

2/07

kunst.ee

kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri  
estonian quarterly of art and visual culture

**ERITEEMA: R. A. I. S. K.**

Tõnis Vint ja Kiwa / Noortenäitused / Poleemika: *performance*-kunsti  
eetika / Oleviku arheoloogia: Sakala ja pronksmees, fotod Eve Kiiler, tekst  
Marie Alice L'Heureux tekst / Peeter I kujutamisest / Institutsioonikriitika  
*documenta 12 ajakirjad*





Documenta magazines



Documenta 12 magazines.  
 Documenta Kassel 16.06.–  
 23.09.2007.



kunst.ee

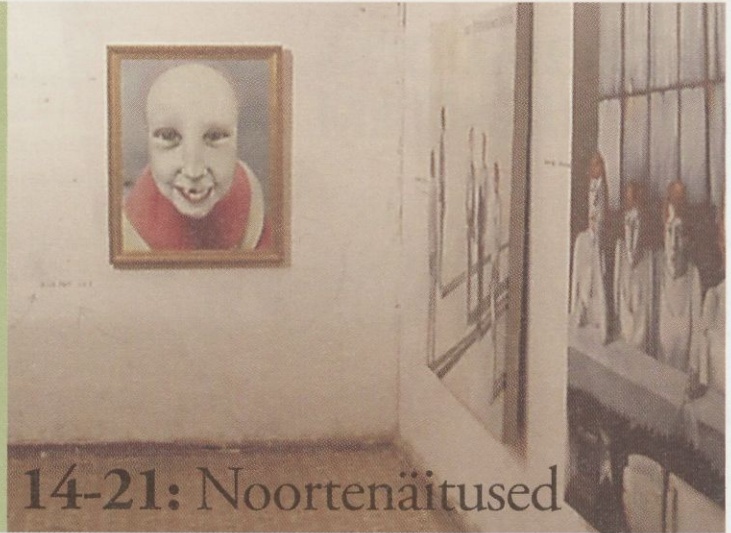
Tallinn  
 k.lee/kunste.ee

kunst.ee ist eine in Tallinn erscheinende estnische Vierteljahresschrift für Kunst und visuelle Kultur. Der konzeptuell gemeinte Titel knüpft an die Tradition der Zeitschrift Kunst an, die 1959 herauskam. Seit 2000, dem Gründungsjahr von kunst.ee, besteht das Redaktionsbüro der Zeitschrift aus einem einzigen Kunstkritiker. Die bewegliche Struktur des Magazines ermöglicht auch inhaltliche Flexibilität. Der Hauptteil berichtet über aktuelle Ausstellungen und Diskussionen, während der Sonderteil von einem oder mehreren Gastredakteuren betreut wird; die Expertinnen auf dem jeweiligen Gebiet sind. Schließlich gibt es noch das Special über Grafikdesign, ein alternativ finanziertes Mission-Project, das von einem Team professioneller Designerinnen betreut und

kunst.ee is an E published in Tall magazine start kunst.ee in 200 art critic. The in the content and discussion editor(s) who invite the guest an alternative by a team of



## 43-49: Oleviku arheoloogia



## 14-21: Noortenäitused

3 toimetuselt, editorial  
4 varia

### Kaasaegse kunsti klassika

8 Indrek Grigor. Topograafilised keerdkäigud  
Paabeli raamatukogu keldrikorrusel  
11 Indrek Grigor. Topographic twists and  
turns in the basement of the library of  
Babylon  
12 Hanno Soans. Autompsyko supervegos

### Noortenäitused

14 Elnara Maarin. Laintesse heidan end,  
laintesse peidan sind, laintes on olla hea...  
18 Elnara Maarin. I will cast myself into  
waves, I will hide you in the waves, It is good  
to be in the waves...  
19 Maarin Mürk. Artishok esitleb: Liisi  
Eelmaa  
20 Teet Veispak. Väikese kannataja tee

### Poleemika / polemic

22 Mari Saat. Etendus kunsti eetikast  
26 Mari Saat. Ethics of performance art  
27 Andrus Kallastu kommenteerib  
27 Andrus Kallastu comments

28 Al Paldrok kommenteerib  
28 Al Paldrok comments  
28 Ville Karel kommenteerib  
28 Ville Karel comments  
29 Sandra Jõgeva kommenteerib  
29 Sandra Jõgeva comments  
30 Mari Saat kommenteerib kommentaare  
30 Mari Saat comments the comments  
30 Sandra Jõgeva lõpukommentaari  
32 Marek Volt. "Kehaturg" Kunstihoones

### Loeng / lecture

35 Peeter Linnap. Fotoloogia IX.  
Fotograafia uurimismeetodid: sotsioloogia ja  
antropoloogia 1  
39 Peeter Linnap. Photology IX. Research  
methods: Photography, sociology and  
antropology 1

### Oleviku arheoloogia / archaeology of the present

43 Fotod Eve Kiiler  
43 Photographs by Eve Kiiler  
46 Marie Alice L'Heureux. Tõnismäelt  
kadunud sõdur

46 Marie Alice L'Heureux. The lost soldier of  
Tõnismägi

### Film

50 Ülo Pikkov. Animatsiooni olemus

### Institutsioonikriitika

52 Margaret Tali. Kunst, institutsioonid ja  
nende võim

### Näitus / exhibition

54 Aleksandra Murre. Peeter on Peeter on  
Peeter  
60 Aleksandra Murre. Peter is Peter is Peter

### documenta magazines

61 Vilen Künnapu. Kas modernsus on meie  
antiik?  
61 Vilen Künnapu. Is Modernity our  
Antiquity?  
62 Anu Allas. Lihtsalt kunst ja kapital  
64 Juhan Maiste. Kahest klassikast

### Koomiks

72 Tarmo Salin. Koomiks

## 73-96 Infotankistid ja Puhas Rõõm esitlevad: R. A. I. S. K.

73 Infotankistid / Info tank drivers  
76 Info tank drivers. Welcome to Earth!  
77 Mart Viljus. Loomade elu  
77 Mart Viljus. The life of Animals  
78 Katrin Tees. Risustaja käsiraamat  
edasijõudnutele  
79 Katrin Tees. Handbook of Creative Littering.  
Advanced level  
80 Puhas Rõõm. Globaalne rasedus  
80 Sheer Joy. Global Pregnancy  
81 Infotankistid. Meie karvased sõbrad  
81 Info tank drivers. Our Furry Friends  
82 Ivika Kivi / Sulo Kallas. Loodusharmonia  
aseaine

82 Ivika Kivi / Sulo Kallas. Surrogate to Natural  
Harmony  
83 Piret Ráni. Eesti meeste kaitseala  
83 Piret Ráni. Reservoir of Men, Estonia  
84 Infotankistid. Ajaraisk  
84 Info tank drivers. Waste of time  
85 Piret Ráni. Albid  
85 Piret Ráni. Alps  
85 Erki Kannus. Roosa ja roheline  
85 Erki Kannus. Pink and green  
86 Katrin Tees. vali-mind.jee  
86 Katrin Tees. pick-me.yeah  
87 Anu Vahtra / Piret Ráni / Puhas Rõõm. punk.  
fem.collection

### Koostaja ning kujundaja Piret Ráni

88 Maris ja [Taavi Suits]. Mänguloomade  
väärkohtlemine  
89 Maris and [Taavi Suits]. Abuse of Toy Animals.  
90 Infotankistid. Soorollid segavad suhtlemist.  
Mängud soorollisoo  
91 Info tank drivers. Games in the swamp of  
gender issues  
92 Piret Ráni. 21. sajandi aabits  
93 Piret Ráni. 21st century primary  
94 Maris Suits, Anu Vahtra. Agentuur: Keha Müüb!  
95 Maris Suits, Anu Vahtra. Agency: Body sells!  
96 Infotankistid. Majaseemned  
96 Info tank drivers. Seeds of houses

# Telli!

**Telli kunst.ee telefonil 66 62 535 või võrguleheküljelt [www.tellimine.ee](http://www.tellimine.ee)**

**Subscribe to kunst.ee from abroad via Kirilind, [www.kirilind.ee](http://www.kirilind.ee)**

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

**or e-mail: [kirilind@estpak.ee](mailto:kirilind@estpak.ee)**

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



## KUNST.ER

KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

**Saatejuhid Karen Jagodin ja Aleksander Tsapov**

 **KLASSIKA<sup>®</sup>**  
RAADIO

// Eesti majandus öeldakse olevat kõrgseisus. Tõepoolest, see annab tunda ka kunstielus: kõigi põlvkondade kunstnikud on üha rohkem hõivatud projektide ja tellimustega, raamatupoodide lettidele ilmub järjest rohkem albumeid ja akadeemilisi uurimusi, pealekasvav põlvkond annab endast märku üha laiemal rindel ning kunst.ee maht tundub sündmuste ja kajastuste tulvas üha väiksem.

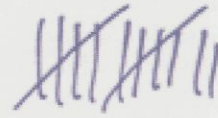
Majanduslik kõrgseis on Eestisse toonud aga ka ohjeldamatu tarbimisbuumi, mida kunst.ee seekordne erinumber jahutada püüab. Külalistoiemataja Piret Ráni esitleb rühmituste Infotankistid ja Puhas Rõõm aktivistlikku kunsti, mida ongi tõepoolest näidatud peamiselt väljaspool galeriisid ehk kaubamajades, maakoolides, ringreisidel jms. Ent mitte ainult, Katrin Teesi “Risustaja käsiraamat edasijõudnutele” on praegu “Ars Baltica” fototriennaalil. Kunstnikud tegutsevad aktivistidena, lähtudes tegelikult missioonist, mida esindab Kanada kapitalismikriitiline ajakiri Adbusters, rahvusvaheliselt keskne tegija oma ampluaas. Tsiteerin siinkohal Adbustersi asutajat, Tallinnas sündinud Kalle Lasni: “Meie vaimne keskkond on samasugune ühisvara nagu puhas õhk ja vesi. Me peame kaitsma end soovimatute sissetungide vastu – täpselt nii, nagu hakkasime kümme aastat tagasi seisma suitsetamisvabade piirkondade eest avalikus ruumis.” Infotankistid on oma töödes selle otsusega solidaarsed.

Ja veel: Veneetsias on avatud biennaal ja Kasselis “documenta 12”. Jälgige kunst.ee numbreid.

// The Estonian economy is professedly in an apogee. True enough, that is also notable in art life – artists of different generations are increasingly often engaged in projects and in fulfilling commissioned orders, the counters of bookstores bound in albums and pieces of academic research, the growing generation makes its case on an ever widening front, and the volume of kunst.ee seems to dwindle in the onslaught of events and their repercussions.

The economical culmination has been seconded, however with uncontrolled consumer boom in Estonia, which this special issue of kunst.ee tries to hold in check. Guest editor Piret Ráni presents the activist art of the groups Info Tank Drivers and Sheer Joy, which has been exhibited mainly outside galleries – in stores, rural schools, tours etc. Not only there, however – Katrin Tees’ “Handbook of Creative littering, advanced level” is currently exposed on “Ars Baltica” photo triennial. The group’s artists act as activists, driven by a mission similar to that of the magazine Adbusters. Quoting the founder of Adbusters, Tallinn-born Kalle Lasn: “Our mental environment is a common-property resource like the air or the water. We need to protect ourselves from unwanted incursions into it, much the same way we lobbied for non-smoking areas ten years ago.”

## DOCUMENTA MAGAZINES



### kunst.ee

Eesti kunsti ja visuaalkultuuri ajakiri /  
Estonian Magazine of Visual Culture  
Neli numbrit aastas / Quarterly  
Ilmub 1959. aastast

Kirjastaja / Publisher **SA Kultuurileht**  
Rahastaja / Financer **EV Kultuuriministeerium / Ministry of Culture of Estonia**  
Sponsor **Eesti Kunstnike Liit / Estonian Artists' Association**

Toimetuse kolleegium / Editorial Board  
**Sirje Helme, Vilen Künnapu, Mari Laaniste, Peeter Maria Laurits, Piret Lindpere**

Peatoimetaja / Editor-in-chief  
**Heie Treier** (heie@sirp.ee)  
Kujundaja / Designer **Tõnu Kaalep**  
Assistent / Assistant  
**Mai Soosaar** (mai@sirp.ee)  
Tõlkijad / Translators  
**Ants Pihlak, Irma Pöder**  
Tõlke toimetaja / Proof-reading **Paul Rodgers**  
Eri koostaja / Editor of Special **Piret Ráni**  
Eri kujundaja / Designer of Special **Piret Ráni**  
Keeletoimetaja **Aili Künstler**  
Raamatupidaja  
**Katrin Saarelaid** (katrin@kl.ee)  
Aadress / Address  
**Vabaduse väljak 6, 10146 Tallinn, Estonia**  
Telefon / Telephone (372) 644 64 83  
Fax (372) 627 36 31 E-mail **heie@sirp.ee**

© **kunst.ee** 2007 Tellimisindeks **00648**  
Trükk **AS Printon Trükikoda**  
Kunsteoste reproduktsioonid EAÜ 2007

Heie Treier

## Viktor Misiano kureerib Mark Raidperet ning Jaan Toomikut

27.05.–26.08.2007 toimub Itaalia prestiižikaimas kaasaegse kunsti keskuses Pratos (Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci) Viktor Misiano kuraatorinäitus "Progressive Nostalgia / Süvenev nostalgia". Eesti kunstnikest on valitud Mark Raidpere (video "Andrei/Andris", 2006) ning Jaan Toomik (video "Merikajakas", 2004).

Moskva tähtkuraator Misiano on toestanud idee, millest ta rääkis 2005. aastal Hanno Soansile ja Karin Laansoole antud intervjuus tuleviku vormis – kureerida postkommunistlikku kogemust reflekteeriv näitus, millel osaleksid kunagiste nõukogude vabariikide kunstnikud. Misiano: "See saaks olema väga suur väljakutse, kuna viimase 15 aasta jooksul on kõigi nende maade kunstnikud olnud motiveeritud tegelikult rohkem omaette hoidma või siis globaalse kunstieluga haakuma." (kunst.ee 2005, nr 2, erinumber).

Praegu moodustab väljapanek ühe lüli Misiano eri riikides kureeritud näituste ketist, kuhu kuulub ka "Mälu tagasitulek. Uus kunst Venemaalt" Tallinnas Kumu kunstimuuseumis.

Pratos esinevad kunstnikud: Vaharam Aghasian, Vladimir Arhipov, AZAT (Azat Sargsian), Babi Badalov, Pavel Braila, Sergei Bratkov, Ilja Budraitskis, Aleksei Buldakov, Pjotr Bõstrov, Olga Tšernõševa, Ilja Tšitskan, Ulan Džaparov, Leitud rõivaste vabrik, Natalja Peršina-Jakimanskaja (Gluklja), Olga Jegorova (Tsaplja), Jevgeni Fiks, Aleksandra Galkina, Dmitri Gutov, Maksim Karakulov, Gulnara Kasmalijeva, Olga Kisseljova, Aleksandr Komarov, Irina Korina, Vladimir Kuprjanov, Erbossin Meldibekov, Nikolai Oleinikov, Anatoli Osmolovski, Kerim Ragimov, Koka Ramišvili, Egle Rakauskaite, Mark Raidpere, R.E.P. rühmitus, Laura Stasiulyte, Konstantin Sulaberidze, Sophia Tabatadze, David Ter-Oganjan, Leonid Tiškov, Jaan Toomik, Nadia Tsulukidze, Nomedas & Gediminas Urbonas, Dmitri Vilenski, Jelena Vorobjova, Mida teha?

(angāžeeritud kultuuri platvorm).  
<http://www.centropecci.it/eng/htm/ho.htm>

## Jaan Toomik Walesis ja Poznanis

14.04.2007–13.05.2007 toimus Suurbritannias Walesis Swansea's näitus "Locws 3. Engaing art, people and place", kuhu oli kutsutud Jaan Toomik videotega "Jaan", "Merikajakas", "Tantsides isaga" ja "Kosk". Locws International on 1999. aastal kunstnike algatatud projekt, seda veavad David Hastie ja Tim Davies. Vt: <http://locwsinternational.com/>

30.06.2007 avati Poolas Poznańis rahvusvaheline näituste programm "Asia-Europe Mediations", kuhu on Eestist kutsutud taas Jaan Toomik. Näitusega kaasneb konverents.

Vt: [www.aem.art.pl](http://www.aem.art.pl)

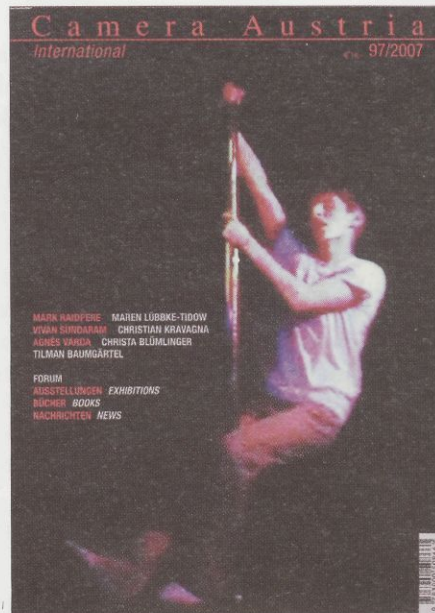
## Raul Meel ja Ülo Sooster ajakirjas Zimmerli Journal

Elava klassiku Raul Meele looming on teinud läbimurde rahvusvahelisel areenil. Norton Dodge'i kunstikogul põhinev Zimmerli kunstimuuseum USAs avaldas oma akadeemilises ajakirjas Zimmerli Journal (Fall 2006) Jeremy Canwelli käsitluse "System, Terminus, and Time: The Mystical Art of Raul Meel" (lk 88–103). Canwell asetab Meele nõukogudeaegse abstraktse loomingu ameerika ja vene modernistliku kunsti konteksti, tuues esile Meele eripära ("müstiline kontseptuaalkunst").

Samas ajakirjanumbris (lk 118–125) on ära toodud Leonid Lammi mälestused – "Ülo Sooster: An Artist, a Friend, and His Time".

## Merike Estna, Alice Kask ja Mark Raidpere Praha biennaalil

24.05.–16.09.2007 toimub Prahast 3. rahvusvaheline kunstibiennaal (Prague-biennale 3) "Glocal & Outsiders: Connecting Cultures in Central Europe". Selle algatas Milanos ja New Yorgis välja



## Mark Raidpere rahvusvahelistes ajakirjades

Pärast esinemist 2005. aasta Veneetsia biennaali Eesti näitusel ning kõrgel tasemel kataloogi väljaandmist (näituse kuraator ja kataloogi koostaja Hanno Soans) on Mark Raidpere looming tõusnud rahvusvahelise tipptaseme huviorbiiti.

Hiljuti avaldasid kaks prestiižikat kunstiajakirja pika käsitluse Raidpere loomingust. Londoni ajakirjas Frieze (väljanne 107) kirjutab Jörg Heiser Mark Raidpere fotodest ja videotest, milles mineeritakse privaatsuse ja avaliku sfääri vahelist ruumi. Ajakirja Camera Austria International 97 / 2007 esikaaneloos analüüsib Raidpere töid Maren Lübbke-Tidow, kelle saksa- ja ingliskeelne artikkel "Lähedus ja distants" on esindatud ka documenta 12 ajakirjaprojektis.

antav kunstiajakiri Flash Art, mille üks omanikke Helena Kontova on pärit Prahast. Suurnäitus on väikese büdžetiga ning koosneb, nagu ikka, reast näitustest, kus püütakse keskenduda nn Ida-Euroopa maade uuele kunstile. Esmakordselt on n-ö staaridena kutsutud külalisesinejad Marina Abramovic, Vanessa Beecroft ja Shirin Neshat.

Vt: <http://www.praguebiennale.org> ;  
<http://www.flashartonline.com>

Biennaal 3 koosneb 18 alaprojektist ning siin esinevad esmakordselt ka eesti kunstnikud. Laima Kreivyte ja Luigi Fassi kureeritud näitusele "Baltic Mythologies / Balti mütolooiad" on kutsutud esinema Merike Estna, Alice Kask ja Mark Raidpere.

## Joonase lähetamine Saksamaale

10.–13.05.2007 toimusid Lippstadtis 27. rahvusvahelised hansapäevad, mille raames korraldati ka kunstiprogramm HANSE-Art motoga "Fragile – igäihe kunstiteos". Programmi kandideeris 30 hansalinnade kunstnikku, osalema kutsuti 14 kunstnikku kuuest riigist – Andrus Joonas ainsana Eestist.

Kunstnikud töötasid Lippstadtis, kus valmisid kunstiteosed 2,5 x 2,5 x 2,5 m suuruses puitkuubis. Andrus Joonas installatsioon "Aledoia 250" on reis hüperreaalsusse ja sellest kaugemale, inimese tegeliku olemuse juurde, tagasi lapsepõlve. Näitus avati 9. mail Euroopa päeval ning on vaadata kuni 17. juunini.

## Eesti ehe Prantsusmaal

8.06.–29.08.2007 toimub Prantsusmaal Nizza lähedal Vahemere-äärse linnakese Cagnes-sur-Mer lossiplatsil asuvas galeriis Espace Solidor ehtenäitus "Regard sur l'Estonie" ("Vaade Eestile"), kus esinevad Eesti Kunstiakadeemia ehte- ja sepakunsti osakonna juhataja professor Kadri Mälk ja tema kaks nooremat kolleegi – Piret Hirv ja Tanel Veenre. Eksponeeritud on ligi 60 tööd, samuti Marianne Kõrveri videofilm "Kujutluse tume taevas" Kadri Mälgust.

Maaliline linnake on kunstitudlik, seal on elanud Yves Klein, Renoir, Soutine jpt, teiste seas ka Solidor, kelle maja on galeriile nime andnud. Galerii kutsel esineb seal igal aastal paar maailmanimega ehtekunstnikku, kelle töödest jääb jälj linna kunstikogusse.

Linnavalitsuse toel on ilmunud näituse kataloog, mille tekstid on kirjutanud Olga Biró (München) ja Harry Liivrand (Tallinn).

Samal ajal on Matteoda galeriis avatud Kadri Mälgu ja Piret Hirve joonistuste näitus. Septembris eksponeeritakse ehtenäitust Münchenis. Näitusi on Eestist toetanud Kaasaegse Kunsti Keskus.



## "Ajatelg" – Estonia teater 100

Tiiu Kirsipuu ja Üla Koppeli loodud monument tähistab Estonia teatri ajalugu. Iga maja saab alguse vundamendist. Hävinud vanast teatrimajast on saanud vundament, millele rajati nüüdne Estonia teater. Monumendi alumine osa tähistabki maja vundamenti, selle peal asuva seina keskel pöörab pildiline osa iga 5 minuti tagant vaataja silme ette teise külje. Pöörleva

osa ühel küljel on foto vanast teatrimajast, teisel küljel foto praegusest teatrimajast. Ajatelg ise on nähtamatu vaimne side kahe teatrimaja vahel.

Monumendi põhimaterjal on hall graniit. Pöörlev keskmine osa on lihvitud roostevabast terasest. Kõrgemad tähed on poleeritud roostevabast terasest. Monumendi kõrgus on 4,8 m.

Tiiu Kirsipuu ja Üla Koppel. Ajatelg. Mälestusmärk Tallinnas Rävalla puiesteele tähistab Estonia teatri 100. aastapäeva. Pidulik avamine 16. septembril 2006.

Tiiu Kirsipuu and Üla Koppel. Axis of time. Estonia theatre 100. Tallinn, Rävalla avenue. 2006.

## Tanja Muravskaja projektis "Odüsseus Euroopa otsinguil"

Saksamaa Euroopa Liidu eesistumise kultuurilisse raamprogrammi kuulub Goethe Instituudi korraldatav Interneti-projekt "Odüsseus Euroopa otsinguil", milles osalevad 27 ELi liikmesriigi esindajad. Eestist on projekti valitud noore fotograafi Tanja Muravskaja neljast fotost koosnev seeria "Ootused", mille keskmes on ootus, tulevik, põlvkond, noored, võimalused, unistused. Vt: <http://www.goethe.de/ges/eur/prj/ody/enindex.htm>

## Benjamin Vasserman Austrias

Austrias Burgaus algatatud järjekordne biennaal sarnaneb ülesehituselt radikaalsemat kunsti esitava noorte rändbiennaaliga Manifesta. 14.04.–06.05.2007 toimus Burgau keskaegses Wasserschlossis I Euroopa moodsa kunsti biennaal (EMMA 2007) "Streams of Modern Art

in Europe", mis hakkab edaspidi toimuma eri Euroopa riikides. Korraldajad (Modern Art Management Ltd peakorteriga Manchesteris) kutsusid osalema 60 kunstnikku 33 riigist, sealhulgas Benjamin Vassermani kolme graafilise lehega.

Vt: <http://www.emma-burgau.eu>.

## Kai Kaljo ja Peeter Laurits Retrettis

30.05.2007–23.08.2007 eksponeeritakse Soomes Retretti muuseumi koopagaleriis "Keskonnaarheoloogia" projekti, milles kunstnikud analüüsisid inimese seost keskkonnaga. Osalevad Stuart Wrede, Antero Kare ja Alexander Reichstein (Soome) installatsioonidega, Mike Marshall (UK) ja Kai Kaljo videotega ning Peeter Laurits fotodega.

## // Preemiad

### Kumu hoone sai Chicago arhitektuuri- ja disainimuuseumi auhinna

Pecka Vapaavuori projekteeritud Kumu kunstimuuseumi hoone pälvis Chicago arhitektuuri- ja disainimuuseumi Atheneum 2007. aasta rahvusvahelise arhitektuuriauhinna.

Atheneum on USA ainus rahvusvahelises koostöös toimiv arhitektuuri- ja disainimuuseum ning selle 2005. aastal asutatud mainekas auhinnaprogramm tunnustab kõige silmapaistvamaid arhitektuurisaavutusi üle terve maailma. Sel aastal laekus konkursile sadu töid, lisaks Kumule auhinnati veel 56 hoonet ja ehitist 22 riigist.

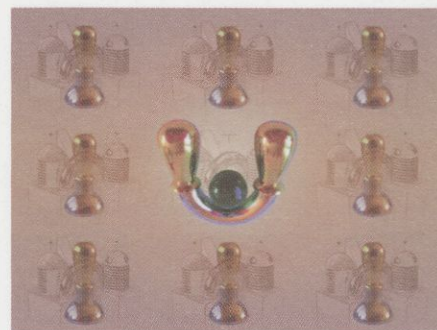
### Benjamin Vassermani edu Poolas

Częstochowa linnas Poolas toimunud Interneti-põhisel 2. rahvusvahelisel kunstikonkursil sai Benjamin Vasserman oma digitaalsete graafiliste lehtede "Diagnoos V" (pildil eest 1. preemia, kokku anti neid võrdseid preemiaid välja viis. Tunnustusena eksponeeritakse 12 tööd aasta jooksul tasuta internetis, vt: <http://www.artperiscope.com>.

472st kandideerinud kunstnikust valiti näitusele 102 kunstnikku, kellest 17 sai preemia. Peapreemia (1000 eurot) pälvis inglise maalija Sarah Harvey.

### Vaala galerii preemia Tanja Muravskajale

Noor kunstnik Tanja Muravskaja, kes osales mullu Vaala galerii kahel noorte grupinäitusel ("SEX" ja "Kohatud"), mängib oma töödes moefoto koodide ja ootustega ning analüüsib identiteedi



premeeritud tööd tehakse digitaalsed väljatrüki formaadis 70 x 100 cm ja eksponeeritakse Gaude Mater galeriis Częstochowas augustis.

## // Vastukajad

Soovin taastada kunst.ee 2007, nr 1 lk 38–50 ilmunud originaalintervjuu nüansid.

1. Pealkirjas "Laimre EI OLE Labürint" peab Labürint olema suure algustähega (lk 1 ja 38). Sellisena on see faktiväide. Sest tööpoolest EI OLE üks isik (Laimre) teine isik (Labürint). Pealkiri tõstis oluliseks Laimre (või üldisemalt öeldes – kunstniku) defineerimise probleemi – "et seda mitte jälle ära nimetada". Pealkirjas EI OLNÜD oluline labürindi problemaatika, ehkki labürindi- "kujulise" isikunimega vihjati probleemi keerulisusele.

2. Lk 45, 3. veerus: "me allume seadusele mitte sellepärast, et see oleks ratsionaalselt põhjendatud, vaid..."

3. Intervjuueeritav tõlkis "Dalse ot tsarja!" – "Kaugemale tsaarist" (lk 46, 1. veerus).

Parimate soovidega,  
Kaire Nurk

Meie postkast ETV majas ummistub ja iga päevaga ühe enam ja enam kahlame me läbi trükimeediast, mille sisu on kord nii kord naa. Tõenäoliselt mingitel täiesti tavalistel põhjustel pole me sellest leidnud kunst.ee-d. Mõtlen, et oleks hea, kui saaksime ka seda ajakirja "Terevisiooni" saates hommikuti tutvustada.

Lugupidamisega ja vaid parimat soovides,  
Kaileen Mägi  
(kunst.ee pikaajaline lugeja)  
saatejuht-toimetaja  
ETV/Terevisioon

I have really enjoyed the four issues of kunst.ee that I picked up when i was over- i found the recent articles on the "Non Grata" collective in Parnu particularly fascinating. i would also like to talk to you further about the manifesto section of the recent issues- i was thinking of doing a book on the Manifesto and wondered if a collaborative approach,

teemat. Preemiaks saadetakse Muravskaja tutvuma "Documenta'ga" Kasselis. Kunstniku kodulehekül, vt: <http://www.tanjamuravskaja.com/>

introducing less familiar texts alongside the standard works, might be instructive.

My other colleagues here in Dundee currently are reading their way through the magazines and are finding much of interest as well. People here are quite surprised that such a small country can produce a journal of this quality- and indeed art of sustained interest. It puts the commercial glossies in the UK to shame and is on a par with magazines such as Finland's "Framework" and Charles Esche's "Afterall".

Best Regards  
Jon

Dr Jonathan Blackwood  
Lecturer, History & Theory of Art  
Duncan of Jordanstone College of Fine Art  
University of Dundee



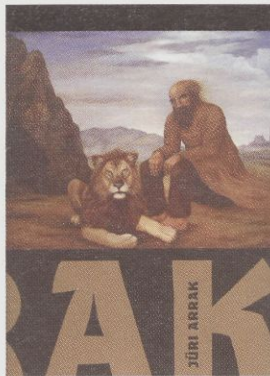


Jaan Toomik. Eesti Kunstimuuseum, Kumu, Tallinn, 2007. Kataloogi koostaja/editor Heie Treier. Kujundaja/design by Liina Siib. 168 lk. ISBN 987-9985-9756-5-7

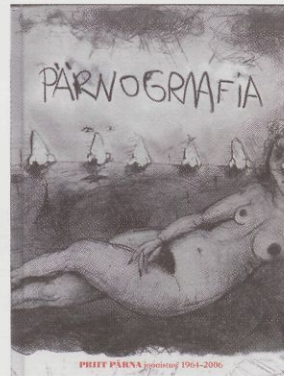
Tekstid/texts by Thomas McEvilley, Viktor Misiano, Hanno Soans, Heie Treier.



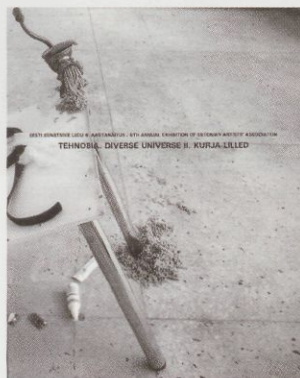
Subbi. Album. Koostaja/ editor Eero Epner. Kujundaja/design by Tiit Jürna. Väljaandja/Publisher OÜ Sperare. Tekstid/texts by Eero Epner.



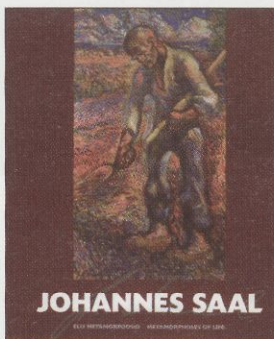
Jüri Arrak. Maalid. Koostaja/editor Eero Epner. Kujundaja/design by Andres Rõhu. Tekstid/texts by Eero Epner, Andreas Trossek, Ilmar Vene. Ilmamaa, 2007.



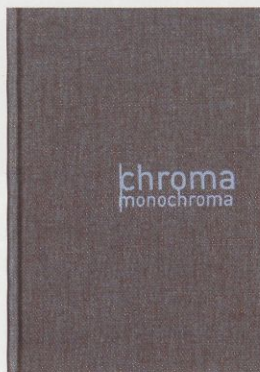
Pärnograafia. Koostaja/ editor Toomas Kall. Kujundaja/design by Riina Uisk. Väljaandja/Publisher Eesti Entsüklopeedia-kirjastus. 358 lk/pages.



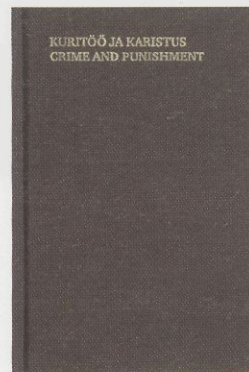
Tehnobia. Diverse Universe II. Kurja Lilled. Eesti Kunstnike Liidu 6. aastanäitus. Tehnobia. Diverse Universe II. Flowers of Evil. 6th Annual Exhibition of Estonian Artists' Association. Koostaja/editor Elin Kard. Kujundaja/design by Killu Sukmit. Eesti Kunstnike Liit / Estonian Artists' Association, 2006. 142 lk/pages.



Johannes Saal. Elu metamorfoosid / Metamorphoses of Life. Tartu Kunstimuuseum, 2007. Tekstid / texts by Mare Joonsalu, Tiiu Talvistu, Vaino Vahing. 256 lk / pages. ISBN 978-9985-9765-1-7

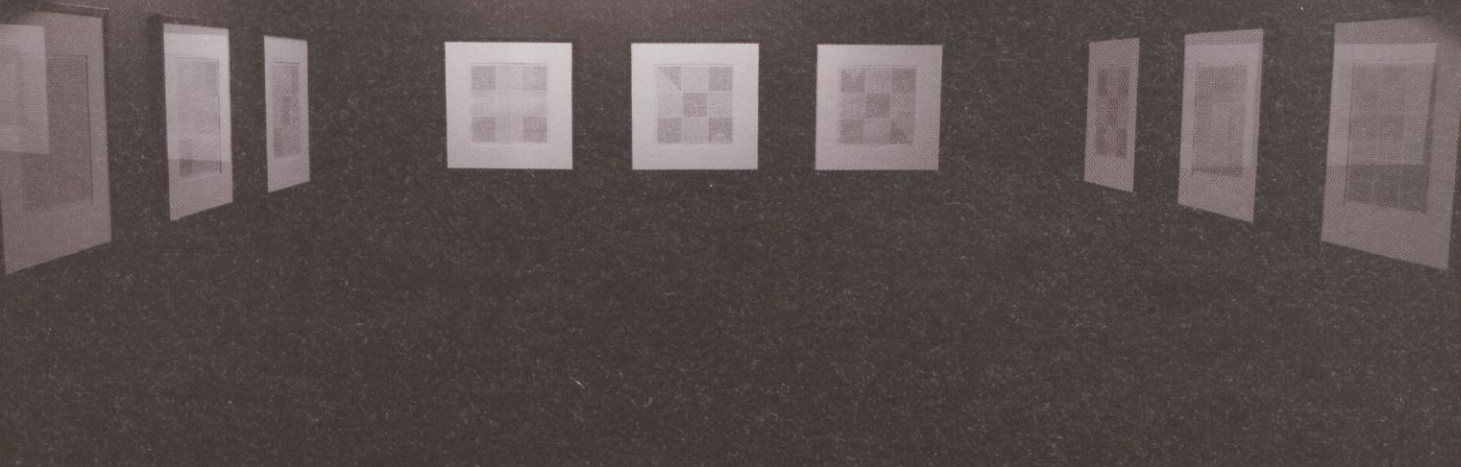


chroma monochroma. International jewellery art exhibition and conference. Rahvusvaheline ehtekunstinäitus ja konverents. Väljaandja EKA ehte- ja sepakunsti eriala/Publisher Jewellery and Blacksmithing Department at the Estonian Academy of Arts. Koostaja ja toimetaja/Concept and editor Kadri Mälk. Assistentid/Assistants Merle Kasonen, Julia Maria Künnap, Kertu Tuberg. Kujundus/ designed by Julia Maria Künnap. Tallinn, 2007. 98 lk / pages, DVD. ISBN 978-9985-9803-0-9.



Kuritöö ja karistus / Crime and Punishment. Näituse kataloog (Tallinna Kunstihoone, 28.10.–10.12.2006) / Catalogue (Tallinn Art Hall, 28.10.–10.12.2006). Kuraator, kataloogi koostaja / curator, editor Anders Härm. Kujundaja / designed by Martin Pedanik. Tekstid / texts by Anu Allas, Gilles Deleuze, Power Ekroth, Anders Härm, Ashley Hunt, Merete Jankowski, Mari Laanemets, Erica Papernik, Simon Sheikh, Stephen Wright. Kunstnikud / artists Bigert & Bergström (SWE), Ashley Hunt (USA), Mark Raidpere (EST), Oliver Ressler & Martin Krenn (AUT), Alejandro Vidal (ESP), Danh Vo (DEN / VIE), Laura Waddington (GBR/ BEL).

Prints by Tõnis Vint. View of the exhibition "Labyrinth and Paths of Eternal Return". Rael Artel Gallery, Tartu.



## // Kaasaegse kunsti klassika

# Topograafilised keerdkäigud Paabeli raamatukogu keldrikorrusel

Indrek Grigor võrdleb Tõnis Vindi ja Ki wa labürinti käsitlust.

Labürint ja igavese tagasituleku teed. Tõnis Vindi ja Ki wa ühishäitus. Kureerinud Elnara Taidre. Rael Artel Gallery, Tartu, 08.03.–07.04.2007. Vt kakskeelne kataloog.

Kontseptsiooni-dominandiga näituseprojektidest on saanud Rael Arteli Tartu sektsiooni põhitegevusala. Elnara Taidre kureeritud Tõnis Vindi ja Ki wa ühishäitus "Labürint ja igavese tagasituleku teed" ületas aga kõik seni nähtu. Vint ja Ki wa on mõlemad oma spetsiifiliste huvide, esteetiliste eelistuste ja väga peenelt välja arendatud personaalse mütoлогия tõttu juba iseenesest keerulised autorid, kuraator oli aga teinud omalt poolt kõik, et situatsiooni visuaalselt hermeetilisust veelgi forsseerida. Näituse pealkirjas rõhutati mütooloogilises võtmes labürinti mõistet, mis kutsus külastajas tõenäoliselt suhteliselt konkreetseid ootusi esile, samas oli eksponeeritud tööde hulk nii väike, et visuaalset katarsist oli raske

loota. Seetõttu tundus kuraator taotlevat külastaja süvenemist näituseruumis lebvatesse tekstidesse ning seeläbi eksponeeritu sisulist mõistmist, nii oli raamatukogu keldris asuv näitusesaal iroonilisel kombel taas ennekõike lugemissaal.

Näituse sulgemisel esitleti vastloodud kirjastuse Hotel Pärnu esikväljaandena näituse kataloogi, mis sisaldab reproduktid ja näituseruumis külastajatele lugeda olnud Elnara Taidre pikema artikli. Alljärgnevalt püüan ornamendi olemuslikke tunnuseid loetledes süstematiseerida ja laiendada seal esitatud näituse sisulise tuuma moodustanud labürinti käsitlust.

Esimeseks ornamendi olemuslikuks tunnuseks on **ruumi domineerimine** aja üle. Labürint on ennekõike ruumi, mitte aja skeem, nagu nähtub juba kaardile viitavast sõnast "teed" näituse pealkirjas. Esmapilgul müstilisena tunduvad aga need tagasitulemise teed ise, mille kaardiks labürint on. Kuraator viitab

siinjuures tagasituleku üldisemale sümbolsele tähendusele kui ammuse kuldaja igatsusele.<sup>1</sup> Viimane on küll tõepoolest ornamendi olemuslik element, aga ka igavene tagasitulek ise omab graafilist kuju ning see seostub juba ühe teise mütooloogilise universaaliga, mis on Tõnis Vindi loomingus kontseptuaalselt väga olulisel kohal – n-ö kapsarauaga<sup>2</sup>, mille tuntuimaks vormiks vahest taostlik *yin'i-**yang***'i sümbol. Samasugune energeetiline tsüklilisus on aluseks näitusel eksponeeritud Tõnis Vindi seeriale

1 Elnara Taidre. Labürint ja igavese tagasituleku teed. Tõnis Vindi ja Ki wa ühishäitus. Näituse kataloog, 2007. Leheküljed numereerimata.  
2 Tõnis Vint. "Kapsarauast" ja universumi kahest mütooloogilisest algjõust. – Horisont 1980, nr 1, lk 29–33. Huvitava faktina tasub mainida, et kuufaaside kujutisena samuti "kapsaraua" vormi kandjate hulka kuuluv kaheteraline kirves Labrys, mis oli levinud ka kõige kuulsamat labürinti kandnud Kreetal, on etümoloogiliselt labürinti mõiste taustaks, nii tähendanud labürint algselt kaksikkirve paleed.

“Saturn” (1998), kus kompositsiooni määravaks teguriks on peegeldus, süsteemi elemendid kordavad teineteist tsükliliste peegeldustena, naastes nii ikka ja jälle juba olnu juurde.<sup>3</sup> Aeg tühistatakse sealjuures peegelduse sümmeetrilisusega, sest kui minevik peegeldub tulevikus, kusjuures tulevik on minevikuga identne, oleme olukorras, kus meil on piiratud, aga n-ö energeetiliselt harmooniline ruum, olgu siis kahe või rohkema peegelduva välja vahel, samas kui aja mõõde muutub täiesti mõttetuks, sest ajas ei muutu mitte midagi. Kui tulevikus on kõik samamoodi nagu minevikus, ei saa sisuliselt rääkida mingist aja möödumisest. Sellist olukorda sümboliseerib ka mütoloogiline Maailmamadu, kes suletud ringi moodustades oma saba neelab. (Tõnis Vindi “Z 16” sarjast “Mütoloogiline graafika”, 1978–1993.)

Teine ornamendi tunnus on **sümmeetriahalus**. Ideaaliks on perfektses peegelsümmeetriasisüsteem, sest kui tulevikus on minevikuga võrreldes vähimgi erinevus, hakkab suletud ring spiraalina ka ruumilises mõõtmes paljunema ja labürindi **tsentrum** ehk töötatud kuldaeg, mis on ornamendi kolmandaks tunnuseks, jääb kättesaamatuks, olgu selleks siis Kalevi tagasitulek või ürgheli, nagu Kiwa suurejoonelise skeemi puhul (“Friik null” 2003–07), ajalugu ei kordu ja mööda deterritorialiseerimise jooni piiramatult paljunev süsteem kukub lõpuks meeleheitel kolina saatel kokku. Kui “kõik süsteemid töötavad normaalselt” (Ki wa “Marianne ravi”, 2003), on kõiksus kogu aeg olevikus.

Sümmeetria seotust tagasituleku ja korduse ehk peegeldusega tuleb vaadelda tinglikuna. Sümmeetriline peegeldus aegade vahel on oluline vaid antropo-

3 “Tõnis Vint on kasutanud hiina numeroloogilise sümbolismi meetodit, mis on kõige sügavamalt väljendunud “Muutuste raamatus” (*Yijing*), ning võtnud aluseks *Lo Shu*, üheksast väikesest ruudust koosneva maagilise ruudu /.../, kus iga kolme järjestikuse arvu summa on 15 ja kõik diagonaalid asuvad arvud annavad kokkuliidetuna 10. Kunstnik on asendanud väikesed ruudukesed erineval moel täidetud skemaatiliste labürintidega ja loonud suure ruudu väljate kombinatsioonide abil erinevaid (energia) liikumise (ja peegeldumise) võimalusi.” Elnara Taidre. Näituse kataloog, 2007.

moorfselt lähtepunktist. Tõnis Vindi seeria, mille aluseks on mütoloogilised skeemid, kus vahelduvad jõutsüklid nagu *yin-yang* või lihtsamalt aastaring, kujutavad protsesse ning seetõttu on mõtet rääkida ka minevikust ja tulevikust. Kaasaegsed sünteetilised, formalistlikud süsteemid, mille hulka määratleksin ka Ki wa “Metabori”, ei oma aga ürgse loova algega enam nii tugevat seost, mistõttu on põhirohk nihkunud sümmeetriale kui sellisele, millega diskrediteeritakse oluliselt ka tsentrumi rolli, sest vormiliselt ei ole enam tingimata tegemist peegelduva kapsaraua kujutisega, vaid puhtalt tasakaalule rajatud süsteemiga – nii näiteks Mondriani kompositsioonide aluseks olev neoplatonistlik “Uus kujundus”, mis lähtub veendumusest, et kogu maailm taandub horisontaalidele, vertikaalidele ja põhivärvide harmooniale.<sup>4</sup> Sama kehtib ka Paul Klee värviringi kohta, millel on küll ringi keskel asetseva halli tooni näol tsepter, mis aga ei ole eesmärk omaette, vaid tähistab lihtsalt tegelikku eesmärki, s.o tasakaalu punkti.<sup>5</sup> Seetõttu ei ole ka otsest vastuolu dehierarhiseeritud risoomse struktuuri võrdlemises tseentraliseeritud labürintidega.

Ka Taidre ei näe oma käsitluses Tõnis Vindi tseentraliseeritud ja Ki wa loomingut iseloomustava risoomse struktuuri vahel olemuslikku erinevust, põhjendades seda ennekõike aga sellega, et ka Ki wa loomingus on tugev tõmme tseentri poole siiski tunda. Iseloomustades ideed kui igas suunas hargnevat labürinti, mida kehastab näiteks olematute bändide festivali kasvav liikmeskond, on Ki wa samas ka väga tseentraliseeritud kontseptsiooniga projekte, nii kirjutab ta “maagilise ringi keskel viibivast proto-helist, mille kinnipüüdmist taotleb utoopiline multimeedia projekt “Metabori”. Maagilise ringi sümboolika ning selle keskpunktis pesitsev ürgheli allub aga “Tõnis Vindi kirjeldatud tseentraalstruktuuri keskpunktist” tulenevale mõjule ning on “seega semantiliselt ja ikonograafiliselt lähedane labürintidele”, sisaldades endas selle “esialgset har-

4 Piet Mondrian. Die neue Gestaltung in der Malerei. De Stijl. Schriften und Manifeste. Gustav Kiepenheuer Verlag: Leipzig, Weimar [1917/1918] 1984, lk 62–147.

5 Paul Klee. Pädagogisches Skizzenbuch. Mainz, Berlin, Florian Kupferberg, [1925] 1981.

mooniat.”<sup>6</sup>

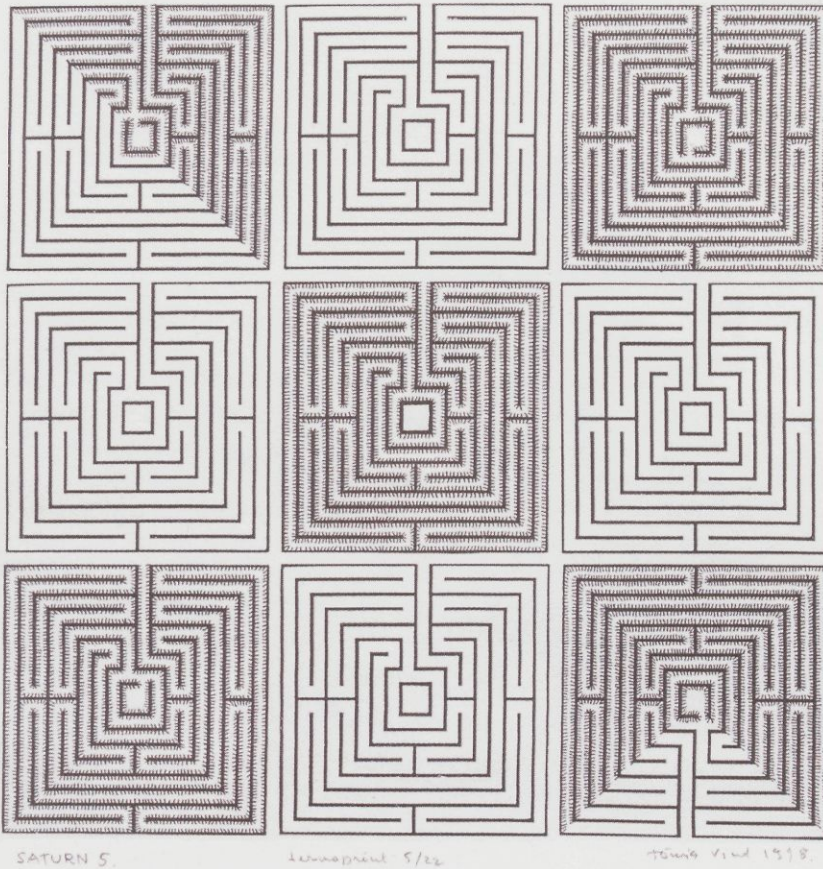
Käsitluse laiahaardelisuse huvides tuleb aga siiski juhtida tähelepanu kanoonilise deleuze’liku risoomi olemuslikule eripärale. Risoomil mitte ainult ei puudu tseentrum, vaid ta on programmisel igasuguse fikseerituse, seega ka sümmeetrilisuse vastu. Iseloomulik on siinkohal Deleuze’i lahtiütlemine korduse paratamatuks aluseks olevast ruumilisest (see tähendab ka traditsioonilisest ja mnemoonilisest) mõõtmest, mida tähistab mõiste “deterritorialiseerimine”, sellega kaotab ruum oma positsiooni kronotoobis ning domineerivale positsioonile asub aeg. Selline nihestus aegruumilises tajus on muide ka ainus olukord, kus saab rääkida lineaarsest ajast, millele Tõnis Vint vastandab oma “Yijing’i” analüüsis avastatud spiraalse (kapsaraua moodustava) aja.<sup>7</sup>

Samas ei ole risoom tegelikult loobunud tagasituleku ehk kuldaja igatsusest, aja domineerimise tõttu on tseentrumi kui harmoonia allika väärtus küll null, aga igatsus kuldaja järele on moonundunud masohhistlikuks kaose generaatoriks, mis peaks risoomi plahvatuslikku arengut igavesti alal hoidma, et vältida reterritorialiseerimist, ehk naasmist kodumaale, mida Deleuze’i filosoofias on mõtestatud negatiivse asjade käiguna. Kusjuures erinevuse tõttu aegruumilises tasakaalus ongi risoomi puhul retooriliselt korrektsem rääkida mitte kadunud kuldajast, vaid kadunud kodumaast.

Neljas ja kõige metafüüsilisem ornamendi tunnus on **autori hõlmamine** teose poolt. Autoril on teose suhtes vaid käivitav funktsioon: keegi peab juhtme seinast pistma või ütleva “Saagu valgus!”, edasine sõltub juba süsteemist enesest. Töötatud maa labürinti tseentrumis ei ole midagi muud kui surematus või igavene noorus. Sümmeetrilises, ajatus tervikus, kus süsteemi komponendid on kogu aeg olevikus, leiab süsteemi looja enesele lineaarse aja eest varjupaiga ehk surematuse. Selle teema üheks efektsamaks lahenduseks on Ki wa töö “Solar Plexus” (2003), millel lisaks kōlarina

6 Elnara Taidre. Näituse kataloog.

7 Tõnis Vint. King Wen ja lineaarne aeg. – Ehituskunst 2002, nr 33/34, lk 68.



Tõnis Vint.  
Saturn 5. Seeriast "Saturn". Termoprint  
paberil, 1998. Kunstniku omand.

Tõnis Vint.  
Saturn 5. From the series "Saturn". 1998.  
Termoprint on paper. Courtesy of the artist.

funktsioneeriva nabaga tütarlapsel ilutseb tekst "eriti meeldisid mulle helid, mille sisse sai end üleni peita". Samas vaimus räägib "Lolita" algne autor Nabokov "raamatu sisse suremisest".

Kuldaja hävingu näitena viitab Taidre Paabeli keelte katastroofile ning nimetab paradiisi naasmise tingimusena vastavalt universaalse ühise keele leidmist, mis "viiks inimkonna tagasi oma kuldaja harmoonilise tervikkuse juurde"<sup>8</sup>. Artikli lõpetab ta spekulatiivse väitega Ki wa ja Tõnis Vindi metodoloogia kvalitatiivse erinevuse kohta. Ki wa tehnoloogiamatemaatilised toimingud, "mille põhiline mehhanism on sakraalse esiaja taastamine: tunnetamine ja selle reaalse läbielamine" taotlevat vaid ajutist naasmist, samas kui Tõnis Vindi tõsiselt uurimuslike tööde eesmärk on "reaalne rekonstruktsioon"<sup>9</sup>. Julgen väita, et siin on siiski tegemist liig range eristusega, mis johtub autori kitsast keele mõiste kontseptsioonist. Taidre käsitlese kohaselt on Paabeli-eele keel justkui mingi

8 Elnara Taidre. Näituse kataloog.

9 Elnara Taidre. Näituse kataloog.

ürgesperanto, mille grammatika omandamine võimaldaks kõigi ja kõige mõistmist. Arvan aga siiski, et nii Vindi kui Ki wa otsingute eesmärgiks on hoopis inimesele täiesti mõistmatu ehk tähendusetu keel, antihumanistlik masin, kui kasutada Ki wale meelepärist retoorikat, mis taastoodab harmoonilist maailma. Ma ei taha väita, justkui rahvalaulik ei oleks aru saanud, mida ta laulis, vaid et need sõnad käivitusid alles pärast lausumist<sup>10</sup>.

"**Valgus saagu!** Sellega on kõik üteldud – kõik tehtud. Kõik (võimalikud) maailmad on loodud juba esimesel päeval. Sest kõik võimalikud vormid **saab** valgus "ise", "kõrvalise" hingestava abita – valgustus **ise** ongi hing mis hingab ja hingestab, elustab, liigendab ([lukse]hingestus) ja artikuleerib...

Valgus, mis saab "saagu valgus" lausumises, ei saa valgustama ruumi, sest ruumi veel ei ole – valgus on saanud

10 Rahvalauliku, laulu ja maailma suhteid käsitlevad Hasso Krulli essee alguspeatükid.

Hasso Krull. Loomise mõnu ja kiri. – Loomingu Raamatukogu 2006, nr 5/6.

