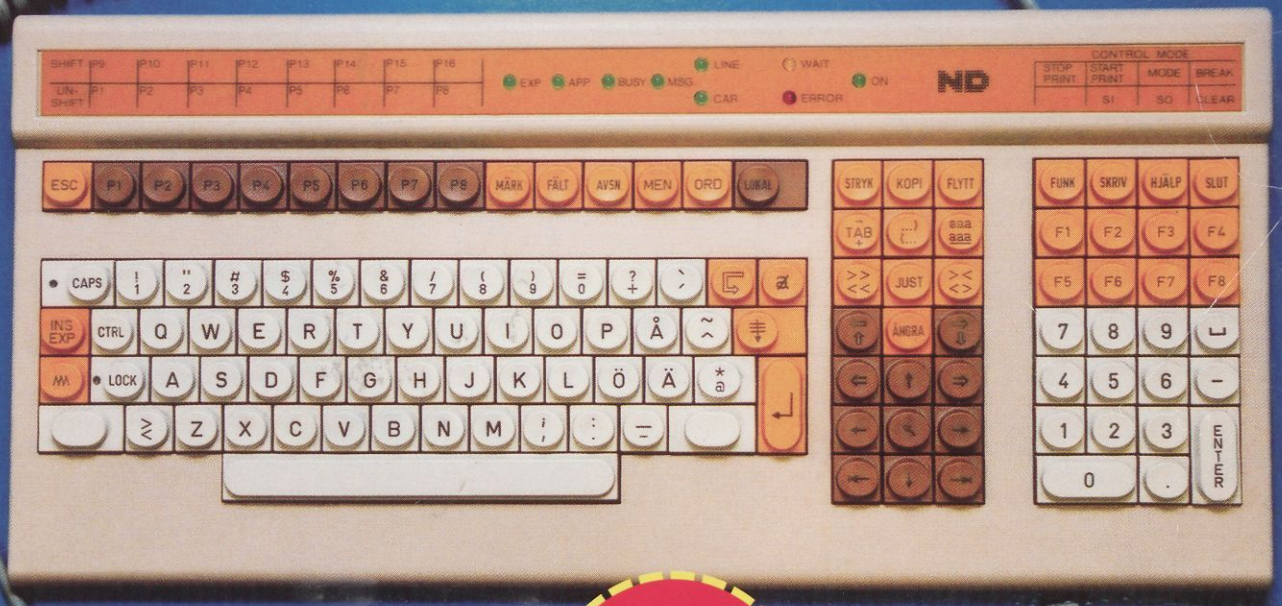


kunst.ee

PARTLY IN ENGLISH

DIGITAALKUNST

lk 37-64



boonus:
#3
 kunst.ee graafilise
 disaini lisa

Telli!

**kunst.ee-d saab Eesti
Posti kaudu tellida kuni
20. veebruarini 2002**

Tellimisindeks 00648

**Hiljem pöörduda
tellimiseks toimetuse
poole: tel. (0) 644 6483,
mai@sirp.ee**

**Aastane tellimishind
neljale ajakirjale
endiselt vaid 160 krooni
- võidate rahas!**

kunst.ee

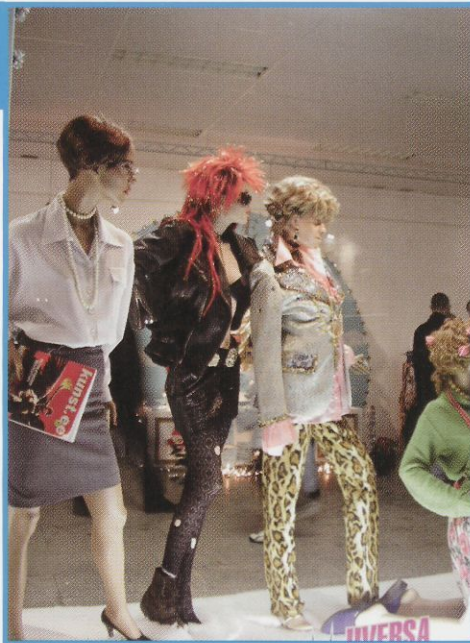


FOTO EILVE MANGLUS

**Inessa Josing. Christmas Forever. Rakvere
Linnagalerii, dets. 2001/ jaan. 2002.**

**Inessa Josing. Christmas Forever. Rakvere
Town Gallery, Dec. 2001/ Jan. 2002.**

- 4 Varia
- 5 August Künnapu. Kuldsed väljad Kohtlas
- 6 Nekroloog, preemiad
- 7 Raamatud, vastukaja

11.09.01

- 9 Thomas McEvilley. Kolmteist vaadet põlevale muusträstale
- 10 Thomas McEvilley. Thirteen Glimpses of a Blackbird Burning Up
- 11 Tiia Johannson. Virtuaalsed taevakriipijad
- 12 Tiia Johannson. Virtual Skyscrapers

graafikatriennaal

- 14 Eha Komissarov. Muutuv, XII Graafikatriennaal
- 16 Eha Komissarov. Fluid, 12th Graphics Triennial
- 18 Marko Mäetamm. Graafikast ja mittegraafikast
- 19 Intervjuu Vive Tolliga

ehtekunst

- 20 Krista Kodres. "Nocturnus" ja "uus ehe"
- 21 Krista Kodres. "Nocturnus" and "Nouvelle Art Jewellery"

portree/portrait

- 23 Mare Tralla

näitus/exhibition

- 24 Kiwa. Uudiseid Rajangu platoolt
- 27 Kiwa. News from Rajangu's plateau
- 28 Harry Liivrand. Elkeni linnalik mütopoeetika
- 29 Harry Liivrand. Elken's Urban Mythology-Poetic Imagery

kunsti eksport

- 30 Catarina Marto, Benjamin Brejon. Femininne, mitte feministlik
- 33 Catarina Marto, Benjamin Brejon. Feminine, not Feminist



August Künnapu, Renee Puusepp. President Arnold Rüütel. Seinamaal Kohtlas, 2001.

August Künnapu, Renee Puusepp. President Arnold Rüütel. Wallpainting in Kohtla, 2001.

37 DIGITAALKUNSTI ERI / DIGITAL ART SPECIAL

teooria

- 65 Anders Hämi intervjuu Matthew Collingsiga. "Tegelikult on olemas mahavaikitud kunstiajalugu, mis räägib meile ainult võimust, glamuurist ja erutavusest." I
- 69 Anders Härm interviews Matthew Collings. 'There is an unsaid history of art, which is all about power, glamour and excitement.' I

kultuuripoliitika

- 72 Heie Treier. Kultuuripoliitika mudelid
- 74 Hanna Miller. Kunstil on tulevikku, arvavad sakslased

ego

- 76 Teet Veispaku intervjuu Jaan Toomikuga. "Mind valdab meeletu kärsitus..."
- 78 Teet Veispak interviews Jaan Toomik. "I am in a frenzy

of anxiety..."

- 79 Jaan Paavle. Uus mõõde. Maalikunstnik Jaan Toomik

mõtisklus

- 80 Leonhard Lapin. Sirje Runge tantsib surmatantsu
- 81 Leonhard Lapin. Sirje Runge is performing the danse macabre
- 82 Katrin Kivimaa. Teekond. Teede ristumised
- 83 Katrin Kivimaa. The Path. Crossing of Roads

kadrioru lossi aarded

- 84 Tiina-Mall Kreem. Tähe kustumine
- 85 Tiina-Mall Kreem. Eclipse of a Star

jõulud

- 87 Inessa Josing

tarbekunst

- 88 Helene Kuma. Salme Raunami pärand
- 90 Inge Teder. Aegumatud väärtused

raamat

- 92 Andres Kurg. Küsimused raamatu "Ilus maja, kaunis ruum" puhul

galerii

- 93 Raivo Kelomees. Kunst kui kriitika ja vastupanutehnika
- 94 Anne Tamtik. Nordic Glass 2000
- 95 Varia

viimane lehekülg

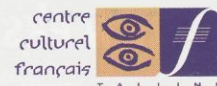
- 96 Romulus Tiitus

Graafilise disaini lisa #3

- ii Ivar Sakk. Kummitoast kostunud karjed. Tõnu Soo ning Sirbi ja Vasara kujundus 1970.-80. aastatel.
- viii Ivar Sakk. Tõnu Soo and the design of Hammer & Sickle in 1970s
- xiii Tõnu Kaalep. Uusi raamatuid
- xiv Kroonika

Toetajad
Supporters

Eesti Vabariigi
Kultuuriministerium



Mõtledjad loevad, lugejad mõtlevad!

Student, Teacher ja Scholar kaardi omanikele on Sirbi tellimine 10 % soodsam!

SIRP

TELLIMISKUPONG

<input type="checkbox"/>	1 aasta	336 kr.	
<input type="checkbox"/>	6 kuud	168 kr.	TELLIJA
<input type="checkbox"/>	3 kuud	96 kr.	ADDRESS
<input type="checkbox"/>	1 kuu	32 kr.	TELEFON

ALLKIRI



Sirbi tellimus tasuta Sihtasutusele Kultuurileht. A/a nr. on 22 101 175 6164, Hansapank 767.

Tellimiskupong koos maksekorralduse koopiaga saata aadressil

Sihtasutus Kultuurileht, pk. 388, Tallinn 10503 või faksile 640 5771.

Teave tel. 640 5770.

Mõtlemata panev jõulukink – Sirbi aastatellimus!



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

Kaks küsimärki

Rahvusvahelises arhitektuuri ringkonnas meenutatakse taas Charles Jencksi, kes kirjutas kuulsaks 1972. aastal St. Louisis Missouri osariigis õhku lastud paneelmajad. Jencks käsitleb sündmust sümboolse piiritulbana, millega lõppes modernistlik ajastu (arhitektuuris) ja millest sai alguse postmodernism.

Õhitud paneelmajad oli kavandanud Minoru Yamasaki (1912 – 1986). Seesama arhitekt lõi New Yorki kaks WTC torni, kuhu 11. septembril 2001 sõõtsid terroristide lennukid. Tõepoolest, terroristid saavutasid usumatuna tunduvaid asju. Näiteks lõpetas ameerika meedia mõneks ajaks vägivallafilmi näitamise ning Hollywood hakkas tsenseerima oma toodangut. Kuid kas Yamasaki kaksiktornid saavad taas vaikivald mingi uue ajastu piiritulbaks, nii nagu tema 1972. aastal õhitud majad Jencksi järgi?

*

kunst.ee erinumber käsitleb digitaalkunsti. Siinsete tekstide eestindamine on osutunud muide ränkaskesks – puudub eestikeelne terminoloogia, mis lubaks valdkonda teoreetilisel tasandil käsitleda.

Paradoksaalsel kombel on sõnal “elektrooniline” Eesti kommertssfääris ülima edumeelsuse oreool. Tartus on e-kaubamaja, Tallinnas Narva maanteel on e-köök, bussifirma nimi on e-liinid, Põltsamaal tegetseb e-piim jne. Kõik need “e-d” sümboliseerivad elektroonilist sfääri ja “tigrihüpet”. Ning mõistagi Eestit, millele kujundatakse “väikese, aga tubli” e-riigi rahvusvahelist imagot.

Niisiis juhtigem kriitiliselt tähelepanu asjaolule, digitaalne valdkond on meil alles kultuuriliselt “kodustamata” ja toores. Miks alahindavad valdkonda isegi haritlased, pidades seda “tähtsusetuks” või “ajutiseks” asjaks, millele ei tasu pühendada oma väärtuslikku aega?



Heie Treier

Que sais-je?

The international circles of architecture are again paying tribute Charles Jencks, who deliberated about the bombed panel houses in St. Louis, State of Missouri in the year 1972. Jencks accorded to that event the meaning of a symbolic terminus, marking the end of modernism, and beginning of postmodernism (in architecture).

The blasted panel houses had been projected by Minoru Yamasaki (1912 – 1986). The same architect authored two WTC towers in New York, which succumbed to the frontal attack on 11 September 2001 of planes hijacked by terrorists. As a matter of fact, the terrorists achieved the things seemingly unbelievable, as a “tie-in”. For instance, the American media suspended, for a short time though the telecast of violent material, and Hollywood started censoring its production.

Will Minoru Yamasaki’s blown up twin towers become, by default, a terminus of some pending and revelatory epoch?

*

This special issue of kunst.ee addresses the digital art. The rendering of contributed texts into Estonian was no mean feat – Estonian is handicapped by absence of respective terminology and also the appropriate modus operandi of thinking, on theoretical level.

Paradoxically, the word “electronic” has been vested with the aura of uncontested progressiveness in areas having to do with commerce in this country. There is an e-supermarket in Tartu, an e-kitchen in Tallinn, Narva Rd. A bus-running company bears the name of e-lines. In the median Estonia there is a town of Põltsamaa, and a company e-milk etc. This recurrent “e” refers to the electronic sphere and the trumpeted-up programme Tiger’s Leap, whereby Estonia was to be ushered into the Computer Age. Implicitly, it refers to Estonia, which aims to project an image of itself as a “tiny, however undaunted” e-state.

Therefore we sadly have to acknowledge the fact that the digital area is culturally as yet “undomesticated” and raw in this country. Why do even the intellectuals depreciate the electronic area, trying to make it seem “unimportant” or “transient”, unworthy of their attention?

kunst.ee

Eesti visuaalkultuuri ajakiri
Estonian Magazine of Visual Culture

Neli numbrit aastas
Quarterly

Kirjastaja / Publisher
SA Kultuurileht

Rahastaja / Financer
**EV Kultuuriministeerium
Ministry of Culture of Estonia**

Sponsor
**Eesti Kunstnike Liit
Estonian Artists' Association**

Toimetuse kolleegium / Editorial Board
Sirje Helme, Vilen Künnapu, Peeter Maria Laurits, Ebe Nõmberg, Marko Raat

Peatoimetaja / Editor-in-chief
Heie Treier (heie@sirp.ee)

Korrespondendid / Correspondents
Helsingi: **Kaija Kaitavuori**
Leeds: **Katrin Kivimaa**
New York: **Alina ja Raoul Kurvitz**
Tartu: **Kaire Nurk**

Tõlkija / Translator
Ants Pihlak

Kujundaja / Designer
Tõnu Kaalep

Digitaalkunsti-eri koostajad / editors of
Digital Art Special
Ando Keskküla, Mare Tralla
Digitaalkunsti-eri kujundaja / designer of Digital
Art Special
Raul Keller

#3 koostaja / editor of #3
Ivar Sakk
#3 kujundaja / designer of #3
Ivar Sakk

Keeletoimetaja
Aili Künstler
Raamatupidaja
Maret Rospel (maret@sirp.ee)
Levitaja / Distributor
Mai Soosaar (mai@sirp.ee)

Address / Address
Vabaduse väljak 6, Tallinn 10146 Estonia

Telefon / Telephone
(372) 644 64 83
Fax **(372) 627 36 31**

ISSN 1406-6335
Tellimisindeks **00648**

© **kunst.ee 2001**

Reprintõid **KO Repro**
Trükkikoda **K&O Offset**

Esikaane idee: **Mare Tralla**
Idea for the cover: **Mare Tralla**

Esi- ja tagakaane fotod: **Vallo Kruuser**
Cover photos: **Vallo Kruuser**

Toimus Karlingi konverents

9. – 10. novembrini 2001 peeti Eesti Kunstiakadeemias rahvusvahelist konverentsi "Klassikalise ideaali probleem Läänemere-maade arhitektuuris ja kunstis", tähistades Sten Karlingi, Eesti ja Rootsi kunstiajaloo silmapaistva uurija sünniaastapäeva (sel aastal 95-ndat). Keskenduti küsimusele, kuidas toimis klassikaline, s. t. antiigi ihalusest tekkinud ideaal Läänemere-regiooni arhitektuuris ja kunstis 15. – 19. sajandil. Konverentsi materjalid publitseeritakse raamatuna.

Avati Las Vegas Guggenheim

Guggenheim on muutunud muuseum-impeeriumiks, mille globaalsel laienemisel ei näi olevat piire. Las Vegase hotellis Veneetsia avati Guggenheimi filiaal, mis asub otse keset kasiinosid ja "ühekäelisi bandiite" ning Veneetsia palazzode võtsfassaade. Oma moodi kompromissina on kasiinosse ehitatud galeriiruum, kus eksponeeritakse Peterburi Ermitaažist laenatud 45 Picasso, Matisse'i ja Bonnard'i originaalmaali. Teises, kuubitaolises ehitises hotelli ja autoparkla vahel eksponeeritakse näitust "Mootorratta kunst", mida sponsoreerib BMW. Mõlema näitusepaiga kavandas Hollandi arhitekt Rem Koolhaas.

Boschi näitusel ka Eesti Kunstimuuseumi kolm teost

Rotterdami Boijmans Van Beuningeni muuseumis 1.09.–11.11.2001 üleval olnud Hieronymus Boschi (u. 1450 – 1516, ristiniimega Jheronimus van Aken) kõigi aegade ulatuslikum ülevaatenäitus kogus 220 000 vaatajat. Tõenäoliselt on see käesoleval aastal vana kunsti näituste külastusrekord Euroopas. Näituse lahtioleku kolme viimase nädala jooksul ei kadunud muuseumihoone eest üle saja meetri pikkune elav järjekord, kus tuli seista vähemalt neli tundi.

Boschi näitus oli Rotterdami, lõppeva aasta Euroopa ühe kultuuripealinna (teine on Porto) peamine kunstiatriktsioon, mille külastajaist rohkem kui pooled tulid välismaalt. Viimaste hulgas olid ülekaalus prantslased (24%). Umbes 40% külastajaist olid hollandlased ise. Näituse internetileheküljed pälvisid Europrix 2001 ehk parima tänavuse Euroopa multimeediatöote auhinna.

Näituse korraldajail õnnestus Euroopa ja Ameerika kollektsioonidest laenata Boschi loomingut teemasid (Kristuse elu, pühakute elulood, olustikustseenid, moraalifilosoofilised

teosed) hästi iseloomustavad tööd. Kunstnikule atribueeritud 25 maalist oli Rotterdamis 18, ekspositsiooni keskmes "Narrilaeu" Louvre'ist, "Ihnuskoi surm" National Gallery of Art'ist (Washington), "Rumaluse ravi" Pradost, "Ristikandmine" Viini Kunstiajaloomuuseumist. Maale täiendasid 7 Boschi originaaljoonistust. Nagu näituse organiseerijail, oli ka minul kahju, et Madridist ja Lissabonist ei võimaldatud laenutada Boschi kuulsamaid maale, vastavalt "Lõbude aeda" ja "Püha Antoniuse kiusatus".

Väljapanekuga kaasnes ulatuslik valik Hertogenboschis töötanud kunstniku koolkonna, ta kaasaegsete ja hilisemate jälgendajate töid. Maailma tuntumatest muuseumidest pärit eksponaatide kõrval rippus ka kolm Eesti Kunstimuuseumi välikunstimuuseumi maali: Pieter Brughel noorema ja Marten van Cleve ringi kunstniku "Pruudi saatmine" ja "Pulmapidu" ning tundmatu kunstniku "Kaubitsejate väljaajamine templist".

Erinevalt vanema kunsti väljapanekust kannatasid Boschi loomingut interpreteerinud uusima aja kunstnike saalid publikupuuduse all ning ka mulle mõjus see näitusele formaalselt külgepoogituna. Siiski leidis seal üks töö, milles kannatuse ekspressiivsus suutis võistelda eeskujuks olnud Boschi maali tundeintensiivsusega. Selleks meistriteoseks oli Bill Viola videoinstallatsioon "The Quintet of the Astonished" aastast 2000, inspireeritud Londoni National Gallery's rippuvast Boschi maalist "Kibuvitsakroon".

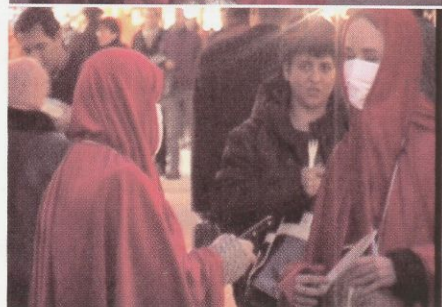
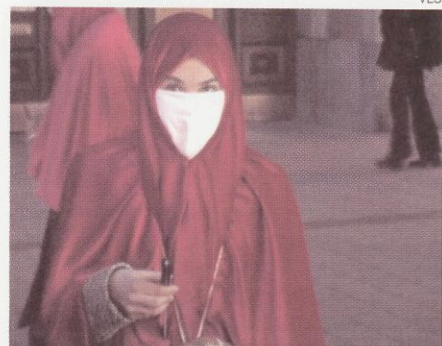
Harry Liivrand

Mudist ja Toomik Antverpenis

15.09.–14.10.2001 toimus Elzenweldi kultuurikeskuses Antverpenis Eesti kultuuripäevade raames Peeter Mudisti maalide ning Jaan Toomiku videote ("Nimeta", "Isa ja poeg", "Neljale", "Kärdla – San Antonio") näitus. Eesti organisaator oli Anu Liivak, kes pidas ka ettekande "Valiku vabadus. Eesti kunst sõltumatuse perioodil".

Algatus – Meistrite Hoov

Tallinna vanalinnas Vene tänaval on Katariina Gildi lähedal valmimas ehtekunstnik Jaan Pärna suurejooneline algatus – Meistrite Hoov käsitöömeistrite töökodadega. Renoveeritakse vanu lagunevaid majasid, ruumid sisustatakse kunstnike ateljeedeks jm. Esimene näitusena eksponeeriti ehtekunstnike grupinäitust, kus keskenduti paekivile. Meistrite Hoovi suursponsoriks on Alam-Saksi Liidumaa Ehituskunsti Edendamise Ühing.



Kadi Estland, Mari Laanemets, Killu Sukmit (Valie Export Society). Hamburg.

Kadi Estland, Mari Laanemets. Killu Sukmit (Valie Export Society), "Time is Changing". Hamburg, 09.11.2001. Continuation of the action of Valie EXPORT in 1971, "On the Mythology of Civilizing Processes".

Valie EXPORT Society jagas nuge ja leiba

09.11.2001 toimus Hamburgi city's Valie EXPORT Society aktsioon "Time is changing". Kadi Estland, Mari Laanemets ja Killu Sukmit (VES) kinnitasid kõhule leiva ja palusid möödunud sealt tükk lõigata. Tegemist oli järjega Valie EXPORT-i 1971. aastal alustatud sümbolite interpreteerimist käsitlevale uurimistööle "On the Mythology of Civilizing Processes", kus leib tähistab emadust ja vili toitu. Inimesed ei naernud ja neile ei meeldinud. Nii sai aktsioonist omamoodi inimlikkuse mõõdupuu (VE aktsioon 1976 Viinis kandis nime "Homomeeter").

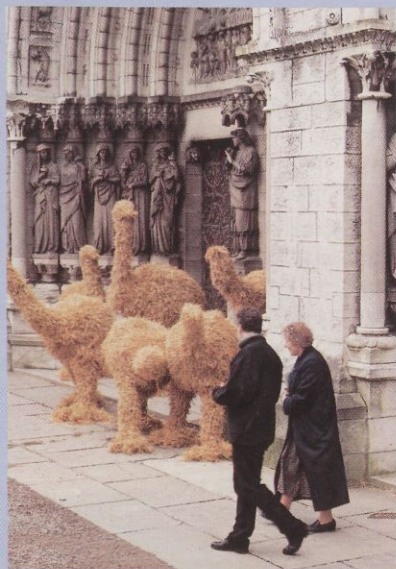
Aktsioon toimus performance'i grupi Showcase Beat le Mots korraldatud ürituse "Smog Congress" raames 9. ja 10. novembril teatris Kampnagel. Peale VES-i olid Eestist kutsutud Hanno Soans, Anders Härm, Marko Raat ja Kiwa, kes tutvustasid huvitavamalt osa eesti kunstist, filmist ja muusikast.

KADRI KANGILASKI



Kadri Kangilaski, Toomas Tõnissoo. Heinast linnud Eestis Mähel ja Iirimaal Corkis.

Kadri Kangilaski, Toomas Tõnissoo. Birds from hay in Mähe, Estonia and in Cork, Ireland.



Kangilaski - Tõnissoo linnud Euroopas

Kadri Kangilaski ja Toomas Tõnissoo olid 2001. a. sügisel kutsutud näitama heinest lindusid Saksamaal Düsseldorfis seoses kongressiga "Linn kui lava". Arhitektid, linnapead jt. ametiisikud arutasid kongressil linnade huvitavamaks muutmise küsimust.

Needsamad linnud on olnud eksponeeritud ka Eestis 1998. aastal, Soomes Retretti kunstikeskuses ja Iirimaal Corki linnas Saint Sinbari kateedraali portaali juures 1999. aastal.

Kuldsed väljad Kohtlas

Šotlane William Dunn rajas 1930. aastate alguses Ida-Virumaale Kohtlasse Eesti esimesi põlevkiiviõlivabrikuid. Durni meelest oli maavara sama väärtuslik kui kuld, firma kandis nime Consolidated Gold Fields Ltd.

Kaevanduse sulgemisega 2001. aasta aprillis kaotas 300 inimest töö, vaid vähesed jätkavad vastasutatud kaevandusmuuseumis. Uurimuste järgi jätkub põlevkivi kolmekümneks (mõnel hinnangul sajaks) aastaks, ent ressursside ammutamiseks peab minema üha sügavamale maapõue, mis on ebaefektiivne ja häirib looduslikku tasakaalu.

Oktoobris 2001 korraldas arhitektuuri-büroo COO-Arhiitektid Katrin Koovi juhtimisel tööstusmaastike *workshop*'i, mis kuulus Eesti maastikke uurivasse tsükklisse. Ürituse peajuhendajad olid soomlased Marco Casagrande ja Sami Rintala samanimelisest eksperimentaalarhitektuuribüroost (vt. ka intervjuud Eesti Ekspressis 22.11.2001), osa võtsid Eesti Kunstiakadeemia arhitektuuritudengid. Leiti, et eksootiline tööstusmaastik on endiselt kullaga samaväärne, kui seda vaid õigesti ümber kujundada. *Workshop*'il TÜ õppejõu ja märgalade spetsialisti Ülo Manderi loengut kuulates tekkis osalejatel idee toota Ida-Virumaal biomassi (hundinui, paju jt.) tööstuslikult. Seda koordineeriks samas loodav ülemaailmne ökokeskus. Suurtootmise kasuks räägib hästi välja arenenud infrastruktuur ja sobiva tööjõu olemasolu. Ökotööstuse rajamine leevendaks tööhõiveprobleemi ja seega sotsiaalseid pingeid. Biomassi kasutamine filtreeriks reostust, mis voolab tänaseni Soome lahte, puudutades nõnda kõiki Läänemerd ümbritsevaid riike. Lisaks saab seda kasutada ehitusmaterjalide tootmisel. Teine lektor Paap Kõlar soovitas piirkonnas edendada seiklusturismi, riskantseid ajaveetmisvõimalusi: mägironimist, sukeldumist, *paintball*'i jt. mängu kaevanduses. Marco Casagrande arvas, et tänu areaali erilisusele võib siin rakendada ebatraditsioonilisi lahendusi. Ta tõi välja kolm rahvusvahelist näidet.

Igava ja monofunktsionaalse vana lokomotiivitehasega Rootsi tööstuslinna Trollhättani arendamine Rootsi suurimaks filmitööstuseks Trollywoodiks, mis tegi väikelinnast turistide tõmbekoha.

Soome käärtehaseküla Fiskars muutmine multidistsiplinaarseks kunstikeskuseks poodide, kunstnike töökodade ja remonditud elamutega. Väljasuremisohus küla toimib praegu elujõulisena ning on valitud Soome aasta küllaks.

Saksamaal Duisburgis tehti hiiglasuurest metallitööstuskompleksist peenetundelise haljastuse ja nutikate atraktsioonidega nauditav tööstuspark, mis on osa tervet Ruhri piirkonda hõlmavast rekonstrueerimise pro-



August Künnapu ja Renee Puusepp. Kohtla põlevkiivivabriku asutaja William Durni portree. Kohtla, 2001.

August Künnapu and Renee Puusepp. Portrait of William Dunn, founder of oil shale factory at Kohtla. 2001.

jektist. Areaalist on paari aastaga kujunenud üleeuroopalise tähtsusega turismiobjekt.

Ka *workshop*'il pakuti ideid. Radikaalsematest võiks esile tuua kaevanduse rikastusvabriku kohaldamise homoabelude registree-rimise keskuseks (internatsionaalne ikoon uue mõtteviisi väljendamiseks), tööstusloomaia rajamist ning tööstusbasseinide ja saunade loomist tehasehoonete interjööri ja suurtesse tankeritesse.

Üritus kulmineerus presentatsiooniga, millest võttis osa palju kohalikke elanikke ja külalisi naabervaldadest. Pärast ametlikku osa avati *performance*'iga maastikuinstallatsioon "Goldfields", mis koosneb territooriumile istutatud neljast tuhandest terasvardast. Installatsioon on öösiti valgustatud. Seadeldis visualiseerib uut moodi lähenemist, muutuse suurust ja uuenenud tööstusmaastikku. Installatsiooni täiendasid allakirjutanu ja Renee Puusepa kontekstuaalne supergraafika kaevandushoonete seintel: Arnold Rüüti, William Durni ja Lumivalgekese gigantportree. *Performance*'i lavastas Üllar Saaremäe, musitseerisid muusikaakadeemia tudengid ning plaate keerutasid DJ Port ja Andres Lõo.

Kohalikud elanikud tajusid sündmust emotsionaalsel tasandil.

August Künnapu

Leo Gens

28.06.1922 – 31.10.2001

Kõik inimesed pole isiksused suure algustähega. Kahtlemata oli üks neist harvadest kadunud Eesti Kunstiakadeemia emeriitprofessor kunstiteadlane Leo Gens. Laiem üldsus tundis Gensi peamiselt kultuuriülikooli šiki lektorina, veel ehk sõnavõttudest leheveergudelt ning juugendarhitekti Karl Burmani uhke monograafia tõttu. Loodetavasti on võimalik kunagi sellele lisaks publitseerida lõpetamisjärku jõudnud uurimus Artur Perna kohta. Perekondlikest sidemetest: ka papa Julius Gens oli ajaloolane, kelle suurteoseks masinakirjaline bibliograafiateatmik "Eesti kunsti materjale".

Sellistele esmastele seostele lisandub isiklike mälestuste pool. Gens oli üks mu lemmikõppejõude. Kadunud professor polnud kindlasti, erinevalt paljudest kolleegidest, kuivik, vaid värvikas pedagoog: mahlakas kõnemaaneer, mille taga teadmised ning faktid, kõrgpilootaaž õpetamises ja vahetu kontakt iga üliõpilasega tegid Leo Gensi nii eriliseks. Just tema oli see, kes õpetas nägema tähenduslikuna ümbrust ja mõistma stiili kunstis mitte abstraktsete vormide kogumina, vaid konkreetse, elava keskkonnana. Kompetentsus ei avaldunud mitte ainult moodsa, vaid ka varasema arhitektuuri, aga mõneti üllatuslikult veel kujutava kunsti puhulgi. Lisaks tore avastus 1970. aastate publitsistikat sirvides – Gens on nimelt kirjutanud tabavat disainikriitikat.

Temperamentse inimesena hindas Leo Gens arvamuste pluralismi ja intrigeerivat diskussiooni, aga ka ehedust näiteks kohviku kultuuris: väikesi laudu, sooje saiaakesi, head kohvi, melu. Kuidagi armsalt seostuvad hea lastetooga tema pikad jalutuskäigud, teatri- ja kontserdikülastused. Veel, Leo Gensile mõeldes võib tõdeda, et vanus ning põlvkondlik kuulumine on täiesti ebaolulised asjad ning tähtsad on vaid siirad inimsuhted.

Surm on ratsionaalselt võttes loomulik, aga väga kahju on ikkagi. Lemmikust.

Karin Paulus

KALJU SUUR



Leo Gens kolleegide keskel 1984. a.

Leo Gens among colleagues in 1984.

[preemiad]



Peeter Allik. Ma nägin seda. Erastamisdokumentide põletamine. Õli, I., 2001.

Peeter Allik. I Saw This. Burning of Privatization Documents. Oil on canvas, 2001.

Konrad Mäe medal Peeter Allikule

8. novembril anti Eesti Kunstimuuseumi Rüütelkonna hoone Köleri saalis Peeter Allikule üle Konrad Mäe medal. Žürii tõstis esile maale sarjast "Ma nägin seda". Žüriisse kuulusid Eesti Kunstnike Liidu, Eesti Maalikunstnike Liidu ja Kultuurkapitali poolt Jaan Elken, Ants Juske, Aimar Kristerson, Harry Liivrand, Anne Parmasto ja Urmas Viik.

Laur Tiidemann ja "Klaver" offline@online festivalil Pärnus 2000.

Laur Tiidemann and "Grand Piano" at the festival offline@online in Pärnu in 2000.

RAIVO KELOMEES



Samal Tokyo festivalil auhinnati pronksiga Tiia Johannsoni uut tööd "get.real gets real" http://www.javamuseum.org/tiia_johannson/xlaps/. Töö valmis pärast "get.real" premeerimist Java aastapreemiaga, kui solo online show jaoks sooviti uut tööd. Ka see töö käsitleb oma last. "get.real" valiti rhizome'i netikunsti kogudesse, mis on üks mainekamaid omasuguste seas:

http://rhizome.org/artbase/artists_A-Z.rhiz. Töö vaatamiseks on vaja Quicktime Plug-In'i ja kiiret ühendust, tavalisest kontoriarvutist jääb väheseks. Screenshot'e näeb http://www.javamuseum.org/tiia_johannson/xlaps/laps1.html

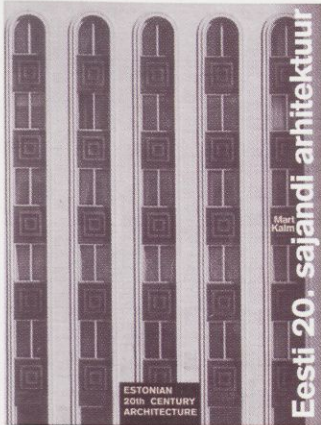
*

Oktoobri lõpul võitis "Viper" online video festivali Tiia Johannsoni töö "Pilvelõhkjad". <http://www.viper.ch/frameset.php3?pi=2.2.4.1.de.xml> Kunstnik kommenteerib oma premeeritud töö kokkusaatumust 11. septembri sündmustega nii: "Fail on laaditud 30. augustil, tööde saatmise tähtaeg oli 15. sept. Kui oleksin vähe viivitanud, nagu tavaliselt saab kõik viimasel päeval saadetud, poleks ma seda faili vist saatnud... c'est la vie".

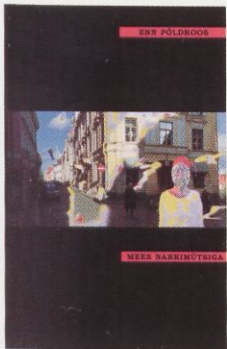
Tokyo grand prix Laur Tiidemannile ja pronks Tiia Johannsonile

25.11.2001 tehti ametlikult teatavaks Laur Tiidemann postuumne grand prix netikunsti festivalil "Art on the Net 2001" Tokyos teemal "Cage'i-järgsed interaktiivsed helid": <http://art.by.arena.ne.jp/mcmogatk/2001/index.html>

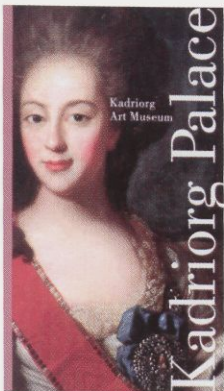
Premeerituks sai töö "Klaver" <http://home.delfi.ee/noobik/piano/index.htm>, mida eksponeeriti ka viimasel videofestivalil "online@offline" Pärnu Uue Kunsti Muuseumis.



Mart Kalm. Eesti 20. sajandi arhitektuur. Estonian 20th Century Architecture. Prisma Prindi kirjastus, Tallinn, 2001. Kujundanud Andres Tali. 528 lehekülge, 929 illustratsiooni. ISBN 9985-9316-2-9



Enn Põldroos. Mees narrimütsiga. Kirjastus Kunst, Tallinn, 2001. Kujundanud Tiiu Allikvee. 282 lk. ISBN 5-89920-281-5



Kadriorg Palace. Art Museum of Estonia, Tallinn, 2001. Designed by Andres Tali. 80 pages. ISBN 5-89920-279-3

Revolutsioonipisik levib

Unustasin õhtul ühe kunst.ee numbri tööle lauanurgale. Kui ma hommikul seda otsima hakkasin, viisid jäljed mind ühe kolleegi juurest teise juurde (kes kõik olid ühtviisi imestunud, et meil ilmub juba mõnda aega selline huvitav ajakiri, millest nad mitte midagi kuulnud pole). Lõpuks jõudis ots ühte teise firmasse, kust paluti luba seda ajakirja veel mõnda aega enda käes hoida, kuna kõiki artikleid poldud veel läbi lugeda jõutud.

Margus Tamm, Tallinn, 18. sept. 2001

Sotsiaalselt kiirreageeriv teater. /—/ Mees räägib. Ta taga seinal jookseb videopiit vaheldumisi still-kaadritega. Isama bin Laden, varisev torn, F-16, jne., kõik viimse paari nädala meediast tuttavaks saanud ikoonid. /—/ Laseb materjalid publikusse ringi käima. Esimesena kunst.ee ande 3/2001 (*New York on just äsja õhku lennanud ja rahvusvaheline terrorism mõllab ja homme ilmub ajakiri kunst.ee 3/2001 koos revolutsiooni eriga, kaanepildiks tiivuline tigger lipupunasel taustal ja tõrvikut kandev noor radikaalne sotsioloog. Kohutavalt irooniline ajastus. – Heie Treier 11.09.2001 kell 18.16 Lateras*).

Andres Keil. Teatrilabori tunnustuseks 2 ehk Kuidas ma seekord aru sain. Sirp, 28. september 2001, lk. 9.

Üllatuslikult figureerib "Avangardi" pildiseeria ka sügisese kunst.ee revolutsiooni-eri kaunistavas "Utopia galeriis". Tõesõna, ei suuda kujutada ühtegi utopiat peale fašismi, mis upitaks end tegelaste najal, kes käivad ühiskondlikus peldikus radikaale peksmas, ikka sellepärast, et nende vasakpoolne lora kipub kunstnike eristaatust sümboolse võimu vahendajatena kuidagi kahtluse alla seadma.

Anders Härm, Kiwa ja Hanno Soans. Edu ettemaksuga ehk kohtumine tagumise pissuaari juures. Vikerkaar, 10/2001, lk. 56.

Mitu kunsti, üks kunstiajakiri

Ajakirja kunst.ee revolutsiooni-eri tuli õigel ajal. Kuigi algselt teemal otsest ajendit polnud, või kui oligi, siis rohkem teoreetilist laadi, kõlas see kokku 11. septembrist alates toimunud maailmasündmustega. Eriti meeldis mulle Ivi Masso "Võimatu revolutsioon" ja terane tees selle kohta, kuidas organiseeritud julmusest saab globaalkapitalistliku majanduspoliitilise arengu märkamatu, "loomulik" osa.

Kunst.ee on nii žanriiselt kui ka stiililt vaheldusrikas, venitatud nii "laiapõhjaliseks", kui üks spetsiaalne kunstiajakiri iseendaga vastuollu sattumata üldse olla saab. Kohtab nii eksklusiivsemat-elitearsemat laadi artikleid, milles naudid kunstiteooria kõrgpilo-

taazi, kui ka lihtsamat sorti emotsionaalseid vahepalu. Lisaks mõni veidravõitu manifest, mille sihtgruppi ma ei kuulu. On selge, et kõik materjalid ei saagi kõigile huvi pakuda. Saab teha valiku ja igavaks ei lähe. Väljaanne on piisavalt mahukas, ühekorraga seda läbi lugeda ei jaksaks ning alles palju hiljem võid avastada mõne alguses tähelepanu alt välja jäänud maitsupala.

Mõtlesin seda lugedes millegipärast Teater. Muusika. Kino võimalikule lõpule, olukorrale, kui selle asemele asutatakse kolm erialajakirja. Ühelt poolt on see kavatsus muidugi tervitav. Ühendajakirjast oleks ikkagi kahju, sest kui oled selles väljaandes kasvõi ühest valdkonnast põhjalikumalt huvitatud, siis loed ka teiste valdkondade huvitavamad kaastööd läbi ja tead neist vähemasti ühteist. Kui aga kõik väljaanded on eraldi, ega siis filmiimine alati vaevu muusikaväljaannet paotama, saati, kui omalgi alal on küllaga, millega tuleb end kursis hoida. Igaüks sulgub ja eraldub siis veel enam oma nišši.

Vahest loeksid käesolevat kunstiajakirja rohkem ka kirjandus- ja muusikainimesed, kui see neile rohkem kätte satuks?

Ajakiri annab hea ülevaate kunstielust toimuvast, mõtteviisidest, mis hetkel määravad. Meeldib, et väljaanne avaldab ka tõlkeartikleid, see avardab tema mõõdet. Tore, et ka konservatiivsem kunstiliit on esindatud, on vaateid ajalukku, intervjuusid vanema põlvkonna kunstnikega, värvikaid kilde möödaniiku kunstielust. Kindlasti peaks igasse numbrisse mahtuma pikem isikuintervjuu. Sisesevaade Anu Juuraku mõttemaailma tõi kunstniku tema võimalikule vaatajale hoopis lähemale.

Räägitakse, et meil olevat mitu Eestit. Ka kunste tundub olevat mitu. Tegemist on keerulisemate kihtide ja jaotustega, millest mitmed nõuavad vaatelejalte mitte ainult pieteedi ja soovitatavalt kõrget intelligentsitaset, vaid ka professionaalseid eelteadmisi. Puhtalt maitseotsustuste najal on selles labüündis juba raske orienteeruda – ent olgem ausad, ega sellepärast isiklikku sisetunnet veel hülgama pea. Nagu ütleb Anu Juurak, tunneb üks tema tuttav hea kunstiteose ära seljaga...

Uue, mitmevalentse kunstipildi võimalikult täiuslikuks kajastajaks püüabki kunst.ee olla. Ja ta on päris edukalt rajale saanud. Soovin koostajale jõudu ja edu ning sedagi, et rahastajad nii vajalikust väljaandest endistviisi hooliksid!

Kärt Hellerma, Tallinn, 24. okt. 2001

[11.09.01]



Peeter Maria Laurits. Foto näituselt "Babylon" Tallinna Linnagaleriis, 09.–21.10.2001.

Peeter Maria Laurits. Photo from the exhibition "Babylon" in Tallinn City Gallery, 09.–21.10.2001.

Kolmteist vaadet põlevale muusträstale*

Thomas McEvilley

1. Manhattani saarele saab tulla või sealt lahkuda kahekümne ühel viisil – on 15 silda ja 6 tunnelit. Läks vaja umbes nelikümmend inimest, et viimne kui ühendus täielikult katkestada. Saarele isoleerituna vaatame nüüd välismaailma jõgede ja ookeanide taga.

2. Kui kolisin siia kaksikümmend aastat tagasi, seisis teispool Hollandi tunnelit silt. Sõites Manhattanilt välja New Jersey, Pennsylvania ning edasi Bible Belti ja Farm Belti suunas, kuulutas teeäärne plakat: "Ameerika algab siit".

3. Mõnes mõttes oleme üksi siin võrratud linnas, mis saavutas Baudrillard'i kohaselt saja aastaga teatava ilu, milleks Vana Maailma linnadel oli läinud tuhat aastat. Ometi võtab New York City üksi igal aastal vastu rohkem immigrante kui kõik maailma maad kokku. Siin räägitakse kahesajas keeles. Üle poole elanikkonnast pole valged. Aastal 1985 ütles mulle india päritolu taksojuht: "New York on kolmanda maailma riik". Mitte linn, vaid riik. Ta naeris lõbustatult.

4. Kella kümne paiku hommikul ärkasin tormi meenutava heli peale, kui põhjapoolne Kaubanduskeskuse torn varises. Lõunatorn oli varisenud umbes 45 minuti eest, kui olin sügavas unes. Läksin akna juurde, kust tornid kogu aeg näha: need olid lihtsalt haihtunud. Isegi suitsupilv polnud jõudnud veel tõusta – kuigi see püsib seal siiaaani, kaks kuud hiljem.

5. Bernar Venet ütles mulle: "On selline tunne nagu lapsel, kellelt on jalgratas ära varastatud – sa lähed kohta, kuhu sa oma ratta jätsid, ega suuda uskuda oma silmi, et ta on läinud, püüad pingutada, et seda ikkagi näha."

6. Frank Gillette kuulis esimest lennukit tegemas hullumeelset madallendu, mida saatis suur mürin, ta läks oma maja katusele ja nägi esimest torni umbes 65. korruse kohal mattumas suitsu ja leekidesse. Ajal, kui tema ja mõned naabrid seisis ammuli sui, tormas teine lennuk sekundi jooksul umbes 60. korruse joonelt teise torni. Hoonete ülaosad võtsid tuld nagu Rooma küünlad. Seitsmekümnendast kuni sajanda korruseni hakkasid inimesed akendest välja hüppama. Hommikuvalguses võis eristada kukkuvate naiste kleite ja meeste ülikondi, mõned neist olid juba tuld võtnud.

7. James Croak viibis parajasti tornide naabruses, oodates koosolekut City Hall'is, millel pidi arutatama tema linna-skulptuuri ettepanekut. Ta nägi kõrgel taevas kleite ja ülikondi,

kui leegid nende järele limpsasid, siis jättis vaatamise, keeras ümber ja jooksis. Uskumatu näoga koos teistega all-Manhattanist põhja poole tormajate ümber kattus sillutis kontoritarvete, kserograafide, laudade, faksimasinade, kompuutrite tükkidega.

8. Mida päev edasi, seda rohkem tõlgendusi ajalehtedest leidis. Pat Robertson ja Jerry Falwell, kaks parempoolset fundamentalistlikku jutlustajat, kelle Ronald Reagan oli teinud oma eestkõnele-jaiks konservatiivsel tiival, ütlesid, et Ameerika oli selle ära teeninud, kuna oli toetanud lesbisid, geisid, feministe, abordi-pooldajaid ja inimõiguslaste organisatsioone.

9. Peatselt nõustusid ka mitmed vasaktiiva kommentaatorid Noam Chomskyst Ralph Naderini, et Ameerika Ühendriigid olid saanud, mida nad olid ära teeninud. Põhjamaade Instituudi koosolekul Helsingis viskas Rasheed Araeen avalikult nalja kahe torni kokkuvarisemise üle. "Kus need tornid siis on?" küsis ta ükskõikse õlakehitusega. "See kõik oli Ameerika imperialismi pärast."

10. Kummaline (või pole?), et religioossed parempoolsed ja marksistlikud vasakpoolsed on jõudnud samade järeldusteni?

11. Miks sihivad maailma rõhutud paika, mis pole ei Aasia ega Euroopa, ei Aafrika ega Ameerika, vaid tükike kõigist neist? New York on tööd rabav linn, kus vaestel inimestel võib avaneda eluvõimalus: seal on töökohti, seal on elukohti, näiteks minu elukohta naabruses, kus palju eri kultuure elab harmooniliselt koos. Varisemise hetkel viibis tornides üle 80 eri rahvusest inimese.

12. "Kus need tornid siis on?" Vastust pole enam kuskil. Kahetsväärne. Me jätkame oma tööd sildade ja tunnelite taga, nii nagu mujalgi maailmas, eri põhjustel, paljudel kõrvus kajamas torm, mis on laskumas meie peale.

13. Täna viibin osariigi põhjaosas, majas keset metsa, kus aknast paistab mäeküljel jalutav hirv. Homme lähen tagasi ja vaatan aknast välja ja püüan pingutada silmi, et näha jalgratast, mis on seletamatul kombel kadunud. Oleksime koos võinud sõita vastu seiklusrikkale tulevikule, nüüd paistab sealt aga suitsu ja tuleleeki.

* Artikkel viitab Wallace Stevensi luuletusele "Muusträsta vaatlemise kolmteist viisi" (eesti keelde tõlkinud Andres Ehin, vt. Kultuurimaa, 26. märts 1997, nr. 12, lk. 4). Sama ülesehitus on ka McEvilley artiklil "Sellest, kuidas kõnetada pilvi" (Kunst 1, 1995, lk. 34 – 40).

Thirteen Glimpses of a Blackbird Burning up*

Thomas McEvilley

1. There are twenty-one ways to enter or leave Manhattan Island— 15 bridges and 6 tunnels. About forty people could shut it down completely. Isolated inside, we gaze across rivers and oceans at the world out there.

2. When I moved here twenty years ago there was a sign outside the Holland Tunnel. As you drove out of Manhattan, toward New Jersey, Pennsylvania, and beyond, toward the Bible Belt and the Farm Belt, a billboard declared, "America Starts Here."

3. In a sense we are alone in this magnificent city that Baudrillard said had achieved in two hundred years the kind of beauty that Old World cities had taken a thousand years to acquire. And yet New York City receives more immigrants every year than the rest of the nations of the world put together. Two hundred languages are spoken here. More than half the population is non-white. As an Indian cab driver remarked to me in about 1985, "New York is a Third World country." Not a city, a country. He laughed gleefully.

4. About 10 am I was awakened by a sound like thunder as the north Trade Tower fell. The south one had fallen about forty-five minutes earlier while I was in a deeper sleep. When I walked to the window, where the towers had always stood, they were simply gone. There was not even a cloud of smoke in the air yet— though there still is now, two month later.

5. Bernar Venet said to me, "It's like when your bike was stolen, when you were a kid, and you went where you knew you had left it and couldn't believe it was gone and kept trying to force your eyes to see it."

6. Frank Gillette heard the first plane tear overhead insanely low and loud, went to the roof of his building and saw the first tower crumpling in smoke and flame at about the 65th floor. As he and some neighbors stood with gaping mouths, another plane roared into the second tower at about the 60th floor. The tops of the buildings gushed flame like Roman candles. People started jumping out of the windows of the seventieth to the hundredth floors. You could distinguish women's dresses or men's suits as they fell, some of them on fire, through the morning air.

7. James Croak had been right next door to the towers, waiting for a meeting at City Hall about his proposal for a public sculpture. He saw the skirts and jackets fluttering high in the sky while the flames licked at them, then stopped looking and

turned and ran. As he and others rushed with unbelieving faces northward in lower Manhattan, pieces of office equipment, xerox machines, desks, fax machines, computer parts, crashed to the pavement around them. The business of the world, it might have seemed, was drawing to a close.

8. As days passed the papers filled with viewpoints. Pat Robertson and Jerry Falwell, two right-wing fundamentalist preachers whom Ronald Reagan had made into spokespeople for the conservative position, said that this was what America deserved, because it had promoted the causes of lesbians, gays, feminists, abortionists, and civil rights organizations.

9. Soon various left-wing commentators, from Noam Chomsky to Ralph Nader, agreed that the United States had gotten what it deserved. At the meeting of the Nordic Institute in Helsinki Rasheed Araeen openly mocked the fall of the towers. "Where are those towers?" he asked with a dismissive shrug. "This was because of American imperialism."

10. Is it strange (or isn't it?) that the religious right and the Marxist left come to the same conclusion?

11. Why do the downtrodden of the earth strive toward this place which is neither Asia, nor Europe, nor Africa, nor America but a little of everything? Well, New York is a hard-working town, where poor people have a chance. There are jobs, and there are neighborhoods, like mine, where countless different cultures live together harmoniously. People of 80 different nationalities were in the towers when they fell.

12. "Where are those towers?" They aren't anywhere anymore. That is the regrettable thing. We go about our business, behind our bridges and tunnels, as around the world, for their different reasons, many rejoice at the sound of thunder falling on us.

13. Today I am upstate, in a cottage in the woods, where deer walk on the hill outside my window. Tomorrow I will go back, and look out that other window, and try to force my eyes to see the bicycle that is inexplicably gone, on which we might have ridden together toward some adventurous future that now seems smoky and full of hottest flame.

* This article has been written by Thomas McEvilley specially for *kunst.ee* magazine. The title refers to the poem "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" by Wallace Stevens.

Virtuaalsed taevakriipijad

Tiia Johannson

Alljärgnev artikkel on kirjutatud mälestamaks WTC-d (*World Trade Center*) kui hoonet, aluseks selle peegeldused ja inspireerimised virtuaalses keskkonnas. Ajendiks on ka see, et vaatamata inimlikule tragöödiale, mis näis olevat ülemaailmsetes uudistes kolmandal kohal pärast poliitiliste ja majanduslike probleemide käsitlemist, ei kuulnud ma mitte üheski uudisteprogrammis mainitavat arhitekt Minoru Yamasaki nime, kelle elutöö WTC projekt oli.

Möödunud aastasel "Ars Electronica" (edaspidi AE) alapeal-kirjaga "Next Sex" netikategoorias "Net.Vision, Net.Excellence" oli üks Kulde Nica kandidaatidest teos, mis on samaaegselt nii kunstiprojekt kui ka moodsa arhiveerimistehnoloogia suurepärase näide, peegeldades ühtlasi AE prioriteete: puhtal ehk *pointless* kunstil on raske turule tulla, kunstiteosel peab olema ka mingi funktsioon või praktiline väljund. See on allakirjutanu tähelepanek, mis konstateerib negatiivse alatoonita fakti, toetudes eelkõige neti andmebaasile <http://www.aec.at/festival/>.

"Manhattan Timeformations", 2000. aasta AE-l nomineeritud netiprojekti on eksponeeritud ka New York Flash Film Festival'il:

<http://www.skyscraper.org/timeformations/intro.html> ja see on rhizome.org'i netikunsti tööde arhiivis "ArtBase" <http://rhizome.org/object.rhiz?2079>

AE arhiivis: <http://www.aec.at/festival2000/timetable/termin.asp?ID=2270>

"Manhattan Timeformations" on Brian McGrath and Mark Watkinsi möödunud aastal valminud arvutisimulatsioon, mis peegeldab Manhattani saare kartograafilist ajalugu läbi 370 aasta nii geograafiliselt, arhitektuuriajalooliselt kui kronoloogiliselt. Teos on jaotatud osadeks: animeeritud Manhattan, transparentne New York, läbilind perspektiivis ja väga hea "timeline" ehk ajalooline ülevaade nii ehitiste, metrooliinide, sildade jm. rajamisest 20. sajandil kümnendite kaupa. Kusjuures makette on võimalik pöörata igas suunas, vaatamiseks on vaja Flash Plug-In'i. Mark Watkins on ka "The Skyscraper Museum'i" *web designer* ja üks autoritest (www.skyscraper.org).

WTC-d ja teisi maailma kõrgemaid pilvelõhkujaid käsitleb ka allakirjutanu netiprojekt "skyscraper.net"

<http://old.artun.ee/homepages/xtiiax/sky/>, valminud samuti aastal 2000 ning eksponeeritud teisel nn. küberkunstnike Mekaks peetud suurfestivalil ISEA 2000 Pariisis http://www.isea2000.com/an/pop_symp_village.htm.

Täpsustuseks, AE on festival, mis toimub iga aasta septembris Linzis AE keskuses, ISEA (*International Symposium on Electronic Art*) aga on mobiilne festival, mis toimub nüüdseks iga kahe aasta tagant. Lisaks eelmainitule eksponeeriti "skyscraper.neti" ka Lõuna-Aafrikas Johannesburgis

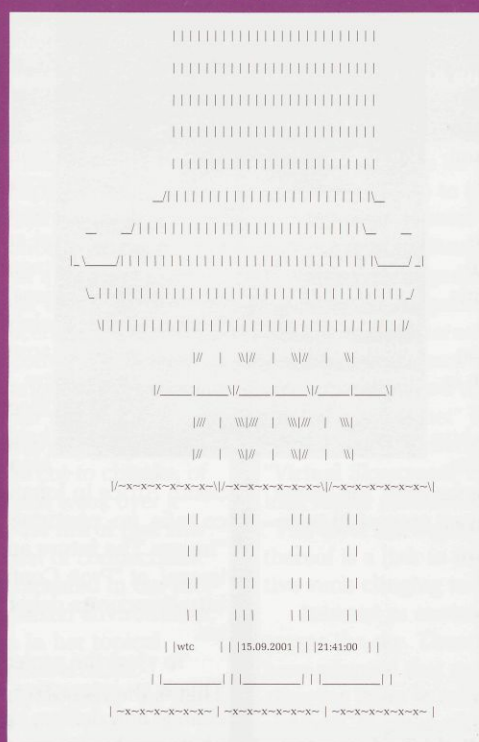
http://home.mweb.co.za/m/m_n/mtn/netart.html festivalil "Urban Futures", Firenzes festivalil "Image: The future and the city" <http://architettura.supereva.it/image/>, "Pro & Contra" festivalil Moskvast ning mujal. http://procontra.danet.ru:8101/eng-structure/moderators/net_art.htm.

Projekti vaatamiseks on vajalik *Shockwave Plug-In*, see on interaktiivne ja mänguline kunstiteos, kus saab pilvelõhkujaid muuta ja deformeerida. Nii saab igaüks oma tulemuse, kus kogu fotoline algmaterjal on *scratch*'itud netist – viide saabunud *post-copyright*-ajastule, kus kõik on varastatav, ümbertöödeldav ja uues tähenduses interpreteeritav. Seda projekti käsitleb ka aastal 2000 Fraunhofer Electronic Business Innovationskesktrumi välja antud netikunstialane teos "Net Art Guide", siiani kõige mahukam ligi 300-leheküljeline ülevaade netikunstist kategooriate kaupa, avalikult saadaval EKA raamatukogus. Peagi on oodata ka "Net Art Guide'i" võrguversiooni aadressil <http://www.e-business.fhg.de/netartguide/index.html>.

"Virtual Skyscraper" on netikunsti teos aadressil <http://skyscraper.trashconnection.com/>. Autor ei ole end avalikustanud, teada on vaid osavõtu kutse, mis on saadetud e-maililt www@trashconnection.com. See projekt on "ascii" ehk maakeeli US-klaviatuurile baseeruv tekstipõhjaline projekt, kus iga osaleja saab ühe korruse hiinalikust ehitisest, mis kasvab aina ülespidi ehk taeva poole. Iseküsimus on muidugi, kus see kübertaevas ka paikneda võiks. Loomulikult on üks viimasemaid sellesse projekti lingitud lehekülgi <http://www.worldtrade-center.com/>, lehekülje pealkiri on "How You Can Help". Ka sellest leheküljest on saanud tahtmatu kunstiprojekt, kus on võimalik süüdata virtuaalne künäal oma nime ja maaga, tekitades niiviisi virtuaalse animeeritud künäaldest pilvelõhkujat, mida on tulnud aga tehnilistel põhjustel tükeldata, kuna ühe nädalaga on künäla süüdanud juba üle veerand miljoni inimese ja sellist faili on ka parima ühenduse korral küllalt raske välja tõmmata.

"Virtual Skyscraper'i" struktuuriga on ka projekt "Kübertorn", mis on steriilne mittepildiline lingitud keskkond, mis debüteeris 1997. aasta "Interstanding'ul". Tõllal kirjutas Reet

Varblane Päevalehes <http://leht.epl.ee/artikkel.php?id=35572>: "Ka Raivo Kelomehe, Tiia Johannsoni ja Virve Sarapiku "Kübertorn" hakkab "vilju kandma" kunagi tulevikus ja alles siis saab otsustada, kas nende interneti löks "kavaldab üle" tuhanded teised samaväärsed, kelle pakutud suhtlemisvõimalus võib osutada hoopis pelgaks illusiooniks." Illusioon või mitte, täna neli aastat hiljem on metafoorsel tornil, mis kerkib iseenesest, juba 26 korrust 194 elanikuga, ise on ta kolinud aadressile



Raivo Kelomees, Tiia Johannson, Virve Sarapik. Cyber Tower. 1997.

<http://old.artun.ee/cybertower/> ja elanud läbi palju kokkukukkumisi serverite vahetuste, ümberstruktureerimiste jm. tõttu, kuid esialgu siiski veel püsib, erinevalt paljudest teistest küberterrori all kannatanud saitidest artun.ee serveris. Jah, aga kuna torni idee lähtub Paabeli tornist, siis on segadus selle ümber ka väga sümptomaatiline: Paabeli torni lugu on ere näide, kui oluline on üksteisemõistmine ja koostöö. "Kübertorn" on leidnud analüüsimist ka selle aasta alguses ilmunud CIAC (Centre international d'art contemporain de Montréal) ajakirjas Rossitza Daskalova ja Sylvie Parenti artiklis http://ciac.ca/magazine/archives/no_12/en/oeuvres.html#4, kus autorid käsitlevad muu hulgas probleemi, et virtuaalsed pilvelõhkujad on lingitud üksteise külge justkui teineteisel käest kinni hoides: nii on näiteks "skyscraper.net" nii "Kübertorni" kui "Virtual Skyscraper'i" küljes ja "Kübertorn" omakorda jälle "Virtual Skyscraper'i" küljes; see tähendab, et skeemaatilisel oleks üpris komplitseeritud seda välja joonistada. Ja tsitaat artiklist: "Kõige enesearmastajalikum on Kübertorn ise, kuna ühelt korruselt leiame lingi temale endale". Iseasi, kas selline võrgutatud teineteisest kinnihoidmine ka kellegi püsimist kindlustab.

