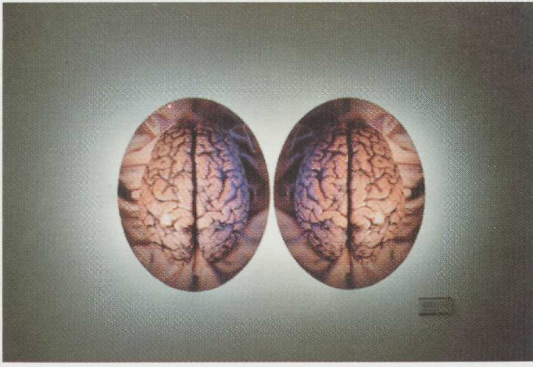
Veneetsias oli rahvusliku eripära tendents selgelt eristatav ja ka hinnatud: nii sai maade preemia Egiptuse väljapanek, seda just moodsa kunsti vahendite ja Vana-Egiptuse kunsti kultuuri traditsioonide eduka integreerimise eest. Huvitavamates paviljonides oligi ühendatud rahvuslik traditsioon uue meedia võimalustega: näiteks Jaapani väljapanek, mis oli kantud iidse teetseremoonia – *suki* – vaimususest. Põhiprintsiibiks oli koosolemise idee ja selle postmodernistlik tõlgendus – tolerantsus ja erinevate ideede ja keskkondade koosseksisteerimine. Korea paviljon, kus oli moodsa kunsti kogemuse ühendatud traditsioonilise IDA esteetikaga; või Uruguai näitus atmosfääriga à la "Sada aastat üksildust". Selle kõrval tundus Vana Maailm väsinud ja ennastkordavana, ameeriklaste Bill Viola video-installsioonid, vaieldamatult üks tugevamaid rahvuslikest väljapanekutest, oli vast ainus huvitavaim näitus, mis tõsis esile tõelisel rahvusetuna, ühte rahvuskultuuri ületavana. Eks asjaolu, et ameeriklasest kunstnik on uurinud Jaava, Indoneesia kultuure, õppinud jaapanlasest zen preestri juures, jälginud Tiibetis buda munki jne., räägi iseenda eest.

Kui aga tagasi pöörduda rahvusliku eripära rõhutamise juurde, siis esitatud näidete puhul on tegemist vanade kultuuridega, aastatuhandete vanuse kultuurikihiga, mis pealegi märksõnade ja kultuurikoodide kaudu rohkemal või vähemal määral mõistetakse eurooplasele ja/või ameeriklasele. Kas meil on midagi sellist pakkuda, mis meid tuntavalt teistest eristaks ning samas ka muule maailmale mõistatav oleks? Võib-olla. Kuid Jaan Toomiku töö, mis tema sõnutsi oli São Paulo kohalikele väga meeldinud just seetõttu, et ar-



United Colors of Benetton. 1995. Foto: Piret Lindpere.

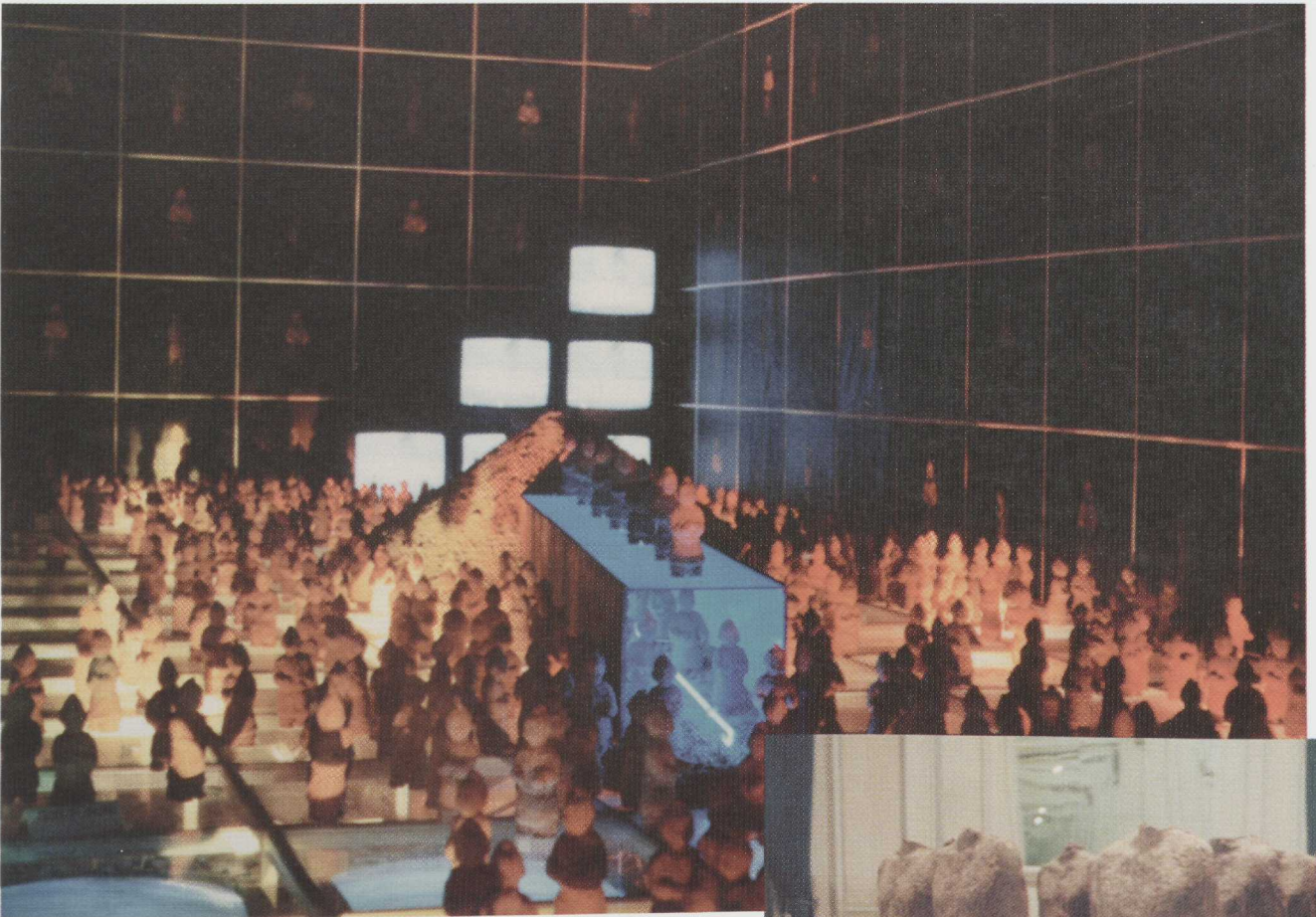
← **Ignacio Iturria** (Uruguai).
Foto: Katrin Kivimaa.
Ignacio Iturria (Uruguai).
Foto: Katrin Kivimaa.



hetüüpne peeglikuund omab ladina-ameerika kultuuris erilist tähendust, viitab pigem sellele, et ületades oma provintsiikkuses üleväärtustatava "meie vaimu" (mille kohalikuks ja eriti ekstreemseks variandiks on Tartu vaimu nähtus kui selline) suletuse ja vaadates, minnes keskustesse, on meil neile oma avatuses rohkem pakkuda kui seda muidu suudaksime. Seda enam, et näited rahvusliku kujundist, vaimuse, ideestiku jne. peale välja mängitud, kuid ebaõnnestunud lähenemisest olid Veneetsiaski esindatud.

Suhet keskuse ja perifeeria vahel võiks võrrelda suhetega ühe kultuuri siseste *mainstream*'ide ja marginaalsete nähtuste vahel: üks ei eksisteeriks ilma teiseta ning varem või hiljem tekib ajaloos moment, kus keskus on sunnitud aktsepteerima teatavat osa kultuuri äärealadest, seeläbi ise uuenedes, teisalt aga tasandades pinget nende kahe pooluse vahel. See protsess toimib ka kunstielus ja et perifeeria on justkui teatavas kaitseisendis, saavad uuendajad traditsionalistide käest ikka võtta, sellal kui võimsad keskused võivad endale huvi äärealade vastu julgelt lubada. Kuid üksteise kunstiliste püüdluste mõistmise fenomen võiks olla ju üks (isegi peamine) kriteerium, mis näitab, kas neil on üksteisele midagi öelda. Kaasaegse kunstikeele küsimus ei taandu puhtalt kasutatavale tehnikale: kunstnik võib "rääkida" ajastut erutavatest probleemidest

vastu julgelt lubada. Kuid üksteise kunstiliste püüdluste mõistmise fenomen võiks olla ju üks (isegi peamine) kriteerium, mis näitab, kas neil on üksteisele midagi öelda. Kaasaegse kunstikeele küsimus ei taandu puhtalt kasutatavale tehnikale: kunstnik võib "rääkida" ajastut erutavatest probleemidest



↑ **Helen Chadwick, Pellerro Grossi.**

Erotika. 1990.

Foto: Katrin Kivimaa.



↑ **Helen Chadwick, Pellerro Grossi.**

Eroticism. 1990.

Photo: Katrin Kivimaa.



↑ **Jheon Soo-cheon** (Korea).

Emake maa. 1995.

Foto: Katrin Kivimaa.

↑ **Jheon Soo-cheon** (Korea).

Mother Land. 1995.

Photo: Katrin Kivimaa.

nii traditsioonilise tahvelmaali kui ka installatsiooni või elektroonilise kunsti vahendusel. Seda näidata oli ka Jean Clairi üks eesmärk. See, et mingid teemad, lähenemised ja tehnikad prevaleerivad, on selge, nii on alati olnud. Kuid erinevate võimaluste nägemise ja aktsepteerimise kunsti võiksime küll Veneetsiast õppida.



→ **Magdalena Abakonowicz.**

Rahvahulk. Foto: Katrin Kivimaa.

→ **Magdalena Abakonowicz.**

Crowd. Photo: Katrin Kivimaa.



Intervjuu Jaan Toomikuga

Veneetsia biennaali raames toimus hulgaliselt iseseisvaid näitusi, millest osa olid ametlikult sponsoreeritud, teised aga organiseeritud sõltumatult. Viimaste hulka kuulus ka prantslasest kuraatori Marc Pottier' näitus "Avant-Garde Walk in Venice", millele oli kutsutud 20 kunstnikku – sealhulgas ka sellised tuntud loojad nagu Marina Abramovic, Tunga jt. Meile on ilmselt kõige olulisem see, et nende hulgas oli ka **Jaan Toomik**.

KK: Marc Pottier' idee oli näidata Veneetsiat kui "igavest jalutuskäiku, kus igapäevane meeldib oma teed kaotada ja kujutleda, et tema on ainus, kes on avastanud uue paiga, uue skulptuuri, midagi haruldast ja ootamatut".

JT: See oligi kunstiteoste otsimise ja leidmise jalutuskäik: kõik projektid, mis olid paigutatud laiali mööda Veneetsia kesklinna, olid märgitud väikesele kaardile, mille järgi vaataja need üles leidis. Oluline oli töö vahetu suhe Veneetsia keskkonda.

KK: Kuidas Sina sellele näitusele esinema sattusid?

JT: Minu osalemine sai alguse sellest, et jäin Marc Pottier'le São Paulo biennaalil silma. Mõne aja pärast ta kirjutas, et teeb rahvusvahelist projekti, mida kavatseb näidata Veneetsia biennaali avamise ja alguspäevade ajal – kogu projekt oligi üleval ainult viis päeva.

KK: Kas nii lühike aeg oli taotluslik?

JT: Ma ei tea, ilmselt rahaliste probleemide tõttu ehk ka taotluslik.

KK: Sinu töö?

JT: Ma panin Veneetsias punkti sellele peeglite asjale, olen sellega nii palju tegelema ja Veneetsia tundus olevat sobiv koht, kus sellega võiks lõpetada. Kõik need Veneetsia peegeldused, vesi ja illusoorne tegelikkus.

Võtsingi ruutmeetrised peeglid, mille alla panin penoplasti, ühendasin 30 peeglit omavahel traadiga ja panin kanalisse. Iga peegel peegeldas osakest ümbritsevast ning iga kord, kui kanalil neist mõni paat möödus, siis nad hakkasid lainetama ja ka peegeldus hakkas lainetama. Oligi kogu töö.

KK: Vastukajad?

JT: Ma ei tea täpselt, sest ma polnud ise töö juures kogu aeg, aga paljud käisid vaatamas küll. Eks kuraator tegi lobby-tööd, tal oli ju oluline endal läbi lüüa ning tõi palju kriitikuid ja galeriste töid vaatama.

KK: Lähme huvitavamate asjade juurde – mind huvitavad peeglid.

JT: Ma ei taha sellest rääkida.

See oleks nagu eelmise elu elamine. See teema on ammen-datud. Ma olen peeglitega

teinud 4 projekti: Saksamaal *land art*'i sümposioonil, kus kaevasin vanale surnuaiale hauad ja panin peeglid sinna põhja; São Paulo töö – muide, mulle endalegi oli üllatus, kuidas see veepinnal ujuv peeglikuup videos välja tuli –, Veneetsia projekt ja veel olen teinud videoskulptuure. Ja ka *performance*'eid.

Peegel on nii arhetüüpne ja kulunud asi. Ma ei taha pateetiliseks muutuda, aga eks ta illusoorne ole nagu kõik muugi. Nagu seegi, et me siin praegu istume, on illusoorne.

+++

Kui ma nädal pärast biennaali avamist Prahast Veneetsiasse sõitsin ja seal Jaan Toomiku tööd otsisin (teadsin, et ta osaleb biennaali raames, seda, et konkreetne näitus nii lühikest aega vältas, sain alles hiljem teada), siis ei suutnud keegi mulle biennaali ametlikust pressikeskusest selle kohta mingit infot anda. Projekte, mis ametlike väljapanekute ja ametlikult sponsoreeritavate näituste seast väljapoole jäid, ametlik pressiesindus ei kajastanud. Küll aga sain end tunda rahvuslikult meelestatud provintslasena, kes otsib taga ühte ja oma, kui samas ometigi nii palju head kunsti vaadata on. }

Katrin Kivimaa



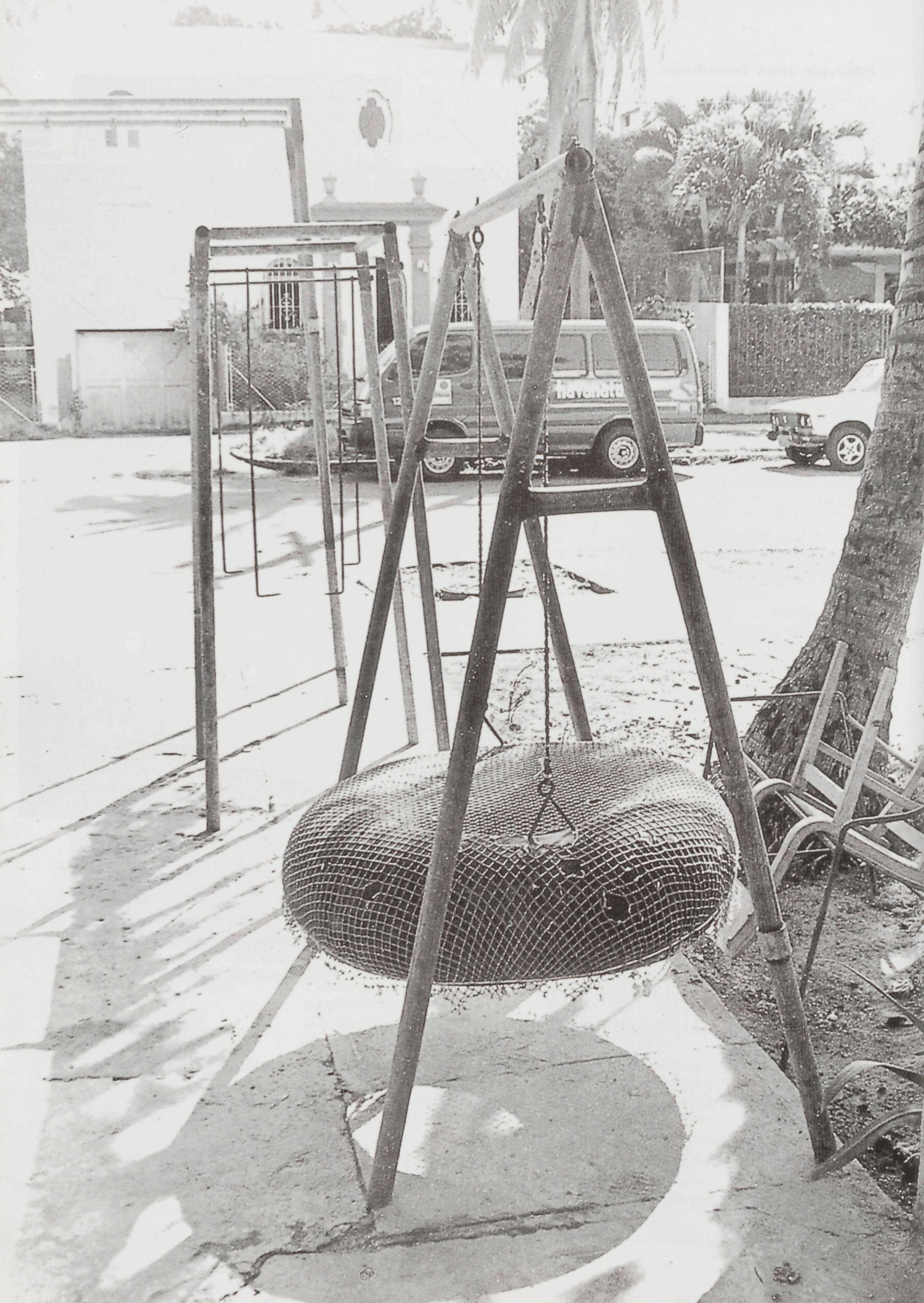
Jaan Toomik. Avangardne jalutuskäik Veneetsias. Veneetsia biennaal 1995.

Foto: Piret Lindpere.

Jaan Toomik (Estonia). Avant-garde Walk in Venice. Venice Biennial 1995.

Photo: Piret Lindpere.





Kwangju biennaal "Sealpool piiri"

Septembrist novembrini 1995 toimus Lõuna-Koreas esimene Kwangju biennaal üldteemaga "Sealpool piiri". Mis linn on Kwangju? Seda peetakse Korea kultuuripealinnaks, kus asuvad näiteks äsjaavalminud Kaasaegse Kunsti Muuseum, Munitsipaal Kunstimuuseum ja Korea Rahvamuseum. Kohalikud öeldakse olevat oma linna üle uhked, nimetades seda "Valguse linnaks" ja "Kunsti linnaks".

Miks on alustatud siis uut suurejoonelist riiklikul tasemel traditsiooni? Mis küll motiveerib taolise biennaali korraldamist? Biennaali avakõnes ütles Korea president, et kunstiline loovus on otustavaks teguriks majanduslikus võistluses ning kunst võib olla motiveeriv jõud rahvusliku arengu tagatisena.

Tegemist on esimese ja ainukese omataolise rahvusvahelise sündmusega Aasia Vaikse ookeani regioonis, tagapõhjaks ideoloogiate langemine ja uue maailmakorralduse väljakujunemine. Ida-Aasia on väidetavalt kujunemas uue kultuuri ja globaalse majanduse keskuseks, kunsti alal tuntakse seal vajadust ühendada Aasia traditsioonilise kultuuri spirituaalsus ja Lääne materialism. Sihina, mille poole liigutakse, nähakse dünaamika genereerimist, et olla võimeline looma uut kultuuri 21. sajandiks.

Biennaali taotluseks nimetatakse ootamatute tulevikuvisionide esitlemist, nii et läbisegi oleks tehnika viimane sõna ja traditsionaalsus. Uuritakse kunsti tulevikku moodsa tehnoloogia ja teaduse suhtes. Otsitakse, kuidas võiks kunst esineda harmoonia häälena, mis raviks kaasaegset konfliktset maailma.

Kokkuvõttes – korraldajate plaaniks oli püüda muuta Kwangju uueks kunsti mekaks ning konkureerida Veneetsia ja São Paulo biennaalide ning Kasseli Documentaga.

Põhinäitusele (ekspositsioonipind 10 816 m²) oli valitud 92 kunstniku maailma 50-lt maalt. Ekspositsioon oli grupeeritud enam-vähem kontinentide järgi: Aasia, Euroopa I (Lääs) ja Euroopa II (Ida), Lähis-Ida, Aafrika, Põhja-Ameerika, Lõuna-Ameerika, Korea, Okeania. Lisaks sellele eksponeeriti kuraatori-näitusi, millest igaüks esindas eri teemat: "Kunst kui tunnistaja"; "Kwangju – maisündmuste mälestuseks"; "InfoArt"; "Ida Vaimus ja kaasaegne tušimaal"; "Korea kaasaegne kunst"; "Korea moodsa kunsti originaalsus". Nii et kõigi näituste peale kokku esines üle 500 kunstniku 60 maalt.

Kahtlemata oli terve biennaali "ehteks" Korea päritolu videokunsti guru Nam June Paik. Tema korraldas näituse "InfoArt" ja esines biennaali *ava-performance* 'iga, kus osalesid veel Vytautas Landsbergis (teda esitleti kui Fluxuse kunstniku ja endist Leedu presidenti) ning traditsiooniline Kayagumi mängija Hwang Byung-ki. Avapidustustel osales 100 000 inimest.

Biennaali *Grand Prix* sai noor, 25 aastane kuubalane Alexis Leyva Kcho töö eest "Unustusse", mis kujutas paati õllepudelite merel, andes kommentaari kuuba või mistahes maa põgenike kannatustele. Kcho kohta kirjutati ajalehes, et kuigi ta sai 50 000 \$ preemiaks, muretses ta rohkem selle üle, kuidas saada transiitviisat, et kodumaale tagasi pääseda. Koreal nimelt pole diplomaatilisi suhteid Kuubaga.

Niisugused on siis üldandmed Korea biennaalist, kus ainsa eestlasena osales Jüri Ojaver. Teda valis välja sektsiooni "Euroopa II" kureerija Anda Rottenberg Poolast (Zacheta Kaasaegse Kunsti Rahvusgalerii direktress Varssavis), kes valis Ida-Euroopa riikidest kunstnikke Venemaalt, Poolast, Bulgaariast, Kroaatiast, Tšehhist, Eestist, Ungarist ja Leedust. Leedust Mindaugas Navakase.

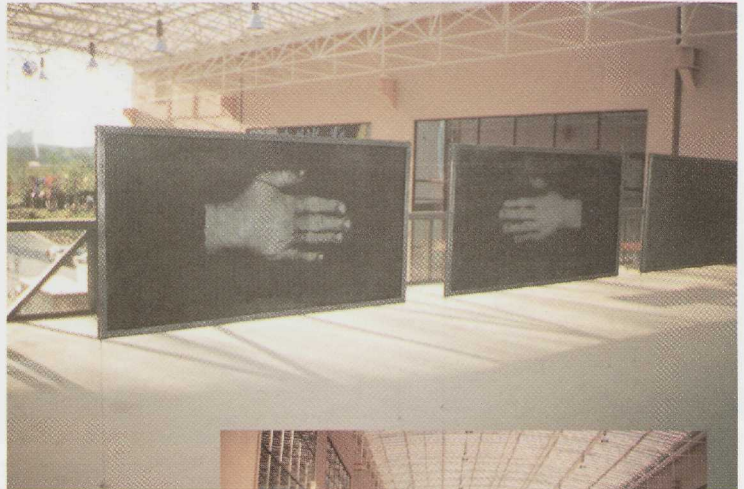
Ülevaade Korea ajalehtede põhjal. H. T.

