



Mullatoidurestoran

Muinsuskaitse eri

Kai Kaljo / Elu ja kunst jälgimisühiskonnas / Elektrooniline aktivism
Eesti mood ja rahvusvahelised moeformaadid / Love Difference!
Maailmalõpuvisioonid Rubensi moodi

Telli!

Telli

kunst.ee

telefonil 666 2535,

võrguleheküljelt

www.tellimine.ee ja

Eesti Posti postkontoritest.

Varasemad numbrid

otse toimetusest:

telefon 644 6483 või

mai@sirp.ee.

kunst.ee 1/2004

- 3 Editorial
- 4 Uudised, varia
- 5 Raamatud
- 7 Preemiad, vastukaja

näitus

- 8 Anu Allas. Kas maailma lõpus on kohvik?
- 10 Anu Allas. Is there a café at the end of the world?
- 12 Intervjuu Peeter Lauritsaga
- 13 Interview with Peeter Laurits

jälgimisühiskond

- 14 Mari Laaniste, Jaak Tomberg. Rotid laboris
- 17 Mart Normet. Jälgimisühiskond ja mobiiltelefon
- 19 Raivo Kelomees. Elektrooniline aktivism
- 23 Raivo Kelomees. Video activism and its reflections in Estonia
- 24 Hanno Soans. Kollaaž ja kontekst. Robert Rumase liiklusmärgid Tallinnas.

ego

- 26 Kai Kaljo: "See oleks küll jube, kui tänaval ära tuntaks!"
- 30 Kai Kaljo: "It would be horrible to be recognized on the street!"
- 32 Katrin Kivimaa. See oli siin: Kai Kaljo videod 2000-2003
- 34 Katrin Kivimaa. It was here: video works by Kai Kaljo from 2000-2003

mood

- 36 Urmas Väljaots. Eesti mood ootab Tuhkatriinuna oma võimalust
- 40 Urmas Väljaots. Estonian fashion is a Cinderella waiting for its pumpkin to arrive

kadrioru aarded

- 44 Ivar-Kristjan Hein. Viimsed kohtupäevad
- 46 Ivar-Kristjan Hein. The last judgements

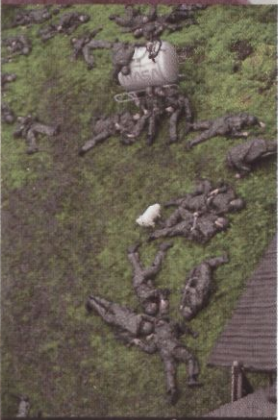
- 48 Rael Artel. Love Difference! Kunst ja sotsiaalsed protsessid

galerii

- 50 Heie Treier. New York, veebruar 2004
- 51 Raivo Kelomees. Kuraatorite kureerimisest
- 52 Margaret Tali, Sezgin Boynik. Kiasma. Nõudmiseni
- 54 Kehad. Kaire Nurga Intervjuu Kaie Luigega
- 56 Harry Liivrand. Uued kohad, tuntud nimed
- 57 Mari Laaniste. Inimliku huvi faktor
- 58 Kiwa. Kohas, kus särgi püksitoppimise eboniitpulgast saab pintsel
- 59 Mari Laaniste. Ameerika unes või ilmsi
- 60 Kerttu Soans. Roosid ja korruptsioon
- 60 Riin Kübarsepp. Mässav graafika Pärnus
- 62 Mai Levin. Andeka kollektsionääri kiituseks
- 64 Mai Levin. In honour of a talented collector
- 65 Pekka Erelt. Oksjonipeegel

viimane lehekülg

- 66 Euroopasse avatud vihmavarjuga!



Toetajad/ Supporters

Eesti Vabariigi
Kultuuriministeerium
Eesti Kunstnike Liit

SIRP

EESTI KULTUURILEHT

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

MÕTLEJAD LOEVAD –
LUGEJAD MÕTLEVAD



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

Ühishuvi huvides

On vana tõde, et kollektivistlik mõttelaad on midagi keskmisele eestlasele võõrast, ja mis seal salata, selle üle tuntakse omajagu uhkustki. Ajaloolises plaanis on iseseisvuse taastanud Eesti parempoolne, individualismi sooviv poliitika ka loomulik reaktsioon eelnenud ajastul pealesun- nitud kollektiivsele mentaliteedile ja võltsile solidaarsuse etendamisele. Muidugi on heterogeensus demokraatlik, tore ja kasulik ning konkurents eeldatavasti progressiivne. Aga kui palju meil seda heterogeensusust objektiivselt võttes õieti ongi? Paraku tundub, et selle õilsa lipu all prak- tiseeritakse tihti mõttetut oma naba imetlevat kiusu ning eiratakse sihilikult kõike, mis teeniks ühishuve (või peaks ütleva “veel kellegi teise huve?”). Kas kirjutada seegi mingi rahvusspetsii- filise empaatiavõimetuse arvele? Vaevalt. Asi pole mitte selles, et ei saa, vaid selles, et ei taheta (näitena sobiks ehk meelde tuletada farsistunud ühiskondliku kokkuleppimise protsessi).

Elamine pidevas elementaarse solidaarsustunde defitsiidis kisub pikapeale väsitavaks. Kultuurivaldkondade eneseupitamine teiste mahategemise teel, nagu seda harrastavad näiteks luuletajad Juku-Kalle Raid ja Sven Kivisildnik oma telesaates kunsti “arvustades”, on juba lausa au- väärse traditsiooniga fenomen, mille kadumisele ei tasugi lootusi panna. Samas ehk siiski saaks kunstinimesed n.-ö. omadegi seas asja arutades kuidagi läbi ilma tatipritsimise või lausa laada- kakluset? Kodusõja pidamine ajakirjanduse veergudel, ajendiks kokkuvõttes üsna tühised küsimused või isiklikud antipaatiad, on piinlik ega aita valdkonna niigi närust mainekujundit tagant tõu- gates kuidagi kaasa tegelike probleemide lahendamisele.

In the interest of the common interest

It is well known that thinking in group interest is something that does not come naturally to an average Estonian, and there's no denying we sometimes take a bit of pride in that. In historic perspective, it makes sense that after re-establishing it's independence as a state, Estonia has taken a political direction that stands for individual achievement as opposed to the Soviet period's forced and largely fake “general good”. Of course it is great, useful and democratic to live in a heterogeneous society of individuals and competition is normally good for progress. But in objective terms, we aren't all that heterogeneous, are we? It seems that this noble banner is too often used as an excuse for practising pointless, self-centered obstinacy and deliberately ignoring everything that might serve a common interest (or is it “someone else's interest as well?”). Should we settle for thinking this is due to some sort of an empathy-handicap peculiar to this nation? Hardly. It isn't about not being able to, it is about not wanting to (just remember the farce that the process of forming a Public Understanding turned into).

Living in a constant lack of empathy grows rather tiresome in the long run. The way different art forms try to elevate themselves by depreciating others, like for instance the poets Juku-Kalle Raid and Sven Kivisildnik “review” art exhibitions in their TV show, has already become somewhat of a cultural tradition in itself, so there's not much hope for improvement there. But why can't the art world insiders amongst themselves get along without scandal and verbal catfight? Waging a civil war in the media about petty matters or personal dislikes is embarrassing and bad for contemporary art's already shabby image, not to mention very unhelpful when it comes to solving any actual problems.



Mari Laaniste

kunst.ee

Eesti visuaalkultuuri ajakiri
Estonian Magazine of Visual Culture
Neli numbrit aastas / Quarterly
Kirjastaja / Publisher SA Kultuurileht
Rahastaja / Financer

EV Kultuuriministeerium/
Ministry of Culture of Estonia
Sponsor Eesti Kunstnike Liit /
Estonian Artists' Association
Toimetuse kolleegium / Editorial Board
Sirje Helme, Vilen Künnapu,
Peeter Maria Laurits, Ebe Nõmberg
Peatoimetaja / Editor-in-chief
Heie Treier (heie@sirp.ee)
Peatoimetaja kt / Acting editor-in-chief
Mari Laaniste (mari@sirp.ee)

Assistent / Assistant Mai Soosaar
(mai@sirp.ee)
Kujundaja / Designer Tõnu Kaalep
Tõlkija / Translator Riina Kindlam,
Tiina Randus, Leelo Linask
Proofreading Paul Rodgers
Esikaas / Cover: Peeter Laurits
Muinsuskaitse eri koostaja / Editor of
heritage special Anton Pärn
Eri kujundaja / Designer of special
Piia Ruber
Keeletoimetaja Aili Künstler
Raamatupidaja Maret Raspel
(maret@sirp.ee)

Tellimisindeks 00648
©kunst.ee 2004
Reprintõid ja trükk
AS Printon Trüükikoda.

Address / Address
Vabaduse väljak 6,
10146 Tallinn
Estonia
Telefon / Telephone (372) 644 64 83
Fax (372) 627 36 31
e-mail: mari@sirp.ee

Kunsteoste reproduksioonid / EAÜ
2004



Estonian Museum of Applied Art and Design

Eesti ehtekunsti suurnäitus Hiinas

26.02.–15.03.2004 oli Pekingi kesklinnas Pekingi Tarbekunstimuuseumis vaadata Eesti ehte näitus. Tegemist oli Eesti ehtekunsti esmaesitlusega Aasia maades ning seni suurima meie ehtekunsti tutvustava näitusega võõrsil. Sündmust kajastasid mitmed kohalikud telejaamad ning ekspositsioon äratas laia tähelepanu ka kirjutavas pressis.

Näituse koostasid Merike Alber ja Ketli Tiitsar Tarbekunsti- ja Disainimuuseumi kogude põhjal. 280 esemega valikus leidis Eesti ehtekunsti 19. sajandi setu ehetest kuni uusimate suundumusteni. Kaasaegse ehtekunsti osas ilmestasiid väljapanekut lisaks muuseumi kogus olevatele töödele ka kunstnike isiklikud eksemplarid. Esindatud olid Adamson-Ericu, Ede Kurreli, Tiiu Aru, Leili Kuldkepi, Mari Räägu, Juta Vahtramäe, Lilian Linnaksi, Jüri Arraku, Katrin Amose, Heigo Jelle, Rein Metsa, Kadri Mälgu, Kärt Summataveti, rühmituste F.F.F.F. ja Õhulossid liikmete tööd. Kokku näidati Pekingis 56 Eesti ehtekunstniku loomingut.

Johannes Pääsuke jõudis Berliini

5. märtsil avati Berliini Euroopa Kultuuride Muuseumis Eesti fotokunstipioneer Johanes Pääsuke (1892–1918) retrospektiivnäitus “Mees kahe kaameraga”. Johannes Pääsuke oli esimene Eesti Rahva Muuseumi teenistuses töötanud fotograaf, kelle lühikese elu põhitöökäsi jäigi muuseumile etnograafilise väärtusega materjali jäädvustamine.

Seni suurima, eelmisel suvel ERM-is valminud Pääsuke näituse kuraator Toomas

Kalve valis enam kui tuhande muuseumis hoiul Pääsuke klaasnegatiivi seast välja 92. Nendest valmistatud enam kui ruutmeetristel digitaalsetel suurendustel avaneb Pääsuke tabatud toonase Eesti olustik vaatajale seninägematult detailrikkana. Lisaks saab Berliini näitusel näha ka sealse muuseumi kogus leiduvaid 1920. aastatel Eestist ostetud esemeid. ERM-i ja Eesti Instituudi koostöö tulemusena Berliini jõudnud näitus on avatud 18. aprillini.

Eesti kunstiklassika Dublinis

2. märtsil avati Dublinis Iiri Rahvusgaleriis Euroopa Liidu laienemise tähistamiseks näitus “New Frontiers: Art from New EU Member States”. Rahvusgalerii direktori Raymond Keaveney ja kuraator Fionnuala Croke'i kontseptsiooni kohaselt on näitusel igast liituvast riigist kuus rahvusliku maaliklassika teost. Eesti poolt valmistati näituse ette Eesti Kunstimuuseum, kus valiti välja sobivad tööd: Konrad Mäe “Vilsandi motiiv” (1913–1914), Arnold Akbergi “Daam lapsega” (1926), Johannes Greenbergi “Naine maskidega” (1931), Andrus Johani “Köögis” (1935), Aleksander Vardi “Alasti suvel” (1939) ja Kristjan Raua “Ohver” (1935). Valik iseloomustab Teise maailmasõja eelse Eesti kunsti arenguprotsesse. Neil teostel on jõudu tähistada nii meie kunstiloo arenguetappe ja suhteid Euroopa kultuuriruumiga, aga tuua ka esile meie ajaloo ja kollektiivse mälu aspekte, samuti osutada eesti kunsti armastatud motiividele. Näitus on avatud 31. maini.

Eesti kunst kui “Elu sool”

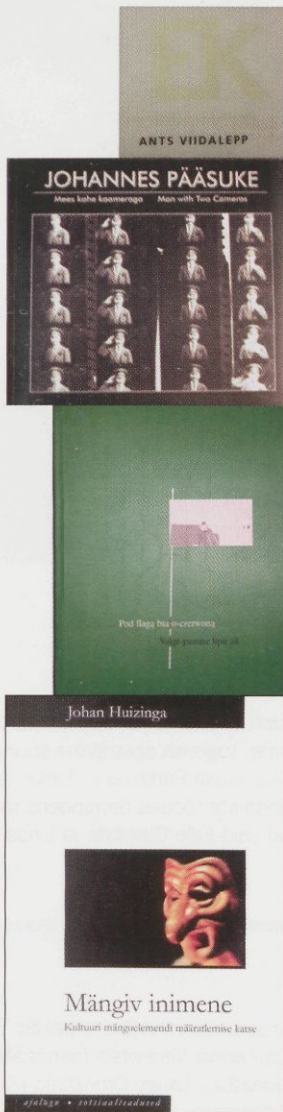
25.02.–13.03.2004 oli Vilniuse vanimas ja suurimas eragaleriis Vartai üleval galerii kolmeteistkümnnes aastanäitus pealkirjaga “Elu sool”. Näitus on kuraator Laima Kreivyte valik kolme Balti riigi kaasaegsest kunstist. Seoses nende riikide Euroopa Liitu astumisega on kavas seda näidata mitmel pool Euroopas. Eestit esindavad näitusel maalidega Kaido Ole, Marko Mäetamm ja Jaan Elken, videotege Mari Laanemets ja Killu Sukmit. Vastavalt galerii traditsioonile käib näitusega kaasas esinduslik kataloog.



Marko Mäetamm, Jaan Elken, Kaido Ole ja suursaadik Rein Oidekivi näituse avamisel.

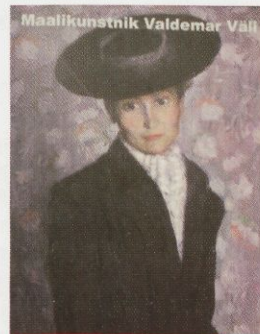
Eesti videokunsti invasioon Chicagos

11.01.–22.02.2004 toimus Chicagos Chicago ülikooli renessansiühingus näitus “New Video, New Europe”. Mainekal kaasaegset kunsti soovival näitusepinnal eksponeeriti ligi 40 videokunstniku töid 16 Ida-Euroopa riigist. Eestlaste ja Serbia esindatus osutus ulatuslikumaks: näitusel olid Ene-Liis Semperi, Kai Kaljo, Tiia Johanssoni, Mari Laanemetsa ja Killu Sukmiti ning Kiwa teosed. Ehkki näituse eesmärgiks ei olnud kultuur-geograafilise ülevaate andmine, sai valiku põhjal teha teatud kokkuvõtte. Muu hulgas täheldasid korraldajad, et Eesti videokunsti domineerivad naisautorid, kellele paistab olevat eriomane surmalembus. Kogu näitus mõjus aga pigem videokunsti kui niisuguse ülevaate kui millegi spetsiifiliselt idaeuroopalikuna. Näituse piiratud võrguversiooniga saab tutvuda aadressil <http://www.renassancesociety.org/show/newvideo/index.html>.



Maalikunstnik Valdemar Väli.

Ülevaateteos emeritprofessori elust ja loominguist sisaldab lisaks koostaja Mai Levini tekstidele kunstniku enese kirjutisi, fotosid ja palju reprodu. 232 lk.



Ants Viidalepp. See kunstnik, kes... Eerik Haamer.

Viinistu Kunstimuuseum 2003. Eerik Haameri monograafia on ka avalöök Viinistu Kunstimuuseumi väljaannete sarjale. 384 lk.

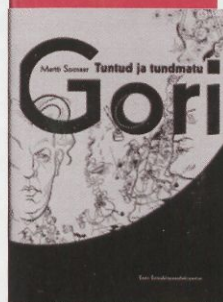


Leonhard Lapin. Avangard. TÕ kirjastus 2003.

Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini 2001. aastal peetud loengute kogumik. 288 lk.

Johannes Pääsuke. Mees kahe kaamera-ga. ERM 2004.

2003. aasta suvel Eesti Rahva Muuseumis toimunud Pääsukese retrospektiivnäituse kataloog. Eesti ja inglise keeles, 128 lk.

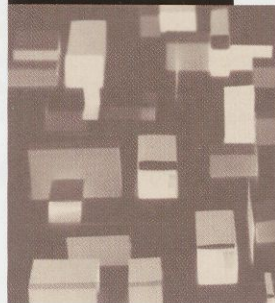


Martti Soosaar. Tuntud ja tundmatu Gori. Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2003.

Karikaturisti loominguilise kõrgajale kesken-duv biograafia. 320 lk.

Valge-punase lipu all. Uus kunst Poolast. Zacheta rahvusgalerii, 2004.

Rotermanni soolalaos toimunud näituse kataloog eesti, poola ja inglise keeles, eessõna Eha Komissarovilt. 136 lk.



EKA sisearhitektuuri osakond 2002-2003. EKA 2003.

Sisearhitektuuri osakonna aastaraamat tutvustab väljapaistvamaid üliõpilastöid. Eesti ja inglise keeles, 56 lk.

Johan Huizinga. Mängiv inimene. Varrak, 2004.

Hollandi kultuuriloolase klassikaline uurimus mängust ja mängulisusest ühiskonnas ja kultuuris. 264 lk.



Litokeskuse esimene mapp

Eesti Litograafiakeskus on asunud jätkama vahepeal unarusse jäänud litograafiapildide traditsiooni. Esimeses, 2003. aasta lõpul väljaantud mappis "Eesti litograafiakunst" on Peeter Alliku, Inga Heamägi, Margot Kase, Leonhard Lapini, Raul Meele, Marko Mäetamme, Evald Okase, Kaljo Põllu, Evi Tihemetsa, Reiu Tüüri, Urmas Viigi ja Marje Üksine tööd. Sissejuhatuses koostatud litodevalik eri põlvkondadesse kuuluvatelt autoritelt on kirju ning esitleb tehnika võimalusterohkust. Järgmistes mappides on plaanis katsetada näiteks autorite ringi konkreetsema piiritlemisega või ühtsete teemadega.

Lisainfo aadressil <http://www.hot.ee/litokeskus/galerii.htm>

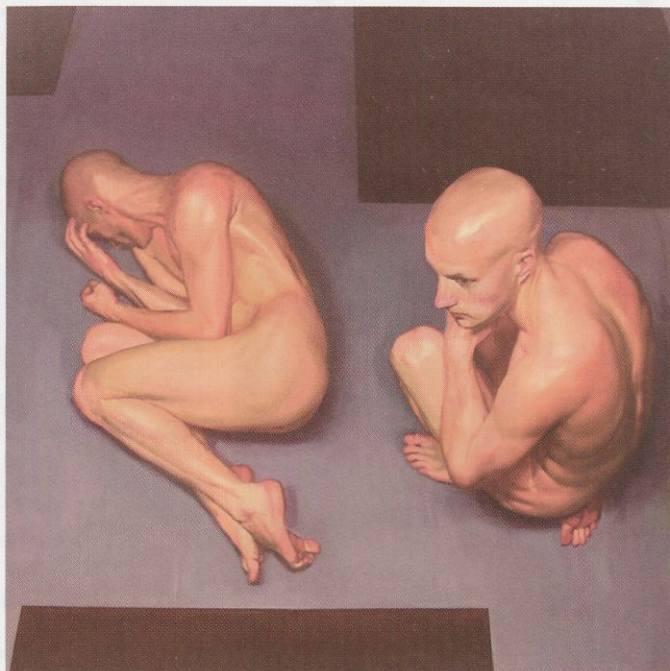
Eesti maalijad Väsby biennaalil

Teine rahvusvaheline maalikunstiennaal Väsby
18.10.–14.12.2003.

Upplands Väsby on 38 000 elanikuga linn Stockholmi ja Arlanda lennuvälja vahel. 1995. aastal avati seal Tšiili päritolu kunstniku ja kuraatori Ricardo Donoso eestvõtmisel Väsby Konsthall, kus jooksvatele näitustele lisaks töötavad kunstikool ja kunstikursused. Aastas panakse üles umbes 10 näitust, millest mahukaim on maalibiennaal: liisaks Konsthallile hõlvas väljapanek seekord ka Infra galerii, mis tegutses Scandic Infra ärikeskuses (endises Hiltoni hotellis).

Väsby teisel maalikunstiennaalil osales 91 kunstnikku 22 riigist. Brasiilia, Ecuadori, Eesti, Gröönimaa, Guatemala, Hispaania, Hollandi, Horvaatia, Islandi, Leedu, Lõuna-Korea, Norra, Poola, Prantsusmaa, Rootsi, Saksamaa, Soome, Taani, Tšiili, Ungari, Uruguai ja Venezuela kunstnike looming oli väljapanekus läbisegi. Kui eelmisel biennaalil põhines Eesti osalus tunnustatud kunstnike (Jaan Elken, Kaido Ole, Ado Lill, Tiit Pääsuke ja Andres Tolts) loomingul, siis seekordne ekspositsioon pakkus erinevaid uuema eesti maali tahke ja arengusuundi. Eestlaste tööd olid Ricardo Donoso kujunduses kiibile tõstetud ning paiknesid näituse peasaali võtmeasenditel. Vaieldamatuks lemmikuks kujunes Peeter Allik oma mõjujõuliste, pisut poeetiliste ning rahvalikult narratiivsete maalidega "Ma nägin seda. See mille vastu me kogu aeg oleme võidelnud" (2001-2002) ja "Pehmed väärused" (2002). Silma torkasid ka Priit Pajose brutaalsed ja müstifitseeritud "Sekt" (2002) ja "Isalt pojale" (2002) ning Kaarel Vulla kultusobjekte pilkavad tööd "Nehatu lähedal" (2001) ja "Armastatud telefoni ärasaatmine (Nokia matused)" (2001). John Smith esitles külmi, kiretult, ent veatult maalitud töid "Brežnev" (2001) ja "Holokaust" (2001). Pilti tasakaalustas äärmise tundlikkusega silma paistev Eda Lõhmus, kelle suureformaadilised "Mõtted I" ja "Mõtted II" (2001) andsid tunnustust maaililise koolkonna elujõust Eesti kunstis.

Näituse üldpilt oli kirjuvõitu. Lõuna-Ameerika riikide kaasamine on ideetasandil paljulubav, kuid tegelik tööde valik oli jäänud kesiseks. Silma paistsid teiste seas Xavier Escriba (Prantsusmaa), Barbara Gebczak-Janase (Poola), Javier Garcerá (Hispaania), rootslase Jens



Jens Hedin (Rootsi). Surev mutant põrandal.
Jens Hedin (Sweden). Dying Mutant on the Floor.

Hedini ja sakslase Christoph Kopaci tööd. Soomlaste ekspositsioonis prevaleeris ekspressiivne, tugevalt abstraktne suund (Kari Aapro, Paula Holopainen, Eija Riita Jonka Parkkinen). Lätlasi seekord biennaalil ei olnud, Leedu esindajate töodes domineeris taas sünged kolooriid, millest olid üle saanud vaid Egle Gineityte ja Linas Cicenias.

Mare Pedanik

Soomlastel uus kunstiajakiri

Aprillist hakkab Soomes ilmuma uus kaasaegsele kunstile ja kultuurile pühendatud ajakiri Framework: The Finnish Art Review, mida annab välja FRAME (The Finnish Fund for Art Exchange). Kaks korda aastas ilmuv ajakiri on jätk väljaandele FRAMEnews, mis ilmus aastail 2000–2003.

Framework keskendub peamiselt kunstile ja visuaalkultuurile, kusjuures rõhk on neil kunsti aspektidel, mis ületavad traditsiooni piiri, kuid käsitleb ka üldisemaid kultuuriküsimusi. Kuigi põhieesmärk on tutvustada Soome kunsti rahvusvahelisel areenil, kuuluvad ajakirja huviorbiiti ka Põhjamaad, Balti riigid ja Venemaa.

Esimene väljaanne käsitleb kaasaegset kunsti Põhja-Euroopa kultuurilises, ajaloolises ja geograafilises kontekstis ning on kontseptuaalselt üles ehitatud piiri mõistele.

Artikleid on Pertti Haapalalt, Jaan Kaplinskiilt, Olli Löyttylt, Viktor Mizianolt, John Peter Nilssonilt, Gertrud Sandquistilt ja

Ivor Stodolskyilt. Kõne alla võetakse näitus "Faster than History"; tutvustatakse Tellervo Kalleineni, Kaija Kiuru, Jukka Korkeila ja Roi Vaara loomingut.

Lapimaale pühendatud osas käsitletakse identiteediprobleeme, mis kaasnevad nelja rahvuse ristumisega Koola poolsaarel, kus kunstipraktika ületab nii geograafilisi kui kultuurilisi piire.

Arvamuste rubriik pakub võimalust arutada kultuurikriitika aspektide üle, aga ka institutsionaalseid ja kultuuripoliitilisi küsimusi. Diskussiooni algatavad neli autorit, kes küsivad, kas kunst täidab või peab täitma kaasaegses kultuuris ikka veel kriitilist rolli.

Kunstikriitik ja -ajaloolane Hanna Johansson analüüsib kunsti kui kriitilist meediumi, tuues näiteks Olafur Eliassoni, Jussi Heikkilä, Henrik Håkanson ja Ossi Somma loomingut. Kunstnik ja kunstiajaloolane Kirsi Peltomäki analüüsib

institutsioonikriitika aspektist Santiago Sierra esinemist Veneetsia biennaalil. Filosoof Jonathan Lahey Dronsfield küsib, miks kaasaegne kunst on võtnud suuna eetikale ja Tapio Mäkelä lahkab võimalusi, mida uus meedia võib pakkuda translokaalseks piiriületuseks.

Rahvusvahelisi sündmusi käsitlevas rubriigis küsivad Pavel Büchler ja Charles Esche, mis on juhtunud sotsiaaldemokraatiaga. Mika Hannula kirjutab näitusest "Berlin–Moscow/Moscow–Berlin 1950–2000" ja Taava Koskinen arutleb 37. AICA kongressil tõstatatud küsimuse üle teooria ja praktika suhtest kunstikriitikas.

Intervjuud Ute Meta Baueri, Isabel Carlose, Marta Kuzma ja Massimiliano Gioniga annavad informatsiooni 3. Berliini biennaali, 14. Sydney biennaali ja 5. Manifesta kohta.

{preemiad}

Eesti Kultuurkapitali 2003. aasta peapreemia kujutava ja rakenduskunsti valdkonnas ja riikliku kultuuri aastapreemia 2004 pälvis **Leo Rohlin** raamatuga "Keraamika käsiraamat" ja isiknäitusega "Klassikud" Tarbekunstimuuseumis.



Leo Rohlin. Isiknäitus Tarbekunstimuuseumis. 2003.

Kujutava ja rakenduskunsti sihtkapitali 2003. aasta preemiad: **Andres Tali** aasta jooksul valminud raamatukujundused, **Katrin Amose** isiknäitus "Üks triip kõik" Tarbekunstimuuseumis, **Urmo Rausi** isiknäitus "Maalid" Tallinna Kunstihoones, **Andres Tolts** isiknäitused Samba galerii ja Viinistu Kunstimuuseumis. Arhitektuuri sihtkapitali tegevuspreemia: **Ants Heina** monograafia "Eesti mõisaarhitektuur. Historitsismist juugendini".

Eesti Vabariigi teenetemärgid seoses 86. aastapäevaga **Jaan Toomik** – Valgetähe ordeni III klass
Signe Kivi – Valgetähe ordeni IV klass
Tiina Nurk – Valgetähe ordeni IV klass
Kalju Kivi – Valgetähe ordeni V klass
Ene-Liis Semper – Valgetähe ordeni V klass

G-galerii 2003. aasta kunstipreemia: **Kristiina Kaasik** isiknäitusega "Mis on olnud, see saab olema".

ES Sadolin AS kunstipreemia 2003: **Marko Mäetamm**.

Eesti graafikatudengite edu kunstiüliõpilaste biennaalil

2003. aastal toimus Roomas esimene Euroopa kunstitudengite biennaal. Juulist oktoobrini kestnud suurürituse konkursile saatsid oma tööd ka Eesti Kunstiakadeemia üliõpilased, graafika magistrand Eveli Varik ja IV kursuse graafikatudeng Tõnis Kenkmaa. Biennaal hõlmas esimesel toimumiskorral kuut kategooriat: skulptuuri, arhitektuuri, moodi, tekstiili, disaini, graafilist disaini ja tööstusdisaini. Eestlased osalesid graafilise disaini kategoorias: Eveli Varik plakati, flaieri ja kausta kujundusega "Ingel" EKA 2002. aasta lõpetajatele ning Tõnis Kenkmaa ansambli Pia Fraus albumi "In Solarium" kujundusega. Mõlemad kujundused valiti näitusele ja Eveli Variku töö pälvis I preemia.

Esimesel biennaalil oli osalejaid 11 riigist: Taanist, Prantsusmaalt, Saksamaalt, Kreekast, Tsehhist, Rumeeniast, Slovakiast, Hispaaniast, Türgist, Itaaliast ja Eestist. Koolide lõikes domineeris biennaalil Itaalia 51 esindatud kunstiinstituudi ja -akadeemiaga ülejäänud kümne riigi 21 kunstikõrgkooli vastu.



Moderna Museet taasavatud

14. veebruaril avati peale kaheaastast pausi uuesti Stockholmi moodsa kunsti muuseum Moderna Museet. 1998. aastal aplombikalt avatud Rafael Moneo projekteeritud uus maja suleti jaanuaris 2002 konstruktsioonivigade ja hoones tekkinud hallituse tõttu. Ümberehitustööd, mille käigus parandati ka ruumide valgustust, läksid maksma peaaegu uue hoone hinna, 334 miljonit Rootsi krooni, kuid hoone arhitektuur annab siiani alust kritiseerimiseks.

Moderna moodsa kunsti kollektsioon on teatavasti üks Skandinaavia parimaid ning kuni 18. aprillini vaadata olev avanäitus legendaarse direktori Pontus Hulténi ajal omandatud teostest ja tema isiklikust kogust on kunstiajaloo kuulsuste ja hitt-teoste paraad. Nii-öelda vanal rasval sõitmisega, milles põimuvad nostalgia ja identiteediteemad, haakub ka kuni 23. maini avatud ülevaatenäitus juudi soost Rootsi fotograafist Anna Riwkinist (1908-1970). Valgevenes sündinud, ent juba lapsena koos vanematega Rootsi siirdunud Riwkinist kujunes enne Teist maailmasõda üks oma uue kodumaa juhtivaid modernistlikke fotograafe ja fotožurnaliste, kes on pildistanud nii Pariisi sürrealiste kui saame, nii poliitiku kui baleriine.

Samal ajal avati uuesti ka Moderna kõrval asuv Rootsi Arhitektuurimuuseum. Mõlema muuseumi külastamine on nüüdsest tasuta. www.modernamuseet.se

HARRY LIJVRAND



Vastavatud Moderna Museeti uuendatud fassaad.

{vastukaja}

Ilona Martson: Mis on üldse praeguse eesti raamatukujunduse põhiprobleem?

Jüri Kaarma: Põhiprobleem on ikkagi kõik see, mis toimub meie peas. Eesti graafilise disaini, selle õpetamise, sealhulgas ka raamatukujunduse nadist üldseisust kirjutas Kristjan Mändmaa eelmise aasta alguses artiklis pealkirjaga "SITT" (kunst.ee, nr. 3, 2002). Sellele oleks pidanud järgnema disainerite vastukajade ja poleemika laine, kuid mida ei tulnud, seda ei tulnud. See näitab üldist leigust ja ignorantsust alaga tegelejate endi poolt. Lõpuks ongi juhtunud nii, et Mändmaa kirjutab ise järjeartikleid (vahel ka mõni teine lisaks), püüdes kujundajate seltskonda vähegi harida, ja on hea, et ta seda teeb.

Väga oluline on, et ajakiri kunst.ee, ainuke eestikeelne kunstiajakiri, võimaldab oma kaante vahel graafilise disaini eri ilmumist, mis on praegu ainuke foorum, kus selle eriala probleemidest tõsisemalt räägitakse. Siiski on paarkümmend lehekülge 4 korda aastas erialase info levitamiseks ilmselt vähe.

"Raamatukujundaja aasta". Ilona Martsoni intervjuu Jüri Kaarmaga. – Päevaleht, Arkaadia 30.12.2003.



{näitus}

Kas maailma lõpus on kohvik?

Anu Allas

Peeter Lauritsa ja Ain Mäeotsa ühisprojekt "Mullatoidu restoran". Muusika Andres Lõo, videod Riho Unt, Urmas Jõemees, Andres Rõhu, grimm Irina Vösaste, assistendid Madis Palm ja Reimo Vösa-Tangsoo. Vaala galeriis 26.02.–16.03.2004.

Niisiis – ökoloogiline kriis. Vaatamata olukorra kohutavusele või õieti tänu kogu kohutavuse hõlmatavusele, on selles fraasis midagi ülevat. Mitte ainult traagilist ülevust, hääbumise ilu. Kui ka kõik muu on suhteline ja killustatud, kui kõik ühismetajad näivad järjest formaalsemad ning tuhmuvad üha teravamate eristajate kõrval, siis looduskatastroofi lähel oleme me ometi kord jälle kõik koos – võrdsed ja võimetus, vennad ja õed. Selline universaalsus äratab aukartust ja usku. Niisiis ikkagi, jumal tänutud, leidub veel midagi, mille puhul võib lubada enesele absoluutset tõsidust, peaaegu pühalikkust. Midagi, mille puhul nalja üldiselt ei tehta.

Tundub, et üks asi on tegelik ökoloogiline kriis, fakt oma konkreetsete põhjuste ja konkreetsete tagajärgedega, ning teine asi "ökoloogiline kriis", mis elab küll esimese najal, kuid mahutab tegelikust märksa rohkem. See teine oleks nagu kujunenud omamoodi anumaks, kuhu kanaliseerida või millelega varjata

tervet hulka muid paigast ära olekuid. Võib-olla just tänu looduskeskkonna hävimise ülimalle konkreetsusele ja loogikale on selle piirsituatsiooni teadvustamine kõigele vaatamata kuidagi turvaline. Sest, olgem ausad, rääkida kõva häälega moraalist, eetikast, surnud jumalast, kivi märke veeretamisest tundub antud globaalses ja lokaalses olukorras kuidagi kohatu. Ökoloogiline kriis allub aga igati ratsionaalsetele käsitlustele ja võimaldab ratsionaalseid lahendusi. Kui me teeme või ei tee seda ja teist, näiteks elame loodust säästvalt ega hävita enam vihmametsi, siis peaks ju põhimõtteliselt olema võimalik kõige hullem ära hoida? Mitte et enamik meist (jah, siiski saab veel öelda magusvalusas süütundes – "meie") peaks tarvilikuks kohe hommepäev võitlusse asuda. Puhtalt see võimalus, see loogika ning tunne, et olukord on ikkagi kontrollitav, mõjub rahustavalt.

"Ökoloogiline kriis" loob ebamäärasele aimdusele, et midagi on "liigestest lahti", veidi selgema vormi, hirm

Peeter Laurits. Moonide vendetta. Digitrükk, 2003. Peeter Laurits. Poppy Vendetta. Digital print, 2003.



hävimise ees hoiab midagi koos, lükab muid kahtlusi eemale. Kui imeplik ärevus tekitab mõnikord vajaduse tõusta tribüünile ja karjuda kogu maailmale... siis võib karjuda näiteks: "Me oleme looduskatastroofi lävel!" Toob ehk natuke leevendust, lisab võitlusvaimugi ning annab igal juhul parema ja kindlama tunde kui näiteks see, mis tuleb peale oma kapsamaa kõrval sosistades: "Maailm on absurdne..."

Tõdemus, et ilmselt on inimlik ennast ise peatsele väljasuremisele määranud, võib olla sama hästi põhjendus ja õigustus nii ökofašismile kui lillelapsele, nii röövkapitalismile kui pohhuismile ja millele kõigele veel. Asi pole esialgu isegi selles, mida siis nüüd peale hakata, vaid kõigepealt: millisena või kuidas seda ökoloogilist piirsituatsiooni teadvustada? Kuidas sõnastada nii-öelda laiendatud formuleering. Ehk antud juhul: kuidas seda kujutada?

Peeter Lauritsa ja Ain Mäeotsa "Mullatoidu restoran" koosneb lavastatud fotodest, videoanimatsioonidest ning

muusikast. Pildidel on möödunud suvel Lõuna-Eesti metsades jäädvustatud postapokalüptilised stseenid, kus loodus on üles tõusnud ning saanud inimesed mullatoidule. See omamoodi äraspidine Eedeni aed on kaunis ja kummaline paik, kus kohtab nii mitmeid õhtumaise kultuuri suurkujusid nagu Kristus, Püha Sebastian, Romeo koos Juliaga kui ka kohalikke tegijaid: investeerimispankureid, sõdureid, üht metsavarast. Nad kõik on surnud ning lebavad taevalikus rahus ürgse looduse rüpes: kes vajunud liivakoopasse, kes uhtunud ojasse, kes põimunud mõne mahakukkunud puu võrasse... Püha õhtusöömaag on lõppenud ning jüngrid langenud oimetult lauale ja laua alla, tühjade Coca-Cola pudelite ja krõpsupakkide vahele. Oicumenic Airlinesi viimset lendu tunnistab veel vaid graatsiliselt kiriku sibulkupli teraviku otsa kukkunud stjuardess. Rahu on saabunud maa peale.

Siin oleks justkui mingi lõhe. Need pildid on ilusad, liiga ilusad,

viimseni rafineeritud, müstilised – hea küll, dekadentlikud, kui soovite. Igal juhul mõjuvad need pigem uinuti kui äratajana. Kuid see, millele nad osutavad, see on ju midagi hoopis muud, kas pole? Midagi suurt ja kohutavat. See nõuaks ju hoopis... peaks tõusma tribüünile ja midagi karjuma. Aga mida? Kuidas oleks võimalik kujutada "tegelikku" ökoloogilist katastroofi, teha seda "autentselt", "adekvaatselt"? Absurdne.

Niisiis ei jäägi üle muud, kui loobuda hõlmavusest, tegelikkusest ja tribüünist ning süveneda detaili: kuivanud puulehte märjal käsivarrel, peenesse vereniresse suunurgas, pruunikaks tõmbuva naha varjunditesse. Muuta see katastroof absurdseks ilusaks, sest lõpuks teeb see täpselt sama välja, kui kujutada seda võimalikult hirmsana. Ning kui minna tuleb nagunii, miks siis mitte ilmutada veidi fantaasiat, veidi suurt joont ja enesest üleolekut?

"Mullatoidu restorani" puhul on mõnevõrra juttu tehtud teatrist, fotost

ja fotolavastusest, näituski on alapeal kirjastatud "Külmutatud ja viilutatud teater". Lavastuslikkus iseenesest õigupoolest ei tekitagi erilist probleemi, on see ju täiesti avalik, demonstratiivne. Ei mingit varjatud manipulatsiooni, ei mingit kahtlust (veri, jah, seda küll) – see kõik on ainult mäng. Kui aga teatriga veel mingit sidet otsida, siis mõnevõrra meenutab selline *nature-glam*, viimse fitnessi esteetiline pildikeel, veel kord, et... maailm on absurdne. Ehk täpsemini absurdidraama tekstikasutust. Pilt ei ole kuigipalju usaldusväärsem kommunikatsioonivahend kui sõna ning kui vähimgi autentsus, eriti antud juhul, on nagunii võimatu, siis täie teadlikkusega tekitatud võõritatus, grotesk, klišeelisus on peaaegu ainus võimalus mitte naeruväärseks muutuda. Lõpuks on neil fotodel ju kõik see, mida tegelik looduskatastroof tõenäoliselt just nimelt ei ole. Need pildid ei ütle seda, mida nad ehk tahaksid, sest seda on üsnagi võimatu lõpuni öelda või näidata.

Kui tulla veel kord tagasi selle kauni sõna juurde, siis muidugi, oma morbiidsuse ja üleküpse esteetikaga on Lauritsa-Mäeotsa maailmalõpp "dekadentlik". Aga siin on ometi üks põhimõtteline erinevus nii-öelda algupärasest, eelmise sajandivahetuse dekadentsist. Viimane oli kõigele vaatamata lahutamatu seotud progressi retoorikaga, sel oli tasakaalustav vastaspool, mida praegusel ükskõik mis vormis avalduval nn. dekadentsil enam ei ole. Suhteliselt raske oleks siinkohal ette kujutada ökoloogilise apokalüpsise "progressiivset" esitusviisi, ilma et see muutuks agitpropiks, psühhoterroriks või Elu Sõna brošüüride laadis heastuseks.

Ökoloogilise kriisi teema, isegi kui seda rõhutatakse, pole kindlasti ainuvõimalik, mida neist piltidest välja lugeda. Need võivad ju sisaldada mitmeid kõrvalliine ja tähendada muudki. Üht meeldivaid õudusvärinaid tekitavat nekrofilset muinasjuttu. Lugu igavesest tähtede poole pürgimisest ja selle kurvast lõpust (mainitud õnnetu stjuardess ja pilt näoli maha langenud jalaväepataljonist ümbritsemas tsisterni kirjaga "NASA"). Piiblipila. Tunnismärki mõnest märksa väiksemas mõõdus surmaorgiast, mingist hämarast ja võikast rituaalist, mis leiab aset kuskil eemal – ettevaatust!, seal ühes konkreetses Võrumaa metsas. Maailma lõpp on suur, kujuteldamatu, võimatu, täiesti absurdne. Sellest rääkimiseks peab va-



lima midagi konkreetset. Tegelikkus jääb nagunii kuhugi väljapoole ja see, mis tuleb, on igal juhul midagi muud. Godot'd pole lõpuks ka keegi näinud.

Teater, foto ja apokalüpsis toovad meelde veel ühe paralleeli. Aastal 1984, niisiis 21 aastat pärast Hitchcocki, tõi Mark Soosaar teatris Endla lavale loo "Linnud". Elava esituse kõrval näidati kaadreid Soosaare filmist "Viimne rahu", pilte pärast tuumakatastroofist häiritud lindude rünnakut vaikselt jäänud suurlinnast: metroojaamast, väljakutest, kõrghoonetest ja laipadest tänavatel. Sisuliselt fotosid, sest ei mäleta küll, et miski oleks seal liikunud. Kui nüüd isiklikuks minna, oli tegu ühe minu lapsepõlve õuduselamusega. Muidugi, laval toimuva kõrval tundusid need kaadrid kindlasti lihtsalt ehtsamad, rohkem "päris". Aga seal oli siiski veel midagi. Vaevalt oleks üski kui tahes osav filmiefekt – hullunud linnud nokkimas kellegi silmamune – suutnud selle "külmutatud ja viilutatud" õudusega võistelda. Sest kõige muu kõrval oli ka aeg, aja mõõde neis *still*-kaadrites kadunud. Ning see tähendas juba kindlat lõppu.

Nii tundub ka "Mullatoidu restorani" puhul nimelt fotomeediumi kasutamisel olevat rohkem tähendust kui pelgalt praktiline – et milleks filmida, kui peategelased nagunii enam ei liiguta. Film tekitab vähemalt illusiooni, et keegi on ikka veel kohal, film algab kuskilt ja lõpeb kuskil, midagi on enne ja midagi on pärast. Foto puhul näib teatav apokalüptilisus olemuslikuna. Iga vajutus "päästikule" lõpetab ühe tegelikkuse. Ei või teada, kas pärast seda aeg ikka läks edasi või oligi see vajutus viimane.

Ka kõike eelnevat arvesse võttes mõjub miski neil piltidel ikkagi kummaliselt, võõrastavalt. Eriti siis, kui meenutada "Linde". Ökokatastroofi põhjus peaks ju olema peamiselt tehnoloogiline ülaareng ning see omakorda on eelkõige seotud linnadega. Keskmise ettekujutus globaalsest katastroofist ja sellele järgnenud vaikusest seostub ikka

kõigepealt surnud linna, seisunud masinate ja muu sellisega. "Mullatoidu restorani" piltidel on aga inimesed metsas, pole mingeid tehnoloogilise tsivilisatsiooni märke. Kuidas nad sinna sattusid? Hea küll, metsavaras muidugi, investeerimispankureid ei või iial teada, aga ka kõik ülejäänud... Seejuures ei tundu, et nad oleksid eriti kaua agoonias vaevelnud ja et mets oleks vahepeal juba linnad "üle võtnud". Need inimesed on nagu välgust tabatud. Mis neid ometi sinna metsa ajas või meelitas? Justkui oleks neil seal siiski mingi asi ajada, justkui poleks nad ikkagi päris võõrad. Lõpuks põimuvad käed-jalad päris kenasti puuksaga ühte, sammal kasvab juustest läbi, vesi uhub kehad kividega kokku ja polegi enam suurt vahet...

Anu Allas on kunstiteadlane, EKM teadur.

Is there a café at the end of the world?

Anu Allas

Peeter Laurits and Ain Mäeots. Dining with Worms (*Mullatoidu restoran*). Music by Andres Lõo, video and animations by Riho Unt, Urmas Jõemees, Andres Rõhu. Make-up by Irina Vösaste. Assistants Madis Palm and Reimo Vösa-Tangsoo. Vaal gallery, 26.02.–16.03.2004.

Ecological crisis. Despite the unfathomable horrendousness conveyed by this phrase, there's still something sublime in those words. The tragic beauty of fading away, perhaps, and the realization that on the threshold of environmental collapse we all stand together once again – brothers and sisters, equally helpless. Such universality commands awe and faith: thank God, there still is something in this world to be treated with absolute seriousness, even solemnity, something hardly anyone dares to joke about. Somehow,

Peeter Laurits. Metsavarga hingehoid. Digitrükk, 2003. Peeter Laurits. Funerals of a timber thief. Digital print, 2003.

perhaps because the ongoing environmental devastation is so utterly logical and tangible, acknowledging this feels safe and comforting. Ecological crisis is something one can relate to on a rational level and it seems like it can also be solved by approaching it rationally: if we do this and stop doing that, like quit overconsuming, pay attention to recycling and don't destroy any more rainforests, it should still be possible to avoid the unhappiest end, shouldn't it? Not that most of us would start any of that tomorrow. Just knowing there is a chance and feeling that the situation can still be taken under control has a soothing effect.

The realization that mankind has destined itself to extinction can be used as a reason or an excuse for pretty much anything: practising ecological fascism just as well as for leading a care-free hippie-lifestyle; for robber capitalism just as well as for giving up all of one's belongings, etc. The question is not even about what's the right thing to do now. First we need to reach a consensus on how do we acknowledge this crisis, how should it be formulated – or in this case, how should it be depicted?

"Dining with Worms" by Peeter Laurits, a photographer, and Ain Mäeots, a stage producer, consists of mise-en-scène photos, animated videos and music. The pictures taken last summer in the forests of Southern Estonia show post-apocalyptic scenes of nature's uprising wiping out the whole of mankind – sending them to dine with worms (or according to the original title that refers to an old Estonian figure of speech, "feed on soil"). This backward Garden of Eden is a place both beautiful and bizarre, where one can encounter many great figures of the Western culture like Jesus Christ, St. Sebastian, Romeo and Juliet, alongside lesser folk like investment bankers, soldiers and even a timber thief (a character sadly far

too common in Estonian forests). Everyone is dead and lying in heavenly peace in Nature's primordial embrace: some fallen into sandpits, some washed down streams, some caught in the branches of trees... The Last Supper is over and the disciples have collapsed onto and under the table, alongside empty Coca-Cola bottles and torn packages of potato chips. The only witness of the last flight of Oicumenic Airlines is a graceful stewardess who has fallen from the sky to be pierced by the sharp tip of the onion-cupola of an orthodox church. Peace has come to Earth.

There seems to be a contradiction in this. Those pictures are too beautiful, too utterly refined, mystical – well, if you wish, "decadent". In any case, they have an effect more like a lullaby than a wake-up call. But the thing they're pointing to is something else, isn't it? Something that demands climbing to a stage and shouting out on top of one's lungs... but what exactly? How could one depict the "real" ecological disaster, making it "authentic" and "adequate"? Absurd, isn't it?

Thus the only thing one can do is give up trying to embrace the reality of the situation and delve deeper into the details: a dry leaf on a wet arm, a thin trickle of blood at the corner of a mouth, the shades of skin turning darker. Make this catastrophe absurdly beautiful, because in the end it works out all the same as depicting it in the most horrendous way imaginable. And if we must go anyway, why not show some fantasy, some grand gestures and some ability of being above oneself?

The discussions about "Dining with Worms" have included some talk about theatre, photography and photographic mise-en-scène – in fact the extended title of the exhibition says "frozen and sliced theatre". The fact that everything we see has been meticulously staged is really not a problem, since it is openly admitted, even demonstrative – it is just a game. But, for the sake of establishing one more link between this and theatre, it could be said that this kind of "nature-glam" with it's pictorial über-aesthetics is a bit resemblant of the strategy of using words to create absurdity characteristic to dramatic writing. Images are hardly any more reliable a communication tool than words, and in a case like this, where achieving any authenticity is beyond reach anyway, a consciously

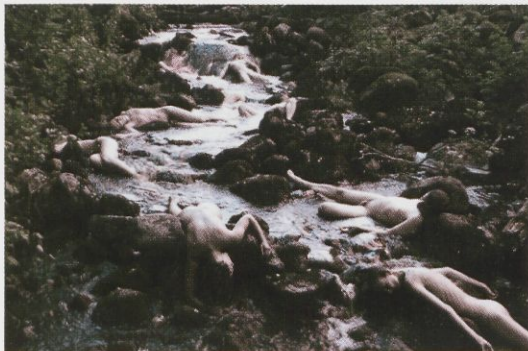
created effect of estrangement and grotesquely twisted clichés may well be the only chance to avoid becoming ridiculous. In the end, those photos show pretty much everything an actual ecological disaster wouldn't be – because they cannot show what it would be, but showing the opposite gets the message across just the same.

Now, to come back to that beautiful word, then of course the morbid and over-ripe aesthetics of the end of the world by Laurits and Mäeots are "decadent". But there is a principal difference between this and the original decadence of the last turn of the century. The latter was, despite everything, inseparably bound to the rhetoric of progress – thus it had an opposite that the current so-called decadence in any of it's forms lacks. It is hard to imagine a modern "progressive" depiction of an ecological apocalypse that wouldn't come across as totalitarian agit-prop, psychological terror or something resembling the illustrations in a Word of Life brochure.

The theme of looming ecological crisis, however emphasized, is definitely not the only possible reading of those pictures. They include several lesser storylines. A necrophiliac fairytale creating pleasant shivers of horror in the readers. A story of the everlasting quest to reach the stars and it's unhappy end (the aforementioned unfortunate stewardess and a picture of a group of soldiers, who have fallen to the ground around a cistern bearing the letters "NASA"). Making fun of biblical themes. Documentary proof of a death orgy on a much lesser scale, some obscure and ghastly ritual taking place "somewhere else" – in a forest in Võrumaa County, Estonia. The end of the world is huge, unimaginable, impossible and absurd. One has to pick something tangible to even start discussing it. After all, noone has ever seen Godot either.

It seems that in the case of this project, using photography as a medium has a deeper purpose than plain practical considerations (why film, if nobody's moving?). A film creates an illusion that someone is still there, it has a beginning and an end, something is before and something after. Photography, on the other hand, seems to have an innate apocalyptic quality. Every time the button is pressed, one reality ends. It cannot really be told whether time ever went on after

Peeter Laurits. Pärivoolu. Digitrükk, 2003. Peeter Laurits. Flow. Digital print, 2003.



this or was this the final image.

Taking all of the above into consideration there is still something weird about those pictures. The reason for an ecological breakdown should lie in the excess development of technology, a theme that is mostly connected to urban living. The average image of a global catastrophe and the silence that follows mostly focuses on dead cities and machines standing still. But the people of "Dining with Worms" are out in the wild woods without a sign of our technological civilization in sight. It doesn't seem like their agony lasted long enough for the wilderness to take over the cities either. How did they end up there? Those people look like they've been struck down by a lightning. What chased or lured them into the woods? It's as if they had some business there, as if they weren't total strangers after all. In the end, the hands and feet intertwine with the branches rather elegantly, moss grows through hair, water washes the bodies into the rocks and then there really isn't much difference left...

Anu Allas is an art historian working at the Art Museum of Estonia.

Peeter Laurits. Püha õhtusöömaaeg. Digitrükk, 2003.

Peeter Laurits. The Last Supper. Digital print, 2003.



Intervjuu Peeter Lauritsaga

Kuidas oli "Mullatoidu restoran" plaanitud ning mis välja tuli?

Kogu see restoran oli väga põhjalikult projekteeritud ja läbi mõeldud, eriti muudatusi ei tulnud ette võtta ei sisekujunduses, personalis ega menüüs. Palju pildistatud materjali jäi kasutamata, aga see oli ette teada.

Oli näha, et saame terve hulga jõulisi pilte, mis aga omavahel sobida ei pruugi. Ligi kolmandik materjalist sai välja toimetatud, visuaalse terviku kudemine jäi arvutitööks. Kõige suuremad üllatused tulid finantspoole pealt.

Mitte keegi poleks ennustanud erakapitali niivõrd suurt osakaalu (üle kahe kolmandiku) näituse eelarves. Eestis on tekkinud kunstimetsenide ring. Teiseks üllatuseks oli tseenimise Soomes, seda nalja poleks küll osanud ennustada.

Viimaseks üllatuseks on huvitunud galeriide ja külastajate hulk. Mõni idee vist sünnibki "lusikas suus ja särk seljas". Sellegipoolest ei risti ma järgmist näitust enam restoranis ega hotellis, ma tahan nüüd üksinda ja väga väga aeglaselt, ilma suure eelarveta, aga väga põhjalikult töötada.

"Mullatoidu restorani" nimi on juba jupp aega vana, ühendades sind, Hasso Krulli, Toomas Kalvet ja Andres Röhu. Kas antud näitus on selle ideega ka sisulist nabanööri pidi kuidagi seotud või on kaaperdatud vaid pealkiri? Kas midagi "mullatoidulist" oli juba tükemat aega plaanis?

Väljend "Mullatoidu restoran" tekkis meil üheskoos mitu aastat

tagasi, mängides mõttega, mismoodi võiks meie turufundamentalistlikus diktatuuriruumis turundada näiteks surma. Ja teisipidi, mismoodi võiks turistidele võimalikult sugestiivselt tutvustada eluslooduse olemust. Ise viibisime selle mõttekäigu arenedes turufundamentalismi piiritsoonis, Kütioru metsade vahel. Siit vaadates paistab hästi, kui imelik loom on inimene. Kõigi teiste olendite jäätmel lähivad kohe taaskasutusse, inimese jäätmel muutuvad aina polümeersemaks ja ei idane ega mädane enam kunagi. Näib, nagu peaksime oma missiooniks kogu elus aine elutuks muuta, kui papa jumal muidugi majanduskasvu annab. Varsti ei kõlba me sitta enam kompostiks ja me raiped ei mädane. Siis oleme sõna otseses mõttes *dead end*. Seni aga on kõige rohelisem ja loodusharmonilisem tegu, mida inimene materiaalses plaanis üldse korda saata võib, ruttu ära surra ja naasta toiduringi, ürgookeani supikööki.

Tahtsin palendada surma kaunist, ülevat ning müstilist aspekti ja tegin seda juba "Veeuputuses". Hiljem tuli Ain Mäeots oma mõtetega ja Mullatoidu restoran hakkas muutuma näituseprojektiks. Meie mõtted haakusid pikemate selgitusteta. Ainil on suurte rahvamasside koordineerimise kogemus. Minul kogemus oma mõtted nähtavaks muuta. Koostöö tundus väga loogiline.

Kes veel projektiga liitusid, kuidas võistkond tekkis?

Kõigepealt liitusid needsamad, kellega koos see väljend tekkis. Toomas Kalve oli kogu tööprotsessi telg – kaose insener, kes tegi kogu logistika, tehnilised lahendused ja mitu kopsakat stsenaariumi. Personali leidmisega ei olnud raskusi, kutsusime parimate seast neid, kes meie ideega haakusid. Kogu võttegrupp töötas nagu orkester sandile ilmale vaatamata ja suutis toime tulla kõigi nende näitlejate ja modellide, keda Mäeots hordide kaupa orgu tõi.

Kirjeldada näitusevõimaluste teket ja tulevikku.

Algul plaanisime eksponeerida uues Hobusepea galeriis. Siis aga selgus, et ruum jääb väikseks ja reserveerisime Vaala. Helsingi ülikooli botaanika-aias pidi eksponeeritama "Veeuputus". Suvel aga selgus, et "Mullatoidu" sobiks veelgi paremini ja repertuaar sai ümber

vahetatud. Võtete ajal tegime ettepaneku Moskva festivalile “Ökoloogia ja kunst”, kust tuli kohe jaatav vastus. Kui saatsime materjalid Londonisse, siis otustas The Ragged School Gallery eksponeerida meid väljaspool järjekorda. Septembris esineme Berliinis Giedre Bartelti galeriis. Nii et näituste kalender läks lõhki ja koos sellega ka eelarve. Pidime trükkima näitusest teise koopia ja kulutama suuri summasid ringreisile. Nüüd sõidab üks komplekt mööda maailma ja teist eksponeerime Tallinnas, Pärnus, Tartus, Viljandis ja Võrus.

Millises võtmes või kontekstis tõlgendusi sa ootad, millisesse tähendusvälja soovisite näituse paisata?

Mullatoidu restoran on dekadentlik ja ambivalentne söögikoht, mis võimaldab tõlgendusi päris laial skaalal. Mulle meeldib eri köökide koosmõju. Ainult vahest on olnud natuke imelik, kui pärast kõike seda mukkimist ja stiliseerimist, ironiat ja maneristlikku estetismi tuleb mõni näitusekülastaja ja küsib: “Kust te küll kõik need jubedad laibad leidsite?”

Tegelikult pole siin imestada midagi. Foto ongi tõe ise.

An Interview with Peeter Laurits

Peeter Laurits, how would you compare the original plans for “Mullatoidu restoran” (“Dining with Worms”) with the end result?

It was all very thoroughly planned and well thought out, and there was no real need to make any major changes. It was obvious we would get a large number of powerful images that would not necessarily go together. Nearly one-third of the material was edited out. The remaining images were then crafted into a visual whole on the computer.

The biggest surprises came on the finance side. No one would have predicted private capital as making up such a large share (more than two thirds) of the project budget. The other surprise was the exhibition actually being censored in Finland – that was a twist we couldn’t have imagined. And the third surprise was the number of interested galleries and visitors.

The name “Mullatoidu restoran”

(literal translation: Soil Food Restaurant) has been around for a while now, uniting you, Hasso Krull, Toomas Kalve and Andres Rõhu. What is its connection with this current exhibition?

The expression *mullatoidu restoran* came about several years ago when we were toying with ideas on how to market say, death, in our dictatorial space of market fundamentalism. And on the flipside, what would we be the most suggestive way possible to introduce the existence of nature in the wild to tourists. At the time, we were in a borderzone of market fundamentalism, the forests of Kütiorg. From there it is plain to see what a strange creature Man really is. Anything left behind by other creatures is immediately cycled back into reuse, but the waste left by humans is becoming more and more polymeric – never to germinate, never to decompose. It’s as if our mission in life were to suck the life out of everything, if only Papa Above would grant us economic growth. Soon even our shit won’t be suitable for compost; our carcasses won’t decompose. And then we literally will be a dead end. But until we get to that point, the greenest and most ecologically sound thing a person can contribute in the physical scheme of things is to hurry up and die, return to the food chain, to the ocean, the big soup kitchen.

