

2/06

kunst.ee

kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliaajakiri
estonian quarterly of art and visual culture
partly in english

Eriteema: helikunst

Ly Lestberg / Paul & Anne-Daniela Rodgers

Spermatikus: Mare Tralla & Susanna Paasonen / Juri Leiderman

Berliini biennaal / Matti Milius / Peeter Linnap & fotoloogia V

Vilen Künnapu & Louis Kahn

CD
HELIKUNST /
SOUND ART



- Siga!



- värvilised...

Vägivaad
&
PROPAGANDA

NON GRATA IN USA 16.04-16.05.2006

19 April 2006 at 19

New York:

The Cooper Union for the Advancement of Science & Art
Lecture, Video Screening, Liveperformance
30 Cooper Square New York, NY 10003

24 - 30 April 2006:

Sacramento: Sol Collective Space
13th International Performance Congress
"AMERICA AMERICA AMERICA"
3 Liveperformances, Videoscreening, Conference

28 April 2006 at 10

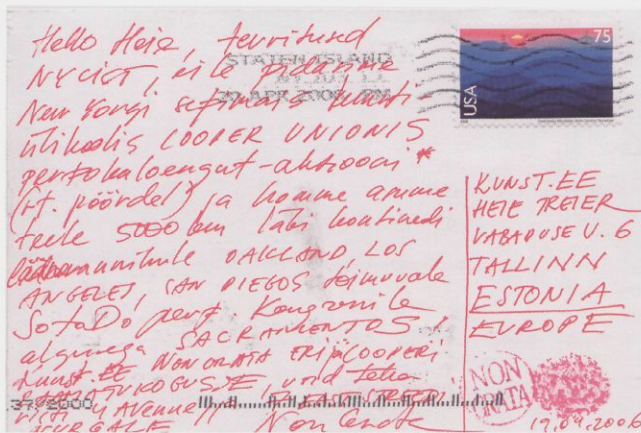
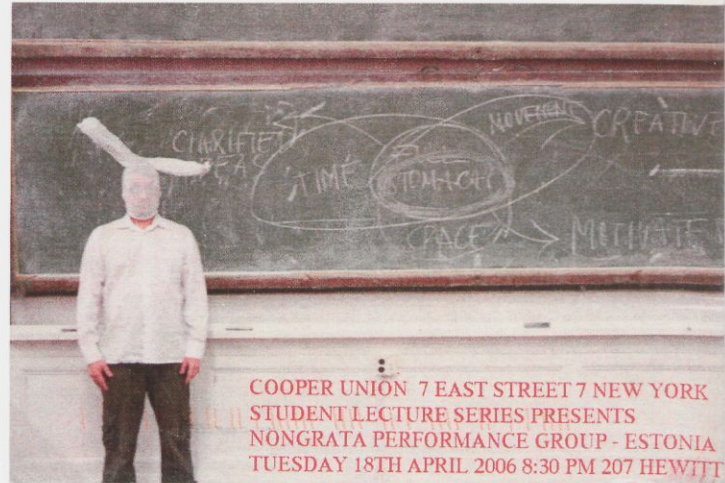
Inderkum High and Natomas Charter School
Lecture, Video Screening, Liveperformance
2500 New Market Drive Sacramento, CA 95835

24 - 30 April 2006

Sacramento: 15 Gallery and Arts
Non Grata exhibition "Art of The Invisibles"
2630 5th St. Sacramento CA 95814

01 - 05 May 2006:

Oakland: 21 Grand Gallery
Video Screening, Live performance
Oakland,



6 May 2006:

San Diego: San Diego Art Institute
Video Screening, Liveperformance
1439 El Prado San Diego, CA 92101

11 - 15 May 2006:

Boston: National and International Performance
Festival
2 Liveperformances, Videoscreening
Midway Theatre, Midway Studios 15 Channel
Center St. Boston, Massachusetts 02210 USA.

14 May 2006:

Boston: School of the Museum of Fine Arts,
Lecture, Video Screening, Liveperformance
230 The Fenway Boston, MA 02115

3 toimetusel / editorial
4 Aili Vahtrappu. Tubina plats Tartus
5 varia
7 raamatud, preemiad

näitus

8 Marek Volt. Ly kalmistuvaatluse lummuses
11 Marek Volt. Enchanted with Ly's observation of the graveyard
12 Reeli Kõiv. Kahepealine Rodgers Tartus
14 Reeli Kõiv. Bicephalous Rodgers in Tartu
16 Mare Tralla, Susanna Paasonen. *Spermatikus*'e jumalik kunst
16 Mare Tralla, Susanna Paasonen. The Devine Art of Spermatikus
18 Vägivald ja propaganda. Emergency biennale
20 Elnara Taidre. Juri Leidermani "Tapetud troojalaste tantsudest"
21 Elnara Taidre. About Yuri Leiderman's "The Dances of the Killed Trojans"

ühiskond

22 Airi Triisberg. Laatsaruse hiiliv comeback

biennaal

24 Heie Treier. Hiired ja inimesed Berliinis
25 Heie Treier. Mice and Men in Berlin
26 Colonel. Päästetud Cattelan
27 Colonel. The saved Cattelan
28 Andreas Trossek. bb4, ff, 2006
30 Maria-Kristiina Soomre. Kes on Maurizio Cattelan?
32 Maria-Kristiina Soomre. Institutsioonikriitika – kunstimaailma terve mõistus ja südametunnistus
34 Johannes Saar. Regionaalse protektsionismi lipu all globaalse kolonialismi vastu ehk KKEK plaanidest

35 Johannes Saar. CCA under the aegis of regional protectionism against global colonization

loeng

37 Peeter Linnap. Fotoloogia V. Fotograafia semiootika vaatevinklist 3: Lotmanist ja semiosfäärist
40 Peeter Linnap. Photology V. Photography from the point of view of semiotics 3: Lotman and semiosphere

ego

44 Mina metsikuim mehike. Matti Miliust intervjuerib Margus Kiis
48 I the savagest of chappies. Matti Milius interviewed by Margus Kiis

kunstikogumine

52 Jüri Hain. Omanikud, kogujad, haldajad
54 Lembit Aader. Meenutusi Alide Rõudest ja Johannes Mikkelist

eesti ja maailm

57 Katrin Kivimaa. Idaeurooplaste seitse "pattu"?
57 Katrin Kivimaa. Seven 'sins' of the East-Europeans?
58 Vilen Künnapu. Arhitekt Louis Kahn'i maagiline maailm
59 Vilen Künnapu. Architect Louis Kahn's magic dimension
61 Harry Liivrand. Kostabi, COLAB ja Eesti
62 Harry Liivrand. Kostabi, COLAB and Estonia

viimane lehekülg

64 Mari ja Kaarel Kurismaa

65–96 Helikunsti ERI

Esikaanel Andres Tali video "Vägivald ja propaganda – The Movie". 2006.

The front cover features video by Andres Tali "Violence and propaganda – The Movie". 2006.

Telli!

Telli kunst.ee telefonil 66 62 535 või võrguleheküljelt www.tellimine.ee.

Subscribe to kunst.ee from abroad via Kirilind, www.kirilind.ee.

Phone: (372) 640 8597, fax: (372) 640 8598,

or e-mail: kirilind@estpak.ee.


Varasemad numbrid / back issues: (372) 644 6483, mai@sirp.ee.



KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

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

 KLASSIKA[®]
RAADIO

Toimetuselt

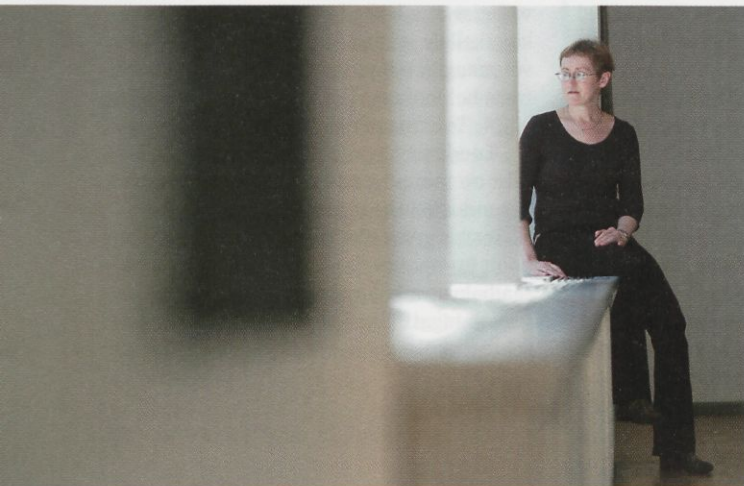
Kunst.ee-s (2002, nr 4, lk 22 jj) on olnud juttu kunsti “poliitiliseuse” tähenduse muutumisest 1970ndatel, 1980ndatel ja 1990ndatel sotsialistliku Eesti ja kapitalistliku Soome kontekstis. Kunstis saab olla poliitiline kas makro- või mikrotasandil. Võib väljendada poliitilist meelsust ja võib jääda trotslikult apoliitiliseks, ehkki viimanegi võib osutuda poliitiliseks avalduseks.

Eesti kunstnike lemmikstrateegia on olnud “apoliitilisus”. Aastakümneid on valitsenud raudkindel kollektiivne arusaam, et poliitilisust väljendav kunst on kuidagi alaväärtuslik ja odav. Võib-olla on niisuguse esteetilise arusaama taga väikese rahva ellujäämisstrateegia keset üle pea mühavaid suurrahvaste poliitilisi ambitsioone? Nii on meil hea toon tegeliku poliitilise meelsuse kodeerimine kunstis keerulistesse kujundistesse, peentesse värvivarjundistesse, introvertsetesse motiividesse jms. Kui kirjutada eesti kunsti ajalugu poliitilise seisukohalt, tuleks teha intervjuusid kunstnikega, vaadata mikroskoobi ja teleskoobiga. Katrin Kivimaa kirjutab lk 57, et eesti kunsti apoliitilisus ja individualism on jutuks ka Inglismaal ilmusas ajakirjas Third Text.

Seekord on kunst.ee põhiosas teatav rõhuasetus poliitilistel teemadel. Tähelepanu all on maailmapoliitika (lk 18–23), soopoliitika (lk 16–17), institutsioonipoliitika (lk 24–36). Ja üks kunsti kogumini ole otseselt ja kaudselt seotud poliitikaga (lk 44 jj).

Väljaspool poliitikat oleva helikunsti eri ja CD on aga koostanud külalistioimetaja John Grzinich, selle valdkonnaga aastaid seotud teoreetik ja praktik. Tõepoolest näib helikunst olevat kaasaegse kunsti üks “tõusvaid trende”. Head lugemist, vaatamist ja kuulamist.

Heie Treier



Editorial

Kunst.ee 2002, no. 4 (p. 22 ff) touched upon the theme of the transformation of the meaning of the “political” in the art of the 1970s, 1980s and 1990s, as it was understood in the context of socialist Estonia and capitalist Finland. There are many ways through art to be political – both on macro- and micro-levels. One can blare out one’s political affiliation, or remain in a pigheaded manner a-political, although the latter option may also turn out to be political.

The favourite strategy embraced by Estonian artists has been “apolitical”. In this country, a staunch collective conception has formed in decades that art expressing politics is somehow substandard and cheap. Perhaps such an aesthetic stance is a screen to shelter the survival strategy of a small nation pitching and rolling in the vortex of political ambitions of great powers? Therefore, coding the actual political prevalence in involutedly metaphorical images, fine shades of colour, introvert motifs etc. is considered here to be marked by strong moral rectitude. In order to write the history of Estonian art from the standpoint of the political, serial interviews with artists are to be held, several interpreters called in, microscope and telescope used to scrutinize the topic from a distance and also in depth.

On p. 57 Katrin Kivimaa muses: “The article recently published in the British academic-culture study magazine Third Text, handling the methodological possibilities of the dominating (i.e. western) feminist history of art for mapping the local artistic landscapes of “New Europe”, cast a glance also at Estonian art. Author of the article Angela Dimitrikaki displays interest in how local historians of art and art critics construe the new arts avant-garde in the so-called post-end-of-history epoch. In her opinion, conspicuously outstanding in Estonian art is the emphasis on the a-political and individualism, which the critics often put in contrast to critical-political-utopian projects coming from other East European countries (in particular from ex-Yugoslavia).”

The bulk of this kunst.ee places a certain accent on political topics. The authors will speculate about world policies (pp. 18-23), gender policies (pp. 16-17), institutional policies (pp. 24-36), and art collecting policies (pp. 44-56).

The Sound Art Special has been composed by the guest editor John Grzinich, a theoretician and artist, who has been involved in that area for years (the version in English cf. <http://maaheli.ee/>). Truly, sound art looks like being “a trend in ascendancy” in contemporary art. I hope you will enjoy your reading, looking and listening.

Heie Treier

{varia}

Tubina plats Tartus

Aili Vahtrappuu oma premeeritud helimonumendist.

Tubina pronkskuju on mõeldud sillaks (üleminekuna) teiste meediumide juurde. Uuenenud urbanistlikus linnaruumis peaks skulptor katsetama vahenditega, mis rõhutaksid linnaruumi ja skulptuuri terviklikku suhet ning kaasaksid linnaelaniku tunnetuslikult.

Heli ja visuaalsuse suhted kujutavas kunstis on mind huvitanud magistritööst peale, kus käsitlesin erinevate veevormide heli. Kaks mu personaalnäitust uurisid seda temaatikat. Leidsin, et heli puudutas vaatajat, visuaalseid kujundeid hakati mitmeti tunnetama. Jälgides näitusekülastajaid ja nende reaktsioone, tekkis mul huvi katsetada ka arhitektuuriruumis. Minu doktoritöö teemaks Pantheon Sorbonne 1-s Pariisis saigi skulptuuri ja arhitektuuri suhete revitaliseerimine, süvenemine helilise ja visuaalse suhetesse linnaruumis. Minu uurimistemaatika hõlmab seoseid “vaatama/nägema”, “kuulama/kuulma”, “nägema/kuulama”.

Rahvuskultuuri Fondi toel sai 2003. aastal teoks stažeerimine rahvusvahelises IRCAMi helistuudio arhitektuuri helidisaini osakonnas. Tubina juubeliga seonduv konkursivõit 2004. aastal (koos arhitekt Veronika Valguga) tegi lõpu kujutlusprojektidele ja oli igati sobiv võimalus katsetada heliga reaalses linnaruumis. Seda siis Tartus, just siin oli linnavalitsusel julgust kunstnikuga kaasa mõelda ja riskeerida.

Kuna Eestis puudus püsiva heliprogrammiga linnaruumis töötamise kogemus, tuli tehnilise poole lahenduste loomisel appi paluda prantsuse kolleegid. Teoks sai rahvusvaheline koostööprojekt Merge Eesti teletehnilise kommunikatsioonifirma ja heli-valgusinstallatsioonide loomisele spetsialiseerunud Prantsuse väikefirma Mikadel vahel. Prantslased kasutavad siin FAN-MP3 DIN helilugejaid, millega saab heli täpselt programmeerida väga pikaks ajaks. Tubina gongiseinas kasutame puuetundlikke andureid. Arhitektuurilise heliruumi loomiseks on paigaldatud kolme reana ilmastikukindlad Bose kõlarid, mis võimendavad väljuva heli.

Arvutis heli programmeerimisega seonduvat juhatas rahvusvaheline korüfee helidisainer Louis Dandrel.

Tubina figuur püüab mitte olla staatiline traditsiooniline kuju, mis fotode põhjal modelleeritud, vaid pigem muusikaline olek (kasutatud on vanu filmilõike Tubinast), mis peaks helide kõlades siduma kogu platsi ehk ruumi ühtseks tervikuks.



FOTO AILI VAHTRAPUU

Aili Vahtrappuu koostöös arhitekt Veronika Valgu ja helikunstnik Louis Dandreliga. Tubina plats Tartus. 2005.

Aili Vahtrappuu, with architect Veronika Valk and sound designer Louis Dandrel. Square of Tubin in Tartu Estonia. 2005.

Tubina plats kannab nelja muusikalis-helilist programmi: Tubina muusika, helide sein, aja muusika ja teatri signaalid.

1. Tubina muusika.

Kaks korda päevas kõigile teada kellajaal (kell 12.10 päeval ja 18.10 õhtul) kõlab kümneminutiline Tubina helitööde valik.

2. Interaktiivne helide sein.

Tubina muusika on polüfooniline, antud paiga uus heli ja linna foonimüra moodustavad helilise kontinuumi nagu barokis.

Interaktiivne sein on mõeldud eri generatsioonidele. 12 gongi moodustavad kroonilise heliredeli, gongide kohal asuvad kõlarid ja sisemuses puuetundlikud sensorid. Külastajad võivad koputades komponeerida harmooniaid ja meloodiaid. Nii tekib Vanemuise ette uus avatud teatriruum, mida helidega väärtustame. Seda inimhäälega ilmestades saame huvitava tulemuse. Gongid kannavad endas Louis Dandreliloodud muusikafragmente. Siia on ka peidetud Tubina vokaalloomingus kasutatud paljutähenduslikud Marie Underi ja Juhan Liivi tekstid – vabaduse, õnne ja valu definitsioonid.

Edaspidi oleks mõtte algatada igal aastal konkursi noortele heliloojatele muusikalise lühiteose saamiseks, et lisada see gongide repertuaari.

3. Aja muusika.

Heliinstallatsiooni maastikku integreerimiseks pidime leidma Tartu linna helimärgid ehk helilised sündmused, mis toimivad ajas regulaarselt. Vastuseks Tartu rae-koja kellale lendab igal täistunnil nagu tuul või maagiline lind installatsioonipaigast üle fraas helilooja teosest (Tubina signatuur).

4. Teatrisignaalid.

Loodame väga, et Tubina orkestriruum on saanud avatud suhtlusruum ka teatritenduste vaheaegadel ja pärast etendusi. Teatrisignaal ehk kutsung, mis Dandrelil poolt interpreteeritud, rullub Vanemuise fassaadialustest kõlaritest üle Tubina platsi ja voolab tagasi. Signaal peaks olema kasutusel teatrikülastajale etenduse alguse märguandena.

Tehniline spetsifikatsioon

Heliväljad (kolm välja)

- Tubina muusika väli (skulptuurist müüri- rini),
- globaalne heliväli (skulptuurist teatri fassaadini),
- helide seina väli (seinast äärmiste pinkideni).

Kõlarid

- Tubina muusika väli (kaks rida kõlareid 4x4),
- globaalne väli (4 kõlarit teatri varikatu- se alla),
- helide sein (rida väikseid kõlareid gongi- de kohal).

Mis siis Tubina platsil juhtub?

Kas üle Toomemäe kiirustav inimene tuleb siia jalga puhkama?

Aastane silmanurgast jälgimine on tõestanud mõndagi. Siia tullakse tõepoolest: istuma, armatsema, sööma, juttu vestma, lehte lugema või ilma nautima. Aga heli otsitakse alati. Vanemad inimesed ootavad Tubina heliteoseid, nooremad koputavad, kopsivad, põrutavad ja löövad ka jalaga, kui heli ei reageeri.

Mis see laiemas tähenduses olla võiks?

Kui varem läbis jalakäija Vanemuise- esise mäekülje kiirustades, siis nüüd tundub mulle, et koostöös Veronika Valgu ja Louis Dandreliga on õnnestunud tekitada linnaruumi koht, kus jalakäija peatub. Niisiis interaktiivne sotsiaalne koht. Inimene seisatab, kohtub teise inimesega, tekib suhtlus, see, mis iseloomustab terviklikku linnaruumi.

Kas heli toimib siin nagu *sortilege* ehk nõiavägi, mis inimesi ligi meelitab?

On räägitud sellest, et uus heliruum võiks võidelda järjest suureneva linnamüraga, seda summutada. Antud juhul tegutses Tubina heli neljanda mõõtmena, s.t esindab aega. Kogu heliväli on ajas muutuv: linnamüra koos Tubina platsi helidega loob igal ajahetkel ühe uue heliteose. Riia mäelt kostev linnamüra esindab selles orkestris üht pillirühma. See, et ta vael ajal sisse astub, teistest üle kipub mängima, peaks meie kõrva valvsaks tegema. Õpime ehk sellises vahekorras oma linna häält kuulama...

Tubina mälestuseks rajatud heli- ja valgusinstallatsiooni puhul pole tegu möödunud mälestava monumendi-memoriaaliga, vaid pidevalt ajas uueneva, muutuva heli- ja valgusruumiga. Tubina muusika loob siin end ise edasi, kutsudes linnaelanikke protsessis osalema.

Rael Artel Gallery Tartus ja Varssavis

Pärast 8 kuud kestnud kuraatoriõpin- guid Amsterdams De Appeli kunstikesku- se "Curatorial training programme" raa- mes on Rael Artel asunud sõltumatu gale- ristina tegutsema Eesti mõistes pretse- denditu aktiivsusega. Olukorras, kus Rael Artel Gallery on tegevust alustanud "õhust ja armastusest", sel puudub ametlik insti- tutsionaalne vundament ja regulaarne fi- nantskate, on galerii laienenud lisaks se- nisele tegutsemisele Pärnus (vt kunst.ee 2005, nr 4, lk 55-56) ka Tartusse ning kor- raldab näitusi välismaal. Galerii annab väl- ja kakskeelseid infovoldikuid ja kataloo- ge. Rael Artel Gallery vaim on soosinud käepärastest materjalidest loodud n-ö ker- get kunsti, mis paistab silma teravmeelse- te tähelepanekute ja huumori poolest ega nõua kindlustus- ja tollikulutusi. Noortele kunstnikele ja kuraatoritele on Rael Artel loonud soodsa institutsionaalse formaadi, milles nad saavad end vabalt tunda ning ideelises ja tehnilises mõttes proovile pan- na, ilma et peaks juba ette kartma "kõrge kunstimaailma" kriitikat.

15.03.2006 avati Rael Artel Gallery: *Non-Profit Project Space*'i uus näitusepind Tartu linnaraamatukogu keldris. Kunsti ja informatsiooni suhte keskenduv ning kaasageset kunsti kui intellektuaalset ja infopõhist nähtust tutvustav näitusepind hakkab tegutsema sügistalvisel hooajal. Esimene hooaeg on märtsis-aprillis, järg- mine algab oktoobris.

15.03.–20.04.2006 toimus Tartus ko- haspetsiifiline avanäitus "Raamatukogu projekt. Kunstniku dialoog ruumiga". Avanäitus on alati *statement* ning kuraar- tor pidas vajalikuks pühendada esimene näitus ekspositsioonikeskkonnale endale. Esinesid Raul Keller, Kaarel Nurk, Margot Kask–Virge Loo, Tanja Muravskaja, Rauno Teider ja August Künnapu. Galerii vir- tuaalikeskkond vt: www.moskva80.com 27.04.–27.05.2006 toimus Varssavis WAA (Warszawski Aktyw Artystów) ruu- mides Rael Artel Gallery: *Non-Profit Project Space*'i ning e-transiti ja Karolina Labowicz-Dymanuse koostöös näitus "Estonian Video Art. The blood project". Osalesid Flo Kasearu, Gert Hatsukov, Külli K. Kaats, Allan Tõnissoo, Marko Nautras, Tanja Muravskaja ja Airi Triisberg, kuraar- tor oli Rael Artel. Vt: www.estonianvideo-art.moskva80.com. Kataloog on poola, inglise ja eesti keeles, toimetajad Karolina Labowicz-Dymanus, Andreas W ja Rael Artel.

Eesti videokunst Düsseldorfis

19.05.–25.06.2006 toimus Kunstraum Düsseldorfis Eesti, Läti ja Leedu video- kunsti näitus "Videoart from the Baltics", mille kuraator oli Gunnar Friel, kaasku- raator Michael Voets. Näitusel osalesid Arturas Bumsteinas (LT), Broks/Ziders (LV), Gints Gabrans (LV), Laura Garbstiene (LT), Arunas Gudaitis (LT), Kristina Inciuraite (LT), Karolis Jankus (LT), Ieva Jerohina (LV), Marko Mäetamm (EST), Andres Maimik (EST), Liga Marcinkevica (LV), Katrina Neiburga (LV), Reinis Petersons (LV), Mark Raidpere (EST), Laura Stasiulyte (LT), Killu Sukmit / Mari Laanemets (EST), Jaan Toomik (EST).

Eesti noored disainerid rahvusvahelisel näitusel

19.05.2006 allkirjastasid Eesti Kunstiakadeemia rektor Signe Kivi ning Helsingi Kunsti- ja Disainiülikooli rektor Yrjö Sotamaa koostöölepingu, mille koha- selt saavad Eesti Kunstiakadeemia disai- nierialade magistrandid osaleda Helsingi igakevadisel rahvusvahelisel näitusel "Masters of Arts".

Sügisel täitub disainihariduse andmise algusest Eestis 40 aastat. Seoses tähtpäe- vaga kuulutab Eesti Kunstiakadeemia järg- mise, 2006/2007. õppeaasta disainiaas- taks, mille raames korraldatava sündmus- te sarja avab rahvusvaheline disainiuuri- jate ja -teadlaste konverents "Connecting" 23.–25.08.2006 Helsingis ja Tallinnas.

<http://tm.uiah.fi/connecting/>

Ellinor Piipuu 18.10.1913 – 5.04.2006

5. aprillil lahkus üks Eesti professionaal- se keraamikakunsti alusepanijaid Ellinor Piipuu. Ta alustas loometeed 1930nda- tel ja oma viimase töö dateeris aastaga 1999. Meelisalaks jäi talle keraamiline skulptuur, mille ampluaa ulatus meelee- olukast pisiplastikast kuni aiaskulptuuri- ni. Tema loomingut on tunnustatud rah-vusvahelistel keraamikanäitustel hõbe- medali ja audiplomitega. 1963. aastal omistati Ellinor Piipuule ENSV teeneli- se kunstniku, 1983. aastal rahvakunsti- niku aunimetus. 1979. aastal autasusta- ti Ellinor Piipuu loomingut Kristjan Raua nimelise preemiaga.

HOP

Aktiivset näitusegevust on alustanud uus disaini ja tarbekunsti galerii HOP Tallinnas Hobusepea tänaval. Galerii tegemisi koordineerib Eesti Kunstnike Liit. Galerist-kuraatorina asub tööle rühmitusest FFFF tuntud ehtekunstnik Maria Valdma.

Lapin Rootsis

11.04.2006 ilmus Rootsisis Umeås sealse ülikooli väljaandel EKA professori Leonhard Lapini artiklikogumik "On Architecture – in Life and Ethics". Seoses sellega pidas Lapin ka möödunud nädalal nii Umeå ülikoolis kui ka EKA-s loengu avangardkunsti ja arhitektuuri teemadel. 11. aprillil avati tema graafiliste lehtede "Protsessid" näitus kohalikus galeriis Verkligheten, kus õhtu naelaks kujunes ühine *performance* oma eakaaslase, rootsi ühe selle valdkonna tuntud klassiku Bill Olsoniga. Tegevuskunsti aluseks oli Lapini 1984. aastal kirjutatud "Poeem häälele", mille 1990. aastal tõlkis rootsi keelde Ilmar Laaban, kes ka selle tollal esitas. Nüüd esitati poeemi duetina, paralleelselt nii eesti kui rootsi keeles, mis sellisena on ainulaadne meie kunstiloos.

Non Grata USA

16.04.–16.05.2006 viibis Non Grata USA ringreisil koosseisus Al Paldrok kui Anonymous BOH, Tanel Saar kui Wallfucker, Taje Tross kui Funky Chicken, Toomas Kuusing kui Little Tom, Gonzalo Alejandro Vargas Malinowski kui Alias Talo, Sybille Neeve kui RUBENS ning Joaquin Alonso Munoz Henriques.

EKA uue õppehoone asukoht otsustatud

31.03.2006 peeti Eesti Kunstiakadeemia nõukogu koosolek, mille päevakorras oli ainsa punktina kunstiakadeemia uue õppehoone asukoht. Pärast viietunnist koosolekut otsustati rajada uus õppehoone oma praegusele ajaloolisele asukohale Tartu mnt 1/3, kus ülikool on asunud aastast 1917. EKA rektor prof Signe Kivi: "Nõukogu otsuse tähtsamateks kriteeriumideks olid õppetöö kvaliteet, ülikooli areng, asukoht ja dia-

loog linnakeskkonnaga ning vastutus otsuse realiseerimise eest."

Ehitus on planeeritud aastatele 2008–2010. Ka EKA arengukava aastateks 2006–2010 strateegiliste sihtide olulisem arengutähis on uus õppehoone ja atraktiivne õppekeskkond. Uue hoone ehitusmaksumus koos töökodadega on ligi 300 miljonit krooni.

Rauma Biennale Balticum

10.06.–01.10.2006 toimub Raumas Lõnnströmi kunstimuuseumis Soomes järjekordne Rauma Biennale Balticum. Pealkiri "Wake up!" kutsub külastajaid üles märkama Läänemere maade häid kaasaegseid kunstnikke, kes väljendavad oma töödes tundlikkust nii indiviidi kui ka ühiskonna ja poliitika olukordade suhtes. Osalevad Catti Brandelius (Rootsi), Roman Dziadkiewicz (Poola), Factory of Found Clothes (Venemaa), Gints Gabrans (Läti), Hanna Jaanisoo (Soome), Kaarina Kaikkonen (Soome), Alice Kask (Eesti), Jacob Kirkegaard (Taani) & Tessa Knapp (Saksamaa), Markus Kähre (Soome), Heidi Lunabba (Soome), Marko Mäetamm (Eesti), Anu Pennanen (Soome), Vitali Pušnitski (Venemaa), Lilibeth Cuenca Rasmussen (Taani), Ralf Schreiber (Saksamaa), Liina Siib (Eesti), Laura Stasiulyte (Leedu), Sirja-Liisa Vahtra (Eesti) ja Kathrine Ærtebjerg (Taani).

Maria-Kristiina Ulasele tunnustus Dhakast

05.05.2006 avati Bangladeshis Dhakas 12. Aasia kunstibiennaal, mida korraldatakse alates 1981. aastast. Biennaal, mis seekord keskendub ida kultuuri traditsioonilisusele ja lääne kunsti kaasaegsusele, on väljunud geograafilisest piiritletusest. Eesti ekspositsiooni koostas Eesti Kunstnike Liit, esinevad Silvi Liiva (1941), Maria-Kristiina Ulas (1965) ja Peeter Allik (1966). Biennaali *grand prix* läks Jaapani paviljoni peaesinejale Hiroshi Fujile. Kaheksast äramärgitust (*Honourable Mention*) premeeriti Maria-Kristiina Ulast suureformaadilise joonistuse eest "Ükssarv meeliskleb Musta Madonna saladuste üle".



Maria-Kristiina Ulas. Ükssarv meeliskleb Musta Madonna saladuste üle. Pliiats, tint paberil. 2005/2006.

Kai Kaljo näitusel "Sexy Mythos"

08.04.–21.05.2005 toimus Berliinis NGBKs (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst) autoportreede näitus "Sexy Mythos". Korraldustoimkond Doris Berger, Franziska Lesák, Julia Schäfer, Antje Schiffers, Thomas Sprenger, Moira Zoitl uuris näituse kaudu kunstnikumüüte ja nende muutumist ajas.

Näitusel osalesid Jean Le Gac, Christoph Giradet & Volker Schreiner, annette hollywood, Kai Kaljo, Martin Kippenberger, Tanja Ostojić, Mladen Stilinović ja Sibylle Zeh. Kataloogis kirjutavad Doris Berger, Beatrice von Bismarck, Karin Gludowatz, Marina Gržinić, Daniela Jauk, Andreas Unterweger, Sabine Kampmann, Julia Schäfer, Hans Peter Thurn.

{vastukaja}

"Tartu Kunstimuuseumi Viltuses majas toimus 24. aprillil Kevadpäevade raames nooruslik kolmikilm "Manifest! Manifest! Manifest!". Seinte kleebitud eesti manifestide sajandipikkune ajalugu algas 1905. a Noor-Eesti üleskutsega ning kronoloogiline järjestus lõppes 2005. aastaga (ajakirja kunst.ee Noor-Eesti erinumbris ilmunud "Vorm on sisu"). Noored kunstiajaloolased Indrek Grigor ja Liisa Kaljula olid tekstid kokku kogunud ja Matti Milius kirjutanud igavikku oma kirikuksal "Olympial". /.../"

Eero Kangor. Üks päev eesti manifeste Kivisilla galeriis. – Eesti Ekspress, Areen, 04.05.2006.

Mainekas USA teoretik James Elkins nimetab oma 2003. aastal ilmunud raamatus "Visual Studies. A Sceptical Introduction" (Routledge, New York and London, 2003) lk 16 kunst.ee-d, loetledes publikatsioonide alapeatükis üles vastavaid ajakirju. Elkins külastas Eestit isiklikult alles 2005. aastal, pidades mitu loengut Tartu Kõrgemas Kunstikoolis.

{raamatud}



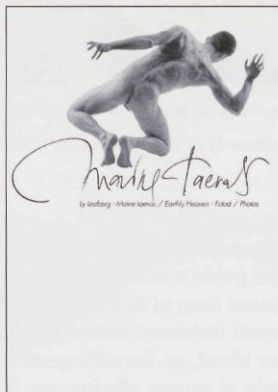
Uue nimetaja otsinguid aastal 2000+n. Lisandusi eesti kunstiloole. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2006. Toimetaja Andreas Trossek, kujundaja Tiit Allikvee. 68 lehekülge. Summaries. ISBN 9985-9321-9-6
Tekstikogumik põhineb ettekannete päeval Kumus 17. novembril 2005. Korraldajad: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Eesti Kunstiakadeemia, Eesti Kunstimuuseum, Eesti Kunstiteadlaste Ühing. Artiklid: Anneli Porri, Elin Kard, Kaido Ole, Rael Artel, Kristjan Mändmaa.



1965–2005 Guido ja Signe Sammelselja kunstikollektsioonist. Näituse kataloog. Vaal galerii 11. – 22. aprill 2005. Toimetaja Eero Epner. Kujundaja Peeter Laurits. 182 lehekülge. Tallinn, 2005. ISBN 9949-10-986-8
Tekstid: Guido ja Signe Sammelselg, Johannes Saar, Eero Epner, kunstnike kommentaarid oma teoste.



López & Laurits. Kataloog / Catalogue. Tekstid / Texts by Peeter Laurits, Marcos López, Reet Varblane. SA Tallinna Kunstihoone Fond, 2006. ISBN 9985-9202-2-8



Kaks lähedast. Tallinna IV Rakendus kunsti Triennaal 2006 / Two close ones. 4th Tallinn Applied Art Triennial 2006. Koostaja / Compiled by Kristi Paap. Kujundus / Design by Enno Piir, Raul Keller. Tallinna Rakendus kunsti Triennaali Ühendus / Tallinn Applied Art Triennial Society, 2006. 176 lk / pages. ISBN 9949-13-486-2

Ly Lestberg. Maine taevast. Fotod. Kujundanud Ly Lestberg. Tallinn, 2006. ISBN 10 9949-13-568-0
Raamat põhineb Ly Lestbergi 1992. aastal toimunud samanimelise näituse mahukal arhiivil, poeetilised tekstid on kirjutanud kunstnik ise. Mehekeha on pildistatud rõhuasetusega esteetiliselt ja vaimsel aspektil.

{preemiad}

Kristjan Raua nimeline preemia

Jaan Elken – ajaloolist ja isiklikku mälu ühendavad näitused “Maalid 1998 – 2005” (Tallinna Kunstihoone) ja “Oktoobridemonstratsioon” (Tartu Kunstimuuseum).
Kai Kaljo – inimlik ja poeetiline videolooming, isikunäitus Tallinna Kunstihoones.
Harry Liivrand – EKL-i aastanäituse “Identiteetidid” särav kuraatoritöö.
Aili Vahtrapuu – pikaajaline graafikapire avardav looming ning diskreetse ja täpse tunnetusega lahendatud Eduard Tubina monument Tartus.
Žürii: Eesti Kunstnike Liidu volikogu ja Tallinna Linnavalitsus.

Pärnu linna kultuuripreemia

Mari Kartau – kuraatoritöö ja Pärnu kajastamine uuel tasemel professionaalkultuuri erialakirjanduses.

Tallinna IV rakendus kunsti triennaali “Kaks lähedast” preemiad

I preemia, *grand prix*

Kersti Laanmaa, Tiit Rammul (rühmitus MUKI) – “Loomaarmastus”
Kaks võrdset II preemiat:

Caro Bärtling (Holland) – “Salvrätik-krae”
Piret Valk – “Maa vägi”

Kristiina Uslar, “Data Turbine” – ETDM ostupreemia
Žürii: Lesley Jackson (esineine), Jaan Elken, Ele Praks, Urmas Viik, Kai Lobjakas.

EKA noore kunstniku preemia

Edith Karlson – heliins-tallatsioon “Mr Deliirium”.

Preemia asutasid 2005. aastal kunstikogujad Guido Sammelselg ja Armin Kõomägi.

Žürii: Elin Kard, Andres Tolts, Rael Artel, Ave Randviir, Neeme Külm.

Preemia nominentide Jaanika Oki, Edith Karlsoni ja Katrin Rüütli näitus toimus 02.–17.06.2006 galeriis Artdepo.

Tekstiilkunstnike Liidu aastapreemia

Peeter Kuutma – aasta tekstiilkunstnik
Annik Laigo – aasta noor tegija



KULKA teatripreemiad

Lavastajaauhind

Hendrik Toompere – “Põrgu wärk” (MTÜ Ühendus R.A.A.A.M. Viinistu kunstimuuseumis).

Kunstnikuauhind

Ene-Liis Semper – “Seitse samuraid”, “Vahel on tunne, et elu saab otsa ja armastust polnudki” (Teater NO99).

Kriitikaauhind

Eero Epner – artikkel “Miks Julia nutab?” (Teater. Muusika. Kino 2005, nr 1).

Näituse “Tähendusterikas linn” preemia Tartu Kunstimajas

Siim-Tanel Anus – akrüülmaal “Jõgi”.
Žürii: Reet Mark, Jaak Kangilaski, Mari Nõmmela, Alar Kroodo.

Näitus sai teoks tänu AS Linnaehituse nimelisele sihtkapitalile, mis on loodud Tartu Kultuurkapitali juurde üleriigiliste teemanäituste korraldamiseks Tartus. Kuraator ja kataloogi koostaja Külli Aleksanderson. Vt: <http://www.kunstimaja.ee/indexee.php>

Ly kalmistuvaatluse lummmuses

Marek Volt vaatab fotosid ja kogeb nende kaudu midagi täiesti ootamatut.

FOTO LY LESTBERG

Ly Lestberg. Kusagil mujal. Installatsioon. Jaani seegi muuseum, 01.–13.11.2005.



Jaani seegi muuseum kui näitusekeskkond. Museum of the hospice St. James in Tallinn.

Jaani seegi muuseumi püsiekspositsiooni-ga on sobitatud eriformaadilised fotod, videod, tekstid, valgused ja helitaust nii, et tekiks uus, olnust veelgi põnevam ruumimõju. Pildimaterjal on enamjaolt pärit Veneetsias ja Londonist, aga ka Tallinna vanalinnast ja Muhumaalt. Autorile on tähtis ka fakt, et ühtegi fotot pole ta ise lavastanud. Need on ta elust enesest otse kaamerasse püüdnud, aga on ka kasutanud juba valmis pildimaterjali (nt San Michele ehk Surnute saare asunike fotod Veneetsias).

“Surma hinguse” kogemus

Ühel ilusal augustikuu päeval, mil saatus mind Muhu saarele oli viinud, andis Ly mulle vaadata ühe fotode paki. Olin umbes minutit kümme neid fotosid ilma erilise tähelepanuta sirvinud, kui Ly ühtäkki sõnas, et tegemist on ülesvõtetega hauaplaatidelt Veneetsia San Michele kalmistult. Selsamal hetkel vallanduski minus iseäralik tunne, mis jättis jälje kõigele sellele, mis seoses nende fotodega alles hiljem juhtuma hakkas – sellele, millest mul tol hetkel aimugi polnud. Tunnet, mis mind toona valdas, võiksin ainult nimetada “surma hinguseks”, lootes, et lugeja kujutlusvõime ületab suuresti minu kirjeldusvõime: ma just nagu oleksin terekätelnud või kallistanud kedagi, kes, vastupidiselt esialgsele arvamusel, osutus surnuks.

Kahtlemata oli see raputav kogemus, kuid oleksin andestamatult ebaaus, kui püüaksin teile jätta muljet, et tegemist oli üksnes ühe juhusliku ebameeldiva seiga. Eks selle kogemuse vapustav mõju selles seisneski, et tegu oli üheselt määratlematu, intensiivse võnkumisega polarsete seisundite vahel – tunnetuslik ebakõla, kus üle-elamisest saab läbi-elamine. Tõden, kui võrd saamatult neid sõnu pruukides end tunnen – justkui püüan kohmakalt eluvaimu sisse puhuda mõistestikule, mis kunstist rääkimiseks ammugi kulunud on – keelele, mis “tunnete”, “emotsioonide” ja muud sellist seda sorti pisut paatinaga kaetud sõnavara kasutab.

Lugeja ehk andestab mulle teatava tõlgendusliku naiivsuse, mis saadab seda kirjutist paratamatult fotokunstilise võhikluse tõttu, ega hakka mulle ette heitma asju, mida kunstkriitikas heaks tooniks ei peeta

– impressionistlikkust ja autobiograafilisust. Kui peale ausa ülestunnistuse mu kirjutisest muud kasu ei ole, siis ehk sobib see vähemasti iseloomustama üht üldsegi mitte uudest ideed, et kunstikogemuse ainsaks allikaks ei pruugi olla just see “kunstiobjekt”, millega galeriisse või muuseumi sisenedes konventsionaalselt kohtutakse – sest nagu äsja mõista andsin, vastutab mu kunstielamuse eest just see surmafotode pihushoidmine ja vaatamine.

Näitusel

Juba tol hilissuvisel päeval adusin, et nn “Surm Veneetsias” puhul oli tegemist suurepärase kunstilise lähtematerjaliga. Tunnen praegu teatud viisil uhkustki, et ei hakanud hiljem Lyd tüütama järelepärimistega kalmistufotode kunstilise saatuse kohta. Sedasi uudishimusedes oleksin Lys tekitanud loomiskohustuse ja ähvardanud häirida ta loominguist omaetteolekut, muutes fotod Ly jaoks tellimustöö taoliseks asjaks. Niisiis, me lihtsalt ei suhelnud pärast seda augustikuist Muhumaa käiku kunstiakadeemia suvelaagrisse... kuni sain kutse tulla näituse avamisele.

Need paar kuud ei olnud minus põrmugi kahandanud kunstilist igatsust teada saada, mis on saanud mind tolle augustipäeval lummanud fotodest. Loodan, et te ei üllatugi mu tunnistuse peale, et kui näitus ühel novembrikuu päeval avati, jätkus mul silmi ainult nende fotode jaoks – õieti fotodele surnud inimeste fotodest, mis olid Veneetsia kalmistusaare mulda sängitatud inimeste ikoonilised sümboolid. Ly oli valinud fotode esitamiseks suure ekraani, millel nad diaposiitivlikult ja metronoomliku järjepidevuse-

ga aeglaselt vaheldusid – sünkroonseks saateks minimalistlik ja hingelõikav originaalmuusika.

Ma ju ei teadnud nende inimeste surmalugusid, kuid oma elulugu ei õnnestunud neil ometi täielikult varjata – mis surmafotod see muidu ikka oleks! Mõned fotod näitasid lahkunut rikkalikes sotsiaalsetes akessuaarides, teised kehastusid pelgalt kahvatu-valgete abstraktsioonidena. Seal nad siis olid: kunstnik mägedes, pisut lavastatud keskkonnas; mu lemmikpilt suusatajast, ja siis veel üks vanem naisterahvas, kelle puhul hakkasin juba kartma, et teda oligi pildistatud surnult või oli ta välja astunud mõnest mustvalgest filmist – õudusfilmist. Ja mõned needki, kelle elutee on lühem minugi omast.

Mõtlesin siis, et mitte mingil juhul ei ole Ly fotod ainult kadunukeste endi viimse puhkepaiga tunnistajaks – aeg ja kalmistuilm olid teinud isegi kalmistufotode kallal oma halastamatu töö. Olin kindel, et see oli just kujutatava enese morbiidsus, mis ajahambaks kehastudes õgis ahnelt endasse kujutise kandja füüsilist eksistentsi.

Arvatavasti olete mõtelnud, et hauafotoga käib kaasas teatav eksistentsiaalne paradoksaalsus – sest eks fotol ole ühtaegu nii surnud kui ka elav inimene. Pildistaja oleks ehk suurepäraselt mõistnud mu surmapuudutust ja saanud surmahingusest osagi, kui keegi kõigevägevam oleks talle pildistamise ajal õlale koputanud ja sosistanud: “Sellest saab kunagi veel pilt tema(kese) hauaplaadil”. Kuid praegu tuleb mul üksnes aimata, kas too pildistaja oleks oma tegu kahetse- nud, või tundnud selle üle hoopis professionaalset uhkust. Kui ta oleks ehk süüd tundnud, lohutaksin teda kahtlemata sellega, et ta tegi ühtaegu võimalikuks nii Ly kunsti kui ka minu läbielamised.

Niisiis seirasid mu silmad kadunukeste vaikiivaid palesid, ning koguni nii intensiivselt, et näituse avamise melus jäi elavate hingedega suhtlemine sootuks tagaplaanile – surnud ja elavad olid kohad vahetanud ja mingisugust elulist põhjust selle muutmiseks olla ei saanud.

Elulisemad kontrastid

Seni olen jätnud lugejale eksliku mulje, nagu oleks Ly näitus ainult surnute piltidest koosnenudki. Kuid ka elavad inimesed jätkus fotodele, sest surmateemale oli Ly kontrastiks seadnud eluolulisi, minu irratsionaal-



Ly Lestberg. Seeriast "Kusagil mujal". Videoinstallatsioon. 2005.

Ly Lestberg. From the series *Elsewhere*. Video installation. 2005.

set surmahinguse isu silmas pidades kades-tamisväärselt suuri urbanistlikke olmeseku: näituse kõige suuremal ekraanil seisid inimesed linnatranspordi järjekorras. Samuti paberil fotosid Londonist, kus inimesed le-bamas, üksi või kahekesi, pingil või murul.

Võib-olla olin ma tõesti letaalistest voo-gudest niivõrd haaratud, et suutsin eluli-se kontrasti tegelikkuses kahtlema hakata – kahtlus, mis võis johtuda fotograafia enese kujutamisevõimest. Sest, nagu me ühe kunstiüliõpilasega ühes tödesime, mitte keegi meist ei teadnud sel sügisõhtul, kas fotol kujutatud senini elavate seas jätkavad.

Samuti võis meile ainult paista, et te-gemist on fotodega, mis kujutavad inimesi puhkehetkel – justkui polegi kuhugi kiiret. Me ei teadnud, kas kõik need olid tegelikult jõudehetkel puhkavad inimesed või viim-sesse puhkepaika läinud. Nende lahkumine võis olla teadmata ka fotograafide.

Niisiis olin näitusel erutatud ja rahutu, kuid seisin kindlalt kahe jalaga maa peal: mind ja kogu eksistentsiaalset kunstisünd-

must kandis ju seegi kalmistu eestimaise pae jahe ja kiirgav hingus. Ja õnneks jät-kus Lyl tundlikkust mitte laskuda võllanal-jadeni – lavastada maakunstilik *performance* mõne juhusliku, kuid saatusliku varisemi-sega seegi kalmistu endistesse haudadesse. Kuid ikkagi olen sunnitud tunnistama, et fo-toseansi vaadates ei saanud lahti kiusatus-likust ootusvärinast, et lõpuks vaatab seal vastu Ly endagi pilt.

Mitte liiga surmtõsine küsimus

Kuigi surmahinguse kogemus andis tõuke sellest kirjutada, usun, et kirjutamise suu-rim väärtus seisneb peaaesjalikult selles, et see aitab mus taaslustada seda kord juba kogetud tunnet. Ometi oleksin edevalt pea-liskaudne, kui ma ei prooviks teemat pisutki mõtestada – sest mis tolku võiks olla minu kogemusmeenutusest inimesele, kes surma-ja näitusekogemusest osa pole saanud ja kellele mu amatöörnovellilikud püüded õi-gustatult tüütuna paistavad.

Kui anda nüüd viivuks järele kunstikrii-

tilisele kiusatusele ja pärida endalt Ly kuns-tiprojektis kehastunud kontseptsiooni ise-loomustamise kohta, kuidas tuleks mul sel-lele vastata? Arvatavasti trügiks mu mõtteis esile küsimus, et kuidas erineb Ly esitatud surm teistest meid pidevalt ümbritsevatest surmakajastustest?

See oleks siiski liiga surmtõsine küsimus isegi sellises kirjutises, mis surmateemal õi-gupoolest parasiteeribki. Eskapistlik ja ma-havaikimiskunst see ju ka ei olnud – sellest, kes surelikkusemõtteist põgeneda armastab, oleks ikka ülim narrus, kui ta surmast oma (elu)kunsti peateema teeks. Siit üks kunsti-line tööde, millega Ly projekt mind lisaks ek-sistentsiaalsele vapustusele kõnetas. Sest kas ei ole siis nii, et surma on pea võimatu käsitleda kergelt ja möödaminnes? Kus igane kunstiteoses surm ka ei ilmne, nõuab ta kohe tähelepanu, astub esile, kõik ülejää-nu välja suretada ähvardades. Nagu te nüüd arvatavasti mõistate, esitab selline pealettik-kiv surm väljakutse kõigile neile, kes taha-vad kunstiteoses säilitada tasakaalustatud



Ly Lestberg. Seeriasi "Kusagil mujal". Kaadrid videoinstallatsioonist. 2005.

Ly Lestberg. From the series *Elsewhere*. Video installation stills. 2005.

tervikut, nn "orgaanilist ühtsust".

Ja kui veel pisut mõlgutan, ei ole Ly surmakäsitluses mitte sugugi moralistlikku ambitsiooni – manitsevaid kõlblusloosungeid. Ly fotodel on surm, andestage natuke kulunud filosoofilise kõnepruugi pärast, väljaspool head ja kurja. Igapäevased surmajuhtumid päevalehtedes ja politseikroonikas vestavad meile saatusest ja ülekohtust, illustreerivad hea ja kurja võitlust, eksploateerides surma mõistet halastamatult. Kui ka Ly "kangelastel" oli kunagi kandev osa neis hea ja kurja mängudes, on meie jaoks need rollid oma tähtsuse ammu minetanud. Äkki on lugejagi nõus, et tuleks aktsepteerida Ly otsust mitte värvata neid postuumselt kurjuse ja patu vastu võitlemise teenistusse.

Kuigi mu kogemus religioosse kunstiga on üpris piiratud, julgeksin sellegi põgusa teadmise najal tõdeda, et Ly ei vesta meile õpetuslikke lugulaule taevast ja põrgust. Ta saab ülepea hakkama ilma religioosete pajatusteta. Loodan, et selline arusaam ei ole häirivas vastuolus mõttega, et kõige pühaim paik oli näituse ajalooline alus-pind.

Üks kuulus vene luuletaja on sõnadesse valanud sellise tunde: "Kõik me vähehaaval kaome sinna, kus igavene rahuriik, tuleb minulgi vist varsti minna, vaesed konnid koristada siit." Päris sellist ideed Lyl ka ei olnud – midagi sellest ehk siiski, sest Ly surmakäsitlus on konstateeriv, ilmalik, isegi teaduslik; see justkui viipab meile umbes nii: "Vaadake, siin on surm, ja vaadake, siin on elu". Kuid surma üksilduse liin jookseb kindlasti läbi, sest kui ma elupildidel näen inimesi koos olevat, koos surmale mittemõtlemas, siis pilku hauafotodele heites saab ometi selgeks, et igaüks sureb omaette. See

suusataja, see kunstnik, see vanem naine... see mina ja see Ly.

Vihje meie kõigi surelikkusele siin ilmas on ehk Ly puhul vältimatu, kuid ma ei tea, kas sellest piisab, et näha Ly surmakäsitluses traagilisi alatoone – kuigi fotodelt ikka veel vastu vaatavate inimeste surm võis inimesest seda olla.

"Kusagil mujal"

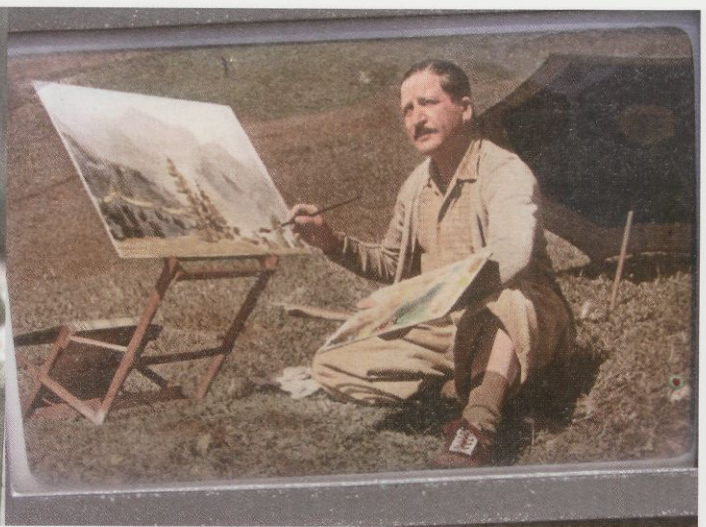
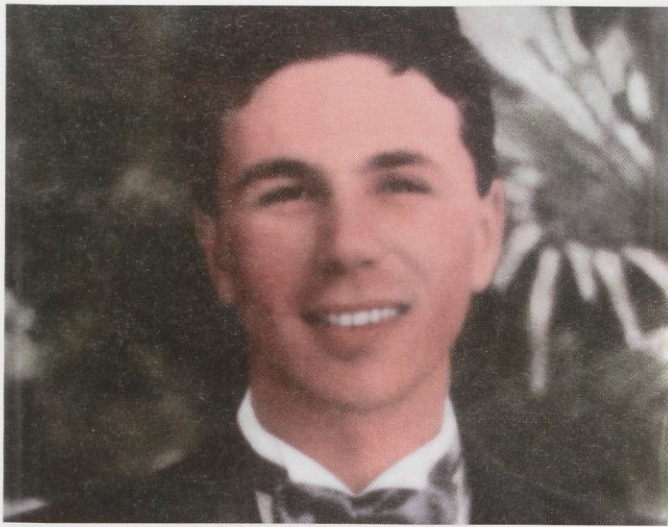
Kuigi Ly kunst ei moraliseeri, ei olnud ometi tegemist juhusliku fotograafilise kalmistuvaatlusega. Ly ei käinud ju kiretult katalogiseerimas San Michele saare kõiki asukaid ja ega slaidiprogrammiski saanud osaleda kõik, keda Ly kalmistul kaamerasse püüdis. Mitte kõik surmad ei sobinud Ly kunstiliste kavatsustega.

Isegi kui Ly surmad ei olnud väljamõeldis, vaid tegelik "tegelikkus", mängis augustikuisel surmakogemises rolli hoopis üks teine asjaolu. Ja praegu olen ma enam kui kindel, et just näitus ise lõpuks aitas mul hinges saavutada seda laadi selguse – ilma et seda väga oodanud oleks. Selleks oli võõristus – kui mind valdas abstraktno inim-surmatunne, oli selles hinguses ometigi ühtaegu midagi võõrast. Inimesed fotodel olid võõrad. Ometi ei olnud need inimesed võõrad mitte selles mõttes, et nad ei olnud mu lähedased sugulased, esivanemad, mu eestimaine tutvusringkond.

Võõristus, mida ma sel hetkel ähmaselt tajusin ja praegu tabada püüan, on võõra maailma inimeste võõrus. Nende elujooned nägudel ei olnud sellised, mida ma olen lugenud Maarjamaa lahkunute palgeilt, sõltumata sellest, kas fotosilm jäädvustus neid elavaina või juba lahkununa.

Ometi polnud see antropoloogiline, ajalik võõristus surmatunde manifesteerumisel taastuseks. Just nimelt selles kõnelebki mulle "kusagil mujal" üks kaastähendus: isegi kui surm on üldinimlik ja puudutas mind lähedalt, oli see ikkagi "kellegi teise" surm, kellegi, kes oli elanud kusagil mujal. Võib-olla tekitas see isiklik algkogemus mus sureliku inimese põhjendamatu iha veelgi morbiidsema näitusekogemuse järele, seesuguse, mis lämmataks pisifüüsikalised (loe esoteerilised) aspektid – aspektid, mis Ly ja mõne erapooletuma lähtepositsiooniga kunstivaatleja tarvis oleksid kahtlemata märksa suuremat rolli mänginud. Võib-olla tõesti oleks mu näitusekogemus olnud tasakaalustatum, kui mul poleks olnud juhuslikku võimalust Ly kunstiTEOLE nii lähedal viibida – samas, usun, et lugeja, kes nende ridadeni on jõudnud, mõistab, et mu kogetud surmaelamus oli nii liigutav ja tugev, et ma mitte mingil juhul ei vahetaks seda kunstikriitilises mõttes kui tahes "õigema", "tasakaalustatuma", "objektiivsema" kunstielamuse vastu.

Marek Volt on kunstifilosoof Tartu Ülikoolis. Ta kirjutas sünse teksti samaaegselt oma doktoritöö lõpetamisega, pidades end aga tubliski ületama, et kasutada keelt, mis kõnetaks "tundeid" ja "emotsioone".



Enchanted with Ly's observation of the graveyard

Marek Volt looks at the photos and experiences something unexpected, through their medium.

Ly Lestberg. Elsewhere. Installation. Museum of the hospice St. James, Tallinn, 01.-13.11.2005.

There are photos, videos, texts, and lights, and background music, which have been adjusted to suit the permanent exhibition of the museum of the hospice St. James. The picture material comes mainly from Venice and London, but also from the Old Town of Tallinn and the island of Muhu. The author emphasises the fact that she has not herself staged any of the photos exhibited.

On a beautiful day in August, when I found myself on the island of Muhu, Ly handed me a package of photos to look at. I leafed through them for ten minutes, not paying any great attention when Ly suddenly said that they were snapshots of gravestones from the San Michele graveyard of Venice. In that very moment I experienced an avalanche of curious feelings, which I would call a "breath of death": as if I had shaken somebody's hand or embraced someone, who turned out to be quite dead, in contrast to my first impression.

You may think that photos of graves are accompanied with a certain existential para-

dox – because the photo features both living and dead. Ly however did not go cataloguing impassively all the inhabitants of the island of San Michele. Not all deaths were found to conform to Ly's artistic intentions.

Hence my eyes ran over the dumb countenances of the deceased, ever so intensively that in the hullabaloo of the opening of the exhibition, the communication with the lively receded into the background – the deceased and the living had swapped their places and there could be no pressing reason to reverse the situation.

But there were also enough living people to fill the photos: on the largest screen of the exhibition people were queuing up to take a bus. There were also photos featuring people lying down, singly or in couples, on the bench or grass. However, it might just have seemed to us that they were photos, representing people at leisure, having nowhere to hurry. But I have to admit nevertheless, that when viewing the photo-session I could not shake off the enticing tremor of expectation that in the end, my eye would meet Ly's own picture.

When yielding for a moment to art-critical enticement, evidently a question would push to the fore in my thoughts of how death presented by Ly differs from other reflections of death continually occurring around us? This would be a too dead-serious question even in such a piece of writing, which thrives on the topic of death.

It was not an escapist art, either. Is it not true that death cannot be treated lightly and cursorily? Whenever death occurs in a work of art, it commands full attention.

Speculating a bit more I see that Ly's

treatment has no claims on moralist ambition. Although my experience with religious art is rather limited, I would dare say that Ly does not recount to us instructive sagas about heaven and hell. Ly's treatment of death is assertive, secular, mundane, and even scientific.

But it is perfused by the loneliness of death. I see people being together on life photos, however when bestowing a glance on grave photos it dawns on me that everybody's death is a soliloquy. That skier, that artist, that elderly lady ... me and Ly.

The title of the exhibition is "Elsewhere". Alienation, which I perceived vaguely, and trying to put my finger on it now, is the aloofness of people of a strange world. Their lifelines on their faces were not like those I have read from those departed in "Terra Mariana" (i.e. Estonia). Even if death is human, it was "someone other's" death, someone's who had lived elsewhere.

Perhaps my experience of the exhibition would really have been more balanced, if I had not had an accidental opportunity to be that close to Ly's art-ACT. However I believe that the reader, who has reached these lines will understand that my death experience was so moving and violent that I would never substitute it for an art experience, in the art-critical sense "more correct", "more balanced", "more objective".

Marek Volt is art philosopher at the University of Tartu. Concurrently with writing this essay he was finalising his doctoral paper. He had to make a strenuous effort in order to use, in this article, the language referring to "feelings" and "emotions".



Paul & Anne-Daniela Rodgers. Oma lugu. Installatsioon, 2002.

Paul & Anne-Daniela Rodgers. Her story. Installation, 2002.

Kahepealine Rodgers Tartus

Reeli Kõiv analüüsib Eestis pretsedendituid šokikunstnikke.

Paul ja Anne Daniela Rodgers. Tartu Kunstimuuseum, 03.03.–23.04.2006. Kuraator Reeli Kõiv.

Paul ja Anne Daniela Rodgersi loomingulise tandemi näol on tegemist skulptoritest abielupaariga, kes töötab koos aastast 2002. Šokikunstnikena ajavad nad eesti kunstis liini, millele siin analoogi ei leiagi, küll aga kaasaja kunsti laiemas diskursuses. Kunstnike tuntumad tööd, seni kohalikus kunstimaailmas suuremat sensatsiooni tekitanud ja nüüdseks kunstimuuseumide kogudesse jõudnud skulpturaalsed mutandid si-gainimesed, olid ka sellel Tartu näitusel ekspositsiooni intrigeerivamaid.

Nüüdseks juba kümmekond aastat Eestis elanud inglase Paul Rodgersi ja leedu-eesti päritolu Anne Daniela Rodgersi ühisloomet võiks vaadelda kui yBa Eestisse ulatuvat elujõulist võrset. Ka nende vahenditeks on klaasvitrinid, ebardid ning sead, eesmärgiks aga vaataja armutu ülesraputamine. Rodgersid ei leota oma elukaid küll formaldehüüdis, nagu seda tegi yBa esimesid, tükeldatud sigu eksponeeriv kurikuuks Damien Hirst, vaid on valinud topiseistri aeganõudva ja vaevarikka tee. Ei tasuks siinkohal siiski unustada sigade ilmumist meie näitusesaalistesse: Kai Kaljo installatsioon külmutuskapist ja seakerest ning -peast 1995. aastal "Biotoopia" näitu-

sel Tallinna Kunstihoones. Ka nahk kunsti materjalina ei ole eesti skulptuuris uus, meenutagem kas või sootuks teist sõnumit kandvaid Elo Järve nahkskulptuure.

Rodgersid kasutavad aga nahka pigem taksidermistidena ning sootuks teine on ka seaharjaseliste võigaste topiste mõte. Tahan rõhutada just materjalivaliku olulisust Rodgersite skulptuuriloomingus. Iga materjal kannab endas tähendusi ja on selge, et kiviskulptuur ning nahast topis erinevad olemuslikult. Nahk on kunagi katnud kellegi elusat keha. On siiski iseasi, kas kohutada topisega zooloogia- või kunstimuuseumis – esimeses ei teki selle õppetstarbelises vajalikkuses küsimust. Rodgersite kuns-

titeosed – loominimesed, on aga artefaktid, tegelikkuses olematud eemaletõukavad mutandid. Meenuvad kaasaja kunsti analoogid, sakslase Thomas Grünfeldi hübriidelukad, kus on miksitud loomariigi esindajate kehaosi, näiteks jaanalinnu jalgadega lehm. Grünfeldi juhtprintsipi “kunst on hübriid” sobib järgima ka osa Rodgersite loodust. Sealjuures on Eesti tandem oma kunstis tabude piire ületades kokku pannud inimese ja looma. Kui tuletada meelde mütoloogilisi elukaid sfinksidest Minotauruseni või Hieronymus Boschi maalide põrgustseenide soerdeid, ei tohiks siingi midagi enneolematut olla, aga siiski. Paul Rodgersiga ehmatavalt sarnane autoportreeline skulptuurpea inimseana (“Võimatus leida ühist keelt, olles silmitsi vältimatu eraldumisega”, 2002), mis algselt pidi teostuma siganaise täisfiguurilise paarilisena, oli ekspositsioonis silmsides RTLi videoklipiga jooksvatest Siiami kaksikutest, traagilisest kahe peaga tüdrukust. Kaks ebardit üksteisega tõtt vaatamas: üks looduse vääratus, teine teadlikult kunstnike loodud mutant. Esimesena tuleb pähe tõlgendus – identiteedi küsimusele viitab ka teose pealkiri –, et ei ole kerge saada omaks võetud, kui oled inglane eesti kultuuriruumis (vt Paul Rodgersi kirjutist “Muulane”, kunst.ee 2002, nr 1). See on ainult üks teose võimalikest tähendustest. Hoiatus geenitehnoloogia ettearvamatute tagajärgede eest, vihje inimese julgusele võtta endale looja jumalik roll, võiks olla teine. Või on Rodgersid üksnes küünilised, nagu vendade Chapmanite hälvetega figuurid, et luua hoolimatuse ja tundetuse esteetika? Või vastupidi, juhivad tähelepanu haavatavusele?

Installatsioon siganaisega klaaskastis (“Oma lugu”, 2002) on vaatamiseks pandud nagu loodusmuuseumi vördjate toa eksponaat. Olevus külitab kunstiajaloo tuttavas kütkestavana mõeldud ilu- ja armastusjumalanna poosis oma buduaaris violetisel sametil ja luksuselisel patjadel. Teos sisaldab nii atraktsiooni kui õudust. Raha eest (kõik on ostetav ja müüdav!) saab võlgast “vaatamisnaudingut” üha korrata. Kui libistada münt pilusse, saab imetleda elukat mõneks hetkeks süttivas tuledesäras vitriini ääristavate lampide valguses. Ning küsimused inimlikkuse ja naiselikkuse mõõdupuudest kerkivad seda teemantide tootmist valgustavat National Geographicu filmi vaatama sätitud elukat vaadates ridamisi. Kas on see pärlite (teemantide) loopimine sigade ette? Aga kummal pool klaasi on sead? Kes tunneb end pimedas ruumis elukat silmitsedes paremini – kas vaataja siinpool või siganaine sealpool klaasi? Kas vaataja hinge rahuldab oma normaalsuse kogemine siganaisega võrreldes? Mis muu ajab rahvahulki horididena anomaaliaid eksponeerivate vahakujude rändnäituste ukse taha sabadesse kui



Paul & Anne-Daniela Rodgers. Kinga lugu. Installatsioon, 2006.

Paul & Anne-Daniela Rodgers. Strange story. Installation, 2006.

Kinga lugu

Oli oktoobri lõpp, teate küll, aastaaeg, mil on juba külm, kuid siiski veel üsna päikesepaisteline ja mõned kohvikud peavad veel laudu õues, et saaks päikest nautida. See juhtus ühel hommikul üsna varakult, kui ei olnud veel nii palju inimesi liikvel. Ma istusin kohviku ees, mantel seljas, nautides päikesepaistet ja värsket kohvi, kui märkasin silmanurgast noort tüdrukut nurgal seismas ja minu poole vaatamas. Tema välimus oli silmatorkav, kuigi ta ei saanud olla vanem kui neliteist, oli ta riietatud väga väljakutsuvalt: napp minikleit, tikk-kontsad, tugev make-up ja rohkelt odavaid ehteid. Tal olid väga pikad lokkis mustad juuksed ja ta oli oma eksootilisel, mustlaslikul moel tõepoolest väga atraktiivne.