← Alexis Leyva Kcho (Kuuba). Water Silos. 1994-95.
Alexis Leyva Kcho (Cuba). Water Silos. 1994-95.

Jüri Ojaveriga vestleb Heie Treier

Kuidas see juhtus, et just Sind valiti Kwangju biennaalile esinema?

Ma ei tea, mille põhjal valimine toimus, arvan, et see oli juhus. Biennaali Ida-Euroopa kuraator Anda Rottenberg tuli Eestisse, tutvus Sorose keskuses materjalidega, valis paar kandidaati, kellest lõpuks osutusin valituks mina. Aga Baltimaadest olid esindatud ainult Eesti ja Leedu. Anda Rottenberg Lätti ei sõitnudki.



Jüri Ojaver.

Isa ja poeg. 1995.
Kwangju biennaal.
Fotod: Jüri Ojaver.

Jüri Ojaver (Estonia).

Father and Son. 1995.
Kwangju Biennial
in South-Korea.
Photos: Jüri Ojaver.

Nagu Ants Juske ütles: seekord toimus biennaal ilma Olegs Tillbergsita. Põhjamaade regioon oli üldse vähe esindatud: Taanist üks autor, aga ei ühtegi Soomest, Rootsist, Norrast. Muidu oli biennaali geograafiline haare kaunis lai ja seal esines ka tuntud kunstnikke – Jeff Wall, Chuck Close jt., 90 autorit.

Milline oli Sinu kogemus nii suurest rahvusvahelisest üritusest?

Mulle oli see esmakordne ja väga vajalik kogemus. Ega ma halvasti end ei tundnud. Kliima oli soodne ja seltskond kena.

Vaimne kliima?

Suurepärane. Seltsielu oli ka kaunis aktiivne. Páris hea sõber oli mulle põhja-irrlane Philip Napier, teised ka.

Viimasel "Sammast" galerii näitusel tituleerisid Sa ennast autsaideriks. Autsaideriks siis mille suhtes?

Páris nii see polnud. Aga autsaideri tunne on minus mõnda aega elanud küll. Nagu teada, olen ma kunsti tulnud iseõppijana ja võib-olla on mul ja ka mõningatel kolleegidel perioode, kus nad

tunnevad ennast autsaideritena. Tegelikult tuli selle konkreetse autsaideri-näituse initsiatiiv mujalt, aga lavastus oli minult. Aga ma arvan, et see on jätkuvalt aktuaalne teema. Koreas ma ennast muidugi autsaiderina ei tundnud ja ega ma praegu ka ei tunne.

Korea on Lääne kultuuri suhtes olnud ju pikka aega autsaider. Nii nagu vist Eestigi.



Tracey Moffatt (Austraalia). Telecomi poisid. Foto seeriast "Elu armistused". 1994.
Tracey Moffatt (Austraalia). Telecom Guys. From the *Scarred for Life* photo series. 1994.

Kas Sa tundsid korealastes mingit sarnast taotlust Eestiga, st. püüet kirjutada end maailma kaardile?

Välja pandud tööde puhul ei saanud küll aru, millisest maailma nurgast autor pärit on. Kas see oli tingitud kuraatorite tegevusest või millest, aga probleemid olid kunstnikel ikka samad ja väljendusvahendid enamasti samad. Korea oma kunstnike puhul torkas eriti silma see, et nende tööd olid lääne tegumooega – kunstnikud olid hariduse saanud Euroopas jm. Nii et Korea tipude puhul polnud kohalikku koloriiti kuskilt märgata. Korea n.-ö. keskmise taseme näitusel oli aga eksootikat küll.

Mis mulje jättis Nam June Paiki performance?

See toimus näituse avapäeval. Kaunis lakooniline *performance*, mis toimus sama suures ruumis nagu kino "Kosmose" saal. Paik mängis parema käega klaverit, vasakus käes hoidis väikest videokaamerat. Tema selja taga oli tohutu suur ekraan ja auditorium võis teda jälgida, ta tegi vahepeal ka suu lahti, näitas oma sisetunnet. Landsbergis esines enne Paiki, tema mängis lihtsalt traditsiooniliselt klaverit. Tema kõneles ka pisut. Leedukad olid, jah, soliidset esindatud. Aga kogu see *performance* oli pigem nagu traditsiooniline kontsert. Samas oli ka ulatuslik ekspositsioon Paiki töödest, küllalt võimas. Ja näitus "InfoArt" esitas retrospektiivi, väljas oli palju ajakirjades juba nähtud töid. Aga ikkagi, põnev jälgida.

Sotsiaalne temaatika, kuidas Sina sellega suhtestusid?

Sotsiaalset temaatikat oli palju. Põhja-liri kunstnik Philip Napier

lasi tuua 12 kohalikku papagoide, igale papagoile mängiti puuris vaikselt Inglise hümni, nii et näituse lõppedes kahe kuu pärast suutsid linnud seda vilistada. Peapreemia sai noor kuubalane Alexis Leyva Kcho. Ma ei ütle, et tema töö oleks olnud võlts, aga minu arvates oli seal teisi, isegi põnevamaid töid ja sama arvasid kolleegid. Nagu silma heitmine poliitikale. Kcho töö käsitles põgenike teemat, töö koosnes kahest ja poolest tuhandest kohaliku õlle pudelist, mille peal oli väike põgenike paat. Lihtne ja illustratiivne. Pealkirjaks "Unustada", st. juua et unustada.

Kellest žürii koosnes?

Esimees oli Bonito Oliva, on selline mees olemas?

On küll. Praegu vist natuke vanameelne.

Vanameelne? Ma ei tea, kui vanameelne. Aga korraldajate poolt olid ambitsioonid ikka väga suured. Oli näha, et rahaga ei koonerdatud, reklaami oli palju. Fenomenaalne, et biennaali hoonet ehitati ekstra selle sündmuse jaoks, boksid kavandati autorite konkreetsetele töödele. Mind planeeriti ka boksi, aga seal ei hakanud mu tööd kõlama. Leidsin, et ideaalne paik mu tööle oli tegelikult sild kahe hooneploki vahel. Kolm päeva võitlesin õiguse eest eksponeerida oma töid sillal. Lõpuks olin selle kohaga väga rahul, see sild nagu OOTAS mind.

Minu kolm tööd olid eksponeeritud Koreas, teised kolm tööd samal teemal teisel pool maa-kera Tallinnas Sorose aastanäitusel.

Üldiselt Kwangjus olid kõik tööd eksponeeritud ikka majas sees. Hoonest väljas oli ainult üks korea autor, kes eksponeeris oma miljoneid siidi-

usse koos häälega. Siidiusside alla olid paigutatud väikesed tundlikud mikrofonid, nii et võis kuulda nende sahistamist ja näha monitoridel üksikuid ussikesi eraldi.

Paljud tööd põhinesid fotol. Tuntud nimed nagu Alfredo Jaar, Jeff Wall ja teisedki kasutasid suure formaadiga fotosid.

Aga mulle meeldis korea noorte kunstnike väljapanek, kus oli viidatud kohalikele kiiresti ehitatud hoonetele ja õnnetustele, mis seal siis juhtuvad. Rääkides biennaali korraldajatega selgus, et nende riigis juhtub sageli sellist potjomkinlust. Et maja ehitatakse tohutute tempodega valmis, nad tahavad nagu maailmale näidata, kui tublid nad on. Ja siis juhtuvad hiljem varingud paljude ohvritega.

Tundub, et selle ühiskonna üks liikumapanevaid jõude ongi võistlus Jaapaniga. Nad toodavad lühikese ajaga autosid, tahavad ilmingimata ise teha, mitte Jaapanist kaupa sisse osta. Aga võistlemises jääb kvaliteedi kontroll tihti peale väheseks. Seda majanduse, tööstuse fenomeni oli tunda ka biennaalis. Terve suur näitusehoone ehitati nelja kuuga valmis, korralduses oli probleeme.

Kas Sinu töö leidis ka vastukaja?

Ma pidin ridamisi intervjuusid andma, poseerima, minust tehti tunnine film. Teised kunstnikud olid nagu kadedad, et nendega midagi taolist ei juhtunud. Nüüd ei ole keegi mulle seda filmi saatnud, kuigi nad lubasid. Aga minu määl on imepärane omadus, omadus unustada...

... mõnikord väga vajalik omadus...

... puhastada kohta uutele muljetele. }

Kukus, 22. veebr. 1996.

Väljakud on meie paletid ja tänavad meie pintslid

Ants Juske

Kotka on eriti Tallinna kultuurirahvale tuttav linn – stagna ajal oli ta meie sõpruslinn, mis andis linnaametnikele hea võimaluse üle aasta Soomes käia ning suure sõpruse märgiks võeti kaasa ka kultuuri- ja spordirahvast, kes lõbustasid kotkalasi oma etteastetega. Kui aga jätta irooniline toon, siis peab tunnistama, et Tallinna päevad Kotkas olid sealsele Soome provintsilinnale, mille elu käib peamiselt ainult sadama ümber, suur sündmus.

Nüüd on Kotka kui kultuurikeskuse üheks märgiks jäänud rahvusvahelised kunstinäitused, mis hõlmavad kõiki Läänemere-äärseid riike. Esimese sellise näituse kureeris saksa kuraator Norbert Weber 1989.

aastal, mulluse näituse "Port of Art" aga lätlanna Helena Demakova. "Port of Art" on Demakova kolmas iseseisev rahvusvaheline projekt. 1994. aastal kureeris ta mäletatavasti Põhjamaade suurimat kunstibiennaali Raumas. Demakova töötab rahvusvahelise kunstikeelega, kuid iga kord arvestab ta näituse kohavaimuga. Oma esimese iseseisva rahvusvahelise näitusega Riias rõhutas ta kataloogi eessõnas, et me oleme eelkõige vastutavad oma regiooni kunsti eest – keegi ei võta seda vastutust peale meie endi. Rauma biennaal, mis avati jaanipäeva paiku, kandis pealkirja "Suveöö unenägu", Kotka näitus keskendus Kotka kui sadamalinna imidžile.

Kotka linna ajalooline mütoloogia on läbi põimunud mere ja sadama temaatikaga. Linna suurimaid vaatamisväärsusi on sadamakõrts "Kairo", mida püütakse säilitada sellisel kujul, nagu ta oli veel sõjajärgsetel aastatel. "Kairo" kõrtsi seintel on amatöörlikud kitsimaalingud kuulsa "Kotka roosi" teemadel. "Kotka roos" on üle Soome kuulsa tango, omamoodi Kotka firmamärk nagu meil näiteks Haapsalu Valge Daam või Saaremaa valss. Nii mitmedki kunstnikud haakusid, nii nagu näituse deviis nõudiski, linna mütoloogiaga.

Demakova projekt oligi linnakeskne: kõik objektid asusid linnakeskkonnas. Nende ülesleidmine kaardi järgi meenutas pioneerlikke orienteerumismänge. See nähtus pole kaugeltki mitte uus, pigem on ta tüüpiline viimaste aastate rahvusvaheliste näituste, mis püüavad väljuda kunstisaalidest. Üks põnevamaid sellistest toimus paar aastat tagasi Stockholmis, millest rääkis seminaril Maria Lind. Oma idee realiseerimiseks said kunstnikud linnas koha loosi teel.

Nimelt asetati piljardilauale linna kaart, igale kunstnikule anti nummerdatud piljardikuul ning pärast kuulide lahtilöömist leidis igaüks linnas oma koha.

Noor futuristlik Vladimir Majakovski hüüatas: "Väljakud on meie paletid ja tänavad meie pintslid!" Siit oli vaid samm edasi leninliku monumentaalpropagandani. Boris Groys on veenvalt näidanud, kuidas vene avangardi *Gesamtkunstwerk*'i ideed realiseerusid leninlikus-stalinlikus sotsrealismis. Midagi on siin tõepoolest ühist: näiteks seostatakse ka Christo keskondlikke projekte tema õpingutega 1950. aastate purustalinistlikus Sofia Kunstiakadeemias.

Tänapäeval pole linlikke projekte siiski mõtet otseselt seostada monumentaalpropagandaga. Pigem kombatakse linna semantiliselt tundlikke kohti ja reinterpreteeritakse ajaloolisi mälestusmärke. Eriti rikas on sellise semantika poolest meie "üleminekuaja" linnad, kus näeb põnevaid vastandusi. Viimaseid käsitles oma rikkalikult illustreeritud konverentsietekandes Heie Treier. Ka Helena Demakova järgmine projekt – Läti Sorose keskuse aastanäitus "Monument" tegeles samade probleemidega.

"Port of Art" kunstnikest tundsid end nagu kalad vees kohaliku "Kunstiiaadijate" grupi kunstnikud. Kotka sadamas parafraseerisid nad koos autoportreeliste fotodega soome kunstiklassikat sõehunniku otsas. Lisaks videoinstallatsioon soomelikkust ja ameerikalikkust üheskoos parodiseeriva klipiga. Linnakeskkonda tehtud kunst põhineb omamoodi kolmel vaalal: idee, kontekstuaalsus ja ruum. Selles kolmnurgas avaldas muljet poolaka Krzysztof Bednarsky töö, mis oli seotud meile nii tuttava Lenini kujuga – nimelt kordusvaluga Pärnus hiljutini maha võetud Matti Variku Leninist (omaaegne kingitus Tallinna sõpruslinnale). Kotkas seisab ta siiani koos oma

Olegs Tillbergs (Läti).
Estonia hukule. 1995. Kotka, Soome.
Foto: Heie Treier.

Olegs Tillbergs (Latvia).
Commemorating Estonia Ferry. 1995.
Kotka, Finland. Photo: Heie Treier.



Krzysztof Bednarski (Poola).
Lenini puuduv käsi.
Kohaspetsiifiline skulptuur,
pronks, 1995. Kotka, Soome.
(Taamal Matti Variku
skulptuur "Lenin", pronks,
1979.) Foto: Heie Treier.

Krzysztof Bednarski (Poland).
The Missing Arm of Lenin.
Site-specific sculpture,
bronze, 1995.
Kotka, Finland.
(In the background
the statue of Lenin,
bronze, 1979, by Matti Varik.)
Photo: Heie Treier.

Maailm



Jaan Toomik. Nimeta. 1995.
Kohaspetsiifiline installatsioon. Kotka, Soome.
Foto: Heie Treier.

Jaan Toomik. Untitled. 1995.
Site-specific installation. Kotka, Finland.
Photo: Heie Treier.

puuduva käega – see Variku lahendus oli omal ajal uus sõna leniniaanas. Bednarsky modelleeris pronksist puuduva käe 35 cm kõrgusena, asetades selle monumendist oma viiskümmend meetrit ettepoole, kus ta perspektiivvaates klappis täpselt Variku kuju puuduva käega.

Ebba Matz Rootsist valis oma projektile ühe mahajäetud hoone, kus *peep-show* põhimõttel võis väljastpoolt läbi akna näha klaverimängu (jällegi "Kotka roosi" motiividel) imiteerivaid kipsist käsi. "Kotka roosi" oli inspireerinud ka Gudrun Wassermanni elav lavastus personifitseeritud Kotka Roosiga, nii nagu ta on kujutatud "Kairo" kõrtsis. Lätlaselt Kristaps Gelzisest oli tema jaoks üllatav lahendus: sadama lähedal vette ehitatud teivashüppekast. Vahest kõige minimalistlikum oli norralanna Anne Katrine Dolveni kaks suurt marmoruna sadamakail. Tegemist oli nn. protsessuaalse kunstiga, kus objekti endaga käib kaasas ajaline dimensioon: nimelt olid need munad käinud laevaga ära marmori ajaloolisel kodusmaal Kreekas.

Gelzisest oli juba juttu, lätlastest olid väljas veel Aija Zarina ja Olegs Tillbergs. Zarina on läti maalikunstnik, kes teiste eeskujul on samuti väljunud tasapinnalisest kunstist, tehes linnulennult vaadeldavaid ruumilisi, veidi kubistlikke nägusid. Tillbergs sõitis seekord oma "Estonia" hukust inspireeritud installatsiooniga liialt otse peale – kahe linaga kaetud tahuka vahele asetatud ehtne päästepaat oli võrreldes Tillbergsi varasemate mähitud objektidega liialt naturaalne. Kunstiline nihestatus ja vihjelisus jäid puudu. Sama võib muide öelda ka Tillbergsi eksponeeritud lennuki kohta "Monumendi" näitusel Riias: naturaalne objekt, eriti kui ta on nii mahuliselt kui semantiliselt atraktiivne, mängib üle kunstniku ja kunsti enda.

Meilt oli Demakova valinud Tea Tammelaane ja Jaan Toomiku. Demakova auks peab ütleva, et ta on hoolikalt jälginud meie kunstis toimunud muutusi. Eesti kunsti puhul on ta isegi vähem kui oma ja leedu kunsti puhul klammerdunud kindlate nimede külge. Tillbergsist ja leedukaid jällegi esindanud Mindaugas Navakasest ei saa ta üle ega ümber, meilt aga leiab ta ikka midagi uut. Tea Tammelaan pani Kotka suurima kaubamaja kübarate osakonna riulitele välja omatehtud fantastilised kübarad – see on vist esmakordne analoogia mujal juba küllalt levinud "kauplusekunstile" eesti kunstis. Jaan Toomiku esinemine läks vist küll esimest korda aia taha: iseenesest atraktiivse, pargis asuva loodusliku kose ette asetatud peegel jäi oma mõõtmelteil väikeseks *land art*iliku efekti saavutamiseks, lisaks ei leitud ka päris õiget peeglit. Väikelinna kitsilik loodusnurgake vajanuks teistsugust kontseпти.

Helena Demakova on igal juhul teinud mitu teenet kogu Baltikumi kunstile. Tänu tema kuraatoritegevusele on tekkinud kindel ring kunstnikke kogu Läänemere regioonis. Vaevalt see nüüd sakslastele või isegi poolakatele nii oluline on kui meile, kuid vähemalt oleme nüüd loomas uut regionaalset kuuluvust varasemate Valgevene või Armeenia kultuuripäevade asemele. }



Jaan Elken. Maal II. Õli, lõuend, 1996. Foto: Toomas Kohv.
Jaan Elken. Painting II. Oil on canvas, 1996. Photo: Toomas Kohv.

Kunstnike Liidu maalisektsiooni uus esimees on **Jaan Elken**. Loomingus jätkab ta kaasaegse anarhilise linnakeskkonna tõlgendamist lõuendil, luues robustsest tegelikkusest omapäraseid poeetilisi visioone. Värvidel on siin olemuslik tähendus. Värvidel ja tekstifragmentidel.



Peeter Mudist. Finiš. Õli, lõuend, 1980.
Peeter Mudist. Finish. Oil on canvas, 1980.

Preemiad 1995

Kristjan Raua nim. aastapreemiad 1995

Kaarel Kurismaa

George Steinmann

Juhan Maiste

Mari Adamson (elutöö preemia)

Konrad Mäe nim. medal – **Olev Subbi**

Avatud Eesti Fondi preemia elutöö eest – **Olga Terri**

Kultuurkapitali Kujutava ja Rakendus kunsti Sihtkapitali aastapreemiad:

Eesti Vabagraafikute Ühendus

Kaarel Kurismaa

Eve Linnap ja **Peeter Linnap**

Jüri Ojaver

Lembit Sarapuu

Anu Soans

Jaan Toomik

“Vaal” galerii preemia, harpuun – **Tommi ja Laurentsius**

Eesti-AICA kunstikriitiku preemia – **Heie Treier**

Balti preemia – **Peeter Mudist**

Üleminekuperiood Eesti kunstis

Tallinna Kunstiülikooli sügiskonverents

27. okt. 1995 toimus Tallinna Kunstiülikooli II sügiskonverents (koostöös Eesti AICA-ga). Eelmisel (1994) aastal toimus esimene konverents prof. **Boris Bernsteini** 70. juubeli tähistamiseks, nüüd jäi sündmus pigem hüvastijätkuks prof. emeritus Boris Bernsteiniga — 45 aastat Eestis elanud, kirjutanud ning kunsti- ning arhitektuuritundengeid õpetanud Bernstein elab nüüd USA-s Californias. Eestiga sidemed pole muidugi kadunud ning ta on endiselt ka TKÜ kunstiteaduse doktorinõukogu esimees. Prof. Bernsteini poolt, kuigi ta ise konverentsil ettekandega ei osalenud, oli pakutud ka sügiskonverentsi teema "Üleminekuperiood Eesti kunstis." Et I ja II sügiskonverentsi ettekanded on publitseerimisel "TKÜ Toimetistes", piiratakse siin vaid õige põgusa ülevaatega.

Konverentsi avaettekandes arutles TKÜ Humanitaarainete Keskuse juhataja dots. **David**

Vseviõv selle üle, kas Eesti ühiskonnas on üleminekuperiood sotsialismifaasist kapitalismi juba teostunud (vastates sellele "ja'ga") ning kirjeldas selle protsessiga — oma riigi loomisega — kaasnenud uue hierarhia teket.

TKÜ fotograafia õppejõu **Peeter Linnapi** ettekande "Simulatsioonistrateegiate vahetumine Eesti kunstis" paatoses oli väide, et Eesti kunst on nõukogude perioodil olnud pidevas simulatsiooniseisundis, s. t. "teeselnud" avangardi selleks kohalike eeldusi omamata. Linnapi väitel on alles 1990. aastatel olnud võimalik liituda "tegelikku" kunstivangardi-ellu ning hakata võtma seisukohti ühiskonna suhtes kõige laiemal tasandil.

Ants Juske ettekande "Kunsti etableerumine ja üleminekuperiood" teesiks oli avangardi etableerumise paratamatus. Võrreldes Eesti kunsti "kihilise tordiga" (1 — 1960-ndate avangard; 2 — uus avangard; 3 — fotoavangard; 4 — noored) demonstreeris ta, kuidas avangardsed kihid teatud aja möödudes minetavad oma uudsuse ning peavad andma ruumi nooremale ja põnevemale avangardile jne. Iga kiht etableerub mingil hetkel, s. t. ta aktsepteeritakse ühiskonna poolt ja muudetakse kunsti klassikaks ühes kõige sellest tulenevaga.

Disaini Instituudi õppejõu **Aleksander Jakovlevi** ettekande "Üleminekuperioodi kirjallikkus" käsitles kunsti epistemoloogilist külge — kuidas me võtame vastu muutuvat kunsti, kuidas me peaksime seda kirjeldama (skaalal globaalne/lokaalne) ja kuidas me oleme seda teinud — päädides "libakirjallikkusesse".

Kunstiteaduse Instituudi dots. **Kaia Lehari** ettekande analüüsis "praktilist esteetikat", mis tegeleb keskkonnas toimuva mõtestava kirjeldamisega, ning andis samas ka ülevaate selle kontseptsiooni sisust 1995. a. Lahtis toimunud ülemaailmse esteetikute kongressi ettekannete valgusel.

