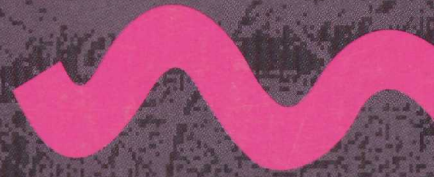


1'95



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

+372-2-602 035

+372-2-601 782

Lai 34

EE0001

Tallinn

Eesti / Estonia

Kunstiline toimetaja

JAAK KLÕŠEIKO

Tehniline toimetaja

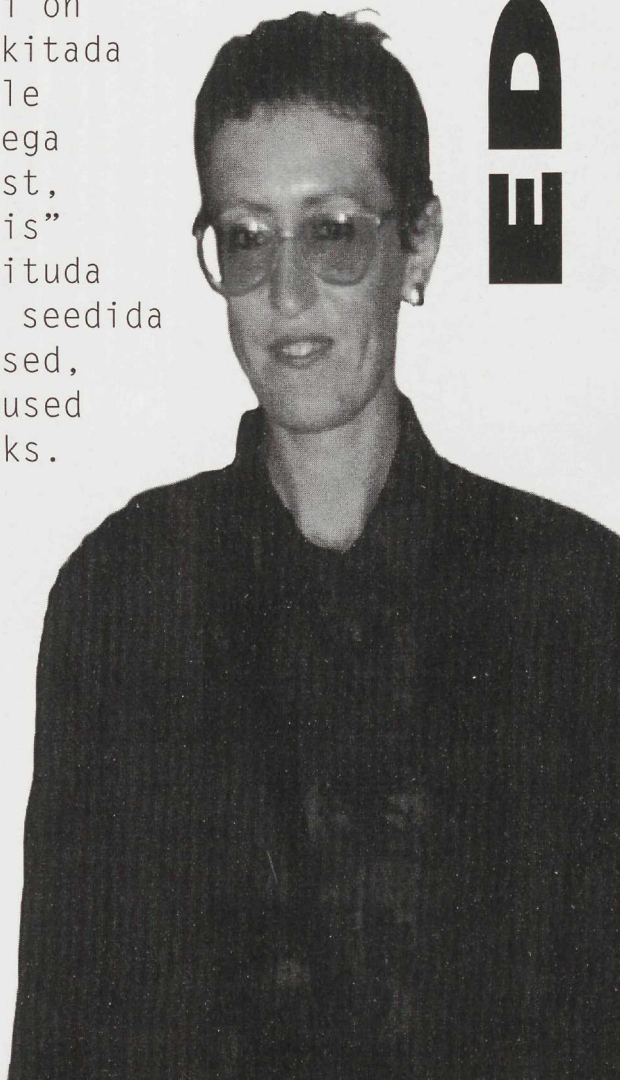
TIIU RÜNDAL

© KIRJASTUS "KUNST" / KUNST PUBLISHERS

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

Murranguliste muutuste jälgimine eesti kunstielus on saanud eriti huvitavaks just praegu. Ülisegased seisud ühiskonnas on korraks seljataga ning lühike stabiilsuse periood on lasknud süveneda taas loominguprobleemidesse. Siin on muutumine ise muutunud juba normiks - näeme, kuidas järjest kiirenevas tempos teisenevad probleemid, millega tegeldakse. Kui veel 1988.-89.-90. aastal murti pead selle üle, et kuidas ikkagi suhtuda *performance*'itesse ja installatsioonidesse ja õlimaalidesse, milles pole taotletud mitte perfektsionistlikku vormi, vaid erutavat sisu, siis praegu on taoline probleemipüstitus ilmselgelt vananenud. Muutused on kasvanud vanadel muredel üle pea ning paljusid äsja tähtsana tunduvaid fenomene vaatame juba heldinult kui kunstiajalugu. Taoline metamorfoos on üsna normaalne ning märk sellest, et ühiskond ise on saavutanud teatud vabaduse astme erinevalt totalitaarsusest, kus kunst püsis aastate ja aastakümnete kaupa stabiilsena, staatilisena. Praegu teadvustatakse teistsuguseid probleeme: miks on romantilisus meie kunstis nii kõrgelt väärtustatud? Mida hakata romantilise kunstiga pihta küünilisel meediate ajastul ja kas sellist kunsti on võimalik edukalt importida? Kuidas tekitada alternatiiv praegu absurdsena tunduvale "üleva" kategooria diktaadile ja millega seda asendada? Kuidas aru saada sellest, millised mängud toimuvad "suures ringis" rahvusvahelisel tasandil, et mitte käituda naiivse provintslasena? Mismoodi läbi seedida ja integreerida uued ohud ja väljakutsed, mida elu meie ette viskab? Need küsimused võivad osutada varsti omakorda ajalooks. Kuid praegune peamine väljakutse on muutumine, mis soosib püüet kohaneda muutuva maailmaga, mitte hirmu tundmist toimuvate protsesside ees. Ideaaljuhul peaks just kunst ja loomingulisus aitama meid kohaneda selle uue ja võõra, kuid erutava maailmaga. }

Heie Treier



EDITORIAL

Margus Tõnnov

Sammas.
*Suurendatud valguskoopia
fotost.*
1994.

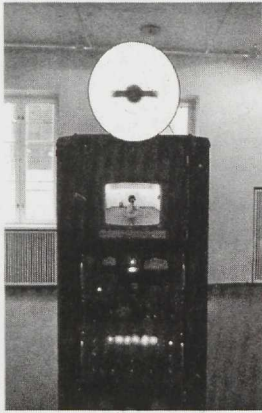
Täiuslikkuse saavutamiseks
lisandub 6-le tarkusesambale
7.-s, s.o. kunstiline mõõde.

Margus Tõnnov

Column.
*An enlarged xerox copy
of a photo.*
1994.

A seventh column is added to
the colonnade of Tartu
University. Artistic dimension.





NÄITUSED lk. 4-24 • "Ole-
matu kunst" – *Urmas Muru* •
Ekraan kui membraan – *Raivo
Kelomees* • São Paulo 22.
biennaal – *Ants Juske* • Kood-
eks – *Reet Varblane* • Rauma
Biennale Balticum '94 – *Ants
Juske* • Rooste ja mõtte
Millenium – *Peeter Linnap* •
AICA 1994 Stockholmis –
Heie Treier • Globaalne
moodul – *Kreg A-Kristring* •

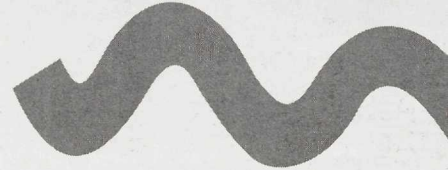
**PEETER MARIA LAURITS
SPECIAL** lk. 25-33 • Must
subjekt – *Mart Viljus* • Ankeet
• Mina ja kunst – *Marko
Laimre* • Kestev olevik – *Peeter
Linnap* • Kirjutatu, tähistatud
tähega R – *Martin Berg* •
TEORIA, ESSEE lk. 34-40 •
Sellest, kuidas kõnetada pilvi
– *Thomas McEvilley* • **EGO**

lk. 41-45 • Punane joon – *Kaljo
Pöllut* küsitleb *Toomas Raudam*
• **KROONIKA** lk. 46-51 • Raul
Meel ja Leonhard Lapin

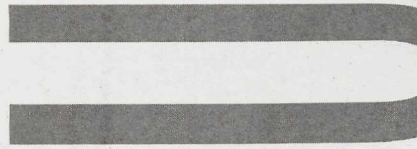
Matisse'i muuseumis • Lugu
Raoul Kurvitzi, *Urmas Muru* ja
Unicorn E performance'ist
– *Unicorn E* • Ülle Marksile
preemia • *Voldemar Kann* –
Liina Siib • Konverents kaasaja
kunsti probleemidest – *Krista
Kodres* • Performance "Silent
Chaos" • Näitus "Poezoart" –
Ninel Ziterova • "Ruumi
naasmine" – *Anu Liivak* •

AJALUGU lk. 52-60 • Saanuks
me teistsuguse Kunstihoone? –
Mart Kalm • **RAAMATUD** lk.
61-62 • *Juhan Maiste*. Ajan
sydämessä. Matka Tallinnasta
Tarttoon. – *Krista Kodres* •
Mõtteid *Ado Vabbe* mono-
graafia ilmumise puhul – *Tiina
Abel* • **SUMMARY** lk. 63-64

1995



ESTONIA
ART



**"OLEMATU KUNST" SOROSE KAASAEGSE KUNSTI EESTI KESKUSE 2.
A A S T A N Ä I T U S**

**OLEMATU KUNSTI NÄITUS UURIB ALASID, MIS TRADITSIOONILISELT EI KUULU KUNSTILE, KUID KUHU KUNST ON HETKEL SISSE TUNGIMAS. NÄITEKS MASSIMEEDIA, KOMMUNIKATSIOON, TEADUS, TEHNOLOOGIA; KA ÄRI, RELIGIOON, KÄITUMINE JMS. NEED ON ALAD, KUS ON OLEMAS KUNSTNIKU POSITSIOONILT KÄSITLETAVAD PROBLEEMID. SAMAS POLE NEED SIISKI KUNSTI VALDKONNAD. KUNSTNIKU HOIAKUKS ON SEEJUURES KÜSIMUSTE PÜSTITAMINE JA SELLE LÄBI MÕTLEMISAINE PAKKUMINE. OLEMATU KUNST NÄITUSE DEVIISINA EI OLE VIIDE AJALISELE VÕI RUUMILISELE OLEMATUSELE - TULEVIKULE, MINEVIKULE EGA IMMATERIAALSUSELE, VAID TEHNOLOOGIA JA KOMMUNIKATSIOONIVÕIMALUSTE POOLT MÕJUTATUD AJA KUNSTI ISELOOMULE. VIRTUAALREAALSETE TEOSTE JA VIDEOTELEFON-PERFORMANCEITE TEOSTAMISE VÕIMALUS ON KÜLL TÄNA PIIRATUD, ENT MUUTUSED EI PIIRNE AINULT NENDEGA. KUNST UURIB MUUTUSI KÕIGIS
V A L D K O N D A D E S .**

U R M A S M U R U

Jüri Ojaver
Olematu kalmistu.
Näitus "Olematu kunst",
1994.

Jüri Ojaver
Nonexistent Cemetery?
Unexistent Art exhibition,
1994.

Ekraan kui membraan

Raivo Kelomees

Kui sajandeid tagasi olid teadusliku mõtte saavutused tehnoloogiliste muutuste aluseks, siis praegu kõneldakse juba tehnoloogia mõjust teadusele, teadvusele ja argireaalsusele. Samaaegselt on see mõjutamas kommunikatsiooniprotsesse ja inimeste suhet ümbrusega tervikuna – mõtteid, tundeid, käitumist, kujutlusi tegelikkusest ja iseendast. Elektroonilistest kommunikatsioonivõrkudest on saanud inimkonna *teine ihu*, millele võiks lisada ka *teise hinge*.

Nende vahendite abil on isiklikest ja grupiprobleemidest saanud globaalsed küsimused ja maailmajagude piire ületavad dramaatilised meediasündmused. Arvestades elektrooniliste vahendite vältimatust igapäevaste intellektuaalsete ülesannete lahendamisel võiks öeldule lisada tinglikult ka *teise aju*. Teostunud näib olevat kunstnike igihaljas unelm – laiendada keha, teadvuse ja tunnetamise võimalust.

See kõlab utopiliselt ja laiendamise jutu võib ka jutumärkidesse panna, kuid elektroonilise reaalsuse võimalused näivad tõesti ületavat märkimisväärselt reaalsust mõtestada püüdvat loomingulist mõtet. Katsed selle kummutamiseks ei näi lõppevat – interaktiivne lavastus on ju iga kaasaegse kunstinaütuse kohustuslik tõmbenumber.

Tegelikkuse laiendamise ammulevinud vormiks on kujutlemine, mis on spontaanse või sihikindla aktiivsusega täitnud erinevaid funktsioone juba tsivilisatsiooni algusaegadest peale. Kujutleja teadvuses tekkivat imaginaarset ruumi võiks nimetada ka virtuaalseks, kuna selle olemasolu võib tõendada vaid kaudsete vahenditega. Viimase mõiste keskse ja meediaseosliku kasutaja **Jean Baudrillard**'i kainestava seisukoha järgi on piltide/kujutiste arvukus kujutluse hävitaja. Aga meid see oht esialgu ei ähvarda.

Et mitte vaevata lugejat väljamõeldistega, kasutan mõnede autorite edasi arendatud ideid ja metafoore, mida ei peaks aga mõistma SKKE 2. aastanäituse *Olematu kunst* (kuraator **Urmas Muru**) kohustuslike prillidena. Näitusevaatluse lähtekohaks võiks olla ka ajakirjanduses avaldatu kokkuvõtlik ülevaade, nagu *Aine/ainetaga* seoses tegid **A. Keskküla** *Vikerkaares* ja **P. Linnap** *Hommikulehes*. See ei oleks nüüd piisav, kuna eesti kunst ei asu üksikul saarel ega ole mujal toimuvaga samaaegses, vaid pigem järelkäivas seoses.

Kommunikatsioonikunsti konsortsiumi *Strategic Arts Initiative* juhataja, Kanada professor **Derrick de Kerckove**² näeb meie subjektiivse ruumi ja vaimu esimest organiseerijat, ekraani (*screen*) teatrilavas.

Tehnoloogia arenguga, fotograafia, filmi ja TV tekkega on ekraan muutunud järk-järgult paremaks, kuid arvuti tekkeni on see jäänud isikust eraldatuks. Alles arvuti võimaldas astuda kommunikatsiooni ja vastata etendusele: toimunud läbimurre virtuaalseks nimetatavasse reaalsusse võimaldas astuda teisele poole ekraani või selle sisse, muutuda projitseeritava sünteetilise tegevustiku ja reaalsuse osaks.

Ekraan on kui kogemuste ja taju piiratust iseloomustav metafoor. Ekraani purustamine või sellesse sisenemine on kui katse astuda teisele poole kättesaadavaid argikogemusi, küündida võimatuni, luua tehisklik esemeline või intellektuaalne ruum.

Olematu kunst on juba pealkirjana ekraani sisse või taha astumise katse ja seda kindlasti mitte pelgalt elektroonika kasutamise tähenduses. Kättesaamatu ja ulatumatuni küündimine on märgatav sajandialguse kunstnike mitmeteski ponnistustes. Kuid ekraani taha astumise võimalust pakuti vaatajale alles hiljem. **Jean Cocteau** ja sürrealistid leidsid teise maailma peeglis ja püüdsid sellesse sukeldumist naturalistlikult visualiseerida.

Ekraani võib mõista eralduspinnana, kuid ka kokkupuutepinnana, barjääri ja membraanina. Nagu peegli-, vee-, lõuendi- ja videoekraani pind eraldavad vaatajat sealpoolsest, teistsuguse materjaliteedi keskkonnast, nii need ka ühendavad, viivad kokku, on sillaks teises maises ajas ja ruumis või hoopis imaginaarses keskkonnas toimuvate sündmuste juurde. Siin on ka selle sajandi vastuolu: tehnoloogia vabastab ja orjastab; eraldab, ühendab ja seob.

Austria kunstnik **Peter Weibel**³ peab tehnoloogia saavutustest tulenevaks uute vaatepunktide võimalikukssaamist. Vaatleja/kunstnik ei ole enam suletud kohustuslikku materiaalsesse vastassuhtesse samaproportsionaalse modelliga. Tehnoloogia saavutuseks on ka tungimisvõimalus mikrokoopilisse tühjusse ja nukleaarsesse ruumi, mis on seesama tajuvõimaluste laiendus, sukeldumine ekraanitagusesse. *Orbitaalne pilk* viib makroskoopilisse tühjusse, kosmilisse ruumi, mis lubab kõnelda tsentraalperspektiivi väljavahetavast orbitaalsest perspektiivist.



Peeter Pere
How to Become Rich and Famous Artist.
Müürilehed, 1994.

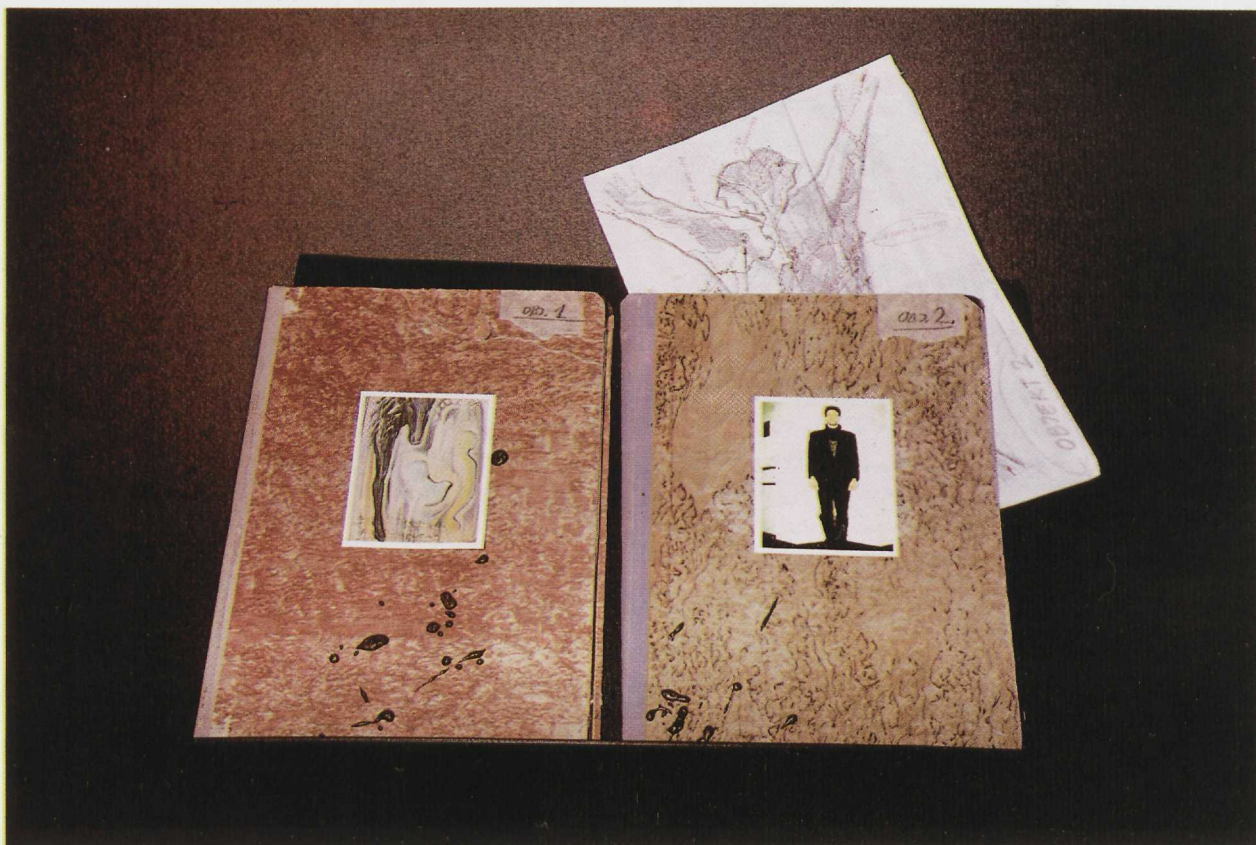
Peeter Pere
How to Become Rich and Famous Artist.
Bills, 1994.

Mart Viljus
Must subjekt.
Segatehnika, 1994.
(Vt. fotod lk. 26–27.)

Mart Viljus
Black Subject.
Mixed technique, 1994.
(visitors recorded by the Black Subject on photos, pp. 26–27)



NÄITUSED


Ene-Liis Semper

Eesti kunsti maastikud I.
Kurvitz.
Uurimus, 1994.

Ene-Liis Semper

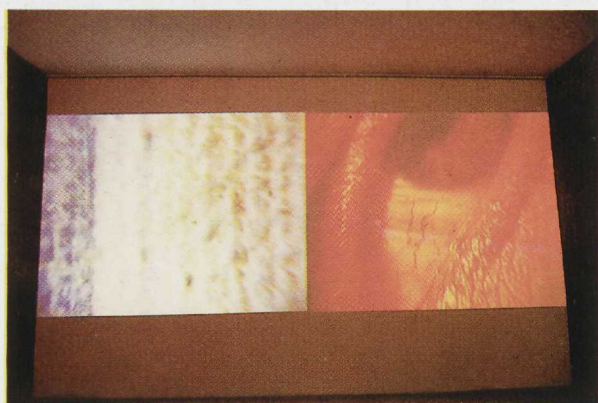
Landscapes of Estonian Art I.
Kurvitz.
Research, 1994.

Elektrooniline ruum tagab simuleeritud juuresoleku ja selle tulemusena tekkinud panoptiline ruum võimaldab näha kõike samaaegselt. Eesti kunsti praegust seisu võiks iseloomustada vahendite ja materjalide teatava ammendatuse ja umbkäiku jõudmisega. Viimase paari aasta sees on läbitud teekond ekskrementidest arvititeni. Ja on isegi sümbolne, et kaks aastat tagasi näitusel ARTMIX Jaan Toomiku eksponeeritud purgid asetsesid ringikujuliselt nagu Raoul Kurvitz'i *Ormus SDT* monitorid näitusel *Olematu kunst*. Kujutlegem vaid kahe nimetatud teose groteskset sümbioosi: ringisolevad arvutid asetatud vastastikku ekskrementi-purkidega. Tipp tehnoloogia visuaal-kromaatilise sünkroniseeritud sisu meeleheitlik kommunikatsioon ürgse ollusega. (Siinkohal vabandan mainitud autorite ees, ülalöeldul pole tegemist kunstiteoste ega kunstnike halvustamisega.) Selles vastanduses, kokkusobituses näib isegi peituvat oleviku kvintessents, selle sisim tuum ja olemus. Võib-olla ka vastus Ants Juske esitatud küsimusele kunsti piiridest.

Millegi näitusele toomise või mittetoomisega pole võimalik enam tähelepanu köita. Rõhk tuleb seega asetada vahendite kasutamise viisile, mitte enam vahendeile endile.

Et mõista kontseptualistliku kunstiajastu näitust, tuleks kirjeldada tinglikku konstruktsiooni, mille juures võiksid olla olulised järgmised tunnused: 1) kunstniku suhe indiviidi, 2) suhe vahenditesse ja materjalidesse ning 3) suhe keskkonda. Need võivad omavahel kattuda ja kombineeruda, luua uusi kooslusi ja situatsioone.

Suhe indiviidi tähendab kunstniku suhet (ja selle väljendumist tema teoses) teise indiviidi ja ka iseendasse. Sellistes töödes tegeldakse isikliku ja võib-olla ka privaatse informatsiooni esitamisega, ka


Ene-Liis Semper

Eesti kunsti maastikud I.
Kurvitz.
Video, 1994.

Ene-Liis Semper

Landscapes of Estonian Art I.
Kurvitz.
Video, 1994.

iseenesega läbi teise (**Ene-Liis Semperi** *Eesti kunsti maastikud I. Kurvitz*, **Mare Tralla** *Kaks võimalust vaadata iseennast*). Needki on omapärased identifitseerimise harjutused, katsed purustada ekraani, mis eraldab näiteks teadvust mitteteadvusest, mina temast. See ei tähenda isikliku informatsiooni puudumist teistes teostes, pigem vaid rõhuasetust millelegi muule.

Teiseks. Suhe vahenditesse ja materjalidesse tähendab ühelt poolt vanade ideede kasutamist koos uute materjalidega või uute ideede kasutamist koos vanade materjalidega. Uus ja vana kannavad siin eelkõige konteksti spetsiifilist tähendust. On põhjust kõnelda kunstiseosliku materjalikasutuse mõiste laiendamise katsetest, samuti materjalide-vahendite totaalset loobumise eksperimentidest või nn. imaginaarsetest

teostest, nagu seda oli Karlo Funki *Wittgensteini jänes – kui part*. Sama üritas Andro Kõõp, sõnastades protsessilisi või mõistelisi ilminguid reaalsete olematuse-objektidena. Materjalide valdkonda võib liigitada aine ja ainetuse, eseme ja esemetuse, kujutise ja selle puudumise küsimused.

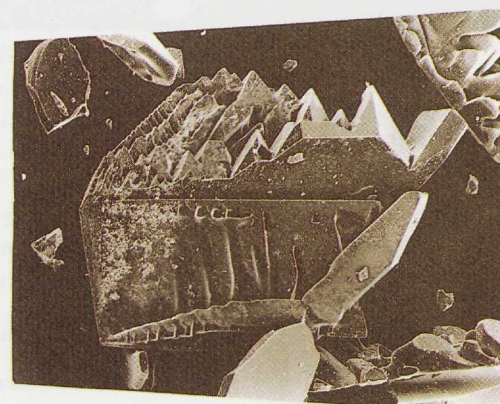
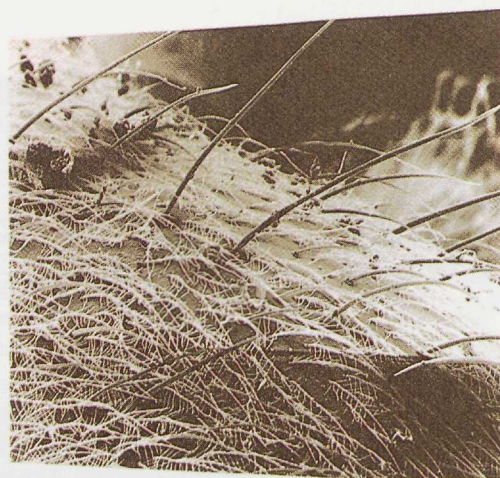
Uute vahendite tundmaõppimine, publiku ja teose suhtlusvõimaluste eksponeerimine oli tähelepanu keskmes Kurvitz'i installatsioonis, **Mart Viljuse** objektis *Must subjekt* (Olematu tsivilisatsiooni kunst kui nukleaarse pilgu näide), Studio 22 (**Jaan Saks, Rainer Kurm, Jüri Šestakov, Martin Vällik, Rauno Remme**) interaktiivsete elementidega videoinstallatsioonis *Ruummeri*. Publiku sunnitud suhtlus teosega oli tuntav ka **Peeter Alliku** *Sissepääsus*.

Kolmandaks. Kunstniku ja keskkonna küsimused võiks jaotada kolmeks teemaks. Kõigepealt: looduslik keskkond, mida kasutatakse aktsiooni läbiviimise kohana või millesse kuuluvat kasutatakse ekspositsioonis näitusesaalidesse viiduna. (Näitusel ei avaldunud). Teiseks: aktsioonid, projektid või objektid linnaruumis ja sotsiaalses keskkonnas, idee hulka kuuluv teostus-piirkond või dokumentaalne alusmaterjal (**Peeter Pere** *How to Become Rich and Famous Artist*, **Kai Kaljo** ambivalentse piirkonna graffiti Kunstihoone seinal, mis ei kuulunud ei Kunstihoone ega linnaruumi territooriumile).

See alajaotus tähendab ka aktsioone ühiskondlikus ja inimruumis (**Mati Karmini** happening avamisel), samuti kultuurilis-majanduslikus keskkonnas teostatud projekte (**Jan Joonas Graps Grafsi** ja **Pier Li** *Professori idee*). See on väljaspool nn. kunst-kunsti, traditsioonilisi näitusesaale ja nende ümbrust teostatud kunst. Linnaruumiprojektiks võiks nimetada kultuurimälu puudutava **Jüri Ojaveri** *Olematu kalmistu?*. Imaginaarse objektina võib mõista **M. Tõnnovi** *Sammast*.

Hoopis kurb on lugu kunstnike suhtega meediakeskkonda, mis näituseeksponaatides oluliselt ei avaldunud (staatiliselt ja sekkumatult vaid **Peeter Lauritsa** *Valmides*). Siia sobiks liigitada individuaalset suhtlust võimaldavad meediumid, nagu telefon, videotelefon või ka massimeedia vahendid raadio, TV, ajakirjandus, mida näitusel oluliselt ei haaratud.

Ikka veel kostab kunstnike koputusi sellele läbipaistmatule ekraanile, mis võiks praegu mõista pigem jäiga barjääri kui kahepoolset suhtlust võimaldava membraanina. ☹



Mart Viljus

Olematu tsivilisatsiooni kunst.
Foto looduslikest objektidest vaadatuna läbi skaneeriva elektronmikroskoobi. 1994.

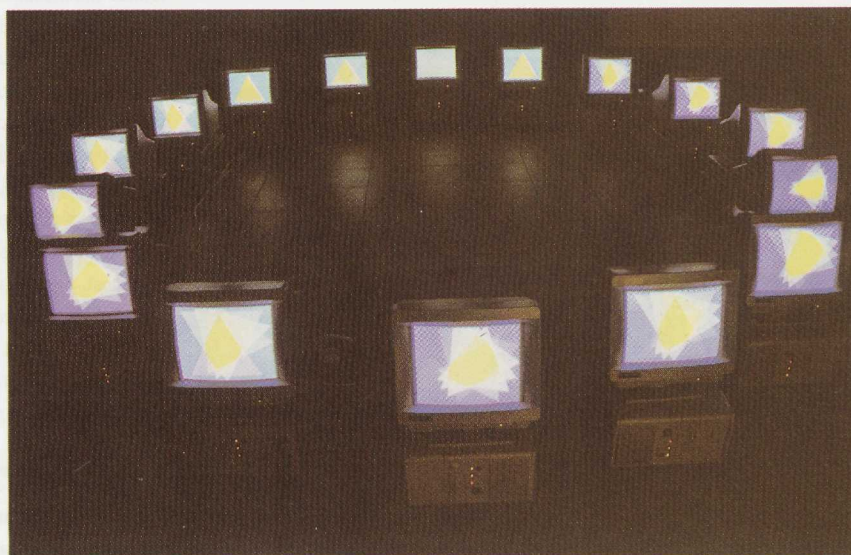
Mart Viljus

Art of the Nonexistent Civilisation.
Photo of the natural objects observed through the scanning electron microscope. 1994.

¹ Spiegel-intervjuu Jean Baudrillard'iga sõja tajumisest. *Der Feind ist verschwunden*. Spiegel 6/1991.

² Kerckove, Derrick de. *Wir Kehren in die Nicht-Unterscheidung zwischen dem Selbst end dem Anderen zurück*. Vestlus Florian Rötzeriga. Kunstforum International, 110, Nov./Dec. 1990.

³Der Orbitale Blick und die neuen Medien. Peter Weibeli ja Roy Ascotti tekstitsitaadid, koostanud Andrea Jüngen. Väljaandes *Kunst: Anspruch end Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für Andewandte Kunst in Wien 1918-1991*. Salzburg u. Wien, 1991.



Raoul Kurvitz
PCS 07-11.
Videoinstallatsioon. 1994.
Muusika: Ariel Lagle.

Raoul Kurvitz
PCS 07-11.
Video installation. 1994.
Music: Ariel Lagle.

São Paulo 22. biennaal

Ants Juske

Esimene kogemus

Ilmselt läheb see biennaal eesti kunsti ajalukku kui esimene maailma suurimaid biennaale, kust võtsid osa kaks eesti kunstnikku, **Leonhard Lapin** ja **Jaan Toomik**. Tõele au andes peaks meenutama, et nõukogude ajal esinesid Veneetsia biennaalil mõned eesti kunstnikud, kes sattusid N. Liidu delegatsiooni, ning ka seda, et saadeti piraatlikul teel biennaalile graafikat. Kuid ikkagi oli São Paulo 1994. a. biennaal esimene, kus avamisel lehvits meie lipp. Vahepalana olgu märgitud, et neid oli koguni kaks, kuna kartsime, et korraldajatel vaevalt meie lippu on ning seepärast hankisid kohalikud eestlased igaks juhuks ka omalt poolt lipu.

Biennaali ettevalmistaval ajal töötasid peale peakuraatori **Nelson Aguilari** veel seitse regionaalset kuraatorit. Ida-Euroopa maade kuraator oli **Zelimir Kosčević** Horvaatiast, kes pärast Tallinnas tutvumist eesti kunstnike ja nende töödega tegigi otsuse lähetada São Paulosse Lapini ja Toomiku. Kindlasti kõneleb selline valik praeguse maailma kunstielus valitsevast trendist, mis on tõstnud harjale installatoorse ja neokontseptualistliku kunsti. Hiljem selgus, et biennaalil see nii ka oli. Kosčevići valik lähtus tõenäoliselt põhimõttest, et oleksid esindatud meie sellelaadse kunsti kahe põlvkonna kunstnikud. Tõele au andes ega meil selliste kunstnike ring väga lai polegi – alles viimased aastad on toonud lisa. Teine aspekt on see, et usaldatakse ikkagi vanu tegijaid (usun, et Toomiku maalijärgse loominguga staati kohta võib seda öelda), kellel on juba olemas koht kohalikus kunstielus ja kindlasti ka rahvusvaheline kogemus. Päris noortele, olgugi huvitavatele kunstnikele sellise mastaabiga näituse puhul siiski panust ei tehta. Lülitumine rahvusvahelisse kunstimaailma on nagu mäkke ronimine, praegu pole komeetide aeg.

São Paulo biennaali ajaloo

Esimene São Paulo biennaal leidis aset 1951. a. ning korraldajad ei varja, et inspireerijaks oli maailma vanim, Veneetsia biennaal. Tõusev Ladina-Ameerika tahtis midagi sarnast vanale Euroopale vastu seada. Meenutagem, et see oli aeg, mil plaaniti uue pealinna Brasilia asutamist täiesti tühjale kohale – üks grandioossemad modernistlikke projekte, mis on seotud kahe meie sajandi kuulsate arhitektide Lucio Costa ja Oscar Niemeyeri nimega. Viimane on ka São Paulo hiiglasliku näitusehoone autor, samuti planeeris ta kogu Ibirapuera pargi, kus asubki biennaal. Kogu kompleks valmis 1954. a. São Paulo asutamise 500. aastapäevaks. Tegemist on sõjajärgse modernistliku arhitektuuri ühe tuntuma näitega, lisaks ainult Brasiiliale omased gigantlikud mõõtmed. Tüüpilise modernistina oli Niemeyer pahempoolne. Kogu selle gigantomaania taga on campanellalik unistus Päikeselinnast. Muuhulgas on ta projekteerinud 1960. aastatel ka sotsialistlikus Kuubas ja 1963. a. sai ta rahvusvahelise Lenini preemia “rahu kindlustamise eest rahvaste vahel”.

Esimesel biennaalil osales 21 maad, eksponeeriti 1800 teost, teiste seas Picasso, Léger, Morandi jt. Teine biennaal toimus linna juubeli aegu ning sel puhul anti New Yorgist esimest korda välja Picasso “Guernica”. Biennaalil on kombeks korraldada ka mitmeid retrospektiive – 1959. a. van Goghi näitus, 1967. a. tehti kummardus Ameerika popi eelkäijale Edward Hopperile. Loetelu võiks jätkata. 22. biennaalil oli kahe Euroopa modernismi suurkuju Kazimir Malevitši ja Piet Mondriani retrospektiivid, millele sekundeerisid Ladina-Ameerika klassikute Diego Rivera ja Rufino Tamayo näitused. Üldse on São Paulo biennaalide eripäraks just see, et siin kas võrreldakse või vastandatakse kahe maailma poolkera avangardi kogemust. Seepärast on siin alati palju nn. kolmanda maailma kunsti. Ekspositsiooni printsiip käib ikka riikide kaupa, kuigi nüüd vähemalt deklareeriti, et see pole enam nii keskne. Nii või teisiti on riikide esindatuse põhimõte meie peaaegu ainus šans olla esindatud rahvusvahelises kunstielus.

Suured nimed ja uute mandrite avastamine

22. São Paulo biennaal kõneles kunstielu ekstensiivsusest mitmel tasandil. Juba ainuüksi oma mõõtmetega: korraldajate hinnangul oli seekordne biennaal maailma seni suurim kunstinäitus, kus osales 220 kunstnikku 70-lt maalt. Kui juba eelmise biennaali puhul märgiti, et see pole enam kunstinäitus, vaid kunstifestival, siis mida öelda nüüd? Laiutamist ilmutavad ka Veneetsia ja Kassel ning viimasel ajal on seatud selline gigantomaania kahtluse alla. Tegelikult oligi kogu biennaal täiesti hoomamatu. Praegune kunstiseis ilmutab liikumist laiuti ka geograafilises tähenduses. Viimasel AICA kongressil Stockholmis deklareerisid ameerika kriitikud, et neid huvitab kõik, ainult mitte see, mis toimub Ameerikas endas. Moes on Aafrika kunsti näitused, São Paulo biennaali suurimad avastusi olid näiteks Hiina ja Hong-Kongi ekspositsioonid, samuti Kariibi mere maade omad. Maadeavastuslik oli biennaali puhuks trükitud bukletis ka mitmete Ida-Euroopa maade esmakordne esinemine ja näiteks Eesti oli ametlikult viie

Oscar Niemeyeri projekteeritud biennaali hoone São Paulos.
Foto: Ants Juske.



Biennial building in São Paulo (by Oscar Niemeyer).
Foto: Ants Juske.

aukülalise nimekirjas. Bukletis märgiti seitsme idaeurooplase hulgas ka mõlemad meie kunstnikke. Siiski valitsevad kunstimaailmas omad hierarhiad ning biennaali keskmes olid erikülalised: Robert Rauschenberg, Richard Long, Joan Mitchell, Julian Schnabel, Per Kirkeby, John Chamberlain, Jesus Soto, lisaks Brasiilia enda klassikud. Nendega antakse sündmusele kaalu, kuigi näiteks Longi lavastus hoone tsentrumis küll muljet ei avaldanud. Muus osas valitses gigantse mahu ja korralduse lonkamise poolt dikteeritud meeldiv demokraatia: kõik olid enam-vähem võrdses olukorras ja mitmed suured nimed nagu Lapini ja lätlase Olegs Tillbergi läheduses töötanud jaapanlane Toshikatsu Endo suurus tundus hulga väiksemana kui kunagisel Helsingi näituse avamisel. Töötati üksteist toetades ja abistades, sest nagu öeldud, organisatoorne külg oli viletsavõitu. Kuid eks seegi kogemus viita sellele samale nivelleerivale ekstsensivusele.



Svetlana Kopõstjanski
 Installatsioon São Paulo
 biennaalil 1994.
 Foto: Ants Juske.

Avangardi klassika

Eespool sai juba viidatud, et valdavaks kujunes ikkagi installatoorne ja kontseptuaalne kunst, kuigi leidis ka õlimaali (soomlane Henry Wuorila-Stenberg) ja graafikatki. Üsna palju oli 1960-ndate popi ja Fluxuse vaimus tehtud asju – seejuures väga erineva tasemega. Ladina-Ameerika näited olid vast meile kõige eksootilisemad, kuna kasutades euroopaliku avangardiklassika keelt, lähtuvad nad kohalikest materjalidest. Muidu võiks aga üldmuljes kasutada Ando Keskküla “avangardi kitši” terminit. Mitmed kunstnikud polnud ilmselt arvestanud ruumiprogrammiga, sest mida ütleb ainult hoone põhiplaan ja bokside jaotus. Palju oli niisama nipitamist, kus võis näha huvitavat ideed, kuid mitte ruumi ja konteksti arvestamist. Vastupidise näitena võiks aga tuua praegu Saksamaal elava venelanna Svetlana Kopõstjanski installatsiooni toolide ja laudadele asetatud valgete raamatute ning taldrikutega – ilus, puhas, kontseptuaalne veidi Kosuthi vaimus töö. Seevastu olid bulgaarlased üle pingutanud, kuhjates ühte ruumi kõikvõimalikku sotsialismiajast pärit kraami. Slovakk Matej Kren oli ehitanud sotsialistlikust kirjandusest suure raamatutorni, mille sisemuses olid peeglid nii, et tekkis kaevuillusioon. Olemegi jõudnud meile üsna lähedale. Ka rootslased olid saatnud biennaalile maalija, kes aga nagu kadus oma autoportreede seeriaga kuhugi ära. Leedulastest oli valitud Gediminas Urbonas, kes eksponeeris oma kivikohvreid, mis oleksid aga kindlasti vajanud intiimsemat ruumi. Lisaks Šarunas Sauka – omamoodi katoliiklik fantast, kelle maalid sattusid õnnetuseks võimsate hiina maalikunstnike vahetusse lähedusse. Olegs Tillbergs eksponeeris oma tavalise tavotiga määratud seina (seekord oma 50 m pika!) ning Vormel-auto üksihese mudeli, mille vorm oli antud vaid vihjeliselt. Töö oli pühendatud Ayrton Senna mälestusele ja voodilina ning kilega kaetud Vormel oli idee järgi nagu Senna sarkofaag. Tillbergs pääses kindlasti mõjule nii oma töö mahukuselt kui ka ideelt, mis meile tundus natuke nagu liiga otsene – Brasiilia, siis kohe Senna.

Svetlana Kopystjanski
 Installation at the São
 Paulo biennial, 1994.
 Photo: Ants Juske.

Eestlased biennaalil

Vähemalt naabrite taustal pole meil midagi häbenenud – nii Lapin kui Toomik olid hästi välja timminud nii ruumi kui ka kontsepti. Rahvusvaheline kunst kasutab küll internatsionaalset keelt, kuid sõnumis otsitakse midagi sellist, mis erineks avangardiklassika standardiseerunud sõnumist. Meie kunstnikud olid mõlemad arvestanud seda “lokaalset sensibiilsust”: Lapini installatsiooni pealkiri oli “Eesti mets”, mille idee on “sümboolselt demonstreerida loodusliku metsastruktuuri muutumist tehnilikuks puidustruktuuriks, milles metsa hierarhiline korrapära muutub abstraktseks koosluseks, inimese väljamõeldud maailmaks”. Üleni mustaks värvitud ruumi asetab Lapin mondriaanliku korrapäraga eri mõõdus puidutokid. Spontaanne element tuli sisse, kui ta pildus sinna struktuuri juhuslikult kukkuvaid peenikesi pilpaid. 100 m² suuruses ruumis andis see suurepärase efekti. Toomik eksponeeris kitsas koridoris videoinstallatsiooni peeglitena pealkirjaga “Teekond São Paulosse”. Videopilt oli peegelkuubist, mida ta oli ujuatanud oma sünnilinnas Tartus ja Prahast. Kui jätkata maakaardil sirgjoont Tartust Prahasse, viib see otse São Paulosse. Peeglid multiplitseerisid videopilti lõpmatusse, mis andis Toomiku teekonnale omamoodi eksistentsiaalse varjundi. Huvitav, et muidu nii erinevad kunstnikud nagu Lapin ja Toomik said sel biennaalil kokku puhta geomeetrilise vormi kaudu, kuigi sisuline taust jäi muidugi erinevaks. Toomik pääses hästi esile tänu heale kohale Richard Longi vahetus läheduses ning ka tänu sellele, et videoinstallatsioon oli biennaalil üldse vähe. Kokkuvõttes võib öelda, et meie esimene esinemine nii suurel biennaalil läks vaatamata igasugustele viperustele korda. Ka siin tahaksime tänada Eesti konsulit São Paulos Jüri Saukast, kes tegi kõik, et meie kunstnike esinemine õnnestuks. Lapin ja Toomik saavad oma loomingulisse biograafiasse panna näitustel esinemise nimekirjas esikohale 22. São Paulo biennaali – sel peaks kaalu olema iga järgmise rahvusvahelise näituse tarvis. Siinkirjutajale aga oli see järjekordne samm varasemast suletud kodusest süsteemist maailma kunstimõtte kogemise ja hõlmamise poole. }



Ann-Sofi Sidén

Instrument tülitsevate naiste karistamiseks.
 Fotolavastus Upsala raekojas 5. märtsil
 1686 kohtuotsuse täideviimiseks.
 Feminismi-näitus "Kood-eks"
 Tallinnas, sept. 1994.

Ann-Sofi Sidén

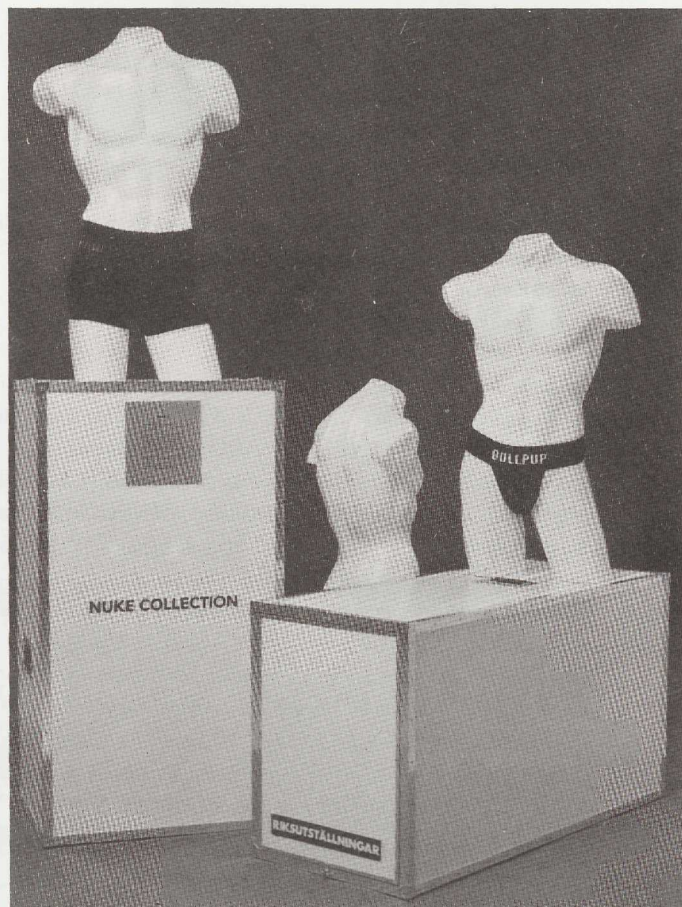
Separating spoon for punishing quarrelling women.
 Staged photography depicting a trial in Upsala,
 on March 5, 1686.
 Feminist exhibition Code-ex,
 Tallinn, September 1994.