I wanted to portray the beauty of death, the greatness and the mystical aspects of it, and I had already done so in “*Veeuputus*” (“Flood”). Ain Mäeots came in with his ideas later on, and “*Mullatoidu Restoran*” turned into an exhibition project. Our ideas clicked, so no long explanations were necessary. Ain has experience with coordinating large masses of people. I have experience expressing my thoughts visually. Working together seemed very logical.

How did the team come about?

The first to come on board were the same people who were there, when we came up with the original expression. Toomas Kalve was the axle of the entire work process – the chaos engineer, who developed the logistics, the technical solutions and several hefty scripts. There were no difficulties finding personnel; first we invited those of the best (artists) who connected with our idea. The crew worked like an orchestra, despite the ghastly weather, and managed to get



the job done with the hordes of actors and models Mäeots brought into the valley.

Describe the plans and possibilities for the exhibit.

We had originally reserved the Hobusepea gallery in Tallinn, but when it became apparent that it would be too small for us, then the Vaal gallery. The Helsinki University Botanical Garden was scheduled to exhibit my work “*Veeuputus*”, but in the summer we decided to replace it with “*Mullatoidu*”. While shooting, we sent a proposal to the Moscow festival “Ecology and Art” and a positive reply came almost immediately. We sent the materials to London, and the Ragged School Gallery decided to exhibit us outside of its planned schedule. In September we present at the Giedre Bartelt gallery in Berlin. So the exhibition calendar was pretty much a bust, and we had to print another copy. Now one set is traveling the world and the other is on display in Estonia.

What types of interpretations do you expect?

“*Mullatoidu Restoran*” is decadent and ambivalent and leaves room for a pretty wide range of interpretation. I like the combined effect of the various sides. Sometimes it gets a bit strange, when after all of this tweaking and stylizing, the irony and mannerist aestheticism, somebody visiting the exhibition walks up and asks “Where did you find all those awful corpses?”

There’s actually nothing amazing about it. A photo is the truth.

Peeter Laurits. Märter ja Bambi. Digitrükk, 2003. Peeter Laurits. Martyr and Bambi. Digital print, 2003.

{jälgimisühiskond}

Rotid laboris

Mari Laaniste ja Jaak Tomberg küsivad, kas ühiskonna suurem läbipaistvus on ikka õige tee.

Kas palju räägitud “jälgimine” on tegelikult midagi, mille pärast on objektiivselt põhjust mures olla? Ebasoodsat meelestatust võimaliku jälgimise vastu saab ju taandada loomariigist pärit instinktiivsetele hirmudele. Samuti võib osa sellega seotud paranoiasid kirjutada loomumomase soovi arvele tunda end olulisena – keskmine invidi ei taha enamasti uskuda, et ta ei pruugi huvitada mitte ühtki kaasinimest (rääkimata surnutest või jumalatest). Õigupoolest tugineb mõnegi uue tehnoloogilise kultuuri alaliigi, näiteks anonüümsete, ent kõigile Internetis surfajatele avatud võrgupäevikute ehk *blog*’ide eksistents, rääkimata juba *rate.ee* tüüpi äärmustest, teatavale uutmoodi sotsiaalsele ekshibitsionismitungile, mis on kombinatsioon soovist paista huvitav ja lootusest, et teised seda ka märkavad. Tõik, et võrgulehekülje külastajate loenduri näitaja kasvamine ja võhivõõraste kommentaarid teevad päevast päeva tuhandetele heameelt, näikse olevat jälgimishirmuga kuidagi vastuolus. Kuna virtuaalses suhtlusruumis aga kasutatakse spetsiaalselt teistele esitlemiseks konstrueeritud mina-versioone, ei ole see pind adekvaatne järelduste tegemiseks. See jälgimine, mis muret tekitab, puudub indiviidi eksistentsi reaalsuses: majanduslikku ja tervislikku seisundit, sotsiaalseid suhteid ja käitumisharjumusi jne. – ja seda kõike pole tegelikus elus üldse nii lihtne “publikule” meeldivamaks lihvida.

On selge, et moodsas tehnoloogilises kultuuris on üksikisikute tegutsemise jälgimiseks loodud silmatorkavalt soodsad võimalused. Küsimus on selles, et puudub selgus, kes ja kui palju neid reaalselt rakendab. Infoajastul, mil info omamine on võti võimu juurde, pole kuigi keeruline järeldada, et jälgimist võimaldav tehnoloogia ei areneks küllap põrmugi nii kärmelt, kui puuduks huvi selle kasutamise vastu. Sõna “jälgimine” pole õieti muud kui eufemism, mille varjus hõllandub märksa jõulisem “kontroll”. Viimaseks on tehnoloogilise murranguga juba praegu loodud rohkem potentsiaali kui vaja Orwelli halvimate hirmuunenäguide täitumiseks.

Tehnoloogia ja identiteet

Pea kõik, mis totaalse jälgimisühiskonna loomiseks vaja, oleme omaks võtnud tarbetehnoloogilise revolutsiooniga. Kaasaegses läänelikus kultuuris on inimesed ümbritsetud järjest suuremast hulgast isiklikest tehnikaseadmetest, mis näivad lisavat nende ellu kindlust ja turvatunnet. Mobiiltelefonid, arvutid, seadmed muusika taasesitamiseks, kaasaskantavad füsioteraapiaseadmed jmt. ning pidev side massimeediaga on muutunud igapäevaeksistentsi lahutamatuks osaks. Aina sagedamini ei vaadata neid enam ainult kui praktilisi eesmärke täitvaid kasulikke tööriistu, vaid ka kui inimidentiteete, elustiile ja väärtushinnanguid defineerivaid aspekte. Kultuuriteoreetik Dani Cavallaro kirjutab oma raamatus “Cyberpunk and

Cyberculture”, et need esemed on seega vaadeldavad omamoodi proteesidena (meditsiinitehnoloogiliste kunstlike abivahenditena füüsiliste organismide puuduste korvamiseks)¹. Neid tarbeesemeid ja nende kasutajaid ümbritsev kindlustunde aura on sellegipoolest teatud mõttes illusioon. Tehnoloogilisest masstootmisest sündinud objektid ja nende tarbijad on lakkamatult kaasatud reklaamindusele, meediale ja infotööstusele keskendunud kultuurilistesse operatsioonidesse, mis pole niivõrd seotud enam tarbeesemete, vaid imidži, rüoe ja stiilidega. Cavallaro kirjutab, et kellegi *CD-player* või sülearvuti pole üldse nii tähtsad kui immateriaalsed ideed või kujundid, mida disainerid või *copywriter*’id nende objektide juures propageerivad. Veelgi enam – need kujundid ja ideed on pidevas muutumises ning minimaalsete erisuste pideva lisandumise tõttu iganeb peagi ka kõige atraktiivsem produkt. Sestap on teatud objektide tekitatud usaldus ja kindlustunne ei rohkem ega vähem kui fantaasia.

William Gibsoni juba klassikaks saanud küberruumi definitsioon² tõstab esile paljude meie igapäevaste kogemuste fantastilist kõrvalmaiku: paljude tarbimises olevate produktide usaldusväärsus ja kindlusgarantii on üldistatult hallutsinatsioon. Gibsoni definitsioon vihjab aga veel sellele, et see hallutsinatsioon on konsensuaalne, kokkuleppeline, sest neidprodukte kasutab pidevalt väga-väga suur hulk inimesi.



Cavallaro meelest tuleneb selline halutsinatsiooni “jagamine” sellest, et isiklikud kogemused transformeeritakse kollektiivseteks representatsioonideks. Reklaam, meedia ja infotööstus keskenduvad Cavallaro sõnul inimeste personaalsete ihade, emotsioonide ja fantaasiate tõlkimisele ideaalsete ja ihaldatavate produktide keelde. Need kujundid hiilivad mööda isiklikust maitsest ja eelistustest, sest neid esitletakse kui universaalselt atraktiivseid. Nad tekitavad seeläbi veidra kogukondliku tunde, mis rajaneb eeldusel, et kultuuri kuulumine tähendab samade produktide ihaldamist, mida ihaldavad kõik sellesse kultuuri kuuluvad inimesed. Sellises illusoorse ühiskonnas on inimesed teineteisele tihtipeale midagi veel vähemat kui anonüümsed võõrad – kõik, mis neid ühendab, on nendesamade representatsioonide abstraktne võrgustik. Nad on Cavallaro metafoori kohaselt justkui tegelased narratiivis või näitlejad näidendis, kes teavad vaevalt süžeed, rääkimata sellest, et nad oleksid teiste näitlejatega tuttavad. Inimene toob oma emotsioonid konsensuaalsele ohvrile selle piirini, et ta ei tunne end enam tekkinud rägastikus ära. Ta on teistega kas äravahetamiseni sarnane või teistest sedavõrd eraldunud, et tal pole enese identiteedi hoidmiseks piisavat võrdlusmomenti.

Niisiis on kultuuri digitaaltehnoogiline areng süvendatud märk sellest, et inimene on materialiseerinud oma epistemoloogilise olemuse enesest väljapoole: mobiiltelefon, sülearvuti või tegelikult ükskõik milline masin dubleerib ja võimendab inimese enese füüsilisi funktsioone. Masin on loodud inimese näo järgi; dubleerides inimese igapäevaelu materiaalseid funktsioone, dubleerib see ka osakest inimese epistemoloogilisest tuumast. Masin kui protees on muutunud inimese füüsilise olemuse pikenduseks. Inimeste iseärasused on suurelt osalt muutunud erisusteks nende proteesiliste masina-

te vahel; inimestevahelised suhted aga konsensuaalse hallutsinatsiooni mõjualas viibivaks väljaks.

Kellele on see kasulik?

Mugav kooselu moodsa personaliseeritud tehnoloogiaga tekitab seisundi, mis on võrreldav kergematele narkootikumidele omistatava “vaimse sõltuvusega”. Väärib märkimist, et teenusepakujad õhutavad oma kaupa turustades reklaami otstarbel tagant ka müüti, justkui oleksid pangakaardid, isiklik telefon jmt. hädvajalikud funktsioneerimiseks normaalse ja täisväärtusliku ühiskonnaliikmena, ehkki enamik sellest kaubast on sisuliselt ainult mugavustooted. Ent kokkupuude konsensuaalse hallutsinatsiooniga ehitab tööpoolest identiteeti: kui inimene ei saa sellest osa, puuduvad tal ka sotsiaalsed enesemääratlusvõimalused. Tõika, et kasutaja on süsteemide haldajatele jälgitav, küll teadvustatakse, ja pigem eba-meeldivana, ent samas ei sunni see valdavat enamikku kasutajaid tehnoloogiliste mugavustega elustiilist loobuma. Valik pole ka kerge: sõltumatult “nähtamatu” olla ja ise oma jäetud jälgi kontrollida võib küll tunduda ahvatlev, ent samas võib ette tulla olukordi, kus oleks parem olla “nähtaval”. Kui autos on gps-seade, on detailne info autoomaniku igapäevastest liikumistrajektoridest kättesaadav süsteemi haldavatele isikute ringile, kellest teenu-seostjal ei pruugi olla kuigi täpset ülevaadet, samuti pole tal tegelikult võimalust enda kohta kogutavate andmete käekäiku kontrollida. Samas, kui auto ärandatakse, saab selle asukohta gps-iga kohe kindlaks teha. Kasu ja kahju vahel pole selget piiri.

Küsimus, kes siis õieti keda jälgivad, on jäänud üsna ähmaseks, kuna tasandeid on lausa kümneid. Normaalse äritegevuse käigus koguneb info lihtnimetest klientide kohta kõikvõimalike tehnoloogiatega pakkujate kätte. Nood peavad küll seaduse

järgi oma andmekogusid vastutustundlikult käsitlema, ent see ei takista nende riskasutamist või tarvitamist ärilise kasu teenimiseks.³ Pole selge, kuskohas jookseb kliendiandmebaaside kasutamisel lubatavuse piir – isegi personaliseeritud reklaami võib tõlgendada kuritarvitamisena. Ühtlasi pole võimalik välistada legaalselt kogutava info-ga töötavate isikute eraviisilisi kuritarvitusi või info lekkimist kolmandate isikuteni. Üks sagedasemaid info loovutamise-ga kaasnevaid muresid seisnebki inifaktori reetlikkuse teadvustamises. Jälgimisparanoia on otsestes suhetes jälgimisvajadusega (võiks isegi öelda, et esimene on teise otsene sümptom, selle varjatud, fiktiivne realisatsioon). Inimlik uudishimu, mis algab sõprade-tuttavate nimede süütust Google'isse toksimisest, võib võtta arvukalt kriminaalseid vorme, kusjuures tehniliste probleemide taha ei takerdu “tänu” mitmekülgsele ja aina odavnevale tehnoloogiale enam suurt midagi. Omaette teema on lihtsalt privaatsuse rikkumise eesmärgil toimuv jälgimine: näiteks mõnedes Kagu-Aasia riikides on jõudsalt arenenud nn. perverditehnoloogia ehk pisikesed hõlpsasti peidetavad kaamerad spetsiaalselt inimeste (eeskätt naiste) eraelulisse sfääri tungimiseks, millega on võimalik näiteks läbi riiete “näha”, jms. See kõik on aga pigem eba-meeldiv kui otseselt ohtlik.

Jälgimisega seotud hirmude ja pahameele põhiline objekt on tavainimese vaatepunktist siiski riiklikud jõustruktuurid, kes tegelevad põhimõtteliselt kõigi inimestega ning kelle kätte koondub nn. jäme ots tänu juurdepääsule teiste ametlike jälgijate andmekogudele. Tehnoloogia areng on selles plaanis jõudnud punkti, kus anonüümsus muutub illusoorseks. See, et sina tänaval vastutulijat ei tunne ega tema sind, ei tähenda midagi: turvakaamera-ga ühendatud korrakaitsestruktuuridele kuuluv arvuti võib tunda teid mõlemad. Tehnoloogia tänaval kõndiva in-



mese näo fikseerimiseks ja selle kokkuviimiseks vastava sissekandega andmebaasis on juba mõnda aega olemas. Samuti on näiteks Inglismaa politseiautodes juba kasutusel arvutivõrku ühendatud kaamerad, mis fikseerivad liikluses jooksvalt autonumbreid ja kontrollivad kõigest paari sekundiga andmebaasist, kas auto või selle omanik pakuvad parasjagu politseile huvi. Sarnaseid lahendusi juurutatakse pidevalt ning ühtlasi õhutatakse või lausa sunnitakse inimesi endast rohkem “jälgi” jätma (näiteks ID-kaardi kaudu), tuues ettekäändeks nii mugavuse kui turvakaalutlused. Kuna tehniliselt on soodsaim pinnas taoliste rakenduste kasutuselevõtmiseks maailma tehnoloogiliselt arenenud piirkondades, kahanevad mõneti paradoksaalselt eeskätt demokraatlikus ühiskonnas kodanike võimalused midagi riigi eest saladuses hoida. Paistab, et seda Orwell ei aimanud. Demokraatlik maailm muutub hiigellaboriks, kus inimesed sibavad nagu anduritega varustatud rotid. Individid, kelle tegevus ei kajastu süsteemis teistega võrdsel määral, hakkavad aga automaatselt kahtlasena silma torkama.

Kultuur jälgimisühiskonnas

Loomulikult mõjutab sellise olukorra teadvustamine kultuuri. Näiteks klassikalise kriminaalfiktsiooni loomine läheb ilmselt aina keerulisemaks, kuna süüdlase vahelevõtmise võimalused on hüppeliselt kasvanud (DNA-jäljed, võimalus määratleda kaasaskantavate seadmete või autode täpset asukohta ajas ja ruumis, jne.). Arvata võib, et see žanr suubub peagi turvalisse “aja-

looliusse”. Umelisse ning üha enam ka tänapäevasesse taustruumi asetatud meelelahutusfiktsioonides asendab seda aga jõudsalt maad võttev paranoiatemaatika: mitmesugused organisatsioonid, mis on sõltumata oma legaalsuseastmest tavainimesele hoomamatu ja obskuursete eesmärkidega, omavad ja kuritarvitavad õndsas teadmatuses elavate üksikisikute kohta käivat informatsiooni ning õiendavad “süsteemiõonestajatega” arveid.

Selliste fiktsioonide ja tõe vahekorra ei saa objektiivselt hinnata, kuna tavainimene lihtsalt ei tea tõde – või ei suuda seda enam hoomata. Kahjuks pole ajaloolist statistikat selle kohta, kui suur osa elanikkonnast on eri ajajärkudel uskunud, et võimuorganid neile süstemaatiliselt valetavad, kuid tõenäoliselt on see hulk pärast II maailmasõda tublisti kasvanud, nii et “X-failidest” tuttav “The truth is out there”-fanatism küünib kohati juba uue religiooni mõõtmeteni. Pole enam isegi selge, kelle käes on võim, kuna nominaalselt demokraatlik valitsussüsteem sõltub valimiskampaaniate rahastajatest; samuti jääb ähmaseks see, millised on võimu mitmesuguste tasandite ja allorganisatsioonide seosed. Seega, kaebamine teemal “poliitika kaugeneb rahvast” ei ole mingil juhul midagi Eestile eriomast. See on tendents läbib kogu läänelikku kultuuri ning on ühtlasi ka loomulik olukorras, kus tsivilisatsioon on keerustunud sellise astmeni, et enamik inimesi tunneb hästi vaid oma eluala: üht või paari karge kogu me-sitaru täitvas struktuuris. Ka riigivõim kärjestub paratamatult, muutudes aja-

pikku nii spetsiifiliseks, et teiste valdkondadega tegelevad inimesed ei suuda sellega enam suhestuda ega sellest kuigivõrd aru saada. Tõe haaramatuse tõttu hakkavad domineerima müüdid.

Inimmutrikest frustratsioon tema elu jälgiva ja mõjutava, ent kätte- ja arusaamatu ühiskonnakorraldus- ja võimustuseni pärast on tõusnud müütideküllases kultuuris üheks peamiseks arengumootoriks. Seepärast loetakse Coelhot, kes kinnitab, et tegelikult on kõik ikkagi väga lihtne. Sukeldutakse esoteerikasse või religiooni, veenmaks end, et arusaamatu süsteem on lihtsalt mingi vale süsteem, ning otsitakse sadade variantide seast asemele midagi sirgjoonelisemat, mida saaks tingimusteta “õigeks” pidada.

Kummaline, et see, mida tegelikult kuulda tahetakse, ei erinegi nii väga Suure Venna sõnumist.

Jaak Tomberg on Tartu ülikooli magistrant, kes uurib küberkultuuri.

¹ Dani Cavallaro. Cyberpunk and Cyberculture. London, The Athlone Press, 2000.

² Konsensuaalne hallutsinatsioon, mida kogeb iga päev miljardite kaupa igast rahvusest legitiimseid operatooreid selle kaudu, et lastele õpetatakse teatud matemaatilisi kontseptsioone. Graafiline infopresentatsioon, mis on abstrah-heeritud kokku kõikidest arvutitest inimsüsteemis. Kujuteldamatu kompleksus. Kiirguvad valgusjooned inimõistuse mitteruumis, info konstellatsioonid ja kobarad. Nagu linnatuled, mis kaugenevad.

³ Kliendiandmetega teenitav võimalik tulu on siiski lapsemäng selle kõrval, mida võib sisse tuua moodne äri- ja tööstusspionaaž: valdkond, kus läheb praegu kaubaks varem välisluure privileegiiks olnud tipp-spionaažitehnoloogia.



Kui meie oleme rotid laboris, siis kus on kass? Või kes meist on kass?

Because social surveillance is best practised through advanced technology, the people most affected by it actually live in democratic countries – something that Orwell probably didn't foresee. Modern lifestyle is addictively comfortable, but it is also making us as easy to watch as rats in a lab. Information acquired through surveillance is the key to power and control. But who exactly is watching who? Should one suspect everyone else, or is there a system behind all this? Lack of anonymity and fear of indeterminable subjects or organizations who might be watching is affecting the whole of Western culture.

Jälgimisühiskond ja mobiiltelefon

Mart Normet analüüsib mobiiltelefoni kui jälgimisühiskonna käepäraseimat teostamisvahendit.

Me elame jälgimisühiskonnas. Teoreetik David Lyoni definitsiooni kohaselt on jälgimine mis tahes personaalsete andmete kogumine ja töötlemine eesmärgiga mõjutada või juhtida neid, kelle kohta teave käib.

Digitaalset informatsiooni laseme me iseenda kohta koguda pidevalt. Hommikul, kui mobiiltelefoni sisse lülitate, anname võrgule teada, et oleme ärkanud; Internetis liigeldes anname teada, mis meid huvitab; e-posti saates ja saades salvestab andmepank detailid meie suhtlusringkonna ja kirjavahetuse kohta; kaupluses kaardiga makstes laseme salvestada üksikasjaliku informatsiooni oma kulutuste kohta vähemalt kolme, s.t. kaupluse, kaardimaksekeskuse ja panga andmebaasi.

Kunstiakadeemias kasutusel olev isiklik nn. turvakaart fikseerib isegi aja, mil inimene esimese korruse tualettruumi läheb või kui sageli ta seal ukse taga suitsupause teeb.

Enamasti me andmete äraandmise ja kogumise protsessi ei tunneta, sest andmebaasidega ühendatud seadmed ja rakendused on saanud meie elu organiliseks osaks.

Digitaalne panoptikon

Iseloomustamaks jälgimisprotsessi loogikat, võttis prantsuse filosoof Michel Foucault 1970. aastatel taaskasutusele termini "panoptikon". Algselt viitas panoptikon inglise filosoofi Jeremy Benthami teoorias kindlale utoopilisele vanglatüübile: see oli ringikujuline hoone, mille üksikkambrid paiknesid korrapäraselt ja ringikujuliselt mittel korrusel, uksega keskpunkti poole. Keskpunktis asus valvuri torn, millest oli võimalik jälgida iga kongi. Seda hõlbustas ka ülalt kupli kaudu suunatud valgus, mis valgustas vangi vaadet pimestades kambri sisu. Kuna vang valvurit ei näinud, võis ta vaid aimata, millal täpselt teda jälgiti.

Jälgimisühiskonnas elatakse digitaalses panoptikonis. Näide, millega seda väidet kõige sagedamini illustreeritakse, on ECHELON. See on ülemaailmne pealtkuulamissüsteem, mida haldavad Ameerika, Suurbritannia,

Kanada, Austraalia ja Uus-Meremaa luureorganid. Krüptograafiaekspert Bruce Schneieri kolme aasta taguste andmete kohaselt uuris ECHELON iga päev üksikasjalikult läbi ligi kolm miljardit sõnumit ja suhtlusakti: telefonikõned, e-kirjad, Interneti lehekülgede allalaadimised, satelliidiülekanded jne.

"Telefoni või krediitkaardi kasutamise mugavus viib selleni, et kaalume harva hoolikalt tõsiasja, et meie kõned ja arveldused on jälgitavad ning et teised saavad kasu nende andmete kasutamisest," väidab David Lyon. Meile tundub, et saame infotehnoloogia abil vabadust ja mugavust juurde. Infotehnoloogia kasutamine on justkui võimu saavutamise eeldus. Meie elukorraldus on tänu tehnoloogiale paindlikum ja kiirem. Näib, et nii on võimalik hallata aega ja ruumi.

Samas, nautides privileegi olla pidevalt võrgus ja kontrollida olukorda, ei anna me enesele aru, et oleme samaaegselt ise pideva kontrolli objekt.

Bruce Schneieri väitel ei ole Ameerikas inimesed nende kohta käivate andmete omanikud; näiteks informatsiooni ostukäitumise, harrastuste, majandusliku seisu või psühholoogilise tervise kohta võivad firmad üksteisele müüa. Seevastu Euroopa seadusandluses on privaatsuse käsitlus rangem. "Privaatsus on justkui inimese ümber olev mull ja selle mulli mõõtmised määrab ära inimene ise, kontrollides, kes sellesse siseneb ja kes mitte," kinnitab meediauurija Felix Stalder.

Telefon kui intiimne kehaosa

Mobiiltelefoni näol on tegemist kõige intiimsema andmebaasidega ühendatud seadeldisega. Mobiiltelefon on inimese privaattelfon. Sellele viitab toote personaliseerimine helinate, korpuste ja muude aksessuaaridega. Mobiiltelefon lõhub traditsioonilisi piire kodu ja töö vahel, mistõttu võib seda nimetada nii kaasaskantavaks kontoriks kui kaasaskantavaks koduks. Vastus küsimusele "Mis su number on?" liidab inimese nime, aadressi ja digitaalse isikukoodi summeerituna ühte numbrijadasse.

Arendades edasi Marshall McLuhani teooriat, mille kohaselt on



igasugune meedia inimese kehapikendus, võib väita, et mobiiltelefon on saamas inimese kehaosaks. Lisaks kõrvade ja suu "pikendamisele" koondatakse endasse osa inimese mälust. Mobiiltelefoni või sim-kaardi kaotamisega kaotab inimene osa oma sotsiaalsest kapitalist, sest ennast identifitseeritakse suurel määral teiste inimeste kaudu. Seetõttu tähendab suhtlusringkonna kaotus hoopiski enda identiteedile.

Mobiiltelefoni saab jälgida kahel tasandil. Esiteks saab jälgida sisu: telefonikõnede pealtkuulamine, lühisõnumite lugemine, majandustehingute jälgimine, internetikäitumise monitoorimine jne.

Teiseks saab jälgida dünaamikat (i.k. *traffic*): vähemalt mõnesaja meetri täpsusega on võimalik pidevalt kontrollida inimese asukohta; saab vaadelda, mis kell inimene ärkab, kui hommikul telefoni sisse lülitab; kuhu ja mis aegadel auto pargib; kui tihti ja kellele helistab jne. Mobiiltelefon kui kõige intiimsem jälgimist võimaldav objekt on inimese peegeldus virtuaalmaailmas.

Mobiiltelefoni jälgides võib saada täpse ülevaate inimese rahaasjadest,

**Seto naised
Õie ja
Maarja Sarv
digitaalse
panoptikoni
käepäraste
vahenditega.
Seto women
Õie and
Maarja
Sarv with
their mobile
phones –
digital panopticon's
handiest tracking
devices.**

kui ta näiteks kasutab sms-teenust, mis saadab iga pangaarvele laekunud summa kohta teate mobiilile; kui ta edastab vee-, gaasi- ja voolumõõtja näidud kommunaalfirmale; kui ta mängib mloto; kui ta kasutab mobiiltelefoni kui maksevahendit näiteks karastusjookide või bussipileti ostmiseks. Kõik näiteks toodud teenused toimivad Eestis reaalselt. Mobiiltelefoni saab panna ka kodu valvama. EMT pakutav teenuspakett KoduKIT kaitseb maja või korterit nii sissetungi kui tulekahju eest, lülitab sisse kütte- ja kastmissüsteemi, saunaahju, hoiab tubades ettenähtud temperatuuri ning esitab kord kuus elektrinäidu. Samuti pakuvad Eesti Mobiiltelefon ja Tele 2 sms-teenust, mis tuletab igal hommikul naistele meelde, et tuleb võtta järjekordne rasestumisvastane tablett. Andmebaas peab tablettide üle arvet ning saadab kinnitava teate, kui tabletileht otsa saab.

Seega, mobiiltelefonist on saanud multifunktsionaalne kehapiikendus, võti kasutaja eraellu.

Andmebaasid

Eestis, kus infotehnoloogia areneb kiiresti ning inimesed on uutele teenustele ja võimalustele avatud, võib ette näha veel paljude mugavate teenuste tekkimist, mis teevad nende kasutajast üha suuremal määral panootilise masina osakese.

Juba praegune situatsioon, kus mobiilside abil saab silma peal hoida inimese liikumisel, tema suhtlusringkonnal ja selle liikumisel, tarbimisharjumustel ja paljul muul, võimaldab koostada inimesest numbrilise portree, mida saab võrrelda andmetega ja portreedega teistest andmebaasidest. Üksikutest panootikonidest, mida kontrollivad reeglina erafirmad, aga ka riigiasutused, moodustub üks kõikehõlmav panootikon. See ei viita ilmtingimata sellele, et kõik andmebaasid jookseksid kokku ühesse peaarvutisse. Küll aga sellele, et jõustruktuuridel ning miks mitte ka finantskonglomeraatidel on ligipääs pea kõikidele inimese kohta eksisteerivatele andmetele. Bell Labsi president Arun Netravali on väitnud, et kui meie lapsed on umbes sama vanad kui meie täna, on maakera sisse pakitud tohutusse võrgustike võrku elik kommunikatsiooni-membraani.

Kunstiprojektid

Jälgimisühiskonna idee oli üks 20. sajandi kultuuri enim intrigeerinud teemadest. Legendaarseimaks teoseks võib pidada George Orwelli raamatut

“1984”, millele viidatakse ka kõige värskemates jälgimisühiskonda käsitlevates teooriates.

Erinevad jälgimise kontseptsioonid on leidnud kujutamist filmides. Näiteks Francis Ford Coppola “The Conversation” (1974) ja Tony Scotti film “Enemy Of The State” (1998) keskenduvad kõnede ja kõnevahendite jälgimisele. Peter Weiri “The Truman Show” (1998) jutustab loo mehest, kes enesele teadmata on kogu elu mänginud peaosa filmis, mida filmitakse tuhandete märkamata kaamerateaga, ning kogu tema elukeskkond on tohutu filmistuudio.

Enamik jälgimisühiskonda kommenteerivatest kunstiprojektidest kasutab filmi- ja videomeediami, mis on visuaalselt kõige võimsam ja inforohkem vahend vaadeldava objekti kontrollimiseks.

Üks radikaalsemaid jälgimisühiskonna kommentaatoreid on ameerika kunstnik professor Steve Mann, kes ise nimetab end küborgiks. Alates 1980. aastatest on ta tegeleud nn. vastujälgimise projektiga, kinnitades oma keha külge arvuteid ja kaameraid. Mann nimetab seda refleksionistlikuks kunstiks: jälgimisvahenditega varustatuna peegeldab ta vastu teda jälgivat ja teda peegeldavat tehnilist keskkonda.

Sotsiaalse kontrolli mehhanismidega tegeleb ka taani kunstnik Niels Bonde. Tema installatsioon “I never had hair on my body or head” kujutab lapse tuba laua, toolide, toaille ja voodiga. Voodis on pehmed mänguasjad, kel kõigil on ühe silma asemel väike kaamera.

Institute of Applied Autonomy leheküljel Internetis (<http://www.appliedautonomy.com/isee/info2.html>) võimaldab kasutajatel valida New Yorgis ühest kohast teise liikumiseks tee, kus on kõige vähem jälgimiskaamerad.

Mobiiltelefonidele keskendatud kunstiprojektide huviorbiidis on peamiselt tekstisõnumid (<http://rhizome.org/object.rhiz?3084>). Malmö kunstiakadeemia juures viis Miya Yoshida 2003. aasta sügisel läbi kunstiprojekti “Invisible Landscapes” (<http://www.flatness.net>), mille fookuses mitte telefon, vaid mobiilside võrk ja operaator. Samuti on loodud muusikalisi suurvorme mobiilhelinatest (<http://www.flong.com/telesymphony>). Märkimisväärselt vähem on neid kunstiprojekte, mis kommenteerivad mobiiltelefoni ja jälgimisühiskonna seoseid. Samuti on akadeemiline teadustöö selles vallas alles

algusjärgus. Siinkirjutaja kaitseb keevaldel 2004 Eesti Kunstiakadeemias magistritööd mobiiltelefonist jälgimisühiskonnas (juhendaja Mare Tralla). Tegu on interdistsiplinaarse teadustööga, mille eesmärgiks on kirjeldada ja uurida “kaasaskantavat jälgimisühiskonda”, selle võimalikke ohte privaatsusele ning inimeste teadlikkust panootikonist.

Mart Normet on lõpetanud Tartu ülikooli ajakirjanikuna. Praegu õpib Eesti Kunstiakadeemia interaktiivse multimeedia magistrantuuris. On telesaadete “Koosolek” ja “Ärapanija” toimetaja ja tegevprodutsent.

Kirjandust

- Bentham, Jeremy. The panopticon writings. Verso, 1995.
- Foucault, Michel. Discipline and punish: The Birth of the Prison. Penguin, 1991.
- Froomkin, A. Michael. The Death of Privacy?, Stanford Law Review vol. 52, lk. 1461–1543, May 2000.
- Kelomees, Raivo. Jälgimisühiskond ja refleksionistlik kunst. Tele 2 ajakiri Mõte, sügis 2002, lk. 14-15.
- Lyon, David. Surveillance society: Monitoring everyday life. Open University Press, 2001.
- McLuhan, Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. Signet Books, 1964.
- Penenberg, Adam L. The Surveillance Society. Wired, 12, 2001, http://www.wired.com/wired/archive/9.12/surveillance_pr.html
- Reheingold, Howard. Smart Mobs. The Next Social Revolution. Perseus Publishing, 2003.
- Schneier, Bruce. Secrets & Lies. Digital Security in a Networked World. Wiley Computer Publishing, 2000.
- Stalder, Felix. Privacy is not the antidote to surveillance. Surveillance & Society, nr. 1, lk. 120–124, www.surveillance-and-society.org, 2002.

Elektrooniline aktivism

Raivo Kelomees tutvustab uuemaid kodanikuallumatuse võimalusi.

Jälgimisest on saanud isegi massiaja-kirjanduse trenditeema. Eelkõige on see juhtunud võimsaima kaasaegse infomeediami televisiooni tõttu. *Reality show*'de rohkus julgustab, videosalvestus- ja -töötlusvahendite laiema kättesaadavuse tõttu võib pea igaüks hakata operaatoriks, monteerijaks ja produtsendiks.

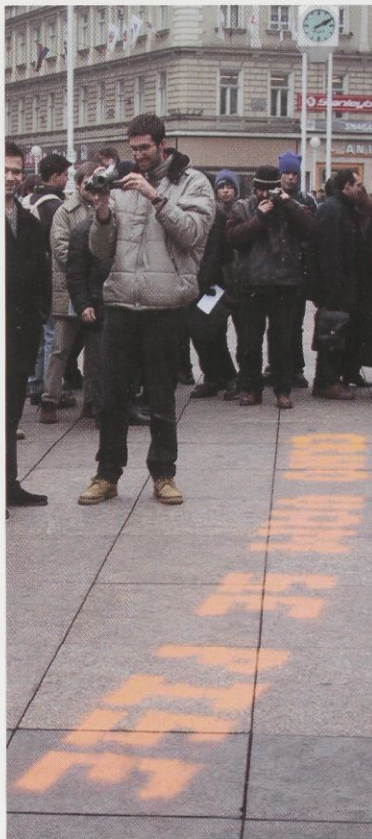
Jälgimine kui elunorm

Arthur ja Marilouise Kroker täheldasid juba 10 aastat tagasi¹ reaalsuse kasutamiseega televisioonis saabunud "ekskrementaalse TV" ajastut, jagades valdkonna ohverdus- (*sacrificial*), distsiplinaar-, jälgimis- (*surveillance*) ja katastroofi- (*crash*) -TV-ks. Kõigi nende alaliikide puhul on tegu reaalsete subjektide elu jälgimisega.

Ohverdus-TV kategooria seostub ohvrite nimetamise, demoniseerimise ja karistamisega: meedia abil leitakse patuoinas. Nii hajutatakse pingeid või kogutakse poliitilist kapitali. Tüüpiline näide on klaperjaht Saddam Husseinile. Nagu nüüd on selgunud, ei pidanud peamine ettekäändevett – massihävitusrelvi Iraagist ei leitudki. Aga tegu on tehtud ja kõige rohkem võitsid sellega relvatööstus, meedia ja "mehiselt" käitunud poliitikud. Tarbija naudib oma mugavas tugitoolis nii võitu kui kaotust, nii subjektide ülendamist kui alandamist ühtemoodi – see erutab, äratab ta tähelepanu. Viimase kõmulisima telepildi kõrval kinnipüütud Saddami hammaste kontrollimisest otse-eeত্রis kahvatuvad ülbeimate *paparazzo*'de saavutused. Televisiooniudised on meediumina halastamatu, kõige läbijahvatamises olakse jätkuvalt hoolimatu. Ja asi ei olegi Saddamis, tema asemel võinuks olla mis tahes muu televisiooni seisukohast uudisväärtsulik keha.

Distsiplinaar-TV on suunatud alutamisele. Riik projitseerib TV kaudu oma võimu vaatajate teadvusse. Ekskrementaalse kultuuri ajastul, nagu sedastavad Krokerid, tegutseb TV kui sõjamasin, millel on oma loogika, strateegia ja taktika, näidates *show*'sid, mille tagamõte on sotsiaalne teraapia.

Katastroofi-TV täidab vaatajad energiaga vägivalla kaudu ning on orienteeritud madalaimatele



**Institute for Applied
Autonomy grafitirobot
GraffitiWriter Zagrebi
tänavatel.
IAA-s graffiti-making
robot GraffitiWriter on the
streets of Zagreb.**

**GraffitiWriteri stillinäide.
Institute for Applied
Autonomy.
Institute for Applied
Autonomy's GraffitiWriter
in action.**

tungidele (see ongi ekskrementaal-TV üks tunnuseid). Sellesse alajaotusesse kuulub meie igapäevane televisioonipilt rusude, laipade, inimkehade tükkide, kannatavate ilmete, ahastave dramaatiliste leinajatega, kelle summutatud häälele loeb kaadritagune hääel peale külmi kommentaare. Inimkonnast on TV kaasabil saanud algeliste emotsioonidega postmodernsed primitiivid.

Jälgimis-TV teket seotakse järjest odavamate ja väiksemate videokaamerate levikuga, kuid jälgimine kui niisugune on kestnud aastatuhandeid, tehnilised vahendid on seda ainult hõlbustanud. Teiste jälgimine nende teadmata annab nende üle võimu. Kui seda näidatakse massitelevisioonis, saavad naudingust osa ka teised. Seebiooperid on samasugune piilumisharjutus, peas vasardab küsimus: "Kuidas neil seekord

läheb?” Kuid Californias elanud seitsmeliikmelise Loudi perekonna sotsioloogiline uurimine TV vahendusel 1973. aastal (legendaarne doksari “An American Family”) vahetas lavastatud jälgimismaterjali reaalse vastu. Kuna jälgitav päris elu pole alati kõitev, hakati otsima mooduseid tegevustiku elavdamiseks “stsenariumi” ja mängureeglitega.

Üksteise jälgimine privaatsetes ja perekondlikes tingimustes on saavutanud tormilised mõõtmed videokaamerate suure levikuga. See on ühelt poolt toimunud nn. “mitedokumenteeritud mina” regioonidesse tungimisenä, jäädvustades pereliikmete välist muutumist ja arengut. Ekraanilt nähtud pilt omaenda perekonnaelust sukeldub kehasse tagasi ja kujundab miniteadvust. Elust saab *show* koduse monitori jaoks. Krokerid kirjutavad nn. *cam-children*-generatsioonist, lastest, kes on üles kasvanud koos videokaameratega. See põlvkond on sattunud televisuaalsesse vanglasse, nad on kaotanud osa oma privaatsusest, sellal kui issi-emme on perekondliku ajaloo nägemuse toimetajad ja režissöörid.

Teisalt on kaamera oma reaaleidennägemuse loomise vahend. Üllataval kombel on siin kokku saanud videovahendite tootjate ja tavainimeste huvid. Japan Video Company (JVC) korraldab iga-aastast videofestivali², kus puudub tavapärase festivaliolukord, kuid leiab aset uute tootemudelite esitlemisega liidetud autasustamistsereemoonia. Eesmärk on tõsta esile tavalist inimeste tehtud videotoid. Nende hulgas on palju meediauudiste analüüse ja dekonstruktsioone, isiklikke jutustusi ja aktiivseid ühiskonda sekkumisi. Kaamera kui jälgimisevahend on instrument individuaalse nägemuse väljatoomiseks. See on ka vahend võitlemaks poliitilise või majandusliku võimu vastu. JVC festivali näol on tegemist videoaktivismi korporatiivse toetamisega.

Videoaktivism³

Poliitilise aktivismi ajakirjanduslik kajastamine on etableerunud. Isegi BBC on loonud protesti- ja globaliseerumisvastaste sündmuste korrespondendi (*protest/anti-globalisation correspondent*) ametikoha. Pidev meediakajastus kasvatab liikumise elujõudu ja põlistab marginaalse mässaja ametliku ühiskonnakangelasena.

1930. aastatel sai Hollywood endale filmide turustamise monopol ja vähendas teistimõttele juurdepääsu



kinopublikule, takistades “küsitava loomuga uudisfilmide” linastamist. Tööliklass pani selle peale üles oma kinoekraanid, peagi hakkasid nad ka oma materjali looma ning filme vahetama. Sotsiaalteoreetikud arutlesid teemal, kas filmil on sotsiaalsetele muutustele positiivne või negatiivne mõju. Arusaadavalt on uued tehnilised vahendid nende kasutuses, kellel on rohkem ressursse, toimides seega esialgu valdavalt nende sõnumite edastajana, kuid vahendite odavnemisega muutub võimalus oma sõnumit edastada ka teistele kättesaadavaks. Sotsiaalses plaanis on parim viis selle rakendamiseks alternatiivse reaalsuse näitamine, mis teeb vaatajad ametliku nägemuse suhtes kriitilisemaks ja teravdab nende ühiskondliku tähelepanu.

Kuigi videoaktivismist võib rääkida juba 1960-ndatest peale, toimus 1980- ja 90-ndatel videokasutuses plahvatus, mis viis ülemaailmsete poliitiliste muutusteni. Taanis tegid anarhistid *tele-show*, mille kaudu said pörandaalused võimaluse esile tulla. Keenias võtsid inimõiguste kaitsjad videosse piinamisi. Tuhanded videokaameratega antikapalistidest aktivistid protesteerisid Quebecis seaduse vastu, mis toetas demokraatia arvelt kaubandust, ning lindistuste mõjul liikumine laienes: pool aastat pärast Maailma Kaubandusorganisatsiooni Seattle'i tippkohtumist hakkasid innukad globaliseerimisvastased koonduma, et olla kohal ka WTO konverentsidel Prahast ja Melbourne'is. Need sündmused märgi-

vadki videoaktivismi esiletõusu ja võivad olla kõige paremini jälgitud protestiaktisioonid läbi aegade. Oma nina igale poole toppivad kaameratega aktivistid rikastasid ka värsket materjali janunevat televisiooni. 2002. aastal rahvusvahelisel “Medienkunstpreisi” festivalil⁴ preemia saanud Oliver Ressleri aktivistivideo “This is what democracy looks like!”⁵ näitab protestijate ja politseinike segunenud summa, millega on põimitud mässajate mõistlikud kommentaarid vaba kaubavahetuse kahjulikkusest. Ressleri arvates ei ole võimalik kunsti aktivismist lahutada.

Eestis sündinud videotest kerkib silme ette “Rainbow Warrior” (Neformat Studio, nähtav saidil www.tv.ee) vene noorte Ameerika-vastases mäsust Ameerika saatkonna ees 2003. aasta kevadel. See sobib ikonograafiliselt täiendama meediast tuntud pilte raevukatest demonstrantidest. Kevadises veri-veemeldab-meeleolus või äsja kinos “Lahinguregleid” vaadanud noored osalevad klassikalises stseenis “õilsad demonstrandid *contra* võimuorganid”. Ühtlasi on dokk omamoodi meelevaldusvideote miks: löigud televisioonist, uudistest, kriminaalkroonikast, WTO-vastastest tõuklemistest, nõukogudeaegsetest filmidest moodustavad heterogeense ja kohati lüürilise pildimassi. Uudislöigud sisaldavad eestikeelsete politseiametnike kommentaare kriminaalasja algatamise, kümnete kinnipüütud demonstrantide kohta, mäsutegijate kommentaarid on stiilis “George Bush on uus Hitler” jms. Tulemuseks on kummaline metame-

Wearcam'i-kandjad Steve Manni workshop'ilt. People with wearcams on a Steve Mann workshop.

diaalne produkt: video meeleavaldusvideotest, mitte reaalsest sündmusest ja probleemist (Bush kui Hitler – kas see on tõesti usutav?), vaid teatav mimikri- ja sarnanemismäng suure eetri meediaeeskujudega. Käitumismustri alateadvuslik alltekst võiks olla “me oleme nagu mujal”, “me hoolime”, “meil ei ole ükskõik”. Vaevalt ei iraaklastest ja Saddamist kellelgi lugu on, pigem on sisuks meediakujutise sisse minek, sellesama rahvusvahelise ja ekspressiivse meediapildi sisse, mis täidab kodusid õhtuste uudiste ajal.

Kiwa “Graffiti Patrull” (1998, <http://ekm.artun.ee/kunstnikud/Kiwa/video/1.rm>) omakorda on aktivisti-grafitisti kui külhullu portree, flegmaatilisel ja puises inglise keeles nuiab too euroliidu esinduse ukse taga grafiti joonistamise luba. Tegelase tüpoloogiline profiil on huvitav, kuna valdavalt on aktivist eesmärgikindel, särtsakas adrenaliinipomm, kes on valmis materdama võimureid ja tegutseb kiiremini kui mõtleb. Siin aga küsitakse aktivismiks luba ja vastus on ette teada. Koomiliseks teeb video dialoogi kandumine “asjalikule” tasandile, kus büroo esindaja soovib grafititegemise loa saamiseks pöörduda maja valdaja poole. Mässaja, kes küsib kurjategemiseks ja korrarikumiseks luba, kuulub koomika valdkonda. Aga grafitipatrulli ülesandeks ongi olukorra kontroll, ametiasutuse grafititundlikkuse uurimine.

Kaameraga kokkusulanud, olukordi provotseeriv ja nina igale poole top-piv aktivist on kaasaegne tüütus, heaoluühiskonna nuhtlus, kes jälgib ja mõnitab head nagu teha üritavat panetunud seltskonda. Vastujälgimise ideoloogia, mida propageerib jätkuvalt Steve Mann⁶, võib võtta mitmeid vorme. Kaameraga omakorda vastu jälgiv aktivist on selle odavaim ja lihtsaim ilming, mis Eestis on kehastunud ESTO-TV tiimiks. Pindakäivad halvasti käituvad tegelased tekitavad kuulsuste meelehärmi, kuid olemuslikult on tegemist aktivistidega, kes lammutavad konsensuslikku reaalsushallutsinatsiooni, näitavad, et asjad polegi nii, nagu paistavad. Jälgastunud “avalik pilt” tükeldatakse, pannakse teistpidi kokku ja lastakse meediarentslisse.

Jälgimisaktivistid

Steve Manni võib pidada jälgimiskaamerameheks. Pähe kinnitatud *wearcam*’iga tormab ta supermarkettidesse, et panna turvamehi end piinlikult tundma. Kaamerad kauplu-

ses ripuvad “me usaldame teid” sil-tide all. Silmakirjalikkus missugune! Turvamehed ei leia oma juhnil moel vastust küsimusele, miks peab inimesi filmima, kui neid usaldatakse. Nad pu-terdavad ja on naljakad. Nende väär-kuse murdmine ongi Manni eesmärk.

Rühmitus Surveillance Camera Players⁷ korraldab etendusi jälgimiskaamerakeskkonnas.⁸ Eesmärgiks on keskkond ümber programmeerida, la-vastada selles oma etendusi, teha tea-tud mõttes tagasi teisel pool moni-tore istuvatele turvategelastele. Tagasitegemise hoiakut võib leida ka legendaarse Nam June Paiki tegevus-es 1960-ndatel. Mäss televisiooni in-fodikaadi vastu oli aktuaalne ja Paiki loosungiks oli “TV on rünnanud meid kogu elu, nüüd ründame seda meie!”. Teatavat “jälgimiskunsti” võib näha ka nn. satelliidiaktatsioonides (telesig-naali vahendamiseks satelliite kasu-tanud kunstisündmused), millest mit-med korraldas samuti Nam June Paik. Neist üks leidis aset 1977. aastal esma-kordselt videokunstile pühendatud VI “Documenta” ajal Kasselis. Hiljem on ta osalenud veel kolmel satelliidisünd-musel: “Good Morning, Mr Orwell” (1984), “Bye, Bye Kipling” (1986) ja “Wrap Around The World” (1988).⁹

Mainimist on väärt ka Douglas Davies, kes korraldas kommunikatsioo-nile provotseerivaid aktsioone televaa-tajaga 1970-ndatel, pakkudes vaatajale võimalust puudutada tema käsi teiselt poolt ekraani. Nõndanimetatud “provo-katsioonid televisiooniaetris”, kus vaa-tajatele pakutakse kunstniku või akti-visti instruksioonide saatel ühistege-vust, olid vaataja ülesraputamise har-jutused. Selles mõttes sarnanesid need vägagi Surveillance Camera Playersi tegelaste käitumisega – need olid aktsioonid või *performance*’id kaamerale. Vahe on ainult selles, et teisel pool istu-vad turvameeste asemel tavatarbijatest vaatajad. Sellesse skeemi ümbertöste-tuna osutub ka tavavaataja turvame-heks ja korralvalvuriks.

Robot-aktivistid

Võistlusrobotite (*contestational robotics*) konstrueerimine on menukas tehnoloogiline atraktsioon ka Eestis. Tehnikaülikoolis peetakse isekonstrueeritud robotite võistlusi igal aastal. Organisatsiooni Institute for Applied Autonomy¹⁰ võistlusrobotid on seevas-tu aktivistliku taustaga. Need roboti-konstrueerijad lähtuvad sellest, et tea-tav sõnumikuulutamise võib olla sama ohtlik nagu töö kantserogeense asbesti-

ga (sisaldub paljudes 20. sajandil leiutatud ehitusmaterjalides, näiteks eter-niidis). Viimasega saastatud ehitistes-se saadetakse ülesandeid täitma robo-tid, nagu tuumaõnnetuse piirkonda või Marsile. Robotid saavad hakkama oht-like väljakutsetega ja üks valdkond on ka protestiliikumised. Kuna mitmed ko-had, näiteks sõjaväe territooriumid, on kuulutatud suletuks, siis on seal protes-tivõimene ohtlik: rahumeelseid protestijaid võidakse rünnata. Applied Autonomy pakub sellisel juhul sõnumite vahenda-jateks roboteid. Organisatsioon on konstrueerinud kolm olulisemat ro-bot-aktivisti: grafitiroboti GraffitiWriter (mänguauto, millele on lisatud aerso-oolvärvipurgid ning mis kirjutab täna-vale maatriksprinteriga põhimõttel, liiku-des kiirusega 27 km/h); infomaterja-lide jagaja Little Brother (roboti käest võtavad inimesed neid meelsamini kui inimese käest) ja tänavatele ja maan-teeledele protestitekste kirjutava mikro-bussi StreetWriter, GraffitiWriteri suu-rema versiooni. Robot või süsteem maksab kuni 10 000 USA dollarit.

Teine sellelaadne organisatsioon Bureau of Inverse Technology saatis 1997. aastal kaameraga varustatud raadiolennuki *bit plane*¹¹ Silicon Valley kohale videosalvestamise keelutsoonis, talletades infoajastu hiiglaste Apple’i, Lockheedi, Netscape’i, Atari, Hewlett Packardi, Oracle’i, Sun Microsystemsi jt. ehitisi. Nende saidilt võib leida tei-sigi projekte, mille sisuks on tehnoloogiliste seadeldiste valmistamine (*suicide box, bit rocket, bit cab, feral robot*) või kommertstoodete ümberprog-rammeerimine. Klassikaline näide on Barbie Liberation Organizationi juhend Barbie-nuku ümberprogrammeerimi-seks¹² eesmärgiga vahetada tema hää-legeneraator sõdurniku Joe omaga. Selle “koletu” tulemus on militaarseid käsklusi kähisev Barbi ja naiselikult näuguv Joe.

Elektrooniline kodanikuallumatus

Ideoloogiliselt sobib toetuda Critical Art Ensemble’i artiklile “Electronic Civil Disobedience”¹³. Nad kirjutavad, et aegunud vastupanumeetodeid tuleb revideerida ja leiutada uusi, mis ründavad võimu (mõtte)keskusi elektroonilisel tasandil. Kuna kapital detsentraliseerub üha enam, ületades riigipiire ja lahku-des linnadest, on aktsioonid tänavate-l üha kasutumad. Võimu ennast pole võimalik näha, nähtav on ainult selle esindamine. Võimu hinna indikaatoriks on määr, milleni kaitstakse asukohta, ja määr, milleni läbitungijaid karistatakse

se. Mida karmim on kaitse ja karistus, seda kõrgem on võimu hind.

Riigi seisukohalt on tähtis luua häkkeritest pilt kui kurjuse reinkarnatsioonist, kes hävitavad tsivilisatsiooni. Abi osutab Hollywood, kuigi seal võib täheldada võistlevaid diskursusi. Kui film "Häkkerid 2" Kevin Mitnickist ja "Die Hard 2" lennujaama infosüsteemi hõivanud häkkeritest-terroristidest sobib propagandaks häkkerite vastu, siis "Matrixi" seeria on pigem häkkimise positiivsetest külgedest: kui inimesed on eksistentsiaalselt alistatud tehnilise tsivilisatsiooni poolt, võidetakse sel teel tagasi oma iseseisvus.

Elektroonilist kodanikuallumatust (*electronic civil disobedience* ehk ECD, eesti keeles EKA) võib mõista mitmel tasandil, alates programmeerimistase- mel häkkimisest kuni elektrooniliste mänguasjade ümberkonstrueerimiseni. Elektroonilise kodanikuallumatuse tak- tika on sissetung ja blokeerimine, s.t. väljapääsude, sissepääsude, võtmekoh- tade sulgemine ja okupeerimine.

Keda ei tohiks rünnata? Critical Art Ensemble kirjutab: esiteks, aktivistid peavad meeles pidama, et EKA-d võib kergesti kuritarvitada. Häiritavad ko- had peavad olema hoolikalt valitud. Nii nagu tänavademonstrantide grupp ei tohiks blokeerida ligipääsu haigla es- maabiosakonnale, peavad elektroonili- sed aktivistid vältima läbipääsude sul- gemist neile elektroonilistele paikade- le, mis kannavad humanitaarfunktsioo- ni. Teiseks, kui firma on valitud, on ak- tivistidel targem valida oma rünnaku objektiks tarbimisharjumuste andme- baasid, kuna see on firmale kõige kul- lukam. Kui nõudmisi ei täideta või te- hakse katse andmeid tagasi vallutada, nõuab eetiline käitumine, et andmeid ei hävitata. Ja kolmandaks, ei tohi elektrooniliselt rünnata firma töötajaid, mis on elektrooniline mõrv; üksikisiku- te ründamisel pole mingit mõju firma või riigi poliitikale.

Praeguseks võib täheldada lõ- het häkkerite ja aktivistide vahel. Viimaste aeg möödub tühjajooksval- tel assambleekohtumistel, kus vaiel- dakse selle üle, millist surnud kapita- li elementi tuleks rünnata järgmise- na. Üks grupp elab *online*-elu, teine elab tänaval, kommunikatsioon nen- de vahel on puudulik. Sel kombel on EKA idee jäänud peamiselt ulmekir- janduse ja katastrooffilmide tasandi- le. Pidev võitlus võimuinkarnatsiooni- de erinevate vormide vastu sunnib ka EKA kandjaid nomadiseeruma, muu- tuma kohata rändhõimudeks küber-



Bureau of Inverse Technology *bit plane*'i ehk minilurelennuki 1997. aastal Silicon Valleyst tehtud pildid. Photos of restricted-access areas in Silicon Valley taken by the spy plane "bit plane" built by Bureau of Inverse Technology.

ruumis, deterritorialiseerunud bitikehadeks küberpolitsei valvsa silma all. Kuid elektroonilise allumatuse õppimiseks tuleb alustada väikestest asjadest. Henry David Thoreau kiitleb esees “Kodanikuallumatusest” (“On Civil Disobedience”, 1849)¹⁴, mis on olnud vastupanuliikumiste inspireerijaks, et ta pole mitu aastat makse maksnud. Praeguses Eesti ID-kaardi vaimustuses unustatakse, et anname riigile enast üha tugevamalt kätte. Pangad, ametiasutused, kindlustusfirmad, politsei ja maksuamet omavad aastatepikust peaaegu täielikku ülevaadet meie toimetamistest. Kerge vaevaga on võimalik taastada elektroonilise kodanikuheha liikumine ka füüsilises ruumis. Elektrooniline nähtamatus või läbi- paistvus võiks olla teostamist vääriv kodaniku-unelm.

- 1 Kroker, Arthur and Marilouise. Excremental TV. *Mediamatic*, Vol 7 + 2, The “World” Issue, 1993.
- 2 <http://www.jvc-victor.co.jp/english/tvf/index.html>
- 3 vt ka <http://videoactivism.org/>
- 4 <http://www.swr.de/medienkunstpreis/>
- 5 <http://www.t0.or.at/democracy/> ja klipp: http://db.swr.de/imkp/IMKPRdetail?p_lw=e&p_kwid=481
- 6 <http://www.wearcam.org/>
- 7 <http://www.notbored.org/the-scp.html>
- 8 Vt. samuti: Raivo Kelomees. Järelvalvekultuur, 1, <http://www.am.ee/6946>; Järelvalvekultuur, 2, <http://www.am.ee/7489>. Arvutimaailm nr. 5 ja 6, 2003.
- 9 Herzogenrath, Wulf. Der Paradigmenwechsel bei Nam June Paik. Von Materialität zur Immaterialität zur Scheinmaterialität. In: Nam June Paik. eine DATA base. Ed. Cantz. La Biennale di Venezia. 1993.
- 10 <http://www.appliedautonomy.com/>
- 11 <http://www.bureauit.org/plane/>
- 12 <http://users.lmi.net/~eve/download/barbiedir.pdf>
- 13 http://black.cat.org.au/hot-stuff/Electronic_Civil_Disobedience_-_Critical_Art_Ensemble.html
- 14 Henry David Thoreau. Walden ehk Elu metsas. Hortus Litterarum, Tallinn 1994.

Video activism and its reflections in Estonia

Raivo Kelomees

Thanks to television, surveillance has become a trendy topic of mass publications. The number of reality shows on TV is encouraging, the accessibility of video recording and processing technology enables anyone to become an operator, an editor or a producer. Watching others without them knowing gives us power over them. By showing the footage in mass TV we can give pleasure to everybody. On the other hand, if cameras are accessible to everybody, everybody also have means to create their own individual vision of reality. At the same time, a camera stands for measures of fighting against political and economical power.

Although video activism has been present since the 1960s, an outburst in video usage that took place in 1980s and 1990s lead to global political changes. A TV show was made by Danish anarchists which gave the outsiders an opportunity to come forward. Human rights activists videotaped torturings in Kenya. Thousands of anticapitalist activists with video cameras have gathered to the World Trade Organisation summit sites, recording the protest activities with a thoroughness never seen before. Activists, who have blended into one with their cameras, who provoke awkward situations and never miss an opportunity are a menace to the modern welfare society; they observe, they taunt the hardened members of high society and offer new material to TV by doing so.

The counter-surveillance ideology promoted by Steve Mann can take many forms. A counter-surveying activist with a video camera is the easiest and cheapest version; in Estonia, they come in the form of ESTO-TV team. They are intrusive, they behave badly and they embarrass the celebrities, but deep down they are activists who are tearing down the hallucination of reality that the society has agreed upon; they demonstrate that things are not the way they seem to be. The starved ‘public image’ is chopped into pieces, re-assembled and poured down the media sewer.

One example of video works by Estonian artists dealing with the issue of activism is “The Rainbow Warrior” by Nefomat Studio (see: www.tv.ee); it tells a story about the Russian youth

rebelling against the war in Iraq in front of the US Embassy in Tallinn in the spring of 2003. From the iconographic point of view it blends right in with the media-promoted image of angry demonstrators. The young men acting in their springtime tomcat fury take part in a classical scene: ‘demonstrators vs power structures’. At the same time, the documental video is a mixture of demonstration videos; clips from TV and news, crime chronicles, anti-WTO hustling and soviet movies that are all scrambled together, resulting in a heterogeneous and partially lyrical image flow. News clips present Estonian police officers commenting about the commencement of criminal proceedings and dozens of captured demonstrators, the rioters give comments in the spirit of ‘George Bush is the new Hitler’ etc. The result is a weird metamedial product – a video about demonstration videos and not about the real events and a problem (Bush as Hitler – is this really plausible?). It’s mimicry, a game of miming the heroic scenes from the media; and the meaning between the lines says ‘we are like everybody else’ and ‘we care’. No one cares for Iraqis and Saddam – the important part is fitting into the media-promoted image, the same international and expressive media image that fills our homes during the evening news.