Arhitektuuriteaduskonna dekaan prof. **Veljo Kaasik** käsitles ettekandes "Linn kui võimalus" üleminekuperioodi üht tõsiselt probleemi — kuidas säista keskkonda uukskapitali mõtlematu pealetungi eest. Näitena demonstreeris prof. Kaasik Tallinna kesklinna sadama piirkonna praegust arengukava, millega hävitatakse mõtlematult olemasolev huvitav, "paiga vaimu" kehastav ajalooline hoonestus. Kunstiteaduse Instituudi juhataja dots. **Mart Kalm** kõneles "Ümberehitamise kunstist" ning analüüsis erinevaid arhitektuurseid suundumusi ja võimalusi varakapitalistlikus Eestis. Läbivaks teesiks oli sealjuures tähelepanek, et üheshitusega harjunud arhitektile on ümberehitamine sageli suureks probleemiks, sest piiravaid tegureid, mida tuleb arvestada, on palju ja loojaega samas suur.

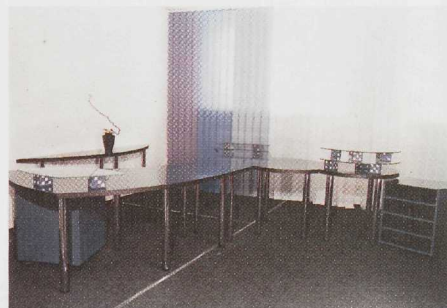
Heie Treieri ettekande "Monument üheksakümnendatel" tõdes eestlaste monumendipelgust ning näitas hetkesituatsiooni: alles on postamendid ilma endiste ideoloogiliste "kujudeta", uus linnamonument on sündimata.

Sügiskonverentsi kaks viimast ettekannet käsitlesid praeguses kunstiteaduses n.-õ. moodsaid teemasid, naist ja keha. Kunstiteaduse Instituudi doktorand **Reet Varblase** ettekande "Autobiograafia — üleminekuaja lastehaigus või võimalus sotsiaalseks kunstiks?" analüüsis viimaste aastate Eesti kunstikontekstis uusi feministlikke näitusi. Elektroonilise Meedia Keskuse õppejõud **Raivo Kelomees** käsitles oma ettekandes "Melanhoolia, depressioon ja spastiline keha elektroonilises kunstis" neid kaasagegse kunsti teemasid meditsiinilise psühhiaatria teooriate valgusel ja nendes kasutatud terminoloogilise keele abil ning jõudis ootamatute paralleelide ja analoogiategi kunstiga, mis — seda endale teadustamata — on visualiseerinud meedikute poolt kirjeldatud haigusprotsesse.

Krista Kodres

Narva kultuuripäevad Tallinnas

Mais 1996 toimus Tallinnas G-galeriis Narva kunstnike näitus, milles Reet Varblane on näinud "Narva koolkonda" eesti kunstis (Päevaleht 20. mai 1996). Esinesid Nikolai Kobzev, Irina Kivimäe, Deniss Kuznetsov jt.



Gea Taimla.

Võru Kultuurkapitali ruumi ja mööbli kujundus. 1996.

Gea Taimla. Furniture design in Võru. 1996.

Võrumaa kunstielust

1981. a. detsembris kogus tookordne EKP Võru Rajoonikomitee instruktor Aksel Asi Võrumaal kunstiga tegelevad inimesed kokku ja nii sündis Võru Kunstiklubi, mille etteotsa sai kohalik akvarellist Bernhard Mark. Kunstiklubisse kuulus algaastail ca 40 inimest, osad neist olid kunstiharidusega, osad mitte, aga nad puutusid igapäevatoos kokku kunsti loomisega (olgu selleks siis kalligraafia, kujundus, plakatite-loosungite valmistamine, ruumide kujundamine vm.). Aeg selekteeris siiski välja need, kes kunstiga tõsisemalt tegelesid. Seejuures sündis koostöö Võru ja Põlva kunstiklubide vahel; Põlva klubi esimees oli tollal Boris Lukats. Toimus kohtumisi kunstnike ja kunstiteadlastega (Enn Paldroos, Inge Teder, Lembit Saarts, Mai Krull) ning Tartu Kunstimuseumi rahvaga, korraldati näitusi jne. 1992. a. esineti näitusega koguni Võru sõpruslinnas Laitilas Soomes ning 1993. a. toimus Võru-Laitila kunstnike ühisnäitus.

1994. a. septembris sai Võru Kunstiklubist Võrumaa Kunstnike ühendus. Sinna kuulub 19 tegevliiget, kellest ainult neljal pole otseselt kunstiharidust. Luuakse peamiselt õli-, pastell-, akvarellmaale, joonistusi, keraamikat, aga ka muud. Gea Taimla on teinud rida ruumikujundusi Võrru ning esinenud graafikaga mitmetel graafikatriennaalidel. Meelis Krigul-Tobias on osalenud mitmetel üle-Eestilistel noortenäitustel, Liive Koppel ülevaatenäitustel Tallinna Kunstihoones ja Tartu Kunstimuseumis.

Hiljuti on toimunud paljudel võru kunstnikel isiknäitused Tartus jm. — Bernhard Mark, Marje Ernits, Volli Smirnof, Tiiu Vent, Aire Perk, Maie Värton, Tiia Keskrand, Kerto Koppel. ETV on näidanud saadet Aivar Rumvoltist. Paljud Võrumaa KÜ liikmed töötavad kunstipetajatena. Võrumaa kunstnikud on seda väärt, et nendega tuttavaks saada.

Liive Koppel,
Võrumaa KÜ president.



Järvamaa kunstipäevad "Mosaik '95"

Mais — juunis 1995 toimusid Paldes Järvamaa esimesed kunstipäevad "Mosaik '95". Korraldaja Kersti Papson kirjutab kataloogis: "Meie jaoks on see *mediuses*, keskmes olemine tähendanud sisuliselt hoopis vahele ehk kõrvale jäämist. Selles mõttes, et vilgas kultuurielu käib Tallinnas, Tartus, Pärnus..., meie oleme seni täitnud statisti rolli. Me üritame teha end keskmeks kultuurilises mõttes, esialgu vähemalt kuuks ajaks. Proovime siit, geograafilisest keskusest jõuda kultuurikeskustesse, kasvõi mõneks nädalaks."

Järvamaal ning Paldes toimus rida näitusi, kus esinesid nii kohalikud kunstnikud kui ka Järvamaalt pärit professionaalsed kunstnikud. Kunstipäevad soovitakse muuta traditsiooniks.



Rahvusvaheline visuaalsete kunstide festival "Dionysia"

Tartus 10.–14. mail 1995

Teema: Mees teise aastatuhande lõpul.
Peaorganisaator: Egge Kulbak.

Festivali kunstiala kuraator oli Ants Juske. Lisaks arvukatele näitustele üle terve Tartu, mis analüüsisid mehe olemust nii mees- kui nais-kunstnike pilgu läbi, toimusid ka *performance*'id. Ehkki paljud kavandatud etteasted jäid toimumata, oli *performance*'itest üks õnnestunud Jaan Toomiku videoprojektsioon tulega Ülikooli tn. 6 mahajäetud maja akendes.

Foto kuraator Linnar Priimägi valis festivalile kunstnikud, kes loovad tema määratluse järgi "ilu" ning analüüsivad mehe keha seksuaalsust — Ann Tenno, Toomas Volkman, Ly Lestberg ning anarhilisem saksa kunstnik Stefan Wagenpfeil.

Viljandi kunstifestival "Kiriküüt"

24.–26. mail 1996 Viljandis
Teema: Mäng.

Korraldajad: Tiiu Männiste ja Piret Räni.

Avati näitused: Ramo Teder, Peeter Leinbock, Ülo Vaabel, Kersti Rattus, Tõnu Kukk. [mobil] galerii grupinäitus "Mäng": Eve Linnap, Margot Kask, Mari Laanemets, Killu Sukmit, Piret Räni, Piia Ruber, Martin Pedanik, Kadri Kangilaski, Lennart Mänd, Marko Laimre, Jasper Zoova.

2. veebruaril 1993 asutati mittetulunduslik organisatsioon Viljandi Kunstnike Ühendus. Täna on VKÜ-s

37 kohalikku liiget ja 14 välisliiget Viljandi sõpruslinnast Härnösandist. VKÜ ei sea piire harrastus- ja professionaalsete kunstnike vahele, peaesmärgiks on toetada ja arendada Viljandi kunstielu. VKÜ suuremaks ettevõtmiseks on igakevadine kunstifestival Kiriküüt, mis mulgi murdes tähendab ööbikut. 1996. a. Kiriküüt on juba arvalt neljas.

Liu Wei (Hiina). Suplejad. Õli, lõuend, 1994.
Liu Wei (China). Swimmers. Oil on canvas, 1994.



Chaplini keskus Pärnus

Pärnu üks kultuurielu keskusi on Chaplini keskus, kus toimub rahvusvaheliste filmifestivalide kõrval ka aktiivne näitusetgevus, mille peamiseks organisaatoriks on Mark Soosaar. Sarnaselt filmifestivalide programmile, mis keskendub etnograafilistele ning antropoloogilistele teemadele, on ka näituste tähelepanu keskmes inimene ja tema eluolu. 1995. a. suve rannahooajal toimus rahvusvaheline aktinäitus "Mees ja Naine", kus esines eesti kunstnikke, nende seas "Estonias" kontserdiga debüteerinud Mark Kostabi. Tähelepanu väärivaks saavutuseks oli aga rahvusvahelisel areenil laineid löönud Hiina noore kunstniku Liu Wei kahe suureformaadilise poliitilis-erootilise maali toomine São Paulo biennaalilt Pärnusse. Aastavahetuse 1995/96 näitusel käsitlesid aga Eesti pealinna ja väikelinnade kunstnikud jõulu-teemat näitusel "Jõulupuu 2000". Lisaks grupinäitustele toimub Chaplini keskses ridamisi personaalnäitusi.

Tallinna Kunstihoone näitused 1995

1. George Steinmann (Šveits): Ruumi naasmine 15. 02.-05. 03.
2. Aili Vint: Päikeseloojang (suur saal) 27. 02.-05. 03.
3. Maal '95 09. 03.-02. 04.
4. ANK '64 07. 04.-30. 04.
5. ON grupp 05. 05.-28. 05.
6. Jüri Kask, Rein Kelpman, Mari Kurismaa, Ado Lill, Valeri Vinogradov 30. 06.-23. 07.
7. Tarbekunst 1995 28. 07.-20. 08.
8. Raffael Rheinsberg (Saksamaa): Asjade tsükkel 25. 08.-17. 09.
9. X Graafikatriennaal 22. 09.-15. 10.
10. Eesti kineetiline kunst. Mobile I 20. 10.-12. 11.
11. Biotoopia. Sorosi 3. aastanäitus 22. 11.-17. 12.
12. Maria-Kristiina Ulas: Kihistused (suur saal) 29. 11.-17. 12.
13. Boch ja Simon: *The Electric Swayin' Orchestra* (suur saal) 22. 11.-26. 11.
14. Ants Juske ideenäitus: Socium 21. 12.-21. 01.

Kunstihoone galerii näitused 1995

1. Annibel Cunoldi: Installatsioonid 20. 01.-05. 02.
2. Tallinna Kunstihoone 1934 15. 02.-20. 02.
3. Kaido Ole 23. 02.-12. 03.
4. Kai Kaljo: Liivale kirjutatud 16. 03.-02. 04.
5. Tiit Pääsuke: Jooned ja triibud 06. 04.-23. 04.
6. Gudrun Wasserman (Saksamaa): Mitte valgus, mitte veel ka pimedus. Installatsioonid 27. 04.-28. 05.
7. Marko Mäetamm: *Surprise* 01. 06.-25. 06.
8. Graafika ja skulptuur 1995 02. 06.-25. 06.
9. Mari Roosvalt: Ekspressioon 29. 06.-16. 07.
10. Paul Allik: Kõnelused värviga 20. 07.-05. 08.
11. Toomas Mikk: XXX 10. 08.-27. 08.
12. Alo Hoidre mälestusnäitus (koostöös Kunstimuseumiga) 31. 08.-18. 09.
13. Avo Keerend. Graafika 19. 10.-12. 11.
14. Biotoopia. Sorosi 3. aastanäitus 22. 11.-17. 12.
15. Mall Nukke: Iidolid III 15. 12.-07. 01.

Linnagalerii näitused 1995

1. Anu Kalm: Talvine arm 06. 01.-29. 01.
2. Karina Lichfeld: Amatsonomahhia 31. 01.-06. 02.
3. Taidehaatajat (Soome) 09. 02.-26. 02.
4. Ahti Seppet: Rooma klubi. Kuningate org. 03. 03.-19. 03.
5. Mall Paris: Trepid ja ringid 22. 03.-31. 03.
6. Tiina Tammetalu: *Cultural Sushi* 05. 04.-18. 04.
7. Reima Pietilä 21. 04.-08. 05.
8. Ervin Ōnapuu, Kalev Laidro: Mees turbaniga 09. 05.-10. 05.
9. Külliki Talp, Maret Kukkur: Väikesed valed 12. 05.-28. 05.
10. Mari-Liis Tammi: Mõtteline monument 01. 06.-10. 06.
11. Toomas Altnurme: Esimese eesti kunstniku näitus Tais 12. 06.-18. 06.
12. Kaarel Kurismaa: Varjud kõnest 20. 06.-03. 07.
13. Jürg Mikiver (USA). Maalid 07. 07.-23. 07.
14. Eeri Ijavoinen: Pinnad ja fragmendid 25. 07.-06. 08.

15. Fragmendid I: Eesti kunsti investeerimisfondi kogust 08. 08.-16. 08.
16. Est.Fem 18. 08.-02. 09.
17. Herkki-Erich Merila: *Semi dolce vita* 06. 09.-17. 09.
18. X Graafikatriennaal 22. 09.-15. 10.
19. Avo Keerend. Graafika 19. 10.-12. 11.
20. Biotoopia. Sorosi 3. aastanäitus 22. 11.-17. 12.
21. Harku 1975-1995 20. 12.-14. 01.

Vaal galerii näitused 1995

1. Urmas Viik: Lastetuba 20. 12.-20. 01.
2. Firmade "Lepo" ja "Vivero" mööbli esitlus 26. 01.-27. 01.
3. Kamille Saabre: Üks ja sama (diplomitöö) 31. 01.-11. 02.
4. Marko Mäetamm: *Car World* 14. 02.-04. 03.
5. Enn Põldroos: Binaarne maailm 07. 03.-29. 03.
6. Rein Kelpmann: Ebageomeetria 31. 03.-13. 04.
7. Jüri Ojaver: Valed võrk / Mart Viljus: Tungid (Avatud Eesti Fondi 5. sünnipäeva näitus) 18. 04.-03. 05.
8. Agur Kruusing. Maalid 05. 05.-27. 05.
9. Vano Allsalu: Kena ilm 30. 05.-17. 06.
10. Epp Marguste graafika 20. 06.-08. 07.
11. Kai-Mai Olbri: *Hommage à Delaunay* 11. 07.-29. 07.
12. Käsmu toore puu suveseminari tööd 03. 08.-16. 08.
13. Est.fem 18. 08.-02. 09.
14. Sally Stuudio: Lapsed ja moodne kunst 05. 09.-20. 09.
15. X Graafikatriennaal 22. 09.-29. 10.
16. Jaan Elken. Maalid 24. 10.-16. 11.
17. Biotoopia. Sorose 3. aastanäitus 22. 11.-17. 12.

Galerii keldrisaalis (nn. Vaala kõhus)

18. Rikke Horn (diplomitöö) 06. 02.
 19. Mare Tralla (diplomitöö) 08. 02.-18. 02.
 20. Mati Kütt: Kadunud piip 05. 05.-27. 05.
 21. Peeter Mudist: Akvarellimaja 05. 09.-20. 09.
 22. UNICEF'i postkaardid 24. 10.-16. 11.
- Lisaks osales galerii kolmel rahvusvahelisel moodsa kunsti messil: ARCO '95 Madridis, Stockholm Art Fair '95, Art Cologne '95 Kölnis.
- Galerii preemia 1995. a. eest anti Tommi ja Laurentsiusele.

Mustpeade Maja galeriide kroonika 1995

Olavi Galerii

1. Merle Uus. Maalid. 16. 01.- 20. 01.
2. Van der Blut. Maalid. 24. 01.- 13. 02.
3. Tallinna Kunstikooli vilistlased. 28. 04.- 10. 05. (& Valge saali salongid)
4. Egor Madiberg. Maalid. 12. 05.- 28. 05.
5. Tarrvi Laamann. Graafika. 11. 07.- 20. 08.
6. Vanalinna Kunstimaja Meistrite Ühendus. "Abruka 95". 22. 08.- 10. 09.
7. Liis T. Ulman. Joonistused. 10. 10.- 22. 10.
8. Meelis Ulm. Mõtisklused värvist. Maalid. 24. 10.- 05. 11.
9. Tarrvi Laamann. Etching. 05. 12.- 25. 12.

Pühavaimu 9 galerii

10. Marko Laimre. *iHEAD!* 14. 02.- 25. 02.

11. Ülle Saatmäe, Jana Einard, Einike Soosaar, TKÜ tekstiilieriala lõpetajate diplomitööd. 31. 01.- 11. 02. (& Valge saali salongides)
12. Liina Unt & Üla Koppel. Kollaažid ja arhitektoonid. 28. 02.- 11. 03.
13. Martin Pedanik. *Eo rus*. 24. 03.- 08. 04.
14. Arne Maasik. Korpus. 11. 04.- 22. 04. (& Olavi Galerii)
15. Margot Kask. torust. 25. 04.- 06. 05.
16. Piia Ruber. Ehe. 09. 05.- 20. 05.
17. Vitali Sobolev. Maalid ja graafika. 01. 06.- 17. 06.
18. Liina Kalvik. Olukorrad ja olu korratused. Maalid. 20. 06.- 01. 07.
19. Dominique Schoeni (Šveits). Installatsioonid. *From doubt to certitudes to doubt*. 08. 08.- 16. 08.
20. Jan Kaus. *I death you to live*. 12. 09.- 23. 09.
21. Anne Testut (Prantsusmaa). Põlvnevus. 26. 09.- 07. 10.
22. Katarina Bonnevier, Marion Fust, Therese Lindström (Rootsi). *The Rebirth of a wooden city*. Arhitektuuriline ettepanek. 10. 10.- 21. 10.
23. Piret Rani. *Dejevo – Way to Wonderland*. 29. 11.- 09. 12.
24. Tiina Matt. "Vastandid". Graafika. 12. 12.- 23. 12.

Valge saali salongid

Fotokonkurss Rahvus XX sajandi lõpul.

Galerii "Sammas" näituste kroonika 1995

1. Rait Pärg: Unenäo TV. 03. 01.- 15. 01.
2. Urmas Bereczki: Polüfooniline korall. 17. 01.- 29. 01.
3. Ašot Jegikeon: Mummuistlik puu. 31. 01.- 12. 02.
4. Sirje Protsin: Jalgratta leiutamine. 14. 02.- 26. 02.
5. Ilmar Vallikivi: Musta mantliga mees. 28. 02.- 12. 03.
6. Maiu Rõõmus: Liha, veri, luud. 14. 03.- 26. 03.
7. Urmas Muru, Tarvo-Hanno Varres: Teosed. 28. 03.- 16. 04.
8. Valev Sein: 11 30 31. 18. 04.- 30. 04.
9. Olga Listratova: Ceilonil keedetud kangad. 02. 05.- 14. 05.
10. Hannes Starkopf: Starkopfi kohvik. 16. 05.- 28. 05.
11. Anu Purre: *Pars pro toto*. 30. 05.- 25. 06.
12. Paul Rodgers: Magus. 27. 06.- 02. 07.
13. Julia Goljand: *Blue Eyes*. 04. 07.- 09. 07.
14. Miranda Housden: Viljarikas. 11. 07.- 23. 07.
15. Malle Karik-Hallimäe: Võimalused. 25. 07.- 06. 08.
16. Külli Tammik: Elu universumis. 08. 08.- 20. 08.
17. Mare Mikof: Tristan ja Isolde. 22. 08.- 03. 09.
18. Pirkko Hammarberg: Linane. 05. 09.- 17. 09.
19. Kaisa Puustak: Paberimängud, lalinad. 19. 09.- 01. 10.
20. Navitrolla: Maalid. 03. 10.- 15. 10.
21. Piret Rohusaar-Meres: Maalid. 17. 10.- 29. 10.
22. Tauno Kangro, Tarmo Roosimölder: Skulptuurid, maalid. 31. 10.- 18. 11.
23. Sorose III aastanäitus. 22. 11.- 17. 12.
24. Enn Tegova: Kaaned. 19. 12.- 31. 12.

Tokko & Arrak galerii – Raatuse galeriiks

1992. a. alates on Tallinna Õpetajate Majas, Raekoja plats 14, tegutsenud galerii. Võrreldes non-profit, komerts-, era- ja müügigaleriidega seisneb siinse erandikkus metseeni olemasolus. Selleks on nelja aasta jooksul olnud, nagu galerii nimigi viitab, Arnold Tokko ja Jaan Arrak, kusjuures viimased paar aastat on galerii elanud A. Tokko patronaazil. 1995. aastast on galeriil uus metseen, Rannus Riisalo, ja uus nimi – Raatuse galerii.

Teisalt võib galeriid pidada kultuuriliselt niivõrd polüfunktsionaalse maja ning galerist Ann Mikiveri ambitsioonide või koguni edevuse tulemiks. Tema kui galerii eksperdi isikul lasub selle maine loomine ja hoidmine, näituste organiseerimine ning suhete koordineerimine kõigi osapoolte vahel. Galerii tegevus on objektiivselt seotud maja ja tema elurütmiga, mis galerii seisukohalt võib olla soodne või ebasoodne. Vanalinna keskpunktile lähima galerii näitused on avatud hommikust hilisööni ning kunstiga puutub kokku seegi, kes otseselt selle pärast pole majja tulnud. Tavalisest erinev on galerii voolav ruumilahendus, kus saalile lisaks on tavaliselt ekspositsiooni kaasatud saali ning Muusikabaari ühendav atraktiivne ruumilõik ja paraadlik trepihall, mis siseakendega on omavahel visuaalselt seotud.

Galerii märksõnaks on tolerant, olles avatud kõigile kunstimaastikul toimivatele nähtustele ja ilmingutele, mis väärivad tähelepanu, omavad taset ega ole lihtsalt niisama ükskõiksed. Seetõttu on iseloomulik, et galeriis erinevate autorite nimistu on lai, alates üliõpilastest kuni mainekate eesti kunstnikeni nagu Jüri Arrak, Jaan Elken, Elo Järve, Epp-Maria Kokamägi, Ado Lill, Peeter ja Katrin Pere, Toomas Vint ning noorema põlvkonna autoritest Kreg A-Kristing, Lilian Mosolainen jpt.