Ta oli käed enda ümber põiminud ja värises külmast. Ta tundus millegi pärast närvis olevat ja vaatas aina minu suunas, ning ma olin kindel, et ta tahab tulla ja minuga rääkida, kui äkitselt tuli piki tänavat suur Dodge'i furgoonauto, mis tüdrukut ehmatas, nii et ta mööda tänavat jooksmas hakkas. Ta oli selgelt hirmunud ja see tegi mu pisut murelikuks, tõusin piisti ning järgnesin talle piki tänavat. Ta kadus nurga taha, furgoon järgnes talle, ja kui ma nurga ni jõudsin, olid nii tüdruk kui furgoon minu imestuseks juba kadunud. Mõni jard eemal märkasin ma kõrge kontsaga kinga keset kõnniteed vedelemas, ilmselgelt tüdruku oma. See kõik oli väga imelik, justkui Tuhkatriinu lugu, ja see ei andnud mulle rahu.

Igatahes läksin ma tagasi oma laua juurde, et juua lõpuni oma kohvi, ja võtsin kinga endaga kaasa. See oli üsna odav king läbipaistva tikk-kontsaga ja, keerutades kinga käes, tundsin, et selles on midagi tuttavlikku, kuigi ma ei mõistnud, mis. Selle üle mõtiskledes märkasin ma, et kinga kontsapekk oli lahti ja tuli kergesti ära, kui pisut kangutada. Ja kontsa sees oli väike paberitükk, mille ma lahti harutasin ja millele olid kohmakate tähtedega kirjutatud sõnad: “Leia kalamees unistuste-ajas”. Olin tõeliselt hämmingus.

Niisiis, ka pärast kohvi ja konjakit vaevas intsident mind endiselt, kuni ma aru sain, kus ma olin väikest kujunduselementi kinganinal varem näinud. See oli minu Inglismaa kodukrahvkonna sümbol – Yorkshire roos. See on üsna eriline märk ja ma mäletan seda seepärast, et mu vanaisa oli lasknud selle tätoveerida oma käsivarrele ja ma olin alati imetlenud tõsiasja, et tal oli tätoveering. Ma uurisin kinga veel kord tähelepanelikult ja märkasin lähemal vaatlusel, et king on tegelikult tehtud nahast ja tätoveering on ehtne. Tormasin koju, et leida taadi vana foto, ja müsteerium jätkub...

Paul Rodgers

haiglane (?) soov taas kord saada kinnitust oma normaalsuse kohta. Ebanormaalsuse-normaalsuse piiride küsitavus, mille teos esile toob, ning kriitiline suhtumine praeguse ühiskonna naiselikkuse normidesse, mida üha paljundab massimeedia, aimub sellest paljude aksessuaaridega jutustusest. Ja siiganaise igikestvana näiv sõltumatu oleskolu jääb hämmingus vaataja kõrvu kumisema teose saatemuusikas – üha lõputus korduses kõlavas Marilyn Monroe' laulus teemantidest kui tüdrukuga parimatest sõpradest.

Seanahast king ei tekita kandjas küsimust – nii harjunud oleme loomanaha kasutamisele selleks otstarbeks. Kui aga pilkupüüdvat kunstiteost, brokaadist padjal lehvavat kinga (“Kinga lugu”, 2006) uurides kangestudes taipad, et tegu ei tundugi olevat seanahaga, nagu seda enesestmõistetavana alguses võtsid, on paratamatult, et kangastuvad õdu tekitavad episoodid üle poole sajandi tagusest Saksamaa ajaloo, mida tahaks heameelega kollektiivsest mälestusest kustutada. Tikk-kontsaga kinga katab tätoveering ja täendab foto samasuguse tätoveeringuga mehest, Paul Rodgersi vanaisast. Kinga lugu ei avane ainult visuaalse teosena, vaid seda seletab ja täendab kõrgelennulises stiilis kirjanduslik müstifikatsioon. Lugu tätoveeringust vanaisa käsivarrel, tätoveeringuga foto seletamatu kadumine ning taaskohtumine sama tätoveeringuga justkui inimnahast kingal annab pealtnäha lüürilisele loole erilist võika alatoonit.

Siinkohal veel üks paralleel kunstis. Belglane Wim Delvoye on tätoveerinud nii pargitud seanahka kui ka elusaid sigu. Kui ajada segi naha kasutamise tavad, kanda inimeste keha tätoveerimiskompe üle seale, näib asi ebanormaalne. Samuti on õvastavalt hälbeline “Kinga lugu”. Või polegi see nii – tõepoolest – üks elu, üks armastus, üks jumal – kõigi jaoks, nagu on kirjutanud Wim Delvoye teosel ehk tätoveeringuga pargitud seanahal?

“Kinga lugu” on üks neljast uuest Tartu näitusele valminud tööst, mis olid eksponeeritud efektses helendavas rivis musta seinas sees kallilt vooderdatud valguskastides. Kõik teosed olid raamitud ka kuldraamidega. Rodgersid eksponeerisid oma teoseid nagu pühasid reliikviaid, mis annab neile fetiši tähenduse, fetiši, mille pühadus ei ole vaidlustatav.

Juba Jeff Koons osutas kaubamärkide fetišistlikule aspektile, neile kui kultusemetele staatusele. Ka Rodgersite ruumilised jutustused on nagu – nagu Püha Graali kaasaegsed versioonid, mis kätkevad endas massikultuuri fetišite kriitikat. Seksi ja naise keha nagu tarbeasja müügiele osutab kunstsavist hoolikalt loolituid libatort (“Hörk”, 2006), mille kaunistuseks on erotilised motiivid ning naise suguelundid.

Mitmekorruseline tort jätab sealjuures erakordselt naturaalse mulje, mis võigast efekti kahtlemata suurendab. Lõbusalt pöörlev karussell (“Unustuse karussell”, 2006) – korduv kujund kunstnike loomingus – sõidutab ühiskonna heidikuid, prostituute, joodikuid, vägivallatsejaid. Näeme ka pahupidi pööratud rassismi – neegrit kägistamas valget puudlit. Anne Daniela skulptorikäe all sündinud meisterlike pisiplastiliste skulptuuride kõrval esinevad kaunistuselementidena kunstniku varasemast loomingust tuttavad sümboolid. Unistuste reise reklaamivate fotodega pahede karusselli kohal troonivad roosid, inglid ja südamed on tuttavad viljakast koostööperioodist Laurentsiusega (Lauri Sillak) aastatel 1998–2001, kui kunstnikunimena oli kasutusel mitmetähenduslik AD. Siis raamisid need kitsilikud sadades võimenduvad pisibutafoirilised märgid Laurentsiuse maailmavalulisi maale, andes neile juurde suure lisaväärtuse. Piibellik sümboolika, mis siis, et kitsi võttes, on uudisloomingus karjuvas vastuolus selle pahelelise maailmaga, mida ta kaunistab.

Kunstnikud kasutavad uutest teostest ka kärbsed, kes kristlikus sümboolikas kehastavad pattu, aga kannavad ka negatiivset tähendust haiguste levitajatena. Damien Hirst põhjustas kohutava šoki oma tööga “Thousand Years” (1990), kus elus ja surnud olevused omavahel pörksid: lehma pea ümber sumisesid loendamatud kärbsed, kes ühendasid seda süües korjuse seeläbi elu tsükliga. Rodgersid pole pakkunud, erinevalt Hirstist, oma patutordi ümber tiirlevatele enneaegu talveunest äratunud kärbsetele toitu (see oli küll plaanis), vaid on jätnud nad surema kunstmaterjalist söödama tu libatordi ümber. Kas surm on patu palk?

Üks näituse esteetilisemaid teoseid on luubisuurenduses avanev “Püha patune” (2006), kunstnike jaoks tähendusrikkal liivasel pinnasel lebab surnud kärbes, kes on ootamatult ühendatud peategelaseks Kolgata stseenis, lebamas surnuna risti all. Tema poole roomab konn – kuratlik maiste nauudingute kehastus, üks Egiptuse nuhtlustest, kes sümbooliseerib laiemas tähenduses mõeldavaid nauudinguid ja seetõttu maiseid asju üleüldse. Keegi pole patuta, näib olevat loo moraal.

Üks küsimus, mis tekib mis tahes loomingut kogedes, on kunstnike isiklik suhe ainega. Nähtavasti ei ole võimalik luua midagi, mis kunstnikule kui loojale personaalselt korda ei lähe, pole seotud millegi kogemuslikuga. Rodgersitest teame nende osaliselt muumaiseid juuri, aga ka seda, et nad elavad lapsi kasvatades Eesti maakohas looduse keskel. Seda enam on põhjust imeks panna, mis tõukab tegema nii kummalisi, töömahukaid ja vaid negatiivsetest asjadest

rääkivaid teoseid. Kas see vabastab kunstnikke ka mingist isiklikust taagast? Paul Rodgersi mõttekaaslaste ja kaasaegse kunsti festivalide organiseerimisel korduva kaastööpartneri Jaan Toomiku puhul ei teki küsimust kõige tema loodu isiklikes lähtealustes, lausa julgalt ausas ja otseses enesepöördelduses. Rodgersite loomingu lähtealused nii loetavad ei ole ja osutavad korduvalt inimhinge hämaratele allhoovustele. Siiski tundub kunstnike missioon olevat maailma parandada. Damien Hirstilt motot laenates: “Kunst on nagu meditsiin – ta võib ravida.” Kui negatiivne sõnum ravib, siis on Rodgersid sotsiaalsete kontseptualistidena õigel teel.

Bicephalous Rodgers in Tartu

Reeli Kõiv analyses this tandem of shock artists.

Paul & Anne Daniela Rodgers. Tartu Art Museum, 03.03– 23.04.2006. Curator Reeli Kõiv.

Paul & Anne Daniela Rodgers are a married couple, sculptors, who have worked in tandem since 2002. As shock artists, they pursue a line of endeavour, for which it is hard to find a counterpart in the context of Estonian art, but there is some analogy in the wider discourse of contemporary art. The joint work of the British artist Paul Rodgers, who has now lived in Estonia for ten years, and Anne Daniela Rodgers of Lithuanian-Estonian descent could be regarded as a potent offshoot of yBa reaching Estonia. Wim Delvoye and Thomas Grünfeld also come to mind.

The Estonian tandem has combined in their art man and beast, breaking taboos. The interpretation first suggesting itself – the question of identity –, is just one of many of this work. It is also a warning of the unpredictable consequences of notorious genome projects involving gene engineering, premonition of the troubles that lay in store for the venturesome boldness of man daring to assume the role of Divine Creator. Or perhaps the Rodgers' are just cynics, creating Chapman style aberrations, in order to create aesthetics of disregard and inanity? Or are they working to draw attention to vulnerability?

The installation with the sow-woman (“Her Story”, 2002) is like an exhibit in the cabinet of aberrant curiosities of the museum of natural history. The creature is lying down semi-recumbent in the pose of

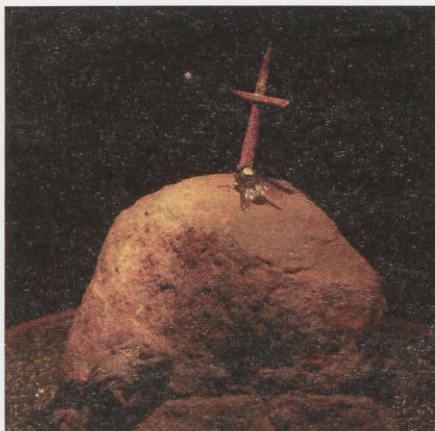
the deity of beauty and love. For ready cash (everything being for sale, and everything available to buy!), the “viewing enjoyment” can be repeated. Just put a coin into the slot and eye the wondrous beast in momentary scintillation. On what side of the glass are the hogs and sows, however? Is the soul of the spectator satisfied and put at peace by experiencing his own normality, as compared to the sow-woman? The work plants in your mind the uneasy thought of how questionable abnormality and normality is. At the same time, it is a criticism of the present norms of femininity, which is being proliferated by the mass media.

The shoe made of pigskin does not give rise to a question in the owner’s mind. However, when you scrutinize the shoe lying on the cushion of brocade (“Strange Story”, 2006) you are thunderstruck because it occurs to you all of a sudden that it looks like human skin. Creepy episodes from history pass before your minds eye. The artists also use flies embodying sin in Christian symbols. The Rodgers’ did not serve food to the flies circling round their sinful cake, as Hirst did, leaving them to starve to death around the fake cake. One of the most aesthetic works of the exhibition was “Holy Sinner” (2006) revealed through a magnifying glass – a dead fly, with a frog crawling to snatch it – a devilish embodiment of worldly pleasures, one of the Egyptian plagues.

The question which suggests itself when experiencing any creation is the personal relation of the artists to their subject matter. The Rodgers’ live in the Estonian countryside among nature, rearing their offspring. What makes them create such strange and labour consuming works, vocal of negative things? In the case of Jaan Toomik, holding similar views to Paul Rodgers, there is no doubt about the personal sources of everything he creates. The wellsprings of the Rodgers’ creation are not as straightforward as that. And yet, the mission of the artists seems to be a mending of the world’s ways. Borrowing a motto from Damien Hirst: “Arts is like medicine – it can heal.”

Paul & Anne-Daniela Rodgers.
Hõrk. Installatsioon, 2006.

Paul & Anne-Daniela Rodgers.
Delicious. Installation, 2006.



Paul & Anne-Daniela Rodgers. Püha patune. Installatsioon, 2006.



Paul & Anne-Daniela Rodgers. Holy Sinner. Installation, 2006.



{kas modernsus on meie antiik? / is modernity our antiquity?}

Spermaticus' e jumalik kunst

Susanna Paasonen ja Mare Tralla

"Spermaticus' e jumalik kunst" on veebipõhine kunstiprojekt (<http://www.spermmman.org>), milles autorid hindavad ümber ja paljastavad modernistliku kunsti ikonograafiliste kunstiteoste tõelise olemuse. Nende uurimuses on kesksel kohal *herr* doktor professor Herbert Hubert von Hipke-Kügeli teooriad kreaatiivsest seemnest. Projekti mängulises ja hariduslikus keskkonnas innustatakse vaatajat aktiivselt osalema uurimisprotsessides, et leida ja esile tuua (meessoos) kreaatiivse seemne peidetud väärtusi.

Kreaatiivsuse seeme

Herr doktor professor Herbert Hubert von Hipke-Kügel harutab lahti Suure Kunsti ja selle geniaalsete eostajate saladuse.

Mäletamata aegadest peale on kunsti suured meistriteosed mõjutanud inimese eksistentsi, ühendades teda tasanditeni, mis on üle ilmalikkusest ja selle banaalsustest; rikastanud meie vaimset elu ning valgustanud meid ilu, hinge, harmoonia ja tõe olemusest. Geeniusse kontseptsioon on aidanud meil mõista Kunstniku, oma loomingulise nälja, väe ja visiooni tõttu teistest eraldi seisva mehe ekstraordinaarset loomust – seletamatut loomisvõime ja kujutluse vallandumist temas. Astudes 21. sajandisse, oleme omandanud piisavalt küpsust, et lõpuks ometi lõpetada see mõttetu vada autori "surmast" ja kunsti "lõpust", mis on seganud meid modernismi ja kunsti tõelise väärtuse käsitlemisel. Tänu kunstiajaloo ja biokeemia konvergentsele olemele esimest korda võimalised inspekterima suure kunsti tõelist ja vastuvaidlematut alust, selle nähtamatut geniaalset signatuuri, kreaatiivsuse ülimalt seemet, mis särab töodes, mida me kõik kalliks peame – ning, mida see projekt ülistab.

Suured maskuliinsed/meesmõtledjad on olnud hõivatud tõelise kunsti teatud radiatsiooniga: vaatamata oma mõjuvale laialt ulatuslikkusele ja sügavusele pole kumbki, ei Walter Benjamin oma aura refleksioonides ega Jacques Derrida signatuuri vaatlustes, suutnud hõlmata käesoleva küsimuse olemust. Õnneks on meil viimaks ometi võimalik liikuda täielikuma arusaamise poole Loomisest, kasutades uusi meetodeid, mis põhinevad loodusteaduste vääramatusel: need aitavad meil lõpu tuua negatiivsetele, dekonstruktiivsetele ja väsitavatele kriitiliste teooriatele, milles vähesed, aga samas sõnakad ja valjud "intellektuaalid" on küsimuse alla seadnud Suure Kunsti alused, kunstnikutöö, väärtuse ja ilu, toetudes oma naeruväärsetele "eksklusiooni" ja "marginaalsuse" süüdistustele – argumentatsioon, millega, ma olen kindel, oleme kõik enamgi kui tuttavad

ja sellest väsinud. Uutel tõendusmaterjalidel põhinev baas annab meile viimaks ometi võimaluse tõestada, et need kriitilised teooriad on valed ja eelarvamustest mõjustatud, ja et nad seda on, oleme me alati teadnud! Meid ootab ees uus millennium, täis lubadusi, kus me teeme järgmise sammu kunsti ja esteetika teadustes: me uurime *mehe loomingulist seemet*.

Kunsti tegijad, vähemalt need, kes on pühendatud oma käsitöö keerulistes detailidesse, on teadlikud, et suured maalikunstnikud, näiteks suur Lucas Cranach vanem, kelle sajandeid vanad meisterlikud portreed ikka veel säravad ja mida on dokumenteeritud aegadest alates, on kinnitanud oma teosed teatud lõpetava lisandiga, mis asjatundjate hulgas tuntud kui jumalik lakk, millel on meessoole spetsiifilised sigitavad omadused. Pärast nädalaid kestnud karskust saavutab *spermaticus* peenimat sorti rikkuse ja tiheduse, kunstiteose viljastamisootel pinnale langes moodustab see maksimaalse lakk-katte, mis kaitseb aja mõjutuste eest ja eleveerib meistriteose tõelisse ülevusse. Mõne kauni meistriteose uurimine tõestab vastuvaidlematult, et *spermaticus*, mis on inimkonna jätkumise eeldus, on ka geniaalsuse nurgakivi. See sigitav jõud on aluseks inimkonnast pärinale, mida meil kõigil on õnn tunda kui lääne kunsti ajalugu – ja minu tagasihoidliku arvamusse tõttu eelkõige modernistlikku kunsti.

Jumal lõi inimese iseenda kujutise järgi. Ja tema loov säde on see, mis elab edasi kunstniku loomingulises seemnes: *spermaticus*'es. Nii nagu tema Looja, sigitab kunstnik kunstiteoseid oma tahte ja visiooni sügavusega: jumalik mehes teeb Suure Kunsti võimalikuks. Just jumalikkus on see, mis on meie jaoks nii vastupandamatu modernistlikes meistriteostes – kõige tõsisemalt iseendale truusk jääva kunsti briljantseimate tippudes.

DOCUMENTA
KASSEL
16/06 – 23/09
2007

The Devine Art of Spermaticus Susanna Paasonen and Mare Tralla

"The Devine Art of Spermaticus" is a web based art-project (<http://www.spermmman.org>) in which the authors re-evaluate and reveal the true essence of iconic masterpieces of modernist art. The theories of creative seed by Herr Doktor Professor Herbert Hubert von Hipke-Kügel are central to their investigations. In a playful and educational environment the audience is actively encouraged to take part in the research process to find and reveal the gems of hidden (male) creative seed.

The Creative Seed Herr Doktor Professor Herbert Hubert von Hipke- Kügel unravels the Secrets of True Art and its Genial Conceivers.

Since times immemorial, great masterpieces of art have shook man's very existence, elevating them on levels transcending the mundane and its banalities; enriching our mental lives and enlightening us in the matters of beauty, soul, harmony and truth. The concept of genius has aided us in understanding the extraordinary nature of the Artist, the man standing apart from others in his creative hunger, force and vision – in his inexplicable powers of conception and



Mare Tralla ja Susanna Paasonen analüüsivad oma veebipõhises kunstiprojekdis (vt <http://www.spermman.org>) kunstiajaloo juhtumeid, kus meeskunstnik andis maalile viimast libvi spermaga.

Mare Tralla and Susanna Paasonen are analysing, in their web based art-project (<http://www.spermman.org>) the cases in the history of art, where the male artist put the finishing touches to his painting using sperm.

imagination unchained. Entering the 21st century, we have gained sufficient maturity to cease the useless bavardage on “the death” of the author or “the end” of art that has disturbed our considerations of modernism and the true value of art. Through the convergence of art history and biochemistry, we are able to inspect, for the very first time, the true and undeniable basis of great art; its invisible genial signature, the ultimate seed of creativity that shines through in the works we all cherish – and which this project celebrates.

Great masculine minds have been preoccupied with the specific radiation of True Art: in spite of their impressive range and depth, both Walter Benjamin’s reflections on aura and Jacques Derrida’s considerations of signature have not captured the essence of the question at hand. We are now fortunate enough to progress towards fuller knowledge of Creation through new methods with solid basis in the natural sciences: these help us to bring to close the negative, destructive and tiresome critiques by the few

yet vocal “intellectuals” who have questioned the foundations of Great Art, artistry, value and beauty on the basis of their ludicrous accusations of “exclusion” and “marginalisation” – a line of argumentation which, I am certain, we are all more than familiar and tired with. Now, new evidentiary basis makes it possible to prove these critiques as faulty and biased as we have always known them to be! The new millennium lies ahead of us rich in promises as we are taking the next step in studies of art and aesthetics: the investigation of creative male seed.

As practitioners of art, at least those initiated in the intricate details of their craft, are well aware of, great painters have, at least since the documented times of the great Lucas Cranach, the elder – whose masterful portraits still glow, after several centuries, with the radiation of his genial touch – provided their works with a decisive final touch, known among the connoisseurs as the divine varnish characteristic of the procreative capacities specific to the masculine gender. After weeks of abstinence, sper-

maticus reaches richness and density of the finest kind and, once landing on the fertile ground of the masterpiece to-be, provides it with the ultimate lacquer protecting it from the workings of time and elevating it to true greatness. Examinations of some of the finest masterpieces provide undeniable evidence that spermaticus, the prerequisite of the continuity of the family of man, is also the cornerstone of genius, the conceiving force behind that which is best in the human kind, and which we are all fortunate enough to know as the Western history of art – and, in my humble opinion, modernist art in particular.

God created man in his own image. It is His creative spark that lives on in the creative seed of the artists’ spermaticus. Like his Creator, the artist conceives works of art with the power of his will and the depth of his vision: it is the divine in man that makes True Art possible. It is the divine that we find so compelling in modernist masterpieces – the most brilliant culminations of Art truest to itself.

No comments...

Vägivald ja propaganda. Elin Kard, Marco Laimre, Marko Mäetamm, Andres Tali. 08.04.–28.05.2006. Tallinna Kunstihoone.
Violence and Propaganda. Elin Kard, Marco Laimre, Marko Mäetamm, Andres Tali. 08.04.–28.05.2006. Tallinn Art Hall.



...sitting on my studio floor right under the camera, making this horrible voice and splashing red ink on the picture. Instead of talking about the real problems and doing real things. I think I am absolutely a real fucking failure.



MA OLIN SEAL...
...istusin oma ateljees kaamera ees põrandal maas, tegin seda koledat häält ja pritsisin pildi peale punast värvi. Selle asemel, et rääkida tõelistest probleemidest ja midagi päriselt ette võtta. Ma arvan, et ma olen üks absoluutselt persekukkunud tegelane.

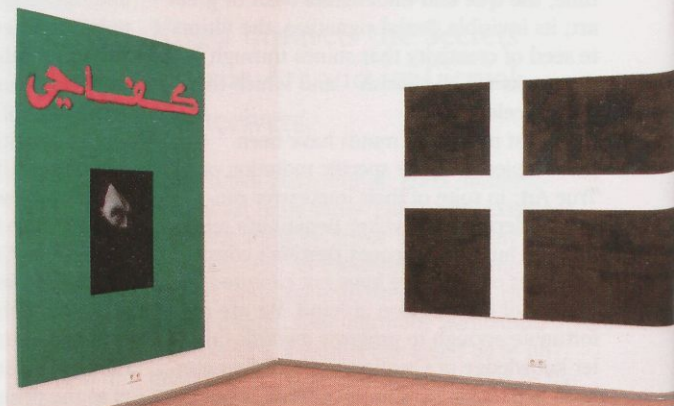
Marko Mäetamm. Purtsatus (5 varianti). Video, 2006.

Marko Mäetamm. Burst (5 versions). Video, 2006.



www.emergency-biennale.org

Intervjuud Tšetšeeniat toetava näituse kuratori Evelyne Jouannoga (Pariis) vt Eesti Ekspress (Areen) 27. aprill 2006, Sirp, 5. mai 2006.



Elin Kard. Mein Kampf. 2006. Oil on canvas.

Elin Kard. Acrimony needs. 2006. Oil on canvas.



Marco Laimre. Vegetables & Coctails. Installation, 2006.



Andres Tali.
Pastoraalne
pastiš.
Digitrükk,
installatsioon,
2006.

Andres Tali.
Pastoral
pastiche. Digital
print, installa-
tion, 2006.

Maalil on kiigemägi. On õhtu, maa hämardub.
Mehed ja naised seisavad eraldi.
Esiplaanil on grupp mehi, ühel neist lõõtspill.
Meestel on suud avatud, nagu räägiksid nad midagi.
Mõned lapsed jooksevad täiskasvanute vahel.
Varsti läheb pimedaks.
Taamal põleb lõke.
Kõik nagu ootab ja pakatab.
Kohe algab muusika.

- Oh, kui soe on öö, kui magus on maailm! -



Juri Leidermani “Tapetud troojalaste tantsudest”

Elnara Taidre

Juri Leiderman. Kaldal. Tapetud troojalaste tantsud. Kunstihoone galerii, 28.04.–21.05.2006.

Suured eeposed pakuvad kõikvõimalikele interpretatsioonidele lõputut mängumaad. Kui näiteks James Joyce kasutas oma tegelase kaootilist askeldamist kirjeldades “Odüsseias” võetud pikka kojutuleku struktuuri, üritades luua uut kirjanduskeelt, siis Juri Leiderman otsib Homerose teisest eeposest oma performatiivse praktika lähtepunkte ning ka universaalseid geopoliitilisi metafoore. Huvitav, et klassikalised müüdid köidavad n-ö noori rahvusi (iirlased, venelased), kes üritavad enesedefineerimist autoriteetidele apelleerimise kaudu. Leiderman, Kölnis elav Moskva kunstnik, demonstreeb ironiliselt ja eneseironiliselt oma kodumaa soovi kuuluda selle maailma suuremate hulka.

Ehkki Leiderman pühendab oma töö ta-

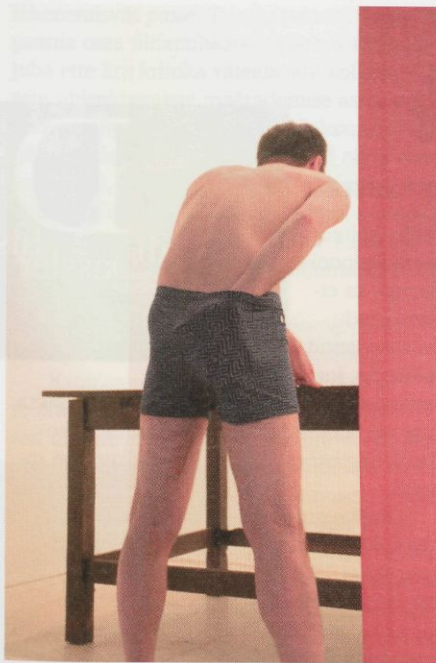
petud Trooja sõdalastele, on ta oma tantsud nimetanud hoopis Troojat aastaid piiravate ahhailastest kangelaste, veresauna korraldajate järgi, keda Homeros on nii poeetiliselt kirjeldanud. Leidermanil on Achilleuse, Odysseuse, Menelaose, Agamenmoni jt tantsud, mida kunstnik on eraldi esitanud Varssavis, Moskvast, Pariisis, Belgradis jne. Tallinnas on need tantsuvariandid eksponeeritud esimest korda kõik koos ja annavad kogu projektist ülevaate tervikuna. Seinal ripuvad “Iliase” sündmusi üsna hõlpsasti lahterdavad koondtabelid, neid täiendavad diagrammid üksikute tegelaste kohta ning videomaterjal, mis dokumenteerib nende andmete alusel teostatud *performance*-eid-tantse.

Andmete tabelisse koondamise meetod on Moskva kontseptualistidele üsna tüüpiline visuaalne praktika. Näiteks Ilja Kabakov on viljelnud mitmesuguseid tabeleid ja graafikuid; üks kuulsamaid on vist prügi-

ämbri väljaviimise graafik, mis reguleerib prahi tsirkuleerimist terve viisaastaku jooksul. Leidermani tabel, mis jagatud pikkuse tõttu kaheks, on teistsuguse sisuga: see ei jaota ega demonstreeri lihtsalt statistikat, vaid pakub tõsisemat ja isegi “teadusepärasemat” infot, tegeldes eepose omapärase uurimisega.

Tabelit täiendavad diagrammid kujutavad endast inimkeha kujutist ära märgitud haavadega, mida on üks konkreetne “Iliase” kangelane jõudnud oma vaenlastele tekitada. Tabatud punkte kehal tähistab jalajälj, kusjuures vasaku ja parema jala positsiooni – diagrammis punase ja sinise värviga – määratleb saadud löögi suund: kas torgatud relv tuli välja rinnast või hoopis seljast jne. Astudes nende kohtade peale, hüpates ja veheldes nende vahel, sooritabki Leiderman Schuberti V sümfoonia saatel “Tapetud troojalaste tantse”.

Tallinna näituse avamise *performance* ei



Juri Leiderman. Näituse ava-performance.
Juri Leiderman. The opening performance of the exhibition in Tallinn.

Ometi ei ole päris selge, kellele kuuluvad eksponeeritud tantsuskeemid. Projekti üldpealkiri on “Tapetud troojalaste tantsud”, kuid iga konkreetne tants kannab ahhailasest tegelase nime ning matkib tema kangestegusid anonüümse Trooja sõdalase keha peal. Kas tantsitakse tapetud Ilioni kaitsjate auks ja mälestamiseks või hoopis nende üle võidu tähistamiseks? Ja kes tantsib, st keda üritab kehastada tantsiv kunstnik, kas võidutsevaid ahhailasi, mälestamisriituse korraldanud Trooja elanikke või haudadest üles tõusnud langenuid Trooja sõdalasi? Pealkirja sõnastus on tõlgendustele avatud, ja kogu situatsioon jääbki (vähemalt) ambivalentseks, kaootiliseks surmatantsuks eel- ja post-ajaloolise Euraasia tantsulaval.

About Yuri Leiderman's “The Dances of the Killed Trojans” Elnara Taidre

Yuri Leiderman. On the Shore. The Dances of the Killed Trojans. Art Hall Gallery, Tallinn, 28.04–21.05.2006.

Grand epics offer an endless playground for interpretations. While James Joyce used the long homecoming structure borrowed from “Odyssey”, Yuri Leiderman finds from the second epic of Homer the starting points of his performative practice and also geopolitical metaphors. Leiderman, an artist from Moscow living in Cologne, demonstrates ironically and self-ironically the desire of his motherland to belong among the great of this world.

Although Leiderman dedicates his work to the slaughtered warriors of Troy, he has named his dances, quite to the cont-

rary, after the Achaean heroes beleaguering Troy, masterminds of the bloodbath. Leiderman has created the Achilles', Odysseus', Menelaus', Agamemnon's and other dances, which the artist has separately staged in Warsaw, Moscow, Paris, Belgrade etc. In Tallinn, we see for the first time an overview of the project, as a whole.

The opening performance of the exhibition in Tallinn did not add a new dance. For the period of the exhibition there was a booth built in the centre of the Gallery, accommodating a table relating to symbols and rites of remembrance of those passed away. In that room Leiderman stood with his back turned to spectators, one hand occasionally resting on the table, the other kept in his underpants, with his fist toward the back. Was he symbolically marking a wounded spot, or was he suggesting a certain feebleness (hands in one's pocket are a token of passivity)?

The political motive of the exhibition is an opposition: Europe (Achaean) vs. Asia (Trojans). The message is seemingly simple: the heroic repressive conquerors and the meekly submissive men suffering from complexes, having been divested of their bygone grandeur. In constructing the Russian identity the dialectic East-West has always been topical.

However, it is not wholly clear to whom those dance schemes belong? Is he dancing to honour the slain defenders of Ilium, or conversely: to celebrate the victory over them? And who is dancing, i.e. whom is the dancing artist trying to personify and embody? The wording of the title is open to interpretations, and the whole situation remains ambivalent, a chaotic *danse macabre* on the dancing platform of pre- and post-historical Eurasia.

Odessast pärit **Juri Leidermani** peetakse Moskva kontseptualistlikku koolkonda kuuluvaks (nii palju, kui see üldine, tinglik ja poeetiline mõiste lubab lahterdamist). Ta esindab uut põlvkonda, mis hakkas analüüsima vene mitteametliku kunsti klassikute (Ilja Kabakov, Andrei Monastõrski jt) loodud diskursust seestpoolt. Tegeldakse endiselt kunstniku ja autori rolli seletamise ja vene absurdsel tegelikkuse mõtestamisega, kuid sooritava analüüsi protsess saab juba vahetult iseenda piirides uusi tõlgendusi ning jääbki sellega kunstiteose põhiobjektiks, kaotades seose algse ainekuga.

Kunstiobjektide ja *performance*'ite kõrval produtseeritakse väga palju tekste. Leiderman on kunstnik, kriitik, luuletaja, ta viljeleb kirjanduslikke tekste ja esseid. Ta on kunstnikerühma Meditsiinilise Hermeneutika Inspektsioon üks asutajaid ja liige kuni 1991. aastani. Rühmituse ideoloogias on ühendatud kaasaegne lääne filosoofia, õigeusu doktriin ning tao õpetus farmakoloogia ja psühhiaatria retoorikaga. Medhermeneutikute avaldatud tekstides valitseb rõhutatult skisofreeniline diskursus ja kvaasiteaduslikkus, skisofreeniat rakendatakse tööpoolest meetodina: kasutatakse erakordselt palju segaseid võõrsõnu ja eritermineid, mille eesmärgiks on ilmselt obskuursuse piirini jõudmine. Seda, kuigi pisut leebemas variandis, nagu ka paljut muud võib näha ka käsitletavas projektis.

lisanud uut tantsu, pakuti rituaalse tegevuse teisi võimalusi. Näituse ajaks ehitati galerii keskele väike kabiin, kuhu paigutatud laud seostub üsna selgelt surnute mälestamise sümbolika ja riitustega. Selles ruumis seisid Leiderman staatiliselt suhteliselt pikka aega: peaaegu klassikalises alastuses (ainult aluspüksid jalas), seljaga vaataja poole, üks käsi toetumas aeg-ajalt lauale, teist hoidis ta järjekindlalt aluspükstes, rusikaga selja poole. Nii et külastajad said näha veidrat muhku, mille puhul ei ole päris selge, kas see oli kõige mugavam viis peita sokke vaatajate silme eest, või oli see mõeldud sümboliseelt märgistama haavatud kohta, või välja tooma teatud jõuetust (nagu käed taskus tähistavad passiivsust).

Poliitiliseks motiiviks, millega Leiderman selles “Iliast” läbi mängivas projektis tegeleb, on opositsioon: Euroopa (ahhailased) vs Aasia (troojalased). Sõnum on näiliselt lihtne: heroilised repressiivsed valitajad ja oma kunagise tähenduse kaotanud, komplekside all kannatavad alistujad. Vene identiteedi konstrueerimises on dialektika Ida-Lääs olnud alati aktuaalne, kuid enesemääratluses on omaks võetud erinevaid seisukohti: Bütsantsi “ida” usu valimine, Venemaa “läänestamine” Peeter I reformidega, läänlaste ja slavofiilide kisma, prantsuse eeskujude järgimine isegi nõukogude ajal, kuigi paralleelselt vennastuti Hiinaga.

Laatsaruse hiiliv *comeback*

Airi Triisberg avab Saksamaa suurima sotsiaalreклаami-kampaania tausta.

Oktoober 2005. Saksamaa. Töötute arv on ületanud viimase 70 aasta rekordi, aasta alguses jõustunud valuline Hartz IV sotsiaalreform sünnitab rahulolematust, ajakirjandus maalib musti stsenaariume süvenevast majanduskriisist ning nädalaid pärast enne-aegseid parlamendivalimisi pole riigil ikka veel uut valitsust. Kunstnik Katharina von Sieverding kommenteerib KunstWerke isikunäituse raames kõnealust situatsiooni iroonilise plakatiaktatsiooniga "Die Pleite". Samal ajal vallutab tänava- ja meediapildi üks hoopis vastupidise sõnumiga reklaam: "Du bist Deutschland", kõigi aegade suurim sotsiaalse marketingi kampaania Saksamaa Liitvabariigi ajaloos.

Kampaania keskmes seisab kahe-minutilise teleklipp, mis läks esimest korda eetrisse mitmel suuremal telekanalil peaaegu sünkroonselt. Klipi sisuks on lühike manifest, mille kannavad "Forrest Gumpi" filmist tuttava muusika saatel lausete kaupa ette peajasjalikult tuntud avaliku elu tegelased: "Sina oled Saksamaa ime. Liblikas võib valla päästa taifuuni. Tiivalöögist alguse saanud tuulelil võib paar kilomeetrit kaugele puid üles kiskuda /.../ Ebarealistlik, ütled sa. Miks sa siis elad staadionil kaasa oma meeskonnale, kui sinu hää on nii tähtsusetu? Miks sa siis lehvitat lippe, kui Schumacher oma ringe tuuritab? Sa tead vastust: sest sinu lipust saab palju lippe ja sinu häälest terve koor. /.../ Korra me juba lõhkusime üheskoos ühe müüri maha. Saksamaal on piisavalt palju käsi, mida üks-teisele ulatada ja millega tööl turjast haarata. Meid on 82 miljonit. Teeme oma käed mustaks. Sina oled käsi. Sina oled 82 miljonit /.../ Küsimus ei ole selles, mida teised sinu heaks teha saavad. Sina oled teised. /.../ Siruta oma tiivad ja rebi puud maast. Sina oled tiivad. Sina oled puu. Sina oled Saksamaa."

Trükimeedias levis kampaania 18 eriilmelise plakatina, millel oli kujutatud prominentseid kultuuri- ja meediategelasi nii minevikust kui tänapäevast. Paarilausealine tekst selgitas isikut pildil näiteks tuues, kuidas ilma julge pealehakkamiseta ei jõua kuhuigi.

Pressitekstist võib lugeda, et tegu on apoliitilise "hea tuju kampaaniaga", mille eesmärgiks on süstida sakslastesse rohkem enesekindlust ja tegutsemistahet. Oluline on märkida, et kampaania on tekkinud erainitsiatiivil, muul kujul oleks selle elluviimine

olnud Saksamaa ajaloolist konteksti arvestades võimatu. Projekti taga on suuremad reklaamiagentuurid, kirjastused ja telekanalid, kes kõik osalesid ettevõtmises vabatahtlikult ja ilma rahata.

Väikese ehmatause elas projektitoimkond üle, kui Ludwigshafeni linnaarhiivis ekskursioonil viibinud kooliõpilased avastasid ühest sealsest raamatust Hitleri foto, mis kandis pildiallkirja "Denn du bist Deutschland". Selgus, et Hitler on kõnealust lauset kasutanud ühes oma kihutuskõnes. Leid, millesse kohalikus kontekstis ei saa suhtuda sugugi kergekäeliselt. Ekspertide hinnangul oli tegemist siiski juhusliku analoogiaga ning reklaamikampaania ei kandvat natsionaalsotsialismi ajaloolist koormat. Vastalisi reaktsioone kutsus esile ka Hitlerile lähedal seisnud autotöösturi Ferdinand Porsche seadmine ülemaaliseks eeskujuks, samal ajal kui Albert Einsteini kujutamine rahvuskangelasena muutub vastuoluliseks seoses tema vägagi kriitilise positsiooniga Saksamaa suhtes pärast natsirežiimi kuritegusid juutide vastu. Feministliku liikumise ikoon Alice Schwarzer omakorda kaasati kampaaniasse ilma temalt endalt luba küsimata, mispeale ta sellest selgesõnaliselt distantseerus. Aga see selleks.

Kui rääkida rahvuslikust identiteedist, siis tuleb arvestada, et Saksa ühiskond on antud küsimuses erakordselt tundlik. Natsionaalsotsialistliku pärandi mõjul on teema olnud avalikkusest pikaks ajaks tõrjutud. Sõna "natsionalism" kannab ühemõtteliselt pejoratiivset varjundit ning kuna argiteadvuses on rahvusluse, patriotismi ja natsionalismi mõiste tihtipeale käibel sünonüümuna, on suhtumine neisse saadetud teatavast umbusust. Ideaalvormis on "Deutschland" lihtsalt üks neutraalne topograafiline kirjeldus, mille iseloomulikuks näiteks on majanduskeskse väljendi "Standort Deutschland" sagedane kasutusviis poliitilises kõnepruugis. Viimasel ajal on küll poolehoidjaid kogunud mõtteviis, et sõna "Deutschland" tuleks vabastada minevikuga seotud negatiivsest laengust ning asendada see uue ja positiivsemaga.

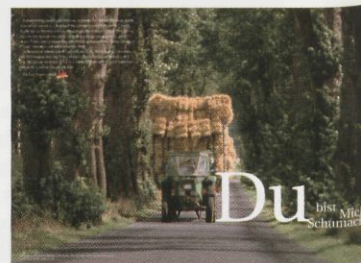
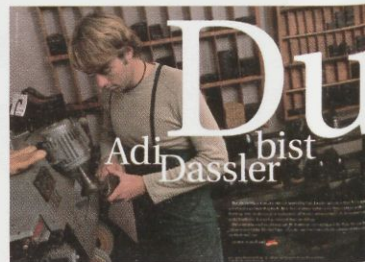
Kui nüüd küsida, millega siis sakslane enast üldse identifitseerib, võiks öelda – olemata päris vaba riskist taastoota rahvuslike stereotüüpe –, et Saksamaa/*Deutschland* asemel on selleks pigem *Bundesrepublik Deutschland*. See tähendab, et 19. ja 20. sajandil Kesk- ja Ida-Euroopas valitsenud klassikalise arusaama kultuurirahvast, mis on defineeritud ühiste ajalooliste väärtuste nagu

keele, kultuuri ja traditsioonide, aga ka etnose kaudu, on asendanud mõtteviisi, kus samastatakse ennast peajasjalikult uue Saksa riigi või hoopis demokraatlike inim- ja kodanikuõigustega, millele see riigikord on rajatud.

Oluline on seejuures mainida, et ka lühend BRD ei ole vaba ideoloogilisest taagast. Kuigi 1949. aastal liitlaste rajatud riik kandis nime Bundesrepublik Deutschland, sai 1950. aastate Lääne-Saksamaa ametlikus kõnepruugis valdavaks nimetus Deutsche Bundesrepublik, mille kaudu sooviti rõhutada, et ei aktspteerita olukorda, kus Saksamaa on jagatud kahe vaenuliku jõu sfääri vahel. 1970. aastail hakkas DDR täpselt vastupidistel ajenditel lühendit BRD massiivselt kasutama pejoratiivses kontekstis, viidates see-kaudu Lääne-Saksamaale kui ideoloogilise vaenlasekuju kehastusele. Ametlikult võeti lühend BRD käibele alles 1990. aastatel, pärast Saksamaa taasühinemist.

Taasühinemise protsess oli ka aeg, mil massiteadvusesse murdis taas kujutlus saksa rahvusest kui ontoloogilisest kategooriast. Leipzigi esmaspäevademonstratsioonidel skandeeritav "Wir sind das Volk" (meie oleme rahvas), mis algselt väljendas rahva kui poliitilise kategooria nõudmist demokraatlikule õigusele avaldada riigi kõrgeima võimu kandjana oma tahet, võttis äkitselt kuju "wir sind ein Volk" (me oleme üks rahvas). Kõnekas on ka asjaolu, et samal ajal demonstreeris kapitalistliku riigikorra suhtes kriitiline Lääne-Saksamaa noorus Saksamaa taasühendamise vastu.

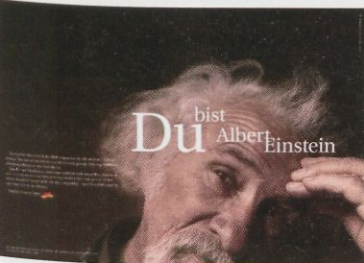
Nüüd, olukorras, kus sünnipärase sakslaste kõrval elab Saksamaal üha kasvav hulk muulasi, ei ole lähtepunkt ju iseenesest halb. Hoolikalt läbi mõeldud ja poliitiliselt igati korrektne turunduskampaania ei piüagi "Du bist Deutschland" appellerida rahvuslikule identiteedile, andes endale suurepäraselt aru, et kaasaegses globaliseerivas ja multikultuurises Euroopas on selline



lähene misviis *passé*. Teiseks pareerib kampaania oma ülifamiliaarse sinatava tooniga juba ette ära kriitika väeldavate kollektiivsete ühisenimetajate määratlemise aadressil. Lähene misviis on pluralistlik, Saksamaa räägib paljude häältega: sõna saavad nii noored kui vanad, mehed kui naised, rikkad kui vaesed, wessi'd kui ossi'd, sakslased kui muulased, kuigi arvukate prominentide kaasalõmiste tõttu kipub kaalukauss vajuma siiski rikkaste ja edukate kasuks.

Siiski ei saa väita, et "Saksamaa lugu" oleks esitatud dominantsetl positsioonilt.

Kampaania manifestis on paari väikeserandiga ettevaatlikult hoidutud viidetest ühisele minevikule, et ka lühema ajaloo-



mäluga vähemusgruppidel oleks lihtne ennast reklaami aadressaadiinast samastada. Trükimeedias ilmunud plakatid kujutavad eeskujuks toodud isikuid individualistlike vastuvoolu-ujujatena, kes olude, saatuse või mille tahes kiuste suutsid teostada oma unistuse. Manifestis mainitud Berliini müüri langemisest on igal täisealisel vaataja isiklikke mälestusi ning vaikumisi 1960. aastate saksa majandusimele tagasi viitava avalause "Du bist das Wunder von Deutschland" neutraliseerib peen mäng paar aastat tagasi Saksamaa kinod vallutanud nostalgiafilmi "Das Wunder von Bern" pealkirjaga. Ka teleklipi visuaalne taust järgib sama joont, enamasti ilmuvad kõnelejad vaataja ette oma "loomulik" argimiljöö, vahel ka pastoraalse looduse, urbaanse linnavaate või sümbolise raamaturiiuli taustal.

Kolmas oluline võte reklaamikampaania strateegias on oskuslik mäng laial emotsionaalsel skaalal, mis jätab absurdihuumori kõrval lähedalt ruumi ka puhtakujulisele pateetikale. "Miks sa siis elad staadionil oma meeskonnale kaasa, kui sinu häälel on nii tähtsusetu?", küsib komöödiastaar Oliver Pocher, pöörates vaataja tähelepanu tõsiasjale, et hiljemalt jalgpalli maailmameistrivõistluste ajaks on selge, millise rahvuse esindajana keegi ennast tunneb. "...sest sinu lipust saab palju lippe ja sinu häälest terve koor", vastab religioosete armastuslaulude autor Xavier Naidoo. "Sa oled eelkõige osa tervikust", toob holokausti mälestusmärgi steelide vahel seisev dauni sündroomi põdev isik ajaloo prügikastist välja holistliku kontseptsiooni inimese ja universumi suhetest, "inimesed kõik on osa sinust", lisab mees tema kõrval. "Sina oled käsi," teatab värvavalvur Oliver Kahn. "Sina oled puu," sisendab ajakirjanik Anne Will. "Sina oled Saksamaa," lõpetab

hääle kaadri taga.

Kui nüüd küsida, mis siis õigupoolest on see Saksamaa, millega kampaania aadressaata ennast samastama peaks, siis, kui absurdused kõrvale jätta, annab "Du bist Deutschland" vaid ühe vastuse: need on nõrgad majandusnäitajad. Ja kes on õigupoolest sakslane? Vana-Rooma loogika kohaselt: igaüks, kes maksab makse (mispeale Michael Schumacher, üks kampaania ikoonidest, muuseas diskvalifitseeruks). Ning mis iseloomustab sakslast? Mure töökohta pärast. Mis on lahendus? Protestantlik tööeetos.

"Meie"-tundele "Du bist Deutschland" ju lõppkokkuvõttes siiski rõhub, muidu poleks megakampaania lihtsalt mõtet. Ent selle asemel, et esitada väiteid, millised "meie" oleme, joonistab ta visioone sellest, milliseks "meie" saada võiksime, kui "sina" ennast kokku võtaksid ja midagi selle heaks teeksid.

See kollektiiv, mis nüüd klassi- ja rassivahedest hoolimata solidariseeruma peaks, ei põhine aga üllatel ideaalidel, vaid ühisel majanduslikul kitsikusel. Et aga üleskutsed ühisele eneseohverduslikule jõupingutusele parema tuleviku nimel kõlaksid hiliskapitalistlikus ühiskonnas naeruväärselt, siis just seda vaatajale meenutatakse, kusjuures sinatav toon hoolitseb selle eest, et sõnum jõuaks iga viimasegi muiduleivasõoja teadvusse. Sotsiaalsete garantiide aeg on möödas ning enne kui sisemajanduse kogutoodang ei kasvava, lükkub küsimus kollektiivsete ühisenimetajate iseloomust määramatusse tulevikku.

Küsimusega, millist poliitilist tähendust kannab ühe apoliitilise tutjutõstmiskampaania üleskutses oma elujärge parandada, et koos tugevaks saada, tõuseb automaatselt päevakorrale see teine küsimus: mis on (rahvus)riigi roll globaalse maailmamajanduse ajastul? "Du bist Deutschland" pakub vastuseks kollektiivse egoismi, mida motiveerib peaaugjalikult hirm väljastpoolt ähvardava majandusliku konkurentsi ees. Ühtlasi püüab kampaania neutraliseerida ühiskonna sotsiaalset ebavõrdsust, sisendades vaatajale, et hea käekäigu kujundamisel on määravaks teguriks tegutsemistahe ja julge pealehakkamine ning klassi- või rassikuuluvus kedagi tema eesmärkide saavutamisel ei takista. Sel kombel vabastatakse riik sotsiaalsete tagatiste kindlustaja rollist, tuues põhjenduseks vajaduse säilitada konkurentsivõime rahvusvahelisel turul. Artikli alguses mainitud Hartz IV reform on vaid osa üle-euroopalisest reformikavast, mis toetub 2000. aastal Lissaboni protsessil vastu võetud otsusele muuta Euroopa kümne aasta jooksul maailma kõige konkurentsivõimelisemaks kõrgkvalifitseeritud tööjõul põhinevaks regiooniks.

Novembrikuised sündmused Prantsusmaal (2005) näitasid, mis võib olla säärase mõtlemise hind. Kuigi Pariisi tänavarahutusi on püütud instrumentaliseeri-

da antiislamistliku propaganda huvides, olid rahutuste vallandumise mehhanismiks pigem sotsiaalsed kui kultuurilised tegurid. Iseloomulikult võis rahutuste ajal näha Pariisi tänavatel vägivalla vastu demonstreerivaid moslemi päritolu naisi, kes olid katnud oma näo prantsuse trikoloori värvides näoariidiga, et deklareerida, ma olen 100% prantslane ja 100% moslem. Prantsusmaa on klassikaline näide riigirahvusest, mis tähendab, et rahvuse mõiste defineeritakse kodakondsuse alusel. Kuigi poliitilisel tasandil etnilistel või kultuurilistel vähemustel vahet ei tehta ning ametlikult koheldakse kõiki Prantsusmaa kodanikke võrdselt, tähendab see tegelikult, et argitasandil avalduvast latentsest rassistlikust diskrimineerimisest (see väljendub eelkõige tööturul) vaadatakse mööda ega tehta jõupingutusi kultuuriliste vähemusgruppide sotsiaalseks integreerimiseks.

Pärast novembrikuist vägivallad on Prantsusmaal taastõstatunud sotsiaalriigi küsimus. Brian Holmes¹ on kirjeldanud, kuidas rahutusi on püütud ära kasutada parempoolse valimispropaganda huvides, mille sihtgruppi kuulub põhiliselt madalasissetulekuline valgenahaline elanikkond, keda ühelt poolt on lähedalt puudutanud Prantsusmaal viimastel aastakümnetel tehtud sotsiaalreformid ning teiselt poolt hirmutab nende reformide tagajärjel kasvutendentsi näivat kuritegevusvoot muulaste seas. Oma elujärje halvenemise süüdistatakse välismaalasi, kelles nähakse soovimatut probleemi riigi rahakotile. Samamoodi võib parempoolsete meelolude tugevnemist täheldada ka Saksamaal, kus tööpuuduse ja kärbitud sotsiaalrahade tõttu on muutunud ihaldusväärseks ka madalalpalgalised töökohad, mis seni on kuulunud peamiselt immigrantidele. Brian Holmes ennustab, et lähitulevikus saab Euroopa sotsiaalpoliitika suurimaks väljakutseks muulaste küsimus. Kuna ka informatsiooniühiskonnas säilib vajadus vähekvalifitseeritud tööjõu järele, mille tänapäeva Euroopas moodustavad peaaugjalikult muulased, siis näeb ta immigratsioonitaustaga vähemusgruppide sotsiaalsete ja majanduslike vajaduste ignoreerimises kardetud islamipropaganda võidukäigu kindlat garanti.

Saksamaa on juba aastakümneid armastatud immigratsiooni sihtpunkt nagu Prantsusmaa ja Inglismaagi, ainult et poliitilisel tasandil on raskusi selle tunnistamisega. Selles kontekstis on kampaania "Du bist Deutschland" oma igäuhte isiklikult kõnetaval ja seeläbi majanduslikke ja sotsiaalseid vahesid kinni mätsival viisil väga avameelne. Saksamaa lubadusi ei anna.

Airi Triisberg õpib Berliinis politoloogiat.

¹ Brian Holmes. Images on Fire – The banlieue riots and the unanswered question of the welfare state. Ettekanne Heinrich Böll Stiftung'is 16.03.2006.

Hiired ja inimesed Berliinis

Heie Treier vaimustus Berliini biennaalist.

Inimestest ja hiirtest / Von Mäusen und Menschen / Of Mice and Men. Berliini kaasaegse kunsti biennaal (bb4). *Berlin Mitte*, Auguststrasse. 24.03.–05.06.2006. Kuraatorid Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, Ali Subotnick.

Enne mis tahes biennaali võib juba enam-vähem kindel olla, et küll saab seegi suur-näitus erialaringkonnas korralikult kritiseeritud. Kui biennaal toimub aastaläbi vilka kunstieluga Berliinis, mitte suikavas Veneetsias, võib ennustada kohalike kriitikute eriti kõrgeid ootusi ja nõudlikkust.

Endise Ida-Berliini territooriumile jääva (Berlin *Mitte*) galeriide tänava Auguststrasse valik bb4 toimumiskohaks on minu silmis kuraatorite värskendav leid, ent kohaliku konteksti läbi ja lõhki tundvale kunstikriitikule rääkis see kunagise alternatiivse kunstieluga nüüdseks maha käinud piirkonna reanimatsiooni katsest, milles pole midagi inspireerivat. Tõepoolest, otsides pärast KunstWerke (KW) põhinäitusel käimist mööda Auguststrasset biennaaliks kohandatud elukorterit või kooli või kirikut või suruaeda, põhjustasid kunstikriitiku Pavlovi refleksi hoopis suurte akendega kommerts-galeriid, mis täis tüüpikunsti tunnustega kunsti. Biennaali punase logo all eksponeeriti siin-seal aga veel mahakäinuid töid, mis pani õhku ahmima ja imestama, kuidas kuraatorid julgevad.

Ega pealkirigi "Inimestest ja hiirtest" kuigi intellektuaalne paista, ehkki seda õigustas elava klassiku Bruce Naumani aukohal eksponeeritud installatsioon "Rotid and kotid. (Rottide õpitud abitus II)" (1988), külm teaduslik dokumentatsioon puurihiire käitumise kohta psühhoterrori olukorras.

Igatahes need, kes püüdsid kogu olukorras vähemalt bb4 avapäeva pressikonverentsi abil orienteeruda, said kaela külma duši, nagu näha Taanis elava prantsuse kunstniku Coloneli institutsioonikriitilisest ja emotsionaalsest reageeringust (vt lk 26-27).

Agas ilmselt oli asja mõte eksponeerida suhteliselt räämas postsovetlikus piirkonnas kohati pigem piirkonda ennast, tema ajalugu ja konteksti, kus kunst taandati siin-seal vaid teeviidaks, mis suunab tähelepanu autentsele elukorterile, remonti vajavale kooruva värviga ballisaalile, mahajäetud juudi tütarlaste koolile. Nii kasvas bb4 võlu sedamööda, mida rohkem aega asjale pühendada ja olukorda sisse elada. Olen valmis välja

paistma naiivne ja kiitma seekordset Berliini biennaali lausa taevani!

Kuraatorid

Nii nagu "Manifesta'del", juhtub ka bb4-l olema kolm kuraatorit. Nad tegutsevad 2002. aastast New Yorgis, ehkki on pärit eri riikidest. Nad on asutanud Chelsea's kasumivaba galerii Wrong (Valesti), mis annab välja ajalehte The Wrong Times, ja nende galeriist on näitustega läbi käinud mitmed bb4 kunstnikud.

Berliinis asutasid nad Gagosiiani liibagalerii, mis oli muidugi huumor, umbes nagu mäenõlvakule moodustatud kiri "Hollywood" teel Tallinnast Tartusse, ja näitasid seal päris noori kunstnikke. Larry Gagosian on teatavasti New Yorgis resideeriv rahvusvahelise kunstiaari hiigelnimi, tema tähelepanu ihaldaksid paljud.

Ilmselt intrigeerivaim tegelane kolmest on itaalia kunstnik Maurizio Cattelan, kes viljeleb institutsioonikriitilist kunsti (vt lk 30-31). Kui kunstnik on kuraator, võib ta endale lubada veidrusi – rohkem kui kunstikriitik või elukutseline kuraator, kelle ajus tiksumas teoreetilised raamatud, millega kolleegide silmis oma tõsiseltvõetavust vooderdada. Veidrustele ja ekstravagantsustele arvatud näitus on Eestiski kureerinud eelkõige kunstnikud, näiteks Peeter Allik, Jaan Toomik ja Paul Rodgers. bb4 kuraatorid olid Baltimaadelt valinud ainsana esinema Jaan Toomiku, ning tõepoolest – bb4-s võis tajuda mingit sarnasust "KanaNahaga" ning Jaan Toomiku kunstisüsteemi ja pedagoogitegevusega Eesti Kunstiakadeemias.

Eksponeeritud töö

Kaks peamist näitusepaika jäid vastastikku üle tänava: KunstWerke ja mahajäetud juudi tütarlaste koolihoone. Neile lisandusid arvukad väiksemad ekspositsioonid piki tänavat. Kataloogist võib lugeda nii Berliini kui ka Auguststrasse ajaloo ülevaadet. Näitusel oli sellest tänavast saanud kõikide tänavate üldistus ja kuna igauks meist elab mingil aadressil mingil tänaval, puudutab üldistus laiemalt inimelu ja sellega seonduvat.

Ehkki ühelgi bb4 kuraatoril pole saksa tausta, haakub nende programm kohapealse tendentsiga rääkida Saksamaa ajaloost tabudeta, millest annab märku hiljuti rajatud holokausti memoriaal Berliini prominentseimal kohal (vt kunst.ee 2006, nr 1, lk 45-46). bb4 kõnetas Saksamaa ajalugu siiski

rohujuuretasandil (ütleb ju pealkirigi – hiirtest ja inimestest) ja välja pandud tööd uurisid meie närvisüsteemi, taluvust, inimeste tema olemises nii kultuurilises kui ka bioloogilises mõttes jms kuni selleni välja, et Tino Sehgal'i *performance* seisnes poisi-tüdruku tunde kestnud reaalajas suudlemises ning Corey McCorkle'i fotod jäädvustasid lähivaates naturaalselt sünnitust.

Paar otse närvikavva sihitud videot olid uurimused Ene-Liis Semperi "FF/Rew" vaimus, toimumiskohaks "valge kuup", aga mitte modernistlikus pühaduse ja puhtuse võtmes. Tähelepanu keskendub tühjas ruumis käivale tegevusele. Mircea Cantor on pannud "valgesse kuupi" kokku metsiku hundi ja kitse ning filminud staatiliselt seisva hirmunud kitse iga söömeliigutust ja veenitukset, mille põhjuseks end olukorra peremehena tunduva hundi edasi-tagasi liikumine paar meetrit eemal ("Deeparture", 2004). Valges kuubikus oli filmitud ka Gillian Wearingi kolme ekraani video "Drunk" (1999), uurimus alkoholi destrukttiivsusest mõjust inimestele.

Teisal visualiseerisid videod aga, vastupidi, olukordi, kus inimestel näib närvisüsteemi absoluutselt puuduvat, mis sest, et ümberringi kõik variseb. Reynold Reynolds'i ja Patrick Jolley videos "Burn" (2001) põleb köök, elutuba, magamistuba, kuid inimesed jooivad rahulikult teed, ja magaja ei tee väljagi, et tekk ta peal põleb. Klara Liden demonstreeris metsikut tantsu Stockholm'i ühistranspordis, mille poole ükski kaassõitja isegi ei vaadanud ("Paralyzed", 2003).

Tundub, et kuraatorite üks võte oli kunstnikke "paari panna", st võimendada mõnd ideed ja visuaali täiesti erinevate autorite tööde kaudu, mis osutuvad siiski juhuslikult sarnaseks.

Ekstsistentsiaalsete probleemide kõrval oli poliitika ja sotsiaalsus suhteliselt tagasihoidlikult esindatud. Erik van Lieshout on sõitnud jalgrattaga läbi Saksamaa ning teinud kohutavalt naljaka video rohujuure tasandi "väikestest inimestest", kelle hulka ta on arvanud ka enda. Fragmentide kaudu saame osa rahva poliitilisest meelestatusest ja video lõpus suure mehe tõsiselt mõeldud, aga väga koomilisest enesehaletsuspurskest. Bruce Connerit ei ületanud ilmselt miski – tema lühifilm "Crossroads" (1976) põhines autentsetel tuumaseene plahvatuste jäädvustustel.

Kogu näitusekomplekt oli erakord-



Massimiliano Gioni, Ali Subotnick, Maurizio Cattelan.



Auguststrasse.

selt tundlikult kokku pandud, armastusega kunstnike ja kunsti vastu, kantud rafineeritud huumorist. Kohaspetsiifiline tarkus väljendus selleski, et kui näituseruumiks oli kool, siis oli teemaks ka kool. Seal näidati Felix Gmelini autentset videot 1960ndate seksrevolutsiooniaegsest Rootsi pimedate koolist, kus keskealine valges kitlis õpetajataidi juhhib pimedaid teismelisi tarkuste teele, kasutades “nukkudena” alasti poissi ja tüdrukut, elavaid inimesi. Toomikugi video “Isa ja poeg” jooksis koolihoone ülakorruse köledas räämas ruumis nagu näituse kroon.

Niisiis otsis bb4 külastajatega kontakti emotsiooni kaudu uurimuslikus võtmes – olgu tekkiv emotsioon siis võigas, võrgutav või helge. Publikul tuli analüüsida ka iseennast, miks tekib teatud töid vaadates just selline emotsioon. Osa näitusest tundus olevat siiski ka seedimatu, aga see oli ilmselt teadlikult kavandatud või kuulusid need kunstnikud lihtsalt rubriiki “kuraatorite sõp-rusringkond”.



Gagosian Gallery, Berlin.

Mice and Men in Berlin Heie Treier

Before the beginning of any biennial, you can be quite sure about the critique and charges that will be levelled against it.

The choice of Auguststrasse for holding the Berlin Biennial (bb4) was a refreshing find of the curators, in my view however, for the art critic knowledgeable of the

local context that was tantamount to an attempt to reanimate the district which used to display an alternative art life – which is far from inspiring. Really, while seeking an apartment or school or church or cemetery engineered to suit the biennial, it was the commercial galleries that triggered the art critic's Pavlov's reflex. At the biennial under the red logo, in some places were exposed even more worn-out works. How dare the curators do it! Those, who tried to get their bearings from the press conference during the opening day, got a cold shoulder, as can be seen in Colonel's institutional critique (see pp 26-27).

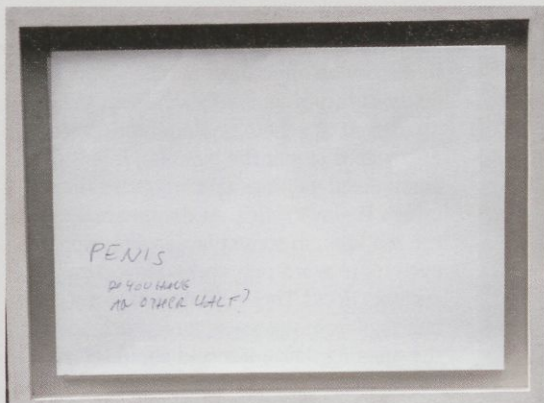
Evidently the idea of the undertaking was to expose things in different places rather in the district itself, where the art was accidentally reduced to a road sign. The charm of bb4 grew insofar as there was more time to devote oneself to the matter at hand and to get used to the situation. Now I am ready to look naive and to praise bb4 to the skies.

When an artist is curator, like Cattelan in the given case, he can afford to be different – more so than an art critic or a professional curator. In Estonia too, artists have curated exhibitions open to extravagance. Curators of bb4 had chosen from the Baltic States only Jaan Toomik to perform, and truly – in bb4, one could perceive the similarity to the festival he organised in Estonia called “GooseFlesh”, and his teaching in the Estonian Art Academy.

bb4 sought contact with the public through emotion, which was presented in a research key – let emotion be alternatively obnoxious, daunting or serene. Part of the exhibition was, however, unpalatable. But it was evidently consciously planned to be so.

A couple of videos going straight to the nervous system were shot in the “white cube”. Mircea Cantor had made there a concoction of a wolf and a goat and filmed every throb of the vein of the goat, caused by movements hither and thither of the wolf, a couple of metres away (“Departure” 2004). In the video “Drunk” (1999) Gillian Wearing observed the tragicomic activity, taking place in the white room.

In other places, however, one visualised situations where people totally lacked a nervous system – Reynold Reynolds' and Patrick Jolley's “Burn” (2001), Klara Liden's “Paralyzed” (2003). Besides the existential problems, politics and sociality were represented rather modestly. A reference to those problems was made by Erik van Lieshout, in his amazing travelling documentation. The whole exhibition complex seemed to have been composed with extraordinary sensitivity, with love towards artists and art, expressing refined humour and place specifics.



Vahetult pärast Berliini biennaali pressikonverentsi leidis Colonel need kaks Cattelan'i paberilehte. Colonel päästis need koristaja käest. 30 minutit hiljem eksponeeris ta need Olaf Stüberi galeriis (5. maini kestnud projekti "Wohin mit den Alten" raames). Colonel püüab ühte nendest paberitest mõista. [Paremal tekst: "Palun, kui konverents jõuab küsimuste-vastuste faasi, öelge kohe, et vabandust, ma lähen hammast välja tõmbama ega ole praegu võimeline vastama."]

