

4/07

kunst.ee

kunsti ja visuaalkultuuri kvartaliajakiri
estonian quarterly of art and visual culture

ERITEEMA: Poliitiline / Poetiline Tallinna XIV graafikatriennaal
SPECIAL: Political / Poetical 14th Tallinn Print Triennial

Raul Meel / Marco Laimre / Andrus Joonas / Matthew Barney /
Viktor Misiano / Raivo Kelomees reeglipõhisest kunstist /
“Impact 5” / Eduard Wiiralt





Virtuaalne *documenta* Virtual

Arhiivid tõlkes 22.11.2007–2.03.2008 Archives in Translation



1955. a avati Saksamaal Kasselis esimene *documenta* kunstinäituste sari, mida tänapäeval tuntakse iga viie aasta tagant toimuva maailma juhtiva kaasaegse kunsti foorumina. Vahemikus 1955–2007 on korraldatud 12 *documenta*t, mis on jäädvustanud ennast kunstiajalukku Lääne kaasaegse kunsti arengut enim mõjutanud näituseformaadina. Nõukogude Eesti jäi arusaadavalt kõrvale sellest avangardkunsti kõige keskmast rahvusvahelisest foorumist ning tervelt Nõukogude Liidu territooriumilt ei leia me teateid *documenta* toimumiste kohta.

Eesti koostöö *documenta*ga algas alles äsja. Võtsime osa „*documenta 12: Magazines*” nime kandvast satelliitprojektist, mis pakkus *documenta 12* ürituste raamides valikut kaasaegse kunsti ajakirjadest, nende seas kunst.ee.

Sarjas „Arhiivid tõlkes” genereerib Kumu *documenta* tegevust ja kunstnike tutvustava virtuaalse arhiivi. *documenta* diskursuse mahukus sunnib tegema valikuid. „Virtuaalne *documenta*” Kumus rajaneb näituste ülevaadetel, trükkidel, video- ja audioteel ning kaasaegse kunsti probleeme käsitlevatel intervjuudel. Meie arhiiv on lähtekohaks avangardkunsti tutvustavatele üritustele ja näitus pöörab erilist tähelepanu *documenta 5-le*, millest on saanud kaasaegset kunsti tänase päevani mõjutanud legend.

„Virtuaalne *documenta*” teeb koostööd alljärgnevate institutsioonidega:
Das Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa), *documenta* Archiv jpt

In 1955, in Kassel, Germany, the first series of exhibitions under the title *documenta* was opened, and by today, this event is known as the leading forum of contemporary art in the world, taking place in every five years. In the years 1955–2007, twelve *documentas* have been organised and all of them have earned a place in the history of art as the exhibitions that have influenced the development of contemporary Western art to the greatest extent. Soviet Estonia was naturally left aside from this central international forum of avant-garde art, and nowhere in the vast territory of the Soviet Union can we find information on the *documentas* having taken place.

Estonia's cooperation with *documenta* has only just begun. We took part in a satellite project called „*documenta 12 Magazines*”, which offered a selection of contemporary art magazines, including *kunst.ee*, in the framework of *documenta 12* events.

Within the series *Archives in Translation*, Kumu generates a virtual archive introducing the activities of *documenta* and the participating artists. The volume of *documenta* discourse forces us to make choices. *Virtual documenta* in Kumu is based on the overviews of the exhibitions, on printed material, video and audio recordings, and interviews dealing with the issues of modern art. Our archive would be the starting point for events introducing avant-garde art, and the exhibition pays particular attention to *documenta 5*, which has become a legend that influences contemporary art to this day.

Virtual documenta cooperates with the following institutions:
Das Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa), *documenta* Archiv and many others

KUMU Kumu kunstimuuseum / Kumu Art Museum
Weizenbergi 34 / Valge 1, Tallinn
www.ekm.ee

Avatud
Okt–aprill: K–P 11–18
Mai–sept: T–P 11–18

Open
Okt–April: Wed–Sun 11 am–6 pm
May–Sept: Tue–Sun 11 am–6 pm

Näitus on teostatud koostöös *translate* projektiga ning Euroopa Liidu programmi *Kultuur 2000* toetusel
The project has been carried out within the framework of *translate* and with the support of the *Culture 2000* programme of the European Union

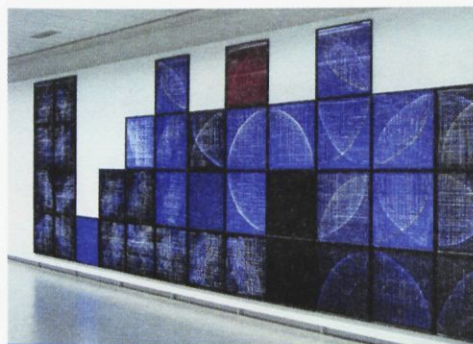


Projekti on rahaliselt toetanud Euroopa Komisjon. Publikatsiooni sisu peegeldab autori seisukohti ja Euroopa Komisjon ei ole vastutav selles saadud informatsiooni kasutamise eest
This project has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein

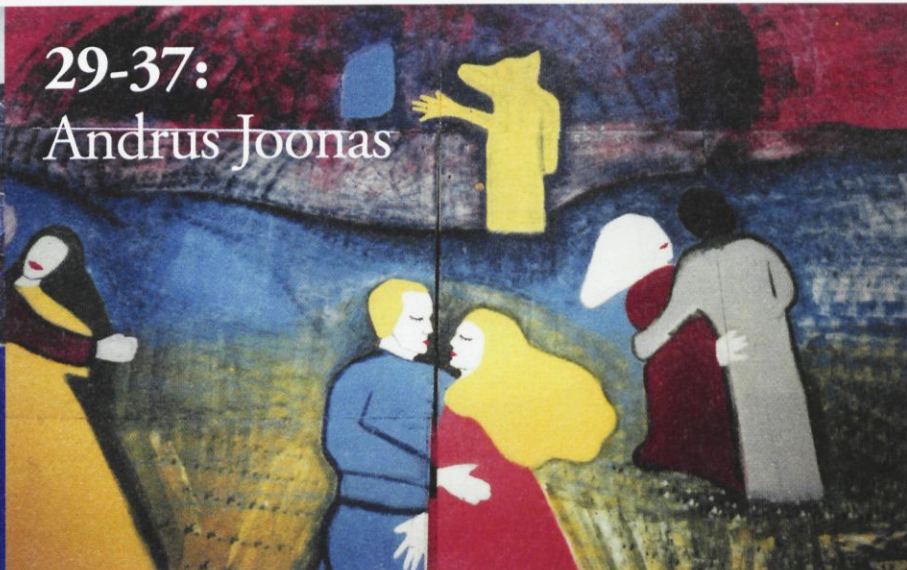
Foto: Museum Fridericianum, *documenta 1*, Tableau IV, foto 1 © *documenta* Archiv der Stadt Kassel

Esikaas: Raul Meel. Progress-regress. Montaaž, serigraafia, 1968, 1971, 1987. 2007. aasta digitrükk 1987. aasta foto järgi. Repro Maiu Kurvits.

Cover: Raul Meel. Progress-regress. 1968, 1971, 1987. Montage, serigraphy. 2007, digital print of a photograph from 1987. Reproduction by Maiu Kurvits.



29-37:
Andrus Joonas



49-55: Raul
Meele seriaalne
kunst



56-61:
Eduard Wiiralti
juhulooming

3 toimetuselt, editorial

4 kunst.ee orden

4 special honor of kunst.ee

5 raamatud

6 Vappu Thurlow. "Lõigutud aeg" –

graafikakonverents "Impact 5" Tallinnas

7 Preemiad, vastukajad

näitus

8 Vappu Thurlow. Lume mälu

12 Kaire Nurk. Viis kõige vingemat

kunstnikupositsiooni

15 Simon Rees. *Don't Worry be Curious*

Kumu

16 Andreas Trossek. Kumu

sügiskonverentsidest (*Extended*

Modernist Mix, Version 0.1)

19 Kõige tugevam on kunst, mis
baseerub isiksusel. Viktor Misiano
intervjuu Teet Veispakule

kunstnikufilm

25 Miriam Dagan. "Cremaster"
tsükkel": Matthew Barney avastusretk
kunsti ja filmikunsti vahealal

ego

29 Hüvasti, Kollane Huntmees! Andrus

Joonase intervjuu Mari Kartaule

35 Good Bye, Yellow Wolf Man!

Andrus Joonas interviewed by Mari

Kartau

loeng / lecture

38 Raivo Kelomees. Reeglipõhised ja
generatiivsed meetodid eesti kunstis II

43 Raivo Kelomees. Rule-based and
generative methods in Estonian art II
49 Jeremy Canwell. Olemine ja aeg
Raul Meele seriaalses kunstis

ajalugu / history

56 Jüri Hain. Eduard Wiiralti
juhuloomingust

60 Jüri Hain. Incidental drawings of
Eduard Wiiralt

Manifesta

62 Matteo Bertelé. "Pärast Lenini
väljakut"

viimane lehekülg

64 Viru vaesus

lk 65–112 Tallinna XIV graafikatriennaali ERI
Koostaja Eve Kask, kujundaja Maris Lindoja

Telli!

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

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

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

or e-mail: kirilind@estpak.ee

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



KUNST.ER

KLASSIKARAADIO

P 18.15 (L 12.15)

Saatejuhid Kaisa Eiche ja Aleksander Tsapov



// Toimetusest / Editorial 4/2007

// Novembris olid Tallinna galeriid, muuseumid ja näitusepaigad täis graafikat. Toimus Tallinna XIV graafikatriennaal, millele lisandus rahvusvaheline graafikakonverents "Impact 5". On loomulik, et ka käesolev ajakiri on täis graafikateemalisi tekste. Need pärinevad n-ö algallikast – Tallinnas esinenud kunstnikelt ja kriitikutelt, kellele pole graafika saatus ükskõik.

Kui vanas Euroopas korraldavad suuri rahvusvahelisi kunstiüritusi enamasti suured meeskonnad, siis meil võib organisatsioonid üles lugeda ühe käe sõrmedel. Kunsti suurüritused lähevad meile alati kallimaks maksma. Motivaatoriks osutub pigem soe ja perekondlik kui külm ja institutsionaalne mudel.

Graafikat kajastavad peamiselt Eve Kask ja Vappu Thurlow. Eve Kask on triennaali dokumenteerimisel lähtunud sellest, et teeb kunstnikuna palju intervjuusid. Nii koosnebki kunst.ee eri (lk 65 jj) intervjuudest. Vappu Thurlow on aga kunstiteadlane, keda inspireerib Bergsoni filosoofia, ja tema on vaadelnud graafikat sellisest rakursist (lk 6 jj).

*

2007. aasta lõpeb kunst.ee jaoks mõneti pidulikult. Üle on antud kaks esimest ordenit kolleegidele Austrias ja USAs – Georg Schöllhammerile, Hedwig Saxenhuberile ("documenta 12" ajakirjade kureerimine) ning Thomas McEvilleyle (kunst.ee ning eesti kunsti pikaajaline toetamine). Ordeni on loonud ehtekunsti korüfee, ühtlasi kunst.ee autor Kadri Mäлк materjalidest, mis rõhutavad ehtsust ja vastupidavust (lk 4). Võtkem nimetatud omadussõnad kaasa ka uude, 2008. aastasse.

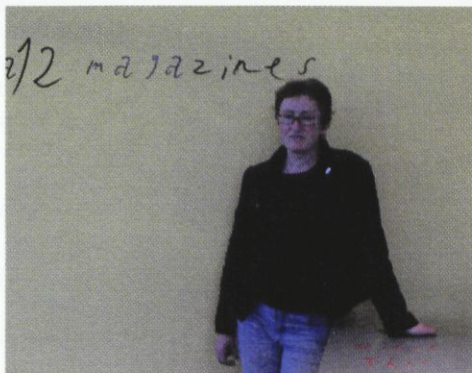
// In November, the galleries, museums and exhibition spaces in Tallinn were brimming with graphic arts. It was Tallinn XIV Print Triennial, complemented by the international conference "Impact 5". Quite naturally this magazine too is full of texts on graphic arts. They come from the so-called spring-well – from artists and critics exhibiting in Tallinn, for whom the fate of graphic arts is close to the heart.

While in the "Old Europe" large international events are mainly organised by teams, in this country the organisers can be counted on fingers of one hand. The magnum events of art always cost us dearer than the money's worth, whereas the motivator is a warm family model, rather than a cold institutional one.

Graphic arts is reflected in this magazine mainly by Eve Kask and Vappu Thurlow. Eve Kask has presented herself as an artist doing many interviews. Therefore interviews prevail in this kunst.ee special (pp 65 ff). Vappu Thurlow however is critic of art inspired by Bergsonian philosophy and she looks at graphics by reference to that filter (pp 6 ff).

*

The year 2007 draws to an end somewhat festively for kunst.ee. Two first Orders have been handed over to colleagues in Austria and USA – to Georg Schöllhammer, Hedwig Saxenhuber ("of documenta 12 magazines" project) and to Thomas McEvilley (for long support to kunst.ee and Estonian art). Order was made by Kadri Mäлк, one of the greatest names in Estonian jewellery art, also author of kunst.ee, using materials which imply genuineness and long lastingness (p 4). Let us take the said adjectives along to the new year of 2008.



Heie Treier

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)
Tõlkija / Translator
Ants Pihlak
Tõlke toimetaja / Proof-reading **Paul Rodgers**
Eri koostaja / Editor of Special
Eve Kask
Eri kujundaja / Designer of Special
Maris Lindoja
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**

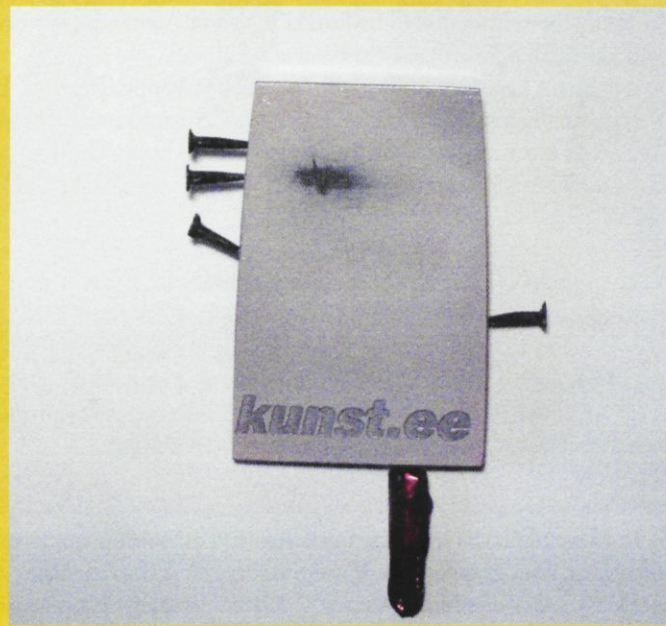
© kunst.ee 2007 Tellimisindeks 00648
Trükk **AS Printon Trükikoda**
Kunstiteoste reproduktsioonid EAÜ 2007

kunst.ee orden

special honor of kunst.ee



ordeni autor / decoration by
Kadri Mälk, 2007
maalitud tsibatool*, hõbe, raud, almandiin
*cibatol painted**, silver, iron, almandine-garnet



ordeni autor / decoration by
Kadri Mälk, 2007
maalitud tsibatool*, hõbe, raud, pärl
*cibatol painted**, iron, silver, pearl

Georg Schöllhammer **Hedwig Saxenhuber**

ajakiri Springerin, Viin, Austria
Springerin magazine, Vienna, Austria

“documenta 12” ajakirjaprojekti kureerimine
curating documenta 12 magazines

Thomas McEvilley

Yale'i Ülikool, New Haven, USA
Yale University, New Haven, USA

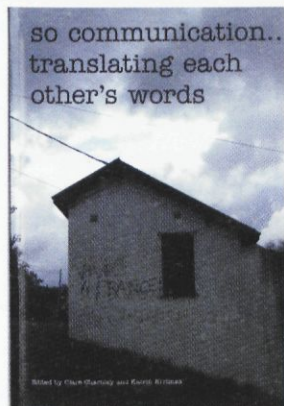
teened kunst.ee ja eesti kunstimaailma ees
merits before kunst.ee and Estonian art world

* Tsibatool on erakordselt tihed ja samas kerge materjal, millest valmistatakse lennukeid.

kunst.ee toimetuse tänab südamest Kadri Mälku, kõiges maksimaalset tulemust taotlevat kunstnikku ning head autorit (vt kunst.ee 2005, nr 3 ehtekunsti eri)!

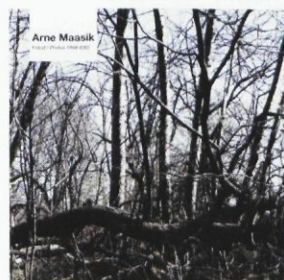
* *Cibatol is very hard and light material of which aircraft are made.*

Staff of kunst.ee extends heartfelt thanks to Kadri Mälk, an artist aspiring to maximum results in everything she undertakes, also the valuable contributor to kunst.ee (see jewellery art special, kunst.ee 2005, no. 3)!



so communication... translating each other's words. Edited by Clare Charnley and Katrin Kivimaa. Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, B. Press, UK, 2007. 90 pages. ISBN Estonia: 978-9985-9841-0-9; ISBN UK: 987-0-9553626-2-0

Eestis ja Inglismaal väljaantud ingliskeelne raamat on Katrin Kivimaa ja Clare Charnley 2002. aasta "KanaNaha" festivali *performance*'i edasiarendus (vt kunst.ee 2002, nr 3, lk 68). Keskseks probleemiks on keelekasutus, kultuuride kommunikatsioon, kellegi teise teksti rääkimine ilma sisu mõistmata.



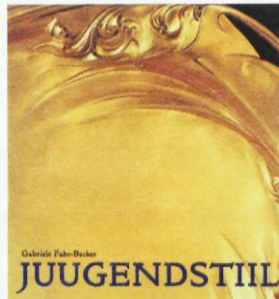
Arne Maasik. Fotod / Photos 1994–2007. Tekstid / texts by Eero Epner, Peeter Laurits, Jan Kaus. Väljaandja / Publisher Arne Maasik. 2007.



Political / Poetical. 14th Tallinn Print Triennial. 17.10.–25.11.2007. Poliitiline / Poetiline. Tallinna XIV Graafikatriennaal. 17.10.–25.11.2007. Editor / Toimetaja: Eva Näripea. Design / Kujundus: Maris Lindoja. ISBN 978-9949-15-452-4



Elamise kunst/The art of living. Näituse kataloog (Tallinna Kunstihoone, 16.03.–22.04.2007, kuraator/curator Katrin Pere). Kujundaja/design by Dénes Kalev Farkas. Tekstid/texts by Jaan Elken, Katrin Pere, Vappu Thurlow. Väljaandja Eesti Kunstnike Liit / published by Estonian Artists' Association. 160 lk/pages.



Gabriele Fahr-Becker. Juugendstiil / Art nouveau. Tõlkinud Triin Ploom, Olavi Teppan. Koolibri, 2007. ISBN 978-9985-0-1804-0 426 leheküljeline rohketest illustratsioonidega uurimus, milles antakse kaasaegsel tasemel ülevaade ajastu kunstist Šotimaal, Inglismaal, Prantsusmaal, Hollandis, Belgias, Itaalias, Hispaanias, Venemaal, Skandinaavias, Saksamaal, Austrias ja USA-s.



Asjade seis 2007. Seminar 07.02.2007 Eesti Kunstimuseumi Kumu auditoriumis, näitus 06.06.–08.07.2007 Tallinna Kunstihoones. Koostajad/editors Pille Kivihall, Tiina Käesel. Kujundaja/design by Dénes Kalev Farkas. Tekstid/texts by Jaan Elken, Inge Teder, Kai Lobjakas, Reet Varblane, Kadri Mälik, Elin Kard, Maarja Undusk, Tiina Käesel. Väljaandja /published by Eesti Nahakunstnike Liit. 40 lk/pages.

Toomik ja Külm Milanos Galerii ARTRA (Milano, Itaalia) eksponeeris 23. oktoobrist kuni detsembrini 2007 uutes ruumides Marco Scotini ja Andris Brinkmanise kuraatorinäitust "October. Exit, Memory and Desire / Ottobre. Uscita, Desiderio e Memoria", millele olid kutsutud ka Jaan Toomik ja Neeme Külm.

Näitus uuris niihästi ajaloo esitamise kui ka selle eest põgenemise viise, kuuludes samateemaliste rahvusvaheliste näituste ja ürituste kõrghooaega. Näitusel osalesid kunstnikud Zbyněk Baladrán (Tšehhi Vabariik), Redas Diržys (Leedu), Ion Grigorescu (Rumeenia), Igor Grubić (Horvaatia), Dmitri Gutov (Venemaa), Iosif Kiraly (Rumeenia), Neeme Külm (Eesti), Zilvinas Landsbergas (Leedu), Armando Lulaj (Albaania), Gintaras Makarevičius (Leedu), Kirill Preobaženski (Venemaa), Mladen Stilinovič (Horvaatia), Jaan Toomik (Eesti), Mona Vatamanu ja Florin Tudor (Rumeenia), Nomeda & Gediminas Urbonas (Leedu), Martin Zet (Tšehhi Vabariik), rühmitus Što delat? (Venemaa) jt.



August Künnapu. Koostaja / Edited by August Künnapu. Kujundaja / Designed by Angelika Schneider. Tekstid / Texts by Elnara Taidre, Harry Pye, Heie Treier, Kaido Ole, August Künnapu. Väljaandja / Published by Epifanio 2007. 144 lk / pages. ISBN 978-9949-15-421-0 Mahukas kataloog annab põhjaliku ülevaate kunstniku maaliloomingust.

“Lõigatud aeg” – graafikakonverents “Impact 5” Tallinnas

Vappu Thurlow teeb kokkuvõtte.

Graafika teooriakonverents “Impact 5”. 17.–20.10.2007 Kumu, Kadrioru loss, EKA; 21.10.2007 Viinistu. Peakorraldajad Vappu Thurlow ja Loit Jõekalda. Vt konverentsi publikatsioon.

Seekordse, XIV Tallinna graafikatriennaaliga [vt kunst.ee 2007, nr 4 eri] üheaegselt toimus kõrgetasemeline rahvusvaheline teooriakonverents “Impact 5”. Nimetatud konverentside seeriale panid 1999. aastal Bristolis aluse Lääne-Inglise ülikooli kunsti, meedia ja disaini osakonna professorid Richard Anderton ja Steve Hoskins. Nad kirjutasid 1999. aastal: “Impact” on graafikakonverents, millele ulatuselt võrdset pole Suurbritannias ammu peetud. See toob omavahel kokku kunstnikke, akadeemikuid, kunstikogujaid, kuraatoreid ja üliõpilasi Euroopast ning Ameerikast arutamaks aktuaalseid probleeme, kontseptsioone, tehnikaid.” “Impact 1” programmi kuulusid ettekandekoosolekud (digitaal tehnoloogia, alternatiiv- ja tavaline fotograafia, uurimissuunad, rahastamine, tööohutus, globaalne kommunikatsioon ja kunstnikuraamat), tehnikate demonstratsioonid, portfooliote esitlused, töövahendite müük ja näitused. Seega ei erinenud esimene graafikakonverents struktuurilt palju viiendast, mis läheb ajalukku Tallinna “Impact’ina”.

2001. aastal peeti Helsingis “Impact 2” (korraldaja prof Kari Laitinen), tehti väljasõit ka Tallinna, et külastada graafikakoda. “Impact 3” viis graafikud Lõuna-Aafrika Vabariiki Kaplinna ning “Impact 4” Berliini ja Poznańisse.

Kokkukuuluvustunne, avatus kontaktidele, sallivus ja sõbralikkus oli selle, kogu maailmast kokku sõitnud graafikakogukonna kõige sümpaatsem omadus ka Eesti korraldajate Vappu



Steve Hoskins, Raivo Kelomees, Vappu Thurlow. Kumu, Tallinn.

Thurlow’ ja Loit Jõekalda meelest, kes võtsid teatepulga üle Poznańis. Teemana pakuti välja Bergsoni filosoofiast inspireeritud “Lõigatud aeg”/“Slices of Time”. Prantsuse filosoofi universaalne ajakontseptsioon tundus sobiv, vastukaaluna eelmise konverentsi geograafilisi, tehnoloogilisi ja institutsionaalseid väärtusi välja toonud üritusele. Seekord rõhutati pigem kunsti intuiitviseid protsesse.

Ka strateegiline plaan korraldada “Impact” kohe graafikatriennaali avamisele järgnevat päevil mõjus väga soodsalt: mitmed konverentsi delegaadid esitasid oma töid triennaalile, läbisid rahvusvahelise žürii sõela ja osalesid lõpuks edukalt mõlemal üritusel, nii ettekandega konverentsil kui ka töödega suurnäitusel.

“Impact 5” ekspertide komisjoni kuulusid Mai Levin, Kaia Lehari, Helena Risthein, Raivo Kelomees, Andri

Ksenofontov, Lilli-Krõõt Repnau, Loit Jõekalda ja Vappu Thurlow.

Läbirääkimiste tulemusel pandi kokku konverentsi kava, mis koosnes järgmistest teemaplokkidest: “Koht ja mälu” (moderaator Liina Unt), “Ajalugu ja graafilised kunstid” (moderaator Helena Risthein), “Ajaloos koormad” (moderaator prof Beauvais Lyons), “Poliitiline/Poeetiline” (moderaator Anders Härm), “Vabadus ja evolutsioon: kuraatorlus” (moderaator Richard Noyce), “Digitaalne keskkond” (moderaator Steve Hoskins), “Graafika tunnetamine” (moderaator Timo Lehtonen), “Kohalikud kultuurid” (moderaator Stephen Mumberson), “Individid” (moderaator Valgerdur Hauksdóttir), “Avatud foorum” (kunstiharidus, moderaator Nick Devison), “Graafika kaasajased probleemid” (moderaator Andres Tali).

Osa ettekandeid oli jagatud väiksemateks esitlusteks (*academic pos-*

ter presentation), mis toimusid Kumu hariduskeskuses ja Eesti Kunstiakadeemia kahes auditooriumis.

“Impact 5” toimus Kumu, Kadrioru lossis ja Eesti kunstiakadeemias, väljasõiduga Viinistusse. Tallinn kujunes neil päevil graafikalinnaks, mille galeriides ja muuseumides avati üle 30 näituse Läti, Leedu, Soome, USA, Vene, Taani, Poola, Jaapani, Hollandi, Hiina, Belgia, Islandi, Itaalia ja Hispaania graafikutelt. Paljudelt maadelt tulnud kunstnikud demonstreerisid oma töövõtteid kolleegidele, muuhulgas näidati monoprinti, keraamikale trükkimist, mitmesuguseid puulõiketehnikaid, kserokoopia ja foto baasil tehtud graafikatehnikaid, *chine collé*d, valgustrükki, serigraafiat, tüpograafiat, paberi käsitsi valmistamist, graafika ja paberi restaureerimist.

EKA saalis toimunud portfoliote esitus konverentsi viimasel päeval kujunes kõigi delegaatide kohtumispäigaks. Samal ajal käis auditooriumis nr 119 konverentsi viimane arutlusring, kus teatati “Impact 6” toimumisest aastal 2009 Bristolis Lääne-Inglise ülikooli väikegraafika uurimiskeskuses ja tehti ettepanek korraldada 2011. aasta “Impact” Austraalias.

Arutusel “Impact of Impact” (“Impact i” mõju) tehti kokkuvõtteid Tallinna “Impact’ist”, mida delegaadid pidasid õnnestunud ürituseks. Nenditi, et ettekannete osa kaldus mõnevõrra rohkem akadeemilisuse poole kui varasematel kongressidel. Tallinnas tõsteti esile ka paljusid näitusi, sealhulgas eesti graafika näitust soolalaos, samuti orienteerumist graafikatriennaali ajale, kuna need kaks sündmust võimendasid teineteist edukalt.

Siinkohal täname koos Loit Jõekaldaga veel kord südamest kõiki kunstnikke, kultuuriinimesi ja tublisid vabatahtlikke abilisi, kelle toel see suurüritus teoks sai!

18.09.2007 esitleti eesti graafika näituse avamisel soolalaos (kuraatorid Loit Jõekalda, Sirje Eelma) ka eesti originaalgraafika mappi, mis koosneb 23 kunstniku tööst ja on pühendatud graafikakoja 60. aastapäevale.

// Preemiad

Eesti Rahvuskultuuri Fondi elutöö tänuauhind

Jüri Arrak
Kalju Suur

Konrad Mäe medal parimale maalijale

August Künnapu – kirgliku ja äratuntavalt omanäolise maaliloomingu eest, mis oli 2007. aastal eksponeeritud isikunäitustel “Perekonnapildid” Hobusepea galeriis ja “Inimene” Vaala galeriis.

Pärnu kunsti aastapremia

Rühmitus NonGrata – Pärnu linnavalitsus tänab NonGratat väljapaistvate saavutuste eest Pärnu kunstielu edendamisel ja rahvusvahelisele tasandile viimisel.

Pärnu XIII Rahvusvahelise Filmi- ja Videofestivali auhinnad

Grand Prix kolmes eri kategoorias:

// Vastukajad



kunst.ee Brüsselis Eesti Vabariigi Alalise Esinduse stendil.

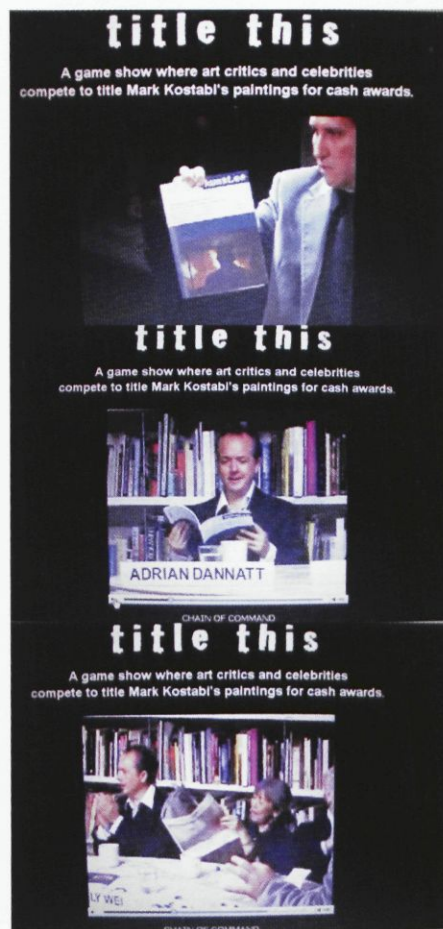
kunst.ee 2007, nr 3 New Yorgis Kostabi Maailma tele-show's “Title this” (lindistus toimus 16. novembril 2007). Kalev Mark Kostabi tutvustab ajakirja, kõmunkunstkriitik Adrian Dannatt sirvib kunst.ee põhiosa ning Art in America kunstkriitik Lily Wei loeb Tallinna esimese noortebiennaali ajalehte (kunst.ee 2007, nr 3 eri).
www.namethatpainting.com
Vt show'd pealkirjaga “Chain of command”.

Minna Hint “Sees või Väljas” – eestimaine AV teos
Teresa Buskova (Tšehhi Vabariik) “Wedding Rituals” – välismaine AV teos
Elena Tejada Ferrera (Peruu/USA) “Performance Collection” – AV action kategooria

Eesti nahakunstile rahvusvaheline eripremia

Eesti Kunstiakadeemia nahakunsti osakonna üliõpilase Liis Raudsepa õppetööna valminud Kaire Olti juhendatud kombataav raamat “Juustujaht” pälvis 12. novembril 2007 Prantsusmaal Dijonis Euroopa nägemispuudega laste pildiraamatute konkursil “Typhlo & Tactus” eripremia. Kokku hinnati 68 kombataavat raamatut.

Võidutööd ja lisainfo vt <http://www.tactus.org/francais/resultats.htm>



Lume mälu

Vappu Thurlow' bergsonlikud kuraatorimärkmed "Impact'i" niminäituse "Lõigatud aeg" kohta.

Lõigatud aeg. Adamson-Ericu muuseum, 18.10.–25.11.2007.
Kuraator Vappu Thurlow.

Aeg näitab meile, et oleme ajutiselt; see muudab absoluutse, igavese või teispoole meile kättesaamatuks ning mõistetamatuks. Igaviku ja meie vahel seisab surm. Religioon ja kultuur on ikka olnud surmahirmu võitmise teenistuses. Või lepitamise – kui mõelda kas või rituaalidele. Kas need ka tulemusrikkad on olnud ja mõjunud, seda saaksid öelda vaid surnud, paraku on nad surnud.

Soome kunstnik Ilkka Väätti on reisinud maailma eri paigus ja tundnud huvi rituaalide vastu. Indiaanlaste liivajoonistuse järgi, mis oli kunagi noorte neidude kombetalituse osa, on tehtud serigraafia-karborundum "Kinaalda" (2004). "Toji" (serigraafia, karborundum, 2003) on ühe Kyoto templi mandala lihtsustatud koopia. Mandala on jumaliku vägevuse sümbol maa peal, maailmamudel ja ilmutus ühekorraga, valgustatuse saavutamise abivahend. Templipõrandal tähistab see Jumala kohalolekut, maapinnale joonistatuna on abiks meditatsioon. Mandala eri osad tähistavad vaimse arengu etappe. Jaapani budistide mandalas märgivad kontsentriselised ringid kõrgema vaimuse kaht, teineteist täiendavat ja lõppkokkuvõttes identset aspekti. Üks neist on tarkuse ürgjõud, mis inimesele kaasa sündinud, teine ülim teadmine, milleni võib jõuda vaimsete harjutustega. Mandala on mõlema teadmise süntees, mis aitab ületada konflikti paljuse ja üheainsa vahel, hajutatuse ja kontsentratsiooni vahel, välise ja sisemise, nähtava illusiooni ja nähtamatu tegelikkuse vahel, aegruumi ja ruumivälise ajatuse vahel.

Nii nagu ida röömsavärvilisest mandalast jääb isegi teadmatule eurooplasele meelde eelkõige ilus ja puutumatu lootoosõis, tundub ka idamaalaste elus olevat rohkem rõõmu, meie aga oleme harjunud

lääne kultuuri kodeeritud hirmu ja änggiga.

Raoul Kurvitza maal "Aeg ja lugu" (Õli 2006) viib vaataja süngesse ajalukku. Mullakarva tooni kosmoses lookleb hiiglaslik maokeha, millele on ära jaotatud ajalugu ürgajast kuni tänaseni, isegi tulevik: kusagil vilksatavad sellised aastarvud, mille aega veel keegi kogenud ei ole... Kaks päikest, üks tõusev, punane ja kaugel minevikus ning teine oma viimase veerandiga loojuv, must, see, mis eespool ootab. Õudne punn silmadega kotkapoeg ootab mao – koos kõigega, mis on tema kohus – jõudmist oma aplatse kurku. Ajamao jõud näib juba rauevat, ta keha vajub allapoole. Tulevikust jälgivad kellegi kõikenägevad silmad.

Madu on looduses tabamatu olend: teda saab puudutada, kuid ta libiseb kohe sõrmede vahelt välja. Uss ehk madu elab sügaval maa sees, väljub korraks kaljulõhest, liigub välkkiirelt ja tabamatult, võib aga püsida ka pikka aega liikumatult. Ta võib olla korraga nais- ja meessoost. Maa-aluses pimeduses elavad maod moodustavad puntraid, mida on tõlgendatud kui elu madalaimat algvormi. Mitmes keeles tähistab "madu" ja "elu" üks ja sama või väga sarnane sõna. Madu peetakse kõigile religioonidele eelnenud vanimaks jumaluseks, kes seisab kosmoloogilise tekkeloo alguses. Eri kultuurides maailma kandvate loomade nagu elevant, härg, kilpkonn või krokodill prototüübina on madu olnud maailma kandnud olendiks.

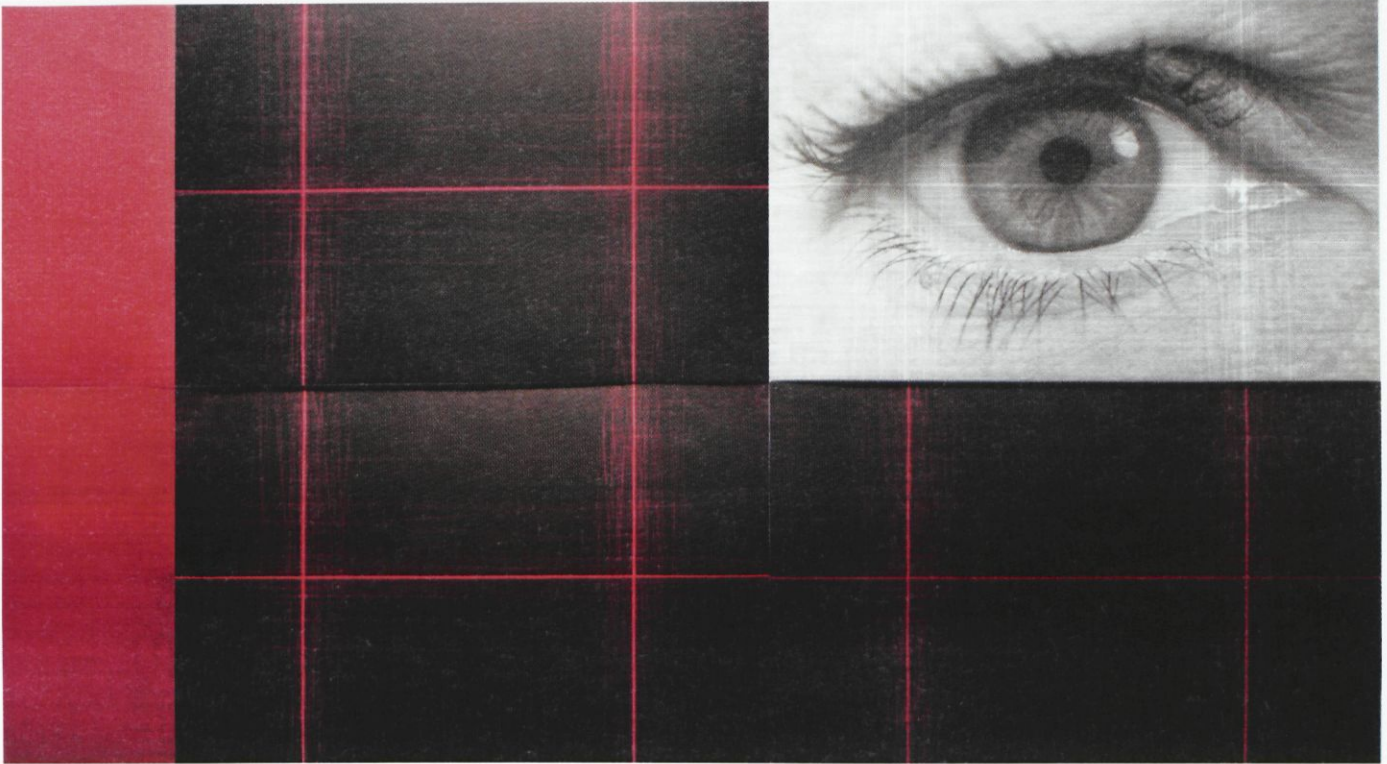
Vaimsete jumalate poolt hiljem troonilt tõugatud madu jäi püsima kosmoloogilise märgi kujul. Ta on tehtud ürgsest aimest, esineb Allmaailma ja Ookeani valitsejana. Kui ta joob, siis tuleb mõõn, kui kõhatab, siis torm. Paljude jõgede nimed viitavad maole, nagu Ophis (madu) ja Draco (draakon) Väike-Aasias; ka meie Emajõgi osutab nime poolest oma otsesele seosele algse aine, veega. Ka mitmeid teisi jõgesid on kutsutud emaks

(Volga) ja isaks (Rein).

Anu Juuraku "Suplejad" (serigraafia, segatehnika, 1989) seostub mul ühe unenäoga, mida nägin aastaid tagasi. Ma ei olnud siis enam laps ega elanud seal, kus varem; ometi läksin igas unenäos tagasi "koju". *Mu kodu ja pargi vahele oli tekkinud lai kiirevooluline jõgi, kus ujusin hoogsalt edasi liikudes. Ringi vaadates märkasin, et mu ümber oli teisigi ujujaid, mõnda neist tundsin päris hästi, mõnda mitte.* Kuna olen harjunud mõtlema, et needsamad aastad, mille paiku Anu Juurak "Suplejad" tegi, on eesti tänase kunsti seisukohalt mingi embrüonaalse, peaaegu ürgolluse tähendusega, siis kujutlen tavaliselt, et arvatavasti nägi ka tema umbes sel ajal unes midagi sarnast, mille mõjul hakkas tegema neid serigraafiaid. Mõnikord toimub nende tegevus vees või siis karges tumedas õhus, mis meenutab vett, ja haprad, kuid tugevad olendid askeldavad neil piltidel suure sisemise jõu ja veenvusega.

Maailma, nagu ka mõnda muud asja, saab põhimõtteliselt kanda kahel viisil: kas seljas või kaitsvalt ümbert haarates, nõnda, et toetad kõike kuni keskkohani. Nii teeb madu-uss end rõngasse keerates, sellist maailma hoidmise viisi tähistab end sabast hammustava müstilise mao Uroborose kujutis. See sümboliseerib mütolooias liikumist ja edasikandumist, eneseviljastamist ja igavesti korduvat taaastulekut, ka allmaailma liitumist taevaga. Uroboros on tsüklilise liikumise sümbol, surmast ellu transformeerumise tähistaja, ta salvab ennast surmava mürgihambaga, et anda ruumi uuele elule.

Soome kunstnik Outi Heiskanen tegi spetsiaalselt "Lõigatud aja" näituse jaoks spetsiaalse etnograafilise väljanägemisega eseme – ajaratta. Sellel on Uroborosega nii mõndagi ühist. Eemalt vaadates võib iga ratas liikumatuna tunduda, sest keerleb ümber omaenda telje. Uroboros on elu ja aja liikumapanev jõud. Vahel keeratakse ta silmuseks kokku



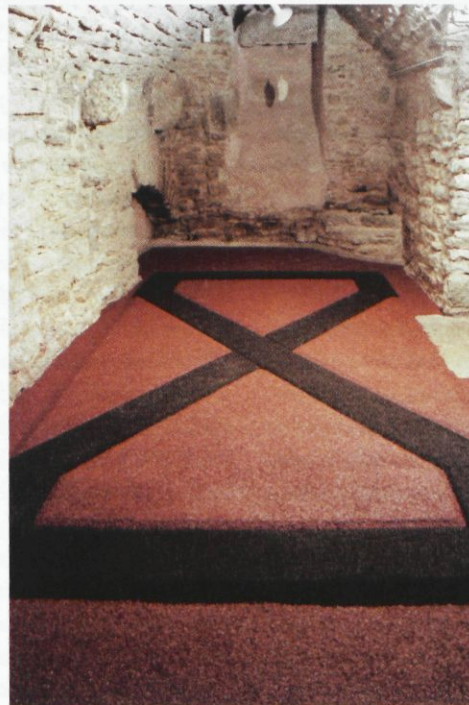
Ingrid Ledent. Mälu kestev olemine, mis muudab mineviku olevikuks. Lito, digitrükk, 2003.

Ingrid Ledent. Existence of memory, that proceeds past into present. 2003. Litho, digital print.



Outi Heiskanen. Ajaratas. Installatsioon, 2007.

Outi Heiskanen. Circle of Time. 2007. Installation.



Annemie Bogaerts. Lõpp on vaikus. Installatsioon, 2007.

Annemie Bogaerts. End is silence. 2007. Installation.



“Impact 5” konverentsi delegaadid 20. oktoobril 2007 Kadrioru lossi ees.

Delegates of “Impact 5” in front of Kadriorg palace, Tallinn.

nagu kett, mille lülid väljendavad siis tunde. Uroboros on ka sodiaak, Outi Heiskase vineerist ajarattale on trükitud tähtkujude tillukesed märgid. Ratas on maailmakõiksuse sümbol, selle rumm ehk keskpunkt on kõigi sündmuste algpõhjus, kodarad – põhjused ja ajendid, ning välisserv – kõigi nähtuste ilmumine. Inimene ei saa ajaratast peatada, tema elu kestab vaid niikaua kui mõte, või kuni veereva ratta üks välispunkt maaga kokku puutub. Kosmilise ratta keskpunktis seisab Buddha, kes seda keerutab. Ta on ainus olend, kes kunagi ei muutu.

Ka Outi Heiskase sügavtrükk “Aja müts. Visionääri pillk” (2006) on seotud selle ajaratta kujundiga. Lumise tipuga mägi – Heiskanen tõi selle kohale ka igihalja ja rohuga kaetud installatsiooni kujul, mida ta oma ateljees kannatliku aednikuna enne kultiveerinud oli – on maailma keskpunkt. Mäetippudel, kus elavad jumalad ja taevane elu kohtub maisega, läheb inimeste aeg üle ajatuseks.

Annemie Bogaerts poetas linaseemnetest põrandale suure oomega, sellesama silmuseks keeratud Uroborose, kuid jätis esialgu enda teada loo oma tuttavast eesti naisest, kes oli teda inspireerinud seda Tallinna installatsiooni tegema. Sõja ajal Hollandisse põgenenud, oli see proua elanud suurema osa oma elust teadmata, kas saab veel kunagi oma linna tagasi tulla. Lõpuks käis ta ikka Tallinnas ära, enne kui tuli minna igavesele teekonnale. Mida ta Annemiele sellest reisist jutustas... Kõik ei ole teada,

midagi jääb ikka lõpuni mõistmata. Võib-olla ühel päeval, kui me kõik otsustavalt kõnelemise lõpetame, hakkame nägema üksteise mõtteid, mis muutuvad alles siis päris arusaadavaks, selgeks ja läbi- paistvaks?

Nagu Outi Heiskanen oma sügavtrükkides “Kuidas kopra käsi käib?” (2007) ja “Vana on uus” (2007), nii tunneb ka Lynne Allen kokkupuudet ajatusega ühes teises maailmas, kuigi asus sellesama Maa peal. Lynne Allen on digitrükkidena suurendanud 1882. aastal pildistatud foto hagu korjanud indiaanlastest. Pildi servale on kellegi (võib-olla nende indiaanlaste kaasaegse?) käsi kirjutanud read: “*When the hills and the open ranges are calling jolt your ribs in a wild ride over the plains where the indian battles were fit sage brush philosophy across the trails Tho the winds may frocks dare /.../ may blow Those who have lived in fear thru life, who have been preyes (?) upon by others are suspicious even of those who would befrien of them The greatest tribute like captive animals fear a heritage.*” (“Kui kutsuvad künkad ja mäeahelikud, siis rapped metsikus hoos üle tasandike, millel on paljudes lahingutes indiaanlasi löödud selline on võitluse filosoofia Läbi tuulte milles kuued lehvivad /.../ kes on elanud hirmus kogu elu, keda on kurnatud, nemad on umbusklikud isegi nonde vastu kes tahavad aidata Suurim lõiv mida niisugused vangistatud loomad peavad maksma on nende pärand.”)

Selles lühikeses tekstis on kaks mõt-

telist tegelast. Ühelt poolt Metsiku Lääne kutsuvad mäed ja tasandikud, mis suhtlevad omas igaveses keeles vaid nendega, kes seal elavad ja liiguvad, kes on ilmselt õnnelikud hagu korjates, seda küttes ja harjumuspärases rütmis elades. Teiselt poolt keegi, kes räägib “võitluse filosoofiast”; kuigi kahetsevalt, esindab ta agressiooni, traditsioonilisest eluringist väljamurdnute poolt toodud hävingut ja õnnetust.

Ajalõik võiks sümboliseerida niisugust asja, mis on vägivaldselt kontekstist välja rebitud. Lõikamise akt viitaks siis vägivallale, mis ei too meid kunagi tööle lähemale. Iseasi, kas tõde ongi lõplikul kujul kättesaadav, või olemas. Kuna aga inimese loomuses ei ole rahul olla sellega, mis on ilmne ja selgelt nähtav, siis otsib ta ikka mingit lõplikumat tõde. Ratsionaalselt mõtlev inimene teeb pingutuse töö väljaselgitamiseks ja asub tervikut lõhkuma, et vaadata sisse. Kas asja sisse vaatamine, selle lahtilõikamine, aitab seda paremini mõista? (Mati Veermets, Tiiu Pirsko, “Käsulauad”, laser, 2007.)

Parthenoni friisid viiendast sajandist enne Kristust väljendavad kreeklaste väärikust, vaimset ja füüsilist ilu ning jõudu. Jumalanna Athena sarmikas ja sisendusjõuline kuju, lapiidid, kes teevad ära meeletu kentauridele. 19. sajandil toodud Briti muuseumisse, nüüd lugematute koopiatena paljudes muuseumides, kas või muuseumide garderoobis. Aeg ei ole miinus viienda



sajandi meistri nägemust kahjustanud. Kes olid need ammuste aegade inimesed – tugevamad, julgemad, vapramad...? (Eve Kiiler, “Ilu etalonide arhiivid”, digitrükk, 2007.)

Raamatukogudes ja muuseumides eelistavad viibida inimesed, kes püüavad vältida reaalelu karmust. Omamoodi vastandid Juuraku tormilises jões ujujaile, leiavad nad võimaluse tegelda abstraktsega, et distantseeruda maisest. Kunstnik astub maalides või joonistades teise reaalsusse. (Siim-Tanel Annus, “24 tundi”, akrüül, 2007.)

Iga individuaalne maailm luuakse kätega, silutakse, lohutatakse, palvetatakse. (Ülle Marks, “Jalg”, kipsreljeefid, 1996.)

Ükskõik kui neutraalselt tänapäeva kunst ka kõlada ei prooviks, lähtub ta tegelikult ikkagi konkreetsest vajadusest, igatsusest, ängist. Armastaja võib kõnelda üldinimlikust ja õilsast, aga armastatul on nimi. Juris Petraškevičs (“Pealkirjata”, segatehnika, 2004) võib väita, et mõõtis õhu koostist ja saastatuse astet mitmel kiirteel ja lisada maastikufotole klaaskarbikeses õhuproovi, kuid ma tajun romantika hõngu. Keegi on kaadri taga, kes annab kunstnikule vaimset jõudu. Romantika on eurooplase põgenemine oma nõrkuse ja ajalikkuse eest, hetkelise illusiooni loomine surma äravõitmisest.

Igapäevane rahulolematuse. Inimene on õnnetu, kui ta kannatab; kui ta ei kannata, siis tal on igav. Vahel tundub, et satume algselt vee-olekust igapäevasesse hommik-õhtu-töö-puhkus rutiini nagu kleepuvasse, viskoossesse keskkonda, milles jalgu ja mõtteid järele veame. (Marje Üksine, “Nii ma lähen”, segatehnika, 2007.)

20. sajandi algul kirjutas prantsuse filosoof Henri Bergson: “Mõistus armastab lihtsust ning püüab oma jõupingutust alati vähendada, sundides meile peale arvamuse: loodus on korrastatud sellisel viisil, mis nõuaks meilt mõistmiseks kõige vähem vaeva. Seepärast hoolitseb intellekt, et tema käsutuses oleks miinimum elemente ja printsiipe, mille põhjal oleks võimalik kokku koguda piisav hulk objektide ning sündmuste kohta käivaid selgitusi.”

Intellekt tungib žiletiterana ainesse ja muudab vormi. (Benjamin Vasserman, “Üritus II”, ofort, akvatinta, 1998.)

Bergsoni mõttekäik teadvuse toimimise kohta on rajatud aja-, mitte ruumimõõtmele. Tegevustasandi (kus keha on tihendanud mineviku motoorseteks harjumusteks) ja puhta mälu tasandi (kus meie vaim säilitab pisimate detailideni pilte möödunud elust) vahel arvab Bergson olevat veel tuhandeid teadvuse tasanditeid, tuhandeid terviklikke ja samas ometi väga erinevaid kordusi kogu elu jooksul omandatud kogemustest. Poleks õige öelda, et need tasandid asuvad üksteise peal, pigem paigutuvad need virtuaalselt, sellisel viisil, nagu eksisteerivad vaimsed asjad. Mälestuse lõplikuks meenumiseks tuleb liikuda läbi kõigi nende tasandite. (Aili Vahtrapuu, “Vaagen vabale vaimule”, installatsioon, 2007.)

Belgia kunstnik Ingrid Ledent on Bergsoni lugeja ning analüüsib paljudes töödes mõtteprotsesse, “teadvuse voolu” ja seda, kuivõrd võiks nägemus meie ümber asetsevast maailmast sõltuda meie isikuomadustest, tahtele alluvaist või allumatutest faktoritest. Digitrükis “Mälu

kestev olemine, mis muudab mineviku olevikuks” (2003) on ta püüdnud luua pildi teadvuse virtuaalseist tasandest, sellest, mis toimub silma, meeleeundi ja sügava alateadvuse tumedate allhoovuste vahepeal.

Ly Lestberg kasutab viimasel ajal suurt üldistusoskust ja vilunud silma nõudvat võtet liita hulk järjestatud fotosid videoformaadis nõnda, et nendevahelised visuaalsed seosed tekitavad mulje osavalt toimetatud filmist. Tulemus jälgendab paremini kui film kusagil meie teadvuses üksteise järel välgatavaid mäluvilte, mis kokku sulades moodustavad nägemuse, mälestuse või teadvuse voolu. (Ly Lestberg, “EKA Vepsa ekspeditsioonid”, video, 2006.)

Nägin und, milles astusin läbi aja, mis koosnes Bergsoni laadis kirjeldatud tasanditest. *Sõitsin koos tütreaga bussis ja mõtlesin temaga seonduvaist asjadest. Siis märkasin maha astudes, et sajab tihedat lund, mis moodustas ümberringi väreleva valge seinu. Liikusin selles veidi kobamisi ja kohtusin siis klassiõe Jannega, kes tahtis mind pildistada (käisime kunagi ammu üheskoos fotoringis), kuid poolläbipaistev lume-ekraan oli objektiiv ja minu, tema ja minu vahel, nii et fotografeerida oli võimatu.* Ärgates tõdesin, et olin tasapisi eemaldunud praegusest ajast, kus mu tütar on laps, tollesse, kus käisin veel ise koolis. Olin kõndinud läbi aja nagu läbi pooleldi nähtava, mingil määral materiaalse substantsi. Kuid selle dokumenteerimine osutus keelatuks: loodus, langev lumi, külmunud vesi ei lubanud jäädvustada.

Viis kõige vingemat kunstnikupositsiooni

Tartlane Kaire Nurk uurib Marco Laimre sõnumit tartlastele.

Marco Laimre. Väikesed puust inimesed väikeses puust linnas. Tartu Kunstimuseum, 19.10.–25.11.2007.

Itaallaste Pinocchio loos voolib vanamees, hüüdimega Pudrupea, kõnelevast puust puupea. Vabandust! Puunuku. Muidugi on sellel ka pea puust. Solvuda ei tasuks. Lihtsalt – nii on. Aga siiski: puunukk Pinocchio osutub ka metafoorses tähenduses puupeaks, tema initsiatsioonieksam on ülimalt pikk ja uskumatult katsumusterohke. Aga lõpuks saab temast... normaalne inimene?!

Lugesin Pinocchio loo läbi pärast Laimre puu-näituse pressiteadet. Selle nn lastejutu ootamatult lai üldistusaste ja mitmekihilisus kippus otse klammerduma tänase Eesti sotsiaalsesse infantiilsusse (“Tahame komöödiat!”, “Ehitas tuhandeid õhulosse”, “Ma ei taha vaeva näha” jne). Ka Laimre üks esialgseid ideid olla olnud voolida puust nukk. Lõpplahendis täidab näituse nimivideos nuku rolli käpiknukk Bill Offraights (geneetiliseks liiniks Ameerika

põhiseadus). (Kunstimuuseumi *artist talk*’il rõhutanud autor sugulust ka nõukogudeaegse multikakangelase Hunt Kriimsilmaga.)

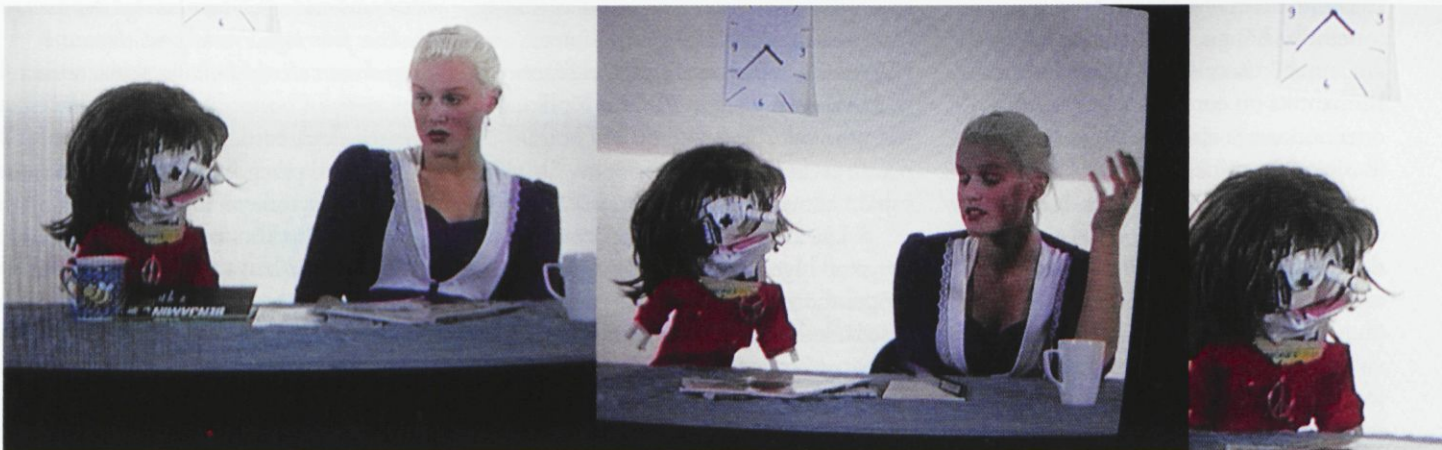
Kuid midagi näib alles olevat ka Pinocchiost. Laimre enda meisterdatud nukul on prillid (pr *binocle* – binokkel, varrega prillid, topeltlornjett) ees, kusjuures puupillid tolknevad prillide peal, ja parema silma oma kaob ühtepuhku ära; siis karjatab Bill-Laimre pea hüsteeriliselt: “Ma ei näe!” Maria Juur, tema algul kannatlik ja lõpuks kannatav vestluspartner, aitab ikka ja jälle nägemise tagasi. Ka see näib metafoor, sest videoveestluse käigus (mis lõigutunagi kestab 35 min) ei saa Bill-Laimre ühelegi oma tähtsale küsimusele vastust. “Mis on Tartu plusid ja miinused? Mis on Tartus head, mis on täiesti valesti? Mida saab teha, et Tartus elu paremaks läheks?”, “Kas Tartus ka kultuurielu käib?”, “Mida ostis Mihhail Lotman Tallinna ülikoolist / Tartu kaubamajast?”, “Ma tahan saada Tartu linnapeaks – mis ma peaksin tegema, et võita populaarsust? Mis ma

peaksin lubama?” Mingit selgust ei tule. Sumatakse Udus. (Jackson Pollocki ametlikult hitimast hitim 1950. aastal valminud maal kannab pealkirja “Lavendeldudu”.) Midagi ei ole “näha” ka siis, kui puupill üles leitud. Keeratakse alalõpmata rajalt kõrvale. Maria noomib: “Sa ei suhtle inimestega, oled lihtsalt üleolev”, “Sa oled liiga agressiivne.”

Tegelikult võiks ka Mariat metafoorina võtta: halastava Neitsi Maarjana, kes viimsepäeva kohtus patuste eest kostab; Mariagi kaitseb kõiki, alates *skin-head*’idest, neonatsidest ja parmudest ning lõpetades heideggeriaanide, setude ja normaalsete inimestega. Mille nimel? “Sõbraliku koosseksiteerimise” nimel. Selle peale turgatab Billi-Laimrel idee: “Mina võitlen rahu eest!” (Ortodoksne siinkohal meenutada kaasaegset Ameerikat? Ja kunagist N Liitu. Jms.) Maria noomib: “Igatahes mitte hinge- ja meele- rahu eest.” Ka Tartust kui väikesest Pariisist ja Emajõe jõeromantikast (Maria: “Kõik voolab – sinus – kui sa siin/Tartus oled”) ei oska Bill-Laimre palju pi-

Marco Laimre. Bill-Laimre ja Maria Juur näitusel “Väikesed puust inimesed väikeses puust linnas” Tartu Kunstimuseumis.

Marco Laimre. Bill-Laimre and Maria Juur, exhibition *Small wooden people in a small wooden town* at Tartu Art Museum.



dada, reageerides Moguči värssidega: “Ma löikan siin läbi oma veenid! Andke andeks mu väike kapriis!” Maria noomib: “Sa oled külma südamega. Kibestunud. Sa ei mõista selle linna romantikat. Ütled “Tartu saast” – ma ei ütleks inimeste kohta saast.” Bill-Laimre: “Neil pole mingit muret! Lähevad poest läbi, siis koju. /.../ Ma tulingi siia mõttekaaslast otsima, aga mis ma näen, puhta väiksed puust inimesed! Ei mingeid mõtteid!” Maria vastuväited on taas abitud, ta leiab akadeemilisest ülikoolilinnast vaid kolm “kuulsust”, kellest üks Mihhail Lotman (teiste kahe nimed jäävad halva diktsiooni tõttu häguseks). Lausa elus anekdoot!?

Teose etiketil on kirjas osatäitjad: käpiknukk Bill Offraights – Marco Laimre, Maria – Maria Juur. Õigupoolest... millise kokkuleppe ja eelrežiiga istusid vestluspartnerid/osatäitjad laua taha? Kohati tundub, et nii perfektset teksti, kus iga järgmine fraas kisub metafooriks ja hakkab tootma eelmise suhtes vastand- ja lisatähendusi, ei saa eksprompt rääkides tekitada? Ehk on tegemist kindlate rollide täitmisega?

Mariat huvitavad meedianähtused – nagu Laimretki, aga täiesti seletamatuil põhjusil me ei saagi teada, milline on Maria seisukoht. Käpiknukk Billi käes saab temast otseku hüpiknukk. Vestlus lõpeb samuti metafoorselt: “Hakkame jooma!” hüüab Bill-Laimre.

Ent “jutupuhumises” on ka “kaunist ja kummalist”. Kui Maria küsib arvamust Juri Lotmani vastavatud skulptuuri kohta, kuulutab Bill-Laimre: “Haa, see on väga lahe kuju! /.../ Mul on kogu aeg selline tunne olnud, et Lotman ongi mingi kuju. /.../ Ta on täpselt samasugune käpik nagu mina.”

Hingematvalt ilus on, kui Bill-Laimre pisut kokutades ja takerdudes ja pikalt vabandades ning otseku andes vestluspartnerile aega öeldav (ehk asja tuuma? ehkki ei saa kuidagi uskuda, et Laimre toob näitusel otseselt kuuldavale näituse idee tuuma) endal ära arvata, küsib: “Kas sulle ei tundu, et me kõik oleme väikesed puust inimesed?” See kõlab nagu armastusavaldus. Ent pareeritakse. Maria ei nõustu pärast vestluskaaslase ropendustest ja survest täidetud keskustelu ühte paati istuma – ei mingil juhul olema “väike” ja “puust”. Kes siis on lõpuks väike ja puust??

Videovestlust assisteerivad näituseruumi põrandal asetsevad inimkõrgused valguskastid, kus “reklaamitakse” bensiini (Maria: “Põlema panemine ei ole lahendus.” Bill-Laimre: “Mis on lahendus?”), Maximat, Ameerika autot, ilusat valget maja Nömmel, kasiinot... Veel miskit? Vaated on jäädvustatud Tallinnast. Muide, Casanova olla käinud Veneetsias kasiinos. Kasiino sõna ollagi Veneetsias leiutatud. Algul tähendanud see väikest maja (*casa*), siis bordelli, lõpuks kasiinot.

Lisaks on näitusel Marco Laimre videoloeng “Viis kõige idiootlikumat kunstnikupositsiooni”, mille ta peab maha ilma otseste vestluspartnerita. Antud töö oli väljas Tallinnas Laimre isikunäitusel “Halb nali” Hobusepea galeriis (2007), kus see (vastavalt ekspositsiooni pealkirjale) täitis halva nalja väga hea näite rolli. Kuidas hakkab tööle see halva nalja õppevahend uues näitusekoosluses ja Tartu oludes, kus ta on kaotanud oma otseste Tallinna ajendi? (Ja kui oluline üldse oli see otsene ajend Tallinnas?) Tar-

tus, kus on väga kindel ja eriti harras kunstnikuideaal: kunstnik kui jumalik ja ühtlasi puutumatu olend, seega täiesti asotsiaalne olend, kellele pidevalt kukub pähe “keniaalseid” (viide Margus Kiisi Y-galeriis vastutulelikult korraldatud näituste seeriale “Keeniused”) ideid, mida ta seletada ega analüüsida ei oska.

Kuivõrd nuhtleb Laimre mingeid konkreetseid kunstnikupersoone ja kuivõrd huvitab teda üldistus ning kunsti ja kunstniku seisundi muutmine (Eesti) ühiskonnas? Mida teha, et kunstist ja kunstnikust saaks Eesti ühiskonna sotsiaalse vereringe loomulik ja võrdväärne koostisosa? Kuivõrd on need viis idiootlikku (eskapistlik ja rumal, vanabii-staar, metafüüsik, kourikust ekstravert, metafüüsiline naturalist, millele muide Laimre näituse kuraator Indrek Grigor on lisanud kuuendana “tähistava kunstniku”) kunstnikutüüpi Laimre isiklik kriitika ja kuivõrd on need n-ö kokku kogutud kriitika? Ja üleüldse – mis kriitika või analüüs see on? Kriitika kohta mäge, analüüsina deklaratiivne. Kuidagi kahtlaselt vastuoluline on üldse videoloengu loengulis-akadeemiline vorm, kunstnikutüüpide “definiitsioonide” laialivalgusus ja seltskonnalobalikkus ning tüüpe näitlikustavais videoklippides osatäitjate ülim hüperentusiasim – mängida idioote! Kunstnikuenergia raiskamine Eestis on muidugi totaalne, seetõttu pole meil ka n-ö süvakunstnikke – kõik on pigem pinnakunstnikud. Süvakunstnikke polekski kuskile panna. Kes neid osta või välja kannatada jaksaks. Või neist aru saada. Aga see selleks.

Kõigi tüüpide kohta saame kahtlaselt korduvalt teada: “mõttetu”, “ootab



tagasisidet”, “rakendamata kunstnikuenergia” ehk “rakendab oma prentensioonikust igapäevaste tühiasjade ja suhete kallal; nii ei jätku aega millegi sisukama, asjalikumaga tegelemiseks”, “oma piiratuses ei saa aru, et teistel omad /.../”. Kõik need tüübid teevad krooniliselt midagi valesti, arvavad krooniliselt millestki midagi “ekslilikult”, üks või teine asi “ei anna neile rahu”, neid saadab pidev “konflikt” – teistega/rahvaga. Kas pole see kunstniku kui sellise kliše tavakodaniku silmis? Või kunstnike eneste silmis? (Mis veelgi halvem.) Tartus mõjub see vaatajale kui kunstnikuinstitutsiooni veelkordne rüvetamine. (?) Sest niigi on nad rahva silmis ühed jobud ja joodikud (v.a legendistunud vanad pallaslased). Mida teha? Laimre saaks tehtud ehk heastada? Kui ta koostaks uue loengu “Viis kõige vingemat kunstnikupositsiooni”. (?) Kas mõisted “vinge” ja “kunstnik” võiksid kokku sobida? Kas vinged kunstnikud on olemas? Või tuleks nad välja mõelda? Laimre idiootlikke kunstnikke pole ju ka olemas (reaalsuses?), nad on vaid abstraktsioonid. (Sarnaselt Magritte’i vana piibulooga?)

See on hea, et Laimre tegeleb kunstimaailmaga, sest see on maailm, milles ta kunstnikuna ise toimib, maailm, mida ta järelikult tunneb. Samuti nn argimaailmaga, milles ju ka/isegi kunstnikud kogevalt osalised. Seega Laimre ei tegele asjadega, millest ta midagi ei tea. Miks aga Bill-Laimre ei saa Marialt vastuseid oma pakilistele küsimustele? Sest ta ei saagi neile vastuseid saada! Sest ta ei esita

oma küsimusi õigetele inimestele? Ükski kunstiteaduste tudeng (kelleks antud juhul Maria Juur) ega ka kunstnik ei tea, kuidas üht linna juhtida. Miks ei küsi Laimre seda üheltki linnapealt? Miks ta räägib Tartust inimesega, kes on vaid paar kuud jõudnud tartlane olla? Miks ta ei aruta semiootikaküsimusi mõne Tartu ülikooli semiootikuga? Miks ta ei räägi omaealise? Ja omasoolisega? Mis on “vestluse” eesmärk? Ja mis on vestluse tulemus? Millised saavad olla järeldused? Vestlus on hämmastavalt anakronistlik ja forsseeritult kentsakas. Kunstiliselt võimendatud. See võib olla mille tahes karikatuur. Selle sisuks võib olla nii arutletav objekt kui – ehtmodernistlikult, st (enese)refleksiivselt – arutusviis. Seda võib näidata mis tahes linnas, lokaalselt vaid linna nime muutes. (!?) Joseph Kosuth vahetas ka oma töös “Üks tool ja kolm tooli” mõõblieset (ning selle fotokujutist): eri näitusepaikades oli selleks “kohalik” tool, vaid definitsioon jäi samaks. Milles võiks seisneda tooli ja linna sarnasus? Kujutleme Bill-Laimre vestlust Mariaga Otepääl, Nuustakul, Võhmas, Moskvast, Berliinis, Pariisis... Oodatud on barthes’ilik loov “lugeja”.

P.S.

Annette Messenger’le 51. Veneetsia biennaalil (2005) paviljonivõidu toonud ekspositsiooni “Casino” peategelane oli Pinocchio. Mis huvitas Messenger’d Pinocchios? Inimese masinastumine või marioneti inimesestumine? – nagu küsib intervjuueerija (vt Kunstforum 2005, nr 177, lk 202–211). Messenger räägib

itaalia nalja: Pinocchio isa Geppetto on paradiisis. Jumal ütleb talle: “Sa olid hea inimene, vaene, aga siiras, kui leidub midagi, mida sa sooviksid, katsun su soovi täita.” Geppetto vastab: “Ma sooviksin meelsasti oma poega taas näha, aga mu poeg ei ole päriselt minu poeg. Teda ei ole ehtne ema ilmale toonud. See on tõesti komplitseeritud – kuna ta on puust.” Jumal jääb mõttesse, kutsub kokku konsiiliumi ja toob lõpuks Kristuse. Geppetto näeb Kristust ja hüüab: “Oh, Pinocchio!” Vastuseks võrdlusele Heinrich von Kleisti teatrmarionettidega, matemaatilisel perfektsete mehhanismidega (“marionettide liikumine on graatsilisem kui inimeste oma, ja nad on Jumalale lähemal. Vaid Jumal võib seda liikumise graatsiat korrata, kuna vaid talle on oma absoluutne tunnetus. Inimene on patulangelamisega selle süütuse perfektuse kaotanud”), vastab Messenger: “Ei ole midagi perfektsemat kui inimene. /.../ Ma töötan marionettidega, kuna nad on meie endi, meie endi halva südametunnistuse simulaakrum. /.../ Ma mõistsin kohe, et põhjus, miks Pinocchiost inimene sai, seisnes selles, et ta oli võrukael.” Et “ta oli mängur”.

Kui Pinocchio ei oleks mingil seletamatul sunnil kodunt väljunud ja elumerele sattunud, kus lained teda aina enam avamerele triivisid, kui ta oleks isa sõna kuulanud ja koju jäänud, oleks ta alatiseks puunukuks jäänud...



Don't Worry Be Curious!

Simon Rees kirjutab 4. "Ars Baltica" fotokunstimuuseumi Kumu.

"Ars Baltica" fotokunstimuuseumi Kuraatorid Dorothee Bienert (Eesti), Enrico Lunghi (Luksemburg) ja Kati Kivinen (Soome). Kumu, 09.08.—07.10.2007

"Ars Baltica" võrgustik hakkas kujunema 1990. aastate alguses ja pidi tooma postkommunistlikud Balti riigid Eesti, Läti, Leedu ja Poola tagasi Euroopa kultuuri ühiskodusse, taastama nende ajaloolised kontaktid Saksamaa, Skandinaavia ning teiste lähinaabritega. Fotokunstimuuseum on selle nimisündmus kunstis. Järjekorras neljas triennaal avati Kieli Stadtgaleries 2007. aasta kevadel ja edasi eksponeeriti seda Eestis Kumu, Soomes Pori kunstimuuseumis ning Luxembourg'i Casinos. Casino direktor Enrico Lunghi on üks projekti kolmest kuraatorist, teised on Kati Kivinen ja Dorothee Bienert.

Algusest peale on fotokunstimuuseumi probleemiks olnud eri maadelt pärit kunstnike reputatsiooni ebahütlus: kui ühest riigist toodigi mängu tugevaimad jõud, siis võisid nende kõrvale sattuda üsna juhuslikud "seiklejad" (keda on kõige rohkem ette tulnud Saksamaa puhul). Kolmas triennaal tasandas seda ohtu osalejate esindusliku nimekirjaga, kus leidsid Knut Åsdam, Joachim Koester, Artūras Raila ja Jari Silomäki. Viimasel korral lihvisid kuraatorid triennaali vaimset teravikku niikaua, kuni jäi järele vaid 14 kunstniku ja kolme rühmituse teoste väljapanek.

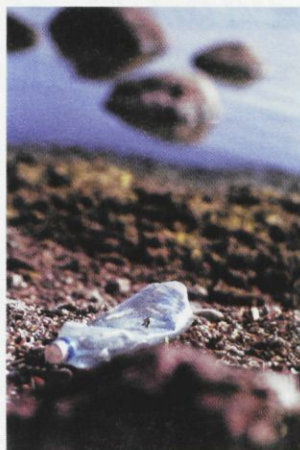
Hoolimata sellest, et projekt purjetab lipu all, mis esitleb spetsiifiliselt fotomeediumi, on näitusel seekord väljendatud fotograafilist refleksiooni ja keskendunud pigem sotsiaalpoliitilistele teemadele, jättes ruumi ka videole ja installatsioonile. Kuraatorid ja kunstnikud on kataloogi- jt selgitustekstide järgi lihtsalt omavahel kokku leppinud selles, et kaamera teatud kujund etendab massimeedia mustkunstis kindlat rolli ja et see tõsiasi ei tohi vaatajaskonnale

teadmata jääda. Pealkirjas "Ära muretse, vaid uudishimutse!" sisalduv tervislik annus uudishimu olgu vahendiks nende silmamoondustrikkide läbinägemisel.

Puhtalt juhuse tahtel avati näitus Tallinnas vaid paar päeva pärast Eesti politsei ja vene noorukite vahel puhkenud ägedat tänavalahingut, mille oli põhjustanud Punaarmee "kangelastele" püstitatud monumendi äraviimine kesklinnast agulisse.

Sündmuste kirjeldused Eesti, Läti ja Leedu meedias erinesid diametraalselt Kremli poolt laialdaselt levitatud Vene-Balti uudisteaagentuuride infost. Nende jaoks, kes asja vastu huvi tundsid, oli see erinevus vägagi ilmne. Soome kunstnik Anu Pennanen süveneb neisse asjadesse "Tallinna projektis" (2004–2006) ja salvestab intervjuud eesti ning vene noorukitega videona, kus selguvad osalejate vaated elule, rahvusele ja Tallinna linnale. Vene noorukid on ilmselt võõrandunud, nad mõistavad, et keel, mida nad räägivad, on kaotanud oma domineeriva positsiooni, ning tunnevad, et on sotsiaalselt degradeeritud. Visuaalselt demonstreerib video seda kõike, vastandades nõukoguliku "modernismi" pudemed ülesriputatud grafiti näol helendavale klaasist ostukeskusele.

Näituse keskseiks teemadeks olid võõrandumine ja alternatiivsus, mida tihti seostatakse Põhja-Euroopaga. Läti kunstniku Kaspars Goba teos "homo@lv" esitab fotoportreede seeria ja intervjuud homopaaridega, kes kuuluvad Läti gay-liikumisse. Teos käsitleb riigi poolt legitimeeritud vägivalda ja 2005. ning 2006. aasta gay-paraadidest osavõtjate tagakiusamist. Idealistid peavad ometi teada saama, et kolme Balti riigi ja Poola



Katrin Tees. Väike risustaja käsiraamat edasijõudnutele. Foto, 2005.

valitsus ignoreerivad inimõiguste konventsiooni, mida Euroopa Liidus pühaks peetakse.

Rahulolematuse ei avaldu sellises ulatuses Tellervo Kalleise ja Oliver Kochta-Kalleise sotsiaalses interaktiivses videos "Kaebekoorid" ("Complaints Choirs", 2005–2006). Töös on lindistatud nelja linna kodanike kaebused, mis on esitatud *performance*'ina ja arranžeeritud kooriettekanedes. Osalevad Birminghami, Helsingi, Hamburg-Wilhelmsburgi

ja Peterburi need elanikud, kes vastasid kunstnikerühma kuulutusele projekti toimumise kohta. Teosest on kujunenud hitt, millele võib vabalt kaasa elada, kõigutades end "vaesed jäävad vaesemaks", "kohv on jõleda maitsega", "avalikes tualettides pole paberit" ja "õlu on liiga kallis" hädalduse rütmis.

Sama humoorikas on Olga Tšernõševa video "Pidulik unenägu" ("Festive Dream", 2005), kus otsitakse Moskva tänases päevas nõukogude (ja varasemagi) mineviku varje: jääb mulje, et üks kiht moskoviite ei tea veel üldse, et tulevik on kohale jõudnud. Kuigi teos mõjub mingil määral pelgalt naljaviskamisena maal elavate sugulaste üle, on selles siiski piisav kogus naljakalt tahumatut vene iseloomu ja huumorit. Fototriennaali tugev külg ongi osalejatele antud võimalus kõnelda sotsiaalsest võõrandumisest just oma maal, mõnel juhul päris hoiatavast võõrandumisest, ilma et näitusetervik selle all kannataks.

Näituse pealkiri viitab 1980ndatel populaarsele laulule "Don't worry be happy".