Kood-eks

Reet Varblane

Igasuguseid uusi nähtusi ning neid kajastavaid hoiakuid kiputakse meil vastu võtma vägagi ambivalentset: enamik suhtub kõigesse võõrasse tõrjuvalt või valgustab neid (teadlikult) ühekülgset, nähes ohtu siiani valitsevaile arusaamadele. Vaid vähemus, kes tunnevad end rohkem või vähem uute nähtustega seotuna, püüab neisse süveneda ja "kollitava" peatee kõrval näha meil tegelikult juba olemasolevaid ebateadlikke kõrvalharusid. Feminism ehk naisuuringud kipuvad just niisuguste hoiakute alla kuuluma, samastudes tavateadvuses agressiivse võitlusega võimu pärast. Kuid nii feministlik liikumine kui eelkõige feministlik mõtlemine on ajaloo jooksul teinud läbi mitmeid muutusi, alates soovist leida erakordseid ja edukaid naisi vastavalt meestekeskse ühiskonna väärtuskriteeriumidele (ja võidelda selle eest, et neid naisi oleks võimalikult rohkem) ja lõpetades postfeministlikule mõtlemisviisile tüüpilise arusaamaga käsitleda nii naist kui ka meest (nende tegevust, staatust) lähtudes soolisest eripärasest ja püüdes sealjuures hoiduda opositsioonist, andes selle kaudu uusi võimalusi ühiskonna ja indiviidi tõlgendamiseks. Kõrvalekaldumine konventsioonidest ja suhtumine võõrasse (teistsugusesse) osutab ajastu, ühiskonna, koosluse tolerantsusele. Iga inimkooslus koosneb kahest supupoolest – mehest ja naisest. Meie tsivilisatsioonis on naise rolliks olla "teistsugune", olgu siis mehe allahetliku või sõltumatu kaaslasena. Suhtumine teistsugusesse on alati seotud samasuse (identiteedi) probleemiga. Prantsuse semiootik Julia Kristeva on näinud just naisel ("Étrangères à nous même", 1988) identiteedi fassaadi: identiteedi võimet jätkuvaks transgressiooniks ja lõputuks nihkeks Isaduse, Mehe, fallosekeskse Seaduse suhtes (ka Jumalat seostati tavateadvuses mehega) ja sellest tuleneva hierarhilise võimu suhtes. Nii pole ka kaasaegses feministlikus mõtlemisviisis primaarne mitte võitlus oma positsiooni, võimu pärast, vaid oma identiteedi teadvustamine ning siiani ühiskonnas marginaalseiks loetud valdkondade valgustamine ja selle läbi ka ühiskonna käsitlemise avardamine. Viimase aja postfeministlikus kirjanduses kohtab termini "naisuuringud" (*feminist studies*) kõrval järjest sagedamini mõistet "soouuringud" (*gender studies*). Feministlik kunstikäsitlus on võrreldes naislikumise ja selle mõtestamisega suhteliselt uus nähtus, millest võib kõnelda vaid viimase kahe aastakümne vältel. Feministlikus kunstikäsitluses võib kõige laiemalt eraldada kaht tasandit. Esiteks: naiskunstnike loomingut tõlgendamine läbi kunstiajaloo, kusjuures naiskunstnik ise võis olla täiesti neutraalne feministliku mõtlemise suhtes ja tema loominguski ei pea leiduma midagi otseselt feministlikku. Siin oleksid looja ja looming passiivsed uuritavad objektid ja uurija oleks aktiivne pool. Kuid vastavalt feministlikule metoodikale ei suruks uurija peale oma tõlgendusviisi, vaid astuks abimaterjali (kunstniku päevikud, memuaarid, eluloolised seigad, arusaamad kunstist) kaudu loojaga dialoogi, suhtestades end uuritava materjaliga nagu subjekt subjektiga. Tõlgendustasandis võib viimase viie-kuue aasta käsitlustes eraldada veel uut tendentsi, mis ei huvitu niivõrd naiskunstnikust kui loojast, subjektist, vaid naisest kui kunsti objektist (näitena võiks tuua inglise kunstiteadlase Griselda Pollocki psühhoanalüüsil ning strukturalistlikul semiootikal baseeruvat uuringut prerafaelilistlikust kunstist ja selle retseptioonist kunsti ajaloos). Teiseks: naiskunstniku teadlik positsioon identifitseerida ennast ja oma keskkonda soolisest seisukohast. Kunstnik ei tegele mitte

ainult kunstiga kunsti pärast (selle ainesega, sisemiste probleemide ja otsingutega), vaid on (tavaliselt) iseendagi lüüritanud aktiivsele tegevusele otsida identiteeti oma ümbrusega, selles valitsevate konventsioonide ja koodidega ning samal ajal ka neid murda. Rootsi-Eesti kunsti ühisprojekt "Kood-eks" püüdis tutvustada meile siiani võõraks jäänud suundumust ja pakkuda ka teistlaadset lähenemisviisimatust tuttavatele nähtustele. Rootsi feministlikku kunsti tutvustavad näitused saadi Stockholmist Riiginäituste (Riksställningar) kaudu ning neist kahte – "Häiritus" ja "Koodeks" – eksponeeriti Ajaloo Instituudi ruumides (galeriis ja dieles). Kolmas näitus, "Tuumakolleksioon" oli üleval Draakoni galeriis. Eestipoolsed näitused olid kureeritud Ajaloo Instituudi (Reet Varblane) ja Kunstiülikooli poolt (viimast esindas Ando Keskküla kui kogu projekti üldidee autor). "Pehmelt valguses" eksponeeriti Harju tn. 13 galeriis ja "Mina-kujundit" Artmaidenis. Kogu ühisprojekti võib eristada kaht vastandlikku poolt: Rootsi ja Eesti poolt, ning sugugi mitte rahvuslikust tunnusest lähtudes (seda enam, et "Tuumakolleksioon" on Rootsi-Norra ühisprojekt; kolm kunstnikku Norrast ja vaid üks Rootsist). Kõik kolm Rootsi näitust olid lausa harjumatu sotsiaalsed, tegeldes sealjuures väga



Peter Andersson, Siri Blumenthal, Christel Sverre ja Anne Lise Stenseth
Osa näitusest "Tuumakolleksioon", 1993.

Peter Andersson, Siri Blumenthal, Christel Sverre, Anne Lise Stenseth
From the exhibition "Nuke Collection", 1993.



Lisa Jevbratt

Picasso 1937. a. maal "Tüdrukud mängulaevaga", esitatud fotokollaazi ja kompuutrimanipulatsioonina.

Lisa Jevbratt

Picasso's painting (1937), represented as photographic collage and computer manipulations.

individuaalselt looja jaoks aktuaalse ühiskonna valdkonnaga ja selle teadvustamisega visuaalsete vahendite kaudu. Eesti näituste huvikeskmes on siiski esteetilised, kunstilised probleemid. Niisiis Rootsi pool esindas uute kunstinähtuste tutvustamise ja Eesti pool tuttavate nähtuste uut tõlgendamisvõimalust.

Sotsiaalse kunsti loomine on asetanud kunstniku (looja) traditsioonilisest positsioonist sootuks erinevasse: ta ei loo kunstiliste vahendite (värvid, lõuend jne.) abil oma erilist, tinglikku-kunstilist maailma, vaid tegutseb pigem teadlasena (uurijana), kes süveneb pikaajaliselt mingisse ühiskonda aktuaalselt puudutavasse probleemi. Niitegutses foto- ja videoinstallatsiooni "Kodeks" autor Ann Sofi Sidèn 15.-16. sajandist pärinevate naiste karistamisviise kajastavate originaaldokumentide uurijana (ajaloolasena). "Tuumakollektsiooni" autorid rootslane Peter Andersson ja norralannad Anne Lise Stenseth, Siri Blumental ning Christel Sverre keeleteadlastena. Annica Karlsson Rixon terapeudina, Lotta Antonsson sotsioloogina, Lisa Jevbratt kunstiajaloolasena (kõik kolm näitusel "Häiritus") jne. Tulemusena ei ilmu meie ette küll üldistusega monograafia või kommentaaridega dokumentide kogumik, vaid lavastus ehk visualiseeritud ajalugu, sõnastik, kunstiraamat jne., milles maailma on vaadatud läbi teadliku soolise vaatevinkli.

Esmane küsimuste ring ongi seotud "soo" mõistega põhirõhuga "naisel". Kes või mis on naine, kes on teda sellisena määratlenud – nii alustab oma järelsõna kataloogis näitusele "Kodeks" ka Rootsi kunstiteadlane Maria Lind ning vastus põhineb Prantsuse filosoofia suurkujudel, psühhoanalüütik Jacques Lacanil ning postmodernist Michel Foucault'l, et naine on outsaider. See on positsioon, mida kirjeldatakse tähenduste kaudu. Tal endal pole aga kunagi täita

peamist rolli. Naine on fantaasia kujund või isegi hirmu stsenaarium, mida on mugav projitseerida kõikidele naistele, kes praegu on olemas või on kunagi olemas olnud.

Soo mõiste kõrval tuleks Rootsi näitustest kõneldes tuua välja veel kaks märgusõna: foto (siia alla kuuluksid laiemalt kõik mehhaanilised ja elektroonilised kujutusviisid – slaidid, video, kompuuterkunst) ning keel.

Foto. Meie kultuuris on fotot mõistetud tegelikkuse objektiivse vahendajana. Postfeministlik kunst esitas postulaadi, et foto ei peegelda tegelikkust, vaid loob uusi tähendusi. Foto vahendusel kujundatud imagost (mehest, naisest) ning imago kujundajate ja kujundatavate objektide suhted on peamiseks mõtisklemisaineks kõigile kolmele Rootsi näitusele. "Häiritus" opereerib massimeediumi vahenditest pärinevate kujunditega. Fotode efektsus, atraktiivsus, steriilsus, suurus panevad nad mängima reklaamplakatitena, mis kuuluvad iga rootslase ellu peaaegu märkamata saatjatena metroojaamades, plankudel, majaseintel jne. Kuid vaatamata "märkamatusel" töötlevad pidevalt mäistet ja soove, suruvad peale eelistus- ja käitumismalle.

Kuid seos reklaamitööstusega on siiski väline: reklaami anonüümisuse asemel hakkab siin tööle kunstniku teadlik nihestatus. Annica Karlsson Rixoni eesmärk on teraapiline: laste anoreksiat põdevatel noortel neidudel teadvustada ja väärtustada oma keha läbi ühiskonnas kõrgelt hinnatud, maalina mõjuvat reklaamfotot. Lotta Antonsson toob naise objekti rollist subjekti rolli ning näitab naisel kaht äärmust, madonnat ja prostituuti, millena mees on naist kujutanud. Kui mõiste "naine" on konstrueeritud mehe poolt, siis

selle dekonstrueerimine samades piirides ning näiliselt samas väärtustuses on juba konventsiooni rikkumine. Antonssonil on tavaliselt kujutamiseobjektiks tema ise (nagu Cindy Shermanil), olles ise oma imago ja selle muutja. Siin on ta kasutanud küll oma sõbrannat, kes pole küll päriselt tema ise, kuid kes ei kuulu ka "kesksete" hulka ja pole seetõttu looja suhtes "teine".

Tõesuse probleemi kõrval esildub foto kasutamisel teinegi probleem, vägivaldsus. Ühiskonnas kaitsevad indiviidi vägivald eest seadused, kuid ühiskonnas pole seadusi, mis reguleeriksid vägivaldsust pildil, fotol. Picasso loomingus esinevat vägivalda kehade suhtes vaataja endale ei teadvusta, sest Picasso loomingut võetakse kunstiajaloolises kontekstis, seal imetletakse vormi loogilisest analüüsist johtuvat stilisatsiooni. Kuid millisena hakkab mängima stilisatsioon (vägivald modelli suhtes) kabinetfotodel? Ka Ulrika Åling manipuleerib kehtivate väärtuskriteeriumidega, alandades senise "võimusümboli", falloose, vaikelu atribuutikani.

Ann Sofi Sidén opereerib aga teadlikult vahendatud visuaalsete kujunditega: ta lavastab "tõeseid" pilte ajaloost – karistust kandvaist naistest, määratlemata, kas nad on süüdi või süütud, head või halvad. Nende naiste ainus ühine tunnus on nende marginaalsus, puudumine ajaloolistest monograafiatest, kroonikatest, õpikutest. Piltidel on kujutatud näitlejaid meie ajast (kunstnik teiste seas) ja nad kujutavad ajaloolist imago. Ka siinne tõde on näiline, näiline on ka vägivaldsus, ometi on ta visuaalselt veenev, veenvam kui Picasso teoste stilisatsiooni "vägivald".

Kui "Häirituses" oli seos reklaamitööstusega näiline, siis "Tuumakollektsioon" kasutab meeste pesu reklaami otseselt. Keelekasutus tekitab kunstilise nihestuse.



Karin Luts

Näid fotodel ja näid maalidel.

Näitus "Mina-kujund" (1930-ndad aastad).

Foto: Rauno Volmar.

Karin Luts

Faces on photos, faces on paintings.

I-figure exhibition (1930s).

Photo: Rauno Volmar.

Epp-Maria Kokamägi

Näid fotodel ja näid maalidel

Näitus "Mina-kujund" (1980-ndad aastad).

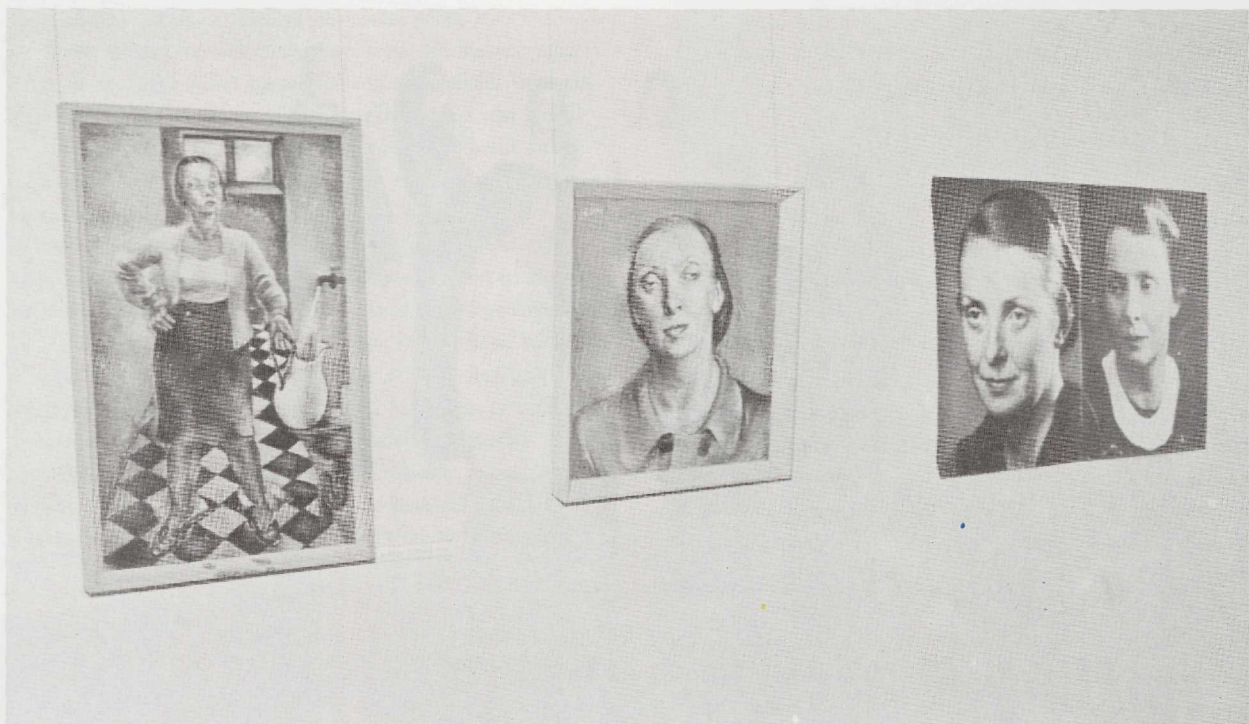
Foto: Rauno Volmar.

Epp-Maria Kokamägi

Faces on photos, faces on paintings.

I-figure exhibition (1980s).

Photo: Rauno Volmar.



Keel. “Kodeks” ja “Tuumakolleksioon” kasutavad visuaalse kujundi kõrval ka tekstilist osa. Tekst ei kanna seletuse rolli, vaid tema ülesandeks on ühendada kaht näiliselt lahus seisvat valdkonda. Sidèn kasutab autentselt arhailiste dokumentide keelt. Kunstnik loob paradoksaalse koosluse: meeste keelekasutus ja sellest tulenev mõtlemisviis (või vastupidi) ning naiste pildiline lavastus. “Tuumakolleksiooni” uuritavas valdkonnas on eristatavad kaks keeletasandit: ametlik ja elitaarne. Ametlik hõlmab relvade nimetusi, parameetreid, kasutamise ajalugu jne. Elitaarsesse kuulub aga tuumarelvade tootmise ja turustamisega seotud kitsa ringi inimeste omavaheline keelepruuk: hüüdnimed relvadele, tunnused, hindamiskriteeriumid jne. Viimane ühtib mehelikkust ja mehe-ideaali väljendava keelega. Samasugust seksuaalse varjundiga sõnavara kasutasid ka meeste pesu reklaamimisel tööstuse mainekaimad esindajad. Meeste militaarsus ja seksuaalsus langesid keelekasutuses ühte. Militaarne “elitaarne” keel omandas mõjuvõimu massiteadvusega manipuleerimisel, ilma et manipuleeritavad oleksid endale sellest aru andnud.

Eesti näitused tegelesid traditsiooniliste kunsti väljendusvahenditega. Anu Põdra objektide väljapanek “Pehmelt valguses” on koostatud ning kujundatud kunstniku enda poolt, kuigi idee liilitada just tema sellesse ühisprojekti pärineb Ando Keskkülalt. Anu Põder pole ennast teadvustanud feministliku loojana (aga ka enamik rootslasi pole seda teinud). Aga see pole isegi tähtis. Anu Põder on väga järjekindlalt tegelnud kindla probleemiga – naisekeha jäädvustamisega mitte ainult keha kui sellise uurimise

seisukohast (nagu Mapplethorpe teeb fotos), vaid eelkõige naise keha näitamise talle kui naisele sobivaimates materjalides. Kunstnik põhjendab materjalivalikut oma füüsilise nõrkuse ning naiseks olemisega. Tegelikult teeb ta enam-vähem sedasama, mida rootslane Antonsson fotomeediumis. Anu Põdra tõesuse küsimus on “kunstilise usutavuse” küsimus, sest ta ei manipuleeri ise ega osuta teiste manipuleerimisele. Tema jaoks on tähtis vaid dialoog tema (naise) ja materjali vahel, matejali ja valguse vahel, materjalide vahel. Temagi stiliseerib keha ja ta ei käitu picassolikult jumaliku loojana, vaid kuulaja ning diskuteerijana. Ta on dialoogis. Näitus “Mina-kujud” oli kunstiajalooline tõlgendus. Karin Lutsu ning Epp-Maria Kokamäe kunst oli objekt, allakirjutanu kui koosluse koostaja ning kujundaja oli aktiivne pool. Mõlema kunstniku loomingut ühendab väline tunnus: nad kujutavad oma töödes ainult iseennast, olenemata sellest, kas tegemist on autoportreega või lihtsalt kompositsiooniga. Antud koosluses on eksponeeritud tööde vahel ligi 60 aastat: Karin Lutsult on väljas 1920.-30. aastate maalid, Kokamäe omad kuuluvad 1980.-90. aastatesse. K. Lutsu iseenda kujutamine on seotud tema näo plaaniga – silmad, pilk, nina... Kokamägi kujutab oma keha, poosi, juukseid. Lutsu tegelased pärinevad samast ajast, millal ta neid maalis, tegemist on looja vahendatud suhtlemisega välismaailmaga. Tema kunst on ambivalentne, ta on peegel, mis näitab kõike ja säilitab kaitsva vaheseina. Kokamäe tegelased elavad aga ajaloos – ideaalajas autori jaoks, arhetüüpsete kangelastena (Lindad ja Kuldnaised) laiemalt eesti rahvas. Ka sellel kunstil on ambivalentne funktsioon, olla oma aja vahendaja

Elisabet Adebö, Hans Lepp, Britt Mutti
näitusel “Kood-eks”.

Annica Karlsson Rixon
fotopannoo anoreksiaohud.

Elisabet Adebö, Hans Lepp, Britt Mutti
at the Code-ex exhibition.

Annica Karlsson Rixon
Photographic mural: dangers of anorexia.





Ulrika Åling

Ole dole doff.
Fotograafia.

Ulrika Åling

Ole dole doff.
Photography.

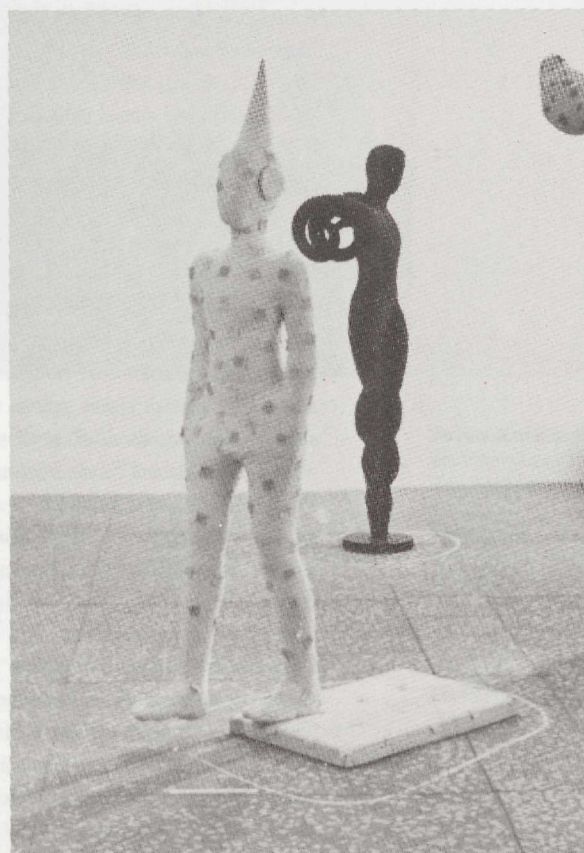
läbi kõige subjektiivsema elamuse ning samal ajal (teadlikult või ebateadlikult) manipuleerida vaatajaga. Karin Lutsu jaoks tähendas kunst kogu elu. Tema rollis läbi aegade olid kunstnik (maalija, graafik, kunstist kirjutaja) ning naine. Kokamäe elus on veel kolmaski pool, perekond ja lapsed ja kodu. Igasugune enesepeegeldus sisaldab alati kaht äärmust – teravat vajadust enesemääratlemise järele või kalduvust nartsissismi. Nartsissism on psühhoanalüütilise lähenemise põhjal igati normaalne nähtus heteroseksuaalsetes suhetes. Iga inimene vajab armastust ega loobu sellest kunagi, mida ta on nautinud. Vastuseks reaalsuse nõudele transformeerib ta enesekiindumuse oma ideaali kiindumusse. Sellise sublimatsiooni väljenduseks võib olla kunst kui vahetuim eneseväljenduse kanal. Nii et enesemääratlemise ja nartsissismi vahel ei pruugi olla ületamatut lõhet. Mõlemad Eesti näitused olid sellisel kujul väljas esimest korda. Rootsi omad on juba aastaid sisse töötatud ning saanud mitmetes Skandinaavia paikades erinevaid vastukajasid. Eestis puutusime sellise rõhuasetusega kunstis kokku esimest korda. Oleme aastaid tõdenud, et seisame muutuste eel ja muutuste sees. Tegelikult polegi tähtis, kas me sellegi projekti puhul kasutasime terminit “feminism” või mitte. Tom Sandqvist lõpetab oma saatesõna näitusele järgmise mõttega, et teistsugune meie sees ei pea ühte langema teistsuguse mõistega nende jaoks, keda me kohtame. Ilmselt on tolerant see, mida me kõigepealt vajame ja siis jätkub meie elus ruumi ka “teistsugustele”. }

Anu Pöder

Ekspositsioon feminisminäitusel “Kood-eks”.
Foto: Rauno Volmar.

Anu Pöder

Exposition at the feminist exhibition Code-ex.
Photo: Rauno Volmar.



Rauma Biennale Balticum'94

Ants Juske

Rauma biennialide ajalugu ulatub paari aastakümne taha. Alguses piirdus kultuuri-geograafiline haare Botnia lahe äärsete Soome ja Rootsi linnadega. 1985. a. laiendati areaali Läänemere-äärsete maadeni. Muidugi võib öelda, et tänaseks on neid Läänemere-maade biennaale ja muid näitusi olnud kuhjaga: meenutagem kõiki neid



Saksa kuraator Norbert Weber ning Ojars Petersonsi "Oranž naaber" Rauma Kunstimuuseumi ees. Foto: Ants Juske.

German curator Norbert Weber and Ojars Peterson's Orange Neighbour in front of Rauma Art Museum, Finland. Photo: Ants Juske.

"Ars Balticaid", "Mare Balticum" ja teisi mõne muu pealkirja all toimunud näitusi, kuhu on kutsunud kunstnikke kõigist Läänemerd ümbritsevatest maadest. Ühelt poolt on siin kindlasti tegemist uue Euroopa kultuuriruumi loomisega, kus oleksid ühendatud seni kokku hoidnud Skandinaaviamaade kunstnikud, tükike Euroopa keskelt (Saksamaa ja Poola) ning seni kõrvale jäänud Balti kunstnikud. Teisalt on aga kindlasti tegemist "institutsionaalse" kavalusega: apelleerides geopoliitikale on suurem lootus saada projektidele raha.

Rauma bienniali tähtsus on eelkõige selles, et ta on ainus Põhjamaade biennial, mis hõlmab kõike meediate. Seda vaatamata sellele, et linn ise on suhteliselt väike, meenutades oma unikaalse puuarhitektuuriga veidi Haapsalu. Väike on ka Rauma kunstimuuseum, mille ruumid on pigem toad, kui kunstisaalid. Igal juhul näiteks naabruses asuva Pori muuseumi ruumidega ei saa Rauma Taidemuseum võrrelda.

Biennialide üks peamisi mootoreid on **Riitta Säteri**, kelle õlul lasus

ka seekordse bienniali organiseerimine. Lisaks tuleb Rauma biennialile au anda selleski suhtes, et Läänemere ideega tulid nad välja juba kümme aastat tagasi. Esimesed sel printsiibil toimunud näitused koostati kohalike kunstorganisatsioonide poolt valitud või saadetud kunstnike põhjal, viimased kolm on aga kureeritud: 1990. a. **Maaretta Jaukkuri**, 1992. a. **Barbara Straka** ja viimatisel, 1994. a. suvel toimunud biennialil siis **Helena Demakova** valiku alusel. Rahvusvahelises kunstielus on viimasel ajal palju väjeldud kuraatori institutsiooni üle. Muidugi on kuraatori käes suur võim, kuna ta töötab välja näituse kontseptsiooni, mille alusel ta ainuisikuliselt valib osavõtjad kunstnikud. Paraku pole paremat süsteemi võtta, kuna eriti meil peaks hästi meeles olema kollektiivse vastutuse ajastu. Helena Demakova kasutas enda käes oleva võimutäie maksimaalselt ära. Viimaseks on tal väljateenitud volitused, kuna ta on end tõestanud mitmete rahvusvaheliste projektide kuraatorina. Oma põlvkonna läti kunstnikke (sünniaastatega 1950. aastate teisest poolest) on ta viinud rahvusvahelisele areenile ning ka asjaolu, et 1994. a. "Ars Fennica", Põhjamaade suurima kunstipremia sai lätlane Olegs Tillbergs.

Rauma '94 kujuneski lätlaste manifestatsiooniks. Avamisel lehvivad kõrvuti Soome ja Läti lipud (miks siis mitte kõigi osavõtjate maade omad, küsiti kuluvaarides), kohal olid Läti kultuuriminister, suur hulk kunstnikke ja kriitikuid. Midagi halba ei saa öelda aga lätlaste *team*'i kohta – töötati üksteist toetades ja aidates, ka tööst vabad kunstnikud aitasid ehitada bienniali mahukamat objekti, Ojars Petersoni suurt oranži tunni bienniali hoone ees. Üldse moodustas bienniali ühendav seltskond (kunstnikud, kuraatorid, kriitikud ja muud asjalised) nagu ühe suure perekonna, mida soodustas nii linna enda kui biennialihoone väiksus. Viimases suhtes on hea võrrelda 1994. a. kahte biennialikogemust – Raumat ja São Paulot. Üks intiimne, hoomatav, teine umbisikuline ja hoomamatu.

Helena Demakova näitusedeviisi oli "**Suveöö unenägu**". Biennial toimus just enne jaanipäeva, mis ju ka lätlastel on suur püha. Kuraator püüdis deviisi seostada Rauma ja Põhjala *genius lociga*. Kataloogi sissejuhatavas tekstis ratsutab ta läbi unenäomütoloogia ajaloo alates antiigist ning lõpetades Foucault'ga. Ühelt poolt tajusin Helena teatud väsimust puhtast installatoorsest ja kontseptuaalsest kunstist, teisalt on aga ka läti avangardile laiemalt omane suurem narratiivsus kui meie omale. Soome kriitika nägi tulemusel kahte poolt ja sellega võib nõus olla. Ühelt poolt varem nähtud tööd, mis olidki valitud haakuvalt deviisiga. Võtmekunstnikuks oli siin varalahkunud Soome kunstniku **Olli Lytykäise** (1947-1989) unenäomaastikulised akvarellid, **Jorma Purase** "Imaginaarne kojutulek" – fotokollaazid möödunud sajandil pildistatud saamidest nende kunagiste eluasemete praeguste vaadetega, **Kirsti Tapperi** rustikaalne naivism, **Ieva Iltnere** maalid ja kindlasti **Lembit Sarapuu** komplekt, mis leidis soome kriitikas väga erinevaid vastukajaid. Sarapuu on Sarapuu. Sümpomaatiline on siiski see, et Helena eelistas oma kontseptsiooni huvides mitte meie avangardiklassikuid, nagu mitmel varasemal puhul, vaid Toivo Raidmetsa ja Sarapuu. **Toivo Raidmets** eksponeeris oma kasejalgadel tooli ja stiilse punaste neoontuledega sisekummide virna. Sarapuu mõistagi oma loominguga vängemad näited eesotsas "Läänemere sünniga". Siinkohal tasub tsiteerida tema enda kataloogis avaldatud "manifesti": "Mina lähtun oma uudisloomingus suurtest eeskujudest, mis mind vaimustavad: ühelt poolt kromanjoni inimese kunst, teiselt poolt vene kunstniku Brüllovi maal "Pompeji viimne päev"." On isegi raske öelda, kas tegemist on manifestaalse naivismi või peene ironiaga.

Teiselt poolt koosnes näitus nendest kutsutud kunstnikest, keda kuraator usaldas, nägemata valmistoidid endid.

Siinkohal hakkas biennaali kontseptuaalne selgus veidi logisema, kuna igaüks rääkis suveööst ja unenäost omaenda keeles. Võtame kasvõi rootslase **Jan Svenungssoni** kontseptuaalse töö, kus ta oli joonistanud foto pealt maha Žirinovski näo ning siis terve jada joonistusi, kus iga järgmise eeskujuks on olnud eelmine kuni selleni välja, et nägu muutus loetamatuks. Ka kogu biennaali keskmeks olnud **Ojars Petersonsi** oranž objekt Rauma Kunstimuuseumi esisel miniväljakul pealkirjaga "Oranž naaber" oli pigem poliitilise värvinguga: soomlastel ja baltlastel on ühine, nüüd juba oranžikat värvi naaber. Petersons on patenteerinud kõikvõimalike oranži värvi objektide loomise täpselt samuti nagu Tillbergs oma

tavotise seinä. Võib ju öelda, et see on enesekordamine, kuid rahvusvahelise kunstielu strateegia kohaselt on see pigem oma firmamärgi kinnistamine – umbes nii, nagu Daniel Buren oma triipudega. Oma süsteemi juurde jäid ka kaks leedukat, **Mindaugas Navakas** ja **Gintautas Trimakas**, esimene oma hiigelmõõtmetes sõlmitud metallkujunditega, teine ülimalt minimalistlike fotoseeriatega, kus siiski on sisse kodeeritud väga isiklik kogemus. Ja muidugi *special guest* Bjørn Nørgaardi pigem sümbolne esinemine ühe unistajafiguuriga linnakeskkonnas – sellised nimed ainult kaunistavad biennaale.

Helena Demakova on endale väga hästi aru andnud oma missioonist ja selle piiridest. Tema esimese iseseisva rahvusvahelise projekti (kui mitte arvata esimeseks "Forma Anthropological"), Riias toimunud "Equilibriumi" kataloogi eessõnas märgib ta, et kõik me oleme eeskätt vastutavad oma regiooni, areaali või lihtsamalt öeldes koduümbruse ees. Me elame siin ja teeme siin kunsti, saatjateks meie lähimad naabrid ja meie lähim keskkond. Rauma Biennaale Balticum '94 tegeles just nimelt sama küsimuste ringiga. Kas see ring kunagi laieneb, on ise küsimus, kuid see "lokaalne sensibiilsus" (Kimmo Sarje termin viimase AICA kongressi tööruhmas) jääb alles meie endi tahtmatagi. }



Toivo Raidmets
Installatsioon Rauma biennaalil.
Foto: Toivo Raidmets.

Toivo Raidmets
Installation at Rauma biennial.
Photo: Toivo Raidmets.

Rooste ja mõtte Millenium

Peeter Linnap

Ma ei ole mitte kunagi varem osanud erilist poolehoidu tunda nn. tarbekunsti suhtes. Kui midagi juba “tarvitatakse”, siis pole see ei kunst ega üleüldse minu mure. Kui söödava, selgapandava või külgeriputatava kunstiga, näiteks ehtekunstiga seoses üldse miski meenub, on need vaid kindlad “asjad iseeneses”, ikka ja

jälle mingid tapvalt tüütud klaaskastidesse ja -kuplite alla prepareeritud kulinaid, mis on tehtud rauast, väärismetallidest ja kalliskividest – fetišid ja nipsasjad, mida ilmselt näidatakse a) kas vanainimeste või b) vana-varakogujate ning kokkuostjate rõõmuks või c) selleks, et rõhutada, et “kiirel ajal muutuva ja mööduva kiuste eksisteerib, Jumal tänatud, teatud hulk igavesi väärtusi ning pühadusi”.

Rahvusvahelise ehtekunsti näituse “Millenium” puhul võib taas arutleda, kas tegemist oli veel ühe revolutsiooniga või mitte, üks on selge – jõud ja noored ambitsioonid, selja taga rahvusvaheline ehtekunsti imperialism, taotlused ja ihad ei tunnistanud ei ülalkirjeldatud modernistlikku isekust ega fennougrilike šamaanide kaanoneid, ei n.-ö. pronksi, hõbeda ega rauaajastuid nagu skulptuuris – pigem saab siin rääkida “rooste ja mõtte” milleniumist. Ülimalt konservatiivse pealkirja varjus olid peidus ennekõike ideekunsti taotlused, mistõttu muutus oodatav kunstkäsitöö muuseumi-show

kuidagi iseeneslikult üldhuvitavaks, triivides edukalt mööda meediakesksete väljapanekute üldisest karist, mis sunnib hindeskaalasid valima n.-ö. meediakeskelt: “kuigi meisterlik, aga ma pole spetsialist”. Kunst, mis need piirid ületab, ei vaja enam sellist eeltingimust, pole tarvis ei prefikseid ega sufikseid, nagu kõnekunst, nahakunst, tapakunst, fotokunst, mustkunst...

“Ehtesajandi” uued strateegiad

Rahvusvaheline “Millenium”, kus esines nüüdis- ja tulevikukunstnikke Hollandist, Rootsist, Saksamaalt, Soomest, Norrast ja Eestist, kasutas oma mõjuvõimu saavutamise

huvides tervet rida strateegiaid, mis on tunnustatud pigem kujutavale kui tarbekunstile, enimini postmodernsele praktikale kui “moodsa kunsti” jätkuvalle ennatsalgavale punnitamisele. Üheks nähtavaks jooneks selgi näitusel oli ihalus vallutada ruumi ja mõtte paljusid dimensioone – nii laius/pikkus/kõrgus okupatsiooni näol kui kontekstiloova mõtlemistüübi tähenduses. Ei klaaskaste ega punktvalgust, selle kunsti materiaalseteks kandjateks olid vahtplokid sotsialistliku ehituskultuuri varamust, roostes kärud, plangulauad jne., vaimseks kandjaks aga ilmne ambitsioon totaalsele kunstile.

Lisaks installatsiooni ning skulptuuri suunas püüdleva “ehtekunsti” tellingute legitimeerimisele oli “Milleniumil” märgatav ka *objets trouweës* esteetika üsna sage inkorporeerimine – tõeline roosteajastu. Sellise ajastu keskseks autorisuhteks on kunstiline taasavastamine, varemtehtu taaskordne nähtavakstegemine, *replay, remix, re-reading*. Asju, s.h. valmisesemeid, millele nende n.-ö. eluajal vähimatki taidurlikku tähelepanu ei pööratud, pannakse nüüd tagantjärele näitusele – viimaste suhtes võetakse mõistagi täieõigusliku autori hoiak.

Tänu rohketele paralleelidele muude “kunstivormidega”, oli selle ehtenäituse peamiseks ehteks mitte niivõrd materjal oma isepäises loogikas, allutatuna taatele nimega stiil, kui just materjalisse või selle ümber inskribeeritud välised tähendused ja/või materjali poolt vahendatud kontekstuaalne mõte. Just see tingibki võimatuse defineerida, kas oli tegemist skulptuuride või installatsioonidega, kontseptualismi või pisiplastika ideede väljapanekuga. “Millenium” teeb



Ehtenäitus “Millenium”.
Vaade Rootsi kunstnike
ekspositsioonile.

Jewellery exhibition
Millenium.
Exposition of the Swedish
artists.



Piia Ruber

Kivistunud.
Maakivi, obsidiaan, vask,
hõbe, jõepärl. 1994.

Piia Ruber

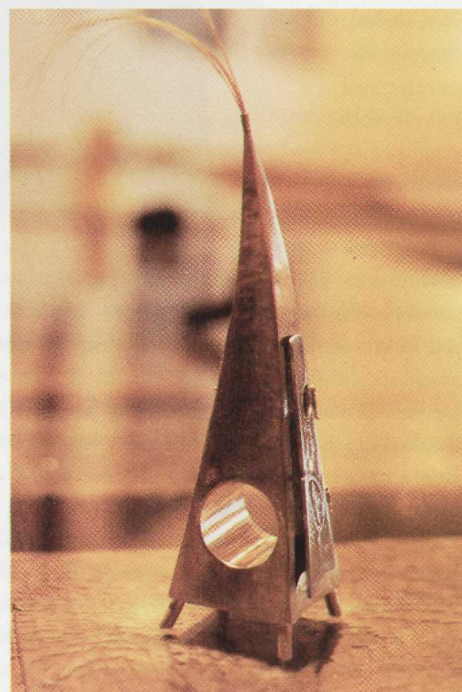
Petrified.
Stone, obsidian, copper,
silver, pearl. 1994.

Ketli Tiitsar

Sõrmus EXIT.
Hõbe, email, 1994.

Ketli Tiitsar

EXIT ring.
Silver, enamel, 1994.



silmad ette suurele osale meie igavale "kujutavale kunstile", kus kõige kaasaegsemadki kuraatorid, kriitikud jt. aasivad veel 1994. aastalgi psühhoanalüüsi, unenägede, "puhta elamuse" või meelelisuse ümber, tahtmata midagi teada kontekstist, poliitikast, vastutusest – lõppude lõpuks tegelikust kaasajast. Saame siin rääkida ühest neist järjekordsetest näidetest, mille puhul huvitavamad tööd ei pärine eesti kunstis lausa reeglina mitte õlimaaliplatelt, kuivnõelujatelt ega metsotintistidelt, vaid ikka ja jälle kõikvõimalikelt arhitektidelt ja inseneridelt, disaineritelt ja tarbekunstnikelt, s.t. järjest perifeersemate meediate kasutatjalt.

"Uus ehe" - käsitöö versus kontseptsioon

Kadri Mälk annab meile olulise võtme, kui ta eessõnas näituse kataloogile kirjutab: "Ehtekunst kui üks ürgsemaid ja inimesele ehk kõige lähemal asuvaid, on oma tähendustes läbi teinud kõik inimeses ja maailmas vähem või rohkem kiretult toimunud muutused. Ent piiride ületamine ei ole ka siin enam võimalik. Piirid on kõik juba ületatud... On võimatu mitte märgata neid nõudlikke ootusi, mida uus hüsteeriline aeg meile esitab. Ootame midagi, kuid mida?" (lk. 5). Kuigi käsitöölikku (meisterlikku) manufaktuurst nikerdamist pole päriselt adekvaatne vastandada kontseptsioonikunstile, on Eestis sääraseks vastandamiseks siiski omad allergilisevõitu põhjused. Peaaegu kõik rahvusvahelise seltskonna esitletud "Milleniumi" eksponaadid esitavad eelhoiaku, rohkem või vähem kvaliteetse mõttetöö prevaalerimist. Vähe on seda, mis kasvab välja materjali looduslikust juhuslikkusest, pannes kunstniku tundlikult järgima materjali käitumistujude jõujooni. See pole mitte enam too müüdiv kuld ja kard, kogujate ja ärikate ihaldatav fetiš. Osa taieestest, mida näidati, oli ettekääne hoopis enamaks.

Ehete muutumine on käinud kaasas ehtekandjate maitse muutumisega. Kas nüüd aga pole saabunud aeg, mil küsimus polegi enam sel tasemel, et tehnoklubisse ei passi minna vanaemalike briljantidega, vaid küsimus on laiem?

Ükskõik, kas nn. uus ehe, mida meile näidatakse, on algselt mõeldud ripatsiks kõrvalesta külge, rõngaks ninasõõrmesse, kaela- ja käerauaks, on siingi tegemist eeskätt n.-õ. informeeritud objektiga, kus informatsioon tahab saada oma kandjast sõltumatuks. See "informeeritus", mis väljendub neisse esemisse inskribeeritud tohtus tähenduste hulgas, pole enam pelk "tarbeline teade", mis arvestaks esmalt moode ja seejärel puht-kunstiajaloolisi kogemusi. Hoopiski vähe on siin ruumi meelelis-intiimsetele taustadele – senise "anatoomilise maitseaine" funktsiooni asemel on nn. uus ehe võimeline pakkuma üsna etteaimamatuid seoseid, simulatsioone ja muidugi sõltumatut vaimsust.

Kõigel säärasel pole kuigi palju enam ühist varasemate sajandite ehte tavarolidega, seisuslike hierarhiate kinnitamise ja kapitaliringluse stimuleerimisega. Kui need asjad, mis pisut veel ripatseid ja kaelavõrusid, hõbehelmeid ja mandalaid meenutavad, täna veel midagi või kedagi kaunistama peaksid, siis on kaks võimalust. Kas see kaunitar on juba sada aastat surnud või siis nähtamatu algusest peale. }



Janek Murd

Jumala läkitus inimestele.
Puu, klaas, raud,
mälestustahvel.

Janek Murd

God's Message to People.
Wood, glass, iron,
memorial.



Christer Jonsson

Kaelavõru "Nerthus".
Raud, hõbe.

Christer Jonsson

Collar-Nerthus.
Iron, silver.

AICA 1994 Stockholmis

Heie Treier

Rahvusvahelise Kunstikriitike Ühingu Eesti seksioon (Eesti AICA) asutati 1992. a. ning selle täisliikmeteks on praegu 18 kunstiteadlast. Varasemal perioodil oli ühingu ainukeseks liikmeks Eestis **Boris Bernstein**, kes kuulus 1980-ndatel ühtlasi N. Liidu AICA seksiooni juhtkonda; ent eestlastest on pikka aega AICA-sse kuulunud ka **Imar Laaban** – muidugi Rootsi seksiooni liikmena. AICA kongresside materjale on "Kunstis" publitseeritud refereerivas vormis varemgi, isiklike muljete põhjal Tbilisis toimunud kongressist kirjutas aga 1991. a. **Boris Bernstein**. Järgnevalt osutusid tähtsaks **Mart Kalmu** osalemisel AICA kongressidel Viinis 1992. a. ja Los Angeleses 1993. a. Viimati, 1994. a. toimunud Stockholmis kongressile sõitsid Eestist **Ants Juske** ja siinkirjutaja.

Septembris 1994 toimus AICA järjekordne aastakongress Rootsi kahes linnas, Stockholmis ja Malmös. Üritus kestis kokku kümme päeva, kui juurde arvata mitmed huvitavad ekskursioonid. Andsid ju rootsi kunstiteadlased endast parima, et tutvustada rahvusvahelisele seltskonnale rootsi kunsti, millest muus maailmas suurt midagi ei teata, sest selle tähtsust peetakse üldiselt kohaliku kontekstiga piirnevaks. Et niisugusel suhtumisel on töepõhi, tunnustavad rootsi kriitikud ise ka **Daniel Birnbaum**, **Christian Chambert** (Rootsi AICA esimees ja ürituse peakorraldaja), **Peter Cornell**, **Ingela Lind**, **Gertrud Sandqvist** publitseerisid AICA jaoks raamatukese *Swedish Samples*, kus põhjendasid suure osa rootsi kunsti n.-õ. igavust sealne nivelleeriva kunstipoliitika (sotsiaaldemokraatia) ning saajandi algusest pärineva ettekujutusega "heast maitsest". Ometi tundub rootsi kunsti praegu ärksaid loojaid jätkuvat ja mis puutub Malmösse, siis eriti sealne kunstielu esitab maailmatasemel ambitsioone, jättes Stockholmist huvitavuselt tahaplaanilegi.