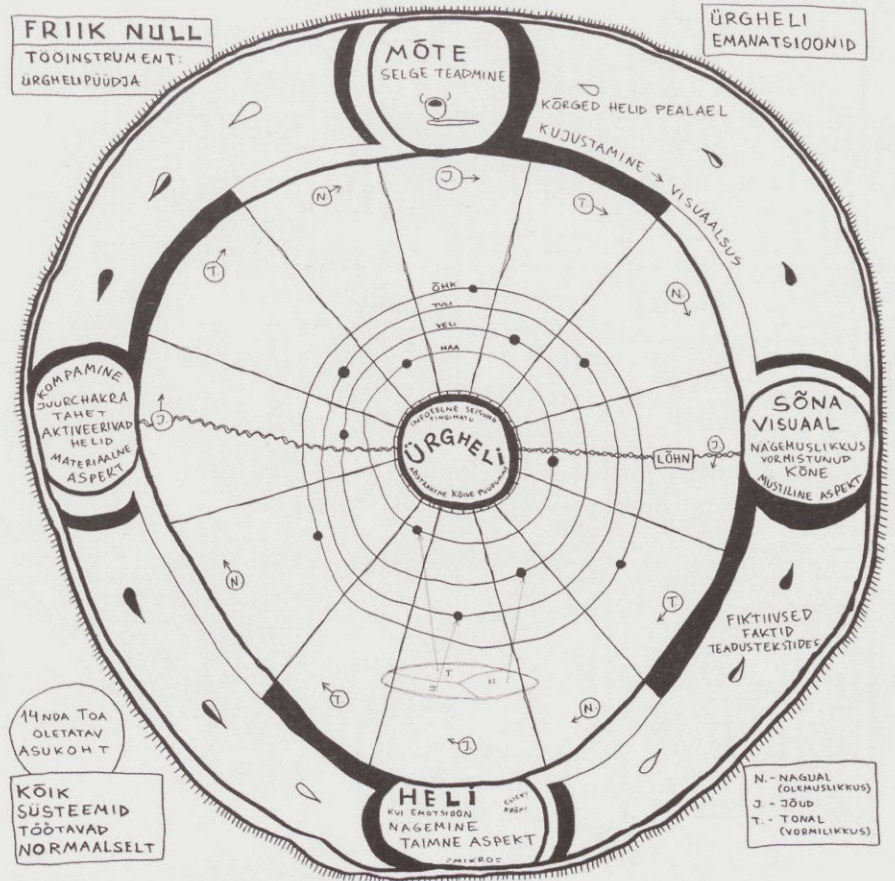
valguma: valg(uv)uses ruumi looma – ruumiks saama. Pintsell on puudutanud lõuendit, värv on valatud väljale; pasta on valatud paberi pinnale – ruumi sünnib värv ja teos on juba teostumises. Teos on juba **teos** – juba tehtud. Teos on juba "**teos**" – jutt on juba märkides, kõik tähendused TÄHENDUSES juba kohal – keele universaalses genotüübis. Universaalsus, see on otsesõnu: kõikide tähenduste **ühte-valgustus**<sup>11</sup> keele preindividuaalses voolus – TÄHENDUSE "rakutasandil".<sup>12</sup>

11 **Universale** – pr k vastandite (verso'de) ühtsus, ühteaegu ka "ühte valgus" (verser – valama) – autori märkus.

12 Anti Saar. Tähesadu. Preikonograafilise intuitsiooni võimalikkus. 2005. Käsitluri autori omanduses.

Ki wa. Friik Null. Rekonstruktsioon 2003–2007. Marker, lõuend. Autori omand.

Ki wa. Freak Zero. Reconstruction 2003–2007. Marker on canvas. Courtesy of the artist.



## Topographic twists and turns in the basement of the library of Babylon

Indrek Grigor

Tõnis Vint and Ki wa. Labyrinth and Paths of Eternal Return. Curated by Elnara Taidre. Rael Artel Gallery, Tartu, 08.03–07.04.2007. See catalogue in Estonian and English.

Tõnis Vint [born 1942] and Ki wa [born 1975] are both subtle authors, sophisticated by their specific interests, aesthetical predilections and personal mythology. While curator Elnara Taidre has done her best to force the visual hermetism of their joint exhibition.

Curator writes in the catalogue about the general symbolic meaning of return as pining for golden age. Such energetic cyclicality underlies the series of Tõnis Vint “Saturn” (1998), where the prevalent factor of composition is reflection, so that the elements of the system return ever

and ever to what has been.

Because in the future everything will be like it used to be in the past, transience of time is essentially fictional. That situation is symbolised by mythological Great World Serpent – eternity, as corollary of the deity, represented as forming a circle, holding its tail in its mouth (Tõnis Vint “Z 16” of series “Mythological graphics”, 1978–1993). When “all systems operate normally” (Ki wa “Marianne’s healing”, 2003), the oneness is constantly in the present time.

Tõnis Vint’s series are built on underlying mythological schemes, where the alternating cycles (yin-yang, circle of the year) represent processes. Therefore, it makes sense also to speak of the past and future. Contemporary synthetic, formalist systems, among which I would also classify Ki wa’s music project “Metabor”, does not have, any longer a strong connection with the primordial creative source.

The most metaphysical feature of the ornament is inclusion of author in the work. Author has only the triggering

function, with respect to the work: someone has to put the wire in the socket or say “Let there be light!” while further on everything depends on the system itself. In the centre of the labyrinth of the Promised Land, there is but immortality or eternal youth. One of the spectacular solutions of that theme is Ki wa’s work “Solar Plexus” (2003): “in particular I was infatuated by sounds where one could hide all of oneself”.

Yet I think that both Vint and Ki wa are rather in quest of a language utterly incomprehensible to man i.e. a meaningless language, an anti-humanist machine, to use the rhetoric appealing to Ki wa, which reproduces the harmonic world.

“Let there be light!” this is the idea, neatly packaged – all done. All (possible) worlds were created in the very first day.

Paul McCarthy. Black and White  
Tapes, 1970-75. Courtesy  
Electronic Arts Intermix (EAI),  
New York.



// Video

## Autompsyko Supervegos

Hanno Soans analüüsib Kumus eksponeeritud eesti alternatiivvideot, tuues paralleele Paul McCarthy loominguga.

Jaak Kilmi, Marko Raat, Rein Pakk, Rainer Sarnet, Taavi Eelmaa. Video "Autompsyko Supervegos", 1995. Hanno Soansi ja Eha Komissarovi kureeritud näitusel "Kogutud kriisid. Eesti kunst 1990. aastatel. Teine osa". Kumu, 15.02.–15.04.2007. Paul McCarthy (USA). Varane videolooming. Kumu, 15.02.–15.04.2007.

Ma ei tea, mida selle video pealkiri tähendab. Tõenäoliselt kõike seda, mida

me vabadel assotsiatsioonidel voolata lastes sinna sisse suudame projitseerida: automatismi, kollektiivset psühhopaatiat, ülimalt laetud visuaalsust, mida tahes. Pealkiri nagu manifest omakeelsusele. Või mõni Una Bomba lugu. See tõenäoliselt üle aegade selgeimalt antikunsti eetost kandev töö eesti filmikultuuris valmis kollektiivse loominguna 1990ndate keskel populaarseks muutunud reivipidude taustatapeediks ja on ka omasuguste visuaalide kontekstis oma reipavõitu räguselt suhteliselt erandlik. Kui

enamikku teisi sama autorkonna sarnastest subkultuursetest katsetustest iseloomustab *trash*-filmi kultuurist inspireeritud kujunditele ning ebanormatiivse seksuaalsuse vohamisele vaatamata vormiline truudus kohmakale tummfilmilikule jutustamislaadile, siis "Autompsyko Supervegos" on puhas kulutus Georges Bataille' mõistes, end kultuuri neetud osast sihitus toidu- ja vägivallaorgias välja püherdav visuaalne speaktaakel. Selle kohati kahele paralleelsele pildiruudule üles ehitatud visuaal

kõnetab meid pigem video-*ambient*'i kui filmi-eksperimentalistika keeles. Sellisena on see ainus nendest töödest, mis toona veel sündimata eesti VJ-kultuurile selle oma kontekstis ja oma jutustamisviisidega juba ette ära teeb. Olukorras, kus noortele filmitudengitele Jaak Kilmile, Marko Raadile, Rein Pakule, Rainer Sarnetile ja Taavi Eelmaale tundus toona teisel-kolmandal kursusel võimalus kunagi päris filmide keerukasse ja raha nõudvasse produktsioonimehhanismi lülituda üpris ebatõenäoline (esiteks olid kinod Eestis selleks ajaks peaaegu kadumas, riiklik produktsioonimasin suutis rahastada maksimaalselt kahte filmi aastas ning samas oli kodukaamerate kasutuselevõtt visuaalkultuuri märkimisväärselt demokratiseerinud), leiti avameelselt nihilistlikke alternatiive oma põlvkondliku elutunnetuse manifesteerimiseks.

Et "Autompsyko Supervegos" on tehtud, võrreldes teiste samasse perioodi ja žanrisse kuuluvate katsetustega nagu näiteks "Öökull ja kana", erandlikult selgelt kehakunsti retoorikast lähtudes, võib sellele paralleele leida samas Kumu 5. korrusel eksponeeritud Paul McCarthy loomingus. Hüsteerilises, kurjas, lõbusas ja arulagedas infantiilsuses kultuuri äraspidi-positsioonide kompamine on viimase puhul ju suisa keskne kunstnikukäekirja osa. "Autompsyko Supervegos" paigutubki kehalisuse kujutamise tüpoloogialt kuhugi McCarthy varajaste autistlike *performance*'i-ülesvõtete ("Black and White Tapes", 1970-75) ning hiljem koos Mike Kelleyga toodetud videote ("Cultural Soup / Family Tyranny", 1987) vahele, kus rollimängud, telekooli esteetika ja ebamäärane jutustus hakkab puhta performatiivsuse kõrval kaasa rääkima. Sellega seoses on põhjust meenutada Thomas McEvilly poolt kunagi Ameerika kehakunsti algusaegadel, selle vastuolulise nähtuse kultuuri-ajalooliseks lokaliseerimiseks ja seletamiseks kirjutatud suurepärase essed "Dark Art". Ta toob seal esmapilgul üheselt transgressiivse käitumisega kodanlust epateerivate uute kultuuritekstide tõlgendamisel mängu võrdlused küünikute praktilise filosoofiaga, nime tades Diogenest Sinopest suisa *performance*'i-kunstnike kaitsepühakuks,



Paul McCarthy. With Mike Kelley. *Family Tyranny/Cultural Soup*, 1987. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

ning mõnede neoliitiliste kultuuride religioosete rituaalidega, milles leidis karnevalilikku eksponeerimist kõik see, mis kultuuri argipäevas oli tõrjutud. Tõepoolest võib ka "Autompsyko Supervegost" tinglikult kirjeldada mingi kummalise äraspidise ohverdamisriitusena, mis algab sellega, et kaks krišnaiidikostüümis abitukest juhatakse tinglikule tapalavale kuskil hotellitoas. Edasi käivitub aga tõeline *splatter*-filmide esteetika ehk liha-, soolikate- ja ketšupimäsu, kus peagi hägustuvad piirid piinatavate ja piinatute vahel – visuaalsete vahelepoigetena lisandub iseenast lõputus korduses kattev tühi laud, justkui viitena mingile paralleeluniversumile, kus toimivad võõrandunud, tähendusest tühjenenud käitumismaneerid. Paralleelina McCarthyle võib võtta ka viisi, kuidas siin käsitletakse lihalikkust, justkui meie keha oleks mingist kummalisest orgaanilisest kummist või vohavast taignast, mis end pidevalt vabalt ümber vormida laseb. "Autompsyko Supervegose" eksponeerimisel "Kogutud kriiside" teises osas, selle mõnevõrra

erandliku lisana, on McCarthy aga üksnes hea ettekääne. Toona olid tegelikult peda filmipoiste jaoks toimivateks linkideks niinimetatud hea halva filmi kultuses esile kerkinud Abel Ferrara, Jörg Buttgeraichi ja Rosa von Praunheimi linatösed – "Armastuse ja anarhia" filmifestivali viljastav mõju – ning vaikselt eesti kunstikultuuri imbuma hakanud Georges Bataille teooriad. Sellisena on see video ootamatult klotsike 1990ndate teise poole eesti kunstikultuuris võimendunud kehakunstidiskursuses.

Asja teeb veelgi huvitavamaks see, et 1995. aastaks, mil konkreetne video valmis, polnud siinne kunstimaailm kehakunsti teist tulemist veel enese jaoks avastanud. Teadlikult subkultuurse produktina on see aga erinevalt enamikust eesti kehakunstist vaba kehatunnetust olemuslikuks pidavast pateetikast. *What you see is what you get.*

# Laintesse heidan end, laintesse peidan sind, laintes on olla hea...

Elnara Maarin analüüsib nullindatel esile tõusnud noore kunsti esitlemistehnikaid.

Uus laine. 21 sajandi eesti kunstnikud. Kuraatorid Anders Härm (Ku) ja Hanno Soans (Kumu). Kunstihoone ja Ku galerii, 28.04. – 28.05.2007.

Uus laine. 21. sajandi kunst. Kuraatorid Anonymous Boh ja Sandra Jõgeva. Non Grata Kunstikonteiner, Tallinn, Polymeri tehas, 26.04.–30.05.2007.

Uue aastatuhande esimene kümnend pole veel kaugeltki lõpusirgel, kuid ometi on tehtud juba mitmeid katseid uut põlvkonda üheks laineks vormistada. 2000ndate esimese viisaastaku lõppedes esitasid oma versiooni Karin Laansoo intervjuude kogum “22+”, kunst.ee erinumber “Noor-Eesti” [kunst.ee 2005, nr 4] ja Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse ettekannete päev “Roheline, toores ja lõikamata. Noor Eesti kunst uue sajandi alguses” (publikatsioon “Uue nimetaja otsingud aastal 2000+n” ilmus 2006).

Mõnevõrra ootamatult kogeb kohalik kunstimaailm juba paar aastat hiljem senisest veelgi suuremat lainetust, mis algas 2007. aasta kevadel ning ähvardab kesta kuni aasta lõpuni. Kui 2005. aastal eelistati “kureerida” publikatsioone<sup>1</sup>, siis nüüd on pöördutud aktiivse näitusetgevuse poole, mängides

.....  
1 Andreas Trossek. Eessõna. – Uue nimetaja otsingud aastal 2000+n. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, Tallinn 2006, lk 9.

lähikunstiavalu läbi mitte niivõrd teoreetiliselt kui konkreetsete tööde kaudu konkreetsetel näitusepindadel.

Kõige jõulisema soorituse on teinud kaks igipõlist üleaedset: kuraatorite tandem Härm&Soans Vabaduse kuuest ja Non Grata värskest pesastunud Kunstikonteinerist. Ametlik kunstimaailm ja selle ametlik Teine on mõlemad valmistanud *best of*i stiilis töödekomplektid, üllitanud manifesteerivad tekstimassiivid ja nägelenud teineteisega.

## Kõigi küsimuste ema – MIKS (just nüüd)?

Igas normaalses kunstimaailmas käivad aeg-ajalt kohustuslikud värsked vere otsingud, mis hoiavad süsteemi töös ja tagavad jätkusuutlikkuse. Uus kunsti-paradigma ei soosi küll enam vormi-uuenduslikke “ismide” leiutamist, aga see ei tähenda veel vana hea modernistliku progressimüüdi surma. “Uue kunsti” asemel saab nüüd tegeleda ajaliselt uue (st noore) kunsti jahtimise ja manifesteerimisega, pigistades silma kinni “noore kunsti” mõiste hägususe koha pealt.

Lisaks universaalsetele kunstimaailma toimumisprintsipidele lähtub uute lainete tormiline pealetulek siinse kunstilmakest sisemisest arengust. 2000ndate üks tunnusjooni tundub olevat kunsti-pidev püüdlük korrastamine. Ühelt poolt

toimub see valminud kunstitempli tõttu, mis võimaldab lõpuks ometi esitada tagantjärele selgeks mõeldud kohaliku kunstiajaloolise narratiivi, mille suurepäraseks (ja natuke hirmutavaks oma fataalsuses) näiteks oli hiljuti Kumus toimunud “Kogutud kriiside” näitus.

Teiselt poolt võib praeguse lainetuse seostada 1990ndate (nii ametliku kui alternatiivse) võitjate põlvkonna lõpliku institutsionaliseerumisega. Eelmise kümnendi *infante terrible* ite suurekskasvatamise ja enesekehtestamise viimaseks kohustuslikuks punktiks ongi uue põlvkonna sisseõnnistamine. Nii ongi juba 2000ndate keskel kunstipublikul võimalik jälgida Kiwa korraldatud noortenäituste sarja valgustigaleriis 008, Andres Lõo üha laialivalgumaid projekte Vaalas, Non Grata filiaali avamist Tallinnas ning Troubleproductioni liikumisi Kumu-Kunstihoone-EKA trajektoiril.

Kunagised *rebel*id on ära tabanud (esi)avastamise ja nimetamisõiguse suure sümbolse tähenduse: nimetamine toimib semiootilise loomisaktina ning selline “patenteerimine” ühtlasi ka lojaalse kunstnike ringi kasvatamise ja monopoliseerimisena (vt ka nimemaagia, ristimine). Endised isatapjad käituvad ise isafiguurideks saanuna väga kavalalt: “jaga ja valitse” printsipi hoiab vaos oidipaalse





Näitus "Uus laine. 21. sajandi kunst". Non Grata Kunstikonteiner, Tallinn, Polymeri tehas. Ees Kaarel Vulla maalid.

Exhibition "New Wave. Art of the 21. century". Art Container of Non Grata, Tallinn, Polymer factory. Paintings by Kaarel Vulla.

instinkti noortes kunstnikes ning elimineerib troonipretensioonid juuretasandil.

Kohustusega lisada uued peatükid eesti kunstiloole on loobunud mängulisusest ning absurdi ja fiktsiooniga opereerivast retoorikast, mis tegi näitused "Young British Art" (Kunstihoone, 2001) ja "Skriinseiver" (Kunstihoone, 2003) nauditavaks. Uuskonservatiivsuse laine, mis on tabanud kunagisi "pahasid poisse", on pagendanud (enese)iroonia ja topeltidentiteedid, mis omal ajal tegid nad nii tabamatuks. Samas ei mängi nad oma uut rolli lõpuni välja, vaid jätavad endale taganemistee, rõhutades, et t e g e l i k u l t on tehtud valik subjektiivne jne.

Tähelepanuväärne ja uus on selle taktika juures ametliku-riikliku haridus-süsteemi kaasamine. Non Grata puhul on

koolielu ja vaba looming alati olnud läbi põimunud ning Academia on toiminud rühmituse kamuflaažina. Viimase paari aasta jooksul toimunud Marco Laimre ja Anders Härmi korraldatud näitused on välja kasvanud "Kaasaegse kunsti probleemide" loengusarjast EKAs. Iseenesest on kohaliku kunstihariduse edendamise huvifookus väga positiivne, kuid selle alt kumab läbi programmiline oma koolkonna kasvatamine: loengutes propageeritakse kaasaegse kunsti teatud praktikat ning hiljem pakutakse näitustele kaasamise kaudu ka reaalne väljundi-võimalus. Sellist taktikat uue põlvkonna kasvatamisel ei olegi Eesti kunstimaastikul harrastatud, on olnud vaid üksikud gurud oma jüngritega (Tõnis Vint ja Stúdio 22).

### Uued ajalood

Nii Kunstikonteineri kui Kunstihoone uued lained kujutavad endast põhiliselt 2000ndate retrospektiivi ja mõlemad väljapanekud pretendeerivad nullindate olulisematest teemadest ja formaatidest ülevaate andmisele. See on soov kirjutada 2000ndate kunsti ajaloo oma isiklik versioon, anda kümnendil esile kerkinud põlvkonna tegevuse kohta etteruttav tagasisaade ja käia välja koguni selle põlvkonna manifestatsioon.

Samas on tekitanud 2000ndate kunstiajaloo kirjutamise enneaegne ambitsioon näitused, mis püsivad koos ainult kuraatoritele endale arusaadavate *inside joke* idena. Enamik töid on juba tuttavad, ringelnud kohati juba aastaid näituste vahel, ning nüüd on need taas uute lainetena kokku kogutud, neid siiski

kuidagi värskelt mõtestamata. Tulemuseks on heade ja huvitavate tööde mehaanilised kogumid, mida on uuest kontseptuaalsest vaatepunktist tõlgendatud kohati üsna formaalsel tasandil. Nii ei kasva neist välja uut iseseisvat tervikut. Soansi ja Härmi tunnistanud lõtv (paindlik) kontseptsioon ja autorikeskne ekspositsioon on tegelikult täpselt sama asi, mille pärast nad on kogu aeg kritiseerinud kunstnike liidu näitusi.

Kunstihoone kuraatorid on jätkanud 1990ndate institutsionaalset taktikat: täita eesti kaasaegse kunsti lüngad, et meie kunstimaailmas oleksid rahvusvahelisele standardile vastavalt esindatud "sotsiaalne kunst", "meediakriitiline kunst" (Johnson&Johnson), "avaliku ruumiga tegelev kunst" (kogu Ku galeriis väljapandu), "dokumentaalkunst" (Kristina Norman) jne. Lisaks on püütud leiutada veel terve hulk kategooriaid nagu "külm lakooniline poeetilisus" (Tarmo Salin), "Tartu semiootikud" (Laura Kuusk, Toomas Thetloff), kuid need mõjuvad juba liiga pingutatuna. "Tartu semiootikute" puhul on tegemist pigem literatuursuse ja teatraalsusega kui representatsiooni režiimide analüüsiga. Mehaanilise tembeldamise näitena võib veel välja tuua Kristiina Järvelaiu videoinstallatsiooni "Aristoteles väitis, et kõik täiuslikud kehad on ringliikumises", mille essentsiaalseks osaks ei ole ainult kuraatorite esile toodud minimalism ja lakoonilisus, vaid ka metafüüsiline aspekt.

Kui Härmil ja Soansil on põhirõhk sotsiaalkriitilisel ja kontseptuaalsel kunstil, siis Non Gratal anarhilisel kunstil kui eluviisil ja väikestel narratiividel. Kunstikonteineri väljapanek kujutabki endast Non Grata ringiga seotud kunstnike tööde *best of*i, omamoodi majamuuseumi, kuhu on moepärast kaasatud ka "Tartu maal" surutuna kokku kitsusse koridori.

Tartust ongi saanud uus rindejoon lahingus Tallinna ja Pärnu vahel. Pidevad uue kunsti otsingud viivad kuraatorid üha kaugematele jahimaadele ning seekord on mõlema institutsiooni maadeavastajad uute eksootiliste eksemplaride jahil jõudnud välja Emajõe kaldale. Poolmütooloogilise "Tartu vaimu" poole pöörduakse külgetõmbava Teise otsingutes, elavamalt kui kunagi varem käib võidujooks Tartu

noore kunsti koloniseerimise nimel: ühel pool on ambitsioon õnnistada sisse Tartu maal, teisel – interdistsiplinaarne *scene*.

### Märkmeid uutest lainetest

Mõlemast näitusest kirjutamise teeb raskeks just nende "hittide paraadi" formaat: tugevate kunstnike tugevad tööd on juba üsna põhjalikult läbi kirjutatud ja analüüsitud. Seega jääb näituse arvustajatel üle tegeleda kuraatorite kontseptualiseerimispuüetega ja/või kõige üldisemate tendentside käsitlemisega.

Mida siiski öelda nullindatel tegutsemist alustanute kohta? 2000ndatel on aset leidnud 90ndate iseloomulik "puhaste" strateegiate hägustumine ja ambivalentsemaks muutumine. Enam ei saa rääkida alternatiivsest praktikast (pigem siis *self-organisation*'ist), kuna kõik on kinni makstud kulka poolt ning meie autoriteetsemast alternatiivsest Non Gratast on saanud n-ö alternatiivi *mainstream*. NG vanema põlvkonna identiteedi üks tugipunkte oli vastandumine institutsioonidele ja ametlikule etableerumisele; selle noorema põlvkonna jaoks ei ole aga probleem valguda ka kirjutud ametlikku süsteemi ning teha oma näitus mõnes kunstnike liidu galeriidest.

"Sügavuti minekust ja riskantsetest eksperimentidest uute avastuste nimel"<sup>2</sup> on mõnes mõttes saanud eesmärk omaette ja identiteet. Eriti NG on leidnud vormi, mis taastoodab ennast pidevalt ning millest on kokkuvõttes saanud sisu; eksperimente tehakse eksperimentide enda pärast, mitte avastuste otsingul. Vaatamata sellele, et teatud punktid NG ametlikus retoorikas ennast ei õigusta, rokib NG ja tema tütarrühmituste poolt viljeletav loojapositsioon ja nende tohtu vitaalsus varustab Eesti kunstimaailma rühmituse, kõrgkooli, mitmete ürituste ja nüüd ka galeriiga. Ja kuigi Härmi ja Soansi sätestavad 2000ndatel keha probleeme käsitleva kunsti tähtsuse kadumise, võib sellele vastuargumendiks pakkuda nongratakate erakordselt jõulisi .....

2 Mari Kartau. Avanäitus "Uus laine. 21. sajandi kunst". – <http://www.hot.ee/artcontainer/uuslaine.htm>

kehanarratiive, mis jäeti antud juhul välja üsna ebamäärastel põhjustel.

Liialt subkultuurilisust romantiseerivana tundub ka Härmi ja Soansi väide 00-generatsiooni noorte mitte-institutsionaalsusest ja ükskõiksusest valge kuubi suhtes. Pigem on tegemist n-ö kõigesöömisega: kaasaegses mitmekesisuses kunstimaailmas on alternatiivsetelt pindadelt võimalik koguda sama suur hulk sümboolset kapitali. Uus põlvkond on juba n-ö eetableerunud muudel näitusepindadel ning Vabaduse kuude ja Kumusse saabutakse juba *scene*'il tuntud tegelastena.

Ennast ei positioneerita enam selgelt mingisse ühte liikumisse, ei ole n-ö osalemistabusid: klannisõjad noori ei huvita, tehakse koostööd ja jagatakse territooriume (vt ka "Romeo ja Julia"). Analooge 1990ndatel end manifesteerinud X-generatsiooni, trans- ja neopopi kui kontseptuaalselt (ideoloogiliselt) terviklike fenomenidega ei ole tekkinud, tegutsevad pigem hägusate piiridega sõpruskonnad.

1990ndatega võrreldes on pendel liikunud teisele poole: rituaalse kehakunsti ja meditatiivse videoinstallatsiooni asemel on rõhk kaldunud uurimuslikkusele ja antropoloogilise lähenemisele. Sellest on saanud uus institutsionaalne tellimus, soositud kuraatorite ja galeriikomisjonide poolt. Samas mõjub palju viljeletud dokumentalism tihti *soft*-sotsioloogiana ning humanitaarteaduste ja kõrvaldistsipliinide ekspluuteerimine kunstike poolt ei anna alati usutavaid tulemusi. Siiski saab välja tuua mõned antud žanris väga hästi tegutsevad kunstnikud: Liisi Eelmaa, Kristina Norman ja Minna Hint kasutavad kõik vastupidiselt Esto-TV stiilis agressiivsele sekkumisele rajatud dokumentalistikale nn taktikalist pehmust ning narratiivi lõikuvaid juhuslikke sündmusi.

Trendide *push*'imine kuraatorite poolt viib kohaliku kunstimaailma ebaproportsionaalselt kaldu mõnede suundade poole, keskendudes kontseptuaalsele ja sotsiaalsete teemadega flirtivale kunstile, loobutakse "ajatusele, universaalsele, lüürilisele ja igavikulisele pretendeerivatest autoripositsioonidest"<sup>3</sup>. Samas peaks hea .....

3 Anders Härmi, Hanno Soansi. Uus laine : 21.



Tõnis Saadoja fotolavastus kui Jaan Toomiku hiljutise Kumu näituse kommentaar. 2007.

Tõnis Saadoja's staged photograph is commenting the last exhibition of Jaan Toomik in Kumu, Tallinn. 2007.

kunst ikka olema mõnes mõttes ka ajatu ja universaalne, et kõnetada oma probleemipüstitusega erinevat publikut erinevas kontekstis. Lisaks toimib “traditsionalistlike loomemeetodite”<sup>4</sup> väljajätmine ikkagi modernistliku müüdi jätkuna, olles igavese uue ja progressiivse otsing. Tähelepanu alla võiks tõsta ka tööd, mis on ületanud traditsiooniliste meediumide “surma” probleemid ning tegelevad nendega uuel tasandil. Näitena võib välja tuua Merike Estna kineetilised maalid, mis laiendavad tööpoolest valitud meediumi piire.

sajandi eesti kunstnikud. – <http://www.kunstihoone.ee/sisu.php?lang=est&cclub=1&page=3>

<sup>4</sup> Samas.

Lõpetuseks pakume oma käsitluse alternatiivina välja DIY ehk “tee seda ise” rubriigi, viited näitustele, mille põhjal on kõigil huvilistel võimalus aasta lõpuks koostada oma isiklik uus laine:

- Uus laine. 21. sajandi kunst.

Kuraatorid Anonymous Boh ja Sandra Jõgeva. NG Kunstikonteiner, 26.04.–30.05.2007.

- Uus laine. 21 sajandi eesti kunstnikud. Kuraatorid Anders Härm (Ku) ja Hanno Soans (Kumu). Kunstihoone ja Ku galerii, 28.04.–28.05.2007.

- Pomo sapiens: see on tõesti midagi. Kuraator Andres Loo. Vaala galerii, 02.05.–19.05.2007.

- Kunstinäitus “Ahne 5” (“Ahne”

festivali raames). Kuraatorid Tallinna ülikooli magistrandid Aleks Tenusaar, Maris Vahter, Ilmar Kurvits. Patarei Kultuuripark, 07.05.–25.05.2007.

- Töö toidab! Kuraator Elin Kard. Eesti Kaasaegse Kunsti Muuseum, 15.05.–03.06.2007.

- Noorte kunstnike biennaal. Kuraatorid Anneli Porri ja Rael Artel. Rüütelkonna hoone, 28.09.–11.11.2007.

- Eesti Kunstiakadeemia magistritööde näitus. Kumu, 01.–06.06.2007.

- Tudengite lõputööde näitus. Tartu Kunstimuuseum, 13.06.–08.07.2007.

• Tudengite lõputööde näitus. Tartu Kunstimuuseum, 13.06.–08.07.2007.

**I will cast myself into waves,  
I will hide you in the waves,  
It is good to be in the waves ...\***

Elnara Maarin is analysing the representation of the young art having emerged in the 2000s.

New wave. Estonian artists of the 21st C. Curators Anders Härm (KU) ja Hanno Soans (Kumu). Gallery of Art Hall and Ku, 28 April – 28 May 2007. New wave. Art of 21st C. Curators Anonymous Boh and Sandra Jõgeva. Non Grata Art Container, Tallinn, Factory Polymer, 26 April – 30 May 2007.

Two young art critics Elnara Taidre and Maarin Ektermann, standing up under a joint name Elnara Maarin, who composed the young art's special issue kunst.ee nr 4, 2005, are considering with a critical eye the exhibitions of young artists held in Tallinn. The exhibitions however suggest questions like WHO defines, what is the current good young art?

One of the features of 2000s [in Estonia] seems to be the constant diligent streamlining of the art picture – in connection with the new art museum building Kumu completed in Tallinn in 2006. On the other side, the last instance of self-establishment of the generation of infante terrible's of 1990s is the inauguration of the new generation – Kiwa organises a series of exhibitions of the young in gallery 008, Andres Lõo opens ever more vague projects in VAAL gallery, Non Grata opened a branch in Tallinn and Troubleproduction [Anders Härm and Hanno Soans] moves on the Kumu-Art Hall-Estonian Academy of Arts trajectory.



Mihkel Kleis.  
Eyes of the Beholder.  
Assamblaaz, 2007.

Mihkel Kleis.  
Eyes of the Beholder.  
2007, assamblage.

The yonder time rebels have put their finger on large symbolic meaning of the right of nomination (see “patenting” “name magic”, “baptism”). Former culprits of patricide conduct themselves very cunningly, having themselves become paternal figures – the principle “divide and govern” (divide et impera) –, or set your enemies at loggerheads, you can have your own way – keeps in check the Oedipus instinct in young artists and eliminates the pretenders to the throne on grass roots level.

New with this tactics, is making use of the official governmental educational system. In case of alternative Academia Non Grata, the school life and free creation have always been intermingled. However exhibitions organised by Marco Laimre and Anders Härm have evolved from a series of lectures in EKA “Problems of contemporary art”. While there are exhibitions on display, holding together as inside jokes, comprehensible to only the curators themselves.

In art itself, as compared with 1990s, the emphasis has shifted to research and anthropological approach. It has become a new institutional order-of-the-day, favoured by curators and gallery commissions. Yet, some artists excellently

operative in the given genre should be highlighted – Liisi Eelmaa, Kristina Norman and Minna Hint, who all use in video the so-called tactical softness and random events cutting in narrative.

Pushing the trends twists the local world of art inordinately awry – while focusing on art flirting with conceptual and social topics, the author positions bearing on timelessness, universal, lyric and eternal are given up. Whereas good art should be, in a certain sense also timeless and universal.

Meriting attention are the works, which have superseded the problems of “demise” of traditional media and are engaged with them on a new level. Take for instance Merike Estna's kinetic paintings.

\* *Words of an optimistic chanson popular in 1960s.*

NB! Pending is the Biennial of Young Artists. Curators Anneli Porri and Rael Artel. Held in Tallinn in the Knighthood Building. Date: 28 September – 11 November 2007.

# Artishok esitleb: Liisi Eelmaa

Maarin Mürk tutvustab noort kunstnikku.

Artishok toodab vol 2. Liisi Eelmaa. Y-galerii, Tartu, 13.–28.01.2007.

Y-galeriis presenteeris oma uuemaid ja seni nägemata töid Liisi Eelmaa. Võrsunud EKAs, veetnud bakalaureusaastad stsenaariumi tüüpidega ja jätkates praegu interdistsiplinaarsete kunstide magistrantuuris, oli Eelmaa esimene tähelepanu pälvinud väljastumine bakalaureusetöö, kus arhetüüpse muinasjutu "Pöial-Liisi" ainetel valmistatud komplektis oli kunstnik näitusesaalis reaajas ametis lavastuse maketi pideva ümbermeisterdamisega. Alalises muutumises *scene'*ile lisandus video, mis esitas loo sellest, kuidas Liisi pöial hakkas elama iseseisvat elu. *Performance* ja video olid kombineeritud

terviklikuks lavastuseks, mida iseloomustas meediumi piiride proovilepanek ja eneseteadlik topeltmäng.

Y-galeriis näidatud tööd märgivad Eelmaa liikumist teatri väljendusvahenditest kaugemale. Kergelt nihestatud dokumentaalidena üles võetud lood portreerivad kohalikke karismaatilisi liidreid eri väljadelt. Need "väljatõsted" on kõik oma liigi tüüpilised esindajad: hull kunstnik, patriootlik sõjamees, sihiteadlik noorpoliitik, messialik parteijuht.

### *Any dream will do*, ütles Donovan

Neljas videos, mida Ys näha sai, on uuritavad jäädvustatud nende omas keskkonnas: neil on lastud rääkida ja näidata, Liisi aga kolab, videokaamera

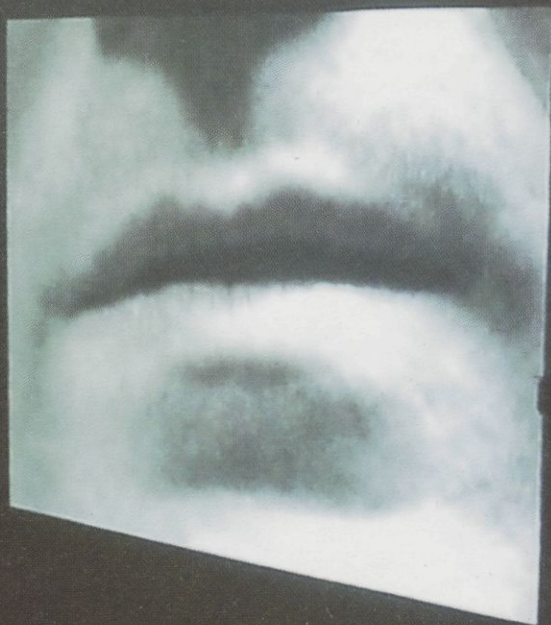
käes, nendes omamaailmades nagu turist või Alice imedemaal.

Leo Kunnas, Eesti sõjaväe (mitte)-ametlik autoriteet ja sõdurjumala teener esitab "*this is my rifle*" stiilis manifesti, samal ajal kui Eelmaa kaamera ronib aeglaselt mööda laigulist mundrit, kompab standardseid tunnuseid (tilluke Eesti lipp ja nimesilt) ja süüvib siis tanksaabaste päevinäinud kinnistesse. Anonüümsest kostüümist paistab inimest ainult kitsaste kokkusurutud huulte jagu, mis vormivad puises inglise keeles *statement'*e. Veidi hiljem lasevad metsas askeldavad elukutselised laigulised õhku valge ja pitsilise nukumaja.

Eero Barndök, aka muusik Barbariz pihib MSNis, kuidas teda painab Eelmaa näoga naisdeemon, tume kuninganna.

Liisi Eelma.  
Leo Kunnas.  
Kaader videost, 2006.

Liisi Eelma.  
Leo Kunnas, 2006, video  
still.



Koos võetakse ette puhastav ristikäik mitmete hingehoidjate juurde. Barbariz käib ja pihib, Preester, Psühholoog, Ema ja messi-Samaan kuuluvad ta ära ning annavad nõu, näiteks psühholoog soovib käia rohkem jalutamas ning süüa puuvilju, preester mitte mõelda selliseid mõtteid jne.

Noorpoliit on oma prohveti juba leidnud. Töövarjuna käib ta kannul Andrus Ansipil, oma iidolist alati paar meetrit tagapool, jälgides, tõlgendades, jäljendades. Ta usub riigijuhtide jumalikku väljavalitusse. Noormees räägib kaamerasse sündinud juhi maneeridega segast, aga soravat juttu, millele Eelmaa video miksib vahele momente nii religioossetelt kui ilmalikelt juhikoolitustelt.

Video "Brut" põhineb lapsepõlve-mäletusel müstilisest kangelasest, kellestki Edgar Savisaarest, kes peatas sissetungijad lauluga ja sundis nad häbenedes taganema. See tegelane on omandanud nii müütilised mõõtmed, et see, kui Savisaart ennast videos ei näegi, mõjub igati loomulikult – tegemist on kõrgema taseme staariga, kes ei pea enam ise midagi ütleva, tegema või isegi kohal olemas; ta elab edasi inimeste südames ja seikleb rahvasuus. Eelmaa mälu pilti toetab vanade daamide teelauas aset leidev nostalgiline isikukultus, nii et lõpus tundub juba päris loogilisena, et Eelmaa salmikust vaatab kunagise poptähe Jason Donovan pildi alt vastu vildikaga kirjutatud "Edgar Savisaar".

### Tüdruk videokaameraga

Eelmaa kui jutuvestja kaadri tagant läheneb oma uuritavatele malbelt, kuid see pehmus on taktikaline. Veenvad kaadrid on kätte saadud intervjueritavat terroriseerimata, agressiivset juhtme kokkuajamis-strateegiat asendab objekti ettevaatlik kompamine. Alustatud laused sumbuvad ja lõpetamata küsimused jäävad õhku rippuma, grotesk ja kunstiline kujund ilmuvad kui *deus ex machina*, ilma et kaamerahoidja peaks stsenaariumisse "naljakaid kohti" sisse kirjutama. Samalaadne lähenemine oli iseloomulik näiteks ka Kristina Normani tööle "Pribaldid", kus filmitegija käsitles rahvuse ja vähemuse problemaatikat siira ja tütarlapseliku entusiasmiga. See on

meeldiv vaheldus estoteeveedele ja boratitele, kus filmitavad on režissööri jaoks justkui vastased, kellest ta siis kaamera ja montaaži abil võitu saab. Triumfeeriv režissöör tõukab ohvri tema tavapärasest rollist välja üksnes selleks, et panna ta mängima teist, režissööri poolt ette antud rolli. Eelmaa, vastupidiselt, ei püüa olukorda iga hinna eest suunata, vaid panustab juhusele. Sest juhuslikud asjad on tõelised, fataalsed, paratamatud.

Kui Eelmaa on huvipakkuv eksemplari välja valinud, lavastab ta end koos selle persooniga huvitavas olukorda ning hoiab siis kaamera sündmuste iseeneslikku kulgemist jälgides sees. Kummalistest juhustest saavad "lavastuse" osad, mis keeravad keskele stseenile vindi peale ning väikeste kõrval- ja tausta-tegevuste kaudu nihestub dokumentaalne pealiin, sündmused arenevad omasoodu, neil lastakse ennast nähtavaks teha nii, et kogu videokaamerasse jääv maailm hakkab mõjuma totaalse näitelavana. Näiteks esoteerika messil, kus Barbariz üritab nõu küsida oma šamaani-rännakuks, karjub kusagil naishääl: "Kaks krooni esimest korda... kolm krooni esimest korda... kolm krooni teist korda..." Või kui Barbariz räägib oma läbiraputusest heas ja kurjas, õnnes ja ekstaasis, plahvatavad silmapiiril ilutulestikud. Olles avatud ettesattuvatele seikadele, on Eelmaal eriline huvi katkestuste ja *error*'ite vastu ning seda nii tehnilises kui narratiivses plaanis. Iseloomulikud on käsikaamerakvaliteet, hüplik pilt ja keskse loo katkestamine sisselõigatud võõrkaadrite ja animatsioonidega. Pea kõik "puhta filmi" vead, mida on väga kerge vältida, välja lõigata, üle retušeerida, saavad mõnuga sisse jäetud. Eelmaa kogub "vigu" (ka enda omi), kaose käike selles mängus, kus peategelased püüavad sooritada võimalikult perfektseid rolle. Näiteks noorpoliitiku-videos *clash*'ib vaatajale kõrva Eelmaa mobiiltelefon, mis hakkab kogemata helisema otse kaameramikrofoni, võimendub seal psühhedeelseks mõirgeks ning katkestab tulevase juhi viimistletud kõne. Juhus on rääkinud.

*Maarin Mürk on Artishoki kriitik ja kuraator.*

## // Noortenäitused

# Väikese kannataja tee

Teet Veispak vaimustub Liina Kalviku maalidest.

Liina Kalvik. Värvilised tunded.  
Draakoni galerii 19.02.–03.03.2007.

Võib-olla on see "Väike kannataja" Liina Kalvik (s 1973) ise mingis seiskunud hetkes, mingis teiste eest varjatud meeolus. Kalviku suhtlus välismaailmaga näiksegi toimuvat maalide vahendusel – need on tema spontaansete tunnete ja mõtete vahetud tunnistajad ning edastajad. Kui suures osas on võimalik meie tänast kunsti paigutada mingisse laiemasse taustüsteemi, siis Kalvikuga ei oska selles suhtes eriti midagi peale hakata. Ta on selgelt omaette kulgeja, keda ilmselt ei huvita need protsessid, mis toimuvad nn kunsti-maailmas. Pigem on Kalviku elamine maalimine ja maalimine olemise pildiline kroonika.

Kalviku tööde headus on ilmne. Minu arvates tuleneb see ennekõike sellest, et need on teostatud jumalast antud koloriiditajuga, mida jagatakse vähestele. Kahtlemata on tööd ka maalilised ning väga intensiivsed. Võib rääkida veel vahetusest ning väljenduse siirusest, need jooned on Kalviku loomingule orgaaniliselt omased.

Kuid ennekõike rõhutaksin ikkagi intensiivsust. Ühelt tema varasemalt näitusest – see toimus 2004. aastal Kunstihoone galeriis – on mul tänini selgelt mees Kalviku maal "Isa helistab". Sellel oli kujutatud telefonitoru jätkuna korgitser, mis keerdus tütre kehasse (või hinge). Paljud kujundid, mis esinesid



Liina Kalvik. Maja jäi väikseks. Akrüül, lõuend 2007

toonasel näitusel eksponeeritud maalidel, on üle kandunud ka praegusesse aega. Olgu need lilled, südamekujutised vm. Nendel kõigil on Kalviku tarvis oma kindel ning kestev tähendus, need väljendavad rõõmu, ängi või teisi hetkelisi meeleseisundeid. Neid võiks nimetada ka stabiilse ebastabiilsuse märkideks.

Sellise omaette kulgemise kaasnähtuseks on üksindus. Alasti üksindus vaatab vastu ta paljudelt maalidelt, olgu juba nimetatud "Väikeselt kannatajalt", "Üksikult lasnamäelastel" või ka autoportreelt "Mina". Ent üksindus on ka kaitse uurivate-puurivate pilkude eest, mis tahaksid tungida su keha kõige varjatumatesse soppidesse ("Nimetu"). Sama hästi võib isegi keegi teine asuda sinusse elama, kui oled hetkeks jätnud oma kehasse vaba paiga ("Tema minu sees", "Kassiga"). Ja ega ruum oma piiridega, milles elad, ole midagi kindlat. Selle mõõtmed võivad deformeeruda ning hakata ahistama nii inimest kui taime ("Maja jäi väikseks", "Taim").

Ent igas kulgemises on hetki, mil tunned kergendust ning hetkelist rõõmu, mida tahaks jagada. Olgu selle näiteks nimetatud "Lamaja tulpidega" või "Õnnelik". Aga kindlasti ei ole "väikese kannataja" tee ülemäära kerge – sellest terve see näitus.



Liina Kalvik. Lamaja tulpidega. Akrüül, papp 2007.



Liina Kalvik. Mina. Akrüül, papp 2007.

# Etendus kunsti eetikast

Mari Saat tõstatab probleemi.

Kui lehm sööb aasal rohtu, ei mõtle ta sellele, et on tähtsaim tegur sitasitikate sõnnikuäris. Kui me nutame taga oma lähedast kadunukest, ei tule meile meelde, et tema maised jäänused on olulisim osa matusebüroode laibaäris.

Niisamuti, kui kunstnik nokitseb vaikselt ateljees oma pildi kallal või haub järgmise *performance'*i plaani, ei pruugi teda huvitada see, et ta teos muutub osaliseks omamoodi kunstiaäris – raha (-puudus) on talle vaid tüütuks tõkkeks tema loominguliste plaanide teostamisel. Ta ei mõtle sellele, et väljudes oma teosega publiku ette, ei astu ta vabadusse, vaid takerdub paratamatult õiguslike, rahaliste, varaliste... suhete võrgustikku, mida võib tinglikult nimetada kunstiaäriks. Ja just sellest viimasest ma tahangi alljärgnevalt rääkida, s.o mitte ärist, mis käib kunstioksjonitel vms kunstiteostega kauplemisel, kus kunst on kaup, mis peab kasu teenima, vaid tollest sisuliselt turusuhete võrgustikust, mis paratamatult iga näitust ja etendust ümbritseb.

Niipalju kui võimalik, püütakse neid suhteid reguleerida enam või vähem auklike seadustega. Aga seadused iseenesest tuginevad eetilisele analüüsile: seadusi luuakse või parandatakse enamasti ratsionaalsest huvist lähtudes: taotleda suuremat kasu või vähendada kahju (demokraatlikes riikides peetakse enamasti silmas ühiskonna kasu-kahju või vähemalt püütakse teha nägu, et see niimoodi on). Seadusi põhjendatakse omakorda õigustest-kohustustest ja õiglusest lähtuvalt.

Inimesed tihti ei usu seda – arvavad näiteks, et riigikogul ja eetikal pole midagi ühist –, aga paratamatult peab iga seaduselooja mõtlema sellele, kas asi on hea või halb, ja esitama vastavaid põhjendusi. Kui näiteks ühiskonna utilitaarse huvi seisukohalt tuleb mõne vähemuse huvid ohvriks tuua, püütakse

tollele vähemusele mingilgi määral kompenseerida kahju, apelleerides õiglustundele. (Kui ehk küll sügaval südames sellele ei mõeldaks, siis vähemalt avalikkusele püütakse asju niiviisi esitada). Nii on seadusloome aluseks paratamatult eetiline põhjendus.

Alljärgnevalt vaatlengi hiljuti aset leidnud konfliktseid kunstisündmusi mitte kehtivate seaduste seisukohalt, vaid lähtudes eetilise-loogilisest kaalutlusest. Ma ei püüa tõde jalule seada, vaid eeldan, et asjad on nii, nagu neid lehtedes kirjeldati, ja vaatan, mida neist kirjeldustest saab järeldada.

## 1. RAMi konflikt Ville ja Remoga

Lühidalt võib ajakirjandusest (vt Eesti Päevaleht Online, 22.01.2007 ja Postimees.ee, 22.01.2007) välja lugeda järgmist: Pärnu nüüdismuusika päevade ja kunstifestivali “IN-graafika” ühisüritusel püüti esitada kombineeritud etendust, kus Eesti rahvusmeeskoor (edaspidi RAM) laulab ühel lavapoolel Schönbergi ja punkkunstnikud Ville ja Remo (edaspidi V&R) annavad teisel lavaosal oma etendust – purustavad teineteise pähe, õigemini vastu pähe kinnitatud telliskive, tühje pudeleid: “... purunevate pudelite heli kõlas kontserdimajas püssilaskudena, korduvalt vaikust ja mõistmist palunud dirigent Mihhail Gerts vihastus viimaks põhjalikult ning lahkus suurejoonelisel koos kooriga saalist. Kogu programmile nime andnud peateos, Varssavi geto olustikust rääkiv “Ellujäänu Varssavist”, sisuliselt reekviem, jäi Pärnus ette kandmata...” (EPOOnline).

Etenduse ebaõnnestumises süüdistavad RAM ja teda pooldav publikuosa korraldajaid ning punkkunstnikke – V&R metsik müra ei lasknud keerulist lavateost ette kanda ja publikul poleks seda ka olnud võimalik kuulata. Oluline

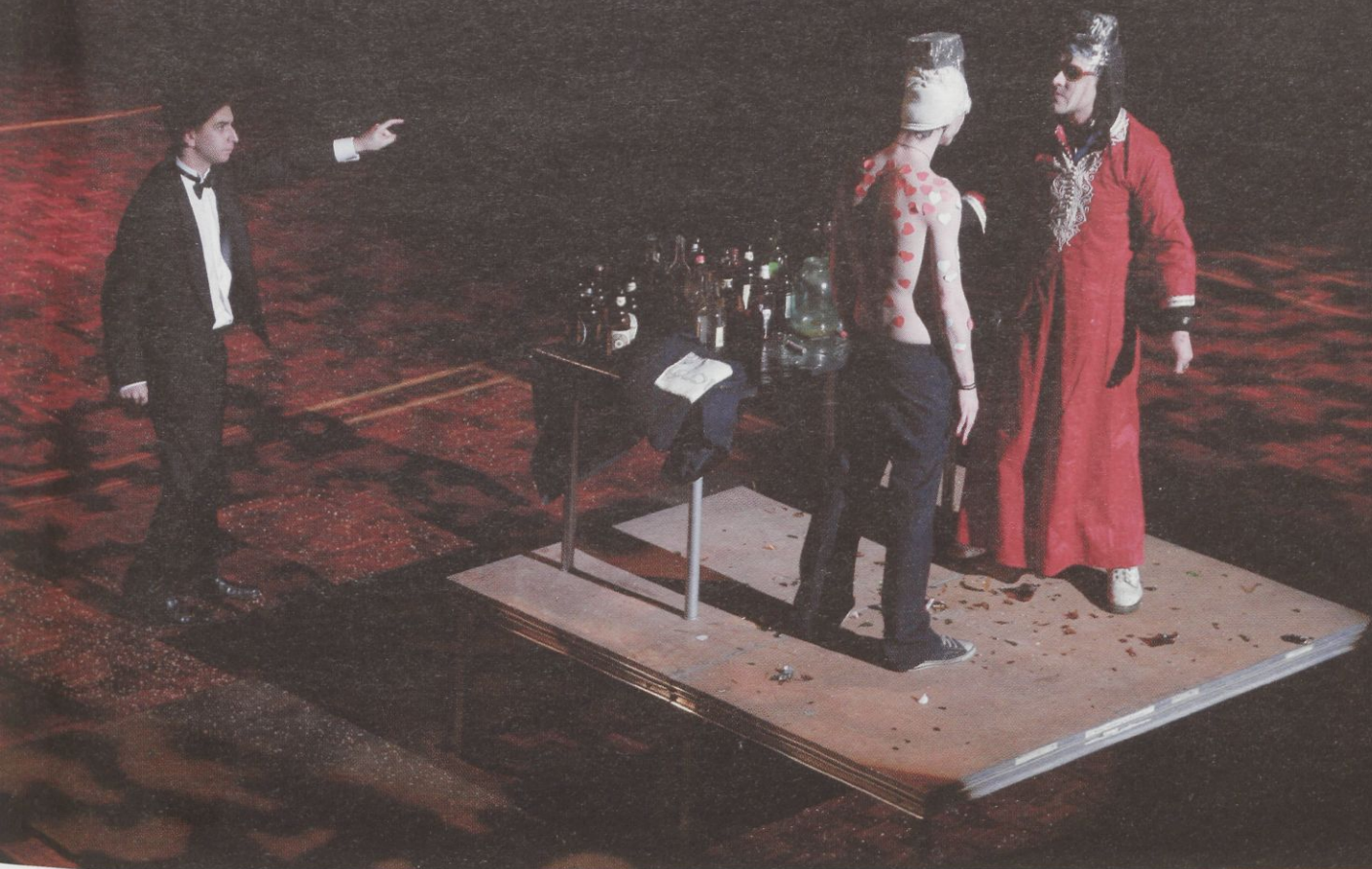
on veel see, et ei RAM ega tema dirigent ei teadnud midagi sellest, et laval hakkab samaaegselt RAMi esinemisega toimuma mingi muu kärarikas tegevus.

Etenduse korraldajad (Schönbergi ühing ja NonGrata) arvavad pigem, et siin toimus akadeemilise, puiselt klassikalise, improvisatsioonivõimetu koorilaulu ja anarhistliku, äkkloomingulise punkkunsti kokkupõrge – RAM ei suutnud ega soovinud kaasa mängida, kusjuures teisel etendusel “Eelviimane aaria” sopran Malle Raid seda suurepäraselt suutis, esitades Mozarti, Puccini, Händeli loomingut katkematu tegevuskunstiprotsessi keskel, ja ise veel entusiastlikult kaasa improviseerides... EKA õppejõud Erik Alalooga ütleb: “Kogu lugupidamise juures akadeemilisuse ja klassikalise muusika vastu, aga kõlava festivalipealkirja taha on varjunud kramplik ja kammitsetud suhtumine kõigesse, mida omal ajal “konsis” ei õpetatud.” (EPOOnline).

Mida võib välja lugeda viimasest arvamuseavaldusest – et siin ei osata mõeldagi koorilaulu eripäralt, et koor, keda juhib dirigent, on paratamatult mitmeid kordi kohmakam kui üksik laulja. Kujutame veel ette, et dirigent peab suutma juhtida koori olukorras, kus tema selja taga ootamatult käivad kärgatused (mille tugevusest, intervallidest jms tal õrna aimugi pole), lisaks peab ta suutma samal ajal kuulata oma koori häält, lisaks ajavad koori segadusse dirigendi ootamatud võpatused, kui tema selja taga paugud käivad... – isegi minu, muusika suhtes mõõduka võhiku meelest, on sellises olukorras dirigendi ja koori kokkumäng võimatu. Seega tehti RAMile tema kunstitaotlus võimatuks.

Viimasest lausest võib aga järeldada, et tegelikult, mis siin toimus, polnud mitte niivõrd uue ja vana – moodsa *action-*kunsti ja klassikalise koorilaulu





RAMI dirigent Mihhail Gerts *versus* rühmituse Cnopt kunstnikud Ville Karel ja Remo.

*Big Performance*. Pärnu Kontserdimaja, 20. jaanuar 2007 (vt ka kunst.ee nr 1, 2007, lk 26–30).