Sisuline töö galeriis on seotud näitusetevusega. Näituse tavaline tsükkel on autoriga kokkuleppel 2-3 nädalat. Galerii mainet on kujundanud stabiilselt heatasemelised näitused. See ei tähenda, et neis puuduks oma eksperimentaalsus või isegi intrigeerivus. 1995. a. olid meelde jäävad näiteks Priit Joala kontseptuaalne installatsioon – betoonist ruut, samas ka Peeter Mudisti maalinäitus ning esimene täiskooresseisuline Kursi koolkonna näitus Tallinnas. Taseme hoidmiseks ja maine juurde kuulub galerii aastapreemia. Eelmisel aastal oli valiku langetamine kahe võrdväarse pretendendi, Elo Järve ja Heigo Jelle näituste vahel tõeliselt raske, kuid aastapreemiaid on paraku üks. Senise galerii Tokko & Arrak aastapreemiad on saanud Peeter Allik 1992. a., Ado Lill 1993. a., Heigo Jelle 1994. a.

Ka on galerii võtnud aasjaks toetada Kunstiülikooli diplomandide näituse kaitsmise ajal. Siinjuures olgu öeldud, et üür on kunstnikele soodne. Galerii menüüs leidub nii mälestusnäituse (Aarne Vasar, Richard Kaljo jt.) kui ka rahvusvaheline lastenäitus Hollandist Sally Studio vahendusel. Galeriis esinenud kunstnike haare ulatub Tartust ja Viljandist Narvani. Valdavalt maali- ja graafikanäitustele on vaheldust toonud monumentaalsed tekstiili-, naha- ja objektikunsti näitused. Siinjuures kasutab galerii võimalust ja tänab kõiki autoreid, sõpru ja toetajaid ning kriitikuid ja ajakirjanikke senise koostöö eest.

A. M. ja A. K.

Augustis 1996 jäi galerii eest vastutajaks ainuisikuliselt Ann Mikiver.



Erik Haamer. Põud. Õli, lõuend, 1939. Eesti Kunstimuseum.
Erik Haamer. Drought. Oil on canvas, 1939. Estonian Art Museum.

Ants Viidalepp

Inimese mõõt

*Püüa muuta seda maailma ja labkudes temast
jätta ta veidikene paremana maha.*

Aidaku Sind sealjuures Jumal!

Baden-Powell

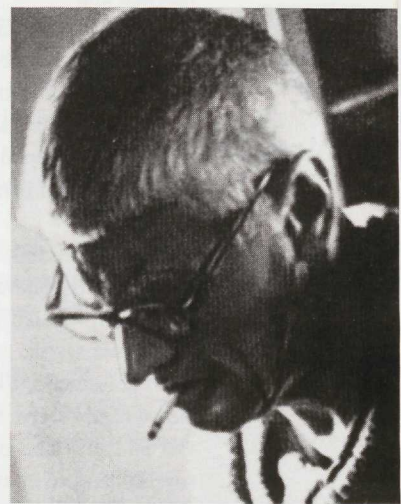
Aastat paarkümmend tagasi sain Erik Haamerilt mõnerealise kirja. Kaasas oli ka repro tema tööst. Värviline. Esiplaanil vanad inimesed: üks ratastoolis, mõned keppide-karkudega, mõned ikka veel omadel jalgadel. Kuulatakse tumedas riides ristiskätega meest. Tagaplaanil eralduvad rahvahulgast nooremate päevitunud õlad-jalad, kusagil käsi mingi pudeliga ja ei puudu ka kunstniku mustakarvaline Muri. Hoopis kaugel, teispool vett, kõrguvad tumedad kaljud. Sealt saab alguse suur sild, mis tuleb pildilolijate poole ja kaob üles raami taha.

Mäletan. Vaatasin reprot ja läksin lausa ähmi täis. Asi oli selles, et esimene pilt, mida ma üldse näinud olen, on suur kuldraamis värvitrükk Tiziani "Taevasest ja maisest armastusest". See mamma-papa pulmadeks kingitud töö ripub veel tänagi minu ateljees, tagumisel küljel aja jooksul natuke tuhmunud, kuid siiski loetavad kinkijate nimed. Olen seda Tiziani tuhandet korrad vaadanud, tema üle mõelnud, uurinud, kuidas ta tehtud on ja iga kord tundnud uhkust inimesele antud võimete üle. Seda suurem oli mu üllatussegune rõõm, kui seesama postkaardisuurune värvifoto Haameri tööst oma kunstilise mõju poolest astus rahu-likult, aga kindlalt võrdväärsena Tiziani töö kõrvale. Ja seda lausa esimesest pilgust.

Eelpoolnimetatud kõrvutamise ega ei taha ma loomulikult kedagi veenda, nagu oleks minu ainuvalduses mingi üldiselt tarvitav imeriist sedasorti keeruliste nähtuste paikapane-miseks. Küll aga andis see tõuke ja võimaluse mõnegi asja süvendatud ülemõtlemiseks.

Kunagi nimelt lubas Haamer vastata mu igale küsimusele, mis puudutab tema pilte ja nende tegemist. Panningi siis, mis vähegi pähe tuli, paberile ja saatsin Rootsi. Vastuseks kirjutas Haamer:

"Nagu Sa näed, olen linnast ära. Siin on olnud ilus sügis, aga nüüd juba teist nädalat puhub kõvasti ja sajab iga päev. Oleme siin koeraga kahekesi ja katsume aega surnuks lüüa. Kajsja tuleb reede õhtul ja läheb linna tagasi pühapäeval. Korjame marju ja seeni, niipalju



ALIAS

kui neid siin kaljude vahel leidub. Kena ilmaga katsun kala, kartulid on meil omal. Päevad lähevad üksteise järel – mitte kui midagi ei juhtu ja see on nii hea. Katsun koeraga rääkida eesti keelt, kui üksi olen. Ma ei kohta siin terve nädal ühtegi inimest – lähedal ei ela kedagi. Tõusen hommikul valgega ja lähen voodisse, kui pimedaks läheb.

Sa soovid, et vastaksin Sinu küsimustele, mis puutuvad sellesse töösse. Ma ei tea, kas see on väärt sellest nii pikka juttu teha? Aga hea küll.

See töö on minu käes, aga see on linnas, nii et mõtusi ma täpselt ei tea (umbes 160×100). Kruut on pool-imev (kasutan valmiskrunditud lõuendit, seda saab osta), Hollandi ja Inglise värvid (õli). Valge asemel tarvitan paasvalget (kuivab rutem), lahjendajaks tärpentiini (palsam), õli ja lakkisi ma ei kasuta. Eeltööna rida pliatsijoonistusi. Maalitud siin rannas mineval sügisel.

Olen lapsest saadik olnud kariloom – koos teistega. Hulgakesi olid mängud põnevamad. Sellest vahest on tulnud see, et oma töös sageli käsitlen hulka. Varem käisid sellel teel, mida mina sõidan siia saarde, parved. Nüüd 6–7 aastat tagasi on ehitatud sillad ja tunnelid. Üks parv on veel järel, sellega saan koju. Sillad on hästi kõrged, nii et 200 000 tonnised laevad alt läbi mahuvad. Sildade juures on suur laagripplats telgitamiseks. Sinna tuleb suvel tuhandeid autosid, seal on palju rahvast. Minu pildi motiiv on sealt. See kujutab ühte vanadekodu väljasõitu nende kõrgete sildade juurde ühel ilusal päikesepaistelisel päeval.”

Mõni aeg hiljem sain veel foto, millel “Torshammeri” nimeline laevahiiglane parasjagu ühe kirjeldatud silla alt läbi sõidab. Tagaküljel andmed laeva kohta ja Haameri märkus “laev on ehitatud siin lähedal”.

Kui Kadriorus peeti võimalikuks (või vajalikuks) esimene Haameri näitus avada, tegi Maestro kohalolek selle eriti pidulikuks. Enne kui Haamer Rootsimaale tagasi läks “oma pere ja oma musta njuufaundlandi koera juurde”, aeti pikalt juttu tema piltidest. Meelde jäi eriti üks Haameri ütlus: “Kui maalija saab südamelähedase impulsiga, asub ta kohe katsetama – komponeerima ja eskiise tegema.”

Eeldades, et Haameri süda on koht, mille lähem tundmine võiks osutada teeks Erik Haamerit ja tema loomingut saatnud suure huvi ja tunnustuse sügavamate põhjuste juurde, ei pääsenud mööda soovist sellel teel natukenegi edasi liikuda. Paraku olid aga soov ja reaalsus saavutanud piiri, kus endal pea tühi, Haamerile küsimuste esitamiseks puudus aga mõte. Või kuidas sa küsidki, et missugune see sinu süda siis ikka on. Kuid olid ju veel teised Haamerid. Oma südame ja tegudega, mis nende südamest rääkisid. Tuligi siis kasutada kaudsemat teed ja võtta vaatluse alla minule teadaolevad selle suguselisi liikmed. Huvitas kõik see, mis võis täiendada ettekujutust mõistest “Haamerite Tõde”, lõpptulemusena aga loomulikult sellele tõele Erik Haameri ja tema loominguga.

Oma vanematest ja suhetest nendega on Erik Haamer Rain Rebase andmeil öelnud nii:

“Mamma oli ütlemata maias nalja peale – mina ka. Isa ütles mitu korda minule, et ma olevat nagu ema suust välja kukkunud, olin, mäletan, sellega väga rahul.”

Ja veel, et: “Isa õiglus ja ema tunded tagavad meile selle, ilma milleta millestki midagi välja ei tule.”

Kuidas aga Kelmiküla “Punastest Kukkedest”, Toriküla “Sinisest käest” ja “Jänese küla kamba” poistest, kes olid kuulsad oma

ulakuste ja tänavalaternate lõhkumisega, Saaremaal skautliku meetodi järgi korralikke inimesi tehti, sellest on kirjutanud skaut Jukk Nelis. Et skaudilaev liigub ju ainult n.-õ. “kütjate sütega”, on sellest skautluse algaastail nii Saaremaa maavanem kui ka Kuressaare linnapea teinud õiged järeldused. Koos Haamerite pereisaga moodustasid nad skautide Vanematekogu. Ametid jaotati ja “tühja skaudikassa ammendamatuks täitjaks”, nagu Jukk Nelis väidab, “sai A. Haamer, Harri isa, paljudeks aastateks kuni surmani välja.”

Haamerite perekonnas oli üldse kolm poega. Ühega nendest, Harriga, tutvusin poisikesena. Skaudilaagris. Tema populaarsus oli juba tookord nii suur, et kui keegi laagrisolijast ütles “Harri”, teadsid kõik poisid, ka teised Harrid, et jutt saab olla ainult ühest – skautmaster Harri Haamerist. Populaarsusel on loomulikult ka põhjused. Haameril jäi neid ülegi. Doberani laagris, näiteks, pidas ta hommikupalvusi. Talaar seljas ja rohkem kui paar tuhat poissi kuulamas. Tõsiste nägudega. Õhtul, suurlõkkel, oli talaar vahetatud skaudivormi vastu. Mees ise käis käte peal, tegi igat sorti trikke ja poisid – need mitte ainult ei naernud, vaid juhtus tihti ka, et lausa mõirgasid.

Saaremaal, Püha kihelkonnas, asutas kirikuõpetaja ja skautmaster skautide lipkonna. Kuidas, seda meenutab üks asjaosalisi, T. Mägi, järgmiselt: “Meil jõnglastel aga käis kiriku taga järjekordne kivisõda üksikute valla osade vahel. Meie lahingu kisa olevat olnud nii tugev, et kiriklik toiming tulnud kiiremini lõpetada kui muidu. Ja siis tuli õpetaja meie juurde, sidus suuremad haavad kinni ja kutsus lahingu juhid enda juurde. Järgnevalt pani ta meid võistlema “kartulijooksus”, kuskilt toodi kõis kõieveoks – ja nii selgus, et polnudki vaja vastase kulmu katki lüüa, et näidata, millisele külale kuuluvad kangemad poisid. Sügiseks kihvas kirikuesine rohelistes pluusides poistest ja jutluse ajal olid kõik ilusasti vaikselt kirikus.”

Skautipluus ega ka kirikus istumine ei tähenda aga veel skautlust. Kõigepealt oli vaja skaudijuhtide kooli. See asutatigi. Asutati ka skaudisõprade selts.

“Koduruumidena kasutati aga kohalikku pastoraati ja samal seinal, kus seisis Kristuse pilt, oli ka Bi-Pi oma (lühend skautluse looja Baden-Powelli nimest. A. V.). Poiste seinaleht oma kireva sisuga seisis kõrvuti koguduse teadetetahvliga ja skautide-hundude tootemid vaatasid alla vaiksele palvetajaile koguduse toas,” kirjutab samas T. Mägi.

Tarviduse korral on skautmasteril veel teha muudki. Ühest “muust” on rääkinud skautjuht, kes Haameri tundmaõppimiseks võttis ette jalgsimatka Lõuna-Eestist Saaremaale. Jutust selgus, et Pühasse jõudes polnud kiriku läheduses parajasti hingelistki. Kusagilt aga tulid mingid hääled ja nende järgi minnes satus matkaja kiriku taha, kus kamp poisse tegeles suure hasardi ja süvenemisega niisuguse isevarki asjaga, nagu seda on sülitamise võistlus. Võõras oli siis koputanud ühe suurema selli õlale ja küsinud, kuskohalt ta võiks leida õpetaja Haamerit. Küsitatu pööranud ringi, löönud silmad maha, silunud kuube ja vastanud: “Mina olen õpetaja Haamer.”

Järgmise loo elasin ise kaasa. Leedulased olid endi all-laagrisse teinud Gediminase torni kujutise. Poolakad vihastasid ja otsustasid ära minna. Laagri juhtkond tegi mis oskas. Kohale toodi ka mõlemate riikide diplomaadid. Asjata! Poolakad panid laagri kokku, seisid juba rivis ja kuulasid endi juhi lahkumiskõnet, kui järsku kargasid lagedale valitud tugevad poisid. Poolakad võeti lihtsalt sülle, viidi iga ilmakaare poole laiali ja lubati niikaua kinni

hoida, kuni nad ärasõiduplaanist loobuvad. Väiksemate poiste hooleks jäid pambud ja mõne minuti pärast polnud kohal, kus varem seisis poolakate laager, peale mändide ja liiva mitte – midagi.

Õhtul sõitis aga laager merele. Lauluga. Leedulased ja poolakad sõitsid ühes paadis ja üle lahe paistva linna silueti taustal lehvisid selles paadis kaks lippu – Leedu lipp ja Poola lipp.

Kogu ettevõtmine sai aga alguse mõni minut enne viimast minutit laagri nimel üleantud palvest: “Harri, aita kui oskad!” Mõningaid ilminguid Haamerite tõest arvan leidnud olevat ka mõlema venna, Harri ja Erik Haameri laste juures. Kui vanem vendadest, Harri, Siberisse viidi, läks pere laiali. Tütar Maarjale pandi seljakott selga ja tal tuli minna kaasa ühe võõra tädiga. Ema ja vanem poeg “kadusid” samuti kuhugi. Noorem, pisike Ats, oli aga raskesti haige ja pidi jääma maha. Tuttava naisterahva hoole alla. Tasu eest. Tasu laekus küll korrapäraselt, kuid tervenedes tuli mehehakatisele siiski ise enda eest hoolitsema hakata. Hoolitseski. Tänavatel. Purustatud majade põõningutel. Linnaalustes kanalisatsioonitorudes ja poistekampades. Viimastes esialgu peksupoisi ametis.

Kui isa ja poeg aastate pärast kohtusid, kutsuti poega juba Andreseks. Isa esimeseks mureks oli aga teha Andresest skaut. Võib arvata, et see poleks olnud kaugeltki igaühele skaudijuhtidest jõukohane. Harri polnud aga “igaüks”. Andresest sai skaut. Rohkempi – juba aastaid tegutseb ta ise skautmasterina. Olen jälginud tema tööd nii Vormsi laagris, kus ta oli laagri vanemaks, kui ka skauditöö organisatorina. Ja imetlenud. Eriti on meeles üks kokkutulek skautluse taastamise algusaastatest. Suur saal oli rahvast täis. Kuival. Õige noorukestest hoopis vanadeni välja. Õhus oli elektrit omajagu, vaata et rohkempi kui vaja. Ei mäleta, millest see tuli, kuid järsku oli tarvis Andresele saalilt küsida: “Kas te mind usaldate?” Mis seejärel juhtus, sellest tean ainult niipalju, et ringi vaadata ma millegipärast nagu ei saanud. Kuulata polnud aga vajadustki. Vaatasin lihtsalt maha ja tundsin. Seljaga. Nahaga. Kogu kehaga. Tundsin, et usaldavad mitte ainult need, kes istuvad toolidel, vaid usaldavad ka toolid, toolide jalad, seinad, lagi ja põrandki.

Kõik see kokku oli lihtsalt suur elamus, niisugune, mis aitab elada.

Harri Haameri vanemast pojast, Eenok Haamerist, tean niipalju kui üldiselt teatakse. Mees jätkab edukalt oma isa väärikat, rasket ja vastutusrikast tööd nii vaimulikuna kui ka skaudina.

Tütar Maarjast olen kuulnud aga rohkem. Et üldse elada, tuli tal minu teada oma lapseas korduvalt nii oma nime, kasuvanemaid kui ka koole vahetada. Kui jõudis kätte elukutse valiku aeg, õiendas ta, nüüd juba oma õige nime all, edukalt sisseastumiseksamid konservatooriumi. Vastuvõtjatel oli aga korraliku inimese käitumisest omamoodi arusaamine. Nõuti, et tütar ütleks avalikult ja ametlikult lahti oma isast, inimesest, kelle puudumise pärast ei olnud ta isegi tohtinud aastaid avalikult nutta, kes aga imekombel ja olude kiuste oli nüüd jälle olemas. Kodus. Oma pere juures. Tütrel juures.

Konservatooriumi õppima Maarja muidugi ei pääsenud. Tookord. Et aga ilmast õiglus veel täiesti otsa pole saanud, et seda jätkub isegi neile, kes reetmisvõimelised ei ole, näitas päev, mil “Estonia” lavale astus esimest korda ooperisolist Maarja Haamer.

Erik Haameri lapsed. Poeg Joel otsib uusi võimalusi inimeste toitmiseks – sellest aastast doktorina. Tütred Pille ja Liina on kunstnikud. Nende töid ma kahjuks näinud ei ole, nad ise on

aga andnud ainet mõtlemiseks rohkem kui pooled mu tuttavad kokku. Olen palju kuulnud laste omavahelisest läbisaamisest-mitteläbisaamisest perekondades. Et aga üks õde annab teisele, raskelt haigestunud õele, oma neeru, sellest kuulsin esimest korda. Ja muidugi mitte Haameri ega ka asjaosaliste käest.

* * *

Seda osa Haamerite Tõest, millest on õnnestunud mingisugune ettekujutus luua Erik Haameri vanemate, laste, Harri Haameri ja tema laste kaudu, on hinnatud mitmeti. Skaudipoiste hinnang nii skautmaster Harri Haameri isa, vanematekogu liikme, kui ka tema enda kohta, on teada. Mõeldes rahvasuus tuntud käbi ja kännu loole ning kujutades ette Haamerite Tõde kännuna, võib ilmselt öelda, et ka kõik Haamerite lapsed-käbid on potsatanud otse kännu peale.

Ühemõtteliselt väljendas ennast ka Poola president, kui ta oskusliku, kiire ja andeka tegutsemise eest poolakate-leedulaste konflikti likvideerimisel autasustas Harri Haamerit “Valge Liilia” ordeniga.

Püha kihelkonna kooliõpetajad aga arvasid, et skautlus on tehtud inglite jaoks. Kuidas muidu seletada, et neile tükil ajal ei mahtunud pähe skautmaster Haameri töös see, et kunagised riukampade juhid tehti skautjuhtideks.

Võib arvata ka, et kui kiriku ukse ees hakati kõit vedama, päalegi jutluse asemel ja õpetajahärra eestvedamisel, ei pruukinud see kaugeltki kohe olla meeltemööda neile, kes olid kirikusse kokku tulnud selleks, et öelda oma otsustav sõna: kas valida noor õpetajakandidaat endi hinge karjaseks või mitte. Oli ju tegu ikkagi Haameri proovijutlusega.

Huvitaks seegi, mida mõtles esimese jutiga Võrust tulnud Harri-austaja sülitamisvõistlusest ja legendaarsest skautmasterist. Võistlus toimus ju kõrguse peale ja lõppude lõpuks ikkagi vastu pühakoja seina!

Aeg teeb aga oma töö.

Skautluse likvideerimisel 1940. aastal, oli Mägi andmeil “Püha lipkonnas” 250 poissi. Töötas kolm vanemskautide ringi, viis hundude karja ja sama palju skaudirühmi. Lipkond oli kasvatanud kolm skautmasterit ja Haameri asutatud skaudijuhtide kool andnud Saaremaale suurema osa juhtidest.

Ammu enne seda oldi peale Püha kihelkonna ka mõnel pool mujal aru saadud, et mees, keda lubada kiriku kantslisse, peab olema ennekõike inimene, mitte aga kirikhärra või veel vähem vagatseja ametnik.

Ühesõnaga – oldi lihtsalt niikaugel, et õpetaja Haamer võis pida laagris jutlust, skautmaster Haamer aga loopida saltot, kanda talaari all lühikesi pükse, et peale teenistuse lõppu lipata kohe Tamme staadionile, kus teda ootasid poisid ja jalgpall. (Ja seda “lippamist” Tartu-päevil juba jätkus.)

Ei olnud ka skautmasteril ega õpetajal mingit vajadust hakata ümber lükkama kohalikkude joomavendade seas levinud ütlust: “Kui kusagilt mujalt enam peaparanduseks punast pennigi võtta ei ole, siis õpetaja Haamer annab ikka.” Oletus, et Erik Haameri, Harri Haameri ja teiste Haamerite tõed on variandid Haamerite Tõele, seega mingil määral ka erinevad, sai kinnitust ühest Erik Haameri jutust, kus ta meenutas õppeaega ja vennaga kooselu Tartus. Raha olnud vähe, viinaninasid palju ja jutt neil alati üks ja sama: “Olen küll langenud, aga...” Ja Harri muudkui otsinud rahakoti välja.

Ühekorra olnud Erikust-vend üksinda kodus. Uksekell ja jälle tuttav jutt "langemisest". Eriku süda saanud täis. Oli siis näidanud käega trepile, öelnud: "Lange aga edasi!" ja löönud ukse kinni.

* * *

Erik Haameriga puutusin esimest korda kokku Saksa-aegses Tallinna Kunstikoolis.

"Kui me kõrvuti maalime mõnda pruuni asja ja aumehed oleme, on ka piltidel asi pruun. Ja kui keegi teist kardab, et ta juba liiga hästi joonistada oskab, joonistagu triikrauda. Peast ja igas asendis," rääkis Haamer. Lihtne! Ainult et – kui ka teiste meeste hoopis keerulisematest õpetustest oled end suure tegemisega "läbi näinud", võib seesama triikraud väga kergesti "seedimata" jääda.