“Graffiti Patrull” by Kiwa (1998) on the other hand is a portrait of an activist graffiti maker as a village fool; the flegmatic artist sits behind the door of a local EU agency and hounds for a permit to paint a graffiti. The typological profile of a character is interesting, for your average activist is a headstrong and energetic adrenaline junky, ready to club down all public officials, acting before thinking it through. But Kiwa here is asking for a permit of activism – and the spectator does not need an answer, of course. The matter-of-fact dialogue adds a comical side to the video: the agency representative suggests to ask the graffiti permit from the administrator of the building. A rebel who asks for a permit to be bad and disturb the peace is a subject of ridicule, although the very purpose of setting up a “graffiti patrol” was an inspection of the situation and determining the graffiti sensitivity of public agencies.

Raivo Kelomees is a media artist and a professor at Tartu Art School.



Kollaaž ja kontekst. Robert Rumase liiklusmärgid Tallinnas

Hanno Soans

Rosalyn Deutche on kirjutanud artikli Krzysztof Wodicko "Kodutute projektsioonist" ja Unioni väljaku ümberkorraldamisest 80-ndate lõpu NYC-is. Ta käsitleb põhjalikult linnajagude elustamispoliitika tagamaid, kinnisvaraarenduse retoorikat ja selle tegelikku mõju vaesematele elanikkonnarühmadele, tsiteerides seejuures Friedrich Engelsi klassikalist käsitlust "Korteriküsimusest". Ükskõik kas lähteimpulsiks on saneerimine või linna heakord, väitnud Engels, on tulemus kõikjal sama; "kõige skandaalsema kuulsusega alleed ja tänavad kaovad koos kodanluse praaliva eneseülistusega, mis saadab selle protsessi enneolematu edu, kuid ilmuvad taas välja kusagil mujal, pahatihiti arendusprojektide lähimas naabruses". Kuritegevus, mis varem kontsentreerus Unioni parki, leidis New York Timesi hinnangul peagi koha kõigest paar kvartalit emal, Stuyvesanti väljakul, kui tuua konkreetne NYC-i näide. Wodicko töö seevastu, kodutu-

te projektsioonid Unioni pargi monumentidel, tõi kinnisvaraarenduse tagajärjed ühiskondlikku teadvusesse tagasi. Arenguprojekte, mis toetusid Unioni pargi monumentide klassitsistlik-universalistlikule esteetikale, varjutasid kummitusliku elemendina uued kodutute hordid, kes olid ümberehitusprogramiga kaasnenud hinnatõusuga kodudest välja aetud.

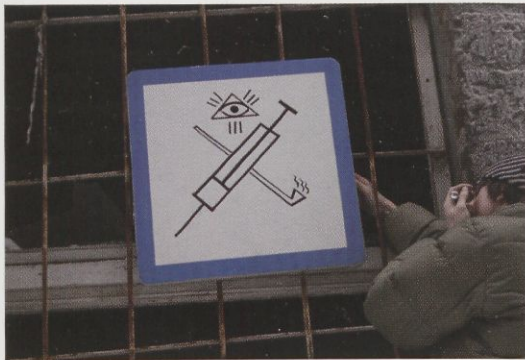
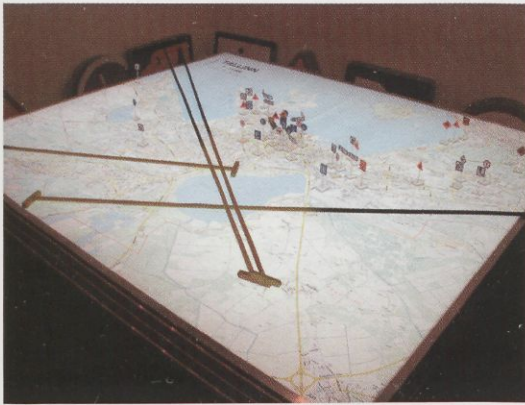
*

Robert Rumase "liiklusmärk", osa instalatsioonist "Linnamanöövrid", leidis kajastamist Eesti Ekspressi "Flash'is" 22. jaanuaril 2004. Pildiallkiri on järgmine: "SALAPÄRANE MÄRK: Tallinnas on Rotermanni kvartalis lagunenud maja trellitatud aknale kinnitatud kummaline märk – silma kujutis ristamisi asetatud süstla ja piibu kohal. Kvartalit valvaval turvafirmal K Grupp pole aimugi, mida märk kujutab, või kust see on ilmunud. Märgil kujutatut annab aga alust arvata, et tegemist on narkomaanide siseringi sümbolikaaga.



Robert Rumase ja pommihoiust hoiatav märk, mis oli osa tema aktsiooni käigus linna-ruumi pritsitud sõnumitest. See kadus Ameerika saatkonna tagahoovist ühe päevaga.

Robert Rumase ja pommihoiust hoiatav märk, mis oli osa tema aktsiooni käigus linna-ruumi pritsitud sõnumitest. See kadus Ameerika saatkonna tagahoovist ühe päevaga.



*

Sekkuv kunst toimib sageli kollaaži põhimõttel: argireaalsusele kleebitakse külge mingi vaevumärgatav lisakihistus, mis ometi oma konteksti "loomuliku" ehk siis õigupoolest üksnes harjumuspärase tähendusvälja ümber kodeerib. Krzysztof Wodicko, kelle krestomaatiliseks saanud tööd 80-ndaist sekkusid NYC-i linnaruumis kinisvaraarendusega kaasnevasse võltsretoorikasse, on öelnud, et ta kasutab enamasti kõigile tuntud pilte "loomaks avalikus ruumis poliitiliselt pingestatud õhkkonda, ilma et inimesed oleks ühte meelt, et mida see kõik täpselt tähendab." Ka uute reglementeerimata tähendusega "liiklusmärkide" ilmumine linnaruumi loob ootamatu dissonantsi – relativiseerib avaliku ruumi kasutamise korda ja toob nähtavale selle tavaliselt nii läbipaistva ja puht-funktsio-

naalsena näiva esteetilise koodi poliitilised determinandid.

*

Robert Rumas, kelle 1998. aastal tehtud installatsiooni võis näha seoses soolalaos toimunud Poola kunsti näitusega ja kelle paar märki eksperimendi korras ka Tallinna linnaruumi sai istutatud, arvab ühe oma piktogrammi kohta järgmist: "Märk "kodutud" Krakovi rongijaama lähedal. Kodutud kogunevad siia nagu teistesegi raudteejaamadesse. Tavaliselt puuduvad neil igasugused sotsiaalsed õigused. Suurem osa neist on kerjused, alkohoolikud, narkomaanid, põgenikud endise Nõukogude Liidu vabariikidest. Puudub organisatsioon, mis võiks neile kindlustada ajutise ulaluse või neid muul viisil abistada. Paljud külmuvad talvel surnuks. Üha teravam probleem on poliitikuile eriti ebamugav. Sellest hoolimata kasutatakse seda valimiskampaaniate käigus osavalt ära. Piktogrammis on kasutatud motiivi Krzysztof Wodicko loomingust."

*

Üks esimesi töid eesti kunstis, mis teadvustab avalikku ruumi kui ühiselu saanerimiseks mõeldud käskude ja keeldude võimupiirkonda, on Kai Kaljo "One Way to See America", hoiatussiltidest ja võõrkeelsetest käitumisjuhustest kokku monteeritud videokollaaž. Sellest kumab selgesti läbi toona paljus veel reglementeerimata Ida-Euroopa linnaruumiga harjunud inimese ahvistust turvaühiskondade tsoonimispoliitika suhtes. Kui Foucault on tegelenud modernsete karistus- ja hoolekandeaastuste tekkimisega raamatus "Surveiller et punir" ja muu hulgas seal kirjutanud sellest, kuidas "igasuguste distsiplinaarsete mehhanismide tagant võib välja lugeda kummitavat kujutluspilti "nakkustest", milleks on katk, mässud, kuritegevus, hulkurlus, deserteerimine, inimesed, kes ilmuvad välja ja kaovad, elavad ja surevad korraldust", siis osutab ta ühtlasi, et iga tsoon, milles on korda läinud kehtestada linnaarendajate "ülimina", loob kuhugi enese lähiümbrusse hämardunud teadvuse tsooni, kuhu kontsentreerub kõik see, mis läikima löödud tänavatelt on minema tõrjutud. Pole ime, et reaktiooniks on kunsti külm sõda ühiskonna vastu, kui kasutada Zbigniew Libera väljendit. Robert Rumase linnakaart, mida ehivad märgid nagu "tähelepänu, kodutud!", "ettevaatust, kerjused!", "pommioht!", "jalgpallihuligaanidele keelatud", "narkodiilerite piirkond", "elama asumine keelatud" ja "alaealis-

te ahistamine" väljendabki seda ametlikult mitte-eksisteerivat kihistust, neutraalse representatsioonita jäänud osa linlikust eneseteadvusest, mis leiab ainsa legitiimse väljenduse probleemsaadete sotsiaalpornos. Rumas siiski ei moraliseeri ega paranda maailma, vaid aktiveerib endale tuntud mänguväljal, kaasaegses kunstis, ühe harjumuspäraseks ja seega nähtamatuks muutunud representatsiooniskeemi, aidates tähele panna, mis meie ümber toimub. Parempoolsete poliitikute – olgu siis tegu rahvuslastest "platsipuhastajatega" nagu 90-ndate alguses või praeguste populistidest "korraldajatega" – kitsalt merkantiilseid huvisid kaitsvate arenduskavadega kaasneb linnaplaneeringu kasutamine distsiplinaarse mehhanismina, mille põhieesmärgiks on investeerimiskliima seisukohast ebasoovitava kontingendi silme alt kõrvaldamine.

*

Nicolas Bourriaud on raamatuga "Suhestuv esteetika" kaasnevas sõnastikus määratlenud kunstniku rolli: "kaasaegne kunstnik on kui semionaut, ta mõtleb välja trajektoore, mis ühendavad märke."

*

Robert Rumas: "Aktsoon "Linna-manöövrid" viiakse läbi mitmes kohas. Erinevates linnades võivad ühed ja samad märgid sõltuvalt kontekstist anda erinevat informatsiooni. Aktsoon on rahvusvaheline, sellel on kultuuride ülene iseloom. Seda võib läbi viia lõputult. Autor lubab kasutada kogu projekti tingimusel, et kasutamise eesmärk on kooskõlas projekti kavatsusega. Autor ei luba kolmandal osapoolel luua uusi märke, et neid aktiooni raames kasutada. Aktsoon eeldab fotodokumentatsiooni loomist." Rotermanni kvartalis üles pandud märk "narkotarbimistsoon" ja Ameerika saatkonna tagahoovi üles riputatud "ettevaatust, pommioht" on tänaseks mõlemad kadunud. Sekkumist on tänava oodata veel Vilniuses ja Moskvast.

{ego}

“See oleks küll jube, kui tänaval ära tuntaks!”

Mari Laaniste küsitleb Kai Kaljot, üht Eesti kaasaegse kunsti peamist ekspordiartiklit.



Mulle tundub, et ma saan enam-vähem iga kuu mõne pressiteate, kus öeldakse, et Kai Kaljo tööd on näitusel Chicagos või Viinis või Amsterdams. Kuidas see nii läinud on, et sa esined rohkem mujal kui siin?

Üldiselt on minu töid siin ka alati hal-
badeks peetud. “Luuser”, millest kõik

sai alguse, sattus Stockholmi “After the Wall’ile” nii, et Poola kuraator Aneta Szyrak Gdanskis näitas seda. Eestis hä-
beneti seda algul väga: mõtle, kui vä-
lismaal arvatakse, et kõik on Eestis nii
koledad ja vaesed!

Aga kui järele mõelda, siis ma
ju esinen Eestis...! 2001. aasta lõ-
pus oli viimane isiknäitus “Taevane”



Kunstihoone galeriis, siis võtsin osa "Sõltuvussõltumatuses", aastavahetusel esinesin Pärnus näitusel "Ma olen käinud New Yorgis" videoga "AD", sest mulle meeldis selle näituse kontseptsioon (kuraator Erki Kasemets). Märtsis olid Kunstihoone näitusel "Fantastiline realism" minu tööd. Nii et tegelikult ei saa öelda, et ma Eestis ei esine. Toomik lubas mind järgmisele Viinistu üritusele ka kutsuda.

Olgu nii, aga seda enam tundub, et sinust on Eesti pressis justkui eba-proportsionaalselt vähe juttu.

See oleks küll jube, kui tänaval ära tuntaks!

Aga viimane retsensioon minu näituse kohta ilmus Eestis 1999. aastal (näitus "Kino?" Linnagaleriis). Ants Juske ütles seal järgmist: "Videokaamera ei tee veel kedagi kunstnikuks, nii nagu pintsil minu käes ei tee mind maalikunstnikuks", ning nimetas minu hiljem paljudel näitustel näidatud ja festivalidele valitud töid ("Armastuskiri Iseendale", "One Way to See America", "Keeled" jt.) koduvideoteks. Mul tuli meelde, kuidas minu õpetaja Ants Viidalepp rääkis mulle ERKI-s pärast hindamist lohutuseks Kristjan Rauast, kes pärast (vist Visnapuu?) hävitavat artiklit väidetavalt ei esinenud näitustel 30 aastat.

Intervjuusid sa vist ka palju ei anna?

Ma muidugi päris täpselt ei tea – aga kui ei võeta, siis ei saa vist anda?

Kas on mõni küsimus, millele sa eriti vastata tahaksid?

Mul on, jah, üks küsimus, mida ma küsin endalt igal hommikul, kui üles ärkan; ainus viga on selles, et ma ei tea, kes oskaks vastata.

Nimelt mulle kogu aeg tundub, et ma teen väga palju tööd. Aga see ei saa siiski töö olla, sest mulle ei maksa selle eest ja ma ei tee seda ka tasuta, vaid maksan ise peale – ja mitte vähe. Näiteks saan iga kuu mitmeid selliseid meile: nägin sinu töid seal ja seal, palun saada demokassett. (Lindistamine, montaaž ja postikulud: miinus ca 700 krooni kuus). Järgmine etapp: saada Beta (miinus 300 kr.) või, jumal hoidku, DVD (miinus 1000 kr.)! Kirjuta kataloogi jaoks tekst! Tule avamisele ja esine rahvahulkadele! (lennukipilet: miinus 3000–16 000 kr.). Ühesõnaga, kuna olen iseenda mänedžer, siis meilimine võtab pool päeva ära (Internet: miinus 345 kr. kuus). Õhtupoolikul "töötan" näiteks uue video või foto-

seeriaga (kassetid, filmid, ilmutus, digitaaltrükk – miinus aina koguneb) või annan mõned tunnid EKA-s (pluss ca 1200 kr. kuus) ja töö-, vabandust, "töö"-päev on läbi. Kokkuvõttes toodan nii aastas ca 130 000 krooni miinust, mille osaliselt on katnud kulka ja KKEK (kokku pluss ca 50 000 kr. eelmisel aastal).

On ju kunstnik ka seaduse silmis füüsilisest isikust ettevõtja, nii et küsimust justkui poleks: kui ei saa hakka-ma, siis vaheta ametit! (ma räägin siin ainult tööks kuluvast rahast, elama ma justkui viimase 7 aasta jooksul ei pidanudki). Aga see, millega ma tegelen, tuleb mul justkui hästi välja? Või ei? Kas siis rahvusvaheline karjäär polegi iga kunstniku unistus? Miks siis sellest loobuda? Mida ma valesti teen?

Vot selline küsimus on jah. Ja see on osaliselt ka põhjus, miks ma Eestis vähe esinen. Nimelt maksab ka esinemine raha, isegi Kunstihoone galeriides (tasulistes ma tõesti põhimõtteliselt ei esine. Kulka annab raha enamasti ühepalju, ta ei anna (mulle vähemalt, ma teiste kohta ei tea) siis rohkem, kui näitusi on rohkem, ja mul on siis valida, millele seda kulutada, millest on kahju: ma kordan veel üle, et MIDA ROHKEM TÖÖ MA TEEN, SEDA VAESEMAKS MA JÄÄN.

Fuhh. Õudne. Õudset tahaks midagi positiivset öelda, äkki küsid midagi sellist?

Kuidas sa huumorimeele säilitad? Kui ma pole väga valesti aru saanud, siis iseloomustab su töid, isegi neid, mis on ilmse kriitilise sõnumiga, ju üldiselt eluterve ja pigem positiivne suhtumine kui piiritu eksistentsiaalne äng.

Ma tänan! Kõik inimesed nii ei arva, hoopis noomivad, miks ma positiivselt ei mõtle, see tähendab, pead liiva alla ei peida. Seda on muuseumis huvitav jälgida, mida nimetatakse eri maa-des huumoriks, sarkasmiks, optimis-miks, pessimismiks või realismiks. Eesti huumor läheb enamasti sarkasmi alla! Olen millegipärast täheldanud sarnasusi huumorimeele osas eks-Jugoslaavia maade, eriti Horvaatiaga, samuti Inglismaaga; millegipärast näiteks Lätiga on justkui hoopis vähem ühist.

Kriitikute seas räägitakse, et su tööd on varjatult iroonilised.

Võib-olla. Seda ei oska isegi kõrvalt näha, kust see tulnud on. Aga mulle meeldivad teiste tööd ka niisugused asjad, kus naljakas ja tõsine on koos.



Kai Kaljo. Miraaž. Video (1:26), 2002. Kai Kaljo. Mirage. Video (1:26), 2002.

See on minu arust hea vorm inimestele tõsisel probleemidele serveerida.

Milliseid oma saavutusi hindad kõige suuremaks?

Üldse elus hindan oma saavutuseks seda, et ma ei andnud alla tohutule ebaõnnele, mis mind saatis, kuni kuuendal korral ERKI-sse sisse sain, nii et lõpuks asendus see tohutu vedamisega, milleks muuks siis kasvõi "Luuseri" edu ja sellele järgnenud "rän-nuaastaid" nimetada. On inimesi, kes ise juhivad kõike, mis nende elus toimub, ja nendel on sellest ehk raske aru saada ning nad arvavad, et see kuulub rubriiki "pime kana leidis tera". Algul kahtlesin isegi, kas see mitte nii ei olnud (seda enam, et kodumaal tulid isegi võõrad inimesed seda mulle lausa ütleva), aga elu lihtsalt pak-kus mulle võimaluse: sain stipendiumi Ameerikasse ja seal ei teadnud keegi, et ma ei olegi Eestis kuulus, hoopis anti kaamera kätte ja juhatati arvuti juurde. Olen selle eest väga tänulik.

Kui n.-ö. "saavutus" mainida, siis võib-olla see, et World Wide Video Festival Amsterdamis on minu töid näitamiseks valinud viiel korral ja möödunud aastal tehti neist eriprogramm. Mullused kolm isiknäitust: Zagrebi HDLU galeriis, Knollgalerie's Viinis ja Sprengeli muuseumis Hannoveris. Võin ka öelda, et olen Inglismaal esinenud samal näitusel Bruce Naumaniga, hahaa! Mulle endale on tähtsamad minu jaoks autoriteetsete inimeste arvamused, mingid laused ja üksikud hetked, kus olen tundnud, et olen suutnud oma töödega inimestele midagi öelda.

Kõige suurem tunnustus on mulle olnud alati see, kui inimesed ütlevad, et hindavad seda, kuidas ma mõtlen, sest ma ise arvan ka, et kunstnik on eelkõige mõtleja. Seepärast on ta ka ühiskonnale vajalik. Uued ideed tulevad kunstniku juurde varemgi kui



teadlase juurde, kuna kunstnik ei pea kulutama aega nende tõestamisele.

Kas sa ise oled rahul sellega, et just "Luuser" on kujunenud sinu emblemaatiliseks tööks?

See on kord paraku selline, mis erinevate maade inimestele kõigi teiste seas alati silma jääb. Ja see on ka hästi välja kukkunud ja kuidagi ajale vastu pidanud. Tegelikult on see nii lihtne ka, kõik inimesed on teekat vaadanud, teavad seda naeru ja saavad millestki aru. Uute tööde puhul võib juhtuda, et nad on "üle mõeldud" ja see tõttu kitsamale ringile arusaadavad, aga "Luuserist" leiab harilikult igaüks midagi.

Suurelt ekraanilt oli mul alguses piinlik seda vaadata: see on ju tōsi küll, aga mitte kogu tōde, ja pealegi kõik seal õeldu muutus pärast "Luuserit" väga ruttu. Fakt, et ma tegin ta valmis, muutis ise päris palju asju. Kas teised asjad muutusid selle pärast või mitte, ma ei tea. Ise olen ma sellest muidugi distantseerunud, see oli nii ammu.

Kuidas su tööd tekivad? Nad on tihti justkui spontaansed ja lavastuslikud korraga. On sul enne kaamera käte võtmist kogu mõttetöö tehtud ja juba selge pilt, mida sa üles võtma hakkad, või lihtsalt jääb teinekord kusagil midagi huvitavat ette?

Mõlemat on ette tulnud ja tihti nad ka põimuvad omavahel. Juhus on üldse

Kai Kaljo. AD. Video (1:30, 2:30), 2003.

üks huvitav asi, mõnikord hakkavad asjad just siis juhtuma, kui kaamera kätte võtad. Näiteks filmisin paari aasta eest Zagrebis udust parki, kui kaadrisse astus mingi tüüp ja rikkus kõik ära. Lähemal vaatlusel osutus ta Harald Szeemanniks! Mul jätkus siiski oidu sellest mitte midagi "teha".

Kas sa mõtled töid tehes publikule?

Loomulikult ma tahan olla arusaadav; samas mingi ambivalentsus peaks ka igas asjas olema, aga palju sõltub ka vaatajast. Midagi liiga lihtsat ka ei taha teha. Ja ma ei usu, et on selliseid kunstnikke, kes ei taha, et vähemalt keegi, vähemalt neile tähtsad inimesed ja asjatundjad nende asjadest aru saaks.

See tuletab mulle meelde, kuidas maalikateedri üliõpilasena sain äkki aru, et ka paljud tunnustatud kunstnikud maalivad nii nagu nad maalivad lihtsalt sellepärast, et nad paremini ei oska. Meil kõigil on piirid. Bruce Nauman olevat öelnud, et igal kunstnikul on tegelikult elus üks, äärmisel juhul kaks head ideed. See on muidugi nii-öelda suure plaanis; selleks, et seda ühte ideed täielikult realiseerida, tuleb eluaeg tööd teha.

Kui palju erineb samade tööde vastuvõtt eri näitamiskohtades?

Erinevused on suuremad Euroopa ja Ameerika kui Ida- ja Lääne-Euroopa vahel, aga ka maade lõikes, näiteks

Brasiilia kunstnik Eder Santos ei saanud aru, kuidas "Luuseri" üle võidakse naerda, mis inimesed need sellised on, kes teise õnnetuse üle naeravad, aga Lääne-Euroopa maades leidub küllalt neid, kes leiavad, et see on ainult lõbus komöödia.

Siis on mul üks selline töö nagu "Pathetique", kus joodik külmub väljas surnuks ja kunstnik tundleb, tehes sellest videokunsti. Selle kohta öeldi Hollandis, et eks too joodik ole ise selle tee valinud. Mine tee heaoluhiskonnas selgeks, et prükkariks saada ei olegi nii raske...

Erinevused on suuremad pigem inimeste kui maade lõikes. Kõige suuremad erinevused on aga Eesti ja muu maailma vahel, ilma naljata.

Kaasaegne kunst ja Eesti avalikkus on muidugi igavene teema. Kas sa kuulud nende sekka, kes loodavad, et uue kunstimuuseumi valmimine midagi parandab?

Inimesed ei hakka uues muuseumis asjadest iseenesest aru saama, eriti kui ollakse kogu ehitamise vastu meelestatud, et nii kallis ja nii edasi. Olen näinud Läänes asjatundlikult kaasaegse kunsti näitust vaatavat pensionäride gruppi, Eesti ajalooaga ei ole selline asi mõeldav. Kunst on siin justkui mingi luuser, keda kõik võivad klobida. Vaata näiteks "Tegelikuse Keskust" – hea saade, aga kui hakkavad kunstist rääkima, lase või kuul pähe.

Vastuolud ja kõhklemised kunsti enese sees on ka süüdi. Erkki-Sven Tüüri ei kuulu ju ka eriti paljud, aga keegi ei ütle pahasti. Samas ma tunnen palju muusikainimesi ja tean, et muusikakriitikud on kõik just selle ala praktilist külge aastaid õppinud ja teavad, millest räägivad. Kui oskad seestpoolt läheneda, saad aru, kas asi on ehe või formaalne. Aga kõik, kes kunsti teemal sõna võtavad, ei ole, ja nad ei saagi kunstist aru ja siis peavad endale arusaamatuid asju mingiks naljaks. Teatrikriitikud ju ei kirjuta vähegi avangardsemate etenduste kohta, et homme pöördume ikkagi Stanislavski juurde tagasi.

Aga Saksa *performance*'i-kunstniku Johannes Deimlingi *workshop*'il EKAs, kus ma praegu osalen, on hea näha, et kasvamas on uus põlvkond, kel pole enam tagataskus kahtlust, kas mitte kaasaegne kunst pole mingi halb unenägu ja homme pöördutakse tagasi 1975. aasta sügisnäituste traditsiooni juurde. See on midagi, mis teeb tõesti rõõmu!

It would be awful to be recognized on the street!

Mari Laaniste interviews Kai Kaljo, one of the main export articles of contemporary Estonian art.

It seems that every month or so I receive a press release announcing that works by Kai Kaljo are on exhibition in Chicago or Vienna or Amsterdam. How did it happen that your works are more often on display abroad rather than here? Why aren't you that famous in Estonia?

It would really be awful to be recognized on the street!

Generally speaking, my works have always been considered bad here. The way my video "A Loser", from which everything began, ended up at "After the Wall" in Stockholm was that a Polish curator, Aneta Szyrak, exhibited it in Gdansk. In Estonia people felt shamed by it. Imagine if the people abroad think everyone in Estonia is so ugly and poor!

In fact I do exhibit my works in Estonia, on a few occasions every year. But the last time a "proper" critique about my work was published in Estonian press, was in 1999 (about my solo exhibition "Cinema?" at the Linnagalerii gallery). And there, Ants Juske wrote: "...having a video camera doesn't make somebody an artist, just as holding a paintbrush in my hand wouldn't make me a painter". He also referred to many of my works ("Love Letter to Myself", "One Way to See America", "Languages" etc.) that were later selected for showing at big international exhibitions and festivals as "home videos".

Is there a question that you would really love to answer but nobody ever asks?

Well, there is one question that I ask myself each morning when I wake; the only problem is that I don't know who could answer it.

Namely, it always feels like I am doing so much work, yet it can't possibly be work because I am not paid for it, nor do I do it for free. I pay to do it, and not a measly amount,



mind you. For instance, each month I receive several emails that go something like this: Saw your works here-or-there, please send a demo cassette. (Recording, editing and mailing fees: ca. minus 700 EEK a month). Next step: Send a Beta cassette (-300 EEK) or, God help me, a DVD (-1000 EEK)! Write a text for the catalogue! Come to the opening and perform for the masses! (plane tickets: - 3000–16,000 EEK) In other words, because I am my own manager, I spend half the day emailing (Internet: -345 EEK a month). In the evening I "work" on, say, a new video or photo series (cassettes, film, developing, digital print: the expenses just keep growing), or I give a few classes at the Estonian Academy of Art (take in about 1200 EEK a month), and the work, or rather "work" day is over. In total, I produce a debt of approximately 130,000 EEK per year, which has been partially covered by the Cultural Capital of Estonia and (former Soros) Centre for Contemporary Arts (a combined total of +50,000 EEK last year).

In the eyes of the law, an artist is an entrepreneur, so it's as if there were no question: if you can't manage, do something else! (I am only referring to business expenses here; it's as if I haven't actually had to live for the past 7 years). But, I seem to be good at what I do? Isn't an international career every artist's dream? What am I doing

Kai Kaljo.
Tervisi La
Jollast.
Video
(4:20),
2002.

Kai Kaljo.
Greetings
from la
Jolla. **Video**
(4:20),
2002.

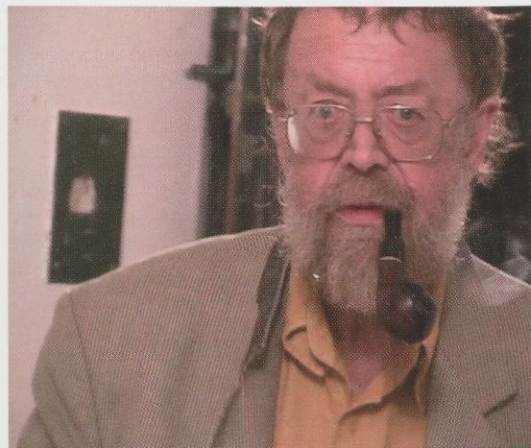
wrong? And that is part of the reason why I so seldom perform in Estonia – even exhibiting costs money. I'll say it again: THE MORE I WORK, THE POORER I BECOME.

How do you manage to keep a sense of humor? If I am not completely off the mark here, your works – despite their critical undertone – seem to be characterized more by a healthy and generally positive attitude than bottomless existentialist angst.

Thank you! Not everyone thinks so. In fact, many people reprimand me as to why I am not more positive, which means, why don't I hide my head in the sand. It is interesting to observe what people of various countries consider humor, sarcasm, optimism, pessimism, or realism. Estonian humor mostly falls under the sarcasm category. For some reason I've noticed similarities in our sense of humor with former Yugoslavian countries, especially Croatia, also England; yet there is much less in common with our neighbouring Latvia.

Critics say your works have a hidden ironic side.

Perhaps. It is hard too tell where that comes from. But I also enjoy other people's works where the humorous and serious are presented together. I find it to be a good form for presenting serious issues to people.



What do you consider to be your greatest achievement?

Generally in life that I didn't give in to the incredibly bad luck that accompanied me until I was finally accepted into the art university on my sixth try. In the end it was replaced with a great stroke of luck – what else can “Loser” and the subsequent “wandering years” be called? There are people who control everything, each aspect of their lives, and this might be hard for them to understand; they might believe this belongs under the heading “the blind chicken found a grain”. At first even I was doubtful that perhaps it really did happen that way. (Especially when strangers in my homeland approach me to say so). But life just gave me a chance: I was given a scholarship to study in America, and there, nobody knew I wasn't famous in Estonia. They just handed me a camera and pointed me toward the computer. I am very grateful for that.

When talking about “achievements”, perhaps the World Wide Video festival, which has on five occasions selected my works for exhibition and last year showed them as a separate program. Last year I had three individual exhibitions: at the HDLU gallery in Zagreb, the Knollgalerie in Vienna and the Sprengel museum in Hanover. Personally, the opinions that are important to me are those of certain people I respect, certain statements and singular moments, in which I have felt that I've managed to get a message across to people through my work.

For me, the best recognition is when someone says they value the way I think, because I, too, believe an artist is first and foremost a thinker.

Kai Kaljo.
Kai Kaljo.
Video
(1:25),
2002.

Are you satisfied with the fact that “A Loser” has become the emblematic one of your works?

That's just the way it is, “Loser” is the one the people of various countries seem to remember above everything else. And it did turn out well and has somehow managed to stand the test of time. Actually, it is also very simple; everyone has watched television, they know that laugh and can relate to something. My newer works can sometimes be too deep and therefore only comprehensible to a limited group, but just about everyone can find something in “Loser.” I myself have naturally drifted away from it by now. It was such a long time ago.

How do your works happen? They often seem spontaneous and scripted at once. Have you already thought it through and formed a clear picture before picking up the camera, or do interesting things sometimes just come up?

It has happened both ways and often the two are intertwined. Chance is an interesting thing; sometimes things just start to happen once you have picked up the camera. For example, I was filming a foggy park in Zagreb a few years ago, and some guy walked right into the shot and ruined it. After a closer look it turned out to be Harald Szeemann! I managed to summon enough sense not to “create” anything of it.

Do you think of the audience when you are working?

Of course I want to be understood, but I don't want to do anything too simplistic, either. And I don't think there are any artists who don't want experts and at least people close to them to understand their work.

This reminds of when I was an art student in the painting department and it suddenly dawned on me that many acclaimed painters paint the way they do simply because they don't know how to do it any better. We all have our limits. Bruce Nauman has been quoted as saying that each artist actually has one, in extreme cases two good ideas. This is in the so-called big picture, of course. It takes a lifetime of work to fully realize the idea.

How much does the reception of the same works vary in different places?

The differences are greater between Europe and America than say between

Eastern and Western Europe, but they also vary by country; for example, the Brazilian artist Eder Santos could not understand what kind of people could laugh at “A Loser”, because he thought this meant laughing at someone else's misery, whereas quite a few people in Western European countries found the whole thing a merry comedy.

Then, I have a work called “Pathétique,” in which a drunk freezes to death on the streets and an artist is making “deeply touching” video art of it. In Holland the comment was ‘Well, the drunk chose that path himself...’ Just try to explain to someone in a social welfare state that it really isn't all that difficult to end up as a homeless person...

Differences are greater between cross-sections of people than between countries. But the greatest differences are between Estonia and the rest of the world, all kidding aside.

Contemporary art and the Estonian public is a perpetual topic, of course. Are you among those who hope completion of the new art museum will improve matters?

People are not going to simply start understanding, spontaneously, especially considering the strong sentiment against building the museum in the first place, it's so expensive and so forth. In the West I've seen a knowledgeable group of pensioners at a contemporary art exhibition, but Estonia's history makes that unthinkable. Here, it's as if art were some kind of loser everyone else can clobber. But I am currently attending a workshop given by German performance artist Johannes Deimling at the Estonian Academy of Arts, and it is good to see the emergence of a new generation of artists, who don't carry around that doubt in their back pockets; the doubt that perhaps contemporary art is nothing but a temporary nightmare and that tomorrow everything will return to the autumn exhibition tradition of Soviet Estonia in 1975. That really is something to be happy about!

See oli siin: Kai Kaljo videod 2000–2003

Katrin Kivimaa

See artikkel on vähemalt osaliselt sündinud kunstniku ja kriitiku dialoogi tulemusena. Esialgne variant valmis n.-ö. süütu vaataja (kriitiku) pilgu läbi, see tähendab, et alustasin Kaljo viimaste aastate videote "lugemist", omamata mingisugust taustinformatsiooni või kunstniku kommentaare. Ainsaks ilmselgeks teeviidaks olid – loomulikult lisaks nähtule – pealkirjad.

Eelõeldu ei tähenda, et ma uskisin "süütu" vaatamise võimalusse. Mina kui vaataja-tõlgendaja tõin teose tähendusloomesse kaasa nii meie kultuuri kui oma isiklikud vaatamis-tõlgendamiskogemused ja -reeglid. Lisaks pean kohe tunnistama, et kuna olen kirjutanud Kaljo varasematest videotest, oli mul – ükskõik, kas alateadlikult või teadlikult – mingisugune maatriks, millega ta uusi töid mõõtma asusin. Ometigi püüdsin vältida teoste "pindmise" tähenduse avamisel teadmisi kunstniku kavatsustest ja teoste sündimisloost. Sellise soovi taga on väga konkreetne teoreetiline positsioon, mis lükkab ümber väite, et kunstiteose tähendus on piiratud või raamistatud kunstniku kavatsuse või tema enda tõlgendusega (nn. intentsionaalne eksijäreldus). Olles nii kunsti vaataja kui interpreteerijana üles kasvanud kunstnikukontseptsiooni kultuuris, proovisin seekord ujuda vastuvoolu ja lähtuda ainult videote visuaalsest materjalist.

Loomulikult on selline lähenemine teosele täpselt sama piiratud kui lähendumine vaid kunstniku kavatsusest või kontseptsioonist ning võimalikult ideaalse tulemuse saavutamiseks tuleks vaatata ja kunstniku tõlgendust kõrvutada ning asetada need sotsiaalkultuurilisse konteksti, millest teos ja tõlgendused on välja kasvanud. Siinne tekst on selliseks kunstiajalooliseks ettevõtmiseks liiga piiratud mahuga, küll aga on see vähemalt kohati üles ehitatud kirjutaja ja kunstniku dialoogile (allpool markeerib neid löike kursiivkiri). Selle minu kui kirjutaja jaoks omamoodi eksperimendi tulemusena julgen väita, et ühtede teoste tähendus avanes paremini tänu kunstniku sekkumisele, teiste potentsiaal aga ilmutas end ilma selleta. Kõik see ei tähenda, et detailne teoste lugeja saaks endale lubada kunstniku idee täielikku

hülgamist, kuigi aeg-ajalt tuleb see kasuks. Alati on kasulik meenutada Roland Barthes'i: autori "surm" on lugeja "sünni" eeltingimus.

Kunstnik videokaameraga

Kai Kaljo "übersünd" videokunstnikuna langeb aastasse 1997, mil ta esines Sorosi Kaasaegse Kunsti Keskuse aastanäitusel videoga "Luuser". See humoorikas ja autobiograafiline "klipp" on ilmselt siiani Kaljo tuntuim töö ning selle sisu ja vormistus määrasid paljuski ära tema järgmistele videotest iseloomuliku keele ja sõnumi. "Luuserile" järgnesid teised tööd, milles kunstniku enda kuju mängis olulist rolli nii vaatajale nähtava kui ka kaadritaguse tegelasena. Kord kohtasime teda avastamas Ameerika avalikku ruumi selle keelu- ja hoiatusmärkide kaudu; kord dramaatiliselt luuletusi deklameerimas või klaverit mängimas; kord kaamerapilguga tänaval tuiuvat kodanikku jälitamas. Mõned aastad tagasi nimetasin Dziga Vertovi klassikalist filmi "Inimene filmikaameraga" parafraaseerides Kaljot "kunstnikuks videokaameraga".

Dokumentalistika ja poeetilisus

Võrdlus Vertoviga, mis sündis algselt vaid puhtpoeetilistel kaalutlustel, osutub üsna tabavaks, kui silmas pidada üht Kaljo videotest keskset joont: tema teosed on poeetilised või kontseptuaalsed raamistusest hoolimata alati dokumentalistika. Ka viimaste aastate videod on kunstniku ringiuitamise tulemus. Iga teos on kas lühijutustus või tihti pigem video vormis *statement* – videoluuletus, videopostkaart. Kogu materjal on pärit n.-ö. elust enesest ja kunstniku sekumine piirdub tihti vaid kommentaari, raamistuse, pealkirjastamise või lihtsalt situatsiooni filmimise aktiga. Need, kes mäletavad teose "Armastuskiri iseendale" (1999) küll minimaalselt, aga siiski lavastatud tegevus(etus)t, on ilmselt sunnitud nõustuma, et lavastuslik poeetika on hilisematest Kaljo tööd peaaegu kadunud. Nüüd leiab kunstnik poeetilisi detaile igapäevategelikkuses, mis osutub tähendustest küllastatuks ka ilma kunstniku sekkumiseta. Üha rohkem Kaljo videotöid näib keskenduvat minimalistlik-dokumentaalsele vormi-

keelele: need üritavad näidata asju "nii nagu nad on" ja ometi näitavad neid samal ajal ebatavalistes või isegi kummalistes seostes. "Jumal on olemas?" (2000) ei näita meile midagi peale liikumatust punktist avaneva pildi tänaval möödakihutavatest autodest kuni hetkeni, mil bussiaaknalt peegeldub filmiva autori enda kuju. Kirikukellade heli linnamüra sees on ilmselt teose pealkirja võti ning võimaldab vaatajal lahti kerida konnoteerivate küsimuste ahela, alates religiooni ja tehnoloogilise ühiskonna suhetest kuni postnietzscheaanliku jumalaigatsuseni välja.

See on üks nendest teostest, kus minu kui vaataja pilk olulistest detailidest üle libises ehk siis võiks öelda, et teose poeetiline sügavus kannatas dokumentalistika mõistest lähtuva interpretatsiooni tõttu. Nimelt tuleb kirikukellade helina "tulemusena" päike välja ja asfaldile ilmuvad puulehtede varjud. Kunstnik justnagu püüaks näidata, et kirikukellade löömise, jumala teenimise tulemuseks on tegelik maailma muutumine – protsess, mida tähistavad asfaldile ilmuvad varjud.

Samasugune poolpoeetiline-poolspirituaalne meelsus iseloomustab teost "Siin" (2001), mida ma nimetaksin videoluuletuseks. Viimane koosneb neljast viiest pinnafragmentidest, mis filmitud eri paigas ning millest igauht saadab kinnitus "See oli siin". Ainult kahel juhul saame me teada, mis autorit konkreetselt kohaga ühendab. Teost raamistab kaks kohta: iga inimese elu alguse ja lõpuga seostuvad paigad. Tuba, millest näeme vaid fragmente (aken, aknalaud ja linoleumiga kaetud põrand), ja lause "See oli siin... ma sündisin siin" viivad lõpuks surnuaeda ja hauakivini.

Isiklikud naljad

Isikliku lähenemise ja autobiograafiliste detailide kasutamine eesti kaasaegses kunstis seostub eelkõige muudatustega lääne kaasaegses kunstikultuuris, eriti nn. identiteedikunsti jätkuvalt olulise rolliga. Samas kerkis autobiograafiline narratiiv nõukogudejärgsel perioodil esile omamoodi vabaduse märgina. 1990-ndatel hakkas (pool)autobiograafiline jutustus kunstis tähistama autentsust. Veelgi enam, see tõusis tihti ajaloolise tunnustajana pjedestaalile olukorras,

kus nn. suured narratiivid murenesid ja üha laiemalt püstitati objektiivse ehk siis subjektiviälise ajaloolise tõe pädevuse küsimus. Kunstnikust sai inimlühedase m lugude vestja kui seda olid olnud tõsised ajaloolased.

Kaljo jutustab oma isiklike lugusid reeglina teistsuguses võtmes. Kuigi ülal kirjeldatud videoteos "Siin" kuulub pigem minoorsesse kui mažoorsesse laadi, on tegemist erandiga. "Kai Kaljo" (2002) ja "Tervitused La Jollast" (2002) näitavad, et "Luuseri" kasutusele võetud huumor ja situatsioonikoomika pole Kaljo videotest kuhugi kadunud.

"Kai Kaljo" on "Luuseri" kõrval videokunsti kui sotsiaalpoliitilise kommentaari teine terav näide. Vaatajale jääb ebaselgeks, kus on töös esitatud vestlus filmitud või kes kõneleb, kuid vestluse sisust võib oletada, et rääkijal on midagi pistmist kaasaegse kunstiga. Piipu tõmbav hallipäine taani habemik kohtub end videokaamera taha peitva kunstnikuga ruumis, mis näeb välja, nagu oleks tegemist galerii või muuseumi või muu näituseruumiga.

Habemiku ja kunstniku dialoog areneb järgmiselt:

"Kes te olete? Kas te olete Lätist?"

"Mina, ma olen Eestist."

"Aa, Eestist... kena daam... suurepärase."

"Kai... Kai... Kai Kaljo," üritab kunstnik habemiku jutu vahele öelda.

"Aa, Kai... Kaljo. Pole kunagi kuulnud."

Ilmselt on filmitud momenti, mil näitusel osalev Ida-Euroopa kunstnik kohtub Saksamaal näituse korraldaja või kuraatori või mõne muu asjamehaga. Igale vaatajale on selge, et antud tekst sisaldab suurepärase võimalust rünnata Lääne ja Ida hierarhilist suhet rahvusvahelises kunstimaailmas. On's erilist vahet, kas kunstnik tuleb Lätist või Eestist? Reeglina pole neist nagunii keegi kuulnud. Kuid selle dialoogikatke analüüsi võimalused ei piirdu sugugi Euroopa kultuuriruumi poliitilis-kultuuriliste hierarhiate sedastamisega. Situatsioon on ilmekas näide Lääne ühiskonna patriarhaalsest iseloomust tulenevatest suhtumisest ning selle ülekandumisest professionaalsesse sfääri. Noorema naiskunstniku ja vanemapoolse meeskuraatori (?) kohtumine toimib Ida- ja Lääne-Euroopa hierarhilise positsiooni sümbolse tähistaja ja võimendajana. Kunstnik, kellest armulik kuraator kunagi kuulnud pole, saab ometi tunnustatud "kena naisena". Kriitikanooli ei saa suunata ainult läänlaste patroneeriv-patriarhaalse suhtumise pihta. Vastupidi, Eesti (või Ida-



Euroopa) patriarhaalse ideoloogia poolt propageeritud "kaunite naiste eksport" taastoodab ülalkirjeldatud dialoogivõimalust enam kui miski muu. Ja mis selles kontekstis siis Eesti (Ida-Euroopa) meeskunstnike osaks jääb? Milline tunnustus või lohutus peaks neile osaks saama olukorras, kus nn. väikese või lääne-eurooplaste meelest vähem tähtsa kultuuri esindajad on nimetud? Mul on üsna võimatu ette kujutada olukorda, kus habemiku või siis hoopis uhke soenguga kuraatori esimesed tunnustavad sõnad näiteks Toomikule või Kurvitzale oleksid "kenas mees" (mis oleks ju tõsi, või kuidas?). Tegelikult on ka videos esitatud situatsioon pea sama absurdne ning teose autor ei jäta kasutamata võimalust selle üle naerda.

Tõsi, teades habemikuga vanamehe tegelikku identiteeti – tegemist on igati sümpaatse taani kunstnikuga, pakub Kaljo ise välja, et äkki on kogu situatsioon lihtsalt performance. Samuti tõstatatakse ta igati pädeva küsimuse, kas tegelikult ei tunta kunstnik Kai Kaljot väljaspool Eestit vaat et rohkemgi kui kodus. Kuid isegi juhul, kui taani kunstnik etendab või simuleerib ülal kirjeldatud situatsiooni, ei muuda see oluliselt teose võimupositsiooni paljastavat iseloomu. Sel juhul tuleb aga väita, et see on eelkõige taani kunstnik, kes neid võimuhierarhiaid ja nende toimemehhanisme parodeerib. Ning Kaljo video võimaldab sel juhul selle ühekordse situatsiooni lõputut kordumist.

Kui "Kai Kaljos" jätkus kõige selgemalt "Luuseri" traditsioon (eneseiroonilist kommentaari kunstniku enda identiteedi aadressil on kasutatud sotsiaalse kriitika vormina), siis "Tervitused La Jollast" on esmapilgul lihtsalt roosakajabur videopostkaart turismireisilt. Mul pole kõige vähematki aimu, kus asub La Jolla. Äkki on see hoopiski väljamõeldud koht, turismibrošüüride versioon võlur Ozi smaragdlinnast, kus tegelikkus omandab ebaloomulikult kirev-värvilise kaju? Sellises turismibrošüüride maailmas näeme me kunstnikku ennast edasi-tagasi ja ringiratast ujumas väikeses hotellibasseinis. Selline kujutis seostub automaatselt turismi- ja reklaamitööstusega. Neid konnotatsioone süvendab videole antud kuurordireisilt saadud postkaardi formaat: video lõppu on lisatud allkiri "Love, Kai".

La Jolla – soojusest ja rahast läbi imbutunud ameerika unelma ihe asupai-gaga elanik olevat pärast video nägemist öelnud vaid kaks sõna. Golden cage. Kuldne puur.

Teine lõunamaises kliimas filmitud video "Miraaz" (2002) näib jätkavat

sama turismireisi mentaliteeti. Seekord vilksatame mööda ameerikalikust lõbus-tuslinnakust-kaubanduskeskusest, mille ümber üksikud palmid ja kõrbeline maastik. Näib, et Kaljo mängib tüüpilist jõukat lääne turisti, kes on alati varustatud uusima tehnoloogiaga ning kes filmib kõike ja kõikjal. Sellist turisti on üsna lihtne ette kujutada suundumas La Jollasse palmide alla hotelliouele päevitama või aega veetmas ameerika raudteedel ja teistel atraktsioonidel, mida turismilinnakuteist leida võib. Kaljo nimetab sellist kaubandus- ja lõbususkeskust teravmeelselt miraažiks, illusiooniks. Omaette küsimus on, mis on sellisel juhul tegelikkus. Kas Kaljo video kaldub poolspirituaalsesse moraalitsemisse, samastades lõbususasutuse illusiooni ja tegelikkuse kõrbega? Või äkki eksistee-rib tõelus antud juhul ainult n.ö. representatsiooni (s.o. kunstiteose omamaailma) tasandil ning mingit muud, välisele tegelikkusele viitavat tähendust ei mak-sagi otsida?

Postsriptum

Viimane video, mida siinses artiklis käsitletin, on "AD" (2003). Mingis mõttes võtab see lühike videolõik kokku kõik teemad ja strateegiad, millele Kaljo tavaliselt keskendub. Seegi kord on juhuse kaameraga linnatänavail ringiuitavale kunstnikule ette mänginud huvitava situatsiooni, mida tema kasutab materjalina. Kaljo on sattunud mingi muu filmi, video või reklaamiklipi filmimise dokumenteerija rolli.

Meile näidatakse üsna kummalist aktsiooni. Filmitiimi suunas astub pooltantsiskleval sammul ja naerul näoga religioosse ühisolemise ideed tähistavate tegelaste seltskond: katoliiklik piiskop, dalai-laama, mustanahaline evangeelne kuulutaja, moslem ja õigeusklik juut. Samal ajal kõnnivad tööle või poodi või kes teab kuhu ruttavad inimesed sellest imelikust seltskonnast mööda. Ainus, kes näib olukorrale tähelepanu pöörvavat, on kunstnik Kai Kaljo, kes ei eemalda toimuvalt kaamerapilkku. Üks võte järgneb teisele. Kaljo jätkab filmimist. Meieni jõuab see pildike 21. sajandi ühiskonnast vaid väga napsõnalise kunstniku kommentaariga "AD" (Anno Domini? art director?). On see meie ajastu pluralismideoloogia väljendus või hoopis religioossete tähistajate paadunud kasutamine reklaamitööstuses?

Paradoxaalsel kombel leiab see religioonidevahelise sõpruse etteaste, mis toimub meie teadmata eesmärkidel, aset New Yorgis 11. septembril 2001 tekkinud Ground Zero vahetus läheduses. Seega

{mood}

Eesti mood ootab Tuhkatriinuna oma võimalust

Urmas Väljaots

Mood kui kunst või mood kui disain?

Gilles Lipovetsky kirjutab oma raamatus "The Empire of Fashion", et 19. sajandi teisest poolest kuni 1960. aastateni võiks rääkida sisuliselt ühest moest, sest kogu moetööstus eksisteeris *haute couture*'i diktaadi all. Ent aastatega on kunagi kogu tsiviliseeritud maailma moe dikteerinud *haute couture* taandunud ekstsentriliste veidruseks ja ekstravagantide kapriisiks. *Couture* on praegu pigem asi iseeneses, mis võimaldab luua ülimalt ilu. Vähemasti hinda arvestades ei ole tegu kaubanduslikus mõttes laialt tarbitava tootega. *Chambre Syndicale de la Couture Francais* on küll defineerinud *couture*'i kui ettevõtmise, mille peategevus on mudelite loomine nende professionaalsele klientuurile (rõivatööstusele) reprodutseerimise otstarbeks müümise eesmärgil, jättes enesele õiguse neidsamu mudelid korrata eraklientide tellimusel. Tänapäeval aga võtab professionaalne klientuur oma inspiratsiooni *prêt-à-porter* lavadelt. Selletalvise Pariisi kõrgmoenädala ametlikus programmis olid vaid 20 *couture*-moelooja etendused, lisaks mõned *off-schedule* (nn. plaanivälised) tegijad. Sellest käputäiestki tuleb vaid mõni üksik oma kollektsiooniga välja regulaarselt igal hooajal (näiteks Dior, Chanel, Gaultier, Versace, Givenchy, Valentino, Ungaro ja enne oma moemaja mahaüümist ka Yves Saint Laurent). Kui enne 1960. aastaid oli aga enesest lugupidav seltskonnadaam mõlemal pool ookeani mõne Maja klient ning lasi oma paremad riided valmistada *couturier*'il, siis tänaseks on klientide hulk kokku kiuvanud paari tuhande maailma rikkama naiseni.

Kui üldjoontes on *haute couture*'i puhul tegu siiski suhteliselt kantavate lahendustega, siis mõni kunstnik saab endale lubada ka piiramatu fantaasiat. Sisuliselt toimib *couture* nagu muu kunstilngi. Moelooja teeb kleite nagu kunstnik oma teoseid, valmistades kas ainueksplare või väiketeraaze. Kunstniku toodangul on enamjaolt samuti hind, mis langeb kõrgmoe-

ga samasse, luksuskauba hinnaklassi (*couture*-kleit maksab veerand miljoni krooni ringis); nii nagu moestja, maksab ka kunstistja enamasti kunstniku nime eest (harvad uute talentide kogujad, kes sihivad eelkõige originaalsete ideede leidmisele, loodavad samas, et nende vaist alt ei vea ning veel tundmatu nimi varsti n.-ö. maksuma hakkab). Kõrgmoe ja kunsti erinevus seisneb ehk nende eesmärgipärase tarbimise viisis, kuigi juhul kui kleit skulptuurina üles seada või seinale riputada (nagu viimasel ajal tihti tehakse), taandub seegi. Samuti on ilmne, et kunstnikud ei esitle uut loomet enamasti nii regulaarselt korduvas tsüklis ja viisil, nagu seda teeb moeilm.

Suurim erinevus tekib aga moemaailma taustsüsteemist: kui moekunstnikud presenteerivad moepealinna kõrgmoenädalal *couture*'i, siis on tõesti sisuliselt tegemist kunsti- või tarkunstisündmusega. Kuid sellele järgneb märksa mastaapsem *prêt-à-porter* nädal, *fashion week* ehk valmisrõivaste presentatsioon, kus esinevaid moeloojaid on sadu paari peamise moepealinna kohta ning tuhandeid, kui võtta juurde ka muu maailma väiksemad ja vähem tuntud tegijad. Valmisrõivad on see, mis on *couture*'ilt üle võtnud trendide loomise ja maailma näo kujundaja ülesande. Just valmisrõivaste *catwalk*'id kutsuvad esile meedias moele pühendatud reportaažid, selle järgi kohandab ning suunab end kiiresti kogu ülejäänud rõiva- ja moetööstus. *Prêt-à-porter* on see, mida teevad sellised kaasaegsed moegigandid nagu Gucci, Prada ja Louis Vuitton. Erinevalt *couture*'ist pole aga valmisrõivaste loomine mitte niivõrd kunst, vaid disain, mida defineeritakse teatavasti funktsionaalsete omadustega esemele esteetilise mõõtme andmise ning tarbijale praktiliste lahenduste leidmisena.

Valmisrõivaste domineerimisega moemaailmas domineerib ka arusaam moest kui disaini valdkonda kuuluvast ilmingust. Kunstilise mõõtmega *couture* on jäänud vaid moeprofessiooni traditsiooniliste väärtuste kandjate südame-

asjaks (samas on aga *couture*'iga tegelemine vastavate moemajade üks tulevamaid reklaamivahendeid ning annab nende laiemale tarbijahulgale suunatud toodangule eriti elitaarse oreooli). Oma siiski kõrge hinna tõttu on ka *prêt-à-porter* paljuski vaid reklaamivahend, mis aitab müüa odavamaid disainerite tooteliine, tihti peale laiendusega "sport" või "jeans", mis on lisaks parfüümidele ja aksessuaaridele tihti moeloojate varanduse tegelik allikas (nt. teksad "vaid" 1500–2500 krooni). Kui Adorno peaks oma kultuuritööstuse kontseptsiooni tänapäeval kirja panema, siis oleks moesüsteemi näol võtta palju grotesksem näide kui tema omal ajal eelistatud film.

Rahvusvahelise moetööstuse formaadid ja Eesti

Eestis on moekunst ja moeüritused viimastel aastatel taas väga populaarsed. Peaaegu igal kuul toimub mõni moesündmus, mille raames näidatakse ka kollektsioone. Suuremad ja olulisemad on kevadine moekunstnike konkurs "SuperNoova" ning sügisene ERKI *moeshow*, mida võibki pidada kohaliku kevadisuvisse ja sügistsalvise moe kontseptsiooni esitluseks. ERKI *moeshow* selle praegusel kujul toimub eelmise kümnendi keskpaigast peale ning esimene "SuperNoova" peeti 1999. aastal. Need kaks üritust on peamised noorte moeloomingu näitamise kohad. ERKI *moeshow* pakub esinemisvõimalust paljudele vähem ning rohkem andekatele noortele. "SuperNoova" on samuti avatud kõigile soovijatele, kuid avalikkuse ette lastakse esinema hoolikalt välja valitud paremik, põhimõtteliselt kohaliku noorema moeloojate generatsiooni tolle hetke koorekiht. Lisaks toimub hulk väiksemad *show*'sid, moeturge ja sekka ka mõne tublima ning ettevõtlikuma disaineri autori-*show*, nagu hiljutised Aldo Järvesoo ja Tanel Veenre "Highway No 5" ning Anu Lensmendi ja Reet Ulfaki "Hula Simplel".

Moe-*show* on oma loomult ja traditsioonidelt eelkõige ärilise otstarbega projekt. Chanel, Patou ja Schiaparelli

Aldo
Järvsöo
& Tanel
Veenre



näitasid oma salongis uusimat moodi eelkõige klientidele ning ka ajakirjanikele. Loomulikult mitte vaid selleks, et valmiv looming oleks aeg-ajalt vajanud kunstile vormikohast esitlemist, vaid ikka seepärast, et see oli nende äri. Nüüd, mil moeklientuur kannab valmisrõivaid, on *prêt-à-porter show*'de põhipublikuks kaubandusettevõtete sisseostjad.

Estis ei toimi autorimoe-*show*'d mujal tavalise ärilise loogika järgi (seda printsiipi järgivad siin vaid suuremad tavatarbijale orienteerunud rõivatootjad). Kui moevõistlusel osalemine ei eelda, et näidatud kollektsioon läheb tootmise ja seda on võimalik edasimüümiseks osta, siis autorimoe-*show*'l peaks küll just see tagamõte olema. Ega seda siis asja enese pärast ometigi ei tehta. Või tehakse?

Pealiskaudsel vaatlemisel paistab, et Eesti moekunstnikud, kes autorikollektsioone loovad ja neid aeg-ajalt avalikkusele demonstreerivad, toimivad üldjoontes sama skeemi järgi kui lääne ametikaaslased. (Siin ei toimi see küll eriti regulaarselt, kuid, nagu märgitud, on ka Pariisis vaid käputäis neid moemaju, mis igal hooajal kõrgmoekollektsiooniga välja tulevad). Moeetenduste klientideks on nii mujal kui ka siin lisaks ajakirjanikele ja niisama seltskonnasebijatele jõukam elanikkond (potentsiaalsed kliendid).

Sarnane on seegi, et nii siin kui seal on eesmärgiks ka reklaam (kuigi meil puudub see, millele reklaami teha, ehk moelooja laiemale tarbijakonnale mõeldud *jeans*'i või spordi tooteliin). Nii Pariisi *couturier* kui ka meie looja saavad kumbki üldjuhul katsetada ja realiseerida just seda, mida soovivad (kuigi meil loodu enamasti kunsti tasemele jääbki, sest pole teist, rangelt kaubandusliku suunitlusega valmisrõivakollektsiooni). Kuid *couture*-kollektsioonidest erinevalt on siinses moekunstis kasutatavad materjalid tihtipeale palju odavamad (mis on mõistetav, kuna tõelise *couture*'i hinnaklassi taluv klientuur sisuliselt puudub ning müük pole peaeasmärk) ning kollektsiooni ainueksemplarid ei ole mõeldud tööstus klientidele mudelile valimiseks.

Põhiline on aga see, et puudub välismaise moekunstniku jaoks võtmetähtsusega publikukiht – hulgiostjad. Siin asendab seda kihti tihtipeale sponsorrahvas ehk need, kelle rahalise toetuse tõttu moesündmus teoks saab (vastutasuna on loomulik ürituse ühendamine sponsori reklaamüritusega). Olgu rõhutatud, et just ei käi siin

kohaliku rõivatööstuse suurettevõtetest nagu Baltika, Sangar ja Klementi, vaid moekunstnike autorikollektsioonide esitlemisest (s.t. kesksel kohal on brändi nimest hoolimata looja, nt. nagu Rei Kawakubo ja Comme des Garçons).