Artikkel on kirjutatud Londoni ajakirjale Frieze.

Kumu sügiskonverentsidest

(*Extended Modernist Mix, Version 0.1*)

Andreas Trossek võtab kokku Kesk- ja Ida-Euroopa kunsti- ja filmiajaloo tõlgendused seisuga 2007.

Rahvusvaheline kunstiajaloo konverents “Erinevad modernismid, erinevad avangardid” 27.-28.09.2007. Korraldaja Sirje Helme.

Rahvusvaheline filmiajaloo konverents “*Via transversa: endise idabloki kadunud filmikunst*”, Kumu auditoorium, 05.-06.10.2007. Korraldaja Eva Närpea.

Olles teadlik, et seda teksti võib enamik kunst.ee lugejaid lugeda peamiselt diagonaalis – tähelepanelikumalt loevad ilmselt vaid kunstiajalooharidusega inimesed, kelle puhul korraliste konverentsiülevaadete lugemine on üks erialase “kretinismi” tunnuseid –, võtan endale vabaduse keskenduda sellele, mis näib oluline just kohaliku lähiajaloo jätkuva üleskirjutuse raames.

2007. aasta septembri lõpus ja oktoobri alguses toimus Kumu auditooriumis vähem kui nädalase vahega kaks ajaloo-kesket konverentsi, mida olekski hea vaadelda paarina – põhjusel, et kuigi valdkonnad olid mõneti erinevad (kunsti- ja filmiajalugu), oli kõne all olnud aegruum sama (sõjajärgne Kesk- ja Ida-Euroopa). Nii vähemalt paistab see kaugperspektiivist, nähtuna “sealt, kus meid ei ole”.

“Erinevad modernismid, erinevad avangardid” ja “*Via transversa: endise idabloki kadunud filmikunst*” olid ainuüksi ürituste pealkirjadena piisavalt retoorilised, et märku anda kõnealuse ajalooainese teatavast marginaalsusest või “teisesusest” just koduvälises kontekstis. See kõlab küll nagu Praha lennujaamas konutava kultuurituristi reisimelanhoolia, aga tihtilugu selgub, et märksõnapõhiselt on idaeurooplaste (aja)lugu endiselt kas liiga “erinev” või liiga “kadunud”, olemaks osa üleeuroopalisest kultuuri-

pärandist.

Idaeurooplastel oleks nende endi arvates 20. sajandist kaasa lohisenu nagu mingi trauma, mille sügavust ei mõista kunagi need lääneeurooplased (rääkimata üleatlandilistest), kes võisid vabalt kuni 1980. aastate lõpuni elada maailmakaardi järgi, kus idabloki maid lihtsalt peal ei olnud. Kui mõistavad, siis ainult kõikvõimalikke erinevusi nivelleerides, ütleme “meie” ja patustame üksteist trööstivalt olale.

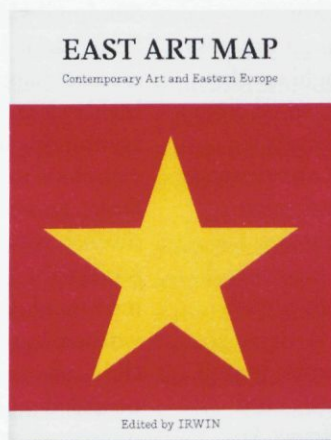
Endistel idabloki maadel on sarnasusi, mis sellist lohutustööd tänaseni teha võimaldavad. Täpsemini, see kõnealune aegruum on kohati ehmatavalt sarnane, kujuures mitte niivõrd “esteetilistel põhjustel” kuivõrd poliitilistel. Rääkides avangardsest kunstist või erinevatest modernismiilmingutest endises sotsialismileeris tuleb varem või hiljem kõnelda omaaegsete parteiideoloogide seatud eesmärkidest, ja seda hoolimata tõigast, et visuaalsete kunstide ajalugu armastatakse käsitleda n-ö populaarteaduslikul tasandil tegelikult tänase päevani pigem apoliitilise arengunarratiivina. See on esimene paradoks, mida tuleb tunnistada, kui on soovi antud aegruumis turistina seigeldes jõuda tööle lähemale. Nii Eesti, Läti, Leedu, Poola, Rumeenia, Bulgaaria, Ungari kui ka endise Ida-Saksamaa, Jugoslaavia ning Tšehhoslovakkia eilset päeva kujundas sõjajärgsetest aastatest kuni Berliini müüri langemiseni ikkagi

üks ja sama parteipoliitiline ideoloogia, mis oli samapalju kuritegelik ja koloniseeriv kuivõrd võimaldas ka ühikonna mõõdukat moderniseerumist. See on teine paradoks. Ajastu kultuuripilti uurides võib nimelt tihtilugu selguda, et Ida ja Lääs just nagu sisaldasid teineteises, jagades skisofreenilisel kombel ühe maailmapildi reaks “hallideks tsoonideks”. Siit võiks vabalt alustadagi

rea paradokside loeteluga, millega viimaste aastate kultuuriuurimused silma paistavad – *à la* Nõukogude perioodi kultuur sisaldas palju, mida seal ametliku võimuideoloogia kohaselt ei oleks tohtinud olla.

Näiteks Vojtěch Lahoda ettekanne, mis muu hulgas visandas Prahast lühiajaliselt eksisteerinud hiiglasliku Stalini monumendi autori Otokar Šveci eluloo, sellele paradoksile toetuski: sajandi al-

guse avangardistide-modernistide kunstikogemus ei kadunud mõnel pool sotsialismisfääris isegi 1950. aastatel kuhugi ja ehk seepärast on metafoor “hiiliv modernism” paljuski sobilik nii mõnegi padustalinistliku töö seletamisel. Külma sõja ajast pärit ettekujutus hermeetiliselt eraldatud läänemaailmast ja sellele vastandunud endise idabloki riikidest on hakanud tükahaaval murenema ning akadeemilise maailma kaasabil jätkub see protsess kuni



Irwini koostatud Kesk- ja Ida-Euroopa kunsti ajalugu ilmus 2007. aastal.

hetkeni, mil möödub aeg postsovetliku ruumi killustunud identiteedid viimaks ühtlustab ning erinevuste nurgad maha lihvib. Praegu on see tulevikuidentiteet ilmselgelt end jalgele ajamas ehk võitlemas selle pärast, kuidas ja mida peaks mäletama, et olla subjektina olemas. See parafras on nüüd küll kaugelt haaratud, aga Venemaa praeguse administratsiooni poliitpropaganda näiteks Eesti vastu vastab selles mõttes tõele: “uus Euroopa” ehitab tööpoolest endale ajalugu ehk “kirjutab ajalugu ümber”. Ja selle vormuva postsovetliku identiteedi ainus “kuritegu” seisneb potentsiaalis, et see ei pruugi mahtuda sõjajärgsetel külma sõja aastatel vormunud ajalookaanonite sisse, kuigi see oleks ka kõik...

Analoogsel tasandil oli deklareerivalt visandlik Henry Meyric Hughesi ettekanne, kus siiski pöörati tänuväärset tähelepanu probleemide puntrale, mis kaasnevad igasuguse sõjajärgse ajaloojärundi käsitlemisega “siin ja praegu”. Hughes, laheda olemisega briti vanamees ja hajameelse professori imago musternäide, on “Manifesta” Rahvusvahelise Fondi ning Rahvusvahelise Kunstikriitikute Assotsiatsiooni president, nii et säärase muredega üsnagi tuttav. Tervikliku Euroopa modernistlikku kunstiajalugu ei saa ilmselt vormunuks pidada, enne kui teatud metropolikesksed lineaarmudelid on hüljatud ja ka sekundaarsemate piirkondade “ebasünkroonne” ja “asümmeetriline” ajalugu on saanud sõnaõiguse. Aga nagu ikka, johtub kõik juba nendest jõujoontest, mis visandati maailmakaardile pärast II maailmasõja lõppu.

Nõnda kinnitas Sirje Helme eesti abstraktse ja popkunsti kogemust 1950. ja 1960. aastatel näiteks võttes taas seda, et ainuüksi mõiste “avangard” omas Nõukogude Eestis tähendusi, mis ei oleks angloameerika kultuuriruumis arusaadavad ilma täpsustavate lisamärkusteta, ja võib arvata, et kohale ilmunud välismaa kolleegid olid talle nende selgituste eest tänulikud. Helmele sekundeeris Jaak Kangilaski, kes esines oma tuntud numbriga siinse kunstielu kolmest paradigmast Nõukogude okupatsiooni perioodil (sotsrealistlik, avangardile orienteeritud ning nn

rahvuslik-konservatiivne diskursus), mis sageli omavahel kattusid ja tundmatuse ni segunesid. Ka Piotr Piotrowski püstitatud habemega küsimus kunstilisest vabadusest kommunistliku režiimi all (“samet-vanglas”) leidis ühe vastuse tõdemuses, et mitte mingi empiirilisel tajutat “modernistlik esteetika” ei tohiks olla kriteeriumiks, mille abil hinnata näiteks poola, ungari või tšehhi sõjajärgset sürrealismihõngulist kunsti, vaid oluliseks muutub hoopiski selle kunstniku, kes oli sunnitud oma varasemad sotsiaalsed utoopiad uues poliitilises olukorras ümber hindama, manifesteeritud kriitilisus. Siiski oli just Skaidra Trilupaitytė üks väide see, et vene nn nonkonformistliku kunsti käsitusmudel koormab arutelu Nõukogude Liidu äärealal loodud kunsti teemal, n-ö klassikalise nõukogude põrandaaluse kunsti mugavad kujundid on liiga ulatuslikult käibel. Igal juhul on üks algprobleem puhtalt regionaalne. Kuidas keegi 20. sajandi II poole Kesk- ja Ida-Euroopa kultuuripärandit ka ei vaata, selgub, et teatavate ajalooliste baasmõistete tähendusnihked on eri regioonides olnud liiga määravad, et neid lihtsalt maha vaikida või pehmemalt ümber sõnastada.

Kui nüüd natukene järele mõelda, siis on siin oma “süü” trükistevaegusel, mis iseloomustab endiste idabloki maade kaasaegset kunsti tegelikult tänase päevani. Kunst ja kultuur kujundab enesele Gutenbergist peale “avalikku kuvandit” ikkagi trükiste abil: kirjanikud-luuletajad peavad saama raamatusse raiutud ja kunstnikud enese loomingust ülevaatekataloogid trükitud, et saaks üleüldse mingitesse väärtuspõhistesse vaidlustesse laskuda. Kultuur lihtsalt toimib sel moel. Kibedalt sarkastiline oli selles osas Ljubljanas elava kunstniku Borut Vogelniki jutt. Ta tõi 1980. aastate Jugoslaavia puhul välja ühe valemi, mis kehtis sama hästi ka Eesti NSVs. Nimelt võis mis tahes hetkel kunstinäitusi külastades arvutada tänasest päevast maha keskeltläbi kümme-kakskümmend aastat ja suunduda seejärel katalooge-käsitlusi otsima – ainult sel viisil tekkis lootus, et mingit kunstiinfot ehk leitaksegi. Nojah, ainult mitte “tänaest päevast”. Muide, Vogelnik kuulub kunstnikegruppi Irwin, mis on kollektiivselt toimetanud Ida-

Euroopa lähikunstiajalugu käsitlevaid trükiseid – lihtsalt sellepärast, et kuidagi “vabale maailmale” järele jõuda.

Seal on aga “uusi tulijaid” juba ees ootamas Steven Mansbach, ilmselt prominentseim Kesk- ja Ida-Euroopa kunstiajaloo spetsialist Ühendriikides. Tema ettekande põhitees oli mõneti kummaline ja ootuslikult USA-kesksest maailmanägemusest kantud. Utreerin seda tahtlikult, kuigi tema poolt vaikimisi antud lähtepunkt oli niigi suhteliselt selge. Üldkunstiajalugu on 20. sajandi alguses kujundanud need sündmused, mis leidsid aset peamiselt Pariisis või New Yorgis. Mansbach rääkis haaravalt loo sellest, kuidas terve Kesk- ja Ida-Euroopa 20. sajandi alguse avangardi ajalugu “läks kaotsi” peamiselt seetõttu, et 1930. ja 1940. aastatel fašistlike režiimide eest Euroopast USAsse või Suurbritanniasse emigreerunud haritlased otsustasid end ajaloolastena depolitiseerida ja jätsid just nagu poolalateadlikult kunstiajalooõpikute baastekstidest välja nimed, kes olid liiga kinni oma lokaalses keskkonnas. Teisiti öeldes: liiga palju patriooidid. Nagu väidab Mansbach, hoidusid aga 20. sajandi kunsti käsitlevad autorid (näiteks Ernst Gombrich, Horst W. Janson) värskema kunsti puhul igasugusest sotsiaalsest ning muust kontekstuaalsest analüüsist ja keskendusid igasugusest reaali poliitilisest foonist lahtutatud üleatlandiliste stiilialoomudelite tugevdamisele. Siiski, Mansbach näib üldkunstiajaloo all silmas pidavat pelgalt üksikuid populaarteaduslikke-pedagoogilisi tekste, mis moodustavad osa USA ülikoolide bakalaureuseõppe sissejuhatavatest ainetest. Okei, suured tiraažid tiraažideks, aga kuhu jääb see “ajupeesu” sealt samast kõrvalt, mida viisid oma “kunsti lugudega” läbi näiteks Guggenheimide-Rockefellerite sündikaadid ja teised võimsad kunstikogud? Või oli USA “mälu masinate” puhul tegemist eranditult nn jagatud eesmärkide poliitikaga?

Seega on ja jääb üheks oluliseks võtmeküsimuseks endise idabloki riikide kultuuripärandi suhe sellega, mida tehti parasjagu teisel pool raudset eesriiet. Lääs on peegel, mis Ida eest kuhugi ei kao isegi siis, kui mõlemad mõisted on aktuaalsed vaid külma sõja ajalookirjutuses. Berliini

müüri langemise järgsetel aastatel visandatud käsitlustes on endise idabloki riikide suhe Läänega pahatihti nagu "kadunud pojat", kel isa juurde naasta ei lastud. Uue kunstiajaloo mudelid, mis toonitavad kunstisise arengujutustuste arvelt rohkem sotsiaalpoliitilist fooni, eeldavad selles Ida-Lääne suhtes aga hulga julgemat lahknevuste esiletoomist ("kadunud poeg" ei pruugi isa ära tunda või kuulutab, et tal on rohkem kui üks isa). Kumu filmiajaloo konverentsil sõnastas Dina Iordanova võib-olla kõige otsesemalt selle "trauma", millest kunstiajaloo konverentsil osalejad osavalt kõrvale põiklesid: endise idabloki riikide kinokunsti ilmnevad teataval üldistusastandil sarnasused, mis lasevad rääkida ühtsest esteetikast just sotsialismisfääri sees, mitte selle üleselt. Teisisõnu: kunstiteosele eeskujuna andnud domineeriv "isakuju" ei pruukinud üleüldse paikneda Läänes, kust praegused postsotsialistlikud ajaloonarratiivid kisuavad pärimisliine ja mõtteparalleele peaaegu et kohustuslikus korras, vaid hoopiski kohalikus kontekstis.

Selles osas oleks mõneti tüüpiline näide Jugoslaavia, kust võrsunud Gojko Mitic ratsutas terve sotsialismisfääri kinoekraanidel uhkelt koos Ameerikas võrsunud Dean Reediga, nagu oleks külm sõda piltlikult öeldes sama reaalne nagu surnud indiaanlase unenägu. Idablokki faktiliselt mitte kuulunud, ent sellega kuni lõpuni seotuks jäänud Jugoslaavia eripära tõi kujukalt välja ka Branislav Dimitrijevići ettekanne. Kui 1956. ja 1961. aastal korraldati Jugoslaavia Sotsialistliku Föderatiivse Vabariigi pealinna Belgradis Ameerika kunsti näitus, kus esinesid nii mitmedki abstraktse ekspressionismi esinimed (Pollock, Rothko, Motherwell, Kline, Gorky, Johns ja Rauschenberg), siis anti sellele võimude poolt toimumisluba osalt küll Moskva ninanipsu tegemiseks, ent samas käsitleti näitusepaari siiski küllaltki süütu moeröögatustena stiilis "järjekordne kauboide *tutti-frutti*". Kõik läänepärane sotsialismisfääris ei olnudki ilmingimata mingist vastupanusoovist kantud või ideoloogiliselt ohtliku kõrgkultuurina tajutud. Ettekande autor väidetavalt kirjutas doktoritööd pealkirjaga "Sotsialistliku Jugoslaavia tarbimiskultuur".

Nõukaegse kunstikultuuri uurijate kestev huvi "madala" tarbimiskultuuri või massikultuuri vastu on selles mõttes täiesti ootuspärane tendents. Olen ise end sellele tendentsile allutades uurinud näiteks 1970. aastate Eesti NSV joonisanimatsiooni, kus tegutsesid nii mitmedki kohalikud "avangardi lastetoaga" kunstnikud (Aili Vint, Leonhard Lapin, Sirje Lapin (Runge), Ando Keskküla, Rein Tammik, Kaarel Kurismaa, rääkimata Priit Pärnast ja hiljem joonisfilmidega tegelnud Jüri Arrakust ning Miljard Kilgist).

Andres Kurg, kes on põhjalikult esile toonud kodukujundusajakirja Kunst ja Kodu revolutsioonilise rolli siinses kunstiloos, käsitleski oma ettekandes *Arts and Crafts*'i, juugendi ja *Gesamtkunstwerk*'i teooriate rolli 1970. aastate eesti kunstnike jaoks ning selle kajastust (kunsti)ajakirjades. Kuuekümnendate ja seitsmekümnendate hipigeneratsiooni privaatsfääri ehk piltlikult öeldes autorite kapi taha ja voodi alla kiikav uurija loodab sealt leida ideoloogiaid, mida avalikult manifesteerima ei kiptud, ja leiabki ennekõike alternatiivse ametlikule kultuuripoliitikale. See on koht – üks järjekordne paradoks –, kus kultuuriliselt väheprestiižsemas vormistuses teos (näiteks joonisfilm või disainijubin) kaalub üles "kõrgete" kunstide sfääris vormistatu.

Olulise aspekti tõi esile David Crowley, kes kirjeldas Poola hotellide, sanatooriumide, teletornide jmt arhitektuuri 1960. ja 1970. aastatel kui "süsteemi taotlust modernsuse järele", millele paralleelselt paneelmagalate arealis kohta ei olnud. Kuid tõi, et seda iha modernsuse järele realiseeriti hoonetüüpidega, mis olid mõeldud kas parteinomenklatuurile puhkamiseks või Lääne turistidelt raha väljapumpamiseks, annab kogu nähtusele ülimalt vastuoksliku põhjuse: ilmneb, et sotsialismisfääris, kus pidanuks kehtima "proletariaadi iseregulatsioon", oli hulgakaupa tavanimestest tähtsamaid inimesi. Ja nii mõnedki hoonetüübid olid nagu välismaale suunatud "ekraanid", mis pidid demonstreerima seda, et sotsialismis osatakse samuti elada head elu ennekõike kapitalismiideale arvesse

võttes. Sama nali on ju ka nõukaegse puhkearhitektuuriga Eestis, mis iroonilisel kombel pole praegustegi võimuesindajate tähelepanu alt kuhugi kadunud (märksõna: Keila-Joa suvilad). Idabloki maade parteilised väärtussüsteemid – mida siiramad avalikult, seda perversemad sisemiselt loogikalt – ei avalda tegelikult ka tagasisivaatelist muud kui hulka hämmast ja valet. Kui otsida sotsioloogipilguga mingeid fundamentaalseid algpõhjuseid erisugustele '00. aastate korrupsiooniskandaalidele Eestis, Lätis, Poolas jm, siis viitavad kõik teeviidad juba sügavale nõukogude aega.

Nagu näha, on poliitiline sfäär endiselt idabloki maade kultuuriajalugudes olulisim ühisnimetaja, kuigi tõsi on ka see, et poliitikat ei tohi seletusmudelite konstrueerimisel üle tähtsustada. Isegi siis, kui rakendada tingivat kõneviisi ja küsimust "mis oleks, kui...?", tuleb lõpuks ikkagi tõdeda, et eesti kunst oleks "teistsugustes poliitilistes oludes olnud kindlasti teistsugune ja "vabam", kuid ilmselt ikkagi omal moel hübriidne, ääremaine, teatavate tõkete ja tabudega, nagu ta oli ka enne II maailmasõda" (Anu Allas, Mõtteline Ida-Euroopa. – Agent, nr 12, oktoober 2007). Öeldes, et eesti kunsti areng ei ole olnud tüüpiline, vaid pigem mutantne, kinnitame vaikimisi arusaama, et perifeersetes provintsidest ei saagi kell käia samas taktis kui kultuurimetropolides, ent vabaneme ühtlasi illusioonist, nagu oleks olemas vaid üks ja ainuõige *московская время* või *NY times*. Kokkuvõttes tundubki, et Kesk- ja Ida-Euroopa riikide eri sorti visuaalkultuuri ajaloos seni tooni andnud "dissidendiskursus" hakkab ajapikku asenduma pigem piiratult regionaalsete kontekstiuuringutega. Kas need väikesed ajalood ka kunagi kokku sõlmuvad, on iseküsimus, ent külma sõja, CIA ja KGB retoorikast oleks see sellegipoolest samm edasi. Sest kui provintsiaalne koduloo uurimus ja postkoloniaalne lähteandmete revideerimine üha enam ja enam globaliseeruvad maailmas kas või hetkeks kokku puutuksid, siis...

Viktor Misiano Veneetsia
biennaalil Leedu paviljoni
avamisel 8. juunil 2007.

Viktor Misiano at the
Lithuanian pavillion of the
Venice Biennale. June 8,
2007.



// Kumu

Kõige tugevam on kunst, mis baseerub isiksusel

Kas raha ja glamuuri pealetung kaasaegses vene kunstis? Moskva kunstiteadlast Viktor Misianot intervjuuerib Teet Veispak, ajendiks Kumu näitus “Mälu tagasitulek. Uus kunst Venemaalt”.

Mälu tagasitulek. Uus kunst Venemaalt.
Kumu, 12.05.–29.07.2007. Kuraator
Viktor Misiano.

Teet Veispak: Täna oleks vist sobilik
alustada Veneetsiaga. Millised on sinu
muljed 52. Veneetsia biennaalilt?

Viktor Misiano: Kui silmas pidada bien-
naali peamist, Robert Storri kureeritud
näitust “Mõtlemisega, tunne aruga”
(“Think with the Senses, Feel with
the Mind” [vt kunst.ee 2007, nr 3, lk

13–15]), siis on kerge mõista, et seda
väljapanekut hakatakse kritiseerima. Ole-
tan, et ennekõike väljapaneku ülemäärase
akademismi ja museaalsuse pärast. Osa-
liselt on selline kriitika põhjendatud, ku-
na näiteks Elsworth Kelly tööd ei erine
kuigivõrd nendest, mis on Kellylt väljas
ka Guggenheimis samas Veneetsias; sama
kehtib Robert Rymani eksponeeritud
maalide kohta. Ei saa ütelda, et antud
töödele oleks iseloomulik mingi eriline
uudsus või värskus: lihtsalt väga tuntud ja
heade kunstnike tavalised tööd.

Kui eeldame, et Veneetsia nagu
iga teise biennaali eesmärgiks on näi-
data uudseid lähenemisi, aktuaalseid
või isegi tulevikku suunatud, siis võib
Itaalia paviljonis Giardinis Storri tehtud
väljapanekut kritiseerida. Mitmete
kunstnike tööd sobinuksid ehk enam
muuseumiekspositsiooni kui biennaalile.
Kuid kui vaadata näitust tervikuna,
on kahtlemata tegemist väga tugeva ja
läbimõeldud väljapanekuga, kus tuntav
akadeemiline rahulikkus, intellektuaalne
väljapeetus, isegi jahedus; puudub

väline suurtele näitustele iseloomulik atraktiivsus. Minu arvates on selline lähenemine väga päevakohane ja usun, et biennaali korraldajad pidasidki seda silmas, kui kutsusid Robert Storri näitust kureerima.

Lisaks sellele on minu meelest tegemist antagonismi, omalaadse kontrapunktiga kunsti ja *entertainment*-kultuuri vahel; viimane hõivab üha enam ja enam kunsti territooriumist. See on seotud ideoloogia, poliitiliste liikumiste, ütleme valgustusajast pärit kunsti mõistmise ideede allakäiguga. Kaasaegset kunsti suruvad tehnoloogiad ja kõiksugu praktika aina koomale. Üheks vastupanu vormiks sellele ongi akademism, intellektuaalsus. On ka teisi: viimastel aastatel on täheldatav ka sotsiaalselt ja poliitiliselt angažeeritud kunsti uus sädelev esiletõus. Probleem on aga selles, et kui vaatame kunstiprotsessi kangast, siis märkame, et väga paljud poliitilise kunsti tööd on samuti kits, *entertainment* ja konjunktuur. Selle tõttu näen ma rahulikult ja tõsiselt akadeemilises pedantsuses teatud esteetilist ning strateegilist mõtet. Muidugi võib akademism olla ka halb ja igav, kuid praegusel juhul, nagu seda kasutas Storr, on see väga aktuaalne. Näitus ei ole minu arvates küll geniaalne, kuid see on tõsine ja targalt koostatud.

Vene kunstnikest olid selle näitusel Dmitri Gutovi, Ilja ja Emilia Kabakovi ning Andrei Monastõrski tööd. Kuidas sulandus nende eksponeeritu näituse üldpilti?

Mulle näis, et Kabakov kõlas efektselt tööga, mis apelleerib futurismi traditsioonidele, teatud utopiale. Minu arvates on see väga hea töö. (Emilia ja Ilja Kabakovi töö sellel näitusel on installatsioon "Manas" – T.V.) Minu arvates on ka Dmitri Gutov suurepärase kunstnik. Või miks "arvates"? Gutov ongi väga hea kunstnik, kõikidel minu kureeritud näitustel on ta osalenud. Gutovi kohta võiks käia see, mida omal ajal öeldi nõukogude naiste kohta, kes terve elu kandsid ühte ja sama delegaadikostüümi: kord viieteistkümnenda aasta tagant osutus see jälle moes olevaks. Ka Gutov on viisteist aastat teinud ühte ja sedasama, pööramata mingit

tähelepanu moele või konjunktuurile. Nüüd on ta oma tunni ära oodanud: tema töödest olid huvitatud nii Veneetsia kui Praha biennaali, aga ka "Documenta" kuraatorid. Olen väga rõõmus selle üle, et teda on hakatud hindama ja et temast on saanud rahvusvahelises kontekstis arvestatav kunstnik, ehkki ta oli selle ära teeninud juba aastate eest. Muidugi teeb ta väga erinevaid asju, ehk oleks ta võinud Veneetsia biennaali tarvis teha mingi installatsiooni – on ta ju ka tähelepanuväärne installatsioonikunstnik –, kuid näidata Gutovit spetsiifilise maalikunstnikuna pole ka paha. Kumu näitusel on temalt väljas üsna sarnased meditatiivsed tööd. Ma arvan, et tema tööd Veneetsias on väga õnnestunud valik.

Mis aga puudutab Andrei Monastõrskit, siis on samuti tegemist suurepärase kunstnikuga. Tema puhul kehtib sama võrdlus, mille esitasin seoses Gutoviga. Monastõrski on suhtunud absoluutse ükskõiksusega kõik need viisteist postsovetlikku aastat nii moodi kui konjunktuuri, jätkates oma hermeetilisi uuringuid. Ja ma olen rõõmus selle üle, et lõpuks teatakse, et Euroopas on olemas veel üks suur kontseptualist, keda ei ole veel musealiseeritud. Kui Gutovi puhul võime rääkida arvestatavast aktuaalsusest, siis Monastõrski – see on minu isiklik arusaamine – ei resonanceeru kaasaja või tänapäeva probleemidega. Monastõrski on kunstnik, kes tegeleb nii-öelda omade asjadega, ja mõistmaks seda seisundit, millesse ta on süüvinud, oleks vaja suurt muuseuminäitust. Minu arvates on probleem veel selles, et kui Gutov ja muidugi ka paljud teised – jäädes ikkagi truuks oma teemadele ja keelele – on vahetus kontaktis eluga, tundes elavat huvi selle vastu, mis toimub maailmas, ühiskonnas, poliitikas või kultuuris, siis mulle paistab, et Monastõrski on kui idamaine munk, kes on sellest kõigest ära lõigatud. Justkui väljaspool aega, tema töö praegusel biennaalil oli hermeetiline ning kuidagi mõistatuslik. Nii Gutovi kui Monastõrski valimine – kui rääkida Moskva kunstnikest – oli väga hea. Samas, kui lähtuda mitte banaalsest, vaid nonkonformistlikust vaatepunktist – kumbki nimetatud kunstnikest ei kuulu Putini *establishment* i –, oli see ehk liigagi ilmne, sellegipoolest peen ja intelligentne

valik. Kindlasti ei olnud juhus, et vene kunstnike seast tegid peaaegu samasuguse valiku ka "Documenta" kuraatorid [12. "Documenta'l" Kasselis esines lisaks ülalnimetatud vene kunstnikele ka Anatoli Osmolovski – T.V.]. Sellist kokkulangemist võiks praeguses situatsioonis pidada seaduspäraseks.

Kui läheksime oma jutuga nüüd Vene paviljoni juurde. Seal esinevad AES + F grupp, s.o Tatjana Arzomazova, Lev Jevzonitš, Jevgeni Svjatski, Vladimir Friedkes; eraldi veel Andrei Bartenev, Arseni Menšerjakov, Aleksandr Ponomarjov ja nooruke Julia Milner. Vene ajakirjanduses heideti juba aprillis kuraator Olga Sviblovale ette säärast kunstnike valikut. Eriti oldi nii üllatunud kui pahased Julia Milneri kaasamise pärast, kuna tal ei olevat ette näidata mingeid märkimisväärseid saavutusi. Ironiseerides öeldi, et edaspidi hakkavad kõik jõukad ärimehed oma noori ja ilusaid naisi biennaalidele saatma. Millise mulje jättis Venemaa väljapanek?

Arvan, et see, mida minult Vene paviljoni puhul oodatakse, on väga terav kriitika. Aga kui ma sulle ausalt ütlen, siis kriitika oleks liiga ilmne. Toon näiteks Andrei Bartenjevi. Ta ei ole kunstnik ega modell, ta on seltskonnaelu tegelane, kes liigub veidralt kostümeerituna ringi meie kõrgseltskonnas, osaleb vastuvõttudel jne. Ta on omamoodi kostümeeritud seltskonnategelane. Kuid väita, et ta on inimene, kes võib vastutada vene kunsti, mis on andnud maailmale Kandinsky, Malevitši, Tatlini, Kabakovi, esindamise eest...?

Tead, siin ollakse sügavas kreenis, siin pole tegemist enam kunstidiskursusega, vaid kõrgseltskonna veidrusel. Ja mis puudutab Julia Milnerit, siis tema ei ole üldse mingi kunstnik. Ta on tegutsenud modellina ning on praegu väga rikka mehe naine, terve oma noore elu vältel on ta loonud vaid paar-kolm tööd. Ja ei ole raske arvata, milliste teenete eest osutus ta valituks Veneetsia biennaalile.

Mis puudutab aga AESi, siis on nende puhul seotust kunstiga siiski raske kahtluse alla seada, kuna nad on tegutsenud hulga aastaid. Nad on väga spetsiifilised kunstnikud: hariduselt



Rühmitus R.E.P. (Revolutsiooniline Eksperimentaalne Ruum). Ukraina. Žanna Kadórova, Lesja Homenko, Nikita Kadan, Lada Nakonetsnjaja, Vladimir Kuznetsov, Ksenija Gnilitškaja. Patriotism. Tekstiiltrükk, 2007.

Group R.E.P. (Revolutionary Experimental Space). Ukraine. Zhanna Kadyrova, Lesya Homenko, Nikita Kadan, Lada Nakonetsnjaya, Vladimir Kuznetsov, Kseniya Gnilitškaya. Patriotism. 2007. Print on canvas.



arhitektid ning selge kommertsiaalse orienteeritusega. Nende töodes justkui põimuksid disain ja kommerts. Nad on väga programmipõhised ning järjekindlad, mõistavad oma kunsti kui sotsiaalset disaini. Kõigi ülalnimetatud komponentide alusel ehk esindatud kunstnike valiku põhjal võiks väita, et terve väljapanek on selgelt kaldu minigisuguse seltskonnaelu sotsiaalse disaini,

kõrgseltskonna suhete poole. Ainuüksi see fakt tekitab minus, kes ma annan välja mittekommertsiaalset intellektuaalset ajakirja [Hudožestvennoi Žurnal], selge klassivahe tunde. Siin on kõik liiga selge, et kritiseerida.

Küll lisaksin kommentaarina ka selle, mis on praeguse paviljoni suureks väärtuseks. Kui oled näinud paari aasta tagust Venemaa paviljoni, siis, nagu

mäletad, oli ka toonases ekspositsioonis panustatud põhimõtteliselt samale mis praegusel – *entertainment*’ile, akt-raktiivsusele jne, kuid see ei kutsunud kelleski esile sellist pöörast ärritust, ehkki oli oma olemuselt sama. Toona olid esindatud küll head kunstnikud, kuid neid sunniti tegema oma halvemaid töid. Kunstnikud olid noored, osa veel Nižni Novgorodist, et kõik ei oleks Moskvast. Välja oli pandud palju asju, mis esmapilgul ei paistnud konformistlikud ja triviaalsed. Kuid tulemus oli halb, närb ja ebaefektiivne – atraktsioonid ei toimunud. Kunstnikke sunniti tegema seda, mida nad ei tahtnud, kuid kiusatus osaleda bienaalil oli sedavõrd suur, et nad olid ka selleks valmis. Bogdan Mamonov kirjutas hiljem veel HŽ veergudel, et neil oli häbi oma paviljoni pärast... [Hudožestvennoi Žurnal 2005, nr 58-59 – T.V.].

Praeguse väljapaneku väärtuseks on, et valiti välja just need esinejad, kellel puudub sisemine vastuolu: nad tahavadki teha seda, mida näha saab. Seal töötab kõik ning selgelt joonistub välja lähtepositsioon: kunst kui *entertainment*, sotsiaalse disaini osa uusrikaste elu kaunistusena. See on teostatud sellise energia ja perfektsusega, et ei jäta mitte kedagi ükskõikseks. Ainuüksi see on minu arva-tes paviljoni suur väärtus. Nüüd oleks tarvis selgust saada veel mõnes asjas.

Kui eeldame, et rahvuspaviljoni ülesandeks on demonstreerida nii-öelda asjade seis, kunsti positsiooni riigis, siis tuldi hästi toime. Selles mõttes on Vene paviljon väga adekvaatne. Kui ülikooli professor saab kuutasuks 200 dollarit, ent seda linnas, kus selleks, et ära elada, oleks vaja minimaalselt 1000 dollarit, siis räägib see asjaolust, et kunstil puudub Venemaal igasugune valgustuslik, intellektuaalne-uurimuslik missioon. Seda kajastab ka praegune paviljon. Märkimisväärne on seegi, et paviljoni kujundiks on raha. Kui astud sisse näiteks Ameerika paviljoni, siis seal ei tunne raha lõhna – mustvalged fotod jne. Kuid Venemaa paviljonis, ükskõik kuhu sa seal ka ei vaata, tunned raha kohalolekut. Küsimus ei ole pelgalt tehnikas, mis maksab palju, vaid selles, et valitud on kõige kallim tehnika ja seda on palju. See on omamoodi raha demonstratsioon. Seda võiks nimetada materiaalseks spiritualismiks. Raha ei

ole siin mitte tavaline *cash*, vaid siin valitseb raha kui stiihia, kui ontoloogiline jõud, millesse hakati viisteist aastat tagasi uskuma kui jõudu, mis paneb paika olemise väärtussüsteemi.

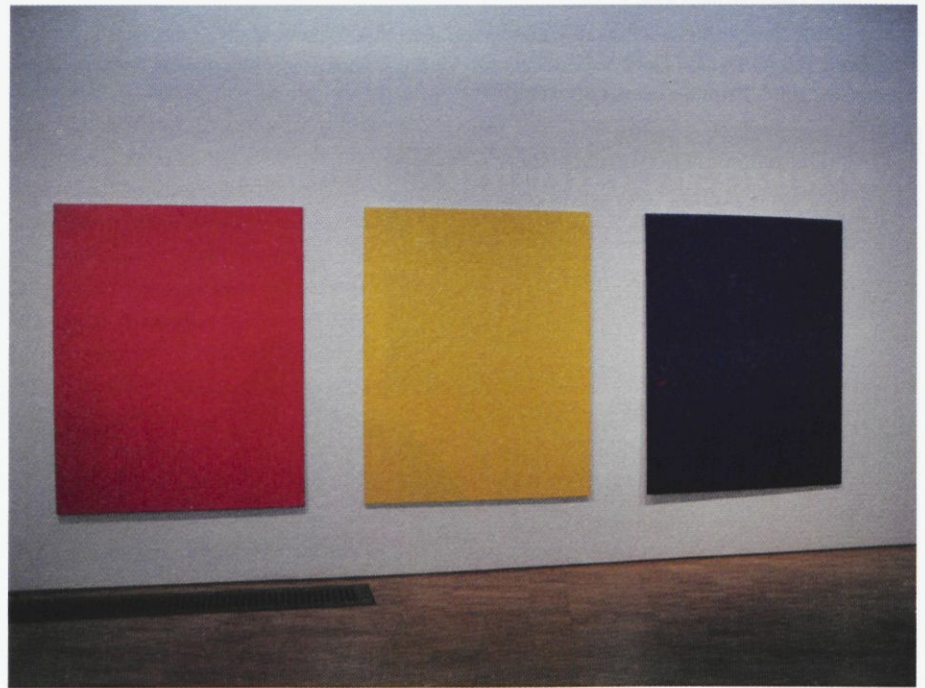
Mingis mõttes on see ka objektiivne. Kuni kaheksakümnendate lõpuni häbenes intelligentne vene inimene nagu aristokraatki, kes riietub üldjuhul tagasihoidlikult, raha. Arusaamine, et raha tuleb näidata, et selles pole midagi eetilisel kahtluse alla seatavat, pigem vastupidi, tuli koos endise aja lõpuga. See ei ole mitte ainult primitiivse edukuse näitamine, postnõukogude tsivilisatsioonis mõistetakse raha kui teatud hüve. Seetõttu on raha nii esteetiliselt kui eetiliselt isenesest täiuslik. Mida rohkem on raha, seda parem ja ilusam ning õilsam. Seetõttu tundub mulle, et raha esiplaanile seadmine on samuti väga huvitav aspekt, mis peegeldab objektiivselt asjade seisu Venemaal. Selle kõrval tuleks nimetada veel, et Vene paviljonis esitatud enamiku projektide puhul demonstreeritakse ka tehnoloogiat ja seda ajal, mil viimase vastu maailmas suurt huvi ei tunta. Traditsiooniliselt kõige innovatiivsemas Austria paviljonis on väljas maalikunst, Inglise paviljonis maalikunst, ameeriklastel mustvalged fotod... üldse on hästi palju maalikunsti. Valdavalt ei olda praegu huvitatud oma seotuse esiletoomisest kaasajaga tehnoloogia abil. See oli huvitav 90ndate algul. Ent sellega paistab praegu silma Vene väljapanek, kuid seegi on sümptomaatiline tänasele Venemaale ning kajastab objektiivselt asjade seisu meil.

Putini valitsemisaja lõpuperioodil võib täheldada teatud stabiliseerumist, uue suurriikliku võimsuse ja efektiivsuse pidu. Olgu see siis majandusfoorum Peterburis või G-8 kohtumise korraldamine, või tänavune kaasaegse kunsti biennaal Moskvas. See on kui praeguse Venemaa uue tehnoloogia omandamise võimekuse demonstratsioon, olgu tegu *management*i või millegi muuga. Kuid milleks? See ei ole tähtis. Sellel ei olegi eesmärki. Venemaal on tohutu valuutareserv, kuid ta ei tea, mida sellega peale hakata. Kuid raha olemasolu ise ja selle liigutamine on tähtis, see on oluline ka siis, kui puudub eesmärk; raha võib kulutada ka asja eest, teist taga. See on väga spetsiifiline ja



Jevgeni Fiks. Mees ja naine. Seeriast "Song of Russia". Õli, löuend, 2005.

Yevgeniy Fiks. Man and Woman. From series "Song of Russia". 2005. Oil on canvas.



Juri Leiderman. Isa jutustus. Installatsioon, 2007.

Yuri Leiderman. Father's story. 2007. Installation.

sümptomaatiline nähtus, mida väljendab Venemaa paviljon Veneetsias.

Ning veel üks aspekt, mida tuleb selle väljapaneku puhul nimetada. Nimelt peegeldab see Venemaad tõepäraselt: paviljonis valitseb uskumatu energilisus, kontsentreeritus ja jultumus. Venemaa,

kui kasutada Putini sõnu, saab olema selline, nagu seda venemaalased tahavad. Kui kaasaegse kunsti suundumused maailmas liiguvad ühes suunas, siis meie läheme ikka sellisel "omal moel". Meeldigu see või mitte, ent ükskõikseks pole võimalik jääda. Ja põhimõtteliselt

see ka Veneetsias õnnestus... Muidugi see, et kutsuda Veneetsiasse fotomodell tegema seal oma elu teist kunstiprojekti, noh, selle peale annab ikka tulla! Kuid samas pakub praegune väljapanek kõneainet, mida kahe aasta taguse valiku kohta ütelda ei saa, ja see annab ka võimaluse mõista mõningaid asju, mis sünnivad tänasel Venemaal.

Oled kahtlemata üks nendest, kes on põhjalikult kursis nii Moskva kui Venemaa tänase kunstieluga. Kuidas iseloomustad praegust Moskva kunstielu?

Eks me ole seda oma jutuajamise käigus juba natukene puudutanud. Tegelikult ma ei saagi sulle seda päris täpselt kirjeldada... on saabunud justkui omamoodi peataoleku hetk. Sajandi alguses valitses nn 90ndate- järgne kaoseperiood, paari- kolme aasta eest saabus aeg, mil hakkas jõudu koguma nn riiklik meelelahutuse infrastruktuur. Sellega on seotud Moskva kaasaegse kunsti biennaali ellukutumine, erakolleksionääride esilekerkimine. Siis kerkis küllaltki kiiresti ennekõike tänu Oleg Kuliku, AESi jmt jõupingutustele esile ka putinlik glamuurne *establishment*.

Kohe tekkis sellele vastukaaluks nn võrgusisene vastupanu, tekkisid foorumid, kus kunstnikud (Gutov, Osmolovski, Fiks jpt) arutasid väga kirglikult päevakohaseid teemasid. [Arutlustele on pühendatud ka üks V. Misiano toimetatava Hudožestvennoi Žurnali number – T.V.] Seda võis vaadelda kui teatud poliitilist opositsiooni, ehkki mitte kui jäika opositsiooni – mis jäika opositsiooni saab olla riigis, kus puudub poliitiline opositsioon –, vaid kui teatud inimeste, kes ei solidariseeru kujunenud olukorraga, magmat. Täna, mulle tundub, on jõutud umbteele, sest kogu ametlik glamuurne *establishment* on siirdunud apogeesse, millega kaasneb tootlik korruptsioon, olgu siis see seotud Moskva biennaali või meie paviljoniga Veneetsias.

Kui esimese eelarve varastatakse suures osas lihtsalt paljaks ja teise puhul kut- sutakse esinema rikkurite naisi, selleks et neilt raha küsida, siis ei suuda ka meie ajakirjandus, mis ju tegelikult ei paista kuidagi silma kodanikuvaprusega, sellest päris vaikides mööda minna. Kui toimus

1. Moskva kaasaegse kunsti biennaal, olid kõik täis õudu, aga vaikusid, sest öeldi: kui hakkate kiruma, siis järgmist enam ei tule... Nüüd oli teine, veel hullem, ja ka raha varastati rohkem. Tegelikult on olukord selline, et puudub sisuline kriitika, kuna valitsev positsioon kõlab: vähemalt on biennaal, vähemalt annab riik selleks raha, olgu siis sisuga, kuidas on. Niisugune lähenemine iseloomustab tervet Putini-aegset võimumehhanismi, erinedes 90ndate aastate kaosest: vähemalt on kord majas.

Tuleb aga tunnistada, et ka kunstnike võrgusisene opositsioon on minetanud tänaseks oma energia. Selle põhjuseks võib ühelt poolt olla see, et kuna kõik püsis inimeste isiklikel kontaktidel, siis aja jooksul lihtsalt väsiti üksteisest. Oluliseks faktoriks opositsioonilise magma lagunemisel oli mitmete asjaosaliste endi osutumine korrumpeerunuks. On tõsiasi, et paljud ei suutnud vastu seista riigi pakutud raha maagiale. Praeguseks näib, et olukord on kuidagi tardunud, sest glamuur on jõudmas kulminatsiooni ja pole teada, kuhu edasi, ning opositsioon on vaikinud. Võib-olla ka selle pärast on mulle praegu märksa huvitavamad kunstnike isiklikud ja eksistentsiaalsed väljütlemised. Tulenevalt situatsioonist, kus kriitikal ei ole piisavalt argumente ning ametlik riiklik stiil paistab lausrumalusena, on kõige tugevam see kunst, mis baseerub isiksusel.

Praegu on avatud eri maadel mitu sinu kureeritud näitust: Itaalias Pratos Luigi Pecci keskuses “Progressive Nostalgia” (“Progressiivne nostalgia”), Soomes Kiasmas “Tarinankertojen aika” (“Juttude rääkimise aeg”) ja ka Tallinnas Kumus “Mälu tagasitulek. Uus kunst Venemaalt”. Need on kõik justkui natuke sarnased, vaatavad tagasi möödanikule, samas erinevad neil esinevate kunstnike poolest: Tallinnas on peajasjalikult väljas vene kunstnike tööd, Soomes välja pandud tööde autoritest on paljud seotud Kesk-Aasia ja Kaukaasiaga. Itaalias on valik veelgi laiem. Seal on esindatud ka Baltimaade kunstnikud, sh Eestist Mark Raidpere ja Jaan Toomik. Küsingi siis konkreetset: millega Raidpere ja Toomik sind võluvad?

Tead, ma kahjuks ei näinud küll Mark Raidpere suuremat näitust siin Kumus, kuid üht-teist olen siiski näinud. Tegelikult on päris vastutusrikas kommenteerida siin kohapeal elava kunstniku loomingut, kuna tal on oma kindel reputatsioon nii kriitikute kui loomingu austajate seas jne.

Siiski pean ütleva seda, et nende paljude tööde seas, mida paaril viimasel aastal olen näinud, on olnud kaks arvestatavat avastust: rootsi kunstnik Johanna Billing ja Mark. Tema puhul hämmastab mind uskumatult peen tundlikkus ja intuiitiivsus. Kahtlemata on ta väga keeruline ning habras kunstnik. Olen valmis tunnistama, et ta ei ole ühtlaselt hea, osa tema töödest on märgatavalt nõrgemad kui teised. Ta on piinlevalt otsiv kunstnik, kuid tal on hämmastav võime tabada inimlikkust.

Tegelikult peaksin oma positsiooni avama veidi laiemalt. Nagu sa tead, olen paljude aastate vältel kuraatorina toetanud kunstnikke, kes on käsitlenud oma loomingus poliitilist ja sotsiaalset problemaatikat. See on olnud mulle kui inimesele lähedane temaatika ja seda olen otsinud ka kunstis. Kuid praegu pean ütleva: olen viimasel ajal üha rohkem tähendanud, et tõeliselt mittekonformistlik kunst avaldab ennast sageli puhtinimlike žestide kaudu ja mitte ideoloogilise positsioneerimise vahendusel. Seda, muide, hindan ka Jaan Toomiku loomingus. See on kunstniku inimlik sisemine ausus, nimetaksin seda ka inimlikkuse investitsiooniks kunsti. Mulle jättis, kui rääkida veel Raidperest, väga sügava mulje ta video Riia muuseumide saalivalvuritest (“Viis valvurit” – T.V.). Tahaksin seda kindlasti kunagi Moskvast näidata, kuna inimesele, kes valdab vene keelt ja tunneb ajalugu, räägib see paljustki. Ma ei armasta vaadata pikki videoid, sest tavaliselt hakkab igav, ent sellest tööst ei suutnud ma end lahti kiskuda. See on imeline just oma inimlikkuses. Sama kehtib ka ta video “Andrei” kohta. Võiksin vist ütelda, et Margi loomingu avastasin ma enda tarvis ennekõike tänu ta töödese kätetud inimlikkuse ressursile ja mitte niivõrd tulenevalt ta väljendusvahenditest.

Kuraatoritel on kaasaegses kunstielus

väga arvestatav roll. Paraku on küllaltki raske välja tulla selgelt omanäolise projektiga. Sageli kipuvadki paljud kuraatoriprojektid, eriti just nooremate omad, üksteisega sarnanema ja, mis veel hullem, on tüütavalt igavad nii vaatajale kui kunstnikele. Kas sina kui palju aastaid edukalt toiminud kuraator näed siin probleemi?

Kahtlemata on siin probleeme. Eesti puhul võib ütelda, et see on väike maa koos sellest tulenevate probleemidega, mis kajastuvad ka kunstielus jne. Venemaa on seevastu ääretult suur, seal justkui valitseks mingi arrogantsus, arvestatakse vähem moes olevate suundumustega, liigutakse omasoodu.

Kuid veidi laiemalt: see ei olegi seotud niivõrd konkreetselt ühe või teise maaga, kuivõrd on internatsionaalne nähtus. Ma pöördusin veel kord tagasi Venemaa väljapaneku juurde Veneetsias. Mitte ainult Vene paviljoni iseloomustavaks jooneks oli tõsiasi, et praegune väljapanek tõi kristalliseerunud kujul välja teatud üleüldisi tendentse, mida Venemaal väljendatakse sõnaga “glamuur”. Kahtlemata on tahtmine kirjutada ajaviitekultus uus-vene kitsi arvele ahvatlev ja ka sisuliselt õige, kuid kaugeltki mitte piisav. See ei ole omane ainult Venemaale. Kunsti muutumine (kunsti)tööstuseks koos selle vastava eksponeerimisega, kunsti nihkumine moestiihiaks (aga mood võib olla nii glamuurne kui sotsiaalne, nagu konjunktuurgi võib olla vasak- või parempoolne) on tõsiselt arvestatav probleem.

Ja muidugi on täna palju kuraatoreid, eriti just noorte hulgas, kellest ühed soovivad teha pelgalt galeriikarjääri, teised olla vasakpoolsete (või siis parempoolsete) ideede kandjad ning teha karjääri nende abil jne. Meie aja probleemiks on kuraatorite puhul teatud rutiini langemine: kultuur ühendatakse isiklikult läbielatuga, mingite ideede ja hoiakutega, millega inimene end jäägitanud samastab.

Mina ise kuulun sellesse põlvkonda, kes astus kultuuri, kui nii võib ütelda, veel teatud isikliku valiku alusel. Olen alates 90ndate algusest tähele pannud, kuidas paljud mu põlvkonnakaaslased nii Venemaal kui mujalgi on tasapisi loovutanud omi positsioone ning



AES+F. Viimne mäss. Panoraamvideo kolmel ekraanil. 2007. Vene paviljon Veneetsia biennaalil, 2007.

AES+F. Last Riot. 2007. Video on three screens. 2007. Russian pavillion, Venice Biennale.

alla vandunud erinevatele asjadele – moesuundumustele, konjunktuurile, karjäärihimule, rahale; kuidas nad on minetanud energia ja kire.

Siin on veel üks aspekt: nimelt on kuraatoreid väga palju. Kui häid kunstnikegi pole ülemäära palju, siis on ju üsna loogiline, et häid kuraatoreid peaks olema veelgi vähem. Seetõttu on ka mõistetav, et praegu on palju keskpäraseid kuraatorinäitusi. Et räägime praegu siin teatud rutiinist või pinnapealsusest kuraatoritöös, annab märku ka sellest, et tegemist on uue nähtusega, mida 1990ndatel veel ei olnud. Siis oli iga sündmus omal moel tähelepanuväärne, neid ei olnud teab mis palju, kuid need olid tehtud tõusulainel ja entusiasmiga, lähtudes ideest kinnitada pidevalt midagi uut. See oli lihtsalt väga innovatiivne aeg, kui ka kuraatoreiks olid vähem innovatiivsed inimesed. Aeg oli sootumaks teine.

Nüüd on kõik stabiliseerunud ja selgelt on tunda konjunktuuri painet, me kogeme surutise erinevaid vorme, milles on palju rutiini, formaalsust ja sisutust; me kogeme, et tõeline vastupanu on seo-

tud vaid väga iseseisvate isiksustega. Ja tugevad isiksused, kunstnikud, võivad oma isiklike ja intiimsete töödega olla märksa mõjusamad seismaks igasuguse *establishment*i vastu kui need, kes selle programmiliselt välja ütlevad.

Tallinnas 21.06.2007.

Venekeelse vestluse tõlkis eesti keelde Teet Veispak.

Intervjuud Viktor Misianoga loe ka: *kunst.ee* 2001, nr 1, lk 68–70 ja *kunst.ee* 2005, nr 2, biennaalide eri, artikkel 10.

Interview with the Russian curator Viktor Misiano.

The Estonian art critic Teet Veispak interviews the Russian curator and editor-in-chief of Moscow Art Magazine Viktor Misiano, who

has curated several exhibitions lately: “Progressive Nostalgia” in the Centre of Luigi Pecci in Prato, Italy; “Storytelling Time” in Kiasma Museum Helsinki, Finland and “Return of the Memory. New Art from Russia” in Kumu Art Museum Tallinn, Estonia.

Misiano talks about his impressions of Robert Storr’s exhibition “Think with the Senses, Feel with the Mind” and about the Russian pavilion at the Venice Biennale 2007.

To the question about the current situation in the art life of Moscow he answers that after the chaos of the first years of this century, a period of routine has arrived. A state entertainment infrastructure has been created with the Biennial of Contemporary Moscow Art. Corruptive, glamorous establishment has emerged, private collectors are now playing an outstanding role. The innovative time of the 1990s is over.

“Cremaster’ tsükkel”: Matthew Barney avastusretk kunsti ja filmikunsti vahealal

Miriam Dagan jätkab kunstnikufilmide teemal. Seekord on vaatluse all Matthew Barney.

Matthew Barney “Cremaster’ tsükkel” on eepiliste mõõtmetega linatões. Barneyt ja tema loomingut on ülistatud ja vihatud. “Cremaster’ tsükli” on peetud ühtaegu nii geniaalseks kui ka ennastimetlevaks. Barney on pälvinud kriitikute märkimisväärselt tähelepanu nii kunsti- kui ka filmimaailmas ning sisenenud institutsiooniliselt mõlemasse valdkonda, mis on õnnestunud vähestel. Tema looming on niivõrd laetud sümbolismist ja viidetest, et sageli näib see lähenevat kas tähendusrikkusele, mida ei ole võimalik haarata, või hoopis täielikule mõttetusele. Barney tööd – skulptuurid, joonistused ja viis filmi – on läbinisti põnevad.

Barney loominguga üks põhilisi saavutusi on kunsti ja filmi vaheliste piiride vee-
nev kaotamine. “Cremaster’ tsükliga” on Barney rännanud kunsti ja kino vahelisel piirilal kaugele. Ehkki Barney ise nimetab end pigem skulptoriks kui kunstnikuks või filmitegijaks, austab kunstimaailm teda kui kunstnikku. Institutsiooniliselt on Barneyl kõik professionaalse kunstniku klassikalised omadused. Teda esindab tuntud galerii ja tema näitusi korraldatakse maailmakuulsates muuseumides nagu Guggenheim.

Barney viis “Cremaster’ tsükli” filmi on pälvinud laialdase arutelu ja tunnustuse ka filmiringkondades. Need ei ole linastunud üksnes kitsa suunitlusega filmifestivalidel, vaid ka *arthouse*’ides üle kogu maailma. Filmitegijana on teda võrreldud selliste režissööridega nagu David Cronenberg, Stanley Kubrick või Peter Greenaway, kes kõik paigutuvad

Matthew Barney (s 25.03.1967 Californias San Franciscos) on New Yorgi kunstnik, kelle tegevusaladeks film, video, installatsioon, skulptuur, fotograafia, joonistus ning *performance*’i-kunst. Barney ise nimetab end peamiselt skulptoriks. Wikipedia tutvustab Barneyt New York Timesi kunstikriitiku Michael Kimmelmani tsitaadiga, mille kohaselt on tegemist “oma põlvkonna kõige olulisema Ameerika kunstnikuga” ning tema loomingut peetakse 1960ndate ja 1970ndate *performance*’i-kunsti jätkajaks. Barney elukaaslane on islandi lauljanna Björk, 2002. aastal sündis neil tütar Ísadóra. 2006. aastal tegid Matthew Barney ja Björk oma esimese ühisprojektina filmi “Drawing Restraint 9”, mis on filmitud Jaapanis.

Matthew Barney tundub kunstnikuna olevat eelkõige muinasjutuvestija, kelle muinasjuttudesse on segatud erakordselt palju eri allikatest pärit sümbolikat (vabamüürlased, mormoonid, kelti ajalugu, testikulaarfüsioloogia, ooper jms) ning autobiograafilisi elemente. Ilmselt saab sellise filmikeele tagasi viia 1980. aastate Lynchi-Frosti postmodernistlike jaburavõitu seriaalideni, kus narratiiv oli justkui olemas, ent samas polnud ka, ning ükski tegelane polnud kuigi “normaalne”. Barney peateoseks on viiest eri pikkusega filmist koosnev tsükkel “Cremaster”, mille pealkiri tähendab mehe reproduktiivse organi teatud muskli ja mille valmimisaastad on:

1994 – “Cremaster 4”

1995 – “Cremaster 1”

1997 – “Cremaster 5”

1999 – “Cremaster 2”

2002 – “Cremaster 3”

Praeguses kunstipildis võib Matthew Barney efektsete ja perfektsionismi taotlevate kunstnikufilmide puhul ehk teatud paralleele tõmmata AES+F videoga “Viimne mäss”, mis esindas viimasel Veneetsia biennaalil Venemaad. Ühisnimetajaks vahest ülisma esteetilisuse ja kohati äraspidise ilu taotlus ning ülev totaalsus, mis viib julguse, vägivalla ja invasioonini.

Eesti kunstis on Matthew Barneyt oma inspireerijana nimetanud Peeter Allik (kunst.ee 2005, nr 1, lk 14). Ning ootamatu faktina nimetagem asjaolu, et “Cremaster 3” osa rekvisiitidest või skulptuuridest (loodid, sirkliid ja lõvikäpakujulised tordilabidad) aitas 2002. aastal New Yorgis teostada Meeli Salumäe, praegu Kostabi Maailmas assistendina töötav noor eestlanna.

Siinses artiklis avaldab Miriam Dagan imestust, et Barney kunstnikufilmid on soojalt vastu võtnud ka filmikriitikud, ehkki kunstnikufilmi formaat on filmiajaloo kontekstis tugevalt ebakonventsionaalne. Matthew Barney kohta vt ka kunst.ee 2002, nr 4, lk 6.

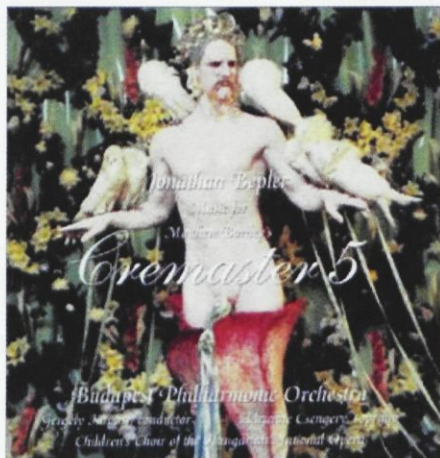
selgelt filmivaldkonda.¹ “Cremaster” tsükli” filmidele on rahvusvahelistes filmiajakirjades pühendatud arvukalt retsensioone, esseid ja artikleid. Paistab, et teosed on niisama sageli linastunud muuseumides ja näituste kontekstis kui *arthouse*’ides või (mitte ainult *arthouse*-filmidele pühendatud) filmifestivalidel.

Mis siis teeb Barney filmiloomingu nõnda paeluvaks ning sobitab selle õnnestunult nii kunsti- kui filmimaailma? Esiteks – kui jätta kõrvale asjaolu, et tehniliselt ja kinematograafiliselt sobib see hästi Hollywoodi toodangu kõrvale – sisaldavad tema filmid (nii üksikult kui ka tsüklina) narratiive, mis teeb need linastuskõlblikuks. Teiselt poolt jällegi tõrguvad filmid narratiivi vastu. Skulptuurisel mõtteviisil põhinevate filmide seos kunstiteostega on niivõrd tihe, et “Cremaster” tsükli” võib *Gesamtkunstwerk*’ina niisama hästi paigutada ka kunstimaailma. Lõpuks toimib Barney isiklik mütoologia, milles põimuvad immanentne filmi- ja empiiriline välismaailm, ka iseseisva loominguna, sõltumata otseselt meediumidest, mis talle kuju annavad, ning tõrkudes distsipliinidesse lahterdamine vastu.

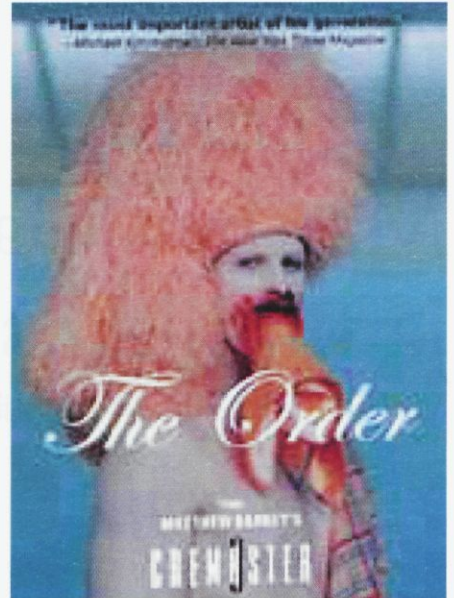
Kriitikute seisukohad “Cremaster” tsükli” narratiivsuse osas paistavad olevat vägagi vastuolulised. Kui ühed peavad filme absoluutselt narratiivivabaks, siis teised arvavad, et jutustus on “Cremaster” tsükli” üks põhielemente. Filmitšükli tutvustava kataloogi autor Nancy Spector leiab, et teose dramaatilised ja kinematograafilised subjektid on omavahel ühendatud eelkõige narratiivielementide kaudu. Iga “Cremaster” peatükk sisaldab Spectoril väidet filmi, objekte, installatsioone, fotosid ja joonistusi. Kokku jutustavad need ühe loo, mis muudab episoodide jooksul kuju, kuid säilib siiski alati oma sisu. See käsitleb kõrgemate olemistasandite otsinguid, enesevabastust ja *status quo* ületamist.²

1 Vt nt Barbara Könches, *Cremaster 4, Seeing Time* – <<http://on1.zkm.de/kramlich/barney>> 01.07.2006 või Daniel Kothenschulte, *Kino nach allen Regeln der Kunst* – Frankfurter Rundschau 06.01.2005, lk nr puudub.

2 Nancy Spector, *Matthew Barney. The Cremaster Cycle* – Solomon R. Guggenheim Foundation (koost), Matthew Barney. *The Cremaster Cycle*. New York, 2002, lk 78.



Kas sellest piisab, et rääkida narratiivist? “Cremaster” 2. ja 3. filmi süžee lihtne kirjeldamine on võimatu ilma samu teemasid mingil määral ka tõlgendamata, kui tahetakse jääda narratiivilähedaseks. Teisisõnu, nende filmide sündmustiku kirjeldamisel on paratamatult vaja toetuda viidatud lugudele või legendidele, näiteks mormooni mõrtsuka Gary Gilmore’i ja tema vanaisa, mustkunstnik Houdini



Müügil olevaid Matthew Barney raamatuid, DVDsid ja CDsid: “Cremaster 3” nii DVD kui raamatuna; “Drawing Restraint 7”, autorid Matthew Barney ja Klaus Kertess; “Cremaster 5” taustaheli.

omale.

Filmiteoreetik David Bordwelli narratiivsuse ja süžee määratluse järgi ei saa ühtki Barney teose lugematutest süžeelehtidest esitada tähtsamana kui ülejäänuid, mistõttu vihjelisus on nihkuv ning ühtegi süžeeleini ei saa käsitleda nii, et see rahuldaks vaataja vajadust sidusa loo moodustamise järele. Pidev tõlgendamine saab alguse juba selles staadiumis, kus süžee ei ole veel täielikult välja kujunenud. Tegelikult ei ole võimalik siin jagatavat teavet hierarhiliselt järjestada, et selle alusel siis süžeed rahuldavalt kirjeldama hakata.

Näiteks võib filmis “Cremaster 5” filmis Chrysler Buildingust võtta süžee aluseks konflikti roniva Öpipoisi ja mõjuvõimsa Arhitekti vahel. Kuigi kõnealusel narratiiviliinil puudub peaaegu igasugune otsene kausaalne, ruumiline või ajaline seos filmi ülejäänud stseenidega, näiteks hobuste võidusõidu või tahumatu *barman*’i stseeniga, on need omavahel ühendatud ruumiliste seostega (ülespoole suunatud liikumine Chrysler Buildingu juures) ja sündmuste teatava kronoloogilise järjestusega, mis kokku tekitavad süžeealadse struktuuri-

ri. Ometi ei anta meile piisavalt teavet Ópipoisi ja Arhitekti konfliktide kausaalsete ja kronoloogilise konteksti kohta, et seda saaks korralikult kirjeldada nagu süžeeleini.

Bordwelli järgi võib filmisüžeeleed juures kasutada ajaliste, ruumiliste või kausaalsete seoste puudumise hüvituseks paralleelismid, mis lubavad moodustada sidusa narratiivi.³ Ent Barney kasutatud paralleelismid juhivad vaataja veelgi sügavamale süžeeleiniide rägastikku, seades sel moel kahtluse alla Arhitekti-Ópipoisi konfliktide staatuse põhiliinina. Stseene, mis seda katkestavad, näiteks hobuste võiduajamisega (mille ainus otsene seos teiste liinidega on Ópipoisi tegelaskuju taasilumumine) või naisega, kes Pilveklubis oma skulpturaalsete kingade abil kartuleid mustreisse seab, võiks tavapäraselt vaadelda teisejärgulisena süžee põhiliini kõrval.

Siiski toovad need kohe meelde seosed teiste "Cremaster" filmide põhisisündmustega. Vaataja otsib abi paralleelidest, püüdes leida sidusat "narratiivi". Hobuste võiduajamise stseen seostub autovõidusõiduga "Cremaster 4" filmis, nii nagu mustreid seadev naine assotsieerub Goodyeari kujuga "Cremaster 1" filmis, kus jääb samuti mulje, et veidrad kingad väljendavad mingit varjatud mõtet. Vaataja haarab kinni võimalusest leida korduvaid elemente, mis võiksid moodustada mingi loogilise süsteemi, kuid satub ometi paljude uute võimalike lugude lõksu, mis tõmbavad kõnealuselt "süžeele" tähelepanu kõrval.

Kuigi pealtnäha need paralleelid justkui kompenseeriksid põhjussuhete puudumist süžee eri osade vahel, ei anna need siiski piisavalt teavet selleks, et kõnealust narratiivi saaks kergemini jälgida. Samas on paralleelid niivõrd palju, et süžees tekitatakse lõputute vihjetega mulje ülikeeruka loo olemasolust ning meile antakse kätte mitmeid suundi võimaliku potentsiaalse narratiivi edasiarendamiseks. Lüngad süžees leiduva tegeliku teabe ja võimaliku moodustuva loo vahel on ometi niivõrd suured, et me tegelikult loost suurt sotti ei saa. Lõppkokkuvõttes omandab see juhusliku ilme, tähendus haihtub; narratiivi vormistamisest pole juttugi.

3 Vt David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, USA, 1985, lk 34.

Barney "Cremaster" tsükli" filme võib kirjeldada kui skulptuuri sissetungi filmimaailma. Vormid, ehitised, objektid või maastikud on siin nagu hingestatunud skulptuurid.

Siiski sunnib kõigi viidete, potentsiaalsete süžeeleemudelite ning motiivide tihedus ja intensiivsus vaatajat kujundama oma mõttes mingit üht või ka mitut lugu. Nende tähendusrikkus saab ilmsiks ainult tänu lõpmatule osundamisele: näiteks kehale, Barney enda biograafiale, arhitektuurile, Gilmore'i-Houdini loole, iiri mütoloogiale, vabamüürlaste rituaalidele jne. Need on lihtsad tõlgendused, olemata iial enam kui vaid võimalus. Astudes sammukese tagasi tõlgendusest süžee kirjelduseni, seistakse silmitsi paljude võimalustega narratiiviks, mida pakuvad teised süžeeleiniidid: "Sisepääsud hakkavad peegelduma teistes avastustes ja lendu laskma hulgaliselt uusi narratiive."⁴ Barney võtab vaatajalt toetuspunkti mis tahes märgiliseks (denotatiivseks) tõlgenduseks ja sündmustiku kindlaksmääramiseks, vahe tegemiseks otseste ja kaudsete märkide ning stseenide vahel. Ta peibutabki vaataja tõlgendustesse; siin ei saa midagi päriselt tõe pähe võtta.

Vastupanu narratiivile ei ole ainult osa Barney loomemeetodist, see on lausa tema kunstnikureedo. Selles vastupanus tuleb esile ka edukus, millega Barney seob omavahel eri meediad, millest (ehk töö strateegiaist) kujuneb lõpuks sisu. Barney näeb endas skulptorit: kõigi tema tööde olemus – filmide, installatsioonide või objektide – on vormiloomes, plastilise kuju omandamises. Kirjeldades "Cremaster" filmide skulptuurset aspekti, märgib filmikriitik Daniel Kothenschulte, et Barney kasutab väga traditsioonilist väljendusvõtet skulptuuris, visualiseerides hetke, mis eelneb tegevusele; kui võlvi näide appi võtta, siis lukukivi vastupanujõudu, mis peab vastu kõige suuremale survele, kuid mille järele andes langeb sisse kogu ehitus.⁵ Barney

4 Olaf Möller, *Kultkunst – Kunstcult. Das verschlungene Universum des Matthew Barney – Film-Dienst*, nr 14, 55, 2002, lk 47.

5 Daniel Kothenschulte, *Kino nach allen*

"Cremaster" tsükli" filme võib kirjeldada kui skulptuuri sissetungi filmimaailma. Vormid, ehitised, objektid või maastikud on siin nagu hingestatunud skulptuurid. Tegelasel ilmuvad arhailiste, animeeritud tegelasena, mitte karakteritena, kellel oleks oma identiteet.

"Cremaster" tsükli" on kõige tähtsam protsess, milles asjad kuju võtavad. Et vormi tekkimise ajas määrab protsess, tundub see väga loogiline, et objekte, skulptuure ja arhitektuuri, mille ümber "narratiiv" kujuneb, esitatakse filmizanis. Film avab objektide jaoks võimalikke jutustavaid kontekste. Ja muidu kunstinaütuse kontekstis esinevaid asju, mille materjal on üsna ebatavaline (nt jahutatud vaseliin või vaha), saab tunnetada meeleliselt nagu skulptuure; siit avaneb üks veelgi skulpturaalsema tunnetuse poole filmilinal, kus need objektid on kasutusel rekvisiitidena.

"Tõelised" materjalid, millest objektid ja skulptuurid on valmistatud, muudetakse filmides elavaks. "Cremaster 3" filmi teises osas käib Ópipoiss (Barney) mööda Guggenheimi muuseumi korruuseid, puutudes eri tasanditel kokku takistustega. Tema eesmärk on jõuda kõrgeimale tasandile, sellal kui Richard Serra poolt kallatav vedel vaseliin aega mõõdab. "Tõelised" skulptuurid meediumid, nagu ka figuurid, ehitised või maastikud, saavad filmides tegelastega võrdväärseiks. Kehavedelike visuaalsed analoogid ning kehade ja materjalide omavahelised kokkupuuted mitte ainult ei täida filme sümbolsete tähendustega, vaid kehale lisandub suhtlemisel tausta ja ümbritsevate objektidega ka skulptuuri omadusi.

Nii põimuvad immanentne filmimaailm ja "välismaailm" Barney filmides omavahel lahutamatu. Tema filmides esinevate figuuride, maastike

Regeln der Kunst — Frankfurter Rundschau, 06.10.2005, lk nr puudub. Kothenschulte viitab siin Kleisti põhimõttele.

või dekoratsioonide sümbolism on empiirilises maailmas niivõrd sügavalt juurdunud, et sümbol muutub lahutamatuks või võrdväärseks sümboliseeritavaga. Teose metafoorne sisu või filmide diegeetiline maailm hakkab vahetult peegeldama välismaailma, ilma milleta ta oleks määratud kokku varisema.

“Cremaster 3” filmis kehastab Norman Mailer mustkunstnik Houdinit. “Päriselus” kirjutas Mailer raamatu mõrtsukas Gary Gilmore’ist, kelle oletatavat vanaisa ta filmis mängib. Ehkki “Cremaster 2” film sisaldab rohkelt viiteid, mis justkui osutaksid mingile peidetud tähendusele või narratiivile, ei teavitata meid siiski otsekoheselt sellest, et Maileri esitatud tegelaskuju on Houdini. Lugu otsides oleme sunnitud abi otsima välistelt allikatest, misjuures “väljamõeldud” filmitegelase tasandid sulavad kokku Norman Maileri enda isikuga. Tänu legendidele ja müütidele, tegelaste “tõelistele” ja “empiirilistele” omadustele, teatud objektidele ja dekoratsioonidele osutamisele, laieneb nende filmide maailm kaugele väljapoole kino traditsioonilisi piire.

Sama tähtis on asjaolu, et need sümboolsed viited hõlmavad Barneyt ennast, kes kehastab kõigis oma filmides juhtivaid tegelasi, ning kelle biograafia ja kunstnikupositsioon kujunevad üheks neist süsteemidest, millega “Cremaster’ tsükli” metafooriderohke sisu on tihedalt seotud. See, kuidas Guggenheimi muuseumis toimuvat rituaali seostatakse kunstniku positsiooniga kunstiilmas, on puhas *statement* neil teemadel, kuidas kunstimaailmas asjad käivad. Barney (kes tegelikus elus on noor kunstnik) kehastab Öpipoissi, tal tuleb läbida initsiatsioonirituaal muuseumis, mis esindab võimukat kunstiinstitutsiooni. Kõrgema taseme tegelane Richard Serra (tegelikus elus maailmakuulus kunstnik), kes sümboliseerib mõjujõudu kunstis ja isakuju, kontrollib muidugi rituaali käiku. Immanentne filmimaailm seguneb empiirilise välismaailmaga veel tihedamalt, kui võtta arvesse, et 2003. aastal toimus Guggenheimi muuseumis ka “Cremaster’ tsükli” näitus.

Kui “Korras” (“The Order”) viidatakse kunstimaailmale päris otseselt, siis “Cremaster’ tsükli” sümbolsemad

Sama tähtis on asjaolu, et need sümboolsed viited hõlmavad Barneyt ennast, kes kehastab kõigis oma filmides juhtivaid tegelasi.

suhted teiste süsteemide, teemade ja juhtmotiividega on mitmekihilisemad ning annavad lugematuid võimalusi assotsiatiivsetele ahelatele. Näiteks on Guggenheimi muuseumi arhitektuuri tihtilugu võrreldud mesipuu omaga. Sellest kasvab välja seos mesilaste motiiviga, mis on omakorda mormoonide usus väga tähtis sümbol, jätkudes Gary Gilmore’i loos. Põimides end kunstnikuna “Cremaster’ tsükli” sümbolite struktuuri, siseneb tõeline Barney isiklikku mütoloomia maailma ning kasvatab oma legendi juba seestpoolt iseenda loodud tööd.

“Cremaster’ tsükli” toimet on sageli kirjeldatud Deleuze’i ja Guattari antioidipaalse filosoofia kaudu. Tavalise oidipaalse kolmnurga: ema, isa ja lapse ning mõne sellest tuleneva dualistliku süsteemi asemel sarnaneb Barney looming pigem Deleuze’i-Guattari “organiteta” kehaga: autonoomses maailmas ei lase kehad, süsteemid, viited ja narratiivid endast üldse tervikut moodustada. Toimides isesisigiva organismina, ümbritsetuna autoerootilisest sõõrist, võivad nad tekitada lühise.

Kuid kui isakuju tapmine “Cremaster 3” filmis näib osutavat Oidipuse konfliktli klassikalisele lahendusele, siis Spector (ja teised) näitavad pigem, et antioidipaalne vastuseis eraldumisele ja diferentseerumisele on Barney loomingus siiski määravad.⁶ Psühhoanalüüsis tõlgendatakse vastuseisu Oidipuse kompleksile kui subjekti keeldumist nõudmisest loobuda lapsikust eneseimetlusest, milles on pregenitaalse arengufaasi terviklikkus. Oidipaalse arengu vastandiks oleks väärastumine, tagasiviiv sundus, mis blokeerib seksuaalse arengu. Kierkegaardi elutarkusele “kes tahab tööd teha, sünnitab endale isa” vastab vägagi ilmekalt kirjanduskriitik Harold Bloomi

.....
6 Vt Nancy Spector, Matthew Barney. The Cremaster Cycle – The Guggenheim Foundation (koost), Matthew Barney. The Cremaster Cycle, lk 81.

mõttekäik, et kunsti- või kirjandusteose seesmiselt genereeritud ängistus mõjutab süžee arengut ja registreerib iseenda arengutsükli.⁷

Selles valguses võib isafiguuri (Serra) mõrvamist “Cremaster 3” käsitleda kui kõige selle, mida Serra sümboliseerib, esitlust Barney kunstiliste võtete kogumina. Ängistust tekitab ja kasvatab teos ise, sellest saab filmi keeruka suhtevõrgustiku oluline osa. Probleem – või küsimus –, miks ja kuidas Barney “Cremaster’ tsükkel” ei lase end kategoriseerida kunsti-ega filmidiskussusse (või positiivselt väljendatuna: kuidas seda saab liigitada mõlema alla), etendab teose olemispõhjuste seas vägagi tähtsat rolli.