Hoopis erilise kaalu, mida ei ole oma sügavuse ja lihtsusega ükski minu õpetajatest ületanud, omab aga Haameri juba noore mehena väljaõeldud, põhjanev kunstitöde. Et see üldse meieni jõudis, võlgname tänu juhusele. Päälegi tobedale juhusele. Kahjuks! Üks "tarkpea" meie endi, õpilaste hulgas, hakkas Haamerit õpetama, kuidas ikka niisugust andekuse-hunnikut nagu tema, õieti õpetama peab. Tegi seda pikalt ja põhjalikult ja toonis, mis oli kõike muud kui õpilasele sobiv. Haamer kuulas, kulum tõi püsi, tegi tiiru ateljeele peale ja läks. Mõni päev hiljem siis ütleski:

"Sõbrad, te võite olla kui tahes andekad, võite ära õppida kõik-suguseid kunstnikele vajalikke asju, kui te aga inimestena mõõtu välja ei anna, kunstnikke teist ei saa."

Et Haamer ise "mõõdu välja andis" pole täna enam kahtlust ega uudiseks. Ka Rootsima mees Rain Rebas on seda kinnitanud. Must-valgel lausa. "Inimesena on Haamer seisnud oma loomingu kõrgusel, võib-olla isegi seal, kuhu ta kunstnikuna veel pole jõudnud," kirjutab ta. Ometi ei läinud Haamerilgi kõik libedalt. Sain selle jälile, kui oma õpilastele Haamerist loenguid pidasin. On ju kõikide kunstnikkude, eriti aga Haameri-taoliste "südamega-maalijate" iga töö taga omamoodi kaasautoritena nende vanemad ja esivanemad oma hallidest aegadest ladestunud elamajäämis-tarkusega, aga ka praktiliste kogemuste ja meistri-õskuste edasiandjatena õpetajad ja õpetajate õpetajad. Tuligi siis juttu teha teiste hulgas ka vend Harrist ja skautlusest. Enne kui isegi endale aru andsin, olin jutu loogikaga kaasa läinud ja teatasin: "Erik Haamer on oma elu elanud ja elab kui ideaalne või vähemalt ideaalile väga lähedale jõudnud skaut." Ja ometi ei teadnud ma, kas ta on kunagi skaut olnudki. Läkski siis jälle kiri Rootsima poole teele ja mõne aja pärast oli pilt selge.

"Ka mina olen olnud skaut, aga mind löödi sealt välja ühe kooli klassidevahelise löömingu pärast Kuressaare pargis, millest osa võtsin," kirjutas Haamer ja jätkas: "Ma ei tahaks heameelega oma kooliaega mäletada. Olin vilets igat kanti. Halb õpilane, kehva kehaehitusega ja lühinägelik. Olin rumalalt edev ja sageli kaas niisuguste asjadega, kust oleks targem end eemal hoida. Meie kooli, st. Kuressaare Gümnaasiumi direktor Pukk oli skautide maleva vanem. Arvatavasti oli see tema, kes minu skautidest välja löi."

Kahtlemata. Raske on olla korruga õpetaja, direktor ja skautjuht. Õpetab ju kool ära elama, skautjuht – elama. Aga mine tea, võib-olla just see väljalöömine saigi põhjuseks, et kehva kehaehitusega poiss lõpetas kõigepealt kehakultuuriteaduskonna,

tegi endast hea sportlase ja hakkas seejärel teisi õpetama: korvpalli mängima, ujuma ja suusatama. Ja nagu oleks sellest veel vähe, astus oma halva silmanägemisega "Pallasse", lõpetas "Pallase", sai võimaluse tegutseda kunstnikuna ja peale selle veel õpetada inimestele maalimist ja joonistamist.

Et meie õpetajal Erik Haameril võiks mõni kant, õpilaskeeles öeldes, ka "mitte lõigata", ei tulnud ühelegi meist pähe (kui, jah, mitte just arvestada meie "vunderkindiga"). Ja mis veel kõige olulisem – Haamerit ümbritses imepärase jõuga väli. Sellesse sattudes tahtsid järsku nagu paremaks saada, tööd teha, uskusi, et kõik on võimalik ja peale selle tundsid uhkustki. Haameri või kelle või mille üle – ei tea isegi.

Et midagi sarnast toimub ka inimestega, kes Haameri töid vaatavad, on märk, et tema tööde ümber on tegu samasuguse inimese elumõtet püsti hoidva-aitava väljaga.

Kui nüüd lõpuks katsuda sõnastada, kuidas siis ikka need "mitte-pintsliga" maalitud tööd ilmavalgust näevad, võiks teha seda ehk järgmiselt:

Töö saatuse määrab Haamerite Tõde. Ja raudselt. Et aga, nagu öeldakse, mitu kokka ühte kööki ei mahu, ei jää Haameril endal muud paremat teha, kui hakata koos oma südame ja tõe ja õpitud oskustega vanema ja targema käealuseks. Kuna on tegu aga Erik Haameriga, ei saa ta ka käealusena töötada teisiti kui mees, kes peab alati meeles oma isa sõnu: "Kui sa midagi teed, siis tee seda sedaviisi, nagu sa oskad, siis ei pruugi sa kunagi südamevalu tunda, kui teised sinust paremini teevad."

* * *

"Kalju on suvel videvikuski veel soe. Sellel on hea istuda, vaadata kaugele ja mõelda vanainimese mõtteid selle üle, mis on olnud ja mis ees on. Mõtlen sageli Eestile ja Saaremaale. Olen omal ajal Saaremaal kohanud vanu inimesi, kes olid olnud kaua võõrsil aga tulnud koju tagasi, et seal päriselt puhkusele minna.

Oma kodus on ikka "keige parem". Kusagil ei ole taevas nii kõrge kui seal, mõtlen minagi, kui istun siin Skagerraki ääres, võõral maal, sooja kivi otsas."

Ammuks see oli, kui Haamer eelnevad read paberile pani. Nüüdses on jõudnud ta ka ise koju. Saaremaale. Päriselt puhkama.

Oma kunstnikuelu algaastatel aga maalis Erik Haamer "Noore ema". Nüüd räägitakse sellest kui "Eesti madonnast". Erik Haamer käis omal ajal Muhu meestega koos angerjapüügil ja reaalseeris saadud muljed töös "Angerjamõrd". Kunstiteadlase Mai Levini sõnul on sellest saanud jälle "ülemlaul merele, tööle ja inimesele". Ja vanadekodu väljasõitu kujutav pilt – sedagi tuntakse täna nime all "Taevane ja maine".

Teadjate meeste andmeil ulatub Haamerist järele jäänud tööde arv kusagile kaheksasaja lähedale. Neid leidub mitmel pool maailmas. Kus nad ka ei asuks, ootavad nad oma tundi, et neisse kätketud ilmutust taevastest ja maistest asjadest kuulutada inimestele. Täna. Homme. Aastate ja võib-olla et ka sadade aastate pärast. }

Johann Wilhelm Krause ja Sveits

Ajalugu

Juhan Maiste

"Hommikualguses kumasid lehtpuumetsad kõigis võimalikes värvinäanssides. Üleval pool joonistusiid välja nõelravate tippudega mäed, kõrgetel barjadel säras kahvatus valguses lumi. Kõik see tundus korraga lausa käegakatsutavalt läbedal. Ei võinud olla vait... Lummasid vaated, paberile ilmuvaid skitse piidlesid kirikulised, sosistades omavabel ja pidades teda mõneks spiooniks. Siis lonkis Wilhelm edasi, kuni talle otseteed sammusid vastu kaks rändajat – üks bulgus ja üks müürsepp, nemad need olid – Carl ja Richter Zittaust, kes viskusid talle kaela."

Need Johann Wilhelm Krause, Tartu Ülikooli arhitekti vanaduspõlves üles tähendatud read, kirja pandud korrapärase, kuid pisut väsinud ja närvilise käekirjaga, manavad meie silme ette pildikese 18. sajandi lõpu Šveitsist – maast, millest oli saanud kõigi Euroopa haritud vaimude uus paleus ja tsivilisatsioonist rikkumata hingede Meka. Krause poolt kirja pandu mõjub otsekui mõni stseen Schilleri või Kotzebue näidendist. Alateadlikult võis Krause sarnasust otledagi, igal juhul ei võinud kõrguste poole rühkival mehel olla midagi selle vastu, kui tema nimi oleks seotud kas siis mäe- või kultuuritippudega.

Lisaks klassitsistlikule aja ja tegevuskoha ühtsusele on Krause kirjelduses annus sentimentaalset loodusearmastust. Seegi on sümbolne. Kasvanud koos Rousseau' põlvkonnaga, on Liivimaa kooliõpetaja – ja seda Krause tollal ju oli – reisimuljed looritatud "Tormi ja tungi" aegse salapära ja muinasjutulise müstikaga. Uurides Krause rännakut Šveitsi – ainusat pikemat reisi, mida arhitekt oma elu ajal ette võttis – saame värvika pildi ajastust, aga ka sissevaate Baltimaade valgustuse ühe kesksema isiksuse biograafiasse, isiksuse, keda tavapäraselt oleme harjunud siduma üksnes klassitsismi vaimu ja Emajõe Ateenas kerkinud valgeseambaliste portikustega.

Krause oli oma aja peegel. Ta võttis vastu ja peegeldas tagasi. Krause silme ees heiaustid suurvaimud, kellega provintsilinnas äkitselt karjääri teinud autodidakt end ikka ja jälle armastas võrrelda. Saksa kultuuri prohvetiks oli Johann Wolfgang von Goethe. Iga sõna selle suurvaimu huulilt korralti, see levis ja omandas metafoorse tähenduse. Baltimaade ajaloos on vähe hetki, mil metropol oleks ääremaale sedavõrd lähedal olnud. Goethe ja Schiller – need ei olnud mitte ainult kauged nimed, vaid konkreetsed lihast ja luust inimesed, keda nii mõnelgi liivimaalasel oli õnnestunud lähemalt tundma õppida. Liitigi veel, kui mehel ei puudunud ambitsioonid. Johann Wolfgang ja Johann Wilhelm – üks kõla need nimed lähedastena. Ei ole siis raske arvata, kelle eeskujul on Krause oma teose (11 köidet), mis, tõsi, paraku tänaseni käsikirjas, ristinud "Wilhelmi mälestuseks". (Mõttele ka Wilhelm Meisterile...)

Nii mõnestki varasemast loost on tuntud ka meie etteaste teine osaline – Carl Grass (1767–1814), kunstnik ja luuletaja, Goethe tuttav ja Schilleri sõber ning aatekaaslane, kes paremini kui ehk keegi teine iseloomustas 18. sajandi viimasel veerandil Baltimaadest võrsunud intelligentsi põlvkonda. Grassi sotsiaalseks määratluseks oli kõrgintelligents, ta ei pürganud, vaid kuulus loomuldasa selle vaimse aadli hulka, kelle jaoks Euroopa ei asunud enam kusagil kaugel maade ja merede taga, vaid kes oli kokku kasvanud rahvusvahelise kunstikultuuri, selle maitse ning varaklassitsismi pisut boheemlike maneeridega. Kolmas mees, Richter, pärines Zittaust – saksa linnakesest, mis selleks ajaks juba rohkem kui 20 aastat tagasi oli pakkunud peavarju, õppimise ja teenimise võimalusi noorukist Krausele.

Nii väike oli siis maailm. Südamesõpradega võis kokku saada tolmusel teel kusagil kset Euroopat, eemal nii sünnipaigast kui kodust. Grass oli Liivimaalt lahkunud äkki, jätnud selja taha sõbrad ja talle osaks saanud uue tööpaiga Riia lähedase Sundasi koguduse õpetajana – kõike seda ühe veetleva naise ja õnnetu armastuse tõttu. Juba 16. jaanuaril selsamal 1796. aastal kirjutas ta: "See on möödas! Paar päeva tagasi varisesin kokku. Minu lootuste kaardimaja purunes ja mina jäin selle varemete alla. Kogu oma elu ajal ei mäleta ma aega, kui ma oleksin nii õnnetu olnud. Päike, maa, mets – kõik on kaotanud minule tähenduse, kõik on minust eemaldunud. Nii ükski ja mabajaätuna ei ole ma end kunagi varem tundnud."

Sõprade abil taotles Grass puhkuse ja astus 22. mail 1796. a. Lüübekis ankrut heitvale laevale, et reisisida ära Šveitsi. Koju tagasi ei pöördunud kunstnik enam kunagi. Zürichis asus ta elama ühe tollase tuntuma šveitslase – Ludwig Hessi (1760–1800) majja, kus peale oma sõbra ja õpetaja surma asus välja andma tema loomingut,



Johann Wilhelm Krause.

Kaunitele kunstidele andunud Zürichis. Seepia, 1796. Foto: Eduard Sakk.

Johann Wilhelm Krause.

Devoted to Fine Arts in Zurich. Seepia, 1796. Photo: Eduard Sakk.

varustades gravüürid omapoolsete tekstidega. Šveitsi kõrval oli Grassi paleuseks Itaalia. Pärast lühemat Pariisis viibimist siirdus Grass 1804. a. oma unistuste maale Sitsiiliasse koos aatekaaslastega, kelle hulgas muuseas ka Saksa arhitektist kuulus Carl Friedrich Schinkel. 1805. a. tuli Grass tagasi Napolisse ja sealt Rooma, kus uitas eriti meelsasti Pallazuolo kloostris juures, et teha seal Albani järve ääres visandeid arhitektuurist ja loodusest. Grassi nähti meelsasti Wilhelm von Humboldti majas. Humboldt viibis 1808. aastani Saksa saadikuna Itaalias.

Šveits ja Itaalia – need olid ajastu ideaalid, nende maade heroilised müüdid, minevik ja ennekõike muidugi loodus võlusid kaugelt põhjast ja idast tulnud kunstnikke. Paestumis Napoli juures või kauges Sürakuusas võis lasta mõtte rändama. Antiigi arhailine jõud inspireeris joonistama kusagile Kalaabria maastiku taustale

kas mehise dooria templi või siis naiselikult võluva rotundi – Vesta neitsile pühendatud kodu ja õnneliku pereelu sümboli. Klassitsismi tasakaalule ja rahule vastandus märgine Šveits – Wilhelm Telli kodumaa ning paik, mida ka kõige sügavamal klassitsismiajastul kandis hinges iga tõeline saksa luuletaja (Wilhelm Telli kabelit kujutas Grass 1790. a.). Šveits ja sealsete vabade karjaste vaba elu meelitas, valgustusajastu utoopia kutsus mägiste Alpi aasadele üha uusi turiste ja imetlejaid. “Siin olen ma õnnelik nagu karjus kuldse minevikuaajal ja rikkam veel kui kuningas,” kirjutas Salomon Gessner (1730–1788), üks Šveitsi ilu avastajaid juba 1756. a.

Šveits oli 18. sajandi õnnelikuks magnetiks. Igatsus kaotatud looduse ja vabaduse järgi tõi siia inglased juba sajandi algul. Inglaste järel saabusid sakslased. Albrecht von Halleri luuletustes sai Šveitsist kaotatud ja nüüd taas üles leitud paradisi võrdkuju. Koguni Dresdenis – Krause ja paljude teiste saksa talentide noorusaegade Mekas, linnas, kus lehvits A. R. Mengsi ja J. J. Winckelmanni vaim – imeteldi Zürichi autodidaktist luuletaja, maali ja graafiku Salomon Gessneri teoseid. Gessneri 1764.–1771. aastatel 10–12-leheliste sarjadena ilmunud maastikud (“Landschaften”) jätkasid Cl. Lorraini ja N. Poussin'i traditsiooni. *Grand siècle*'i vaimus klassitsism sulas neis kokku rokokoo vaimuga, süvendades armastust kõigi väikeste, salajaste, õdusate laubede ja hekkide, rahus ja vaikuses unelevate aedade vastu (H. Wölfflin).

Gessnerist sai äratust tollane Dresdeni kunstiprofessor Johann Christian Klengel, kellelt omakorda leidis innustust noorukist Krause. Juba ammu oli Krause tuttav ka Adrian Zinggiga (1734–1816), nende kujuneminegi oli sarnane. Nagu Zingg oma algajatele mõeldud väljaandes “Anfangsgründe für Landschaftzeichner” mainis, oli ta joonistanud juba lapsest peale kuni kahekümnenda eluaastani, paraku seejuures ilma mingisuguse järjekindla õpetuseta... Tõenäoliselt, nagu autor ise mainis, on paljudel noorukitel olnud sama saatus. Krause koha pealt tabab võrdlus lausa naelapead. Palju ja palju aastaid pühendas mees oma elust nooruses vajaka jäänud studiumi kompenseerimisele. Krause üheks eeskujuks sai ka Zinggi üks õpilasi C. A. Richter (1770–1848).

Möödusid aastad. Inglaste poolt värvatud palgasõjaväe koosseisus reisis Krause Ameerikasse – oma sõnul selleks, et kõige odavamal viisil kaugeid maid tundma õppida –, saabus siis

tagasi Euroopasse, et seejärel Amsterdami sadamas võtta ühel heal hetkel siht kauge ja metsikunagi näiva Liivimaa poole. Oma esimese koduõpetajana teenitud raha eest ostis Krause ei midagi muud kui Gessneri maastike albumi. Kunstnikku kujutas Krause ühel oma 1787. a. visandil. Kuid ka hiljem – ülikooli päevil, kui elu kindel ja turvaline – oli mõnus võtta Lestocqi poolt annetatud kogust laenuks Salomon Gessneri “Kirjad”, sirvida “Idülle” ja “Daphnise” lugu või siis, pliiats käes, lehitseda ülikooli kunstikabinetis leiduvat mägist Alpide albumit, kuhu kogutud Goethe sõbra ja kunstimaitse kujundaja J. H. Meyeri, Schellenbergi ja Gessneri lehti. Krausele meeldis unistada. Tema lehtedel kangastuvad kauged ja eksootilised maad.

Kuid tulgem tagasi meie loo põhiteema juurde. Krauses – meie loo tegelikus kangelases – oli sõbra äkiline Liivimaalt lahkumine kutsunud esile meeleheittepuhangu. Mehi sidus sõprus. Juba esimesel korral, 1792. a. Johann Christian Brotze juures Riias oli noor ja uje, geeniuuse kalduvustega Grass lummanud keskikka jõudvat elus edasi pürgivat Krauset. Eriti meeldis Krausele üks Grassi joonis, mida ta ka kohe palus kopeerimiseks. Grassis näis kehastuvat kõik, millest Krause unistas. Ta oli heast perest (Krause oli vanemad kaotanud noorelt), kelle kätte usaldatud pastoraadi katuse all oli Grass võinud veeta noorusaastad. Grass oli lõpetanud Jena Ülikooli usuteaduskonna (Krause õpingud olid Leipzgis jäänud rahapuudusel pooleli). Balti pastori pojast sai luuletaja ja kunstnik juba siis, kui Krause võis kuulsusest üksnes unistada. Nii oli Krause vendlussidemete kaudu seotud paari aktiivsem pool. Päev-päevalt järgnes ta oma ideaalile. Kuni ühel heal päeval oli sõber lihtsalt läinud.

Krause pakkis kohvrid ja nii nagu kunagi noorusaastatel, rändas nüüd taas läbi Saksamaa – Berliini, Leipzigi, Erfurti –, tõttas oma sõbra jälgedes maale, millest ju kümneid kordi kõneldud, millest loetud kõrgeleennulisi värsse ja mille lumiseid mägede tippe üheskoos pimedatel talveõhtudel joonistatud. Juba 1790–91 oli Grass viibinud Alpi aasadel, lähemal Jumalale, toonud sellelt esimeselt matkalt kaasa mitmeid seepiajooniseid ja akvarelle. Oma silmaga oli Grassil olnud võimalus näha mägesid, grotte ja lambaid, rännata Wallenstadti, Ragatzi, Viewaldstadteni mail – Telli lugude poolt surematuks muudetud paikades.

Ei ole siis midagi imet, et Krause innustub. 12. augustil 1793 joonistab ta Grassi järgi tohtu vetelangu Grimseli lähistel. Ürgse ja mähiseva jõuga tormleb ja kukub vesi. Kaljurütkal on põlvili langenud üksik mehekuju – kas Krause ise? – otsekui mitte lõpuni suutes uskuda looduse jõudude vägevust.

Romantilise ülistuse kõrval pakkusid mäed ka võimalusi lüürilisemaks mõtiskluseks. Noores Grassis tajume poeedi hingust, mis kohati, seostudes lapseliku siiruse ja sarmiga, annavad tema joonistustele harvaesineva



Johann Wilhelm Krause.

Reini jõe lätetel.
Akvarell, 12. veebr. 1793.
L. Hessi järgi. Foto: Eduard Sakk.

Johann Wilhelm Krause.

At the Springs of Rein River.
Watercolour, 12. Feb. 1793.
After L. Hess. Photo: Eduard Sakk.



värskuse. Krause, joonistades pilte ümber, lisas neile veel nii mõnegi omapärase "ehtkrauseliku" joone. Tema Grassi ainetel joonistatud piltidest õhkub soojust ja teatavat sõbralikku vahenditust. Akvarelliga täiendatud seepiajoonis kutsub ja ahvatleb, oleks tore mõelda, et viibime ka ise kohapeal, piilume juhtunud mõne kaljurünga varjust. Peab küll kohe nentima, et inimeste kujutamisel ei olnud meie kangelane mitte just parim oma ala meister. Mis aga kindlasti õnnestus, oli meeoleolu.

Krause oli kui võlur muinasjuturiigist. Ta manas meie silmade ette toredaid rokokoolembelisi stseene ja lugusid. Ühel tema 1793. a. lehel võib näha flööti puhuvat neiu, piht muusika rütmis käändunud pisut tagasi. Jumalikud helid on lummanud nii habetunud röövlinäoga karjuse kui noore inglinäoga poisi, kes toimuvat säravail silmil jälgivad. Koonu on taeva poole tõstnud koguni karjuse peni. Iseteadvalt kuuluvad paikkonna põlisperemehed – pötsakad lambad ja "krauselikult" teravate sarvedega kitsed. Ka teisel 1795. a. valminud pildil on lamburistseen. Vilepilli puhuva põlvpükstes karjuse ette on laskunud naine, kelle avar dekoltee lubab aimata pisut enamat kui üksnes lihtsa lamburineiu veetlusi. Ühe käega embab kaunitar talle põlvede vastu suruvat villakasukat, teisega silitab ute pead. Lambad kuulatavad. On vait.

Grass ei olnud aga kaugeltki ainus, kelle töid Krause imetles. Juba 1793. a. on Krause kopeerinud üht Ludwig Hessi lehte – "Reini jõe lätetel". Käegakatsutava ja lähedasena tunduvad 2344 meetri kõrgused lumised tipud. Mäed tungivad otskui peale. Krause avab oma iseloomu kirglikuma poole. Ta kaugeneb originaalist. Ei jälgegi Hessile omasest rahust ja tasakaalust. Eeskujuna ei valitse siin Poussin või teda järginud J. A. Koch... Õhus on tunda koguni kaunist spartalikku iha vabaneda kõigest ajalikust. Ka värvid – liig intensiivsed ja ebatõelised – pürgiksid nagu klassitsismi kanoonilise ilu raamidest välja.