Internet kui keskkond on oma struktuuraalselt olemuselt väga sobiv pilvelõhkujalikuseks, nii on ka suur osa kommertslikest saitidest selle metafoori kui *interface*'i üle võtnud ja ehitanud üles keskkondi, kus on võimalik oma firmade presenteerimiseks või kodulehe paigutamiseks elama asuda virtuaalsetesse pilvelõhkujate kontoritesse, näiteks kommertslikud veebikartoteegid ja nn. "Multikultuuralne pilvelõhkuja" <http://www.virtualskyscraper.com/virtualskyscraper/>, <http://www.cybercypher.com/virtualskyscraper/>, <http://www.multicultural.net/>, mis koosneb linkidest, mis on seotud meedia ja Euroopa minoriteetidega. Iseasi, kas üleskutse "your company will have a permanent home in our virtual skyscraper" http://www.myassistant.co.za/about_myoffice.htm selles fluids keskkonnas ka paika peab, kohalike kogemustest lähtuvalt seda küll ei julgeks väita. Me elame katkiste linkide ajastus, kus suurem osa päevast on seotud teatega "Error 404, Page not Found".

Virtual Skyscrapers

Tiia Johannson

I wrote this article to commemorate WTC (World Trade Centre) as a building, having inspirational power of stimulating the intellect and emotions in virtual environment. I was also inspired by the following curious fact. Although that human tragedy seemed to occupy the third place in the world news, after political and economical issues, there was no mention in any news programmes, insofar as caught my ear, of the name of architect Minoru Yamasaki. WTC project was his work of life.

The net category "Net.Vision, Net.Excellence" of the past Ars Electronica, subtitled "Next Sex" carried a work, the challenger for "Golden Nica", which was both an art project and a resplendent example of contemporary archives technology of filing

records and documents. This also reflected the ranking of priorities of AE festival, where the pure or "pointless" art has little chance to make it to the market. A work of art is expected to have a function or a practical outcome. This is just my observation, carrying no negative implication, a statement of fact drawing, in the first place on Internet database <http://www.aec.at/festival/>. "MANHATTAN TIMEFORMATIONS", 2000 is a net project nominated in AE. It was also exhibited at New York Flash Film Festival: <http://www.skyscraper.org/timeformations/intro.html> and deposited in rhizhome.org archive of works of net art titled

"ArtBase" <http://rhizome.org/object.rhiz?2079>, and in AE archive: <http://www.aec.at/festival2000/timetable/termin.asp?ID=2270>

"Manhattan Timeformations" is a computer simulation completed by Brian McGrath and Mark Watkins in the past year, depicting the cartographic history of Manhattan island across 370 years geographically, through history of architecture and chronologically. The work has been distributed into sections: animated Manhattan, transparent New York, cross-flight in perspective and a superb "timeline" or historical overview about putting up structures, subway lines, bridges etc. as per decades in 20th century. The models and mock-ups can be turned in any direction. To view them, you need the Flash Plug-In. Mark Watkins is also web designer and one of the authors of "The Skyscraper Museum" www.skyscraper.org.

WTC and other highest skyscrapers of the world are topic of my own net project "skyscraper.net" <http://old.artun.ee/homepages/xti-iax/sky/>, also completed in 2000 and exhibited at another so-called Mecca of cyberartists, the megafestival ISEA 2000 in Paris http://www-isea2000.com/an/pop_symp_village.htm. To elaborate, Ars Electronica is a festival, held annually in September in Linz in the AE centre. ISEA (International Symposium on Electronic Art) is a mobile festival, currently held once in two years. "skyscraper.net" was also exhibited at the festival "Urban Futures" in

South Africa in Johannesburg http://home.mweb-co.za/m/_m_n/mtn/netart.html and in Florence at the festival "Image: The future and the city" <http://architettura.supereva.it/-image/>, at "Pro& Contra" festival in Moscow and elsewhere http://procontra.danet.ru:8101/eng/structure/moderators/net_art.htm.

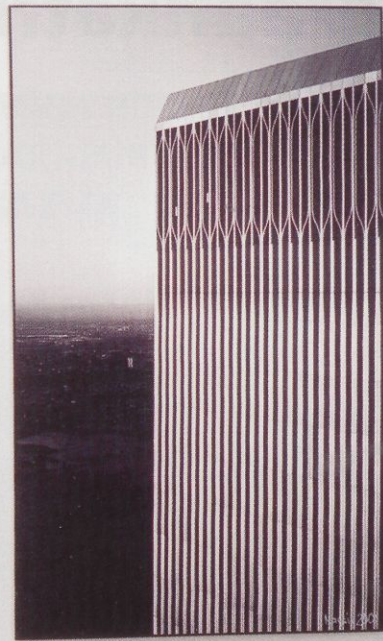
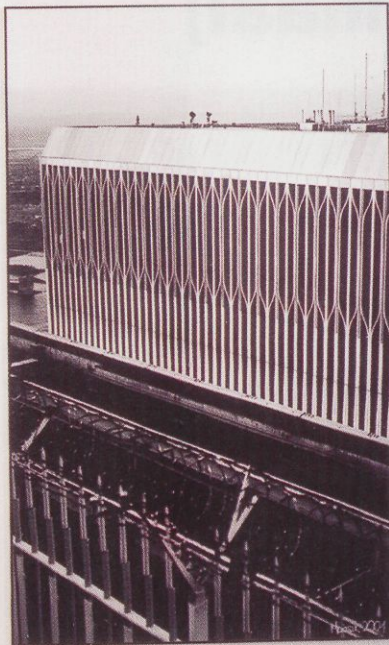
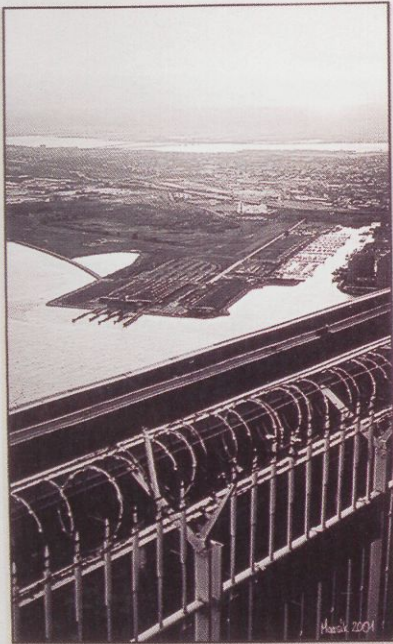
To view the project you will need the Shockwave Plug-In. This is an interactive and game-based work of art, where you can change and deform skyscrapers, to arrive at your outcome. All photographic source material has been scratched from net, at this post-copyright age of ours, where the benefits of creative borrowing and adaptation are proselytised and the old truth "Thou shalt not steal" is replaced by the new truth "Thou shalt steal non-proprietary ideas shamelessly". This project is also reviewed in the net art focused work "Net Art Guide" issued in 2000 by Fraunhofer Electronic Business Innovationszentrum, a comprehensive ca. 300 pp. omnibus volume of net art, presented by categories, available to public also in EAA library. Before long, the net version of "Net Art Guide" will be made available, at address <http://www.e-business.fhg.de/netartguide/index.html>.

"Virtual Skyscraper" is a work of net art at address

<http://rhizome.org/911/>
"911 – The September 11 Project: Cultural Intervention In Civic Society".

Lehekülg on pühendatud WTC-le. Palju artikleid, kommentaare, pilte ja kunstiprojekte. Üldine hädaabi number 911 moodustab katastroofi kuupäeva.

"A Virtual Memorial" korraldas WTC-le pühendatud kunstiprojekti, kuhu võis saata ideid või lihtsalt pilte aadressil september11@a-virtual-memorial.org
Internetis: http://www.a-virtual-memorial.org/memorials/terror/mt_main.htm



Arne Maasik. Fotod näituselt "Babylon" Tallinna Linnagaleriis, 09.–21.10.2001.

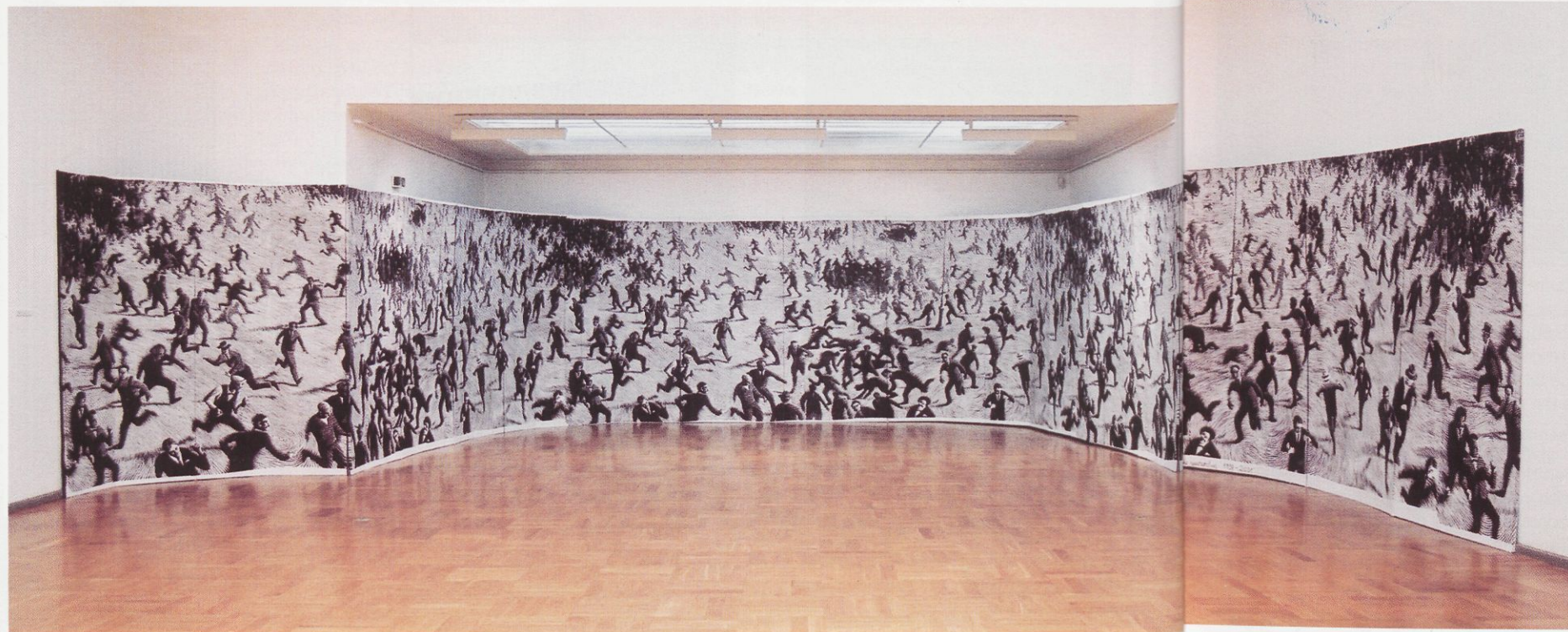
Arne Maasik. Photos from the exhibition "Babylon" in Tallinn City Gallery, 09.–21.10.2001.

scrapers.trashconnection.com/, whose author has not revealed his name. All we know is the invitation to participate delivered on e-mail www@trashconnection.com. This project is based on ASCII, American Standard Code for Information Interchange, with every participant obtaining one storey of a Chinese-puzzle structure, intended to reach heaven, wherever that cyberheaven might be. Quite naturally, one of the most recent pages linked to that project is <http://www.worldtradecenter.com/> titled "How You Can Help." This page, too has become a vicarious art project, where you can light a virtual candle with your name and name of your country inscribed on it, creating thereby a virtual skyscraper of animated candles, which had to be cut to chunks, of purely technical necessity. Actually, during one week over a quarter of million people set candles alight, the file of that size being difficult to download, even with the best of connections.

The structure of "Virtual Skyscraper" is repeated in the project "Cybertower", a sterile non-illuminated linked environment, which made its debut at 1997 *Interstanding*. In her topical review to the daily "Päevaleht" <http://leht.epl.ee/artikkel.php?id=35572> Reet Varblane wrote: "The "Cybertower" by Raivo Kelomees, Tiia Johannson and Virve Sarapik will "yield fruit" in some indeterminate future period. Only then we will see whether their Internet trap "outmanoeuvres" thousands of the kind, which offer opportunities to communicate, later to turn out phoney." No matter how illusory, today the tower has 26 storeys accommodating 194 residents – only four years after it was erected. The tower itself has moved to address <http://old.artun.ee/cybertower/> and has survived many collapses, through substitution of servers, restructuring and the like. However it still holds its own in server artun.ee, unlike many other sites vandalised by cyberterror. True, the fact that the cybertower is a scene of confusion is a telling factor, because the idea was borrowed from the Tower of Babel. The story of the

Tower of Babel is an example carrying great weight of how vitally important it is to mutually understand each other and to cooperate. "Cybertower" has been bestowed attention and analysed in the article by Rossitza Daskalova and Sylvie Parenti http://ciac.ca/magazine/archives/no_12/en/oeuvres.html#4, published in the magazine issued at the beginning of this year by CIAC (Centre international d'art contemporain de Montréal). Authors handle among others also the problem that virtual skyscrapers are linked to one another, seemingly hand in hand. E.g. the "skyscraper.net" is attached to "Cybertower" and "Virtual Skyscraper", "Cybertower" of the other part being attached to "Virtual Skyscraper". Drawn schematically, the picture would look rather ramified. Here is a quotation from the said article: "The most self-righteous is Cybertower, because on one storey thereof is a link to itself". It might be doubted though how effective such clinging to one another in the net is for survival.

Internet as environment is structurally very suitable to scrape the sky. Therefore a large number of commercial sites have adopted that metaphor as interface and built environments, allowing them to establish themselves in offices of virtual skyscrapers, to present their companies or to put up the homepage. Take for instance the commercial WWW card indexes and the so-called "Multicultural skyscraper" <http://www.virtualskyscraper.com/virtualskyscraper/>, <http://www.cybercypher.com/virtualskyscraper/>, <http://www.multicultural.net/>. It is constituted by links related to media and European minorities. Though the slogan "your company will have a permanent home in our virtual skyscraper" http://www.myassistant.co.za/about_myoffice.htm might not hold in that fluidal environment. There is ample proof to that in this country. We are living in an age of broken links, where much of the day is soured by the message "Error 404, Page not Found".



Peeter Allik. Meie kontseptsioon on tulevik. Linoollõike suurendus koopiamasinaga, 2001.

Peeter Allik. Our Concept is Future. Enlargement of linocut, 2001.

Muutuv, XII graafikatriennaal

Eha Komissarov graafikakunsti identiteedi rõõmudest ja raskustest digitaliseerivas maailmas.

Muutuv kujund. Rotermanni soolaladu, 14.09.–21.10.2001. Kataloog. www.triennial.ee

Triennaali rahvusvahelisest näitusest "Muutuv kujund" (MK) saab kõigile arusaadaval viisil rääkida ainult statistiliste näitajate abil. MK demonstreeris 107 graafikut 31 maalt ja Baltimaade traditsioonilise ekspositsiooni pääses 10 kunstnikku Eestist, 10 Lätist ja 9 Leedust. Korra eelmise triennaali geograafilist haaret, kuigi mõningase kõikumisega. Osa maid langes ära, kuid asemele tulid uued, näiteks Venemaa.

MK-l tuli võistelda eelmise triennaali muljetevärskuse ja šokiga. MK nimetuse

alla koondatud näitusel selgus, et graafika maailma esinduslikuma osa potentsiaal polegi ammendamatu, et see rändab nomaadina triennaalilt triennaalile ja samad nimed hakkavad kummituslikult korduma. Triennaalide korraldajad näevad praegu kõikjal ränka vaeva leiutamaks uut strateegiat, mis pumpaks üritusse värsket verd. Praegu vaieldakse maailmas agaralt graafikatriennaalide demokraatlike komplekteerimispõhimõtete ümber ja vaekaus on selgelt kaldumas kuraatoriprojektide kasuks. Valikuprintsiipide karmistumine ja esinejate ahistamine ettekirjutatud teema raamidega on saamas karmiks tegelikkuseks. Ja mis demokraatiast me rääkida saamegi, kui kunstürituste paljusus maail-

mas tõstab konkurentsi ja ürituse saatus oleneb järjest enam kunstnike headusest. Niisiis ihkab maailm rutiinivabu kunstiüritusi, kuid neid teha on neetult keeruline ja kallis.

Triennaali masinavärki muuta on eriti raske, sest see töötab juhuse ja üllatusliku avastuse põhimõttel. Igal triennaalil avaneb mõnel tundmatul võimalus esile kerkida, pälvida auhindu ja sellest triennaalide tipphetked koosnevadki. Kunstnikele on see võimalus võistelda ja korraldajad vastutavad võistluse toimimise eest. Triennaali korraldamist võiks võrrelda jalgpallimatšiga, kus on samuti sätestatud normid ja eeskirjad, ent tulemust ei tea keegi ette ja sellepärast seda

vaatama minnaksegi.

Ka Tallinna triennaalid on andnud oma panuse sellesse masinavärki. Eelmise triennaali võitja, mees "metsast" Sang-gon Chung alustas pärast võitu edukat rahvusvahelist karjääri, sama saatuse peaks ees ootama mõnda MK auhinnasaajat.

Kõigele vaatamata on päevakorras triennaalide uus formaat. Praegu lüüakse hingekella eeskätt "seinast seinani" minemist nõudvatele ideoloogiatele, sh. näituste kujunduses. MK kujundus (Leo Lapin) mõjus anakronistlikuna ja töötas nagu masin, käsitledes kõiki töid samaväärsete ja võrreldavina, tegemata vahet kontseptuaalselt motiveeritud või dekoratiivselt väljenduva kunstniku vahel. Sündis seda sorti kirev ja kaootiline pilt, mis iseloomustab tavaliselt kunstilaatu. Ei hoolitud ka tehnikate aurast, mille kultust eesti graafikatradsioonis ometi igal sammul kohtab. Näituste suurus on kahe teraga mõök korraldajate käes ja pealiskaudsuse peamine lähtekeht. MK ei taotlenud tegelikult mitte suurus, vaid lähtus graafika uue näo otsimise ja esitamise motiividest, lükates selle nimel Eestimaa poole liikvele

GRAAFIKA ÜLE VAIELDAKSE VÄGA HOOGSALT NING KUI LÄHTUDA SELLEST LITERAATUURIST, PEAKS SEE MAA PEALT JUBA KADUNUD OLEMA.

märkimisväärset hulgal graafikat maailma eri paigust. Üritus otsis oma sihtgruppi graafika uuendamise tegevate kunstnike seast ja paljude esinejate meelest oli MK kontseptsioon – autor Andres Tali – intrigeeriv, küsimusi esitav ja korraldajate kriteeriumid graafika defineerimisel meeldivalt vabameelsed. Meil ei noritud uute tehnoloogiate kallal. Seda, et näitusele saadi hea läbilõige graafikas praegu läbi lõõnud suundadest ja ilmselt mitte enam, on raske kommenteerida ja sunnits tegelema kunstimaailmas valitseva rutiiniga. Graafika uuenumine on väga paljus tõlgendamise küsimus: kunstnike tõlgendused ei tarvitse ühtida korraldajate omadega ning ka MK reglement taotles pigem paindlikku kui selgelt piire tõmbavat sõnastust. Pakkumata midagi põhimõtteliselt uut, demonstreeris MK värvikalt graafika kohanemisvõimet uute oludega.

Graafika üle vaieldakse väga hoogsalt ning kui lähtuda sellest literatuurist, peaks see maa pealt juba kadunud olema. Graafika ise samal ajal aina laieneb ja seda kasutavad kõige erinevamate alade kunstnikud. Aastatuhande vahetusel ongi moodi läinud graafika identiteedi uus määratlus, mille järgi on graafika positsioon uute tehnoloogiate ärakasutajana parim kui kõigil teistel kunstiliikidel: graafika on oma baasi laienemise tõttu loobunud seda piiravatest mõistetest ja selle tõttu on tal sama visa hing nagu kassil.

Peeter Laurits pidas digitaalse tehnoloogia saavutusi graafika uuendamisel näitusele palju igavamaks kui traditsioonilise graafika suutlikkust moderniseeruda, komputriseeruda ja fotot huvitavalt kasutada. MK ei jätnud vähimatki kahtlust, et keskmiselt iga teine nüüdisgraafik töötab rahumeeli uut tehnoloogiat kaasates. Seega on palju huvitavam, mida selline tehnoloogiseerunud graafik mõtleb graafikast, mitte uuest tehnoloogiast. Ennast graafikuna defineeriv kompuutrikunstnik tõmbab nimelt mingil tööprotsessi hetkel kindla piiri graafika ja www-de ning arvutiprogrammide vahele, asudes rajama väljundit graafiku identiteedile. Selline

graafik kompab oma digitaaltrükis ahnelt graafika arhetüüpseid omadusi ega lase neil seetõttu kaotsi minna. Dekonstruksioon ja rekonstruksioon käivad käsikäes ja tulemus on mõlema nägu.

Triennaalist osavõtvatel kunstnikel paluti tutvustada oma vaateid tehnoloogilisele revolutsioonile graafikas ja mitmed meilised oma seisukohti, mida saab lugeda Tallinna XII triennaali koduleheküljelt www.triennial.ee.

David Rees Davies (Inglismaa) nimetab graafikat anarhia ja traditsiooniaustuse mõistukõneliseks oksüümoroniks. Graafilised lehed on fossiilid, nad edestavad meile entsüklopeedilisi teadmisi meie endi ajaloost, dokumenteerivad meie elu ja kultuuri, nad on mälestused, paljundatavuse kaudu jõuavad nad vaatajani intiimselt ja kõikehaaravalt, tahtmatult ja sihilikult lühiajaliselt.

D. Rees Davies ei jäta kahtlust, et arhetüübist polegi võimalik ja vajalik vabaneeda. Graafika ülikkaliku sümboolikaga arhetüüpseid teemaplokke kasutavad ka uusi tehnoloogiaid viljelevad graafikud, see on tüvi, kuhu ennast poogitakse, kasvatamaks ebaharilikke vilju. Praeguses graafikas teisevad näiteks teemade tõlgendus ja jutustuslaad, rõhutatakse fiktsioone, muutumist, mängu ja moondeid, tehakse teed uuele luulele. Meie neurootilisest vajadusest luua iseenda maailmu saab kunstniku ja maailma, kunstniku ja vaataja kokkupuutepunkt, nagu see alati on olnud ja mis jätkub ka edaspidi.

MK tõi vaatajani praeguse graafika maailma kirevuse, seda otseselt taotlema. Esinejate seas oli tuntud nimesid ja laureaate Euroopa ja teiste paikade graafikaareenilt ning mitmed neist: Lynn Allen (USA), Zora Stancic (Sloveenia), Päivikki Kallio (Soome) pälvivad ka Tallinnas tähelepanu ja diplomeid. MK kunstitase me laiaast spektrist kõnelevadki kõige selgemalt arvukad laureaadid.

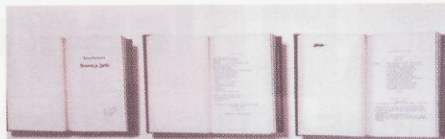
Selle rea ühest servast leiaksime argentiinlase Lucrecia Urbano, kes on esitanud tükikese kehapiirkonda klassikalisel Ladina-Ameerika graafika kombel, tulipu-

naselt ja dramaatiliselt, teisest servast meie Lauritsa, kelle kärbseseen on kõnekas kujund ja kuulub meie kandi inimese arhetüüpide nimistusse. Soomlane Janne Laine oli soome arvuka esinduse tipuks ja kui soome arvukast esindusest kõnelda, siis oli see meile kasulik kogemus. Erinevalt Eestist, kus viimasel kümnendil leidis aset graafikatradiitsioonide katkestus ja noortest potentsiaalsetest graafikutest said reklaami doonorid, suudab Soome noor graafika taastoota traditsiooni ja uueneda.

Soome uuema graafika täielik trump on oskus kasutada fotot; isegi juhul, kui soomlaste rahumeelne elukäsitlus huvi ei paku, tõmbab see endale tähelepanu. Soomes pole uute tehnikate ja tehnoloogiate kasutamine probleeme valmistanud ja nende õpetamine koolides on fantastiliselt tasemel. Seal ei lasta end häirida graafikamaailmas maad võtnud paanikast ja oma kunsti sisemist rütmi segi ei aeta. Kui vaadata mis tahes ajajärku soome graafikas, leiab sealt alati eest neid ennast. Paistab, et soomlaste huumoritaju, keskonnatundlikkus ja silmatorkava visadusega omandatud sotsiaalne tundlikkus on kapital, mis ei lase soome graafikal kaotsi minna ka digitaliseerumise ajastul. J. Laine puhul seostub traditsiooniline kreaativsusega ja tema doominomängukujulist väikest graafikainstallatsiooni pakuks vahendiks, millega värskendada meie igivana arusaamu kollaažidest ja montaažidest.

Päris huvitav, et MK-I pälvis preemia-määrajate tähelepanu raamatu teema. Nii peapreemia pälvinud Andres Tali kui "kolme võrdse preemia" laureaat Leonards Lagunovskis Lätist käsitlesid surematuid kirjutiisi – piibel ning "Romeo ja Julia" on sarnased selles mõttes, et tegemist on kultuslikele teostele iseloomulike kategooriliste tõdedega –, mõlemad käsitlesid megatähtsusega kirjasõna. Seega pole sugugi tähtsusetu, millise teksti kunstnik valib, et seda tänapäevaseks reaalsuseks modifitseerida. Kumbki läks täispanga peale välja ka oma kõnelaadis. Tali raamatutel on hävingumärgid, Lagunovskis paigutab kogu piibliteksti mikroskoopilises kirjas ühele suurele lehele, näidates raamatute raamatu tegelikku hõlmatavust. Mõlemal omandab suhe raamatuga metafüüsilise plaani ja nüüdisgraafikas nii soositud arhiivi dimensiooni. Kumbki töö lubab piiluda graafika ja raamatu vahelistesse mängudesse, mis on lõputu teema, sest raamat on graafika kõige tunnustatum esivanem ja vastastikused suhted on keerulised nagu vanematega ikka.

Need kaks tarka digitaaltehnoogias raamatutõlgendust andsid loomulikult kõva panuse Baltimaade esiletõusuks MK-I. Eelmise triennaaliga võrreldes oli Balti



Andres Tali. Romeo ja Julia. Digitaaltrükk, 1999.

Andres Tali (Estonia). Romeo and Juliet. Digital Print, 1999.

Preemiad Awards

Grand prix

Andres Tali – Eesti

3 võrdset preemiat / 3 equal prizes

Janne Laine – Soome
Leonards Laganovskis – Läti
Peeter Laurits – Eesti

Diplomid / diplomas

Lynne Allen – USA
Lucrecia Urbano – Argentiina
Vladimir Chaika – Venemaa
Zora Stancic – Sloveenia
Endi Poskovic – USA
Päivikki Kallio – Soome

Eesti Kunstimuseumi preemia

Tif Bitmap – Läti

Tallinna linna preemia

Ülle Marks / Jüri Kass – Eesti

Eripreemiad

Eesti Pank

Janne Laine – Soome

Paletti Eesti AS

Vive Tolli – Eesti

Balteco AS

Martins Ratnik – Läti
Juris Boiko – Läti
Tif Bitmap – Läti

osakonna ekspositsioon kõvasti kosunud ja kui keegi Tallinna triennaalide vajalikkusest tahab rääkida, peaks ta juttu alustama meie regiooni probleemidest ja meie graafika tarvetest. Triennaalilt triennaalile rändavatel kunstnikel on meie näitust tõenäoliselt vähem vaja kui meil neid endi juures näha ja oma kuhtuvaid graafikatradiitsioone üles turgutada.

Eha Komissarov kuulus XII graafikatriennaali rahvusvahelisse žüriisse. Ta külastas suvel Ljubljana 24. graafikabiennaali (vt. Eha Komissarovi artiklit "Paleopööre graafikas", Sirp 13.07.2001). Teatavasti on Tallinna graafikatriennaal saanud oma muutumises paljuski tuge Ljubljana kogemusest.

Fluid, 12th Graphics Triennial Eha Komissarov

Mutating Image. Rotermann's Salt Storage, 14.09–21.10.2001.
Cf. catalogue. www.triennial.ee

The international exhibition of the Graphics Triennial "Mutating Image" (MI) had on display 107 graphic artists of 31 countries; granted access to the traditional Baltic exposition was to 10 graphic artists of Estonia, 10 of Latvia and 9 of Lithuania. There is kind of similarity between organising a triennial and running a football championship: in both cases, there apply prescribed norms and regulations, with the outcome impossible to predict – which is the reason one altogether goes to watch it.

Unlike Estonia, witnessing disrupted traditions in graphics in the past decade, with young potential graphic artists becoming donors of the advertising sector, Finnish graphics seems to be able to reproduce its traditions and to rejuvenate, by an influx of younger graphic artists. Finnish graphics came up trumps, in the form of its photography literacy, beating the other contestants' cards in the game. Apparently the sense of humour of Finns, their environmental sensitivity and social nerve are an asset which will sustain the Finnish graphics also in this digital era of ours.

Curiously, the panel awarding the prizes at MI also bestowed some attention on graphical solution of books. Andres Tali, winning the main prize and the "three equal prizes" laureate Leonards Lagunovskis of Latvia had tackled immortal pieces of writing – Bible and "Romeo and Juliet". Tali's books were marked by decay, Laganovskis having placed the whole biblical text in microscopic print on one large sheet, thereby implying that the infinite wisdom of the Book can be comprehended, the "unbounded" bounded.

Eha Komissarov sat on the international panel of the 12th Graphics Triennial. She has released an article also of Ljubljana 24. Graphics Triennial (cultural weekly Sirp 13.07.2001), which the graphic artists in Tallinn consider an international benchmark.



Anu Juurak. Peegliroom. 2001.

Anu Juurak. Mirror Room. 2001.

Dialog

Üles kirjutanud: Kaire Nurk.

Jututeema: Tallinna XII graafikatriennaal, Johannes Saare kuraatorinäitus Kunstihoones.

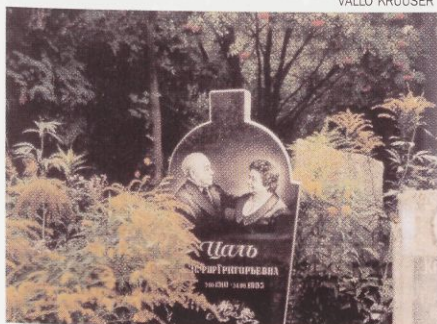
Dialogi koht ja aeg: Adamson-Ericu muuseum, Alfred Kongo näituse avamine, 17.10.2001.

Lola Liivat: Mulle meeldis kõige enam tagumine ruum, mina ise.*

Naima Neidre: Sinu töid ei olnud ju seal!?

*Anu Juuraku ruumiinstallatsioonis võis iga inimene näha iseenda peegelpilti.

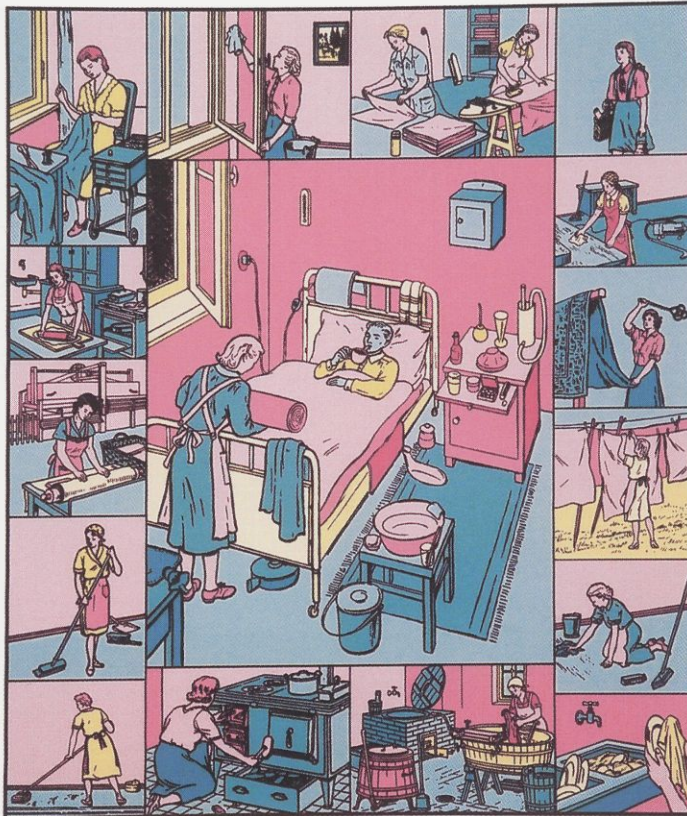
VALLO KRUIUSER



Maksim Mamsikov (Ukraina). Berkovtso kalmistu ja selle elanikud. 2000.

Maksim Mamsikov (Ukraine). The Berkovtzy Cemetery and its Inhabitants. 2000.

INGMAR MUUSIKUS



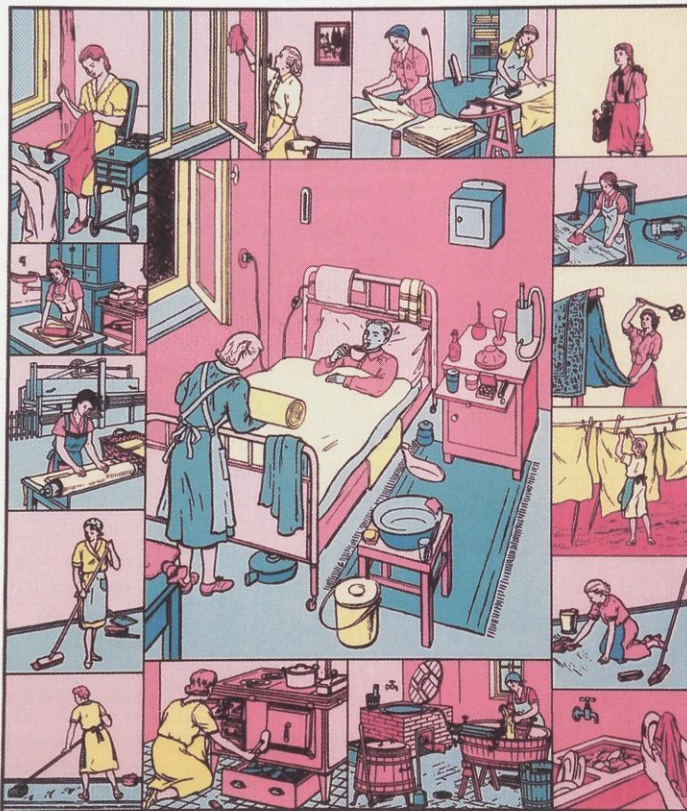
Lessons of German language.

Saksa, prantsuse, portugali, läti, leedu, vene jm. keelte nimi- ja asesõnad jagunevad soo kaupa.

Meessoost isiku ümber on situatsioonid, kus asjad on sooliselt eristatud – roosa, sinise ja kollasega vastavalt nais-, mees- ja kesksoolle.

German, French, Portuguese, Latvian, Lithuanian, Russian etc. languages have genders.

Here are situations around a male person where the things are divided by gender (pink, blue and yellow).



Lessons of Russian language.

Leonards Laganovskis (Läti).

Ülal: Saksa keel. All: Vene keel. Tinditrükk, 2001.

Leonards Laganovskis (Latvia).

Below: German. Down: Russian. Ink-jet print, 2001.

Graafikast ja mittegraafikast

Marko Mäetamm sellest, miks tema graafilised lehed on olnud “mittegraafika”.

Olen teinud umbes 150–160 litograafiat, kõige viimasena “Skisofreenia” (1998), mis jäigi lõpetamata. See on seotud ühe sümposiooniga Rootsis.

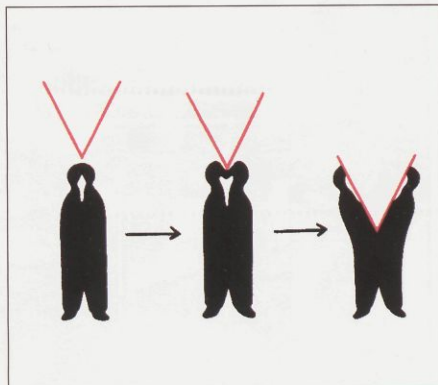
Graafika võluvägi

Graafika on seotud tehnikaga, mis nõuab salapäraseid oskusi; neid parandatakse ühelt põlvkonnalt teisele, koolis ei saagi väga heaks litomeistriks õppida.

1998. aastal osalesin III rahvusvahelisel litograafia sümposioonil Rootsis Tidaholmis. Seal nägin suurt tegijat, kellel võimas töökoda Šveitsi Alpides, kellel kaasas n.-ö. ihu-paberimeister. See oli klotsersõrmusega persoon, õhkamas piparmündi lõhna. Temalt polnud võimalik välja meelitada infot, kuidas erilist paberit valmistada, aga temalt oli võimalik seda paberit ilusa hinna eest osta. Meile näidati, kuidas täiesti veatult trükkida lõputult kõrge kvaliteediga lehte ja sümposioonil osalejatest käis läbi nagu võluvägi või nõidus. Mul oli seal ka võimalus teha üks töö. Tegin nooltega skeemi, analoogselt oma töödele näitusel “ARS 2001”. Rootslased trükkisid lehe ära, peaaegu ühe käega, olid õnnelikud, et kõik läks nii kiiresti ja nad said varem õhtule.

Kui näitusel oli lõpuks meeletu mass graafikast, kujutas see endast nagu erinevate võtete etalonit. Lehti vaadati hästi lähedalt, lausa luubiga. Üks litograafia võlusõnu inglise keeles on “washing”. See tähendab uhitud, natuke akvarellilikku kujutamiseviisi, justnagu merelaine oleks liivast üle käinud. See oli üks trump asi, millel kulla hind. Seal selgus minu jaoks, et kriteeriumid, mille järgi lito headust hinnati, on tehnikakesksed. Varem EKA graafika kateedris õppides ma sellele huvitaval kombel ei mõelnud. Avastasin, et kui jutt käib tehnikast, siis ei vaata keegi tööd ennast. Minu töö oli nagu valge vares teiste keskel ning alati, kui keegi küsis minu pildi kohta, siis seda nähes naerutati natuke kaastundlikult.

Järsku avanes mu peas uus fail: sain aru, et kõik need aastad olin teinud litograafiat, oskamata ise ka öelda, miks. Sellesama töö võib teha tušiga, aga kujundid võib ka mustast paberist välja lõigata. Siiditrükk oleks sellise pildi tegemisel lihtne tehnika, aga kõige lihtsam oleks



Marko Mäetamm. Skisofreenia. Lito, 1998. 3/12. Signeerimata, lõpetamata.

Marko Mäetamm. Schizophrenia. Lito, 1998. 3/12. Unsigned, unfinished.

maalimine. Arusaamine tähendas minu jaoks vabanemist.

Graafika keel

Keda huvitab graafika keel, siis väga oluline koht selles on tehnilisel poolel. Graafika keel on väga abstraktne mõiste, aga mina tajun seda küll. Vive Tolle on kõige ehedam näide kunstnikust, kes valdab graafika keelt. Kui nägin Vive Tolle tööd mapi vahel eksperimentaalateljees enne triennaali algust, oli seal midagi erakordselt hörku. Kõik see, mida ta on taotlenud, on harmoonias tehnilise küljega. Sügavmust pind, üleminek... Üldistused, tume aktsent, peenem, hõrgum osa, nagu ideaalne muusikapala, kus on õiged pausid, õiged tihendused. Lähedalt vaadates näed, kuidas kujund on trükitud reljeefselt, kuidas värvi on maitsekalt iirisega sisse toodud, üleminekud karborundumi või akvatinta puruga – tõeline kaif. Kuigi ma ise ei suudaks mitte iial midagi sellist teha, oskan ma seda kaifida, sest tegemist on erakordse täiusega, kuhu vanameister on pikkade aastatega jõudnud. Siin on saavutatud 110-protsendiline kvaliteedi aste. Valitud on õige paber, selle serv on rebitud, ideaalne trükk, ideaalne söövitus.

Mida ja kuidas

Kataloogis reprodutseerituna kaotab ideaalne sügav graafiline leht kindlasti oma mõju. Graafilisel lehel on mingi sage-

du, mis tuleb esile ainult materia kaudu. Seevastu mina ei pea tehnilisele küljele pöörama rohkem tähelepanu kui see, et töö oleks puhas, korrektne, et värvide kokkupuutepindade vahele ei jääks valget paberit. Kui su vahendid on nii askeetlikud ja formaalsed, siis on olulisem see, mida sa teed, mitte kuidas sa teed.

Eestis ei ole müügiturgu ning seega pole graafikas mõtet suuri tiraaže trükkida. Rootsis on kõige tavalisemate loodusvaadete tiraaž 200–300, see paisatakse müüki ja inimesed ostavad kontoritesse. Meil trükitakse üldiselt 10–12 tööd.

Ma arvan, et digitaalne graafika surub piire nii kaugemale kui vähegi lubatakse ja on piiripealne ala. Võib juhtuda, et öeldakse: see ei ole enam graafika, see on midagi muud. Aga eriala südamikuks on ikkagi traditsiooniline graafika. Ka Lembe Rubenil nooremast põlvkonnast on eksimatu graafikatunnetus. Samuti Virge Jõekaldal, Ülle Marksil. Hörk, tundlik, tehniliselt huvitav jne. Silvi Liiva on suurepärase, heas mõttes tüüpiline traditsiooniline graafik, ilma kahtluseta.

Samas ei ole Peeter Allik traditsioonilises mõttes graafik, kuigi ta teeb linoolloikeid. Mina nautisin triennaalil graafikuid, kes suhtusid traditsioonilisse graafikavormi võrdlemisi formaalselt. Näiteks venelaste töid.

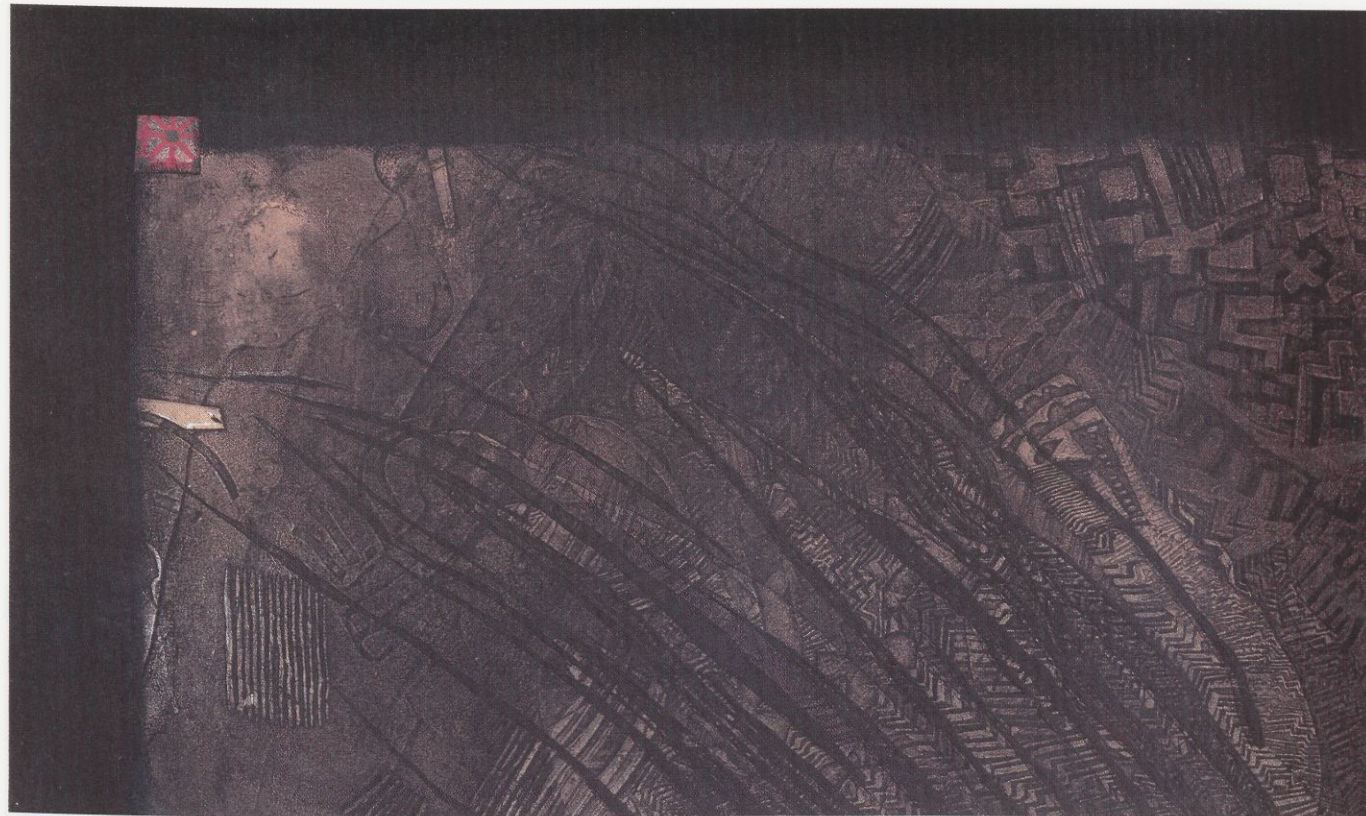
Graafika kontekst

Praegu räägime äärmustest – suurepärasest graafikast ja äärmuslikust mittegraafikast. Sinna vahele mahub tohutu lai mängumaa, mahub igasugust kunsti. Graafikal on rikas tööriistakast, mida vallata. Kui *washing*’uid peetakse kulla hinnas, siis see on ühest küljest õudne, aga teisest küljest normaalne, sest see ongi graafika. Tegelikult liigub graafika ju mingis suunas, samas fundamentaalsetest väärtustest ilmselt kaugenemata.

Kui kõnnid triennaali põhinäitusel Rotermanni soolalaos ringi, siis ei jõua väga palju süveneda, sest ühed ja samad võtted korduvad tööst töösse. On palju tehnilisele virtuoossusele rajatud kunsti.

Ideaalne graafika töötab ikkagi graafika kontekstis.

Vt. ka lk. 95: Marko Mäetamm ARS-il.



Vive Tolli. Kaduvad ajad. Söövitus, mezzotinto, chine collee. 1997. Detail.

Vive Tolli. Time is, Time Was, Time's past. Etching, mezzotint, chine collee. 1997. Detail.

Vive Tolli

H. T.: Maalijatega võrreldes on graafikud ilmselt kollektiivsema elutunnetusega: töötatakse koos Kunstihoone üuemaja graafikaateljees, seal vahetatakse informatsiooni, seal on abiks trükimeister. Kui paljudel graafikutel on kodus isiklik trükipress?

V. T.: Kõigil peaaegu. Väga paljud ei trüki enam ateljees. Viimasel ajal on trükipressid läinud liiga kalliks ja neid pole enam saada. Näiteks taanlased ostsid ühe vana trükipressi ära ja viisid Taanimaale – Aili Vindi oma. Aga sellegipoolest tunnevad graafikud teatud ühtsusetunnet. Võib-olla tekib see koosolemistest, mis on olnud populaarsed, ka nooremate seas.

Teie olete ilmselt ainus kunstnik, kes on osalenud kõikidel Tallinna graafikatriennaalidel. Palun kommenteerige viimast triennaali.

Vaatasin seekordset triennaali huviga, mind üldse ei seganud, et on tekkinud uusi suundasid. Aga üks asi mind siiski häiris – see, et graafikat püütakse ikka veel nimetada ainult paljundamiseks. Graafika ei ole ainult paljundamine, iga tömmis on

originaal. Kui te vaatate manuaalsete tömmiste numbreid, siis neid ei tehtagi püüdlusega, et iga järgnev oleks täpselt sarnane eelmisega. Ja nagu ma aru saan, esitati Kunstihoone näitusel fotosid ja videoid graafika sugulastena, kuna need on ka paljundatavad.

See tõesti eristas Johannes Saare kuratorinäitust Rotermanni soolalao üldnäitusest. Mulle tundus just inspireeriv mitte esteetilise, vaid paljundatavuse aspekti rõhutamine; näiteks eelmisel triennaalil rõhutas Ando Keskküla oma kuratorinäitusel graafika valmimise aspekti, trükkimist. Nii et teile mõjub see vastupidiselt?

Vastupidiselt, jah. Graafika on sajandite jooksul arenenud paljundatavuse efektist kunstilise, loominguilise efektini. Sada aastat tagasi ei olnud graafika muud kui paljundatav tehnika. Aga nüüd, kus graafika on end sellest välja võidelnud, surutakse ta sinna tagasi ja pannakse samasse olukorda, nagu foto ja digitaaltrükk. Nii et minu kui vana tegija arvates on siin mingi ebakõla. See on mind ajaleheartiklites ja mitmetes sõnavõttudes natuke häirinud. Võib-olla vaatavad noored asja teisest seisukohast.

Foto on tulnud graafikasse minu ajal,

umbes 1980-ndate keskel. Ja ma mäletan väga hästi aega, kus seda absoluutselt ei õigustatud. Tegemist oli rahvusvahelise arusaamaga, Eestis pole päris omast peast midagi leiutatud. Foto oli alguses ikka foto, siis kunsti abitehnika. Nüüd on foto graafika võrdosana aktsepteeritud. Samamoodi on asi vabaks läinud tiraažide osas. Varem olid graafikal riiklikud tiraažikeelud: Soomes lubati trükkida maksimum 99 lehte, samuti Itaalias. Aga nüüd on needki piirangud ära kaotatud.

Võib-olla mõjub siis paljundatavuse kui vana asja meeldetuletamine uuena?

Tuleb graafika ajalugu lugeda. Kõigepealt võidutes puugravüür. Siis leiutati vasegravüür, misjärel puugravüüri populaarsus langes. Nii nagu leiutati lito, langes sügavtrüki populaarsus. Lito leiutatigi ju selleks, et noote paljundada.

Graafika kui kunst sai alguse põhiliselt möödunud, 20. sajandil. Paljundatavus ei ole tänapäeval enam graafika eesmärk, see võis olla eesmärk veel pärast sõda või mõnikümme aastat tagasi.

Ma tõesti arvan, et graafika ei kao kuhugi. Küsimus on tööriistades, kas kunstnik tarvitab arvutit või nõela, aga looming jääb ikka oma teha ja seda tuleb teha korralikult.

[ehtekunst]



“Nocturnus” ja “uus ehe”

Krista Kodres

Nocturnus. Pädaste mõis, Muhumaa.
 Öökongressid 06.–08.09.2001.
 Näitus avatud kuni 13.09.2001.
 Peakorraldaja Kadri Mälk.

Muhumaal Pädaste mõisasüdamas toimunud loengute, kunstiaktsioonide, muusika ja algava sügisnostalgia täidetud ehtekunstiündmuse “Nocturnus” keskmeks oli rahvusvaheline näitus, kõik muu selle heaks ja nimel.

Sünnimuse kuraator, Eesti Kunstiakadeemia ehtekunsti osakonna juhataja Kadri Mälk sai sel ettevõtmisel näidata rahvusvaheliselt huvitavamad oma kunstivallas. Muhusse õnnestus kohale saada nii mõnedki esimese suurusjärgu tähed, sealjuures kaugest Austraaliast ja Jaapanist. Robert Baines, Giovanni Corvaja, Esther Brinkmann, Rian de Jong, Mari Funaki jt. on maailma näitusesaalides ja elitaarsetes kunstiajakirjades kõrgelt koteeritud.

Siiski taotles “Nocturnus” rohkem kui pelgalt rahvusvahelise tiptaseme valiku

demonstreerimine. Kadri Mälk tahtis näidata, et ka Eestis leidub maailmas toimuva mõttekaaslast: korüfeede kõrval esinesid näitusel Eesti Kunstiakadeemia metallikunsti osakonnast välja kasvanud noored kunstnikud.

Väljapanekut sidus kontseptuaalne lähenemine ehtekunstile: ehe kui isiklik *pro* sotsiaalne sõnum, ehe kui kunstniku ideoloogiline märk. Teise programmilise seisukohana võis välja lugeda soovi näidata erinevaid loomingulisi käekirju – väljalituse eelduseks polnud seega mitte ainult idee ise, vaid ka originaalsus selle väljendamisel. “Nocturnuse” koostamise kolmas “katus” oli teema: öö ja öine. Valik oli väga kadrimalgulik, tuleb tunnistada. Sest “öö” on teisiti- ja äraolemine, päevase, argise ja tavalise vastand ning seda kõike on suurel määral ka Kadri Mälk ise. Ilmestis sisaldas “Nocturnus” ka viidet Sigmund Freudi unenägude teooriale, mille järgi just öösel, unes ilmutavad end meie tõelised kired. Kunst aga on psüh-

hoanalüütilisest vaatenurgast kirgede, konfliktide ja hirmude sublimatsioon – seega autentsete, ratsionaliseerimata ideede ja emotsioonide väljendaja. Ka “Nocturnus” kui teema kutsus üles loobuma konventsioonidest ja moest ning väljendama ehte kaudu oma isiksust ja seda painavaid probleeme – häbenemata ja eputamata, kirglikult ja vabalt.

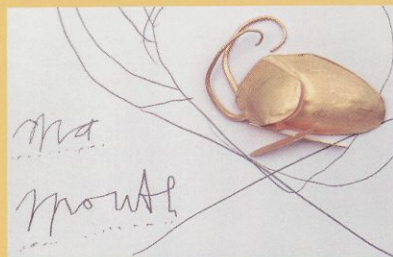
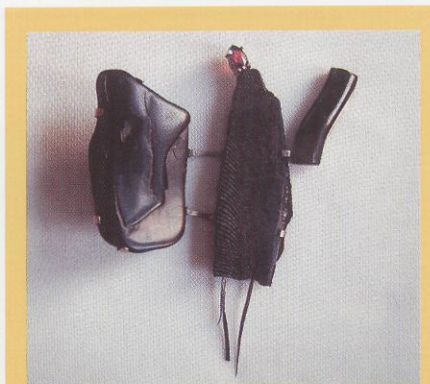
Näituse kõige ebakonventsionaalsemaks eksponendiks oli ehk Melbourne’i ülikooli õppejõud ja etruski ehtekunsti tunnustatud spetsialist, ennast isemeelselt “kullassepaks” tituleeriv Robert Baines. Tema käevõru “Punase sekkumine” kujutas endast peaaegu barokselt keerulistesse kujunditesse sätitud, kuid ometi kaosena mõjuvat filigraantraadistikku, millesse olid istutatud pisikesed plastautod. Jaapanlanna Mari Funaki kullast ja terasest käevõrud veensid seevastu ülima kainuse ja lihtsusega, peaaegu valusalt askeetliku vormiga. Manfred Bischoffi prosside teemad (“How cow...”) ja materjalivalik (kuld ja

liharoosad korallid) löid iroonilise maigu absurdi- ja kehaaistingu, mida on isegi raske kirjeldada. Itaallase Giovanni Corvaja kuldehete meenutasid karvaseid sätendavaid mereloomi, mis rabasid nii vormi ootamata (võimatuse) kui ka tohutult peene kullassepatööga. Külaliste toodust imponerisid veel ka alles üsna hiljuti EKA lõpetanud, nüüd USA-s elavate leedulaste Jonas Balciunase ja Vaidilute Vidugiryte kaelakeed (hõbe, messing, klaas ja siid). Keedel reas ripuvad naivistlikud näod-ripatsid vaatasid vastakuti kauneid kollaseid merevaigupärleid.

Eesti valikust mõjusid väga veenvalt Eve Margus-Villemsi tööd. Tema roostese raua, graveeritud mäekristalli ja hõbedaga prossi loeksin näituse tippude hulka – siin oli vahepealolemise, hapruse ja sellest seisundist väljajahutamise aisting väljendatud ülimalt täpselt ja sugestiivselt. Väga sarnane tundetoon valitses ka Kadri Mälgu eksponeeritud töös “Iga ingel on hirmus” (valge kuld, gagaat, seepia, must korall, hüatsint), mida pean tema viimaste aastate üheks tipppehteks. Samal lainel oli ka Piret Hirv, kes eksponeeris fragiilseid, “kulutatud” värvi ja kumava hõbedaga figuurprosse. Hoopis agressiivsema programmi esines Tanel Veenre, kelle linnupeaga ehte sari äratas nii ängi kui imetlust: kaela ümber kängitsetud kaunis linnupea on väga võimas märk. Pehmema mõjus Kristiina Lauritsa eksponeeritu, milles endiselt huvi keskpunktiks kasutu, viimse ni luksuslik ja imeilus ehe-talisman, mida ei saa enda külge isegi mitte riputada.

“Nocturnuse” näitusekontseptsiooni võimendas kogu muu Pädaste sündmusteprogramm: valitud koht, mis eemal kõrast linnast, aja mõõtmatu ja paratamatu jõu märgina seisev mõisahoone, öine elava tulega avamisrituaal, “veidrate” teemadega seminar (hirm – prof. Jaanus Harro, teispoolsesse vaatamine – Peeter Maria Laurits, inglite sõnumid – prof. Mart Raukas), ebaharilik söögilaud (tindikalaga “mustendatud” riis jne.) ja täpne muusikavalik (Corelli Consort, Taavo Remmel, Kalle Klein). Ja muidugi oli “Nocturnuse” teenistuses ka näituse kujundus (Inga Raukas), mis muutis ehted öömustades mõisaruumides tähtedeks – tähtedeks, mis panid värvist kooruvate seintega maja kummaliselt särama. Ja veel, näitusetervik pani kiirgama ka need tööd, mis üksikult sügavat elamust äratama ei küündinud. Noortele kunstnikele pidi sellises tervikus esinemine andma küll erakordselt selge tundmuse eriala võlust ja võimalustest.

“Nocturnus” kui täpselt komponeeritud terviksündmus avaldas muljet ja veenas küllap kõiki: atmosfäär lihtsalt pidi lummama ka neid, kes erialast eemal seis-



Kadri Mälg. Iga ingel on hirmus. Valge kuld, gagaat, seepia, must korall, hüatsint.

Kadri Mälg. Every Angel is Terrible. White gold, jet, black coral, hyacinth.

Manfred Bischoff. Ma Mouth. Pross. Kuld, pliatsijoonistus.

Manfred Bischoff. Ma Mouth. Gold, drawing.

Robert Baines. Neetum kui must. Hõbe, värv.

Robert Baines. Bloodier than Black. Silver, paint.

vate külalistena nüanssideni tungida ei saanud. Nii pidi ka profaanini jõudma kaasaegse ehte probleemistik ja uuenuend

esteetiline meetod. Esimeses on selgelt näha isiklike, sageli keha ja puudutusega seotud teemade domineerimine, püüe fikseerida emotsionaalseid seisundeid. Ka sotsiaalne, nagu ka enese- ja erialairooniline vaatepunkt on sage – viimane polemiiserib otseselt ehte konventsionaalse ole-muse ja funktsioonidega.

Ehte esteetika on läbi tegemas suuri muutusi. See ilmneb nii traditsiooniliselt ülevate-madalate materjalide kooskasutamises, täiesti uute, kehaga ja loomuliku-looduslikuga seotud materjalide ja motiivide kasutuselevõtus, inetu-ilusa kujundi vastanduses. “Uue ehte” meetodiks pole enam traditsiooniline harmoonia, vaid (sageli isegi räigete, ebakonventsionaalsete) vastanduste kaudu paradokside väljatoomine. Õnnestumise korral võib “uus ehe” sind rabada ja siis oma sõnumi üle mõtlema panna. Süüvimine on “uue ehte” juures vältimatu ja nagu hea kunstk genereerib ta ise uusi tähendusi juurde.

“Nocturnus” and “Nouvelle Art Jewellery”

Krista Kodres

Nocturnus. Manor of Pädaste. Island of Muhu. Nocturnal conferences from 06 – 08.09.2001. The exposition stayed open until 13.09.2001. Promoter Kadri Mälg, Estonian Academy of Arts.

Island of Muhu hosted an art gathering “Nocturnus” dedicated to the art jewellery. A thread of autumnal nostalgia marked all its events. Centre of the manor of Pädaste turned, for the time being into a venue of lectures, artistic performances, and music. The main attraction of “Nocturnus” was an international exposition, being the pith of and the key to “Nocturnus”. Curator of the exposition and the whole event for that matter was Kadri Mälg, head of department of art jewellery of Estonian Academy of Arts. She appreciated the curator exposition “Nocturnus” as an excellent opportunity to demonstrate the internationally attractive aspects of her specialist field. Kadri Mälg managed to have quite a few stars of first magnitude, operative in art jewellery to put in an appearance in Muhu. Of those, Robert Baines, Giovanni Corvaja, Esther Brinkmann, Rian de Jong, Mari Funaki are highly rated in exhibition halls and art magazines.

The aspirations of the “Nocturnus”

were wider, however than sheer demonstration of the international select. Kadri Mälk wished to prove that there are persons in Estonia holding the same views as actors on international level. On display at the exposition, besides the coryphaei were also young artists trained in the Department of Metal Art of Estonian Academy of Arts.

The exposition was marked by a unified conceptual approach to art jewellery as an individual pro social message, and as an ideological sign of the artist.

The second compelling force of the exposition was the wish to display different artistic styles of execution. To be selected, the idea of the artist was not enough – rather, it was the originality in expressing the idea that tilted the scales of the panel.

The third “foundation” for composing the “Nocturnus” was the topic of night and nightly. It must be acknowledged that the choice was inherently of Kadri Mälk’s style. “Night” is the state of being other or different, an ephemeron, opposite to diurnal, which is regular. All this pertains to Kadri Mälk, too. Evidently “Nocturnus” implies a reference to Sigmund Freud’s theory of interpretation of dreams, whereby our repressed passions reveal themselves in night when dreaming. Seen from a psychoanalytic angle, art is sublimation of passions, collisions and fears – hence the expression of authentic, irrational ideas and emotions. “Nocturnus” as an event, called for renunciation of orthodoxy and fashion and urged one to express one’s personality and the problems harassing and pestering it – not restrained by fear of shame, not putting on airs, keenly and freely.