Kas me siis satume segadusse võimaluste rohkusest, mida “Cremaster’ tsükkel” kriitilisele tõlgendusele pakub, või andume intuiitiivselt selle nautimisele, loobudes rõõmsal meelel tähenduste mõistmise püüdest – nii või teistiti on “Cremaster’ tsükli” raske näha midagi enam kui üleskiidetud, kuid enamasti tähenduseta sümbolite soomaastikku. Barney jõulisel levimisel nii kunsti- kui filmimaailmas on teatud põhjused. Tema oskus heita andekas väljakutse institutsionaalsetele ja teoreetilistele erinevustele distsipliinide vahel ei etenda selles kaugeltki vähetähtsat osa.

Miriam Dagan elab ja töötab Berliinis. Vt ka tema artiklit Tracey Emmini 2004. aasta kunstnikufilmist “Top Spot” (kunst.ee 2007, nr 1).

Inglise keelest tõlkinud Epp Aareleid.

.....
7 Harold Bloom, The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York and Oxford, 1967, lk 26.

// Ego

Hüvasti, Kollane Huntmees!

Andrus Joonas: "Kui sa tegeled inimesega
iseendas, siis sa tegeled kõigi inimestega."

Pärnu koolkonna üht juhtkunstnikku Andrus
Joonast intervjuerib Mari Kartau.



Andrus Joonas oma maaliga Aleldoia.
Armastus võidab hirmu.

Andrus Joonas and his painting *Aleldoia*.
Love beats the fear.

Maakonnabuss loksib läbi sügise maastiku tühjenevast suvepealinnast Pärnust loode poole. Ühel pool teed on mudamülgas, millest kõrgub uljas laperdavate kiletükkidega dekoreeritud kinisvaraarendus, teisel pool kolletab looduskaunis võsa. On pühapäevahommik. Buss on pooltühi, mõnede istmete vahelt turritavad trofeed turult ja supermarketitest. Istume Andrus Joonasega kuskil keskel, minul on kotis fotoaparaat ja diktofon, Andrusel valge hundimask.

A.J: ... Ma peaks seda nii räige jõuga tegema, et see ei ole enam huvitav. Ma ei peaks vastu lihtsalt. Oleks see palgatöö, siis võiks teha. Aga palgatöökse see ei kõlba – olla Huntmees.

M.K: Esiteks ei oleks kedagi, kes selle eest palka maksaks. Suvel, kui sa oma asju põletasid, mis veel peale koletise ja Huntmehe seeria tulle läks?

Palju töid, kus olid liiga agressiivsed suhted. Siis mingid nägemuslikud tööd lapsepõlvest, mis tegelikult oleks head, kui nad oleks professionaalselt teostatud. Ma saan need nüüd kõik uuesti teha, kui tahan. Suurepärane võimalus. Võib elada mitu elu elu jooksul.

Kas praegu sul on teine?

Esimene oli siis, kui ma olin poiss. Teine, kui ma olin Huntmees. Kolmandal olen inimene. Võib ka neljas tulla, oleneb, kui kiiresti sa suudad elada.

See on nagu looduses ja seega loomulik, et liblikal on muna, siis on röövik, siis on kookon ja siis alles liblikas. Muna on nagu laps, röövik on Kollane Huntmees, kookon on Valge Huntmees ja inimene on nagu liblikas. Kellel on suuremad võimalused? Liblikal tegelikult. Ta võib lennata ja teha mis tahab. Kõik on vajalikud etapid arengus.

Aga liblikas elab ainult ühe päeva.

Liblikas võib elada ühe päeva, aga liblikas võib elada ka palju kauem. Isegi tänapäeva teaduse järgi on aeg väga suhteline mõiste.

Mis hetk see oli, kui sa jõudsid järeldusele, et Huntmehega on läbi?

See hetk oli kuskil augustis, kui ma jõudsin järeldusele, et Huntmees ei peaks olema enam valge. Ma ise olin muutuste

keerises sisemiselt ja eluliselt. Siis ma hakkasin seda ümber tegema, ja äkki avastasin, et mida ma remondin seda maski. See ei ole ju mina. Äkki on selle maski aeg läbi.

Alles sa vahetasid kollase valgeks (Kollase Huntmehe viimane performance 09.06.2006, "Diverse Universe" II, Pärnu mudaravila) ja siis hakkasid seda laiguliseks maalima ja nüüd kavatsed üldse ära põletada. Miks see viimane lõpp Huntmehe muundumistes nii kiiresti läks?

Põhimõtteliselt saab inimene areneda ülikiiresti, läbides kümneid aastaid ühe aastaga. Ma lihtsalt tahtsin kiiresti areneda, võtsin selle väljakutse vastu. Valge Huntmees oli mõnes mõttes võib-olla kollasest üllam tegelaskuju, tema rituaalid olid puhtamad, valgus ja armastus näiteks, aga see ei olnud ikkagi mina. See oli Huntmees.

Samas ei saa liiga ruttu ennast muuta. Kui sa päevapealt kõik ära viskaks, siis lõpuks ei saa üldse aru, miks sa elad. Kõik muutub tühjaks. Praegu ma saan kõigest loobuda mitte hirmu ja vihaga, ma võtan seda normaalse arenguna.

Buss peatus, juht unustas ukse lahti. Diktofon püüab tuulekohinat. Mõrten, et eks meil kõigil on omad illusioonid maailmast ja iseendast. Kes kujutleb end hundina, kes kuraatorina, kes professorina, kes superstaarina. Ja igal rollil elunäitemängus on ka omad väljakujunenud kostüümid. Ja mitte kuigi paljud meist ei suuda endale tunnustada, et need on lihtsalt rollid, ning tõdeda, et eelkõige oleme me inimesed.

Aga kui sa esimesed 13 aastat kollast maski kandsid, kas sa siis kordagi ei tundnud, et painab?

Muidugi tundsin, aga ma kandsin seda niikaua, kui vähegi suutsin. Ilma mingisuguste kompromissideta. Ei enda ega ümbritseva suhtes.

Kas see võis tulla sellisest alternatiivkunstniku strateegiast, mõneti ka Nongrata koolist (mille sa küll suuresti ise rajasid), see kompromissitus?

Huntmees oli maali peal enne Nongratat

olemas. Ja enne, kui ma selle maski tegin. Ta oligi nagu mina ise. Minu muster. Ego tõlgendab infot maailmast ja sellest, kes sa tegelikult oled, tihti peale nii, nagu ta tahab, et sa maailma näeksid.

Kas sul on superego ka olemas? Mul on jäänud mulje, et sa ikka üldse ei hooli, mis inimesed sinu tegevusest arvavad.

Ma ei tea, ei ole tuttav tunne, vähemalt ammu enam. Võib-olla vanasti oli. Igatahes – ma jõudsin läbi mingite kohutavate ekstsesside sellest, et "Kunstnik tapab koletise", selleni, et "Kunstnik armastab koletist". Kui sa muudad ennast, siis muutub ka kogu reaalsustaju. Ma hakkasin nägema asju mitte läbi valu, vihkamise ja hirmu, vaid läbi lihtsalt olemise ja armastuse. Iseenesest on see eneseleidmise lugu. Läbi abivahendite – elu on ka ju abivahend arenemiseks.

Kõik asjad on abivahendid, kunst kaasa arvatud.

Jah, kõik ametid on tähtsad. See kunstnikutöö on lihtsalt mõnede jaoks määratud, kuid vaimne ega ka füüsiline areng ei ole võimalik ainult kunstnikuna.

Millal sa selle avastasid, et koletis, kellega sa võitles, ei asu väljaspool, vaid pigem seespool?

Kui ma vahepeal jõudsin selleni, et "Kunstnik on koletis", siis nüüd mõistan, et tegelikult kunstnik ei ole koletis, vaid koletis teeb temaga, mis tahab. Seda, mis sinuga toimub, sa kutsud ise väljastpoolt endale ligi. Kui maailm oleks must-valge, siis Kollane Huntmees oli pigem selline mustapoolne tegelane, kes suutis kõike teha, sealhulgas koletisi tappa. Aga kõike, mis sa teed, pead sa ju enda seljas kandma. Ta tappis koletise küll, aga tema enda koletis kasvas sellest suuremaks. Seda on seletada väga raske, maalide peal ma olen osanud selle välja maalida. Aga, jah, see kõik on su enda sees.

Tegelikult hakkas kõik pihta aastaid-aastaid tagasi. Siis, kui ma üldse veel kunstnik ei olnud. Ma olin kohutavalt haige. Mul oli krooniline radikuliit. Nagu pidev hambavalu, aga üle keha. See oli juba nädal aega vähemalt kestnud. Siis äkki ühel öösel tuli seinast välja must naine, kes ütles mulle, et loobu oma mõtetest, ja katsus mind üle kere. See



Andrus Joonas. Valge huntmehe performance festivalil "Diverse Universe III".

Performance of white wolf man by Andrus Joonas. Performance festival *Diverse Universe III*.



Andrus Joonase performance Pärnu kontserdimajas. "Big Performance", 2007. Performance by Andrus Joonas in Pärnu. Big Performance. 2007

oli nii valus, et ma karjusin ja tundsin kohutavat hirmu. Alles aasta tagasi ma sain aru, et see ei olnud mina, vaid minu hirm, kes tõlgendas alati seda naist koletisena.

Igasugust naist või?

Ei, seda konkreetset naist. Või siis ka igasugust, võib-olla, jah. Aga tegelikult tuli see naine ja päästis mu elu ära. Sest järgmisel hommikul ma sain käia. See must naine oli tegelikult energeetilises mõttes Maa Ema. Ma nägin teda.

Ja must oli ta sellepärast, et ta tuli Maa seest.

Ta tuli, jah, sõna otseses mõttes Maast välja ja sõna otseses mõttes tegi mu terveks. Ta ütles, et ma haiguste põhjus on minu mõtted ja see, et ma mõtlen liiga palju. Kes hirmu tundis, see oli ego,

mitte mina. Mina sain ju terveks. Väga lihtne. Ja ma sain sellest aru alles 15 aastat hiljem.

Legendides on ka, et koletisega võideldes sa samastud sellega ja lõpuks muutud selleks ise. Siis tuleb jälle järgmine koletisetapja, kellega juhtub sama lugu. Kõik väiksed lood on tegelikult suured lood.

Nii võibki öelda, et šovinistlik siga on muutnud oma suhtumist naistesse, paraku küll mitte feministliku diskursuse, vaid pigem isiklike müütoloogiliste kogemuste kaudu.

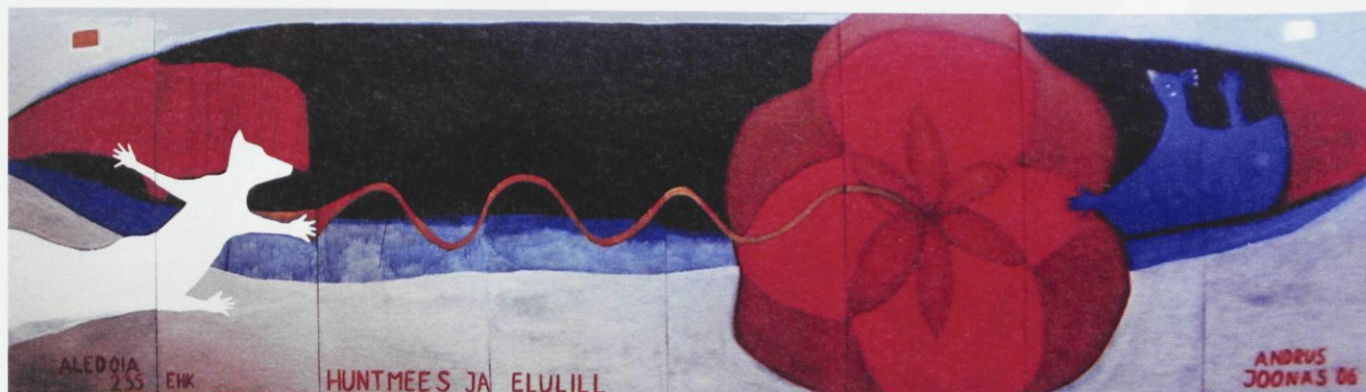
Buss peatub Suuresillal. Kobe sealsamas on Andrusse maja, kole kolhoosiaegne tüüpiprojekt, mis on Joonaste järjekindla tegevuse tulemusel muutunud idülliliseks maakoduks. Tihe peenardik kannab viimaseid jäänuseid monumentaalsetest lilleklumpidest, isuäratav viljapuusalu,

kolm lõbusat kassi ringi kappamas. Tagaaias vuliseb puude vahel oja, mida Andrus aegajalt suurpubastuse raames koristab. Siis näeb see välja nagu killuke paradiisiaeda.

See arenemise lugu on väga tore, aga kuna sa väljendad seda kunstis ja eksperimenteerid rahvahulkadele, siis peaks küsima, mis seos on sellel ümbritseva sootsiumi ja teiste inimestega.

Mõnes mõttes on iga inimene terve maailm. Igaühe sees käib mingil määral sarnane lugu. Kes sellest aru saab ja kes selle endale ülesandeks võtab, see on teine asi. Nagu "Matrix'i" või "Sõrmuste isanda" filmis. Ja nagu lood ja legendid ütlevad, ainult vägivallaga neid asju ei võideta.

Kas sinu kunst viib inimese sellele tõdemusele, et iga inimene on terve maailm, lähemale?



Andrus Joonas. Huntmees ja elulill. 2006.

Andrus Joonas. Wolfman and the flower of life. 2006



Andrus Joonas. Aledoia 232 ehk Kunstnik armastab koletist. 2006.

Andrus Joonas. Aledoia 232 or Artist loves the monster. 2006

Ma olen kindel, et viib. Otest mõju ma ei tea, see on väga isiklik igale vaatajale. Vahel kuulen mõjudest alles aastaid hiljem.

Aga Huntmehena ma olen teinud ka selliseid vaadeldavaid, kas ilusaid või siis agressiivseid asju, mida saab võtta kui vaatamängu. Ka Huntmehe seisundid olid erinevad, erinevatel aegadel ja kohtades. Neid *performance*eid sai ju kokku päris palju. Saja ringis.

Kunstnik peegeldab paratamatult seda, mis ümberringi toimub. Konteksti, kus ta viibib, ajastut, hetke jne. Kõik on omavahel seotud.

Räägitakse sotsiaalsest ja mittesotsiaalsest kunstist. Tegelikult on igasugune kunst paratamatult sotsiaalne. Võtame kas või kiriku. Kas kirik on sotsiaalne? Kas muusika on sotsiaalne? Kui inimesed on sootsiumis, siis sellest tulebki sõna sotsiaalne, ega see ei tule ju sõnast "sotsialistlik".

Mul on tunne, et see kaasaegse kunsti sotsiaalsuse mõiste tuleb pigem sõnast "sotsiaalosalakond". Meie tsivilisatsioonis üritatakse igasuguseid probleeme lahendada välispidi. Inimene ise võib lebada letargias, aga siis peaks tulema sotsiaalosalakond, riik, integratsiooniprojektid, kunst jne tema eest mõtlema ja tema probleemid lahendama.

Organisaatoritel on vaja regulaarset sissetulekut, ja nii võib kunsti pähe ükskõik mida pakkuda. Eks ma olen isegi seda teinud. See ongi võib-olla sotsiaalabi osutamine. Neile, kellel on hästi suur ego – eks meil endalgi ole.

Reaalsus on see, mida igaüks mõtleb. Kui keegi mõtleb, et see on ainus kunstivorm, siis tema jaoks see ongi nii. Ei pea olema nende vastu, aga sa lihtsalt ei pea olema nende poolt.

Algselt, nagu minuasjuttudes või

müütides öeldakse, ei olnud inimestel vaja vahendajaid, preestreid ega kriitikuid ega riigipäid, et jumalaga suhelda.

Inimene ei peaks lihtsalt tegelema asjadega, mis talle huvi ei paku.

Teistega mõttetult kaklemine on üks kõige väsitavamaid asju üldse, mis maailmas tehakse. Ega mina kedagi muuta ei saa, igaüks muutub ise, kui ta *tabab* muutuda.

Aga tundub, et kisklemine pakub paljudele pinget: konkurents, olemisvõitlus... See on ju ka mingi looduslik ürginstinkt.

Kindlasti on, aga tegelikult saab asju hoopis teistmoodi ajada.

Kui oled nüüd Huntmehe seisusest väljas, kas oled siis ületanud ka sellised loomalikud instinktid?



Andrus Joonas. Koletis tapab kunstniku ja kunstnik ärkab uuesti ellu. 1999, põletatud.

Andrus Joonas. Monster kills the artist and the artist returns to life. 1999, burnt



Andrus Joonas. Kunstnik tapab koletise. 1997, põletatud.

Andrus Joonas. Artist kills the monster. 1997, burnt.

Kindlasti mitte kõiki loomalikke instinkte ei ole ma veel ületanud. Ma ütlesin, et ma tahan inimeseks saada. See ei tähenda seda, et ma olen selleks saanud. See ei tähenda ka seda, et inimesi üldse siin palju oleks, siin maskide maailmas.

Maskid on ka kahtlemata selle maailma osa, aga kas nad peavad nii võimutsema inimese üle, see on teine asi. Millegipärast peab see kõik nii olema, aga meie peame ka sellest rääkima. On sellega tuhandeid aastaid juba tegeletud, ja tegetakse hiljemgi. Kui sa ütled selle endale välja, siis see on juba suur asi.

Kas see inimene, kelleks sa saada tahad, on mingi arengu kõrgem vorm?

Mis on kõrgem ja mis on madalam, ma ei tea. Ma arvan, et see on lihtsalt areng. Eks igaüks elab oma elu. Kui üks inimene avaneb, ja järgmine avaneb, siis kõik muutubki. Ükshaaval, aga järjest rohkem.

Inimene on laisk ja õpib ainult läbi kannatuste. Ja mis ta siis teeb? Ta kas hakkab ennast arendama või kogu maailma süüdistama. Sellest, et kogu maailm ei ole minu probleemides süüdi,

sain ma juba väga ammu aru, aga et ka sealt edasi jõuda, selleks läheb päris pikk aeg.

Milles need kannatused reaalses elus väljendusid?

Järskudes meelemuutustes, depressiooni- ja enesehävitushoogudes, kontrollimatutes nägemustes jne, mis tekitasid tihti peale hirmu. Nüüd ma suudan neid kontrollida.

Mulle tundus, et hitte kunstis, üksikuid hingestatud, sügavasulisemaid ja professionaalseid töid tehaksegi vist ainult mingites kohutavates raskustes olles, aga nüüd ma tean, et tegelikult ei ole see tingimata vajalik. Minagi elasin intensiivselt korruga põrgus ja taevas, kuigi peaks olema maa peal.

Tavaloomika järgi peaks minema arsti juurde, kui sellised sümptomid on.

Kui ma arsti juurde oleks läinud, siis mind oleks rohtusid täis topitud ja siis ma oleks sinna jäänudki. Ma ei tea, kas ma siiani olen sellest kõigest välja saanud, aga ma teen lihtsalt kunsti. See

on võimalus ellu jääda. Kui sa tegeled inimesega iseendas, siis sa tegeled kõigi inimestega.

Minu meelest see ongi tegelikult see sinu sõnum sootsiumile. Selle asemel et igasuguse keemiaga ja muude väliste mõjutajatega ennast lõputult kõigepealt hulluks ajada ja pärast üritada ravida, on olemas ka teistsugused meetodid ellujäämiseks, kui asjadele vaimselt läheneda.

See ongi väga sotsiaalne. Ma vähemalt ei raiska riigi raha.

Vaimsuse all mõeldakse tavaliselt, et kas ta on siis ilmingimata õudne haritus või siis, et pead istuma mingis religiooses organisatsioonis ja pead vastu maad taguma. Tegelikult ei ole nii, tegelikult peab asju koos tegema, nii elama kui olema vaimne. Siin maailmas on absoluutselt kõik müstiline, iga tegevus on tähtis. Elada on ka tähtis.

Teeme selle maskiasja nüüd ära.

Andrus toob majanurga tagant sületäie halge ja laob keset muruplatsi miniatuurse

tuleriida. Siis toob paberit ja mingit rōvedalt sinist mootoriōli. Siis toob toast valge hundimaski pronksist linnuga otsaes. Hetke pärast on valge hundipea leekides ja tōmbub tasapisi mustaks.

Mis funktsioon on selle asjade põletamisel, miks need ei võiks lihtsalt kuskile arhiivi jääda?

Kõigea, mis sa endast järele jätad, jätad sa ka teistele tõlgendusvõimalused. Siis nad võivad sellest ükskõik mida välja lugeda. Ma ei taha, et minust jääks järele seda, mida ma ei taha, et jääks.

Aga kõik jääb nagunii inimeste mälestustesse ja müütidesse, mis sa ise oled loonud.

Et oluliste järeldusteni jõuda, pidin ma selle loobumise tegema. Ma oleks hoidnud sellest aina rohkem ja rohkem kinni, see oleks aina rohkem kinnistunud, ja see ei olnud eesmärk.

Huntmees oli sul nagu kaubamärk, majanduslikult on see ilmselt pigem kahjulik.

Võib-olla tõesti, keegi ei tea seda. Eks näis. Seda kõike saab teha ka teistmoodi, see oli üks võimalus. Iga kord võin ju endale uue kostüümi teha, ei pea ju sellest nii hirmsasti kinni hoidma.

Kostüüm kindlasti, aga see maalide põletamine... Maal on nagu mingi valmis asi.

Materiaalse väärtusega, võib-olla.

Seda ka, aga sa ei pea teda kandma nagu maski, sa võid ta lihtsalt panna riivulisse või maha müüa kellegi kogusse või mida iganes. Mismoodi see maalide põletamine sind edasi aitas?

Ma tundsin, et ma pean hakkama mingist otsast ennast puhastama. Minevikust, mis hoidis mind kinni, nii et ma ei saanud edasi minna. Ma ei pea ennast ära tapma, ma võin lihtsalt asju põletada.

Aga sa põletasid ära ju selle mineviku kajastuse kunstis, mitte mineviku enda.

Mineviku põletasin ka ära, kuivõrd sain nüüd aru, mis seal oli ja mis seal ei olnud. Ja miks see oli, ja enam-vähem ka, et mis päriselt toimus. Enne ma seda ei teadnud.

ALEDOIA ehk Armastus võidab hirmu

Oskasin kunagi lihtsalt olla ja nautida igat hetke oma elust. Elada ilma hirmuta ja olla see, kes ma olen. Siis aga hakati mind sulgema järjest rohkem ja rohkem, väga järjekindlalt ning põhjalikult. Ma kaotasin suurema osa oma vabadusest ja tegelikust olemusest. Hakkasin vastu ja alustasin palju sõdu. Ma ei võitnud neist ühtki ega ka kaotanud. See hoidis mind elus, aga ma väsisin. Usk ja lootus olid alles, kuid jõudu enam ei olnud. Siis juhtus midagi, enne, kui oleksin lahkunud, tuli minu juurde maailma kõige ilusam ja targem naine. See naine ütles: "Sa oled vaba" ja rebis mu südame suure jõu ning armastusega lahti. Hakkasin südamega nägema. Alguses oli väga valus. Harjusin ning julgesin elada ja näha südamega. Sellest see näitus ongi.

See naine käib meie seas ringi ja avab südameid, aga vaid neil, kes südame kutset on järginud. Argus on patt ja armastus võidab hirmu.

Andrus Joonas ehk Valge Huntmees
juuni 2007

ALEDOIA or Love Beats the Fear

Once I was able just to be and to enjoy every moment of my life. I was able to live without fear and be myself. Then I became closed off more and more, very consistently and profoundly. I lost most of my freedom and my real nature. I have resisted and started many wars. I did not win or lose any of them. This kept me alive but I got tired. I had still faith and hope but not any strength. Then something happened: before I was about to leave, the most beautiful and wisest of women came to me. She said: "You are free!" – and tore my heart wide open with an enormous power of love. I became to see with my heart. At the beginning it hurt a lot. I got used to it and gained courage to live and to see with my heart. That is what this exhibition is about.

The woman is among us and opens hearts, but only for those who have followed calls of their hearts. Cowardice is a sin, love beats the fear.

Andrus Joonas alias White Wolf Man
June 2007

Tänu sellele põletamise aktile?

Põletamine mõjub alati puhastavalt.

Aga mis tavaline inimene, kes ei ole oma karmat kunsti valanud, peaks sellisel puhul tegema?

Põletagu osa oma asju ära. Või siis muutku oma mõtlemist. Aga tihtipeale saab lihtsatest puhastamistest kogu puhastumisprotsessi alustada. Pärast läheb see vaimseks ja energeetiliseks, saad ennast seest puhastada, aga sa pead väljastpoolt sellega pihta hakkama, see annab sulle tōuke. See on abivahend. Nagu oksendamine.

Aga võib-olla see on hoopis täiskasvanuks saamise protsess?

Seda ka, jah.

Ma mäletan, kuidas me lasteaias kõik

kandsime mingeid maske, mul olid foto peal mingid jääpurikad peas, mõnel oli seen otsa ees, mõnel olid kellegi kõrvid peas. Kuidas sul see kõik nii hilja siis juhtus?

Mis ta nii hilja. Igäihel oma tee. Ma mäletan, ma mängisin lasteaias oravat. Lasteaias mulle eriti ei meeldinud, tekkisid konfliktid kasvatajatega. Ma ei olnud eriti alluv nendele reeglitele. Ma jäin seal haigeks, hakkasin vastu. Siis ma olin lihtsalt kodus ja siis läksin karja.

Hunt lambakarjas.

Elada korraga põrgus ja taevas on väga raske, eriti kui elad maa peal. Kui midagi on läbi, siis ta on läbi, ja siis tuleb see endale välja öelda. Vahel tuleb teha ka reaalseid tegusid.

Hundimask põleb ikka veel oma tuleriidal ja kassid käivad ümber selle, ma ütlesin,

nagu kassid ümber palava pudru. Mask ei ole enam valge ega ka must, tuli on esile toonud selle erinevad kihid, mis on kuumuse ja keemiliste protsesside mõjul muutunud kobati robeakaks, siis kollaseks või oranžiks, siniseks...

Vahel siiski tundub, et inimene olla on kõige raskem asi.

Inimesena saad patte lunastada, aga surnuna ei saa ju. Inimesena sa võid olla igal pool. Kõik on võimalik. Muidugi mitte nii nagu ulmefilmides, sest tihtipeale on kõik kogemused väga isiklikud. Ei ole tihet standardit, kuidas näha reaalsust, ükskõik milline see on või kui suur ta on.

See käib kunsti kohta ka.

Kui ma oleks alustanud kõike seda protsessi teisiti, et ma mängin midagi, kehasan nagu mingi lavastuse kontekstis, siis oleks Huntmees võinud jääda. Aga ma enda jaoks olingi, ja teiste jaoks ka, inimesed juba ütlesid mulle, et tere, Huntmees – tegelikult ma olingi Huntmees.

Kunstnikel ongi põhiline viga, et omandatakse midagi, millega saavutatakse teatud tunnus, jäädakse sinna kinni ja ei areneta edasi. Kui ma oleks seda lõputult edasi teinud, oleks see viinud tühjade lõplahendusteni.

Nagu näiteks?

Ma lihtsalt poleks jõudnud seda kanda enam.

Aga mis siis nii rasket on selle kandmises?

Kui sa ei ole sa ise, siis sa ei saa väga hästi elada.

Ega selles maskiasjas pole midagi halba, aga nagu enne isegi nägid, tegelikult see mask sisaldas kõiki värve. Miks ma pean seda kandma mingi ühe värviga, kui kõik värvid on tegelikult olemas, järelikult oli kõik õige.

Ma ei näinud enam maski tagant välja. Mask oli hea relv, aga ma tahaks näha igale poole, igas suunas.

Andrus Joonase uus kodulehekül:
andrusjoonas.pri.ee

Good Bye, Yellow Wolf

Man!

Andrus Joonas: "If You Work with the Man in You, then You Work with All Men."

Mari Kartau

The art critic and rector of Academia Non Grata Mari Kartau interviews the performance artist Andrus Joonas who lives in Pärnu where he is a founding figure of the Non Grata School of Art and Performance. In most of his performances, he has appeared as Wolf Man. After several years, he has decided to terminate the existence of this role in a purifying procedure.

The bus is taking us to the north-west, out of town, on Sunday morning. Real-estate development can be seen through the bus windows, the bus is half-empty. I am carrying a dictophone and camera, Andrus – the white wolf mask.

Mari Kartau: Last summer you've burnt several of your works, which ones exactly?

Andrus Joonas: I've burnt many works that were too aggressive. Visions from childhood, that would have been good, if they had been professional. Now I have a perfect chance to paint them again. In this way, one can live several times.

So, has your second life started now?

When I was a boy, I lived my first life. The second life started, when I became the Wolf Man. I am a human during my third life. Another may come, if I'll live fast enough.

In the nature, a butterfly lives as an egg first, then as a caterpillar, then as a cocoon and eventually it becomes a butterfly. In the egg it's like a child, in the caterpillar – like Yellow Wolf Man, in the cocoon – like White Wolf Man and in the butterfly – like a human. Butterfly has the widest range of opportunities: it can fly anywhere. But all these phases are necessary.

When did you decide that you are done with the Wolf man?

This year in August I suddenly felt that I'm in a whirl of changes. I wanted to repaint the mask, but eventually I realized that it's all over now. I am not me with this mask. Its time is over.

During the periods of Wolf Man I started from "Artist kills the monster" and ended up with "Artist loves the monster". I went from seeing everything through my pain, hatred and fear, to seeing everything through just existence, and through love. It was my story of finding oneself. Life is an aid of development.

When did you discover that the monster who you are fighting with is not outside, but inside you?

From "Artist is monster" I reached the idea that the monster can do what she wants to the artist. Everything that happens to a person, one has brought about by himself. One must carry everything that has been done on one's own back. It is hard to explain this, but easy to paint.

It started many years ago when I was not an artist yet. I was very ill with chronic radiculitis which felt like toothache all over my body. This had lasted for a week already. One day a black woman came out of the wall and told me to give up my thoughts, and she touched me all over. It hurt so much that I cried in pain and I was terrified. Only about a year later I understood that it had not been me but my fear who had thought that this woman was a monster.

You mean, any woman?

No, this particular woman. Actually she had saved my life. Next morning I could walk again. Energetically, this woman was Mother Nature. I saw her. She literally stepped out of Earth and made me well. She also said that the reason for my illness was my thoughts and the fact that I was thinking too much. I've understood all this only 15 years later.

So, one can say that the chauvinistic pig had changed his attitude to women, but not through the feminist discourse, rather through his own mythological experience.

The bus stops at our destination, a place called Suuresilla. The house of Andrus used to be an ugly standard dwelling during

kolkhoz time, but now it has been changed into an idyllic country home through the practice of him and his family. There are flower beds, an orchard and three cheerful cats running around. Finally, a brook in the back yard turns the whole site into a Paradise garden.

Since you are displaying this development story of yours, one should ask, how is it connected with the society?

Does your art help one understand that each person has a whole world in him?

Yes, I am sure it does. The artist reflects something about his surroundings. Each artwork is social in itself. One could ask, is the church social? Is music social? The word "social" comes from humans being part of the society. After all, this word "social" does not come from "socialism"?!

It seems to me that the social aspects of contemporary art come from the word "Social department". Problems in this civilization mostly seem to find outside solutions. Even when a person is lethargic, then the state, social department and integration projects must come and think for him.

People who organize, also need a regular income. In this case, anything can be proposed in the name of art. I've done this myself. This is social help to those who have extremely large egos.

Originally, as in myths and fairytales, man did not need mediators, priests or critics, to help him communicate with the God.

Once that you have exited the world of Wolf Man, have you overcome the bestial instincts as well, like aggression?

Definitely not, at least not all of them. I've only said that I would like to become a man. It does not mean that I am one already. And it does not mean either, that there are so many humans in this World of Masks. The masks are an inseparable part of the real world; another issue is: should they really have so much power over humans? Well, at least we need to talk about it, although one has talked about this for thousands of years already.

Is this man, who you would like to become eventually, a higher form of ev-

olution? I do not know, what is higher, what is lower. It is simply a kind of progress. The man is lazy and only learns through suffering. And what does he do then? Either he tries to make progress, or blames the whole world for his suffering. At least, now I can control my attacks of resentment, depression and self-destruction. I used to think that the very few deep and professional artworks can only be made in terrible difficulties. Now I know that this is not necessary. I used to live both in hell and heaven simultaneously, but one should live on Earth.

With these symptoms, one should usually see a doctor.

If I'd seen a doctor, they would have stuffed me with medicine, and I would have stayed there for good. Now I just make art. It is a way to survive. If you work on man in yourself, you work on all men.

I think that this is your message for the society: instead of using chemical and all other means for driving oneself crazy, and then for trying to get well again, there are other, spiritual ways for surviving.

Yes, it is very social. I do not waste state money for it. In those spiritual things, one should be quite down-to earth at the same time. It is important to live, just as one should be educated and spiritual.

Let us do the mask thing now.

Andrus brings a lapful of logs and makes a stake in the middle of the lawn. He brings pieces of paper and some kind of ugly blue motor oil. He also brings the white Wolf Mask that has an image of bronze colored bird on the forehead. A moment later, the white head is in flames and starts turning black.

What's the function of burning, why can't these things just be in archives?

Any trace that you leave will give someone a reason for interpretation. I do not want to be interpreted through these things.

OK, the mask, but the paintings... a painting is somewhat finished.

Perhaps it has a material value.

You need not wear it like a mask, you can just put it on a shelf, or sell it. How did it help, that you burned your paintings?

I had to start the purification somehow. The past was holding on to me. I could not go forward. I did not have to kill myself, it was enough to burn some of my things.

But you only burned some reflections of the past, not the past itself.

I also burned the past, because I understood, what was there, and what was not. Also, why it went this way, and what it really was. I did not know before. Fire always purifies.

What should a regular person, who has not transferred his karma into art, do in case he wanted to purify?

He can burn his things. Or he can change his thinking. Sometimes it is easy to start with such simple procedures. Later it becomes more spiritual, energetic, but one should start from the outside. It is an aid that gives one an impulse.

Maybe it is more like growing up. At the kindergarten, I remember, we were all wearing some kind of masks, eg I was wearing icicles, someone else had a mushroom on, or some animal's ears. How come this started so late for you?

Everyone has his own way. I played a squirrel at the kindergarten. In general I did not like it there and was disobedient. I became sick later and was simply at home, afterwards went to help pasturing the herd.

A man can redeem his sins; when he is going to be dead, he will not be able to do this any more. A man can be anywhere. Not anywhere like in science fiction of course. The experience is usually something very personal.

The main problem in art is that artists achieve something and become known, and get stuck with it. If I had kept doing this, I would have reached empty solutions. The mask was like a good weapon for me, but I could not see from behind it any more. I want to see everywhere.

Maskide põletamine. Festival
"Diverse Universe II".

Burning of the masks. Festival
Diverse Universe II.



Andrus Joonase *performance*
Pedvale skulptuuripargis Lätis.

Andrus Joonas performing in
Pedvale, Latvia.



Reeglipõhised ja generatiivsed meetodid Eesti kunstis II

Raivo Kelomees analüüsib Kaarel Kurismaa, Leonhard Lapini ja Raul Meele näitel masinlikke, süstemaatilisi ja reeglitepõhiseid loomemeetodeid (artikli I osa vt kunst.ee 2007, nr 3, lk 54–56).

Alljärgnevalt peatun Kaarel Kurismaa, Leonhard Lapini ja Raul Meele loomingu, toetudes nendega peetud vestlustele ja nende teostele.

Variatiivsus ja puude Kaarel Kurismaa kunstis

Kaarel Kurismaa on Eestis pikima staažiga kineetilise kunsti autor, kes on konstrueerinud humoorikaid, helilisi, kineetilisi ja optilisi seadmeid mitukümmend aastat. Siinkohal pakuvad huvi kaks tema tööd eri kümnenditest. Esiteks postimaja objekt, koostöös Härmo Härmi ja Rait Präätsaga, mis avati koos postimajaga olümpiasuvel 1980. aastal, ja teiseks kineetiline objekt “Gertrud ja Heldur vihmas” (1995).

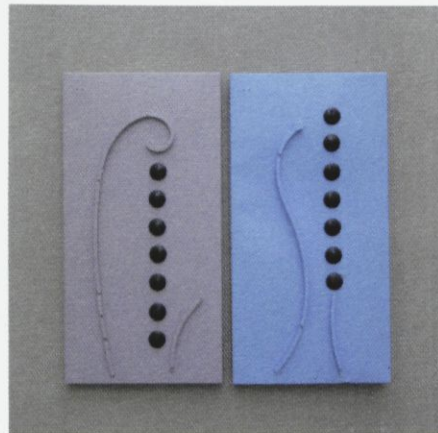
Postimaja objekti saatuse on dramaatiline: see lammutati umbes 2002. aastal, kuna jäi jalgu tänapäeva kapitalismile ja renoveeringutele. See oli kineetiline klaasist valgusefektidega ohkav objekt eskalaatori lõpus, teisel korrusel.

Kurismaa eesmärgiks oli tema sõnul¹ objekti kavandades ja konstrueerides teha heli, mis oleks reaalne ohe. See ohe sai aga pigem nagu rõhatus, natuke räige, mis ei jätnud kuulajaid passiivseks. Kuna see hakkas häirima postitöötajaid, siis keerati ohe mõne aasta pärast vaiksemaks, nõnda et seda oli kuulda vaid eskalaatori juures, ja lõpuks kaotati heli üldse. (Oma muljete põhjal võin ütelda, et eskalaator enamasti ei töötanud.) Lõpuks ei olnud enam ei valgusefekti ega ohet. Ohke inimlikkus häiris töötajaid ilmselt intuiitiivse osalusnõude tõttu, mis käivitab iga kuulaja kaastunde ja aktiveerib organismi.

Millalgi veel nõukogude ajal (umbes

.....

1 Vestlus Kaarel Kurismaaga 08.01.2007.



Joonis 1. Kaarel Kurismaa. Gertrud ja Heldur vihmas. Kineetiline objekt, 1995.

Fig. 1. Kaarel Kurismaa. Gertrud and Heldur in the rain. 1995. Cinetic object.

1987–88), kui külaskäigul oli üleliiduline postiminister, puhuti objektile taas elu sisse ja see olevat toimunud paar nädalat. Kurismaa kommentaari järgi² seletati ohet ministrile kui kergendusreaktsiooni, mis kaasneb postipaki ärasaاتمیسega, ja rahuloluna, mis seostub postisüsteemi tõttu võimalikuks saava kaugkommunikatsiooniga.

Selle töö puhul on tähtsaks asjaolu. Töösse on programmeeritud muutuvus, variatiivsus (pasunate pöörlemine, valgusefekt ja ohe), nagu muutuvus on loomulik igale kineetilisele objektile. “Ohe”, töö auditiivne lisand, osutub selle üle juurdlemisel aktiivseks kuulajatele suunatud vektoriks, mis käivitab intuiitiivse ja empaatilise reaktsiooni. Kuulaja, postitöötaja, postimaja külastaja ei

.....

2. Telefonivestlus Kaarel Kurismaaga 23.04.2007.

olnud enam passiivne. Tema osavõtt teostus “sunniviisiliselt” kaastunde ja osavõtlikkuse reaktsiooni käivitades. Kuigi lugejale võib see mõttekäik tunduda kunstlikuna, oletuslikuna, siinkirjutaja väljamõeldisena, arvan siiski, et toetuseks on heli väljalülitamine. Masina ohe muutus seda pidevalt kuulavatele töötajatele emotsionaalselt väsitavaks, kuna see käivitas tühikäigul töötama määratud tunded.

“Gertrud ja Heldur vihmas” (1995) on kaks nõukogude pesumasina aegreel-lülititega tasapinnalist objekti, mõlemad mõõtudega 112 x 56 – Gertrud ja Heldur (joonis 1). Kummalegi tahvlile on kinnitatud seitse lülitit, mida kasutaja võib keerata. Lülitit tekitab päripäeva pööratuna iseloomulikku tiksumat heli. Kui üles on keeratud mitu lülitit, siis nende tiksumised segunevad asünkroonselt, meenutades ka tilkumist, veepiiskade kukkumisel tekkivat kaootilist helikeskkonda. Üleskeeratud lülitite tiksumise vaibudes tekib mulje lakkavast vihmahoost.

Selle töö puhul on ülimalt mõjuv meeoleolu, mis kaasneb vaibuva tiksumisega, mis seostub värske ja rahunenud vihmajärgse loodusega. Võib-olla eesti kunstis ei olegi teist niivõrd mõjuvat emotsionaalset tehnoloogilist kunstitööd.

Analüütiliselt vaatenurgast on “Gertrud ja Heldur vihmas” interaktiivne, taktiline ja generatiivne. Ajahetkel A1 ei ole teos samasugune nagu ajahetkel A2. Teose käivitab kasutaja/vaataja, kes võib osaleda ka jätkuvalt, juba “töötava” kunstiteose ajal. Kunstnik on loonud süsteemi, mille esitumine on kasutaja käitumisest. Kuigi teose toimimist võib käsitada ajalisel teljel toimiva protsessina, ei saa ütelda, et sellele oleks algus ja lõpp. Kasutaja



Leonhard Lapin. Siiditrükk sarjast "Koodid".

Leonhard Lapin. Silkscreen from the series *Codes*.

võib neid oma käitumisega määratleda, kuid samavõrra võib kunstiteos toimida lõpututes käivitamise ja ootuse tsükletes, lakkamata toimimast kunagi. Helilises mõttes varieerub see pidevalt.

Süsteem ja seriaalsus Leonhard Lapini kunstis

Suur hulk Lapini 1970. aastate kirjutisi on koondatud raamatusse "Kaks kunsti", kus osa artikleid kannab siiras vaimustus tehnoloogia maailma muutvast rollist. 1990. aastatel digitaal tehnoloogia võidukäiguga üles äratatud tehnoloogia- ja meediavaimustus ei ole haruldane. Lapini artiklitest (nt "Objektiivne kunst", 1975) aimuv suhtumine tehnoloogilise kultuuri on positiivne, ta käsitleb seda "uue loodusena". 1979. aasta selgituses oma 1975. aasta sarjale "Masinad" kirjutab Lapin: "Põhiline on soov viidata selle seeriaga uue looduse olemasolule, protsessile, mis kujundab uusi seisundeid kogu kosmilises looduses, tehismaailmale, mille toimest me endile veel vähe aru anname."³

Samas kirjutab Lapin masinatest ja tehiskeskonnast kui uue realiteedi struktuurist: "See realiteet ei hõlma üksnes üksikuid masinaid, nagu seda on näiteks auto või sulepea, vaid tehisklikke objekte, struktuure ning protsesse kõige laiemas mõttes, kuni moodsate hierarhiate ja industriaalsete ühiskondadeni välja."

Siin osutan sõnadele "struktuurid" ja "protsessid", millele Lapin uue realiteedi struktuuri puhul vihjab, veendes lugejat, et ta ei välista ka kunsti kuuluvat "uude realiteeti".

Leonhard Lapinit mõjutas tema sõnul ühelt poolt vene konstruktivism, kust tuli ka usk tehnilisse progressi⁴: "Teine aspekt, mis sundis töötama seeriatena, oli Tõnis Vindi mõju. Ja see tuli Soosterilt. Kas tema oli saanud selle Pallase aegadest,

keegi talle õpetas... Et läbivad teatud teemad, mida võiks mõista seriaalsetena. Ka Soosteri kalu, mune ja muid elemente võiks mõista seriaalse lähenemisena. Sooster olnud Tõnis Vindile nagu rõhutanud, et tuleb töötada seeriatena. Ja Tõnis Vint andis selle edasi ja seriaalsus tähendas seda, et kahe pildi vahel ei pruukinud olla palju erinevusi."

Peaaegu samasugune vaatenurk on Lapini raamatus "Avangard": "Soosterilt on pärit ka seeriatega töötamise idee, mille temalt õppis Tõnis Vint ning mis tema kaudu kandus ka minu loomingusse. Pildiseeria on parim võimalus tuua selgelt ja võimsalt esile endale olulised ideed nende mitmeplaanilisuses ning loovalt eritleda suurt sõnumit väikesest, alailma pähe volksavatest ideejuppidest... Just Soosteriga algab suurte, läbi aastate kestvate pildisarjade kultus ning võib kinnitada, et ka Eesti kunstis on end rahvusvahelisele areenile murdnud enamasti need, kes töötavad suurte seeriatena."⁵

Peale Tõnis Vindi kaudu tulnud Soosteri mõju peab Lapin teiseks mõjuteguriks kokkupuudet teadusliku meetodikaga: "Sooster puutus ju kokku Znanije i Sila seltskonnaga, nii Kabakov oli seal kui Jankilevski ja Juri Sobolev. Ja eks nad sealt ammutasid ka uusi teaduse ideid. Sest sinna oli koondunud Venemaa ajude paremik. Parimad kunstnikud olid illustraatoritena ja seal lubati avaldada kõikvõimalikke fantastilisi teooriaid. Ma arvan, et sealt see kusagilt tuleb. Üldiselt oli teaduse ja tehnika vaimustus, sest füüsikud ja matemaatikud ikka toetasid seda uut kunsti tol ajal. Ma arvan, et see on see süstemaatiline töö ja katsete tegemine, mis kuulub teaduse juurde, et tehakse katseid, katseid, kuni katse annab midagi muud."

Üheks seriaalsuse põhjuseks peab Lapin ka praktilist lähenemist, et üksikud

tööd näitusel ei mõju: kui paned idee ühte töösse, siis ei ole sel näitusel kaalu. Teine asi: kui tulevad kuraatorid ja kunstiteadlased välismaalt, tahavad nad näha töid massiivselt: "Sa näitad ainult ühte tööd. Üks idee. Aga seda saab laiendada paremale ja vasakule. Ja on ummikteed, kust sa edasi ei lähe. Ma olen soovitanud noortel ikka töötada seeriatega viisi. Seesama masina printsiip. Ja ma töötan sel viisil siamaani."

Küsimusele, kas ta on teinud ka nõnda, et ei vaata, mis välja kukub tegemise ajal, spontaanselt, mõistuse juhtimiseta, ja alles hiljem valib nendest, vastab Lapin, et paneb alusstruktuuri paika pikemaks ajaks: "Ma näiteks tean, et selles [ajalises – R. K.] punktis hakkab tegema seda. Et sinna punkti jõuda, ma läbin teatud struktuurifaasid. Et sinna minna, siis *step by step*, aga võiks ju kohe minna edasi. Aga ma tean, et vaheetappe võib ka läbida, sealt võib ka leida midagi. Mul on näiteks olemas ettekujutus neist alusstruktuuridest, mida ma teen selle aasta lõpus. ... Võib-olla on ka kõrvalekaldeid, kuid põhimõtteliselt ma panen alusstruktuurid paika. Siis, mis edasi läheb, värvidega tegelemise protsess on puhtalt intuiitiivne. Graafika mõjul pean tähtsaks protsessi ennast."

Peale Tõnis Vindi otseste, Ülo Soosteri kaudsete ja teaduslik-metoodilise lähenemise mõjutuste peab Lapin enda mõjutajaks ida süstemaatilisi sarju, eriti jaapani graafikat, mida ta õppis tundma Tõnis Vindi mõjutusel: "Mul on käsil pari "Tuhat tassi teed". Nagu Kaug-Idas käib, tuhat ja miljon. Suurtes ühikutes seda tehakse. 600 tassi on tehtud. Mitte pilte ei ole 600, vaid tasside arv. Sõna otseses mõttes, nii palju neid tasse ongi."

See on nagu reegel või ülesanne, mille lahendamise poole kunstnik liigub. See sisaldub ka töö pealkirjas. "Kui Hiinas käid," räägib Lapin, "siis näed seda igal sammul. Pargid ja templid on tehtud tohutu süstemaatilise tööga põlvkonnast põlvkonda."

3 L. Lapin, Masinad. Kogumikus: L. Lapin, Kaks kunsti. Valimik artikleid kunstist ning ehituskunstist. Kunst, Tallinn 1997, lk 59.

4 Info vestlusest Leonhard Lapiniga 10.01.2007.

5 L. Lapin, Avangard. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskonna vabade kunstide professori Leonhard Lapini loengud 2001. aastal. Tartu Ülikooli kirjastus, 2003, lk 162-163.

Alljärgnev on küll teine teema, pole otseselt seotud süsteemi ja reeglitiku küsimustega, ent valgustab ometi spirituaalset atmosfääri, mis on kunstnikule oluline: “See elamine, mida ma elan, see on selline hingepuhastav ja oluline minule... Kui muutud vanemaks, siis olemine muutub olulisemaks. Mitte ainult siin reaalsuses. Ja kuna osa sõpru on teistes reaalsustes, siis need kontaktid nendega on palju olulisemad. Inimesele on meelesündmused palju tähtsamad. Näiteks, kui ma tegelen mingi probleemi lahendamisega, siis ma ei pöördu selle lahendamiseks üldse mitte elavate poole. Ma saan sealtpoolt võib-olla palju suuremat abi.”

Lapini kunsti puhul väärisksid tähelepanu sarjad “Masinad” (1975) ja “Koodid” (2006). Mõlema puhul on iseloomulik mäng korduvate elementidega. “Masinates” on “pallikesed”, mustad ringid ja falloste stilisatsiooni meenutavad piklikud objektid. Mõned tööd on üsna konkreetsed, nagu “Falloste” sari. Reproduktiivne organ meenutab masinaosa ja mehhanismi käivituskangi. Kogu sari on erakordselt eeroiline ja Lapin olevat 1994. aastal ka maininud, et teinud naismasinaid erutusseisundis ja inspiratsioon on orgasmile väga lähedane.⁶ Siinse artikli huvi seisukohalt on oluline standardiseeritud pildimaterjali kombineerimine, tundub aga, et seda on kunstnik teinud siiski lähtuvalt intuiitiivsetest otsustustest, komponeerides iga lehte ainulise kunstiteosena. “Masinad” ei ole sündinud “masinlikke” meetodeid kasutades, kuigi graafilised ja kujutavad elemendid on “masinlikud”.

“Koodid” on ülimalt nüüdisaegne pealkiri väga minimalistlikule pildisarjale, mis on inspireeritud triipkoodidest. Koodide teema seoses arvutikoodi, bioloogilise koodi, õigusliku koodi, erinevate sotsiaalsete koodidega on aktuaalne diskussiooniteema tarkvarakunsti ja generatiivse kunsti valdkonnas.

Pealispindsel vaatlusel on tegemist koloreeritud triipkoodidega, joonte paksumisega siiski varieerub. Kunstnik on viinud kompositsioonireeglid miinimumini. Kui “Masinates” on veel tunda inspiratsiooni

6 E. Sepp, Autoportree kui paroodia ja paradoks Leonhard Lapini Loomingus. – Lapin. Eesti Kunstimuuseum, Tallinn 1997, lk 16.



Joonis 2. Raul Meel. Taeva all. Tegevuse standardiseerimiseks ja valikuvõimaluste uurimiseks kirjutas Meel pildivalemid üles kolme kõrvutiolevasse tulpas, saades 5328 valemit.

Figure 2. Raul Meel. Under the sky. For standardising the activity and research of options for selection Meel wrote down the picture equations in three versions in three adjacent columns, obtaining 5328 equations.

sekkumist, milles veenab geomeetristlike objektide mõningane kaootiline paigutus, siis “Koodides” on kõik kompromissitult paigas: jooned on kõhklematult vertikaalsed.

Reegel ja protseduur Raul Meele kunstis

Raul Meelest on kirjutatud ja ta on endast ise kirjutanud, kui viidata “Minevikukonspetile” (2002). Vältimaks oletuslikkust ja põhjendamata konstruktsioone kunstniku loominguga kohta ning et saada vastused esmaallikast, esitasin 2007. aasta alguses Raul Meelele küsimuse: “Kas oled oma loomingus kasutanud süsteeme, reeglilikke, kombinatoorseid võtteid, olgu need siis intuiitiivsed või sõnastatud?”

Vastus on küll niigi ilmselge. Kahtlemata on Meel suurte süsteemide ja reeglilike kunstnik, pigem oli mul küsimust esitades huvi kunstniku enda sõnastuse vastu.

Raul Meel vastas: “Kombinatoorne, mingi visuaalse elemendi korduv, reegli-

pärane kasutamine on mu loomingulistes väljendustes:

- joonistused, nii kirjutusmasinaga kui ka tehniliselt joonestades või vaba käega;
- trükgraafikakunsti oopused singlitenähtena või ridades või väljades või ruumiinstallatsioonides;

- konkreetse luule teosed tüpograafiliste märkidega ja tähtedega ning häälega;

- maalid ühe välja piires või mitmesuguste tasapinnalised või ruumiliselt organiseeritud ansamblitena, sarjadena, alamsüsteemidena, ülemsüsteemina;

- tuleinstallatsioonid avatud ja puhtas loodusmaastikus või erilisel määratud looduskeskkonnas või elavalt toimuva tsivilisatsiooni keskkonnas;

- väga napi visuaalse kujundiga, märgiga, tähedega, sõnaga, tekstiga käivituvad immateriaalsed ja juba üsnagi efemeersetesse subjektiivsetesse kujutlusemängudesse vaibuvad luuletused, installatsioonid, performansid;

- avaralt ruumilised ja ka üsnagi tasapinnalised asise ehitusega installatsioonid...

= Tundub, et peaaegu kõik, millega tegelen. Isegi mesinduses toimivad sääradased kujud ja suhted.

... Minul on valdavalt geomeetristlike matemaatiliste kujude või käekirja või masinkirja kombinatoorseid arendusi, millesse üha sekkun küllap oma füüsilisest-emoosionaalsest-vaimsest kogemusest toimuva intuitsiooniga – valides, otsustades, lõpetades...”⁷

Selle järgi paistab kogu Meele looming alluvat reeglitepõhise kunsti kriitriumidele. Võib muidugi küsida, mil määral on vastaja küsijale “vastu tulnud”, s.o vastuse tahtmatult küsimuse maatriksisse paigutanud, ja mil määral võib iga kunstniku loomingulist süsteemi nimetada “reeglitepõhiseks”. Paljudel kunstnikel on oma kinniskujundite väärtus, mida teosest teosesse korratakse ja kombineeritakse. Mil määral on aga Meel tõesti selliste loominguvõtete ere näide, erinev teistest, kelle loomingus kombinatoorne ja reeglitepõhine lähenemine on intuiitiivne, mitte programmiline?

Kombineerimise, reeglitepõhise pildi koostamise ja mingi elemendi korduvat kasutamist võib näha Meele konkreetsetes

7 Raul Meele e-kiri autorile 06.01.2007.

Taeva all 45 V
 180x1180 cm
 45 serigraafiat, 65 x 63 cm
 asendinumbrid ja
 pildivalemid

- | | | |
|-------------------|------------------------------|------------------|
| 1. GM/HS+0 | 14. HM/HS+0 | 31. FS/HS |
| 2. FM/HS+0 | 15. H/DS/HS/CM/270 | 32. FS/270/GM+0 |
| 3. FM/HS+270 | 16. CM/270/CS/90/DS/0/DS/180 | 33. CM/0/DS/0 |
| 4. GM/HS+180 | 17. CM/0/CS/180/DS/0/DS/0 | 34. DS/0/CM/270 |
| 5. FM/HS+0 | 18. CM/270/DS/0/CS/0 | 35. DS/90/CM/0 |
| 6. FM/HS+90 | 19. CS/0/CS/180/DM+0 | 36. CS/90/DM/270 |
| 7. FM/270/HS+180 | 20. DS/HS | 37. DS/180/DM/0 |
| 8. FM/180/HS+90 | 21. FM/90/HS+0 | 38. DM/90/DS+0 |
| 9. S/GM/HS | 22. GM/0/HS+180 | 39. CS/180/CM+0 |
| 10. IM/180/HS+270 | 23. FS/180/GM+180 | 40. P/DS/0 |
| 11. IM/90/HS+270 | 24. FS/HM/0 | 41. CS/180/CM+0 |
| 12. HM/270/HS+180 | 25. CS/180/DM+270 | 42. CS/0 |
| 13. IM/0/HS+180 | 26. M/CM/0 | 43. CS/270 |
| | 27. CS/270/DM/180 | 44. CS/270 |
| | 28. DS/180/CM/180 | 45. CS/270 |
| | 29. CM/90/CS+0 | |
| | 30. CS/270/CS/90/DM/0 | |

Joonis 3. Raul Meel. Taeva all. 45 kõige ilmekama variandi valemid.

Figure 3. Raul Meel. Under the sky. The 45 most impressive variations.

luules, trükimasinatöodes. Trükimasina "masinlikkus" pole niivõrd määrav, kui selle abil sündiv. Mänguelementideks on muutumatu kujuga tähemärgid. Samasugused tähekompositsioonid võinuksid olla teostatud mis tahes tüpograafilise abiseadmega ja tänapäeval tehakse neid arvutiekraanil. Trükimasina kasutamiseiga seostub rutiinne ja rütmiline rituaal, välise mehhanismi kasutamine kujutise loomiseks.

Sõnade "kombinatoorne" ja "reeglitepõhine" kasutamine viitab matemaatilisele terminoloogiale ja Raul Meele puhul ei ole tema tehniline haridus saladuseks: "Mina tuln ju insenerikoolist. Mul oli kaasas matemaatika ja mõned tehnilised oskused, leiduri- ja konstruktorivaist. Mis olid mul üsna tugevad ilmselt, teatav tehnilise vilumuse-mõtlemise oskus. Ja kui sa tuled tehnikakooli poolt, kui sul ei ole kodus mingit traditsiooni, ei ole kokku puutunud sellega... Ega tea kunstiga tegelemisel midagi, kuidas pintslit käes hoida, kuidas teda värvi sisse kasta, mis värve ja kuidas segada. Hakkad pikkamööda lähenema ja tuge otsid ikkagi sellest, mida sa valdad. Ja kui sa intuitsiooni veel ei usalda... oma kogemust ei ole veel, siis paratamatult haarad appi matemaatilisi konstruktsioone, matemaatilisi kontrollimehhanisme. Sest matemaatika on hea asi, ta on ebaisikuline. Eriti kui on variatsioonide arvestamine ja paljudest võimalustest väljavõtmine. Siis ta võimaldab mingisuguse jõukohase koguse va-

riante läbi proovida ja mängida. Samal ajal registreerida, fikseerida, kontrollida ja hiljem uuesti välja võtta."⁸

"Väljavõtmise" all peab Meel ilmselt silmas selektsiooni. Variantide "registreerimise, fikseerimise ja kontrollimise" ja hilisema "väljavõtmise" illustreerimiseks toob Meel oma kuulsa projekti "Taeva all" (värviline serigraafia, 1973, 1979, 1987). Tegu on kahevärvitrukiga, kus on mängitud ka peegelkujunditega. Kuid seda projekti puudutav eel- ja paralleeltöö sai hõlmavam ja massiivsem. Kõiki võimalikke variante sai 1776, mida oli teostamiseks liiga palju.

Tegevuse standardiseerimiseks ja valikuvõimaluste uurimiseks kirjutas Meel pildivalemid üles kolmes versioonis (miinus, standard ja pluss) kolme kõrvuti tulpa (vt joonis 2), saades 5328 valemite. Standard on seesama 1776, mis kolmlega korrutatuna annab 5328. Need valemid olid 20 leheküljel. Võimalikke vertikaalseid-horisontaalseid teise trükikujundi nihutamise esimese suhtes ta valemitesse ei kirjutanud, niigi tundus valemiteid olevat peaaegu hõlmamatult palju. Neid valemitega täidetud A4 lehti peab Meel avangardseteks joonistusteks.⁹

Valikut vähendades ja võimalikke pilte valemitega kirjeldades sai Meel tulemuseks umbes 200. Nendest valis ta 45 kõige ilmekamat varianti (vt joonis 3), millest saigi 45ne pildisari "Taeva

8 Vestlus Raul Meelega 26.03.2007. Ka edasine info pärineb samast allikast, kui pole märgitud teisiti.

9 Raul Meele e-kiri autorile 22.04.2007.

all". Ta proovis pildivariante valgel alusel kahe filmiga, üks oli teise peal. Neid filme üksteise suhtes keerates ja tulemust hinnates langetas kunstnik otsuse: mis-sugune valem sobis, selle juurde tegi linnukese, mis mitte – kriipsu. Nii sai ta valitseda suurt võimaluste hulka.

Serigraafiate aluseks olid "Masinaehitaja käsiraamatust I" (Valgus, Tallinn 1968) võetud skeemid, mis olid puustatud numbrilise infost. Sobivate kompositsioonide väljatöötamiseks määratles kunstnik tähised (vt joonis 4): esmalt algkujundid C, D, E, G, H, I (vt joonis 5). Igatühte oli neli varianti, igatühte pöördega 90 kraadi. Siis värvid: M – must värv, S – sinine värv, P – punane värv, h – hele värv, t – tume värv. Algkujundite (trükikujundite) pöörlemist päripäeva markeeris ta kraadidega: 0°, 90°, 180°, 270°. Veel olid kasutusel märgid "+" ja "-", mis märkisid, et alumine trükikujund on ülemise suhtes enam või vähem kui 0°, 90°, 180°, 270°.

Üheks tulemuseks oli "Taeva all" väljaansambli kavand 270 x 1180 cm¹⁰, 45 serigraafiat, 65 x 63 cm, asendinumbrid ja pildivalikud, mille järgnesid 45 pildi valemid.

Näiteks 5. pildi valem "FM/HS+0" tuleks selgitada nõnda, et esivärv on must algkujund F, mis on orienteeritud 0° all, ja tagavärviks on sinine algkujund H, mis on pööratud esivärvi suhtes rohkem kui 0°.

11. pildi valem "IM/90/HS-270" tuleb kirjeldada alljärgnevalt: esivärv on must algkujund I, mis on pööratud 90 kraadi võrra, ja tagavärviks on sinine algkujund H, mis on pööratud vähem kui 270 kraadi all esimese suhtes.

Siin tuleks aru saada, et 45-pildiline "Taeva all" oli üks paljudest sarjadest, mis võeti välja pildimassiivist, mis ulatus 1000 pildini. Järgmistel aastatel võttis ta sealt välja üksikpilte ja rea- ning väljajaansambleid, mille suurus on olnud 2–45 pilti. Kokku olevat Meel sellest teinud ligi 100 ansambli.¹¹

"Taeva all" on Meele kunstis kombinatoorika ja seriaalsuse parim näide, millele lisandub asjaolu, et loomingu-

10 Käsikirjalises raamatus "Taeva all. 1972–1973. Meel" toob Raul Meel näiteks serigraafiate väljaansambli kavandi: "Taeva all 45".

11 Raul Meele e-kiri autorile 22.04.2007.

protsess on planeeritud ja valemitega üles kirjutatud. Võiksime seda nimetada individuaalseks noteerimissüsteemiks, mis, arvestades Meele tehnilist tausta, on mõistetav. Ka matemaatikas, füüsikas noteeritakse protsesse kindla semantilise tähendusega märkidega. Kahtleksin küll sõna "partituur" või "stsenarium" kasutamise sobivuses, kuna protsessi, teostamise kulgu otseselt ei märgita, "ajaline mõõde" selles üleskirjutuses puudub. Tegu on teostusplaani paikapanekuga, milles kunstnik kasutas enda leiutatud visuaalsust kirjeldavaid valemmeid.

Meele kombinatoorset lähenemist võiksime nimetada reeglipõhiseks. Tal on kindlad mänguelemendid, erinevad puhastatud joonised, millega kindlaks määratud viisil mängides jõutakse sobivate kompositsioonideni. Huvitavaks asjaoluks on siiski subjektiivse mõõtmel lisandumine selektsiooni näol. Sobivate juurde tegi Meel linnukese, sobimatu juurde kriipsu. Reegel ja meetod on tekitamiseks võimaluste maastiku, millesse kunstniku subjektiivsus siiski sekkub. Meel kirjutab: "Kõiki neid valemmeid kontrollisin visuaalselt valgel ekraanil positiivfilme nihutades ja märkisin valemid, mille järgi seatud piltide trükkimine või ka mitmed eri trükkimised võiksid ehk esile tuua ehedamaid kunstiteoseid."¹² Ja eespool tsiteeritud vastus kombinatoorsete meetodite kohta: "Minul on valdavalt geomeetrilise-matemaatiliste kujude või käekirja või masinkirja kombinatoorseid arendusi, millesse üha sekkun küllap oma füüsilisest-emoosionaalsest-vaimsest kogemusest toimuva intuitsiooniga – valides, otsustades, lõpetades."¹³

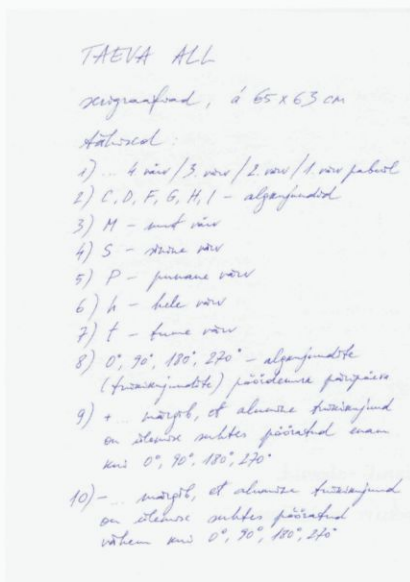
Protseduurilisuse seisukohalt pakuvad huvi Raul Meele kavandid "Valgetel väljadel valitud plaanid 1–40"¹⁴, mida Meel nimetab "harjaskeemideks". Selles suunas hakkasid ideed arenema juba 1969. aastal. Seal on jõudnud tänapäeva 5 skeemi. Kuid hiljem leidis Meel Hiina pidulaudade skeemid ning neile ja geomeetrilise kunsti

12 Raul Meele e-kiri autorile 22.04.2007.

13 Raul Meele e-kiri autorile 06.01.2007.

14 R. Meele täiendus e-kirjas 22.04.2007:

"Joonistuste sari "Valgetel väljadel valitud plaanid 1–40", *d* 420 x 297 mm, joonistused pintsli ja tušiga paberil, 1969–2007."



Joonis 4. Raul Meel. Taeva all. Kompositsioonide tähised.

Figure 4. Raul Meel. Under the sky. For working out suitable compositions the artist determined the marks.

kompositsioonireeglitele oli 1973. aastal Poola ajakirjas Projekt pühendatud artikkel (Projekt 1973, nr 4, 95).¹⁵

Visandid, millega Meel töötab, on tema sõnul lihtlabased: seal on märgitud harjakäigud, suunad, järjekorrad. Ta visandab protsessi, markeerides Rooma numbritega harjatõmmete järjekorra (vt joonis 6). Üks maalimisprotseduuri markeerimise põhjustest on lühike aeg, mille jooksul maalitakse, kuna seda tehakse värskele alusvärvile. Tuleb teha täpselt ja kiiresti, viga ei saa parandada.

Harjaskeemide kohta ütleb Meel: "Kui maalin, peab see pilt ["harjaskeem" – R. K.] alati ees olema. Tõmban alati ülevaalt alla... mul on rihtlaud. Üks harjaserv jääb vastu laua serva. Vaba käega nii ranget asja ei saa teha. Vibratsioon tuleb niikuinii sisse. Käe tugevuse muutumine,

15 R. Meele täiendus e-kirjas 22.04.2007: "Järjnevatel aastatel joonistasin veel sadu skeeme sellesse sarja ja valisin lõpuks välja 40 skeemi, mille pildid-joonistused võivad "töötada" väljaansambliks, mis koosneb neljast üksteise alla paigutatud 10-pildilisest reast; neid pilte võib esitada-vaadata ka ühes reas 1–40. Maalide sari "Valgetel väljadel 1–40", *d* 125 x 100 cm (naeltega 131x106 cm), akrüül lõuendil, 1969–2007. Nende piltide kompositsiooni aluseks on need samad skeemid mis joonistustele "Valgetel väljadel valitud plaanid 1–40". Nendele vastavalt joonistasin ja märkisin "harjaskeemid"."

väikesed vead paigaldamisel, nendest ei pääse. Värvipaigaldamise erisused, surve, kalle. See mängib seal. Iga harjajalg on erinev. Tulebki nii välja, et see on nagu dokumentatsioon ajast, kulgevast ajast. Tegevuse kulgemisest ajast. Iga tõmme on suveräänne, eriline, ainus. Aga nad järgnevad üksteisele. Ja siis tekib niisugune asi, et kui pilti alustad, siis alusvärv on veel vedel ja märg, ja see keeb seal alt läbi, mida sa talle peale tõmbad. All on mingi toonvärv ja peal värvin valgega. Kui kahe tunni pärast lõpuni jõuan, siis on see alusvärv üsna kuiv. Siis jäävad need tõmbed üsna tihedalt valged, üsna vähe tuleb servadest neid läbikemisi või kõrvalkemisi. Ja seetõttu on hästi jälgitav selline pildi ajaline dokumentatsioon. Kust alustati ja kus lõpetati. Tekib emotsionaalne pingeline või ootus, et sellele peab järgnema mingi saladuse või mõistatuse lahendamine. Kui hakkad mõnda protsessi jälgima, siis tekib alati ootus, et mis nüüd lahendus on. Kogu pilt on nagu liikumine lahenduse poole."

Huvi pakub, kuidas maalimise protsess paigutub kujuteldava "narratiivi" maatriksisse. Maalimine on kui protsess ajast, mille jooksul tekib "pinge ja ootus". Protsess, mille läbimise järel kuhugi jõutakse. Kõik kokku kestab umbes kaks tundi.

Arusaadavalt on selline vaimne mäng, lahendusele suunatud "narratiivi" projitseerimine maalimisprotsessi kunstniku tegevust pingestav mentaalne sündmus. Meile kui kõrvaltvaatajatele on oluline selle protseduuri ülesmärgitus. Liigutuste järjekord ja suund on kantud visandile, tulevase sündmuse plaan on kantud paberile, tegu on justkui maalimisaktsiooni graafilise stsenaariumiga.

Kokkuvõte

Osutasin selles artiklis tähelepanu reeglipõhisele, mitmetes näidetes masinlikuks ja generatiivseks muutuvale meetodikale, mille illustreerimiseks võib tuua näiteid ka eesti kunstist. Siinkohal piirdusin Kaarel Kurismaa, Leonhard Lapini ja Raul Meelega. Autoreid võinuks leida teisigi, mainida tuleks kindlasti Siim-Tanel Annuse seriaalsust ja Erki Kasemetsa kunsti modulaarsust.

Minu huviks oli otsida reeglipõhise,

süsteemse, seriaalse ja samuti taktiilse kunsti näiteid, mis seostuksid artikli alguses esitatud reeglipõhise ja generatiivse kunsti temaatikaga. Sõna "masin" kasutamise puhul tuleks eristada teoseid, kus masin ise või reaalse ise toimiva masina element on teose koostisosa, nagu see on ilmne Kurismaa "Gertrud ja Heldur viimas" puhul, ja teoseid, kus kasutatakse "masinlikku" meetodikat, kus luuakse pildikavandite genereerimise reegel ja süsteem. Viimastes on oluline korduvus, produtseeritakse teatav ülehulk, mis saab subjektiivse valiku aluseks, nagu see on ilmne Raul Meele kunstis. Seal on nähtav läbiva reegli kasutamine teoste massiivse valiku loomiseks, see saab ka aluseks esitusvariatsioonidele nagu Meele "Taeva all" puhul.

Leonhard Lapini loomingut eritledes tuginesin suuremal määral tema väljajätmistele kui teostele, kuna on tegu selge tõsiasjaga: Lapini kunst on põhisuhtumisel seriaalne. Oma seriaalset suhtumist on Lapin korduvalt ja selgelt deklareerinud. Loodavaks teoste ühikuks on seeria, ühe "alusstruktuuriga" teoste komplekt. Paikapandud alusstruktuuridega töötab Lapin pikemat aega, planeerib tegevuse mitmeteks kuudeks, läbib vaheetappe, "struktuurifaase", kus ta leiab veel midagi. Lapini kui tehnilise kultuuri austaja ja kuulutaja kommentaaridest selguvad seriaalse, süsteemse suhtumise päritolu ja motiivid. Ühest küljest autoriteetse kunstipersoni Soosteri soovitusel, teisest sarnasus teadusliku meetodikaga, katsetamise süstemaatilisusega. Usk teaduse ja tehnika maailma muutvasse rolli ei iseloomustanud 1960.-70. aastate kultuurilist atmosfääri mitte ainult N Liidus.

See on avaldunud ka teiste kunstnike loomingus, kui pidada silmas Ilmar Malini huvi bioloogiliste organismide vastu, kuid selle artikli kontekstis ei olnud tähelepanu all ainuüksi teaduslikkus, mida tihti mõistetakse kui kiretut ja süstemaatilist suhtumist töö otsingutel. Malini huvifääris oli see põnev visuaalne maailm, mis avanes tänu tehnilistele nägemisvahenditele ja mida ta arendas oma loomingutee lõpuni. Siinkohal pakkus mulle ennekõike huvi meetod ja suhtumine, teatav standardiseeritav

ja serialiseeritav meetodika, mille tulemuseks pole ainupilt, vaid terviklik visuaalne universum, nagu see on ilmne Lapini ja Meele kunsti puhul.

Leidude mõttes tahaksin viidata Kurismaa teose "Gertrud ja Heldur viimas" taktiilsusele ja Meele "Taeva all" lähtevalemitele ning "Valgete väljade" kavandite protseduurilisusele. Ilma vaataja/kasutaja füüsilise osalusega ei ole Kurismaa töö mõistetav. Puudutus, kaasatgemine, osalusvõimalus teose "töötamise" ajal on selle töö puhul iseloomulik.

Meele "Taeva all" üksikpiltide valemid on mõistetavad tarkvarana. See on kirja pandud reegel, mis on visuaalse töö loomise alus. Siin on tähelepanuväärne süsteemne tegevus töötamiseks välja 5328 kompositsiooni, millest tehakse subjektiivne valik.

Meele kavandite ja nende edasise teostamise puhul on huvitav laotumine kujuteldavasse narratiivi, mis on kunstniku vaimus toimuv sündmus, millel on algus ja lõpp, kuid mis leiab aset ka reaalse maailmisena. Maali teostamine on ajaliselt pingestatud monoetendus, mille lahenduseks on lõpetatus, kompositsiooni suletus. See leiab aset "harjaskeemi" kui üles märgitud aktsiooni stsenaariumi järgides. Harjaskeemi võiks tõlgendada maalimisprotseduuri graafilise juhendina.

Siinkohal vaadeldud kolm kunstnikku ei ole kindlasti ainukesed seeria, süsteemi ja masinkompositsiooni põhimõtte alusel tegutsevad autorid Eestis. Teemapüstitus on avatud ka teiste autorite suhtes. Kui kunstnikel, keda see teema puudutab, on jätkunud vaprust artikkel lõpuni lugeda, võiksid nad siinset lugu mõista kui üleskutset tutvustamiseks siinkirjutajale oma reeglipõhist ja generatiivset meetodikat.

Siinne tekst on osa Raivo Kelomehe doktoritööst Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduse Instituudis.

Rule-based and generative methods II

Raivo Kelomees is scrutinizing, after the example of Kaarel Kurismaa, Leonhard Lapin and Raul Meel, mechanical, systematic and rule-based methods of creation.

Variation and touch in Kaarel Kurismaa's art

Kaarel Kurismaa is a creator of kinetic art over a long and active period in Estonia, who has designed humorous, sonorous, kinetic and optical devices for scores of years. In this connection, of interest are two of his works dating from different decades. Firstly, the post office object, made jointly with Härmo Härm and Rait Prääts, opened in the Olympic summer of 1980, and secondly, the kinetic object "Gertrud and Heldur in the rain" (1995).

The fate of the post office object was dramatic: it was demolished in 2002, because it happened to be in the way of the onslaught of contemporary capitalism and renovations. It was a kinetic sighing object of glass with light effects at the end of an escalator, on the second floor.

The goal of Kurismaa was, as he himself said¹, when designing and building the object, to make a sound, which would be an actual sigh. This sigh however turned out rather to be a grunt, a bit raucous, which did not leave the listeners passive. Because it started to disagreeably disturb the postal operators, the sigh was turned down after several years, so that it was heard only on the escalator, and at last the sound was altogether silenced. (As far as I can remember, the escalator did not work most of the time.) In the end, there was neither the light effect nor the sigh any longer. The humanity of the sigh evidently destroyed the peace of mind of workers because of an intuitive compulsion of empathy, which triggers the compassion of every hearer and

activates the organism.

Sometime in the old Soviet period (about 1987-88), when the all-Union minister of postal affairs was visiting Estonia, new life was instilled in the object and it is said to have worked for a couple of weeks. According to Kurismaa's commentary² the sigh was explained away to the minister as a reaction of alleviation, accompanying the dispatch of a postal parcel, and as contentment, associated with distant communication, becoming possible thanks to the postal system.

In the case of that work two circumstances are of import. Programmed into the work is changeability, variation (whirling of trumpets, light effect and sigh), just as changeability is characteristic to every kinetic object. The sigh, an audible accessory of the work turns out to be, when perusing the matter, an active vector directed at listeners, triggering an intuitive and emphatic reaction. The listener, postal worker, visitor of the postal house was no longer passive. His involvement was "coerced", when the compassion and sympathy reaction was triggered. Although the reader may perceive such course of thinking artificial, make-believe, a mental concoction of the author, I still think that the switching off of the sound corroborates my surmise. The sigh of the machine became emotionally tiresome to operatives constantly hearing it, because it triggered emotions destined to idle.

"Gertrud and Heldur in the rain" (1995) is a double level-plane object with specified-time relay switches of a Soviet washing machine, both being 112 x 56 in dimension – Gertrud and Heldur (figure 1). On both panels, are fixed seven switches, which the user can turn. When turned clockwise, the switch creates a characteristic ticking sound. When several switches have been wound up, their ticking will mix in asynchrony, reminding us of dripping, the chaotic sound environment created by drops of water. When the ticking of wound-up switches dies away, you get the impression of a ceasing downpour.

In that work, the most important effect is the mood, accompanying the ticking, which is dying away, and is associated with a fresh, calm, after-

the-rain nature. It may be that there is no other technological work of art as emotional as that particular piece in Estonian art.

From the analytical point of view "Gertrud and Heldur in rain" is interactive, tactile and generative. At the moment A1 the work is not as it was at moment A2. The work is triggered by the user/viewer, who can also participate continuously, at the time of the work of art being already "operative". The artist has created a system, whose performance depends on the conduct of the user. Although the operation of the work may be handled as a process proceeding on a time axis, it cannot be defined as having a beginning and the end. The user may determine them by his conduct, however the work of art may equally operate in endless cycles of triggering and pending the triggering, never ceasing to operate. In the meaning of sound it varies continuously.