[Cnopti *performance* viitab Peterburis ja Vilniuses toimunud Sorge taldrikupildumise *performance*'ile või koguni parodeerib seda.]

Mihhail Gerts, the conductor of the Estonian State Academic Male Choir *versus* Ville Karel and Remo, performance artists of the Cnopt group. *Big Performance*. Pärnu Concert Hall, Estonia, January 20, 2007.

kokkupõrge, kuivõrd arusaamatus **intellektuaalse omandi** mõiste tõlgendamisel.

Me oleme harjunud sellega, et maal, laul ja luuletus on selle looja (või tema loominguga ostnu) omand ja teised ei tohi seda omandit meelevaldselt kahjustada ega ka autori (omaniku) nõusolekuta ja temale tasu maksmata seda isegi mitte ette kanda või esitleda. Kujutame ette, et Reet Varblane või Ando Keskküla korraldab näituse Toomas Vindi, Leo Lapini, Johann Köleri piltidest vm ja kutsub näituse avamisele etendust andma improvisaatorid, kes nende pildid värvipriksiga üle lasevad. Kindlasti tuleks sellest paksu pahandust; tõenäoliselt peaks kas korraldaja või mäkerdaja need pildid kinni maksuma nende omanikule (olgu siis kunstnikule endale, muuseumile või

kolleksionäärile). Kahtlane oleks, kas säärast aktsiooni võiks päris karistamatult korraldada isegi siis, kui omanik (näiteks kolleksionäär, kelle erakogus need pildid on), annab selleks loa. Ükskord (veel kaugel vene ajal) purustati ühel selletaolisel etendusel klaver – diskussioon tekkis äge: kas on moraalset õigust hävitada nii kaunist ja keerulist instrumenti, mille tegemiseks on kulutatud nii palju tööd ja armastust... Võimalik, et ka piltide puhul – kui küll omanik annab nende hävitamiseks loa, tuleb siiski tegemist teha kunstnikuga, kes on selle pildi autor, või rahvaga, kes seda pilti oma kultuuriväärtuseks peab; tõenäoliselt võiks kohus (olenevalt advokaadi osavusest) mõista näiteks kunstnikule välja mingi kompensatsiooni moraalse kahju korvamiseks.

Heliloomingu puhul oleme harjunud mõtlema, et teose (intellektuaalne) omanik on selle autor. Aga kes on interpret? Loogiliselt võttes (kui mitte närida täht-tähelt kehtivat seadust, vaid arutleda ikka õigusloogika seisukohalt) on interpret ettekantava heliteose antud konkreetse ettekande omanik: helilooja teost ette kandes teostab ta ühtlasi uue kunstiteose, milleks on see ettekanne, ja ettekande kui omaette kunstiteose autor on interpret. Kui ooperigalal esineb Aile Asszonyi, ei saa korraldaja kavalehele omatahtsi kirjutada, et esineja on Annely Peebo, või vastupidi. See oleks selle laulja, interpreedi kunstnikuõiguste rikkumine – too ettekanne on tolle konkreetse esineja intellektuaalne omand.

Loomulik, et kunstnik võib oma loominguga ettekandmiseks-väljapanekuks

nõuda korraldajalt tingimusi, mis teevad selle teose esitamise (kui ühe loomingu-vormi) ja ühtlasi selle jälgimise (publikule) võimalikuks. Nähtavasti kunstnikud solvaksid ja avaldaksid õigustatud pahameelt, kui nende pildid pandaks välja valgustamata ruumides või näoga vastu seinale – kunstnik, kelle pildiga nii tehti, võiks nõuda kompensatsiooni tema diskrimineerimise ja moraalse kahju tekitamise eest.

Küll võiks seda teha kunstnike nõusolekul – niisamuti oleks loomulik, et kunstnik (kui ta on ühtlasi ka oma pildi omanik) võib nõustuda pildi ülemäkerdamisega, kuigi see publikus pahameelt tekitaks.

Loomulikult siis ka RAM kui kunstnik-teostaja võis eeldada, et korraldajad loovad Schönbergi teose ettekandmiseks tingimused, mis võimaldavad kunstiteose teket ja selle vahendamist publikule – see peaks ju olema heliteose interpretatsiooni kui omaette kunstiteose tingimatu eeldus. Muidugi oleks võinud RAM ettekande omanikuna leppida korraldajatega kokku, et nõustub oma teose helilise ülemäkerdamisega V&R poolt, aga selleks ei antud RAMile võimalust (RAM ei teadnud kära kohta midagi – vähemalt nii võib lehtedest välja lugeda). Nõnda taandub tüli siin informeerituse-konfliktiks: kunstnikul (antud juhul RAM) on õigus korraldajalt saada tõest informatsiooni selle kohta, et tal on rahuldavad tingimused oma kunstiteose loomiseks.

Eelnenus ei puudutanud ma publikut ja tema õigusi. Pühendan sellele järgmise näite.

## 2. Meeste piitsutamise Kunstihoones

Näituse “Kehaturg” avamisetendusel “Kadalipp”, Sandra Jõgeva *performance*’il piitsutasid kaunid *domina*’d kõiki näitusele pürgijaid meesterahvaid (naisi ei löödud). Kui tahtsid näitusele pääseda, oli piitsutamisest võimatu mööda hiilida, sest *domina*’d valvasid trepiastmeil – ainsal avalikul ligipääsul näitusele. Kui ma küsisin ühelt oma sõbralt, kas löödi ka valusasti, vastas tema – möödukalt. Et see sõber on loomult kannatlik, olnud pikalt haige ja läbi teinud raske operatsiooni, võib arvata, et tema “möödukalt” võis

tähendada mitmele teisele õige valusalt hoopile (*domina*’id oli kaheksa, seega oli ka hoope kaheksa). Ühel piitsutatul läkski “närv mustaks”: Marco Laimre (kes omagi etendustega just publikut ei hellita) kargas ühele *domina*’le kallale, rebis tal piitsa käest ja ähvardas politsei kutsuda. Seepeale sai ta ülejäänud seitsmelt *domina*’lt kähku nahutada, mis teda nähtavasti niipalju hirmutas, et politseini asi ei jõudnud (põhjalikumalt võib kõigest sellest lugeda näiteks SL Õhtulehest 06.02.2007). Ülejäänud näitusesaali jõudnud meesterahvad paistsid oma eluga aga rahul olevat ja näitusel tundus valitsevat ergas ning rõõmus meeleolu.

Esimene kaasaegne tarbijakaitse seadus maailmas (*Pure Food and Drug Act*) kehtestati Ameerika Ühendriikides aastal 1906. Selle ajendiks oli kunstiteos: Upton Sinclair kirjeldas oma romaanis “The Jungle” antisanitaarset olukorda Chicago tapamajades nii värvikalt, et üldsus mingit seaduslikku regulatsiooni lausa valjult nõudma hakkas.

Igas enam-vähem tsiviliseeritud riigis kehtivad tänapäeval pikad ja põhjalikud tarbijakaitse seadused. Võib öelda, et kõik need tuginevad neljale tarbija põhiõigusele: õigus turvalisusele (sh turvalisus omandi suhtes), õigus valikule, õigus olla informeeritud, õigus olla kuulnud. Need tarbija õigused on tuletatud arenenud demokraatiaga riikide kodanike põhiõigustest ja inimõigustest üldse. Loogiliselt võttes peaksid ju need õigused kehtima ka kunstipubliku puhul – kui inimestele, kodanikele ja kunstitarbijatele? (Mis sest, et me kunstinäitusel ei taha end pidada “kunstitarbijaks” – nii nagu ei taha ka mõelda end hambaraviteenuse-tarbijaks, kui läheme oma valutava hambaga arstilt abi otsima, või raamatukirjastusteenusetarbijaks, kui “Meistrit ja Margaritat” loeme. Ometi, õiguslikult seisukohalt me siinses turusuhete rägastikus seda oleme.)

Kui nüüd vaadata “Kadalippu” nende nelja õiguse seisukohalt, siis paistab, et sellel etteastel ei rikutud ainult viimast neist (õigust olla kuulnud) – Marco Laimrel on kindlasti võimalik veel praegugi pöörduda kaebusega tarbijakaitseametisse ja tema väljaastumist kajastas suure ohinaga ka trükisõna.

Valikuõigus tähendab seda, et turul ei tohi võimaldada ühele müüjale monopolset seisundit ja sellega võtta tarbijal võimalus valida mitme toote või teenuse vahel. *Domina*’d tõkestasid ainsa sissepääsu näitusele – neile, kes oleksid ehk tahtnud vältida teravaid elamusi, ei olnud vaikset varusissepääsu. Seega valikuvõimalust arglikele ja valukartlikele ei antud.

Muidugi võib öelda, et ajanihkes valik oli: ei pea ju tingimata trügima avamisele – näitust ilma *domina*’te etteasteta võid rahumeelselt nautida veel nädalaid. Ometi, ka säärane valikuvõimalus oli takistatud infopuudulikkuse tõttu: vaid piisava loomuliku intelligentsiga inimesed (kel lisaks on eelmiste näituseavamiste kogemused) võisid tuletada, et järgmistel päevadel *domina*’d näituse sissepääsu ei suuda valvata. Niisamuti – otsustada selle üle, et lüüakse ja keda lüüakse, sai ainult terane vaatleja – esimesele meessoost näitusekülastajale langesid hoobid igal juhul ootamatult, niisamuti ka neile, kelle ees parajasti mõni teine mees trepist üles ei astunud.

Ja lõpuks turvalisusest. Niipalju kui võis välja lugeda näitusesaali jõudnute rõõmsatelt nägudelt, ei olnud keegi märkimisväärselt kannatada saanud. Minu meelest oli õhkkond ergum kui teistel näituseavamistel. Küsisin Jaan Klõšeikolt – ega teda, auväärt vanameest, ometi ei löödud? Kuidas siis – ütles tema, ikka löödi, aga vaat, kui hea nüüd olla on, kui pääsened oled!... Võib-olla oleks õhukesis sukkis naiste säärtel sinikad jäänud – mehi kaitsevad üsna paksust riidest laiad püksisääred. Siiski, on mõni haigus, millele isegi nõrk (või nagu mu sõber ütles – möödukas...) löök võib ohtlik olla. Üks neist on roos – sageli puhkeb see just jalasäärel ja jätab aastateks rabeda paberõhukese naha, mis väiksemagi kriimustuse puhul paraneb nädalaid ja kipub mädanema. Teine võimalus on neil, kes sellele haigusele altid – ehmatusest roosi saada. Kolmas võimalus on veenilaiendid: nende puhul võib väike hoop või torge põhjustada ränga verejooksu. Õnneks selliste hädadega inimesi avamisel ei olnud, või püsisid nad vait, või juhtusid neil jalas olema küllalt paksud püksid. Liigub küll kuulujutt, et üks riigikogulane olla näituse



Marco Laimre vastuaktsioon Sandra Jõgeva *performance*'ile "Kadalipp". Näituse "Kehaturg" avamine. Kunstihoone, 2. veebruar 2007.

Artist Marco Laimre made a dash at one domina. Sandra Jõgeva's performance "Gauntlet" at the opening of the exhibition "Sex Market" in the Art Hall in Tallinn. February 2, 2007.

avamisele kiirustanud, kärmesti trepist üles jooksnud, alles üleval taibanud, miks ta sääred tulitavad, ja selle vapustuse peale minestama kippunud – kas valust või ehmatusest või mõlemast – aga võib-olla lihtsalt liigest kiirustamisest. Nii et kokkuvõttes võib öelda – turvaline see etteaste just ei olnud.

Tarbija põhiõigused ei käsitlenud alandust. Ma usun, et "Kadalipu" sügavam mõte aga oligi põhjustada alandust: anda meestele tunda, et kõik te olete (vähemalt kaudselt) süüdi selles, mida üleval näidatakse. Kas see taotlus oli hea? Ei tea, mida arvavad teised, aga minu meelest vist isegi oli – valu ja alandus läheb hinge (mitte ainult neile, keda löödi, vaid ka neile, kes löömise tunnistajaiks olid – sest enamusele inimestest, koguni naistest, on omane empaatia); võiks öelda, et "Kadalipp" oma ülekohtuga ja alandusega "löi hinge lahti" selle ees, mida üleval näitusesaalides taheti

näidata. Sellest siis vist see eriline, erk, avatud meeleolu tolle näituse avapäeval...

Muidugi, kui ma oleksin järjekindel feminist (nagu nood Hollandi neiud, kes protesteerisid tänavail valjuhäälselt selle vastu, et ainult naised sünnitama peavad), siis ma poleks vist "Kadalipuga" rahule jäänud: naisi diskrimineeriti, naisi ei löödud, seega ei koheldud neid võrdõiguslikult. Ja kui ma õigesti mäletan, siis ei olnud ka näitusesaalis kunstitöid jõukatest naistest, kes ostavad seksteenust vaeste maade poistelt... Jah, õnneks oli Sandra Jõgeva *domina* lugu – aga päris tasakaalus näitus ise siiski järjekindla feministliku võrdõiguslase jaoks ei olnud...

#### Kokkuvõtteks

Ülaltoodud arutluste eesmärk ei olnud etenduskunstnike kritiseerida. Minule isiklikult etendused väga meeldivad (seni on mul ka õnnestunud neist terve nahaga

pääseda). Käsitatud kaks etendust andsid mulle lisaks väga hea materjali oma majandustudengite ärieetika seminarideks teemadel intellektuaalsest omandist ja tarbija õigustest.

Ma lihtsalt kardan, et konfliktid etenduskunstil võivad muutuda üha sagedasemaks. Need võivad lõppeda kaebustega tarbijakaitseametis ja väsitavate ning kulukate kohtuprotsessidega – kui kulude ja kahjude katmise osas ei suudeta omavahel nii kenasti kokku leppida, nagu suutsid seda kunstifestivali korraldajad Pärnus. Väljapääs oleks nähtavasti täpsemates lepingutes (või üldse lepingutes – sest kui palju ja mis tasemel neid praegu ülepea sõlmitakse?).

Ühest intervjuust võis küll välja lugeda, et etenduskunst on improvisatsiooniline: siin ei saa täpselt ette kirjutada, mis hakkab toimuma, mis juhtub, ja järelikult ka – millised on tagajärjed. Minu meelest on see hämmamine.

*Performance* on üllatuseks publikule, aga niipalju kui ma olen etendusi näinud (alates vanast vene ajast, noore Siim Tanel Annuse kuningalugudest), on esinejal õige täpselt teada, mida ta teeb – vastasel juhul ei oleks Ville ja Remo osanud oma päid enne telliskividega polsterdada... Teada ei ole kunstnikel vaid see, kuidas pealtvaatajad reageerivad, aga tõenäolisi reaktsioone ja võimalikke ohtusid ning kahjusid püütaksegi lepingute sõlmimisel läbi arutada (selles see läbirääkimiste mõte ju on?): tulemusena saaksid pooled omavahel kokku leppida, millise kahju kes korvab... Ütleme näiteks, et mõnel järgmisel etendusel koera mängides hammustab Kulik mõne paljasäärse külastaja jala veriseks. Kui külastaja taipab mõelda võimalikele ohtudele, võib ta nõuda, et kunstnik paigutataks marutaudi karantiini või siis makstaks temale kui kannatanule välja taudivastased süstid; samuti nõuaks ta tõenäoliselt teste, mis kinnitaksid, et kunstnik pole HIV-positiivne ega viirushepatiidis... Kes korvab need süstide ja testide ja tekitatud moraalse kahju kulud – kas kunstnik või korraldaja? Selliseks kokkuleppeks ei peaks korraldaja eelnevalt isegi mitte kunstnikult välja pinnima, mis nimelt toimuma hakkab. Võiks olla lihtsalt lepingus punkt, et kui kunstniku algatusel tekitatakse külastajale kahjustus, siis selle kahju hüvitab kunstnik vms. Niisugused n-ö riskide jagamise lepingud ei muudaks arvatavasti etenduskunsti igavamaks ja puisemaks – vähemalt mitte publiku jaoks.

Ja viimaks – mida arvasid siis kunstiaariükskurstist minu ärikorralduse-tudengid? Kunstnikelt võib oodata kõike – ütlesid nad leebelt ja elutargalt.

*Kirjanik Mari Saat (kodanikunimega Mari Meel) loeb Tallinna tehnikauilikoolis dotsendina ärietiika kursust; kunst.ee-s on ta avaldanud essee "Kapitalismi kõlbelisusest ja kõlvatusest" (kunst.ee 2005, nr 1).*

## Ethics of performance art Mari Saat

The writer Mari Saat (real name Mari Meel), delivering a course of lectures in

business ethic, as Associate Professor of the Tallinn University of Technology, is publishing a problem-article related to ethics, with regard to the performances of some young artists.

When peacefully tinkering at his picture in his studio or dwelling on the plan of his next performance, the artist need not think that, standing up with his work in front of the audience, he steps into freedom but that he will inevitably get stuck in legal, monetary, property ... network issues.

In what follows, I will look at the conflict-prone cultural events, which have occurred lately, not from the point of view of laws in effect, but with reference to ethical-logical considerations. I will not attempt to find out with certainty the truth, but I presume that the things are as they were described in newspapers and I will look at what deductions can be drawn from those descriptions.

### 1. RAM's conflict with Ville and Remo

A condensed statement of what was published in the press (see Eesti Päevaleht Online, 22.01.2007 and Postimees.ee, 22.01.2007) will be as follows: at the joint event of Pärnu Days of Modern Music and Big Performance, an attempt was made to present a combined show, where the Estonian national men's choir (hereinafter RAM) would sing Schönberg while the punk-artists Ville and Remo would do their act – smash empties on one another's head.

For failure of the show, RAM heaps blame on the organisers and punk-artists – the wild rumpus of the latter did not allow them to present the complicated work. Organisers of the show (Schönberg Society and NonGrata) tend to think rather, that in evidence is the collision of an academic choir singing, rigidly classical, ossified, incapable of improvisation, and an anarchic, spontaneously creative punk-art.

Seemingly, it is a case of misunderstanding in construction of intellectual property. With musical composition we are used to think that the (intellectual) owner of the work is its author. But what is the status of the interpreter? Logically the interpreter is the owner of a concrete presentation of the

composition presented. When Aile Asszonyi is starring at the opera gala, the organiser cannot write on the poster that it is Anneli Peebo, or vice versa. Naturally, the artist may insist on the provision of conditions, which make the presentation of that work, and also the following of it by the audience, possible.

Hence the controversy here boils down to how well the parties are informed: the artist (in the given case RAM) has the right to get authentic information and assurances from the organiser that he would have satisfactory conditions for the creation of his artistic work.

In the above, I did not touch on the audience and its rights. I will devote to this the following example.

### 2. Flagellation of men in the Art Hall

At the opening presentation of the exhibition "Sex Market" held in the Art Hall "Gauntlet", the belles dominas flogged all males coming to Sandra Jõgeva's performance (females were not whipped). Dominas held guard on the steps of the stairs – the only access to the exhibition. There were eight dominas, hence there were eight lashes, too. One man being scourged "lost his nerve": artist Marco Laimre made a dash at one domina, tore the rod out of her hand and threatened to call the police. Thereafter he was promptly thrashed by the other seven dominas. The rest of the males, having reached the exhibition hall, looked mighty pleased with life, and the place was pervaded by a spirited vivacious mood.

In every more or less civilised country, there are detailed consumer protection laws in effect: the right to safety, the right to choice, the right to be informed, and the right to be heard out. Logically, all those rights should also apply to the audience of art – as people, citizens.

Bestowing a glance at "Gauntlet" from the point of view of those four rights, it looks like the said presentation violated all but the last item (the right to be heard out).

Insofar as could be inferred from the joyous countenances of those having made it to the exhibition hall, none had suffered any significant damage. To my

mind, the ambience was more alert than usual. I asked Jaan Klysheiko – as a venerable senior citizen, he could not have conceivably been hit? How so – he said, I sure as hell was! Perhaps the legs of women in thin tights could have been bruised – but men are protected with wide trouser legs of thick cloth. Yet there are diseases, where even a slight knock may turn out to be dangerous. One of them is erysipelas. Or take varicose veins: with them even a slight blow or prick can cause serious bleedings. Luckily, there were no people affected by such medical conditions at the opening.

The basic consumers' rights do not include humiliation. I believe that the intrinsic idea of "Gauntlet" was specifically to lower in status, esteem or quality; I would say that "Gauntlet" with its abuse and debasement "opened the doors of perception" to what the intention was to display in the exhibition halls upstairs. Thence the special, alert, open mood at the opening day of that exhibition...

Surely, if I had been a consistent feminist, I would not be satisfied with "Gauntlet": the women were discriminated against, because the women were not whipped. And memorably, lacking in the exhibition hall were artistic works about wealthy women purchasing sex service from boys of poor countries...

### Summing up

The objective of the above deliberations was not to criticise the performance artists. I am just afraid lest the conflicts in performance art should become ever more recurrent. They may end with complaints and long-dragging and ruinous judicial procedures. To evade such developments, proper contracts should be drawn. Such so-called risk-sharing contracts would evidently not make the performance art boring and lacking in bounce – at least for the audience.

And lastly – what did my business management students say of that art-business excursus? You can expect anything of the artists – they said demurely and condescendingly.

### **Big Performance'i ühe lavastaja, helilooja ning Eesti Arnold Schönbergi Ühingu juhatuse liikme Andrus Kallastu kommentaar Mari Saadi artiklile:**

Mari Saadil võib omast seisukohast olla õigus, kuid kunsti arengu seisukohast on see ju täielik mõttetus. Tema loogika järgi võiks hakata kahjutasu nõudma inimeselt, kes muusikateose elava ettekande ajal saalis kõhatas, lisades nii "ettekandelisse kunstiteosesse" oma heli (*versus* värvipleki maalile). See on ju jama. Saan aru juristide nõutusest, kes püüavad kõike elus toimuda võivat seaduste ja lepingutega turvata. Soome on sellisele ühiskonnale lähenemas ning seetõttu seal tõeliselt innovatiivseid asju ka suhteliselt vähe toimub, sest lõputu "turvalisuse" nõue hakkab lõpuks inimestele ajudele.

Kogu suur kunst (ja mitte ainult kunst) on alati olnud ja jääb tehniliselt ebaeetiliseks: Jeesuse ristilöömine oli tehniliselt sügavalt ebaeetiline tegu, mitmed neurokirurgid on öelnud, et inimese teatud närvidel ja lihastele suunatud fokuseeritud pinge tõttu keelaks nad viiulimängu hea meelega üldse ära, Beethoveni IX sümfoonia siljuvad sopranid kõrgeid noote sedavõrd palju ja kaua, et teos on sellest aspektist lausa inimsusevastane, rääkimata Egiptuse püramiidide ehitusest, barokkooperite lavastamisest, mille käigus inimesed hukkusid lavakonstruktsioonide vintside vahel jne, jne.

### **One of the directors of the Big Performance, a composer and a member of the board of directors of the Estonian Arnold Schöneberg Association, Andrus Kallastu, comments on the article by Mari Saat:**

Mari Saat could be right, from her point of view, however, from the perspective of the development of art we are dealing with absolute nonsense. According to her logic one could issue a claim compensation for damage from people who happened to cough during the live performance of a musical masterpiece, and who by doing so added their sound to the work of art (versus a stain of paint on a painting). That is bullshit. I can

understand the puzzlement of lawyers who try their best to secure everything that happens in life with their laws or contracts. Finland is approaching such a mode of society, which is precisely the reason why really innovative things seldom take place there – the omnipresent requirement for 'security' finally starts to influence people's brain capacity.

All great art (and not only art) has always been and always will be technically unethical: the crucifixion of Christ was technically a profoundly unethical act, several neuro-surgeons have said that due to the amount of pressure focused on certain nerves and muscles, they would much rather ban violin playing all together. In the Beethoven's Symphony no. 9 sopranos yell so many and such long, high notes that from that aspect the piece is almost a crime against humanity, not to mention the process of building the Egyptian pyramids, directing a baroque play, during which many people were killed by being crushed in between the stage hoisting machines.

**Sandra Jõgeva. Performance "Kadalipp". Näituse "Kehaturg" avamine. Kunstihoone, 2. veebruar 2007.**

**Sandra Jõgeva. Performance "Gauntlet" at the opening of the exhibition "Sex Market" in the Art Hall in Tallinn. February 2, 2007.**



**Big Performance'i ühe korraldaja Al Paldroki kommentaar Mari Saadi artiklile:**

Mari Saat on kirjutanud õpetlikus vaimus artikli selgitamiseks, mis ohtlikke tagajärgi korraldajatele, kunstnikele ja publikule võib sündida, kui kahjud ja ohud jäävad korraldajatel läbi arutamata. Esitatud fiktsioonidest ilmneb, et ta peab kunstnikke infantiilseteks amööbideks, kes loomehoos alateadlikult tegutsedes ei suuda praktilistes küsimustes orienteeruda ja satuvad seetõttu pahaaimamatult mitmesuguste ettenägematute ühiskondlike püüniste küüsi.

Tegelikkuses on tegevuskunstis nimetatud probleemid eelmise sajandi algusaastatest interaktiivsete ja sootsiumiga otseses dialoogis aktsioonide planeerimisel esikohal, tihti isegi aktsiooni sisu ja vorm üheaegselt. Teadlik piiride kompamine, kalkuleeritud lubatu-

keelatu piiril mängimine ja ülioluliste küsimuste tõstatamine on *performance*'i lahutamatu osa, mida tehakse kõiki ühiskondlikke, juriidilisi ja autoriõiguslikke aspekte arvestades.

Kaheldavaim on artikli eetiline aspekt: võtta algmaterjaliks päevalehtes kirjutatu ja "eeldada, et asjad on nii, nagu neid lehtedes kirjeldati", on kultuurivaldkonna esindajalt usumatult naivne seisukoht. Väärinfo levitamisega "mäkerdab" ärietika õppejõud konkreetsete loovisikute intellektuaalset omandit samasel viisil, mille eest ta oma kirjutises hoiatab.

*Non Grata Reaalsuse Uurimiskeskus*

**Commentary by Al Paldrok, one of the organisers of Big Performance, on Mari Saat's article:**

Interactivity and being with a collective body in direct dialogue have been, since

the time the past century was ushered in, of primary importance when planning performance art. Often this has even been both content and form of the action, simultaneously. A conscious palpating of the border, a calculated balancing on the borderline of the allowed-disallowed and raising vital questions has been an integral part of performance, done so by taking into view all the social, juridical and copyright aspects. The ethical aspect of the article however raises some doubts: taking as source material the speculations published in dailies "presuming that the things are as described in papers". This is an incredibly naïve position to be held by a representative of the cultural domain.

*Non Grata Reality Research Centre*

**Kunstnik Ville Kareli kommentaar Mari Saadi artiklile:**

Mari Saat oma artiklis viitab tõigale, et kunstnik (kui ullike) on selline tüüp, kes oma ateljeenurgas nokitsedes ei mõtle ega taju välismaailmas toimuvat. Ta näeb ainult oma teost ja seda oma katusekambri uksest välja tarides jääb pärani silmi ja värisevi käsi jõllitama seda REAALSET MAAILMA. Ma võtan seda väidet isikliku ja kogu kunstnikkonna solvanguna.

Kunstil puuduvad etteantud piirid tulemuseni jõudmiseks, selle tõttu võib kunsti võrrelda uurimusliku tegevusega. Juba möödunud sajandi keskel hägustusid kunsti ja sotsiaalteaduse piirid. Performansikunsti žanr sealhulgas annab puht tehniliselt võimaluse sekkuda reaalsusse rohkem kui staatilised kunstid. Loomulikult ei pruugi kunstnik olla nii ärimees kui ka jurist ja igas valdkonnas leidub professionaalset kretinismi, mida üheselt kokku võttes ei saa nimetada ei negatiivseks ega positiivseks.

*Big Performance*'ist... Nn punkkunstnikud Ville ja Remo, kelle kunstilist tegevust on rahva ja ka kunstikriitikute suuläbi nimetatud narkouimas

laamendamiseks, kutsutakse osalema tegevuskunsti aasta suursündmusele, kolmetunnisele üritusele, kus on ühendatud *performance*, kaasaegne tants, ooperiaariad ja koorilaul.

Sündmusele eelnevad koosolekud, kus nn punkkunstnikud kirjeldavad korraldajatele täpselt oma panust, mis sobiks illustreerima rahvusmeeskori poolt ette kantavat suurvormi Varssavi geto hävitamisest natside poolt, ühendades selle praeguste tendentsidega ja lõhestumisega meie kaunis vabas riigis. *Big Performance*'i päeval antakse "punkkunstnikele" ürituse ajakava, mille järgi astuvad nad lavale ja kannavad oma teose ette. Järgmistel päevadel ollakse juba ajakirjanduses antikangelased ja natsid. Neli kuud hiljem on Eesti pealinn täis klaasikilde, vihkamist, populismi ja väidetavalt ei osanud keegi seda ette näha.

Palun Teid kogu südamest, pöörduge tarbijakaitseametisse, lugupeetud tarbijad, kui te ei saanud, mis tahtsite.

Lõpetaksin luuleridadega:

Lavale Toodi Peegel.

"Põmm! Nüüd Peegli puruks löön!"

R. R.

**Artist Ville Kareli's commentary on Mari Saat's article:**

Art lacks prescribed borders for achieving a result, and therefore art can be compared with research activity. As early as in the middle of the last century the boundary between art and social sciences became fuzzy. The genre of performance art provides a completely technical opportunity to interfere with reality more than the static arts could do. Now about Big Performance... On the day of Big Performance the "punk artists" were given the timetable of the events, keeping to which they stood up on the stage and presented their work. In the next days following the event, they found themselves vilified as anti-heroes in the press. Four months later the capital city of Estonia was strewn with broken glass, brimming with hate and populism, whereas allegedly none could foresee it. I most sincerely advise you, dear consumers, to refer to the consumer protection board if you failed to get what you sought after. I would end my intervention with some lines of poetry:

"A mirror was brought to the stage."  
"Thump! I will smash it to smithereens!"  
R. R.

## Sandra Jõgeva kommentaar Mari Saadi artiklile:

Inimesed võtavad tänapäeval oma füüsilist puutumatus kui inimõiguste lahutamatu või isegi peamist osa. Otsene füüsiline vägivald on keelatud, samas vaimsele ei pöörata niivõrd tähelepanu; on ju see palju raskemini defineeritav ja seetõttu märkamatumalt läbiviidav. (Jälgi ei jäta, hullest veel kui professionaalsete ülekuulajate poolt harrastatav neerudesse peksmine.) Tulgu see siis kolleegidelt, konkurentidelt või kõige lähedasematelt inimestelt.

*Performance* "Kadalipp" oli kontekstuaalne – arvestasin, et tegemist on mõnes mõttes nn eurotellimusega; näituseprojektiga, mille eesmärk on prostitutsiooni pahupoole esiletoomine, sotsiaalse teadlikkuse tõstmine ning et suur osa kunstnikke teeb kunsti etteantud teemal, millega neil isiklik kontakt puudub. Loomulikult oli näitusel selles mõttes erandeid – nii *proud-to-be-a-hooker* Annie Sprinkle, võitlev feminist Shula Keshet, kes on oma kodumaal Iisraelis saavutanud nii mõnegi bordelli sulgemise, kui endine meesprostituut Teemu Mäki, kes leiab, et see amet tuleb demüstifitseerida. Samas tuli näitusele nii endaga rahul euroametnikke (nende hulgas päev hiljem diskussioonil esinenud ELi rahaga sotsiaalset teadlikkust tõstvaid filme väntav režissöör, kes ei varjanudki oma prostituutide "tarbimist" kui "hobi" – "Mõni käib ooperis, mina lõbumajades") ja lihtsalt inimesi, kes ootasid närvikõdi. Hiljem nähti inimesi videoboksidest onaneerimas. Viimati kirjeldatud publikule olidki määratud kaheksa piitsahoopi kaheksalt Kunstihoone trepil seisnud *domina*lt.

Me ei puutunud klassikaliselt naisi ega lapsi. Samas oli see mäng selletaoliste teemaasetustega alati esile kerkiva "Kõik mehed on sead, kes vaeseid prostituute ära kasutavad" -retoorikaga. Ja nii pühaks peetava isikliku puutumatus testimine. Isikliku füüsilise puutumatus, millest hoolimata on maailm täis tehislükku, kuid äärmiselt realistlikku vägivalda, mille tulemusel koolipoisid, kes pole iial elus pahanduste eest peksa saanud (tabu!) ning kes selle tulemusel, füüsilisest valust võõrandumise tõttu, piinavad surnuks oma klassikaaslaste või valavad happega üle

sõbra kassi. Ja mis puudutab võimalikku ohtu publikule, siis ka parimate kavatsustega, kõige puhtama kristliku sõnumi edastamiseks mõeldud Mel Gibsoni "Kristuse kannatusi" vaadates suri vähemalt üks inimene infarkti. Minu *performance*'i tõttu ei saanud keegi viga, suurema osa publiku reaktsioon oli üllatus ja naer. Olime arvestanud, ka avamisel pakutava alkoholi tõttu, et mõni inimene võib *performance*'is osalenud tütarlaste suhtes agressiivseks minna ning meil oli ka plaan – sel juhul ründame agressorit kõik koos. See plaan läks käiku. Minus tekitab õudu ja kerget põlastust ühiskond, mis reageerib skandaaliga kaheksale ritualiseeritud piitsahoobile, samas kui enamus naudib meelelahutusena täiesti reaalsete inimeste füüsilist ja vaimset viimase piirini ajamist ja kannatusi, kohati varjamatus alandamist, olgu selleks meelelahutuseks siis tippisport või kõikivõimalikud *reality-show*d.

## Article by Mari Saad commented on by Sandra Jõgeva:

Nowadays people treat their physical immunity as an inseparable or even the main part of basic human rights. Direct physical violence is prohibited, at the same time, no one pays much attention to the mental side: for it is remarkably more difficult to define and therefore more undetectedly exercised (leaves no trace, even worse than punches to lungs performed by professional interrogators). Originating from either colleagues, competitors or the next of kin. Performance "Running the Gauntlet" was contextual – I took into account that in some sense I'm dealing with a so called "Euro order"; an exhibition project aiming at bringing forth the ugly side of prostitution, rising social awareness and the fact that the vast majority of artists produce art on pre-given topics with which they lack personal contact. Certainly there were exceptions represented at the exhibition – the proud-to-be-a-hooker Annie Sprinkle, as well as Shula Keshet, a fighting feminist whose actions have resulted in the closing down of a number of brothels in her homeland Israel, but also a former male prostitute Teemu Mäki who finds that the profession needs to be demystified. At the same time

there were complacent euro officials at the exhibition (amongst them a movie director who produces films aimed at raising social awareness funded by the EU, and who has not kept secret his "hobby" – "consumption" of prostitutes – "Some visit Opera, I visit brothels") and people who simply expected to be thrilled. Later on some people were spotted masturbating in the video boxes. To the latter mentioned audience were meant those eight whip slashes from eight dominas standing on the stairs of the Tallinn Art Hall. In the classical manner we laid no finger on women and children. Yet it was a game of rhetoric that coincided with the subject matter "All men are pigs who abuse poor prostitutes". And a test for personal immunity held so sacred. Personal physical immunity that has nothing to do with the fact that world is full of artificial yet the utmost real violence that results in schoolboys who have never ever been beaten (a taboo!) for their troublemaking and who therefore have been alienated from physical pain, and torture to death one of their classmates or soak their friends' cat in acid. And when it comes to possible danger that violence holds towards the audience during a film by Mel Gibson "Passion of the Christ", made with best intentions, forwarding the purest Christian messages, at least one person died due to a heart attack. No one was hurt because of my performance, the reactions of the vast majority of the audience were surprise and laughter. We had taken into account that due to the alcohol served at the opening, some people might have become aggressive towards the girls participating in the performance and we had a plan for such a circumstance – to attack the aggressor all together. The plan was applied. It frightens and disgusts me, a society that reacts with scandal to eight ritualized whip lashes, yet enjoys as entertainment when absolutely real people are taken to extremes and tortured both physically and mentally, being subjected to unconceivable humiliation; be the entertainment in the form of professional sports or various TV reality shows.

## Mari Saadi kommentaaride

### kommentaari:

Mina mõtlesin, et minu lugu võib ehk ajendiks olla mingile rahulikule diskussioonile etenduskunsti võimalikest ohtudest või ka eetilistest piiridest. Et need piirid on igäühel kusagil intuiitiivselt olemas, seda näitas Ali üks vihje, et tema jaoks oli liig Sandra korraldatud gaasikamber [Pink Punk *performance* "Happy Holocaust" "Kananaha" festivalil Rakveres, 2002]. Sandra jälle pareeris selle päris hästi ära. . . See näitab, et etendusi tehes igäüks siiski säärasele asjadele mõtleb – miks siis sellest ei võiks rääkida?

Kallastu ütles oma kommentaaris, et minu loogika järgi peaks ka publiku köhatused ära keelama. Siin ta küll eksib: on suur vahe, kas tegemist on juhusliku köhatusega (kusjuures viisakas inimene läheb, kui tõesti tuleb äge köhahoog, saalist välja) või ettekatsetud väljavilistamisega, mida näiteks vanadel aegadel mõnikord korraldati.

Al ütleb, et etenduskunst peabki olema impulsiivne, intuiitiivne jne. Minu meelest käib selle kohta väga hästi Sandra kommentaar, tema üks lause, mis oli lausa pärl – nad arutasid tüdrukutega läbi võimaluse, et kui keegi publiku hulgast mõnele neist kallale tuleks, siis lähevad nad kõik kambaga kaaslast kaitsma. Väga võimalik, et just seepärast, et nad selle võimaluse oskasid läbi arutada, kõik nii hästi õnnestus – tõesti, see M. Li etteaste oli justkui nende etenduse täiendus.

Sellega tegelikult Sandra näitas ka, et austab oma kaaslast, kuigi need olid vaid n-õ statistid. Minu meelest mõjuvad aga Ali ja Kallastu kommentaarid RAMi suhtes halvustavatena – kuidas sa kutsud teist endale partneriks, kui sa teda halvustad.

Veel pahandatakse, et ma säärase "kollase kirjanduse" nagu Postimees või Eesti Päevaleht laimu najal oma tudengeid õpetan. Tegelikult kasutatakse kogu maailmas selletaolistes seminarides ajaleheartikleid. Seda võib võtta samasuguse mänguna nagu etenduskunsti. Minu seminarid ei käi sugugi nii, et võetakse ette ajaleheartikkel ja hakatakse selle najal kedagi materdama. Üliõpilased loevad artiklid läbi ja siis valivad endale osad. Näiteks

selles seminaris pidi üks rühm kaitsma kunstnikke-korraldajaid, teine RAMi, kolmas publikut, neljas Villet&Remot ja viies olema seminari juhiks, kes liiga üleemeelikud korrale kutsuvad või liiga uniseid küsimustega ergutab, et lõpuks mingile enam-vähem kompromisslahendile jõuda. Sääraseid seminarid ei õpeta just eetikateooriaid tundma, aga tudengitele need meeldivad, ja eks need natuke harjuta eetilisi probleeme nägema. . .

Minu jaoks vist üks kõige hirmsam seesugune etendus on kirjeldatud ühes väikeses novellis, mille pealkirja ja autorit ma ei mäleta. Lugu oli nii. Mingi Osmani impeeriumi tähtis mees sai teada, et üks mees on tema ühe liignaise armuke. Türklasel õnnestus see armuke kuidagi pista suurde pudelisse, pudelile kork peale panna ja veeretada pudel lavale publiku ette. Mees pudelis kargles, aga ei ulatunud korgini, siis hakkas vingerdades lämbuma ja püüdis publikule kuidagi märku anda, et tal on tõsi taga, publik aga rõkkas naerda, sest keegi ei saanud aru, et ta tõepoolest lämbub.

Minu meelest on see midagi palju hirmsamat kui näiteks orjade võitlus vanas Roomas või härjavõitlus. Sest orja- ja härjavõitlustest osavõtjaid austati (austatakse), aga seal naerdi abitu üle. See on minu meelest natuke sarnane tolle etendusega, kus publiku silme all tapeti siga Täpi. (Sellest oli kord suure pildiga võrdlemisi neutraalselt kirjutatud ajalehes). Seatapmise uudistava rahva silme all tegi minu jaoks õudseks see, et ma ei usu, et keegi sealsest rahvast tõsimeeli ja oma südames sea käest andeks palus, nagu seda teevad näiteks grusiinid või aserbaidžaanid, kui nad oma lammast tapavad, ja nagu seda tehti ka vanasti Eestis. . .

Kui aga nüüd veel korra selle Pärnu etenduse juurde tulla, siis enda meelest ei öelnud ma midagi pahasti V&R kohta – nemad tegid oma etendust. Mina küll V&R hukka ei mõista; mina ei oleks ka oma nooruses võib-olla suutnud 20 minutit paigal seista, käed rippu. Kui RAMi oleks austatud ja temaga läbi mängitud – nagu Sandra oma tüdrukutega võimaliku kallaletungi läbi mängis –, kus võiksid võimalikud

pudelikirinad hästi kõlada, ma arvan, et sellest oleks palju huvitavam etendus tulnud kui nüüd, kus RAM lihtsalt lahkus.

Kas säärane Schönbergi ja koorilaulu täiendus – n-õ helipildi üleprintsimine – võiks hästi õnnestuda, seda oskaks vist kunstnikest paremini öelda keegi, kes tunneks koorilaulu. . . Selliseid inimesi meil ikka vist on.

### Sandra Jõgeva lõpukommentaari:

Ja mis puudutab tarbijakaitset ning tarbija õigusi, siis sellest tundub mulle siinses kontekstis kohatu rääkida. Sest "tarbija" ei osta näituse avamisele sissepääsu, vaid saab selle õiguse tasuta. Veel enam – ta saab "kauba peale" osaluse üks kord toimivas sündmuses. Kui ta seda ei soovi, on tal alati võimalus mõnel järgmisel päeval pilet osta ja raha eest näitusele tulla.

*P. S. Eesti Arnold Schönbergi Ühingu koostöös Academia Non Grata, Pärnu nüüdismuusika päevade ja In-graafikaga on kavandamas järgmist suuriüritust "Big Performance 2008". Analüüsitakse senitehtut ning täiendatakse ja parandatakse stsenaariumi.*

### Commentary on commentaries of Mari Saad:

A most macabre spectacle for me was described in a short novel, whose title and author I do not happen to remember. The story goes like this. An important person of the Ottoman Empire came to know that one of his concubines had a beau. His henchmen managed to get the wretched man into a large bottle. They corked the bottle and rolled it on a stage, before the audience. The man in the bottle jumped and hopped, seemingly frolicking, trying to reach the plug, he then started to asphyxiate, wriggling on the bottom and trying to let the audience know that he was in hard earnest, while the latter was roaring with mirth, because none understood his plight.

To my mind this was something much more terrible than the fights of slaves in ancient Rome or a bullfight. The





Sandra Jõgeva. Performance “Kadalipp”. Näituse “Kehatürg” avamine. Kunstihoone, 2. veebruar 2007.

Sandra Jõgeva. Performance “Gauntlet” at the opening of the exhibition “Sex Market” in the Art Hall in Tallinn. February 2, 2007.

participants of the slave- and bullfights were respected (are being respected), while the helpless were ridiculed. That, in my opinion, is evocative of a spectacle when before the audience’s eyes the pig Täpi was slaughtered. (There was a rather neutral note about it in newspapers once). The pig slaughtering before bewildered people was a blood curdling scene for me because I do not believe that any of the people among that audience, earnestly and from their heart, asked forgiveness from the pig, as is done for

instance by Georgians or Azerbaijani, when they butcher their sheep, and as it used to be done in Estonia ...

To come back for a moment to that Pärnu performance, I did not treat V&R with disdain, in my opinion – they were doing their job. I would not have been able to stand idle for 20 minutes in my youth, hands stuck in my pockets. If due homage had been paid to RAM and the proper repertoire carried out with him – as Sandra did with her girls, by practicing the potential attack –, I believe it would

have made a much more interesting spectacle than with RAM simply quitting.

*P. S. The Estonian Arnold Schönberg Society in co-operation with Academia Non Grata, Pärnu Modern Music Days and In-Graphics are already contemplating the next magnum opus “Big Performance 2008”. In progress currently is the analysis of what has been done and in innovating and improvement of the scenario.*

# “Kehatürg” Kunstihoones. Prostitutsioonivaidluse järelkahtlusi

Filosoof Marek Volt paneb emotsioonidele pidureid.

Kehatürg / Sex Market. Kuraator Reet Varblane. Tallinna Kunstihoone, 02.02.–11.03.2007. Näitus kuulub osana suuremasse rahvusvahelisesse uurimisprojekti, mille eesmärk on prostitutsiooni kaasatud inimeste tagasitoomine legaalsele tööturule, mis ühtlasi vähendab inimkaubandusse kaasatud stigmatiseeritust. Näitust on toetanud Eesti Kultuurkapital ja Euroopa Sotsiaalfond Equal.

Mis minuga juhtus, kui sattusin ootamatult tulise prostitutsioonidispuudi keskmesse<sup>1</sup> – vaidlusse, kus iga uus tuline sõnavõtt sidus end vastast korrigeerides samal ajal paljude uute kahtlaste eelduste, loogiliste vastuoludega, uduste andmetega, paisutatud tunnetega, võimukast enesekehtestamisest kantud tõetaotlusega? Kui lisame siia nõude, et tunde-elamuslike väljendite (“keha müümine” ja “seks raha eest”) keelde valatud vaidlus on justkui olemuslikult selline, kus on lubamatu olla erapooletu (ja kaasarääkijal lasub aprioorne kohustus määrata end kibekiirelt poolt-vastu skaalal), ja et olen professionaalsest kretinismist omandanud kalduvuse ütelda ainult relevantset, väljendada puhast mõtet, punuda puhast argumenti, ei olegi üllatuseks, et vaidlus lämmpas mus igasuguse kaalutlev-kammerliku filosoofilise vaimuseisundi.

## Filosoofiline letargia

Kuigi toona tipnes see kõik minus tahkva mõttekrambina, mingi mittefilosoofilise letargiana, olen nüüd halvatest mõnevõrra taastunud ning püüan selle kirjutisega õigustada end kõigi

.....  
<sup>1</sup> Tegemist oli Reet Varblase kureeritud näituse “Kehatürg/Sexmarket” avamisjärgse päeva seminariga, kus osales suur osa näituse kunstnikest.

nende ees, kes lootsid mult kaalukamat panust. Sooviksin vaid, et järgnevat ei võetaks üleoleva tagantjärele kommentaarina, mis “Kehatürg / Sex Market’i” “kokku võtab” ja “paika paneb”, vaid mu enese hilinenud panusena diskussiooni – või isegi kontseptuaalse taiesena, mis võinuks olla selsamal näitusel.

Kuigi ma ei tahaks olla järjekordne hüsteeritsev hääl prostitutsioonidispuudis, olen kaugel soovist astuda mingile patroneerivale, filosoofilisel prioriteetsele alusele, kus dikteen (õige) lahenduse tingimused. Selle asemel üritan ehk pigem olla suhtekorraldaja või rahuläbirääkija, kes innustab mõtlema prostitutsioonidispuudi lahendustingimuste üle, ent kes pole põrmugi kindel, kas ja kus ollakse ülepea lahkarvamusel ning kas lahkarvamusel on põhimõtteliselt ületatavad.

## Mitmekülgne “Kehatürg”

Olgu müümise ja kauplemise metafooridega kuidas on, kogu prostitutsiooni-debatt kujutab endast hoiakute ja arvamuste laata, kus iga osaleja kelgib uhkusega, et tema vaidlusoponent on mõne “müüdi” kütkes. “Kehatürg / Sex Market” ja selle seminarilaadne järel-arutelu näitas ilmekalt, et kunstnikud oma kunstis ja ka väljaspool kunsti ei ole ses mõttes erandid. Alates Sandra Jõgeva ja tema tüdrukute piitsalaksudest, Teemu Mäki mõistmisest ja Shula Kesheti hukkamõistmistest kuni Bie Kari Erenurme metafoorse “sigaduseni”<sup>2</sup>.

.....  
<sup>2</sup> “Kehatürg” oli osa suuremast projektist, kus kõrvuti Eesti kunstnikega (Liina Siib, Mare Mikoff, Anu Juurak, Inessa Josing, Sandra Jõgeva, Ivar Kaasik, Bie Kari Erenurm (Rootsi, Eesti), Eveli Varik, Dagmar Kase, Ivar Jung) osalesid Teemu Mäki Soomest, Tatjana Anto<sup>1</sup>ina Venemaalt, Shula Keshet Iisraelist, Diana Lui Prantsusmaalt, Deimantas Narkevičius Leedust,

Kõigil kunstnikel on ju prostitutsiooniteemaga mingi “oma asi” ajada: mõni on tõe eest väljas, soovides näidata prostitutsiooni kogu selle kirevuses, teise tööd on aga läbinisti tauniva hoiaku teenistuses, ilmutades peamiselt prostitutsiooni pahupoolt – vahendiks ikka asjad, mida kaasaja kunstinäitusel leida võib: fotod ja tekstid, filmid ja intervjuud.

Seda mööndes pakkus serveerimispalett mõningase üllatuse. Viimane kinnitab, et näitus “käsitleb prostitutsiooni kui äärmiselt keerulist ja mitmetahulist nähtust”, ent siis lisab, “nähtust, mille likvideerimiseks ei ole ühest võimalust”. Aga eks prostitutsiooni **mitmekülgsus** ilmne ühtaegu nii selles, et prostitutsioon ulatub *street-walker*’itest kuni Belle de Jour’i tüüpi kõrgklassi *call-girl*’ideni, kui ka prostitutsiooni suhtumise kardinaalselt erinevate ideoloogilis-teoreetiliste vaadete paletis. Vaatame kas või ainult feminismi, kus MacKinnon-Dworkini radikaalfeminism on kõrvuti Wendy McLeroy liberaalse individualismiga<sup>3</sup>. Ei neid ega ka kehaturu kunstike eripalgelisi ideoloogilisi ambitsioone ole võimalik ühe nimetaja alla viia natuke nukkervõltsi likvideerimise ja normaalsesse ellu

.....  
Annie Sprinkle Ameerika Ühendriikidest ja Pål Hollender Rootsist. Näituse kujundas Inessa Josing ja konsultantideks olid Tiina Jõgeda ja Iris Pettai.

<sup>3</sup> Laurie Shrage. Should Feminists Oppose Prostitution. – Ethics, 1989, 99, lk 347-361. Sibyl Schwarzenbach. Contractarians and Feminists Debate Prostitution. – New York University Review of Law and Social Change, 1990-1991, 103, lk 103-130. Kari Kesler. Is a Feminist Stance in Support of Prostitution Possible? An exploration of Current Trends. – Sexualities, 2002, 5, lk 219-235. Lacey Sloan and Stephanie Wahab. Feminist Voices on Sex Work: Implications for Social Work. – Affilia, 2000, 15, lk 457-479.



Artikli autor, filosoof Marek Volt näituse “Kehaturg” avamisel. Kunstihoone, 2. veebruar 2007.

Philosopher Marek Volt in the opening of the exhibition “Sex Market”. Tallinn Art Hall, February 2, 2007.

tagasitoomise retoorikaga.

### Mängureeglid

Suurem osa mu kahtlusest prostitutsiooni-debati lahenduvuse suhtes toitub eelkõige prostitutsioonivaidluse “mängureeglite” poleemilisest staatusest. Paistab, et tihtipeale mängitakse prostitutsiooni-dispuudis üht ja sama mängu kas natuke erinevate reeglite järgi, või sootuks erinevaid mängu – ja kohati isegi tundub, et mõningaid ei võetagi üldse mängu (nt prostituute endid), või kui võetakse, siis mittetäisväärtuslike mängijatena.<sup>4</sup> Vaidluse õiglane lahendamine, mängu võit eeldaks justkui konsensust vaidlusreeglites. Ent kui aimad, et pooled ei pruugi jagadagi samu diskursiivseid norme, mässab hinges ambivalentne tunne: mida oodata vaidlusest, kui .....

<sup>4</sup> Mängu mõiste kasutamine prostitutsioonivaidluse iseloomustamisel ei tähenda, et “prostitutsioonivaidlus on mäng”, “või pelgalt mäng”. Ma ei soovi eitada, et lõppkokkuvõttes on kaalul inimeste elu ja saatus.

disputantidel puudub üksmeel teooria ja ideoloogia “õigest” vahekorra: “kas arvestame mitte-vasturääkivuse seadusega?”, “kas poetatud metafoor on samuti argument?”, “kas lubame manipuleerimist oponendi tunnetega?”, kui palju jätame ruumi “mehe sõna maksab” tüüpi vaidlusvahenditele? Ja mitte vähem tõsiselt – kas arvestama peab ka “naiseliku loogikaga”, mõistes seda näiteks Xavière Gauthier’ võtmes: “Meeste kohutav rääkimisstiil on mind alati üllatanud. Rääkida selleks, et tõestada oma õigust – kui naeruväärne see on! Tegelikult selleks, et teha kellestki teisest eksija. Rääkida selleks, et ajada kuulaja lõksu.”<sup>5</sup>

Mille muu järele õhetab see löik, kui et küsimuse järele, kas sootu diskursus on võimalik ja vajalik! Siinkohal ei olegi .....

<sup>5</sup> Joanna Frueh, Feministliku teooria poole kunstikriitikas. Kogumik: Pandora laegas. Feministliku kriitika võtmetekste. Tallinn, Kunst, 2000, lk 129.

kõige tähtsam, kui suur osa feminismist oma õigust tõestab ja kas eksisteerib feminiinne argumentatsiooniteooria *sui generis*. Pigem, nagu artikli skeptiline toon nõuab, hakkam kahtlema selles, kuidas lahendada debatte, kus osalejad jagavad erinevaid alusväärtusi, hoiakuid ja erinevaid argumenteerimis-(sub)kultuure – olukorras, kus tulises vaidluses kordagi selline metaküsimus ei kerki?

Küsimus ulatub sügavamalegi, pannes kahtluse alla mängureeglite mõiste enesestmõistetavuse (legitiimsuse) antud kontekstis – sest eks pesitse mus kahtlus, et mängureeglite sõnavara pruukides olen prostitutsioonivaidluse muljunud maskuliinsesse maatriksisse – ja kindlasti ei ole vähe neid, kes mu kahtlust toites on veendunud, et intuiitiivne vabamäng hämarate (lõtvade) reeglitega või üldse ilma reeglitega on midagi arhetüüpselt feminiinset!