Ja siis tasandub valla pääsenud puhang taas. Kui Krause napilt kuu aega hiljem taas Šveitsi mägesid joonistab, on eeskujuks M. Pfenninger (1739–1813). Pildil võib näha avaraid kaugusi – Zürichi järve mägede vahel, kus metsatukad vahelduvad legendikega, taamal astuvad esile väikelinna Rapersweiti punased katused. Rohkem näibki Krausele sobivat klassitsistlik ideaalmaastik – siin valitseb ta teemat, loob rahulikult suure plaani, kulussid ja täidab siis vabaks jäänud pinna stafaaziga. Suurt rolli täidavad tema töödes melanhoolia sümboolid – mõni puutüvi, viltuvajunud rist, iidne hauakivi. Krause igatseb. Tema mõte lendab igapäevasest kaugemal, kusagile pilvede alla, kusagile sinna, mille võrdkuju võis leida üksnes kuldsetel aegadel hellenite maal või siis mägi karjaste juures Šveitsis, kus kitsepiim ja bukoonilisel terve elu – *Oo vita rustica!*, nagu meie kangelane hüüatab – toob korrakski meelde rahu, lubades unustada nii argipäeva kui selle hirmud ja pained.

Krause biograafias on Šveitsil eriline roll. Nagu Goethe, kes viibis Šveitsis samal 1797. a. – seda, tõsi, juba kolmandat korda – innustub Krause ja kirjutab: "*Wilhelm rühkis edasi, tema ümber avanes suurejooneline maastik, tuules mägede vabel belisesid tubanded kellad, lehtpuumetsad särasid hommikuvalguses, värvid kiitskasid kõigis nüanssides. Ülespoole jätkusid süngelt tumedad okaspuutibnikud, mäeharjadel kumas*

Johann Wilhelm Krause.

Grott Baseli lähistel.
Seepia, 16. sept. 1796.
L. Hessi 1796. a. õlimaali järgi.
Foto: Eduard Sakk.

Johann Wilhelm Krause.

Grotto near Basel.
Sepia, 16. Sept. 1796.
After the 1796 oil painting by L. Hess.
Photo: Eduard Sakk.



Johann Wilhelm Krause.

Kosk Lausanne'i lähistel.
Seepia, 1825.
L. A. G. Bacler de Albe 1795. a.
joonistuse järgi.
Foto: Eduard Sakk.

Johann Wilhelm Krause.

Waterfall near Lausanne.
Sepia, 1825.
After the 1795 drawing
by L. A. G. Bacler de Albe.
Foto: Eduard Sakk.

vastu igijää." Olles loonud panoraami, keskendub kirjutaja detailidele: "...tuul pubub üle Zürichi Alpide, jääb peatumata järsult allalangeval jõekesel, et varjurikka groti juures koguda uut jõudu ja rännata edasi lääne poole."

Krause joonistab ja rõõmustab. Ta veedab tunde ja päevi koos Grassiga. Valmistab talle alusjooniseid. Sünnib ühislooming. Viibime unistuste kodumaal. Ikka ja jälle köidab meid mägede võimas panoraam, teravad tipud tõusevad pea pildi ülaservani; ühel sametpehmetest seepiajoonistest on oru laskuval rinnakul kujutatud linna – keskel kiriku nooljas kiiver, ümber kobaras majad. Mööda teerada suundub metsa naine, korb käevangus, samas jalutab õnnelik perekond, ema käe otsas kekslevad lapsed. Pildi paremal serval on jutuhoogu sattunud grupp metsamehi, olles õlale toetanud hellebardi moodi kirved. Et tegemist ei ole mingi juhustseeniga, mis niisama muuseas oleks pälvinud kunstniku tähelepanu, veenavad meid igavikulise melanhoolia sümbolid – jändrik maha langenud puutüvi, kaljurünk mälestustahvliga, millele jäetud kiri – C. R. Grass ja J. W. Krause 1796–97.

Šveitsis näib kujunevat lõplikuna välja Krause kunstnikukäekiri. Olenemata mida ja kelle järgi ta parasjagu joonistas – katsetused guaši ja akvarelliga jäävad hiljem peaaegu kõrvale – ahvatleb meid stseen oma lüürika, kujutatu idüllilisuse ning tehnika pehme ja varjundirikka modelleeringuga. Krause maastikud sülelevad, ahvatledes rändama kaasa, tema figuurid on pea alati kuidagi rõõmsad ja evelil. Ühtäkki leiad end arutlemast, mis küll takistab sind elamast karjaste lihtsat ja loomulikku elu. Unistaja oli mees juba enne – tema koos Grassiga 1795. a. sündinud vaated Serbeni ja Birinu mõisatele kannavad endas sama meeoleolu ja hingust, ent nüüd avanesid Liivimaa küngaste asemel tõelised mäed.

Grassist oli Krausele palju kasu. Sõbrad kohtusid juba oktoobri alul. Olles küll ise melanhoolne ja tujutu, viis Grass Krause Šveitsis kokku tolle aja nimekaimate meestega. Pärast oma ammuse unistuse täitumist – külastada Wallenstadi (Grass oli seda kujutanud juba 1790. a.) ja Rappersweiti, rännakuid Mollise ja Glaruse mail – jäadi korterisse Lindenhoffi vanasse linnusesse, mis, nagu Krause väidab, oli juba kunagi väga ammu rajatud Rooma *castellumina*, siis olnud Karl V linnus.

Ei kulunud palju, kui ühel õhtul marssisid sisse kaks end Šveitsi kodanikuks kutsuda võivat isikut – Ludwig Hess ja Matthias Pfenninger... Külalisi saabus üha juurde, veedeti aega Goethe sõbra Heinrich Meyeri ja Winckelmanni õpilase Füseli seltsis. Kuna õues oli külm, jätkas Krause vanas vaimus joonistamist kellegi teise poolt varem kujutatud ainetel.

Pfenningeri järgi visandas Krause Zürichi järve suunduva ojakese (Erlibach), Hessi eeskujul groti Baseli lähistel ning pildi nimega "Bülacheri metsas". Ehkki nähtavasti ajapuudusel jäänud lõpetamata, on neis õhkörna akvarelliga toonitatud piltides (Hessi pildid olid õlitehnikas) värelust ja impressioone, mis muidu igati tubli ja põhjaliku mehe puhul esineb üksnes haruharva, otse loodusest tehtud visandlikel joonistel. Krause meeled olid valla. Keset talente usaldab ta ka ennast. Et kunsti ju rohkesti nähtaval-saadaval oli, siis ei pidanud Krause paljaks võtta Hessilt kopeerimiseks ka ühe Tivoli-ainelise töö. Nii selle kui grotti Baseli lähistel kujutava pildi lõpetas Krause alles mitu head aega hiljem – 1799. aastal, olles jõudnud kodu kaitsvate seinte vahele ja rajanud perekonna.

Ja siis saabus uus 1797. aasta. Krause jätkab vanas vaimus: Gessneri eeskujul valmis mälu järgi idülliline maastik, pildi keskele jääva talumaja, silla ja tiigiveel liuglevate luikedega (hanedega?). Nagu ikka kerkib esiplaanil esile suur võraline puu. Taevas on kõrge. Lapsed keksivad, hüpeldes vastu päikesele. Jaanuaris Zürichis kujutab ta Wächeri järgi mägi- ja maastikku laia laisa jõe, seda raamistavate kaljude, gooti kirikuga taamal ja lehtpuusalu varjus jutleva paarikesega jõe teisel kaldal. Suurte tunnete asemel valitseb selleski pildis rahu ja tasakaal. Krause küpseb ja vananeb.

Näib, et olles saabunud Šveitsi suurte lootuste ja romantiliste unistustega, hakkab mees siin tajuma üha selgemalt, kes ta õieti on ja kuhu kuulub. Veebruaris kujutab Krause veel Regensburgi lossi Zürichis ja Badeni lossi Argenis – mõlemad ühel ja samal päeval üles tähendatud paigad mõjuvad melanhoolse ja veidi igatsuslikuna, valitseb Krause hilisematele aastatele iseloomulik jutustav laad, tore oli sellisesse pilti süveneda, avastada üha uusi detaile, mõelda, kujutleda, tunda magusat kõhedust. Tore oli sellist pilti ka teha.

Nii kulusid päevad. Grass paranes pikkamisi, oli aga, nagu Krause kaebab, ikka kuidagi eneses ja ebasõbralik. "Wilhelm joonistas lakkamatult – tegi Carlile pliiatsi- ja tussialuseid, rullis, siis Hessi käe all, kujutas paljusid vajalikke asju..., valmistas vinjette Carli romansile "Kaotatud vangla", kirjutas ja tegi üldse kõik, et end taas tunda vaba ja söltumatuna." Kohale jõudsid ka esimesed juba oktoobrikuus postitatud kirjad kodumaalt. Carli isa ja keisrinna Katariina olid vahepeal surnud, millest esimene teade, nagu Krause mainimata ei jäta, liigutas Carli õieti vähe. Krause enda elus näib aga avanevat uus lehekülg. Julie (Steingotter) oli võtnud vastu tema abieluettepaneku ja andis sellest nüüd ka kirja teel teada. Valmis otsus. Wilhelm ei jätkka koos Grassiga Itaaliasse, vaid pöördub tagasi.

Seiklus jäi seljataha. Rohkem meie kangelane midagi sellist ei üritanud. Krahv Mellini abiga omandas Krause Tureida lähistel – kaunis Liivimaa Šveitsis – väikemõisa. Kunstnikust saab põllu- ja metsamees. Abiellumise kaudu sõlmitud sugulussidemed tulevase rektor G. F. Parrot'ga toovad 1803. a. kaasa pakkumise võtta enda kanda auväärne Tartu Ülikooli arhitekti ja arhitektuuriprofessori koht. Edaspidi joonistab mees üksnes enda lõbuis. Kunstnikuna ei tee Krause enam katset tõusta pilvedest kõrgemale.

Krause tegevus joonistajana tardub. Pildist pilti korduvad mõtted, meeolud, teemad. Võttes nüüd mõnel rahumeelsel tunnil ette mõtterännaku – olgu siis C. A. Richteri järgi Saksimaa Šveitsis (Hohnstein, Altenzell, Nossen), joonistades A. Zinggi järgi rüütillilisse mäetippudes (Scharffenberg), või siis koguni Grossi ainetel mäslavat loodust (Engelbergi orus, 1813), püsib mees aastakümneid muutumatuna. Näib, nagu oleks kogu tema vaimuenergia kulunud ära sellele, mis temalt nõudis ehituskunst – ülikooli ansambel, klassitsismi helleniseeriva suuna esimene täisküps heiaustus Baltimaades. Arhitektuuris, millest teatavasti sai ju Krause leivaamet, sammus mees kaasa ajaga – selles kuulutas 19. sajand.

Nii isiklikus elus kui selle vahetuks peegelduseks olnud kunstis püsivad Krause eelistused sügavalt möödunud ajas. Tema maitse ja esteetiline programm ulatub tagasi Winckelmanni ja Dresdenini, tema paleuseks on Goethe ning Goethe iselaadse fluidumina ümbritsev aeg ja ruum. Krause joonistused manavad meie silme ette avara panoraami, kus kokku on sulanud ligemale poole aastasaja pikkused traditsioonid – alates rokokoo allegooriatest ja *zopfi* idüllilisusest kuni klassitsismi melanhoolia ja Tormi ja Tungi paatoseni.

Kui nüüd veel kord heita pilk Krause joonistustele, siis iseloomustab neid – pea kõiki – üks ja seesama käekiri. Tema kunstis heistub aja vaim. Meie kangelane sündis, kui inglise diletantidest lordid ja Prantsuse Akadeemia "pensionärid" avastasid enda jaoks Rooma ja Paestumi varemed, elas üle revolutsioonijastu tõusud ja langused; jõudis saksa valgustusele omase hingelise täiustumise teel Sileesia väikelinnast Euroopa kultuuri epitsentrisse, viibis koos tõelise luuletaja ja kunstniku Grassiga Šveitsis ja ahmis siin nii mõnegi sõõmu. Ja rahunes siis.

Nüüd, tagantjärele Krause seiklust hinnates, kerkib küll küsimus – kas ja kuivõrd oli reis talle üldse vajalik? Et mõista Krauset, tuleks ehk hetkeks veel kord süüvida ajastusse. Sest loovuse ja originaalsuse kui renessansi aja iidolite kõrval tugineb klassitsism, niisamuti kui näiteks romantism ja sellest välja kasvanud historistlik maailmavaade kordusele ja traditsioonile. (Oli ju kõik hea juba kunagi olnud ning inimkonna paremad ideed sündinud selle kuldsel noorusajal.) Kui neist esimese – klassitsismi – puhul on tegemist idee kontseptuaalse jälgimisega, siis teine – historitsism seab oma peaaesandeks vormikriteeriumid. Ei olnud üldsegi vajalik, et igauks avastaks enda jaoks maailma uuesti. Mõisted nagu plagiiaat, koopia omandavad tähenduse palju hiljem, laiemalt alles 19. sajandi teisel poolel.

Võimalik, et Krause – olles nooruspäevil näinud maailma piisavalt, ei pea otsest kogemust endale koguni vajalikuks. Milleks võtta ette väsitav reis kuhugi Sitsiiliasse või Katalooniasse, kui nende kohta saab krahv Mellini juurest või hiljem ülikooli raamatukogust laenata albumi. Krausel puudus ka võistluseks mobiliseeriv konkurents. Kunsti tundja ja tegijana andis mees niigi tooni. Ka seisis Balti kunstihuilise intelligentsi siirdumine kodust välja – Euroopasse – laiemas mõttes alles ees. Joonistama pigem kellegi või millegi järgi võis meest innustada ka poolharitlase sügaval hinges puudunud eneseusk. Oli kuidas oli, igal juhul oli mõnusam külastada kaugeid maid mõnd raamatut lehitsetes, olles end enne sättinud tugitooli, kuulates, kuidas Liivimaa külmadel talveõhtutel praksumad kaminas oma kodumetsa puud.



Johann Wilhelm Krause.

Alpi maastik.
Seepia, 1815.
C. Grassi ainetel.
Foto: Eduard Sakk.

Johann Wilhelm Krause.

Landscape of Alps.
Sepia, 1815.
After C. Grass.
Photo: Eduard Sakk.

Krause joonistab. Märgib siis joonistuse vasemasse alääärde originaali andmed – tegija nime ja aasta, sirgeldades paremasse omaenda signatuuri ja kuupäeva(d), millal pilt valmis. Sellisel aeglasel tulel küpsetatuna maitseb kakuke koguni enam! Taas kord – ärgem siinpuhul unustagem aega, milles elati, mil kõgu esteetiline programm ja ideestik ja vormirepertuaar olid võtta valmiskujul – võib rahulikult hingata, lasta päevatöö järel hinge tagasi. Pilt on pilt nii nagu maja maja, mida suurejoonelisem tema otstarve, seda enam pidi ta sarnanema kas templile Akropolise mäel (üliskooli peahoone) või siis Kõikide Jumalate Templile – Pantheonile Roomas (anatoomiline teater Toomemäel). Valida oli hea ja veelgi parema vahel.

Ja ometi võib ka klassitsismiajastul kõnelda loojale omasest käekirjast. Vaatamata unifitseerimistaotlustele ja üldiselt heaks kiidetud kaanonitele on iga tõeline arhitektuuriteos – ja seda vaatamata kui arvukatele rep- liikidele tahes (klassitsismi arheoloogilise suuna puhul näivad viited tulemust koguni väärtustavat) – oma- laadne ja unikaalne. Nii nagu igal teisel, oli ka Krausel arhitektina vaieldamatult öelda oma sõna.

Ehituskunstis sammus mees üht sammu ajaga – mõnikord sellest koguni ees olles (Tartu Toomi rekonstrueeri- miskavad). Kunstis paraku mitte. Iseenesest ei tähenda vanamoodsus ja lõivu maksmine mineviku ideaalidele aga veel seda, nagu puuduks kunstiteosel omapära hoopis. Pange tähele! Krause küll kopeerib. Kannab üle mõne motiivi, kordab seda, mis talle meeldib. Hessilt võtab ta näiteks mägimaastiku avara pannoo ja kepsakad kitsesarved, Grassilt mäslava ja tormleva loodusjõu kujutamise oskuse, loob siis aga kõige nähtu ja kogetu põhjal vaieldamatult omanäolise töö, pakkudes välja rohkemal või vähemal määral krauseliku visiooni.

Kui Krause 1820-ndatel – juba aastates tähtsatest tegemistest tagasitõmbunud mehena – joonistas taas kord mägimaastikke ja eksootilisi varemeid, võttis ta ette parun Louis Albert Guillan Bacler d'Albe (1761–1824) geograafi ja Napoleoni kindrali tööd. Selle karmi ja puhuti satiirilise kujutamisladi asemel õhkub meil meie vanameistri piltidest vastu tunneteküllane ja detailiderohke võluilm. Krause innustub. Leht valmib lehe järel. Joonistajat näib koguni olevat vallanud soov koondada materjal sarjaks ja “see siis näiteks õppematerjalina ülikooli geograafiatundide tarbeks publitseerida”.

Igal juhul on tööd saanud järjekorranumbri. Piltide kõrval Hispaania Püreneedest ja Itaalia Alpidest leidub jooniste seas ka paar Šveitsi vaadet. Kahepäevase vahega 12. ja 14. detsembril on Krause visandanud paberile kaks meeleolukat stseeni – katedraali Lausanne'i lähedal ja ülimalt sensuaalse ja peibutava pastoralse idüllil kaljude vahelt langeva heleda kose, paari rõduga talumaja, sarvelukate ja paljassäärelise läbi vee kahlava karjasega. Üle looduse kaandub puu jäändrik oks, iga leht on joonistatud välja loodusteadlase põhjalikkusega – see Krause kõigi muu kõrval ju tõepoolest oli. Kalju võlvub kui võidukaar.

Kui nüüd lõpuks küsida – mis siis ülikooliarhitekti aastate pikku vaevas? Mis sundis teda päeva ja paari ikka ja taas kätte võtma pliitsi või pintsli? Nooruspõlves kindlasti ambitsioonid. Vanemaks saades ja leides tunnustuse aga nähtavasti üks ja ainumas ning lihtne soov – kunstnikule iseloomulik tarve end väljendada. Kunsti kaudu laiendab Krause igapäeva elu piire, rändab, mõtiskleb, kunst ei ole talle mitte oma esimese impres- siooni väljendamise vahend, vaid nii nagu kõneles Goethe, võimaluseks anda lihtsale loodusele ülevam siht ja kõrgem aupaiste.

Sümboolselt näikse Krause puhul kõlavat seisukoht, mis pärineb Saksa klassitsismiteoreetikult K. L. Fernow'lt, kes eristas kaht stiili, naturaalne ja ideaalne. Esimesse kuuluvad tööd, mis näitavad loodusesemid just sellisena nagu on, kõigi kauniduste, kuid ka vigadega. Teine ja kõrgem kategooria seostub aga looduse vaba jäljendamisega, milles kunstnik on teinud oma korrektuuri ning milles ideaalne reflekteerub kõigest juhuslikult ja kõrvalisest puhastatuna. Just selle teise – filosoofilisema ja literatuursema tõe nimel lõi oma pildid Krause.

Krauset kunstnikuna on tihtipeale peetud asjaarmastajaks. Tema piltidele heidetud ette jäljenduslikkust. Tea- tavas mõttes on selline kriitika ehk õigustatudki. Ometi ei ole meil Tartu Ülikooli ansambli rajaja näol tegemist diletandiga tänases mõttes, vaid mehega, kes vaatamata pooleli jäänud kooliteele kompenseeris hariduse puudust oma laia silmaringi, pürgimisega väimsuse teel jõuda looduse ja inimeste saladuste mõistmisele. Selline oli juba kord aeg. Aldis tunnetele, samavõrra või ehk veelgi enam *ratiole*. Võib-olla ma eksin, aga vähemalt Krause kunstiloomingut vaadates näib, et tegemist oli küllalt üksiku natuuriga, kes kontakti välis- maailmaga leidis kõige paremini kabinetivaikuses, raamatute keskel, kus oli aega mõelda, olla ära, tunda kaudseid teid pidi ühtekuuluvustunnet selle kaotatud ja taas üles leitud paradisiiga, mida pakub suur ja rikkumatu loodus. Šveitsist oli hea unistada.

Meenus kunagine seiklusrikas rännak, mis nüüd – küllap teatava rahuloluga hinges järele mõeldes – oli juba jäänud aastate taha, kaugele. Meenusid mäed ja suur Glaruse org, mille kohta oli nii mõnus – enne kui ko- duseinte vahel uni looritas silmad – avada Grassi Hessile pühendatud mälestusraamat (1800). Siit leiame pano- raamse kirjelduse paatoslike tegelaste ja võimsate kulssidega. Lugesed nüüd järgnevaid ridu, mõtleme – otseku- istseen mõnest teatrietendusest: “...Kunstnikule, kes seda jumalikkude loodust tabab tundma õppida, seda orgu, mis ei saa jätta üksikõikeks kedagi loodussõpradest, selle rikkusi... paremal ja vasakul laskuvad järsult kal- jused Alpid, nende ojakesi, millest kaunivad Diesbach, Fletschbach ja Scheyenbach langevad vahust pitsides püstloodselt alla. Silm haarab lugematu arvu majakesi, mis siin ja seal koonduvad väikesteks külakesteks... milline rõõm on sammuda läbi elava kristallselge vee, kohata kodude juures tööd tegevaid inimesi, banesid ja karjaseid triibulistes seelikutes, nii nagu see on tavaline Glaruse orus.” } }

Valkla–Tallinn
1994–1996

Märkus. Johann Wilhelm Krause (1757–1828) on tuntud eelkõige Tartu Ülikooli ansambli arhitektina. Tema tegevust kunstni- kuna on tänaseni jälgitud suhteliselt vähem (J. Maiste, J. W. Krause kunstnikuna. – Kunstiteaduslikke uurimusi, VII, Tallinn, 1994, lk. 156–179). Krausest on jäänud järele sajad pliitsi-, seepia- ja tušijoonistused, akvarellid ja guašipildid, mis säilitatuna suures Tartu Ülikooli Raamatukogus ja Tartu Kunstimuuseumis moodustavad hinnalise ja ajastust panoraamse pildi loova kogu.

Tark ja huvitav raamat Eduard Taskast

Endel Valk-Falk.

Eduard Taska ja Eesti köitekunst.

Kujundanud: Mai Einer.

175 lk., 64 arhiivifotot, 59 reprot.

Vene ja saksa keelsed resümeed.

Kunst, 1994.