System and series in Leonhard Lapin's art

A great number of Lapin's pieces of writing of the 1970s have been collected in the book "Two arts", where part of the articles are permeated with sincere enthusiasm for the role of technology in altering the world. The keen and eager interest and admiration displayed towards technology and the media awakened by the triumphant progression, in the 1990s, of digital technology, is not extraordinary. The attitude to technological culture inferred from Lapin's articles (e.g. "Objective art", 1975) is positive, he treats it as a "new nature". In the explanations of 1979 to his 1975 series "Machines" Lapin writes: "Basic is the wish to refer, with this series, to the existence of a new nature, the process, which moulds new states in the whole cosmic nature, to the man-made world, the operation of which we as yet render little account of, to ourselves."³

Whereas Lapin writes of machines and the man-made environment as a structure of new reality: "That reality does not only encompass individual machines, as for instance a car or a fountain pen, but artificial objects, structures and processes in the widest possible meaning,

up to modern hierarchies and industrial societies."

I will here point out the words "structures" and "processes", to which Lapin refers in the case of the structure of the new reality, assuring the reader that he does not exclude the option that art too will belong to the "new reality".

Leonhard Lapin was affected, in his own words by Russian constructivism, on the one hand, from which is also derived his belief in technical progress⁴: "The other aspect, which made me work in series was Tõnis Vint's influence and it came in turn from Sooster. Did he get it from the period of Pallas, did somebody teach him... certain themes pervade, which can be understood as series. Sooster's fish, eggs and other elements too can be understood as a serial approach. Sooster allegedly emphasised to Tõnis Vint that one had to work in series and Tõnis Vint passed it on. Series means that between two pictures there need not be many differences."

Almost the same point of view is in Lapin's book "Avant-garde": "Dating from Sooster is also the idea of work in series, which Tõnis Vint learned from him and which was also transmitted through him into my work. A series of pictures is the best opportunity to bring, lucidly and powerfully into prominence the important ideas in their multiple plane and to creatively set apart a large message from a small one, from snippets of thought constantly popping into the head... Just as with Sooster, a cult of large picture series lasting for years starts and it can also be assured that in Estonian art, it is mainly those working in large series who have made it to the international arena."⁵

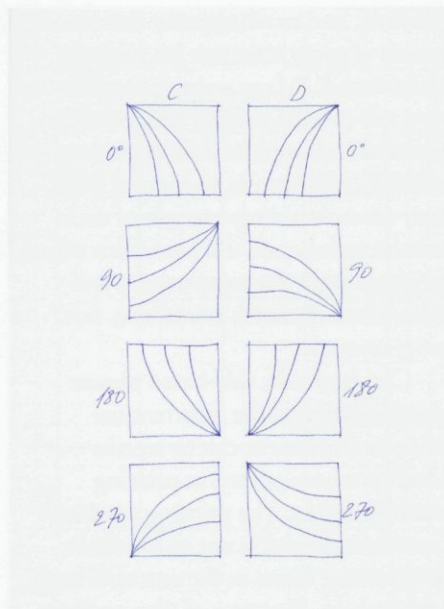
Besides the influence of Sooster coming via Tõnis Vint, Lapin considers his second impact factor his contact with scientific methods: "Sooster also was also in touch with the Znanije i Sila team, Kabakov was there and Jankilevski and Juri Sobolev. It was there they drew on new ideas of science, because it was a focus point attracting the 'cream of the crop' of Russian brains. Illuminators were the best artists and all sorts of fantastic theories were allowed to be published. I think it all comes

from there, somewhere. Generally there was fascination with science and engineering, because the physicists and mathematicians supported then the new art. I believe that it is systematic work and doing experiments, which is integral with research, experimenting until a test yields something else.”

One of the reasons of working in series is considered by Lapin to be a practical approach, meaning that isolated works at an exhibition do not carry a message: when you place an idea in one work, it has no weight at that exhibition. There is another aspect to it: when curators and art critics come from abroad, they wish to see the works en masse: “You show only one work. One idea. But it can be widened right and left. There are also blind alleys, where you cannot proceed further. I have been advising the young to work in series. It is the same machine principle. And I carry on working like that.”

As to my question of whether he has also done art without looking at what the result turns out to be, spontaneously, without the guidance on part of conscience, and later selects from among them, Lapin says that he puts the base structure in place for a lengthier time: “For instance I know that in that specific point [temporal – R. K.], I will do that. In order to reach that point I cross through certain structural phases. In order to get there, I take my time and go step by step, however I could go straightforward. I know that interim stages could also be passed; there may be something you stumble upon. For instance I have a picture of those base structures, which I will do at the end of this year. ... Perhaps there will be deviations, however in principle I put the base structures in place. What will go on, the process of handling the paints is purely intuitive. Under the influence of graphics, I deem the process itself as being important.”

Besides Tõnis Vint’s direct impact and Ülo Sooster’s indirect and scientific-methodical effect, Lapin considers as his impact factor the systematic series of Eastern, especially Japanese graphics, which he grew to know under the influence of Tõnis Vint: “I have the series



Joonis 5. Raul Meel. Taeva all. Alkujundid.

Figure 5. Raul Meel. Under the sky. The first original images.

“A thousand cups of tea” in process. As it goes in the Far East, by thousands and millions. It is done in larger orders of magnitude. 600 cups have been done. 600 are not the number of pictures but cups. In the verbatim meaning of the word, that is the number of cups.”

It is like a rule or task, towards the solution of which the artist moves. It is also contained in the title of the work. “When you visit China,” Lapin says, “you will see that with your every step. Parks and temples have been made with enormous systematic works from generation to generation.”

The matter expostulated below is rather another topic, not directly related to issues of system and rules, however it still casts light on a spiritual atmosphere, which is essential to the artist: “The life I am living is purifying the soul and is essential to me... When you grow older the being becomes more essential. It is not only so in this reality. And because part of my friends are in other realities, those contacts with them are much more essential. To a man, sensual events are more important. For instance, when I am involved with the solution of a certain problem, I do not refer to the living, to

seek a solution. I perhaps get much more help from the beyond.”

In the case of Lapin’s art, worthy of mention would be the series “Machines” (1975) and “Codes” (2006). In both cases, characteristic is the play with repetitious elements. In “Machines” there are “balls”, dark circles and oblong objects reminiscent of a stylisation of phalluses. Some works are rather concrete, like the series of “Phalluses”. The reproductive organ brings to mind a component of an engine or a gearshift lever of a mechanism. The whole series is exceptionally erotic and Lapin allegedly mentioned in 1994, that he made the female machines in a state of excitation and inspiration very close to orgasm.⁶ From the point of view of this article, the combination of standardized picture material is important, however it looks like the artist made these based on intuitive decisions, composing every sheet as a unique work of art. The “Machines” have not been born of “mechanistic” methods, although the graphic and representative elements are “mechanistic”.

“Codes” is an exceptionally modern caption to a very minimalist series of pictures, inspired by bar codes. The topic of codes in connection with computer code, biological code, legal code; different social codes are a topical theme of discussion in the area of software art and generative art.

By superficial observation it is a matter of coloured bar codes, however the thickness of stripes still varies. The artist has reduced the composition rules to the minimum. While in the “Machines”, interference of inspiration is felt, which opinion is supported by a somewhat chaotic placement of geometrical objects, in “Codes” everything is in place without a compromise: the lines are obstinately vertical.

Rule and procedure in Raul Meel’s art

Raul Meel has been written about, and he has written about himself, based on his “Notes on the Past” (2002). In order to avoid assumptions and allegations and unsubstantiated constructions regarding the work of the artist and in order to get the answers from the source, at the beginning of 2007 I posed to Raul Meel

a question: "Have you used systems, rules, combinatory techniques in your work, whether intuitive or formulated in words?"

The answer is self-evident, as it is. Undoubtedly Meel is an artist of large systems and rules. When posing the question, I was keen on getting the artist's own wording.

Raul Meel answered: "The combinatory, the repetitive and regular use of a certain visual element, are in my creative expressions:

- "los figuretus", both by typewriter and also by drawing technically or in free hand;

- works of printed graphic art as singles or in lines or in fields or in space installations;

- works of concrete poetry with typographical signs and letters and in voice;

- paintings within the confines of one field or as various plane-wise or spatially organised ensembles, series, sub-systems, supra-system;

- fire installations in the open and clean natural landscape or specifically earmarked natural environment or in the environment of live civilisation;

- intangible, and lapsing in rather ephemeral plays of the imagination, pieces of poetry, installations and performances of very scarce visual imagery, triggered with a sign, letter, word, and texts;

- spacey spatial and also rather level installations of sturdy structure...

- = It seems almost all I am engaged with. Even my apiculture is the scene of operation of such images and relations.

- ... I have predominantly combinatory developments of geometrical-mathematical images or handwriting or typewriter, where I now and again interfere with through intuition operating presumably due to my physical-emotional-spiritual experience – selecting, deciding, terminating...⁷⁷

Judging by the above, the whole work of Meel seems to be subordinated to the criteria of rules-based art. It may be asked, nevertheless to what extent the respondent has been "forthcoming" to the interviewer, who might have involuntarily embedded the answer into the matrix of

question, and to what extent the creative system of every artist can be dubbed "rules-based". Many artists have their own sets of fixed images, which will be repeated and combined from work to work. To what extent however is Meel truly an outstanding example of such creative techniques, different from others, in whose work the combinatory and rules-based approach is intuitive, not programmatic?

Combination, rule-based picture composition and the recurrent use of a certain element can be seen in Meel's concrete poetry, in printing machine works. The printing machine's "mechanical-ness" is not so much the determining factor as the outcome born with its help. Elements of play are letter signs of unchangeable shape. The same letter combinations could have been performed with whatever typographical accessory device and today they are done on a computer monitor. Use of the printing machine is associated with routine and rhythmic ritual, use of an external mechanism for creating an image.

Use of the words "combinatory" and "rule-based" implies a mathematical terminology and with Raul Meel, his engineering education is not a secret: "I got a degree in engineering school. I had ideas and practice in mathematics and I had some engineering skills, the inventor and the designer insight. What I had imbibed rather strongly was a certain skill of the engineering habit of thinking. And when you come from an engineering school, when you have no tradition at home, when you have not faced it... When you do not know anything when dabbling in art, how to handle the brush, how to dip it into paint, what paints and how to mix. You start approaching step-by-step and you will seek support from what you master. And if you do not as yet trust your intuition... you do not have your own experience, you will inevitably grasp at mathematical structures, mathematical control mechanisms. Because mathematics is a good thing, it is impersonal. Especially when there is calculation of variations and extraction from many alternatives. It will then enable you to test and play through a

certain feasible quantity of variants, while registering, fixing, controlling and later again extracting."⁷⁸

By "extracting" Meel evidently means selection. For illustration of "registering, fixing, and controlling" and later "extracting" of variants Meel presents his most renowned project "Under the sky" (coloured screen print or serigraph, 1973, 1979, 1987). It is a two-colour print, where mirror images have been construed. But the preliminary and parallel work concerning that project turned out more encompassing and massive. All the possible variations amounted to 1776, which was too much for performance.

For standardising the activity and research of options for selection Meel wrote down the picture equations in three versions (minus, standard and plus) in three adjacent columns (see figure 2), obtaining 5328 equations. 1776 is standard, which yields 5328, multiplied by three. Those equations were on 20 pages. He did not inscribe in equations the possible vertical-horizontal shifts of the second print image with respect to the first one, because the number of equations seemed already to be beyond grasp. Those A4 format sheets filled with equations are considered by Meel *avant-garde* figurations.⁹

By reducing the choice and by describing the possible pictures with equations Meel obtained as a result ca. 200. Of those he selected the 45 most impressive variations (see figure 3), which became the 45-picture series "Under the sky". He tested the picture variations on a white base with two films, one above the other. By turning those films with respect to one another and considering the result the artist made the decision: he ticked the best equation, and put a cross at the unsuitable ones. In that way he could manage a large number of options.

The basis for serigraphs were schemes taken from "The Machine builder's handbook I" (Valgus, Tallinn 1968), cleaned of numerical information. For working out suitable compositions the artist determined the marks (see figure 4): the first original images C, D, F, G, H, I (see figure 5). There were four variations of each one, each with an

angular position at 90 degrees. Then came the colours: M – black colour, S – blue colour, P – red colour, h – light colour, t – dark colour. The rotation of original images (print images) clockwise was marked with degrees: 0°, 90°, 180°, 270°. In use, too were marks “+” and “-”, indicating that the lower print image is with respect to the upper more or less than 0°, 90°, 180°, 270°.

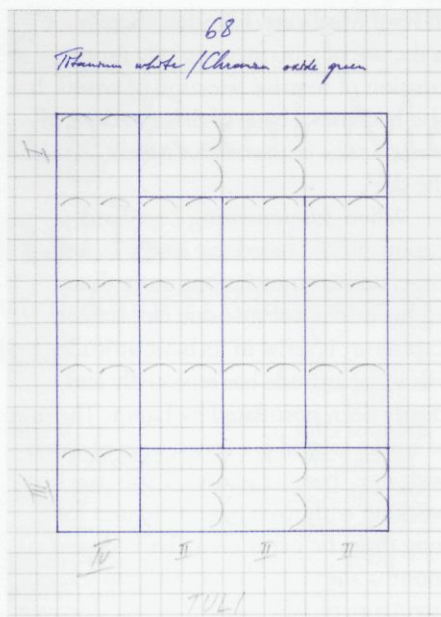
One of the results was the design of the field ensemble of “Under the sky” 270 x 1180 cm¹⁰, 45 serigraphs, à 65 x 63 cm, position numbers and picture selections, followed by equations of 45 pictures.

For instance the equation of the 5th picture “FM0/HS+0” should be explained so that the front colour is black original image F, which is oriented under 0°, and the back colour is the blue original image H, which is turned with respect to front colour more than 0°.

The equation of the 11th picture “IM90/HS-270” should be explained as follows: the front colour is black original image I, which is turned by 90 degrees, and the back colour is the blue original image H, which is turned less than under 270 degrees with respect to the first.

Here it should be understood that the 45-picture “Under the sky” was one of the numerous series, which were extracted from the picture massif, amounting to 1000 pictures. In the following years he extracted from it individual pictures and line and field ensembles, the size of which has been 2–45 pictures. Altogether Meel is said to have made of it almost 100 ensembles.¹¹

“Under the sky” is in Meel’s art the best example of combinatory and series, to which is added the condition that the creative process is planned and written down with equations. We might call it an individual notation system, which is understandable in view of Meel’s engineering background. In mathematics and physics too the processes are noted down with signs of fixed semantic meaning. I would doubt whether the word “score” or “scenario” is befitting, because the progression of process, performance is not directly indicated, the “temporal dimension” is lacking in that notification. It amounts to setting down the performance plan, where the artist



Joonis 6. Raul Meel. Harjaskeem.

Figure 6. Raul Meel. Brush scheme.

used the self-invented visual-describing equations.

Meel’s combinatory approach could be named rule-based. He has fixed elements of play, different cleaned figures, by playing with which in a fixed manner befitting compositions are arrived at. An interesting circumstance nevertheless is the adding of a subjective dimension, in the form of selection. The most suitable ones were ticked and the unsuitable were indicated by a dash. Rule and method are used to create the landscape of possibilities, where the subjectivity of the artist still intervenes. Meel writes: “I verified all those equations visually on a white screen by displacing the positive films and marked the equations, the printing of pictures set accordingly or also several separate printings might reveal more genuine works of art.”¹² And the aforementioned answer regarding the combinatory methods: “I have predominantly geometrical-mathematical developments of images or handwriting or typewriter, where I now and again intrude evidently due to intuition occurring from my physical-emotional-spiritual experience – selecting, deciding,

terminating.”¹³

From the point of view of procedure, of interest are Raul Meel’s designs “Plans 1-40 selected on white fields”¹⁴, which he names “brush schemes”. In that direction, the ideas already started developing in 1969. From there, he has attained the 5 schemes of today. However, later Meel found the schemes of Chinese feast tables, those and the composition rules of geometrical art were the topic of an article published in 1973 in the Polish magazine Projekt (Projekt 1973, no. 4, 95).¹⁵

The sketches with which Meel works are, as he says elementary: noted down there are brush strokes, directions, and sequences. He sketches a process, marking with Roman figures the sequence of brush strokes (see figure 6). One of the reasons of marking the painting procedure is the short time, during which one paints, because it is done on fresh base colour coating. It is to be done rapidly and accurately. An error cannot be corrected.

For brush schemes Meel says: “When I paint, this picture [“brush scheme” – R. K.] must always be in front of me. I always stroke from up down... I have a plumb rule. One brush edge keeps against the table edge. With free hand such demanding operation cannot be done. Vibration will anyway tamper with the process. Change of strength of arm, small errors in laying the paint - there is no getting away from them. There are specificities of laying colours, pressure, and inclination. It plays a role there. Every brush trace is different. It turns out it is like documentation of time, the progression of time, progression of an act in time. Every stroke is sovereign, special, and unique. But they run in succession. And there will develop a situation that when you start the picture, the base coat is fluid and wet, it boils up from beneath, over what you stroke onto it. Below there is some tone colour and above I paint with white. When I complete in two hours, the base colour is rather dry. Then those strokes will be rather tightly white. There will be a boiling-through or collateral boiling from the sides. And therefore the temporal documentation of such a picture is well observable. Where it was started and where it was ended. An emotional stress or expectation will

develop, that it must be followed by the solution of a secret or riddle. When you start following a certain process, you always develop an expectation of what the solution will be like. The whole picture is like a movement towards the solution."

It is of interest how the process of painting settles down in the matrix of the imagined "narrative". Painting is like a process in time, during which "stress and expectation" develops. It is a process after the passing of which one arrives somewhere. All in all it takes about two hours.

Understandably such spiritual play, projecting "narrative" directed at a solution, a mental event stressing the activity of the artist, of the painting process. We as bystanders hold it important to have the procedure noted down. The sequence of movements and direction has been recorded on sketch, and the plan of the future event is recorded on paper. It is like a graphic scenario of the painting action.

Summary

I pointed out in this article to rule-based methods, in several examples, becoming mechanical and generative, for illustration of which examples can also be brought in from Estonian art. In this connection I limited myself to Kaarel Kurismaa, Leonhard Lapin and Raul Meel. There are other authors that could have been found, mention must be surely made of Siim-Tanel Annus' series, and the modular art of Erki Kasemets.

It was my interest to seek examples of rule-based, systemic, serial and also tactile art, which could be associated with the theme range of rule-based and generative art presented at the beginning of the article. With the use of the word "machine", works should be set apart, where the machine itself or the element of an actually performing machine is component part of the work, as it is in case of Kurismaa's "Gertrud and Heldur in the rain", and the works, where "mechanical" methods are used, where the rule and system of generation of picture sketches are created. In the latter, the repetition is essential, and a certain spill over is produced, which will underlie the subjective selection, as it is evident

in Raul Meel's art. Manifest therein is the use of a permeating rule for the creation of massive selection of works. It also becomes a basis of presentations of variations as in the case of Meel's "Under the sky".

When differentiating Leonhard Lapin's work I based my study, by and large, on his enunciations more than on his works, because one fact is clear: Lapin's art is serial in its basic attitude. His serial attitude has repeatedly and clearly been postulated by Lapin. The unit of works created is a series, a set of works with one "base structure". Lapin has been working with fixed base structures for a long time, he plans his activity for several months ahead, he crosses interim stages, "structure phases", where he still discovers something. Lapin's commentaries as a professed venerator and harbinger of technical culture reveal the origin and motives of a serial, systemic attitude. On the one hand, the recommendations of the authoritative art person, Sooster, on the other hand the similarity with scientific methodology, and systematic testing. Belief in the role of science and technology transforming the world characterised the cultural atmosphere of 1960s-70s not only in the Soviet Union.

It has manifested itself also in the work of other artists, taking into consideration Ilmar Malin's interest in biological organisms, however in the context of this article, under scrutiny was not only the scientific aspect, which is often understood as the dispassionate and systematic search for truth. In Malin's sphere of interest, it was a gripping and exciting visual world, opening thanks to technical devices of vision, what he developed up to the end of his creative path. In this connection I was interested, in the first place in method and attitude, certain standardising and serialising methods, resulting not only in a single picture but in an integral visual universe, as it is evident in the case of Lapin's and Meel's art.

In the sense of findings I would like to refer to the tactility of Kurismaa's work "Gertrud and Heldur in the rain" and the initial equation of Meel's "Under the sky" and the procedural aspect of the sketches of "White fields". Without

physical involvement of the viewer/user Kurismaa's work is not understandable. Touch and playing along, the possibility of participation during the "operation" of the work is characteristic in the case of that work.

Equations of single pictures of Meel's "Under the sky" are to be conceived as software. It is a rule set down, which underlies the creation of visual work. Noticeable here is the systemic activity to work out 5328 compositions, out of which a subjective selection will be made.

In Meel's sketches and their further performance, of interest is the spreading out in an imaginary narrative, which is the event taking place in the artist's spirit, which has a beginning and an end, but which also takes place as actual painting. The performance of painting is a temporally stressed mono-spectacle, the solution of which is completeness, closure of composition. It takes place following the "brush scheme" as a noted down action scenario. The brush scheme could be interpreted as graphical guidelines of the painting procedure.

The three artists subjected to scrutiny are certainly not the sole authors in Estonia acting under the principle of series, system and machine composition. The raising of this theme is open also with regard to other authors. Artists, whom the said topic concerns and who have been determined enough to read this article to the end, might see this story as a call to expose their rule-based and generative methods.

This text is part of Raivo Kelomees' doctoral dissertation at the Institute of Art History of the Estonian Academy of Arts.

Olemine ja aeg Raul Meele seriaalses kunstis

Jeremy Canwell, kes kaitses hiljuti doktoritöö Raul Meele loomingust, seostab eesti avangardkunsti kontseptualismiga.

Norton ja Nancy Dodge'i kollektsioon hõlmab arvukalt kunstnike töid, mida võiks kunstnike strateegiliste võtete alusel kõige täpsemalt liigitada kontseptuaalseteks. Stagneerunud sotsialism ja selle konventsioonid andsid tõuke manduva ideoloogia ja selle näilisel ammendamatu varasalve täiesti etteaimatavate sõnumite satiiriliseks käsitluseks. Sellelt pinnalt sündinud iroonilisi teoseid, nagu näiteks Vitali Komari ja Aleksander Melamidi punalippe nõukogude režiimi impotentsete hüüdlausestega, on vaadeldud kui lääne popkunsti huvipakkuvat, ehkki ebamugavat paralleeli. Kirjutistes, mis on pühendatud kontseptualismile nõukogude kontekstis, nähakse viimases enamasti Moskva-kesket kunstisuunda ning lisaks Komarile ja Melamidile nimetatakse selle alustajaliikmete ja juhtivate kunstnikena Ilja Kabakovi ja Andrei Monastõrskit.¹

Artiklis Eesti kunstnikust Raul Meelest (sünd 1941), kes elas ja töötas Moskvast kaugel, olen püüdnud loobuda eespool nimetatud ida-lääne polaarsest vastandamisest ning kummutada läänes pärast 1960ndaid levinud kunstiteoreetilisi mudeleid, milles sisaldub selline dualism. Ja olen ka üritanud mitmekülgsemalt analüüsida non-konformistliku kontseptuaalse kunsti praktikat. See võimaldaks adekvaatsemalt käsitleda selliseid kunstnikke nagu Raul Meel, kes elab ühes Balti riigis, nii geograafiliselt kui kultuuriliselt Moskvast kaugel. Võttes arvesse seda kaugust nõukogude kontseptuaalse kunsti tunnustatud keskusest Moskvast, saame kaardistada diskursiivse ala, mida tavaliselt tuntakse ainult selle lääneliku variandi, kontseptualismina.

Oma suurepärasest raamatus "Postminimalism" (1977) on Ameerika kunstitead-

lane Robert Pincus-Witten välja toonud kolm loomingulist suunda, mis eitavad minimalismi: maalilis-skulpturaalne, epistemoloogiline ja ontoloogiline. Pincus-Witten kirjutab, et need kolm suunda on omakorda seotud kas "ekspressionistliku maalilise taassünniga", "informatsiooni organiseerimisega suunatud abstraktsiooni" esilekerkimisega või siis "maneristliku isiksuse teatraalse kultusega, kus kunstnikest on saanud oma kunsti, omaenda müütide ja teoste vormitav toormaterjal".² Minimalismi püüe "lähtuda stiililooikast" tõi tema arvates kaasa "range geometriseeritud vormi", rohkem kui kunagi varem rõhutati kunstis idee väljamõtlemist enne teostust, s.t ülimalt napp stiil oli allutatud lõpptulemusele, mis oli välja töötatud enne taiese tegelikku teostamist. Kui autori argumentatsioon oleks jäänud seatud piiridesse, kirjeldada Ameerika kunsti ühe kümnendi 1966–1976 jooksul, siis poleks edasiste kunstiajalooliste käsitlustega pärast minimalismi probleeme olnud. Kuid sellise arengu on autor seostanud teatud tingimuste või sündmustega Ameerika sotsiaal-poliitilises ajaloo (Vietnami sõda, Watergate'i afäär, naisliikumine), mis viisid suure muudatuseni: äärmuslik formalism ei leidnud enam kriitikute poolehoidu ning selle asemel hakati rõhutama kunstniku isikuga seotud asjaolusid. Samuti oli Pincus-Witteni arvates "epistemoloogilise suuna esilekerkimine tingitud keele osatähtsuse kasvust. ...Keele rolli tähtsustamine viis (omakorda) selleni, et tekkis ulatuslik liikumine, kontseptualism, millena tuntakse laialdast kunstinnet 1970ndate alguses".³

Pincus-Witteni uurimus ilmus küll juba peaaegu kolmkümmend aastat tagasi. Tema eesmärgiks oli ilmselt (ja

arusaadavalt) järjepidevuse otsimine 20. sajandi Ameerika kunstis, selleks et leida raamistik, kuhu mahuksid nii sõjajärgne tegevusmaal, Carl Andre ja Robert Morris moodulite kunst ning amorfsed, seega ka problemaatilised Eva Hesse ja Keith Sonnier'i teosed. Aga terminid ja vastandused, mis sobisid selle, Ameerika kunstielus üsnagi keerulise ajajärgu kirjeldamiseks, on jätnud vähe diskursiivset ruumi kontseptuaalse kunsti jaoks, mis on valminud pärast 1960ndaid väljaspool Ameerikat.

Pidades silmas ülaltoodut, käsitleme Meele loomingut selles valguses. Suruda tema kunstile peale sobimatuid Lääne teoreetilisi mudeleid tähendaks põlistada seesama kokkuleppeline režiim, mis on neid mudeleid toetanud. Rakendades 20. sajandi modernismi diskursusi Meele kunsti siseselt, püüan selles artiklis nende diskursustele ka vastu vaielda: nõustudes küll nende seisukohtadega olemuslikult, üritan kõigutada liialt kinnistunud arusaamu.

Üks selline kinnisarusaam on vaadelda epistemoloogilist kunsti minimalismi edasiarendusena, et aru saada seeriakunstist. Selle asemel et rakendada minimalismi järel kontseptuaalseid keelestrateegiaid nagu Mel Bochner, avastas Meel need vastupidises järjekorras. Meel hakkas kirjutusmasinal joonistusi tegema lihtsalt tülgastusest, mitte aga keeleteooriast lähtuvalt:

"See juhtus 7. novembril 1967 Severomorskis Nõukogude Liidu Põhja Sõjamerelaevastiku spordiroodu relvalaas, mida ma haldasin. Vaatasin trellitatud akna taga tasa langevat lumesadu. Olin tüdinenud ja igatsesin ära koju. Mõtlesin kirjutamisele, millegi loomisele, aga sõnad kirjutusmasinast ei tulnud. Hakkasin lõpuks järgima üht impulssi, lõin "o"

tähega ja “-” märgiga paberile märke, üles-alla hüplevaid, tegin märkidest read. Ühitasin abstraktselt tingliku ja elementaarselt kujutava mõtte. Sel ajal kui nägin üldmõistelisi kujundeid kirjutusmasina-joonistusena ilmnes, jõudsin jälgida minu kujutletaval trummil hüplevaid herneteri, lapsena nähtud suurest sõelast tuulamisest läbi pudenenud ja mu silme ees veelgi pudenevaid rukkiteri. Üht-aegu panin tähele nimetava, verbaalse mõtlemise, rääkimise, keele häälikute eri tugevust ja kestvust, mis seal samas kuskil justkui päris nägelikena elasid.”⁴

Sellest avaldusest selgub, et Meel on teadlik verbaalse signifikatsiooni ja pildilise indeksikaalsuse konfliktist. Kuigi see avaldus on tehtud kirjutusmasinal kirjutatust vähemalt kolmkümmend aastat hiljem, annavad sellised teosed nagu “Veel” (1970) tunnistust, et kunstnikul oli juba varakult tekkinud huvi süsteemide vastu, mille abil me ümbritsevat maailma kujutame ja mõistame. Teoses “Veel” alustab täht “v” vasakul üleval nurgas tähemaatriksit ning kogu kompositsioon on loodud vastavalt kirjutusmasina mehaanikale. Paljukordne “ee” täidab ülejäänud maatriksi kooskõlas mehaaniliste piiridega, mida ta ühtaegu nii loob kui järgib. Veelgi tähtsam on lõpetav “l”-täht, mis jääb maatriksi mehaaniliselt määratletud piiridest välja. Täendus on verbaalselt edasi antud sõnaga “veel” ja pildiliselt viimase tähega, mis nõuab rohkem ruumi, kui seda võimaldab väljendada standardne kirjutusmasin. Kuna verbaalne ja figuralne tähistaja langevad siin ühte, peab üks kõrvale tõrjuma teise, et koherentsus säiliks. Kirjutusmasina süsteemi piiritletus – maatriksi ja ääred, mille olemasolu peame tavaliseks, pöörduvad seega teineteise vastu. Konflikt tekib piiridel, kus kaks süsteemi – kirjutatud eesti keel ja ruumiline maatriks – on süsteemivälisega esile tõstetud: ilma lõputäheta “l” võib osutatu olla ka midagi muud; maatriksi sees võiks selle tähenduseks olla “alles”, mitte “lisaks või juurde”.

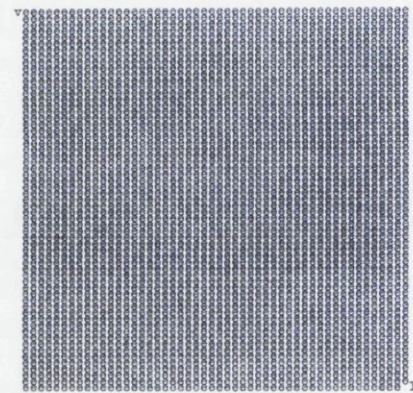
Selline mängulisus võiks viidata sellele, et Meel oli tuttav prantsuse strukturalistide töödega. Kui loeksime Meele teoseid selle teadmise valgusel ja loobuksime edasisest analüüsist, tähend-

daks see liiga otseste paralleelide tõmbamist, selle asemel et eristada Meele töid. Meil ei ole mingeid tõendeid selle kohta, et Meele “konkreetne luule”⁵ oleks kuidagi teisiti sündinud kui tema enda katsetuste tagajärjel. Vaadelda teost “Veel” modernistliku maali edasiarendusena ei ole samuti otstarbekas. Tegelikult umbes samal ajal, 1960ndate lõpus, sõnastas Michael Fried kunstiteose vormi dilemma deduktiivse struktuurina, s.t et vormi ja kompositsiooni põhjuslikkus on ühesugune:

Ainult nendes (Kenneth Noland ja Jules Olitski) teostes on vorm kui niisugune võimeline püsima või end kaotama, olema veenev või mitte. Kuni käesoleva hetkeni ei olnud vormil sellist jõudu ega ka võimalusi, et mitte öelda kohustusi, mis see on omandanud modernistliku maali arengu jooksul.⁶

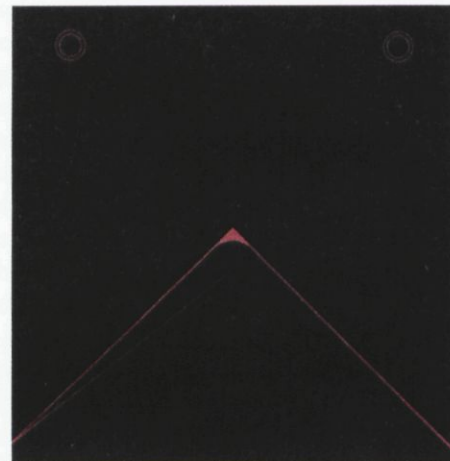
Meel on Friedi poolt vormile omistatud kohustuse teostanud, näidates, et vormi “veenmisjõud” sõltub tingimustest, mida kunstnik meevaldselt loob. Kuid oleks tendentslik väita, et Meel oli mõjutatud modernistliku maali arengust, eriti nii, nagu nägi seda Fried.

Pigem seisib Meel dilemma ees, mis tulenes Euroopa teoreetilisest traditsioonist. See oli just see kriis, millele on osutanud Erwin Panofsky: “Kui vaatleme kunstiteoseid kui meeleliselt tajutava maailma jäljendusi, siis jätame need ilma kõrgemast vaimsest või, kui soovite, sümbolsest tähendusest; kui neid mõista kui ideede väljendajaid, siis jätame need ilma ajatusest ja iseseisvusest, mis neile õigusega kuulub.”⁷ Meele enda sõnade järgi tutvus ta nii Ferdinand de Saussure’i kui Panofsky kirjutistega 1974.-75. aastal, kui sai ühelt sõbralt Jack Burnhami 1970. aastal ilmunud raamatu “Kunst und Strukturalismus: Die Neue Methode der Kunstinterpretation”.⁸ Kõrvuti tähenduslikkuse dünaamiliste katkestustega kirjutusmasinal loodud teostes kinnitab Meele “Dilemma” (1971) tema varases loomingu kunstilise nägemuse ja looduse empiirilise vaatluse konflikti. “Dilemmas” joonistab lineaarne motiiv veidi suurema kui 90kraadise nurga, nii et koonduvate joonte pikendus ei läbi kahe paari kontsentriliste ringide keskpunkti ülemisel äärel. Nurkade loikamine lehe allääres ei vii kuidagi sise-



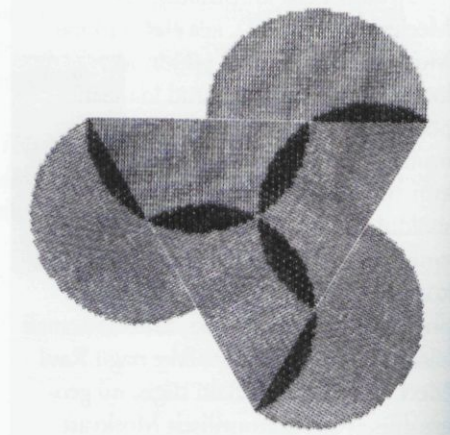
Raul Meel. Veel. Masinakiri, 1970.

Raul Meel. Veel. Typewritten text on paper, 1970.



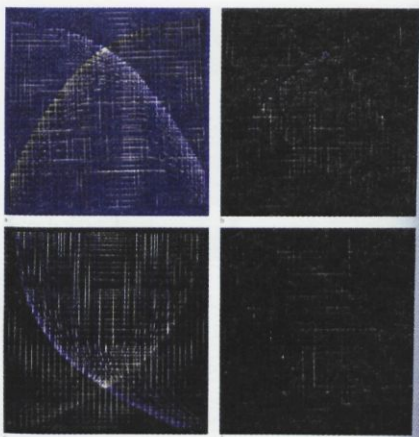
Raul Meel. Dilemma. Siiditrükk, 1971.

Raul Meel. Dilemma. Silkscreen, 1971.



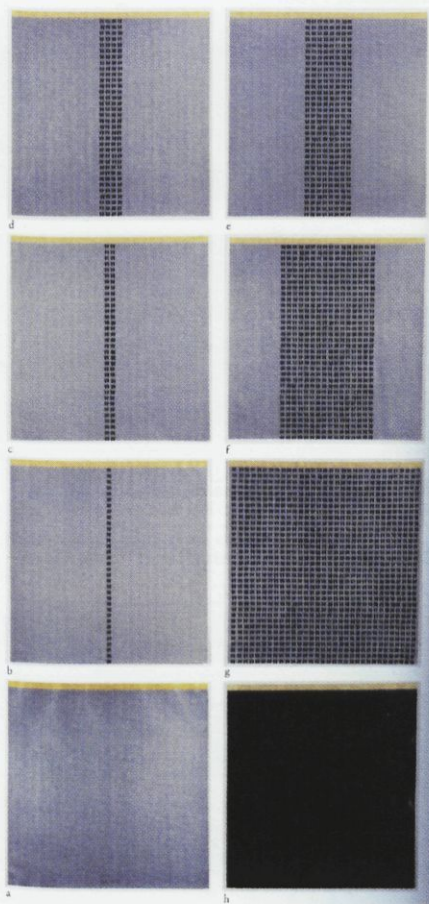
Raul Meel. Muunded 3. Siiditrükk, 1971.

Raul Meel. Transformations 3. Silkscreen, 1971.



Raul Meel. Taeva all (fragmendid). Siiditrükk, 1974.

Raul Meel. Under the Estonian Sky. Silkscreen, 1974.



Raul Meel. Nimetu. Siiditrükk, 1975–79.

Raul Meel. Untitled. Silkscreen, 1975–79.

miste ringideni, millele osutab ahenev joon, mis kaob poole trajektoori pealt. Selleks et ruumilised suhted vastaksid geomeetrilise vormi seadustele, tuleks luua täiesti uus konfiguratsioon. Meil on intuiitiivne soov vorme geomeetriselt kooskõlastada: nii jooni kui ringe tuleks seada nii, et “keskpunkti” ja “paralleeli” universaalne mõiste teineteist vastastikku toetaksid. Kuid seda probleemi ei saa kummaski motiivis eraldi käsitleda. Teisisõnu, vormi kohustust olla veenev (või mitte) ei saa eraldi kritiseerida, enne kui on määratletud kunstiteose struktuur. Seega seisab kunstnik vastu meie loomingulisele nägemusele, lahendades dilemma, kuid piirates seda samal ajal Panofsky definitsiooni järgi “normatiivse, seadustava esteetikaga”.⁹

Panofsky kirjeldab klassitsismi kui idealismi taassündi kunsti vallas, kus manerism oli hävitanud korra, sest ei pööranud erilist rõhku maali, skulptuuri ja arhitektuuri harmoonilistele seostele, mis oli olnud oluline renessansi ajal. Burnham oma raamatus “Kunsti struktuur” toonitab, et “klassitsistlik kunstiteooria pakkus filosoofilist varjupaika ja vältis päevaprobleeme”.¹⁰ Samuti ignoreerib formalistlik modernism loomingulise akti ja selle meelelise maailma toomise konflikti, hoolimata sellest, et selle uurimine on tegelikult produktiivne. Friedi deduktiivse struktuuri mõiste on siin ülimalt oluline, sest nii subjektsus kui objektsus on asendatud formaalse kausaalsusega. Samasuguse innuga kaitses Clement Greenberg 1960ndatel moodsa loomingulise akti seostamist maalivahendite oluliste omadustega: “Üsna varsti sai selgeks, et igale kunstile omane eripärane kompetents sõltub täielikult selle kunsti meediumi eripärast.”¹¹ Seega oli hea maal modernistlik maal – ja modernistlik maal oli üha enam tasapinnaline. Kuid Meel lahendas endiselt romantilise kunsti dilemmat, nii nagu seda on kokkuvõtvalt kirjeldanud Burnham kunstnikule kuulunud raamatus: “kas esteetilised arusaamad on rakendatavad ajastul, mille eesmärk on seletada kõiki nähtusi deterministlikult?” Kogu lugupidamise juures Friedi vastu ei aita see kaasa arusaamisele, millisel viisil Raul Meel kompab piire maailma

ja meie süstemaatiliste pingutuste vahel. Seetõttu näib, et kui tahame leida Meele müstitsismi analüüsimiseks sobivat teoreetilist mudelit, peame mõneti loobuma modernistlikust teooriast.

1971.–72. aastal kaldus Meele huvi süsteemide vastu keele asemel füüsilisema, mitteverbaalse poole. Ta hakkas tegelema nähtustega, millega puutume kokku siis, kui mustrid või teised struktuurid on üksteisele vastandatud geometriseeritud, isegi tasakaalustatud kompositsioonides. Ühes varases serigraafias “Muunded 3” koondub üheainsa telje ümber kuus poolringikujulist moodulit, mis koosnevad tillukestest ovaalikestest korrapärasest graafilisest skeemis. Poolringikujuliste moodulite kattuvuse aladel lõikuvad ühesuguse sagedusega ovaalikesed teravnurkade all ning moodustavad kokku puutudes optilise mustri, mida tuntakse muaree nime all. Tulemuseks on spiraal, mis ei iseloomusta ühtegi moodulit, kuid on märgatav, kui viimased paigutuvad kolmnurka: see kuju on täiesti uudne ega tulene nende kujuteldavast ühildumisest ringikujuliste moodulitena. Välised moodulid puutuvad kokku nendega, mis moodustavad sisemise kolmnurkse välja igas küljes, täpselt ühe kolmandiku ulatuses. Arvestades kasutatud moodulite kuju, ei oleks ei spiraali ega kolmnurka näha ilma teiseta.

1973. aasta lõpus andis Eesti arhitekt Jüri Okas Meelele laenuks terve virna ajakirjade Art in America ja Art News numbreid. Ajakirju lehitsedes ja lugedes artikleid nagu näiteks Hilton Kramerit “Lood 1960ndatest”, märkas Meel ilmselt Frank Stella vormist inspireeritud maale kõrvuti Andy Warholi “Campbelli supipurkidega” 1960ndate algupoolest. Meel tunnetas neid kujundeid väljaspool tarbimiskultuuri, mille mõjul need aga olid sündinud. Kui me ei paiguta neid ühtegi kategooriasse ega identifitseeri neid minimalistliku või popkunstina, tekib sellisel kõrvutamisel lääne modernismist mulje kui impersonaalsest, isikupäratust eksperimenteerimisest seeriakunstiga. Meel on sellesse üldmuljesse lääne moodust kunstist toonud rahvusliku värvingu, alustades 1973. aasta serigraafiate sarjaga “Eesti taeva all”. Sari, mis on teostatud sinise, musta ja valgega, osutab Eesti rahvuslipule ning on ninanips nõu-

kogude ideoloogiale, mis oli stalinismi võidukäiguga allutanud igasuguse rahvusliku identiteedi NSV Liidu omale.

Kuid see monumentaalne teos on midagi enam kui dissidentlik žest. Teoses "Eesti taeva all" läheb Meele esialgne huvi süsteemide vastu sügavamaks: ta süüvib aja ja piiride omadustesse, millega oli varem tegelnud oma kirjutusmasinal loodud teostes. Sarjas kasutatud tehnilised graafikud, mida ta tundis, kuna oli õppinud inseneriks – tulenesid süsteemist, millega mõõdetakse füüsilist käitumist. Et omada tähendust, peab süsteem olema eraldatud nähtustest, mida ta mõõdab; vastasel juhul langeb mõõtmise kokku mõõdetava objektiga. Teisi sõnu, mõõtmisüsteemi edukas isoleerimine mõõdetavast on teatud liiki abstraktsioon, millest annavad tunnistust erilised ja vältimatud piirid. Kuna vaatlejal on otsene juurdepääs tõenditele, on tal võimalik hankida ajas loodusnähtuste kohta teadmisi, mida tal muidu ei oleks võimalik saada. Teiselt poolt, kahe kokku pörkava süsteemi interferents, eriti kui tegemist on ühesuguste süsteemidega, kustutab täielikult süsteemi ratsionaalsuse. Sellisel juhul kerkivad abstraktse tähenduse asemele tundmatud nähtused süsteemsete võimaluste kohta. Kommenteerides interferentsi, mis tekib süsteemide kokkupuutumisel, on Meel selgitanud: "Ma püüdsin kasutada tugevnevat või nõrgenevat interferentsi, mis tekib erinevate süsteemide funktsioneerimisest."¹⁴ Nii nagu sellest ütlusest selgub, on Meel täiesti teadlik paradoksist, mis peitub eelobjektive nähtuse mõistes; seda kustutab ja paljastab piir (terminus), mida süsteem vajab, et teha loodus mõistetavaks.

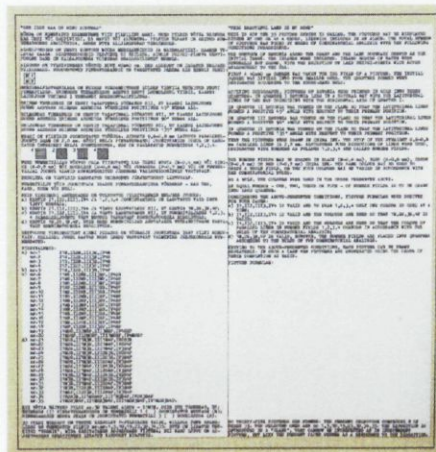
Kui kunstnikult küsiti, miks ta töötab sarjade kaupa, siis väljendas ta oma rahulolematust subjektsuse ja objektsusega. Tsiteerin Meelt: "Ma mõtlesin – tunnetades ja aistides ja visuaalselt ette kujutades ja sõnades väljendades – protsesses lugedes. Minu arvates maailm toimub. Minu tunnetus ja kujutus maailmast toimub samuti."¹⁵ Teoses "Eesti taeva all" lükkab Meel ümber eeldused, millega sai võimalikuks või isegi soovitatavaks Panofsky "normatiivne, seadustav esteetika". Tühimik, mis tekib, kui kunstnik pöörab ümber norma-

tiivse isolatsiooni tingimused, täitub tavaliku valgusega. See on irratsionaalne tegevus, seetõttu ongi Raul Meel müstik. Tõepoolest, kui tähendus avatakse ainulaadsete strateegiatega abil, siis tekib saladuse ja avanemise paradigma, ja see on ala, kus valitseb müstitsism.

Sarjas "Teekond rohelusse", mida Meel alustas 1973. aastal, maalib ta lihtsustatud lineaarses laadis. Nii nagu teoses "Eesti taeva all" tekitab seriaalsus üksikute tööde ja terviku vahel konflikti ning vaataja püüde lugeda teost tervikuna on häiritud. Seinale paigutatud maaliosades näib olevat sügavust, kui neid aga eraldi vaadelda, ei leia see kinnitust. Sari on tähelepanuväärne selle poolest, et Meel ühendab minimalismi materjalikäsitluse ajaliste probleemidega. Frances Colpitt on minimaalse skulptuuri kohta kirjutanud: "Kuna skulptuur on teatud mõttes pigem reaalne kui illusoorne, siis tekitab ta füüsilise reaktsiooni. Minimalismis aga loob vaataja ja objekti vahele kindla seose kohalolek, mis asendab antropomorfset osutust või traditsioonilise skulptuuri mitut vaatepunkti."¹⁶

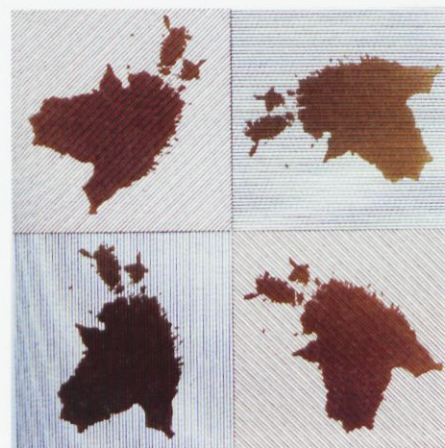
Meel tundis ilmselt minimaalset skulptuuri ja monokroomset maali eespool mainitud ajakirjadest.¹⁷ Kuid tema maal ennetab seda paljude vaatepunktide ja kohaloleku konflikti, millele viitab Colpitt ja millest ta tuleb erinevuse esimese ajalikkuse ja teise ajatu kohaloleku vahel. Sarja "Teekond rohelusse" äärealadel näeb vaataja peaaegu monokroomseid välju. Alles siis kui üksikud maalid on ruumis ja ajas ühendatud, omandab iga element füüsilise mõõtme. Punane kiilukujuline kujund on eriti märgatav vasakul äärel, kuid muutub aina kitsamaks sedamööda, kuidas must joon paremal äärel saavutab lõpuks ülekaalu. Me oletame selle jätkumist ka väljaspool kompositsiooni, kusjuures punane väli kaob enne, kui jõuab kaheksandasse, lõpumaali.

Tekib suur kiusatus käsitleda seda maali minimalistliku esteetika võtmes, ja seda just puhta geomeetrisel kujundi ja teostusele eelnenud kavandi tõttu. Kuid selle asemel et lähtuda selle artikli alguses tsiteeritud kontseptsioonist, mille järgi kunst on enne teostamist mingi idee teenistuses, näib Meel töötavat ideega paralleelselt, mitte ideest eraldi:



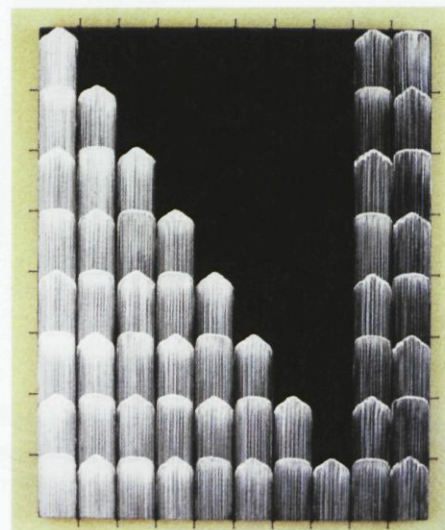
Raul Meel. See ilus maa on minu kodumaa. Siiditrükk, 1980.

Raul Meel. This Beautiful Land Is My Home. Silkscreen, 1980.



Raul Meel. See ilus maa on minu kodumaa (15). Siiditrükk, 1980.

Raul Meel. This Beautiful Land Is My Home (15). Silkscreen, 1980.



Raul Meel. Koopula. Akrüül lõuendil, naelad, 1990ndad.

Raul Meel. Copula. Acrylic on canvas, nails, 1990-s.

“Olen püüdnud protsessi reeglite valikut ette planeerida, selleks et säästa tööd, materjali, vahendeid, aega... Jätsin võimaluse viimaseks otsuseks, mis oleks muutnud eelnenud otsuseid, ja sõltuks sellest, mis järgneb. Kuid lõpuks ei jäänud ikkagi midagi muud üle kui oodata (muidugi, suure kannatamatusega!), milline on tulemus.”¹⁸

Nii nagu maali teostamise viis nii nõuab ka maali ja tema osade tunnetamine aega. See tuleneb selle suurusest ja osadeks jaotumisest, mis nõuavad individuaalset tähelepanu. Kui terviku olemasolu ei ole hoomatav ilma selle osadeta, siis osade tähendus on selles, et need moodustavad aja jooksul terviku. 1966. aastal kurtis Frank Stella ühes intervjuus Bruce Glaserile, et euroopalik kompositsioon tähendab suhestatust: “Nende idee põhineb täielikul tasakaalul. Teed midagi ühes nurgas ja tasakaalustad seda millegagi teises nurgas.”¹⁹ Meel aga demonstreeris, et tasakaal on ainult üks võimalus, ajaline järgnevus aga teine: aeg on kaastegev selles, et kunstnik jagab oma töö osadeks, ja selles, et vaataja loob nende osade põhjal uuesti tähenduse. Kasutades aega kui üht kunstivahendit, ei lase kunstnik igal terviku osal oma funktsiooni täita, s.t olla üheaegselt iseseisev ja terviku üks osa. Esitades osade summat kui tervikut, saavutab kunstnik selle, et neid võib vaadelda kui mitut tervikut, mis tähendab ajalisest ja ruumilisest herme neutikast loobumist.

Samaaegselt maaliga “Teekond rohelusse” töötas Meel ka serigraafiaga. 1975.–79. aastani valminud nimeta serigraafiade sari algab hõbedase lehega, mis on peaaegu täiesti ühevärviline, välja arvatud kitsas kollane riba ülal ääres. Märgid, mis sarnanevad suurendatud jutumärkidega, algavad vertikaalselt lehe keskel ning igal järgmisel lehel on neid aina rohkem, kuni need täidavad kogu välja. Viimane leht on aga täiesti must, välja arvatud jällegi see kollane riba. Erinevus esimese hõbedase välja ja esimese märkide rea vahel on selge: tühjast väljast liigutakse märkidega täidetud välja poole. Tühja välja vastand on üleni täidetud väli, kuid Meel citab täieliku vastandi olemasolu. Täidetuse ja totaalsuse paralleelsed ja lepitamatud kontseptsioonid ilmuvad sedamööda, kuidas must tušš hõbedase

välja kustutab või kui see täitub esimeste üksikute märkidega. Protsessi on kaasatud aeg, ning vastupidine oleks mõeldamatu. Me teame, et progressioon algab esimestest märkidest hõbedasel väljal, kuid kognitiivsed püüdlused ühendada sarja ühte lineaarsesse tähenduslikku jadasse on asjatud. Kui juba tuuakse sisse korrapärasest tegevust ajas reguleerivad piirid, siis oletame, et nendel piiridel on mingi algus ja lõpp. Kuid selle asemel tõstatavad sarja otspunktid kummalgi poolel hoopis küsimuse, mida rõhutab pidevalt kulgev kollane riba. See nõuab vaatajalt kaasamõtlemist, mis peab minema palju kaugemale Stella poolt esile tõstetud tasakaalu saavutamise euroopalikus kompositsioonis. Seriaalsus ja aeg, mis on sellesse kätketud, on mõlemad kaasatud nii kunstniku teostusse kui ka selle teose kogemisse.

1970ndatel võttis Meel osa suuremate graafikanäitustest Ida-Euroopa kultuuripealinnades, näiteks Ljubljanas ja Krakówis. Peaaegu igalt näituselt sai ta katalooge, kus ta sageli nägi Sol LeWitti tööde reproduktioone. 1975. aastal andis Kanada eestlasest kunstiajaloolane Eda Sepp Meelele Lucy Lippardi raamatu “Kuus aastat: kunstobjekti dematerialiseerimine” (1973) ning Meel on meenutanud, et uuris seda põhjalikult. LeWitti süstemaatiline “Joonistus” (oktoober 1969) oli selles tervikuna reprodutseeritud. Selle töö teostamisel koostas LeWitt püüdliselt igasuguseid variatsioone paralleelsetest vertikaalsetest, horisontaalsetest ja 45kraadistest diagonaalsetest joontest, täites nendega väljad ja nimetades neid tüüpideks 1 (vertikaalne), 2 (horisontaalne), 3 ja 4 (vasakult või paremalt langev diagonaal). Seejärel paljundati välja nii, et joonetüüpide kõrvutamisel tekkisid erinevad variatsioonid. Viimases aknakeses on kõigi kolme kombineeritud joonetüübi kõikvõimalikud variatsioonid kujutatud neljal ribal vastava arvu kohal: 123, 124, 134, 234. Kõigi nelja joonetüübi paljundamine väljal oleks veel üks võimalus, kuid kunstnik saavutas selle juba kaheksandal variatsioonil (1234). LeWitti “Joonistus” sunnib küsima: miks peaks keegi sellise vaevanõudva ülesande enda peale võtma? “Joonistusega” käivad kokku LeWitti “Kontseptuaalse kunsti laused”, mis on

ära toodud eespool Lippardi raamatus.²⁰ Meele inglise keele oskus oli piisav, et tekstist mõningal määral aru saada, ja ilmselt leidis ta sarnasusi enda ja LeWitti vahel.

1. Kontseptuaalsed kunstnikud on müstikud, mitte ratsionalistid. Nad jõuavad järeldusteni, kuhu loogikaga ei jõua.

2. Ratsionaalsed otsused /sic/ toodavad ratsionaalseid otsuseid.

3. Ebaloogilised otsused viivad uue kogemuseni.

Mõlemad kunstnikud on paralleelselt töötades püüdnud näiliselt irratsionaalselt tegutsedes näidata ratsionaalsete arutluskaikude ammendamist.

1980. aastal teostas Meel projekti, kus ühendas LeWitti “Joonistuse” lineaarse progressiooni tugevneva rahvuslikkusega. Tõllal oli kunstnik hakanud kasutama Warholi ja Tom Wesselmani erksaid värve, demonstreerides, et ta on omaks võtnud kaasaegse kunstikeele. See kunstikeel avaldub ilmekalt mitteesovetliku leksikaga serigraafias “See ilus maa on minu kodumaa”, millel on kujutatud nelja kuldset Eesti mandriala ja saarte kontuurkaarti 45kraadise nurga all pöörlemas ümber keskse telje. Sari koosneb 35 lehest, millest igauks on jaotatud neljaks kvadraadiks, ning ületab LeWitti projekti oma absurduselt, sest sisaldab ka erinevaid värvikombinatsioone ja joonte kallutamist pöörleval kaardil. Kõik see on hoolikalt kodeeritud tähtedesse ja numbritesse ja seda esitatakse kui valemit, mis on eksponeeritud koos piltidega.

“See ilus maa” lähtub ajalisusest, mis on üsnagi konkreetsetl kaasatud Meele suurtesse maalidesse. Kuid kunstniku reduktsionistlik huvi osa ja terviku suhete vastu ei lase tal lõpuni viia neid ulatuslikke standardiseeritud hierarhilisi protseduure, mis on kätketud seeriakunsti. Pamela M. Lee on oma eessõnas raamatule “Kronofoobia” arutlenud Euroopa ja Ameerika kontseptuaalse kunsti üle ja täheldanud, et “1960ndaid iseloomustas sügav huvi aja vastu, see kaasnes lahutamatu kahe tendentsiga sõjajärgses kultuuris: väidetava “masinaajastu” kadumisega ühelt poolt ja kompuutriaajastu tehnoloogiate saabumisega teiselt poolt.”²¹

Raul Meel. Teekond rohelusse.
Akrüül, 1973-79.

Raul Meel. Traveling into the
Green. Acrylic on canvas, 1973-
79.



Meelt on raske paigutada marksistlikku tarbimise analüüsi raamistikku, kuid samavõrra on talle raske kohaldada sõja-järgseid mudeleid, mis on suunatud "informatsioonijastu tõusule ning selle tulemusena esile kerkinud kiiruse ja kommunikatsiooni kiirendatud mudelitele."²² Tegemist oli ju Nõukogude Liiduga ning Meel tegi tõmmiseid ja segas värve käsitsi. Tehnoloogilise progressiga kaasneva kiireneva tempo asemel oli siin pigem tegemist aja vaevarikka aeglustumisega, nagu see ilmneb bürokraatlikus masinavärgis; see sobib paremini iseloomustama aja toimimist Meele kunstis. Boris Groys on hiljuti näidanud, kuidas minimalistliku ja kontseptuaalse kunsti on varju jätnud ühine esteetika, mis on seotud projektide vormistamise ja esitamisega. Kirjeldades Ilja Kabakovi neljaosalist albumit pealkirjaga "Universaalne süsteem, mis sobib iga asja kujutamiseks", väidab Groys, et: "täpsema representatsiooni otsinguil on kujundid muutunud üha abstraktsemaks ja kujutamiskiivid üha arusaamatumaks, esoteerilisemaks, mittekommunikatiivsemaks, "müstilisemaks".²³ Arusaamatus on olemas ka oletatavas võrduises Meele valemite ja kujutiste vahel: sümbolise arvu puhul on võimatu aru saada, milline võiks olla vastav kujutis, ja vastupidi.²⁴

Meel tegutseb just selles kognitiivses ruumis, mis jääb füüsilise progressiooni ja selle valemite vahele. Teoses "See ilus maa" sekkub kunstnik kognitiivsesse ruumi seda ääreni täites, kuid 1990ndatel alustatud maalide sarjas pöördub ta tagasi aja plastilise käsitlemise juurde, mis oli tema varasemate tööde iseloomustavaks tunnuseks. Teoses "Koopula 7" sisaldab iga maalitud harjatõmbe otspunkt informatsiooni, mis on oluline mõistmaks seda protsessi, millega harjatõmbed tehti.

See ei ole juhuslik kokkusattumus, et teos on sarnane dokumendiga, mis kaardistab progressiooni. Kui meil ei oleks informatsiooni, mis sisaldub iga harjatõmbe lõplikus kujus, võiks isegi arvata, et kõik need tehti ühe ja sama harjaga ja need rakendavad ühesuguseid tähenduselemente.²⁵ Kuid eri ajahetkedel on iga töövahendi erisus jätnud alusele oma jälje. Iseenesest ei olekski sellel tähtsust, kuid igal otspunktil on teatud kuju: liminaalsus annab igale harjatõmbele saladuslikkuse – just selles kohas aga oodanuks täielikku avanemist. Seega sõltuvad väljendatud väärtused ajast, mis neid üleminekuid tähistab ja mida need üleminekud tähistavad.

Kõnealusel ajajärgul toimus Eesti marginaalses poliitilises, kultuurilises ja ideoloogilises ruumis ühelt poolt Venemaa ja teiselt poolt Euroopa ja USA vahel. Sellest johtub, et lääne modernistlik kunst levis ja kohandus seal 1970ndatel kummalisi kanaleid pidi. Samal ajal kui Meel taunis isegi "Suure Venna" (Venemaa) keelekasutust, töötas ta välja esteetika, mis ei olnud otseselt vastuolus Nõukogude režiimiga ega olnud ka mõjutatud lääne tarbimiskultuurist ja selle kriitilisest traditsioonist.²⁶ Pigem näitas ta oma loominguga, et on kaasaegne kunstnik ja seega oluline ka väljaspool Nõukogude sfääri, kuid laadiga, mis reetis siiski ta päritolu.²⁷ Meele kunst on autobiograafiline ka mitmes teises mõttes. Mesinikuna on ta uurinud süsteemse eraldatuse ja vaatluse meetodeid aja jooksul. Kuid see ei ole selline autobiograafia, millest räägib Pincus-Witten "Postminimalismis".²⁸ Kui oleks võimalik jälgida kogu kunsti, kaasa arvatud Nõukogude Liidu kunsti arengut pärast 1960. aastat, siis tuleks

uuesti mõelda nendele lahendustele, mis ei mahu senistesse teoreetilistesse raamidesse. Õnneks on aga kriitikud, nagu Groys, viimasel kümnendil hakanud toetama arvamust, et eksisteerib looming, mis uurib aja mõju meie kogemusele. Ei olegi tähtis, kas meil õnnestub Meel asetada formaalsele skaalale, mis ulatub minimalismist popkunstini, ning üsnagi kahtlane oleks vaadelda tema kunsti osana hiliskapitalistlikust kultuuritööstusest.²⁹ Pigem ei tohiks me lasta käest võimalust üle vaadata – Raul Meele kunsti näitel – need teoreetilised mudelid, mille alusel tema kunsti kirjeldatakse.

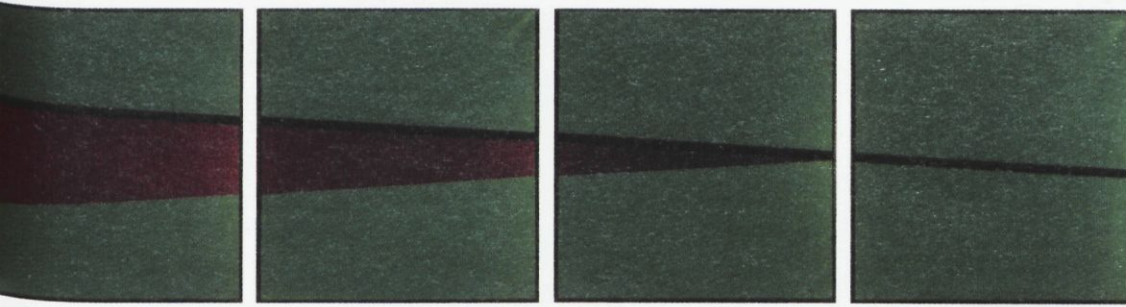
Allikas: Jeremy Canwell. System, Terminus, and Time: The Mystical Art of Raul Meel. – Zimmerli Journal, Fall 2006, No 4, pp 88–103. The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum. Rutgers, The State University of New Jersey.

Inglise keelest tõlkinud Krista Mits.

1 Vt. näiteks Amei Wallach, *The Moscow Conceptualists*. Rmt-s: Wallach, Ilya Kabakov: *The Man Who Never Threw Anything Away*. New York: Abrams, 1996, 53; Margarita Tupitsyn, *About Early Soviet Conceptualism*. Rmt-s: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, exh. cat. New York: Queens Museum of Art, 1999, 99.

2 Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*. New York: Out of London Press, Inc., 1977, 13–18. 3 *Ibid.* Lk 17.

4 Raul Meel, *Untitled Manuscript*. November 2005, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum. 5 Konkreetne luule, tuntud ka "visuaalse poeesina" või "raudbetoon-luulena", 20. sajandi algul levinud poeesia liik, luuletuse kirjutamine kujundlikult, pildiliselt. Selle tekke kohta vt Guillaume Apollinaire'i ja F. T. Marinetti näitel: Anna Lawton and Herbert Eagle, eds. *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912–1928*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988, 14–15.



6 Michael Fried, *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons*. 1966. Rmt-s: Fried, ed. *Art and Objecthood*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1998, 78.

7 Erwin Panofsky, tsiteeritud Jack Burnham, *Time Continua and Esthetic Illusion*. Rmt-s: Burnham ed. *The Structure of Art*. New York: George Braziller, 1971, 32. Burnham tsiteerib Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, 1924, tlk Joseph J. S. Peake. Columbia S.C.: University of South Carolina Press, 1968, 32. Burnham asetab Panofsky platonistlikku traditsiooni, kus "klassitsistlik programm päästis manduva kunstiteooria, sidudes selle antiigiga ja rõhutades kunsti üliluslikkust looduse ees. Panofsky on nimetanud seda idealismi taastulekut "normatiivseks, seadustavaks esteetikaks". Samas sai ta aru, et selliseid muudatusi tehakse ka kaasajal: "Moodsa impressionismiga kaasnes järjekindlalt kunstiteooria, kus püüti ühelt poolt defineerida kunstilise "nägemise" füsioloogiat ja teiselt poolt kunstilise "mõtlemise" psühholoogiat." Ning ekspressionismi, mis seostub rohkem kui ühes mõttes manerismiga, saatis omapärane mõtteviis... mis ulatub tegelikult tagasi 16. sajandi lõpu kunstiteooriateni: kunsti metafüüsika radadele, kus püütakse kunstiline tegevus tuletada üleloomulikust ja absoluudist..." Nii püüab kunstimüüt leida endale alati kõige autoriteetsemat verifikatsiooni." (Originaali rõhutused).

8 Kunstnik teatab: "1974.-75. aastal andis Juhani Rautio, Helsingi ülikooli kunstiajaloo magistriüliõpilane, mulle Jack Burnhami raamatu saksakeelse tõlke... Ma oskasin veidi saksa keelt, kuid mul ei olnud üldse aega ega jõudu raamatut lugeda. Ma lihtsalt lehtisesin seda. Raamatus oli esitatud must-valge lühülevaade kaasaegse kunsti ajaloost kuni raamatu ilmutamiseni. Mulle jäid mällu ja kujutlusse mõned asjad, mis võib-olla hiljem minu töös ka väljendusid /sic/. Mõni järjekindel kunstiajaloolane võib ehk neid oletavaid mõjutusi uurida. Minu enda subjektiivne suhtumine asjasse ei võimalda mul seda teha." Tsiteeritud Meele "Untitled manuscript'i." (november 2005) põhjal. Võib mõtiskleda, kas Meele varasem huvi siinses artiklis strukturaalanalüüsi abil lahatud küsimuste ja Erwin Panofsky tööde vastu sundisid Rautiot

Meelele raamatut pakkuma.

9. *Ibid.*

10 Vt Burnham, *Time Continua and the Esthetic Illusion*, lk 32-33.

11 Clement Greenberg, *Modernist Painting*. 1960 Rmt-s: John O'Brien, ed., *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, Chicago, ILL.: University of Chicago Press, 1993, 86.

12 Burnham, *Time Continua and the Esthetic Illusion*, lk 34.

13 Hilton Kramer, *Episodes from the Sixties*. – *Art in America* 58, No.1 (Jan.-Feb. 1970), 57.

14 Meel, *Untitled manuscript*. November 2005.

15 *Ibid.*

16 Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*. Seattle, Wash.: University of Washington Press, 1990, 7.

17 Vt Kramer, *Episodes from the Sixties*. Selles artiklis on üle kahe lehekülje ära toodud fotod Donald Juddi näitusest Whitney muuseumis ja Ellsworth Kelly installatsioon Sidneys Janise galeriis, mõlemad aastast 1968.

18 Meel, *Untitled manuscript*, November 2005.

19 Frank Stella, tsiteeritud Bruce Glaser, *Questions to Stella and Judd*. Rmt-s: Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton, 1968, 148–164.

20 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger Publishers, 1973, 75-76. "Kontseptuaalse kunsti laused" ilmus esimest korda ajakirjas *Art-Language* 1, no. 1, 1969. Selles on kokku kolmkümmend viis lauset.

21 Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004, xiii.

22 *Ibid.*

23 Boris Groys, *The Mimesis of Thinking*. Rmt-s: Donna de Salvo, *Open Systems: Rethinking Art c. 1970*, London: Tate Modern, 2005, 60. Minu rõhuasetus.

24 Minu jutuaajamised Boris Groysiga on olnud hindamatu väärtusega, sest olen hakanud aru saama erinevusest Euroopas ja Ameerika Ühendriikides toimunud tehnoloogilise progressi esteetika ja sovetiaegses bürookraatlikus aparaadis üha keerulisema dokumendi- ja arhiivihalduse vahel.

25 Meel maalis selle sarja teosed erineva suurusega hobusejõhvidest harjadega. Vt Raul Meele "Taeva all", DVD, Norton T. Dodge Archive, Zimmerli Art Museum.

26 Vt Raul Meel, *The Conspectus of the Past*. Avaldamata käsikiri, Norton T. Dodge Archive, Zimmerli Art Museum, 8.

27 Vt Jossif Bakstein, *Nonconformist Traditions and Contemporary Russian Art: A View from Moscow*. Rmt-s: Alla Rosenfeld ja Norton Dodge, *From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995, 335-336. Bakstein kirjeldab ametliku ideoloogia ja dissidentide konflikti kui "kolmanda laine nonkonformismi" (s.t Moskva kontseptualismi) sõnadega, mis sobivad ka Meele kohta: "Erinevalt teise laine nonkonformismi esteetikast, mis ei kasutanud päevakajalist poliitilist materjali, õnnestus kontseptualismil depolitiseerida oma maailmavaade "ohjeldatud politiseeritusega". Avangardi paatosele (s.t aktiivsele poleemikale ühiskonnaga) vastandus peaaegu kantiaanlik "esteetiline mittehuvitatus".

28 Pincus-Witten, *Postminimalism*, 16.

29 Lähemalt "kultuuritööstuse" kohta vt Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-69. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, October 55 (Winter 1990): 105–143. Buchlohi nagu paljude teiste jaoks on pärast 1960ndaid toodetud kunst hiliskapitalismi produkt. Selle raamides ja pärast Duchamp'i on kunst saanud üha enam teadlikuks oma institutsioonidest ja tootmisvahenditest. Väidetavalt jäi aga Nõukogude Liidus toodetud kunst, kuna toomis väljaspool hiliskapitalismi ja selle institutsioone, kultuuritööstusest ja selle oludest puutumata.

Eduard Wiiralti juhuloomingust

Jüri Hain on avastanud Wiiralti karikatuursed kritseldused 1941. aastast.

Eduard Wiiralti kohta võib väita sama, mida varem on õige mitmed kunstnike puhul (korduvalt näiteks Pablo Picasso kohta) öelnud: “Ta kulutas palju aega kunstile ning ülejäänud aja joonistas.”

Wiiralti tegevuse üheks huvitavaks tahuks on kindlasti juhujoonistused, millest osa võiks ehk ka kritseldusteks nimetada. Peamiselt on see jõudehetkil, enamjaolt kohvikumiljööös sündinud sekundaarne produktsioon, mille edasisest saatusest (s.t säilimisest) kunstnik eriti ei hoolinud. Joonistamisplannaks sobis sel puhul kõik kättejuhtuv: eeskätt tikutoosid, paberossikarbid, ka menüükaardid, kirjaümbrikud jms. Olulise osa seesugusest juhu- produktsioonist moodustavad ajalehe- ja ajakirjafotode ning -illustratsioonide ümberjoonistused.

Kogu selle spontaanselt sündinud, teise loomingu maailm, mille iseväärtus kunstiteostena pole nimetamisväärne, on aga huvipakkuv materjal kunstniku suhtumiste, väljaelamisvajaduse ning laiemalt võttes ka mõttemaailma tundmaõppimiseks. Viimasena esitatud väide võib ehk tunduda ülepakkumisena, kuid kui võrrelda juhuloomingut samal perioodil valminud põhiteostega, loomingupealinniga, siis võib selguda sellise mõttekäigu võimalus.

Jõudehetkil kritseldamine oli Wiiraltitavaks ilmselt läbi aastakümnete, kuid põhjendatud järeldusi on tehtud ja tehakse lähitulevikuski just perioodil 1939–1946 valminu põhjal, mille säilivuskättesaadavus on olnud parem. Vahel võib küll negatiivnegi sõnum, teade tööde hävimisest/hävitamisest, sisaldada ka positiivset informatsiooni vastava tegevuse kohta, aidates määrata selle piirdeid. Näiteks kunstnik Ants Murakin on Wiiraltist kirjutatud mälestuskildudes

pööranud tähelepanu ka kõnesolevale valdkonnale: “Kuulates joonistas ta käsi ajaleheservale või paberossikarbi kaanele figuure, nägusid ja kummalisi vorme. Kohvikukülastajaist paljud pistid neid salaja taskusse nagu mingeid võluseid. Kui Wiiralt hiljemini seda hakkas märkama, kriipsutas ta need iga kord tundmatuseni üle.”¹

Ja siiski ei tähenda Ants Murakini teade mitte tingimata seda, et vähesed kunstniku kritseldustest säilisisid, vaid asjaolu, et palju või enamik neist hävis. Sõpradele ning neile, kes olid end kunstniku loomingu austajatena näidanud, ei keelanud Wiiralt enda juhujoonistuste omanikuks saamist. Tänu neile inimestele on meie kahes kunstimuuseumis talle arvestamisväärne, teatud üldistusteks alust andev kogum selletaolist produktsiooni. Suurema hulga visandeid ja fotode ülejoonistusi, kokku 114 numbrit, annetas Eesti Kunstimuuseumile Wiiralti sõber ja kolleeg Märt Roosma, 1923. aastal Pallasesse astunud ning seal vaheaegadega kuni 1939. aastani maali õppinud, kuid seejärel eriala vahetanud ning 1943. aastal graafikuna õpingud lõpetanud kunstnik. Märt Roosma oli Wiiralti koguja (ja vähemal määral ka tema loomingu vahendaja/levitaja) ja kokku kinkis ta muuseumile 360 teost, sealhulgas 220 Wiiralti tööd. Neist 114st, mis käesoleva vaatluse raames meid huvitavad, on arvuliselt esikohal joonistused tikutoosidel (48 tk), järgnevad ajakirjanduspiltide ümberjoonistused (18), visandid paberossikarpidel (8) jm, mis kõik on tehtud suhteliselt kitsas ajavahemikus, aastatel 1943–1945.

Tartu Kunstimuuseumis toimus 1996. aastal näitus “Eduard Wiiralt

jõudehetkil joonistamas”, mille ekspositsioon koosnes USAs elanud graafiku Ilse Leetaru kingitud sõja-aastatest pärinevate saksa ajakirjanduses ilmunud pildimaterjali peamiselt erootilise kallakuga ülejoonistustest. Ilse Leetarul on isiklik Wiiralti-kogemus ka kirja pandud ning see täiendab mõneti Ants Murakini mälestusi. Ilse Leetaru mäletab: “Tavaliselt, kui ta kohvikusse tuli ja mõne vaba laua juurde istus, kogunes peagi tema ümber suurem ring tuttavaid. Mäletan üht sileda ja magusailmelise näoga meest, kes alati Wiiralti lauda istus, niipea kui viimane oli endale koha leidnud. Väga kavalalt oskas see härra Wiiralti ümber keerutada, igal parajal momendil mõne tikutoosi või väikese joonistusbloki talle ette asetada, millele siis Wiiralt joonistas ja mis ta oma suuremeelsuses muidugi liipitsejale andis. Kohe esimesel päeval pärast Wiiralti Eestist lahkumist tuli see härra meile noid visandeid kalli hinna eest müüma. Olgugi, et paljud olid Wiiraltit hoiatanud nii tolle kui ka teiste temasarnaste ärimeste eest, uskus Wiiralt oma lõpmatus aususes ikka inimestesse, vaatamata sellele, et pidi neis järjekindlalt pettuma.”²

Võttes kokku meile teadaoleva, mille hulka peale muuseumikogude kuulub veel rida eravalduses asju, neist ulatuslikum varem trükkali ja kollektsionääri Georg Rusi omanduses olnud mitmesajanumbriline kogum, saab kokkuvõttes öelda, et väiksematele pindadele, nagu tikutoosid, joonistas Wiiralt enamjaolt nägusid/päid, paberossikarpidele lisas ka figuure ja loomi. Ülejoonistustest kannab suuremat osa erootilise kallakuga eneseväljendus ning jõhkravõitu grotesk.



ine" hmuub kord kuus. Igal numbril kaasas lõike- ja mustrileht ning „Laste Maailm“. Väljaandja EK(b)P aja ENSV RK „Teaduslik Kirjandus“, Tartu, Ülikooli tän. 18. Toimetuse kolleegium: vastutava toimetaja längel, liikmed Aira Kaal-Hone, Leili Takk. Tegevtoimetaja kt. Helene Kenn. Tellimishind aastas 8 rbl., 4 rbl., veerandaastas 2 rbl., üksiknumber 75 kop. Tiraaž 27.000. Trükikoja tellimise nr. 531. MB 5448.

Ajakirja Maanaine 1941. aasta mainumbril moeleheküljed ning Eduard Wiiralti täiendused sellele.

Eduard Wiiralt's corrected illustrations from the fashion page of the journal *Maanaine* (Country Woman). May, 1941.