## Erimeelsused

Samuti paistab, et erimeelsusi tuleb ilmsiks isegi üksmeelsuse fassaadi tagant. Näiteks, kui küsin: **millesse** täpselt suhtutakse taunivalt prostitutsiooni puhul? Juba pealiskaudsel vaatlusel ilmneb, et ühed taunivad prostitutsiooni *a priori*, atomaarse väärtuspositsioonina, fundamentaalse hoiakuna, samas kui teiste hukkamõist johtub hoopis tõsiasjadest, et prostitutsioon sisaldab (või sellega kaasneb) sageli taunimisväärseid aspekte (vägivald, HIV, narkomaania). Ons need kaks ühevõrra taunivat hoiakut, mil *de facto* erinevad põhjendid, üldse **samad** hoiakud?<sup>6</sup>

Erimeelsuste klassikaline (empiristlik) lahendusloogika õpetab, et kui pooled on eriarvamusel mõnes **faktilises** küsimuses – nt prostituutide arvus –, on erimeelsused põhimõtteliselt lahendatavad, lepitu ainult kokku uurimise metoodikas. Aga faktilisi erimeelsusi lõplikult lahendava eksperimendi osas ongi just vaidlused! Tõsi, meedia pakatab sageli teadetest kusagil X üliloolis sooritatud prostitutsiooniuuringuist ja selle tulemuste kohta. Ent viimase paarikümne aasta prostitutsioonidispuuti vaadeldes saab selgeks hoopis üks kõnekam tõik: empiirilistel uuringutel on prostitutsioonivaidluses äärmiselt poleemiline roll.<sup>7</sup> Ainult kõige naiivsem teabenõudleja veel loodab, et võib mõnd prostitutsiooniuuringut lahti lüües eest leida kogu töö prostitutsioonist, isegi kui asi puutub ainult empiirilisse tõika, s.o prostituutide arvu. Väga raske on sellest aga mitte järeldada, et prostitutsiooniuuring on end täiesti kompromiteerinud, olgu siis uurijate kallaku või siis uurimistulemusi avalikkusele representeeriva mehhanismi tõttu. Tõsikindlus valitseb veel vahest ainult selles, et mis tahes hoiakut keegi prostitutsiooni suhtes ka ei jaga, igaüks

6 Siin pole midagi uut. Filosoofid on seda laadi küsimuste lahendusloogikat juba ammu käsitlenud, kuigi mitte prostitutsiooni näitel. Vt Alfred J. Ayer. *Language, Truth and Logic*. New York, Dover, 2001. Charles L. Stevenson. *Ethics and Language*. Yale 1944.

7 Hilary Kinnell. *Why Feminists Should Rethink on Sex Workers' Rights* (www.bayswan.org). Ronald Weitzer, *New Directions in Research on Prostitution*. Kogumikus: *Crime, Law & Social Change*, 2005, 43, lk 211-235.

leiab sest laia maailmast mõne uurimuse, mis kõneleb justkui tema hoiaku kasuks.

Niisiis, kuidas lahendada prostitutsiooni oletatava arvukuse küsimust, kui vastaspoole seavad kahtluse alla teineteise uurimismetoodika (ühes selle moraalsete lähtepunktidega)? Aga isegi kui uurimismetoodikas saavutatakse konsensus, ollakse kindlasti eriarvamisel selles osas, **mida** need faktid kõnelevad – ja missugusele tegevuspoliitikale õhutavad. Ent seda enam ei saa ma jagada optimismi nende fundamentaalseist väärtushoiakutest lähtuvate lahkarvamuste ületamise suhtes.

## Kategooriad

Kuna prostitutsioon on kultuurinähtus, tähendab see paljude asjade hulgas kas seda, et prostitutsiooni on võimalik käsitleda ühel ja samal ajal eri kategooriasse kuuluvana ning eri moraali-printsiipidesse puutuvana. Saati veel siis, kui võtame pilgu alla prostitutsiooni kultuuriajaloo üheskoos religioosse templiprostitutsiooni ja kurtisaanlusega vms.<sup>8</sup> Tullel tänapäeva, näeme, et mitut masti prostitutsioonivastased käsitavad prostitutsiooni olemuslikult vägivald ja rõhumisena, seevastu paljud pooldajad, olgu nad feministid või mitte, näevad prostitutsiooni (nagu ka abordiõigust) naise valikuvabaduse realiseerimisena jne. Kumbki pool justkui eeldab, et just tema on prostitutsiooni olemuse ilmeksimatu pädevusega ära tabanud, ja vastaspool on jällegi eksiteel ja prostitutsioonimüütide keskel. Kuigi mulle on armas liberaalfeministlik prostitutsiooniparadigma, pean tõdema, et eelkõneldud tingimustel on seda erimeelsust **teatud** mõttes võimatu lahendada – puudub metateoreetiline vaatepunkt, millelt näidata ühe tõesust ja teise väärust. Üks osapool näeb prostitutsiooni negatiivse kategooria juhtumina, sellal kui teine osapool käsitleb prostitutsiooni positiivse või vähemasti neutraalse klassi liikmena. Puudub loogika, mis sunniks meid, irratsionaalsuse ähvardusel, paratamatult

8 Nickie Roberts. *Whores in History: Prostitution in Western Society*. London: HarperCollins, 1993. Nils Johan Ringdal. *Love For Sale: A World History of Prostitution*. New York: Grove Press, 2004.

omaks võtma ühte ja ainust kategoriseeringut – me ei ole paratamatu töö sfääris.<sup>9</sup> Neid küsimusi “lahendatakse” teisiti, disputandid rakendavad erinevaid, retoorikast ja metafoorikast lähtuvaid veenemisprotseduure, ja ikka oma väärtussüsteemi ja eeliskategoriseeringu huvides. Võim ja “prostitutsiooni teaduslikud uuringud” on sellesse seotud ja selle teenistuses, mis võib neile võidu tuua – ja võit on siinkohal see, et ühiskondlik arvamus hakkab ühe poole kategoriseeringut nägema mitte ainult **loomulikuna** vaid ka paratamatuna.<sup>10</sup> Kui kaua see, mis seepeale kirvega seadusse raiutakse, lahenduseks jääb, pole kunagi teada. Ent kes seda prostitutsioonivaidlust ka ei võidaks, ei ole võitmisel tegemist prostitutsiooni olemuse äratabamisega mingis platonlikus mõttes, kuigi kõik osalised, eriti võitjad, end seda tüüpi retoorikaga pärjata armastaksid. Punkt.

Ja mis mul endal üle jääb pärast kõiki neid mõlgutusi? Võtta oma seisukoht/positsioon prostitutsioonidispuudis!? Ent kellenä ilmneb siis see **minu** seisukoht? Kodanikuna? Filosoofina? Mehena? Kliendina? Vasakliberalina? Liberaalfeministina? Esteetikuna?<sup>11</sup>

*Marek Volt on Tartu Ülikooli kunstifilosoof. Teda on muu hulgas huvitanud küsimus, kas ja kuidas rääkida eesti keeles prostitutsioonist filosoofilistes kategooriates.*

9 Ka prostituutide enesemõistmine, olgu siis rõõmus või ängis, pajatab omandatud kategoriseeringuist.

10 Muidugi ei ole tegemist prostitutsioonispetsiifilise küsimusega. Sama liiki probleeme leiab ka abordi, vägistamise, pornograafia jms teemadega seoses. Vt Edward Schiappa. *Defining Reality: Definitions and the Politics of Meaning*. Southern Illinois University Press, 2003; Douglas Walton. *Persuasive Definitions and Public Policy Arguments*. Kogumikus: *Argumentation and Advocacy*, 2001, 37, lk 117-132.

11 Tänuõn nad Heie Treierile, Reet Varblasele ja Kristina Amorile, kes tegid “Kehaturul” osalemise-kirjutamise võimalikuks ja huvitavaks.

# Fotoloogia IX

## Fotograafia uurimismeetodid: sotsioloogia ja antropoloogia 1

Peeter Linnap

Et fotograafia ringleb verifitseerimise, identifitseerimise, kollektiivse mälu või propaganda vahendina aktiivselt ühiskondlike suhete reguleerimises, eriti aga seisuste, omanduste, kuritegude, uudiste jne konstrueerimises/fikseerimises/taastootmises ning on kõige erilmelisemate rituaalide osa, siis on sotsiaalteaduslikuks valdkonnaks, mis uurib sääraseid nähtusi/ protsesse, mõistagi sotsioloogia. Viimane omakorda pole kaugeltki homogeenne/homoloogiline valdkond: selgelt eristuvad n-ö klassikaline sotsioloogia ja kriitiline sotsioloogia (Pierre Bourdieu, John Tagg jt); erialane kunsti- ja kommunikatsioonisotsioloogia (Janet Wolff, Raymond Williams<sup>1</sup>, Juan-Antonio Ramirez<sup>2</sup>, Don Slater jt) ning naaberdistipliinidena ka visuaalantropoloogia (John Collier, Elizabeth Edwards, Richard Chalfen, Jay Ruby jt), dokumentalistika (Brian Winston<sup>3</sup>, Bill Nichols<sup>4</sup>) ja representatsioonialüüs (Abigail Solomon-Godeau<sup>5</sup>, Andy Grundberg<sup>6</sup>, David Summers<sup>7</sup> jpt). Ühelt poolt huvitub nii sotsioloogia kui fotograafia ühiskonnast, teiselt poolt on aga tähtsatu sotsioloogia (nagu ka visuaalantropoloogia) huvi kommunikatsioonivahendite eneste uurimise vastu. Kunstis esindab viimati nimetatud suunda klassikuna Arnold Hauser<sup>8</sup>, aga ka rida praeguseid autoreid, kellest väärib ennekõike märkimist Janet Wolff, kes püüdis esteetilisest hermeetikast ja sotsioloogilisest reduktivismist luua n-ö sotsioloogiliselt informeeritud esteetikat<sup>9</sup>, aga näitas ka, et igasugune looming toimub/toimib sotsiaalsetes organismides ja suhetes, mille mõjusid ei tohi alahinnata.<sup>10</sup>

Konkreetsemalt püüdis Pierre Bourdieu oma 1965. aastal ilmunud ja nüüdseks klassikaks saanud teoses "Un Art Moyen" (ingl k alles 1990)<sup>11</sup> kaardistada fotograafia ühiskondlike nähtuste/institutsioonide legitiimsuse skaalal keskmiseks (jääb kunstide skaalal vulgaarse ja noobli vahepeale) ning maitseotsustuste tasandil arbitraarseks. Veelgi huvitavam, selgesti Michel Foucault' filosoofiast inspireeritud käsitluse tõi fototeooriasse toonane Leedsi ülikooli õpetlane John Tagg oma raamatuga "The Burden of Representation: Essays on Photographies and

Histories" (1988)<sup>12</sup>, kus fotograafias nähakse ennekõike sümboolset valuutat, kujuteldavat vääringut, mis reguleerib suhteid nagu raha – ainult et inimsuhete ja ühiskondlike struktuuride valdkonnas. Siit jäigi astuda vaid sammuke Pierre Bourdieu' sümboolse kapitali, sümbolökonomika ja laiemalt hiliskapitalistlikku sotsiokultuurilist ruumi kirjeldavasse maailma.

Omaette valdkond, mis sotsioloogiaga (meetodi ja objektina) nii külgneb kui ka haakub, on foto- ja kinematograafia puhul sagedasim arutlusaines dokumentalistika. Oluline on vahest see, et dokumentalistika toimib kultuuri olulise mälumehhanismina (foto valdkonnas küll enamasti naturalistlikus modaalsuses ehk "väljanägemise/väliskuju" salvestajana või "situatsioonide geometria" talletajana – P. L.). Säärase foto (ja filmi) funktsiooni aluseks on naiivne usk välise sarnasuse jõusse ehk ikonism või ikonofilia, mida on tõhusalt dekonstrueerinud Umberto Eco oma 2000. aasta raamatus "Kant ja nokkloom"<sup>13</sup> ning millele on kaude oma iroonilise hinnangu andnud juba üks semiootika rajajatest Charles Sanders Peirce oma arutlustes välise ja käitumusliku sarnasuse (*similarity, likeness*) üle. Ometi ei saa me dokumentalistikast kui ühiskondlikust vajadusest, riitusest ja harjumusest kuidagi mööda ja seetõttu oleme sunnitud aktsepteerima, et just dokumentalistika kõigis oma puudustes ja ebatäiususes on nii kirjanduses (reisikirjad), teatris (dokudraamad), kinos (ringvaated, autorifilmid jm) ja muidugi fotograafias levinud praktika, mis paljuki defineerib meediumi. Seejuures on üllatav pigem asjaolu, et praeguseks ilmunud dokumentalistika käsitlused ise piirduvad järjekindlalt enamasti vaid ühe kunstiliigiga. Kinematograafia valdkonnas on selle vaatenurga autoriteetideks Brian Winston ja Bill Nichols, fotograafias aga Jay Ruby, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Martha Rosler jpt. Sealjuures pole valdkondade uurimisel olulisi laene, mõjusid jms peaaegu ei märgatagi. Vaid visuaalantropoloogia näib olevat distsipliin, kus nii foto- kui kinematograafiat käsitletakse "koos" või läbisegi, tihti neid



Ants Leitmäe. Eestlased Siberis metsatööl. Novosibirski Oblast, Masljanski Rajoon, Astak. Kinderep. 1940. aastad.

vahenditena eristamata – ja rakendatakse nende kaudu ka üsna sarnast meetodikat oma valdkonna tarvis. Viimase kinnituseks sobivad nii Elizabeth Edwardsi, John Collieri kui Jay Ruby monograafiad, uuemast kirjandusest ka Marcus Banksi “Visuaalmeetodid sotsiaalses uurimuses” (“Visual Methods in Social Research”, 2001)<sup>14</sup>, John Prosseri koostatud “Pildil põhinev uuring” (“Image-based Research”, 1998)<sup>15</sup> jmt. Päris hästi sobib puhvertsooniks fotode sotsioloogia/antropoloogia ja nende ideoloogilise kriitika vahele 1970.–1990. aastatel fokuseerunud uusmarksistlik teoretiseerimisviisi, mida ingliskeelses kultuuriruumis märgitakse väljendiga “critical theory”.

### Sotsioloogilis-antropoloogilise vaatenurga vajalikkusest

Kuigi ka psühhoanalüüsi korral pakub põhimõttelisel huvi piltide toime konkreetsele (üksik)vaatajale, ei tugineta selle meetodika raames alati ennekõike empiirilistele andmetele. Antropoloogia, eriti visuaalantropoloogia ja visuaalsotsioloogia, baseeruvad seevastu etnograafilisel lähenemisel ja selle kaudu saadud rohkel empiirilisel informatsioonil. Neid distsipliine huvitab ennekõike see, kuidas visioonimasinad, pildid jmt visuaalkultuuri produktid sootsiumi reflekteerivad, ja seegi, kuidas need mõjutavad elu inimkooslustes: muudavad nende koosluste struktuuri, väärtushinnanguid, võimuvahekordi jpm. Siingi püütakse, sarnaselt psühhoanalüüsile, juhtumiuuringute (*case study*) abil lähedale pääseda reaalsele detailsetele üksikjuhtumitele, kusjuures uurimisobjekti võimalikult vähe uurija kohalolekuga mõjutades (vaatlevad meetodid). Või on

siinsete lähenemisviiside juures kasutusel ka otse vastupidine, provokatiivne strateegia, kus seisukohtade “kättesaamisel” kutsutakse esile teatavad reaktsioonid.

Erandlikuna huvitab visuaalantropoloogiat ka filmimise ja fotografeerimise protsessi eetika: kui kaugemale võib/tohib uurija oma eesmärkide täitmisel (uuritavate) inimeste eraellu sekkumisel minna? Uurija positsiooni küsimus kuulub ka antropoloogide huviorbiiti: kas uurija räägib uuritava nimel või koguni tema eest – või on tegemist ühise (koos) kõnelemisega?<sup>16</sup> Viimati nimetatud sihti silmas pidades kasutatakse antropoloogiliste projektide raames mõnikord enesekirjelduslikkuse põhimõtet, mille raames lastakse uuritaval end ise fotografeerida/filmida/uurida. (Visuaal)sotsioloogia uurib laias laastus nii fotograafi kui fotograafia asendit ühiskonna legitiimsuse skaalal, fotograafide kooslusi (Pierre Bourdieu), aga ka fotode kasutamist mitmesugustes diskursustes ja ühiskondlikus praktikas.

Kahtlemata on siinsetes tõlgenduslikes operatsioonides oma roll kirjeldamisel, võrdlemisel ja eriti statistiliste hinnangute andmisel. Fotograafia sotsioloogilised teooriad on laialt levinud, kuid siin tuleb eristada kahte olulist ja teineteisest põhimõtteliselt erinevat suunda. Esiteks saame kindlasti rääkida fotograafiast kui sotsioloogiast, mille oluline osa dokumentalistika kuulub nn visuaalse sotsioloogia vahendite, s.o empiiriliste meetodite rubriiki. Teiselt poolt on aga hulga sotsioloogiliste ja antropoloogiliste uurimuste objektiks kas fotograafia üldiselt, pildistamistevõime rituaalina või siis fotod ühiskondlike suhete reguleerimise toimingutes.

### Fotograafia ja sotsioloogia – võrdlevalt

19. sajandil tekkinud sotsioloogia ja fotograafia on ühevanused nähtused. Osaliselt sarnane on ka nende objekt: kui sotsioloogia (kõige üldisemalt formuleerides) uurib ühiskonna toimimist, siis fotograafia abil on alates 19. sajandi lõpust üritatud tihti teenida sarnaseid sihte.<sup>17</sup> (Näiteks esimesed fotod tööprotsessist tegid Howes Brothers, Kinsey, L. W. Hine, J. A. Riis; Eestis H. Tiidermann ja J. Pääsuke). Kui vaadelda paralleelselt sotsioloogia ja dokumentalistika ajalugu, leiab paralleele veel teisigi. Nii on algatanud suuremaid sotsioloogiliste eesmärkidega dokumentalistikaprojekte nii riigid (USA) kui korporatsioonid (General Electric jpt), aga ka sõltumatud organisatsioonid ja agentuurid. Need on oma olemuselt kriitilised. Kõige rohkem sotsioloogiaga lõimuv formaat leitakse sealjuures olevat fotoeesse, kus suuremad pildikooslused esitatakse koos seletavate või analüüsivate tekstidega. Ometi leiavad sotsioloogid parimategi fotoeessede juures, et need olevat intellektuaalselt pinnalised, fotokoosluste sõnum aga liialt lihtsakoeline, et seda võiks võtta arvestatavalt tõsise uurimismaterjalina.<sup>18</sup>

Isenesest tõstatab see muidugi küsimuse, kuid võrdvisuaalsete, täpsemini küll verbovisuaalsete vahenditega on võimalik ajada sotsioloogilisi või üldse teoreetilisi laadi asju. Arvestades konteksti, et Beckeri arutlused ilmusid nii ammu kui 1974. aastal, on seda laadi kahtlused mõistetavad. Ent viimase 32 aasta jooksul on ka arusaamad dokumentalistikast kui teatud tüüpi visuaalsest sotsioloogiast muutunud, nagu on muutunud ka fotod ja nende väljendusviisid. Ma ei pea siinkohal silmas uurimusliku fototegevuse lühildase loomuga formaate, mille üle

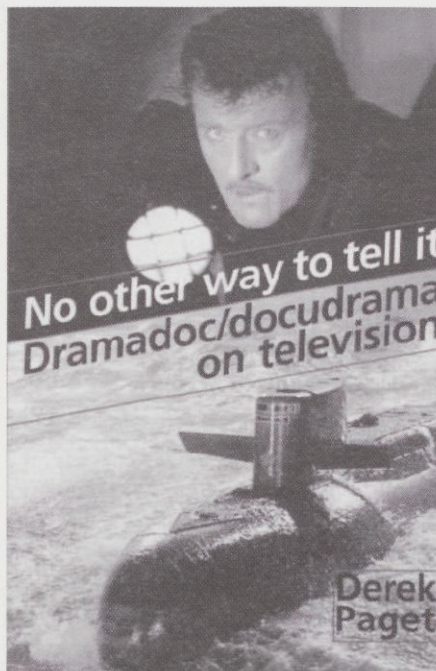
kurtis mõnevõrra juba Becker, ennekõike narratiivse struktuuriga fotoessesid pildi- ja elustiili ajakirjades. Pigem tasub neis seostes nimetada läbiva arendusega ja omaette raamatuna ilmunud rohkeid sõltumatu dokumentalistika valdkonda kuuluvaid nähtusi. Näiteks Allan Sekula, Martha Rossleri jt uusvasakpoolsete intellektuaalide pildilis-tekstiliste projektide tulemid pole mitte ainult võrreldavad sotsioloogiliste uurimustega, vaid annavad neile oma probleemipüstituse teravuses ja esitluse veenvuses isegi silmad ette.

Lihtsamate, kuid mitte vähem huvitavate näidetena võiks nimetada inglise uuriva fotograafi Martin Parri temaatilisi pildi-tekstiraamatuid, kus vaadeldud ja näitlikustatud konsumeristlikku ühiskonda ("The Cost of Living"), keskklassi maitseelistusi ("Signs of the Times", koos BBCga), abielutüdimust hiliskapitalistlikus ühiskonnas ("Bored Couples") jne. Süsteempärane kõigi nimetatud näidete juures on aga see, et nende autorite maailmavaatelised lähtealused on ühteviisi kriitilised ja seotud nn uue vasakpoolsusega.

### **New Left ja sotsioloogilise vaatenurga fokuseerumine 1970ndatel**

Kui 1960. aastatel domineeris fotograafia uurimises veel modernistlik teoretiseerimine, mis poolitas fotograafia formalistlikus võtmes kunstiks ja humanistlikuks dokumentalistikaks (J. Szarkowski, B. Newhall jpt), siis 1970. aastatel esile kerkinud uus põlvkond kunstnikke ja teadlasi seadis keskele kohale (neo)marksistlikud hoiakud nii kunsti produtseerimisel kui ka visuaalkultuuri analüüsid.

Võtmeküsimuseks, mis märkis pööret modernistlikust peatselt postmodernseks nimetatud aega, oli esmalt loobumine formalistlikku laadi tõlgendusmeetoditest (kunstis Clement Greenberg, fotograafias ennekõike John Szarkowski). Uute tõlgendusmeetodite aluseks oli idee fotodest kui tekstuaalsetest moodustistest, mis on peaaegu et eristamatult seotud teiste tekstuaalsustega. Sellega seoses panustati järjest rohkem konteksti mõistele: fotode ontoloogia muutus peaaegu tabuteemaks<sup>19</sup>, fotosid kutsuti üles käsitlema ainult konkreetse(te) diskursus(t)e piires ja igasugune fotode analüüs omas mõtet ainult konteksti(de)s. Ühelt poolt olid selliste rõhumuutuste taga tööpoolest marksistliku filosoofia suurkujud: Althusseri ideoloogiakäsitlus, Foucault' uushistoritsistlik ajalooarheoloogia ja võimu kapillaariteooria või Derrida ideestik, mis tiirles suuresti dekonstruktsiooni ja grammatoloogia mõiste ümber. Laiemad sotsiokultuurilised raamteooriad, millega detaile kõrvalde jättes väikimisi nõustuti, olid seotud nägemustega postindustrialisest (D. Bell), postmodernsest (J.-F. Lyotard jt), info- ja massikommunikatsiooni-, konsumeristlikust ja



"Docudrama on TV". Filmi kaanepilt.

spektaakliühiskonnast (G. Debord). Peaks olema enam kui loogiline, et sedavõrd paljuvisuliselt muutunud sootsiumides pidid ka visuaalsus ja pildid saama olemuslikult uuesti defineeritud. Teisenenud olid nii piltide tootmise motiivid ja nende tegemine, altereerunud pildid ise, samuti visuaalide levitamine, tarbimine ja tõlgendamine, rääkimata pildiproduktsiooni toimest kaasaja vaatajale. Pole juhuslik, et nüisuguste sotsiaalsete muutuste ja ühiskonnateaduslike taustide rüpes tuli ümber defineerida nii distsiplinaarseid moodustisi kui ka nende uurimisobjekte. Seejuures tugineti enamasti just sotsioloogilisele vaatenurgale.

1960.-1970. aastate vahetusel tõusis oluliseks näiteks sotsiolingvistika ehk ühiskonnaga suhtestuv keeleuurimine.<sup>20</sup> Veelgi enam, selle valdkonna inimesed, kes (omal ajal) olid kommunikatsiooni domineeriva modaalsuse kirjasõna ja seda uuriva lingvistika meetodite abil püüdnud analüüsida ka pilte, mõistsid, et nende oluline "ühisos" asub tunduvalt üldisemas dimensioonis. Günther Kress kirjeldab seda nõnda: "...arvati, et meil on ju lingvistika, ja see on hea vahend ka piltide, filmide jmt

uurimiseks – leksikaalse taustaga teadlased räägivad muidugi mõlemal juhul tekstiosade omavahelisest "korrastatusest" jmt, aga meie tahtsime keele-piltide ühiseks aluseks jätta vaid tõsiasja, et keeled on kujunenud sotsiaalses ja kultuurilises reaalsuses; ja pildidki on kujunenud sotsiaalses ja kultuurilises; seetõttu on neis regulaarsusi – ja me peame need regulaarsused avastama."<sup>21</sup> Kress ja Robert Hodge realiseerisid oma säärased ideed uue (haru)distsipliini – sotsiosemiotika loomisega, kui ilmus nende raamat "Social Semiotics".<sup>22</sup> Seal käsitletakse paljusid seni hermeetiliselt vaadeldud mõisteid nagu näiteks žanrit seoses *resistance*'i mõistega, sõnumit seoses võimu ja solidaarsusega, stiili ideoloogiana jpm. Siinse käsitluse seisukohalt on oluline seegi, et omaette peatüki pühendasid Kress ja Hodge ühiskonna algrakukesele perekonnale – ja sellega seoses ka fotograafia.

### **1988 – fotograafia sotsiosemiotilises võtmes**

Kuigi ma pole kohanud mitte ühtegi muud fotograafiakäsitlust, kus oleks Hodge'i ja Kressi fotopeatükki hiljem mainitud, on siiski huvitav teha sellesse põgus sissevaade. Siin on vaatluse all perekonnafoto, täpsemalt viisid, kuidas antakse fotol edasi sotsiaalseid suhteid, s.o perekondlikku hierarhiat ja selle liikmete muid omavahelisi vahekordi. Küsimus on siin õigupoolest sarnane Vilem Flusseri konstateeringuga, et ajaloosündmustest tehtud fotodel ei kehti nende elementide vahel enam mitte ajaloolised suhted, vaid geomeetriselised, tonaalsed jmt vahekorrad. Kress ja Hodge üritasid kõnealuses ennekõike näidata pildipinna ruumilist korrastatust ja selle sotsiaalset

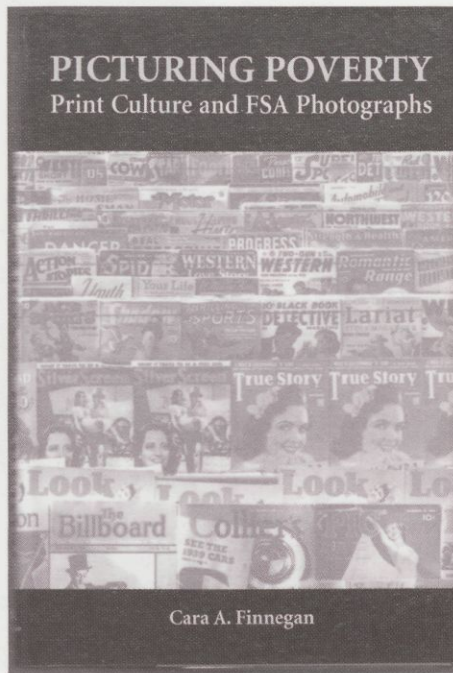
semantikat. Nii järeldatakse teatud isikute paiknemisest pildi ülaosas nende dominantsust ja vastupidi, mõni teistsugune asukoht pildil, (näiteks kellegi vahel), tähendab nende jaoks kaitsust jne. Edasi leitakse, et perekonnafotol on seoseid suguvõsa genogrammiga – et fotod võivad viimastele koguni tugineda.

Kui siiani öeldus pole eriliselt põhjust kahelda, seda enam, et fotode tõlgenduse üheks allikaks on nimetatud perekonna üks liikmetest, siis edasi järgnevad võrdlemisi fantaasiarikkad võrdlused tänapäevase perekonnafoto ja Kreeka mütoloogia tavade vahel kujutada näiteks naiste funktsionaalseid arhetüüpe (!). Kuigi võib nõustuda selle käsitluse põhijärgendustega, et perekonnafotode üheks oluliseks funktsiooniks on põlistada perekonna tähendusi<sup>23</sup> ning et perekondlikud tekstid laiemalt võttes moodustavad tõepoolest teatud sünkroonse klastri narratiivi<sup>24</sup>. See, millega on aga tunduvalt raskem nõustuda ja mis mõjub perekonnafoto puhul lausa meelevaldse atribuutsioonina, on viis, kuidas konstrueeritakse abielupaaride võimu- vs. armastussuhteid. Abielumees, kes seisab oma naise taga, puudutamata viimast või vaatamata talle pildil otsa, saab Kressi ja Hodge'i käsitluses kuidagi väga kergekäeliselt semantiseeritud pigem võimu- ja omandussuhte väljendajaks.<sup>25</sup> "Kergekäeliselt" all pean silmas seda, et perekonnafotodel valitseb alati ka märgatav annus kõige lihtsamat juhuslikkust – sellised pildid ei ole kunagi nii läbinisti lavastatud ja kontrolli all, nagu eeldavad käsitluse autorid. Teadlikkuse määra ilmselge ülehindamine on aga enamasti tunnuslik enamikule uusvasakpoolsel tõlgendusele, sõltumata nende distsiplinaarsest kuuluvusest.

### Fotograafia ja mäng märgatavuse piiril visuaalantropoloogias

Visuaalset antropoloogiat on vaimukalt iseloomustatud kui huvi puudumist selle vastu, "milline keiser ehitas Hiina müüri", ja huvi selle suhtes, "kuhu läksid müüri ladud pärast tööpäeva lõppu".<sup>26</sup> Jämedalt öeldes tegeleb visuaalantropoloogia kas inimeste või inimestest tehtud piltidega – see võib uurida oma objekte kas fotode abil või hoopis fotograafia (või visuaalse kommunikatsiooni) vahenditega seonduvat käitumist ühiskonnas. Viimasel juhul nimetatakse niisugust distsipliini visuaalse kommunikatsiooni antropoloogiks.

Kuigi antropoloogilist vaatenurka on tihti küllalt raske, isegi võimatu eristada sotsioloogilisest, tundub mulle vähemalt visuaalantropoloogilise fotokasutuse juures tegemist olevat eri mastaapidega. Ilmselt on selles seoses kasulik meenutada, et John Collier jr<sup>27</sup> on rõhutanud fotode kasulikkust kineesika, prokseemika, haptika ja okuleesika uurimisel, mis sotsioloogiale on (või vähemalt oli) suhteliselt kauge probleem. Huvitavaks võrdlusparalleeliks niisugusele tõlgendusele võiks olla sama-



Raamatu "Picturing poverty" kaanepilt.

suguse pilditüübi ehk perekonnafoto käsitlus visuaalantropoloogias. Richard Chalfeni "Tõlgendades perekonnafotosid pildilise kommunikatsioonina"<sup>28</sup> on sääraseks võrdluseks igati väärikas näide. Chalfen summeerib oma vaatenurga pisut teise rõhuasetusega kui Kress ja Hodge: perekonnafotod on tema meelest ennekõike sotsiaalne tegevus. Sisuldasa on see siirdumine pildist kui lähtepunktist pildistamisprotsessi kui omalaadse tegevuse, kui piltide teatava alguspunkti juurde. Metoodiliselt asendub siin atribuutsioon seega intentsionaalsusega enam arvestava lähenemisega – uurija positioneerub aga lähemale piltide loojale.

Uurimisviisilt nõuab selline rõhuasetus loomuldasa suuremat kirjeldavust ja kõrgendatud tähelepanu tavaliste, näiteks koduste perekonnapiltide vastu. Richard Chalfeni on teinud tähelepaneku, et sotsioloogias, vastupidi, on pikka aega domineerinud massikommunikatsioonis ringlevate fotode uurimine.<sup>29</sup> Vastupidise näitena võiks tuua Chalfeni enda ülal nimetatud uurimuse perekonnafotodest, mida ta

nimetab koduseks pildimodaalsuseks ja kus eristab neid kommunikatsiooniaktina, leides sellel olevat viis sündmust ehk planeerimine, pildistamine (pildistatavad), pildistamine (fotograaf), valiku tegemine ja näitamine ja viis komponenti, s.o osalejad, lavastus, teema, sõnumi vorm ja kood.<sup>30</sup> Selleks et uurida pildistamisprotsessi eripära, on vaja välja tuua üksikute sündmuste ja komponentide suhted, mis lõppkokkuvõttes iseloomustavadki paljuaspektselt iga üksikut pildistamisriituse akti. Pole üleliigne lisada, et niisuguses metoodikas on ilmselgeid sarnasusi sellega, kuidas vaatlesime lavastusfotot klassikalisest teatrisemiootikast (Fischer-Lichte) talustevate komponentsete märgisüsteemide liigendamise abil.<sup>31</sup>

Kui Elizabeth Edwardsi arutlusi fotograafia ja antropoloogia vahekorra üle võib pidada klassikaliseks,<sup>32</sup> siis nimetagem Ruby, Chalfeni ja Collieri omi uuenduslikeks – sest nendes on vaheratud antropoloogia "eksootiline" primitiivkultuuridest pärit objekt välja kaasaegse inimtegevuse vastu. Täiesti omaette nähtusena joonistub sel taustal välja aga Kanada teadlane David Tomas<sup>33</sup>, kelle lähenemist fotograafiale võib ehk nimetada semiootiliseks antropoloogiks. Selleks ajaks olid välja arenenud kaheksa fotograafia teooriat, mida iseloomustatakse kui fotokeskseid (semiootika) ja -väliseid (sotsioloogilised ja antropoloogilised). Tomas pakkus oma 1980. alguses kirjutatud esseedes välja "fotograafia rituaalteooriana" tuntud raamkonseptiooni fotograafiast kui tehnoloogiliselt informeeritud rituaalist, võttes nõnda päevakorrast maha rituaali ja tehnoloogia ning protsessi ja produkti harjumuspärase binaarsuse. Selles käsitluses ühendab fotograafia kui amalgaamne vahelüli



tehnoloogilise ja rituaalse; samuti “kollektiivse” (foto riistvara kollektiivne tootmine ja fotode massiline tarbimine) ja “individuaalse” (fotod kui personaalsete ideede materialisatsioon). Selle taustal püüdis Tomas uuesti määratleda ajalisruumilist loogikat: kui pilte tehakse tulevikku silmas pidades (neid tehakse tuleviku tarbeks), siis fotosid vaadatakse kui minevikku (“minevikus toimunut”).<sup>34</sup> Et öeldut paremini hoomata, näitas Tomas, kuidas üle- ja alaeksponeeritud fotod (vastavalt täiesti valged või üleni mustad *tabula rasa*d: täielik valgus / olemasolu vs. täielik pimedus / puudumine) ei lase sääraseid sümboolseid toiminguid enam sooritada.<sup>35</sup> Selliste fotograafia antropoloogilis-semiootiliste käsitluste tulemiks võib pidada teatava fotograafilise kontiinumini loomist, kus pealtnäha küll eri aegruumis toimuvad fototehnoloogia tootmine / pildistamine / piltide töötlemine / fotode vaatamine ühendatakse protsessiks, kus füüsiliselt eraldatud tegevuste üleminekud liidetakse üleminekurituaalide abil sümboolseks tervikuks. Selles tervikus taastoodetaksegi nii pilte, s.o nende loomise viise, kui inimest fotograafia.<sup>36</sup>

Järgneb.

Viited:

<sup>1</sup> Raymond Williams. *Television: Technology and Cultural form*. Routledge, London and New York, 2005 (1974).

<sup>2</sup> Ramirez, Juan Antonio. *Medios masas e Historia del Arte*. Ediciones Catedra, Madrid, 1997. Quinta Edicion.

<sup>3</sup> Brian Winston. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and its Legitimations*. BFI Publishing, London, 1995.

<sup>4</sup> Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001. Vt ka: Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.

<sup>5</sup> Abigail Solomon-Godeau. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

<sup>6</sup> Andy Grundberg. *Crisis of the Real: Writings on Photography, 1974–1989*. *Aperture (Writers and Artists on Photography)*, New York, 1990.

<sup>7</sup> David Summers. *Representation. Rmt-s: Critical Terms for Art History*, ed. R. S. Nelson and R. Schiff, Chicago and London, 1996, lk 3–16.

<sup>8</sup> Arnold Hauser. *The Social History of Art. Kd 4: Naturalism, Impressionism, The Film Age*. Routledge, London and New York, 3-rd Edition, 1999.

<sup>9</sup> Janet Wolff. *Aesthetics and Sociology of Art*. Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, Second Edition, 1996.

<sup>10</sup> Janet Wolff. *The Social Production of Art*. New York University Press, Second Edition, 1993.

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu. *Photography: A Middle-brow Art*. London, Polity Press, 1990, lk 73–103. (Orig “Un Art Moyen”, 1965).

<sup>12</sup> John Tagg. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Palgrave MacMillan, New York, 1988 (Communications and Culture series).

<sup>13</sup> Umberto Eco. *Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition*. Vintage, London, 2000. Ptk 6: Iconism and Hypoicon.

<sup>14</sup> Marcus Banks. *Visual Methods in Social Research*. Sage, London, 2001.

<sup>15</sup> *Image-based Research*. Ed. Jon Prosser. Routledge-Falmer, London, 1998. Vt ka: *Rethinking Visual Anthropology*. Ed by Marcus Banks and Howard Murphy. Yale University Press, New Haven and London, 1997; *Principles of Visual Anthropology*. Ed By Paul Hockings. Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1995; *Fields of Vision: Essays in film*

*Studies, Visual Anthropology and Photography*. Ed By Leslie Devereaux and Roger Hillman. University of California Press, Berkeley. L. A. and London, 1995; Emmison, Michael and Smith, Philip. *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*. (Introducing Qualitative Methods series). SAGE Publications, London and New Delhi, 2000 jpt.

<sup>16</sup> Vt: Larry Gross, John Stuart Katz, Jay Ruby. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and television*. Oxford University Press, Oxford and New York, 1988.

<sup>17</sup> Howard S. Becker. *Photography and Sociology*. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1974. 1, 3–26.

<sup>18</sup> Becker, samas, lk 11.

<sup>19</sup> Pealkirja “Photography without Ontology” kannab näiteks Chicago uuriija Joel Snyderi tuntud artikkel. Samasuguseid mõtteid on ta esitanud ka hiljutises konverentsiloengus – vt: <http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/limits.htm>. Samal seisukohal oli tegelikult enamik fotograafia teoreetilisi mõtestajaid nii 1980ndatel kui ka möödunud kümnendil.

<sup>20</sup> Vt nt: R. A. Hudson. *Sociolinguistics*. Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, 1978.

<sup>21</sup> Gunther Kress. Intervjuu Peeter Linnapile Tartus 21.10.2006. (Eeter: “Kultuurikaja” 28.10.2006.)

<sup>22</sup> Richard Hodge, Gunther Kress. *Social Semiotics*. Cornell University Press, New York, 1988.

<sup>23</sup> Hodge, Kress, samas, lk 227.

<sup>24</sup> Samas, lk 221.

<sup>25</sup> Samas, lk 223.

<sup>26</sup> Seda Brechtilt pärit mõtteid on tsiteeritud allikast: Jay Ruby. *Seeing Through Pictures (The Anthropology of Photography)*. – *Camera Lucida: The Journal of Photographic Criticism* (1981?), lk 19–32.

<sup>27</sup> John Jr. Collier. *Photography and Visual Anthropology. Rmt-s: Principles of Visual Anthropology*. Ed by Paul Hockings. 2-nd issue, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1995, pp. 235–254. Vt ka: John Jr. Collier, Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as Research Method*. University of New Mexico, 1986.

<sup>28</sup> Richard Chalfen. *Interpreting Family Photography as Pictorial Communication. Rmt-s: Image-based Research*. Ed. Jon Prosser. Routledge-Falmer, London, 1998, lk 214–234.

<sup>29</sup> Chalfen, samas.

<sup>30</sup> Peeter Linnap. *Fotoloogia III: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest*. – *Cheese* 2005, nr 14, lk 30.

<sup>31</sup> Vt: Peeter Linnap. *Eesti fotolavastus ja teatrisemiootika*. – *kunst.ee* 2003, nr 3.

<sup>32</sup> Vt: *Photography and Anthropology 1860–1920*. Ed by Elizabeth Edwards. Royal Anthropological Institute, London and Yale University Press, New Haven and London, 1992. Vt ka: *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*. Ed by Elizabeth Edwards and Janice Hart. Routledge, London and New York, 2004. Võrdluseks vt: Jay Ruby. *Sharing the power: A Multivocal Documentary*. – *Perspektief (A quarterly photography magazine, Rotterdam)* 1991, nr 41, lk 4–17; Jay Ruby. *In a Pic's Eye: Interpretive strategies for deriving significance and meaning from photographs*. – *Afterimage*, 1976, March issue; Jay Ruby. *Secure the Shadow: Photography and Death in America*. MIT Press, 1995. Jay Ruby. *Picturing Culture*, The University of Chicago Press, 2000.

<sup>33</sup> David Tomas. *The Blinding Flash of Light: Photography between Disciplines and Media*. Les Editions Dazibao, Montreal, 2004, lk 81–174.

<sup>34</sup> Tomas, samas, lk 91.

<sup>35</sup> Samas, lk 92.

<sup>36</sup> Samas, lk 93.



Maria Miesenberger. *Immigrants*. Foto, 1995.

## Photology IX Research methods: Photography, sociology and anthropology 1.

Peeter Linnap

Photography is circulating as a means of verification, identification, collective memory or propaganda in regulation of social relations, particularly so however in construction, fixing, reproduction of statuses, properties, crime, news etc. Those processes are understandably the domain for study by sociology. The latter, in its turn is by far not a homogenous area: standing apart here are the so-called classical sociology and critical sociology (Pierre Bourdieu, John Tagg and others); art and communications sociology (Janet Wolff, Raymond Williams<sup>1</sup>, Juan-Antonio Ramirez<sup>2</sup>, Don Slater and others) and as adjacent disciplines also visual anthropology (John Collier, Elizabeth Edwards, Richard Chalfen, Jay Ruby and others), documentary domains (Brian Winston<sup>3</sup>, Bill Nichols<sup>4</sup>) and representational analysis (Abigail Solomon-Godeau<sup>5</sup>, Andy Grundberg<sup>6</sup>, David Summers<sup>7</sup> and many others).

On the one hand, both the sociology and photography are interested in society, on the other however, the interest of sociology (as also is visual anthropology) towards research of the very means of communication is notable. In art, the latter mentioned aspects of interest is represented by Arnold Hauser<sup>8</sup> as a classic, however also by a number of contemporary authors,

firstly Janet Wolff, who attempted to create a so-called sociologically informed aesthetics<sup>9</sup>. Whilst she also showed that creation operates in social organisms and relations, whose impact must not be underestimated.<sup>10</sup>

Pierre Bourdieu tried to map the position of photography in his work published in 1965 "Un Art Moyen" (in English also as late as 1990)<sup>11</sup>. On the legitimacy scale of social phenomena and institutions presented by him photography occurs to be "in the middle"; on the scale of arts between "vulgar" and "noble"; on the level of the matters of taste arbitrary. Even more curious treatment, clearly inspired by Michel Foucault, philosophy was introduced to photography theories by the then scholar of the University of Leeds John Tagg with his book "The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories" (1988)<sup>12</sup>. There, photography is seen in the first place as an embodiment of a symbolic currency, the imaginary denomination, regulating relations like money does – with the only difference being that it does so in the area of human relations and social structures. From there, it was only a short step into the world of Pierre Bourdieu's symbolic capital, symbol economy, and in the world describing the space of late capitalist symbol economy and wider late capitalist socio-cultural space.

A separate area bordering on sociology and also confluent with it is documentary. It operates as a significant mnemonic mechanism of culture. The basis of such a photography (and film) is the naïve belief in the power of the external similarity i.e. iconism or iconophilia. That has been effectively deconstructed by Umberto Eco in his book of 2000 "Kant and the Platypus"<sup>13</sup> and it had been given, implicitly an ironical valuation already by one of the founders of semiotics Charles Sanders Peirce. Nevertheless, we cannot easily do away with documentaries as a social need, rite and habit. We are forced to accept that it is specifically documentary that is a widely espoused practice in literature (travelogues), theatre (documentary dramas), cinema (newsreel, documentary author-films etc.) and in photography, that essentially defines the medium. In the area of cinematography, the authorities are Brian Winston and Bill Nichols, in photography Jay Ruby, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Martha Rosler and many others, whereas there are no major borrowings, impacts etc. especially noticeable between researches in these areas. It is only visual anthropology that seems to handle the photo-and cinematography "together" or in a jumble, often making no difference between them – cf. Elizabeth Edwards', John Collier's and Jay Ruby's major monographs, of the newer sources Marcus Banks' "Visual Methods in Social Research" (2001)<sup>14</sup>, "Image-based Research" compiled by John Prosser (1998)<sup>15</sup> etc. Making an excellent buffer zone between sociology/ anthropology of photographs and their ideological criticism is the neo-Marxist manner of theorising of the 1970–1990s, dubbed *critical theory* in Anglosaxon culture space.

### Concerning the need of sociological-anthropological viewpoints

Anthropology, especially visual anthropology and visual sociology, base on an ethnographic approach and abundant empirical information. Those disciplines are interested in how

vision machines, pictures etc. reflect the collective body and affect lives in human communities. Here too, one attempts, as in psychoanalysis, to get access through the medium of case studies, to real cases (the observation methods). Or else, provocative strategies are employed, whereby “getting reach” of the opinions, certain reactions are provoked.

As an exclusion, visual anthropology is interested in the issue of ethics – how “far” can/ may the investigator interfere with private lives of people (the objects of research)? Does the investigator speak in the name of object of research, or “in his stead” – or is in evidence a joint speaking (“speaking together”)?<sup>16</sup> In the framework of anthropological projects, sometimes self-descriptive and self-representational principles are made use of, for instance the object of research is made to take photographs of himself, to film or study himself. In sociological theories of photography, difference must be made of two essential and principally different directions. First, photography as sociology, whose essential part – documentary – belongs to the rubric of the means of the so-called visual sociology / (empirical) methods. On the other hand, as an object of research the activity of taking pictures can be a ritual, or the role of photographs in regulating of the social relations.

### **Photography and sociology: contrastive approach**

Born in 19th C., sociology and photography are phenomena of the same age. Partly similar, too is their object, the operation of the society.<sup>17</sup> (For instance, the first photographs of the work process were made by Howes Brothers, Kinsey, L. W. Hine, J. A. Riis; in Estonia H. Tiidemann and J. Pääsuke.) There are more parallels available. For that matter, larger documentary projects of sociological aims have been initiated by the states (FSA) and corporations (General Electric and many others); but also by independent organisations and agencies. A format, integrating best of all with sociology is found to be, among others the photo-essay. Nonetheless sociologists find even with the best of photo-essays, that they are allegedly, in the intellectual sense, too homespun to be taken as serious research matter.<sup>18</sup> In view of the context of 1974, when respective deliberations of Becker appeared, doubts of that type are understandable. However, during the following 32 years, the notions of documentary have changed, too – so have photographs and their manners of expression. In those connections it is worth mentioning numerous phenomena belonging to independent documentaries, of through-put development, having appeared as separate books: pictorial-textual projects of Allan Sekula, Martha Rosler and other neo-left intellectuals, whose works can seemingly do better than the sociological researches in what concerns the pointed nature of problem setting and persuasiveness of presentation.

More commonplace, however not less interesting examples would be the picture-text books of British investigative photographer Martin Parr (“The Cost of Living”, “Signs of the Times” jointly with BBC, “Bored Couples” etc.).

### **“The New Left” and the focusing of the sociological point of view in 1970s**

In the 1960s the research of photography was dominated by modernist metaphysical speculations, splitting photography into a formalist key to art and humanist documentaries (J. Szarkowski, B. Newhall and many others), however the new generation of artists and scientists emerging in 1970s set in the pivotal place (neo)Marxist stances.

The key issue, marking the turn between ages, soon to be named modernist and postmodernist ages, was firstly dropping the interpretation methods of the formalist type (in art Clement Greenberg, in photography mostly John Szarkowski). The basis of new methods of interpretation was the idea of photographs as textual formations. In that connection higher stakes were made on concept of concept<sup>19</sup>. True enough, the changes in accent were effected by figures of stature of Marxist philosophy: Althusser, Foucault, Derrida. However the wider socio-cultural frame theories were connected to visions about post-industrial (D. Bell), post-modern (J.-F. Lyotard and others), information and spectacle society (G. Debord).

At the turn of 1960-1970s prominence was gained, for that matter, by sociolinguistics.<sup>20</sup> Gunther Kress describes it in the following way – languages have evolved in social and cultural reality; and pictures too have evolved in social and cultural reality; consequently they feature regularities – and we must discover those regularities.<sup>21</sup> Kress and Robert Hodge realised their ideas of that pattern by creating a new (branch) discipline – Social Semiotics.<sup>22</sup> Kress and Hodge dedicated a special chapter to the primary cell of society, the family and in that connection also to photography.

### **1988: Photography in socio-semiotic vision**

Hodge and Kress hold under scrutiny family photographs, more specifically the manner in which social relations are transferred on photographs. Thence, the location of certain persons in the “upper” part of the picture suggests their dominance and on the contrary; another position on the picture – for instance between some other persons means “protection” etc. The basic inference of that treatment is plausible: one of the main functions of family photographs is to immortalise the meanings<sup>23</sup> and the family texts seen in a wider perspective, form certain narratives<sup>24</sup>. However what is rather hard to accept is the manner in which the relations between spouses are constructed on the basis of power or something else.<sup>25</sup> In the family photographs, there can always be found the most primitive arbitrariness – those pictures have never been so thoroughly staged and under control as authors of the treatment presume.

### **Photography and play on the border of the visible**

Visual anthropology has been wittily characterised as lack of interest in “which emperor built the Great Wall of China” and “where the bricklayers went after end of the working day”.<sup>26</sup> Roughly speaking the visual anthropology is concerned with pictures – it can study its objects either with the help of photographs or rather by means of photography (or visual communication). The latter is named anthropology of visual communication.

John Collier Jr.<sup>27</sup> has emphasised the usefulness of

photographs while studying kinesics, proxemics, haptics and oculesics, a rather far-fetched problem to sociology (or at least used to be so). An interesting parallel to such interpretation could be provided by Richard Chalfen's "Interpreting Family Photography as Pictorial Communication"<sup>28</sup>. Family photography is a social activity to him, first and foremost. Essentially that means moving over from picture to the process of taking pictures – while the researcher positions himself closer to the creator of pictures.<sup>29</sup> It would be to the point to add that this method has similarities with stage photography in classical theatre semiotics (Fischer-Lichte).<sup>30</sup>

While deliberations of Elizabeth Edwards about relations between photography and anthropology can be viewed as "classical,"<sup>31</sup> those of Ruby, Chalfen and Collier can be called "innovative". Presenting by himself a fully idiosyncratic phenomenon, however is the Canadian scholar David Tomas<sup>32</sup>, whose approach to photography may perhaps be called semiotic anthropology. Tomas suggested in his essays written at the beginning 1980s a frame conception known as "photography as a ritual theory" about photography as a technologically informed ritual – thus removing from the order of the day the habitual binarism between ritual and technology, and process and product. Against that background Tomas tries to determine anew the temporal-spatial logic: while by making pictures the future is held in view (they are made "for" the future), photographs are looked at like something in the past ("something that has happened in the past").<sup>33</sup> In order to elucidate the above, Tomas showed how over- and underexposed photos (respectively entirely white or pitch-black "tabula rasas") do not allow the performance further of such symbolic procedures.<sup>34</sup>

*To be continued.*

#### References:

- <sup>1</sup> Raymond Williams. *Television: Technology and Cultural form*. Routledge, London and New York, 2005 (1974).
- <sup>2</sup> Ramirez, Juan Antonio. *Medios masas e Historia del Arte*. Ediciones Catedra, Madrid, 1997. Quinta Edicion.
- <sup>3</sup> Brian Winston. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and its Legitimations*. BFI Publishing, London, 1995.
- <sup>4</sup> Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001. See also: Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.
- <sup>5</sup> Abigail Solomon-Godeau. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
- <sup>6</sup> Andy Grundberg. *Crisis of the Real: Writings on Photography, 1974 – 1989*. Aperture (Writers and Artists on Photography), New York, 1990.
- <sup>7</sup> David Summers. *Representation. Book: Critical Terms for Art History*, ed. R.S. Nelson and R. Schiff, Chicago and London, 1996, p. 3–16.
- <sup>8</sup> Arnold Hauser. *The Social History of Art. Vol. 4: Naturalism, Impressionism, The Film Age*. Routledge, London and New York, 3-rd Edition, 1999.
- <sup>9</sup> Janet Wolff. *Aesthetics and Sociology of Art*. Ann Arbor Paperbacks, The University of Michigan Press, Second Edition, 1996.
- <sup>10</sup> Janet Wolff. *The Social Production of Art*. New York University Press, Second Edition, 1993.
- <sup>11</sup> Pierre Bourdieu. *Photography: A Middle-brow Art*. London, Polity Press, 1990, p. 73-103. (Orig. "Un At Moyen", 1965).
- <sup>12</sup> John Tagg. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Palgrave MacMillan, New York, 1988 (Communications and Culture series).
- <sup>13</sup> Umberto Eco. *Kant and the Platypus: Essays on Language and Cognition*. Vintage, London, 2000. Ch. 6: Iconism and Hypoicon.
- <sup>14</sup> Marcus Banks. *Visual Methods in Social Research*. Sage, London, 2001.
- <sup>15</sup> *Image-based Research*. Ed. Jon Prosser. Routledge-Falmer, London, 1998. See also: *Rethinking Visual Anthropology*. Ed by Marcus Banks and Howard Murphy. Yale University Press, New Haven and London, 1997; *Principles of Visual Anthropology*. Ed By Paul Hockings. Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1995; *Fields of Vision: Essays in film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Ed By Leslie Devereaux and Roger Hillman. University of California Press, Berkeley. L. A. and London, 1995; Emmison, Michael and Smith, Philip. *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*. (Introducing Qualitative Methods series). SAGE Publications, London and New Delhi, 2000 and many others.
- <sup>16</sup> See: Larry Gross, John Stuart Katz, Jay Ruby. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and television*. Oxford University Press, Oxford and New York, 1988.
- <sup>17</sup> Howard S. Becker. *Photography and Sociology. Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1974. 1, 3-26.
- <sup>18</sup> Becker, *ibid*, p. 11.
- <sup>19</sup> "Documentary without Ontology" is the title of a well-known article by Chicago based researcher Joel Snyder. He expressed similar thoughts also in his recent conference lecture – see: <http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive/limits.htm>. This position was actually espoused by a majority of theoretical visionaries of photography both in 1980s and in the past decade.
- <sup>20</sup> See e.g.: R. A. Hudson. *Sociolinguistics*. Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, 1978.
- <sup>21</sup> Gunther Kress. *Intervjuu Peeter Linnapile Tartus* 21.10.2006. (Eeter: "Kultuurikaja", 28.10.2006.)
- <sup>22</sup> Richard Hodge, Gunther Kress. *Social Semiotics*. Cornell University Press, New York, 1988.
- <sup>23</sup> Hodge, Kress, *ibid*, p. 227.
- <sup>24</sup> *Ibid*, p. 221.
- <sup>25</sup> *Ibid*, p. 223.
- <sup>26</sup> This flash of wit by has been quoted from the source: Jay Ruby. *Seeing Through Pictures (The Anthropology of Photography)*. – *Camera Lucida: The Journal of Photographic Criticism* (1981?), p. 19-32.
- <sup>27</sup> John Jr. Collier. *Photography and Visual Anthropology*. In book: *Principles of Visual Anthropology*. Ed by Paul Hockings. 2-nd issue, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1995, pp. 235-254. See also: John Jr. Collier, Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as Research Method*. University of New Mexico, 1986.
- <sup>28</sup> Richard Chalfen. *Interpreting Family Photography as Pictorial Communication*. In book *Image-based Research*. Ed. Jon Prosser. Routledge-Falmer, London, 1998, p. 214-234.
- <sup>29</sup> Peeter Linnap. *Fotoloogia III: Fotograafia teoreetilistest uurimisobjektidest*. – *Cheese*, 2005, nr 14, p. 30.
- <sup>30</sup> See: Peeter Linnap. *Eesti fotolavastus ja teatrisemiootika*. – *Kunst.ee*, 2003, no. 3.
- <sup>31</sup> See: *Photography and Anthropology 1860 – 1920*. Ed by Elizabeth Edwards. Royal Anthropological Institute, London and Yale University Press, New Haven and London, 1992. See also: *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*. Ed by Elizabeth Edwards and Janice Hart. Routledge, London and New York, 2004. To compare see: Jay Ruby. *Sharing the power: A Multivocal Documentary*. – *Perspektief* (A quarterly photography magazine, Rotterdam), 1991, no. 41, p. 4–17; Jay Ruby. *In a Pic's Eye: Interpretive strategies for deriving significance and meaning from photographs*. – *Afterimage*, 1976, March issue; Jay Ruby. *Secure the Shadow: Photography and Death in America*. MIT Press, 1995. Jay Ruby. *Picturing Culture, The University of Chicago Press*, 2000.
- <sup>32</sup> David Tomas. *The Blinding Flash of Light: Photography between Disciplines and Media*. Les Editions Dazibao, Montreal, 2004, p. 81-174.
- <sup>33</sup> Tomas, *ibid*, p. 91.