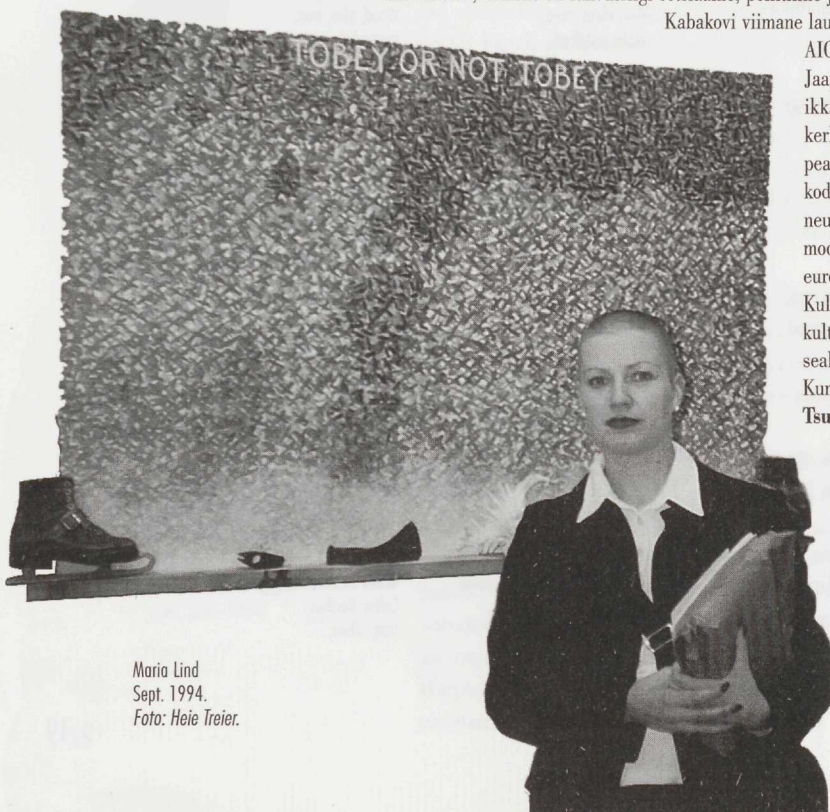
Seekordsel kriitikakongressil räägiti sisuliselt nendel samadel teemadel, millest varasematel kongressidel – modernismi surm, Lääne-Euroopa ning USA hegemonia kriitiseerimine ja kolmanda maailma eneseteadvuse tõus jms. – ainult aktsendid olid asetatud teisiti. Tegemist on nähtavasti praeguse ajastu sõlmprobleemidega, mis pole kehtivust kaotanud. Juhtteema "Elujäämise strateegiad – praegu!" ning alateemad "Etnilisus ja kultuuride paljusus", "Kunsti institutsioonide lagunemine", "Ähvardus kehale – AIDS, kodutus, nälj jne." ajendasid käsitleda pigem sotsiaalseid kui kunstispetsiifilisi küsimusi. Seepärast olid kõnelejateks valitud isikud, kes ei pruukinud olla üldsegi kunstikriitikud ega AICA liikmed. Kongressi avaloengud pidasid bulgaaria päritolu prantsuse kultuuriteoreetik Julia Kristeva ja vene kunstnik Ilja Kabakov, viimane osales ka Kulturhusetis avataval näitusel "Revir" ("Territoorium"), mille puhul pidas kõne **Boris Groys**. Kui juurde arvata ka hilisemad kõnelejad ja kuluarivistlused, oli kongressi toonuses mõndagi murelikku. Mistahes maailma otsast tulnud kunstikriitikud andsid teada oma maailmajaos valitsevast probleemipuntrast – mõistagi on sellega otseselt või kaudselt seotud ka kunst ise.

Nii imestas **Julia Kristeva** selle üle, et 1993. a. Veneetsia bienaamil, mille žüriisse ta kuulus, domineeris töodes inetus. Kunstiajalugu kui ilu ajalugu näib olevat läbi. Isegi täiusetaolust esitavate tööde puhul oli Veneetsias tegemist ülelegantsete surmapiltidega. Taoline kunst tekitab küsimuse: kellele on seda vaja? Ja milleks on kunstnike vaja? Kristeva arvas, et tegemist on mingi hoiatusega, kus kunstnikud ei väljenda üksnes negativismi, vaid loovad ka pinnast küsimuste esitamiseks. Sest tekkiv maailmakord on ohtlikult korrumpeerunud (võimu vaakum, kuriteo mõiste puudumine, rahaspekulatsioonid jne.), taolises olukorras inimindiviid kui väärtus kaob ja omandab tähtsuse vaid kui omanik (oma organismi omanik). Turg on tähtsam kui inimese keha. Kristeva muretses, kas kultuur on taolises olukorras enam võimalik. Ta nägi kunstikriitiku rolli tähenduse andmises taolisele kurjust ja surma kuulutavale kunstile. Sest ilu sünnib rõõmust, aga mis juhtub siis, kui rõõm pole enam võimalik? **Ilja Kabakov** pidas kõne puhtas vene keeles, sest ta esineb häbenemata ikka "nõukogude inimesena" või "ninasarvikuna". Ta võrdles oma Läänemaailmas elamise kuue aasta kogemust Venemaal elamise kogemusega. Läänes on kunstimaailma tsentris galerii ning kunstniku edu tunnus on müüdavus. Galerii on institutsioon. "Ma kardan institutsiooni, instinktiivselt, suurelt; mida ma aga ei karda, on kunstihallid ja fondid," ütles ta. "Uiasnõi artmir – kak delatj eto prokljatoe novoe." Kabakov tõstis esile kontekstide vastuolu kunsti hindamisel: tema venelik kunst muutuvat Lääne kontekstis arusaamatuks ja seda tõlgendatakse banaalselt. Seepärast. Mida peab nüüd tegema tundmatu noor mehhi, india kunstnik, kes tahab lülituda Lääne kultuuriellu – ta peab unustama oma vanemate keele ja hakkama rääkima lääne (kunsti) esperanto keelt, sest selle põhjal omandavad muuseumid teoseid. Tuleb olla kunstiajaloo superpolüglott. Vastuolu ongi selles, et igale regionaalsele (kunsti) keelele vastab oma kindel sisu, milleks on rahvusriigi sotsiaalne, poliitiline jne. taust. Aga ülemaailmses kontekstis kunsti regionaalne sisu kaob.

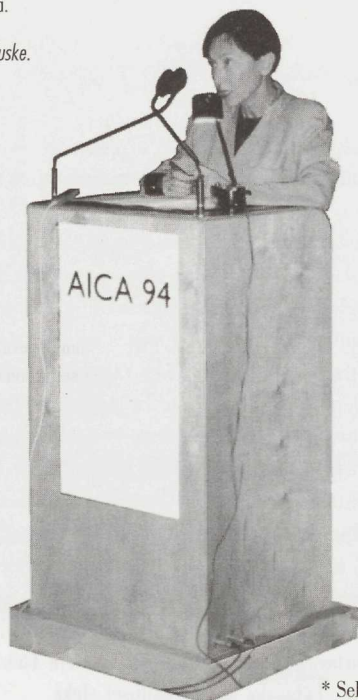
Kabakovi viimane lause oli siiski optimistlik: tema ise aktsepteerib mistahes riske.

AICA on küll kunstikriitike ülemaailmne organisatsioon, aga nagu selgus Jaapani, Aasiamaade ning Aafrika esindajate jutust, on kunstikriitika ikkagi puht Lääne kultuuri nähtus, mida mujal eriti ei tunta. Kongressil kerkiski üles Lääne hegemonia küsimus. Kas mitte-Lääne kultuurid peavad alati eeskujuks võtma Lääne kultuuri reeglid, mis seal sageli ei kodune? Kuubalane **Gerardo Mosquera** kurtis, et Ladina-Ameerika neuroos tuleneb pidevast poolikusetundest: ühiskond ja kultuur on pool-modernistlik, pool-läänelik, pool-kapitalistlik, rahva identiteediks pole ei eurooplased, ameeriklased ega aafriklased ja samas kõik need korraga. Kultuuri vähemused moodustavad enamuse rahvast. Ladina-Ameerika kultuuri probleem olevat lõputu imiteerimine – isegi originaalsust püütavat seal imiteerida.

Kummaline, kuid sedasama väitis jaapanlannast esineja **Akiko Tsukamoto** jaapani kunsti kohta. Jaapani kultuur polevat muud kui pikk imiteerimiste ajalugu. Ning ainus unikaalne nähtus jaapani kultuuris olevat selle eklektitsism (Vana-Hiina, Korea kokku panduna moodsa Läänega), mille tulemusena on saavutatud taoline tsivilisatsiooni tase nagu on. Imiteerimiskunsti Jaapani versioonis näib siiski leiduvat mingi oluline erinevus võrreldes teiste imiteerija-rahvastega. Tsukamoto arvas, et erilist jaapanlikkust ei tasu otsida mitte konkreetsetest materiaalistest objektidest, vaid hoopis ideaalidest ja suhtumisest objektidesse ja eriti loodusesse. Sellest polevat võimalik lääneliku loogilise mõtlemisega aru saada, mistõttu Tsukamoto väitis oma missiooni olevat jaapani ebaloozilise



Maria Lind
Sept. 1994.
Foto: Heie Treier.



mõtlemise tõlkimise lääneliku loogika keelde. Tänapäeva Jaapani arengu tagatiseks võib pidada aga avatust mõjutustele ning nende sümbioosi.

Eesti osadust suure maailmaga võis tunda siis, kui enamiku kõnelejate sõnavõttudes (kuigi teemadeks olid eri mandrite probleemid) tulid välja puht meelilised Eesti probleemid. Seda isegi neegeresineja, senegallase **Ery Camara** kõnes – ta kurtis, et neegrit on Lääne kirjanduses reeglina käsitletud kui objekti (sa oled see, kelleks meie sind peame). Maailma kultuurid võib jagada kahte lehte, kureerivad ja kureeritavad kultuurid. Peaks olema aga saabunud aeg, kus neegrid muutuvad subjektiks, sest: “Mida Aafrika-pärasemad me oleme, seda Euroopa-pärasemaks me saame!” Milline näeks välja Aafrika kuraatori korraldatud Aafrika kunsti näitus Lääne kunstimuuseumis? Camara rääkis pikalt ka armastusest, mille mõiste on Läänes tema arvates devalveerunud. Veel pidas indiaani kirjanik ning poliitik **Jimmy Durham** vabas vormis kõne sellest, mis enesetunne on elada õigusetu indiaanlasena keset suurriiki ja miks kirjanik peab hakkama sellises olukorras poliitikuks.

Uudse töövormina otsustasid rootslased korraldada *workshopi*. Grupijuhtideks oli kutsutud kaheksa nimekat kunstikriitikut üle maailma, nimetagem siinkohal New Yorgi teoreetikuid

Thomas McEvilley’t “Artforumist” ja **Kim Levinit** “Village Voice’ist”, Ida-Euroopa teoreetikuid **Zelimir Koscévići** Kroatiaast ning **Helena Demakovat** Lätist kui meile tuntumaid. Igas töögrupis kulges arutelu oma rada. Kokkuvõttes selgus ometi, et üksteisest sõltumatult arutatati gruppides sarnaseid teemasid ja jõuti sarnastele järeldustele. Populaarseim teema oli etnilisus ja kultuuride paljusus. Räägiti

* modernistliku narratiivi ning misjonäärsuse lõpust ja selle varjatud edasikestmisest; kunsti rollist rahva vaimse ellujäämise vahendina.

* Sellest, et kui enne oli kunst vormilt rahvuslik ja sisult rahvusvaheline, siis nüüd kipub ta olema vormilt rahvusvaheline ja sisult rahvuslik.

* Keeleprobleem: millist keelt kasutada, et tekiks arusaamine keskuse ja ääreala, vähemuse ja enamuse, Lääne ja mitte-Lääne kultuuride vahel?

* Kuidas toime tulla teistega meie kõrval – teised tekitavad viha ja hirmu; enamasti nende eripära lihtsalt tarbitakse ja süüakse ära ning peagi unustatakse. Slaididel näidati New Yorgi kunstniku Mark Dioni installatsiooni: riulitel siltidega purgid, mille sisuks prepreereeritud ookeanikalad. Metafoor Lääne kunstikriitika käitumise kohta teiste kultuuride suhtes: esmalt võõras kunst surmataks, siis topitakse purki, sildistatakse ja lahterdatakse. (Seda, et väiksemad kultuurid on suurematest jaoks lihtsalt vähetähtsaks teised, saadi AICA kongressil tunda lausa omal nahal: tagasisõidul arreteeriti ainus neegerosaleja Ery Camara Rootsi tollis eelarvamuste alusel ning kongress oli sunnitud esitama võimudele protestikirja; teine aafriklane ei saanud Rootsi võimudelt isegi mitte viisat kongressile sõiduks, kuigi temalt oli tellitud üks põhietekandeid; 28. sept. ööl toimunud “Estonia” laevakatastroofi kajastati rahvusvahelisel telekanalil Sky News erapoolikult, jättes eestlased kahemõttelisse valgusesse).

* Zelimir Koscévić esines üleskutsega: mingem tagasi oma professioni, kunstikriitika juurde, mis tähendab kunstiteose hindamist (“me pole antropoloogid, etnoloogid – etnilisus ja kultuuride paljusus on meie jaoks marginaalne kõneaine. Kunst ei kuulu üksnes naistele, kodututele jt.”). Seevastu Thomas McEvilley avaldas vastupidi, rahulolu selle üle, et kunstikriitike konverentsil räägiti kõige vähem üldse kunstist ja kriitikast, püüdes ületada greenbergilikult formalistlikku sulgumist kitsasse erialasse, kunstigetosse, mis teeb kunstikriitika kui eriala teiste intellektuaalide silmis sekundaarseks.

Ilust ei rääkinud peale Kristeva enam keegi. Ilu mõiste on kaasaja kunstis sama mis kaunistus, dekoratsioon või kommerts. Kunsti rolli püüdis defineerida üksnes jaapanlanna Tsukamoto: selleks peaks olema lähtumine positiivsetest väärtustest, välistades vihkamise.

Kongressi põnevaimaks osaks kujunes selle lõpp. Toimus äge paneeldiskussioon, mis algas vaidlusega Clement Greenbergi üle: kas on olemas mingeid universaalseid kosmosest antud hindamiskriteeriume, mille põhjal liigitada kunstiteos kas heaks või halvaks nagu Greenberg õpetas. Eelarvamusteta vaimuka ameeriklasena nimetas McEvilley kunstiteose heakskiitu sama vähetähtsaks toiminguks ühiskonna silmis nagu menüü valimist restoranis – kellele läheb korda see, milline toit kunstikriitikule maitseb? Ta võrdles kunstiteoseid jäätisesortidega ning sellest saigi lõöksõna, mis osa vanemaid kunstikriitikuid üles ärritas. Nn. jäätiseteooriat oponentideks Jacques Leenhardt Pariisist ja Corinne Robins New Yorgist: kuidas saab nii lihtsalt kõrvale heita terve filosoofiaharu – toetus ju Greenberg Kanti esteetikale ülevast.

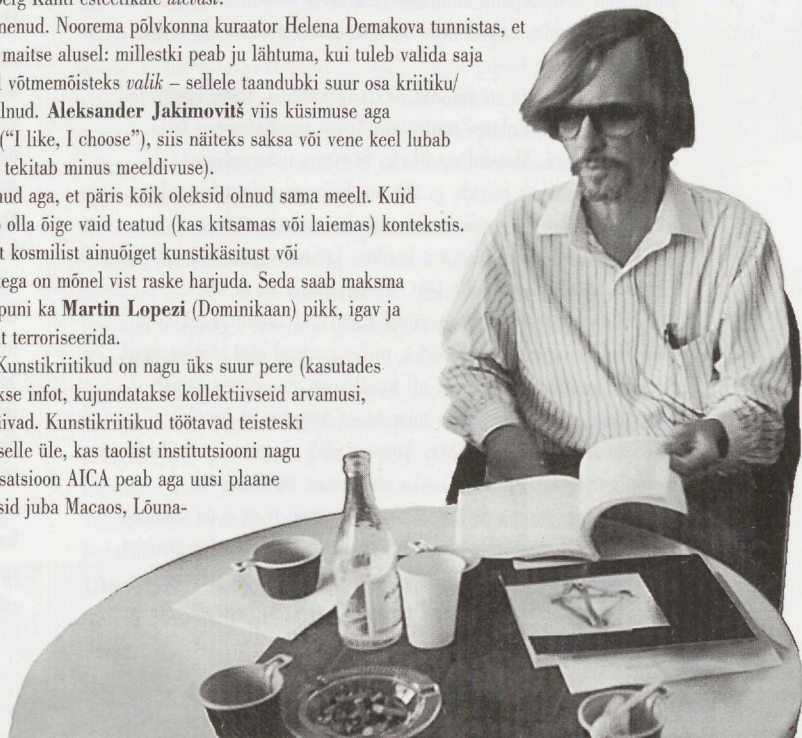
Greenbergi kriteeriumid on aga nüüdse kunsti käsitlemisel tõepoolest vananenud. Noorema põlvkonna kuraator Helena Demakova tunnistas, et kuraator teeb valikuid lisaks filosoofilistele tõekspidamistele tõesti isikliku maitse alusel: millestki peab ju lähtuma, kui tuleb valida saja viiekümne võrdväärse kunstniku vahel. Niisiis osutub kunsti väärtustamisel võtmemoisteks *valik* – sellele taandubki suur osa kriitiku/kuraatori käitumisstrateegiast kaasajal, mida rõhutasid teisedki AICA-le tulnud. Aleksander Jakimovitš viis küsimuse aga keelekasutuse pinnale: kui inglise keel asetab rõhu hindaja tugevale egole (“I like, I choose”), siis näiteks saksa või vene keel lubab esiplaanile tuua kunstiteose (“Mier gefelt”, “mnje nravitsa”, s.t. kunstiteos tekitab minus meeldivuse).

Kokkuvõttes jäi siiski kõlama McEvilley sisendav sõnavõtt, mis ei tähendanud aga, et päris kõik oleksid olnud sama meelt. Kuid postmodernistlikus olukorras lepitakse tõsiasjaga, et mistahes arvamus võib olla õige vaid teatud (kas kitsamas või laiemas) kontekstis.

Inimeste ja kultuuride kogemused osutuvad väga erinevateks. Universaalset kosmilist ainuõiget kunstikäsitlust või hindamiskriteeriumi pole tõesti olemas ega saagi tekkida, kuigi sellise mõttega on mõnel vist raske harjuda. Seda saab maksma panna vaid terror, mida kongressil taunisid kõik. Ometi kuulati viisakalt lõpuni ka **Martin Lopezi** (Dominikaan) pikk, igav ja väga pealetükkiv sõnavõtt, mille ainus mõte oli kongressil viibijaid avalikult terroriseerida.

Õhku jäi palju küsimusi ning arutelud jätkusid kitsamas ringis omavahel. Kunstikriitikud on nagu üks suur pere (kasutades Koscévići väljendit) ja maailma mastaabis käiakse omavahel läbi, vahetatakse infot, kujundatakse kollektiivseid arvamusi, teatakse üksteise tugevaid ja nõrku külgi, täpselt nagu meil Eestis asjad käivad. Kunstikriitikud töötavad teisteski riikides enamasti isiklikust fanatismist motiveerituna ja kuigi võib vaielda selle üle, kas taolist institutsiooni nagu AICA on üldse vaja või mitte – kunstikriitikud ei kao kuhugi, nende organisatsioon AICA peab aga uusi plaane hakata välja andma oma ajalehte ning korraldada järgmiste aastate kongressid juba Macaos, Lõuna-Prantsusmaal ja Iirimaaal. ☘

Thomas McEvilley
Sept. 1994.
Foto: Ira Teffers.



Globaalne moodul

Näitusprojekt Aeg – mood = modul

Kreg A-Kristring

Muutvas maailmas teisevad pidevalt paradigmad ja moodulid. Riigi (ühiskonna) jaoks on mõõduks näiteks konstitutsioon. Hierarhia taandumise ja demokraatia võiduga elab 20. saj. kultuur üle suurima muutuse. Kultuur kui mentaalse tarbimise objekt ja seisuslik privileeg kaotab monogaamsuse. Kultuur ise astendub, selle areaal laieneb, vastates suurte ja erinevate gruppide vajadustele. Samas tekib massikultuur, mille tarbimine standardiseerib ka tema tarbijat. Omalaadne nõiarang, sest unifitseerimine on paratamatu. Kõige eest tuleb maksta, infoühiskonna ülikiire arenguga tekkinud kultuurilist vaakumit leevendab ja ühtlustab vaid arengu kvantitatiivne tee. Eesti on ülemineku perioodis, kapitali ühiskonna määravaim moodul on raha. Kõik standardne ja korduv sisaldab ühtset moodulit.



Maurits Cornelis Escher
Kohtumine.
Litograafia, 34 x 46,5 cm. 1944.

Maurits Cornelis Escher
Encounter.
Lithograph, 34 x 46,5 cm. 1944.

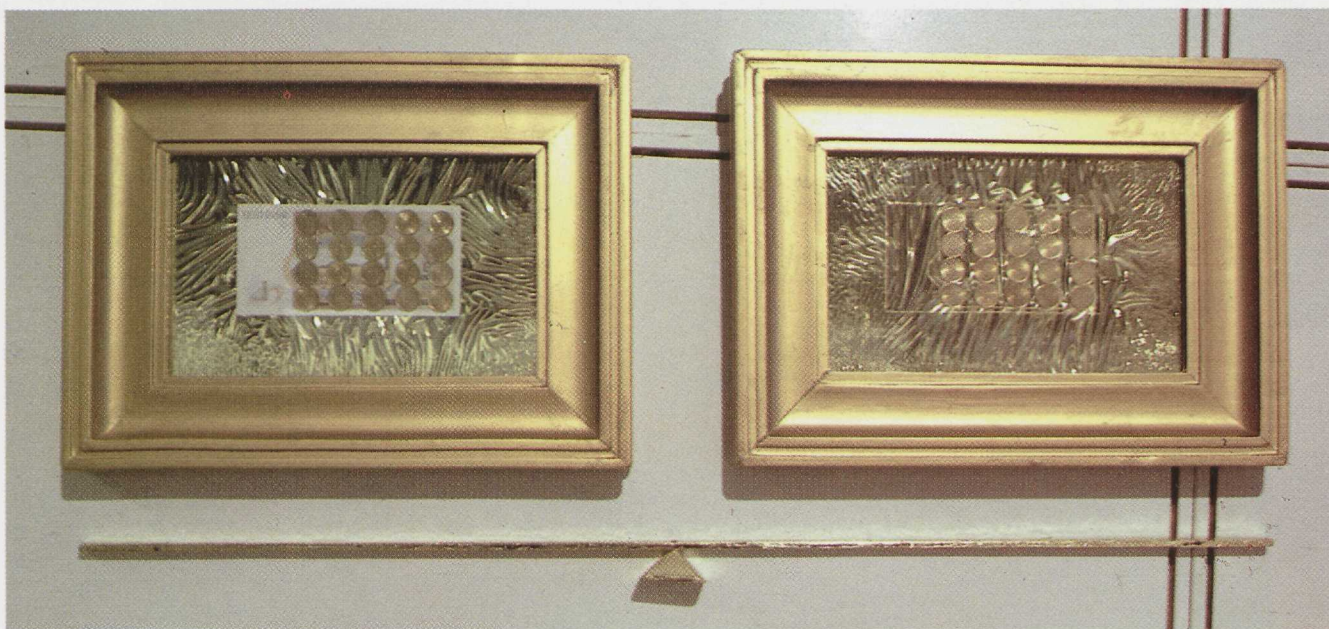
Vaatluse alla võtame mooduli (lad. modulus, mõõt¹) ja tema omadused. Tähelepanu suuname peamiselt mõõdu kordse ja korduse suhetele. Läbi kunsti üritame nähtust vaadelda seest väljapoole.

Kaasaegses kunstis on moodul üks baasnähtusi, mida kasutavad erinevad meediad alates traditsioonilisest maalikunstist kuni digitaalkunstini. Moodul on üheks huvitavamaks mõõduks postmodernistlikus piiride ja ühtsete kriteeriumiteta kunstiloos. See on olulisemaks vaheastmeks klassikalise kompositsiooni nivelleerimisel ning iseseisva kordus- ja seeriaprintsiibi käivitamisel kunstis. Moodul ongi selle võti. Arhitektuuris on ta üks tüüpimõisteid. Templite ehitamisel kasutasid vanad kreeklased, roomlased mooduli lähtemõõdet, mille kordsed olid ehitise osad. Kreeklaste suhe moodulisse oli tundlikum, roomlastel jäigalt matemaatiline. Üksikosade toimimises kajastuvad terviku omadused. Visuaalselt nähtav kunstis näib olevat seotud ühiskonna mentaliteediga laiemalt. Kreeka ühiskonna mõõduks on kultuuriruum, milles domineerib täiustumine ning seda tähistab harmoonia. Rooma ühiskonna mõõduks on sõjaline ekspansioon, mida tähistab tohutu impeerium ja mille sisuks on valitsemine. Mõlemad traditsioonid elavad tänapäeval edasi, kuid moodul on

muutunud kunstis nähtuseks omaette. See annabki põhjust temaga tegelda.

Et nähtust võimalikult puhtalt avada, koostas näituse moodulist², kandepinnaks eesti kunst, mis kujundab näituse näo momendi võimaluste piires, vältides samas laialivalgumist ja hägustumist. Nii on probleem paremini vaadeldav. Teatud mõttes on suhe näitusesse akadeemiline ja uuriv, protsesse vastastikku väärtustav. Kultuuri ei väärtusta ainult sellele pandud raha, vaid ka tegelemine ühiskonna indikaatoritega, kunsti ja tema protsessidega, ja nende avamine. Analoogilisi nähtusi tundmaõppivaid näitusi Lääne kunstis kohtame eriti 1960-ndail (*Süsteemne maalikunst* Guggenheimi muuseumis 1966, Allaway). Hiljuti on aset leidnud moodulikasutajate Eesti pioneeride "SOUP" rühmituse ja Kaljo Põllu retrospektiivsed näitused Kunstihoones ja selle galeriis, seetõttu on näitus koostatud 1990-ndatel loodust.³ Viimati mainitu esitleb nähtust tsüklilise harjal, mille taaselustavaks repliigiks näitusel on Reiu Tüüri ekspressiivne "Supp". Lähivaks teljeks näitusel oleks moodulnähtuse tajumine protsessis, kus moodul muutub kunsti-kujundavast võttest meetodiks.

Kompositsioonis ja pildisiseses ülesehituses on kasutatud moodulit läbi aegade. Olulisem on see olnud koolkondades, kus moodul sisaldab ikonograafilist koodi (suhete tähtsus on määratletud kordsete kaudu). Radikaalseima avangardisti Piet Mondriani kompositsioonides on moodul veel kvalitatiivselt pildi sisse kasvav, arhitektooniline. 1937. a. kirjutas Mondrian: "Kogu kultuuriajaloo vältel on kunst näidanud, et üldkehtiv ilu ei tulene vormide erilisest omadusest, vaid sisemiste suhete dünaamilisest rütmist või kompositsiooni puhul vormide vastastikustest suhetest. Kunst on näidanud, et põhiline on suhete määratlemine."⁴ M. C. Escher kasutab moodulit pulseerivas alguse ja lõpuga mängus. Kuigi tema motiivide arendus ja mutatsioonid jäävad ühe pildi raamidesse, väljendub selles protsess. Tema puhul on see loogiliselt sümboolne või vastupidi, väärtustatud on aga protsess. Moodul kunstis iseseisvub äärmuseni arenenud Ameerika popiks, kus see vastandub elitaarsele poolele ning valib oma aineks banaalsed massikultuuri objektid: konservsupid ja coca-cola, igapäevaste Marilyn. Sõltumatu suurusena muutub moodul korduse läbi paljusust kajastavaks eesmärgiks. Sel perioodil läheneb kunst massidele kõige enam. Ohku jääb vaid küsimus, kas massid vastavad samaga? Warholi juures, kes deklareerib: "Tahan, et kõik mõtleksid ühtemoodi. Arvan, et igaüks võiks olla masin"⁵ muutub moodul kvantitatiivseks ennast reprodutseerivaks jadaks, eitades kompositsiooni täielikult. Seda tüüpi võtet avab põhilikult Altti Kuusamo artiklis "Sarjalise korduse maania".⁶ Kordus, mis rõhutab ühe objekti paljukordset kohalolekut, on informatiivselt tühi. Informatsiooniteooria järgi kantakse informatsiooni seda rohkem, mida vähem me suudame ette arvata, mis tuleb järgmisena. Totaalse korduse omaduseks on vallata infokanaleid, loomata uut informatsiooni. Seda nullvarianti, mille monotoonuseni pole jõudnud ükski teine kunstiliik peale kujutava, esindavad tänapäeval Philippe Cazal, Jean-Pierre Raynaud jt. Korduse iseloomulikumaks omaduseks paistab olevat kontsentratsiooni hajutamine ruumilis-ajaliselt pikemale teljele. Niisugusena vastab ta ehk enam kaasaja inimese vastuvõtu iseärasusele, toimides kui rütmivorm, mille kasutamist kohtame koolides, väeosades,



Kreg A-Kristring

Tasakaal ja anti-tasakaal I.
Segatehnika, 1994.
Foto: Eve Linnap.

Kreg A-Kristring

Balance and anti-balance I.
Mixed technique, 1994.
Photo: Eve Linnap.

reklaami- ja infotötluses. Sakraalsete, teoloogiliste ajastute kontsentratsioonis oli omane keskendumine ühele. **Reiu Tüüri** suureformaadilistes töödes, kus kujundikordus moodustab tapeedilaadse tausta, projitseeritakse sama kujund suurelt uuesti. Seesuguse võttega rehabiliteerib Tüür kompositsiooni tsentraalse põhimõtte, mida moodulkordus algselt eitas.

Ühesugune kordus on korruga minimaalsus ja selle vastand, ta on piirideta ja ometi suhteliselt suletud. **Aili Vahtrahu** oma objektis "Passaaz" näiteks kasutab teadlikku viga, vastukäiku.

Ühesuunalises rottide paraadis leidub dissident.

Kordus toimib enamasti mooduli kaudu ühiku raames. Seeria moodustavad mitu ühikut. Paljud kunstnikud kasutavad mõlemaid sujuvalt koos. **Raul Meele** puhul on rütm mõõdetud kuue täringuga ja täringu kuue tahuga, mille tahkudele kantud anagrammide süsteem seob terviku. Raul Meel toetub oma artiklis "Seeriaprintsiip kunsti" kogemusele: *seeriates sisaldub loominguline protsess kui teos, mida väljendavad read, väljaand-samblid. Üksikosa võidab sellega, kui ta on seotud seeriasse, võib vaadelda ka omaette. Seerial ja protsessil ei pruugi olla algust ega lõppu.*⁷

Lõputa lõpunimine on näiteks protsessikunstnik Roman Opalka, kes toetub oma seerias $1 - \infty$ sundmoodulile. Tema temporaalne kunst kajastab arvude järjestikku kestvat jada, kus üksikosa avalduvad vaid 1591530-1602182 või 3786630-3809138 ning nad on seerias ümberpaigutatud.⁸ **Ülle Marksi** tömmised on seeriade mängus mooduliks emotsioonide uuestisünnis. Seda on alati võimalik ümber mängida, seades lehti ülestikku või kõrvuti, muuta järjestust. Eri autorite individuaalse suhte kaudu saab nähtavaks mooduli faaside kujunemine meetodiks. See on näituse üks aspekte, mis väljendab protsessi. Moodul kajastab enamasti kindlat seisukohavõttu ja totaalsustki. Olulisem kui materjali töötlemine on materjali avamine (Liina Siib, Andres Tolts, Aili Vahtrahu).⁹ Aistingute avatus on kvalitatiivne probleem, mida tuleks mõista ka laiendatult. Meeltega suhtlemiseks on psühholoogilistest parameetritest eelistatavam kordus, mõõt ja mass ning nendevaheline ruum, mis loob rütmi. Rütm on mõjuvaim sugestioon

ja selles peitubki paljude tööde kunstiline jõud.

Inimese mõõduks on kõigiomadustega tema ise, individ. Sugestiivselt saladuslikum ja karaktersem on maalide struktuuris moodulina esinev rütmikäik (**Ado Lill, Mo Kreegi**).

Spontaansusest hoolimata sisaldab see alati mingi protsendi autori standardvõtestikku. Sellele kunstieksperdid aga toetuvadki autorsuse tuvastamisel.

Moodulid on võrreldavad molekulidega, millede paljususes luuakse aine. Nad on alus, millele toetuvad süsteemid. Süsteemi loob kunstniku erinev lähenemisprintsip moodulile, hulk on piiramatut. Pühitsetud on igakülgne produktsioon, mis on seotud ka ajastu protsessilembusega, kus kvalitatiivsus on taandatud kvantitatiivsusele. Ometi on moodul baas nii ühete kui ka teiste suhete avaldumisel, mille määrabki kunstniku sisemaailm. Moodulivõtte kujunemisega kunstiliseks meetodiks muutub see Ameerika popi vastandiks, evides elitaarsust. Siiski, elitaarseks muutus ta juba seal, pärjatuna paradoksaalselt popkunsti aupaistega. Tihti avaldubki vastandite tegevus ja loovus nendevahelises respektis. Suurte süsteemide puhul tähendab see küpsust, klassikaks muutumist. Meetodi puhul oluline vormiline tunnus on klassitsismile omane loominguline protsess. Töö valmib kõigepealt ratsionaalselt, misjärel see lihtsalt teostatakse, idee materialiseeritakse.

Kuraatoritöö tavatult huvitav kogemus seisnes selles, et omavahelist kontakti omamata töötavad Raul Meel ja Erki Kasemets nagu ühe süsteemi raalid. Vastavatel plankudel sünnivad tingmärkide abil lõplikud kavandid. Teostusse jõuavad vaid mõned neist. **Erki Kasemetsa** objektide mooduliks on masstoodangu jääk, enamasti pakend. Kohapeal horisontaalpinna loodud "Valgalas" on kasutatud moodulina rohkem kui seitsset tuhandet värvilistest plastmassist mängunuppu. Töö ühte nurka on paigutatud kavand, avamaks loomeprotsessi. Mistahes meetodile omane ratsionaalne käik ei välista teose kunstilist jõudu, kui see on autori maailmataju osa. Puhtama liini esindajateks ongi R. Meel, E. Kasemets ning otsapidi **Liina Siib** ja varasem Aili Vahtrahu. Absoluutselt puhas on meetod siis, kui see ei apelleeri meie alateadvusele, rääkimata

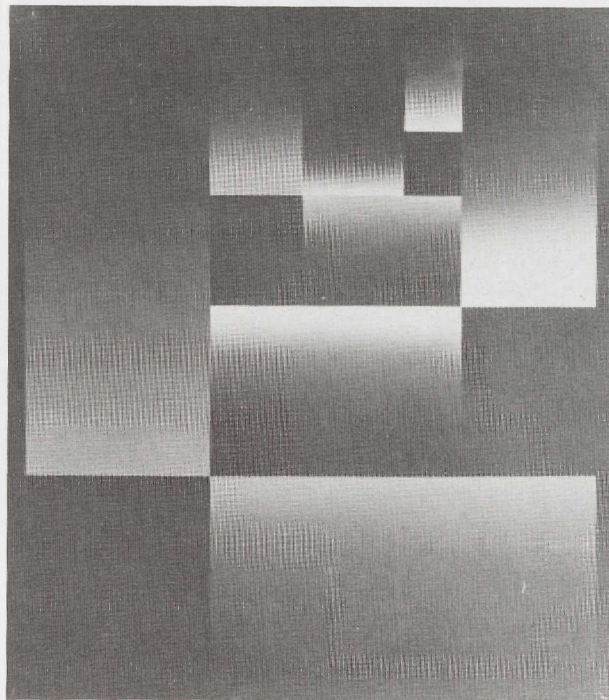
kogemustest ja emotsioonidest. Puhas printsip tähendab eeldust, et me oleme ka teadvuslikult puhtad lehed, aegruumilised objektid, kes suhtlevad vaid puhaste mõjuritega nagu rütm, mass, kaugus, liikumine. Selles mängus alles joonistub esteetiliselt välja meie teadvuse kohalolek. See sarnaneb kõige enam matemaatikale, mille ilu me ei saa kirjeldada, kuna see eksisteerib vaid abstraktses isolemises. Tegelikuses kaasatakse kultuurikihiga koormatud teadvus ikkagi kontekstide karusselli.

Kui abstraherimine vabanes kunstis assotsiatiivsusest ja hakkas esinema puhta abstraktsioonina, kujunes kompositsioon universumit loovatest puhastest faktoritest. Abstraktsionistid pealkirjastasid oma töid lihtsalt kompositsioonidena, sest nii nad tajusid end kõige enam lähemal olevat jumalikule liivakastimängule.

Absoluutide mängu järgivatena on **Tõnis Vindi**, **Raul Meele**, **Ene Kulli** kunsti põhiprobleemiks aegruum kui meid ümbritsev moodul. Tõnis Vindi töödes on võrdselt tähtsad nii arvurütm kui ka dünaamika, mida väljendavad värviga aktiveeritud jooned. Loodu on protsess ja ruumiprogramm üheaegselt.

Kunsti piire laiendavast alusest on postmodernistliku ajastu kontekstis saanud moodulist üke kõige korrastavam printsip. Vormide maailma lagunemisega tekkinud minimalismis saabki puhas mõõt oma õilistuse. Ad Reinhard tunnistas 1960: "Vaid standardi vorm võib olla mittekujutav (*imageless*), ainult stereotüüpne pilt võib olla ilma vormita, ainult formuleeritud kunst võib olla ilma vormita."⁶ Iseseisva vormelina on moodul eneselegi ootamatult avangardismi tähtis mõõt, kuid Isand Kompositsiooni mängudes on ta vaid ettur suhete skaalal. Mooduli omadustega kaasnev dualism ongi baas nii kvantitatiivsete kui ka kvalitatiivsete suhete arendamiseks; esimene avaldub kordus- ja seeriaprintsiibis, teine pildilises arhitektoonikas. **Andres Toltsi** teoste korrastatus rajanebki suuresti pildisisesele arhitektoonikale, kus omanõolisust rõhutavad kontrastsed aistingud, mida kannavad maali struktuurid, mitmesugused materjalid ja *ready made* esemed.

Niidiid jooksevad kokku nähtust minimalistlikult avava **Mari Kurismaa** kuldloike-seerias. Kapatsiteet polemiseerib otse



Mari Kurismaa

Kuldloige 10.
Õli, lõuend, 1993.
Foto: Peeter Sirge.

Mari Kurismaa

Golden section 10.
Oil, canvas, 1993.
Photo: Peeter Sirge.

jumaliku kohalolekuna kirka pildiruumi harmooniaga. Kahe teljega tagatud pildisene loogika väljendab vaid kompositsiooniseadusi. Vajamata kujutist ning olles põhjendatud iseneses, tõdeme, et kunstnik ei saa olla oma tegevuses lõpuni vaba. Oli ju dada kunstinähtusena üldtasakaalustavaks vektoriks süsteemi üliarenguga tekkinud entroopiale, terviksüsteemi eneseregulatsioon. Nüüd viitab protsess kvalitatiivsele uuenemisele meile veel teadmata kujul. }



Erki Kasemets

Valgala.
7000 mängunuppu.
1994.
Foto: Eve Linnap.

Erki Kasemets

Runoff.
7,000 pieces.
1994.
Photo: Eve Linnap.

¹ Moodul (Lad. *modulus*) ehk mõõt, msg. koefitsientne, suurustevahelisi suhteid ja leppeühikuid tähistav termin. Eesti Entsüklopeedia 6, 1992.

² Näitus A. H. Tammsaare majamuuseumis ja kastellaani majas (E. Vilde muuseumis) 3. okt.- 3. nov. 1994.

³ Osalesid 15 kunstnikku: Erki Kasemets, Kreg A-Kristring, Mo Kreegi, Ene Kull, Maret Kukkur, Mari Kurismaa, Ado Lill, Ülle Marks, Raul Meel, Ivar Re, Liina Siib, Andres Tolts, Reiu Tüür, Aili Vahtrapuu, Tõnis Vint.

⁴ Jaak Kangilaski. Maalilisejärgne abstraktsionism. XX sajandi kunst. Kunst, 1994, lk. 139.

⁵ Jaak Kangilaski. Popkunst. XX sajandi kunst, lk. 138.

⁶ Altti Kuusamo. Sarjallisen toiston mania. Taide 4/94.

⁷ Raul Meel. Seeriaprintsiip kunstis. Kunst 61/1, 1983.

⁸ Tööd Lenz Schönbergi kogust.

⁹ Kreg A-Kristring. Aeg - mood = modulus. Kultuurileht, 25. nov. 1994, nr. 41.

Üha vähem loetakse luulet,
üha rohkem subtiitreid.
See pidi meid, kulturseid inimesi,
murelikuks muutma.
Olen kultuurne, mõtlen riimidest ja ilust,
ootan muret.

Mõtlen puhtkunstilistest
väljendusvahenditest, materjali
vastupanust, vaimuaristokraatiast, ilu
suveräänsusest elu suhtes, modernismi
ülevusest ja progressist, heegeldatud
pintslilapist, Greenbergi vaimsest
stratosfäärist, kus kärbestestki nõrgub
kärjemett, ja helgest tulevikust
üleüldise kuldlõike kumas.

Aga muret ei tule. Vaatan telekat: üks
dekkar küsib kahtlusaluselt, et millest see
tollel ja tollel õhtul mõtles.

Kahtlusalune kostab: "Lihtne inimene mõtleb
sellest, mida täna õhtul süüa saab.

Komplitseeritud inimene mõtleb saatuse
keerdkäikudest. Valgustatud inimene mõtleb
sellest, mida täna õhtul süüa saab."

Hundikoer Kongo - ja tema on ometi üks
õpetatud ja kultuurne loom - vahib aknast
välja. Loen tema alt subtiitreid:

A

Elada ükshaaval

B

Nuusutada majesteetlikult

C

Lüüa nurru

Ta on täna õhtul söönud.

P.M.Laurits

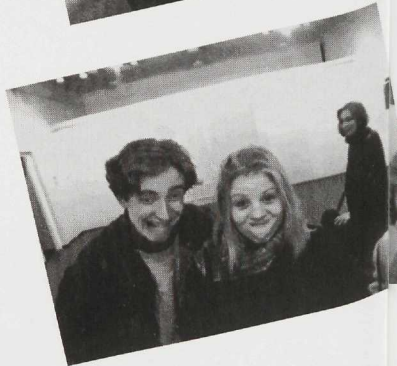
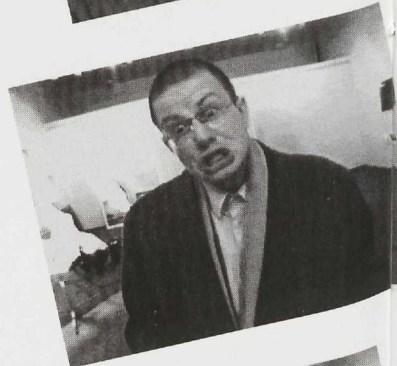
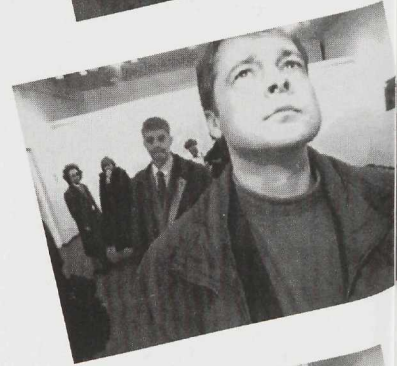
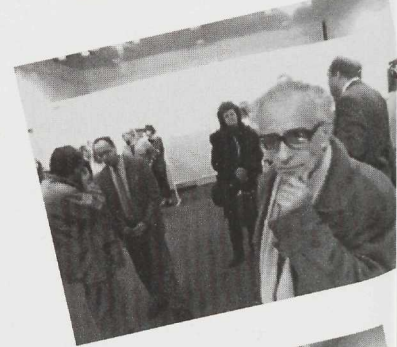


LICENTIA POETICA 529

25 õhushõljuva ferromagneetilise liblika
maandumispaigaks oli hülljatud keemialabor.
Nende peatumine leidis aset hõõguvaid juhtmestikel.
Liblikatibade tekitatud värelus ruumis kandus labori sügavusse
ja tekitas aineis [pürimidiin, vasopressiin]
huvi liblikate viibimise vastu keemiakompleksis.
Iga mool ainet tunnetas liblikvärvide ühildumist
juhtmestikke ümbritseva mikroklimega. Liblikaid valdab
kiindumustunne eimillegisse ja süstemaatilised nõrkusehood:

LAGENDIKE OTSATU LÕPMATUS
MOONIDE VARAKEVADINE SÄRA
KÕDURAJOONIDE HURMAV KADUVUS
KAPSAARIA KÜTKESTAV LÕHNAVUS
VIKERKAARE PIMESTAV HELKIVUS
ROHUTUTTIDE KIIRE TÄRKAVUS
MESTARUDE HUVITAV PAIGUTUS
KOPTERIPLÄTSI VAJALIK NAHTAVUS
SIIDIUSSIDE MEELETU PAELUVUS
MUNAKIVIDE TUNNETATAV KUMERUS
PIRNIPUUDE NAPAKAS ÕITSEVUS
KASTANIALLEE JOOVASTAV JAHEBUS
GOLFIMÄNGU VÕIMALIK TOREDUS
VÕRTSJÄRVE MÖNUS LÄHEDUS
KÄRBSESEENTE VÄLINE NÄGUSUS
PUUKUURI PÕLINE ARMASTUS
HILISÕHTU METAFÜÜSILINE HÄMARUS
KRUUSAVEE ÄNGISTAV HÄGUSUS
PROTAKTIINIUMI ELEKTROSTAATILINE INDUKTSIOON

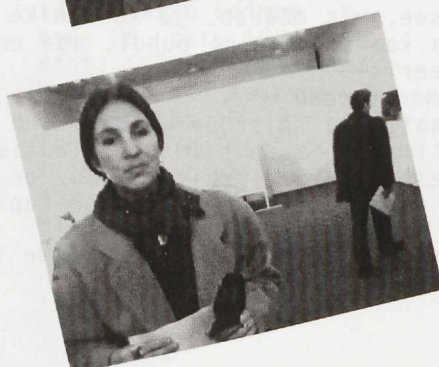
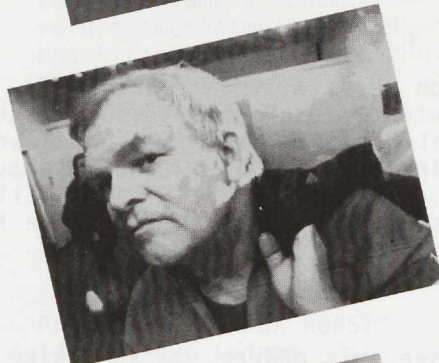
zurimur



Must Subjekt

Kunstiteos asub näitusesaalis. Inimene siseneb saali ja asub teost oma meeleorganite vahendusel uurima. Teos on see, mida uuritakse, temal pole meeleorganeid. Musta Subjekti loomise idee oli muuta see aktsioom küsitavaks. Tegelikult ei või me iial teada, kes keda õigupoolest uurib. Vaadeldes putukat läbi suurendusklaasi, pakume me talle ühtlasi võimaluse uurida läbi sama luubi meie silma võrkkesta ehitust. Kohtudes Musta Subjektiga, astus iga külastaja temaga dialoogi. Seistes subjekti ees oli ta selle vaateväljas ning nägi ekraanil iseend tema silmade läbi. Arusaam, et vaatlemisprotsess on vastastikune, mõjus inimestele erinevalt. Mõni ei talunud kaamerasilma ainitist pilku ning lahkus kiiresti, mõni kasutas olukorda pragmaatiliselt, kontrollides soengu korrasolekut. Enamusele tegi iseenda ekraanilt jälgimine aga lihtsalt nalja. Kohtumisest jäi igaühele mälestus - inimestel ajurakkudes, subjektil magnetlindile. Siin näetegi üksikuid Musta Subjekti mälupilte. }

Mart Viljus



1. Mis on ülim õnn?
2. Milleks on ühiskonnal vaja k u n s t i ?
3. Milleks kunstikriitikat?
4. Mis on tähelepanuväärseim Eesti iseseisvumisega seondud muutus ü h i s k o n n a s ?
5. Miks puudub Eestis kunsti ja auditooriumi dialoog?