Viimaste kohta on tabava tähelepaneku teinud Ilmar Laaban, viidates üheaegselt nii juhujoonistuste erinevusele samaaegsest põhiloomingust kui ka võimalusele selles kunstilises mõttes sekundaarses materjalis näha uurimisväärtset materjali: "Huvitav on siin tema Saksa okupatsiooni aegne skisoidne lõhestatus erootikavaba temaatika (millega kaasneb tehnika krampplik hüpertroofia) ja pornograafialähedase salaloomingu vahel, mis seisneb parandatavates pealejoonistustes pildilehtede väljalõigetele ja mille esteetilis-psühholoogiline analüüs – üks tähtsamaid võtmeid Wiiralti mõistmiseks – seisab täiel määral ees."³

Siiski enne, kui saab asuda peenema psühhoanalüütilise eritluse juurde, tuleks astuda samm täiesti käimata teel. Nimelt püüda selgitada, missugused on ümberjoonistuste seosed alusmaterjalidega. Siiani on pöördutud Wiiralti poolt pakutu vaatluse ja kirjeldamisega, kuid täielikumaks arusaamiseks tema tegutsemise hetkeajenditest peaks tundma nii algpilti kui viimase avaldamise konteksti. Eriti keeruline on nende seoste hindamine juhul, kui aluspildiks on olnud ajalehefoto, millest peale Wiiralti "ülekäimist" ei ole sageli võimalik oletadagi, kes ja mis situatsioonis oli seal algselt kujutatud, rääkimata seostest, mis sõltuvad ajalehesõnumi sisust.

Eelöeldu näitlikustamiseks püüame järgnevalt vaadelda konkreetset juhtumit, mil Wiiralt on 1941. aastal üle joonistanud ühe ajakirja moelehekülje. Etteruttavalt olgu öeldud, et vähemalt see näide tõestab, et kunstnikule ei olnud ükskõik, mida ta ümber teeb ja millises seoses on tema alusmaterjal sel ajahetkel ümbritseva keskkonnaga nii kitsamas kui üldisemas mõttes.

Tegemist on ajakirja Maanaine 1941. aasta maikuu numbriga, millele Wiiralt suhestavat tähelepanu on osutanud. Üsna eripärane on see töö (mis praegu ühe Tallinna erakolleksionääri valduses) veel suuruse poolest, enamasti on Wiiralti selletaolised juhutööd üldpinnalt väiksemad. Ajakiri ise oli endise Taluperenaise uuele riigikorrale hääletoruks sobitatud mugandus. Väljaande nimemuutus koos sisulise suunamuutuse märkidega, kuid seniste

töötajate kinnitusega, et kõik jääb enam-vähem endiseks, toimus 1940. aasta septembrikuus. Siis ilmunud sellekohases seletuses märgiti, et "Nime muutmine oli tingitud olukordadest, millistes uus nimi tahab kaasa tõmmata suuremat lugejaskonda maal."⁴ Ja edasi loetletakse Maanaine toimetuse töötajad, kes on kõik samad Taluperenaise tegijad vastutava ja peatoimetaja Veera Kõpuga eesotsas. Väide suurema lugejaskonna saavutamisest uue nime abil (!) oli muidugi silmakirjalik juba ainuüksi seetõttu, et 1927. aastast Akadeemilise Põllumajandusliku Seltsi väljaandel ilmunud kodumajandusajakiri Taluperenaine oli tõusnud kõige suurema tiraaziga naistajakirjaks Eestis. Siiski viidati juba ajakirja samas numbris asjaoludele, mis said levikut vaid pidurdada. Nimelt juhtartiklis sedastas Aira Kaal, et: "[...] maanaine esimene ülesanne olgu praegu endale pilt luua sellest kiibedast tööst, mis meil käib sotsialismi läbiviimiseks."⁵

Toimetus püüdis muutuvate oludega kuidagimoodi kohaneda, leides senise põhisuuna säilitamisele "ajavaimuliseimat" õigustust. Viimast saab täheldada ka ajakirjas pakutava moe valdkonnas, mille toimetaja Helme Toomaste avaldas artikli "Loobugem moega liialdamast!", milles kõigepealt mõistis hukka igasuguse peenutsemise ja seejärel kaitses igati moodi, kui "osa kultuurse elu väljendustest". Mõistes, et ümberkujunevas olustikus kultuurist kui argumendist ei piisa, leidis ta teisisi õigustusi, viiepega Moskva väljaku: "Oleks liialdatud ühe külgnõuda, et kõik naised riietuksid ühtemoodi. [...] Moskvast, selles kõige sotsialistlikuma maa südames, on loodud moekeskus, mis tahab juhtida N Liidu moe elu, pannes muuseas suurt rõhku igale elukutsele sobivaima riietusmoe väljakujundamisele."⁶

Nii lihtsalt sel vägivaldsel ajal asjad muidugi ei laabunud, peatselt hakkas Maanaine väljaandjaks Eestimaa Kommunistliku (bolševike) Partei Keskkomitee ja kirjastajaks Eesti NSV Riiklik Kirjastus Teaduslik Kirjandus, endine toimetus löödi laiali.⁷ 1941. aasta avanumbris avaldatud programmiline juhtkiri pealkirjaga "Maanaine sihid"

näitas pealiini, kus uue riigikorra ülistamine põimus mineviku (täpsemalt küll sõna otseses mõttes eilse päeva) räige võltsimise ja mahategemisega: "Maakehviku naise ja tütre elulised huvid olid keelatud huvid, sest need olid vastupidised suurnikkude omale. [...] Kõik ta püüded paremale elule suruti alla. Peeti endastmõistetavaks asjaks, et töötav maanaine on eluaegne hallparuni, ettevõtja või peremehe palgaori ja koduori oma mehele. Nüüd on maanaisel teised tulevikuväljavaated. Ta on seadusega kaitstud selle kahekordse orjuse vastu. Stalinlik konstitutsioon on jalule seadnud ta inimõigused. [...] Ka oma ajakiri on üks neist paremustest, mida maanaine endale võib lubada."⁸

Ajakirja asus juhtima Ellinor Rängel (vastutava toimetaja kohusetäitja ametikohal). Millega see 1926. aastast koduperenaisena toimunud isik teenis uue võimu niisuguse usalduse, seda me ei tea, kuid et usaldus oli täielik, näitab tõik, et Ellinor Rängel pidas samaaegselt tsensori ametit, olles Kirjandusajakirja Peavalitsuse (Glavlit) volinik Tartus.

Maanaine kaotas pea igasuguse sarnasuse eelkäijaga, ainus osa, mille puhul varasemaga mingeid võrdlusjooni saab tõmmata, on aga mood. Taluperenaisel polnud majanduslikke võimalusi tellida moejoonistusi eraldi ajakirja tarbeks, kõne alla tulid vaid välismaistest väljaannetest võetud koopiad. Seejuures Taluperenaine ei püüdnudki selle poole, et esitatavad rõivad oleksid sobivad just maaolustikus kandmiseks. Pigem püüti anda ettekujutus valitsevast moejoonest, ideaalist, mis võiks olla rõivastumisel eeskujuks, kui tahetakse olla moodne, kaasaegne. Rõivaste suhtelisel rikkalikud ja teostusel keerulised kaunistused, moekad aksessuaarid ja eriti koketsed kübarad kuulusid 1930. aastatel sellise moepildi juurde. Maanaine, tahtmata moelehekülgedest kui lugejate ühest tõmbenumbrist loobuda, püüdis valida avaldamiseks tagasihoidlikumaid rõivamoode, lihtsamaid lõikeid. Siiski on näiteks sellesamas Wiiralti kätte juhtunud ajakirjanumbris moelehekülgedel ära toodud viie kleidi puhul moejoonistusel näha sobiv, tervikideaalile vastav koketne kübar ning neljal puhul markeeritud neil ka vastavad kindad. Pilt, mis Maanaine sisulise suunitlusega kuidagi



Eduard Wiiralti variant 1943. aasta sõjaegse saksa ajalehe karikatuurist. Ilse Leetaru kingitus Tartu Kunstimuuseumile.

Eduard Wiiralt's version of a cartoon in a wartime German journal, 1943. Ilse Leetaru's gift to Tartu Art Museum.

kokku ei läinud ja mida Wiiralt muidugi märkas.

Vaadeldes lähemalt Wiiralti lisanudusi moeleheküljele, võib näha, et raglaanvarrukatega mantli pildile (moelehel nr 13 all) juurde joonistatud näol on ühisjooni kunstniku tolaeagse lemmiktüübiga, muidugi tugevasti karkeeritud kujul. See on sama näotüüp, mida Wiiralti tarvis elusmodellina esindas

preili Tall, kes 1941. aasta märtsis-mais kunstnikule korduvalt poseeris kuivnõelatehnikas teose "Tütarlaps kirju salliga" ja metsotinto "Istuv daam" tarvis.

Asjaolu, et Wiiralt ei vaadanud mööda moerubriigi mittevastavusest maaproletaarlaste häälekandja üldvaimule, näitavad tema ülejoonistused ruudulisest riidest tänavakleidile (nr 10) ja meeste ülikonnale (nr 9). Esimesena nimetatu

puhul joonistab ta pea teistpidi pöördesse, et varem koketselt silmle tõmmatud kübar jääks uljalt kuklasse. Peakattele kaunistuseks lisab ta maanaise tegevusala kohaselt vilkakõrred ning suhu paberossi.

Meesfiguuri puhul on ülejoonistus nii ulatuslik, et alusmaterjali tundmata on võimatu aimata, milline sile ja naerata, kaabustatud ning fotoaparaati õlal kandev härrasmees on seatud esitlema "meeste sportlikku ülikonda, mida võib ömmelda voodrita". Wiiralti esitatud lõpptulemus on militaarsem nii rõivamoelt kui relvastuselt ning samas ka "põllumajanduslikum", millele viitab mehele kätte antud sibul ning kaabust kujundatud pott kõrstaimeodega. 1941. aasta kevade oluslikku sobis Wiiralti esitatud püstoliga jõhkard muidugi Maanaise keigarist palju paremini.

Tõdemus, et selles spontaanselt sündinud juhutöös peegeldub ka kunstniku suhtumine ümbritsevasse tegelikkusse, ei peaks olema üllatus. Eks sama näeme läbimas punktiirina kogu tema põhiloomingut, alates Dresdeniperioodi sõjajärgse kriisaja kajastustest kuni selliste töödeni hilisloomingus nagu "Poet kõneleb kividele" ja "Deporteeritud".

1 Ants Murakin, Wiiralt inimesena. Rmt: Eduard Wiiralt 1898–1954. Mälestusteos. Eesti Kirjanike Kooperatiiv, Lund, 1955, lk 17.

2 Ilse Leetaru, Paar mälestuskildu. Rmt: Eduard Wiiralt 1898–1954. Mälestusteos. Eesti Kirjanike Kooperatiiv, Lund, 1955, lk 29.

3 Meie intervjuu. [Ilmar Laabani intervjuu, antud Raivo Kelomehele 5. septembril 1993]. – Vikerkaar 1997, nr 1/2, lk 153.

4 Taluperenaine – Maanaine. – Maanaine 1940, nr 9, lk 232.

5 A. Kaal, Meie tulevik seisab me endi kätes. – Maanaine 1940, nr 9, lk 227.

6 H. T. [Helme Toomaste], Loobugem moega liialdamast! – Maanaine 1940, nr 9, lk 234–235.

7 Kõige traagilisem oli Taluperenaise (ja Maanaise esimeste numbrite) kudumise osakonna toimetaja, kutseharidustegelase ja naisliikumise juhi Ebba Sarali saatus, kes hukati 20.04.1942 Sverdlovski oblasti Serovski rajooni Sosva vangilaagris.

8 "Maanaine" sihid. – Maanaine 1941, nr 1, lk 1.

Autor tänab moekunstnik Mari Kanasaart andmete ja täpsustuste eest.

Incidental Drawings of Eduard Wiiralt

Jüri Hain

One could say about Eduard Wiiralt (1898–1954), what has been said about several other artists as well (incl Pablo Picasso): he spent much time on art, and the rest of it, he spent drawing. Incidental drawings are a very interesting facet of Wiiralt's work. This secondary production is a result of idle moments and for the most part, it was made in cafeterias. The artist was not interested in preserving these works. Pictures were drawn by him on anything at hand: matchboxes, cigarette boxes, menus, envelopes etc. A good part of such incidental drawings have been made on photographs and illustrations in newspapers and journals.

As artworks, these spontaneous drawings are not so interesting, but they are documents of the artist's reactions, ideas and attitudes. When one compares this incidental work with the artist's main work in the corresponding period, it can be understood, what was on the artist's mind at that time.

This kind of drawing was probably habitual to him before, but is mostly accessible to historians from the period 1939–1946. Sometimes even negative information, eg that an artwork has been destroyed, can give us something important. The artist Ants Murakin has told in his memoirs about Wiiralt and the related issue: "While listening to others, his hand was drawing figures, faces and strange images on the margins of a newspaper or on a cigarette box. People at the cafeteria often pocketed these items, as if these were some kind of charms. Later, when he noticed this, he started to cross the drawings out, until they became unrecognizable."¹

Nevertheless, Murakin's information does not point to the fact that only a few of these scribbled drawings were preserved; rather, that several were destroyed. To his friends and devotees Wiiralt did not deny these incidental pictures. Be-

cause of these people, we have a good collection of this production in two art museums. The greatest number was donated by Wiiralt's friend and colleague Märt Roosma, about 114 sketches and drawings on photographs. He has collected Wiiralt's work and given the museum altogether 360 artworks, 220 of which were made by Wiiralt. The author of this article has been interested in 114 of these, incl 48 drawings on matchboxes, 18 on illustrations from journals and 8 on cigarette boxes. They all come from a comparatively short period, from the years 1943–1945.

In 1996, an exhibition "Eduard Wiiralt drawing at Leisure" was shown at the Art Museum of Tartu. These drawings are a gift by Ilse Leetaru, an Estonian printmaker living in the U.S.A. They also come from German wartime journals, drawn on illustrations, most of them are of erotic character. This collector has also commented on these drawings. Her memories are complementary to Murakin's. She writes: "When he entered a cafe and took a seat, a large group of acquaintances and devotees soon gathered around Wiiralt. I remember a slick guy, who always joined him, as soon as he had found a seat. He was really good at flattering, he would hand him a matchbox or a small sketchbook at a convenient moment, to which Wiiralt would draw, and then return it to him, being such a generous man. On the first day after Wiiralt's departure from Estonia, this man would come and offer those sketches to us for a fairly high price. Wiiralt had been warned about such businessmen, but as an extremely honest man himself, he would always trust people in spite of the numerous disappointments."²

Based on the works that are in museums and private collections (there is another collection of several hundreds of items that belonged to the printer Georg Rusi), one can say that Wiiralt used to draw heads and faces on smaller surfaces like matchboxes; and heads, figures and animals on cigarette boxes. Most of the corrective drawings of the illustrations

period are characterized by eroticism or rough grotesque.

Ilmar Laaban³ has commented on the grotesque in Wiiralt's drawings, and found it worth studying: "At the time of the German occupation, he was split between his works, which were free of eroticism (at the same time, technically hypertrophic), and his most secret work that approached pornography. The latter comprised corrective drawings of journal clippings and have not been analyzed aesthetically or psychologically yet, although they form one of the most important keys to understanding Wiiralt."⁴

Before one sets about a sophisticated psychoanalytic research of Wiiralt's work, a preliminary step should be taken: comparison of the corrective drawings with the original illustrations, that had once formed a basis for them, should be undertaken. To understand Wiiralt's motifs, one should study and describe not just the results, but also the original illustrations in the journals, that have been chosen by the artist. Especially in these cases, where the original photograph (esp of a newspaper) is not recognizable any more as a result of correcting. In these cases it is impossible to understand, who and what has been on the photo, and its possible meaningful connections with the result cannot be understood.

Let us take a look at a group of corrected illustrations from the fashion page of a journal from the year 1941. Let us show that the artist was not quite indifferent to what he chose for alteration, and how this connected with the environment at the particular historical moment.

It is an issue of the journal *Maanaine* (*Country Woman*) from May, 1941. The drawings here (today in private ownership in Tallinn) are exceptional in size among marginal works, which are mostly smaller. The journal itself was an accommodated version to the Soviet regime of the former journal *Taluperenaine* (*Peasant Woman*). The name had been changed in September, 1940, to: "include a larger number of women in the country to the readership"⁵

3 The first Estonian surrealist writer, who lived in Stockholm, Sweden (Tr)

4 Meie intervjuu/Our Interview. (Ilmar Laaban's interview to Raivo Kelomees on Sept 5th, 1993.) – Vikerkaar 1997, No 1/2, p 153.

5 Taluperenaine—Maanaine.—Maanaine 1940,

1 Ants Murakin. Wiiralt inimesena/ Wiiralt as a man. In the book: Eduard Wiiralt 1898—1954. Mälstusteos/Memories. Eesti Kirjanike Kooperatiiv, Lund 1955, p 17.

2 Ilse Leetaru. Paar mälestuskildu/A Couple of Memories. In the book: Eduard Wiiralt 1898—1954. Mälstusteos/Memories. Eesti Kirjanike Kooperatiiv, Lund 1955, p 29.

This allegation was hypocritical: *Taluperenaine*, which had been published by the Estonian Academic Agricultural Society since 1927, was selling the largest number of copies among all Estonian women's magazines. The editorial said: "...the first and foremost assignment for countrywomen: to understand the hard work of building socialism."⁶

The editorial tried to adjust to the historical situation, to adjust even the fashion pages edited by Helen Toomaste, who wrote the article "Let us Stop Exaggerating with Fashion!" It condemned snobishness and defined the kind of fashion, that should be "a part of cultured life". It also explained, that "In Moscow, at the heart of socialism, a fashion centre has been established for leading fashion in the Soviet Union, designing, among other things, suitable clothing for every profession."⁷

Soon the issue was handed over to the Central Committee of Estonian Communist (Bolshevik) Party and its publishing to the State Publishers of the ES-SR *Teaduslik Kirjandus* (*Scientific Letters*). The former editorial was dismissed.⁸ Political editorial of the first number in 1941 "Goals of the Countrywoman" emphasized the political goals, glorified and criticised the recent history: "Interests of the wife and daughter of the poor peasant have lately been banned, as opposed to the landowners!.../The peasant's aspirations for a better life have been suppressed. It has been self-evident that a working woman in the country has been the employer's slave and at home, slave to her husband. Today, the country woman has other perspectives. The law protects her from double slavery. The Stalinist constitution has enforced her human rights!.../Our journal is one of her ad-

No 9, p 232

6 A. Kaal. Meie tulevik seisab me endi kätes./ Our Future is in our Hands.— *Maanaine* 1940, No 9, p 227.

7 H.T. (Helen Toomaste) Loobugem moega liialdamast!/Let us Stop Exaggerating with the Fashion! — *Maanaine* 1940, No 9, p 234-235.

8 Most tragic was afterwards the fate of the editor of knitting department of the journal, an activist in the field of professional education in Estonia, a leader of feminist movement, Ebba Saral. She was executed on April 20th, 1942 at the prison camp of Sosva, Serovski district, Sverdlovsk region.



Eduard Wiiralti täiendused ajakirja *Maanaine* 1941. aasta mainumbri moejuonistele.

Eduard Wiiralti's corrected illustrations from the fashion page of the *Maanaine* (*Country Woman*), May 1941. The journal was an accommodated version to the Soviet regime of the former *Taluperenaine* (*Peasant Woman*).

vantages."⁹

Ellinor Rängel became the Chief editor, she also worked as the censor, representative of the Administration of Literary Affairs in Tartu.

By now, *Maanaine* had lost any affinity with its predecessor. Perhaps its only part, that had something in common with the journal before 1941, was the fashion page. *Taluperenaine* had not been able to order fashion designs of its own and it had always used copies taken from foreign journals. It had not strived towards presenting fashion for the country, but rather tried to demonstrate the actual trend or model who wanted to look fashionable. Rich and complicated decorations and accessories, especially charming hats, had been part of the fashion scene in the 1930s. *Maanaine* did not give up the fashion pages, which were among the most popular part of the journal. It preferred a moderate fashion with simple patterns. Nevertheless, in the journal

9 "Maanaine" sihid./The Objectives of "Maanaine"—*Maanaine* 1941, No 1, p1.

that had been accessible to Wiiralt, one can see five dresses with matching hats, in four cases even gloves have been marked as part of the outfit. This certainly did not fit the official line of *Maanaine*, as Wiiralt had noticed.

Studying closely Wiiralt's additions to the fashion page, one can notice that characteristics of the face, added to the coat with raglan cut (No 13 on the page) are similar to the artist's favourite female type at the time, but in a more burlesque way. At that time, Wiiralt's model was Miss Tall, who had a similar face. She sat for him repeatedly from March to May in 1941 for the dry point work "Girl with a Bright Scarf" and for the mezzotint "Lady Seated".

A couple of corrected drawings show clearly, that Wiiralt had noticed the incongruity of the fashion page with the spirit of the country proletariat's journal: see additions to the plaid walking costume (No 10) and men's suit (No 9). He has also drawn another head to the dress, tilting backwards, which leaves the hat daringly to the back of the head, instead of the same hat's enchanting placement on the forehead in the original illustration. The hat has been improved by a few cornstalks, corresponding to the countrywoman's activity, and a cigarette at her mouth.

The man's figure has been overdrawn to such an extent, that without seeing the original illustration, one has no idea of the slick, smiling, hat-wearing, camera-carrying stereotype presenting the "sporting men's suit, that can be tailored without a lining". The result presented by Wiiralt is a more military type both in style and arrangement. It is also more "agricultural", carrying an onion and a vessel with some plants, reshaped from the hat. The brute, carrying a pistol as well, certainly suited the spring of 1941 much better than the originally presented dandy.

It seems quite natural that spontaneous drawings reflect the artist's attitudes to his environment. It can be said about all of Wiiralt's work, starting from the reflections of the times of crisis during WW I, to his late works, such as "Poet Speaking to the Stones" and "The Deported".

“Pärast Lenini väljakut”

Matteo Bertelè kirjutab tagantjärele viimasest, ärajäänud “Manifesta’st”, mille asendusüritused toimusid Berliinis.

“Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt” (“Varemeist tõusnud ja tulevikku vaatav”) – need Saksa Demokraatliku Vabariigi hümnid sõnad võiksid olla ka ajutise “näituse kui kooli” alapealkirjaks. Katkijäänud 6. “Manifesta” raames ei avatud seda 27. oktoobril 2006. aastal mitte Küprose pealinnas Nikosias, vaid Berliini *Unitednationsplaza*’l. Vastavalt statuudile, mille kohaselt korraldatakse “Manifesta” järjestikku Euroopa piirilinnades, kus kohtuvad eri kultuurid – ja mitte ilma kokkupõrgete või kontrastideta. See väljendus eriti selgelt 5. “Manifesta”l, mis leidis aset baski-hispaania elanikkonnaga Donostias ehk San Sebastiánis [vt kunst.ee 2004, nr 3, lk 20–22], seda kinnitab omakorda järgmise, 7. “Manifesta” toimumiskoht: mitte linnas, vaid regioonis – nimelt Itaalias kakskeelses Trentino Alto Adiges ehk Lõuna-Tirolis. Nii pole imestada, et just mõned Küprosele eriti iseloomulikud omadused – saare ja ka pealinna jaotatus kreeka ja türki tsooniks – kallutas organiseerijad 6. “Manifesta” jaoks välja valima Nikosia. Seesama eripära osutus ka põhjuseks, mis sundis 6. “Manifesta” ettevalmistused katkestama linnavõimude otsusel juunis, vaid kolm kuud enne ürituse planeeritud algust. Nii juhtus linnas, mis reklaamib ennast kui “Viimane poolitatud pealinn Euroopas”, maal, kus kaks aastat tagasi kukkus läbi ÜRO ettepanekul saare ühendamiseks korraldatud referendum.

Nii et miks mitte tuua see mõte, mis 6. “Manifesta”st alles jäänud, kõigi pooleksjagatud linnade pealinn, pealegi veel hoonesse, mis asub ÜRO-le pühendatud väljakul? See ei tähenda, et tolerantses Berliinis ei räägitaks enam kunsti poliitilisest ja religioosest sekkumisest: eelmise aasta oktoobris tuli näiteks galeriil Foto Shop oma vaateaknalt ajutiselt kõrvaldada osa skulptuurist, naispiiskopiks rõivastatud skeletist, mis

kandis plahvatusohtlikku vööd ja risti, kuna see ei meeldinud vastas asuvale politseijaoskonnale.

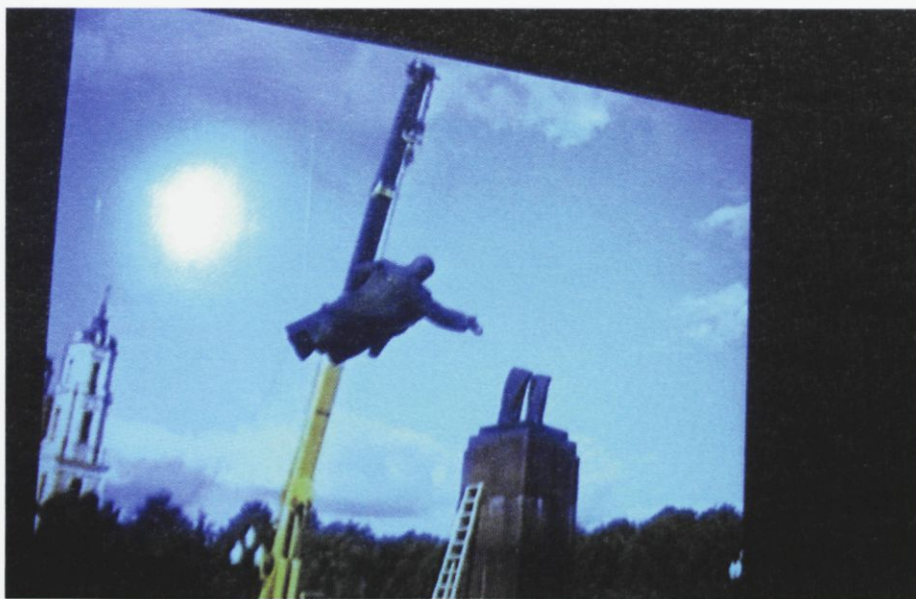
Unitednationsplaza organiseerimine sai nii kiirelt teoks tänu ühele 6. “Manifesta” kuraatoritest, vene päritolu kunstnikule Anton Vidoklele, kes oli hiljuti Berliini elama asunud. Vidokle kutsus üles 6. “Manifesta”l tegema näitust, mis oleks “kui kool”, tasuta ja eksperimentaalne, avatud dialoogile ja konfrontatsioonile eksperimentaalsete koolide Bauhausi ja Black Mountain Collage’i traditsioonide vaimus. Pärast avamist, kus peeti diskussioon 6. “Manifesta” veto ning võimaluse üle pöörata see ebaõnn “Documenta” kasuks, alustas kool kahenädalase seminariga “Pärast Lenini väljakut”, mida juhtis Boris Groys. See vene filosoof oli 2004. aastal organiseerinud Berliinis Karl-Marx-Allee Café Moskaus rahvusvahelise teaduskonverentsi “Postkommunistlik konditsioon” (“The post-communist condition”) [vt kunst.ee 2004, nr 3, lk 29–33]. Selle eesmärgiks oli kaasaegse mittekommertsiaalse kunsti väljavaadete uurimine globaliseerunud turunduse tingimustes postkommunistlikul ajastul. Vidokle avaldas, et vastavalt kooli pigem uurimuslikule kui harivale eesmärgile võiks seminari alternatiivselt iseloomustada ka väga selgelt asetatud küsimusega: “Mis on järele jäänud?”. Mis on siis 6. “Manifesta”st järele jäänud? Ja kommunistlikust maailmast? Mis on üldse järel pärast sotsialistliku utopia kokkuvarisemist? Kuraatori- ja uurimusprojektina leidis seminar külastamist kunstnike ja teoreetikute poolt, kes tihtipeale ka oma rolli vahetasid. Avaloengus ei piirdunud Groys religiooni kui sotsialismijärgse rahvuskultuuri (liiga üldistatult ehk) uue ideoloogia rolli põhjaliku käsitlusega, vaid näitas ka oma videokollaaži “Religioon kui

meedium”. Anri Sala kõneles võrdlevalt aja ning modernsuse kontseptsioonist kolmes filmis: Jacques Tati (muide, sündinud Tatischeff) “Mänguaeg”, Chaplini “Moodsad ajad” ja Albaania kultusfilm “Kapedani”. Paaril juhtumil esinesid kunstnikud ja kuraatorid ühes arutlusringis, näiteks vene kunstnik Olga Tšernõševa ja kuraator Jelena Sorokina. Tšernõševa näitas mõningaid oma lüürilisi töid, videoid tänaste moskvalaste igapäevaelu rituaalidest. Sorokina selgitas nn Moskva aktsionismi 1990. aastatel ja üldse postsovetlikku *performance*’i-kunsti. Samal teemal kõneles ka vene filosoof Ketii Tšuhrov, kes analüüsis aktsionistide õõnestava tegevuse strateegiaid ning näitas nende pettekujutluste purunemist, kui *performance*’itest, mille nad olid teinud uue kunstituru kahjustamiseks, said sellesama süsteemi ihaldusobjektid. Kui Oleg Kulik on pöördunud tagasi kuraatoriprojektide juurde, siis paistab, et Alexander Brenner pole siiski *performance*’itest loobunud, seda näitas ka viimase tungimine *Unitednationsplaza*’sse, kus tal õnnestus kahjustada vähemasti seminari rahumeelset atmosfääri. Kõige viimasel päeval tervitasid Groys ja Vidokle Olaf Nikolaid ja kuraator Anselm Francket. Nikolai väljendas taas pahameelt selle üle, et ta oli kohale kutsutud, nagu enamasti, Euroopa kunstnikuna, mitte lihtsalt kunstnikuna. Kõneldes oma kunagisest elust SDVs, väitis Nikolai, et tal ei puudunud regulaarsed kontaktid ja juurdepääs lääne kultuurile, mistõttu ta ei saa rääkida spetsiifilisest “sotsialistlikust” identiteedist, pigem valikulistest kokkupuudetest inimeste ja ideedega, mis väljusid ideoloogilistest ning rahvuslikest piiridest. Ta pidas igasugust katset rääkida SDVst kui terviklikust süsteemist väga kunstlikuks, sellel ei olevat tolle aja reaalse igapäevase eluga midagi ühist.

Filmimaterjale kasutavaist töödest



Sissepääs “Manifesta” kooli Berliinis.



Deimantas Narkevičius video, 1992.

on kaks kõige olulisemat need, mis näitavad meedia ja võimu või meedia ja revolutsiooni ambivalentset suhet ehk Groysi määratluse järgi kontrevolutsiooni. Andrei Ujica näitas oma Rumeenia 1989. aasta revolutsiooni käsitlevat filmi “Revolutsiooni videogrammid” (1992). Pigem võiks öelda: film on sellest, kuidas revolutsiooni nähti, filmiti ja näidati. Ujica on koos Haroun Farockiga kokku kogunud Ceaușescu režiimi kokkuvarisemise ajal mitmete professionaalsete operaatorite filmitud materjali. Vaevalt leidub midagi, mis väljendaks veel paremini ühe totalitaarse (meedia)süsteemi lagunemist vaatepunktide paljususse, mis peegeldaks ilmekamalt mitme kaamera ja ka selle taga seisnud mehe eneseleidmist uues meedias, uue reaalsuse kajastajana. Sel põhjusel saigi ju Bukaresti telemajast mässajate peamine objekt. See väljendas, et virtuaalne meediarevolutsioon on tunduvalt efektiivsem kui tänavail toimuv.

Deimantas Narkevičius esitas kolm videot, mida Berliinis juba tunti tänu eelmisel aastal kunstiakadeemias toimunud isikunäitusele. Üks on filmitud 1992. aastal, päikselisel päeval, mis näeb inimesi ühel Vilniuse peaväljakuist tervitamas Leedu lippudega Lenini ausamba püstitamist (?!). Praegu võib seda monumenti tööpoolest imetleda Grütase pargis, Ida-Euroopas unikaalses paigas, milles

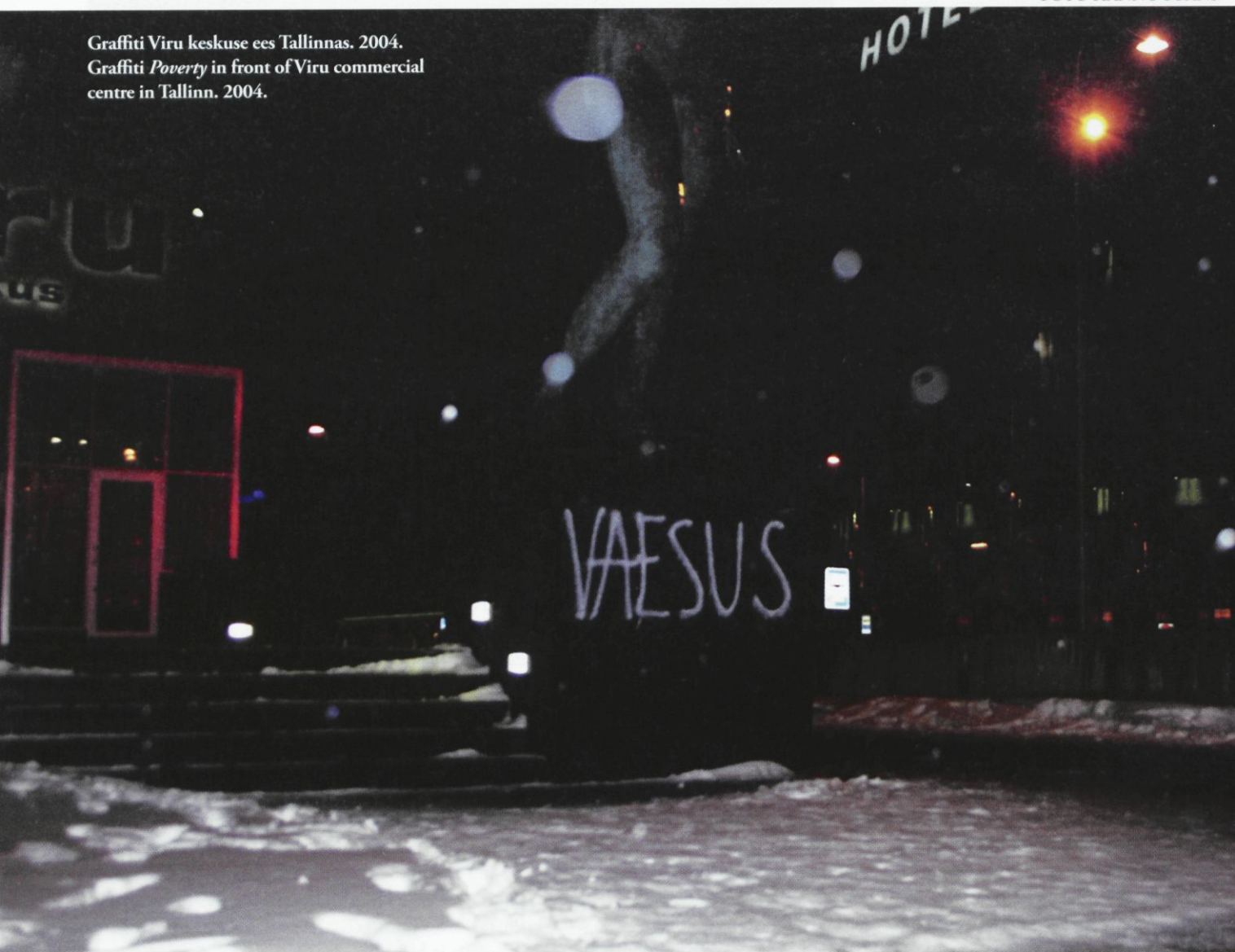
võiks näha midagi nõukogude aega kirjeldava arheoloogilise vaatamisväärsuse ja populaarse lõbustuspargi vahepealset. Tegelikult näitab Narkevičius hoopis monumendi teisaldamisel filmitud videot tagurpidi. Vaatajale, kes tunneb ajalugu, avaneb siin meedia petlikem külg, selle võime reaalsust ning ajalugu vägagi deformeerida (filmilindi lihtsa ümberpööramisega 180 kraadi!).

Seminari osad oleksid muidugi võinud sujuvamalt kokku kõlada. Peapõhjuseks oli siin ilmselt Groysi enese sagedane puudumine. Samuti, kuigi eesmärgiks oli analüüsida kaasaegse kunsti olukorda Euroopaga taasühinenud maadel, ei oleks see tingimata tarvitsenud piirduda ainult postsotsialistlikelt maadelt pärit esinejatega. Olnuks huvitav näha ka kunstnikke, kes elasid toona väljaspool sotsialismi, kuid polnud kaugeltki selle olemasolu vastu ükskõiksed. Nad võinuksid kõnelda mõjust, mida avaldas sotsialistliku utopia kokkuvarisemine neile ja nende teostele. Nagu Nikolai iseloomustas, kujuneb enamik taasühinenud Saksamaal alustatud SDV-teemalisi diskussioone spekulatsioonideks ja rekonstruktsioonideks, mida mõjutab ühelt poolt siiras poolehoid utopiate vastu, mida suurem osa elanikkonnast kunagi tundnud ei ole, ja teiselt poolt mõned SDV tõsielulised asjaolud, mida

üldistatakse globaalse popkultuuri tasemeni. Üks paremaid näiteid on vägagi edukas film “Hüvasti, Lenin!”, mille režissöör, produtsent ja kogu võttemeeskond on läänesakslased. Film viitab muide 1991. aastal Lenini väljakult ära viidud Berliini monumendile, mis viidi üle Rahvaste Ühenduse väljakule! Berliini Lenini monumendi autor on Nikolai Tomski, seesama skulptor, kelle tehtud oli ka Narkevičius videos nähtud Vilniuse Lenini ausammas. Nagu väljendab selle töö pealkiri “Ükskord XX sajandil”, jääb sotsialismi tõus ja langus (või langus ja tõus?) küll eelmisse sajandisse, kuid elab edasi nende maade kunstis ja kultuuris, kus see läbi käidi. Nüüd saab kommunismi tunnetada veel ainult eitavalt, tähtsustades taas olemist enne kommunismi ehk, nagu on kirjeldanud filosoof Joseph Cohen, rääkides “postkommunistlikust kommunismist”. Paistab, et seminar “Pärast Lenini väljakut” peegeldab seda teooriat väga hästi nii sisuliselt kui ka oma toimumise koha tõttu.

Matteo Bertelè on pärit Veneetsiast ning kirjutab doktoritööd Berliinis.

Graffiti Viru keskuse ees Tallinnas. 2004.
Graffiti *Poverty* in front of Viru commercial
centre in Tallinn. 2004.



e-mail 18. sept 2007

konkreetne aktsioon
sai sooritet ööl vastu
jõululaupäeva 2004 ja
nagu pildilt näed pole
mitte niiske november vaid
lumine jõul ning tehtud
pole see kiri mitte kuhugi
betoonile vaid linda kuju
graniit-postamendile. kogu
jõululaupäeva hommikupoole
pidid nad igatahes seal
oma rikkuritelossi ees
vaesusemärke kasima :)

toona ärgitas:

a) jõululaupäeva hommikul
krediitkaartidelt viimast
välja venitavate kodanike
kohtumine uue ajastu
allegoorilise figuuriga

b) uus odav
sümbolisatsioon-
allianss mille järgi
kinnisvarakunstnikud ühel
hetkel vajadust hakkasid
tundma - allegooriline
figuur ilma allegooriata,
kunsti protees, mis

õigustaks kaubamajal
silti *cultural centre* -
sümbolisatsiooniloogika
vaesus

c) soov oma monumendi-
sekkumiste rida
konkreetselt karmima
poliitilise kunsti keelega
tuunida á la marc bijl
kes kirjutab documenta
ajal *TERROR* Fredericianumi
sammastele

14th Tallinn Print Triennial

POLITICAL / POETICAL

Intervjuud / Interviews: Tallinna Graafikatriennaali nõukogu liige / member of the board of Tallinn Print Triennial Eha Komissarov **66**
Tallinna XIV graafikatriennaali valikužürii liikmed / members of the Selection Panel: Teemu Mäki **67/69** Richard Anderton **68/69** Arūnas Gelūnas **68/69** Tallinna XIV graafikatriennaali auhinnažürii liikmed / international judges for the 14th Tallinn Print Triennial: Andres Tali, Joanna Hoffmann, John Phillips, Beauvais Lyons **70/73** Stephen Hoskins **77/78** John Phillips, Beauvais Lyons, Stephen Hoskins Eesti Kunstiakadeemias / at the Estonian Academy of Arts **80/81** Anders Kreuger "1987" Loeng "Impact'i" konverentsi triennaali teemaplokis / Edited transcript of his talk at the printmaking conference, Impact **82/84** Anne Untera **87/88** Michael Baers, Dmitri Vilenski **89/90** Laureaadid / Prizewinners: Óscar Muñoz **92** Faisal Abdu'Allah **93/94** Sanggong Chung **94/95** Aleksandra Janik **96/97** Eléonore de Montesquiou **97/98** Fernando Feijoo **99** Basil C. Frank **100/102** Martinus Daane Klemet **103** Curtis Readell **104/105** Leonhard Lapin **105/106** Haemin Choi **107** Triennaali noortenäituse kuraatorid / curators of the youth exhibition for the Print Triennial Martin Rünk, Jaanus Samma **108** Eve Kask **109/110** Tallinna XIV graafikatriennaali korraldajad ja üritused / Organizers and events of the 14th Tallinn Print Triennial **112**

Intervjuud on avaldatud täispikkuses triennaali koduleheküljel / The full-length interviews are available at www.triennial.ee

Vaata või telli triennaali kataloog / To view or order the catalogue for the Triennial ISBN 978-9949-15-452-4, tallinn@triennial.ee



Jan Tomson

POLIITILINE BOEETILINE

Tallinna XIV graafikatriennaal



Intervjuu Tallinna Graafikatriennaali nõukogu liikme EHA KOMISSAROVIGA

17. oktoobril 2007 Tallinna Kunstihoones

Eesti Raadio toimetaja **Riina Eentalu**: **Mis on siis tegelikult Tallinna XIV Graafikatriennaali "Poliitiline / Poeetiline" huvikeskmes?**

Eha Komissarov: Esitan väikese eeloo, mis oli minu kui triennaali nõukogu liikme jaoks väga oluline. Miks me tahame sellist pealkirja, mis ju tegelikult ringleb kunstimaailmas 1998. aastast, kui selle pakkus välja Catherine David? Eesti kunstikontekst on palju komplitseeritud. Sellise kunsti tegemise vajaduse saab kokku võtta mõningate faktidega: esiteks, Eestis nagu teisteski Balti riikides toimus privatiseerimine erakordselt järsult, kiirelt ja jõhkralt. Selle käigus hävitati koosluse mõiste – ühisolemine, lääne tähenduses *community*. Vähemalt kunstimaailmas oleme me oma uues vabaduses sellises olukorras, et meil ei ole mitte midagi selle vabadusega peale hakata, sest me ei suuda teha vaba maailmaga koostööd. Vabas maailmas institutsioonide poolt hinnatud kaasaegses kunstis leiavad kajastamist sotsiaalsed probleemid, valdavalt küll poliitilised, ja kunstnike tegevuse aluseks on justnimelt see *community*, see ühisosadus, kus inimesed organiseeruvad gruppidesse ja kultiveerivad vastavalt sellele mingil määral kunstilist tegevust. Me ei ole suutelised selles protsessis osalema, mistõttu me ka ei saa osaleda suhtes rahvusvaheliste näitustega. Meil tegeleb igaüks sellega, et olla iseenda peremees, me oleme individualistid. Me oleme kuskil 19. sajandis, samal ajal kui muu maailm on 21. sajandis. Kahtlemata peavad institutsioonid, kes saavad riigilt raha – kunstimuseumid, graafikatriennaalid, kes saavad samuti riigilt toetust –, mingil moel nüüd lahendada seda tohutut kuristikku nüüdisaja nõudmiste ja selle olukorra vahel, kus oleme meie. "Poliitiline/Poeetiline" on kahtlemata üks võimalus, mis aitab kunstiinstitutsioonide tasandil väärtustada sotsiaalset kunsti. Nende näituste taga on Kumu ja Kunstihoone oma prestiižiga. Järelikult see on jõuline sõnum maailmale: vabandage, see on kunst – just nimelt selline kunst, mida maailm praegu teeb, väga kõrgelt hindab, ja ka tulevikus käib kunst selliste projektide kaudu. Oma kohavalikuga anname sotsiaalsele, poliitilisele – ühesõnaga kodaniku mingit seisukohta, sekkumist, kaastööd nõudvale kunstile õigustuse. Kunstihoones on esindatud kuratoriprojekt, kus kurator loob puhtalt oma äranägemisel poliitilise kunsti mudeli. Kumus on hoopis teised võimalused. Keeruka struktuuriga triennaal ongi ses mõttes huvitav, et teemasid näidatakse mitmest eri aspektist. Kumu viiendal korrusel on rahvusvaheline triennaaliprojekt, kuhu saatsid tohutul hulgal töid inimesed üle maailma, keda see teema huvitab. Me kutsusime väga prestiižse, asjatundliku rahvusvahelise žürii kokku talvel, kes tegi valiku. Olime natuke liiga helled, valisime liiga palju ja praegu maadleme tõsiselt ruumipuudusega. Nii et sellist avarust nagu Kunstihoones seal ei ole. Aga põhiliselt on nii poliitiline kui ka po-

eetiline ja kõik mandrid esindatud: Lõuna-Ameerika, Aasia, Euroopa, Ameerika... Ja Baltimaad on Anders Kreugeri käes, kes esitab poliitilisest ja poeetilisest erakordselt kummalise, väga huvitava, väga polemiseeriva käsitluse. Kolme näituse põhjal võtaksin selle pingerea kokku nii: Kreuger esitab nõukogude aja 1970.–1980. aastate Baltimaade kõrg-graafika ja plakati ekspositsiooni näol esteetilise kunsti ja poliitilise kunsti olematu dialoogi. Nagu teame, ei tohtinud nõukogude ajal poliitilist kunsti teha ja väga paljud kunstnikud leidsid, et kui nad teevad oma isiklikust nägemusest kunsti, on nad väga poliitilised, sest erinevad riiklikust tellimusest. See on niisugune nulltasandi poliitilisus, kus poliitilisust tegelikult ei ole. Iga kunstnik kehtestab poliitilisuse määra sellega, et ta teeb ilusat kunsti.

Rahvusvaheline näitus on küllaltki teemapõhine ja seal näeme seda poliitika mõiste pluralismi, mis on tänapäeval väga iseloomulik. On klassikalist poliitikat, mis tähendab tõelist vasakpoolsust, mis võitleb teatud demokraatlike ideede eest. Sellele on vastu rivitunud tohutud vastased, igasugused diktatuurid Ladina-Ameerikas, korporatsioonid, kapitalid, dollarid jne. Väga palju on seda poliitika mõistet puhtalt *life style*'i – elustiili tasandil. Muidugi tähendab tänapäeva poliitika ka vähemuste probleeme. Meil on väga tore feministlik projekt eesti kunstnike poolt Piret Räni juhtimisel. Teiselt poolt on meil soome kuulsama graafiku Janne Laine tore sari suudlevatest homodest, kes võitleb *gay*'de kultuuri õiguste eest. Soolised vähemused on esindatud, väga palju on elustiili, ökoloogilisi teemasid. On ka puht esteetiline niis.

Interview with EHA KOMISSAROV, member of the board of Tallinn Print Triennial
at Tallinn Art Hall on October 17, 2007

Riina Eentalu from Eesti Raadio: **What is the 14th Tallinn Print Triennial Political/Poetical really about?**

Eha Komissarov: I'd like to tell you a little story, which is very important for me as a member of the council for the triennial. Why would we want a title that has been circulating in the art world since 1998, when it was first proposed by Catherine David?

The context of the Estonian art world is much more complex. Let me try to summarize the need to make such art with the help of a few facts: first, in Estonia, as well as the other Baltic States, the privatisation process was extremely abrupt and brutal. Within this process, the concept of co-existence (community in the Western sense) was destroyed. At least in the art world, this new freedom has placed us in a situation where we do not exactly know what to do with it, because we cannot co-operate with the free world. The institutions of the free world value contemporary art that deals with social problems, primarily political issues, and their ac-

tivities are based precisely on this community, the co-existence, where people are organised in different groups and according to that cultivate certain creative fields to some extent. We are not able to participate in this process and therefore we cannot participate in a relationship with international exhibitions. We are engaged in being our own masters – we are individualists. We are somewhere in the 19th century, while the rest of the world is in 21st century.

No doubt, the state-financed institutions – art museums, print triennials – must now somehow try to fill the huge gap between the contemporary requirements and our current situation. *Political / Poetical* is certainly one opportunity that helps to value social art at the level of art institutions. The Art Museum of Estonia (Kumu) and Tallinn Art Hall with their local prestige are behind these exhibitions. Therefore, it is a powerful message to the world: excuse us, this is art – and exactly this kind of art that the world makes right now and highly appreciates, and art will also be made through these projects in the future. Our choice of location justifies the social, political, and basically any form of art that demands the position, interference and co-operation of the individual citizen.

The curated project by Andres Härm has been presented in the Art Hall, and here the curator is creating a model of political art purely at his own discretion. At Kumu, the opportunities are totally different. The triennial is very interesting in the sense that it has very different structures and one and the same thing is shown from different angles. There is the international triennial project on the fifth floor of Kumu, to which a huge number of works were sent from all over the world by people interested in the topic. In winter, we put together a very prestigious and competent international jury, who made their selection. We were a bit generous in selecting too many works, and now we have had to face the problem of a lack of space. So, we do not have the space that the Art Hall has. But basically, the political and the poetical as well as all the different parts of world are represented – South America, Asia, Europe, the United States... and Andres Kreuger represents the Baltic States with a very peculiar, very interesting and very polemic handling of political and poetical.

On the basis of the three exhibitions, I would summarize them as follows: Anders Kreuger presents prints and posters from the peak of printmaking in the Baltic States from the Soviet era of the 1970s and 80s, and through this highlights the non-existent dialogue between the aesthetic and the political in art. As we know, political art was not allowed in Soviet times and very many artists thought that if they just create work according to their own taste, they are being political because their works differ from what the state has ordered. This is like being political at the zero level, where actually you are not political at all. Every artist establishes a degree of political-ness simply by making beautiful art.

The international exhibition is quite topic-based and there we can see the pluralism of the concept of politics that is characteristic of the contemporary world. There is classical politics, oriented to the left, which fights for certain democratic ideas. In opposition, different Latin American dictatorships, corporations, capitals and dollars have been lined up. In many cases, the concept of politics is purely at the level of lifestyle. Present-day politics also means the problems experienced by minorities. We have a nice feminist project by Estonian artists led by Piret Räni. On the other hand, we have a nice series depicting kissing homosexuals by the famous Finnish printmaker, Janne Laine, who comes out in support of gay culture. Gender minorities are represented, there are many topics concerning lifestyle and ecology. And there is also a niche purely focusing on aesthetics.

RAHVUSVAHELINE VALIKUŽÜRII INTERNATIONAL SELECTION PANEL

Richard Anderton – disaini- ja tarbekunstiosakonna juhataja / Head of the School of Design and Applied Arts, University of the West of England; Bristol, UK

Dr Arūnas Gelūnas – dotsent, akadeemiline prorektor, Vilniuse Kunstiakadeemia; Leedu / Associate Professor, Academic Vice Rector, Vilnius Academy of Fine Arts; Lithuania

Anders Härm – kunstikriitik; kuraator, Tallinna Kunstihoone / art critic; curator, Tallinn Art Hall; Estonia

Eha Komissarov – kunstikriitik; kuraator, Kumu kunstimuseum; Tallinn / art critic; curator, Kumu Art Museum; Tallinn, Estonia

Dr Cecilia Mandrile – kunstnik; Argentiina / artist; Argentina

Dr Teemu Mäki – kunstnik; Soome / artist; Finland

Lilijana Stepančič – Rahvusvaheline Graafikakeskus; Sloveenia / The International Centre of Graphic Arts; Slovenia

INTERVJUUD TALLINNA XIV GRAAFIKATRIENNAALI VALIKUŽÜRII LIIKMETEGA

15. aprillil 2007 Kumus

Eha Komissarov: Kui kuulsite, et triennaali teemaks saab "Poliitiline/Poetiline", siis kas teil oli mingi ettekujutus sellest, kuidas on need kaks ja kunst omavahel seotud?



Teemu Mäki

Teemu Mäki: Jah, see oli mulle ideaalne teema, osaliselt seetõttu, et see oli üks minu doktoritöö peateemadest: kirjutada poesia ja poliitika suhtest ning sellest, kuidas neid on võimalik kunstis kombineerida ning mis mõttega seda teha. Seega oli mul väga hea meel siia tulla ning suur huvi näha, mida inimesed sellele näitusele toovad.

Kas tundsite selles teoste kogumis ära mõne püüdluse teha poliitilist propagandat või oli see pigem peamiselt filosoofiline ülevaade meie tänapäeva elust?

Noh, ma arvan, et on olemas kolme sorti poliitilisi töid ning ka sellel näitusel on neid just nii palju. Kõige levinum on tüüp, millega kunstnik soovib vaid teema tõstatada, näiteks immigratsiooniküsimus poliitilise teemana. Ning siis on tema kunstiliseks taktikaks lihtsalt teema tõhusalt välja tuua, alustada diskussiooni, kuid ta üritab ise teema kommenteerimisest hoiduda. Seega on kunstniku roll olla umbes nagu prožektor: ta üritab lihtsalt tõmmata publiku tähelepanu olulisele küsimusele. See on kõige levinum tüüp. Teine poliitiliste taise tüüp näitusel on see vähem või rohkem propagandistlik teema. Ja propaganda kui selline ei ole ilmingimata halb asi, kui põhjus, miks propagandat teha, on hea. Propaganda probleem on muidugi see, et sellega üritatakse muuta inimeste arvamust, puudutades neid emotsionaalselt, mitte intellektuaalselt. Ning see on veidi ebaaus taktika, kuna see tähendab, et kui su eesmärk täitub, siis on inimene, kelle arvamus mingi poliitilise küsimuse kohta on muutunud, muutnud seda emotsionaalsel põhjustel, ilma selle üle tegelikult mõtlemata ja argumenteerimata. Ja selle propagandistliku meetodi toel, mida sa kasutad, võid panna inimesed tegema rumalaid või hirmsaid asju. Teisest küljest on näitusel aga töid, mille näol on kohe kindlasti tegemist propagandaga heal eesmärgil, näiteks ühe kunstniku taies AIDSi-alase teadlikkuse tõstmiseks ja nii edasi. Ning kolmas poliitilise kunsti tüüp sellel näitusel on selline, millega kunstnik üritab tööpoolest võtta vastu kõige raskema väljakutse – tegelda keerulise poliitilise küsimusega ning katsuda selle kohta ka tööpoolest midagi öelda ja lahendus välja pakkuda. Minu peamine pretensioon näitusele on aga see, et kolmandat tüüpi töid on liiga vähe. Väga vähesed kunstnikud suudavad või tahavad tõesti väljendada hästi läbi mõeldud poliitilist või filosoofilist ideed või avaldust.

Kas sellel teemal on kunstis tulevikku?

Mina arvan, et kunstil polegi mingit muud tulevikku, alternatiiviks on see, et kunst madaldatakse pelgalt tapeediks ja kaunistusteks või eskapistlikuks meelelahutuseks ning see oleks halb variant. Loodetavasti seda ei juhtu ning kui seda ei juhtu, tähendab see, et tulevikus on rohkem kunsti, mis on tõesti tõhusalt ja intelligent-selt poliitiline ning filosoofiline.

Nagu me teame, on see teema – poliitiline ja poeetiline – iseenesest äärmiselt sisukas ning sellel on lõputult tõlgendamisvõimalusi. Kas saite uusi teemaideid või oli teie ülevaade poliitilise ja poeetilise teemast nii hea, et teil ei õnnestunud leida enda jaoks midagi huvitavat? Palun selgitage, kuidas ise seda teemat tõlgendate.



Richard Anderton

Richard Anderton: Ilmselt oli teatud aspekte, millega olin kursis, teatud poliitilisi küsimusi, millele tõmmati tähelepanu ning millega

ma olin hästi tuttav. Ning oli ka teisi, mis olid mulle täiesti uued. Oli väga huvitav näha, kuidas neid visuaalselt väljendati. Nii et kui oli tegemist mingi küsimusega, mis pärines riigist, mille poliitiliste probleemidega ma kursis polnud, oli seda väga hea näha. Tore oli ka teiste žüriiliikmete toetus mõnede asjade selgitamisel, sest ma olen kindel, et satume kõik olukordadesse, kus me ei tunne kõigi maailma riikide poliitilisi probleeme. Nii et see oli hea.

On öeldud, et graafika on nii ajast ja arust, nii klassikaline. Mis te arvate, kui valmis on graafika üldise ennast avama ning nende uute küsimustega tegelema, kaotamata samas oma kõige paremaid külgi?

Ma arvan, et digitaalsete kujutiste kasutuselevõtuga on graafika küsimus ning graafika olulisus tublisti laiema ulatuse omandanud. Traditsiooniline graafika oli tihtipeale tööprotsessist nii haaratud, et ideed ning kontseptsioonid lükati tegelikult kõrvale. Ning ma arvan, et foto ja digitaalsete kujutiste kasutuselevõtt on võimaldanud kunstnikel kontseptsioonid uuesti üle vaadata ning mitte olla enam protsessist nii sõltuv. Ning minul isiklikult on ükskõik, mis protsessiga on tegemist, see ei huvita mind – olgu tegemist siis ofordi, litograafia, siiditrüki või digitaaltrükiga, peasi et töö on tasemel, kontseptsioonid tugevad ning ideed tulevad visuaalselt esile. Nii et mõnes mõttes graafika surm või uuenemine lihtsalt toimub ning me ei saa seda kuidagi mõjutada, lihtsalt vaatame, mis juhtub.

Mida te triennaali teemast “Poliitiline/Poeetiline” ja triennaali sisust arvate? On see edukas või mitte, peaks ta seda olema?



Arūnas Gelūnas

Arūnas Gelūnas: Jah, ma arvan, et poliitika teema on kõigis Balti riikides väga aktuaalne. Käimas on palju arutelusid ning tundub, et poliitika tungib meie igapäevaellu, seda ei saa vältida. Ma arvan, et selle teema toomine graafika valdkonda oli väga mõistlik, samuti selle teema külma ning analüütilise iseloomu tasakaalustamine poeetilise kontseptsiooniga. Kui need kaks komponenti, poliitiline ja poeetiline, on koos, on nende kokkuvii mine tõeline väljakutse. Sest vähemalt selles traditsioonis, kuhu mina kuulun, leedu kunstis, on rohkem poeetilist poolt ning rohkem introvertset suundumust. Poliitiliste teemadega on väga raske tegelda, kuna leedulased ei ole nendega harjunud, nagu ollakse Skandinaavias ning eriti Ameerika Ühendriikides ning anglosaksi traditsioonis. Nii et see oli väga huvitav. Ma arvan, et see teema kerkis üles just sel ajal, kui meil on vaja sellega tegelda. Alguses olid need kaks teemat väga tihedalt seotud: plakatid ning graafiliste tööde levitamine poliitilise avaldusena. Ning mäletate ka Hogarthit, inglise kunstnikku, kes kritiseeris oma gravüürides süsteemi. Graafika ning poliitika suhtel on pikk ajalugu.

INTERVIEWS WITH THE MEMBERS OF THE SELECTION PANEL

at Kumu on April 15, 2007

Eha Komissarov: When you heard that the triennial topic would be “Political / Poetical”, did you have some vision about the relationship between these and art?

Teemu Mäki: Yes, it was the perfect theme for me, partly because already in my doctoral dissertation that was one of my main subjects – to write about the relationship between poetry and politics and how they can be combined in art and the point of trying to do that. So I was very happy to come and very curious to see what kind of stuff people would bring to the exhibition.

Did you recognise in this collection some wish to create politic propaganda or was it mainly a philosophical overview of our contemporary life?

Well, I think there are three kinds of political works, and there will be three kinds of political works in the exhibition, the most common is of the type, where the artist just wants to bring up the topic, like the question of immigration as a political topic. And then his artistic tactic is just to effectively bring about the topic, start the discussion, but he tries to abstain from making a comment of his own about the topic. So, the artist's role is something like that of a spotlight, the artist just tries to focus the audience's attention on an important topic. That's the most common one. Then, the second type of political stuff in the exhibition is this more or less propagandistic theme and propaganda as such is not necessarily a bad thing, if the cause that you are creating the propaganda for is good. Of course, the problem with propaganda is that it's an attempt at changing people's opinions by touching them emotionally instead of touching them intellectually. And that's a slightly dishonest tactic, because it means that if you succeed then the person whose opinion about a political issue is changed, has changed his or her opinion because of emotional reasons without really thinking or reasoning. And you might get people to do stupid or terrible things because of this propagandistic method you are using, but on the other hand, there are works in the exhibition that are certainly propaganda for a good cause, like the aids awareness work by one artist and so on and so forth. And then the third type of political art in the exhibition is that where the artist really tries to face the biggest challenge, which is to really try to tackle a complicated political issue and try to really say something about it and offer a solution or something. But my main complaint about the exhibition is that there are far too few works of this third kind. That very few artists are able or willing to really express a well thought out political or philosophical idea or statement.

But what do you mean, does this topic have a future in art?

I think art has no other future, that the other alternative is that art is reduced to mere wallpaper and decoration or escapist entertainment and that would be a bad alternative. Hopefully, that doesn't happen and if that doesn't happen then it means that there will be more art that is really effectively and intelligently political and philosophical.

Now, as we know the topic itself – politics and poetics – is a very rich topic and it has endless possibilities for interpretation.

Did you get some new ideas about the topics or your overview about the topic politics and poetics was so strong that you couldn't find anything interesting for you? Please explain your private interpretation of the topic.

Richard Anderton: I suppose there were certain aspects that I was familiar with, certain political issues that were being flagged up that I was very familiar with. And others that were completely new to me, so the way those were expressed visually was very interesting to see. So, if you had an issue that was coming from a country and you weren't totally aware of the political problems there, it was very good to see that and it was very good to, in a way, have the support of the rest of the jury in explaining some of those things, because I am sure we are all in situations where we don't know the political issues of every country from all over the world. So that was good.

It has been said that printmaking is so outmoded, so classical. What you think, how ready is printmaking at all to open up and to work with these new issues, without losing all its best qualities and so on?

The question of the print and the importance of the print, I think, has expanded enormously since the introduction of digital imagery. Traditional printmaking was often so concerned with the process that the ideas and concepts were actually pushed to one side. And I think the introduction of the photographic image through digital imagery has allowed the artist to take another look at the concepts and not to be so concerned about the process. And personally, I don't mind what process it is, I'm not interested, whether it is in etching, lithograph, or silk-screen or digital print, as long as the quality of the work is there and the concepts are strong and the ideas come over visually. So, in a way the death of printmaking or the renewal of printmaking will just happen and we can't force it in any way, so we just see what happens.

About the topic of the triennial – politics and poetics. What do you think about this topic, the content of this triennial. Does it, should it be successful or not?

Arūnas Gelūnas: Yes, I think politics as a topic is a big thing in all the Baltic States. There's lots of discussion and it's like politics is entering our every day life, you cannot avoid it. So, I think it was really reasonable to bring this topic into the field of graphic arts and also to counterbalance this coldness and analytical character of this topic with the concept of poetical. So, when you have these components together, the political and the poetical, there is a challenge of how to make these two meet. Because, at least in the tradition I'm coming from, Lithuanian art, there is more of the poetical and more of an introverted tendency and it is very difficult to deal with the political topics, because people were not used to addressing these topics as they do in Scandinavia and especially in the United States and the Anglo-Saxon tradition. So, it was very interesting, I think it is a very good topic and it comes right on time when we need to address it. We need to see the relationship of printmaking, which was traditionally very intimately related to politics, those posters and sending prints as political statements and you also remember Hogarth, the English artist who criticised the system in his prints – there is a long history of printmaking being related to politics. And I think it is really timely and a smart decision to have these topics for the Tallinn triennial.

RAHVUSVAHELINE AUHINNAŽÜRII INTERNATIONAL JUDGING PANEL

Prof Andres Tali – kunstnik; akadeemiline prorektor, Eesti Kunstiakadeemia; Tallinn / artist; Academic Vice Rector, Estonian Academy of Arts; Tallinn

Dr Joanna Hoffmann – kunstnik; lektor, Poznańi Kunstiakadeemia; Poola / artist; lecturer, Academy of Fine Arts; Poznań, Poland

Dr John Phillips – direktor / director, London Print Studio; UK

Mihnea Mircea – kuraator, Rahvuslik Kaasaegse Kunsti Muuseum; Bukarest, Rumeenia / curator, National Museum of Contemporary Art; Bucharest, Romania

Prof Beauvais Lyons – Professor of Art, University of Tennessee; Knoxville, USA

INTERVJUU TALLINNA XIV GRAAFIKATRIENNAALI AUHINNAŽÜRII LIIKMETEGA

17. oktoobril 2007 Kumus

Eva Närpea: Poliitika ja kunsti suhe on mõneti muutunud üheks peamiseks arutlustemaks – millisena näete teie poliitika ja esteetika põimumist?

Beauvais Lyons: Poliitiline diskursus on juba sajandeid kuulunud graafika ajalukku, ükskõik kas tegu on Callot' või Daumier'ga, kindlasti on see kaasaegse graafika jaoks olulise väärtusega.

John Phillips: Minu meelest on väga keeruline arutleda poliitika ja kunsti üle selgitamata, mida me nende mõistete all silmas peame. Mõnede inimeste arvates on kunst endassesulgunud valdkond ja poliitika on seotud seaduste loomise või ühiskondlike mudatustega. Tegelikult on aga mõlemal mõistel laiem kontseptsioon. Poliitika on ilmselt kõik, mis ühiskonnas leida võib; kui seda määratleda laiemas mõttes, siis on võimatu jääda ühiskonnast väljapoole. Isegi siis, kui inimene väidab, et ta seisab ühiskonnast lahus, on tegemist ikkagi ühiskondliku seisukohavõtuga. Nii et minu arust peame me asju vaatama laiemalt. Kui keegi loob kunsti just mingil kindlal ja spetsiifilisel eesmärgil, siis lähtutakse teose loomisel ka teistest kaalutlustest, mida võiks nimetada esteetilisteks.

Joanna Hoffmann: Kunst on juba sajandeid olnud seotud inimese ja tema keskkonna vahelise suhte lakkamatu tõlgendamisega, olgu see suhe kohalik, globaalne või universaalne. Ja paljud kunstiteosed käsitlevadki seda suhet, nii et selles mõttes ei pea teos olema propagandistlik ega lahkama mingit spetsiifilist poliitilist nähtust. Pigem on asi suhestumises, ringirändamises, keskkonnas olemises, mis tähendabki poliitikat ja majandust jne. Tänapäeval on kõik omavahel seotud.

Andres Tali: Ma arvan, et kogu hea kunst on mingist seisukohast poliitiline, sest kui kunstnik võtab mõnes küsimuses seisukoha, on see juba iseenesest poliitiline tegu. Kõik sõltub sellest, mida me peame poliitikaks – tavaliselt seda, kui keegi räägib või kirjutab

ajalehes sotsiaalsetest probleemidest. Kunst on minu meelest poliitiline siis, kui kunstnik võtab mingi selge seisukoha. Teisest küljest, kunsti eristab tavapoliitikast esteetiline/visuaalne vorm ja keel. See eristab poliitilist kunsti ka poliitplakatist ning propagandast. Kuigi nende vahe tänapäeva ühiskonnas ja kunstis on väga väike ning piirid on pidevas liikumises...

Eha Komissarov: Kuigi Andres Tali tõstas selle poliitika ja kunstiga seotud küsimuse teatud nulltolerantsi tasandil, on triennaali korraldajad tegelikult huvitatud sellest, kui kaugele võivad kunstnik ja kunstiteos minna näiteks propagandaga, ja kui huvitav see on nii kunstnikele endile kui ka publikule. Ka on siin keeleküsimus: mil moel on võimalik mõnd poliitilist teemat uuri- ja graafikakeele abil?

J.P.: Ma tahaksin lisada, et näha poliitilist kunsti kui propagandat tähendab ühekülgselt suhtumist poliitilisse akti. Propaganda tuleb idee propageerimise kontseptsioonist. Algupäraselt oli see mõiste katoliku kirikus kasutusel positiivse tähendusega kui oma ideede propageerimine või edasiviimine. Selles mõttes oli renessansiaja kunst paljuski propagandistlik. Aga poliitikas ei huvituta ainult mõne usuinstituutsiooni või poliitilise erakonnaga haakumisest. Poliitika võib olla ka terrorismiakt. Hispaania filosoof Ortega y Gasset on nimetanud Caravaggiot terroristiks, ja paljuski on ju arusaadav, mida ta silmas pidas, kui vaadata seda radikaalset maist tunnetust, mille kunstnik religioossesse kujundikasutusse tõi. Ta šokeeris inimesi oma maisuse ja füüsilisusega. Paljud kunstnikud ei tööta poliitiliste erakondade heaks, on aga seotud samasuguste terroristlike aktidega. Ka sürrealism ja dadaism olid terrorismiaktid, eesmärgiga šokeerida väljakujunenud tunnetust. Nii et, jällegi, minu arvates peaksime laiendama oma arusaama poliitikast ja poliitilisest aktist.

B.L.: Muidugi võib poliitiline akt olla ka see, kui valida jalgratas või ühistransport selle asemel, et sõita autoga. Ka see võib olla poliitiline akt, kui sa teed üks päev nädalas ühiskondlikku tööd. Ja nii mõnedki kunstnikud on neid viise kasutanud osana oma kunstist; instituutsioonide enesega rahulolu või teatud ärilisi või normaalsuse süsteeme võivad šokeerida suured žestid, aga seda võivad teha ka väga väiksed žestid, ja selles mõttes võib poliitiline kunstiteos omandada mitmeid vorme, tähendab – avalike või privaatsete žestidena.

J.H.: Kuna olen pärit Poolast ja elanud üsna pikalt totalitaarses süsteemis, pean ma ütleva, et kõige revolutsioonilisemad tööd ei olnud need, mis olid otseselt kommunismi vastu sihitud, vaid just need, mis juhtisid inimesed mõtlema isiklike väärtuste peale või neid hindama. Nii et nagu John Phillips ütles, ei tule poliitilisest kunstist mõelda mitte kui mõne idee propagandast, vaid millestki, mis seda ideed, ideoloogilist mõtlemist avab ja sellest kaugemale läheb.

A.T.: Ja ütleb välja oma isikliku seisukoha.

E.K.: Nagu ma aru saan, tahate te öelda, et Poolas on praegu isiklik külg väga tähtis. Kas see tähendab, et Ida-Euroopa on ikkagi samas situatsioonis nagu nõukogude ajal, kui kõige võimsamaid konfrontatsiooni vorme oli tugeva, individualistliku, mittepoliitilise isiku loominguline esiletõusmine kunstis?

J.H.: Ei, ma ei pidanud seda silmas. Ma ei räägi oma isikliku emotsioonimulli sulgumisest, vaid sellest, mis tegelikult on kunsti aluseks ja väga lähedal demokraatia alusele – vastutustunne üksikisiku seisukohavõtude eest. Ma arvan, et sellepärast ongi kunst alati nii minevikus kui ka tänapäeval tähtis olnud – ta rõhutab vastutust iga teo eest.

A.T.: Peame arvestama, et on väga oluline olla publikule mõistetav. See on otsustava tähtsusega. Kui vaataja ei mõista su sõnu-



John Phillips

Joanna Hoffmann



Andres Tali



Beauvais Lyons

mit, on kõik mõttetu. Parim viis sõnumi edastamiseks on teha töö, millega vaataja saab samastuda. Sel juhul mõistab ta ka probleemi. Kui paisata välja üksnes poliitilisi loosungeid, siis arvatakse, et tegu on järjekordse poliitilise propagandaga. Aga kui vaataja näeb kunstniku töös esitatus seost oma eluga...

B.L.: Kui õnnestub vaatajaga luua suhe empaatia või sümpaatia tasandil.

A.T.: Mitte ainult, publik peaks ütleva: jah, ma olen seda läbi elanud, ma mõistan seda, seda on minu peres juhtunud või midagi muud selletaolist...

E.K.: Okei, Beauvais Lyons on USAst, kõige demokraatlikumast riigist, eks?

B.L.: Eil! Meie valimistest osavõtmise tase on kohutav! (Kõik naeravad.) Meid juhivad korporatsioonid.

E.K.: Kui levinud on USA-s, et kunstnikud ei räägi mitte kuulsatest kaubamärkidest, vaid reageerivad oma kunstis aktiivselt nähtustele, mis leiavad aset praegusel hetkel ja võimukoridoride poliitilises elus?

B.L.: See on väga tähtis, et meie kunstnikud seda teeksid, aga seda võib üritada ühisprojektide kaudu. Mingi piirini saab seda teha institutsioonide kaudu, aga lõppude lõpuks peab igaüks kasutama häält, mis tal on, ükskõik millises määratletud kogukonnas, et anda edasi seda, millesse ta usub. See ei pruugi tähendada konkreetset muudatust, aga kui ta lisab midagi omalt poolt diskursusele, siis saab see osaks oma aja poliitikast ja poeetikast.

J.P.: Kui osata kujutamist näha kui sisseelavat viisi maailma nägemiseks, on võimalik paremini mõista ka selle suhet poliitikaga. Kui NASA kinkis maailmale meeldejäeva pildi Maast kui kaitsetult tühjusest hõljuvast kerast, ei olnud seejuures tähtis niivõrd teade kosmose vallutamisest, kui inimeste tunnetuse muutumine Maa kohast kosmoses. Need, kes praegu räägivad globaalset soojenemisest, ei tarvitse sellest endale aru anda, et mõtlevad tegelikult ikka sellesama "kaitsetu ja üksildase Maa" kujundi taustal. See on praeguseks meedias piisavalt levinud, et mõjutada meie hoiakuid ja käitumist. Kujutamine ja luuletamine on selle maailma kujutlemine, milles me elame. Seda annab ümber kirjutada ka poliitikaks, globaalset tasandist kuni lokaalseni.

E.K.: Ma tahan lisada, et ühes aspektis oli meie nõukogu triennaali teema suhtes väga tundlik: Balti riigid on läbinud väga karmi, väga jõhkra ja väga kiire erastamisprotsessi. Seesama protsess hävitas igasuguse potentsiaali kogukonna üles ehitamiseks, mis teeb praegusel ajal kunstnikele kõige rohkem muret. Ma võin väita, et sama kehtib ka Läti ja Leedu puhul – võib-olla mitte Poolas, kuna Poolal on omad traditsioonid. Kunstnikena mõistame me üksteist suurepäraselt, täiuslikult, tõepoolest – aga meil puudub kogemus kogukonnast. Erastamine on meid purustanud, me oleme omanikustaatuses, aga valitseb peaaegu samasugune olukord nagu 19. sajandil, mil kõik oli täielikult erastatud. Seepärast ongi äärmiselt keeruline siin kunstiprojekte rahvusvahelisel tasandil

luua või kureerida. Ka meil on mõned rühmitused, kes üritavad luua teatud kogukondlikku häält, aga tegelikkuses on see meie jaoks tundmatu kogemus.

A.T.: Lubage mul ütelda, et muudatused Eestis, Baltikumis ja Ida-Euroopas on puudutanud ühiskondliku elu paljusid kihte ja muutnud ka palju isiklike inimsuhteid ning suhteid inimgruppide vahel – kõik tahtsid äkitsi saada omanikeks, hakata väikekapitalistideks või midagi taolist. Ma ei usu, et see põlvkond oleks veel võimeline oma suhtumistes midagi muutma; selleks on vaja täiesti uut põlvkonda ja ma arvan, et see põlvkond on juba tulekul, kui mitte juba siin. On tulekul uued kunstnikud, kes tunnetavad oma sotsiaalset vastutust, nii nagu see on mujal. On esimesed märgid kunsti muutumisest, aga see võtab aega. Tuleb arvestada, et suured muutused meie ühiskonnas on aset leidnud viimase 10–15 aasta jooksul ja see on tegelikult väga lühike aeg. See saab olema teistsugune poliitiline kunst, sest sünnib teiselt aluselt, teistest põhjustest, kannab endas teisi väärtusi ja suhteid – see sünnib teises ühiskonnas.

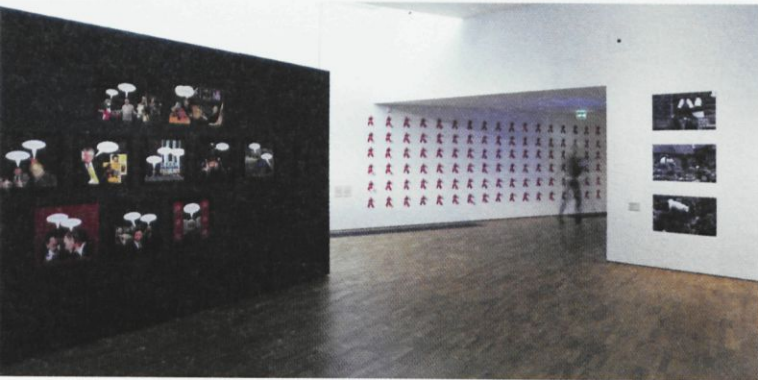
J.P.: Mulle tundub, et üks erinevusi teie ja meie ühiskonna vahel on see, et meil on läänes väga tugev kodanikualgatus traditsioon. Kodanikualgatus manifesteerib end mitmel viisil: läbi mäsu, või hoopis arutletakse selle üle, kuidas oma külaelu korraldada. Tõsiasi teadvustamine, et on olemas kodanikuühiskond, et sellel on poliitilistes protsessides oma roll ning et osaletakse otsuste tegemisel ja osutatakse probleemidele, on vägagi kindel. Samuti tundub mulle, et meil on ka pikaajaline traditsioon, et kunstnikud töötavad väikeses kogukonnas ning aitavad sellel oma ideid kuuldavaks teha ja kutsuvad üles probleemidele laiemalt vaatama. Seda protsessi võiks nimetada poliitiliseks. Just sellist arengut te silmas peategi.

J.H.: Mulle tundub, et tänapäeva kaasaegse kunsti protsessidel on ka üks teine tahk. Ühest küljest esineb rohkem koostööl põhinevaid projekte, kuna kunst on muutunud interdistsiplinaarsemaks. Ja kuigi kunst on alati olnud platvorm, kus kohtuvad eri distsipliinid, saab nüüd rääkida tõigast, et kunsti teemaks ei ole kunst, vaid elu ja maailm. Teisest küljest nõuab tehnoloogiline areng üha enam inimeste kaasamist teose või projekti lõplikku faasi. Nii nagu Eha Komissarov ütles, oleme praegu kunstis suhteliselt üleminekuetapis – eks näis, mis saama hakkab, võib-olla on kunst juba viie aasta pärast hoopis teistsugune.