Fotod: Eve Kiiler

Vt: *Oleviku arheoloogia, kunst.ee nr 4, 2006, lk 48-49.*

Varem ehitati hooneid enamasti mõttega, et need jäävad püsti sajanditeks ning ainult sõda või tulekahju vms võib kaasa tuua tragöödia – maja hävimise. 21. sajandi alguse ultraliberalistlikus kapitalistlikus Eestis käsitletakse arhitektuuri nagu moodi, mis vaheldub ülikiiresti. Infrastruktuuri ja südalinna maad peetakse materiaalses mõttes väärtuslikumaks kui maja selle peal. Nii haihtub Tallinna südalinna arhitektuuripildist järjest kiiremini nõukogude ajastu. Siiski, siiski – viimast põlistavad peamiselt Mustamäe, Õismäe ja Lasnamäe magalarajoonid. Sealsetes paneelmajades käib praegu hoolas täiustamine, tugevdamine ja kaasajastamine. Paradoks, sest need paneelmajad ehitati 1960ndate, 1970ndate ja 1980ndate Nõukogude Eestis arvestusega, et tegemist on ajutise arhitektuuriga, mis peab vastu vaid viiskümmend aastat.

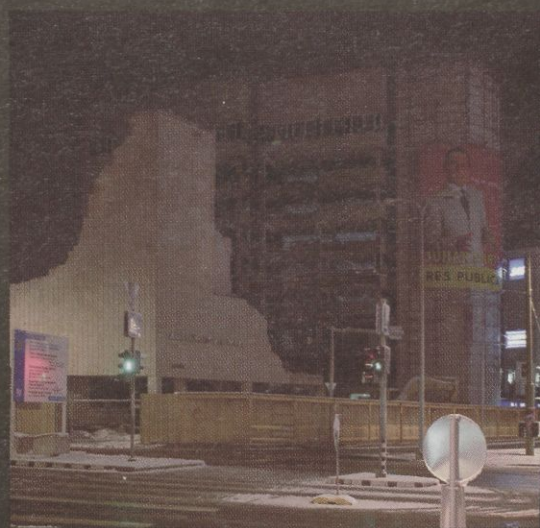
Igaveseks Tallinna linnapilti loodud Sakala keskuse hoone, samuti Tallinna “vabastaja” ehk pronksmehe monument koos igavese tulega on nüüdseks minevik, võimaldades tähenduslikke poliitilisi juhtumianalüüse.

## Photographs by Eve Kiiler

See: *Archaeology of the present, kunst.ee No 4, 2006, pp 48-49.*

Earlier buildings were erected with the ideal that they would keep standing for ages and that war or fire would bring about loss of the building, as a tragedy. In the ultra-liberal capitalist Estonia of the beginning of the 21st C. architecture is treated as fast architecture, like fast fashion. Infrastructure and land of the heart of the city is considered more valuable, in the material sense than the building thereon. Consequently, the Soviet epoch is ever increasingly evanescent, tending to dissipate like vapour from Tallinn’s architectural picture. Hold on, however! – the said epoch is still entrenched in anonymous dormitory boroughs of Mustamäe, Õismäe and Lasnamäe, the pre-fabricated buildings which witness presently diligent upgrading, bolstering up and modernising. Paradoxically, the said pre-fabricated blocks were built in the Soviet Estonia of the 1960s, 1970s and 1980s under the premise that it was provisional architecture with a usable life of 50 years.

The Sakala Centre created as eternal architecture, as well as the monument of the Bronze Man together with the eternal fire, are both by-gones in the Tallinn cityscape, now, providing for curious political case studies.



Eesti Kunstiakadeemia kõrvale (Tartu mnt 4) kerkis 1982. aastal Ametiühingute Maja, mille oli 1970ndatel projekteerinud Henno Sepmann.

2002. aasta veebruaris maja lammutati. Lammutamise lõppfaasiga samal ajal olid käimas riigikogu valimised – reklaamplakatil särab tulipunasel taustal peatse võidupartei, parempoolse Res Publica esimees Juhan Parts. Taamal Ühispanga pilvelõhkuja. Lammutatava maja veel viimasena püsti jäetud nurgal laiub kiri “Ametiühingute Maja”.

Next to the Estonian Academy of Arts (Tartu Rd 4) there was erected in 1982 the Trade Unions House, designed in the 1970s by Henno Sepmann.

In February 2002 the house was pulled down. Coinciding with the final phase were elections to the Riigikogu (parliament of Estonia) – beaming against the red-hot background on the advertising poster, put in this context is Juhan Parts, Chairman of the imminent winning party, the right-wing Res Publica. Looming behind is the Ühispank skyscraper. On the corner of the building, crumbling down, left intact, undulates the lettering “Trade Unions House”.



**Objekti nimi:** Sakala Keskuse  
osaline lammutamine

**Tellijä:** AS Uus Sakala

**Töövõtja:** Lustrum OÜ

**Projekteerija:** K-Projekt AS

**Järelevalve:** OÜ AV Konsult  
tel 6 776 760

**Ehitusloa nr:** 21 337 (25.10.2006)

**Valmistamise tähtaeg:** juuni 2007

[www.sakala.ee](http://www.sakala.ee) [info@sakala.ee](mailto:info@sakala.ee)





Sakala keskuse lammutamine Tallinna südalinnas 25. märtsil ja 23. mail 2007. Ehkki plakatil nimetatakse protsessi "osaliseks lammutamiseks", jäeti 1985. aastal valminud Raine Karbi projekteeritud kapitaalsest dolomiithoonest järele vaid torn.

Hoolimata murelike kodanike tuhandetesse ulatuvatest protestikirjadest, meelelahutusärimehe Peeter Rebase (kes astus 2006. aastal võimul olevasse Keskerakonda) ja keskerakondliku kultuuriministri Raivo Palmaru rohketest lubadustest maja säilitada, alustati Sakala keskuse lammutamist väga ootamatult 5. märtsi hommikul kell 7. Ajastus oli valitud manipulatiivselt vahetult pärast riigikogu valimiste lõppu. Seega ei saanud lammutamise fakt mõjutada enam valmistulemusi ning samas polnud uut valitsust veel moodustatud, et asjade käigule vetot panna. Sakala keskuse hoone veel tervena, vt kunst.ee 2006, nr 4, lk 48-49.

The demolition of the Sakala Centre in Tallinn on 25 March and on 23 May 2007. Although on the poster, the process is called "partial dismantling", the large excellent limestone building, designed by Raine Karp and completed in 1985, came tumbling down, with only the tower left.

In defiance of thousands of letters of protest from distressed citizens, in spite of the plentiful wily promises of the entertainment businessman Peeter Rebane (who had joined the ruling Centrist Party) and the Minister of Culture Raivo Palmaru, also of the Centrist Party, to preserve the building, the pulling down of Sakala started quite unexpectedly on the morning of 5 March at 07:00. The timing was selected manipulatively, straight after elections of the Riigikogu (parliament of Estonia), so that the fact of demolition could no longer affect the election results and the new government was unable as yet to veto the course of events.

Photographs of the building of Sakala Centre – see kunst.ee no. 4, 2006, pp. 48-49.

// oleviku arheoloogia

## Tõnismäelt kadunud sõdur

USA kunstiteadlane Marie Alice L'Heureux heidab pilgu Tallinna sündmustele, mis panid kihama rahvusvahelise pressi.

Selle aasta 6. aprillil toimus USAs Pennsylvania osariigis Pittsburghis arhitektuuriajaloolaste konverents ning paneeldiskussioon “Kadunud memoriaalid: rüvetamine, hävitamine, ikonoklasm, hülgamine”, kus tegin ettekande Tõnismäe monumendist. Teised ettekanded käsitlesid Indias olevaid hindu monumente, hollandi “Ijzertoren’it” ning Pariisi “La Vilette’i”, mis kohandati ümber islami ideoloogia kohaselt.

Kui ma Tõnismäe monumenti 1997. aastal esmakordselt pildistasin, olid igavene tuli ja kirjalpaadid muidugi kõrvaldatud. Mind tõmbas ligi asjaolu, et monument näis olevat korraga põlatud ja austatud: seda näitasid sõduri jalge ette jäetud ning armastusega maasse torgatud lilled, teiselt poolt aga solvav grafiti mahavõetud auplaatide asemel. Leidsin, et monument on üsnagi liigutav oma tagasihoidlike mõõtmetega, langetatud peaga ning kurbusega noores näos.

Kui kirjalpaadid mingil hetkel pärast 1998. aastat tagasi pandi, oli neil tekst “Teises maailmasõjas langenutele” eesti keeles vasakpoolsel küljel ning vene keeles parempoolsel küljel. Üldiselt leidsin, et eestlased, kellega ma monumendist juttu tegin, väljendasid kibedust. Nähes 2000. aasta 9. mail aga monumendi ümber kogunemist, hakkasin asja lähemalt uurima.

Väljast tulnud inimesel on äärmiselt raske teha Eesti kohta uurimust. Iga uus võim – tsaari-, vabariigi, nõukogude või natsi valitsus – on kaasa toonud mitte üksnes uue kontrollisüsteemi, vaid püüdnud ka ümber kujundada keskkonda, et see sobiks vastava ajalookäsitluse olevikku ja tulevikku. Et üldse aru saada siin toimunust ja sellest, milline füüsiline jäänuk mida esindab, peab uurija süvenema eri perioodidest

pärit tekstidesse, kontrollima pidevalt nimesid, lugema ajakirju ja allikaid eri keeltes (saksa, vene, gooti kirjas eesti ja kaasaegses eesti keeltes), vestlema paljude inimestega, taas eri keeltes. Tähendused ja füüsilised artefaktid on siin äärmiselt ebastabiilsed, tehes need uurimisteemana erakordselt huvitavaks. Neis väljenduvad arvukad konfliktid ja üksühest vaatenurka polegi võimalik kujundada.

Ma saan täiesti aru, miks enamik eestlasi ei taha, et monument, mis loodi märkimaks Tallinna “vabastamist” natsi-okupatsiooni alt, seisaks oma senisel kohal otse rahvusraamatukogu vastas ja riigikoguni viiva tänava ääres. Monument ei esinda nende silmis vabadust, vaid teist ja veel pikemat okupatsiooni.

Monumendi on loonud kaks eesti kunstnikku, arhitekt Arnold Alas ja skulptor Enn Roos, kes võtsid oma töö kaitseks sõna ka 1990ndate alguses enne oma surma. Vaatamata sellele ja värskest paigutatud tahvlitele ei kustu monumendi algne tähendus.

Kohalikud venekeelsed hõlmasid Tõnismäe paiga järjest aktiivsemalt kui “mälupaiga”, et austada oma ohvreid Hitleri alistamisel sõjas, mida nad nimetavad Suureks Isamaasõjaks. Nad tõid monumendi jalamile lilli, süütasid küünlaid ja kogunesid selle ümber tähistama endisi nõukogude pühasid. Alguses jäid nende aktsioonid meedias tähelepanuta. Kuid 1994. aastast hakati Eesti ajalehtedes monumendi ümber toimuvat tõusvas joones kajastama, pöörates erilist tähelepanu alkoholitarbimisele, nõukogude laulude laulmisele ning Nõukogude ikonograafiale – “pidustuste” kajastusi saatsid sarkastilised pealkirjad. Samade ajalehtede rahvusvahelist elu käsitlevates rubriikides kajastati Moskvas toimuvat





koos piltidega marssivatest sõduritest, sõitvatest tankidest, nõukogude võimu aegsetest relvajõududest. Pealkirjad rõhutasid mälestusürituste militaarset fookust, alltekstiga viidati, et suur naaber on jäänud nimemuutusele vaatamata samaks. Enamik eestlasi, koguni Tallinnas, kogesid venekeelsete sümbolise okupatsiooni jätkumist just nimetatud meediakajastuste vahendusel.

Ehkki pärast 1996. aasta 9. maid toimus monumendi ümber vaid väikseid insidende, tuli pärast 2000. aastat ette tõsisemaid juhtumeid, mis ajasid närvi mustaks ka muidu nii flegmaatilistel eestlastel. Viimaseks tilgaks karikasse sai Vene suursaadiku pärjapanemine “pronkssõduri” jalamile 2004. aasta 22. septembril, Tallinna “vabastamise” 60. aastapäeval, ning Lihula monumendi püstitamine 2004. aastal, millega austati neid, kes olid sõdinud Nõukogude Liidu taasinvasiooni vastu 1944. aastal (juhtumisi Saksamaa poolel) – ning selle jõhkrate meetoditega eemaldamine valitsuse poolt paar päeva hiljem [vt kunst.ee nr 3, 2004, lk 8-9]. Kõike seda komplitseeris II maailmasõja lõpu rahvusvaheline tähistamine Moskvas samal aastal.

Nii algas “ülemäkerdamise” sõda: paljud monumendid värviti üle kas punase või sinise-musta-valge värviga või kaeti svastikatega, sõltuvalt grafitikunstnike poliitilistest vaadetest. Pronkssõdurit maaliti nii üht kui teistmoodi, mis illustreerib ilmekalt monumendiga seotud konflikti. Pärast 9. mai tähistamist 2006. aastal sai monumendist koguni sedavõrd kõrget valvsusastet nõudev objekt, et kogu park tuli ümber piirata ning seda valvas 4–6 politseinikku ööpäev läbi terve suvi, et rahu hoida. Iga päev nägin rahvusraamatukokku tööle minnes üht ja sama vaatepilti: politseinikud istumas ja ringi kõndimas. Paar korda juhtus keegi astuma piiratud territooriumile, misjärel valvurid ta minema ajasid.

Eestlased on oodanud vabandamist endiselt okupatsioonivõimult, keda nimeliselt enam ei eksisteeri. Identifitseeritava Nõukogude vaenlase sublimatsioon on loonud vaakumi, mida on asunud täitma venekeelse kogukonna vähemus, kellel kadus Nõukogude Liidu

kokkuvarisemisega Eestis pind jalge alt. Kui mõned Baltimaade venekeelsed jätkasid nõukogude pühade tähistamist koos rituaalidega, mis eestlastele vastuvõetamatu, said neist korraga justkui surrogaatokupandid (sest Nõukogude Liitu ennast ju pole enam). Tõnismäe mälestusmärgi mujale viimine ei tee Nõukogude okupatsiooni siiski olematuks.

Valitsus sai kõigest kahtlemata aru ning selleks, et ennetada teatud osa venekeelse elanikkonna mäletamispraktikat, kattis 2007. aastal paiga telgiga enne 9. mai püha. Kui paika avati lõpuks taas publikule, oli see üleni täis kollaseid ja lillasid võorasemasid – inspireeriv, ehkki efemeerne lahendus.

*Marie Alice L'Heureux kaitses 2002. aasta detsembris Berkeley California ülikoolis doktorikraadi tööga “Appropriating Space: Ideology and Identity in the Cultural Landscape of Estonia”. Ta on avaldanud kaks uurimuslikku artiklit Eesti kultuurimaastikust: “Representing Ideology, Designing Memory” kogumikus “The Sovietization of the Baltic States. 1940–56” (koost. Olaf Mertelsmann, Kleio, Tartu, 2003, lk 207–226) ning “Remodeler la mémoire, encadrer de nouveau l'espace public” [“Mälu vormimine, avalikkuse ümberkujundamine”] kogumikus “Paysages construits: Mémoire, identité, idéologie” [“Konstrueeritud maastikud: mälu, identiteet, ideoloogia”] (koost. Anne-Marie Broudehoux. Editions Multimondes, Québec, 2006, lk 9–32). Teda hakkas Eesti huvitama seoses töötamisega California Lawrence Berkeley Laboratory's, kus ta avaldas Eesti-teemalise peatüki Lee Schipper, Steve Meyeri jt koostatud Ida-Euroopa elamute ja nende kütmisega seotud kogumikus (The Residential Space Heating Problem in Eastern Europe: The Context for Effective Strategies. Department of Energy, 1995: 4.1–4.15).*

*Praegu õpetab Marie Alice L'Heureux arhitektuuri ja urbanistikat ja kultuurimaastiku kursust USAs Lawrence'i Kansase ülikoolis.*

*Intervjuud Marie Alice L'Heureux'ga vt: kunst.ee nr. 1, 2000, lk 54–59.*

## The Lost Soldier of Tõnismägi Marie Alice L'Heureux

On April 6, 2007, I presented a paper about the Tõnismägi monument as part of a panel titled “Memorials No More: Desecration, Destruction, Iconoclasm, Neglect” at the Society of Architectural Historian meeting in Pittsburgh, Pennsylvania in the United States. The other papers discussed Hindu monuments in India that had been recast to conform to an Islamic ideology, the Dutch *Ijzertoren*, and Paris' La Villette.

When I first photographed this monument in 1997, after the eternal flame and the honorific plaques had been removed, I was attracted to it because it seemed both reviled and revered—which was evident from the traces of respect shown in the form of flowers left at its feet and tucked lovingly into its nooks and crannies, combined with insulting graffiti in the blank places where the plaques had been. I found the monument very moving—its modest scale, the downcast head, and youthful face distorted by grief.

When the plaques were replaced sometime after 1998, the monument was christened “To the Fallen of the Second World War” in Estonian on the left and in Russian on the right. Generally I found those Estonians whom I asked about the statue to be sour about it. When I witnessed a gathering there on May 9, in 2000, I started doing research on it.

It is very difficult for outsiders to do research about Estonia. Every government—whether Tsarist, Republican, Soviet, Nazi—has not only brought a new system of control but also attempted to reshape the landscape to suit their interpretation of history and their vision of the present and future.

To understand what occurred on a site, what a physical remnant represents, a researcher needs to review texts from multiple periods, cross-check names, read multiple journals and accounts in multiple languages—German, Russian, Estonian in Gothic script and modern Estonian and talk to a wide variety of

people, again in multiple languages. Meanings and physical artifacts are very unstable here, which makes them especially interesting to study and write about—but they are also lightning the rods of conflict and there is not only one way of seeing anything.

I can see why most Estonians do not want the monument that was created to commemorate the ‘liberation’ of Tallinn from their Nazi occupiers to stay on its site in front of the National Library, down the street from the Parliament. It did not represent freedom, but a second longer occupation. Despite the pleas of the two artists—architect, Arnold Alas and sculptor, Enn Roos—who created the monument—and the newly installed plaques, it could not shed its former significance. Local Russian speakers increasingly used the Tõnismägi site as a ‘place of memory’ to honor the sacrifice of Russians in defeating Hitler during what they called the ‘Great Fatherland War.’ They put flowers at the foot of the monument, lit candles and gathered there on former Soviet holidays. At first their actions were not visible in the media. But starting in 1994, commemorations at the monument were increasingly reported in the local newspapers with particular attention paid to the consumption of alcohol, the singing of Soviet songs, and the display of Soviet iconography—with sarcastic headlines underscoring the “festivities.” In the international section of the same presses, the celebrations in Moscow were pictured with ‘goose-stepping’ soldiers, tanks, and displays of armaments that rivaled Soviet power. The headlines underscored the military focus of the commemorations with the subtext that their neighbor had not changed its ways even though it had changed its name. Most Estonians, even in Tallinn, only experienced the ephemeral occupation of the site by Russian speakers through these media reports.

Although there were minor disturbances after the 1996 May 9th commemoration the serious altercations did not begin until after 2000 when they increased in timbre and fervor until a series of incidents that finally incensed even the normally phlegmatic Estonians. The first was the laying of a wreath at the

foot of the “bronze soldier” by the Russian ambassador on September 22, 2004—the 60<sup>th</sup> anniversary of the ‘liberation’ of Tallinn. The second was the erection of a war memorial in Lihula in 2004 honoring those who had fought against the Soviet Union re-invasion in 1944 (and by implication on the German side)—and its violent removal by the national government a few days later [see *kunst.ee* No 3, 2004, pp 8–9]—all of it complicated by the international commemoration of the end of WWII held in Moscow that year.

These were the first volleys of the ‘paint-ball war’ when many monuments across the country were painted red, marked with swastikas or painted blue-black-white depending on the politics of the graffiti artist. The Bronze soldier was painted both red and the Estonian national colors, which illustrates perfectly the conflicts surrounding the statue. After the May 9, 2006 commemorations, the monument became such a lightning rod, that the entire park had to be cordoned off and required 4–6 police guards around-the-clock all summer long to keep the peace. Everyday I worked at the National Library I’d see the same sight—police sitting nearby talking or walking around. A couple of times someone would slip under the cordon and approach the monument—and the guards would spring to action and hustle them away.

Estonians wanted an apology from a former occupying force that, in name, no longer existed. The sublimation of the identifiable Soviet enemy created a void that has been filled by vilifying the sizable Russian-speaking minority that was marooned in Estonia when the Soviet Union collapsed. When some Russian speakers continued to honor the Soviet holidays with practices that Estonians abhorred they became the surrogate occupiers.

The removal of the memorial from Tõnismägi will not silence the legacy of Soviet occupation. The government undoubtedly recognized this and to forestall the practices of memory by the largely disenfranchised Russian speakers, they kept the site under wrap until after the May 9 holiday and when it was

opened to the public again, the entire site was covered with a bed of yellow and purple flowers—an inspired, if ephemeral solution.

*Marie Alice L’Heureux received her doctorate from the University of California, Berkeley in December 2002. Her thesis was entitled “Appropriating Space: Ideology and Identity in the Cultural Landscape of Estonia”. In addition to her dissertation and several short articles, she has published two major articles on the Estonian cultural landscape the first “Representing Ideology, Designing Memory,” The Sovietization of the Baltic States. 1940–56. Ed. Olaf Mertelmann, Tartu: Kleio, 2003: 207–226 and more recently, “Remodeler la mémoire, encadrer de nouveau l’espace public” [Reshaping Memory, Reframing the Public Realm] in Paysages construits: Mémoire, identité, idéologie, [Constructed Landscapes: Memory, Identity, Ideology] ed. Anne-Marie Broudehoux (Québec, Editions Multi-mondes, 2006) 9–32.*

*She first became interested in Estonia while working at the Lawrence Berkeley Laboratory in California where she contributed the chapter on Estonia to the work of Lee Schipper, Steve Meyer et al on the The Residential Space Heating Problem in Eastern Europe: The Context for Effective Strategies. Department of Energy, 1995: 4.1–4.15.*

*She is currently teaching architecture and urban design and courses on the cultural landscape of the United States at the University of Kansas in Lawrence, KS in the United States.*

*Interview with Marie Alice L’Heureux, see *kunst.ee* No 1, 2000, pp 57–59.*

# Animatsiooni olemus

Ülo Pikkov juhatab sisse uue teema.

Animatsioon on oma olemuselt liikumatute elementide esitamine nii, et vaataja teadvuses tekib liikumise illusioon. Fundamentaalse tähtsusega on animatsiooni juures asjaolu, et liikumine tekib illusooriselt vaataja teadvuses, mitte reaalsuses endas. Nukuteatris nõõride abil liigutatav nukk ei ole animeeritud, sest vaataja näeb tema reaalselt liikumist; küll on aga "animatsioon" liikuv nukk nukufilmis. Kui nukuteatri etendust filmida, siis selle filmi vaataja lihtsalt teadvustab algse liikumise, mis ekraanil taasesitatakse. Nukufilm võetakse üles kaader-kaadrilt (see on animatsioonifilmi tehniline eripära). Täpselt sama protsess toimub ka kõigis teistes animatsiooni alaliikides: joonisfilmis esitatakse vaatajale liikumatuid joonistusi ning piksillatsioonis liikumatuid fotosid.

Põhimõtteliselt võib ka mängu- ja dokumentaalfilme käsitleda üksteisele järgnevate liikumatute piltidena, kuid seda ainult formaalselt, lähtuvalt filmi tehnilisest kandjast. Oma olemuselt on nii mängu- kui dokumentaalfilm reaalsete liikumiste ja füüsiliste muutuste salvestus, mille on salvestustehnika jaganud üksikuteks liikumatuteks kaadriteks, et siis teatud järjestikuse esitamise järel uuesti vaataja peas "ellu ärgata". Animatsiooni eripära seisneb selles, et n-ö algselt ei toimugi mingit liikumist, vaid luuakse ja järjestatakse liikumatud pildid, mis saavutavad liikumise illusiooni alles ja ainult vaataja teadvuses. Animatsioon ei taasesita, vaid loob liikumise (*animare* – lad k elustama, hingestama).

*Britannica* defineerib animatsiooni kui protsessi, mis annab liikumise illusiooni joonistustele, nukkudele või muudele objektidele.

Tuntud animarežissöör ja -teoreetik Norman McLaren (1914–1987) on animatsiooni olemust kirjeldanud nii:

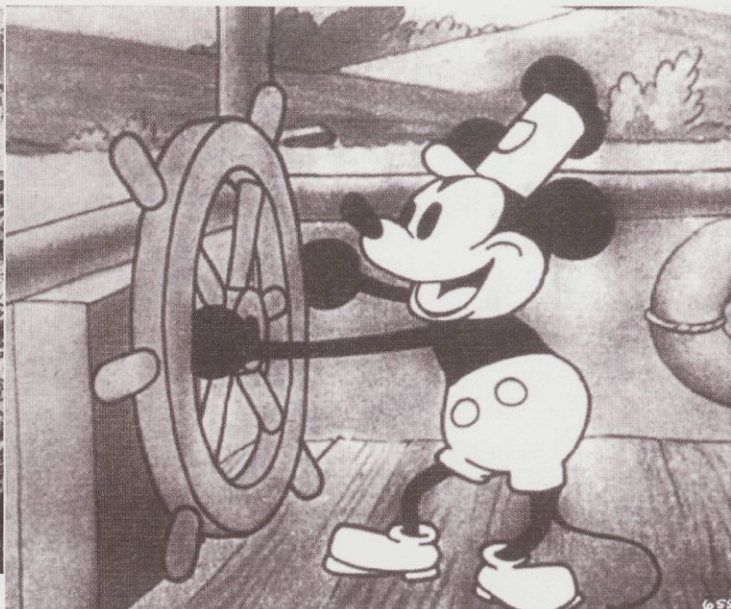
FOTOD ÜLO PIKKOV



Tundmatu autori animatsioon Tallinnas. Kui sõita bussis kiirusega 50 km/h silla alt läbi, tekitavad joonistused reisijatele silmipööritava mehe illusiooni.



Emil Reynaud esitamas praksinoskoobi abil animatsioone. Foto Giannalberto Bendazzi raamatust “One hundred years of cinema animation”.



“Aurulaev Willie”, esimene helindatud animatsioonifilm. Foto Giannalberto Bendazzi raamatust “One hundred years of cinema animation”.

“Animatsioon ei ole kunstivorm joonistustest, mis liiguvad, vaid kunstivorm liikumisest, mis on joonistatud. See, mis toimub kaadrite vahel, on tunduvalt tähtsam kui see, mis on igas kaadris [...]”<sup>1</sup>

Ajaloost on teada mitmeid tehnilisi lahendusi, mis põhinevad animatsiooni olemusel ehk liikumise illusiooni loomisel vaataja teadvuses. “Animatsiooni areng algab varastest katsetustest liikuvate piltide vallas.” Nii kirjeldab Lucretius teoses “De Rerum Natura” juba 70. aastal eKr mehhanismi, mis projitseerib liikuvaid joonistusi. 16. sajandil saavutasid Euroopas populaarsuse näpperaamatud (*flipbook* – ing k), vihikud, mille igal lehel oleval joonistusel jätkuvad vihiku kiirel sirvimisel liikumise mulje.<sup>2</sup>

Esimene avalik animatsiooniseanss, kus esitati animatsioonitehnikas lugusid, toimus 1892. aastal, kui prantslane Emil Reynaud (1844–1918) avas Pariisis Theatre Optique’i, kus ta esitas omaleiutatud peeglitest ja hooratatest koosneva praksinoskoobi abil lühikesi animatsioone. Kinokunsti sel ajal veel ei

tuntud. Selle sünnist saab rääkida alles kolm aastat hiljem, 1895. aastal, kui vennad Lumière’id presenteerisid oma uut leitud kinematograafi. Emil Reynaud’ auks tähistatakse igal aastal 28. oktoobril ASIFA (Association International du Film d’Animation) eestvedamisel ülemaailmset animatsiooni päeva.<sup>3</sup>

Massiliselt hakkas animatsioon kui tehniline ja kunstiline väljendusvorm levima alles pärast filmikunsti sündi. “Hääle” sai animatsioon 1928. aastal, kui Walt Disney otsustas pärast mitmeid joonistatud tummfilme lisada tummale Miki-Hiirele heli. Esimese heli kandva, täpsemalt laulva animatsiooniga “Aurulaev Willie” saigi alguse animatsiooni levik ja kiire areng. Tänapäeval on animatsioon ja animafilm suuresti samastatavad. “Klassikalise määrangu järgi on animatsioonifilm animatsioonitehnikas ehk kaader-kaadrilt teostatud film.”<sup>4</sup>

Semantiliselt viitab sõna “film” filmikunsti esteetikale või vähemalt filmilindile, mis kaasajal võib aga olla ka videolint, DVD, arvuti kõvaketas jne. Seega eeldab animafilm esteetilist või siis

vähemalt vormilist samasust filmi klassikalise kontseptsiooniga. Seetõttu ei saa pidada filmiks või filmikunsti esteetikat kandvaks audiovisuaalseks teoseks animeeritud postkaarte, liikuvat ekraanigraafikat, mobiiltelefoni visuaale, bannereid jne. Tegemist on animatsiooniga, mis lähtub vastavast olemusest.

Vaatamata tehnilisele progressile ja uutele tehnilistele lahendustele, mis on viinud animatsiooni läbi optilise, elektroonilise ja digitaalse ajastu, on animatsiooni olemus jäänud ikka samaks: liikumatute objektide esitamine viisil, mis tekitab vaataja teadvuses liikumise illusiooni.

Kasutatud kirjandus:

1. Maureen Furniss. Art in Motion. John Libbey, 1998, lk 5.
2. Paul Wells. Understanding Animation. Routledge, 1998, lk 11.
3. www.asifa.org
4. E. S. Small, E. Levinson. Toward a Theory of Animation. Velvet Light, 1989, lk 73.

# Kunst, institutsioonid ja nende võim

Margaret Tali tutvustab Põhjamaade institutsioonikriitilist mõtet.

**Art and It's Institutions. Current conflicts, critique and collaborations.**  
Koostanud Nina Möntmann. NIFCA: Black Dog Publishing, 2006.

Kunstiinstitutsioonid esitavad ja taastoodavad kunsti ning nende poliitika defineerib dominantse kunstikäsitluse ja pakub mõnes kindlas kultuuriruumis vastuseid küsimustele, mis on kunst, kes on kunstnikud ning kuidas me publikuna kunstit mõtleme.

Põhjamaade kultuuriorganisatsiooni NIFCA (Põhjamaade Kaasaegse Kunsti Instituut, 1997–2006) väljaanne "Art and It's Institutions" käsitlebki kunstipraktikat institutsioonide ja kultuuripoliitika raamistikus. NIFCA sulgemise tõttu 2006. aasta lõpus on väljaanne muutunud ühe mõjuvõimsa Põhjamaade kunstielu institutsiooni eneserefleksiivseks nekroloogiks. Kirjutajad püüavad analüüsida ümberringi toimuvaid muutusi, elades neid ühtlasi ka ise läbi ja pannes diagnoose, samas osutades ka mõningatele sulgemise põhjustele.

Institutsionaalselt positsioonilt toimib kunst seega eelkõige riiklikus ja majanduslikus kontekstis ning alles seejärel kogu muu kunstipraktika keskel. Põhjamaade kunstiinstitutsioonides peetud elavad diskussioonid on viimastel aastatel jõudnud ka Eestisse. Peamiselt NIFCA siia kureeritud näituste kaudu (viimati "Kapital (see veab meid alt)" Tallinna Kunstihoones 08.01.2006–19.02.2006). Siinsel kultuurimaastikul on need siiani jäänud küll erilise vastukajata. Sellegipoolest võiksid Kumu avamine ja mitmed uued võrgustikud Eesti kunstielus olla institutsioonikriitika diskussiooni tutvustamise indikaatoriks.

Raamat koosneb artiklitest ning

kuraatorite vestlustest, kus analüüsitakse nii uute kui ka vanemate institutsioonide positsiooni kaasaegses kultuuris, nende võimu ning jõuetust. NIFCA kogumik tõendab, et kriitiline suhtumine kunstiinstitutsioonide võimuga seotud küsimusse on siiani ka teoreetilises plaanis kõige tugevam just institutsioonide endi sees.

Väljaandele on teinud kaastööd Andrea Fraser, Maria Lind, Chris Evans, Simon Sheikh jt. Institutsioonikriitilise kunsti ja institutsioonide toimimise käsitlemisel keskendutakse eelkõige Skandinaavia riikide ühiskonnale. Kontekstiks on siin seega Põhjamaade heaoluriik.

## **Kunstiinstitutsioonid – elus organismid või tootmiskoondised?**

Institutsioonikriitika kujunes sotsiaalteadustes iseseisvaks uurimissuunaks 1970. ja 1980. aastatel, sotsiaalse kunstiajaloo (uue kunstiajaloo) raames on hakatud kunstiinstitutsioonide võimust rääkima peamiselt 1990. aastatel.

Traditsiooniline kunstiinstitutsioonide võrgustik, kuhu kuuluvad muuseumid, akadeemiad, kunstnike liidud, on modernistlik projekt, mis on välja kujunenud üheaegselt rahvusriikidega. Ka Eestis on paljud olulised kunstiinstitutsioonid oma näo saanud 1920. aastatel. Paljudes vana Euroopa riikides pärineb see võrgustik ajast, mil maksid aristokraatlikud väärtused ning kehtis hierarhiline ühiskonnakorraldus. Paljudes Euroopa riikides on viimased vahepeal asendunud sotsialistliku kunstipoliitikaga. NIFCA juhtumi kommentaarina tasub märkida, et suuri riiklikke institutsioone ei suleta ega avata enamasti üleöö. Mitmed kirjutajad küsivadki selle järele,

kuidas tuleks kaasajal kunsti institutsionaalset raamistikku hinnata, kuidas tagada nende funktsionaalsus? Ning kelle huve peaksid kunstiinstitutsioonid ühiskonnas teenima?

Kui populistlik kunstipoliitika lähtub pidevast vajadusest kasvatada küllastavust, siis alternatiivne näitusepoliitika, mida järgivad kultuurikorraldajad ja kuraatorid, soovib enamasti rõhuda uute talentide tutvustamisele, kaasates seeläbi oma tegevusse ka võimalikult erineva auditooriumi. Sotsiaalse kihistuse vältimise kaudu suudavad ka kunstiinstitutsioonid ise luua väiksemaid inimgrupe (*community*), n-ö rakukesi (mh immigrandid, turistid, lapsed, jalgpallifännid jne, jne). Rahastajaid seevastu huvitab tulemuste mõõdupuuna üksnes külastajate arv, mitte "tühine asjaolu", kes moodustab institutsioonide publiku. Kunstiinstitutsioonide ees seisab pidevalt küsimus, kuidas rahuldada rahastajate vajadusi, hõlmates samaaegselt kaasaegse ühiskonna mitmekülgeid huve.

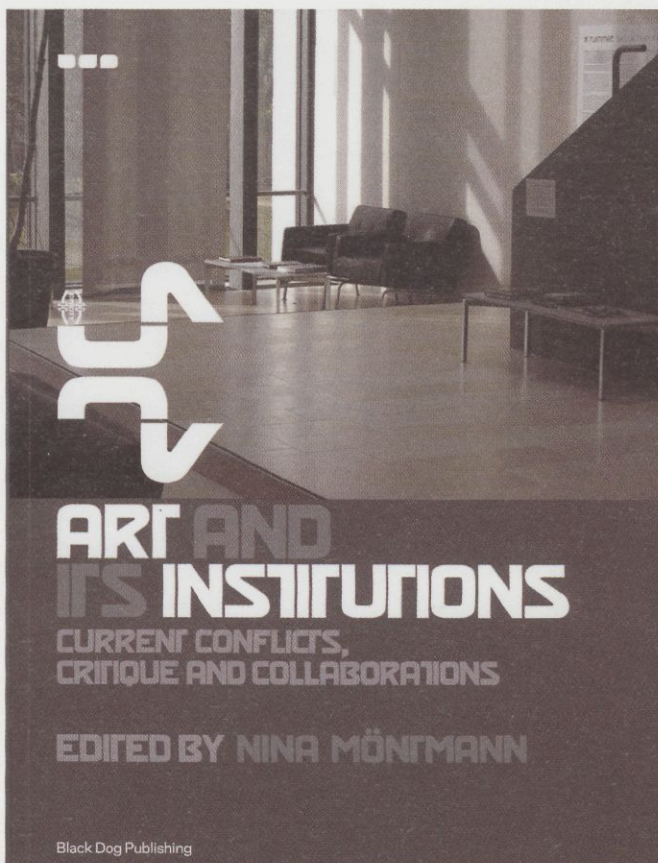
Erineva taustaga kirjutajad käsitlevad kunsti erinevalt positsioonilt. Väga huvitavalt kirjutab sotsiaalpoliitika ja kunsti seostest Nanna Kindal. Ta seab kultuuri Põhjamaade heaoluriigi toimimise konteksti ning jälgib heaoluriigi kultuuripoliitikat pensionifondide, tööhõive, poliitika ja tervishoiupoliitika taustal. Beatrice von Bismarck käsitleb ühiskondade institutsionaliseerumist ajaloolises plaanis, keskendudes akadeemilise kunstihariduse süsteemi kujunemisele. Tema arvates on üheks keerulisemaks kunstimaailma sisekonfliktiks olukord, kus noored kunstnikud ei suuda end kunstimaailma reeglitest ning väärtustest läbi murda. See teeb tema arvates kunstnike ligipääsu ja

sisenemise institutsioonide võrgustikku keeruliseks ning institutsioonide positsiooni seda enam problemaatiliseks.

### Habras kunst ja institutsioonide võimutus

Globaalse kapitalismi tingimustes väheneb riiklike institutsioonide võim, kunsti positsioon muutub hapramaks. Sest tegelikku näitusepoliitikat kujundavad aina suuremal määral suurkorporatsioonidest rahastajad ning seega sünnivad kunsti elu puudutavad sisulised otsused üha enam väljaspool institutsioonide mõjusfääri. Üks oluline aspekt, mida kirjutajad lähemalt ei uuri ning millele nad osutavad harva, on kultuurivõrgustike kasvav mõju ning nendega seotud sotsiaalsed protsessid kunstimaailma sees. Ometi ei paku ka võrgustike kasv siin vastust küsimusele: kuidas peaksid institutsioonid lahendama paratamatut konflikti rahastajate ja publiku huvide vahel?

1970ndate Skandinaavias seadsid *Kunsthalle*'d ning tähtsamad muuseumid endale eesmärgi saada linnade elutubadeks, kuhu inimesed tuleksid oma vaba aega veetma ning võiksid ennast hästi tunda. Samast ideest lähtub ka Steven Holli Kiasma kunstimuuseumi ehitamiseks kavandatud projekt. Kaasajal on muuseumide põhipublikuks kujunenud siiski turistid. Kultuuripoliitika teoorias tuntakse seda nähtust nn Bilbao efektina (Hispaania tööstuslinna Bilbaosse rajatud



Guggenheimeri kunstimuuseumi järgi, mis kujundas linnast õitsva turismimagneti ja nagu uurimused on näidanud, parandas elujärge terves piirkonnas).

Simon Sheik võrdleb institutsioonikriitikat Hichcocki filmiga "Trouble with Harry", kus ilmneb, et vaatamata arvukatele kahtlusalustele, kellel kõigil oli tapmismotiiv, on peategelane surnud loomulikku surma. Sheik väidab NIFCA-le osutades õigesti, et institutsioonikriitika mõte ei seisnugi niivõrd institutsioonide identiteedi ja kavatsuste üle arutamises, vaid just poliitika ja ettekirjutuste analüüsis. Institutsioonid peaksid

toimima ühiskonnas vahetalitajate ja tõlkidena, mis viivad kunsti kohaliku publikuni. Samas on nad jäänud aja hammasrataste vahele, kuna nendelt oodatakse funktsionaalsust, mida nad pakkuda ei suuda. Sheik pakub oma artiklis välja idee fragmenteeritud avalikust sfäärist, mille osana kunstiinstitutsioonid võiksid end tajuda. Selle pilk ulatub oma ninaotsast kaugemale, suheldes ka publikuga ning protsessidega väljaspool kunstimaailma.

Pikemalt räägitakse tekstides NIFCA näituseprojektidest "Spaces of Conflict" ja "Opacity", mis mõlemad tuuritasid mitmetes Põhjamaade *Kunsthalle*'des. Eestisse kumbki ei jõudnud, seega neile, kes näitusi nägema ei sattunud, võib sellest kujuneda suhteliselt igav lugemine.

Viimaks ei saa kunsti ja institutsioonide vahel kunagi olla mingit tasakaalu – nende vahekorda defineeritakse ikka ja jälle uuesti (Immanuel Wallenstein). Seetõttu saab ka "Art and Its Institutions" pakkuda sissevaateid eelkõige institutsioonide toimimisse ja kureerimispraktikasse Põhjamaadel. Teistele võib see pakkuda mõned üldharivad tekstid ja mõned head võrdlusvõimalused.

*Samal teemal vt: kunst.ee 2006, nr 2.*

# Peeter on Peeter on Peeter

Aleksandra Murre analüüsib Peeter I kujutamisi viise vastavalt poliitilistele eesmärkidele.

Vene valitsejad. Valitsejaportreed Eesti kunstikogudest. Kureerinud Mai Levin ja Aleksandra Murre. Kadrioru kunstimuuseum, 21.10.2006–27.05.2007.

Hiljaaegu tõusis terav poleemika seoses kavatsusega püstitada Narva Peeter I monument. Pool- ja vastuargumendid kuulusid nii ajaloo kui ka ideoloogia ja poliitika valdkonda, olid nii ratsionaalsed ja kaalutletud kui ka äärmiselt subjektiivsed ja emotsionaalsed. Oli näha, kuidas ammu siit ilmast lahkunud tsaari kujund tekitab tugevaid tundeid ja osaleb ajaloolistes protsessides veel tänapäeval. Tuleb nentida, et Peeter I ei saagi vaadata lihtsalt kui isikut, kui valitsejat ega isegi kui ajaloo suurkujut. Temast on saanud sümbol, müüt, mis areneb ajas ja elab edasi juba sõltumata selle tekitajast endast. Igal ajastul võtab see endale eri kuju, laseb paista oma teatud külgedel, lisandub aina uusi ja uusi tähendusi. Peeter I on saanud tekst selle sõna semiootilises mõttes. Tekst, mille tähendus sõltub nii “kirjutaja” kui “lugeja” asetusest ajas ja ruumis, eesmärkidest ja eelteadmistest.

## Peeter I mütoloogia

Peetri mütoloogia hakkas kujunema juba tema eluajal ning keiser ise osales teadlikult selle loomisel, konstrueerides endast erinevaid kuvandeid ning kasutades neid vastavalt hetkevajadustele. Teame Peetrit kui vaprat sõdalast, tarka riigitegelast, õpihimulist madrust, töökat puuseppa ja südamlikku pummeldajat. Ta oli seda kõike, kuid kunagi ei saa teada, kumb nägu oli tegelik. Või olid need kõik maskid? Peetri kuju seisab kui Venemaa ajaloo nurgakivi, tema valitsemisaja ettevõtmiste ja tema isiksuse prisma

kaudu vaadatakse nii Venemaa varasemat kui ka hilisemat ajalugu. Ta on kui mõõdupuu, kui verstaapost, jaotades kogu tsaari-Venemaa ajaloo ajaks enne ja pärast teda, kuigi tegelik areng oli palju sujuvam ning paljud Peetri murrangulisteks uuendusteks peetud reformid ja ettevõtmised said alguse juba tema isa tsaar Aleksei Mihhailovitši ajal 17. sajandi keskpaiku. Laialt levinud arvamus, et Peeter viis ellu arvukalt reforme, mis muutsid kohe ja jäädavalt kogu Venemaa elu, ei vasta samuti üks ühele tõele: suurem osa Peetri algatustest tühistati pärast tema surma teadlikult või unustati, 1917. aastani kestis ühena vähestest 1722. aastal sisse viidud teenistusastmete tabel. Kuid Peetri eluajal suhteliselt jõhkralt ja vägivaldselt tehtud arvukad reformid hüljati märkamatu, retoorika tasandil hoiti ja säilitati Peetri pärandit kui silmatähtsat. Peeter I persoon oli (ja on ka praegu) puutumatu, kohe pärast Peetri surma 1725. aastal kujunes temast Venemaa kanoniseerimata “kodu-pühak”, kelle autoriteedile ja vaimsele pärandile toetusid paljud hilisemad valitsejad (ja toetuvad ka praegu, vaadake kas või Putini residentsi loomist Peetri Strelna lemmiklossi Peterburi lähistel või Peterburi 300. aastapäeva pidustuste retoorikat). Peeter kui impeeriumi ning moodsa sõjaväe ja laevastiku looja sobis (sobib) kokku Venemaa ekspansivse poliitikaga; keisri-puuseppa kujund vastab aga laiade masside ideaalile töökat isakesest tsaarist, kes hoolitseb oma alamate eest ja on oma suurusele vaatamata ikkagi lihtne ja lähedane (seda kuvandit ekspuuteeriti eriti nõukogude ajal, kui kõigist teistest keisritest tehti suhteliselt naeruväärsed ja armetud kujud). Kõik Peetri kui sümboli tahud leiavad väljundi ka visuaalsetes kunstides

ning läbi aegade arenenud peetriaana annab küllalt hea ülevaate ajastute vaimusest ja poliitilistest suundadest.

Peetri ikonograafia on äärmiselt rikkalik. Praeguseks on teada ligi 200 Peetri eluaegset ja postuumset portreettüüpi, millest osa on aluseks ka Eestis asuvatele Peeter I kujutistele. Kuni 2007. aasta suveni Kadrioru kunstimuuseumis avatud näitusel “Vene valitsejad” on väljas mitmed tuntud ja tundmatute autorite eri tehnikas Peetri portreed eri aegadest. Lisaks nendele 15 portreele asuvad Peetri kujutised ka teiste muuseumide püsiekspositsioonis (Tallinna linnamuuseumis Vene tänaval ja Peetri majas, Narva muuseumis jm), või hoidlates. Kõik need ei räägi meile ainult (ja isegi mitte niivõrd) Peeter I välimusest, vaid tema müüdist, selle kujunemisest ja kohalikust ajaloost.

## Peeter I eluajal loodud portreed

Peetri eluajal loodud portreed võib jaotada tinglikult kolme liiki: alates 1697. aastast kuni 1710. aastateni domineerinud paraadportreed võimsa väejuhina, kus tsaar on kujutatud reeglina euroopalikus raudrüüs ja kõikide võimusümbolitega, sõjalaevastiku või lahingusteeni taustal; 1710. teisest poolest hakkavad rohkem esile tõusma Peetri kui targa riigimehe ja seadusandja portreed; kolmanda tüübina eksisteerisid kogu valitsemisaja vältel lakoonilised ja lihtsad rinnaportreed, kus näeme Peetri harrastatud enese “kahandamise” ja “alandamise” taktikat, mille tegelikuks eesmärgiks oli veel suurem ülendamine, lausa jumaldamine.

Tuleb kohe mainida, et Peetri aeg tähendas muu hulgas ka kunstielu intensiivistumist ja ilmaliku kunsti kiiret edasiarengut. Just 18. sajandil hakkab



Amandus Adamson. Peeter I. 1913. Pronks, Werffeli valukoda Peterburis. 89 x 53 x 28. Tallinna linnamuuseum. 1913. aastal kingitud Tallinna linnavalitsuselt Peeter Suure sadamale.

Amandus Adamson. Peter I. 1913. Bronze, Werffel' Cast Metal Shop in St. Petersburg. 89 x 53 x 28. Tallinn City Museum.

välja kujunema vene kunstikoolkond, kus mängisid suurt rolli välismaalt kohale kutsutud kunstnikud, Euroopast sisse toodud kunst ning vene meistrite koolitamine välismaal. Portreekunst enne 18. sajandi algust oli üsna arhailine, hoiti keskajast ja ikoonikunstist pärit traditsioone. Selliseid varajasi (põhiliselt 17. sajandi) portreekunsti näiteid nimetatakse *parsuna*'deks (vene sõnast *персона*). Kuigi portreekunst polnud enne Peeter I uuenduspoliitika käivitamist nii levinud kui hiljem, on siiski säilinud ka mõningad Peetri lapsepõlvportreed,

kus noorukit kujutatakse koos temaga valitsejaks olnud Ivan V-ga. Kadrioru kunstimuuseumi näitusel esindab seda tüüpi üks dekoratiivne seinataldrik, millel on kujutatud lapseohtu tsaare Peeter ja Ivan Aleksejevitsi, mõlemal brokaatriidest raske valitsejakuub seljas ja peas Monomahhi mütsi nime all tuntud karusnahaga ääristatud Vene tsaaride peakate. Aluseks sellele kujutisele on prantsuse kunstniku Nicolas L'Armessini (1638–1694) 1685. aastal loodud gravüür. Kuid üsna pea jäävad kõik need traditsioonilised Vene tsaaride

võimumärgid ja kogu arhailise kujutava kunsti retoorika unarusse.

Üks kuulsamaid noore Peeter I paraadportreesid on Peetri täisfiguurportree Suurbritannias Kensingtoni lossis. Selle autoriks on Lübecki päritolu kunstnik Gottfried Kneller (1646–1723). Teos valmis Inglise kuninga William III tellimusel 1698. aastal, kui Peeter viibis koos suure saatkonnaga oma esimesel Euroopa reisil. Sellel näeme energilises poosis noort ilusate näojoontega valitsejat, raudrüü seljas ja hermeliinmantel õlgadel, pilk kindlameelselt kaugusesse suunatud; tähenduslik detail on ka aknast avanev vaade merele sõjalaevadega. See on kõikide barokiajastu reeglite järgi loodud paraadportree, mille tähtsaimaks sõnumiks oli see, et Vene tsaar pole eksootiline idamaine barbarite ülik, vaid üks Euroopa valitsejatest. Knelleri tüüp muutus kohe väga populaarseks, selle laiale levikule aitas kaasa ka juba samal aastal Pieter Schenki (1660–1718/19) tehtud gravüür. Ka Eestis asub üks Knelleri tüüpi portree, mille on teinud tundmatu autor 18. sajandi I veerandil ning mis asus Narva Peetri majas (praegu Narva muuseumi kunstigaleriis). Sellel ovaalsel rinnaportreel ei näe me detailirohket tausta, ka raudrüü on osaliselt peidus roheka kuue all, kuid majesteetlik näoilme ja dünaamiline poos, üks käsi puusal ja teine mõõgapidemel, on sama kõnekad. Teine Narva portreedest on veel huvitavam. Selle autor on Georg Ernst Grube ning kõikide tunnuste järgi (ainulaadne ikonograafiline tüüp, vahetu, tõetruuna mõjuv pilk jm) on selle puhul tegemist natuurist maalitud portreega, seega võib oletada, et tsaar poseeris kunstnikule mõnel oma arvukatest Narvas käikudest. Sellel portreel näeme Peetrit taas rüütellikus raudrüüs ja purpurpunases hermeliinvoodriga mantlis, mis taas viitab temale kui euroopalikule valitsejale. Suur osa Peetri varjastest paraadportreedest asub mitmetes Euroopa kogudes, kuna need olid mõeldud diplomaatiliste kingitustena, õigemini olid tähtsaks poliitiliseks sõnumiks Euroopa monarhidele, teateks uuest tõusvast jõust Euroopa poliitilisel areenil. Euroopasse lülitumine oli Peetri üks tähtsamaid eesmärke. Selleks võttis ta kohe pärast



mainitud reisi ette karmid sammud Vana-Vene traditsioonilise elulaadi muutmiseks: kärpis habemeid ja kuubesid, käskis kanda euroopalikke rõivaid nii meestel kui ka naistel, ehitada Hollandi tüüpi paate, kududa laiemaid (nagu Inglismaal) kangaid jpm. Välimuse muutmise ei tähendanud loomulikult inimeste ümbersündi, seda mõistis ka Peeter ise, kuid see oli väga sümbolne käitumine: ei karistatud vanameelsuse eest, vaid hoopis keelati ära traditsiooni sümboliteks olnud välised märgid.

“Siseturule” tehtud portreed polnud sageli nii imposantsed. Siin mängis Peeter rohkem alandlikku riigiteenri rolli, et sangarliku eeskujuna innustada ka teisi. Venemaa poole oli pööratud Peetri kui tsaari-puusepa või Peetri-lihtsõduri nägu. Peetri õukonna elu oli pidev groteskne karneval, kus määrati ametisse pilapaavst ja pilakeiser ning Peeter ise oli nende “truualamlik ori”. Kõik oma auastmed ausalt välja teeninud Peeter lõi endast võimsa müüdi, teenis endale pühaku oreooli ja hiljem ka isamaa isa (ld *k pater patriae*) tiitli.