The most untraditional exhibitor at the exhibition was the professor of Melbourne University and a renowned expert of Etruscan decorative jewellery, self-styled “goldsmith” Robert Baines. His bracelet “Intervention of Red” was ornamental openwork of delicate design, organised into designs of nearly baroque intricacy, however looking chaotic. Set in the filigree were tiny plastic cars.

The bracelets of gold and steel of Mari Funaki of Japan were assertive of exceptional austerity and sobriety, due to almost searing ascetic form. The topic of brooches of Manfred Bischoff (“How Cow...”) and the selection of material (gold and corals of meaty hue) created a perception of the absurd and the flesh, of ironic undertone, which is extremely hard to describe. The golden ornaments of Giovanni Corvaja of Italy recalled hairy sea urchins of brilliant lustre, which over-



Tanel Veenre. Kaaren. Kaelaehke. Kaarna pea, kullatud hõbe, lehtkuld, akrüül, nahk. 2001.

Tanel Veenre. Raven. Neckpiece. Head of raven, gilded silver, goldleaf, acrylic, leather. 2001.

whelmed you by the unexpected (impossible) form and the astoundingly delicate work of goldsmith. Among the contributions of the guests, imposing were also the necklaces by Jonas Balciunas and Vaidilute Vidugiryte of Lithuania, presently residing in the USA, recent alumni of Estonian Academy of Arts (silver, brass, glass and silk). The naive faces (pendants) strung on the necklaces gazed, from opposite sides at cute yellow amber beads.

Of Estonian selection, works by Eve-Margus Villems left a lasting impression. I would assign a top place to her brooch of rusty iron, engraved rock crystal and silver. It implies with utmost intensity and great power of suggestion the perception of suspense and fragility, and impulsive panic to scramble out of that state.

Much similar sensual undertone prevailed in the exhibit by Kadri Mälk “Each Angel is Horrible”. It was a consummate piece of art of white gold, jet (a hard coal-black lignite, exhibiting the structure of wood), sepia, black coral, and jacinth (a reddish orange transparent variety of gemstone zircon), one of the very best made by Kadri Mälk in last few years.

Exhibiting fragile figured brooches of shimmering silver “denuded” of paint, Piret Hirv was tuned to the same pitch. Tanel Veenre, quite to the contrary staged an aggressive show. His decorative jewellery primed with bird’s head evoked both unease and admiration. A beautiful bird’s head clasped round the neck is a portent sign, a prophetic indication. More indulgent and feminine, and focused as ever on an ornamental talisman, lavishly rich and splendid, totally lacking utility value was the exhibit of Kristiina Laurits. It can not even be pinned on yourself!

Other events and ambience of Pädaste were supportive of the exhibition concept of “Nocturnus”. Pädaste is far from noisy

urban atmosphere of towns, its manor house standing in defiance of inexorable onslaught of time. Then, there was the ritual of opening in the night, with live fire. There was a seminar with “weird” topics, e.g. Fear by Professor Jaanus Harro, Existence beyond earthly life by Peeter Maria Laurits and Good tidings from angels by Professor Mart Raukas. The menu was extravagant (rice tinted with cuttlefish etc.), and the music befitting the occasion (Corelli Consort, Taavo Rimmel, Kalle Klein). The design of the exhibition (by Inga Raukas) was also at the service of “Nocturnus”, turning the decorations in pitch-black and sombre manor rooms at night into stars, which eerily illuminated the rambling house, whose paint was coming off in scales. Even more so, the complex of exhibition also made radiant those works, which fell short of creating deep impression in observer, when isolated. The young artists hopefully got an exceptionally vivid sensation of the magic and vistas of their chosen profession.

“Nocturnus” as an entire event of precise and balanced composition was impressive and evidently comprehensible to all. The pervading atmosphere had the power of seizing and holding in wonder also those visitors who had no firm grasp of the subject. Even the layman got an idea of the problem range of modern art jewellery and the enhanced aesthetic technique. The first reveals, clearly the domination of personal topics, often related to human body and tactility, aspiring to pin down the emotional states of mind. Not infrequent is the social point of view, as well as that manifesting self-irony and mild deprecation to the artist’s profession, which contends the conventional substantiality and functions of jewellery.

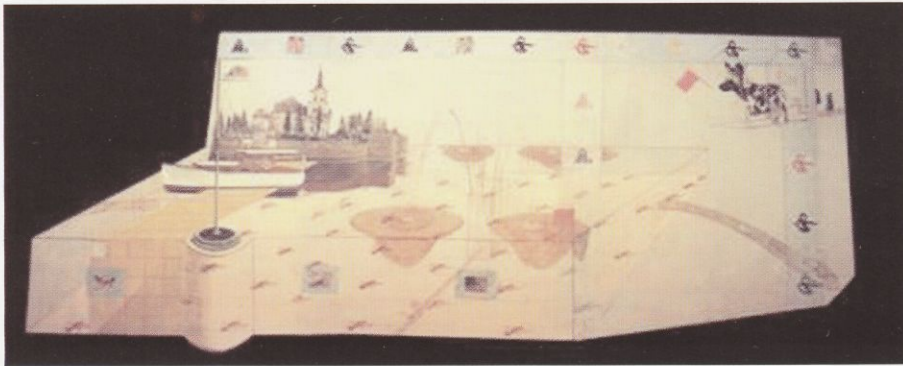
Aesthetics of jewellery is subject to dramatic changes. This is manifested by the use, in combination of traditionally precious and lowly materials, of absolutely novel stuff and motives, related to human body, of nature and natural, and also in opposition of ugly-beautiful. The technique of the “nouvelle art jewellery” is no longer the traditional harmony. It is bearing down on highlighting paradoxes, elusive conjectures by use of contrast or interplay of elements (even garish or frippery but always non-conventional) in a work of art. When a success, the “nouvelle art jewellery” may shock you and bring home a message. Engrossment is indispensable, when contemplating “nouvelle art jewellery”. Like excellent art, it tends to send forth new meanings, to burgeon new implications.



Mare Tralla. Pildistanud Mare Tralla, 2001.
Mare Tralla. Photo taken by Mare Tralla, 2001.

[portree]

[näitus/exhibition]



Raul Rajangu. House of KOER. Segatehnika, 1990–1992.

Raul Rajangu. House of a Dog. Mixed Media, 1990–1992.

GALERII VAAL



Uudiseid Rajangu platoolt Kiwa

Raul Rajangu. Magus elu. Vaala galerii, 19.09.–06.10.2001.

Wir haben zwei Möglichkeiten: entweder das verbrechen, das uns glücklich macht, oder die Schlinge, die verhindert, das wir unglücklich werden. Kann es da überhaupt ein Zögern geben, liebwerte Therese, und wird Ihr kleiner Kopf ein Argument finden, das dem entgegenzustellen wäre?

D. A. F. de Sade, "Justine"

Kuidas siseneda Raul Rajangu loomingusse? Kas teha seda akende ja uste kaudu, mis enamikul ta mixed media maalidel asuvate majade fassaadidel morbiidsete silmadena põrnitsevad?

Kunstikriitikaga on Rajangul sotid

selged. Niivõrd kindla stsenaariumiga müüti – ja seda juba enne müüdimaiaid 1990-ndaid – pole ma kuulnud aina ja üha jutustatavat ühegi teise kaasaegse kunstniku kohta. Kunstis iseõppija, endine hauakaevaja, postmodernistliku kunstirendi klassik ja selle kultiveerija juba kahtlaste 1980-ndate keskpaigast; 1980/90 vahetusel enim tähelepanu pälvinud eesti kunstnik, kes elab erakuna provintsilinnas, tegeleb mälu ja vihjetega minevikule, vormides neid endaleiutatud segust pedantselt perfektseteks madalreljeefideks, kasutades seejuures ohtralt mõtteahelaid tekitavaid objekte ja arhetüüpseid sümboleid; viskab vaatajale silma simulatsiooni-pipart ja ambivalentse-soola.

Ülalloetletud teemadega on teda sidunud peajagu kriitikat. Tosin aastat

tagasi, kui avalikkus oli näinud alles kuut Rajangu maali (aastaks 1999 oli neid muide juba neliteist), ei hakanud Ants Juske ajakirjas Vikerkaar avaldatud artiklis targu kunstniku edasist loomingulist biograafiat ette ennustama. Õigesti tegi. Rajangult maailmale antud teoste arv on tänaseks kasvanud ilmselt sedavõrd, et nende üleslugemiseks tuleb juba varbad ka appi võtta. Müüt aga, nagu piltide nähtumuslik osagi, on jäänud samaks.

Galeriis Vaal esitas kunstnik nüüd pealdislause "Magus elu" all oma uuema loominguna kaheksa taiest, mille absoluutseks keskmeks on kuuemeetrine hiidmaal "House of Koer", mille kohta nimesilt maali kõrval teatab hoopis "House of Playboy". Nimelt olevat kunstnik maalide pealkirju arvutisse lüües teinud näpuvea,

mille parandamist ta hiljem ette ei hakanud võtma. Juhtunu pole ei kapriis, fatalism ega pohhuism. Gabriel Garcia Márquez jättis oma monumentaalteose "Sada aastat üksildust" esmatrükile järgnenud väljaannetes samuti parandamata mõned lugejat eksiteele viivad vead endaloodud loogikas. Meelega. Ja kui keegi tahab teada, miks, siis ärge küsige minult, vaid linnukeselt oksal.

Kuna mind visati erkist enne seda välja, kui mul arhitektuuriajaloo loengud oleksid hakanud, ei oska ma määratleda mõisahoonde stiili maalil "House of Koer/Playboy", kuigi kogumikus "Eesti kunstnikud 2" on Heie Treier seda nimetanud hoopis Valga kirikuks, ent minuga sama võhikliku tavavaataja jaoks peaks see ilmselt millegi aristokraatlikuna paistma. Ning mis lossi kaile randunud laeva puutub, siis ei suuda ma ka selle päritolu määratleda, sest minu laevateatmik "Schiffe und Schiffahrt" asub Tartus, aga mina ise olen Tallinnas ja istun Vaala galerii trepil. Noobel paat näib olevat 1940-ndatest aastatest, seilab Ameerika Ühendriikide lipu all, ja kuna situatsioon näib üsna mitte-eestilik, pigem juba keskmise eestlase unelmlik, tekitab küsimuse, miks taiese peategelase, üsna Laika-näolise koera maja peale sulaselges maakeeles "koer" on kirjutet. Valvas loom piilub võõrandunud idüllil kuudist kui Rajangu *alter ego* ja pakub sedakaudu ka vaatajaile samastumisvõimalust.

Rajangu määratlusel on "House of Koer" näol tegemist keskkonnapildiga, mis esindab keskmise eestlase arhetüüpset sisetunnet ilusast ja väarikast keskkonnast. Selle kindlaimaks esindajaks on teadagi tore mõisavaade, purskkaev ja turjakas varavalvur, tublit tõugu koer.

Ma pole vist kunagi sattunud näitusele, kus tööde vaatamisel oleks tekkinud skisoidne probleem. Üks detail juhatab teise juurde, iga pildi juures tekib tunne, et sellele oleks pidanud eelnema mõni teine kindel pilt, ning lõppkokkuvõttes kujuneb mu jalutuskäik galeriis Rajangu piltide vahel risoomseks. Seda vähem hakkavad pildid mulle materiaalsete objektidena näima, pigem moodustub iga teos tükikese olematuse peale komponeeritud assamblaazidest, sinna kleebitud ajaleheväljalõigetest, esemetest ja muust mateerist. Osa neist on leidnud läbi kunstniku käe igavese rahu tema kompositsioonides ja see rahulolu on midagi zen'i ja väikekodanlase pühapäevapäraslõuna vahepealset. Ent pea alati asetab seesama kunstnikukäsi igasse oma töösse põgenemise, tehiskeskkonna idüllil komponeeritud tagaakse kaudu lahkuja, nagu seda on puulaevuke "House of Koeral" või



Raul Rajangu. Kristiina Heinmets. Lõppkardin. Segatehnika, 2001.
Raul Rajangu. Kristiina Heinmets. Exit Curtain. Mixed Media, 2001.

luik maalil "Tervitus presidendile. Igatsusluik". Roosa purje all koera valvatud maailmast viiendasse mõotmesse suunduva puupurjekaga algab üks pagemisjoon, see jätkub luige pagemisega presidendipildilt, siis saab luigest juba tsitaat meesakti "Igatsusluik", teisel, peaaegu identsel meesakti on aga pagemisjoon luige asemel tähistatud Neste tankla perspektiivis logoga ("Igatsusluik. Neste"). Kui Kodu-Anttila või mõnes muus

keskpärast maitset rahuldavas kataloogis müüdaks kergesti paigaldatavaid naturaalsest puidust suvilaid, siis üks selline on tellitud Pilistverre ("Pilistvere. Valepeegeldus"), kus põgenemisakt toimub delikaatselt maja peegeldudes järve ja peegelduseks on identifitseerimata arhitektooniline objekt, mis figureeris muide Rajangu eelmisel näitusel "House of Playboy".

Pikemalt peatuksin pildil "Kristiina Heinmets. Lõppkardin", mille taustlobaks

sobib ideaalselt sootsiumi mõne aja tagune trenditeema, peaministri algatatud Eesti märgi otsimine ja selleks kokkukutsutud kamp vaimuinimesi, kes üsna ruttu jagunesid kolmeks opositsiooniks. Üks neist, eesotsas kadunud joogaguru Gunnar Aarmaga, soovitas Eesti märgiks püramiidi kui universaalset kolmemõõtmelist objekti, mille all või seisab värskena ja mille alla asetatud nürid žiletiterad lähevad ise teravaks. Hiljuti kuulsin muide, et keegi aferist olla püramiidi kui võisäilitaja Eestis koguni patenteerinud. *Anyway*, teine grupp, kuhu kuulusid filmirežissöör Arbo Tammiksaar ja mõtleja Andrei Hvostov, soovitasid märgiks naist, argumenteerides meie maa neitsi Maarjale pühendatusega, mida pole just paljude paikadega maailmas juhtunud. Kuna allakirjutanu oli tollal ilgelt leilis ideest, et Eesti presidendiks võiks saada Carmen Kass, Eesti päritolu supermodell ja hetkel ilmselt kuulsaim eestlane maailmas, kelle ajakiri Vogue läinud aasta kauneimaks naiseks valis, siis olin loomulikult viimaste poolt. Sellest kulissidetagusest tõblemisest Eesti märgi ümber pole Rajangu ilmselt midagi kuulnud, intuiitiivselt on ta aga pannud ühele pildile kokku nii püramiidi kui üsnagi arhetüüpse kodumaise blondiini. Pildil "Kristiina Heinmets. Lõppkardin" valvavad püramiidi sisse paigutatud ürgnaise idüllil jällegi lõukoerad. Ometi on miski või keski sellest idüllist põgenenud ja oma pagemisjoone algusele kardina viimast korda ette tõmmanud.

Kui palju on tänapäeval kunsti, millest võibki lõputult lobisema jääda, sealjuures n.-õ. lõdva munniga vabal valikul möödunud sajandi kunstiretseptiooni erinevaist diskursusist lähtuvat leksikat ekspluateerides? Vähemalt Rajangu puhul on siin paradoks: punktist, millest algab tema mõistmine, kaovad või muutuvad mõttetuks sõnad, kuivab keel ning kaob tahtmine midagi väljendada. Teine variant ongi jääda lobisema, mis lõpeb/ei lõppe alles siis, kui kirjakeelseks eksisteerivad sõnad saavad otsa ja algab onomatopoeetiline kõne.

Siitkaudu jõuan oma viimase poindini. "Heale" kunstile inkrimineeritud ambivalentsuse ja võimalikult paljude lähenemistasandite sissekodeeritust on mulle kunsti puhul alati südamelähedane olnud. Seda aga sinnamaani, kui noor Briti kunstnik Gavin Turk oma skulptuuriga "Pop" selle traditsiooni läbi lõi. Meenutagem: kunstnik valmistab iseenda välimuse järgi elusuuruse vahakuju, mis oli riidetatud punklegendi The Sex Pistols endise bassimehe Sid Viciousena, kes filmis "The Great Rock'n'roll Swindle" esitab Frank Sinatra klassika "My Way" cover'i ning

laulu lõppedes tulistab teda fännanud publikusse püstolitäie kuule ning lahkub estraadilt, näidates veel tuntud *fuck you* žesti, ent mitte keskmise sõrmega, nagu meie oleme harjunud, vaid nimetis-sõrmega. Harkisjalu seisev ja revolvriga sihtiv Turk-Vicious meenutab veel teistki popkultuuri ikooni, kauboina poseerivat Elvist Andy Warholi maalilt. Niisiis on tegu kunstiteosega, mille mõistmine eeldab paari popkultuuri tähtsama ikooni tundmist... ning ei mingit latentset pahna. Just sel kohal tekib minu jaoks järeloomernistliku kunsti ajaloos oluline paradig-mavahetus, peale mida Rajangu töid tuleks hoopis teisiti mõista.

On üsna tõenäoline, et alanud kümnendil luuakse või õigemini loob end ise kunstisituatsioon, kus lõplikult öeldakse lahti müütidest. Need jäävad rohkem n.-õ. augutäiteks, suhtkoht halva ja ebatrendika maitse tunnuseks. See muidugi annab võimaluse möödanik järjekordselt kriitilise pilguga üle vaadata, mütoloogilised isikud dekonstrueerida ja redefineerida. Kuidas tunneb end tulevikus Rajangu? Enamus omaaegseid avangardiste on kas ära vajunud või omadega puhtalt välja tulnud. Et Rajangu tulevikuretseptioon tõeliselt pöördeliseks osutuks, oleks vaja erakordselt nutikat rajaleidjat, tõelist Kirgastunust, kes juhiks me pilgud Rajangu teostel neisse punktidesse, kuhu need seni ulatunud pole. Praegune situatsioon on igav, sest Rajangu retseptiooni ulatavus on kindlalt ära määratud, tulevikku ette ei oska näha ja nõnda ma seisangi siin eilse ja homse, mineku ja tuleku piiril nagu "tummahammas keset toomepuid".

Ma pole eales füüsilise Rajanguga koh-tunud, ent mul on üks imaginaarne külas-käik tema juurde siinkohal varuks. Formaalselt näeb see välja justkui külastaks lord Henry Basil Hallwardi, kusjuures Henry ja Basili osad on ümber vahetatud. Ning keset kõige huvitavamat juttu pöördub kunstnik molberti ees äkki ümber, võtab piibu suust ning küsib: "Aga on see, millest te räägite, ülepea OLULINE?". Mina kohman, et ega ole küll.

"Näete siis, noormees, vaat siin ongi teile näitlik õppetund," viibutab kunstnik piibuvat minu suunas, astub siis molberti ette tagasi ja jätkab, nagu midagi poleks juhtunud, pilti HOOPIS TEISEST KOHAST.

News from Rajangu's plateau

Kiwa

Raul Rajangu. Dolce vita. Gallery Vaal, Tallinn, 19.09.–06.10.2001.

Art critic is no matter for consideration by Rajangu. There is none other contemporary artist that has developed a myth with a scenario that all raconteurs seem to repeat. An autodidact in art, a former grave digger, a classic of postmodernist art trend dating from mid-1980s; an Estonian artist in the limelight at the turn of 1980/90, now residing as a recluse in a provincial town, concerned with the faculty of memory, laying bridges to the past. He dazzles the crowd with pepper of simulation and salt of ambivalence.

In the Gallery Vaal, Rajangu became the object of admiring respect by an impressive display of eight new pieces of art titled "Dolce vita", dominated by a six-metre megapainting "House of a Dog". As defined by Rajangu, "House of a Dog" is an environmental picture, an epitome of an archetypal visualisation of an average Estonian man of what a nice and solid environment should look like. It is materialised by a splendid view of manor, fountain and a broad-shouldered dog of fine breed, a reliable guardian of property.

However, more often than not Rajangu embeds in his works an escape, a leavetaker through backdoor, like the wood boat on "House of a Dog" or the swan on the painting "Greeting to the President. Swan of Pining" etc.

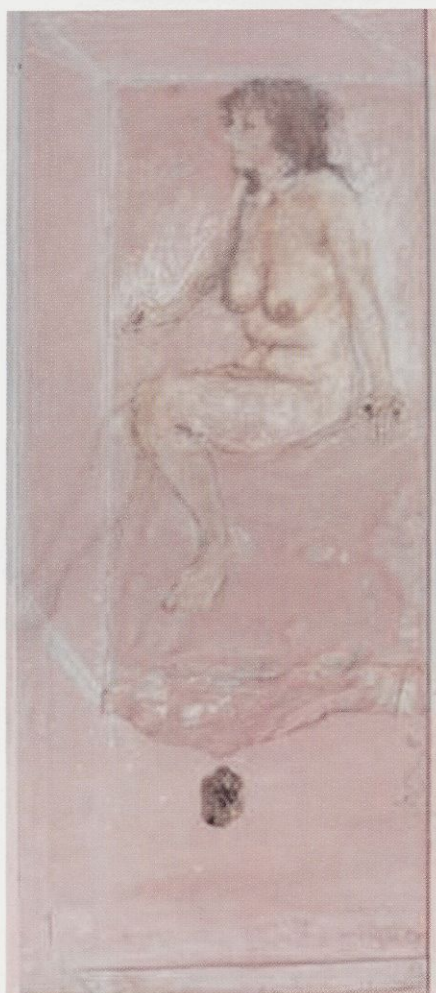
Appropriate as the background gab to the picture "Kristiina Heinmets. Exit Curtain" a trendy subject of recent past, is the intense seeking for the symbol of Estonia launched by the PM of Estonia. The bunch of intellectuals called up to tackle the task split into three factions. One of them, headed by the departed guru of yoga Gunnar Aarma, recommended for symbol of Estonia a pyramid, a universal object under which butter would never grow rancid and the blunt razor blades would become sharp of themselves. The second group advised that a woman be adopted as symbol, strongly making their case by reference to dedication of this country to Virgin Maria (Terra Mariana), which honour has not befallen many a country in the world (there is even a web site www.TerraMariana.com). I was then overpowered with emotions by the prospect that next President of Estonia could well be Carmen Kass, super model



of Estonian descent, elected the most beautiful woman of the past year by the magazine Vogue. Hence I quite naturally supported the latter group. Rajangu could hardly have been put into picture of the lobbying and horse-trading focused on the symbol of Estonia, however he intuitively mounted on the same picture both the pyramid and a rather archetypal Nordic blonde. On the picture "Kristiina Heinmets. Exit Curtain", there is pastoral scene of primeval woman accommodated within the pyramid, and guarded by dogs. However, someone or something has escaped that peaceful rustic life, and drawn the curtain, on his exit.

I have never met Rajangu in flesh, but I vision an imaginary visit to him. Formally it reminds me of Lord Henry's visit to Basil Hallward, with roles of Henry and Basil reversed. With the animated discussion in full swing the artist, standing before the easel suddenly turns around, takes his pipe in hand and asks: "Is it altogether MATERIAL, the things you are talking about?" I mutter that it does not seem so. "You see now, young man. There is a visual demonstration to you," says the artist waving the pipe-stem in my direction, steps back to the easel and continues the picture, as if nothing has happened, however IN A DIFFERENT PLACE.

Kiwa is a pop artist of younger generation and also DJ.



Raul Rajangu. House of KOER. Segatehnika, 1990-1992. Detail.

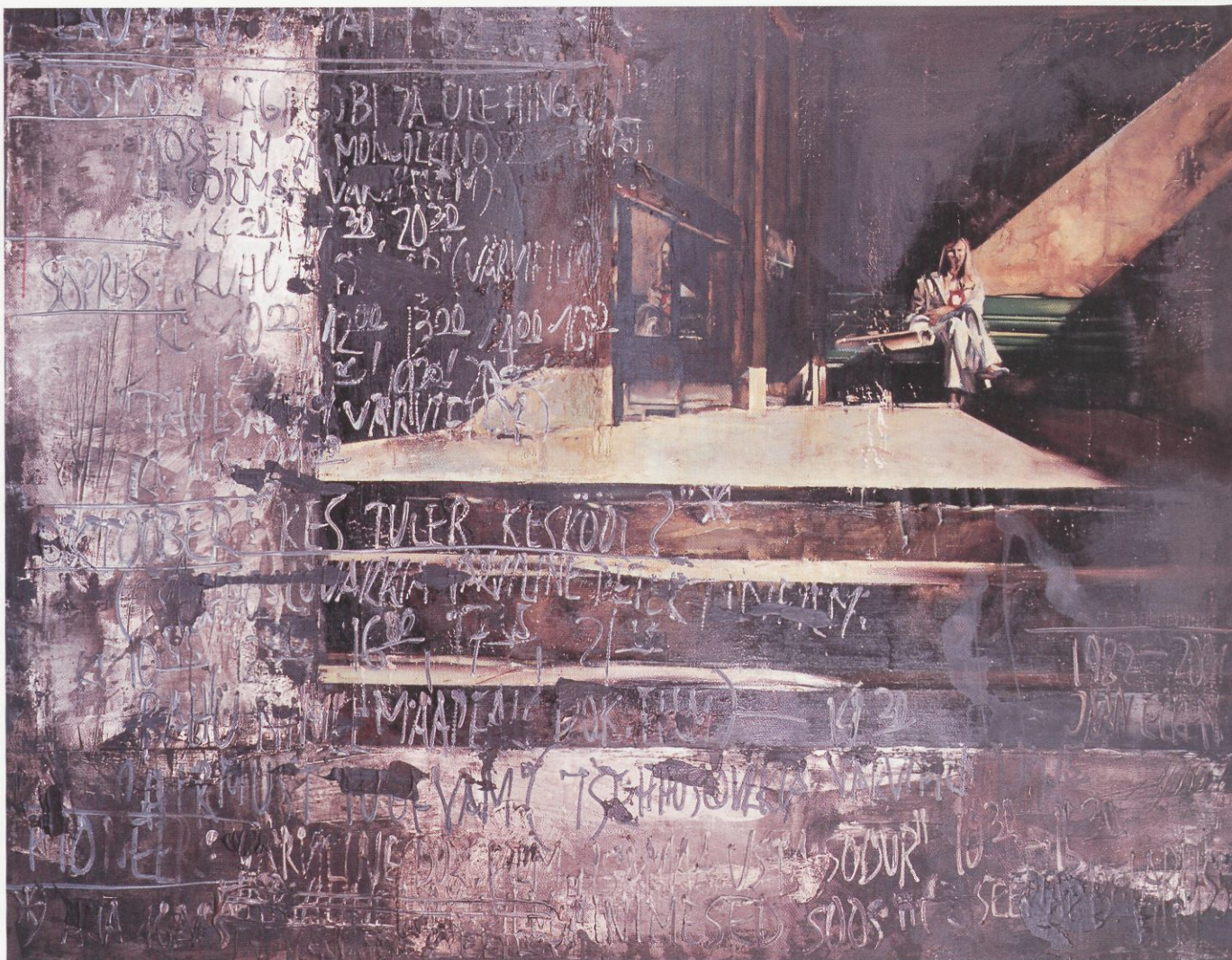
Raul Rajangu. House of a Dog. Mixed media, 1990-1992. Detail.

Raul Rajangu. Igatusluik. Neste. Segatehnika, 1999.

Raul Rajangu. Swan of Pining. Neste. Mixed media, 1999.

Ral Rajangu. Roosa panter. Segatehnika, 1999.

Raul Rajangu. Pink Panther. Mixed media, 1999.



Jaan Elken. *Linda/remix*. Õli, akrüül, lõuend. 1980–82, 2001.

Jaan Elken. *Linda/Remix*. Oil, acrylic, canvas. 1980–82, 2001.

Elkeni linnalik mütopoeetika

Harry Liivrand analüüsib Jaan Elkeni uusi maale.

Jaan Elkeni maalinäitus “Mälumäng”
Vaala galeriis Tallinnas.
31.10.–17.11.2001.

See oli Jaan Elkeni viimase kümnendi parim näitus – näitus, mis vääricks missat. Kunsti kontekstis – New Yorki. Kui oleks minu teha, esitleksin kogu “Mälumängu” komplekti Guggenheimis, ja mitte ainult üle kantud tähenduses.

Kultuurikontekstuaalne paralleel pole Elkenit analüüsid kohatu, konkurent-situl on abstraksionismile, reklaamteksti- ja grafitile tuginevast hüperrealistliku

minevikuga Jaan Elkenist saanud eesti kõige ameerikalikumaid maalijaid, kelle peamiseks “puuduseks” on formaadi väikus. Artisaanina on Elken tehnilistest probleemidest kõrgelt üle ning motiivis ei karda ta enam ületada halva maitse piiri (“Lüpsi ootel/Remix 2001”, 1979/2001), ilma et pidev mõtlemine esteetilistele probleemidele varjutaks väljenduslikke eesmärke. Milles need seisnevad, pole ma alati väga kindel, kuid kindlasti sisaldavad need – ja sageli ühes töös – kirglikku ning mitte alati põhjendatud masohhistlikku arveteoändamist varasema maalijakarjää-

riga, Tallinna troostitu eeslinnamaastiku kirjeldust ettekäändena üldistatud urbanistliku metafoori loomiseks, kodeeritud erootikat ja keelatud tundeelamusi, küsimusi koloriidi polüfoonias ja peale kõige muu tingimata tegelemist maalikunsti kui asjaga iseeneses (parim näide “Linda/Remix 2001”, 1980/2001). Elkeni praegune dihhotoomiline looming on eesti maalil ilmselt tugevaim näide isiksuse pinnal lõhestunud loojast, kelles kehastub modernismi kuulus isatapumtüüt – ainult et läbi kunstniku enda, kes võtab enesele ühekorraga nii isa kui poja rolli!



Jaan Elken. *Lüpsi ootel/remix. Õli, akrüül, lõuend, 2001.*

Jaan Elken. *Waiting to be Milked/Remix. Oil, acrylic, canvas, 2001.*



Jaan Elken. *Lucy in the Sky with Diamonds. Õli, akrüül, lõuend, ready made. 2001.*

Jaan Elken. *Lucy in the Sky with Diamonds. Oil, acrylic, canvas, ready made. 2001.*

“Mälumäng” demonstreeris selgelt Elkeni kinnisideed interpreteerida maailkunsti kui erinevate modernistlike laadide sulatusahju, kui pedagoogiliselt universaalset kogemust. Tulemus võiks sel juhul jääda kaunis eklektiliseks ja ebaisikupäraseks, kui Elken lisaks spetsiifilise intuiitse maalikeele väljatöötamisele ei seoks süžeed (kui üldse Elkeni töodes süžeed rääkida) lokaalse argimütoloogiaga ning värvide ja sümbolitega, mis rahvusvaheliselt ühiskondlikus teadvuses seotuvad otsekohe kommunistliku mineviku märkidena. Mütoloogia aluseks on Elkenil siiani põlatud kaootiline nõukogude aeg ning selle tänaseni avalduvad ropud anarhistlikud sümptomid linnaruumis. Ütleksin, et russofiilne nõukogude aeg ja selle *rewriting* ning autoreferents annab tollal esmakordselt kunstiparnassil seisnud kunstniku kaasajast kõnelevalle maalidele justkui individuaalse mütopoetilise tausta. Võib-olla peaks Elkeni maale lugema nagu *rap*-tekste (“Odin raz ne v sššot”, 2001). Ehkki Elken endiselt poetiseerib metropoli üksindust, on tema uus linnaruum nüüd agressiivsete verbaalsete sõnumite *billboard*.

Ühe polüstilistilise maali võimalikult paljude semiootiliste tähendustega täitmisel kummitab alati kujundliku ülekuhjamise oht ning kokkuvõttes teatud hermeneutiline tühjus (ärgem unustagem, et Elkeni maalid töötavad ka verbaalsete retooriliste tekstidena), iseäranis kui tööd kipuvad üksteist veel motiivilt kordama. Elken oskab aga negatiivse märgiga eklektikast teha peaaegu alati positiivse tähendusega sõnumikandja, pannes vaataja uskuma, et maalikunsti

päästmine multimeedia ajastul seisnebki realistliku motiivi abstraherimise, tohutu emotsionaalse värvijõu ja võimsate kujundite koosmõjus – kui vanamoodsalt see ka ei kõlaks.

Tegeledes süstemaatiliselt maalikunsti redefiniimisega 21. sajandi künnisel, on eriti huvitav, et kuigi Elken jääb üldiselt formaalselt truuks traditsioonilise maalikunsti tunnustele, samastub ta aga perfektselt omandatud meetodis avangardiga. 1990. aastate alguses tundus Elkeni autodafeelik meetod – tükeldada või üle maalida oma varasemaid hüperrealistlikke hitte – pigem krampliku kaasajooksimisena uue kunsti ideaalidega ning meedia kaotatud tähelepanu tagasivõitmise ihalemisena. Nüüd, nagu täheldatud, on Elken ennast muutunud oludes maksma pannud. Veelgi enam, tänaseks on Elkeni loomingulisse strateegiasse lisandunud omamütoloogia konstrueerimine *à la* Beuys, mis kasvatab tema maalidele mõningal määral juurde eepilist mõõdet. Nimelt põhjendas Elken “Mälumängu” näitusel piimja koloriidi vohamist piima elulise tähtsusega küüditatud eestlase pere jaoks Siberi külas, kus möödusid kunstniku esimesed eluaastad. “Piim päästis meie elu”, ütles ta vernissaažil. Erinevalt Beuysi mee-legendist, mille suhtes kunstiteadlased on pärast Beuysi surma korduvalt avaldanud kahtlust, pean ma Elkeni piimajuttu tõepärasemaks ning avaldan ainult kahetsust, et kunstnik seda nii kaua vaka all hoidis.

Teadupärast joob Elken nüüd viskit ja veini.

Elken's Urban Mythology-Poetic Imagery

Harry Liivrand

Jaan Elken. “Quiz”. Gallery Vaal, Tallinn. 31.10–17.11.2001.

Jaan Elken is redefining the art of painting on the threshold of the 21st century. At the beginning of 90s, his method reminiscent of autodafé – hacking to pieces or repainting the hits of his earlier hyper-realistic paintings – rather suggested the frenzied tailing of the art nouvelle. In the currently altered circumstances, he has come into his own and is playing by his own rules. Moreover, presently Elken's creative strategy has accrued an idiosyncratic mythology □ la Beuys. Namely, speaking at the exhibition “Quiz”, Elken explained away the proliferation of lactic colouring, by crucial significance milk had for a family of deported Estonians in a Siberian village – where Elken took the first tottering steps. “Milk was our saviour”, he said at vernissage. Unlike the Beuys' myth of honey, the truthfulness whereof the art critics subjected to severe doubt, after Beuys passed away, I consider Elken's parable of milk more plausible. Regretfully Elken hid his light under a bushel, for too long. It is no arcanum that he now indulges in whisky and wine, instead of milk. Were I assigned the responsibility to get things in place, I would exhibit the entire set of “Quiz” at Guggenheim, and not only metaphorically at that.

Feminiinne, mitte feministlik Catarina Marto Benjamin Brejon

NYUD Estonian Malady. Kadi Estland, Kiwa, Mari Laanemets, Silja Saarepuu, Killu Sukmit. Lissabon, ZDB galerii, mai, 2001.

“NYUD Estonian Malady” oli esimene (või nagu oli kirjas flaiiril: suurim) eesti kaasaegse kunsti näitus Portugalis. Näitus toimus ZDB galeriis (Zé Dos Bois on Portugali maapiirkondade traditsiooniline hüüdnimi, mille eestikeelne vaste oleks Härja-Joosep, foneetiliselt assotsieerub nimi aga Joseph Beuysiga – tlk.), mis on polüvalentne ruum ning hõivab kogu hoone Bairro Alto. See vana, ajalooline ja väga tüüpiline Lissaboni piirkond on suurima baaride ja klubide kontsentratsiooniga peamine *hype-clubbing-freaky* linnaosa. ZDB on hõivanud keskse koha nii Bairro Alto kui ka Portugali kunstielus. Alternatiivsele kunstnikkonnale suunatud dünaamiline asutus on üks vähestest kohtadest, kus on regulaarselt võimalik osa saada nii kohalikust kui ka rahvusvahelisest, provokatiivsest ja eksperimentaalsest visuaalsest kunstist, muusikast ja teatrielust.

Laskudes mööda Rua da Barrocat ZDB suunas, võib kuulda järk-järgult valjenevat *techno-pop*'i luupivat saundi (“Experimental Electro”, nagu oli öeldud flaiiril) – Kiwa video *soundtrack*'i. See lõppematu muusika rütmistas kolme näitusenädala jooksul kogu naabruskonna elu.

Näituse üldist atmosfääri võib kirjeldada kolme “formaalse” karakteristikuga: tööd on teostuselt viletsad-odavad (vastandina luksuslikele ja kallistele), teemad on eksklusiivselt naiselikud (vastandina femi-



nistlikele ja plikalikele) ning kokkuvõttes kerkib esile elu ja kunsti piiri küsimus.

Silja Saarepuu tööd täiendavad üksteist. Esiteks aktsioon, mida Silja tegi tänavatel “kerjustega ja kerjustele”. Teiseks objektid, mis olid publikule eksponeeritud neutraalses ja stationsaarses galeriiruumis.

Silja Saarepuu on teinud kummalised objektid, mis peaksid aitama kerjustel tänaval oma “ametit” pidada (raha kerjata). Need peenete piludega karbikesed on “Asjad” (teose nimi) ja need sarnanevad eksperimentaalsete muusikainstrumentide ja kasiino mänguautomaatidega. Mõlemad viitavad almuseandmisele: pillid on kerjuste tavalised tööriistad ja mänguautomaat sümboliseerib küüniliselt ühiskondlikku õnneratast. Silja kasutas oma objekte/instrumente ja dokumenteeris häppeningi. Fotod, mis olid kleebitud odavale pakkepapile ja paigutatud seinale umbes 20 cm kõrgusele põrandapinnast, tekitasid võrdlusmomendi (füsiognoomiliselt ja

sümbolse) kerjuse positsiooniga sotsiaalses hierarhias.

Objekti ja selle esitusviisi vahel on tihe seos – kõik viitab almustest elamisele. Nähtamatu, kuid siiski olemas kohakeskne osa teosest oli aktsioon. Silja Saarepuu läks tänavale, jagas laiali oma objektid ja aetas end aktiivse aitaja ja tagasihoidliku Punase Risti töötaja rolli, olemata tunde-külmalt sotsiaalkriitiline. See oli esimene viiest tõvest, mis näituselt nakkas.

Kiwa genereeris kahemõttelise keskkonna: “Da Girl is rocking” ja neljast postrisuurusest nimetust autoportreest koosnev seeria täiendasid üksteist. Odaval paberil fotod kujutavad androgüün-transvestiit Kiwa – digitaalselt töödeldud must-valgetel fotodel on kriiskavate toonidega koloreeritud vaid naisteriidid ja aksessaarid.

Videos “Da Girl is rocking”, ebamäärases *daft-punk*-stiilis tantsusaali *techno-track*'i monotoonse tümpsu saatel muutub tavaline lapselik käitumine kiiresti veidraks ja häirivaks. See ei tulene mitte niivõrd mängust kui filmimislaadist ja montaažist. See on robustselt lõigatud lühikesteks kiirendatud luupideks, kordusteks, kiirendusteks ja aegluupideks ühest ja samast pildist või väikesest lõigust. Kogu video on üles ehitatud tantsumuusika *beat*-rütmile, mille saatel tüdruk topib voodilinu oma jalge vahele või liigutab oma puusi kümme korda üles-alla. Lähedalt ja korratud aegluubis libiseb kaamera üle tüdruku näo, mil ta oma huuli limpsib ning heidab kaamerasse kelmika-ihara-arusaava pilgu.

Luuplõigu lõpus hüppab ta teise



Kadi Estland. Tikandid ajaloolistele tikanditele "Kuidas elatakse Ameerikas" ja video. ZDB galerii, Lissabon, 2001.

Kadi Estland. Fancywork on historical embroideries "Life in America" and video. ZDB Gallery, Lisbon, 2001.

voodisse. See ei ole enam kahemõtteline ning klipp toob vaataja tagasi normaalse lapse mängumaailma. Viimase kaadriga saab kogu videost unenäoline reaalsuse moonutus; tekib tunne, nagu oleks mingit normaalset asja vaadates (laps mängib) tekkinud perversne seos ning sellest justkui üles ärgates on pisut häbi selle pärast, mida on täiesti süütus tegevuses nähtud. Ka tantsutümps kaob või raugub viimase kaadriga, tekitades samuti normaalsesse maailma tagasiärkamise tunde – pärast himurat-võrgutatavat ning kordustes hüpnotiseerivat rütmi tõustakse öisest seksuaalse hallutsinatsiooni maailmast.

Video on oma loomult küllaltki odav: sogased värvid, tugevasti pikseldatud, koduvideo koega. Montaaži ja efektid võib leida kõige algelisemast arvutiprogrammist. Näib, nagu oleks kunstnik programiga mänginud, eksperimenteerinud FF- ja REW-nuppudega.

See on pigem teos kui videoteos selle formaalses tähenduses. Sama puudutab ka fotosid, mis on ennekõike žanrilise väärtusega. Kõik see viitab meediumi ja materjali ajalikule väärtusele (video, foto).

Tundub, nagu ei peakski teosed olema meediumina iseseisvad. Seetõttu on Kiwa loomingus kaks kahemõttelist aspekti – temaatiline ja meediumikasutuslik, mis kahekordistab ta teoste efekti.

Seos nelja autoportreega tüdrukuna on ilmne. Kogu ruum tekitab seksiga seotud lahendamatu olukorra: mees/naine, süütu mäng/seksuaalne provokatsioon ja perverssus, reaalsus/fantaasia, täiemõistustlik/haiglane, lubatud/keelatud.

Kadi Estlandi "Kuidas elatakse Ameerikas" ja "Naine kannatab kapis" on pateetilised autoportreed naisest, kes identitiseerib end sümbolsete tegevuste (tikkimine) kaudu.

Teosed on osaliselt *workshop-performance*'i tulemus: publik oli lahkelt palutud teoseid Kadi Estlandi juhendamisel edasi tikkima. Õigemini mitte siiski juhendamisel, sest kunstnik istus, süles teler, kus jooksis video: ta istus seal samas asendis, justkui Pink Floyd'i *cover* või lõputu peeglimäng, ees päikseprillid, läbi mille ta oma ümbrust ei näinud.

Õmblemise viisid äärmusse Mari Laanemets ja Killu Sukmit oma videos

"Nailonkuu". "Nailonkuu" on arvatavasti näituse kõige karmim töö. Lugu seisab koos kolmest staatilisest kaameraplaanist: lugu tüdrukust, kes ei taha minna välja ega kedagi näha, aga ei ütle ka, mis tal viga on. Ta tikib omaenese kätt.

Videos "Ravi" tantsivad kunstnikud ruumis, mis võiks olla võimla või palat, võibolla hooldekodu vaimset ebastabiilsetele, taustaks on käo kukkumine (vrd. "Lendas üle käopesa"). Nad kõnnivad üle lume, viipavad käega ning saadavad mõistatuslikke naeratusi kaamera poole. Lõpuks nad lihtsalt kaovad paksu metsatuka ees.

Mõlemad videod esitavad vaimset või sotsiaalset haigust. Nende struktuur on väga selge, aga jälle on need, nagu ka Kiwa video, rohkem seisukoha, hoiaku, *performance*'iga seostatavad. Naine, kes tikib oma kätt, on ise peamine, rohkem kui video. Kuid samas ei ole video aktsiooni sümbolne jääk. See on huvitav positsioon ka videokunsti enda suhtes, sest tegu on *performance*'itega, mis on mõeldud filmina. See pole tavaline *performance*-kunsti ja video suhe, kus

viimane on harilikult vaid töö "dokument" või "jalg". Nagu maakunsti teosest tehtud foto. See töö on täielikult mõeldud videona, kummatigi on selle peaaegu jutustav osa midagi, millel on rohkem tegemist teatava filmikunsti traditsiooniga kui "videokunsti" omaga. See on lähemal Jean-Luc Godard'ile kui Bill Violale.

Peamine "NYFD Estonian Malady" näitus teoseid ühendav punkt on "vaene" meedia, vahetus ja tehnilise viivituse/katkestuse puudumine idee loo ja teose vahel. Silma torkab võtete säästlikkus, mis samuti vihjab materiaalse ja finantsiliste vahendite puudusele.

Materjali "vaesus" (peaaegu nagu Arte Povera seda kasutas, kuid teistes formaalsetes valdkondades) on samuti sellele näitusele väga omane olukord, tõstatades küsimuse nende tööde spetsiifikast ja, globaalsemas plaanis, nende kunstnike eripärast. Ei teki tunnet, et tööd võiksid suurema tehnilise pagasi korral "paremad" olla. Harva juhtub seda läänemaailmas, kus me sageli leiame "peaaegu häid teoseid", mis ebaõnnestuvad just oma "peaaegu hea tootmise" pärast.

Vaadeldavad kunstnikud on teinud oma töö hädapäraste vahenditega, mis nende käsutada olid, nagu julge pealehakkamine (kerjused) ja enese keha (tikkimine).

Videod ja fotod on väga minimaalsed ja vahetud: lihvimata löiked, konarlikud jäljed ja konarlik töötlus. Sellist vahetust on Lissabonis igatsetud juba pikka aega. Lääne-Euroopas on asjad muutunud tehniliselt väga keerukaks, arenedes üha suuremateks multimeedia süsteemideks, isegi *underground*'i hulgas, kuid tulemus on muutumas järjest hämaramaks. Põhimõtteliselt on erinevus selles, et Lääne-Euroopas on kunst kasvanud tehnokraatlikuks struktuuriks ja isegi kõige mõttetumad tööd võib instseneerida, toota ja esitada väga kalkuleeritud ja kallil institutsionaalsel tasemel ja kontekstis, mis peaaegu et sunnib vaatajat selle vastu respekti üles näitama. Sellise kultuurilise ja majandusliku situatsiooni tagajärjeks on aga kunsti kalduvus mõelda ja luuagi end sellise parameetri järgi.

See on väga feminiinne näitus. Silja Saarepuu suhtumine "oma" kerjustesse on ülimalt emalik. Teist, naiseliku tumedamat aspekti, näitab "Nailonkuu": video peegeldab ja kehastab naise eluvõimalustest ilmaolu: õmblemised kodus, kappides,

kuidas iganes, lõppedes enese tikkimise võõrastavas aktis. Ometi pole seda tehtud silmatorkavalt kättemaksuhimulisel või poliitiliselt otseütleval viisil. See pole feministlik ega ka *girlish* mitte, veel vähem soovib see näitus tõmmata tähelepanu naiste olukorrale üldiselt. Selle näituse tugevam ja adekvaatsem külg on ilmne feminiinsus, olgugi tahtmatu. Otseselt ei osuta miski sellise analüüsi suunas, teatav segadus feminiinsete sümptomite ja intentsiooni vahel on iseloomulik, nii nagu kunst ja elu näivad sel näitusel segunevat teineteisega rohkem kui ühel moel. On see vahest ironia, et ainus seksikas-plikalik lähenemine publikule tuleb Kiwalt, näituse ainukeselt meeskunstnikult. Tema töö toob oma ambivalentisuses välja kõik naiselikkuse stereotüüpsed küljed. Topeltironiana osaleb Kiwa näitusel ajutiselt tüdrukut teeseldes.

Küsimus sugereerib end ise: kas sellel näitusel osalemaks on vaja olla tüdruk? Ja kaugemalt: kas naised päästavad kunsti suletusest? Veel täpsemalt: naised Ida-Euroopast? Tänavuse aasta poleemilise Veneetsia biennaali kuraator Harald Szeeman andis olulise koha naistele ja Skandinaavia kunstnikele. Eriti eelistanud ta naisi, sest nende ilmumine kaasaegses kunstis on vaid kinnitanud nende võimet tõrjuda formalismi, mis on iseloomulikult maskuliinne (vt. veel artikkel *Le Monde*'is 10.06.2001). Kui kunst juba pole veel täielikult "põhjamaa naiste poolt läbi tuulutatud", teevad Põhja- ja Ida-Euroopa naised seda üha rohkem. Seda visiooni kinnitavad mitmed näited.

"Estonian Malady" on formaalsete, poliitiliste, strateegiliste, sotsiaalsete, majanduslike, vähemuslike aspektide kombinatsioon: kunstnikud on naissoost (*female*) ja Ida-Euroopa postkommunistlikest maadest. Lisaks *high-tech*'i puudumine ning keha kaasamine kunstiprotsessi. Muuseas, samal ajal võõrustas Lissabon fotonäitust "19. sajandi naised päevast päeva". See on taas aja märk, olgugi et neil näitustel polnud formaalselt teineteisega midagi tegemist.

Näituse kõige muljetavaldavam aspekt on kahtlemata see, et kunst, keha ja elu on vaevalt eristatavad. Kunstnikud/näitlejad on ise omaenese vahendiks ning näitavad endid mitmetes kriitilistes ja tähenduslikes situatsioonides, mis kuuluvad või võiksid kuuluda nende eneste ellu (ker-

justest ravipalatiini, õmblemisest Kiwa transvestiitse mänguni). Kõik need elemendid muudavad galerii "dokumentatsiooni ruumiks", kuhu ulatub vaid tööde tipp. Seesugune tunnetus ja küsimused viivad meid tagasi 60-ndatesse ja 70-ndatesse. Kunstnikud nagu Gina Pane ja Marina Abramovic näivad olevat nende noorte eesti kunstnike eestkostjajaks. Kuid selline õnitivõtmine ei ole taaselustamine. Näiteks ei leia me veriseid ja vägivaldseid ekstreemsusi, mis iseloomustavad Schwarzkogleri, Vito Acconci ja teiste legendaarseid (ja väga ajakohaseid) häppeninge. Kunstnikel paistab olevat väga omapärane ja aktuaalne suhe selle perioodiga, kus kõik keerles ümber häppeningi ja *in situ*. Kuid suur erinevus on, et me ei leia "ametlikku" kriitikat. Kõik on palju diskreetsem ja, nagu me juba mainisime, rohkem päevast päeva toimuv, just nagu erinevus, mida tahtsime luua "feminiinse" ja "feministliku" vahel. Rõhutaksime nende kunstnike hoiakute erilisust, sest see, mis toimub tänapäeval Lääne-Euroopas, on üsna "puhastatud" ja enesekohane, viimane kui üks aktsioon on enamasti tehtud väike-multimeedia *show*'na, kus (osaleva kunstniku) Keha kaob. Kõik see räägib keha võõrandumisest mehaanilises maailmas ja mehaaniliste tehnikate abiga. Selline on Lääne *underground*'i kunst & aktsioon. Sel näitusel on aga vastupidi: keerukas tehnika puudub ja kunstniku kehale on antud keskne koht. Kadumise asemel ilmub Keha nähtavale ja sellega on need tööd vastandiks Lääne omadele, mis kõnelevad pea alati (pidades peajooni) selle kadumisest.

See näitus ei kujuta endast 1970-ndate, Joseph Beuysi ja *in situ* taaselustumist. Kunst pole selles mõttes tema "erald maailm". Tegemist on uuendatud ideega. Nende kunstnike elu ja enesefiktsioonid, mida nad enesele sisendavad, on nende teoste aineseks. Kuid ikkagi ei kannan näitust taaselustumise aura. Kuigi selline autoripositsioon ja töötamisviis on seostatavad, kaldub õhkkond pigem feminiinsusse. Selle pigem formaalse seose järel Beuysiga ja kogu häppeningiliikumisega, viitega kavatsustele ja teoste toonile, sunnib näitus mõtlema hoopis seosest täiesti teistsuguse kunstiliigiga: kaasaegsete jaapani naiskirjanike nagu Yoko Ogawa, Banana Yoshimoto või Matsuura Rieko maailmaga. Nende esteetika ei ole kontseptuaalne (formaalne) ega ka rämpsualdis või transtsendentaalne/müstiline nagu 60-ndatel ja 70-ndatel. Naiselikult argised teemad, alates kõige lihtsamatest objektidest ja süütutest asjadest nagu tikkimine või kerjusele mündi viskamine, on asjakohaselt tagasi-

EI TEKI TUNNET, ET TÖÖD VÕIKSID SUUREMA TEHNILISE PAGASI KORRAL "PAREMAD" OLLA.

Inglise keelest tõlkinud Rael Artel, Mari Laanemets.

Benjamin Brejon Disorder on muusik, kunstnik ja kriitik, kes elab ja töötab Pariisis ja Lissabonis ning kuulub radikaalsesse Pariisi kollektiivi at:om. Ta esineb muusikuna koos portugali kultuslaulja Adolfo Luxuria Canibaliga ning osaleb paljudes jazzi ja industriaal-elektronilise muusika projektides. Ta kureeris 1999. a. Pariisis esimese "portugali uue laine" muusika ja kunsti näitus-festivali "Plux Feira". Benjamin Brejon teeb kaastööd ka portugali kunsti ja multimeedia ajakirjale Numero.

Catarina Marto on fotograaf ja installatsioonikunstnik, kes elab ja töötab Lissabonis. Ta on õppinud eksperimentaalüliskoolis Paris 8, tõlkinud portugali luulet prantsuse keelde ja loonud teatrietendusteletenaariume. Ta kuulub Lissabonis tegutsevasse fotograafiaühingusse MEF.

Feminine, not feminist **Catarina Marto and** **Benjamin Brejon**

NYYD Estonian Malady. Kadi Estland, Kiwa, Mari Laanemets, Silja Saarepuu, Killu Sukmit. Lissabon, ZDB galerii. May, 2001.

"NYYD Estonian Malady" was the first collective (or "the greatest", as it was mentioned in the booklet) exhibition of Estonian contemporary art ever held in Portugal. It was staged in the central gallery named ZDB (Zé Dos Bois, which means literally "John Of the Cows"), a separate and polyvalent space occupying an entire building of Bairro Alto. This old, historical and very typical area of Lisbon is the main /hype-clubbing-freaky/ zone with high concentration of bars and clubs per square metre. ZDB occupies a central place in the life of Bairro Alto as well as the artistic life of Portugal. It is the most dynamical benchmark for the whole alternative scene, one of the few places to regularly see local and international, provocative or experimental visual art, music, and performances.

Descending by Rua da Barroca and heading for ZDB, the sound of "Techno Pop" looped beat (or as noted /Experimental Electro/) gradually gains in volume. The everlasting soundtrack of Kiwa's "Da Girl is Rockin'" reverberated in the whole neighbourhood during the three-week time of the exhibition. For those passers-by who had seen the video, the sound only implied the disturbing images of a little fox-like girl, playing frantically on her bed in a copulation mimic.

There were three "formal" characteristics to describe the main atmosphere of the exhibition. Those were the "poor-cheap" (as opposed to luxurious and expensive ones), the exclusively feminine



Silja Saarepuu riputab Lissabonis üles oma plakati, mis kujutab kerjusnaist. Vasakul Eesti Vabariigi ajutine asjur Portugalis Paul Lettens, paremal Kiwa.

Silja Saarepuu is putting up her poster depicted whereon is a bag lady. To the left: charges d'affaires of Estonia in Portugal Paul Lettens. To the right: Kiwa.

hoidlikud, kuid siiski pisut vägivaldsed. Igapäevase naiseliku tegevuse, mõtete ja kavatsuste ning selle kõige veidra äärmuslikkuseni võimendatuse kontrast on kergelt brutaalne, kuid asjakohane. Ja väga kaugel 60-ndate – 70-ndate kehakunsti praktikast.

Kunstilise avalduse "NYYD Estonian Malady" Lissaboni toomisel tuleb alla kriipsutada Rael Arteli (noorim näitusekuraator, keda oleme kohanud) energiat, kes tuli Portugali "Erasmuse" programmi üliõpilasena. Näitus saatis läänemaailmale uudiseid sellest, mis üldse idas toimub.

Näib, et rada, mida mööda kunst kulgeb, formaalsusest edasi, viib väga selgete probleemideni ja ka väga erinevate pingegeteni, võrreldes siin tehtuga. Lääne-Euroopa kunstimaailmas toimib Ameerika mudel ja seda mõjutavad suure infrastruktuuralse süsteemi hüved. Rohkem raha, rohkem masinaid, rohkem institutsioone – kuid ikkagi on tunne, et midagi on puudu, probleemid veenavad järjest vähem ja vähem ning asjad kipuvad olema väga omaette, enesekesksed ja enese tarbeks. Näitus muudab seda arusaama kunstist.

preoccupations (as opposed to “feminist” or “girlish” ones), and those borderline ones where art and life tend to merge into one another, provoking question marks.

The pieces of Silja Saarepuu were complementary. We could approximately associate the first one to a “Site” part of the work: an action Silja did in the streets “With and For” beggars and which was a real field activity she led. The second “Non-Site” part of the work (the exhibited part in the neutral and stationary space of the gallery, which the public could observe) which was also the “residual” of the street action.

Silja Saarepuu built strange objects /tirelires/ which were supposed to help street beggars to do their “job” (to beg some coins). Those boxes of metal with little holes in them were “The Things” (name of the piece). They looked quite similar to experimental musical instruments AND little casino money machines. Both these things evoke mendicancy. The musical instruments are common attributes of the beggar’s job and the money-machine cynically symbolises the social wheel of fortune. Silja put these objects-instruments into use and documented the happening. The photographs were stuck on cheap kraft paper and disposed on the walls, about 20 cm from the floor. The way that the photos were exposed was reminiscent (physiognomically AND symbolically) of beggar’s status in social hierarchy.

There is an intimate relationship between the object and how it is presented, where everything refers to the world of mendicancy. The “Site” (non-visible, yet present) part of the work is the action. Silja Saarepuu went to the street, distributing her objects, postulating a social function to the artist or the artist as a social worker. The artist is an active helper and modest Red-Cross worker, not an impassive social critic.

This was the first of the five Estonian maladies evoked in this exhibition.

Kiwa created an ambiguous ambience. The two complementary pieces: the video “Da Girl is Rockin” and untitled series of four enlarged poster-size self portrait photographs on kraft paper, showing an androgynous and transvestite Kiwa digitally treated: black and white, with flashy colours only for the feminine clothes and accessories.

“Da Girl Is Rockin”, the video accompanied by a dance floor techno-track, vaguely Daft Punk style, mainly a steady house beat, showed a habitual child attitude quickly becoming bizarre and disturbing. “Da Girl” has luscious copulation



Kerjusnaine ja kerjata aitav plakat Tammsaare pargis Tallinnas. Silja Saarepuu projekt, 2000.

Bag lady and “begging aid” poster in Tammsaare park in Tallinn. Silja Saarepuu's project, 2000.

mimics and almost explicit sexual postures. It doesn't come so much of the game itself as of the filming and montage of the video. It is roughly cut with little fast-forward loops, repetitions, accelerations, decelerations and replays of the same image or little sequence. There are travelling and slow motion inserts. All was built around the dance beat rhythm, with the girl squeezing her bed linen between her legs and moving her hips up and down

some ten times. There was a close and repeated slow-motion travelling to her face, while the girl was licking her lips staring at the camera with an oblique sly and understanding glance.

The end of the loop-sequence showed her jumping on another bed. It was not ambiguous, it had no implication and brought the viewer back to a normal child game world. And BY that last image, the whole video seemed to be a sort of dreamy

distortion of a simple reality. A bit like if you just had a sort of perverse intention when looking at a normal thing (a child playing) and you just woke up and felt ashamed at seeing such things in such an innocent act. The dance beat disappears or fades out on that last image, which also gives the impression of a waking up to the "normal world" after the luscious and seductive repetitive-hypnotising rhythm which obviously evokes a sort of night phantasm sexual-seduction-hallucination universe.

The feature of the video is quite cheap: gloomy lime-like colours, heavily pixelated, with a very "home video" texture. The cuts and effects are those one can find on a basic computer montage program, the use of filters gross etc. It seems that the artist was playing with a program, experimenting the /fast-forward/ and /rewind/ functions. It is a "piece", yet not a "video piece" in the formal definition. The same pertains to the photographs: their value is the value of an art form. All this suggests the medium and transitory value of those supports (video, the photography). It looks like they were not meant to be self-contained. Hence there are two ambiguous aspects – thematic and medium-using, doubling the effect of Kiwa's work.

The link to four self-portraits of a girl is obvious. Everything in the room evokes an unsolved situation dominated by sex: male/female, innocent game/sex provocation and perversity, reality/fantasy, sane/insane, authorised/forbidden.

"Life in America" and "A Woman Suffering in the Wardrobe" by Kadi Estland are pathetic self-portraits of a woman identified through her symbolical activity (sewing napery), allowing herself a good cry.

The piece is partly the result of a workshop-performance in which the public was kindly asked to do the work sewing white sheets under direction of Kadi Estland. Or, more likely, under her misdirection, as she gave her instructions sitting on a TV set featuring a video of her in the same position, just like in the Pink Floyd cover, or like an endless mirror game, wearing special sunglasses avoiding her to see.

Mari Laanemets and Killu Sukmit pushed sewing to an extreme in their "Nylonmoon". Their videos are thematically linked one to another. "Nylonmoon" is probably the hardest piece of the exhibition. The story is a static presentation of three camera plans – about the girl who doesn't want to go out and to see anybody, while she won't say what is happening to

THERE IS NO FEELING THAT THE PIECES "COULD HAVE BEEN BETTER" WITH MORE TECHNICAL SUPPORTS.

her. She sews her own hands.

In "The Cure" the artists are dancing in a space that might remind you of a gymnasium or a mental institution, maybe a cure home for mentally unstable, the sound of a cuckoo bird (cf. Flying over the cuckoo's nest) in the background. They are walking in the snow, rapping with hand and giving enigmatic smiles to the camera. At last they just disappear in front of a big forest.