A.T.: Siis on teistsugune põlvkond teiste ideede, vaadete ja teistmoodi tegutsemisvahenditega.

J.H.: Ja ka teistsugune arusaam kunstiteose autorist.

A.T.: Me peame kindlasti mõtlema, mis kunst kui selline üldse on. Võime ütelda, et see, mis on väljas sellel näitusel, on kindlasti kunst – väljaspool kahtlust. Kuid poliitilisel kunstil võib olla ka vorme, mida on selle näituse raamistikku väga raske sobitada. Ja ei saagi esitada küsimust, kas too on kunst või mitte – kunstil on lihtsalt nii palju eri vorme.



Kumu V korrus / Kumu 5th floor

J.P.: Aga minu meelest on siin olemas ka laiem küsimus: kunsti-ajalugu, mis on kõige üldlevinum, on nii mõneski mõttes kirjutatud konkreetsest aspektist, kus on asetatud või püütud asetada kunsti ühiskonnast väljapoole. Võtke selline näide: praegu suhtume me Velasquezesse kui moodsa maalikunsti vanaisasse. See, mida 1860ndatest hilisemad põlvkonnad Velasquezes on hinnanud, oli materjalide puhas ja maagiline väljendus. Me oleme ära unustanud, et Velasquez oli oma põlvkonna üks kõige poliitilisemaid kunstnikke. Kui me tema Veenust vaatame, mõtleme, et see oli mõeldud ainult ühe mehe silmadele. Tegelikult aitas see keskne teos õukonna väljapanekute hulgas korraldada Prantsusmaa ja Hispaania vahelise Kolmekümneaastase sõja lõpu. Velasquez oli õukonnamaalija ning õukondliku ja rahvusliku kuvandi looja. Ta kujutas Hispaaniat kui Veenust, kes võidab Marsi – armastust, mis võidab sõja. Ja see oli läbinisti poliitiline akt. Kunstiajalool on olnud kalduvus vaadata mööda neist kunstilistest diskursustest, mis olid seotud oma aja poliitikaga. 19. sajandil tunnetati lõhet ühiskonna tarbeks loodud kunsti ja kunsti nimel loodud kunsti vahel. Siiski on mitmed kaasaegse kunsti diskursused sellise jaotuse vaidlustanud ning praegu suhtume me asjadesse hoopis teistel alustel.

E.N.: Kui mõelda näituse teema peale, siis kas teie meelest on "poliitilisele" lisatud "poetiline" selleks, et kunstnikele mõeldes teemat laiendada? Kas te ei arva, et sellisel puhul võinuksid kunstnikud kaotada oma seotuse poliitilisega sootuks?

B.L.: Ma arvan, et osaliselt puudutab poetiline väljenduslikku vormi ja see jätab ka ruumi igasugustele inimestele poliitilisse diskursusse sisenemiseks. Tõid üle vaadates rääkisime me sellest väga palju, ja rääkisime ka sellest, kus see seos peitub, kus on kattumine. Me reageerisime just neile töödele, kus oli ühendatud kaks poolust, kus oli tunda selget poliitilist sõnumit, poliitilisi veendumusi, aga ka säravat esteetilist formuleeringut. Mitmeti võib võrdluseks tuua näiteks Cicero Antiik-Roomast just selles mõttes, et ta andis poliitilisele sõnumile retoorikaga teatud kunstilise vormi. Ma arvan, et need tööd, millele me kõige tugevamalt reageerisime, sisaldasid selle, mida väljendati, ja selle, kuidas see oli tehtud, kombinatsiooni. Minu meelest oli siinkohal – poliitilise žesti kunstiski muutmisel – poetilisus absoluutselt hädavajalik.

A.T.: Suure Prantsuse revolutsiooni ajal öeldi, et "ärge saatke meile kahureid, saatke meile "La Marseillaise"". Tegelikult on see täpselt sama asi, sest igasugune hea poeesia on mõnes mõttes poliitiline.

J.H.: Ma arvan, et pole olemas ühtegi kunstiteost, mis saaks vältida poetilisust ja poliitilisust. Kunstis on alati varitsenud oht eraldada sisu ja vorm. Näiteks 1950. ja 1960. aastatel tahtsid kommunistlike maade võimud kunsti nõrgestada ühelt poolt ainult

sisu rõhutamise teel, nii et kunstist saaks puhas propaganda, küündimata kunstilisuseni; või teiselt poolt ainult vormile keskendudes, nii et kunst kaotaks oma sisulise jõu.

A.T.: Kasutad metafoori – ja tekibki poeesia...

J.H.: Aga kuidas sa selle metafoori sõnastad?

J.P.: Poliitilised illusioonid on tihtipeale metafoorid. (Kõik naeravad.)

E.N.: Olete te näinud Balti riikide näitust allkorrusel?

J.P., J.H., B.L.: Ei.

B.L.: Aga kavatseme seda kindlasti teha.

E.K.: See koosneb nõukogudeaegsetest töödest, mis kajastavad esteetika ja poliitika habrast seost, nagu oli nõukogude ajal 1980. aastatel ja Brežnevi ajal. Miski pole poliitiline, aga samal ajal on kõik kunstnikud kindlad, et nad loovad väga poliitilist kunsti, läheldes vastupidiselt riiklikele esteetilistele vaadetele omaenese esteetilistest vaadetest. See oli väike mäng, aga sellest jätkus pikaks ajaks ning see oli väga keeruline.

A.T.: Ja see oli täielik illusioon.

J.P.: Siiski tasub mees pidada, et samal ajal kui teie kannatasite idabloki totalitaarse režiimide all, seisid ka Lääs oma kunstnike tegelikele kavatsustele vastu. Näiteks lõi Rothko puhtaid värvi-pindu, emotsioonide puhtaid väljendusi. Mõni võis tema maale vaadates nutma puhkeda. Aga selle tähenduse avaldamise asemel sõidutati Rothkot ümber maailma ringi kui materialismi ja materiaalsuse manifestatsiooni. Mõisted nagu vaim, hing ja tunded pühiti Rothko ja teiste abstraktsete ekspressionistide puhul minema ning moodsa kunsti muuseum käis nende tööd välja kui otseselt propagandistliku akti Vene propaganda vastu.

B.L.: Mõneti oli see Ameerika külma sõja terror – kultuuriline terrorism.

A.T.: Poliitika on kõikjal.

J.H.: Ükski kunst ei saa eksisteerida ilma kontekstita.

B.L.: Kontekst, millega me käesoleval näitusel silmitsi seisame, on tõsiasi, et triennaal toimub muuseumis, Kumus. Ja poliitiliselt loob see kindlasti nii teatud võimalusi kui ka piiranguid. Me nägime töid, mis olid tegelikult keskkonna jaoks loodud projektid, toodud dokumentatsioonina tagasi muuseumisse. Kui hästi töötab muuseum filtrina poliitilise kunsti puhul, mis toimib väga edukalt ka sellest väljaspool? Ja kui see on juba dokumenteeritud või muuseumi konteksti toodud, kas siis poliitilise sõnumi kandvus võidab sellest või kaotab?

J.H.: See ongi ju tegelikult muuseumi eesmärk: dokumenteerida.

A.T.: Niisiis sisaldab kunst väga erinevaid ideid ja tehnikaid ning aktiivset poliitilist kunsti on väga raske sulandada selletaolisse näitusesse. See on strateegia küsimus: kuidas kunsti kasutada ja mida sellega soovitakse saavutada?

B.L.: See on küsimus ka muuseumide jaoks selles mõttes, et milises ulatuses nad tegelikult on või ei ole võimelised poliitilisele demokraatialle kaasa aitama.

E.K.: Teate, USAs ja Eestis on olukord täiesti erinev. Ma tean küll seda institutsioonivastast liikumist, mis on väga tugev. Ma olen isiklikult ka Hans Haackega kohtunud, kes on kõige selle teerajajaks – ka Eestis on mõned noored kuraatorid väga vaimustatud sellest institutsiooni kriitikast – aga minu argument on: sorry! Kumu on esimene Eesti muuseum, mis on eesmärgipäraselt muuseumiks ehitatud. Selles 19. sajandiga sarnanevas olukorras oleme me seetõttu, et muuseumisüsteem on alles värskest üles ehitatud.

Enne seda moodustas meie muuseumisüsteemi riik, mis alati dikteeris, mida peaks tegema ja kes peaks tasustatud saama. Kuna meil on muuseumide rajamise protsess alles käimas, on minu meelest üpris kummaline võrrelda seda lääne olukorraga, kus väljakujunenud süsteem on toimunud üle 200 aasta, kus kunstnikud leiavad, et see on igav, ja võitlevad selle vastu. **Aga mida me peaksime siis tegema – süsteemi üles ehitama või hoopis selle vastu võitlema ning ühinema institutsioonide vaenlastega?**

J.P.: Üheks probleemiks on muuseumi kui sellise idee: muuseum on muusade, mälu tütarde asupaik. Küsimus on aga selles, et kelle mälu siin hoiul on? Kas mälu on pelgalt minevik või on mälu vahend, mille abil teavitada olevikku? Ja milline on suhe minevikku puudutava informatsiooni ja mineviku tõlgendamise ning selle maailma vahel, kus me praegu elame? Minu arvates vajame palju laiemat kontseptsiooni kui traditsiooniline muuseum. Meil on vaja ruume, kus on võimalik säilitada mälestusi, kus neid võib pidevalt taas uurida ja tõlgendada. Kunstikeskuste, kogukondlike keskuste ja arhiivide kombinatsiooni, kus kunstnikele on tee vaba ja kus teostele annavad tähenduse kaasaegne publik ja minevikuarhiivid.

E.N.: Okei, tõmbame otsad kokku, sest aeg hakkab otsa saama. **Millised olid teie muljed sellest konkreetsest sündmusest ja näitusest?**

E.K.: Võite ka väga kriitilised olla ja palun jätke poliitiline korrektsus.

A.T.: Mina tundsin puudust suurtest emotsionaalsetest seisukohavõttudest. Isiklikest või poliitilistest – mulle meeldib emotsionaalne kunst. See peab mind mõjutama emotsionaalselt, umbes nagu suur laine, ja sellest oli puudus. Ma ei tundnud puudust tehnilisest täiuslikkusest (see oli olemas), ma ei tundnud puudust poliitilistest sõnumitest (nad on kõik töodes olemas), aga ma tundsin vajadust suurte emotsioonide järele – ükskõik kas isiklike või poliitiliste...

J.P.: Minu meelest on teil siin väljas segu tõeliselt suurepäraast asjadest, aga on ka neid, mis pole võib-olla nii huvitavad. Näiteks on täiesti hämmastavaid töid sellistelt kunstnikelt nagu Xu Bing ja Muñoz. See on ju vältimatu, et tegu on just seguga. Ja kas see ei peakski nii olema – näitust tuleb ju vaatama igasuguseid inimesi.

B.L.: Kindlasti on see ka Eesti inimestele hea võimalus näha kunstitöid paljudest riikidest. Žüriiga näitustele ei esita töid mitte igäüks, seega on üldpilt filtreeritud. Sellest hoolimata on see Tallinna jaoks põnev, et on võimalus osa sellest pildist näha. Ja ma arvan, et ühiseid inimlikke kogemusi esineb üle ilma ja need leiavad erineva poliitilise väljenduse, millel on samuti palju ühist. Üksikisiku suhe ja võitlus ühiskonnaga on minu meelest inimelu läbiv teema. Me kohtame seda Lõuna-Ameerikast ja Aasiast pärit tööde inimlikus kogemuses – ja see võib tekitada empaatiat. Nii õpime vaatama endast kaugemale, lõppude lõpuks on see ju poliitilise teadvuse tähtsamaid aspekte – näha indiviidi taga ühiskonda.

J.H.: Kunsti universaalne keel on tema peamisi omadusi. Minu jaoks jäi selle näituse juures puudu, et ei olnud ühtegi kunstnikku, kes oleks tahtnud sekkuda linnaellu, kasutada massimeediat, ajakirju, luua midagi, mis rändaks muuseumist väljapoole. Nii et poliitiline ja poeetiline jäi ikkagi suletud muuseumiseinte vahele. Näituse tugevus seisneb aga selles, kuidas ta toimib ühiskonna raames Tallinnas.

A.T.: Teema lõpetuseks: loomulikult oli sellel näitusel igapähele midagi. Ei saa nõuda, et see kõik igapähele täielikult haaraks, kuid kui otsida, siis leiab igäüks. Isegi mina leidsin midagi, mis mulle tõeliselt meeldis! (Kõik naeravad.)

Eva Närpea: The relationship between politics and art seems to have become something of a major discourse. How do you see the nature of integration between politics and aesthetics?

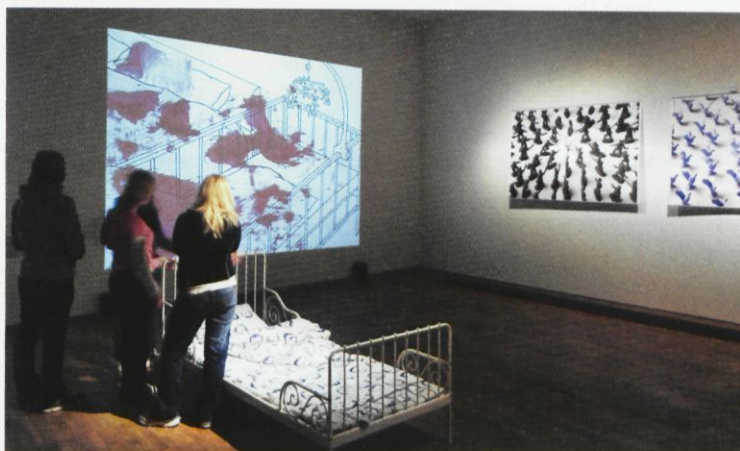
Beauvais Lyons: Well, in the history of the print, the political discourse has been part of its history for centuries, you know, whether it's Callot or Daumier, so it is certainly a legacy which contemporary graphics has inherited.

John Phillips: It is difficult to discuss politics and art without defining what we mean by those terms. To some people art is a realm contained within itself, and politics is about the creation of laws or changes within society. But there are wider concepts about both of those ideas. Politics perhaps is everything that exists within society, and if it is to be defined in that broader sense then it is impossible to stay outside of society. Even to make a statement that you stand apart from society is to make a social statement. So I think we need to look at things in broader ways. Even if one makes art in order to achieve a particular and specific end, one brings in other considerations to the work, which might be considered aesthetic.

Joanna Hoffmann: For centuries art was always connected with a never-ending quest for the relation between man and his environment, whether it is local, global or universal. And many of these works are dealing with that relation. However, you don't need to make the work into something propagandist or to deal with a special political item. It's more about the relation, of wandering around, of being within the environment, which for me is about politics and economics and so on. And everything is interconnected, nowadays.

Andres Tali: I personally think that all good art is in a way political because if an artist wants to make a statement, that already is a political thing. It depends on what we think is political – if we think that its talking and writing in newspapers about social issues then it's also political, but art is political to me when an artist makes a certain statement. On the other hand, what divides this from a simple political statement is the aesthetic of the form of this statement and that is also important. That distinguishes it from a political poster – political art from a political poster – there

Kumu V korrus / Kumu 5th floor



is a gap between them, but of course in contemporary society and art it's a very narrow gap and all the borders have been drifting...

Eha Komissarov: Although Andres raised this question of politics and art on a sort of level of zero tolerance, the organisers of the triennial are actually interested in how far the artist and the artworks can go with propaganda, for example, and how interesting it will be for the artist themselves as well as for the audience. And there is a question of language, too: how can a political issue be explored using the language of graphic art?

JP: Can I just say that to think of political art as propaganda is to see political acts from one side. Propaganda comes from the concept of the propagation of an idea. The term was originally used by the Catholic Church with the positive meaning of propagating or furthering its ideas. In that sense much Renaissance art was propaganda. But politics is not only concerned with an adherence to a religious body or a political party. Politics may also be an act of terrorism. The Spanish philosopher, Ortega y Gasset, described Caravaggio as a terrorist, and in many ways you can see what he means, if you look at the radical earthly presence that he brought to religious images. He shocked people by his earthliness and physicality. Many artists do not work for political parties, but engage in similar acts of terrorism. Surrealism and Dada were acts of terrorism aimed at shocking established sensibilities. So, again, I think we need to widen our idea of politics and of the political act.

BL: Of course a political act could be choosing to ride your bicycle, you know, or taking public transportation rather than what kind of car you might drive. A political act might be spending one day a week engaged in community service, and some artists have utilised those modes as part of their art – it could be the grand gesture that's meant to shock the complacency of institutions or certain systems of commerce or normality, but it could also be very small gestures, and in that sense the political work of art can take many different forms, I mean as public or private kinds of gestures.

JH: I think, coming from Poland, and also experiencing quite a long period under a totalitarian system, I must say that the most revolutionary works were not the ones that were directly against Communism, but the ones which make people think or stress individual values, so as John said, we can think about art which is political not as the propaganda of some idea, but of actually opening and going beyond that idea, that ideological thinking.

AT: And make a personal statement.

EK: As I understand, you mean to say that in Poland at the moment the individual side is very important. Does it mean that Eastern Europe is still back in the same situation it was in the Soviet time, when the most powerful form of confrontation was putting up a strong individual non-political person who made personal art?

JH: No I am not talking about that. I am not talking about closing

into the personal bubble of emotions, but about what is actually the basis of art and very close to the basis of democracy – the responsibility for an individual statement. And I think that is why art has always been so important in the past and nowadays – it stresses the responsibility for each deed.

AT: We have to consider that it is very important for the audience to understand the message. That's crucial. If they don't understand the message then it's pointless. And the best way to pass the message on is to make the piece so that the audience is as one. So he can understand what the issue is. If you just give him political slogans he says that's another political mission or it's purely propaganda, but if the audience can compare it to one's own life...

BL: If you can cultivate empathy or simpatico.

AT: Not only, but that the audience can say – yes, I've been through that, I understand it, it has happened to my family or something similar.

EK: OK, you are from the States, the most democratic country, yes?

BL: No! Our participation level in elections is terrible. (Everyone laughs.) We're run by corporations.

EK: How popular is it in the United States that artists don't talk about famous brand names, but just react actively via their art to the events that happen now, and in the political life in our corridors of power?

BL: It's absolutely important for our artists to do that, but there are ways in which you can try to do that through forms of collaboration, there are ways you can do it, to some extent through institutional systems, but ultimately one has to utilise whatever voice you have within whatever defined community in order to communicate or affect what you might believe. It may not completely affect change, but if it can contribute to the discourse, then it becomes part of the politics and poetics of its given time.

JP: If you think of making images as a profound way of imagining the world, I think you begin to come close to how it engages with politics. When NASA produced an image of the Earth as a vulnerable isolated sphere floating in a void, it did not just use its technology to say "Hey, we got into space", it produced an image that changed perceptions. People concerned about global warming may not be conscious that the image is in the background of their thoughts, but the fact that we have now become surrounded by images of the world as isolated and vulnerable informs the way in which we act. Thus making images, and making poetry, is a way of imagining the world in which we live. That then transcribes into politics at every level, from the global to the local.

EK: I would like to add, one situation, where our board was very sensitive to this topic of the triennial: the Baltic countries went through a very strict, very cruel, very quick process of privatisation. And this process destroyed all potential for building up a



community, which is the biggest problem for artists at this time. I can say that this is also true in Latvia and in Lithuania, maybe not Poland because Poland has its own traditions. We have excellent, perfect understanding as artists, yes, but we don't have a community experience. We are destroyed by privatisation, we are owners, but we face the situation of the 19th century where we are totally privatised. This is why it is very difficult to create or curate an artistic project here at the international level. We do have some groups that try to create that communal voice, but actually it's an unknown experience for us.

AT: May I comment that the changes in Estonia and the Baltics and definitely Eastern European society touched very many layers of social life, and of course destroyed very many close relationships and ties within groups of people because everyone wanted to be an owner, to be a small capitalist or something. I don't think it's possible for this generation to change its attitude; I think it demands a completely new generation and I think that this new generation is coming. There are new artists that are coming that have social responsibilities, just like in other countries. We can see the first signs of the art changing, but it takes time. You have to consider that all these major changes happened in 10 or 15 years and it's actually a very short period, so I think it will be different from the political art we know because it will be born on a different level, it has different grounds, it has different values because it has different relations and it's grown in a different society.

JP: I think one of the differences between your society and our society is that we have a very strong tradition in the West of the civic voice. And the civic voice manifests itself in many ways – it may be a riot, or it may be a small community deciding how they're going to organise their village. But the notion that there is a civil society and that the civil society is part of the political process that it is engaged in decision making and drawing out issues is very very strong. And I think that we also have a very long history of artists working within small communities and assisting those communities to voice their ideas and challenging those communities to look at things in wider ways. That's a process that you may call political with a small "p". But it is the kind of development that you are talking about.

JH: But I think there is also another aspect of processes in contemporary art nowadays: on the one side there are more collaborative projects because art has started to be more interdisciplinary. Although art has always been the platform where different disciplines met, we can now talk about the fact that art is not about art, it's about life and the world. On the other side, the developments in technology also require more and more people to be involved in the final piece or the final project. So as you said, we are now in quite a transitory time in art, we will see what will be, maybe even in 5 years art might look very different.

AT: There will be a different generation with different ideas, different views and different means to act.

JH: And also a different idea of the author of a piece of art.

AT: And of course we have to consider what art is. We can say that what we have here in this exhibition is definitely art; there is no question about it. But there may be forms of political art that will be difficult to fit into this framework. And there is no question about whether it is art or not; art just exists in so many forms.

JP: But I think there's also a broader issue here – that the art history that is most common is in many ways written from a particular perspective, which has established, or attempted to establish, art as outside of society. I take one example: we think of Velasquez as the grandfather of modern painting. What generations of people from the 1860s onwards saw in Velasquez, was the pure and magical expression of materials. We have forgotten that Velasquez was one of the most political artists of his generation. We see his *Venus* and we think that this is something that was to be contemplated by an individual man. Actually, it was once the centrepiece of a court display that organised the end of a thirty-year war between France and Spain. Velasquez was the court painter, and the creator of the court and national image. He portrayed Spain as *Venus* overcoming *Mars*, love overcoming war. It was an entirely political act. Art history has tended to overlook artistic discourses that were engaged in the politics of their time. In the 19th century, there was a notion of a fracture between art for society and art for art's sake. However, many discourses in contemporary art challenge that division and we can look at things in very different terms now.

EN: In regard to the theme of this show, do you think the poetic has been added to the political to widen the theme for the artists? Don't you think that the artists might lose their connection with the political altogether in such a formulation?

BL: Well, I think in part the poetics speaks some to the form of the expression, and it also provides some space for different people to enter the political discourse. We talked about this a great deal when looking at the works, and we talked about where that nexus exists and where the overlap exists because we responded to works that tended to bridge those two – where there was a clear political voice, a sense of political conviction, but also a kind of lucid aesthetic formulation. In some ways, you might look to someone like Cicero in ancient Rome in terms of the ways in which he gave the political voice a kind of art form, in terms of its rhetoric. So those works I think we responded to most were those where there was a combination of what was being said with how it was being said. I think that was where the poetics was absolutely critical to transform the political gesture into art.

AT: During the great French revolution they said "don't send us cannons, send us *La Marseillaise*". That's the same thing actually because all good poetry is in a way political, really.

JH: Well I think that there is no piece of art that can avoid being poetical and political. In the history of art there is always a danger of dividing the content and the form. For example in the 50s and 60s in the communist countries, on the one hand the authorities wanted to weaken art, either to just stress the content so the art





Xu Bing Ülekanne, juhtumi analüüs / A Case Study of Transference
Kultuurne loom / Cultural Animal
foto performance'ist / photograph of performance, dvd video

would just become propaganda, but fail to be art. Or then to focus on the form and such completely formalised art erases the power of it as content.

AT: If you use metaphor then you have poetry, in a sense...

JH: But how do you formulate that metaphor?

JP: The illusions of politics are often metaphors. (Everyone laughs.)

EN: Have you seen the Baltic exhibition down stairs?

JP, JH, BL: No.

BL: But we look forward to doing so.

EK: Ah, I see, because it consists of work from the Soviet time and shows this fragile connection between aesthetics and politics as it was in the Soviet time in the 80s and the time of Brezhnev. Nothing is political, but at the same time all the artists are sure that what they are doing is very political art by pursuing their own view of aesthetics as opposed to the State view of aesthetics. It was a small game but it lasted a long time and was very complicated.

AT: And this was a total illusion.

JP: But it is also worth bearing in mind that when you were suffering under the totalitarian regimes of the Eastern bloc, the West was also denying its artists their true intentions. For example, Rothko wanted to create pure fields of colour that were pure expressions of emotion, so that someone might cry when seeing his paintings. But Rothko was shipped around the world as a manifestation of materiality and materialism – the notions of the spirit, of the soul, of feeling were erased from Rothko and the abstract expressionists, and their work was just exported by the Museum of Modern Art in an act of direct propaganda against Russian propaganda.

BL: It was American cold war terrorism in a way – cultural terrorism.

AT: So politics is everywhere.

JH: No art can exist without its context.

BL: The context we face in this exhibition is that the triennial is in a museum, in Kumu. And that certainly presents its own opportunities and limitations politically. Because there are works that we looked at that were the documentation of projects that were really conceived to be out in the world and were then brought back



Maris Vahter Lips läbi / Ribbons ... wrung out
autorigraafika, tekstiilitrükk / author's technique,
print on textile

into the museum. How porous is the museum as a site for political work that can also exist outside of the museum? And once it's transformed into documentation or recontextualized for the museum, does it gain something or does it lose something in terms of its political voice?

JH: Yes, but actually that's the aim of the museum. To document.

AT: So political art uses very different ideas and techniques, and it is difficult to incorporate very active political art in such an exhibition. It's a question of strategy, basically, how you use your art and what you want to achieve.

BL: And it's also a question for museums in terms of the extent to which they can truly facilitate political democracies or not.

EK: You know, it's a completely different situation in the United States and in Estonia. I am aware of all this anti-institutional movement that is so strong, I have personally met Hans Haacke and he is a pioneer in this, and in Estonia too, some young curators are very fascinated by institutional criticism, but my argument is that, sorry! Kumu is the first museum in Estonia that was purpose-built as a museum. So we are in the situation of the 19th century because we have only just built up this museum system and before this our museum system was the state and the state was always saying what you should do and who should be paid. So we are just in the process of establishing museums and this is rather awkward if we compare it to the West where an established system of museums has existed for more than 200 years and the artists find this boring and they fight against it. **But what should we do – build up the system or start fighting with it and unite with the enemies of the institution?**

JP: One of the problems is the notion of the museum; the museum is the palace of the muses, the daughters of memory. The questions however are; whose memory is preserved? is memory simply the past, or is memory a means for informing the present? and what is the relationship between the information about and interpretation of the past and the world in which we now live? I think we need a much broader concept than the traditional museum. We need spaces in which memories can be preserved, can be constantly re-examined and reinterpreted. A mixture of art centres, community centres and archives with fluid paths for artists to work between those institutions, and ways in which their work can be informed by contemporary audiences and the archives of the past.



Alicia Candiani Veatu / Blameless
digitaaltrükk / digital print

EN: OK, let's wrap up, because we are running out of time. **What were your impressions of this particular event and exhibition?**

EK: Feel free to be very critical without any political correctness.

AT: I personally feel that the one thing I was missing was very strong emotional statements. Personal /political – because I always like art that is very emotional. It affects me in an emotional way, like a big wave, and that was what I was missing. I didn't miss technical excellence (it was there), I didn't miss political messages (they are there in the works), but the thing I missed was this huge wave of emotions – political, personal, whatever...

JP: I think you have a mixture of some really great things and some things that are perhaps less exciting. In people like Xu Bing and Muñoz, there are some absolutely amazing pieces of work. Inevitably it is a mixture and isn't that how it should be, and different people will move through it and find different things within it.

BL: It is certainly an opportunity for people in Estonia to survey artists from many different countries. Now there are some self-selective limitations to a juried show in terms of who submits work, and so it's going to be a filtered picture. But it is nonetheless exciting for the city of Tallinn to have some kind of picture of that. And I think there are common experiences across the world in terms of the human experience that translate into different political expressions for which there are a lot of commonalities I think. The struggle between the individual and her or his relationship to society is one that I think pervades the human condition. We can see it in work from South America, Asia – and in that sense it can cultivate the sense of empathy for others. So we can see beyond ourselves and ultimately that's one of the important acts of the political conscience that you see beyond the individual to the larger society.

JH: It's a major feature of art that it is a universal language, and what I am missing in this exhibition is that there is not even one artist who wanted to intervene with the city and use the mass media and magazines and make something that ventures outside the museum. So the political and the poetical are still enclosed inside the walls of the museum. And the strength of the exhibition will be how it will function within the society of Tallinn.

AT: But of course, to finish this topic off, there are things in the exhibition for everyone. And you can't demand that it be overwhelming for you personally, but there are examples of everything for everybody and if you are looking for something you will find it. Even I found something that I really really liked! (Everyone laughs.)



Stephen Hoskins

Intervjuu STEPHEN HOSKINSIGA

20. oktoobril 2007 Eesti Kunstiakadeemias

Stephen Hoskins on Hewlett Packardi nimelise õppetooli professor (õppetooli rahastab osaliselt Packard) ning Lääne-Inglismaa ülikooli alla kuuluva Vabagraafika Uuringute Keskuse (Centre for Fine Print Research) juhataja. Tegemist on Suurbritannia suurima ühele kunstivaldkonnale keskendunud uurimiskeskusega.

Eve Kask: Millal te Vabagraafika Uuringute keskuse asutasite?

Stephen Hoskins: Asutasime keskuse 1998. aastal. Alustasin tööd teadurina 1994. aastal, esialgu poole kohaga. Inglismaal sai 1992. aastal uurimistöö rahastamine võimalikuks ning see toetas osaliselt mu ametit. Ja seejärel, kui järk-järgult hakati tööstus- ja teadusuuringute toetust suurendama, oli meil võimalik taotleda rohkem grante ja vahendeid ning alustada vaikselt keskuse rajamist. Nüüd on seal 20 töötajat, umbes 14 on hõivatud teadusuuringutega. Hoiaime end õppepersonalist üsna lahus, Richard Anderton juhatab magistriprogrammi ja meil on mõned doktorandid, aga peamiselt tegeleme uurimis- ja tööstuspoolega. Meie pakume natuke teistsugust doktoriprogrammi kui Inglismaal tavaliselt.

Mul on tunne, et tegelikult on päris keeruline läbida eneserefleksiivset doktorantuuri visuaalkunsti vallas. Sest kui arutled töö üle, mida ise teed, läheb kaotsi mingi teatud juhuslikkus, kuidas kunsti luuakse. Meie tudengid uurivad tihti protsesse ja protsessidesiseseid liikumisi või juhtumianalüüse ja mida kõike veel, sest graafika puhul on suhteliselt lihtne jälgida, kuidas suhestub liigendatud protsess tegevusega, ning seejärel selle üle arutleda. Meie seisukohalt on olemas uurimis- ja kriitikavaldkond, millega enamik kunstiajaloolasi ja kriitikuid suhestub, aga selle ala praktiseerijad mitte. Arvan, et ka praktikute puhul on olemas mingi valdkond, mille kaudu nad saavad mõjutada kriitika mõistet; see ei põhine ainult sotsiaalajaloolistel seostel, vaid oleks segu sotsiaalajaloolisusest ja sellest, millega tegeleb visuaalkunstnik. Minu arust läheb tihti kaotsi just kunsti visuaalne keel.

Triennaali valikukomitees kaldub inimene enamasti nõustuma. Ma kahtlen, kas tekibki mingit õiget vaidlust teemal, millised tööd on parimad. Sest visuaalset keelt kasutataksegi väga erinevalt. Visuaalne keel ei ole ei kirja- ega kõnekeel, mida kunstipraktikud kuigi hästi ei valda. Minu arvates võiksime aga proovida seda omandada. Just selles seisneb osaliselt doktorikraadi ja akadeemilise süsteemi olemus, kuid nagu olen sellel konverentsil juba mitmeid kordi öelnud, ei poolda ma visuaalkunsti akadeemiliseks muutmist. Visuaalsed kunstid pole seda kunagi olnud ja ma ei usu, et peaksidki olema. Ometi selles seisnebki meie eriala õpetamise dihhotoomia.

Rääkige palun kunstnike, uurimiskeskuse ja tööstuse suhtest. Mis kasu sellest vastastikkult saadakse?

Oleme selle tasakaalustanud nii, et umbes kolmandik meie tööst on puhtalt uurimistöö: meie jaoks on see ajaloolise protsessi vaatlemine, uurime näiteks ka värvikäsitlust või seda, kuidas värv digitaaltrüki toimib. Tegeleme kõige, mis on seotud graafikaga ja mis kõlbas teadustööks. Tööstus moodustab jällegi umbes kolmandiku meie tegevusest. See tuleneb sellest, et Suurbritannias kerkib kunstikeskkonnas tegutsejate ette poliitiline küsimus, kas nende tegevusel on mingi tähtsus. Kultuuriliselt me ju mõistame, kõik mõistavad, et sel on kultuuriline tähtsus. Kui aga õnnestub näidata, et meie tegevus on oluline ka tööstusele, on võimalik saada suuremaid toetusi, ka valitsuselt, ning saavutada väga kindel positsioon. Kõige huvitavam on minu arust see, et graafikud ise unustavad ära, et on tööstusele olulised. Ma võin minna mis tahes trükkimisega seotud ettevõttesse ja mõista selle tööprotsessi alustõdesid. Meil on võimalus noppida ideid teistest tööstusharudest ja neid üle kanda sellesse tööstusesse, millega ise seotud oleme. Ja saada selle eest hulga raha. Seega umbes kolmandiku ajast teeme seda, mis meid tõesti huvitab ja mida me naudime – töötame kunstnikuga. Oleme ise kunstnikud ja töötame koos kunstnikuga. Laseme neil kasutada oma ruume ja töövahendeid, mis on pärit nii tööstusest kui ka mujalt, ja võimaldame kunstnikul tulla ja töötada tavapärasest väga erineval viisil.

Kuidas valite kunstnikud?

Enamjaolt töötame äriksel kaalutlustel kuulsate kunstnikega. Näiteks valmistame kolmemõõtmelisi vahetatud medaleid Richard Hamiltoni tellimusel – need on hõbimedalid. Briti Muuseum tellib neid kord kahekümne aasta jooksul – poliitiline “auraha” seisab vastu valitsuse mõtteviisile ja õnnestab tegelikult päris kenasti. Trükkime need vahale uusimat tehnoloogiat kasutades. Me poleks saanud seda teha, kui meil poleks kokkupuudet tööstusega, et tehnoloogiat mõista, ja kui meil poleks positsiooni, mis annab võimaluse teha koostööd muuseumide ja selliste inimestega nagu Richard Hamilton.

Kuid me püüame olla ka demokraatlikumad. Näiteks oli meil projekt, mida toetas Hewlett Packard ja mida nimetasime alaliseks portfollio-residentuuriks. Mõte seisnes selles, et Hewlett Packard maksis 15 kunstnikule selle eest, et nad tulevad nädalaks siia ja töötavad digitaalgraafikas või mõnes muus tehnikas. Trükkisime kõigest 15 koopt – kunstnikud said viis, Packard paar tükki ja ülejäänud müüsi maha, et järgmised kunstnikud saaksid tulla ja projekti jätkata, sellepärast oligi tegu alalise residentuuriga. See ei kestnud kuigi kaua, sest osutus liiga kalliks, aga mõttena oli siiski huvitav.

Meie mõte seisnebki akadeemilise poole ja tööstuse sidumises. Tegelikult teeme palju väga diskreetset uurimistööd. Mulle kuulub kaks patenti ja me saame tulu patenteeritud kommertstöödest. See võimaldabki meile ligipääsu tehnoloogiale. Meie ülikooli tunnustatakse kui värvidega tegelevat Euroopa tippkeskust. Oleme korraldanud mitmesuguseid kunsti- ja värviteaduse seminare ning konverentse, kus kunstnikud ja teadlased arutlevad värvi mõiste üle – ja seejuures päris esoteeriliselt! Aga see on oluline nii tööstusele kui ka loovinimestele. Meile lihtsalt meeldib mitmekesisus.

Maria Arusoo: Milline on poliitiline kunst?

Mulle meeldib käia Ida-Euroopas või kusagil Lõuna-Aafrikas, kus poliitilisel graafikal on hoopis teine tähendus kui Inglismaal. Meil pole tegelikult poliitilist graafikat olnud 1700. aastast saadik, sest pole olnud tungivat vajadust. Poliitiline seisukohavõtt saab ja võib graafikas väljenduda väga erineval moel. Lõuna-Aafrika kunstnik Desmond Tutu on öelnud väga toredasti: visuaalne mõtteavaldus, mille eest sind vang ei panda, võib öelda määratult rohkem kui sõnad. Ja teil on selline ajalugu, mida meil pole, nii et mind poliitika paelub. See on valdkond, millele ma pole varem tähelepanu

pööranud, nii et pelgalt selle konverentsiga olen väga palju õpinud. Poliitilise graafika ajalugu on riigiti ilmselgelt erinev.

Suurem osa poliitilisest kunstist paistab praegu olevat vasakpoolne.

Eks ta olegi, kuidas siis teisiti saaks?

On see lihtsalt moeasi või püüe midagi fundamentaalset muuta?

Parim poliitiline graafika sünnib siis, kui selle järele on karjув vajadus. Kui tulla tagasi Lõuna-Aafrika teema juurde, siis leidsin seal ühes väikeses muuseumis Robben Islandi lähedal sahtlist juhised, kuidas teha siiditrüki papist raamil, nii et hiljem oleks kõik trükkimiseks kasutatud vahendid võimalik jäljetult hävitada, et plakati trükkija vahele ei jääks. Kõrvalsahktis olid pildid lastest, kelle jalgu peksti haamrite ja kruvikeerajatega ning keda muul moel piinati. Seega oli siiditrükk tõeliselt õnnestav tegevus ja poliitiline seisukohavõtt ning autorid olid tõesti ohus. Enamjaolt ei pea poliitilise kunsti tegijad enam selliseid asju kartma.

Interview with STEPHEN HOSKINS

at the Estonian Academy of Arts on October 20, 2007

Professor Stephen Hoskins is the Hewlett Packard chair, funded partly by HP, and the director of the Centre for Fine Print Research at the University of the West of England, Bristol – the UK's largest single-disciplinary arts research centre.

Eve Kask: When did you establish the Centre for Fine Print Research?

Stephen Hoskins: We established the centre in 1998. I started working as a researcher in '94 and at that time I was half-time. What happened in England was that research funding became available in 1992 and initially paid for part of my post. And then slowly as I got more research and industry funding we were able to apply for more grants and more money and build the centre up slowly. It now has 20 staff, about 14 of which are research staff, and we're very separate from the teaching staff, so Richard Anderton runs the Master's programme and we have a few PhD students, but mainly work with research, artists and with industry. In terms of a doctorate programme, we run something slightly different to the other fine art based doctoral programmes in the UK. I have a feeling that it is actually quite difficult to do a self-reflective doctorate in visual art practice. Because if you are reflecting on the work you are actually making you are taking away some of that very serendipitous way that art is created. On the other hand, our students will often look at process, developments in processes or case studies, because in printmaking it is quite easy to look at the way the structured process relates to what you are doing and then to cross reflect upon it. For us there is an area of research and criticism, which relates to most art historians and critics but not to practitioners. And I think there is an area for the practitioner to be able to influence the notion of criticism, which is not just based on socio-historic references, but it is a mixture of the socio-historic and what one actually makes as a visual arts practitioner. I kind of think what often gets lost is the visual language of art. I think as the selection panel for the triennial, you probably agree most of the time, I suspect there is very little real argument about which are the best works, and that's to do – as far as I am concerned – with the way that one uses a visual language. And that visual language is not a written or spoken language, and there exists some territory, of which as practitioners we have an understanding that we don't articulate particularly well – this is quite natural because you are better at the visual language than you are with the written or spoken language. I think it is interesting for us to try to

pursue that. For me that's part of the essence of the PhD and the academic structure because as I've said several times already in this conference, I am against the academisation of the visual arts. Because it never was and I don't think, in some ways, it should be, but then that's a kind of dichotomy of being a visual arts educator.

Can you talk about the relationship between artists, the research centre and industry? And what benefit do all the players get out of this?

The balance we have is that about a third of the work we do is pure research, and so for us that is perhaps looking at historic process, is maybe looking at the ways that colour actually works for creative people, or how it works in inkjet printing. Anything related to printmaking that can have a research tangible structure. The relevance for industry is again about a third of our work, and that's because politically in the UK, if you're in an arts environment then the question is what relevance does it have. Now culturally, we understand and everyone understands that culturally that's the relevance. But if you can also show how it is relevant to industry as well, you'll get more funding and the government understands that is a really sound position to be in. And actually what's interesting, I think, is that printmakers *per se* forget that we have a relevance to our industry. I can go into any factory that's related to printing and understand the fundamentals of the process. So if it is a big commercial printing plant, I understand that it is still all grease and water and that the underlying process is still exactly the same as on the stone, I understand the fundamentals. So we can pick up ideas from other bits of industry and transfer them into the particular section of industry we're working in. And we get a lot of money for doing that. What that means is that about a third of our time we can spend doing what we are really interested in and enjoy doing and that is working with the artists. We are artists and we work with artists. So then that means that I can open up my facilities, which have come from industry and outside, to allow artists to come and make work in a very different way to normal.

How can the artists come and work like this?

Well, we tend, partially for financial reasons, to work with big-name artists. So, for instance, we are making some 3 dimensionally waxed printed medals for the artist Richard Hamilton, which is a medal of dishonour for the British Museum. Once every twenty years the British Museum commissions a medal of dishonour – a political medal that is against the government thinking, which is actually quite nicely subversive, and we are making this and printing in wax with really the latest technology. We wouldn't have been able to do that if we hadn't worked with industry to understand the technology or have the standing to be able to work with the museums and people like Richard Hamilton.

But we try and be more democratic as well, for instance, we have had projects where Hewlett Packard funded what was called a perpetual portfolio residency. The idea was that Hewlett Packard paid for the initial 15 artists to come, and they came for a week and made a digital print of whatever they wanted to make. We made

15 copies – the artist got five, HP got a couple and we sold the rest to enable more artists to come in to keep the thing going, which is why it's called a perpetual portfolio. The research element was for us to carefully document the process the artists went through while making the print. It didn't last that long because it was too expensive to do, but it was an interesting idea. And it is that interface between us academically and industry that creates new ideas. We actually do a lot of very discreet research. I own two patents and we get return on commercial work that is patented. And it allows us access to all that large technology. We are a university that is recognised as a European centre of excellence for colour. And we have run a mixture of arts and colour science seminars and conferences, whereby artists and scientists get together to discuss the notion of colour, and fairly esoterically! But it has good relevance to industry as well to the creative people. We just like that broad diversity.

Maria Arusoo: What is political art for you?

Well, I find that really interesting because I have always loved and adored printed things and I understand the mechanical history of printmaking. That's my passion. So for me politics was an issue when I became a printmaker and it was quite a surprise, and I actually like coming to Eastern Europe or going to somewhere like South Africa, where a political print has a very different meaning to what it does in England. We haven't really had political printmaking since about 1700, you know, it hasn't had the same necessity. You can or could make a political statement with a print in a very different way. There's a really nice comment from Desmond Tutu in South Africa ... you can make a visual statement that won't get you put in prison that can say an awful lot more than words. And you have that history that we don't have, so for me I find that politics fascinating. That's a whole new area that I'd never considered, so I've learnt so much just by doing this conference. So the politics is there but it may be changing and there may be countries in other parts of the world that have to do that in another way. But the history of political prints is clearly different in different parts of the world, and that's fascinating for me.

It seems that most of the political art now is very left wing.

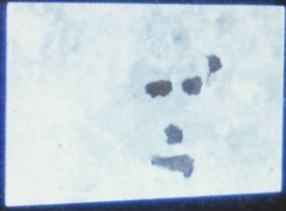
Yeh, but where else is going to be?

Is it just a fashion or an attempt to change something fundamental?

I think it is slightly different to that. I think there isn't the same necessity. To me the best political prints come when they're an absolute necessity. Again, going back to South Africa, I pulled out a draw in a little museum just before you go to Roben Island, which had instructions for how to make a cardboard screen for screen printing how to stretch the silk so it was totally disposable so you wouldn't be caught while you were making a poster. And next to it was a drawer about children having their feet hit with hammers and screwdrivers and being brutalized, making that silk-screen was such a subversive act and such a political comment that you were really putting yourself on the line. Most political art hasn't got those fears anymore.

Kogu tekst vt / To see the entire text visit www.triennial.ee





Óscar Muñoz Memoriaali projekt / Project for a Memorial
helita videoprojektsioon / video-projection without sound

Diskussioon JOHN PHILLIPSI, BEAUVAIS LYONSI ja STEPHEN HOSKINSIGA

20. oktoobril 2007 Eesti Kunstiakadeemias

John Phillips: Esindatud olid paljud meediumid: oli sügavtrükki, oli videot, oli graafikat kõige laiemas mõttes. Ma arvan, et jõudsi juba päris varakult arusaamisele, et otsime lahendusviisi ning selle motiveerinud idee sünergia. Tahtsime leida töid, kus idee väljendamiseks oli kasutatud valitud meediumi kõiki võimalusi, nii et selle vastuasmõju tulemusel tekkiski teos. *Grand prix'* võitnud Óscar Muñoze töö oli mitmekihiline. Kasutatud on kõige algelisemaid elemente, vett ja kivi, et jäädvustada kadunud inimeste mälestus joonistustes, mis samuti haihtuvad. Joonistustele oli üles ehitatud video, mis lisas uue tasandi, salvestas hetkesündmuse ja muutis selle siis mälestusmärgiks.

Beauvais Lyons: Ütlesin eile Kumus küsimuste-vastuste vooru ajal, et olen nõus kõigega, mida John Phillips on öelnud, ja lisanis oma korda Óscar Muñoze *grand prix'* võitnud taiese kohta, et see sisaldab omalaadset graafilist esteetikat. Kujutise haihtumist tema videos võib käsitleda kui seisundi analüüsi: seeriafaktori abil ehk paljudades tõlgendatakse seisundi esteetilisi omadusi. Selles videos avalduvad graafika esteetika ajalugu, protsess ja funktsioon ning siin väljenduvad ka materiaalsed väljendusvahendid. Siis lisas Joanna Hoffman huvitava aspekti: Óscar Muñoze video seos graafikaga on teatud mõttes nagu manifest, kuna tema portreed on pärit ajalehtedest, täpsemalt järelehüüetest. Nii et teos on allikmaterjali kaudu seotud ka trükigraafikaga.

Stephen Hoskins: Seejärel seadsin ma kahtluse alla sinu väljendi "graafika esteetika" ning tõstatasin küsimuse, kas peaksime arutlema ka selle üle, mis "graafika esteetika" üldse on. Kas mingi lähenemisviis graafikale, mille peaks omaks võtma kui ettekirjutuse; kas see erineb teiste kunstnike lähenemisviisidest?

B.L.: Graafika esteetikast rääkides viitasin järgmisele June Wayne'i tsitaadile: "Graafika on maalikunsti jaoks sama mis kammermuusika sümfooniaorkestri jaoks." Wayne'i arvates tähendab graafika esteetika vormiliste vahendite puhtust ning ökonoomsust, see algatas põneva arutelu. Hakati muret tundma, kas graafika esteetika, kui see on kord juba defineeritud, ei hakka tegema ettekirjutusi maitsele või seadma piiranguid kunstilisele väljendusele. Aga mina ei arva, et graafika esteetika on normatiivne. Ma mõtlen tõepoolest, et see on pigem kirjeldav mõnedes aspektides, mida me graafika juures väärtustame, näiteks selles, kuidas teostus avaldub tunnetuslikul tasandil kontseptsioonis. Ning seda sooviski Ruth Weisberg viimasel "Impact'i" konverentsil käsitleda – kas graafika puhul saab rääkida mingist kõige aluseks olevast süntaksist, mis eristab seda maalikunstist, keraamikast, skulptuurist, fotograafiast või videokunstist.

J.P.: Siis sekkusin vestlusesse mina ning väljendasin mind tihti vaevanud muret see üle, et esteetika võib kunstniku enese isiku juurde tagasi viia. Konkreetselt seoses Muñozega tuleks arvestada, et tema valitud teema on tervet mandrit painanud kaks aastakümnet. Inimestel oli raske leppida sellega, mis nende lähedastega juhtus, vähe sellest, neil oli liigagi keeruline leida võimalus oma läbielamiste väljendamiseks. Muñozel on õnnestunud harukordselt nappide vahenditega leida toimunu edasiandmiseks viis, mis võiks leina kergendada. Selles kontekstis võime rääkida esteetikast, kuid niisugusest, mis põhineb sotsiaalsel kogemusel, kõnealusel juhul vägagi olulisel kogemusel.

B.L.: Graafika on jäädvustanud sotsiaalseid kogemusi sajandeid. Siin on väljakutse kõigile tänapäeva kunstnikele: tugineda meie eelkäijate kogemustele ning leida graafikale elulisel tähtselt koht.

S.H.: Siinkohal tuli mulle meelde, mida sa ütlesid oma avakõnes Bristolis esimesel "Impact'i" konverentsil. Sa julgustasid meid graafika ajalugu käsile võtma – see erineb täiesti maalikunsti ja teiste kunstiliikide ajaloost. Sotsiaalse konteksti ning teiste aspektide tõttu mõjutas just see mõte meie tegevust; hooletusse jäetud graafikaajaloolised aspektid annavad tunda esteetilises pooles.

B.L.: Graafika ajaloo käsilevõtmine kõige laiahaardelisemas kontekstis on postmodernismi parim osa. Küsimus on hierarhiate taandamisest ning laienuvad kultuuripraktika tunnustamises, mis toob endaga kaasa distsipliini eraldatavate vaheseinte, hierarhiad toetatavate sammaste ja kogu ehituse alustalade lammutamise. Sel moel saame ajaloo "pahupidi pöörata", nii et see sisaldaks ka feministlikku aspekti [ingl k *history* ja *her-story*]. Lisaks sellele peame vastu võtma väljakutse tunnustada oma läänelikke ja Euroopa-keskseid eelarvamusi. Eesmärgiks on sellised hierarhiad põrmustada.

J.P.: Too teema on sinu poolt üles tõstetud, ja tahan rõhutada, et see kummitab graafikat tõepoolest väga, kuna graafikud ise on graafika selle ajaloost eristanud. Paraku ei ole nad ise sellel ega ühelgi teisel konverentsil niisugusel teemal veel debatti alustanud. Kui Mary Cassatt sai inspiratsiooni Utamaro teostest, läks ta tolle näitusele ning uuris põhjalikult gravüüre, mille pleekinud toone siis ka täpisealt jäljendas. Kuid ta trükkis vaid kahekümneviielisi tiraaže, samal ajal kui Utamaro tiraažid ulatusid tuhandetesse. 19. sajandi keskel püüti ka oforte kunstirule tuua, ometi sattus graafika lõpuks ühiskonnas ikkagi isolatsiooni, mida sa juba mainisid. Olgu tiraažid suured või väikesed, graafikud peaksid oma suhted selgeks tegema eelkõige ühiskonna ajalooga kõige laiemas mõttes. Kui nad arengu kannul tahavad püsida, tuleb olla kursis vaidlustega kujundite kiire leviku üle Internetis, digitaalse kujundi väärtuse teemal jne.

Discussion with JOHN PHILLIPS, BEAUVAIS LYONS and STEPHEN HOSKINS

at the Estonian Academy of Arts on October 20, 2007

Recapitulation of a conversation about the selection criteria for the 14th Tallinn Print Triennial prizewinners that took place following Stephen Hoskin's session on digital printmaking at IMPACT 5

John Phillips: Well, there were lots of different media, there was intaglio, there was video – there was print in its broadest form. I think right from very early on we came to the idea that we were looking for a synergy between the means of resolving something and the idea that motivated it. We wanted to find work in which an idea was expressed by using the media to its fullest, so that the two came together in forming the work. The print chosen for the Grand Prix was multi-layered. It used the most basic elements of water and stone to record the memory of people that had disappeared through drawings that also disappeared. It layered on top of those drawings a video that recorded this transitory event and made it into a monument.

Beauvais Lyons: During the question/answer session at Kumu yesterday, I added that I agreed with everything that John had said, and that in addition, we might attribute to the Óscar Muñoz piece that was awarded the Grand Prix a kind of print aesthetic. We can think of the changes that take place through evaporation in the representations in his video as being like state proofs, and so there is an aspect of a kind of serial or a multiple factor in terms of its aesthetic qualities. It could be said that the print aesthetic is manifest, in its history, process, function and materials through a video like that. Then Joanna Hoffman added an interesting point to consider, that the relationship of the Óscar Muñoz video to the print was also manifest because his portraits were derived from newspaper representations that served as obituaries. So it is connected to print culture at that level too, in terms of the source material for those portraits.

Steven Hoskins: I then questioned your words “print aesthetic” and whether we should be discussing what a print aesthetic is. Is it an approach that one should take to printmaking as a precept and was that different from other approaches that other artists might have?

BL: Regarding the print aesthetic, I cited June Wayne's quote that “the print is to painting what chamber music is to the symphony orchestra.” For Wayne a print aesthetic involved a purity and economy of formal means, which opened an interesting discourse because there was concern that the print aesthetic – once defined, prescribed taste or placed limitations on artistic expression. But I don't think the print aesthetic is prescriptive. I really think it is more descriptive of some of the things that we appreciate about the print such as its economy of means, and a certain sense of integrating process into concept in different ways. And this is what Ruth Weisberg hoped to touch on at the last Impact conference – whether there is an essential syntax of the print that differentiates it from painting or ceramics or sculpture or photography or video.

JP: At which point I leapt in with the concern that I often have that aesthetics can be self-referential, and specifically in relation to the Muñoz we should be reminded that the subject he was dealing with had haunted a continent for two decades. People had found difficulty not only in coming to terms with what had happened to their loved ones, but they'd actually found it difficult to find a way of expressing that experience. What Muñoz did was to find, through an extraordinary economy of means, a way to envisage an occurrence that may help people to come to terms with their own grief. And in that sense we can talk about an aesthetic, but one which is founded in a social experience, and in that case a very, very important one.

BL: And printmaking has provided an important record of those social experiences, you know, through the history of the print form. And it's the challenge to any artist working today to stand on the shoulders of those practitioners to give the print form that kind of relevance.

SH: Well that's where we remembered what you had said in your keynote address at the first Impact conference in Bristol. You urged us to take ownership of the print's history, and that history was very different from the history of painting or the history of the other arts. That was what influenced what we did with its social context and all the other contexts along side, and the neglected histories of the print influence what we define as part of the aesthetic.

BL: That is significant – taking ownership of that history and seeing it in its broadest forms is the best part of Post-Modernism. It's about levelling the hierarchies and recognizing an expanded field of cultural practice, one that involves knocking down the columns and silos that differentiate disciplines or create hierarchies. In this way we can invert history to become “her-story to include a feminist perspective”. Additionally, we are challenged to recognize our Western or Eurocentric biases. It's an attempt to break down those kinds of hierarchies.

JP: This is something that you raised, but I think it's a problem that haunts printmaking, because it wasn't an outside body that separated the print from its history, it was printmakers themselves, and I think that's something that we haven't ever quite addressed in this conference, neither have printmakers really come out and begun to have those kinds of debates. When Mary Cassat used Utamaro as a source and reference, she went to an Utamaro exhibition and matched the exact colour of fadedness in her etchings to imitate Utamaro's prints. But she printed her work in editions of twenty-five, yet Utamaro would have been printed in thousands. The etching movement in the middle of the 19th century attempted to incorporate the print within a fine art market, but it effectively isolated printmaking from a much richer and broader social history that you've drawn our attention to. But printmakers actually, whether they are making limited editions or not, need to come to terms with that broader history and understand that rich church if they are actually going to move on and make sense of some of the debates today about mass proliferation of images through the internet, the value of digital and all of that kind of thing.





Anders Kreuger

ANDERS KREUGER "1987"

Loeng "Impact'i" konverentsi triennaali teemaplokis Tallinnas Kadrioru lossis 18. oktoobril 2007. aastal.

"1987" on näituse pealkiri, mille olen loonud Tallinna XIV graafikatriennaali tarbeks. Pealkiri on kujundlik, mitte kirjeldav. Mitte kõik väljapandud tööd ei pärine 1987. aastast. Pigem on aasta 1987 näitusele võetud tööde piirasta.

Pealkiri on väljamõeldis ja vihjab sellele, et näitus oleks võinud toimuda näiteks 1987. aasta novembris, et tähistada Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 70. aastapäeva. Kõik tööd, mida me Kumu (suures saalis) näeme, olid 1987. aasta novembris füüsiliselt olemas. Aga ma ei usu, et keegi oleks selle konkreetse näituse 1987. aasta novembris korraldanud.

Tegemist on näitusega, mis püüab taastada pilti ühest sellisest perioodist, mida enamik inimesi parema meelega ei meenuta või eelistab sellele vähemalt mitte tagasi vaadata, ja seda mitmel põhjusel. Üks on 20 aastane ajavahe. Vaadake näiteks moodi, mis hindab asju tihti ümber. Aga isegi 20 aasta tagune mood on lõhe, mida on küllalt keeruline ületada.

20 aasta võrra ajas tagasi vaadata on eriti keeruline just selles konkreetses maanurgas, Eestis, Lätis ja Leedus, kus inimestel olid siis absoluutselt teistsugused probleemid kui nüüd. Avaldan siinkohal meelsasti ühe naiivselt positiivse mõtte ning rõhutan, et 20

„1987“, Kumu suur saal / Great Hall, Kumu



aastat tagasi olid asjad nendes kolmes riigis pea kõigil elualadel palju keerulisemad ning tunduvat vähem meeldivad kui praegu.

Käisin Leedus esmakordselt veidi rohkem kui 20 aastat tagasi, 1987. aasta juulis. Paljud asjad, mida ma nägin, šokeerisid mind. Mitte et mind oleks kohe šokk tabanud, aga pärast seda äärmiselt pingelist kuud tundsin kodus olles selle järelmõju. Ma arvan, et hakkasin just siis poliitikat teadvustama. Ma nägin, milline oli viiniuslaste elu, ning võrdlesin seda oma eluga Rootsis.

Seega on näitus "1987" teatud määral autobiograafiline nagu ka paljud teised minu projektid. Ma pean ennast kuraatoriks, kuigi tegelen ka teiste asjadega. Kureerimist defineeriksin (ebatäpselt, kuid tähendusrikkalt) kui mõttelaadi. See on tegevus, mis sisaldab endas tervet rida oskusi: administratiivseid, lingvistilisi, sotsiaalseid, tehnilisi, kognitiivseid ning palju teisi. Aga see kuulub ka valdkonda, mida ma kutsun operatsiooniliseks mõtlemiseks.

Sellega pean ma silmas seda, et kureerimise puhul ei piisa vaid abstraktsest modelleerimisest. Sa pead ka midagi ajas ja ruumis, päriselus, korda saatma. Kureerimine on mõtteviis, mis ennast ellu viib. Tõele au andes peaksin ma kuraatorlusest ka doktoritööd kirjutama, kuigi see projekt on hetkel "külmutatud".

Kumusse välja pandud näitus on seda sorti kureerimise võrdlemisi hea näide. Graafikatriennaali korraldajad võtsid minuga ühendust ning küsisid, kas soovin kureerida nende näituse Baltimaade osa. Ütlesin, et mõtleksin sellele, kui mul lubatakse teha ajalooline väljapanek ning ajas tagasi vaadata.

Selleks oli mitu põhjust. Ühte neist olen juba nimetanud: minu isiklik seotus Baltimaadega selle 20 aasta jooksul. See näitus ei ole eelkõige graafika ning plakatite kogum. See on pilt ühest ajajärgust, mida on väljendatud piiratud vahenditega: graafika ja plakatitega. See on katse teha nähtavaks nende inimeste leidlikkus, kes elasid 20 või 30 aastat tagasi. Kuidas õnnestus neil leida väljund oma loovusele, oskustele ning mõtetele keskkonnas, mis avaldas neile päris tugevat poliitilist survet?

Nüüd olen meelega veidi tüütu ning räägin asjadest kolmekaupana. See on tuntud ja kasulik retooriline võte. Ma tsiteerin Hannah Arendtit, kirjanikku ning mõtlejat, kes on mänginud minu viimase paari aasta tegevuses üpris suurt rolli. Tema viimase raamatu pealkiri on "The Life of the Mind" ("Vaimu elu").

Ta kirjutas selle suures osas vastusena poleemikale, mille tekitas tema raamat "Eichmann in Jerusalem" ("Eichmann Jeruusalemmas"), mis, nagu te võib-olla mäletate, on ajakirjanduslik ülevaade Adolf Eichmanni, ühe holokausti organisaatori Jeruusalemma kohtuprotsessist, mille korraldasid iisraellased. Hannah Arendt jõudis järeldusele, et vastupidiselt tema senistele mõtetele ning kirjutistele ei ole olemas sellist asja nagu radikaalne kurjus. Kurjus on pigem mõtlematuse tulemus. Omal ajal oli see väga vastuoluline järeldus ning on seda praegugi. Selle mõtte jätkuks otsustas Arendt uurida ka mõtlemit ning vaadata, millega selle näol tegelikult tegemist võiks olla.

"The Life of the Mind" on suurepärase juhend kõigile, kes otsivad moodust, kuidas praktikat teooriaga toetada. Hanna Arendt seostab vaimset elu, "vaimu elu", kolme võimega. Ja neljandaga, millest küll selgesõnaliselt ei räägita, kuid mida eeldatakse. See neljas võime on *teadmiste otsimine*. See on aluseks igale uurimistöele, kuid muutub eriti problemaatiliseks sellistes uurimustes, mis sisaldavad ka praktikat. Millisel määral on meie kirk teadmiste vastu usaldusväärne juht tundmatusse? Aitab see meil alati asju ratsionaalselt uurida?

Esimene Hannah Arendti kategooriatest on otsesemalt rakendatav kunsti uurimisele ning loodetavasti tuleb see ka sellel näitusel

esile. See on võime *mõelda*. Hannah Arendt defineerib mõtlemist kui meie võimet teha mõttekaid oletusi asjade kohta, mida me teada ei saa. Ja ta ütleb, et mõtlemine tuleneb nägemisest, meie võimest näha.

Tema teine mõiste on *tahtmine*, mis erineb otse loomulikult mõtlemisest. Seda võib kirjeldada kui meie võimet oma sisemist häält meid ümbritsevale maailmale projitseerida ja suunata asju toimu- ma nii, nagu me tahame. Hannah Arendti arvates on tahtmine lähedalt seotud kuulmisvõimega.

Kolmas võime on kuraatori seisukohast äärmiselt huvitav, ehk ise- gi huvitavam kui teised kaks. See on võime *otsustada*. Kahjuks suri Hannah Arendt enne, kui jõudis oma raamatu lõpetada, nii et otsustusvõimest rääkiv peatükk on väga üldjooneline, kuid sellegi- pooldest huvitav. Ta ütleb, et otsustusvõime tuleneb maitsemis- võimest, mis on peaaegu juba oma definitsiooni järgi miski, mida ei saa väljendada. Maitse on miski, mida me oma kehas tunneme, ning sellel on väga vähe pistmist sellega, mis asub meist väljas- pool. Otsustusvõime väljendamine, kuigi me ei tea tegelikult, kui- das see käib, seisneb subjektiivse muutmises intersubjektiivseks. Kuidas väljendada teistele seda, milles võime kindlad olla vaid en- da sees?

Ma arvan, et küsimusena, mida kuraatorluses lahendada, on see väga huvitav. Kuidas saan ma väljendada oma otsustusi vaatajale selle kaudu, mida ma kuraatorina teen? See on veidi nagu alkee- mia. Me ei tea täpselt, mis otsustamise puhul toimub. Võiksin öel- da kureerimise kohta veel palju, et visandada teoreetilist vunda- menti sellele, mida ma oma praktikas ning uurimistöös teha üritan, kuid jätan selle praegu vahele.

Mida ma öelda tahan, on see, et näitus ei ole ilmingimata hinnan- gute väljendus. See põhineb mõtlemisel, tahtmisel, otsustamisel ning teadmiste otsimisel, kuid ei anna tingimata mudelit, kuidas maailma hinnata. See ei ole tingimata mikrokosmos, mis ütleb meile, mida mõelda.

Olen püüdnud oma projektides tegeleda erinevate küsimustega. Üks neist oli, kuidas saab kunsti kasutada depressiooni ning melanhoolia ravimiseks. Seda käsitlesin näitusel "Remedy for Melancholy" ("Melanhoolia ravim"), mis pakkus välja eriomase mooduse vaadelda kunsti kui huumori vormi. See toimus mõne aasta eest Rootsis. Ia?i linnas Rumeenias käsitlesin tuleviku olulis- ust. Kuidas me tulevikku ette kujutame ning kuidas on tulevikku vahel kõige parem ette kujutada kauges, perifeerses paigas? Selle projekti pealkiri oli "Prophetic Corners" ("Prohvetlikud nurga- kesed"). Olen uurinud, kuidas me väljendame kunstis nn väikseid emotsioone. Mitte suuri emotsioone, mitte armastust ega vihka- mist, vaid näiteks ootusärevust või pettumust, mis võivad kunsti- inimestele isegi olulisemad olla. Madala intensiivsuse ja kõrge resolutsiooniga emotsioonid. See näitus, mis toimus Amsterdamis, kandis pealkirja "The Violence of Tone" ("Tooni vägivaldsus"). Olen üritanud ka võimalikkuse ideed välja juurida, seda kunstis hävitada. See oli projekt, mis kasvas välja kunstilises ideest kunst- ist eemalduda, kunstniku rollist välja astuda, ning selle pealkiri oli "Art of the Possible" ("Võimalikkuse kunst"). See toimus Lundi Konsthall'is, kus ma nüüd töötan.

Olen üritanud teha näitusi, mis aitaksid vaatajal saavutada mingi kindla meeleolu või mõttelaadi. Teist meetodit, mida olen kasuta- nud, võiks ehk nimetada territoriaalseks. Olen teinud tööd Leedu- ga, Rootsi, Calcuttaga ning hetkel töötan Venemaa soome-ugri vabariikidega: Mordva, Mari Eli, Komi ja Udmurdi vabariik.

Põhjus, miks ma nendest asjadest räägin, on see, et praegune näi- tus "1987" on tegelikult nende kahe lähenemise kombinatsioon. Vaatlen küll territooriumi, kuid üritan ka luua teatud meeleolu,

maalida pilti ajast, mida enam pole. Et seda teha, on vaja mingit teoreetilist raamistikku, mõttemudelit, ja tuleb teha ka hulgaliselt tööd, materjali uurida ning sellele hinnang anda.

Ilma detailidesse laskumata võin selle näituse jagada kolmeks ülesandeks. Esimese ülesande püstitasin ise: maalida pilt ajajär- gust, mida mina nimetaksin nõukogude kultuuride maneerlikuks ja dekadentlikuks faasiks selles konkreetnes Nõukogude impeeriu- mi osas. See ajajärk langeb enamjaolt kokku daatumitega, mida näete selle näituse teoste allkirjadel, alates umbes 1970. aastast kuni 1987. aastani. Seda perioodi nimetatakse sageli stagnatsioo- ni ajaks. See aga on põhimõtteliselt imperialistlik vaatenurk. Im- peerium stagneerus. Kuid mingil määral vabastas see protsess ka indiviidi imperialistlikust survest.

Ma arvan, et see on midagi, mida võib sellel näitusel näha. Me näeme, kuidas surve all elavad üksikud kunstnikud koguvad aegla- selt enesekindlust, et ennast väljendada. See ei juhtu veel päriselt, kuna jutt on 1987., mitte 1988. aastast. Aga see on tulemas ja me tunneme, kuidas piire venitatakse, proovile pannakse... Mulle pakub huvi küsimus, kuidas kujutada midagi, mida pole tegelikult olemas, kuid mida tunned lähenemas. See oli esimene hetk.

Teine ülesanne oli mõnes mõttes üpris lihtne ning ühtlasi küllalt keeruline, kuna sel korral otsustasin mitte tegeleda otseselt kunst- nikega nagu tavaliselt. Teen sageli kunstnikega väga pikka, huvi- tavat ning vahel äärmiselt rasket koostööd, kuid sel korral otsus- tasin ainult avalikke kollektsioone uurida ning kasutada vaid seal leiduvat materjali.

Mul ei olnud eile aega kõiki neid kollektsioone üles lugeda, kuid teen seda täna. Eesti Kunstimuseum siin Tallinnas varustas meid graafika ja plakatitega Eestist. Läti graafika laenas meile Läti kunstnike liidu kunstimuseum Riias ning Läti plakatid Läti rahvus- raamatukogu. Leedus ehk riigis, mida ma kõige paremini tunnen ning millele mul on seetõttu kõige parem ligipääs, oleme graafika osas teinud koostööd Leedu Kunstimuseumiga ja Vilniuse üli- kooli raamatukoguga ning plakatite osas Martynas Mažvydase nimelise Leedu rahvusraamatukoguga.

Minu töö on olnud nende kollektsioonide läbivaatamine ning lei- dude põhjal valiku tegemine. Tulles nüüd tagasi oma positsiooni juurde uurijana, praktiseeriva kuraatorina, kes uurib iseenda prak- tikat, tuleb öelda, et kolmas ülesanne oli saavutada refleksiivne ja spekulatiivne (minu arvates on tegemist ühe asja kahe poolusega) näitus, millest kujuneb miski, mida filosoof Gilles Deleuze on nimetanud mõtleavaks kujundiks.

Deleuze'i kirjutistes on kaks üksteist täiendavat ning vahel sega- dust tekitavat ideed. Esiteks "mõttekujund", mis on moodus

„1987“, Kumu suur saal / Great Hall, Kumu



filosoofiat kirjutada. Võib öelda, et tema enda filosoofia on kujund tema mõtlemisest, mõttekujund. Aga selgelt on mainitud ka "mõtlevat kujundit" – kujundit, mis mõtleb. Deleuze ei ütle aga, mis see on.

Küll aga ütleb ta, et on kolme sorti kujundeid: nähtavad kujundid, loetavad kujundid ning mõtlevad kujundid. Ja tegemist on oma-moodi hierarhiaga: mõtlev kujund on mõnevõrra teistest üle. Aga see ei ole millegi olemasoleva kirjeldus. Pigem on see ettekirjutus, vihje millelegi, mis võiks olemas olla ning ilmselt ka peaks olemas olema.

Kokkuvõtteks ütlen, et oma kuraatoriroolis üritan teostada näitusi (sest just selle formaadiga ma töötan), millest saavad mõtlevad kujundid. Selles mõttes on "1987" hea näide, sest nagu ma aluses ütlesin, on tegemist pildiga ühest ajajärgust, mida on väljendatud piiratud vahenditega: graafika ja plakatitega. Kuid see on üsnagi auahne plaan. Tahan teha veel kord proovi millegi loomise, mis võib saada mõtlevaks kujundiks.

Anders Härm: Täna teid põhjaliku sissejuhatuse eest, milles te siiski vältisite kõiki küsimusi, mis puudutavad tööde tegelikku hindamist või nende kohta langetatud otsuseid. Nii et mind huvitaks lihtsalt, kas annate töödele ka mingeid hinnanguid.

Tegelike tööde hindamine koosneb põhimõtteliselt kolmest kontseptsioonist, milles on mulle selle operatsioonilise mõtte koostamisel aluseks: *artikulatsioon*, *illustratsioon* ja *spekulatsioon*. Ja sellise spetsiifilise olemuse ja kvaliteediga väljapaneku jaoks töid otsides otsin ma tegelikult teoseid, mis on võimelised midagi artikuleerima. See ei tähenda mitte ainult mingi teema väljendamist, vaid ka subjektiivsuse tekitamist. Tegemist ei pea olema reaalselt olemasoleva teemaga, see võib olla ka välja mõeldud. See ei pea olema kunstnik, kes pildi teinud on; see võib olla ka teema, mille ma nähtud kujundist tagasivaates kokku panen. Aga kujund peab olema artikuleeritud.

Minu meelest on illustreerimine hea asi. See ei ole kõrvaline, kaudne, teisejärguline tegevus, millegi ülejutustamine, mida on mingis teises formaadis juba öeldud. Illustreerimine on oskua rääkida kujundite keeles. Graafika ja plakatid peavad meiega loomulikult rääkima, neil peab olema mingi illustratiivne kvaliteet. Sel konkreetsel juhul peavad nad illustreerima perioodi, millal nad tehti.

Kolmas kontseptsioon on spekulatsioon. Ma arvan, et terve see ettevõtmine on spekulatiivne, kuna ma üritan välja võluda mingi kindla perioodi pilti. Seetõttu olen ennast päris tihti proovile pannud ja vaadelnud asju, mida ma oma tänaselt positsioonilt tavaliselt vaadata ei tahaks. Näiteks osa sellest maagilisest realismist, mida te näitusel näete: mõned putukad muutuvad inimesteks, inimesed putukateks, mõned neist igapäevastest imedest juhtuvad räämas korterites. Selliseid asju on tänapäeval raske esitada, kuna nad viivad meid aega, mil nad tekitasid teistsuguseid tundeid kui tänapäeval.

Anders Härm: Kuidas hindate nende tööde suutlikkust seda ajajärku ka tegelikult illustreerida, sellele valgust heita? Ühes oma tekstidest ülistate illustratsiooni. See meeldib mulle väga ning ma olen teid aeg-ajalt ka tsiteerinud. Kuidas hindate nende tööde suutlikkust sellest ajast tegelikult rääkida, meile selle kohta midagi öelda? Need tööd on väga omapärased, väga poeetilised, väga eskapistlikud ning nendes on välditud teadlikult igasugust kontakti karmi reaalsusega, mis oli nende tegelik kontekst.

Ma arvan, et graafikatriennaali kataloogi sissejuhatuses väljendas Eha Komissarov seda väga hästi. Ta ütleb, et näidates töid, mis on

rõhutatult apoliitilised, öeldakse ka midagi olukorra kohta, kus selline apoliitiline seisukoht vajalik oli. Teie ise kasutasite sõna "eskapism", aga seda pole ju vaja, kui sa millegi eest põgeneda ei taha.

Mõnes mõttes rõhutatud sa vajadust põgeneda just midagi välja jättes. Ja ma arvan, et see on miski, mis graafika ja plakatite kokkupuutel loodetavasti juhtub. Plakatid on teatud mõttes populistlik vahend, omamoodi on need selle näituse lõbus osa ning võib isegi öelda, et need ahvatlevad nooremalt põlvkonda, kes peavad neid lahedateks ning visuaalselt ligitõmbavateks. Teisest küljest on need ka graafika korrektiiviks: need sunnivad meid mäletama, milline oli see tegelikkus, mis ümbritses neid inimesi, kes sellest põgeneda püüdsid.

John Phillips: Aga teie arvamus publikust? Seda väljapanekut käib vaatamas kaks selgelt eristatavat publikutüüpi. Ühed on need inimesed, kes sellel ajajärgul elasid ning osalesid aktiivselt elus. Teine on aga täielikult uus põlvkond, kes läheb töid vaatama täiesti teistsuguse kogemusepagasiga. Kui te sellele väljapanekule mõtlesite, siis milline oli teie ettekujutus näitusele tulijate põlvkondadest?

Ma arvan, et see on väljapaneku ülesehituses ning teostuses nähtav, samuti selle kahes osas: graafikas ja plakatites. Ma liialdasin, kui ütlesin, et plakatid ahvatlevad nooremalt publikut. Ei ahvatle. Need teevad midagi hoopis enam. Aga ma arvan, et võib oletada, et need plakatid meeldivad inimestele, kes sellel ajal ei elanud, graafika on aga sümpaatne neile, kes ise 1980ndatel elasid.

Valge kuubi näitust vaatlevad ilmselt hoolikamalt inimesed, kellel on antud perioodiga isiklik suhte. Ning plakatitesse ei taha nad arvatavasti eriti süveneda, kuna need ärritavad neid pisut. Nooremalt põlvkonda plakatid aga paeluvad, kuna nad näevad seal asju, mida nüüd jälle kasutusele võetakse. Ja kuna mood on see, mis ta on, teeb 20 aasta võrra ajas tagasivaatamine ja kõige selle uuesti avastamine sellest õigeaegse projekti.

Ma ei tea, kas need publikutüübid eristuvad selgelt, aga arvan, et tendents on nähtav. Ja ma ei usu, et me seda eriti mõjutada saame.

ANDERS KREUGER 1987

Edited transcript of his talk at Kadriorg Palace, Tallinn, on October 18, 2007

1987 is the title of the exhibition that I have created for the 14th Tallinn Print Triennial. This title is metaphorical, not descriptive. Not all the exhibited works are from the year 1987. Rather, 1987 is the cut-off date for inclusions into the exhibition.

The title is a fiction, implying that this exhibition could have taken place in, say, November 1987, to mark the 60th anniversary of the Great October Revolution. All the work that we see at KUMU (in the great hall) physically existed in November 1987. However, I don't think anybody would have produced this particular exhibition in November 1987. That, of course, is to do with the passage of time.

This is an exhibition that tries to reassemble a portrait of a period that most people prefer not to remember or at least not to look at, for many reasons. One is the difficulty of the 20-year distance in time. Look, for instance, at fashion, which often reassesses

things that have become difficult to look at. In fashion you try to look at what you don't want to see, to rediscover it and reassess it. But even fashion after 20 years is a rather difficult gap to bridge.

Looking back 20 years in time is especially difficult in this particular part of the world, because those who lived in Estonia, Latvia and Lithuania then had to deal with a totally different set of problems than they are dealing with today. I would like to strike a naïvely positive note by stressing the fact that 20 years ago things in almost every field were much more complicated and less appealing than they are now in these three countries.

I myself visited Lithuania for the first time a little more than 20 years ago, in July 1987. Many of the things I saw were shocking. Not that I was shocked immediately, but there was an after-effect when I came back after that very intense month. I think that is when I became aware of politics. I saw what kind of lives people were living in Vilnius, and I compared them with my life in Sweden.