Üks 18. sajandi lakooniline ja vahetu portree on väljas ka Kadrioru kunstimuseumi näitusel ning on väga lähedane Marseille’st pärit Venemaal pikka aega töötanud kunstniku Louis Caravaque’i (1684–1754) Peetri portreedega. Tsaar on siin kujutatud tumedal foonil, rohelises Preobraženski kaardiväepolgu mundris, ainsateks kaunistusteks sinine Püha Andrease ordeni lint ja rinnatäht ning väike lipsunõel. Selle mundri (ja ka kogu kaardiväe) näol on tegemist väga tähendusriikka Peetriga seotud sümboliga. Preobraženski (ja Semjonovski) kaardiväepolk kujunesid Peetri lapsepõlve mängu (*потешные*) väeüksustest ja said oma nime külade järgi, kus need asusid. Need Peetrile isiklikult ustavad väeosad olid seniste streletside vägede vastand, kandsid Euroopa eeskujude järgi tehtud mundreid, olid distsiplineeritud ja allusid ülemväejuhile e Peetrile. Hiljem reformiti nende eeskujul kogu ülejäänud armee. Peeter ise kandis tavaliselt Preobraženski polgu kapteni mundrit. Sellest sai omamoodi sümbol ning kui hilisemad valitsejad tahtsid teatud sündmuste puhul rõhutada oma seotust Peetriga või



Vassili Nikititš Kutšumov. Peeter I Neeva kaldal. Õli, lõuend, 1921. 55,1 x 66,2. Kadrioru kunstimuseum.

Vassili Nikititš Kutšumov. Peter I on the shores of Neva. 1921. Oil, canvas. 55.1 x 66.2. Kadriorg Art Museum.



Ferdinand de Meys (Jean Jacques Avril'i järgi). Aleksander I troonileastumise puhul. Vasegravüür. Detail, 1801. Lm 57,8 x 72,8. Eesti ajaloomuuseum.

Ferdinand de Meys (after Jean Jacques Avril). On the occasion of the enthronement of Alexander I. Detail, 1801. Copper gravure. Lm 57.8 x 72.8. Estonian Art Museum.

Tundmatu kunstnik. Peeter I.  
Õli, lõuend, 18. sajandi keskpaik.  
210 x 141. Kadrioru kunstimuuseum.

Unknown artist. Peter I. Mid-18<sup>th</sup> C.  
Oil, canvas. 210 x 141. Kadriorg Art  
Museum.

Klassikaline paraadportree. Peeter I on kujutatud täisraudrüüs, mis oli anakronistlik keskaja igand juba tsaari enda eluajal, rääkimata ajast, mil see maal on arvatavasti loodud. Kõige viimased raudrüü kandjad olid rüütliturniiride võistlejad renessansiajal, hiljem kasutati ainult rinnaturvist. Sellisena esitletakse meile Peeter I niisiis kui “tõelist” rüütlit ja uhket euroopalikku valitsejat. Poosis näeme ka Peeter I hoolikalt loodud kuvandi juurde kuuluvat tagasihoidlikkust.

Kui võrrelda seda Peeter I kujutusviisi näiteks H. Rigaud' Pääkesekuninga Louis XIV portreega, barokiajastu paraadportree omamoodi musternäidisega, veendume, kui vähe on siinses maal iseloomulike kuningate eneseimitlemist ja -eksponeerimist. Puudub lõvilakka meenutav suur parukas, Peeter I eelistas oma juukseid, isegi ei puuderdanud neid. Poos on vaoshoitud ja “mehelik” – ei mingit siidsukkadega kauni säärejoosku eksponeerimist, tervet maailma “kallistavat” žesti ega pimestavaid ehteid. Raudrüü peal kannab keiser küll valitseja sümbolina purpurpunast hermeliinmantlit (mida täiendab Venemaa kõrgeim Püha Andrease orden sinisel lindil ja ka rinnatäht), kuid programmiselt vastab see ikka veel Peeter I seatud ideaalidele, kuigi sellega juba eemaldutakse tsaar-puusepa mänguruumist. Viimane on ka loomulik, kuna Jelizaveta ajal oleks lihtsuse ja töökuse rõhutamine võinud heita sobimatut varju keisrinna enda kerget ja hedonistlikult eluviisile. Maalil näeme kõiki kohustuslikke valitseja regaale ja võimu sümboleid: keisrikrooni, valitsemiskeppi ja riigiõuna, kusjuures need on juba Peeter I kui keisri (sai selle tiitli senatilt 1721. a) võimümärgid, sest tsaarina ei kuulunud tema regaalide juurde mitte kroon, vaid Vana-Vene traditsiooniline valitseja kalliskividega kaunistatud metallist ja karusnahkse äärisega peakate, nn Monomahhi müts. Paremas käes hoiab Peeter I marssalikeppi, mis viitab temale kui kõrgeimale väejuhile.



Sammas, hoogsa völdistikuga draperii, kuldsed paelad ja tutid ning taamal avanev vaade on barokk-paraadportree kohustuslikud elemendid, mida siin on kohusetundlikult järgitud. Vasakul taustal maalitu on aga eriti iseloomulik: meri ja laevastik, mis olid esimese Vene keisri eriline kiring. Peeter I kui Vene laevastiku isa, kui euroopalik valitseja, kui aus ja sirgeselgne

rüütel – sellisena lastakse meil teda näha. Täendusrikas on isegi kotkakujuline lauajalg – kotkast kasutati sageli Peeter I või ka Venemaa võrdkujuna (kahepäine kotkas – Vene tsaarivalitsuse vapilind).

seostada oma tegevust Peetri reformidega, siis lasid nad end kujutada just selles rohelistes mundris, millest sai üks Vene valitseja sümboolsetest märkidest (näiteks kannab seda mundrit Peetri tütar Elisabet kuulsal G. Ch. Grooti maalitud ratsaportreel, aga ka Katariina II: Preobraženski munder oli tal seljas nii riigipöörde hommikul kui ka kohe pärast tema troonitulekut loodud V. Erikseni jt maalidel).

Teiseks tähtsaks valitseja sümboliks (lisaks tavapärasele regaalidele kroonile, valitsuskepile ja riigiõunale) kujunes Peetri 1698. aastal asutatud Püha Andrease orden. See oli esimene ja edaspidi kõrgeim orden Venemaal, mis anti väga silmapaistvate teenete eest, kuid valitseva dünastia meessoost esindajad said selle sünnijärgselt või täisealiseks saades, samuti anti see orden ka tsaaride abikaasadele ja keisrinnadele. Püha Andrease valik riigi tähtsaima ordeni patrooniks polnud juhuslik, teda peeti Venemaa kaitsepühakuks, kuna teadaolevalt oli Andreas käinud jutlustamas Ida-Euroopas. Vene kroonika järgi olevat ta ennustanud Venemaa tulevast hiilgust, asetanud risti Kiievi mägedele ja käinud koguni Novgorodis. Püha Andrease roll Venemaal sarnaneb Püha Peetri rolliga katoliiklikes maades. Ja kuigi enesestmõistetavatel põhjustel soosis Peeter I ka Püha Peetri kultust (mille võimsaim osa on muidugi Sankt-Peterburgi linn ja tema mütoлогия tervikuna), pidi kogu Venemaa pühakuks saama Püha Andreas.

### Peetri kultus pärast Peetri surma

Peetri kultus (nii selle ideoloogiline kui visuaalne pool) arenes võimsalt ka pärast tema surma. Peetri abikaasa Katariina I lühikese valitsemise ajal ei toimunudki märgatavaid muutusi, sest kunstivallas jätkasid tööd põhiliselt Peetri-aegsed kunstnikud ja inventarid (nimelt ei saanud allegooriliste maalide puhul alati loota vaid kunstnikule endale, teose *libretto* ehk inventsiooni kirjutasid maalijatele ette selleks ette nähtud inimesed, s.o kirjanikud, poliitikud, õpetlased või valitseja ise).

Aastatel 1727–1730 valitsenud Peetri tütrepoeg Peeter II kolis koos õukonnaga Moskvasse, mis oli selge sõnum Peetri

ideaalide hülgamisest ja vanade traditsioonide taastamise soovist. Nii nagu üksikinimese tasandil tähendas uue elu algust habeme mahaajamine või prantsuse moekleidi selgapanemine, nii oli riigi tasandil uuestisündimise märgiks uue pealinna loomine Neeva suudmesse. Pealinna üleviimine viitab ka Peetri taotlusele siduda Peterburi loomine Venemaa kui kolmanda Rooma müüdiga. *Translatio imperii* tähendas uue elu algust, aga ka pühaduse üleviimist Moskvast Sankt-Peterburgi (mis oli mõeldud Püha Peetri linnaks, kuid transformeerus aja jooksul keiser Peetri pühaks linnaks). Peterburi südameks oli mõeldud Peeter-Pauli katedraal, mille loomisel oli meeles peetud Rooma Püha Peetri kirikut (sellele kirikule viitab ka hiljem Peterburi peakirikuks ehitatud Iisaku katedraali arhitektuur).

Peetri vennatütar Anna Ivanovna, kes astus Vene troonile 1730. aastal pärast pikaajalist Kuramaa hertsogi lese põlve, asus koos oma põhiliselt sakslastest koosnenud õukonnaga taas Peterburi. Just nüüd, algaval lookleva ja mängleva rokokoo ajastul hakkasid ilmuma jutustavad allegoorilised portreed, sealhulgas ka Peeter I-st (Peetri enda ajal loodi samuti paljufiguurilisi allegoorilisi kompositsioone, kuid mitte niivõrd maalide kui ilutulestikena).

Üks huvitavamaid sel ajal loodud kompositsioone on Itaalia kunstniku Jacopo Amiconi (1675–1752) kompositsioon “Peetri triumf”. Sellel on Peetrit kujutatud tarkuse jumalanna Minervaga, keisri jalge ees on raamatud, kindluse ehitusjoonised ja sõjatrofeed (kahur, trummid), taamal näeme merel seilavaid laevu. Peetri pea kohal on kaks putot, kellest üks hoiab keisrikrooni ja teine kuldrõngast, igaviku sümbolit. Paremäl ääres on kujutatud murtud sammas: see on juba kriitiline vihje kunstniku kaasajale ning tähendab võiduka keisri tööde kahetsusväärset katkemist ja hilisemate valitsejate poolt unarussejätmist. Selle maali tellis kunstnikult tuntud kirjanik vürst Antiohh Kantemir, kes oli aastatel 1732–1738 Venemaa saadik Londonis. Praegu asub töö originaal Ermitaažis, selle koopia aga on ka Eestis ning seda saab näha Tallinna Peetri majas.

Peetri kultus puhkes õitsele tema tütre Jelizaveta valitsemise ajal (1741–1762): ta toetus isa autoriteedile nii troonileasumisel (kaardiväe abil teostatud paleepöörde tulemusena) kui ka kogu edasises tegevuses. Arvatavasti tema ajast pärinevad ka mitmete Eesti kogude Peeter I uhked paraadportreed, millest üks ehib Kadrioru kunstimuseumi näituse “Peetri saali” (kaks on Tallinna linnamuseumis, üks Tartu kunstimuseumis ja viies Stackelbergi majas Toompeal). Nende portreede päritolu ja loomise täpne aeg pole veel kahjuks selged, kuid sellegipoolest on tegemist äärmiselt huvitavate töödega. Need on klassikalised paraadportreed, kus Peeter on kujutatud võiduka sõjamehe, valitseja ja laevastiku loojana. Siin on kujutatud kõiki valitseja sümboleid (regaalid, raudrüü, hermeliinmantel, marssalikepp), taamal avaneb vaade merele laevadega. Täendusriikas on isegi kotkakujuline lauajalg – kotkast kasutati sageli Peetri või ka Venemaa võrdkujuna (kahepäine kotkas – Vene vapilind).

### Katariina II aegne Peeter I

Kui Jelizaveta ajal oli Peeter I ühemõtteliselt imetlemisobjekt, siis Katariina II-l oli Peetri kuvandiga veel tihedam, aga ka palju keerulisem suhe. Olles võimu haaranud ebaseaduslikult paleepöörde tulemusena, vajas Katariina troonil püsimiseks õigustust, oma positsiooni legitimeerimist. Selleks otstarbeks loodigi uus mütoлогия, mille järgi Peeter oli uue elu alusepanija, Katariinast pidi aga tänu tema isiklikele voorustele ja tarkusele saama “Peetri asja” lõpuleviija. Toetudes Peetri pärimiseadusele, mille järgi sai valitseja ise määrata endale troonipärija, arendasid Katariina ning tema apoloogeedid ja toetajad (kelleks olid teiste hulgas isegi Voltaire ja Diderot) mõtet vaimsest pärimisest Peetrilt Katariinale.

Sellises olukorras kasutas Katariina II pidevalt Peetri kujundit nii oma portreedel (taustal büsti või maali kujul) kui ka avalikus ruumis, mille võimsaim näide on kuulus ja Peterburi sümboliks tõusnud Etienne-Maurice Falconet’ (1716–1791) “Vaskratsaniku” kuju (Falconet’ õpilase Marie-Anne Collot modelleeritud Peeter I büst, mille järgi

Marie-Anne Collot-Falconet. Peeter I büst. Pronks. 78 x 41 x 25. Kadrioru kunstimuuseum.

Marie-Anne Collot-Falconet. Peter I bust. Bronze. 78 x 41 x 25. Kadriorg Art Museum.



valmistati pea selle kuju jaoks, on samuti eksponeeritud Kadrioru kunstimuuseumi näitusel). “Vaskratsaniku” looduslikust hiidrahnust pjedestaalil on lakooniline kiri “Peeter Esimesele Katariina Teiselt”, mis võtab lühidalt ja tabavalt kokku selle valitsejana vaimse pärimise idee, kus Peeter on kivi (taas piibellikud allusioonid!), millele Katariina riigi hoone üles ehitab. Hilisemal ajal, kui keisrinna tundis ennast troonil juba kindlalt, hakkas pärimise müüti lisanduma poleemilisi toone: Katariina hakkab tõusma Peetriga võrdseks või koguni tähtsamaks. Hilise valitsemisaja müüdi võtavad kokku poeet Aleksandr Sumarokovi sõnad “Петр дал нам БЫТИЕ, Екатерина душу” (Peeter andis eluolu, Katariina hinge), millega käis kaasas ka lugu Pygmalionist ja Galateiast. Allegooriliselt tähendas Peeter (Pygmalion) uue Venemaa (Galateia) loojat, Katariina astub siin aga välja ülevas jumalanna Veenuse rollis, kes puhus kujusse hinge sisse. Sellist Peetri ja Katariina II võrdsustamist ja jumaldamist näeme Katariina lemmiklapselapse Aleksander I troonileastumise puhul loodud graafilisel lehel, kus antiiksetes rõivastes Peeter (kotkaga!) ja Katariina (võitja loorberipärijaga!) istuvad taevas ja osutavad Aleksandri portreele.



Tundmatu kunstnik (Louis Caravaque'i tüüp). Peeter I. Óli, lõuend, 18. sajandi algus. 76,5 x 56. Tallinna linnamuuseum.

Unknown artist (Louis Caravaque' type). Peter I. Beginning 18<sup>th</sup> C. Oil, canvas. 76.5 x 56. Tallinn City Museum.



Tundmatu kunstnik (G. Knelleri tüüp). Peeter I. Óli, lõuend, 18. sajand. 115,5 x 87,5. Narva muuseum.

Unknown artist (G. Kneller's type). Peter I. 18<sup>th</sup> C. Oil, canvas. 115.5 x 87.5. Narva Museum.

### 19. sajandi ja 20. sajandi aegne Peeter I

19. sajandi Vene valitsejatel on Peetrist juba piisavalt suur ajalooline distants, et asuda temaga otsesesse poleemikasse. Peetri kuju hakkab muutuma Vene valitseja võrdkujuks, aga ka uueneva Venemaa sümboliks. Suurem tähelepanu Peetritele, aga ka tema müüdi muutmine tuleb Nikolai I ajal, kelle imperialistliku poliitikaga sobis Peeter kui impeeriumi ja regulaararmee looja suurepäraselt. Peetri läänemeelsus muutub aga kasvava rahvusluse tingimustes ebamugavaks ning selle asemel hakatakse üha rohkem toetama Peetri-töömehe, Peetri-madruse ning Peetri kui teaduste ja kunstide toetaja kuvandit. 19. sajandi keskpaiku saab lausa kanooniliseks pilt tormisel merel meremehi päästvast Peetrist. Üks selline rahvalikult naivistlik ja siiras pilt asub ka Peetri majas Tallinnas.

20. sajandi alguses areneb Peetri müüt kahes suunas. Üks osa sellest toetab keiserlikku imperialismi ja muutub eriti

aktuaalseks Romanovite valitsemise 300. aastapäeva aegu (1913). Seoses sellega püstitatakse Peetri monumente kõikjal Vene impeeriumis, sealhulgas ka Tallinnas. 1910. aastal püstitati Heinaturule, mis vahetult enne seda Peetri väljakuks ümber nimetati, keiser Nikolai II lemmikskulptori, Riias sündinud ja põhiliselt Pariisis töötanud Leopold Bernstammi (1859–1939) loodud kuju. Skulptuurivõistlusel osalenud tööd, ka esikoha saanud R. Bachi oma, heidetakse kõrvale (seega on võimude sekkumisel linnaruumi kujundamise ja erialaspetsialistide arvamusega mitteametlikult Tallinnas väga pikk ajalugu!). Sellel võistlusel osales ka Amandus Adamson (1855–1929) ja kuigi tema töö esikohta ei saanud, see siiski püstitati, mitte küll Tallinnas, vaid Poltaavas. Oma Peetri ametlike tellimuste täitmiseks on loonud 20. sajandi hakul ka August Weizenberg (1837–1921).

Teine suund Peetri müüdis on seotud vene modernistliku kunstiga, põhiliselt kunstirühmitusega Mir Iskusstva, mille kunstnikud taas elustasid ja väärtustasid Venemaa 18. sajandi ajalugu ning Peetri jõuline ja ambivalentne kuju tõmbas paljusid neist ligi. Peetri isiksus on nende meeltes sageli läbi põimunud Peterburi müüdigaga, on selle üleelusuurune osaleja. Kujundit Peetrist kui stiihilisest jõust, mille käte ja vaimu töö vili see linn on, näeme näiteks Vassili Kutšumovi (1888–1959) maalil "Peeter Neeva kaldal".

Peeter I müüt elab edasi. Ja seda mitte ainult Venemaal, kus seda täie auruga eksploateeritakse (alates riiklikest haridusprogrammidest kuni sigaretireklaamini), vaid ka Eestis, kus ta lisab õli monumenditüli tulle, toetab turismivoogu Eestis (tema nimi on ju paljuski see, mis toob kümneid tuhandeid külastajaid Kadrioru lossi ja Peetri majja!) jne.

*Aleksandra Murre on Kadrioru kunstimuseumi kuraator.*

## Peter is Peter is Peter Aleksandra Murre

**Rulers of Russia. Rulers' portraits from Estonian art collections. Curated by Mai Levin and Aleksandra Murre. Kadriorg Art Museum, 21.10.2006–27.05.2007.**

In Tallinn, in the baroque Palace of Kadriorg built by Peter I (the Great) there is an exhibition "Rulers of Russia. Rulers' portraits from Estonian art collections", whose most curious case is Peter I as a person portrayed. Peter I has become a symbol, a myth, a text in the semiotic meaning of that word. The meaning of the text depends on the location of both the "writer" and "reader" in time and space, on purposes and the background knowledge.

The mythology of Peter had already started evolving during his lifetime, and the Emperor himself had an instrumental part in its creation. He is like a milestone, splitting the whole history of tsarist Russia into what preceded and what followed him – although many of his reforms etc. considered breakthrough developments, were initiated during the rule of his father tsar Alexis in mid-17th C.

Peter's iconography is extremely rich. By now, about 200 portrait types of Peter, both from his life time and posthumous have been brought to the public's attention. Part of those types form the foundation also of images of Peter I to be found in Estonia. On display at the exhibition "Rulers of Russia" are 15 Peter's portraits from different periods.

Portraits created in Peter's lifetime can be conventionally divided into three types: the parade portraits exhibiting a powerful commander, dominant in the epoch from 1697- 1710s; portraits of Peter dating from the second half 1710s, presenting a wise statesman and legislator; as to the third type, they are simple bust portraits, witnessing the tactics Peter indulged in of "shrinking" and "debasing" himself, while his actual goal was an even larger elevation of himself to outright deification.

Peter's cult (both its ideological and

visual sides) developed pointedly also after his death. It blossomed during the rule of his daughter Elizabeth (1741–1762).

Catherine II (the Great) had an even closer, although much more complicated relationship with Peter's image. Having seized power illegally, Catherine needed to legalise her position, in order to stay put on the throne. For that purpose a new mythology was created, according to which Peter was the founding father of the new life. Catherine II was supposed to consummate "Peter's heritage". In such a situation, Catherine II continuously used Peter's image both in her portraits and also in public space, the most powerful example of which is the figure of "Copper rider" (the statue of Peter the Great riding a horse) in St. Petersburg by Etienne-Maurice Falconet' (1716–1791).

In the beginning of the 20th C. Peter's myth developed in two directions. One part of it supported the Emperor's imperialism and became especially topical during the celebration of the 300th anniversary of the rule of the Romanovs (1913). In connection with it, Peter's monuments were put up everywhere in the Russian Empire, incl. Tallinn. The second direction in Peter's myth is related to Russian *art nouveau* art, basically to the art group Mir Iskusstva.

The myth of Peter I is thriving. It is not only in Russia, where it is exploited for what it's worth, but also in Estonia, where it adds impetus to the squabble over the monument of the Bronze Soldier (set up after WWII by the Soviet invaders), supports the flow of tourist etc.

*Aleksandra Murre is curator of the Kadriorg Art Museum.*

# Kas modernsus on meie antiik?

Arhitekt Vilen Künnapu vastab modernisti positsioonilt: modernsus on veel liiga noor, et olla meie antiik.



Antiik oli eelkõige eelmistest tsivilisatsioonidest (lemuurlased, atlandid) pärinev maagiline süsteem, mis suhtles universumiga ning töötas aktiivselt koostöös kõiksuse ühisväljaga. Tänapäeva inimesed on justkui ära lõigatud ühisväljast, nende kolmas silm peaaegu ei tööta. Kaasaegne kunst ja arhitektuur suhtlevad kõiksusega veel nõrgalt. Modernsus (modernism) on veel liiga noor. See peegeldab eelkõige egole rajatud, kasumit jahtivat ühiskonda. Ego on aga jõud, mis lõikab inimesed ära Jumalast.

Praegusel ajal toimub inimeste evolutsioonis suur muutumine. Üleminek Veevalaja ajastusse muudab paljud inimesed spirituaalseks, sünnivad uued, äärmiselt kõrge ja puhta peeneneergeetilise vibratsiooniga põlvkonnad. See protsess on juba jõuliselt alanud. Ka kunstis ja arhitektuuris on käimas suured muutused. Sellele kogemusele, mis modernism oma sajakonna aastaga on saavutanud, chituvad uued spirituaalsed süsteemid. Antiigi kunstnikud ja arhitektid teadsid saladusi, kuidas püha geomeetria ja igaveste sümbolite abil kunstiteose energiat tuhandekordselt tõsta. Nüüd sünnivad samasugused meistrid. Müstilised teadmised ja võimed neile lihtsalt antakse. Esimesed seda sorti ilmingud on juba märgatavad nii meil kui ka Hiina ja teiste idamaiste riikide maalikunstis, skulptuuris ja arhitektuuris.

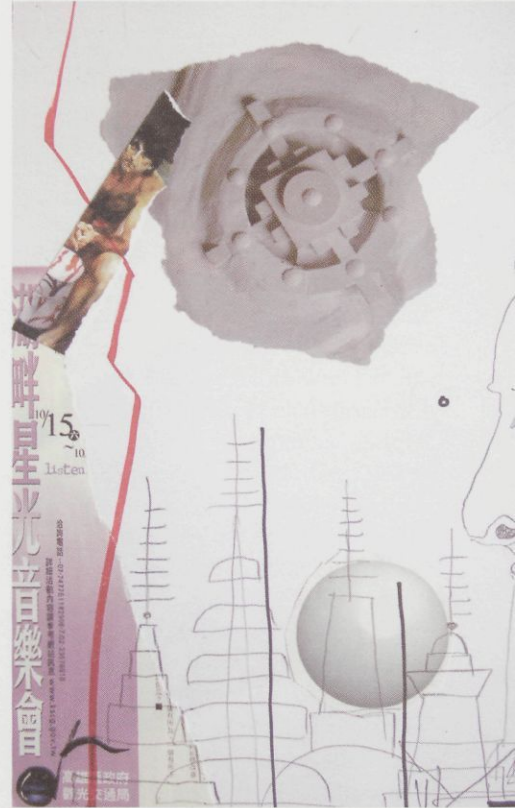
Seega võib esitatud küsimusele, kas modernsus on tänapäeva antiik, vastata nii: modernsus ei ole veel tänapäeva antiik, kuid on selleks kujunemas.

## Is Modernity our Antiquity?

Architect Vilen Künnapu from a modernist's position: modernity is still too young to be our antiquity.

Antiquity was first and foremost the magic system dating from former civilizations like Lemuria [the name given to a lost land that is supposed to have connected Madagascar with India and Sumatra in prehistoric times, see W. Scott Elliott's "The Lost Lemuria"] and Atlantis, which communicated with the Universe and operated in active co-operation with the common field of oneness. Present day people look like having been severed off from the common field. Their third eye is almost wasted away by progressive decline. Contemporary art and architecture communicate as yet weakly with Oneness. Modernity is still a fledgling. It reflects primarily the society established on ego, being in quest of profit margin. Ego however, is the power which keeps people apart from God.

Presently, in evidence is a major transformation in the evolution of man. Transition to the epoch of the Water Bearer (Aquarius) will make many people spiritual, it will give birth to a new generation who are possessed of extremely high, pure and fine-energy vibration. That process has already made a vigorous start. In art and architecture too, impressive transmutations are on their way. The experience achieved by modernity with its



hundred years in existence, will be the foundation on which new spiritual systems emerge. The artists and architects of antiquity knew the secrets of how to enhance the energy of a work of art thousands of times, with the help of sacred geometry and eternal symbols. Now, masters of a like breed are being born. Mystical knowledge and abilities are just bestowed on them. The first phenomena of that sort have already been witnessed in this country and also in the painting, sculpture and architecture of China and other Oriental countries.

Hence the question posed of whether modernity is the antiquity of today I can answer: modernity is not yet today's antiquity, but it is evolving into it.



# Lihtsalt kunst ja kapital

Anu Allas jätkab lääne kunstikogumise ja kunstipoliitika temaatikat kunst.ee-s, seekord seoses "Documenta" ajalooga.

Das Kapital – Blue Chips & Masterpieces. Frankfurdi Moodsa Kunsti Muuseum. 21.03.–26.08.2006.

Kuna ilmselt sõidavad paljud Kasselsisse läbi Frankfurdi, siis võib peatuse teha ja vaadata Frankfurdi Moodsa Kunsti Muuseumis näitust "Das Kapital – Blue Chips & Masterpieces" (avatud 26. augustini), kus on esitatud valik ühe Saksamaa viimaste kümnendite olulisema galeristi Rolf Ricke kunstikogust. Kolleksioon hõlmab eelkõige ameerika ja saksa kunsti, alates 1960ndatest, varasemate teoste puhul on rõhk ameerika minimalismil ja postminimalismil, 1980ndatest ka saksa uuemal kunstil.

"Documenta'ga" samal ajal ei toimu näitus mitte juhuslikult. Ricke kokkupuude kaasaegse kunstiga ning galeristiksaamine on ühed neist Saksamaa kunstielu paljudest suurematest ja väiksematest sündmustest, mis olid otseselt tingitud esimeste Kasseli näituste viljastavast impulsist. Pea poole sajandi jooksul on tema kogust aga kujunenud mitmetele kunstimuuseumidele ahvatlev saak, millest kokku üle 150 teose ostsid eelmise aasta lõpul kolme peale Frankfurdi MKM ning St. Galleni ja Liechtensteini kunstimuuseum.

1955. aasta esimese "Documenta" ajal töötas siis paarikümneaastane Rolf Ricke Kasseli muusikapoes müüjana. Näitus mõjus sedavõrd, et ta hakkas ilma eriliste finantside, teadmiste ja strateegilise plaanita kunsti koguma, esialgu odavamalt ja kättesaadavamalt graafikat. Selgema suuna andis teise "Documenta" juba programmiline ameerika kunsti maaletoomine. 1963. aastal avas Ricke Kasselis oma (ja kogu linna) esimese galerii. Orienteerunud pärast 1965. aasta esimest New Yorgi reisi peamiselt sealsele



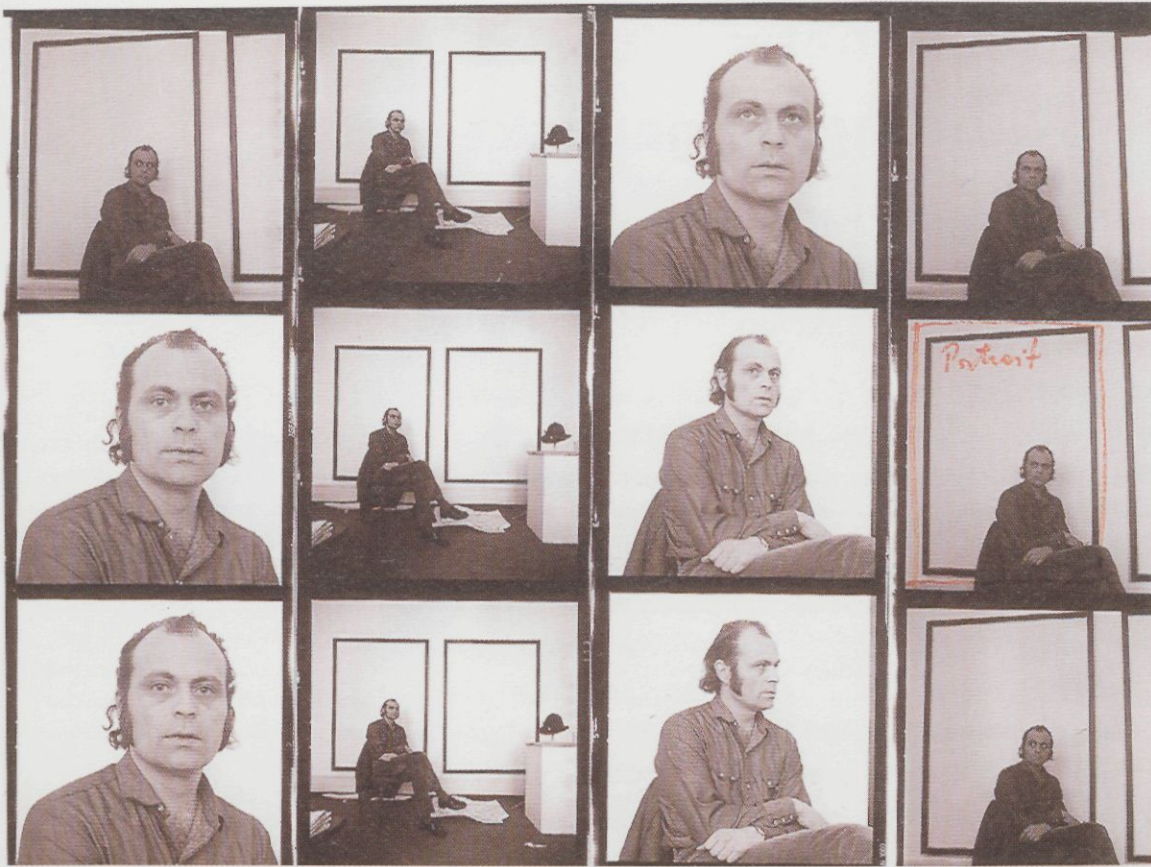
näitusepildile, tõi ta Kasselsisse popkunsti ja minimalismi (sealhulgas 1967. aastal "Ten from Castelli" Donald Juddi, Robert Morrise ja teistega) ning jõudis varsti ka esimeste "oma" kunstnikeni, kelleks olid postminimalistideks või protsessikunstnikeks nimetatud ning ka kodumaal veel laiemalt avastamata noored ameerika skulptorid Gary Kuehn, Keith Sonnier, Richard Serra, Barry Le Va. Selle ringi ideoloogia mõjutas põhimõtteliselt Ricke edasist valikut. Mõne aasta pärast korraldas ta ka nende esimesed isikunäitused Euroopas, tegutsedes siis juba 1960ndate lõpul Saksamaa galeriide koondumispunktiks kujunenud Kölnis.

Niisiis avab "Das Kapital" "Documenta" ühe ajaloolise tahu ja püüab kindlasti ka Kasselsisse suunduvat või sealt tulevat publikut. Frankfurdi MKM pole aga esimene muuseum, mis on Ricke kogu näitamisel seda laadi loogika aluseks võtnud. Viis ja pool aastat tagasi, enne eelmist "Documenta't", olin ma praktikant Nürnbergi Uues Muuseumis, tol ajal ühes nooremas

Euroopa moodsa kunsti muuseumis, kus parasjagu valmistati ette sellesama Ricke kogu vastuvõtmist ja esitlemist. Näitus "Einfach Kunst"<sup>1</sup> toimuski 2002. aasta suvel, pärast seda jäid tööd ühekaupa ja grupiti ringlema muuseumi püsiekspositsiooni. Noore ja tundmatu muuseumi jaoks oli Ricke kogu muidugi äärmiselt väärtuslik ning juba enne muuseumi loomist selle tulevase kolleksiooni planeeritud, esialgu depsiidina, hiljem tõenäoliselt järkjärguliste ostudena.

Läks aga nii nagu ikka kipub minema. Ricke müüs oma kogu selle haldamiseks loodud sihtasutusele, küll tingimusel, et kolleksiooni hoitakse koos ja müüakse edasi vaid muuseumile, mitte üksikshaaval kunstiturul. Ühel hetkel esialgsed kokkulepped pikaajalise depsiidiooni kohta enam ei kehtinud ning kuna Nürnbergi muuseumil polnud korraga nõutud summat (algelt 5,8 miljonit eurot) maksta, siis müüdi kogu neile, kellel oli (lõplik hind üle 4,5 miljoni euro). Frankfurdi MKMi ja sealse direktori Udo Kittelmanni jaoks on Ricke kogu omandamist meelsasti nähtud ka teatava sümboolse revanšina pärast seda, kui paar aastat tagasi ettevõtja Dieter Bock oma (samuti algelt pikaajaliseks laenuks mõeldud) kunstikogu muuseumist ära tõi, et see müüa. Ei saa jätta märkimata, et Frankfurdi muuseumile on see suurim ja kalleim ost pärast 1981. aastal omandatud Karl Ströheri kunstikogu, mille põhjal muuseum loodigi.

Lõpuks pole muidugi erilist vahet, millises muuseumis täpselt need teosed asuvad. Pole ka eriline üllatus ega traagika see, et ükskõik milliste avangardiideede ja -ideaalide realiseerimise viimane vaatus leiab sageli aset kirglikes ostu-müügi-tingimustes. Küll aga on nii Ricke kogu



puhul kui ka mitmel muul juhul küllalt ambivalentne muuseumide ning galeristide, kunstikogujate või ka kogude haldajate suhe. Muidugi on galeristi jaoks enamasti prestiižikas müüa kogu pigem muuseumile kui mujale. Muuseumide ostuvõime on aga tavaliselt piiratud ja finantssüsteemid aeglasel, mistõttu ollakse väärtuslikumate kogude puhul loomulikult huvitatud depositeidest. Pärast muuseumis eksponeerimist tõuseb tööde turuhind aga märgatavalt ja nii ongi muuseumidel oht muutuda vahepeatuse kohaks, kus teoseid korrastatakse ja esitletakse, antakse välja katalooge jm, kuid lõpuks jäädakse neist siiski ilma. Selles suhtes läks Ricke koguga muidugi veel küllaltki hästi.

Mis puutub kollektsooni olulisusse, siis maksaks osutada eelkõige kahele väärtusele. Esiteks sisaldab see klassikute tööde kõrval ka praeguseks pigem unustatud, kuid omas ajas olulist rolli mänginud 1960.-1970. aastate kunstnike nagu skulptor Bill Bollingeri või maali- ja hilisema aktsioonikunstniku Lee Lozano loomingut, mis teeb pildi palju mitmeplaanilisemaks. Teiseks tundub, et Ricke

ideeline suunitlus iseloomustab väga hästi üht kui mitte domineerivat, siis igal juhul silmatorkavat liini viimaste kümnendite saksa kunstis. Ta on keskendunud teostele, kus ühelt poolt on püütud distantseeruda kõigest ajalikust, kohalikust ja konkreetsest (või üldistatud kõik otsesed seosed olgu isikliku või ühiskondlikuga vaid suure pingutusega aimatavaks) ning suunatud samas suurem osa energiast just kohalolule äärmise objekti-, materjali- ja ruumikeskuse kaudu. Tundub, et see kunst püüab meeletult väljavalda mingit oma olemisviisi kahe tule vahel, konstrueerides kohati kaelamurdvalt keerukaid ja esteetiliselt rafineeritud põgenemisviise nii kõikvõimalike selgemapiiriliste ideoloogiate kui ka enesesulgumise eest. Mind kui postmodernismi lihast last, Sorose keskuse sotsiaalse kunsti vaimus kasvanut on see suund ka saksa noorema kunsti puhul mõnikord imestama pannud. Aga see võib olla pealiskaudne mulje ja mitte ainult saksa kunsti küsimus ning lõpuks hoopis omaette teema. Documenta on nagu juba ammu hoopis iseseisev maailm.

*Andmed Rolf Ricke isiku ja elukäigu kohta pärinevad kataloogist "Einfach Kunst. Sammlung Rolf Ricke" (Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2002).*

*Rolf Ricke kunstikogu ning selle müümise ja jagamise kohta vt:*

*Das Neue Museum in Nürnberg trennt sich von der Sammlung Ricke, 22.06.2005*

*<http://www.nmn.de/745.0.html>*

*Jens Hinrichsen, Sammlung Ricke wird geteilt? 23.09.2005*

*<http://www.artnet.de/magazine/features/features2005.asp>*

*Uwe Wittstock, Drei Museen kaufen Sammlung Ricke, 30.11.2006*

*[http://www.welt.de/kultur/article699311/Drei\\_Museen\\_kaufen\\_Sammlung\\_Ricke.html](http://www.welt.de/kultur/article699311/Drei_Museen_kaufen_Sammlung_Ricke.html)*

1 "Lihsalt kunst" kõlab eesti keeles koomiliselt, saksa keeles osutab "einfach" siiski ka minimalistide ja postminimalistide poolt loodud nn ühe tahu või ühe mooduli kunstile. Pealkirja muutumine "Lihsalt kunstist" "Kapitaliks" mõjub sellegipoolest kujundlikult, eriti kui silmas pidada, et 2005. aastal, Ricke kogu ostumüügisaga kõrghetkel toimus St. Galleni kunstimuuseumis tema kollektsooni tutvustav näitus nimega "Sweet Temptations".





# Kahest klassikast

Antiikkunstist loenguid pidav professor Juhan Maiste vastab küsimusele “Kas modernsus on meie antiik?” poeedina, pidades antiiki modernsuse aluspõhjaks.

*Sind, muusa, Hellas jumaluseks pidand,  
Sind laulikute unelmad on loond,  
sul tulnud häbeneda mõndki rida –  
Ei hüüda sind ma söanda omalt poolt!*

Byron, “Childe Haroldi palveränd”

## Kaks pronksmeest

Olgem eestlased, aga saagem ka kreeklasteks, on mõte, mille leidsin korra Reggio di Calabria – paigas, kust suured valged laevad viivad üle sinise Vahemere Sitsiiliasse, Kreetale, Egeuse mere saja sadama ja tuhande marmorist sambani. Vaadates ... kuidas päike langeb vette, ilmuvad alateadvuse sügavamast minast esile kontuurid, mis seavad hetkeks kahtluse alla põhjuse olla eestlane, sünnitades hinges paine, mis juhatavad parasvöötmes kasvanud ja kosunud teadvuse küsimuse juurde – on siis kõigel muul siin maailmas üldsegi mõtet? Avanud muuseumi ukse tummud, puruneb kogu aastatega kogutud eneseteadvus kahe pronksmehe pilgu all.

Olles harjunud imetlema Venuse veetlevaid vorme, leian end meheilu lummuses, otsekui polekski kaht ja poolt tuhandet aastat olemas, nii värskena on meri säilitanud kunsti; kogen seda, mida Winckelmann elas läbi, kohtudes ehavalguses Apollo õrna kaugusesse suunatud pilguga. “Selle kunsti poolt sünnitatud ime kohalolekul unustan ma kogu ülejäänud universumi, minu alandlikkus leiab kokkukõla teose väärika suursugususega. Imetlusest langen ekstaasi. ... Mõtted kannavad mind Deelosele ja Lüükia metsasaludesse ... Pygmalioni käe all voolab unustatud kunstiteosesse elu,” on kirjutanud oma esoteerilise erootilisusega ajalukku läinud prohvet.

Kreeka kunst on erootiline. Vallutav ja kutsuv, ahvatleb see oma elava liha ja pronksi ruske pinnaga. Pulbitseb ja voolab punase veinina soontes. Silmade välvuv tõde peibutab ja annab kogu figuuri alastusele sügavama mõtte. Hetkelise tardumuse järel leiad end üksteise järel üles lugemas kõike muud: kummuvat torsot, rinnanibusid, diafragmat ja siredaid sääri. Kogu muuseum omandab uue mõtme. Mineviku asemel, kuhu vanad kujud peaksid ju seaduse järgi kuuluma, avaneb valguse müsteerium, inimkeha lõhnav ja erektiivne loomus, kunsti igavesti värske puudutus. Mahajäetud ja vangla seinte vahele suletud mineviku ja igavesti mureliku tuleviku asemel kohtume oleviku kirkastava imega. Päev pärast pronksmehe astub kaks samasugust pronksise naha siniste silmadega sangarit, vennad vist, välja merest, nad lükkavad sini-sinisest merest randa valgeks värvitud paadi ja kaovad, veel enne kui üks õnnetu kunstiajaloolane on jõudnud vinnastada vibu ja seada valmis aparaadi.

Klassika ei hooli neist, kes tulid pärast teda, *koiné*, mis tõi pronksist mehed üle Aadria mere ja mis keiser Augustuse aegadest on tõusulaine taktis ikka ja jälle ujutanud üle keha ja musklid, jõudnud leegionide järel pimedasse põhjamaa metsa, jätkanud oma tööd germaanlase tumedas hinges ja brittide uhkes südames, sundinud lord Burlingtoni järel teele lord Elgini ja tema järel lord Byroni, on jätnud

Iga uus algus on Euroopale tähendanud vana meenutamist.

vanade hauakirjade kõrvale üha uusi signatuure vaelevatele sammastele, üha uusi templeid, teatrimaju, tehaseid. Vitruviaanliku arhitektuuri võidukäigust ei ole vist kogunisti mõtet kirjutada. Igal hommikul pilku peeglist heites otsime sealt vastavalt oma sootunnustele kas Apollo või Aphrodite kuju, seades seda pronksmeeste mõõdu ja ilmet naiseilu valeva marmorijärgi. Olen vahel mõelnud, mis oleks olnud siis, kui oleksime olnud keegi teine, kui ei oleks olnud Trooja sõda või kui Odüsseus poleks jäänud oma eksirännakutel kinni sireenide peibutavast häälest punutud võrkudesse. Kas torgiksime siis ilupulkadega läbi nina ja kõrvade, kannaksime kottpükse või maaliksime end muistsete kombel verevärviliselt punaseks?

“Olen õnnelik, et olen mees ja et olen sündinud kreeklasena,” on sõnad, mis, Platonit lugenuna, meenuvad esimesena Kalaabria karges meretuules – olgu siis kahe sangari juures muuseumis või Riace neemel, kus kalurid astusid välja paadist. Kohalike seas kannavad 1972. aastal merepõhjast üles tõstetud kujud Cosmase ja Damiani nime, olles oma tähenduste kodeeritud teksti kaudu seotud kristlike pühakute ja nende auks hilise septembri hommikul veini ja viinamarjade järele lõhnavatest küladest algava rituaalse protsessiooniga. Vahemere ääres on kultuur, mis köidab tänaseni sadade ja tuhandete õpetlaste meeli elaval kujul; mingil salapärasel ja kunstiajaloo meetodile arusaamatul moel valitseb vendadest pühameeste habetunud nägudel külakirikus sama pronksmeestele iseloomulik pisut salapärane ning peibutav ilme. Kokkupuude elavaga sünnitab elava ja ennast üha uuesti loova



**Figuurid A ja B. Leitud Riace neemelt Kalaabrias 1972. aastal. Reggio di Calabria Arheoloogia Muuseum.**

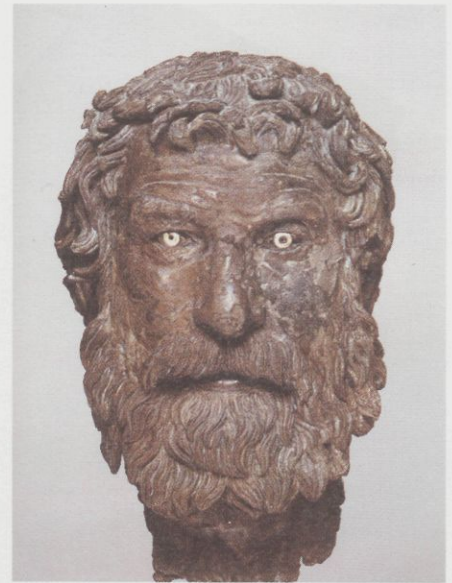
traditsiooni. Pühade aegu kantakse ikoonid jumalakojust mere äärde, et piserdada neile vihma ja saagiõnne töötavat vett.

### Kaks võtit

Kreeka kunsti mõistmiseks on kaks võtit. Esimene eeldab vahetut kaemust, osasaamist kunstniku teosesse kätketud sõnumist, sellest, mis provokatiivse aktina sünnitab vaatajas elamusliku katarsise tunde ning mille loomus kuulub pigem loomingu sisemise mina kui äratundmise rõõmu ja õpetatud teadmise kilda. Nagu

iga artefakt, koosneb ka tänaseni Pheidiasele (Arnt, Langlotz, Karouzos), Myronile (Furtwangler), Kalamisele (Bieber), Pythagorasele (Klein),

Igal hommikul pilku peeglist heites otsime sealt vastavalt oma sootunnustele kas Apollo või Aphrodite kuju.



**Filosoofi pea. Leitud Korfu lähistelt 1901.-1902. aastal. Ateena Arheoloogia Muuseum.**

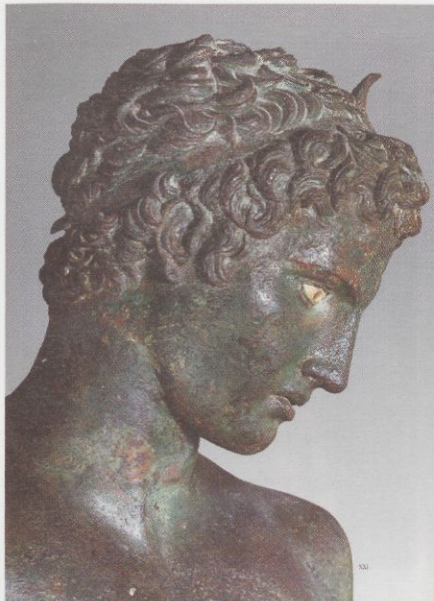
Ageladesele, ükskõik siis kellele atribueeritud kunstiteos (minu arvates sarnaneb kunstniku käekiri kõige enam Cap Artemisoni Zeusi kuju omaga, mis, nagu teame, on pool sajandit varem leitud samuti merest) kahest poolest – kunstist ja teosest, millest üks on osutus ja teine viitab osutusele, sünnitades vajaduse üha uute interpreteeringute ja kunstiajalooliste legendide järele.

Kui viimase määrab suuresti publiku poolt esile kutsutud reaktsioon, siis esimene, mis sünnib enamasti küll juba varasema teadmise pinnalt, tabab meid Roland Barthes'i tsiteerides vibunoolena ("Camera Lucida", New York 1981, lk 27) või Kenneth Clarke'i järgi piksesähvatusena Giorgione sünkpimedas öös ("Moments of Vision. Romanes lecture for 1954", Clarendon Press, Oxford, lk 18). Seejuures on esimese kogemuslik alus vältimatu (et mõista Kreekat, tuleb ise olla Kreekas), teine on kogemuslik ja kannab kultuurilise konventsioonina endas tsivilisatsiooni pika ja vastuoluliselt kulgenud rännutee jälgi.

Platoni järgi on kunst teisejärguline, pakkudes *mimesis*'e jälgendava meetodi kaudu võimaluse *anamnesis*'likuks tagasivaateks asjade tegelikule loomusele. Aktiivse mälu, mis on sisestatud meie vajadusse maailma korrastamiseks vajaliku faktide põhjal üles ehitatud jutustuse, s.o

narratiivi järele, mida me Herodotose õpilastena ajalooks oleme harjunud kutsuma, eksisteerib sügavam mütolooilisem mälu, mis seadistab meid saama aru inimloomuse varjatud ja sageli normaalse teadvuse jaoks umbekasvanud kanalitest. Kunsti ülesanne ei ole mitte ainult õpetada ega aidata kaasa teoreetilise teadmise pinnalt kasvanud haritusele, sellele, mis Barthes'i sõnu korrates vaid juhatab meid tagasi ürgsete lätete ja inimolemise algallikate juurde. Pronksmeestesse kätetud energia – see, mida oleme tänaseni harjunud klassikaks pidama –, on neisse akumuleeritud esoteeriline iha, tahtmine purustada kokkuleppe ahelad ja siis need taas luua. Kreeka kunsti jõud on kunstis endas, kunstniku poolt kinni püütud valguse prometheuslikus jõus süüdata jumalalt varastatud tules lõke ja kutsuda siis oma kanoonilise vormi kaudu üha uued barbarid lõkke äärde.

Kreeka tuli sulatab üles tardunud liikmed, käed, jalad ja rinnalihased. Keha järel ärkab mõistus, liigutab end esialgu sisemiselt, otsides väliselt kohmakalt Teutoburgi metsast avaratele aasadele pääsenud germaanlase hinge, voolib tema füsiognoomiat ja kujusid, lahvatub korra heleda leegiga “suure sula” nime all 1000. aasta paiku, kui Euroopas ehitatakse napi poole sajandi jooksul üles tuhatkond kloostrit, et siis puhkeda Rooma eeskujul kasvanud sakraalses romaanikas või araablaste vahendatud aristotelesliku teadmise pinnalt – gooti katedraali dialektilises projektis. Iga uus algus on Euroopale tähendanud vana meenutamist, kontinendi kultuuri ühisnimi Vana Maailm kannab endas muistsetelt päritud sõnumit, kõike seda, mille ühe alguse juures seisavad kreatiivsed jõud, teisel pool meie kultuuriparadigma vastandpooluse moodustav kogemuslik skepsis. Ime, mida tajume Reggio sangerite alastiolekus, on just see tõde, mille otsimine juhatab Europe Zeusi turjal üle vahuste lainete ning heidab meid ühe tsivilisatsiooni ürgsemale kaldale, kandes meid ühtaegu Minotauruse palee salapärase keerdkäikude, osalt umbes ja osalt avatud kanalite ja teiselt poolt Parnassose mäelt rõõmsalt alla voolava Kastaalia allikani.



**Pronksatleet. Leitud merest Marathoni lähistelt 1925. aastal. Ateena Arheoloogia Muuseum.**



**Nooruki figuur. Leitud 1900. a merest Korfu lähistel pronks- ja marmorkujusid transportinud laevavraki pardalt. Ateena Arheoloogia Muuseum.**

Kumma tõe keegi valib, on igaihe enda teha. Kriitiline meel hoolib traditsioonist, sajanditega kinnistunud normidest, mõotmisest ja nende tulemusi kas siis teaduslikus või kirjanduslikus keeles kirjeldavast narratiivist, muudab kunstilise elamuse sõnaks ja alustab pikka ja vaevarikast teekonda uue tõlkeversiooni loomisel. Ilul, mis merepõhjast esile

toodud – kreeka klassikal – on sellise kanoonilise tekstiga vähe pistmist. Kreeka ime tähistab ennekõike elavat, puutumatu, autentset kõigis originaali kordumatutes väärtustes: Kreeka oli vaid korra, vältas imelise hetke, kui Parise nopitud Erise õun ulatati ilujumalannale. Kõik, mis selle järel tuli, on selge, kirjutatud üles ja korratud Homerose järgi tuhandetes algupärasele vähem või rohkem lähenevates variantides. Euroopa, sulatades Rooma hiiglaslikus sulatustiiglis kokku Ateena visuaalse ja Jeruusalemma verbaalse teksti, pakub tänasele imetlejale ainulaadse sulami, mille puhul mõtleme hommikuti peeglisse vaadates nii lunastusvõimalustele lootusrikkas tulevikus kui ilu ülimalle piirile kauges minevikus.

Euroopa kultuur on ambivalentne. Nagu kahe näoga Janus vaatab see oma unistustes ühekorraga ette ja taaha ega suuda seetõttu iial langetada otsust: kumb siis ikkagi neist, kas tulevik või siis hoopis minevik on tema pärisosa? Kreekal seesugused kahtlused puuduvad. Tema sõnum on lihtne. Väljapandud teeviidad juhatavad meid kuldsete noorusaegadeni, kõnelevad ajast, kui kõik olid võrdsed, kui kõneldi otse, kui olevik tähendas olevikku ja viimane omakorda jumalikkude tõde kõige taevaliku ja maapealse tasakaalu ning üheaegse kohalolu kohta. Kreeklasele on see elu, mis parasjagu käsil, ühtlasi ka parim elu. Ei enne ega pärast ole midagi, hetk on igavik ja igavik möödub nagu hetkeline ilu. Selle elu lõppemisel juhatab Charon lahkuja tagasipöördumatult varjude riiki. Olemine on kõik ja olematus ei midagi.

Kuni Cupido vibu pingul, püsib lootus, et lendu lastud nool tabab märki ja iha magus kutse leiab oma lõpliku kuhu. Vaadates pronksmehi Kalaabria rannal, tabab neid, kes pärit parasvöötmetest, maalt, kus partele kuivama kogutud saak, meeles ees seisev murerikas talv – igatsus. Armastus ei tähenda eestlasele mitte niivõrd küpseid viigimarju ega joovastavat veini, vaid on pigem seotud virmaliste kauged ja kättesaamatu kutse, peibutava, ent ikka ja jälle kaugeneva ja ebatõelise eesmärgiga jõuda kui mitte selles, siis järgmises elus igihaljendavatele Arkaadia väljadele.



Kevad Segestas (Rooma Segestumis) Sitsiilias.

### Kaks Kreekat

Kreeka on see, mida – olgu siis alateadvuses – ihaleme. See on selge. Kui nüüd aga küsida, millist neist, tasaneb senine paatos ja retoorika keel leiab üles kaks juba kirjeldatud algust. Üks ja ajaloos ehk uuem tunne juhatab eestlase otse altari juurde, lubab Kalaabria kitsastel teedel joobuda pronksise ihu vastupandamatust kutsesest. “Parnass, mu unistus! Kes sind ei tea, ei tea, mis inimhingele on pühim!” (Childe Harold). Klassika on religioon, tema häll ja säng – Mare Nostrum toidab mõttelendu läbi aegade, eile, täna, homme. Kõneldes kord Roomas professor Gianfranco Spagnesiga, üllatas mind tema arvamus, mille kohaselt võib kogu igavese linna ajalugu käsitleda klassikalise kunsti tõusu ja mõõnalainetena, mis kord tugevnedes, siis taas tasandudes on kandnud idee ehedalt puhtal kujul tänasesse päeva.