These are the two papers found on Cattelan's desk by Colonel the minute after the press conference of the Berlin Biennial. Colonel saved them from the cleaning lady. The two documents were then exhibited 30 minutes later at Galerie Olaf Stüber (until 05. May in the project "Wohin mit den Alten"). Colonel is trying to understand one of the documents.

Coloneli 2Päästetud Cattelan².

Olles ametis Kopenhaageni ³penetratsiooni biennaali³ organiseerimisega ja tehes selleks uurimistööd, ei saanud ma jätta tulemata Berliini biennaalile 2006.

Näind mõningaid näitusi Augustrassel, läksin ametlikule pressikonverentsile, tundes mingi peidetud kontsepti teadasaamise nälga.

Pressikonverents seisnes tänuavalduste pika nimekirja ettelugemises... kultuurilistele sponsoritele, auto- ja riidetööstuse sponsoritele. Ettelugemine kestis nii kaua (20 minutit), et publiku seast hakkas kostma tungivat nurinat. Seejärel ulatati mikrofon Gionile, kes oli ametlik porte parole 3 kuraatori eestkõneleja.

Ja jälle, vaatamata õigustatud nurinale, hakkas Gioni Diesel sponsorit tänama, juhtides erilisel jutul nende fanstastilisele projektil: ³the Diesel wall³, nagu oleks see biennaali tähtsaim meistriteos.

Üks oli kindel, organisateuurid olid oma sponsoritele ustavad, töötasid nende heaks

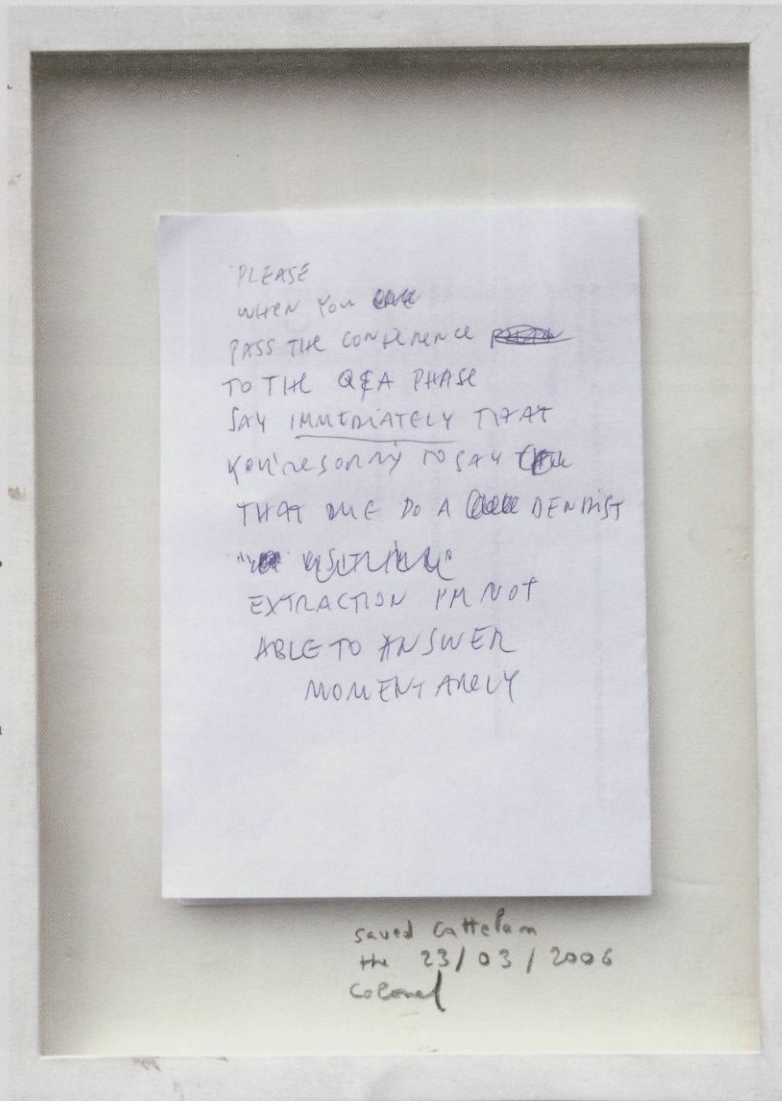
täisajaga ning tegid isegi ületunde.

Väga armas, Gioni... kuid mina ärritusin ja tundsin, et minu aega on kuritarvitatud. Just nüüd olin olnud reklaamikampaania märklaud. (Kinos kestab reklaam 5% ajast ja siis algab tavaliselt film, kuid siin subkultuuris Berliinis / Berlin Mittes kestab reklaam 70% ajast ja pärast seda ei mingit filmi, vaid jälle reklaam.)

Gioni kuulutas (väga veetlevalt), et tegelikult kontsepti õieti põlndki.

KUID nemad (3 kuraatorit) olid töötanud 18 kuud. Nad mangusid tunnustust nagu lapsed. (Mul isiklikult ükstapuha, kaua nad töötasid, minu õpetajad ütlesid, et tulemus loeb. Äkki nad ütlesid seda ka kultuurisponsorite pärast.)

Ma ei suutnud uskuda kogu seda tühjust. Ma isegi filmisin pressikonverentsi. Ma ei suutnud uskuda, et olin tulnud siia, et kuulda, et olla nagu tooli külge vannutatud vang ja kuulata ³sponsorite häält³.



Ei mingit kontsepti / Miks mitte aga see polnud tõsi, sest nad vähemalt püüdsid kasutada

³Von Mäusen und Menschen² pealkirja nii et mikis nad tegid nägu, et heidavad teemaatiliste biennaalide üle nalja, kui nad püüdsid kasutada kontsepti.

Ometi, äkki neil ikkagi oli mõni peidetud kunstiteos või kommentaar. See Boltanski ilma Boltanskita kontsept. Äkki see oligi kontsept.

Ma ei saand seda kokkuvõttes omaks võtta see polnd võimalik tundsin end mehena, kes läheb välja, et ukse eest oma jalgratas võtta, ja kes avastab, et ratas on kadunud – varastatud.

Mul oli seest tühi tunne. Ma ei suutnud selle tühjusega leppida. Tahtsin ikkagi veel uskuda, et leian oma ratta kuskilt salapärasest kohast. Ma lootsin endiselt näha peidetud biennaali.

Aga Cattelan Tema
kas ta tegi biennaalist kunstiteose?
Ta oleks pidand tegema teose
no see pole võimalik, et aastal 2006 lasi ta
sellise võimaluse käest.

Kus oli Cattelan kunstiteos???

See võis olla Gagolian gallery või oma sõb-
ra töö näitamine, mis seisnes vahast figuuris
nagu tema.
See võis olla see kiriku teismeliste kunstiins-
tallatsioon.

Ma suunan oma pilgu temale nii tugevasti
kui võimalik
soovides, et ta mind kuuleks
palun Maurizio päästa minu biennial
ütle meile, et sa tegid midagi, kiiksuga
pliis Maurizio
isegi nali oleks täitsa OK
pliis pliis
ma anun sind, Maurizio

ütle meile, et sa tegid
midagigi, midagigi
muud kui see gagosiani
halb nali

ÕNNETUSEKS
Maurizio ei kuulnud
mu soovi

ja nüüd hakkas
Ali rääkima New
Yorgist.

Maurizio!!
Maurizio!
Pliis ütle meile, et
sa meisterdasid vä-
hemalt mõned maa-
sikatordid, millel
sinu nägu August
Strasse küpsetus-
kojas
isegi Madame
Tussaud' vahakuju
nali oleks ok

ei midagi

peale

thank you Diesel
thank you Diesel
kas sul on ikka pilet Diesel partyle
hai hai Diesel party

suur tänu EU partner
suur tänu KULTUR 2000...

Kas sinu arust on see liiga väike?????

²The saved Cattelan² by Colonel

Working on organising a ³penetra-
tion biennial³ in Copenhagen as a research

her, I could not miss the Berlin biennial
2006.

After having experience some of the exhibi-
tions from Augustrasse I went to the official
press conference, hungry to find out if their
was any hidden concept.

The press conference was a just a long list
of thanking the cultural sponsors as well
as sponsor from the car and clothing indus-
try. The enumeration was so long (20 minu-
tes) that somebody from the audience st-
rongly complained. The microphone was
then passed to Gioni, the official porte paro-
le speaker for the 3 curators.

Again despite the justified complains, Gio-
ni started first to thanks, the Diesel spon-
sor and especially talk about their fantastic
project: ³the Diesel wall³ as if it was main
master piece of the biennial.

One think was sure, the organisateurs were
faithful to their
sponsor working full
time and even over
time for them.

Very charming this
Gioni... but I got ir-
rated and felt my
time had been mi-
sused. I had just
been a target for a
publicity campain.
(At the cinema there
is publicity for 5 %
of the time and then
normally the film
start, but here in the
subcultural Berlin /
Berlin Mitte 70 % of
the time was pub-
licity and then no
film after nothing
but publicity again.)

Gioni (in a very
charming way)

announced that there were not really a
concept.

BUT that they (3 curators) work 18 mont-
hs. They insisted like kids. (I personally did
not care how long time they work, like my
teachers said the result counts. But maybe
they said that because also of the cultural
sponsors.)

I could not believe all this emptyness
I even filmed that press conference.
I could not believe thatt I came here to hear
that

be stocked prisoner on a chair
hearing the ³voice of the sponsors³.

No concept / Why not
but it was not true because they at least tri-
ed to use

the ³Von Mäusen und Menschen² title
so why did they pretend to make fun of the-
matic biennales when they tried.

Again, maybe there were some kind of hid-
den art work or comment.
This Boltanski without Boltanski concept.
Maybe was the concept.

I could not accept that as a conclusion
that was not possible
I felt like a man going out to get his bike in
front of his door and
discover that the bike was missing – stolen.
I had this empty feeling.
I could not accept that emptiness.
I still wanted to believe that I could find my
bike further in a mysterious place.
I was still hopping for a hidden biennial.

But Cattelan Him
did he make an art work out of the bien-
nial?

He must have made a work
it is not possible to miss such an opportu-
nity in 2006.
Where was Cattelan art work???

It could not be the Gagolian gallery or exhi-
biting his friend making wax
figure llike him.
It could not be this chuch teen-agers art ins-
tallation.

I look at him thinking as strong as possible
wishing he could hear me
oh please Maurizio save my biennial
tell us you did something: a twist
please Maurizio
even a joke will be OK
please please
I beg you Maurizio
tell us you did something else that this
gagosian
bad joke

UNFORTUNATELY
Maurizio could not hear my wishes
and Ali was now talking about New York.

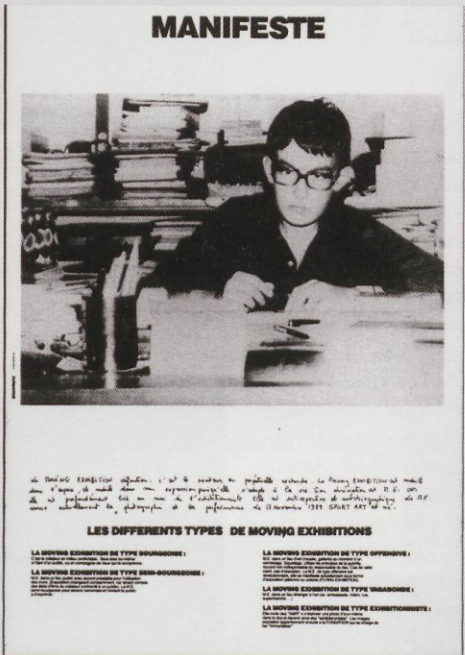
Maurizio!! Maurizio!
Please tell us you did at least some straw-
berry cakes with your face on
at the August Strasse Bageri
even a Madame Tussauds wax joke will be
ok

nothing

but

thank you Diesel
thank you Diesel
do you have a ticket for the Diesel party
hi hi the Diesel party

thank you EU partner
thank you KULTUR 2000.....
Do you think it is too small?????



bb4, ff, 2006

(ühe kunstiametniku mitteametlik aruanne)

2006. aasta 23.–28. märtsini toimus Berliinis paralleelselt just siis alanud 4. kaasaegse kunsti biennaali raames esmakordselt üks haruüritus, mis kõlaks eesti keeles umbes nagu “Noorte kuraatorite töötuba”. Ametlikul tasandil oli korraldajate idee organiseerida biennaalile pisem paralleelüritus, kus maailma eri paikadest kohale kutsutud noorkuraatorid omavahel lõimuksid; seejuures ei häirinud asjaolu, et mõned osalejad olid pigem kunstnikud või kunstiametnikud. Riigid olid valitud justkui mingist geopoliitilisest võrdsuse printsiibist lähtuvalt – peaasi, et kutsutute päritolumaad *contemporary art scene* ei oleks kuigi suur ja auahnematel säiliks seetõttu vajadus silma paista.

Niisiis oli paketi üks eesmärke Berliini kunstibiennaali promotsiooni soodustamine Kesk-Euroopa suhtes nn “Teiseks” jäävates paikades, kuid kindlasti ka see, et luua lojalne inimvõrgustik sellesarnaste väiksema haruürituste jätkamiseks maailmas, kus biennaalid on organisatoorsest lähtepunktist eelkõige osa üldisest turismitööstusest. Kunstnike puhul märgib mõiste “biennaal” nälg tunnustuse järele, korraldajatele pigem võimu & kestvuse järele.

Paljuraaegitud nn biennalisatsiooniprotsess tähendab kõikjal maailmas uute, iga kahe aasta tagant korduvate suurürituste pideva juurdevoolu kõrval ka seda, et on formeerunud loogika kõiksuguste biennaalide kinnimaksmiseks. See loogika varieerub loomulikult sõltuvalt paigast, kuid hõlmab osalistena enamasti kas (suur)sponsorsoid, kultuurifonde, kohalikke omavalitsusi ja kinnisvaraturgu või suuremate biennaalide puhul riiklikke ressursse. Planeedil, mida haldavad aasta-aastalt riiklike struktuuride asemel pigem globaalsed suurkorporatsioonid ja rahvusüleised fiskaalsuhted, on seetõttu loomulik biennalisatsiooni kaasnähtus kõige selle “kurja ja kontrolliva” hiiliv tagasitulek, mille vastu on võidelnud valdav osa lääneriikide intelligentsi ühisteadvusest 1960.-70. aastatest peale.

Selle sama kapitalismi-maailma vasakpoolne südametunnistus küsib alati “kes siukse kunsti kinni maksis?”. Ka sponsortel on alati päritolumaad. Ja kui mingi teema käsitlemine ei ole pärsitud ürituse relemendis, siis võib see olla taunitav rahaliselt omandatud osaleja lojaalsuse tõttu (sama kehtib ka vastupidi, st tellitavate teemade puhul). Ja mis on väljapääs? Kui biennaalidel ei olda valmis järgmiseks loogiliseks etapiks, kinnimaksjate tänuvõlglasteks saa-

miseks, siis ei oleks tarvis kusagil enam ka rohkem biennaale korraldada või neil osaleda. Mitte et tasuta lõunaid enam ei oleks, aga neid kipub väheks jääma. Biennaalid on sümboolne majandusvälja katsepölügoon, kus kunsti kõikelukubaval mängumaal proovitakse järele üksikud veel säilinud kultuurilised tabud ja eri regioonide koostöövalmidus.

Mõneti meenutavad biennaalid oma messilikuses kõikvõimalike vabakaubanduslepete kuiva eelmängu, kus “kasu saab” kokkuvõttes kitsas ring kunstnike-kuraatoreid, kuid ühtlasi joonistub selgemini välja ka muid tulevikutehinguid võimaldav taustsüsteem.

Andreas Trossek,
Tallinn, 2. mai 2006

P S. *Workshop*'i pealkiri oli muuseumis “Fast Forward”, mille pakkus naljaka faktina välja ürituse üks toetajaid, kontsern BMW. Tegemist oli tiheda päevakavaga loengute plokiga, mille lingid biennaali enesega jäid ajadefitsiidi tõttu siiski üpris nõrgaks. Tõsi, *workshop*'il osalejatele tagati sissepääs ka biennaaliga seotud avalikele üritustele (pressikonverents, avamispidu jms), toimusid mõned *artist talk*'id ja lühike kuraatori giidituur, kuid põhiorhk oli siiski üldisematel (ja tõenäoliselt kõige paremini tasustatud) “staaride” presentatsioonidel (Saskia Bos, Boris Buden jt). Et biennaal ise oli laiali pillutatud Berliini *Mitte* kunagise juudikvartali ühele tänavale, kus külastaja läbis teekonna nii suuremate näitusepindade (tugevamärgiline juudi tütarlastekool ja KW-hoone) kui ka üksikute (pehmemärgiliste vojeristlikku privaatsfääri) kuuluvate erakorterite kaudu, siis kulunuks ainuüksi näitusepaikade läbikäimiseks ilma teoste vaatamiseta ja järjekordades seismiseta nii umbes poolteist tundi. Seega tuli aeg kunsti vaatamiseks sponsoritelt varastada.



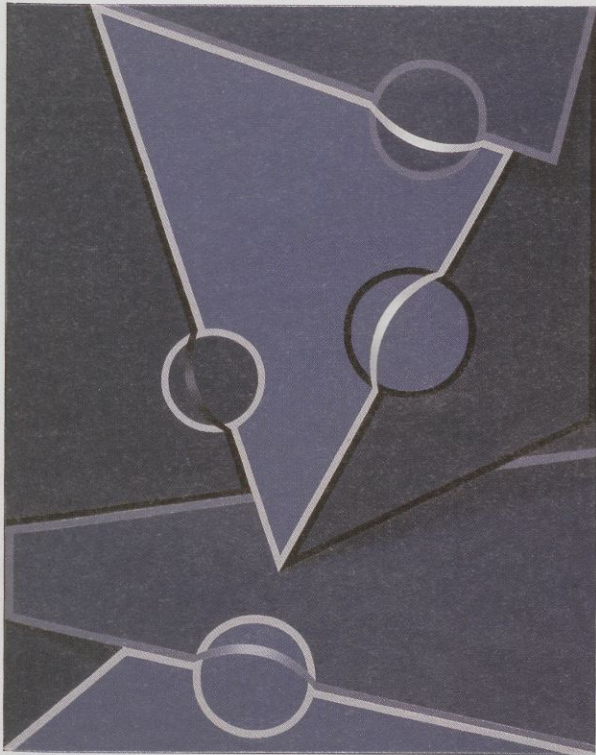
Jaan Toomiku video “Isa ja poeg” (1998) peegeldumas endise juudi tütarlastekooli seinal.

Jaan Toomik's video “Father and Son” (1998) in the mirror of the former Jewish School for Girls.



Michael Borremans. Kaal. Tummfilm, 2005.

Michael Borremans. Weight. Silent film, 2005.



Tomma Abts. Ebe. Akrüül, lõuend, 2005.

Tomma Abts. Ebe. 2005. Acrylic on canvas.



Bouchet. Ruumiinstallatsioon Auguststrasse endises juudi tütarlastekoolis.

Bouchet. Mixed media installation in the former Jewish School for Girls.

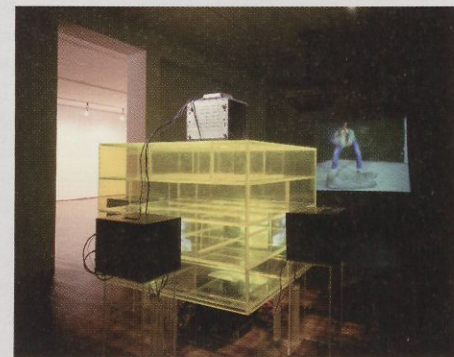


Thomas Schütte. Võimekad mehed. Teras, silikoon, tekstiil, 2005.

Thomas Schütte. The Capacity Men. 2005. Steel, silicon, cloth.



Mircea Cantor. Deeparture. Film, 2004.



Bruce Nauman. Rotid ja kotid. (Rottide õpitud abitus II). Installatsioon, 1988.

Bruce Nauman. Rats and Bats. (Learned Helplessness in Rats II). 1988, installation.

Kes on Maurizio Cattelan?

Maria-Kristiina Soomre teeb sissejuhatuse kunstimaailma klouni loomingusse.

Maurizio Cattelani nime teavad kunstimaailmas kõik, vähemalt on kõik kuulnud mõnest tema skandaalsest teostest – kui mitte muust, siis meteoriidist tabatud paavstist ikka. Skandaalsus justkui ongi esmapilgul Cattelani kaubamärk, ja mida muud saaks paralleelselt yBa-ga rahvusvahelisele kunstiaareenile lennutatud tähest oodatagi. Skandaal ei ole aga kindlasti Cattelani kunsti sisu ega eesmärk, tema puhul on tegemist pigem puhta institutsioonikriitika, õnnestunud sotsiaalsete teemapüstituste või – kui soovite – lihtsalt terve mõistuse kommentaaridega kunstimaailmale ja lääne kultuuriruumile.

Cattelan on ilmselt kuulsaim Itaalia kaasaegne kunstnik, kes elab küll nagu paljud teisedki kunstimaailma tähed juba mõnda aega New Yorgi East Village'is. 1960. aastal Padovas rekkajuhi ja koristaja pojana sündinud ning 1990. aastate keskpaigani eelkõige Padovas ja Milanos tegutsenud ning kõikvõimalikke ameteid koristajast hauakaevaja ja kokani, rääkimata spermadoonorist, pidanud kunstnikul ei ole päevagi klassikalist kunstiharidust, oma karjääri alustas ta hoopis tiserlina, kuni otustas valminud mööblit dekonstrueerima ning kunstigaleriis esitama hakata. Kunstnikukalduvusi või vähemalt viiteid tulevasele autoripositsioonile võiks ehk välja lugeda vahejuhtumist, kui Padova San Antonio katedraalis pühakufiguuride müümisega taskuraha teeninud Maurizio päevapealt lahti lasti, põhjuseks pühakutele üleöö ette joonistatud vuntsid.

Üheks Cattelani esimeseks tõsiseltvõetavaks sammuks kunstimaailma suurte tegijate sekka sai aga 1986. aastal valminud Lucio Fontana parafras "Nimeta", lõikehaavaga monokroomne löuend, millele jäädvustatud legendaarne Zorro "Z". Juba see teos on hea näide Cattelani mõtelaadist: samaaegselt kriitiline, irooniline, mänglevalt lõbus, kuid kellegi arvates kindlasti närvivapustuseni ärritav. Seega pole ime, et Cattelanile on külge kleepunud väga tugev kunstimaailma "üleannetu poisi" imago. Páris pahaks poisiks Cattelani siiski ei peeta, selle välistab tema loomingust lahutamatu huumor ja iroonia, kuigi tema probleemipüstitused pole kahtlemata ühiskonna jaoks mugavad. Kuidas võikski, kui kunstikooli asemel elektrikukursustel käinud tulevane kunstistaar jõlkus vabal ajal arvatavasti Padova arvukates *centro sociale*'des, mille vaimsuse määras vangi mõistetud kaaslinlasest Toni Negri ühiskonnakriitiline aura.



Maurizio Cattelan. *Errotin, le Vrai Lapin. Performance, 1994. Paris, Emmanuel Perrotin.* Cattelan võtab oma sihtmärgiks galeristid, kes on menuka näituse nimel valmis roosas fallosekujulises jänkukostüümis esinema, ise ratta seljas näituse valgustamiseks elektrit vântama või kogu naha ja karvadega otse galeriiseinale teibitud olema.

Teekond suure kuulsuse ja suure rahani ei olnud Cattelani jaoks lühike ja kahtlemata ei ole tema autoripositsioon seda karvavõrdki kergemaks teinud. On vaja suurt nime, et kunstimaailm sinu üleannetusi januselt alla neelama hakkaks. Cattelan oli aga pätt ka pea tundmatu noorkunstnikuna, näiteks müüs ta oma näitusepinna Veneetsia biennaali noorteseksisioonis Aperto edasi reklaamibüroole, kes eksponeeris seal kogu

näituse vältel parfüümiplakateid (1993, "Lavorare é un brutto mestiere / Töötamine on vastik tegevus").

Kuriteod, vangistus ning põgenemine on Cattelani institutsioonikriitiliste teoste võtmetemineid. Seda nii otseselt kuritegudeks liigituvate aktsioonide puhul, millesse institutsioonidega kaasatud (näiteks 1996. aastal teos "Another Fucking Readymade" Amsterdami DeAppeli näitusele "Crap

Shoot”, mille jaoks varastati koos noorkuuraatorite kambaga tühjaks naabruskonna Galerie Bloom ning eksponeeriti pakendatud saak oma näitusel), kui kaudsemalt autoriõigust kaaperdades (1997. aastal Pariisi galeriis Emmanuel Perrotin “Moi-mème, soi-mème”, mis kopeeris üks ühele kõrvalgaleriis eksponeeritud Carsten Hölleri näitust).

Ka otsest põgenemistaktikat on Cattelan korduvalt rakendanud, küll jättes kolmanda korruse galeriaknast välja rippuma linadest kokku seotud köie, ilmse sõnumi kunstniku õnnestunud põgenemiskatsest (1992, “Una Domenica a Rivara / Pühapäev Rivaras”), kaevates muuseumipõrandasse tunneli (1997, “Nimeta”) või lihtsalt teatades suletud galeriikuul sildi vahendusel: “Torno subito / Tulen kohe tagasi” (1989, “Nimeta”). Samas on Cattelan esinenud ka kuriteo ohvrina, eksponeerides galeriiseinal raamitud Itaalia politsei raportit skulptuuri “Invisible” varguse kohta kunstniku autost öhtul enne näituse avamist – on vist liigne mainida, et sellist skulptuuri pole iial eksisteerinud (1992, “Nimeta”).

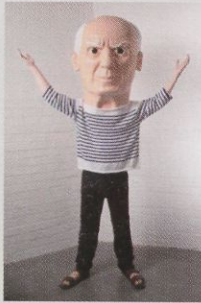
Teatud ebakindlus, soov kunstimaailma eest ära libiseda, asendub Cattelani loomingu ühel hetkel, kui kunstnik mõistab oma võimupositsiooni, agressiivsemate rünnakutega. Ta võtab oma sihtmärgiks kolleegid galeristid, kes on menuka näituse nimel valmis nii roosas fallosekujulises jänkukostüümis avamisel esinema (1994, “Errotin le vrai lapin”, galerist Emmanuel Perrotin), ise ratta seljas näituse valgustamiseks elektrit vântama (1997, “Dynamo Secession”) kui ka kogu naha ja karvadega otse galeriiseinale teibitud olema (1999, “A perfect Day”, galerist Massimo De Carlo).

1999. aastal korraldas Cattelan koos Jens Hoffmaniga “6. Kariibi mere biennaali”, mis on sarjas esimene ning jääb ka viimaseks. Meganimedega nagu Eliasson, Tiravanija ja Rist meelitatakse St Kittsi kuurorti tavapärane mustade ülikondadega kriitikute ja kuraatorite armee, et panna

nad tõsiasi ette: kunsti selles biennaalil ei näidatagi, tuleb pintsak hotellituppa jätta ning võtta sundpuhkus kokteiliklaasi ja rannatooliga. Cattelani institutsioonikriitika ei ole aga rünnak süsteemi kui sellise vastu, millest ta ise ju toitub, pigem on tema kriitika üldisem viide kõigi asjaosaliste korrumpeeritusele.

Kunstipublikule on ikoonilise tähendusega aga Cattelani loomingu figuraalsele skulptuurile suunatud pool, tema mäng skaalanihetega. Need teosed

võiksid olla pea sõnasõnaliseks illustatsiooniks äsja lõppenud Kumu avanäituse “Skaalanihe – skulptuur avatud mänguväljal” kuraatorikontseptsioonile skulptuuri siulistest ja füüsilistest arenguprotsessidest 20. sajandi lõpukümnenditel. Justkui mängleva kergusega täidab Cattelan 1990ndatel muuseumid ja galeriid üle- ja alaelusuuruste inim- ja loomafiguuride, kassi-, koera- ja kanaskelettide, paavstide, fүүrerite ning armee autoportreeliste tegelastega.



Hiljuti näiteks ärritas Cattelan Milano kodanikke, riputades Fondazione Nicola Trussardi näituse raames linna ühele kesksele väljakule (Piazza XXIV Maggio) puu külge kolm elutruud poodud poiste vahakuju (2004, “Nimeta”). Üks agar eetikajünger sai tõiseid kehavigastusi, kui üritas teost redeli ja hekikäridega kahjutuks teha. Veelgi probleemsem oli vastukaja kunstniku Stockholmi

Fargfabrikeni näitusele, kus ta eksponeeris pisike elutruu palvetava Hitlerit (2001, “Him”). Fүүreri poisikeselik, andestust paluv hale kuju käivitas ühiskonnas allasurutud raevu. Selle asemel et mõtiskleda teose vastakate allhoovuste ja oma alateadvuse sügavamate kihtide, religioosse praktika ja usu üle, eelistati reageerida vihatud kujundile, teose pealispinnale, Castello di Rivolis üritati sama skulptuuri isegi tulistada. Sama äge oli reaktsioon vaese paavst Johannes Paulus II meteoriiditabamuse saanud vahakujule (1999, “La Nona ora”/“Üheksas tund”), mida Cattelan eksponeeris nii Londoni kuninglikus akadeemias näitusel “Apocalypse” kui ka 2001. aasta Veneetsia biennaalil.

Sama teose eksponeerimine Varssavis lõppes aga skandaaliga (Johannes Paulus II oli nimelt poola päritolu), kui kaks Poola katoliku partei liiget üritasid paavsti meteoriidist vabastada ning jalule aidata, näitus aga sai üldrahvaliku boikoti osaliseks. Uudisefoto laadis kompositsiooniga paavsti teos on kunstniku enese sõnul nii katoliikluse-teemaline kommentaar, mis võiks avada paavstikultusest nakatunute silmad, samas väga religioosne teos piibli ainetel ning ühtlasi ka viide kunstimaailma skandaalihiale, mis nõuab kunstnikelt üha uusi, üha säravamaid kujundeid, mis tekitaksid furoori.

Omaette peatükk Cattelani loomingu on autoportreed. Kunstiajalooliselt kõnekaim neist ehk riidenagis rippuv beuyslikus viltkuues vahakuju (2000, “La Rivoluzione Siamo Noi”/“Revolutsioon, see oleme meie”), millele samuti on osaks saanud näitusepubliku sekkuv kaastunne: üks agar naisterahvas tahtis vahapoisikest nagist alla aidata. Teos on parafraas Joseph Beuysi 1972. aasta samanimelisele võitlusliku-



le propagandafotole. Võitlevast sotsiaalsest kunstnikupositsioonist on kolmkümmend aastat hiljem järele jäänud jõuetu, revolutsiooni võimatust tunnistav vilditomp galeriirünnas. Cattelan ei ole oma positsioonist liiga heal arvamusel, selle tõenduseks on kas või fakt, et enamik tema intervjuusid on antud meilitsi ning nende vastused on kas kompilleeritud teiste, tema meelest targeimate ja huvitavamate inimeste mõtetest või lähemate kolleegide koostatud – taas üks (edutu) eestlibisemise taktika staarikultuse meediamaastikul. Autoportreelise kujundina on kunstnik korduvalt kasutanud ka eeslit, lolluse kehastust, viimati kingitusena Trento ülikoolile, kes autasustas teda aukraadiga sotsioloogias. Nüüd ehib sotsioloogiadoktori eesliportree Trento ülikooli väljakut.

Cattelani põgenev kunstnikupositsioon on tänaseks leidnud pelgupaiga kollektiivses loomingu: tänavuse Berliini biennaali kaaskuraatoritega peetakse juba mitu aastat New Yorgis aknagaleriid The Wrong Gallery, kus on esinenud nii Martin Creed kui Tino Sehgal; välja antakse ajalehte The Wrong Times, ajakirju Charlie ja Permanent Food. Biennaali vastuolulisest kriitikast võib järeldada, et sellele kollektiivile sobib karmi kuraatori otsekõnest paremini senine äralibisev ja kaudne kõneviis. Kuid nagu kunstnik ise (või tema kolleegid) ühes usutluses on öelnud: “On parem kukkuda läbi kellegagi koos kui olla üks edukas.” Igal juhul – karavan läheb edasi, kuigi võib-olla vahel ka pisut allamäge, vähemalt mõnda aega peaks sellele kaasa haukuda saama ka kunstniku peamiselt itaaliakeelses libablogis/kommentaariumis aadressil www.mauriziocattelan.it.

Cattelani on tihti nimetatud kunstimaailma klouniks, naljavennaks, tüüpiliseks *one-liner*’iks, keda lõpuni tõsiselt võtta ei saagi. See kloun, kes oma teoste abil meie hüsteeriad ja hirmud nii ühemõtteliselt välja peegeldab, kõik ideoloogiad võrdsetel alustel oma ahastama paneva grimassiga välja naerab, on aga tänases maailmas asendamatum kui mõni “tõsiseltvõetav” ilulooja. Aga võib-olla on seegi vaid ilus legend – kõik sõltub sellest, kuidas parasjagu on mugav uskuda.

Institutsioonikriitika – kunstimaailma terve mõistus ja südametunnistus

Maria-Kristiina Soomre

“Institutsioonikriitika” on pikk ja lohisev termin, millega tähistatakse üht olulist (kunsti)maailma eneserefleksiooni ja -regulatsiooni mehhanismi. Institutsioonikriitikast rääkides käib jutt eelkõige kunstipraktikast, seda eriti 1960ndate-70ndate kontseptualismi kontekstis ja institutsioonikriitilise mõtte uuestisünni puhul 1990ndate kunstis. Need kaks institutsioonikriitika lainet on määranud palju nii kaasaegse kunsti keeles, kunstiprotsesside ja -institutsioonide arengus kui ka kunstimaailma võimuvõrgude relvaarsena ja retoorikas.

Kui esimese laine¹ kriitiliseks vastandpaariks oli eelkõige kunstnik vs. kunstiinstitutsioon (muuseum või galerii) ning põhiliseks argumentiks nende institutsioonide jäikus, autoritaarsus, mis piirab kunstniku vabadust, neutraliseerib kunsti keele, mis toimib palju vabamalt linnakeskkonnas või metsikus looduses, siis teises laines² laienes kriitika ka kunstniku institutsionaliseeritud rollile ning üle kunstimaailma piiride, kogu institutsionaliseerunud maailma suunas. Tuleb ka silmas pidada, et nende kahe laine ajalooline kontekst oli vägagi erinev. 1960ndatel valitses veel idealistlik, progressiivne nägemus kunsti arengust ja rollist, kunstiinstitutsioonist kui avalikust ruumist ning avalikust ruumist kui demokraatlikust mänguväljast. Seega oli siis ammune jutt muuseumist kui surnuaiast, galeriist kui kunstiteose hauaplatsist, kuraatorist kui kunsti neutraliseerijast (vaata nt Robert Smithsoni “Cultural Confinement”, 1972) õigustatud ja kahtlemata andis kriitika taaskordne esilekerkimine ka tõuke institutsioonide arenguks, avatumaks koostööks kunstnikega ning alternatiivsete institutsioonide tekkeks, mis vältisid autokraatlike karisid. Teise laine kriitilised kunstnikud seisid aga vastamisi hoopis uue olukorraga, kus institutsioonid olid muutunud uusliberalistlikeks majandusüksusteks globaliseerunud turu tingimustes ning ka kriitilise kunstniku roll oli suudetud juba suhteliselt järgalt raamistada ning tootestada, mistõttu tuli kaaperdada uusi identiteete, võtta korporatiivsemaid rolle.

Tundub, et 1990ndate kogemusega ei ole palju peale hakata tänase uuskonservaatiivse laine tingimustes, kus vanad võitlu-

sed on vaid ajalooline fakt ja otsekõnes kriitika tundub naiivne ning jõuetu – reaktsioon kunstniku ka kõige teravamale sotsiaalsele kriitikale jääb kõigest hoolimata vaid kunstimaailma-siseseks pinnavirvenduseks. Kunstimaailm on tagasi pöördumas modernistlikku usku kriitikasse kui kunsti vääramatusse “kaasasündinud” omadusse ning edasi viivasse esteetilisesse jõudu (vrdl iga uus kunstivool kui eelmise kriitiline ümbermõtestamine). Mugavam on olla (enese)kriitiline individualistliku “käekirjaga” turu valitseva staarina, uskudes, et “laulud meil aitavad elada, võita” ja et kunst suudab maailma muuta ilma selle probleemidega otseselt suhestumata. Paraku on sellist “sõltumatut” kunstniku positsiooni võttes tihti üle parda visatud ka teadlikkus kunsti piiridest, vaba loominguga sõltuvussuhetest, otse öeldes sellest, kes tegelikult siis muusika tellib.

Ükski kunstiinstitutsioon ega kunstnik kui institutsioon ei ole autonoomne, vaba kontekstist, sotsiaalsetest ja majanduslikest seostest. Globaalse turu tingimustes tähendab see enamasti rangeid institutsionaalseid piire ja tootekoode, kultuuriettevõtte/tootmiskoondise rolli, kriitilised institutsioonid ei ole meie maailma rahastuskeemide kohaselt põhimõtteliselt justkui võimalikudki. Kui kõik on osa kunstiturust, on kriitikal oht saada lihtsalt üheks globaalseks tooteks. See pealesurutud raam, mis välistab sisulised väljakutsed, toimib parimal juhul siiski just kriitilise mõtlemise ja tegutsemise katalüsaatorina: näib, et just kõige viljakamates turutingimustes õitsevad ka kõige kurjemad alternatiivsuse lilled.

Institutsioonikriitika ei ole enam ammu (kui ta seda kunagi olnud ongi) pelgalt kunstivool või liikumine, see on kasvanud meetodiks, kõnepruugiks, mis ei toimi üksnes kunstimaailma sees ja puhul. Kriitika institutsionaliseerumisega kaasneb loomulikult selle tasalülitumise, formaadipõhise hambutuse ilmne oht. Näiteks ükskõik kui terav poliitiline teos avalikus ruumis ärgitab pea alati ennekõike väitlusi kunsti või kultuuripoliitika üle, aga enamasti mitte teosega tõstatatud probleemide teemadel. Siin on jõuvahekorrad ja suhteteravikud viimase viiekümnepäevase jooksul otsustavalt muu-

tunud: praegu on galeriid ja muuseumid need, kes kunstnikku kuulda võtavad ja üritavad tema sõnumi ka kuuldavaks teha. Täna on kunstnikul kõige lihtsam ühendada kunstiinstitutsiooniga jõud, et kätte võita teoreetilistki “kuuldavust”. Või siis astuda üle vanasse heasse aktivismipaati ja midagi tõeliselt ära teha juba väljaspool institutsiooni kaitsetsooni.

Rääkides institutsioonikriitikast täna, ei piisa niisiis enam kriitilise kunstniku ja autoritaarse institutsiooni vastandamisest mis tahes tasandil, kõige elavam institutsioonikriitiline diskussioon käib hoopis institutsioonide sees, kuraatorite, direktorite ja teoreetikute osalusel ja tihti just kunstist ja kunsti ümber. Illustreeriva näitena võiks ehk siinkohal tuua koduse Tallinna Kunstihoone näituse “Maalimine keelatud”³, mis mõtestas siinses kontekstis ümber maalikunstiinstitutsiooni positsioone. Institutsioonidele on kriitiline eneserefleksioon elutähtis tagamaks mingitki immuunsust üha pealetungivama elamusmajanduse vastu, mille ainsaks väärtuskaalaks on külastajate arv ja omavahendite teenimise võime. Kriitilised institutsioonid peavad representatsioonikriitiliselt oma tegevust jälgides suutma arveldada pigem mitut sorti publiku rohkuse kui väärtusega, s.o võimega kõnelda ja suhelda paljude huvigruppide, mitte kriitikavaba massiga. Ja kahtlemata jääb igale kunstiinstitutsioonile kõige olulisemaks väljakutseks suhestumine kunsti ja kunstnikuga, seda nii kriitiliselt kui kriitikat võimaldavalt.

Võib küll – kriitiliselt – väita, et institutsioonikriitika institutsiooni sees on vaid ründav kaitse kinnistamiseks oma positsioone kunstimaailmas ning tõrjumaks “tõelist” kriitikat, tõeliselt põletavaid küsimusi. See tõdemus lähtub kujutlusest, justkui oleks kriitika alati osa võimuvõrgust, et kriitika on alati poliitiliselt egoistlik. Siinjuures ei saa aga unustada, et nendes mängudes on võimupositsioonid enamasti kellegi kolmanda käes. Igal juhul tundub institutsioonide eneskriitika konstruktiivsem laiaast mikihiirenaeratusest ja kriitikavabast suhtumisest “kõik on nii hästi (ainult raha võiks muidugi rohkem olla)”, millega tavaliselt kaasneb jõhk “kõik müügis” turundustaktika, mis kunstidialoogiks nagunii ruumi ei jäta.



Libanäitus "Young British Art" Tallinna Kunstihoones, 2001. Kuraatorid Härm, Soans, Kiwa.

Fake "Young British Art", Tallinn Art Hall, 2001. Curators Härm, Soans, Kiwa.

Kriitika ei ole hala teemal "kui halvasti kõik on", kriitiline eneserefleksioon on tänases maailmas ühe kultuuriinstitutsiooni ainus konstruktiivne praktika.

Milline on aga institutsioonikriitika seis tänases Eestis? Kumu valmimisega on meie patoloogiliselt "alternatiivsesse" kunstielu lõpuks ometi tekkinud vääriline vastandumise objekt ning teatud määral on skaaalal kunstnik vs. institutsioon hambaid juba ka teritatud, eelkõige kannatajapositsioonilt⁴. Siiski on Kumu peavoolu retseptsiioniks meie kunstimaailmas saanud palju mu-rettekitavam kriitikavaba respekt. Meie noor rahvusriik on omale lõpuks ometi kopipeistunud ühe kohustusliku kroonijuveeli "rahvusgalerii", millesse suhtutaksegi kui *a priori* kalmistuna avatud hardusobjekti, ning juba on kuulda nõudlikke häälid rajada sellele "alternatiiv" ehk kaasaegse kunsti muuseum, mõistmata, et meil on ainukordne võimalus kujundada kriitiline institutsioon välja ilma kogu arenguprotsessi läbi põdemata. On ju "kaasaegse kunsti muuseum" museoloogiliselt vaid retoorikahüpe, mis Kumu struktuuri juba sisse kirjutatud. Kumu on omalt poolt otsa lahti teinud, avades oma ukseid avalikuks diskussiooniks, kuigi kriitilise eneserefleksioonini jõudmiseks on seni inspireerivaid sparringupartnereid nappinud, nii et seegi on jäänud pigem sisekaemuslikuks. On muidugi oht, et meie kultuuriolukorras ei ole institutsionaalne retoorika kõigile kergesti mõistetav, kuid ehk on meil siiski lootust ka institutsioonikriitilise kunstipraktika laiemale kasvupinnale uutes

viljastavates tingimustes. Teatepulk on selles vallas seni kivalt püsinud pigem noorte kuraatorite⁵ kui noorte kunstnike käes.

Maria-Kristiina Soomre töötab Kumus projektjuhina. Ta on EKAs magistritasemel uurinud Veneetsia biennaali ajalugu ja organisatsiooni, muuseumi ja institutsioonikriitika teooriat.

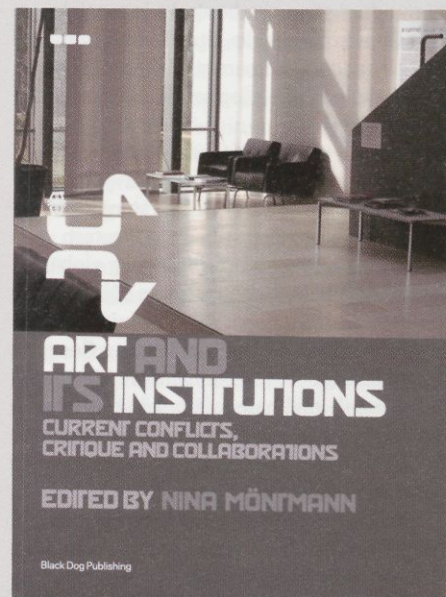
1 I laine: näiteks Mierle Laderman Ukeles "Maintenance Art" (1969–1979); Hans Haacke "Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971" (1971); Daniel Buren, Michael Asher, Dan Graham jt.

2 II laine: näiteks Hans Haacke "Germania" (Veneetsia biennaal 1993); Maurizio Cattelan "6th Caribbean Biennial" (1999), "La Nona Ora" (2001); Santiago Sierra teosed Veneetsia biennaalidel 2001–2003–2005; Rirkrit Tiravanija; Francis Alÿs jt.

3 Näitus "Maalimine keelatud". Tallinna Kunstihoone, 21.05.–10.07.2005. Kuraator Anders Härm.

4 Raoul Kurvitz. Kaksikümmend aastat hiljem. – Eesti Ekspress, Areen, 30. märts, 2006; Raoul Kurvitz. Väited ja teesid. – Sirp, 13. aprill, 2006. Vt ka: Lola Liivat-Makarova. Tõdede mastaap. – Sirp, 24. märts, 2006; Raul Meele avalik kiri. – Sirp, 21. aprill, 2006.

5 Kõige "puhtamate" näidetena võib nimetada Anders Hämi, Hanno Soansi ja Kiwa kureeritud libanäitust "Young British Art" Tallinna Kunstihoones (20.04.–13.05.2001) ja mõneti selle jätkuks olnud Hämi-Soansi kureeritud näitust "Skriinseiver" Tallinna Kunstihoones (21.02.–16.03.2003). Esimese märklaud oli pms Eesti Kunstnike Liit (ühtlasi näituse tellija), aga ka Briti Nõukogu, Kunstihoone ise, üks konkreetne poliitiline partei jm; teise näituse märklaud oli pms autorikaitse ühing.



Hiljuti avaldas NIFCA (Nordic Institute for Contemporary Art) – institutsioon, mis peatselt küll suletakse – institutsioonikriitilise raamatu "Art and its Institutions".

Arutlusteemadeks on institutsioonide roll kunsti tootmises ja vahendamises, institutsioonide korporatsioonistumine, kunstiakadeemiate ja hariduse osakaal, uued isetekkelised organisatsioonid, vajadus transgressiivsete institutsioonide järele, 1970ndate ja 1990ndate institutsioonikriitika ümberhindamine jpm.

Muide, lk 172 loeme, et Chris Evans tunneb seoses oma skulptuuripargiprojektiga "Radikaalne lojaalsus" kõrgendatud huvi Maarjamäe memoriaali ning selle autori Matti Variku vastu.

Regionaalse protektsionismi lipu all globaalse kolonialismi vastu ehk KKEK plaanidest

Johannes Saar mõtestab Sorosi-järgse Kaasaegse Kunsti Keskuse tegevust laiemas kontekstis.

Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse (KKEK) nimetusest iseloomustab selle tuleviku- ja tööplaan kõige paremini sõna "kaasaegne", ehkki see on terminina nii ära trööbatud, et kaaluda võib ka selle üle parda heitmist. Elegantne ja lõbus matuseremootia leidiski ju viimasel Veneetsia kunstibien-naalil aset. Tino Sehgal'i tantsu-performance "This is so contemporary!" Saksa paviljonis andis viimaks ometi saalivalvuritele hääle ning kunsti kajastamine läbi sotsiologiseeriva ja ironiseeriva prisma sai ühe kultuurraha ametlikuks visiitkaardiks (vt lk 35). Kõik jäi muidugi väga sümboolseks ja meelega-hutuslikuks ning leidis lõppeks aset ainult Giardini aedade elitaarses vilus, ent ikkagi – parem pihus sotsiologiseeriv visiitkaart kui mitte midagi.

Kuid ka teised entiteetid KKEK ametlikus nimetuses, s.o "kunst", "Eesti" ja "keskus" sugereerivad ettekujutust mingitest väga problemaatilistest katusmõistetest, tsentralistlikest struktuuridest ning globaalsetest võrgustikest kohapealsete sõlmpunk-teskustega. Mingil määral see muidugi vastabki tegelikule mentaliteedile ning George Sorosi kunagisele messianistlikule "*Drang nach Osten*"-unemale rajada kõikides idabloki maades ühe mütsiga löödud esindused moodsaima visuaalkultuuri edendamiseks ja rahastamiseks.

Aastal 2006 on kätte jõudnud aeg põhjalikult revideerida sellise heategevusliku kultuurikolonialismi ja globalismi parandit suurema regionaalse tundlikkuse ja poliitilise teadlikkuse suunas. Selle muutuse pakilisust ilmestab meie enda kunstikultuuris tõik, et oma geograafiliselt naabri-te kunstiga kohtume valdavalt ülemaailmsetel kunstifoorumitel, regionaalne suhtlus peaaegu puudub ning parimal juhul taju-takse seda vaid ettevalmistava kõrvalepõi-kena teel Veneetsia biennaalile. Kõik teed viivad... jne. Kusjuures europotsentristmist, orientalistmist, skandinavismist või amerika-nismist kõnelemine oleks eksitav – tegu on ikkagi globaalse kultuurimajandusega, mille nivelleerivad ja ühtlustavad hoovused mat-tavad universalistlike standardite alla kõiki-

de kultuuriregionide eripära. Tööjõu vaba liikumise liberaalne ideoloogia on enda-le leidnud kultuuripoliitilise vaste – etteku-jutuse kaasaegsest kunstist kui esperantost, mis suudab hobi korras ühte keelt kõnelema panna kogu maailma.

Kõik see sugereerib muutusi kunstnike enesehinnangus, minapildis ja loominguli-ses motivatsioonis. Tekib veendumus min-gite universaalsete kunstireitingute olemas-olus, mingite ülemaailmsete kunstiedetabe-lite ületamatus tähtsuses ning lõppeks hak-kab levima ka enese allutamine globaal-se biennaalikunsti "hellenistlikele" hinda-miskriteeriumidele. Tulemuseks on see, et väljaspool Veneetsiat, São Paulot, Baselit, Istanbuli jm biennaalilinnu paiknevaid rel-jeefe ei hinnatagi enam kultuurimaastiku-na. Parimal juhul ehk provintsina, kuhu ehi-tatud farmklubidest (loe: kunstikeskustest) saab aeg-ajalt tuule tiibadesse mõni tuleva-ne "NBA-kunstnik". Siin tekib tõsine vajadus teatavaks kultuuriliseks protektsionismiks. Mitte et globaalsele suhtlusele peaks topelt-tollid kehtestama, pigem tuleks keelduda regionaalse kultuurisuhtluse paigutamisest ettevalmistavale pulgale enne kujuteldavat läbimurret globaalsesse liigasse. Need peak-sid seisma ühe pulga peal ja seda juba ri-i-gieelarvelistes jaotustes kultuurile. Kui ma millestki Eesti kunstielus puudust tunnen, siis eelkõige just usust, et suhtlemine lätla-se, venelase, leedulase, soomlase ja rootsla-sega on omaette väärtus ja eesmärk, mitte kõneharjutus millegi suurema, näiteks ang-loameerika kultuuri edaspidiseks omandamiseks.

Võib-olla on seda väiksemat mõõtka-va ja suuremat lokaalset tundlikkust mõtte-tu oodata nii väiksel rahvakillult nagu eest-lased; ehk on just globaalne ambitsioon see, mis seda rahvahulka elus hoiab, ma ei tea. Paradoksina lähevad Suur-Eesti ja Noor-Eesti kinnisideed moodi just siis, kui de-mograafilised faktid ennustavad kogu rah-vusele äkksurma.

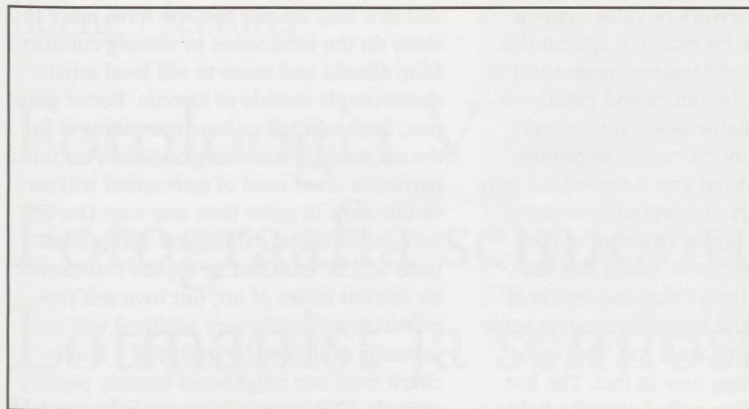
Selle juures eelistan rangelt rahvusli-kele piirjoontele alati avaramaid geopo-liitilisi mahte, mis lubavad meil enda kul-

tuurist mõelda lisaks Baltimaadele ka Skandinaavia, Loode-Venemaa, Ida-Euroopa ja Läänemere regiooni osana. Need võist-levad kontekstid võiksid saada kontuuri-deks kultuuripoliitilisele strateegiale, mis aktualiseerib Läänemere kultuurilist ilmas-tikku piisavalt, et konkureerida näiteks "Vahemere maade vaimuse" lõputu ketra-misega Lääne-Euroopa kirjanduses, luules ja kunstis. Senikaua, kui me ei suuda neid väärtushinnangute kaalukausse kreenist väl-ja tuua, jäämeigi kandma endas kolonialismi allaheitlikku pärandit ja vahtima suurema-te linnade poole Tallinnast läänes. Lühidalt, regionaalne protektsionism *contra* globaal-ne kolonialism.

Kunstikeskuse töö Eesti visuaalsete kunstide edendamisel paigutub seega laie-masse strateegiasse, mis üritab turguta-da vinduvat suhtlust lähivälismaadega ning luua nendega ühist regionaaliideoloogilist kandepinda, millelt vajadusel häälekamalt suhelda ülejäänud maailmaga. Iseenesest pole see töösuund midagi uut, viimane vai-mustuselaine regionaalsest mõõtkavast rull-is üle Läänemere üheksakümnendatel, mil "Ars Baltica" jms näituseprogrammide raa-mes komplekteeriti hulgaliselt regionaal-seid kunstisündmusi. Kummatai jäi see ka tookord peamiselt kunstikuraatorite põgu-saks unelmaks, mis juba toona kippus mat-tuma angloameerika kultuuri globaalse tõu-sulaine alla.

Uue aastasaja avakümnendi teisel poolel on regionalismi ideel jäänud nina vee peale küll, kuid selle turgutamise vajaduse kitsalt akadeemilise tõdemusena. Euroopa tõuke-fondide raha sillutab majanduse teid jätku-valt peamiselt Rooma, Pariisi ja Brüsselisse. Riia ots ja sealte Vilniusse on ikka nagu sõit traktoriga üle heinamaa. Seda ka kul-tuurilises tähenduses.

Millised võiksid olla kunstikeskuse töö-suunad kaasaaitamisel regionaalsele integ-ratsioonile? Asjasse hakkab see laiem prot-sess keskuse seisukohalt puutuma hetkel, mil mõni kunstitudeng osutub piisavalt küp-seks, et veeta aasta-paar vahetustudengi-na mõnes teises kunstiakadeemias. Selline



liiklus on juba aastaid tegelikult märkimisväärselt mahukas, kuid toimub siiski valdavalt Lääne-Euroopa suunal. Ida-Euroopa, Baltimaad ja Skandinaavia, rääkimata Venemaast, on olnud õpingumaadena väheatraktiivsed. Helsingi suunal näib samas jätkuvat selge tõusutrend, ilmselt geograafilise ja kultuurilise läheduse toel. Ehkki kunstikeskuse sidemed kunstipedagoogikaga on vaid kaudsed, toetab ta vajadusel nõu ja jõuga tudengivahetust lähivälismaa kunstikoolidega.

Ka teenib kunstikeskuse eesmärke kunstnike regionaalsete resideerimisprogrammide intensiivistamine ja nendele kaasaitamine. Sellise inimliikluse intensiivistamine aitab luua kandepinda ühise näitustegevuse edendamiseks koostöös lähivälismaaga ning edendab professionaalse kunstiteabe vastastikut vahendamist kuraatoritele, kriitikutele erialapublikatsioonides ja ettekandepäevadel.

Kunstikriitiku pooldan pealetuleva viisuaalkultuuri vaatlemist laiemas regionaalses kontekstis, ehkki valitsev kultuurieelarvepoliitika suudab unistada vaid "Eesti kunsti läbimurdest välismaal". Selline kitsas rahvuslikkus, mis on algusest peale defineeritud vallutusliku tegevusena kuskil piiri taga, võib minu arvates tipneda parimal juhul vaid üksikute edukate gastrollidega, näiteks kuskil Sigtuna all. Püsivam kultuuriline lõimumine sünnib teistsuguse töötaktikaga, näiteks regionaalsete ühisnäituste ja töökohtumistega, kus algusest peale pingutatakse ühiste kultuurihuvide artikuleerimise nimel ning lepitakse eesti kunstnike ülesastumisega suuremas loojate summas, mitte uhkes üksinduses. Vaid siis võime loota publikuhuvi tärkamisele ja püsimisele naaberriikides.

Kui kunstikeskus suudab neis tööformaatides mingilgi moel nähtav ja oluline olla, võib ehk kõnelda ka ülesannete kõrgusel püsimisest. Mul ei ole mingeid illusioone selles osas, et kunstikeskuse erialane personal – kolm ja pool inimest – suudaks üksi midagi massiivset kõigis neis valdkondades

liikuma panna, kuid kaasa aidata kultuuri-trendide muutumisele eesti kunstile soodsa suunas peaks me suutma küll.

Olla Eesti kaasaegse kunsti kasvav digitaalne arhiiv, mis on kergesti ligipääsetav kõikidele professionaalsetele huvilistele, tulevikus ka Interneti kaudu, aidata kaasa jooksvate kunstitrendide teoreetilisele kontseptualiseerimisele, anda välja vastavaid publikatsioone, lükata rahvusvahelise kunstinäituse uuesti käima keskuse aastanäituste tava ja jätkata temaatiliste ettekandepäevade korraldamist ning Eesti esindamist rahvusvahelistel kunstinäitustel – kõik need töösuunad pärinevad kunstikeskuse möödanimikust, kuid vajavad kas reanimeerimist või ümberkorraldamist aja nõuetele vastaval tasemel. Päeval, mil kõik need ettevõtmised omandavad silmatorkava poliitilise värvingu, võib hakata rääkima ka kunstikultuuri kaalukusest maailma asjadest kõnelemisel.

Johannes Saar on alates 2005. aasta septembrist KKEK uus juhataja.

CCA under the aegis of regional protectionism against global colonization

Johannes Saar interprets the role of the Centre for Contemporary Arts, Estonia after Soros in the wider cultural political context.

That would definitely be the notion of "contemporary", if anything at all, in the name of the Centre for Contemporary Arts, Estonia which characterizes its future prospects. Although this particular term too is so worn out that its abandonment can be considered with no feeling of guilt. As a matter of fact, elegant and most entertaining funerals of this threadbare term already appeared at the last Venice Biennial.

Tino Sehgal's performance Venetsia biennaalil Saksa paviljonis 2005: saalivalvuri rinnasildiga isikud (noored naised, väarikas eas härrad ja daamid) lendlesid rõhutatult röömsate nägudega näitusekülastajate vahel ringi ja kilkasid: "This is so contemporary, contemporary, contemporary!" Performance'i pildistamine oli keelatud, kuna vastasel juhul poleks teos enam "kaasaegne".

Tino Sehgal's performance at Venice Biennale in the German pavilion 2005: individuals wearing badges saying "hall guard" (young women, dignified gentlemen and ladies) fluttered about with pointedly joyous faces among the exhibition visitors squealing: "This is so contemporary, contemporary, contemporary!" Taking photos of the performance was forbidden, because then the work of art would no longer be "contemporary".

Tino Sehgal's dance performance "This is so contemporary!" in the German pavilion eventually gave a voice to back row audiences and a treatment of the visual arts through irony and sociological prism was to become again the business card of one big player in the art world. True, it all remained a symbolic gesture surrounded by the confines of the Giardini Gardens, but hey – better to have a business card on your palm than nothing at all.

Returning to the business card of the Centre for Contemporary Arts, Estonia with this in the background would mean more twists towards a complete collapse of crucial terms. Other entities in the official name of this little institution – centre, arts, Estonia – suggest a cluster of very problematic umbrella terms, centralist structures and global networks with local nodes all over the world. One has to admit that these ideas meet the expectations of the messianistic scheme of cultivating the so called Wild East with the seeds of both contemporary visuality and free market ideology, once started by American multi-billionaire George Soros. The year 2006 is, however, about the ultimate urgency to revise this legacy of global charity and colonialism towards deeper regional sensitivity and political awareness. Certain protectionist reflections should be encouraged in the face of overwhelming globalisation. The necessity of this twist is illustrated by the fact that we usually meet our immediate geographical neighbours at global events and summits somewhere in the "Far West": Venice, New York, Sao Paulo, Brussels, Paris, Berlin, Basel. All roads lead to Rome *deja-vu* is in big time action again. Communication on the regional scale is all but missing or is at best understood as a preparatory step to big success in Venice. It is worth emphasizing that talking about Euro-centrism, Orientalism, Scandinavism or Americanism would be extremely misleading here – we are facing rather a global cultural economy, which rectifies, unifies and moulds all the

local cultural peculiarities by the matrices of liberal democracy. From where I stand – it is not entirely OK when free movement of the labour force implies the obligation to assume a certain standard of behaviour and language. Sooner or later it also comes down to the understanding of visual art as some sublimely Hellenistic super-identity of all the provinces and regions at the margins of so called white culture. I have a hunch though, that this is what good old George had in mind at the threshold of his crusade to the East.

As a consequence of this unbalanced power relation between locations labeled province and metropolis respectively, a certain unfortunate rearrangement appears in local artist's self-esteem, value system and artistic motivation. It has already gone on for a while without saying that only measuring up to the evaluation criteria of so called international biennial art is worth trying harder for. Anything other than that is felt to be bollocks, a village in the valley with no way out. Hence, landscapes outside of significant biennial cities are perceived indeed to be no cultural reliefs at all. Or to put it more mildly, they are understated to be remote and quiet places for running farm clubs (*pro* art centres) incubating up and coming NBA-artists soon to be catapulted into the global league of biennials, triennials etc.

This presumed ladder of progress is to be destroyed down to the bone, with all of its hierarchy in favour of flat territorial communication. I am not suggesting doubling custom fees to global communication but promoting a regional one from preparatory school status to the cultural goal itself. If I miss anything at all in Estonian art life, it has to be a common belief that talking to Latvian, Lithuanian, Russian, Finnish and Swedish guys has to be equally cherished in itself, not simply as homework for further succession towards the metropolises of the West. But then again, maybe it is exactly the global ambition which keeps this tiny nation of Estonians going on, while taking that away would cause a complete collapse of motivation. It could be the case that the tiny man has always something big in his mind.

Boundaries of nationality are too tight anyway to address regional consensus. This angle is where the notion of Estonia loses most of its relevance. I am not claiming that it falls completely out of the picture. It rather has to be placed into the group portrait of larger regional context. Baltic States, Finnish Gulf, Baltic Sea countries, South of Scandinavia, North-West of Russia, East-Europe – all these competing conceptual realms have to be integrated into one bubb-

ling cultural framework of value systems able to fight back for example against the over-exploitation of Mediterranean spirit in European poetry, literature and visual arts. What about the Baltic Sea spirit instead?

So, the art centre's calling to promote the Estonian visual arts is embedded into the larger strategy of integrating regional art scenes to the bigger platform of common cultural statements. Given this louder and multicultural voice, the region of the Baltic Sea could hopefully assume some visibility on a global scale too. This regional policy is nothing new in fact. The last boom of regionalism rolled over the Baltic Sea in the nineties when a whole series of joint art exhibitions of Baltic Sea countries took place under the common aegis of *Ars Baltica*. This remained still just a fugitive dream of art curators, endangered already at the time by the rising waters of Anglo-American globalisation. The opening decade of the new millennium maintained this dream, though only in the form of a modest academic conclusion of the urgency to reflect on this matter. Social interest or considerable political will to improve in this direction is indeed hard to find these days, but has to be encouraged.

How exactly can the centre in question assist regional integration? Well, it comes close enough to our competence when any art student from around here turns out to be mature enough to spend a few semesters or even academic years in an exchange program with neighbouring art universities and academies. This kind of academic trafficking is extensive on the roads to Western Europe, with jams and queues and all, but not on a regional scale. Only Helsinki seems to deserve some academic attention from Estonia, supposedly supported by geographical and cultural closeness to us. East-Europe, Baltic States, Scandinavia, not to mention Russia, are all outside of this map. Even worse, they are perceived as ends of the line, not as cultural goals in themselves. Although the art centre is not immediately related to art education and trafficking students, it acknowledges the urgency and helps to rearrange certain cultural priorities in order to favour regional communication as a basis for its own work. The goals of the art centre are also served when residential programs of artist exchanges in the region are run. Although again, the centre itself does not own a guest studio. Nevertheless, regional student and artist exchanges are favoured by us as preliminary root-level groundwork to be done before further construction of respective cultural discourse. Trafficking people around makes our immediate job – being an art info interface between Estonia and abroad – more fluent

and in a way intense too. We have more to show on the local scene to visiting curators from abroad and more to tell local artists about trends outside of Estonia. Better than that, both will tell us how everything is in the art world. Positioning ourselves on this particular cross-road of interaction will serve our aims in more than one way. Our annual conferences, exhibitions and publications will be enriched by topical statements on current issues of art, our own self-representation (mostly very positive) will be instantly evaluated by means of a reality-check from our neighbours (mostly politely critical). This instant feedback from neighbours, still missing in the Baltic Sea arena, is considered by us to be an essential tool in articulating the regional context of visual arts.

Preferring joint-ventures is why I would be the last person to dream of a big success and breakthrough of Estonian visual arts somewhere abroad. "Breaking through" and any rhetoric of penetration executed by Estonians comes down in my opinion to restrictive nationalist tendencies conceiving others as enemies, victims or even slaves. Estonians themselves have experienced all these intimidating vocations for centuries and this legacy unfortunately still shapes the guidelines of their concept of world. I do not share much of the optimism of making at least a little difference in the Estonian mentality by the professional means of the art centre alone. Instead, teaming up is the keyword we push forward, looking for partners both in Estonia and abroad. To be a growing digital archive of Estonian contemporary visual art, in the future easily accessible over the internet too, to assist in conceptualizing current appearances of visual culture, to organize international art exhibitions and conferences in the name of social change, to publish catalogues and other printed matters on mentioned issues – all these enterprises come from the hitherto history of the art centre but need to be reanimated and rearranged on the level of contemporary requirements. I reckon that an assumption of left wing political weight is not asked for too much from these projects, although it is far too easy to ask for it. Hence, the first thing one has to do in this case is give up any chat about fancy business cards. We are back at the beginning again ...

Johannes Saar has been the new director of the CCA, Estonia since September of 2005.

Fotoloogia V

Fotograafia semiootika vaatevinklist 3: Lotmanist ja semiosfäärist.