Reet Varblane:

1. Sisemise rahu ja tasakaalutunde saavutamine, et võiks olla vaba kõigist välistest "tõblemistest".
2. Kunst nagu iga teinegi kultuuri alaliik on ühiskondlikus teadvuses toimuvate muutuste registreerija, väga põnev just tänu oma nihestatusele sest teadvusest.
3. Kriitika on omakorda kunstis toimuvate muutuste registreerija, ka põnev tänu just oma nihestatusele kunstist.
4. Iseseisva ja vaba riigi iseseisev ja vaba kodanik.
5. Kunsti kui terviku ja publiku kui terviku vaheline dialoog pole meie ajal kuskil võimalik. Dialoog võib tekkida kunsti teatud nähtuste ja teatud osa publiku vahel ning sellisel tasandil on see ka meil vähem või rohkem olemas.

Raivo Kelomees:

1. Ülim õnn on illusoorne, ajutine ja subjektiivne psüühiline seisund, mis on tingitud petlikust rahulolust enese ja maailmaga.
2. Ühiskonnal kunsti vaja ei olegi, seda on vaja väikesel inimirühmal, kellest suurema osa moodustavad kunstnikud.
3. Kunstikriitika toimib heal juhul meediumina kunsti ja riigi või kunsti ja auditooriumi vahel. Ühiskond mõistab kunsti kriitikute keeles. Vahendufunktsioonis ongi kriitikat eelkõige vaja.
4. a) kunstis - kunsti muutumine läbipaistvaks ja nähtamatuks, b) ühiskonnas - muutuste muutumise ja vaheldumise kiirus.
5. Keskmise kunstiperifeerne auditoorium ei olegi huvitatud dialoogist, mis eeldab vastastikust andmist-saamist, vaid tsirkusest ja leivast - saamisest. (Vt. ka punkt 4a)

Krista Kodres:

1. Olla noor.
2. Huvitava enesepeegeldusena.
3. Enesepeegelduse lahtimõtestajana.
4. Avanemine (küll läbi raskuste, mis inimestes endis).
5. Puudub *teadmine*, haridus on puudulik ja primitiivne.

Mina ja kunst

I

"... polnud Poola kadunud veel, siis oli peagi kadunud ja lõpuks, pärast kuulsaid kaheksateistkümmend päeva, oli Poola kadunud, kuid varsti peale seda selgus, et Poola polnud ikka kadunud veel, nagu ta tänagi, Sileesia ja Ida-Preisi kaasmaalaskondade kiuste, Poola pole kadunud veel."
Günter Grass, "Plekktrumm"

II

Igal aastal miljonid inimesed (eriti rahvad kõrgeltindustrialiseeritud riikidest, nagu Jaapan, USA, Saksamaa) korraldavad turismi nime all tõelisi interventsioone ja palverännakuid rohkem või vähem mütologiseeritud kultuurobjektide manu. Kaasa arvatud kunstimuseumid. Kaasa arvatud moodsa kunsti muuseumid. Mida nad teevad seal? Ei midagi paha - nad pildistavad endid nende kuulsate asjade taustal!

III

"Kui fotokaamera on teisendus püssist, siis fotografeerimine on midagi pehme mörva sarnast, omane kurvale, hirmutat ajale."
Susan Sontag
Naastes ristsisõjast on neil kõigil ette näidata pakk sõjasaaki fotode näol.
Ja fotodel lisaks saagile veel nende s.o. sõdalaste näod.
"Fotod on siis vaieldamatult tõendid selle kohta, et rist tehti, et programm viidi lõpule ja et see oli hea."
Susan Sontag

IV

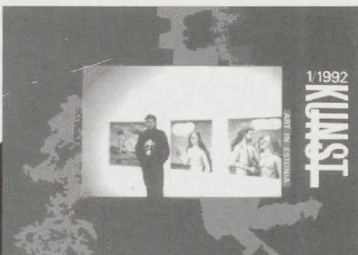
Fotost saab seega midagi, mille põhisisuks on osalus millegi nähtavaks saamisel. See tähendab, et sõjasaagi peamiseks tarbeväärtuseks on näitamisväärtus.
"... arvasin algul, et ta tegi seda kogemata. Kuid ma eksisin. Ta lihtsalt pidi kellelegi näitama, mis seal kotis on, ja otsustas, et mind võib usaldada. Ta püüdis mu pilgu, vinkas mulle ja avas koti. Selles oli Eiffeli torni kipsmudel. See oli kuldseks vööbatud. Tornis oli kell..."
Kurt Vonnegut, "Tapamaja korpus viis ehk laste ristsisõda"

V

Fotoaparaat on relv, millega raske tappa, erinev seetõttu püssist ja autost, tema agressiivsus ilmneb pigem informatsiooni nähtavaks saamisel. Kusjuures fototehnika firmad on välja mõelnud midagi, mis jätab käed puhtaks, on ühekordne, on varjutet, süütuse looriga. Midagi, millele ei teki juurde lahingute rasket aurat. See on ühekordne kaamera nn. võileib.

VI

"Tööstus on see, mis määrab, ja kunstnike arvamust võeti kuulda viimast korda kaameradisaini puhul, aga enne, kui see industrialiseeriti."
Abigail Solomon-Godeau
Seega fotograafiline sõjatööstus valitseb meie ikonograafilisi teadmisi maailmast, ta on pilditüli (Bütsants 726-843 p. Kr.) järgses mõttes kiriklik institutsioon, on põhiline element selles samas fotoalbumis, mis asetseb kapil, piibli kõrval. Ning ühtlasi on tõe looja.
"Tõde on siit maailmast, ta luuakse siin tänu mitmesugustele sundustele."
Foucault

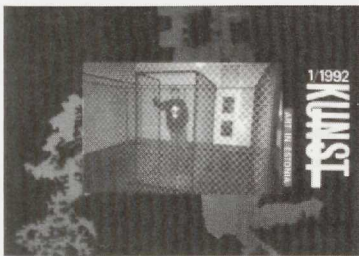




VII
"Kriteeriumid, mis fotograafiast teevad postmodernis privilegeeritud meediumi, on just need, mida kunstifotograafid põlvkondade kaupa hõbenesid. Üksipuha, kas vaatleme postmodernistlikku ühiskonda üleminekuna rahvusriigilt rahvusvahelistele korporatsioonidele, "tööstuskapitalismilt" "juhtimiskapitalismile" või identifitseerituna uue - infoökonomikaga ja massikommunikatsiooni ning konsumerismi pealetungiga. Kõik see tähistab nii või teisiti muutumist kultuuriproduktioonis."
Abigail Solomon-Godeau



VIII
Tundub, et rõhk läheb rituaalselt "aura" väärtuselt üle representatiivsele info-väärtusele rituaalist.
"Valdavaks on saanud "universaalne üheväärsus", selle määran, mil originaali üle otsustatakse repro abil."
Walter Benjamin



IX
JA VEEL
Tähendus pole kunagi leiutatud, autor pole ei tähenduste "locus" (pesapaik) ega allikas.
"Me teame, et tekst pole lihtsalt üks rida sõnu, millel on üks ainus "teoloogiline" tähendus (autor - jumala sõnum), vaid mitmemõõtmeline väli, kus kirjutiste paljus, millest ükski pole originaal, segistub ja kokku pörkab.
Tekst on fragmentide kude, mis pärineb erinevaist kultuuritsentreist."
Roland Barthes



X
Projekt: "MINA JA KUNST"
Idee: Marko Laimre
Aeg: 28. okt. 1994
Koht: SOROSi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse aastanäitus
Tehnika: "Konica" color film with camera Super XG 400. Flash
Ülesvõtja: Anne Linnamägi
Näitus nähtaval alates 7. novembrist Kunstiülikooli fuažees

Vappu Vabar:

1. -
2. Ühiskonnal on vaja kunsti samal põhjusel, milleks inimesel silmi.
3. Kunstikriitika tekkis kunsti jõudmisega teatud arenguetappi, et formuleerida kunsti eneserefleksiooni.
4. -
5. Dialoog ei puudu täiesti. Seal, kus ta puudub, negatiivne dialoog on ka dialoog.

Sirje Helme:

1. Isiklik vaimne seisund, see, mida sa ise parajasti ülimaks õnneks nimetad.
2. Üks osa inimkonna loovusest lihtsalt ei leia teisi kanaleid.
3. Paljudel põhjustel - eeskätt tõlgi ja sünteesijana.
4. Paranoia.
5. Kumbki pool ei taha taibata, et nende eksistentsi, sotsiaalse elu hulka kuulub ka teine pool.

Johannes Saar:

1. Õnn on teada, mis on õnn.
2. Kunst on ühiskonna patuoinas, püha lehm ja kuldvasikas.
3. Ei tea.
4. Tähelepanuväärseim Eesti iseseisvumisega seonduv sündmus on see, et Eesti ei ole iseseisvunud.
5. Milleks sellised küsimused, võib jääda mulje, et teistel kultuurialadel toimub loovisiku ja publiku vahel sundimatu keskustelu.

Peeter Linnap:

1. "Ülim õnn" on pikaajaline seisund, mil säärane probleem ei teadvustu: niisugune küsimus ise on märk elutüdimusest, midagi väga omast *orja* elufilosoofiale.
2. Kunsti on vaja esmalt selleks, et tõestada *lisaproducti* veenvat olemasolu oma igati suurepärases majanduses.
3. Kunstikriitika on juhtudeks, mil eelmine argument ei tundu küllalt veenvana.
4. Tähelepanuväärseim muutus - tuumaplahvatuseohtu ja pealtkuulamismaania asendumine hirmuga nälgasuremisvõimaluse ees.
5. Dialoog puudub seepärast, et mitte kõik EW kodanikud ei huvitu *kunsti ajaloo*st.

Heie Treier:

1. Ülim õnn saab kesta üürikest aega. See on siis, kui teostub üks ammune (individuaalne või kollektiivne) unistus.
2. Kunstil on sõltuvalt vajadusest tohutult funktsioone; ta loob või purustab ühiskonnas valitsevaid müüte.

KESTEV OLEVIK:

Gintautas Trimakase fotokosmos

Peeter Linnap

Kuigi Gintautas Trimakasel (s.1958) pole formaalseid eeldusi, et kuuluda kohaliku kunstielu, on ta ometi rahvusvaheliselt tuntumaid Balti nüüdiskunstnikke. Mitte kedagi maailmas ei häiri, et ta just fotosid teeb, nagu seegi, et tal puudub nii kunstnikudiplom kui väärtpaber, mis näitaks kuuluvust mõnesse Kunstnike Liitu. Fotograafia praegusel kesksusel kunstimaailmas on muidugi terve rida põhjuseid, muuhulgas ka see, et käsitöökunstide evolutsioonis valitseb pankrott ning väljapääsu tekkinud suluseisust loodetakse seokord just foto abil leida. Foto omakorda on praeguses visuaalses keskkonnas, uues meediasituatsioonis muutumas "käsitöökunstiks"; loovutades osa oma senisest tarbelisi funktsioone elektroonilistele ja digitaalsetele maailmakirjeldajatele, pole see enam kaugeltki ainus kroonika- ja informatsioonivahend. Pealegi, tehnoloogia, mis sisaldab üha haruldasemaks muutuvaid väärismetalle ja keerukas-salapärast pimikutegevust, ei saagi oodata muud saatust kui vaid väärikat kohta kolleksionääride kappides või muuseumide seintel.

Töenäoliselt on foto juba maha jäetud suure hulga reisi- ja pühapäevalvestajate poolt, amatööride ja diletantide mass tungleb pigem väikeste videokaamerate suunas, vabastades fotograafia tasapisi senisest massilisuse taagast. Fototehnoloogia pole varsti enam üldkättesaadav, vaid kallid ja eksklusiivne, lubades end kasutada vaid kunstnikul ja teadlasel – täpselt nõnda nagu see oli 150 aastat tagasi, kui foto leiutati.

Kui 1980. aastatel prooviti läbi "kaamera-realismi" vaieldamatud võimed üha autentsemad fiktiivsusi sugereerida, siis 1990-ndate lemmikklops on dokument. Olles tüdinud värvilisest pillerkaaritamisest ja täiesti väljamõeldud maailmadest tõdeme, et see oli vaid kujutava kunsti seniste mängude jätk. Praegu ootame, et foto tooks kunsti seal senipuudunud isiklikkuse dimensiooni ja sidustaks kunsti nende teadvusesfääridega, mille tähenduslikkus on nihkunud keskmesse, nagu näiteks sotsioloogilised ideed on fookuseerunud taideteoorias. Ajalooliselt on fotograafia, nagu igasugune muugi tehnoloogia, küllap kutsunud kunstniku päästma uppumise käsitöösse, nihutades keskmesse vaimse tegevuse. Fakt, et kaamerapilt sünnib nupulevajutamise teel, sõltumata "meist ja meie teadmistest tema kohta", ei veena enam kedagi. See, mis vajutamisele eelneb, omab liiga suurt kaalu; suurematki veel kui kogu pildi käsitsetegemine.

Kirjeldatud taustal tunduvad Gintautas Trimakase interjööri-fotod tähenduslikuna õige mitmes mõttes. Lähtudes justkui nimme kõige riskantsemast, romantilisest pilditüübist, paneb ta kannatuse esmalt proovile. Tõesti, milleks küll 20.sajandi lõpul veel need diivanid, korvid, raadiod? Mispärast pruun retrokoloriit ja mõttmed, mis kõige säärase tähtsust rõhutavad? On see vaid maneer või kontseptuaalne taasavastamine? Millegipärast meenutavad need tööd kõige enam ühe vanima fotoajaloo üriku, Fox Talboti raamatu "The Pencil of Nature" 1843. aastal kalotüüpides manifesteeritud ürgmaagiast – meile justkui rõhutatakse foto müütilist päritolu: asjade ning valguse iseeneslikku transformeerumist pildiks. Näib, et kogu järgnev 150-aastane foto ajalugu Trimakasele huvi ei paku – endiselt ikka hõbe, valgus ja alkeemia.

80-tel areenile tulnud Leedu kunstnike üheks eesmärgiks oligi foto kui eseme väärtustamine: iga konkreetset pildieksemplari püüti luua unikaalse ning kordumatu isendina – sellega seoses aktualiseerusid eeskätt käsitöölised manipulatsioonid. Fotode toonimine, töötlemine ebandandardsete või "riknenud" lahustega, vananenud materjalide kasutamine jpm. võimaldasid fotoprotsessi mitologiseerida – lõplik tulemus ei olnud nüüd enam igavalt ja üheselt ette aimatav. Foto kui objekti rõhutamiseks lasti käiku ka vihjeid, mis lähtusid kasutatava materjali loogikast märksa kitsamalt. Peale kõige muu süvendas see piltlikes lootust foto etimoloogiat ka vaataja silmis tähtsaks teha. Vormielementide rõhutamine iseäärmisena ei ole aga Leedu fotos kunagi muutunud samavõrd eesmärgiks omaette nagu Eestis, kus arabeskned dekoratiivsus ongi sageli tööde ainukeseks, tihti vaid hedonistlikuks sõnumiks. Leedus interpreteeritakse pilti eeskätt religioosset kontekstist lähtudes. Pilt nagu muudki mandalad, omab siin reeglina pigem sakraalset kui eksihibitsionistlikku tähendust. Objektina autonoomne on foto nagu iga teinegi ikoon ühtaegu ka "auguks" või "kanaliks", mis on seatud meile vahendama pilditagust, pildist endast tähtsamat "teisepoolsust".

Trimakase pildikosmos viitab väga leedulikul rohketele tähenduskihtidele "väljaspool" pilti. Vähemalt üks neist on üldloetav – need tööd mõjuvad "lähivalt" - piltide olemasolu "unustades" võib sattuda oma isiklike mälumaastike meelevalda alla. Siit tuleneb vist Trimakase tööde üldine meeldivus – neil on sümboolselt isiklik alatoon ja psühhostimuleeriv toime.

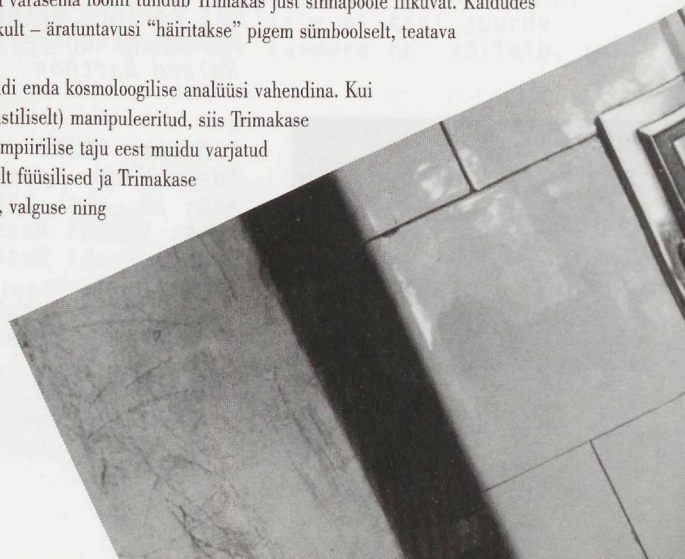
Mandalatena provotseerivad Trimakase uuemad pildid muidugi ka hulgaliselt hallutsinatsioonide. Nad meenutavad arvuti mängukeskkonnast tuttavaid lumetunnelid kahemõttelises virtuaalkoopas, kus tillukesed olendid aeglaselt aga nüri järjekindlusega endale mingeid käike kaevavad – ilma õigusetu pöörata vasakule, paremale või tagasi. Just nõnda moodustub miniatuursete fragmentidena pildipinnal tema mälestuste lint ja kirjeldatud viisil sünnib Trimakas pilte vaadates vaatajati käituma. Liikudes piki 3-4 meetrist hiigelpilti otsib kunstiohver püüdlult oma silmale pidepunkti, mida ta mõistagi ei leia.

Leedu kunstikriitikul Tojana Raciunaitel tekib Trimakasega seoses ka hoopis teaduslikumaid silmamoondusi – ta arvab neis pildiribades ära tundvat: 1. Diagramme ("Ruumiline kontinuitet") – sarnased fragmendid, fikseerituna korduvalt, võimaldavad meil täheldada vaevumärgatavaid rütmilisi teisenemisi. See on momentide summa fragmendis ja fragmentide summa Igavikus. 2. Ostsillogramme ("Ajalisel väljavõttes protsessist"): konventsionaalselt kodeeritud informatsioon esitatakse siin sarnaselt ostsillogrammiga, kus ekraanil pulseeriv elektronkiir on kontsentreeritud informatsiooniks mingist toimuvast protsessist. Just abstraktses protsessina saab "Aeg" füüsiliselt nähtavaks. 3. Fonogramme (Muusikaline tekst), mille helid loetakse "kaugelt kostvateks", kui vaatame pildiribasis objektidena ning "lähedal asuvateks", kui uurime, mis pildidel kujutatud.

Vaadates ta pildiribasis kaugemalt, tekib distantseerituse tunne – arvame end vist mingis salajas luurepaigas või sõjamasinas seisvat, kus nähtav jälgimispiludesse kontsentreerub, lastes vaid aimata, mis ülal ja all, lähedal ja kaugemal võiks olla. Me ei oska vaadata "sirmi taha" ega lugeda nende ikoonide varitähendusi kasvõi juba põhjusel, et oleme "vormikultuur". Stiilipuhas ikonoklasm see pole, ehkki oma varasema foonil tundub Trimakas just sinnapoole liikuvat. Kaldudes üldiselt kujutamise vabanemise poole, on siiski veel kujutatud, kuigi minimalistlikult – äratuntavusi "häiritakse" pigem sümboolselt, teatava seaduspäraga korduvad jooned üle kujutise, otsekui objekte maha kriipsutades.

Järgmiseks äratundmiseks on, et Trimakas tõlgendab fotot objekti/ keskkonna/ ja pildi enda kosmoloogilise analüüsi vahendina. Kui Eesti kunstnikust fotokasutaja jaoks eksisteerib reeglina kõik selleks, et saada (kunstiliselt) manipuleeritud, siis Trimakase jaoks on pigem vastupidi. Manipulatsiooni sihik on teha meeltele kättesaadavaks empiirilise taju eest muidu varjatud asjade ning keskkonna aspekte. Erinevalt graafikast, on need aspektid siin rõhutatult füüsilised ja Trimakase manipulatsioon analüütiline, rõhutades kaamerarealistliku autentsusega eseme, pinna, valguse ning nende kandja – foto eksistentsi intensiivsust.

Trimakase töödes on muidki väärtusi: religioosseid, rahvuslikke, isiklike või alkeemilisi – nende lugemine teisest kultuurikontekstist vaadatuna tundub aga suvalisi tagajärgi tootvat. Alkeemilistes materjaliideedes on ehk omajagu võlu seetõttu, et Trimakas kasutab (vähemalt) seitse aastat laagerdunud fotopaberit – just niisugusele projitseeruvad tema vanad klaverid, redelid, kahhelkivid, ornamendid ja ruumimälestused. Erinevalt meist ei näe tema nagu teisedki seal Leedus oma taolises "vanaaegsuses" ei häbi- ega uhkustamisväärsust.



Trimakase tööd on õhulised ja läbipaistvad, esitledes füüsilisi kehi, tasapindu, valgust ja ruumi ainult fotomaterjalile omase transpaarsusega. Häämmastava loomulikkusega saavad siin omavahel kokku foto autentne esitlevus ning foto kui pilt-objekt. Sellest kandist nähtuna on Trimakase uuem kooslus, "Fragmendid Päevikust" (1993), teinud olulise nihke just viimase suunas. Varem prevaleeris tal siiski märgatavalt fotode meediumiksolemine – klaver, kanapee või tohtu lillekorv olid need tähtsad füüsilised, mida ta fotod aupaklikult esitlesid. Pildi kui materjali "füüsiline kohalolek" oli küll tajutav, kuid sedavõrd diskreetne, nagu simuleerinuks ta manipulatsioonide abil nende puudumist.

"Tehniliselt" saavutas ta säärase simulatsiooniefekti lihtsalt ent mõjusalt – Trimakase pildistamisviisi võib nimetada "reproduktiivseks". Filmi läbipaistev pind, mis kaamerast füüsiliseid vaatab ja hiljem "mäletab", asub asjade kohal kujuteldava infosalvestina – selle mäluuga peegli siht on esimest "jalg" võtta. Kaamera, mis nagu repromasin on alati pildistatavaga paralleelne, libistab oma pilgu mööda asjade pindu, tajudes vaid kahte dimensiooni, kõrgust ja laiust. Neilt fotodelt ei selgugi, kas ruumil kolmandat mõõdet ongi, sest asjade "sisse" vaatamiseks ei pea neisse mitte just ruumiliselt "tungima". Nõnda jääb mulje, et pildil kujutatud objekti ja vaataja vahel on veel "midagi" – näiteks üksteist pisut hõlmavad kilekardinad, klaasuksed või omavahel vaevumärgatava nurga all paiknevad peeglid. Manipulatsiooni tulemiks on hulgest eri tasapindadest koosnev n-mõõtmeline pildiruum.

"Aeg" avaldub Trimakase pildidel sama kummaliselt kui ruumigi. Esmalt näivad ta tööd ajatult sugereerivat, kuigi me ei taba, milles see seisneb – fotole loomupärast "külmushetke" siit igatahes ei leia. See, mille Trimakas ülendab pildiks, on küll pisut "vanaaegse" väljanägemisega, kuid ei kuulu retrofetiitide maailma – kontekstuaalseid seoseid siin ei lõhuta; ajalooliselt melanhoolset, distantseeritud hoiakut ei võeta. Varastelgi töödel pole mineviku ja "praeguse" vahel piirid tajutavad. "Päevikufragmentides", kus pildipind koosneb loendamatu kaadritest – neid on sama palju kui aastas päevi, näeme üksikpilte protsessuaalses tõlgenduses. Neil protsessidel pole algust ega lõppu, "varasemat" ega "hilisemat". Rõhutub distant – üle pildimateeria sähvavad korrapäratu rütmiga heledamad/tumedamad jooned. Siiski pole see "ajaline" ega "ruumiline", pigem märgiline eemalolek – siin saavad üheks minevik ja olevik, aeg ja ruum. Trimakase "kestevelevik" väljendab pildiruumi, asjade ning "mina" üht olemisviisidest – ruum, asjad ja ta ise aga Kestvat Olevikku. See pildikosmiline Aegruum on vaid puhas kodeeritud energia, mille väljades vaatleja asjatult mingeid muid äratundmisi üritab. }

* Esmakordselt avaldatud raamatus "BORDERLANDS: Contemporary Photography from The Baltic States"; Glasgow, STREETLEVEL, 1993

Gintautas Trimakas

(Tasa)pinnad III.
Montaaž, toonitud foto, 1987.
60 x 90 cm.

Gintautas Trimakas

(Flat) Surfaces III.
Montage, toned photo, 1987.
60 x 90 cm.



3. Kunstikriitik, kelle käsutuses on tavalisest suurem hulk infot, peaks aitama ära tunda selle, mis on tõeline.

4. Avatus. Kuigi see muutus on hirmutavalt ükskõikne – oleme avatud võrdsele nii positiivsele kui negatiivsele.

5. Dialoogi puudumine pole üksnes Eesti kunsti ja auditooriumi probleem. Toimumas on nähtavasti mingi laiem murrang.

Mari Sobolev:

1. Õnn on teada, mis on hea ja mis on halb.

2. Kunsti on vaja selleks, et hea ja halb saaksid võtta nähtavaid vorme.

3. Kunstikriitikat on vaja selleks, et keegi ütleks, mis on hea ja mis on halb.

4. Ellu jäävad iseseisvas Eestis vaid need, kes teavad, mis on hea ja mis on halb.

5. Kunsti ja auditooriumi dialoog puudub seetõttu, et paljud isendid nimetatud populatsioonidest ei tea veel, mis on hea ja mis on halb.

Anu Liivak:

1. Ma ei tea, mis on ülim õnn. Mul on aimdus ainult sellest, milline on õnnelik hetk: ta on väga positiivne, annab laengu pikaks ajaks ja kestab ise lühikest aega. Aga tast jääb väga meeldiv ning ihaldatav mälestus.

2. Millist kunsti Sa mõtled? Kas seda kunsti, mida Eestis ja maailmas tehakse või kunsti ideaalis? Tänapäeva kunstimaailm sellisena nagu ta on välja kujunenud, on minu jaoks üsnagi kummaline nähtus: võõrandunud ning samavõrra fragmenteeritud ja eesmärgitu kui suurem osa arengut iseseisva eesmärgina väärtustavatest inimtegevuse aladest. Ideaalis on kunstil ühiskonnas orgaaniline ja positiivne roll. Loomulikult on kunstil väga lai diapasoone meelelahutuslikust tunnetuslikuni ja tagasi.

3. Kunstikriitik (ideaalis) nagu iga eriala spetsialist on oma ala asjatundja, kes professionaalse kogemuse tõttu on võimeline kunsti mõtestama, hinnanguid andma, seoseid määratlema. Kriitika on järelikult vahendaja kunstimaailma ja publiku vahel.

4. Minu jaoks on tähelepanuväärseim muutus isiklik vabadus. Loomulikult on ka sellel omad erinevate parameetritega määratletud piirid, ent siiski on igal inimesel võimalus oma võimeid proovida ja realiseerida.

5. Seda võin ainult proovida ära arvata. Ehk on kunst ühelt poolt harjunud end isoleerima ühiskonnast, sellest üle vaatama, sisemiselt vastandama, ühesõnaga esteetilise ideaali kaudu isoleerima. Selle möödunud kümnendite pärandi tõttu tundub olevat raske võtta positiivset ühiskondlikku hoiakut. Vastavad on ka publiku harjumused.



Playboy kodu. Raul Rajangu. Foto: Peeter Maria Laurits.
The House of Playboy. Raul Rajangu. Photo: Peeter Maria Laurits.

**U
E
P
S**

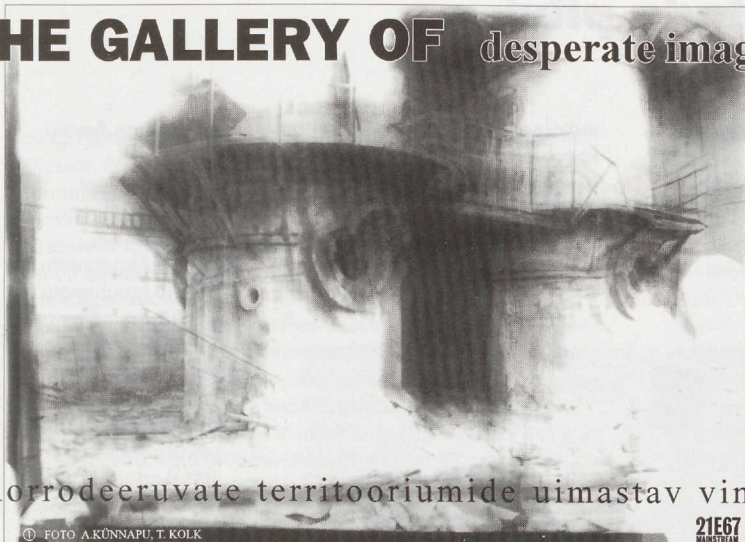


**Kirjutatu,
tähistatud
tähega
R.**

Ta on tegelane. Ta ilmneb kõikjal, kuna ei ole kindlalt määratletav ükski koht või aeg, kus Ta on või millal Ta on. Ta on olemas. Ei pea ütleva, kus Ta praegu on, see võtaks ära osa Tema salapärast. Ometi peaks ütleva, mida Ta teeb, see tooks Teda lähemale. Ta on tähistatav. Ainus, mis on kindel, praeguses kontekstis ei tohi Teda tähistada tähega R. Niisiis, Tema. Võib püüda kujutleda, mida Ta millalgi tegi. Mida Ta tegi. See on ahvatlev kuni sinnamaale, et ei tea, mis on rohkem või vähem ahvatlev. Rääkigem Tast. Sisenedes ruumi, milles märkad muutuvat pilti iseendast, hajub aeg. Tohtu kergendusega astud peegelseinade poole ega märka taldade all pöörlemist. Midagi enam ei ilmu, sa lihtsalt kaod, lahustud iseendaks.}

Martin Berg

THE GALLERY OF desperate images



[Korrodeeruvate territooriumide uimastav ving]

FOTO A.KÜNNAPU, T.KOLK

21E67
MAINSTREAM

Vitali Sobolev:

1. Ei ole olemas.
2. Ei ole vaja.
3. Ei ole vaja.
4. Iseseisvus.
5. Esineb vaid metropolides.

Ants Juske:

1. Sündida õiges ajas ja õiges kohas.
2. See on üks viis inimestevaheliseks kommunikatsiooniks ja seejuures üks põnevamaid.
3. Selleks, et seda ei hakkaks oma peaga tegema kunstnikud ise.
4. Kes on öelnud, et Eesti on iseseisev?
5. Millise kunsti ja millise auditoriumi dialoog?

THE GALLERY OF radioactive beauties

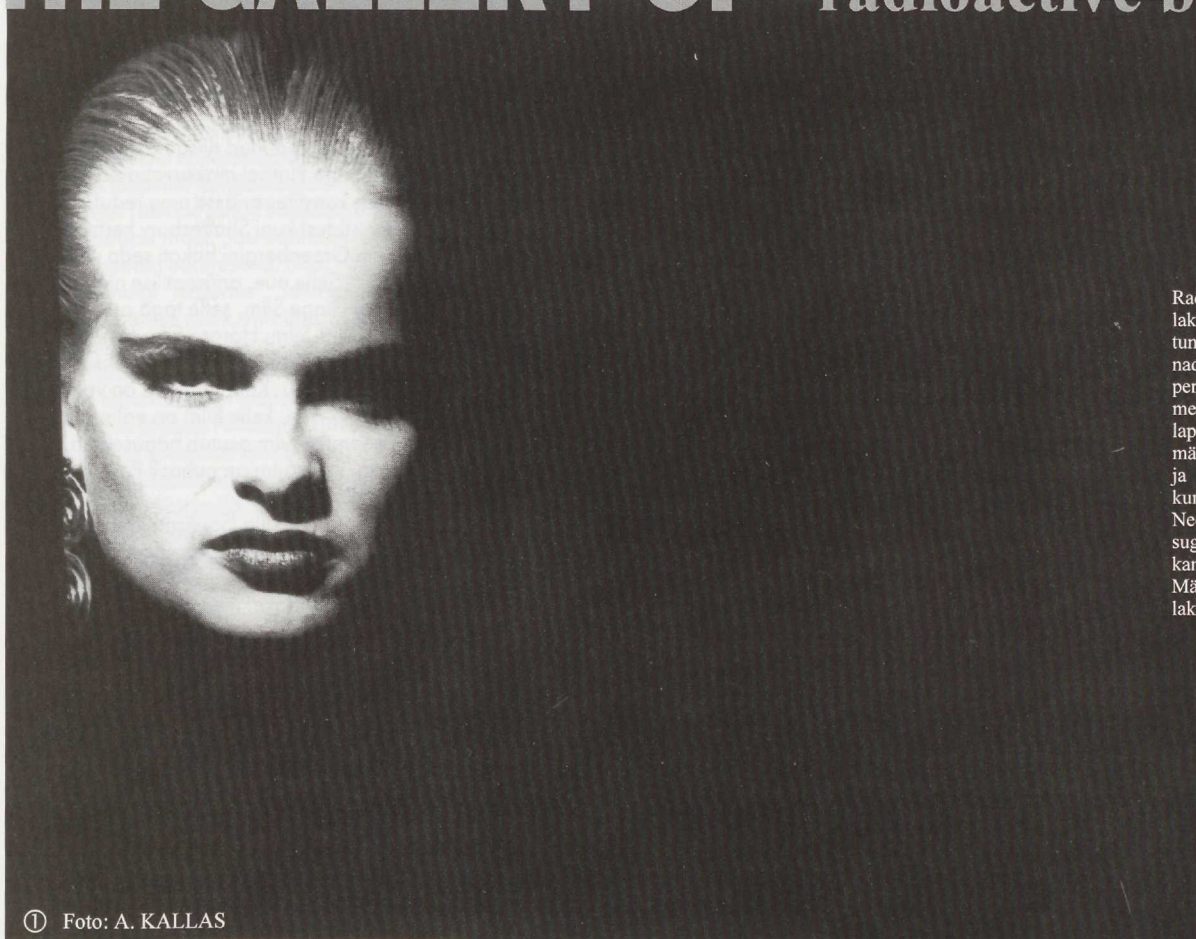


Foto: A. KALLAS

Radioaktiivsed kaunitarid, lakkamise kandjad. Me ei tunne ainsatki neist, kuid nad on ilmunud perforeeritud sähvatustena meie mälestustesse. Meie lapsepõlv on teisenenud, mäletame vaikivaid, külmi ja ihaldusväärseid silmi kummardumas me kohale. Need on alati olnud, need sugereerivad ja allutavad kanduma endi põhjatusse. Mälu hämardub ning lakkab mineviku jätkumine.

from experiment 21E67

21E67
MAINSTREAM

Sellest, kuidas kõnetada pilvi

Thomas McEvilley

Intriig hülglase vastu ehk heal mehel pole kindlat kuju

Vormi ja sisu vahekord oli kaks tuhat viissada aastat tagasi kuum filosoofiline probleem. Platon arvas, et sisu ei loe üldse ning vorm eksisteerib ISESEISVALT – triumfeerides oma isoleerituses kristalsena nagu koiduvalgus, mis ei rikne iial hommiku kuumuses.

Aristotelest näris aga kakskümmend aastat pärast Platoni koolis õppimist kahtlus, kas mitte puhta Vormi doktriin polnud mõni preesterlik trikk. (Kas polnudki Platon seda õppinud Egiptuse Heliopolise preestritelt?) Räägitakse, et Aristoteles viis OMA koolis hiljem tööpoolest läbi puhta Vormi otsinguid, lastes õpilastel aiamudas ringi roomata ja kapsasorte klassifitseerida.

Platoni loodud kool polnudki tegelikult päris kool. See oli maksuvaba asutus – nagu muusade, kunstijumalannade tempel, kus kummardamise objektiks oli puhas Vorm. Aristoteles oli kimbatuses. Raskeks läks siis, kui pärast aastatepikkust ootamist oeldi talle ja teistele edasiõudnutele, et nüüd lõpuks kuuluvad nad Platoni legendaarset loengut Heast. Kapsavaimustuses Aristoteles sattus aga jälle hämmingusse. Ta ütleb meile: Platon rääkis tol päeval kolmnurkadest ja ringidest, ta andis vaid geometria õppetunni! Hea tähendas niisiis puhast vormi! Osa õpilastest sattus pütagoorlikku vaimustusse. Kuid Aristotelest huvitas: kuidas on võimalik NÄHA puhast vormi? Kui see eksisteerib tõesti iseseisvalt, ilma sisuta, kas peab ta siis olema transparentne, s.t. nähtamatu? Meistri enda vastus küsimusele leidub tema "Vabariigi" seitsmendas raamatus, kus Platon pärast pikaajalist kõhklemist tõmbab oma *sanctum sanctorum*'i eesriide: me näeme puhast vormi oma Vaimu Silmaga! Aristoteles, nagu hiljem Descartes, küsis: kuskohas selline silm asub? (Kabinäärmes, võib-olla?) Igatahes kui Platon suri, tegi ta kooli uueks juhatajaks oma nõo, kellel Silm oli olemas, aga mitte Aristotelese. Hämmastunud ja solvunud Aristoteles asutas omaenda kooli ning lõi uue distsipliini, loodusteaduse. Ta põhjendas, et vorm saab tajutavaks ainult oma sisu kaudu, sisu ainult vormi kaudu. Silm silma vastu. Yin yangi vastu. See näis olevat selge jutt. Sellistel üksteisest sõltuvatel paaristerminitel nagu vasak ja parem, jah ja ei, on mõte vaid üksteise suhtes NING vastastikuse erinevuse suhtes. Katse neid teineteisest eraldada ning üht teise arvel maha suruda, nagu see toimib maniheistlikus dualismis, võib viia ühiskondliku psühhotragöödiiani – nagu jahvelikus isakultuses ilma emata, taeva kultuses ilma maata jne. Kuid vastupidine tendents, monistlik strateegia kuulutada need kaks (näiteks vorm ja sisu) üheks ja samaks, muudab terminid tähendusetuks ja hülgab nad kui tööriistad. Niipea kui pööratakse tähelepanu sellele, kuidas sõnad vastavad tegelikkusele, muutuvad "puhas Vorm" ning "vormi ja sisu ühtsus" nähtamatuks mitte transsendentses, vaid lingvistilises mõttes. Nad lähevad samasse patta grammatiliste vigadega. Samasse patta metafooridega. Nad taganevad pronksiaja

mütoloogiasse, kust nad esile tõusid, lehvides koos Amon-Raga vaimuna sügavike kohal.

Hinge doktriin on alati olnud ennastõigustav argument muutumatu totalitaarse riigikorra käes – alates Egiptuse Vanast Kuningriigist kuni aristokraat Platoni ja 18. saj.

Euroopa kuningate jumaliku õiguse doktriinini. Muutumatu

Hing ja muutumatu Riik olevat mõlemad ideaalse Korra väljendused, nii et kui langeb üks, siis langeb ka teine. David Hume, kes otsis mina (*self*) ühtset printsiipi, vaatas omaenda mõttekäike ükshaaval ja leidis, et nende vahel ei olnudki mitte midagi – mõttekäigud ajasid tema ajus üksteist taga niisama mehhaaniliselt nagu piljardipallid, ilma mingi neid ühendava printsipiita. Pärast Hinge doktriini (*Soulism*) türranniat kogeti selle kukutamist (*anti-Soulism*) kui vabadust. David



Fotolabor Tallinna Kunsti Ülikoolis 1995.

Photolaboratory at Tallinn Art University 1995.

Hartley redutseeris moodsa biheivioristina inimlikud motiivatsioonid mehhaanilistele harjumuse kujunemise protsessidele. Julien La Mettrie kirjutas "Inimese Masina" (1748). Hing oli löödud põgenema ja Euroopa dünastiad kukkusid.

Kuid Hinge doktriin (*Soulism*) ei kadunud niisama lihtsalt. Ta hiilis turvalisse pelgupaika nagu Platoni maksuvabasse muusade templisse. Ta hiilis kunstiteooriasse ning redutas seal. Alates Cambridge'i platonistidest kuni Shaftesbury hertsogi, Immanuel Kanti ja Clement Greenbergini hakati seda nüüd nimetama "heaks maitseks". Selle uue, antisepilise nimetuse taga luurab endiselt Platoni Hinge Silm, selle taga omakorda Egiptuse Vana Kuningriigi Udja-Silm, Horose Silm, mis näeb Taeva Asju. Vaimu Silm lihtsalt NÄEB lugematuid peensusi, nii nagu Horose Silm näeb Taeva Asju. Kuid nägijaks on vaid üks inimene, nagu Platon märkis – see, kelle Silm on erilisel ette valmistatud, kuna meist enamiku Silm osutub hüguseks ja uduseks. Kuidas aga teada, kelle Silm on puhas? Pole moodust selle kontrollimiseks.

Kunstiteoorias levinud Hinge doktriinile (*Soulism*) järgnes peagi sarnane müüdil baseeruv ettekujuvus ajalooost. See omakorda sai aluspõhjaks formalistlikule evolutsionistlikule ettekujuvusele kunstist: ajalugu pidavat liikuma nii- või naasuguse lõpu suunas ja sündmused nimelikus olevatki saanud toimuda üksnes sedasi, nagu nad toimusid. Jumaliku ettehoolduse maskeeritud väitena õigustatakse siingi türranlike võimustruktuure, kes pidavat väljendama ajaloo sisemist imperatiivi. Friedrich Schelling ja Georg Hegel, kellele Napoleoni edu nooruses suurt muljet avaldas, õhutasid religioosset müüti sellest, et ajalugu areneb lõpliku täiuslikkuse suunas, kus Hing, puhastudes Mateeria illusioonidest, suubub üleni iseenese täiusesse. Veelgi enam, Schelling tõstis Kanti postuleeritud kolmest valdkonnast (esteetiline, tunnetuslik, praktiline) kõige kõrgemale koguni esteetilise: Hing pidavat väljendama end kunstis, mis oli Hegeli järgi "absoluudi meeleline ilmumine". Kunstitegemisest sai seega otsustavaim ja möödapääsmatuim inimtegevus üldse – kunstnik, kes juhatab kunstiajalugu mööda formalistliku evolutsiooni rada kindla eesmärgi, puhta Hinge/Vormi suunas, aitab (nagu

mingi maagia abil) kiirendada Universaalse Hinge jõudmist täiuseni. (Vastavalt sellisele vaatele oleks eneseküllase Hinge ekstaas ajaloo orgastilises lõpus nagu mingi kõikehõlmas kunstisündmus.)