Both videos display mental or social sickness. Their texture is very clean but again they are, like Kiwa's, more linked to a posture, an attitude, a performance, a direct idea. The woman sewing her hand is an end in itself, more than the video. But the video is not a token of a residual object of an action, in the same way. It is an interesting posture toward the Video Art itself because it is about performances that were contemplated for filming. It is not like the traditional relationship between performance art and video which is generally a "document", a "trace" of the work. Just like a picture of a land art piece. Here the work is fully thought as a video piece, yet the almost narrative part of it is something that has more to do with a certain cinematic tradition than with a "video art" one. This is closer to Jean-Luc Godard than it is to Bill Viola.

The primary unifying point with the pieces in "NYED Estonian Malady" is the cheap media, the directness and lack of technical delay between the idea, the matter and the piece. In evidence is economy of artefacts, which also calls attention to a lack of material and financial means. The "poverty" of the material (almost like in the Arte Povera but in other formal fields) is also a very peculiar trait of this exhibition. It gives rise to questions of the specificity of these pieces and, more globally, the specificity of these artists. There is no feeling that the pieces "could have been better" with more technical supports. This is rare for the Western world, where we often find "almost-good pieces" that fail precisely because of their "almost-good production". The reviewed artists did their work with the primary material they had, such as one's activity (the beggars) or their own bodies (the sewing). The videos and photographs are very minimal and direct: rough cuts, rough impressions, and rough treatment. Lisbon has too long been missing such directness. In Western Europe

things have become very complex technically, evolving more and more multimedia systems, even in underground fields, but the outcome is getting less clear. More basically, the difference is that in Western Europe art has evolved in a technocratic structure wherein even the most meaningless work can be screen played, produced, inserted in a very clinical and expensive (underground) institutional field and context that almost oblige the spectator to show respect towards it. The consequence of that cultural and economical situation is that the art tends to think and build itself with that parameter.

It was a very feminine exhibition. Silja Saarepuu has a very maternal attitude towards "her" beggars. In "The Nylon Moon" there is another and darker aspect of womanhood: the video reflects and embodies the deprivation of the woman's condition: sewing at home, in wardrobes, however now landed in an alienated act of sewing herself. But, this is not done in an obvious way or in a vindictive and politically explicit way. It is not feminist nor "girlish", and even less trying to call attention to the general condition of the women. This is the strongest and most pertinent part of it. This is obvious femininity though not intentional. And there is nothing clearly directed toward that analysis. Just, as art and life tends to mix themselves in more than one way in this exhibition, a sort of confusion between feminine symptoms and intention. It is maybe an irony that the only sexy-girlish touch of the exhibition comes from the only male artist, Kiwa. His work points out all the stereotyped sides of womanhood even in the representation of its ambiguities. As a double irony: it seems that Kiwa could only feature in the exhibition by pretending to be a girl and screen playing this tentatively.

A question would suggest itself: is it necessary to be a girl to take part in that exhibition? And more profoundly: is the art being taken out of closet by women? Or more specifically: by women from the East Europe? This year, Harald Szeeman, the high commissioner of the polemical Biennale di Venezia gave an important place to women and to Scandinavian artists. Notably, he said that he preferred women because their emergence in contemporary arts showed their capacity to supersede the stage of formalism which

was typically masculine (cf. the article in "Le Monde" 10-06-01). It is possible to point out that, if art is not properly "taken out by northern females", it is more and more made by females, in Northern and Eastern Europe. There are many examples to corroborate that vision.

"Estonian Malady" is a combination of formal, political, strategic, social, economical, minorities' aspects: the female AND the Eastern European post-communist countries' artists. Plus the lack of high-tech and the introduction of bodies in the art process. By the way, at the same time, Lisbon hosted a photography exhibition about "the day to day of women in the 19th century". This is again a "sign of the times", even though these two exhibitions had nothing to do one with another in formal terms.

The most impressive aspect of the exhibition is certainly the way, how the art, the body and the lives could hardly be discerned as isolated. These artists/actresses are their own medium and show themselves up in several critical or meaningful situations that belong or COULD belong to their lives (from the beggars to the cure house to the sewing, and to the transvestite game of Kiwa). All these elements turn the gallery into a "documentation place", to where only the top works ascend. This feeling and questions bring us back to the 60's and 70's. People such as Gina Pane and Marina Abramovic seem to be benchmarks for these young Estonian artists. But this benchmarking is not revivalism. For instance, we don't find the bloody and violent extremities that characterised the historical (and therefore very update) happenings of Schwarzkogler, Vito Acconci, and such. The artists seem to be having a very peculiar and ACTUAL inheritance of this period in which it was all about Happenings and In Situ. But the big difference is that here we don't find major "official" criticism. It is all more discrete and, as we said previously, a more day-to-day crisis/life/action, just like the difference we tried to make between "feminine" and "feminist". We insist on the peculiarity of this artistic attitude because what's happening in Western Europe nowadays is quite "refined" and self-referential, all action art here is generally made of small-multimedia shows in which the Body (of the artist involved) is disappearing. It is all about the alienation of the body in the mechanical world, through a mechanical world, and with mechanical techniques. This is what the Western underground art & action is about. In this exhibition, it is the exact opposite: a lack of sophisticated techniques AND a central place given to



Killu Sukmit, Mari Laanemets. Nailonkuu. Kaader videost. 2001.

Killu Sukmit, Mari Laanemets. The Nylon Moon. Still from the video. 2001.

the Body of the artist. The Body appears instead of disappearing. These pieces are about its appearing as opposite to "Western" pieces, which are almost always (as a global line) about its disappearing.

This exhibition is not revival of 70's, Joseph Beuys and In Situ. In sense that art, with him, isn't seen as a "world apart". Here is a renewed idea. Their own lives and the self-fictions they inserted in them are the very material of their work. But still, the Aura of the exhibition is not a Revival one. If this artistic posture and way of working are referential, the Aura itself is to be found on the Feminine side. Behind this formal reference to Beuys and the whole "happening movements", the "intentions", the tones of these pieces make us think of a completely different link, with another culture and another artistic field: the universe of contemporary Japanese female writers such as Yoko Ogawa, Banana Yoshimoto or Matsuura Rieko. The aesthetics is not "conceptual" (formal), nor trashy nor transcendental/mystical like in the 60's/70's. The persistence and acute pertinence of this feminine domestic "topic" that start with the simplest objects and innocent things like sewing or giving to beggars a little help is here modest yet violent. The contrast between daily womanish activity, thoughts and intention and its weird amplification, pushing it to extremities is very quietly brutal and pertinent. Very far from the body art scene of the

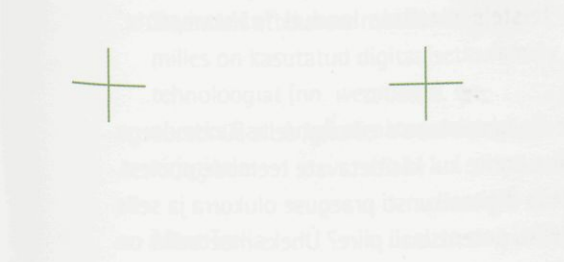
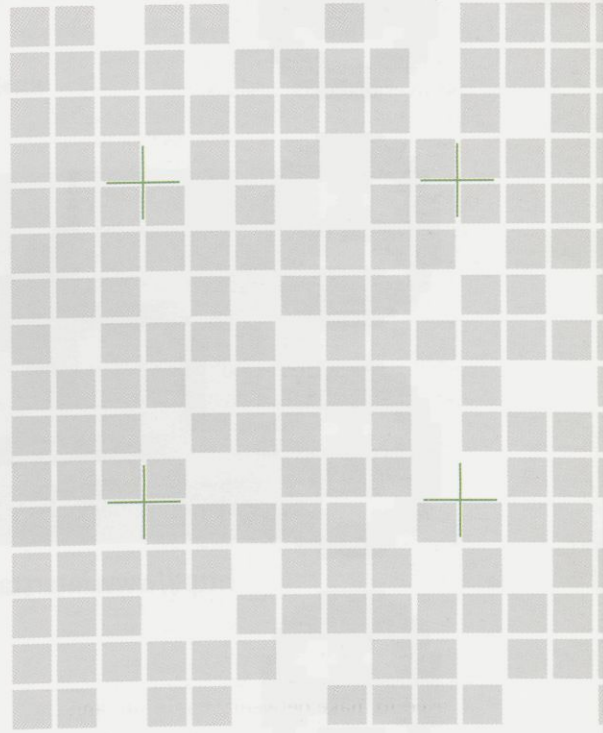
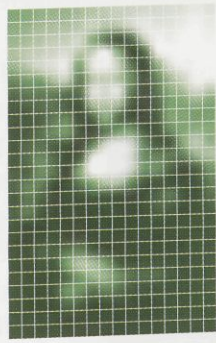
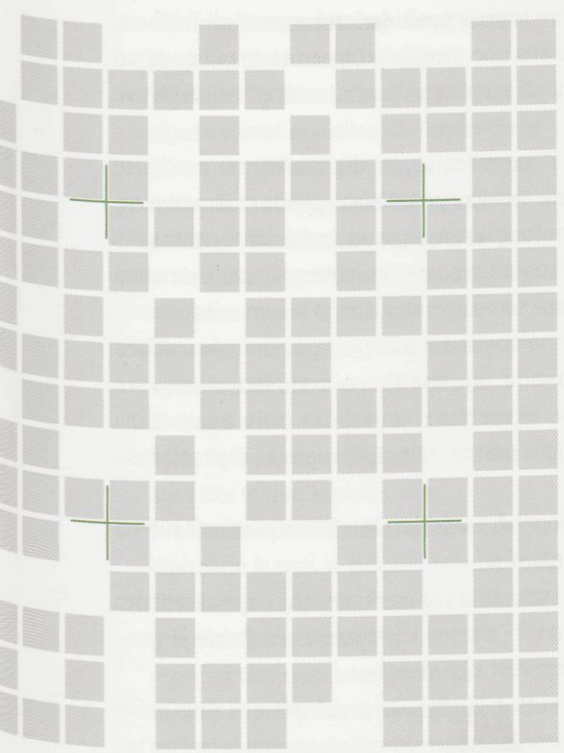
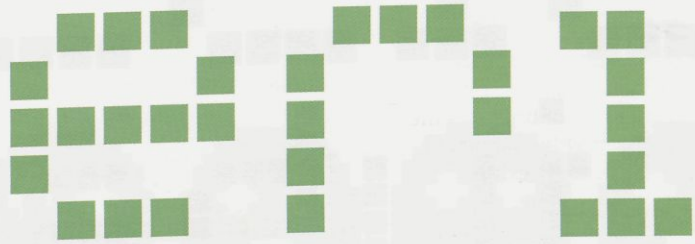
60's/70's.

In bringing the artistic manifestation "Nyyd Estonian Malady" to Lisbon, the energy of Rael Artel (the youngest exhibition commissioner we got to know), who came to Portugal as an Erasmus-student, must be underlined. The exhibition sent to the Western world the news about what is happening in the East. It seems that the way art goes, behind the formality, is made of very particular preoccupations and very different tensions from what is being done here. Western Europe is very dominated by the American model and benefits from big infra-structural pattern in the world of arts. More money, more machines, more institutions, but yet a feeling that something is lacking, that problems are less and less convincing, that things tend to be very self-contained, self-referential, self-consuming. This exhibition changes this perspective.

Benjamin Brejon Disorder lives and works between Paris and Lisbon. Musician, performing artist and critic, he is a member of the Paris-based radical atom collective, plays with cult portuguese vocalist Adolfo Luxuria Canibal and with several jazz and industrial-electronic music projects. He has been the curator of "Plux Feira" the first music and art exhibition-festival of the "new portuguese scene" in Paris (1999). He collaborates with portuguese art and multimedia Numero magazine.

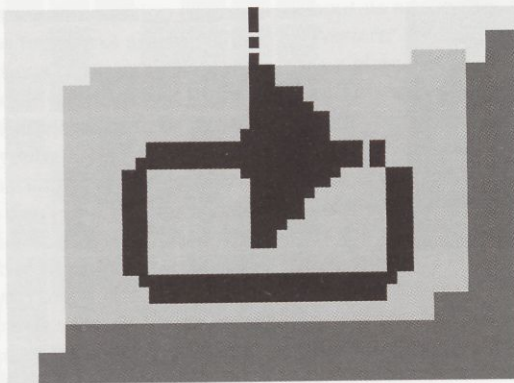
Catarina Marto lives and works in Lisbon. Photographer and installer artist, she has studied arts in the experimental university of Paris 8, made translations of portuguese poetry to french and conceived screenplays for theatre plays before she joined the MEF photography collective in Lisbon.

digitalkunsti





1. – 18. novembrini toimus pealkirja "end repeat" all Tallinnas Rotermanni soolalaos uue meedia probleemidele pühendatud konverentside ja näituste sarja "Interstanding" neljas üritus.



<http://www.interstanding.ee>

"end repeat'i" eesmärgiks on digitaalkunsti praeguse olukorra ja selle tegeliku potentsiaali piiride määratlemine. Digitaaltehnoloogia on saanud enesestmõistetavaks vahendiks nii kunstis, teaduses kui olmes. Kasutatakse sama riist- ja tarkvara, samu operatsiooni- ja kommunikatsioonisüsteeme. Tehnoloogiline konvergens on loonud ideaalsed (ehkki võib-olla ajutised) võimalused erinevate valdkondade ekspertide koostöök, mis avaks uusi võimalusi kõigile partneritele, sealhulgas ka digitaalsetele kunstnikele.

"end repeat" lõpetab korduvalt täidetavate käskluste rühma (nn. *loop*) kordamise.

"end repeat" seab piirid konkreetsele *loop*'ile, määratledes punkti, kus *loop*'i- sisesed käsklused eraldatakse järgnevatest, uut tegevust kirjeldavatest.

"end repeat" kutsub kunstnikke üles lõpetama *loop*'imine ja avastama senisele nägemismeelele loodud *interface*'ide kõrval uute, teistele meeltele loodud "nähtamatute" *interface*'ide võimalusi.

Käesolev kunst.ee digitaalse kunsti eri ongi selle sündmusega seotud, seda nii autorite kui käsitletavate teemade poolest. Kuidas määratleda digitaalkunsti praeguse olukorra ja selle tegeliku potentsiaali piire? Üheks meetodiks on



Katrin Kivimaa



olemasolevate praktikate analüüsimine ja ajaloo tundmine. Darko Fritz kirjeldab 1960date lõpu ja 1970date alguse varast arvutikunsti Tendenciese liikumise põhjal. Karin Paulus kirjeldab mitmefunktsionaalseid esemeid ja analüüsib polüfunktsionaalse disaini problemaatikat. Katrin Kivimaa artikkel "Muutuv ruum" annab ajaloolise ülevaate mõningatest uue meedia kunsti aspektidest eesti kultuuris. Kivimaa artikli omalaadse laiendina võiks toimida eesti digitaalkunstnike seas läbi viidud küsitlus, mis avalikustab praktikute arvamuse digitaalse kunsti ja kultuuri seisust Eestis. Tapio Mäkelä võtab vaatluse alla *interface*'i, metafoorid ja representatsiooni uued zhanrid, uurides läbi Derrida arhiivipalaviku prisma digitaalpalaviku teemat. Sabine Saymouri ettekanne moekunstist, milles on kasutatud digitaalset tehnoloogiat (nn. *wearables*), on aluseks Rael Arteli samateemalisele kirjutisele.

Mare Tralla

40_57:

Mare Tralla

Digitaalse kunsti seis Eestis

41_50:

Katrin Kivimaa

Muutuv ruum

51_55:

Tapio Mäkelä

Digitaalpalavik

56_57:

Rael Artel

Tehnomood

58_60:

Tuleviku valmistamine

61:

Karin Paulus

Multifunktsionaalsed tarbeesemed

62_64:

Darko Fritz

Amnesia International



1. Milline on eesti digitaalse kunsti reputatsioon eesti kultuuriruumis?

2. Mida pead enda olulisemaks teeneks eesti digitaalse kunsti reputatsiooni parandamisel?

3. Sinu olulisemad digitaalkunsti teosed

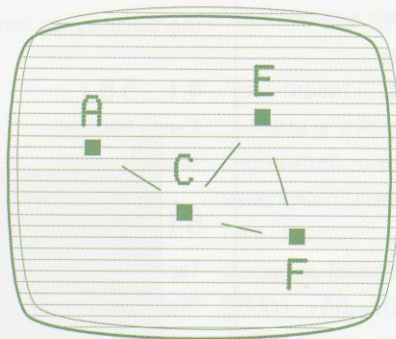
Tiia Johannson:

1. Kurb tunnistada, aga ei tunne eriti mingit reputatsiooni olevat. Digitaalne kunst on Eesti kultuuriruumis midagi paraolümpia sarnast. Ise olen kitsamalt netikunstnik ehk mittegaleriide ja näitusesaaliste kunstnik, samas aga peaksid teosed olema kõigile vaadata/kuulata - soovijatele 24 tundi ööpäevas kättesaadavad. Netikunstnikuna ei poolda ma ei tööde *offline*- ega projitseeritud eksponeerimist, kui, siis ainult presentatsiooni käigus. Kui Internet ruumina ja suhtluskeskkonnana pole enam küsitav, siis jääb kohati arusaamatuks, miks sellesse keskkonda tehtud kunst on Eestis küsitavam kui näiteks paberil/ lõuendil/videolindil kunst näitusesaalis? Selle pretsendi olen juba enam kui kümme aastat tagasi läbi elanud, kui mujal maailmas oli videokunsti buum ja ise, olles alates 1980-ndate keskpaigast videokunstist huvitunud, sain aastal 1989 võimaluse minna Soome seda õppima, räägiti siin videokunstist kui televisioonist ja massikultuurist. Vaadates hetkeseisu videokunsti tandrill, siis ehk kümne aasta pärast aktsepteerib Eesti kunstimaailm ka netikunsti. Rahvusvahelisel areenil on netikunst kui kunstivorm suurematel festivalidel tihkelt esil juba 1990-ndate keskelt. Ja üllatus, üllatus: netikunst on siiani esimene kunstivorm, kus ka Eesti kunstnikud on tulnud rahvusvahelisele turule



Digitaalse kunsti seis Eestis

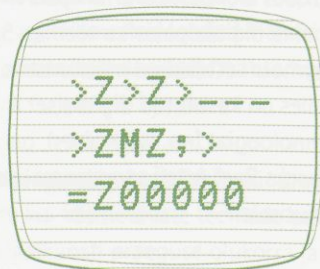
Digitaalne kunst, uus meedia, interaktiivne kunst, interaktiivne multimeedia, elektrooniline kunst jne. – neid termineid kasutatakse digitaalseid tehnoloogiaid hõlmava kunsti tähistamiseks. Mida need terminid konkreetselt sisaldavad, seda peaksid teadma valdkonna praktikud. Kui ma aastal 1994 saates "JaEi" intervjuueerisin Raivo Kelomeest, uurisin tema käest, mis asi on interaktiivne multimeedia. Tema tollane vastus oli pisut



ebalev ja segane, samas aga illustreeris arusaamist ja olukorda ülitäpselt. Tsiteeriksin: "Interaktiivne multimeedia, see oleks muidugi väga pikk jutt. Ja ma ei ole ka mingisugune asjatundja ega ekspert sellel alal, õieti ma peaksin isegi seda veel juurde õppima, kuid see on, noh esiteks: see puudutab muidugi ühesõnaga arvuti- ja videoasjandust." Aastal 1994 tõepoolest peaaegu puudusid interaktiivse multimeedia kunstnikud Eestis, sest neid, kes tollel ajal arvuti- ja videoasjandusega tegelesid, oli käputäis. Laiem avalikkus oli küll kokku puutunud mõistega "interaktiivne multimeedia", paraku viimase tähendus jäigi segaseks ja oli

teada vaid ekspertidele. Mis on selle aja jooksul muutunud? On ju toimunud mitmeid festivale, näitusi, muid üritusi ja ettevõtmisi, digitaalse meedia sfääri kasutab igapäevase nähtusena suur hulk elanikkonnast. Kuidas siis nähakse hetkel digitaalse kunsti positsiooni eesti kultuurimaastikul? Mida on selle valdkonna praktikud ise vahepeal teinud ja millisena hindavad oma saavutusi? See ajendaski läbi viima küsitlust digitaalse kunstiga tegelevate kunstnike hulgas, et vastused tuleks tegijate enda suust, mitte ainult ühe või teise eksperdi ühepoolse arvamusest. Esitatud küsimused ja nende vastused ei suuda loomulikult detailselt analüüsida kõike digitaalse kunsti valdkonnaga seonduvat Eestis. Seda mitmel põhjusel. Esiteks kasvõi seetõttu, et kõik küsitlused ei saanud vastuseid, teiseks esitasime ainult kolm küsimust. Ometi annavad vastused pildi hetkeseisust ja tegijate suhtumistest.

Meeldivat lugemist soovides
Mare Tralla





Muutuv ruum – mõningaid meediakunsti näiteid eesti kultuuris*

Katrin Kivimaa

Eesti kaasaegne kunst on 90-ndatel läbi teinud arengu, mida võib iseloomustada kui kultuuri meedialiseerumise etappi: meie visuaalse kunsti üks tähendusrikkamaid jooni on tõepoolest olnud näiteks fotograafia, video ja arvutipõhise meedia sisenemine "kõrgesse kunsti". Foto ja video pälvivad ruttu ametliku tunnustuse ning andsid näo suurele osale kõige tähtsamatest näitustest, näiteks Eesti Kaasaegse Kunsti Keskuse (enne Sorosi Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus) aastanäitustest. Uue meedia, pean silmas arvutitehnoloogiaga seotud kunsti, seisund on mitmeplaaneline ja seda pole nii kerge kirjeldada. Siinkohal käsitlen ennekõike internetis paiknevaid teoseid ning kunstnike CD-ROM-e, kuna mõlemad nõuavad vaatajalt galeriipõhiste teostega võrreldes hoopis erilaadset lähenemist ja asukohavalikut ruumis. Muu hulgas huvitab mind, kas intervõrgus asuvate teoste lahutamatud komponendid – interaktiivsus ja hüpertextuaalsus – töötavad vastu passiivse vaataja ja "võrgutava" teose mudelile, mis iseloomustab väidetavalt paljude kaasaegsete videoteoste ja installatsioonide vaatamiskogemust.

Internetikunst ületab ka traditsioonilise kunstidefinitsiooni piirid ja on lõppkokkuvõttes seotud arvutitehnoloogia spetsiifikaga, seega otseselt ka laiema võrgukultuuri ja -teooriaga. Netikultuuris levinud ühiskonnakriitiline suhtumine on kindlasti mõjutanud kohalike arusaamade kujunemist uue meedia kunstist. Ühesõnaga, netipõhiste teoste tegelik teke on tihti olnud seotud ettekujutusega netikultuurist kui vähem institutsionaalsest potentsiaalist. Muidugi on hoopis teine asi, kas ja kuidas seda sorti (utoopiline?) nägemus meediakunsti ja -kultuuri poliitikas tegelikult on materialiseerunud.

Nurgakunst?

Internetis paiknevad kunstiteosed [...] innustavad meid aktiivsusele, kuna need pakuvad interaktsiooni süsteemiga, pealegi tõestavad need ka detsentraliseerimise väärtusi ja rõhutavad vabaduse vajalikkust.¹

Nagu paljudesse teistesse endistesse sotsialismimaadesse, nii saabus ka Eestisse arvutiühendus ajal, mil riik ise avanes kogu maailmale pärast peaaegu 50 aastat "raudset eesriiet". Internet kui vaba, demokraatliku kommunikatsiooni mudel saavutas erilise tähenduse maailmaga interaktsioonis olemise kontekstis ning nõudis endale peaaegu et selle protsessi tähistaja staatust. Uue meedia tulekut vaadeldi tihti kultuuri üleüldise transformatsiooni kontekstis. Interneti kui vaba, täiesti demokraatliku ja seetõttu ka potentsiaalselt vastukultuurilise foorumi nn. utoopilised mudelid on mänginud tähtsat rolli selle ümber ideoloogia vormimisel. Näiteks on Raivo Kelomees iseloomustanud meediakunsti riiklikku toetamist kui üleminekumärki "traditsioonidelt ja konservatismilt [visuaalses kunstis] tulevikukunstile".² Mitmed meediakunsti kriitikud ja kuraatorid on kindlalt nõudnud selle utoopilise idee toetamist situatsioonis, kus kunsti poliitilisus, transformatiivsus või radikaalsus on küsitavaks muutunud.

samaaegselt kui muu maailm. Viimane lause ei tahtnud küll tõestada mingisugust progressi kunstis, vaid lihtsalt elu on näidanud, et Eesti kunstiaarealis on aktuaalsed asjad, mis mujal maailmas olid 15 aastat tagasi. "Long live video!"

2. Esmalt festivalidest.

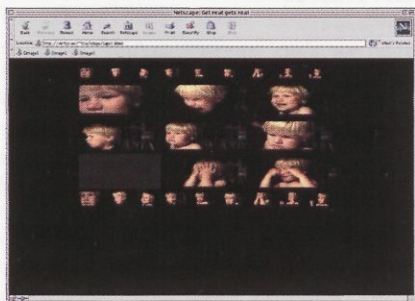
Olen sellest parendamisest hetkel väsinud ja eemale tõmbunud. Olen olnud kaaskuraator kolmel "offline@online" festivalil, aga tulevikus ei näe ma suurt mõtet edaspidi Eesti kultuuriruumis kahel meediakunsti festivalil, mille eelarve vahe on 20-kordne just Eesti-poolsete finantseerimiste aspektist. Mis alusel väärub üks rohkem toetust kui teine? Kes ja kus on need kriteeriumid paika pannud? Selle arusaamaga toidan jälle eesti kunstikriitika meelistermit: virisemine. Ei, sõbrad, see pole virisemine, kui ei ole võimalik sisulisi festivale korraldada. "offline@online" oli (täna ei ole teada, kas festival jätkub) festival, mis püüdis vahendada sisulist (*sic!*) infot digitaalkunsti vallas nii väheste vahenditega kui võimalik. Eesti riik aga on na rikas, et toetab eeskätt hotellisid, päevarahasid, honorare, pikaajalisi projektorite ja muu tehnika üüre, kahe festivali sisulisele toitmisele ei jää nii enam kohta. Nii et: "Otsi kohta, kus sa saad, ja lükka teine sisse.." Selleks ajaks, kui digitaalkunst aktuaalseks muutub, on siin loodetavasti juba uued tegijad, kes festivale korraldavad.

Haridusest.

Olen ka kaks aastat tagasi kokku pannud meediakunsti bakalaureuse õppekava <http://www.online.ee/~offline/meediak.htm>, töötanud samuti kaasosalisena magistriõppekavade kallal, mis on avalikkusele tuntud kui "olematu õppekava", vt.

<http://www.sirp.ee/2000/07.07.00/Kunst/kunst1-4.html>. "Aga sellest teab vaid tuul...". Minu arusaamade järgi ei ole kultuuri- ja hariduspoliitilisel tasandil 21. sajandil optimaalne

meediakunsti õpetuse sisseviimine. On vaid magistrantuuri, kuhu võetakse õppima kolm inimest aastas ja mille õppekavad on suures mahus võrreldavad põhikooli baasil antava keskerihariduse infotehnoloogia õpetusega, mida antakse rohketes õppeasutustes üle kogu Eestis. Selle jutu tõestuseks tasub vaid neti.ee-st otsida vastavaid koole ja õppekavu, kõik on avalikult saadaval. Rakenduskõrgkooli tasemel on Tartu Kõrgem Kunstikool ja IT Kolledzh arvestatava haridusega, viimane küll mitte kunstispetsiifilise suunitlusega. Kust aga oleks võimalik saada bakalaureuse kraad, et edasi õppida magistrantuuris? Selle ühe aasta koha pealt on suur-suur lünk, mille täitmist ei peeta vajalikuks. Jääb lootus, et TKKK selle lünga peagi täidab. Rahvusvahelisest areenist. Rahvusvahelises kontekstis on Eesti digitaalkunstil kindlasti olemas reputatsioon, sest iga esinemisega läheb ju ka kaasa maa nimi, netikunsti puhul ka töö aadress, kuigi jah, festivalidel ringi liikudes tuleb suuremalt jaolt tunnistada, et ega sellest maast endast küll suurt kuulnud ole... Nii et teeneks võib pidada ka seda, kui ise esined või teisi töid saatma kutsud ehk infi jagad. Olen väga mitmel festivalidel presenteerinud ka teiste Eesti kunstnike töid, suurim auditoorium on olnud sel aastal Kanadas CBC-le antud intervjuul, kus arvatav auditoorium võis olla 60 miljonit inimest. Minu viimane ettevõtmine oli esitada Laur Tiidemanni töö ühele maailma prestiihikamale



netikunsti festivalile, kuhu ta ka vastu võeti: <http://art.by.arena.ne.jp/mcmogatk/2001/index.html>. Kui keegi suvatseb

See kõik aga ei välista interneti pidevat kommertsialiseerumist Eesti ühiskonnas. Vastuoksujuhtivaid internetidiskursusi suunavad tugevasti majanduslikud põhjused. Nende sõnum näib tihti kõlavat järgmiselt: kui Eestist saab avatud ühiskond (või äkki ta on juba seda?) ja ta on internetiühenduses kogu maailmaga, kaasnevad sellega automaatselt majanduskasv ja tolerantne mentaliteet.³ Paljude arvates pidi võrgukaubandus kiirendama Eesti majandusarengut ja kätte tooma kauaoodatud majandusliku paradisi (tõsi, siiani pole see kapitalistliku turumajanduse lubadus teostunud). Järelikult on kohalikku "internetirevolutsiooni" vaadeldud ainult kui kommertsliku internetikaubanduse läbimurret, kusjuures viimases on tihti nähtud uue meedia tehnoloogia üldist kasu.

Pole üllatav, et kunst on näinud internetis võimalikku vastukultuuri paika. Vähemalt uue meedia pooldajate sõnad (kui mitte teod) rõhutavad intervõrku kui kriitiliste indiviidide foorumit, kus kuulutada oma ühiskonna- ja kultuurinägemusi. See on kujundanud valitsevaid arusaamu uue meedia rollist eesti kunstimaailmas. On saanud ilmseks seegi, et uus meedia pakub mitmeid võimalusi kunstimaailma ametlikest võimustruktuuridest möödalisemiseks ja enda etableerimiseks interneti globaalselt defineeritavasse ruumi. Teisest küljest räägib meediakunsti kiire institutsionaliseerumine vajadusest kehtestada end "sobiva" kunstiliigina kohalikul areenil.

1995. aastal andis esimese üritusena uue meedia teooria ja kunsti tulekust eesti kultuuri märku konverents "Interstanding" ("Understanding Interactivity") Tallinnas, esimene Balti regiooni rahvusvaheline konverents, mis keskendus interaktiivse multimeedia tööstusele ja globaalsele arvutivõrgule. Kuigi enne seda oli 1994. aastal loodud E-meedia keskus Eesti Kunstiakadeemias, oli konverents esimene suursündmus, mis tõi uue meedia kultuuri ja tehnoloogia teemad avalikkuse ette. Konverentsi eesmärgiks oli "luua selge pilt tekkinud globaalse infrastruktuuri (arvutiühendus ja interaktiivse multimeedia tööstus) sotsiaalsetest, kultuurilistest ja majanduslikes aspektidest ning vaadelda neid arenguid Baltikumis ja naaberriikides.⁴ Kuigi esimesele "Interstanding'ule" polnud kaasatud kohalike kunstnike uue meedia teoseid, oli üritus seotud iga-aastase SKKKE aastanäitusega "Biotopia" (kuraatorid Sirje Helme ja Eha Komissarov), mille kontseptsioon oli kombinatsioon bioloogiast, tehnoloogiast ja utopiast ja mis püüdis fookusesse sellised teemad nagu biotehnoloogia, virtuaalsus, keha piirid jne. Teiste hulgas eksponeeriti näitusel esimesi interaktiivseid teoseid (Ando Kesküla interaktiivne videoinstallatsioon "Always") ja pakuti arvutiside ja meelelahutuse teravmeelseid kommentaare (Rauno Remme "Wanna play?").

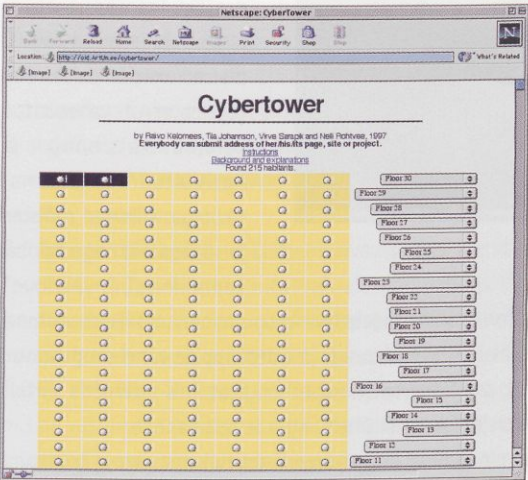
"Interstanding 2" (1997) oli kunsti- ja meediaürituste seeria, millega kaasnes viies SKKKE aastanäitus, konverents vabaduse ja interneti teemal ning arvukalt satelliitnäitusi ja presentatsioone.⁵ Selle peamine ülesanne oli püstitada vabaduse, õnnestustöö ja kunstniku vastutuse küsimus ning tuua seeläbi kunstilooje välja oma "sõltumatust" üksindusest. Kunsti sotsiaalsuse rõhutamine oli eriti tähenduslik eesti kunstiringkonnas laialt levinud traditsioonilise modernistliku arusaama taustal kunstniku kui individuaalse looja piiristat jõust. Ando Kesküla kureeris "Interstanding 2" näituseosa, mis oli esmakordselt spetsiaalselt uue meedia projektide päralt (netikunst ja CD-ROM-id). Esinesid sellised eesti kunstnikud nagu Raivo Kelomees, Tiia Johannson, Virve Sarapik, Nelli Rohtvee ja Mare Tralla.

Nende teoste vastuvõtt jäi kuidagi pessimistlikuks. Näiteks kollektiivset teost "CyberTower" interpreteeriti järgmiselt: teos pakub küll interaktsioonivõimalust, kuid "hakkab vilja kandma kunagi tulevikus". Ainult tulevik näitab, kas seda "netilõksu" märgatakse tuhandete samalaadsete projektide hulgas, kommunikeerumisvõimalus võib osutada pelgalt illusiooniks.⁶ Vaatamata tuntud rahvusvaheliste meediakunstnike otsustavale kohalolule, jäi "Interstanding" siiski *inside*-ürituseks ega äratanud üleüldist huvi.

Veelgi ilmsem oli see ürituste seeriat jätkava "Interstanding 3" ajal 1999. aastal, sel korral näituse ja konverentsiga teemal "Beyond the Edge". Näituse kuraator Ando Keskküla ja konverentsi kuraator Eric Kluitenberg (Amsterdam) püüdsid teoretiseerida muutuva kunsti ja sotsiaalse maastiku teemadel situatsioonis, kus kulunud binaarsed opositsioonid nagu keskus/perifeeria, dominantne/marginaalne, ametlik, institutsionaalne/põrandaalne, süsteem/opositsioon jne. enam ei kehti. Mida tähendab selliste suurte üksuste nagu Ida/Lääs, kapitalistlik/kommunistlik blokk kokkuvarisemine? Kuidas saab määratleda kriitilise, opositsioonilise kunstniku positsiooni, kui keskme ja marginaalsuse piirjooned pidevalt muutuvad? Kas praegune situatsioon tähendabki hierarhiate lõppu ja postmodernse relativismi võidukäiku? Ilmselt mitte. Vastupidi: pärast "raudse eesriide" langemist ehitatakse pidevalt uusi piire, esile kerkivad uued hierarhiad ja me avastame end paratamatult ühel või teisel pool sama piiri. "Interstanding 3" sõnumiks oli siiski, et kriitilised kunstnikud ja teoreetikud peaksid üle saama valikust (rõhuva) süsteemi ja teadliku marginaliseerumise ehk kunsti peavoolust vabatahtliku eemaldumise vahel. Kuivõrd kultuuriline ja sotsiaalne tegevus on omavahel seotud, ei saa ennast täielikult väljapoole struktuure asetada nii või teisiti. (Omaette küsimus on, kuidas muutub avatud kommunikatsiooni ja ühiskonna mudel pärast 11. septembri sündmusi, mis toimusid just sellal, kui ma uuesti seda artiklit läbi vaatsin.)

Teine meediakunsti üritus kasvas välja 1990-ndate esimesel poolel Prantsuse-Balti videofestivalidest, millest sai 1998. aastal "Offline@online", Prantsuse-Põhjamaade-Baltimaade video ja uue meedia festival. Selle ürituse organiseerijateks olid meediakunsti propageerija, teoreetik ja kunstnik Raivo Kelomees ja meie üks tuntumaid netikunstnikke Tiia Johannson. Kuna projekt realiseerus Eesti Kunstiakadeemia E-meedia keskuse

ettevõtmisena, polnud üllatus, et üritus oli suunatud nooremale kunstipublikule ja üliõpilastele. 1999. aastal tutvustas meediakunsti festivali "Offline@online" teine osa "media non grata"-kontseptsiooni, defineerides meediakunsti positsiooni "nurgakunstina, mis hülgab hierarhiakeske maailmavaate"⁷⁷. Oli huvitav vaadelda, kuidas "media non grata" püüab olla alternatiiviks suurtele tegijatele (nagu "Interstanding"), suunates oma



Raivo Kelomees, Tiia Johannson, Virve Sarapik, Nelli Rohtvee, 'Cyber Tower', 1997

huvi kesketelt meedianäitustelt mujale. Väljastpoolt Eestit olid valitud projektid, milles mängisid tähtsat rolli sellised märksõnad nagu low-tech, trash-art ("Redundant Technology Project" Sheffieldis Inglismaal ja festival "Trash-art" Moskvas).

2000. aasta novembris leidis aset "Offline@online" alapealkirjaga "dig_in_time", mis seadis oma ülesandeks "agiteerida sukeldumist/kaevumist aega ja olevikku"⁷⁸ ning kuulutas vajadust kaasata kunstnikepõlvkonda, mis kasutab digitaalset meediat siin ja praegu. Festivali *intime-*

lingile klikkida ja arvutada, kui mitu väikeriiki antud festivalil esineb ja kui mitmest väikeriigist on kaks osalejat?

Mitteklikkijatele võin öelda, et ei esine ühtki väikeriiki. Preemiad tehakse teatavaks novembri lõpus.

3. Osaliselt on nad kokku pandud minu "Self.Museum'is": <http://xtiiiax.gz.ee> ning kuni selle aasta lõpuni korraldab Java Museum (www.javamuseum.org) ka minu personaalnäitust; see on JavaMuseumi esimene nn. *solo online show*. Endale on kõik tööd olulised, auhinnatud on igasuguseid töid. Ka kõige suuremaid, mis kaaluvad 18 Mb (mov.file)!

Dagmar Kase:

1. Paljud kunstnikud, nagu ka "tavalised inimesed" ei pea digitaalset kunsti kunstiks. Liiga tehniline, liiga külm, pole inimlik ega inimesele lähedal, kui arvutit ei näeks, oleks ok – on tihtipeale vastusteks, kui küsid, mida arvatakse. Mida lootagi, kui sulle öeldakse, et "video pole piisavalt visuaalne ja seda samastatakse televisiooniga". Kas TV on siis paha? Kui tegeled digitaalse kunstiga, arvatakse, et oled imelik. Samas on inimesi, kes sellest huvituvad. Neid on aga isegi Eesti jaoks vähe. Nii et ühelt poolt leiabki kinnitust arvamuse, et digitaalne kunst "pole mitte rahvale, vaid pigem mõeldud inimgruupile, kes sellega ka ise tegelevad".

2. Ei usu, et ma olen jõudnud veel midagi teha. Tahan ühendada mitu erinevat "kanalit": teater, film, digitaalne kunst jne. Seetõttu ei suhtuta minusse konservatiivsemas ja vanemas keskkonnas just hästi. "Teater pole digitaalse kunsti tõlgenduses teater, film pole film ja kunst arvuti vahelesekkumisega on üldse imelik ja paha." Kavatsen seda teemat puudutada ja üritada arusaamu muuta ja enda poolt uut lisada, hoolimata sellest, kas saadakse aru ja võetakse omaks või mitte.

3. Projekt "absolute loneliness":

<http://artun.ee/~dagmar/absoluteloneliness>

15th Stuttgart Filmwinter Festival for Expand Media, An International Online Exhibition "Net Working", A Virtual Memorial-Memorial project against the Forgetting and for Humanity, Virose,

Audio "Border Report Fun"

Borderhack, www.borderhack.org

Netiprojekt "absoluteloneliness"

ja audio "Portrait",

ühisnetiprojekt "Portrait": [http://incident.net/8_www/htm/](http://incident.net/8_www/htm/netart.asp#)

[netart.asp#](http://incident.net/8_www/htm/netart.asp#)

Raivo Kelomees:

1. Kehvakene. Kogu kunsti reputatsioon on äärmiselt madal. Nagu kultuuri üldse. Digitaalkunst on mujal maailmas samuti marginaalne, kui see tegeleb kasutute projektidega. Meil, paraku, oleks isegi kasulike projektidega tegelemine (eesti kultuuri audiovisuaalne arhiveerimine ja dokumenteerimine) nagu eralõbu.

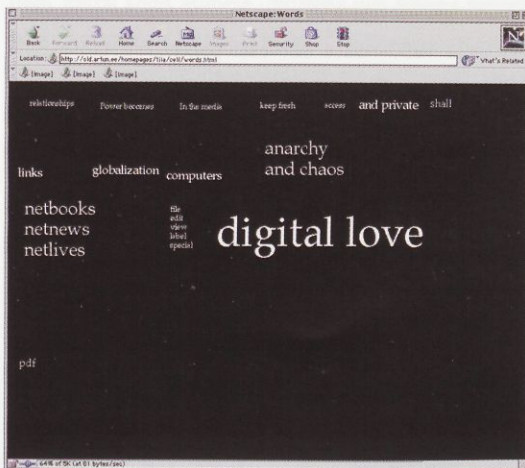
2. Kelle hulgas? Kas Eestis või mujal maailmas? Ühtede jaoks on kunstnikud luuserid ehk austust mitteväärivad isikud erialast olenemata. Teiste jaoks on arvutikunstnikud topeltluuserid, et on kunstnikud ning "ei oska" isegi joonistada ja maalida. Viimase asjaolu tõttu (et ei tee "kätega" – nagu nad arvutit ei kasutakski kätega!) on nad põlatud ka traditsiooniliste kunstnike hulgas. (Asi ei ole nii hull, kuid see on mustvalge skeem.) Mida teinud Eestis? Tegelen rutiinse asjaga nagu kirjutamine, bürokraatlikus keeles – populariseerimisega. Võiks ka ütelda: reputatsiooniobjekti fookuses hoidmisega, seda viimase 13 aasta jooksul. Seda on tehtud igasugu väljaannetes, lemmikuks on Sirp. Pakkunud kümnetele noorema põlvkonna kunstnikele esinemisvõimalust "offline@online" meediakunstifestivali kontekstis (kolmel korral), ilma zhüriideta, peamiseks kriteeriumiks inimese soov ennast näidata, ja sel viisil tegelnud hierahianakkusest läbi

aspekt (pr. k. intiimne) tekitas diskussiooni "privaatse" võrguühenduse sotsiaalse tähenduse ning kunsti, tehnoloogia ja sotsiaalse interaktsiooni omavahelise tugevama seotuse teemadel.

Kunstnike sõnad

Oleme sattunud iroonilisse situatsiooni: kui keelte rohkus on inimkonnale tüüpiline (ja see oli Paabeli torni lõpp-punkt), siis küberruumis näeme erinevuste kadumist ja tagasipöördumist lingua franca ehk inglise keele juurde. Liigume Paabeli-eelsesesse situatsiooni.⁹

See on Raivo Kelomehe, Tiia Johannsoni, Virve Sarapiku ja Nelli Rohtvee teose "CyberTower" avaseisukoht (<http://old.artun.ee/cybertower>). See on linkidetorn, mida võib asustada igaüks, kes saadab oma kodulehe lingi. Virtuaalsete asunike/elanike tulemisi ja minemisi uuriva projekti keskkond on nii metafoorselt kui ka keeleliselt defineeritav (uut tüüpi) kirjakeelena – kommunikatiivvahendite kandjana. Vaimustumist keelest, mis on seotud *online*-suhtluse spetsiifikaga, võime täheldada paljudes netikunsti teostes, mis on tihti pigem skriptovisuaalsed kui kujutisikesksed.



Tiia Johannson, 'Words', 1997

"virtual library" jt. annavad lingi autori seisukohtadele Java-programmeerimiskeeles või tema varasematele videoteostele. Juhuslikud seosed fraaside ja videoklippide vahel soodustavad teatud tüüpi katkestatud loogikat, s.o. hüpertekstuaalset loogikat, mis internetis surfaja endasse haarab ja ettearvamatut trajektoori pidi ühelt lingilt teisele kannab.

Nelli Rohtvee on suhteliselt kaua olnud eesti kunsti-areenil tegev kunstniku ja kriitikuna, kuid alates 1990-ndate keskpaigast on tema peamised huvid kanaliseerunud võrku. Juba kunstniku personaalsus toetub interneti *will-the-real-body-please-stand-up*-iseloomule. Teisisõnu, see on fiktiivne, kui soovite, virtuaalne. Ja kuigi tema isiksus on välja kasvanud kahe kunstniku *alter ego*'st, tuleks Rohtveed teenitult eraldi käsitleda tema kunstilise ja kirjandusliku tegevuse alusel. See on alati eristunud Johannsoni või Kelomehe omast.

Rohtvee hüpertekstuaalne netipoesia (<http://old.artun.ee/homepages/nelli/poemid.html>) oli esimene eesti netiprojekt, mida esitleti rahvusvahelisel areenil festivalil "Ostranie" Dessaus 1997. aastal. Koos Tralla ja Johannsoniga võttis ta ka osa ISEA 98 näitusest. Rohtvee

Tiia Johannson on esinenud oma netiprojektidega paljudel *online*-näitustel, nende hulgas on kõige märkimisväärsem ISEA 98 alapealkirjaga "Revolution". Üks tema edukaim netiprojekt "Words" (<http://old.artun.ee/homepages/tiia/cell/words.movies.html>) tegeleb arvuti vahendatud kommunikatsiooni ja netikultuuri karakteristikutega. Liikuvad mõisted ja sõnapaarid nagu "global community", "hyperlove",

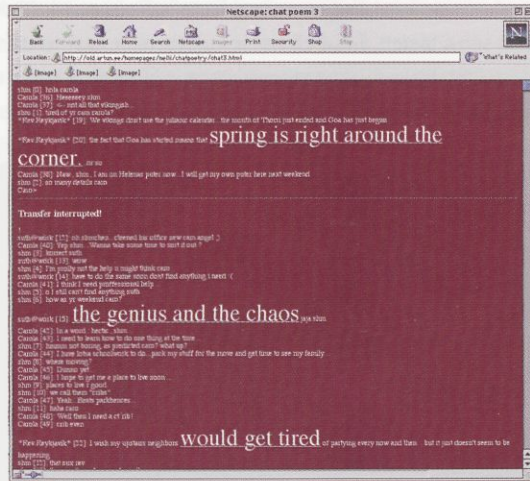
ammutat ohtralt eesti kultuurikontekstist: tema net.poetry (see on küll suuresti kirjutatud inglise keeles, kuid sisaldab ka eestikeelseid tekste) on kujunenud netikompilatsiooniks sellest, mida võiksime nimetada tänapäeva eesti kultuuriproduktiooni kommentaariks. Tema

poemidesse on kaasatud Eestis publitseeritud artiklite fraase, pealkirju ja arvamusi, mis on varustatud võrgus kättesaadavate linkidega vastavatele tekstidele ja/või kodulehekülgedele. Niiviisi funktsioneerivad tema poemid kui eesti kultuurielus 1990-ndail aset leidnud sündmuste subjektiivne kokkuvõte, näidates, kuidas see on peegeldunud kohalike autorite kirjutistes. Tema enese tihti ironiline hoiak avaldub parafraseerimises, reinterpretatsioonis ja omaenda "originaalsetes" ridades.

Seda tüüpi netipoesiaga näib Rohtvee ka küsimuse alla seadvat autorsuse ja kunstiteose originaalsuse küsimuse, vaieldes arusaamaga moodsast kunstiloomest kui millestki märkimisväärselt ainulaadsest. Sellist *scratch'*imist kasutas juba ka Nelli "vaimne ema" Johannson oma varastes videoteostes, mis tihti peale koosnesid TV-materjalist, oma abikaasa (Raivo Kelomehe) videoteoste killukestest ja muust materjalist. Originaalloomingu ja autorsuse mõistele on samuti väljakutse esitatud ka Johannsoni magistratöös, mida esitleti kui hüperteksti ning millesse oli kaasatud suur hulk võrguartikleid¹⁰. Nelli Rohtvee nähtamatu ja segadusse ajav kuju seab küsimuse alla kunsti looja kui avaliku, nähtava ja heroilise (mees)figuuri. Tema kunstiline tegevus muudab küsitavaks tekste, mida ta tänamatult kasutab, autorsuse.

Rohtvee on oma erilist netikultuurivalvsust edasi arendanud netitrioloogias, mis uurib uusi "poesia" tüüpe. Näiteks jututoaluule põhineb spetsiifilisel suhtlusviisil, mis esineb jututubades (<http://old.artun.ee/homepages/nelli/net.trilogy.html>), ning tõstatab küsimusi intervõrgu turvalisuse, privaatsuse ja kunstniku eetika kohta. Samal ajal pöörab ta tähelepanu faktile, et "online-intiimsus on loonud uue keelekasutuse koos uute sõnade ja süntaksiga, mis on vastavuses mõistmise uute tasemetega. Ja keel kui mõtte juht mõjutab ühiskonda ja inimkond areneb pidevalt edasi keelega, mis leitud online-suhtluses"¹¹.

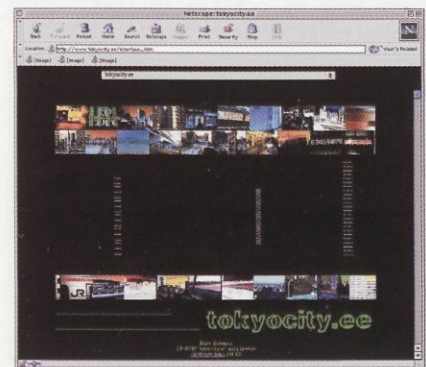
Ka Virve Sarapiku "Luusimisi – Soft Memories" (<http://www.cs.ioc.ee/~kalda/luus/>) ja Annika Tontsi "Ten leaps" (<http://ameba.lpt.fi/~tontsi/index.htm>) mängivad keele ja tekstuaalsusega. Tontsi teoses vormub tekst millekski teadvuse vooluga võrreldavaks, täis mõttetusi, kordusi ja ootamatuid järgnevusi. Isegi kui ta väidab: "Ma ei arva, et sõnad suudavad öelda rohkem kui kujutised", toetub ta keele kommunikatsioonivõimele ja sõnumi võimalikele valeühendustele. Skriptovisuaalsete teoste reas seisab Marko Mäetamme maailma loomise ja kadunud paradiisi lõbus lugu pealkirjaga "Olemise keemia" (<http://www.kilingi.ee/maetamm/pages/index/index1.htm>).

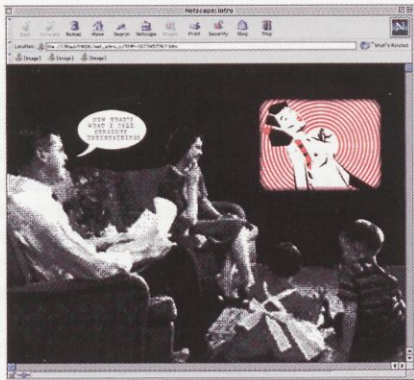


Nelli Rohtvee, 'Chatpoetry', 1997

imbunud kunstimaailma "parendamisega". Selle eesmärgiks on teatava kandepinna loomine, et inimesed tunneksid end "digitaalkunsti ürituses" vajalikuna. Vältinud inimeste eemaletõrjumist ja kahjustamist, isegi kui see, mida nad teevad, ei ole meeldinud. Olen pidanud vajalikuks võimuinimeste südametunnistusele avalikult koputada, kui teistele ja enesele valetamine on ületanud igasugused piirid ja kui sel on pistmist digitaalkunstiga. Välismaailma mõttes: soovitavad õpilastel ja tuttavatel projekte sündmustele saata ja korraldada nendele ka reise ja stazheerimisi, tagades sel kombel Eesti digitaalkunstnike vahetu ja füüsilise presentsuse mujal maailmas. Soovitavad eesti kunstnike töid rahvusvaheliste festivalide kontseptsioonikogumikesse (Videogallery). Saatnud rahvusvahelistele meililistidele infot Eestis toimuva kohta, peamiselt huvist objektiivse pildi ja kaitsetu eesti digitaalkunstniku olukorra vastu. Esinenud ka ise, saanud preemiaid, andnud intervjuusid, unustamata Eestit.

3. "Kübertorn", ("Cybertower") 1997 (koostöös Nelli Rohtvee, Virve Sarapiku, Tiia Johannsoniga) – <http://www.old.artun.ee/cybertower/> "tokyocity.ee", 1999 (domeen, video ja CD-ROM) – <http://www.tokyocity.ee/> "SelfSearch", 2000 (netitöö ja video) – <http://www.online.ee/~offline/selfsearch/>





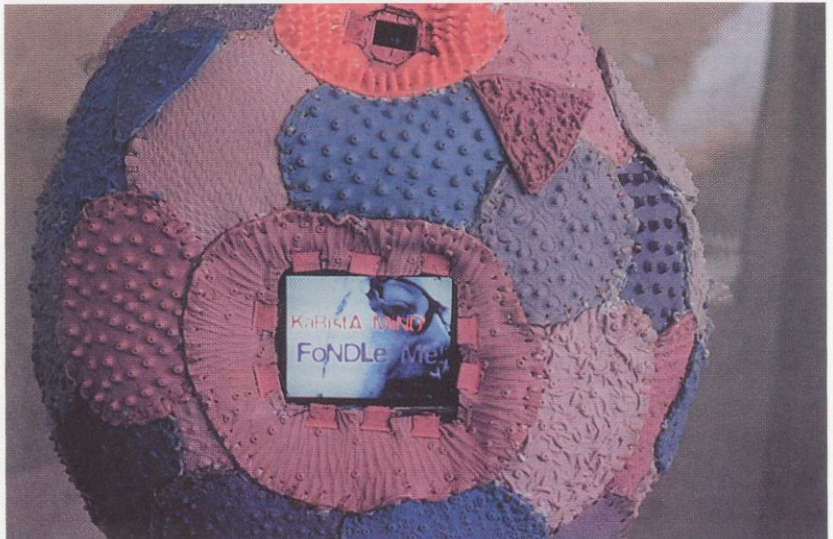
Raul Keller:

1. Kui eesti kunstnik võidab tiitli *Java Artist of The Year*, siis ma tõesti ei tea, millisesse kultuuriruumi seda teadmist paigutada, kas globaalsesse või lokaalsesse, ma arvan, et suurema osa ruumis viibijate teadvus reageerib teistele ärritajatele.
2. Õigel ajal suu kinnihoidmist.
3. Loomulikult järgmine, s.t. "Interstanding" 4. esitatav.

Ando Keskküla:

1. Digitaalkultuuri loogika seisukohalt on küsimus huvitav. Küsimus eeldab, et digitaalkunsti puhul on tegemist lihtsalt ühe kunstiliigiga paljude teiste hulgas, zhanriga olemasoleva kunstimaailma raames, mis allub seal omaks võetud reeglitele ja väärtustele ning seetõttu sel on/ ei ole reputatsioon. Teiseks, et digitaalkunsti on võimalik lokaliseerida Eesti kultuuriruumi. Näib, et on lepitud senise kunstimaailma võimega konsumeerida isegi nii anarhistliku potentsiaaliga sotsiaalne utopia nagu seda on digitaalkultuur. Globaliseerumise eufooria kõrvale kriitilist diskursust pakkuv digitaalkultuur ja sellele toetuv anarhistliku loomuga riigi- ja rahvuspiire põlgav meediaaktivism (aktivism!) aga peaks programmiselt välistama koostöö etableerunud kunstimaailmaga. Vastuolu annab mõotkava ja loob võimalusi spekulatsioonideks ühe või teise kunstniku kuulumisest ühte või teise mõjuvälja. Digitaalmeedia, ürginstinkt eesti

Mare Tralla teosed kasutavad küllaltki erinevat visuaalset keelt, mis mõjutatud popkultuurist ja tarbekunstist ning tihti ka küberfeminismi strateegiatest. Näiteks installatsioon "Blimp-Eye" (1999), mida esitati "Interstanding 3" ja "Video Positive 2000" kavas Liverpoolis, koosnes käsitsi valmistatud roosast kummipallist, mis rippus õhus ja "rääkis" vaatajatega ekraani kaudu oma pinnal. Pallikese ainus "soov" oli olla puudutatud, paitatud, kallistatud ning kui seda soovi täideti, ilmus ekraanile kujutis, mille kaamerasilm pildistas vaataja näost. Selles töös viitab Tralla nii digitaalse valguse ja intiimsuse kui ka esmapilgul näiliselt eksklusiivse kõrgtehnoloogia ja käsi(tsi)töö vasturääkivusele.



Mare Tralla, 'Blimp eye', interaktiivne objekt, 1999

Üks kaasaegse kunsti keskseid ülesandeid on olnud takistada ilusate piltide uputust, fenomeni, mida muu hulgas määratletakse kui vaatamängu ajastut. Selles võttes funktsioneerivad hüpertekstuaalsus ja keelel põhinevad projektid sarnaselt teostega, mis on kaasatud representatsiooni kriitikasse. Kahtlemata vähendavad need projektid skopofiilseid rõõme ja õonestavad ilusate kujutistega mittekriitilise identifitseerumise võimalusi, nagu seda nii tihti juhtub videokunsti puhul. Kuid see ei eita arvutitehnoloogia "võlu", mille tulemuseks on tihti "tehnoloogiline determinism" nii teoorias kui ka kunstiloomingus.¹² Ja siiski julgen kinnitada, et vaadeldud teostes on väidatud tehnoloogiliste trikkide lõksu langemise ohutu. See asjaolu lubab mul nõustuda Sadie Planti mõttega, et "hüpertekst nullistab lugejate ja kirjutajate, tootjate ja tarbijate erinevused ning paneb aluse informatsiooni digitaliseerumisest põhjustatud laastavatele muutustele. Interneti ja hüperteksti esilekerkimine on toimunud samaaegselt hariduse ja nn. teadmise tootmise kõigi aspektide rolli ja staatuse vahetumisega".¹³

Küberfeministide sekkumine

"Oleksin pigem küborg kui jumalanna."¹⁴

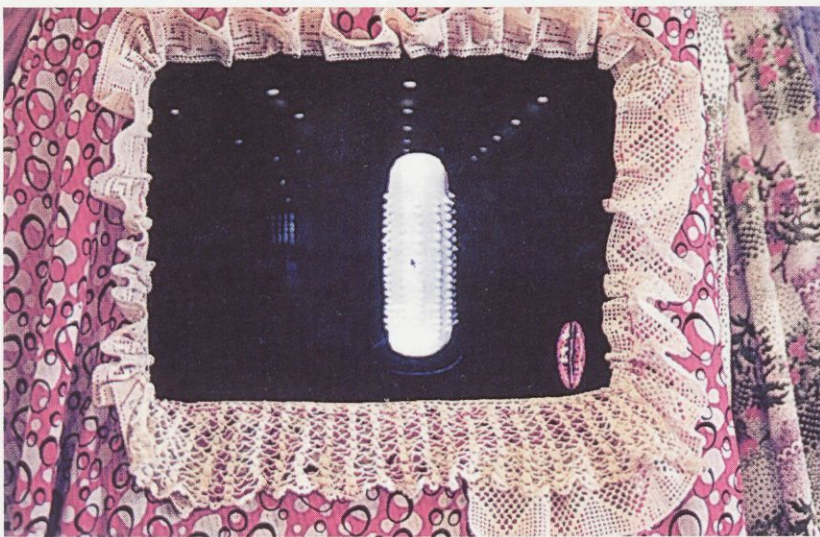
Uus tehnoloogia on avardanud naiste tegevusruumi: isegi kui naised on ikka veel interneti kasutajate hulgas sobiv võrgusuhtluse spetsiifika nende vajadustega. Võrgu intiimkeskkond on vestluspõhine, pakkudes naistele suhtlejatena dunaamilist ja loomulikku suhtlemisviisi.¹⁵ Ka küberpungi autorid ja eriti küberfeministid määratlevad küberruumi feminiinse ruumina,

mis vastandub ka arusaamale tehnoloogiast kui millestki maskuliinsest ja naistevaenulikust. "See ruum on niisugusena alati olnud naisesõbralikum ning näib olevat naiselikult kodeeritud," järeldeb Marie-Luise Angerer, kes toetub oma kokkuvõttes *sci-fi* naiskirjanike küberruumikirjeldustele.¹⁶ Intervõigus märkimisväärselt esindatud küberfeminism jätkab naiskunstnike ja -teoreetikute tarvis uute strateegiate arendamist, et kaasata neid arvutisuhtlusesse ja -tehnoloogiasse.

Uus meedia näib ligi tõmbavat mitmeid soolise erinevuse teemaga tegelevaid eesti naiskunstnikke. Kõik nende teosed ei pea tingimata olema (küber)feministlikud, kuid on jätnud märkimisväärsed jälgi küberfeministliku sätumuse olemasolust eesti naiskunstnike uue meedia teostes.