Peeter Linnap

Kummaline, et fotosemiootika näib nii algavat kui lõppevat Roland Barthes'i nimega. Lõppevat ilmselt just seetõttu, et Barthes ise loobus semiootilistest meetoditest oma viimastes kirjutistes ja otsustas fenomenoloogia kasuks. Edasine fotosemiootika areng 1970. aastatest kuni 1990ndate loojanguni kujunes tõepoolest ülimalt katkendlikuks (angloameerika ühiskond peaaegu et loobus sellest) ja nii ilmusid pikade ajavahemike tagant üksikud olulised käsitlused Prantsusmaal (mõned ka Belgias, Saksamaal, Hollandis, Taanis jm), aegamööda siiski üha enam kultuurigeograafiliselt "suhtelisse perifeeriasse" kuuluvates riikides: ennekõike Kanadas ja Austraalias.¹ Nii võib Barthes'i-järgse fotosemiootika alaseid kirjutisi leida ennekõike Pierre Dreyfussi initsiatiivil Pariisi VIII ülikoolis publitseeritud kogumikest.² Üksikuid eksperimentaalse loomuga, ent fragmenteeritud käsitlusi leiab ka Rahvusvahelise Semiootika Assotsiatsiooni mahukatest kogumikest³, Thomas A. Sebeoki toimetatud kogumikest "The Semiotic Web" (1990, 1993) ja autoriteetsest ajakirjast *Semiotica*, kus fotosemiootika valdkonna üheks (ka praegu) huvitavamaks teoreetikuks on kujunenud Kanada antropoloogia professor David Tomas.⁴ Ülejäänud väheseid allikaid

1 Siinkohal võib mainida ennekõike Geoffrey Batcheni ja David Thomase suurepäraseid uurimusi. 2 "Pour la Photographie" T.1 (1982/1983), T.2: "L'Art du Photographie" (1984/1987) ja T.3: "L'Art du Photographique: D'Esthétique et Sémiologie" (1990). 3 *Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies*. Vienna, July, 1979. Vol III, toim: Tasso Borbe. Mouton Publishers, Berlin, New York, Amsterdam, 1979, lk 1435–1442. Samuti: *A Semiotic Landscape / Panorama Semiotique*. Toim: Seymour Chatman, Umberto Eco, Jean-Marie Klinkenberg. Mouton De Gruyter; French Edition (June 1979). 4 David Tomas on avaldanud sisukaid ja põhjalikke kirjutisi fotosemiootikast ajakirja *Semiotica* numbrites: 40 (1982, nr 1/2), 46 (1983, nr 1) ja 68 (1988, nr 3/4). Peale selle on ta kirjastanud raamatu "The Blinding Flash of Light: Photography between the Disciplines and Media" (Montreal, Dazibao, 2004), mida võib iseloomustada kui antropoloogilist, fenomenoloogilist ja semiootilist vaatenurka ühendavat käsitlust – P. L.

(Dubois, 1983; Van Lier, 1983 ja Flusser, 1984) oleme maininud juba varem.

Huvitava kombel ilmus just 1984. aastal ka Juri Lotmani teedrajav artikkel "Semiosfäärist"⁵, mida ma oma üllatuseks polegi näinud kasutatavat visuaalkultuuri problemaatika käsitlemisel. Semiosfääri idee ajutise tagaplaanile jäämise põhjused on tegelikult üsna nähtavad: nii 1980ndatel, kui tekst ilmus, kui ka järgnenud kümnendil kuulutati igasugused tervikud ja terviklikud maailmapildid humanitaarias "olematuks". Valitses suurte narratiivide võimatuse doktriin, veendumus inimeste jäägitud kuulumisest subkultuuridesse ja ideede, tähenduste, koodide jms kehtivusest vaid diskursuse kitsastes piirides. Ent siinkirjutajale tundub just semiosfääriline ettekujutus tähendusloome maailmast, vastuokska, erakordset tänapäevane ja, kui soovite, siis just nimelt postmodernne: see on mõtteviis, mis näib simultaanselt suutvat modelleerida nii "kildustatust" kui ka luua kildude vahele integreerivaid seoseid. Nii ongi ilmselt õige aeg rakendada seda ülimalt tarka/lihtsat/ huvitavat mõtteraamistikku.

Mis on semiosfäär?

Mainitud kirjutises väidab Lotman⁶ ise oma ideestiku toetuvat Vladimir I. Vernadski kontseptile biosfäärist⁷, mida (Vernadskile viidates) võib endale ette kujutada elusainega täidetud ruumina – või siis orgaanilise terviku kujul, näiteks kelmena planeedi pinnal. Peamine on siin rõhuasetus: esmane on tervik (sfäär), mille suhtes elusorganismid on vaid selle (terviku) üksikuteks funktsioonideks – ja mitte vastupidi. Sama struktuu-

5 Juri Lotman. O Semiosfere. Esmatrükk ilmus 1984. aastal väljaandes: *Struktura dialoga kak printsip raboté semiotitsheskovo mehhanizma. Trudó po Znakovóm Sistemam VII*. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised; 641, Tartu, 1984, lk 5–23.

6 Siin ja edaspidi kasutatud allikad: Juri Lotman. *Semiosfäärist*. Vagabund, Tln, 1999, lk 9–35.

7 Vt: Vladimir I. Vernadsky. *The Biosphere*. Copernicus, Springer Verlag, New York, 1998, vt lk 40, 91–99.

riga arusaamu kasutab oma kirjutises tõepoolest ka Lotman: vahe on vaid selles, et ta püüab (bio)sfääri algkontseptsiooni abil modelleerida määratult abstraktsemat valdkonda – nimelt tähendusloome maailma. Olulisteks mõisteteks, mis säärast maailma struktureerivad ja korrastavad, on piir, tsepter ja perifeeria, osa ja tervik jpm.⁸ Oma hiljutises huvitavas uurimuses "Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication" nüansseerib biosemiootik Kalevi Kull mõistet veelgi, näidates semiosfäärile definitiivset seletust otsides, et seda võib muu hulgas mõista nii kultuurilise kontiinumina, tähendusloome või kvalitatiivse mitmekesisuse ruumina.⁹ Samasid põhimõtteid rakendasin 2002. aastal praegusesse teemasse põgusalt sissejuhatavat teksti kirjutades¹⁰, siinkohal esitan sellest vaid põgusa kokkuvõtte. Artiklis oli juttu konkreetsemalt fotograafia kui terviku jagunemisest "emavaldkondade" ja diskursuste põhjal, kusjuures "tihenduste" põhjuseks fotograafilises semiosfääris ("fotoversumis") olid üksteise suhtes suhteliselt hermeetilised institutsionaalsed moodustised. Kõige selgema ühisosa selles moe-, loodus-, spordi- ja ajakirjandusfotograafia kirjust praktikast koosnevas nähtuste kogumis leidsin tookord olevat pelgalt sama tehnoloogia – nüüd saab seda ühisosa tõhusalt laiendada.

Semiosfäärilise lähenemise vajalikkusest fotograafias

Alljärgnevalt teen niisiis põgusa katse käsitleda fotograafiat Juri Lotmani semiosfääri* kontseptsioonist lähtuvalt, rakendades selles kontseptuaalses raamistuses leiduvaid keskseid mõisteid ja printsiipe. Küsimus, mis esmalt lahendada tuleb, seisneb muidugi fo-

8 Vt ka: Peeter Torop. *Semiootika piiril*. Järelsõna Juri Lotmani raamatule "Semiosfäärist". Tln., Vagabund, 1999, lk 387–404.

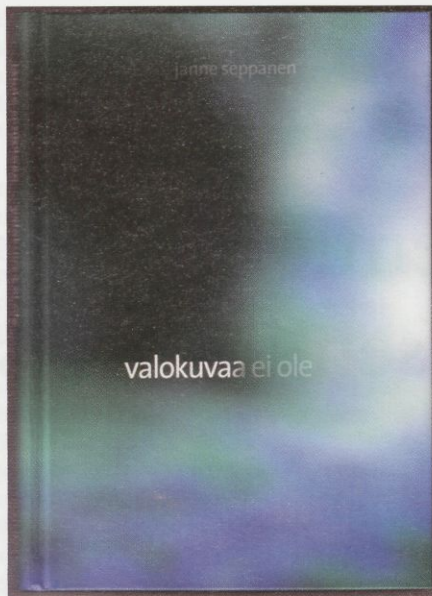
9 Kalevi Kull. *Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication*. – *Sign System Studies*, 33. 1, 2005, lk 185–199.

10 Peeter Linnap. *Heteroloogiline fotoversum ja institutsionaalne ruum*. – *Sirp*, 11. veebr, 2002.

tograafia semiosfääri kui iseseisva identiteedi eristamises – ja selle piiritlemises muude semiosfääride suhtes. Just selline “iseolemine”, fotograafia identiteet, oli lähiminevikus paljude uurijate arvates kas problemaatiline või siis hoopis kaheldav (Joel Snyder, Janne Seppänen jpt)¹¹. Kuid nimetatud autoritele toetudes jõuaksime järeldusteni, mis praeguses kontekstis võivad tunduda pisut kentsakad: arhitektuurifotograafia oleks siis vaid osa arhitektuurist või selle (suhteliselt) suletud diskursusest, moefotograafia oleks moeloomese osa, loodusfoto oleks osa looduse (enamasti) empiirilise kontseptsioonist, kriminalistikas kasutatavad fotod kuuluksid jäägitult õiguskaitse diskursusse jne. Ometi näitab pea kõigis neis valdkondades tehtud fotode tihe kasutamine näiteks kunstis ja reklaamitööstuse sagedased “külaskäigud” erialaste piltide maailma, et pelgalt diskursiivne vaatenurk fotograafia jaoks kindlasti poolik. Fotograafia võib olla küll mittekoherentne ja “orbitaalne” valdkond, kuid see ei välista terviku puudumist.

Läbivalt diskursiivne arusaam fotograafiast andis uurimustes paljugi teedrajavat ja positiivset: ilmus süvitsi minevaid käsitlusi fotograafiast kriminoloogia, turismi, meditsiini, perekonna, kunsti, seksuaalsuse¹² jmt valdkondades, mille käigus selgus postmodernsele mõttele tunnuslikult, et fotograafia ei esine ühes või teises praktikas mitte ainult refleksiivsena, vaid jõuliselt teadvust formeeriva ja konstitueerivana. Ometi on sealjuures tehtud järeldusi, millega ei tahaks nõustuda. Fotograafia on küll enamasti motiveeritud oma konkreetsetes diskursustes, kuid vaid teatava määran – pealegi saab neid motivatsioone teostada ainult fotograafiliselt, mitte ühelgi muul viisil. Foto on oma representamenide käsitlus: “headeks” fotodeks peetakse just neid, mille tunnuseks on individuaalsus, diskreetne või rõhutatud iseseisvus kujutatu suhtes ja mis erinevad teistest.

Jätame nüüd hetkeks fotograafia “identiteedipuuduse” doktriini sinnapaika ja uurime, millised võiksid olla selle tähendusloomelised eripärad Barthesi-järgses teaduslikus mõttes. Selles aitavad meid näiteks Allan Sekula krestomaatiline esse “On the Invention of Photographic Meaning” (1975)¹³ ja Geoffrey Batcheni uurimus “Burning with Desire: The Concept of



Photography” (1997)¹⁴. Sekula põhipaatoeks on fotograafilise diskursuse iseloomustamine, mille käigus ta toob välja fotograafilise universumi eripära – selle toimimise binaarsetel alustel. Ükskõik, kas realistlik vs. sümbolistlik, kunst vs. dokumentalistika või metafoor vs. metonüümia, lubab selline dualism kergesti (taas)toota lihtsustatud/ ebaadekvaatset/ must-valget maailmapilti, tehes fotograafiast nõnda tõhusa maailmapildi konstrueerimise vahendi. Luues illusiooni “objektiivsusest”, aitab fotograafia servereid “loomulikuna” seda, mis tegelikult konstrueeritud ja arbitraarne. Batcheni grammatoloogiline käsitlus summeerub aga fotograafia epistemoloogilise kriisi konstateerimisega, mis tuleneb selle seni “tõe ja vale” “gravitatsioonivahendi” vallutamisest ja tema sotsiokultuurilise asendi altereerimisest digitaalsete kujutamistehnoloogiate poolt.¹⁵ Asendi mõiste on iseenest juba viide terviku hoomamise uutele vajadustele ja just seda on otstarbekas teha semiosfääri kontseptsiooni rakendades. Püüame esmalt aduda, millised on selle terviku sise- ja välispiirid.

Piiride paljusid fotograafias ja selle ümber

Fotograafia kui keerulise objekti puhul on piiride arvukus ilmne. Nii võime ühtaegu rääkida fotograafia kui kujutamistehnoloogia ja sotsiaalse praktika ajalistest piiridest, fotograafilise tähendusruumi sisemisest korastatusest, meediumipiiridest, piiridest fotograafia ja nende valdkondade vahel, mis seda rakendavad, ja lõpuks ka fotograafia ja antifotograafia ning fotograafia ja mittefotograafia piiridest. Nüansseeritumal tasandil saab eristada fotograafilisust kui oma-

dust teistes kujutamisiisides (tehnikates): maalil, graafikas jne või isegi teatris ja mittevisuaalsetes tekstides, sh kirjanduses jne. Vaatleksime siinkohal neist mõnesid olulisemaid.

Fotograafilise meediumi diakroonia ehk ajalised piirid

Fotograafilise tähendusruumi identiteedil on oma ajaline dimensioon, seetõttu võimaldab fotograafia tekke ja taandumise uurimine nähtavale tuua selliseid tähendusruumi aspekte, mis jääksid muidu varjule. Oma tuntud ja palju tsiteeritud käsitluses “Enne fotograafiat” võttis New Yorgi moodsa kunsti muuseumi kuraator Peter Galassi suuna just fotograafia diakroonsete piiride, täpsemini alguspiiri määratlemisele ja nihutamisele fotograafia “leiutamisel” foto eelajaloole, mida traditsioonilistes fotoloo käsitlustes polnud toona veel eriti kombeks teha. Galassi peamine järeldus on see, et fotograafia tehniliseks ja esteetiliseks aluseks on 15. sajandil kasutusele võetud lineaarperspektiiv.¹⁶ Kahtlemata oli see muutus oma olemuselt ennekõike vaatamise/kujutamise ratsionaliseerimine.¹⁷ Edasi toob Galassi välja selle, et juba hulk aega enne fotograafia “leiutamist” toimus maalikunsti rida nihkeid, mille fotograafia lihtsalt lõpuni viis. Üldisemas plaanis võiks neid nihkeid ühiskonnas ja selle visuaalsetes režiimides nimetada uusaegseks ratsionaalsuseks või lihtsalt modernsuse väljakujunemiseks. Kui taustas märkis modernsus uusi arusaamu ajaarvamises ja -tajus, siis pildilises kujutamises tähistas modernsus selliste motiivide võidukäiku, mis olid kaasaegsed, ajalised ja sõltusid kujutamise kontekstist. Et nii teadust kui kunsti hakati järjest enam pidama ühe ja sama natuurfilosoofilise maailmapildi inkarnatsiooniks, siis said ka kirjeldavus, seletuslikkus jms omadused kunstis olulisteks parameetriteks. Inglise kunstnik John Constable pidas maali kogunisti teaduseks, mis pidi võimaldama “vaadata looduseaduste sisse”.¹⁸

Juba mõnda aega enne fotograafia tulekut muutusid “maalikaadrid” analüütiliseks, fragmentaarseks, “väljalõikelisteks” jne, justkui kuulutades ette peatselt levima hakkaavat maailma massilist kaameratega “kadree-rimist”. Tihti ei olnud 18.-19. sajandi uued maalid enam mitte raami sisse loodud tervikud, vaid pigem rebendid ja “väljalõiked”, mille kohta käib termin “võtted”, on iseenest rohkem kui kõnekas. Nii jõuab Peter Galassi oma käsitluses õigustatult tõdemuseni, et uus pildiline süntaks, mis tegi pa-

11 Janne Seppänen. Valokuvaa ei ole. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki, 2001 (Tampere Ülikooli Kommunikatsiooniosakonna Doktoritöö). Musta Taide, Kuvista Sanoin, nr 5.

12 Valdav enamus fotograafia käsitlusi on diskursiivsed või teemakesksed – P. L.

13 Allan Sekula. On the Invention of Photographic Meaning. Rmt-s: Thinking Photography. Toim: Victor Burgin, MacMillan, London, 1982, lk 84–109. Algupäränd ilmus ajakirjas ArtForum, vol XIII, nr 5, 1975.

14 Geoffrey Batchen. Burning with Desire: The Concept of Photography. MIT Press, 1999 (1997). 15 Batchen, ibid, lk 207.

16 Peter Galassi. Before Photography: Painting and the Invention of Photography. MoMA, New York, 1981.

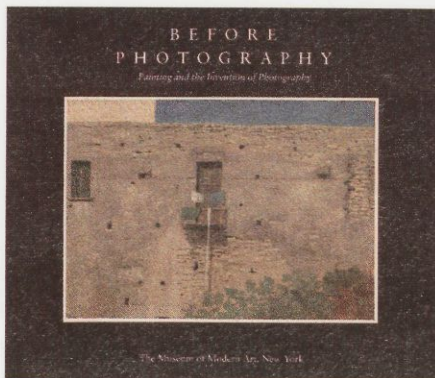
17 Vt ka: W. Ivins. On the Rationalization of Sight. New York, Da Capo Press, 1973, lk 10 jj.

18 Galassi, ibid, lk 12.

nuse konkreetsete objektide kujutamisele ja nende sõltuvusele kujutamise kontekstist, oli fotograafia “süntaksi” tekkimise peamisi eeldusi.¹⁹ Pildid, mis olid varem koosnenud “reaalsuse tükkidest”, hakkasid nüüd üha enam kujutama selliseid tükke ühekaupa.²⁰ Säärane “fotograafia” hakkas omakorda mõjutama vanemaid kujutamistehnoloogiaid²¹, pannes needki teenima illusionistlikke sihte. Raamatus “The Eternal Moment” on Estelle Jussim pühendanud neile probleemidele terve peatüki, ta nimetab neid sarnaselt Galassiga just “reaalsuse süntaksiks”.²² Ent rõhuasetus Jussimi tekstis on oluliselt tuumakam: ta näitab nimelt, kuidas kolmas meedium ehk trükitud raamat hakkas omakorda määrama nii fotodest kui ka fotograafilisest pildist mõjutatud gravüüre.²³ Niisiis pole teaduslik kujutus fotograafia ajalistest piiridest mitte lineaarne, vaid determineeritud sünkroonselt arenenud massimeediumide ikoonilise representatsiooni jpm aspektidega.

Samamoodi ei pea paika ka kujutamishendite lihtsakoeline lineaarajaloolise järgnevuse doktriin, varasematest tehnikatest lähtuvat tõekspidamisete (krono)loogiline ülevõtt uemate poolt. Kui “realismi” sildi all toimunud muutused kuulutasid tõesti ette fotograafia sündi, siis meenutas laiformaatfotograafia ajas tagurpidi vaadates veel mõnda aega maalikunsti tehnoloogilisi/idealisi eripärasid²⁴. Need iseärasused (kohmakas kaamera, duublite hõlpsa tegemise võimatus, pikad säritusketused jmt) tingisid muudki kujutamise aspektid nagu pildistamisakti tähendus, kaamerakäitumine, arusaam “fotogeeniilisusest”, fotograafi roll/ asend/ staatus ühiskondlikus tööjaotuses jpm. Kuigi fotograafia iseseisvus meediumina 20. sajandi teiseks kümnendiks, pole diakroonilis-tehnoloogiliste piiride tõmbamine päriselt oma tähendust kaotanud. Praegugi räägitakse fotograafide hulgas objektiviide “joonistavusest” jmt ja kõikvõimalikud (tehnilises mõttes) surrogaatsed teosed on olulised veel nüüdki.

Kui fotograafia selge “algus” on tugevasi lihtsustatud vaatenurk, siis on samamoodi ülevõimendatud ka romantilised doktriinid “fotograafia lõpust”, mille põhjustavat analoogifotograafia asendumine digitaal-



llega.²⁵ Thomas W. J. Mitchell toob näiteks reljeefselt esile ühiskondlike vajaduste-tehnoloogia-visuaalse esitluse-sümbolsüsteemide vahekorra ja lokaliseerib analoogifotograafia 19. sajandisse ja 20. sajandi I poole kui üldisemasse realismi ja okulaarsentrisismi ajastusse. Ta summeerib oma keskse sõnumi tegelikult juba raamatu alapealkirjas “Visuaalne tööde postfotograafilisel ajastul” ja toob hiljem välja selle kaasused.²⁶ Digitaalne pööre, mis tõi kaasa postfotograafilise (või postoptilise) ajastu, tähendab Mitchellile ennekõike seda, et ajastu, mil nägemine = teadmine, on lõppenud, pildi seos referendiga on muutunud arbitraarseks ja barthes’iaanlik foto olemus (“see on olnud”) igaveseks läbi.²⁷ Muidugi pole selles foto kredibiilsuse ilmselges nihkes veendumiseks vaja tingimata lugeda teooriaid, piisab sellest, kui olla tähelepanelik omaenda praktilise igapäevakogemuse suhtes. Nii ei piisa USA saatkonnale viisa taotlemiseks enam passipildist, vaid tarvis on ka näpujälge – ja nõnda näeb kodakondsus- ja migratsiooniameti väljaanne “Isikut tõendavate dokumentide areng Eestis” (märts 2006) uue, kolmanda põlvkonna isikut tõendavaid dokumente ennekõike biomeetrilisena, mitte enam välimusele tuginevana.

Et uued verifitseerimisvahendid ei tundu enam olevat ei optilise päritoluga ega toimi naturalistlikus modaalsuses, siis ongi ehk tõepoolest põhjust rääkida postoptilise ajastu algusest. Ent ajaliste piiride kõrval on fotograafilisel semiosfääril ka muusuguseid sisemisi struktuure. Vaataksime mõnesid neist nüüd lähemalt.

Piirid fotograafia “sees”

Ka fotograafia tähendusruumi sees tõmmatakse rohkesti piire. Positiivistliku loomu-

25 Ennekõike Thomas W. J. Mitchell. Samasuguseid apokalüptilisi mõtteavaldusi kohtab ka Fred Ritchin'i, Sarah Kember'i, Martin Lister'i, Timothy Druckrey jt fotograafia digitaliseerimisega tegelevate autorite kirjutistes.

26 Thomas W. J. Mitchell. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in Post-Photographic Era*. MIT Press, Cambridge and London, 2001.

27 Michael Emme, Anna Kirova. *Photoshop Semiotics: Research in the Age of Digital Manipulation*. Visual Art Research, 2005.

ga maailmavaates, mille väljas fotograafia tärkas ja välja kujunes, olid need piirid iseäranis kategoorilised. Nii võime isegi akadeemiliselt tõsisemates käsitlustes (näit fotoajaloo käsitlustes) kohata tehnoloogia, esteetika, meediumispetsiifika, allikalise jne eraldi peatükke. Kronoloogilise ülesehitusega käsitluste kõrval on küllalt levinud ka tüpoloogilised läbivkäsitlused, kus on enamasti lähtunud kas žanritest, paradigmaatilise loomuga tehnoloogiast (värviline ja mustvalge fotograafia, polaroidid, rullfilmifotograafia jne), metoodikast (dokumentalistika, lavastus jne) või fotograafia laiematest rakendusvaldkondadest (massikommunikatsioon²⁸, arhiivid²⁹, privaatfotod³⁰ jpm). Et kõigi valdkondade piiritlemine käiks selle kirjutise raames selgelt üle jõu, siis vaatlen siinkohal pisut omalaadses valguses fotograafia liikide ja žanrite vahet.

Fotograafia liikidest

Kui kunstiliikidest kõnelemine on ajalooliselt olnud ennekõike esteetika probleem, siis fotoliikide puhul on asi tunduvalt keerulisem. Et fotograafiat kasutatakse ja selle üle arutletakse paljudes erinevates diskursustes, millest kunst on vaid üks paljude hulgas, siis on ka selge, et “fotoversum” on loomult (vähemasti näiliselt) vägagi heterarhiline/heteroloogiline. Siiski on meil kunstide liigitamisest mõnevõrra abi, vähemalt esmasel liigitustasandil. Kunsti lihtsamad/positivistlikumad korrastamiskeemid toetuvad väga elementaarsele küsimustele: millest tehtud, kuidas tehtud, millega tehtud ja miks tehtud? Neist esimene asi on materjal (klaas, nahk, metall, tekstiil, film), teine tegemise viis (raidkunst, estampgraafika jne), kolmas teostamise vahendid (näit. maal, foto, video jmt) ja neljas tegemise eesmärgist (nt tarbekunst, disain, dokumentalistika jpm.). Ja kuigi säärane “esmatasandi” liigendus pole juba ammu enam olulisena fookuses, siis toodab kunsti sotsiaalne infrastruktuur (kunstikoolide kateedrid, kunsti finantseerimissüsteemid, muuseumide osakonnad jne) sääraste “liikide” jätku-

28 Seda on juba põhjalikumalt tehtud, vt näit: Borev, Vladimir. *Fotografija v strukture Massovoi Kommunikatsii*. Vilnius, Mintis, 1986. Kaasaegsemas võtmes käsitlustest võib nimetada allikaid: Weltblicke: Reportagefotografie und ihre Medien. Fotomuseum Winterthur/ Offizin Verlag, 1997; Merja Salo. *Imageware: Kuvareportaasi Mediafusiossa*. UIAH Publications, Helsinki, 2000.

29 Fotodest arhiivi kontekstis on muidugi tunnuimaks uurimuseks Allan Sekula “The Body and Archive”. Ent siinkohal võiks nimetada ka hoopis teisest kultuurikontekstist võrsunud uurimust: V. M. Magidov. *KinoFotoFonodokument v kontekste Istoricheskovo Znanija*. Moskva, Venemaa Riiklik Humanitaarülikool, 2005.

30 Ka nn “privaatsetest” fotodest on viimastel aastatel ilmunud ridamisi huvitavaid käsitlusi: Marianne Hirsch’ilt, Annette Kuhn’ilt, Geoffrey Batchen’ilt, Joachim Schmid’ilt jpt-lt.

19 Tsit: Galassi, *ibid*, lk 25.

20 *Ibid*, lk 25.

21 *Ibid*, lk 25.

22 Vt: Estelle Jussim. *The Syntax of Reality: Photography’s transformation of Nineteenth-Century wood engraving into an art of Illusionism*. Rmt-s: Jussim, Estelle. *The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image*. Aperture, New York, 1989, lk 19–36.

23 Jussim, *ibid*, lk 19.

24 Vt: Peeter Linnap. *Elurežissöör Pääsuke ja positiivistlik etnograafia*. Rmt-s: Johannes Pääsuke – Mees kahe kaameraga. ERM, 2003, lk 94–105 (näituse kataloog).

vat eksistentsi anakronistliku järjekindlusega aina edasi.

Fotograafia jagunemine liikideks on samuti juba pikaajaline traditsioon, kuid juba põguski detailsem pilk reedab, et siin valitseb *de facto* üsna põhimõttelase arbitraarsus. Esitades küsimuse kriteeriumide kohta, mille alusel fotoliigid n-ö moodustuvad, näeme, et aluseks võib olla mis tahes. Ent ometi on kunstiga taustataval fotoliikide väljatoomisel paremini näha need erisused, mis on seotud fotode referentsiaalsuse, täpseni representatiivse loomu doktriiniga.

1) Nõnda formeerubki suur osa laiemalt tuntud fotograafia liike just pildistatava objekti või pisut keerulisemal juhul pildistatava keskkonna/valdkonna alusel. Kui pildistatavaks on arhitektuur, räägime arhitektuurifotograafiast, kui moetooted, siis moefotost, kui taimed-loomad ja kultiveerimata keskkond, siis loodusfotograafiast jne. Sellesse loetellu sobivad samasuguse eduga ka spordi-, kriminaal-, meditsiinifotograafia jpt.

2) Ent sellega paralleelselt räägitakse ka infrapuna-, ultraheli-, *pinhole*-, panoraam-, laiformaatfoto jms liikidest, eritletakse kasutatava kujutamisevahendi (kaamera ja fotomaterjali erisused) spetsiifika alusel.

3) Aero-, makro- või allveefotograafia määratlus viitab omakorda pildistamise keskkonnale ning fotograafi asukohale pildistamisprotsessis.

4) Fotograafia "liike" eristatakse ka mitmesuguste tegija omaduste põhjal: amatöör- (pühapäevapildistajate) ja professionaalne fotograafia on oma labasusele vaatamata siiski praktikas väga toimiv eristus.

Et fotograafia liigitusi veelgi adekvaatselt markeerida, tuleb tõdeda, et punktides 1–4 toodud defineerimiskriteeriumid sageli omavahel ka kombineeruvad. Nii võib tihti kohata määratlusi nagu "looduse pühapäevapildistaja", "professionaalne spordifotograaf" jms. Et näidata ülal toodud liigitusskeemide tegelikku naeruväärsust, meenutagem seda, et on fotograafide ühendusi, kus pildistatakse näiteks kohvipurkidega (*pinhole*-fotograafia), on subkultuure, kelle ainsaks töövahendiks on Leica, LOMO-kompakt, Zenit vms heas või halvas mõttes legendaarne fotoaparaadi mark. Enamik sellistest veidrikest usub end siiralt tegelevat uue fotoliigiga. Ometi on see väide, mis mõjub samavõrd (eba)kindlana kui need teised, täiesti tõsiselt välja pakutud fotograafia liigid ja eriliigid, millest ülal jututu tegime.

Asjaolu, mis meid korraloomise juures tegelikult huvitada võiks, seisneb resümeerivalt selles, et fotograafia liigid moodustuvad praktiliselt kõigi (!) pildistamistegevuses / fotode kasutamises osalevate komponentide alusel, mida olen loetlenud selle uurimuse



objektidele pühendatud kirjutiste sarjas.³¹ Meenutagem, et nimetatud komponentideks on: tahe pildistada – fotograaf – kaamera – pildistamise protsess – kujutise sünd – fotode olemus – fotode tajumine, tõlgendamine ja kasutamine. Sellise raamkonstruktsiooni väljal peaks saama edukalt määratleda ükskõik millist eksisteerivat või tulevikus juurde tekkivat fotoliiki.

Ja veelgi ilmsem on see, et säärase heuristilise loomuga tegevuse tulemusi ei tohi mitte mingil tõlgendada fotograafia "ontoloogiliste" omaduste ega tunnustena. Liiatigi võivad sisuliselt ühed ja samad fotod kuuluda vastavalt nende kasutamise asjaoludele edukalt mitmesse eri liiki: tihti on väga raske, isegi võimatu eristada näiteks maastiku- ja arhitektuurifotot; meditsiinifotot aktifotost jpm. Kuid positivistlike liigitussüsteemide sagedane tõrkumine polegi eriline probleem, pigem on see täiesti seaduspärane ja loomulik. Ei tasu unustada seda, et praktikud ei maali, vooli ega pildista iialgi kunstiliigi ega žanri keskselt, pigem on viimased mõeldud põhilise kujutamise käsitlemiseks. Siit järeldub üsna hõlpsasti, et kui muutuvad kujutamise sotsiokultuurilised raamtingimused ja teiseneb kujutamine ise, peavad transformeeruma ka selle tegevuse mõtestamise vahendid.

Žanritest fotograafias

Seoses žanri mõistega (*genre*) meenuvad viisuaalsete kunstide puhul kuidagi probleemitult maastik, portree, akt, natüürmort jpt. Siinkohal tekib iseenesest rida küsimusi, mille hulgast olulisena tundub hetkel kaks keskmast. Kas tõesti peab kogu maailm ja meie (väljenduslik) suhtumine sellesse maailma mahtuma vaid käputäie "temp-

31 Vt Peeter Linnap. Fotograafia: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest I-IV. – Cheese, 2005–2006, nr-d 12-15.

late"-tüüpi moodustise raamidesse ja kas pole see mitte pelgast mugavusest tingitud reduktsionism? Võiks huvi pakkuda ka hoolimata kujutamise vahendite seoseid nii "üldlevinud" žanritega kui ka oletus, et iga vahend/meedium toob kaasa (vähemalt) vajaduse oma ja spetsiifiliste uute žanrite järele. Kui nii, siis võiksime need kaks küsimust siinkohal adresseerida fotograafia. Ilmselt poleks halb seegi, kui püüaksime leida (usu-tavasti eksisteerivaid) seoseid fotograafia liikide ja žanrite vahel.

Ülaltoodud neli "klassikalist" ja üldkehtivat žanrit on fotograafias tõepoolest olemas kas või juba neil põhjustel, et 19. sajandil, oma evolutsiooni algstaadiumis, püüdis rida fotograafe siduda oma tegevusvaldkonda kunstiga. Et see tegevus piirdus tihti vaid fotode eksplitsiitse sarnastamisega maalile ja graafikale, siis tulidki just neist kunstiliikidest "üle" ka žanrid, vahel ka ilma märkimisväärse põhjusliku taustata. Ajapikku võtsid koos fotomeediumi spetsiifilisema identiteedi väljakujunemisega ka žanrid (toonaa) uues meediumis iseloomulikuma kuju.

Nii näiteks sai *nature morte*'ist reklaamifotograafias sisuliselt tootepilt või maastikut turistidele mõeldud "carte postale". Omakorda portreed, mida maaliti kas esinduslikus või psühholoogilises võtmes, killustid fotograafias küll failideks kriminalistlikes või meditsiinilistes kartoteekides, post mortem fetišiteks või päevakangelaste põgusateks ajakirjanduslikeks etüüdid. Alasti inimkeha, mis kunstis eksisteeris enamjaolt aktina, "täienes" fotograafias hoogsalt uute meediumispetsiifiliste inkarnatsioonidega nagu pornograafia³² jmt, kõndides ühiskonna eetikainormide piiril.

Veelgi olulisem on see, et fotograafia, mis leidis (erinevalt manugraafilisest kunstist) aktiivset kasutamist uutes, modernse uudistööstuse formaatides (nagu näiteks pildiajakirjandus jms), tõi endaga tõepoolest kaasa täiesti uusi žanreid, mille hulgast kõige tuntumaks kujunes fotoeesee. Siit peaks näha olema ennekõike lihtne, kuid harva teadvustatav asjaolu, et žanrite tekkel/kadumisel on tihti oma lihtsad, isegi sotsiaalmajanduslikud põhjused. Nii seostatakse näiteks maastikku renessansiajastu "uue territoriaalse mõtlemisega" või majanduslike valduste nartsissistliku näitamisevajadusega.³³ Natüürmordi puhul omakorda märgitakse selle žanri tihedat seotust laada ja turu tekkimise ja populaarsusega üha enam merkantiliseeruvus uusaegses maailmas

32 Vt: Dines, Gail; Jensen, Robert and Russo, Ann. Pornography: The production and Consumption of Inequality. Routledge, London and New York, 1998. Vt ka: Gubern, Roman. La Imagen Pornografica y otras Perversiones Opticas. Editorial Anagrama, Barcelona, 2005 (1989).

33 Vt Linnap, Peeter. Invasioon. Rmt-s: Invasioon: II Saaremaa Biennaali kataloog. Tln, Kaasaegse Foto Keskus, 1997, lk 4–12.

jpm.³⁴ Et žanrite puhul on nende piirid eriti ähmased ja haprad, siis pole ka inestada, et ka parimad uurijad, näiteks Paul Cobley jt, tõdevad nende motiveeritust ühiskonna mitmekesiste ootuslike horisontidega.

Järgneb: Lotmanist ja semiosfäärist.

Photology V Photography from the point of view of semiotics 3: Lotman and semiosphere. Peeter Linnap

Strangely, the semiotics of photography looks like starting and ending with the name of Roland Barthes. In all evidence, “it looks like ending” specifically because Barthes himself abandoned semiotic methods in his last pieces of writing and opted for phenomenology. As it is, further development of photosemiotics from 1970s to the decline of 1990s turned out overly disconnected and fragmentary – Anglo-Saxon society almost gave it up – hence after lengthy intervals, there appeared isolated treatments of some note in France (some of them also in Belgium, Germany, Holland, Denmark etc.), and continually to an increasing degree, in the countries, belonging to the “relative periphery” in the cultural-geographical sense: in the first place in Canada and Australia.³⁵ For instance, photosemiotics-focussed post-Barthesian pieces of writing can be found, first of all in compilations published upon Pierre Dreyfuss’ initiative at the Paris VIII University.³⁶ Isolated treatments of experimental nature, however fragmentary can also be located in bulky volumes of the International Semiotics Association³⁷, in collections edited by Thomas A. Sebeok “The Semiotic Web” (1990, 1993) and in the authoritative journal *Semiotica*, where Professor in Anthropology, David Tomas of Canada, has become one of the most (also today) interesting theoreticians of the photosemiotics area.³⁸ The remaining scanty

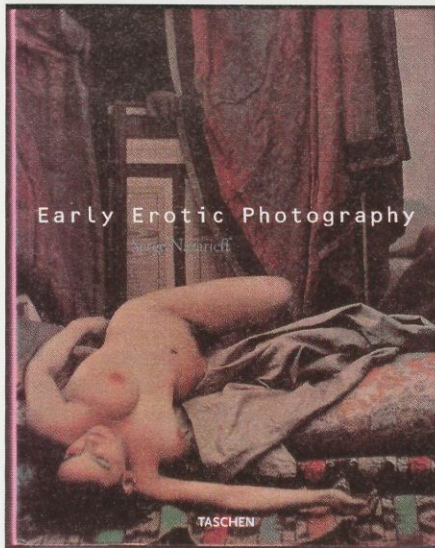
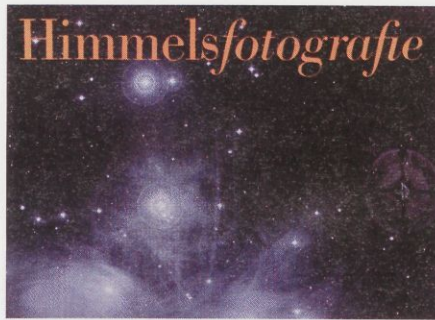
34 Vt näit: Norbert Schneider. *Still-Life*. Taschen, Cologne and London, 1999.

35 In this connection, mention should be made, in the first place of superb researches by Geoffrey Batchen and David Thomas.

36 “Pour la Photographie” T.1 (1982/1983), T. 2: “L’Art du Photographique” (1984/1987) ja T. 3: “L’Art du Photographique: D’Esthétique et de Sémiologie” (1990).

37 *Semiotics Unfolding*. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies. Vienna, July, 1979. Vol III, ed. by Tasso Borbe. Mouton Publishers, Berlin, New York, Amsterdam, 1979, pp 1435–1442. Also: *A Semiotic Landscape / Panorama Semiotique*. Ed. by Seymour Chatman, Umberto Eco, Jean-Marie Klinkenberg. Mouton De Gruyter; French Edition (June 1979).

38 David Tomas has published pithy and sophisti-



sources (Dubois, 1983; Van Lier, 1983 and Flusser, 1984) have been made reference to by us earlier.

In a peculiar fashion, it was in 1984 that the original publication of Juri Lotman’s trail-blazing article “Semiosphere”³⁹ appeared, which I have not noticed, to my surprise, being used for treatment of the problem range of visual culture. The causes of the temporary receding of the semiosphere-idea into the background are actually quite self-evident: both in the 1980s, when the said text appeared and in the following decade any integrities and coherent world outlooks were decreed as “non-existent” in the Humanities. Prevailing was the doctrine of the impossibility of grand narratives; the conception of the people’s absorbent affiliation to various subcultures and the validity only within narrow confines of the discourse of ideas, meanings, codes etc. Lotman, howe-

rated pieces of writing about photo-semiotics in the journal *Semiotica*, issues: 40 (1982, No. 1/2), 46 (1983, No. 1) ja 68 (1988, No. 3/4). Besides that he has published a book “The Blinding Flash of Light: Photography between the Disciplines and Media” (Montreal, Dazibao, 2004), which can be characterised as a treatment combining anthropological, phenomenological and semiotic angles of view – P. L.

39 Juri Lotman. O Semiosfere. First published in 1984, in the issue: *Struktura dialoga kak printsip rabotõ semiotitsheskovo mehhanizma*. Trudõ po Znakovõm Sistemam VII. Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised; 641, Tartu, 1984, pp 5–23. (In Russian.)

ver views the semiospheric presentation of the world where meanings are created, quite the contrary, as particularly contemporaneous and, for that matter, specifically post-modern: this is the way of thinking, which looks like being able to simultaneously model the “fragmentariness” and to lay between shards the integrating links. Hence, it seems to be high time to implement that superbly wise / simple/ interesting framework of thinking.

What is semiosphere?

In his essay Lotman⁴⁰ visualises his complex of ideas as underpinned by Vladimir I. Vernadski’s concept on biosphere⁴¹, which (by reference to Vernadski) can be presented as a space filled with living matter – or in the form of an organic integrity, for instance as a membrane on the Planet’s surface. The main factor here is laying the accent: the primary is the integrity (sphere), in respect of which the living organisms display separate functions – and not contrariwise. The conceptions of similar structure are also used in his pieces of writing by Lotman: the difference is in that he attempts to model by the ‘spherical’ original conception the vastly more abstract area – namely the world of creating meanings. Important concepts which structure and organise such a world are boundary, centre and periphery, part and whole etc.⁴² In his recent fascinating research “Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication” the expert in biosemiotics Kalevi Kull provides further nuances to this concept, pointing out, while seeking defining explanations to the semiosphere, that it can be comprehended, *inter alia* as cultural continuity, space for creating meanings or that of qualitative multiplicity.⁴³ Implementing rather similar principles I also published in 2002 a cursory introductory text to the present topic⁴⁴, of which I will present a synopsis. The article is concerned, more specifically with the splitting of photography as an integrity on the basis of “parent areas” and discourses – whereas the causes underlying “compressions” in photographic semiospheres (“photo-versum”) were institutional formations

40 Here and hereafter we have used the source: Juri Lotman. *Semiosfäärist*. Vagabund, Tln, 1999, pp 9–35. (In Estonian.)

41 See: Vladimir I. Vernadsky. *The Biosphere*. Copernicus, Springer Verlag, New York, 1998, see pp 40, 91–99.

42 See also: Peeter Torop. *Semiootika piiril*. Järelsõna Juri Lotmani raamatule “Semiosfäärist”. Tln., Vagabund, 1999, pp 387–404. (In Estonian.)

43 Kalevi Kull. *Semiosphere and a dual ecology: Paradoxes of communication*. – *Sign System Studies*, 33. 1, 2005, pp 185–199.

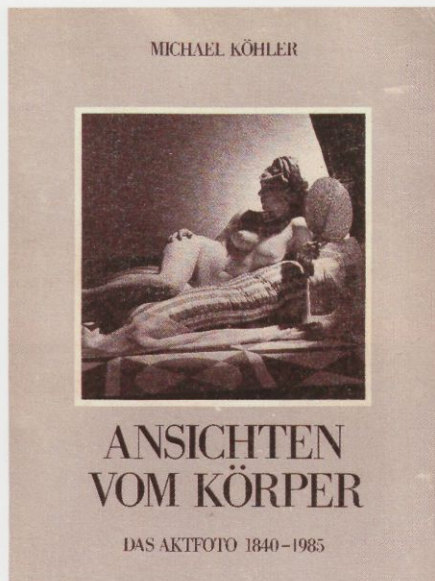
44 Peeter Linnap. *Heteroloogiline fotoversum ja institutsionaalne ruum*. – *Sirp* (weekly), 11. veebr, 2002. (In Estonian.)

relatively hermetic with respect to one another. Then I found that the outstanding common part of that motley aggregate of phenomena consisting of practices of fashion, nature, sports and journalistic photography was just technology – now we could effectively widen that common part.

The need of semiospheric approach in photography

In what follows, I would fleetingly attempt to treat photography proceeding from Juri Lotman's concept of semiosphere – by implementing the pivotal concepts and principles found in that conceptual framework. The question of what should be solved in the first place, while doing so, consists in differentiating photographic semiosphere as an independent identity – and its delineation in respect of other semiospheres. It is just such "self-sufficiency", the identity of photography that was either problematic or even doubtful, in the opinions of many researchers in the recent past (Joel Snyder, Janne Seppänen, et al)⁴⁵. However, based on the said authors, we would arrive at conclusions, which may seem a bit queer, in the present context: architecture photography would then be only part of architecture or of its (relatively) closed discourse, fashion photography would be part of the fashion creation, nature photography would be part of nature's (mostly) empirical conceptions, the photographic images used by criminologists would belong exclusively to legal protection discourse etc. However, frequent use of images taken in almost all of those areas in art, for instance, and frequent "inroads" of the advertising industry into the world of specialist pictures prove, that the solely discourse point of view of photography would certainly be half-baked. Photography may not be an entirely coherent and "orbital" area, however that does not exclude absence of integrity.

The conception of photography refused, with discourse yielded in researches, much that was trail-blazing and positive: there appeared in print in-depth treatments of photography in criminology, tourism, medicine, family, art, sexuality⁴⁶ and other areas, in the course of which it was revealed, characteristically of post-modern thinking that photography does not occur in them and other practices as reflective only, but as something powerfully forming and constituting the conscience. Nevertheless there are conclusions here, which one would not



want to agree with. Photography is mainly motivated in its concrete discourse, however to a certain degree, only – moreover, those motivations can be exercised photographically, and in no other way. Each photograph is a treatment of its representaments (the concrete subjects that it represents): held as "good" images are, as a rule those characterised by individuality, discrete or emphasised independence with respect to the thing represented and different from other photographs.

Let us now leave the doctrine of "missing identity" of photography and take on research that could be its meaning-creative specificities in the post-Barthes scientific sense. Of help to us in that will be, for instance Allan Sekula's instructive essay "On the Invention of Photographic Meaning" (1975)⁴⁷ and Geoffrey Batchen's study "Burning with Desire: The Concept of Photography" (1997)⁴⁸. Sekula's key pathos is characterisation of photographic discourse, in the course of which he highlights the specificity of the photographic universe – its operation on binary bases. Regardless of whether its is realistic vs. symbolic; art vs. documentary or metaphor vs. metonymy – such dualism permits the (re)production of the simplified / non-adequate / black-and-white world outlook, thus making of photography a device for construction of an efficient world outlook. By creating the illusion of "objectivity" – photography helps to present as "natural" what is actually construed and arbitrary. Batchen's grammatological treatment however amounts to a sta-

tement of the epistemological crisis of photography, arising out of conquest of its heretofore "truth-and-lie" "gravitation device" and alteration of its socio-cultural position by digital technologies of representation.⁴⁹ The concept of "position" is by itself a reference to new needs for comprehending the integrity (the whole), and it is expedient to do that by implementing the semiosphere conception. We will try to comprehend what the internal and external boundaries of that integrity are.

The multiplicity of boundaries within photography and around it

In the case of photography as a complicated object a great number of boundaries are self-evident. For instance, we may simultaneously speak of chronological boundaries of photography as technology of representation and social practice, internal organisation of photographic space of meaning, the boundaries of its medium, the boundaries between photography and those domains, which implement it and at last, also the boundaries between photography and anti-photography; and photography and non-photography. On a more nuanced level, difference can be made between "photographic" as property in other representation techniques: painting, graphics etc or even in non-visual texts, including theatre, literature etc. Let us consider some of the most conspicuous among them, in this connection.

Diachronic boundaries of the photographic medium

Identity of photographic space of meaning has its temporal dimension – therefore a study of the rise of photography and its recession enables us to highlight such aspects of space of meaning, which would otherwise remain hidden. In his well-known and much quoted treatise "Before Photography" the curator of New York Modern Art Museum, Peter Galassi, spear-headed his efforts to determine the diachronic boundaries of photography, more precisely: to fix and to shift the initial boundary from "invention" of photography to pre-history of the medium, the approach that was not especially conventional in traditional treatments of history at that time. The main conclusions of Galassi were that the technical and aesthetic basis of photography is the linear perspective adopted for use in the 15th C.⁵⁰ Indisputably, that change was essentially rationalization of representation.⁵¹ Further on Galassi points out that

49 Batchen, *ibid*, p 207.

50 Peter Galassi. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. MoMA, New York, 1981.

51 See also: W. Ivins. *On the Rationalization of*

45 Janne Seppänen. *Valokuvaa ei ole*. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki, 2001 (Doctoral paper of Communications Department of Tampere University). *Musta Taide, Kuvista Sanoin*, No 5. (In Finnish.)

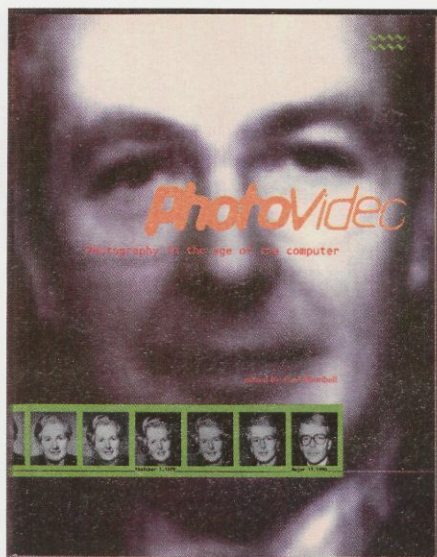
46 The overwhelming majority of treatments of photography are discursive or topic-centred – P. L.

47 Allan Sekula. *On the Invention of Photographic Meaning*. In: *Thinking Photography*. Ed. by Victor Burgin, MacMillan, London, 1982, pp 84–109. *Algupäränd ilmus ajakirjas ArtForum*, vol XIII, No 5, 1975.

48 Geoffrey Batchen. *Burning with Desire: The Concept of Photography*. MIT Press, 1999 (1997).

a long time before the “invention” of photography, painting experienced a number of shifts, which photography just brought to completion. In more general those shifts in society and its visual modes can be named “rationality of the new age” or just formation of contemporaneity. In the background, the contemporaneity signified new conceptions in reckoning and in perception of time, however in pictorial representation the contemporaneity signified the triumph of such motives which were modern, temporal and depend on context of representation. Because both science and art were increasingly often considered as incarnations of one and the same natural philosophical world outlook, descriptiveness, explanatory capacity and other similar properties became significant parameters in art also. The English artist John Constable even viewed painting as science, which was supposed to enable “peering into the natural sciences”.⁵²

Quite some time before photography the “cadres” of painting too had become analytical, fragmentary, “like clippings” etc. as of proclaiming the pending proliferation of mass “framing” of the world by cameras. Often, the new paintings of the 18th-19th C. were no longer integral wholes created within the frame, but rather cropped fragments and “clippings”, for which the recurrent term “shots” is more than eloquent. Thus Peter Galassi arrives, quite justifiably at the acknowledgement that the new pictorial syntax, which made the contribution to the representation of concrete objects and their dependence on context of representation was one of the main prerequisites for the rise of the “syntax” of photography.⁵³ The pictures that were earlier composed of “chunks of reality”, started increasingly more often to represent such “chunks” piecemeal.⁵⁴ Such photography started to affect, in its turn the “older” technologies of representation⁵⁵, putting them at the service of illusionist targets. In the book “The Eternal Moment” Estelle Jussim dedicates to those problems a whole chapter, which she titles, like Galassi just “syntax of reality”⁵⁶ However the emphasis in Jussim’s text is significantly pithier – namely, he shows how the third medium – the printed book started, in its turn to determine the gravures affected by photographs and the photographic



pictures themselves.⁵⁷ Hence the scientific view of the temporal boundaries of photography is not linear, but it is determined by synchronously developed aspects of iconic representation of the mass media, and other similar aspects.

Similarly, the homespun doctrine of linear-historical succession of means of representation (chrono)logical “adoption” of beliefs stemming from “old” techniques by newer ones - does not hold. If the changes that occurred under the name of “realism” truly heralded the birth of photography, when casting a retrospective look in time – wide format photography was for quite some time reminiscent of technological / ideological specificities of painting⁵⁸. Those specificities (clumsy camera, impossibility of making doubles easily, long shutter speeds etc.) defined also other aspects of representation: the meaning of the photographic act, the camera behaviour, the conceptions of “photogenics”, the role / position / status of photographer in a more general division of labour etc. Although photography gained independence as a medium by the second decade of the 20th C., the drawing of diachronic-technological boundaries has still not fully lost its topicality. Even now, (in some languages) photographers can be heard talking about the “capacity for drawing” of the lens etc., and all sorts (in a technical sense) of surrogate works are still of significance. The idea of a clear-cut “rise” of photography is strongly simplified, and so are over-amplified the romantic doctrines about the “demise of photography”, which would allegedly be brought about by the replacement of analogue-photography with the digital

one.⁵⁹ For instance, Thomas W. J. Mitchell highlights the relations of societal needs-technology-visual representation-symbol systems and localised analogue-photography to the second half of 19th-20th C. in the more general epoch of realism and ocular-centrism. He sums up his centrepiece message actually in the subtitle of his book: “visual truth in the post-photographic era” and later points out its curiosities.⁶⁰ The digital revolution, which gave rise to post-photographic (or even post-optic) era, means to Mitchell in the first place that the era, when “seeing = knowing” concept has ended, the connection of the picture with the referent has become arbitrary and the Barthesian essence of photo (“that-has-been”) is gone for good.⁶¹ To gain assurance in this self-evident shift having taken place in the credibility of photograph, one need not read theories – it suffices to be attentive regarding our own practical everyday experience. For instance, for the USA Embassy it is no longer enough to present the passport photograph, they also need your fingerprints – and consequently the publication of the Citizenship and Migration Board “Development of identification documents in Estonia” (March 2006) visualises the documents proving the identity of the third generation as primarily biometrical, no longer based on similarity of appearance.

Since new verification devices do not seem to be of optical origin any more and do not operate in naturalistic modality, there are perhaps indeed some valid grounds to speak about the incipient post-optical era. However, besides the temporal boundaries the photographic semiosphere has also internal structures of other types. Let us look at some of them in greater detail.

Sight. New York, Da Capo Press, 1973, p 10 etc.

52 Galassi, *ibid*, p 12.

53 Galassi, *ibid*, p 25.

54 *Ibid*, p 25.

55 *Ibid*, p 25.

56 See: Estelle Jussim. The Syntax of Reality: Photography’s transformation of Nineteenth-Century wood engraving into an art of Illusionism. In: Jussim, Estelle. The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image. Aperture, New York, 1989, pp 19–36.

57 Jussim, *ibid*, p 19.

58 See: Peeter Linnap. Elurežissõör Pääsuke ja positivistlik etnograafia. In: Johannes Pääsuke – Mees kahe kaameraga. ERM, 2003, pp 94–105 (catalogue). (In Estonian.)

59 First of all Thomas W. J. Mitchell. Similar apocalyptic turns of mind are also contained in pieces of writing of Fred Ritchin, Sarah Kember, Martin Lister, Timothy Druckrey and other authors concerned with digitalisation of photography.

60 Thomas W. J. Mitchell. The Reconfigured Eye: Visual Truth in Post-Photographic Era. MIT Press, Cambridge and London, 2001.

61 Michael Emme, Anna Kirova. Photoshop Semiotics: Research in the Age of Digital Manipulation. Visual Art Research, 2005.

Mina metsikuim mehike*

Margus Kiis intervjuerib legendaarset Tartu kunstikogujat Matti Miliust.

Sinu imidž on muutunud järjest tõsisemaks. Kas see on seotud rohkem asjaoluga, et praegu on tegemist demokraatliku Eesti Vabariigiga ja sa ei pea enam topeltkoode kasutama, või pigem näiteks ealiste iseärasustega?

Ma arvan, et pigem ealiste iseärasustega. [Itsitab.]

Oled täiskasvanumaks saanud?

Ju vist...

Nüüd sa oled tõsine kuraator, teed rahvusvahelisi näitusi, aga nõukogude ajal...

Tegelikult oleks ma siis ka seda teinud, kui oleks olnud võimalusi, tegelikult. Ja eks ma siis ka tegin ju. 1974. aastal me pidime tegema ju venelaste suure sümposiooni.

1990ndate alguses olid sa natuke sellise naljamehe kuulsusega. Noh, meenutagem, et tollal olid kõvad naljamehed ka näiteks Lauri Leesi, Vahur Kersna, natuke isegi Linnar Priimägi. Kas sinu puhul oli see tahtlik meediaga mäng või tuli see sul kogemata nii välja?

Kogemata. Ma pole kunagi midagi, vähemalt oma imago suhtes teinud tahtlikult või teadlikult. Kõik on välja tulnud kogemata, spontaanselt.

Suhtumistest

Kuna oli viimane kord, kui olid väga õnnelik, kui midagi oma kogusse said?

Ma arvan oma viiekümndal sünnipäeval, kui sain Juris Putramsi kolm graafilist lehte.

Aga mis oli Eesti kunstis viimati mõni kunstinähtus, mis sulle väga meeldis?

Mis tõesti väga meeldis, oli see Toomiku "Vennale" või mis ta oli [performance 2001. aasta "Kananahal", vt kunst.ee 2001, nr 3, lk 28], kusjuures meeldis ta väga ainult Rakveres, videos ei meeldinud. Ja 2004. aastal Kiasmas olnud Ida-Euroopa näitusel ["Historiaa nopeammin / Faster than history"], seal meeldis mulle Ene-Liis Semperi video ["Untitled", 2004].

Aga maalikunstist?

* Viide 2005. aastal Tartus väljaantud Matti Mõguçi luulekogu pealkirjale. Mõguçi oli 1980ndate Tartus Matti Mõluse ja Priidu Beieri alter ego. Beier kirjutas poliitiliselt ebakorrektseid luuletused ning Mõlius skandeeris neid kõva häälega.

Kes mulle tegelikult hästi meeldib, on Eda Lõhmus. Aga ta meeldib paljudele... Aga samas lätlastele mitte.

Miks sulle miski meeldib ja miski jälle mitte?

Mu armas näiteringi õpetaja ütles, et kui sulle miski meeldib, siis sa ei pea seda põhjendama. Aga kui ei meeldi, siis peab põhjendama.

Kuidas su kogu tänapäeval täieneb? Kaid ikka ise kunstnikelt küsimas, et anna see töö?...

Ikka.

...või ei pea enam väga lunima, pakuvad sulle ise?

Kuidas kunagi, kuidas kunagi. Aga üldiselt ikka saan ja isegi saan paljudelt vanadelt sõpradelt. Eriti väljaspool Eestit. 2005 kevadel käisin esimest korda Kaunases, kooserdasin ateljeedes ja tulin tagasi vist... kaheksa tööga. Ja praktiliselt polnud vist ühtegi kunstnikku, kes, kui ma küsisin tööd kingituseks, kes oleks ära öelnud.

Millest sul selline spetsiifiline huvi just balti kunsti vastu? Kas see on juhuslik või on läti ja leedu kunstis midagi erilist, mis sind võlub?

No läti kunstist oli 1974. aastal Tartu Kunstimuuseumis Livija Enzelina ja Imants Vecozolsi grupinäitus ja tol ajal just Livija mulle meeletult meeldis ja tänu temale tekkis mul huvi läti kunsti vastu. Enzelina puhul võib mingil määral tõmmata paralleele meie Olav Maraniga, Marani natüürmortide ja portreedega. Ja see tekitas huvi läti kunsti vastu üldse.

Ja mis see Leedu eripära võiks olla?

Nad on tunduvalt spontaansemad ja minu jaoks porisemad kui eestlased.

Kirge rohkem?

Jah.

Jah, mis oli natuke üllatav, et 1970ndatel ja 1980ndatel jätkasid leedulased assamblaži tegemist, mis Eestis, ma ei tea, kes seda siis tegi. Arrak üksikuid asju tegi vahetevahel, aga üldiselt ikka vähe. Aga Leedus kõik, kes 1960ndatel selle poole pöördusid, jätkasid selle regulaarset tegemist.

Su kogus assamblaže ka on?

Mõned on. Üks Arraku töö on ja üks leedulase Antanavičiuse töö on ka.

Kas suuremaid erinevusi Eesti, Läti ja Leedu kunstiinstitutsioonide, traditsioonide ja kas või intriigsuse vahel ka on?

Leedus on paljud näitused kataloogidega. Eestis küll mitte. Kaunase Kunstnike Liit on välja andnud paksu raamatu Kaunase kunstist. Ka on Läti näitustel sageli kataloogid.

Aga intriigid palju ei erine. Kui Kaunase kunstnik kuulis, et lähen ka Vilniust kaema, siis ta teatas, et tutkit sa mult tööd saad. Neil on seal kemplus Kaunase ja Vilniuse vahel palju hullem kui meil Tartu ja Tallinna vahel.

Vene suund?

1973. aastal ülikooli sotsioloogialabori juhataja Pikkar Joandi korraldas Tüüstris oma talus minu kogu näituse ja sellest sai alguse seal näituste korraldamine, kusjuures kõik sotsioloogialabori külalised, kes üle N Liidu kokku tulid, käisid ka seal talus ning külastasid ka näitusi. Seal sai kahe aasta jooksul tehtud üksteist näitust, nende seas ka Aleksander Suumani oma, mis oli üldse esimene Sassi näitus, ja seal me tahtsimegi teha Moskva põrandaaluste ehk nn nonkonformistide näitust. Sain Peeter Urbla käest Ilja Kabakovi telefoninumbri ja sõitsin Moskvasse, kus elas minu väga hea sõber, Hudožestvennaja Literatura Nõukogude Liidu rahvaste osakonna peatoimetaja Romuald Minna, Eesti kirjanduse tõlkija. Ja Rommi juures me peatusime ühe sõbraga. Romm oli ka mees, kes avastas Ülo Soosteri surnukeha. Oli Üloga väga sõbralikes suhetes. Rommi käest sain ma Sobolevi numbri ja Romm helistas siis Kabakovile ja palus nagu audientsi. Et tulid mehed Eestist ja tahavad nagu näitust teha. Kabakov ütles, et helistagu mõne päeva pärast. Ja siis helistasime Soboleville, kes kutsus külla. Seletasime ära, miks tulime. Sobolev ütles, et helistab ise Kabakovile ja palus tungivalt meid vastu võtta, sest "nad pakuvad seda, millest me oleme ammu unistanud". Järgmine hommik olime Kabakovi juures ja seal Sobolev pakkus välja, et teeks sümposiooni, kus üks päev oleks pühendatud Ülo Soosterile, tema mälestusele ning tähendusele. Ülejäänud päevad siis Moskva kunstnikele, kelle tööd on üleval koos Eesti mõne



Matti Milius Ilmar Kruusamäe maali taustal.

Art collector Matti Milius with the painting by Ilmar Kruusamäe.

kunstniku omadega. Sobolev tahtis ise olla koos Raul Meelega, Kabakov aga Malle Leisiga. Ülejäänud kunstnikud oleks olnud muidugi Aili, Toomas, Mare ja Tõnis Vint, Moskvast veel Eduard Steinberg, Volodja Jankilevski, Erik Bulatov, Ernst Neizvestnoi ja Viktor Pivovarov. Käisime kõik läbi, v.a Pivovarov. Kui ma Eestisse tulin ja külastasin Tõnis Vinti, siis ta ütles, et ära seda sel aastal tee, sest sügisel on tulemas graafika-triennaal ja eelmisele triennaalile olevat olnud plaanis need mehed tuua, kuid jutt läks liiga vara lahti ja päevakorras oli isegi triennaali keelamine. Tiennaalile pääses kolm aastat varem vaid Pivovarov. Pikkar Joandi võeti ka sõjaväkke kodusõppustele ja seetõttu oli mul hea moskvalastele ära öelda, et asi lükkub edasi. Asjast siiski midagi välja ei tulnud. Aga nii ma tutvusin nendega. 1975 toimusid Moskva korterites ja ateljee-

des Moskva ja Leningradi pörandaaluste kunstnike näitused, kuhu ma organiseerisin Ilmar Malini, Lola Liivati ja Helle Vahersalu. Sõitsin ise Moskvasse töid viima. Tahtsin minna kolmeks päevaks, jäin kaheks nädalaks. Kooserdasin mööda ateljeesid ja tõin paarkümmend tööd kaasa.

Kuu aja pärast helistati mulle KGBst ja kutsuti vestlusele. Kuna Malin ja Lola olid kinkinud mulle oma töid, siis ma sain öelda, et nad on minu kogust. Julgeolekus öeldi mulle, et “meil pole midagi selle vastu, kui te korraldate oma kodus oma kogu näituse ja kutsute sinna oma sõpru, aga mitte laia massi; eestlased jäägu Eestisse ja kui on vaja neid kuhugi viia, siis ei tee seda Matti Milius, vaid Tartu Kunstimuuseum.”

Mina vastasin: “Aga näete! Kunstimuuseum ei saanud sellega hakkama, aga mina sain.”

Suhted vene kunstnikega jäid heaks? Ega nad ei solvunud, et näitused ära jäid?

Üldiselt mitte. Seal talus lõppes näituste tegemine ära. Siis oli ju see demokraatide protsess. Julgeolek tuli sinna läbi otsima. Ja siis nad leidsid sealt hunniku... Sotslabor ja Ülo Vooglaid olid ju niikuinii parteile ja julgeolekule pinnuks silmas ning siis nad leidsid variandi, kuidas see...

Aga sellest ajast saadik saigi hakatud Moskvast ja Piiteris käima.

1979ndal organiseeriti Malaja Gruzinskajal, seal olid NSVL kunstnike liidu graafikasektsiooni näitusesaalid, Ülo Soosteri mälestusnäitus. Leonid Lamm, Ilja Kabakov ja Lidia Sooster tulid Tartu kunstimuuseumisse Ülo tööde järele. Nendega koos oli ka Jaan Klõšeiko. Ma hakkasin kunstinstituudi tütarlapsena Lossimäest

üles minema, enda poole, kui ma kuulen, et Klõšeiko hüüab mind: "Matti-Matti-Matti!" Keeran ümber, näen Kabakov, Lamm, Lidia ja Klõšeiko Werner'i kohviku ees. Lamm vaatas kella ja ütles: "Jaan, sa eksisid kümne minutiga."

Selgus, et Klõšeiko oli öelnud, et järgneva 10 minuti jooksul me kohtame kusagil siin Mattit. Läks 20 minutit. Kõik see seltskond tuli minu juurde, Kabakov oli minu kollektsioonist väga vaimustuses ja ütles veel sellise lause: "Moskvas pole ühtki sellist kogujat nagu sina, Matti".

Ka see siis avas mulle Kabakovi ateljee ukse. Sõitsin Moskvasse Soosteri näitusele ja veetsin nädal aega Ilja ateljees. Siis ma saingi esimesed tööd temalt.

Viimane kord sai Peterburis käidud 1991 ja Moskvas 1987.

Aga tahaks jälle sinna minna?

Tead, tegelikult tahaks minna küll. Ma tahtsin Malevitši juubelinäitust vaatama minna, aga kutse jõudis nii hilja siia, et poleks jõudnud. Aga praegu takistab põhiliselt ikka raha.

Monastõrskit kohtasin 2002 "Kana-nahal" [Rakveres].

1985 käisin esimest ja viimast korda Lvovis, kust ma tõin ka hulka töid kaasa ja kus ma sain sellised tegijad nagu Igor Kopõstjanski ja Svetlana Kopõstjanska. 1990ndatel müüdi oksjonil üks Svetlana töö 90 000 naelsterlingi eest maha.

1981. aasta sügisel sai Armeenias käidud ja seal sain ka üle kümne töö. Kuni 1985. aastani käisin oma kuus korda Armeenias. 1983nda aprillis tegin Jerevanis Haridus- ja Teadustöötajate Majas oma kogust Eesti kontseptuaalse graafika näituse.

Kas sa korraldasid siis Eestis ka mitte-ametlikke näitusi?

1978nda aprillis sai käidud Leningradis mööda ateljeesid ja pärast seda ühe oma sõbratari korteris oma sünnipäeva puhul panin üles mingi valiku töödest, mis ma kaasa tõin. Ja 1982. aastal sai tehtud Kaja Pruuli erakas armeenia kunsti näitus.

Kas sa ametlikke kanaleid pidi ei üritanud näitust teha?

Ei... Ülikooli kohvikus sai organiseeritud 1978. aastal ühe Peterburis elava armeenia kunstniku Lev Avetisjani monotüüpiate näitus. 1979ndal sai tehtud Peterburi grupinäitus. Aga need said organiseeritud ülikooli komsomolikomitee vahendusel; mina ei rääkinud komiteega, vaid Piret Pukk rääkis. 1980ndal sai ülikooli kohvikus tehtud Riias elava aserbadžaani sürrealisti Rašid Ali Akbari näitus.