Käesoleva sajandi erinevates suundumustes oleme näinud pendli eemaldumist puhta Vormi kultusest, formalistlikud esteetilised väärtused pole enam primaarsed. See ilmnes Marcel Duchamp'i vastuses Pierre Cabanne'i küsimusele "Mis on maitse?" Ta vastas: "Harjumus." Ajastul, mil mõisteti, et keelesüsteemid on tinglikud, oligi selline arusaam mõõdapääsmatu. Maitse kaanoneid, nagu õpetavad etnoloogia ja filosoofia, ei tasu võtta igaveste kosmiliste printsiipidena, vaid mõõduvate kultuuriliste harjumustena. Elementidel, mida kiidavad formalistlikud kriitikud, on erilised kodeeritud väärtused nende harjumussüsteemides. Kui kellelgi on "parem" maitse kui teisel, siis tähendab, et see isik tajub ja viib ellu ühiskondlikku harjumussüsteemi ebatavalise tähelepanu ja tundlikkusega. Oma esteetiliste harjumuste kontrollimine kunstiteoste najal, mis oivaliselt väljendavad sedasama süsteemi, loob meeldiva äratundmise, samastumise ja kindlustunde. Esteetiline harjumus muutub aga niipea, kui muutub tingimuste võrk, mis seda tingib. Ometi tundub ikka, et ainult käesolev harjumus on tõeline – nii nagu suitsetamise harjumus on suitsetajale tõeline ning kujuteldamatu sellele, kes ei suitseta. Harva tuletatakse meelde oma maitse muutumist – ja ometi on muutumiste ajalugu siinsamas. Sel viisil mõistetuna on teatava esteetilise harjumuse vaatlemine mingi terava Udja-Silmaga õnnelt kaugel transsendentaalse vaba visiooni kogemusest. Õigupoolest on tegemist selle vastandiga, s.t. seotuse, piiratuse, alusetu eelarvamusega, mille on loonud ümbritseva keskkonna tingimused. Spetsiifilisi harjumussüsteeme kaitstakse religioosse agarusega ning nende vastu eksimine tähendab uskliku jaoks monstroosset religioosset viga. Formalistlikku kriitikirjandust läbib teatud tabude süsteem, mis on tüüpiline religioossetele tekstidele. Näiteks ilustamine – kohustus rääkida ainult soodsatest asjadest, tegutsedes preesterlikul moel. Sisu uurimine tundub formalistidele Kuradi, mitte Jumala uurimisena. Sisu, nagu Susan Sontag kirjutas, olevat mingi "filisterlus". Selle suuremeelne ignoreerimine oli seega vooruse märk, mis tõestas kuulumist valitute hulka. Kuid formalistlik loova pimeduse ajastu on läinud ning küsimus sisust jääb. Osa teoreetikuid ongi seda küsimust lahendanud kõige erinevamatel vaatenurkadest lähtudes – Walter Benjamin ja Louis Althusser, Harold Rosenberg ja Nicolas Calas (kui nimetada mõningaid) – ja osa on küsimust märkimisväärselt selgitanud, nagu Erwin Panofsky ja E. H. Gombrich, filosoofid Nelson Goodman ja Timothy Binkley. Ometi on otsesõnu jäänud küsimata ja otsesõnu vastamata üks lihtne küsimus: mis ON üldse sisu? Ja kas see MEID ka puudutab?

Kolmteist viisi muusträsta vaatamiseks

Kõik see, mida me kunstiteoste kohta väidame – kui tegemist pole vaid esteetiliste omaduste neutraalse kirjeldamisega –, kuulub sisu tunnuste hulka. (Nendeks on isegi mistahes väärtushinnangud, kuivõrd nad althusserlike kriitikute järgi peegeldavad "visuaalseid ideoloogiaid".) Kui kunstiteose neutraalset kirjeldust pole olemas, siis järelikult kõik väited, mida kunstiteose kohta esitatakse, annavad edasi sisutunnuseid, kas seda endale tunnustatakse või mitte.

1. *Sisutunnus, mis tuleneb kunstiteose n.-ö. kujutavast aspektist.* Seda sisu laadi peetakse tavaliselt kõige probleemitumaks – ironia on aga selles, et taoline eeldus ise asub probleemipunktra südames. Me arvame end pildist aru saavat nii, et pildil kujutatut sarnaneb elementidega

objektiivsest tegelikkusest. Ometi oleks täpsem öelda, et pildi lugemine on kultuuriliselt tingitud harjumus ja see iseenesest ei tähenda, et pilt sarnaneb objektiivse tegelikkusega. Ja vastupidi. Veendumus, et meie pilditraditsioon sisaldab sarnasust objektiivse tegelikkusega näib kehtestavat kontrolli meie natuuritaju üle. Pilditraditsioon, mida meile esitatakse tegelikkuse enda kujutamise pähe, on mõjutanud meie viisi tajuda natuuri ning ühtlustanud pildi konventsioone (nagu Goodman ja teised on näidanud eriti perspektiivi kujutamise traditsiooni käsitlevates kriitilistes töedes). Sarnasus, mida me arvame nägevat pildi ja natuuri vahel, ei tulene mitte tõsiasiast, et kunst imiteerib natuuri, vaid sellest, et meie natuuritaju imiteerib meie kunstitaju. Seega võib öelda, et me ei saa mõelda midagi sellist, mida meie keel ei võimalda formuleerida. Ning me ei saa näha midagi sellist, mida meie pilditraditsioon ei sisalda ega võimalda näha. Kujutus, eriti kahemõtteline kujutus, pole seega objektiivse tegelikkuse jäljendus, vaid konventsionaalne sümbolne süsteem, mis kultuurist kultuuri muutub. Seda, mida Austraalia aborigeen peab pildil natuuriks, peame meie sümboliks, ja vastupidi. Peaaegu igal kultuuril on oma kujutamise traditsioon, mis siiralt arvatakse toetuvat sarnasusele naturiga. Vaadates maali Waterloo lahingust, näime ära tundvat hobuseid, relvi, sõjamehi jne. Mida me aga tegelikult näeme, on konventsionaalne viis kujutada hobuseid, relvi, sõjamehi jne. Fakt, et tegemist on just Waterloo lahinguga, selgub sisu järgmisest tunnusest.

2. *Sisutunnus, mis tuleneb kunstnikupoolsetest verbaalsetest lisandustest.* Duchamp'i kuulus märkus, et maali kõige olulisem element on selle pealkiri, osutab "puhtalt optilise" kunstiteooria nõrkusele. Kunstnikud lisavad oma teoste sageli verbaalse teksti, püüdes suunata oma tööde tõlgendust. Näiteks hobustega, relvadega ja sõjameestega maali pealkiri "Waterloo lahing" toob sisse erilise tähenduse, mis ei tulene mitte optilistest efektidest, vaid sõnadest. Nii abstraktne, minimaliseeriv kui ka natuuri kujutav kunst on olnud sõltuvat taoliselt viisil edasi antavat sisust. Näiteks, peaaegu võimatu oleks (nagu Harold Rosenberg kunagi märkis) eristada Minimalistlikku ja Ülevat, kui meil poleks selliseid verbaalseid lisandusi nagu Barnett Newmani kabalistlikud pealkirjad, Frank Stella ja Donald Juddi avaldatud intervjuud jne. Robert Smithsoni esseed on suunanud tema tööde interpretatsiooni nagu Yves Kleini esseed tema omi. See omadus viib tagasi kunsti algusaegadeni – Pheidiaseni, kes identifitseeris alasti mehe skulptuuri kui Zeusi, mitte näiteks kui Poseidoni või Apolloni; Egiptuse hauakambri maalideni, mida saadavad ka tekstid; šamaanini, kes laulis oma maalingute ees selgituslaulu.

3. *Sisutunnus, mis tuleneb kunstiteose žanrist või vahendist.* Nimetatud sisu laad muutub koos ümbritsevate kultuurinähtuste muutumisega. 1960-ndate Ameerikas näiteks tekkis maalikunsti ning skulptuuri sisuline lahknevus. Maalikunst hakkas tähendama mahajäämust vahetus kogemuses osalusest ning suubumist mingitesse kaudsetesse, kaugettesse probleemidesse. Seevastu skulptuur, isegi kui see oli natuuri kujutav, tähendas *objekti tõelist kohalolekut*, kuna see hõlmas sama ruumi, kus viibis vaataja. Uued radikaalsed žanrid seostusid skulptuuriga: *performance*'it kutsuti "elavaks skulptuuriks", installatsiooni "keskkondlikuks skulptuuriks" jne. Kunstniku otsust töötada õlivärvide ja lõuendiga tõlgendati reaktioonilise poliitilise seisukohavõtuna, samas kui 1950-ndatel olid needsamad õlivärv ja lõuend tähendanud vabadust, individuaalsust ja eksistentsialismi. Tehti katse muuta maalikunst skulptuuriks ning esitada seda objektina tegelikus ruumis, mitte aknana illusoorseesse ruumi. Lõuenditele kinnitati kolmemõttelisi objekte, et ühendada

kujutatav pildipind teose skulpturaalse kohalolekuga. Ajaloos on lugematult näiteid taoliste sisu laadide kohta, kus tehakse vahet rahvalike ja elitaarsete vahendite vahel (antiik-Kreekas vaasimaal versus skulptuur) ning mehelike ja naiselike vahendite vahel (neoliitilistes ühiskondades oli keraamika valmistamine ja korvipunumine üldiselt naiste töö).

4. *Sisutunnus, mis tuleneb kunstiteose materjalist.* Skulptuuri kategoorias kehtis 1960.-1970. aastatel ettekujutus, et kunstnik, kes töötab marmoriga, demonstreerib juba ainuüksi materjalivalikuga oma meelsust, mis on vastandlik kunstnikele, kes töötavad tööstuslike l-talade või tulega. Traditsioonilised kunsti materjalid, industriaalsed materjalid, esoteerilised high-tech materjalid, absurdimaterjalid (nagu Ed Ruscha šokolaad), neoprimitiivsed materjalid (nagu Eric Orr'i kondid ja veri), panteistlikud materjalid (Kleini tuli jne.), pettelised, moonutatud materjalid (plastik, mis meenutab kipsi; puit, mis on töödeldud kivi sarnaseks) – kõik need kunstnikepoolsed otsustused kannavad endas sisu sama palju kui vormi. Need on otsustused, millega väidetakse end kuuluvat või mitte kuuluvat mingisse kindlasse kultuuritraditsiooni areaali; nagu näiteks industriaalsete l-talade kasutamine tähistab urbanistliku industriaalkultuuri ülistamist või vähemalt selle aktsepteerimist, seevastu marmori või keraamika kasutamine sisendab nostalgiat tööstusrevolutsioonieelse maailma järele.

5. *Sisutunnus, mis tuleneb kunstiteose mõõtmetest.* Vana-Egiptuse Uue Kuningriigi tava kujutada vaaraoosid ja nende abikaasasid üleelusuurustena (nagu Abu Simbelis) on ilmne tõendus poliitilisest sisust: päruslikku monarhiat ja selle esindajaid näidatakse looduse – mere, taeva, kõrbe, mäe osana, mille kõrval tavaline inimvõim ja -suurus tunduvad tühistena. Taolised sisu kanalid pole objektiivsed ega absoluutsed, vaid kultuuriliselt muutuvad: on võimalik kujutada ühiskonda, kus ebatavaline väiksus seostub erilise võimu või mõjuga. Rooma impeeriumis kujutati imperaatorit skulptuuris umbes elusuurusena; pärast surma ja jumaluseks tõusmist aga juba poole suuremana. Ilmselt on mõõtmete valimine formaalne tunnus, kuid selle sisulised tähendused peaksid olema samavõrd ilmsed. John Berger on teiste seas märkinud, et tahvelmaali kaasaskantavus hakkas tähistama eraomandust. Maalide üha kasvavad mõõtmed alates Barnett Newmanist ja teistest sobivad aga rohkem kokku laia avalikkusega – ühiskonnas hakkasid erasikute asemel domineerima suured institutsioonid.

6. *Sisutunnus, mis tuleneb kunstiteose ajalisest kestvusest.* Rooma luuletaja Seneca väljendas meistriteoste traditsioonist lähtuvat platonlikku seisukohta, kui ta ütles: "*Vita brevis est, ars longa*". See tähendab, et kunstniku töö arvatigi üle elavat kunstniku enda. Selline lootus pärines vähemalt Sappho aegadest (6. saj. e. Kr.), kes ütles, et tema luuletused toovad talle surematuse. Koos sellega muutub surematuks ka kunstniku vaim (või vähemalt selle jälg). Kreeka filosoofia seisukohalt on kunstiteos ületanud metafüüsilise piiri, mis asub nagu kuu kõrgusel, millest allpool asjad surevad, ülevalpool aga mitte. Teisisõnu, suurt kunsti peeti millekski, mis oli ära tabanud teatud jumalikkuse, nagu Quintilian ütles Pheidiasse Zeusi kuju kohta. See jumalik tuluke kunstiteose sees on surematu Hing, mis võimaldab teosel toimida kanalina, mis vahendab kõrgemaid jõudusid allapoole, hoides nad samal ajal puhtana. Oleme kõik tuttavad niisuguse vaatega. Isegi komöödiates otsivad kunstnikud surematust. Keegi Rooma impeeriumi aegne luuletajakene on jäädvustanud end ajalukku üheainsa värsiga, milles öeldakse, et tema šedööver kestab läbi ajastute. Selline suhtumine kunstiteosesse viib meid tagasi aegadesse, kus kunstiteos oli rituaalide jaoks valmistatud kultuseobjekt. See kehastub Vana-Egiptuse hauakambrikunsti, kus on

kujutatud igavikku kuuluvaid paiku ja esemeid, mille maagiliseks ekvivalendiks on kunstiteos ise. See viib meid tõenäoliselt ka madlääniajaistu koopamaalinguteni, mis asuvad väljaspool ööpimeduse ja päevavalguse muutlikku ulatust. Ja vaatamata nonde algusaegade äärmisele algelisele jõudis taoline kunstiteooria oma täies ilus romantikaajaistu Euroopasse ning on kestnud tänase päevani.

Teosed, mille valmistamisel on rõhutatud materjali kauakestvust, näiteks graniidist välja tootud Vana-Egiptuse vaaraoakujud, esitavad taolist platonlikku unistust – ületada põhjuslikkuse võrk siin all. Idee ise on muidugi lahutamatu formalistlikust modernistlikust traditsioonist. Seepärast peetakse kunstiteost lahuseolevaks teda ümbritsevatest sotsiaal-majanduslikest suhetest: teos olevat ületanud tingimuslikkuse ja olles saavutanud jumaliku helgi, muutub ta ülimaks.

Vastupidine metafüüsika on sama selgelt maksma pandud töödes, mis on valmistatud eriti efemeersel viisil või efemeersest materjalist – see on metafüüsika, mis jaatab voluvust ja protsessi ja iseenda muutuvat tähendust.

7. *Sisutunnus, mis tuleneb töö kontekstist.* Mis juhtub, kui töö lahkub kunstniku ateljeest? Millise tee ta valib ja millisesse maailma otsa? Sellisel otsustusel on alati poliitiline sisu. Postikunst (*mail art*) ja teised strateegiad, mis tekkisid kunsti tarbekauba-staatusest lahtirebimise nimel, väljendavad vastupanu kaubafetišismile. Taotluseks on kunstiteose vahetusväärtuse hülgamine, et ausse tõsta selle tarbimisväärtus. Kaubalise esteetilise objekti viimine turundusvõrku toob enamasti kaasa risti vastupidise sisukoorma. Selline objekt tahab olla ostetud, ja nagu mistahes asi, mis tahab olla ostetud, püüab seegi ilmselgelt meeldida eeldatavale ostjale, mis sest, et autoriks võib olla kasvõi ausameelsuse monument Jackson Pollock ise. Kogu kunst on teatud ulatuses kohaspetsiifiline. Kunstis, mille puhul lausa deklareeritakse kohaspetsiifilisust, on peamiseks sisuliseks otsustuseks konteksti valik. Kas töö on kaitstud, asudes omaette kuskil taraga ümbritsetud õuel New Mexico kõrbes? Aga maha visatuna selles või teises südalinna osas?

8. *Sisutunnus, mis tuleneb töö suhtest kunstiajalooa.* Levinuim sisu laad, mis tuleneb töö suhtest kunstiajalooa, on allusioonide ja tsitaatide kasutamine sooviga esitada erilist suhet mõne teise töö või tööde traditsiooniga. James McNeill Whistleri viited jaapani maalikunstile ja kubistide viited Aafrika kunstile on seda laadi sisu näited, kommenteerides mõlemal juhul Lääne traditsiooni suletust ja soovitates kasutada alternatiivseid esteetilisi koode väljaspool seda. Viimasel ajal on kõige levinumaks allusioonide tüübiks saanud viitamine omaenda varasematele töödele.

9. *Sisutunnus, mis lisandub säilivale tööle muutuv asjas, olles seotud töö saatusega.* Mõtlen selle all paljuski sedasama, mida Walter Benjamin mõtles, kui ta märkis, et mees, kes suri 30 aasta vanuselt, jääb ajalookäsitlustesse igavesti meheks, kes oma elu mistahes perioodil oli määratud suurema 30 aasta vanuselt. Ükskõik, mis tööga juhtub – kui tema ajalugu tiksus, muutub kõik hilisemate generatsioonide silmis osaks selle töö kogemusest, osaks töö tähendusest. Duchamp lisas "*Mona Lisale*" oma sisu; Tony Shafrazi "*Guernicale*"; ja kes-ta-nüüd-oligi Michelangelo Püha Peetruse kiriku "*Pietàle*". Fakt, et Greenberg kasutas ära Pollocki töid kui tõendusmaterjali ilma sisuta maalide kohta, on nüüd osake nende maalide sisust.

10. *Sisutunnus, mis tuleneb osalusest mingis ikonograafilises traditsioonis.* Ikonograafia on konventsionaalne kujutamise moodus ilma eelduseta, et püütakse saavutada loomulikku sarnasust. Kristlastele võib sinine värv tähendada Maria värvi, ilma et keegi arvaks, et värv NÄEB VÄLJA nagu Maria. Kristlane ei näe pildil mitte naist vestlemas tiivulise mehega, vaid ettekuulutust. Hindu jaoks tähendab linnul asuv kroonitud mees Višnut ja Garudat koos kõigi müütide ja tunnetega, millega nad sedamaid seostuvad. Vähem teadvustatud tasandil leiame ikonograafilisi sõnumeid filmides, alates valgetest ja mustadest kaabudest varajastes vesternides kuni, ütleme, riietuse semiootikani "Scarface'is". Kontekst signaaliseerib meile ühe või teise vastuse: näiteks võib telefonihelin armastusfilmis signaaliseerida armastajate kokkusaamisest, ent gangsterifilmis tähistada mõrva-kokkulepet.

Üks vähekasutatud, aga ometi viljakas kunstikriitiline meetod 20. saj. kunsti analüüsimisel on allutada töö ikonograafilisele tõlgendusele, mis lähtub nii Ida kui Lääne, vana Lähis-Ida kui ka veel kaugemate maade kultuuridest. Willem de Kooningi "Naisi" võib näiteks huvitaval võrrelda jumalanna kujutistega Hindu Kalis ja Isisega Vana-Egiptuses, kuid ka leopard-jumalannaga Catal Huyukis.

11. *Sisutunnus, mis tuleneb otseselt töö formaalsetest omadustest.* Formalistlikku ideed, et abstraktsel kunstil pole sisu, peetakse tänapäeval õigusega vananenuks. Kui tajumustel poleks tõesti mingit sisu, oleks tegemist tühjade momentidega teadvuses, mis ei jätaks mällu mingeid mälestusi. Ühel tasandil toimivad formaalsed kujundid ontoloogiliste teesidena. Energiat lihtsalt vormides modelleeritakse tegelikkust; iga haaramine või vormimine on retooriline püüdlus vaadata reaalsust. Kriitikud on sageli väitnud, et muusikal ei ole sisu. Ometi kogetakse näiteks Beethoveni enamasti sellisena, kes esitab tormikat, mässulist reaalsust, mis on täis kirglikku püüdlemist, samas kui Bach esindab meelelise matemaatilise korra selget, külma ülikuningriiki. Pollocki tilgutatud maal viitab voolavusele ja identiteedi ebakindlusele kui omadustele, mida võib maailmas leida. Käesolev tautoloogiline vormi ja sisu seostamine pole müstiline katse ühendada vastandeid. See tähendab lihtsalt, et töö esitab reaalsuse tüüpi seda ise kehastades. Mainitud sisuaste on seotud väärtushinnangutega, kuna ta on eriti tihedalt läbi põimitud visuaalsete ideoloogiate sisuga (kuigi visuaalne ideoloogia ise tuleneb kõikidest sisuastmetest korraga); seetõttu tekitab ta esteetilistes küsimustes teatud segadust. Althusserlike kriitikute kinnitus, et esteetiline tundmus on lihtsalt ja ainult visuaalse ideoloogia kaja, on tuletatud Lacani mudelist: mina (*self*) moodustuvat ümbritsevatest kultuurilistest koodidest, ja koodi üle vaadates näib ta märkavat iseennast nendes. Kas aga puhtalt esteetiline reageering võib iial olla eraldatud sellise protsessi sissetungist, on praeguse kunsti üks peamisi küsimusi.

12. *Sisutunnus, mis tuleneb suhtumise väljanäitamisest (vaimukus, iroonia, paroodia jne.), mis võib ilmned mistahes eelmainitud kategooria piirilejana.* Selle sisu tasandiga kaasneb tavaliselt hinnang kunstniku kavatsustele. Näiteks: kavatsus on soov ära veenda. John Keats viitaski sellisele olukorrale, kui ta kirjutas: "Me vihkame luulet, millel on meiega silmanähtav kavatsus." Sedasama tähendab paljuski meie sõna "propaganda". Iroonias, teravmeelsuses jne. annab kunstnik aga mõnel sisu tasandil mõista, et tema suhtumine asjasse pole otsene ega pühalik, vaid kaudne ja tagurpidine. Protsess on kompleksne. Vaataja võrdleb oma vaimus saadavat väidet teistsuguse hüpoteetilise väitega, mis tema arust esindab normaalset või otsest versiooni ja mille kontrastina saab mõõta ebanormaalset ja kaudset tõlgendust. Seega irooniline kaudeütlemine, puutudes kokku mistahes

teistsuguse sisu kategooriaga, kritiseerib seda sisu, esitades samal ajal väidet, ning teisendab tähenduse laengut.

13. *Sisutunnus, mis tuleneb puhtbioloogilisest või füsioloogilisest reageeringust kunstiteosele, või kognitiivsest teadmisest, et selline reageering on võimalik.* Sebastiano Timpanaro ja teised on väitnud, et teatud teemad nagu seks ja surm mõjuvad meile sellepärast, et me oleme elusorganismid, järelikult subjektid surma jaoks ning paljunejad seksuaalsuse kaudu. Sisulugemised, mis tulenevad puhtfüsioloogilistest reageeringutest, on seega genitaalide ärritumine vastuseks piltidele, millel on kujutatud seksuaalseid subjekte, minestamise fenomen vere nägemisel või jälkustunne vastikute piltide vaatamisel jne. Tegemist on sisuastmega, mis leiab sageli põlastamist kui "sensatsioonism" – seks ja vägivald. Hukkamõist põhineb arvatavasti aratundmisel, et taolisi reageeringuid esilekutsuvaid kujutlusi on ülimalt kerge luua. Mõnedes psühholoogia-alastes uurimustes väidetakse, et inimeste reageeringud värvidele on kaasasündinud, näiteks sinine tekitab agressiooni (vastupidiselt üldlevinud arvamusele) ja roosa mõjuvat rahustavalt.

Sellisesse kategooriasse kuulubki vast D. W. Winnicotti teooriate psühhoanalüütiline sisu – käsitlus mälestustest, mis pärinevad organismi arengu algfaasidest. Seoses maalikunstiga näitab Winnicotti töö (mitte esimest korda) ühelt poolt figuuride ja tausta suhte ja teiselt poolt ego ja maailma suhte omavahelist vastavust. Töö, kus rõhutatakse tausta või hägust keskkonda, millesse figuur peaaegu täielikult neeldub, väljendab ego soovi lahustuda üldisemas olemise laadis ja põhineb mälestusel imiku uinumisest ema rinna otsas. Töö, kus rõhutatakse figuuri või kus figuur ja taust on üksteisest selgelt eristatud, väljendab ego-tunnetuse selgust, aga ka ego kaotamise hirmu või kartust, et kaovad selged piirjooned ego ja maailma vahelt. (Traditsioonilisemaid termineid kasutades on tegemist vastavalt dionüüsilise ja apolloonilise algega.) Minu arvates väljendavad kõik kunstiteosed (võib-olla üldse kõik inimtegevuse laadid) seisukohta selle küsimuse suhtes. Mõnedel juhtudel on nimetatud küsimus kui tähtsaim kunstiline sisu toodudki esiplaanile; Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Agnes Martin jt. on kujutanud momenti, mil ego hakkab end eristama ema kehaga kokkukasvamise duaalsest ühtsusest (nagu Geza Roheim seda nimetas). Need kunstnikud nägida omaenda töödes metafüüsilist momenti, mis vastab nimetatud psühhoanalüütilisele momendile: "loomise", "alguse", "esimese päeva", "sügavuse" jne. subjekt – algsest potentsiaalide sügavikust eristunud nähtuste esimene ilmumine (võrdle Winnicotti terminit "potentsiaalne ruum", mis metafüüsiliselt vastab samuti algmateriale).

...
Kolmeteistkümnest kategooriast koosnev nimekirj meenutab mingi suure metslooma (e. tähenduse) näidisvaatluste seeriat, kus metsloom ise on liiga keerulise käitumisega, et seda täielikult sõnastada. Niipea aga, kui tegime katse otsida probleemi lahenduse teid, selgub – me leidsime nad. Esitatud kategooriad mõneti kattuvad omavahel ja põimuvad üksteisest läbi. Enamgi veel, võimalikud suhetevõrgud ja metavõrgud kategooriate vahel ulatuvad lõpmatusse. Olulise näite kategooriate vastastikuse toime kohta esitab suhe kahe sisutunnuse vahel: üks, mis tuleneb kujutamisest, ja teine, mis tuleneb formaalsetest omadustest. Kui kujutada Wellingtoni Waterloo goyaliku groteski või ekspressionistliku katkendliku joonega, mis tähendab ego terviklikkuse eitamist, lisab see kujutatavale uue temaatilise sisu, heroilise terviklikkuse eitamise vms. Samamoodi võib mõõtmete grandioossus olla konfliktis kujutatava triviaalsusega, nagu näeme popkunstis. Töö, mis rõhutab sisuastmete omavahelist

konflikti, omandab uue astme, milleks on kontseptid nagu paradoks, siseheitlus, pinge või tähendus eitamine. Teiselt poolt tööd, mis esitavad ülimalt harmooniat või sisuastmete vastastikust kooskõla, modelleerivad vaikival kokkuleppel reaalsust täieliku, tervikliku ja tähendusrikkana, umbes nii, nagu näeme traditsioonilistes meistriteostes. Mitte kõikides töödes ei pruugi kõik sisuastmed esindatud olla. Abstraktses kunstis on näiteks kõrvale heidetud naiivne realistlik kujutamine. Astmete arv, mis on silmanähtavalt olemas (või puudub), annab meile taas ühe sisutunnuse. Näiteks nii minimalistliku kui üleva suundi esindavates töödes tehakse katse kõrvaldada sisu, või vähemalt püütakse taandada sisuastmete arvu töös. Nimetatud katse ise deklareerib või tekitab uue sisuastme, kuna sisu nullastme idee on ise sisuaste. Kombineerituna teiste astmetega (peamiselt kunstniku verbaalse lisandusega) võib see sisu väljendada minimalistliku või üleva eetikat või impersonalistlikku eetikat, nagu näeme paljuski internatsionaalse stiili arhitektuuris. 20. saj. maalikunstis on taoline sisutu sisu omanud tohutut tähtsust. Alates Malevišist kuni Kleini ja Newmanini tehti katseid kujutada kontsepte nagu tühjus, puuduolek, primaarne materia ja absoluut, kasutades nende karakteristikute plastilisi analooge, nagu uhke üksindus, mitte-eristamine ja potentsiaal. Seevastu traditsioonilised meistriteosed – alates Sixtuse kabeli laemaalidest kuni "Guernicani" – liigendavad võimalikult palju sisuastmeid, portreeterides täisvereliselt mitmekülgset, tähendusrikkast osalemist elus.

Proloog sellele, mis on võimalik ehk see, mida me näeme, on see, mida me mõtleme.

Kui tuua esiplaanile sisu element, mida seni peeti enesestmõistetavaks ning nähtamatuks, võib avastada terve uue kunstilise laadi või suuna. 20. saj. avangardistid on toonud näiteks esiplaanile mõõtmest tuleneva sisutunnuse. Claes Oldenburi üleelusuurune pesapallikirikas jt. tööd esitavad kunstiteose suurust mitte ainult formaalse, vaid ka sisulise elemendina, ning Walter de Maria "Kaks paralleelset joont" (1968) Nevada kõrbes isoleerib mõõtmel ja toob need esiplaanile kui tähtsaima printsiibi. Mõlemal juhtumil on mõõtmest tuleneva sisu mõõdupuuku inimese mõõtmel, nende suhtelise ilmneb kujundi mitmekordistamise taustal, dihhotoomia kultuur – loodus taustal jne. Ka kontekst kui sisutunnus näis kaua aega olevat fikseeritud ning nähtamatu suurus, kuivõrd ainult kirik, muuseum, galerii või hiltjem pangahoone näisid olevat ainsad loomulikud areenid, kus vaadata kunsti. Dada tõi esiplaanile konteksti kui sisutunnuse, viies agressiivselt läbi kontekstiuuringuid (Voltaire'i kohvik, avalik WC), mille sisuks oli vaikiv kriitika muuseumliku keskkonna kui platonliku metafüüsika vastu, mille püüdluseks oli ajatus. Duchamp ja ka hilisemad kunstnikud, nagu Marcel Broodthaers, Daniel Buren ja Michael Asher on oma töödes toonud esiplaanile konteksti kui primaarse sisu tähistaja. Kestvus on kategooria, mida meie kultuuris on peetud fikseerituks vaid üheselt (*ars longa*). Viimasel ajal on mitmesugused efemeersed tööd toonud esiplaanile just kestvuse aspekti. Richard Longi dokumenteeritud jalutuskäigud maal osutasid konteksti ja kestvuse sisutunnustele, kuivõrd maapind rõhutas konteksti ja mõõdet. *Dada-performance*, milles Francis Picabia tegi tahvlile joonistusi ja André Breton tema selja taga kustutas need maha, tõi esile kestvuse sisu ja ikonoklasm kombinatsiooni (suhe kunstiajaloo). Rõhutagem, et taolised sisu aspektid on alati olemas olnud, kuid mitte elementidena, millega kunstnikud oleksid teadlikult tegelnud. Rangelt platonliku transsendentalistliku kodanliku kapitalismi vaimus kinnistunud kunstiinstitutsioon toetas müüti, et need elemendid on fikseeritud ja ette antud. Tegelik sisu oli seega muudetud näiliselt enesestmõistetavaks, järelikult

nähtamatuks suuruseks. 20. saj. antiformalistliku perioodi üheks suureks saavutuseks saigi see, et esiplaanile toodi meelega sisu kategooriad, mis olid märkamatu toimunud juba pikka aega. Sisutunnus, mis tuleneb vasturääkivusest sisuastmete vahel, on juhtumisi tõusnud esiplaanile. Goya rõhutas seda otseselt. Popkunst lausa afišeeris seda: ikonilikkude kujutamisi viisi narriti kujutatava enda ilmalikkusega, grandioosseid mõõtmeid kujutatava triviaalsusega jne. Üldiselt kasutati popkunstis puhas *hard-edged* kujutamisi. Selle varjatud tähenduseks on ontoloogiliselt terviklik maailm, mis koosneb fikseeritud ja teada oleva identiteediga olemustest; ometi halvustas allusiivne ja tsiteeriv sisu, kus viidatakse vihatud massikultuurile ja informatsioonile kui juhuslikule, neutraalsele või tähendusetule, ontoloogilise tervikkuse deklaratsiooni kui silmakirjalikkust või jampsi. (Mistõttu popkunsti mõju oli ennekõike kriitiline, mitte esteetiline, ning seda nimetati õigusega neodadaks.) Kunstiajalugu vajab ümberkirjutamist, et pöörata tähelepanu erinevatele sisu laadidele, mida erinevates traditsioonides ja eri perioodidel on esile tõstetud. Siinses tekstis peab käsitlus olema ülimalt lihtsustatud, et anda nappki ettekujutus sellest, kuidas taolist projekti teostada. Näiteks võib sisutunnuste lähiajalugu – ütleme viimase sajandi ulatuses – (ÜHEL tasandil) kirjeldada kui perioodi, mil tähelepanu oli intensiivselt suunatud representatsiooni probleemile. Usk kujutamisesse – kuigi seda on kõige erinevamalt formuleeritud – oli üldse kaunis jõuline läbi terve 19. sajandi. See kaotas maksvuse mitte ainult fotograafia avastamise järel, kui oskustöö konventsionaalne imetlemine muutus absurdiks, vaid ka etnoloogiliste kontaktide sagenemisel ühiskondadega, kus pildikonventsioonid olid väga erinevad meie omadest, ning neid peeti täpselt samamoodi objektiivseteks. Nagu väidavad antropoloogid, kes töötasid Austraalia loodusrahvastega, oli Austraalia aborigeenidel raskusi sarnasuse nägemisega objekti ja foto vahel. Nn. abstraktne kunst esitas väljakutse kujutamise kaasasündinud kaanonitele ning uuris uusi võimalusi, ja kuna need erinesid etableerunud kujutamistüübist, ei peetud neid üldse kujutamiseks. Ma mõtlen muidugi reaalse modelleerimist laial kontseptuaalsel ja emotsionaalsel skaalal, mis asendas materiaalsete objektide jäljendamist pildil. Seeõttu nimetati abstraksionismi veidi ebatäpselt mitte-kujutatavaks (*non-representational*) kunstiks. Taoline metafüüsiline representatsioonism kulmineerus üleva-traditsioonis, mis põhines juhtumisi kaht liiki sisul: sisuline katse elimineerida sisu ning sisu, mille löid verbaalsed lisandused. Probleemiks sai aga just sõltuvus nendest samadest verbaalsetest lisandustest. Kant kinnitas, et kolm valdkonda – esteetiline, tunnetuslik ja praktiline – on üksteisest sõltumatud; see tähendas, et mitte ükski verbaalne (ehk tunnetuslik) formuleering ei saa iial lähedaseks esteetilise kogemusega. Olles suuresti Kanti doktriini mõju all, eitasid formalistlikud kriitikud alates Benedetto Crocest kuni Clement Greenbergini mistahes sisu õigsuse tunnustamist. Paljud kunstnikud, keda nimetatud kriitikud esindasid (ja kelle tööd baseerusid väidetavasti kriitike argumentidel), ei olnud sellega üldse nõus. Kirjapandud tekstides – pildiallkirjades, intervjuudes, esseedes, kataloogides – on kunstnikud alates Kandinskyst ja Mondrianist kuni Rothko ja Newmanini salanud oma tööde kohta tehtud puhta vormi analüüse ja täpsustanud tööde väidetavat sisu, mille puhul oli enamasti tegemist üleva kategooriaga. See oligi põhjus, miks formalistlikud kriitikud oma kõrgajal väitsid, et kunstnikke ei tule iial kuulata. Taoline märgatav ebakõla kunstnike ja kriitike vahel tekitas segadust. Greenberg, Michael Fried jt. kaitsesid oma vaatenurka niivõrd võimsalt, et neil õnnestus kujundada üldkehtiv tava meie kõigi jaoks. Avastades, et neil oligi õigus, ja kuna see vastas meie endi harjumussüsteemile – ja nad olid

seada meile tõestanud –, tajusime seda kui lihtsalt etteantud, nagu on loodus või kosmos. Kui kunstiajalikkus hakkas lõpuks ebamugavusega taipama, et meie suured 1950-ndate aastate kunstnikud olid tegelikult metafüüsilised sisu-kunstnikud, mitte aga esteetilised puristid, nagu nende kriitikud, kaotasid tööd teatud mõju. Tuli välja piinlik tõsiasi, et tegemist oli järjekordse viisiga kujutada.

Nimetatud avastusele järgnes avalikult iroonilise kujutamisi viisi faas – popkunst, mis uputas ülevaade Brillo seebikarbi logosse. Seejärel tõusis teise vastukajana katse üldse mitte midagi kujutada, vaid lihtsalt olla – minimalism, mis tõi kunstikataloogidesse looduslikud kivirahnud. Kontseptualism omakorda hoidis eemale igasugustest visuaalsetest võtetest, välja arvatud kriitilise analüüsi (aga mitte esteetilise nautingu) vahendid: representatsioon ja mitmed iroonilised suhted sellega muutusid vaid tööriistadeks kriitikasõnastikus.

Hiljuti on tähelepanuväärseid 20. saj. kujutamisi viisiid pöördunud tagasi natuuri kujutamisse, ent toonud kaasa hoiakulisi ümberasetusi, mis esitavad neid vähem otsestena kui siis, kui me neid esimest korda nägime. Lisa-sisutunnused, nagu tsiteerimine, iroonia, vastuolulisus semiootiliste tasandite vahel ilmnevad kujutamise silele juurdepoogituna. Kujutamine ei baseeru nendes tõeses enam naiivsel eeldusel, et kujutatu meenutab loodust. Need, mida kujutatakse, on *kujutamise* moodused ise. Tsiteerimise kaudu leiab ühekorraga aset kujutamise protsess ja selle kritiseerimine: kultuurilis-konventsionaalsed juured leavad meie ees alasti, samal ajal avaldades meile oma mõjuvõimu. Selles on suur kultuuriline mäng – oleme teadlikud omaenda pettekujutlusest, viibides samal ajal selle pettekujutluse mõju all.

Hiljutist tsiteerimise-lainet tuleks eristada varasematest analoogilistest, mis olid näiliselt samasugused. Kaasaja kunsti tsitaatidekasutus erineb väga võõrkultuuride tsiteerimisest õppimisprotsessi käigus. Egiptlased tsiteerisid sumereid, kreeklased egiptlasi, roomlased kreeklasi, Euroopa renessansikunstnikud itaallasi, roomlasi. Tegemist on tsivilisatsiooni arenguga, kus elementide segunemine on toimunud kultuurist kultuuri. Tsiteerimine tähendab selles mõttes saamist, omandamist, õppimist. Praegu on tegemist aga väga erineva semiootilise tehinguga – tsiteeritakse seda, mis ON juba omandatud ja õpitud publiku iga liikme poolt. See on juba olemas olevate asjade ümbersõnastamine uut kombinatsioonides. Taoline strateegia põhineb meie sajandil Duchamp'i võttel kasutada ikoonilike kujundite tsiteerimist kriitilise instrumendina, Picabia tsiteeringutel stiilidest kui asjadest ja teistel dadaga seotud strateegiatel (kaasa arvatud Kurt Schwittersi kollaažid). Popkunst kinnistas selle pärast abstraktsete ekspressionistide viimast püüdlemist Hinge poole. Teatud ulatuseni võib dada, nagu ka popkunsti ehk neodada juhtmõtet näha kunstiprotsessi semiootilise impersonaalsuse väljendamises ja Hinge idee ning selle ajatute produktide naeruvääristamises. Dada vulgariseeris ikoonilist ja popkunsti ikoonistas vulgaarset. Viimasel ajal on aga tsiteerimine eriti laialt levinud. Töö võib tervenisti olla mõne varasema töö täpne tsiteering (teiste sõnadega – koopia); värske töö võib sisaldada ühe või rohkem originaalformaadis tsiteeringuid; mineviku stiilidele või žanritele võib olla viidatud vabamalt; tuttav kujund võib olla tsiteeritud silmanähtava muutusega mõõtmetes või kontekstis; kunstivälisest maailmast pärit objekt võib olla asetatud kunsti konteksti jne.

Tegemist on millegi enama kui duchamp'iliku kunstiajaloo kriitikaga või esteetilise kunstiteooriaga või picabialike uuringutega. Tegemist on lisaks kõigele veel mingi väga erilise *fin de siècle*'iliku inventeerimisega: inventeeritakse mitte ainult klassikalisi stile ja kujundeid, vaid tehakse ka kriitilisi sissevaateid käesolevasse sajandisse – kritiseeritakse esteetikat, kujutamist, kunstiajaloolist historitsismi, kõiki väärtusprojektsioone, mida kultuur tervikuna sisaldab kui neutraalset informatsiooni.

Taolist nähtust on nimetatud nii aleksandrianismiks kui postmodernismiks; nagu viimane termin näitab, on tegemist lahutamatu osaga modernismist. John Dewey rõhutas modernismi aspekti, mida on siinkohal oluline korrata – veendumust, et mõistuse, pragmatismi ja hea tahte abiga võivad inimühiskonnad oma probleeme mõista ja lahendada, viies järjest täiuslikumalt ellu ideaali, et järjest suurem hulk inimesi saab osa järjest paremast elust. Ajalugu on sellisest vaatekohast lähtudes probleemide lahendamise protsess, mida käivitab varjatud imperatiiv – progress. Sarnane ideoloogia tõusis esile 18. sajandil, olles tugevasti kreeka filosoofia mõju all, ning saavutas erilise monumentaalsuse 19. sajandil, lähtudes darvinismi irratsionaalsest laienemisest nii kultuuri kui bioloogia valdkondadesse. Sotsiaaldarvinismi peegelduseks kunstikriitikas oli historitsistlik kujutus, et igal hetkel on olemas kunstiajalooline imperatiiv, tung "lahendada" mingit esteetiliste probleemide komplekti, mille on maha jättnud viimase probleemi viimane lahendus. Taoline "uut väärtustav traditsioon" on ilmnenud üksnes demokraatlikes riikides; tagurpidine seisukoht – vastupanu muutustele, katse teha muutumisest tabu või loomuvastatus – on iseloomustanud kultuure, kus on võimul sünnijärgsed valitsejad või isehakanud kliid. Kõige edukam oli selles suhtes näiteks Vana-Egiptus, kus kujutamise kaanonid joonistamises püsisid muutumatutena umbes kaks tuhat aastat, ilma et seal oleks lahendatud elementaarseidki perspektiivprobleeme. Pole juhus, et ka valitsemise vorm sel ajal ei muutunud või et Hinge idee – idee, et inimloomus on olemuselt muutumatu – formuleeriti esmakordselt (tundub, et) täie selgusega seal.

On tähtis mõista, et meie modernism pole unikaalne. Antiik-Kreeka demokraatias umbes aastail 550 e. Kr. kuni 350 e. Kr. kehtis uut väärtustav traditsioon nii kirjanduses, muusikas kui kaunites kunstides, samuti ühiskondlikus ja poliitilises praktikas. Skulptorite Pheidias ja Polykleitose saavutused püstitasid uusi probleeme Lysipposele ja Praxitelesele jne. Euripides ja teised poeedid transformeerisid neile pärandatud meetrilise süsteemi vabavärsiks, nagu juhtus ka 19. saj. lõpu luules nii Euroopas kui Ameerikas. Aristophanes murdis teatris lava piirid (ta lasi kord näitlejatel etenduse ajal rahva sekka vett ja nisupäid visata) sama radikaalselt kui Vsevolod Meyerhold. Sotsialism aga kasvas vahepeal nagu Periklese Ateena, kus tähtsaimaks tööandjaks sai riik. Tookord, nagu nüüdki, tõusis modernism keset kasvava internatsionaalse hegemoonia vaimustust peaaegu peadpööritava. Olles kindel tulevikus, loobub kultuur osast minevikust. Traditsioonid, mis on kujunenud aastasadade ja -tuhandete jooksul, heidetakse kõrvale pooljuhuslikult, lähtudes historitsistlikust eeldusest, et miski uus ja parem hakkab neid tingimata asendama. Sellise mõtteviisi intellektuaalseteks põhjendajateks olid sofistid, kes esimestena väitsid avalikult, et konventsioon pole mitte kammitsev seadus, vaid materjal meie kätes, mida võime vormida nii, nagu tahame. Meie ajaloolisel ajal olid Hume ja Voltaire jt. mõistuseajastu mõtlejad need, kes täitsid sedasama funktsiooni.

Lihtsameelne enesekindlus, mida modernistlik imperatiiv nõuab, lõppes kreeklaste puhul kõigepealt ülemvõimu katastroofilise kaotusega, seejärel iseseisvuse kaotusega. Järgneval perioodil, mida teatakse Aleksander Suure nime järgi, toimus uut väärtustava traditsiooni kummutamine. Mõne järjekordse formalistliku probleemi lahendamine (või püstitamine) ei mõjunud enam inspireerivalt. Kreeka kunsti ja kultuuri sisemine imperatiiv pöördus mineviku poole. Kuna kogu seda süütust, mis oli modernistlikule impulsile ohverdatud, polnud enam võimalik tagasi saada, võis tsiteerimise kaudu tekitada uue suhte sellega. Theocrotus kasutas kirjutamisel Sappho dialekti, mida ta polnud iial kuulnud räägitavat; tema lugejaskond pidi siis märkama

allusiooni kui tema tööde põhilist sisu. Aeg-ajalt tekkis lausa uusi kirjandusžanre, mis põhinesid tsitaatidel, nagu näeme "Õpetlaste Vestluses", kus kirjatargad mängivad tsiteeringute ja allusioonide keerulist mängu; ning *cento* tähendab üleni varasematest luuleridadest kokku kirjutatud luuletust. Ja suurte klassikaliste skulptuuride kopeerimine muutus võimsaks tootmisharuks.

Perioodile, mil hävitatakse traditsioone, järgneb tavaliselt periood, mil igatsetakse nostalgiliselt traditsioonide järele ja püütakse neid taastada. Süütunnet hävitamise ees leevendab katse liita traditsioone nende hävitamise enda kontekstiga. Näib olevat selge, et meiegi oleme seotud kogemusega, mille paralleeliks on teatud ulatuses kreeklased. Aleksander Suure aega käsitletakse sageli kui ammendumise aega, mil kreeka kultuur lihtsalt mängis mineviku elegantsete saavutustega, rivistades neid üles mingiks viimseks antiikrikkuste paraadiks enne oma hingeheitmist. Ka postmodernismi on halvustatud kui ebaõnnestumist, vaba tahte alistamist, alles poolleiloleva projekti hülgamist. Kuid mida võiks tähendada see "lõpetatud" projekt, mis põhineb institutsionaliseerival muutumisel? Idee sellest, et kultuuriajaloo kulgu juhib kaasasündinult progress, osutub maskeerunult aastatuhandeliku historitsismi vormiks, mis on tõesti ebausuk. Postsosifistliku kreeka kultuuri suureks ebausuks oli usk mõistuse kõikvõimsusse, mis toimivat nagu sotsiaalsete muutuste vedur; meie päevil on ebausuk kahekordistunud veelgi, kui pidada silmas religioosseid ülemhelisid, millega darvinism on sisenenud sotsiaalse ja vaimse edasiarengu ideedesse. Progressis nähti hooba, mis loob inimeluks pikapeale Eedeni aeda meenutavad tingimused: tekib niivõrd hea olukord, et edaspidise progressi idee muutub lausa kujutletamatuks. Mõelgem nendele prohvetlikele kultustele, milles oodatakse aastatuhande lõppu (või revolutsiooni või Veevalaja ajastut), mis peab saabuma paari päeva või aasta või dekaadi pärast. Selles mõttes oli modernism lihtsalt mingi kristliku prohvetluse vorm ajaloo lõpust (püüdlusest) ja tagasipöördumisest ajaloovälisesse eedenlikku paradiisi (autasu püüdluse eest). Modernismi puuduseks on veendumus, et ta ei tsiteeri ega varieeri, vaid ainult loob. Vaadatuna aga laiemas sisu plaanis tähendab nii Aleksander Suure aegne kui postmodernistlik tsiteerimine lihtsalt protsessi, milles tuuakse päevalgele see, mida kõikides väljendusviisides kõikidel aegadel niikuinii on tehtud, sageli vaevumata seda tunnustama (või koguni märkama). Järeleaimamine on möödapääsmatu komponent kõikides kommunikatsiooni aktides; see teeb suhtlemise võimalikuks. Suhtlemine toimub tavade raames; see tähendab ühiste koodide raames sõnumi saatjate ja vastuvõtjate vahel. Iga sõnum on seega suure hulga samasse koodi kuuluvate mineviku sõnumite järeleaimamine või allusioon, mille käigus on kujunenud äratundmise harjumus. Rääkida ilma viideteta oleks jama – õigemini poleks siis üldse tegemist kõnega, vaid häälsustega, nagu on tuule vihin või merelainete müha. Suhtlemine, mis ei põhine järeleaimamisel, on sama müütiline ideaal nagu süütu silm; mõlemad on Eedeni aia müüdi või ajaloovälise olukorra fragmendid, milles (kuna puudub ajalooline järjestus) toimub kõik nii, nagu Breton mainis alateadvuse kohta: "alati esimest korda". Mõelgem keskajal tehtud katsele, kus kaks last kasvatati nii üles, et nad kunagi inimkeelt ei kuulnud. Eesmärk oli teada saada, mis keelt nad siis räägivad – see pidi olema Eedeni aia keel. Muidugi ei rääkinud nad ühtegi keelt, neil polnud ju eeskujut, mida järgida.