Hulgiostjad puuduvad seepärast, et puudub tootmine. Sellest seisukohast oleks Eesti autorikollektsioonide puhul nagu tegu *couture*'iga, kus näidatakse ära mudelid ja tehakse seejärel kliendi soovil talle istuv eksemplar. Kuid nii see samuti pole. Kui keegi kleiti soovib ning laval näidatu selga ei lähe, siis tehakse talle lihtsalt uus, kohandades kõike vastavalt kliendi maitsele – nagu teeb õmbleja. Võttes Eesti rahvaarvu ja tarbimissuutlikkust, siis on olukord täiesti loomulik ja märkimisväärselt kõrgmoetarbimist ei saagi olla; ka meie rikkamateski naaberriikides on ju olukord sama. Kalli tootega Eesti turule keskendumine on juba ette hukule määratud, nagu näitas moekunstnik Antonio rajatud Anjeanedi kaubamärgi glamuurne algus ja kiire lõpp. Et isegi odavam toode ei jää siin püsima ka juhul, kui seda ka natuke väljapoole on suudetud müüa, näitas Katrin Kuldma rajatud Happy Basicsi sama kurb saatus.

Iseseisvate moeloojate toodangust on suutnud püsima jääda mõni üksik, näiteks Ivo Nikkolo omanimeline bränd, siin-seal müüakse ka Arne Niidu Arnéd, jt. Oma tootehinnalt paigutuvad need lääne mõistes *high street retailer*'ite sekka (peatänaval asuvas poes müüdiv moebränd), kui neil vastavat turunduslikku mastaapi oleks (Eesti kontekstis ka on – eelkõige Nikkolol), mitte aga *prêt-à-porter*' tegijate hulka (rääkimata *couture*'ist), sest toodete hind ja ka stiil vastavad laiema tarbijakonna huvidele. Anjeaned näiteks taotles nii hinna kui ka stiili plaanis kõrgemat ning elitaarsemat nišši. Ivo Nikkolo on siinses kontekstis siiski kõige lähemal moepealinlikule *prêt-à-porter*'d viljelevale moemajale: kollektsiooni esitletakse kaks korda aastas, sellele järgneb tootmine (!) ja edasimüüjate ost, hinnad on elanikkonna silmis keskmisest kõrgemad, toodangu levik suhteliselt lai ja elitaarsepoolse mainega. Üldpildi taustal eristub veel Hula, kunstiakadeemia moeosakonna eksperimentaalprojekt, mis saab üleüldse püsida ja areneda (uudisena tehakse nüüd koostööd ka Krenholmiga kodutekstiili osas) tänu akadeemia riigipoolsele toetusele. Hula puhul on taas märkimisväärne seesama eksisteeriv tootmine – või siis tootmise või-

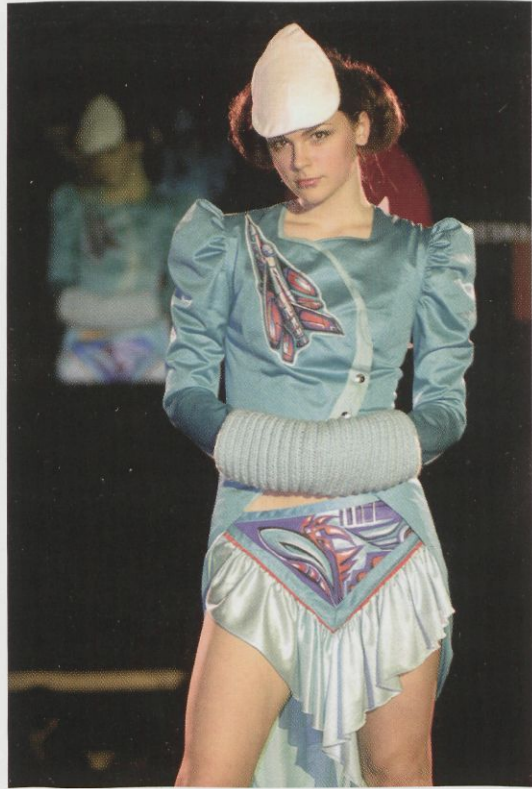
malus.

Kui maailmas on moe-*show* alles tarbijani jõudmise suure protsessi ning äri pidulik algus, siis siin on sellest saanud asi iseeneses. Moe-*show* kui meelelahutus, kui kunstivorm, kui *performance*, kui kunstniku alternatiiv enda loomingu eksponeerimiseks teistiti kui näitusesaalis. Kunstnik võib valmistada maale, aga võib ka selle asemel teha inimesel eksponeeritavaid kunstiteoseid. Erinev on vaid asjade publikule näitamise viis, sisult on sündmus analoogne. Mitu kuud kestnud protsessi tulemusena on valminud kollektsioon (tihtipeale vaid sponsori/toetaja abiga), on modellid, *catwalk*, prožektorid, külalised, välklambid, sekka natuke glamuuri. Vormiliselt on kõik nagu “päris”, nagu Milanos või Pariisis. Lääne moehuvilised küsivad, kas tegu on kevadsuve või sügistalvega, mille peale võib vastuse võlgu jääda, sest tegu on vaid näitusega. Moeetendused näevad välja nagu korralik, isegi väga hea ehk koguni geniaalne *prêt-à-porter* või *haute couture*. Sisuliselt aga lahutab meid neist kuristik, sest protsessi eesmärgid erinevad totaalset. Meie autorimoe-*show*'d on nagu efemeersed ja dekadentlikud näitused: märkimisväärselt dramaatilisemad teistest kunstidest, sest kuudepikkuse tõi esitlemine kestab *catwalk*'il vaid paar minutit ning heal juhul veel veidi järellainetusena meedias. Esitlemise intensiivsus on samas kunstiga kõrvutades võrreldamatult kõrge, sest põgusa momendi nimel on kokku tulnud näitusesaali küllastajate arvuga harva kattuv rahvahulk. Ja siis ongi kõik, sellega asi piirdubki, rohkem seda kollektsiooni üldjuhul ei nähta. Nagu ei toimu ka moepealinna kollektsioonide korduvisitusi järgmisel hooajal, sest moe loomusse on ju programmeeritud vaheldus, pidev uue otsimine ning loomine. Kõik, mis vana, on kadunud ja unustatud. Ja meie moekunstnikud pakivad oma kleidid kokku ning viivad tagasi koju, kappi, nagu ka kunstnik pärast näitust oma taiesed. Heal juhul lähevad mõned ka kaubaks ja leiavad uue omaniku. Kuid mitmed leiavad hoopiski tee taaskasutusse: tehtu tehakse ümber, antakse sellele uus idee, sisu ja vorm ning see võib saada uue võimaluse publikut lummata, hoopis uuel moel. Eelmist eset meenutavad heal juhul lisaks mälestustele ainult foto/videoülevõtted, mitte originaali järgi loodud koopiad kümnete või sadade uute omanike seljas.

Seega polekski nagu tegu moega.

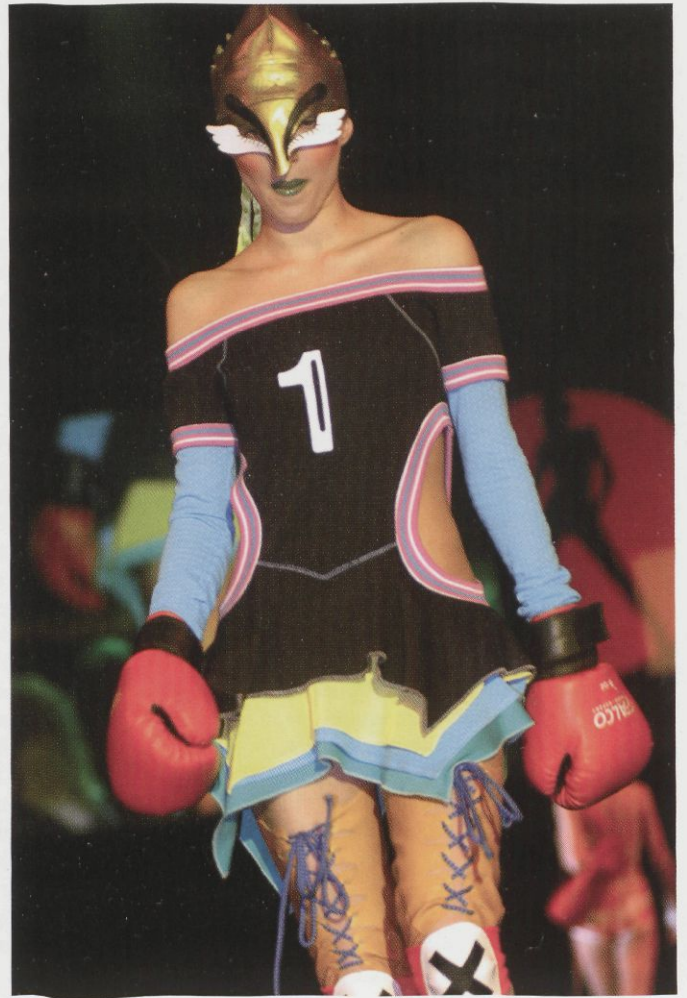


Gerly Tinn



Liisi
Eesmaa

Julia
Korovina



See on vaid lihtlabane kunst, mis vormiliselt end maskeerinud ning varastanud moe atribuutika enda ehtimiseks. Viimasega on ta aga publiku osavalt ära petnud ja saanud ka moele kohase kohtlemise osaliseks. Ühelt poolt kuuluvad eesti autorimoe argipäeva ajalehtede esiküljed ja meedia suur huvi, teiselt poolt aga "päris" kunstiringkondade põlglikkus ja minimaalne riiklik toetus. Siiani ei kõlba Eestis rääkida sellest, et muuseumid omandaksid teiste kunstnike tööde kõrval ka moeloojate taieeid. Mujal, kus mood on selgelt kaubandusliku eesmärgiga tegevus, on see puudus ammu andeks antud ja moele pühendatud terveid muuseumide (või hoidlaid suurmuuseumides, näiteks Victoria ja Alberti muuseumis Londonis). Eestis tunnevad moe vormis loodu vastu huvi vaid olmeajaloolased ja sedagi omast aspektist, mistõttu on see natukenegi moest, mille muuseumid omandanud, sattunud pigem Maarjamäe ajaloomuuseumi kui kunstimuuseumi või uuendatud nimega tarbekunsti- ja disainimuuseumi hoidlatesse, kuigi paljude autorite looming väärriks eraldi väljapanekut spetsiaalses ruumis.

Lisaks riiklikule kunstipoliitikale on küsimus suunatud ka moekunstnikele endile: kas selline asja iseeneses viljelemine ongi eesmärk? Paljudele ongi – seepärast ollaksegi moekunstnikud, mitte moedisainerid. Kuigi tegelikult ei ole moe eesmärk selle efemeersusele vaatamata olla nii lühiajaline ning kitsale ringile suunatud – kandvaks mõtteks on siiski see, et tehtu jõuaks võimalikult laia tarbijaskonnani.

Arenguruumi ja mõtteainet on. Nii loojatel oma soovide realiseerimisel kui riigil selle tulemuse väärtustamisel. Unikaalne ja kordumatu mood võiks anda Eestile rahvusvahelise konkurentsieelse. Positiivseks eskujuks on siinkohal kasvõi The Antwerp Six, kellest sai alguse Belgia moekunsti tõus maailmatasemele. Loodetavasti muudab midagi loodav Eesti Disainiinfo Keskus, kui ei keskenduta ainult vinduvate ettevõtete putitamisele, vaid ka potentsiaali turustamisele.

Urmas Väljaots on moeekspert, EKA õppejõud ja AS Baltika avalike suhete juht.

Estonian fashion is a Cinderella waiting for its pumpkin to arrive

Urmas Väljaots explains why the formats of international fashion industry don't apply to Estonian fashion design

Fashion has become very popular in Estonia. There's a fashion event including a show of a collection or a few almost every month. The biggest and most important of those events are the SuperNoova competition in the spring and the ERKI fashion show in the autumn. The latter shows the local Spring/Summer and Autumn/Winter collections all at once. ERKI fashion show in its current form was started in 1990s; the first SuperNoova took place in 1999. These are the two main events where young designers can come forward. ERKI fashion show is a place where many more or less talented young people can exhibit their collections. SuperNoova is also open to everybody, but only the carefully chosen few will finally be shown to the audience. Those who make it to the stage are considered to be the *crème* of the younger generation of designers of the moment. In addition to these two big events, there are some lesser shows, fashion fairs and sometimes also solo shows by more enterprising designers. To mention only a few of the latter, recent "Highway No 5" by Aldo Järvsöö and Tanel Veenre and "Hula Sempel" by Anu Lensment and Reet Ulfsak come to mind.

A fashion show is a business-oriented project by its nature and traditions. Estonian solo shows, however, don't follow the business logic that's common everywhere else – only large clothing manufacturers, whose product lines are oriented to the average consumer, are following this principle here. Participating in a fashion competition doesn't mean that the collection will later go into production and the items will be available for average shoppers, but a solo show should definitely have this purpose. You don't do it just to please yourself. Or do you?

At first glance it seems that Estonian fashion designers create collections, present them to the public

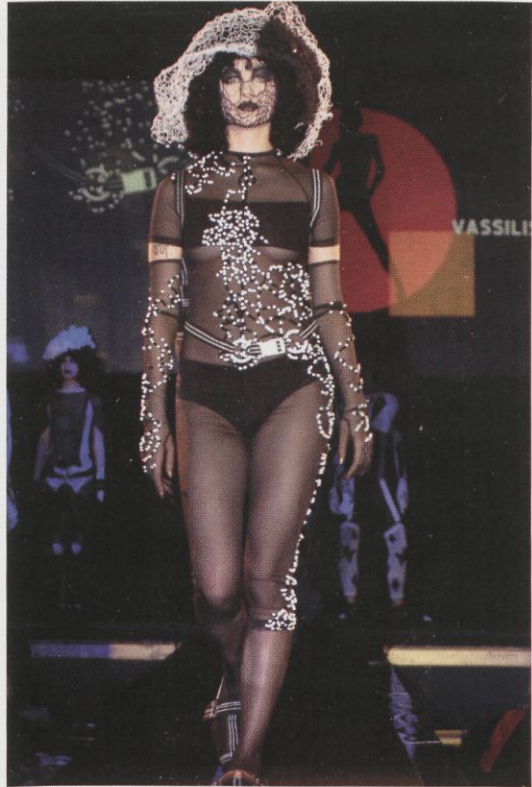
occasionally and act more or less the same as their colleagues in the West. As everywhere else, the spectators at an Estonian fashion show are mainly reporters, celebrities and more well-to-do people, i.e. the potential clients. Advertising as the general purpose for the event is also the same – but here in Estonia the designers don't have an object to promote; they don't have a common brand to advertise to the common consumers. Both the Parisian *couturier* and Estonian designer are able to experiment and realise their exact desires, but there is a difference in how the results function: the works of Estonian designers remain at the level of single artworks and never reach the everyday consumer level, for there are no consumer-oriented collections of ready-made garments. At the same time, the materials used by the Estonians are often much more cheaper than those of the real *couture* collections, because the clientele ready to pay *couture* level prices is virtually non-existent and the unique garments from the collections are not meant to inspire industrial manufacturing.

The main problem of the Estonian fashion design is the lack of wholesale buyers, who are the key to success for any foreign designer. In the Estonian fashion scene, they have been replaced with sponsors, whose support makes it possible to have the fashion event at the first place – and what could be more convenient than to unite the two: the fashion show and an advertising event for the sponsor. Allow me to stress that by this I don't mean the large local garment enterprises like Baltika, Sangar or Klementi, but only the presentations of the fashion designers' collections.

The lack of wholesale buyers comes from the lack of production. Estonian author collections show some similarities to *couture*, where the designers first present their new creations and then fulfil private clients' orders afterwards. But really isn't like that at all. If a client wishes to buy the dress shown on stage but it does not fit, a brand new one will be made in the same vein, but adjusting everything according the client's wishes – and by doing this, the designer becomes a tailor. Estonian population is too small and consumption capacity too low for there to be a noteworthy *couture* consumption at all. Even our richer neighbouring countries show the same tendencies. If a designer focuses an

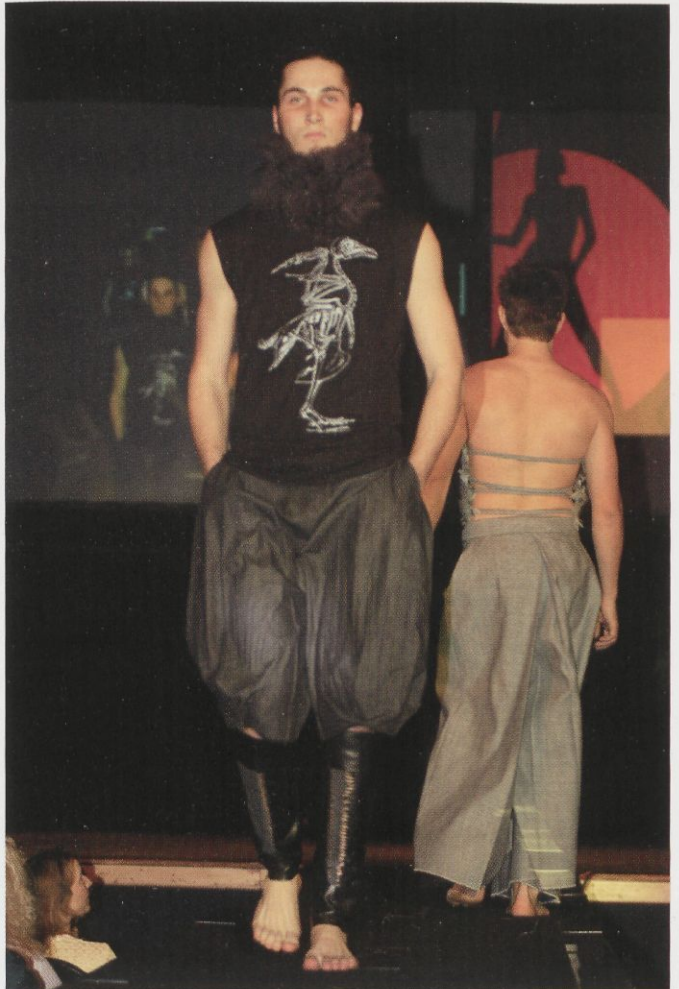


Tanel
Veenre



Vassilissa

Ülle Aamer



Viimsed kohtupäevad

Ivar-Kristjan Hein arutleb kahe Mikkeli muuseumis asuva Rubensi teostest inspireeritud 17. sajandi graafilise lehe alusel metafüüsiliselt põhjendatava vägivalla üle.

Rubensi maalid, mis kujutavad 17. sajandi religioosseid tõekspidamisi, võimaldavad heita uue pilgu kaasaegele maailmale. Reformatsioon ja vastureformatsioon tõid toona kaasa kiriku sekulariseerumise, kuid protsess toimus ka vastupidises suunas, näiteks sõjavägi omandas religioosse iseloomu.¹ Protsessi kulminatsiooni võib näha 20. sajandi suurtes sõjalistes konfliktides, kus vastamisi ei olnud mitte sõjaväed, vaid “usundid”, mis otsisid õigustat vägivallale. Metafüüsiliselt põhjendatav vägivald on 17. sajandi kristluse pärand 20. sajandi poliitiliste ideoloogiatele.

Katoliiklane-protestant-katoliiklane Pieter Paul Rubensi (1577–1640) isiklik elukäik seostub tihedalt tema viimset kohtupäeva kujutava maalisarjaga. Flaamlasest kunstnik sündis Saksamaal Siegenis, ent tema perekond oli pärit Antwerpenist.² 16. sajandi teise poole Euroopa poliitilist kliimat iseloomustasid ususõjad, mille eest põgenesid ka Rubensi vanemad. 1576. aastal rüüstasid hispaania marodöörid Antwerpeni ja sündisid kalvinistid linnast lahkuma. Kuid usuline identiteet polnud reformatsiooni- ja barokiajastul kuigi püsiv, pärast perekonnapea Jan Rubensi surma tagasi Antwerpeni pöördunud perekond hakkas jälle katoliiklasteks.

Lool on tähtsust mitmes mõttes. Rubensist kujunes katoliikliku vastureformatsiooni üks tunnustatumaid kunstnikke just selle seiga tõttu. Samuti saadab tema viimse kohtupäeva teemalisi töid usulise identiteedi teadlik muutmine. Ehkki ajastu religioosse ja poliitilise kliima võib kokku võtta lühidalt: protestandid olid katoliiklaste silmis väärusulised, kes mestis saatanaga, ja vastupidi, näib, et 17. sajandi esimese poole Euroopat iseloomustas ka usulise identiteedi volavus. Poliitikas on selle näiteks Kolmekümneaastane sõda: sõda sõja enda pärast, kus usku kasutati vaid ettekäändena poliitiliste ambitsioonide realiseerimisel.

Vahetult enne seda Euroopa poliitilist kaarti jäädavalt muutnud konflikt valmis Rubensi maal “Viimne kohtupäev” (tuntud ka kui “Suur viimne kohtupäev”, 1614–15, Müncheneri Vana Pinakoteek). Sellegi kunstiteose sünni taga on religioosse identiteedi muutus. Maali tellis Rubensilt Wilhelm Wolfgang von Pfalz-Neuburg, Lõuna-Saksamaad ja Põhja-Austriat hõlmava vürstiriigikese valitseja, kes oli saanud protestantliku kasvatusena. Neuburgi vürstiriigi naabruses asus aga tugev katoliiklik Baieri hertsogiriik, mille valitseja Maximiliani õe Magdalenaga õnnestus Wilhelm Wolfgangil 1613. aastal abielluda.³ Järgmisel aastal kuulutas Pfalz-Neuburgi valitseja avalikult välja oma usuvahetuse.⁴ Valitseja usutunnistuse muutus tähistas tol ajastul seda, et protestantlikud raehärrad kaotasid oma ametikoha ning kõigis kirikutes taastati katoliiklik jumalateenistus. Vastureformatsiooni katoliikliku ideoloogia elluviimiseks kutsuti Neuburgi ka jesuiidid, kelle käsutusse anti reformatsiooni käigus tühjaks jäänud benediktiinlaste klooster. Tõestamaks oma truudust katoliiklusele, tellis kuurvürst Wilhelm Wolfgang Rubensilt ikonograafilise usutunnistuse – jesuiitide kiriku peaaltari maali, millel oli kujutatud viimset kohtupäeva.

Visscheri kohtupäev ehk metafüüsilise vägivalla atribuutika

Eestiga seostub Rubensi viimse kohtupäeva temaatika kahe Mikkeli muuseumi teose kaudu. Cornelis Visscheri (1618–58) vasegravüüriil “Viimne kohtupäev” on teemat kujutatud Rubensi maalide järgi. Võib oletada, et Visscher oli tuttav nii Rubensi “Suure viimse kohtupäevaga” kui tema teise samal teemal maalitud, aga palju väiksemas formaadis teosega (tuntud vastavalt kui “Väike viimne kohtupäev”, umbes 1620, Müncheneri Vana Pinakoteek), või vähemalt Jan Boeckhorsti koopiaga Rubensi järgi (Dresdeni maaligalerii).

Visscher kordab Rubensi teos-



Cornelis Visscher. Viimne kohtupäev. Vasegravüür, tõenäoliselt 1650. aastatest. Mikkeli muuseum. Cornelis Visscher. Last Judgement. Copperplate, probably 1650-s. Mikkeli muuseum.

te usutunnistuslikku ikonograafiat. Graafilise lehe ülemisel kolmandikul on kujutatud “taevariiki”, mille keskel asub võidukas poosis kohtumõistja Kristus, tema pea kohal hõljub tuvi ning pilve tagant piilub ka Jumal-Isa. Viimse kohtupäeva juurde kuuluvad lahtumamatult valitsussau Kristusest paremal ning mõök vasakul. Samuti on traditsiooniliselt esitatud Kristuse passiooni atribuudid, paremal rist ning vasakul samm. Pildiruumi lahtimõestamise juures on sel paigutusel suur tähtsus, kuna Kristusest paremat kätt asetustid kristlikud märtrid ja pühakud, vasakut kätt seevastu Vana Testamendi prohvetid, kes kuulusid samuti taevariiki. Rist Kristusest paremal tähistab seega nii lunastaja ristisurma kui ka õigeid traditsioone järgivaid kristlasi. Sammas viitab jällegi kristluse vanateamentlikule eeskujule, tähistades lisaks Kristuse passioonist tuntud piitsutamislööle ka ajastu arhitektide meeli köitnud kujuteldavat ideaali, Jeruusalemma Saalomoni templit. Kuigi Visscheri vasegravüür näib esmapilgul jäljendavat Rubensi “Viimse koh-



OMNES ENIM NOS MANIFESTARI OPORTET ANTE TRIBUNAL CHRISTI, UT PEEGRAT
VIVISQUE PROPRIA CORPORIS, PROPTER GLORIAM, SIVE BONUM, SIVE MALUM.

1642. Pieter Paul Rubens
Copia auctoris, pinxit

tupäeva” suureformaadilist varianti, võib detailides märgata sarnasusi hoopis väikese versiooniga. Viimasele viitab Maarja figuur (naisfiguur Kristusest paremal), kelle pea on väiksemal maalil kaetud, kuid suurel maalil paistavad Maarja juuksed. Samuti on suurel maalil kujutatud välkudega patustajaid eemale peletava peaingel Miikaeli kõrval kahte pasunaga inglit, kuid väikesel töö on neid kolm. Cornelis Visscheri töö puhul võib üpris julgelt väita, et kunstnik on olnud tuttav mõlema Rubensi maaliga (pole kuigi oluline, kas originaalis või koopiate kaudu).

Visscheri “Viimse kohtupäeva” valimisaeg paigutub tõenäoliselt aastatesse 1651–1658, mil kunstnikul val-

Jonas Suyderhoff. Äraneetud viimisel kohtupäeval. Ofort, 1642. Mikkel muuseum.
Jonas Suyderhoff. The damned on Judgement Day. Etching, 1642. Mikkel muuseum.

misid mitmed piibli- ja ajalooainelised tööd. Kontakt Rubensi loominguga tekkis tal Pieter Soutmani (1580–1657) kaudu, kes oli töötanud Rubensi ateljees graafikuna (teatavasti lasi Rubens oma graafilised lehed vormistada õpilastel, meistri enda käega lõplikult välja töötatud graafilisi lehti on vähe). Soutmani mõju on tähtis ka teise teemaga seostuva Mikkel muuseumi lehe seisukohast: see on Jonas Suyderhoffi (1613–1686) teos apokalüpsisega lahutamatu seostuval teemal “Äraneetud viimisel kohtupäeval” (1642, ofort). Kindlalt on teada, et Suyderhoff ja Visscher töötasid 1640. aastatel koos Soutmani töökojas. Seega võivad kaks Mikkel muuseumi graafilist lehte olla

lähedased nii ajaliselt kui ka ruumiliselt.⁵

Suyderhoffi kohtupäev ehk eetiline humanism ajaloo lõpus

Jonas Suyderhoffi teosega seostub teistmoodi probleemide ring. Tööl on märkimisväärsed sarnasusi Rubensi väikese “Viimse kohtupäevaga”. Silmatorkavam erinevus on kompositsioonilist laadi: Suyderhoffi kompositsioon on rajatud diagonaalile, mis suundub ülemisest vasakult nurgast alla paremasse nurka; Rubensi maali diagonaalne kompositsioon on aga vastupidise suunaga. Eeskujuks võetud meistri kompositsiooni peegelpilti pööramine oli tolleaegsete graafikute lahutamatu töömeetod, mis eristas jälgendaja loodud teose originaalist.

Suyderhoffi graafilise lehe ja Rubensi maali sisuline erinevus on vormilisest suuremgi. Maali ülemise kolmandiku moodustab lünett, kus asuvad Kristus ja ülejäänud viimse kohtupäeva olulised tegelased. Suyderhoffi ofordil see poolkaarekujuline lisand puudub, s.t. puudub oluline osa Rubensi kompositsioonist. Kuna Rubens kujutas viimset kohtupäeva korrektse katoliikliku ikonograafia järgi, siis oli tema ainus võimalus asetada hukkamõistetud pildi paremasse serva, Kristusest vasakut kätt. Suyderhoff seevastu saavutas lünetti kõrvale jättes suurema ikonograafilise vabaduse. Ta võis rajada pildi kompositsiooni matemaatilises mõttes langevale sirgele (diagonaal ülevalt vasakult alla paremale), rõhutades suure apokalüpsise narratiivi juures ainult väikest seika, süüdimõistetute saatust.

Võrreldes Visscheri Rubensi-jälgendust Suyderhoffi samalaadse katsetusega, tuleb tõdeda, et viimase meistri käsitluslaad on sümpaatsem. Visscher on reprodutseerinud valitsevat religioosset paatost, Suyderhoff on aga tähelepanu pühendanud suure kohtumõistmise eetilistele detailidele. Visscheri töö on selgelt usutunnistusliku sisuga, niivõrd kui samalaadse maali tellimise lugu seda illustreeris. Suyderhoffi graafiline leht seevastu kujutab inimese saatust “ajaloo lõpus” ning on vaba ülepaistatud ideoloogilisest koormast.

20. sajandi Rubensi-jälgendusi

Võib väita, et tormilise 17. sajandi nägemused viimsest kohtupäevast on meile nii mõndagi pärandanud.

Apokalüpsis on kristlik nägemus ajaloo lõpust: ajaloo lõpp ja kristlikus traditsioonis sellega kaasnev massimõrv on inspireerinud pea kõiki diktaatoreid. Natsiideoloogia väitis, et saabumas on ajaloo lõpp ehk tuhandeaastane rahuriik, ning püüdis koonduslaagrite võrgustikus lavastada viimset kohtupäeva. Ka kommunismi poole (veel üks ajaloo lõpp!) pürgiv stalinistlik Nõukogude Liit oma töölaagrite ja ühishaudadega korraldas nii mõnegi rubensliku ilmalõpustseeni. Rubensi "Viimsetel kohtupäevadel" ja neid jälgendavas graafikas kujutatud läbipõimunud kehade punt-rad on nii nende valmimisajal kui hiljem otsekui metafüüsiliselt õigustatud vägivallategude metafoor.

Ivar-Kristjan Hein töötab teadurina Mikkeli muuseumis.

¹ Nt. Slavoj Žižek. *The Fragile Absolute, or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting for?* Verso, London & New York 2000, lk. 124. Žižek eristab kirikus valitseva struktuuri sõjaväes valitsevast struktuurist, kuid leiab, et empiiriliselt võib kirik asendada sõjaväge ja vastupidi. Mõlemad institutsioonid tuginevad massi psühholoogiale.

² Frans Baudouin. *Pietro Paolo Rubens: His Life and Work.* Portland House, New York 1989, lk. 10.

³ Ronny Baier. *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, <http://www.bautz.de/bbkl>, 2003.

⁴ Adolf Rosenberg. *Rubensbriefe.* Seeman, Leipzig 1881, lk. 59.

⁵ Jane Turner. *The Dictionary of Art.* Grove, New York 1996.

The last judgements

Ivar-Kristjan Hein introduces two pieces of graphic art from the Mikkeli museum. These works date back to the 17th century and are inspired by Rubens.

Pieter Paul Rubens's (1577–1640) personal life is closely relatable to his paintings depicting the Judgement Day. This Flemish artist was born in Siegen, Germany, although his family was originally from Antwerp.¹ The political climate of the second half of the 16th century Europe was full of religious wars, which was what Rubens' parents were running from. Antwerp was plundered in 1576 by the Spanish marauders and the Calvinists were forced to leave the town. But in the reformation and baroque era, a religious identity was never very firm and after Jan Rubens, the head of the family, died, the family returned to Antwerp and became Catholics again.

This story is important for many reasons. This was the main reason why Rubens became the leading artist of catholic counter-reformation.

Conscious changing of one's religious identity is evident in his works depicting the last judgement. Although the religious and political climate of this era can be shortened to the fact that the Catholics considered the protestants to be heretics meddling with Satan, and the protestants thought the same about the Catholics, it still seems that Europe in the first half of the 17th century was also characterised by the fluidity of the religious identity. In politics this statement is firm by the example of the Thirty Years' War, a war for war's sake that used religion only as a tool in the hands of political ambition. Shortly before the onslaught of this conflict that changed Europe's political map forever, Rubens finished the painting called "The Last Judgement", (also known as "Large Last Judgement", painted 1614–1615, Munich, Alte Pinakothek). A change in religious identity was the driving force behind this picture. Rubens's client was Wilhelm Wolfgang von Pfalz-Neuburg, the Duke of a little state in Southern Germany and Northern Austria, who converted into Catholicism in 1614 and ordered Rubens to paint an iconographic creed for him to prove his loyalty. This was a painting designated for the main altar of the Jesuit church, depicting the Judgement Day. Couple of years later Rubens repeated this theme on smaller scale, in a painting known as "Smaller Last Judgement" (about 1620, Munich, Alte Pinakothek).

Visscher's judgement day: confessional attributes

Rubens's judgement days are related to Estonia through two works of art in Mikkeli museum. Cornelis Visscher (1618–58) approaches the subject matter after the example of Rubens in his engraving "The Last Judgement". This work has similarities to both of Rubens's paintings, so it is likely that Visscher knew his "Judgements Days", both large and small (probably via copies).

Visscher repeats the iconographic creed from Rubens's paintings. The upper third of the engraving depicts the Kingdom of Heaven and Christ the Judge triumphantly in the middle of it. Above his head a pigeon hovers and from behind a cloud the Father is peeking out. Two compulsory attributes of the theme are a staff (on the right hand of Christ) and a sword (on the left). The attributes of Passion are also depicted traditionally, a cross



Pieter Paul Rubens. Viimne kohtupäev (Suur viimne kohtupäev).

Õli, lõuend, 1614–15. Müncheneri Vana Pinakoteek.

Pieter Paul Rubens. Last Judgement. 1614–15. Munich, Alte Pinakothek.

on the right and a column on the left. This layout is very important for the interpreting of pictorial space. On the right hand of Christ there are usually Christian martyrs and saints, while the prophets from the Old Testament were placed on his left hand, for they also made it to the Heaven. The cross on the right therefore marks both the martyr's death of the Saviour and the real Christians following the traditions. The column points to Old Testament exemplar of Christianity and marks, in addition to the scourging incident from the Passion, the Solomon Temple of Jerusalem, an imaginary ideal that captured the minds of the architects of that era.

Visscher's "Last Judgement" probably dates back to the years 1651–1658; a period of many biblical and historical works in the artist's life. Visscher probably got into contact with Rubens's works through Pieter Soutman (1580–1657), who had been working in Ruben's studio as an engraver, for it is a common knowledge that Rubens let his assistants to execute the works after his own designs. Soutman's influence is important also regarding another graphic work from Mikkeli collection, although of a different matter. We are referring to Jonas Suyderhoff's (1613–1686) etching "The Damned on a Last Judgement Day" (1642), which relates closely and inseparably to the apocalyptic matters. It is known for sure that Suyderhoff and Visscher worked together in the Soutman studio during the 1640s. Therefore, those two pieces of graphic art in the Mikkeli museum can be related both temporally and spatially.²

Suyderhoff's judgement day: ethical humanism at history's end

Jonas Suyderhoff's work imposes different kind of problems on us. This work resembles remarkably the smaller "Last Judgement" by Rubens. The most salient difference is compositional: Suyderhoff's layout is based on a diagonal from the upper left corner to the lower right one, Rubens's also diagonal layout is directed the other way. Mirroring the layout of the master, whose work was being copied, was the most important tool for the graphic artists of that era, for it enabled to make a difference between the original and the imitation.

The substantial difference between Suyderhoff's work and Rubens's original painting is perhaps even great-



Pieter Paul Rubens.
Väike viimne kohtupäev.
Õli puutahvil,
u. 1620.
Müncheni Vana Pinakoteek.
Pieter Paul Rubens.
Small Last Judgement.
Oil on wood,
ca 1620.
Munich, Alte Pinakothek.

er than the formal. The upper third of the painting is covered with a lunette with Christ and other important figures of the last judgement, but Suyderhoff's etching lacks this semi-circular supplement; therefore, an important part of Rubens's layout is missing. As Rubens used proper catholic iconographics to do the painting, he was forced to place the damned souls to the right side of the painting, on the left of Christ. Suyderhoff, on the other hand, achieved a greater iconographic freedom by leaving the lunette aside. He was able to build the layout of his work on a straight line, a diagonal going from the upper left to the lower right, emphasising only a minor part of this great apocalyptic tale: the destiny of the damned.

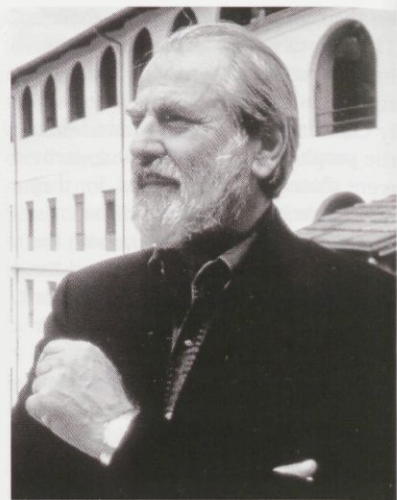
While comparing Visscher's imitation of Rubens with Suyderhoff's similar experiment, we have to give cre-

dit to the latter's more crafty touch. Visscher reproduced the prevailing religious pathos, Suyderhoff, on the other hand, paid attention the ethical details of the great judgement. Visscher's work is confessional, inasmuch as illustrated by the tale of the creation of the original painting. Suyderhoff's etching, being free of overwrought ideological burden, gives a spectator a version of the destiny of man at the history's end, instead.

Ivar-Kristjan Hein is a researcher working at Mikkeli museum.

¹ Frans Baudouin. *Pietro Paolo Rubens: His Life and Work*. Portland House, New York 1989, p. 10.

² Jane Turner. *The Dictionary of Art*. Grove, New York 1996.



Love Difference vabaõhukino Michelangelo Pistoletto projekti järgi San Gimignano, 2002.
Love Difference open-air cinema, San Gimignano. Project by Michelangelo Pistoletto, 2002.

Michelangelo Pistoletto

Vaade Cittadellarte.
View of Cittadellarte.

Love Difference! Kunst ja sotsiaalsed protsessid

Rael Artel intervjuuerib Filippo Fabricat, Itaaliast alguse saanud kunstnike liikumise Love Difference koordinaatorit.

Intervjuu on tehtud 2003. aasta novembris Torino kaasaegse kunsti messil "Artissima", kuhu otse Veneetsia biennaalilt saabusid oma infonurgaga ka Fondazione Pistoletto tegelased eesotsas Filippo Fabricaga. Mõlemas kohas tutvustati Michelangelo Pistoletto initsieeritud liikumist Love Difference. Mäletate ju küll neid konservikarbi moodi katalooge ja Vahemere-kujulist peegellauda Veneetsias, Arsenale lõpus "Utopia Station'il"? Jõime Filippoga kohvi ning rääkisime erinevusest ja armastusest, Vahemerest ja kunstist.

Filippo Fabrica
 koordinaator



Rael Artel: Alustaks sellest, et mis asi on Cittadellarte ja mis on Love Difference?

Filippo Fabbrica: Cittadellarte on Michelangelo Pistoletto 1994. aastal rajatud kaasaegse kunsti keskus, kus uuritakse kunsti ja ühiskonna suhteid. See idee sai alguse projekti käivitaja Pistoletto enda teostest. Kunstnikule on esmatähtis vabadus töötada mitmel moel ja kasutada erinevaid meediume. Vabadus võtta seisukoht ühiskonna, majanduse, keskkonnaseisundi ja religiooni tüüpprobleemide suhtes. Kunstnik peab selles situatsioonis töötama, sellele reageerima, mitte põgenema. Kunstniku reflekteeriv tegevus on Cittadellarte tegevuse lähtepunkt.

Artistic Movement for an InterMediterranean Politic Love Difference on aga kunstnike liikumine, mis kutsub üles loovusele, mida võib mõista vabaduse väljendusena ja inimtegevuse, olgu selleks siis majandus, ökoloogia, religioon või teadus, strateegilise osana. Projekt on mittetulunduslik ja enamjaolt apoliitiline, kuigi püüame ka poliitikalde leida uusi eesmärgi ja rakendust. Liikumine keskendub Vahemere maadele, kus on tekkinud globaliseeruva ühiskonna probleemid: traagilised konfliktid kultuuride vahel.

Nii et Love Difference on üks Cittadellarte keskuse projekt paljude seas?

Jah, see on Cittadellarte kõige avatum projekt, mis koosneb omakorda paljudest kunstiprojektidest. Love Difference on avatud platvorm, mille pinnalt teeme noortele kunstnikele ettepaneku meiega koos töötada, et luua erinevates kultuurilistes ja geograafilistes kontekstides teatud dünaamikat.

Kust tuli nimi Love Difference ja mida see tähendab?

Pistoletto enda algne idee oli õppida selle platvormi nimele vastavalt tunnustama erinevusi. Nüüdseks uuritakse projekti käigus pigem erinevaid kultuure ja kosmopoliitse ühiskonna loomise võimalusi. Loomulikult võib igaüks leida siit mingi isikliku mõtte.

Millal see projekt alguse sai?

Love Difference käivitus 2002. aasta kevadel. Siis tõstatati küsimus loovuse positsioonist Vahemere maal. Kuidas kunst võiks muuta sotsiopolitiilist si-

tuatsiooni Vahemere ümber? Praegu on Love Difference'il pooleli projektid Palestiinas, Alžeerias, Iisraelis ja Itaalias. Projektiidega on ühinenud kakssada inimest, kes moodustavad võrgustiku. Peamiseks eesmärgiks oligi Vahemere maade koostöövõrgustiku loomine, et näha selliseid probleeme, mille põhjuseks on kultuurilised erinevused, kuid mida kunst saab võib-olla lahendada.

Mis on Love Difference'i peaeesmärk? Kuhu te tahate sellega välja jõuda?

Eesmärgiks on luua side huvigruppide vahel, jagada nendega ideid, kogemusi, arvamusi. Kunst võib muuta ühiskonda ja põhjustada sotsiaalseid muutusi, kontakte ja dünaamikat. Kui ühiskonda parasjagu ümber korraldatakse, siis võib ka kunst nendesse protsessidesse siseneda ja ühiskonda muuta. Näiteks praegu on selleks suurepärase võimalus Lähis-Idas. Ka Põhja-Aafrikas võib kunst anda tuge sotsiaalseteks muutusteks. Euroopas või USA-s on kunst juba kogenud sotsiaalseid muutusi, mis on muutnud ka kunstniku positsiooni. Kunstnik võib olla aktivist, kes võtab osa ühiskonnas toimuvast. Meie eesmärk on teha koostööd kultuuriinstitutsioonidega kõigis Vahemere maades, initsieerida suhtevõrgustikku ning õhutada ideevahetust. Ning kontaktide loomise ja koostöö lõppeesmärk on asutada Vahemere maade kultuuriparlament ja edaspidi laiendada oma tegevus ülemaailmseks.

Millised on projekti konkreetsed tulemused?

Meie tegevus on pigem kultuurivahetuse protsess, inimesed ei suhtu sellesse kui kunsti. Üks neljast praegu käimas projektist on "Unrecognized", Iisraelis toimuv arendusprojekt, mille initsiaatoriks on Tel Avivi kunstnik Tal Adler. Projekt tegeleb neljakümne küllaga Lõuna-Iisraelis, mis on väga vaene, omamoodi unustatud piirkond. Seal elavad beduiidid ja see pole kellegi asi. Projekt püüab sellele piirkonnale tähelepanu tõmmata, et seal arendatakse infrastruktuuri, ehitatakse teid, veetakse elektriline ja et üldsus teadvustaks sealset olukorda.

Teine suurem projekt "Ramallah Reconstruction Think Tank" toimub Palestiinas Ramallah's. Belgia kunstniku Benoît Rousseti eestvedamisel püütakse algatada keskustelu kohalike kunstnike ja arhitektidega, et leida

ideid ja lahendusi Iisraeli okupatsiooni tõttu hävinud arhitektuurse keskkonna ülesehitamiseks. Kõik on kutsutud kaasa mõtlema, millisena nad soovivad seda linna tulevikus näha. Alles selle projekti kaudu, kui kohtusime paestiiinlastega, saime teada, kuidas nad tegelikult elavad ja mida üldse mõtleavad. Muidu tuleb ju kogu info ainult uudistest ja see on tihti väga ühekülgne.

Kui palju inimesi on praegusel hetkel seotud Love Difference'iga?

Kakssada inimest, nagu ütlesin, on ühinenud võrgustikuga, kuid otseselt töötab praegu kümme kunstnikku. Pluss loomulikult ka inimesed Cittadellartes.

Kas projekti on kaasatud ka teiste elualade esindajaid?

Love Difference on väga avatud projekt, kunst on lihtsalt osa sellest. Me teeme koostööd sotsioloogidega, teadlastega, ülikoolidega, poliitikutega. Mõni aeg tagasi korraldasime kohtumise töösturitega, kellel on ühiskonnas palju võimu. Tahame hoida neid kursis kunstnike, teadlaste jt. huvigruppide arvamusega, kellel on samuti midagi öelda, n.-ö. tuletada ennast meelde. Püüame olla kontaktis poliitikutega, sest nemad on need, kes otseselt otsustavad. Muidugi me teame, et poliitikutel on väga igav rahvas, kuid midagi pole parata; et liikuda multikultuurse ühiskonna poole, peame me seda siiski tegema.

Milline on Love Difference'i suhe Vahemere maade ajalooaga?

Vahemeri on kogu aeg olnud säärane koht, mille ümber kultuurid kohtuvad. Minevikus oli see kant samamoodi justkui rahvuste, etniliste gruppide, religioonide, kunstide ja majandussuhete "labor".

Ajalugu, milles praegu elame, ei hooli Aafrikast või Lähis-Idast, praegu toimub maailmas "mäng" ikkagi rohkem üliriikide vahel ja paljud piirkonnad jäävad üldse märkamata. Me tegutseme rikkamas maailmas, kui nn. ametlik nägemus tunnustab.

{galerii}

New York, veebruar 2004

Heie Treieri reisikiri

Pärast 11. septembrit ei paista New York enam endine. Kahe torni asemel on kinnikasvamata haav, kuigi suveniiridel ja postkaartidel kõrguvad kaksiktornid virtuaalselt edasi. Inimesed näivad murelikumad, kohati lausa maailmalõpu-meeleolus. Pilvelõhkuja teisel korrusel avatud näituse külastamiseks tuli anda kotid läbivalgustamiseks nagu lennujaamas. Dia:Chelsea keskus Manhattanil on kinni pandud, õigupoolest kolitud paarikümne minuti sõidu kaugusele Beaconisse (Dia:Beacon), samuti on renoveerimise tõttu kinni MoMA hoone ning muuseum tegutses ajutisel pinnal Queensis. Ainsad rõõmsad inimesed näisid olevat mustanahalised, kes tähistasid näituste ja kontsertidega veebruari kui mustanahaliste ajaloo kuud.

Galeriides paistis valitsevat kas igavus või New Yorgi klassikute tagasitulek. Korraga oli üleval kolm Dennis Oppenheimi näitust. Üks väike nostalgiline väljapanek tegi kummarduse 1980-ndate alguse East Village'i liikumisele, seal olid väljas näiteks

AIDS-i surnud David Wojnarowiczi tööd ja kolm Kostabi töökoja maali. Whitney muuseumis eksponeeriti samas tõusva tähe, 1963. aastal sündinud maalija John Currini esimest muuseumi-personaalnäitust. Currin maalib "vanameisterlikke" maale, tuues aga süsteemi sisse teadlikke "vigu", näiteks miksid renessanslikku mõtlemist väga veidralt moodsa moetööstuse visuaalse keelega ning fotograafia kogemusega.

Whitneys oli ka kreeka päritolu New Yorgi kunstniku Lucas Samarase suur personaalnäitus, mille puhul oli välja antud põhjalik kataloog kunstiteaduse raskekahurväe tekstidega. 5. veebruaril toimus Samarase näituse puhul kriitikute ümarlaud, kus esinesid Donald Kuspit, Kim Levin ja Thomas McEvilley. Village Voice'i kriitik Kim Levin, üks paneelvestluses osalenu, on olnud ühtlasi Samarase modell tema alasti intellektuaalide seerias. Samaras on kogu elu maailna autoportreesid, kujutades julma aususega ennast, õigemini oma mina, tunnet ise-

endast – lõputut üksindust. Tema maalid, videod, montaažid jms. on läinud üha kohutavamaks ja vastikumaks, nii et kriitikud on pidanud vajalikuks rõhutada, et elus on Samaras väga meeldiv inimene. Valgepäine vanameister istus ka ise saalis ning pidi taluma ühe noormehe avaldust: "Noorem põlvkond tahab ikka teada, milline siis on Samarase seksuaalne kalduvus."

Whitney paneeldiskussioonil esitles Donald Kuspit ka oma uusimat raamatut "The End of Art", kus põhiline arutelu käib Marcel Duchamp'i ja Barnett Newman'i ümber ja mille kaanel on Damien Hirsti portselantaldrik konidega. Ilmselt kajastavad raamatu pealkiri ja paatos New Yorgi intellektuaalide maailmalõpu-meeleolusid – milleks veel selline pealkiri pärast Arthur Danto 1980-ndate samanimelist kirjutist?

Joyce Burstein (kelle "Monument Eestile" ilmus kunst.ee-s 2001, nr. 1) on teinud hauakivide projekti (koolitahvlist "hauakivi", millele igati võib kriidiga kirjutada oma sõnumi), kommeteerides praegust Iraagi sõda ning ameeriklaste suurimat tabuteemat surma.

Kohtusin ka ungari päritolu ökokunsti pioneeri Agnes Denesiga, kes teostas hiljuti soome kunstniku Osmo Rauhala ja Soome riigi kutsel kontseptuaalse hiigelprojekti Tampere lähedal: ta istutas matemaatiliselt korrastatud mustrina metsa koonusekujulisele künkale ja selle ümbrusse. Ehkki Agnes Denes on omal ajal ka Beuyssi endaga koos esinenud, ei võta ta omaks otseid seoseid tolle ideedega. Agnes Denesi tuntuim projekt on olnud viljapõllu rajamine Manhattanis lähedusse hirmkallile maa-ale, parandades nii mulla koostist ja tuues saastatud maa tagasi looduslikku harmooniasse.

John Currin. Stanfordis pärast brunch'i. Õli, lõund, 2000.

John Currin. Stanford After-Brunch. Oil on canvas, 2000.



Kuraatorite kureerimisest

Raivo Kelomees

Mari Sobolev. Kunsti lõpp. Algab vaimsure ajastu. A. S. Puškin. Tartu Lastekunstkooli galeriis 05.01.–30.01.2004.

Mari Sobolevi väljaastumine kunstnikuna ei üllata kahel põhjusel. Esiteks on ta jätnud endast mulje kui eksperimenteerivast tege- lasest, ebakonventsionaalsest ja boheemli- kust intellektuaalist, kellele pole kultuuri- liste või professionaalsete tabude murdmi- ne probleem. Teiseks, nn. kunstikriitikute ehk kirjutajate kunstnikena väljaastumisest on saanud kohustuslik ilunumber ja reegel. Ants Juske, Hanno Soans ja Anders Härm on esimesed pähetulevad multiautorid, esil nii autoritena, kuraatoritena kui lakkama- tult ajakirjanduses pajatamas. Paneb kunst- niku vimma kandma. Samas moodustavad need nimed antagonismipuntra. Jaanuaris puhkenud diskussioon, kui avatud või ku- reeritud peab olema EKLi aastanäitus ja kas siin pole tegemist salajase valimispropagan- daga, viib meid ka Sobolevi näituse juurde.

Kus tegu loomeinimeste väljaastumise- ga, seal alati tegu võimuvõitlusega, kelle ar- vamus olulisem ja kellel õigus. Kui argu- mendid lõpevad, siis võetakse appi reaalsed võimuhoovald, tehakse küsitavaks ametiko- hale vastavus üldse või ähvardatakse sõb- ralikult sulg sappa panna. Ja kusagil ongi piir, vaielda pole midagi, asja võib teha mit- mel moel ja ühel hetkel tehakse nii “nagu isa (kuraator) ütleb”, mitte nii, kuidas “on õige”. Mis see õige ongi?

Mari Sobolevigi on saanud hakkama ras- kesti vaidlustatava rosolje tüüpi näitusefor- maadiga, kus pandud kokku kunst minus ja minu ümber, praegu ja minevikus. Tegu on eelkõige autobiograafilise formaadiga, kus ka üllatati. Sobolevil selgub olevat seljata- ga kunstiõppuri kogemus, täiesti ontlik las- tekunstkooli tase. Selgub, et talent on kül- laldane, et Eesti skaalas ka traditsiooniliseks kunstnikuks saada. Sobolev astunud teata- vasti sammu “edasi”, õppinud kunstiajalu- gu, teostanud end kunstikriitikuna.

Sobolevi näituse põhiobjekt on Sobolevi enda isik. Eneseekshibitsioon ja -projekt- sioon. Autor ei vaeva end liialt artefakti- de loomisega, et teisi oma olemasolevates või puuduvates võimetes veenda. Ta näitab iseennast ja sinna on taitet sattunud.

Sobolev kirjutas paar aastat taga- si “Lateras” kriitiliselt Eesti kunstnikest, et nendega on raske koostööd teha, ühel üks ja teisel teine viga ja peamiselt, et nad



pole suutelised ideedega lõpuni minema. Kas ideede teostamine ongi nõnda liht- ne? Võtaksime rühmituse Tuupolev (mil- le liige Sobolev on) projekti “Reklaamivaba ala / Ad Free Zone”. Eesmärgiks on mõõ- ta reklaamidega kaetud ala objektiivset suu- rust linna keskväljakul või mistahes avalik- us ruumis. Selle põhjal arvutatakse reklaamivaba ala protsent, mis lubab teha ole- tusi meie mõttemaailma mõjutatusest reklaamist. Projekt on siiani performatiivse te- gevuse fotojäädvustuste ja skeemide tase- mel. Tundub aga olevat hea idee, omamoo- di kunstiprojekt-uurimus, mis võinuks olla teostatud videos või ka multimeedias. Teost “kunstipakendiks” vormides on jäädud poole teele pidama.

Pisava viimistletuse korral võiks pro- jekti muuta rahvusvaheliselt konverteerita- vaks. Kuid eks ta on sellisenagi esil olnud. Ennustada võimaliku lennutrajektoori ula- tust on spekulatiivne, kuid on selge, et rah- vusvahelises kunstiteoste käibes toimivad paremini algupärase ideega, intelligentse- humorika lähenemisega ja kompaktses meediapakendiks kujundatud teosed-tooted. Milliseks võiks ka kujundada “Reklaamivaba ala / Ad Free Zone”.

Läbi lilledle esitatud etteheite moraal on selles, et autorina on oma kunstnikutege- vust raske reflekteerida isegi kriitikul ja ku- raatoril. Et kuraatori loomingule viimast lih- vi anda, tuleb teda samuti kureerida.

Näitusel esitleti dokumentatsioonina ka kontseptuaalseid kunstiprojekte 1990. aasta- test tänapäevani.

The exhibition also featured documentation of Mari Sobolev's conceptual art projects since the 1990-s.



Mari Sobolev. Kunst, mis on mulle muljet avaldanud. Kollaažid, 2003.

Mari Sobolev. Art that has impressed me. Collages, 2003.



Mari Sobolev. ABBA. Linoollõige, u. 1979.

Mari Sobolev. ABBA. Linocut, about 1979.



Aleksander Petljura (Venemaa). Rahvaste sõprus. Sarjast "Asjade impeerium". Värvifoto, 2000.
 Aleksander Petljura (Russia). Friendship of nations. From the series "Empire of Things". Colour photograph, 2000.

Kiasma. Nõudmiseni

Margaret Tali

Sezgin Boynik

Näitus "Ajaloost kiiremini: vaatenurki tulevikukunstile Balti riikides, Soomes ja Venemaal" Helsingi Kiasmas 31.01–2.05. 2004.

"Ajaloost kiiremini" ("Faster than History") Kiasmas on tugeva kontseptsiooniga näitus, mis osutab aja kulgemise erinevale kiirusele geograafiliselt lähedastel Läänemere maadel. Kiasma kuraator Jari Pekka Vanhala on näituse laiema kontekstiga sidumiseks laenanud poliitika- ja majandusdiskussioonist Baltikumi lähiajaloo kohta poliitika- ja majandusdiskussioonis tarvitatud väljendi "ajaloost kiiremini". Kiasma kureeritud kultuuri-line koostöö murrab igal juhul kaugele ette

mõnede kaasatud riikide omavahelistest suhetest, kus koostöö on pea olematu, ettearvamatu vahelduvad ähvardused ja vastastikused signaalid sina-sõprusest.

Kuigi seda pole kusagil välja öeldud, on näituse keskmes postsotsialistlike ühiskondade üleminekuajajärgu probleemid. Hoolimata heast taatest ei ole võimalik liikuda ajaloost kiiremini. Ajaloo mõiste leiab Kiasma näitusel seetõttu endale teise mõõtkava. Paljud näitusele koondatud noorema põlvkonna kunstnikud on valinud Balti riikide viimast aastakümnet iseloomustanud ajalugu eitava, vaat et kollektiivse amneesia seisundis

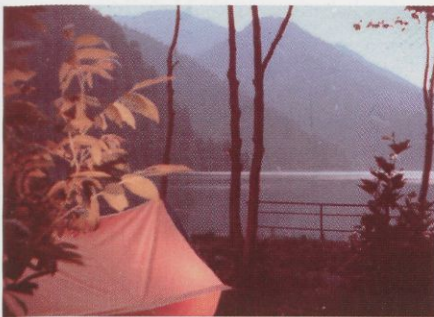
toimunud arengu suhtes iroonilis-kriitilise positsiooni. Seejuures huvitavad väheseid kümnendiga toimunud muutused, selle asemel laenatakse kaasaega sekkumisel ikoone ja sümboleid nõukogude argipäeva kaleidoskoobist. Suhe minevikku ulatub teravmeelsest ajaloo ümbermõtestamisest fetišistliku nostalgiani. Vahekord minevikuga on muidugi keerulisem, kuid samal ajal ei tohiks unustada, et ihalevalt vaatab nõukogude ajale tagasi üha suurem hulk inimesi, kelle hulgas pensionärid moodustavad varasemaga võrreldes ainult tagasihoidliku osa.

Hoolimata selgelt piiritletud geograafi-



The Blue Noses (Venemaa). Kaader videost "Kino Novosibirsk", videosarjast "From Siberia With Love", 1999–2003. Grupi sõnul on nende aktsioonid arusaadavad lastele, pensionäridele ning kõigile, kes jäävad nende vahele.

The Blue Noses (Russia). "Cinema Novosibirsk" from the video series "From Siberia With Love", 1999–2003. The group say that their works are understood by children and the elderly alike, and also by everyone in between.



Laura Stasiulyte (Leedu). Nadežda. Slaidi- ja videoinstallatsioon, 2003.

Laura Stasiulyte (Lithuania). Hope. Slide and video installation, 2003.

lisest kontekstist ei puudu näitusel ka rahvusvaheline poliitiline kontekst ja selle kriitika. Populismi ja absurdi ühendavad kõige pikantsemas vahekorras Blue Nose Groupi *fast-food*-videokunst ja teised aktsioonid. Arhitektiharidusega Siberi kunstnikud tegutsevad koos 1999. aastast ja esinemisega möödunud aasta Veneetsia biennaalil murdid nad läbi ka rahvusvahelisele kunstiareenile. Teravast poliitilisest sõnumist hoolimata – näiteks poliitilise võimu kuldsete kuplite ees maha tõmmatud püksid – vabastab klounaad ja eneseironia ning kõik-naerukspositsioon nad kõikidest süüdistustest tõseltvõetavate poliitiliste *statement*'ide kohta.

Peterburi venelane Aleksander Petljura töötab sama kirglikult vastu kollektiivsele amneesiale oma sarja "Asjade Impeerium" (2000) fotolavastusega. Juba 25 aastat on Petljura korjanud rämpsü kommunismi argipäevast (kaltse, lippe, raamatuid, plaate, plakateid jm.) ning lavastab neist nüüd soovpilte 20. sajandi Venemaa olustikust: teatraalseid kaadreid rahvaste sõprusest, spioonidest, olümpiamängudest, "päevalillelastest" jm. Noorema põlvkonna ehadamat suhtumist nõukogude argiellu esitab noor leedu kunstnik Laura Stasiulyte. Kaadrid, mis on pärit kunstniku vanaema kollektsioonist, loovad vastukaaluks levinud

kujutlusele õnnetust, hallist ja ebainimlikust nõukogude elust kuvandi bordoopunastes toonides õnnelikust ajajärgust. Nii muutuvad justkui päris mineviku representatsioonid lobedalt fetišiks igast kultuuriruumist pärit vaatajale.