Kõige tuntum feministlike küsimuste esitaja kunstis on kahtlemata Mare Tralla. Ta esimene kodulehekülj "mu kõige esimesel koduleheküljel pole nime" (<http://old.artun.ee/homepages/mare/kmm.html>) ja netiprojekt "Love-line" (<http://www.artun.ee/~trimadu/love.html>) kuuluvad teoste, mis üritavad artikuleerida "naiselikkust" (*the feminine, le féminin*) nii naiste reaalsuse kui ka dominantsest kultuurist ja teadmiseviisist erinevuse mõttes, kõige eredamate näidete hulka. "Love-line" on teravmeelne, mänguline, soolisuse ja seksuaalsuse kommentaar, seda eriti naise vaatepunktist, naeruvääristades stereotüüpseid soorolle ja seksuaalseid eelarvamusi, mida on põlvest põlve edasi antud. Tralla CD-ROM "her.space" (1998) tegeleb Eesti ajaloo stereotüüpidega ja pöörab erilist tähelepanu naiselikkuse konstruktsioonidele nõukogude rezhimis; neid kõrvutab ta tihti lääne ja praeguse eesti ühiskonna omadega. Naiste elu vaadeldes saab Tralla jälile vasturääkivustele ja ummikseisudele, kuid ka kokkulangevustele kolme erineva sotsiaalse reaalsuse vahel (eesti rahvuskultuur, nõukogude rezhim ja lääne ühiskond). Stereotüüpidega manipuleerides püüab Tralla katseliselt uurida eesti naise reaktsiooni feminismile, leides, et see on tingitud nii nõukogudeaegsest võltsvõrdsusest kui ka kaasaja misogüünlikest trendidest meie kultuuris.

Yvonne Volkart kirjeldab "her.space'is" esitatud naise identiteedi kujunemisprotsessi järgmiselt: see on "arbitraarne, süsteemist sõltuv erinevate tähendusrikaste episoodide jada, millel on erinevustele vaatamata ikkagi sarnane struktuur". Teos ei jäta kahtlust, et iga identiteet on osa "ideoloogilistest konstruktsioonidest, millest pole pääsu", või kui ongi, siis ainult ironia abil.¹⁷



Mare Tralla, 'her.space', CD-ROM installatsioon, 1996-98

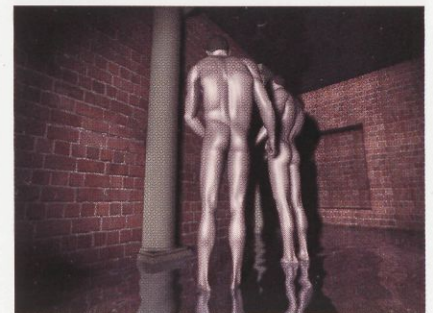
kunstnike puhul toimima ei hakanud. Asendus leiti millegi kümnevõistlusesarnase näol, kus jahitakse uue meedia festivalidel osalemise eest punkte, preemiat nurutakse aga vana meedia ruumis. Seal ei võeta sõnumit aga vastu. Põhjuseks enamasti selle inimlik tühisus. On aga ka teine põhjus. Kujutava kunsti traditsioon kultuuris eeldab oskust tajuda kolmemõõtmelise maailma kahemõõtmelist kujutist kolmemõõtmelisena. Uus meedia eeldab veel ühte oskust. Oskust tajuda neljandat mõõdet: kommunikatsiooni. Selleks ei olda aga lihtsalt valmis.

2. Pean enda oluliseks teeneks digitaalkultuuri problemaatika toomist Eestisse, selle rahvusvahelisel tasemel käsitlemist "Interstandingu" sarja üritustel ning ühes sellega ka rahvusvahelise maine loomist Eestile.

Teiseks pean enda oluliseks teeneks osalemist mitteformaalse organisatsiooni V2 loomisel Rotterdamis 1995, sest see avas Eestile nii digitaalkultuuri ideoloogiate kui ka sündmuste informatsiooni, mis omakorda võimaldas kunstnikel hakata osalema riigi- ja rahvuspiire ületavas digitaalmeedia keskkonnas.

Kolmandaks sellealase õppekeskkonna ja õppekava loomist kunstiakadeemias.

Neljandaks võiks nimetada, et mulle 2000. aasta riikliku kultuuripreemia andmisel oli ühe põhjusena loetletud ka esinemine Veneetsia biennaalil ("Hingus"). Kui siinkohal üldse reputatsioonist rääkida, siis on olnud tegemist pigem reputatsiooni loomisega kui parandamisega.

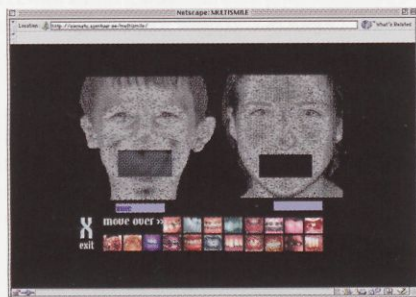


3. "Hingus", interaktiivne heli/ video installatsioon, 1999. Eksponeeritud Veneetsia 48. biennaalil 1999; näitusel "Rituaalide mehaanika" Tallinna Kunstihoones 2000; näitusel "Baltic Times" Zagrebis 2001, Ljubljanas 2001, Innsbruckis 2001; Budapestis 2002. "Manipulatsioonid", interaktiivne videoinstallatsioon, 1996. Eksponeeritud Sao Paolo biennaalil 1996; Eesti Kunstimuuseumis Tallinnas 1997.

Ivika Kivi:

1. Kui võtta laiemas kontekstis, peetakse Eestis digitaalsest kunstist isegi rohkem lugu kui mõnes teises rohkem arenenud riigis. Siiski, kuna see kunstivaldkond nõuab uude tehnikasse investeerimist ja rahapaigutust, peaks ehk teoretiseerima sel teemal, kuidas suhtuvad "rahaandjad" digitaalsesse kunstivaldkonda. Ma ise olen täheldanud, et see oleneb tihtipeale inimese vanusest ja sellest, kui palju otsustaja ise digitaalsest meediast aru saab. Kokkuvõttes ongi jäänud mulje, et rahvas juubeldab, rahva käsilased aga kehitavad õlgu.

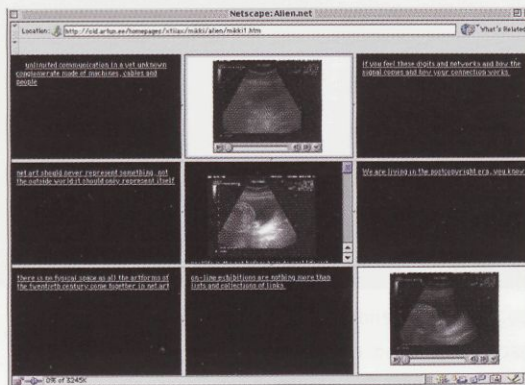
2. Kas just oma näitustegevust ja oma tegevust interneti- ning videokunstnikuna teeneks pidada, seda ei tea. Siiski arvan, et näitused, kus olen osalenud üksi, või Puhta Rõõmu liikmena, on siiski teinud eesti publikule digitaalset kunsti veidi arusaadavamaks.



3. Koostöös Shawn Pinchbeckiga heli- ja videoinstallatsioon "I Sound - Helisen", 2001.

Mare Tralla *online*- ja *offline*-teosed on kõige paremini kirjeldatavad Rosi Braidotti poolt kasutatud väljendiga "paroodia kui poliitika" või "paroodiilised kordused", mis rajanevad poliitilisele efektile ja suudavad seega mõjuda poliitiliselt.¹⁸ Teiste sõnadega, tema võttestik on seotud laialt kasutusel feministliku strateegiaga, mille peamised stilistilised vahendid on iroonia ja naer, et saavutada representatsioonikriitiline efekt, seda eriti sooliselt määratletud representatsioonide puhul. Eesti (nais)kunsti puhul on sel siiski vahetu ja tugev seos satiiri, (enesel)iroonia ja naeru pika ajalooga nõukogude ja idaeuroopa kultuuris üldiselt. See toimus nii ideoloogiliselt naeruväärsetest reeglitest möödapääsemiseks kultuuriloomes kui ka sotsialistliku reaalsuse absurdse ja/või repressiivse loomuse pehmemendamiseks.

Kuigi ei Nelli Rohtvee ega Tiia Johannson pole avalikult deklareerinud oma feministlikku positsiooni, on ilmne nende sümpaatia sotsiaalset teadvust kujundavate stereotüüpide feministliku lammutamise vastu. Oma varastes teostes on mõlemad tegelnud naise keha ja selle sotsiaalse kaasatuse teemadega. Johannson kasutab netiprojektides ka oma varajasi videoteoseid.



Tiia Johannson, 'get.real', 1997

Johannsoni üks viimaseid netiprojekte "get.real" (<http://old.artun.ee/homepages/xtiiax/mikki/INDEX.HTM>) esitab kunstniku veel sündimata lapse ultrahelipildi. Nagu teoses "Words" ekspuuteerib Johannson ka siin interneti ja arvuti-suhtluse kohta käivaid kulunud truisme, mis annavad lingi loote kujundile.

"get.real" osutab looduse/elu ja tehnoloogia komplekssele suhtele, mis toob kujundlikult välja meie eksistentsi ähmased piirjooned. Beebi eksisteerib (reaalsuses) ainult ema kehas, kuid selle (virtuaalne) kohalolu ületab need piirid. On kuidagi kõhedust tekitav vaadata liigutatavat, arvutiekraani kaudu vahendatud loodet ema kehas. Tervemõistuslikust vaatepunktist tekib pinge – inimolend pole sündinud, kuid ta on juba intervõrgus. Igatahes leiab see pinge lahenduse pealkirja "get.real" tungivas nõudmises, et kõik käiks õiges järjekorras. Kuid teos viitab ka teistele tähendustele: esitades ekraanil raseda naise emakat, määratleb kunstnik küberruumi kui eksklusiivselt emaliku. Ekraanitagune ruum muutub maatriksiks, naiseliku asukohaks. See haakub paljude kunstnike ja teoreetikute vaadetega, kes väidavad, et "küberruum on kui koopa sisemus, oleksid nagu emaka sees"¹⁹. Teine kunstniku enda emadusega seotud teos on "Beebi kohtub maalidega", milles värviliste piltide ja kujundite vahetu lapse maailm eksisteerib külg külje kõrval sõnamänguga. (<http://old.artun.ee/homepages/xtiiax/babypaint/>)

Kunstnik ise on tunnistanud intervjuus, et ta ootab igatsusega küberfeministliku liikumise jõudmist eesti kultuuri.²⁰ Uus tehnoloogia tundub tõepoolest olevat eriliselt sobiv just kriitilistele naiskunstnikele.

Netikunstnikud – tegevuse ja nähtamatuse vahel

Mõne aasta eest oli digitaalne kunst üldises kunstikriitikas silmatorkavalt marginaalne nähtus. Huvi puudumise põhjuseks oli tihti netikunsti väär tutvustus, mis nägi selles pigem mängu või nalja kui (tõsist) kunsteost. Pärast teist "Interstanding'ut" kirjeldas Mare Tralla uue meedia situatsiooni Eestis järgmiselt: kuigi maa on kaetud internetiühendusega ja kunstnikud ei saa kaevata tehnoloogiliste võimaluste puudumise üle, netikultuur kui selline puudub. Samal ajal kasutavad interneti laialdaselt ametlikud institutsioonid kommertslikel ja infovahetuslikel eesmärkidel. Ometi ei saa täheldada märkimisväärset huvi interneti kui vaba meediumi võimaluste vastu kriitiliselt mõtlevate inimeste, kaasa arvatud kunstnike seas. Samuti osutas Tralla tõsiasjale, et noored kunstnikud näevad ja kasutavad uut meediat üksnes tehnoloogilise uuendusena ning pole teadlikud või huvitatud internetist kui vaba, interaktiivse kommunikatsiooni kohast.²¹

Võib-olla kaheldakse uue meedia kunstis seepärast, et see ala on võimetu tootma "suuri" teoseid ja "suuri" kunstnikke. Mitmeski mõttes jääb digitaalne ja eriti netikunst ikkagi väljapoole institutsionaalselt määratletud kunstimaailma üldist pilti. Teosed ei paikne üldtunnustatud näitusepinnal, kunstnikud ei ilmu avamisele ega kõlksuta külalistega shampuseklaase kokku, paljudel juhtudel saab mööda libiseda institutsionaalsetest trajektooridest jne. Tõesti, isegi kui ebastabiilse, paljundatud ja laialivalguva arvutisuhtluse määratlus on enneaegne ning võimusuhted utoopilised nii virtuaalses kui ka tõelises maailmas, siis elab kunstniku loojaidentiteet läbi märkimisväärse muutumise galeriiruumist virtuaalmaailma liikudes.²² Seal pole kohta heroilisele kunstigeeniusele, kelle isiksus ja looming tähistab seda, mida võiks vaadelda kui esinduskunsti või isegi rahvuslikku kunsti. Siiski eelistan ma mõelda uue meedia avaldumisvormidest kohalikus kontekstis, kuivõrd see peaks tõstatama küsimuse nii kohalike kunstiinstitutsioonide kui ka nende poolt esile tõstetavate kunstnikuidentiteede kohta.

Viimane "Interstanding" 1999. aasta sügisel vaatas muu hulgas tagasi ka meediakunsti alal toimunud. Tulevikuplaane ja streeteegiaid visandada püüdvat paneeldiskussiooni käigus sai selgemaks, et rohkem tähelepanu peaks pöörama kohalikele vastukajadele, selle asemel et eksportida meediakunsti ja teooriat kohtadest, kus sellest on saanud juba kultuuri orgaaniline osa. Kesksete meedianäituste monopol on ideeliselt järgi andmas väiksemate ja uute algatuste rohkusele. Teine mõte, mis õhku jäi, on välja murda enesemarginaliseerimisest ja tahtlikust getostumisest. Kas tõesti soovime, et uue meedia üritused muutuksid ainult "sekti kohtumiseks", nagu seda on sõnastanud "Media Non Grata"?

Nurgataguse tegemise lahendus tähendab mõnele tahtlikku distantseerumist etableerunud kunstiilmast ja selle institutsioonidest ning kontsentreerumist rahvusvaheliste sidemete loomisele. Siiski tähendab see ka loobumist netikunsti võimust osaleda, teisendada ja kukutada kultuuriidentiteetide ja kultuuri tootmise monopoli. Selline eemaldumine võib domineerimise ja marginaliseerumise binaarse opositsiooni, olgu see siis lokaalse/globaalse, rahvusliku/rahvuseülese või *mainstream*-meedia/*media non grata* opositsiooni vormis, transformeerimise asemel neid vastandumisi ainult tugevdada. Kui "kultuuriproduktiooni finantseerimise ja organiseerimise viisil on silmanähtav mõju tervele reale diskursustele ja representatsioonidele ühiskondlikus ruumis nagu ka auditooriumi juurdepääsule nendele [diskursustele ja representatsioonidele]"²³, siis toodab nii ametlike kunstiringkondade kui ka distantseerunud uue meedia entusiastide vaikimine niisama palju tähendusi kui valjuhääline propaganda. Lõppude lõpuks kipub nn. uute institutsioonide ja festivalide võitlus oma oma

"Interstanding 4".
<http://olematu.agentsuur.ee/multismile/>, humanitaarabi projekt eestlastele naerutamise suurendamiseks, 2001.
Koostöös Piret Räniga video "Miimika edasijõudnutele", 2001.

Tuuli Lepik:

1. Mulle tundub, et sellist reputatsiooni saab vaadelda kaheti: nende jaoks, kes on ringi sees, on reputatsioon hea, kuid väljaspool olijad ei pruugi nii optimistlikud olla. Tegijaid leidub sõltuvalt vahendite juurdepääsust, vahendite alla kuulub ka digitaalse kunsti hariduslik ja ideeline pool. Seega on olemas reputatsioon vaatenurgast, kuid tundub, et kõrvaltvaataja jaoks tegeletakse ringi sees millegi keerulise ning põneva. Meie alahinnatud meediaauditoorium ei kuule just sageli sellest valdkonnast või jääb see muude teemade varju. Ka on veel võimalik, et digitaalse kunsti reputatsioon on mõnes kohas nähtamatu. Seda ei aktsepteerita.

2. Olen püüdnud digitaalse kunsti väärtushinnangutest aru saada, teha järeldusi ning vastavalt sellele kultuuriruumis käituda. Ülikoolis praktika ajal viisin mitu klassi õpilasi käekõrval "Interstanding'u" näitusele, mis oli neile esimene kohtumine selle maailmaga.

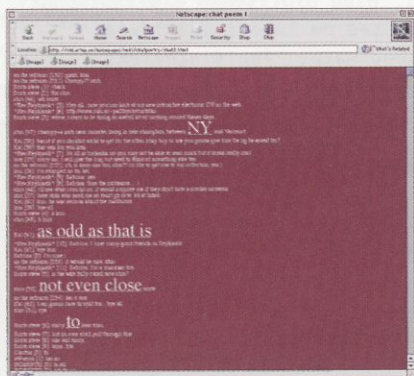
3. Minu olulisemad digitaalkunsti teosed on loodetavasti veel sündimata. "Tehisintellekt". 2000, CD-ROM.

Nelli Rohtvee:

1. Sellest ei tea ma suurt midagi. Seoses kolmanda põlvkonna kommunikatsioonivahendite turuletulemisega ehitasin metsa sisse suurte kuuskede alla väikese, aga sooja maja, kus ma nüüd känu otsas istudes surfan ja digikunsti teen. Aga niipalju kui minuni siia metsa jõuab, kehtivad ka eesti digikunsti samad

struktuurid nagu mujal elualadel ehk Talinas om tuu võimukeskus ja Dorpatis tuu vaimukeskus. Mina siin kõrge kuuse all istudes ja mitte segades end raha- ja võimümängudesse, olen vist veel säilitanud võime kahelda, mõtelda ja loominguga tegeleda. Värske õhk ja läptop põlvedel on kõik, mida hetkel eluks vajan. Netikunst on intiimne valdkond, vaikle mediteerimine, mis arusaadav vaid valitutele ja millega kindlasti ei kaasne meediamonsterlus. Seega ei saa ta ka Eesti kultuuriruumis eriti reputeeruda, kuna siin kehtib vanasõna: käi klubis, otsi erinevaid voodikaaslasi ja saa seeläbi meediakoletiseks, siis tuleb ka reputatsioon ja koht kultuuramaal...

2. Üks vana tarkus ütleb, et mittemidagitegemine ongi kõige suurem tegemine. Ehk mitte kedagi ega midagi kahjustades tulebki lõpuks välja, et oled teinud olulise teene. Konkreetsemalt ei ole kedagi ega midagi kusagilt kustutanud: ei faile ega kaustu arvutitest ega serveritest ega ka üliõpilasi ega õppejõude oma maitse ja suva järgi nimekirjadest. Aga ilmselt on minu suurim teene selles, et viisin Eesti nime netikunstimaaailma kaardile, esinedes 1997 "Ostranenie" festivalil esimese eesti kunstnikuna rahvusvahelisel festivalil rahvusvahelise konkursi korras valituna (veel mitte aktsepteeritud esinemisvorm eesti kultuuriruumis).



3. Seoses maja ehitamisega olen pidanud paar aastat väikest vahet pidama küll mitte kunsti tegemise,

koha pärast n.-ö. alternatiivsuse sissetoomise nimel ise kinnitama kurba tõsiasja, et pole võimalik olla väljaspool süsteemi: sa kas oled sees või sind pole olemas.

Kokkuvõtte asemel

Viimase "Interstanding'u" konverentsi ajal küsiti minult, miks ma räägin "eesti uue meedia" kunstnikest ja kas ma väidan seeläbi, et spetsiifiline "eesti meediakunst" on olemas. Mu vastus oli eitav ja nii see esialgu ka jääb. See, mis määratleb eesti meediakunsti asukoha, on selle praegune vahepealne ja kujunev loomus: see on lokaalne, juba ka suurema kogukonna osa, see on siin, aga võib olla ka mujal, see tahaks olla osa kohalikust kunsti-*establishment*'ist, ent ometi ka eemale jääda.

Pole kahtlust, et varem või hiljem saavad käsitletud suundumistest alguse uut tüüpi etableerunud kooslused või veel täpsemalt, see on juba toimunud, kui pidada silmas näiteks "Interstanding'u" festivale või E-meedia keskust. Ometi ma loodan, et samal ajal kerkivad esile uued kriitilised kunstiinitsiatiivid, mis ei ole seadnud eesmärgiks ametlikku tunnustust ja etableerumist. Lõppkokkuvõttes, ainult mõned meist vajavad reaalsuseks saamist; mõned meist vajavad utopiaid. Netikunst ja -kultuur on üks neist paljudest kohtadest, kust võib leida mõlemat.

* Laiendatud artikli aluseks on tekst "Changing spaces: new media art in Estonian Culture". Baltic art magazine *Mare Articum* 2 (7), 2000.

¹ Kluszczynski, Ryszard W; Artistic Territories of (Multi)Media. Rahvusvahelise multimeedianäituse "Lab 6" kataloog, Varssavi: Kaasaegse Kunsti Keskus, Ujazdowski Castle, 1997, lk. 15.

² Kelomees, Raivo, Offline@online ehk digitaalne ja netikunst. Sirp, 04.12. 1998.

³ Selliseid vaateid esitas Linnar Viik "Interstanding 3" konverentsil 1999. aasta sügisel.

⁴ <http://www.interstanding.ee/1/1/1.html>

⁵ <http://www.interstanding.ee/2/>

⁶ Varblane, Reet. Interstanding - kallid, lühike ja tähtis näitus. Eesti Päevaleht 22. 10 1997.

⁷ Kelomees, Raivo. Introduction: Art in the Corner - Media Non Grata <http://old.artun.ee/mediafest99/intro.html>

⁸ <http://old.artun.ee/mediafest99/intro.html>

⁹ Kelomees, Raivo. Kübertorni kirjeldus ja iseloomustus. <http://old.artun.ee/cybertower/bgground.html>

¹⁰ Johannson, Tiia. Marginal Status in Digital Age. MFA Thesis. http://old.artun.ee/center/eng/marginal_status/frontpage.html

¹¹ Huffman, Kathy Rae. Cyber Intimacy: From Net Cookie to Coffee Talk. Ettekanne Kasseleri dokumentaalfilmi- ja videofestivalil "Interfiction" 6 - 13. detsembrini 1995. <http://www.uni-kassel.de/interfiction/>

¹² Selle kohta, kuidas vältida nii meedia tehnoloogiliste koostisosade eraldamist kultuurist ja diskursusest kui ka nende taandamist ainult viimastele, vt. nt. Terranova, Tiziana. Infallible Universal Happiness: Media Technology and Creativity. Private Views: Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain and Estonia, toim. Angela Dimitrakaki, Pam Skelton ja Mare Tralla. London: Women's Art Library, 2000.

¹³ Plant, Sadie. The Virtual Complexity of Culture. FutureNatural: Nature, Science, Culture, toim. George

Robertson jt, London and New York: Routledge, 1996, lk. 207.

¹⁴ Haraway, Donna. A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Ciminals, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature, London: Free Association Books, 1991, lk. 181.

¹⁵ Huffman, 1995.

¹⁶ Angerer, Marie-Luise. 1999. Space Does Matter: On Cyber and Other Bodies. European Journal of Cultural Studies, Vol. 2(2), lk. 209-229.

¹⁷ Volkart, Yvonne. Connective Identities. Näituse kataloogis: Double Life. Viin, lk. 61.

¹⁸ Braidotti, Rosi. 1997 [1996]. Cyberfeminism with a Difference. Feminisms, toim. Sandra Kemp ja Judith Squires, Oxford, New York: Oxford University Press, 1997, lk. 520-529.

¹⁹ Morse, Margaret. Virtually Female: Body and Code. Processed Lives: Gender and Technology in Everyday Life, toim. Jennifer Terry and Melodie Calvert, New York, London: Routledge, 1997, lk. 27.

²⁰ Autorile antud intervjuu (9. 09. 1998).

²¹ Tralla, Mare. Vabadusest kriitilise pilguga. Eesti Ekspress, 28. 10. 1997.

²² Vt. nt. Poster. Mark. Postmodern Virtualities. FutureNatural: Nature, Science, Culture, toim. George Robertson ja teised, London and New York: Routledge, 1996.

²³ Golding, P and G. Murdock. Culture, Communication and Political Economy. Mass Media and Society, toim. J. Curran and M. Gurevich, London: Edward Arnolds, 1991. Tsiteeritud artikkelis: Dahlberg, Lincoln. Cyberspace and the Public Sphere: Exploring the Democratic Potential of the Net. Convergence, kevad 1998, kd. 4, nr. 1: 70 - 84, lk. 73.



Digitaalpalavik: mälu kunst, interface, metafoorid ja representatsiooni uued žanrid

Tapio Mäkelä

"Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus."
"Kunstlik mälu on konstrueeritud kohtadest ja kujutistest."
Ad Herennium, tundmatu Rooma õpetaja, 86 – 82 BC. ¹

Sõna "digitaliseerimine" iseloomustab kaasaegset era- ja avalike andmebaaside loomistuhinat. Digitaliseerimist reklaamitakse kui täpset, vastupidavat, hõlpsasti ülekantavat ja käepärast viisi salvestada ja säilitada mälestusi ning informatsiooni kontsentreeritud ruumis². Paljude ettevõtete, kodude ning ühiskondlike institutsioonide arhiivid on juba digitaalsed, samas jätkub nende pidev digitaliseerimine.

Oma tekstis "Arhiivipalavik, Freudi jälg" vaatleb Jacques Derrida üheaegset arhiveerimise hirmu ja iha paradoksi psühoanalüüsi ajaloolisest perspektiivist lähtuvalt. Ta mõtiskleb privaatse ja ühiskondliku mälu küsimuste üle, mis kerkivad kodu ülemikekul muuseumiks.³ Derrida ambivalentne originaalpealkiri "Mal d'archive" väljendab kujukalt info kogumise paradoksi: haigust, palavikku ja meeltesegadust. Selle arhiveerimisloogika tagajärjeks on, et "me ei leia kunagi midagi muud kui seda, mida on hõlpus hävitada [...] Arhiiv toimib alati, ja *a priori* – ta toimib enesele vastu".⁴ Säärane surmatung on Derrida järgi ohuks, mis peitub iga "arhiveerimisiha" taga. Järelikult osutub arhiivile saatuslikuks "le mal d'archive", arhiivipalavik.⁵

Kas digitaliseerumist mõistetakse üksnes kui paradoksaalse arhiveerimisiha tulemust, aga mitte kui selle vormilist väljendust? Seda problemaatikat Derrida arhiivipalaviku prisma kaudu mõistes püüan esitada digitaalpalaviku teema, kui mitte öelda, et kontseptsiooni. Digitaalpalavik viitab samaaegsele ihale ja hirmule toota digitaalseid artefakte, neid eraviisiliselt ja ühiskondlikult tarbida ning säilitada. See puudutab nii praktikat kui diskursust, kuid ei mõtesta hirmu ja iha, düstoopiat ja utoopiat kui vastandeid, vaid kui ühe mündi kaht külge. Kõrgel kuumusel hõõguv digitaalpalavik on kuulutanud informatsiooni "puhtaks" aineks, muutumatuks ja kehatumatuks. Kui see on argisema viiruse palavik, siis loovad üksikisikud privaatseid-avalikke arhiive, mis võivad, kuid ei pruugi olla surematud.

Oma essees "Media mälu" väidab Geert Lovink, et teabe säilitamise paanikat varjutab isegi suurem hirm – infovoog.⁶ See on digitaalpalaviku teine versioon, paradoksaalne diskursus, mis ümbritseb järjekindlat ja lakkamatut infovoogu. Nii ühiskondlik kui eraarhiivindus soovib vastu seista liigsele informatsioonile, samas vastandub sellele kinnismõtte teha kättesaadavaks võimalikult suur hulk teavet. Kuni enamik eraisikuid ja organisatsioone ei oska vastata küsimusele, miks nad ülemäära infot talletavad, jäävad selle ihaluse põhjused ebateadlikuks



vaid selle distributeerimise alal. Kuna hiljuti sain aknad ette, siis võin nüüd rahuneda oma senini üpris edukat rahvusvahelist karjääri jätkata. Paar minu teost, kui nad artunni serverist veel kustutatud pole:
"net.poetry 1" <http://old.artun.ee/homepages/nelli/poeemid.html>
"net.trilogy" <http://old.artun.ee/homepages/nelli/net.trilogy.html>

Piret Räni:

1. Lühivastuseks pakuks: kahetine. Sest tegelikult kultuuri tavatarbivad sellega vaevalt kokku puutuda on jõudnud. Netikunsti leiab lõputult veebiavarustelt üles vaid võtmesõnade teadja. Huupi surfija jääb kinni anektoodivõrkudesse, kommentaaride sohu või pornokraatritesse. Ja tuleb loota, et üksikud netikunstnikud oma tööd peagi mõnele kõlavalt sõnastatud kunstiportaalele kokku lingivad, et huvilised ja uudishimulikud nad kergemini kätte leiaks. Digitaalselt töödeldud fotot ja videot on vast rohkem inimesi kohanud, ka kunstisaalis vaadelnud, on ju näitusel ikka huvitavam vaadata reaalselt objekti kui arvuti ees sabas seista. Samas ei mõtle inimene arvutiväliselt digitaaltöötlust vaadeldes, et tegemist on digitaalkunstiga. Eks endalgi on kiusatus vastu küsida: "misasi see Eesti digitaalne kunst on?"

Kui lugeda digitaalseks kunstiks Ene-Liis Semperi videod, mida on kahtlemata digitaalselt monteeritud, siis on digitaalse kunsti reputatsioon kõrge. Aga kes tuleb selle peale, et antud juhul on tegemist digitaalse kunstiga? Videokunst, jah.

2. Arvan, et minu reputatsiooniparandused on veel ees, pean end siiski alles õpitüdrukaks digitaalvallas. Aga plaanin lisada meie interneti- ja videokunsti varumusse veel nii mõnedki tõsiseltvõetavalt lõbusad ning läbinisti puhasarõõmlikud mõtteteostused.

3. Digitaalkunstiiga olen lähedalt kokku puutunud viimase aasta vältel, samal ajal olen kuulunud ka Naiskunstnike Laulu- ja Mänguseltsi PUHAS RÕÕM, mis on tekitatud koostegutsemise innust. Me propageerime kollektiivse loomingu ideed: seltsi looming on seltsiliikmete ühisomand. Seega sõnastan küsimuse meile sobivamalt ümber – Naiskunstnike Laulu- ja Mänguseltsi PUHAS RÕÕM tähtsamad digitaalkunsti teosed: videod: “lost paradise”, “mimika edasijõudnutele”, “kontsert”, “selfportrait”, “white wedding”. Digitaalselt töödeldud fotoprojektid: “sa võid mulle haiget teha”, “suured väikesed tüdrukud”. Netiprojekt: “the many faces of a decent girl”. <http://kliinfann.artun.ee/mimics/index.html>



Rohkem ja täpsemalt on kõigest juttu meie veebilehel <http://kliinfann.artun.ee/>

Kristel Sibul:

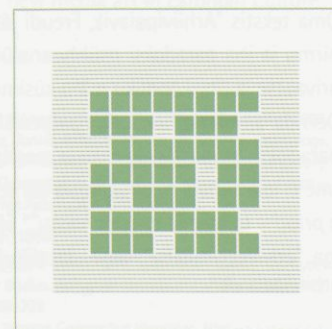
1. Küsida võib muidugi ka, et milline on üldse kunsti reputatsioon Eestis? Eesti digitaalsel kunstil on samasugune reputatsioon kui kaasaegsel kunstil üldse – sellest ei teata lihtsalt suurt midagi. Kui kunstnikud juba on hakanud oma teoste tegemisel kasutama digitaalseid vahendeid ja kasutavad arvuti- ja võrgukeskkonda oma loomingu eksponeerimiseks, siis tavakodanik elab suuresti maailmas, kus kõvad tegijad on endiselt Konrad Mägi ja Nikolai Triik. Kuigi oleme ajas, kus hakatakse tasapisi aktsepteerima näiteks

või segaseks. On huvitav jälgida, millise tasemeni digitaalpalaviku meeltesegadus on viinud info kogumise, korrastamise ja säilitamise iha. Kas toimunud valikud on olnud funktsionaalsed või on need pigem osa üksikisiku või organisatsiooni digitaalsest modernsusest, osa suurest progressinarratiivist?

1996. aastal, kui digitaalepideemia oli alles algstaadiumis, intervjuerisin ma Slovy Zhizhekit, kes oli parasjagu Soomes filmiteooria konverentsil. Ta arvas, et lisaks arvutikasutamisele on arvutustehnoloogia populaarsetel mütoloogiatel potentsiaali muutuda oma ulatuselt laialdasemaks ja geograafiliselt hajusamaks fenomeniks kui Hollywood. Vaid viis aastat hiljem on selge, et interneti, selle kasutamiskultuuri ja tööstuse, samuti arvutimängudega on nii läinud. Arhiveerimishimu pole nähtus iseeneses, vaid sisaldab ka arhivaariks muutumise ning oma kire teistega jagamise soovi. Kui lapsed on vaimustunud Pokemonist või hokikaartidest, pole üllatav, et täiskasvanud koguvad muid ihaldusväärseid asju, tarvitades sealjuures tunduvalt efektiivsemaid võimalusi kui taskusettoppimine. Kas ei sarnane laste isiklike ja poolavalike arhiividega elektronmärkmikud ja mobiiltelefonid, mis kasutusel ärikohtumistel? Soovin sellel peatuda põjalikumalt, et mõista digitaalpalaviku ja uute meediazhanrite konstruktsioone.

Uus meedia ja uued representatsiooni kultuurilised zhanrid

Ars memorativa genealoogias on arhiveerimis-*interface*ide konstrueerimisel kasutatud erinevaid ruumimetafoore. Pisut segases Stewart Brandi raamatus, mis kõneles MIT-i meedia-keskusest, paelus mind eriti autori märkus, et personaalarvutite *desktop*i metafoori kasutuselevõtmise osaliseks põhjuseks oli aegunud mälu tehnoloogia kasutamine MIT-i laboris 1970. aastate keskel. Olenemata selle seose põhjuslikkusest või juhuslikkusest oli viimane tõukeks, miks hakati mõtlema arvuti *interface*ide enesestmõistetavatele aspektidele. Olen jõudnud hüpoteesini, et võrgubrauserite abil on arvuti *interface*ide multiplitseeritus ja enesekonstruktsioon võimelised muutma mälu iseseisvaks kunstiks. Sel juhul kogetakse digitaalsust ihaldusväärsete tarkvaraseeriade ja kardetud/armastatud infokogumite kaudu. Alates IBM-i (International Business Machines) büroo arhiivist on internetipõhised programmid muutnud PC mitte ainult personaalseks, vaid populaarseks eneseväljenduse ja kommunikatsiooni paigaks.



Sõnumite, piltide, tekstide, videote, muusika, mängude ja tarkvara segu, mida nii avalikud kui isiklikud arhiivid sisaldavad, on muutnud personaalarvuti ülekandekanaliks. Viimane võib sisaldada erisuguseid kommunikatsiooni ja representatsiooni zhanre. Metafoorse *interface*idega ühendatud arhiividest on kujunenud platvormid institutsionaalsetele ja erakasutaja kultuuridele ning praktikatele. Need arhiivid on aegamööda kujundanud uusi meediazhanre. Eraisikute kodulehed on vahest üldise metafoorse *interface*iga ühendatud arhiivi kõige ilmekam näide. Tuleb märkida, et metafooride visuaalsus pole tihti mitte mimeetilise, vaid, kasutades Pierce'i semiootilist terminit, indeksiaalne. Suits vihjab tulele, hütt kujuteldavale kodule, 3W' aga veelgi kujuteldavamatele maailmadele.⁸

Digitaalsus viitab üha enam pigem representatsioonizhanritele kui binaartehetele, mis võimaldavad digitaalsete protsessorite funktsioneerimise, või Shannoni ja Wieneri poolt

esmakordselt avalikkuse ette toodud matemaatilisele loogikale. Küsimus jaguneb siiski kaheks: kuidas mõistetakse mälu kui digitaalset? ning kuidas mõistetakse digitaalsust kui mälu?

Arhiveerimine ja internet

Metafoorne arusaam sellest, mis arhiiv on, teeb võimalikuks digitaalsete ja minevikus muul viisil talletatud arhiivide võrdleva analüüsi. Kui silmas pidada avalikke internetis paiknevaid andmebaase, muutub problemaatilisemaks hoopis küsimus sellest, kus arhiiv asub. Veelgi enam, küsimus, kuidas arhiiv paistab selle loojatele ja kasutajatele, on "kohaspetsiifiline". Multimeediatoodetes ja internetis esitatakse arhiive just nende metafoorsuse ja *interfacing'u* kaudu. Viimaseid võiks vaadelda kui ajaloolisi konstruktsioone.

Sõna "archē" tähendas vanakreeka keeles nii ühiskondlikult hallatavat dokumentide kogu kui ka valitsust. See viitab nii alguspunktile kui käsklusele. Derrida arvab, et sõna "arhiiv" kannab nende tähenduste mälestust. Isegi kui "arhiivi" tähendus tuleneb kreekakeelsest archeion'ist, mis tähendab maja, elukohta ning archon'ite residentsi. Teisisõnu, poliitiliselt mõjuvõimsad inimesed hoidsid seadusürikuid oma kodus. Neile kuulus võim tõlgendada ja kontrollida juurdepääsu ametlikele dokumentidele.⁹

"Seega tekivad arhiivid seal, kus on olemas kodune aadress, koduses arestimajas. See hoone, nende alaline asupaik, märgib privaatsuse institutsionaalset üleminekut avalikkuseks, aga see pole alati sama, mis salajase üleminek avalikuks. (Just see ongi toimumas, siinsamas paigas, kui maja – Freudi viimane maja – muudetakse muuseumiks: üleminek ühelt institutsioonilt teisele)."¹⁰

Eraarhiivide üleminek ühiskondlikeks on tihedasti seotud akadeemiliste tekstide kirjutamisega (kus privaatne on paratamatult seotud ühiskondlikuga). Ka Derrida räägib sellest siis, kui kirjutab Freudist kui märgist, mitte Freudist kui isikust. Freudi signatuur ehk autorinimi on omaette üksus, mis tähistab nii psühhoanalüüsi ajalugu kui ka Freudi isikut.¹¹ Praeguse teksti kirjutamisel kasutan isiklike arhiivmaterjale nii palju kui saan. Minu tegevus – kirjutamine – toimub privaatsfääris ja on privaatne, aga see tekst ise mitte. Selle teksti avalikustamisega toimub arhiveerumise protsess, ehkki enamik sellest tekstist on juba avalikult ette kantud. Materjal on mul käepärast minu isiklikus arhiivis, salvestatud minu koduarvutil ümberkirjutamiseks, osadeks jagamiseks ja lõikumiseks. Teistele jäetuna arhiveeritakse see materjal kindlasse asukohta ja formaati. Selle arhiivi üle mul enam võimu pole. Kas peaksin mürgitama kohvi saalis, lootes, et maitseerinevust ei märgata ja mu teksti privaatust taastuks? Avalikust metafoorselt arhiivist teadmine tekitab salvestise ja mälestuse selle olemasolust, milles minu arust ei saa eristada privaatset.

Derrida räägib selgelt arhiivi privilegeeritud topoloogiast, milles "ristuvad kord ja ainulisus". Arhiivid on üheaegselt topoloogilised ja nomoloogilised nii asetuses kui korra esitamise poolest. Lisaks nimetab Derrida arhontiliseks võimuks seda, mis "koondab endasse ühtlustamise, identifitseerimise ja klassifitseerimise funktsioonid ja mille paariliseks peab olema konsigneerimise võim ... märkide kokkukogumine."¹²

Derrida kirjutises on kord selleks, et esindada võimu, või võim esindada. See korrastatus ongi kaasaegsete arhiivide haldamise ja avaliku arvamuse peamine põhjus. Tuues näiteks kaks mõjuvõimsat arhiivi, Londoni Rahvusliku Portreegalerii ja Soome Rahvusarhiivi Helsingis, mis mõlemad asuvad monumentaalsetes hoonetes. Millised näevad välja aga nende koduleheküljed? Nende institutsioonide veebilehtede nimetamisel "kodulehekülgedeks" seguneb ühiskondliku arhiivi kontseptsioon eraarhiivi omaga. Teatavas mõttes postmodernne

performance'eid – pankurid tellivad neid enda lõbustamiseks – , siis digitaalne kunst pole veel "päris kunsti" staatusesse jõudnud. Kunstniku poole pealt võttes ei saa loomulikult digitaalsus ja tehnoloogia kasutamine olla omaette eesmärk. Hea teose jaoks on natuke rohkemat vaja.

2. Ei ole kuigi teenekas. Pigem olen avastamas enda jaoks seda maailma. Tegelikult oleks oluline, et ka kunstipublik avastaks selle maailma. Kunstnikud ja kuraarorid saavad sellele kaasa aidata digitaalse kunsti näitusi korraldades, et publik tutvuks ja harjuks sellise kunstiga.

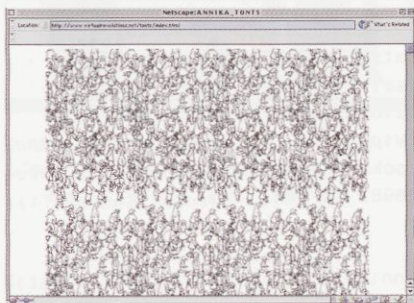


3. Mõned videod ja mõned katsetused CD-ROM-ide kujul: "self-portrait" 2000, video; "VideLisboa '01" Portugalis ja "Viper '01" Baselis, "Shvets cookery-book" 199? CD-ROM; "kolm", 2000, CD-ROM.

Annika Tonts:

1. Eestis on mõned kõvad digitaalse kunsti tegijad, kes on ka aastaid sellele pühendunud ja kel on kogemusi nii kunsti tegemisel kui ka tehnoloogia kasutamisel (Tiia ja Raivo Kelomees, Mare Tralla). Praegu enam oskamatu inimene, kes arvuti taha istub ja html-koodi hakkab väänama, esimese veerandtunni jooksul vaevalt midagi kunstiks nimetatavat suudab valmis teha. See vajab programmide ja võimaluste pikemaajalist tundmaõppimist ja ka kogemust, mida üldse tasuks teha, et see kogu muu võrgus leiduva tohuvapohu seas tööle hakkaks. Minu arvates

on käsikäes Eesti internetiseerumisega ja arvutite kättesaadavamaks muutumisega selles undavas vilkuvast kastis olev maailm muutunud meelelahutuslikumaks ning ega inimesed sealt suurt peale vajaliku info ja meelelahutuse ülesleidmise ei ootagi. Nii et vaevalt keegi suvaline kodanik juhuslikult surfates digitaalset kunsti peale satub. Seda enam, et see vajab keskendumist ja hoopis teistsugust häälestust, kui tavaliselt veebis surfates harjunud ollakse. Digitaalset kunsti teab, mõistab ja jaksab vaadata enamasti vaid sama kultuuriruumi digitaalne kunstnikkond. Mis on suhteliselt väike. Viimati lugesin positiivse üllatusena Mailis Toompuu e-posti teel laiali saadetud Eesti Vabariigi logo projektist.. Tundub, et digitaalne kunst sobib kiirelt haaratavate *slogan*'i-tüüpi radikaalsete sotsiaalsete sõnumite levitamiseks ja suurtele rühmadele edastamiseks kõige paremini.



2. Hmm. Ega mul sel alal peale 1998 aasta suvel tehtud kodulehekülgede suurt midagi ette näidata polegi. Tookord innustusin koodiväänamisest ja tahtsin tollaegse tehnika proovile panna. Nimelt otsustasin teha esileheküljele kogu ekraani suuruse pidevalt liikuva inimmassi animatsiooni, sest tundus ahistavana veebis reeglina kasutatav lehekülje struktuur, mis koosnes pisikestest värvilistest piltidest ja laiadest tekstiveergudest, vilkuvatest logodest ja loendureist. Niisiis olid tookord veebi pandud

organisatsioon, olgu see siis muuseum või rahvusvaheline ettevõte, soovib oma võrguteenuste personaliseerimisega sind veenda, et oled üks nendest, et nende metafoorne kodu on ka sinu oma ning et kokku kogutud märgid ja sõnumid on antud sinu käsutusse. Vastavalt Derridale on arhiiv ülimälu, inimolendiväline andmebaas, mälu tehniline seadeldis, abivahend või memorandum, kuid mitte "*mnēmē*"¹³ või *anamnēsis*¹⁴, mälestuste meenutamine.¹⁵ Mäletamine ja meenutamine on isikliku mälu aktiivseid ülesandeid. Metafoorne ruumiline moodustus nagu näiteks kodulehehekküljel eristub radikaalselt füüsilisest kodust või linnaruumist, kuna see on konstrueeritud ja loodud läbielatud kogemuse baasil. Henri Lefebvre'i, Carolyn Marwini ja Michel de Certeau' kirjutised on osutunud kasulikuks kriitikaks kirjutajate kohta, kes kirjeldavad elamist ja iseend ruumiks peetavas internetis. Mõned hüpertexti teoreetikud esindavad ideed, et internet on hiiglaslik ja avatud hüperlinkide arhiiv, Vannevar Bushi Memexiutoopia laiendus. Miks on nii raske osutada internetile kui metameediumile, mis sisaldab endas linkidega ühendatud arhiive, sõnumivahetamise vahendeid ja nii professionaalset kui ka ise kirjastamist ning teisi uue meedia kommunikatsiooni ja representatsiooni zhanre?

Teise arhiiviteoreetiku Michel Foucault' arvates asub arhiiv keele kahe taktikalise üksuse vahel – esimene määratleb lausete moodustamise süsteemi, teine kõnekeele sõnakehandite kuju. See arhiiv määratleb praktika taseme, mis "on põhjuseks nii paljude arvamuste tekkimisel kui eksisteerib regulaarseid sündmusi, erinevaid käsitlemisele ja manipuleerimisele kuuluvaid objekte."¹⁶ Foucault esitab huvitava arhiivi mõiste, milles arhiiv on möödapääsmatu sündmuse teadvustamiseks, ometi pole arhiivi kunagi võimalik ammendavalt seletada. Näiteks on WWW arhiveeriva iseloomuga, kuid selle totaalsus ei luba seda seletada kui arhiivi. See on digitaalsete ja arhiivsete ihade suurim surnuaed.¹⁷ Robert Adrian ütleb, et Edisoni salvestusmasinate turustamisest peale on meid kummitanud surnute hääled. Meediakultuuri võib pidada virtuaalseks ajalooks, iga päev taas kokku pandud lõputute helide ja kujutiste reservuaarist, kus mõni on sajandi-, mõni tunni- ja mõni sekundivanune; üksikute silmapilkude, salvestusmomentide ja salvestusmeediumide paljususeks.

Kultuuriline mälu – maniakaalse praktiseerija märkmed

Enne lõpetamist väike ülestähendus meediakunstnikest ja digitaalpalavikust, mida võiks kirjeldada kui katatooniat¹⁸. Paljudelt uue meedia ja kunstiürituselt või üldisemast kultuuripraktikast meenuvad inimesed, kes liiguvad ringi kõikvõimalike salvestamiseseadmetega, alates minidiskidest ja lõpetades võrgukaameratega, kusjuures valdavalt kasutatakse video- ja fotokaameraid. Salvestamine on jäädvustamine.

Mäletan üht juhtumit Lapimaal, Polar Circuiti residentsprogrammi ajal. Jaanipäeva õösel olime matkal väikese tundramäe Aavasaksa juurde. Läksime üles torni, kust näeb öö läbi päikest väga kõrgel horisondi kohal. Ühele metallrelsile oli aastakümnete jooksul kraabitud grafiti. Võtsin videosse, kuidas sellest tõeliselt vaimustunud neli kunstnikku seda grafitit pildistasid või filmisid, kusjuures mind võlus sel hetkel rohkem päike nende selja taga. Samal hetkel jäädvustas keegi altpoolt minu tegevuse samuti videosse. Need klipid nagu perekonnaalbumi fotodki on arhiveerimispalaviku ilmingud, sest ilmselt ei kasutata neid kunagi millegi muu kui anamneesi, mälestusesemena. Ma ei pea omama artefakti, vaid ainult mälestust kinnipüütud momendist, momendist, mil arhiveerimisiha kohtus digitaalset tootmisega, et siis häabuda kassettide ja varukoopiate erakollektsioonis. Kuna meediakunstnikud on ühtlasi arhivaarid, on võimalik, et nende jäädvustustest saab osa avalikest arhiividest, võimalik, et koos kaasneva kontekstiga. Selles mõttes tegutsevad nii paberit, filmi kui ka digitaalset meediat kasutavad kunstnikud tihti kui kultuurimälu loojad (nagu teevad ka paljude teiste ametite esindajad), kuid selle vahega, et esiplaanil on sageli

säilitatud mälestuse subjektiivne kogemus. Mõnes mõttes on kunstnike poolt praktiseeritav mälestuse säilitamine tihti autoerootiline akt. Võib öelda isegi, et tegemist on teatud tüüpi enesepornograafiaga, kuna ollakse teadlik materjali võimalikust potentsiaalsest avalikustamisest. Järelikult kui Derrida toob välja selle, et arhiveerimispalavik asub kodu ja muuseumi vahel, on see nagu libastus soovi vahel olla surelik ja surematu, privaatne ja avalik, nähtav ja nähtamatu.

Meediakunstnikud ja -teadlased on tegelenud teatud ulatuses otseselt privaatse ja avaliku arhiivi ühendusteega, osutades *interface*'ide ja andmebaaside konstruktsioonidele, mälestustele ning kasutaja või vaatleja kogemusele. Traditsiooniliselt, enne psühhoanalüüsi ja identiteedipoliitikat, töötasid teadlased põhiliselt avalikes arhiivides, kunstnikud aga tegutsesid privaatsetes. Mäletad objektiivset teadust, seda arhontilist monstrumit, mis on ikka veel elus nagu draakon? Mäletad romantilist kunsti, seda arhontilist tõbrast (kavatsetud freudistlik/oidipaalne vääratus), mis endiselt elab ning takistab kunstnikuks nimetatut olemast teadlane? Minu praegune kriitiliselt konstruktiivne töö hõlmab osaliselt, kuid mõnes laias ulatuses viktorianaalike ja freudistlike fantaasiate märkamist ja nende vastu võitlemist. Võiks ju kujutleda, et need fantaasiad toodi päevavalgele koos digitaalpalavikuga, aga ometi mitte. Vastupidi, taasavastatud on interdistsiplinaarne seisund, kus teadlased ja kunstnikud on liialt hõivatud tuleviku tehnoloogilise lunastamise digitaalpalavikuliste fantaasiate projekteerimisega tark- ja riistvara viimasesse sõnasse. Kummalisel moel kõik, mis algab eesliitega "küber", kaldub heitma postmodernistlikud teemad modernistlikku või keskaegselt tuttavasse, tihti mehelikku, häkkeri fantaasiasse.

Kultuuriline mälu on püsivam kui uus meedium, mis alati kutsub laiemale ajaloolisele arusaamisele meie praegustest arhiveerimispraktikatest. Seetõttu oleks äärmiselt tark hõivata produktiivne positsioon, mis lubab endale digitaalpalavikku koos selle kõigi hulluste, hirmude ja ootustega. Samas silmas pidada selget erinevust parandamatust haigusest, nagu Andreas Huyssen seda näeb. Selle asemel tuleks olla teadlik arhivisti või digitaalse "*archeon*" käes olevast võimu positsioonist.

Täna tähelepanu eest!

Tõlkinud Rael Artel ja Mare Tralla, konsultant Derrida alal Hasso Krull.

¹ Yates 1992, 22.

² Kadudeta üle viies, vaata Heylighen 1996, 52.

³ Derrida 1996, 5.

⁴ Derrida 1996, 12.

⁵ Ibid.

⁶ Lovink 1996, 230.

⁷ www – toim.

⁸ Teatud tüüpi nupp või nimekiri võib viidata arhiivi sisu või otsingu funktsioonile. Kui tarkvara loojad saavad oletada, et lõppkasutajal on intuiitiivne arusaamine failisüsteemist ja *bookmark*'ide nimekirja tähendusest, siis on isegi minimalistlikud programmid nagu Napster kergesti kasutatavad, viidates varasematele *interface*'idele, vaatamata oma uudsusele ja arhiveerimise meetodile. Metafoorsus tuleks edasi eristada *interface*'i stiilide ja interaktiivsuse viisidega, mis tuleneb operatsioonisüsteemide nagu MacOS ja Microsoft Windows kogemusest. Huvitaval kombel on kaubamärgid muutunud arhiveeriva *interface*'i iseloomuomadusteks.

⁹ Derrida 1996, 2.

¹⁰ Derrida 1996, 2-3.

¹¹ Derrida 1996, 5.

¹² Derrida 1996, 3.

¹³ Kr. k. mälu, mälestus, jäädvustus – toim.

¹⁴ Kr. k. anamnees – mälu taastamine psühhoanalüüsi käigus, meenutamise – toim.

¹⁵ Derrida 1996, 11.

¹⁶ Foucault 1989, 130.

¹⁷ See, mis oli arhiivis surnud minut tagasi, võib olla järgmisel hetkel elus. Võib-olla on surmatung Derrida jaoks samuti metafoor. Mäletamine ja unustamine märgib asjade ja avalduste surma, inimeste kui diskursust, mitte kui kehastunud fenomeni. Ometi on alati keegi, kes otsib arhiivides ja kaevab välja nime, isiku, asukoha, mõtte ja sündmuse, mis pole eksisteerinud 50 aastat. Ilmselt sisaldavad arhiivid informatsiooni, mis muutub potentsiaalseks teadmiseks või kogemuseks hetkel, kui keegi avastab sellest objekti, leiab selle dokumendi, ning annab sellele tähenduse teatud subjekti või subjektide suhtes.

¹⁸ Katatoonia – psühhoosi seisund, kus inimene ei suuda enam ärritajatele reageerida ega võta ka ise välismaailmaga kontakti – toim.

leheküljed protest seal kehtivate üsna rangete reeglite vastu. Otsisin nii enese kui veebi piire ja tol hetkel ka leidsin.

3. <http://ameba.lpt.fi/~tonts>

Mare Tralla:

1. Digitaalkunsti positsioon on väga kummaline: arvestades digitaal tehnoloogia võidukäiku pea kõikjal, võiks ju arvata, et digitaalne kunst on selle võidukäigu peegeldajaks kunstis, ometi üritab kunst end digitaalsest tehnoloogiast eemale hoida ning erinevalt muude elusfääridega on ikka veel kunstis ja kultuuris laiemalt tunda vastuseisu ja halvaks panu. Eesti kunsti- ja kultuuriruum on liigselt hõivatud neile seadusega ettenähtud tegevusest: kultuuri säilitamisest, mitte selle arendamisest. Selline alalhoidlikkus ei tule just kasuks, kui uued tehnoloogiad ja mõtlemised üritavad positsiooni hõivata, vastuseis on loomulik. Samas arenevad kommerts sfäärid omasoodu, ilma et kunstil ja kultuuril ning sellega eeldatavalt kaasneval kriitilisel mõtlemisel neile suurt mõju oleks. Digitaalkultuur kui selline näib Eestis eksisteerivat peamiselt vaid kommertslikes väljundites ja vormides. Viimane fakt on kahjulik kultuurile, mis ei saa eirata digitaalse tehnoloogia pealetungi. Hetkel paraku ikka veel on digitaalsed kunstid vaid üksikute huviks ja hobiks, nendes suhtumine on pealiskaudne, arusaamine digitaalsest meediumist kultuuris piirdub vaid "vahendite tundmisega". Optimistina arvan, et olukord on ehk pisut paranenud viimaste aastate jooksul, kui on pisut enam räägitud selle valdkonna olulisusest kultuuriruumis. Lõpetuseks, Eesti situatsioon, kus kunstid ja digitaalsed kunstid on justkui eri kultuuriruumi osa, ei ole kahjuks ainulaadne, aga see ei tohiks olla õigustuseks, et selle valdkonna arengut ja vajalikkust eirata. Digitaalkunsti mitmekesisus ja

tugevus oleks kasulik mitte ainult kultuurile, vaid ka sellega seonduvatele kommerts- ja teadussfäärile.

2. Interaktiivse multimeedia magistriõppe läbiviimine EKA-s alates 2000. aasta sügisest. Sellega seoses oma isikliku digitaalse tehnoloogiaga töötamise kogemuse (mis on pärit rahvusvahelisest kunsti-, kultuuri- kui ka kommertsfäärist) edastamine üliõpilastele.



3. "her.space", cd-rom ja installatsioon 1996 - 97
"sell yourself big!", website 1996 (projekt lõppes 1999)
"loveline", website 1996 - 97 (hetkel asub www.artun.ee/~trimadu/loveline)
"grey time", osa Virtual Revolution cd-rom'ist 1998
"Siting into Bright Future", interaktiivne installatsioon, 1999
"eyeBlimp", interaktiivne objekt, 1999
"Virtual Revolution", kollektiivne cd-rom ja website (üldine, disain, ülesehitus ja programmeerimine) 1998 - 2000
"How was now then", cd-rom ja installatsioon 1999
"Sing with me!", interaktiivne installatsioon, 2000
"Keep East-Europe happy", interaktiivne installatsioon, 2001

Mart Viljus:

1. Ma ei valda eriti terminoloogiat, nii et misasi üldse on digitaalne kunst? Tänapäeval on suur osa (kui mitte enam) audiovisuaalsetest teostest vähemalt mingil valmimise etapil digitaalne.



Tehnomood

Rael Artel



Käesolev tekst lähtub Sabine Seymouri ettekandest "Fashionable technology"/"Tehnodisain" neljandal "Interstanding'u" konverentsil "end repeat", põhitähelepanu koondub moekunsti ja kaasaskantavate kõrgtehnoloogiliste seadeldiste omavahelisele suhtele, mida iseloomustavad eelkõige kommunikatiivsus, inimlikkus ja interdistsiplinaarsus. Kõrgtehnoloogia ja inimkeha füüsilist kommunikatsiooni ja koostööd tähistavad mõningad leiutised ja tooted, mida ei tohiks alahinnata, rääkides kaas- ja seljaskantavast



5050 Et As Four, 'Digital Insignia #1',
<www.interface-me.com/dil.html> © 5050 Ltd., NY, 2001

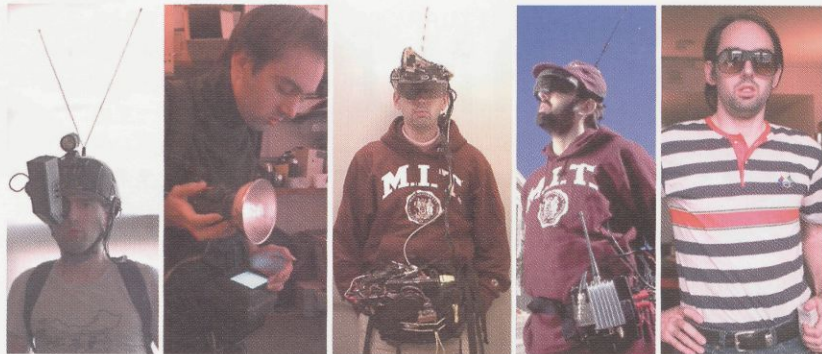
alguse William Gibsoni romaanist "Neuromancer".

1993. aastal alustas Thad Stainer tööd Tin Lizzy ehk mikrokaameraga varustatud peas kantavate seadeldiste kallal. Veidi hiljem transmuteerib samas kompaniis töötav Steve Mann³ juba kujutisi peas kantavast kaamerast intervõrku⁴.

Rõivastuses ja aksessuaarides rakendust leidnud tehnoloogia on arvutiteadlaste ja militaarsfääris töötavate teadlaste uurimistöö tulemus. Igapäevasesse rõivastusse jõudnud mikrodetaillid olid varem kasutusel luureseadeldistes ja sõjaväe kommunikatsioonisüsteemides. 1960.–1970. aastatel olid nn. küborgilikud riided kohmakad, välimuselt mitte eriti atraktiivsed ning ei meelitanud seetõttu end kandma. Rõivad muutis silmatorkavaks ja vaevaliselt modelleeritavaks raske ja suuremõtmeline tehnoloogia. Suure energiavajaduse tõttu pidi kaasas kandma ka akumulaatoreid. Patareid, sensorid ja ühendusjuhtmed tegid riided ebameeldivaks ja isegi eluohtlikuks⁵. Sellise rõivastuse entusiastlikku kandjat võiks nimetada küborgiks. Tehnoloogia on aga teinud läbi tohutu arengu ning kohmakast küborgist on saanud dünaamilise elustiiliga moodne olend. Viimane on oma välimuselt, suhtumistelt ja ootustelt pigem trenditeadlik tarbija kui pärisellu eksinud *sci-fi* romaani kangelane. Moekunsti ja tehnoloogiat ühendavad rõivad on muutunud palju mugavamaks ja kasutajasõbralikumaks. Viimase põhjuseks on asjaolu, et tänapäeval on moodsa tehnoloogia ja esteetiliselt uuendusliku välimuse sidumisel kasutusel palju väiksemad ja võimsamad digitaaltehnoloogia seadmed. Moodsa olendi riided ja aksessuaarid on nüüd tunduvalt mugavamad, järgivad üha rohkem inimlikku vormikeelt ja arvestavad inimese tajuga. Pidades silmas kandja kehaehitust ja käitumisharjumusi, varieeruvad nn. targad riided suuruses ja funktsioonis, samuti võib nendega kaasnedä mitmeid lisaseadmeid.

Olulisteks teguriteks, mis mõjutavad (tehis)intelligentse rõivadisaini kantavust, on toodete koostis, kaal ja tehnoloogiline töökord. Rõivakandja on oma rõivaga interaktsioonis, need reageerivad kandja kehale ning ta ise reageerib samuti rõivalt tulnud ärritajatele/signaalidele.