Enamikus suhtlemisaktides jääb järeleaimamise tasand tagaplaanile; see toimib peaaegu nähtamatult, et paremini esiplaanile tuua momendi olulist sõnumit. Ent kui Theocritus aimas järele Sappho dialekti ja meetrikat, kui Duchamp aimas järele "Mona Lisat", kui kaasagne maalija aimas järele Aleksander Rodtšenkot või Francis Picabia, Jackson Pollockit või Yves Tanguyd või Andy Warholit täie teadmiseiga, et

tsiteeringut märgatakse, on suhe tagurpidi pööratud, sest tsiteeringu fakt on asetatud esiplaanile.

Pole üllatus, et taoline praktika on igapäevane kultuurides, mis sarnaselt Aleksander Suure Kreekale on avanud end võõrkultuuride märgisüsteemidest pärit vastuvõtjatele; taoline kogemus kas õpetab omaenda väärtuste ja koodide suhtelisust, või tekitab ksenofoobilisi reaktsioone. Nii modernistlik Euroopa kui Aleksander Suure Kreeka fokuseerisid erilise tähelepanu kultuurilise väljenduse ebaisikulisusele. Kreeka valitsejad Egiptuses näiteks löid ülirafineeritud poliitilise manipulatsiooni tulemusena kohaliku tööliskonna jaoks uue religiooni, mis oli külmaverelisel konstrueeritud olemasolevatest sümbolkoodidest. Meie ajal on Roland Barthes iseloomustanud semiootilise suhtluse impersonaalsust kui "autori surma": ta väidab, et mitte üksikindiviid ei räägi, vaid keel räägib üksikindiviidi kaudu. Analoogiliselt, mitte üksikindiviid ei loo pilte, vaid maailmakultuuri võimas pildipank loob pilte üksikindiviidi kaudu. Pildipank (nagu keelgi) on vaadeldav isikuid siduva võimsa intellektina, mis sihitult ja järeleandmatult töötleb meid meie närvisõlmede kaudu. Seetõttu postuleerib tsiteeringutel põhinev kunst, et kunstnik on samavõrd vahenduskanal kui allikas, ning eitab või vähendab romantilist loovuse ideed ja veelgi sügavamad ideed, millel see rajaneb – ideed Hingest. Kui me tunneme eetilist tõrget tsiteerimise suhtes, võib see olla tingitud tavast pidada Hinge ideed liiga kalliks, sest me hellitame olemuslikku eelarvamust selle kohta, milline kunst peaks olema. Taolistel puhkudel meenub Wittgensteini soovitus *vaadata ja näha, mis ta on*. Tsiteeriv maalikunst on adresseeritud niihästi mõistusele kui silmale. Teise generatsiooni kontseptualistliku kunsti väljendusena ei saa tänapäeva maalikunsti pidada puhtaks ja lihtsaks maalikunstiks selle endises mõttes. Kui seda mõistetakse, siis Duchampi väljend "loll nagu maalikunstnik" ei kehti; selle asemel ütleme, et kui töös puudub nõutav intellektuaalsus, siis on tegemist üliõpilase või asjaarmastaja tööga või siis võltsinguga. Kui kunstnik tsiteerib tuntud minevikuikooni selgelt kaasaegses töös, tajume semiootilist erinevust tookordse ja praeguse vahel ning suhet nende mõlema vahel. Me tajume kõigist kultuuridest ja selle loojatest tekkinud tohutu pildipanga taasilmnemisi ja ümberkujunemisi. Meie aja, nii nagu Vana-Kreeka sofistliku perioodi üks suuremaid avastusi oli informatsiooni neutraalsus. Selle arusaamiseni viivad meid kõige mõjusamalt tsiteeringutega tööd, pannes meid silm silma vastu meie enda sisemise vastupanuga. See keskendab tähelepanu vähem piltidele endile, kui meie kummalistele tunnetele piltide puhul, mis on muudetud imelikuks – ning järelikult muudetud nähtavaks – ebakronoloogilise struktuuriga. Meie harjumuslikud ootused ajalise järjestuse (ja samuti ajaloo) kohta on määratletud ajavälise pildikogumiga. Kui ajavälisus, ajaloo puudumine näib imeliku või vastuvõetamatuna, seni oleme ikka veel vanade harjumuste-ootuste kontrolli all. Need ootused põhinevad valel veendumusel meie süütusest. Meie võimet vaadata süütu silmaga, vaadata "alati esimest korda" trotsib tsiteerimise protsess ise nagu täielikult müüdil baseeruv veendumus ajaloolisest ettemääratusest. Konfrontatsioon selle imelikkuse-tajuga pakub pilguheitu vabadusse: me näeme, et meie ootused, meie ajalugu, meie ise, kõik on ühed tsiteeringutest kokku pandud artefaktid ja et viimaks, olles vabastatud süütuse ja ettemääratuse müüdist, võime nendega teha mida iganes tahame. }

Thomas McEvelley. *Art and Discontent. Theory at the Millennium. Documentext.* McPherson & Co, 1991. Essee avaldati esmakordselt "Artforumis" 1984. a. Tõlked on ilmunud saksa ja prantsuse keeles, eesti keelde tõlgitud autori loal. Lühendustega tõlkinud Heie Treier.

Punane joon

Kaljo Põllu küsitleb Toomas Raudam



Kaljo Põllu 1975. a. novembris oma ateljees. Tartu Kunstnike Maja. Foto kunstniku kogust.

Kaljo Põllu at his studio, November 1975. Tartu Art House.

Millised olid Sinu esimesed kokkupuuted kunstiga?

Mis kunsti puutub, siis ma mäletan väga selgesti väikesi kunstiesemeid oma kodus Hiiumaal. Minu vanaisa oli kaugsõidukapten ja tema saatis koju mitmesuguseid postkaarte Inglismaalt ja Prantsusmaalt ja Taanist ja isegi Lääne-Aafrikast. Nende postkaartide hulgas oli ka kunstiteoste reproduksioonid, põhiliselt meremaalid, Turner, kui ma ei eksi, ja teised. Aga ta tõi kaasa ka päris kunstiteoseid. Mäletan üht väiksemat araabia vaipa, mille ta tõi oma tütrele, minu emale. Meil on veel praegugi kodus alles fotoraamid, mille ääred on erinevas suuruses ookeaniteokarpe täis liimitud. Meie vennaga nokkisime väikeste poistena seal mõned välja. Kui nüüd vaadata, siis on need väga omapärased kunstiteosed. Minu esimesed värvielamused on seotud mulle kingitud akvarellvärvidega, kus karbi kaanel oli Saturni planeet ja tema ümber värvilised rõngad. See oli suur elamus, need ringid ja see, kuidas värvid valgel paberil kokku sulasid.

Millised olid Sinu esimesed lugemiselamused?

Minu ema oli 1931. a. lõpetanud Tallinna R. Reite eranaiskutsekooli. Tänu temale telliti meil kodus palju ajakirju, näiteks "Taluperenaine", "Perekonnaleht", "Maret" ja

"Vallatu Magazin". See oli minu esimene kirjanduslik lugemisvara. Esimesed kriminullid lugesin "Perekonnalehest". Tuleb meelde üks pikem sari, kus oli juttu ühest eurooplasest, kes rändas Tiibetis, pääses budda kloostritesse, külastas laamasid ja sattus igasugustesse ohtlikesse olukordadesse. "Taluperenaises" jooksis kunstnikke tutvustav sari "Tänane kaanepilt". Samas ajakirjas kirjutas keegi Tammsaare "Tõe ja õiguse" kohta artikli, kus oli öeldud, et "Tõe ja õigust" läbib punase joonena mingi idee. Mina mõtlesin, et kuidas see joon saab seal olla. Võtsin raamatu ja hakkasin seal punast joont otsima. Sõja ajal oli meil kodus veel Dostojevski "Kuritöö ja karistus". Mäletan, et kui 1942. a. Puski kooli esimesse klassi läksin, rippus seal raamatukapi uksele mõõga kujutisega trükiplakat "Sõna on relv".

Mis meenub Sulle seoses muusikaga?

Mis muusikasse puutub, siis isa ostis külas esimese raadio ja inimesed käisid meil päevauudiseid kuulamas. "Siin Tallinn – Tartu – Türi", nii algas iga päev saade pihta. Raadiomark oli "MARET", patareivastuvõtja. 41. aasta suvel kästi see vallamajja viia koos kahe jalgrattaga ning sinna need kadusid. Mäletan selgesti, kuidas isa pidi raadio ära viima ja me kõik kodus nutsime.

Võimuvahetusega tulid uued laulud, "Suliko", "Suur ja lai on maa, mis on mu kodu" ja need teised. Aga 39.-40. aastal tulid raadiost veel sellised laulud nagu "Ma tahaksin kodus olla". Viimase laulu sõnad kirjutas ema suure kiiruga seinale. Suure kiiruga sellepärast, et polnud aega paberit otsima minna. Ja kirjutas ta arvatavasti minu värvipliatsitega. Kui praegu kodus tapeet seinalt maha tõmmata, siis, ma olen päris kindel, need laulu sõnad on seal alles. Ja mitte ainult need...

Kuidas sünnivad Sinu pildid?

Tegelikult on see iga töö puhul isemoodi. Mõnikord võib mõni idee peas haududa mitu aastat. Üldiselt olen ma nii sõnaliselt kui visuaalselt mõttes suur unustaja ja sellepärast hoian taskus märkmikku, kuhu otsekohe oma mõtted üles märgin. Märkmikku lehitsedes tulevad nad mulle meelde ja vahel juhtub nii, et olen üht ja sama asja mitu korda üles märkinud. Minu esimesed kavandid võivad olla väga üldised. Ateljees hakkavad neid arendama ja arendama, kuni kompositsioon valmis saab. Teinekord on nii, et mõte tuleb otsekohe ja pean selle otsekohe realiseerima. Mäletan, et näiteks "Kodalaste" sarjast "Päikesevene" pilt sai tehtud algusest lõpuni ühe päevaga.

Sinu pildid on ainet saanud kaljujoonistest. On Sul ka muid allikaid?

Suured graafilised sarjad on tõesti pika uurimistöö tulemus. 1962.-75. a. Tartu Ülikoolis töötades sai üliõpilastega vähemalt kord aastas Eesti erinevais paigus ekskursioonil käidud, sealt on ehk alguse saanud "Eesti maastikute" sarja idee. Kuid mingit konkreetset maakohta neilt otsida pole mõtet. Pigem on nad mälu koondtulemus. Mõned pildid on üldnimliku sisuga, sündinud alates 1978. a. minu poolt juhendatud Tallinna Kunstiülikooli ekspeditsioonidelt soome-ugri rahvaste juurde kogutud materjalide põhjal või teadusliku kirjanduse lugemise alusel. Näiteks veelinnud kui maailma sünniga seotud olevused, Kalevalalik maailmamuna müüt, maailmapuu kujund, Taevalik Maailmakõiksuse Esiema jt. Näiteks ühe maailma-muna müüdiga seotud töö aluseks on kujund umbes viietuhanda aasta vanuse kammkeraamika kultuuri aegselt savinõu killult, mida olen lihtsalt edasi arendanud. Ma olen seda motiivi ka maalinud. Kaljujooniste ainet võib leida vast 2-3 pildis, ei enam. Olen Karjala ja Koola poolsaare kaljujooniseid



Kaljo Põllu
Kanderaam.
Segatehnika, 1967.

Kaljo Põllu
Strecher.
Mixed technique, 1967.

ja kivilabürinte kunstikooli üliõpilastega mitu korda kopeerimas käinud ning näinud kaljukunsti Norras, Rootsis, Soomes. Sel teemal olen kirjutanud mõned artiklid ajalehtedes. Sellest on ehk alguse saanud kuuldused suurest kaljujooniste mõjust minu loomingus.

Kumba on Sinus rohkem, kas intellektuaalset või emotsionaalset poolt?

Kaljo Põllu
Ärev mõte.
Segatehnika, 1967.

Kaljo Põllu
Worry.
Mixed technique, 1967.



Minu arvates on siin tegemist inimese hingelise terviku kahe poolusega. Neist ühe või teise osakaalu üle otsustavad teised: sugulased, tuttavad, näitusekülastajad, õpilased. Loodan, et minus võib leida nii üht kui teist. Mõned kunstipedagoogid uhkustavad oma õpilaste edusammudega, kuid kellegi õpilaseks olemise otsustavad eelkõige õpilased. Nõnda on austuse ja lugupidamise võitnud Tartu "Pallase" kunstikooli õpetajad Vabbe, Mägi, Triik. Jah, paljudel juhtudel oma olemust või tegevust ise hinnata pole võimalik.

Mida Sa siis teed, kui pilt valmis saab? Hüppad, tantsid, vilistad?

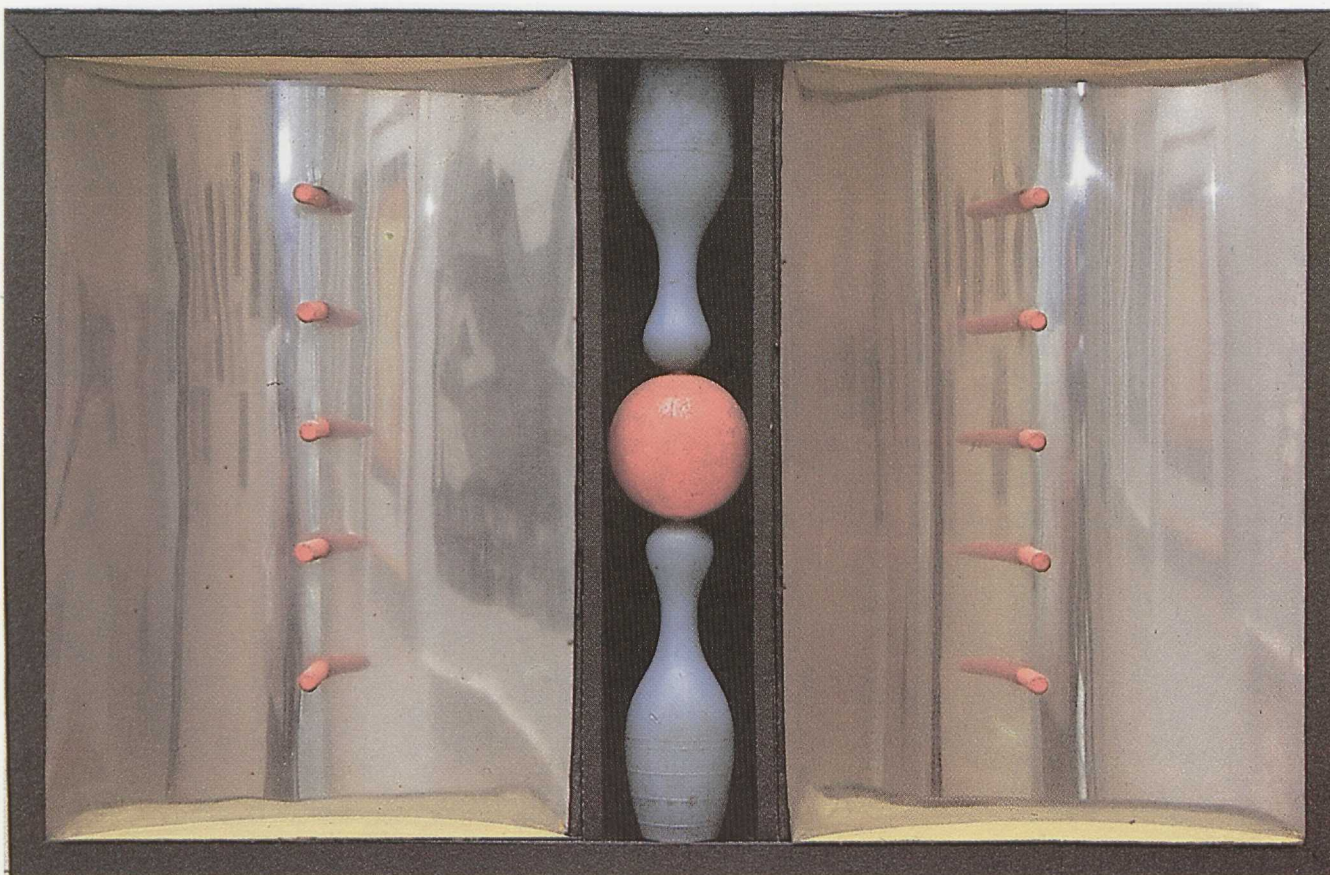
Tavaliselt on nii, et kui ma tunnen, et üks asi on valmis, siis jätan ta natukeseks ajaks laagerdama. Ja teatud aja, vahel isegi aasta pärast selgub, et ta ikka on valmis.

Või selgub, et pole valmis?

Jaa, võib ka seda juhtuda.

Kas Sa halva tujuga võid tööle hakata?

Ega graafika plaadi kallale, mis on niivõrd kallis, küll südametäiega minna ei tohi. Kavandit võib teha kümneid ja prügikasti visata, aga plaadi kallale minna ei maksa. Enne näitust võtan ma ennast tavaliselt õppetöölt vabaks ja siis töötan ma peaaegu et 24 tundi ööpäevas. Kui näitus on väljas, olen omadega täitsa läbi. Mul on selline tunne, et peab tegema viimase sekundini, siis tulevad need kõige paremad asjad. Suur haudumine tööde otsas ei vii heale tulemusele. Sellepärast olen siimaani palgatööd teinud, et ennast kriitikast mitte kaasa kiskuda lasta. Kui ma oleksin vabakunstnik ja ilmuks mingi hävitav kriitika, siis oleksin niivõrd puudutatud, et ei saaks vist uusi töid teha. Kunstnikul peab olema mingi kõrvalsissetulek, et end natuke vabamana tunda. Eesti kunsti ostjaskond on väike. Ainult sellele tuginedes võib paari aastaga turu "üle ujutada": kaob ostjaskond,



Kaljo Põllu

Mängutuba.
Segatehnika, 1967–68.

Kaljo Põllu

Playroom.
Mixed technique, 1967–1968.

langeb kunstnikueetika. Alati peab jääma teatud nõudmine, defitsiit. Vaid suured kunstniku-isiksused suudavad ainult oma toodangu müügist elatuda.

Mis Sind kriitika juures kõige rohkem häirib? Kuidas mõjub tähelepanu Sinu isikule?

Viimasel ajal pole minust palju kirjutatudki. Veel kümme aastat tagasi oli see minu tööd ja igapäevast elu lausa takistav asjaolu. Kerge on kuulsaks saada, raske on kuulud olla! Tähelepanu on läinud noorematele ja see ongi hea, saab rahulikult töötada. Võib ju muidugi välja mõelda igasugu trikke, kuidas leheveergudele saada, aga see mõjub mulle häirivalt. Kõige häirivamalt mõjub see, kui minust ilmuvad ajalehtedes näofotod. Ma püüan hoiduda avalikkusest nii kõrvale kui vähegi võimalik. Hoidun ka kohtumistest vaatajatega. Minu

põhimõte on, et kui ma pean oma tööde kõrval seisma ja neid seletama, siis on tööd väga halvad. Seletamine on kunstiteadlaste ja kriitikute asi. Praegu on moes näituste avamisel lasta teha pilte, kus kunstnik seisab uljalt oma piltide ees. See tuletab mulle kangesti meelde viiekümneandaid aastaid, kus kunstnik oli partei sõdur, eesriindlane ja kunstirelvaga võitleja õigete ideede elluviimise eest. Mul on väga hea meel, kui ilmub ajakirjanduses mõne mu töö repro ja aeg-ajalt kirjutatakse midagi.

Kuidas Sa suhtud jälgendamisse? "Visarite" ajal oli selliseid mahavisatud asju ju küll?

Op- ja popkunsti perioodil Tartu Ülikooli kunstikabinetis võis selliseid asju ju mingil määral olla. Kuid põhiline neis töodes oli ajastu idee. Praeguse ajastu Eesti kunstis on lääneliku kunsti jälgendamine liiga otsene, toores, ilma laiema üldkultuurilise aluseta ja mõnikord

tekib mul kunstinäitustel käies lausa paha tunne. Ülikooli laialdane vaimne õhkkond ei lubanud seda teha, sundis sügavamale tungima, tõlkima algallikatest saadud kunstikirjandust, pürgima asja olemusse. Ehk oli ka noorkunstnike isiklik moraal siis veidi teistsugune. Võin seda ütelda, sest jälgin endiselt tänapäeva lääneliku kunsti püüdlusi meie raamatukogudes leiduvate ajakirjade kaudu. Kui mingit väljaannet ei ole Rahvusraamatukogus, siis on see Teaduste Akadeemia või Kunstiülikooli omas.

Kas Sulle ei tundu, et pilu, kust kunstnikud maailma vaatavad, on muutunud väga kitsaks?

Siin tuli nüüd ette see läbi lukuaugu vaatamise kujund. Viimasega võrreldakse praegu ka 60. aastaid, kui püüti läbi raudse eesriide või lukuaugu piiluda Lääne maailma. Praegustele noortele võib tunda, et see oli üks kohutavalt sumbunud



Kaljo Põllu

Saatus.
Metsafinto, 1987.
49,0 x 60,5 cm.

aeg. Tegelikult aga, kes tahtis – kes tahtis! – pani jala ukse vahele, nagu "Visarid" seda tegid ja kuulutasid kõigile, et eestlased ei ole sovjetid. Kogu Lääne kunstielu oli meil teada. Ma arvan, et aja-line vahe meie ja Pariisi vahel oli mõnel hetkel ainult paar nädalat. See jõudis nii kaugele, et Vasarely saatis minule oma monograafia. Kabineti joonistusruumis võisid töötada kõrva inglise ja prantsuse ja saksa filoloog, matemaatik või keemik ning ma pean ütleva, et mina arenesin mõnes mõttes oma õpilaste najal. See oli tõeline eluülikool. Kunstiinstituut, mille ma lõpetasin, oli üks piiratud asutus. Jah. Rohkem ma ei ütle. Kuigi õige on ka see, et Nõukogude Liidus oli see parim kunsti õppeasutus. Aga Tartu Ülikool oli hoopis midagi muud, sügavam

ja laiemat, igas mõttes. Sellepärast sai "Visarite" taoline kunstirühmitus tekkida vaid Tartu Ülikooli juures.

Sa ei saanud mu küsimusest vist päris hästi aru. Miks teevad kunstnikud pilte, kus on peal ainult üks tunne, kaks tunnet, kolm tunnet, kuid pole tervet, kogu tundegammat?

Ma ei suuda sellele otseselt vastata, aga ma kaudselt püüan. Esiteks. Ma käisin mõned aastad tagasi Inglismaal ja seal olles ma pettusin Picassos. See oli suur õppetund. Igas väikeses provintsimuuseumis peab olema oma Picasso, muidu ei ole muuseum muuseum. Minu arvates olid need imepisesed pildid lihtsalt visandid. Ja siis ma sain aru, miks ta miljonär on. Ta lihtsalt vorpis kogu aja neid pilte,

Kaljo Põllu

Fate.
Mezzotint, 1987.
49,0 x 60,5 cm.

10-12 tükki korraka ees. Teiseks. Üks kunstnik ei saa teha oma loomingus läbi kõiki kunstivoole, siis ta kaotab täiesti oma näo. Inimesele on antud niivõrd lühike aeg siin maailmas olla ja kui selle aja jooksul teha läbi kõik -ismid, siis võib küll öelda, et jah, kunstnik on arenenud selles mõttes, et tööd on mitmekesised, kuid neis ei ole teda ennast. Kirjanduses ei ole see võimalik, lugejaskonna üldine informeeritus ja kirjandusteaduse tase on niivõrd kõrge. Aga kunstis võib olla näiteks paar aastat Hemingway... pane ise siia juurde. Sellega oleme jälle plagiadi juures tagasi. Lõpuks täiesti otsekohele: op- ja popkunst, need olid maailmas "Visarite" ajal juba olemas, aga see, mis minu loomingus hiljem tuli, "Kodalased", "Kalivägi", "Taevas ja Maa" ning

teised seeriad, maailmas sellisel kujul ja sellele ideele tuginedes ei ole olemas. Kõige suurem puudus maailmas on uutest ideedest. Ja kas mingi idee on hetkel populaarne või ei, see polegi nii oluline. Tähtis on, et idee on välja öeldud. Tulevased põlvkonnad võib-olla leiavad selles midagi.

Mina ikka oma ei jäta. Vaata Rembrandti, kui palju on seal tundeid, meie kunstnikul on ühe pildi peal poolteist tunnet kõige rohkem!

Jah, aga keda me teame? Rembrandti, Dürerit, El Greco. Need on geeniused, aga nende kõrval olid sajad iseenesest mitte halvad kunstnikud, neid meie ei tea. Miks? Aga sellepärast, et nad jälgendasid tehniliselt meisterlikult ülalnimetatud suurkujude töid ega suutnud esile tulla uute ideedega.

Nii võib öelda, et geeniused ja plagiaatori vahele jääb ka veel keegi, keda võiks kunstnikuks nimetada?

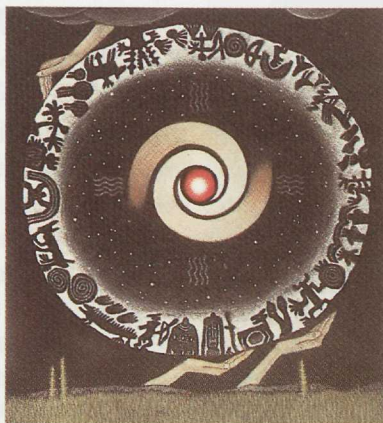
Aga muidugi – head kunstnikud! Muidugi on renessansiga võrreldes ka aeg oma töö teinud. Kuigi Dürer näiteks oli nagu meie Kostabi, tegi kavandeid, kümned sellid aga graveerisid hommikust õhtuni tema töid.

Raha ta vist nii palju ei saanud?

Noh, ei tea, aga nõudmine oli igal juhul suur.

Oskad Sa kokku viia selliseid mõisteid nagu Kunst ja Tõde?

See on raske küsimus. Igasuguse kultuuri, ka usundi eesmärgiks on elu, elu säilitamise ja rohkendamise idee. Suuremad ja vägevamad on tahtnud maailma oma näoliseks muuta. Praegusel ajal toimub see nii, et räägitakse mingist maailma kunstist, maailma kirjandusest ja muusikast. Minu põhimõte, ja see pole ainult minu mõte, on, et maailma iseloomulikuks tunnuseks



Kaljo Põllu
Siinpoolne ja sealpoolne maailm. Seeria "Taevas ja maa". Värviline metsotint, 1989. 55 x 50 cm.

Kaljo Põllu
This world and that world. From the series Heaven and Earth. Coloured mezzotint, 1989. 55 x 50 cm.

on mitmekesisus. Seda saab võrrelda mosaiigiga, kus iga kild on oma koha peal ja kui me ühe killu sealt välja võtame, siis muutub kogu mosaiik vaesemaks. Näiteks paljude maailma rahvaste keelte ja kultuuride hävimine vaesustab maailma, vaesustab elu mitmekesisust, suurendab inimese kosmilist üksindust. Surematuse idee kandjaks võivad inimesed olla kolmel viisil: oma kaaskondlaste mälestustes; oma materiaalses ja vaimses loomingus; oma laste lastes. Neis esimest peetakse kõige ebapüsivamaks ja lühiajaliseks, viimast aga – inim põlvkondade vahetumist – kõige igikestvamaks. See ongi elutõde ja kunstitõde.

Ma küsaksin nüüd Sinu käest ühe küsimuse valgusest. Ka kirjanduses on valgus väga-väga oluline. Stampkirjanduses valgub valgus laiali: lõpus tõusevad päikesed ja kõik saavad õnnelikuks. Teistmoodi valgus on näiteks Kafkal, kelle teosed on õudsed ja sünged, aga kuskil on mingi hele-hele laigukene, keegi vaatab aknast välja, kuskil karjub laps. Kas Sa ei räägiks valgusest endas ja oma piltidel?

Teoreetiliselt on valgus ja vari ainukesed, mille abil saab tasapinnal (paberil) kujutada ümarvormi, teisi võimalusi pole. See probleem on väga tähtis puulõikes, seal peab valgus lihtsalt särama. Aga valgust ei saa muidu kätte, kui pole vastaspoolt – tumedust.

Aga hingeliselt?

Ka hinge ei saa kunstis teisiti väljendada kui valguse ja varjuga. Läbi aegade on kõneldud kunstniku ja tema ees seisva valgeks krunditud lõuendi vahel valitsevatest hingelistest seisunditest. Minu graafikas on valdavaikeks tumedad toonid, kuid sealt võib leida minu arvates ka heledaid pindu ja hingelist sära.

Sinu sõnade järgi on kultuuri eesmärk elu rohkendamine ja kestmine. Võid Sa enda kohta öelda, et tahad oma töödes kesta, elus alles jääda?

Sellised mõtted liiguvad vist iga inimese peas. Viimasel ajal meenub mulle ikka sagedamini, et elu on inimesele antud teatud ajaks. Kõigil neil, kellest me rääkisime – Picasso, Rembrandt, Dürer – kõigil neil oli antud eluks teatud aeg, ühel vähem, teisel rohkem, ja see on väga hea, et nad kasutasid seda aega väga viljakalt ja nende kõrval olid tuhanded, kes aitasid neil nende tööd miljonite ette viia, sest ega ükski helilooja, kunstnik või kirjanik ei tee oma tööd tühja kosmosesse. Kui on vaatajaid, lugejaid ja kuulajaid, siis see tiivustab edasi töötama. }



Raul Meel ja Leonhard Lapin
Matisse'i muuseumi ees
Cateau-Cambrésis.

Raul Meel and Leonhard Lapin
in front of Matisse museum,
Cateau-cambrésis.

Raul Meel ja Leonhard Lapin Matisse'i muuseumis

Et eesti kunsti elavad klassikud Raul Meel ja Leonhard Lapin tööpoolest väärivad oma positsiooni ja neile osutatud austust, sellele saame aasta-aastalt kinnitust ka välisriikidest. Mõlemad kunstnikud suudavad läbi lüüa muutvas ajas, nende sõnumil on ikka ja jälle tähendus.

21. mail 1994 avati Prantsusmaal Cateau-Cambrésis's Henri Matisse'i muuseumis (mille kunstnik veel oma eluajal jõudis asutada) Raul Meele ja Leonhard Lapini ühishäitus, kus kunstnikud eksponeerisid oma värskemaid (valdavalt valget värvi) töid. Näituse auks trükiti ka esinduslik kataloog Tamara Luugi, Roger Pierre Turine'i, muuseumi direktorisse Dominique Szymusiaki ning kunstnike endi tekstidega. Tamara Luuk õieti oligi näituse saamisloos oluline isik, viies kokku kunstnikke ja näituse korraldajaid, innustades salaja mõlemaid.

Et tegemist oli prantsuse kunsti kontekstis märkimisväärse tunnustusega, näitab väljapaneku asukoht (prantslaste armastatud Matisse'i muuseum) ning tähelepanu, mis eesti kunstnikele osaks sai. Avamisele oli kogunenud esinduslik seltskond, kelle hulgas oli kohale sõitnud ka Ilja Kabakov, ning eesti kunstnike näituse avamisele pühendati ajakirjanduses rohkem ruumi, kui samaaegselt toimunud eesti peaministri külaskäigule Prantsusmaal. Esialgul kavandatud ühe hooaja asemel eksponeeriti Meele ja Lapini näitust tervelt kaks hooaega järjest, seega 5. septembrini, lükates edasi teise prantsuse kunstiklassiku Auguste Herbin'i väljapanekut. }

Lugu Raoul Kurvitz, Urmas Muru ja Unicorn E performance'ist

M/F Kronborg, 19. augustil 1994 Kopenhagenis

Kaks meest polnud enam ammu midagi lõhkuda saanud. Igapäevaste toimetuste kõrval muutus see soov järjest painavamaks. Üks neist nägi aeg-ajalt lõhkumiseladseid asju unes. Teine tunnistas hiljem, et oli käinud salaja kinos lõhkumislafime vaatamas. Omavahel nad sellest mõistagi veel ei rääkinud. Siis neil äkki vedas — neid paluti välismaale lõhkumisetendust andma.

Röömsat uudist vahetades särasid mõlema mehe silmad.

"Ma olen muide alati tahtnud pikas kleidis laamendada, see on eriti radikaalne!" teatas üks.

"Korras. Sobib," vastas teine. Teine oli napisõnalisem mees, aga lõhkumist ta jumaldas.

Seejärel arutasid mehed, kas kutsuda orgiale veel osalisi. Ühele neist meenus keegi naisisik, kes kuulujuttude järgi üsna sageli skandaale korraldavat. Teine mees oli oma silmaga näinud seda naist teetasse vastu seina pildumas.

"Nimetaks ta vahelduse mõttes Ükssarvikuks, see on süütuse sümbol!" teadis esimene mees.

"Petab ära küll," nõustus teine.

Ükssarvik kutsutigi kohale. Loomulikult oli ta kohe nõus lamendis kaasa lööma. Järgnevalt langetati kähku mõned publiku ohutust garanteerida püüdvad otsused, nagu näiteks raudeesriie määratsetajate ja publiku vahel, ja kõis, mis rahvast veel pisut kaugemale sunniks hoidma. Lõhkuda otsustati pudeleid.

"Viissada!" pakkus üks mees.

"Oled sa hull, viissada pole midagi, ükskord ma juba lõhkusin viissada ja väga mäge oli!" nõrdis teine.

"OK, faksime neile siis, et hankigu tuhat kolmsada pudelit pluss kaks



labidat," andis esimene mees järele. Sellega oli ka teine nõus. Faks saadeti kohe ära ja peatselt saabusid välismaale ka lõhkujad ise. Raudeesriie oli nõõridega kenasti kokku pakitud, seetõttu õnnestus ühel meestest see vaiba pähe lennukisse kaasa vedada.

"Ainult kaheksa tundi on aega, hakkame kohe pudeleid üles panema," sekeldas raudeesriidega reisinud mees kohale jõudes. Kergeusklikud välismaalased olidki neile paha aimamata tohtu hulga pudeleid kohale toonud. Tuhande kolmesaja asemel oli mingi optimist kohale kärtanud tuhat viissada. Kõik need sillerdasid ahvatlevalt oma kastides ja ootasid lõhkumist. Üksarvik keksis püsimatult jalalt jalale ja küsis, kas keegi ei seletaks talle, mis temale lõhkuda antakse.

"Pudelid on igatahes meie!" teatas üks meestest kategooriliselt, ise hiiglakõrgeid pudelipüramiide ehitades.

"Kas sa lae all pea alaspidi rippuda ei taha, see on kah päris dekadentlik?" lohutas raudeesriiet lava ette kruviv mees. "Ja võta kõik riided ära, siis aitab küll." Üksarvik soris oma kosmeetikakotis ja leidis paar vänget tossupommi, mis viimastelt olengutelt olid sinna ununenud. "Süütan vähemalt needki," otsustas ta salaja. "Väikese plahvatuse ikka teeb."

Etenduse alguseni oli jäänud vaevalt tund. Üksarvik tõttas lava taha silmi värvima ja meeste kostüüme kohvrast lahti pakkima. Litritega ülekülvatud mustad õhtuvaletid tegid küll pisut kadedaks, ent selle eest oli ta jälle prii hädaohust näiteks pudelipõhjaga piki pead saada. Papist sarv, mille mehed talle kahe peale olid meisterdanud, tundus pisut liiga kolakas, ent Üksarvik otsustas pisdetailidele mitte tähelepanu pöörata.

Juba kuulduski saalist ootusäreva publiku müdistamist.

"Äärepealt poleks jõudnud kogu seda kama üles panna," ähkis pudelitega õiendanud mees lavalt põgenedes.

"Vähemalt labidad on kindlas kohas," rahustas teine kleiti üle pea selga kiskudes.

"Kas püksid võib jalga jätta?" piuksus Üksarvik. Tema kaela ümber mässitud teip soonis ebameeldivalt ja sarv vajus kogu aeg nina peale.

"Ei või, ja mine juba, sound ammu käib!" kurjustasid lõhkuma valmistuvad mehed lihaseid soojaks tehes. Tikutopsid mõlemasse rusikasse surutud, tormas Üksarvik minema ja riputas end pea alaspidi rahva pilgu ette.

Peatselt löödi ka laval pühaliku trummipõrina saatel labidas pudelivirna. Ühele meestest näis terve etenduse vältel, et kohe alguses oli talle poolik pudel selga kinni lennanud. "Küll mul alles verd jookseb!" ei suutnud ta rõõmu pidada, aga pärast selgus, et ei olnud seal mingit haava. Teine meestest poleks aga märganudki, kui tal ka kolm pudelikaela silmade vahel oleks istunud, niivõrd oli ta oma laastamiskunstist sisse võetud. Ühesõnaga, ühtegi tervet pudelit sinna küll ei jäänud.

Muusika mürtsus. Pommid plahvatasid. Lõpuks rebiti raudeesriie ribadeks. Ja vot seda lõhkumist mäletab rahvas veel kaua. }

Unicorn E

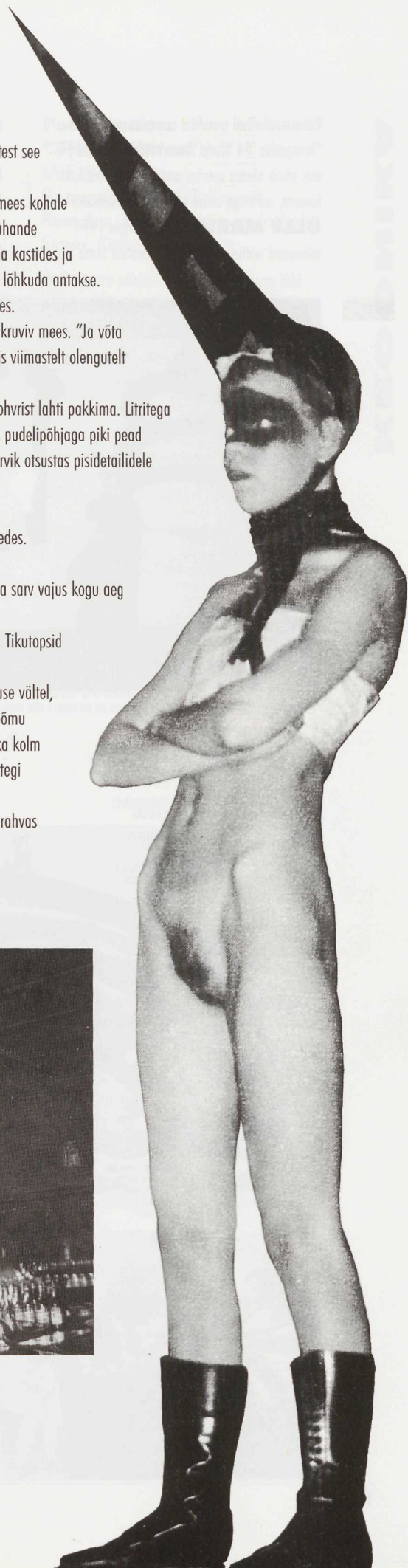


Raoul Kurvitz, Urmas Muru, Unicorn E

Performance praamil "Kronborg",
Kopenhaagen 1994.
Fotod: Margid Sõlg.

Raoul Kurvitz, Urmas Muru, Unicorn E

Performance on board of the Kronborg ferry.
Copenhagen, 1994.
Photos: Margid Sõlg.



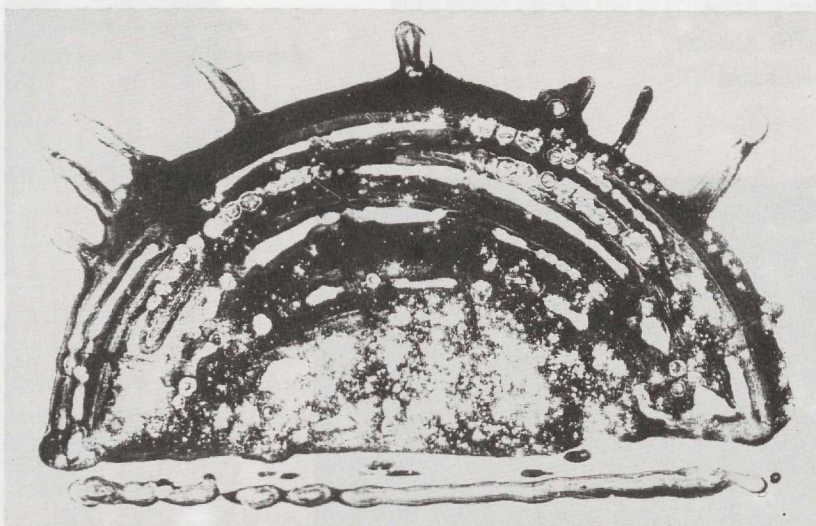
Rahvusvahelisel graafika suurnäitusel Poolas "Integratia '94 World Award Winners Gallery", mis pürib olema suurim omalaadne graafikute foorum, sai väga suure tunnustuse osaliseks **ÜLLE MARKS**. Aprillis-mais 1994 toimunud näitusel olid eksponeeritud tema

ülitundlikud "Hingemaastikud". Žürii tegi valiku 49 maad esindava 196 kunstniku 323 töö hulgast ning tunnistas peapreemia vääriliseks **Ülle Marks**i Eestist, **Michel Cleempoeli** Belgiast ja **Toshihiro Hamano** Jaapanist. }



Ülle Marks ja Toshihiro Hamano graafika.

Ülle Marks and Toshihiro Hamano's Graphic art.



Voldemar Kann
Tõus.
Cannprint, 1994.

Voldemar Kann
Rise.
Cannprint, 1994.

Voldemar Kann
õnnitleb Jaan Eilart.
Draakoni galerii,
30. aug. 1994.

Jaan Eilart congratulating
Voldemar Kann.
The Draakon gallery,
August 1994.

Voldemar Kann

Graafikanäitus Draakoni galeriis

Voldemar Kanni, kellel 30. augustil 1994 täitus 75 aastat, tunneb kunstüldsus meistertrükkalina, kes 1948. aastast tänaseni on tööl Graafika Eksperimentaalateljees. Nüüd võime sellele lisada tõsiasja, et Voldemar Kann on välja töötanud uue graafikatehnika, nn. cannprindi (J. Haini termin) ning esines oma esimese isikunäitusega 30. aug. – 10. sept. 1994 Draakoni galeriis. Näitus sai alguse sellest, et kitsas asjassepühendatute ring leidis, et on ülim aeg Kann kui kunstnik laiema publiku ette tuua. Vive Tõlli ettepanekul korraldas jakureeris juubilaril näitust Eesti Vabagraafikute Ühendus. Näituse kujundas Leonhard Lapin, tööde valikul ja nimepanemisel abistas Jüri Hain. Kanni tööd võluvad esimesest silmapilgust. Olles meistrina kaasautoriks paljude kunstnike graafilistes lehtedes, tuli tema oma looming paljudele üllatusena. Hämmastus kasvas veelgi, kui uus tehnika ei võimaldanud tehnoloogiat ära arvata. Cannprindi saladust teab esialgu vaid maestro ise. Iga graafiku unistus, leiutada uus trükitehnika, jääb enamusel teostamata. Kann, tundes läbi ja lõhki sügavtrüki ja lito võimalusi, on välja töötanud põhimõtteliselt uue menetluse, mis lubab sama tulemuse trükkida ja tiražeerida nii kivil, metallplaadilt kui ka puult. Vabade must-valgete pindade, joonte ja laikude sundimatu asetus ning ennekõike eesti graafikas kaunis haruldane abstraktne lähenemisviis loovad tööst meeldiva terviku. Igal juhul pole tegemist pelgalt dekoratiivse nähtusega. Iga leht kannab endas sisemist eetikat. Enamasti on lähtunud loodusest ja taevast, tööd mõjuvad vähendatud tükikestena universumist. Suhteliselt väike formaat on taltsutanud küll loodusstihiat, kuid mitte loomislusti. Olles vaba kunstiteooriate ja -ambitsioonide kammitsaist, ei kaota kunstnik orientiiri. Voldemar Kann on pärit Võrumaalt. Võrumaa veri, üldse Lõuna-Eesti on fenomen, milleta eesti kunstielu oleks tunduvalt vaesem eredaist figuuridest. }

Liina Siib

Konverents kaasaja kunsti probleemidest

1. novembril 1994 toimus Tallinna Kunstiülikoolis konverents "Kunsti aktuaalseid probleeme". Sellega tähistati nii kooli 80. aastapäeva kui ka kooli ühe kauaaegsema ja teaduslikult viljakama professori Boris Bernsteini 70. juubelit. Ettekandeid oli kokku üheksa; pilgeni täis saali kaasaelamine ja diskussioon kujunes aktiivseks.