The exhibition *1987* is, then, to some extent autobiographical. That is true about many of the projects I do. I define myself as a curator although I also do other things. I would loosely but significantly define curating as a form of thinking. Curating is an activity that includes a whole set of skills: administrative, linguistic, social, technical, cognitive and many others. But it is also what I call a field of operational thinking.

By this I mean that in curating it is not enough to engage in abstract modelling. You must also achieve things in space and time, in real life. Curating is a mode of thinking that puts itself into practice. In fact, I am also supposed to be writing a PhD about curatorial practice, although it has been put on ice for the time being.

This exhibition that you see at KUMU is a fairly good example of this approach to curating. I was approached by the Print Triennial, and they asked me if I would want to curate the Baltic segment of their exhibition. I said that I would consider it if I could make a historical show and look back in time.

This was for several reasons. One of them I have already outlined: my personal engagement with the Baltic States during this particular 20-year period. The exhibition is not first and foremost a collection of prints and posters. It is a portrait of a period through limited means: prints and posters. It is an attempt at making visible to us today the creativity of the people who lived 20 or 30 years ago. How were they able to find outlets for their creativity, their skills and their thinking in an environment that put rather a lot of political pressure on them?

Here I would like to be a little irritating and mention things three by three. This is a well-known and useful rhetorical device. I will quote Hannah Arendt, a writer and thinker that has been quite important in what I have been doing the last couple of years. Her last book is called *The Life of the Mind*.

She wrote it largely in response to the debate provoked by her book *Eichmann in Jerusalem*, which, as you may recall, is a journalistic account of the trial of Adolf Eichmann, one of the organisers of the Holocaust, in Jerusalem by the Israelis. Hannah Arendt's conclusion is that contrary to what she had thought and written before there is no such thing as Radical Evil. Rather, evil is the effect of thoughtlessness. This was a very controversial conclusion at the time and still today. To follow it up she thought it worthwhile to look into thinking and see what it might actually be.

The Life of the Mind is an excellent guide to everyone who is looking for ways to theorise practice. Hanna Arendt relates mental life,

'the life of the mind' to three faculties. And a fourth one, which is not talked about explicitly but is assumed. This fourth faculty is the *quest for knowledge*. It underpins all research, but becomes particularly problematised in the kind of research that incorporates practice. To what extent is our passion for knowledge a reliable guide to the unknown? Does it always help us to investigate things rationally?

The first of Hannah Arendt's categories is more immediately applicable to art research, and hopefully it comes through in this exhibition. It is the faculty of *thinking*. Hannah Arendt defines thinking as our ability to speculate meaningfully about things we cannot know. And she says that thinking derives from vision, from our ability to see.

Her second faculty is *willing*, which of course is different from thinking. It can be described as our ability to project our inner voice onto the surrounding world and make things happen as we will them. To Hannah Arendt willing is intimately connected to the faculty of hearing.

The third faculty is extremely interesting to a curator, perhaps even more interesting than the two others. It is the faculty of *judgement*. Unfortunately Hannah Arendt died before she could finish her book, so the chapter on judgement is very sketchy but nevertheless interesting. She says that judgement departs from the faculty of taste, which is almost by definition something that cannot be communicated. Taste is something we feel inside the body, it is very little to do with what is outside of us. The trick, which constitutes the faculty of judgement although we really don't know how it works, is making the subjective inter-subjective. How can we communicate to others what we can only be sure of inside ourselves?

I think this is very interesting as a problem to be solved in curatorial practice. How can I communicate my judgement to the viewer through what I do as a curator? It is a bit like alchemy. We don't know exactly what happens in judgement. There are many other things I could say about curating to sketch a theoretical fundament for what I try to do in my practice and my research, but I'll skip that now.

My point is that an exhibition is not necessarily a value statement. It is based on thinking, willing and judging, and the quest for knowledge, but it doesn't necessarily provide a model for how to evaluate the world. It is not necessarily a microcosm that tells us what to think.

I have tried to address different issues in my projects. One of them was how art can be used to cure depression and melancholy. This was in the exhibition *Remedy for Melancholy*, which proposed a specific look at art as a form of humour. It took place in Sweden a few years ago. In Romania, in the city of Iasi, I looked at the importance of the future. How do we imagine the future and how can the future sometimes be best imagined in a remote, peripheral location? The title for that project was *Prophetic Corners*. I have investigated how we articulate so-called small emotions in art. Not big emotions, not Love or Hatred, but emotions such as anticipation or disappointment that might be even more important to people engaged in art. Low-intensity and high-resolution emotions. That exhibition, which took place in Amsterdam, was called *The Violence of Tone*. I have also tried to unhinge the notion of possibility, to deconstruct the notion of the possible in art. That was a project that departed from the artistic project of quitting art, of stepping out of the role as artist, and it was called *Art of the Possible*. It took place at Lund Konsthall in Sweden, where I work now.



I have tried to make exhibitions that help the viewer get into a certain mind-frame or mode of thinking. Another method I have used could perhaps be called territorial. I have worked on Lithuania, I have worked on Sweden, I have worked on the city of Calcutta in India, and I am currently working on the Finno-Ugrian republics of Russia: Mordvinia, Mari El, Komi, Udmurtia.

The reason I am mentioning these things is that the present exhibition, *1987*, is in fact a combination of the two approaches. It looks at a territory, but tries to create a specific mind-frame, to draw a portrait of a time that no longer exists. In order to do these things you need some theoretical framework, a thinking model, and you also need to do a whole lot of practical work by looking at material and evaluating it.

Without going into detail I can break down this exhibition into three tasks. One is the task I set myself, to draw a portrait of a period that I would call the mannerist and decadent phase of Soviet imperial cultures in this particular part of the Soviet empire. This period pretty much coincides with the dates you see on the labels in this exhibition, from around 1970 to 1987. It is often referred to as the period of stagnation. This, however, is basically an imperial view. The empire was stagnating. But this process also to some extent liberated the individual from imperial pressure.

I think this is something that can be seen in the exhibition. We see individual artists living under pressure slowly regaining the confidence to express themselves. It is not quite happening yet, because we are talking about 1987, not 1988. But it is on its way and we can feel boundaries being stretched, tested... To me this is an interesting problem, how you can portray something that is not quite there but that you can feel approaching. That was the first moment.

The second task was quite simple in one sense and quite difficult in another, because this time I decided not to engage directly with artists, which I usually do. I often have very long, interesting and sometimes very complicated collaborations with artists, but this time I decided to only study public collections and only use material I could find in them.

I didn't have the time to name all these collections yesterday, but I would like to do so today. The Art Museum of Estonia here in Tallinn provided the prints and posters from Estonia. The prints from Latvia were lent by the Art Museum of the Latvian Artists' Union in Riga and the Latvian posters by the National Library of Latvia. In Lithuania, which is the country I know best and therefore have many entries into, we have collaborated with the Lithuanian Art Museum and the Vilnius University Library for the prints and with the Martynas Mazvydas National Library for the posters.

This has been my work, to scan these collections and to make a selection based on what I found. If I now return to my standpoint as a researcher, as a practising curator who researches his own practice, I would say that the third task was to achieve a self-

reflective and speculative (these are two sides of the same thing in my thinking) exhibition that becomes what the philosopher Gilles Deleuze called the 'Thinking Image'.

In Deleuze's writing there are two complementary and sometimes confusing notions. There is the 'Image of Thought', which is a way of writing philosophy. We could say that his own philosophy is an image of his thinking, an image of thought. But there is also explicit mention of the Thinking Image, the image that thinks. Deleuze, however, doesn't tell us what this image is.

He does tell us that there are three kinds of images: visible images, legible images and thinking images. And there is a kind of hierarchical progression here, with the Thinking Image somehow above the other two. But it is not a description of something that exists. Rather, it is a prescription, a suggestion of something that could exist and possibly should exist.

To conclude, I would say that what I am trying to do in my role as a curator is to achieve exhibitions (because that is the format I am working in) that become Thinking Images. In this sense *1987* is a good example, because as I said in the beginning it is a portrait of a time through limited means: prints and posters. But the level of ambition is quite high. It is to try and make another attempt at constructing something that might become a Thinking Image.

Anders Härm: Thank you for the in-depth introduction in which you nevertheless avoided all questions concerning the actual evaluation or judgement given to the works. So I was just wondering if you have any judgements on the actual work.

The judgement of the actual works basically consists of the three concepts I am working with when I construct this operational thought: *articulation, illustration and speculation*. And when I look for works for a show of this particular substance and quality I actually look for works that have the power to articulate something, which means not only expressing a subject but also constructing a subjectivity. It doesn't have to be a real, existing subject; it can be a fictional subject. It doesn't have to be the artist who made the picture; it can also be a subject that I retrospectively construct from the image that I see. But the image needs to be articulate.

Illustration is something good in my books; it is not a secondary, second-hand, second-rate activity, the retelling of something that has already been said in another format. Illustration is the ability to speak in images. Of course prints and posters need to speak to us, they need to have some kind of illustrative capacity. In this particular case they need to be illustrative of the period in which they were made.

The third concept is speculation. I think this whole venture is speculative because I am trying to conjure up a picture of a particular period. Therefore I have quite often challenged myself to look at things that I from my standpoint today would normally not want to look at. For example, some of the magical realism you see in the exhibition, some of these insects becoming people and peo-

ple becoming insects; some of these everyday miracles happening in run-down flats. Such things are difficult to deal with today, because they transport us to a time when they added another flavour than they do today.

Anders Härm: How do you judge these works' ability to actually illustrate the period, to cast light upon it? In one of your texts you praise illustration, which I very much like and I have been quoting from time to time. How do you judge these works' ability to actually speak of the time, to tell us about the time? They are very idiosyncratic, very poetic, very escapist works, and they consciously avoid any contact with the surrounding awful reality that was their actual context.

I think Eha Komissarov said it very well in her introduction to the Print Triennial catalogue. She says that by showing these works that are pointedly apolitical you also tell a story about a situation where this apolitical stance was necessary. You yourself used the word escapism, and you don't need escapism if you don't need to escape from something.

It is in a sense by omission that you enhance the need to escape. And I think that is something that hopefully happens in the juncture between the prints and the posters. The posters are in a way a populist device, in a way the posters are the festive element of the exhibition, and one might even say that they pander to a younger generation that finds them cool and visually attractive. But on the other hand they are also a corrective to the prints, they force us to remember what the surrounding reality was for the people who tried to escape it. And this is problematic.

John Phillips: What about your idea of the audience? There are two distinct audiences that will come to see the show. One is the people who lived through that period and who were active participants. The other is a whole new generation that will see the work from an entirely different experience. What understanding of the generations did you have when you thought of this show?

I think this is visible in the layout and realisation of the show and its two segments: the prints and the posters. I was exaggerating when I said that the posters are pandering to the younger audience. They are not. They are also something more. But I think it is fair to assume that the posters will appeal to the people who didn't live through this time whereas the prints will appeal to the people who did live in the 80s.

The white-cube exhibition outside will probably be more carefully looked at by people who have their own experience of the period. And they will probably tend to not want to go into the posters very much because they will be faintly irritated by them. Whereas the young generation will be attracted by the posters because they will see things in them that are being recycled now. And fashion being what it is, looking back 20 years in time and rediscovering all this makes this a timely project.

I don't know if these audiences are strictly separated, but I think the tendency is clear. And I don't think there is much we can do about it.

www.triennial.ee

Kogu tekst vt / To see the entire text visit www.triennial.ee

Intervjuu ANNE UNTERAGA

Eve Kask: Olete Eesti Kunstimuseumi graafikakogu hoidja. See-kordse triennaali Baltimaade osa pandi kokku muuseumide kogude põhjal. Kuidas hindate väliskuraatori pilgu läbi nähtud Baltimaade hiilgeaegade graafika näitust?

Anne Untera: Enne 1987. aastat tehtud graafikat praegu vaadates tekib märkimisväärne nihetus: hoolimata äratundmisrõõmest on pisut igav – maailm meie ümber ja me ise oleme nii palju muutunud, et näib, nagu oleks 20 aasta asemel möödunud terve sajand. Poliitilisi plakateid vaadates oleks kohati isegi piinlik, kui ei oleks lõbus. Kuid graafika hiilgeaegadest rääkimine on õigus-tatud – kompositsioonid, tehniline külg, kõik on paigas.

Kuidas hindate triennaali tervikuna ja eraldi näitustena?

Triennaal tervikuna on suur pidupäev, rahvusvaheline tulipunkt, kust igaüks peaks endale midagi leidma. See kehtis eriti võistlus-näituse kohta Kumus. Eglë Kuckaitë kohta võib öelda, et ta kasutab eelmise triennaali laureaadina talle antud ruumi oma uuema maaliloomingu tutvustamiseks.

Mis või kes oli teie huviorbiidis? Miks?

Huviorbiidis oli erinevate isiksuste aura, mis leiab väljenduse graafiliste vahenditega ja eelkõige paberil. Selline huvi tuleb mu ametist, kuid meelde jäävad olid ka mõned videod (soome kunstnik Sandra Viña). Meeldisid Lõuna-Korea kunstnikud ja ainuke jaapanlane Sadao Sakurai. Meeldis Aleksandra Janik Poolast, kes sai ka ühe kolmest võrdsest preemiast. Arvestades loomulikult ka näituse üldteemat, pakkusin Eesti Kunstimuseumi ostupreemia saajaks välja Art Wergeri (USA), kanadalase Davida Kiddi, poola graafiku Marcin Białase, hollandlanna Christina Hallströmi ja eestlase Siim-Tanel Annuse tööd. Kuid läks teisiti, muuseum tunnustas ostupreemiaga leedu kunstnikku Arūnas Gudaitist kuraatorinäitusest.

30. oktoobri Päevalehes vastandate "Impacti" ja triennaali, nimetate triennaali korraldajate taotlusi sõjakaiks. Palun seletage oma seisukohta, eriti triennaali Kumu näituste kontekstis.

Oma artiklis vastandasin tõesti salliva ja radikaalse, traditsioonilise ja sõjaka tiiva eesti graafikas. Kuid artiklist olid välja toimetatud nende leeride märksõnad: Kraków ja Ljubljana. Tahtsin esile tuua seda, et Krakóvi triennaalidel ületavad eesti graafikud alati žürii künnise, tuues sealt enamasti kaasa ka preemiaid. Poola hiidüritus on avatud ka Jaapani, Kanada jt maade graafika koolkondadele, millele on iseloomulik see, et visuaalne graafikakeel ei loovuta kunagi oma kohta verbaalsele narratiivile. Seevastu Sloveenia Ljubljana graafikatriennaal, teine kaua toiminud graafikaüritus Ida-Euroopas, on orienteeritud ilmselt rohkem ideele kui visuaalsele pildile (seda ideed võib siis edasi anda video, installatsioon, repro kataloogis jne). Mulle näib, et Tallinna graafikatriennaal on kaugenenud graafika kujundikeelest, ja sellest on kahju. Sellisest imagost kõneleb peapreemia andmine sel korral videoteosele, eelmisel, XIII triennaalil, aga kohaspetsiifilisele teosele (Eglë Kuckaitë templiga ruumi seinale tekitatud teos). Ma ei pea heaks mõtet loobuda Tallinna triennaali nimetuseski graafikast, see näib lammutamisa. Eesti graafikakoolkond on ju Eduard Wiiraltist peale kuulus.

Triennaali avamise aegu vestlesin ameeriklasest kunstiteaduse doktorandi Jeremy Canwelliga Rutgersi ülikoolist. Ta juhtis tähelepanu sellele, et kõik kuraatorinäitusest osa võtnud olid mehed. USAs ei oleks see võimalik, selleks on seal feministlik/võrdõiguslikkuse liikumine liiga tugev. Tõepoolest, ka tänavuse triennaali preemiate ja diplomite saanute hulgest leiame vaid kaks naiskunstnikku.

Jah, Kraków ja Ljubljana on asjakohasemad märksõnad. Tallinna graafikatriennaal ei kavatsenud muuta ja on tõesti panustanud ideedele. Kas graafikas ei peaks teie meelest tegelema ühiskonna kriitikaga ja poliitiliste teemadega?

Graafikas võib tegelda kõigega, kuid oluline on graafilise mõtlemise kultuur. Arvan, et mul on õigus olla konservatiiv ja hinnata kunstis esteetikat, mitmetähenduslikkust, igavikulisust, mõtte jõudu ja siirust, inimkæe puudutust. Ühiskonnakriitika ja poliitika jaoks on palju sobivamaid vahendeid. Graafika kujundikeelde kuuluvad tasapinnalisus, peegelpilt, abstraktsus, paljundatavus, tinglikkus jne. Kui ütlete, et see kõik on olemas ka tasuta jagatava ajalehe näol, siis jään eriarvamusele. Arvatakse, et Eesti maalikoolkond on kriisi üle elanud. Kas nüüd on järg graafika käes? Kuuldavasti on kunstiakadeemias jõuliselt vähendatud graafikatehnikate õpetamist, mis toob kaasa ka graafikafinesside tundjate vähenemise nii kunstnike kui kriitikute seas. Kuid teiselt poolt annab eesti graafika ammendamata ressursidest aimu äsja Tallinnas suurejooneliselt läbi viidud rahvusvaheline graafikakonverents "Impact 5".

Interview with ANNE UNTERA

Eve Kask: You are in charge of the print and drawing collection at the Art Museum of Estonia. The Baltic segment of this triennial was composed on the basis of museum collections. What do you think of this exhibition of the heyday of printmaking in the Baltic States presented through the eyes of a foreign curator?

Anne Untera: Looking at pre-1987 printmaking today, one gets a significant feeling of dissonance: despite the joy of recognition, it is a bit boring – the world around us, and we ourselves, have changed so much that it seems like an entire century has passed in just 20 years. Some of the political posters would be downright embarrassing, if they weren't so funny. But mentioning it as the heyday of printmaking is justified – the composition and the technical sides are all there.

What do you think of the triennial as a whole and as a set of separate exhibitions?

The triennial as a whole is a grand celebration, an international focal point, where everyone should be able to find something they like. This was especially true of the competition exhibitions at Kumu. As laureate of the previous triennial, Eglė Kuckaitė used the space she was given to present her new paintings. As for the exhibitions curated by Anders and Anders, one was already mentioned; the other one will be mentioned below.

What or who was the focus of your attention? Why?

I paid particular attention to the aura of different personalities, expressed through graphical means and especially on paper. This kind of interest is related to my job, but some of the videos were also memorable (such as the Finnish artist Sandra Viña). I liked the South Korean artists, and the lone Japanese, Sadao Sakurai. I also liked Aleksandra Janik from Poland, who received one of the three equal awards. Naturally, taking into account the general theme of the exhibition, I suggested that the Art Museum of Estonia's purchase prize should go to Art Werger from the USA, Davida Kidd from Canada, the Polish graphic artist Marcin Białas, Netherland's Christina Hallström and Estonia's Siim-Tanel Annus. But in the end, it turned out differently – the museum used the purchase prize to acknowledge the curated exhibition of Arunas Gudaitis from Lithuania.

In 'Päevalet' on 30 October, you compare Impact and the triennial, calling the endeavours of the organisers of the triennial 'belligerent'. Please explain this, especially in the context of the triennial's exhibitions at Kumu.

In my article, I did indeed juxtapose the tolerant and the radical, the traditional and the militant wings of Estonian graphic art. But the keywords of the different sides were edited out of the article: Krakow and Ljubljana. I wanted to call attention to the fact that at the Krakow triennials, Estonian printmakers always exceed the threshold set by the jury, usually bringing back awards. The gigantic Polish event is also open to Japanese, Canadian, and other printmaking schools, which are characterized by the fact that the visual language never surrenders its pride of place to a verbal narrative. On the other hand, the print triennial in Ljubljana, Slovenia, another long-established event of this kind in Eastern Europe, appears to focus more on the idea rather than the visual image (with the idea presentable via video, installation, reproductions in a catalogue, etc.). It seems to me that the Tallinn Print Triennial has distanced itself from the formal language of printmaking, and I am disappointed by that. Such an image is suggested by the awarding of this event's main prize to a video creation, while in the previous, 13th triennial it went to a site-specific work (Eglė Kuckaitė's piece, attached to the wall of the room with a stamp). I do not think it is a good idea to give up the word 'print' from the title of the Tallinn triennial – it looks like dismantling. After all, the Estonian printmaking school has been famous since Eduard Wiiralt.

Around the time the triennial opened, I was talking to Jeremy Canwell, an American art history PhD candidate from Rutgers University, who called my attention to the fact that all the participants of the curated exhibitions were men. In the USA this would not be possible, the feminist/equal rights movement is too strong there. Indeed, looking at the recipients of the awards and diplomas at this triennial, we only find two female artists.

Yes, Krakow and Ljubljana are more appropriate keywords. Tallinn Print Triennial has no intention of changing its name and we really are contributing to ideas. Don't you think that printmaking should deal with the criticism of society and political subjects?

Printmaking can deal with anything; the important part is the culture of attitude in printmaking. I believe I have the right to be a conservative and assess the aesthetic side of art, its multiple meanings, its eternal characteristics, the strength and honesty of thought, the human touch. Social criticism and politics can be achieved with far more appropriate methods. The formal language of printmaking includes flatness, the reversal of the image, abstraction, reproducibility, conditionality, etc. If you were to say that all this exists in the form of a free newspaper, I would have to disagree. It is considered that the Estonian school of painting has survived this crisis. Is it now the turn of the printmaking school? As we have heard, the Academy of Arts has significantly reduced the teaching of printmaking techniques, which means a reduction in the number of people familiar with the finesse of the print, both among artists and among critics. But on the other hand, Impact 5, the international printmaking conference recently held on a large scale in Tallinn, testifies to the inexhaustible printmaking resources in Estonia.



Michael Baers Teetöö / Road Work
ajaleht / newspaper

Intervjuu MICHAEL BAERSI ja DMITRI VILENSKIGA

17. oktoobril 2007 Tallinna Kunstihoones

Michael Baers on ameerika kunstnik, kes elab ja töötab Berliinis.

Dmitri Vilenski on vene kunstnik. Ta on 2003. aastal Peterburis asutatud platvormi *Что делать?* / Mida teha? kunstnike, kriitikuid, kirjanikke ja filosoofe ühendava töörühma liige.

Eva Närpea: Just mõni hetk tagasi ütles Eha Komissarov, et tema arvates olete teie kahekesi ainsad tõeliselt poliitilised kunstnikud sellel näitusel, kuna kasutasite ajaleheformaati. On see siis tõesti tõsi, et ajaleht on kõige poliitilisem kunstiformaat?

Michael Baers: Ma ei tea, kas ma läheksin niikaugele, et välistaksin kõigi teiste meediumide puhul võimaluse, et tegu on poliitilise vahendajaga. Aga minul on ajalehe kasutamiseks väga spetsiifilised põhjused. Mõni neist on seotud selle tiražeerimisvõimalusega, mis on kindlasti olulised ka Dmitri jaoks. Teine põhjus on seotud ajalehe kui kaubaga ja kunstiga. Kui teed ajalehte, on väiksem võimalus, et su taotlused tekitavad segaduse, vastupidiselt poliitilise sisuga maalile, mille puhul võib olukord väga keeruliseks kujuneda. Ning lõpetuseks (ja ma arvan, et minu puhul on tegemist kõige tähtsama aspektiga) valisin ma töövahendiks ajalehed, mitte video, kuna mulle oli see tõsine probleem, et ajapõhiste meediumide puhul peab töö asuma mingis institutsioonis ning võimalused selle levitamiseks on väga piiratud. Nii saab sellest institutsioonist videotele ja filmidele omamoodi tugi-post. Mina aga tahtsin kasutada institutsiooni pigem sündmuspäigana, kuna ringlus ning levitamine võivad toimuda mitmel moel. Institutsioon võib ehk olla vaid esmane sündmuskoht, kuid sellest väljaspool on võimalik valida paljude suundade vahel. Mulle meeldib mõte, et minu tööst saab Tallinna Kunstihoones 17. oktoobril 2007. aastal "tualetikirjandus". Ning see ühtib oma-moodi mu tõekspidamisega, et ma tahaksin, et mu looming peaks eksisteerima võimalikult paljudes erinevates ruumides.

Dmitri Vilenski: Olen tegelikult Michaeliga nõus. Sest ma arvan, et praegusel hetkel on see poliitilise kunsti tähtsaim ülesanne – kuna me saame tõesti loota oma liikumise energiale ning üldisele intellektile ning meie kui kunstnikud oleme äärmiselt privilegieeritud seisus, mis tuleb meile loomulikult kasuks. Siit ka järgmine

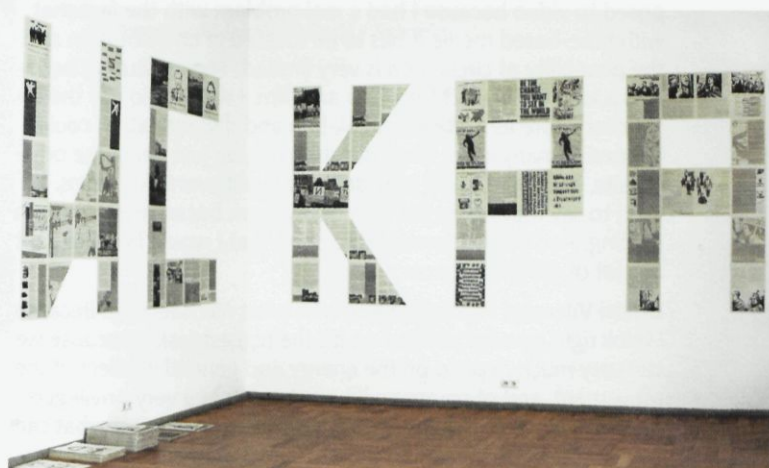
küsimus: "Mida me saaksime tagasi anda?". Tasuta meedium on meie puhul tegelikult äärmiselt oluline, kuna institutsioon mängib küll tootmise juures rahalises mõttes olulist majanduslikku rolli, kuid samas võtame meie endale tööpoolest vastutuse oma kunstiteoste levitamise ning tiražeerimise eest, laiemas mõttes oma keelelise toodangu eest. Seetõttu jaotamegi oma ajalehti ühiskondlikele foorumeil ja koolides ning mõnedes aktivistide võrgustikes. Siit tuleneb ka meie tegevusviis: töötame avaliku litsentsi alusel ning jaotame mõningaid asju tasuta. Inimesed saavad nendega minema kõndida, neid kopeerida ning oma eesmärkide huvides ära kasutada. Just seetõttu mängib see tasuta meedium tähtsat rolli. Ma ei nõustu Michaeli mõtetega videost, kuna nüüd on ju olemas YouTube ning käib ka mõningane tasuta levitamine, nii et video on samuti väga oluline. Nii palju kui mina tean, levitatakse ka mõnda minu tehtud filmi, kuid rolli mängivad vahemaad ning teatud piirangud, nii et ajalehed ja tekst on selles mõttes veidi efektiivsemad.

M.B.: Väga hea märkus. YouTube läks mul meelest, kuid pidasin silmas video kunstilist kasutamist pigem normatiivses mõttes. Muidugi mängib video väga olulist rolli, eriti just aktivismi puhul ja eriti siis, kui on tegemist ka poliitsei sekkumisega – siis on väga tähtis, et mängu tuleb ka video. Teksti kasutamine ning see töö, mida ma teen, mängib teadmiste tootmise juures väga selget rolli. See annab inimestele võimaluse näha erinevaid sotsiaalpoliitilisi küsimusi ning minu tööle saab hõlpsasti viidata. Eks ole see vist veel üks asi, mis ei ole institutsiooni või näitustega seotud videokunsti puhul pahatihti võimalik.

E.N.: On teil selle konkreetse projekti strateegiate kohta mingeid kommentaare?

D.V.: Kui meid kutsutakse oma tööst rääkima või seda esitlema sellises äärmiselt laias ning laialivalguvas kontekstis, nagu seda on poliitika ning poeesia, mida siis peale hakata? Sind kutsutakse, kuna sa oled juba midagi korda saatnud. Ning meie jaoks võib see olla küll hea koht, kust uut publikut hankida, kuid ma ütleksin, et kohalikus kontekstis on tαιestel kindel ning eriline tähendus. Võiksin näiteks öelda, et Michaeli töö on väga tugev ameerikalik varjund, millest läbinärimine on võrdlemisi keeruline. Samas on Ameerika kohaliku konteksti juures oluline, et see on praegu äärmiselt globaalseks kujunenud. Selle mõju... No kes praegu poliitikat teeb? Ameeriklased. Ka meie kontekst balansseerib Vene kohaliku ning rahvusvahelise konteksti vahel. Seetõttu oli minul palju kergem töötada siin vene keeles, näiteks seda märki

Что делат? ajaleht / newspaper



vene keeles väljendada: siin mõistsid kõik, mida “искра” tähendab. Mingis teises kontekstis teeksin aga midagi muud või mõtlesin teisiti.

Samal ajal on meie töodes tähtis koht ka ajaloolisel kontekstil. Seepärast valisimegi oma rühmituse nimeks *Что делать?* Mida Teha? Mõistagi viitab see Tšernõševski romaanile ning Leninile. Ajalooprotsessides aktiivse osalemise idee on meile väga tähtis. Ning sel korral sündis mõte, mida teha ajalehega Mida Teha?, viimasel hetkel otsustasime kasutada märki искра (säde). Sädeme kontseptsioon on seotud Venemaa kahekümneenda sajandi revolutsioonilise ja poliitilise liikumisega. Tegelikult tahtsid paljud inimesed seda jälgendada, kuna see on tõepoolest üks kõige tähtsaimaid poliitilisi ideid: me tekitame sädeme ning siis süttib miski, midagi hakkab juhtuma. Aga see, mis olukorras tõuseb leek, ei ole enam meie kätes ja me ei saa seda olukorda uuesti esile kutsuda. Mida me teha saame, on vaid tekitada säde, mis toob ehk endaga kaasa mingid positiivsed ühiskondlikud muutused maailmas.

Interview with MICHAEL BAERS and DMITRI VILENSKY at the Tallinn Art Hall on October 17, 2007

Michael Baers is an American artist who lives and works in Berlin, Germany.

Dmitri Vilensky is a Russian artist and member of the group *Что делат?* (*What is to be done?*) – a collaborative collective of artists, critics, writers and philosophers formed in St Petersburg in 2003.

Eva Närpea: Eha Komissarov said just a few minutes ago that she regards both of you as the only really political artists at this exhibition, because you used that format of newspaper. Is it really true that newspaper is the most political format of art?

Michael Baers: Well, I don't know if I'd go so far as to evacuate the possibility of political agency for every other media. But I have very specific reasons for using newspaper and some of them have to do with the possibility of circulation, as I am sure Dmitri is also concerned with that. Another thing has to do with the commodity and art and if you are making newspaper, there is less chance of there being some confusion about ones intentions as opposed to making a painting with political content, where maybe the waters get quite muddied and also, finally – and I think that for me this is the most important – I chose to work with newspapers as opposed to video because I had a real problem with the fact that with time-based media it has to be located in an institution and the possibility of circulation is very limited. The institution becomes a kind of support for video and film. I wanted to use the institution more as a site for circulation and dissemination could happen in many ways. The institution maybe just being the original site, but it can travel outside in many different directions. I used to say that I liked the idea of my work becoming bathroom reading. And this is somehow the point that I would like it to exist in a lot of different spaces.

Dmitri Vilensky: I actually agree with what Michael said. Because I think right now for political art it's the biggest task – because we can very much depend on the energy and general intellect of the movement, and of course as an artist being in a very privileged position we profited from it. That's why the question – what can we give back? To take away the medium in particular, in our case,

is really important because: OK, the institution plays some financially important economic role in the matter of production, but at the same time you really take responsibility for the dissemination and circulation of our artworks, of our production of language, in a wider context. That is why our newspapers are disseminated at social forums and in schools, and some activist networks. The method of working with a public license to give some things freely, people can walk with them and reproduce them and engage with their particular struggle with them. That's why the take-away medium performs an important role. I don't agree with Michael's ideas about video, because right now there is YouTube and there is some free circulation and so video is also very important. As far as I know, a few of the films that I made actually have some circulation, although there is some distance and some limitations, so I think newspapers and text is a little more active in this sense.

MB: It's a point well taken. I overlooked YouTube, but I was thinking more of the normative sense of the artistic use of video. Of course video plays a very important part, especially in activism and especially where police intervention is concerned it becomes extremely important that video be present. For myself to use text and to have the work that I do play a very explicit role in terms of knowledge production. It is allowing people to have a view on different social political issues that can be referred to again. I guess that's another thing in a way that video arts often cannot if it's related to an institution or exhibitions.

EN: Do you have any comments about the strategies of the particular project here?

DV: When we are invited to talk or present our work in such a very broad and blurred context as politics and poetics – what can you do? You are invited because you already did something. And for us it may be a nice point to catch a new audience here, but I would say it has a particular special meaning for the local situation. For example, I would say that maybe Michael's work has very strong American connotations, which really takes you some effort to get inside, but at the same time, what's important about the American local context is that right now it has become so global. Its influence, I mean who is making politics – it's Americans that are making it. Our context is also balancing between local Russian and international contexts. That's why for me it was much easier to work with the Russian language here, for example, to make that sign in Russian, because everybody here understands what *iskra*¹ means, because in another context I would make something different or think another way.

But at the same time in our work we are very much concerned about historical contexts. That's why we chose the title of the group *Что делат?* (*What is to be done?*) with its obvious references to the novel by Chernyshevsky and Lenin. And at the same time for us that idea of active participation in historical processes is very important. And actually in this case the solution to what we should do with the *Что делат* newspaper arrived at the last moment – to make the sign *iskra* (spark). And spark is also very important it is related to the Russian revolutionary political movement in the twentieth century, and actually many people wanted to replicate this idea because it is really one of the most important political ideas – we make a spark and then something will burn, something starts to happen. But it's not in our hands and we can't reproduce that situation where the real fire will happen, but at the same time what we can do is make a spark that might bring some positive social changes in the world.

¹ искра(RU), spark(EN)



Kuraatorinäituse avamine Tallinna Kunstihoones 17. oktoobril 2007 / Opening of the curated exhibition at the Tallinn Art Hall on October 17, 2007: Vilenski, Kolding, Soans, Baers, Köster, Talve, Tüür, Mäki, Kask, Härm



Triennaali avatseremoonia Kumu kunstimuseumi suures saalis 17. oktoobril 2007 / Triennial opening ceremony at Kumu Art Museum, Great Hall on October 17, 2007: Martinus Daane Klemet, Eléonore de Montesquiou, Eve Kask, Curtis Readel, Joanna Hoffmann



Tallinna XIII graafikatriennaali Grand Prix' laureaadi Eglė Kuckaitė isiknäituse avamine Tallinna Linnagaleriis 16. oktoobril 2007 / The opening of the solo exhibition of Eglė Kuckaitė, the Grand Prix winner of the 13th Tallinn Print Triennial at Tallinn City Gallery on October 16, 2007: Reet Varblane, Eglė Kuckaitė, Eve Kask, Reiu Tüür

LAUREAADID PRIZE WINNERS

GRAND PRIX

Óscar Muñoz – Kolumbia / Colombia

3 VÕRDSET PREEMIA / 3 EQUAL PRIZES

Faisal Abdu' Allah – Inglismaa / UK
Sanggon Chung – Lõuna-Korea / South Korea
Aleksandra Janik – Poola / Poland

DIPLOMID / SPECIAL MENTION

Eléonore De Montesquiou – Eesti / Estonia
Fernando Feijoo – Inglismaa / England
Basil Frank – Iisrael / Israel
Martinus Daane Klemet – Eesti / Estonia
Curtis Readel – USA

TALLINNA LINNA PREEMIA TALLINN CITY PRIZE

Leonhard Lapin – Eesti / Estonia

EESTI PANGA PREEMIA BANK OF ESTONIA PRIZE

Haemin Choi – Lõuna-Korea / South Korea

EESTI KUNSTIMUSEUMI PREEMIA ART MUSEUM OF ESTONIA PRIZE

Arūnas Gudaitis – Leedu / Lithuania

VIINISTU KUNSTIMUSEUMI PREEMIA VIINISTU ART MUSEUM PRIZE

Leonhard Lapin – Eesti / Estonia

Intervjuu kolumbia kunstniku ÓSCAR MUÑOZEGA

Eve Kask: Olete üle elanud Kolumbia sõjaväelise diktatuuri õudused. Teie töö "Memoriaali projekt" on sügavaid poliitilisi ja poeetilisi aspekte. Palun rääkige veidi selle töö taustast ja oma kogemustest.

Óscar Muñoz: Kõigepealt tuleb täpsustada, et Kolumbias pole iial olnud sellist sõjaväelist diktatuuri nagu Tšiilis, Argentinas ja Brasiilias.

Ehkki Kolumbia demokraatiat peetakse kõige vanemaks demokraatiaks Ameerikas, on see olnud demokraatia maskeeritud kujul, verine ja võlts, mis on järjepanu kaasa toonud sõdasid. Seesugune olukord, võib öelda, on kuulunud Kolumbia inimeste igapäevaellu ikka ja alati.

Mida mõistate "hirmu" all?

Hirm on meie aja universaalne sümptom. Kõiki sõjarežiimiga seotud sümptomeid võib pidada intensiivsuse poolest kas ägedateks või taandunuteks, ent need on olemas kogu aeg. Kolumbias vaheldub hirmu intensiivsus iga päev, see sõltub hetkest ja kohast – kas tegemist on suurte urbanistlike areaalidega või lõputute maa- piirkondadega.

Milline on elu (kunstnikuna) tänapäeva Kolumbias?

Ehkki kunstiline tegevus toimib asjakohaselt ning sellel on isegi teatud kommertslik taust – on olemas galeriid, muuseumid, kunstimesid jne nagu kõikjal – , on kunstniku roll, tema väärtus ja positsioon ühiskonnas leidnud vaevalt mõistmist.

Poliitilises mõttes pole kultuuripoliitika just tugeval järjel, riik on kõik jõud keskendanud konfrontatsioonile, ja nii juba aastaid. Praegune valitsus soodustab tugevaid militaarjõude, kinnisideeks on sundida *guerilla*-grupid jõuga alistuma. Kolumbia on maa, mis kannatab ikka veel aastatetaguste relvakonfliktide all.

Milles seisneb kunsti mõte? Millised on kunsti võimalused kaasa rääkida Kolumbia ühiskonnas? Mis seos on sellel graafikaga?

Olen graafikuna kasutanud mitmeid graafikatehnikaid, püüelnud avara kontseпти poole. Mulle on väga oluline trükkimise ja jäädvustamise põhimõtte seoses mälu ja arhiiviga.

Minu töö seisneb ühelt poolt unustatud stsenaariumi, n-ö argielu loogika dokumenteerimises, lähtudes võimatusest säilitada ning jäädvustada hetki igavesti, permanentselt. Ja teiselt poolt on tege-

mist katsega toota samasuguse mehhanismi abil mälu saavutamatus, ebapüsivast ja kaduvast.

Puudutuse tähendus graafika või foto tegemisel (see on see, mida kutsutakse indeksiks) ilmneb üksnes siis, kui puudutus on kindlalt fikseeritud tasapinnal – ehk siis, kui see muutub graafiliseks või teiste sõnadega arhivaarseks või mäletavaks.

Ent isegi sel juhul on vaieldavusi, näiteks Jose Luis Brea juhul tähelepanu ekraanil hõljuva digipildi immateriaalsusele, ajalisusele, kõikjal viibivusele ning reprodutseeritavusele igavikus.

Kui rääkida ajaloost, siis selle kohta ütleb Walter Benjamin: "Tõeline minevikupilt tuleb esile äkitselt. Minevik on fikseeritud üksnes sel hetkel, kui teadvustatud momendil käib [fotoaparaadi] klõps, kord ja igaveseks."

Benjamini teadvustatud moment ning Barthes'i *punctum* ongi mälu ja fikseerimise otsustavad hetked.

Interview with Colombian artist ÓSCAR MUÑOZ

Eve Kask: You have lived through the horrors of a military dictatorship in Colombia. Your work "Project for a Memorial" has aspects of being both political and poetic in its deepest sense. Could you tell us a little about the background to your work and your personal experience?

Óscar Muñoz: Before I say anything, it must be noted that Colombia has never had the sort of military dictatorship that Chile, Argentina or Brazil had.

Even though Colombian democracy is called "the most ancient democracy in America", ours has been a "democracy" disguised; it is bloody and false, and has suffered innumerable successive wars. This situation, it can be said, has strangely always been a part of daily life for the Colombian people.

What does "fear" mean for you?

Fear is a universal symptom of our time. All symptoms associated with a regime of war could be presented in a relative and low, but permanent, intensity. In Colombia, this intensity as well as the particular variety of fear changes everyday. It depends on the specific moment and the place – from the large urban areas to the extended rural areas.

What is life (as an artist) like in Colombia today?

Even though artistic practice and production is relevant and flows even in a commercial way – there are, as everywhere, galleries, museums, art fairs and so on, I think the artist's role, its value and position in society is barely understood.

The political cultural policies are not strong; the state has concentrated all its efforts on confrontation for many years. The strengthening of the military forces is encouraged by today's government who is obsessed with finishing off the guerrilla groups by force.

Óscar Muñoz Memoriaali projekt / Project for a Memorial
helita videoprojektsioon / video-projection without sound



Colombia is a country that still suffers from an armed conflict dating back many years.

What is the point of art for you? What opportunities does art have for speaking up in Colombian society? What is your relationship with printmaking?

I have been working with printmaking as well as all the print styles from the perspective of an extended and contaminated concept. It is very important for me, the idea of printing, recording and its relationship with memory and archive.

My work then, insists on the one hand, on documenting an immemorial scenario – the “logic of everyday thinking”, starting from the impossibility of retaining and fixing images forever, permanently. And on the other hand, it is an attempt to actually make memory using a similar mechanism, that is, from the unattainable, impermanent and deteriorating.

The meaning of contact in the printing or photographic action (that is what we call the index) is only given when it is definitively fixed on a surface – when it becomes a ‘graphic’ – that is, an archive and a memory.

Even though, this can also be debatable, as Jose Luis Brea points out about the digital image, which is immaterial, temporary, ubiquitous and reproducible into the infinite, and just floats upon the screen.

At the same time, speaking of history, Walter Benjamin tells us: *“the true image of the past occurs suddenly. Only as the image flashes, once and for all, in the instant of its cognoscibility, can the past be fixed”*.

This sentence by Benjamin about the instant of cognoscibility, and the notion of *punctum* in Barthes, are decisive elements of fixation and memory.

Intervjuu inglise kunstniku FAISAL ABDU'ALLAH'ga

Eve Kask: Milline on teie taust kunstnikuna? Palun kirjeldage lühidalt kunstniku elu Londonis. Millest kunstnikuna elatute?

Faisal Abdu'Allah: Ma sündisin, kasvasin üles ja sain hariduse Londonis. Kunstikoolis valisin vabagraafika eriala. Graafikani jõudmine oli loomulik, sest olen alati olnud huvitatud oma ideede teostamisest graafika vahenditega.

Kunstnikuelu Londonis sõltub peamiselt sellest, kummale poole “tara” satud. Viimastel aastatel olen täheldanud oma tegevusvaldkonnas teatud nihkeid, seega ka geograafilist nihet teisele poole – nii et kokkuvõttes... elu on tore! Hetkel, Londonis. Mu elu koosneb mitmest tahust: tegelen oma tööde müümisega, täidan tellimusi ning juhin üht äri, mis mind kunstikoolis käimise ajal toetaski: mul on meeste ja naiste juuksurisalong. Äri on ikka püsti ja ma töötan seal nädalavahetustel, tõeline boonus on aga see, et mu stuudio asub samas hoones.

Teie võidutöö kannab pealkirja “Mitch”, see on trükitud kullatud plaadile ja kuulub Londoni gangstereid kujutavasse sarja. Mis ajendas teid selle sarjaga tegelema ja kuidas olete leidnud oma modellid?

Teos kasvas välja ühest juuksurisalongi vestlusest, kui lõikasin oma sõbra Phil Jonesi juukseid. Olen oma loomingus ennegi käsitlenud maskuliinsusega seotud teemasid ning lojaalsust inimsuhete võr-



Faisal Abdu'Allah 24. november 2007 Kumus
at Kumu on November 24, 2007

gustikes; gangsterimetafoori kasutasin juba 15 aasta eest, aga tookord väljendasid need tüübid vahetumalt vägivaldset meelelaadi. Mind hakkasid sellega seoses huvitama tööd, mis dokumenteerisid seda, kuidas Briti-järgse¹ kuritegevuse aegsed peaministrid ründasid briti kurjuse südamikku ja proovisid seda hävitada. “Goldfingeri” sari üritab kergitada saladusloori Joey Pyle'i Firma² üheteistkümnelt liikmelt, neid paljastada ja jäädvustada ning ühtlasi nende müüti purustada.

Samaaegselt triennaaliga oli teil Londonis personaalnäitus. Kas olete saanud tagasisidet oma modellidelt? Millised on muljed koostööst?

Kõik modellid tulid kinnisele üritusele, mida nimetaksin “suureks K-ks”: Kriminaalid, Kriitikud, Kuraatorid ja Kreatiivsed – kõik ühel ja samal ajal ühes kohas koos, jõllitamas üksteist, vestlemas omavahel endist ja ajaloost, mis on maetud nende kalki silmavaatesse.

Modellid olid hämmastunud, sest nad polnud oodanud sellist jahedat ja minimalistlikku näitust, kus oli keskendutud pingsalt nende pilgule ja asetatud nad näitusekeskkonnas ajaloolisse konteksti.

Kas triennaali teema “Poliitiline/Poetiline” on teile lähedane ja/või inspireeriv? Miks?

Lähtusin saatuse kontseptsioonist. Kuna ma ei tunnista juhust, siis kehastab poeetilise idee minu jaoks kõneldud sõnu, aga ka rütmi: neil gangsteritel on omaenda keel, rütm ja kultuur, mille poole noored püüdleval, hoolimata vabast ja kannatustest, mida teel selle staatuseni kohatakse. Poliitilisust väljendab moraalsuse idee: kas ma olen ebamoraalne, kuna jälgisin neid neli aastat? Kas ma ülistan vägivalda? Avastasin, et “Goldfinger” oli ainus näitus, mida ajakirjanduses ei arvustatud. Minu meelest tekitab see vastandlike ringkondade suhete kohta terve hulga küsimusi.

“Goldfingeri” projekt jätkub ning edaspidi lisanduvad Suurbritania versioonile veel “Goldfinger USA” ja “Goldfinger USSR”.

¹ Inglise k viitab *post-British culture* nende kogukondade, kes ei loe end brittideks, kultuurile. Nn Briti-järgne kultuur võrsub ka 20. sajandi teise poole subkultuuridest, *underground*'ist jne. – Tlk.

² Firmaks kutsuti 1960ndail Londonis Joey Pyle'i juhtimisel tegutsenud kuritegelikku ringkonda. – Tlk.

Interview with English artist FAISAL ABDU'ALLAH

Eve Kask: Please, tell me about your background as an artist and shortly describe what living as an artist in London is like? How do you make your living besides?

Faisal Abdu'Allah: I was born, raised and educated in London, my chosen discipline at art school was fine art printmaking; the progression to print was a natural one as I was always interested in objectifying my ideas through print.

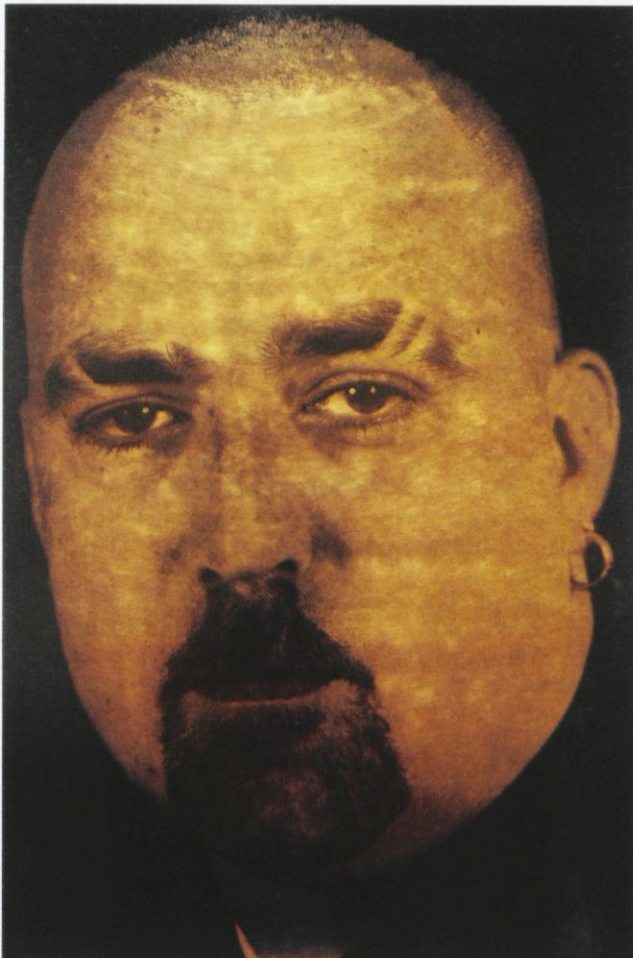
Living as an artist in London depends primarily on what side of the fence you fall. In recent years I have seen shifts in my practice, and hence the geographical shift to another side, so to summarise.... life is good! ...in London at present. My life consists of a number of components.

I sell my work, I do commissions and I run a business, which is what funded me when I was at art school ... a unisex barbershop. This still functions and on the weekends I work in the shop, but the real bonus is that my studio is in the same building.

Your prize-winning work is called *Mitch*, it's printed on a gold plate and it's from your London gangster series. How did you start that series and how did you find your models?

The work developed from a conversation in the barbershop whilst cutting the hair of a friend, Phil Jones.

Faisal Abdu' Allah *Mitch*
siiditrükk, kullatud plaat / silkscreen, gold plate



My work historically dealt with issues surrounding masculinity and circles of loyalty, and I had utilised the gangster metaphor in my work 15 years ago, but these guys were acting out a violent disposition, and what intrigued me was to unfold a body of work that documented the prime ministers of post British crime going to the heart of British badness. Seen as mythical figures, only known by the name *Goldfinger*, dispelled the myth and lifted the visual wall of silence to expose and record the British 'Firm'; all eleven men were chosen by Joey Pyle himself.

You have just had a solo exhibition in London at the same time as the triennial. Did you get any feedback from the models that you just exhibited in the show? What are your impressions of that cooperation?

All of the models came to the private viewing, I called it the big C. Criminals, Critics, Curators and Creatives all in the same moment, looking and conversing about themselves and the history that is buried in their emotionless gaze.

The models were in awe, as they did not envisage a cool and minimal exhibition, which really focused on the gaze and the physical historicizing of them in the exhibition context.

Do you feel close to and/or inspired by the triennial topic „Political / Poetical“? Why?

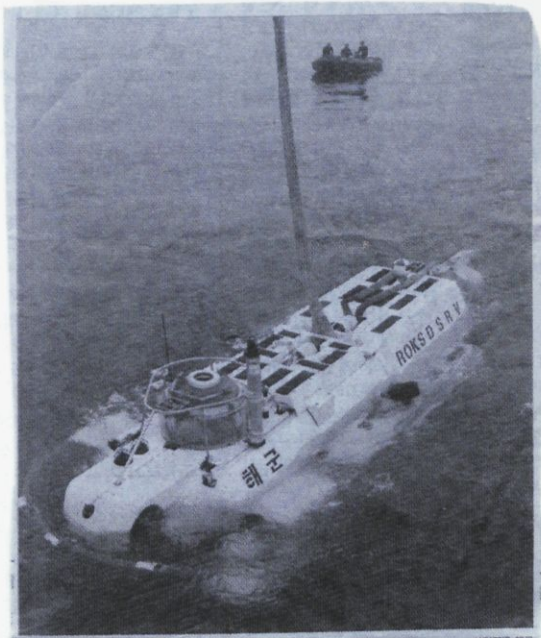
The concept for me was fate. As I do not subscribe to accidents, the idea of poetical for me embodies the spoken word, but also rhythm – these Gangsters have their own language, and a rhythm and culture that the young aspire to, regardless of the pain and suffering en route to that status. The political is the idea of morality, am I being immoral in following them for four years? Do I glorify violence? But what I learned from *Goldfinger* was that it was the only show that the press would not review. I think that raises a number of questions about the binary establishments.

Goldfinger has some way to go there also will be:
Goldfinger UK
Goldfinger USA
Goldfinger USSR

Intervjuu lõuna-korea kunstniku SANGGONG CHUNGIGA

Eve Kask: Olete olnud kõige edukam kunstnik Tallinna graafika-triennaalidel (peaauhind 1998, 3 võrdset auhinda 2004 ja 2007). Mis on teie edu taga?

Sanggong Chung: Kui ma 1998. aastal Tallinna graafikatriennaali peaauhinna sain, oli mu sooviks avardada graafika piire. Minu eesmärk oli teadvustada objekti ning kasutada selle näitamiseks just graafika võimalusi. 1998. aasta triennaali teema "Puudutus" sisaldas väga olulist graafikameediumide aspekti. Minu teos kujutas endast paberi kui sellise teadvustamist ja digitaaltrüki kerge surve teisendas traditsioonilise graafika surve mõistet. Pärast 2000. aastat hakkasin tähelepanu pöörama ühiskonnas leiduvatele kujunditele, teisisõnu kujundite või poliitiliste küsimuste kultuurilistele ja piirkondlikele aspektidele. Muutus tulenes sellest, et hakkasin mõistma graafikat laiema kultuurinähtusena, mitte vaid vahendina. Seda suunamuutust võib vaadelda protsessina, mille käigus graafika kohandub uute tehnoloogiate ajastuga, ning arvan, et see aspekt huvitas ka Tallinna graafikatriennaali korraldajaid. Arvan, et võitsin just sellepärast, et tõstatain küsimuse, mis huvitas paljusid triennaalil osalenud kunstnikke ja ka korraldajaid.



Sanggong Chung Tsitaat / Quotation-Reading
ajaleht / newspaper

Kas teie tööd on sageli inspireeritud dokumentaalsest materjalist?

Pärast 2000. aastat hakkasid mind köitma ajakirjanduses ja üldse meedias kajastatavad sündmused, mida olen sestpeale ka arhiivi talletanud. Need on pildid ja tekstid ühiskonna, kultuuri ja ajaloo seotud argisündmuste kohta. Mind huvitab igapäevaelu ümberkorraldamisest tulenenud tõe olemasolu ning modaalsus. Dokumentaalsed materjalid, mis jäävad igapäevaelu raamesse, struktureerivad aega ja ruumi "visuaalse sekkumise" kaudu oma moodi. Sellel on oluline roll arhiivi klassifitseerumisel ja jaotumisel. Nii mu tööd sünnivadki.

Kui tähtis on graafika keel teie loomingus?

Kujundi näitamist võib vaadelda keelena, mis konstrueerib ja muudab keha aineliseks valitud materjali vormis. Seega on välistatud, et minu tööd avalduvad graafika keeles. Seda seepärast, et minu loomingus kasutatud kujundid on maailmas juba vormunud materjalide kujul olemas ning minu teoste kujundid ei sünni loomise käigus nagu maalikunstis või skulptuuris. Just seepärast arvangi, et graafika keele puhul on kõige olulisem kujundi üleminek ja muundumine. See võib tähendada ka kujundite muundumist plaadilt paberile kandumisel. Üleminek ja muundumine, mida mina silmas pean, on siiski abstraktsem ja fundamentaalsem. Vahel on küsimus selliste kujundite eksistentsis, mis on seotud liikumisega ajaloolise ja kultuurilise aja ja ruumi vahel. Selline on minu arusaamist mööda kujund, mida on võimalik väljendada graafika keeles.

Mis või kes on teile kunstis oluline?

Walter Benjamini mõju on pannud mind nägema meediumi ja selle tunnusjooni ajaloolisest vaatepunktist. Sotsioloogilisel lähenemisel fotograafiale, digitaalse meedia taustale ja sünnile oli mulle suhteliselt otsene mõju, mis pani mind lähemalt uurima graafika arengut ja potentsiaali. Olulisi vaatenurki oma töödest rääkimisel on mulle pakkunud Julia Kristeva teooria intertekstuaalsusest ja Mihhail Bahtini kõneteooria.



Sanggong Chung Tume meri – Korea / Dark Sea – Korea
digitaaltrükk / digital print

Kirjeldage palun elu ja ühiskondlikku kliimat Koreas – on need kunsti inspireerivad?

Sisemiselt ollakse Koreas eneserefleksiivses linna renoveerimise faasis, väliselt vabaturusüsteemi ja sellest lähtuva sotsiaalse rekonstruktsiooni mõju all. Need sotsiaalsed ja ajaloolised tegurid ning voolud on meie elukorraldusega tihedalt seotud. Kunstniku ja õppejõuna olen Korea ühiskonnas toimuvatest suurtest muutustest mõjutatud ning mõneti olen ise nende muutuste põhjustaja. Kunstnikuna on oluline muutustega aktiivselt tegelda. Lõpuks integreerub looming probleemide, mis omakorda on elu ja kujundi suhte peegeldus. Seoses sellega olen tegelenud kogumikuga "Tänapäeva Korea graafika diskursused ja valdkonnad (1950–2000)", mis ilmub selle aasta lõpus.

Interview with South Korean artist SANGGON CHUNG

Eve Kask: You have been the most successful artist at the Tallinn Print Triennials (Grand Prix in 1998, 3 Equal prizes between 2004 and 2007). What is behind your success?

Sanggong Chung: When I was awarded the Grand Prix at the Tallinn Print Triennial in 1998, I was interested in expanding the genre of printmaking. It was about finding a way to recognize an object and to show it through the characteristics of printmaking. The theme "touch" from the 1998 Triennial discussed a very important aspect in regard to the history of printmaking media. My work formed an image through acknowledging the existence of the paper itself, and the light pressure of a digital print retranslated the concept of pressure in traditional printmaking. After 2000, I turned my interest to images within society, in other words, the cultural and local aspect of images or political things. This change results from understanding printmaking as a broad 'cultural attribute' rather than viewing it as a 'medium attribute'. This change of perspective can be viewed as the process of printmaking

adapting to a period of new technologies, and I think this aspect was what the Tallinn Print Triennial was concerned about. I think I received an award because I brought up a question that many of the artists participating in the triennial and the organizers were all concerned about.

Do you often use documentary materials as the inspiration for your works?

After 2000, I focused my interest on events and happenings in the newspapers and media in general, and since then, I have kept an archive of this. These are images and texts from daily happenings related to society, culture and history. What I am concerned with is the presence and the modality of the truth, which resulted from re-structuring daily life. Documentary materials, which exist within the term "daily life", structure time and space differently through "visual interruption", which has significance in terms of classification and differentiation in an archive. Through this, my works are made.

What importance does the language of printmaking have for you?

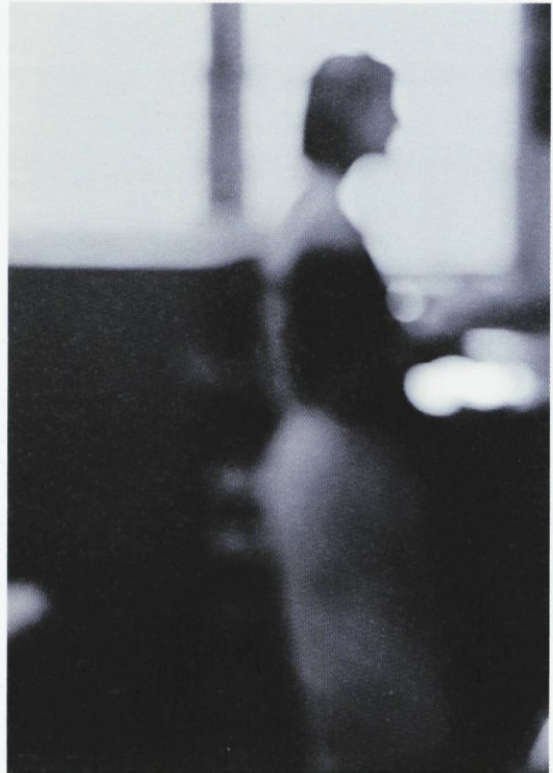
Showing an image establishes its materiality – it is a language that constructs and embodies the image in the form of the chosen material. Therefore, it is inevitable that my works are expressed in the language of printmaking. This is because the images in my works exist in the world in the form of already-formed materials and it is because the images in my work are not born from art materials like painting or sculpture. Therefore, I think the most important thing in the language of printmaking is the transition and transformation of an image. This could mean images transformed from the plate to paper, however, the transition and the transformation, which I mentioned, is something more abstract and fundamental. Sometimes, it is a question about the life of images related to the movement between historical and cultural space and time. This is what I call an image that can be expressed through the language of printmaking.

What or who is important to you in art?

Walter Benjamin influenced me to think about the historical perspective of a medium and its characteristics. The sociological approach to photography and the background and birth of digital media, provided me with a relatively more direct influence, which made me research the advancement and potential of printmaking. Also, Julia Kristeva's theory on intertextuality and Bakhtin Mikhailovich's theory on conversation recently offered me important points of view when talking about my works.

Please describe life and the social climate in Korea – do they inspire art or not?

Nowadays in Korea, we are internally in a 'self-reflective' phase of city renovation, and externally under the influence of the free-market system and the resulting social reconstruction. These social and historical factors and flows stay closely related to how we should live our life. As an artist and as a professor, I will be affected by the big changes in Korean society and some parts will play the role of factors in these changes. The question is to deal with these changes actively as an artist. In the end, it will be integrated into the problem, which is a reflection of the relationship between life and the image. In relation to this, I have been working on archiving 'The Discourses and Fields of Korean Contemporary Printmaking (1950 – 2000)' and this will be published around the end of this year.



Aleksandra Janik Aeg ja kohalolek III / Time and Presence III
digitaaltrükk / digital print

Intervjuu poola kunstniku ALEKSANDRA JANIKUGA

Eve Kask: Milline on graafika olukord Poolas? Millist rolli mängib Poola kunstielus Krakóvi graafikatriennaal?

Aleksandra Janik: Poola graafikakunstis hindan ma kõrgelt traditsiooniliste graafikatehnikate ning kvaliteetsete oskuste kooskõla eksperimentidega digitehnoloogia ja installatsiooni valdkonnas. Analoog- ja digitaal tehnoloogia töömeetodite skaala on tõepoolest lai.

Krakóvi rahvusvaheline graafikatriennaal annab hea võimaluse end kurssi viia selles valdkonnas toimuvaga üle maailma. Sündmus on toimunud juba nelikümmend aastat ning seal peetakse lugu täiuslikkusest nii tööoskuste kui ka ideede osas.

Kuidas haakub teie tegemistega teema "Poliitiline/Poetiline"?

Püüden pigem poeetilise kui poliitilise poole. Mu tööd on alati isiklikud, olen nendega intiimselt seotud. Loon maailma, mis koosneb minu mälestuste, valedes, ideedes ja väljamõeldistes kokkuvõtetest. Rekonstrueerin kohti, mida olen külastanud, ja inimesi, keda kohanud, oma emotsioone ja hetkemeelolusid. Kuna elan riigis, mis on hiljuti üle elanud poliitilise ja sotsiaalse muutumise, peab seegi kuidagimoodi minu töödes ilmema. Puudutan kaas-aegseid ühiskonnaprobleeme just sellisel tasandil.

Rääkige palun oma sarja "Aeg ja kohalolek" taustast.

Töödes "Aeg ja kohalolek", kus on inimesi kujutatud üldistatult, püüdsin minimeerida inimkujutisi valge, halli ja musta värivahelise abil. Eemaldasid olulisima, mis inimkujutisel on – tema isiksuse ja individuaalsuse. Selliste inimfiguuride puhul on vanuse, isiksuse, karakteri väljalugemine raske. Esiplaanile tõuseb pigem universaalne tasand.

Kasutan küll fotograafiat, ent vähendan reaalsusilluiooni väge eelkõige värvi eemaldamisega ning sügavusilluiooni manipuleerimisega, eelistades hajusust. On selge, et pildistamisel püüame peatada reaalsuse fragmenti. Kuid kas aeg ikka tõesti peatub? Seeria "Aeg ja kohalolek" on isiklik päevaraamat, mis juhib vaataja mu sisemaailma, minu kogemuse juurde seoses inimestega.

Interview with Polish artist ALEKSANDRA JANIK

Eve Kask: *What is your opinion of the state of printmaking in Poland at this moment? What is the importance of the Krakow International Print Triennial in Polish artistic life?*

Aleksandra Janik: The coexistence of traditional techniques and high quality skills with the openings for new ideas and experiments in the field of digital techniques and installations in contemporary Polish printmaking is for me a huge asset. The variety of analogue as well as digital methods is really broad.

The International Print Triennial in Krakow is an art event that offers an important opportunity to consider what is happening in the world of printmaking. This event has been held in Krakow for forty years and always promotes perfection, both in terms of skill and ideas. The Triennial is important for both established and emerging printmakers.

How did the topic Political / Poetical tie in with your own activities?

I strive to create poetic works rather than politically involved ones. My works are always personal, often tying myself up with their intimacy. I create a world that consists of the summary of my memory, lies, ideas and fabrications. They are reconstructions of the places I have visited, the people I have met, the registration of emotions and momentary feelings.

However, I have had the personal experience of living in a country that has gone through many political and social changes; therefore, this must also 'come out' through my work. This is how I touch upon current situations or contemporary social problems.

Please speak about the background to your series Presence and Time.

In the works, *Presence and Time*, a series of indistinct people, I tried to minimize the human image to white, grey and black blotches or stains. In this way I removed what seems to be the most important part of the human being – its personality and individuality. From these indistinct forms it is difficult to read the age and the character of the person. Instead I look for the universal human who simply exists without the marks of experience, time and change.

I use photography, but I reduce the power of the illusion of reality by removing colour, manipulating with the depth of field, applying a soft focus, a blurredness and using computer manipulations. It seems obvious that when we take a photograph we are stopping, suspending or even 'stealing' a fragment of reality. But does time really stop?

The series 'Presence and Time' is a personal notebook that leads us to views of the inner world – of my experience of people

Intervjuu ELÉONORE DE MONTESQUIOU'ga

Eve Kask: *Elate Berliinis ja olete prantslanna, kuid esindate triennaalil hoopis Eestit. Kuidas sattusite Eestisse ja leidsite niivõrd kuuma teema nagu aatomilinnad [projekt "Atom Cities", vt kunst.ee 2006, nr 4, lk 15–16]?*

Eléonore de Montesquiou: Tee Pariisist Sillamäele ei olegi kuigi pikk, sest minu vanaema oli Eesti kodanik. Minu vanavanaema Olga Baranova perekond oli elanud Eestis nelisada aastat. Minu vanaema isa Leo Zinovieff oli venelane ning perekonnas mitu põlve Narva vabrikante. Minu vanaema perekond põgenes bolševistlikult Venemaalt 1918. aastal ning asus elama Eestisse. Hiljem abiellus vanaema prantslasega. Mina sündisin ja sain hariduse Prantsusmaal, Eesti pass on mul olnud alates 1992. aastast.

See kõik pani mind seadma küsimuse alla kodakondsuse, piiride ja keelte tähenduse ning tõi kaasa kuid tööd Eestis elavate vene rahvusest inimestega.

Sillamäe, kus kõik need küsimused eriti selgelt välja paistavad, oli suurepärase koht alustamiseks. Nüüd jätkan samade teemadega Narvas ning Ivangorodis.

Teie projektid, mida näinud olen, on valusalt sotsiaalsed. Kas sotsiaalne ja poliitiline kunst on alati olnud teie peateema? Kas see aspekt on teile kunstis kõige tähtsam ka vaatajana-kunstitarbijana?

Minu projektid on tõepoolest sotsiaalse ja poliitilise suunitlusega, kuid ma loodan, et mitte valusad! Ma ei mängi viletsuse kujundiga ning oma filmides üritan vaatajaid mitte suunata. Minu kangelased ilmutavad uhkust, rõõmu, lootust ja ärevust; ühte konkreetset vaatenurka ei ole. Minu tehtud intervjuud ning see, kuidas ma neid kasutan, rõhutavad midagi, mis on minu arvates kõikehaarav: kui mingile olukorrale heidetakse valgust, muutuvad meie arusaamad.

Minu peateemaks on alati olnud inimese suhe oma igapäevase keskkonnaga. Küsimused, millega ma tegelen, on tegelikult alati mu enda küsimused ning elu edenedes need laienevad. Olen teinud filme sellistel teemadel nagu näiteks pulmakleidi sümbolika (1998), inimese suhe oma koduga (2001–2003), värskemate teemadena olen käsitlenud selliseid laiemaid küsimusi nagu piiriületus ning identiteet. Põhimõtteliselt on tegemist aga mingi loo jutustamise ning kangelaste leidmisega.

Milline aspekt on mulle kunstis kõige tähtsam... keeruline küsimus!... Rõõm, kontrollimatud elemendid, see, kuidas jutustada lugu ning jõuda seeläbi kujunditest või sõnadest kaugemale. Kui rääkida minu vaatamängu ning kunstitarbimist puudutavast seisukohast, siis see on äärmiselt kriitiline. Ma ei kavatsenud kunagi kunstnikuks saada, kuigi mul on hea meel, et minu töid tutvustatakse ka selles valdkonnas, kuna siinkohal on kahtlemata tegemist avatud ruumiga – ruumiga, mis soodustab ergutavaid kohtumisi inimeste ning ideedega. Otsin jätkuvalt asju, mis võiksid mind aidata mu enda uurimistöös. Mind huvitab väga, kuidas teised dokumentaalseid materjale kasutavad, kuidas kunstiteostes ning filmides käsitletakse sotsiaalset ning poliitilist seotust, milliseid otustusprotsesse läbitakse. Teisest küljest on film minu kirg: ma vaatan ükskõik millist liikuvat kujutist ainuüksi selle enda pärast.

Triennaali kaks videot viivad meid Põhja-Iraani. Mis pani Teid suhestuma iraani kombestikuga ja mida te sellest kogemusest õppisite?

Ma ei suhestu iraani kombestikuga, kuid mind kui naist lummasid iraani naised ning šokeerisid need reeglid, mida neile peale sunni-



Eléonore De Montesquiou Nur
video

takse. Mulle avaldas sügavat muljet, et tulles läänemaailmast ja riigist, kus näokatte küsimus on väga aktuaalne, pidin ma pärast kohtumist iraani naistega tunnistama, et mingit lihtsat lähenemiseviisi sellele küsimusele ei ole; et hell koht ei ole mitte kate ise, vaid see, et selles riigis võidakse sind vangistada või läbi peksta selle eest, et sa ei kannu näokatet.

Milline on teie suhe graafikaga?

Tegelikult olid minu kõige esimesed tööd gravüürid! Mulle meeldib see täpsus, tehnilised nõuded, aeg ja etapid, mida on gravüüri ettevalmistamiseks vaja; meeldib protsessi venimine, samuti see, et gravüür on paljundatav. Ma pole käinud kunstikoolis, kuid majandusteadust ning kunstiajalugu õppides käisin õhtuti graafikakursustel. Ja ülikoolis spetsialiseerusin 19. sajandi eelsete Euroopa vanameistrite gravüüridele ning joonistustele. Pääsesin ligi Louvre'i joonistuste ning gravüüride kollektsioonile. Meile, üliõpilastele, oli väärtuslik ning unustamatu kogemus avada arhiivis kaste, mis olid täis näiteks Rembrandti gravüüre.

Interview with ELÉONORE DE MONTESQUIOU

Eve Kask: You are a Frenchwoman living in Berlin, but you represent Estonia at the triennial. How did you come to Estonia and become engaged in a subject as hot as atom cities?

Eléonore De Montesquiou: The way from Paris to Sillamäe is not that long for me, since my grandmother was an Estonian citizen. My great-grandmother, Olga Baranova's family had lived in Estonia for four hundred years. My grandmother's father, Leo Zinovieff, was Russian and his family had owned factories in Narva for several generations. My grandmother's family escaped from Bolshevik Russia in 1918, and settled in Estonia. Later, my grandmother married a Frenchman. I was born and educated in France. I have had an Estonian passport since 1992.

This led me to question the very notion of citizenship and borders and languages and to work with people of Russian nationality in Estonia.

Sillamäe where all these issues crystallise was a fascinating starting point. I now continue to work on these topics in Narva and Ivanogorod.

Those of your projects I have seen are painfully social. Has social and political art always been your main subject? Is this also the most important aspect of art to you as a spectator / consumer of art?

My projects are indeed socially and politically oriented, but hopefully not painful! Far from playing with an image of misery, I try in my films not to direct the viewer. My heroes show pride and joy and hopes and anxieties, there is no single point of view. The interviews I have and the use I make of them underline what in my

opinion is universal: that our understanding changes with the light shed on a situation.

My main subject has always been one's relationship to the immediate environment on an everyday basis. The questions I deal with are actually always my own, and they grow as life goes on – I have made films ranging from the symbolism of a wedding dress (1998), the relationship to one's home (2001-2003) or more recently, broader issues such as border crossings and identity. But basically, it is about story telling and finding heroes.

The most important aspect of art for me... a tricky question!... joy, uncontrolled elements, how to tell a story and thus reaching beyond the images or the words. As for my position regarding the spectacle and consumption of art, it is highly critical. I had never intended to be an artist, though I am glad that my work is presented also in this field, since it is definitely an open space, a space of stimulating encounters with people and ideas. I keep looking for what could help me in my own research. I am very interested in how others use documentary material, how artworks and films deal with a social and political engagement, the decision process they go through. On the other hand, cinema is a passion – I watch any type of moving image for the sake of them.

Two of the triennial's videos take us to Northern Iran. What made you relate to Iranian customs and what did you learn from that experience?

I do not relate to Iranian customs, but being a woman I was fascinated by Iranian women, and shocked by the rules imposed on them. I was very impressed by the fact that – coming from the West, from a country where the *hijab* issue is prominent – I had to admit after meeting women in Iran that there is no simple approach possible, that the sore point is not the *hijab* itself, but the rules of behaviour requested in a country where you face imprisonment or being beaten up if you don't wear this *hijab*.

What is your relationship with printmaking?

My very first works were actually prints! I like the precision, the technical requirements, the time and steps needed to prepare a print, the delay of the process as well the fact that a print is a multiple. I did not go to an art school, but while I was studying economics and art history, I attended evening classes in printmaking. Furthermore, at university, I was specialising in Old Masters' prints and drawings. I had access to the Louvre's collection of drawings and prints. For us students, opening archived boxes full of Rembrandt prints for example was a precious and unforgettable experience!

Intervjuu inglise kunstniku FERNANDO FEIJOOGA

Eve Kask: Kust hangite oma kunstiks inspiratsiooni, kas elust ja tänavatelt?

Fernando Feijoo: Minu looming on inspireeritud sellest, mida näen igapäevaelus, vahendan sotsiaalselt olukorda ja viisi, kuidas me tajume ennast ja teisi. Paljusid asju olen näinud kas või lihtsalt laupäevaõhtul välja minnes. Naudin ka filme. Ma naudin reisimist ja olen käinud paljudes Euroopa linnades. Mulle meeldib kõike kogetut peegeldada loomingus, kasutada teksti, kujundeid ja materjale, millega olen oma seikluste käigus kokku puutunud. Eriti inspireerib mind Hogarth ja ma olen tõlgendanud mitmeid tema töid järjestikuste ja narratiivsete lugudena, nagu näiteks "Elupõletaja tähelend", mille nimetasin ümber "Kokaiinisuitsetaja tähelendus". See on lugu tänapäeva noorest mehest, kes satub kuritegevuse tumedale teele, hakkab tarbima narkootikume, tegelema prostitutsiooniga ja lõpetab vanglas. Kunstnikest meeldivad mulle veel Goya, George Grosz, Franz Masereel, Posada ja paljud saksa ekspressionistid.

Milline on teie suhe kirjandusega? Keda või mida loete?

Olen lugenud George Orwelli "Pariisi ja Londoni heidikuid", mis oli üsna inspireeriv, sest loo paljud tegelaskujud on minu omadega sarnased. Ma ei loe palju. Vahel loen ajalehti ja lugusid sellest, mis juhtub meie ümber. Mu looming peegeldab mu arvamust ja reaktsiooni nendele sündmustele. Paljudel minu pildidel on maja-seintel sõjavastased plakatid. Inspiratsiooni ammutamiseks meeldib mulle vaadata ka filme ja animatsioone. Raamatu "Moodne tänavatähestik" tegin koostöös kirjanik Pat Francisega. Tema kirjutas teksti ja mina tegin illustratsioonid. Minu meelest on see huvitav tööviis, saab oma ideid kellegagi arutada ja korrigeerida. Olen alustanud koostööd teistegi kunstnikega nagu Marcelle Hanselaar ja Chris Pig projektides, mis räägivad joomisest.

Millist laiemat tähendust kannab kunstnikuraamat?

Kunstnikuraamat on võimalus vahendada oma ideid läbi järjestikuste kujundite, mis sageli räägivad mingit lugu. On nauditav jälgida, kuidas hulgast graafilistest lehtedest moodustub raamat. Lõpp-produkt saab tänu ees- ja tagalehtedele, köitmisstiilile, tiitellehtedele ja kaanekujundusele palju muljetavaldavam.

Milline on Inglismaal kollektsionääride huvi kunstnikuraamatu vastu?

Inglismaal on kunstnikuraamatuid minu arvates üsna raske müüa. Mina teen seda oma Interneti kodulehel, raamatumessidel ja näitustel. Londoni kunstnikuraamatute mess (*London Artist Book fair*) ja Oxford Fine Pressi raamatumess on suurepärased kohad niimoodi töötavate kunstnikega kohtumiseks.

Teil on Eesti mõistes väga suured tiraažid. Kas teil õnnestub end kunstnikuraamatuga elatada?

Mul on suured tiraažid, sest eelistan oma raamatuid müüa madalama hinnaga, et neid saab osta rohkem inimesi. Näen tihti tõeliselt huvitavaid autoriraamatuid, mida ma ei saa aga endale lubada. Minu "Moodsa tänava tähestik" on praegu müügis hinnaga 150 naela, mis on minu arvates üsna mõistlik, kuna selles on üle 26 graafilise originaallehe. Praegu ma oma tööde müügist ära ei ela, aga olukord paraneb pidevalt ja ma loodan, et ühel päeval on see võimalik. Et ära elada, töötan ka kunstiõppejõuna.

Tundub, et olete eelkõige kirglik joonistaja. Kas graafika on teile põhiliselt kunstnikuraamatute tiražeerimise abivahend?