Kui 1956. aasta lõpul toimus Moskvast Eesti kunsti ja kirjanduse dekaad ning selle raames ka eesti tarbekunsti näitus, leidis tolleaegne vene suurim tarbekunstpetsialist Aleksandr Saltõkov õiglase olevat tõsta näitusel esile just Eduard Taska sõjajärgseid köiteid. Vaevast teadis ta, et Taska oli edukaim eesti tarbekunstnik juba Pariisi maailmanäitusel 1937, saades ainsana kõrgeima auhinna – *grand prix*. Vaevast teadis ta sedagi, et nõukogude repressiivorganid saatsid Taska 1941. aastal Suhhobezvodnoje vangilaagrisse, mille mõrvarikule režiimile suutis ta vastu panna ainult 1942. aasta märtsini. Ta ei teadnud vist sedagi, et Tallinna Riikliku Tarbekunstiinstituudi sõjajärgsel direktoril professor Adamson-Ericul tuli kasutada kogu oma autoriteeti ja vaimset mõjujõudu, et Moskvast luba saada nahkehistöö eriala jätmiseks selle kõrgkooli struktuuri. Seda ei teata meie endigi seas. Praegu on eesti nahkehistöö arengus mingi tõrge. Ei leidu ka ärimeest, kes selle omal ajal ülemaailmselt kuulsale eesti tarbekunsti haru turumajandusse sisse juhataks. Taska tooted olid tuntud mitte ainult Euroopas, vaid ka Põhja-Ameerikas ja Kagu-Aasias. 1936. aastal oli Taska ekspordiks minevate toodete koguväärtus üle poole miljoni krooni. Olgu see arv vähe liialdatudki, kuid ometi oli siin suur majanduslik potentsiaal, mille aluseks oli eesti vasikanahk, eesti oskustöö, eesti kunstiline mõte. Kuigi Taska töökoja toodete kunstiline ilme polnud nii mitmekesine kui praeguste eesti nahakunstnike looming, olgugi osa sellest vähesta esteetilise väärtusega seeriatoodang, on meil ometi olemas Taska fenomen. Eduard Taska oli korraga dünaamiline ja teovõimeline isiksus, sügava kunstitundmise ja hea maitsega kunstnik-suunaandja ning nõudlik käsitöölaine, kelle töökojast tohtisid tulla ainult tehniliselt viimistletud ja kaunid esemed. Taska fenomen on kunstimeele ja majandusliku vaistu ainukordne kooskõla.

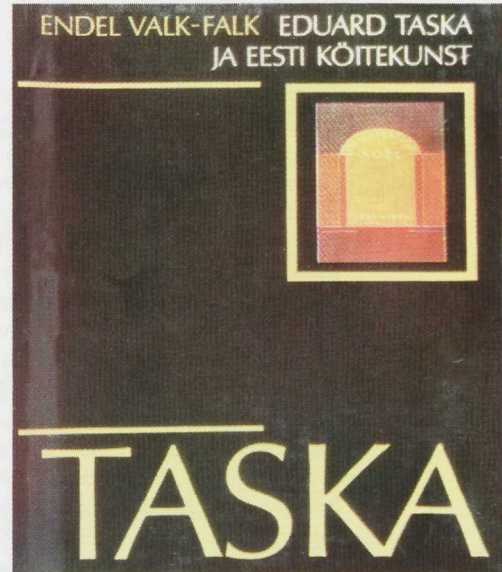
Eduard Taska fenomeni on püütud mõista varemgi – temast on kirjutanud üks meie läbi aegade intelligentsemaid kunstnikke Märt Laarman ("Ed. Taska töökojast", Eesti kunsti aastaraamat II, 1926), laialdaste huvidega kultuuriuurija Hanno Kompus ("Taska ateljee 10-ne aastane", Rakendus kunst 1933, nr. 1), peale sõda esimesena nahakunstnik Valter Jõeste ("Eduard Taska osat osat meie nahkehistöö arengus", Kunst 1960, nr. 1) ja allakirjutanu kahes raamatus ("Eesti nahkehistöö sünd", Tallinn, 1965 ja "Eesti nahkehistöö", Tallinn, 1973), aga ka Endel Valk-Falk ühes varasemas ulatuslikumas töös ("Eesti professionaalne köitekunst ja kaunistatud nahatööd XX sajandi I poolel", Riikliku Kunstimuuseumi kogude teatmik 1985). Siinkohal peab ometi kahetsusega mainima, et tarbekunsti uurijate ettevalmistamine on Eestis mõnevõrra juhusliku ilmega. Tartu ülikoolist tulevad kunsti-teadlased on saanud põhilise ettevalmistuse kujutava kunsti ja arhitektuuri alal. Et tarbekunsti probleemistikku sügavamalt sisse elada, on soovijail tulnud end hiljem tugevasti edasi harida. Mõnel juhul on see andnud häid tulemusi – esimesena meenub sel alal tegutsevatest "tartlastest" Inge Teder. Teisalt on mitmed tarbekunstniku haridusega asjahuvilised end teadusliku uurimistöö meetodikaga kurssi viinud – nende hulka kuulub nii Endel Valk-Falk kui ka allakirjutanu. Erand meie oludes on Helene Kuma, kellel on nii tarbekunstniku kui kunstiteadlase diplom. Paistab, et kõige viljakamad on (kui ilmunud raamatuid silmas pidada) just tarbekunstniku põhiharidusega, aga huvist asja vastu

end ka kunstiteaduse meetodikas täiendanud spetsialistid. Seda tõestab ka 1994. aastal Endel Valk-Falgu sulest ilmunud esimene täielikult E. Taskale pühendatud raamat – "Eduard Taska ja eesti köitekunst" (kirjastus "Kunst"). E. Valk-Falk on tuntud kui hea nahakunstnik, võimekas restauraator, aga ka põhjalike kunstiajalooliste uurimuste autor, kelle silmaringi laiust ja analüüsi sügavust on soosinud kindlasti huvi nii arheoloogiliste nahaleidude kui ka vanade köidete vastu. Restaureerimistöö ja otsene

tegelemine nahakunstiga on andnud talle enesekindlust tehniliste probleemide mõistmisel ja otsustuste tegemisel. Et tal tugevat uurijasoont on, näitab visadus ja edukus arhiivmaterjalide (näiteks E. Taska kirjad) ja originaalteoste (G. Reindorffi kavandatud tööd) otsimisel – võrreldes eelnevate uurimustega on siin kõige suurem samm edasi astunud. Kiiduväärt on ka autori püüdlus vaadelda E. Taska tegevust laiemal – ajaloolisel, majanduslikul ja kultuurilisel taustal. Selleski osas ületab ta eelnevaid Taska-uurimusi. Positiivsena tuleks märkida veel rida täpsustusi, mida E. Valk-Falk on teinud nahatööde tehnikate fikseerimisel ja õige sõnaga tähistamisel. Väga huvipakkuv on E. Taska firmamärgi täpselt dateeritud areng, mis aitab isegi vähepõdevail inimestel Taska teoste valmimisajaga määrata. Eraldi tuleb esile tõsta illustreeriva materjali head valikut – eriti Taska enda eluloo osas. Lausa vapustav, et raamatu autor on leidnud isegi Taska Peterburi töökoja foto! Aga õnnestunud on ka illustratsioonidena antud nahatööde valik ja trükk (isegi värvitrükk), mis on täiesti heal tasemel.

Püüdes olla võimalikult objektiivne, tuleb viidata ka kõnealuse monograafia mõningatele kaheldavustele. Peab juba ette mainima, et tegemist on enamasti pisiasjadega, mille all raamatu üldine hea mulje ei kannata.

Veidi lihtsustatult võiks kunstiteaduslikku uurimistööd vaadelda kolme järjestikuse faasina: materjali kogumine, materjali läbitöötamine ja üldistuste tegemine. Esimese faasiga on E. Valk-Falk tulnud toime hiilgavalt. Eriti raske on aga teine faas ja see toob kaasa lausa fataalselt probleeme. Nendest pole mõõda pääsenud selle raamatu autorigi. Materjali läbitöötamisel tuleb kõigepealt mängu üks ürgnimlik vaist – vaist hoida kõike, mida on õnnestunud leida. Aga raamatu kui terviku huvid – tema loetavus, teksti loogiline, takistusteta areng, põhilise esiletoomise vajadus – sunnivad meid halastamatult välja viskama paljut, mida me alles hiljuti higi ja vaevaga oleme otsinud ja leidnud. Endel Valk-Falk on kogemustega uurija ja ta on suutnud kiusatusele vastu seista. Aga mõni leitud terake on omaette vaadates nii isuäratav, et ei ole olnud südant... Kas või lk. 36, kus Eduard Taska ja tema tulevase abikaasa Marta Vellneri ühise vanavarakogumise matkast rääkides on toodud tsitaat M. Vellneri aruandest: "Kirimäe külas oli rahvas vaenuk, kõik raamatud olid maa sisse maetud ja katustesse ära peidetud." Iseendast huvitav fakt – aga ei mingit seost arutlusaluse raamatu teemaga. Või lk. 46, kus köitemeistri Aleksander Jõe õpingute niigi pikk loetelu lõpeb märkusega, et 1921. aastal taotles Jõgi võimalust



Kultuurkapitali stipendiaadina õppida Leipzigi Graafiliste Kunstide ja Rakendus Kunsti Akadeemias, kuid taotlus jäi rahuldamata. A. Jõgi on ju selles raamatus statisti osas – milleks siis selline pisifakt, õigemini veel toimumata jäänud fakt?

Materjali läbitöötamise hulka kuulub ka tsitaatide töötlemine.

Tsitaat peab olema väga mõttetihed ja ilmekas ning vastama väga täpselt sellele, mida tsitaadiga tahetakse tõestada. Vastasel juhul jääb ta takistavaks kiviks mõttearengu rataste all. Nii on leheküljel 57 isegi kaks tsitaati J. Semperilt, teine neist õige üldsõnaline ja väheütlev ning selle oleks võinud ilma midagi kaotamata ära jätta – seda enam, et kohe järgmise lehekülje algul järgneb veel kolmaski tsitaat samalt mehelt. Kontekstist välja rebitud tsitaadid võivad autori isegi eksiteele viia. Leheküljel 88 räägib autor kahele tsitaadile tuginedes eesti kirjanduse kriisist 1920. aastate algul. Seda “nigelat pilti eesti algupärase ilukirjanduses” – nagu autor end väljendab – annab ehk välja lugeda küll esimesest tsitaadist, kuid teine seda otseselt ei väida ning seda pole minu teada väitnud ka pikemad kirjandusloolised uurimused. Ja üks oleks see raskegi, kuna aastail 1920–1922 (kõnealused tsitaadid pärinevad just viimasest aastast) ilmusid sellised teosed nagu Tammsaare “Kõrboja peremees” ja “Juudit”, Suitsu “Kõik on kokku unenägu”, Tuglase “Raskuse vaim”, Underi “Verivalla”, Visnapuu “Talihari”, Metsanurga “Taavet Soovere elu ja surm” ja mitmed teised üsnagi tuntud ja tunnustatud teosed.

Üldiselt korrektse viitamissüsteemi juures on vaatlusaluses monograafias üks väike näpuviga: lk. 22 on lause “R. Kangro-Pooli andmetel võttis ka E. Taska nendest (Saksa Käsitöölise Selts – K. K.) joonistuskursustest osa (järgneb viide R. Kangro-Pooli “Kristjan Rauale” 1961, lk. 39), kuid 1907. aastani peetud päeviku sissekannetes E. Taska nime ei leidu.” “Eesti nahkehistöös” (lk. 12) on peaaegu samas sõnastuses sama väide, samuti viitega sama raamatu samale leheküljele, lause teine pool aga viitamata (kui ma õigesti mäletan, võeti see viide kui ebaoluline toimetaja poolt välja). Isegi kui E. Valk-Falk tõesti täiesti iseseisvalt sama lahenduskäigu läbi viis (st. võrdles Kangro-Pooli väidet arhiivmaterjalidega) peaks ta “Eesti nahkehistöö” teksti tundma (seda tõestavad paar viidet viimasele) ning üldise tava järgi varemleitud lahendusele, mitte teistkordselt allikmaterjalidele viitama.

Ka võib eelnevaid uurijaid riivata väide, et “kuni viimase ajani põhines hinnang eesti sõjaeelsele nahkehistööle... muuseumidesse talletatud üksikesemetel, vähestel säilinud fotodel ja ajakirjanduses avaldatul. Loomingu vaatluse alla ei mahtunud “Suur Piibel”...” (lk. 70). Tõsi, “Eesti nahkehistöös” on suur viga – puuduvad illustatsioonidel antud teoste asukohad; küll on seal käsitletud nii Taska kui Adamson-Ericu köiteid “Suurele Piiblile” ning kummastki antud ka üks piibli köite illustatsioon. Asukohad illustatsioonidel toodud näidetele on aga antud “Eesti nahkehistöö sünnis” ja seal võime vaadeldud sõjaeelsete eesti nahkehistööde asupaigana peale muuseumide leida ka Tartu Ülikooli, Kunstiinstituudi ja neli erakogu. Tegelikult on kahe viimatimainitud raamatu autori poolt läbiuuritud materjali hulk hoopis suurem, hõlmates mitukümnet erakogu ning mitut arhiivi ja raamatukogu. Üks Taska silmapaistev töö on avastatud ka Moskvas, samuti rida köiteid Soomes. Arusaadavalt ei vähenda see kõik E. Valk-Falgu poolt avastatud suure hulga väga huvitava uue originaalmaterjali väärtust!

Nentigem, et tavalugejale on päris ükskõik, kas Pariisis oli Grande Chaumiére'i või Grande Chumiére'i (lk. 29) vabaateljee, Colarossi või Celarossi stuudio (lk. 29), kas Köler oli Kunstide Edendamise Seltsi kooli õppejõuks 1862. või 1863. aastal (lk. 37), kas arhiivmaterjalidest juttu olles on viidatud neile või hoopis mõnele trükisele (lk. 100). Olulisem on see, kui lugejal jääb võimalus tekstist teisisi aru saada kui autor on mõelnud. Nii näiteks on lk. 46–47 mainitud küll Elsa Grünvergi töölevõtmine

RKTK-i 1924. aastal, aga pole märgitud, et ta vallandati majanduskriisi tõttu juba 1930. Kuna E. Valk-Falgu raamatus on juttu ka sellest, et Grünvergi tegevus langes ajalisel kokku Adele Mels-Reindorffi tööga raamatuköite ja papitöö juhatajana – teisel aga märgitud, et A. Reindorff juhatas seda eriala 1964. aastani – võib jääda mulje, et Grünvergi tegevusaeg koolis oli tegelikult sootuks pikem. Faktiliselt oli Grünvergi tegevus 1930. aastail kõige enam seotud Petseri kloostris nahatöökojaga.

Üldlevinud seisukohtadega ei kõla päriselt kokku ka autori väide, et abstraktsionism tekkis 1910. aastatel üheaegselt Münchenis, Amsterdams ja Moskvas (lk. 31). Peetakse ju selle kunstivoolu loojaks siiski V. Kandinskyt. Vaieldav on ka autori poolt väljendatav klišeetehnika voores: see olevat ilmselt terviklik (seda ehk küll) ja ühtlase kvaliteediga (aga millise kvaliteediga?) ning sellel puuduvat käsitööle omased individuaalsed teostusisearasused (seda nüüd küll, mis pole aga ju üldse voores, sest käsitööle annab erilise võlu just see üksiknäidete šabloonivabalt erinev teostus). Veidi liiga süngetes värvides näeb autor eesti ekspositsiooni Pariisi maailmanäitusel. Tema poolt toodud Pariisis eksponeeritud tarbekunsti esemete loetelu (lk. 69) pole kaugeltki täielik (puuduvad M. Roosma vaasid, E. Kurreli ehted, Karin Lutsu vaip ja mitmed teised isegi auhindu pälvinud esemed), samuti polnud arvustus nii hävitatavalt kriitiline.

Nii mahukas monograafia nagu “Eduard Taska ja eesti köitekunst” ei saa valmida aasta-poolteisega. Selle taga on autori aastatepikkune uurimistöö ja teksti kirjutamise algusestki on kindlasti möödunud mitu aastat. Töenäoliselt langeb see osaliselt nõukogude okupatsiooni aastatesse. Autor on suutnud siiski kõik tolleaegsed reministsentsid tekstist kõrvaldada. Kahes kohas paistavad traageliidid ometi välja: lk. 6 on lugeda, et Taska isiksuse kujunemist ja loometööd mõjutasid muu hulgas ka “40. aastate pöördelised sündmused”, ja lk. 103, kus Adamson-Ericu 1940. aasta “Lauaploki punalipuga” on analüüsitud nii: poollippu piirav leegimotiiv “...sümboliseerib sajanditepikkust võitlust...”.

Kõige viimase märkusena julgeks soovitada, et nahakunstnike kõrval võiks ehk enam esile tõsta ka nahakunsti uurijaid. Märt Laarman oli üks arukamaid kunstimõistjaid ja osava sulega mees (hariduselt filoloog), miks siis jätta tema nimi viitesse ja rääkida temast ainult kui “artikli autorist” (lk. 59). Sama on leheküljel 72, kus on tekstis anonüümseks jäetud kaks tuntud kunstiteadlast – Leo Soonpää ja Hanno Kompus. Soonpää puhul on piirdutud ainult tema vana nime – Soonberg – ära toomisega. Võinuks mainida sedagi, et O. Martinson sai hiljem tuntuks Murdmaa nime all ning initialsilide A. P. taga peitus tuntud ajakirjanik A. Plath.

Oma lugu üle lugedes hakkasin kartma, et äkki olen kõnealuse raamatu autorile liiga teinud! Aga nii see juba kord on: suuri voorusi saab kiita kolme sõnaga, pisipuudustele tuleb raisata mitu lauset, et kahtluste olemus oleks selge. Siin ei tohi ridade lihtarimeetikat kasutada: vähemas arvus kirjaridades kajastuv meeldiv üldmulje raamatust kaalub üles tekstimahukama pisivigades sorimise. Nii et jään kindlalt pealkirjas väidetu juurde: see on tark ja huvitav raamat Eduard Taskast ja eesti köitekunstist. }

Kaalu Kirme

Fabrique d'Histoire: Conclusion

By Heie Treier

The First Saaremaa Biennial Fabrique d' Histoire. 22.–25. July 1995.

Curators: Eve Linnap and Peeter Linnap.

The First Saaremaa Biennial continued the Saaremaa Photo Festival of 1992 in a more ambitious scale. The biennial was based on conceptual photo art, installations and sculptures, the topic of history was under consideration. In the contemporary world, especially after the end of cold war, re-thinking of history has become one of the central themes being not only a theoretical-philosophical problem (Foucault), but also an extremely practical one. Fundamental decisions made in present foreign and home politics depend on the interpretation of history. Estonian example shows that crucial relations with Russia depend very tightly on the interpretation of the 20th century history.

The exhibition and symposium of the biennial aimed at considering critically the levers that shape the interpretation of history. The method used by artists may be called source-critical method. In the discipline of history it means that one should not believe simple-mindedly all historical sources of the past. Several artists presented critically historical sources of the present. Visually the works often resembled (photo) documents, expositions of a museum, being at the same time either witty fabrications or mystifications or authentic documents. The whole biennial may be characterised with the notion scepticism.

Some difference between artists coming from the "East" and "West" may be still recognized. Several artists who have experienced Socialism have turned their eyes back to the past – Aleksei Shulgjin (Moscow), Igor Savchenko (Minsk), Wojciech Przymowski (Poland), Vytautas Stanionis (Lithuania). As the Soviet concept of history tried to erase certain moments from peoples' memory and replace it with a new, fabricated memory, these artists now make visible old photos revealing the "real" memory. In Sweden the sense of history has been more secure, so the Swedish artist Maria Miesenberger, on the contrary, tries to cope with or erase some unpleasant personal memories of childhood. "Western" artists were more conscious of present social and ecological problems – Sandra Moss (Stockholm), Susan Trangmar (London), Henrik Dunker / Yrjö Tuunanen (Finland) etc. More common problems of both "Easterners" and "Westerners" concerned the analyses of personal life or institutions like museums – Vibeke Tandberg (Norway), Anita Zabilevska (Riga), Mart Viljus and Jüri Ojaver (Estonia), Ane Mette Ruge (Copenhagen).

The biennial was accompanied by international symposium and students' exhibition *Artel of History* curated by Marko Laimre. Afterwaves of the biennial have been remarkable both in Estonia and abroad. Considerable echoes were published in "Art in America" by Thomas McEvilley, "European Photography" by John Stathatos, Belarussian "Masstatstva" by Igor Savchenko.

Pp. 10–13

Biotoopia – Problems and Challenges

By Sirje Helme

Biotoopia – the third annual exhibition of the Soros Centre of Contemporary Art in Estonia. 22. Nov. – 17. Dec. 1995. Curators: Sirje Helme and Eha Komissarov.

Biology – technology – utopy is a triad, a starting point, the meeting of potentials of different origin that today are becoming more and more closely related. Biotoopia focuses on the meeting of two worlds – the biotechnological and the cybernetic world – and considers the creation of the possible future utopia a point of critical importance. It may be that just now the replacement of social dreams with technological ones is being decided upon.

It seems that we have now reached the critical moment where the artist, on the one hand, is no longer an elitist master of specific crafts and where the technology shaping the environment and life-styles, on the other hand, has also ceased to be the privilege of a small group of people. Thus, what we are dealing with here is not the profane nor aggressive expansion of artists, as it has been described, but an inevitable movement.

The relationship of art and technology has been called the love story of the century. Reality is dependent upon technology. Every new invention in technology affects reality. What is the cultural behaviour like along with that? Technology, as a rule, alters the structure of culture before the technological innovation itself is recognized, analysed and rendered meaningful by culture. Every new technology discards the human body to a greater degree than did the previous ones, declaring the new artificial reality to need it less and less. Paul Virillo has described the regression of the active body and its muscles until the indispensable minimum which brings about the great regression of all living things, the reversal of the hitherto accepted logic of evolution, the great organic mutation.

An exhibition such as Biotoopia which is inspired by a kind of technological fundamentalism offers the artists the possibility first of all to analyse the pivotal

moments we find ourselves in, our problems, fears, pains and hopes from the acceptance of the new environment to its total negation, and at the same time, to point out that the code of life has hitherto consisted of four letters, but that the computer environment might be capable of reaching the frontier where the generation of new artificial life will be possible. The duty of art should be to become conscious of these development before it again proves to be the great decorator.

Pp. 14–16

Ando Keskküla on the International Media Conference Interstanding*Interstanding: 23.–25. Nov. 1995, National Library in Tallinn.*

The rector of the Estonian Academy of Art Ando Keskküla writes about the foundation of E-media centre at the academy and the "Interstanding" conference. He himself was behind organising media education in Estonia, having first established relations with SCAN centre in Groningen and being inspired by the conference "Doors of Perception" in Amsterdam (1994).

Organised by Eric Cluiterberg from Groningen, Soros Centre in Estonia and E-media centre, the "Interstanding" conference aimed at analysing the influence of digital environment on culture, especially on small culture like Estonia. It is dangerous to be only blindly optimistic about media as we see the tendencies already emerging here, and to let only technocrats make use of media in their interests. The key problem at "Interstanding" was access and participation. Paradoxically, local media itself was the last one to be interested in the theoretical problems presented at the conference. "Interstanding" may be considered a success in many respects. It was followed by the first Estonian media conference in March 1996 where the problems of schools were discussed (so called tiger's leap). It brought the problems into consciousness that help government to understand the seriousness of the developments and was also a useful experience for the organisers.

See: the list of speakers at the Interstanding conference.

Pp. 17–19

Socium

The curator's Ants Juske's explanation: Socium exhibition reflects hyperreal types of art that have been spread in Estonian art and that have somehow modelled our society. The exhibition starts with the 19th century Baltic German art representing the hyperreal style that shows reality thought the canons of academism. Separate block is Stalinist art. Some Russian theorists view Stalinism as the beginning of Russian postmodernism – icon here is completely emancipated from the phenomena it has to signify. And finally, the 1970s hyperrealism. The "reality" itself is represented at Socium exhibition by living sculptures and virtual reality of computers where Estonian people are shown all through the ages, starting with archaeological reconstructions.