Jaanuaris 1981 sai samas tehtud Peterburi nonkonformistide näitus, mida ai-



tas korraldada Enrico Talvistu. Asi oli nii, et tahtsime teha kunstnikega kohtumisõhtu, Enrico käis komsomolikomitees rääkimas ja seal öeldi, et miks õhtu, kui juba tööd on siin, siis parem teha juba näitus.

Kuidas sul üldse suhted ametlike kunstisorganisatsioonidega olid?

Nad absoluutselt vältisid mind.

Sa ise ei proovinud mingit kontakti luua?

Ei. Ei proovinud. Ja isegi 1980. aastal oli selline asi, et lätlased Tallinna graafikatriennaali puhul andsid mulle banketikutse. Ja ma tegin seal sellise suure vea, et ma läksin sinna üksinda sisse ja jäin ukse juurde ootama lätlast, selle asemel et istuda vaik-

selt kuskile nurka lauda. Kui need sõbrad tulid, siis läksin alla... Kunstifondi direktor oli siis... Kompus. Tema ja Heinz Valk, liidu sekretär, tulid minu juurde ja ütlesid, et nüüd on selline asi, et andke oma kutse lätlastele tagasi, isegi kõik kunstnike liidu liikmeid ei saanud siia. Oli minnek.

Kuidas praegu sul nende ametlike kunstiorjidega lood on?

Praegu saan normaalselt läbi.

Su kogu on nüüd Tartu Kunstimuseumis. Mis endale jäi?

See, mida nad ei tahtnud. Ja mida ma ei andnud.

Algusest

Õppisid Viljandi kultuurharidustöökoolis...
Raamatukogundust.

Kuidas siis kunstikogumise peale sattusid?

Minust tegelikult tehti kunstikoguja. 1962. aastal sain väga südamlikesse suhetesse Helene Ivaskiga. Tema poeg oli minu pinginaaber, kes 1961 teetanuse tagajärjel suri (mingis mõttes asendasin talle poega), ja siis tema, kes on Udo Ivaski (ekskliibriste uurija, raamatuteadlane ja arhivaar, ka kunstnik) tütar, kinkis mulle siis, kui sain inglise keeles, vene keeles või reaalinetes viie või nelja, oma isa või mõne teise kunstniku eksliibrise mulle. Sealt sai kõik alguse.

1967ndal ma tutvusin Mart Lepaga, kes on praegu tõenäoliselt suurima Eesti kunstikogu omanik. Mart tekitas minus huvi 1920ndate ja 1930ndate Eesti graafika vastu. Mardiga koos hakkasime käima mööda vanasid eesti kunstnikke. 1968ndal ma tutvusin Peeter Urblaga, kes siis ütles, et jäta see pärandi kogumine ja hakka oma kaasakoguma.

Ülikooli kunstikabinetiga tekkisid sul siis suhted?

Ma ei mäletagi, kuidas ma sinna sattusin. Aga Urblaga on selline lugu. Peeter peab mind siamaani ausaks ja otsekoheseks inimeseks tänu meie esimesele kohtumisele. Ma olin küll käinud varem kunstikabinetis, küsinud sealt eksliibriseid, mis seal oli tehtud. 1968nda kevadel läksin ma ülikooli raamatukokku, mul oli eksamiteks vaja mingit venekeelset bibliograafiaalast raamatut. Ja seal tuli mulle üks noormees vastu ja küsis "Matti Milius?", ma vastasin "Jah", ta ütles: "Mul on mõningad küsimused ekskliibriste autorite kohta. Kas te saaksite mind aidata?" Ma ütlesin: "Muidugi, lähme vaatame." Saime väga hea kontakti selle noorhärrega ja omavahelises vestluses ma tegin maatasa Peeter Urbla töid esimesel Visarite näitusel. Ja siis hiljem tulid kirjanduspäevad, ma läksin Harald Peebu juurde, küsisin, kes on see noormees, kes töötab raamatukogus ekskliibristega. Ta küsis kellegi käest järele ja too vastas: "See on Peeter Urbla." Ma pidin maa alla vajuma.

Mis sulle siis Peeter Urbla töödes ei meeldinud?

Jama noh, assamblaazid, tollal ma ei pidanud seda üldse kunstiks.

Urbla ei solvunud?

Ei, ma usun, et mitte. Peeter oli sellest üle. Aga Kabakov solvus. Kui ma talle ütlesin, et sina kui kunstnik mulle ei meeldi, aga sind kui kunstnikku ma meeletult armastan. Ta solvus sellest. See oli 1985. aastal, järgmine

päev peale Soosteri näituse avamist me kooserdasime linna peal ja siis ma ütlesin.

Tema kunst sulle ei meeldinud?

Ei, ega eriti ei meeldinud. Tollel ajal mitte. Nüüd isegi mingil määral meeldib, aga tolles situatsioonis mitte. Ühesõnaga, mulle meeldis tollal rohkem lakutus.

Me käisime Raivo Kelomehega Kabakovi juures. Kusjuures nad said õndselt hea kontakti. Oli tunda täiesti, et Ilja ei taha, et me ära läheksime. Ma tegin suure vea, et ma... Meil oli ainult pool tunnikest aega, aga meid oodati kusagil mujal, Makarevitš ootas meid. Ma oleks pidanud talle helistama, et me jääme hiljaks, kuna oleme Kabakovi juures.

Kas Kabakov ja Kelomees rohkem ei kohutunud?

Minu teada mitte. Too Moskva käik oligi selline, et sai ainult viina joodud... Sest õndselt külm oli, õndselt külm oli. 24-25 kraadi...

Kunstikabinetiga hakkasid siis Visarite ajal suhtlema?

Ei, tookord ma natuke Kaljo Pölluga suhtlesin, paar korda käisin seal, paar korda poseerisin, aga tihe kabinetiga suhtlemine algas alles Andrus Kasemaa ajal. Siis Noorte Autorite Koondis suhtles kabinetiga, Külli Muna käis kabinetis, Harry Liivrand oli nii kabinetis kui ka NAKis...

Mis kunst sulle 1960ndate lõpus meeldis? Assamblaaz mitte, aga mis siis?

Tollal oli mu lemmikuks Toomas Vint, kes mulle tõesti väga meeldis. Tollel ajal. Nooruses. Ja Aili Vint. Malle Leis. Malle

oli 1960ndate lõpul eriline minu lemmik. Mallega juhtuski. On üks põhjus, mida ta siamaani ei suuda vist mulle andeks anda. Istume Malle juures ja joomee teed, esimest korda külas... Siis ma ütlesin, et siis ma Teid meeletult armastasin kui kunstnikku ja tema küsib, et kas nüüd enam mitte. Ja siis ma vastasin: "Oh EI, nüüd on Toomas Vint!"

Tänu Peetrile hakkasin ma abstraktse ja moodsa kunsti vastu rohkem huvi tundma. Sest näiteks Kits, tema 66nda aasta näitus jättis mind külmaks. Ma ei mäleta ka 66nda aasta noortenäituselt ühtegi tööd. Isegi Liivranna koostatud retrospektiivist mitte.

Ja muidugi Põllu meeldis mulle väga. Näiteks "Kodalased" meeldisid.

1960ndate lõpus moodne kunst sulle siis peale ei läinud?

Ei. See hakkas meeldima 1970ndate alguses. Tänu Urblaga suhtlemisele, ma arvan. Tema ikka suunas mind selle poole rohkem. Siis sai ka Herbert Readi "Moodne kunst" või mis see oli, hiljem Aldo Pellegrini "Uued suunad kunstis" ümber löödud...

Kas sul see kogumise stiil kunstnikega suhtlemise kaudu, mitte ostes, oli juba siis välja kujunenud?

Jah.

Ja probleeme pole olnud?

Eino... Näiteks Lapinit ma kaua aega ei saanud, aga siis korraga kinkis mitukümme tööd.

Kuna Tallinna kunstnikega suhtlema hakkasid?

Tõnis Vindi juurde sattusin esimest korda vist 1972. aastal. Sakus näitusel Jaak



Matti Milius, Ilja Kabakov ja Lidia Sooster Tartus. 1979.

Matti Milius, Ilya Kabakov and Lidia Sooster in Tartu. 1979.

Olep tutvustas mind Malle Leisiga. Ja minu meelest Sakus sain tuttavaks ka Aili ja Toomasega. 1973 olin ma esimest korda Aili ja Toomase juures. Põhiliselt siis suhtlesin Aili, Toomase ja Tõnisega; Arrakuga vähem, tunduvalt vähem, vähemalt alguses. Kusagil 1980ndatel hakkasime Jüriga tihedamalt suhtlema, kuigi juba 1973 läksin Jüri juurde esimest korda.

Selle seltskonna silmis oli sul ikka kunstikoguja staatus?

Jaa, ikka.

Mida tollal kogusse said?

Eks tulid Tõnis Vint ja... Aili ja Toomas. Raul Meel ja Jüri Arrak. Arraku käest sain Hendrik Visnapuu kahe luulekogu eest ühe graafilise lehe. Vahetasin Arrakuga. Tõnis Vindi käest sain ühe originaaljoonistuse. 1972. aastal oli Veneetsia biennaalil USSR ja ainult seitse eestlast. AINULT. Seal oli Tõnis Vint ja ma ei mäleta, kes need teised eestlased veel olid. Ja mina sain selle biennaali kataloogi ja Tõnis selle eest kinkis mulle ühe oma originaaljoonistuse. Selle kataloogi sain 20 rubla eest. Ja veel nii, et Peeter Simmi üks kursusekaaslane oli käinud biennaalil ja toonud selle. Simmile ma ütlesin, et ma maksan sulle 20 rubla, kat-su see kataloog mulle ära ärida. Simm käis Moskvast ära ja ütles, et täiesti võimalik. Mingi mitte N Liidust pärit kursusekaaslane.

Kirjandushuvi?

Smuul oli esimene eesti kirjanik, kellelt ma autogrammi sain. Ja Debora Vaarandi. See oli 1963ndal või 1964ndal. Ja siis ma kogusin eksliibriseid. 12. juunil 1965 olin ma Tuglase juures, sain temalt autogrammi. Väliskirjanikest Martti Larni. "Neljas selgroolülil". Johannes Semperi 75. sünnipäeval oli ta Soome Kirjanike Liidu poolt tulnud Semperit õnnitlema. Kirjanike liidus oli raamatumüügilett, ma sain "Neljanda selgroolülil" sealt osta ja minna...

Ülikooli kohvikus said mõned eksliibrise näitused tehtud, samuti EPA raamatukogus.

See eksliibrise kogu on sul veel ikka alles?

Üldiselt küll, ei tea...

Praegu kogud neid veel?

Ega ma eriti pole kogunud. Arraku asju olen kogunud, aga eriliselt ei ole taga ajanud. Aga alles on muidugi. Sealt ei andnud ma midagi muuseumisse.

Kunstikogust

Kas sa umbes tead ka, mitu autorit sul kogus on?

Ei ole lugenud. Ja ega see Kelomehega koostatud kataloog päris täielik ei ole. See on 1995. aasta seisuga, ilmus 1997. aasta augustis.

Algusaegadel, kui sul ei olnud veel suure kunstikoguja mainet, kuidas siis olid kunstnikelt teoste saamisega lood?

Näiteks ühe Aili Vindi töö sain nii, et andsin Wiedemanni eesti-saksa sõnaraamatu Toomasele ja sain selle eest ühe tema guaši. Toomasele lõin ümber Aldo Pellegrini "Uued suunad kunstis" ja sain vastu "Häiritud maastiku".

Nii et käis selline vahetusäri?

Mitmetega jah. Põllule sai näiteks nahk-köites Gallen-Kallela illustratsioonidega "Kalevala" kingitud. Ja eestiaege "Uue kunsti raamat".

Aga otseselt sulle pakkuma hakati hiljem?

Otseselt pakkuma on alles viimasel ajal hakatud. Aga mitte nii väga.

Väga kummalisel kombel sattus minu kogusse Vello Trelli maal. Üldse ei tea, kuidas. Hakkasime Raivo Kelomehega minu kogu kataloogi koostama, sobrasin maalihunnikus ja vaatan, krt, Vello Trelli Võimatu!

Ostnud oled?

Mida nimetada ostmiseks? Kas 25 rubla pildi eest on ostmise? Olen küll ostnud, kuid suhteliselt väikeste summade eest.

Kelle töö ma olen tõesti ostnud, on Miervaldis Polist, läti fotorealist, kelle "Autoportree" ostsin 100 rubla eest. Tollel ajal oli see 12 pudelit konjakit. Järgmise oma töö ta kinkis mulle. Kui Läti Kunstimuseumi direktor tuli 2003 "Läti invasiooni" avama, siis ta ütles, et ta on kade, neil polegi nii head Polist.

Poest pole ostnud?

Kunagi ma sain antikvariaadist Ferdinand Sannamehe Tartu vaadete mapi, mis nüüd läks Leo Lapinile. Tema kinkis mulle Tuglase sarja vastu. Ja Arkadio Laigo 1944. aasta trükiseeria "Põlevkivi" sain 30 rublaga, selle ma müüsin Kaur Altoale.

Kas sa peale maali ja graafika muid meediaid ka kogud?

Mul mõned videod on, aga mitte palju. Tiina Johannsoni videoid on, Raivo Kelomehe asju on... Aga rohkem mitte.

Kas sa fotosid hakkasid ammu koguma?

Ei. Tõnu Noorits oli esimene, aastal 1980. Ülikooli kohviku ees, ma olin just end kiilaks ajanud ja Noorits tegi minust pildi, apelsin peas. Aga Kalve pil-

te on, Peeter Lauritsalt on üle kümme kon-na töö, "Mullatoidurestoranist" peaks tulema üks originaal. Siis on Tiina Viirelaiult, Parhomenkolt rida fotosid...

Kas sinu kogus on ka töid, mis on nagu üleliigsed või nii...

Muidugi on. Endastmõistetavalt. Kuidas ma ütlen inimesele, kui ta mulle kingib, et ma ei taha seda. See on ju inimese solvamine. Ja paljude autorite puhul, keda ma olen tahtnud ja kes on andnud oma nõrgema töö, see on tema probleem, millise tööga ta tahab olla minu kogus esindatud. See pole minu küsimus.

I the savagest of chappies* Margus Kiis interviews the legendary Tartu art collector Matti Milius whose international collection has thrived on human relations, not on the pecuniary basis.

Your image has become ever more stern. Has it something to do with the fact that presently, in the face of the democratic Republic of Estonia you no longer have use for double codes in the political meaning, like you had in the Soviet period, or has it rather to do with age-related oddities, for that matter?
I think rather with age-related oddities... [He chuckles...]

You have come of eligible age?
Looks like it ...

At the beginning of 1990s you enjoyed the reputation of an amusing chap, sort of. Was it deliberate fooling with the media, in your case or did it just turn out that way?

I did it unintentionally. I have never, at least relating to my image done anything voluntarily or conscientiously. All has occurred accidentally, spontaneously.

About attitudes

When was the last time you were overjoyed, in managing to get an accession to your collection?

I think on my fiftieth birthday, when I obtained Juris Putrams' three prints.

* Allusion to the volume of poetry by Matti Mõguči (alter ego of Matti Milius and Priidu Beier) "I the savagest of chappies" (published in Tartu, 2005). Priidu Beier wrote the manuscript of the politically incorrect anti-Soviet poems in Tartu in 1984, later the poems were chanted by Matti Milius.

Has there been lately an art exhibition in Estonian art that you liked immensely?

What truly caught my fancy was Jaan Toomik's "To brother", or was it titled differently? [Performance at 2001 festival "GooseFlesh" at Rakvere, see kunst.ee 3/2001, p 28], although I appreciated it only as performance, in video it was not much to look at. And in 2004, at the East European exhibition at Kiasma ["Faster than history" Helsinki, Kiasma], I liked Ene-Liis Semper's video ["Untitled", 2004].

Why are there things you like and those you ignore?

My dear teacher in the acting circle used to say that when you liked something you need not justify your predilection. But if you did not, you had to explain your motives.

How is your collection replenished nowadays? Do you go yourself visiting the artists begging for pieces of art?...

Sure I do.

...or perhaps you no longer have to scrounge, they are just glad to offer you the works?

It depends. It really depends. Generally, however I am lucky to get them, even from many old friends, in particular from outside Estonia. In spring 2005 I visited for the first time Kaunas [Lithuania], I slouched around in studios and returned with perhaps... eight works. Practically, there was perhaps not a single artist who would have declined to give me a work, if I asked it as a gift.

Where are the sources of such specific interest you display in Baltic art? Is it accidental or is there something special in Latvian and Lithuanian art, which keeps you spellbound?

Regarding the Latvian art, in 1974 there was the joint exhibition by Līvija Enzelina and Imants Vecozols in the Tartu Art Museum, and at that time I was infatuated with Līvija and thanks to her I developed an interest in Latvian art. With Enzelina, certain parallels can be drawn with our Olav Maran, Maran's still lives and does portraits. And that created my interest in Latvian art in general.

What could be the Lithuanian quality?

They are significantly more spontaneous and for me "dirtier" than Estonians.

Passions rampant?

Yes. It was a bit surprising that in 1970s and 1980s Lithuanians continued doing assemblage, which was rare in Estonia, so that I can't even say who did it. Arrak did isolated things sometimes, but general-



ly it was infrequent. However in Lithuania everybody who embraced it in the 1960s, continued regularly doing it.

Do you have some assemblages in your collection?

I have some. There is one work by Arrak and one by the Lithuanian Antanavičius.

Are there major differences between Estonian, Latvian and Lithuanian art institutions, traditions, and intrigue, for that matter?

In Lithuania, there are many exhibitions with catalogues. In Estonia there are not. The Kaunas' Union of Artists has issued a thick volume on Kaunas' art. In Latvia, too there are often catalogues at exhibitions. But intrigues do not differ much. When a Kaunas' artist heard that I would also go to take a look in Vilnius, he nonchalantly let me know that I wouldn't stand a chance of getting his work. There has been horse-trading and swaggering between Kaunas and Vilnius of a much more vicious brand than in this country, between Tartu and Tallinn.

What about the Russian direction?

In 1973, the head of the Sociological Laboratory of the University of Tartu, Pikkar Joandi, organised in his farmstead at Tüüstre an exhibition of my collection, and that set the precedent for holding exhibitions there. I staged eleven exhibitions in two years at that farm, and we also wanted to show an exhibition of the Moscow underground or the so-called non-conformists.

I obtained from Peeter Urbla Ilya Kabakov's telephone number and travelled to Moscow, where a dear friend of mine lived, editor in chief of the Department of the Peoples of the Soviet Union of "Hudožestvennaja Literatura" Romuald Minna, translator of Estonian literature. I stayed at Romm's with a friend. Romm was also the man who discovered Ülo Sooster's dead body. He had a good relationship with Ülo.

From Romm I obtained Sobolev's number and Romm called Kabakov and asked for a sort of an audience. He intimated that there were men from Estonia likely to stage an exhibition. Kabakov said that we had

better call him in a couple of days. We called Sobolev, who invited us to visit him. We made known why we had come. Sobolev said that he would himself call Kabakov and insisted that Kabakov should receive us, because "they offer what we have long dreamed of".

Next morning we were at Kabakov's and Sobolev proposed that we should arrange a symposium, where one day would be dedicated to Ülo Sooster, his memory and impact. [In 1996 there was published the book "On Ülo Sooster's paintings. Subjective notes" written by Ilya Kabakov in Russian, English and Estonian (Kunst Publishers, Tallinn).] The other days would be dedicated to Moscow artists, whose works would be on display together with those of an Estonian artist. Sobolev himself wanted to be together with Raul Meel, while Kabakov wanted to be in tandem with Malle Leis. The other artists would have, of course been Aili, Toomas, Mare and Tõnis Vint, from Moscow also Eduard Steinberg, Volodja Jankilevski, Erik Bulatov, Ernst Neizvestnyi and Viktor Pivovarov. We made the rounds to all of them, except Pivovarov.

When I returned to Estonia and visited Tõnis Vint, he said don't do it that year, because there was a triennial of graphics to be held in the autumn and there had been plans to bring those men to the previous triennial, but the story got out into the open too early and even forbidding the triennial was discussed. Three years earlier, only Pivovarov had been granted access to the triennial.

Pikkar Joandi was called for military service for periodic training and therefore I found it easier to tell the Moscow artists that the event would be postponed. It so happened that the event failed to take place, anyway. But I made an acquaintance with them, that way.

In 1975, in studios and apartments in Moscow there were held exhibitions of Moscow and Leningrad [St Petersburg] underground artists, where I organised the exhibition of Ilmar Malin, Lola Liivat and Helle Vahersalu. I myself travelled to Moscow to deliver the paintings. I contemplated a three-day visit and stayed for two weeks. I loafed about studios and brought a score of works home.

In a month I got a call from the KGB and was invited for a talk. In the Security Office I was told that "we have nothing against you arranging your whole exhibition in your home and inviting your friends there, but not wide masses; Estonians should stay in Estonia and if they need to be taken somewhere, this is not the job for Matti Milius, but for the Tartu Art Museum."

I replied: "But look! The Art Museum didn't manage it, while I did."

Didn't the Russian artists take offence that the exhibitions were not staged?

No not at all. In that farmstead, the era of exhibitions came to an end. The Security people came there to ransack the house. They searched and found there... The sociological laboratory and Ülo Vooglaid plagued the Party and Security with their presence anyway and now they had found the pretext of how that heresy could be stamped out...

From that time on, I started to frequent Moscow and Leningrad [St Petersburg].

In 1979 there were events organised at Malaja Gruzinskaja, there were exhibition halls of the print section of the USSR Union of Artists, Ülo Sooster's commemorative exhibition. Leonid Lamm, Ilya Kabakov and Lidia Sooster came to the Tartu Art Museum to fetch Ülo's works. There was also Jaan Klysheiko accompanying them. I started to walk up the Castle Hill with a girl from the Art Museum, when I heard Klysheiko calling me: "Matti-Matti-Matti!" I turned around and saw Kabakov, Lamm, Lidia and Klysheiko all in front of Werner's cafe. All that company came to my home, Kabakov was delighted with my collection and uttered something like: "In Moscow there is no such collector as you, Matti".

This opened the door to Kabakov's studio to me. I travelled to Moscow to Sooster's exhibition and passed one week in Ilya's studio. There and then I obtained the first works from him.

The last time I went to St Petersburg was in 1991 and to Moscow in 1987.

Would you like to visit there again?

You know, actually I would. I wanted to go look at the Malevich' jubilee exhibition, but the invitation arrived here too late, and I could not have made it there on time. But presently it is mainly the small matter of money.

I met Monastyrski in 2002 at the "GooseFlesh" festival [in Rakvere].

In 1985 I visited for the first and the last time Lwow, where I brought along a lot of works and where I obtained such figures as Igor Kopystjanski and Svetlana Kopystjanska. In the 1990s a work by Svetlana was auctioned off for GBP 90 000.

In autumn 1981 I happened to visit Armenia and from there I also obtained over ten works. Up until 1985, I was in Armenia no less than six times. In April 1983 I staged in Yerevan in the House of Educational and Scientific Workers an exhibition of conceptual printmaking of Estonia, from my own collection.



Matti Milius: "11. veebruaril sellel aastal läksime Andrus Kasemaaga tülli seoses sellega, et mina organiseerisin Endel Taniloo teosed Kaunases toimuvale Tartu kunstnike näitusele. Lõpuks Andrus ütles, et ta lepib minuga ainult sellisel juhul, kui ma ajan habeme maha ja kleebin oma pealae peale. Kuna Kodulinna Majas tuli mul kunstikogu näitus, sai seal see *happening* teostatud. Galerii Allee omanik Juhan Kohal tellis näituse avamisele kaks tuttavat juuksurit." Tallinn, 20. märts 2006.

Matti Milius: "On 11 February this year I ended up in a quarrel with [artist] Andrus Kasemaa, because I had arranged to dispatch Endel Taniloo's works to the exhibition of Tartu artists staged in Kaunas [Lithuania]. In the end Andrus said that he would only agree on a compromise settlement provided I shave my beard and stick it onto my bald spot. Because there was an exhibition of my art collection pending in the Home Town House [in Tallinn], we decided to have that 'happening' performed at that time. The owner of the Gallery Allee, Juhan Kohal, commissioned the job from two barbers, to be done on the date of the opening of the exhibition." Tallinn, March 20, 2006.

What were your relations with official art organisations like?

They absolutely shunned me.

Did you yourself attempt to build bridges?

No. I didn't try. Even in 1980 it happened that the Latvians gave me an invitation to a banquet on the occasion of the Tallinn print triennial. The Director of the Art Fund was then... Kompus. He and Heinz Valk, secretary of the Union, came to me and said now please return your invitation to the Latvians. That was the end of the story.

Your collection is presently in the Tartu Art Museum. What did you keep for yourself?

The works they didn't want, and those I didn't give away.

From the very start

You studied at Viljandi Cultural & Educational Work School ...

Majoring as a librarian.

How did it happen that you stumbled across art collecting?

I was actually made an art collector. In 1962, I happened to have very cordial relations with Helene Ivask. Her son was my classmate, and we shared the same school bench. He died in 1961 of tetanus (I was her replacement son, in some sense), and she gave me as a gift an ex-libris of her father or some other artist. That started it all. In 1967 I met Mart Lepp, now holder of possibly the largest art collection in Estonia. Mart instilled interest in me in Estonian prints of the 1920s and 1930s. Together with Mart, we set upon doing the rounds of old Estonian artists. In 1968 I struck an acquaintance with Peeter Urbla, who advised me to drop collecting that ancient stuff and start collecting contemporary art.

Kabakov's art did not appeal to you then?

No, it did not especially fascinate me. Not at that time. Now it does, to a certain extent, but not in that situation. In a word, I was falling more for "glossy" paintings then. We visited Kabakov together with Raivo

Kelomees. Boy, they made a perfect match! It was evident that Ilya did not want us to leave. I committed an enormous blunder by leaving. We had only half an hour to stay, and we were expected to be somewhere else, Makarevich was waiting for us. I should have called him that we would be late, because we were at Kabakov's.

Did Kabakov and Kelomees meet anymore?

To my knowledge, they did not. That visit to Moscow turned out a veritable vodka tour... It was awfully cold there, it was freezing at subzero 24-25 degrees Celsius...

What art did you like at the end 1960s? If it was not assemblage, what was it then?

At that time Toomas Vint was my favourite. At that time. In youth. And Aili Vint. Malle Leis. Malle was my special favourite at the end of the 60s.

Take for instance Elmar Kits, his exhibition of 1966 did not make any marked impression on me. I do not remember a single work of the youth exhibition of 1966. Even out of the retrospective composed by Liivrand in 1988.

And of course I loved Kaljo Põllu. For example his "Kodalased" [Householders].

Meaning that at the end 1960s, you dismissed contemporary art as irrelevant?

I did. I got caught with it only at the beginning of the 1970s. Thanks to communication with Urbla, I think. With gentle hand, he goaded me towards it. It was then I machine-typed the Estonian translation of Herbert Read's "Art Now" or a similar title, later Aldo Pellegrini's "New tendencies in art" for a copy...

When did you start communicating with Tallinn artists?

I happened to be at Tõnis Vint's for the first time in 1972, it seems. At an exhibition at Saku [a borough town near Tallinn] Jaak Olep introduced me to Malle Leis. I seem to remember that I also met Aili and Toomas [Vint] at Saku. In 1973, I was for the first time at Aili and Toomas'. Basically I communicated with Aili, Toomas and Tõnis; I saw less of Arrak.

In the eyes of that company you enjoyed the status of art collector, didn't you?

Sure I did.

What accessions did you get then to your collection?

Just Tõnis Vint and... Aili and Toomas [Vint]. Raul Meel and Jüri Arrak. I swapped two poetry collections of Hendrik



Kunstikoguja Jaan Manitski on tulnud õnnitlema Matti Miliust tema 60. sünnipäeva näituse avamisel. Tallinn, Kodulinna maja, 20. märts 2006.

The art collector Jaan Manitski has come to congratulate Matti Milius at the opening of his 60th anniversary exhibition. Tallinn, Kodulinna maja (Home Town House), 20th March 2006.

Visnapuu for one Arrak print. From Tõnis Vint I obtained one original drawing. In 1972, the USSR was presented at the Venice Biennial, with only seven Estonians attending. ONLY. There was Tõnis Vint, I fail to recollect who those other Estonians were. I got hold of the catalogue of that biennial and Tõnis gave me for it one of his original drawings. I bought that catalogue for 20 roubles. A course mate of Peeter Simm's had been at the biennial and had brought it along.

Of the art collection

Do you have an idea how many authors you have in your collection?

I have not counted them. The catalogue I composed with Kelomees is not quite exhaustive, either. It was made as of 1995, it appeared in print in August 1997.

At the time you started, when you had no renown as an acclaimed art collector, how did it go with getting works from artists?

For example, I obtained one work by Aili Vint giving Wiedemann's Estonia-German Dictionary to Toomas, getting one gouache in recompense. I machine-typed for Toomas Aldo Pellegrini's "New tendencies in art" and obtained "Häiritud maastik" [Troubled Landscape] in return.

There was barter trade in operation?

With many, there was. I made a gift of a leather bound "Kalevala" illustrated by Gallen-Kallela to Põllu, as well as the "Book

of art nouveau" dating from the pre-war Republic of Estonia.

It was later that they started straight offering you?

It is only lately that they have started offering works in a direct way. And not too often, I am afraid.

Have you bought them?

It depends what you mean by buying? Do 25 roubles for a picture mean you are buying it? I have bought some, but for relatively little money.

Whose work I really did buy was Miervaldis Polis, the Latvian photo-realist, whose "Self-portrait" I bought for 100 roubles. At that time this amount could buy you 12 bottles of cognac. He gave me his next work for free. When the Director of the Latvian Art Museum came to open "Latvian invasion" in 2003, he said that he was jealous because they did not have such a good Polis.

You have not bought from shops?

Sometimes in the past I obtained from an old book store a file with Tartu views by Ferdinand Sannamees, which now found its way to Leo Lapin. He gave me the Tuglas' series in return. I got Arkadio Laigo's printed series "Oil shale" of 1944 for 30 roubles, to sell it later to Kaur Altoa.

Do you collect any other medias besides paintings and prints?

I have some videos, but just a few. I have Tiia Johannson's videos, and pieces by Raivo Kelomees... No more.

Did you start collecting photos long ago?

No. Tõnu Noorits was the first, in 1980. In front of the University cafe, I had just had my hair shaved off and Noorits took a photo of me, balancing an orange on my bald spot. I have some pictures by [Toomas] Kalve, a dozen works by Peeter Laurits, there will soon be one original of "Dining with Worms".

Are there any works in your collection that are redundant, superfluous or just irrelevant...

There are, for sure. How do I tell a person making me a gift that I am not interested? That would mean insulting a person by openly insolent behaviour. With many authors, whom I have wanted and who have given me a minor work, it is his problem with which work he wants to be represented in my collection. It is not my concern.

Omanikud, kogujad, haldajad

Jüri Hain vastab artikliga Eero Epneri ühele lausele.

Eelmises kunst.ee numbris esines Eero Epner asjalike tähelepanekutega meie erakunstikogumise probleemide kohta¹. Tema küsimus, kas sellest on vaja kirjutada (mida ta väitis mitte teadvat), mõjus kokkuvõttes retoorilisena, sest kirjutis tõestas teema käsitlemise vajalikkuse. Kirjutaja esitas küll rõhutatultki subjektiivseid seisukohti (mis selles kontekstis olid mitte ainult aktsepteeritavad, vaid ilmselt eelistatavadki), kuid tõi esile rea asjakohaseid küsimusi, pakkudes rohkelt mõtet. Enamiku Eero Epneri artiklis esitatud väidetega saab nõustuda. Neid ridu ärgitas kirja panema õieti üks ja väga kategooriliselt väljendatud otsustus, millega lõpeb Eero Epneri artikkel: "Oluline on ju kunst, mitte selle omanik." Selles ta eksib.

Kunsteios vahetab omanikku: Kügelgeni ja Tuglase näide

Kui vaatame mõnda vähegi põhjalikumate teoste saksa kunstniku Caspar David Friedrichi (1744–1840) loomingu kohta, siis näeme seal ühe 1822. aastal valminud maali reproduktsiooni (teos on praegu ühes erakogus Saksamaal). Pealkiri "Maalija Kügelgeni haud" võiks äratada huvi, kuna selle perekonnanimega kunstnikke on olnud mitmeid ning enamik neist on ka seotud Eestiga². Mida annab meile teadmine, kes on olnud selle maali endine omanik? Tõdemuse, et kõnealune kunsteios on olnud seotud meie kultuuriruumiga.

Nimelt on maal kuulunud Tallinnas elanud kunstihuvilisele Ernst von Kügelgenile, mistõttu võime kindlad olla tema määratluses, et kujutatud on just kunstnik Franz Gerhard von Kügelgeni (1772–1820) hauda. Ja kindlasti oli see tänapäeval palju reprodutseeritud maal 1918. aastal toimunud Tallinna erakollektsioonidest pärit kunsteios näituse üks tipp.

Friedebert Tuglas, kelle 120. sünniaastapäeva tähistamisega kokkulangevalt algas tänavu tema majamuseumi kunstikollektsiooni inventeerimine-korrastamine, ei olnud kunstikoguja, küll aga talletaja ja heaperemehelik hoidja. Sõjapäevil deponeeris ta enda valduses olnud kunsteiosed Tartu Kunstimuseumi. Kui aga võrdleme majamuseumis talletatud 1014 kunsteioset sisaldavat kogumit deponeeritud teoste nimestikuga, siis näeme, et mõnigi kunstitöö on ilmselt leidnud uue omaniku. Kui kellelgi oli mõnda kunsteioset tõsiselt vaja ja oli garanteeritud viimase säilimine, siis võis Tuglas



Caspar David Friedrichi "Maalija Kügelgeni haud" (õli, lõuend, 1822, erakogu) on kuulunud Tallinnase Ernst von Kügelgenile. 1918. aastal oli teos Tallinna erakollektsioonidest pärit kunsteios näituse üks tipp.

ilmselt mõnest asjast loobuda. Kas poleks aga üsna huvitav teada, missugused tööd on varem kuulunud meie kirjandusklassikule? Vist on veidi ootamatugi, et ta on muu hulgas loovutanud erakätesse ka oma raamatute illustatsioonide originaale. Niisuguseid kunstitöid on aeg-ajalt ka näha, nende kunagisest omanikust annab märku tööde tagakülje vasakpoolsesse alanurka kirjutatud deponeerimistähistus: tähed TKM, murrukujuline numbritähis ja aasta. Kultuurilooliselt huvitav oleks välja selgitada just see esmane omanike ring, kellele Tuglas tema omanduses olnud kunsteiosed loovutas. Muuseum, üks varem Tuglasele kuulunud illustatsioonioriginal on ka siinkirjutaja valduses.

Teos iseloomustab omanikku: Jüri Vilmsi näide

Vahel annab kunsteios omamise fakt olulist informatsiooni omaniku enda kohta. Kindlasti on Eesti uuemas ajaloos üks esiletõusvamaid suurmehi Jüri Vilms, Eesti oma riikluse rajajaid, Päästekomitee liige, Eesti Ajutise Valitsuse kohtuminister ja peaministri asetäitja. Tema vaimse palge iseloomustamiseks pole vist tähtsusetu teadmine, et 1916. aastal Eesti Kunstiseltsi korraldatud kunstinäitust käis ja vaatamas vähemalt kahel korral. Veelgi väärtuslikum on aga informatsioon, et ta omandas näituselt

kolm kunsteioset, misjuures on kõnekas isegi ostude järjekord. Avamisjärgsel päeval ostis Jüri Vilms nimelt Konrad Mäe "Etüüdi" ja Balder Tomasbergi teose "Nägemus", seega näituse ühe nimekama kunstniku tagasihoidlikuma teose ning noorima ja uuendusmeelsema 19aastase esineja töö. Kaks päeva enne näituse sulgemist ostis Jüri Vilms aga Balder Tomasbergi õpetaja Nikolai Triigi maali "Vana aed", mida neli päeva hiljem ilmunud näitusearvustuses arvas toona pädevaim kunstikriitik Hanno Kompus Triigi parimaks maastikuks kõnesoleval näitusel.

Seega olid Vilmsi valikud tõesti taseemel: ta suutis vääriliselt hinnata nii küpset meisterlikkust kui ka alles puhkevat annet. Ja ei puudu viimasel seigal ka traagilis-sümbolne mõõde: Jüri Vilms koos kaaslastega läks märtrisurma 1918. aasta aprillis, Balder Tomasberg langes Vabadussõjas 1919. aasta märtsis. Vähemalt siinkirjutajale näib, et mõnikord võib kunsteios omaniku teadmine osutada inimesi ja aega mitmeti iseloomustavaks faktiks.

Kogujad ja retseptioon: Sotheby's ja Norton Dodge

7. juulil 1988. aastal peeti Moskvas 1744. aastal asutatud Sotheby's oksjonikoja kunstioksjon, mille ametlik pealkiri oli "Vene avangard ja nõukogude nüüdiskunst". Viie

vene avangardisti kõrval olid enampakkumisel aga kahekümne üheksa nüüdiskunsti teosed, kelle hulgas eestlasi esindas Malle Leis. Arvestades selle sündmuse vastukaja kogu maailmas, on rõhutamisväärt, et Malle Leis oli üks neist viiest kunstnikust, kes ei elanud Moskvas ning oli seejuures ainus Baltikumist. Seega tema kaks õli-maali, 1970. aastal valminud "Langemine" ja aastatega 1972/1985 dateeritud "Tuuline päev III" said eesti kunsti kohta enneolematu (hetke)tuntuse, kui sadakond ajakirjanduskorrespondenti ning kolmekümne telekanali reporterid tutvustasid kogu maailmale seda erakordset kunstioksjonit. Malle Leisi tööd müüdi, kuid kellele, seda teada ei antud. Sellelt oksjonilt ostjatena afišeerisid end mõned avaliku elu tegelased, näiteks Elton John, enamik töid omandanutest eelistas aga jääda anonüümseks.

Täna oleks eriti huvitav teada nende maalde saatust, seda eriti põhjusel, et nüüd on selgem kui toona, millise pöörde tõi oksjon suhtumisse Nõukogude Liidus loodud edumeelsesesse kunsti läänes ja kuidas see raputas kunstielu sisepiire. Läänemaailm tõi esmakordselt, et raudse eesriide taga sünnib ka nüüdishetkel väärtuslikku (ka selle sõna rahalises mõttes) kunsti. Rekordilise hinnaga, veidi üle 200 000 Inglise naela, müüdi ainult kaks aastat varem valminud Griša Bruskinini teos.

Samas saavutas Sotheby's oksjon selle, mida poolsajandi kestel oli tulutulult üritanud parteiline-riiklik bürokraatia: lõhes-tas Moskva edumeelse kunstnikkonna, mu-rendas nende huviühisust. Kui ikka ühe-le makstakse maali eest kümme korda (!) rohkem kui teisele, siis pole ju tegu samas-se ühiskonnakihti kuuluvate isikutega – ja seda mõlemalt poolt vaadates! Eesti kunsti-niku osalemine selletaolises pöördelises sündmuse jadas on märkimisväärne ning täna oleks eriti huvitav teada, kes need tööd omandas. Ostja on tähtis, sest tema tuvastamine võimaldab selgitada ka nende kahe maali tänase asukoha.

1970. aastate teisest poolest on eesti nüüdiskunsti tippteoseid viidud välismaale sedavõrd, et nii üldpildi saamiseks kui ka kunstnike loometee ning nende loomingu retseptiooni asjakohaseks jälgimiseks on sageli vajalik teada teoste omanike ja/või tänast asupaika. Üksikutel juhtudel on asi suhteliselt lihtne, näiteks vist kõige suurem ning asjatundlikult koostatud Eesti osaga kogu on USAs, New Jersey osariigis New Brunswickis asuva Rutgersi ülikooli Jane Voorhees Zimmerli kunstimuseumi kollektsioon, mida ametlikult nimetatakse Northon ja Nancy Dodge'i Nõukogude Liidu nonkonformistliku kunsti kollektsiooniks aastaist 1956–1986. See kogu sisaldab 122 eesti autori ligi 1500 teost ning on häs-

Peter Ludwig (1925–1996), Saksa tööstur ja kunstimetseen, Kölni ja Aacheni linna aukodanik, mitme Saksa ja välisriigi ülikooli audoktor. 1957. aastal alustas Ludwig koostööd Kölni Schnütgeni ja Aacheni Suermondti muuseumiga, 1970ndatel hakkas ise rajama muuseume. 1982. aastal löid Irene ja Peter Ludwig kunsti ja rahvusvahelise suhtlemise toetamiseks sihtasutuse. Selle tegevuse jätkamiseks asutas lesk pärast abikaasa surma 1996. aastal Peter und Irene Ludwig Stiftungi. Tänapäeval asub nende kunstikogu Ludwig muuseumides viie riigi territooriumil.

Ludwigi muuseume

Museum Ludwig, Köln
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen
Ludwig Galerie Schloss Oberhausen
Haus Ludwig für Kunstaustellungen
Saarlouis
Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz
Ludwig Museum Budapest
Sammlung Ludwig, Bamberg
Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig
Ludwig Museum für Internationale Kunst, Peking
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viin
Museum Ludwig im Russischen Museum, Sankt-Peterburg

ti korrastatud-katalogiseeritud, uurimiseks kättesaadav ning mitmeti dokumenteeritud: esimene kataloog ilmus 1995, aastal 2002 avaldati aga kaalukas teos, mis annab mitmekülge sissevaate Baltikumi kunsti läbi kogu okupatsiooniaja ning põhineb suuresti sellel kollektsioonil³. Lisaks tuleks muidugi meenutada, et 1997. aastal eksponeeriti Tallinnas läbilõiget selle kogu Eesti osast.

Eero Epneri mõtisklustele kogumise põhimõtetest võiks suurt kogu ja Norton Dodge'i silmapaistva tegevuse näitel lisada veel ühe põhimõtte: aluseks saab olla ka poliitiline mõde. Eriti selgelt väljendus see 1995. aasta näituse pealkirjas "Gulagist glasnost'ini", mis märgib kollektsiooni ajalisel piiridel, millele sisuliselt poolelt lisandub teoste kunstilise kandvuse kõrval nendes nõukogude parteilis-poliitilisi postulaate eirav mõde.

Peter Ludwig Tallinnas

Teinekord on aga ka suurte ja oluliste kollektsioonide puhul eesti kunstnike tööde saatuse jälgimine küllaltki keeruline. 1984.

aasta 22. ja 23. juunil käis Tallinnas 20. sajandi üks kõige kuulsamaid kunstikollektsionääre Peter Ludwig (1925–1996), kes omandas siin 41 graafilist tööd, 12 maali ja 2 skulptuuri. Tänapäev paiknevad temale kuulunud teosed viie riigi üheksateiskümne muuseumi kogudes ja 1991. aastal loodud Aacheni Ludwig Forum für Internationale Kunst, kus ilmselt on talle osa eesti kunstnike töid, püüab aeg-ajalt saada meilt andmeid mõne eestlase isanime õige kirjapildi kohta – seega mingi inventeerimine seal käib. Näiteks Peeter Mudistilt omandatud maali võime aga praegu leida Budapestist.

Meie huvi asja vastu on olnud siiani aga sedavõrd vähene, et pole tehtud elementaarsetki kokkuvõtet sellest, mida Peter Ludwig eesti kunstielistas. Põhjust oleks, sest siin valis kollektsionäär teoseid talle esitatud sadade numbrite seast, erinevalt Moskvast, kust ta tegi esimesed eesti kunsti ostud ning kus valikuvõimalus oli vähene. See vähene ärataski temas sedavõrd huvi, et ta otsustas külastada Eestit, kus käis ka mõnede kunstnike ateljeedes.

Kas poleks eesti kunsti retseptiooniloo selgitamises huvides ehk vajalik täpsemalt teada, mis teosed suurt kollektsionäär omandas ja kus need praegu on? Võib-olla pakuks huvi sellinegi seik, millist Olev Subbi teost ta ihaldas osta ja miks see tal ei õnnestunud?

Kokkuvõtteks

Kunstiteoste päritolu on olnud varem ning on jätkuvalt oluline. Võõrsõna "provenients" (lad *provenire* – pärinema) on möödapääsmatu termin kunstiteostest kirjutamisel, seejuures kuuluvad nende tähtsuse ja tähenduse kirjeldamise üldpilti ka omanikud. Kõik need Medicid, Ludwigid ja Rõuded, kes on olnud innustunud kunstist, omandanud kunstiteoseid ja soodustanud nende loomist. Loomulikult saaks viimast tõestada hoopis maailma suurimate muuseumide tööpraktika ning tähtsate kunstiteadlaste uurimuste alusel. Niisugune lähenemine võiks aga jätta ehk mulje, et tegemist on meile kauge ning kõrge probleemistikuga. Seetõttu on siinkohal piirdutud viitamisega kohalikele seostele. Loodetavasti võimaldavad needki teha järelduse, et ka kunstiteose omanikul on tähtsus.

1 Eero Epner. Erakunstikogumine Eestis – ei midagi erakordset. – kunst.ee 2006, nr 1, lk 15-16.

2 Võimalikele asjahuvilistele osundan raamatu, mis on kättesaadav kõigis meie peamistes raamatukogudes: Willi Geismeier. Caspar David Friedrich. VEB E.A. Seeman Verlag, Leipzig, 1973, repr 62.

3 Alla Rosenfeld, Norton T. Dodge [peatoimetajad]. Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991. Rutgers University Press and The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, The State University of New Jersey, New Brunswick and London, 2002. Koguteose (maht 476 lk, 275 reproduktiooni) alapeatükide autorite seas on ka mitmed eesti kunstiteadlased: Sirje Helme, Juta Kivimäe, Eda Sepp, Eha Komissarov.

Meenutusi Alide Rõudest ja Johannes Mikkelist

Majandusteadlane Lembit Aader läheb tagasi 1970ndatesse, külla kunstikogujaile.

Mul oli au kokku puutada Eesti kahe kõige kuulsama kunstikogu valdajaga. Usun, et ka noorem põlvkond leiab mu mälestustest üht-teist huvitavat. On ju tegemist meie kultuuriloo suurkujudega.

Alide Rõude

1977. aasta suvel ütles onupoeg, kes teadis mu bibliofiiliaharrastusest, et kadunud kunstikogujast Alfred Rõudest jäi maha suur raamatukogu. Võib-olla müüb lesk sealt mulle midagi. Ta andis mulle ka Alide Rõude aadressi: ta elas Tartu maantee Keskuru juures. Veel samal päeval otsin kimbu punaseid roose ja sõitsin juhata tud paika. Ukse avas elava pilguga sale vanaproua. Rose vastu võttes ütles ta, et neid lilli pole talle enam aastaid toodud. Kui esitasin oma soovi, nõustus ta peaaegu otsekohe. Seadis vaid tingimuseks, et ma ei võta enne 1700. aastat ilmunud raamatuid, mille hulgas oli, nagu hiljem selgus, tõelisi inkunabele. Pärast seda kokkulepet sain vaba juurdepääsu rohkearvulistele raamatukappidele. Omal algatusel näitsin kõik valitud raamatud enne portfelli panekut ette. Tema seda ei soovinud, üteldes mulle korduvalt, et seda pole vaja, kuid mina jäin kuni meie tutvuse lõpuni endale kindlaks. Raamatukogu pidi algselt olema väga suur, sest mulle sattus kätte raamatuid, mille registrinumber ületas 11 000. Otsin neist aastate jooksul ära üle poole tuhande, mille hulgas leidis suuri rariteete.

Võin liialdamata öelda, et aja jook sul saime headeks tutvavateks. Alide Rõude hakkas mind üha enam usaldama. Ta jättis mind sageli tundideks üksi korterisse raamatuid valima, kui viibis oma naabruses elava õe juures. Hakkasin talle toidukraami kaasa tooma, sest omasin juurdepääsu tollal defitsiitsetele toidukaupadele. Maalt naise kodust sai proua Rõude talvekartulid, porgandid ja peedid, samuti ka kompotid ja keedised. Eriti meeldisid talle mu ämma konserveeritud kurgid. Sügisel tõime oma aiast astreid, mis olid olnud ta abikaasa lemmiklilled. Siis sõidutasime ta oma autoga kalmistule, et saaks need panna Alfred Rõude hauale.

Olin talle jutujamistel rääkinud oma bibliofiili- ja melomaaniharrastustest. Kord ütles ta järsku, et kolleksionääril, kellel on kodus nii suur eesti raamatute ja plaati-

de kogu, peab seintel olema ka eesti kunsti. Vastasin, et ma pole piisavalt rikas nende muretsemiseks. Vanaproua lohus: pole viga, maksu ma niipalju, kui suudan. Leppisime siis kokku, et hakkas talle iga kuiselt maksma 75 rubla, mis proua sõnul oli rohkem kui ta pension. Sealpeale pani ta mulle tihti kaasa tuntud eesti kunstnike maale, graafikat ja joonistusi. Nende hulgas oli isegi kaks Konrad Mäe Eesti maastikku ning kaks Wiiralti tušijoonistust. Rõhutan, et ettepanek tuli tema poolt. Ma ei vihjanud kordagi, isegi mitte kaudselt, kunstiteoste ostmisele. Arvan tagantjärele, et just sellega ma võitsingi tema usalduse. Selles suhtes erinesin igat masti kunstilantijatest, kes olid Alide Rõude teinud äärmiselt reserveerituks ja umbusklikuks.

Kui sisenesin esmakordselt Rõude korterisse, võttis mind esimesena vastu Juhan Muksi maalitud Eduard Wiiralti portree. Proua juhtis mu tähelepanu sellele, et maalidel hõõgub pabeross Wiiralti suus nagu päriselt. Samas hakkas silma Andrei Jegorovi suureformaadiline maal "Seal, kus rukkivälj"; seni teadsin seda kunstnikku kui väiksemamõõduliste piltide maalijat. Seintel oli rohkesti Wiiraltit, palju maale seisid sein te ääres põrandal. Tagatuda oli maast laeni täis laudadest kokku löödud riuleid, kus raamitud kunstiteosed seisid üksteise kõrval nagu raamatud. Raamimata töid hoiti suurtes kaustades. Ühelt aknaäärselt riulilt leidsin üle 20 Kristjan Raua suure sõejoonistuse. Sadade viisi oli Andrus Johani, Ado Vabbe ja Konrad Mäe töid, rohkesti nägin ka Kollomi graafikat ning joonistusi. Wiiralti tööde eksemplare ütles Alide Rõude kogus olevat üle 3000. Tema unistuseks oli, et korterist saaks pärast tema surma Wiiralti muuseum, kuid see unistus pole siiani täitunud. Allakirjutanu arvates vääraks meie rahvusvaheliselt kõige tuntum kunstnik omanimelist muuseumi ja selle asukohaks sobiks kõige paremini Rõudedede korter.

Alide Rõude suhtus negatiivselt kõigisse Eestit okupeerinud võõrvõimudesse. Jäi ju nende pere ilma kahest kõige paremast sõbrast: Eduard Wiiralt emigreeris Pariisi, Andrus Johani lasti 1941. aasta suvel Tartu lähedal vangilangenud "rahvakaitsevaelasena" maha. Kunstikoguja lesk rääkis, et Johani ei evakueerinud Venemaale raske vaimse puudega (dauni tõbi) poja pärast, kelle ta abikaasa Helene maha oli jät-

nud. Tõsiselt solvas Rõudesid nende kogu ülevõtmine kunstimuseumi poolt 1950ndate aastate alul, kuigi see juba sama kümnendi lõpul neile täies ulatuses tagastati. Kompromissitute rahvuslastena mõistsid nad hukka eestlaste represseerijad ning küüditajad, kellest meie rahvale kõige raskematel aastatel said "kunstikogujad", sest oli ju selge, kuidas nimetatud seltsimehed omale kunstiteoseid hankisid.

Paar korda nägin seda vaprat naist ka nutmas. Esimesel korral pani ta pisarsilmil mu ette lauale ühe 1960. aastate Loomingu, kus oli ära trükitud Uno Lahe Rõude-vastane paskvill, mis jääb alatiseks selle ajakirja häbiplekiks. Selles kirjutises ütles suur "kunstiasjatundja" Laht, et Rõude imes kunstnike verd ja vedas apla halli rotina oma urkasse nende paremad tööd. Ilmselt tellimustööna tehtud soperdised ei hoidnud ta kokku mõnitavaid epiteete. Lesk ütles, et kunstikoguja solvus tõsiselt, sest ta polnud ainuüksi kolleksionäär, vaid ka Eesti suuremaid kunstimetseene, kes kunstnikke rahaliselt abistas. Andrus Johani sai korduvalt toetust oma Pariisi reise jaoks. Ado Vabbet toetas Rõude majanduslikult siis, kui too oli aastail 1950 – 1953 põlu all. Võimaldamaks Wiiraltile loomematka Marokosse, müüs Rõude isegi maha oma kodutalu.

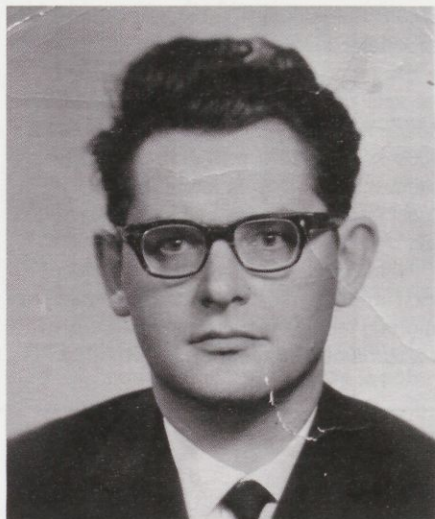
Viimast korda nägin Alide Rõudet elavana ühel 1980. aasta septembrilauapäeva kesk hommikul. Mind saadeti instituudist järgmisel nädalal kolhoosi kartuleid võtma. Seepärast viisin talle tagavaraks veidi toidukraami. Siis nägin teda teist korda nutvat. Paar päeva tagasi oli surnud ta lähedal elanud õde. Vanaproua läks sealt väärtuslikumaid asju ära tooma. Maalid sai ta rahus seinalt maha võtta, aga kui ta eelmisel päeval (see on – reedel) õe toast suure kristallvaasiga väljus, tormas kallale õe ühiskorterite naaber, suur ja tugev keskealine naine. Mu mäletamist mööda ütles proua Rõude tema nimeks Anna. Naine karjus, et õde lubas selle vaasi temale. Lesk ütles jälle, et tema ei tea sellest midagi. Seepeale haaras kallaletungija vaasiservast ja hakkas 82-aastast kõhnukest vanainimest kogu jõust vastu seinaga taguma. Viimane surus vaasi kramplikult vastu rinda. Alide Rõude rääkis nuttes, et tal läks küll vahepeal silme ees mustaks, kuid vaasi ta lahti ei lasknud. See vaas oli tal tookord elutoas laual. Kaks päeva hiljem kuulsin kolhoosis raadiost, et Rõude kogu



Kunstikoguja, kaupluse Heli juhataja Johannes Mikkel oma korteris Ädala tänaval. Keskel kaupluse Heli abijuhataja Malle Körver ning Öie Aader. 1970ndate lõpp.



Öie Aader ja Malle Körver.



Lembit Aader, 1969.

head hoidjahaldjat pole enam. Linna naastes läksin kohe naaberkorteri prouat küsitama, sest olime tuttavad. Naaber rääkis, et Rõude-proua leiti sama laupäeva pärastlõunal oma voodist vereloigus lamavana surnult. Surma põhjuseks arvati sisemist verejooksu. Ma ei või küll kindlalt väita, et surma põhjustas ülalkirjeldatud intsident, kuid kahtlus on siiani jäänud. Naabriproua rääkis, et toosama õe ühiskorteri naaber kuulutas ennast ainsaks Alide Rõude pärijaks ja tema eest hoolitsejaks. Ta teadis kindlasti, et lesel polnud lähedasi sugulasi. Tema mattis ka proua Rõude. Enne matuseid oli ta kaks ööd korterist kandekottidega kraami välja kandnud. Vara valvama seatud venelasest miilits teda ei takistanud, sest tegemist oli ju "pärijaga". Ta võis laualt kaasa võtta ka suure paki Gori karikatuuride originaaljoo-

nistusi. Mina jätsin need veel Alide Rõude kätte, öeldes, et mul pole piisavalt ettemak-su. Muidugi kahetsesin ma hiljem oma liigset tagasihoidlikkust.

Rohkesti jutustas Alide Rõude palju huvitavat oma kohtumistest kunstiinimestega, sest ta abikaasa lävis peaaegu kogu Eesti kunstnikkonnaga. Need mälestused ei mahu aga käesoleva loo raamidesse. Esitan vaid ühe võib-olla vähem tuntud fakti. Alfred Rõude oli bibliofiilina tuttav Eestis elanud vene luuletaja Igor Severjaniniga. Leidsin Rõude raamatute hulgast mitu Severjanini luulekogu, millistest ühes oli eestikeelse pühendusega poeedi ladina tähtedega kirjutatud autogramm.

Johannes Mikkel

Vähem tihedad olid mu sidemed äsja 98-aastasena surnud Johannes Mikkeliga, kuid ka temaga käisin aastail 1970 – 1990 elavalt läbi. Tutvusin juba siis kuulsa kunstikogujaga Tallinnas Raekoja platsi äärses plaadipoes Heli, kus ta oli pikka aega juhataja. Pideva ostjana saavutasin selle, et ta hakkas mulle defitsiitseid importplaate kõrvale panema. Mäletan, et sel ajal liikus Helis rohkesti tuntud muusikainimesi, kellest on meeles Veljo Tormis, Valter Ojakäär, Boris Körver, Leo Normet, Emil Laansoo jt. Mäletan ka, kuidas Johannes Mikkel naljatas mulle väga kaunilt kujundatud tšehhi, saksa ja ungari plaate ulatades: eks ole, rubla eest on siin pilti peal küll. Tollal maksis suur importplaat vaid 1 rubla. Kord ütles Mikkel asetäitja Mall Körver, et nad lubasid juhatajaga televisioonimeestele: nad saavad ülehommesse telesaatesse ühe plaadikoguja ning see olen mina. Mul ei jäänud muud üle kui nõustuda. Saatepäeval tuli mulle järele auto, mis sõidutas mind paki heliplaatidega stuudiosse. Seal pandi plaadid suurele stendile, kust saatejuhid siis taustamuusikat valisid ja mängisid. Saates osalejatest on meelde jäänud helilooja Eino Tamberg. Tookord pidin veel päev varem esitama saates räägitava teksti; kogu saate teksti üks eksemplar on mul siiani ühes kapisahltis alles.

Olime abikaasaga väga meelitatud, kui Johannes Mikkel meid ühel päeval külla kutsus. Ta elas Ädala tänaval, kus tal oli neljatoaline korter. Paari aasta pärast kordas ta uuesti küllakutset. Neid külastusi mäletan elu lõpuni. Kõigi tubade seinad olid täis Lääne-Euroopa kunstnike maale. Eesti kunstnikele jätkus ruumi ainult esikus. Eriti jäid meelde üks Velasqueze maal ja neli suurt Guido Reni pilti. Arvukalt olid esindatud Madalmaade kunstnikud. Olin nähtust sõnatu. Peremees näitas mulle üht peopesasuurust joonistust ja küsis, kui kalliks ma selle hindan. Ütlesin, et olen selliseks hindamiseks liiga kehv asjatundja. Seepeale märkis ta rahulolevalt, et tegin õigesti. Üks Tallinna kunstispets ei aimanud, et hoidis käes kinnikaetud signeeringuga Rembrandti joonistust, ja pakkus hinnaks paarsada rubla. J. Mikkel näitas mulle seejärel üht šveitsi kunstikataloogi, kus sellesama joonistuse hinnaks anti 50 000 dollarit. Meelde on veel jäänud Voltaire'i Katariina II-le saadetud portselankujuke, mille üks 1917. aastal Talvepaleed rünnanud eestlasest punakaartlane taskusse oli pistnud. Abikaasale meeldis kõige rohkem Mikkel portselanikogu. Rinnakõrgused keskaegsed hiina ja jaapani portselanvaasidest kumas tulevalgus läbi. Need olid tõesti ennenägematult võrratud. Müllu sööbinut on palju: 6000 aasta vanune naisekujuke Kunda lähedalt, Pompejist

välja kaevatud pisiskulptuur ja elusuurune naisterahva marmorist skulptuurakt. Seda loetelu võiks veel pikalt jätkata. Meid pildistati Konstantin Pätsi vastuvõturuumist ära päästetud diivanil. Kohe, sõja lõpuas-tail, lõi Johannes Mikkeli sidemed NSV Liidu Euroopa osa tähtsamate kunstikaupluste ja antikvariaatidega, kust teda kohe Lääne-Euroopa kunstiteoste sisseostmisest teavita-ti. Samal teel vahendati talle ka Leo Tolstoi kirjutuslaud, mis seisis Ädala tänaval ühes toas akna all.

Kohvijoomiseks toodi lauale Aleksander I keisrikojast pärit portselanserviis. Konjakit jõime sinistest ja rohelistest kristallklaa-sidest, mille peremees oli ostanud kind-ral Laidoneri leselt. Laud oli rikkalik. Kohvilauas rääkis Eesti suurim kunstikol-lektsionäär, et nad alustasid isaga kogu-mist juba 1930. aastail ja see hoogustus eri-ti 1939. aastal, kui paljud lahkuvad balti-sakslased müüsid maha oma kunstikogud. Kahjuks hävitati see kogu 1941. aasta suvel ja kõike tuli alata otsast peale. Sõjajärgne aeg oli kunstikogujatele soodus, eriti sellest peale, kui J. Mikkeli sai Karja tänava kom-misjonikaupluse juhatajaks. Nüüd spetsia-liseerus ta täielikult Lääne-Euroopa kunsti-le. Oma elutööna kogutud ainulaadse, üli-malt väärtusliku kollektsiooni pärandas ta Eesti rahvale.

1960. aastate algul läks Mikkeli pi-kaks ajaks kaupluse Heli juhatajaks ning siirdus sealte hiljem juhatama praegusel Liivalaia tänaval asunud kauplust Mõõbel. Kohvilauajutuna rääkis ta, kuidas kord tuli 35 importmööbli komplektist 32 loovutada

partei- ja nõukogude tuusadele ning nen-de sugulastele-tuttavatele. Kaks komplek-ti pandi ette müüki, ühe sai juhataja oma korraldusse. Meile väga huvitav vestlus kes-tis hilisõhtuni. Väga vitaalne peremees sat-tus hoogu ja mulle tundus, et ta oleks veel meelsasti tahtnud oma unikaalsest kogust vestelda, kuid me olime pererahvast üleliia-gi väsitunud. Seepärast tänasime unustama-tu õhtu eest ja sõitsime koju. Mulle olid saa-dud muljed nii tugevad, et ma ei suutnud sel ööl silmatäitki magada. Graafikakogu, kus leidis Düreri ja Goya töid, me veel ei näinudki, sest see oli viidud hoiule Eesti Riiklikku Kunstimuuseumisse.

Kui meile 1975. aastal sündis poeg, tuli Johannes Mikkeli katsikule, ühtlasi vas-tates sellega meiepoolsele küllakutsele. Katsikukingiks tõi ta Jaagule kaasa vanaaeg-se hõbesuhkrutoosi ja hõbelusika. Muidugi vaatas ta siis üle ka mu raamatu- ja kun-stikogud, kuigi viimase vist rohkem viisaku-sest. Mul polnud ju ühtegi Lääne-Euroopa kunstnike teost. Siiski meeldis talle hästi Ernö Kochi piltkaart Eestist, mis oli esime-ne sellelaadne Eestis. Adamson-Ericu maali “Akt punase paelaga” kohta ütles ta, et see käis komisjonikaupluses tema käest läbi. Rõude kogutust hindas ta kõige kõrgemalt 3000-kõitelist Baltica kogu. Inkunaablite olemasolust polnud ta kuulnudki. Eesti kunst jäi Johannes Mikkeli jaoks “liiga lah-jaks”.

Mida öelda meenutuste kokkuvõt-teks? Küllap seda, et mul on elus olnud pal-ju õnne, võib-olla isegi rohkem, kui olen ära teeninud. Tutvumine Alide Rõude ja

Johannes Mikkeli ja nende võrratu-te kunstikogudega arendas uuele tasemele mu ilumeele ja laiendas sõnulväljendama-tult palju mu kunstialast ja üldse kultuuri-list silmaringi.

Lõpuks veel teemaväliselt kohtumisest kunstnik Richard Kaljoga. Tahtsime oma raamatukogu jaoks tellida ekliibrise mõnelt tuntud raamatumärgimeistrilt. Abikaasa kuulis kolleeg David Fainmanilt, et Richard Kaljo on tema tuttav. Palusime tal viimaselt küsida, kas too on nõus meile ekliibrise te-gema. R. Kaljo nõustus ja kutsus enda poo-le arutama, mida sellel kujutada. Kui oli-me kõiges kokku leppinud, kinkis ta mu heast suhtlejast abikaasale suure üllatusena üle 50 äratõmbe oma tehtud ekliibrimest. Kahjuks jäi aga meie raamatumärk tegema-ta, sest elurõõmus ja huumorimeelne kunst-nik väsis enne, kui rohkem kui aastapikkune järjekord meieni jõudis.

Lembit Aader (s. 1936) lõpetas 1960. aastal Tartu Ülikooli majandusgeograa-fina ning töötas 1961–2003 Teaduste Akadeemia Majanduse Instituudis teadurina. Majanduskandidaat. Tegelenud paljude hu-vialadega – raamatute kogumine, kergejõus-tikustatistika, eesti kultuurilugu, heliplaati-de ja -kassettide kogumine, kunstikogumine. Avaldanud paarsada majandusalast, spordi-teemalist ja kultuuriloolist kirjutist, sealhul-gas paljude võõrkeeltes. Praegu publitseerib mälestusi, pannes rõhku kultuuriloo tuntud inimestele.

{avastus}

FOTO TAPIO MÄKELÄINEN



Konrad Mäe senitundmatu akvarell 1906. aastast. Erakogus Helsingis asuv töö tuli Tuglas Seura ja Tapio Mäkeläineni kaudu esile seoses Kersti Kolli kureeritud näitusega “Ahvenamaa fenomen”, mis võttis vaatluse alla Noor-Eesti põlvkonna kunstnike ja kirjanike loominguliselt produktiivse suvitamise sellel kaunil saarel. Uusi leide (näiteks Tuglase joonistusi) esiletoov näitus toimus Tallinnas Adamson-Ericu muuseumis 02.03.–28.05.2006 ja avati Ahvenamaal Önnigeby muuseumis 09.06.2006 (vt põhjalikku kataloogi). Ahvenamaale püstitatakse Jüri Ojaveri avalik skulptuur “Pink”, millel istudes saavad ka tänapäeva inimesed nautida Ahvenamaa loodust noorelaste pilguga.

A hitherto unknown aquarelle by the master of Estonian art Konrad Mägi (1878-1925) dating from 1906. This work, held in a private collection in Helsinki, emerged into the light through the Tuglas Society and Tapio Mäkeläinen in connection with the exhibition “The Åland Phenomenon” curated by Kersti Koll.

Idaeurooplaste seitse “pattu”?

Katrin Kivimaa mõtiskleb eesti kunsti patuse ja vooruslikkuse üle.