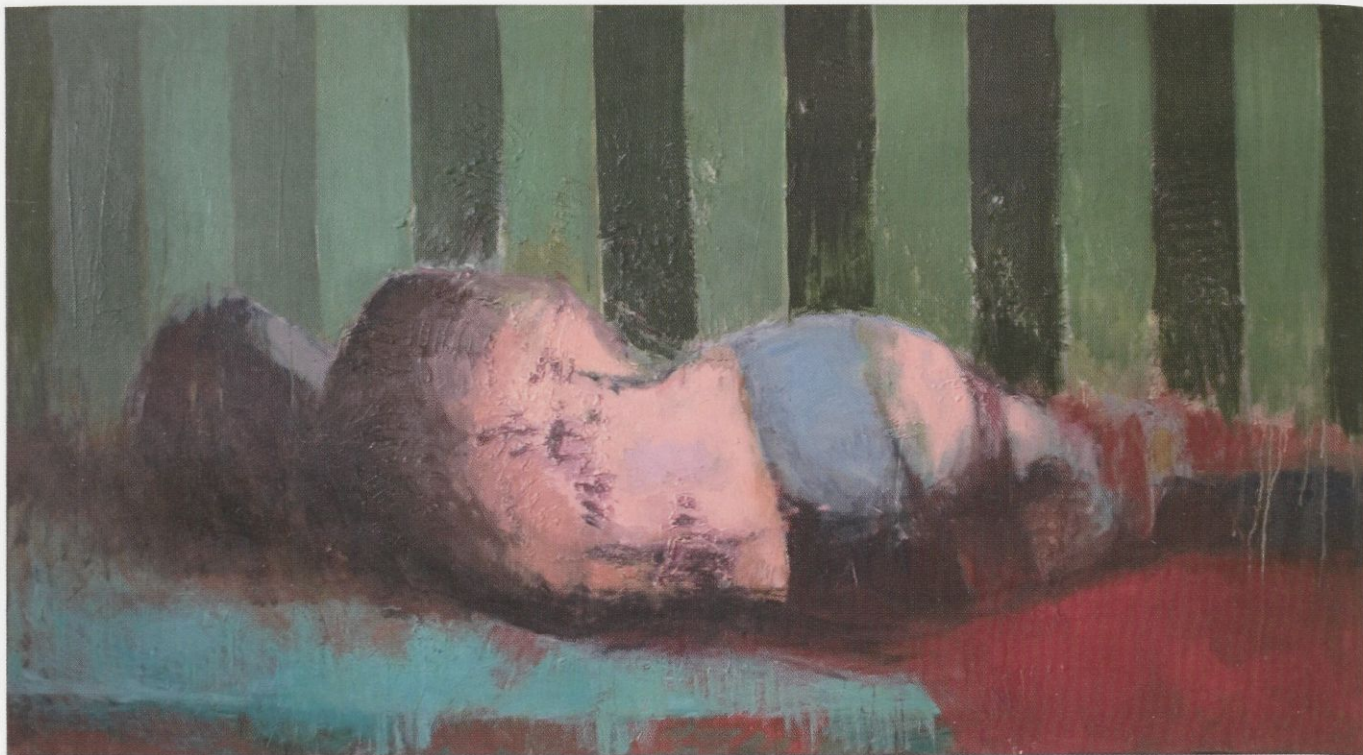
Lisaks ambivalentsele suhtumisele minevikku on teiseks näitusetöid ühendavaks lülilik paljude kunstnike huvi piiride ja piirsituatsioonide vastu nii sotsiaalpoliitilises, igapäevaelulises kui intiiimesmas plaanis. Soome piir Venemaaga on juba praegu tähtis, Baltimaadest on kohe saamas Euroopa Liidu piiririigid, Vene kunstnikke samas ei paista piirid kuigivõrd huvitavat – ja miks peakski? Isiklike piiride kompamine on ühtlasi ainuke juhtnii, mille kaudu võib Kiasma näituse üldisesse konteksti seada Ene-Liis Semperi uue nimetu videotöö. Tugeva autobiograafilise positsiooniga video seisab lahus kogu ülejäänud näitusest.

Teises spetsiaalselt selle näituse jaoks valminud Eesti kunstnike videotöös huvitab Mari Laanemetsa ja Killu Sukmitit Georg Otsa rahvusvahelise edu fenomen. Georg Otsa populaarsus nõukogude ajal osutab võimu diskursust ületavale "popkultuurile", mis on võrreldav Soome Televisiooni levikuga üle riigipiiride – selle vahega, et Otsa kuulsus ulatus märksa kaugemale. Saladus jääb varjutama seda, miks nõukogude staar nimelt Soomes nii armastatuks sai (või kelle otsus see oli). Otsa plaate, muide, võib tänaseni leida igast Helsingi *second-hand*-plaadipoest ja igal õhtul kuuleb tema laule Aki Kaurismäele kuuluvas baaris Moskva.

Ja ikkagi: millise pilguga vaadata Soome kunsti ühishäitusel koos Eesti, Läti, Leedu ja Venemaaga? Soomes on tänaseni paljud riigi sunnitud nõukogudesõbraliku ajalooga seonduvad probleemid poliitiliselt ja kultuuriliselt teadvustama. Kahepalgelist situatsiooni manifesteerib igapäevane elu: Georg Otsa jätkuva tähelennu kõrval näiteks Tampere asuv maailma ainuke Lenini muuseum.

Arutelu sealse kunsti tellimuslikkuse ning poliitiliste ja majanduslike huvide üle viimase paarikümne aasta kunstis seisab alles ees. Samas illustreerib Kiasma kaasaegse kunsti muuseumi ühishuvisid otsiv näitusepoliitika omal moel tänase Soome poliitilisi positsioone suhetes naaberriikidega.

Sezgin Boynik elab ja töötab Kosovas ning on Istanbulis välja antava kaasaegse kunsti ajakirja art-ist uus toimetaja.



Kaie Luik. Seljaga. Õli, kangas. 2003.
Kaie Luik. From the back. Oil on fabric. 2003.

Kehad

Kaire Nurga intervjuu
 noore Tartu maali-
 ja Kaie Luigega

Kaie Luige "Kehad" 19.12.2003–
 27.01.2004 Tartu Ülikooli Raamatukogus.

Lõpetasid aastal 2000 Tartu ülikooli maali- ja graafika osakonna üheksanda lennu; kursusel oli viis väljapaistvat noort naisüliõpilast. Diplomimaalidel kujutasid igavikulist inimeksistentsi.* Nüüd jätkad oma kolmandal isiknäitusel suureformaadiliste figuraalsete maalidega, olles keskendunud naise kujutamisele!?

Kaie Luik: Jätkan jah suureformaadiliste figuraalsete maalidega.

Eelmised ja praegused maalid on mõnes mõttes sarnased, mõnes mõttes erinevad. Inimese kujutamise juures huvitab mind endiselt inimese olemus, ühelt poolt jumalikkus (mentaalsus, igavikulisus), teiselt poolt lihalikkus. Seekord on eksistentsi teema pisut taandunud ja olen liikunud rohkem asisema poole.

Tööd balansseerivad eksistentsiaalse

sisekaemuse ja iroonilise narratiivsuse vahel. Oluliseks märksõnaks on keha ja kehalisus, inimese keha kui informatsioonikogu, mis talletab endasse ümbritsevat teisiti kui ratsionaalne mõistus. Tihtilugu elab keha oma elu ja inimene ei tea, mis seal tegelikult aset leiab. Ratsionaalse mõistuse ja keha vahele ei saa võrdusmärki tõmmata.

Aga naisfiguur? Osalt on põhjus puhtpraktiline, pole leidnud sobivat meesmodelli, pigem oli sellise teema jaoks hea naismodell, kursuseõde Maris Palgi.

Kaugem kunstilugu tunneb naise kujutamist "mehe omanikupilgu" läbi, objektina. Kuidas sina naisautorina oma tegelast vaatled? Kuivõrd sa ise ennast identifitseerid oma maalide tegelas(t)ega või kui distantseerunult lähened?

Mingil määral pean ma oma tegelastega ikka samastuma. Naiskujude kaudu on see kergem või teistmoodi kui meesfiguuride kaudu. Naisfiguur ehk ongi rohkem narratiivne, ühe konkreetse looga, minevikuga ja staatusega olend. Kuidagi isiklikum. Ise ma pole nii palju mõelnud naise kujutamisele kauges kunstiajaloo, vaid rohkem naise kujutamisele praeguses maailmas, meedias, sotsiaalses kontekstis, kuigi ma ei tee plaanipäraselt feminismi. Võib-olla on minevikus või tänapäeval naise kujutamine suhteliselt sama. Ajalugu on

ka kunagi tänapäev olnud. Kui ta ajalooks saab, siis mõeldakse sellest millegipärast teisiti.

Iga kunstiteose puhul kehtib reegel, et midagi on isiklikku, midagi on üldist. Ja üldist saab kujutada isikliku läbi. Isiklik on emotsionaalne. Seega on maalid alati väga personaalsed. Minugi maalide taga on paratamatult isiklik elu. On nii enesega identifitseerimist kui ka distantseerumist.

Kes võiks olla teine tegelane (Teine?) neis maaliruumides?

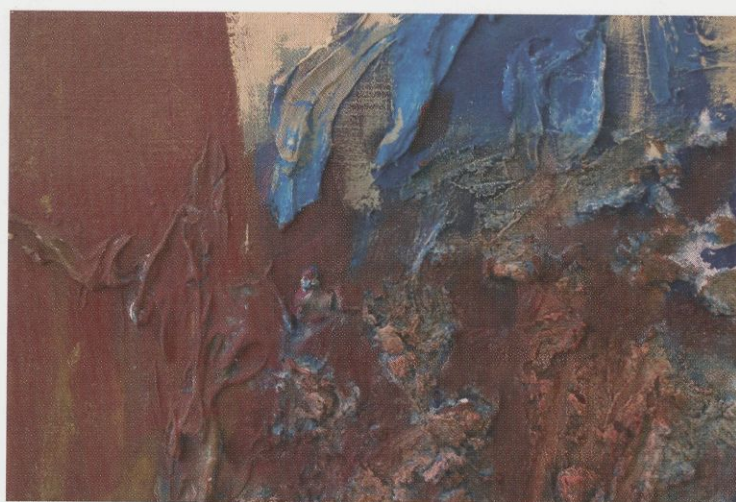
Olen rohkem vist selline egoistlik tüüp, enda sisemusse pööratud. Mis on minu, see on minu, kõiges selles ongi minu "ainulaadne" kogemus. Paratamatult kujutan kõike enda läbi. Eks võib lahata ennast ja oma mõjutusi ühelt poolt ja teiselt poolt, aga enda vaatamine kõrvalt jääb ikkagi lõpuks omaenda pilguks.

Teine võiks olla mõni hüpoteetiline, ent konkreetne, kõigile tuntud tegelane. Kangelane meie keskelt. Mõni aeg tagasi oli mul üks lemmiktegelane Delfi naistekafooriumist, nimeks Kätlin, kes ajas ajudeta wannabe-beibe juttu. Tema teemapüstitused ja sõnavõtted olid väga sümptomaatilised: ostab vastuvõtule minekuks butiigist hirmkallid kingad, vastuvõtul on aga kellelgi teisel veel samasugused kingad... Või et "vabal ajal tegeleb semi ootikaga", just lahu kirjutatult. Või esineb teemapüstitusega: "Mida



Kaie Luik. Näoga. Õli, kangas. 2003.

Kaie Luik. Facing. Oil on fabric. 2003.



Kaie Luik. Sein. Õli, kangas. 2003.

Kaie Luik. Wall. Oil on fabric. 2003.

Kaie Luik. Monument. Õli, kangas. 2000.

Kaie Luik. Monument. Oil on fabric. 2000.

teie arvate, kas pärast 11. septembrit on maailm muutunud?". Tõenäoliselt oli ta kellelegi väljamõeldud tegelane, et võimendatult esile tuua beibelikke mõttemalle. Ainuüksi nendest tekstidest oleks saanud teha ühe näituse. Sama teema jätkuks oleks näiteks "Seks ja linn" – paroodia Eesti närusemates oludes. Need teemad on aga ääremärksused, näitus on laiem.

Valdavateks tegelasteks maalidel on paksud vanamutid, söömishäiretega ja pesus.

Miks ma just ühte inimest olen maalinud? Üks tuttav rääkis, et üksik inimene valib ka oma tuppa seinale alateadlikult just sellised maalid, kus on üks inimene peal. Oleks mitu inimest, siis oleks rõhk nendevahelisel suhtel.

Sa ei kasuta ei vormi deformeerimist ega idealiseerimist, ei popilikkust plakatlikkust ega (foto)realistlikku asist konkreetsust. Sa väljendad end faktuuri, värvi ja figuuri küllasuse läbi! Kas selles on ka mingit antibarbi-reaktsiooni või strateegiat? Kas "küllasus", "küllus" võiks olla sinu jaoks mingi tähenduslik märksõna?

Ma olen värvigurmaan. See värvide asi on niivõrd tunnetuslik, ratsionaalselt teadvustamatu. Faktuur ja faktuuriküllus on vast selle kehalisuse ideega seotud, et oleks lausa reaalne, kombatav maalipind, nagu kehagi on plastiline.

Kasutad siiski traditsioonilist nn. ihutooni?

Jah, see on seotud ikkagi kehalisusega, et naturalismust, mingit sellist konkreetsust rõhutada – et tegemist on ikkagi eluliste lugudega.

Milles seisneb nende maalide ja sinu lähenemise nii-öelda kaasaegsus – Tartu oludes!

Praeguses Tartus tundub mulle küll, et olen kaasaegne maalija.

Üks äärmuslik kõrvutus: näiteks hollandlanna Rineke Dijkstra kujutab oma fotoseeriais kõhklevas seisangus ja ebaleva pilguga noori, vahendades kindlustust ja identiteediotsingut. Sinu kangelannad, raskelt nõjatumas sillapiirdele, isukalt präänikut pugimas, lõõgastunult kõõgis istumas, uut pesu demonstreerimas, iseteadvalt aknal kõõlumas või seismas, käed graatsilises seonduses – nad on Dijkstra tegelaste kõrval enesekindlus ise? Millest nad ammutavad sellise "kindluse" meie kaasaja Eesti kontekstis? Või on selles kujutamises hoopis midagi iroonilist? Tegelikult on nad ju ka näota?

Seda enesekindlust pole ma ise osanud tähele panna. Võib-olla ikkagi pigem grotesk. Näituse idee poolest ka: kas sa maalid nägu või keha, mõlemad edastavad erinevat sõnumit. Tööl "Näoga" isegi maalisin alguses näo ka, aga kui olin seejärel näo "likvideerinud", tuli keha hoopis teistmoodi esile.

See "kindlus" aga praegustes Eesti

oludes on pigem protest või iroonia pealesuritud identiteetide suhtes.

Kevadel teed Maris Palgiga Tartus Y-galeriis kaksiknäituse. Kas tuled välja uute töödega? Mis teemad vaevavad ja tahavad maalideks saada?

Siiamaani olen püüdnud esineda uutel näitustel ikka uute töödega. Jätkan sama teemaga. Ja jätkan ka 2001. aastal Sebra galeriis olnud näitusest "Üks" alguse saanud näoportreedega.

* /.../ Kaie Luige "monument" ei vaja seinateksti. Puhtmaaliliste vahenditega on manatud esile eksistentsiaalne visioon, mis koos lakoonilise, ent tähendusmahuka pealkirjaga avab uksi ... kultuuri. Vaatajate sisenemine neist udest võib olla erinev: ekspressiivne, depressiivne, intensiivne, monumentaalne. Ülev. "Monument" on ajatu ja ajalise inimese ajatu ja ajaline matk tundmatust tundmatusse. Neli istesendis, üldistatud ja arhetüüpset figuuri kahel töödepaarikul meenutasid hindamiskomisjonile ka Alice Kase diplomimaale. Tartlanna tööd tunduvad siiski mitmekihilisemad ja maalikeeles intiimsemad. Lakoonilisusele vaatamata on inimfiguurid erinevalt karakteriseeritud: jahedais toonides siledapindsel töödepaarikul eksimatult naisfiguuriks identifitseeritav on öbluke, örn ja sirgeselgne, näib noor. Rauapunasel, konarliku pinnafaktuuri töödepaarikul olija asteeniiline ettepoole kühmas figuur on väga iseloomulik vanale mehele. Tänu nüansipeenele murtud, ent intensiivsele koloriidile ja figuuride keha-hoiule ja teab veel tänu millele figuuridest jääva üldmulje võttis ehk kõige tundlikumalt kokku retsensent Tiitu Talvistu: "Tegu oleks justkui /.../ tühja kestaga, kust hing on kas lahkunud või jälgib tegevust kõrvalt". /.../ (Lõik artiklist: Kaire Nurk, Järgmisel aastal tuleb juubelilend. – Sirp 30.06.2000.)

Uued kohad, tuntud nimed

Harry Liivrand reisis varakevadel Pariisis, Amsterdamis ja Rotterdamsis. Allpool valik sellest, mida uut ta seal nägi.

Ermitaažil filiaal Amsterdamis

28. veebruaril avas Amsterdamis ajaloolises Neerlandia hoones ukseid Peterburi Ermitaaži filiaal (Hermitage on the Amstel ehk Hermitage Amsterdam). 1990. aastast alates on Ermitaaž pannud oma kollektsioonid kroonilise alafinantseerimise käes vaelevale muuseumile populaarsete näitustega edukalt raha teenima ning võluma uusi sponsoreid, kelle toel on juba avatud Ermitaaži filiaale Londonis ja Pariisis. Amsterdamis alustati ettevalmistusi 1998. aastal, tulevase filiaali asukohaks valiti 17. sajandil ehitatud hiigelsuur vanadekodu-kompleks Amstelhof kesklinnas Amsteli jõe ääres. Praegune kuue näitusesaaliga Neerlandia hoone on aga vaid osa rekonstrueeritavast Amstelhofist, mis loodetakse muuseumina avada 2007. aastal: lõplik näitusepind peaks siis ulatuma 4000 ruutmeetri. Filiaali näitused hakkavad käsitlema antropoloogiat, ajalugu ja kunsti. Hermitage Amsterdami ümberhituse maksumuseks on planeeritud 39 miljonit eurot.

Iga näitus kestab Amsterdamis umbes viis kuud. Avanäitusel "Kreeka kuld" (kuni



Sisepääs Amsterdami Ermitaaži.

29. augustini) eksponeeritakse väikest osa muuseumi Musta mere põhjaranniku riikide ja vanakreeka kolooniate arheoloogilistest leidudest koos sküütide kurgaanidest välja kaevatud kuulsate matusepanustega.

"Kas Eesti Kunstimuuseumil võiks olla filiaal Pariisis?" küsisin endalt lõpuks. www.hermitage.nl

Rossetti hiigelretrospektiiv

Amsterdami Van Goghi muuseum jätkab 19. sajandi kunsti tutvustamist inglise prerafaelliitide ühe juhi Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) retrospektiiviga, esmakordselt Hollandis, kusjuures see on üks suurmaid selle kunstniku ülevaateid üldse.

Maalide, akvarellide, joonistuste, vitraažide, altarpiltide, ka fotode keskseks tegelaseks on kunstniku muusa ja modell Jane Morris, kes kehas tab viktoriaanliku ajastu naise ilu-ideaali, aga ka spetsiifilisemat *femme fatale*'i tüüpi. Teemad nagu Dante ja Beatrice, armastus ja moraal ning romantiline keskaeg korduvad lõputult tööst töösse. Muidugi on see tüüpiline prerafaelliitide teemaatika, kuid sellises koguses (ligemale 200 teost) võrdlemisi sarnaste portreede ja moraalilugemise tõttu on näitus kaunis monotoonne ning toob võib-olla tahtmatultki esile Rossetti loomingulise piiratuse. Printsipiip "less is more" oleks selle näituse puhul töötanud resultatiivsemalt.

Näitus on lahti 6. juunini. www.vangoghmuseum.nl

Miró otsinguaastad Pariisis

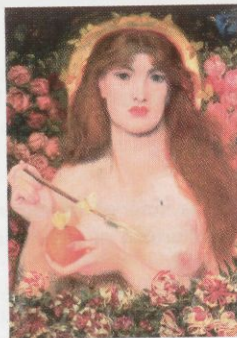
Pompidou keskuses avati 3. märtsil põhjalik ülevaade Joan Miró (1893–1983) loomingust aastail 1917–1934. Nagu Pompidou's kombeks, on tegemist mastaapse uurimisprojektiga, välja on pandud üle 240 töö: pooled neist maalid, automatistlikud joonistused, sekka kollaaže, kolmemõõtmelisi ob-



Miró näituse plakat Pompidou keskuse seinal.

jekte ja dokfilme, mis kõik dokumenteerivad pikemat perioodi Miró elus. Ajavahemik tähendas Miróle dramaatilist vormi-, stiili- ja ainekultuuringute etappi, mille lõppedes astus eksperimentide kaosest välja oma originaalse poolabstraktse stiili ja märgikeele leidnud kunstnik, keda Breton pidas kõige sürrealistlikumaks. Välja kujunes nn. Miró maailm, vähesed sümboolsed ja veiderad kujundid tohutult intensiivselt mõjuval taustal, millisena selle katalaani geenius pildid meile üldiselt meenuvad. Alustas nagu Maškov, aga lõpetas Miróna, võtaksin ma kokku need olulised aastad Miró biograafias.

Näitus "Joan Miró: 1917–1934, la naissance du monde" kestab 28. juunini. Kellele aga surnud klassik huvi ei paku, võiks Pompidou teisel korrusel vaadata Itaalias elava ameerika modernismiklassiku Cy Twombly joonistuste näitust (kuni 29. märtsini). Möödunud aastal 75-aastaseks saanud Twombly tegi juba 1950. aastatel kritseldustest oma maalide ja joonistuste põhielemendi. Twombly kritseldused on kummalisel eeterlikud ja ajatud, täidetud emotsioonidest ja poeetikast. Tema piktograafiline sõnastik peab elegantset dialoogi nii ajaloo kui kaasajaga: kui ma ei teaks, kellega tegu, arvaksin, et vaataja ees on andeka anonüümse grafitikunstniku sa-longikunst. www.cnac-gp.fr



Dante Gabriel Rossetti.
Venus Verticordia.
1863–68.

Shonibare Rotterdamis

Londonis elav nigeeria kunstnik Yinka Shonibare sai laiemalt tuntuks viimasel Kasseli Documental. Rotterdami Boijmans Van Beuningeni muuseumis kuni 25. aprillini avatud näitus "Double Dutch" on tema esimene suur retrospektiiv Mandri-Euroopas. Shonibare skulptuurid, installatsioonid ja fotod on värvikad igas mõttes. Ideeliselt koondub näitus juba Documental furoori tekitanud figuuridegrupi "Gallantry and criminal conversation" (18. sajandil tähistas see eufemism muide seksturismi) ümber. Vanaaegse tõlla varjus tegelevad barokselts riietatud ilma peata mannekeenid kõige erinevama asendis seksiga. Grand Tour'i asendab erootiline piknik... Kirjumustrilised kangad sümboliseerivad kuuldavasti lääne-aafriklaste rahvusliku maitset ja uhkust, ent kangamaterjal pärineb Indoneesiast, tekstiilid valmis kootud Hollandis ja Inglismaal ning siis hollandi kaupmeeste kaudu Lääne-Aafrikasse müüdüd. See seletab näituse nime.

Lääne-Euroopa tõlgendab Shonibaret kolonialismikriitikuna, ise nimetab ta end postkoloniaalseks vördjaks. Minu meelest on tegu moodsa *camp*'iga. Shonibare ühiskonnakriitika on ennekõike vormiline: teatraalne, elegantne ning lõbustav, irooniline. Nagu kaasmaalane Chris Ofili, kes teeb elevandisistat pilte, heiskab Shonibare oma loomingulise vankri ette rahvusliku identiteedi lipu. Multikultuurises keskkonnas panustab ta sedasi igatahes populaarsele ideoloogiale. Konjunktuuri tuleb osata arvestada. Aga kui tõsiselt peaks seda silmas pidama kunstniku rollimängude taustal?



Yinka Shonibare. Kiik (Fragonard' järgi). 2001



Jaanus Orgussaare disainisaapad.
Designer boots by Jaanus Orgussaar.

Inimliku huvi faktor

Mari Laaniste

| Näitus "Jaanus Orgussaar. Disainjalanõud" 14.01.–25.01.2004 Tallinna Linnagaleriis.

Kunstigalerii täitmine tunglevate vaatajate hordidega pole tegelikult isegi Tallinnas ületamatu eesmärk, vastupidi, mõnikord paistab see olevat lausa ärritavalt lihtne. Kui Linnagalerii vööpas oma seinad südatalvel rõõmsalt heleroheliseks ja serveris kutsuvalt vaateakende poole haljendavaid murutaldrikuid Jaanus Orgussaare värviliste saabasvõi king-taiestega, kulgesid inimesed tänavalt galeriisse sama loomulikult nagu suvised herilased lendavad lahtise moosipurgi kallale.

Kui "mingid pildid" ja esemed, mis galeriakendest tavaliselt paistavad, tekivad keskmises inimeses ilmselt kahtlusi, kas ja kui õigesti ta neist näitusele sisse astudes aru saaks, siis jalanõud kuuluvad sellesse turvaliselt argisesse tsooni, mille väärtussüsteemides igauks enam-vähem orienteerub. Ja sellelt pinnalt sündivat küllastamise-mitteküllastamise valikut ei saa "pööblile" pahaks panna. Kellelegi ei meeldi tunda end lollina ja soov vältida seda põhjustavaid situatsioone on igati loomulik. Ometi ei teki kunst ju mingis üldinimlikust kogemusest eraldatud dimensioonis ega saa seega olla põhimõtteliselt ja lõplikult arusaamatu. Nagu tavaliselt, taandub probleem seega serverimise küsimusele. Et inimene tänavalt astuks selle ranga esimese sammu galerii uksest sisse, peab kõigepealt talle aknast ära paistma midagi, millega ta suhestuda oskab, mõni (*human interest reference point*). Meeldib see või mitte, aga üleküllastumise ja ajapuuduse tõttu aina pinnalisemaks muutuv maailmas juhindub enamik kultuuritarbimislikke otsuseid juba nagunii samast printsibiibist. Kontakti luua soovijal tuleb vähemalt poolele teese vastu tulla.

Eksponeeritava materjali nn. üldise referentsipinna väljamängimist otse vaateakendesse on seni Tallinna linnapildis eeskujulikult harrastanud Disainigalerii. Jaanus Orgussaare disainjalanõude näitus oli küllap tunnistus sellest, et teisedki on hakanud sama "nippi" ära tabama, kuigi loomulikult pole õiglane kogu näituse edu selle arvele kirjutada. Orgussaar on küllap maailmamastaabiski isikupärane kingakunstnik, kes kombineerib manoloblahnikute seas lootusetult üleekspluateeritud fetišisugemeid värskest orgaanilise robustsuse ja maskuliinse vormilooikaga. Tema tunnustusväärsusel hetkekski kahtlemata kaldun siiski arvama, et ka lapsi ja turiste mitte arvestades polnud enamik näitusele sattunutest temast seni õieti kuulnudki, kuid seda toredam oli näha neid hea meele ja huviga tema loominguga suhestumas.

Kohas, kus särgi püksitoppimise eboniitpulgast saab pintsel

Jan van Imschooti näitus "Müstilised patud ja kaasaegsed värvid. Ümberhindamise asupaik" Rotermanni soolalaos 27.11.2003–4.01.2004.

It cannot be a pure conceptual medium. The more 'conception' or cleaner the art, the more the head can be separated from the body, and the more labour can be done by others. Painting is the only manual labour I do.

Marlene Dumas

0. Mõttekeele assotsiatsiooni-masina kütusepaagist aukliku hõbepokaaliga ammutamisele lisanduvad dissotsiatsioonid. Kõik süsteemid oma ümberpööratavuses on kontrollitud. Kui Jan van Imschoot minuvanune oli, urineeris ta kunstikriitikele saapasse, eriti neile, kes talle ei meeldinud.

01. Augustikuus tutvustati mind Rotermanni soolalaos ühele belgia onklike nimega Jan van Imschoot. See tuntud välismaa maalija töötas tollal sarja kallal, mida hiljem kunstimuuseumi uue kunsti näitusesaalis näha võisime. Tolle irratsionaalse näituse nimi on "Müstilised patud ja kaasaegsed värvid. Ümberhindamise asupaik". Näituse tõi Tallinnasse Genti kaasaegse kunsti muuseum SMAK.

02. Ja minu lõust*, mida van Imschoot pildistas, jättis talle seose kui irratsionaalne ristanud noorest Andy Warholist ja Sex Pistolsi lauljast Johnny Rottenist (Lydon). Nõnda sunniti teda (metafüüsilises mõttes) "ülaltpoolt" tegema minust terve installatsioon, mida näitusel pole võimalik näha, m.o.t.t.: seda on võimalik ainult piiluda.

03. Ütlen "ülaltpoolt", tuues siiani alles nullkomaesimeste arglikumate küsimustevastuste võimalikkusest juurduvasse sünkronismi-masina ruumi tõrke, kuna see on kõigi arhelüütiliste mõtteprotsesside karma, mille ontoloogiline rida võiks olla: don Carlos, kes resümeeris, et koletise (kiskja) vaim saab meie vaimuks (vt. "The Active-side of Infinity", raamat); lõuna-euroopa häll, kus aeti hiljem keskklassiks osutunu välja nn. paradiisist (vt. "Cross and Mushroom", raamat),

moralistide allakäiguspiraali-vandenõu kontseptsioon (vt. suvaline ajaleht), Devoni reklaamitüdruk nomaadidest koduhõim arvab, et vaimudega lepitamiseks tuleb tulevane supermodell steriliseerida (vt. "Kõrbevaikus", raamat), antistiili macdonalds serveerib Sathya Sai Babad ketšupiga, hr. seostamismasin tõestab ka nn. reptiloidide maavälise päritolu (vt. "Matrixi lapsed", paperback). Ise kükitan praegu, lume eest varjus, siin Toomemäel Petersoni kaju all. Ergo: piilumine.

04. Sain seetõttu kahtlemata aru, et mees (Jan van I., püksid põhjatuulest ja kummiliimiga segatud kunstiajalooost pungil) on huvitatud olematusest. Viisin ta siis ööelu möllus klubisse Privé, kus mu sõbrannad, kellega ma koos "olematute bändide festivali" teen, on nn. *go-go dancer*id. Ütlesin tüdrukutele, et nad selle endisaegse härrasmehe kombel pikk-kuube ja kõvakübarasse riietunud van Imschooti lavale tiriksid. Nii juhtuski. Ja nii nõnda nad seal siis rokkisid, sellal kui mina nurgast oma tumedate nõöpsilmadega toimuvat chekkasin ja müstilistele pattudele mõtlesin.

05. Ühelt poolt see õhtumaa pimedusse-käik, teadvuse valvurid, irratsionaalsed kujud vermeeriliku keskeuro maalikaminates. Nii *art synthax*i funktsionäride portreed, mis on Imschooti kohaspetsiifilise ja irratsionaalse idee suhe maailma, kui pimedusest piiluvad kaffatud näokesed justkui mingites rõvedates valge kunstiajaloo raamatutes. Van Imschoot kõmistab: *es musst sein* – pildid sentimeetri täpsusega seinale, must värv täpselt nii must ja ei kriipsugi vähem. Ilmselt võib sellise keskeuroopa historitsistliku sigrimigri, irratsionaalse paine, kultuu-

ri kingitud üksinduse ja murdunud suhete mitmeplaanilises kaootikas manifeesteeruda küsimus:

Kas sina oledki mina?

Miks sa siis räägid mulle teadvuse valvuritest?

06. Siin esitatakse ajalugu, irratsionalismi-masinate topograafiat, eetikat ja selle pärisosaliste – pean eelkõige silmas just süntaksisisest – paradokside patolüütilist sisediaaloo, mida genereerib Tähelepanu liigutamine silmade ja pea kaudu endast välja. Ja seal kohtutakse arhetüüpide peegellabüriindiga, tundmatute printsesside ja kristlike klišeedega.

07. "Mina", boreaal, seevastu vaatan maha, eelistan müstilisele keelele selget maagiat: mind huvitab ainult praegune hetk, lõpmatuse algus ja ots. Kuulan helisid, akustilisi aspekte ja ehk on need samasugused valvurid üksinduse kultuuri piiril, kus veel põlatakse peeglite dialoogi.

08. Miskil iseväarki irratsionaalsel kombel on selle teadmise fanatism jõudnud välja van Imschooti maali-installatsiooni, kus ma näen välja, nagu oleksin ja ei oleks öö otsa hänginud ja nagu oleks meik sügavale näo varjusesse peitunud. Ja maalide tagakülgedel võib näha auke, kust võib näha pilte. Ega sealt eriti hästi ei näe, aga ma õngitsesin ühe oma marmorküünest näpuga ühte auku salaja veidi suuremaks.

Kiwa on Tartu ülikooli filosoofiateaduskonna tudeng
www.looming.org

* Eha Komissarovi termin.





Mati Kütt. 16. tänav. Õli, vineer. 2003.
Mati Kütt. 16th Street. Oil on plywood, 2003.



Mati Kütt. Oo maagaad! Õli, lõuend, 2003.
Mati Kütt. Oh My God! Oil on canvas, 2003.



Mati Kütt. Pilvelõhkuja, ma armastan sind. Õli, papp, 2002.
Mati Kütt. Skyscraper, I Love You. Oil on cardboard, 2002.

Ameerika unes või ilmsi

Mari Laaniste

Mati Küti "On/Off America (Parim enne 11.09.01)" Ühispanga galeriis 14.01.–11.02.2004.

Vahel tundub, et samasuguse naeruväärse järjekindlusega, nagu ameeriklased käivad Indiast vaimset ärkamist importimas, kumardavad Ida-Euroopa kunstiniimesed nende kodumaad; selle piirini, et "Ameerika nägemisest inspireeritud" kaldub juba omandama lausa omaette žanri mõõtmeid (uuem trend on muidugi "Ameerika pärast 11. septembrit"). Miskipärast tuleb originaalseid ja meelde jäävaid Ameerika-refleksioone siiski kaunis harva ette. Mati Küti üheteistkümmne maaliga näitusekomplekti "On/Off America" võib selliste juhtumite sekka arvata. Asi pole isegi selles, mida uut ja rabavat Kütt seal nägi: huviväärt on juba viis, kuidas temasugune visionäär kogetud vahendab. Näitusel esitletud ehedas Küti käekirjas jäädvustus Ameerikast paistiski õigupoolest teadlikult keskenduvat teema triviaalsematele nüanssidele, tulemus aga oli värskest mänguline, lobisema provotseeriv ja allusioonirikas. Ei saa päriselt väita, et need sürrealistlikud ja üllatavalt detailirohked muljekillud oleksid moodustanud mingi ühtlaselt jälgitava narratiivi, kuid näitus mõjus puhtalt pildireanagi nii terviklikult, et maale võinuks vabalt pidada stopppkaadriteks mõnest Küti seninägemata animafilmist. Viimast muljet tõukas veel omajagu tagant tööde rõhutatud kolmemõõtmelisis – kuni pildipinnal ootamatusse konteksti inkorporeeritud argiobjektideni välja (silmatorkavam neist küllap pilvelõhkujaks maskeeritud lihtsa puust harja selg). Ehk mõnevõrra ootamatuna mõjus Küti animatsioonidega võrreldes vaid maali helge ja soe koloriit.

Mis puutub pildidel kujutatusse – näiteks öös kõndivad tuldpurskavad pilvelõhkujad, lendavad naised, koletislikke lilli meenutavad kurameerijad –, siis tundub, et selle kõige nimetamine unenäolisteks stseenideks oleks Küti puhul ehk liialt lihtsustav määratlus. Visioon on nii järjekindel, et mõjub lausa süsteemsena – hakka või uskuma, et mõnele paistabki maailm ilmsi niimoodi.

Mässav graafika Pärnus

Riin Kübarsepp

Festival "IN-graafika" Pärnus
9.–24.01.2004.

Eesti Kunstiakadeemia kolledž Academia Grata ja rühm Non Grata korraldasid Pärnu "IN-graafika" sel aastal juba kaheksandat korda. Reiu Tüüri algatatud festivali kandev idee oli propageerida nn. ääremaal trükikunsti innovatiivseid saavutusi ning tehnikaid, mis kaasaege kunsti kontekstis kipuvad olema kas siis liialt piiritlemata või perifeersed. Igal juhul oli festivali algusaastatel nii osalejate kui nende teoste näol valdavalt tegemist seltskonna ja valdkonnaga, mis oli kunstimaailma *mainstream*'i silmis *out*. Siit ka vastandumine sellele, mis on *in*.

Arvatavasti ei muutu "IN-graafika" kunagi ürituseks, mis hõlmaks laiut kunstihorde ja oleks suure kõlapinnaga. See ei ole Tallinna graafikatriennaali alternatiiv, vaid eksisteerib sellega paralleelselt, pakkudes ehk isegi huvitavamaid nüansse.

Ometi jõuavad avalikkuseni ikka ja ala-

ti vaid skandaalid: asi iseeneses pole enam ammu nii oluline kui millegi ärakeelamine. Seekord siis keeldus Hansapanga Pärnu Rüütli tänava kontori galerii eksponeerimast Eveli Variku suureformaadilisi fotosid tema alasti pojast. Tegu pole küll pornograafiliste teostega, kuid pangajuhtkond pidas neid siiski siivututeks ja väljakutsuvateks. Samas on neid 2001. aastal valminud taieseid varem seeriana eksponeeritud EKA galeriis, Kuressaare Linnagaleriis, hiljem Chaplini keskuses "Liblikapüüdjate" näitusel ning väljapanekul "Naine ja Mees". Lisaks võitis Varik 2003. aastal nimetatud seeriaga Eesti Lastekaitse Liidu fotokonkursil "Märka last" professionaalide klassis I preemia ning pälvis tunnustava äramärgimise ka fotoajakirjas Cheese. Kehaestetikaga eksperimenteerimine, publiku maitse-eelistuste ja eetiliste esteetiliste moraalkriteeriumidega manipuleerimine on küll alati inspireeriv teema, kuid demokraatlikus ühiskonnas on see ka teadlik libedale teele astumine. "Need fotod on küll pisut kurvameelsed, aga ei midagi pornograafilist," kõlas kriitik Mari Sobolevi kommentaar. Eveli Variku näituse asemel eksponeeriti Rüütli tänaval Piret Smagari väljapanekut, mis Sobolevi hinnangul koosnes "lihtsalt ilusatest piltidest". Seega, üldiselt silmis pole oluline, mis on graafikas *in* või *out*, sest lõpuks osutub alati määravaks kujutatav aines ja teema.

"IN-graafikal" paistab olevat kaks põhisuundumust. Esiteks reageeritakse kunstimaailma tühjusele pidurdamatu sõnavoo-

luga, teatavate neurootiliste, hüsteeriliste ning teatraalsete väljendusvahenditega, see- ga ei saa siin rääkida graafikaomasest tehnikakeskusest. Teiseks on loodud üleüldise eimiskiga silmitsi olev iseseisev distsipliin, mis toimib kindlate strateegiate alusel ning mille üheks eesmärgiks on ja jääb šokk. Harry Liivrand nimetas "IN-graafikat" kriitiliselt rosoljeks, kus salong ja karvased maršivad kõrvuti ühise ürituse eest – see aga ongi alati olnud gratakatele iseloomulik. Kui 2001. aastal leidis üritus aset rahvusvahelisena ning toimusid satelliitnäitused Lätis, Leedus ja Soomes, siis tänaseks on keskendutud Eesti-kesksetele probleemidele ja tendentsidele näiteks siinses graafika- hariduses. "IN-graafika" kõikidest reeglitest ja piiridest vabastatud seisund on väärtus iseeneses: tingimus, mis võimaldab rääkida kõigest ja igasugusel viisil.

Tehnika range defineerimine ei tundunud seekordseid ingraafikalisi üldse heidutavat. Torkas silma, et tähtis on sisu, mitte vorm. Suurema osa noorte gratakate tööde sisu tabaki ehk kõige paremini hoopis eba- professionaalne retseptioon. Valdavalt iseloomustasid taieseid esteetilised ning ideoloogilised platvormid ja vastasseisud, tunda oli positiivset eksperimenteerimislusti. Või ütleme nii, nagu Franz Kafka kirjeldas Josef Čapeki linoollõikeid: "Vorm pole sisu väljendus, vaid üksnes selle ajend, värv ja tee sisu juurde. Ja kui ta toimib, siis avaneb ka peidetud tagapõhi."

Mari Sobolevi sõnul jõuti "IN-graafika"

Roosid ja korrupsioon

Kerttu Soans

RoosOnRoosOnRoosOnRoos. ON grupi näitus Kunstihoone galeriis 28.11.–14.12.2003; mõningate muutustega Pärnu uue kunsti muuseumis 17.02.–28.03.2004.

Nii kaua kui on olnud roos, nii kaua on olnud ka pistmist roosiga. Roos on määravuse sümbol, on armastuse ja vihkamise, alguse ja lõpu, sünni ja surma märk, puh-taks saamise võimalus, meditatsiooni aines. Tänapäevaks on roosi nagu iga teise- gi tugeva sümboli olemus lahjenenud, se- davõrd ähmastunud, et tõesti: roos on roos on roos kus puha. Et kuulsast lillest viimast (?) välja pigistada, on roos kistud moodi ja püsinud seal juba õige kaua. Ehk mee- nub meie kunstiavalikkusest 1993. aastal Kunstihoone galeriis Andro Kööbi, Urmas Puhkani ja külaliste näitus "Rämp", kus praht ja sodi olid tõstetud roosi ausse, neist

oli saanudki roos.

ON grupi näituse pealkiri on tekstidest, kus roos kirjas, ilmselt see kõige tuntum: "RoosOnRoosOnRoosOnRoos". Näituse tutvustuses ütleb Tiina Käesel, et selline pealkiri on pandud vaid kultuurse publiku ligimeelitamiseks. Kuid roos ise? Selle kohta ütleb Käesel nii: "Meile meeldis roos. See on nagu verbaalne sideaine meie "sõnumis" ja samas ka nagu visuaalne tinalint, mis ühendab tööd mosaiikpildiks. Selles me soovime aasta kõige pimedamal ja kurvemal ajal luua kummastava ja rõõmsa pildi ruumis, mida nimetatakse Kunstisalongiks."

Signe Kivi. Võimuvaip. Installatsioon, 2003. Signe Kivi. The Carpet of Power. Installation, 2003. This was the carpet on the hall staircase of Estonian Ministry of Culture from 1996 to 2002. Signe Kivi was the Minister of Culture from 1999 to 2002.





Ville Karel ja Väike Tom avasid kaheksanda "IN-graafika" performance'iga. The eight IN Graafika festival was opened with a performance by Ville Karel and Väike Tom.

ümarlual taas teemani, millest ei ole pääsu pea ühelgi sellisel mokalaadal. Rahva kunstialane harimatus algab üldhariduse kunstiopetuse tasandilt: "Ootusärevad pilgud pedagoogikaülikooli kunstiopetuse professori Urmas Viigi poole ei toonud lohutust: süsteem toimib omasoodu ja lootust paranemisele ei ole".

Traditsioon seostub alati millegi püsivaga, kuid küsimus, kui etableerunud on tänases kontekstis rangelt tehnikakeskne lähenemine graafikale, jääb siiski vastuseks. Nii leidis graafilise avangardi ja popkunsti kõrval Pärnu linnagaleriis aset Loit Jõekalda korraldatud Eesti Vabagraafikute Ühenduse liikmete pisut klassikalisem väl-

garetisuitsu välja puhunud; mida muud oodatagi, kui oled Gertrude Steini vastuvõtule sattunud.

Oli töid, mis otseselt näituse pealkirjale viitasid, olgu siis roosidele või Gertrude Steinile (Tiina Käeseli rinnanõelte kompleks "Õhtu Gertrude juures", Viivi-Ann Keerdo klaasist roosiväli "Aed"), ja neid, kus seost mitmekihistatud (Liivia Leškini ja Katrin Rihma "Rooste on rooste..."), või neid, kus see oli vaevumärgatav, õhkõhuke, peaaegu tabamatu (Ülle Kõutsi hõbeprosid "Saladused paistavad läbi"). Selgi näitusel oli ekponaate, mil pole pealkirjaga mingit pistmist, kuid nii on igas seltskonnaski mõistvalt noogutama sundivaid kõrvalekaldeid (Tiiu Tulev-Sootsi lambid ja Ivo Lille klaasobjektid).

Eraldi märgiksin Elna Kaasiku mõne kuivatatud roosioksaga väärastatud seinavaipe "Hingetuli": ülitundliku kunstnikuna on Kaasik ka seekord suutnud püsida näitusel ja lennelda samas selle kohal, rebides vaataja hetkeks välja ruumi õhustikust.

Sooja suhtumist, kohati ka tütarlapselikult haavatavat õhkamist unenäopatja lõhestas keset galeriid üles tõmmatud Signe

japanek, Kontserdimajas eksponeeriti aga Lembe Rubeni kureeritud näitust "Igaviku konserv", mille ülesanne oli koondada ajatuid teemasid ja tehnikaid.

Laiemas plaanis püüab "IN-graafika" graafikakesksusest välja rabeleda ning leida kokkupuutepunkte teiste kultuurivaldkondadega. Nõnda presenteeriti festivali käigus ka kirjandusväljaannet "Unsere Gesante Europäische Heimat" (autorid Toomas Kuusing, Contra, Meeland Sepp, Jürgen Rooste, Kivisildnik ja Kukkk, Sorge, Peeter Sauter jt.), Marianne Männi koomiksiraamatut "Paradise", Academia Grata kvartali-väljaannet Sport ja Loomad ja nukumuusikali "Mullane till".

Lingvistilises plaanis täiesti õigustatult, kuid sisuliselt kõige väljakutsuvamalt mõjus üritusel Bille Neeve püüd leida graafikaga kokkupuutepinda (porno)graafiliste kostüümide kaudu: ere ja erootiline aluspesu ning bikiniinimolekolid on uus tasand eesti tarbe-graafikas.

"IN-graafika" pealkiri näib ürituse mitmekülgsuse tõttu olevat pigem sõnamängulise tähendusega. Kombatakse porno-, foto-, tarbe-, vaba-, raamatu- ja kõiki-de muude graafikate vahelisi kokkupuutepunkte, kuigi neil teinekord puudub igasugune omavaheline haakuvus. Eesmärgiks on iga hinna eest välja rabeleda erialasisesest etableerunud väärtushinnangutest ja määratlustest. Paraku on "IN-graafika" ikka veel üks neist kunstilistest koosviibimistest, mis ergastavad vaid toimumiskoha vaimuelu.

Tarbekunstnike rühmituse ON 19-liikmeline seltskond täitis Kunstihoone galerii elegantsete ja vähem elegantsete kumardustega ilule (kujundaja Andres Tolts). Oli selge, et tööd on inspireeritud nii magusast kui vähem magusast, aga igal juhul headest suhetest materjaliga. Nagu teistegi lähiaja tarbekunstnäituste puhul õnnestus ka seda väljapanekut nautida tervikuna tänu kujundaja jõulisele korrapidamisele. Kunstiteosele loomuomaselt üksi esineda ja mõjuda soovivad taiesed oli õnnestunud ühte aedikusse kokku ajada. Ei ütleks, et nende vahel olu suurt suhtlemist, aga ruum elas etteantud rütmis. Tolts oli galerii seinad maast laeni katnud kodutekstiididega, millel roose või muud lillelist, roosat ja punast, õhulist sinist. Tundsin ära oma armsa voodiriiete kanga (punased roosid) ja kellegi maamajas nähtud kardinariide (roosade väikeste lilledega). Selgepiiriline, ehk pisut rohmakaski ning igal juhul teatrile ja butafooriale viitav kujundusvõte tegi sest roosilisest väljapanekust ühemõtteliselt salongi, brändilõhnalise ja sumiseva ruumi. Köhatangi, nagu oleks keegi mu lähedal si-

Kivi "Võimuvaip" (kultuuriministeeriumi trepivaip, 1996–2002). Punamustriline ja mustaristiline vaip oli kaunistatud "kalliskividega" ja lõhkus näituse süütu külalisklahket meeoleolu, andes sellele muu hulgas ka korruptsiooni ja võimu järelmaitse. Selle vaiba taustal oli kõik kokku nagu üks hea ja kaua laagerdunud vein, mida peoperenaine pakub nii hinnalisest karahvinist, et külalistel tekib kahtlust, kas see päriselt sellesse majapidamisse kuulubki. Ehk oligi see vaip just selleks, et meelde tuletada: midagi siin ilmas ei saa niisama, kõigel on oma hind? Galerii taevatrepile laotatud ministeeriumi vaip ei meelitanud laeluuke avama, sõpruskonda laisalt nautima, vaid seadis ülejäänud kunstnikud Gertrude Steini peol rivvi ja sundis külalisi nende suhtes ettevaatlik olema. Nii vaatasin ma kõike, mida pakuti, tähelepanelikumalt kui ehk muidu. Silmad, mida ilu nii tihti ju hägustab, olid selged.

Vaibaga lisasid ON grupi liikmed oma seekordsele väljapanekule mõõtme, mis paneb nende tööd liikuma hoopis teises dimensioonis ja tempos. Piisk teatraalset kriiminaalsust ühte roosilisse väljapanekusse tegi näituse põnevaks ja ergastavaks.

Andeka kolleksionääri kiituseks

Mai Levin tutvustab Nina Poomi graafikakogu.

Näitus "Wiiralti kaasaegsed Lääne graafikas" Adamson-Ericu muuseumis 16.05.–29.06.2003.

Nina Poomi tunneb kodueesti kunstiavalikkus Mark Soosaare Wiiralti-filmist "Maised ihad" (1978), kus teda intervjueritakse kui Wiiralti teoste suurima kogu omanikku Stockholmis. Ta kinkis tollal kolm Wiiralti tööd Eesti Kunstimuuseumile, nii nagu ta oli neid kinkinud Pariisi Rahvusraamatukogule, Ermitaažile Peterburis ja teistele muuseumidele. Muuseas kaheksa Georges Lambert'i litot kinkis ta ka Kirovi kalurikolhoosile. See prantsuse kunstnik oli Nina Poomi sõber ja tal oli suur hulk tolle värvirikkaid kiivitrükke. Lambert'i tööd moodustasid aga vaid osakese tema kaasaegse graafika kogust, mis hõlmas üle 160 lehe. Kogus olid esindatud peale paljude paarikümnel sõjajärgsel aastal tegutsenud autorite ka kogu 20. sajandi lõikes kuulsad estambitegijad Hispaaniast, Argentiinast, Ühendriikidest, Inglismaalt, Saksamaalt, Šveitsist ja Taanist, ent peamiselt ikka prantslased või Prantsusmaal töötanud kunstnikud (tõsi küll, nende seast puudusid ka graafikute nannustatud Picasso ja Matisse). Pariis oli ju ka pärast sõda oma maalieelistustele vaatamata graafikakeskus, kus oli palju häid trükklaid heade meistritega ning tegutses silmapaistvaid katsetajaid ja pedagooge.

Valikut Nina Poomi Lääne graafika kogust, mis kuulub nüüd tema pojale Henry Radevallile, ühele Eesti Rahvusraamatukogu Wiiralti galerii asutajaist, eksponeeriti tänavu kevadsuvel Adamson-Ericu muuseumis. Näituse eesmärk oli fikseerida kogu eksisteerimise fakt, sest kõrgetasemeline sõjajärgse Lääne graafika kolleksioon on ainulaadne nii kodu- kui ka väliseestlaste seas. Nina Poom taipas selle luua ajal, mil tõmmised sai kätte suhteliselt hõlpsasti ja odavalt. Nende hulgas oli palju Genfi kirjastuse "La Guilde internationale de l'amateur de gravures" poolt kunstnikelt 200-lises tiraažis tellitud ja koos plaatidega omandatud estampe. Kuid üsna suur hulk töid tuli kogusse ka muid kanaleid pidi ja nende tiraaž võis olla väiksem. Näiteks abstraktse kunsti klassiku, sakslase Willy Baumeisteri "Isib" (1953, värvilito) on üks 15 autoritõmmisest, Jean Cocteau "Suvitaja" (1957, vär-

vilito) on 54. tõmmis 80-st, Emile-Othon Frieszi lito "Puude all" 2. tõmmis 75-st, Armand Nakache'i "Suured tammed" (ofort) 12. tõmmis 25-st jne. Teose kunstiväärtus ei ole muidugi tiraažiga otseses ühenduses ning Pierre Cailler' kirjastatud "La Guilde internationale'i" valik, mis oli mõeldud töistele huvilistele, oli küllalt esinduslik ja mitmekesine; Wiiraltki tegi selle sarja tarvis teatavasti kaks uut gravüüri ning töötas suuremal või vähemal määral ümber kolm vana. Enamasti ei ole graafika praegu kallis, Nina Poomi kogusse kuuluvad lehed maksavad keskmiselt umbes sama palju kui Wiiralti omad siin. Kuid kogu väärtust suurendab ka kogumisele kulutatud aeg ja vaev.

Tihe kontakt Wiiraltiga, alates tutvumisest 1946. aastal Stockholmis, ja eesti tippgraafiku tööde kogumine õpetasid Nina Poomi graafikat hindama. Küllap püüdis ta teadlikult luua Wiiraltile kaasaegset tausta oma kolleksioonis, ent näib, et teda hakkas huvitama ka moodne kunst üldse, millest annab tunnistust esinduslik autorite loend. Siin on 19.-20. sajandi vahetuse juugendlik-sümbolistlikust põlvkonnast Emile Bernard, Cuno Amiet; foovidest Friesz, Kees van Dongen, Albert Marquet, Charles Camoin; enne I maailmasõda endale nime teha jõudnud ekspressionistidest Oskar Kokoschka, Frans Masereel; edasi Marie Laurencin, üks nn. Ecole de Paris' legendaarseid daame; kubismi või geomeetrilise abstraktsiooniga seotud nimedest Alberto Magnelli, Jacques Villon, André Lhote, Ivan Pougny, juba mainitud Baumeister; skulptoritest Ossip Zadkine, Henri Laurens, Germain Richier; sõjajärgsetest ekspressionistidest Henri de Waroquier, Marcel Gromaire, inglane Anthony Gross, Wiiralti sõber Michel Kikoine ja tema graafikauhingu Le Trait esimees Armand Nakache; sürrealistidest või nendega seotud kunstnikest Jean Arp, Wifredo Lam, Jean Lurçat, Dorothea Tanning, Balthus, vahest ka mõneti sõjajärgse "miserabelismiga" seostatud Jean Carzou; sõdadevahelise perioodi nn. poeetilise realiteedi maalijatest, kes olid hinnatud veel 1940–50-ndatelgi, André Dunoyer de Segonzac, Maurice Brianchon, Edouard Goerg, François Desnoyer (keda Wiiralt pidas võimsaks maalijaks), André

Marchand, Raymond Legueult, Roland Oudot, Christian Caillard; sõjajärgsest abstraktsionismilainest Alfred Manessier, Maurice Estève, Pierre Tal-Coat, Jean Le Moal – lõpuks isegi Benjamin Vautier-Ben popkunsti kaudu kontseptualismi poole tüüri- rivast põlvkonnast.

See, et autorid on enamjaolt tuntud maalijatena, ei tohiks eksitada. Graafika viljelemine maali kõrval on traditsioon, mis kajastub ka prantsuskeelses graafikunime- tuses "peintre-graveur", kusjuures graafiline looming on paljudel juhtudel vägagi ulatuslik ja tasemel. Olgu märgitud, et Wiiraltki õppis Tartus ja Dresdenis skulptuuri ning maalisis aeg-ajalt.

Tavapublik kipub graafika paljundata- vust ja seega väiksemat rahalist väärtust kunstiväärtusega ära segama. Tõsi küll, mitte ainult 15. sajandi gravüürid ei ole sage- li meieni jõudnud ainueksplaridena, vaid koguni uuemad, sest uuemal ajal on tavat- setud tiraaži piirata ning kui plaadi või osa tõmmistega midagi juhtub, ongi unikaal- sus saavutatud. Ka valmistab raskusi tehni- lise teostuse hindamine ning peletab – või vähemasti kunagi peletas – värvivaesus. Värvitrükk on gravüüris levinud 16. sajan- dist peale, saavutanud kõrge arengutaseme 18. sajandil ning lausa triumfeerinud pärast II maailmasõda. Nina Poomi kogu üks sil- matorkavamaid tahke ongi sõjajärgne värvi- lito, mis on tehniliselt meisterlik ning kajas- tab värvi valitsemist tolleaegses abstraktses või poolabstraktses maalisis. Praegu, mil sõ- jajärgne prantsuse abstraktsionism on väl- junud vahepealsest poolvarjust (alles oli Pariisis Nicolas de Staëli suur näitus), on seda värvikat graafikat huvitav näha.

Aga loomulikult ei puudu Nina Poomi kogus must-valge gravüür, mis arenes värvi- graafika kõrval edasi. Šveitsi kunstnik Hans Fischer paistis silma imepeene joontevõrgu- ga, nii valgega mustal kui ka mustaga val- gel; tema "Kalapiiük" (1950, lito) valge joo- nisega mustal meenutab eesti graafika ühe tehnilise geniuse Alex Küti sõjajärgseid õpilastöid. Pariisis tegutsenud monacolane Mario Avati äratas tähelepanu suure sü- gavmusta lehega "Surnud lind" (akvatin- ta), mis tuletab meelde tema osa metsotin- to propageerimises alates 1950. aastate teis- sest poolest. 1930. aastatel viljelesid met-



Willy Baumeister. Isib.
Värvilito. 1953.
Willy Baumeister. Isib. Colour
lithograph. 1953.

totintot Pariisis näiteks jaapanlane Kiyoshi Hasegawa ja kreeklane Demetrios Galanis, kes on meil tuntud kui Kuno Veeberi puugravüüriõpetaja. Pariisis märgati ka Wiiralti Eestis tehtud metsotintosid, seepärast tellis kirjastus La Tradition Paul Durupti isikus temalt metsotintos natüürmordi raamatule “La gravure sur cuivre et l'impression en taille-douce” (1952, “Gravüür vasel ja sügavtrükk”).

Kollektsiooni tuumikusse kuuluvad kindlasti suurepärase vasegravüüri-animalisti Joseph Hechti kaks lehte ja tema õpilase, Pariisis enne sõda kuulsat Atelier 17 pidanud inglase Stanley William Hayteri krestomaatiline töö “Paar” (1952, värviline ofort) ajast, mil ta oli naasnud Pariisi pärast sõjaaegset viibimist Ühendriikides. Hayteri kõrval oli oluline tähendus graafikakeele rikastamisel ka Johnny Friedländeri ateljeel; mõlema juures on 1960. aastatel töötanud Karin Luts. Nina Poomil on olnud ka J. Friedländeri ja D. Galanise lehti, samuti on tema kogus olnud esindatud Maurice Mourlot, litograaf, kelle juures trükkis oma litosid Picasso.

Olen nimetanud seda kogu tema looja auks Nina Poomi omaks, kuid see kuulub nüüd, nagu öeldud, Henry Radevallile, kes lahkelt võimaldas meie graafikutele ja graafikasõpradele köitva sissevaate sõjajärgsete aastakümnete Lääne graafikasse, mida on huvitav võrrelda toleaeegse eesti estambiga, nii kodu- kui väliseesti omaga. Näituse puhul kinkisid Henry Radevall ja tema minia Kristiina Adamson-Ericu muuseumile Georges Lambert'i ja taanlase Lars Bo graafilise lehe.



Carlo Carra.
Kaks figuuri
linnatänaval.
Värvilito. 1953.
Carlo Carra.
Two Figures
on a Street.
Colour litho-
graph. 1953.