Arvestades närvisüsteemi ja üldse kogu inimorganismi taju iseloomu, peab intelligentne rõivas täpselt sobituma inimese ärritustundlikkuse ja refleksidega. Olulised on ka rõiva soojusomadused ja funktsionaalsus. Loomulikult ei tohi unustada, et rõival peab olema esteetiline välimus ning rõivast peab saama pikka aega kasutada ja korralikult puhastada. Tehnodisain vaatleb oma kasutajaid kui "moodsaid olendeid", kes on nõudlikud stiili, esteetika, kaubamärkide ja kantavate arvutite väljendusliku potentsiaali suhtes. See on



Steve Manni 'kantava arvuti' evolutsioon, <<http://www.wearcam.org>>
Steve Mann's Evolution of a 'wearable computer' and 'reality mediator'

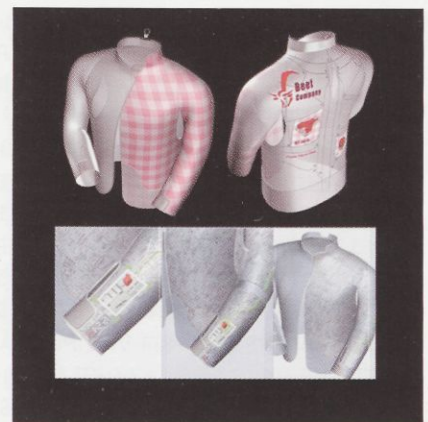
distipliinidevaheline interaktsioon ning need moodsad olendid on teadlikud heast rõivadisainist ja kõrgtehnoloogilisest innovatsioonist, nad on keskmisest intelligentsemad ja avatumad. Moodsale olendile meeldib käeshoitav, keha järgi kohandatud ning riietusega integreeritud disain. Näiteks kui moodsa olendi prillidesse on monteeritud mikrokamera, mis jäädvustab seda, mida ta näeb, siis ootab kasutaja, et toode oleks nii meeldivalt disainitud kui ka tõesti portatiivne, mobiilne ja toimiv. Moodsale olendile disainitud ese peab järgima nõuet, et toode on ikkagi kandmiseks mõeldud. Tehnodisainer Francine Gemperle on rõhutanud, et "toode, mis on kandmiseks mõeldud, peab olema kantav, ja kantavust defineeritakse inimkeha ja tehnomoodsa toote interaktsioonina. Dünaamiline kantavus laiendab seda määratlust, kaasates liikuva inimkeha."

Moodne olend kannab päevast päeva töökorras, multifunktsionaalset ja interaktiivset riideeset või aksessuaari. Näiteks on ta rahul, kui ta jopes "pesitsevad" mikrosensordid, mis registreerivad kandja kehatemperatuuri. Kui organism hakkab alajahtuma, teatavad sensordid sellest esemesse integreeritud mikroradiaatoritele ja jope hakkab oma "peremeest" soojendama. Tehnodisain moodsale olendile kujutab endast omavahel integreeritud, üksteisest läbi kasvanud, mitmeti funktsioneerivate võrgustike süsteeme. Esemes on läbi tekstiilkoe- ja mustri võrgustike põimitud sensorite ja mikrokontrollerite digitaalsed süsteemid. Moodsa olendi riietus ja aksessuaarid on alati traadivabad ja püsiva võrguühendusega. Luminestseeruv vihnamantel on tehnomoole iseloomulik: elekter ja vesi reageerivad vihnamantlile. Mantlile tükitud veesensordid toimivad kui sisendid elektroluminestsentspaneelidega isoleeritud digitaalsuseemile, viimased hakkavad vihmasajus valgust kiirgama. Ja kapuutsiga keep tuletub meelde Pierre Cardini ja Andre Courreges' retrofuturistlikke riideesemeid kuuekümnendatel. Inimkeha ja sellega iga päev füüsiliselt kommunikeeruvate esemete dialoog muutub üha intensiivsemaks. Juba ammu pole võimalik eristada, kus lõpeb soe inimkeha ja algab külm digitaalne maailm.

Digitaalitsemine on ju enamasti vahend - ja arvuti on vahendina äärmiselt universaalne, nii et teosed võivad juba vormi poolest olla "seinast seina". Nii et digitaalkunsti ühe mütsi alla kokkutõmbamine on minu meelest kaunis formaalne. Kui pidada digitaalkunstiks seda, mis oma digitaalsusega spetsiaalselt tegeleb ja lõppvariandis just seda rõhutab, siis see on minu meelest suht marginaalne nähtus. Kui aga seda, mille tegemisel või näitamisel ilma arvutita läbi ei saa, siis see valdkond laieneb pidevalt nii uusi alasid luues kui ka naabreid alla neelates (nt. videokunst) ja siin on need piirid ka kõige hägusemad. Reputatsioon kultuuriruumis? Nagu ikka uute asjadega - võtab aega, enne kui harjutakse ja omaks võetakse.

2. Ei ole kunagi teadlikult tegelenud eesti digitaal- ega ka muu kunsti reputatsiooniga "parendamisega". WTF see reputatsioon siia puutub? Kunsti tehakse ikka muudel põhjustel.

3. Kui pidada digitaalkunsti teosteks neid, mida ilma arvutita poleks kuidagi ei teha ega näidata saanud, siis neid mul ainult kaks tükki ongi: "Kuressaare Meltdown", 1997 ja "Artist", 1999. ■



Vilma Mare Et Lunar Design, 'Blu Concepts', <www.lunar.com> © Lunar Design

¹ Fashionable technology tähistab moe ja kõrgtehnoloogia kombineerimisel loodud objekte ja tarbeesemeid.

² Ing. k. cyborg > cybernetics+organism

³ Steve Mann töötab MIT meedialaboris ning on tegelenud tehnodisaini, eriti peas kantavate kaamera-müts-prillide arendamise ja täiustamisega juba üle 20 aasta.

⁴ Steve Mann: "Seljas kantav arvuti on kaasatud kasutaja personaalsesse ruumi. Kasutaja kontrollib arvutit, millel on nii operatsiooniline kui ka interaktiivne järjepidevus".

⁵ Seda nii füüsilise vormi (nt. takerdumine millegi taha ja komistamine, haakuvus) kui ka elektrimpulssidele reageeriva süsteemi, inimese keha, elektrilise ärritamise tõttu (näiteks võib rõiva kandja kontaktidest lahti nihkunud juhtmestiku tõttu saada niiskuses mikroelektrilööke).

DIGITAALKÄSITÖÖLISTE MANIFEST

RICHARD BARBROOK
PIT SCHULTZ

TULEVIKU

1. MAI 1997.
WWW.HRC.WMIN.AC.UK

VALMISTAMINE

1. OLEME DIGITAALKÄSITÖÖLISED. ÜLISTAME OMA TÖÖ JA FANTASIA PROMETHEUSLIKKU JÕUDU VIRTUAALSE MAAILMA VORMIMISEL. HÄKKIDES, KODEERIDES, DISAINIDES JA MIKSIDES EHITAME OMA KATSETUSTE JA LEIDLIKKUSEGA TRAADISTATUD TULEVIKKU.
2. ME POLE KONTROLLIMATUTE TURUJÕUDUDE JA TEHNOLOOGILISTE MUUTUSTE PASSIIVSED OHVID. ILMA IGAPÄEVASE TÖÖTA POLEKS HÜVESID EGA TEENUSEID, MIDA MÜÜA. ILMA MEIE HINGESTATUD KOHALOLUTA OLEKS INFOTEHNOLOOGIA AINULT ELUTU METALL, PLASTMASS JA SILIKOON. KÜBERMAAILMAS EI SAA MIDAGI JUHTUDA ILMA MEIE LOOVA TÖÖTA, OLEME AJALOO AINSAD ALAMAD.
3. INTERNETI TEKE EI TÄHISTA MAJANDUSLIKU VÕÖRANDUMISE LÕPLIKKU TRIUMFI EGA INIMLIKU ASENDUMIST MASINAGA. VASTUOKSA, INFÖREVOLUTSIOON ON MODERNSUSE EMANTSIPATSIOONI VIIMANE STADIUM. AJALUGU POLE OLNUD MUUD KUI INIMESE VABADUSTE SUURENEMINE.
4. ME KUJUNDAME UUT INFOTEHNOLOOGIAT OMA HUVIDES. KUIGI ALGSELT EDENDATI VIIMASEID HIERARHILISE VÕIMU TUGEVDAMISEKS, SAAB VÕRGU JA ARVUTIASJANDUSE POTENTSIAALI REALISEERIDA VAID IGAÜHE ISESEISVA LOOMETÖÖ KÄIGUS. ÜLEOLEVATEST MASINATEST SAAVAD MEIE VABASTUSTAJAD.
5. ME AITAME KAASA DEMOKRAATLIKULE EMANTSIPATSIOONIPROTSSESSILE. DIGITAALKÄSITÖÖLISTENA TULEME ME KOKKU, ET OMA AMETIT EDENDADA. KODANIKENA VÕTAME ME OSA RIIGI POLIITIKAST. EUROOPLASTENA AITAME ME MURDA RAHVUSLIKKE JA ETNILISI BARJÄÄRE NII OMA KONTINENDI PIIRES KUI SELLEST VÄLJASPOOL.
6. KÄESOLEV HETK
TÄNAPÄEVAL SEISNEB VABADUS TIHTI VAID VÕIMALUSES VALIDA TARBESEMETE VAHEL, MITTE VÕIMALUSES OTSUSTADA OMAENDA ELU ÜLE. KAHESAJA AASTA JOOKSUL ON VABRIKUTÖÖ MÄRKIMISVÄÄRSELT SUURENDANUD MEIE MATERIAALSET JÕUKUST, KUID SEDA MÕTESTATUD TÖÖST VÕÖRANDUNDUMISE HINNAGA. ISEGI EUROOPA ÜHISKONDADE VAESEMAD LIIKMED ELAVAD PRAEGU PAREMINI KUI KUNAGISED KUNINGAD-ARISTOKRAADID. OMETI KITSENDAB TARBIMISRÕÖME ENAMUSE AMETITE ÜKSLUISUS JA TÕLIKUS.
7. ALATES 1968. AASTAST ON RAHALISE TASUSTAMISE SOOV TÄIENENUD KA SUUREMA TÖÖAUTONOMIA NÕUDEGA. EUROOPA LIIDUS JA MUJAL ON UUSLIBERAALID ÜRITANUD TOIBUTADA NEID PÜÜDLUSI TURUSTUS- JA PRIVATISEERIMISPOLIITIKAGA. KUI ME OLEME ANDEKAD TÖÖLISED SELLISTES EDUMEELSETES TÖÖSTUSHARUDES NAGU HÜPERMEEDIA JA ARVUTUSTEHNOLOOGIA, TÖÖTAVAD CALIFORNIA IDEOLOOGID MEILE ETTEVÕTJATENA EDU JA RIKKUST.
8. JUST NEED UUSLIBERAALSED IMEROHUD EI PAKU REAALSEID LAHENDUSI. VABATURUMAJANDUS EI TEE ÜHISKONDA MITTE AINULT BRUTAALSEMAKS EGA VAATA MÕÖDA ELUKESKKONNA ALLAKÄIGUST, EELKÕIGE EI SAA VÄLTIDA VÕÖRANDUMIST TÖÖKOHA PIIRES. UUSLIBERALISMI EGIIDI ALL ON ÜSIKISIKUTEL LUBATUD KASUTADA OMA ISESEISVUST PIGEM ÄRI AJAMISEKS KUI TOODETE VALMISTAMISEKS. ME EI SAA END VÄLJENDADA OTSESELT KASULIKKE JA ILUSAID VIRTUAALTOOTEID VALMISTADES.
9. NENDELE MEIE HULGAST, KES SOOVIVAD OLLA LOOVAD HÜPERMEEDIA JA ARVUTUSTEHNOLOOGIA

ALAL, ON AINUS VÕIMALIK LAHENDUS DIGITAALKÄSITÖÖLISEKS HAKATA. PERSONAAL-ARVUTITE JA KA INTERNETI KIIRE LEVIK ON AUTONOOMSE TÖÖINNU TEHNOLOOGILISED VÄLJUNDID. PÖGENEDES POE- JA KONTORIKORRUSE VÄIKLASEST HAARDEST, SAAME ME TAASAVASTADA INDIVIDUAALSE SÖLTUMATUSE, MIDA KÄSITÖÖLISED NAUTISID EEL-INDUSTRIAALSEL AJASTUL. ME RÕOMUSTAME TULEVASE DIGITAALKÄSITÖÖLISE PRIVILEEGI ÜLE.

10. ME LOOME VIRTUAALTOOTEID RAHA JA LÖBU PÄRAST. TÖÖTAME NII INTERNETI RAHA- KUI KA KINKEMAJANDUSE TINGIMUSTES. DIGITAALKÄSITÖÖLISTENA LEPINGUT SÖLMIDES OLEME ÖNNELIKUD, KUI SAAME PIISAVALT RAHA HÄDAPÄRASTE VAJADUSTE JA LUKSUSESEMETE EEST MAKSmiseKS. SAMAL AJAL NAUDIME OMA OSKUSTE RAKENDAMIST ISEENDA JA LAIEMA KOGUKONNA LÖBUSTAMISEKS. TÖÖTADES KAS RAHA VÕI LÖBU PÄRAST, TUNNEME ALATI UHKUST OMA KÄSITÖÖOSKUSTE ÜLE. LÖBUSTAME END KULTUURILISTE JA TEHNILISTE PIIRIDE LÜKKAMISEGA NII KAUGELE KUI VÕIMALIK. OLEME KAASAJA PIONEERID.

11. KÄSITÖÖNDUSE TAASSÜND POLE TAGASIMINEK MADALATEHNOLOOGILISSE JA VAESESSE MINEVIKKU. OSKUSTÖÖLISED SAAVAD TÖESTADA OMA AUTONOOMIAT JUST TEHNOLOOGILISELT KÕIGE ARENENUMÄTES TÖÖSTUSHARUDES. TÄNAPÄEVA KÄSITÖÖLISED ON HARITUMAD JA TEENIVAD PALJU ROHKEM.

MODERNISEERUMISE ALGSTAADIUMIS SÜMBOLISEERISID TEHASETÖÖLISED INDUSTRIAALSUSE PERSPEKTIIVI. KAASAEGSETE DIGITAALKÄSITÖÖLISTENA VÄLJENDAME INFORMATSIOONIAJASTU EMANTSIPATSIOONIPOTENTIAALI. OLEME TULEVIKULOOTUS.

12. ME MITTE AINULT EI JUMALDA OMA KÄSITÖÖLISTEST ESIISADE INDIVIDUALISMI, VAID VÕTAME EESKUJU NENDE ÜHTEHOIDVAST MEELSUSEST. ME POLE VÄIKEKODANLIKUD EGOISTID. ME ELAME TURU JA RIIGI KÕRGKOLLEKTIIVSETE INSTITUTSIOONIDE VALITSEDES. PALJUDELE INIMESTELE ON TÖÖELUGA SEOTUD VABADUS TÄHENDANUD LÜHIAJALISI LEPINGUID JA EBAKINDLUST. NEID PROBLEEME SAAME LEEVENDADA VAID KOLLEKTIIVSEL TEGUTSEDES. DIGITAALKÄSITÖÖLISTENA

PEAME KOONDUMA, ET TEHA KUULDAVAKS OMA ÜHISED HUVID.

13. USUME, ET SELLE MANDRI DIGITAALKÄSITÖÖLISED PEAKSID NÜÜD FORMEERIMA OMA ORGANISATSIOONI. MODERNISEERUMISE ALG-AJAL SUURENDASID KÄSITÖÖLISED OMA AUTONOOMIAT AMETIÜHENDUSTESSE ORGANISEERUDES. KUULUTAME VÄLJA, ET MEIE ELUKUTSE KOLLEKTIIVSEKS VÄLJENDUSEKS ON EUROOPA DIGITAALKÄSITÖÖLISTE VÕRK (EDKV).

EUROOPA DIGITAALKÄSITÖÖLISTE VÕRGU EESMÄRK

14. ME PALUME TUNGIVALT SEL MANDRIL IGAÜHT, KES TÖÖTAB HÜPERMEEDIA, ARVUTIASJANDUSE VÕI SELLEGA SEOTUD SFÄÄRIDES, ÜHINEDA EDKV-GA. ME KUTSUME DIGITAALKÄSITÖÖLISI ÜLES FORMEERIMA SELLE VÕRGUSTIKU OSAKONDI KÕIGIS EUROOPA LIIDU LIIKMESRIIKIDES JA NENDEGA SEOTUD MAADES. ME LOOME EDKV FORMEERIMISE KAUDU EELDUSED EUROOPA JA MUJAL MAAILMAS ASUVATE DIGITAALKÄSITÖÖLISTE OMAVAHELISEKS KOOSTÖÖKS. ME TAOTLEME TÖÖ- JA MÄNGUALAST KOOSTÖÖD TEISTE SEMUDE-KÄSITÖÖLISTEGA KÕIGIS MAADES.

15. USUME, ET EDKV PEAMINE EESMÄRK ON SUUREN-DADA MEIE KÄSITÖÖOSKUSTE PAGASIT. ÜKSTEISEGA KOOSTÖÖD TEHES SUUDAME END KAITSTA NENDE VASTU, KES PÜÜVAVAD MEILE OMA HUVISID PEALE SUNDIDA. TUGEV KOLLEKTIIVNE IDENTITEET LASEB MEIL ROHKEM NAUTIDA OMA TÖÖELU INDIVIDUAALSET AUTONOOMIAT.

16. EDKV KAUDU TEOSTUB MEIE LOOVUS DIGITAALKÄSITÖÖLISTENA. ÜHENDUS-VÕRK TOIMIB EUROOPA DIGITAALKÄSITÖÖLISTE SAAVUTUSTE KOLLEKTIIVSE MÄLUNA. SEE TUTVUSTAB VÄLJAPAISTVAID "MEISTRITEOSEID" VÕRGU LIIKMETELE JA LAIEMALE PUBLIKULE.

17. ÜHENDUSVÕRGUST SAAB DIGITAALKÄSITÖÖLISTE ÜLEEUROOPALINE KOHTUMISPAIK. EDKV ORGANISEERIB FESTIVALE, KONVERENTSE JA KONGRESSE, KUS ME SAAME ORGANISEERUDA, ARUTLEDA JA PIDUTSEDA. USUME, ET DIGITAALKÄSITÖÖLISED PEAKSID VÄLJENDAMA OMA KOLLEKTIIVSET IDENTITEETI REGULAARSETE SISERINGI JA AVALIKE ÜRITUSTE KAUDU.

I

Popp

Zzzz

! !

00

0x??

1000

1

18. EDKV KOGUB DETAILSEID AMETIALASEID TEADMISI EUROOPA ERI PIIRKONDADES. ÜHENDUSE EESMÄRGIKS ON KA LIIKMETE VARUSTAMINE LEPINGUTE, KOPIAÕIGUSE JA TEISTE ÄRITEHINGUTE ALASE INFOGA. ÜHENDUS ON ISE KA KONTAKTANDMETE KOGUM DIGITAALKÄSITÖÖLISTELE, KES OTSIVAD TÖÖD EUROOPA ERI PIIRKONDADES.

19. USUME, ET SEDA, MIDA ME EI SUUDA ISESEISVALT ORGANISEERIDA, SAAVAD VÕIMALDADA AINULT DEMOKRAATLIKUD-POLIITILISED INSTITUTSIOONID. ÜHENDUSVÕRK TEEB LOBBY-TÖÖD MUUTUSTE LÄBIVIIMISEKS KOHALIKUS, RAHVUSLIKUS JA ÜLEEUROOPALISES SEADUSANDLUSES, ET PARANDADA DIGITAALKÄSITÖÖLISTE ELU. KOHUSETUNDLIKE KODANIKENA TOETAME KA SOTSIAALHOOLEKANDE IGAKÜLGSET ARENDAMIST.

20. EDKV KORRALDAB KA EUROOPA VALITSUSTES KAMPAANIA SUUNAMAKS ROHKEM RESSURSSSE DIGITAALKÄSITÖÖLISTE TEOREETILISSE JA PRAKTILISSE HARIDUSSE KOOLIDES JA ÜLIKOOLIDES. TÖÖVÕRK VAHENDAB JA HÕLBUSTAB KOGU MANDRI ERINEVATE HARIDUSINSTITUTSIOONIDE, MIS ÕPETAVAD HÜPERMEEDIAT JA ARVUTUSTEHNoloogiat, OMAVAHELISI SUHTEID. EDKV USUB SAMUTI, ET AVALIKULT RAHASTATAV UURIMISTÖÖ ON VAJALIK MEIE TÖÖSTUSHARU IGAKÜLGSEKS ARENGUKS.

21. EDKV NÕUAB TUNGIVALT, ET EUROOPA LIIT TEEKS ALGUST ÜHISKONDLIKE TÖÖPROGRAMMIDEGA LAIAULATUSLIKU KIUDOPTILISE KAABELVÕRGUSTIKU EHTAMISEKS, ET ÜHENDADA KÕIK MAJAPIDAMISED JA ÄRIETTEVÕTTED LAIRIBA VÕRKU. USUME ÜLEMAAILMSE TEENUSE PRINTSIIP: IGAÜHEL PEAKS OLEMA LIGIPÄÄS INTERVÕRGULE ODAVAIMA VÕIMALIKU HINNAGA. ÜKSKI ÜHISKOND EI SAA END NIME-TADA TÕELISELT DEMOKRAATLIKUKS, KUNI KÕIK KODANIKUD EI SAA OTSE KASUTADA INTERNETI MEEDIAVABADUSE ÕIGUST.

22. ME ALUSTAME KAMPAANIAT LOOMAKS AVALIKKE ELEKTROONILISI RAAMATUKOGUSID, KUS

VÕRGUS OLEVAD KULTUURILISED JA HARIDUSLIKUD MATERJALID ON KÕIGILE TASUTA KÄTTESAADAVAD. AVALIK INVESTEERING VAHENDITESSE, MIS VÕIMALDADAVAD ELUAEGSET ÕPPIMIST, ON VAJALIK INFOÜHISKONNA LOOMISEKS. INTERVÕRK PEAB MUUTUMA KÕIGI TEADMISTE ENTSÜKLOPEEDIAKS: UUE VALGUSTUSAJASTU ESMASEKS ALLIKAKS.

23. USUME, ET KÕRGTEHNOLOOGILISE KINKEÜHISKONNA ROLL PEAB EDASPIDI VEELGI KASVAMA. INTERNETIAJASTU ON NÄIDANUD, ET TEE-SEDA-ISE-KULTUUR ON SOTSIAALSE ARENGUPROTSessi OLEMUSLIK OSA. ILMA HÄKKIMISE, PIRAATLUSE, TASUTA TARKVARA JA AVATUD SÜSTEEMIDETA OLEKSID RAHAPÕHISE MAJANDUSE REEGLID TAKISTANUD INTERNETI KIJUNEMIST. EDKV TOETAB KA VABA JUURDEPÄÄSU HÜPERMEEDIA JA ARVUTIASJANDUSE ALGTEADMISTELE. KÜBERRUUMI EDUKA LOOMISE EELTINGIMUSEKS ON TEE-SEDA-ISE-KULTUURI PROMOTSIOON INTERNETIS.

24. OLEME DIGITAALKÄSITÖÖLISED. ME EHTIME TULEVIKU INFOÜHISKONDA. ME OLEME KOKKU TULNUD, ET EDENDADA ENDA JA OMA KAASKODANIKE ÜHISHUVE. OLEME ORGANISEERITUD KUI EUROOPA DIGITAALKÄSITÖÖLISTE VÕRK. ÜHINE MEIEGA!

EUROOPA DIGITAALKÄSITÖÖLISED, ÜHINEGE!

INGLISE KEELEST TÕLKINUD RAEI ARTEL.

ZKJF5FO

BSOP

F=??>>

=====

>>DFF

KZ=AG=00 APPADJLXON

W_PDP_Dx<_I67_

0 : 0 : 0 : I

I : 0 : 0 : I



Multifunktsionaalsed tarbeesemed

Karin Paulus

Ruumi transformeerimisega on moodsas ruumikujunduses tegeletud päris palju. Üks iseloomulikumaid näiteid on 1924. aastal valminud "de stijli" liikme Gerrit Rietveldi Schröder-Schröderi villa Utrechti; seal võib elutoa muuta söögitoaks ning tööruumi magamistoaks. Muutused tehnoloogias on tinginud palju nihkeid tänaseski ruumiprogrammis, hajutades näiteks kodu ning töökoha piiri.

Mitmekülgsele rõhuva suuna leiab ka tootedisainist. Paljudel tööriistadel on mitu kasutamisevõimalust: näiteks mõne haamriga võib lisaks naela seinalöömisele selle ka välja tõmmata. Kruvikeerajad on tavaliselt mõeldud kahe suurusega mutrite keeramiseks. Shveitsi noad pole aga lihtsalt noad, vaid ühtlasi küünekäärid, avajad, punnivinnad, kruvikeerajad ja kahvlid. Analoogiliselt oli pink eesti talupojakultuuris istumis-, söömis-, puhkamis- ning töökoht. Peaaegu sama universaalne eseme on jaapani *tatami*.

Mitte kõigi esemete kujundus pole taotluste tõsidusest hoolimata nii praktiline. Vahest kurioosumaid näiteid pakkus 1851. aastal Londonis peetud kõikide rahvaste tööstustoodete suur näitus Kristallpalees, kus eksponeeriti näiteks kohver-päästevesti ja kahepoolset pianot neljale mängijale.

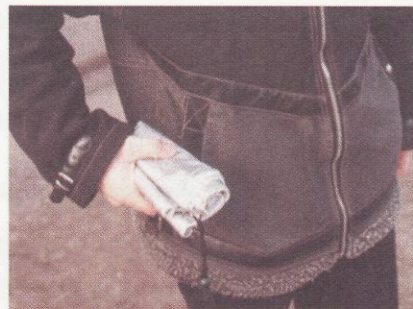
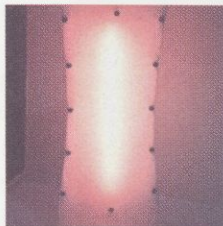
Tegelikult töötab ka mitmete moodsate esemete polüfunktsionaalne disain enesele vastu: vanematel mobiiltelefonidel ei käivitu näiteks paljud seadistused (pildisõnumite saatmine), raskusi on varuosade leidmisega või on viimased liialt kallid. Üsna levinud on bürookombainid, millega peaks saama nii printida, faksida, helistada, skannida kui ka kopeerida. Siiski ei suuda need väiksed masinad ülesannet tihti täita, kuna mälu sisaldab liiga palju käsklusi.



Ilmselt on just seetõttu Eestis tegeletud peamiselt esemete modulaarsusega. Kapp võib olla samal ajal iste, teises kompositsioonis aga laud või diivan. Selles kontekstis on atraktiivsemad kaks Ülle Eelmaa kavandatud esete aastast 1999 – padi-lamp ning pael-kott. Esmamuljel jätab kott vaataja täiesti külmaks, kuna paistab olevat hall lint. Üllatusmoment on selle lahtirullimine. Paelast saab õige suure mahutavusega kott. Lisaks võib kotti kasutada elastse paelana näiteks tapeedirullide kandmiseks.

Padi-lamp ei ole nii äraarvamatu. Ese on valmistatud polükarbonaadist ning polsterdatud õhukese porolooniga. Padi ei kuumene üldse, sest on kasutatud külmasid valgusallikaid, gaaslahendusega luminofoorlampe.

Esteetiliselt ekspressiivne asi tekitab ometi kõhkluse: kas on ikka mugavam, kui voodis lugedes on lamp pea all ja mitte pea kohal? Inimestele on ühtlasi ehk kergem, kui suhe tehnilise konstruktsiooni ning tarbimisviisi vahel oleks selgem. Ka semiootik Jochen Grosi järgi on toote "eneseselgitus" ehk siis eseme otstarbe märkimine väga oluline. Ilmselt peaksid polüfunktsionaalsetel esemetel olema arusaamise hõlbustamiseks lisamehhanismid, jäljed, mis viitavad objekti funktsioonile. Padi-lambi puhul reedavad tarbimisvõimalusi pehmus ning pistik. Siiski ei tohiks disainis multifunktsionaalsusega kiirustada. Pigem on kvaliteet see, millest alustada.



Ülle Eelmaa 'Pael-kott' 1999.



Ülle Eelmaa 'Padi-lamp' 1999.



Amnesia International – varajane arvutikunst ja liikumine Tendencies

Darko Fritz

“...Tehnoloogia areneb. Kunst muutub. See ei arene kunagi.” Anonima grupi seisukoht 1968. aasta mais, kataloogis “tendencije 4” (1968–69), Zagreb, 1970.

Uuringud meediaarheoloogia vallast ja varasest arvutikunstist aitavad meil seletada kollektiivselt loodud kunsti ja kunstivõrkude, interaktiivse kunsti, tehnoloogia ja kommunikatiivse kunsti juuri ning vaadelda kunsti sotsiaalselt aktiivse rolli infoühiskonnas. Märksõnadest meenutavad need teemad kaasaegseid meediakunsteid ja meediakultuuri.

Mõlemad tekitasid tõsiseid diskussioone. Netikunsti kujunemislugu, selle filtreerumine ja positsioon ametlikus kunstisüsteemis tuleb meelde 1960-ndate avangardkunsti praktika tormilist ajalugu. Kas ajalugu kordub? Ajavahemikul 1961 – 73 organiseeris Kaasaegse Kunsti Galerii Zagrebis (tänapäeval Kaasaegse Kunsti Muuseum) viis rahvusvahelist näitust pealkirjaga “New Tendencies”. Avanäitust (1961) iseloomustas käsitletud teemade mitmekülgsus. Maalikunst oli tautoloogiline ja monokroomne või objektsusele orienteeritud¹. Vaatamata sellele keskendus enamik teoside süstemaatiliste uuringute metoodikale² ja esemete struktuuri ja pealispinna optilisele uurimisele³. Samuti võis märgata programmeeritud ja kineetilise kunsti tekkimist, viimasele iseloomuliku keele kasutajana võiks nimetada “New

Tendencies’e” teiselt näituselt (1963) välja kasvanud liikumist, mis toimis paljudele kunstnikele ja kriitikutele “katusvõrgustikuna”⁴. Kunstile teadusliku dimensiooni andmise tingimuseks on Gestalt-teoorial põhinevad nägemistaju eksperimendid.

Juba järgmine, kolmas, 1965. aastal toimunud näitus uuris küberneetika ja kunsti suheted⁵. Samal ajal tekkis Tendenciese liikumises sisemine kriis, mille põhjuseks oli kunstipraktika erinev lähenemine sotsiaalsusele. Kui Julio Le Parc GRAVI grupist võitis auhinna 1966. aasta Veneetsia biennaalil, siis paljud Tendencije rühma

liikmed suhtusid kriitiliselt pigem kunstniku personaalnäitustesse kui grupiesinemistesse. 1965. aastal esines MoMa korraldatud näitusel “Responsive Eye” 28 kunstnikku, kellest paljud kuulusid Tendenciese grupi. Näitus vallandas hoogsa diskussiooni Tendenciese kunstnike seas, kuna esitatud teosed vältsid sotsiaalset dimensiooni ning keskendusid vaid formaalsetele visuaalsetele silma füsioloogilisest ehitusest tulenevatele efektidele (avades op-kunstile orienteeritud kunstituru). Neljas näitus “Tendencies” (1968/69) tähistas



Vladimir Bonancic 'DIN PR 21', alaline raaliinstallatsioon, Zagreb, 1969

Vladimir Bonancic 'DIN PR 21', permanent computerinstallation in Zagreb, 1969

informatsiooniteooria ja täppisestetiika idee jätkuvat pealetungi. Arvutite kasutamine kunstilisel otstarbel oli Tendenciese liikumise viimane katse sünkroniseerida oma eesmärgi: “kunsti teaduslikustamist” ja “ühiskonna paremaks muutmist” 1968. aasta ajaloolisel momendil. Näitusel esitati lai valik arvutikunsti, osa võtsid kunstnikud mõlemalt poolt “raudset eesriiet”. Eksponeeriti raaliskulptuure, -koreograafiaid, -objekte ja -väljatrukke. 1968. ja 1969. aastal korraldati neli rahvusvahelist kollokviumi teemal “Arvutid ja visuaaluuringud”. 1968. aastal käivitas Kaasaegse

Kunsti Galerii samu teemasid käsitleva ajakirja "Bit international" (nr. 1 – 9/1968 – 1972).

1973. aasta näitusel "Tendencias 5" oli välja pandud nii arvuti visuaaluuringute kui ka kontseptuaalse kunsti teoseid. Need kaks distsipliini olid tol ajal diametraalselt erinevad oma suhtumise poolest võimustruktuuridesse. Seda nii teoste füüsilise teostuse kui vaadetega seisukohtadele "individuaalsus versus ühiskond" 1968. aasta revolutsiooni valguses. Kaasaegse kunstimaailma ja meediakunsti vahel haigutab ikka veel tühimik. Vähemalt on tänapäeval olemas tõenäosus, et need kaks praktikat arenevad edasi käsikäes.

Näitus "I am Still Alive" (kuraator Darko Fritz; Mi2 ja HDLU; Zagreb, 2000) eksponeeris kõrvuti varast arvutikunsti ja netikunsti. Järgnevalt toon katkeid kuraator Darko Fritzi ja netikunstnik Vuk Cosici kirjavahetusest 2000. aasta veebruaris.

Vuk Cosic: "Aspekt, millest ma olen huvitatud New-Low-Tech-Media ja selle konkreetse projekti seoseid vaadeldes, on kuraatori (ja kunstniku) "otsus" tegeleda (ja eksponeerida) madaltehnoloogiat [low-tech] kõrgtehnoloogilisel ajastul. Olen huvitatud selliste zhestide taga olevast poliitikast, mis põhjendab "keeldumist" käsitleda tehnoloogilist progressi kui iseenesestmõistetavat ja etteantut. Üha enam tundub mulle, et meediakunst liigub kanoonilise esteetika ja metodoloogiliste väärtuste tuules, ning New-Low-Tech-Media on üks paremaid viise sellele vastu hakkamiseks (muutumata samas Unabomberiks). Tehnoloogia geneesi ning kunsti ja tehnoloogia vahelise kooskõla tekkeloo uuringud näivad mulle paratamatult esimese sammuna..."

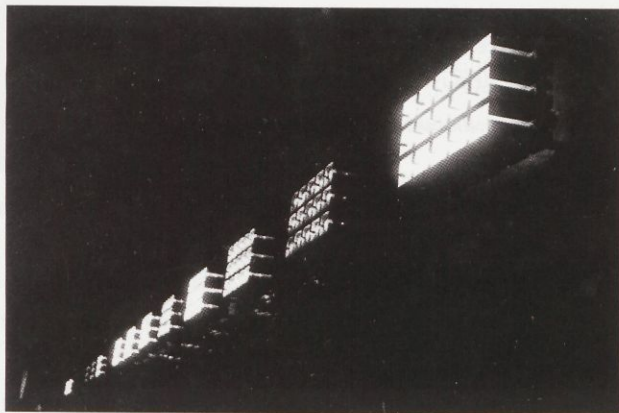
Darko Fritz: Olen huvitatud mitmete hinnanguliste ja ajaliste elementide kõrvutamise ja nende teoste tegeliku interaktsiooniastme uurimisest...

Meediaarheoloogia on huvitav oma eesmärkide ja vahendite peaküsimuse tõttu: kuidas ja miks meediakunst toimib, kuidas kunst ja tehnoloogia üksteisega ja lõppkokkuvõttes ka ühiskonnaga suhestuvad. Samuti kunstiloome strateegiate küsimus teoste valmimisajal, meediakunsti teoste levik ja tähendus (see puudutab eriti neid teoseid, mis on loodud tollal moodsa arvutitehnoloogia abil). Huvitav on asjaolu, et külma sõja ajal aastatel 1968 – 69 oli võimalik tuua pealkirja "Arvutid ja visuaaluuringud" all

kokku kunstnikke ja teoreetikuid mõlemast blokist (USA, NL, Argentina, Lääne- ja Ida-Euroopa). Teoste juurde tagasi asudes võib öelda, et ilmselt ei ületanud failid mahult ühte megabaiti, ometi esitati graafikat, filme, objekte, 3D skulptuure, muusikat, koreograafiat... Bonacic pani oma suure teose välja "püsiekspositsioonis" Zagrebi kaubamaja fassaadil. Mulle tunduvad tänapäeva valiku- ja liikumisvõimalused võrreldamatult suuremad... ikkagi on huvitav vaadelda perioodil 1968 – 72 ilmunud üheksa temaatilise ajakirjanumbri "Bit international" tulemusi.

Kahjuks või pigem õnneks on progressiivne kunst alati olnud väikese eelarvega ettevõtmine. 30 aasta eest loodi enamik arvutikunsti teoseid kõrgtehnoloogiliste seadmetega ja low-tech-manifestina. Kõrgtehnoloogilised vahendid olid peaaesjalikult teadusasutustel, kus tollal ainsana arvuteid leidis (arvatavasti olid raalid kasutusel ka sõjaväes, hiljem haridusasutustes, tollal polnud ju veel PC-sid). Vaatamata tootmiskohale ja -ideoloogiale, loodi varased teosed peamiselt teadusasutustes ning valdavalt vabal ajal ning tänu isiklikule entusiasmile.

Konverentsil "A new space for culture and society, new ideas in science and art", mille korraldas Euroopa Nõukogu 1996. aastal Prahast, rääkis Mandelbrot (Benoit Mandelbrot, poola matemaatik, fraktaalsete geomeetria rajaja -toim.), et tollal noore teadlasena sai ta vajalike töötlusprotsesside teostamiseks oma programme arvutisse laadida vaid öösel ja mitteametlikult.



Vladimir Bonacic, detail installatsioonist
Vladimir Bonacic, detail of the installation

...Vastavalt H. Frankele mahutab inimteadvus informatsiooni 160 baiti. See hinnang põhineb asjaolul, et info, mis saabub teadvusesse, on 16-bitine ning see jääb teadvusesse kümneks sekundiks. See informatsiooniteooria toimib nii õppimisprotsesside kui ka esteetilise informatsiooni muustrite ülekande puhul. Samuti on teada, et ainult ligikaudu 0,7-bitist infot on võimalik üle kanda teadvusest mällu.

[Herbert W. Franke: Cybernetic foundations of programmed art, Bit International br. 2: Computers and visual research, Zagreb, 1968.]

... ja tulevikus hakkab järjest tähtsamat rolli mängima kommunikatsioonivahendite areng, inimeselt masinale, masinalt inimesele ja masinalt masinale saadetud sõnum.

[N. Wiener: Human use of human beings, 1954.; an introductory quote in the catalogue "tendencije 4" (1968 – 69), Zagreb, 1970.]

... puhas tehnoloogia on alati huvitavam ja ilusam kui tehnoloogiaga ühendatud kunst.

[“Anonima”-grupi seisukoht 1968. aasta mais, kataloogis "tendencije 4" (1968–69), Zagreb, 1970]

... Aga masinad on juba lähenenud inimesele, kiiremini kui inimene läheneb masinatele.

[Abraham A. Moles, kõnest konverentsi "Computers and Visual Research" avamisel, Zagreb, 1968, Bit International, nr. 2, 1968.]

... ometi kui analoogarvuti töötab pidevalt muutuvate andmetega analoogkujul probleemile lahendust otsides, siis opereerib digitaalarvuti autonoomselt vastavuses etteantud programmiga. Digitaalarvuti leiutamine avab senisele arvutikunstile märkimisväärsed tegevussfäärid. /.../ Vladimir Bonacici eksponeeris 36-meetrist, kaheksateistkümnest objektist koosnevat seeriat NAMA kaubamaja fassaadil Zagrebis, seeria välistab pseudojuhuslike polünoomiate tõttu juhuslikkuse. Lõpuks, seda näitust ei tule mõtestada kui tehnoloogia domineerimise avaldust, vaid pigem kui katset allutada uus tehnoloogia ja kasutada seda visuaalkultuuri vallas uute tulemuste saavutamiseks.

[Boris Kelemen: Computer and visual research, catalogue "tendencije 4" (1968 – 69), Zagreb, 1970.]

... Oleme nõus, et järgmised 20 aastat tegelevad kunstnikud olemasolevate arvutite ja nende lisaseadmete võimaluste uurimise ja assimileerimisega. /.../ Suur hulk arvutikunsti kehastab olemasoleva tehnoloogia piire ja puudusi. Seetõttu sunnivad kunstnike esteetilised eesmärgid neid liitu otsima kõige edumeelsemate loomuliku ja tehisintellekti uuringutega.

[Gordon Hūde, Jonathan Benthall, Gustav Metzger: Zagreb Manifesto, 1969, Bit International: Dijalog sa strojem, 1971.]

... Kui kõik kodud ühendatakse omavahel televisiooniekraanide kaudu kesksete arvutiüksustega (nagu tänapäeval telefoniside puhul), siis ei suuda mitte miski takistada arvutigraafikat esitamast ekraani vahendusel. See võimalus tundub hetkel utoopilisena.

[Herbert W Franke: Druuctveni aspekti kompjuorske umjetnosti "Social aspects of computer art", 1969, Bit International: Dialogue with the machine, 1971.]

... esimesed auhinnavõitjad praeguseks iga-aastasel Computers and Automationsi organiseeritud arvutikunsti võistlusel olid USA ballistikameeskonna liikmed. Pole mingit kahtlust, et arvutikunsti tõeliseks avandgardiks oli sõjavägi.... Skulptuur on juba olemasolevate energiatega kasutamine, mis väljendub selgesti Vana-Egiptuse monumentaalskulptuuris. Projektis "Five Screens with a Computer" tegelen kontrolli piiritu võimuga; nõustun sellega, et viimane iseloomustab ilmekalt tänapäeva tehnoloogiaid. ... Skulptuuri peaks paigutama kolme elumaja vahele. ... Skulptuur peaks tähistama ümbruskonna keset. Elanikud näeksid oma korteri akendest ekraane ja neil liikuvaid elemente. ... Skulptuuri kontrolliva arvuti võib samuti korterites kasutusele võtta igapäevaste tegevuste tarbeks. Telefoniliinide vahendusel võib see toimida käepärase raamatukoguna.

[Gustav Metzger, exposition at the conference Computers and Visual Research, Zagreb, 1969, Bit International: Dijalog sa strojem, 1971.]

... TV-d hakkavad varjutama CV (Computer Vision)-süsteemid. Viimased kombineerivad ja laiendavad nii TV-e kui arvutisüsteemi omadusi, mille eelduseks on publiku osalus. Kasvava vaba aja hulga juures on meil võimalus nautida kunsti ja uue meedia arenguid, mis peaksid selles suunas kulgema.

[Petar Milojevc: xxx, Bit International: Dialogue with the machine, 1971.]

... Kas infoesteeetika ei peaks mitte kasutama määratletud modelleerimistehnikaid? Informatsioon, mida infoesteeetika modelleerib, peaks olema esteetiline info, nagu see ilmneb looduses ja kunstis. Kuna esteetiline info on sõltuvuses protsessidest, siis peaks ka viimaseid vormima. Samas kujutledes protsesse kui ajalisel sõltuvat informatsiooni...

[Georg Nees: Computer graphics and visual art, Bit International br. 2: Computers and Visual Research, Zagreb, 1968.]

Tõlkinud Rael Artel ja Mare Tralla.

¹ Nt. Almir Mavignier; Zero grupp – Oto Piene, Heinz Mack; tandem Azimuth – Enrico Castellani, Piero Manzoni.

² Nt. François Morellet, Karl Gerstner.

³ Nt. Marc Adrian, Julio Le Parc, Günther Uecker, Ivan Picelj; Gruppo "N" – Biasi, Massironi, Chiggio, Costa, Landi.

⁴ Nt. Prantsuse GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visuel, Hispaania Equipo 57, Itaalia Gruppo N, Gruppo T, MID, Gruppo 63, Operativo R, Azimuth, Saksa Zero, USA Anonima, Nõukogude Liidu Dvzhenije jne.

⁵ Nt. Abraham Moles.



“Tegelikult on olemas mahavaikitud kunstiajalugu, mis räägib meile ainult võimust, glamuurist ja erutavusest.” I

Anders Härm intervjuerib kaasaegse inglise kunstikriitika teletähte Matthew Collingsit.

MC: “Aga milline on sinu kui punknäituse kuraatori suhtumine yBa-sse?”

AH: “Imetluse ja kurja iroonia, lembelaulu ja enesehävituse vahepealne.”

MC: “Ilmselt ainus võimalus.”

Matthew Collings on ametliku kunsti-maailma üks nimekamaid “autsaidereid”. Ta on rea BBC populaarsete kunsti- ja kultuurisaadete ning raamatute “Blimey” (Londoni 90. aastate kunstist) ja “It hurts” (kunstist NYC-s) vaimukas, terav ja küüniline autor. Collingsit võib pidada mingis mõttes yBa (*young British art*) analoogiks kunstiteoorias: tema raamatute tagakaantel on soovitajate hulgas David Bowie; ta võib rääkida lõputult nalju yBa kunstnikest, sest õppis nendega koos Goldsmithi kolledžis; ta on tüüp, keda keegi justkui ei sõandataks päevavalguses tõsiselt võtta, kuid õõpimeduse kattevarjus roomavad nad kõik salaja oma räpaste linade vahele tema raamatuid lugema või tema saateid vaatama.

Oma äsjailmunud bestselleris (ilmus 18. oktoobril ja kannab pealkirja “Art Crazy Nation”) kirjutab ta muuhulgas ka kevadel Eesti kunsti- ja meediamaailma sügavalt šokeerinud pseudo-yBa näitusest. Mai lõpus, kui Collings Riias loengut pidas, reisis üks “yBa” kuraatoritest teda sinna intervjuerima.

Oma loengus nimetasid seitsmekümnendaid aastaid Briti kunstis “igavaks” ajaks. Mainisid, kuidas kunstnikud üksnes kopeerisid Ameerika kontseptualismi ja minimalismi, omaaegseid rahvusvahelisi trende. Tendents kui selline – kopeerimine – iseloomustab ideaalselt mõningaid suundumusi kaasaegses Ida-Euroopa kunstis. Küsimus on enamasti selles, mis on paras-

jagu mõjuvõimsam. Tegelikult on olemas mahavaikitud kunstiajalugu, mis räägib meile ainult võimust, glamuurist ja erutavusest. 1970-ndatel üritasid Suurbritannia kunstnikud põhimõtteliselt olla võimalikult ameerikalikud. See oli parem kui olla britipärane. Britiks olemisega kaasnesid igasugused klassiprobleemid, lisaks oli Suurbritannia väike ja provintsilik. Klassisüsteemi haardest võis pääseda mõne



Matthew Collings.

pööraselt loomingulise ideega lagedale tulles – nagu teatud mõttes seda tegid Francis Bacon ja Gilbert & George: siis peeti sind kas veidrikuks või tohutult andekaks või midagi muud sellist. Sul lubatigi olla britilik – õigupoolest hüperbritilik ning kultuur tunnustas sind sellisena. Tavaline ja britilik kunst oli lihtsalt igav. Piinlik oli vaadata meie väikesed

pingutusi lüürilis-abstraktses maalikunsti, mis paistis nii unelev ja pehme New Yorgist tulevate karmide triibuliste maalide kõrval. Nii et noor kunstnik püüdis Ameerika kunsti tehes muutuda ameeriklaseks.

Popkultuuri vaatenurgast sai Suurbritannia siiski ju üha mõjukamaks? Seitsmekümnendatel kerkisid esile David Bowie ja glam-pop. Lou Reed tuli Inglismaale plaati salvestama... Peagi aga tulid Sex Pistols ja punkrokk?

Jah, kuid see ei puudutanud kunstimaaailma. Briti seitsmekümnendate kunst vaevles kontseptualismi ja minimalismi kaanonite kütkes, näha oli peamiselt nende kuivavõitu ja tühja stilisatsiooni. David Bowie on postmodernismi võimas ikoon ja märk. Kuid inglise kunstnikud sellega ei tegelenud. Või kui, siis ehk mõned üksikud kuigi paljud võib-olla oleksid pidanud. Kunsti põhivoolus oli üsna ühemõtteline ja igav. Ühemõttelisust aeti tegelikult meeletlikult taga, meeletlikult otsiti põhivooluse, jõulise kuid igava USA modernistliku kunstisüsteemi tunnustust.

Aga 1950-ndate popkunsti esimene laine Suurbritannias? Kas see oli seotud järgnevate kunstiikumistega? Või unustati see ajal, mil ameerikalik versioon popkunstist oli niivõrd tugev?

Õigupoolest nii seda kui teist – kuigi õigem on viimane variant. Briti popkunst on yBa kauge eelkäija, kuid üksnes väga-väga kauge. USA versioon on jõulisem ja parem ning USA kunstimaaailm võimsam. “Parem” ja “võimsam” kognitiivsel tasandil muidugi seonduvad omavahel, kuid arvan, et antud juhul pole vale öelda, et USA popkunst on Briti tihti “leebest” variandist



**New York art
from Warhol to now**

IT HURTS

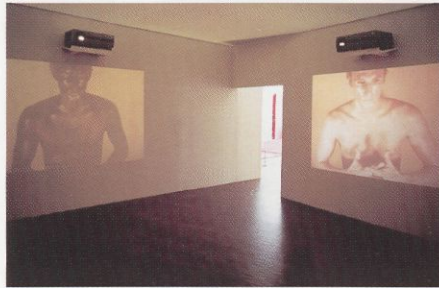
YBA "GIOTTO AJASTU" ON VAHEST WARHOL,
KÕRGRENESSANS AGA BRUCE NAUMAN.

mõjukam, huvitavam ja üldiselt tõhusam. USA pop kasvatab abstraktsele ekspres- sionismile uue kihi, pöörates kriitiliselt pahupidi abstraktsele ekspresionismile omase pateetika. Selles mõttes võib Ameerika popkunsti mõista kui abstraktse ekspresionismi inversiooni: koomiksi või tänavakultuuri kihistustega asendatakse ebamäärasus, vaimsed võnked, pateetikast pakatav hingus ja pühalik estetism.

Viiekümnendate inglise popkunst on eksperiment toomaks n.-ö. mittekunsti väärtusi kunsti konteksti. Kuid sellisel juhul tuleb rääkida ka erinevast klassitaustast. Viiekümnendate briti popis on midagi veidi hubast ja tillukest – vallutat, pisikest ja mugavat, mille igati väevata ära tunneb. Ja selles pole midagi võrreldavat 1950. aastate lõpu Jasper Johnsi vinge visuaalse intelligentsiga; Johns on proto- popilik kunstnik. Jah, inglased olid esimesed; varastes Hamiltoni ja Paolozzi asjades on formaalset peenust ning kerget, võluvot sotsioloogilist uurimust – tänapäeva akadeemikud kipuvad tegelikult liialdama Inglise popkunsti selle külje võlu rõhutamisega, kuid USA popkunst on parem. Isegi kui see pole intellektuaalne nagu on osa Inglise popkunstist. Hamiltoni loomingus on intellektuaalset lähenemist üldiselt enam kui USA pop- kunstnikel. Samas on Jasper Johnsis vaid nn. kokkuleppelist intellektualismi – s.t. paljud üsna rumalad inimesed USA kunstimaailmas nõustuvad väitega, et Johnsi looming on intellektuaalne.

Kuid sinu küsimuse juurde tagasi tulles peab ütleva, et Inglise popkunst on Suurbritannia kunstiajaloo üksnes väike nähtus. Selle ja 1980-ndatel alustanud yBa vahel puudub tõeline side. YBa võrsus otseselt Saksa ja USA 1980-ndate kunstist, Inglise tollaegsete kunstikoolide ja rahvusvaheliste kunstiajakirjade mõjust, Saatchi galeriist Londonis ja 1980-ndate ühiskondlik-majanduslikust õhustikust – thatcherismi õhustikust. Thatcherism oli kõikjal, mõjutades põhjalikult igaüht, isegi inimesi, kes meelsasti pidanuks end tooride ideoloogilisteks vastasteks. Inimesed jätsid saksa mõju tihti kahe silma vahele, kuna 1990-ndate Saksa kunst muutus sarnaseks mistahes muu maa kunstiga. Popi juurde tagasi pöördudes tuleb tõdeda, et 1950-ndate lõpu ja 1960-ndate alguse Inglise popkunst oli üksnes väike ja lühiajaline nähtus. See küll jätkus, kuid ei domineerinud. Domineerimiseks või mil- legi sügavamaks mõjutamiseks oli see liiga nõrk. Nii on näiteks davidhockney'lik vaimsus kaasaegses Inglise kunstis nõrk kui mitte olematu. Seda võib leida ainult ehk yBa algupärasest meediamütoloogiast, mis on praeguseks küll juba veidi tuhmum-

PUBLIK ON ÜHEKORRAGA VALMIS IMETLEMA NII VÕRDLEMISI HALBA, ENT ŠOKEERIVAT KUI KA PÄRIS HEAD JA ŠOKEERIVAT TEOST.



Bruce Nauman. Kunsti make-up. 1967–68.

Bruce Nauman. Art Make-up, 1967–68.

nud: “Vau, me töime tagasi kuumade kuuekümnendate vaimu”. Selles vägisi silma veekalkvele kiskuvus igatsuses svin- giva Londoni järele näeme, kuidas Hirst pärib Hockney iidolirolli. Ja nii räägitakse Londoni imelisest kreatiivsusest ning kreatiivsete inimeste katset ühendada mood, popkultuur ja kunst, just nagu biitlite ajal. Kuid selline arusaam eirab asjaolu, et Hockney kunst ei järginud üleüldse kontseptuaalset ja minimalist- likku mudelit ja isegi popkunsti osakaal selles oli marginaalne. Samas põhineb yBa liikumine enamjaolt kontseptualismil ja minimalismil ning küllalt paljusk pop- kunstil, ent selle USA, mitte Suurbritannia versioonil. YBa-le on iseloomulik teatud pealiskaudsus ja tuim ükskõiksus, mis on omane ka seda tüüpi kunstile. Tõsi, tihti on yBa kunstis minimalismi kõrval ka üle- keevat energiat. Kuid see pole hockneylik energia. Nii yBa kui Hockney on teatud mõttes sentimentaalsed, kuid erineval moel. Hockney's on liigutatavat tundlikkust ja ta on küllalt vanamoeline. YBa kohta seda öelda ei saa. Nad ei hooli sentimen- dist ja pole sugugi vanamoelised. Nende “Giotto ajastu” on vahest Warhol, kõrgrenessanss aga Bruce Nauman.

Seega on yBa juured Saksa ja USA 1980- ndate kunstis?

Jah, võib küll nii öelda – 1980-ndate Kölni ja Düsseldorfis kunstis. Ka sama perioodi New Yorgi kunstis, Haim Steinbachi/Jeff Kooni loomingus. Jeff Kooni plahvatus on kõvasti yBa kunstnikke inspireerinud, nagu ka mõni aasta varem tohutut edu saavutanud Schnabel. YBa kunstnikke võib mitte Schnabeli kunst või stiil, vaid

tema suhe edusse. Mulle isiklikult tema stiil enamasti meeldib. Kuid nemad imetlevad enam Schnabeli ühemõttelist eduihalust, mille kõrval ta suudab jääda siiski ka silmnähtavalt loominguliseks – samamoodi nagu Warholgi. Erinevalt näiteks Mark Kostabist, kelle teosed on ilmselgelt üksnes rämps.

Tol ajal oli Saksa kunst glamuurne ja trendikas ning saksa kunstnikud lum- mavad ja müstilised – paljuski seetõttu, et nad suhtusid New Yorki mõneti agressiiv- semalt. Nii mõnelegi britile oli sellise suhtumise võimalikkus meeldivaks üllatuseks. 1980-ndate võrsunud kunstis, nii Saksa kui Ameerika omas, oli midagi kaasahaara- vamat ja rikkalikumat, aga vahest ka pahe- lisemat või vähemalt midagi ebapuhtamat, mis lasi “britilikkusel” esile tõusta. Briti- likkus kunstis ei viidanud enam nii ühemõtteliselt, selgelt ja sirgjooneliselt lootusetule provintslikkusele, mis kaas- nesid briti kunstnike varasemate püüdlus- tega olla moodsad. Seda, et britilikkus võiks kunstis olla pigem pluss kui miinus, ei tunnistanud esimesena iroonilisel kombel mitte Suurbritannia kunstiinstitu- sioonid. Saksa ja Ameerika kunstimaailm võtsid selle omaks, kuna neil oli turg, kus sellist kunsti müüa. Meie etableerunud briti kunstiareenil sellist võimalust pol- nud, sest olime nii väikesed, provintslikud ja ennast täis. Mistõttu yBa kunst – siis seda veel nii ei nimetatud – sai esmalt kuulsaks välismaal ning alles hiljem tun- nistas briti kunstimaailm: “Jah, palun, meile pisut ka!” Oma loengus püüdsingi seletada, et kohalikud mõjutegurid töö- tavad erinevatel aegadel erinevalt. Modernistidena teame, et see on patt. Modernistliku kredo põhimõte on, et lokaalse ületamine on hea ja võimekust näitav, lokaalseks jäämine aga nõrk ja halb. Kuid seda seetõttu, et olla modernist tähendab olla ka Ameerika-meelne – seal aga ei ole võimalik aduda, mida “kohalik” õieti tähendab. Arvatakse, et hamburgerid või ka Rothko kohta käiv sentimentaalne ila on universaalsed. Mõlemad on amerikanismid. Õigemini küll üks on amerikanism ja teine newyorkism. Teisest küljest on mõlemad väga tugevad ja tõhu- sad kujundid, vähemalt siis, kui kõik teised elemendid aitavad neil toimida. Briti kunstis ei hakanud taolised koha- likud nähtused nagu kuningliku perekon-

na lummus, nilbete postkaartide võlu või tühobuste imetus modernismi kontekstis lihtsalt tööle. Aga pärast modernismi see siiski juhtus. Ilmselt põhjustasid selle teatud asjaolud. Üks neist oli kindlasti kaasaegse kunstivormi tulek, mis oli briti-likkuse kaasamiseks piisavalt avatud või piisavalt rikutud. Ja briti-likkus hakkaski tööle ega muutunud miskiks, mida arukas või kunstiga kursis olev inimene poleks iialgi saanud tõsiselt võtta.

Oma loengus mainisid, et oled väga huvitatud abstraktsest kunstist ja kirjutad selle kohta raamatut. Millest selline huvi? Nagu sa ütlesid – sellega ei tegelda enam kuigi palju. Selgemalt väljenduda ei saakski.

Esteetika, loomulikult. See tuleb kunsti-koolist. Vähemalt siis sain ma sellest teadlikuks, teadvustasin sellenimelise nähtuse olemasolu. Kunsti esteetiline külg heidutab inimesi, kuid mulle see meeldib. Modernismi jääkidest on praeguseks pinnale unjunud sürrealistlik projekt, mis seostub kujundist ja irratsionaalsuse ja kummastavuse ning visuaalsete ja ideelist vastuolude kokkupõrgetega. Postmodernism on sellele kõigele avatud. Esteetika on põlualune nähtus, sest see on keeruline ja mitte hetkega haaratav, keerukus aga on halb. Mind isiklikult ei heiduta abstraktse kunsti ebapopulaarsus ja arvatav nõudlikkus. Samas ei arva ma ka, et yBa – ärilises mõttes tohutult edukas liikumine, mis paljudele inimestele meeldib ja mida keegi keerukaks ei pea – oleks üdini mitteestee-tiline nähtus. Damien Hirst, Sarah Lucas ja Tracy Emin kerkisid pinnale varjatud esteetilistel põhjustel, mitte üksnes sensatsiooni või marketingistrateegia või Emi ni suurte rindade tõttu. Nende loomingus on teatud määral äratuntavat esteetilisust. Alateadlikult tunnetab seda võib-olla ka publik. Ma ei tea – publik on üsna müstiline. Publik on ühekorraga valmis imetlema nii võrdlemisi halba, ent šokeerivat kui ka päris head ja šokeerivat teost. Ollakse valmis vaimustuma Chapmani vendade väga nutikatest skulptuuridest. Aga ka Mark Quinni absurdsetest amputeeritute kujudest ja paljudest muudestki isegi halvematel asjadest, millest Tallinnas vahest kuulduki pole.

Aga miks yBa kunstnikud peavad Bruce Naumani oma iidoliks?

TEKKIS ÜKSKÕIKSUS VÕI TUNDETUS, MIS VÕIB OLLA KÕITEV KUNSTI KONTEKSTIS, KUS NII PALJU VÕLTSILT RÄÄGITAKSE “TUNDLIKKUSEST”.



Gilbert & George, 1996.

Kuna ta suudab asju ja probleeme esile tuua minimaalsete võtetega ning kuna ta esitab eksistentsi teooria, tehes seda inimvormiga, kuid mitte humanistlikult või vähemalt ta ei garanteeri seda. Ootamatult võib tema teostes imelise selgusega näha, mida tähendab olla inimene, kuidas see pole enam nii, nagu varem või kuidas me ikkagi sooviksime, et see oleks, või mida me arvame, missugune oli see teistel ajastutel. Intuiitiivselt, mitte niivõrd teadlikult arvan ma, et tema kunst põhineb strukturalistlikul mudelil ning on väga tugev ja veenev. yBa kunstnikud reageerivad sellele intuiitiivselt. Tegelikult on ka Bruce Nauman väga intuiitiivne tüüp. Arvan, et ilmselt on ta ka väga kalkuleeriv ja karjäärihimuline. Aga temaga kohtudes tundub ta olevat võrdlemisi rumal tüüp, nagu vana flegmaatiline kauboi. Olgu pealegi – ilmselt pole loovus ainuüksi intellektuaalne nähtus. Kuid nii Nauman kui yBa kunstnikud lähtuvad strukturalistlikust ja relativistlikust arusaamisest sellest, mis tähendab eksisteerida ja olla ühiskondlik olend, elada koos teistega. Ja mõlemad loovad sellest tihti fantastiliselt veenvaid mudeleid.