Oma kontseptsiooniga tulid 2004.–2005. aastal välja Ljubljana–Moskva kunstitelge tähtsava näituse autorid (Zdenka Banovać, Viktor Misiano ja Igor Zabel) ning idee seisneb (teatavas) vastandumises läänelik-kapitalistlikele väärtustele, mis valitsevad kaasaegset kunstilma. Kuraatorid leidsid, et idaeuroopa ja eriti just slaavi 20. sajandi kunsti ja kultuuri võib vaadelda seitsme patu valguses, mis idaeuroopa (loe: slaavi) kontekstis osutuvad hoopiski voorusteks. Need seitse on: kollektivism, utopilisus, masohhism, küünilisus, laiskus, ebaprofessionaalsus ja armastus Lääne vastu.

Miks seda kontseptsiooni praegu meenutada? Aga seetõttu, et järjekordne idaeuroopalikkuse kaardistus toob selgelt nähtavale selle, miks kaasaegset eesti kunsti on tihti raske nn postsotsialistliku, postkommunistliku või lihtsalt idaeuroopa kunsti kategooria alla paigutada. Nimetatud “patudest”/ “voorustest” võib kaasaegse eesti identiteedi nimetajate hulka kuuluda vaid küünilisus ja keeruline armastussuhe Lääne vastu ning võib-olla ka – kuigi ainult piiratud kujul – masohhism. Kõik ülejäänud märksõnad kuuluvad meie kollektiivses teadvuses slaavilikkuse tähistajate hulka, millele end kapitalistlik-protestantliku eetikaga samastava eestluse enesemääratlus vastandub. Eriti puudutab see kahte esimest kategooriat – kollektivismi ja utopilisust.

Hiljuti briti akadeemilis-kultuuriuuriuslikus ajakirjas *Third Text* avaldatud artiklis, kus käsitleti domineeriva (s.o lääne) feministliku kunstiajaloo metodoloogilisi võimalusi “Uue Euroopa” kohalike kunstimaastike kaardistamisel, oli teiste seas vaatluse all ka eesti kunst. Artikli autor Angela Dimitrikaki, keda Eesti kunsti publik võib juhtumisi mäletada 1998. aastal Rotermanni soolalaos toimunud näituse “Private Views” ühe kuraatorina, tunneb muu hulgas huvi ka selle vastu, kuidas kohalikud kunstiajaloolased ja -kriitikud konstrueerivad uut kunstivangardi nn ajaloo lõpu järgsel ajastul. Tema meelest torkas eesti kunsti puhul eriti silma apoliitilisuse ja individualismi rõhutamine, mida kriitikud vastandasid tihti teistest Ida-Euroopa riikidest (ja eriti eks-Jugoslaaviast) lähtuvatele kriitilis-poliitilis-utopistlikele projektidele.

Loomulikult on tegemist üldistusega, mis põhineb eelkõige eesti kaasaegse kunsti ekspordartiklidel (nt suur osa siiani Venetsia

biennaalil esinenutest), kuid individualismi diskursuse taasesitus eesti kultuurist väljaspool seisja poolt võib vaid kinnitada oletust, et eesti kunstil on tihti end raske idaeuroopa kunstiks lugeda. See käib nii läänes konstrueeritud “ida-euroopa kunsti” määratluse kui ka sellele vastanduva või sellest erineva, regiooni enda sees (domineerivate kunstikultuuride poolt) loodud enesepildi kohta. Ma olen korduvalt mõelnud selle üle, kas põhjuseks on tõesti ainult eesti piiripealne asend ja väiksus, et eesti avangard ei olnud esindatud sellisel olulisel Ida-Euroopa kunsti ülevaatenäitusel nagu “Body and the East”, mis toimus 1998. aastal Ljubljana moodsa kunsti muuseumis. Kindlasti leiab selliseid näiteid veelgi. Selle teksti kirjutamise ajal oli samas avatud järjekordne näitus, kus püüti taas ümber mõtestada Euroopa Teise maailmasõja järgset avangardi ja kaasaegse kunsti kirjutamise ajalugu. “Katkestatud ajalood” sisaldas arhiive ja projekte enamikust eks-sotsmaadest, v.a Baltimaad – ehk on siiski tegemist kauguse ja väiksusega? Kuid see ei lükka ümber eesti kunsti ja kunstiajaloo probleemset suhet sellise avangardkunstiga, mis põhineb mittetootlikkuse ehk siis ebaprofessionaalsuse eelistamisel ning kollektivismi ja poliitilise utopia ideedel.

Ljubljana, Leeds

Seven sins of the East-European?

Katrin Kivimaa

Making a case with their own conceptions in 2004–2005 were authors of the exhibition highlighting the Ljubljana–Moscow art axis: Zdenka Banovać, Viktor Misiano and Igor Zabel. The idea opposed certain Western-capitalist values. The curators found that the art and culture of Eastern Europe, and Slavic art of the 20th c. in particular could be viewed in the light of seven sins, which in fact turn out to be virtues, in the East-European (i.e.: Slavic) context. Those seven are: collectivism, utopianism, masochism, cynicism, sloth, non-professionalism and veneration of the West.

It is often difficult for contemporary Estonian art to ease itself out from under

the so-called categories of post-socialist, post-communist, or simply East-European art. Of the said “sins”/ “virtues”, it is only cynicism and the devious love affair with the West that can belong among the denominators of contemporary Estonian art, and perhaps also masochism – although only in a limited form. In our collective conscience all other passwords and buzzwords belong among the designators of Slavic-ness, contrapuntal to self-determination of Estonian-ness and identifying itself with capitalist-protestant ethics. This applies to the first two categories in particular – collectivism and utopianism.

An article recently published in the British academic-culture study magazine *Third Text*, handling the methodological possibilities of the dominating (i.e. western) feminist history of art for mapping the local artistic landscapes of “New Europe”, also cast a glance at Estonian art. The author of the article, Angela Dimitrikaki displays an interest in how local art historians and art critics construe the new art’s avant-garde in the so-called post-end-of-history epoch. In her opinion, the emphasis on the apolitical and individualism is conspicuously outstanding in Estonian art, which the critics often contrast with critical-political-utopian projects coming from other East European countries (in particular from former Yugoslav Republic).

I have often pondered why Estonian avant-garde failed to put in an appearance at the keynote East European art review exhibition “Body and the East”, held in the Ljubljana Modern Art Museum in 1998. Could it really have been caused by the border-straddling gawky gaucho position of Estonia and its small size? In 2006, the same place witnessed another exhibition in a similar vein entitled “Suspended histories”, containing archives and projects from the prime of the flock of the ex-Socialist countries, save the Baltic States.

Nevertheless, this does not invalidate the problematic relation of Estonian art and art history with avant-garde art based on giving preference to non-productiveness (non-professionalism) and on ideas of collectivist and political utopia.

Ljubljana, Leeds

Louis Kahn. Raamatukogu Phillips Exeteri Akadeemias, Exeter, New Hampshire, USA. 1967-1972.

Louis Kahn. Library, Phillips Exeter Academy. Exeter, New Hampshire, USA, 1967-72.



Arhitekt Louis Kahni maagiline dimensioon

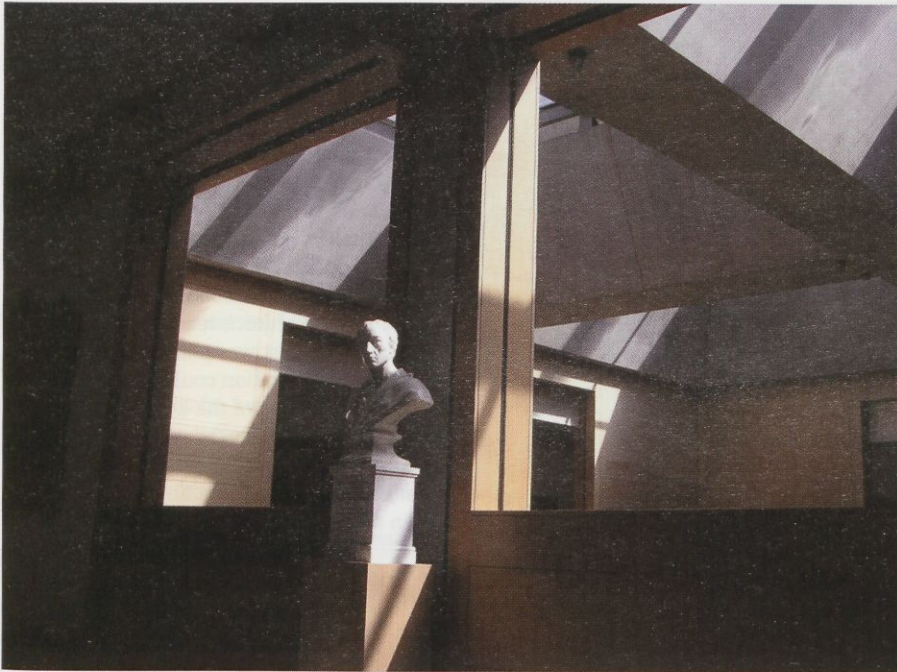
Vilen Künnapu toob Kuressaarest pärit maailmakuulsa arhitekti tagasi Kuressaarde.

Ühel päeval me märkame, et eksisteerib pilte, objekte, maju ja konstruktsioone, mis fokuseerivad endas jumalikku energiat ja mõjutavad ümbritsevat oma hiiglasliku positiivse sagedusega. Samuti märkame, et eksisteerib loojaid, kes tegutsevad kanalina selle jumaliku jõu ja maailma vahel. Need loojad panevad oma teostesse määratu jõu. Pildid, majad, skulptuurid, stuupad hakkavad ümbursele kiirgama väga spetsiifilist energiat.

Mäletan seda ekstaatilist tunnet, mis tekkis Eestis sündinud arhitekti Louis Kahni (1901–1974) tööde esmakordsel kogemisel. Olin vist neljanda kursuse üliõpilane, kui minu kätte sattus ajakirja *L'architecture d'aujourd'hui* venekeelne tõlkenumber. Läbi kehvpoolsete mustvalgete fotode kumasid salapärase ehitiste lummasid kontuurid. Igaveste märkidena paistvate plaanide mõju oli aga kirjeldamatu. Ning väikesed tekstikatked olid kui luuleread teisest dimensioonist. Sündisin justkui uuesti. Kunagi palju palju hiljem külastasin dr Solki laborite kompleksi San Diegos ning alles hiljaaegu Kahni projektide järgi ehitatud dr Fisheri eramu ja Richardsi laboratooriume Philadelphias, Briti kunsti keskust New Havenis ning tütarlaste ühiselamut Bryn Mawris. Huvitaval kombel tekkis tunne, nagu oleksin nendes ehitistes olnud juba varem. Märkasin, et inimesed, kes neid maju külastasid, viibisid mingis kõrgendatud emotsionaalses seisundis.

Mis on minu kogemuses võrreldav nende tunnetega? Väga vähene. Võib-olla vene arhitekti Konstantin Melnikovi enda maja külastamine Moskvas, Giorgio de Chirico maalide esmakordne kogemine, Egiptuse templite nägemine, Palladio Villa la Rotonda külastamine... Siinkohal tuleb öelda, et kõikide nende tugevate energiatega kvaliteet on kordumatu ja erineb üksteisest.

Teame, et 55aastasena elas Louis Kahn üle spirituaalse ärkamise. Poeg Nathaniel Kahn rääkis järgmise loo. Sensitiivist ema oli lubanud enne oma surma avaldada Lou'le saladuse. Viimane jõudis aga ema surivoodi juurde tund aega pärast tema surma. Sellele vaatamata algasid Kahnis suured spirituaalsed muudatused. Ärkamise-valgustumise kaasnähtusena hakkasid muutuma ka tema projektid. Hiljaaegu külastasin koos Kahni Sõprade Klubi liikmete Ingrid Mald-Villandi ja Toivo Tammikuga USA, kus kohtusime Kahni lastega ning vaatasime üle neli objekti (juba nimetatud Richardsi laborid, dr Fisheri eramu, Briti kunsti keskuse New Havenis ning ühiselamut Bryn Mawris). Energeetiliselt tugevaim oli laborite hoone, subtiilseim aga kunstikeskus. Ühiselamus valitses mingi kloosterlik salapära. Fisheri elamu oli suurepärase, kuid tunnetatava oli ka selle valgustuseelne kvaliteet. Suurte meistrite töödele iseloomuli-



Louis Kahn. Yale'i ülikooli Briti kunsti keskus, New Haven, USA.

Louis Kahn. Yale University, Center of British Art, New Haven, USA.



Louis Kahn. Dr Fisheri elamu. Hatboro, Pennsylvania, USA. 1960-67.

Louis Kahn. Dr Fisher's residence. Hatboro, Pennsylvania, USA. 1960-67.

kult seisid nad tugevalt maa küljes. Kõigis neljas oli tunda, kuidas range geometria oli seotud reljeefi ja loodusega. Vaatamata oma geniaalsusele on Louis Kahn USA tööd minu arvates eelmäng sellele, mida ta tegi elu lõpul Indias, Nepaalis ja Bangladeshis. Idas mõisteti, et Kahn on suur preester-architekt, õpetaja ja pühamees. Idas usaldati teda täielikult. Ainult selline mõistmine võis luua olukorra Dhaka parlamendi-

kompleksi tekkimiseks. Arvan, et maakera pole sajandeid sellist imet näinud. Tõeline Jumala aparaat. Oletan, et eelmistes eludes võis Kahn olla selliste ehitiste arhitekt nagu Mehhiko püramiidid, Stonehendge või templid Kambodžas.

Huvi Louis Kahn'i tööde vastu on maailmas jälle tärkamas. Ilmselt on selleks pinna loonud ka poeg Nathaniel Kahn'i ülipopulaarne film "My Architect". Beethoveni muusi-

ka, dokumentaalkaadrid Kahnist, tema ehitistest ja õpilastest, naised, tütreid, mitteamerikalik Philadelphia, muinasjutuline hii-gelsuurte akendega laev-kontserdisaal, spirituaalne India ja neitsilik Bangladesh on tekitanud võimsa eepilise jutustuse suurest kunstnikust, müstikust ja pühakust.

Vaatame korra Louis Kahn'i kui ter- vendajat ja šamaani. Sarnaselt akupunk- tuuriga, kus kuldsete nõeltega parandata- se ja võimendatakse inimese energiatega liikumist, asetab ka Kahn oma mandala-plaa- nidega energiatornid maamuna tšakratele. Tulemuseks on määratu suure annuse po- sitivse kosmilise energia voog planeedile. Sellised ehitised nagu Exteri raamatukogu, Richardsi laborid, kirik Rochesteris ja Dhaka parlamendikompleks on energiat tootvad (vahendavad) seadeldised, mis parandavad Maa peenenergeetilist sagedust. Oma ehitis- tega, mis valmisid põhiliselt 20. sajandi vii- masel veerandil, on arhitekt justkui 21. sa- jandi spirituaalse revolutsiooni varajane kuulutaja.

Palju salapäras ja huvitavat on üles ker- kinud seoses Louis Kahniga. Kõike seda ha- katakse käsitlema sel aastal Kuressaares 6. ja 7. oktoobril Louis Kahn'i päevadel, kuhu kogunevad arhitektid, kunstnikud, ajaloo- lased, Kahn'i järeltulijad maailma eri pai- gust, et puudutada Kahn'i juurte, kirjutis- te ja loomingu küsimusi. Samas vaadatakse Saaremaa ajatu atmosfääri valguses üle ar- hitektuuri hetkeseis ja tulevik.

Architect Louis Kahn's magic dimension

Architect Vilen Künnapu is transposing Louis Kahn to his native town Kuressaare, on the island of Saaremaa in Estonia.

One day we will notice that there exist pictures, objects, houses and structures concentrating in themselves divine energy and affecting the surroundings with their gargantuan positive frequency. We will also notice that there exist creators, acting as channels between that divine power and the world. Those creators import colossal power into their works. Pictures, houses, sculptures, stupas start emanating into the environment very specific energy.

I well remember the ecstatic fee- ling overpowering me when I first experi- enced the works by the architect Louis Kahn (1901–1974) born in Estonia. I might have been a fourth year student in 1970 or so when I happened to lay my hands on a



Ees: Vilen Künnapu, filmirežissöör Nathaniel Kahn (arhitekti poeg), Ingrid Mald-Villand (Kahni päevade projektijuht), arhitekt Toivo Tammik. Taga: Louis Kahni tütre tütar Becca Kantor ning tema ema, Louis Kahni tütar Alex Tyng (maalija). Märts, 2006. Philadelphia, USA.

In front: Vilen Künnapu, film director Nathaniel Kahn (the son of Louis Kahn), Ingrid Mald-Villand (project leader of Louis Kahn's Days), architect Toivo Tammik. Behind: Louis Kahn's grand daughter Becca Kantor and her mother, Louis Kahn's daughter, painter Alex Tyng. March 2006, Philadelphia.

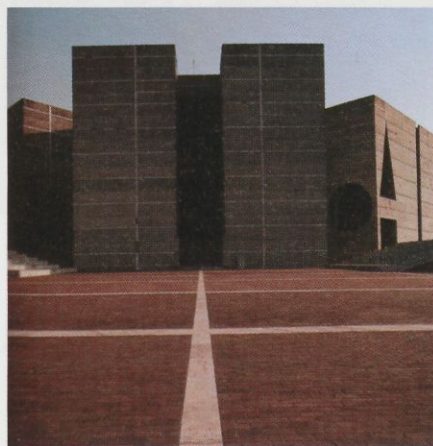
translated issue in Russian of the magazine "Architecture d'aujourd'hui". Through the black-white photos of not high quality there were glowing the bewitching contours of mysterious buildings. The impact of plans looking like eternal signs was just begging for expression, as well as the tatters of text akin to lines of poetry from another dimension. I felt like I was reborn. At a time much later I visited Dr. Solk's complex of laboratories in San Diego, and just recently Dr. Fisher's family house and Richards' laboratories in Philadelphia, built after Kahn's projects, the centre of British art in New Haven and the girls' dormitory in Bryn Mawr. In the most peculiar manner I developed a feeling of *déjà vue*, as if I had been in those buildings earlier. I made a note to myself that the people visiting those houses were in a strung-up heightened emotional state.

What is comparable in my experience to those feelings? Very little, I am afraid. Perhaps visiting the residence of the Russian architect Konstantin Melnikov in Moscow, the inseminating experience gained from Giorgio de Chirico paintings, seeing temples of Egypt, visiting Palladio Villa la Rotonda... Whereas it should be admitted that the quality of all those potent energies is different from one another and thus unique.

We know that at the age of 55 Louis Kahn underwent spiritual revival. His son Nathaniel Kahn recounted the following story. His clairvoyant mother had made a promise, to reveal to Lou a secret before her departure. The latter however arrived at his mother's death-bed one hour af-

ter her demise. Regardless of that, dramatic spiritual changes were triggered in Kahn. Concomitant to his awakening-enlightenment process, his projects started to change.

Lately I visited the USA, together with members of the Club of Acolytes of Kahn Ingrid Mald-Villand and Toivo Tammik, we met Kahn's children and looked at the four projects (the above named Richards' laboratories, Dr. Fisher's residence, the Centre of British Art in New Haven and the dormitory in Bryn Mawr). The energetically strongest was the building of laboratories. The subtlest, conversely was the art centre. Pervasive in the dormitory was sort of a cloister enigma. Fisher's residence was magnificent, however quite perceptible was the quality



Louis Kahn. Assamblee keskus Bangladeshis. 1962-83.

Louis Kahn. National Assembly Complex of Bangladesh, Dhaka. 1962-83.

prevailing prior to the time the 'doors of perception' opened to the architect. As is inherent to the works of grand masters, they stuck tenaciously to the ground. All four projects were testimony of how the rigorous geometry was linked to relief and nature. Regardless of his genius, the USA works of Louis Kahn were, in my opinion the prelude to what he did in his declining years in India, Nepal and Bangladesh. In the East it was quickly understood that Kahn was a grand priest-architect, teacher and saint. In the East, full trust was placed in him. Only such deep recognition could pave the way for the emergence of the Dhaka Parliament complex. I think that the Globe has not seen such a miracle for centuries. I surmise that in his previous lives Kahn might have been architect of such structures like the Mexican pyramids, Stonehenge or temples in Cambodia.

The interest in Louis Kahn's works is re-nascent in the world, once again. To all evidences, much of this can be attributed to his son Nathaniel Kahn's immensely popular film "My Architect". Beethoven's music, documentary shots of Kahn, his buildings and pupils, women, daughters, un-American Philadelphia, fabulous ship-concert hall with gigantic windows, spiritual India and virginal Bangladesh have created a powerful epic narrative about a great artist, a mystic and a holy man.

Let's bestow a glance on Louis Kahn as healer and shaman. Like acupuncture, where the energy flows of man are corrected and amplified with golden needles, Kahn too places with his solid mandala plans the energy towers on chakras of the globe. It results in the flow to the Planet of an enormous dose of positive cosmic energy. Such buildings like Exeter's library, Richards' laboratories, church in Rochester and the Dhaka Parliament complex are energy supplying (mediating) contraptions, rectifying the finely tuned energetic frequency of Earth. With his buildings, which were mainly completed in the outgoing quarter of the 20th C., the architect poses like the early herald of a spiritual revolution of the 21st C.

There are many mysterious and fascinating details cropping up in connection with Louis Kahn. All of them will be treated at Louis Kahn's Days at Kuressaare on 6-7 October 2006, where flocking together will be architects, artists, historians, Kahn's descendants from various places of the world, with the aim at elucidating the issues concerning the roots, pieces of writing and works of Kahn. Whereas there will be reviewed, in the light of Saaremaa's timeless atmosphere, architecture's current status and its vistas for the future.

Kostabi, COLAB ja Eesti

Harry Liivrand täiendab New Yorgi dokumentaalset kunstiraamatut Eesti lingiga.

Baird Jones. Mark Kostabi ja East Village'i kunstielu 1983–1987. Eessõna Enrico Baj. Järelsõna Heie Treier. Tõlkinud Tiina Randus. 008 ja kunst.ee, Tallinn 2006, 174 lk.

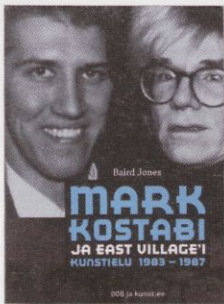
1988. aasta suvel kolm kuud Tallinnas laulava all avatud väljapanek "Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis" oli esimene eeltsensuurita eesti noorte kunsti ülevaatenäitus okupeeritud Eestis. Selle korraldanud viis noort kuraatorit rõhutasid näitusega kaasnenud manifestis loomingulist vabadust ja nooruse mässumeelsust. Sündmus ise manifesteeris neoekspressionismi, *performance*'it ja grafitist mõjustatud väljenduslaadi, esinesid ka noored soome kunstnikud rühmitusest Muu Ry. Mõne kuu eest olin ühelt väliseestlaselt esmakordselt kuulnud Kalev

Mark Kostabi nime ning näinud tema tööde reprodid mingis ameerika kunstiajakirjas. Kostabi tööd vaimustasid mind tollal nii võrd, et nimetasin ühe kuraatorina näitust avades oma avakõnes eesti noorte kunstnike seas ka Kostabit kui ainsat meie meest New Yorgis. Paradoks aga, et enne Kostabi õlimaale jõudsid Eestisse tema kirjatööd: juba aastal 1989 avaldati ajakirjas Kunst valik tema kostabisme koos joonistustega¹.

Ma ei ole kunagi käinud New Yorgis. Siiani. Kuid see ei tähenda, et ma mõningal määral ei tunneks ega poleks kursis New Yorgis toimuvaga nagu iga professionaalne kunstikriitik. Rõhutan – teatud määral. Sest kõige selle põhjal, mida olen New Yorgi kunstielust lugenud/kuulnud, see mitte ainult ei näi olevat, vaid ongi põhjatu ja hoomamatu, ka tolles hiigellinnas elavatele kunstnikele/kriitikutele/kuraatoritele enesetele. Suuri nimesid ja staare teavad siiski kõik, peale kõige muu kannab vastava info levimise eest hoolt *art world*'i egomaniaklik kommunikatsioonivõrgustik ise. Viimase üks osa on seltskonnakroonika. Ning seltskonnakroonika ja olukirjelduse piiril pendeldabki sel aastal eesti keeles ilmunud raamat rahvusvaheliselt ilmselt skandaalseima kuulsusega eesti päritolu kunstnikust Kalev Mark Kostabist ühe ajalooks saanud New Yorgi alternatiivsema kunstiliikumise kontekstis.

Kui jätan kõrvale õigusteaduse doktori-kraadiga isetegevuslikust fotograafist auto-

ri ebaisikupärase kirjutamisstiili, tema mõnikord liiga banaalsed põhjendused ühe või teise autori puhul (näiteks Jean-Michel Basquiat, George Condo või Keith Haring) ja raamatu lugemist segava kaootilise struktuuri, on tegu üsna olulise dokumentaal-tosega ning eesti keeles esmakordse sissejuhatusega New Yorgi kunstielu, mida on vaadatud ühe algaja, kuid ambitsioonika kunstniku arenguloo taustal. Nagu ütlesin, on raamat oma mahu kohta natuke ebahütlane, kuid õpetusiva on seal ometigi kõigile kunstnikele, kes positsioneerivad oma tegevust *mainstream*'i suhtes alternatiivisena. Aktsionistide ja situatsioonistide kirjutusalual peaks see raamat kindlasti aukohal lebama, avatuna näiteks paarisküljelt 38–39. Et mahukas CV tõstab



võhiku silmis hoobilt iga kunstniku reputatsiooni, on aksioom (vt lk 42). Asjaliku lühiväevaate New Yorgi grafitist, millega East Village'i kunstitegemine oli nabanööri pidi seotud, leiab lk 84–85.

Peamiselt pakub Jones aga lõbusaid anekdoote, klatsi, kunstimaailmale lausa kohustuslikku vasakpoolitsetvat žargooni ja kodanlusele ülbelt nina pihta andmise strateegiaid, algteadmisi turundusõpetusest ja partisanlikust galeriipoliitikast ainsa eesmärgiga – läbi lüüa ja pildile saada. Seda mitte ainult ülekantud tähenduses: Kostabi poseerib raamatu igal fotol *keep smiling*'ut hoides.

Aga ikkagi, mis on selle dokumentaalsust taotleva raamatu mõte? Pealkiri lubab East Village'i kunstielu kõrgajastu kokkuvõtet, kuid kõrvaltvaatajale, kel puuduvad lisateadmised, jääb vähetuntud nimede ja galeriide rägastikus siiski kaunis palju arusaamatuks. Pigem postuleerib Jones, et kunstiline edu võrdub ennekõike ärilise eduga: keda ostetakse, on edukas, kelle nimi satub lehte, on kuulsus. Kasu nimel võib moraalseid ja eetilisi norme eirata, lihtsameelseid ninapidi vedada. Teiseks tõestab ta veenvalt, kuidas madalad kinnisvarahinnad tõukavad tagant dünaamilise, innovatiivse ja samas mitteformaalse kunsti-*scene*'i teket, mis hakkab paratamatult endale lõpuks kohta otsima ametlikus kunstielus.

East Village'i fenomeni kroonikalad ne ja mis sest, et subjektiivne kokkuvõtte võiks aga inspireerida analoogsete Eesti

kunstinähtuste dokumenteerimist. Selleks sobiks näiteks Tartu ülikooli kunstikabineti üks õitsenguaegu 1979–1985 või Eesti-Soome noorte kunstnike ühishäitused aastatel 1988–1991 kui täiesti omaette viljakas ja kordumatu periood kahe maa kunstisuhtluses.

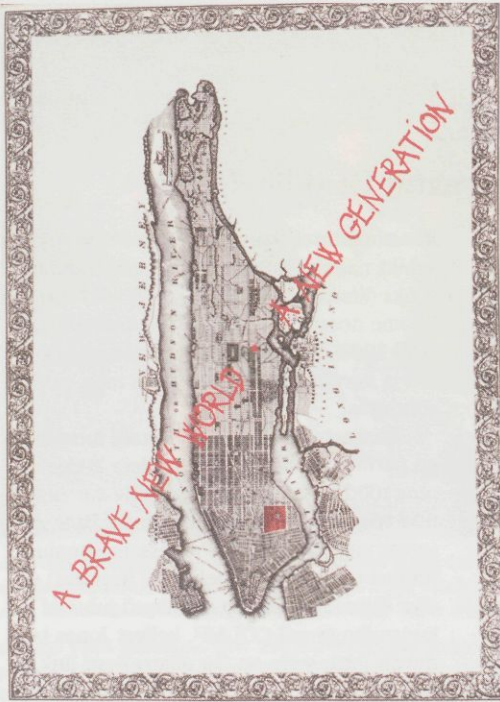
Raamatu toimetaja ja Kostabi loomingu parim kohalik asjatundja Heie Treier on oma tööd südamega võtnud ning varustanud teksti mitme tarviliku viitega. Paar väikesemat näpukat (näiteks renessansigeenius Raffael on saanud nimekujuks Raphael) ei riku üldmuljet. Ent East Village'i juhtival kunstnike grupil COLAB², kellest Jones korduvalt juttu teeb, on ka põgus Eesti link, ehkki toimumisajalt hilisem kui raamatu pealkirjas märgitud aastad.

Raamatu fotodel figureerib kaks kunstnikku, kelle töödele teksti autor mujal tähelepanu ei kingi. Need on skulptorid Linus Corragio (lk 41) ja Ken Hiratsuka (lk 81), kes mõlemad külastasid Tallinna 1990. aasta suvel, veel enne Kostabi enda Eesti-väisamist. COLABi rühma liikmed suhtlesid 1980. aastate teisel poolel aktiivselt Helsingi alternatiivse kunstirühmitusega Muu Ry ning viimase kutsel osalesid mõned COLABi liikmed ka 1989. aasta suvel Billnäsis koos Muu Ry ja eesti noorte kunstnikega (enamuses Rühm T liikmed) legendaarsel ühishäitusel "MUU YOU". Kuid Billnäsis ei pälvinud COLAB Eesti-Soome meedia suuremat tähelepanu³. Corragio ja Hiratsuka peatusid Soomes pikemalt ning veetsid järgmisel aastal koos mõne Muu Ry liikmega Tallinnas nädala soome ansambli Transistors pillimehe Micke Renlund purjeka pardal Pirita jahisadamas. Mäletan vahvat pidu Taso Mähari juures, Hiratsukat raiumas ühele Pirita kai kivile terve nädala müstilist ornament, Corragiot joonistamas inimesi ja linnavaateid. Laeval, Vene piirivalve valvealusel piiritsoonis, mängis Corragio kassettkis aga röp ja hip-hop, mida me varem polnud kuulnud ning mis mõjus meile nagu erutav kutsung New Yorgist.

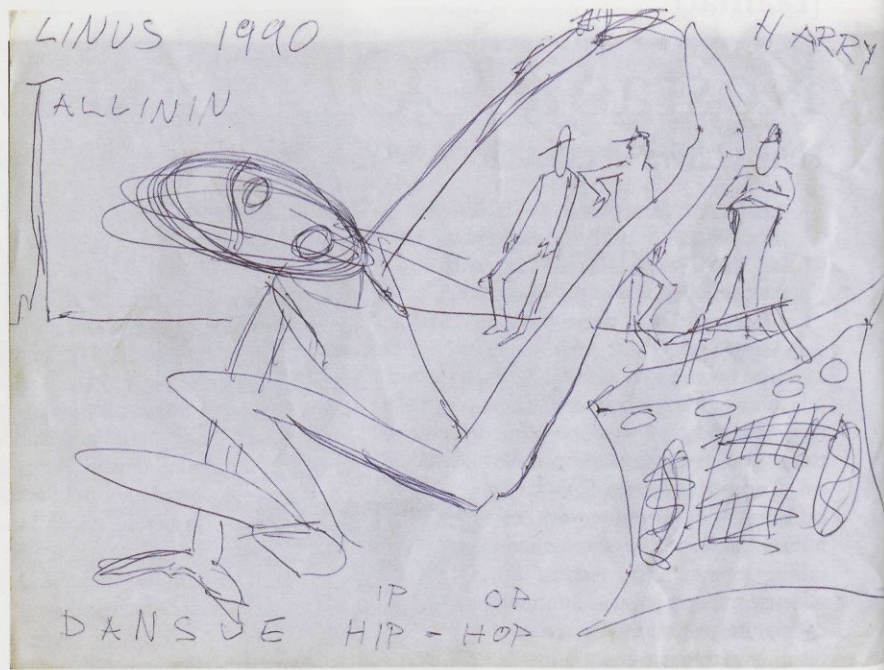
1 Kostabismid. (Teosest: Mark Kostabi. Upheaval. New York, 1985, tõlkinud Tõnu Tammets.) – Kunst 1989, nr 2.

2 Muide, asjalikult tutvustab East Village'i fenomeni teket 1980. aastate alguses ja COLABi osa selles vahetult pärast East Village'i õitsengu lõppu ilmunud John Grueni teos "Keith Haring" (New York, 1991, vt lk 44–45, 65). See on üks paremaid elulooraamatuid, mida eales lugenud olen, selle peaks tingimata eesti keelde tõlkima.

3 Vt Raoul Kurvits. Asjastamata kui asjastatav kunst Billnäs. – Kunst 1990, nr 1, lk 16; Irmeli Hautamäki. Hetki jostain muusta. – Taide 1989, nr 4, lk 32. Mõlemad loetlevad COLABi nime registreerivalt ainult näitusosaliste hulgas.



East Village'i näituse kataloog. Kopenhaagen, 1985.
Catalogue of the East Village exhibition. Copenhagen,
1985.



Linus Corragio joonistus. Tallinn, 1990.
Drawing by Linus Corragio. Tallinn, 1990.



TALLINN
and
1990



Ken Hiratsuka, Kärt Summatavet, M. H. & Aura Bifeldt, Laura Partanen, Kaijo Kansonen, Teemu Lehto, Outi Martikainen & Taru Blomstedt, Harry Liivrand, Miche Renlund, Taso Mähar, Linus Corragio.

FOTO PATRIK BIFELDT

Kostabi, COLAB and Estonia

Harry Liivrand adds an Estonian connection to the documentary art book on New York.

The exhibit "I've Never Been to New York," shown in Tallinn for the three months just prior to the collapse of the Soviet Union in the summer of 1988, was the first overview exhibition of young Estonian artists' works to be shown without prior censorship in the then Soviet Union. The exhibition was put together by five young curators who in their manifesto emphasized creative freedom and the rebellious attitude of youth. The event itself was a manifestation of Neo-Expressionism and style of expression influenced by performance art and graffiti. Participants included young artists from the Finnish artists' association *Muu ry*. It was but a few months earlier that I had first heard the name Kalev Mark Kostabi from an expatriate Estonian and saw reproductions of his works in an American magazine. At the time I was so impressed by his works that in my opening remarks as a curator of the exhibition I mentioned Kostabi among other young Estonian artists, referring to him as our insider in New York. The paradox here lies in the fact that Kostabi's written works reached Estonia long before his oil paintings; the (Estonian) magazine *Kunst (Art)* published his *kostabisms* accompanied by drawings¹ already back in 1989.

I've never been to New York. Not yet. But that's not to say I'm not somewhat versed in what goes on there, just as would be any professional art critic. The emphasis here being on somewhat, or to a certain degree. That is because based on everything I have read and heard about the art world in New York, not only does it not exist – it is unfounded and intangible even to the very artists/critics/curators who call the giant city home. Nonetheless, the big names and genuine stars are known to all. In addition to everything else, dissemination of relevant information is taken care of by none other than the egomaniacal communication network of the art world. One part of this network is upheld in the form of societal columns. It is here, balancing on the borderline between societal columns and the descriptive narratives of the Living section, that we find the recently published Estonian translation (2006) of a book introducing Kalev Mark Kostabi, possibly the most controversial artist of Estonian origin to make history in the context of New York's alternative art movement.

The notion that this voluminous resume might improve the reputation of all artists in just one shot is an axiom (see page 42). A practical summary of New York graffiti, which is connected at the very umbilical cord with art emanating from the East Village, is found on pages 84 and 85.

Putting aside the common writing style of the amateur photographer-turned-author with a doctorate degree in law and his at times overly banal arguments regarding one or another author (e.g. Jean-Michel Basquiat, George Condo or Keith Haring) and disregarding the book's chaotic structure that interferes with a smooth reading, the book at hand is quite a significant documentary work. It for the first time provides an Estonian-language introduction to the art world of New York, this on the backdrop showcasing the rising career of a young but ambitious young artist. There is a lesson to be learned here for all artists who position their work as an alternative to the mainstream. This book, opened to the galley of pages 38 and 39, should occupy a prominent place on the desk of all actionists and situationists. For the most part, however, Jones offers fun anecdotes, gossip, and leftist jargon that has become downright obligatory in the art world, mixing in strategies for giving the middle class an arrogant slap in the face as well as some basic marketing lessons and partisan gallery politics, these for one purpose and one purpose only: to break through and be caught on film. This is true not only metaphorically speaking; Kostabi flashes the 'keep smiling' pose in the book's each and every photograph.

But still, what is the objective of this book in its efforts to serve as a documentary? The title promises an overview of the East Village art scene in its heyday, yet the tangled mass of lesser-known artists and galleries remains largely impenetrable to the casual observer who lacks the necessary background knowledge. Rather, it seems Jones is postulating that artistic success equates first and foremost with financial success. The artist who sells is successful; the artist who makes headlines is famous. Moral and ethical norms may be disregarded in the name of success, the simple-minded can be taken for a ride. Secondly, he presents a convincing case for the correlation between low real estate prices and the emergence of a dynamic and innovative yet informal art scene, which will eventually, perhaps unwittingly, seek a place in the recognized art world.

This chronicle-styled albeit somewhat subjective report could also serve to inspire documentation of analogous Estonian art phenomena, such as the blossoming of the Tartu University Art Room in 1979–1985 or

the joint exhibitions of young Estonian and Finnish artists in 1988–1991, a period both unique and completely productive in its own right in the artistic relations between the two countries.

Heie Treier, editor of the book's Estonian translation and also the foremost local Kostabi expert, has approached this job with great heart, supplementing the text with several notations. The few small oversights (e.g. renaissance genius Raphael is Raffael in the Estonian context) do nothing to diminish the overall impression of the book.

Among other notes, it should be added that COLAB², the leading artists group of the East Village, also mentioned by Jones, has a small Estonian connection, as well.

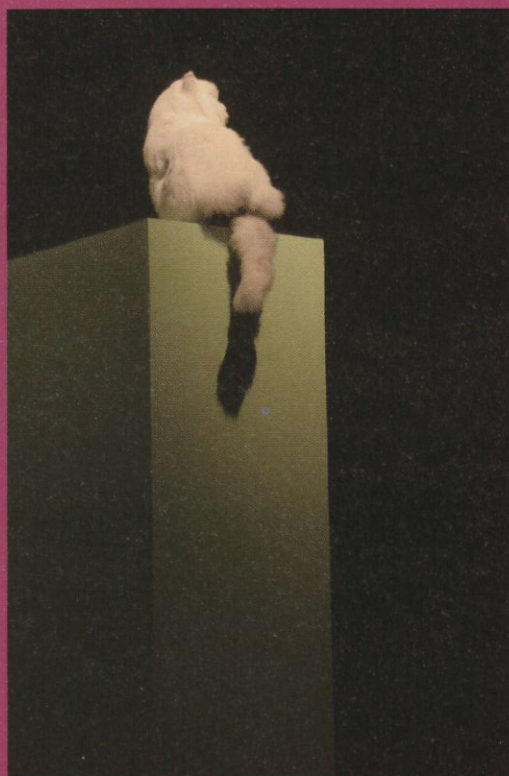
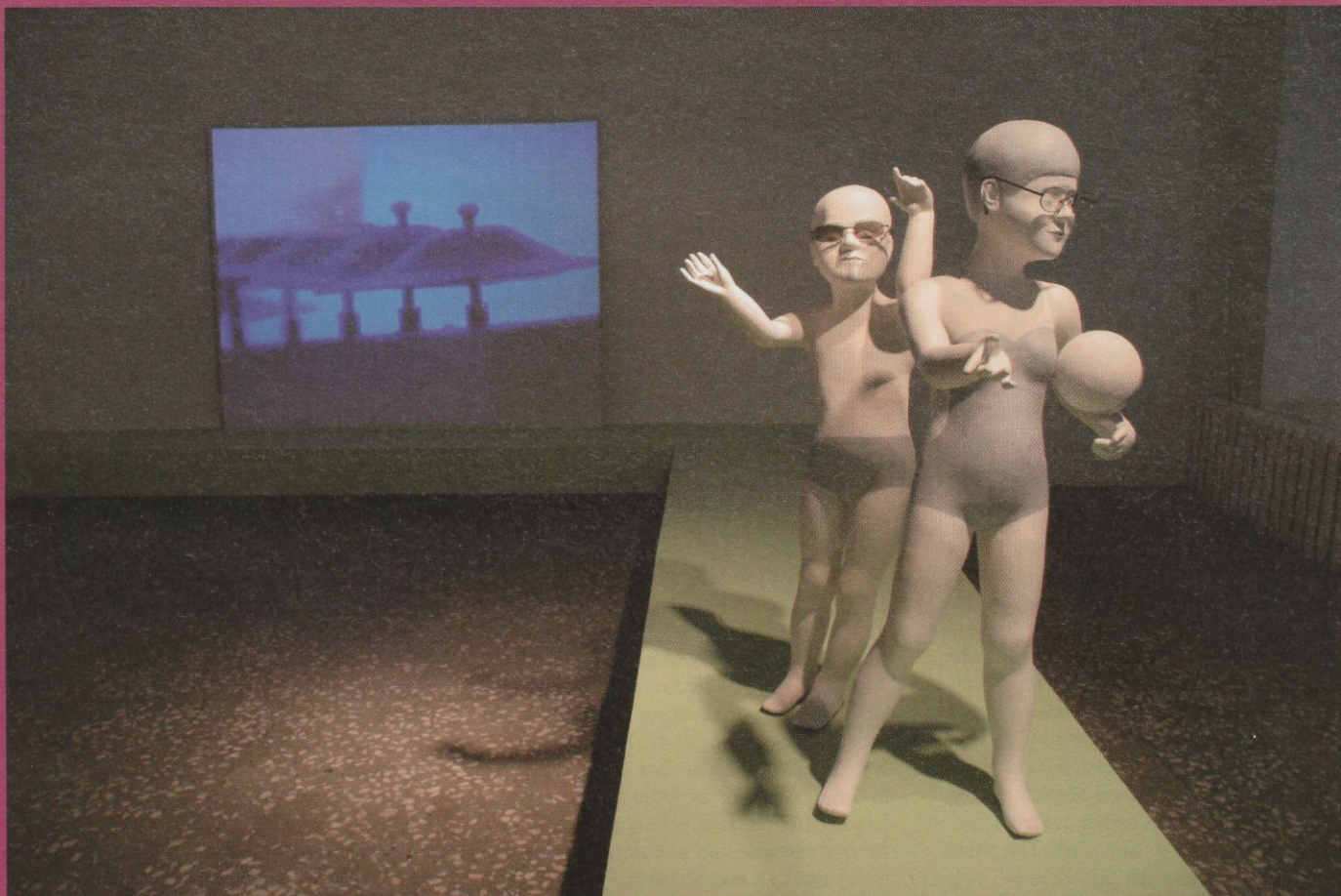
Photographs in the book include two artists who are not given any specific mention within the text of the book. They are sculptor Linus Corragio (p. 41) and Ken Hiratsuka (p. 81), who both visited Estonia in the summer of 1990, even before Kostabi conducted his first visit to Estonia. Members of COLAB group were in active contact with the Helsinki-based alternative art association *Muu ry* and, at the invitation of the Helsinki group in the summer of 1989, COLAB members participated with *Muu ry* and a number of Estonian artists (primarily members of the *Rühm T* group) at the legendary exhibition *MUU YOU* in Billnäs, Finland. Nonetheless, COLAB went without larger recognition by the Estonian and Finnish media in Billnäs at the time³.

Corragio and Hiratsuka made it an extended visit to Finland, and took a week-long visit to Tallinn with members of *Muu ry* in the following year; they were guests aboard the sailboat belonging to Micke Renlund of the Finnish band 'Transistors', which was anchored at the Pirta Yacht Harbor. My recollections of those days include an enjoyable party at the home of Taso Mähar, Hiratsuka spending the better part of the week hammering a mystical ornament into a rock on Pirta wharf, and Corragio sketching people and scenes of the city. Aboard the sailboat, in the border zone under the jurisdiction of the Soviet border guard, it was from Corragio's cassette player that we first heard the sounds of rap and hip-hop music, an experience that had an effect akin to a tintillating siren from New York.

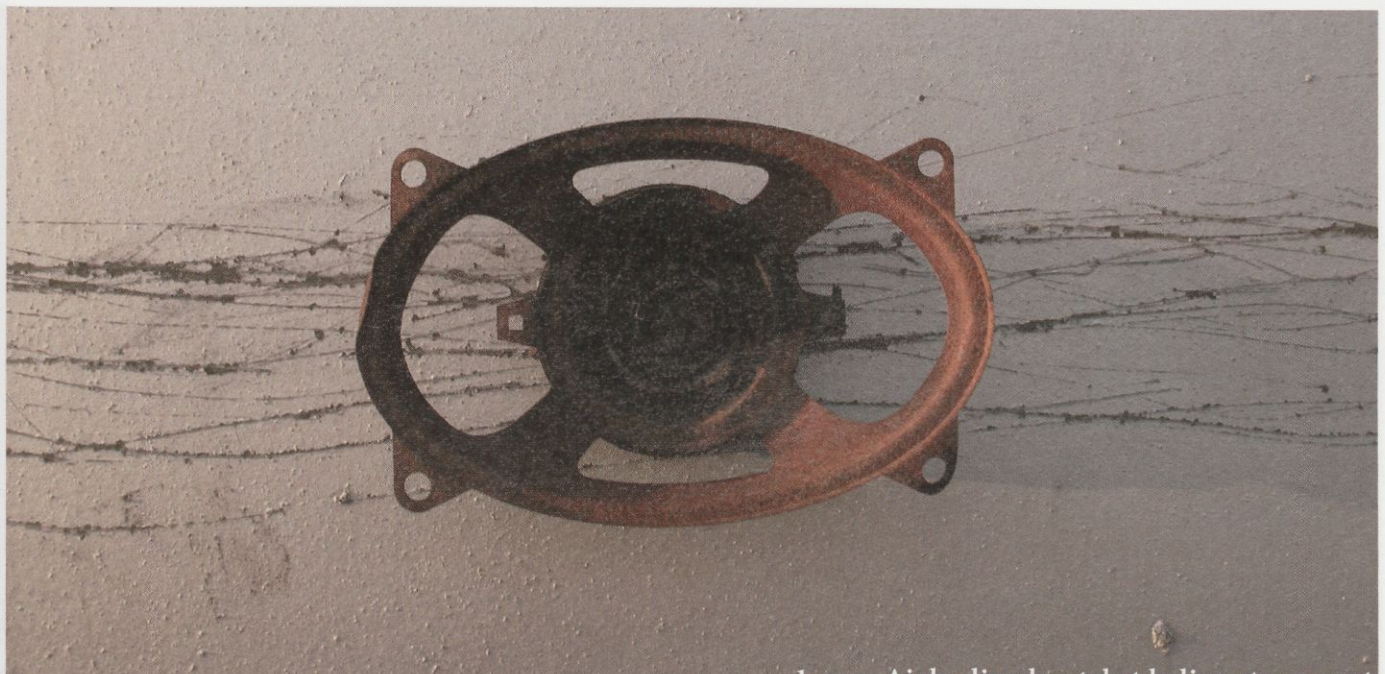
1 *Kostabismid*. – *Kunst* 2, 1989. From: Mark Kostabi. *Upheaval*. New York, 1985; translated by Tõnu Tammets.

2 As an aside, John Gruen's book "Keith Haring" (New York, 1991; see pp. 44-45, 65) gives a good overview of the emergence of the East Village phenomenon in the early 1980s and the influence of the COLAB group immediately after the bloom of the East Village. The book on Haring is one of the best biographies I've ever read.

3 In Raoul Kurvits's Estonian-language magazine *Kunst* (No. 1, 1990, p.16) as well as Irmeli Hautamäki's Finnish-language magazine *Taide* (No. 4, 1989, p. 32), the only mention of the COLAB group is found amongst the list of registered participants.



Mari & Kaarel Kurismaa. Die Zweite Unschuld (Teine süütus / Second Innocence).
Ku Linnagalerii, 21.04.–07.05.2006.



Helikunsti eri

1. osa. Ajalooline kontekst heli vaatenurgast
2. osa. *Sound Art* MoKSis
3. osa. Helikunsti-eri audio CD

Mõelgem lainetele, energiatega liikumisele, korduvustele, mis koonduvad ruumis ühte punkti, ja aine organiseerumisele... mürale, mida me kuulame, mille väe mõjul me liigume ja millele vastame. See siis ongi heli mänguväli.

Mis see on, mida me kutsume *sound art*'iks? Heli on raskesti tabatav meedium. See on mittemateriaalne. Aga kas ikka on? Seda võib näha ja tunda ainult erilistes tingimustes. Välismaailma vahendamisel on igapäevaelus kuulmismeelel sama tähtis roll kui teistelgi meelidel. Mis tõukab mõnesid inimesi kasutama heli kunstilise väljendusvahendina? Kuidas teha vahet helikunstil ja muusikal? Enne 1990ndaid, kui *sound art*'i mõiste ilmus esmakordselt ajalehtedesse, konverentsidele, rahvusvahelistele muusika- ning kunstifestivalidele, vahet eriti ei tehtud. Läks veel kümme aastat, enne kui *sound art* ilmus aktsepteerituna rahvusvaheliselt tunnustatud näitustele. Isegi kui see on saamas ametlikku tunnustust kunstiväljendamise laiemas kontekstis, käivad heli üle peetavad debadid ja diskussioonid ikkagi edasi. Mu enda ja kolleegide puhul vastab see kindlasti tõele, isegi pärast kümneaastast tegelemist heliga (sügavamale kaevudes leiab arvukalt kunstnikke, kes on heliga interdistsiplinaarselt tegelnud veelgi pikemat aega). Püüan läheneda selle nähtamatu meediumi paljudele aspektidele sellelt rikkalt ja viljakalt pinnaselt. Ehkki materjali, millest infot ammutada, on palju, ei puudu käesoleva erinumbri koostamisel väljakutse. Töötades heliga eri kontekstis (USA, Lääne- ja Ida-Euroopa), olen kogemuste põhjal kohanud väga vähe konsensust ses osas, mis on tegelikult helikunst. Valdkonda on defineerinud paljud praktikud, aga igaüks on teinud seda oma mätta otsast vaadates. Sellepärast näen teemapüstitust, mis on *sound art*, pigem avastustele avatud alana, mitte püüduna anda kindlat definitsiooni. Heliga töötavate inimeste nimekirja võib näida uus, aga viited heli kunstilise kasutamise kohta ulatuvad tagasi modernismiajastu algusesse. On palju ajaloolisi trajektoore, sageli võrsuvad need individide või gruppide hulgast, kes võivad olla seotud isegi vastandlike taotlustega, kas poliitilise eneseväljenduse äärealadega

või tehnoloogilist innovatsiooni arendavate ettevõtete. Silmas tuleb pidada ka meediumi olemust. Selle immateriaalsuse pärast on helikunsti võimatu trükivormis reprodutseerida või kujutisena esitada. Sellepärast olen äärmiselt tänulik võimaluse eest lisada ajakirjale CD. Plaadi eesmärk on illustreerida helikunsti praktikat Eestis, aluseks üks kindel trajektoor – MoKS Lõuna-Eestis. Lõpuks on väljakutse ka helist rääkimine ja selle verbaalne kirjeldamine, kui me heli parajasti ei kuule. Tekib vajadus arendada välja vastav keelekasutus, et mõistete ja ideid selgemalt väljendada. Siin olin silmitsi arvatavasti suurima väljakutsega. Eestis elava välismaalase pean tekstide kogumisel paljuski lootma oma emakeelele (milleks on inglise keel), nii et olen väga tänulik koostamise käigus saadud nõuannetele ja tõlkele. Minu eesmärk ei ole esitada autoritaarset vaadet heli kasutamisele kunstis ega pakkuda *sound art*'i ametlikku ajalugu (mida ei olegi olemas). Pigem soovin näidata, et *sound art* võib pakkuda suurel hulgal kasutusvõimalusi nagu mis tahes kaasaegne meedium (video, maal, *performance*, skulptuur jne). Helikunsti eri püüab inspireerida nii noori kunstnikke kui ka kogunud professionaale, tõsta teadlikkust selle unikaalse meediumi suhtes ning näidata heli tähendust kunsti sensoorsel kogumisel üldse. Seda öelnud, murdkem vaikus ja sisenegem mürasse, et kuulata ja näha, mis on kuulda.

John Grzinich

Kõik eestikeelsed tõlked on teinud Evelyn Määrsepp.

English version can be found online at: <http://maaheli.ee/>

a mixed history of sound



modernism

industrial age

WWII

Post-War

- 1877 phonograph is invented by Thomas Edison
- 1895 Early wireless transmissions of sound
- 1913 Italian Futurist Luigi Russolo publishes *The Art of Noises*
- 1916 DADAist Hugo Ball presents *Poème Simulatane* at the Cabaret Voltaire
- 1922 Arseny Araamov conducts *Symphony of Sirens* in Baku
- 1920s "Golden Age of Wireless" in Radio broadcasting
- 1929 Edgar Varèse attempts to liberate sound with his unrealized *Symphony Espace*
- 1933 Musique Concrete, "Weekend" by Walter Rutman
- 1939 John Cage's *Imaginary Landscape No.1*
- 1948 Pierre Schaeffer completes the Musique Concrète piece *Etude aux chemins de fer* in Paris
- 1948 LP record goes on sale
- 1945 Trinity test of the first nuclear weapon
- 1947 First human breaks the sound barrier
- 1868 Lautreamont's dream in *Les Chants de Maldoror*: "A fifth sense was born to me"
- 1948 LP record goes on sale

Enne ja pärast vaikust?

John Grzinich

Helikunst – žanr, stiil või teadusharu?

Sound art ehk helikunst on mitme nimega olevus. Selles mõttes võib vaielda, kas *sound art* kui defineeritav valdkond üldse eksisteerib või mitte. Heli on olnud seotud paljude teiste kunstivaldkondadega, mõnedega rohkem kui teistega, aga see on alati nende äärealadel ja vahepeal. Läänud sajandi vältel on heli olnud lähedalt seotud paljude sotsiaalsete, poliitiliste ja kunstiliikumistega. Rohkem kui omaette alana, on heli sageli seostatud lihtsalt teiste kunstipraktikate, meediumide ja muusikažanridega ristuvate kultuuride osana.

Traditsioonilise muusika raames ei eristu heli paljude inimeste puhul muudmoodi kui stilistiliselt. Heli on jäänud elutuks ja funktsionaalseks faktiks, valju või vaigse tugevusega helilainete kollektsiooniks, ometi on tarvis muusikat, et heli oleks organiseeritud väärtuslikesse vormidesse ja esteetiliselt ilusaks. Aga millepärast on kogu modernismiajastu vältel tahtnud heli end murda vabaks muusika ajaloolistest piirangutest ja olla aktsepteeritud teiste loominguliste meediumide hulgas. Pealegi, heli omaduseks

on see, et seda ei saa mahutada raami või ruumi. Viimaks on heli leidnud mooduse, kuidas end teisel viisil manifesteerida: kas läbi teiste (elektrooniliste) meediumide või pragudena traditsioonilise muusika raames. Osaline nimekiri võiks sisaldada alljärgnevat, aga ei ole sellega piiratud: *audio art, sonic art, radiophonic art, soundscape research, experimental music, field recording, noise music, sound design, electro-acoustic music, acoustic ecology, deep listening, film sound, generative music, electronic music, musique concrete, computer music, cybernetic music, networked music, minimal music, spoken word, installation art, kinetic art, mechanical instruments, dynamic sculpture* etc. Kõigil neil valdkondadel on kompleksne ja rikas ajalugu, aga nende kõigi tuumaks on seos heli kui loova meediumiga. Nii et igasugune helikunsti definitsioon võib sisaldada ühte või rohkem mainitud määratlustest. Aga palju tähtsam kui mõelda definitsioonidest ja mõistetest oleks siinkohal vaadelda heli tähendust laiemat, kuidas on see hiljuti sulandunud mitte ainult kunstiga, vaid ka teadusega ja sotsiaaluuringute valdkondadega.

1965 Stere Reich *It's Gonna Rain* for tape1980s *International Cassette Underground*
- home recording blossoms1952 Works by John Cage: 4'33", *Williams Mix*, *Imaginary Landscape No.5*1977 Alvin Lucier *Music On A Long Thin Wire*1961 Tape loop piece *Mescaline Mix* by Terry Riley1961 John Cage publishes *Silence*

1965 Robert Moog's Synthesiser

1980s MAX software written by Miller Puckette at IRCAM
refined later by David Zicarelli1970s Harry Bertoia's *Sonambient Sound Sculptures*1956 Karlhinz Stockhausen's *Gesang der Jünglinge*

1960s-1980s FLUXUS sound works by Alison Knowles, Philip Corner, George Brecht, Nam June Paik and Dick Higgins

1958 Iannis Xenakis designs the Philips pavillion for the Brussels International Fair
for Edgard Varese's *Poeme Electronique* with 425 speakers

1980s Digital Audio comes to the PC

1967 Hans Jenny publishes Vol.1 of *Cymatics: The Study of Wave Phenomena*

Vaikus ja müra

Selleks, et minna ajas tagasi ja leida üks kindel "helikunsti liin", oleks tarvis pigem teaduslikku uurimismeetodit avastamaks mustreid ajaloo ääretus kaootilises müras, kus muidugi võib ja võib ka mitte leida seda, mida otsitakse. Nii et kust alustada? Millisest ajaloo punktist algab arusaamine helist kui omaette fenomenist?

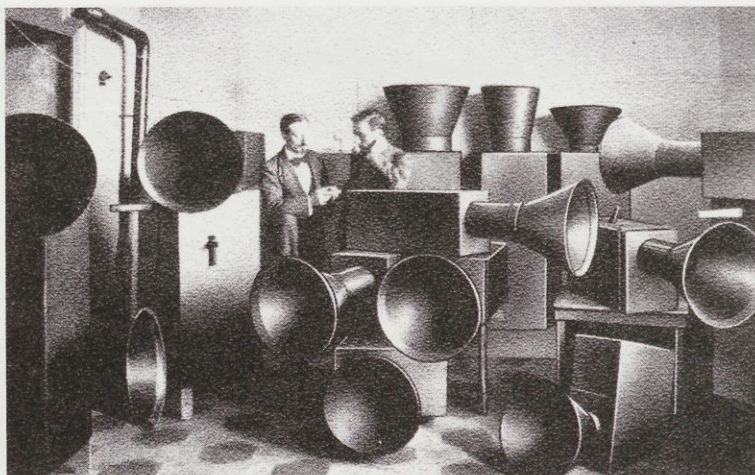
1913. aastal kirjutas itaalia futurist Luigi Russolo manifesti pealkirjaga "The Art of Noises" ("Mürade kunst"), mis on modernismiajastu kaardil selge tähis. Selles lühikeses ja siiras teoses ülistab Russolo oma ajastu uuendusi, mis seotud masinate ja sõidukitega, mis tekitavad kompleksseid helisid ja mürasid. See vastleitud rõõm mürast väljendab suhtumise muutust, võrreldes traditsioonilise vaatega muusikale. See on katse puhastada heli, lammutada see laiali harmoonia ja rütmi elututeks komponentideks. "Tänapäeval taotleb muusikakunst kõige kriiskavamat, kõige imelikumat ja kõige ebakõllalisemat helisulamit. Nõnda jõuame **müra helini**. See **muusikarevolutsioon toimub paralleelselt inimtöajõu osasaamisega üha kasvavast masinavärgi vohamisest**. Suurte linnade trampivas õhustikus, nii nagu ka kunagises vaikes maakohas, loovad masinad tänapäeval nii suurel hulgal erinevaid mürasid, et puhas heli, oma väiksuses ja monotoonsuses, ei ärata enam mingisugust emotsiooni."¹ Russolo illustreerib kaasaja muusika ebaõnnestumist industriaalajastu saavutuste tähistamisel. Ta näitab, kuidas inimesed peaksid leidma naudingut igas võimalikus kuuldavas helis ja mürade kombinatsioonid. Futuristide stiilile kohaselt kutsus

manifest üles tegutsema. See kutsus üles reageerima instrumendide iganenud kasutamisele traditsioonilistes kontserdisaalides, kohtades, mida Russolo nimetab "aneemiliste helide hospitaliks". Ja loomulikult poleks manifest täielik ilma hävitamise ülistuseta, kus ta tsiteerib poeet Marinetti kirja ülevate sõjamürade detailse kirjeldusega. Futuristide unistusest sai Euroopa ja ülejäanud maailma tõelisus. Ligi pool sajandit, mis järgnes teosele "The art of Noises", oli inimkond silmitsi ajaloos ennenägematute sõdade kurdistavate kõladega. Leidus neid, kes hakkasid tormis vaikus otsima.

1952. aastal lõi ameerika helilooja John Cage "helita" muusikateose "4'33" ", kus esitaja istus vaikselt klaveri ees, publik aga vaatas ja oletatavasti kuulas. Teose helid ei tulenenud mitte esitaja mängust, vaid pärinesid ümbritsevast ruumist ning olid seega nõrgad, hetkelised, juhuslikud. Cage'i kavatsuseks oli nihe tajus, pöörata vaataja tähelepanu keskmis olevalt muusikateoselt kõigele muule ümbruskonnas. Kõige selle tulemusena pidanuks kuulajaskond lõpetama vaatamise ja hakkama tegelikult kuulama. Kümme aastat hiljem avaldas Cage oma kurikuulsa teose "Silence", kontseptsiooni, mis vihjab müra antiteesile, mille järgi helid ja inimese vaim on maailmas paigalseisus. Kujutan ette, et Cage ja paljud teised, kes tõusid esile II maailmasõja äärmiste purustuste ja *American dream*'i teostumise taustal, ei otsinud taas üht lärmakat lahendust, vaid tasast hetke, vaikset punkti maailma mõtestamiseks. Cage kirjutas, et "helilooja peaks jätma püüdluse kontrollida heli, puhastama oma vaimu muusikast ja hakkama avastama selliseid vahendeid, mis lubaksid helidel olla nemad ise, mitte aga inimese loodud teooriate vahend või inimlike

1 Luigi Russolo. The Art of Noises, 1917, lk 5.

2. juunil 1913. aastal Modenas Storchi teatris selgitas ja demonstreeris futuristlik maalikunstnik ja “The Art of Noises” (“Mürade kunst”) looja Luigi Russolo 2000 inimese ees esmakordselt erinevaid mürainstrumente, mida ta oli koos maalikunstnik Ugo Piatti’ga leiutanud ja ehitanud. Kohe pärast seda mälestusväärset õhtut asus Russolo taas tööle, et oma mürainstrumente täiustada ja luua neli esimest “Müravõrgustikku”. Neid esitati mürainstrumentidega esimesel mürakontserdil Milano Red House’s 11. augusti õhtul. Suurde halli, selle kummalise orkestri ümber, kogunesid futuristide grupi liidrid ja paljud Itaalia tähtsamad ajakirjanikud. Nelja erinevat “Müravõrgustikku” tervitati entusiastliku aplausi ja hurraadega. Kuna ükski tolleaegseist instrumentidest ei ole säilinud, ei ole selge kuidas need instrumendid müra tekitasid.



sentimentide väljendus.”² Mõned Cage’i ideed jagavad Russolo omi, seda just arusaamas helide abstraktsuse kohta (sarnaselt abstraktsete ekspressionistide visuaalsete ideedega) ühe tähtsa lisandusega, milleks Cage’il oli heli puudumine, vaikus. Aga iga vaikus on ajutine ja võib eksisteerida vaid isoleeritud tingimustes.

1960ndate lõpus oli vähe aega, et peatuda ja kuulata või isegi näha, mis ümberringi toimumas. Läänes oli kuulda suurt lärmi seoses laialt levinud sotsiaalsete ja poliitiliste ülestõusudega, millise müra vastu võis võidelda veelgi suurema müraga, keerates valjemaks *rock’n’roll*’i. Idas võis näha jällegi teistsugust äärmust. Nõukogude võimustruktuuri toores sõjaline jõud proovis summutada oma valjuhäälese, laiaulatuslikult toodetud ja levitatud ideoloogilise müraga paljusid hääli, mis kostsid nii väljast kui ka seestpoolt müüri. Sellise ainuma hääle konstrueerimine oli katse tühistada erinevused ja asendada need uue modernistliku ideaaliga, totaalheliga, mida võis leida tootmissümfooniates ja industriaalmasinavärgis. Aga nüüd me teame, et kusagil külma löhe jäätunud vaikus, suurte jõudude vahel, kuulasid mõlemad pooled teineteist, vaikselt ja palju hoolikamalt, kui keegi varem oli kuulanud.

Enne kui mõista vaikust, peab ehk aru saama mürast laiemas tähenduses. Siinkohal võib tagasi vaadata hilistele 1970ndatele ja varastele 1980ndatele, kui hakati hulga uute teadus- ja sotsiaalteooriate toel käsitlema müra väga erinevatest vaatenurkadest, need vaatlused ja arusaamad mõjutasid ka kultuurisfääri. Tunnustatud prantsuse majandusteadlane ja teoreetik Jacques Attali kirjutas teose “Noise: The Political Economy of Music”. Tegemist on sügavalt kriitilise vaatega mõjudele, mida kapitalism avaldab meie muusikalistele arusaamadele ja suhtumisele muusikasse. Attali hoiatab, et muutes iga aspekti muusikaks, muutes iga muusikakujulise kultuurivormi turumajanduse tarbekaubaks, tekib oht vaigistada muusika sügavam tähendus ja hävitada seeläbi selle tähtsus ühiskonda ühendava sotsiaalse koodina. Attali kirjutab “...me peame aluse panema kahele asjale: esiteks, et müra on vägivald: see segab. Teha müra tähendab ülekannet segada, ühendus lõpetada, tappa. See on mõrva simulaakrum (sarnandkuju). Teiseks, et muusika on müra kanaliseerimine (*channelization of noise*) ja järelikult ohverdamise simulaakrum (sarnandkuju). Seega on see sublimatsioon, ühtaegu kujuteldava hullemaks muutmine kui ka sotsiaalse korra ja poliitilise integrat-

siooni loomine.”³ Attali tuletab meelde, et (majandusliku) müra uute vormide lisamine muusikaliste koodide iidsetesse rollidesse võib avaldada äärmuslikku mõju sotsiaalsetele koodidele, mis põhjustab rohkem juhuslikke lõhestavaid kordasid ja lõpuks kokkuvarisemise.

Müra kui keskne teema ei olnud üldsegi ainulaadne. Attali toetus suuresti teadusmaailma keelele, kus mürast oli saamas möödapääsmatu tegur füüsilise, keemilise ja bioloogilise maailma analüüsimisel. Lihtsakoelise arusaama järgi vaadeldakse müra traditsiooniliselt kui tahtmatut heli, kui teatud saastatust. Müra täpsem kirjeldus viitab häirivatele signaalidele, seda esineb paljudes valdkondades, alates elektroonikast kuni neuroteaduseni.