Stanley William Hayter. Istuv figuur. Värviline ofort. 1952. Stanley William Hayter. Sitting Figure. Colour etching. 1952.

In Honour of a Talented Collector

Mai Levin introduces Nina Poom's print collection.

Exhibition "Wiiralt's Contemporaries in Western Printmaking" at the Adamson-Eric Museum, 15.05.–29.06.2003

The Estonian art-loving public at large knows Nina Poom as having at one time been the owner of the largest collection of works by Wiiralt in Stockholm. In addition to Wiiralt, her print collection included 160 works made by famous artists in the decades following the Second World War, mainly French artists or masters who worked in French / Parisian printmaking workshops. Such a high quality post-war Western print collection as hers was unique among Estonians living in Estonia as well as those abroad. Nina Poom began her collection when prints could be obtained quite easily and inexpensively and generally prints aren't expensive even today. The prints that make up Nina Poom's collection cost on average as much as Wiiralt's works here in Estonia, however what adds to the collection's value is the time and energy spent assembling it. Nina Poom learned to appreciate printmaking through collecting as well as from Wiiralt himself, whom she met in 1946 in Stockholm and kept in touch with the following years. She seems to have desired to create a contemporary background for Wiiralt's works within her collection, yet she also developed a great interest in modern art, which can be seen from the impressive list of artists, whose works were included in her collection.

The general public has a tendency of confusing the reproduction of prints and ensuing smaller monetary value with the value of art itself. The appreciation of technical execution also poses problems and makes people shy away – as does, or at least did the lack of colour. Colour printmaking became more widespread within the realms of engraving following the 16th century, it achieved a high level of execution in the 18th century and triumphed outright following World War II. One of the most exquisite aspects of Nina Poom's collection are the colour lithographs, which are technically masterful and reflect the use of colour in abstract and half-abstract paintings of the time. Now that post-war French abstractionism has come out of the shadows again, it is quite fascinating to see these prints. Nina Poom's collection obviously includes black and white engravings as well, which developed alongside colour printmaking. Amongst the collection's treasures are two prints by the accomplished copper engraving printmaker and animalist Joseph Hecht and a work by his student, Englishman Stanley William Hayter – "Pair" (1952, colour etching). Before the war Hayter owned the famous Paris studio Atelier 17, but the work in Poom's collection was completed when he returned to Paris following his stay in the United States during the war.

Oksjonipeegel

Pekka Erelt annab ülevaate 2003. aasta viimastest oksjonitest.

Möödunud aastal toimus kaheksa kunstioksjonit, mis on Eesti väiksust arvestades märkimisväärne. Müüki läks ligi 300 tööd. Püstitati oksjonite uus hinnarekord: Hausi enampakkumisel müüdi 341 500 krooni eest Konrad Mäe "Maastik kellatorniga". Üle 200 000 krooni kerkis kolme töö hind. Lisandus uus oksjonikorraldaja, kunstisalong Allee. See kõik kinnitab seda, et inimesi, kel kunstihuvi ja raha selle rahuldamiseks, tuleb Eestimaal üha juurde.

Eesti Sportlaste Ühenduse ja Riose galerii heategevuslik kunstioksjon, 29. november

Sportlaste laste heaks on nüüdseks korraldatud juba neli kunstioksjonit. Neist viimane andis selget märku inimeste soovist annetada ja seetõttu oli see enampakkumine senistest edukaim. Ja heategevusele mõeldud summad polnud sugugi väikesed: näiteks Prantsuse kunstniku Claude Venard'i maali "Natüürmort puuviljavaagnaga" eest hüüti välja kohe 70 000 krooni, kuigi alghind oli 26 000. Niisamuti hõigati Andrei Juškevitši maalitud Paul Kerese portree (2000) eest kohe 50 000 krooni (alghind oli 15 000). Oksjoni teos number üks oli vaeildamatult Eduard von Gebhardti suurejooneline religioosne maal "Nägemus" ("Der Tod Mosis") aastast 1907, mille omandas 250 000 kroonise alghinnaga Viinistu kunstimuseum. Enampakkumisel oli teisegi tuntud baltisaksa kunstniku töö, Eugen Gustav Dückeri 19.-20. sajandi vahetusel maalitud "Lauskmaa", mille hind kerkis 65 000 kroonini (alghind 57 000). Elmar Kitse maalilik tušijoonistus lõuendil "Abstraktsioon" (1958) osteti alghinnaga 27 000 krooni. Esindatud oli ka tema abikaasa Linda Kits-Mägi natüürmordiga "Lilled triibulisel põhjal" (1972), mis leidis omaniku 18 000 krooniga (alghind 16 500). Veidi ootamatu oli kõrge huvi Richard Uutmaa akvarelli "Lohusalu rand" (1968) vastu, kuna tema akvarelle liigub kunstiturul tihti. Seekord käidi Uutmaa akvarelli eest välja kogunisti 21 000 krooni (alghind 11 000).

Kunstisalong Allee, 5. detsember

Hea tööde valiku korral on "oksjonimaastikul" ruumi ka uustulnukaile. Väike kunsti-

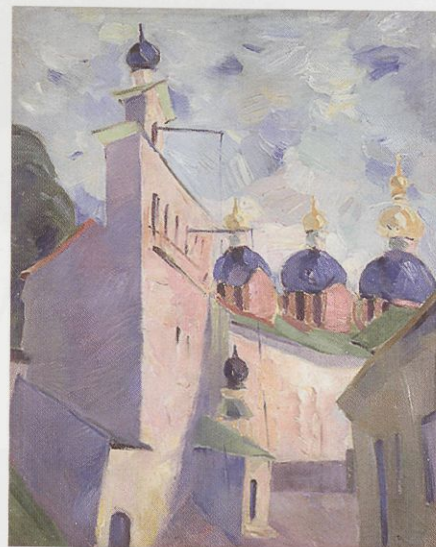


Eduard von Gebhardt (1838–1925). Nägemus. Öli, 1907. Müüdnud Riose ja Eesti Sportlaste Ühenduse oksjonil Viinistu kunstimuseumile.

salong Allee korraldas oma esimese enampakkumise kohe 40 tööga. Oli pettumus, et nii hea valik ei leidnud piisavalt huvilisi. Vana tõde, et alustada pole kerge, leidis taas kinnitust. Siiski oli üllatus, et müümata jäi Eduard Timbermanni "Petseri klooster" (1928–30), kuigi töö alghind oli kõigest 42 000 krooni. Varalahkunud noore ande õlimaale kohtab ülihärva ja see töö kuulub tema loomingu tippude hulka. Müümata jäi palju kuulsamaidki nimesid: Johannes Greenbergi tuntud gobeläänikavand "Mõõga proovimine" (1939, alghind 67 000), Oskar Hoffmanni maal "Talumees Jaan Reimann" (1880ndad, alghind 65 000), Konrad Mägi joonis "Rannamaastik" (1918–20, alghind 36 000), Aleksander Vardi suur panoraamne Narva vaade (1959, alghind 76 000) ja Eduard Wiiralti haruldane värviline joonis fantastiliste portreede sarjast "Mees punase kübaraga" (1929, alghind 38 000). Kõige suuremat huvi tunti oksjonil Lepo



Lepo Mikko (1911–1978). Suplejad. Öli, 1943–44. Müüdnud Allee oksjonil.



Eduard Timbermann (1905–1935). Petseri klooster. Öli, 1928–30. Jäi müümata Allee oksjonil.

Mikko vastu, tema varane maal "Suplejad" (1943–44) kerkis 17 000 kroonilt 40 000-ni. Osteti ära ka teine Mikko maal "Mais" (1961), mille eest käidi välja 41 000 krooni (alghind 29 000). Enampakkumise kõrgeima hinnaga 70 000 krooni, kuigi see oli alghind, müüdi Richard Uutmaa suuremõtmeline "Pühajärv" (1955). Oksjonil oli ka kaks tähelepanuväärset graafikaharuldust: Karl August von Senffi akvarelliga koloreeritud vasegravüür "Tartu linn" (1803), mis müüdi 29 000 krooniga (alghind 25 000) ning Ernö Kochi "Konstantin Pätsi portree" (1939), mis leidis ostja 15 000 kroonise alghinna eest.



Vihma käest vihmavarju alla?

Euroopa Liidu laienemist tähistatakse sel kevadel pidulikult mitmete konservatiivsemat laadi kultuuri- ja kunstiuuritudustega. Saksa kunstnik Michael Werner aga organiseerib sel puhul omal käel lausa ülemaailmset laiu masse kaasavat kunstisündmust. Kõik, mis sellest osasaamiseks teha tuleb, on avada 1. mail kell 12 päeval Kesk-Euroopa suveaja järgi (Eestis seega kell 13) mõneks ajaks vihmavari või päevavari. Soovitav oleks eelnevalt oma osavõtt registreerida ka meiliaadressil more-umbrellas@freenet.de, mainides ära oma asukohariigi ja avatavate vihmavarjude arvu. Eesmärk on saavutada 10 000 vihmavarju üheaegne avamine Euroopas. Juba registreerunud osavõtjate seas on aga ka näiteks Argentiina, Brasiilia, Kanada, Kasahstani ja Martinique'i saare vihmavarjuavajad. Eestis on üleskutsele seni aktiivselt reageerinud kooliõpilased, näiteks Pärnu-Jaagupi keskkool on lubanud avada 10 suurt päevavarju. Vihmavarjukampaania sümboliseerib uue Euroopa asukate solidaarsust, mis ulatub üle euronormide, samuti soovi seista rahu ning sõpruse eest Euroopas ja kogu maailmas.

Lisainfo www.more-umbrellas.de

Tiit Kaljundi

Silja Konsa

Marek Tamm

Aet Annist

Jaan Vali

Ants Hein

Urmas Tuuleveski

KOOSTANUD ANTON PÄRN, KUJUNDANUD PIIA RUBER

Muinsuskaitse eri

“Muinsuskaitse” on mõistena käibesse-tulekust peale olnud pidevas muutumises. Eriti viimastel kümnenditel on olnud ilmne selle sõna tähenduse pidev “vaikne laienemine”. Ehkki tänastes seadustes mõeldakse muinsuskaitse all eelkõige materiaalse pärandiga seonduvat, ühendame enamasti selle valdkonnaga hoopis rohkem tahke – kõik selle, mis on vana ja juba “enne meid loodud”.

Kes teab, missuguse mõiste juurde tulevikus pärandihoidu tähistades peatuma jäädakse, üks tundub siiski kindel olevat: materiaalseid väärtusi ilma vaimu *resp.* mälu hoidmiseta säilitada ei saa. Seoses mõistega “muinsuskaitse” tekivad tahes tahtmata seosed nii vaimse kui ka materiaalse pärandiga – kogu pärandihoiuga. Viimati võis sellist ühendatud kooslust aduda muinsuskaitse liikumise harjal, 1980-ndate aastate lõpul. Siis tundus, et muinsuslik on kõik keskkonna- ja miljöohoiust, ehitus- ja arheoloogiapärandist kuni külaliikumiseni; Vabadussõja sammaste taastamisest mäles-

tuste kogumise aktsioonide ja kõnekoosolekuteni.

Nüüd näeme, et tosina aasta järel on pärandihoid omal viisil ja moel tagasi meie teadvuses. Tõsi, enam pole kuulda trumide põrinat, tegemist on osakesega meie igapäevaelust. Samas on seda “vaikset laienemist” kannud tugev identiteeditunne, pühendumine ja huvi. Milles kõiges küll on see leidnud väljenduse: maailma-kultuuripärandi täiendamises oma pärandiga, memuaarides ja reisijuhtides, igapäevastes muinsustervitustes ja MuinasTee-Veedes, mõisakoolide, pühakodade, keele ning kultuuri väärtustamisega tegelevates programmides, tulistes seisukohavõttudes ajakirjanduses. Lisaks monograafiad, uurimused, näitused, seminarid, koolitusprogrammid, ideeprojektid jmt.

Käesolev muinsuskaitse-eri on vaid osake kirevast kimbust, mida muinsuskaitse all mõistetakse, kogetakse ja näha tahetakse. Muinsuskaitsega kokkupuutujate ring on praegu laiem kui kunagi varem. Siin ei

tegutse juba ammu üksnes arhitektid, uurijad ja poliitikud, vaid ka kinnisvaraarendajad, seltsingud, huviühendused, inimesed, kellest on saanud nende mälestiste omanikud – kes kõik veel!

Seda numbrit kokku pannes võtsime tähelepanuorbiiti pärandi mõiste muutumise ruumis ja ajas. Küsisime, mida üldse mõeldakse pärandi all. Milles väljendub kohadentiteet? Kuidas käitub inimene oma keskkonnas, millest hoolib ja millest on valmis loobuma? Kuidas ajalooline ruum ise on läbi aegade meieni jõudnud ja milline on selle sõnum meile täna? Kuidas me ise ajaloolist ruumi mõtestame ja seal käitume? Kuidas seda hoida ja kas sellesse sekkuda?

Kõik küsimused ei saanud vastuseid, pigem tuli neile lisa. Olulisem on aga see, et arutlustes jõudsid pea kõigi kaastööde autorid eri teid pidi lihtsa sõnumini: tagasi inimese juurde. Ei tule näha üksnes pärandit inimese kõrval, vaid ka sedasama inimest pärandi sees.

ANTON PÄRN

Kuidas kaitsta rahvuse mälu?

MAREK TAMM



Üks tänapäeva tunnustatumaid rahvusliku ajaloomälu uurijaid Pierre Nora on mõne aasta eest tõdenud: “Me oleme praegu tunnistajaks mälu ülemaailmsele taaselnemisele. Viimase kahekümne või kahekümne viie aasta jooksul on iga maa, iga sotsiaalne või etniline grupp pidanud läbi tegema sügava murrangu oma traditsioonilistes suhetes minevikuga.”¹

Eestis on ajaloolistel põhjustel see mälu taaselnemine liikunud eripäraseid radu, esmajoones on tegu olnud rahvusliku mälu taasavastamise ja talletamisega. Meie iseseisvusliikumine sündis suuresti muinsuskaitse rüpest ja oma tulevikku oleme ehitanud mineviku ainesest. Uut iseseisvumisega on iseloomustanud ulatuslik ajaloomonumentide taas-tamine ja soov saada uuesti “oma ajaloo peremeesteks”. Tä-naseks on see üldrahvalik “mälutöö” vaibumas ja on õige hetk küsida, kus peitub siiski Eesti rahva mälu, milline on selle loomus ja kuidas seda kaitsta?

Kus peitub Eesti mälu?

Iga rahvuse mälu säilitatakse nn. mälu paikades (pr. *les lieux de mémoire*).² Tõdeks võivad olla mitmesugused institutsioonid (muuseumid, arhiivid, raamatukogud), toimingud (riiklikud pühad, mälestuspäevad, tseremooniad), füüsilised kohad (monumendid, kalmistud, memoriaalid), sümbolid (ordenid, riigisümbolika, hümn). Mälu paigad on rahvusliku ajalooteadvuse tugipunktid, mis ühtaegu nii talletavad kui ka kujundavad meie minevikupilti. Mälu paikade käekäigu eest seisavad hea mitmed ametid ja isikud, võtmeroll on siin muinsuskaitse, kelle esmaseks kutsumuseks on algusest peale olnud rahvuse mälu hoidmine ja kaitsmine.

Muinsuskaitse sünd Eestis on selges seoses rahvusliku eneseloomega. Selle lätete juures seisab Abja kooliõpetaja Jaan Jung (1835–1900), kellel õnnestus luua kirjasatjatje võrk, nood vahendasid talle teateid ligemale poole tuhandest ajaloomälestisest üle Eesti. Rahvaluule kogumisega samal ajal ja samal viisil alguse saanud muinsuskaitse põhikutsumuseks oli rahva kuulsusriikka mineviku loomine. Nii nagu eestlaste hinge otsiti rahvaluules, pidi nende mineviku suurus peegelduma arheoloogilistes muististes. Muististe arvele ja kaitse alla võtmine jätkus uue hooga pärast iseseisvuse kehtestamist ja tipnes 1925. aastal muinsuskaitseaduse vastuvõtmisega. Aasta hiljem oli kaitse alla võetud juba 1102 muistist. (Kõnekalt jõudis ka rahvaluule kogumine samal ajal haripunkti – Eesti Rahvaluule Arhiivi asutamisega 1927. aastal.) Eesti kultuuriruum oli omandanud ajaloolise mõõtme.

Muinsuskaitse olemusse on sisse kirjutatud pidev ekspansioon. Kuigi pikk nõukogudeaegne isoleeritus ja n.-õ. konserveeritus on seni säästnud Eestit tänapäeva Lääne-

Euroopale iseloomulikust “mälestamise ajastust” või “mälutürranniast” (mõlemad väljendid pärinevad Pierre Noralt), ootab see meidki paratamatult lähiajal ees. Kui vaadata üha ulatuslikumaid mälestuste ja elulugude kogumise kampaaniaid, uute tähtpäevade pealetungi ja mälestiste ajalise piiri nihkumist üha lähemale, siis räägib see kõik selget keelt sellest, kuhupoole me liigume. Õpetlik on tutvuda Internetiski kättesaadava Eesti kultuurimälestiste riikliku registriga, mis on pidevas paismises ja sisaldab praeguse seisuga juba 24 701 nimetust.³ Ent kas muinsuskaitse ekspansioon peab väljenduma ainult pikenevas mälestiste registris? Mida me lõppkokkuvõttes siiski kaitseme, kui kaitseme ainelisi mälestisi?

Milline on Eesti mälu?

Tavaarusaamas seondub rahvuslik mälu ennekõike monumentidega. Nagu näitab kultuurimälestiste riiklik register, on kaitsealustest ajaloomälestistest ausambad ja monumendid meie muinsuskaitsete vaieldamatud lemmikud. Eesti mälu aineiline iseloom pole aga sugugi nõnda enesestmõistetav.

Prantsuse ajaloolane Jean-Pierre Minaudier, kes on hiljuti Vikerkaares võrdlevalt vaadelnud prantslaste ja eestlaste rahvuslikku mälu, toonitab, et Eestis on mälu tunduvalt vähem monumentidega seotud kui Prantsusmaal. Seda eestlaste mälu mittemateriaalset olemust näitlikustab ta ilmeka episoodiga oma isiklikust kogemusest: “Karula rahvuspargis Lüllemäe ja Tsooru vahel lookleva kruusatee ääres seisab mitu ilusat uut teeviita, mis suunavad huvilise kalmistu või eljaloolise asulakoha juurde viivale metsarajale. Jalgrattamatkaja, kes otsustab huvi pärast näidatud suunas kõrvale põigata, avastab oma suureks nõrdimuseks, et metsaraja lõpus ei ole peale kauni eesti metsa mitte midagi vaadata – ilmselt on siltide paigaldaja arvates piisanud siltidest endast.”⁴

Paljude Euroopa riikidega võrreldes on Eesti vaieldamatu eripära meie mälu paikade valdavalt mittemateriaalne loomus. Kui prantslastel seostub rahvuslik mälu Loire'i oru losside, Versailles' või Panthéoniga, siis eestlaste mälu on salvestatud pigem keelde, rahvaluulesse ja -muusikasse. Meie mälu paigad on ennekõike laulupidu ja rahvaluulekogud. Jean-Pierre Minaudier annab sellest värvikalt tunnistust oma eespool tsiteeritud artiklis, kirjutades, kuidas ta tegi esimest korda tutvust eestlaste mälu käsitusega: “Ja ühel ilusal päeval avastasin ma ennast ühest vanu pabereid täis tuubitud keldrist, mida pidin kohustuslikuks korras imetlema: olin Tartus, Eesti Kirjandusmuuseumi rahvaluulearhiivis, kuhu mu sõbrad mind täiesti enesestmõistetavalt ekskursioonile viisid – nende arvates oli see Eesti mõistmiseks täiesti vältimatu. Kui kaugel tundusid siis mu armas Versailles, mu kallid Loire'i lossid ja mu vana hea Louvre!”



Ainsad monumendid, mida Eesti mälu täiesti omaks tunnistas, on ennekõike arvukad Vabadussõja mälestusmärgid, mille ulatuslik hävitamine märkis okupatsiooni algust ja mille ennistamine juhatas sisse taasiseseisvuse aja. Mõneti ambivalentsem on eestlaste suhtumine mõisatesse, mis on küll uuemal ajal tõstetud rahvuslike monumentide seisusesse, kuid seostuvad sügavamal tasandil siiski paljudele veel endiselt peksupingi ja mõisatööga.

Kuidas kaitsta Eesti mälu?

Eestlaste rahvusliku mälu põhilises mittemateriaalne iseloom seab meid silmitsi oluliste küsimustega tänase muinsuskaitse ülesannetest ja uutest väljakutsetest. Kui muinsuskaitse traditsiooniline kutsumus on kaitsta rahvuse mälu, siis kas seda on võimalik teostada ainult kaitsealuste mälestiste nimekirja pikendamise? Kui eestlaste ajaloomälu on esmajoones ja üha enam mittemateriaalne, siis kuidas kaitsta seda, mida ei saa silmaga mõõta?

Nende keeruliste küsimuste ees ei seisa Eesti üksinda. Lääne-Euroopas on viimaste kümnendite muinsuskaitse buum jõudnud samuti faasi, kus materiaalse kultuuripärandi kaitsmise kõrval räägitakse üha enam vaimse kultuuripärandi kaitsest. Sellest annab selget tunnistust 17. oktoobril 2003. aastal UNESCO 32. üldkogul vastu võetud vaimse kultuuripärandi kaitse konventsioon. Konventsiooni kohaselt kätkeb vaimne kultuuripärand "praktikat, esitusi, väljendusi, teadmisi ja oskusi, samuti nendega seotud vahendeid, objekte, artefakte ja kultuuriruumi, mida kogukonnad, inimrühmad ja mõnel juhul üksikinimesed tunnustavad oma kultuuripärandi osaks".⁵ Ilmekas on sealjuures mõisteline mitmekesisus, mis seda uut valdkonda iseloomustab. Inglise keeles räägitakse "mitte-käegakatsutavast kultuuripärandist" (*intangible cultural heritage*), prantsuse ja hispaania keeles "mittemateriaalsest kultuuripärandist" (*patrimoine culturel immatériel, patrimonio cultural inmaterial*); eesti keeles on ametlikuks vasteks pakutud seevastu "vaimset pärandit". Sellest uuest kultuuripärandi käsitusest on Eesti loiganud juba esimest kasu, esitades edukalt kaitsealuste meistriteoste nimekirja Eesti laulu- ja tantsupidude traditsiooni ning Kihnu kultuuriruumi.

Eesti põhiliselt mittemateriaalne mälu sobitub sellesse uude diskursiivsesse raami suurepäraselt. Ent me ei tohiks piirduda ainult UNESCO pakutud võimalustega, vaid hädavajalik on meie vaimse kultuuripärandi kaardistamine, toetamine ja kaitse alla võtmine Eestis. Kuigi viimastel aastatel on tänuväärset moel hakatud riiklikult toetama lõunaeesti keelt ja kultuuri ning Setomaad, siis on sealjuures äärmiselt kummuline, et meie rahvusliku mälu üks peamisi reservuaare ehk Eesti Kirjandusmuuseumi rahvaluulekogud on ainult n.ö. projektipõhisel rahastamisel.

Tänase seisuga on meil riiklikult arvel tuhandeid ainelisi mälestisi, kuid on läbi arutamata, kas muinsuskaitse täidab neid kaitstes oma peamist eesmärki – rahvusliku mälu hoidmist ja hooldamist. Isiklikult julgen arvata, et suunates oma tähelepanu mittemateriaalsetele mälupaikadele ehk vaimsele kultuuripärandile, astub muinsuskaitse suure sammu lähemale oma algele kutsumusele.

¹ P. Nora. Gedächtniskonjunktur. – Transit. Europäische Revue, nr. 22, 2001/2002, lk. 18.

² Vt. M. Tamm. Monumentaalne ajalugu. Mida me mäletame Eesti ajaloost? – Vikerkaar 2003, nr. 10/11, lk. 60–68. (Kogu viidatud Vikerkaare number on pühendatud Eesti rahvusliku ajaloomälu vaatlemisele ja täiendab mitmes mõttes siin kirjutatud.)

³ <http://register.muinas.ee/kokku.asp>

⁴ J.-P. Minaudier. Milles seisneb rahva mälu? – Vikerkaar 2003, nr. 10/11, lk. 90.

⁵ Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, art. 2, 1. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>

How to Protect a Nation's Memory?

MAREK TAMM

Pierre Nora, one of the most recognised contemporary researchers of historic memory has recently noted: "We are witnessing a world-wide upsurge in memory. Over the last twenty or twenty-five years, every country, every social, ethnic or family group, has undergone a profound change in the relationship it traditionally enjoyed with the past."

Due to historic reasons this upsurge in memory has developed in a rather specific way in Estonia, first and foremost it has been re-discovering and preserving the national memory. Our independence movement was largely based on the preservation of cultural heritage, we are building our future from substances of the past. The early independence years were characterised by restoring numerous historic monuments and by a desire to become "masters of our history". By now this active nation-wide "memory work" is slowly fading away and it is time to ask where exactly lies the memory of the Estonian nation, what is its nature and how to protect it.

Where lies the Estonian memory?

The memory of each nation is preserved in the so-called realms of memory. These may include various institutions (e.g. museums, archives, libraries), activities (national holidays, memorial days, ceremonies), physical places (monuments, cemeteries, memorials), symbols (medals, national symbols, anthem). Realms of memory are footholds of national historic consciousness that preserve and also at the same time shape our image of the past. Various offices and departments look after the safe well being of realms of memory, the key role in it is played by the cultural heritage protection that is charged with the preservation and protection of national memory.

The rise of cultural heritage protection in Estonia is closely connected with the development of national identity. It goes back to Jaan Jung (1835-1900), a schoolteacher in Abja, who created a network of correspondents who kept him informed about nearly five hundred historic monuments from all over Estonia. The movement for cultural heritage protection started at the same time and in a similar way to the collection of folklore, aiming at creating a glorious past for the nation. The spirit of Estonians was thought to be concealed in their folklore, the glory of their past was believed to be hidden in the archaeological monuments. Inventory of cultural monuments and placing them under state protection continued with full speed after Estonia was declared independent, reaching its peak in 1925 when the Cultural Heritage Act was adopted. A year later already as many as 1102 monuments were taken under protection. It is characteristic that at the same time also collecting folklore was most active and in 1927 the Archive of Estonian Folklore was established. Estonian cultural identity had acquired historic dimensions.

Cultural heritage protection is by nature constantly expanding. Due to the long Soviet isolation period Estonia has escaped the “commemoration era” or the “tyranny of memory” that was so typical to Western Europe (both expressions were used by Pierre Nora), still we are about to face it in the near future. Campaigns for collecting remembrances and biographies, incursions of new national holidays and bringing the time limit of monuments closer and closer are clear signs of the direction to where we are going. Also the register of national monuments, which can be consulted on the Internet, includes at the moment 24 701 monuments and the tendency is towards increasing the number. However, does protection of cultural heritage need to express its growing importance only by a lengthening list of monuments? What exactly do we protect when we protect tangible heritage?

What is Estonian memory like?

Ordinarily national memory is first and foremost associated with monuments. The national register of monuments shows us that historic monuments are the indisputable favourites of our heritage specialists. The intangible nature of Estonian memory is not, however, so straightforward.

A French historian Jean-Pierre Minaudier, who recently compared the national memories of the French and the Estonians in the magazine “Vikerkaar”, stresses that in Estonia memory is much less associated with monuments than in France. He illustrates the immaterial nature of Estonian memory by an emotional episode from his personal experience: “By a winding road between Lüllemäe and Tsooru in the Karula National Park there are several new signposts directing the visitor to a cemetery or a prehistoric settlement site. If then the cyclist decides to follow the signs and turns to the forest path he soon discovers to his great indignation that besides the beautiful Estonian forest there is absolutely nothing to be seen at the end of the path. Apparently it was thought that the signposts themselves are sufficient even without any trace of a monument.”

Compared to other European states the Estonian realms of memory stand out by their prevailingly immaterial nature. The French national memory is associated with the castles of the Loire valley, Versailles or Panthéon; the Estonian memory is preserved mainly in the language, folklore and folk music. Our realms of memory are first and foremost the song festivals and folklore collections. Jean-Pierre Minaudier writes in his above-mentioned article about how he first got acquainted with the Estonians’ conception of memory: “One day I discovered myself in a cellar full of old papers that I was supposed to admire: I was in Tartu, in the folklore archive of the Estonian Literature Museum where my friends had dragged me in honest self-evidence – they thought it was absolutely imperative to visit it in order to understand Estonia. How distant my dear Versailles and Loire castles and my good old Louvre seemed then!”

The only single monuments that the Estonian memory fully recognises as its own are the numerous monuments for the War of Independence. The expansive destruction of these monuments marked the beginning of the Soviet occu-

pation in Estonia and their restoration introduced the era of re-independence. Slightly more ambivalent is the attitude towards manors, that have recently been lifted to the status of national monuments, but deep inside still many people associate them with a whipping bench and forced labour at the manor.

How to protect the Estonian memory?

The largely immaterial nature of the Estonian national memory makes us wonder about the aims and challenges of the present day heritage protection. Traditionally, cultural heritage protection aims at preserving the national memory, but is it sufficient to do so only by prolonging the list of protected monuments? If the historic memory of the Estonians is largely immaterial, then how can we protect something that we cannot measure by sight?

It is not only Estonia alone that has to solve these complicated questions. Also in Western Europe cultural heritage protection has reached a level where besides preserving material cultural heritage more and more attention is paid to protecting intellectual heritage. On 17 October 2003 the UNESCO 32nd session of General Conference adopted a convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. According to the convention “the intangible cultural heritage means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognise as part of their cultural heritage”. Very significant is thereby a certain conceptual confusion that characterises this new field. In English we refer to “intangible cultural heritage”; meanwhile in French we say “patrimoine culturel immatériel”, and the Estonian equivalent is “spiritual heritage” (*vaimne pärand*). Estonia has already cut a profit from this new idea of cultural heritage, when we succeeded to inscribe the Estonian tradition of song and dance festivals and the Kihnu cultural space on the UNESCO list of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity.

The mostly immaterial Estonian memory fits into this discursive frame very well. Yet we should not be content only with the possibilities that UNESCO has to offer us, it is indispensable to map our spiritual heritage, to support it and take it under state protection. During the past years the state has started to support the South Estonian language and culture and the marginal region Setomaa, which is most thankworthy. Yet, as a comparison it is strange that one of the most important reservoirs of our national memory – the folklore collections in the Estonian Literature Museum are financed only on a project-related basis.

Presently we have listed thousands of material monuments under state protection, but we have not discussed whether these lists fulfil the main objective of our cultural heritage protection, i.e. the preservation and maintenance of our national memory. Personally I am of the opinion that turning the attention to the intangible realms of memory, the cultural heritage protection will make an important step towards its original mission.

Translated by **Helle-Silvia Solnask**



PIIA RUBER

Maaelu pärast põllumajandust

AET ANNIST

Eesti maaelu on tänaseks armetus olukorras. On statistiline tõsiasi, et maainimese puhul on tõenäosus vaesuses viireda märgatavalt suurem kui linnaelanikul. Üks kehvemaid piirkondi on Kagu-Eesti, kus sissetulek on stabiilselt olnud Eesti madalaim. Töötus, murenevad sotsiaalsed sidemed ja teenindavate struktuuride keskustesse koondumine on pinnaseks poliitilisele apaatiale ja süvenevatele isiklikele probleemidele. Allesjäänud teenindavatest asutustest, koolist, lasteaiast, hooldekodust, vallamajast, mis varem toetasid põllumajanduslikke tootmisüksusi, on saanud paljudes piirkondades peamised töödandjad. Olulisem osa töövõimalustest jääb küladest, sageli ka linnata valdadest välja, suurematesse keskustesse. Niisugustes oludes ei saa külade kiiret tühjenemist kuidagi imeks panna.

Samad protsessid iseloomustavad väikeste variatsioonidega nii ülejäänud Ida-Euroopat kui ka Lääne-Euroopat. Maaelu mingilgi kujul alleshoidmiseks on Euroopa Liidu toel propageeritud maamajanduse mitmekesistamist post-produktivistlikus globaalmaailmas: tohutu palett majanduslikke võimalusi peituvat väljaspool põllumajandust, tuleb vaid sobivad üles leida ja rakendada. Majanduse mitmekesistamine peaks aitama maakogukondadel areneda, õitseda ja end globaalses majandussüsteemis elus hoida.

Ent pingutustest hoolimata on kogu Euroopas ilmne, et paljudes piirkondades tagab lootuse külad mingilgi kujul allesjäämiseks vaid töökoht külast väljaspool; suvitaja, kes küla vähemalt suvel elus hoiab; ja turist, kelle teenindamisega on seotud osa külaelanikkonnast. Kõigi nende olendite tõttu on

külaelust saanud kummaline, katkestatud, sesoonne ja fragmenteerunud nähtus. Ent nad mitte ainult ei mõjuta külaelu elanikkonna osaluse kõikumusega, vaid toovad kaasa terve rea põnevaid ja fundamentaalseid muutusi inimeste suhetes oma ruumilise ja ajalise keskkonnaga. Turism kontsentreerub kõige intensiivsemalt kohaliku keskkonna ärakasutamisele ja nii on selle mõju ilmselt kõige kiirem ja paremini vaadeldav.

Turismi eluvormid

Turismist on saanud nimetamisväärse osa ruraalse Euroopa elanike olulisim majandustegevus. Vähegi looduskaunimad piirkonnad Euroopas on kibedas sõltuvuses turistidest, kellele pakutakse küll mägede ilu Alpides, küll fjordide hingematvat üksildust Norras. Päike, lumi ja maastik on müügiartiklid, millega opereerivad küll enamasti suured turismifirmad, ent nende loodud keskkonda tarvitavad äraelamiseks ka kohalikud elanikud. Kui loodus ühel või teisel põhjusel just kõige atraktiivsem pole, läheb käiku ajalooline tähendusrikkus: nii toituvad sõjaturismist Bretagne'i külad Prantsusmaal ja salakaubavedajaminevikust kalurikülad Inglismaa rannikul. Euroopas suhteliselt haruldasem, ent mõnel pool siiski püsiv kultuuriline järjepidavus on veel üks turismile tuginev elatusvõimalus. Siin on järjepidevuse kõrval olulisel kohal ka eksotika – erilisus ja värvikus. Seetõttu on sellist tüüpi turism suunatud pigem Euroopast väljapoole. Kultuurilisi elemente pakub müügiks muidugi enamik Euroopa turistsihtmärke, šoti seelikutest alpi joodeldamiseni. Terviklikult säilinud traditsioonilist eluviisi leiab aga väga harvades Euroopa sopp-

des. Kust moderniseeriv ja urbaniseeriv luud on kord üle pühkinud, on traditsiooniline elulaad kadunud.

Turismiobjektiks saamiseks peab kohalik kultuur täitma terve rea raskesti määratletavaid ja sageli lausa alateadlikke kriteeriume; nii ei müüda turismiobjektina mitte savolasi, vaid saame, mitte võroksi, vaid setosid. Lõpetanud äsja antropoloogilise välitöö Põlva maakonna kahes külas, millest üks asub Setomaa sügavustes, olen endiselt selle hämmastava kontrasti lummuses, koherentse kultuurilise identiteediga Setomaa ja looduslikult küll kauni, kuid kultuuriturismist väljapoole jääva Põlvamaa vahel. Nagu saamidest nii on ka setodest saanud kultuurilise turismi üks sihtpunkte, samas kui Põlvamaa läänepoolsed vallad ja külad peavad äraelamiseks otsima hoopis industriaalsemaid lahendusi.

Tõepoolest, kui keegi üldse peaks tundma, et muutustest ja alternatiivsete majandustegevuste diskursusest on neoliberaalses Eestis otsest kasu tõusnud, võiks need olla setod. Pikki aegu teatava halvaksapanu või mõna pälvinud setode kodukant on, vaatamata sellele, et neid endid aegajalt ikka vaimuvaestel karikatuuridel pilatakse, muutunud üheks neist harvadest Eesti nurkadest, kuhu veetakse turistide horde just kohaliku kultuuri pärast. Turistid on valmis maksma millegi eest, mida peetakse eksootilise, ehtsa ja erilise kohaliku kultuuri väljenduseks. Piirkondades, kus globaalmajanduse sissetung on valusalt kannale peale astunud traditsiooniliste põllumajanduslikele äraelamisvõimalustele, on asutud otsima variante kohaidentiteedi ja mineviku ning nende materiaalsete ja vaimsete väljenduste rakendamiseks kommertseesmärkidel. Turismitööstuse ja alternatiivse majandustegevuse ajastul on kultuuriturismist saanud üks neid toimetulekuvahendeid, millelt väga palju loodetakse. Setomaa tõstab muudest Eesti turismissihtpunktidest esile nimelt pärandkultuur: setode unikaalsus ja suutlikkus säilida, nende tihe seos minevikuga on teemad, mida nad ise ja neid reklaamivad turismibrošüürid ikka ja uuesti rõhutavad. See on see uus viis, kuidas seto kultuuri väljapoole esitatakse. Seto kultuuri muutumine turismimagnetiks on kahtlemata näide mitmekesisitumisest, mida väärtustab Euroopa Liit, ent hindab ka vabaturumajandustrummi taguv Eesti regionaalpoliitika. Kultuur, mille pinnalt saab müüa nii käsitööd, sündmusi kui teenuseid, peaks Euroopa Liidu ootuste kohaselt suurendama töövõimalusi ja panustama töötusest põhjustatud probleemide lahendamisele. Esialgu on otsest turismist elatuv elanikkond küll väikesearvuline, ent kultuuriturismi teenindamisse väiksemal määral haaratud inimesi on arvukalt. Samas töötab tähelepanu setodele ja tootearendusstrateegiade kujundamine piirkonnas üha suuremat rõhku pärandkultuurile tulevikus. Ent juba täna võib näha turistide mõju paljudes eluvaldkondades ja märgata suuri lootusi, mida kohalikud, aga küllap ka poliitilised turismitööstusega seostavad.

Kultuuriturism, ehtsus ja igapäev

Kultuuri ja külaelu ei saa pidada Eesti muinsuskaitse kõige tüüpilisemaks objektiks. Riikliku struktuurina on muinsuskaitse ehk kitsam mõju vaid materiaalsele keskkonnale. Ent teatud ajalooliste väärtuste tunnustaja ja alalhoidja rollis on sel vältimatult mõju ka rõhuasetustele kultuuris tervikuna. Muinsuse staatuse muudab otseselt ruumi potentsiaali. Turismitööstuses praktilisse kasutusse võetuna on muinsustel – nii materiaalsetel kui vaimsetel – äraarvatult suur mõju kohalikele elule, selle väljendustele, suhetele, eneseteadlikkusele ja tulevikule.

Turismibrošüürid Setomaal rõhutavad ajaloolist väärtust, mis tavalised külad eriliseks teeb, mis vormib need tu-



Esinemine oma rõõmuks kirmaskil Tobrova külas.

FOTO / PHOTO BY AET ANNIST

Performance for joy in Tobrova village.

rismiobjektiks. Tsässonad, kirikud, Setomaale tüüpilised tarad ja väravad on füüsilised objektid, mis kultuuri peegeldavad. Et elustada minevikku autentses keskkonnas, kuuleb külastaja seto laulu rahvarõivas kooridelt, maitseb kohalikku toitu ja võib osta Setomaaga seotud esemeid. Muidugi on leelo lühem kui vanasti, toit ehk mitte päris selline nagu sada aastat tagasi ja paljud müüginubladak seto kultuuriga vaid väga kaudselt seotud. Kultuuriturism loobki kummalise areeni autentsusetunde ja identiteedi, müügiostuste ja igapäevaelu kohtumiseks ja vastandumiseks.

Autentsuse valvurid

Ühest küljest iseloomustab igasugust kultuuriturismi vajadus pakkuda võimalikult ehtsat kohalikku kultuuri: kultuuri müümine tähendab enamasti, et see peab olema piisavalt iidne, s.t. ajalooliselt autentne, aga ka unikaalne. Erilise staatuse saavad need, kes kultuurilist minevikku hästi tunnevad. Folkloristid, musikoloogid, muinsuskaitsejad, aga ka muud teatud tüüpi autentsuse suhtes tundlikud vaatlejad on pidevalt kohal setode igapäevas ning pakuvad juhatast, kuidas elada kultuurilise minevikuga sügavamas kooskõlas. Olgugi et need pole enamasti kommertslikult orienteeritud, oleks selliste “autentsuse valvurite” ootused kultuuri säilimiseks selle ajaloolises puutumatuses seega justnagu sügavas kooskõlas turisti huviga ja seeläbi ka kohalike äraelamisvajadustega. Ja tõesti, otseki usaldades valemist, et ajalooline ehtsus garanteerib turismilt teenimise, võtavad kohalikud niisuguseid soovitusi ja ettepanekuid väga tõsiselt. Laulu- või riidevalikus on kohalikud meeleldi nõus järgima väljapoole asjatundjate õpetusi, mis suunaks neid oletatavalt autentsema või igimuistse versiooni poole. Tsässona restaureerimisel külas, kus elasin, pidas külavanem äärmiselt oluliseks selle täpse, algse kuju taastamist. Hiljutisel seto lipu valimisel oli iidseima variandi identifitseerimisel spetsialisti poolt lõpptulemusele otsustav mõju.

Ajalukku sidumises peitub aga alati oht saada aega lukustatud. Kui autentsuse valvurid võtavad kultuuri tänase autori rolli, muutub kultuuri esitaja või selles elaja vaid autorieksemplari presenteerijaks. Seda ohtu ühest küljest tasakaalustab sellesama turismi kasvav roll Setomaal, kuigi teisalt loob see omakorda uued ohud.

Kohanev ehtsus

Kommertsvajadused toovad kultuuri esitamisse vältimatuid mugandusi. Ilmselt jookseks turist lihtsalt minema, kui ta tundekestvat leelot kuulates päris iidset suuliimi peaks latsu-



Tasuline esinemine Seto Talumuseumis Värskas.
Performance for money in Seto Farm Museum in Värkska.

tama – ja nii kohaldavad kultuuripakkujad end sujuvalt ja isegi eneseirooniliselt kultuurimüümise spetsiifilistele vajadustele.

Nii näiteks pole paaristants mitte iidseim seto kultuuri element. Pigem on see üsna hiljutine lisandus seto kultuurilisse eneseväljendusse. Ometi on sageli just tants see, mida turistidele pakutakse. Teadlikkus sellest, et leelo võiks olla tantsuga kombineerituna turistile põnevam ja jälgitavam, mõjutab võistluses vaatajaskonna pärast koguni leelokoorida tavapäraselt repertuaari.

Samuti pakutakse turistile visuaalselt ühtlustatud rahvarõivaid: sarnast karva põlled, ühesugused kingad ja kitasnikud, ühtmoodi peakatted naistel, sõltumata nende tegelikust abielulisest staatusest – ilmselgelt ei ole see kultuuriliselt autentne reaalsus, vaid segavast, kuigi tegelikkuses vältimatult eksisteerivast variatiivsusest puhtaks roogitud vaatemäng.

Ent oluline on siinkohal rõhutada, et selline kohandamine toimib suhteliselt kindlapiirilistes oludes: kui esinemisel

turistidele on suurem osa niisuguseid ühtlustavaid elemente tähtsad, et oleks silmale ilus vaadata, siis kohalikel kirmaskitel ei peeta seda sugugi oluliseks. Peole on inimesed tulnud kooslemist nautima, esinemised on aga oma olemuselt märksa formaalsemad etendused ja esteetiliselt palju rangemini, kuigi mitte kultuuriliselt autentsemalt reglementeeritud.

Ehtsuse täispaketti saab turist nautida niisiis vaid kohalikel pidudel, kui kultuuriesindajad iseenda pärast kokku tulevad, mitte ostetud üritustel üles ei astu. Tasuliste esinemiste pinges on õhkkond selgelt vastupidine muudele seto üritustele, kirmaskitele, usupühadele, uutele või taaselustatud või säilinud kultuurisündmustele. Kohalikel pidudel on kõik võrdsed, lauljad ja ülejäänud pidulised. Sellisele peole minnakse mõnuga kasvõi tervet päeva veetma, makstud üritustelt tullakse aga pärast esinemist enamasti kiiresti ära. Üks eristavaid jooni, mis ebamugavust tekitab ja setode kultuurilist käitumist turismi nimel lõhub, on lauljate paigutus. Kirmaskitel moodustavad lauljad mitmeid laulvaid ringikesi, mis kuulajatele küll füüsiliselt suletud, ent igaüks võib juurde liituda ja kõrvalt jälgida. Ringis laulavad inimesed üksteisele, toetavad üksteist emotsionaalsete vastustega lauldavale loole. Igaüks on laulmisse haaratud ja seega ei ole kedagi, kes võiks pettunud olla. Tasustatud esinemistel on koor avatud traditsioonilise poolringina kuulajate poole, mis muudab laulmise etendatud ürituseks, kus lauljad end ebamugavalt tunnevad ja kus kuulajad on esinejatest võõrandatud just sellise veidra avatud suletuse tõttu, millega kuidagi liituda ei saa.

Samal ajal pole mingit alust väita, et tänase kultuuri etendatud versioon oma selliste kohanemistega vähem autentne oleks. Setod on suutnud tänase ja eilse autentsuse veenva ehtsusega omaks võtta. Oletatavate kommertsvajaduste ja vähem müüdavaks hinnatud kultuurilise autentsuse vastuolu on setod lahendanud erinevate nõudmistega turistile orienteeritule ja kohalikel pidudel toimuvale. Kummalisel moel võib selline kaldumus müüa turistile puhastatud ja ühtlustatud kultuurilist pilti ja eristada “raha eest” ja “oma lõbuks” aset leidvat kultuuritarbimist toimida kohalikku kul-



Ersa värav Obinitsas.

Ersa-mordovian (finno-ugric people from Mordovian Republic of the Russian Federation) gate in Obinitsa. FOTO / PHOTO BY ANTON PÄRN



FOTO / PHOTO BY PIIA RUBER

tuuri turistile kohandatud kultuurilise esinemise mõju eest kaitsva mehhanismina.

Ent müüdavuse stigma ise ei paista Setomaal küll eriline probleem olevat ega kultuuri otseselt ohustavat. Setod on oma kultuuri kommertslikust potentsiaalst ammuilma teadlikud olnud. Eriti lauluemasid külastanud uurijad mainivad juba 19. sajandist setode oskust oma etteasteid kaubanduslikult hinnata. Kui mets, kartul, seen ja siga on müüdnud, siis mis oleks see esmapilgul piiramatult ressurs, mida kasutada? Minevik ja kultuur. Ammuta, palju tahad, otsa, paistab, ei saa.

Siiski ei ole seegi ressurss lõputu. Kõige suuremas sõltuvuses on kultuur nendestamadest igapäevastest elatusallikatest: metsast, järvest, põllust ja loomakestest.

Kohalik igapäev

Selle autentsuse kõrval, mille loob mingit kohta tabanud ajalugu, eksisteerib ka ehtsus, mis on peidus koha igapäevas. Mis on muinsuskaitsele kaitstav ruum, on selles ruumis elavatele inimestele (veel) kodu; see, mis kultuuripärandi eest seisjale habras ja üliväärtuslik side minevikuga, on neile nende tänane päev, kus nad esinemise kõrval ka elama peavad. Ühel esi-

nemisel kuulsin publiku seas autentsusetundliku vaataja pahameeleavaldust, et esinejate põllepits käsitsi heegeldatud pole. Sugugi mitte solvunult, küll aga hämmeldunult arutasid asjaosalised pärast solvemist, kuis kritiseerija tänapäeval sellist pühendumist võimalikuks pidada tihkab. Autentsuse valvurid kipuvad ootama kultuuri esindajatelt puhtalt kultuurile pühendumist, elu suletud kookonis, kus kultuur iidsena säilib.

Miks peaks kohalikud kultuurimälestist hoidma? Isegi kui kultuuriturism tõesti kunagi äraelamist võimaldaks, on probleem selles, et kultuuri- ja ajalooidentiteet ei ole alati ilmtingimata kohalik identiteet. See on ajaloolise ja tihti väljastpoolt konstrueeritud seose identiteet, mis võib olla kohalikele identiteedile isegi ohtlik. Kui paiga kognitiivsel maastikul võtab koha sisse minevik ja varjutab seal laiutades tänase argipäeva, jäävad kohalike eneste igapäevaprobleemid ja tulevikulootused tagaplaanile. See võib pidurdada isegi sisserännanute kohaidentiteedi omaksvõtmist, Setomaa puhul mitseteude poolt. Kultuuriidentiteedi rõhutamine ja toetamine piisava tähelepanuta ülejäänud kohalike vajadustele võib tekitada vaenulikkust ja põlastust, mis ruineerib toetatava kultuuri tuleviku. Samas tähendab kontrolli kaotamine, oma kü-

Seto Kuningriigi päevadeks valminud laululava Obinitsas.

FOTO / PHOTO BY ANTON PÄRN

Obinitsa open-air stage, built on the occasion of the Seto Kingdom Days.



Kultuurilise loomuse kultuurilise
kultuurilise loomuse kultuurilise
loomuse kultuurilise loomuse
loomuse kultuurilise loomuse
loomuse kultuurilise loomuse

laruumi vähenemine ja kohalike ruumirutiini allaandmine sissetungivale turisti- ja suvitajapopulatsioonile, et kohalikku identiteeti on järjest raskem üles leida ja alal hoida. Vähe- malt täna ei paista kultuuriturism sihtkohtades hõlmavat kaugeltki piisavat hulka sotsiaalseid gruppe, et tagada funktsioneeriva, elukõlbliku ja elatist pakkuva küla püsimist. Selleks on vaja jätkuvust ja taasloomist, kus minevik on aste tulle- vikku, mitte elu kese.

Niisiis, püüdes müüa muinsust, kultuuri ja eksootikat, ei tohiks unustada tänast päeva ja järelikult ka muid külaelu avaldusi ning samuti kultuuri mitte kuuluvat või selles vä- hem osalevat elanikkonda. Igapäeval on nii autentsuse kui ka eksootika alalhoidmises tegelikult tohutu roll. Inimesed ei saa ära elada ainult turismiteenindajatena, ent mis veel kind- lam, turismiteenindus funktsioneerida muu eluta. Suurim oht kultuurimuinsuse säilimi- sele on see, kui kohalik turismi- väline elutegevus on makroma- janduslikult pärsitud. Kultuuri järjepidevuse säilitaja on argi- päev; kui hästi hoitud muinsu- se varjus kängub kohalik sot- siaalne keskkond, annab see pi- kemas perspektiivis surmahoo- bi ka kultuuriturismile endale.

Seega sisaldab pakiline va- jadus mingit kultuurimuistist alal hoida igapäevaelu kaitset. Kui muinsuskaitse eesmärk on kaitsta lihtsalt muinsust, kõn- nime varsti mööda harvade hammastena püsti püsivate mälestusmärkidega kaetud tühja Eestit. Kui turismitöös- tust toetavad autentsuse valvu- rid pühenduvad kultuuri kon- serveerimisele, võivad meile jääda reservaadisarnased kul- tuurikülad, kuhu kultuuritöötajad linnast kohale sõidavad. Kui kultuuritarbijast saab kultuuri mootor, pole kultuur enam miski, mis on olemas kogukonna vajadustele vastami- seks ja kogukonna elu peegeldamiseks. Nagu paljud turistide- le pühendatud vaid sesoonselt funktsioneerivad piirkonnad Euroopas ja mujal maailmas osutavad, ei piisa ainult kultuuri müümisest pikemas perspektiivis normaalse elu alalhoid- miseks. Turistile orienteeritud kultuur muutub igapäevaelu- ta tummaks, kasutuks, aga ka igavaks. Pärandkultuuri uurijad ja kaitsjad peavad seda suutma näha tema mitmekesisuses, igapäevasuses ja tõelisuses. Et pärandkultuur saaks säilida ja muinsused elus ja kasutuses olla, peab kaitsma maaelu kui igapäevast elukeskkonda selle väga kirevates avaldustes, mil- le hulgas põlluharimisel ja loomakasvatusel on paratamatu ja väga oluline roll. Kui kultuuriline, ruumiline ja kohaidenti- teet kaob selle tõttu, et kultuur on ainus müüdiv objekt maapiirkonnas, on see piinlikult ironiline. Kultuuri kaitsjad ja uurijad peaksid oma rolli selle protsessi pidurdamises tead- vustama ja omaks võtma.

Rural life after agriculture

AET ANNIST

As rural life in Europe has entered a stage of hasty decline, in order to keep it alive in at least some form, the European Union is advocating the practice of economic diversification and alternative economic activities as a possible solution. Amongst these activities, tourism is creating a most fascinat- ing and fundamental change to people's relationships to their spatial and temporal environs and culture. This article consid- ers some aspects of such change in Seto country that has recently become the target of cultural tourism. While not yet a substantial industry, tourism has been described as the future of the countryside by regional politicians and has creat- ed hopes amongst some of the populace.

Historic significance and cultural uniqueness of Seto country can be considered its major appeal within the tourism industry. Heritage protectors, folklorists and other "guardians of authenticity" who are present in Seto everyday and offer guidance on how to live in harmony with the cultural past thus seem to stand for the same values with the tourism industry and thus the inter- ests of the population. At the same time, such intervention also seems to be mostly accepted and welcomed by the Setos. However, while the act of relating a culture tightly to its past can create a strong basis for its identity, there is always an addi- tional danger of becoming locked in the past, present- ing a historicized form of culture authored by the specialists but alienated from the everyday life of today's people.

In fact, within such everyday life situations, encountering the needs of the tourists, locals adjust the performed culture in ways that could mostly be seen as compromising authenticity: paid cultural performances are made visually more attractive as well as standardized. At the same time, such per- formances do not provide the audience with the liv- ing authenticity of the Seto's own parties which are packed with enthusiasm and great variation in the interpretation of historic symbols. Whilst frustrat- ing for the tourist in search for authenticity, such separation of "the performance for joy" and "the performance for money" might actually diminish the possibly simplifying influence of the tourist gaze on the lived culture. This ability to protect the culture from various outside influ- ences may however be increasingly under threat. Setos have long been known as expert merchants of their cultural skills, but within this post-productivist era the culture is losing its real source of authenticity, vivacity and sustainability: its other everyday activities, most importantly farming. In the situation where people have to trade their past and the purified version of their culture made palatable to the tourists, while lacking other substantial means of survival, the basis of true, everyday authenticity of the culture is disappearing. Thus, in a quest to protect the cultural heritage, rural life as an everyday living environment urgently needs protection from the same "guardians of authenticity" who too rarely appear to stand up for much more than the link to the past Seto people symbo- lize.

Translated by Aet Annist



PIIA RUBER



Taluõu Viljandimaal, umbes 1930.
Farm courtyard in Viljandi County,
about 1930.

FOTOD JAAN VALI ERAKOGU
PHOTOS PRIVATE COLLECTION OF JAAN VALI

Kuidas hoida küla DNA-d?

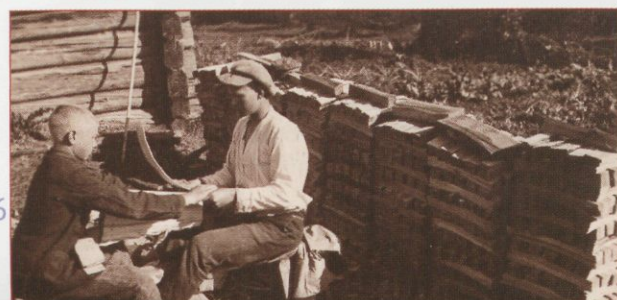
JAAN VALI



Kodu rajamisest võttis osa kogu pere. Põhja-Eesti, umbes 1930.
Building a home engaged the whole family. Northern Estonia, about 1930.



Maja seinte ladumine. Lõuna-Eesti, umbes 1930.
Building the walls. Southern Estonia, about 1930.



Inimene mõistab tavaliselt kellegi või millegi väärtust siis, kui see on lõplikult kadunud. Tahtlikult või tahtmatult kadumisele kaasa aidates ei jäta me väärtustest ilma mitte ainult ennast, vaid ka oma järeltulijad.

Kuidas väärtusi ära tunda, aru saada, mis on oluline ja mis on vähem oluline?

Kuidas ära tunda kodu, koduküla? Millest see koosneb? Kas see on materiaalne, tänases päevas käega katsutav ja üheselt mõistetav? Või on see keeruline ja läbipõimunud kogum ajakulgu koos vaimsete ja materiaalsete väärtustega, ilma milleta me ei oleks need, kes me oleme? Üks inimese kõige olulisem väärtus on tema mälu; nii ühe inimese isiklik elulugu kui ka ühes kohas sajandeid koos elanud ühiskonna kokkuhoidvaks gruppiks vorminud ajalugu.

Missugused on siis meie hirmud seoses kõige sellega ja miks me neid asju arutame?

Olen Tallinnas autoga ringi sõites vahel ehmatusega avastanud, et ma ei saa aru, kus ma olen. Ma olen oma kodulinna eksinud: seletamatul kombel sattunud täiesti uude, mulle võõraste linna, nagu ulmefilmis, kus tegelane tõstetakse ootamatult teise aega. Sõidan edasi, proovin meeletult leida tuttavaid hooneid, omaks võetud keskkonda ja saada aru, kus ma siis tegelikult asun. Lõpuks see ka õnnestub. Mõistan, kinnisvaraarendajad on teinud oma töö. Mõne kuuga on tuttav ümbrus kaotatud ja asemele püstitatud plekist, klaasist, papist, kipsist ja vatist uued ehitused. Neid on kerge püstitada ja sama lihtne lammutada. Tegevus on majanduslikult õigustatud ja samas ka loodussäästlik: ehituseks ja lammutuseks kulub vähe energiat. Võimalik on valida tüüpprojekte, tüüpmoduleid, tüüpmaterjale. Kas tahame või mitte – enamik ehitistest kerkibki lähemas tulevikus selles vaimus. Kui sellised rajatised on tavapärasest keskkonnast kaugel eemal, siis see eriti ei häiri. Töenäoliselt ei häiri mõnesid ka nende lähedus. Ent on reaalne oht, et samasugused ajutised ehitised hakkavad lähemas tulevikus vallutama kõigi koduümbrusi.

Kuidas säästa sellest oma kodu, omaks võetud keskkonda?

Lüüge industrialiseerimise ohud hakkasid linnaehituses ilmneema juba aastakümneid tagasi. Sellele vastuseismiseks moodustati omal ajal ajaloolistes linnasüdames riiklikud

Katuselaastu lõikamisega võisid tegeleda ka lapsed, umbes 1920.

Cutting shingles for the roof was a suitable job for children, about 1920.

kaitsealad. Looduse kaitsmiseks on moodustatud terve rida loodus- ja keskkonnakaitsealasi. Muinsuskaitse ja kaitstavate loodusobjektide seadusega on võimalik kaitsta suhteliselt väikest osa meie kultuuripärandist. Mõtlen kultuuripärandi all ka pärandmaastikke ehk inimtegevuse tulemusel tekkinud kooslusi ja pinnavorme.

Enamik talusid, külasid, alevikke ja väikelinnu jääb paraku riiklikult kaitstavate objektide nimekirjast välja. Nende ehitustegevus on jäetud planeerimis- ja ehitusseaduste ning kohalike omavalitsuste reguleerida. Planeeringud võivad sisaldada ettepanekuid ka väärtuslikemate objektide ja maalaade riikliku kaitse alla võtmiseks. Samas on teada, et riigil puuduvad niigi vahendid seni kaitsealuste objektide kaitseks. Palju üks ühiskond üldse suudab kaitsta, ilma et see tal- le ülemäära koormavaks ei muutuks? Mitmesuguse tasemega planeeringutesse on viimastel aastatel ilmunud uus mõiste: miljööväärtusega hoonestusala. See on märk sellest, et tahame midagi olulist säilitada ja korraldada seal ehitustegevust.

Kas oskame aga alati seda olulist, mida säilitamist väär- ib, ära tunda?