Ka 20. sajandi kõige karmim kajuvaenulikkus ei ole tähendanud

midagi muud kui pahupidi pööratud armastust nende vastu. Vahemere kultuurid – ükskõik kui kaugele need ka ei triiviks kaasa germaani päritolu rahvaste pragmaatilise sõnalembesusega, ei ole suutnud vabaneda katolitsismi paratamatust kohalolekust. Kes mind ei usu, võib istuda õhtuti mõne üksildase *piazza* äärde ja jälgida, kuidas noored mehed ja naised, täis klassika kutset, siirduvad enne, kui lõplikult pimeneb, valmistama ette uue klassika sündi.

See ongi kunst – kokku voolitud armastusest ja ihast, loomulik nagu inimene ja selle meetodiks olev armastus. Sama ilus ja avameelselt erootiline kui

**Paljuski sarnaneb kunstnike meetod 5.–4. sajandil sellega, mida kasutasid sürrealistid.**

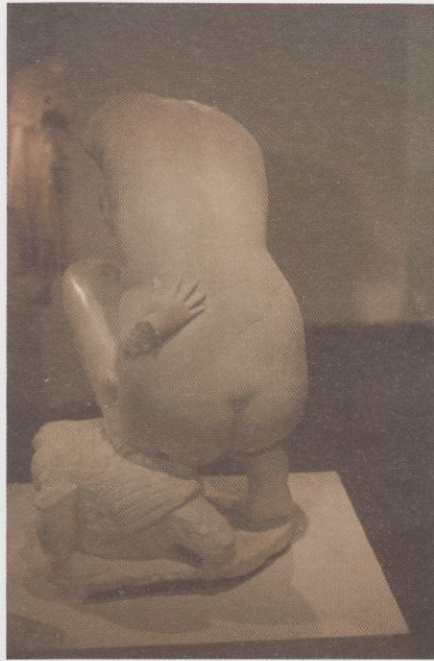
pronksmeeste paisuvad torsod ja muskulis kehad. Kõik sünnib nüüd ja praegu. Kes kõrvalt ja kaugemalt tulnud, saab nautida magusvalusat kaotuse valu. Klassikat – palun, kui palju siis ikkagi teile. Kui palju jaksate kanda koju? Iga paluke tuleb ennekõike kontekstist välja rebida, jäädvustada joonistusplokkidesse ja uuemal ajal fotokaamera plaadile, et siis kusagil maailma äärel, virmaliste väravas, koukida sadulapaunast välja imelised aarded ja ehtida mõne Nero näopildi või büstiga tagasihoidliku püstkoja armetu lõkkease. Miljoneid kordi on öeldud: Euroopa on ehitatud Rooma tuhale. Rooma, nagu teame, toituis vampiirina omakorda ühe temast suurema ja ilusama verest ja lihast.

Augustusest alates kõneleme taassünnist, pankreeka maitsest ja Pompeji neljast maalistilist, mis ühel või teisel moel tähistavad viimaste uurimuste kohaselt Kreeka eeskujude üsna sihiteadlikku ülekordamist. Rooma

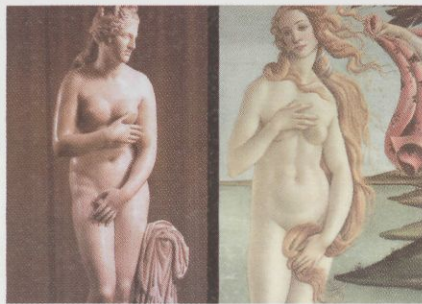
ametlik maitse toob esile võimu ja selle jumaliku loomuse, mida ladinlane ehk kõigist teistest pareminigi tunneb ning mida ta ühe siiani teadmata eeskuju järgi kordab Alexandri ja Dareiose lahingustseenis Fauni maja samateemalisel maalil. Alexander oli eeskuju, tema imagost lähtuvad Julius Caesar ja meie enda Pontus de la Gardie, kelle sarkofaagi reljefil Tallinna toomkirikus leiame faalanksina Narva lahinguks üles rivistatud Rootsi armee. Tema, üks Eestimaa suursugusemaid kadunukesi arvestas oma põlvnemist tagasi Juliuste suguvõsani, olles nii seotud Venus Genitrixi ja autoriteetsete eeskujude kummardamise kaudu kreeka iluideaaliga.

Kui Pompeji avastati, oli Euroopa antiigi omaksvõtmiseks rohkem kui valmis. Napoli kuningas Charles III ehitas tuha alt välja kaevatud linna (nagu hiljem selgus, kreeka teatri kohale) oma suvepalee, kulutulena jõudsid uudised üha uutest mineviku rikkustest üle kogu kontinendi, hämmastades nii oma suursuguse kui ka veel ühe, ehk mitte sedavõrd mõistetava kvaliteedi – avameelse erootikaga – kunstihuvilisi. Winckelmann, ju küllalt leplik mees, pidas väljakaevatud fallooseid Rooma langusaja ilmselgeks märgiks. Erootilised stseenid, mis paljastusid Dioskuuride majas, kus Achilleus riietub oma ema nõuandel naisteriietesse, jutustavad meile Trooja sõjast ühe hoopiski teistsuguse lugulaulu, kui seda oli kunagi välja pakkunud pime laulik.

Võimu triumf tähistab pornograafia (kreeka sõnast *porneia* – kehaline iha) võidukäiku. Ja seda peaaegu alati. Mida kaugemal on ühiskond tegelikust rahvavõimust, seda suurem kaal on seda tasakaalustaval sugudevahelisel mängul. Erootika sakraalne tähendus asendub selle profaanse sisuga, Venuse sünni stseen marmorisse raiutuna Villa Ludovisi Roomas (täna Palazzo Altempis) või Mereneitsi kuju Pompeji samanimelise villa seinal asendub orgastiliste pidustuste üksikasjaliku kirjeldustega, kus viljakusmaagia, nagu kogu kunst ise, ei tärka, vaid ootab küpsenuna keelt, suulage ja hambaid. Umbes nii nagu Venus Boticelli ja Venus Titiani maalil. Ajal, mil marsivad leegionid, veedab õukond aega tuhande pabelisel



Kükitav Aphrodite. Seljal Cupido käsi. Palazzo Altempis, Rooma.



Kaks Aphroditet. Napoli muuseum ja Uffici muuseum Firenzes.

naudinguga.

Kuni saab otsa aeg ja lavale astuvad barbarid, need, kes kutsuvad meid tagasi ürgallika puhta vee ja selge mõistuse juurde. “Meie aiad on ehitud kujude ja meie galeriid piltidega. Mis te arvate, mida kehatavad need kunstiteosed, mis kunagi kord on üles seatud imetlemiseks?”

Lõppude lõpuks ei erista Selinunte ja Segesta templite ehitajaid Le Corbusier’ valguse ja varju mängust mitte idee ja kunstiline sõnum, vaid *techne*.

Mehi, kes on kaitsnud oma isamaad, või siis neid, kes on rikastanud meid oma geeniusse säraga? Ei! Nende ideeks on väljendada meie südame ja vaimu kõikvõimalikku rikutust, mis, tõusnuna antiikmütoloogia teravmeelsest ärakasutamisest, on välja pandud, et rahuldada meie lastes tärkavat uudishimu, kui nad õpivad kujude siivutuid poose tundma ammu enne, kui nad õpivad lugema.” Nii kirjutas Jean-Jacques Rousseau, kutsudes meid 1750. aastal tagasi puhtasse ja puutumatusse loodusse.

Kahe Kreeka küsimus on kogu kunstiajaloolise õpetatuse kõrval küsimus kahest erootikast. Ühest, mis tõstab tuju, ja teisest, mis selle varem või hiljem langetab. Vahetul kogemusel põhineva elamusliku külje kõrval, mida on Euroopa saanud ju tegelikult nautida alles aegadest, kui lord Elgini ettevõtmisel jõudsid “Parthenoni marmorid” 1813. aastal Londonisse, eksisteerib teine ja hoopiski pikem traditsioon – klassika asemel kannab see klassitsismi nime. Just viimast tundsid nii kunstnikud kui arhitektid Plinius Vanema “Naturalis historia” ja Vitruviuse kümnest raamatust alates. Järgides antiigi eeskujusid, pole me jälginud mitte lõkke valgust, vaid seina külge aheldatuna selle kahvatut kuma koopamüüri.

### Kaks klassitsismi

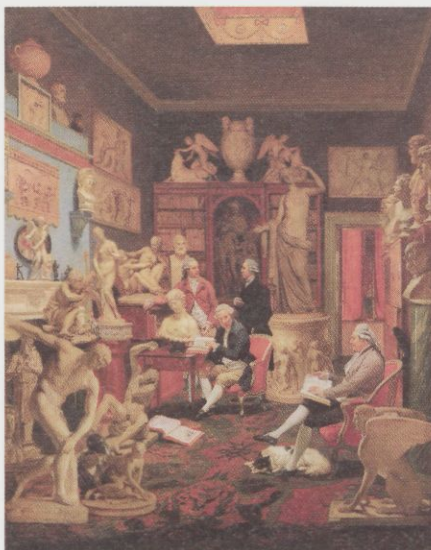
Euroopa saab alguse Kastaalia allikast Parnassose mäel. Siin sirutas Pegasus tiibu. Oraakel ennustas võitjaile kuulsust, muusad valisid välja Kleio, ühe üheksast kaunitarist, kes toetas lugu ajaloo nimel ja diskursuse õigustes. Keegi ei tea, millest sai alguse Kreeka ime, see vaimne ja esteetiline muutus, mis Renani järgi kannab vabaduse ja Gombrichi järgi revolutsiooni nime. Kreeka imiteeris, võttis üle, katsetas, ometi meenutavad tema varased *kore* skulptuurid pigem puuslikke kivis kui siredaid allikanümfe, kellesse iga normaalne surelik on ülendava hetke nimel valmis armuma. Kunsti kriteeriumiks klassika ajastul ei ole mitte väljaraiumise ega voolimise, vaid sisemise äratundmise imeline tee (Gombrich). Kreeka elab olevikus ja meisterdab endale mineviku. Ja jätab ebakindla tuleviku sibüllide otsustada. Siirdunud allilma, ei ole sealt enam tagasipöördumist.

Alliksaare lause – kõik, mis on alanud, lõppu sel pole – ei kehti kreeklaste puhul, vaid nende puhul, kes tulid Kreeka järel. Selle poolest erineb kreeka kunst kõigest muust kuni 20. sajandini, kui rõõm kujundi – liha ja vere – kohalolekust leiab endas pahupidi pööratud tähenduse. Umbes nii nagu ateism, mis ei ole ju kokkuvõttes midagi muud kui äraspidi kristlus.

Kreeka kunsti on raske lugeda tuleviku võtmes. Meie tänane tõde – enne püstita eesmärk ja siis raiu see kivisse – lihtsalt ei kehti. Hellenite kunst sünnib siin ja praegu. On loov akt ja selle kehastus, idee ja vorm on sulanud kokku ja sünnivad lainevahust just selsamal hetkel, kui meri annab välja oma saladuse. Loomingu ja retseptiooni probleemid, nagu täheldame klassitsismi puhul, Kreekas lihtsalt puuduvad. Kunst kas on või seda lihtsalt ei ole, ükski vaimne harjutus – kordus või olemasoleva rikastamine uute verbaalsete tähendustega – ei lase meid lähemale kunsti endasse talletatud saladusele. Paljuski sarnaneb kunstnike meetod 5.-4. sajandil sellega, mida kasutasid sürrealistid. Vormid paisuvad esile alateadvusse suletud igatsusest, kutsudes esile spontaanse rõõmu omaenese julgusest, väljendades meisse kätketud jõudu heita endalt ahelad, söösta tulihobuna taevasse.

Kreeka erineb järgnenud revolutsioonidest kuju ja kujundi armastuse poolest. Ei enne ega pärast 5. sajandit ole silm instrumendina olnud sedavõrd oluline. Kreeka tõde on silmaga nähtav, turu peal mõõdetav ja kaalutav, Polykleitose poolt kaanonisse valatav ja Platoni akadeemias proportsiooniõpetusse kätketav, aga ometi, nagu iga kunst kunsti pärast, lõpuni mõistetamatu. Sellepärast on kreeka kunsti kohta raske pidada loenguid. Kui ausalt üles tunnistada, on mind antiigiloengutes vallanud ahastus, küündimatuse tunne, sest sõnad – ükskõik kui luuleliselt neid ka ei ürita valida – juhatavad meid pigem kunstist väljapoole kui selle südamesse või tema varjatud olemuseni.

Ülalöeldus sisaldub kreeka visuaalse sõnumi kategooriline erinevus kõigest sellest, mis tuli Kreeka järel. Hellenismist peale (kui kaljusest ja sopolisest aherkodust kusagil Pärsia suurriigi



John Zoffani maal "Charles Townley koos sõpradega oma maja raamatukogus Park Streetil". Burnley Townley Halli kunstigalerii.

perifeerias oli kasvanud maailmariik) läheb kõik korraka lihtsamaks. Igale kunstiteosele kasvab külge pikk ja huvitav lugu, mida siis suust suhu ja peagi ka kirja teel saab edasi anda. Kunst juhatab sisemise vara juurest teose juurde, kutsudes peatumata vormil ja lubades prevaleerida normil. Vitruviuse ülesanne ei seisnenud milleski muus kui lugeda kokku sambad ja kaared. Vaid harva – hetkelistel taassünni hetkedel – Bernt Notke, Donatello, Michelangelo või siis viimase suure Itaalia klassitsisti Andrea Canova loomingu võimendub klassika ja purskub esile geeniusena särava leegina. Nagu teame, sünnib rooma hingede maailma kuuluv vaim *genius* (algelt ladina mehelik sigitus, elujõu mehelik jõud) koos seda kandva materiaalse kehaga ja sureb koos keha lahkumisega siitilmast.

Kui Andrea Canova tuli Briti muuseumisse restaureerima Parthenoni

Eestlase ürgkodu, vaiehituse samm ja konstruktsioon vastab nii Vitruviuse orderiõpetuse kui jesuiidist kunstiteoretiku Marc Antoine Laugier' nõuetele.

friisi skulptuure, keeldus maailma juhtiv klassitsist ülesande täitmisest, väites: "Nad on pühad. Kuidas oleks neid võimalik restaureerida?" Ja jätkas: "Ma naudin neid viisil, kuidas loodus on vorminud keha, iga väikene osa hingab, kõneleb loomuliku elu eelistest, ühise tõe ja sellele vastava tundeliigutuse kokkukõlavas vormis ... alasti kehad tähendavad tõelist liha nende looduse poolt kaasa saadud naturaalses ilus". Selles peitubki klassika ja klassitsismi vahe. Neile Canova poolt kaevu põhjast üles tõstetud tōdedele oleksid nähtavasti kirjutatud alla nii Schlegel kui Hegel.

Saksa romantilise idealismi toel oleme harjunud pidama iga kunstieost algupäraseks selle individuaalse ja loomingu alge tõttu. Kunstiteos on "tōe valla heitmine", kirjutab Martin Heidegger, tehes viite Kreeka imele. Millest Heidegger aga ei kirjuta, on põhimõtteline erinevus kahe mõiste, klassika ja klassitsismi vahel. Ja veelgi enam, kahe klassitsismi käsitluse enda vahel. Kui neist esimene, Cimabuest ja Giottost alguse saanud taassünd, on leidnud läbi kogu uusaja toitu oma minast, ammutanud vett kaevu sügavamast osast, siis teine kokkulepetest ja diskursusest. Kui esimese puhul valitseb Winckelmanni taevani tõstetud vabadus – loomingu vältimatu eeltingimus –, siis teine on seotud pigem konventsiooni ja diskursuse jõuga.

Kui esimese puhul ei eksisteeri ühtegi suuremat tōde väljaspool inimese enda loomust, siis teine on seotud pideva vajadusega jätta endast jälgi väljaspool sisyphoslikult rasket tööd olla inimene, apelleeritakse ühiskonna eetikale ja normidele, mis on tuletatud küll inimestevahelisest kokkulepest (ühiskondlikust lepingust), kuid juhatab sellest ikka ja alati väljapoole. Juhatab sinna, kus otsuseid teevad rahvamassid ja revolutsioonilised tribunaliid, kus teatrihooneid kavandatakse hiiglaslike tsirkustena ja elamise aluseks on Chau soolakavandustes kehtestatud diktaat. See on rubriik, kuhu alla mahub nii Suure Prantsuse revolutsiooni arhitektuur kui *reine Rasse* ja *massovoje gulanije* tarvis ehitatud kulissid. Visuaalne tōde on võetud verbaalse tōe ja kujund sõna teenistusse. Otsides vastet selle teise

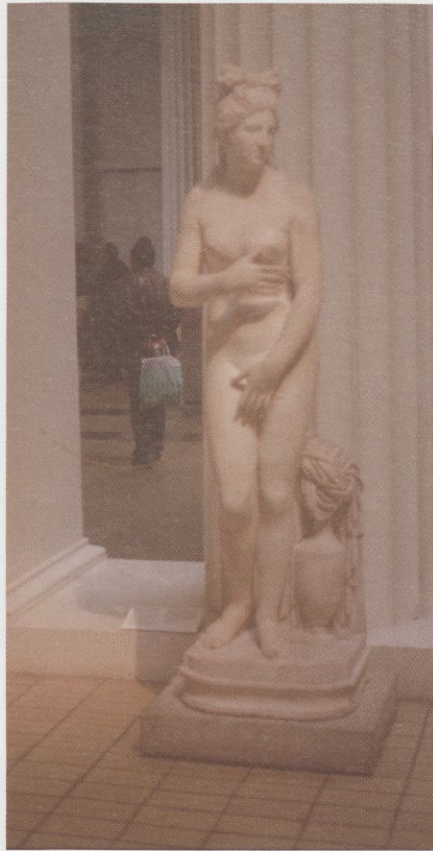
klassitsismi autentsusele, ei ole mõõdupuuks mitte meie silm, vaid pigem kõrv ja ühiskonnas kokku lepitud väärtuste kahurituli. Kui klassika on revolutsioon kujude (ikoonide) maailmas, siis klassitsism tähistab revolutsiooni verbaalsete tekstide, loosungite, kõige selle kaudu, mis on küll seotud klassika vormiga, kuid seab oma eesmärgid ja tõe olemusliku kriteeriumi väljapoole visuaalset kujundit.

Klassitsismist kõneldes kõneleme kahest vastandlikust jõust: minevikus lavale astunud ja olevikus elavast, naudingutele ja inimlikele rõõmudele avatud Ateenast ja minevikku tulevikku rekonstrueerimiseks kasutatavast Jeruusalemmast; polüteistlikust Olümpose jumalate paraadist ja monoteistlikust valitsevast jõust. Et neid kahte diametraalselt erinevat alget kokku siduda, läks vaja Rooma leegionite jõudu, Nerot ja tema hiiglaslikke etendusi, kuldkalasid Domus Aurea aedadesse kaevatud tiigis. Euroopa tõe formuleerimiseks läks vaja Roomat. Sellest kaugenedes jääb iga rahvas paratamatult üksi, millele omamoodi viitab ju kogu Bismarcki-järgne Euroopa rahvaste ajalugu.

Ülalöeldus avaneb klassitsismi traagiline tähendus. Ühiskondliku kokkuleppena üritab ta mineviku varjud siduda tulevikku igatsusega, mis ebaõnnestub paratamatult – ja tardub siis soolasambana küsivuseks. Klassitsismi jõud on ühtaegu tema jõuetus, võimetus ja ahastav appihüüe lahendada probleeme, mis on antud lahendada üksnes jumalale või siis äärmisel juhul tema alandlikule teenrile maa peal – geeniusse siirale usule. Klassitsism püstitab eesmärgi, hõikab välja teesi, ehmatas sellest ise ega suuda mõtet lõpuni mõtelda. Retoorikakoolist kõnelemata. Seepärast ja just seepärast on klassitsism paljudele argiselt igav. Klassitsismi mõistmiseks tuleb tulla alla kunsti kõrgelt pjedestaalilt ja võtta lisaks kreeklastelt päritud egoismile abiks kristlik altruism – armastus inimese vastu – ükskõik kui suure antikristusena ta meile ei ilmuks, ning andestada meie oma loomuse abitu saamatus.

### Kaks Aphroditet

“Parema meelega vaatleksin ma tema



Doidalsase Aphrodite, leitud Hadrianuse villast Tivolis 1914. aastal. Rooma Linna Muuseum Palazzo Massimo alle Terme.

armast jalutuskäiku ja veetlevat palet, kui jälgiksin Lüüdia ratsaväe rünnakuid ja turvistes sõjameeste võitlushoogu,” kirjutas Sappho. Maailma ajalukku on jäänud püsima legend, mille toob ära Herodotos oma “Historia” I köites, jutustades loo Lüüdia kuningast Candaulusest ja tema imekauni kehaga naisest, keda oma inimliku edevuse orjuses vaevelnud isand pakkus naise buduaaris hommikutualeti aegu piilumiseks oma parimale sõbrale Gygesele. Ei ole ehk tähtis, millega lõppes sõprade siivutu vestlus, pigem on meie teema seisukohalt oluline naisekeha veetlev sarm, mida imetledes tuleb inimene riietada lahti. Astudes Ateenas 4. sajandil kohtu ette, ei tarvitsenud Phrynel, Praxitelese armastatul, teha midagi muud kui paljastada üks oma raidkivina vaeivatest rindadest. Ilu on tõe kriteerium, naise erootiline kutse läbibistab meid Kenneth Clarke’i tsiteerides tremolona kuuvalgel ööl.

Aphrodite tempel oli tuletornide kõrval esimesi maamärke, mis juhatas merelt tulija sadamasse. Hetäärid austasid nii oma elukutset kui ka kaugeltoju jõudnud kangelasi. Hedonistlik armastusejanu ja ekshibitsionistlik rõõm kehast andis võimaluse jumalannat kutsuda kümne hellitusnimega. Aphrodite Ambologera aitas peletada kaugemale vanadust, Epistrophia väristas südant, Psithyros sosistas salaja kõrva. Aphrodite Charidotes – neist kõige tuntum ja armastatum – valmistas rõõmu. Imekauni kükitava Aphrodite kujuga *palazzo* Massimo alle Terme kogudes Roomas kohtumisel meenub üks intrigeerivamaid lugusid, mida kunstiajalugu oma algusaegadest saadik tunneb, Kaaria Knidose linna ja Väike-Aasia ranniku Kosi saare elanike dialog.

Uut Aphrodite templit kavandades otsustati sinna Praxiteleselt tellida kaks jumalanna kuju. Oma armastatu hetäär Phryne järgi voolis kujur Ateenas kaks naisekuju: ühe rõivais, nagu see iidsetest aegadest tavaks, ja teise ihualasti. Kosi elanikud valisid “kurguni kinni nõõritud”, läbiproovitud ja tuhandeid kordi heaks kiidetud lahenduse, jättes end lahtiriietanu tõe ja elavale fantaasiamängule kutsuva ilu kui liiga hädaohtliku kõrvale. Nii valisid saareelanikud konventsiooni – Isesest ja Astartest, Demeterist ja Persephonest lähtuva traditsiooni, jättes revolutsioonilise tõe Lüüdia uue linna Knidose preestritele. Ja ei ole kunagi kord otsuse langetanud inimeste süü, et täna ei räägi maailm mitte Kosi, vaid Knidose Aphroditest, selle järel Milo Venusest, ahvatlevast naisekujust, keda iga mees ja ehk ka naine peab oma salaunistuste igatsuslikuks sadamaks. Lõppkokkuvõttes ei tahtnud ju saareelanikud midagi muud kui head ja püsisivat tõe.

Kuivõrd on konventsioon osa loomingust, on muidugi iseküsimus, mis ei leia siinkohal ruumi adekvaatseks vastuseks. Sedapuhku kõnelen ma revolutsioonist, kusjuures ei pea silmas mitte suuri ühiskondlikke muutusi, vaid nende toitvat kirge, seda, mis Nigel Spivey järgi ei leia aset mitte väljas, vaid meie sees, mis muudab ja loob, kutsub pigem kaasa oma tavatu hulluse ja kire tormleva leegiga kui mõistuse suunatud

internatsionaalse institutsionaalsusega. Sellega siis, millega klassitsismi heeroldid on üritanud olla üle tema prohvetitest. Üksik on alati erutavam kui tildine, individuaalne geenius (mida kreeklased tundsid sõna all *idiotes*) ahvatlevam kui tsivilisatsiooni läbiproovitud märgid, alternatiivne tugevam *main stream*'i mõõdetud tarkusest.

On ju alasti tõde alati kaunim, huvitavam, võimalusterohkem kui ükskõik millisesse kostüümi riietatud vale, maneristlik mäng topeltväärtustega, tõe arrogantselt barbaarne või siis mesikeelselt siivutu murdmine kusagil salongi varjatud alkoovides ning suletud uste taga. Kõike seda teadsid nii kreeklased kui 20. sajandi modernismiajastu loojad. Lõppude lõpuks ei erista Selinunte ja Segesta templite ja teatrite ehitajaid Le Corbusier valguse ja varju mängust, mida arhitekt korduvalt imetles päikese tõusu ja laskumise aegu Ateena Akropolisel jalamil, mitte idee ja kunstiline sõnum, vaid *techne*, meie ajastu prohveti oskus kasutada oma eesmärkide saavutamiseks terast, betooni ja klaasi.

### Kaks Eestit

Elame modernismijärgsel ajastul. Harva, kui klassitsism jätab üksikisiku alasti. Kui, siis hetk enne ahjuajamist. Mäletan, et minu lapsepõlve aegu 1950. aastate keskpaiku valmis Viljandis spordihoone, fassaadil kaks võitja figuuri, mõlemad paljad. Ilmselt oli tegemist minu noorusaegade ühe esimese erootilise elamusega. Kohmakaga, aga ometi tõesega. Millegi sellisega, mis jälitab mind fantaasiates tänaseni. Kommunismi ajastul sündinuna loen end tõe otsijate ridadesse, pidades end inimeseks, kes ei taha leppida pooliku tõe ja millegi suurema varju või kahvatu imitatsiooniga. Kui tõde, siis palun mulle lõplikku. Kui vale, siis olgu läbipaistev ja selgesti äratuntav. Pean teile tunnistama, et kui raidkujud VSÜ Jõud fassaadil välja arvata, siis mulle totalitaarne arhitektuur ja kunst ei meeldi. Kandku see siis Suure Prantsuse revolutsiooni või Vene Verise pühapäeva maatriksit.

Parem on olla alasti. Elada – olgu siis mõttes ja provokatiivselt läbi rõõmu, mida oleme aastatuhandeid kogunud, olgu tegemist setu rahvalaulu riimide või



Suplejad Sitsiilias Rooma villas Piazza Armerinas.

suitsusaunaga, kus oleme end tammelehtede ja kadakase vihaga põlv põlve järel nuhelnud. Sauna ei tohtinud kunagi minna üksi. Enne käis ära pererahvas ja siis muud pudulohused. Oma ürgselt iseloomult ei olegi ehk me nii rumalad või äraspidised. Eestlase ürgkodu, vaiehituse samm ja konstruktsioon vastab oma olemuselt nii Vitruviuse ordeerõpetuse kui jesuiidist kunstiteoreetiku Marc Antoine Laugier' nõuetele. *Kai panton pros panta* – üks kehaosa on mõõdusuhtes teisega –, on ka parasvõõtmis sirgunud põlisrahva põline õigus ja ilumeele vaieldamatu alus. Tõe ja vale äratundmise puu ei kasva mitte ainult kirikus, vaid pihlakana koduõues. Kahe kauni naise – Eva ja Maria kuju ilmub meile nii Ristikivi kui Tammsaaret lugedes. Et viinamari maitseb tammistes vaatides paremini, ei ole ehk meie süü. Keegi pidi ju asuma positsioonidele, kui jää sulas ja maa sai rõõmustada kätte võidetud vabadusest. Ja luua ise.

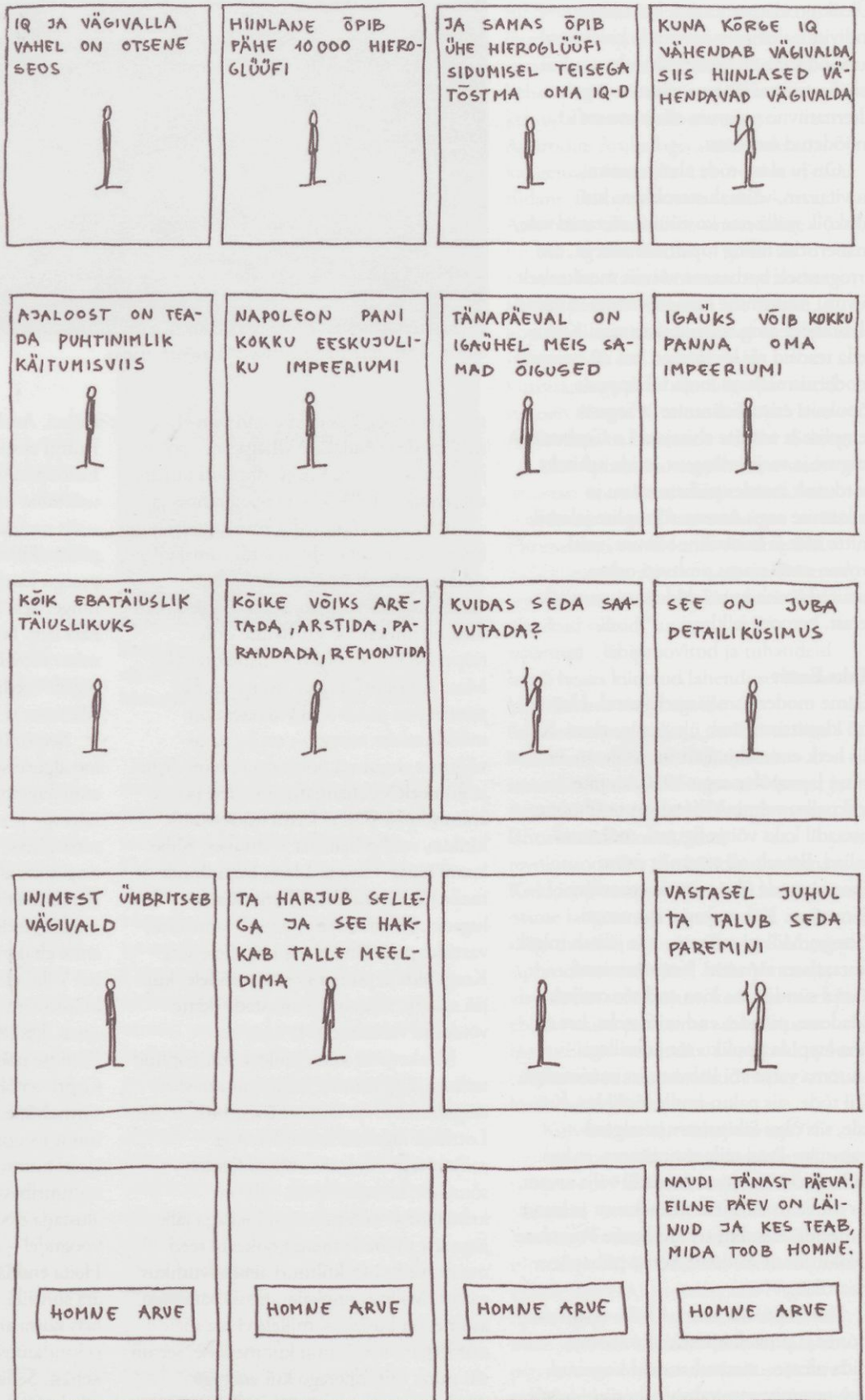
Maaker on kera, millesse kätteõpitud tarkuse järgi usume. Kera, mis koosneb ringidest: bio- ja semiosfäärist Juri Lotmani lugedes, tuhandetest ja miljonitest erinevatest tähendustest, sõnadest, lausekatketest, mis on kristallidena ladestunud nii ikka ja jälle jõgedest merre ja merest ookeani teed otsiva vee kui ka kultuuri alateadvuslikus mälus. Millises ringkäigu faasis parasjagu asume, on küsimus, millele ei saa meie eest vastata keegi muu kui meie ise, see on siis mina (nii superego kui *alter ego* tähenduses), kes ma otsustan Johann

Köleri, Amandus Adamsoni või siis Kumu ekspositsiooni üle. Kui soovite Euroopat, siis palun. Elame minevikus ja unistame tulevikust. Kui millestki puudu – siis on see ehk olevik, see, mis päikesekiirena piilub kevaditi – just praegu kardinat vahelt, valgustab toa ja hinge. Sest kogeda kõike, mis juba olnud, käia läbi kogu korduste tee, ei tähenda mitte niivõrd lootusetut imitatsiooni, vaid pigem meditatsiooni, mõtiskelu asjade väärtuste ja nende kasulikkuse üle.

Seepärast tahan lõpetuseks tulla tagasi loo algusesse. Sihile jõudmiseks ei pea enne lugema kõike, mida talletatud suurte rahvaste ja suurte impeeriumide sotsiaalsesse mälusse. Tee Rooma ei pea tingimata algama Peterburist või Berliinist; täna on võimalik koidikul teele asudes jõuda Olümpose mäe jalamile enne ehakuma. Edasi tuleb minna juba ise! Valida kas klassika ja klassitsismi või klassitsismi ja klassitsismi vahel, teha otsus, kas jäädagi lugema Vitruviuse ja Pliniuse poolt, või siis – sooritada kusagil Capri saarel Tiberiuse villa kaljusel rünnak surmahüpe. Valida traditsiooni ja innovatsiooni vahel: kas nautida suplust alasti nümfidega Rooma keisrite rajatud kultuuribasseinis või siis vastupidi, alustada eksirännakut Vahemere soojadel voogudel – delfiini seljas ja härja turjal. Heita end lahti esimesest Eestist, pääseda ära suitsiidi magusast ootusest. Ja alustada taas korra algusest – rahvariide triipudest ja kindamustrist, vihasaunast ja alasti kehast. Sellises Eestis – teises Eestis – tahaksin taas korra sündida.



# // Viimane lehekülg



Infotankistid ja Puhas Rõõm esitlevad:

# R.A.I.S.K.

Radikaalne **A**giteeriv **I**ntrigeeriv **S**otsiaalne **K**unst

## OSALEVAD:

Infotankistid

&

Piret Räni

Katrin Tees

Anu Vahtra

Maris Suits

Taavi Suits

Mart Viljus

Ivika Kivi

Sulo Kallas

Erki Kannus

&

Puhas Rõõm

Lähem teave:

[www.goodwin.ee/infotankistid](http://www.goodwin.ee/infotankistid)

R.A.I.S.K. tänab ammuseid abistajaid:



# Ajakirjas KUNST.EE

Näitus R.A.I.S.K. (Radikaalne Agiteeriv Intrigeeriv Sotsiaalne Kunst) läheb ökotemaatikale laiemalt, uuritakse ka liigtarbimist soodustavaid väärtushinnanguid ning tulevikustsenaariume. Vaimse keskkonna saastatus tekitab kunstnikele sama palju mõtlemisainest ning muret kui looduse reostamine.

Näituse eesmärgiks on tuua publiku silme ette ümbritseva sootsiumi keskkonnaolude kitsaskohad ning konsumeristliku maailmavaate ennastõgiv loomus. Iga inimese võimuses on muuta maailma eluiga pikemaks, võibolla küll väga vähe, aga siiski. Kui me kõik piirame tarbimist, hoiame loodust, jätame prahi metsa alla viskamata jne. jne. võib jääda ka meie lastelastele võimalus näha päikest ja jalutada metsas.

Pealkiri R.A.I.S.K. tuleneb sõnadest "raiskama" ja "raisku minema". Need terminid ühendavad sotsiaalsuse ja ökoloogilise maailmavaate, siin sisaldub nii loodusressurside raiskamine kui liigtarbimine, nii saastarohked väärtushinnangud kui hoolivuse nappusest raisku läinud elud.

Otseselt ökoloogilisele tähendusele lisandub mure raisatud (elu)aja pärast – inimesele on antud elada 60-90 aastat, see ei ole pikk aeg ja maailm on tulvil huvitavat. Ent kui paljut oma elu jooksul tehtud võib igatüki rahuldusega meenutada kui mõttekat ning vajalikku enese või teiste jaoks?

Meie eesmärk on levitada sotsiaalökoloogilist maailmavaadet. Me tahame "parandada maailma": panna vaatajad mõtlema ning pakkuda probleemidele lahendusi absurdi või lihtsalt naeru kaudu.

Meile ei meeldi saast ökosüsteemis ning veel vähem sallime me saasta inimeste peas. Oma töödega loodame vaatajate ajudes natuke "koristada" ehk aidata neil üles leida suurem praht – kahjulikud inim- ja loodusvaenulikud mõtted.

Meile ei meeldi, et paljudele inimestele on asjad tähtsamad kui sõbralik naeratus, sestap ei salli me reklaame, hullusid päevi ning suurkorporatsioonide võimutsemist. Püüame oma töödes vaatajaile meenutada, et inimlikkus ja hoolimine on omandiühendusest tähtsamad. Me püüame reklaamiminasina üle ilkudes tõmmata sellelt masinavärgilt katte, et võlusõnad "osta-osta-osta" kaotaksid jõu.

Me soovime, et kõigil inimestel oleks ühesugune stardiplatvorm. Et see, mida keegi võib elult tahta, ei sõltuks tema vanemate positsioonist, tema kätki ümber ringleva raha hulgest ja eriti mitte sellest, kas ta on poiss või tüdruk.

Exhibition R.A.I.S.K. (mock acronym for Radical, Agitating, Intriguing Social Art) encompasses the ecological concerns on a wider scale; values that predispose overconsumption and future scenarios are under scrutiny here. Contamination of the mental environment gives the artists as much food for thought as the pollution of nature. The name of the exhibition is a play of words that needs to be explained, though – the word "raisk" in Estonian means both "spoilage, waste" as well as "carriage, carcass", and is also a common "medium strength" expletive – not exactly a dirty word, but not one used in polite conversation.

The aim of the exhibition is to bring to public eye the deficiencies in the ambient social environment and the self-devouring nature of the consumerist world view. It is within the powers of every human being to elongate the potential age of the Earth; maybe not that much, but still somewhat. If we all limit consumption, preserve nature, refrain from throwing our garbage in the woods, etc, there might be a chance for our children's children to see the Sun and take a walk in the forest.

The name R.A.I.S.K. is derived mainly from the terms "to waste" and "to go to waste" that combine the social dimension in with the ecological world view – the concept encompasses both the waste of natural resources as well as overconsumption, both the overpolluted values as well as the lives gone to waste because of lack of caring.

In addition to the ecological meaning there is concern over wasted (life)time. An average person can manage around 60 to 90 years, if lucky; this is not a long time and the world is crammed with so many interesting things. But how much of what any of us have done during the span of our lives can we look back on with content as on something meaningful or needful for oneself or others?

Our aim is to spread care for life and living environment. We want to better the world by making the audience think and by offering solutions and a reason for a small laugh.

We don't like waste in the ecosystem; even less are we fond of the waste inside people's heads. Through our works we hope to manage a small "spring cleaning" in the minds of the audience, i.e. to help them find the bigger kind of garbage – harmful thoughts that are hostile towards humans and nature.

We are not happy with the fact that for a lot of people the possession of things is more important than a friendly smile. Thus we don't like commercials, "insane sales" and the supremacy of global corporations. In our works we are trying to remind our audience that humanity and caring are more important than the need for ownership.

We wish for all humans to have the same lift-off pad, so that what anyone may want from life would not depend on the position of their parents, the number of people crowding around their crib and especially not on whether they're a boy or a girl.



Infotankistid  
Berliinis



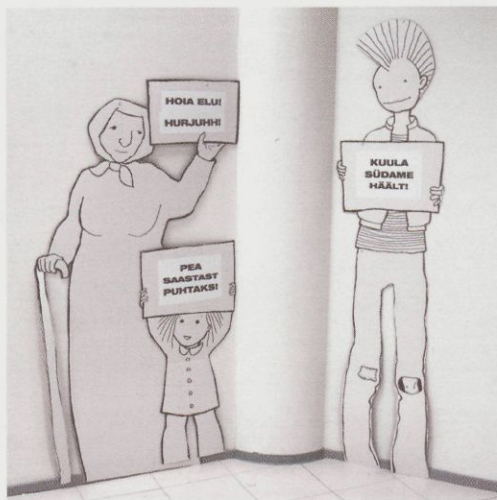
R.A.I.S.K. Ülemiste Keskuses. Mart Viljuse fotod.

The artistic formation of the self-proclaimed Infotankers ("tank-drivers for information") converged around Sheer Joy's "Revolution of Laughter" (exhibition at the Hobusepea gallery). Cooperation with Sheer Joy continued in the form of the skylarking exhibition of ecological art called "The Varicoloured Ball" (Gallery of Estonian University of Arts, later a travelling exhibition in schools). The following exhibition of social and ecological art, called R.A.I.S.K. (library of the University of Tartu, January 16th to February 13th, 2005; Ülemiste shopping mall, February 16th to March 15th, 2005) was initiated and organized mainly by the Infotankers.

The group of Infotankers consists of Piret Rääni (mostly known as an activist of Sheer Joy), Maris Suits and photographic artists Anu Vahtra, Katrin Tees and Reimo Võsa-Tangsoo. For the realization of later projects, a technological wizard Sulo Kallas and artist Taavi Suits, now departed, were also recruited. As friends and kindred spirits, Ivika Kivi, Mart Viljus, Merle and Erki Kannus, Kai Herkel, Henri van Noordenburg and the sing-and-play society of female artists, Sheer Joy, have participated in the exhibition projects initiated by the Infotankers.

The selection featured herein collocates some of the more intriguing works that fit better in the magazine; for a bigger assortment of the works displayed on exhibitions by the Infotankers and their friends, please visit the web pages at the addresses [www.goodwin.ee/infotankistid](http://www.goodwin.ee/infotankistid) and [www.majaseemned.ee](http://www.majaseemned.ee).

Infotankistide rühmitus sai alguse 2002. aasta suvel Puhta Rõõmu algatatud näituse "Naerev revolutsioon" (Hobusepea galerii) käigus. Koostöö Puhta Rõõmuga jätkus krutskilise ökokunstinäituse "Kirju pall" korraldamisega (EKA galerii, jätkus rändnäitusena koolides). Sotsiaal- ja ökokunsti näitus "R.A.I.S.K." (Tartu ülikooli raamatukogu 16.01–13.02.2005, Tallinna Ülemiste kaubanduskeskus 16.02.–15.03.2005) sai ellu kutsunud eeskätt Infotankistide eestvedamisel.



Infotankistide koosseisu kuuluvad **Piret Rääni** (enim tuntud Puhta Rõõmu aktivistina), **Maris Suits** ning fotokunstnikud **Anu Vahtra**, **Katrin Tees** ja **Reimo Võsa-Tangsoo**. Viimaste projektide teostamisel on kaasa löönud tehnikaguru **Sulo Kallas** ja hiljuti meie seast lahkunud **Taavi Suits**. Sõprade ja mõttekaaslastena on Infotankistide algatatud näitustel oma töödega osalenud **Ivika Kivi**, **Mart Viljus**, **Merle** ja **Erki Kannus**,

**Kai Herkel**, **Henri van Noordenburg** ning **Naiskunstnike laulu- ja mänguselts Puhas Rõõm**.

Siinsesse kogumisse on koondatud valik huvitavamaid ja ajakirja paremini mahutatavaid töid, suuremat valikut Infotankistide ja sõprade näitustel esitatust saate vaadata veebileheltel

[www.goodwin.ee/infotankistid](http://www.goodwin.ee/infotankistid) ja [www.majaseemned.ee](http://www.majaseemned.ee).





Infotankistide hiiglaslik fotoinstallatsioon **“Welcome to the Earth!”** näitab võimalikku tulevikustsenaariumi: kogu maa on muutunud prügimäeks, prahimaardla laiub kõikjal silmapiiri taha. Prügimäe iluvaadet kandva fototapeedi ees ent seisavad turistid, kelle ülesandeks on meenutada näitusekülalistajale, et ta elab sellel planeedil, mitte pole siia korraks uudistama sattunud.

Kas tegemist on postapokalüptilise turismikampaaniaga, mille käigus võrtsivilisatsioonide esindajaile õperatakse ületarbimise tagajärjel tekkinud ülemaailmse prügimäe näitel säästlikke eluviise? Või on kunstnikud sarkastilised selle üle, et inimesed on võimelised looduskauinitesse kohtadesse üüratus koguses prahti kaasa võtma ja puistama seda siis ahhetama võtvasse maastikesse hoolikalt laiali? Natuke mõlemat.

Näituse **“R.A.I.S.K.”** avamisel oli kunstipublikul võimalus end selle installatsiooni taustal pildistada lasta, et mõelda pärast fotot vaadates iseenda ökoloogilise jalajälje suurusele ning kas või aasta jooksul tema enda tekitatud prügi kogusele.



“Welcome to Earth”, the huge photo-installation by Infotankers, shows a possible future scenario — the whole world has turned into a dumping ground; one can see nothing but junkscape, all the way to the horizon. In front of the photographic wallpaper with a pretty view of the garbage dump stand the Tourists, whose task is to remind the exhibition-goers that they are living on this very planet, not just visiting briefly for sightseeing. Is this a post-apocalyptic tourism campaign, whereby a global garbage dump resulting from overconsumption is used as an example for teaching visitors from alien civilizations about the importance of maintaining their environments? Or are the artists ironizing about people’s ability to haul huge amounts of refuse along for their egresses into natural environments, only to have it evenly and deliberately distributed over the breathtaking scenery? Maybe a little bit of both. At the opening event of the exhibition, visitors could have their photos taken in front of the installation, so that later, when viewing the photo, they could ponder the size of their personal ecological footprint and maybe perceive the amount of garbage yearly generated by themselves.

only to have it evenly and deliberately distributed over the breathtaking scenery? Maybe a little bit of both. At the opening event of the exhibition, visitors could have their photos taken in front of the installation, so that later, when viewing the photo, they could ponder the size of their personal ecological footprint and maybe perceive the amount of garbage yearly generated by themselves.



“The Life Of Animals” by Mart Viljus gives ample room for semiotic analysis. The picture-language of these manipulated photographs contain parallels with the paradise pictures from “The Watchtower”, where all the animals and men are singing and dancing together in a friendly manner. With the help of media used as a real document, i.e. presented as a photo, the forced association of the animals screams out in especially sharp notes. Predators are placed side by side with rodents, which goes against logic, and the viewer doesn’t know anymore whether to fear an attack rather from the rabbit than from the wolf. At the same time, it is a bizarre and appalling apocalyptic nature park, where human hand has arranged the animals in “proper” positions, in order to see them whenever it strikes a fancy, in just the way one likes them.

Mart Viljuse “**Loomade elu**” annab rohkesti võimalusi semiootiliseks analüüsiks. Fotomontaažide pildikeeles on parallelele Vahitorni paraüüsilpiltidega, kus kõik loomad ja inimesed sõbralikult koos tantsivad-laulavad. Reaalse dokumendina kasutatava meedia abil, s.t fotona esitatult, paistab pildil tegutsevate loomade vägivaldne kooslus eriti teravalt silma. Külg külje kõrvale on asetatud kiskjad ja närilised; see on loogikavastane ja vaataja ei tea enam, kas ta peaks rünnakut kartma pigem jänesele või hundilt.

Samas on see ka kummaline ja õõvastav apokaltüütiline looduspark, kus inimkäsi on asetanud loomad õigesse asendisse, et neid näha just siis, kui tuju tuleb, ja just nii, nagu talle meeldib.

Kahtlemata on kõige populaarsemaks vormiks ka sel aastal ümardatud nurkadega kuup või tahukas.

This year's most popular forms are undoubtedly still cubes or cuboids with curved corners.



Graatsilist tulemust on lihtne saavutada, kui rõhutada kergete, õhuliste materjalide omadusi.

When emphasizing the qualities of light, airy materials, it is easy to achieve graceful result.

Sellest raamatust leiame mitmeid kasulikke näpunäiteid oma ümbruse moodsaks kujundamiseks. Kindlasti veendute juba alguses, et nimeratud valdkonnas on piiramatult võimalusi. Põnevust lisavad uued materjalid, mille hulk järjest kasvab ja mille hulgest on üha raskem valida. Siinkohal soovime pöörata tähelepanu kasutustähtsajale ehk sellele, kui kaua toode säilib (näiteks plastikaatkoti lagundamine võtab looduskeskkonnal aega viissada aastat), samuti materjalide harmooniale. Julged ja loomingulised lahendused lisavad isikupära. Käesolevas raamatus on kasutatud feng shui, värviteraapia- ning moelaseid soovitusi. Tekstiosa on pärit vastavatest käsiraamatutest, värviuuringutest ja moeajakirjadest.

Katrin Teesi **“Risustaja käsiraamat edasijõudnutele”** (2004) koosneb dokumentaalfotodest, mis on pildistatud päiksepaistelise ilmaga Eesti suvises looduses. Kuna kohaliku ilmastiku eripäraks peetakse tavaliselt pilvist sompus ilma, on fotode rõõmsameelsus isegi ootamatu. Silmakirjalikku heatujulisust võimendavad ka tarbimisparadiisi rämpsude erksad värvid. Kunstnik on hoidunud igasugusest lavastamisest ning formaalsete teetilisest sekkumisest. Ka tekstid on n-ö dokumentaalsed, kokku pandud *copy-paste*-printsüübil ja sobitatud neid tagantjärele fotodega.

Heie Treier

(Väljavõte *Ars Baltica* kataloogist)

From this book you will find several useful tips and tricks, how to design modernly your surroundings. Surely you will discover right from the very beginning, that this area offers unlimited possibilities. Excitement are adding new interesting materials, which range is today rapidly growing and from where choosing has become more difficult than ever. Here I would recommend to pay attention to the date of exploitation, or in other words, how long is the result expected to last (for instance, it takes five hundred years to destruct one plastic bag in natural environment) and the harmony of materials. Bold and creative attitude adds individuality. The present book uses by its recommendations Feng Shui, colour therapy and fashion. The text part originates from theme books, colour researches and fashion magazines.

Katrin Tees's **Handbook of Creative Littering, Advanced Level** consists of photographs that have been taken on sunny summer days in Estonia's wilderness. Since the local weather is generally cloudy, the cheeriness of the photos is surprising. This hypocritical cheerfulness is also magnified by the bright colors of the consumer paradise's garbage. The artist has refrained from any kind of staging or formal aesthetic interventions. The texts are also put together following the principle of copy-paste and then matched up with the photographs.

Heie Treier (Except from *Ars Baltica* catalogue)

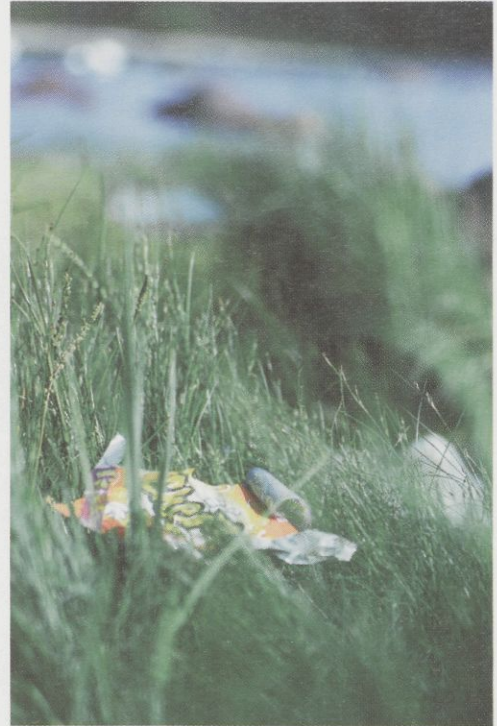
7



Tagsihoidlikkus on elegantse lõppviimistuse võti.

Modesty is the key of an elegant finishing.

35



Oranžid toonid mõjuvad positiivselt ja söögiisu tõstavad.

Orange tones affect one positively and increase the appetite.

85

Feng Shui seisukohalt tekitab kõik sirge probleeme, kõik ringikujuline seevastu toob õnne.

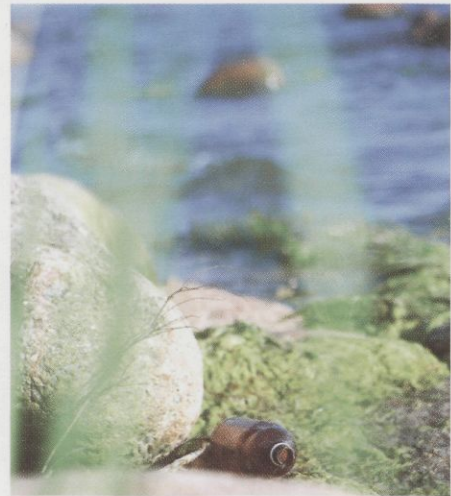
According to Feng Shui, everything linear brings problems, as opposed to everything circular bringing happiness.



64

Tume värvitoon on nägemissüsteemile ja selle kaudu ka närvisüsteemile soodus. See ei tekiti tugevat kiirgust ega häirivat järekontrasti - toime on tagsihoidlik.

Dark colours are in favour of the visual system and therefore beneficial to the nervous system. Since they do not create a strong radiance, the effect is reserved.







Esmakordselt näitas Puhas Rõõm “maarasedaina” rahva hulka ilmudes oma muret maailma tuleviku pärast 2002. aasta Palamuse maakunstimfestivalil “Maaparandus” (vt kunst.ee 2002, nr 4, lk 53).

Naised publiku hulgast heldisid. Üks tulevane ema arvas, et last eneses kandes ongi samasugune tunne, nagu me seda visuaalselt väljendasime – nagu kannaks eneses tükikest kosmost. Ise pidasime silmas eeskätt inimese ja maakera tihedat suhet: kuna inimene ei saa elada ilma maakerata, peaks ta suhtuma oma elukeskkonda sama hoolsalt ja armastavalt kui oma lastesse. Kaasaja inimesed on harjunud pidama maailma suureks ja häirimatuks elutuks kamakaks. On aeg taas luua Maaga hoolivad perekondlikud sidemed, tuua tähelepanu keskmesse võimalus keskkonna saastamisele piir panna. On aeg hoida Maad nagu oma last ja armastusega seada tema vajadused enda omadest kõrgemale.

Performansi oleme hiljem esitanud ka Stockholmi “Art Fair”i raames 2004 veebruaris, Rohelise Kogukonna korraldatud rahumiitingul Toompeal 20. märtsil 2004, Varssavi linnas ning Zacheta galeriis näituse “Boys and Girls” lõpuseminaril 3. aprillil 2004. Veel on meid maakerakõhtseteks kostümeerunuina võidud näha “Prüghundi” kampaania raames Tallinna Selverites ning ökokunstinäituste avamistel.

**Puhas Rõõm on kurja ja tolerantsivaba maailma vastu. Puhas Rõõm on mammonakummardamise ja looduslike ressursside hävitamise vastu. Puhas Rõõm on sõdade ja valu vastu.**

**Puhas Rõõm on jätkusuutlike väärtushinnangute poolt. Puhas Rõõm on hoolimise ja ergutava naeru poolt. Puhas Rõõm on elu poolt.**



It was at the 2002 Palamuse land-art festival “Maaparandus” (“melioration”, also “improvement of the land”) that by appearing among the people as “Earth-pregnant”, Sheer Joy first demonstrated their concern over the Earth’s future. The women in the audience were deeply moved; one future mother claimed that carrying a child feels exactly like what the artists were trying to convey visually — like bearing a piece of the Cosmos. What the group themselves had wanted to stress was the strong connection between Man and Earth — since Man can not make it without Earth, we should love and cherish our environment the same way we do our own children. Modern people are used to seeing the Earth as a great, undisturbed clod of unliving matter. It is time to recreate nurturing family relations with Earth, to bring to the center of attention the possibility to stop the pollution. It is time to bear the Earth as one’s child and to lovingly place its needs above one’s own.