Bakalaureusekraadi sain Maidstone'is illustraatorina ja jätkasin seejärel magistriõpingutele vabagraafika erialal. Ma armastan

D Dirty Dennis
With his trousers
Full of menace



R Razza Rasta
Raps out a riff
While eating his pasta



Fernando Feijoo Moodne tänavatähestik / A Contemporary Street Alphabet
lito, kunstnikuraamat / lithograph, Artist's Book

joonistada ja kannan alati kaasas visandivihikut oma ideede jäädvustamiseks. Graafika on vahend tööde tootmiseks, aga seda mitte massiliselt ja kommertslikult. Naudin graafikat ja kõiki selle erinevaid tehnikaid, sest graafilist lehte alustades võib sul olla ähmane idee, aga mitte kunagi ei saa päris kindel olla, mis välja tuleb. Mulle meeldib, et juhustest võivad mõnikord sündida uued töövõtted. Graafikas on elu sees. Ma ei kasuta arvutit, sest tulemus on sageli elutu. Mulle meeldib, kuidas värvikihid üksteist katabad, linoollõiget tehes saan suruda linoleumi tõeliselt paberisse ja tekitada sellega reljeefi.

Oma raamatut "Moodne tänavatähestik" tehes uurisin litograafia kasutamise võimalusi. Olin töötanud neli aastat Curweni Studios litograafiameistrina, kuid polnud kunagi tõeliselt uurinud, mida selles tehnikas teha saab. Kasutasin paljusid erinevaid võtteid, näiteks töötlesin projektsioonikilet eri jämedusega liivapaberitega enne sellele litokriitidega joonistamist; kasutasin litotušiga joonistamiseks jämedat peitlikujulise otsaga pintslit ja seejärel kraapisin kujutise servad skalpelliga täpseks, kasutasin eri tugevusega tušše, tänavalt leitud materjali fotokollaazide loomisel ja jämedaid graafiitpliitseid. Raamatut trükkides tegin mustast joonest tõmmise nii halli kui ka musta värviga, pärast lisasin eraldi plaadilt punase värvi, et rõhutada olulisi detaile.

Millega assotsieerus kõigepealt triennaali teema "Poliitiline/Poeetiline"?

Tundsin, et teema sobib hästi mu raamatuga, sest see kattis kõik mu loomingu aspektid. Raamatus on tegelasi, keda ühiskond on alt vedanud ja kes on nüüd omadega läbi, elavad tormiliselt, uputavad oma mured alkoholi – ja seda ümbritsetuna rikkamast kõrgklassist, keda see tegelikult ei huvita ja kes eelistavad mujale vaadata. Ehk olen ma kaasaja Hogarth – analüüsin pidevalt inimesi ja inimlikke seisundeid.

www.fernandofejoo.com www.rabbitstew.co.uk

Interview with English artist FERNANDO FEIJOO

Eve Kask: Where do you get the inspiration for your art (from life and the streets)?

Fernando Feijoo: My work is inspired from what I see in daily life, it is a comment on the social condition and the way we perceive ourselves and others. I have seen many things while just out for a

drink on a Saturday night, and I also enjoy films with these themes. I enjoy travelling and have visited cities all around Europe. I like to feed this back into my work using text, images and found material I come across on my adventures. I am particularly inspired by Hogarth and have re-illustrated many of his works in a sequential & narrative way re-telling stories like his rakes progress, which I called – Cracks Progress. This story tells of a modern young man falling into a dark life of crime, drugs, prostitution and eventually prison. Other artists I like are Goya, George Grosz, Franz Masereel, Posada and many of the German Expressionists.

What is your relationship with literature? Who or what do you read?

I've read down and out by George Orwell this was quite inspiring as it told a story similar to some of my characters. I don't read that much. Sometimes I read the newspapers and stories about events happening around us. My work then reflects my opinions and reactions to these events. In many of my pictures there will be anti war posters on the walls of the streets. I also enjoy watching films and animations for inspiration. For my book, *Contemporary Street Alphabet*, I collaborated with the writer, Pat Francis. She wrote the text and I illustrated it. I find this an interesting way of working – you can talk about your ideas with someone else and see how to make them better. I have started collaborating with other artist like Marcelle Hanselaar and Chris Pig on projects based on drinking.

What wider meaning does the Artist's Book have for you?

The artist's book for me is a vehicle for communicating my ideas through sequential images often telling a tale in some way. I enjoy the way a collection of prints can come together as a book, making the finished product look more impressive with all the end papers, binding styles, title pages and cover design.

What is the collectors' interest in Artists' Books in England?

In England I feel it is quite hard to sell artist books, I do this through my website and book fairs and exhibitions. There is the London Artist Book fair and Oxford Fine Press Book fair – these are great places to meet different artists working in similar ways.

In the Estonian context, you have enormous editions. Are you able to support yourself with your Artist's Books?

I print so many books because I prefer to sell my books at a lower price to allow more people to buy them. I often see really nice artist books but can't afford them. My Alphabet book now sells for £150, which I think is quite reasonable as it includes over 26 original prints. I can't support myself just selling my work, but things are steadily improving and I would like to be able to do so one day. I have to work as an art lecturer to support myself.

You seem to be, first and foremost, a passionate drawer. Is printmaking mainly a tool for increasing the circulation of the Artists' Books for you?

I trained as an illustrator for my BA at Maidstone and then went on to do an MA in Fine art printmaking. I love drawing and always carry a sketchbook to record ideas. For me printmaking is a tool to produce work, but not in a mass commercial way. I enjoy printmaking and all its different techniques – when you start on the print you have some sort of idea how it will work, but you are never quite sure. I enjoy the way accidents can sometimes create new ways of working. For me printmaking is a fresh creative way of

making work, I don't use the computer because the result often looks dead, I like the way layers of ink sit upon each other, and when I produce a lino print I can really punch the lino into the paper and emboss it. For my book, *Contemporary Street Alphabet*, I wanted to explore the use of lithography as I had worked as a Master Lithographer at the Curwen Studio for four years, but never really explored what I could do with it. I used a variety of different techniques such as rubbing from different grades of sandpaper onto architect's film with litho crayons, using a thick chisel tip brush to draw with indian ink and then cutting back into the line with a scalpel, using different strengths of ink washes, photo-collages from the street and graphite sticks. When I printed the book I made two different exposures for the black line and printed it in grey and black and then added a spot red plate to add detail to the important parts of the images.

What were the first associations you had with the triennial's theme 'Political / Poetical'?

I felt the theme fitted well with my book, as it covered all the different aspects of my work. The book shows characters that might have been let down by society and now they are down and out, living rough, drinking to drown their sorrows surrounded by a richer higher class of people that don't really care and prefer to look the other way. I guess I am the modern day Hogarth constantly analysing people and the human condition within one big community.

www.fernandofejoo.com www.rabbitstew.co.uk

Intervjuu iisraeli kunstniku BASIL C. FRANKIGA

Eve Kask: Olete sündinud Lõuna-Aafrika Vabariigis, nüüd elate Iisraelis. Kuidas näete sellel taustal "Poliitilist/Poeetilist"?

Basil C. Frank: Mõlema riigi sotsiaalses ja poliitilises olukorras on tegemist etniliste konfliktidega, piiride ja eraldatusega, kuid on ka selged strateegilised erinevused. Mõlemas riigis kuhjatakse kompromissitult kokku ilu ja õudus, poliitiline ja poeetiline. Minu auhinnatud töö "Saartje Baartmani lugu" on eurooplaste üleolekut tõestada püüdnud orjakauplemise ning 19. sajandi darvinismi tähistaja. Kolonialistlik idee kandus edasi Lõuna-Aafrika apartheidiperioodi, mis põhines natsionaalsotsialismi doktriinidel. Baartmani lugu oli kristliku tsiviliseerimissiooni aluseks: "haiget", kontrollimatut aafrika seksuaalsust pidi ohjeldama. Intellektuaalse perverssuse näide on see, mida tegi 19. sajandi prantsuse teadlane ja anatoom Curvier, kes lahkas Baartmani keha ning tema suguelundeid eksponeeriti hiljem Paaizi Musee de l'Homme'is. Naise säilmed viidi matmiseks Lõuna-Aafrikasse tagasi alles 2002. aastal.

Iisraeli riigi asutajateks 1948. aastal olid osaliselt araabia riikide ning Euroopa holokausti põgenikud ning ohvrid. Selle tulemusel tõrjuti palestiinlased ümberkaudsetesse araabia riikidesse. Fanatism, olgu palestiinlaste või iisraellaste oma, ei ole kuhugi kadunud; samamoodi tõi Lõuna-Aafrika apartheidid lõppemine kaasa tohutu kuritegude laine ja seda eelkõige vaesunud mustanahaliste kogukonna poolt. Lahendus sellele reaktiivsele biheivioristlikule olukorrale ei ole okstraadist turvatarad ümber kiivalt valvatud idaneva/kasvava/närbuva nisu ja linnukuju, mida kujutab Lõuna-

Aafrika kunstnik Jane Alexander oma apartheidijärgses installatsioonis "Security/Segurança" (2006, "Turvalisus") 27. São Paulo biennaalil. Lahendus pole ka Iisraeli piiri turvamüür, mille Iisraeli kunstnikud protesti märgiks üle maalisid.

Minu töös "Walls and Words" ("Seinad ja sõnad") sümboliseerib Teise templi müür judaismi 2000-aastast püüdlust Jeruusalemma tagasi pöörduda. Nutumüüri kohal kõrgub Kaljumõõze kuppel, mis ehitati rohkem kui 700 aastat hiljem ja on moslemite jaoks püha, kuna tähistab paika, kust Muhamed oma unenägu hõbuse seljas taevasse tõusis.

See müür on elav visuaalne metafoor, palestiinlaste ning juutide püüdluste tähistaja. See on poeesia, mis on ühte põimunud õuduste poliitikaga.

Olete olnud ülitundlik natsisümbolika kasutamise suhtes kunstis. Arvestades, et kunst võib olla mitmetähenduslik ja töö mõte vaieldav, kas arvate, et natsisümbolika kasutamist tuleks rahvusvahelistel näitustel tsenseerida? Miks?

Angela Merkel väljendab seda kõige paremini: "Olen õnnelik, et elan demokraatlikus riigis. Me teame, mida see tähendab. Seetõttu suhtume nulltolerantsiga nendes jõududes, mis tahavad viia meid tagasi natsionaalsotsialismi." Kantsler Merkel tegi selle avalduse eelmisel aastal holokausti mälestuspäeval. Mina usun, et määratlus "ülitundlik" ei ole kohane. Ma olen tundlik (nagu seda peaks olema iga inimene) nende koleduste suhtes, mida saatsid korda natsi-Saksamaa ning selle liitlasi. Samamoodi (ja seda õigusega) on eestlased tundlikud Nõukogude sümbolika suhtes, mis tuletab neile meelde stalinistlikke küüditamisi, repressioone ja jõhkru.

Holokaustiaegsete tapatalgute ajal tapeti Leedus mõned minu pereliikmed.

Sharlene Kahn kirjutas 2005. aastal ajakirjas Artlink kuraatorluse kohta järgmist: "See võimalus teisi esindada on tõepoolest koormav. Esindamisega käib kaasas teatud vastutus ja aruandmiskohustus, kusjuures mitte ainult publiku, sponsorite ja institutsiooni ees, vaid ka nende ees, keda esindatakse. Ja arvestades laialdase rõhumise, koloniseerimise ja ärakasutamise ajaloo, millega igas Aafrika riigis silmitsi tuleb seista, ei ole kindlasti tegemist kades-tamisväärse ülesandega."

Seda vastutust peaks rakendama samamoodi ka siis, kui kuraator puutub kokku natsisümbolika ja ta peaks olema näituse viimane tšensor, mitte et sellega tegeleb mõni riigiideoloog või propagandist hariduslik misjonär. Natsisümbolika kasutamine oleks kindlasti püü pannikat tekitada; see on küll võimalik teha kuulsuse, kuid seab küsimuse alla töö väärtuse. Tuleks mees pidada, et 1934. aastal kuulutasid natsid lõpuks moodsa kunsti millekski, mis on oma olemuselt "ebasakslik", võõrapärane ja "bolševistlik". Hitler saatis oma sõdurid eksponeeritud Bauhausi töid mõnitama. Sellisel juhul peaks iga kaasaegne kunstnik või kuraator, kellel on ajaloost mingigi ettekujutus, vastutust kandma. Mitmeti mõistetavusel ei ole õuduste doktriinis kohta.

Mida peaks maailm tegema holokausti lunastamiseks? Kas see on üldse võimalik?

Keegi ei saa holokausti heastada, kuid võib üritada vältida selle kordumist tulevikus. Kahjuks tundub, vaatamata Kambodža, Rwanda, Darfuri ja Kongo surmaväljadele, et inimesed ei õpi minevikust. "Ei iial enam" on muutunud tühjaks sõnakõlksuks. Isegi tänapäeva Venemaal ülistavad neonatsid ja paremäärmuslased natsi-Saksamaad ja seda hoolimata õudust tekitavatest kaotus-



Basil C. Frank Saartje Baartmani lugu / Saartje Baartman's Story digitaaltrükk / digital print

test, mida Nõukogude Liidu elanikkond natside sissetungimisel kandis. Balti riikides on palju inimesi, kes peavad nõukogude hirmuvalitsusele vastandudes natse vabastajateks.

Milles seisneb teie arvates graafika mõte?

Minu jaoks on graafika protsess, millega projitseerida oma mina (karmat), mis on läbinud transiseisundi, negatiivsus positiivseks, see tähendab töötamist seestpoolt väljapoole. Tulemus prinditakse ning projitseeritakse, et need jõuaksid massilise globaalse publikuni. ("Tragöödia sünnis" väidab Nietzsche, et kunsti tehakse pooleldi transilaaadses olekus.)

Pealegi rikub see imepärase leiutis, digitaalne tehnoloogia, karistamatult rahvuslikke eraldumisjooni, maskeerides originaalloodangu toponüümilist päritolu ning saades ülimaks iseenda valitsejaks. Riigivastane, anarhistlik, riigi tsensuuri ning süsteemi hävitav kunst kui alateadlik jõud jõudude kaootilises kokkupõrkes, kui piirangud kõrvaldatakse.

Kunstilises protsessis ei jää originaaltrükk iialgi samaks: see on pidevas muutumises ning arenemises. Kreeka filosoof Herakleitos ütles, et inimene ei saa samasse jõkke kunagi kaks korda astuda: tegemist on küll ühe ja sama jõega, kuid keerulise ja dünaamilise süsteemiga, mis pidevalt muutub.

Kui tähtsad on rahvusvahelised graafikatriennaalid ja -biennaalid teie loomingulises elus?

Minu arvates peaksid need üritused olema kõrgelt arenenud globaalne demokraatlik muutumiste platvorm, kuhu kunstnike tööde väärtus nad tõstab. Paljudel juhtudel on see rahvusriikide tööriist oma rahvusliku iseloomu propageerimiseks maailmaareenil, kunstnikule seevastu on see vahend oma tööde, universalistlike doktriinide või ideede levitamiseks kas tõsise poliitilise seotuse või metafüüsika abil. Lisan siinkohal ühe Beuys'i lause: "Olen huvitatud füüsiliste kandjate levitamisest tiraažidena, kuna mulle pakub huvi ideede levitamine." Sellisel juhul on Joseph Beuys unistus füüsilistest kandjatest igakuiste või peaaegu iganädalaste rahvusvaheliste graafikatriennaalide ja -biennaalide näol täide läinud.

Interview with Israeli artist BASIL C FRANK

Eve Kask: You were born in South Africa, and now you live in Israel. What can you say about Political / Poetical in that context?

Basil C Frank: Both social and political situations deal with ethnic conflicts, borders and separation, but with defined strategic differences. In both instances beauty and horror *Political / Poetical* are uncompromisingly thrust together on an epic scale. My award-winning work, *Saartje Baartman's Story*, is a signifier of the slave trade and of 19th century Darwinism intending to prove the superiority of Europeans. This carried through to the era of South African Apartheid based on the doctrines of National Socialism. The Baartman story was the basis of the Christian civilizing mission – that 'diseased', uncontrolled African sexuality had to be contained. This intellectual perversion is exemplified by the 19th century French scientist and anatomist Curvier, who dissected her body and sexual organs, which were subsequently exhibited in the Musée de l'Homme in Paris. Her remains were returned to South Africa for burial only in 2002.

The State of Israel in 1948 was partly established by victims and refugees from both Arab countries and the European Holocaust. This resulted in the displacement of Palestinians to neighbouring Arab states. While fanaticism or zealotry, be it Palestinian or Israeli, has not vanished, similarly the end of the South African Apartheid heralded a huge crime wave primarily by the poverty-stricken black community. A solution to this reactive behavioural situation is neither a security wall around a home as in the post apartheid installation 'Design for living' by the South African artist, Jane Alexander, at the 27th Sao Paulo Biennale, nor for that matter the Israeli border security wall painted as a symbol of protest by Israeli artists.

In my work, *Walls and Words*, the wall of the second Temple symbolizes Judaism's 2000-year quest to return to Jerusalem. Above the Western Wall is the Dome of The Rock, built more than 700 years later and sacred to Muslims, as it represents the location from which, in a dream sequence, Mohammed ascended on horseback to heaven.

The wall is a living visual metaphor, a signifier of Palestinian and Jewish aspirations; it is poetry interwoven into the politics of horror.

You have been hypersensitive in the past in reference to borrowing Nazi symbols in art because the meaning can be ambivalent and debatable in an artwork. Do you think that one should censor the use of Nazi symbols in international exhibitions? Why?

Angela Merkel says it best: "I am glad to live in a democracy. We know what that means. That is why we will adopt an attitude of zero tolerance towards the forces who want to take us back to National Socialism (Nazis)." Chancellor Merkel made this statement on Holocaust Memorial Day last year. Personally, I believe that the term "hypersensitive" is inappropriate. I am sensitive, as any person should be, to the atrocities committed by Nazi Germany and their collaborator states. Similarly and with justification, Estonians are sensitive to Soviet-era symbols, reminders of Stalin's expulsions, repression and brutality.

Members of my own family were slaughtered in Lithuania during the Holocaust.

Sharlene Kahn wrote on curatorship in Artlink magazine 2005:

"This ability to represent others however, is indeed a burdened one. Representation comes with a level of responsibility and ac-

countability not only to an audience, the sponsors and an institution but to those being represented – and with extensive histories of oppression, colonisation and exploitation in any African country to work against, this is certainly not an enviable task."

This responsibility should similarly be applied when the curator is confronted with Nazi imagery and is the ultimate censor, not the educational mission of some state ideologue or propagandist. The use of Nazi symbols would be nothing short of alarmist, a possible guarantee to stardom but leaving in question the merit of the work. It should be remembered that in 1934, the Nazis finally condemned modern art as fundamentally "un-German", alien and "Bolshevist". Hitler sent his soldiers to jeer at the works of the Bauhaus on exhibition. In this instance any contemporary artist or curator with any perception of history should bear the accountability. Ambivalence has no role in a doctrine of horror.

What should be done to expiate the holocaust problem internationally in your opinion? Is it possible at all?

One cannot atone for the Holocaust, but one can try and learn to prevent it happening in the future. Unfortunately, in the face of the killing fields of Cambodia, Rwanda, Darfur and the Congo – people don't learn from the past. "Never again" has become a hollow sentiment. Even in contemporary Russia, neo-Nazis and the extreme right-wing glorify Nazi Germany, this in spite of horrifying losses inflicted on the Soviet populace when the Nazis invaded. In the Baltic States, as a reaction to Soviet tyranny, there are many who view the Nazis as liberators.

What is the point of printmaking for you?

Printmaking for me is a process for projecting the inner self (*karma*) that has undergone a trance state from the negative to the positive – working from inside out to be printed and projected to reach a mass global audience. (Nietzsche states in *The Birth of Tragedy* that art is made in a semi-trance like state)

Furthermore, the marvellous invention – digital technology violates national demarcation lines with impunity, disguising the toponymic source of original production and becomes the ultimate government unto itself. Subversive, anarchistic, eliminating the state censor and system, art being the subliminal force in a chaotic collision of forces when boundaries are eliminated.

As in the art process, the original print never remains the same – it is perpetually in a state of flux and evolution. The Greek philosopher Heraclitus said one can never step into the river of time twice, although it is the same river – a complex and dynamic system that is always changing.

What is the importance of International print triennials and biennials in your life?

For me the institution should be a highly evolved global democratic platform for change where artists are thrust by the merit of their work. In many cases it is the tool of national states to promote their national character in a world arena, but for the artist by contrast it is for propagating his work, universalist doctrines or concepts whether through serious political engagement or the metaphysical. I would add what Beuys has said "I'm interested in the distribution of physical vehicles in the form of editions because I'm interested in spreading ideas". If that's the case Joseph B's dream of physical vehicles has come to fruition in the form of monthly or almost weekly International print triennials and biennials.

Intervjuu eesti kunstniku MARTINUS DAANE KLEMETIGA

Eve Kask: Olete õppinud Kopli kunstikoolis ja Tallinna polütehnikumis. Praegu õpite Eesti Kunstiakadeemias graafikat ja animatsiooni. Kuidas hindate hariduse taset ja võimalusi? Kas traditsioonilised graafikatehnikad pakuvad teile huvi ja millised on õppimisvõimalused selles vallas?

Martinus Daane Klemet: Tegelikult õppisin ma ka 2002.–2003. aastal Tallinna ülikoolis (sel ajal pedagoogikaülikool) filmi ja video erialal. Hariduse tase võib alati parem olla, aga ma arvan, et peamine on kinni inimeses endas. Kui ikka kellelgi on väga suur tahtmine midagi korda saata, siis ta leiab võimalused, otsib vastava ala tipud üles jne. Ma olen EKA-s tutvunud päris mitmete traditsiooniliste graafikatehnikatega, aga kuna BA on vaid kolm aastat, siis olen tegelenud peamiselt ühe asjaga – digitaalse animatsiooni ja graafikaga. Võib-olla ainuke etteheide haridusele olekski see, et kolme aastaga jõuab vaid ühte asja süveneda.

Eesti animatsioon on olnud rahvusvahelisel areenil väga edukas. Kes on teie lemmik Eesti animatsioonis? Mujal?

Mulle meeldib absurd ja iroonia Eesti animatsioonis. Eesti animatsioonist on palju räägitud, ega ma midagi uut öelda kindlasti ei oskaks. Uuematest filmidest avaldas mulle muljet Andres Tenusaare "Olematu olek". Minu arvates tulevad väga võimsad filmid Inglismaalt. Mingit ühist joont ma seal ei näe, aga küllap muudab selle *scene*'i tugevaks meeletu konkurents ning pikk traditsioon. Üle maailma tulevad inimesed sinna kokku.

Kas teema "Poliitiline/Poetiline" inspireeris teid? Mille poolest?

Kui aus olla, siis kõigepealt tegin ma oma animatsiooni ning alles seejärel vaatasin, et läheb triennaali teemaga kokku, nii et võiks pakkuda. Seda on näidatud ka mitmetel välismaa anima- ja video-festivalidel.

Kuidas sündis "Furryflurry" ja mis tasandid selles animatsioonis välja tooksite?

Peamine idee oli kõrvutada mikro- ja makromaailma – mänguasjad vs. kosmoselaevad – ning viidata nende sarnasusele. Lisaks meenusid mulle kusagilt kaugelt lapsepõlvest mustvalgest telekast nähtud dokumentaalkaadrid kahe kosmosejaama või -laeva põkkumisest, see oli jäänud mulle meelde kui mingi väga kummaline ja veider tegevus, suht. perverne samuti. Kui animatsioon juba valmis oli, siis lugesin juhulikult üht Baudrillard'i esseed, kus ta oli sedasama teemat käsitlenud, nimetades USA ja NSVLi jaamade põkkumist "apoteosiks rahumeelsele kooseksisteerimisele".

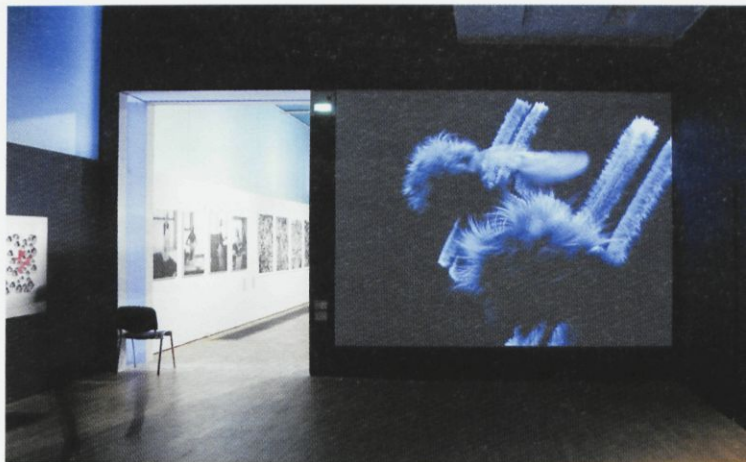
Olete öelnud end olevat loomult eksperimentaatori ja kombinaatori. Mis suunas edasi liigute?

Tahaksin tegeleda edasi animatsiooni ning animatsiooni keelt kasutava graafikaga. Tegelikult on mind viimasel ajal järjest rohkem hakanud tüütama igasugune tehniline katsetamine animatsioonis, meeletult tehakse eksperimentaalseid filme. Püüan liikuda pigem lihtsuse ja lakoonilisuse suunas.

Mis või kes on teile kunstis oluline?

Mulle meeldib igasugune teravmeelne idee. Paraku inspireerib mind kirjandus rohkem kui kunst. Selline ebarealistlik, tugeva groteski ja sümboolikaga võrtsitatud ilukirjandus. Näiteks sellised teosed nagu Pelevini "Arvud" või Julian Barnes'i "Maailma ajalugu 10½ peatükis".

Mida tõstaksite tänavusel graafikatriennaalil esile ja millest puudu jäi?



Martinus Daane Klemet Furryflurry video

Seal oli mitmeid huvitavaid töid. Näiteks Elina Julina rahuteemalised tööd ja kindlasti Xu Bingi "Kultuursed seed"! Ainuke asi võib-olla: kuna töid oli väga palju ning enamik neist väga kontseptuaalsed ja nõudsid suurt süvenemist, siis ma väsisin näitusesaalis kiiresti ära. Seetõttu ongi kataloog hädavajalik.

Mis te arvate, kas kunst saab muuta maailma?

Ma arvan, et galeriikunst ei muuda maailma. Pigem usun selle koha pealt Yes Meni taolistesse aktivistidesse, kus piir aktivismi ja kunsti vahel on väga hägune. Samas, ma ei arva ka, et ühiskonnakriitika ja maailma päästmise soov peaksid olema ainsad teemad inimese või kunstniku elus, on ka muid asju.

Interview with Estonian artist MARTINUS DAANE KLEMET

Eve Kask: You studied at Kopli Art School and Tallinn Polytechnic. At present you are studying printmaking and animation at the Estonian Academy of Arts (EKA). What is your opinion of the level and opportunities in education in Estonia? Are you interested in traditional printmaking techniques and what study opportunities are there in this field?

Martinus Daane Klemet: In fact, I also studied Film and Video at Tallinn University (at that time, Tallinn Pedagogical University) in 2002–2003. The level of education can always be better, but I think that it mainly depends on the person. If people have a strong desire to accomplish something, then they will find the right opportunities and search for the right top specialists in that field. At EKA, I have become acquainted with several traditional printmaking techniques, but as the BA lasts only 3 years, I have mainly been involved with one thing – digital animation and printmaking. The only fault in education might be that within 3 years one only has enough time to deepen one's understanding in one subject.

Estonian animation has been very successful in the international arena. Who is your favourite Estonian animator? And abroad...?

In Estonian animation, I like the use of the absurd and irony. There has been a lot of talk about Estonian animation, so I don't think I have anything new to say. From the latest films, I was impressed by Andres Tenusaar's *Nonexistent Status*. In my opinion, very powerful films come from England. I don't see any common character-

istic there, but probably what makes this scene so powerful is the crazy competition and their extensive experience. It attracts people from all around the world.

Did the subject "Political/Poetical" inspire you? How?

To be honest, I made my animation first, and only after that did I notice that it ties in with the subject of the triennial and I could offer it. It has also been shown at several animation and video festivals abroad.

How was Furryflurry born and what elements would you highlight?

The main idea was to juxtapose the micro- and the macro world – toys vs spaceships – and to refer to their similarity. In addition, the documentary seen on black and white TV about the two space stations or space ships docking returned my mind from my distant childhood. This had become fixed in my memory as a very strange activity, which is also relatively perverse. When the animation was already finished, I read by chance an essay by Baudrillard, where he also addressed this subject. He called this docking of US and Soviet space stations "an apotheosis to peaceful co-existence".

You have said you are an experimenter and combiner by nature. Where are you heading now?

I would like to continue dealing with animation and printmaking using the language of animation. Recently, I have actually become more and more bored with all the technical experimenting in animation; there are an awful lot of experimental films made and I'm trying to move towards simplicity and the laconic.

What or who is important for you in art?

I like all kinds of witty ideas. Unfortunately, literature inspires me more than art. Unrealistic fiction flavoured with strong grotesque imagery and symbolism. For example, works like Pelevin's *Numbers* or Julian Barnes' *A History of the World in 10½ Chapters*.

What was the highlight from this year's print triennial and what in your opinion was missing?

There were several interesting works there. For example, Elina Julin's works on peace and certainly Xu Bing's "Cultural pigs"! Maybe the only bad thing was that as there were so many works and most of them very conceptual, demanding a deeper engagement, and so I got tired in the exhibition hall quite quickly. So I urgently need a catalogue.

What do you think – could art change the world?

In my opinion, gallery art can't change the world. On that point, I believe rather in activists similar to Yes Men, where the borderline between activism and art is very turbid. At the same time, I don't think that social criticism and the desire to save the world should be the only subjects in a person or artist's life, there are also other things.

Intervjuu USA kunstniku CURTIS READELIGA

Eve Kask: Kuidas triennaali teema "Poliitiline/Poetiline" teie tegemistega haakub?

Curtis Readel: Enamik minu töödest on poliitilised, seetõttu oli see teema väga sobiv. Minu praegune looming kommenteerib raha ja rikkusega seotud staatust. Mu teosed on rohkem psühholoogilised ja kujundlikud. Rahatäheribadest kollaažid, mis näitusele valiti,



Curtis Readel Ja silmad võivad / And the Eyes Have It
kombineeritud ühedollarilise rahatähe ribad / pieces of
shredded one dollar bills, organized and assembled to form
new bill

moodustavad uuema tööde kogumiku pealkirjaga "Unus Multorum" ja edastavad otsesemat poliitilist sõnumit.

Kui kaua olete juba dollareid ribadeks lõiganud ja mis on selle tegevuse laiem tähendus? Kirjeldage lühidalt rahatähtedega töötamise meetodit.

USA rahatähed on mu huviobjekt 2007. aasta jaanuarist. Sain teada, et Föderaalreserv jagab inimestele, kes on nende juures ekskursioonil käinud, tasuta kotikesi peenestatud rahaga. Kirjutasin neile ja sain 10 000 dollari väärtuses ribadeks lõigatud ühe- ja viiedollarilisi rahatähti. Panen ära visatud ja väärtusetu raha uutmoodi kokku ja seeläbi omandab iga uus rahatäht unikaalse poliitilise sõnumi, mis annab ka igale rahatähele täiesti uue väärtuse. Protsess on käsitöönduslik ja pooleldi obsessiiv-kompulsiivne. Ma sorteerin peotäite kaupa ribadeks lõigatud rahatähed kahte hunnikusse: ühes on ühe- ja teises viiedollarilised. Siis jaotan need hunnikud omakorda väiksemateks, olenevalt sellest, mis seal ribade peal on: näiteks üks on George Washingtoni silmade jaoks, teine tema suu jaoks, üks on ülemiste seerianumbrite ja teine alumiste seerianumbrite jaoks. Iga rahatäht on eraldatud kaheksaks osaks. Kollaažide tegemise käigus otsustan, mis võiks olla see sõnum, mida edastada. Näiteks ühel näitusel eksponeeritud rahatähel, mille pealkiri oli "And the Eyes Have It", oli mitme silmaga Abe Lincoln. Selle tegemist alustasin ma silmadest ja ehitasin ülejäänud rahatähe sinna ümber. Teine rahatäht "George Out to Lunch" koosnes põhiliselt neljast või viiest sarnase informatsiooniga ribast. Lõikasin tumedaid varje Washingtoni pea ümber ja sain nendega katta kogu ta portree. Protsess on vaevanõudev ja ühe rahatähe tegemine võtab tavaliselt 24–45 tundi.

Millised on muljed triennaalilt ja teie isiklikud lemmikud?

Kuna see on mu esimene suurem rahvusvaheline näitus ja esimene külaskäik Eestisse, on see võimas kogemus. Mind üllatas tehniliste lahenduste ja kontseptuaalsete kujundite mitmekesisus. Üks töö, mis mulle väga sügava mulje jättis, oli Christina Hallströmi "Atlas 01". Väga jõuline teos.

Interview with US artist CURTIS READEL

Eve Kask: How did the topic *Political/Poetical* tie in with your own activities?

Curtis Readel: My work is predominately political, thus this theme was very appropriate. My current artwork is a commentary incorporating symbols and references to money and status related to wealth. These pieces are more psychological and figurative. The shredded money collages that were chosen for the show is a newer body of work entitled *Unus Multorum*, which is a more direct political statement.

How long have you been working with the shredded dollar bills and what is the wider meaning of your activity? Describe shortly the method of working with the dollar bills.

I have been working with shredded US currency since January 2007. I learned that the Federal Reserve gives free bags of shredded currency to those that take a tour. After writing to them, I received a bag of \$10,000 worth of shredded one-dollar and five-dollar bills. By appropriating the discarded currency that has no value, I re-assemble them to form a new political commentary that is unique to each bill and thus assign it a new value. The process is very hands-on and semi obsessive/compulsive: I sort fistfulls of shredded pieces into two groups, one group for ones and another for fives. I then sub-divide each bill according to the information on them, for instance a group for Washington's eyes, another for his mouth, one for the top serial numbers, and yet another for the lower serial numbers. Each bill is separated into 8 different parts. When making the collages, I decide what each one will be about. For example, one bill in the show entitled *And the Eyes Have It* featured Abe Lincoln with many eyes. I started this one at the eyes and built the rest of the bill from this point. Another bill entitled *George Out to Lunch* was basically 4 or 5 strips of similar information, and then by cutting black areas around Washington's head, I was able to cover up his portrait. The rigorous process of making these pieces takes from 24–45 hours from start to finish.

What are your impressions from the triennial and its artistic level? What were your personal favourites?

As this was my first major international exhibition and visit to Estonia, it was an overwhelming experience. I was amazed at the diversity in technical approaches and conceptual imagery. One piece that has still stuck with me was Christina Hallström's *Atlas 01*. It is a powerful piece.

Intervjuu eesti kunstniku LEONHARD LAPINIGA

Eve Kask: Kuidas mõtestate enda jaoks "Poliitilise/Poetilise"?

Leonhard Lapin: Paljudele poliitikutele on nende tegevus mäng, nii mõnedki räägivad "mängu ilust" ning võtavad sageli otsuseid vastu mingi tuju ajal või siis eesmärgiga vastaspoolele ära teha. Siit algabki poliitika poeetika, tihti absurd, mis annab toitu meediale, aga mille pärast on kannatanud terved rahvad.

Meile on osaks saanud erakordne kogemus elada kahes ühiskonnakorralduses: sotsialismis ja kapitalismis. Kas on midagi, mida sotsialismiajast taga igatsete? Millest kapitalismiajal puudust tunnete?

Alles kapitalismi ajal saan aru, kui masendav oli elu sotsialismi ajal. Ei ole siin midagi taga igatseda! Aga ka kapitalism ilma demo-



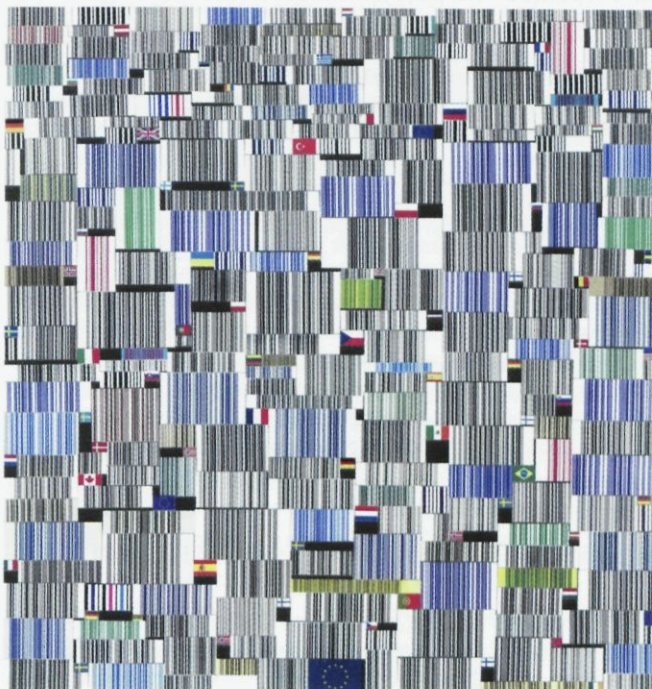
Triennaali avatseremoonia 17. oktoobril 2007 / Triennial opening ceremony on October 17, 2007: Jaan Manitski, Leonhard Lapin

kraatia ja liikumisvabaduseta poleks suurem asi, kuigi meie demokraatia on veel lapsekingades, Lääne kingitus kunagi maha parseldatud Eestile. Aga teda ikka on ka, kui kasutada mõistad. Önn oli vaid see, et mul olid normaalsed ja armastavad vanemad ning mõned head inimesed ja õpetajad siin-seal. Nendega võis selles maapäalses põrgus elada.

Olete väitnud, et Nõukogude Liidus kiusati teid taga. Milles see väljendus?

Juba sündimine N Liitu oli kiusamine, ajupesu lapsest saati, masendav koolisüsteem (võru keelt keelati kõnelda, vasakukäelised sunniti paremakäelisteks, juuksed lõigati vägisi kääridega maha jne). Ajupesu jätkus kõrgkoolis: kompleksidega õppejõudude terror. Siis Vene sõjavägi, mis sünnitas vaid enesetapumõtteid, ning lõppeks perversne kunstielu oma idiootsete reeglite ja piirangutega. Ma oleksin loll, kui ei peaks seda kiusamiseks, see

Leonhard Lapin Ostuparadiis II & Shopping Paradise II digitaaltrükk / digital print



oli terror, vägistamine ja saadud traumasid ravin siiani – unes ja ilmsi. Lisaks veel KGB ettevõtmised, info piiramine, Läänega suhtluse viimine miinimumi (Idaga ka), ülekuulamised, šantaaž, nuhkimised, salajased läbiotsimised, tööde-tegemiste keelamine, töökoha kaotus ja sada muud perverssust – mille nimel? Annaks Looja tulevastele põlvedele sovetivaba maailma, sest see tõstab Venemaal jälle pead, peab olema äärmiselt valvas. Neetud olgu see kommunism kõigi oma ideoloogide, juhtide, kaasajooksikutega...

Millised võimalused on kunstil Eesti ühiskonnas kaasa rääkida, ühiskonda mõjutada-muuta?

Kunstil on just sellised võimalused, nagu ta endale võtab. Kunst pole vedurivile ega massimeedia, tema mõjusfäär käib rohkem läbi hinge ja vaimu. Meie tee on vallutada hinge ja vaimu kuningriiki.

Mis või kes on teile kunstis oluline?

Olulisim on seesmine vabadus, kooskõla kõiksusega ja selle kogemuse võimalik jagamine teistega, kes seda ise muidugi soovivad.

Suuremat vabadust kui puhta meelega luues ei ole ma siin maises ilmas tundnud! Vaimuvallas küll, aga taie on selleks palju kaasa aidanud.

Milline koht ja tähendus on graafikal kaasaegses kunstis?

Graafika on üks kunstidest, mis teistega eriliste ja paljude seene- niitidega seotud, ja kui me räägime kunstist laiema, ei ole võimalik üht kunsti teisest isoleerida ega ka eraldi võtta. Kas oleks kirjandus võimalik ilma (raamatu)graafikata, kes kujundas Eesti raha, jne, jne, jne? Mida teeb maalija, kui ta joonistada ei oska: võtab projektsiooniaparaadi või printeri, mille keegi kunagi valmis joonistas, enne kui seda tootma hakati.

Graafika vahepealne alandamine Eesti kunstikriitikas oli liivale kirjutatud tekst, mille lained on põrnu uhtunud. Mõnigi neist kriitikuteist on end oma intiimkohas tätoveeringuga kaunistanud, mis on jällegi joonistus, graafika. Minu esimene kokkupuude graafika ja joonistusega oli siis, kui lapsena kusega lumele joonistama hakkasin, sõprade eeskujul muidugi, nad olid mu esimesed kunstiopetajad... Kui palju dimensioone... see kõik on graafika...

Milline tähendus on graafikatriennaalidel Eesti kultuuris üldse?

Triennaal on vanim, suurim ja kuulub rahvusvaheliselt tuntumate kunstinaütuste hulka. Ma ei usu, et suudaksime selle millegi uuega üle trumbata, kuigi väiksemaid kunstifestivale võiks edasi korraldada ja mõnele filmi-, muusika- või teatrifestivalile ka graafikat mõõdukalt juurde lisada, samuti võiks triennaal tuleviku teiste kunstidega osaliselt integreeruda. Kui raha on ja tegijaid ka – paraku, mida rikkamaks Eesti riik ja rahvas saavad, seda kitsimaks lähevad meie sponsorid ja seda rohkem eelistavad nad osta pigem välismaist kitsi kui head eesti graafikat. Eesti graafika vajaks üht heal tasemel spetsiifilist kunstikauplust vanalinnas ja fanaatikut, kes kunsti tundes seda oskuslikult juhiks ning ka rahvusvahelistel messidel osaleks – tänapäeva eesti graafika, mitte vanakraamiga. Meil hinnatakse praegu kõvasti üle eelmise Eesti kunsti nõrgemat osa, unustades tänapäeva tõelised meistrid.

Interview with Estonian artist LEONHARD LAPIN

Eve Kask: How do you define “Political/Poetical” for yourself?

Leonhard Lapin: Many politicians view their activities as a game; they speak of the “beauty of the game”, make decisions based on

the emotions of the moment or to “get back” at their opponents. This is where the poetics of politics begin – often absurd, feeding the media, and which has often led to the suffering of entire peoples.

We have had the extraordinary experience of living in two types of society: socialism and capitalism. Is there something from the socialist period that you miss and would like back? What do you miss in the age of capitalism?

Only in the age of capitalism did I fully understand how depressing life was during the age of socialism. There is nothing to miss from that period. But of course, capitalism would not be so great without democracy and the freedom of movement, even though our democracy is still in children's shoes, the West's gift to Estonia, a country they once sold out. But it does exist, if you understand how to use it. I was lucky to have warm and loving parents as well as some good people and teachers around me. With them it was possible to live in that hell on earth.

You have stated that you were persecuted in the Soviet Union. What did that entail?

Just being born in the Soviet Union meant harassment – brainwashing since early childhood, a depressing school system (we weren't allowed to speak the Võru dialect, lefties were forced to be right-handed, hair was forcibly cut short with scissors, etc). The brainwashing continued in university – the terror inflicted by teachers with inferiority complexes. Then the Russian Army, which only gave rise to feelings of suicide, and ended in a perverse artificial life with its idiotic rules and restrictions. I would be stupid to not consider that persecution, it was terror, rape, and I am still healing from these traumas to this day – in both my dreams and waking hours. Also, the activities of the KGB, restriction of information, minimal contact with the West (as well as the East), interrogations, sabotage, spying, secret house-searches, prohibition to do work, job loss and a hundred other perversities – for what? I hope that the Creator gives future generations a Soviet-free world because it is raising its head again in Russia, we must be extremely vigilant. Damn communism with all its ideology, leaders and followers...

What opportunities does art have to have its say, to influence/change society in Estonia?

Art has exactly those opportunities it chooses to take for itself. Art is not a train whistle or mass media, its influence is felt through the soul and the mind. Our road is to conquer the kingdom of souls and minds.

Who or what is important to you in art?

Most important is the internal freedom, the harmony with the cosmos and sharing that experience with others (of course, those who wish to be shared with). I have not felt more freedom in this world than I have while creating with a clear mind. In the intellectual domain, yes, but the artwork has helped a great deal.

What place and importance does printmaking hold in contemporary art?

Printmaking is one art form that has special and multiple ties to the other arts, and when we speak of art in a wider sense, it is not possible to isolate one art form from the others, or to look at it separately. Would literature be possible without illustrations? Who designed the Estonian currency? etc, etc. What does a painter who cannot draw do? He uses a projector or a printer, something that someone had to draw before it could be produced.

The degradation of printmaking by Estonian art critics, which occurred for a while, was text written in sand and the waves have wiped it away. A few of those same critics have tattoos on intimate areas of their bodies, once again drawings, prints. My first contact with printmaking and drawing came when as a child I started "drawing" on the clean snow while peeing. I was, of course, following the example of my friends; they were my first art teachers... so many dimensions... it is all printmaking...

What importance does the print triennial hold in Estonian culture?

The triennial is the oldest and largest, and is an internationally renowned exhibition. I do not believe that we could trump this with something new, even though smaller art festivals should continue to be organised, and printmaking could be added to film-, music- or art festivals in moderate amounts. The triennial could also be partially integrated with other arts. If money and organisers exist – unfortunately the wealthier Estonia and Estonians become, the cheaper the sponsors become, and the more they prefer to purchase foreign kitsch than good Estonian printmaking. Estonian printmaking needs a quality art outlet specialising in printmaking, in the old town, and a fanatic, who being knowledgeable in art, would run it well and who would participate in international art fairs with contemporary art, not old junk. The weaker portion of Estonian art from the previous period of independence is overvalued today, while the real masters of today are ignored.

Intervjuu lõuna-korea kunstniku HAEMIN CHOIGA

Eve Kask: Mis inspireeris teid suhestuma teemaga "Poliitiline/Poetiline"?

Haemin Choi: Mul on puudega vend. Seega pole poliitilise välja-jäetuse ning sotsiaalse isolatsiooni teema minu jaoks liiga kauge. Kui nägin seda teemat, tuli mulle meelde mu puudega vennaga seotud probleemide ja emotsioonide komplitseeritus. Mure väljahoidetute pärast teisel pool sotsiaalset ja poliitilist fronti on alati olemas olnud – isegi enne poliitilise ja kunstliku piiri loomist. Reaalsus näib vasturääkivana, kuna need kaks vastanduvat komponenti esinevad koos. Ma tahtsin jõuda asjadeni, mida me ei tohiks unustada.

Rääkige palun oma seeria "Family of Handicapped Children" I–III taustast.

Ehkki inimesed elavad ühiskonnas perekonnana, ei saa nad üksteise seltsis olla kuigi palju aega. Selline isolatsioon tundub olevat veelgi suurem perekondade puhul, kuhu kuulub puudega inimesi, kes on sotsiaalsetest sündmustest välja jäetud. Kuid ma usun, et ka sellistes peredes on liikmete vahel olemas emotsionaalne side, isegi kui see pole nähtav. Seda ideed väljendasin ma oma seeriaga.

Milline tähtsus on teie jaoks graafilisel keelel?

Graafika kolm iseloomulikku omadust on paljundatavus, vahendatavus ning spetsiifilised efektid. Mind huvitab eriti selle meediumi vahendatavus. Trükiplaadi füüsilise graveerimise või mingi muu kaudse füüsilise või keemilise meetodi abil loodud kujutis on objektiivsele reaalsusele lähemal kui pintslitõmmete abil loodud kujutis. See on justkui tegelikkuse vari, mis on juba iseenesest hüpnotiseeriv.



Haemin Choi Choi perekond (puudega laste perekond)
Choi's Family (Family of Handicapped Children)
digitaaltrükk / digital print

Mis või kes on teile kunstis oluline?

Arvan, et aus vaatekoht on tähtsam kui miski muu. Vaid tegelikusele ja oma emotsioonidele otse, julgelt ja ausalt vastu astudes pole mul põhjust häbeneda.

Interview with South Korean artist HAEMIN CHOI

Eve Kask: What inspired you to relate to the theme "Political/Poetical"?

Haemin Choi: I have a disabled brother. So for me the reality of political exclusion and social isolation is not too far away. When I saw the theme (Political/Poetical), the complexity of the problems and emotions regarding my disabled sibling came to mind. A concern for the presence of outcasts on the other side of the social and political front has always existed even before the political and artificial boundary was established. The reality seems contradictory, in that two opposing components exist together. I wanted to get across the things that we should not forget.

Please speak about the background to your series Family of Handicapped Children.

People in contemporary society, although they exist as members of families, are unable to share much time with one another, and such isolation seems worse in the case of households with handicapped people who get left out of social situations. But I believe that even if it may not be in a visible form, there is an emotional bond between them. So I expressed this through the series *Family of a Handicapped*.

What importance does the language of printmaking have for you?

Three distinct characteristics of printmaking are multiplicity, its indirectness and its peculiar effects. I am especially interested in the medium's indirectness. Whether the image is produced by physical markings on the plate or by any other indirect method guided by physical or chemical conditions, this kind of image is closer to an objective reality than one made using brushstrokes. It is like a shadow of reality and in itself it is mesmerizing.

What or who is important to you in art?

More than anything I think an honest attitude is the most important thing. Only when I face reality and my emotions directly with courage and honesty can I stand unashamed.



"Marinistide klubi", UK Sisustus
'Seapainters' Club', Re-Use recycling centre

Intervjuu triennaali noortenäituse kuraatorite MARTIN RÜNGA ja JAANUS SAMMAGA

Martin Rünk (s 1982) on EKA kunstiteaduse magistrantuuri tudeng, tegeleb Kultuuritehases mh tähelao trükikoja ohjamisega.

Jaanus Samma (s 1982) õpib EKA graafika magistrirõppes, teeb kunsti ja kujundab raamatuid.

Eve Kask: Mis aastast ja millised on teie esimesed mälestused Tallinna graafikatriennaalidest? Mis on meeles?

Jaanus Samma: Esimest korda käisin graafikatriennaalil alles 2001. aastal. Mäletan, et mulle meeldis *grand prix'* saanud Andres Tali töö, aga sügava mulje jättis ka Rael Arteli kureeritud noortenäitus, kus olid peale noorgraafikute loominguga väljas ka vanema generatsiooni (sh Lapin) noorpõlvetoed.

E.K.: Alguses ja pikka aega oli teie kureeritud Tallinna XIV graafikatriennaali noortenäituse pealkiri "PÕM!" (poliit-ökonoomiline membraan – *politico-economical membrane*). Mis ajenditel muutus see "Marinistide klubiks"?

Martin Rünk: "PÕM" on tekst, milles vormistasin meie esialgsete arutelude tulemuse näituse ettevalmistusprotsessi alguses. See kujutas endast ühe tunnetusliku seisundi parasjagu assotsiatiivset kirjeldust, mis tundus mulle tol hetkel eksperimendi mõttes huvitav, aga praktikas kahjuks külvas rohkem segadust, kui suutis minu assotsiatsioone edasi anda. Pragemaatilisem pealkiri on ikka parem. Lisaks oli vahepeal selgunud näituse toimumiskoht – uuskasutuskeskuse kauplus sadamapiirkonnas. See andis suurepärase võimaluse olla kohaspetsiifiline. Mulle tundub, et marinistides on midagi väga võluvut ja arhailist, teatav lüüriline hoolimatus oma aja suhtes. Nad ei astu sellest küll välja, kuid vaatavad pisut distantseeritult kõrvalt. Nagu impressionistlikud argielumalijad, ainult et keskkond on võimsam ja kontrollimatam.

E.K.: Millised on teie muljed Tallinna XIV graafikatriennaalist? Mis huvitas, mis jättis ükskõikseks?

M.R.: Tallinn graafikatriennaal on tõeline vaal, hiiglaslik flegmaatiline kala, mis kõigutamatu rihib oma kurssi. Kõik on nii, nagu on, ja oma ajaloolises järjepidevuses põhjendatud. Nii ongi hea. Kumu ülevaatenäitus tekitas tunde, nagu viibiksid kaootilises

laada-labürindis, kus sektantlikud turumüüjad müüvad üksteise võidu oma kaupa – näiteks kala. See võib olla positiivne. Vahel ei olegi oluline oma kaubast lahti saada, vaid koos mingit asja teha ja n-ö turuzargooni kasutamisest mõnu tunda.

Kõige suurema mulje sellel pühade hooajal jättis mulle Tõnis Vindi näitus Vabaduse väljaku galeriis, see toimus küll "Impact'i" raames. Suurepäraselt läbi komponeeritud ja matemaatiliselt terviklik näitus. Ega ma Vindist suurt ei tea, kuid kõik, mis ma olin varem kuulnud ja lugenud, sai sellel näitusel kokku võetud ja ära süstematiseeritud. Sobivalt müstilisel moel muidugi.

J.S.: Huvitavat vaatamist pakkus Tallinna XIV graafikatriennaal palju, kuid midagi konkreetset ei oska esile tuua. On muljetavaldav, kui mingi kunstiharu on korra nii mastaapselt esindatud, et peale Kumu on veel kümned ja kümned Tallinna galeriid graafikat täis. Just oma külluses on ta võimas.

E.K.: Kuidas hindate Eesti kunstiakadeemias pakutavat haridust? Mida esile tõtaksite, mida muudaksite?

J.S.: Ma arvan, et EKA tase erineb osakonniti. Mina olen lõpetanud graafika ja olen saanud haridusega rahul. Kindlasti säilitaksin vanade tehnikate õppimise kohustuse vähemalt algtasemel. Käsitöösus on suur pluss, kui seda õigesti ja ootamatult kasutada.

M.R.: Bakalaureuses tundub õppekorraldus täitsa ponks olevat. Magistrirõppes on lood juba keerulisemad, sest kunstiteaduse seisukohast tekitab mõningaid probleeme minu arvates üldainete liigne rohkus. Puudu on huvitavatest kitsa teemapüstitusega (kaasaegset kunsti puudutavatest) loengutest. Asjatundlikke inimesi liigub süsteemis siiski üsna vähe ja veel vähem on neid, kes on valmis oma teadmisi jagama.

Interview with MARTIN RÜNK and JAANUS SAMMA, curators of the youth exhibition for the Print Triennial

Martin Rünk (born 1982) is a postgraduate student in the Faculty of Art History at the Estonian Academy of Arts. Among other things he is responsible for typesetting in the printing office at the Culture Factory.

Jaanus Samma (born 1982) is a postgraduate student in the Faculty of Printmaking at the Estonian Academy of Arts. He makes art and designs books.

Eve Kask: What are your first memories of the Tallinn Print Triennial, and when are they from?

Jaanus Samma: It was only in 2001 that I visited the Print Triennial for the first time. I can remember that I liked the work of Andres Tali, the winner of the Grand Prix; and the youth exhibition curated by Rael Artel also left a deep impression on me. Besides works by young printmakers, the exhibition also displayed works made by older generation artists (Lapin, among others) during their younger years.

EK: In the beginning, your curatorial project for the youth exhibition for the 14th Tallinn Print Triennial was titled "PÕM!" (Politico-Economic Membrane), and it kept that name for a long time. What prompted you to change it to the "Sea painters' Club"?

Martin Rünk: "PÕM!" is a text, in which I expressed the outcome of our initial discussions at the very beginning of the preparatory

work for the exhibition. It was quite an associative description of a certain perceptive condition, which seemed interesting to me as an experiment at the time. Yet unfortunately, in practice it managed to cause confusion rather than express the associations it suggested for me. Therefore, it was better to use a more pragmatic title. Furthermore, in the mean time, it had become clear where the exhibition would be held: in the store of the Re-Use Centre in the district of the Port of Tallinn, giving us a great opportunity to be site-specific. It seemed to me that there is something very fascinating and archaic in the painters of seascapes. They are characterised by a certain lyrical carelessness about their own time – they don't really manage to step outside it, but look at it from a short distance. They are like Impressionist painters of everyday life, except that their environment is more powerful and uncontrollable.

EK: What were your impressions of the 14th Tallinn Print Triennial? What seemed interesting to you, and what left you unmoved?

MR: The Tallinn Print Triennial is like a huge whale – a giant phlegmatic fish that stubbornly holds its course. Everything is like it is, being justified in its historical consistency. And it is good that way. The overview exhibition at Kumu Art Museum felt like wandering in a chaotic labyrinthine market, where sectarian sellers offered their goods (such as the fish), competing with one another. This can be a positive thing too. Sometimes it is not getting rid of one's goods that is important, but doing something together and enjoying the so-called market jargon.

The deepest impression from this event was left by Tõnis Vint's exhibition in the Vabaduse Gallery (true, it was part of the "Impact" project). It was an excellently composed and mathematically coherent display. I don't know much about Vint, but everything I had heard and read about him was summed up and systematised in that exhibition. In an appropriately mystical way, of course.

JS: There was so much to see at the 14th Tallinn Print Triennial, that I can't really highlight anything specific. It is impressive when a specific field of art is represented on such a large scale for a moment, so that besides Kumu there are numerous other galleries in Tallinn full of printmaking. It is because of this wealth that it is so powerful.

EK: What is your opinion of the education from the Estonian Academy of Arts? What would you highlight and what would you change?

JS: I think the quality of education at the Estonian Academy of Arts varies in the different faculties. I graduated from the printmaking department and I am satisfied. I would definitely keep it mandatory to learn old techniques, at least in the first year. Craftsman's skills are a great advantage if used properly and in an unexpected way.

MR: At undergraduate level, the organisation of studies seems to be all right. Things are more complicated at postgraduate level, though. From the perspective of the institute of art history, what seems problematic to me is the abundance of general courses. There is a lack of interesting lectures (on contemporary art), presenting a narrower focus. There are still relatively few competent people in the system, and those who are willing to share their knowledge are even harder to find.



Lauri Koppel Neli laulu merest / Four songs of the sea
linoollõige linnaruumis / linocut, street exhibit

Intervjuu EVE KASEGA

20. oktoobril 2007 autos, teel kunstiakadeemiast Kumusse

Maria Arusoo: Mis on algpunkt? Milline Tallinna Graafikatriennaali struktuur?

Eve Kask: Kui oled kunstnik, siis on algpunkt ju ikkagi see, mida sa öelda tahad. Valitakse vastav meedium/tehnika, mis idee kõige paremini esile toob. Selles mõttes on kitsalt klassikalise graafikaga piirdumine ju nonsens. Me aktsepteerime ka videot, meie väljapääs on selles, et tõlgendame graafikat laialt: oleme piiriks seadnud reprodutseeritavuse, mis lubab päris palju.

Aastal 1968, kui Tallinnas korraldati esimene graafikatriennaal, oli triennaali mõte hoopis teine kui täna. Triennaal on ligi 40 aasta jooksul läbi teinud tohutud muudatused, olles alguses täiesti Baltimaade-keskne, muutudes tasapisi rahvusvahelisemaks, laienedes esialgu NSVLi ja mõnede idabloki linnadele. 1989. aastast osalesid lääneriigid ühe kuraatori valikul ja ka see praktika ei õigustanud end lõpuks. 1998. aastal oli läbimurdetriennaal ja ega me pärast seda struktuurilt olegi muutunud. Meil on põhinäitus, kuhu võivad töid saata kunstnikud üle maailma. Selle sees oleme säilitanud Baltimaade näo, mis on minu arvates väga oluline. Samal, 1998. aastal toimus ka esimene kuraatorinäitus, et kuidagi seda traditsioonilist graafikamaailma ja kaasaegset kunsti teineteisele lähemale tuua. Siiaaani räägitakse, et Ando Keskküla 1998. aastal kureeritud näitus on üks paremaid, kui mitte kõige parem Eestis tehtud kuraatorinäitus.

Me oleme lõputult arutanud, kuidas minna edasi, ja tundub, et nüüd on aeg jälle muutusteks küps. Väiksemaid muutusi on teh-



Kumu V korrus / Kumu 5th floor

tud ju kogu aeg: 2004. aastal oli esimest korda teema selline ("Maapagu"), et see tõesti kohustas. Enne seda olid teemad olnud suhteliselt lödvad, mis tähendas, et saime väga paljudelt kunstnikelt töid, mida nad oleksid võinud saata ühtviisi kõikidele triennaalidele. Praegu on meil siiski palju kontsentreeritum näitus kui kuus aastat tagasi – just see rahvusvaheline osa. Kuraatorinäitustega on selles mõttes selgem, et tervikut on palju lihtsam luua ühe inimese – kuraatori prisma kaudu.

See, et me praegu autoga sõites intervjuud teeme, on lausa illustratiivne. Tavaliselt, kui tehakse selliseid suuri rahvusvahelisi üritusi, on tohtud institutsioonid taga. Meie institutsioon on virtuaalne, meil ei olegi oma töölauda ega oma arvutit ja me oleme seal, kus oleme, ehk seal, kus on meie fantastiline triennaali koordinaator Mare Pedanik. Enne oli meie "peastaap" Kaasaegse Kunsti Keskuses, nüüd on see Kumu, aga ilmselt keegi ei kujuta ette, et mina teen oma kodulaua taga seda triennaali tööd ja siis käin Mare vahet. Ja siis on see auto, millega ma kogu aeg liigun punktist A punkti B: sellega on toodud postist triennaali töid, pildiraame jne. Asja hea külg on see, et me oleme mobiilsed, ei ole seda inertsi, mis on suurteil institutsioonidel, kus muudatused ei ole nii kerged tulema.

Aga kuidas teema valitakse, kas võetakse kõige aktuaalsem teema?

1998. aastast on olnud nii, et SA Tallinna Graafikatriennaali nõukogu on töötnud teema välja, seejärel oleme teinud avaliku kuraatorikonkursi ja kuraator on siis oma nurga alt selle teemaga suhestunud. Näiteks eelmisel korral, kui Rotermanni soolalaos oli põhinäitus "Maapagu", kureeris Sirje Helme Kunstihoones näituse "Teine naaber", kutsudes esinema kunstnikud, kes elasid reaalses (füüsilises) eksiilis. Seekord palusime kuraator Anders Härmil pakuda välja teema ja kogu triennaal, nii Kumu kui Kunstihoones, toimus ühisnimetuse all "Poliitiline/Poeetiline".

Mis on triennaali eesmärk? Kas tutvustada praegust graafikapilti või avada mingi oluline teema?

Meil on alati mitu eesmärki korraga. Peale sisulise külje tahan veel tuua veel kaks olulist kunstipoliitilist eesmärki: eesti publik ja see, kuidas meie paistame maailmale. Triennaali presidendina pean väga oluliseks Eesti maailma kaardile viimist. Meedias on palju olnud juttu Eesti mainest ja see koosneb väga paljudest komponentidest. Üks oluline osa sellest on eesti kultuur. See, kui-

das me maailmas silma paistame, sõltub sellest, kuidas me erinevatel lainepikkustel tegutseme. Meie saame seda triennaaliga teha oma ringkonnas. Täna lõppes Eestis ülemaailmne graafika konverents "Impact", kus oli umbes 250 delegaati maailma eri paikadest. Inimeste arvamuste põhjal, mida oleme kuulnud konverentsi ajal ja lõpuarutlusringis, tundub, et oleme maailmale positiivse sõnumi saatnud.

Oleme seda tööd teinud samm-sammult, läbimurdeüritusi ei saa pikemas perspektiivis palju olla. Traditsioon maksab siin ka midagi – lõpuks on Tallinna Graafikatriennaal kõige pikaajalisem kunstiüritus Eestis üldse.

Eesti publiku osas hakkame peale sellest, mis on kunsti oluline roll ühiskonnas. Me täidame ühte osa sellest rollist. Idealistina arvan, et kunst teeb inimesed tundlikumaks ja ühiskond muutuks paremaks (vaimsemaks), kui kunstiteadvus jõuab ühiskonnas laiemale alusele. Triennaaliga kaasnevad veel õpilaste näitus, üliõpilaste näitus, laialdane haridusprogramm. Praegu teeb Kumu hariduskeskus väga head haridustööd, mida meil pole olnud ju aastakümneid. Kunst on 15 aasta jooksul niipalju muutunud, ent kuigi kunstis tegeldakse sotsiaalsete teemadega, on see paradoksaalsel moel sulgunud omamoodi elevandiluuist torni. Kui me räägime Anders Kreugerit kureeritud Baltimaade näitusest ja sellest, et nõukogude ajal kunst vastandus, reageeris ideoloogilisele survele sulgumisega elevandiluuist torni, siis minu meelest on kunst praegu laiema publiku (eriti vanema generatsiooni) suhtes jälle sulgunud torni. Selleks et kunstist aru saada, peab olema eelteadmisi, see ei ole enam nii lihtne – see ei ole ainult pilt seinal. Selles mõttes ongi mõtet teha tööd just noorema põlvkonnaga, nii et näiteks haridusprogramm on minu meelest triennaali oluline osa.

Ütlesid eesmärgi olevat haridusliku poole. Eestis tekitab poliitiline kunst vastuseisu. Kas see on teema, mis vajab kunstis tutvustamist, kuna inimesed ei võta seda vastu?

Kunstiüliõpilastega ei olnud probleemi, nemad tegelesid teemaga kursuste raames päris põhjalikult, kuna nad tegid ka aktiivselt töid triennaalile. Sama tehti Tallinna (laste-) jt kunstikoolides. Väiksematele lastele tõlgiti "Poliitiline/Poeetiline" laste keelde. Suurepärast on osatud seda teha Kumu hariduskeskuses, kus vahendati teemat Kumu näituste põhjal kooliõpilastele. See ongi nii, et kellele kuidas seda informatsiooni pakkida. "Poliitilise/Poeetilise" teema leidis aga tohutult suurt huvi välismaal ja eriti Ameerikas. Kevadel, kaks nädalat enne meie žüriid, esinesin Kansas Citys analoogsel konverentsil, nagu seda on "Impact" Euroopas. See oli fantastiline huvi, mida tunti "Poliitilise/Poeetilise" vastu seal. Küll on meil väga raske saada venelasi triennaalile. Ma lausa palusin oma sõpru ja tuttavaid – häid kunstnikke, et palun saatke töid, aga need, kes Venemaalt saatsid, saab tõesti ühe käe näppudel üles lugeda. Ja Venemaa piir on meil ometi siinsamas, Ameerika on kaugel.

Interview with EVE KASK

October 20, 2007, in a car on the way from the Estonian Academy of Arts to Kumu

Maria Arusoo: What is the starting point? What is the structure of the Tallinn Print Triennial?

Eve Kask: If you are an artist, the starting point is, after all, what you want to say, and then you choose a suitable medium/technique that best brings out your idea. In that sense, to be narrowly restricted to classical printmaking would be nonsense. We also

accept video, and our 'way out' is to give a broad definition of printmaking: we have set reproducibility as the boundary, which permits a lot.

In 1968, when the first Print Triennial was organised in Tallinn, its meaning was completely different from what it means today. During almost 40 years, the triennial has gone through tremendous changes, being completely Baltic-oriented at the beginning, becoming more international little by little, firstly extending to the Soviet Union and some Eastern Block cities. Since 1989, the West has participated in providing one of the curators, but in the end, that practice also couldn't justify itself. The triennial in 1998 was a break-through, and our structure really has not changed since then. We have a main exhibition where artists from all over the world can send their works. Within that, we have preserved the image of the Baltic States, which, in my opinion, is very important. In the same year, 1998, our first curatorial exhibition also took place in order to bring that traditional world of printmaking and contemporary art somehow closer together. To this day, it is said that the 1998 exhibition curated by Ando Keskküla has so far been, if not the best, one of the best curatorial exhibitions ever held in Estonia.

We have endlessly discussed how we should go on, and now it seems that the time is right again for change. Little changes have been made all the time: in 2004, the topic *inExile* was really binding for the first time. Before that, the topics had been relatively lax, which meant that we received works from a lot of artists that they could have sent to any triennial. Now we have an exhibition that is far more concentrated than the one we had six years ago – I mean the international part. Curatorial exhibitions are clearer in the sense that it is much easier to create a unified whole through the eyes of one person, the curator.

The fact that we are having this interview while driving in a car is rather illustrative. Usually, when such vast international events are organised, there are immense institutions there to support the organisers. Our institution is virtual, we do not even have our own desk or computer, and we are where we happen to be, that is, wherever our triennial's fantastic coordinator, Mare Pedanik, happens to be. Previously, our 'headquarters' were at the Centre for Contemporary Arts, now they are at Kumu, but I doubt that anyone can imagine how I do the work of the triennial at my desk at home and then run back and forth to Mare. And then there is this car that I am continually using to get me from point A to point B: this car has brought the triennial's works from the post office, picture frames and so on. The good part of it is that we are mobile; we are not as inert as large institutions where changes do not happen so easily.

But how is the topic selected, is the most topical subject used?

Since 1998, the council of the Tallinn Print Triennial has worked out the topic. After that, we have organised a public competition to find a curator who has then related himself to the subject from his own point of view. For instance, last time, when we had the main exhibition *inExile* at the Rotermann Salt Store, Sirje Helme curated the exhibition *Other Neighbourhood* in the Art Hall, inviting artists who were living in actual (physical) exile to take part. This time, we asked the curator Anders Härm to propose a topic, and the whole triennial, at Kumu as well as the Art Hall, took place under the same title – *Political/Poetical*.

What is the goal of the triennial? To introduce the current state of printmaking or to unfold some important subject?

We always have several goals at once. Besides the aspect of the content, I want to bring out two more important goals concerning art policy: the Estonian audience and the way the world sees us. As the president of the triennial, I think it is important to put Estonia on the world map. There has been a lot of discussion in the media about Estonia's reputation, and that consists of many components. An important part of it is Estonian culture. How we stick out in the world depends on how we operate on different 'wavelengths'. In our circle, we can do this with the help of the triennial. The worldwide printmaking conference, *Impact*, came to a close in Estonia today, and there were about 250 delegates from different parts of the world. On the grounds of the opinions we have heard during the conference and the final panel discussion, it seems that we have sent a positive message to the world.

We have done this work step-by-step, and in the big picture, there cannot be so many break-through events. Tradition also counts for something here – after all, the Tallinn Print Triennial is the longest-lasting art event in Estonia.

And then there's the Estonian audience, let's start with the important role that art plays in society. We play one part of that role. As an idealist, I think that art makes people more sensitive, and that society can become better (more intellectual) if an awareness of art and the arts gained more ground. The triennial is accompanied by an exhibition of work by schoolchildren, another by students as well as a broad educational programme. The Kumu Education Centre is now doing excellent educational work, which we have not had for decades. Art has changed so much in 15 years; however, although art deals with social topics, it has paradoxically withdrawn into a kind of an ivory tower. When we talk about the Baltic exhibition curated by Anders Kreuger and about how, during the Soviet era, art contrasted itself with ideological pressure and reacted to it by withdrawing into an ivory tower, then in my opinion art has now once again shut itself up into a tower away from a wider audience (especially the older generation). To understand art, you have to have prior knowledge; it is not that simple any more – it is not merely a picture on the wall. In that respect, it makes sense to work with the younger generation, so I think the educational programme, for instance, is an important part of the triennial.

You said that education is one of the goals of the triennial. In Estonia, political art creates resistance. Is this a subject that needs to be introduced in art because people do not accept it?

There was no problem with art students. They worked with this subject quite thoroughly as part of their courses, for they also actively prepared works for the triennial. The same was done in the (children's) art schools in Tallinn and elsewhere. For younger children, *Political/Poetical* was translated into their language. The Kumu Education Centre, where the subject was communicated to schoolchildren on the basis of Kumu exhibitions, has managed to do this really well. That is the question: how to present this information to different people? The subject of *Political/Poetical* aroused immense interest abroad, especially in America. This spring, two weeks before our jury meeting, I presented in Kansas City at a conference similar to the European *Impact*. The interest shown towards *Political/Poetical* was fantastic. However, it is very difficult for us to bring Russians to our triennial. I actually begged my friends and acquaintances, good artists, to please send us their work, but the entries from Russia can indeed be counted on the fingers of one hand. And yet the Russian border is right here, while America is miles away.

Tallinna XIV graafikatriennaal
POLIITILINE / POEETILINE

14th Tallinn Print Triennial

POLITICAL / POETICAL

17.10–25.11. 2007

Üldkontseptsiooni autor / Triennial concept: **Anders Härm**

**TALLINNA XIV GRAAFIKATRIENNAALI KORRALDAJAD
ORGANIZERS OF THE 14TH TALLINN PRINT TRIENNIAL**

Eve Kask – president

Mare Pedanik – projekti koordinaator / project coordinator

Marko Nautras

SA Tallinna Graafikatriennaal nõukogu / Board of the Tallinn Print Triennial

www.triennial.ee

**TRIENNAALI ÜRITUSED
EVENTS OF THE TRIENNIAL**

Põhinäitus “Poliitiline/Poetiline”

Main exhibition ‘Political/Poetical’

Kumu kunstimuseum, V korrus / Kumu Art Museum, 5th floor
17.10.–25.11. 2007

“1987. Baltimaade graafika ja plakatid nõukogude aja viimasest kümnendist”

‘1987 – Baltic Prints and Posters from the Last Soviet Decade’

Kuraator / Curator **Anders Kreuger** (Rootsi / Sweden)

Kumu kunstimuseumi suur saal / Kumu Art Museum, Great Hall
17.10.–25.11. 2007

Kuraatorinäitus “Poliitiline/Poetiline”

Curated exhibition ‘Political/Poetical’

Kuraator / Curator **Anders Härm**

Tallinna Kunstihoone / Tallinn Art Hall

Tallinna Kunstihoone Galerii / Gallery of the Tallinn Art Hall

17.10.–25.11. 2007

**Eglé Kuckaitė, Tallinna XIII graafikatriennaali Grand Prix’ laureaat
“Mõtlemisest väsinud tunded. Lapse mõistmise adekvaatsed pinged”**

Eglé Kuckaitė, Grand Prix winner, 13th Tallinn Print Triennial

‘The Feelings Tired of Thinking. Adequate Tension in Regard to the Child’s Understanding’

Tallinna Linnagalerii / Tallinn City Gallery

16.10.–11.11. 2007

**Tallinna XIV graafikatriennaali teemaplokk rahvusvahelisel multidistsiplinaarsel graafikakonverentsil “Impact 5. Lõigatud aeg”
14th Tallinn Print Triennial panel discussion at the International Multidisciplinary Printmaking Conference ‘Impact 5. Slices of Time’**

Moderator / Moderator **Anders Härm** (Eesti / Estonia)

Osalejad / Speakers

Brian Holmes (USA / Prantsusmaa / France), **Jan Kaus** (Eesti /

Estonia), **Anders Kreuger** (Rootsi / Sweden), **Mihnea Mircan** (Rumeenia / Romania), **Gerald Raunig** (Austria)

Kadrioru kunstimuseum / Kadriorg Art Museum

18.10. 2007

**TRIENNAALIGA KAASNEVAD ÜRITUSED
EVENTS ACCOMPANYING THE TRIENNIAL**

**Tallinna XIV graafikatriennaali noortenäitus “Marinistide klubi”
Youth exhibition of the 14th Tallinn Print Triennial ‘Seapainters’ Club’**

Kuraatorid / Curators **Martin Rünk, Jaanus Samma**

UK Sisustus / Re-Use recycling centre

9.–28.10. 2007

**Laste- ja noorte loomingu näitus “Poliitiline / Poetiline”
Exhibition of Children’s and Youth Art ‘Political / Poetical’**

Korraldajad / Organizers **Reet Reidak, Riste Laasberg**

Kullo lastegalerii / Kullo Children’s Gallery

30.10–20.11. 2007

Kumu laste ja noorte kunstiharidusprojekt “4K”

Kumu Art education project ‘4K’ for children and youth

Programmide: “Sõduri kaisukaru”, “Suu pärani kinni” ja “Intiimne portfell”

Programmes: ‘Soldier’s teddy bear’, ‘Mouth wide shut’ and ‘Intimate brief case’

Kuraator / Curator: **Anu Lüsi**

24.10.–25.11. 2007

**Rahvusvaheline multidistsiplinaarne graafikakonverents
“Impact 5. Lõigatud aeg”**

**International Multidisciplinary Printmaking Conference
‘Impact 5. Slices of Time’**

Korraldajad / Organizers **Loit Jõekalda, Vappu Thurlow**

Kumu kunstimuseum / Kumu Art Museum

Eesti Kunstiakadeemia / Estonian Academy of Arts

Kadrioru kunstimuseum / Kadriorg Art Museum

17.–20.10. 2007

www.estograhph.ee

**Riikliku Kultuurijäätmete Ümbertöötlemise Artelli “Pära Trust”
filmide retrospektiiv**

The retrospective of ‘Pära Trust’ (‘Butt-Trust’), the State Co-operative Working Association for Recycling Cultural Waste

Kumu kunstimuseumi auditoorium / Kumu Art Museum, Auditorium

18.10. 2007

Kunst.ee triennaali eri koostanud / Triennial special supplement of kunst.ee: **Eve Kask**

Tõlkinud/Translations: **Re:finer OÜ**

Kujundanud/Layout: **Maris Lindoja**

Fotod / Photos: **Kaido Haagen** (lk 72, 73, 76, 80, 82, 83, 103)

Annika Haas (lk 91) **Jaanus Heinla** (lk 89) **Eve Kask** (lk 66, 76, 77, 82, 89, 91, 93, 110) **Jaan Klõšeiko** (lk 105) **Lauri Koppel** (lk 109) **Jaanus Samma** (lk 108)

Palju tänu / Thanks:

Eva Näripea

Video: **Erik Norkroos**



Järgmine *kunst.ee* ilmub
märtsis ning koos sellega
jälgimisühiskonna eri,
mille paneb kokku
Marge Paas.



Kaastööd teevad
noored aktiivsed
meediakunstnikud ja
-teoreetikud Ivika Kivi,
Dagmar Kase, Harkko
Labi, Marge Paas,
Sten-Kristjan Saluveer,
Eve Arpo, Riin-Kranna
Röös, Piike Piirma,
Jane Suviste jt.



Meediakunstrike
Ühingust vt:
www.martu.org

ISSN 1406-6335

Hind 55 krooni



FOTO GENNADI BARANOV



Loit Jõekalda. Labürint. Viinistu, 2007. "Impact 5" Viinistus 21. oktoobril 2007.

Loit Jõekalda. Labyrinth. 2007. Viinistu, Estonia. "Impact 5" in Viinistu. Oct. 21, 2007.