Bioloogid märkavad ja jälgivad müra, mis vallandub neuronite elektrokeemilistes signaalides üsna samal viisil, kui insenerid möödavad müra audio- ja videosignaalides. Mürasignaalid võivad olla soovitud või soovimatud, olenevalt tingimustest, kus need ilmnevad. Aga fakt jääb faktiks – müra on iga süsteemi osa. See on ka üks printsiipidest informatsiooniteoorias kui vahendis “...müra eraldamiseks informatsiooni kandvatest signaalidest, et jälgida komplekssete süsteemide infovoogu, harutada süsteem sõltumatuteks või pool-sõltumatuteks aläsüsteemideks...”⁴ Vaatamata sellele, et teaduslik arutlus selles vallas muutub ülitehnilisteks, on oluline teada, et müra mõju looduslikele või kunstlikele süsteemidele on pingeline uurimis- ja arutlusteema. Nii ülekantud kui otseses tähenduses oleme kõik osa mürast samapalju, kui müra on osa meist. See on oluline tegur mõistmaks heli kui tervikut.

Sõltumatu muusika või muusikaline sõltumatus?

Aga Attali müraefekte oli tunda ka väljaspool intellektuaalidele muret tegevast maailma. Peavoolu kultuuri äärealadele tekkis teatavat tüüpi sotsiaalne müra. Üha rohkem ja rohkem inimesi tegi filosoofiaga omaenda müra, mis ajas juured muusika *underground*’i kõikjal läänes. Termin “punk” tähendab algajat või amatööri ja sellega sildistati 1970ndate keskel hulka New Yorgi *rock*-bände, kes ei näidanud üles “tõelist annet” ega hoolinud “tõsise” muusika tegemisest.

3 Jacques Attali. Noise: The Political Economy of Music, 1977, lk 26.

4 Krippendorff. Principia Cybernetica Web: <http://pespmc1.vub.ac.be/>

2 John Cage. Silence. 1961. lk 10.

Tolle aja New Yorgi pungikogukonnast kasvas välja ülemaailmne nähtus. Tolle aja üht peamist bändi Ramonest kritiseeriti pidevalt ja kriitikud kandsid nende muusika maha kui väärtusetu müra. Sellest hoolimata läks bänd edasi ja tegi pikaalalist karjääri, nende laulud olid kiired, lihtsalt struktureeritud ja jõudsid otse asja mõtteni. Nende albumid olid toodetud vähese eelarve või üldse ilma selleta ja nende kontserdid põlesid omaenese muusikaenergiast. See oli täielik kontrast tolle aja peavoolu *rock*'i superstaaride megateatraalsetele lavaproduksioonidele. Paljud inimesed tunnustavad pungi tõusu kui vastureaktsiooni muusika komertsialiseerumise ja tarbekaubastumise vastu. Nii see paljuski oligi, aga punki kui liikumist hoidis peale stiili ja muusika alal idee ja arusaamine, et igaüks võib teha omaenda muusikat omaenda viisil. Muusika tegemiseks ja müümiseks ei ole sul vaja tööstust, või kui, siis võid sa ise olla selle looja ja haldaja.

Suur osa sellisest filosoofiast on mõjutanud paljusid helieksperimentide valdkondi tollest ajast praeguseni. 1980ndatel tekkis aktiivne liikumine, mida tuntakse nime all *cassette underground*. Rahvusvaheline võrgustik tootis ja kauples omavahel omaloodud muusikaga. Palju sellest materjalist sisaldas muusika- ja helieksperimente, mida ei leidunud kusagil peavoolu muusikatööstuses. Esseekogumikus, kus on vaatluse all kassetifenomen, kirjutab Steven Jones: "Kassetid lubavad muusikutel saada moodsaks ühemehebändiks – mitte ainult sellepärast, et saab kergesti mitmerealiselt salvestada (*multi-track recording*), aga ka sellepärast, et see on massimeedium, mis teeb võimalikuks individuaalse

kontrolli."⁵ Nii sündis palju sõltumatuid plaadifirmasid, nn *independent label*'eid, mille eesmärgiks oli välja anda magnetkassetidel, LPdel ja CDdel aktiivsemate kunstnike töid. Samasuguse sõltumatu vaimuga loodi oma ajakirjandus, mis kajastas seda laadi muusikat. Väikesed koopiamašinaga paljundatud ajakirjad, tuntud kui *zines*, avaldasid muusikaartikleid ja -ülevaateid, samuti käsitlesid muid teemasid, mis ajakirja toimetajail olulised tundusid. Võrgustikulaadse suhtlusvormi kirjeldamiseks kasutati laialdaselt mõistet *network*. Siinkohal on oluline märkida, et selline tegevus aimas ette Internetti, edastades seda peaaegu et dekaadi võrra. Võrgustik oli aktiivne vahetuspraktika väljaspool tsentraliseeritud ja kommertslikke levikanaleid.

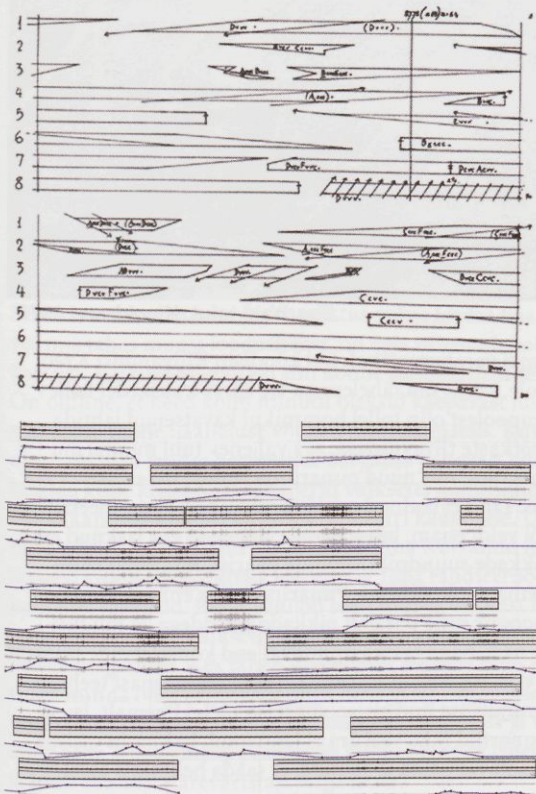
1980ndate *underground*'i isoleeritud müraaigud levisid Interneti-ajastul viimaks üle maailma. Võrgustikuna toimiva inimkonna ajastul võib igaüks, kes on ühendatud, oma töid toota ja levitada. Avatud infojuurdepääsuga võrgustikus levib iga vähemgi süsteemi müra ja see on tajutav igas süsteemi punktis. Infoülekanne hetkeline akt ise jääb vaikseks, ent igaüks, kes asjaga seotud, on osatäitja ja igaüks ise valib, mida ta tahab kuulata ja kuidas. *Sound art* on sündinud seda laadi unikaalses infovõnke kontekstis. Kui vaadata ajaloolises perspektiivis, siis on helide kunst eksisteerinud alati keset müra ja vaikuse spektrit, aga enne kui võisime kuulda heli ja sellest aru saada, pidime jõudma arusaamisele helist väljaspool meie kontrolli selle meediumi üle.

5 The Cassette Mythos, Autonomedia 1990.

Siis ja praegu

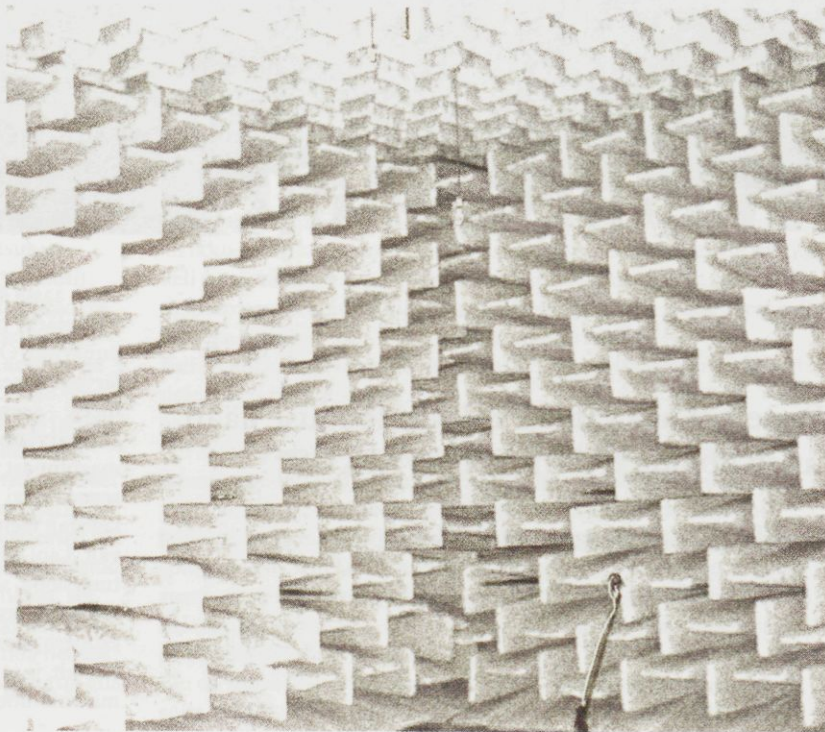
Ülal- John Cage, graafiline partituur "Williams Mix" linditeosele, 1952.

All- Graafiline kasutajaliides mittelineaarsele helimontaaži tarkvarale.



Müra ja vaikuse piirid

1940ndail aastail sisenes John Cage helisummutatud ruumi (*anechoic chamber*) Harvardi Ülikoolis, lootes mitte midagi kuulda, aga selle asemel kuulis ta omaenda vereringe ja närvisüsteemi häält. See kogemus andis inspiratsiooni kuulsale "vaikuse" kompositsioonile 4'33".





Looduse aabits

Saarnaki laiul. Kevadsuvi 1979.

Enne kui hakkame kuulama looduse hääli, tuleb õppida KUULAMA VAIKUST!

Fred Jüssi otsib elusat vaikust.

1980. aasta 4. mai varahommikul, kui kõndisin Külvandust Kreo Väikejärve poole, köitis mu tähelepanu tee ääres kuuskedel laulev punarind. Õigupoolest olin tollel hommikul kavatsenud jahtida järvede ääres sõtkaste tiivavilinaid, aga valjenev tuul muutis mu meele – seesama tuul, mis nüüd punarinna laulule nii erilise kõlavärvi andis. Lind ei laulnud eriti kõrgel, vahest tosin meetrit maapinnast või veidi enam, lubas endale läheneda ega lasknud end segada isegi pikkade suundmikrofonide paarist, mis nüüd lausa lagedalt teelt tema poole sihtisid. Punarind laulis ennastunustavalt. Laul oli hoogne ning parajalt pikkade pausidega, ja kui tuli tuulehoog, siis näis, nagu laseks linnuhääl end kuuselatvade tasasest mühast kaasa viia, päriselt ühes kanda. Tegin sealt samast teelt esimese paariminutilise lindistuse, siis teise veelgi ligemalt, lausa puu alt, ja et punarind ikka veel ära ei lennanud, hakkasin otsima mikrofonidele sobivat paika ja suunda, et saada helipildis meel-



Peeter Ujevaku

Haeska. Lindude sügisrände aeg 1983.

divam vahekord oma tuules musitseeriva solisti ja eemalt kuulduva laulurästa laulule. Nõnda saadud lindistuste rodust valisin lõpuks pildi, mis mulle kõige ilusam tundus.

Kõnnin sellel teel alatasa, aga hommikutundidel ma rasket mikrofonit enam kaasas ei kannan. Juba järgmisel kevadel oli see üsna mõttetu: olgugi et punarind teeäärsetel kuuskedel endistviisi laulis, polnud võimalik seda lindistada, sest kuskilt Voose tagant kostev laudamasinate undamine reostas lootusetult vaikuse. See võib tunduda uskumatuna, aga Eestimaal ei olegi nii lihtne

LEIDA VAIKUST

Selleks, et teha laitmatu helilindistus mõne looma häälsusest või mis tahes muust looduselise, on vaja vähemalt kolm minutit vaikust. Vaikuse all mõtlen siin kolme minutit ilma tehismüradeta. On oluline, et need kolm minutit oleksid käepärast just sel hetkel, mis sobib mõne häälsuse või heli lindistamiseks. Kui karjanaised oma masinad laudas hommikul üürgama panevad, siis on see kuulda kuue kilomeetri taha, eriti vaikesel hommikul, või tuuleõhust kantuna koguni kümne kilomeetri kaugusele. Ühel kargel novembriõhtul kuulasin Vetla metskonna Külvanu metsavahi õuel seistes, kuidas rongirattad Tallinna – Tapa raudteerööbaste jätkukohtadel raksusid. Raudteeni oli sealt umbes viisteist kilomeetrit metsamaastikku. Vaikesel aprilliõudel on raudtee müra kuulnud veelgi kaugemale. Kes tahab süvenenult nautida metsavaikust, sel tuleb minna oma vaikuseelamust otsima lähimast tihedama liiklusega teest vähemalt viie-kuue kilomeetri kaugusele ja valida hetked enne seda, kui esimene piimaauto külatee ringile läheb või kaste alla jäänud ehaline sääreväristaja selga istub.

Oma lindistajategevuse algusaegadel arvasin, et elumajade lähedal on puhkepäevahommik see kõige õigem aeg mikrofonide ülesseadmiseks, ja üritasin kord Kärdla linna serval püüda helilindile vesipapi laulu. Pole ühti! Puhkepäevald tõustakse hoopis varem kui tööpäevald, sest siis tuleb hakata tegema oma tööd: saagima küttepuid, servama laudu ja nõnda edasi.

Kuuekümnendatel matkasin sageli Muraka ja Ratva raba ümbruses. Neist aegadest mäletan sealsete rabade vaikust. 1977. aasta mais vanade mälestuste peale magnetofoniga ette võetud jahiretk nurjus, sest lennuliiklus oli vahepeal teinud tohutuid edusamme. Ja ainukese lindistuse, mis mul Varessaare kaasikute vahel peaaegu õnnestus – emakäo trillerdamine isandate kukkumise saatel – rikkus nädalavahetust veetma tulnud üksindussepürgijate vali juht kell veerand kolm hommikul: juhuslikult kokku saanud kolm-neli matkameest arutasid hüljatud maja õuele süüdatud lõkke ääres valju häälega maailma asju. Ühel neist oli kaasas raadio. Kui ka kõike kogetut ja kujuteldavat arvesse võtta, siis juhuste vastu pole ometi mingit kaitset.

On omamoodi tore, kui külas või metsamaja juures hauguvad koerad, aga kui nad hauguvad mõttetult ja lõputult, siis võib see meeleheitel ajada. Parem ei ole lugu ka siis, kui sind maiõhtul lahkesti linna taha erakordselt laulandeka soo-roolinnu juurde sõidutatakse, seal lähikonnas töötab aga kolmes vahetuses kivipurustusmasin. Või rohujuhuveski või vilja kiirkuivati või ma ei tea mis masinad ja agregaadid need veel võivad olla, mis läbi ööpäeva nii palju kõrvuväsitavaid helisid sünnitavad.

Elu on mind õpetanud olema ettevaatlik igasuguste kutsete suhtes sõita kellegi suvemaja või vanematekodu ümbrusse hääli püüdma.

Kutsujad on mõnikord valmis vanduma, et seal valitseb täielik vaikus, aga ometi näitab tegelikkus hoopis midagi muud. Tegelikkus näitab, et

INIMESED EI KUULE

Kui maastiku liikudes juhtida kaaslase tähelepanu näiteks ronkade kronksumisele metsatukas, siis selgub hiljem, et ronkade hääled jõudsid küll päralt, aga selgesti kuulda olnud mootorsae häirivat lärinat tagaplaanil ei märganud. Ka kõige tähelepanelikumal kuulamisel läheb osa helipildist ikkagi kaduma: helide liikumine, varjundid ja värvid jäävad tavaliselt märkamatuks. Poisina teadsin vanameest, kes oma kodumaja trepil seistes kuulas rabalt kostvaid hääli ja selle järgi õhtuks ilma ennustas. Rohkem ma niisuguseid mehi ei tea.

Inimesed harjuvad müraga. See on tõsi. Ent on veel midagi, mida linlasena mõistan kui omamoodi kurdistumist. Inimese kõrvad ja kuulmiskeskus suuraaju kooses on terved, aga

HING ON KURT

Astuge keskpäeval Tallinna tänavamüra üksskõik missugusesse kohvikusse või baari, et juua tass kohvi ja vahetada lõunatunnil mõni sõna sõbra või tuttavaga, ja teid võtab vastu uus müra – rütmi-muusika. Seda on võimatu vaigistada. Veerandtunnist vaikusehetke pole võimalik tellida isegi tasu eest (“Ei saa, külastajad kirjutavad kaebuse! Mis me siis teeme, kui tulevad kontrollid: magnetofon on,

Härmo Saarm ja Hannes Valdma 14. mai 1975
Soonlepa lahe Valgekareel.



Fried Jussi

aga ei mängi!?) Avalik kohvikute ja baaride muusika on üheübaline, mõnikord ei jõuagi väljaveninud lindilt läbi puhastamata helipeade valjuhäälditesse muud kui tümpsuv rütm ja ebamäärased kähinad. Mõned aastad tagasi arvasin veel, et sellele epidemiale vahest piir pannakse, nüüd enam ei arva. Masinamuusika näib olevat narkootilise toimega. Tubakasuitsust on külastajad vähemalt kella viieni säästetud – seda heal juhul –, mitte aga mürareostusest. Kas pole vaikus niisamasugune loodusvara kui puhas vesi või õhk? Miks küll arvatakse, et inimene ainult haiglas rahu vajab?

SURNUD VAIKUS

Kurdistumine on märksa tõsisem õnnetus kui pimedaksjäämine. “Kuulmise kaotus on kõige raskem saatuse löök, see tähendab tähtsama eluvõlu – inimese häälekõla kaotamist,” kirjutas pime ja kurt ameerika kirjanik Helen Keller 1911. aastal (ENE, III, lk 504). Tsiteerin siinkohal Peeter Lastingu loal üht lõiku tema loengute tekstist: “Kui valutunne kõrvale jätta, siis on inimesel emotsioonidega kõige rohkem seotud auditiivne süsteem. Kuulmismeel on oma arengult vanem ja kogu meie psüühikaga sügavamalt ja tugevamalt seotud kui nägemismeel. Eks näita kuulmise tähtsust seegi, et loodus on andnud meile kõrvad, mida ei saa sulgeda. (Silmi võib kinni pigistada, pilku mujale suunata või pea ära pöörata.) Kuulmismeele sügavad seosed meie psüühika kõige pingelisemate mehhanismidega tulevad ilmekalt esile haigusnähtude korral. Psüühiaatrid näiteks teavad, et kuulmismeelepepped viitavad sügavamale, püsivamale ja raskemale psüühikahäirele kui nägemismeelepepped.” Selleks, et ennast müra vastu kaitsta, pole vaja põgeneda hauavaikusesse. Hauavaikus ei ole väljapääs, see on teine äärmus, müra kahjustatud inimese psüühikale sugugi mitte vähem ohtlik. Talvituspaikades nahkhiiri pildistades ja nende hääletsusi lindistades olen veetnud pikki päevi hüljatud kaevanduskäikude surnud vaikus ja pärast seda välismaailmas alati teatud kergendust tundnud.

On inimesi, kes ei talu enam elusatki vaikust. Niisugune inimene ei saa õhtul maamajas und silma, metsas aga, kus tundmatu lind hüüab kauguses midagi arusaamatut, hakkab tal öudne. See tuleb vaikuse stressist. Siis ei aita muu kui peab sõitma tagasi linna ja taastama müranarkoosi abil vaimse tasakaalu. Harjumatu vaikus pole parem kurdistavast müra.

TASAKAAL PEAB OLEMA

Tasakaalu peab igaüks leidma enda jaoks ise vastavalt oma vajadustele ja hetkeseisundile. Minu meelest on mõeldamatu, et inimene võiks olla midagi muud kui maailm tema ümber. Tasakaalustatud, elusa vaikuse vajadus tähendab tunda sedasama vaikust ka iseendas. Muidu ei kuule ju inimene iseenda sisehäält, mis siis veel rääkida neist signaalidest, mida ümberkaudsed välja saadavad. Olen märganud, et väga head kõrvaharjutust nii otseses kui ka ülekantud tähenduses pakub meri, olgu veepind kas või peegelsile. Nagu öö pole mere kohal kunagi päriselt pime, nii ei ole ka merevaikus kunagi täiesti hääletu, me ainult ei tea, et kuuleme mere hingust. Neil puhkudel aga, kui tunnen sisemist sidet vaikusega iseendas katkeda ähvardavat, otsin üles lõkkepaiga kõrgete mändide all jõekaldal. Õhtust tule ääres piisab tavaliselt selleks, et kõrvad sisse- ja väljapoole lukku ei jääks ning et ellu äratada häälte ja vaikuse tuhmuma kippuvaid värve.

Lühendatult autori loal. Eesti Loodus, märts 1985.



Jaana Nõu

Intervjuu Kiwa'ga

Palun räägi mõtutustest, mis inspireerisid sind eksperimenteerima muusika ja heliga?

Mida rohkem meenutan subjektiivselt erilisi kogemusi heliga, seda varasemast ajast neid mäletan. Seega, parem oleks vist kohe vihjata sünnieelsele kogemusele. Kunstikontekstis on pigem inspireerinud võimalus ületada füüsiliste, jämemateriaalsete nähtumiste ja ilmumiste diktatuuri, samuti kunsti-institutsioonide jäika, aga "püha" kõneviisi. Ühelt poolt utopia tühjast ruumist ja sellise metafüüsilise situatsiooni loomine, teiselt poolt tühjale ruumile helilainetega tähenduste peegeldamine, ajutise eraldi tähenduskogumi või igas punktis kattuva paralleelruumi loomine.

Kas teed vahet sound art'il ja muusikal, olgu see siis eksperimentaal-muusika, popmuusika, klassikaline jne? Kui jah, siis mille poolest need erinevad? Mille järgi sa neil vahet teed?

Näen seda rohkem nagu paljude platoode dimensionaalset süsteemi, nendevaheline liikumine ei allu reeglitele. Klassikaline minimalism ja elektroonilised eksperimendid on neid *sound-art'i* ja muusika sildamisi piisavalt loonud. Kuna mul õnnestub suhteliselt hästi hoiduda *mainstream*-popkultuuri pealetungist, siis võib teinekord ka näiteks taksoraadiost kuulnud popkliše tunduda mingi eriti marginaalse helikunsti eksperimendina. Kuuldava puhul eelistan siiski, et see tekitaks oma abstraktsuses või konkreetsuses visioone ulmelistest maastikest või arhitektuursetest keskkondadest.

Kas oskad kirjeldada, kuidas sa kasutad heli näiteks oma installatsioonides või näitusel (mis ei ole live-muusikaettekannet)?

Nimetaksin seda reaks rohkem või vähem üllatavateks kontekstuaalseteks niheteks. Mu esimesel näitusel 1995. aastal oli juba see väga eksperimentaalne, et viibisin ise DJ-na koos plaadimängijatega kogu näituse lahtiolekuaja helitausta luues galeriis. Nüüd eelistan igasugusest visuaalsest ja materiaalsest "mürast" loobumist ja pigem just nn *live*-ettekandeid, kui need koos ruumiga totaalininstallatsiooni mõju tekitavad. Ürituste sarjaga "metabor" praktiseeritud erinevates imelikes ruumides ja keskkondades ajutiste helisituatsioonide tekitamine, kokkumäng arhitektuuri või kohaspetsiifikaga tundub ka jätkuvalt võimalusi pakkuvat.

Palun räägi rohkem "metabor'i" ideest? Kuidas sinu heliekspereimendid suhestuvad koha ja kontekstiga?

Olulisim märksõna oli "sünergia", mille osas kohalikes oludes oli tühik. Helide, visuaalide, ruumide, objektide, heliobjektide ja tähenduste sünergia, nagu ka erineva põlvkondliku, rahvusliku ja kunsti-*scene'i* taustaga osalejate oma. Kutsusin koos eksperimenteerima vähesed kohalikud helikunstis oma joont ajavad "helifriigid": eesti modernismiklassiku ja kineetiliste heliobjektide autori Kaarel Kurismaa, noore müra-DJ autorinimega Masin, psühhoakustika praktiseerija p0rti, Tartu relikitse elektroonikaga töötava avangardisti Martini jt.

Heli sisemise liturgia otsimine, teadvuse seisundite muutmine, seega sissepoole ja mikrotekstuuridele suunatud lähenemine on muidugi vastuolus poolavalike sündmuste läbiviimisega. Arhitektuuri ja ruumidega kokkumäng, ajutised heliga täidetud tühikud ja katkestused sotsiaalse ruumi lineaarses kulgemises oli ainuvõimalik, kuna helil on nagunii omadus olla tajutav ruumide ja objektide tõttu. Bassides ja müras vibreeriv jäälohkuja, vaikusemasin ufoplatvormi meenutaval nõukogudeaegsel memoriaalkompleksil, heliüritused üksikul meresaaarel, endises tehases, mahajäetud katakombides jne.

Kui sinu helilooming muundada arhitektuuriks, milline see võiks välja näha?

Ta ON JUBA muundunud katkendiks olematus peatükis raamatust "Roboti tee on nihe":

"IR oli mitmel võimalikul puhul üritanud mulle rääkida raamatust, mida ta kunagi ehk lugenud oli, ent mis, nagu ta ise rõhutada armastas, teda mingil isevärki moel painama oli jäänud.

Juttu alustades püüdis ta laduda lauale mängukividest torni, et sel kombel kas või vihjamisi manada kuulajale toda kõrgtornidest laskumise ja nende kõrvalt vaid uute, seest õõnsate kõrgtornide tõusmise aimdust.

Muu seas oli IR mulle seletanud, et kõike selles raamatus painas arhitektuur. Kõik oli kuidagi seotud majaga, mida IR oma sügavaimates unenägudes olla otsimas käinud, jõudes vaid selle kaudse olemasolu võimalikkuse aimamisele. Raamatus olnud arhitektuur rohkem või vähem seotud motiivivalikuga, IR leidis end mitmel korral seletamatutest ruumidest, kurioosumi lahendused põhinesid mõnedel vihjetel, mida esimese korruse avar võlvkaartega hall lubas oletada hoone välisilme kohta, mida keegi samuti kunagi aimanud oli, aimanud sellel kitsal ribal, kus aimamine küünitas lootusetult kirjeldamiseni, ning – nagu üks elanikest rõhutas – ei selgunud see ka peale lõppu. Miski ei ole kindel, pidas IR vajalikuks siinkohal rõhutavalt näppu tõsta.

Kindlasti oli ruumis teatav valgusallikas, ent midagi täpsemat selle kohta ruumide rohekashallis hämaruses väita ei olnud võimalik. Nägusid ja nende järgi ka raamatu tegelasi ei olnud võimalik valdaval enamusel juhtudel tuvastada või eristada. Vaid siis, kui ruumi keskele pillatud siidisallile langenud valguskiir endale mõne eksinud tähelepanu nõudis, oli parajasti minategelasena figureeriv olend muidu näotust tegelasgaleriist mõneks minutiks saanud aega täpsemalt ruumi jälgida. Ilmselt tähelepanuväärseim ja teisi kirjeldusi enim tõepärastav tähelepanek oli mõned põimuvad reljeefid halli sammas-tekst muunduvatel seintel. Teine tähelepanek, mis põhines mõningatel katsetel, oli sama huvitav. Nimelt võis uurimistulemuste põhjal väita, et üks ja sama arhitektuurne objekt oli absoluutselt identsete olendite jaoks täiesti erinevad objektid. See sõltus sellest, kas nad sisenesid objektisse ukse või akna kaudu, või mõnel muul viisil."

Ki wa

Aprill-mai 2006



helikunst: analüüs ja poeetika

erkki luuk

0 esimene ja kindel asi, mida helikunsti ja (eksperimentaalse) muusika vahekorra kohta saab öelda, on järgmine: selget vahet pole. pole kindlat eraldusjoont, kus algab helikunst ja lõpeb (eksperimentaalne) muusika ja vastupidi. ometi tarvitatakse neid mõisteid eri tähenduses ja saadakse aru, kas üks või teine asi kuulub pigem helikunsti või muusika alla. seega tuleb eeldada mingite kontseptuaalsete fookuste olemasolu, mille suhtes neid mõisteid defineeritakse – või vähemalt defineeritakse üks neist, misjärel teine defineeritakse sellele vastandumise kaudu.

1 hiljuti osalesin vestlusringis teemal “tants ja/või performance”, kus vastavaid mõisteid püüti defineerida. tagantjärele võin öelda, et tantsu ja *performance*’i (tegevuskunsti) ning muusika ja helikunsti vahekord on hämmastavalt sarnane. mõlemal juhul on tegu aktsepteeritud kunstiliigiga, millel on juba teatav kontseptuaalne kese, millele uuem (“kunstipõhine”) žanr (vastavalt siis tegevus- ja helikunst) vastandub.

2 tantsu kese on koreograafia, muusika oma kompositsioon. need on muidugi üldistused, mis kumbki genereerivad (või vastupidi) konkreetse žanrilise eksemplari, mille suhtes seda keset hakatakse konkreetset mõtma. tantsu puhul on selleks ilmselt tänini klassikaline ballett. muusika puhul kas klassikaline või (sõltuvalt teoreetilisest diskursusest) tänapäeval vb juba ka popmuusika. klassikaline ballett ja klassika/popmuusika on vastavalt koreograafia ja kompositsiooni etalonid “tantsu” ja “muusika” jaoks. st, mida kaugemale me neist liigume, seda suurem on tõenäosus, et tegu pole enam “muusika” või “tantsuga”.

3 selle vastanduse, kontseptuaalse kauguse kehastamiseks on marginaalsemate žanride nimetusena tekkinud / käibele võetud “tegevuskunst” ja “helikunst”. (eelistan siinkohal *performance*’i, mis eesti keeles tähendab ju õigupoolest kõigest etendust, kohalikku, kuid samas, erinevalt originaalist, mis tahes muust “etendusest” siiski eristuvat vastet.) kuigi ka neil žanridel on ilmselt oma kontseptuaalsed fookused ja neid kehastavad konkreetset eksemplarid, on need primaarselt *defineeritud siiski muusikale/tantsule vastandumise (st marginaalsuse) kaudu*.

4 sekundaarselt võib need heli/tegevus-kunsti fookused siiski konstrueerida/leida. kui väheinformatiivsus kõrvale jätta, pole sellega mingit probleemi. need fookused on nimelt tegevus ja heli.

5 tegevuse ja heli analüütilised, hierarhiliselt kõrgema keerukuse ja renomeega paarilised on vastavalt tants ja muusika. miks ma ei räägi siinkohal “liikumisest”, mis on mõiste, mille kaudu “tantsu” tavaliselt defineeritakse? põhjus on selles, et “liikumine” on liiga üldine mõiste. tantsuna isegi kõige laiemas mõttes ei nähta siiski mitte igasugust, vaid mis tahes koreograafiale allutatud liikumist, “koreograafiline liikumine” ja “tants” on sünonüümid. niisamuti on sünonüümid “laiemas mõttes muusika” ja “mistahes kompositsioonile allutatud muusika”.

6 samas on selge, et “mittekoreograafiline liikumine” ja “mittekomponeeritud muusika” pole iseenesest veel tegevus/heli-kunsti piisav määratlus. see on lihtsalt materjal, millest tegevus/helikunst sageli (kuigi mitte alati) sünnib. nii tegevus- kui ka helikunstiteosed võivad sisaldada (ja pigem sisaldavadki, sest kindla piiri tõmbamine (vt 0) on võimatu) koreograafilisi/komponeeritud elemente.

7 see, et igasugune muusika on heli ja igasugune tants tegevus, kuid mitte vastupidi, näib enesestmõistetav. heli on muusika ja tegevus tantsu ainus meedium.

8 aga võtame nt sellise aspekti nagu paigalolek. paigalolek ei ole liikumine, kuid kuulub tegevuste hulka. tegevus on seega laiem mõiste kui liikumine. niisamuti pole vaikus heli, kuid kuulub akustiliste fenomenide hulka. akustiline fenomen on seega laiem mõiste kui heli.

9 eristus on seega järgmine: tantsul/tegevuskunstil ja muusikal/helikunstil on sama meedium, mis pole aga mitte tegevus ja heli (nagu öeldud – 7), vaid tegevus ja akustiline fenomen. tants, rääkimata juba tegevusest, komponeeritakse liikumisest sama palju kui paigalolekust ja sama, asendades “liikumise”, “heli” ja “paigaloleku” “vaikusega”, puudutab muusikat/helikunsti.

10 tegelikult on see kõik muidugi üks ja seesama “liikumine” ja “paigalolek”, sest heli on õhu (kuuldav) liikumine ja vaikus õhu (kuuldamatu?) paigalolek. miks kuuldamatu järel on küsimärk? sest keegi pole midagi sellist kunagi küll kunagi *kuulnud* (sest see oleks loogikaviga), mistõttu kellelgi pole sellest vähimatki tõendit, kuid sellegipoolest suudavad kõik seda – st absoluutset vaikust – endale suurepäraselt ette kujutada. “vaikus” on seega pigem kujuteldav kui reaalne. mis puudutab absoluutset paigalolekut, siis selle kohta kehtib sama (kuigi selle ettekujutamise on veelgi hõlpsam kui absoluutse vaikuse ettekujutamine – lihtsalt sellepärast, et visuaalse fenomeni ettekujutamine on hõlpsam kui akustilise fenomeni ettekujutamine).

11 kompositsioon ja koreograafia, nagu defineeritud punktides 5 ja 2, ei väljenda mitte ainult kontseptuaalset ja sotsiaalset, vaid ka sisulist korda. näide: mis tahes klassikalise muusika teosest saab suvalise toimetamisprogrammiga teha helikunsti, vastupidine on aga võimatu. see näitab, et korra – kaose vastandus määratleb muusikat/helikunsti (nagu ka tegelikult tantsu/tegevuskunsti, aga seda ma ei hakka siin eraldi tõestama) vähemalt kolmel tasandil. (see, et kaos on kergemini saavutatav kui kord, järeldeb muidugi entroopia printsiibist.)

12 looja seisukohast juhivad muusika/tantsu vs heli/tegevus-kunsti teose valmimist kaks tegevust: kompositsioon vs toimetamine. esimese all mõeldakse siin nii koreograafilist kui ka helikompositsiooni. heli/tegevus-kunst on miski, mida primaarselt toimetatakse, tants/muusika seevastu alluvad peamiselt kompositsioonile. need on kaks põhimõtteliselt erinevat toimimisloogikat (kuigi tulemus võib olla üsna sarnane, ja neid kasutatakse ka kordamööda ja segiläbi). komponeerimisel on viimane sõna proportsioonil ja seosel, toimetamisel tehnilisel valikul ja kunstlikul töötlusel. tegelikus loomeprotsessis, olgu muusika/tantsu või heli/tegevus-kunsti puhul toimuvad tavaliselt mõlemad. erinevus on ainult nende kasutamise määras (ja vb ka järjekorras: muusikas enne toimetamine, siis kompositsioon, helikunstis enne kompositsioon, siis toimetamine). nt klassikalise muusika puhul on tehniline valik (etteantud instrumentide hulk) minimaalne ja kunstlik töötlus niisamuti (piirdudes filtritega torude otsas jms; interpreedi, dirigendi ja heliresisööri valikuid kui *live*-efekte muidugi teose koosseisu lugeda saa). helikunsti puhul on tehniline valik piiramatu ja kunstliku töötluse vahendite hulk samuti piiramatu. täpselt sama puudutab klassikalise tantsu / tegevuskunsti vahet. kui võtame konkreetseks žanriliseks eksemplariks (vt 2) mitte klassikalise, vaid popmuusika, kasvab valikute/töötlusvahendite hulk klassikalise muusikaga võrreldes tohutult, jäädes helikunstiga võrreldes siiski piiratuks.

13 seega on vabadus ja marginaalsus heli/tegevus-kunsti vastavalt eelis ja puudus muusika/tantsu ees. oma otstarbalt ja ideoloogialt on helikunst (*meie*) *helikeskkonna kujundamine ja mõtestamine*. see väljendub kõigepealt juba selles, kuidas mingid lõigud sellest helimaastikust salvestatakse (mis on tehniline valik punkti 12 mõttes) või mitte (mis on samuti tehniline valik – algheli tehniline süntees), niisamuti selles, et neid lõike seejärel töödeldakse (kunstlik töötlus – 12) või mitte. tavaliselt muidugi töödeldakse. lihtsam töötlus on juba sümpli kordumapanek, “keerulisematel” juhtudel lisanduvad filtrid jpm vahendid, mis suurendavad vabadusastet ja äratavad (looja) huvi. tavaliselt mängivad (punktides 6 ja/või 12 toodud põhjustel) rolli ka mingid kompositsioonilised kaalutlused. kompositsiooni kaasamine helikunsti valmistamise protsessi tuleb kahtlemata ka soovist vastu tulla kujuteldava (statistiliselt kõige tõenäolisema) kuulaja maitsele (tal on mingi kompositsioonilise korruga seotud ootused ja eelistused).



Heli vahepealses ruumis

Vanas Berliini kihelkonnakirikus asuva galerii Singuhr-Hörgalerie im Parochial üks asutaja Carsten Seiffarth räägib galerii ajaloost ja helikunsti esitlemise probleemast laiemalt. Singuhri galerii tegutseb järjepidevalt 1996. aastast saadik ja on maailmas üks vähestest vaid helikunstile keskendunud galeriidest.

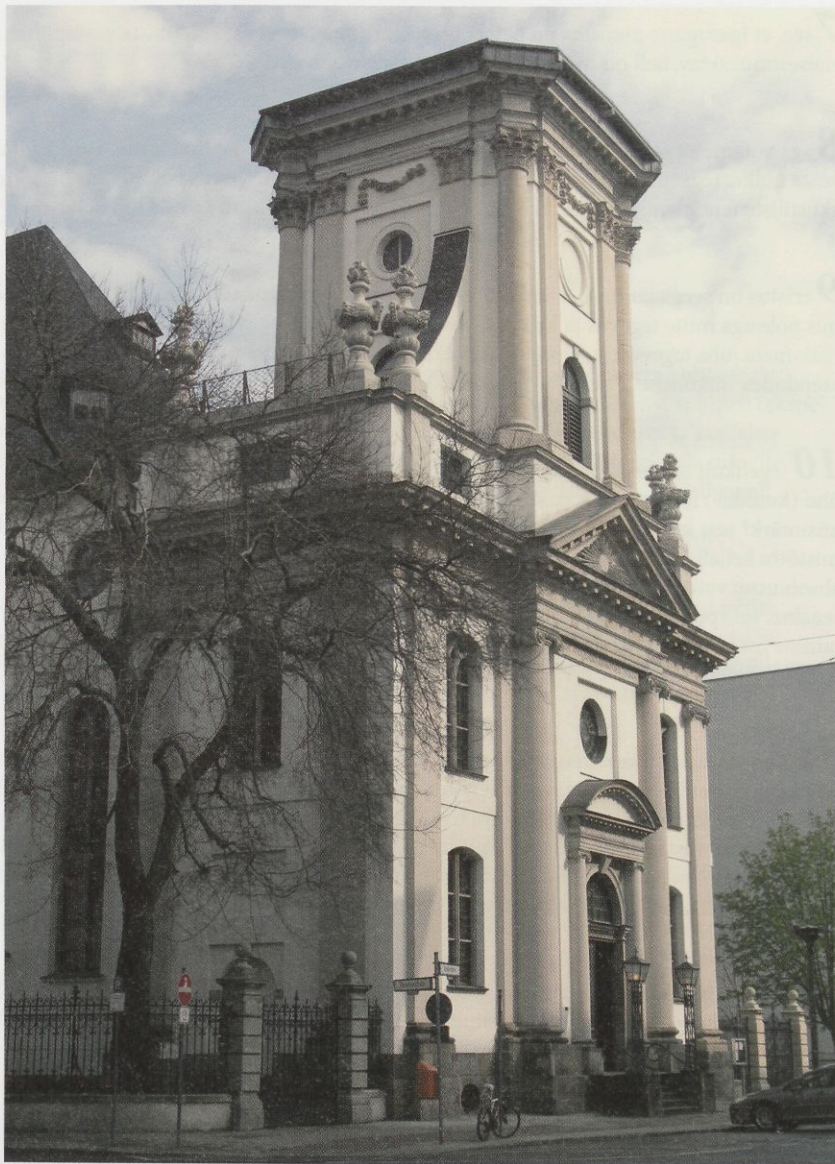
Carsten Seiffarth: Kuidas on lood helikunstiga Baltikumis? Kas seal sünnib midagi?

John Grzinich: Jah, on palju noorukeid läpakatega, aga tegelikult aktiivseid on vähe.

C. S.: Kujutan ette, et Baltikumis nähakse helikunstina midagi, mis leidis aset alles 1990ndatel. Mulle on aga tõeliselt huvitav see, mis juhtus idas enne 1990ndaid, sest ma ise olen pärit Ida-Saksamaalt. Tol ajal teadsin vaid ühte kunstnikku Ida-Berliinist ja üht rühmitust Venemaalt, kes tegid eksperimente magnetlintidega, aga tol ajal oli sel alal kindlasti veel teisigi tegijaid.

J. G.: Eestis olid sellised muusikataustaga mehed nagu näiteks Sven Grünberg ja Leedus Bronius Kutavičius, kes tegid elektronmuusikaeksperimente, seda eelkõige kaasaege muusika raamides.

C. S.: Ah jah, nagu ikka... Just eile andsin intervjuu muusikaajakirjanikule ajaleheartikliks, rääkisin meie galerii ajaloost. Ja siis küsis ta, et miks just heli, miks helikunst? Selgitasin talle, et helikunst ei ole midagi uut, ja et Berliinis on helikunstil oma ajalugu taga. 1950ndail-1960ndail oli siin Fluxuse liikumine, mis tuli kontaktidega New Yorgist. Siis 1980ndail näitus "For Eyes and Ears" *Akademie der Kunst*'is andis hea ülevaate helist, Satie' ja Cage'i teooriatest mehaaniliste instrumentide ja kineetiliste heliteosteni sellistelt kunstnikelt nagu Bill Fontana ja Christina Kubisch. Ka oli ühes väikeses Lääne-Berliini poes galerii, mis korraldas ligi 33 näitust selliste inimeste osavõtul nagu David Berman ja Nick Collins. Loomulikult ei käinud ma seal kunagi, sest olin teisel pool müüri. Aga mainitu peaks näitama, et Berliinil on heliga töötavate kunstnike ajalugu. Singuhri alustasime 1996. aastal, kui meil avanes võimalus rentida kirikut näituste korraldamiseks. Siis oli meie näituseprogramm üks osa suuremast festivalist "Sonambiente – Festival für Hören und Sehen" ja



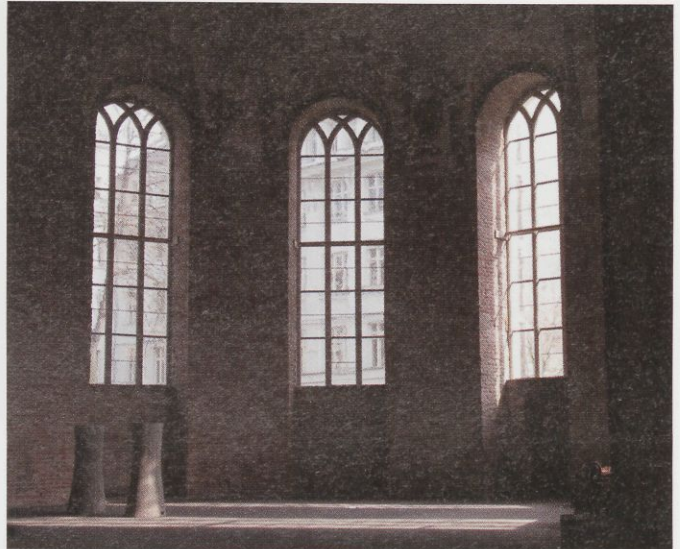
festivalikorraldajad andsid meile nimekirja kunstnikest, kelle hulgast võisime siis oma koha jaoks valida, keda soovisime. See oli omamoodi meeldiv olukord. Valisime San Francisco kunstniku Matt Heckerti ja Ida-Saksa kunstniku Erwin Stache heliinstallatsioonid. Ja nii me alustasimegi helidega töötavate kunstnike võrgustiku arendamist. Rääkides helile pühendatud näituseruumi kontseptsioonist, siis mina arvan, et helikunsti idee tuleneb ruumispetsiifilisest installatsioonikunstist. See võib sisaldada individuaalseid heliobjekte ja -skulptuure, aga selle üldine eesmärk oleks installatsiooni ruumikeskkonna kaasamine. 1998. aastal galeriis eksponeeritud Carsten Nicolai teos koosnes neljast plaadimängijast, millega sai iseenda äranägemist mööda helisid kokku miksida ja seda siis kõrvaklappidest kuulata. Minu arvates olid need siiski pigem helilised objektid kui helikunst. Kui veel kaks sarnast projekt välja arvata, siis kõik näitused Singuhris on välja arendatud spetsiaalselt kiriku ruumide jaoks. Lisaks kiriku avarale peasaalile oleme väiksemate installatsioonide tarvis kasutatud kiriku kellatorni. Neid võib ka kutsuda audiotöödeks, aga mõisted on tõesti avatud, nii nagu on avatud ka helikunsti enda definitsioon. Ameerikas on sellel hoopis teine tähendus kui näiteks Saksamaal. Siin üritavad mõned inimesed seda rohkem Ameerika suunas lükata, kus helikunst on kõik, mis ei ole partituurina kirja pandud, iga *performance*, iga arvitumuu-

sika vorm, samuti igasugune akadeemiline värk, isegi raadiokunst või mis tahes valjuhäälditest lastav. Võib ju panna kõlarid ruumi, isegi rohkem kui neljakanalilise heliga, aga see võib olla mis tahes ruum, kus tahes, see ei mängi lõpuks mingit rolli. Nimetaksin seda rohkem audiokunstiks, mis jääb rohkem muusika poole peale. Võib-olla on helikunst rohkem idee, milles koos kunstifaktoriga saab tõeliselt keskenduda installatsioonile. Kui praegu maailmas kunstimuseumides ringi vaadata, siis saab tuua vaid väheseid näited heliga seotud installatsioonidest, väga vähe on kohti, mis oleksid keskendunud helikunstile või heliga seotud kunstile. Selles mõttes on Singuhr unikaalne, et meil on ette näidata ajalooline järjepidevus, tehtud on üle 50 näituse. Galerii on eriline ka selle poolest, et see ei ole eragalerii, mis esindab kindlaid kunstnikke. Kui siin kord näitus teha, siis teist korda ei ole see enam võimalik. Mitte, et ei taheta või millegi muu pärast, aga sellepärast, et helivallas töötavaid huvitavaid kunstnikke on palju ja me tahame näha, kuidas see valdkond areneb.

Selle koha ajalugu algab enne meid. DDRi ajal kasutati kirikut laona, mis oli tegelikult isegi hea, sest katuse eest kanti hoolt ja ehitise struktuuri ei saanud samuti kahjustada. Pärast Berliini müüri langemist läks laoomanik pankrotti ja nagu paljude kohtadega idas, tulid tühjaks jäänud kohtadesse sisse kunstnikud nagu põrandaalused partisanid, et seal projekte läbi viia. Nii korraldati ka kirikus igasuguseid asju: improvisatsioonikontsertidest klassikalise muusika kontsertideni, kunstinäitusi ja igasuguseid muid üritusi. Mõne aja pärast moodustasime grupi nimega Kunst im Parochial, et luua organisatsioon ja taotleda veidi raha põhilisteks asjadeks nagu ruumide rent ja flaierite trükkimine. See ei olnud suur raha ja mõne aja pärast saime aru, et isegi mittetulundusliku projektina on niiviisi raske edasi majandada. Muudkui ainult istu ja oota, kuni su rahataotlust menetletakse. Sellisel viisil aga ei ole võimalik ideid järgida ning põhitegevust arendada. Tol ajal õppisin ma muusikat. Organiseerisin lisaks veel kaasaegse muusika festivale ja mängisin mõningates ansamblites. Akadeemiline kaasaegne muusika oli minu jaoks kui omaette saar, millel puudus kommunikatsiooniprotsess mitte ainult teiste kunstiliikidega, vaid ka ühiskonna endaga. Helikunsti kui ruumiga seotud muusikavormiga avanes mul aga võimalus palju komplekssemateks suheteks ruumiga. Nägin, et võib saada erinevaid ruumikogemusi, kui olla näiteks heliinstallatsiooni sees. Siis organiseerisid mõned teised Berliini organisatsioonid siia kirikusse selliseid autoreid nagu John Cage (36 CD mängijale mõeldud "Writings through the Essay") ja Robin Minard. Meie poolt oli ruum. Ja nii me nägime, et mitte tegutsev kirik on heli jaoks üks paremaid kohti: sinne ruum reageerib helidele hästi, kiriku kellaruumis on kuiv, väga neutraalne heli.

Siis sain teada, et on olemas vaid heliga tegelevad festivalid. Aga festivalid on vaid ajutised situatsioonid, kus ei ole ruumi ideede arendamiseks. Festivalikultuur loob üritusekultuuri, kus heli on seotud üritusega vaid sellepärast, et niiviisi on lihtsam saada raha, kui on tarvis inimestele palka maksta ja teoseid üles panna.

Keegi ei olnud huvitatud sellise toimiva projekti nagu helidele mõeldud galerii toetamisest. Nii korraldasime suuremaid üritusi, mis kestsid mõnikord viis päeva, mõnikord aga kolm nädalat. Neid üritusi sai aga nii palju, et oli raske jälgida mingit kindlat suunda või keskenduda millegi arendamisele. Festivalikultuur häämmastab mind, sest see on hea publikule, aga see ei ole minu arusaamine kunstist. Biennaalid, nagu "Documenta" ja Veneetsia oma võivad ju olla, aga seal ei ole helitöödele kohta. Võib-olla näitus kuue teosega, millest ainult ühel on hea sügav heli, aga ülejäänud viis segunevad omavahel ja heli kandub kõikjale laiali. Näiteks mõned aastad tagasi oli Veneetsia biennaalil Carsten Nicolai töö, mis oli iseenesest kena, aga näitusehoone teisel pool olid samuti mõned kenad maalid. Sa seisad seal, et vaadata maale, aga teiselt poolt seinu jõuab sinuni üks pidevalt liierdatav heli, mis kuulub hoopis teise teose juurde. Võib-olla oli neil maalidel



Pealõöv

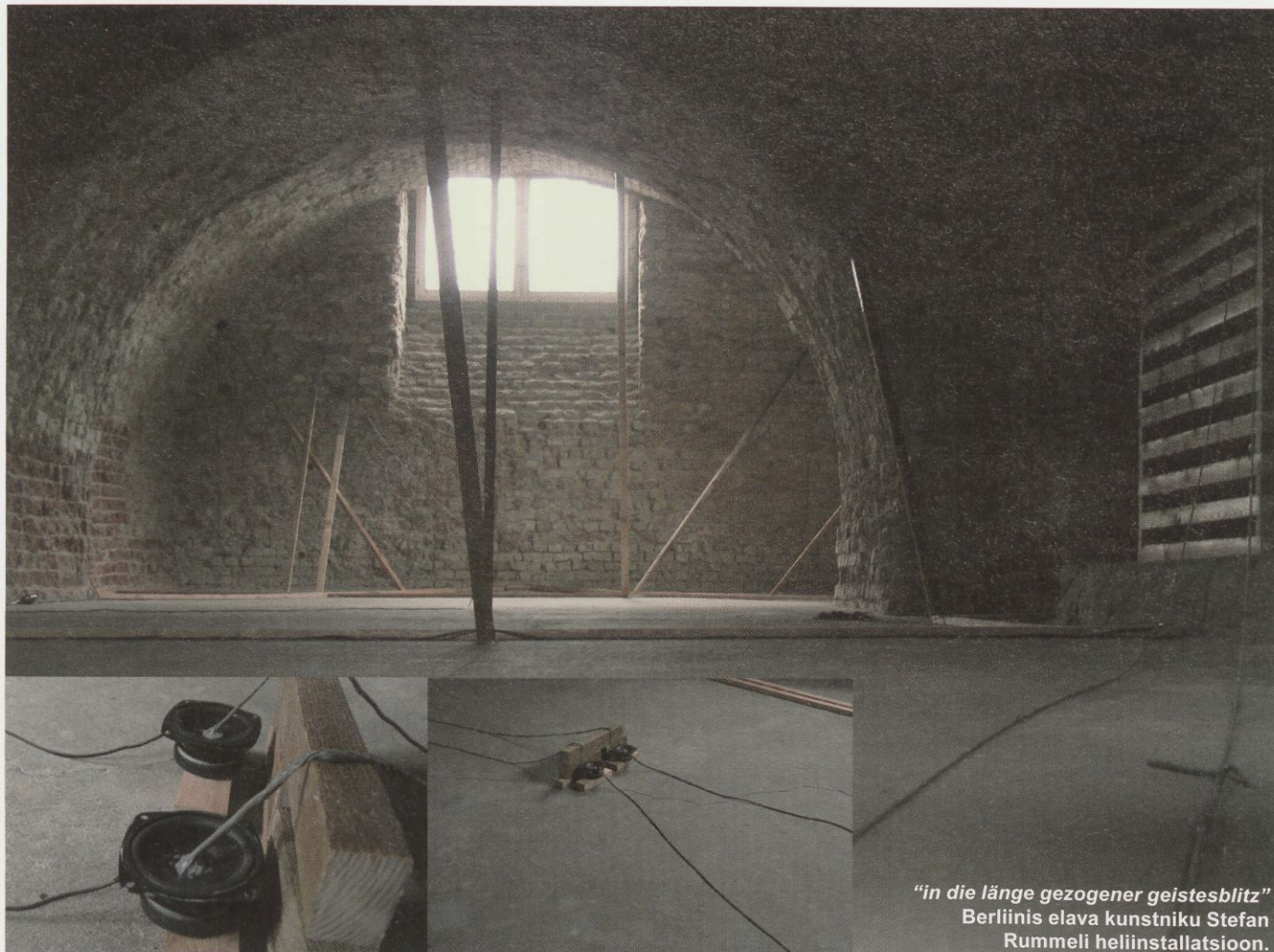
hoopis teistmoodi muusika? Sellisel juhul ei ole maalil isegi võimalust lasta sul kuulda seda, mida ta öelda püüab.

Aga kuidas helitööd ikkagi paigutada? Isegi kaasaegsetel ehitistel tulevad kõrgemad sagedused läbi seinte, kandudes läbi lae, madalamad sagedused levivad otse läbi seinte. Mulle ei meeldi viis, kuidas festivalidel praegu heli kasutatakse. Selleks on vaja aega, raha ja ruumi. Oluline on, et kunstnik arendab tööd keskkonnas, milles ta töötab vähemalt viis päeva, võib-olla isegi kolm nädalat, seda olenevalt teose loomusest. See kõik vajab pikemat protsessi, vastasel juhul ei ole ruumi võimalik tööd installeerida. Hästi, mitte iga kunstnik ei tööta nii, aga neile tuleks vähemalt anda selleks võimalus. Seepärast võtsimegi ette iga projekti ajastamise ja panime näituseprogrammi terveks aastaks ette paika, et anda iga projekti puhul aega selle arendamiseks ja ülesseadmiseks.

Kahjuks on sel aastal olukord muutunud. Pidime tegema kiriku peale uue üürilepingu, aga omanik tahtis ruumide rentimise eest rohkem raha saada. Enam me ei saa endale lubada kiriku pearuumi rentimist, nüüd korraldame näitusi vaid kiriku kellaruumis. Löövi uued rentnikud korraldavad küll kunstinäitusi ja peavad rahastamispidusid, aga nendel üritustel ei ole sageli mingit pistmist meie helinäitustega ülakorrusel. Ja mulle see ei meeldi. Mitte sellepärast, et nad korraldavad halbu neo-Dalí näitusi, aga sellepärast, et kirik ei ole lihtsalt üks järjekordne muuseum, vaid see on idee, unikaalne paik oma spetsiifiliste omadustega. Keegi ei paista sellest aru saavat. Ja nii nad kasutavadki seda muuseumina. Oleme mõelnud kolida mõnesse teise kohta, aga see on terve omaette probleem. Praegu töötame aasta kaupa ja proovime edasi tulevikku minna.

J. G.: Kuidas reageerib kunstimaailm (kriitikud ja nii edasi)? Kas Singuhri võetakse tõsiselt või peate seda, mida teete, iga kord tõestama? Mis laadi reageeringuid saate publikult?

C. S.: Oh, peab küll vaeva nägema. Ei ole lihtsalt teist võimalust. Meie kirik ei jää ühegi galerii piirkonna lähedale, nii et raske on kunstirahvast kohale saada. Oleme publiku jaoks siiski välja arendanud oma näo, mis eristab meid tavalistest kunstipaikadest. Näiteks on meil erikoolitusega valvurid. Sest on üsna tavaline, et Singuhri sattunud inimesed küsivad: "Mis see on, mis siin sünnib?" Kuna see ei ole nii ilmselt arusaadav nagu teistes galeriides, siis peab meie valvur selgitama natuke helikunsti olemust ja rääkima sellest, millest näitus on. Mõnikord maksame valvuritele isegi rohkem kui galerii direktoritele. Kunstimaailmast niipalju, et... ütleme näiteks, kui ma helistan



*“In die länge gezogener geistesblitz”
Berliinis elava kunstniku Stefan
Rummeli heliinstallatsioon.*

kriitikule ja palun temalt mõne meie näituse kohta ülevaateartiklit, siis ütleb ta midagi sellist: “Vabandust, aga ma ei tea muusikast midagi!” Misperale ütlen mina: “See ei ole muusika-, vaid heliväljapanek.” Siis ütleb kriitik: “Ok, aga ma ei tea midagi helikunstist.” Nii on ju arusaadav, miks ei ole helikunsti tarvis piisavalt ruumi, sellepärast, et puudub vastav kultuur. Aga see ei ole peaprobleem. Rääkides jälle festivalikultuurist, võib näha, et kunstimaailm on äärmiselt lähedalt seotud turuga. Paljud festivalidel ja biennaalidel esinevad kunstnikud on otseselt seotud tähtsamate galeriidega, millel on omakorda koht kunstiturul – ja loomulikult ei esinda need galeriid helikunstnikke. Heli ei ole nagu teised kunstivormid, mis on valdavalt ühenduses füüsiliste objektidega, mis tähendab teisisõnu, et seda ei saa müüa. Kui seda ei saa müüa, siis ei ole see kunstimaailmale nii huvitav. Isegi tuntumad heliga töötavad kunstnikud nagu Carsten Nicolai, või selline suurnimi nagu Elias Olafsson töötavad teiste meediumidega. Isegi valgusinstallatsioone on võimalik müüa. Valgusteoseid on kerge blokeerida või neid lihtsalt välja lülitada. Aga heli, see lihtsalt kandub igale poole. Sa võid oma silmad sulgeda, aga sa ei saa sulgeda oma kõrvu. Sa oled täielikult heliruumis, töö sisemuses, ja idee järgneb sulle kogu ruumi ulatuses, helisagedustena, mis sind mõjutavad. Tavaliselt ei ütle ma seda nii otse välja, aga sel moel ei ole helikunstil kunstimaailmas palju võimalusi, sest seda ei sa müüa. Huvitav on, et üha rohkem kunstnikke töötab heliga ja üha rohkem näitusi tegeleb heliga, aga ma ei ole kindel, kui kaugele see välja jõuab. Kui sul on helikunstinäitus, nagu näiteks praegune väljapanek Singuhris... mida sa saad müüa? Mida saab osta? *Soundtrack*? Hästi,

aga see ainuüksi ei moodusta väljapanekut. Mida saab müüa, need on materjalid, kölarid, või veel parem, ehitise ise [naerab]. Võib proovida müüa dokumentatsiooni, aga sageli on helikunstinäituste dokumentatsioon kohutav. Sama on probleem ka teiste installatsioonikunsti teostega, nagu näiteks Joseph Beuysi töödega, kus kogemust tervikuna edasi anda ei ole võimalik. Dokumentatsioonis ei ole seda õhkkonda. Hartmut Böhme, saksa esteetikafilosoof, on kirjutanud akustiliste õhkkondade (*acoustic atmospheres*) ideest. Kunstis on õhkkonnaga arvestamine üks kaasaja peamisi teemasid: sa sisened ruumi ja midagi juhtub, sa oled toodud teistsugusele tasandile, kas üles või alla. Enam ei saa rääkida 19. sajandi isoleeritud kunstiobjektide ideest. On nii palju tegureid, mis sind kõik mõjutavad. Akustilise keskkonna õhkkonda ei ole võimalik eksportida või seda teise kohta ümber istutada.

Helikunstil on oma roll, aga see jääb kuidagi teiste asjade vahele. Sellisel juhul, on ehk see, mida teeb Singuhr, uut laadi arhitektuuri koondumine, mis kaasab arhitektuuriloomesse helikunstnikke või ideid helist. Kuulsin ühest jaapani kunstnikust, kes töötas koos arhitektidega, kes said aru, et ehitist ei ole võimalik täielikult sulgeda väljastpoolt tulevatele helidele. Nii aitas kunstnik arhitektidel kujundada hoonet sel viisil, mis lubas vaid teatud tüüpi sagedustel läbi ehitise voolata. Siin näengi helikunstnike suurt võimalust, töötada seda laadi kontekstis, sest nad töötavad ruumiga niivõrd erinevalt. Mitte ainult õhkkonna, vaid tajuga.

Berliin, 22. aprill 2006.



Maaheli.

Helideavastaja lühike biograafia

Spektrist arusaamine

Igal helist huvitatud kunstnikul on sageli oma erilised põhjused, mis viisid ta selle müstilise meediumi juurde. Paljud küsivad, kuidas minust sai "helikunstnik", aga sellele ei olegi nii lihtne vastata. Niikaua kui ma helidega tegelenud olen, on see miski, mis on arenenud aastatega ja jätkab muutumist isegi praegu. Olen ses suhtes teatud sorti "suure paugu" teooria pooldaja. See on midagi, mis on siin alati olnud, aga sa ei tea, kuidas või miks see juhtus. Lapsepõlves olin lummatud raadio kuulamisest. Isa andis mulle spetsiaalse *Multi-band*-raadio, millel olid "lisakanalid" signaalide saamiseks väljaspool tavalisi FMi ja AMi sagedusala. Selles väljajäävas tsoonis olid asjad palju eksootilisemad, palju avatumad. Sellised kanalid nagu *Shortwave 1* ja *2*, *Marine Band* ja *World Band* pakkusid juurdepääsu unikaalsesse ruumi väljaspool raadiojaamade standardseid muusika- ja uudiste-programme. Poisile olid need nagu uks välismaailma, kus sa võisid spektrit täpsemalt uurida ja avastada ümber maailma ringlevaid ja isegi maast endast pärinevaid signaale. Ja see spekter oli elav. "Seal väljas" rääkisid inimesed igasuguseid keeli, seal mängis erinevate kultuuride ebatavaline muusika, laevadelt merel kostusid pulseerivad toonid ja kärgatasid kraginal kauged tormid... Kõik see oli nagu ilus mürasümfoonia. Mõnedel öödel võisin istuda tunde, häälestades end nende erinevate helide tundmaõppimisele. Nende radiofooniliste katsetustega õppisin aru saama rohkem kui lihtsalt raadiolainetest ja atmosfäärimõjudest. Taipasin, et raadiojaamade stabiilsete punktide vahel käib kogu ülekandespektri ulatuses pidev tegevus, isegi perifeeria kaugeimates servades. Samuti, et kogu tegevus läheb lainetena jätkuvalt edasi, olenemata sellest, kas häälestada oma raadiokarp müra tõlkimiseks arusaadavaks heliks või mitte.

Uut vormi kuulamine

Paralleelselt huviga raadios leiduva vastu arenes mu muusikahuvi. Keskkooli ja kolledži ajal hakkasin otsima igasugust laadi muusikat, mida aga leida oli. Salvestasin kassetidele muusikat oma lemmik-raadioprogrammidest, kogusin plaate ja CDsid, kui vaid neid enesele lubada võisin. Üks suuremaid hariduslikke allikaid oli kohalik Vassari kolledži tudengiraadiojaam. Tudengitest DJd mängisid, mida ise tahtsid nende endi kujundatud raadioprogrammides. See võis olla lihtsalt vabas vormis raadio või oli programm pühendatud näiteks *indie rock'*ile, *proge jazz'*ile, *heavy metal'*ile, pungile või *new age'*ile. Minu jaoks oli see raadio oma parimas kuues, kus inimesed jagasid teistega kirglikult muusikat, mida ise nautisid, mitte ei rõhunud ainult standardformaate esitamisele kommerts promo tegemiseks. Mõned programmid kolledžiraadios olid tõeliselt teistsugused, mängiti "muusikat", mis ei kõlanud üldse muusika moodigi. Tavalised terminid, mida sel juhul kasutati, oli kas "industriaalmuusika" või "eksperimentaalmuusika". Hilisööst varahommikuni võis kuulda selliseid artiste nagu Asmus Tiechens, Achim Wollscheid, John Duncan või gruppe nagu Throbbing Gristle, Psychic TV, Zoviet France või Nurse With Wound. See oli kraam, mis pööras ajud segi, dekonstrueeritud muusika kollaaž, segatud atonaalsete, ilma rütmi ja harmooniata helidega, mis kõlasid nagu ei miski muu. See müstika, mis muusika taga, teadmatus, kuidas või miks see on loodud, on üks mu põhilisemaid inspiratsiooniallikaid. See kõik näitas, et muusikas on defineerimata territooriume. Need uued helid, mis kostsid hilisööl raadiost, muutsid muusika tähenduse. Muusika ei olnud enam tarbekaup, millega parandada oma sotsiaalset elu, või aksessuaar, filmimuusika oma emotsioonidega mängimiseks. Muusikast sai portaal, ruum, kuhu siseneda, aktiivne kommunikatsioonivahend, ja sellest keelest võis aru saada helielementide dekonstrueerimise kaudu.



Point+Periphery. Heli-performance, detsember 2005
John Grzinich, Seth Nehil ja Hitoshi Kojō
Rajatila galerii, Tampere

Heli ja ruum

Võttis veel viis aastat, enne kui hakkasin tööle omaenda muusikavormidega. Vahepeal hakkasin õppima oma teist kireobjekti, ruumitaju inimese loodud keskkonnas – enamus kutsus seda arhitektuuriks. Mäletan, et kogu lapsepõlve ja nooruse huvitas mind see, kuidas inimesed oma keskkonda muudavad. Eriti köitsid mind konstruktiivsed viisid, see, kuidas arhitektuur funktsioneerib näiteks lokaalsel tasandil, mööbli ja hoonete paigutuses, ning makrotasandil linna- ja transpordisüsteemis. Sellele vaatamata mu huvi arhitektiameti vastu haihtus, taipasin, kui raske on tegelikult ideesid realiseerida. Himu muusikaga eksperimenteerida aga kasvas jätkuvalt. Nendes aastates, mil kuulasin kõike võimalikku, sisaldus rohkem kui muusikahuvi *perse*, kuulamisest sai arusaamine, kuidas kõrv funktsioneerib “läätsena”, millega tajuda ruumi, et peegeldada meeltes füüsilist maailma. Heliga võib sisemist maailma kujundada. Sellega mängimine ei tähenda ainult teatud sorti muusika loomist, vaid teatud mõttes tähenduse genereerimist. Heli on aktiivne meedium, see tähendab, et see on läbi ruumi liikuv energia (nagu lained läbi õhu). Sedamoodi muutub ka ruum dünaamiliseks. See on arhitektuur, aga sotsiaalse tähendusega, voolava vormiga sisu. Kunst muuta neid parameetreid heli kasutades on üks viis vaadata helikunsti. Pikaajalise eksperimenteerimisprotsessi

tulemusel jõudsin arusaamisele, kuidas ruumiline organiseeritus ja sotsiaalsed suhted muutusid arhitektuuri (alalisest) füüsilisusest heli hetkeliseks ajalisuseks.