Mis juhtus Suurbritannias 1980-ndatel? Kuidas mõjutasid kunsti thatcherism ja konservatiivide kultuuripoliitika?

Ma pole kindel, et saan kaheksakümnendate kohta juba öeldule lisada midagi erilist tarka. Kuid kaheksakümnendad olid egotsentriline ajastu ning näiteks Hirst, Lucas ja Emin on väga individualistlikud kunstnikud. Neil puudub kokkupuude ideega ühiskonnast kui “vabrikust”, kui

terviklikust organismist, kus kõik on omavahel seotud. Kitsas lähenemisviis probleemidele teeb nende loominguga vahest pisut naivsemaks. Nende kredo kõlab: “Ma kuulun popkultuuri maailma ega pole kindlasti elitist. Kuid samas on mulle omane ka popkultuurimaailma toores isekus.” Mis on väga thatcheristlik. Loomulikult taheti ka enne kaheksakümnendaid olla edukad ja tulevikuvaatavad. Ent edu polnud tunnustatud, ühiskonnas määrava jõuga nähtus, eksklusiivne väärtus või liikumapanev jõud nagu ta sai selleks kaheksakümnendatel. Vähemalt sõnades ülistati kogukondlikkust. Kaheksakümnendad ei tekitanud mitte üksnes ideoloogilist ja poliitilist nihet. Tekkis ükskõiksus või tundetud, mis võib olla kõitev kunsti kontekstis, kus nii palju võltsilt räägitakse “tundlikkusest”. Kuid seda tundetust ei saa võrrelda modernismi-eelsele ja modernistlikule kunstile iseloomuliku tundetusega. Tänapäeval tähendab see mõelda kunstit hoopis teisiti. Esimesena praagitakse välja kunsti tunnetepool – side tunnete ja kõrgemate väärtuste vahel. Ja ma olen selle üle parda heitmise vastu, kuitahes kõitev ka kõik muu on. Arvan, et see on kaotus ja et selle puudumine on traagiline. Ma ei arva, et just Thatcher selle kaotuse põhjustas. Lihtsalt thatcherismi armutu selgus aitas näha, mis tegelikult toimub.

Millise muutuse tõi sinu arvates Saatchi ostupoliitika?

Arvan, et ta tõi esile ja tegi kristallselgeks juba käimasolevad protsessid. Ja ta tegi seda näidates, et ostetavuse pärast pole vaja piinlikkust tunda või et võltsmoraal on mõttetu millegi sellise puhul, mis ongi põhimõtteliselt ostetav-müüdiv. Muidugi ei tee see teda meie aja kangelaseks, aga samas ka mitte kolektiseks. Selline suhtumine ei tule üksnes temalt, nagu inimesed arvavad, vaid rahamaailmast üldisemalt. Ja kunstitur on osa sellest. Sotheby'se oksjonil käies võib näha võltsaristokraate, kes sõna otseses mõttes võltsi aktsendiga ja ülespuhutud toonil räägivad kunsti-teostest, millel pole veel kuigi suurt müügi jõudu. Ja samal toonil ka kindlatest müügihihtidest, millel on täiesti kindel, suur turujõud. Ja see ongi thatcheristlik trikk: võlts klass, tõeline valetamine. Ent kuigi Saatchi on konservatiivne tüüp ja tegi tooridele reklaamikampaania ning mõtles välja nende reklaamlused, ei tähenda see, et yBa kannaks konservatiivide poliitilist sõnumit või isegi saatchi-ismi sõnumit. Saatchi on Thatcheri poliitika tulem, nagu ka yBa. Ent siiski pole nad thatcherismi propagandistid. Pigem väljendab nende kunst ühiskondlikku olukor-

da, millest võrsuti, kaheksakümnendate konservatiivset õhustikku. Kuid siiski ei saa öelda, et see oleks tooride kunst. See on tõesti keeruline, sest kuigi üksikindiviidid ei tunnista otsesõnu oma konservatiivset meelsust, on nad ikkagi toorid oma nartsissismis, mittekogukondlikus suhtumises, janus edu, glamuuri, rahajms. järgi ning ka amoraalsuses ja anti-intellektualismis. Kuid, mis puutub Saatchi küsimusse, siis pole just toorilik sekkuda kaasaegsesse kunsti, pigem on see toorismi uus ja imelik haru. Aga sama hästi võib ka öelda, et see oli liberalismi uus haru. Igatahes on see uus. Kõik kunstnikud tahavad, et ta ostaks nende kunsti. Nad tunnistavad tema väärtushinnanguid.

Inglise keelest tõlkinud Eva Näripea.

'There is an unsaid history of art, which is all about power, glamour and excitement.' |

Anders Härm interviews Matthew Collings

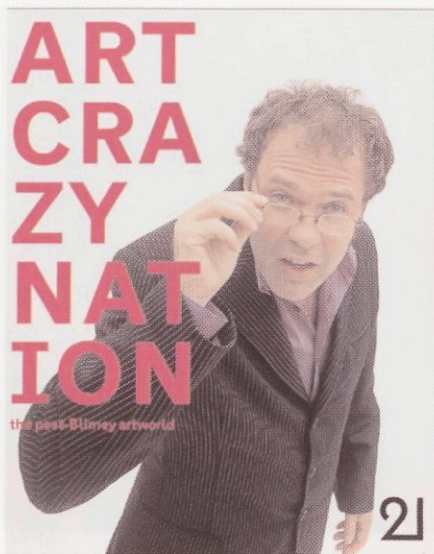
MC: 'What is your attitude towards the yBas, as curator of this punky exhibition?'
 AH: 'Between admiration and evil irony, between a love-song and self-destruction.'
 MC: 'The only possible way, really.'

Matthew Collings – one of the most popular 'outsiders' from the official art-world: sharp, funny and cynical author of a stream of popular British TV programmes on art and culture, and author of books like 'Blimey', about art in London in the nineties, and 'It hurts' about art in New York.

He is a kind of equivalent of yBa in art theory. The back covers of his books include recommendations by David Bowie. He can tell endless jokes about young British artists because he studied together with them at Goldsmith's College. He is the guy nobody seems to take seriously in the daytime, but in the cover of night they all crawl under their dirty blankets to read his books and secretly watch his programmes.

In his next bestseller (coming out October 18 – titled 'Art Crazy Nation' – you can order it from Amazon) he includes some thoughts about the recent fake, punky 'yBa' exhibition in Tallinn, which so seriously shocked the local scene.

At the end of May, one of the curators



of the 'yBa' show travelled to Riga, where Collings was lecturing, to interview him. Here is the first hour of their conversation.

In your lecture you talked about the seventies as a 'boring' time in British art. You mentioned how the artists simply copied the ideas of American conceptualism and minimalism, the international trends of the time — which matches perfectly with some tendencies in the Eastern Europe art scene now.

It's a question of whatever is dominant and powerful. There is really an unsaid history of art, which is about power, glamour and excitement. Basically if you were an artist in Britain in the seventies, you tried to be as American as possible. It was better to be that than British. There were all sorts of class problems about being British, plus Britain was small and provincial. If you embraced the class system and had a mad kind of creative idea about it – like Francis Bacon did, in a way, and Gilbert & George did, then you had a get-out clause: it was basically that you were mad, or incredibly talented, or something. And you could go ahead and be British – you could be hyper-British, in fact, and culture would reward you. But if you were just ordinary, it was a desperate problem to be only British as well as ordinary. It was embarrassing to look at our little strain of lyrical abstract painting, which seemed so dreamy and soft, and then look at some hard-ass stripe paintings coming out of New York. So if you were a young artist you tried to transform yourself into an American, by doing American art.

From the point of view of pop-culture,

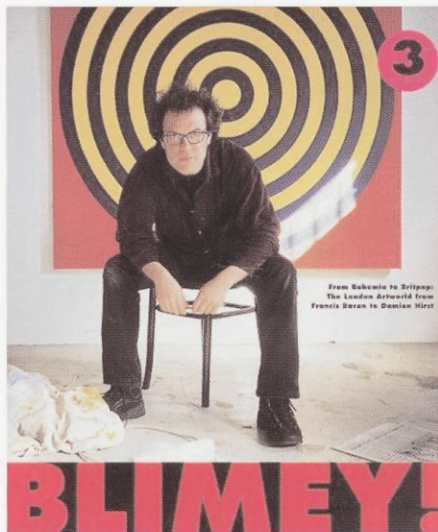
Britain became more and more influential, though, didn't it? In the seventies David Bowie and glam-pop emerged. Lou Reed came to England to make a record... Soon afterwards, came the Sex Pistols and punk?

Yes, but that's not art culture. British seventies art was more occupied with the academy of conceptualism and minimalism, and all the dryness and emptiness of those styles – at least as they had become. David Bowie is a powerful icon and sign of postmodernism. But art in England wasn't involved with that. A few individuals might have been. But the mainstream was pretty straight and boring. And it was desperate to be seen as straight, really – desperate to be accepted by the mainstream, powerful US boring modern art system.

But what about the first movement of pop art, in the fifties, in Britain? Did that have something to do with the British art movements that followed? Or was it a forgotten case, while the American version of pop was so strong?

Well, both those things are true – but more the second thing. British pop art is a faint harbinger of the yBas, but only very, very faint. The US version is more powerful an antecedent. The US version was better, and the US art world was more powerful. 'Better' and 'more powerful' are connected, of course, in terms of peoples' perception. But actually in this case, I think it's quite uncontroversial to say that US pop art is more impactful, interesting, nuanced, and more effective generally, than the British version – nice as the British version often is. US pop art is a twist on Abstract Expressionism – a critical twist on the assumed sacredness of Abstract Expressionism. It's a pop version of that. But with comic strip textures, or street-culture textures, replacing gaseous textures, or spiritual vibes, or holy heavy breathing, or holy aestheticism. British Pop art of the fifties is an experiment in getting non-art values into an art context, too. But in that case, you're talking about a different set of class expectations. There's something a bit cosy and twee – which means a bit pixie-like, and small-scale, and comfortable – about fifties British pop, which everyone easily recognises. And there's just nothing in it that compares with the amazing visual intelligence, that you find in late-50s Jasper Johns, say – Johns is a kind of proto-pop artist. Yes, the British were first; and the early Hamilton and Paolozzi stuff has some formal exquisiteness about it, and some mildly fascinating sociological

research – actually academics nowadays tend to exaggerate just how fascinating that side of British pop really was; but US pop is better. Even if it's not intellectual, like some British pop is intellectual. In the work of Hamilton there's a more intellectual approach than you get in the US popsters generally. I mean he really is quite seriously intellectual. Whereas Jasper Johns, only has a kind of agreed-intellectualism – that is, a lot of quite thick people in the US art world agree that he's intellectual. But to go back to your point – British pop is just a little occurrence in British art history. There's no real connection between it and the yBas, who started in Britain the eighties. The yBa movement comes directly out of German and US art of the eighties, the influence of British art schools at the time, the influence of the international art magazines, the presence in London of the Saatchi gallery, and the socio-economic climate of the eighties – the climate of Thatcherism. Thatcherism was pervasive: that is, it profoundly affected everyone, even people who would like to think of themselves as ideologically opposite to the Tories. People often overlook the German influence, because in the 90s German art became like the art of anywhere else. But in any case, to return again to the pop thing, British pop of the late fifties and early sixties, is just this small occurrence, which quickly peters out. That is, it continues, but it doesn't dominate. It's too weak to dominate or really influence anything. The spirit of David Hockney, say, is really very small in current British art, if it's present at all. It's only in the popular mythology of the yBas, the original media mythology about the yBas – which has already died out a bit – which says: 'wow-we-got-back-the-spirit-of-the-swinging-sixties'. In this misty-eyed longing for a return of swinging London, you find the god-figure of Hockney is taken over by the god-figure of Hirst. And you hear about the wonderful creativity of London, and the attempt on the part of creative people to bring together fashion, pop and art, just like in the time of the Beatles. But that picture ignores the fact that Hockney's art wasn't at all about conceptual and minimal models. And it was only marginally about pop. Whereas, the yBa movement is fundamentally based on conceptual and minimal art, and quite a lot on pop, but the US version, not the British one. The art of the yBas has a sort of flatness and numbness, which those types of art inherently have. It's true that yBa art has fizz and energy, often – above the minimalism there's some fizz. But it's not Hockney-



type fizz. The yBas and Hockney are both sentimental in some ways, but the sentimentalism is different. Hockney has a sensitive touch and he's quite old-fashioned. You can't say that about the yBas. They don't really go in for touch and they're not at all old-fashioned. Their 'Giotto' moment is maybe Warhol; their High Renaissance is Bruce Nauman.

So yBa is rooted in German and US art of the eighties?

I would say so, yeah – 1980s Cologne and Dusseldorf art. And New York art of the same period: the Haim Steinbach/Jeff Koons moment. In that Jeff Koons explosion, there are a lot of shades and ghosts, appealing to the yBas, of a few-years-earlier moment – that is, the Schnabel monster-success moment. It's not Schnabel's style which attracts the yBas but his relationship to success. I personally quite like his style, often. But for the yBas it's more the fascination of Schnabel's transparent grasping after success, while still being quite obviously a creative person – it's like the fascination of Warhol. But quite different to, say, Mark Kostabi, where it's obvious the work is only rubbish.

German art was glamorous and trendy at the time, and German artists were fascinating and mysterious – a lot because they had a slightly aggressive attitude towards New York, and for someone British it was a wonderful surprise that you could have that at all. But there was something more inclusive and generous – and maybe more corrupt, something less pure, anyway – about that form of art that came out of the eighties, whether it was German or American, which allowed a sort of 'Britishness' to work. The presence of an element of Britishness, in art, suddenly did not seem like an immediate indicator,

loud and clear, of hopeless provincialism. And that hadn't been the case when British artists were trying to be modern previously. Ironically, this new thing – Britishness in art actually working instead of failing – wasn't recognised by the British art establishment, at first. It was recognised by the German and American art establishments, because they had a market where they could sell it. Our British establishment art scene didn't have that, because we were so little and provincial and uptight. So 'yBa' art – it wasn't called that, yet – first became big abroad, and only later the British art establishment said – 'Ooh, yes, please, we'll have some of that!' What I tried to express in my lecture, was that the local influence, and the pull of local influences, works out differently at different times. As modernists, we know it to be a sin. It's fundamental to the modernist credo that transcending the local is good and strong, while remaining local is weak and bad. But that's because being modernist means being Americanist – where you can't really see what 'local' is. You think hamburgers are universal; or schmaltzy stuff about Rothko is universal. They're both Americanisms. Well, one's an Americanism and one's a New Yorkism. On the other hand, they're both very strong and effective, at least when all the right elements are in place to make them work. And for British art, local British concerns – like being fascinated by the Royal Family, or by smutty postcards, or by thoroughbred racehorses – didn't work very well during modernism. But after modernism they somehow did. I suppose there must have been a number of circumstances that caused that. But certainly one of them was the arrival of a contemporary art form that was open enough, or corrupted enough, to allow Britishness in. And for it to be effective, not just something that someone who was clever – or informed about art – could never take seriously.

You mentioned in your lecture that you are very much interested in abstract art and in writing a book about it. Where does your interest come from? As you say – basically, nobody much deals with it anymore. And really one cannot express it more clearly than that.

I think it's the aesthetic aspect. It comes from art school. At least, that's when I became conscious of it, or conscious that it was something that had a name. The aesthetic side of art puts people off, but it appeals to me. In terms of what's left of modernism, the surreal project is on the

surface now – the one to do with imagery and irrationality and strangeness and visual clashes and idea-clashes.

Postmodernism is friendly to all that. Anything aesthetic is underground because it's difficult, and not instant, and difficulty is bad. I personally don't at all mind the unpopularity and supposed difficulty of abstract art. But, in terms of the yBas, this commercially incredibly successful movement, which many people like, and no one finds difficult at all – I don't say that it's a completely unaesthetic movement. There are secret aesthetic reasons why Damien Hirst, Sarah Lucas and Tracy Emin somehow rose to the top of the pile, not just reasons of sensationalism or marketing, or Emin's big breasts. Their work has some aesthetic property, which can be recognised. Unconsciously, the popular audience maybe recognises it, as well. I don't know – I find that audience pretty mysterious. It's an audience that is certainly just as prepared to be exited about the shock of a mildly bad work of art as it is about the shock of a quite good one. It's ready to be exited by the Chapman brothers' sculptures, which are very clever. But also by Mark Quinn's sculptures of amputees, which are absurd – and by many other even worse things that you may not have heard about in Tallinn.

But why do the yBas consider Bruce Nauman to be a hero?

The way he frames something in a minimal way, and also sets up an idea of process, and does it with a human form, but there's no humanism there: or at least, no guarantee of it. Suddenly, you see with amazing clarity what it is to be a human now, how it isn't what it used to be – or what we still might wish it to be, or what we assume it was, in other areas of human existence. His is an art form based – I suppose, intuitively, not so much consciously – on a Structuralist model, and it's very strong and convincing. The yBas intuitively respond to that. And in fact Bruce Nauman is very intuitive guy. I mean, he's probably very calculating and career-minded as well. But certainly when you meet him, he appears almost a little bit of a stupid guy, like a slow old cowboy. And good luck to him, for that – obviously creativity isn't totally an intellectual thing. But both Nauman and the yBas pick up on this Structuralist, and relativistic, notion of what it is to exist, and to be a social creature, living with others. And they both come up with – often – fantastically convincing little scenarios of that.



Julian Schnabel. Rene Ricardi portree, 1997.

Julian Schnabel. Portrait of Rene Ricardi, 1997.

What happened in Britain during the eighties? How did Thatcherism and Conservative cultural politics influence the arts?

I'm not sure I have anything especially clever to add to what others have already noticed about the eighties. But the eighties were a self-centered time, and Hirst, Lucas and Emin, for example, are very individualistic artists. They don't have anything to do with a sort of whole-fabric idea of society, where we are all connected. They have a blinkered approach, which perhaps gives them more simplicity. It goes: 'I am at one with the popular world, and definitely not an elitist. But I am one with the brutal selfishness of those individualist popular people as well.' Which is very Thatcherite. Of course, before the eighties everyone wanted to do better and get ahead, as well. But self-betterment wasn't widely agreed to be society's dominant, exclusive value, or drive, as it has been since the eighties. It used to be that there was at least lip service paid to the idea of communitarianism. It's not just an ideological or political difference that the eighties ushered in. It's also numbness, which can be amusing in an art context, where so much fake stuff is talked about 'sensitivity'. But you can't put this numbness together with the kind of thing that pre-modern art, and modernist art, to a great extent, is about. To be numb like we are today – well, you've got to have a whole different idea about art. The feeling side of art is the first to go – the connection between feeling and higher

values. And I'm against jettisoning that, really – however amusing the other stuff is. I find it a loss and tragic not to have it any more. I don't think Thatcher caused the loss exactly. It was more that the ruthless clarity of Thatcherism made it easier to see what was happening, anyway.

What change do you think Saatchi brought about, with his buying policies?

I think he made what already went on, very open and clear. And he did that just by not being ashamed of being mercenary – or feeling he had to have any false moralism about something which is basically mercenary, basically buying and selling. Of course, that doesn't make him a hero of our time, but not a devil either. What people attribute to him alone, is really something from the money world generally. And the art market is part of that. When you go to Sotheby's now, you see fake aristocrats talking with fake posh voices – they are literally putting on a fake accent – about art works which don't have much selling power yet. And about blue chip big-sellers, which do have an absolutely certain, big market power, as if they were both the same. And that's a Thatcherite trick: fake class, genuine lying. But although Saatchi is quite a Tory guy, and did a Tory ad program, and invented slogans for Toryism, it doesn't mean that there is a political message of Toryism in the yBas' art; or even a message of Saatchi-ism. He is a product of Thatcher, and so are they. But still, it's not that they are exactly propagandists for Thatcherism. Their art rather expresses the social climate that the art came out of, the eighties climate of Toryism. But still that's different to saying it's actually Tory art. It's complicated, though, because the individual characters, although they'd obviously say they're not Tory, are actually Tory in their narcissism, non-communitarianism, their desire for success – for glamour, for money, and so on – and also in their amorality and anti-intellectualism. But as far as the question of Saatchi is concerned, it's not exactly Tory to get involved in up to date art: it's some weird new strain of Toryism, you could say. But you could say it was a new strain of liberalism, just as easily. It's new anyway. All the artists want him to buy their art. They accept his values.

Kultuuripoliitika mudelid

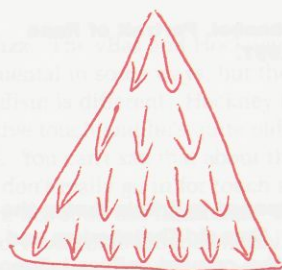
Heie Treier

Kultuuripoliitika on valdkond, mis puudutab otseselt või kaudselt meid kõiki, tunnistame me seda või mitte.

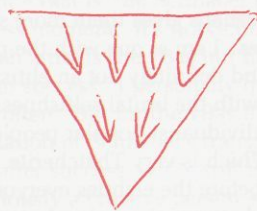
Nõukogude aeg pärandas kirjutamata seadusena arusaama poliitikategemisest kui räpasest tegevusest ning kujutluse "heast eesti kunstist" kui rõhutatult apoliitilisest ja kontekstivabast. Ometi on loomeinimesed pidanud reaalses elus siis ja nüüd selgeks mõtlema oma isikliku kultuuripoliitilise positsiooni. Rohujuure tasandil on iga kunstnik, kriitik, kuraator varjatult kultuuripoliitik, kes toetab oma tegevusega ühtesid või teisi seisukohti, valdkondi, suundumusi. Loomulikult toimib see ka institutsionaalsel tasandil. Nimetatud "väike" poliitika peaks ideaaljuhul avaldama mõju "suurele" kultuuripoliitikale ametlikul riiklikul tasandil.

Eestis ei kirjutata veel teoreetilisi uurimusi kultuuripoliitika teemal. Ometi tõendavad mitmed rahvusvahelised kaasaegse kunsti seminarid, et teema on tõusnud väga oluliseks. Kunstipoliitika ja kunsti vahetõrge võib laias laastus käsitada omalaadse *input-output*-süsteemina. Tundes riigi kultuuripoliitika tagamaid, saab selgemaks selle riigi kunsti olukord laiemalt või vähemalt see, miks valitseb just selline olukord. Kultuuripoliitika hoobadeks on rahastamine, maksu- ja hinnapoliitika, seadusandlus, institutsionaalne korraldus, prioriteetide sõnastamine jms., millega teostatakse teatud arusaamu. Ametlikult käibivad "suure" kultuuripoliitika printsiibid on riikides enamasti pikaajalise kujunemise viil ning tulenevad riigi ajaloost, poliitilisest korraldusest, traditsioonist, majandusest, filosoofiast jms.

Eesti ajakirjanduses on ilmunud sel teemal mõned teoreetilised artiklid Jaak Kangilaskilt, Raivo Kelomehelt jt. Kultuuripoliitika tuleb meil kõneaineks enamasti siis, kui "king pigistab". Niisiis peaks ideaalne kultuuripoliitika olema täiesti nähtamatu, s. t. selle olemasolu keegi ei märka. Alljärgnev linnulennul tehtud eri



Ladina mudel (Prantsusmaa, Hispaania, Itaalia, Portugal, mitmed endised sotsriigid, eriti Rumeenia ja Poola, osaliselt Ungari).



Föderatiivne/regionaalne mudel I (Saksamaa).



Anglosaksi mudel (Inglismaa).



Föderatiivne/regionaalne mudel II (Belgia).

riikide kultuuripoliitika ülevaade näitab, et ideaalmodellit polegi. On ladina ja anglosaksi mudel kui Euroopas olulisemad ja nende kõikvõimalikud variatsioonid.¹ Kasulik on tagamaid teada, kasvõi selleks, et osaleda valutumalt rahvusvahelises suhtluses või saada ideid kultuuripoliitika teostamisel.

*

Ladina mudel (Prantsusmaa, Hispaania, Itaalia, Portugal, mitmed endised sotsriigid, eriti Rumeenia ja Poola, osaliselt

Ungari) tähendab küllalt tugevat riigipoolset tsentraliseeritust. Sellega kaasneb bürokraatiaaparaat, vastutuse delegeerimine tippu, pikaajaline otsustamisprotsess ning mõjutatus võimalolevast parteist.

Prantsuse kultuuripoliitika isaks peetakse legendaarset kultuuriministrit ja teoretikut Andre Malraux'd. 1961. aastal kutsus ta erinevate poliitiliste vaadetega inimesi üles looma riigile kindlad kultuuripoliitika printsiibid, nähes eesmärgina kultuuri demokratiseerimist, detsentraliseerimist ja rohujuure tasandi julgusta-

mist, millest hiljem kasvas välja eluaegse õppimise idee. (Printsiibid, mis on Eestise jõudnud 1990-ndatel.) Administratiivselt hakati Prantsusmaal reaalselt detsentraliseerima aga 1980-ndate alguses Jacques Langi ajal, kui kultuuriministrieriumis asutati visuaalse kunsti osakond (Direction Arts Plastiques) ja regioonidesse loodi kaasaegse kunsti rahastamise fondid FRAC-id (Fonds Regional d'art Contemporain). Ometi toimus detsentraliseerimine hoopis edukamalt Hispaanias ja Itaalias, kus regioonidel on olnud ajalooliselt suurem autonoomia.

Kaasajal eraldab Prantsusmaa kultuurile proportsionaalselt kõige rohkem raha, võrreldes mis tahes riigiga kogu maailmas. Kultuuri toetamine on seal seotud hariduskontseptsiooniga, mille ajalooliseks taustaks valgustusfilosoofia idee inimeste valgustamisest kultuuri abil. Ometi ei pea kriitiliselt mõtlevad prantsuse intellektuaalid õigeks, et muuseumi peetakse ametlikult prioriteediks number üks – süsteem toidab eelkõige kultuuri kuulsusriikide minevikumüüte, vähem kaasaegset diskursust. Ehk saab selles valguses mõistetavamaks ka Moskva kunstikriitiku Viktor Misiano märkus Pariisi tähtsate kunstiinstituutide enesekeskuse kohta (kunst.ee, 1/2001, lk. 70).

Anglosaksi mudel (Inglismaa) on rajatud kohapealse otsustuse printsiibil (*arms length principle*) – projektide rahastamise otsustavad arvukad ekspertnõukogud. Struktuur töötab dünaamilisemalt kui ladina mudelis, on vähem mõjutatud parteipoliitikast ning nõuab väiksemat bürokraatia aparati. Samas valitseb Inglismaal kui ühes varasemas kapitalistlikus riigis idee kultuuri isemajandamisest, mistõttu kultuurile eraldatakse riiklikult tunduvalt vähem raha kui Prantsusmaal. Eks sellel baseeru ka Saatchi fenomen noorte briti kunstnike “tegemisel” (vt. Mare Tralla artiklit, kunst.ee 2/2001, ning intervjuud Matthew Collingsiga käesolevas ajakirjas lk. 65 jj.). Pärast Tate Moderni avamist Londonis eelmisel aastal on (kaasaegne) kunst muutunud Inglismaal siiski “tähtsamaks”, mis kajastub nii meedias kui kuuldavasti ka kunstimuuseumide riikliku finantseerimise suurenemises.

Hollandi mudel sünteesib kahte eelnevat: ühelt poolt puudub range tsentraliseeritus, teisalt puuduvad ka pidevalt tegutsavad ekspertnõukogud. Hollandis valitseb nelja aasta “plaanimajandus”. Iga nelja aasta järel toimub suur raha ümberjaotamine ning projektide esitamine, kusjuures riiklikud muuseumid konkureerivad võrdsetel alustel mitteriiklike algatustega (NGO ehk *Nongovernmental Organizations*).

Võtmeküsimuseks on oma projekti oskustlik põhjendamine nii majanduslike, statistiliste kui vaimsete näitajate alusel.

Tegemist on küllalt jäiga süsteemiga. Näiteks, kui projektile on eraldatud neljaks aastaks raha, siis sellel ajavahemikul olukorda muuta ei saa, ka siis, kui projekt on silmnähtavalt ebaõnnestunud. Samas on ebasoodne vahepeal ka uusi projekte algatada.

Iga nelja aasta järel toimub ekspertkomisjonides senitehtu hindamine, mis on keske tähtsusega protseduur raha eraldamisel järgmisteks aastateks. Hollandis on välja töötatud kindel kultuuri hindamise süsteem. Nii on hollandi autorid esimesena uurinud kultuuri mõju majandusele ja vastupidi, tõestades statistika põhjal festiivalide, biennaalide jms. positiivse mõju vastava linna hotellide, restoranide ja teiste asutuste käibele. Hollandis, nagu ka Inglismaal, kaldub kultuuri suhtumine väga tugevalt liberaalse turumajanduse poole. Mõnedes Kesk- ja Ida-Euroopa riikides on olnud siiski vaimustatud Hollandi mudelist ja püütud üle võtta sealseid kultuuri hindamise kriteeriume.

Tulles tagasi ladina mudeli juurde, tuleb nentida, et selles puudub arusaam kultuuri hindamise vajadusest üldse. Prantsusmaal peetakse kultuuri rolliks üldsuse teenimist ja harimist (valgustamist!) kõige demokraatlikumas mõttes. Seetõttu on prantsuse autorid uurinud sügavuti kultuuri tarbimise probleeme.

USA mudel toimib äärmusliberaalses turumajandusühiskonna kontekstis ega ole võrreldav mis tahes Euroopa riigiga. Kultuuri käsitatakse tootena nagu mis tahes muud toodet. Riigi osa kultuuri rahastamisel on minimaalne, puudub arusaam “puhta” kunsti toetamise vajalikkusest suures mahus. Rahastajateks on pigem korporatiivsed fondid (Rockefeller, Getty jpt.), kus prioriteete mõtestatakse aastate lõikes ümber.

Seda teades saab näiteks selgeks, miks USA paviljon on Veneetsia biennaalil ainus mitteriiklik paviljon (seda kureerib korporatsiooniks muutunud Guggenheim, millel teatavasti harumuuseum ka Veneetsias). Ida-Euroopas hiljuti ringelnud Andy Warholi näitus oli täiesti haruldane USA kultuuripoliitiline žest, mida riigi kõrval toetasid ka firmad ja eraisikud.

Teiselt poolt motiveerib riikliku rahastamise puudumine kunstnike otsima alternatiivseid teenimis- ja rahastusallikaid. Nii on kunstnikud kohati lausa tõugatud praktiseerima sotsiaalkriitilist kunsti, mis Euroopas ei tuleks sellisena alati kõne allagi (Hans Haacke näide). Samas saab mõistetavaks, miks ameerika kunst on nii altis segunema meeelahutus-

kultuuriga – tolles sfääris tehakse kunst lõpuks “kasulikuks”.

Föderatiivne/regionaalne mudel

(Saksamaa, Belgia, Šveits) ilmneb riikides, kus on ajalooliselt kujunenud mitu võrdsetel alustel toimivat regiooni. Šveitsis, kus on kolm olulist kantonit, toimub otsustamine regionaalse võimu poolt.

Saksamaal on kultuuriministri ametikoht kaua aega puudunud üldse. See loodi üsna hiljuti poliitilistel põhjustel – et saata Prantsusmaa kultuuriministriga kohtuma võrdset tasemel ametiisik. Kultuuriministri sisuline võim on Saksamaal aga väike ning ta allub liidumaades tehtud otsustele. Saksa kultuuripoliitiline mudel on justkui ümberpööratud ladina mudel. (Loe ka lk. 74–75.)

Belgias on kolm kogukonda, igaühel kultuuriminister, kes langetab oma võimu piirides otsuseid tsentraliseeritult nagu see toimub ladina mudeli puhul.

*

Endistes sotsialistlikes Ida-Euroopa riikides leidub intellektuaale, kes püüavad teaduslikke töid kirjutades analüüsida kujunenud olukorda ning mõjutada selle kaudu oma riigi kultuuripoliitikat nii regionaalsel kui ka valitsuse tasandil. Parimal juhul püütakse nimetatud eri mudelitest üle võtta seda, mis väärib üle võtmist.

Ka Eesti puhul võib diagnoosida kultuuripoliitika segamudelit: avalikkuses ning seadusandluses domineerib liberaalmajanduslik arusaam kunstnikust kui väikeettevõtjast ning kollane meedia esitab kunsti kui meeelahutust. Teiselt poolt tuleks näha väärtust meie muuseumide ja näituste (samuti kunst.ee) suhteliselt soodsas hinnapoliitikas, mis teeb kunsti kättesaadavaks paljudele.

Muidugi on maailmas välja mõeldud arvukalt kultuuripoliitilisi hoobasid protsesside mõjutamiseks, alates maksupoliitikast – näiteks Hollandis käsitatakse reklaami kasumit tootva kunstina, mille arvelt toetatakse kasumivaba kõrgkultuuri, ning USA-s jm. on kehtestatud maksusoodustused kultuuri sponsoritele, kunsti ostjatele – ja lõpetades kultuuriturismi pakettidega. Nende käimalükkamine nõuaks meie tingimustes aga lisaks praktilistele oskustele ka empaatilist suhtumist nii maksuametnikelt, firmadelt kui ka kunstirahvalt endalt.

¹ Artikkel põhineb rumeenia-prantsuse teoreetiku Corina Suteu Kesk-Euroopa Ülikoolis Prahas suvel 2000 peetud loengul, isiklikel tähelepanekutel ning vestlustel.

Kunstil on tulevikku, arvavad sakslased

Hanna Miller annab ülevaate kunstikorraldusest Saksamaal, kus suvel 2002 toimub vähemalt kaks olulist kunsti suursündmust: “documenta” Kasselis ja “Manifesta” Frankfurdis.

Kultuuripoliitilisest taustast

Saksamaa kultuuri- ja kunstielu korraldus allub põhiseaduse järgi ja föderaalset struktuurist lähtuvalt liidumaadele; kultuuriministeerium puudub selles suuriis siiani. Küll aga seadis 1998. aastal ametisse astunud kantsler Gerhard Schröder sisse kultuuriministri ametikoha. Käesoleva aasta jaanuarist täidab seda Münchenist Berliini meelitatud prof. dr. Julian Nida-Rümelin, lahendamaks kultuuri- ja meediaküsimusi.

Föderaalsusel baseeruv kunstielukorraldus on lasknud tekkida arvukatel kunstikeskustel liidumaades, mida on kokku 16. Üks viimaste aastate prioriteete on olnud viie uue liidumaa integreerimine riiki, mis on tähendanud paljude kultuurirajatiste ehitamist, taastamist, restaureerimist, kaasajastamist. Kahe-aastane programm läks maksma 150 miljonit marka ning 2003. aastani plaanitakse töö jätkamist investeringuga 30 miljonit marka aastas. Lisaks föderaaltasandi summadele annavad panuse ka kohalikud omavalitsused ja liidumaad, seega võib rääkida poolest miljardist margast endise Ida-Saksamaa kultuuriruumi kaasajastamiseks.

Eraldi teema on uus vana pealinn Berliin, mis on endiselt Euroopa suurim ehitusplats ja kujuneb ilmselt üheks suuremaks Euroopa kultuurimetropoliks. Saksamaa valitsus näeb Berliini kui kultuurimetropoli tarbeks ette 100 miljonit marka aastas. Muu hulgas peavad selle raha eest kerkima suurejooneline Juudi Muuseum (Jüdisches Museum), Maailma Kultuuride Maja (das Haus der Kulturen der Welt), tuleb restaureerida Martin-Gropius-Bau. Tööd on plaanis lõpetada aastaks 2004.

Muuseumid ja galeriid

Berliini Museoloogia Instituudi (Institut für Museumskunde) andmeil on Saksamaal 600 kunstimuuseumi ning 480 alalist

näituste korraldamise paika. Muuseumide ja näituse külastab aastas 100 miljonit inimest, kellest märkimisväärse osa moodustavad turistid. Võrdluseks: Saksamaa elanike üldarv on ligikaudu 82 miljonit. Kunstimuuseumide külastatavus näitab tõusutendentsi – koguni 22 protsenti. Saksamaa kunstielu on paljuski tänu võlgu omaaegsetele kunstikogude alusepanijatele – kõrgeadlist pärit kunstihuvilistele ja töösturitest kunstimetseenidele. Nende kunstikogud moodustavad mitmete muuseumide südamiku Dresdenis, Berliinis, Münchenis. 1996. aastal lahkus Peter Ludwig, kelle toetusel tekkis Kölnis Ludwigi Muuseum, millel on harumuumuseumid ka Budapestis ja Peterburis.

Mõistagi on muuseumide arvukuselt esikohal uus Berliin – kokku 17 muuseumi, millest Dahlem, Charlottenburg ja Muuseumisaar (Museumsinsel) uue Berliini südames kuuluvad rahvusvahelise suurusjärku. Ka Kölni, Bonni, Frankfurdi ning Baierimaa pealinna Müncheni muuseumid kuuluvad rahvusvahelisse kõrgklassi. Tihti on vaatamisväärsusteks muuseumirajatised ise – näiteks ameerika tipparhitekti Richard Meieri Frankfurdi ehitatud Tarbekunsti Muuseum (1984) ja samal aastal Stuttgartis avatud Riigigalerii uusehitus, arhitektiks inglase James Stirling. Muuseumiarhitektuuri seisukohalt võib esile tõsta ka Ludwigi Muuseumi Kölnis, Gustav Peicheli nimelist kunstihalli Bonnis ning Oswald Mathias Ungersi loodud Hamburgi Kunstihalli. Huvipakkuvaid kunstirajatisi leidub ka väljaspool suurlinna: Felix Nussbaumi Maja Osnabrückis, autoriks New Yorgi arhitekt Daniel Liebeskind, kes on projekteerinud ka Berliini Juudi Muuseumi.

Refereeritud ajakirjast Deutschland.

Berliin

Alte Nationalgalerie/Vana Rahvusgalerii www.smb.spk-berlin.de/ang
Deutsche Guggenheim Berlin / Saksa Guggenheim Berliinis www.deutsche-gegenheim-berlin.de
Gemäldegalerie/Maaligalerii www.smb.spk-berlin.de/gg
Hamburger Bahnhof/Hamburgi Jaama hoones, aktiivse näituste programmiga www.smb.spk-berlin.de/hbf
Neue Nationalgalerie/Uus Rahvusgalerii (arh. Mies van der Rohe) www.smb.spk-berlin.de/nng

Frankfurt/Main

Museum für Moderne Kunst/Moodsa Kunsti Muuseum www.mmk-frankfurt.de
Schirn Kunsthalle/Schirni Kunstihoone (üks Saksamaa olulisemaid näitusepaiku) www.schirn-kunsthalle.de
Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie/Städli Kunstiinstituut ja Linnagalerii www.staedelmuseum.de

Stuttgart

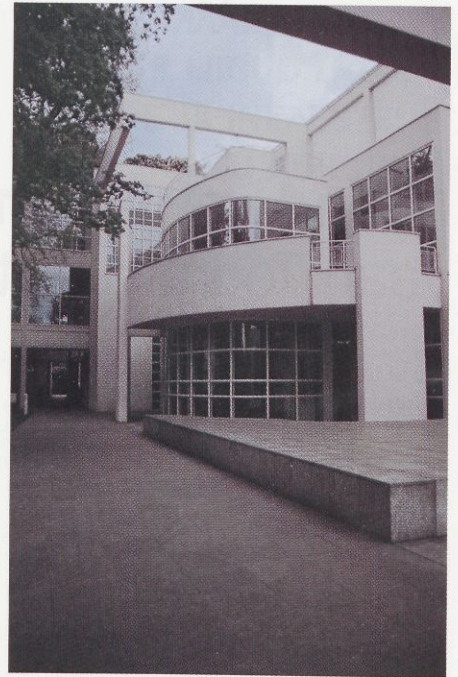
Staatsgalerie Stuttgart/Stuttgarti Riigigalerii www.staatsgalerie.de

Karlsruhe

ZKM, Zentrum für Kunst und Medien-technologie/Kunsti ja Meediatehnoloogia Keskus www.zkm.de

Dresden

Gemäldegalerie Alte Meister/maaligalerii Vanad Meistrid www.staatl-kunstsammlungen-dresden.de
Gemäldegalerie Neue Meister/maaligalerii Uued Meistrid www.staatl-kunstsammlungen-dresden.de
Kupferstich-Kabinett/Vasegravüüride Kabinett (üks vanimaid ja ulatuslikumaid graafikakogusid) www.staatl-kunstsammlungen-dresden.de



Richard Meier. Tarbekunsti Muuseum. Maini-äärne Frankfurt, 1984.
Richard Meier. Museum of Applied Art. Frankfurt am Main, 1984.

Daniel Liebeskind. Juudi Muuseumi välis- ja sisevaade. Berliin, 1993 – 98.

Daniel Liebeskind. Jewish Museum from outside and inside. Berlin, 1993 – 98.



Hamburg

Altonaer Museum/Altona Muuseum
www.hamburg.de/altonaer-museum
 Kunsthalle/Kunstihoone www.hamburger-kunsthalle.de
 Museum für Kunst und Gewerbe/
 Tarbekunstimuuseum
www.mkg-hamburg.de

Hannover

Sprengel Museum/Sprengeli muuseum
www.sprengel-museum.de

München

Alte/Neue Pinakothek / Vana/Uus
 Pinakoteek www.stmukwk.bayern.de/kunst/museen/pinalt.html
www.stmukwk.bayern.de/kunst/museen/pinneu.html
 Haus der Kunst/Kunsti Maja www.hausderkunst.de
 Lenbachhaus / Lenbachi Maja
www.lenbachhaus.de
 Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung/
 Hypopanga Kultuurifondi Kunstihoone
www.hypo-kunsthalle.de

Köln, Bonn

Museum Ludwig/Ludwigi Muuseum
www.museenkoeln.de/ludwig
 Wallraf-Richartz-Museum/Wallraf
 Richartzi Muuseum
www.museenkoeln.de/wrm
 Bundeskunsthalle/Riiklik Kunstihoone
www.kah-bonn.de
 Kunstmuseum Bonn/Bonni Kunstimuuseum
www.bonn.de/kunstmuseum
 August-Macke-Haus/August Macke
 Majamuuseum www.august-macke-haus.de

“Mind valdab meeletu kärsitus...” Jaan Toomiku intervjuu Teet Veispakule.

Ma ei teinud Jaan Toomikuga traditsioonilist intervjuud, sest nagu ta ise ütleb: “Mul on kõrini kõikidest nendest intervjuudest, sest ükskõik mida ma ka ei ütle, seda võib psühholoogiliselt võtta ükskõik kuidas. Kuidas keegi tahab oma seisukohti põhjendada, mida intervjuueerija just parajasti tahab näha. Kui ka juhtun midagi kritiseerima, siis kiputakse selles nägema mu kibestumust või veel midagi suvalisemat.” Ja me ei räägi ka mitte niivõrd Toomiku kunstist, kuivõrd sellest, mis on selle kunsti ümber.

Kusagil on ju olemas mingi murdepunkt, mida ületades pole kunstnik enam lihtsalt kohalik piiratud kultuuriruumis tegutsev kunstnik, vaid ta hakkab osalema kunstielus laiemalt, olgu siis Euroopas või veelgi ulatuslikumalt. Ilmselt ei ole piiriks mitte ühel või kahel ega lihtsalt mitmel välisnäitusel osalemine. Ta jääb kuraatoritele ja näitusekorraldajatele silma...

Ma arvan, et minu puhul toimus see Sāo Paulos (1994). Sain seal menu osaliseks. Seal edasi kutsuti mind mitmete näitustele, sh. ka New Yorki. Kuid need inimesed – mõtlen kuraatoreid, näiteks üht prantsuse päritolu New Yorgi kuraatorit, kellega kohtusin – olid väga isevärki. Neist paistis välja kummaline segu prantsuse kultiveeritud kultuurist ning New Yorgi atmosfäärist. Selline variant sobib mulle kõige vähem, võib-olla osaliselt ka seetõttu, et ma ei mõistnud nende märgisüsteeme. Ja eks nad seda ka vaistlikult tabasid. Kuid kunsti elu korralduse juures on kuraatorite mõju hetkel domineeriv. Samas olid nad minu suhtes väga lahked ning tõmbasid mind sellesse ruumi, mida ma tegelikult vastu ei võtnud. Täpsemalt ehk: valitsev vaimne suunitlus – see, mis näis nendele oluline olevat, ei olnud seda mulle. Kuid siiski on just nemad määravad selles suhtes, keda omaks võetakse... Ja kui on omaks võetud, siis muidugi aidatakse üksteist. See on ka kunstimaailmas tohutu tähendusega. Tegelikult olen ma kõgu aeg tundnud ennast valge varesena, kes ei sobi õigupoolest

mitte kuhugi. Ent samas on ka palju teist-suguseid kuraatoreid... Mind valdab meeletu kärsitus – ma ei sobi ühtegi kohta, ma ei sobi ühegi inimesega pikemalt koos olema. Ja see määrab, et lõpuks liigud läbi asjade ja inimeste ega kinnitu kuhugi, mistõttu polegi võimalik ka nõuda, et see maailm annaks sulle mingit materiaalist tuge. Sa pead olema valmis kõigest loobuma. Olles samas ka tundlik inimene ja tegeledes kunstiga, tahad sa aeg-ajalt samastuda, sest pidetu olemine on piin. Seetõttu on kuhugi kuulumine ka kunstis väga oluline.

Siis võime ka “Eesti Energiate” kooslust käsitleda kui teatud pidepunkti?

Eks siingi toimi samad mehhanismid. Oma sõprade puhul oled sa mingis osas kriitilisem, mingis osas jälle pehmem. See on suhtlemine, mida üritatakse teha veidi meeldivamaks, sisukamaks ja ka energilisemaks. Sel projektil pole küll konkreetset eesmärki, aga kui sa juba siin elad, siis üritada tegutseda mõtestatumalt kui lihtsalt veeteerida. Oluline on ilmselt see, et protsess käiks. See annab siin olles võimaluse lülitada end välja kas või kõikidest neist liigkomplitseeritud olukordadest. Tegelikult on kõik nii ambivalentne ja mitmetahuline, et mul polegi ühest vastust ühelegi asjale.

Mulle on jäänud mulje, et Eestis pole vist erilist mõtet rääkida kunstikuraatoritest. Ja kui me ka neist räägime, siis pole ma päriselt aru saanud nende tähendusest, rääkimata siis veel mõjukusest. Kõik tundub olevat kuidagi mitte eriti jõuline...

Nende osa sõltub meil paljuski vaid sellest, kui palju see või teine inimene on rahahoobade juures. Aga väljapoole, mõtlen Eestist väljapoole suunatud sihivõrgu tegevus on piiratud. Kõik see tundub olevat kangesti juhuslikku laadi. Ilmselt tuleb see teatud mugavusest ning ideaalidest loobumisest. Kuid siin on tegemist ka sellega, et meie kunstipoliitika – laiemalt ilmselt terve kultuuripoliitika – on passiivse loomuga: oodatakse väljast tulevaid ettepanekuid näituste korraldamiseks. See

on siiski objektiivsetest asjaoludest tingitud – kunstimaailmas on Eesti ikkagi provints, mis paratamatult vähendab motivatsiooni kohapeal tegutsemiseks. Paljudes olulistest kohtades on näitusepoliitika seotud ka ilmse rahaliste vahendite nappusega või selle ala kandepinna haprusega.

Meil Eestis on küll mõneti naljakas rääkida tuntuusest, kuid sind on sageli nimetatud rahvusvaheliselt tuntuks kaasaegseks Eesti kunstnikuks. Ja ilmselt pole veel ka sa ise selles eas, kus selle peale enam ei mõtle?

Ma arvan, et see puudutab ehk kõige rohkem inimsuhteid, sest need teisenevad varasemaga võrreldes. See puudutab nii lihtsalt tuttavaid kui ka lähedasi inimesi. Kõik muutub kuidagi keerulisemaks. Kui sa oled vähegi tundlik inimene, siis tajud, et sinu peale mõeldakse. Seda teeb nüüd palju rohkem inimesi ja sa ei ole selles mõttes enam nähtamatu ega saa enam hajuda kuhugi puude vahele, sest igaüks võib sind nüüd omis mõtteis ülesse leida. See puudutab ka seda, et ei saa enam öelda, kus sa füüsiliselt asud... Ei saa ütelda, et olen ateljees, sest siis võivad näiteks, sada inimest ennast sinna juurde mõelda ja sa pole enam võimaline kontsentreeruma oma töödele.

Lugesin üsna põhjalikult läbi kõik selle, mida eesti kunstikriitika on sinu kohta kirjutanud. Puhuti tekkis mul tunne, et eri autorid kirjutavad erinevatest Jaan Toomikutest, kes on ehk ainult üheaegselt teinud samanimelisi näitusi ühes ja samas paigas.

Mingi aeg ma isegi võitlesin sellega. Sain kriitikuga kokku, võtsin nõobist kinni ja küsisin, kas sa siis tõesti aru ei saa, mida ma tegelikult oma tööga mõtlesin. Aga sellest ma loobusin juba aastate eest, sest pole mingit mõtet võidelda tuuleveskitega. (Lappame ühte väikest osa arvustustest, mille peale Toomik leiab, et nüüd näeb ta taas oma mitmeid töid justkui kõverpeeglist.) Tegelikult on olnud hulk autoreid – kas või neid, kellele ma olen andnud intervjuusid – kellesse ma olen suhtunud



JA SEE MÄÄRAB, ET
LÕPUKS LIIGUD LÄBI
ASJADE JA INIMESTE
EGA KINNITU KUHUGI.

Jaan Toomik. Autoportree. Õli, lõuend, 2001.

Jaan Toomik. Self portrait. Oil on canvas, 2001.

avatult või ka idealistlikult, pingutanud ning loonud kontakti. Katsud lõpuni lahti seletada – ehkki ma ei arva, et kõike seda, mida ma kunstis teen, on üldse võimalik sõnadesse panna –, siis oled ometi veidi jahmatanud, kui näed avaldatud tekstis sootumaks suvalisi rõhuasetusi. Mõnikord tundub neid tekste lugedes, et mu enda tööd on üks jabur jama, mis on maetud kriitikute väljamõeldud mõttekonstruktsioonide rägastikku, millel pole tegelikult mu töödega kuigivõrd pistmist. Või tuleta meelde, kuidas kas või “KanaNahka” retsenseeriti... Või mis sulle tundub?

Samas kogu vaimne liikumine, looming, on üks pidev iseenda mina otsimine. Enne, kui sa ei ole iseennast leidnud, ei saa sa ka loota objektiivset iseenda peegeldust teistes.

Puhuti näibki, et meie kriitika tegeleb ilmselt rohkem iseendaga kui kunstiga, seda iseloomustab ehk kõige paremini püüd suruda kunstinähtusi sageli lõpuni läbi mõtlemata või tooretse teoreetilistesse konstruktsioonidesse. Ja teisalt – nüüd pole ju enam aastaid kuigi raske olnud märgata, et päevalehtede lühikesed kirjutised otsivad sootumaks midagi muud, näiteks skandaale jne., millel pole ei kunsti ega kriitikaga enam midagi pistmist.

Siin toimib ka see kriitik-kuraatori võimu küsimus, mille raames ei unustata iseennast kunagi. Tegeletakse ennekõike kirjutaja oma ideoloogia ja ego probleemidega. Seda peetakse isegi vooruseks. Kriitikutelt sooviks suuremat empaatiavõimet ning sensitiivset kirjeldust.

Ilmselt võime me näha teatud suundumist, mida võiks kokku võtta teatud liikumisena kriitik – kuraator – kunstnik. Liikumises, kus kriitikust kuraator hakkab endale võtma ka kunstniku funktsioone või rolli. Sa oled sageli rääkinud: olla kunstnik pole midagi ratsionaalselt konstrueeritavat, vaid see on terviklik elustiil, mida ei saa omaks võtta lihtsa otsustusega – täna, kuna ma tean kunstist üsna palju, hakkan ka ise kunstnikuks.

Mida vanemaks ma saan, seda raskem on mul sellest rääkida. See on minu puhul kõiki eluvaldkondi hõlmav olemise viis. See on üks suur protsess. Mina ei saa oma ideid algaasis konstrueerida – ma lähtun isiklikust läbielamisest, ehedast kogemusest. Samas on see ka omamoodi

meeleheitlik enda mina otsimine, püüd leida iseenda tuuma. Ratsionaalne aspekt lisandub hiljem, kui hakkab mõtlema konkreetse vormi peale. Aga algtouge tuleb mul alati mingist emotsioonist.

Tänapäeva kunstimaailmas löövad jõulisemalt läbi need kunstnikud – muidugi siis, kui nad on kord juba omaks võetud –, kellel on taga oma tootmisbaasid, hulk assistente jne. Olgu siis kas või seesama Marie-Jo LaFontaine, kes Rakveres suvel “KanaNahal” esines. Selles mõttes oled sa küll tõeline valge vares. Praeguses kunstimaailmas nõutaksegi tohutult kiiret reageerimist. Mingis mõttes on see ka hea – liigutakse vahetu maailma-käsitlemise suunas, kus kaob minevik ja tulevik, on vaid vahetu olevik. Aga eliit-kunstimaailmas tähendab hetkel kiire reageering just pigem seda tohutut produktiooni ja karjääri ülesehitamist ning ego maksmapanekut kui mingite vaimsete väärtuste esitamist. Sellistel kunstnikel on pidevalt pakkuda sada projekti siia-sinna. Selles mõttes on justkui tegemist kahe erineva kiire reageerimisega. Ka mulle tuli mõne aja eest väga palju pakumisi erinevatele näitustele ja see tekitas minus tohutu frustratsiooni, sest see, millega ma tähelepanu äratasin, oli tekkinud üksiolemisest, teatud meditatiivsest eraldatuses. Aga kui minult oodati tohutut produktiooni, siis muutusin närviliseks ning lõpuks ei suudagi millelegi enam keskenduda.

Ma kujutan siiski ette, et sinule ei mõju niivõrd frustrerivalt see, et sinult oodatakse meeletut produktiooni, kui võrd hoopis inimsuhted. Suhted, mis teatud kontekstis ei lase kontsentreeruda loomingule, kuigi on ka selge, et ilma nendeta poleks midagi. Ilmselt olen ma inimsuhtest väga mõjutatav. Mingis osas vajad sa meeletult turvalist olemist, sooja inimsuhet, aga teisalt vajad samavõrd vabadust. Need on justkui kaks vastandlikku ja teineteisega võitlevat jõudu. Ja selles valulises pingeväljas sünnibki mu kunst.

Said äsja neljakümneks. On sul mingi lähituleviku visioon? Kui ütleksin, siis enam ei oleks.

Tallinn, Toompea, oktoober-november, 2001.

EIKE KIRIKAL



Jaan Toomik ja Teet Veispak Rakveres “KanaNahal”. Suvi 2001.

Jaan Toomik and Teet Veispak in Rakvere at GooseFlesh. Summer 2001.

“I am in a frenzy of anxiety...”

Jaan Toomik’s interview given to Teet Veispak

Jaan Toomik did not give me a traditional off-the-cuff interview, because, as he himself said, “I am sick and tired of all those interviews, because whatever I say can be deconstructed psychologically whichever way.” Nor were we speaking of Toomik’s art, exactly. Rather, we were speculating of things in the outer area surrounding art.

There must be a critical turn, at which the quality of an artist undergoes a marked change. No longer is he a local actor operating within limited cultural space, but he will become involved in art life on a wider scale, in Europe or even beyond its boundaries. He will then catch the eye of curators and promoters of exhibitions.

Evidently, in my case this happened in São Paulo (1994), where I found myself in the limelight. Thereafter I was invited to several exhibitions. However those people – I mean the curators – were an odd lot. Some of them displayed a blend of French cultivated culture and New York atmosphere. I did not grasp their sign systems. They were extremely courteous to me, however trying to drag me into the space I was not enthusiastic about. Perhaps I was just recalcitrant regarding their prevalent spiritual orientation – the things they seemed to consider vital were sheer pre-

tence to me. For that matter, I do not care for such cultivation. In particular I am averse to double faced communication, which is part and pertinent thereof. Actually, I have always felt myself a *rara avis*, not likely to fit into any pigeonhole or slot. I am possessed with overpowering restlessness. In the final analysis, this has predetermined my path in life. I am just drifting through things and people, never settling down. Therefore I can not possibly demand of the world to provide me any material support. I must be always ready to waive, renounce, renege and yield. As a sensitive man engaged in art, I nevertheless seek identification, from time to time, because being a drifter hurts. In art, too the sense of belonging is important.

I have developed an impression that art curators in Estonia, as taken at face value are not something of a serious topic. They seem to lack drive.

Their role in this country depends on how close to the money pot they happen to be and how efficiently they can impinge on rights of other recipients. Those are the limits of their role. You are unlikely to see focus-oriented activities performed by them, directed outside of Estonia. Everything here seems to have the strong undertone of occurring merely by chance. The more so, our art policy – in a wider perspective evidently the whole culture policy – is of a passive temper: one is awaiting the proposals to come from without. As it is, in the art world Estonia is a provincial country. In many vital instances the exhibition policy is also dictated by scarcity of funds and human quality.

You have often been referred to as internationally the most known person among modern Estonian artists.

I believe this concerns human relations, in the first place. If you have at least a modicum of sensuality, you will not fail to perceive when someone is thinking of you. There are much more people now doing that in regard of me. I am no longer invisible and can not just vanish into thin air. Everybody can put their finger on me, in their thoughts. No longer can I say anybody where I am to be found, bodily – I can not say, for instance that I will be in the studio, because scores of people may then transfer themselves mentally to my place, impairing my capability to concentrate on my works.

In today’s art world, those artists that pack a hard punch have no restrictions

placed on their production and number of expositions. They are supported by their own operations supply, a host of assistants. All this only provided they have been accepted into the inner circle of initiates. In this sense you really are a rare person.

In the present world of art, you need a strong, effective quality in the way that you express things that makes people really interested. There are some positive aspects to this approach – the past and the future (or the “there and then”) tend to evanesce, giving place to the “here and now”. However, in the world of elitist art, being quick to respond or react appropriately or sympathetically means a momentous build-up of your production and career, and the establishment of one’s ego, rather than the presentation of some spiritual values. Such artists have constantly on offer a hundred projects. I too used to receive a great number of invitations to exhibit my work at various expositions. It was a source of perpetual frustration to me, because my achievements had been born out of solitude, of certain meditative isolation. Being expected to put out volumes of production made me creepy and bristling.

I imagine that human relations are even more upsetting and repugnant to you. I mean those contacts, which do not let you focus on what you are doing in a given context, but which are indispensable to you.

Apparently I am very much affected by human relations. On the one hand, I crave for security and safety, for empathy on part of my fellow men. On the other hand, no less do I crave for freedom. Those two actors in me are in perpetual clash, vying for supremacy. It is in this painful battlefield of relentless antagonism that my art is born.

You were forty, recently. Do you have a vision for the nearest future?

It’s like glow-worm: you touch it and it’s a goner.

Tallinn, on Toompea (Castle Hill), October-November, 2001.

Uus mõõde. Maalikunstnik Jaan Toomik Jaan Paavle

Justkui poleks Toomik varem maalinud. Justkui poleks ta maale varem nähtud. On. Kuid kriitika ja meedia on need mõneti unustanud. Või pole piisavalt oluliseks pidanud. Või on ta maalid ja maalimine kui üks kunstniku Põhiala, jäänud muude materjalivaldamiste varju.

Saavutada maksimaalne tulemus minimaalsete vahenditega – see suundumus on omane kunstniku töödele, nagu kõik hästi teame, ka installatsioonidele – olgu need toetatud videotena või jämemateriaalsete, looduslike materjalidega. Selline suund on suuresti omane kogu 20.–21. sajandi kunstile. Kuigi – ei midagi uut – ometi vastuvõetamatule paljudele traditsiooniliste kunstivormide austajatele.

Nii on ka igati ootuspärane, et mõni kirjanduskriitik soovib kunstnikele surma ja mõni teine oma tapmiskihus soovib: mida varem, seda parem.* Kellele neid kuradi kunstnikke ja kunsti vaja on, kui nagunii sest keegi aru ei saa! Kiidan igati heaks nende “vaiksete eestlaste” agressiivsuse: kellele ikka nii närust elu vaja NII näruses kultuurikontekstis, kus ligimene su olemasolugi välja ei kannata!

Tasakaaluks sellele, et mõned soiuvad (ikka ja ikka veel!) sittumisest ja kusemisest**, kirjutan mina maalist.

Värvirõõmu ei kohta ka tänastes Jaan Toomiku maalides. Ent uus mõõde, see, mis mulle ootamatu, ajendaski visandit kirja panema. Sõnadega pole see nii väga lihtne. Et olla täpne ja korrektn.

Aeg. Aja liikumine kui nähtav (või ka nähtamatu, ent aimatav) tema uutes lõuendites.

Autoportree: kaht inimese nägu, kunstniku hingenägu näeme liikumises. Vahel, kahe lõppfaasi vahel on kummaline aeg, sündmused, mida võime vaid ette kujutada. Pea, nägu – end omaenese kehast ülessirutuv, väljapoole sөөstev, tardub hetkeks, ajast kriimustatud. Vermeis.

Või: kaks inimest vibreerimas ajas, ajas lahustumas. Neid ühendamas valgustriip. Kui žiletitera.

Jalgade-jalataldade pildi must tihe tühjus. Täidetud seisva aja, ajatusega. Ruumivibratsioon. Energeetiline sõnum. Vastus, mitte küsimus. Kas näeme, kas kuuleme seda?