The performance was repeated in February, 2004 in the context of the Stockholm Art Fair, at the peace meeting organized by the Green Community in Toompea on March 20, 2004 and in the city of Warsaw and Gallery Zacheta at the final seminar of the exhibition “Boys and Girls” on April 3, 2004.

Sheer Joy is against the world of evil and intolerance. Sheer Joy opposes worship of money and eradication of natural resources. Sheer Joy stands against wars and pain. Sheer Joy is in favour of sustainable values. Sheer Joy holds with caring about things and stimulating laughter. Sheer Joy is for life.

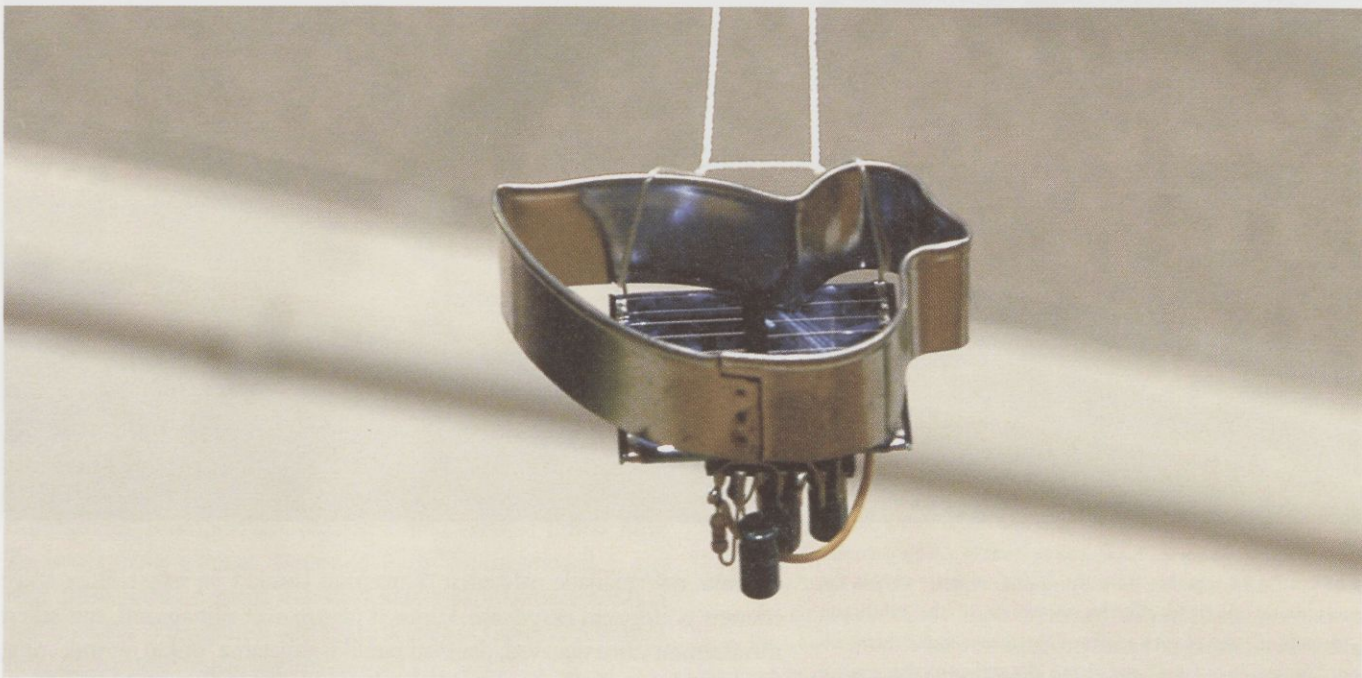
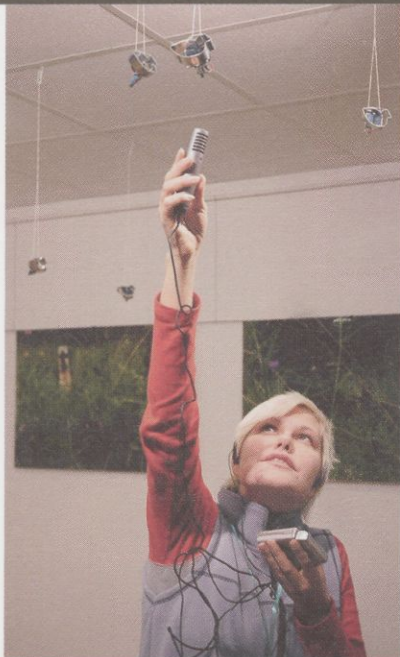


The coat sewn together from the “skins” of furry toys is the most pretentious and effective showpiece of the exhibition – dozens of pairs of eyes confronting viewers make them yell out “Awww, how cute!” and damn the artists to the seventh pit of hell. But at the same time, a message is brought home — seeing a coat made out of real animal skins, the same people will not be ooh-aahing or expressing schock caused by their anthropomorphic assumptions. Are our values lopsided when lifeless objects make us more compassionate than actual living animals?

Karvaste mänguasjade nahkadest õmmeldud kasukas on selle näituse kõige edevam ja efektssem eksponaat: kümned plastmassist silmapaardid, mis sellest rõivaesemest vastu vaatavad, panevad publiku ahhetama “oi-kui nunnu!” ning vanduma kunstnike kui perverside poole tuld ja tõrva. Ent päris kasukat nähes needsamad vaatajad ju ei ahheta ega nunnuta. Kas meie väärtushinnanguis on midagi valesti, et elutud asjad kutsuvad esile rohkem kaastunnet kui päris loomad?

Infotankistide mänguloomadest kasukas “Meie karvased sõbrad” kasutab ära meie võimet hingestada objekte (eriti suuresilmseid) ning loodab äratada lugupidamist ning hoolimist kõige elusa suhtes.

# IVIKA KIVI / SULO KALLAS



Ivika Kivi ja Sulo Kallase päikeseparareidel töötavad laululinnud võimaldavad kaht üsna vastandlikku tõlgendust. Ühelt poolt on see ettepanek valmistada tehisloodus. Lindude hääliksuste kaudu on tekitatud meditatiivne heliruum, mis tõesti meenutab kinnisilmi kuulates putukasuminaga küllastatud niitu. Mis tähendab, et sellises ruumis puhkamine võiks olla teraapiline ja rahustav, pealegi on sellist puhkeala lihtne pidada. Asendusloodusest on saanud toode – on see hea või halb? Teiselt poolt on teos lugupidamisavaldus päikesele, kes on täpselt samamoodi elustanud kogu keerulise evolutsiooniprotsessi meie koduplaneedil.

The installation "Surrogate To Natural Harmony" by Ivika Kivi and Sulo Kallas may make one contemplate possible visions of future. In one hand, this is a suggestion to produce artificial Nature. The sounds of the birds actually create a meditative soundscape that, when listened to with eyes closed, brings to mind a summer field filled with the buzz of insects, which means that resting in such a room might have a therapeutic and calming effect; at the same time such a rest area would be easy to maintain. Surrogate Nature has become a product – is this good or bad? On the other hand, the piece of art is an homage to Sun that has given life to the complex evolutionary processes on our home planet, in the same way that it's giving life to these robotic birds.



The true Estonian men, the so-called Ugri-Macho, can no longer be encountered in the nodal points of civilization, in the urbanized environment, among opinion leaders or within authority structures. They have been fended off into rural areas, where they congregate near local stores in order to bum about and drink strong beer. They are out of vogue. There is no place for them in the modern, new Estonia. Or at least it seems this way. In actuality, the Ugri-Macho have picked up a European outside form, acting most of the time very much like any other modern human being. We just don't see them — their disguise is perfect. They talk and act in a politically correct manner, following all the mores of the contemporary world. But still they dwell among us. From time to time some speak out in web forums, letting their instincts take over and conveying true Ugri-Macho notions. Occasionally they flock to well-hidden destinations in order to temporarily drop their collective camouflage.

A suggestion has formed to establish an Ugri-Macho natural preserve, where the most genuine of them could live lives that they prefer, with no obligation to play the roles of Europeans spoiled by modern amenities.

The photos, alas, are takings from an Ugri-Macho theme event, not portraits of actual representatives of this vanishing social breed.

Tsivilisatsiooni rüpes, urbaniseerunud keskkonnas, võimustruktuuri-des enam tõelisi eesti mehi ehk ugri-macho'sid ei näe. Nad on tõrjutud maakohtadesse, kus nad kanget õlu kurgust alla lastes poodide kõrval olesklevad. Nad ei ole enam moes. Tänapäevases Eestis pole neil kohta. Vähemalt niimoodi meile tundub. Tegelikult on ugri-macho'd võtnud enestele euroopaliku väliskuju, nad käituvad enamasti nagu iga teinegi tsiviliseeritud kaasaja inimene. Me lihtsalt ei näe neid, nende maskeering on täiuslik. Nad räägivad ja käituvad poliitiliselt korrektselt ning talitavad moodsa maailma reeglite kohaselt. Ent nad on meie seas. Aeg-ajalt võtavad nad sõna veebiportaalides ning lasevad instinktidel möllata, edastavad vaatajaile ehtsaid ugri-macho seisukohti. Vahetevahel sõidavad nad kambakesti varjatud paikadesse ning loobuvad mõneks ajaks maskeeringust.

Teen ettepaneku luua ugri-macho'de kaitseala, kus ehedamad nende seast saaksid elada omale meelepärast elu, olla nemad ise ega peaks teesklema tsivilisatsiooni hüvedest hellitatud eurooplasi.

Fotodel näeme kahjuks siiski ugri-macho-teemapidu, mitte selle väljasu-reva ühiskonnakihi tegelikkust.

**RESERVATION OF MEN, ESTONIA, 2004**

**MEESTE KAITSEALA, EESTI 2004**

Infotankistide fotopõhine pannoo “Ajaraisk” toob puust ja punasena vaataja silme ette kõik raisatud tunnid, mis “ühel tallinlasel” või “ühel eesti naisel” on



aasta jooksul kulunud ühiskondlikus transpordis liiklusummikuis passimisega, arvuti taga nürilt pasjansiladumisega või hoopiski televiisorist seebiseriaalide ahmimisega. Ja need numbrid on üürad. Graafiliselt fotosse töödeldud ajakadu saadavad dokumentaalkaardid “kuriteopaikadest”, hetkedest-tundidest, mil “lüüakse aega surnuks”. Elu on üürike ning juba raisatud aega tagasi ei saa. Veel räägib “Ajaraisk” võõrandumisest: pannoo viimane klots väidab, et üks tallinlane veedab aasta jooksul looduses vaid 20 tundi. Ent reklaame näeb ta tahtmatult 1465 tundi aastas – kokku on loetud nii tänaval kui ajalehtedes, nii raadios kui televisioonis pulbitsev kirju kuulutuste laaviin.

The photo-based mural “Waste Of Time” by the Infotankers painstakingly outlines to the viewers all the wasted hours that “a resident of Tallinn” or “an Estonian woman” has spent during a year, whether standing around in vehicles of public transportation, waiting in a traffic jam, playing solitaire in a computer-induced stupor or gorging down soap operas from television. And these numbers are staggering. The aim of the piece is to remind the viewers that life is short and one won’t get back the time once wasted. Also, “Waste Of Time” speaks of alienation – the last block in the mural claims that a resident of Tallinn spends only 20 hours a year in natural environment. But he or she is submerged in commercial content for 1465 hours a year – that embraces the whole multi-coloured barrage of advertisements seething in the streets as well as in newspapers, in radio as well as the television.

**1352 tundi aastas tegeleb üks kontoritöötaja arvutisklemisega.**

*An office worker spends 1352 hours a year lost in computer-induced trance.*

**447 tundi aastas tarbib üks teine Eesti nooruk mobiilside lisateenuseid.**

*Another Estonian youth spends 447 hours a year downloading entertainment contents via cell phone networks.*

**334 tundi aastas veedab üks Eesti mees oma autos liiklusummikuis passides.**

*An Estonian man spends 334 hours a year stuck in a traffic jam.*

**1216,7 tundi aastas suitsetab üks Eesti naine sigarette.**

*Another Estonian woman spends 1216,7 hours a year smoking cigarettes.*

**Kõigest 20 tundi aastas viibib üks tallinlane looduslikus keskkonnas.**

*A resident of Tallinn spends only 20 hours a year in a natural environment.*

**765 tundi aastas veedab üks teine Eesti naine ühis- transpordis.**

*Another Estonian woman spends 765 hours a year in public transport.*



Parallel to the discourse of the Infotankers “Welcome to the Earth!”, Piret Ráni’s triptych “The Alps” (again, the Estonian name is a play of words; “Albid”, seemingly a misspelling of the Alps, actually means “the fatuous, the inept, the silly”), wherein stone peaks covered in bird droppings have due to photographic editing acquired the dimensions of a chain of mountains. Again we are reminded of tourism booklets; again, at the moment of recognition, the word “waste” rings in the ears of the viewer, but this time the irony is aimed at the sense of beauty as well as facade-manipulation.

Piret Ráni triptühonis “Alpid” on kajakate väljaheidetega kaetud kivitipud väikese fotograafilise manipulatsiooni läbi omandanud mäeahelike mõõtmed. Taas (paralleelselt Infotankistide reostustemaatikast käsitleva installatsiooniga “Welcome to the Earth!”) meenuvad turismibuketid, taas kõlab vaataja kõrvades äratundmishetkel sõna “reostus”, ent kivi kukub hoopis ilumeele ja fassaadimanipulatsioonide kapsaaeda.

## ALBIB / THE ALPS

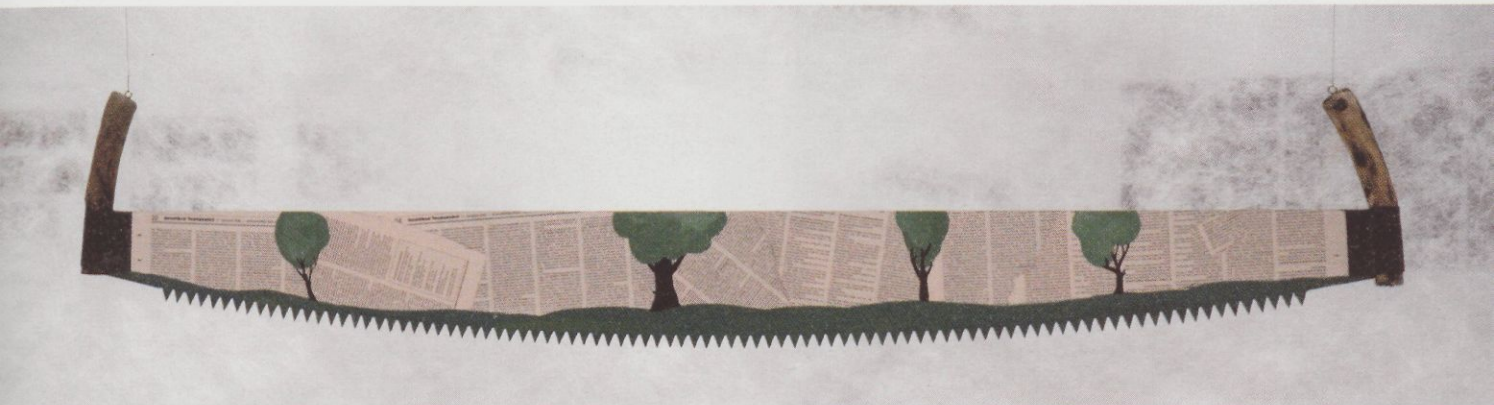
## ERKI KANNUS

Green is the colour of Estonia’s ancient woods, pink the colour of our daily business newspaper “Äripäev”. Which will prevail in everyday struggle for existence — green or pink?

Erki Kannus took a grandfather’s handheld saw, glued it over with pink business talk and drew trees on top — all in an attempt to make the viewer ponder over the balance between forests and financial dealings. What lies deeper in our hearts, the primal trees or monetary gain?

Rohelised on Eestimaa ürgsed metsad ja roosa on meie igapäevane Äripäev. Kumb jääb olelusvõitluses peale? Kas roosa või roheline?

Erki Kannus võttis vanaisa käsisaia, kleepis selle roosatava ärijutuga üle ja joonistas puud peale. Ikka selleks, et me saaksime ta kätetööd imetledes metsade ja äri omavahelisest tasakaalust mõelda. Kumb on meie südames sügavamal, kas iidset puud või finantstulu?



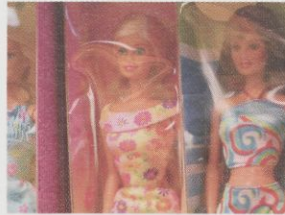
## ROOSA JA ROHELINE / PINK AND GREEN

## VALI-MIND.JEE

NIMI MARI  
SUGU N  
VANUS 21  
ELUKOHT TALLINN  
TELEFON KUI KÜSID SIIS ANNAN  
E-MAIL OLEMAS



MINA OLEN VASAKULT KOLMAS



SUVI 2003 TALLINNAS



MINA OEGA

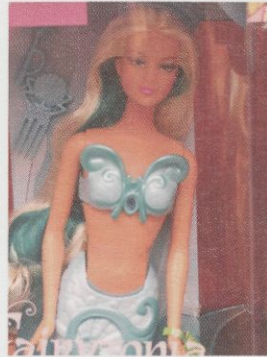


VASAKULT KIKU, MINA, SIRTSA, HEKS, LISKA, MERCA

Lisainfo  
ILUS TARK JA OSAV  
MIS VEEL TAHIT... HIRMUS HERBÜDANLIK OLEN KA... JA NÄRUPALL...  
MÄRGIKS, ET SÕBRAD PANID SELLE SIIR,  
ET MA MITTE ISE EI KIIDA END  
:

## VALI-MIND.JEE

NIMI: MERINEITSI  
SUGU N  
VANUS 18  
ELUKOHT PARNU  
TELEFON ROOSA  
E-MAIL -



SEE SIIS OLENGI MINA



SÕBRANTSIGA POES, MINA VASAKUL

Lisainfo  
OLEN BLONDIIN, KES ON HELEDA NAHALINE JA TUGEVA  
TEMPERAMENTSE ISELOOMUIGA VABA AEG MUL ENAMASTI  
PUUDUB, KUNA SEIKLEN RINGI KOIKJAL JA KOIGIGA!!!  
SELLINE LÕBUS PLIKA, VOT!!!  
KUI MA TEIE KIRJALE EI VASTA, SEE EI TÄHENDA SEDA,  
ET MA EI TAHAKS TEIEGA SUHELDA  
VAID ET MUL ON KIIRE JA KIRJU ON PALJU.  
MULLE MEELDIB MERI, SUVI, SOOJUS, KASSID,  
HEAD INIMESED, NÄEK, PÄIKE, KALLISTADA MEELDIB KA VOT.  
MULLE EI MEELI KURJUS, PIMEUS, KÜLMUS, VIHMA, NUTT,  
LOLLID INIMESED JA ÜLE KIGE VIKKAN MA  
LUBADUSTEST KÕRVALE HILIJAIID.

## VALI-MIND.JEE

NIMI Jõmm  
SUGU M  
VANUS 28  
ELUKOHT PEELINN  
TELEFON NOKIA 8810  
E-MAIL BRUNAMACHO



MINA OMA AUTOGA



SININE ESMASPÄEV



MINA



FÄRÄST PIDU



NO COMMENTS

Lisainfo  
185 CM PIKK  
105 KILO LIHA  
JAH SEE MA OLEN... MIS SIIN IKKA LOBISEDA... OLGEM REAALSUSES.  
HUVI ON, MIKS MITTE...

“Vali-mind.jee” on Katrin Teesi humoorikas kommentaar miljoni kasutajaga veebilehele rate.ee, kuhu inimesed ilma mingi ebaluseta iseendid müügiks ja hindamiseks välja panevad. Autor põimib Barbie'de ja ka *second-hand*-poe poolpiduste nukkude portreepilte rate.ee-st pärit infokildudega, mille abil portaalis endale tähelepanu tõmmata püütakse. Kogu tekstiline osa on võetud sõna-sõnalt ja koma-komalt rate.ee'st, pannes küsimuse alla enesele populaarsust lunivate noorte väärtushinnangud ja kirjaliku eneseväljendusoskuse.

“Pick-me.yeah” by Katrin Tees is a humorous commentary to the million-user-website rate.ee (Estonia only has a population of a million), where without a shadow of hesitation people display themselves as merchandise for others to rate. The composition encompasses authentic text from the web portal, found by the author and definitely not mirroring the supposed higher-than-average level of education of Estonians.



**“Pigistage mu reit,  
laske käia!”**



**“Muutsin oma  
rasva lihasteks.”**

Lustlik **“Punk.Fem.CollectioN”** on feministlike võtmepositsioonide ning plikakunstilike visuaalivõtetega žongleeriv popilik videokogum, mille 8 electropunk/tantsumuusika rütmis võnkuvat videopeatükki näitavad meile naerusuiselt soorollide halastamatut juurdetootmist meie ühiskonnas ning naeravad samas soorollid rohujuuretasandil välja. Osta endale uus pea ja õlad! Osta endale uus mina ise! Päästke maailm türapeade käest! Videolõigus “Mida sa hing veel ihkad!” irvitatakse ilustandardit propageerimise tehnikate üle: ajakirjast Sinu Tervis pärit toidulisandite abil kõhnunud naiste ekstaatiliselt avaldused on pandud meesmodellide suhu, nii et nende absurdus teravalt silma riivab ja kõrva löikab.

“Punk.Fem.CollectioN” valmis videofestivaliks INPORT 2003 ning esitati täiustatud kujul Varssavis Zacheta galeriis näitusel “Boys and Girls” 16.02.–04.04.04. Täispikal kujul esitus videoepopöa veel Piret Räni personaalnäitusel “Punk.Fem.” aprillis 2004 Y-galeriis Tartus. Üksikuid peatükke “Punk.Fem.CollectioN’ist” on olnud võimalik näha EKLi aastanäitusel “Mina ja teine” ning “Fantastiline realism”, mõlemad näitused toimusid Kunstihoones 2003. aasta esimeses kvartalis.

The merry Punk.Fem.CollectioN is an assemblage of poplike video pieces, juggling feminist key positions and girlish visuals, the eight chapters of which, fluctuating to the beat of electropunk and dance music, smilingly demonstrate the ruthless reproduction of gender roles in the contemporary society, at the same time ridiculing the very same gender roles on grassroots level. “Buy a new head and shoulders! Buy a new self!” one of the videos shouts while taking a critical

look at the mindless imitation of the American lifestyle. “Save the world from dickheads!” yells another in a gleeful anti-war frenzy, mocking militarism by the use of phallic parallels. In the feature entitled “What more could one possibly want?” the techniques of beauty standard propagation are targeted by, taking from a health magazine the ecstatic utterances of women slimmed down with the help of food supplicants and putting them in the mouths of male models, thus pointedly stressing the inherent absurdity of such means.





IGA KÖRD KUI ME VANAEMA JUURES LÖUNAL KÄIME, LUBAB ISA TALLE UUE PANNIALUSE OSTA.



KÕIKUV LAUD AJAB ISA MARRU.



ONU VANDUS KÕVA HÄÄLEGA, KUI AVASTAS, ET WC-PABER OLİ OTSA SAANUD.

“Mänguloomade väärkohtlemine” võrdsustab mänguloomad kõige elavaga meie ümber – vaata enne tegutsemist, ega sa kellelegi haiget ei tee. See on lapse jutustatud lihtne lugu, kuidas ühes peres kasutati mänguloomi igaks elujuhtumiks, küll pajalappidena, küll nõelapadjana. Samas on hingestatud objekt ja elusa subjekti erinevus just laste jaoks väiksem kui täiskasvanutel. Ei saa õppida elu hindama, kui elusaga võrdsustatud tegelased maailmapildi konstrueerimise ajal mutta trambitakse.

Ühes Tallinna kaltsukas on pehme kilpkonn alatul kombel kaelast ja tillist traatvõrgu külge kinni tõmmatud. Ikka parema eksponeerimise huvides. Sealt said mõtted alguse.

Kas peaks haletsema ja nunnutama elutut eset, mille ainus funktsioon on olla pehme ja armas?

On omal moel naljakaski, kuidas inimestele läheb märksa rohkem korda liivakastis vedelev vettiv kaiskaru kui näiteks lõputult õnnetu moega kiisu, kes kõnnib linna prügikastide ümber. Rääkimata nendest inimestest, keda te sealsamast leiaste.

Kui Teil “Mänguloomade väärkohtlemise” pildiseeriat vaadates meel haledaks läheb ning kerkib toores raev pahade inimeste vastu, siis mõelge hetkeks, kas ei kuluks teie kaastundlik meel ja vastupandamatu sekkumistahe hädasti ära mõnes teises kohas. Ja väärtushinnangud vaadake ka korraks üle.

Kindlasti leiaste aga “targu kodus talita” laadis nõuandeid, kuidas oma ümber leiduvate esemete funktsionaalsust suurendada.



RATTAGA KĪMADES ON HEA, KUI ON SOOJAD KĪNDAD.



EMA KASUTAB KÖÖGIS IKKA KÄEPÄRASEID ASJU.



ÕDE LUGES STIINAST, ET VANNIVAHT JA HIIRED ON SEKSIKAD.

In a second hand clothes store in Tallinn, a soft toy turtle was mercilessly hung up by its neck and genitals — in the name of better exposure, naturally. That's where the idea took root.

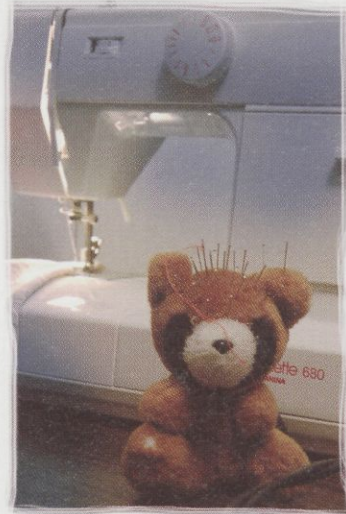
Is it commendatory to pity and dote on a lifeless object, the sole purpose of which is to be soft and cuddly?

In a way it is rather funny how people appear to care more about a rain-drenched teddy bear abandoned in a sandbox than about the countless unhappy-looking kittens scouring the city's dumpsters. Not to mention the people one can find acting in similar manner.

If, while looking at the series of photographs titled "Abuse of Toy Animals", you feel sympathy to the helpless toys and rage at the horrible people who did this to them, try to think for a second, if your compassion and will to interfere might not be put to better use somewhere else. And, please, quickly try to review your value judgements.

On another hand, you will find here many pieces of advice of the Martha Stewart variety on how to increase the functionality of the objects surrounding you.

"Abuse of Toy Animals" equalizes toys with everything around us that is alive — as if to say that before doing anything at all, one should make sure it hurts nobody. It is a simple story, narrated by a child, of a family that utilize toy animals in all walks of their everyday life, including, but not limited to, kettleholders and pincushions. Yet at the same time, compared to adults, it is indeed the children for whom the distinction between an "animated" object and a living subject is less apparent. One cannot learn to value life if, during the time of the construction of one's world view, characters equalized with the living are trodden in the mire.



MIKS PEAKSKI NÕELAPADI OLEMA NAGU PADI?



ÕPETAJA RÄAKIS TÄNA, ET PINGVIINID ELAVAD SEAL, KUS ON JÄÄ JA LUMI.



RIIGIPÜHADEL VÕTAB VANAEMA KAPIST VÄLJA JUUBELIKS KINGITUD TEEKANNUSOOJENDAJA.

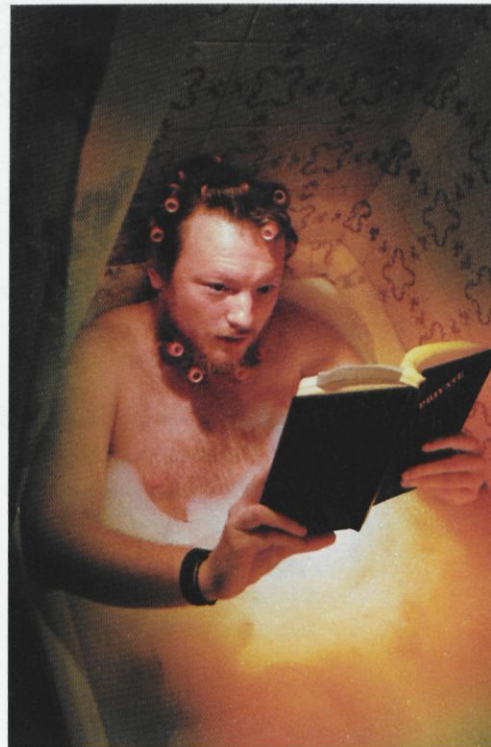
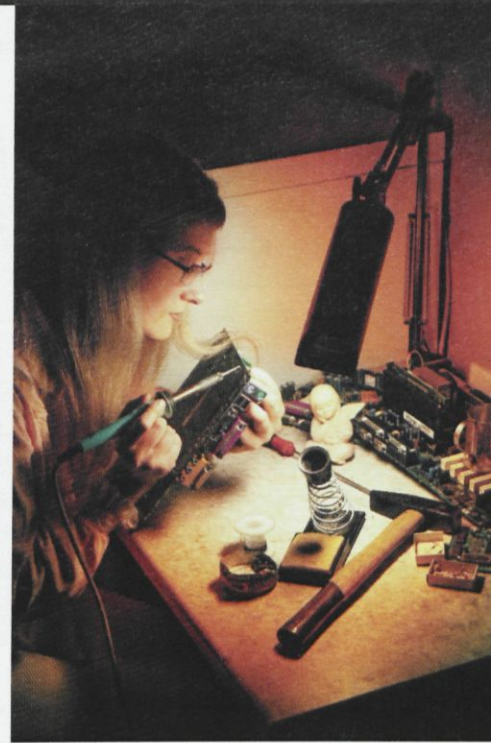


Soorollid piiravad meie tahtmisi ja tegemisi. Tihti peale me ei märkagi, kui suhtes võtavad rollimängud meie käitumise ja isiksuse üle, nii et majapidamises ei askelda mitte Kalle ja Malle, vaid Naise Roll ja Mehe Roll. Paljud pered lähevad lõhki just seepärast, et unustatakse hoolida ning lugu pidada üks teisest kui isiksustest, kui omade soovide ja mõtetega Minadest. Soovitame aegsasti järele mõelda, ega ka teie peres pole tekkinud kapseldumist soorollidesse ning aegsasti roosad ja sinised kammitud purustada teineteise tegelikest mõtetest ja soovidest huvituses.

Gender roles limit our wants as well as our actions. Often, especially in a relationship, we don't even notice how roleplay takes over our behaviour and personality, so that suddenly it is not Jack and Jane bustling about in the household, but the Man's Role and the Woman's Role. Many families fall apart for the very reason that people forget to respect (and care for) each other as personalities, as me-entities in possession of personal wishes and thoughts. This series is a way of saying — please, analyze your relationship and decide if the process of cocooning into gender roles already has begun and whether or not it is time to break the pink and blue bonds by taking actual interest in each other's true essence.

## GENDER ROLES GET IN THE WAY OF COMMUNICATION

### SOOROLLID SEGAVAD SUHTLEMIST



A prankster series of portraits, a joke on the gender role based prejudices regarding the proper conduct of men and women. Playfulness is stressed by the fact that the Infotankers have not assigned male jobs to women and vice versa, but sprayed both sexes from head ton toe with both the masculine as well as the feminine clichés.

Krutskiline portreesari, milles žongleeritakse soorollipõhiste eelarvamustega, kuidas mehed või naised peaksid käituma. Maskuliinseid kui feminiinseid klišeetid jagub mõlemale sugupoolele.

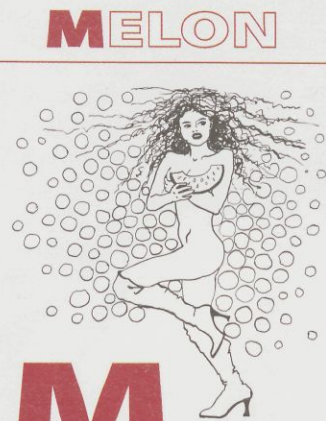
**GAMES IN THE SWAMP OF GENDER ISSUES**  
**MÄNGUB SOOROLLISOOS**



**KERAA-  
MILISED  
PLAADID**



**OLEN  
LAHKE**



**MELON**

SAADA **NAINE**  
NÄDALAKS MINEMA!



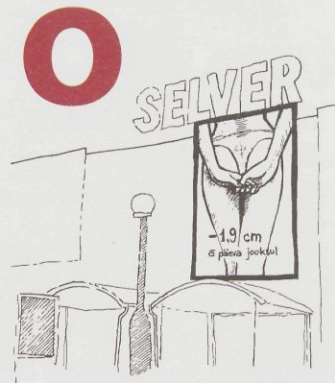
**NAINE**

21st Century PRIMER



**21. SAJANDI  
AABITS**

PIRET RÄNI



**POOD**



**PAKENDITA  
ODAVAM**



**TASUTA SUPER-  
RINNAD**



TÄIDAB HÄSTI

**SILIKOON**

Let us walk through a city.

Let us take a long hard look at the advertisement-laden environment.

The libidinous young girls in heat beckon alluringly from building walls and roadside posters; revealing carnal promises invite us from bus stops and display windows. The produce these girls promote is usually a disconnected, insignificant attachment — what's important is the baiting pose.

Things. Things. Things. Really a lot of things.

Things, the function of which is not their primary attribute. Things that obtain a meaning through the attached promise of pleasure — dealt out by the priestesses of the temple of consumerism, the cover-girls conveying the image of the prostitute, who, by identifying themselves with the merchandise on the level of concept, charge the object with the sexuality of the pleasures on offer... and by identifying themselves with the object on the level of concept, become themselves the amazon warriors of the sexual merchandization.

Do we want love to be an object like a phone? Do we want tenderness to be an article of commodity? Do we want to purchase human empathization with our sorrows and joys? Should we, in order to come at least a little bit closer to happiness in this world of commerce, be copulating endlessly?

Mental contamination, under-the-belt attacks and psychological terror tied together in a neat bundle surround us at every step and pop into all e-mailboxes, regardless of the recipient's gender, age or marital status.

This social space, imbued with such rutting advertisements, is also inhabited by children only beginning to form their outlook on life and the world. We've all seen how much children enjoy advertisements, especially television commercials. Keeping in mind the nature of most of the advertisements surrounding us, let us try to imagine the freakishness of the rules, customs and gender roles inherent in the world built upon such. After all, not every child has a responsible parent to lecture them on the methods of seeing through advertising strategies.

That is why I made this primer — in order to help others notice.

The primer is dedicated to all the parents who relentlessly manage to make it clear to their progeny what the world is really like and how much it differs from the one seen in commercials. When looking at the pages of the Primary, they are the ones entitled to a hearty laugh!

Kõnnime läbi linna.

Heidame pilgu reklaamisäras keskkonnale.

Reklaamplakatite iharad tütarlapsed indlevad naudingutega ahvatledes majaseintel ja maanteeservades, paljastuvat ihulist lubadust pakuvad bus-sipeatused ja vaateaknad. Asju, mida tüdrukud reklaamivad, on esitatud enamasti seosetult ja ebatähtsana – oluline on peibutuspoos.

Asjad. Asjad. Asjad. Väga palju asju.

Asjad, mille juures funktsioon pole esmatähtis. Asjad, mis omandavad tähenduse naudingulubaduse kaudu. Neid jagavad tarbimistempli preestritarid, prostituudikuvandit kandvad kaanetüdrukud, kes kaubaga ideetasandil samastudes laadivad eseme poolt pakutava naudingu seksuaalsusega... ja asjaga ideetasandil samastudes muutuvad ise seksuaalsuse kaubastamise amatsoonideks.

Kas me tahame, et armastus oleks asi nagu telefon? Kas me tahame, et hellus oleks müügiartikkel? Kas me tahame osta inimlikku kaasaelamist oma muredele ja rõõmudele?

Kas me peaksime olema pidevas vahekorras, et tänapäevases kommertsmaailmas õnnele ligilähedalegi jõuda?

### KORRUTAME KOORIS:

TA-SU-TA  
SU-PER-RIN-NAD  
HOM-MI-KU-  
PROG-RAM-MIST.

SUU-RUS OMAB  
TÄHT-SUST.

### KODUNE ÜLESANNE:

VORMI OMA  
UNISTUSED!

Vaimne reostus, rünnak allapoole vööd ning psühhoterror ühisesse paketti punutult ümbritsevad meid igal sammul ja maanduvad igale e-posti-aadressile, hoolimata selle omaniku soost, vanusest või perekonnaseisust.

Sellessamas indlevate reklaamidega täidetud ühiskondlikus ruumis liiguvad lapsed, ehitades enestele maailmapilti. Me oleme kõik näinud, kuidas lapsed nadivad reklaame, eeskätt neid, mida näeb televiisoris. Meenutame nüüd korraks, millised reklaamid meid ümbritsevad, ja püüame ette kujutada, kui veidrate reeglite, kombestike ja soorollidega maailma neist kokku annab panna. Igal lapsel ju ei ole kõrval tarka ja vastutustundlikku vanemat, kes reklaamistrateegiaid paljastavaid loenguid peaks. Ja iga vanem ei märka alati ümbritsevat nihestumist.

Selleks ma selle aabitsa tegingi, et aidata märgata.

Aabits on pühendatud kõigile neile vanematele, kes väsimatult suudavad oma lastele ära seletada, milline on tegelik maailm ja kui palju see erineb reklaamidest nähtavast. Nemad on oodatud seda raamatut vaadates laginal naerma!

Aabits on müügil raamatupoodides.

# MARIS SUITS JA ANU VAHTRA

## agentuur KEHA MÜÜB!



Agentuur Keha Müüb! on võtnud oma missiooniks reklaamitegijate töö lihtsustamise. Selleks oleme pikaajaliste laboratoorsete uuringute tulemusena välja arendanud universaalsed plakatipõhjad, mida on mugav võtta aluseks mis tahes reklaami kujundamisel.

Pole oluline, milline on reklaamitav toode, auto, šokolaad või nõudepesuvahend, meie plakatipõhjad annavad igal juhul parima tulemuse.

Plakatite kujundamine on nüüd meie abiga lihtsam kui kunagi varem. Teil tuleb vaid valida meie pakutud plakatipõhjadest endale meelepärane ning lisada sinna tekst, soovi korral ka firma logo ja toote pilt.

Et kujundustööd veelgi lihtsustada, oleme välja töötanud ka sobivate sõnade loetelu, mis tagab Teie reklaamsõnumi edu. Te võite kombineerida neid kas või juhusliku valimina, Euroopa parimad uurimisasutused on teaduslikult tõestanud, et saadud sõnum müüb igal juhul!

Kasutades Agentuur Keha Müüb! plakatipõhju, saate tõeliselt müüva reklaami!

“Agency: Body Sells!” has made simplification of ad-makers’ work its mission. Long-term laboratory research and development has yielded a series of universal ad images, convenient to be used in the design of any commercial advertisement.

It doesn’t really matter what the product being advertised is — a car, a candy bar or a dishwashing detergent — these basic posters will always give best results!

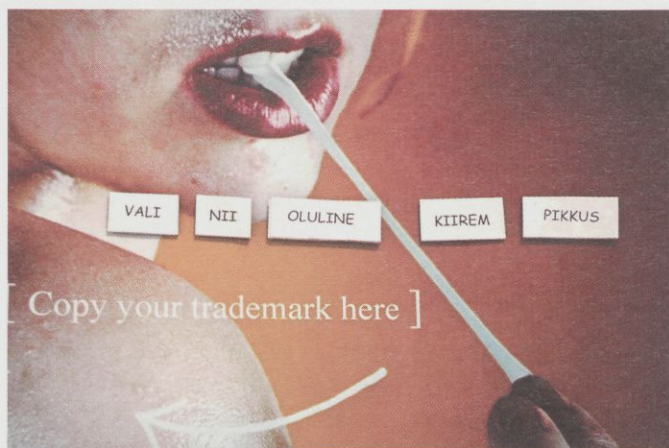
Designing commercial posters is now easier than ever before. All you have to do is choose the basic poster you prefer and equip it with appropriate text, maybe a company logo and a picture of the product.

In order to make the designers’ work even easier, a list of efficient words and phrases, sure to boost the success of your message, has been compiled. Feel free to combine them in any manner you wish; the best European research facilities have scientifically proven that the resulting slogan will sell, no matter what!

Use poster image kits by “Agency: Body Sells!” and get a bestselling ad every time!

# AGENTUUR KEHA MÜÜB!

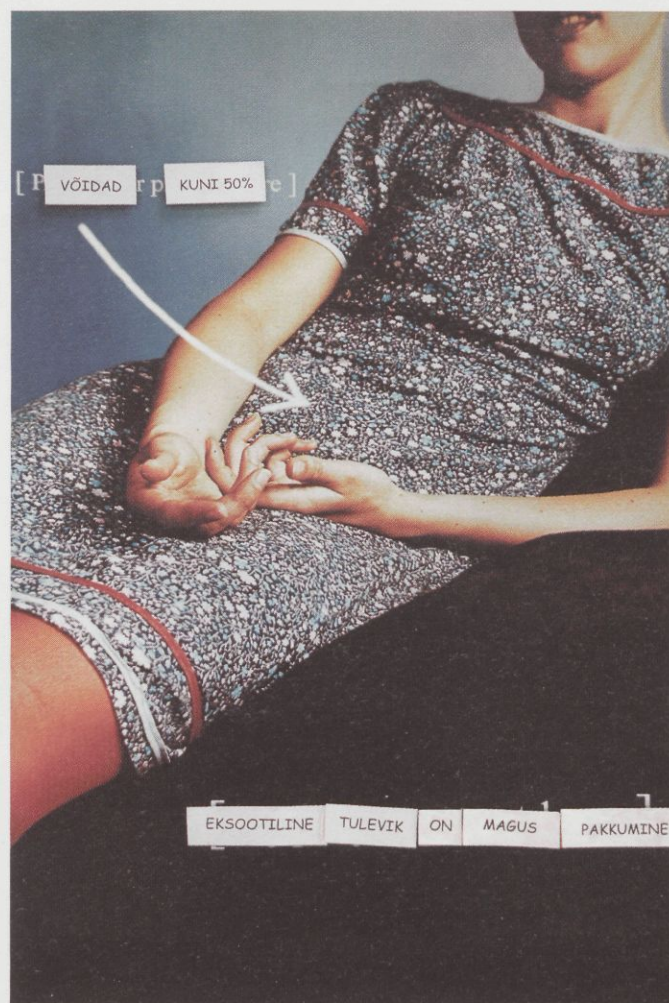
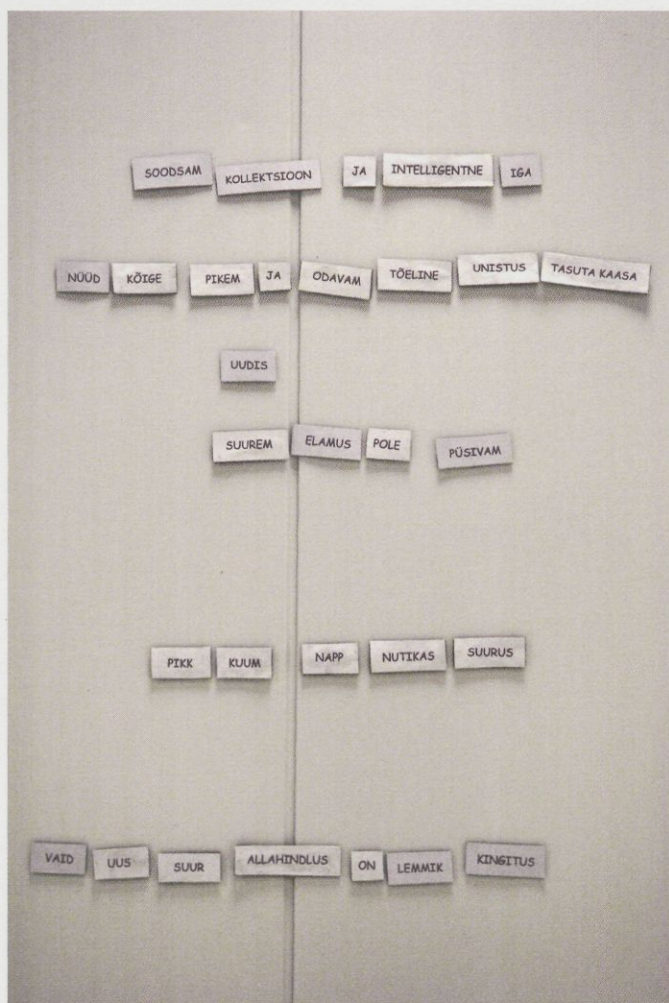
# MARIS SUITS JA ANU VAHTRA



The composition "Agency: Body Sells!" by Anu Vahtra and Maris Suits shows how the wishes, cravings and gender-role-based behaviour of consumers are consciously and unconsciously molded by advertising. This fictional advertising agency produces universal poster-bases depicting the figures of young women as well as small word-bricks with sure-to-sell vocabulary that the viewer can use right on the spot for a personalised advertisement. The piece is inspired by the commercial visuals frequent in the media space that

Sellest, kuidas reklaami abil teadlikult ja teadmatult vormitakse tarbijate soove, ihasid ning soorollilist käitumist, räägib Anu Vahtra ja Maris Suitsu teos "Agentuur Keha Müüb!". Fiktsionaalne agentuur toodab universaalseid plakatipõhju neidude figuuridega ning pakub ka kindlalt müüva sõnavaraga klotsikesi, mida vaataja saab teosele paigutades oma reklaami jaoks kasutada. Teose ajendiks said meediaruumis sagedased reklaamivisuaalid, millel noorte naiste kehaga müüakse absoluutselt kõike, šokolaadist mobiiltelefonideni, rääkimata paljaste rindade abil müüdavast ehitussilikoonist. Noori kunstnikke vihastas selline naise objektistamine, ning selleks, et öelda kõva häälega välja, et naine pole kandik ja vihjed seksile pole kõige intelligentsem viis oma kaupa müüa, loodigi oma libaagentuur.

use the bodies of young women to sell absolutely everything from chocolates to mobile phones, not to mention construction silicone sold with the help of naked breasts. The young artists were infuriated by such objectification of women, and so, in order to say out loud that a woman is not a platter and that the implications of sex are not the most intelligent way of selling your product, they created their own were-agency.



## AGENCY: BODY SELLS!



[www.majaseemned.ee](http://www.majaseemned.ee)

## UNISTAD OMA MAJAST?

Leia koht kaunis looduses ja pane oma maja seemnest kasvama!



Majaseemnete kasutamine on mugav. Külva seeme mulda, jälgides, et kasvuruumi oleks piisavalt. Kasta hoolikalt ja 130-145 päeva pärast võid kolida oma uude kodusse.

Meie pakutav majaseemnete valik on rikkalik. Lisaks eramutele pakume ka kortermaju, losse, kindluseid ja isegi kirikuid.

Selles postmajanduslikus kunstiprojektis põimuvad nanotehnoloogilised unelmad, traditsioonilise Eesti põllumajanduslik taust ning tänase Eesti kinnisvarabuum.

“Majaseemned” – tänane ulme võib mõnekümne aasta pärast saada tõelisuseks! “Majaseemnete” inspiratsioonilikkana võib käsitleda nii nanotehnoloogiast fantaseerivat sci-fi kirjandust kui ka Eestit haaranud kinnisvarabuumi, kus linnaäärsed alad täituvad majadega, mis kerkivad põldudele külvatuna nagu porgandid või kapsad üksteise järel rivis.

Majaseemnete projektiga puudutavad Infotankistid ääripidi oma meelisteemasid ehk igapäevast tarbimismaailma ja seda soodustavat reklaamiküllust. Nii on ka majaseemnete projekt esitatud turunduskampaania vormis, kust ei puudu harjumuspärased reklaamlehed ja müügimehed.

Kas poleks tore külvata maha majaseeme ja vaikselt jälgida, kuidas see iga päevaga tibatillukesest majakesest üha suuremaks võrsub? Keskkonnasäästlikust seisukohast võikski maja olla ju nagu taim, millel on oma elutsüklid ja mis lõpuks taas mullaks pudeneb.

Vaata lisaks: [www.majaseemned.ee](http://www.majaseemned.ee)

This post-economical art project combines nanotech dreams with traditional Estonian agro-cultural background and the ongoing real estate explosion of contemporary Estonia.

“House Seeds” is a pseudo-project verging on the border of gameplay and reality — what is science fiction today may well become reality in a matter of a decade or three. “House Seeds” was motivated both by nanotechnological science fiction literature as well as the real estate madness currently gripping Estonia, resulting in city outskirts sprawling with houses, sown on the fields and still growing, not unlike carrots or cabbages.

Although the issue is mostly presented in a playful manner, through vagary, the smiling mask hides a darker undertone. With the “House Seeds” project, the Infotankers have again targeted some of their favourite subjects — the everyday world of consumption

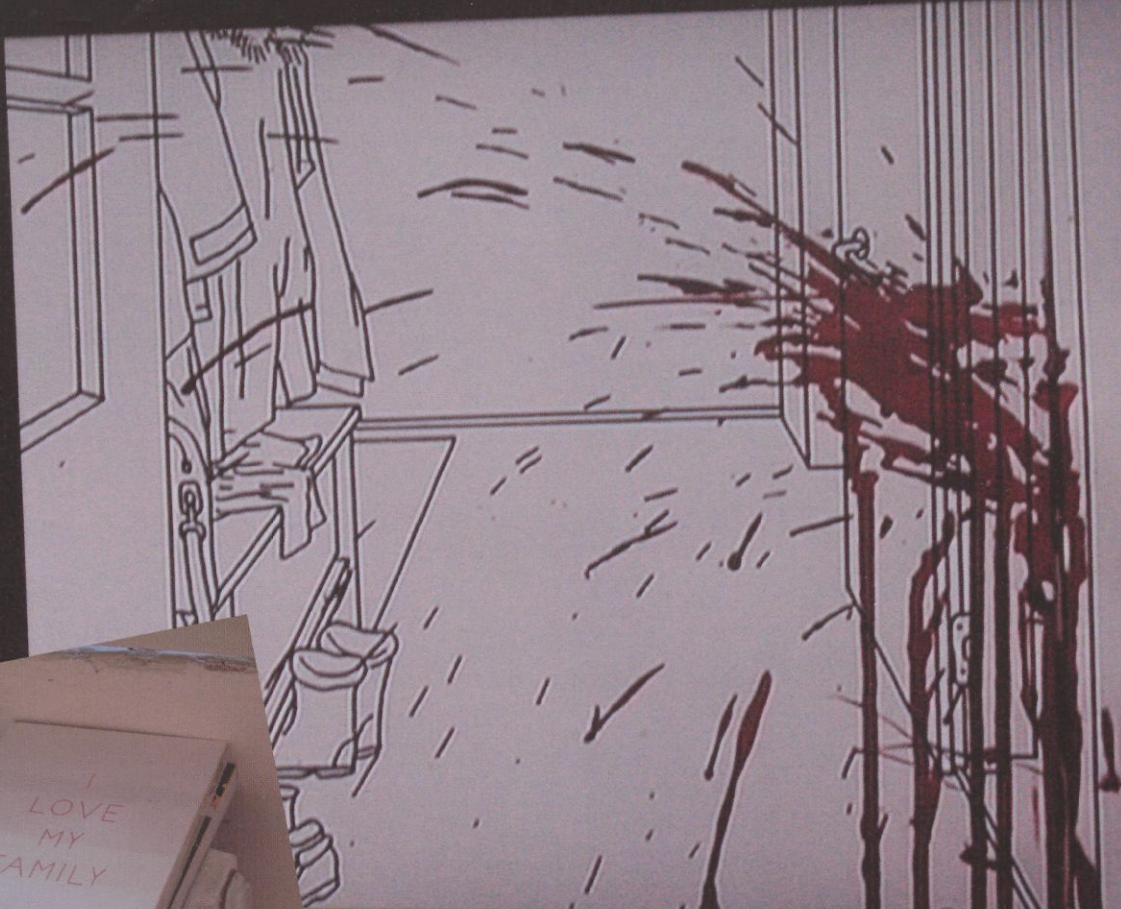
and the profuseness of advertisements propagating it. Thus, the project about house seeds is presented in the form of a marketing campaign, utilizing the ubiquitous flyers and salespeople.

Then again, let us forget the implied severity and submerge in a world of fantasy — would it not be awesome to plant a seed of a house and watch an edifice grow from a minuscule scale model to a massive abode?

From an environmentally friendly viewpoint, a dwelling might well be similar to a plant, with its own life cycle, eventually crumbling to soil.

For more information, visit [www.majaseemned.ee](http://www.majaseemned.ee).

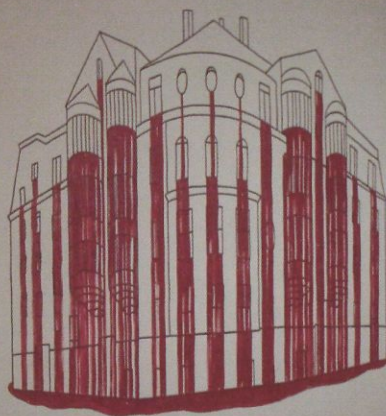




**JÄRGMINE KUNST.EE  
ILMUB SEPTEMBRIS.  
ÜLEVAATED  
VENEETSIA  
BIENNAALIST  
JA KASSELI  
DOCUMENTAST.**

**THE BIENNALE OF YOUNG  
ARTISTS PRESENTS A SIDE  
SHOW: A CURATORIAL  
PROJECT BY KAROLINA  
ŁABOWICZ-DYMANUS  
(WARSAW, POLAND).**

**[WWW.BIENNALEOFYOUNGARTISTS.ORG](http://WWW.BIENNALEOFYOUNGARTISTS.ORG)**



Loser's Paradise by Marko  
Mäetamm. Curator Mika  
Hannula. 52nd International  
Art Exhibition—La Biennale di  
Venezia. Estonian pavillion,  
Palazzo Malipiero, Venice. June  
10–November 21, 2007.

ISSN 1406-6335

Hind 55 krooni



Ilmar Kruusamäe. Hea Eha.  
Õli, lõuend, 2006/2007.  
200 x 150 cm.

Ilmar Kruusamäe. Good Eha.  
2006/2007, oil on canvas.  
200 x 150 cm.

Eesti Kunstnike Liidu VII  
aastanäitus "Elamise kunst".  
Kuraator Katrin Pere. Kunsti-  
hoone, 17.03.–22.04.2007.  
Galleria "III Millennio"  
Venezia, 08.–22.06.2007.

Esikaanel:  
Infotankistid. Uus toode  
Eesti kinnisvaraturul –  
majaseemned.  
[www.majaseemned.ee](http://www.majaseemned.ee)

Front cover:  
Info Tank Drivers. New  
product in the real estate  
business of Estonia – Seeds  
of houses.