Miljööväärtus peaks olema lahutamatu seotud mõiste- ga "kultuuriväärtus". Küladel, alevikel ja linnadel on oma väl- jakujunenud nägu, mille järgi me nad teiste hulgast ära tun- neme. Näojoontes esineb nii üldisi tavapärasest arengust ja eluolust sajanditega tekkinud jälgi või kultuurikihistusi kui ka ainult sellele asulale iseloomulikke jooni. Jätame siin pike- malt käsitlemata paljude külade arengule suurt mõju avalda- nud mõisad, kirikud ja militaarobjektid. Kõik need vaimu- ja võimusuimbolid on suures osas niigi seaduse jõuga mälestis- tena kaitse all. Proovime vaadelda külakultuuri arengut tava- lise külaelaniku eluolu vaatevinklist. Küla all mõistame edas- pidi samuti alevikke ja väikelinnu, mis on viimasel sajandil külast välja kasvanud.

Küla tavapärane kultuurilugu algas töötava inimese il- mumisega. Inimene teeb tööd, proovib ära toita ennast ja oma lapsi, meisterdab tootmisvahendid, ehitab elumajad, tootmishooned. Inimene toodab rohkem, kui ise tarbib. Tek- kib kaubavahetus ja tööjaotus. Üks harib põldu, teine jahva- tab vilja, kolmas küpsetab leiba, neljas valmistab võid ja juustu, viies peab kauplust, kuues kõrtsi, seitsmes teenindab postijaama, kaheksas on kingsepp, üheksas on rätsep, küm- nes on ehitusmeister jne.

Sobivasse kohta tekib külakeskus, kus ümbruskonna in- mesed saavad rahuldada oma mitmesuguseid vajadusi. Tekib infrastruktuur ja terve rida mitmesuguseid ühiskondliku va- jadusega asutusi ja ehitisi. Ehitatakse kirik, vallamaja, kool, kohtumaja, pritsimaja, rahvamaja, pank, postkontor, vaeste- maja, magasiait, rajatakse kalmistu, ehitatakse teed ja sillad, elektri- ja sidevõrk, veevarustus. Põllumajanduses ei ole enam nii palju tööjõudu vaja. Küladesse tekivad väiketööstu-



Talumeeste vilja jahvatamine tuuleveskis, umbes 1930.
Grinding grain in a windmill, about 1930.



Talumeeste piim jõudis meiereisse, umbes 1930.
Milk from the farms is brought to the dairy,
about 1930.



Raudteeametnikud Võhma jaama ees Viljandimaal,
umbes 1914.
Railway employees in front of the Võhma Railway
station in Viljandi County, about 1914.



Rahvamajale uue laastuka-
tuse lõõmine Raplamaal
Kabalas, umbes 1930.
The local community centre
is getting a new shingles
roof. Kabala in Rapla
County, about 1930.



Võhma Majanduse Ühisus Viljandimaal, umbes 1920.
Võhma Economy Association in Viljandi County,
about 1920.



Võhma eksporttapamaja Viljandimaal, umbes 1930.
Slaughterhouse in Võhma, Viljandi County, about 1930.



Võhma rahvamaja Viljandimaal, umbes 1930.
Võhma community centre in Viljandi County, about 1930.



Võhma koolimaja Viljandimaal, umbes 1930.
Võhma schoolhouse in Viljandi County, about 1930.

sed. Selline traditsiooniline asjade kulg kajastab nii arheoloogilises kultuurikihis, maastikus kui ka säilinud ajaloolistes ehitistes.

Teisest küljest on küla tavapärasest arengust väiksemal või suuremal määral mõjutanud kohalikud looduslikud, majanduslikud, sotsiaalsed ja poliitilised tegurid, mida võiks nimetada ka arengumootoriteks. Paljude külade arengu on käivitanud tööstus. Tööstuse arengut on soodustanud aga raudteede ehitamine. Näiteks Mõisaküläst arenes pärast raudtee ehitamist kiiresti linn: raudteejaam koos raudteetehasega olj selle küla arengumootor. Tööstuse arenedes tekivad külas uued töökohad, arenevad elamuehitus ja teenindussfäär. Küla võib areneda alevikuks ja edasi linnaks. Ent eelduste kadumisel võib toimuda taandareng ja linn hääbuda. Ka maavarade kaevandamine ja töötlemine on paljudest väikestest küladest kasvatanud linnad; nende ammendumisel kaotab linn kiiresti oma mõtte. Kui uutel alustel tootmist ei teki, on linn määratud hääbumisele.

Külal võib olla oma eripära, oma hingeelu ja nägu. Sellest saab aru siis, kui mõistad põhjusi, miks ta on tekkinud, ja seoseid, kuidas on toimunud, arenenud. Missugused on need elemendid, mis üht küla kõige paremini iseloomustavad? Missugune on küla DNA?

Tööstuselt aluse saanud küla, alevi, linna kõige iseloomustavamaks elemendiks on ilmselt tööstusehitised, tööliste ja ametnikele ehitatud elamud, teenindushooned. Muidugi ei pruugi tööstuse tehnoloogilised ehitised hästi klappida meie tavaarusaamadega kultuurist. Samas ei oleks õige neid ka tähelepanuta jätta; antud asulale kultuurilooliselt väärtuslike ehitiste väljasõelamisel ei tohiks teha liiga ühekülgseid otsuseid.

Sageli tahaksime pärandina näha enda ümber "kauneid kunste", saamata aru, et kunst on ka lihtne oskus ära kasutada looduslikke ja kohalikke, majanduslikult ennast õigustanud traditsioonilisi lahendusi. Väär oleks näha kultuuripärandit ainult silmapaistvates, sageli edeva väljenduslaadiga ehitistes. Miljöö moodustavad piirkonnale tüüpilised reahooned, erandlikud lisavad sellele natuke võrtsi juurde. Hoonete hindamisel oleks väärt vaadelda ainult välist kesta.

Arhitektuur sisaldab peale stiili veel ehitustehnilisi võtteid, s.t. konstruktiivseid lahendusi ja tehnoloogiat. Iga hoone tekkimiseks on olnud majanduslik eeldus ja vajadus. Ajaloolises hoonekandis on peidus suur hulk informatsiooni, mille lugemiseks on vaja "kirjaoskust". Konstruktsioonid oskavad jutustada nii kunagisest hoone tellijast-peremehest, arhitektist või ehitusmeistrist, käsitöölisest ja nende oskustest, kasutatud materjalidest ja kaubandussidemetest, hoone funktsioonist ja kasutusviisidest, inimestest, kes neis hoonetes elasid ja töötasid.

Peamine ongi näha kultuuripärandi taga inimest, kes on selle loonud ja seal elanud. Mitte vähem tähtis pole inimeste kasvatamine ja harimine, et pärand nendega kõneleks, et nad oskaksid sellest aru saada ja seda hinnata. Harimatu võib ka kõige ehedama ja kaunima hoone teadmatusest võõraste ja valde ehitusviiside ning materjalidega ära rikkuda.

Küla säilimise seisukohalt on oluline, et küla elaks. Ilma inimeseta ja tema tegevuseta on küla surnud. Ka laialt tuntud riikliku kaitse all Koguva küla Muhu saarel säilib seni, kuni inimesed seal elavad ja tööd teevad. Kahjuks on ka seal vanad traditsioonilised tegevusalad nagu kalapüük ja põlluharimine peaaegu kadunud. Koguva küla säilimise põhiraskus on seaduse järgi jäänud taluomanike kanda. Riik suudab seni neid toetada vaid mõne üksiku katuse uuendamiseks. Miljööväärtusega hoonestusala säilitamise kulud tuleb ilmselt katta omanikel. Kas omanikud on selleks valmis? Kas see keskkond on neile väärtus?

Hoonestusala kõrval võivad miljööväärtuslikud olla ka üksikhooned küla-keskustes, teede ääres, põldudel. Üksikuna seisvad tuulikud, vesiveskid, küübid, rehed, tööstushooned ja magasiad on juba ammu oma majandusliku tähtsuse kaotanud, kuid senini nagu armust või harjumusest alles. Küllalt tihti on nad ka oma katuse kaotanud ning seisavad varemtena vaikselt lagunedes. Vahele tassitakse sealt endale ehitusmaterjali, mõni veetakse teetäiteks. Seaduse jõuga sellised ehitised kaitstud ei ole. Samas tunnetame, et nende hävitamise korral oleme millestki ilma jäänud. Nad on olnud nagu head vaimud, kes jälgivad meid märkamatu eluteel, aitavad meil aru saada, kus me asume, tuletavad meelde meie kultuuritausta. Need on mineviku märgid, mis annavad käegakatsutava võimaluse meile, meie lastele ja meie külastele vaadata tagasi, kust me tuleme, et saada aru, kes me oleme.

Kuidas siis hoida ajaloolist küla pealetungiva ajutise väärtusega elustiili

ja materjali eest? Ega vist käskude ja keeldudega palju ära ei tee. Pigem tuleks inimesi õpetada tunnetama ja nautima pärandit, äratama uudishimu kodukoha ajaloo vastu. Eestis on viimasel aastakümnel tekkinud palju külaseltsse, kes on ise oma külakeskkonna väärtustamisel ära teinud tänuväärse töö, olgu see Jalase küla Raplamaal või Obinitsa Setomaal. Põhiline roll küla hinge ja omanäolisuse säilitamisel ongi külalanelikel endil. Pärandit hoiab see, kellele see on väärtus. Riiklik haridus- ja kultuuripoliitika saab kohepealseid püüdlusi ainult soodustada ja toetada.



Abja kõrts Viljandimaal, umbes 1910.
Abja pub in Viljandi County, about 1910.



Abja postimaja Viljandimaal, umbes 1940.
Abja Post Office in Viljandi County, about 1940.



Jakob Liivi raamatukauplus, kirik ja pritsimaja Väike-Maarjas Virumaal, umbes 1905.
Book shop, church and fire station in Väike-Maarja, Viru County, about 1905.



Tääksi seltsimaja ehitus ja avamine Viljandimaal 1920. aastatel.
Construction and opening of Tääksi community centre in Viljandi County in the 1920-ies.

How to Preserve the Character of a Place?

JAAN VALI

We normally realise the value of something or someone after we have lost it forever.

The Cultural Heritage Act and the Nature Protection Act enable us to protect only a relatively small amount of our cultural heritage. The majority of farms, villages, market towns and small historic towns are, however, not under state protection. The building activities in villages and small towns are regulated by the Planning and Building Act and managed by local authorities. In recent years the various different planning documents have introduced a notion "environmentally valuable building area". This proves that there is something in the surroundings that we want to preserve and we need to regulate building activities in such areas.

Still, can we always recognise the values that are worth preserving? What are the elements that characterise a certain village best? What is the DNA of this village?

It is not right to consider only extraordinary and significant buildings and monuments, often built in a vain manner, to be cultural heritage. The historic buildings conceal a lot of information, and in order to understand them, we need to learn to read them like we have learned how to read books. The construction of a building tells about its owner, the architect, the craftsmen and their skills, about the materials that were used and how the trade routes ran, about the function of the building and about the people who once lived and worked there. The main thing is to notice people behind the buildings, who have created what we now consider to be cultural heritage. Similarly important is the educating of people to be able to understand this heritage, to appreciate and preserve it.

How can we protect an historic village from the aggressive new lifestyle and materials that are of temporary value? Commands and dictation are perhaps not the most efficient means. People need to be educated to perceive and appreciate cultural heritage, their interest in the history of their own neighbourhood should be aroused. Only those who know the value of heritage will safeguard it.

Translated by
Helle-Silvia Solnask

Kultuuripärand maastikus

SILJA KONSA

Kultuuripärand maastikus on kaasaegselt valdkondadevaheline teema, millega on seotud arheoloogid, ajaloolased, geograafid, keskkonnaestetikud, kultuuriantropoloogid, keskkonna- ja muinsuskaitjad jpt. Keskkonnaruum koosneb küll koostisosadest, mille teadusmaailm ja ametiasutused on jaaganud oma pädevusobjektideks ja -valdkondadeks, ent inimene tajub oma ümbrust tervikuna. Selline lähenemine on leidnud kõlapinda ja kaasamõtlemist ka kultuuripärandi väärtustamisel ja kaitsmisel. Tähelepanu on kandunud välja- ja paistvate üksikobjektide uurimiselt ja hinnangute andmiselt tervikansamblite, kultuurmaastiku ja kultuur(elu)keskkonna väärtustamiseni.

Mälestis ei ole kaasaegselt muinsuskaitseks valdavalt enam väljapaistev arhitektuuriteos nagu mõisa peahoone või kesk-aegne kirik, vaid ikka pigem kogu mõisakompleks või ka uue- ja maakirikud koos kirikuaiaga, samuti mõisapargid. Selle kõige hoidmisel peetakse silmas lähemat ümbrust, vaateid jpm. Lisaks terviku väärtustamisele on hoiuväärseks kultuuripärandiks tunnustatud lihtsaimaid ja tavapärasemaid ehitisi ja paiku, mis kannavad meie rahvatraditsiooni ja kõnelevad usaldusväärselt ja tõepäraselt meie pärandist.

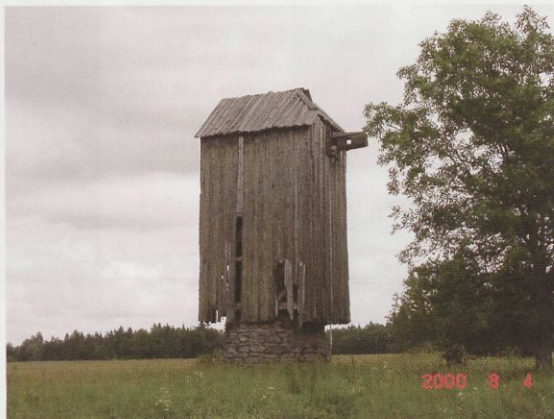
Maastik annab kultuuripärandile tausta ja tähenduse, niisamuti on maastik kultuuripärandi tõttu sisukas ja tähenduslik. Vaatleja-uurija pole eemal, väljaspool uuritavat keskkonda, vaid selle sees, vaadeldavas kultuuriväljaga keskkonnas. Kultuuripärandit adume omas kontekstis meelte, teadmiste ja kogemuste toel tekkinud mulje ja elamusena. Arusaamine kultuuripärandist maastikus taandub paljus nägemisoscusele ja -erkusele. Elame ajas, mil ainelise kõrval otsitakse sidet metafüüsilisega, sõnuseletamatu adutava "miskiga". Meie aeg ei loo narratiive, vaid otsib neid. Väikesed jutustused hargnevad lahti meie ja maastiku dialoogina. Ühtviisi oluline on nii kuulaja kui jutustaja roll. Tõu jutustaja, kultuurmaastik ühes oma ehituspärandiga, aga samuti konkreetse paiga pikk elamise traditsioon, kätkevad endas paikkonna tervikilmet ja olemust, selle aegruumilist ulatuvust, ajaloolist tähendusrik-

kust. Need on kategooriad, kus ei piisa ainuüksi sõnaga kirjapandust ega pildiga näidatust. See võib osutada näiliseks, isegi võltsiks. Tähelepanu pälvinud paiku soovitakse ise oma silmaga näha, viibida elavas ja ehedas, paljusid arenguetappe korruga kandvas aegruumis. Sageli ei toimu seda laadi suhtlus sõnaliselt, vaid märkide ja kujundite universaalse keele vahendusel. Kannab ju kultuuripärand emotsionaalset laengut, loob meeoleolu ja hoiaku ning n.-õ. tõmbab inimese teatud vaimsesse mõjusfääri. Niisiis olgem tähelepanelikud ja ärksad märkama enda ümber huvitavat ja jutukat maastikut.

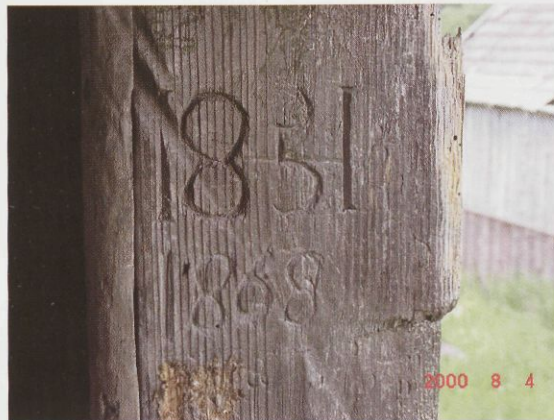
Isegi ehitusvarel maastikus on oma lugu, mille võib lammutades hõlpsasti olema- tuks muuta. Ärgem tõtakem seda tegema, sest need lood ei kuulu ainult meile. Need kuuluvad osalt ehitajatele, osalt sugupõlvedele, kes tulevad pärast meid. Nõnda on kirjutanud arhitektuuri- ja muinsuskaitseteoreetik John Ruskin (Seven Lamps of Architecture, 1849). Kuid teisalt, tulles tänasesse päeva, kus mõistame tervikut üksikobjektide kaudu, vaesustaksime lammutades meile minevikust pärandatu ning ähmastaksime arusaamist seoselise järjepidevusest. Ning arvestades, et ka üksikobjektidel võib olla keskkonda loov tähendus, üheülbastaksime oma ümbruse. Pigem vaadake ja kuulake, kui huviväärseid on meie maastikupildi ajaloolised kihistused.

Kui kõnekas võib olla ühte tervikkompleksi kuuluv ajalooline üksikobjekt, näitab juhtum elust enesest.

Mõne aasta eest hakkas Harjumaal ringsõitu tehes Haapsalu maantee ääres silma puust pukkтуulik. Lähemalt uudistama minnes osutus too paik elavaks jutustajaks. Silma hakkasid tuuliku käsitsi hõõveldatud veesoontega laiad voodrilauad – ju oli ammune peremees soovinud, et tuulik sademetele vastupidavam saaks. Puidutöö oli tehtud hoolikalt ja ruttamata. Ukselengil peatus pilk aastaarvul "1851". Ehitamisaastat vestes oli tuuliku püstitamine lõpetatud ning sellest väärika rahuloluga nii kaasaegsetele kui ka tulevastele põlvedele teada antud. Ka tuuliku sissesaa-



Ellamaa pukkтуulik Harjumaal. Windmill in Ellamaa, Harju County.



Ehitamisaastat "1851" vestes oli tuuliku püstitamine lõpetatuks tunnustatud.

By carving in the date '1851' the builders declared the building of the windmill accomplished. FOTOD / PHOTOS BY SILJA KONSA

ma hakkasid tuuliku käsitsi hõõveldatud veesoontega laiad voodrilauad – ju oli ammune peremees soovinud, et tuulik sademetele vastupidavam saaks. Puidutöö oli tehtud hoolikalt ja ruttamata. Ukselengil peatus pilk aastaarvul "1851". Ehitamisaastat vestes oli tuuliku püstitamine lõpetatud ning sellest väärika rahuloluga nii kaasaegsetele kui ka tulevastele põlvedele teada antud. Ka tuuliku sissesaa-

de oli põlvest-põlve töökorras hoitud. Siinsamas põllu ääres kōsutas kōn, taamal maakividega vooderdatud kartuliaugud, mida taludes tēnapēeval jārjest vāhem nāha saab. Lāheduses seisid rehi, mitmed aidad, suvekōök ja kōik muu majapidamiseks tarvilik. Iga hoone ja pōnev detail sai justkui kogemusi tulvil kaaslaseks, kellel palju pajatada. Et talust ja tuulikust rohkem kuulda, võtsime ūhendust Tartumaale asunud pōlisperemehega ning andsime teada, et pukktuulik, viimaseid sāilinuud mandril, on hinnaline ja vāga vārtuslik. Hinnalist vōib aga mitmeti mōista. Peremees otsustas vārtusliku tuuliku maha mūia.

Kas nōnda pidigi lōppema ūhe vana tuuliku lugu? Kas nii otsustataksegi kohaliku traditsioonikandja saatuse ning paiga ajalooline jārjepidevus lōpetatakse? Kas see ongi loomulik jārjepidevus ja meil pole ōigust sellesse sekkuda? Vōi soovime siiski edasi anda tulevastele pōvedele ūht meile pārandatud lugu, mida nad saaksid ise lugeda ja tōlgendada? Kui talu ūhes tuuliku on terviklikult ja ehedana sāilunud ja esindab selle kandi tūtipilist eestimaist kūlamaastikku, siis kas tuleks selle allesjāamist kaitsta? Sedalaadi kūsimusi tuleb enne otsuste langetamist esitada oma tōös alati. Nii ka siin.

Otsustasime pukktuuliku vōtta ajutise kaitse alla ning teada sellest omanikule. Muinsuskaitseameti tēhtkirja teel olles asuti aga juba tuulikut lahtivōtmiseks lammutama. Ka nūud otsustasime sekkuda, mille tulemusena katkestasime lōpuks nii āritehingu kui ka lahtilammutamise. Vāhepeal oli kompleks tunnistatud māllestiseks ning nūud kutsusime omaniku juba māllestise rikkumise pārast vālja. Mis seal salata, olime kāinud osalt lahtilammutatud tuulikut ise talgute korras parandamas. Ka peremees oli toimunu ūle järele mōelnud ning leidnud, et jah, tema vanavanaisad olid tuuliku perele parema elatise teenimiseks ehitanud, tema isa oli seal vilja jahvatanud ning ta ise tuulikut parandanud. Ta soovis, et vana māllestusterikas ehitis jāaks kohapeale alles.

Kui tuulik oleks asustatud mujale, jāānuks selle vāikekūla maastikupilt traditsioonikandja vōrra vaesemaks. Samas kui uues asukohas olu- nuks tuulik vaid oma loomulikust keskkonnast vāljavōtetud n.-ō. atraktiivne eksponaat. Kas ka mitteteadja jaoks? "Museaalina" oleks tuulik oma ūlesande tāitnud. Kuid oma algses asukohas, seal, kus tuulik kohalike talumeeste poolt ning selle piirkonna tōvōtteid kasutades ehitati, on vana pukktuulik kōige ausam ja ehedam. Ehitis, mis kannab vārtust, ei ole asi iseeneses, vaid asub oma kontekstis, moodustab sellega terviku ja kōneleb seelābi.

Milline vōiks olla muinsuskaitse osa kultuuripārandi kaitsemisel maastikus? Sōnastaksin kūsimuse teisiti. Nimelt: milline on muinsuskaitse osa selle sāilitamisel? Kas leiab see aset kokkuleppe, kompromissi vōi dialoogi vormis? Kindlasti sūnnib see eelkōige dialoogis. Samas ei vālista see vajadusel jōulist sekkumist, kui tegemist on laushoolimatuse vōi otsese rikkumisega. Ka siis tuleb astuda dialoogi ning otsida lahendusi, kuidas māllestis meile kōigile sāiliks. Muinsuskaitse ei sega arengut ega sea vaid piiranguid. Pigem hoolime sellest, et uus ei lāmmataks ol- nut. Parim nii māllestisele kui kultuuripārandile laiemalt on selle kasutuses pūsimine, kūsimus on vaid neid sāāstvas kāitumises. Ent ka elust mahajāetud hoonevaresid ei pruugi lasta vōssa kasvada vōi lammutada. Nende erilisust, huvitavat vormi vōi pōnevat materjalikāsitlust saab ju praeguse (elu)keskkonna ilmes- tamiseks āra kasutada. Kui korrastame ja kohandame neid, siis kūllap on neil ainest ja sisu jutuvestmiseks meie kōigiga.

Cultural heritage in a landscape

SILJA KONSA

The problem of seeing our cultural heritage that is hidden in the landscape lies in our ability to see. Our era values meta-physical qualities together with material ones and seeks the unexplainable 'something' that lies beyond. We don't create narratives but aspire towards them instead. Little stories spread out and initiate a dialogue between the landscape and us. We wish to visit the places that have captured our attention, to stay in a space-time continuum that is alive and true and unites many development phases into one. Landscape gives the cultural heritage a background as well as a meaning; cultural heritage makes the landscape meaningful in its turn.

I was driving around in Harjumaa County some years ago and suddenly I spotted a wooden post windmill. As I went closer to have look I discovered that the windmill was a living storyteller. It was made of hand-made rough-planed boards, the doorframe had a date carved in: 1851. A hay barn hunched nearby on the headland strip, a grain barn and couple of storage houses were a bit farther. To learn more about

this place and the windmill, we contacted later the hereditary owner of the farm, who had moved to live in Tartumaa county. The National Heritage Board informed him about the immense value of the post windmill, as it is almost the last of its kind to be preserved in the inland. But value is different for different people – and the owner decided to sell the windmill.

Was that how the story of an old windmill was supposed to end? Is that how the fate of a bearer of local traditions is sealed, how the historical continuity of a place stopped? Is that an example of a natural continuity and do we have any right to interfere? Or do we wish to convey an inherited story to those who come after us for them to read and interpret? Should we protect an ancient farm with its windmill that has survived in its natural form and gives a good idea of the typical countryside landscape of the passed centuries? We have to ask this kind of questions in

our work, always. And this time, too.

We decided to extend a temporary national protection to the windmill. Despite of the regulation, the owner started to disassemble the windmill. National Heritage Board new had its impact and we succeeded to stop the deal as well as the disassembling. After the farm complex had been declared a national historical monument, the owner was summoned to answer for the violation. By this time, the workers of the Heritage Board had been repairing the windmill at their own and the owner changed his mind. He decided that its worth something if his forefathers had built the windmill to provide better living for their families and his own father had been milling there and he himself had been repairing the mill. He decided to leave the building intact and in its place as it was so old and full of memories

A building of historical value is not a thing-in-itself, but it also has a context; it is a part of a whole, and it talks.

Translated by **Tiina Randus**



Osalt lammutatud tuulikut parandati talgute korras.

Reconstructing of the windmill that was partially disassembled.

FOTO / PHOTO BY SILJA KONSA

Albu.

Lisandeid ühe 18. sajandi mõisamaja portreele

ANTS HEIN



Eesti Televisiooni kultuurisaate "OP!" läbi viidud 2003. aasta kultuurilemmikute valimisel pälvis Albu mõisahoone aasta maja tiitli (restaureerimisprojekti autorid Jaan Jõgi ja Nele Rohtla).

Albu manor house.
FOTOD / PHOTOS BY
KAIDO HAAGEN

Järvamaa vanim mõis

Kui enamik Järvamaa mõisaid on oma tekkeajalt üpris hilised, rajatud alles 16. sajandi teisel poolel või 17. sajandil, siis Albut on mõisana mainitud juba 1282. aastal, kui see (*alodium Alpie*) koos sealsamas lähedal asunud vesiveski ja mõne ümbruskonna külaga Järva foogti Haltho hallata anti.¹ Peagi kujunes Albust ordu jaoks üks Põhja-Järvamaa tähtsaimaid keskusi ning et paikneti Tallinnast Paidesse ja sealt edasi Tartu poole viiva maantee toonasel trassil, eelistas seda nii mõnigi kord oma peatuspaigana ka Järva foogt.

Selle kohta, kuidas Albu orduajal välja nägi, täpsemad andmed puuduvad, kuid et praeguse häärberi keldrist on leitud keskaegseid müüriosi, võib oletada, et vähemalt osaliselt oli seal tegemist kivihoonestusega. Kindlasti oli mõisasüda mõnevõrra kindlustatud, seda soosis juba asukoht: Ambla jõe äärne põndak, mis jõe poolt üpris järsk ning mida teistelt külgedelt oli võimalik piirata nii kraavi kui ka palissaadiga. Üsna pea, arvatavalt juba Järva foogti Hoyer von Goldenberge aegu 14. sajandi algul, hakati Albu maadele, mõisasüdamest mõni kilomeeter Paide poole, ehitama ka uut kivikirikut. Ehkki see pühendati evangelist Matteusele ehk eestipäraselt Madisele, on seda veel 17. sajandil dokumentides nimetatud ka Goldenberge kirikuks.²

Albu seisis Järva foogti käsutuses veel ka siis, kui venelased 1558. aasta augustis Paidet piirama asusid.³ Esialgu oli seal üks nende laagripaiku, kuid hiljem põletati mõis siiski maha. Liivi sõda oli küll aga ainult algus sellele aastakümnete peale veninud vaenuajale, mis nüüd järgnes; kui rahu lõpuks saabus, ei olnud maa mitte üksnes üleni varemeis, vaid pooleldi ka inimtühi.

Rootsi kuningal, kelle kätte Eestimaa nüüd läks, polnud suurte sõjakulude tõttu palju muid võimalusigi oma väepealikele ning ametnikele teisiti maksta kui neile järjest uusi valdusi läänistades – nõnda kinkis ta 1614. aasta sügisel ka Albu Adam Schrapferile, ühele oma ülem-sõjakomissaridest.

Too oli noores põlves teeninud küll poolakaid, kuid pärast seda, kui hertsog Karli väed 1601. aasta algul Tartu vallutasid, läinud üle rootslaste poolele ja 1623. aastal määrati ta koguni Riia asehalduriks. Albu polnud sugugi ainus valdus, mis ta oma teenete eest kuningalt sai; näiteks 1626. aastal läänistati talle Tartumaalt ka Luunja ja Vesneri mõis.⁴

Rikkad ja mõjuvõimsad Schrapferid olid varmad ka oma valdusi toredamalt välja ehitama. Tõenäoliselt valmis Albus uus härrastemaja veel enne 17. sajandi keskpaiku: osalt puit-, osalt vahvärkseintega, kivikatuse ja ühelt küljelt ka torniga hoone, kus lisaks tavalistele tellisahjudele leidis kolm kallist kahhelahju ning mitu kaminat. Kõrvalhooneidki ehitati terve hulk, aed oli aga kolmeosaline: üks jagu viljapuude, teine köögiviljade ja kolmas humalate jaoks. Ainuüksi kirsipuid kasvas seal 1690. aasta paiku 80 ringis.⁵ Nüüdseks tunnistab tolle perekonna hiilgust Albu kandis küll vaid üks ilus kantsel, mille Adam Schrapferi poeg Adam Johann 1650. aasta paiku Järva-Madise kirikule annetas ja mida lisaks tema enda vapile ehib ka ta abikaasa Anna Elisabethi (sünd. Taube) vapp.

Adam Johann Schrapfer suri juba 1655. aastal ja et ta noor lesk läks peagi mehele Väätša mõisast pärit Magnus Nierothile, jäi Albu 1670. aastate lõpul Nierothitele. Peagi algas aga mõisate reduktsioon, millega ka Albu riigile tagasi võeti, ehkki senistele omanikele jäeti võimalus seda rentnike-na edasi pidada.

Albu vaeslastekool ja töökojad

Põhjasõja-aegne vaenutegevus küündis Järvamaani 1703. aasta septembris – siis põletati maha ka Albu mõis. Justkui oleks sõjakoledustest veel vähe, jõudis 1710. aasta hilissuvel Eestisse ka katk, mis Järva-Madise kihelkonnas viis hauda tervelt kolm neljandikku rahvast.⁶ Jälle võis ümberringi näha vaid ahervahemeid ja söötis põlde.

Vabahärra Nieroth oli noore mehena teeninud Rootsi

vägede koosseisus nii Saksamaal kui ka Hollandis, kuid kui puhkes Põhjasõda, pani ta Eestis kokku põhiliselt saksa linnaelanikest koosneva rügemendi, mis saigi Vene-vastastes võitlustes tuntuks kui Nierothi rügement. Samuti oli ta nende nelja Rootsi oobersti hulgas, kes kirjutasid 1710. aasta 29. septembril Harkus alla Tallinna garnisoni kapitulatsioonile. Hiljem asus ta aga tsaari teenistusse ja kolis Peterburi, tõustes 1718. aastal seal koguni Kammerkolleegiumi viitsepresidendiks.

Et Eesti Venemaa külge liitmisega restitutsioon tühistati, sai ka Magnus Wilhelm von Nieroth oma perekonnale kuulunud mõisad tagasi – mitte üksnes Albu, vaid sealsamas lähikonnas asuvad Seidla, Kaalepi ja Kukevere. Energiast tulvil mõisnik katsetas nii mõnegi asjaga, kuid tema tuntumaks teoks sai Alpu orvuks jäänud aadlipoegade ja ka mitteaadlike laste jaoks kooli rajamine. Kool avati 1717. aastal küll Seidlas, kuid kaks aastat hiljem koliti seal Alpu ümber. Idee sellise õppeasutuse jaoks sai ta Halle ülikooli pietistliku teoloogiaprofessori August Hermann Francke asutatud kasvatus- ja hoolekandeaustustest, nn. *Franckesche Stiftungen*'idest ning Halles oli tudeerinud ka Albu kooli esimene rektor, Jöelähtme pastor Heinrich Christoph Wrede. Nieroth plaanis õppeasutust üpris suurejoonelisena ja lootis luua selle juurde lõpuks isegi tatarlaste ristiuskü pööramiseks mõeldud *Collegium Arabicum*'i.

Ainete hulka, mida õpetada kavatseti, kuulusid lisaks saksa, prantsuse ja ladina keelele, matemaatikale ja geograafiale ka tants, vehklemine ning ratsutamine, samuti fortifikatsiooni ning arhitektuuri alged, millega läheneti juba rüütliaakadeemiale. Ajuti olevat Albus õppinud ligi sada saksa poeglast ja lisaks kuulus sinna juurde ka umbes poolesaja õpilasega eesti kool. Nieroth suutis oma kooli vastu huvi äratada isegi Peeter Esimeses, kes saatis oma erasekretäri Alpu asja uurima. Pärast seda aga, kui Wrede 1724. aastal kooli juhatamise maha pani, hakkas õpilaste arv seal kiirelt kahanema, ehkki mingil määral tegutseti veel 1730. aastatel.⁷ Koos kooliga plaanis Nieroth Alpu rajada ka mitmesuguseid töökodasid, näiteks trüki-, ketrus- ja kudumiskoja, ning kutsus sinna tööle isegi tapeedivalmistaja.⁸ Kuigi ka neist töökodadest ei saanud lõpuks suuremat asja, on veel 1732. aastalgi viibinud Albus vähemalt seitse vaba käsitöölisi.⁹

Selle kohta, kuidas Nierothi aegu Alpu uusi hooneid kerkis, leidub vaid üksikuid andmeid, näiteks on teada, et 1717. valmis seal uus härrastemaja.¹⁰ Küll annab mõisa olukorrast üpris hea pildi selle järgmise omaniku, 1736. aastal kõigepealt Kukevere ja Kaalepi ja kahe aasta pärast ka Albu oma nimele saanud Nierothi õe tütrepoja Dettloff Gustav von Wrangelli poolt 1742. aasta aprillis koostada lasitud varade ülevaade.¹¹ Sellest selgub, et toona seisis mõisasüda juba pooltühjana ja härrastemaja ise oli hoopis maha põlenud. Siiski oli suudetud põlengust üht-teist päästa, näiteks olid saali ukсед toodud varjule ühte kiviaita ja sealsamas seisis ka mõisa raamatukogu.

Järele oli aga hulk kõrvalhooneid, mõni neist küll juba üsna viletsas seisundis: mitu aita, kaks talli kokku 28 hobusele, sealaut, viinakööök, pruulikoda, pesukööök, saun, kaks keldrit, mõned rehalad jms. Samuti seisis seal üks suurem, tõenäoliselt seoses kooli või töökodade rajamisega ehitatud elamu, seega siis õpetajate või antvarkide maja. Paraku kunutas seegi juba mahajäetuna, aknaruududki katki. Muidu oli tegu olnud küll üpris noobli hoonega, näiteks leidis seal neli kallist kahhelahju, saalis ja selle eesruumis olid seinad kaunistatud ka trükitud papptapeediga, ühes magamiskambris

aga üle löödud linase kangaga ning “vesivärvidega” maalitud. Kokku oli selles majas ligi paarkümmend tuba, lisaks neli kööki ja mõned abiruumid. Olgu märgitud aiamaajagi, mille kõrvalt viinud lai värav aeda. Mismoodi see aed välja nägi, pole teada, kuid vähemasti juba 1726. aastal oli Albus ametis eraldi aednik, Daniel nimeks.¹²

Albu Tuklas

1742. aasta maikuu esimesel päeval alla kirjutatud müügilepinguga läks mõis üle krahv Gustav Otto Douglasele. Tegu oli kuulsast Šoti suguvõsast pärit mehega, kelle vanaisa oli tulnud juba 1631. aastal Rootsi ja löödud seal ka krahviks, mees ise oli aga 22-aastase Rootsi trabandina sattunud Poltaava all venelaste kätte vangi ja pidanud seejärel mitu aastat Vologdas kinni istuma. 1714. aastal astus ta Vene teenistusse, saades hiljem kindraliks, ja kui venelased Soome vallutasid, oli ta aastail 1717–1721 ka Turu kindralkuberner, 1738–1740 aga Eestimaa kuberner. Nagu Albu Nierothist, kujunes ka Albu Douglasest ehk Tuklasest, nagu rahvas teda kutsus, usulisel äratusliikumise agar pooldaja, eriti toetas ta just Herrnhuti vendi.

Usuasjadega tegelemine ei suutnud aga sugugi mahendada tolle mehe türanniliku loomust. Näiteks Soomes pistis ta kindralkubernerina vihahoogu sattudes kord lõunalaual isegi ühe oma kaasvõitlejaist surnuks, mille eest ta ka sunnitoole mõisteti, kuid keisrilt lõpuks siiski armu sai. Ta omaenda tütreki põgenesid ta juurest ja vaevalt on leidunudki Eestis teist mõisnikku, kellest aegade jooksul veel rohkem hirmujutte oleks kogunenud kui tema kohta. Isegi Kolga rannas, mis Albust ju hoopis eemal, on teatud näidata üht Naistesood, kuhu inimesi olevat tolle Albu Tuklase eest paku jooksnud: “Aga viimaks sai arvu sie suur Albu Tuklas, et kuhu nüüd inimesed peitu kaik läksid. Ja läks korge mää otsa, Muuksi mää otsa. Ja tämäll oli niisugune suur kiiger. Siis ott sen ja pani omale ede, vot eks sie tembas suo tämale vasta, kaik metsäd ja niisugused madaligud. Nägi, et inimesed keidid siel ja suits tous üless ja vot, hüa küll nüüd. Läks sinne oma suaväägä ja siel kaik inimäsi hakkas tappama siel ja ans suure trahvi neile, sendä et nämäd sinne peitu läksid. Siis ott ja kaige esimäseks ott tapp mihed ärä. Elusald ott kohe naha nüörid seljäst, neist tehti härjä juttad. Siis ott naised kinni, nie tapp ja piinas neid.”¹³

Just selle julma mõisniku aegu on Albu praegune härrastemaja ehitatudki. Nagu võib järeldada vundamendikividel leiduvatest põlengujälgedest, kerkis see paljuski eelmise mõisamaja alusmüüridele. Tõenäoliselt alustas krahv ehitustöödega peaaegu kohe, kui oli mõisa omanikuks saanud, ja dendrokronoloogilised uuringud on näidanud, et enamik ehituseks vajalikke palke võeti metsas maha juba 1742. aastal. Millal maja valmis, on siiski raske öelda, sest toona raiuti hooned üles toorest puidust, mistõttu viimistlusega tuli mõni aeg ootada. Mõlemad hoone tagaküljele liidetud tiibosad on põhikorpusega võrreldes siiski mõnikümmend aastat nooremad, dendrokronoloogia andmeil ehitatud 1775. aastal.¹⁴

Väärrib rõhutamist, et valmimisajal nägi hoone välja tublisti teistsugune kui praegu: nüüdse viilkatuse asemel oli kõrge, tõenäoliselt katusekividega kaetud murdkelpkatuse ja selle keskelt küünitas välja ka mantelkorstna toekas piip, aknad olid tihedalt ruudustatud ning käisid väljastpoolt luukidega kinni, seinu liigendas hulk pilastreid ja küllap oli hoone ehitatud ka mitmesuguste nikerddetailidega, katuse- ja seinaladega seisis aga sepistatud tuulelipud ja räästaotstel lohepeakujulised veesülitid.



Maalingud Albu mõisamaja fuajees (1740. aastad).
The foyer paintings in the Albu manor house (1740-s).

Elu 18. sajandi mõisas

Albu Tuklas valdas mõisat kuni oma surmani 1771. aastal, seejärel seisis see tema poja Robert Wilhelmi nimel ja pärast viimase surma 1778. aastal päris mõisa krahv Robert Archibald Douglas. Viimase-aegset Albut on kirjeldanud oma mälestustes ta tütrepoeg krahv Alexander Archibald Igelström, kes räägib, et võrreldes mõne teise mõisaga olevat aeg Albus justkui seisma jäänud. Kirjutati vähe, loeti veel vähem. “Mu vanaisa kasutas kirjutuspulti ja selle juurde käivat kummutit ja kollase nahaga ületõmmatud pöördtooli üsna harva, ta tõi oma kirjutustarbed ja kröbedast sinakatoonilised poognast väljalõigatud märkmelehed hoopiski söögituppa, kus need siis mööda söögilauda laiali laotas. Kubjas Mihkel kandis vanahärrale mõisa majapidamise kohta ette seda, mida tahtis, ja too kirjutas selle kõik oma kladesse üles. Pekstud vilja üle peeti arvet pulkadele lõigatud sälkude abil ja kui viljapeksuga lõpuks ühele poole saadi, liideti sälgud kokku – seegi number märgiti kladesse. Vahel võis selle lehekülgedelt leida ka muid märkusi, nagu näiteks: “Oder liiga vara külvatud, saak halb.” Või järgmise aasta kohalt: “Oder väga vara külvatud, saak väga halb.” Ning ülejäämist: “Varane odrakülv, saak nõrgavõitu.” Ja nii ikka edasi, kokku 15 või 20 aastat, kuni märkmete tegija lõpuks ka ise taipas kirjapandu üle lugeda, mille peale siis hoogsa käekirjaga viskas: “Mis kuramuse pärast peaksin ma alati nii vara külvama!” Vili veeti suurte koormatena Tallinna müüki ja sellest tulid ka tulud, mis koos väljaminekute kohta tehtud märkmetega moodustasid teise vanahärrale kuulunud kaustiku sisu.”¹⁵

Ja just sellise primitiivse rehendumise najal Järvamaa suurim mõis funktsioneeriski! Polnud ju Albu mitte üksnes oma kõlvikutelt Järvamaa suurim, vaid ka rahvaarvult – ainus mõis, kus veel enne 18. sajandi lõppu ületati tuhande talupoja piiri.¹⁶

Arvukalt oli ka teenijaid, näiteks 1782. aastal 20 meest ja

23 naist.¹⁷ “See oli tolle aja komme, et ainult vähesed asju muretseti sularaha eest ja ka siis nii odavalt kui vähegi võimalik ning püüti rahuldada eeskätt sellega, mida oli võimalik mõisas kohapeal toota või valmistada,” kirjutab selle kohta krahv Igelström. “Sellest ka põhjus, miks oli enamikus mõisates nii palju käsitöölisi. Albus olid isegi tollad ja kaarikud kellegi vana Johanni tehtud, kusjuures need nägid just sedamööda ka välja. Linnast telliti neile sõidukitele üksnes sadulsepa- ja maalritööd ning vahel ka osa sepistest. Sisemisteks majapidamistöödeks olid ametisse võetud tüdrukud, kuna aga lauas teenivad meesteenijad, kes liikusid ringi sinisest kodukootud kangast tehtud pikk-kuued seljas ja hallid villased sokid, pastlad, harvemini kingad jalas, olid muul ajal hoopis kingsepad või kangrud, kuid mitte kunagi rätsepad, sest nood ju enamasti lonkasid. Kokk pidas harilikult ühtaegu ka aedniku ametit. Kõik oli nii lihtne kui vähegi võimalik ja paraku seetõttu ka üsna vilets. Aga selle eest oldi kogu südamest külalislahked. Ja ka vana ilusat hõbedat, ehkki halvasti hoitud ja hooletult puhastatud, leidis majas küllalt.”¹⁸

Igelström on meenutanud ka Albu aeda ja parki. “Kui vähegi võimalik, olid toonased mõisaaiad kaunistatud pügatud pärapuude ja sirelihekkidega ning läbistatud täisnurkselt lõikuvate teedega, millest igatühe lõpus seisis portaaliks koolutatud või siis ka kera- või püramiidikujuuliseks pügatud puud. Tihti jooksis ümber aia ka painutatud kaartest koosnev lehiskäik, mille kummaski otsas seisis paviljon, vahel aga ka maalitud tuldpurskav mägi. Aeda liigendavates hekkidega ümbritsetud kvartalites kasvas häid, kuid mitte just eriti peentest sortidest õunapuud ja marjapõõsaid, samuti ka hapusid kirs- ning ploompuid. Kus vähegi võimalik, oli aia keskele, kuhu ka kuus või kaheksa hekkidest ääristatud teed kokku jooksis, kaevatud tiik ja selle kõrvale kuhjatud künkake, nn. tigumägi, mille tippu tõusis –

nagu nimestki järeldata võib – spiraaljas tee ja kus otsas harilikult ka mõni pink seisis. Ka Albus olid selline tiik ja künegas ning isegi üks Vesuuvi-nimeline tuld purskav mägi seisis ühes aianurgas. Vabale platsile maja ees ja ümber tüügi oli istutatud tulpe, nartsisse, kõrvikpriumulaid ja pojenge ning vahel harva ka mõni roosipõõsas, mis oli toodud sinna mõnest ümbruskonna mõisast või pastoraadist. Mürdipõõsa pidi iga neiu aga ise kasvatama ja harilikult istutati see juba siis, kui tütarlaps sündis. Pahatihti juhtus, et sellest saigi lõpuks oksi ainult matuse-, aga mitte pruudipärja jaoks, pole ju too “paljutürelisuse-tõbi” koos vanapiigade rohkusega meie maalt veel kuhugile kadunud. Ka Albus ei olnud puudust neist vanaldastest, alati manitsema kippuvatest tädikestest, kes hoole ja armastusega ikka veel oma mürdipõõsa eest hoolt kandsid. Mu vanaisal endal oli küll ainult kaks tüdart, minu ema ja üks kasutütar, kuid see-eest leidis ümberringi küllalt neid, kes ka kuidagi meie perega seotud olid ja seetõttu tihti Albus viibisid.”¹⁹

Krahv Robert Archibald Douglase tütrest krahvinna Juliane Eleonore Igelströmist tuligi Albu ainus pärija. Elanud algul Käravete mõisas ja kolinud hiljem Jõhvi mõisa, polnud tal Alpu siiski suurt käimist. Samuti ei viibinud seal kuigi tihti ka tema tütar Marie, kes päris mõisa 1844. aastal ja kes oli abielus Kukruse mõisniku, tuntud genealoogi ja kollektsionääri parun Robert Tolliga. Seetõttu oli mõis neil aegadel enamasti rentnike käes. Siiski on parun Toll vähemalt korra plaaninud sealne vana ja päevinäinud häärber hoopiski maha kiskuda ning selle asemele midagi hoopis moodsamat püstitada. Kohalekutsutud ehitusmeister laitis parunil uue mõisamaja plaani siiski maha. “Kas see uus maja saab nii kaua üldse seisnagi, kui too vana ja hästi ehitatud hoone juba seisnud on ja veel edaspidigi seista võib – see on küsimus,” olevat ta Tollile seletanud.²⁰ 1862. aastal müüdi mõis 238 500 rubla eest Alexander von Lilienfeldile; viimane mõisnik, alates 1910. aastast, oli Richard von Harpe.²¹

Vana maja hakkab rääkima

Veel kümme aastat tagasi ei reetnud Albu mõisamaja juures suurt miski tema väärtust. Hoone, mida 1920. aastate algusest peale kasutati koolimajana, oli oma algse barokliku ilme minetanud juba 19. sajandi ümberehitustega, veel väheütlevalt paistis ta oma sisemuselt. Kipsplaadiga ütleöödud vaheseinad, reliinkattega põrandad, paksust värvist korpas uksepiidad ja trepikäsi puud. Kui keegi võtnuks vaevaks üles lugeda Eesti kõige viletsamas seisus koolimajad, siis küllap olnuks Albu nende seas.

Vanade majadega on aga nii, et neid ei saa iseloomustada vaid kolme mõõtmega ja nii mõnigi kord võib nende juures kõige tähtsamaks osutada hoopiski too neljas, ajaline mõõde. See on see dimensioon, millest sünnib koha vaim ehk *genius loci* ja mille tõttu nii mõnigi muidu tagasihoidlik vana hoone võib tunduda miskitpidi rikkam ükskõik millisest eile-täna kerkinud uusehitisest. Juba teadmine, et need on suutnud seista ka läbi hoopis kurjemate aegade, lisab omamoodi väärikust. Ja



aimdus sellest, mida selliste hoonete seinad mitte üksnes näinud, vaid mida nad vahel ka veel varjata võivad – justkui inglise jõulukooigid, mille taignasse on lisaks pähklikele ja rosinatele poetatud üllatuseks ka mõni tilluke münt või medaljon.

Siiski ei maksa arvata, et Albu mõisahooned renoveerimine algas 1990. aastate keskel täies üksmeeles. Seistes hõredal kultuuripinnal ja olukorras, kus ideaalide kiirest vaheldumisest on saanud omamoodi norm, oldi ka Albus algul seda meelt, et vana mõisahäärber tuleks hoopis maha jätta ja selle asemele uus koolihoone püstitada. Paeaegu ainus, kes selle vastu ägedalt sõdis, oli kohalik vallavanem Kalju Kertsmik, kuid esialgu ei osanud temagi maja kaitseks palju muud tuua kui ainult majanduslikke argutusi: vana üleskohendamise oleks tulnud igal juhul hoopis odavam kui päris uue ehitamine. Seda, et iidne hoone lõpuks ka ise enda eest jõuliselt kostma hakkab, ei osanud aga temagi arvata.

Hetk, mil nii sündis, jõudis kätte 1998. aasta suvel. See oli üks fuajee seintele kaableid paigaldama asunud elektrik, kes pani kõige esimesena tähele, et neist kohtadest, kust ta krohvi maha lööb, hakkab paistma mingeid vanu värvitriipe. Töö jäeti seisma ja kohalekutsutud restauraatorid Aet Maasik, Eva Mölder ja Öie Tilk tegid peagi kindlaks, millega on tegu: toll-tolli haaval hakkas paljastuma terve rokokooajastu maailm, täis elegantselt maalitud *rocaille*-motive ja sambaid, paradiisilinde, viinamarjakobaraid.

Selgus, et maalingud täidavad peaaegu kogu ruumi, välja arvatud see osa, kus 18. sajandil paiknes põõningukorruusele viiv trepp. Enamik seinapinnast jaotub dekoratiivseteks tahvliteks, millest igapähele on lisaks lopsakale akantusornamendile ning ülaosa draperiile kujutatud ka üht laialisirutatud tiibadega lindu küünitamas viinamarjakobara järele; üks pisem linnuke istub ka väikesel vapikilbil. Algsed ukseavad on olnud veidi väiksemad, mistõttu on kaduma

läinud osa nende maalitud raamistusest, siiski on näha kummalgi pool ukse seisvad marmoreeritud sambad. Lisaks valgele alusvärvile on kasutatud kahte punast, üht halli ja üht sinist tooni, seinte alaosa võõtab lambrütaoline tume vööt ja üks tumedam triip on ka seinte ülääärel. Ka lage katab maalings, mõjudes seal kui suur vaip, lai bordüür äärtel ja kokukas rosett kesksel. Kui seinte maaling on aegade jooksul saanud nii mõnestki kohast kahjustada ja osalt krohvi sidumiseks ka puupunne täis täksitud, siis laemaaling on säilinud lausa suurepäraselt. Põhjuseks see, et tõenäoliselt tõmmati juba 18. sajandi lõpul kogu lagi lõuendiga üle, mis läks omakorda uue maalingu alla. Praeguseks on too hilisem lõuend kinnitatud kooli jalutusruumi lakke ja mõjub seal oma varaklassitsistlikus laadis lihtsa *grisaille*-maalinguga üsnagi sümpaatselt.

Muidugi ajendasid need fuajees leitud maalingud tähelepanelikumalt ringi vaatama ka kõigis teistes mõisamaja ruumides. On näiteks ju ka krahv Alexander Igelström oma mälestustes maininud üht Albus leidunud rohelist

tuba, mis oli lausa üleni maalingutega kaunistatud: ühes seinas maastik, teises St. Gotthardi mäekuru Kuradisild ning kolmandas Albu enda vaade, laes aga taeva taustal lendlevad pääsukesed.²² Paraku töid sondeeringud päevavalgele vaid üksikuid fragmente ja tõelise üllatuseni jõuti alles siis, kui maja idapoolse külje ühes ruumis ripplagi maha võeti.

Kunstiliselt on too viimasena leitud maaling fuajee omast meisterlikumgi: suur, kogu ruumi täitev plafoon, kus kesk rokokoolikku raamistust on *sotto in su* põhimõttel kujutatud taeva taustal end vastu pilverünka nõjatanud ja oma vaate “Jumala silma” poole pööranud naisterahvas, kes hoiab ühes käes neitsilikku usu märgiks liiliat, samuti lendleb seal ingel, ühel peos võidukroon, teises palmioks.²³ Tegu on “Usu ülistuse” või “Fides’iga”, nagu seda teemat sageli kohtab 17. ja 18. sajandi esimese poole kunstis. Seda kinnitab ka maali äärel antud viide kirjakohtadele Jeesuse mäejuhtlusest: “Õndsad on puhtad südamed, sest nemad saavad näha Jumalat” (Matteuse 5:8). Käsitlus on rokokoolik, millele ei osuta üksnes rohked *rocaille*-motiivid, vaid ka nende vahele põimitud roosiõied ja -pungad. Erinevalt vestibüüli maalingust, mis teostatud otse puidupinnale, on siin maalitud lõuendile; kui vestibüülis on kasutatud liimvärve, siis siin on tegu õlivärvidega. Paraku oli laemaal leidmisel üsna viletsas seisundis – mitte üksnes rohketest naelaaukudest rikutud, vaid ka ulatuslike niiskuskahjustustega. Seepärast tuli Aet Maasikul, kes 1999. aastal maali korrastama asus, näha retuši ja muu iluraviga tükk vaeva. Võib üksnes oletada, milleks oli krahv Gustav Otto Douglas mõelnud seda usuteemalise maaliga ruumi kasutada – küllap magamistoaks, aga võib-olla ka omamoodi kodukabelina, sest tema soositud hernhuutlastel tekkis võimudega tihti hõõrumisi ja vähemasti 1739. aastal oli ta nende jaoks oma Tallinna-majas üht *Haus-Kirche*’t juba pidanud.²⁴ 1743. aasta kevadel kuulustati hernhuutus Eestis seks korraks aga päriselt, mis sundis selle toetajaid veelgi tihedamalt kokku hoidma.

Pigem tüüpiline kui ebatüüpiline

Mõneski kirjutuses on Albu maalinguid jõutud tutvustada juba kui läbinisti unikaalseid ning oletada, et nende autorit *pro* autoreid tuleks otsida väljastpoolt Eestit, näiteks Peterburist. Sedapalju on selles väites muidugi õigust, et juba oma loomult on kunstiteos ainukordne, kuid midagi päris erandlikku pole need maalingud oma ajas ometigi kujutanud. Pigem on need ühe väga tüüpilise žanri näited. Nähtavasti leidis seda laadi maalinguid üsna paljudes 18. sajandi esimesel poolel ja keskpaiku ehitatud mõisahäärberites, kõnelemata linnamajadest ja küllap ka mõnest kirikhoonest ning kabelist.²⁵ Teisiti ei saanud see ju ollagi, sest oli ju värvirõõm ja rõhutatud emblemaatilisus barokiajastu ja eriti veel rokokoo iseloomulikumaid jooni ning ornamendiküllus selle püsiv saatja.

Muidugi ulatub seda laadi dekoreeringute traditsioon juba 17. sajandisse, kui barokk Eestis üldse kodunes. Põhjasõjaga tekkis küll mõningane lõtk, kuid üht-teist säilis ka läbi sõjapurustuste, näiteks Tallinna lähedal Maardu mõisamajas, kus lõuendlagesid ja maalingutega kaunistatud uksti leidis lisaks saalile veel seitsmes ruumis.²⁶ Tõenäoliselt

üks esimesi mõisamaju, mis sõja järel uhkemalt välja ehitati ja kus osa ruume ka maalingutega kaunistati, oli Võrtsjärve ääres asunud Rannu: 1718–1720 kerkinud häärberis oli näiteks magamistoa lakke lisaks mitmesuguste lõuendidele maalitud ka ingel, kes hoidis oma paremas käes kaalusid, samuti oli seal kujutatud kahte omavahel kokkuaheldatud südant ja “Jumala silma”.²⁷ Märgitagu, et tolle mõisa omanikuks oli Balthasar von Campenhausen. Pärast seda, kui ta omandiõigus Rannu mõisa üle keisrikojas siiski loodetud kinnitust ei leidnud, võttis ta kaasa sealt nii talle tiseriteks olnud Kodara Jaani, Aado ja Mardi, müürsepad Taripari Johani ja Pärdi ja saagijatena tegutsenud Mihkli ja Lauri ning alustas 1731. aastal koos nendega oma järgmise häärberi ehitust hoopiski Läti alal, Cēsise lähedal Ungurmuižas.²⁸ Et viimati mainitud mõisahooned pole tänaseks säilinud mitte üksnes oma algse välisilme, vaid ka suurema osa endisaegselt sisedekoorist, sealhulgas hulga sein- ja laemaalingsid, ning et viimastel aastatel on teda ka üsna ulatuslikult restaureeritud, olgu see siin mainitud kui Albu analoog Lätis.²⁹

Mis aga teeb Albu Eestis siiski nii harukordseks, on see, et tänaseks on sellised maalingud haruharva säilinud. On ju enne 18. sajandi keskpaika ehitatud mõisamajasidki meil järel vaid käputäis, kõnelemata siis sellistest, kus veel säilinud

algseid dekoorielemente. Nii oligi mõnda aega ainus koht, kus midagi sellist näidata võis, Saaremaal Kihelkonna kanti jääv Pidula, kus 1980. aastate algul oli ühe hilisema laudlae mahavõtmisel tulnud nähtavale terve maalingutega kaetud talalagi.³⁰ Oma iseloomult on sealne 1730. aastaise dateeritav akantus- ja viinamarjaväädi-motiiviline ornament üpris lähedane sellele, mida kohtab ka mõnel pool Tallinna vanalinnas, ja osutab, et samad meistrid, kes töötasid linnas, võisid sageli osaleda ka mõisahehituses.

Paljuski aga just Albu ergutusel on viimastel aastatel hakatud maalinguid otsima ka teistes 18. sajandi esimese poole ja keskpaiga mõisamajades ning mõnel pool neid leitudki, nagu näiteks Järvemaal Esnas ja Viljandimaal Loodis. Eriti just viimasest, Bockide perekonnale kuulunud mõisamajast 2001. aasta kevadel päevavalgele tulnud maalingud tunduvad oma teostuse poolest Albu omadele lähedased ja katavad nagu Albuski fuajee seinu ja lage.

Kui Albu mõisamaja fuajees leiduvad maalingud näkse jõukohased nii mõneleki osavamale maalermeistrile, siis tagumises ruumis leiduv plafoon reedab aga kindlasti juba hoopis õppinumat kunstnikukätt. Küllap ei olnud see tolle kunstniku jaoks sugugi esimene seesugune tellimus ja allikad näitavadki, et lõuendile maalitud plafoone on leidunudki Eestis kunagi hoopis arvukamalt, kui seda väheste tänaseni säilinud näidete põhjal võiks arvata.³¹ Ainuüksi näiteks Narva põlemisel 1944. aastal hävis vähemalt kolm sellist plafoonit. Nõnda kujutabki see, mis praeguseks järel, vaid murdosa kunagistest rikkustest: lisaks Albu omale on säilinud neli lõuendmaali Tallinna omaaegsetes kodanikemajades Lai 29, Raekoja plats 12, Kuninga 6 ja Pikk 53 ning üks ka Saaremaal, kus see 2002. aastal Kuressaare raekoja saali lakke kinnitati. Nagu Albu maaling, on need tulnud ilmsiks peamiselt hilisemate krohvikihide alt ja näiteks Kuressaare plafooni puhul ei teata õieti selle päritolugi. Arvatavasti sattus see Saaremaale





“Usu ülistus”, laemaalings Albu mõisahoones (1740. aastad).
 ‘Eulogy to Faith’, a plafond in the Albu manor house (1740-s).

1944. aastal koos Narvast põgenenud sakslastega ja vedeles seejärel mõnda aega kuskil põõningul, kuni kuuekümmendatel aastatel lõpuks Saaremaa muuseumile üle anti.