Prof. Boris Bernsteini enda ettekanne käsitles *ekphrasist* ehk kunstiteose kirjeldust, selle seotust aja- ja kultuurikontekstiga ning seda ennast kui konkreetse aja ja kultuuri peegeldust. Ka **Harry Liivranna** ettekanne sisaldas sama teesi, millest lähtudes ta eristas Eesti 20. sajandi kunstikriitikas kahte suunda: kunstiteose käsitlemist "saksa moodi" (eesti ajal ja nõukogude perioodil) ja "prantsuse moodi" (strukturealism ja poststrukturealism mõjutustel alates 1980-ndate keskelt). **Ants Juske** ettekanne "Juri Lotmani ja Boris Bernsteini vaateid kunsti kommunikatsioonist" tõi esile prof. Bernsteini kui Lotmani kommunikatsiooniteooria täpsustaja: kanooniliste ja innovatiivsete tekstide sõnumi efektiivsusest konkreetse ajas ja kultuuris. **Sirje Helme** "Meediarevolutsioon. Kunsti immanentne pind" käsitas elektroonilise kunsti erinevusi lihtsalt visuaalsest kunstist (objekti kadumine jne.) ning viitas seoses sellega ka olulistele muutustele kunsti kommunikatiivsuses üldse. Sama teemat puudutas ka **Raivo Kelomehe** ettekanne, mis analüüsis videokunsti "kui akent ja peeglit", osutades siiski ka video põhimõttelisele sarnasusele nn. traditsiooniliste kunstidega, kuigi vahend ja tulemus vorm on muutunud. **Eha Komissarovi** "Valmisolek dekonstruktsiooniks" suhtus kriitiliselt Derrida teooria n.-ö. lõhkuvasse aspekti, mis lubab lõpmatuseni fragmenteerida ka kunsti. **Krista Kodrese** ettekanne käsitles viimase paarikümne aasta muutusi tarbekunstis ja disainis, mis nüüdseks tingivad mõistete uue täpsustamise vajaduse, nende ja ka kujutava kunsti käsitlemise Heideggeri *techne* vaimus. **Mart Kalm** küsis "kas arhitektuur on veel alles?" ning leidis, et siingi on tegevus ja selle resultaat, maja, nii palju muutunud, et vanade nõudmiste esitamine on kaotanud oma mõtte. Konverentsi lõpetas **Heie Treieri** intrigeeriv ettekanne kunstist ja majandusest kui analoog-tegevustest

ja -sfääridest; sellest tulenevalt — kunsti on tänapäeval võimalik kirjeldada ja analüüsida majandusterminoloogiat kasutades. Konverentsi lõppedes tõdesid kõik korraldajapooled — TKÜ, Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus ja Eesti AICA —, et sarnased "kaasaja-konverentsid" tuleks muuta regulaarseks. Ühiselt antakse välja ettekannete kogumik. }

Krista Kodres


Performance "Silent Chaos"

M/F Kronborg,
9. augustil 1994 Tallinnas
Reet Aus, Liisa Šaldajeva, Indrek Simm, Kalle Karindi

Performance põhines publiku seas varem läbi viidud uurimisel selgitamaks välja, missugust *performance*'it soovitakse näha. Uurimuse tulemused toodi välja tabelite kujul vanuselises ja soolises lõikes. }

Silent Chaos.
August, 1994.
"Kronborgi" laeval
Tallinnas.

Silent Chaos.
Questionnaire: which performance
would people prefer?
August 1994, the Kronborg, Tallinn.



SILENT
CHAOS

KUNSTIRÜHMA "VAIKNE KAOS" POOLT LÄBIVIIDAV UURIMUS AITAB LAEVAL VIIBIJATE ABIGA VÄLJA SELGITADA, MILLIST PERFORMANCET NAD SOOVIKSID NÄHA. SELLEKS PALUME KÕIGIL LAEVA KÜLASTAJATEL MÄRKIDA RISTIGA ANKEET-LEHEL TO OMADUST, MIDA EELISTATE NÄHA ETENDUSES.

THE INVESTIGATION OF ARTGROUP "SILENT CHAOS" IS TRYING TO FIND OUT WITH THE KIND HELP OF EVERYONE ON BOARD WHAT KIND OF PERFORMANCE ARE YOU WILLING TO SEE. FOR THAT PURPOSE WE WOULD LIKE EVERYBODY TO MARK WITH A CROSS ON THE QUESTIONING SHEET TO FEATURES THAT YOU WOULD PREFER TO SEE IN THE SHOW.

MEES/MALE NAIN/ FEMALE 1-15 16-25 26-48 48...

1. LOOV CREATIVE	<input type="checkbox"/>	21. AJAKOHANE MODERN	<input type="checkbox"/>
2. PURUSTAV DESTROYING	<input type="checkbox"/>	22. ABSTRAKTNE ABSTRACT	<input type="checkbox"/>
3. PIKK LONG	<input type="checkbox"/>	23. KAOOTILINE CHAOTIC	<input type="checkbox"/>
4. LÜHIKE SHORT	<input type="checkbox"/>	24. AGRESSIIVNE AGGRESSIVE	<input type="checkbox"/>
5. LEEBE MILD	<input type="checkbox"/>	25. INTELLEKTUAALNE INTELLECTUAL	<input type="checkbox"/>
6. RÄIGE ROUGH	<input type="checkbox"/>	26. INTIIMNE INTIMATE	<input type="checkbox"/>
7. MOODNE FASHIONABLE	<input type="checkbox"/>	27. BANAALNE BANAL	<input type="checkbox"/>
8. TEMPOKAS QUICK	<input type="checkbox"/>	28. KÜÜNILINE CYNICAL	<input type="checkbox"/>
9. HUUVITAV INTERESTING	<input type="checkbox"/>	29. KOOJILINE COMICAL	<input type="checkbox"/>
10. IDEALISTLIK IDEALISTIC	<input type="checkbox"/>	30. TÕSINE SERIOUS	<input type="checkbox"/>
11. NATURALISTLIK NATURALISTIC	<input type="checkbox"/>	31. PATRIOOTILINE PATRIOTIC	<input type="checkbox"/>
12. SÜRREALISTLIK SYRREALISTIC	<input type="checkbox"/>	32. SENTIMENTAALNE SENTIMENTAL	<input type="checkbox"/>
13. EKSHIBITSIONISTLIK EXHIBITIONISTIC	<input type="checkbox"/>	33. MASKULIINE MASCULINE	<input type="checkbox"/>
14. DEKADENTLIK DEKADENT	<input type="checkbox"/>	34. FEMINIINE FEMININE	<input type="checkbox"/>
15. PATSIFISTLIK PACIFISTIC	<input type="checkbox"/>	35. VISUAALNE VISUAL	<input type="checkbox"/>
16. MILITARISTLIK MILITARISTIC	<input type="checkbox"/>	36. AUDIOVISUAALNE AUDIOVISUAL	<input type="checkbox"/>
17. MINIMALISTLIK MINIMALISTIC	<input type="checkbox"/>	37. ELEKTROONILINE ELECTRONIC	<input type="checkbox"/>
18. MAKSIMALISTLIK MAXIMALISTIC	<input type="checkbox"/>	38. EROOTILINE EROTIC	<input type="checkbox"/>
19. SADISTLIK SADISTIC	<input type="checkbox"/>	39. ESTEETILINE AESTHETICS	<input type="checkbox"/>
20. MASOHHISTLIK MASOCHISTIC	<input type="checkbox"/>	40. ARHAILINE ARCHAIC	<input type="checkbox"/>

TÄIDETUD LEHT VIIGE "ELECTRONIC CAFE INTERNATIONAL" IS ASUVASSE "VAIKNE KAOS" POSTKASTI. AITÄHH.
THE BOX OF FILLED SHEETS YOU WILL FIND IN THE "ELECTRONIC CAFE INTERNATIONAL". THANK YOU.

Näitus "Poezoart"

Galeriis "Artmaiden" 25. mai – 25. juuni 1994.

Kunstnikud: N. Kormašov, A. Strahhov, V. Semerikov, V. Staniševki, V. Staniševskaja, V. Sinjukajev, L. Nesterova, V. Batšu.

Näituse kuraator: Ninel Ziterova.

Tallinna kunstnike ühendusse "OKO" kuuluvad kunstnikud eri põlvkondadest, kuid kõiki neid seob kuuluvus kaasaegsesse eesti kunstile ning eesti kunstihariduse traditsioonide mõju. Samas, igaüks mainitud autoritest on tihedalt seotud oma päritolumaal rahvuskultuuriga. Enamik neist (välja arvatud Batsju ja Nesterova) on lõpetanud Tallinna Kunstiülikooli ning nende loomeprintsipi on mõjutanud eesti kunstikoolkonnale omased jooned – intellektuaalsus, kujundi mõtestatuse ratsionaalsed alused, tunnete ja meeleolude vaoshoitud väljendus, rõhutatud esteetilisuse taotlus, väljenduslaadi viimistletus. Samas ühendab neid kunstnikke ka see, et nende looming on selgelt eristatav kohaliku kultuuri kontekstis. Nende töodes on selgelt tajutat iga loomingulise isiksuse side tema rahvusele omaste joontega, mis ennekõike väljenduvad temperamendis ja maailmavaatelistes aspektides. Kuigi mainitud kunstnikke ei seo ühised teoreetilised lähtekohad ega ka mitte manifestiks vormitud printsibid, on suuremale osale nende loomingust omane nii poeetiline assotsiatiivsus ja kammerlikkus kui



Nikolai Kormašov

Kahekesi.
Õli, lõuend. 1991.
170 x 200 cm.

Nikolai Kormashov

Two together.
Oil, canvas. 1991.
170 x 200 cm.

ka lüürilisus ning romantilisus. Siit ka näituse nimetus "Poezoart". Iga mainitud autori tööd loovad talle omast müüti. Kõik ühenduse kunstnikud teostavad end sõltumatul ning kordumatul viisil ning just

sellisena avardavad ja rikastavad nad eesti kunsti ning lisavad sellele tähenduslikult uut ja omanäolist. }

Ninel Ziterova



Vladimir Batšu
Amfiteater.
Õli, lõuend. 1994.
70 x 120 cm.

Vladimir Batshu
Amphitheatre.
Oil, canvas. 1994.
70 x 120 cm.

“Ruumi naasmine”

November 1992 - jaanuar 1995

Idee luua teos, mille tulemusena renoveeritakse Tallinna Kunstihoone näitusesaalid, tekkis **George Steinmannil** esimese, 24 tundi kestnud Tallinna reisi ajal 1992. a. sügisel. Tänapäev on esialgu täiesti utoopilisena tundunud mõte teostunud. Poole aastaga on Eesti-Šveitsi koostööna taastatud nii fassaad kui ka näitusesaalide interjöö. Šveitsi finantseeris projekti 3,5 miljoni Eesti krooni ulatuses, Eesti-poolne panus on ca 0,7 miljonit. Enamus materjale tuli Šveitsist ning esindab rahvusvahelise tipp tehnoloogia saavutusi, tööd teostas ehitusfirma AS “Deena” koos alltöövõtjatega, ent projektil “Ruumi naasmine” on veel teine, nii ruumis kui ajas tunduvalt ulatuslikum väljund.

Anton Soansi ja Edgar Johan Kuusiku vaimusisese kujundaja Rein Lauri restaureerimisprojekti alusel 1990. aastate kvaliteetsete materjalide ning tehnoloogiliste võtetega taastatud interjöö on materialiseerunud osa vaimsest väljast, mõtteskulptuurist, mis on kujunenud George Steinmanni poolt algatatud protsessi “Ruumi naasmine” käigus teljel Bern – (Helsingi) – Tallinn.

Kahe aasta kestel samm-sammult mõttesähvatust esmalt kontseptsiooniks, siis koostööprojekti vormides ning realiseerimisvõimalusi otsides kutsus Steinmann ühtlasi ellu kommunikatiivse võrgustiku, mille sõlmpunktid moodustuvad suhtlemiskontaktidest, väljapakutud ideedest ja reageeringutest, arutluste ja vaidluste käigus selginevad lahendustest, arvamuste vahetuses teisenenud isiklikest ja institutsionaalsetest hoiakutest. Virtuaalse reaalsuse alternatiivina pakub Steinmann välja samuti kommunikatsiooniprotsessina toimiva, ent seda mitte iseenesliku eesmärgina väärtustava, vaid püsiva ühiskondliku tähendusega tulemuse realiseerimiseks rakendatud suhete võrgustiku. Steinmann usub siiralt võimalusse täita 21. saj. künnisel pärast religiooni taandumist ühiskonnas kujunenud kõlbeline vaakum ning asendada 20. saj. maailmataju fragmenteeritus uue loovuse eetikaga – universumi kui terviku tajumisele orienteeritud holismiga. George Steinmann töötas välja ja realiseeris “Ruumi naasmise” kontseptsiooni, mille eesmärk oli taastada Tallinna Kunstihoone masendavast olukorrast hoolimata imposantse interjööri



George Steinmann

Ruumi naasmine.
Kunstihoone, 1994–95.
Foto: Peeter Sirge.

ruumimõju, arvestades seejuures kaasaegsele näitusesaalele esitatavaid nõudmisi ja vahepealsetel kümnenditel kunstis toimunud nihkeid. Kogu tema loomingu üheks oluliseks komponendiks on intuiitvne tundlikkus nii ruumi kui keskkonna suhtes. Sellest lähtuvalt on Kunstihoone taastatud interjööris valdavalt kasutatud looduslikult ülipuhtaid, inimorganismile kahjutuid materjale, energiat säästvaid konstruktsioone ning samal ajal on säilitatud maksimaalselt algse arhitektuurse kavatsuse stiilus. **George Steinmanni**, arhitekt **Rein Lauri**, arhitektuuriajaloolase **Liivi Künnapu** ja allakirjutanu vaidlustes kujunenud kontseptsioonist lähtudes ennistati kõik autentsed detailid, mille seisukord seda lubas – nagid riidehoius, massiivne istepink ülemisel korrusel, algse ehisliistuga ukсед ja aknaraamid (fassaadiakna konstruktsioon välja arvatud) ning

George Steinmann

Returning to Space.
Restoring Tallinn Art Hall, 1994 – 1995.
Photo: Peeter Sirge.

püriti stiilse, kaasaegse näitusesaali vajadustest lähtuva tiptasemel tehnoloogilise lahenduse poole seal, kus algsed vormid polnud säilinud või nende seisukord ei võimaldanud restaureerimist (valguslahendus, fassaadiaken...). Konkreetsed lahendused lähtuvad minevikust, ent on suunatud tulevikku. Samuti on tulevikku suunatud suhete võrgustik, mis projekti ettevalmistamise ja teostamise käigus moodustus. Kui “Ruumi naasmist” kogu tema ambivalentuses käsitleda fraktaalina, mis kuuldavasti suurenemisel säilitab oma struktuuri ja omadused, saaks üsna sümpaatse universaalse kaaotilise infrastruktuuri, mis toimib kummaliselt teid pidi ebalooiliselt, riski piiril, ent annab positiivse tulemuse. }

Anu Liivak

**Edgar Johan Kuusik,
Anton Soans**
Kunstihoone Tallinnas. 1934.

**Edgar Johan Kuusik,
Anton Soans**
Art Hall in Tallinn, 1934.



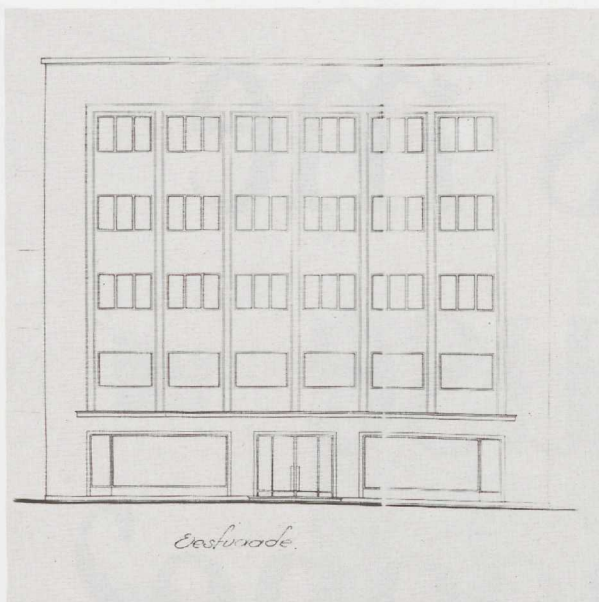
Saanuks me teistsuguse Kunstihoone?

Mart Kalm

Kui toimetus palus mul seoses Kunstihoone taiesena remontimisega kirjutada artikli Kunstihoone ajaloost, olin esialgu üsna nõutu, sest mulle tundus, et teema on sedavõrd läbi uuritud ja kirjutatud ning üldteada, et mis mul enam öelda. Ent asjasse süvenedes ilmnes, et lõpuks ometi ei pea eesti uueast arhitektuurist kirjutama enam pioneerina, vaid mu ette laotub terve historiograafia, mida tuleb kriitiliselt läbi analüüsida. Pealegi on osa seoseid jäänud varasematel uurijatel märkamata ja vahepeal on käibesse tulnud senikasutamata allikaid, mis kõik ahvatlevad esitama uusi interpretatsioone. Seega ei pretendeeri alljärgnevale uuele kõikehõlmavale kontseptsioonile Kunstihoone kohta, küll aga täiendab seniseid ja teeb täpsustusi.

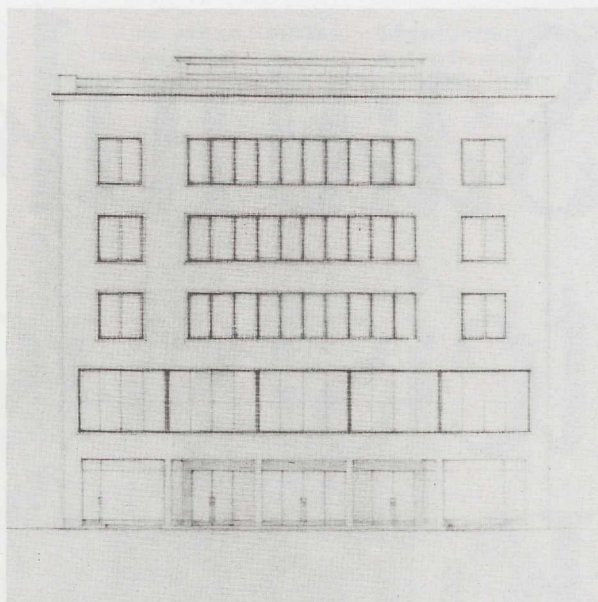
Kõigepealt. Kunstihoone ehitamisega seostuvat on mäletanud kaks asjaosalist ise, arhitekt Edgar Johan Kuusik¹ ja skulptor Juhan Raudsepp². Maja kohta on alates 1974. a-st korduvalt kirjutatud arhitektuurikandidaat Juta Lutsar³, jutustades pelgalt ümber E. J. Kuusiku mälestusi. 1970. aastatel vaidlesid *art déco* mõistet arutades maja üle arhitekt-kunstnik Leo Lapin⁴ ja kunstiteaduse kandidaat Leo Gens⁵. *Art déco* sugemetest vaimustus oma diplomitöös ka kunstiajaloolane Ene Ehatamm⁶ (hiljem Meriste), kes kahjuks pole jäänud arhitektuurist kirjutama vaatamata ilmselgele andekusele. Kunstiteaduslikult seni kõige sügavam analüüs maja kohta on esitanud kunstiajaloolane Piret Lindpere oma üleliidulises üliõpilasteaduses loorbere lõiganud tööpoolest silmapaistvas diplomitöös.⁷ E. J. Kuusiku loominguga tegelnud kunstiajaloolane Liivi Künnapu on koostanud ka praegusel restaureerimisel aluseks oleva töttölda veidi pinnapealse arhitektuuriajaloolise öiendi⁸, mis võib-olla ei peagi kunstiteaduslikku kontseptsiooni esitama, kuid selles pole kasutamist leidnud ka restaureerimiseks palju olulist materjali sisaldav Eesti Riigiarhiivi KK SKV fond, mis alati on uurijatele avatud olnud. Kindlasti pakub praegune arhitektuuriajalooline järelevalve rohkelt uut materjali ja loodetavasti avaldab pärast tööde lõppu L. Künnapu ka oma täiustatud käsitluse majast.

Hoone üks autoreid E. J. Kuusik mäletab, et maja ehitamise idee tekkis KK SKV juhatuses temal koos Voldemar Pätsiga.⁹ J. Raudsepa mälestustest¹⁰ ilmneb, et mõte oli siiski vanem ja rohkem arutletud¹¹ ning küllap kuulus kunstnike kõrval ka E. J. Kuusik arutajate hulka. J. Raudsepp on krundi valikul esile tõstnud tollase linnaarhitekti Herbert Johanson rolli, kes tahtis, et maja tuleks just Vabaduse väljaku äärde, sest pidas kunstnikke soliidseteks ehitajateks, kes võiksid olla teistele eeskujuks. Seda, et kunstnikud on soliidsed ehitajad, võib-olla J. Raudsepale lihtsalt meeldis mäletada, kuid H. Johanson kindlasti mõistis, et



**1. E. J. Kuusik,
A. Soans**
Kunstihoone eelprojekt, fassaad.
1932. Eesti Riigiarhiiv.

**E. J. Kuusik,
A. Soans**
Art Hall draft, façade. 1932.
State Archives.



2. A. Soans
Kunstihoone võistlusprojekt,
fassaad. I auhind.
1933. ERA.

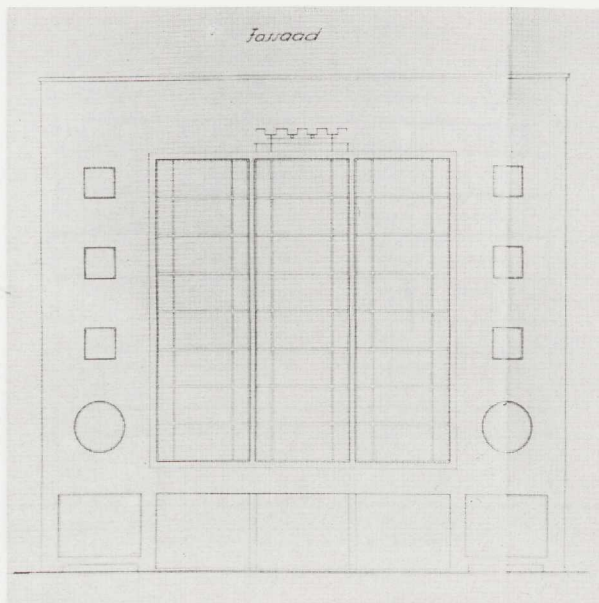
A. Soans
Art Hall design, façade.
1st prize at competition.
1933. State Archives.

Kunstihoone näol saab olema tegemist kvaliteetse arhitektuuriga, sest vaevalt seda ilma arhitektuurivõistluseta teostataks.

Veelgi olulisem on aga linnaehituslik külg, s.t. püüe hoonestada plaanitav pealinna esindusväljak mitte üksnes ärihoonetega, vaid tuua sinna ka kultuurifunktsiooni, mis tagab vaheldusrikkama keskkonna tekke. Meie Kunstihoonele muidu paljuski eeskujuks olnud, 1928 valminud Helsinki Taidehalli¹² linnaehituslik paigutus parlamendi taga kõrvalisel elutänaval ei aseta kunsti linnas just väljapaistvale kohale, kuigi põhjanaabrite pealinna südamik oli selleks ajaks rohkem täis ehitatud. Pealegi, Ateneumi hoonega Rahvusteatri vastas üle Raudteeturu oli ka kunst linna tekstuuris juba rõhutatult esile tõstetud. Kunstihoone asukohas ilmneb ühtlasi noore ühiskonna püüe enesetõestusele kunsti kaudu, vana Jakob Hurda tees vaimu läbi suureks saamisest, sest maja kerkimine peaväljaku äärde, s.t. linnaehituslik esiletõstmine, näitab selgesti kunsti väärtustamist tollases ühiskonnas.

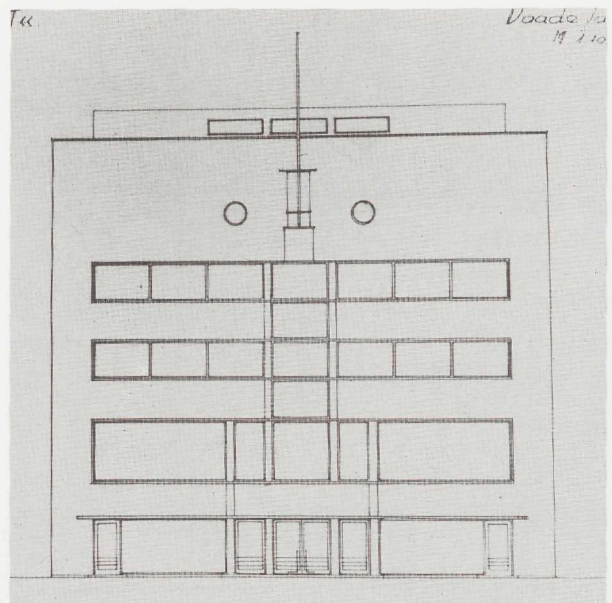
III. 1. Käibiva Kunstihoone ehitusloo kohaselt tegi E. J. Kuusik 1932 eelprojekti. Tema enda väitel olevat linnavalitsus nõudnud kuuekorruselise maja asemel viiekorruselist¹³, kuid tegelikult teatas linnavalitsuse ehitusosakond, et fassaad ei väljenda Kunstihoone iseloomu ja ruumide paigutus ning funktsioonid on ebaselged¹⁴. Vahepeal oli valitud uus KK SKV juhatus, mis lükkas eelprojekti tagasi ja korraldas võistluse tähtajaga 3. aprill 1933, kus tingimuste aluseks sai siiski varem väljatöötatud eelprojekt¹⁵. Nii L. Künnapu¹⁶ kui P. Lindpere¹⁷ heidavad ette, et linna poolt korruselisuse taandamine viiele oli lühinägelik, sest peagi kerkis kõrvale linnaehituslikult haakumatuna oluliselt kõrgem Majaomanike Pank. Kahtlemata oli tulemuses ebakõla, kuid tundub, et linna, s.t. H. Johansonini esialgne nõue piirduda viie korrusega arvestas hoone suhet tema taha jääva vanalinnaga. Edaspidi pääses aga mõjule üksnes Vabaduse väljaku mõjust lähtuv seisukoht, mis muidugi eelistas kõrgemat maja. Ei saa ju eitada, et see sõjajärgne Eesti-aegse arhitektuuri kritiseerimise meelisseisukohti, nagu oleks vanalinn tollal eraldatud ülejäänud linnast liiga kõrgete ärihoonete tagakülgedega, on argument.

Kuna L. Künnapu eelprojekti lähemalt ei analüüsi, võib arvata, et ta seda leidnud ei ole. P. Lindpere ütleb otse välja, et projekt pole säilinud, kuid oletab omaaegse lehekriitika ja ehitusosakonna arvamuse alusel, et küllap pidi see olema funktsionalistlik.¹⁸ Samas on aga Arhitektuurimuuseumi Edgar Johan Kuusiku fondis säilinud Kunstihoone projekt, mis on Tallinna linnavalitsuse ehitusosakonda saabunud 16. IX 1932.¹⁹ Ent sellel seisavad mõlema, nii E. J. Kuusiku kui Anton Soansi allkirjad. Kas ei tahtnud E. J. Kuusik mäletada, et ta ka eelprojekti tegi koos A. Soansiga, või on A. Soansi allkiri lisandunud hiljem, mingil praegu mitte teadaoleval, ent näiteks puhtformaalsel põhjusel?²⁰ Selle projekti teine lahkuminek E. J. Kuusiku mälestustest on viiekorruselisus, küll aga tundub just see projekt aluseks olnud võistlustingimuste väljatöötamisele ja ta vastab eespool mainitud ehitusosakonna etteheidetele. Fassaadi liigendus ühtlasteks püstüksusteks



3. E. J. Kuusik, A. Soans
Kunstihoone lõplik projekt, fassaad.
1933. ERA.

E. J. Kuusik, A. Soans
Art Hall, final design, façade.
1933. State Archives.



4. E. Velbri
Kunstihoone võistlusprojekt, fassaad.
II auhind 1933. ERA.

E. Velbri
Art Hall design, façade. 2nd prize at
competition. 1933. State Archives.

meenutab tõepoolest pigem E. J. Kuusiku viis aastat hiljem kavandatud Kindralite maja elamuplokki kui Kunstihoonet, ja ühise trepikoja kavandamine näitusekülastajatele ning elanikele osutab tõesti funktsioonide ebaselgusele. Ei ole täiesti välistatud, et eksisteeris veel üks korruse võrra kõrgem ja puhtalt E. J. Kuusiku kavandatud eelprojekt, mida me ei tea, kuid E. J. Kuusiku mälestuste jutt sellest, et pärast võistlust, kus tema ei osalenud ja mille A. Soans võitis, tegi viimane talle nooblilt ettepaneku koostööd teha, ei pea enam endise heroilisusega vett, sest nad olid koostööd maja kallal ju enne teinud. Teades E. J. Kuusiku konfliktsel iseloomu, pole imestada, et ta mingi solvumise tõttu ei osalenud võistlusel, võib-olla oleksid nad midagi A. Soansiga algusest peale koos teinud. Pehme loomuga A. Soansile istus koostöö kolleegidega hästi ja tema loomingu paremikkude kuuluvadki eelkõige ühiselt projekteeritud ehitised.

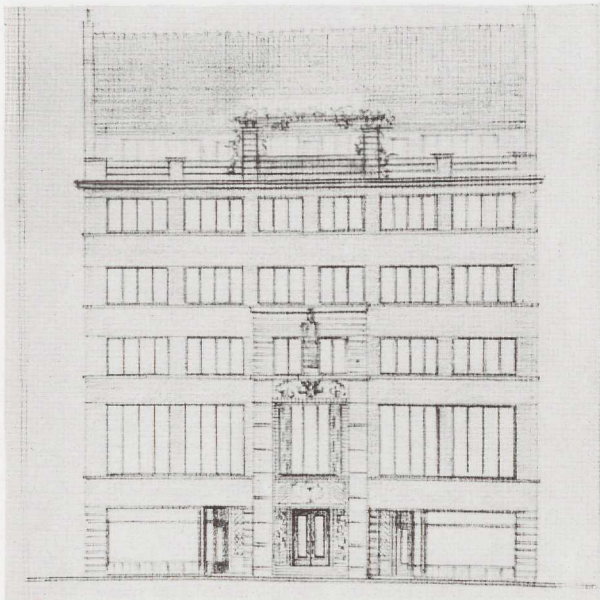
Kunstihoone võistlus leidis väga aktiivset osavõttu ja säilinud materjalide alusel võib öelda, et domineerisid funktsionalistlikud tööd. Arvestades, et 1930. aastate I poolel toimus oluliselt vähem konkursse kui teisel, ja et olemasoleva maja tõttu "Estonia" juurdeehituse võistlus ning püüdliku monumentaalsuse otsingu tõttu Kunstimuseumi I konkurs arvesse ei tule, siis ongi Kunstihoone võistlus koos 1930. a. väikeelamute ja Pärnu rannahotelli omaga peamised funktsionalismi triumfeeritud võistlused. Kui Pärnu rannahotelli avaldatud tööd²¹ pakatavad sundimatust modernismi-vaimustusest, millele nii koht kui hooneliik vabaduse andsid, siis Kunstihoone võistlus oli palju piiritletum. Krunt koos sellel lasuva erilise servutuudiga, linna ehitismäärus ja ettenähtud ruumiprogramm kokku tingisid üsna ärihoonelaadse lahenduse, mistõttu ka eespool mainitud 1932. a. Kuusik-Soansi eelprojekt oli oma tavalise linnamaja laadsuses täiesti loogiline lahendus. Enne kui nõustuda P. Lindpere väitega, et vaatamata võistlusprojektide huvitavusele sellise klassiga töid nagu valminud Kunstihoone seal polnud²², tuleks üksikuid säilinud võistlustöid praegu üle vaadates siiski küsida, saanuks me parema Kunstihoone?

Teise auhinna pälvinud Edgar Velbri projekt²³ vastab üllatavalt hästi tänapäevasele ettekujutusele selle loonud arhitektist, kes oli eelkõige tagasihoidlike maa-ehitiste ja intiimsete Nõmme elamute kavandamise meister. Kunstihoone juures tulebki esile tõsta elamisosa, s.t. põnevat ateljeede lahendust, mida ta ka ise rõhutab võistlustingimustes mitterõhutatud interjööri perspektiivi esitamisega. Samas pole pääsu K. Bõlau kriitikaga²⁴ nõustumisest ebaõnnestunud plaani kohta, kus trepid võtavad palju olulist näitusepinda enda alla ja saalid on ebamugavalt kolmeks osaks lahutatud. Fassaadilahendus annab tunnistust tõsisest püüust moodsa arhitektuuri poole. Julgelt domineerivad fassaadil lintaknad ja masinaaesteetika illuminaatoraknad, kuid trepikojast johtuv sümmeetriline aknaraamide dekoratiivne kujundus jääb üsna abituks. Noorele E. Velbri ole iseloomulik tõmme funktsionalismi poole, kuid tema käsitus jäi alati dekoratiivselt kaunistavaks ja kujunduslikult ka veidi naiivseks, justkui reetes, et Tallinna Tehnikumist jäi diplom saamata ning väikevorm õnnestuks tema käes palju paremini.

III. 2.

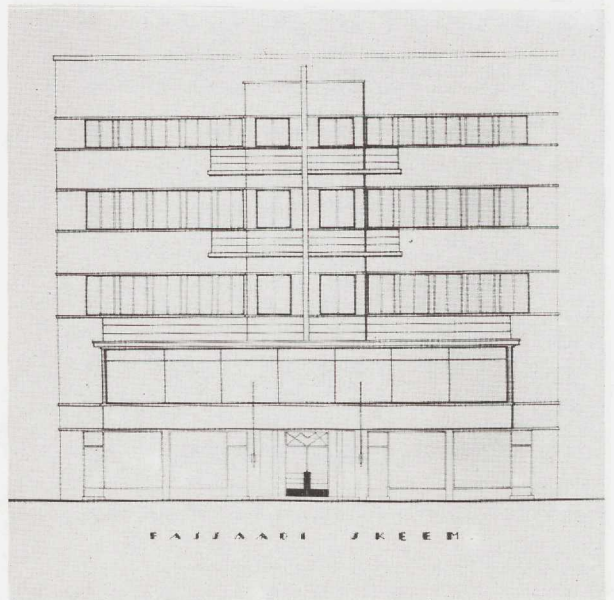
III. 3.

III. 4.



5. K. Burman
Kunstihoone võistlusprojekt,
fassaad. III auhind.
1933. ERA.

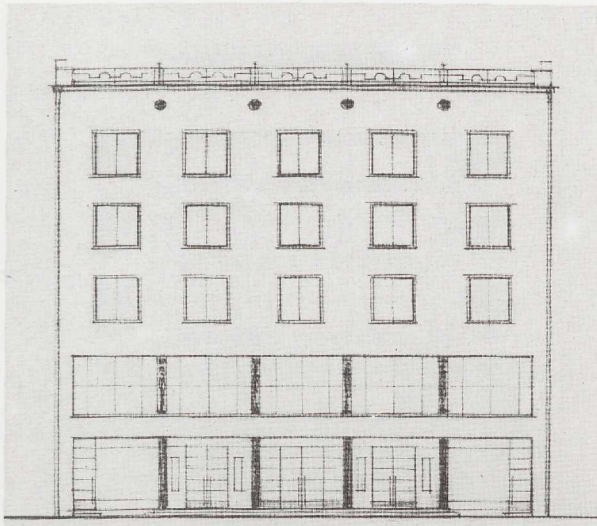
K. Burman
Art Hall design, façade.
3rd prize at competition.
1933. State Archives.



6. E. Jacoby
Kunstihoone võistlusprojekt.
Ost. 1933.
ERA.

E. Jacoby
Art Hall design.
Purchase. 1933.
State Archives.

- III. 5. K. Burmani III auhinna saanud projekt²⁵ on üks väheseid kõrgekatuselisi ja osutab seega püüdele haakuda vanalinnaga. Veidi konservatiivselt on vertikaalkompositsiooniga esiletõstetud keskne portaal, kuid see-eest selle dekoori *art déco*'likkus mõjub üsna moodsalt. See projekt ütleb, et K. Burmani kõrgeaeg on möödas, kuid tema karakteri puhul on raske ette kujutada steriilse modernismi kavandamist. Siiski osutab akende laiaks venitamine funktsionalismi mõjule ja joonisel jääb mulje, et väikese aknaid ühendava sirmsiga on püütud luua horisontaalse aknalindi muljet. Sellist võtet, mis mõjub küll üsna provintslilikult, kasutati tollal laialdaselt projekteerivate inseneride ja ehitusmeistrite ning ajaga õieti sammu pidada mittersuutvate vanemate arhitektide poolt.
- III. 6. Sama võtet kohtab ka säilinud võistlusprojektil "Kunstnikule"²⁶, mis K. Bõlau artikli²⁷ abil on attributeeritud Erich Jacobyle. Ostu pärvinud töös esineb tõesti provintslilik krohviribaga lintakna markeerimine, mida ta mujalgi rakendas²⁸, kuid üksnes tõesti lindiks muutunud akende pikendamisel fassaadi servani ja ärklil. Tervikuna näib lahendus põnev, sest traditsionalistlikest reminitsentsidest vaba fassaad on plastiliselt liigendatud eenduva teise korruse näituseplokiga kasvuhooneliku klaasseina taga ja sümmeetriliselt keskteljel ülakorruseid läbiva ärkliga, millest mõlemale poole jäävad õhukesed plaatrõdud. E. Jacoby funktsionalismile omane raskepära, sügavalt maas istumine on siin selgelt tuntav.
- III. 2. Säilinud võistlustöödest on kindlalt parim esikoha pärvinud A. Soansi "KNH"²⁹, mis suurelt jaolt ellu viidi. Enamikule projektidele komistuskiviks olnud treppide lahendus, sest avalike ehituste määrus sätestas eraldi trepikoja nõude korteritele ja avalikele ruumidele³⁰, on siin optimaalseim tänu asümmeetrilisele paigutusele. Esineb ka juba sissepääsuosa maja sisse tõmmatus. Oluliselt erinev on aga fassaadilahendus, kus kogu teise korruse hõlmab näitusesaali hiiglaslik klaassein, mida võib ka väga kõrgeks lintaknaks pidada. Kõrgematel korrustel esinevad keskmised aknad lindiks ühendatuna, servades aga eraldi aknad. Seega on siin eos juba keskse ekraani motiiv lõpliku lahenduse jaoks, mille ilmekusest aga võistlustöö fassaadil veel tublisti vajaka jääb.
- III. 7-13. Arhitektuurimuuseumi Anton Soansi fondis säilib kümme Kunstihoone fassaadi eskiisi³¹, mis kõik on dateerimata ja signeerimata, kuid loogiliselt A. Soansi omad. Siin ei oska praegu eraldada, mis on võistlustöö eskiisid ja kust algab võistlustöö edasitötamine lõplikuks lahenduseks. Küll aga puudub igasugune seos 1932. a. septembris E. J. Kuusikuga ühistöös valminud eelprojektiga. Siiski saab puhtspekulatiivselt koostada neist eskiisidest arhitektimõtte arengukäigu, kui alustada kõige 1920. aastate Põhjamaade uusklassitsismi parasema fassaadiga ja lõpetada lõpliku projektiga. Kui seda fassaadide jada³² lahti rääkida, siis algul katab fassaadi ühtlane püstakende jaotus, katusel on sepi balustraad ja teise korruse saaliakende vahel asuvad skulptuurid, nagu oleks tegemist Soomega *anno* 1929. Teises kavandis rühmituvad ateljeede keskmised aknad laiemale ja äärmised jäävad kitsamaks, see lõpuni püsima jääv motiiv eristab kavandi Põhjamaade

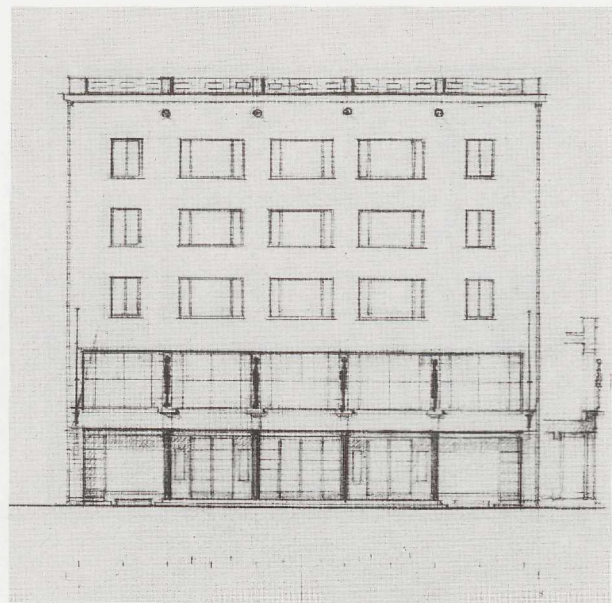


7. A. Soans

Kunstihoone fassaadi eskiis I.
Dateerimata.
Eesti Arhitektuurimuseum.

A. Soans

Art Hall façade design I.
Undated.
Estonian Museum of Architecture.



8. A. Soans

Kunstihoone fassaadi eskiis II.
Dateerimata.
EAM

A. Soans

Art Hall façade design II.
Undated.
Estonian Museum of Architecture.

uusklassitsismist juba oluliselt kaugemale, vaatamata balustraadi ja skulptuuride säilimisele. Nende kahe kavandi ülejäänutest varasemaks eristamise muudab kahtlaseks tõsiasj, et analoogselt on skulptuurid asetatud saaliakende vahele ka auhinната jäänud võistlustööl "Do"³³. A. Soansi kolmandal kavandil taandub balustraad ja kaovad skulptuurid saaliakende vahelt, mis nüüd muutuvad terviklikuks klaaspinnaks. Järgmisel, s.o. neljandal kavandil tõmbuvad ülakorruste keskmised laiemad aknad ühtlaseks lindiks ja see eskiis ongi õigupoolest võistlustöö lahendus. Viiendal kavandil lisandub keskosa lintakende raamistuse rühmitumine kolme ossa, nagu see lõpuni jäi püsima. Kuuendal kavandil aga moodustavad keskosa aknad ka vertikaalsuunas ühendatud omaette pinna, juba nn. eakraani, millesse on tõmmatud samuti teise korruse saaliaknad, mis enam ei moodusta omaette rõhtsooni üle fassaadipinna. Seega kaob ära fassaadi kolmeosalisus (tänavakorrus, klaasist saalikorrus, ülakorruksed) ja asemele tuleb päris leidlikuna märksa terviklikum kompositsioon. Seitsmendal on näha lõplik lahendus kogu fassaadi keskosa hõlmava kolmeks püstüksuseks jagunenud eakraaniga, millest saalikorruksel jäävad kahele poole ümaraknad. Niisugune motiivi arengu jälgimise võimalus on kahtlemata väga põnev, ehkki pole välistatud ka teised järjekorrad. Kindel on aga see, et ükski varasem variant ei ole kompositsioonilises ilmekuses ja lõpetatuses konkurentsivõimeline lõplikuga.

Kuivõrd E. J. Kuusikust on üldse rohkem räägitud kui A. Soansist, siis on Kunstihoone fassaadi peetud ka rohkem tema omaks. Seda nagu kinnitaks eriline hool ja tähelepanu, mida E. J. Kuusik pööras ornamenteerimisele ja pinna kujundamisele üldse. Oma raamatus "Ehituskunst" võrdleb ta fassaadi ja kastikese kaane kaunistamist³⁴, kusjuures üks näitena toodud fassaadidest meenutab veidi Kunstihoonet. Julgen arvata, et selle joonise puhul võib tegu olla Kunstihoone pealeehitusele tasakaalu otsimise kogemusega 1950. aastate lõpust. Need A. Soansi arhiivist tulnud eskiisid aga peaksid teatud määral Kunstihoone eriliselt õnnestunud fassaadi au ja kuulsust E. J. Kuusikult veidi A. Soansile ümber jagama. Vaidlusi on pakkunud Kunstihoone stiilimääratlus, ent pidades stiilisildi pealekleepimist teisejärguliseks, võiks siin juhtida tähelepanu vaid paarile seigale. Ilmselgelt domineerib fassaadi üle suur dekoratiivne klaasekraan, mida ümbritseb paks must raam. Selline jõuline tume rant tekitab kaudse seose Kesk-Euroopa massarhitektuurile tohutut mõju avaldanud Erich Mendelsohni 1920. aastate hilisekspressionistliku loominguga. Tal aitasid tumedad ribad-triibud rõhutada hoonete mahu skulpturaalsust, kuid siin on populaarne võte taandunud vaid pinna elavdajaks.

Üks võimalus on näha Kunstihoone fassaadis pildi-kunsteose metafoori: klaasekraan oleks geomeetriline pilt ise ja hele krohvpinna paspartuu ümber tema. Pildi-kunsteose metafoor sobiks maja sisuga ja nii konkursstööde kui valmimisjärgse maja retseptisioonis januneti enim sisu väljendamist. Samas tundub A. Soansi poolt teadlik metafoori rakendamine ebatõenäoline.

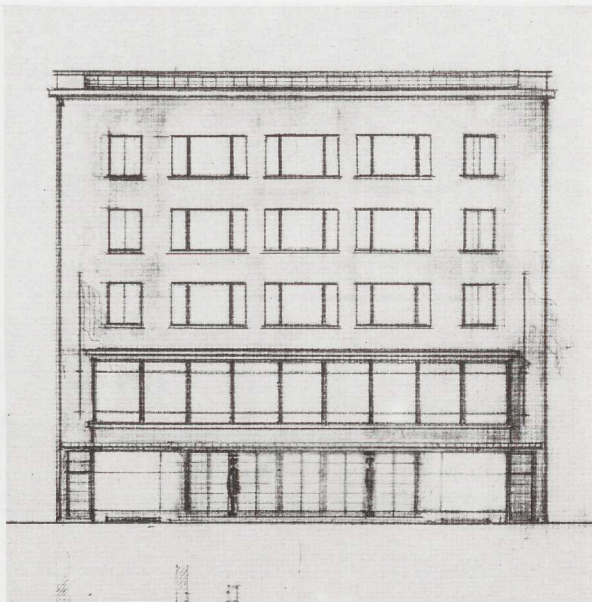
III. 9.