Crossing Boundaries of Art and the X-Factor

By Raivo Kelomees

Raivo Kelomees finds the fact that Ants Juske as an art critic makes exhibitions of art, more interesting than the problems of the exhibitions themselves or material that is shown. We are convinced that these are creative exhibitions, at least partially, because they restructure existent ideas and make a certain "leap into obscurity". The leap into obscurity is of course conventional because Juske derives his ideas from previously "well-known" (in this case Juri Lotman's) ideas. Ants Juske gives us a possibility to evaluate his activities as rebellious. He is not content with static position, he is ready for a rebellion, in that sense he is a romantic type. For those opponents who consider art only a playground without players, the Socium exhibition is only a great mist and bluff. But is artist an artist only because he or she is "capable of doing art"? What is the role of imagination? Let's say, three factors imagination + technique + ambition are important. Yet there is an X-factor that counts, X-factor as some psychological determination that proves to be the reservoir of energy in culture. In the playground of art those people stand out who are active, who dare and risk.

Pp. 20–25

So, Did We Give Birth to Estonian Feminism?

By Reet Varblane

Est.fem exhibition: 18. Aug. – 2. Sept. 1995. Vaal Gallery, City Gallery, Black Heads Gallery in Tallinn.

Feminist thinking in art in the 1990s has reached a kind of deadlock. Feminism has seemingly acquired a normal position in the society, while in a deeper level old patriarchal modes are still valid in behaviour and thinking. Our situation in Estonia is both more complicated and more simple. The polarity of central / male and marginal / female has never been outlined here as in developed capitalist countries.

Two contrary author's positions were to be noticed at Est.fem, the first exhibition of its kind. Firstly, visual image was created deriving from the experience of the author as a

young girl; secondly, keeping distance from the substance and showing even an ironical self-reflection. The most symptomatic example being the video and photo installation by Mare Tralla So, *We Gave Birth to Estonian Feminism*. Tralla shows women as the 1970s ideal in the Soviet society: the passive woman is subordinated to the man, either in social or sexual situations. Piret Rääni's work shows the contemporary "ideal woman" who corresponds to the taste of socialism. Anu Kalm, Tiina Tammetalu, Ele Praks and Piia Ruber retell their own autobiographical stories, positioning themselves back to childhood and being even nostalgic.

Margot Kask, Kamille Saabre, Kadri Mälik, Lilian Mosolainen, Eve Toomik, Kaire Rannik, Külli Tali, Mall Nukke etc. present their worlds through the adult's viewpoint, yet they are not very sure if they have some alternative message except negating the old patriarchal attitude. Fading away of the conventional boundaries of gender roles was the topic of Toomas Volkman's photos portraying marginal sexual roles. Sexual cultural meanings have interested Peeter Maria Laurits who rather investigates taboos than bears them down. Eve Toomik and Raivo Kelomees present themselves more like scientists.

The first level in feminist thinking is to recognise and bring into consciousness the male-centered cultural model, yet this differs from the spirit of accusing: for whom the life is more difficult, who has been discriminated etc. Est.fem deserves attention because of its first and cautious step in Estonian art. If we don't have enough tolerance to notice and evaluate otherness we are not able to evaluate ourselves either.

Pp. 26 – 27

Estonian Art in the Light of Eastern Politics

By Ants Juske

In 1995 the exhibition of Estonian art took place in Moscow, Kuznetski Most exhibition hall. The curator Johannes Saar invited less than 30 artists to exhibit, the topic was Self-portrait. Previous Estonian exhibitions in Moscow had taken place in 1987 and 1994.

Estonian exhibition reflected very clearly the situation of Estonian art. Like in Latvia, artists between 30 and 40 have been most demanded. Terje Ojaver who participated in 1987 Moscow exhibition and was one of the youngest artists, was now one of the oldest. At the moment the prominent figures are Jüri Ojaver, Peeter Linnap, Peeter M. Laurits, Terje Ojaver, Raul Rajangu, Mart Viljus.

For us the most interesting part was reception of Estonian art by Moscow art critics. Leonid Bazhanov: young artists have acquired the global context, but the clear identity of Estonian art with bright individualities has been lost. It is hard to distinguish Estonian art from Belgian, Swedish etc. art. Aleksandra Obuhhova agreed and characterised the exhibition as "European". While younger artists in Moscow feel tension between following and breaking the canon, Estonian artists seem to strive for obtaining the qualitative perfection of the international model. Sergei Jephihin made a compliment yet for him the exhibition lacked sharp radical angles. It's like being afraid of making love without the condom, he concluded. New art from Moscow strives, on the contrary, to distance from well packed forms of art.

The background is familiar to us: "radical angles" have been made smooth in a small culture like ours. It has been so in previous times as well.

Pp. 28 – 31

Jubilee Talk without Festiveness

The Tenth triennial of Graphic Art in Tallinn

An interview with German curator Norbert Weber in 23. Sept. 1995.

— I'm an observer from the distance and my interpretations are subjective in a way. Yet I know Estonia quite well since the late 1980s, I think I can give interpretations to a certain extent. One of my interpretations would be about the family-phenomena. Artists who had been under the shelter of the state during the Soviet period, quite well protected, are now in the situation where they are not so much financed by the state any more. They actually were people who had privileges during the Soviet time more than they have today. So in these terms, as I understand it, the family comes together in particular occasions that refer to themselves, like this traditional triennial of graphic arts is. Artists come here to meet with each other and to give a kind of courage to each other.

In late 1980s artists had an active role in the development of national independence, in giving expression to democratic ideas. Today I realize the loss of this attitude towards social and political interest. Artists retreat in their family system, to use this metaphor, and also the institution of art is functioning on a lower level than before. I must say there is probably more problems today in this society that should have been commented than before. Artists are free to do it, I wonder why aren't they? There's no prosecution. A foreign observer is wondering why and trying to find explanations. I don't want to harm people, I rather put up questions. They have to give answers.

— We can compare ourselves with Latvians rather than wealthy Western countries. You know Latvian situation quite well, too. What can you say about that?

— I would not like to talk about Latvian situation generally. Some weeks ago I saw an exhibition in Riga, named "Monuments". This is what I expect what is happening in these countries now. The question is strictly a political, a social one that has been put up by the Latvians. For example, what is an artists' position in the public space. The curator Helena Demakova found out that there is a set of places where monuments should be put and actually have been put and taken away after the end of the Soviet system. She asked artists to use the places and put their own statements there. The result was amazing for me. Today, it is really necessary to do concentrated work on the right time in the right place for the right purpose. Germans have a saying — to show what "eine Hacke ist" (what the rake is) meaning to show what is really necessary to be done. "Eine Hacke" in front of Riga Art Academy tells in my opinion to academism: it is necessary to go to places at the right time and give a public statement, to refer to social, political issues and tasks. So in these terms I ask artists not to give up powerful places. It means not to retreat in the seclusion like the museum or the gallery, to just make a little business here and a little honour there. Artists should say what they mean, comment what they complain on, it may be mafia or whatsoever.

— The current triennial of graphic art has been held for 10 times already and now we must go on.

— What can you do about that? The exhibition is organised by the union of the graphic artists, who defines the character of this event. I curated the German exposition of this triennial, I used the frame that was defined. The frame is as narrow as the graphic art at the moment has defined itself or as the definition has been made in the 19th century. I think, I would like the next triennial go on like this.

— Go on like this?

— Yes, to have the same narrow triennial again. There is no sense to fight the tradition, besides both the Graphic Artists' Union and artists need this platform. But I would like to curate a parallel challenging exhibition. Just an exhibition in the public space like billboards and newspapers. You see the difference, the quality of one thing and the quality of the other. I think it would be fruitful for either side.

— I think in our situation graphic art has artificially held a too important position like the mainstream of art or something. It has been so until the end of the 1980s. Things have changed only recently and alternative developments have appeared. It is also due to our education.

— That is the basic point and conflict. To teach students only techniques is not enough. To separate them even into very narrow sectors (painting, graphic art, sculpture) makes them become helpless in the world that is challenging, asking for more than just the delicateness of a printed matter.

Interviewed by Heie Treier.

Pp. 33 – 35

Manifestation of the Cinetic Art

Kaarel Kurismaa: "Surely the term "interactivity" may be used instead of "cinetic art". The word "cinetic" seems to be a historical term only, a little bit out of date. In many works of art at the exhibition participation of the viewers was required. For instance, in Härmö Härm's little synthesator, in Villu Jõevara's works that started to blink and utter sounds when the viewer passed the camera-eye. The same with Erki Kasemets', Jüri Ojaver's, Peeter Allik's, Kaarel Kurismaa's works. Viewer's silhouette was supposed to intervene in Henri Leik's "Aquamarine".

Playful joy that characterised earlier Estonian cinetic art, is expressed in the work of younger artists, too. If we look at contemporary art in general, negative message seems to be on the foreground in order to catch attention and to stress something that is called social criticism. In the Western world the negative message in art may acquire a stronger resonance than here. We here still live in such muddy conditions. Looking continuously at the dustbin that surrounds us at the art exhibition, the message may eventually become enough weak. Elsewhere it may work. If we try to create something independent we as if don't fit to Europe any more. All kinds of reasonings begin: this is not the right art language and don't you know which is the contemporary paradigm? Actually we should express our own experiences, knowledges and moods more freely. We have our spirit and pride. This was how my "Eurorhythm" was born — with the bells of a fool. Cinetic objects should hold a more important position in our public spaces."

Interviewed by Sigrid Saarep.

Pp. 36 – 37

Antony Gormley's Field

27. February – 24. March 1996, Tallinn Art Hall

Antony Gormley: We've become terribly blind in a way. There is so much of contemporary art made in the West that in a sense has as its validation only the last twenty years of Western practice in which the references of conceptual or minimal concerns become its right to be given the name of art at all. I've just made two works called *Lost Subject*. I think we've been obsessed with the idea of the object because we've been obsessed since minimalism — since the Fried/Greenberg debate — with the idea of referentiality or non-referentiality. The

post-modern take on referentiality is almost as absurd in my mind as the minimalist idea that somehow you could make something that was solely self-referential. I think it's quite impossible. We have to move on from American-lad art and objecthood towards subjectivity and a non-dominant world view.

Pp. 38
Esthetical Vision of Estonia
By Anu Liivak

The same day when Estonian representative started to preside in the Council of Europe an audio-visual installation was opened in Strasbourg, at the European Palace (3.—15. May, 1996). The huge plywood container (18.4 x 2.75 x 3.0 cm) with the laconic text Estonia on it contained our message to Europe. Jüri Okas presented in his installation Estonia as the country of centuries-old culture, beautiful nature and nice people. This estheticized vision was to be suggesting Europeans that Estonia has always culturally belonged to Europe which does have a meaning for the future as well. The meditative music was created by the composer Erkki-Sven Tüür.

Pp. 39 — 43
Conversations with Kostabi

What's your definition of irony?

Irony is the incongruity between the actual result of a sequence of events and the normal or expected result.

What are some examples of irony in your paintings?

The faceless in general is ironic. With all our technology and accumulation of rich cultural history we live in a world fearing individual identity. So we join a herd and wear identical costumes, be it punk, Wall Street, designer, preppy, grunge, whatever. It's all an effort to be comfortably faceless. In my restaurant scenes like Culinary Chaos, 1995, the cooks in the kitchen prepare food and serve it up but no one has a mouth. No one has the means or time to devour all the information and culture we buy. Who really reads The New York Times cover to cover? It would take all day. And the Sunday paper would take all week. Most of it gets thrown out, unread. Who reads all the books on the shelves? Who wears all the clothes in their closet? We have the technology and raw material to cook more than enough food for the world. And it gets cooked. But a third of it never gets to anyone's mouth. Why? Because there are no mouths. We are Kostabi figures. We embrace a singular emptiness. Our power is like that of a lighting bolt that enters the earth, immense power dissipated in an instant. We steal only from ourselves. Our Buddha contemplates the unplugged appliance. We drink from empty goblets. The umbrellas are open, but no rain falls. People watch TV, but the screen is blank. The world in my paintings is comfortable and familiar — but we have no place in it. It is our world, but we are not there.

Many of your paintings are inspired by Edward Hopper, who is also known for depicting 20th century loneliness.

I admire Hopper's achievement of perfectly capturing the bleak beauty of mid-twentieth century American alienation. In some ways things have gotten worse, and depending how you look at it, even more beautiful. I believe my work, with its faceless and extreme architectural minimalism, takes Hopper one step further. When I deal with Vermeer, I deal with the mythology of value that surrounds Vermeer's work. When I deal with Hopper, I feel genuine artistic kinship. A continuum. I believe he would approve. I subtract in order to add.

(An extract from Conversations With Kostabi, Tuttle Publishing, Journey Editions, 1996.)

Pp. 44 — 49
Ego column

17 Estonian artists make a comment on their experience of being artists in transition period and their identity as artists: Epp-Maria Kokamägi, Navitrolla, Sirje Runge, Vilen Künnapu, Kai Kaljo, Piret Rääni, Ülle Marks, Toomas Vint, Reti Saks, Ilmar Kruusamäe, Enn Põldroos, Vano Allsalu, Urmas Puhkan, Kreg A-Kristring, Mare Tralla, Margot Kask, Marko Laimre.

Pp. 50 — 53
From the Periphery to the Centre: experiencing the Venice Biennale
By Katrin Kivimaa

The 100th Venice Biennale was special for Estonians: for the first time so many people from Estonia were able to visit it and one of our artists, Jaan Toomik, exhibited at one of the side exhibitions. National tendencies were clearly differentiated and valued at the biennale. In the more interesting pavilions national traditions were united with new media (Japanese pavillion; Egyptian exposition that integrated traditions of old culture and contemporary means of art received a prize). Art from the Old World seemed a little bit tired and self repeating. Does Estonian art have something to offer that would distinguish us from the rest of the world and would be at the same time understandable for people from other cultures?

The French curator Marc Pottier asked Jaan Toomik among artists like Marina Abramovic, Tunga etc. to participate in the exhibition "Avant-Garde Walk in Venice".

Jaan Toomik: "This time I put a full stop to using mirrors in my creation, I have used them for some time already. Venice seemed to be the right place to finish, I mean, all the reflections of Venice, water and the illusory reality. I took 30 mirrors of one square meter, united them all with wire and layed on the canal water. Each mirror reflected a part of the environment and every time some boat passed by they began to swing on the water and the reflections began to swing. That was it. I better won't become full of pathos, but my work was as illusory as anything else. The fact that we are sitting here just now is also illusory."

Pp. 54 — 56
Kwangju Biennale "Beyond the Border"

In September — November 1995 the first Kwangju Biennale took place in South Korea. The ambitions of the organizers of this huge international event were great, Kwangju is planned to become a new Mecca for art and compete with the biennales of Venice and São Paulo. One of the curators of the Kwangju biennale, Anda Rottenberg from Warsaw chose among others two artists from the Baltic States: Lithuanian Mindaugas Navakas and Estonian Jüri Ojaver.

Heie Treier: At the last exhibition in Tallinn you entitled yourself an "outsider". What did you mean by that?

Jüri Ojaver: The meaning was not that direct. But the feeling of an outsider has been in me for some time, that's right. I am a self taught artist and I, like my colleagues, have had periods when I felt I was an outsider. Of course I did not feel being an outsider in Korea, neither do I feel it now. So, my three works were displayed in Korea, similar three works were displayed at the same time on the other side of the world in Tallinn, at the exhibition of the Soros Centre.

The building of the Kwangju biennale was erected for that special occasion, works was supposed to be in separations projected for the concrete works. Yet I found

a better place for my work, the bridge uniting two blocks of the building. The bridge was as if waiting for me. Considering the works it was not clear from which country or part of the world authors came from. Was it due to the choice of curators or what, problems and means how artists expressed their ideas were quite similar. Even Korean artists' works looked like Western art. Artists have been educated in Europe, USA, their creation lacks local exotical colouring.

P. 57 — 58.
Squares are Our Palettes and Streets Our Brushes
By Ants Juske

Kotka is a harbour town in Finland where international art exhibitions have been arranged periodically. The first exhibition of its kind was curated by Norbert Weber in 1989. The previous one took place in June — Sept. 1995. Latvian curator Helena Demakova chose artists from the Baltic Sea region and entitled the show Port of Art. Demakova has proceeded from the responsibility towards our own region; her projects usually take into account site specific peculiarities. Port of Art took place in the urban space of Kotka. Similarly to young futurist Vladimir Majakovski who called out, "Squares are our palettes and streets our brushes!" many recent exhibitions get out of galleries and art halls. Nowadays such works of art examine sensitive semantic points of town and re-interpret historical monuments rather than function as monumental propaganda.

The local group of artists Art Loaders parodied both Finnishness and Americanness; Polish artist's Krzysztof Bednarski's The Missing Arm of Lenin made a comment on the Lenin statue by Estonian Matti Varik. Both Ebba Matz from Sweden and Gudrun Wasserman from Germany proceeded from the local well-known mural and song Rose of Kotka. Baltic states were represented by Latvians Olegs Tillbergs, Kristaps Gelzis and Aija Zarina; Estonians Jaan Toomik and Tea Tammelaan; the Lithuanian Mindaugas Navakas.

Helena Demakova has in any case well deserved of all three Baltic states. Thanks to her activities as a curator a new regional identity has been created replacing the previous obligatory official cultural exchange with Belarussia or Armenia during the Soviet period.

Pp. 59 — 63
Chronicle

* Prizes 1995.
Kristjan Raud yearly prize: Kaarel Kurismaa, George Steinmann, Juhan Maiste, Mari Adamson.

Yearly Konrad Mägi prize for the painter: Olev Subbi.

Open Estonia Foundation prize for life's work: Olga Terri.

Prizes of Cultural Endowment: Association of Estonian Printmakers, Eve and Peeter Linnap, Kaarel Kurismaa, Anu Soans, Jüri Ojaver, Jaan Toomik.

The Baltic Prize for life's work: Peeter Mudist.

Prize of Estonian-AICA for art criticism: Heie Treier.

Prize of Vaal gallery: Tommi and Laurentsius.

* Artlife in smaller towns of Estonia: cultural days of Narva in Tallinn; art in Võrumaa; Järvamaa art events Mosaiik '95; International festival of visual arts Dionysia in Tartu; Kiriküüt Festival in Viljandi; Chaplin Centre in Pärnu.

* Chronicle of exhibitions in galleries and Tallinn Art Hall.

Transition Period in Estonian Art

By Krista Kodres

In 27. Oct. 1995 an autumn conference took place at Tallinn Art University organised by the university and Estonian-AICA. The theme was inspired by prof. Boris Bernstein who now lives in California, USA. Many speakers — David Vseviou, Peeter Linnap, Ants Juske — pointed out to the new hierarchy in art and art world that has been created during the transition period. Aleksander Jakovlev asked how to write about art in transition. Kaia Lehari analysed "practical esthetics", the problem of design policy. Urban space was the topic of prof. Veljo Kaasik, Mart Kalm and Heie Treier. "Fashionable" themes of feminism and electronic art were viewed by Reet Varblane and Raivo Kelomees. A publication of the conference will be relieved.

Pp. 64 — 68

Measure of the Man

By Ants Viidalepp

The author of the article has been in a long term correspondence with Estonian artist Erik Haamer (1908–1995) who emigrated to Sweden in the 1940s. Being an admirer of the paintings by Erik Haamer, Ants Viidalepp tries to reach deeper levels of his idea world. This article is based on memories, diaries, letters, and discusses the life of Erik Haamer and the story of his family.

"Among us, his students, there was some "wise guy" who started to teach Haamer how to teach them, extremely talented youngsters. He spoke for a long time and thoroughly, more than was suitable for a student. Haamer listened, his eyebrow raised, he walked around and left the studio. Some days later he said, "Friends, you may be as talented as ever, you may learn any wisdom necessary for an artist; if you won't measure up as personalities you will never become artists.""

Pp. 69 — 74

Johann Wilhelm Krause and Switzerland

By Juhan Maiste

Travel to Switzerland was the only longlasting travel during Johann Wilhelm Krause's (1757–1828) lifetime. Studying it offers a colourful insight to the biography of one of the brightest figures of Baltic Enlightenment. Krause is primarily known as the architect and professor of architecture at Tartu University, the most important architect of the "Athens of Emajõgi" in the early 19. century. He is less known as the author of hundreds of drawings (pencil, sepia, ink), watercolour and gouache paintings. Krause had never studied art and his drawings are usually copies of works by other artists, either C. Grass or L. Hess, M. Pfenninger etc. Yet the categories plagiarism, copy etc. were not valid for him, these terms acquired meaning only later on, generally in the second half of the 19th century.

Krause's friend, artist and poet Carl Grass (1767–1814) who was personally acquainted to J. W. Goethe and Fr. Schiller, had all of a sudden left Livonia in 1796 and travelled to Switzerland, the magnet for artists during the 18th century. Krause felt depressed, so he packed his suitcases and followed the footprints of his friend, he travelled through Berlin, Leipzig, Erfurt to Switzerland where he stayed in 1796–97. Although he never drew directly from nature his lyrical style matured just there. Krause's taste and esthetical program derived from Winckelmann and Dresden, his greatest ideal was Goethe. Krause usually depicted extensive panoramas where are melted artistic traditions of half a century — allegories of roccoco, idyll of zopf-style, melancholy of classicism, pathos of Sturm und Drang. German

theoretician of classicism K. L. Fernow distinguished two styles in art, the naturalistic and the idealistic one. Krause seems to have followed the latter one which was considered a more high and philosophical style.

The drawings by Krause belong to the library of Tartu University and Tartu Art Museum. J. W. Krause has also written a 11-volume manuscript, autobiography Wilhelm's Memories.

Pp. 75 — 76

Wise and Interesting Book about Eduard Taska

By Kaalu Kirme

Book review about Eduard Taska and Estonian Book Binding by Endel Valk-Falk (Kunst Publishers, 1994, summaries in Russian and German). We may speak about the phenomenon of Eduard Taska (1890–1942). He was a dynamic personality with deep wisdom of art and good taste, being at the same time a good businessman. The leather products of his workshop where known in Europe, North America, North-East Asia. He was one of the most successful Estonian applied artists at the Paris World Exhibition in 1937 where he received Grand Prix. In 1941 he was repressed by the Soviets, he died in 1942 in Suhhobezvodnoje prison camp. The author of the monograph Endel Valk-Falk analyses the work of Taska on a historical, economical and cultural background, providing a wise and interesting overview of the artist and Estonian book binding, concludes Kaalu Kirme.

Kaanel:
Jüri Ojaver.
Isa ja poeg.
1995

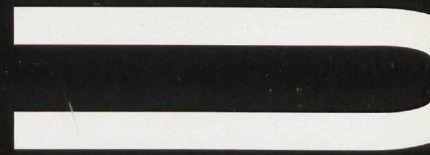
On the front cover:
Jüri Ojaver.
Father and Son.
1995

1996



ESTONIA

ARTI M

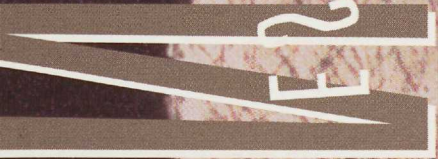




ae'



AIMOTSE



AVTRA



700