Passiivsest kuulamisest aktiivse loomiseni

Oma varasemaid eksperimente heliga kirjeldaksin kui “mängulisi”. Nagu punkarid olin hõivatud koos teistega lihtsamat sorti heliloomistegevusega. See tähendas mitmerealiste kassettmakkide ja lintmakkide kasutamist helide salvestamiseks ja menetlemiseks. Ehitasin ka instrumente: suuri kitarre, kus kasutasin eri suurusega klaverikeeli. Neid ise tehtud instrumente mängiti erilisel viisil, mitte muusikalise notatsioonisüsteemi, vaid intuitsiooni toel, et meelitada välja just see “õiget” tüüpi heli. Need olid põhiliselt monotoonse tooniga instrumentid (*drone instruments*), millele lisati teistsuguseid salvestatud helisid. Ei katsetatud eraldatuses, vaid sageli koostöös teistega.¹ Minu varajased suhted teiste helieksperteerijatega tugenesid läbi ühise motivatsiooni, milleks oli püüd oma kunstilistest ajenditest aru saada ja end arendada. Küsisin endalt tihti, mis see on, mida me teeme? Oma primitiivsete instrumentide ja kõlaobjektidega tegime ka kohaspetsiifilisi improvisatsioonisessioone. Otsisime ja mängisime

1 mnortham, Seth Nehil, Olivia Block, Daniel Plunkett ND Magazine'i toimetaja ja teised.

tunneleis, avatud väljadel, vaiksetes ruumides, väikestes stuudiotēs, päeva ajal ja öösi. Aeg ja ruum ei olnud mitte piirang, vaid faktorid, mida alati silmas pidada ja protsessi integreerida. Helide totaalsuse ideed laienesid isegi seltskondlikku ringi. Nimelt arendasime koos Seth Nehil'iga erinevaid grüpiinteraktsioonide mudeleid, seda nii heli genereerimiseks kui ka tegevuse väljendamiseks heli kaudu. Esimesed algasid Sethi "peopasunate orkestriga": väike grupp inimesi marssis ringi väikeste pasunatega, mis olid pistetud suurtesse paberkoonus-tesse, ja puhusid neid nii valjusti kui võimalik. Tulemuseks oli tihe helirelv, mida oli võimatu ignoreerida. Salvestasime mõned pasunasesioonid, aga ei osanud pikka aega seda müra kuidagi kompositsiooni sobitada. Kuni ühel päeval aastaid hiljem mängisin Sethile salvestist, mille mu sõber Belgradist oli üles võtnud Miloševići-vastasel demonstratsioonil. Ainuke heli, mis suutis võistelda meie pasunatega, oli tõeline maailmaheli, sotsiaalse opositsiooni tuhandete autopasunate tuututamine.² Oli ka palju peenemaid grüpiaktsioone, kuhu olid kaasatud kuivanud herneste, kumisevate klaaskausside ja teiste objektide kõlad. Need eksperimendid ei olnud kavandatud mitte ainult heli genereerimiseks, vaid olid meie endi katse leida helide ja kuulamise resonants. Seda laadi harjutusi hakkasin nimetama "resonantsansambliks" (*resonance ensemble*). Spetsiifiliste ideede ja kontseptsioonide tulemuseks oli iseorganiseeruv esitus, mis võis välja näha kui traditsiooniline esinemine lava ja kuulajaskonnaga, aga eksperimenteerimine oli alati võtmemotivatsioon.

Tehnologia

Kuigi olen kirjutanud palju teooriast ja ideedest helikunsti taga, on asjade konkreetseks minnes loomulikult olemas ka teine pool. Tehnika, mida kasutatakse heli salvestamisel, töötlemisel ja komponeerimisel, sõltub otseselt tehnoloogilistest võimalustest.³ Alguses kasutasime meile kättesaadavat tehnikat: kassetimakke, lihtsaid mikrofone ja kitarriefektide pedaale, lõpuks kasutasime nende digitaalsete vasteid (DAT, ADAT, DSP protsessoreid), juhul kui saime endale lubada nende rentimist. Kui tol ajal tundus selline lähenemine tagasihoidlik, siis ajas tagasi vaadates võib hinnata oma positsiooni selgema pilguga. See tähendab, et tehnika, mida kasutasime, kuulus (mitte kaua aega tagasi enne meid) riigi- ja kommertsraadio eksklusiivsesse valdkonda. Ise me seda muidugi ei teadnud. Kui palju me ka väljaspool kehtestatud traditsioone ei töötanud, andis see meile teatava vabaduse, et praktikas oma ideid ja meetodeid arendada. Kuna reegleid õigupoolest polnud, ei vastandunud me mitte millegagi, vaid üritasime aru saada helist tema kõikides vormides. See tähendas, et avastused heli vallas jooksid paralleelselt selleks tarviliku tehnoloogia avastamisega. Mulle on tähtis, et helikunst kui tajukunst seisneb ideede intuiitiivses otsimises ja nende väljendamises. Nii et efektipedaalidest, DSP (*Digital Signal Processing*) üksustest või *plug-in*'idest arusaamine tähendas esiteks kuulamist, kuidas töötlemine heli mõjutab, seejärel otsustamist, kas neid on vaja kasutada või mitte. See katse-eksituse meetod töötab seni, kuni saad üldjoontes aru, kuidas tehnikat kasutada. Hiljutine üleminek analoogtehnoloogialt digitaalsele on siinkohal hea näide. Õppisin salvestama, töötlemata

2 The Distant Edge, jgrzinich / seth nehil, plaadil "Confluence", välja andnud Intransitive Recordings 2002. aastal.

3 Douglas Kahn on märkinud, kuidas "...mõlemad, nii heli ise kui ka selle kuulamine on teisenenud ja teiseb jätkuvalt tehnoloogia arengu tõttu. Tegelikult, ma töötan eeldades, et sellise kunsti ajalugu, kus on kasutatud auditiivseid tehnoloogiaid, sh tehnoloogiaid, mis on kooskõlas nägemisega, moodustavad suure ja vähe tunnustatud peatüki meediakunsti ajaloo." Vt: Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts, lk 15.



Loo autor salvestamas Lapimaal Saanal, suvi 2005

ja helikihte seadma peamiselt analoogvarustusega. Helikõrguse muutmine tähendas muuta füüsiliselt lindi kiirust, mis liikus risti üle masina helipea. "Kaja" loomine tähendas kahe lintsalvesti reastamist ja nende vahelise kauguse määramist olenevalt signaali hiline mis pikkusest. Paljugi nendest protsessidest juhtus tegelikult reaajas. Iga mitmerealise masinaga salvestatud ja vähendatud radadega kiht kestis sama kaua kui originaal, mis tähendas, et komponeerimisprotsess ei olnud kunagi väga kiire. Jälgides nüüd digitaal tehnoloogia arengut, näen, et enamik helikäsitluse ja -mõjutuse viise on jäänud samaks, aga töötlemise aeg on suuresti kahanenud. Ise töötlen heli endisel analoogmeetodil. Kuigi tehnika, nagu kaasaskantavad arvutid, pakuvad võimalust töötada igal pool, pean tarvilikuks hoida tasakaalu füüsilise maailmaga. Mõju, mis helil on tegelikus ruumis, on suurem, kui see on ka tegelikult ruumis salvestatud, mitte kunstliku kajaga tekitatud. Leitud või konstrueeritud materjalid ja objektid loovad põhja enamusele mu töödele, ma ei kasuta peaaegu üldse sünteetilisi helisid. Loodus on minu peamine inspireerija.

Maaheli - Sound of the earth

Kõigil esemeil on akustilisi omadusi. Kivid, pulgad, rohi, metallitükid, purgid, pudelid, traadid, plekkpurgid jne, kõik need sisaldavad helilist potentsiaali. Objekte võib hõõruda, kukutada, kraapida, kagardada, lohistada või põletada ja kõik see kõlab erinevalt. Kui kombineerida esemeid ja nende akustilise kasutamise viise, siis saab lõputult kombinatsioone. Kui lisada, et tegevus võib toimuda igasugustes kohtades väikestest tubadest kuni suurte kirikuruumideni, metsadest väljadeni, siis muutuvad helide omadused täiesti. Kunstil kasutada objekte helimaterjalina on mitmeid aspekte. Üks osa on struktuuri



Koht ja heli: salvestiste tegemine spetsiifilises kohas, kasutades ümbruses leiduvat. Kontaktmikrofonid (piezo transducer) püüavad kinni erinevate materjalide sisemisi vibratsioone. See on üks alternatiiv vabaõhu mikrofonidega salvestamisele.

arendamine heliobjektide loomiseks ja kasutamiseks, mis tähendab, kus ja miks neid mängida (ja võib-olla ka salvestada). Teine osa on “keele” arendamine genereeritud heli väljendamise tarvis. Tegu võib olla lihtsa heli muutmise protsessiga, võib ka kasutada palju komplekssemaid vorme nagu kompositsioon, *performance* või installatsioon. Kasutan sõna “keel”, sest sõnad on paljuski nagu ülal kirjeldatud materiaalsed objektid ja neil on oma potentsiaal, kuni nad pannakse kokku ja öeldakse välja. Tulemuseks on see, mida me kuuleme. Ma ei ütleks, et helidega saab väljendada tähendust, sageli ei leia me ju sõnu, kui tahame kirjeldada seda, mida me kuuleme. Nii et mis võiks olla helikunstnikul mõttes? Minu töö heliga on välja arenenud mängulisest uudishimust paljude suundade vastu. Proovin siinkohal neid suundi oma kogemuste põhjal visandada.

Helimetafoor: helikompositsiooni struktuuri võib vaadelda kui keskkonna- või ajastruktuuri. Pikad monotoonid (drones), olgu tonaalsed või mitte, võivad ulatuda horisondini. Need helid võivad jääda tasaseks nagu avatud preeria või nihkuda ülespoole nagu künkad või mäed. Sündmused juhtuvad erinevatel, aga paralleelsetel ajaskaaladel. Geoloogiline aeg läheneb igavikule, väljapoole meie taju. Inimlik aeg esineb tsüklitena: tunnid, minutid, sekundid. Mikroskoopilist aega kogeb putukast rakuni. Helisündmused juhtuvad nende ajaraamide sees kui molekulaarne müra või inimlik rütm, kui looduse kompleksne korrapära või masinate regulatsioon. Helimetafoor on kirjutatud kui lugu või juhitud kui etendus.

Heliseos: Me unistame assotsiatiivselt, mittemateriaalse maailma fragmentide kaudu. Korjunud kogemus langeb emotsioonide basseini või voolab ratsionaalses suunas. Me kuuleme midagi, mis kõlab nagu “see” või meenutab meile “toda”: kohta, tundeid, inimest või situatsiooni. Mälu sütitab kire või põhjustab hirmu, komponeeritud heli võib esile kutsuda mõlemad või mitte midagi. Fonograafiline ekskursioon, helide püüdmise otsing võib olla kadunud koha otsing või seiklus avastamaks uut. Muusika hoiab meid tuttaval teedel, müra võib meid sealt eemale juhtida. Heliassotsiatsioon võib olla kavatsuslik või inspireeritud veast: tehnoloogia viperused, emotsionaalne manipulatsioon,



siioon, odav meelelahutus või kontseptuaalsed väljakutsed. Heliassotsiatsioonid võivad olla katked poliitilisest kõnест või filmimuusika heliefektid.

Helisuhe: Heli levib läbi õhu, vee ja füüsiliste materjalide või signaalidena läbi traatide ja elektroonika vooluringi. Helikunstnik kasutab seadmeid, et püüda helisid õhust (mikrofonid) või eraldada vibratsioone tahkest ainest (kontaktmikrofonid), ta salvestab helid (lindile, plaadile, kettale), mõnikord ka töötleb neid (arvutiga). Heli võib vallanduda suletud süsteemis (kõrvaklappides) või avatud ruumis (valjuhääldite kaudu). Kõik need faktorid võivad mõjutada või määrata helikvaliteeti protsessi igal hetkel. Kunstnik otsustab, kas jälgida *hi-fi* või *lo-fi* rada, kas hoidistada helisignaali, nagu nad on, või neid filtreerida, teisendada või halvendada. Signaalitüübid võivad ulatuda akustilisest mürast puhta harmoonia sünteetiliste vormideni. Võimendid ja valjuhääldid juhivad reprodutseeritud helide õigsust ning võivad varieeruda arvus ja paigutuses: üks (mono), kaks (stereo), viis (*surround*) ja rohkem (mitmekanaliline paigutus). Me suhtume heliga, kui see levib, see on kui teatud sorti tagasiside, olgu sisemine (isiklik) või välimine (kuulajaskond), see võib toimida avatud või suletud tagasiside süsteemides. Kõik tegurid, mis moodustavad kompleksse helisuhete võrgustiku, mõjutavad signaali looja ja kuulaja vahel.

John Grzinich



Helikultuur MoKSis

Erinumbri esimeses osas saab ülevaate mitmetest teoreetilistest arutlustest helikunsti vallas. Siinkohal esitleme praktilisi tulemusi eesmärgiga laiendada heli kasutamist nii kunsti- kui hariduskontekstis. MoKS on väike kultuurikeskus Kagu-Eestis, mis kogub tuntuist väga mitmekesise tegevusega maakohas. Viimastel aastatel on MoKS võõrustanud tervet rida helikunstnikke mujalt maailmast, see on viinud mitteametliku helile pühendunud kultuuri tekkeni, mis on kaasa toonud suure hulga projekte, resideerimisi, workshop'e ja sümposiooneid.



Paulo Raposo (Portugal – Heli+Visioon, MoKS AIR)

Mäletan väga selgelt seda nõiduslikku heli, mida tegi pilliroos puhuv tuul, samuti öist lumelangemise heli. Kuna olen pärit Lõuna-Euroopast, siis hüpnotiseeris mind lihtne lumevalge – mismoodi see muudab nii põhjalikult maastikku ja teisendab ka inimese kohataju. Nagu liivakõrbes, nii elimineerib ka aeglaselt langev lumi maastikus võimalikud narratiivsed elemendid, andes seega meile edasi koha südamiku.

Eestis oli minu huvi töötada koos teiste kunstnikega ja arutada ühiselt meie tegevus- ja lähenemisviiside tuuma üle. Paiga kõla-omadusi uurides avastasin ka selle, mis on ja mis hingab koha enese all. Mitte ainult selleks, et hankida kirjeldavat raami, vaid pigem selleks, et saavutada vajalikul tasemel äratundmine, kuskohal ideed ja tegevused ilmnevad teataval viisil lahutamatu asjaolude voolus. Selle asemel et vastu võtta pinnalisi asju, istusin maha järve kaldale ja ootasin... kuulates.

Heli+Visioon

15.-22. oktoober, 2004

“Heli+Visioon” (“Pushing the Medium”) oli rahvusvaheline heli- ja videokuntnike kokkusaamine, mille raames peeti nädalane sümposium Tartus ja Moostes. Üritis sisaldas nii laiemale avalikkusele kui ka ainult kunstnikele mõeldud esinemisi, loenguid ja *workshop*’e. Päevakord oli lai ja silmas peeti tervet komplekti eesmärke.

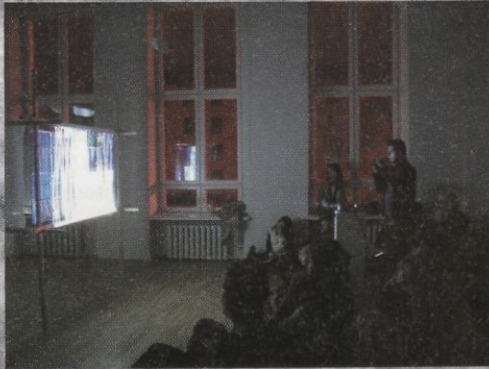
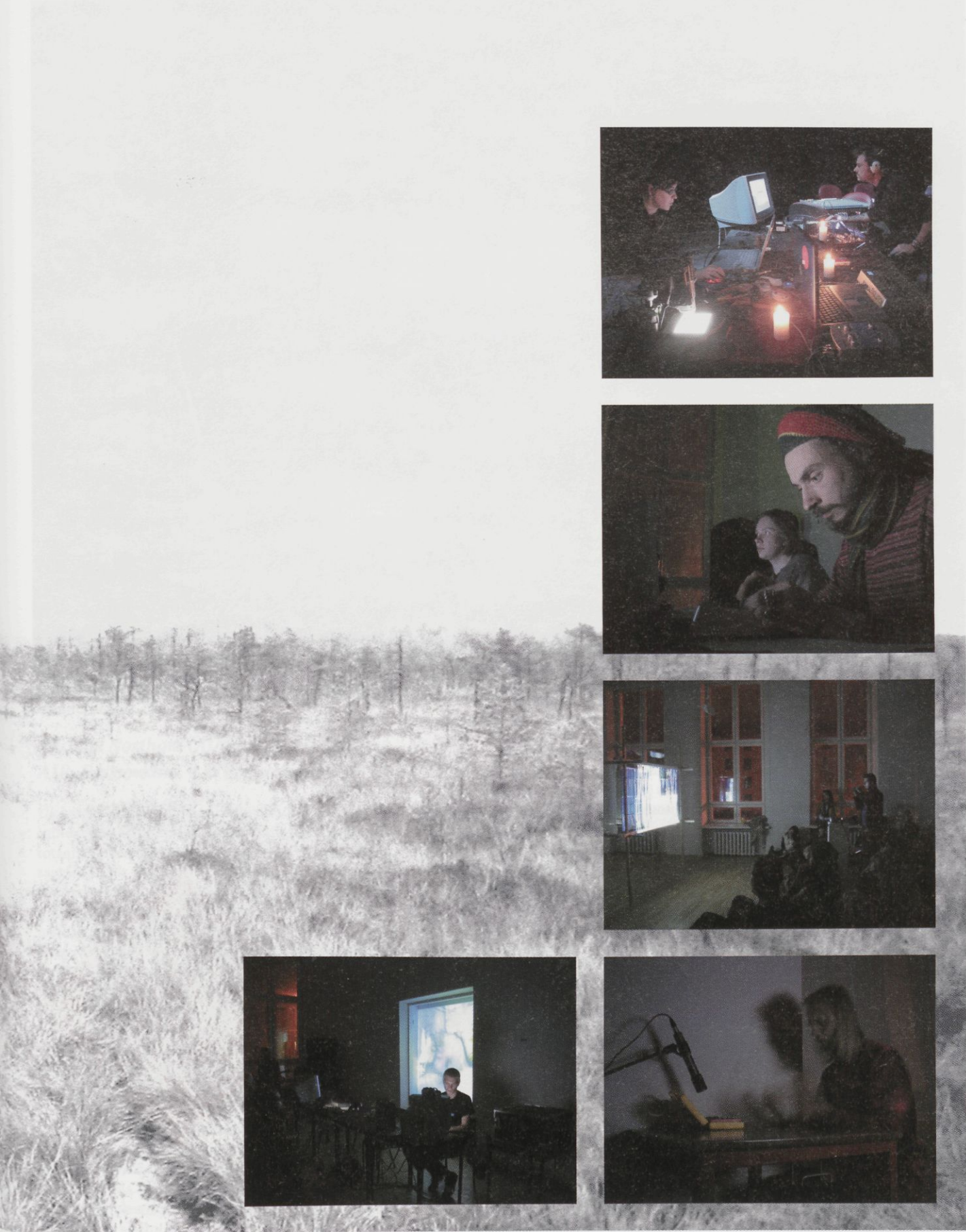
1. Hariduslik eesmärk. Videokunsti tunnustatakse nii haridus-institutsioonides kui ka näitusekohtades, helikunst on siiani avalikkusele mõneti marginaalne ja ähmane nähtus. Heli- ja videokunsti tuleks näha omavahelises seoses, tutvustada neid distsipliine laiemale publikule, diskuteerides selle ala praktikute loodud kvaliteetsete kaasagsete tööde üle.

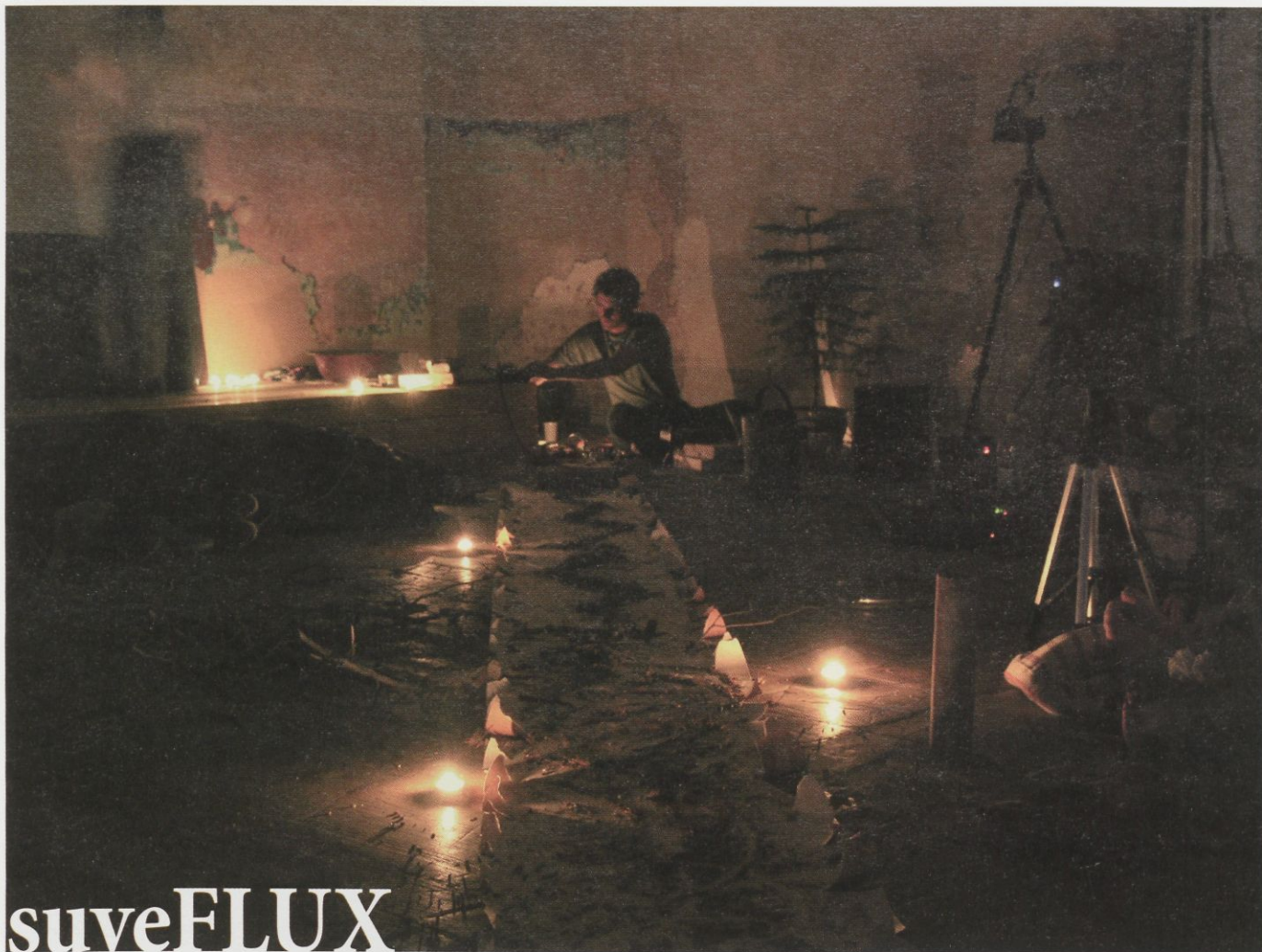
2. Vahetu kunstisuhtlus. Rahvusvaheline kunstnike grupp sai võimaluse Eestit külastada, vahetada siin ideid ja näidata töid. Kuigi maailmas toimub palju tähtsaid uuele elektroonilisele meediale pühendatud festivale, on need enamasti esitleva iseloomuga ja osalejad saavad üritust struktureerida ja juhtida vaid piiratud ulatuses. Siin oli see kõik võimalik.

Osalejad: Derek Holzer (US/EU), Sara Kolster (NL), Antonio Della Marina (IT), John Grzinich (US/EST), Paulo Raposo (PT), Taavi Tulev (EST), audums (Kiril Lomunov, Janis Bikis, Maxims Shentelevs, LV), Ki wa (EST), Alt Ctrl Del (Kurt Korthals, US/DE)

Projekti arendus ja koordinatsioon: John Grzinich, Evelyn Määrsepp ja Maarin Ektermann.







suveFLUX

Loren Chasse

2005. aasta 19. juuni õhtul kogunes neli helikunstnikku Lõuna-Eestis Sõmerpalu mõisas erilist tüüpi *performance*'i jaoks. Ürituse nimi oli "suveFLUX", vihje kevade üleminekule suveks (*flux*, inglise keeles "vool"). Need neli kunstnikku olid Loren Chasse, Hitoshi Kojo, Michael Northam ja John Grzinich. Sõmerpalu mõis valiti esinemispaigaks kontserdisaali eriliste kõlaomaduste ja ümbruskonna ilusa looduse pärast. Kunstnike huvitasid erinevate instrumentide ja objektide akustilised ning võimendatud helid.

"suveFLUX" oli eksperimentaalne heliüritus, mis kombineeris muusika, kujutava ja *performance*'i kunsti elemente. Ürituse algidee jäi kolm kuud varasemasse aega, kui Michael Northam organiseeris Šveitsis Genfis ürituse "vernalFLUX" ("kevadFLUX"). Ürituse idee oli tuua helikunstnikud ja eksperimentaalmuusikud üheks õhtuks kokku *performance*'i-üritusele. Loobuti tavapärasest esinemisjärjekorras igapäevase tööde esitamisest, lepiti kokku, et üksikute *performance*'eid võib vabalt omavahel segada, ristata ja ühiselt arendada, olenevalt enda tundeist ja tahtest. Algusest peale töötati spontaanse grupina ja jätkati sedaviisi läbi õhtu. Esialgne idee nägi ürituse teostamiseks ette 12 tundi, kella 9 õhtul hommikul kella 9-ni. Tegelik heli-*performance* kestis 6 tundi. Samuti hüljati "suveFLUXil" traditsioonilised piirid kuulajate ja esinejate vahel. Publikul oli palutud endaga kaasa tuua madratsid, padjad ja magamiskotid, et nad saaksid *performance*'i keskele otsekui "laagrisse" jääda. Selle tulemusena oli üritus täis dünaamilist energiat, mis voolas katkematult esinejate, nende objektide, kuulajaskonna ja kogu Sõmerpalu mõisa kontserdiruumi vahel.





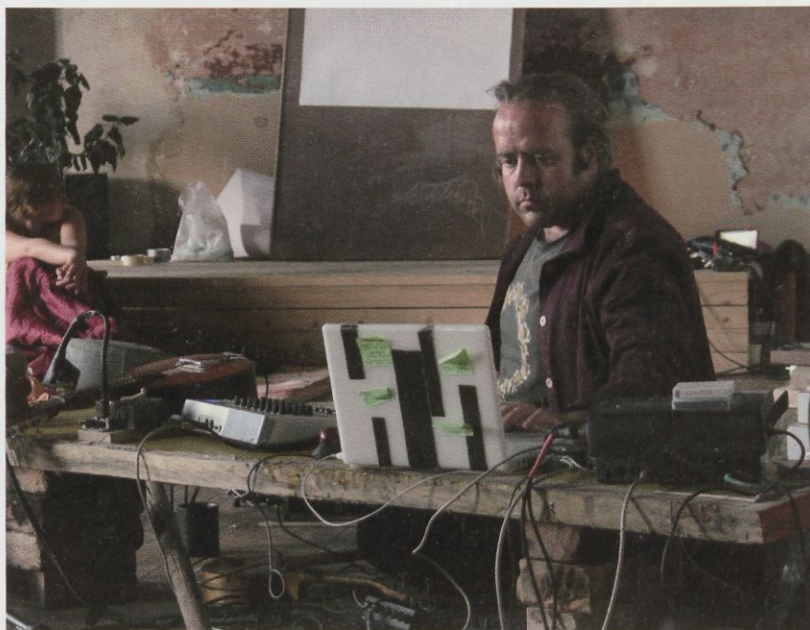
Hitoshi Kojo

*Michael Northam (AÜ/Euroopa – MoKS
AIR, PostsovkhoZ 4 ja PostsovkhoZ 5)*

Üks meeldejäävamaid momente oli tühjuse kogemine mahajäetud majas, kohas, mille leidsin pärast totaalset üksiolekutunnet, frustratsiooni tipus. Uitan sageli sihitult ringi ja tookord leidsin end vanadest varemetest, kus vaikus oli nii sügav, et päikesevalgus helises mu kõrvus. Linnud lendasid mu ümber, justkui poleks mind seal olnudki. Sellises vaikuses toimuks nagu hinge puhastamine ja seda võib leida pea kõikides iidsetes kohtades.

Eestis tehtud töödest pean tähtsamaks seda, mida tegin üksinduses, mõningatel juhtudel ka koos teistega. See oli töö kontrollimatu ainesega... tagasiside ja võngetega kõdunevates materjalides. Töö käigus leidsin ja laiendasin erineva varustusega töötamise võtteid.

Kogemused Eestis kinnitasid vajadust töötada sünkroonis omaenese emotsionaalsete seisunditega ja mitte teeselda. Situatsioonid võivad alati pakkuda selgeid teid, mitte nagu mõni mehaaniline / kohustuslik tegevus. Aga töö ise tuleneb meelepärastest situatsioonidest, kus heliga töö loomise tegu tarkab sügavamast sisemisest kutsest.





Ici-Même

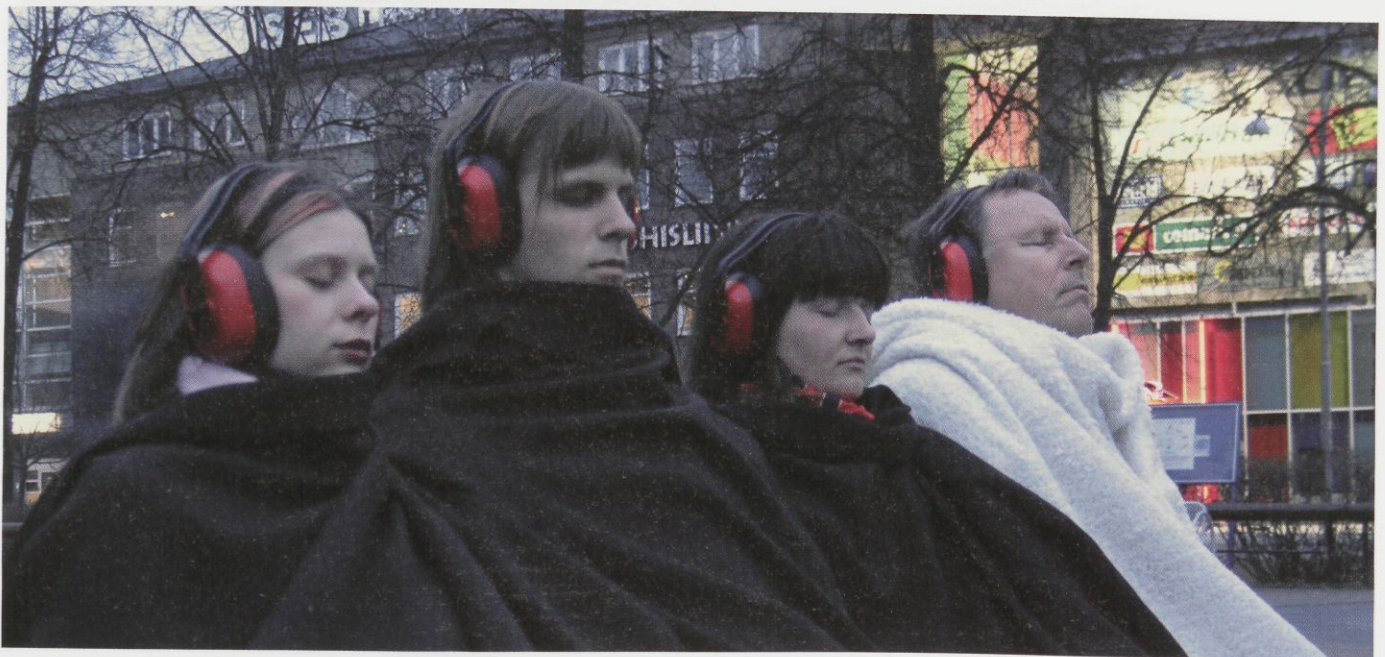
Les Concerts de Sons de Ville

Linnahelide kontsert (*les concerts de sons de ville*) on väga peenetundeline, kuigi äärmiselt lihtne ja pretensioonitu *performance*. Linnahelide kontsert on avaliku linnaruumi (linna ühisruumi) *performance*, milles saab osaleda väike grupp inimesi (1–30). Osalejail palutakse kogu *performance*'i ajaks (mis kestab tund-poolteist) sulgeda silmad ja usaldada end *performance*'i läbiviijate (st Ici-Même grupi liikmete) hooleks. Nood hakkavad kinniste silmadega osalejaid läbi linnaruumi talutama. Jalutuskäigu on grupi liikmed hoolikalt kavandanud, silmas on peetud nii konkreetseid linnaruumi punkte kui ka juhust: linnaruumis ootamatult ette tulevaid intsidente ja jalutatava enda aktiivsust. Jalutuskäigu keskel sätitakse osalejad mugavalt pinkidele istuma. Neile pannakse ümber pehmed tekid ja nende kinnisilmi orienteerumisele keskendunud kuulumisorganid “eraldatakse” välisruumist müraturvaliste kõrvaklappidega. Seejärel hakkavad grupi liikmed lisaks ümbritsevatele linnahelidele ka ise intensiivselt helisid tekitama: kord istujate kõrval sosistades, kord neist eemal karjudes, küll diktofonidest salvestatud helisid mängides, küll istujaid kaasaskantavatest kõlaritest helisagedustega üle külvates. Linnahelide kontsert avab tee sentitundmatutesse labürintidesse nii sise- kui välisruumis, nii sinu sees kui väljaspool sind. Tänu sellele, et üks meel – nägemine – on pärsitud, võtavad teised meeled välisruumist info ammutamise funktsioonid üle: sa hakkad kuulma, tundma lõhnu, tajuma pinda, millel kõnnid, tundma valgusemängu silmanahkadel ja tuhandeid uusi, nende meelte vahendatud tajukombinatsioone.

- Evelyn Müürsepp

Ici-Même (Prantsusmaa, Grenoble) debüteeris 1993. aastal polümorfse kollektiivina, mis toob, olenevalt projektist, kokku 3–30 inimest, et ristata omavahel mitmesugust kunstipraktikat (näiteks tantsu, näitekunst, *performance*'it, filmi, sotsioloogiat, kirjandust, arhitektuuri jne). Olenevalt inimestest, keda me kohtame, ja olenevalt projektidest pöörab kollektiiv ennekõike tähelepanu elus kunsti (*living arts*) viisidele. See on “kunstilise tegevuse” (*artistic act*) keskkond, mis lähtub kultuuri ideest igavesti muutuvas kontekstis. Mobiilne Laboratoorium: meie manusteks (aksessuaarideks) on leitud materjalid ja meie stenograafia on üles ehitatud jalutamisele. Meile on tulemine ja minemine võimalus astuda silma vastu sotsiaalse tegelikkusega ja spetsiifiliste keskkondadega. Meie tegevusraadius on lai: kutsumine, kutsutud olemine, kasutamine, kadumine, kohtadesse sissehiilimine, omastamine, peatumine siin ja seal, vestlemine inimestega... Ici-Même uurimisväli arvestab demograafiliste tõusude ja möönade, kaupade ja teenustega, geograafiaga, linnaruumi tekstuuri (*urban folds*) ja paradoksaalsete paikadega, aastaaegade, uudistega... Vestlemisest on saanud arvestatav materjal, omaette plastiline vorm nagu helid, kujutised, objektid ja žestid. Vestlemine on omaette keel. Rääkimise eri tasandid moodustavad kaasaja polümorfse mälu. Sellest aeglasest, päevast päeva aset leidnud liikumise tulemuseks on sellised vormid nagu näiteks linnahelide kontserdid (*City Sound Concerts*), linnajalutuskäigud (*Urban Walks*) või vestlusagenduurid (*Conversation Agencies*).

- Ici-Même



Eestis maabus alljärgnev Ici-Même konfiguratsioon:
Corinne Pontier, Samuel Ripault, Tomas Bozzato, Anne-Laure Pigache,
Cecile Cuney.

Palusin kahel Ici-Même'i liikmel rääkida linnahelide kontserdi idee arendamisest ja nende kogemustest selle läbiviimisel Tartu linnaruumis.

Corinne Pontier: Linnahelide kontserdi idee kasvas välja meie muudest töödest ja tegemistest, mõtetest, kuidas rääkida oma kogemustest, kuidas rääkida linnast ja linnaruumi läbimise viisidest, kuidas linnas olla. Vaatasime läbi oma varasemad kogemused ja nii sai helidest tasapisi osa meie tegevustest meeltega. Nii et see *performance* kujunes tõesti meie kogemuste alusel, tuli tükkahaaval, sünesteetilisest vaateviisist, kuidas rääkida linnast.

John Grzinich: Nii et helid on omamoodi tulemus või üks samm linnakogemise üldises protsessis, linnaaktsioonides ja sekkumistes (interventsioonides)?

C. P.: Jah.

J. G.: Aga miks helid?

C. P.: Oli palju põhjusi. Võib-olla sellepärast, et nähtav (visuaalne) on alati esimene. Me unustame helide kuulamise. Kogu tähelepanu pööratakse nähtavale, aga mitte kuuldavale. Esiteks ehk sellepärast, et meid huvitas kogemus, mida saaksime jagada. Kuidas rääkida reisi- misest ilma sellest pikalt ja laialt jutustamata. Me otsime situatsioone, kus saame rääkida reisisemisest linnas ja jagada kogemusi.

Anne-Laure Pigache: ...ja samas olemata jutustav.

J. G.: Nii et kui te räägite kogemusest, siis te avaldate mõju vastastikku teineteisele ja samas arenevad teie ideed ka teiste inimeste mõjul linnaruumis?

A.-L. P.: Kui me valmistame oma *performance*'eid ette, kui me jõuame uude linna, siis tuleb leida aega, et rääkida poepidajatega või inimestega tänavail. Me selgitame neile, et jalutame koos inimestega, et kuulata nende tegevusega kaasnevaid helisid. Nii jõuab neilegi kohale, et: "Ahaa, minu tegutsemine võib tekitada helisid, mida teisedki võivad kuulda".

J. G.: Mind huvitab peamiselt teie vastastikune mõju linnaruumiga. Arvatavasti on igas kohas saadud kogemus erinev. Tean, et see on ühtlasi ka kultuurifenomenide vaatlus. Kuidas Tartu inimesed reageerisid teie palvetele, kuidas reageerisid *performance*'is osalejad? Kas midagi torkas eriti silma?

C. P.: Meil on oma strateegia. Proovime alati kõik enda peal järele. Me alustame, silmad kinni, giidi käevangus, jalutamisest. Näiteks keegi grupist juhivad mind ja nii kogengi võimalikku reageeringut just selles situatsioonis. Tartu on uus situatsioon. Me ei teadnud siia tulles midagi eestlastest ja me kartsime. Mõtlesime: "Oh, Tartu, see ei ole siin küll võimalik... kuidas?" Kes me üldse oleme, et seda teha, isegi pargipinkide liigutamine... Kuidas küll seda teha? Kas me üldse tohime neid nihutada? Kõik need küsimused.

A.-L. P.: See on nagu situatsioonis surfamine, olukorra murdlaineil sõitmine...

C. P.: Et kas siinsed inimesed ütlevad "jah" või "ei"? Võib-olla on üldse parem mitte küsida ja lihtsalt proovida, et mis juhtub. Natuke, sammhaaval. See on tõesti natuke surfamise moodi.

J. G.: Kas tuli ette ka üllatusi?

A.-L. P.: Jah, teiste inimeste reaktsioon. Seda on muidugi raske öelda, sest võib-olla me tõlgendame mõnda asja oma arusaamise järgi. Näiteks alguses oli natuke imelik niimoodi tänaval ringi jalutada: sa lihtsalt naerata inimestele, sest sa ei saa millestki aru... Isegi kauplustes... Oleme harjunud jutuka prantslasliku stiiliga, aga siin – ei midagi, poodi sisenedes ei öelda isegi mitte "tere!"

C. P.: Budapestis tahtsid inimesed pärast *performance*'it katsuda oma giidide käsi. Nad pidid olema kindlad, et see oli just see giid, kes nende eest hoolitses. Siin seda niipalju ette ei tulnud. Siin võeti see idee palju üldisemal tasandil vastu. Siin küsisid paljud inimesed: "Kuidas teil selline idee üldse tekkis?" Arvan, et see oli siin midagi uut.

Naer...

A.-L. P.: Siin oli mul samuti võimalus minna tavalistele inimestele tänaval väga lähedale. Inimesed jätkasid südamerahus oma tegemisi: "See on OK, tee mida tahes, see ei ole probleem."

C. P.: Leidsin samuti midagi siinsest linnaruumist, võttis mõni päev aega, et seda avastada. Tartus pead hoonetesse sisenema pigem sellepärast, et mõned kohad justkui tõmbavad sind, sest neil on oma sisseelu. On sellised ostukohad, mida ehk tänaval niipalju tähele ei pane, nagu näiteks kaubamaja, või väiksed kohad, mis nagu moodustavad tänavaid ehitiste sees. Samuti mõned ebaharilikud kohad nagu kohvik Y-galerii vastas, kus tundus olevat kolm poodi ilma konkreetsete piirideta. Kui olin selle avastanud, siis mulle see meeldis. Oluline oli see ka linnahelide kontserdil osalenute juhtimisel. Viies neid sellistesse kohtadesse, sisse ja välja, alles nii sai märgatavaks tõeline vahelduslikkus linna helimaastikul.

Mooste, 28. aprill 2006





Mooste endistes õlimahutites helisid salvestamas

Kaks heli-*workshop*'i noortele

2005. aasta sügisel viis MoKS läbi kaks helidele keskendunud *workshop*'i noortele. Eesmärgiks oli luua õpikeskkond, kus viia läbi kuulamisharjutusi ning genereerida, töödelda, komponeerida ja esitada helisid. Esimene *workshop* toimus Moostes MoKSis, koostöös Loovkeskusega ja selle läbiviijaks oli Giancarlo Toniutti. Teine *workshop* peeti Tartu Lastekunsti-koolis John Grzinichi ja Seth Nehili juhendamisel. *Workshop*'e koordineeris Jane Remm.

1.

Sõltumatu uurija ja helilooja *Giancarlo Toniutti* elab Itaalias Udines. 1982.- 1985. aastani õppis ta Veneetsia konservatooriumis elektroonilist muusikat Alvise Vidolini käe all. Sellest ajast alates on ta välja andnud mitmeid töid LP-del ja CD-del (epigènesi, Tahta Tarla, *KO/USK-), kirjutanud palju esseesid musikoloogias ja akustikast kuni antropoloogia ja lingvistikani, samuti pidanud loenguid ja teostanud *live*-installatsioone.



Tagasivaade...

Miks on sinu arvates tähtis töötada noortega ja tõsta nende heliteadlikkust?

Arvan, et elus on momente, mil asjadest arusaamine jõuab teatud tasemele, kui sa mõistad, mis on tähtis. Arvan, et see äratundmine saabub umbes 12–15 aastasel, kui kinnistuvad inimeste hoiakud ja põhimõtted. Noored kalduvad olema üsnagi mõjutatavad. Tavaliselt käsitatakse õpetamist vormimisena, aga minu arvates on õppimise üks peamisi ülesandeid teadlikukssaamine. See on üks viis lasta neil näha seda, mis on huvitav, lasta neil vaadelda reaalsust läbi inimteadvuse kõikvõimalike läätsete. Samavõrd kui see on juhus, on see ka võimalus.

Kuidas struktureerisid oma workshop'i Moostes? Mida taotlesid?

Võimaluste paljususe printsiibist lähtusin ka Mooste workshop'il. Arvestasin võimalusega, et osalejad võivad heliga töötamise viisidest ja helistruktuuridest teada väga vähe või üldse mitte. Püüdsin helinäidete abil demonstreerida eksperimentaalmuusika põhivorme, vältida liigset õpetlikkust. Pärast kiirkursust viisin nad kohe olgu siis looduslike või inimese tekitatud helinähtuste juurde, asja mõte seisnes avastamises. Täiskasvanutenagi avastame reaalsust, et saada teadmisi, ja nii tõuseb ka teadlikkus. Noored teevad seda iseenesest, meeldiva eesmärgipärasusega, "siin ja praegu" tundega. Lihtsamate projektide puhul tahavad nad vaid kerget suunamist, nii et juhindusin vastastikuselt "nõrgast sümmeetriast". Sel viisil saab protsessi juhtida nende suunas, aga minu kavatsustele vastavalt.

Kas leidsid ka ise workshop'i käigus midagi huvitavat?

Taasavastasid omaenda põhilähenemise helile. Ma ei kavatse minna kaugemale kui "tavalised" asjad, sest ma ei tahtnud rikkuda osalejate hoiakuid. Ja baasasjade juurde tagasi tulles taasavastasid ka oma suhte heliga, nii et see aitas mul aru saada omaenda loomingu. Ma ei saa öelda, et oleksin nüüd võimeline tegema rohkem kui enne workshop'i, aga kindlasti võin öelda, et kogemusest, mis workshop'il sai vormi valatud, on saanud iseseisev kuju.

Kuidas reageerisid noored su loengutele ja harjutustele?

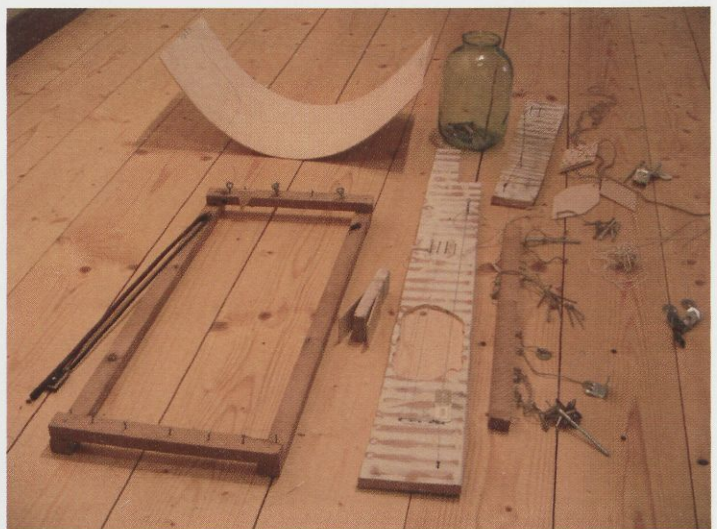
Mul oli raskusi nende noorte inimeste reaktsioonidest täielikult arusaamisega. Tundus, et nad olid tagasihoidlikud või üsna väheväljenduslikud (võib-olla ma hirmutasin neid). Nägin rohkem nende tegudest kui sõnadest, et neid paistis õppimine innustavat. Nad olid vaatluste tegemisel taibukad ja liikusid edasi uutesse suundadesse. Nad teostasid kõik oma kavatsused. Jälgides enamikku minu antud lihtsaid juhtnööre, olid nad andekad looma ja töötama materjalidega, et luua ja kasutada heliobjekte. Ütleksin, et on väga huvitav näha, kuidas noored proovivad jõuda teatud tulemusteni etteantud reeglite raames ja projitseerivad üsna järjekindlas vaimus saavutatavale omaenda mina.



Vestlus enne välisalvestiste tegemist



Instrumentide ehitamine ja proovimine



Heliobjektide kollektsioon

Fotod Evelyn Mürsepp.



Kuulamisharjutused: lihtsate objektidega kollektiivne helide tekitamine

2.

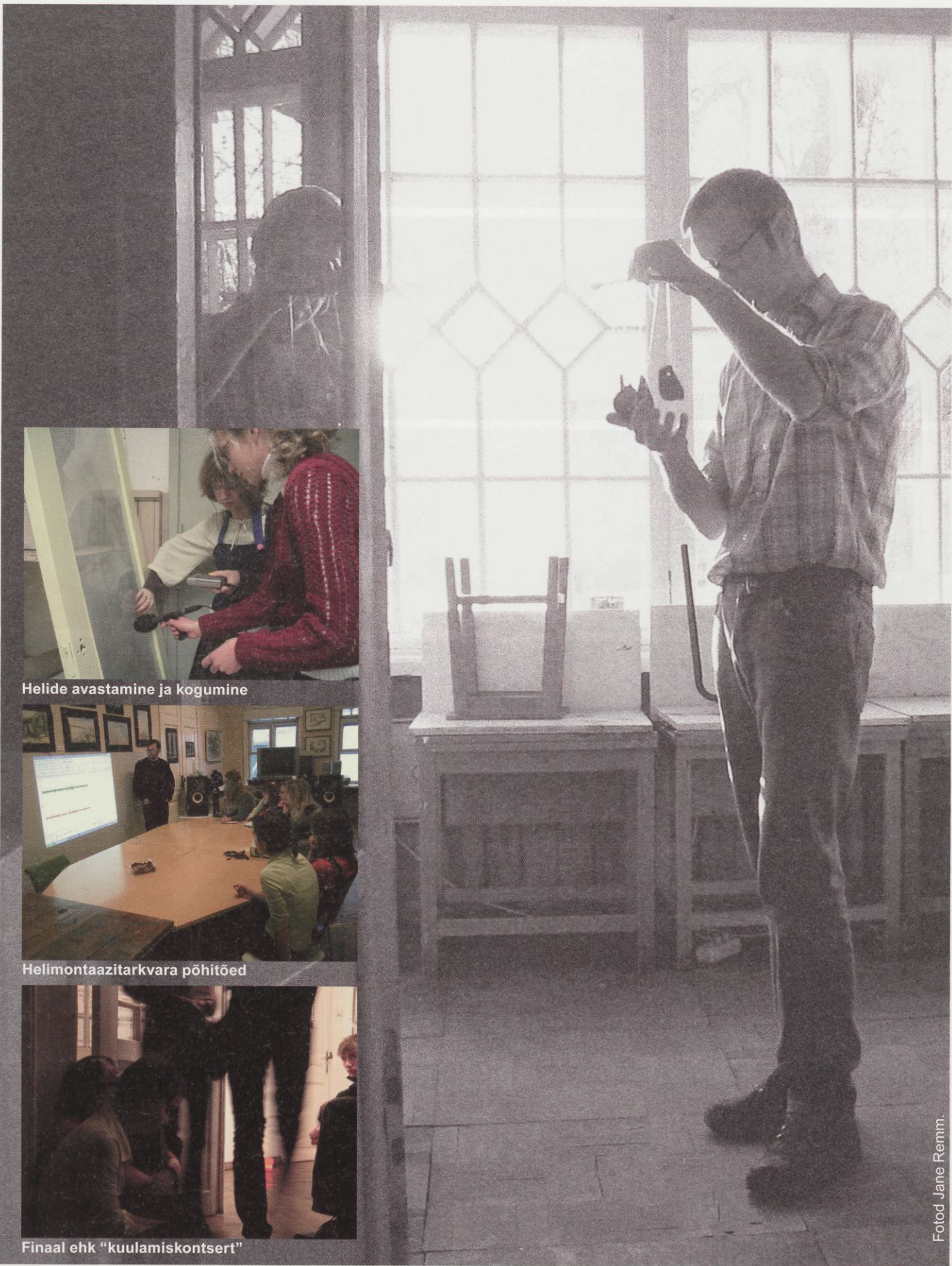
Seth Nehil ja John Grzinich on teinud helil põhinevat kunstialast koostööd alates varastest 1990ndatest. Koos on nad välja andnud rea CDsid (Confluence, Stria -2002), samuti teinud ühis-performance'id ja heliinstallatsioone. Seth Nehil sai hiljuti magistri- graadi heli alal Bard College' st (USA). John Grzinich elab ja töötab Eestis ning on käesoleva Helikunst eri toimetaja.

See helile pühendatud workshop pani osalejad keskenduma kuulamisele. Esimene samm heli kui kunstivahendiga töötamisel on avada kõrvad. Loodetavasti viib see sügavama ja hoolivama suhtumiseni maailma. Kuulamine asetab keha täielikumasse, laiemasse ja samas lokaliseeritumasse keskkonda. See võib juhatada kõrva otsima väikeste objektide või ebatüüpiliste kohtade sisemisi mikrokeskkondi ja jõudma välja suurte helimaastikeni (kauguses kuulda või vaikselt läbi tungivad helid). Nii et enne, kui hakkasime helisid neid salvestades püüdma ja looma saadud helidest kompositsioone, pidime veenduma maailma kuulamise kasulikkuses kõige laiemas tähenduses. Edaspidi võivad tehnilised abivahendid, näiteks mikrofonid, juhatada avastusradadele, kus tänu tehnoloogia tundlikkusele tekib uusi vaatenurki juba tuttavate kohtade tajumisel.

Teisest küljest lootsime avada heliga töötamise kaudu noorte ekspressiivse spontaansuse. Vabastasime grupiharjutustega nende hääle, julgustasime nende uudishimu kohtade kuulamisel, panime

nad katsetama varem avastamata ruumide või kõrvaltänavate kõla ja üles korjama igasuguseid materjale, et üles leida helitekitamise potentsiaali. Kolmepäevase workshop'i põhistruktuur oli: 1) ülevaate andmine 20. sajandi heli- ja muusikaeksperimentide ajaloost, 2) ruumiakustika põhiideede tutvustamine (kaugus, kaja, resonants), 3) salvestus- ja monteerimisvahendite potentsiaali näitamine ja nende "esmaavastamine", lühikeste helikompositsioonide loomine meeskonnatöona.

Oli värskendav näha, millise innu ja uudishimuga lähenesid noored helisalvestusseadmetele nagu mikrofon ja mini-disc salvestaja. Kogemusteta noorte tung avastada ja kuulda asju neile harjumatul viisil oli suur. Nähes, kuidas paljud tegevused ja eksperimenteerimised tulid õpilastel välja loomulikult, muutus ka meie kujutlus helikunstist kui "ääreala" tegevusest. Kõige üllatavam oli näha õpilaste vilumust ja intuitsiooni heli monteerimise tarkvara kasutamisel. Monteerimise põhitehnikad said kiiresti selgeks, liiguti edasi heli kihistamiseni ja helikihtide omavahelise inter-aktsioonini. Kompositsioonidele läheneti mõõdutundega, nad kasutasid oskuslikult vaikust ja pausi, mis tõi teostesse dramaatilise jõu. Õpilaste loodud tööd jäid abstraktseks (ei toodud sisse meloodiat ja rütmi). Kuigi workshop'i aeg oli piiratud, jõudsid õpilased kokku panna seeria viieminutilisi töid, mille esitasime hiljem Tartu lastekunstkooli galeriis heliinstallatsioonina. Seda "kontserti" kutsuti kuulama vanemad ja sõbrad.



Helide avastamine ja kogumine

Helimontaazitarkvara põhitöed

Finaal ehk "kuulamiskontsert"

Fotod: Jane Remm.



Track 01
03:16

Kunsti helid eesti loodusest, talv 2006

Art Sounds of the Estonian Wilderness, winter 2006

Helid rahvusliku kunsti taassünni festivalil "Kaamos 006", Hellenurme küla Looga talu

Sounds from the art festival "Kaamos 006", in Hellenurme village, Looga farm



Track 02
03:22

copperless in saaropera - jgrzinich + mnortham, Hitoshi Kojo

Salvestis spontaanselt aktsioonist mahajäetud pumbajaamas, Saareperä, Peipsi järv, kevad 2005

Spontaneous recording in an abandoned pumping station on the Peipsi Lake, spring 2005



Track 03
07:48

Forage - mnortham + Tero Nauha, Lars Larson

Komponeeritud mnorthami poolt "Forage" projekti raames kogutud helidest "PostsovkhoZ4" vältel, Mooste 2004
Composed by mnortham from sounds collected during the Forage project - PostsovkhoZ 4, Mooste 2004

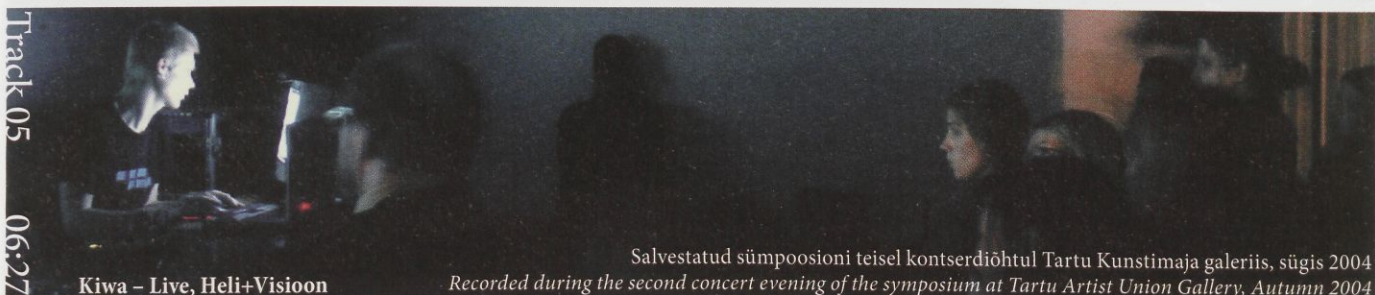
Lars Larson



Track 04
02:12

jgrzinich - end of an age

Kohaspetsiifiline heliaktsioon, salvestatud vanades õlitünnides Põlva lähistel, suvi 2005
Site specific sound action recorded on old metal oil tanks near Põlva, summer 2005



Track 05
06:27

Kiwa - Live, Heli+Visioon

Salvestatud sümposiooni teisel kontserdiõhtul Tartu Kunstimaja galeriis, sügis 2004
Recorded during the second concert evening of the symposium at Tartu Artist Union Gallery, Autumn 2004



Track 06
05:32

Ici-Même - City Sounds Concerts

Salvestis live performance' st kaubamaja pargis, Tartu, kevad 2006
Recording of the live performance in Kaubamaja Park, Tartu Spring 2006

Track 07

07:25

Ctrl Alt Dlt – Live, Heli+Visioon

Salvestatud sümposiooni teisel kontserdiõhtul Tartu Kunstimaja galeriis, sügis 2004
Recorded during the second concert evening of the symposium at Tartu Artist Union Gallery, Autumn 2004

Track 08

02:11

Maxims Shentelevs – välisalvestis sipelgapesast

Kontaktmikrofonidega tehtud salvestis sipelgapesast Mooste lähistel, "PostsovkhoZ 4-1"
Contact microphone recording of an ant hill near Mooste made during PostsovkhoZ 4

Maxims Shentelevs

Track 09

03:25

Heli-workshop noortele

Salvestis workshop'i raames valminud heliinstallatsioonist Tartu lastekunstikooli galeriis, talv 2005. Mängitud 4 CDMängijalt
4 paarilt autoreilt: Merili Sulg-Leelo Moor, Liina Lepik-Riin Kivisild, Kelli Somelar-Piret Karrol, Seth Nehil-John Grzinich.
Recording of the final sound installation from the workshop in the Gallery of the Tartu Childrens Art School, Winter 2005.
Pieces were played simultaneously on 4 CD players from 4 pairs of composers: Merili Sulg-Leelo Moor, Liina Lepik-Riin Kivisild, Kelli Somelar-Piret Karrol, Seth Nehil-John Grzinich.

Track 10

07:35

jgrzinich – manual fracture

Helikompositsioon 2005. aastal Moostes ja resideerimisperiodil Loviisa küla-
lisateljees Soomes kogutud salvestistest, koos Hitoshi Kojo ja Seth Nehiliga
Sound composition made from recordings collected in 2005 in Mooste and during
a residency in Loviisa Finland with Hitoshi Kojo and Seth Nehil.

Track 11

04:30

murmer. – välisalvestis Moostest
*Field recordings from Mooste*Mix kolmest salvestisest, mille on teinud Patrick McGinley resideerimisajal Moostes, kevad 2006.
A mix of 3 recordings made by Patrick McGinley during his residency at MoKS in Spring 2006

Patrick McGinley

Track 12

15:06

suviFLUX - remix

Neli helikunstnikku osales 6-tunnises performance'is "suviFLUX", Sõmerpalu mõis, juuni 2005: mnortham, Loren Chasse, Hitoshi
Kojo ja jgrzinich. Selles 15minutilises remix'is on kasutatud kogu ürituse vältel tehtud salvestisi, remix'i autor Hitoshi Kojo.
Four sound artists took part in suviFLUX, a 6 hour sound performance at the Sõmerpalu mansion in south Estonia in June of 2005:
mnortham, Loren Chasse, Hitoshi Kojo and jgrzinich. This is a 15 minute remix by Hitoshi Kojo made from a recording of the full
event.



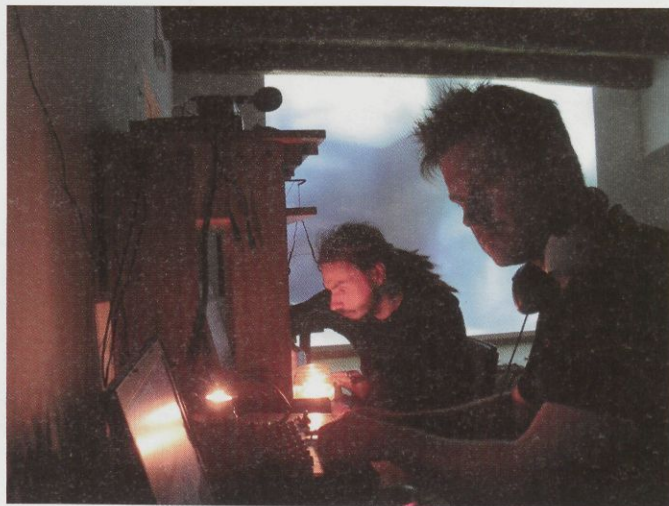
Antonio Della Marina
(Itaalia, MoKS AIR, Heli+Visioon)

Kuidas nüüd öelda. Mulle oli see tõeline murdepunkt. Osalesin "Heli + Visioonil", kus sain tuttavaks teiste maade helikunstnikega. Nüüd, kaks aastat pärast seda, olen ma väga õnnelik, et olen mõnedega neist ikka veel ühenduses, korraldame koos üritusi, vahetame informatsiooni, ressursse ja kontakte. Selle väikese võrgustiku kõige otsesem tulemus on sümposiooni teine ja kolmas osa, mis leiavad aset 2006. aasta sügisel Portugalis ja seejärel Itaalias. Resideerimise ajal MoKSis oli mul võimalus tundma õppida eesti kultuuri, traditsioone ja viimase aja arengut, globaliseerumise mõjusid oli näha ka maaelus... Mäletan mõningaid väga häid selleteemalisi diskussioone.

Kordan veel, kõige suuremat mõju avaldasid inimesed: neilt õppisin mitmesuguseid meetodeid, eri töövahendeid ja võimalusi. Kõik see rikastas mu tööviisi märgatavalt. Kui töötada heliga (pean silmas heli kui ainet), tuleb teada, kuidas heli töödelda, kuidas seda kujundada, kuidas seda kasutada, et saavutada teatud mõju. Praegu toimub helikunstis tugev ja aktiivne areng. Võiksin öelda, et see tuleneb helist endast või viisist, kuidas me heli kasutame. Nii et mulle on väga oluline sellest rääkida ja seda kuulata. Sümposioonil oma tööst rääkimine aitab mul nüüd omaenda loomeprotsessi paremini jälgida ja sellest aru saada.

Derek Holzer
(AÜ/Euroopa – PostsovkhOZ 4, Heli+Visioon)

Kõige rohkem on mul meele "Heli + Visiooni" kontsert Tartu Sadamateatris. Kutsusin siis kuulajaskonna ülevalt istekohtadelt alla lavale, et nad saaksid lähemalt vaadata, mida me teeme. Tundus, nagu oleksid nad seda kutset juba terve õhtu oodanud, sest esinemisajaks kogunes meie ümber peaaegu terve saal. Sara Kolster ei olnud selleks kõigeks üldsegi valmis ja tal oli raske keskenduda visuaalide projitseerimisele. Aga Maxims Šentelevi ja minu jaoks töötas see väga hästi, demüstitseerides mõnel määral arvatipohist muusikat neile, kes tulid lavale uurima, mida me tegelikult teeme. Eestis olin ma hõivatud helide kogumisega keskkonnast. Defineerisin keskkonda mis tahes loodusliku, sotsiaalse ja füüsilise situatsioonina. Võtsin kõlanäiteid vanadest masuudimahutitest, salvestasin traditsioonilisi seto rahvalaule, mängisin metsas oksade ja lehtedega, võtsin jalutuskäikudele vihmas kaasa mikrofone ja improviseerisin keset ööd katkise akordioni ja kolhoositehnikaga. Kõik see kokku moodustas heliuurimuse, mille eesmärk oli esile tuua koha "mikrofoonilisi" kõlasid, mille põhjal saab nendest väikestest helidest rekonstrueerida paiga vastavalt varem Lätis, Brasiilias jt kohtades tehtud uurimuste kogemusele.



kunst.ee - Sound Art Special - 2006

Let us think about waves, the movement of energy, converging points of patterns in space and the organization of matter... to this noise, we listen, move and respond to these surrounding forces. This then, is the playing field of sound.

Part 1: Historical context with perspectives on sound
Part 2: Sound Art at MoKS
Part 3: Sound Art audio compilation CD

Editing, Design and Photography by: John Grzinich
(unless otherwise noted)

English version can be found online at: <http://maaheli.ee/>

PE B
2 2261

2006,
CD(2)

kunst.ee
helikunsti eri

Heliteaseid MoKSi arhiivist

Koostanud ja toimetanud
John Grzinich

01. Kunstiheid eesti loodusest, talv 2006
02. jgrzinich + mnortham, H. Kojo - copperless in saarõpera
03. mnortham + T. Nauha, L. Larson - Forage
04. jgrzinich - end of an age (heliaüksioon)
05. Ki wa - Live, Heli+Visioon
06. Ich-Même - City Sounds Concerts (performance)
07. Ait Citri Del - Live, Heli+Visioon
08. Maxims Shentelevs - Välisavestis sipelgapesast
09. Heliworkshop noortale (heliinstallatsioon)
10. jgrzinich - manual fracture (kompositsioon)
11. murmer - Välisavestis Moosfest
12. mnortham, H. Kojo, L. Chasse, jgrzinich - suvFLUX

06.06

CD supported by



EESTI KULTUURKAPITAL



P E B
2 2261 2006,2
*CP



Andrei Maksimjuk. Individualiseerimine I, II. Akrüül ja õli lõuendil, 2004. Maalid Andrei Maksimjuki näituselt "Kõik roosidest", ArtDepoo galerii, 18.08.-24.09.2005.



Andrei Maksimjuk. Individualization I, II. 2004, acrylic and oil on canvas. Paintings from the exhibition "All about Roses" of Andrei Maksimjuk, ArtDepoo gallery, Tallinn, 18.08.-24.09.2005.