III. 10.

III. 11.

III. 12.

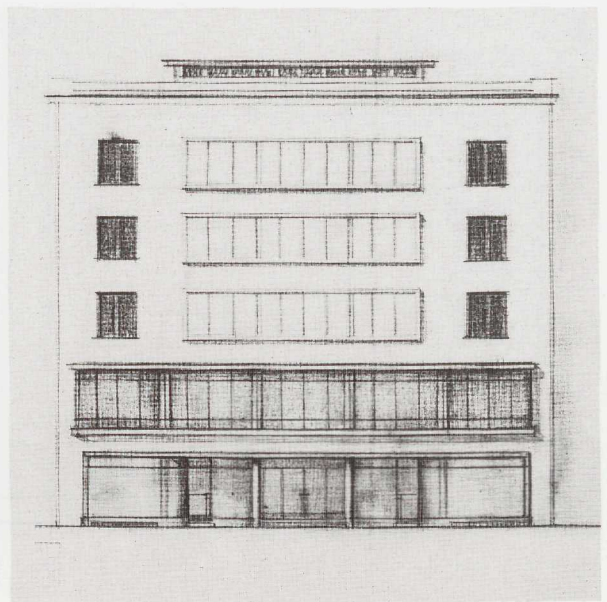
III. 13.

**9. A. Soans**

Kunstihoone fassaadi eskiis III.
Dateerimata. EAM.

A. Soans

Art Hall façade design III. Undated.
Estonian Museum of Architecture.

**10. A. Soans**

Kunstihoone fassaadi eskiis IV.
Dateerimata. EAM.

A. Soans

Art Hall façade design IV. Undated.
Estonian Museum of Architecture.

Kunstihoone arhitektuur muutus oluliselt ehituse käigus, alates juba valgeks värvitud krohvseina asemel terrassiitkrohviga katmisest³⁵, mis osutab selgele modernismist kaugenemisele. Projekt³⁶ nägi ette saalikorrusel keskest ekraanist kahel pool suuri ümaraknaid, mis kujundusvõttena kuuluvad modernismi arsenalile. Kuid 1934. a. märtsis otsustati ümber³⁷ skulptuuriniššide kasuks ja müüriti *oculi* kinni. Ümberotsustamise vaieldamatu eelis on näitusesaalis eksponeerimispinna juurdevõitmine ja otse lõunasse suunatud saalis parema kliima saavutamine. Ei ole raske aimata, et skulptuuride lisamise mõte tuli KK SKV juhatusse kuulunud skulptorite poolt, kes ühtepidi lootsid tellimust saada, teisalt aga siiralt seeläbi esile tuua hoone funktsiooni. Konkursi võitnud Ernst Jõesaare figuuride asemel asetati 1937 niššidesse J. Raudsepa II auhinna pälvinud pronksfiguurid “Töö” ja “Ilu”, mille teema küll maja ülesannet ei rõhuta, kuid aktifiguuride uusklassitsistlikku paatost võib ka kunsti sümbolina võtta. Olulisem kujude juures on nende stiilikontseptsiooni totaalset muutev mõju arhitektuurile, mis nüüd saab palju uusklassitsistlikuma nüansi.

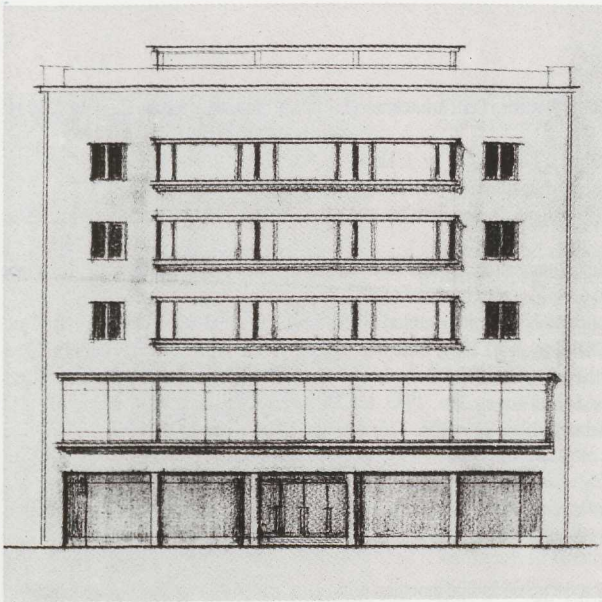
Vale ei ole ka L. Künnapu mõte, et peatselt saabuvale modernsele klassitsismile (pro uusklassitsism) viitab klaasekraani kui sümbolina töötava kujundi sissetoomine.³⁸ Ükskõik kas näha ekraanis metafoori või sümbolit, mõlemad on olemuselt antimodernistlikud, nagu üldse sisu küsimusega tegelemine. Seega klaasi kui uue materjali kasutamine fassaadipinna katteks on siin vaid formaalselt modernistlik. Ehkki Kunstihoone on meil üks varasemaid valminud funktsionalistlikke hooneid, on mittemodernistlikud jooned temas mitte kui varasema traditsionalismi taak, vaid pigem rahvusvaheliselt 1930. aastatele iseloomuliku modernismist edasimineku teede otsingu tulemus. Muidugi võib seda laias laastus kokku võtta *art déco* terminiga, kuid põnevam on eritleda funktsionalistlikke ja uusklassitsistlikke jooni.

Lõpetuseks võib mainida, et Kunstihoone on olnud eesti sõjaeelset arhitektuurist üks enim tähelepanu äratanud maju. Näiteks illustreerisid sakslased oma populaarse “Wasmuths Lexikon der Baukunsti” Eesti märksõna, mis ei asu küll põhiosas, vaid lisakõites, Kunstihoone pildiga.³⁹ M. Kießlingi kirjutatud artiklis, mis uuemas osas tugineb tõenäoliselt kirjanduse loetus mainitud “Eesti Arhitektide Almanakis” nähtud piltidele, tõstetakse esile Revali Kunstihoone uusi iseseisvaid vorme, väljendusriikast väliskujundust ja suurejoonelist sisekujundust. Olnuks ta modernistlikum, äratanuks ta samavõrra 1937. a. sakslaste tähelepanu? }

¹ E. J. Kuusik. Mälestusi ja mõtisklusi // Looming. 1988. Lk. 226.

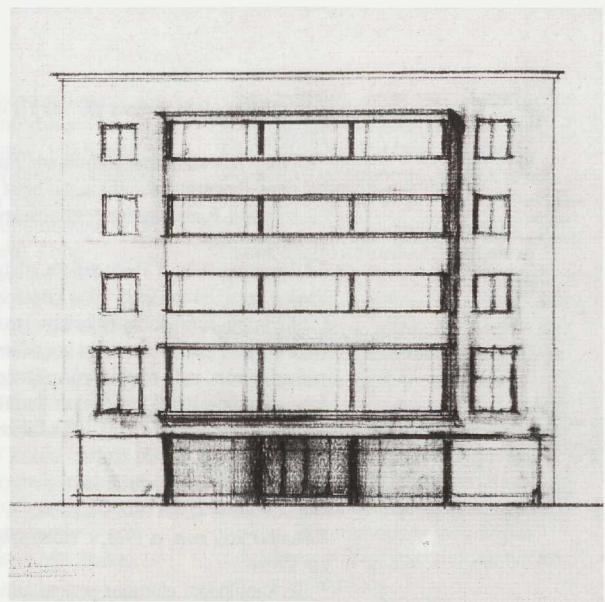
² Kunstihoone saamisloost. Vestlus Juhan Raudsepaga. /Usutles J. Olep// Kunst. 1984. Nr. 64/2. Lk. 62-64.

³ J. Lutsar. Eesti NSV teenelise arhitekti professor Edgar Johan Kuusiku elu ja looming. Teaduslik aruanne. Tln., 1974 (Käsitööri Ehituse TUI-s); vt. ka J. Lutsar. Edgar Johan Kuusik 100 // Ehitus ja Arhitektuur. 1988. Nr. 1. Lk. 29-36; J. Lutsar. Edgar Johan Kuusik // Veksa kalender 1988. Väliseestlastega kultuurisidemetega arendamise ühingu aastaraamat XI. Tln.: Perioodika, 1987. Lk. 154-159;



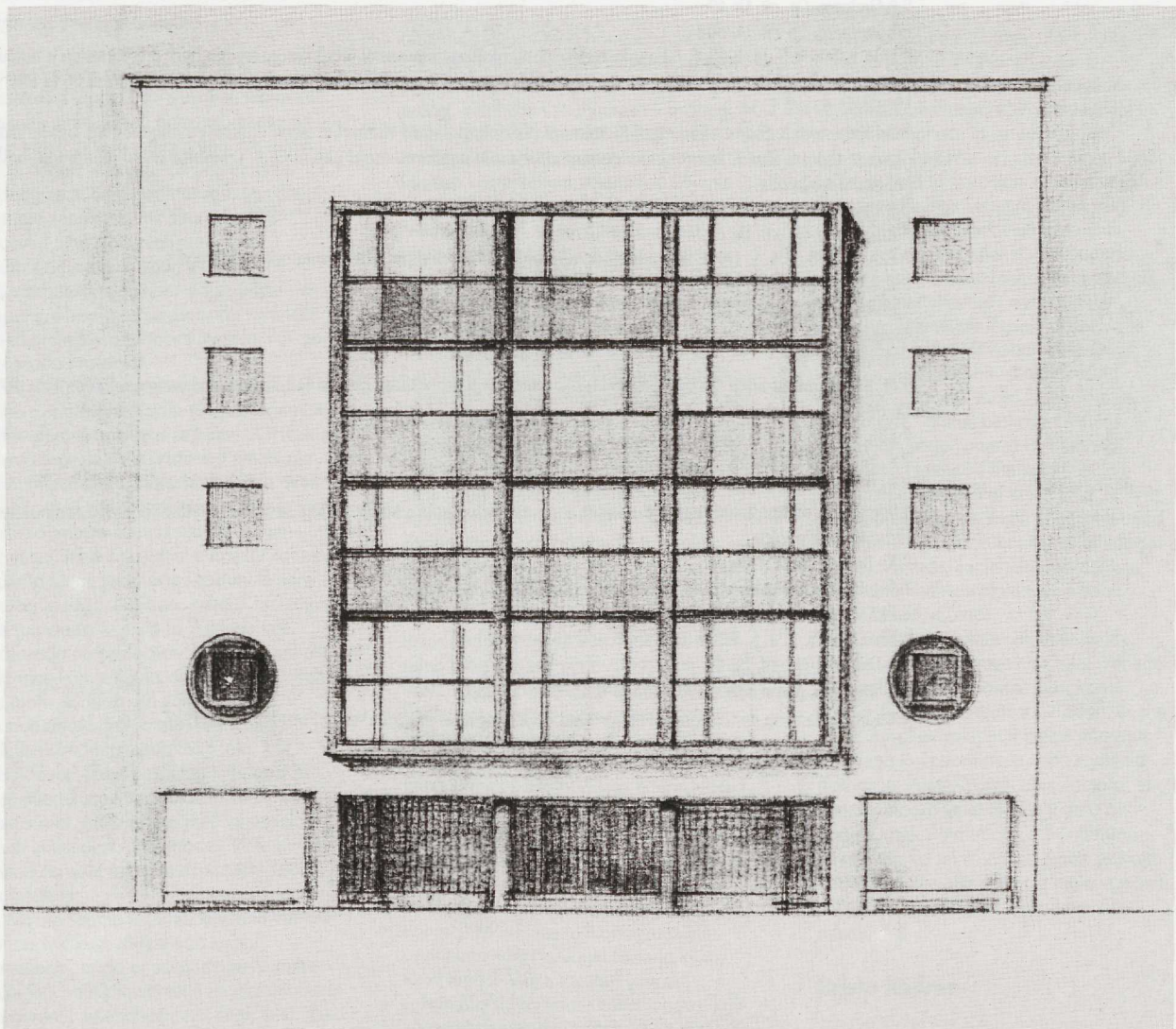
11. A. Soans
Kunstihoone fassaadi eskiis V.
Dateerimata. EAM.

A. Soans
Art Hall façade design V.
Undated.
Estonian Museum of Architecture.



12. A. Soans
Kunstihoone fassaadi eskiis VI.
Dateerimata. EAM.

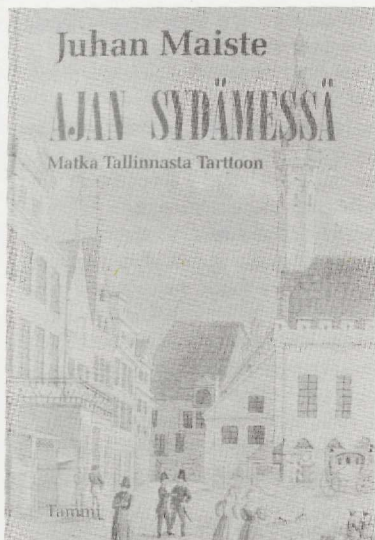
A. Soans
Art Hall façade design VI.
Undated.
Estonian Museum of Architecture.



13. A. Soans
Kunstihoone fassaadi eskiis VII.
Dateerimata. EAM.

A. Soans
Art Hall façade design VII.
Undated.
Estonian Museum of Architecture.

- J. Lutsar. Edgar Johan Kuusik 100 // Sirp ja Vasar. 1988. 19. veebr.; Eesti Arhitektuur. 1. Tallinn. Üldtoim. V. Raam. Tln.:Valgus, 1993. Lk. 260.
- ⁴ L. Lapin. Tallinna funktsionalistlik arhitektuur // Kunst ja Kodu. 1975. Nr. 1. Lk. 44-48.
- ⁵ L. Gens. Haapsalu kultuurimajast ja heast keskmisest arhitektuurist // Sirp ja Vasar. 1976. 13. veebr.
- ⁶ E. Ehatamm. Funktsionalism eesti arhitektuuris 1930. aastatel. Diplomitöö. Trt., 1977. Käsikiri Tartu Ülikooli Eesti ajaloo kateedris. Lk. 77-79.
- ⁷ P. Lindpere. Tallinna Võidu väljaku arhitektuuriline kujunemine 19. sajandi keskpaigast tänapäevani. Diplomitöö. Trt., 1986. Käsikiri Tartu Ülikooli Eesti ajaloo kateedris. Lk. 60-68.
- ⁸ L. Künnapu. Kunstihoone chituslugu ja arhitektuuriajaloolised eritingimused. RUPI "Eesti Ehitusmälestised" II-91105. Tln., s.a. (tiitli pöördel märkus, et uuesti kooskõlastatud TAMKI-ga 26.01.1994) Edaspidi: Eritingimused. Kuna käsikirjas on leheküljed numereerimata, pole edaspidi võimalik täpselt viidata. Põgusamalt on Kunstihoone käsitlemist leidnud kataloogi tekstis: Edgar Johan Kuusik - 100 // Edgar Johan Kuusik. Näitus Kunstihoones. Tln., 1988. Lk. 2-4 (ja sisuliselt sama teksti ümbertrükkis: L. Künnapu. Edgar Johan Kuusik 100 // Kommunismiehitaja. 1988. 23. veebr.; Tööraha Elu. 1988. 27. veebr.).
- ⁹ E. J. Kuusik. *Op. cit.* Lk. 226.
- ¹⁰ Kunstihoone saamisloost.... Lk. 63.
- ¹¹ Sellele osutab kasvõi 1928. a-st pärinev K. Burmani kavand (TLA-s) lasteaija maa-ala planeerimiseks, mis sisaldab ka viiekorruselise Kultuurkapitali maja, ja 1928. a. Vabadusplatsi planeerimise võistlus, kus sellele kohale oli ettenähtud SKV maja. P. Lindpere. *Op. cit.* Lk. 31.
- ¹² Üks Kunstihoone ehitamise peainitsiaatoreid J. Raudsepp oli käinud ametliku esindajana Taidehalli avamisel ja kasutas saadud muljeid korduvalt eeskujuks, vt. ka: J. Raudsepp. Reisimuljeid Helsingist ja Turust. Eesti-Soome "kunstisillast" // Taie. 1928. nr. 2. Lk. 89-98.
- ¹³ E. J. Kuusik. *Op. cit.* Lk. 226.
- ¹⁴ P. Lindpere. *Op. cit.* Lk. 60.
- ¹⁵ K. Bõlau. Kunstihoone projektide võistlus // Tehnika Ajakiri. 1933. Nr. 4. Lk. 57.
- ¹⁶ L. Künnapu. Eritingimused.
- ¹⁷ P. Lindpere. *Op. cit.* Lk. 60.
- ¹⁸ P. Lindpere. *Op. cit.* Lk. 60-61.
- ¹⁹ EAM. F. 7. N. 1. S. 11. L. 15. E. J. Kuusiku fondi embrüonaalsesse muuseumi ülevõtmisega tegeles 1988. a. L. Künnapu ja tundub kummaline, et tal eelprojekt märkamata on jäänud. Sama projekt ilma arhitekti signatuuri ja mingi dateeringuta säilib ka ERA. F. 3978. N. 1. S. 177. L. 3a.
- ²⁰ Sel ajal esineb A. Soansi allkiri sageli K. Burmani allkirja kõrval, kuid viimasel ei olnud diplomi puudumise tõttu signeerimise õigust ja A. Soans lisas K. Burmani töödele oma allkirja vaid puhtformaalsel põhjustel. E. J. Kuusiku puhul mingit analoogset põhjust ei tohiks olla.
- ²¹ V. Vöölmän. Pärnu rannahotelli eelprojekti võistlus // Tehnika Ajakiri. 1935. Nr. 2. Lk. 20-22.
- ²² P. Lindpere. *Op. cit.* Lk. 62.
- ²³ ERA. F. 3978. N. 1. S. 179. P. Lindpere on lk. 63 käsitlenud E. Velbri projekti pähe mingit muud tööd.
- ²⁴ K. Bõlau. *Op. cit.* Lk. 59.
- ²⁵ ERA. F. 3978. N. 1. S. 182.
- ²⁶ Samas. S. 181.
- ²⁷ Vt. viide nr. 15.
- ²⁸ M. Kalm. Arhitekt Erich Jacoby (1885-1941) // Linnaehitus ja arhitektuur. Ehituse TUI Ehitusalased uurimused 1990. Tln., 1991. Lk. 63-81.
- ²⁹ ERA. F. 3978. N. 1. S. 180.
- ³⁰ K. Bõlau. *Op. cit.* Lk. 58.
- ³¹ EAM. F. 16. N. 1. S. 38.
- ³² Siinne jada on koostatud seitsmest eskiisist, kuigi eskiise on kokku kümme. Välja jäetud kolm eskiisi erinevad minimaalsete variatsioonide poolest.
- ³³ K. Bõlau. *Op. cit.* Joon. 7.
- ³⁴ E. J. Kuusik. Ehituskunst. Tln.:Valgus, 1973. Lk. 90-92.
- ³⁵ ERA. F. 3978. N. 2. S. 21. L. 20 (P. Lindpere osutus).
- ³⁶ ERA. F. 3978. N. 1. S. 177. L. 1a, 2a.
- ³⁷ P. Lindpere. *Op. cit.* Lk. 64.
- ³⁸ L. Künnapu. Anton Soans -100 // Sirp ja Vasar. 1985. 27. sept.
- ³⁹ Wasmuths Lexikon der Baukunst. Fünfter Band - Nachtrag A bis Z. Berlin:Verlag Ernst Wasmuth, 1937.



Juhan Maiste.

Ajan sydämessä. Matka Tallinnasta Tarttoon.

Suom. Kaisu Lahikainen.

Tammi, Helsinki, 1993.

Juhan Maiste raamat on äratanud vastakaid tundeid nii siin- kui sealpool Soome lahte. Ühed arvavad, et see on päris tore Eesti kunstiajalugu tutvustav teos, teised – et tegu on populaarse/banaalse hübriid-raamatuga, mis on endale seadnud liialt suured ambitsioonid ilma neid realiseerimata. Tunnistan ise siinkohal, et arvasin esimesel lugemisel viimast ja päädisin lõpuks, sinseks retsensiooniks raamatu veelkord ettevõtnuna, esimesele. Püüan selgitada mõlemat.

“Aja südames” on raamat, mille žanrit on õieti raske määratleda: siin on tegemist vaheldumisi antiikvas ja kursiivis trükitud peatükkidega, mis eristavad eri sisu ja sõnumiga tekste. Ühtedes kirjutab autor põhiliselt n.-ö. objektiivset, olnud ja faktoloogiaga kaetud aja- ja kunstiajalugu; teistes pajatab esimeste Taani vallutajatega siinamaile saabunud narr, autori loodud fiktsioon, kelle ülesandeks on jutustada lugusid ja legende või edastada autoripoolseid visioone sellest, “kuidas kõik võinuks olla”. Narr on eatu ja ajatu, ta elab üle kõik sajandid, vananemata, kulumata, jõudes iga olulise sündmuse pealtnägijaks. Nii sisaldavad ühed peatükid kirjeldust ja kunstiteadlase interpretatsiooni, teised – fantaasiat, ilukirjanduslikku vahepala Eesti kunstiajaloo teemadel. Võte pole ju uus. Kas pole mitte Jaan Krosski seda kasutanud.

J. Maiste raamatu puhul kujuneb valitud kirjanduslikust võttest aga kohati probleem, mida ei põhjusta siiski mitte võte ise, vaid pigem selle järjekindlusetu järgimine. Tekstid lähevad segi, sest “Pika Jala tornis istuv autor” kujutleb end kohati Narriks, Narr aga kirjutab kohati autori küll populaarselt väljendatud, kuid

siiski teadusteksti. Esmakordsel lugemisel osutus see rollide kohatine kattumine väga segavaks. Teisel korral, teksti juba teadlikumalt suhtudes, eristusid mõlemad paremini ning ajaloolise narratiivi ja ajaloo-poeetilise teksti vaheldumine andis autori poolt eeldatud efekti. Kahe vaatepunkti, ühtlasi siis ka kahe aja vastandamine lubab aja mõõte tuua esile võimalikult reljeefselt, ühtlasi osutades selle “elastsusele” ja suhtelisusele. Populaarsest kunstiajalugu kirjutades on niisugusel kompositsioonil minu arvates veel üks hea omadus: see lubab selgemini näidata kunsti ja aja vastastikust suhet, kunstihinnangute ja ajalootaju muutvust. Viimast aitavad omakorda eriti hästi esile tuua omaaegsed konkreetse tekstid, mida J. Maiste ka palju kasutab.

Kui minna “kuidas-kirjutamise” juurest “mida-kirjutamise” juurde, siis tuleb kõigepealt tõdeda Maiste raamatu suurt informatiivsust. Tallinna, Tartu ja nendevahelise maantee äärde jäävat arhitektuuri- ja kunstiajaloolist ainet 13.-19. sajandini (Paide, Põltsamaa) on käsitletud üksikute silmapaistvate objektide kaudu ning nõnda visandub otsekui muuseumis Eesti varasema kunsti-ajaloo stilistiline ning ajaloolis-võrdlev areng. Visand on sealjuures nii mõnegi objekti puhul sümpaatselt üllatav, sest autor püstitab hüpoteese, mis seniseid käsitlusi kas problematiseerivad või mis lisavad oluliselt uut teavet. Näiteks on “Aja südames” esimest korda kunstiajaloolisesse käibesse toodud Tallinna piiskopimaja arhitektina Daniel Bickel, esmakordselt kirjeldatakse Tallinna Mihkli kloostri 1635. a. senikäsitamata ümberehitusi, Mustpeade maja ehituslugu, ümberkujundusi Põltsamaa lossis 1633.-34. a. Julgemateks väideteks – eriti arvestades seda, et gooti periood pole Maiste spetsialiteet – on viited konkreetsetele analoogiatele ja eeldatavatele eeskujudele Euroopa kunstiajaloo. Tallinna toomkiriku puhul viidatakse Paderborni toomkirikule, Tartu Jaani puhul – Marienburgi kirik. Teisalt on see loogiline – nüüd, kus reisivõimalused oluliselt avardunud ja kõik kunstiajaloolased seda aktiivselt kasutada püüavad, tuleb mõistagi uut võrdlusmaterjali juurde. Nõukogudeaegne juhuslik ja harv Euroopas-käimine jättis meie kunstiajaloo teaduse ju tema objektist suures osas ilma ning ka suurimad korüfeed – pean silmas näiteks Villem Raami – said oma teooriaid üles ehitada enamasti vaid raamatupiltidele toetudes. Nüüd sõnaksin isegi mina Kaur Althoat ja Maistet Tartu Jaani kiriku puhul täiendada, pakkudes selle veel ühe võimaliku kompositsioonilise ja ikonograafilise eeskujuna välja Lüübeki Maarja kiriku. Kuid tagasi “Aja südame” juurde. Juhan Maiste raamatu kunstiteaduslikult kõige värskemad hüpoteesid on seotud Tallinna renessansi peatükkidega. See, mida ta siin ilma erilise argumentat-

sioonita esitab, on tegelikult kokkuvõte Eesti renessansi Juhan Maiste poolt täiendatud kontseptsioonist. (Selle teadusliku viiteaparatuuriga esitatud käsitlus trükiti muide ära ka Soomes: Die Renaissance in Tallinn. Ein neuer “Stil” in der alten Hansestadt. – Finsk Museum 1992, lk. 26-58.) Põgusalt selles sisalduvast. Enam kui Sten Karling või Helmi Üprus rõhutab J. Maiste stiili kaht järku: 16. sajandi renessanssi ja sama sajandi lõpu, uue alguse manerismi, sidudes viimase kuulsate madalmaalaste Cornelis Florise ja Vredeman de Vriesi nimedega. Mida Maiste ei täpsusta, on päris viimaste aastate kunstiteaduse seisukoht, mis siiski ei pea manerismi iseseisvaks arhitektuuristiiliks, vaid suundumuseks omamendiajaloo.

Teine pool raamatust, Narri pool, kirjeldab, nagu öeldud, eri ajastuid läbi “kohalolija” pilgu. Siin esitleb Maiste/Narr ka ajaloolisi isikuid: Tallinna linnamüüri ehitajat Johannes Kannel, Hispaania kuninga Karl V õvemaalijat, Tallinna meistrit Michel Sittowit, õpetlast Adam Oleariust (kes Holsteini hertsogi soovil Pärsia-reisi alustas), Tartu Ülikooli ehitajat Johann Wilhelm Krauset. Autor on valinud nimme Eesti kunstiajaloo kuulsused, sest need võimaldavad tal paremini veenda, et siinsete alade arhitektuur ja kunst on alates 13. sajandist olnud Euroopa kunsti osa ja “hinganud” ühes sellega, et see ongi olnud Euroopa kunst. Raamatu olulisemaks sõnumiks tulekski ehk lugeda viimase rõhutamisest. Tõsi, siinsamas võib esitada ka etteheiteid “euroopaliku algupära” tõestuste liigsele pateetikale ühelt poolt ja teisalt kohati etteütlevat kaasaja interpoleerimist ajaloo sündmustesse. Näiteks viidet “rahvuslikule rõhumisele” alates keskajast (lk. 9), samas kui kogu raamat kirjeldab ja tunnustab tegelikult üht selle viisi – kultuurtreegerlust. Või küsimisi à la “Mis saab edasi? Kes on need Toompea uued isandad?” Tunnistan ka, et kohati langes autoritekt minu jaoks ülemäärasesse, paljusõnalisse nostalgiasse (üliskoolimeenutused, jõulud). Sellest hoolimata jään alguses öeldu juurde – “Aja südames” on hea, nobeda sulega kirjutatud raamat Eesti kunsti ajaloo ja selle loojate. Loodan, et see ilmub emakeeleski, küll hulga enamate fotodega kui soomlased seda raatsisid (fotograaf Peeter Säre), arvestamata, et kunstiajalooramat ilma pildideta on nagu luustik ilma lihata. Täiendatuna – miks mitte ka teksti osas – võiks see olla kodumaal hea sissejuhatus meie vanema ehitus- ja kunstpärandi tundmaõppimiseks. }

Krista Kodres



Mõtteid Ado Vabbe monograafia ilmumise puhul

Evi Pihlak, Reet Varblane.
Ado Vabbe.
Tallinn, Kunst, 1993.

See on kahtlemata osa ajastu totaalsusest, meie oma ajastust, kuid ometi on ta alati juba hakanud endast teada andma ning on hakanud toimima.
J. Derrida

Eesti kunstiteadus ei saa kiidelda monograafiate massiivse koguse, kunstiloomingu analüüsi üllatava mitmekesisuse ega metodoloogiliste vaatepunktide rohkeusega aine käsitlemisel. Siis, kui meid veel ei häirinud teadmine murranguajastust, kultuuri arengu uute paradigmatte otsingute murdehetkest, takistas suletus, informatsioonipuudus ja peaaegu olematud publitseerimisvõimalused eesti kunstiteaduse kvalitatiivseks edasiminekuks hädavajaliku monograafiatebaasi loomist. Selle baasi puudumine jääb meie kunstiteadust korvamatuks ja kauaks vaevama. Seda rõõmustavam on eesti kunsti ühe võtmefiguuri, Ado Vabbe elu ja loomingut käsitleva teose ilmumine. Monograafia autorid Evi Pihlak ja Reet Varblane on süvenemisega analüüsinud kunstniku loomingu- ja elulugu, kogunud ja interpreteerinud hulgaliselt Vabbega seotud materjali. Selle tulemusena on sündinud Vabbe elutööd hõlmav raamat, milles esitatakse kunstiteaduslik analüüs ja faktoloogia jääb edaspidi hindamatuks allikaks nii kunstisõpradele kui uurijatele. Samas ärgitab teos tõstatama mõningaid eesti kunstiteaduse ees seisvaid probleeme. Tundub, et praegu on omamoodi möödunud rohke faktoloogiaga läbikootud loomingujutustuste aeg. Paradoksaalne

küll, kuid just senini kõrgelt hinnatud kunstniku elu ja loomingut kui tervikut loov interpreteerimistöö ei anna enam lõplikult rahuldavaid tulemusi. Vabbe monograafia ilmumine võinuks saada uue etapi alguseks eesti kunstiteadusliku mõtte arengus, niivõrd valmis provotseerivateks tõlgendusteks on see looja oma loomuse rabedas mõistatuslikkuses ning loomingu absoluutses avatuses. Ei ole monograafia autorite süü, et seda ei juhtunud. Töö alustamise ajal ei saanudki nad ette näha ohte, mis siin-kirjutajale, kes on sunnitud usaldama oma aega ning selles sündinud ideid, selgemini kätte paistavad. Modernismi kriisi tunnistamine on viinud ka sellest kirjutamise kriisi tajumiseni. Kui üks uurimus, hoolimata kirjutajate asjatundlikkusest, ei toimi oma ajas inspireerivalt, on kasulik küsida miks. Vabbe monograafia koosneb kolmest osast: Evi Pihlaku kirjutatud tekstist, kus tegeldakse rõhutatult kunstniku loomingu tõlgendamiselega: "Ado Vabbe - kordumatu peatükk eesti kunsti"; Reet Varblase koostatud peatükist "Ado Vabbe elukäik"; ning kommenteeritud lõpuosast pealkirja all "Mälestusi Ado Vabbest". Juhul, kui kirjutajate rollid oleksid täpselt määratletud, võiks ka niisuguse kohmakavõitu struktuuri puhul loota osade vastastikkust, raamatu tervikut loovat toimet. Tundub, et R. Varblane on etteantud piiridest kinni pidanud ja seadnud eesmärgiks kunstniku elufaktide võimalikult täpse ja dokumenteeritud esituse. E. Pihlaku selgelt loomingu suunatud peatükk sisaldab järgnevat osa kahetsusväärset ulatuslikult kordavat materjali, mis takistab lugejat loomingu analüüsile keskendumast. Teisalt, elusündmuste ja üldtuntud eesti kunstiajaloo lõikude sissepõimimisega on autor võtnud uudsuse järgnevalt eluloopeatükilt. Ehk oleks raamatu rõhujooneline lineaarselt kulgevast ülesehitusest loobumine andnud uurijatele uusi võimalusi. Kuna meil ilmub harva ühe kunstniku loomingu põhjalikult tegelevaid raamatuid, peavad need paratamatult rahuldama nii tavalise lugeja uudishimu kui ka eriteadlaste nõudmisi faktide, tõlgenduste, kommentaaride ja viitesüsteemi järele. Massiivselt kulgeva teksti jaotamine erinevat informatsiooni kandvateks struktuurikihtideks aidanuks kindlasti ületada teatud vastuolu teksti loetavuse ja n.-ö. teaduslikkuse vahel. Märgetavalt huvitavam on raamatuga suhelda siis, kui osa informatsiooni kulgeb joonealusel reas, ideelt ideele kanduv lennukas käsitlus põhitekstis ning konkreetseid teoseid puudutavad retseptiooni-, mälestus- ja interpretatsioonilõigud seostuvad reproduktsioonidega. Kindlasti tuleneb raskepärane mulje osalt

kujundusest, mis ei lase "hingata" ühelgi pildil ning nii mõnegi reproduktsiooni täiesti absurdsest kõrvutulekust (esilehed, reprod lk. 40-41 jt.).

Kui lähtuda eeldusest, et monograafia ei pea alati olema pildiraamat, nagu see ehk müügikaalutlustel tihti peale on, vaid eelkõige teadusliku uurimistöö väljund, muutub eriti oluliseks loomingu käsitlemise meetod. Tundub, et just meetodi tõttu ei haaku Vabbe monograafia hetkel piiritlematute tähenduste lõputu vabamängu harrastava ainetõlgenduse õhustikku, mis on sünnitanud vaimuka ja täpse ödukriitike ja öduskriitike (J. Hillis Milleri termin) vastanduse. Kuna tegemist on teatud interpreteerimisviisi iseloomustavate mõistetega, on need hõlpsalt ülekantavad ka kunstiteadusse. Ka meie akadeemiline kunstiteadus armastab teaduslikku tõsiskindlust, üldaktsepteeritavate meetodite turvalisust ning humanistlike väärtuste eestseisja rolli. Öduskriitikut klammerdunud analüüsi kui mõistusjärastatava tegevuse külge, sest siin on olemas kokkulepitud protseduurireeglid, etteantud faktid ja mõõdetavad tulemused. Kui meie kunstikriitikas toimivad ödu- ja öduskriitikut juba kõrvuti, siis kunstiteadus on tänini keeldunud väljumast oma akadeemilistest piiridest, kasutama uusi perspektiive avavaid meetodeid ega võta riski end eitada. Juba kõnealuse teose sissejuhatava osa pealkirjas sisaldub "peatüki" mõiste viitab autori eesmärgile käsitleda Vabbe loomingut kui algusest lõpu suunas arenevat tervikut, püüelda töö sünteetilise vormi poole. Pihlak on tekstis korduvalt vihanud Vabbe isiku ja teoste problemaatilisusele, ületanud psüühilise barjääri, ent otsekuvi kohkudes vastuvaatavate paradoksides ees, haaranud kindlalt äraproovitud käsitlusviisi järele, taotlenud põhjuslikke seoseid kunstniku, tööde loomisaja ja -ruumiga. Ometi võiks juhuslikkusele ja pidevusetusel, loominguiliste ideede visandlikkusele, lõpetamatusel olla Vabbe fenomeni puhul määrav, tõlgendusotsi kättejuhatav osa. Vabbe läheb, nagu Picassogi, läbi aja, ideede, vormide, teemade ja sündmuste "nagu ta kõikjal läheb läbi iga päev kui oma toast" (J. Prévert). Sellist loojat on mõtetu suruda eesti kunstiteaduses üldiselt ja Vabbe isiku puhul erilisel käibeläinud klišeedesse. Hinnakem, niisiis, seda, et meil on nüüd kasutada põhjalik Vabbe-raamat. Ent mõelgem samas ka öduskriitika võimaluste. }

Tiina Abel

Unexistent Art

p.4

URMAS MURU, the curator of the second annual exhibition of the Soros Centre for Contemporary Art that took place in Autumn 1994, explains the idea behind the exhibition.

The Unexistent Art exhibition explores those areas of life that traditionally have not been considered art, but where art is penetrating now, such as the media, communications, science, technology, business, religion, behaviour, etc. Artists are interested in dealing with many questions in those areas, yet these are not fields of art. The attitude of an artist in those fields is asking questions, leaving the answering to others.

Screen as a membrane

pp. 5-7

RAIVO KELOMEES surveys the Unexistent Art exhibition. Global media and communications have changed the world, giving it a new body, a new soul and a new brain.

Screen is a metaphor Kelomees uses to characterise the limitations of human experience and perception. The Unexistent Art exhibition is an experiment of going into or through the screen, and not only electronically. Most contemporary Estonian artists have exhausted their means and materials. During the past few years, artists have gone all the way from crap to computers, and the material in itself is not as important any more as the way it is used. The most significant aspect is the artist's relation to personalities, means, materials and the environment, which is fairly obvious in most works exhibited. Artists keep knocking at the impenetrable screen, which is rather a barrier than a membrane, enabling mutual relationships, Kelomees writes.

First Experience. 22nd São Paulo biennial

pp.8-9

Zelimir Kosčević, the East-European curator for the 22nd São Paulo biennial, had chosen two artists to represent Estonia, Leonhard Lapin and Jaan Toomik. ANTS JUSKE surveys the biennial. The work of the Estonian artists used internationally understood art language but their message was based on something that could be called local sensibility. The installation by Lapin, the aesthetics of which is based on Malevich, was titled Estonian Wood. Toomik's video, titled

Journey to São Paulo, recorded pictures of Tartu, the town where the artist was born, and Prague.

A straight line drawn between the two cities would reach São Paulo, if prolonged.

Code-ex

pp.10-15

A joint project between Estonian, Swedish and Norwegian artists, titled Code-ex, focused on the feminine view, and feminine experience. One of the Estonian organisers of the project, REET VARBLANE, starts her article by listing the priorities of contemporary feminism: power is not a priority any more, but acknowledging feminist identity and widening the society's understanding of it is. The trend is new for Estonian artists, and the work of the Swedish and the Norwegian artists struck them as unusually social. Nordic artists acted as researchers, sociologists (L. Antonsson, A.S. Siden), art historians (L. Jevbratt), therapists (A.K. Rixon), linguists (P. Andersson, A.L. Stenseth, S. Blumental, Ch. Sverre). The feminist research-art uses photography as its tool and focuses around daily cliché views, imposed on us by advertising, trade, the media and the use of language. The work of the Estonian artists, on the other hand, centred around traditional problems of women and means of art (sculptures by A. Pöder, paintings by K. Luts and E.M. Kokamägi).

Rauma Biennial Balticum '94

pp.16-17

Helena Demakova, curator of the Rauma Baltic sea art biennial, called the exhibition A Midsummer Night Dream. The biennial was a manifestation of Latvian art, ANTS JUSKE writes. The exhibition had two parts. The first part included formerly exhibited work, that carried the same idea as the title of the biennial (Olli Lytikäinen, Jorma Puranen, Kirsti Tapperi from Finland, Ieva Iltmere from Latvia, Lembit Sarapuu and Toivo Raidmets from Estonia). The second part consisted of new works, specially designed by guest artists (Jan Svenungsson from Sweden, Ojars Petersons from Latvia, Mindaugas Navakas and Gintautas Trimakas from Lithuania). The latter caused a conceptual chaos at the biennial: everyone was speaking about midsummer and dream in his own language. The appearance of the special guest, Bjørn Nørgaard, was mostly symbolic. Rauma biennial focused around the

same questions Demakova had stressed earlier, such as responsibility for one's own region, area, home.

Era of rust and thought at the History Institute Gallery

pp. 18-19

PEETER LINNAP surveys the jewellery exhibition Millenium, where young artists from Estonia, the Netherlands, Sweden, Germany, Finland and Norway showed their work. The conservative title of the exhibition did not reveal the ideas of the art exhibited: a number of different strategies were applied to show the post-modernist essence of the exhibition- re-reading, remix, replay. The jewellery exhibited was defined as informed objects, where information is independent from its carrier. Information is no longer just a useful message or an identifier of the sensual background. The new jewellery does not support the old hierarchical system, it does not stimulate capital circulation. It is capable of offering surprising ideas, simulations and independent mentality.

AICA 1994, Stockholm

pp. 20-21

HEIE TREIER reviews the annual congress of the International Art Critics' Association (AICA), which took place in Stockholm and Malmö.

The Global Module

pp. 22-24

KREG A-KRISTRING writes about a recent exhibition curated by him, which focused on the principles of repetition and modules. Everything standard carries a module within, and the tendency is global, be it then money, units of measurement or circulation. While in architecture, module is one of the essential terms (modules were used to build Greek temples), in contemporary art, the principle of serial occurrence is one of the general trends, used both by traditional painters and by modern digital art. The exhibition Time—Mode=Modulus was based on the work of Estonian artists of the 1990s. Artists of different status showed their work: the "classics", such as Raul Meel, Ado Lill, Andres Tolts, Tõnis Vint, Mari Kurismaa, Aili Vahtrapuu, young artists — Ülle Marks, Liina Siib, Ene Kull, Reiu Tüür, and beginners — Erki Kasemets,

Monika Kreegi, Maret Kukkur, Ivar Re. The author pays attention to the works which use module as a principle, art that reminds of mathematics, being influenced by rhythm, mass, distance and movement, and is beautiful because of its abstract independence. In the avant-garde art (modernism), module as an independent formula became an important unit of measurement. In the post-modernist context, module is an organising principle.

Black subject

pp.26-27

MART VIILJUS exhibited the Black Subject at the Unexistent Art exhibition, a work of art that reflected people looking at it and recorded them at the same time (see photos).

I and Art

pp.28-29

Immediately after the Unexistent Art exhibition, MARKO LAIMRE showed an ambivalent installation at the lobby of Tallinn Art University: the artist standing as a tourist in front of Estonian art.

Present Progressive: the photographic space of Gintautas Trimakas

pp.30-31

PEETER LINNAP presents his interpretation of the work of the Lithuanian photographer Gintautas Trimakas (b. 1958). The outer space of Trimakas' pictures refers to several layers of meaning, the photos can be interpreted as mandalas or icons. Trimakas manipulates aspects of the environment, which generally cannot be reached by empirical perception. Trimakas uses paper that has been stored for no less than 7 years, projecting old pianos, ladders, ceramic tiles on it. Physical objects are represented as transparent the way characteristic only to photography. The picture-cosmic time and space created represents coded energy, present progressive, where a lost observer unsuccessfully strives for recognising something different.

The Red Line

pp.41-45

TOOMAS RAUDAM's interview with graphic artist KALJO PÖLLU, about his childhood in the Estonian island of Hiiumaa in the 1940s and

about his later development. Graphic series, made in the 1970s and 80s, that the artist is known for both in Estonia and abroad, are a result of long-term research. Being a lecturer of the Art University, Pöllu arranged expeditions to Finno-Ugric people in Karelia, conducting research into old myths to interpret rock paintings, archaeological and ethnography material. Pöllu's work is a result of integrating the emotional with the intellectual. The aim of any culture, including religion, is life, the idea of keeping and multiplying life, Pöllu believes. "I (and not only I) believe, that the most characteristic feature of life is its diversity." The eternal succession of generations is the meaning of life and art for Kaljo Pöllu.

Raoul Kurvitz, Urmas Muru, Unicorn E: performance in Copenhagen

pp.46-47

UNICORN E gives a poetic survey of the performance on board of the Kronborg. Unicorn E took part in the performance, representing virginity. "Accompanied by solemn drums, the spade crushed the pile of bottles on stage. One of the men was convinced that a broken bottle had wounded him in his back. 'Oh how I'm bleeding!' he rejoiced..."

Voldemar Kann

p.48

Master printer Voldemar Kann's first exhibition, to celebrate his 75th birthday. Relying on his life-long experience, Kann developed his own printing technique, known as cannprint by colleagues. Article written by LIINA SIIB.

The Poezoart exhibition

p.50

The mentality of Russian artists who live in Estonia, reflects Estonian art traditions, but differs by temperament and ideology, NINEL ZITEROVA writes.

Revival of space

p.51

When the Swiss artist George Steinmann visited Estonia he decided to restore, in form of a mind sculpture, Tallinn Art Hall, an architectural monument dating back to 1934. He returned thus a loved exhibition hall to Estonian artists. The idea which seemed utopian was carried out

between 1994 and 1995. Steinmann believes in the possibility of replacing contemporary fragmentary perception with a new creative aestheticism, ANU LIIVAK, manager of the Art Hall writes.

Could the Art Hall have been different?

pp.52-60

MART KALM gives a survey about the planning and the construction of Tallinn Art Hall, designed by Edgar Johan Kuusik and Anton Soans, in the 1930s. M. Kalm also corrects many misinterpretations in earlier reviews. The design of Art Hall was to a large extent based on that of Taidehalli in Helsinki (completed in 1928). The fact that the Art Hall was built at the parade square of the city shows the importance of art in the society. The article is illustrated by unique drawings and projects presented to the Art Hall design competition. Wasmuths Lexicon der Baukunst, published in Germany in 1937, illustrates the word 'Estonia' with a picture of the Art Hall.

In the heart of time

p.61

KRISTA KODRES's book review on "In the Heart of Time. A Trip from Tallinn to Tartu" by Juhan Maiste (published in Finnish). The book is written in a controversial manner- art history facts are presented next to mystification and fantasy, and the line between them is sometimes not obvious. Still, the book provides a good introduction to older Estonian art.

Thoughts on the publishing of Ado Vabbe's monography

p.62

TIINA ABEL surveys the recently published monography on Ado Vabbe, compiled by Evi Pihlak and Reet Varblane. The crisis of modernist art has led to the crisis of writing about modernist art, Abel writes. Art criticism should go beyond the limits of academic, safe research which is sometimes the problem of writing about Vabbe's art of modernist nature.

Translated by **Margareta de Villacís**

1995



ESTONIA



ARTI



2017