Kõik need õlivärvidega lõuendalusele tehtud maalid pärinevad üsna kitsast ajavahemikust, peamiselt 18. sajandi 30.–40. aastast, ja on ka oma kompositsioonilt üsnagi lähedased: keskel allegooriline põhiteema, äärtel aga *quadratura*, illusoorsete arhitektuurimotiividega raamistus, mis peaks mõjuma nii, nagu avaneks läbi lae vaade taevasse. Leidus muidugi ka veidi keerukamaid kompositsioone, nagu näiteks Tallinnas Laial tänaval endise Hueckide maja *antichambre*’is asuv “Europe röövi” kujutatav lõuend või ka 1944. aasta pommitamisega omaaegses Haeckside majas hukka saanud suur “Usk, Lootus, Armastus”, mida sel leidunud signeeringu järgi oli võimalik dateerida 1748. aastasse.³² Võib arvata, et selliste kompositsioonide kavandamisel lähtuti paljuski trükipiltidest ja just nii on mitmes tollases arhitektuurikäsiraamatus ka soovitatud: valida motiivid näiteks Raffaeli, Charles Lebruni või ka Jean ning Pierre Lepautre’i loominguhulgast. On tähelepanuväärne, et kõik säilinud plafoonmaalid reedavad igaüks eri kunstniku kätt ja üksnes Haeckside majas Harju 21 leidunud plafooni puhul võiks oletada, et sel on sama autor, kes töötas Albuski.

Mõisa kaudu rahvakunsti

Lõpuks juhitage tähelepanu ka tolele ainsale kahhelahjule, mis seisab majas selle algusaegadest saati. Varemalt leidis selliseid ahje seal muidugi mitu ja vähemalt ühte neist kaunistas ka Douglase perekonna vapp; paraku lõhuti see välja juba 1935. aastal.³³ Säilinud ahi asub ühes läänepoolse külje toas ja on oma vormidelt selline, nagu neid 18. sajandi keskpaiku pottsepad siinmail ikka ehitasid: kaks “korrust”, mis on omavahel seotud nõrgalt eenduva karniisiga, nurkadel kohmakavõitu pilastrikesed. Kahjuks on kaduma läinud ahju ülaäärt palistanud sakmikfriis, mis selliste ahjude puhul sageli oligi kõige uhkem osa ja kujundatud tavaliselt rokokooliku “kroonina”. Pole kahtlust, et kahlid selle ahju jaoks on hangitud mõnest kohalikust, tõenäoliselt Tallinnas tegutsenud kahlimanufaktuurist: see ei järeldu üksnes mitmelt poolt Tallinna vanalinnast ja ka näiteks Narvast leitud samasuguse muustriga kahlitükkidest, vaid vähemalt viis sellist ahju on Tallinnas tänaseni ka säilinud: neli Kadrioru lossis, kuhu need paigaldati pärast 1745. aasta tulekahju ja üks majas Raekoja plats 12.³⁴

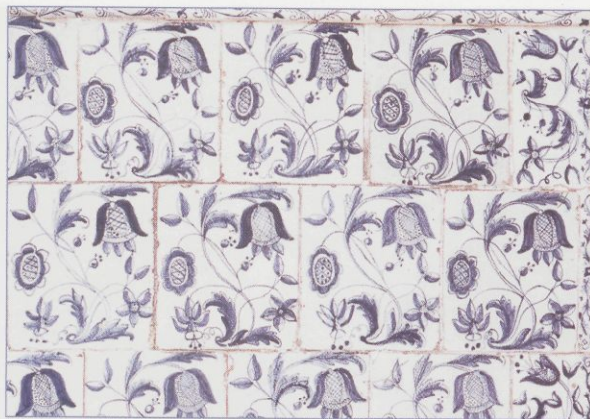


Mille poolest see ahi aga eriliselt silma jääb, pole muidugi mitte tema tõntsakas üldkuju, vaid kahlite ornament: koobaltsinise värviga valkjale põhjale kantud tulbi-, roosi- ja liiliaõied koos

nende vahel looklevate väätide, lehtede ja pun-gadega. Tunneme ära siin sellesama stiliseeritud lill- kirja, mida teame ka Põhja-Eesti ja saarte rah- vapärastelt tikanditelt, eeskätt muidugi tanu- ning käisekirjadelt, aga ka linuka sabadelt, vanemat tüüpi seelikute kudrus- tükkidelt jm.³⁵ Tõenäö- liselt oleme jõudnudki siin silmitsi meie talupoegliku lillkirja ühe alguslähete ja võib-olla isegi sellega, miks osa eesti rahvuslikust ornamentikast nii järsult erineb peagu kõigi naaberrahvaste, sealhulgas soome-ugri rahvaste ornamentikast, kus jäädi lõpuni püsima peamiselt geomeetriseliste ornamendimotiivide juures.

Teatavasti oli ka kogu eesti varasem rahvapärane orna- mentika, väheste erandite arvestamata, peaaegu läbinisti geomeetriselise ja rokokoolike sügemetega taimornamentika kodunes siin alles pärast 18. sajandi keskpaika. Pole kahtlust, et see jõudis siia linna- ja mõisakultuuri kaudu ning seda asjaolu on tunnistanud ka enamik eesti rahvakunsti uurijaist juba Helmi Reiman-Neggost peale, kes 1916. aastal tões, et need, kes seda stiili siin levitasid, polnudki "mitte maaeideid, vaid mõisa ja linna antvargiemandad".³⁶ Ja tõesti, isegi August Wilhelm Hupel ning Johann Christoph Petri on maininud, et peamiselt tegelesid talunaistele toreduseks mõeldud tanude ja muude riideesemete tikkimisega kehve- mal järjel seisnud saksa naisterahvad, teenides endale niimoodi lisaraha.³⁷ Selle kõrval on püütud rõhutada küll ka mitmesuguste trükitud mustirraamatute ja -lehtede osa, unustades seejuures, et niisuguseid materjale vaevalt kunagi talupoja kätte sattus, rääkimata sellest, et neis oleks leidunud mingeid talupoeglikke mustreid.³⁸

Tõenäoliselt sai talurahvas neid uusi mustreid ja vorme näha eeskätt siiski mõisas ja linnas ning seda mitte üksnes sakste seljas, vaid näiteks ka fajansist ja savist kööginõudel, trükikangastel või siis kasvõi siinmainituga sarnastel ahjukahlitelgi. Igatahes viitavad eesti rahvapärase lilltikandi stiililised eeskujud üsna kindlalt Põhja-Saksa, peamiselt Schleswig-Holsteini, Lauenburgi ja Hannoveri rahvapärase ornamentika suunas, mis on ka üpris loomulik, sest just selle kandiga, eeskätt muidugi Hamburgi ja Lübeckiga, oli siinsetel baltisakslastel ka kõige tihedamalt läbikäimist. Nõnda näikse ka Albu mõisamaja – ja seda mitte üksnes oma maalitud ahjukahlite, vaid lausa kogu olemusega – üsna selgelt vihjavat sinna suunda, et siinsed aadlresidentid pol- nud sugugi üksnes nn. kõrgkunsti maaletoojad, kust aegamööda ka talu- rahvas üksikuid vorme ja motiive laenutada ja endale suupäraseks mudi- da võis, vaid vahel olid need vormid ja motiivid juba mõisatesse jõudes ise rustikaalsed.



Fragment Albu mõisahoone kahhelahjust. (1740. aastad).

A fragment from the tiled stove in Albu manor house (1740).

- 10 Eesti Ajaloomuuseumi dokumendikogu (EAM), f. 104, n. 1, s. 49, l. 32.
- 11 EAM, f. 19, n. 1, s. 75, l. 1–2.
- 12 Eestimaa 1725–1726. a. adramaarevisjon. Järvamaa. Tallinn 1989, lk. 62.
- 13 Lahemaa lugusid. Koost. M. Must. (Valimik korrespondentide murdetekste. IV) Tallinn 1989, lk. 103–104.
- 14 A. Läänelaid. Albu mõisahoone dendrokronoloogiline dateerimine. Tartu 1999 (Käskiri Muinsuskaitseameti arhiivis, A-4596).
- 15 Erinnerungen des Grafen Alexander Archibald Igelström. Hrsg. von E. Geist. – Baltische Hefte. Bd. 16. Hannover-Döhren 1970, lk. 62.
- 16 H. Ligi. Talurahva arv ja paiknemine Eestimaal XVIII sajandil. – Uurimusi Läänemere- ja Põhjalaal. I. Tartu 1973, lk. 251; S. Vahtra. Eestimaa talurahvas hingeloenduste andmeil (1782–1858). Ajaloolis-demograafiline uurimus. Tallinn 1973, lk. 106–107.
- 17 S. Vahtra. Talurahva sotsiaalselt struktureeritud Eestimaa kubermangus feodalismi lõpuperioodil (hingeloenduste andmetel). – Eesti NSV ajaloo küsimusi. VI. Tartu 1970, lk. 195.
- 18 Erinnerungen des Grafen Alexander Archibald Igelström, lk. 57–58.
- 19 *Op. cit.*, lk. 58–59.
- 20 *Op. cit.*, lk. 42.
- 21 E. von Schilling. Die Rittergüter im Kreise Jerwen seit der Schwedenzeit. Ein Beitrag zur Güter- und Familiengeschichte Estlands. Hannover-Döhren 1970, lk. 55; H. von Wistinghausen. Quellen zur Geschichte der Rittergüter Estlands im 18. und 19. Jahrhundert (1772–1889). (Beiträge zur baltischen Geschichte. Bd. 3). Hannover-Döhren 1975, lk. 191.
- 22 Erinnerungen des Grafen Alexander Archibald Igelström, lk. 59–60.
- 23 Harilikult kujutaski "jumala silm" kolmurgu kui kolmainust sümboliseeriva kujundi keskele maalitud silma, kuid Albu maalikul on säilinud vaid kiirgav kolm- nurk.
- 24 V. Ilja. Vennastekoguduse (herrnhutluse) ajalugu Eestimaal (Põhja-Eesti) 1730–1743. (Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran toimituksia. 169). Helsinki 1995, lk. 70, 121.
- 25 Eesti ala kirkhoonetes on neid siiski vähe säilinud, see-eest on neid rohkem teada aga näiteks Lätis ja Soomes, vt. P. Campe. Innenausstattung der Landkirchen im lettischen Distrikt Vidzeme (Livland) im 17. und 18. Jahrhundert. – Commentationes Balticae. Bd. 6/7. Bonn 1958/1959, lk. 1–83; O. Späritis. Usmas baznīca. Rīga 1999, lk. 115–133.
- 26 Vt. lähemalt: A. Hein. Rootsiaegne mõisaarhitektuur Eestis: hinnanguid ja ümberhinnanguid. – Kunstiteaduslikke uurimusi. 9. Tallinn 1998, lk. 123.
- 27 S. von Vegesack. Vorfahren und Nachkommen. Aufzeichnungen aus einer altlivländischen Brieflade 1689–1887. Heilbronn 1960, lk. 42.
- 28 *Op. cit.*, lk. 66.
- 29 Vt. lähemalt: Gutshof unter den Eichen. Orellen und die Familie von Campenhausen in Livland. Katalog der Ausstellung im Schloßmuseum Rundale und im Herder- Institut Marburg. Hrsg. von I. Lanckmanis. Riga 1998.
- 30 Vt. lähemalt: A. Hein. Hüljatud mõisad. Tallinn 1996, lk. 52, 63.
- 31 K. Kodres. Kaunis ruum – ootused ja tegelikkus. 17–18. sajandi arhitektuuritruktuurid interjööri ja nende ideede kajastumine Eestis. – Vana Tallinn. VI (X). Tallinn 1996, lk. 135–136.
- 32 K. Kodres. Ühe ajastu imagerie. Kolm kohtumist 18. sajandi. – Kunst, 1992, nr. 2, lk. 52–54.
- 33 Eesti Riigiarhiiv, f. 1108, n. 5, s. 795, l. 501.
- 34 J. Kuuskemaa. Barokne Kadriorg. Tallinn 1985, lk. 32; vt. ka K. Strauss. Die Geschichte der Töpferzunft vom Mittelalter bis zur Neuzeit und die Kunsttöpfereien in Alt-Livland (Estland und Lettland). Basel 1969, lk. 182, tahv. 95:1.
- 35 Vt. lähemalt: H. Linnus. Tikand eesti rahvakunsti. I : Põhja-Eesti ja saared. Tallinn 1955.
- 36 H. Neggo. Eesti rahvakunstist. Tartu 1918, lk. 14.
- 37 A. W. Hupel. Topographische Nachrichten von Lief- und Ehstland. Bd. 2. Riga 1777, lk. 148, 179; J. Chr. Petri. Ehstland und die Ehsten. Th. 2. Gotha 1802, lk. 180.
- 38 E. Vunder. Eesti rahvapärane taimornament tikandis. Tallinn 1992, lk. 21 jj.



ALBU. Additions to a portrait of a 18th century manor house.

ANTS HEIN

In Järva county in the middle of Estonia there are many beautiful manors. Most of them were established quite late, in the second half of the 16th century or in the 17th century. Albu manor, however, or Alp in German, is first mentioned already in 1282. The manor became one of the most important centres of the local branch of Teutonic Order in Järva county during the Middle Age and, as indicated by the remnants of old walls preserved in the cellar of the present building, the manor house had to be at least partially made of stone.

The long and devastating period of wars that broke out in 1558 brought about the destruction of the manor. When the Swedes finally claimed the ownership of the land, king Gustavus Adolphus gave the manor to one of his officers, war-commissioner Adam Schrapfer in 1614. Under the ownership of Schrapfers, a new manor house was built in the second quarter of the 17th century. It had partially wooden and partially half-timbered walls, one wing also had a turret. The manor also had several lesser buildings and an orchard, a vegetable garden and a hop garden.

However, it was once again destroyed during the Great Northern War that broke out in 1700. The new landlord Magnus Wilhelm von Nieroth was a former supporter of the Swedes, but had then chosen the Russian side and eventually even became the Vice President of the Chamber Council of the Czar Peter the Great in 1718. He ordered a new manor house to be built in Albu in 1717, but he also merited wider recognition by opening a school, where orphaned children of the nobility could get education – together with those of non-noble origins. The idea of a school like that came from the so-called Franckesche Stiftungen, the education and welfare institutions founded in Germany by August Hermann Francke, a pietist theology professor of Halle university. Halle was also the place where the first rector of the Albu school, Heinrich Christoph Wrede had studied. Nieroth planned to establish several crafts houses in Albu, together with the school that opened in 1717. He opened spinning and weaving houses and even brought a wall-paper master to Albu, but unfortunately the crafts houses met an ill success and even the school closed in the early 1730s.

In 1742 the manor was bought by count Gustav Otto Douglas. Like Nieroth, he had been a Swedish army man in his earlier years; he was taken prisoner by the Russians in the battle of Poltava and he entered their service in 1714, even becoming a general. When the Russians conquered Western Finland during the Great Northern War, Douglas served as the Governor General of Turku from 1717 to 1721. Later, from 1738 to 1740, he was the Governor of the province of Estland.

It was during his times when the currently existing Albu manor house was built. The former, built by Nieroth, had been burnt to ashes by that time and therefore he started construction works immediately after having bought the manor. The building was finished probably by 1745, but the annexes on the back side are slightly younger; as the dendrochronological tests indicate, they were erected in 1775. Compared to its present appearance, the main features of the manor house were remarkably different at the time it was built. Instead of the current gable roof it had a high mansard roof with the sturdy pipe of a mantle chimney. The windows were small-paned and also had shutters. There were pilasters on the walls and carved decorations throughout the building, a weathercock on the rooftop and dragon-headed gargoyles on the corners.

The Douglas family had the manor until the beginning of the 19th century, when it went into the hands of count Igelström

through marriage; Baron Toll inherited the manor from Igelströms in 1844. In 1862 the manor was bought by Alexander von Lilienfeld; Richard von Harpe, the last landlord, purchased the property in 1910. After the land reforms announced by the government of the newlyborn Republic of Estonia in 1919 the manor was claimed state property and starting from 1921 the building has served as a local primary school.

When the renovation of Albu manor house started in the end of 1990s, there was nothing to indicate its remarkable value. It was a building that had lost its former baroque appearance already during the reconstructions made in the middle of the 19th century; there were even less indications of its history in the interior. The surprises started with the installations of power lines on the foyer walls. A rococo world full of elegant rocaille motives and pillars, fantastic birds, and clusters of grapes etc. was uncovered from underneath the layers of paint. Soon after the first discoveries a ceiling plafond painted on canvas was found in a room in the eastern wing. It has a rococo framework and a woman sitting in

Heaven and looking towards "the eye of God", holding a lily in her hand as a sign of virgin belief. There's also an angel holding a triumphal crown in one hand and a palm leaf in another. The theme of the painting is "Eulogy to Faith" or "Fides", depicted in the style that we can often see in the art of the 17th and 18th centuries and stressed by a citation from the Gospel of Matthew that has been written on verge of the painting. Written documents indicate that there were more rooms decorated with paintings in Albu. Written documents indicate that there were more rooms decorated with paintings in Albu, at least in the late 1700s. There was supposedly a "Green Room" with a landscape on one wall, a Devil's Bridge of St. Gotthard's mountain pass on the other and a view of Albu on the third; the ceiling was decorated with images of flying sparrows.

There's likely to have been tens and tens of rooms decorated in such a manner in the manor houses of Estonia during the first half of the 18th century; however, only couple of those have survived until the present day. Besides Albu, the paintings of that time only remain in Esna (German, Orissaar) manor in Järva county, in Loodi (Kersel) manor in Viljandi county and in Pidula (Piddul) manor in Saaremaa county; however, none of the paintings in those have been preserved as wholly and well as in Albu.

The foyer paintings of Albu are probably the work of a talented peasant painter, but the plafond in the eastern wing has been painted by an educated artist. The same master was also probably the author or the great ceiling painting "Faith, Hope and Love" (1748) in the former Haecks family house in Tallinn (21 Niguliste Street) that was destroyed in the bombardment in 1944.

The end of the article gives details on the sole tiled stove that has survived in the manor since its beginnings. It has been made, without doubt, using the tiles made in some Tallinn workshop; the most special feature of the tiles is their ornament: a cobalt painting on the pale background, depicting tulips, roses and lilies with vines, leaves and buds in-between. It's the same conventionalised floral pattern that started to spread in the vernacular embroidery works of the middle 18th century. It proves yet again that many elements of the vernacular culture that so far were considered to be genuinely rural, are in fact imported there through the city and manor cultures.

Translated by Tiina Randus



Olustvere teemapark

URMAS TUULEVESKI

Olustvere mõisa väärtus on terviklikkus: viimase saja aastaga ei ole mõisasüdamdes suurt muutunud. Ligi kolmkümmend ehitist ja rajatist on seni heas korras ja hoitud. Pargiarhitekt Georg Kuphaldi plaani järgi kujundatud parki ei ole lastud metsaks kasvada. Mõisani viivatel pärna- ja tammealleeidel on pikkust kokku üle kümne kilomeetri. Veelgi enam, piirkonnas on säilinud endisaegne maakasutus: põllujaotus, ühendusteel, metsasiilud. Selle kavandamisel on peale majandusliku põhjendatuse arvestatud ka avanevaid vaateid. Täiuslikkust segavad vaid lähedusse rajatud korrusmajad, mõned kolhoosiaegsed majandushooned ja kompleksi ainukese lammutatud ehitise kasvuhoone vahetusse lähedusse rajatud koolimaja. Olustveres võib ka üsna vähe kujutlust pingutades tunda end külalisenäe sajanidataguses mõisas.

Peale tervikuna säilinud mõisa on Olustverel tähelepanuväärne ajalugu, mis algab muistse asulapaigaga, kust on leitud XI ja XIV sajandist pärit aardeid. Olustverega on seotud väejuht Hans Heinrich von Fersen, kelle keisrinna 1795. aastal krahvisseisusesse tõstis ning kes pani aluse Fersenite suguvõsa edukale öukondlikule karjäärile.

Mõisa vanemad hooned on pärit XIX sajandi keskpaigast. Inglise stiilis härrastemaja rajati XX sajandi alguses. Tumedast graniidist viljakuivati, mille sisustuski eeskujulikult hoitud, valmis alles 1913. aastal. Kompleksi ehituslikku väärtust hinnates ei jää märkamata toonaste ehitajate silmapaistvad tiserioskused, müüri-ladumiskunst ja materjalide valik. Pargi-rajatist: kaevud, sillad, truupid, piirdeaiad ja -postid täidavad eeskujulikult tänaseni oma funktsiooni ja täiendavad vaateid. Olustvere säilimisele on aidanud kaasa heaperemehelik suhtumine, suurema osa hoonete järjepidev kasutamine ja mõneti ka rahanappus. Kui enamikus koolides, sealhulgas ka mõisakoolides, oli varem kombeks igal suvel värskendamise mõttes kõik seinad ja põrandad üle värvida, siis Olustveres katsetati õnneks enne värvimist lihtsalt pesemisega, ning leiti, et see annab samuti soovitud tulemuse.

Mõned aastad tagasi, kui kool hakkas oma tegevust mõisakompleksis kokku tõmbama, tõusis aktuaalseks mõisale uue kasutusvõimaluse otsimine. Profiili muutnud kool hakkas õpetama tootlustus- ja turismieriala. Mõisahoonetes

Olustvere mõisakompleks. Viinakööki on planeeritud potikoda, nuumhäregade talli restaureerimistöökoda. Olustvere manor complex. The distillery will be reconstructed as a ceramics house, the ox stable as a restaurating house.

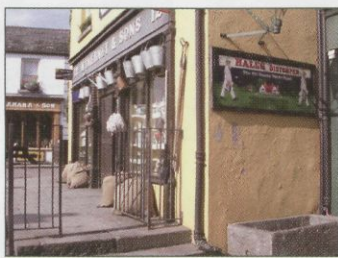
FOTOD / PHOTOS BY URMAS TUULEVESKI



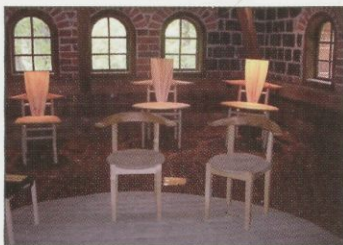
rajati sobiv praktikabaas: mõisa peahoone avati külalistajatele, loodi turismiinfo tuba, hakati rentima ruume seminaride ja muude ürituste jaoks, pakuti teenindust. Mõisa kõrvalhoonetele püüti leida uut otstarvet (näiteks tegutses endises sepikojas mõnda aega kauplus), ent majandushooned jäid siiski põhiliselt kasutuseta ja kooli seisukohalt oli nende hooldamist õpperaha arvelt raske põhjendada.

Võimalus taotleda raha Euroopa Liidust andis Olustverest hoolivatele inimestele motiivi arendustegevust uue hoo- ga alustada. Vaadati veel kord üle mõisakompleksi väärtused

ja unikaalsus ja sõnastati missioon: Eesti kõige terviklikumalt säilinud mõisakompleks peab edaspidigi säilima, arenema ja jääma avalikkusele avatuks. Kompleksi säilimise saab tagada mitte seni toimunud juhuslik (projektipõhine) rahastamine, vaid stabiilne eelarve. Kindlaim võimalus avaliku kasutamise säilitamiseks on riigi osalemine. Nii formuleeriti eesmärk: Olustvere on riigile kuuluv mõis, mille tegevust korraldab sihtasutus osaliselt riigipoolse finantseerimise toel. Et ambitsioonikat missiooni täita, oli vaja tulevikupilti Olustverest kümne või kahekümne aasta pärast. Olustveret Euroopa analoogidega kõrvutades seati eesmärgiks rahvusvahelise tähtsusega teemaparki rajamine. Olustverest peaks saama nii sise- kui väliturismile orienteeritud, mõisakompleksi ajaloolist ilmet, traditsioonilisi tegevusi ja kvaliteetseid teenuseid ühendav keskus. Mõisa peahoone, uuem härrastemaja sobib seminaride, teatritenduste, kontsertide ja näituste korraldamiseks. Miljõosse sobivad restoran ja kohvik peaksid suutma teenindada kogu kompleksi, pakkudes klientidele paindlikke lahendusi. Värskest restaureeritud sepikojas pakutakse juba täna einestamisvõimalust ning nõudlus kasvab kiiresti. Tühjalt seisev vana härrastemaja sobiks hotelliks, mitmekesise hinnatasemega majutuskohtade rajamiseks on kompleksis veel mitmeid võimalusi. Teemaparki peamine idee on ajastu ja tegevuste eksponeerimine ja aktiivse osalusvõimaluse pakkumine. Peale valminud sepikoja on kavvas käivitada poti- ehk keraamikakoda, tiseri- ehk restaureerimiskoda, apteek koos ürdiaiaga, meierei, rätsepatöökoda ja kübarakoda. Sobilikud ruumid leiduksid paberi, seebi, küüналde ja ehete valmistamiseks, näituste ja müügi korraldamiseks. Need on realselt saavutatavad sihid. Kümne aasta pärast peaks olema sobilik Iirimaa Bunratty ja Soome Fiskarsi kõrval nimetada ka Olustveret.



Bunratty (Iirimaa). Rekonstrueeritud küla- ja linnatänavad. Sisse saab astuda kauplusesse, kõrtsi, postkontorisse, apteeki. Külalastada perearsti ja kunstnike. Bunratty (Ireland). Town and village streets restored. You can visit a village shop, a pub, a post office, a drug store, a doctor's office and several artists.



Fiskars (Soome). Teemapark on rajatud endisesse tööstuspiirkonda. Teemaparki on tänaseks koondunud ligi sada kunstniku ja käsitöölisi. Fiskars (Finland). A thematic park in an old industrial area, where more than hundred artists and craftsmen live and work.

A thematic park in Olustvere

URMAS TUULEVESKI

Olustvere manor house in Viljandi County is valuable for its preserved complexness. The last hundred years have not changed much of the manor centre. All of the nearly thirty buildings are still in good condition and well preserved. The oldest buildings in the manor date back to the middle of the 19th century, but the main building was constructed in English style in the beginning of the 20th century. For decades, the manor was used by the local vocational school. Couple of years ago the school stopped to use the complex actively and a need arose to find a new application for it. As the school changed profile and started to train students on catering and tourism, some of the manor buildings were given a new purpose and the students now have a perfect place for their field training. Despite of that, most of the outbuildings were left unused, as it was hard to direct the educational funds into the maintenance costs. The possible financing from the prestructural funds of EU are now motivating the people who care about the Olustvere manor complex to start anew the development. All the values and unique features of the manor complex were re-assessed and an objective was formed: to preserve and develop Olustvere manor as it is the most integral manor complex in Estonia; its public usage was also considered to be necessary. The ownership of the manor was decided as follows: Olustvere manor belongs to the state and its affairs are managed by the foundation that is also co-financed by the state. The future prospects of the manor were decided to base on manor's uniqueness. Comparing the potential of Olustvere and its European analogues, a thematic park of international importance was decided to create.

The main building of the manor is suitable for holding seminars and other events, such as theatrical performances, concerts, exhibitions etc. A milieu-friendly restaurant and a café should be able to cater the whole complex and offer fresh and appealing new possibilities. The old and unused manor house is suitable for a hotel. The idea behind the thematic park is to expose the forgotten era and its activities and offer a chance for active participation. So far a smithy has been restored; a ceramics house, a cabinetmakers' or restaurateurs' workshop, a drugstore with a herb garden, a dairy, a tailor's workshop and a hat manufacturing are still waiting their turn. Suitable manufacturing spaces could be found also to make paper, soap, candles and jewellery and for exhibiting and selling the goods.

Translated by Tiina Randus



Linnused linnades

TIIT KALJUNDI

Eesti maastikus leiab keskaegseid linnuseid üle poolesaja. Need monumentaalsed ehitismälestised kannavad endas ammendamatu teavet ajaloolistest, geopoliitilistest, sõjalistest ja kultuurilistest seostest kuni ehituslike ja elukorralduslike nüanssideni. Kaitsemaastikuline ja ühendusteeline sobivus olid eelduseks linnuste, meie vanemate linnade tekkele.

Topograafiliselt on tegemist erinevate ja põnevate keskkondadega, kus ajalooline linnusetuumik põimub tänase linnastruktuuriga või ka eristub sellest. Topograafilisele paiknemisele linna suhtes lisandub linnaelus kaasärääkimise aspekt – see võib toimuda nii aktiivselt kui ka üldse mitte.

Sarnaselt linnuseehitiste dramaatiliselt erinevale saatusele erineb ka linnuste topograafiliste baaside ehk eelkaitse- ja õuemaastike uurimuslik ja heakorrastatuse seis.

Linnusealade ja -ehitiste probleemistik on aktuaalne, kuivõrd linnad on nii koduses kui rahvusvahelises konkurentsisis põhjalikult läbi kaalumas oma püsiväärtusi ja neist tõusvaid võimalusi. Identiteeti ja omapära otsides pöörduvad pilgud linnusevaremetele. Aimatakse, et kasu võiks tõusta endisaegsetest suhtlusvõrgustikest, lisanduvad uued rakendused: kohalike poliitikute kampaaniaüritused, äriprojektid või hoopis soov teostada naivromantilisi ideid.

Kuivõrd on meie linnused valmis tänapäevaseks agaraks hõivamiseks? Mida teha, et sellega ei kaasneks korvamatuid aja-, ehitus- ja kultuuriloolisi kaotusi ning mastaapseid maastikulisi eksisamme? Vastus on linnusemaastike jätkuvas tõsiteaduslikus uurimises ja vastutustundlikus seostamises paikkonna arengukavaga.

Allakirjutanal on olnud tänuväärne võimalus osaleda mitme linnuseala uurimisprotsessis, seega süveneda ka igale ainuomastesse probleemidesse.

Viljandi Lossimäed

1996. aastal koostas in “Viljandi vanalinna analüüsi ja rakendusettepanekud”, mis oli vajalik linna uue üldplaneeringu lähteülesande mõtestamiseks. Vanalinn toimus keskaegse ordulinnuse eeslinnuse ja nii kanduski tööprobleemistik linnuse mitmeastmelisele kaitseüsteemile, s.t. Lossimägede linnusekõrgendikele. Keskaja Vana-Liivimaa võimsaimal ordulinnusel on toimunud ühed Eesti järjekindlamad arheoloogilised väljakaevamised ja varemete konserveerimistööd. Analüüsi tulemusena jõudsin üllatava tõdemuseni, et meile nii harjumuspärane Kaevumäe linnusemaastik ehk konvendihooned ja esimese eeslinnuse ala eksponeerub hoopiski “pahempidi kindana”! Aegade jooksul toimunud purustuste, varingute, kivimaterjali laialitassimise ja kahjuks ka läbi sajandite mitmesugustel eesmärkidel toimunud lahtikaevamiste tagajärjel ei taju vaatleja imposantset linnuseruumi sugugi autentsena.

Selgitan: linnuse hoonemahtude asemel haigutavad kaevustüendid, hoonetevahelistele õuealadele on kuhjunud aga rusumäed ning väljakujunenud teerajad paiknevad vaid võimalikul jalutamiskõlblikul marsuudil. Nii jätkubki peavära-

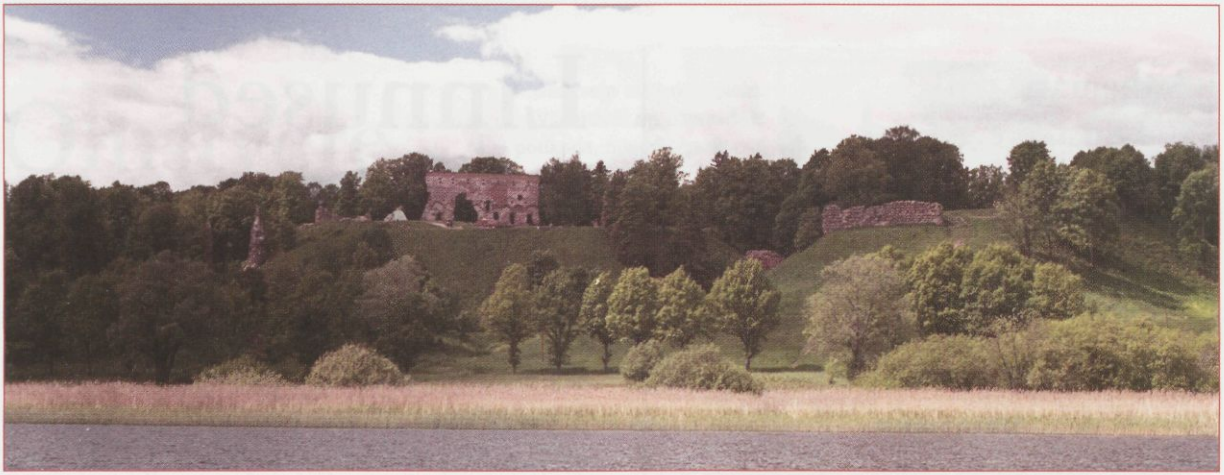
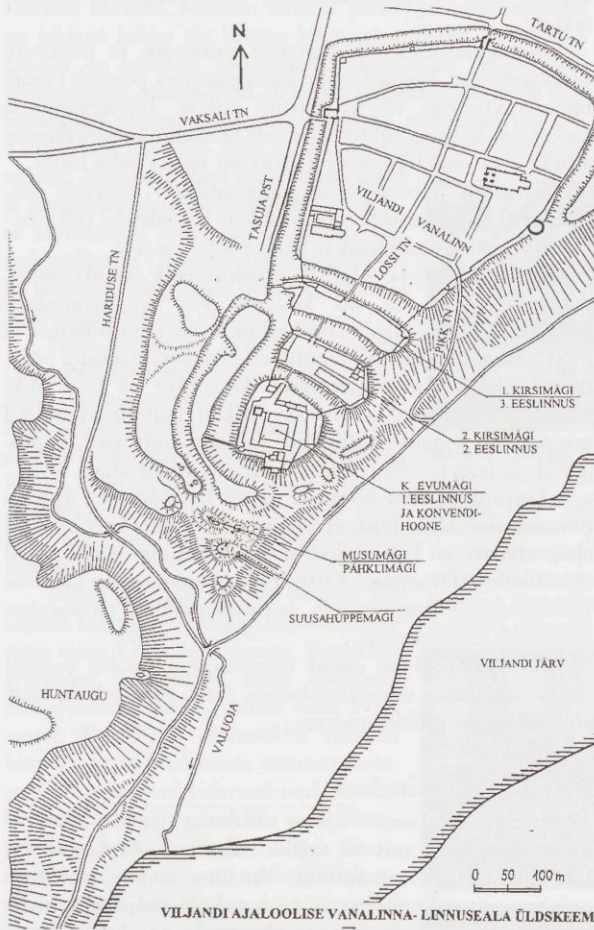


FOTO / PHOTO BY PEETER OSSIP



PLAAN / MAP BY TIIT KALJUNDI

VILJANDI LOSSIMÄGEDE PLANEERING.

Töögrupp: arhitektid Tiit Kaljundi, Mart Keskküla, Kalle Kadalipp, ajaloolane Kaur Altoa, arheoloogid Heiki Valk, Arvi Haak, dendroloog Tiina Viir.

GENERAL LAYOUT OF THE VILJANDI OLD TOWN AND CASTLE (project team: T. Kaljundi, M. Keskküla, K. Kadalipp – architects; K. Altoa – historian; H. Valk, A. Haak – archaeologists; T. Viir – dendrologist)

vat läbiv teerada hooletult üle konvendihoonelõunatiiva ning kulgeb väljakaevamistega ringmüüri väliskontuurile kuhjatud rusulademetel. Jalutajal jääb tajumata linnuse üldkompositsioon: linnusehoonete ja vaheõuede paiknemise loogiline vahakord ning ringmüüri kui ründavat-kaitstavat võõndit eraldava kontuurehitise roll. Sümbolne on, et linnusehoonestus ja õuealad on osaliselt vahetusse läinud isegi linnust tutvustavatel stendidel.

Konstateeringu tagajärjel moodustati linnavalitsuse initsiatiivil arhitektidest, ajaloolastest, arheoloogidest ja dendroloogidest töögrupp, kelle ülesandeks oli välja töötada ordu-linnuse ala korrastamise ja linnusevaremete konserveerimise kontseptsioon ning tegevuskava. Järgnesid kriitilised maastikuvaatlused, varasemate uurimuste ja kavandite põhjalik läbitöötamine ning tekkinud seisukohtade ja ideede vahetus.

Kandvaks kujunes ettepanek loobuda Kaevumäe pealinnuse ala säilitamisest heidik-maastikulise varemete pargina ning koondada kõik lähiaja ja pika perspektiivi uurimustöö- ja rakenduslikud ettevõtmised ja ressursid autentse linnusemaastiku väljakujundamiseks.

Töögrupi paariaastane (2000–2001) koostöö oli pingeline ja ideerohke. Tuli väljuda erialaste uurimuste korridoridest ja pöimida need ühise eesmärgiga kontseptsiooniks. Samuti tuli täpsustada juba varem planeeritud arheoloogilise väljakaevamise piirkondi ning korrigeerida linnusemüüride konserveerimise meetodikat.

Ettearvatult kirglike vaidlusi keskonnametnikega tekitas linnusevaremetele kasvanud ja neid otseselt kahjustavate puude mahavõtmise vajadus. Antud vaidlusega kaasnes ka äärmiselt positiivne otsus: koostada ka kogu Lossimägede piirkonna haljastus-maastikuline arengukava. Selle tervititava lisatöö raames joonistus välja kogu ordulinnuse reljeefmaastiku kompositsioon ning sai fikseerida puistutes avamist vajavad vaatekoridorid. Samaaegselt toimusid lõunapoolsetel väikekõrgendikel (Pähklimägi, Suusahüppemägi) arheoloogilised väljakaevamised, kus avastati nii ülikutalu jäänused kui linnust piiranud kiviheitemasinate alusrajatised (tõenäoliselt 1223. aastast). Millised elukorralduslikud, chi-



tuslikud ja sõjategevuslikud seosed! Need avardavad oluliselt üldpilti linnuseala mõjutoonist.

Nii saigi kontseptsioonina süsteemselt välja kujundada kogu Lossimägede piirkonna, mis hõlmab nii ordulinnuse ala, perspektiivseid arheoloogilisi uurimispiirkondi, ümbruskonna ajaloolis-maastikulisi vaatekohti, suveürituste alasid kuni juurdepääsuteede, jalutus-, jalgratta- ja suusamarsruutide ning vajalike tehnovõrkude skeemi markeerimiseni. Tulevikus pakub põnevat uurimistööd linnuse hoonestus-etappide, kaitsemaastiku väljakujundamise, vallikraavide kaitseehitiste ja juurdepääsuteede selgitamine, samuti Viljandi kui keskaegse hansalinna järvesadama asukoha leidmine.

Kirjelatud suure töö peamiseks väärtuseks on see, et kontseptsioon koostati kooskõlas uurimis- ja müüride konserveerimistöödega ning haljastuse ja maastiku korrastamisega. Töögrupp koguneb mitu korda aastas, et teha kohavaatlusi, kokkuvõtteid tehtu ja avastatu kohta ning koostada edasise tegevuse kava. On endastmõistetav, et ettepanekud kuuluvad taas ülemõtestamisele ning sihiteadlikku tegevust jätkub Lossimägedes aastakümneteks.

Rakvere Vallimägi

Sarnaselt Viljandile otsustas Rakvere linnavalitsus 2003. aastal koostada oma ordulinnuse ala ehk Vallimäe arendamise kontseptsiooni, et täpsustada tingimusi uue üldplaneeringu lähteülesande koostamiseks. Esialgu nii linnuseala kui linnust ühiselt käsitlev projekt otsustati erinevate probleemiasetuste tõttu koostada siiski eraldi osadena, kusjuures tingimuseks oli tegijate loomingu-line koostöö. Vallimägi paikneb Rakvere vanalinna muinsuskaitsealal.

Erinevalt Viljandist asub linnusemägi Rakveres juba

kaasarääkivamalt tänases linnastruktuuris ning säilinud-rekonstrueeritud konvendihooned oma tornide, lõunaöue, väravate ja piirdemüüri pakub üha enam huvi külastajatele. Maastikuliselt imposantne Vallimägi koos monumentaalse linnusesiluetiga on hästi vaadeldav linna viivatelt teedelt. Kohapeal, keskaegse ordulinnuse ümbruses, köidab meeli erakordselt ajalooõnguline ja avar maastikupilt, mida eraldavad all-linnast puude võõndid mäenõlvadel. Kaitsemaastikulist meeleolu võimendavad looklevad vallikraavid, mis meenutavad kroonikates mainitud tapilaagreid tuhandete vangivõetute küüditamisel Venemaale. Tegemist on maastikumiljöölise omapäraga, hoolimata tõsiasjast, et Vallimägi on läbi aegade olnud ka ammandamatu kruusakarjäär; veel esimese vabariigi lõpul taheti hädaabitöödena kaevata tranšee läbi Vallimäe ühendamiseks Vallimäge ja Pikka tänavat. Sellest jäänud sügavad vaod paistavad maastikus tänini.

Kirjelatud tingliku kaitsemaastikulise atmosfääri säilitamine ja võimendamine kujuneski põhiväärtuseks, millega sai suhestada teisedki töögrupi poolt välja pakutud arendamisteemad: teede võrgustik, uued lähenemissuunad ja trepistikud, avatavad vaatesektorid, valgustusprogrammid, pealekasvanud puistu eemaldamine, samas ka uute võõndite juurdeistutamine. Suurimaks maastikuliselt ümberorienterumiseks kujuneb plaanide kohaselt ordulinnuse lõuna-

poolse juurdepääsu korrastamine, mille järel saaks eksponeerida linnuse terviklikumat lõunafassaadi ja eelkindlustuste bastione ning lisaks lähenevate külastajate silmis vaatamisväärsusele ajaloolisemat hõngu.

Kruusakarjäärid on kavas rekuliveerida, suurim tõngermäe kujundada hädavajalikuks autoparklaks koos juurdepääsuteega läheduses rekonstrueeritava lauluväljakule-suve teatrile. Ettepanekutes on teadvustatud nii varem kui antud töö raames tehtud ehituslooliste ja



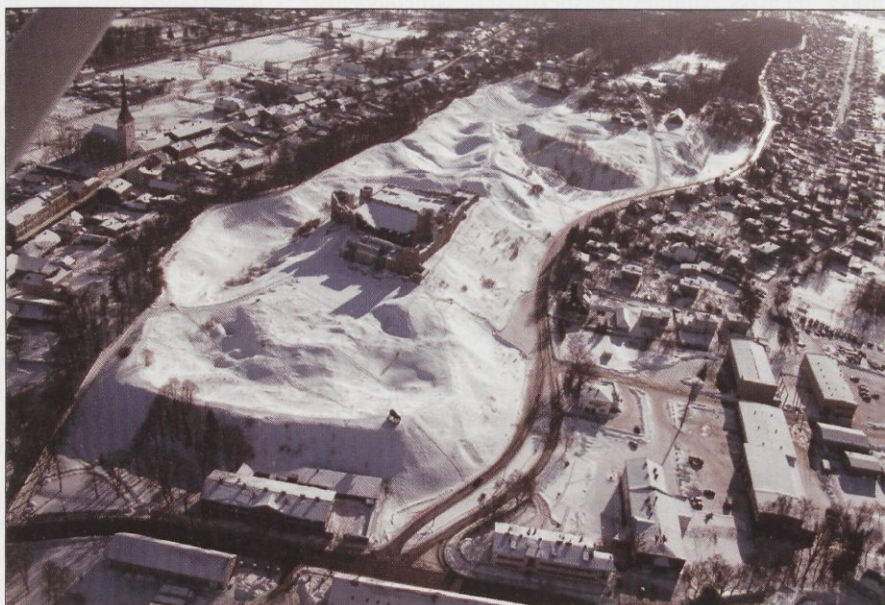
Romantiline kaitsemaastik.

The romantic defence landscape. FOTO / PHOTO BY TIIT KALJUNDI

Vaade Vallimäele ja linnusele.

A view of Vallimäe and the castle. FOTO / PHOTO BY TAIRO LUTTER

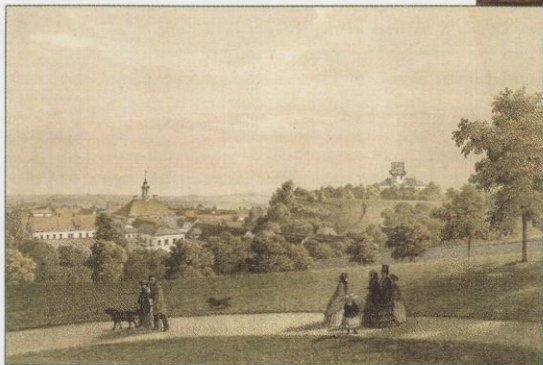
**RAKVERE VALLIMÄE
PLANEERING.** Arhitektid
Tiit Kaljundi,
Mart Keskküla,
ajaloolased Kaur Alttoa,
Linda Kaljundi, Odette
Kirss, arheoloog Tõnno
Jonuks, dendroloog Taavi
Saar.
A VIEW OF RAKVERE
HILLFORT (project team:
T. Kaljundi, M. Keskküla -
architects;
K. Alttoa, L. Kaljundi,
O. Kirss - historians;
Tõnno Jonuks - archaeo-
logist; Taavi Saar -
dendrologist)





Toomemäele iseloomulik puude tihedus ("pime aed").
Density of the trees characteristic to Toomemäe ("dark garden").

FOTO / PHOTO BY TIIT KALJUNDI



Toomemäe 19. sajandi algpark.
A view of Toomemäe from 19th century.

kinnistut. Kui ajalugu oleks läinud teisiti, oleks Toomemäest võinud saada Tallinna Toompea hoonestuslik analoog! Pinnase kunagine kuhjamine muldkindlustuste ringkonnatuuriks on tekitanud aga tänaseks tõsise probleemi, mäenõlvade ulatusliku erosiooni.

Üldplaneeringu tööprotsessis sai Toomemägi jaotatud 30 tunnuslikuks piirkonnaks, mis said aluseks edasiste detailplaneeringute ja vastavate lähteülesannete koostamisele. Nendes nn. passides on kirjas piirkonna looduslik, arhitektuurne ja tehniline olemus, eesmärgilised taotlused ning vastavad kehtestatud toimingud. Üheks komplitseeritumaks teemaks kujunes Toomemäe kui pargiala looduslikule seisundile, veel enam aga pargi seisundile hinnangu andmine ning kokkulepete saavutamine pargi puhkeväärtustes ja kujundamise põhimõtetes. Vaatlustega selgusid kurvad tõsisajad: puude üleelatus ja haigused, puuvõrde suured liitused, mis vähendavad pargi valgustatust ja murukasvu ning üldine pargikujunduslik üksluisus. Planeerimist segas tuntavalt legend Toomemäest kui inglise stiilis looduspargist, mis nagu õigustaks kujunduslikku minnalaskmist, kuigi samas ei seostu see pargiga, mida iseloomustab teede võrgustiku tihedus ja haljakute killustatus. Jäigad vastulased olid ootuspärased, kuid raskendasid siiski oluliselt erialaste seisukohtade põhjendamist.

Nii esitasimegi vastutustundlikult planeeringu pargikujunduslikud ettepanekud koos ajalooliste gravüüridega, nn. võtmekaadritega Toomemäe 19. sajandi hülgeajast, kus kajastub ilmekalt J. W. Krause kompositsiooniliste ideede mitmekesisus: puude grupid, alleed, avatud välud, eksponeeritavad hooned, vaaterakursid, taotluslikud meeoleolud. Uudse nüansina lisandus ettepanek istutada parki põõsastikke nii vaatealade avamise, erosiooni tõkestamise kui lauulindudele pesitsemisvõimaluste pakkumise eesmärgil.

Planeeringuga tehti ettepanekuid ka Toomemäe ekspo-

neerituse, vabaõhuürituste alade, vaate-sektorite ja trepistike kohta. Tagantjärele tuli linnachitusliku veana hinnata kagupoolse maaneemiku kinniehitamist 1990. aastatel Hansapanga hoonestusega, mis sulges olulise vaatesuuna Toomemäelt kesklinnale, samuti on seega kadunud ka üllatuslik pargilik aktsent linnavaates. Kahetsusväärset on soov laiendada Ülikooli tänava poolset hoonestust Toomemäe suunas jätkuvalt päevakorral. Üldplaneeringus fikseeriti siiski olulise punktina vajadus säilitada Toomemäe raekoja-poolsel jalamil asuv sõjas hävinud hoonestusala avaliku haljasalana, millega jääb vaadeldavaks ka täiskõrguses mäenõlv koos pilkupüüdva Tartu sümboli tähetorniga. Kokkuvõtvalt oli Toomemäe üldplaneeringu koostamine pingeline maastikuanalüüsi ja pargikujunduslikesse võtetesse süvenemist nõudnud suurtöö. Nüüd, pärast planeeringu kehtestamist, jääb oodata vaid kolleegide edasiarendusi ja edasiviivate ideede realiseerimist.

Neis tööprotsessides ilmesid meie rahutule ajale iseloomulikud jooned. Ajaloolistel maastikel toimuvad uurimused ja rakenduslikud ettepanekud ei ole teemad iseneses, vaid seostuvad meie emariikliku ruumi ja asustusvõrgustiku tunnetuse taastumisega koos sellest tõusvate missioonitunnete, ambitsioonide ja võimalustega. Omajagu aega nõuab sellise töö juures orienteerumine bürookraatlikes skeemides, majandusnüanssides ja kohalikes poliitilistes rütmides. Linnusemaastike korrastamisel ilmneb meie spetsialistide (ametnikest rääkimata) maastikuarhitektuurilise harituse puudulikkus, mida ei korva teadmised keskkonnavõrgustikust ja -tehnikatest ega botaaniline tarkus. Probleemi läbi tunnetanult luban endale ka arvamist, et meie muinsuskaitse-erialasel tarkusel on praegu käes murdeline hetk võtta endale vajalik aeg ühiskonna arenguprotsesside tähelepanelikumaks tunnetamiseks, targaks paindlikkuseks, suhtekorralduseks ja lõplikeks hinnanguteks-otsustusteks.

Castles within towns

TIIT KALJUNDI

There are over 50 medieval castles in Estonia; many of them are now part of town. All of them are topographically different from each other; a hillfort landscape is an exciting environment where a medieval castle centre is united with a modern town structure. The problem of hillfort areas and buildings is burning as the towns are assessing their permanent values and their possibilities in the context of international competition. Are our castles ready to face the modern engagement? How to proceed in order to avoid irreparable losses in architectural and cultural history and large-scale landscape mistakes? The answer lies in the scientific research of the landscapes and their responsible coherence with the development plans of the area. I have been lucky to participate in many field studies of many stronghold areas and therefore to examine thoroughly the problems of different places.

In 1996 I drafted an implementing motion and an analysis of the old town centre of Viljandi that were necessary in order to determine the starting points for town's new comprehensive plan. The old town centre performed as a front defence sector of the medieval German Order castle; therefore, the main problems of my work were the multi-levelled defence system and the hillfort heights. After an analysis I came to the surprising conclusion that the visitors of the old town are deprived of seeing the general composition of the castle, the logical relations between the buildings and intermediate yards and the role of the circular wall as a separating contouring element. The town government put a work group together to come up with a concept for developing the stronghold and its surroundings. The concept included the area of Order castle, perspective archaeological excavation sites, nearby historical and landscape viewing areas and sites for summer festivals, as well as marking of the access roads, roads for pedestrians and cyclists, routes for skiing tracks and the necessary utility networks.

After Viljandi set an example, also Rakvere town government decided to put together a general concept for developing the Order castle area, the Vallimägi, in 2003. The purpose of it was to specify the requirements for the new comprehensive plan. Unlike in Viljandi, the Rakvere hillfort has been blended in with the modern town structure; the preserved and reconstructed convent house with its turrets, south yard, gates and wall is of great interest to the tourists. Vallimägi area offers a great landscape view and its monumental silhouette can be seen from the roads coming into the town. The preserving of this atmosphere belonging to a former defence landscape became a basic starting value for the work group; the group made many proposals for further developments, including the road network, new accessing routes, stairs, new viewing sectors, illumination, cutting down excess forest stands and planting new ones. The motion programme for Vallimägi and the Order castle area pointed out the uniqueness and potential of this landscape. Now we have a clearer view on the Rakvere urban-space structure with its new settlement in the West, the Vallimägi, the old town, the downtown and the areas in

the East. Every part has its role to play; Vallimägi with its hillfort is the carrier of Rakvere's historical and landscape identity.

A partial comprehensive plan for the Toomemägi area of Tartu was compiled in 1999; the work was exciting due to the exceptional ancillary claim to consider the area as a park of town-wide importance. In the work process it became clear that for the inhabitants of Tartu the Toomemägi is meaningful for its dignified and symbolic buildings – the cathedral, the observatory, the old anatomical theatre, the clinics and the bridges. The surprising fact of the hill being actually three successive hills is less known; Toomemägi is a natural formation from the inside and artificial one from the outside. The reason of uniting the three hills lies in the dramatic war history of Tartu; in the process, Toomemägi was made more and more suitable for defence purposes, from the ancient hillfort to the mighty urban fortress of the 18th century. During the process of compiling a comprehensive plan the Toomemägi was divided into 30 characteristic areas; further detailed plans were made, respectively. These 'passports' give a detailed description of the area's natural, architectural and technical properties, the aims of development and the actions taken. The most complicated problem proved to be the assessment of



Samamoodi, nagu muutuvad arusaamad ajaloost ja ajaloolistest väärtustest, on pidevas muutumises ka ettekujutus optimaalsest arheoloogia- ning rekonstrueerimispraktikast. Arheoloogilised väljakaevamised Viljandi Lossimägedes 1878. aastal.

The concepts of proper practices for archaeological excavations and reconstructions are actually something constantly evolving, just as our understanding of history and historic value is actually something volatile. Excavations at Viljandi castle in 1878.

Toomemägi's condition as a park area and agreeing on the principles of its recreational values and design. Sad facts were recorded during the monitoring: the trees are overage and have various diseases, excessive canopy density decreases the illumination and lawn growth, not to mention the overall lack of variety in park design. The plan gave new suggestions for the exposing of Toomemägi, the location of sites for open-air events, viewing areas, park design, opening of viewing areas and combating the erosion.

The work process uncovered the characteristic traits of our nervous times. Researches and implementing motions on historical landscapes are not important *per se*, instead they are related

to the rehabilitation of Estonia's independent space and the recognition of our settlement systems, together with the sense of mission, ambitions and potentials arising. On can also not forget the importance of knowing the bureaucratic systems, the economical nuances and local political winds. Regulating of hillfort areas uncovers our specialists' and administrators' lack of knowledge of landscaping; the expertise on environment protection and its techniques and all the botanical wisdom put together can't be a substitute for that one. As I have seen the problem from the inside, I am perhaps allowed to point out that our national heritage preserving institutions are getting near the breaking point where they have to start considering the development processes of the society and find means for public relations management and final assessments and decisions.

Translated by Tiina Randus

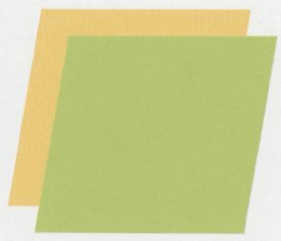

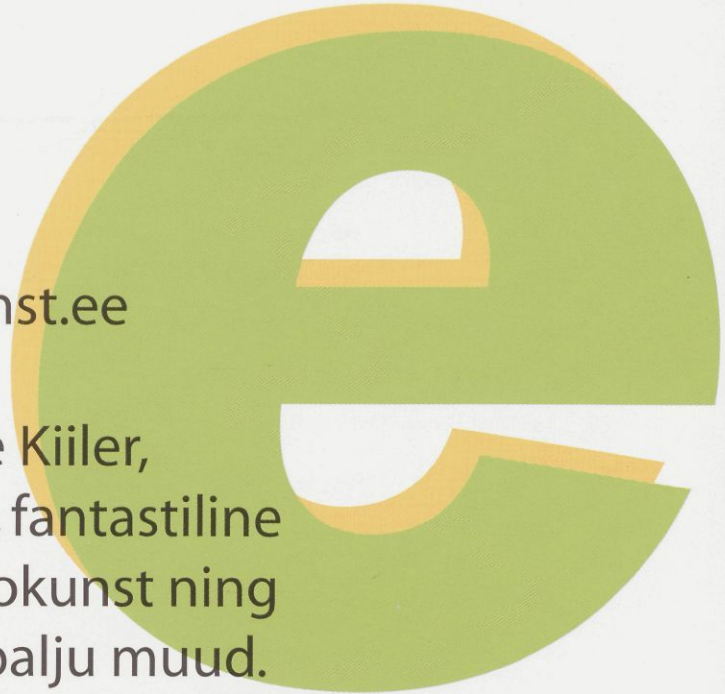


Järgmine kunst.ee
ilmub juunis.

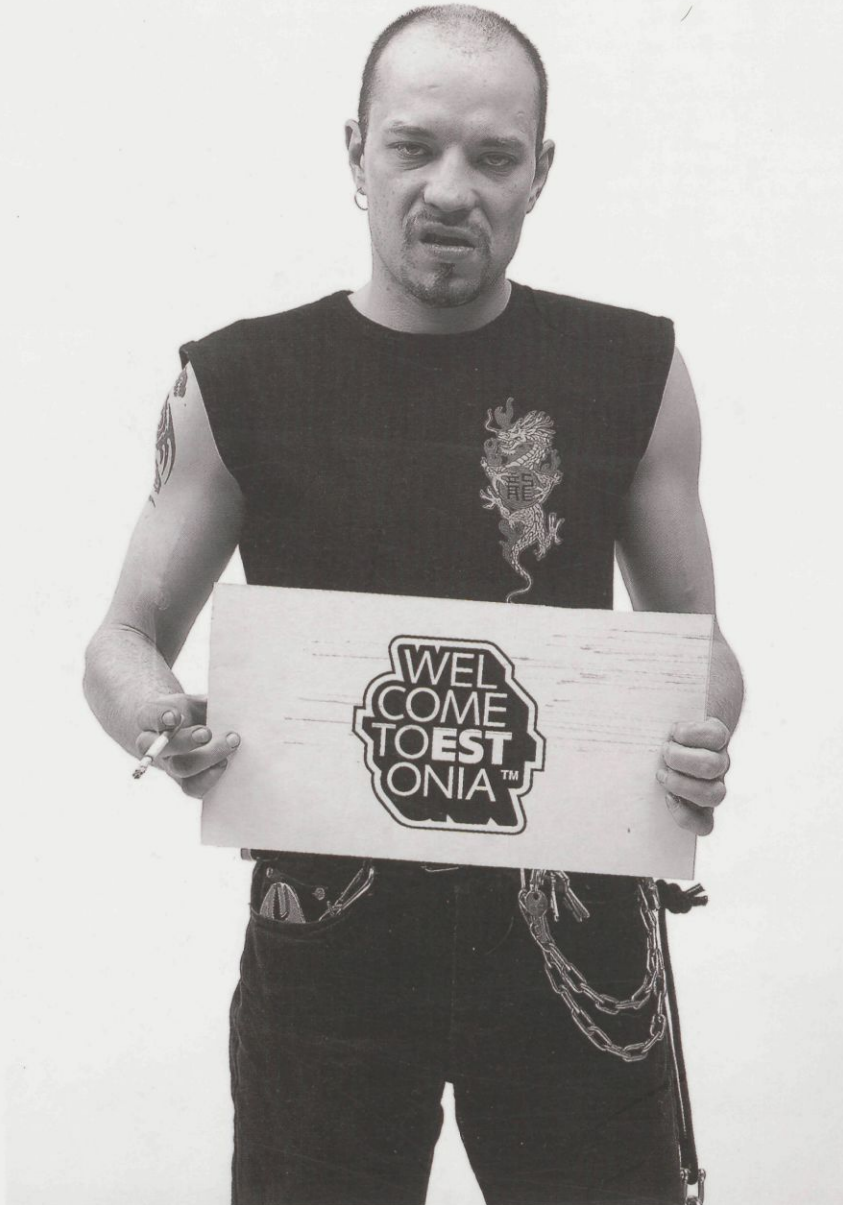
Põhiosas: Eve Kiiler,
Arturas Raila, fantastiline
realism, audiokunst ning
loomulikult palju muud.

Boonusena esmakordselt
topeltmahus ilmuv
graafilise disaini lisa.

Postsovkhozi eri
koostavad Evelyn
Mürsepp ja
John Grzinich.



PE-B
2-2261-2004,1



**Herkki-Erich Merila & Arbo Tammiksaar.
Welcome to Estonia. 2002.**

ISSN 1406-6335



Hind 49 krooni