Uus dimensioon AEG, selle nähtavaks muutmine, selle kulg, või muutumine hetkeseisuks – rahu, selginemises – on maalikunstnik Jaan Toomiku uuenenud mina tänane tulemus. Võimatu on alati võimalik.



Jaan Toomik, Jaan Paavle. 2001.

* Vaapo Vaher. Muudkui pidu ja panemine. – Maaleht 09.08.2001; Toomas Raudam. Kuidas kurja inimest ära tunda. – Maaleht 09.08.2001.

Tsitaat Toomas Raudamilt: “Me kõik võiksime end ette kujutada selletaolises eksperimendis osalejatena, eriti tõhus oleks mõelda, milline on see “suur ja õige” idee, mis sunniks meid nupule vajutama. Mõnel on selleks Eesti, mõnel mõni piiblikäsk. Minul on selleks headus. Selle nimel oleks ma valmis kõigeks: kaotaks ära selle osa kirjandusest, kunstist ja kinost, mis minu arvates teenib kurjust või on lihtsalt tühine. Minu käe all sureksid markii de Sade, Ants Juske ja Andres Maimik. Tundub, nagu tahaksin nalja teha, irvega oma turule toodud nahka päästa. Ei, nii see ei ole.”

** Andres Maimik. Uudiseid kultuuripöllult. – Eesti Ekspress, Reporter 08.11.2001, lk. B37.

Tsitaat Maimiku artiklist, mis parodeerib teatud äri- ja kirjandus inimeste mentaliteeti: “Kas siis sellist Eestit me tahtsime – selle asemel, et aidata Tallinn kasiinopealinnade kaardile Las Vegase ja Monte Carlo kõrvale, hakkavad meil “euroopalikku kultuuri” edendama toomikud ja lapinid, purki sittuvad ja kusega maalijad. Kas te tõesti arvate, et üks tõeline härrasmees, selle asemel et rüübata lonks parimat veini, süüdata parim sigar ja teha parimad pakkumised maailma parimas kasiinos, läheb “muuseumisse”, kus jauravad “moodsad kunstnikud”? Mõelge sellele, “härrased” ministriteeriumist.”



Sirje Runge. *Danse macabre. Õli, lõuend, 2001. Niguliste kirik.*

Sirje Runge. *Danse macabre. Oil on canvas, 2001. Niguliste church in Tallinn.*

[mõtisklus]

Sirje Runge tantsib surmatantsu Leonhard Lapin

Sirje Runge. *Danse macabre.*
Surmatants. Niguliste kirik,
04.04.–31.08.2001.

Sirje Runge ja Mare Vint. Toompea
lossi kunstisaal, 20.09.–01.11.2001.

Ajaloolised surmatantsumaalid on kuidagi hirmutavad, katkuagegade meeleolude ja sümbolitega. Traagilistel aegadel on ikka ja jälle tõusnud ausse vaatenurk, et surmas on kõik – paavst ja lihtne talupoeg – võrdsed ja, mis kristlikus maailmas veelgi olulisem, surmaga ei lõpe elu, surma kaudu siirdutakse hoopis uude maailma, on see siis põrgu, kannatuste riik patuste, või hoopis paradüüs, igavese naudingu aed patust puhastele. Kusagil olla veel

patust puhastumise tuli, et eriliste kannatustega lunastada oma maine süü.

Samamoodi väidab moodne meditsiinigi, et surm pole lühiajaline sündmus, vaid protsess, ning vaidleb, millisest hetkest on inimene tööpoolest surnu, kelle terveid elundeid tohib teistele siirata. Nekrofiilid aga väidavad, kunstnikena näitavadki, et elu jätkub ka surnukehas – lihast tõusevad ussid ja algab söödikute pidupäev. Laip laguneb ja saab lõppeks osaks orgaanilisest või anorgaanilisest maailmast; meie surnud ja hävinud keha molekulid, aatomid, pisemad osadki tungivad muusse materiasse ja muutuvad meid varem ümbritsenud maailma lahutamatuks osaks. Seega elu laiemas mõttes kestab edasi.

Aga meie teadvus? Budistid on juba aegu väitnud, et meie meel ei sure, ta elab edasi ja transformeerub sedavõrd, et siirdub vanu kannatusi unustades uude kehha või laiemalt uude materiasse, kasvõi putukasse või kivisse, liblikasse või lainesse ning elab uues kannatuses edasi, lõpmatuid ringkäike tehes, niikaua kui suubub nirvaanasse. Seepärast on tiibeti budismis vaat et kõige olulisem suremise protsess, see, mis toimub meiega enne surma, suremise ajal ja nelikümmend päeva pärast surma. On oluline, et me meel saaks pärast keha surma aru, mis õieti on toimunud, ja teaks, kuhu edasi minna. Keha ise pole pärast vajalikke rituaale enam oluline, ta raiutakse tükkideks ja söödetakse kotkastele. Või toimub

surma hetkel meie kehas väike tuumaplahvatus, energia paiskab aine tühjusesse ja sellest ei jää midagi alles – nii nagu see toimuvat Tiibetis sadade pühade meestega, kes vabastavad järeltulijaid ebameeldivast keha hävitamise protseduurist.

Lõppeks on ateistlik, lastes kremerida oma laiba, tunnistanud surma kui protsessi üpriski alkeemilises teos, kus liha põletatakse tuhaks ning viimane paigutatakse urni, mida järeltulijad kasutavad rituaalesemena – sedaviisi usub jumalasalgajagi end ellujäänute tunnetes edasi elavat. Aga kas ei olegi just tunne see, mis meist siia maisesse maailma edasi jääb, rännates vanavanemalt lapselapsele? Kas ei ole kogu inimlik, loomast kõrgemalseisev elu just tunnete rändamine mööda elajaid, luues tumedast inimlapsest tundva inimese, kes seeläbi saab aru olemise kannatustest ja valab oma valusad kogemused kaunitesse kunstidesse?

Ka Sirje Runge neljateistkümnest pildist koosnev "Surmatants" on kannatus- te vili, aga mitte sugugi hirmutav ega depressiivne sari. Juba arv neliteist viitab katoliiklikes ristikäikudes kasutatavale peatuste arvule, Kristuse kannatuste arvule, sest on ju neliteist ise kabalistiliselt arv viis – Kristuse number, Vaimu võidutäht Liha üle.

Runge "Surmatantsu" kompositsioon, tema paigutus Niguliste kirikus, kus sisetulekul vaatame sarja hoopis tagantpoolt ette – paremalt vasakule – ning väljumisel tavaloojika alusel – vasakult paremale, kõneleb meile surma paradoksaalsusest. Kristuse märtrisurm ja ülestõusmine oligi just see, mis Jeesusest Kristuse, tavainimesest jumaliku olendi tegi. Ma ei usu, et ilma nende sündmusteta kristlus, tuginedes ainult Jeesuse sünnile Püha Vaimu läbi, ilmaletulekule Jumala Pojana, tegevusele rändjuttustajana ning kulminatsioonile uue koguduse loojana, sedavõrd oluliseks religiooniks oleks kujunenud. Just Surma müsteerium, Surma võitmine vaimuga keha ületamise mõttes andis edasisele kristlikule kogudusele jõu, lootuse siit ilmast minna mitte pimedasse hauda, vaid heledasse taevasse valgusse. Just Surm läbi Kristuse keha andis loomasarnasele olendile innu tõusta Inimeseks, luua oma eetika ja esteetika, millel mõlemal on igaviku värvingu kaudu tugev surma hõng.

Seega on ka Niguliste kirik, kus Runge oma meistritööd eksponeerib, mitte lihtsalt pühakoda, organiseeritud ruum palvetamiseks ja kristlikeks rituaalideks, vaid valguse tempel elavatele, aga ka surnutele, keda siit on teele saadetud.

Runge teos tegelikult sakraliseerib selle hüljatud pühakoja, õnneks mitte

laoks või klubiks, vaid kunstimuuseumiks ja kontserdisaaliks muudetud kiriku. Kiites sellise otsuse tegijaid, sest kirik taastati ju usuvastasel Nõukogude okupatsiooni ajal, usun, et veelgi olulisem oleks nüüd, vabas riigis, taastada ka jumalakoja algne funktsioon, siduda püha ruumiga kogudus, et sakraliseerumisprotsess jätkuks, et Ruumis hakkaks taas elama Püha Vaim. Lõppeks on nii siin mängitav muusika kui ka eksponeeritav kunst enamjaolt pärit kristlikust paradigmat, olles usu viljadeks, sügava Palve dokumentideks, nii nagu seda on ka kogu Niguliste kiriku püha Ruum.

Runge "Surmatantsu" vaadates ei saa üle ega ümber erinevate maaligruppide, võiks öelda ühtse koloriidiga rühmade, jagamisest kas neljale või kahele elemendile. Kolm kahest gruppi viitavad elu ebastabiilsusele, dualismile, lõhestatusele, olemise vastuolule; kaks neljast gruppi aga stabiilsusele, püsivusele, igavikulisele. On ju neljas formuleeritud ka Püha Neliainuse idee (erinevalt üldlevinud ja vaieldavast Püha Kolmainuse kontseptsioonist) – idee neljast kvaliteedist – Isast, Pojast, Pühast ja Vaimust. Meenutagem, et Püha ja Vaim ei ole automaatselt üks, vaid ikkagi kaks erinevat fenomeni, sest Vaim võib olla ka Ebapüha (Saatangi on vaimne olend) ja kõik, mis on inimesele Püha, ei ole veel sugugi vaimne (isa, ema, lapsed). Iga Püha võib aga saada vaimseks ja iga Vaim võib formeeruda pühaks (aga ka ebapühaks, nagu see juhtus Langenud Ingliga). Kristluses sai Vaim Pühaks just Isa ja Poja koostoimimisel, nii nagu Poeg sündis neitsis ainesse just Vaimu läbi, kes oli Isa tööriistaks. Seega on Püha Neliainus läbinisti dünaamiline koostus, liikuvam ja samas stabiilsem Pühast Kolmainusest, sest viimane aktualiseerus alles keskajal, usun et kindlustamaks ühe läbinisti dogmaatilise ja vaimse liikuvust vältiva kontseptsiooniga – agressiivse kolmesusega – kiriku võimu ilmalikus elus.

Vanadel ikoonidel ja varakristlikus maalikunstis kohtame ju valdavalt nelja sümbolit, millest üks on naine – minu arvates Püha funktsioon. Nii nagu on meid sünnitanud ema ihu meile püha, sai Neitsi Maarjagi oma pühaduse sünnitades Isale Poja, viljastudes seekord Vaimust. Sünnitamine kui inimliku elu edasikandmine teeb aga pärast Kristuse kui Lunastaja müsteeriumi kõigist kristlikusse maailma kuuluvaist emadest Pühad, olgu isad millised lurjused tahes, sest alates Jeesuse sünnist on Vaim ikka ja alati selle ime man – nii nagu kõigi lunastatud inimese toimingute juures. Runge "Surmatants" avab hulgaliselt mõttekanaleid, olles samal ajal maaliliselt diskreetne, ütleksin

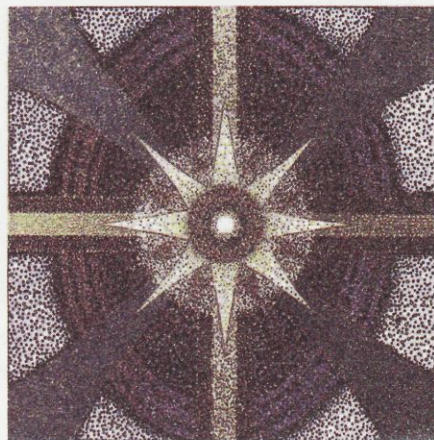
iseigi, et kujundikeelelt väheaktiivne, kompositsioonilt pigem introvertne kui väljapoole pööratud ja – Jumal tänatud – üldsegi mitte pateetiline. Ometigi avab teos end põhiliselt vaid ikkagi neile, kes tunnevad kunstniku senist loomingut ja elukäiku, aga ka Kristuse õpetust ning sellele järgnenud tohutut vaimset tööd, mida on teinud põlvkonnad hermeneutikuid, esoteerikuid, alkeemikuid, müstikuid, ridamisi otsijaid, kes nägid kaks tuhat aastat tagasi aset leidnud sündmustes eelkõige vaimset sõnumit ja ülesannet inimkonnale eemalduda loomariigist, liikuda inglite maailma poole. Ärgem unustagem, et Jumala loova töö kõrval jätkub ka Saatana loov tegevus ja iga uus pöördumine Püha Vaimu poole on killuke valgust edasikandvate peeglite struktuuris, mis lõpuks vabastab pimedusse peitunud Langenud Ingli.

Sirje Runge is performing the danse macabre Leonhard Lapin is deliberating about "Dance of Death" by Sirje Runge, evocative of Bernt Notke's "Dance of Death" (15th century) in Tallinn, church of Niguliste.

The paintings of the mediaeval artistic theme in which death leads people to the grave are somehow spooky, with their scary symbols of plague. Sirje Runge's set of fourteen pictures too is imparted a tinge of suffering, nevertheless not depressive and causing irrational fear, suggestive of supernatural presences. The number of pictures (fourteen) refers to the number of Stations of the Cross on Via Dolorosa. The number fourteen is cabalistic meaning number five – the number of Christ, the symbol of the prevailing Spirit.

The composition of Runge's "Dance of Death", its disposition in the church of Niguliste poignantly brings to mind the paradox of death. As it is, Runge's work makes sacral this deserted house of Lord, which was lucky to be transformed into an art museum and concert hall, in the atheist Soviet period, and not into a warehouse or club-house.

Leonhard Lapin (born 1947) is architect, artist, and essayist, considering religious intent crucial in creation. Sirje Runge (born 1950), in 1969–82 Lapin, represents modernist approach to abstract art.



Teekond. Teede ristumised

Katrin Kivimaa mõtiskleb Riina Kaljusmaa religioosse video üle.

Riina Kaljusmaa video "Teekond" ei mahu ei kaasaegse kunsti diskursusesse ega haaku ka domineeriva (teadusliku) maailmavaatega. Aasta tagasi toimunud näitusel "Kunstnik ja jumal" eksponeeritud arvutivideos kasutab autor algkujunditena oma metafüüsilisest maailmakäsitlusest läbi imbutunud maale, mis kasutavad peamiselt tiibeti, aga ka teiste traditsioonide sümbolikat, ning sulatab need kokku lõputult korduvaks piltide jadaks, abstraktseks videoks. Esitataval protsessil on oma loogika, mis räägib inimese teekonnast, elu ja surma, alguse ja lõpu ikka ja uuesti korduvast vaheldumisest, kasutades keelt, mil näib olevat ühisjooni nii kristluse kui budismiga ning mida kaasaegne kultuur tunneb "uue ajastu" nime all.

Minu interpretatsioon, mis on loodetavasti sobilik pimedaja mõtisklusena, on tekkinud omatahti, olles esmapilgul teosega seotud vaid kaudselt ning on seda siiski kõige olulisemas punktis – konkreetse sündmuse kaudu, mis nii kunstiteose kui ka siinse kirjutise ajendiks. Nähtamatu, üha muutuv ja segadust tekitav niidistik on lõppude lõpuks kõige taga, mida me teeme ja loome. Kuidas muutuvat hetke või üha teisenevat kogemust kirjeldada – see üha lohutumalt kõlav küsimus, millele vastust ei ole, laseb mul siinkohal esitada ainult katkendliku mõttelõnga. Või äkki õnnestub mu teadvuse voolul vallanduda, just nagu "Teekonna" autoril on õnnestunud lähtealuseks võetud mõistete – aja ja inimeste poolt õõnsaks kulutatud mõistete taha peitunud reaalsest kogemusest luua jutustus, mis kasutatud diskursuse preentsioonikusest hoolimata räägib isiklikult kogetust.

Teoses on korraka vaid üks (kujuteldav) tegelane – see, kes on teel. Kas vaataja soovib ennast sellesse subjektipositsiooni paigutada, kasvõi hetkeks, on vaataja enda asi. See tegelane läbib olemise ringkäigus jumaliku armastuse või äratundmise, surma ehk läbimineku, jumala juurde jõudmise ning uuestisünni kogemuse. Selliselt on subjektipositsioon meile (autori poolt) ette kirjutatud. "Teekond"

on nii ühe elutee etappide kui ka karma ringkäigu sümbolne kirjeldus pildis.

Mina näen sel pildil vaid ühte tegelast – üksildast, iseenda ja jumalaga vastamisi seisvat subjekti muutumisprotsessis; võib-olla alles viimases faasis antav lubadus uueks alguseks ja tagasipöördumiseks (?) maailma võimaldab teis(t)e ilmumise sellise ühe "mina" märgistatud ruumi.

[Neljas osa: UUS ALGUS]

Mina tahaksin aga kirjutada hoopis teede ristumisest.

Ma jään sind alati seostama päikesepaistest üle külvatud linnatänavatega. Muretuse, kõikvõimsuse, elu lõpmatuse tunne on see, mida me nendel tänavatel sinu ja teistega jagasime. Kui see igavesti kestev koosolemine otsa sai, jäi minu osaks algul uskmatust, siis nõrdimust, kibedust, isegi viha, lõpuks lein. Ning kõige lõpuks – mõistmine, et lõp(pe)matust ei ole olemas.

Lõppkokkuvõttes ei olnud asi sinu lahkumises. Asi oli minu kaotuses, minu teis(t)ega ühenduses oleva "mina" osalises surmas, amputatsioon, milliseid me tegelekult üha uuesti üle ja läbi elame. Ikka ja jälle, kuni saabub äratundmine, et elu ei ole enam "ikka alles ees".

Oluline on teede ristumine, see alati nii võimas, erutav ja ohtlik moment, mil minu liikumise trajektoori ristub kellegi teise omaga. Selles kohtumise aeg-ruumis on kõik võimalik – surm, armastus, häving, looming, sõprus, mis tahes. "Teekond" on üles ehitatud vertikaalsel printsiibil või siis vähemalt subjekti eneseküllase ringkäiguna endast välja ja enda sisse (olenevalt sellest, kus keegi oma jumalat varjul hoiab); minu unistus kirjeldada lõputut teede ristumist leiab aset vertikaalsel tasapinnal, meenutades rismaatilist struktuuri. Aga mil moel saab skemaatiline struktuur vähimatki aimdust anda kohtumiste lõputust väest? Kust võtta fenomenoloogiline väljendusviis – keel, mis iseenda piiridest, reeglistest ja seostest pidevalt üle voolab?

[Esimene osa: ARMASTUS]

Päikesepaiste ja elu, mida me elasime, oli alati armastus. Isegi siis, kui see oli pime

ja hullumeelne pidutsev enesehävitustöö või ratsionaalsele ellusuhtumisele näkku naerev mitu-on-tuhat-seitsesada-neliküm-mend-kolm-korda-ühheksasada-tuhat-viissa-da-kolmkümmend-kaks-tegevusest täidetud aja surnukslöömine. See oli meie kogemus, mida miski ei suuda uuesti esitada, ei sõnas, ei pildis. Ainult üha kahvatumaks kuluvad mälestused tähistavad seda "midagit", millele me endalegi ootamatult olime (korraks?) ligipääsu saanud. Sinu kujutluspilt kõrgub monumentina mu mälestuste kohal – elavatel on veel vara mälestumärkideks saada.

[Teine osa: SURM]

Armastuses on kõik võimalik, isegi surm. Sartre kirjutab: armastus on iha paigutada ennast teiste loodud väärtussüsteemidest väljapoole; armastus on vajalik tingimus uute väärtuste loomiseks. Ma ei ole enam piiratud iseenda lõplikkusega, ma ei ole enam kinnistatud lihtsalt sellesse, mis ma olen.

Armastus on kohtumine teis(t)ega, milles me anname vabatahtlikult käest oma isolemise ohutust tagavad piirid. Ühisolemise kogemus, sõnades pea väljendamatu püüe transtsendentsuse poole, mida teine meie jaoks kehastab. Tohtu rõõmupuhang, õnnetunne, mis paneb igatsema – surma, väljumist oma "mina" kehastunud olemisest. Milline vastukäivus – ilma selle kehastumiseta oleks mitte ainult kõik muu, vaid ka kirjeldatud püüd transtsendentsuse poole olematu.

Ma andsin sulle lubaduse, et toon su siia maailma tagasi, kuid mu lubadus oli enesepete, mis antud vaid armastusiha-lusest kantud vahetuskaubana. Anna mulle oma (sealpoolne) toetus ja ma osalen su tagasisaabusisürituses. Olin nõus laenama sulle oma keharakke, mil imeline võime paljunedu – tekitada ideest, sõnast, ihaviivust või lihtsalt uitmõttest olend, keda me peagi inimeseks nimetame. Kui tuli täit-mise tund, siis ma taganesin lubatust. Mu suutmatust oma lubadust täita ja mu kur-bus su lahkumise pärast on mu kirjutamis-sunnis süüdi.

[Kolmas osa: JUMAL]

Ateistina ei ole mul jumala kohta midagi öelda. Ning inimesena – kuidas julgeksin ma rääkida jumalast ajal, mil erinevate jumala-kontseptsioonide sõda üha uut vihkamist ja vägivalda tekitab? – Ma loodan, et mu vaikimine ei kannu endas hukkamõistu.

Kunagi rääkisime sellest, et mida sa tõeliselt tahaksid oma elus teha – oma algava eluga peale hakata, nagu me tihti

naersime –, eeldades, et meil on vabadus valida. "Ma kaevaksin auku," vastasid sina. "Kaevaksin lõputut auku." Miks jäi mulle su vastusest tunne, et ma saan sinust väga hästi aru?

The Path. Crossing of Roads Katrin Kivimaa

The video by Riina Kaljusmaa "The Path" does not fit in the discourse of contemporary art, nor does it have common ground with dominant (scientific) world outlook. In the digital video, which was displayed at the exposition "Artist and God", staged a year ago Kaljusmaa uses, as elementary images the paintings imbued with a strong sense of metaphysical view of things. They are permeated mainly by Tibetan symbolic, however also by those of other traditions, and eventually merge into an endlessly repeating concatenation of pictures, an abstract video. The process represented possesses its inherent logic, narrating of man's path, of the ever-repeating alternation of the end and the beginning, the life and the death.

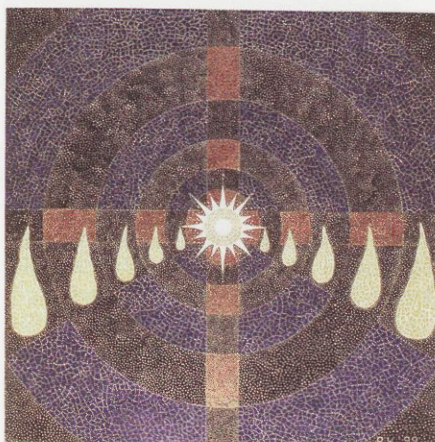
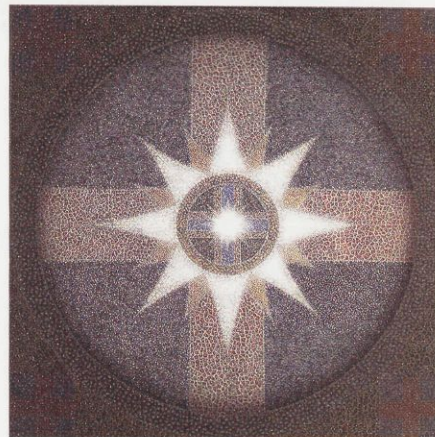
In the first approximation, my interpretation is spontaneous, having but an indirect relation to the work.

"The Path" is a symbolic pictorial description of phases of one path of life, and also the circle of one's karma.

I see in that picture one actor only – a lone subject in transfiguration, facing him/herself and the God. Of essence here is the crossing of the roads, that exalting, glorifying and spiritual change, the exciting moment, fraught with danger of shooting through the trajectory of another being. In that space-time of encounter everything is just possible – death, love, collapse, creation, friendship, whatever! Love is born of the meeting with another being, when we of our own free will and voluntarily drop the visor protecting our "home rule". That other being represents to us the experience of common existence, our inner drive to attain transcendence, which it is almost impossible to express verbally. Being an atheist, I have nothing to say of God. Being a human – how would I dare speak of God at the time when the war of attrition between different concepts of God continually generates new hatred, intolerance and violence? – Hopefully my silence does not imply judgement.

Riina Kaljusmaa. Teekond. Video, 2000.

Riina Kaljusmaa. The Path. Video, 2000.



Tähe kustumine

Tiina-Mall Kreem unustatud kuulsuste jälil.

Olles aastas 2001 ja "moodne", on raske märgata kunstigalaktikas 18. sajandi –19. sajandi esimese poole säravamaid tähti Antonio Canovat (1757 – 1822) ja Bertel Thorvaldsenit (1768/70 – 1844). Hoopis uduseks jääb nende geeniuuste kaasaegse, omal ajal palju imetletud skulptor Pietro Tenerani (1798 – 1869) kuulsusetäht. Silm ei seleta, "moodsus" aastal 2001 ei lase pupillil fokuseeruda.

Tenerani puhul tuleneb teadmatus kirjalike dokumentide puudulikkusest ja vähesest refereeritusest. Võrreldes oma õpetajate Canova ja Thorvaldseniga, kellele taandub peaaegu kogu klassitsistliku skulptuuriajaloo diskursus, on Teneranist väga vähe kirjutatud. Üksikute artiklite ja repliikide kõrval on skulptorist vaid üks ja seegi käsikirjaline, monograafia. Küsimusele – miks nii? – leidub mitmeid vastuseid.

Tenerani, erinevalt näiteks Thorvaldsenist, ei teinud sihiteadlikult tööd oma loomingu igavikustamise nimel. Thorvaldsen oli kunstnik, kes esimesena omasuguste seas mõistis kaasaegse literatuuri tähtsust kujutava kunsti puhul. Ta kirjutas ise ning laskis teistel oma kunstist kirjutada. Koos kirjutistega tiražeeriti Thorvaldseni skulptuuriloomingu graafilisi illustatsioone. Thorvaldseni loomingu omaladne verbaliseerumine kirjanduslike objektivaatlustena 19. sajandi kahel esimesel aastakümnel tõi enesega kaasa ühelt poolt kunstniku populaarsuse, teisalt aga iseseisvuse kasvu. Kunstniku loomingu muutus nüüd palju nähtavamaks ning aktuaalsemaks kui varem. 1830. aastatel, kui kunstist kirjutamine hakkas ennast juba ammendama, lükkis Thorvaldsen, nüüd juba mainekas kunstnik, osava määndžerina oma töökoja kui vaatamisväärsuse Rooma reisijuhtidesse. Tenerani, kes alustas oma karjääri Thorvaldsenist kaksikümne aastat hiljem, oma loomingu enam kirjandusliku vaatluse alla ei jõudnud. Ka ei olnud tema suhteliselt väike töökoda organiseeritud nii, et see oleks rahuldanud tuhandete Rooma "kuns-

FOTOD INGMAR MUUSIKUS

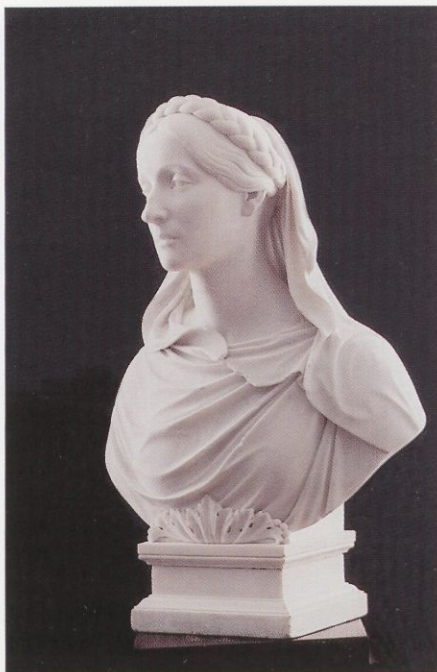


tialasele palverännule” siirdunud ja muu hulgas thorvaldsenlikke skulptori-*show*’sid ihalenud turistide ootusi.

Oma osa Tenerani unustamises mängis kindlasti ka sümptom, mida tavaliselt iseloomustatakse sõnadega: kuulsa isa pojalt on raske isast kuulsamaks saada. Tõsi, Müncheni Leuchtenbergi monumendi tellimuse puhul tegi Tenerani küll katse Thorvaldsenist mööda minna ja tema varjust pääseda, kuid tulemuseks oli tüli ja kohtuskäimine õpetajaga. Soov kunstnikuna iseseisvuda võis olla põhjuseks, miks Tenerani lõpuks spetsialiseerus kristlikule ja hauamonumentide kunstile. (Nimetatud žanridel ei olnud Thorvaldseni loomingu tähtsust). Samas on pöördumisel kristlike teemade juurde omakorda seos Tenerani loomingu eespool nimetatud kirjanduskaugusega. Tenerani kunst baseerus religioonil ning see, mitte ilmalik ja päevakajaline kunstikriitika, oli kunstniku jaoks tähtis. Aga hetk, mil Tenerani kristlike teemade juurde pöördus, oli hästi ajastatud! Canova ja Thorvaldseni nii edukalt toimunud antiikmütolooogia ülekandmine kaasaegsesse kunstielu oli selleks ajaks ammendatud. Antiikmütolooogia fraasid näisid tühiste sõnakõlksudeks, mil reaalsusega vähe ühist. Samas oli klassitsistlik vormikeel, mille kasutamist Tenerani jätkas, siiski veel oma ainuõiguse säilitanud ning võeti rahvusvahelise publiku (ka juba moodsa kunsti suunas teel olevate prantslaste!) poolt hästi vastu.

Uudne sisu vanas klassitsistlikus kuues kindlustas Teneranile publiku soosingu ning kunstitellimused. Oma osa viimaste esitamisel mängis, olgu rõhutatud, mõlema osapoole religioossus. Väite kinnituseks sobib suurepäraselt Kadrioru lossi väliskunsti muuseumis eksponeeritud, vene apostlikust õigeusust katoliiklusesse üle läinud ning paavsti poolt öndsaks (*beata*) nimetatud vürstinna Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja marmorbüst (1851).

Vürstinna Volkonskaja (1792 – 1862) oli samasugune maailmatäht nagu tema portreerija. Sündinud Venemaa Itaalia saadiku ja tunnustatud kunstimetseeni Aleksander Mihhailovitš Beloselski tütreks ning olles Preisi kuninganna Luise kasvandik, sai ta suurepärase valgustusajastu idealismile orienteeritud hariduse. Abielu vürst Nikita Grigorjevitš Volkonskiga tõi seitsmeteistkümnendaastase tütarlapse Venemaale. Seal sai temast keiser Aleksander I õukondlane, saatja Napoleoni vastasel sõjakäigul Pariisi ning Viini ja Verona kongressil. Vürstinna Volkonskaja haritus ja ilu pälvisid paljude poeetide ja filosoofide imetlust. A. S. Puškin nimetas teda “muusade ja ilu



Pietro Tenerani. Vürstinna Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja büst. Marmor, 1851. Eesti Kunstimuseum.

Pietro Tenerani. Bust of Princess Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja. Marble, 1851. Estonian Museum of Art.

tsaarinnaks” ning pühendas talle luuletuse “Mustlanna”. Erakordse ranguse ja soliiduse poolest tuntud filosoof I. V. Kirevski kirjutas oma elu ainsa ülistusluuletuse just temale – vürstinna Volkonskajale. Pärast Aleksander I surma, dekabristide 1825. aasta ülestõusu mahasurumist ja paljude sõprade saatmist Siberisse pettus vürstinna Venemaa ja seal valitsevas despotismis. Ta lahkus koos keiser Aleksander I järgi nime saanud pojaga Rooma ning nagu öeldud, astus katoliku usku. Igaveses Linnas tegutses vürstinna kunstimetseerina ning pidas salongi. Seda külastasid paljud omaaegsed maailma-kuulsused, teiste hulgas Thorvaldsen ning Tenerani. Tänapäeval resideerib Volkonskaja villas Inglise saatkond, vürstinna büst aga ehib Roomas Galleria dell’Arte Moderna püsiekspositsiooni.

Roomas väljapandud büst on raiatud marmorisse aasta varem, kuid sama vormi järgi, mis Kadrioru lossi eksemplar. Meie büst on ilmselt kuulunud vürstinna mehepoolsetele Venemaa sugulastele. Viimastest üks, nimelt Grigori Volkonski, abielludes Eestimaa krahvi Aleksander von Benkendorfi tütre Mariaga, omandas

1856. aastal Keila-Joa mõisa. Keisri perekonnaga tihedates sidemetes olnud vürst Volkonski ajal külastasid Keila-Joa mõisa paljud oma aja vägevad ning nende nimed jäädvustati vaskplaatidel paviljonis, mille keskel asus keiser Nikolai I enda büst. Vürstinna Zinaida Aleksandrovna Volkonskaja nime selles omalaadses külalisteraamatus, kus on jäädvustatud ka mõisaomaniku silmapaistvad sugulased, ei leidu. Seetõttu võib arvata, et tema jalg pole Keila-Joa romantilistel teedel astunud.

Saladuseks jääb siinkohal veel ka see, millal ja missugustel asjaoludel Tenerani vürstinna Volkonskaja büst Eestisse jõudis. 1894. aastal seda siin veel ei olnud, sest muidu oleks see kindlalt leidnud kajastamist S. Umanetsi Keila-Joa vaatamisväärsusi tutvustavas raamatus. Võimalik, et büst on Eestisse jõudnud Esimese või Teise maailmasõja keerises Venemaalt koos Volkonskitest sõjapõgenikega.

Eesti Kunstimuuseumisse jõudis skulptuur 1941. aastal ning praegu on see üks väliskunsti muuseumi aaretest.

Valik kirjandust:

P. Laub. Pietro Tenerani (1789–1869). Verzeichnis der ausgeführten Bildwerke und Monumente. Inaugural-Dissertation in der Philosophischen Fakultät I der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Kassel 1995.

Künstler Leben in Rom. Bertel Rhorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutsche Freunde. Herausgegeben von G. Bott und H. Spielmann. Nürnberg 1991.

J. Beljanski. Vera, nadežda, ljubov... Ženskie portrety. Moskva 1999.

Eclipse of a Star Tiina-Mall Kreem

Since we are in the year 2001 and “modern”, we find it difficult to discern in the constellation of artists, the acclaimed stars of the first magnitude in the second half 18th century–first half 19th century, Antonio Canova (1757 – 1822) and Bertel Thorvaldsen (1768/70 – 1844). The fame of the then admired sculptor Pietro Tenerani (1798 – 1869), the coeval of those artists has fallen into obscurity, altogether. It is hard to make it out, because the “contemporaneity” of 2001 prevents the contractile opening in the iris of the eye from focusing.

Exhibited in the museum of foreign art of Palace of Kadriorg in Tallinn is the marble bust, dating of 1851, by Pietro Tenerani, of Princess Zinaida Alexandrovna Volkonskaja – beatified by the Pope by giving her the title “Blessed” (*beata*).

Princess Volkonskaja (1792 – 1862) was the world star like her portraitist. Born in Russia, daughter of Ambassador of Russia in Italy and patron of arts Alexander Mihailovic Beloselski, ward of Queen of Prussia Louise, she was brought up a brightly educated cosmopolitan. Marriage to Prince Nikita Grigorjevic Volkonski brought the seventeen-year old girl to Russia. There, she became courtier of Emperor Alexander 1st. She accompanied him in his anti-Napoleon campaign to Paris and Vienna and was in attendance at conference in Verona. Intelligence and beauty of Princess Volkonskaja were object of veneration by many poets and philosophers. A. S. Pushkin called her "Tsarina of muses and grace" and dedicated to her a lyric "Gitane". The philosopher reputed for his austerity I. V. Kirevski wrote the single panegyric of his life specifically to her. After the death of Alexander 1st, the smothering of Decembrists' uprising and the deportation to Siberia of many of her friends the Princess was disillusioned about despotism reigning in Russia. She left for Rome together with her son (named after Alexander 1st) and embraced Catholic confession. In that eternal city, the Princess was active as Maecenas, maintaining a salon. Many celebrities of the epoch visited it, among others Thorvaldsen and Tenerani.

Presently, villa of Volkonskaja is occupied by Embassy of Great Britain, the bust



of the Princess decorating the standing exposition in Rome of Galleria dell'Arte Moderna.

The bust exhibited in Rome was carved in marble one year before the copy of the Palace of Kadriorg was made, however both are of the same mould. The bust in Estonia evidently belonged to the Princess' relatives in Russia, in her husband's line of descent.

The robe of the Princess seems to derive, simultaneously from a matron of ancient Rome, and a Christian saint. Hence it is timeless rather than modern. Tenerani will have known what the spiritual state of the newly recruited acolyte of the Catholic Church he portrayed was and how it was to be depicted. Regarding the artistic details, irrelevant to the traits of the person portrayed Tenerani always followed the arsenal of motives of Classicism. The ornamental device representing the leaves of the acanthus is just one of them.

At the time Tenerani's fame was at ascendance the classic art had already reached its peak. Tenerani's path followed the track paved by Canova and Thorvaldsen, to end in the blind alley of Classicism. Classicism continued to exist, as a form only. Its eclipse had happened as slowly and inexorably as the eclipse of the aristocratic era of enlightenment. On the rise were modern times, oriented to consumer society, with the art challenged by new demands, the artistic life transferred from Rome to Paris. It may well be that Tenerani would have been later remembered as a blazing comet, if life had accorded to him the opportunity to become a prophet of classicism outside Rome. A travelling celestial body may present a view so majestic that generations will remember it.

DISAIN

MAILE GRÜNBERG

Näitus Tallinna Kunstihoones
14. detsembrist 2001 – 13. jaanuarini 2002

Deco galeriis
18. detsembrist 2001 – 8. jaanuarini 2002



Inessa Josing. Jõulud igavesti. Linnagalerii Rakveres, det. 2001.

Inessa Josing. Christmas Forever. Town Gallery in Rakvere, Dec. 2001.

Jõulukitš Rakveres

Inessa Josing. Christmas Forever. Linnagalerii, Rakvere, 04.12.2001–05.01.2002.

Tavapärase jõulumüük Rakveres toimus Pääkapikukirikus, kust kostis äri ja religiooni ühendava Sõnajalgade perekonnaansambli laul. Inessa Josing on toonud galeriisse interaktiivse altari, kuhu kõik inimesed saavad kirjutada oma jõulusoove. Aknale oli mannekeenidest kujundatud "Elutantsule" Niguliste kirikus). Selle imagoloogiline tulevärk mängib kontrasti printsiiбил – inglite vahel tantsivad võrdsema samas reas *yuppie*, narkar, kodupere-naine, punkar jne. Inessa Josing on "Elutantsusid" loonud varem mitmele

rahvusvahelisele näitusele – "Manifesta 2" Luxembourgis, "After the Wall" Stockholmis ja Budapestis, "N.E.W.S." Szczecinis, Riias ja Visbys. Inessa Josing arvestab, nagu alati, aja ning koha kontekstuaalsusega, mistõttu tema tööd tekitavad vaatajates kirgi ning vastandlikke reaktsioone.

Christmas kitsch in Rakvere

Inessa Josing. Christmas Forever. Town Gallery, Rakvere, 04.12.2001–05.01.2002

The traditional Christmas fair in Rakvere was held in the Gnome Church by Inessa Josing, resounding with the songs of Sõnajalgse family ensemble, controversially bridging the gap between commerce

and religion. Mounted in the gallery was an interactive altar, on which all those willing could inscribe their Christmas wishes. Staged on the window was a mannequin-performing "Dance of Life" (in reference to "Danse Macabre" by Bernt Notke, on display in Church of Niguliste). The effervescent imagery of the composition was attained by using the contrast – there were dancing, as equals in the same line, interspersed with angels, a yuppie, a drug addict, a housewife, a punk etc. Inessa Josing has staged such "Dances of Life" earlier for several international exhibitions – "Manifesta 2" in Luxembourg, "After the Wall" in Stockholm and Budapest, "N.E.W.S." in Szczecin, Riga and Visby.

Josing never dismisses the concrete spatial and temporal context, therefore her works are full of passion and inspiration and provoke in spectators opposing emotions.

Salme Raunami pärand

Helene Kuma teeb kokkuvõtte Raunami elutööst.

Salme Raunam. Ehted. A-galerii, märts 2001.

13. märtsil tähistas oma 80. sünnipäeva ehtenäitusega Tallinnas A-galeriis emerit-professor Salme Raunam, kelle panus eesti metallehistöö arengusse on erakordselt suur.

Metallehistöö kateedri rajamisel Tallinna Riiklikku Tarbekunstiinstituuti¹ töötas Eestis vaid üks tunnustatud erialakunstnik – filigraanehete looja Ede Kurrel (Otto Tammeraid oli sõjas langenud), kes kuni Salme Raunami kaasamiseni oli ainus erialapedagoog. Eriala rajamise usaldas Adamson-Eric August Kilgasele (1946 – 1950), kes oli aastaid töötanud joonistus-õpetajana RKTK-s², olles ametis veel ka haridusministeeriumis. Tema vahetas välja (juba ERKI ajal) Albert Hansen (1950 – 1962), kes samuti oli hea administraator, erialalt skulptor-puuvoolija. Aja jooksul lülitus ta ka metallehistöö valdkonda, eeskätt väikeesemete, näiteks portsigaride ornamenteerimisel ja stantsitud rinnanõelte kujundamisel. Erialale muretses Hansen vajaliku masinapargi ja elustas õppetööd.

Vana Toomas

Salme Raunam (neiuna Tammaru) on sündinud Harjumaal talupoja paljulapselises peres. Paistes silma erakordse tahtejõu ja töövõimega, rajas ta täiesti iseseisvalt endale tee nii hariduse kui ka kunsti juurde. 1945 lõpetas ta Tallinna IX keskkooli ja 1951 ERKI metallehistöö eriala, olles samas juba 1949. aastast, enne instituudi lõpetamist Ede Kurreli kõrval assistent-pedagoog. Ta lõpetas oma pedagoogilise tegevuse kunstiülikoolis professorina 1989. aastal! Seega oli ta nelikümmend aastat pidevalt õpetanud noori, laiendades ka õppekava ehete loomise kõrval nii tarbe- kui dekoratiivvormidele. Polnud ime, et kõik näitusele tulijad ei mahtunud füüsiliselt galerii kitsasse ruumi ja pidid hõivama ka Hobusepea tänava.

Salme Raunami esimeseks tähtsaks tööks oli Tallinna raekoja tuulelipu Vana



Salme Raunamit on õnnitlemas metallikunstnik Tiina Käesel 13.03.2001.

Salme Raunam being congratulated by metal artist Tiina Käesel. 13.03.2001.

Tooma koopia kohrutamine (raudkarkassi tegi metallehistöö kateedri meister Eigo), mille ta teostas koostöös Liidia Elkeniga 1951. aastal (L. Elken lõpetas ERKI 1952). Nimelt oli Vana Toomas Tallinna pommitamise ajal kannatada saanud. ERKI metallehistöö kateedri noorele õppejõule tehti ülesandeks katkine tuulelipp parandada ja teha sellest mõõdus 1:1 koopia, mis 1952. aastast peale kaunistabki Raekoja torni tippu; originaal paigutati muuseumisse. Võib-olla andis just see töö kunstnikule usku oma võimetesse ja tahtmist teha suuremõtmelisi töid, sest edaspidi viljeles ta lisaks ehetele ka metalli suurvorme.

Erandina Eesti NSV praktikas võeti Salme Raunam kunstnike liidu liikmeks kohe pärast ERKI lõpetamist 1951. aastal. Ehete loojana kulges Raunami areng

esialgu käsikäes Ede Kurreliga. Valge-filigraanilt mindi peatselt üle tumedale, oksüdeeritud filigraanile. Siis toodi ehetele ka kivid, eeskätt türkiisid, ehted ise aga muutusid kompaktsemaks ja dekoratiivsemaks. Nende väärtushinnangus astus esikohale kunstiline väljendusrikkus, mis sünnitas omalt poolt suuremat vaheldusrikkust ja autorite käekirja individualiseerimist. Sest nagu Raunam oma juubelinäitusel ütles: “Nelikümmend aastat ma õpetasin instituudis KUNSTI tegemist ja mitte kitsas mõttes metallehistööd.”

Merekarpidega “Bel canto”

1960. aastate lõpul käis Salme Raunam ekskursiooniga Kuuba saarel, kus korjas mõnuga koos teiste turistidega kauneid merekarpe Kariibi mere rannikul. Kui reisikaaslastel jäid need karbid kusagile sahtlisse või riulile suveniirina Kuuba reisilt, siis Raunamil tekkis vajadus kasutada neid ka ehete loomingus. 1972. aastal tuli ta välja kauni sarjaga “Bel canto”, milles lisas metallist vertikaalsele põhikonstruktsioonile merekarpe, mis oma moodi hingestavad ja ilmestavad ehet kui niisugust. Tekkis täiesti revolutsiooniline nähtus mitte ainult Eestis, vaid ka kogu NSVL ja Ida-Euroopa ehteloomingus. Eestis sai ta järgmisel aastal just “Bel canto” ja kohrutatud pannoo “Laevad tulevad koju” eest Kristjan Raua preemia, välismaal rahvusvahelisel Jabloneci ehete konkurss-näitusel kaks hõbemedalit rinnanõelte “Linnud” eest.

Kui “Bel canto” seerias domineeris veel metall, merekarbid vaid täiendasid kujundit, siis linnukujulistes rinnanõeltes redutseerub metall tagaplaanile, tõstes esile merekarbi ilu, moodsustades suurepärase terviku! Just need merekarpidega ehted etendasid kunstniku juubelinäitusel kaalukamat osa. Kunstniku oskus luua erinevatest materjalidest uudseid, seninähtamatuid kompositsioone on andnud väga atraktiivse peatüki eesti ehete ajalukku (nagu näiteks tema viimati loodud ehted türkiisidega).



Salme Raunam. Tuulelipp "Vana Toomas". Koopia, 1952.

Salme Raunam. Copy of the weathercock "Vana Toomas", 1952.

Salme Raunam. Ehted "Bel canto". 1972.

Salme Raunam. Jewellery "Bel Canto". 1972.

Salme Raunam. Seinaplaat "Eva". Vask, osal. hõbetatud, 1970.

Salme Raunam. Wall plaque "Eva". Copper, partially silverplated, 1970.

Salme Raunam. Seeria "Mälestuste pildid", "Looduskaitse päev". 1986.

Salme Raunam. From the series "Images of memories": "Day of Protecting Nature". 1986.



Nüüd mõni sõna ka kunstniku figuuraalsetest kompositsioonidest, milles Raunam jällegi esimesena Eestis loob uue žanri – seinaplaadi, väikesest plaadist alates kuni suure pannooni välja.

Seinaplaadid

Tema esimesed plaadid "Eit" ja "Taata" valmisid 1960. aastal. Need on väikesed vaskplaadid, ühel mehe-, teisel naisefiguur, üsna realistlikult graveeritud rahvariides, kusjuures riide ornament on etnograafilise trüüdusega edasi antud. Need plaadid aga jäävadki ainsateks omas laadis, sest kõik järgnevad tööd on kohrutatud. On huvitav jälgida, kuidas realistlik käsitluslaad taandub sihikindlalt dekoratiivsema stilisatsiooni ees. Kunstnik pelgab teadlikult puhtalt skulptuurset reljeefi,

jättes kohati kontuuri hajuma või teisel rõhutades ornamenti osatähtsust kompositsioonis. 1960-ndate lõpul on ornamentaalse ja figuraalse stilisatsiooni ühtsus juba haripunktil niisugustes romantilistes pannoodes nagu "Saarte pruudid" (1967) ja "Roosa ratsu" (1968), kuid jõuab palju monumentaalsemale väljendusrikkusele, vaatamata ornamentaalsele üleküllusele, kunstniku suuremas ja kuulsamas pannooos "Laevad tulevad koju" (1972). Viimase stilisatsiooni ja ornamentaalsuse tase jätkub ka järgmiste aastakümnete suuremates pannoodes, väiksematesse tuleb aga juurde suurem maalilisus, mis saavutatud kohrutuse kõrval põletuse, sõovituse ja osalise hõbetamisega.

Üksikpannoolt läheb kunstnik üle suuremate sarjade loomisele, millest tuntumad on hilisematest "Pirnikorjajad"

(1970), "Matsalu" (1982) ja "Mälestuste pildid" (1984 – 86). Kõigil neil pikemalt peatuda on lühikeses artiklis võimatu, kuid lõpetuseks võib kindlalt öelda, et enam kui neljakümne aasta vältel on kunstnik oma loominguga pidevalt olnud eesti tarbekunsti esirinnas.

¹ Kõrgkooli nimetust on palju muudetud: aastail 1944 – 1950 Tallinna Riiklik Tarbekunstiinstituut; pärast liitmist Tartu Kunstiinstituudiga ENSV Riiklik Kunstiinstituut ehk ERKI aastail 1951 – 1989; järgnevalt Tallinna Kunstiülikool aastail 1989 – 1995; praegu Eesti Kunstiakadeemia ehk EKA.

² RKTK – Riiklik Kunsttööstuskool (1924 – 1938). Aastail 1938 – 1940 kahe-astmeline: a) Riigi Tarbe- ja kujutavakunstikool; b) Riigi Kõrgem Kunstikool, 1940 – 41 Jaan Koorti nim. Rakendus kunstikool, 1941 – 1943 Tallinna Kujutava- ja Rakendus kunstikool.

Aegumatud väärtused Inge Teder annab au kunstnikule ja kunstiteadlasele Helene Kumale.

Helene Kuma isiknäitus. Tarbekunstimuseum 21.09.–05.11.2001.

Käesoleva aasta septembris 80-aastaseks saanud emeriitprofessoril Helene Kumal on eesti kunsti ajaloos unikaalne koht: ühelt poolt tuntakse teda kui nimekat tarbekunstnikku, teiselt poolt on ta end kunstikriitiliste artiklite ja sõnavõttudega ning eesti tarbekunsti arengukäiku käsitlevate kunstiajalooliste uurimistöödega jäädvustanud eesti kunstiteaduse ajalukku. Kuma sulest on ilmunud Mari Adamsoni, Elgi Reemetsa, eesti rahvavaiba monograafia, ta on kirjutanud eesti kunstiajaloo tarbekunstialased peatükid ning tekstiilkunsti ajaloo (käskiri). Helene Kuma oli 1950.–60. aastatel Eesti juhtiv tarbekunsti kriitik, kelle seisukohtade autoriteetsuse tagasid sügavad teadmised tarbekunsti ajaloost, selle erialade spetsiifikast ning muidugi tema kui praktiku suured tööalased kogemused. Kuma biograafiasse kuulub ka ligi pool sajandit kestnud kunstipedagoogilist tööd nii kunstiajaloo õppejõuna kui ka Kunstiakadeemia keraamika- ja klaasikunsti kateedri juhatajana. Kuma ande mitmekülgsus avaldub selleski, et ta on lõpetanud kõrgkooli nii keraamikuna kui ka kunstiajaloolasena. 1963. aastal kaitses ta oma teaduste kandidaadi väitekirja eesti tarbekunsti ajaloo teemal.

Kõige selle kõrval on Helene Kumal vääramatu koht eesti keraamikakunsti arengus. Näitustel hakkas ta esinema alates 1951. aastast. Oluline on tema panus 1960.–70. aastate keraamikasse. 1980. aastatel alustas ta niplispitsiga, näidates ära ka selle käsitööala võimaliku kunstilise potentsiaali.

Helene Kuma nimetab ennast tarbekunstnikuks: kunst peitub ka ilusas uniikaalses tarbeesemes, mille loomine nõuab tõsist loomingulist lähenemist. Keraamikuna on Helene Kuma vahest kõige enam keskendunudki mitmesuguse otstarbega serviiside, vaaside, kruuside, maitse- ja kuivainete purkide, isegi linnupesade loomisele. Tema vormid on funktsionaal-



Helene Kuma.

suse seisukohalt nii detailselt läbi töötatud, nagu oleks ta pidevalt konsulteerinud perenaiste ja kokkadega.

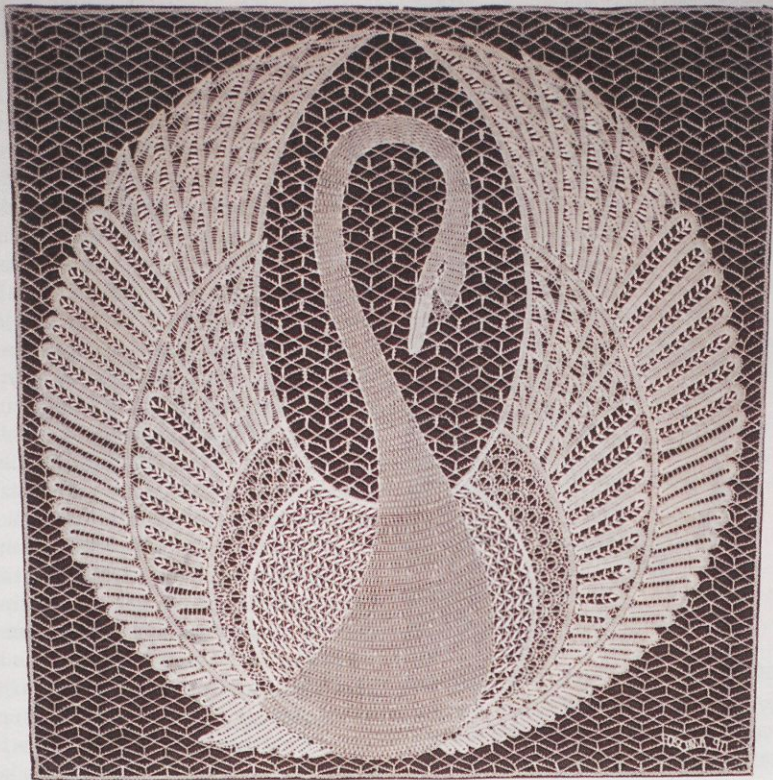
Helene Kuma loomeaastad olid ühiskondlik-poliitiliselt väga keerulised; tuli ta ju Eesti kunstis 1940.-50. aastate ideoloogilise surutise tingimustes. Tema keraamika eriala õpetaja dotsent Valli Eller oli aga oma õpilasele kaasa andnud lugupidamise selge, otstarbeka, kauni vormi vastu ja aktiivse huvi keraamika tehnoloogiliste probleemide vastu; viimane lõi kindlasti eelduse hea keraamikakunsti loomiseks. Kuma ise on tunnistanud oma suure eeskujuna ka Adamson-Ericu loomingut.

Sellise pagasiga asus Helene Kuma 1950. aastate lõpul tekkinud vabamattes loomitingimustesse. Koos oma eakaaslaste ja vanema eesti tarbekunstnike põlvkonnaga hakkas ta taaselustama eesti tarbekunsti traditsiooni aktiivsete eksperimentide ja individuaalse eripära otsingu kaudu.

Kuma jääb truuks lakoonilisele, otstarbekohasele vormile. Keraamiline plastika, millega teevad neil aastail ilma Ellinor Piipuu, Aino Alamaa, Kuma ei huvita – savinõu sile pind pakub suurepäraseid võimalusi maalimiseks.

Savipinda võib elavdada aga ka huvitava faktuurikäsitlusega. Keraamikat maalis kogu oma elu ka Mari Rääk. Kahe meistri lähenemine oma ainele on aga täiesti erinev: kui Rääk on jutustavalt pildiliku, siis Kuma ornamentaalse lähendamisega. Kuma näeb ainst ornamentide loomiseks kõiges, küll loodusvormides, rahvakunsti motiivides, geomeetrilistes kujundites. Nende kõikide rikast maailma tunneb ta teadusmehe põhjalikkusega. Kunstnik on hiilgav ornamentide meister, osates siduda kõik ornamentide motiivid kauniks, eseme vormiga kooskõlas dekooriga. 1980. aastate vaasides, ilmselt niplispitsiga tegelemise mõjul, ilmutab ta oma käsiteluse isegi ornamentide üliküllust (kohviserviisi "Jõhvikas", vaasid "Trükikan-gas"), kuid ei ületa kunagi heale maitsele lubatud. Kuma oli see, kes 1960. aastatel tõi eesti tarbekunsti opdekoori, sobitades selle elegantselt ja orgaaniliselt oma lakoonilise vormikäsitlusega (vaasid "Op-I", "Op-II", "Op-III"). Mari Räägu keraamika kõrval on Kuma viljeldud laad Eesti 1960. aastate, põhiliselt saviglasuuride sumbutatud toonidele ja nende vaba voolamise esteetikale rajatud keraamikas erilaadne. Kuma avas oma ornamenteeritud töödega suurema dekoratiivsuse tee kogu eesti keraamikas ja tarbekunstis. Seda joont arendasid edasi juba 1970. aastatel tema enda õpilased.

Kuma tõi Eesti 1960.–70. aastate keraamikasse ka aktiivsema värvikäsitluse. Tema kiindumuse väljakujunemises nii dekoori kui ka värvi mängis ilmselt olulist rolli kunstniku viibimine aastatel 1959–61 UNESCO stipendiaadina Prantsusmaal, Itaalias ja Taanis. Tal oli võimalus töötada Vincenza Palladio Akadeemias ja Faenza Gaetano Ballardini koolis. Saadud impulssid olid väga tugevad Kuma 1960. aastate töödes. Mäletan tema säravates toonides



Helene Kuma. Niplispits "Suur luik". 1 x 1 m. 1982 – 1990. Keraamiline vaas "Suur luik". 75 x 52 cm. 1973.

Helene Kuma. Bobbin-lace "Large Swan". 1 x 1 m. 1982 – 1990. Ceramic vase "Large Swan". 75 x 52 cm. 1973.

reljeefglasuuridega maalitud kaladega kaussi ja härjaverepunaseid nupulisi vaase kui imelist ilmutist tollase Eesti keraamika kiviselt hallitoonise kõrgkuumuse keraamika üldtaustal. Kuma kasutab ka hiljem ilmselt värviaktiivsuse nimel sageli madal-kuumuse tehnoloogiat, nagu seda kinnitavad tema marjateemalised serviisid "Jõhvikas", "Marjad lume all", "Punane murakas", "Toores mari", "Mustikas" (kõik 1970. aastad). Neis vormides, välja avatud "Jõhvikas", on kunstnik rajanud dekoratiivse pinna efekti elavale, kohati lausa baroklikule käsitlusele, milles värvisära pääseb oma paljudes varjundites mõjule. Kuid ta valdab ka kõrgkuumuse saviglasuuridega maalimise tehnoloogiat suurepäraselt.

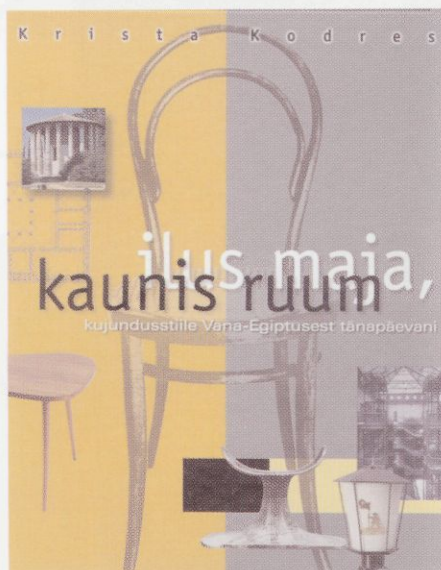
Helene Kuma ja Eesti 1970. aastate keraamika silmapaistev saavutus on meistri suur vaaside sari "Luigid". Need on oma väljenduslikkuses juba pigem dekoratiivvormid. Kunstnik on kujundanud sarja kahes võtmes: hallikas-sinises kõrgkuumuse koloriidis, nappide joontega jäädvustatud lendavate ja lendutõusvate luigeparvede kõrval rajab ta kogu taiese esteetilise mõjukuse graafilise peenusega töödeldud ühe suure luige motiivile. Tumedal foonil moodustavad linnu paindlik kael, tema väljasirutatud tiivad lausa pitsiliku, fantaasiaküllase mustri. Meistri joonekäsitlus on harmooniline, kerge, elegantne. Maksvusele pääseb taas tema suur oskus vaadelda ja jälgida loodust selle rikkalikes vormides.

Luikede teema jätkab oma rikast elu ka Helene Kuma niplispitsides, millega ta tegi algust 1980. aastatel. Oma matemaatikaõpetajast ja Eesti 1930. aastate tuntud niplisemeistri ema eeskujul hakkas see eriala võluma ka tütart. Küllap seepärastki, et pitsi niblates vabastas nüüd juba 60. eluaastatesse jõudnud meister end savikunstiga tegelemiseks vajalikest keraamika põletuse, treimise, ateljeede jne. probleemidest. Kuid peamine: talle ei andnud rahu soov arendada ornament külluslikkusele selle paljudes võimalustes. Selle tendentsi märkisime ära ka tema 1980. aastate keraamikas. Oma pitsiloominguski jätkab meister tööd sama ainesega, mida nägime keraamikas. On oluline, et Kuma sattus oma niplispitsidega kohe selle eriala rahvusvahelisele areenile, haarates endaga kaasa kogu Eesti nipliseloojate seltskonna. Tema looming äratas tähelepanu oma lähenemisega pitsile kui kaasaja interjööri ühele kujunduslikule elemendile, kui ruumi kaunistavale graafilisele teosele, ehkki meister on teinud selles tehnikas ka elegantseid rõivadetaile ja isegi ehteid, mida meelsasti piduliku puhul kantakse.

Küsimused raamatu "Ilus maja, kaunis ruum" puhul Andres Kurg

Krista Kodrese mööblialaloo raamat "Ilus maja, kaunis ruum" tundub aukartustäratavalt laiahaardeline ja tihe. Alapealkiri "Kujundusstiile Vana-Egiptusest tänapäevani" laseb aimata raamatu ajalisi piire; sisusse süvenemisel selgub, et lisaks interjööri- ja mööblialaloole on suur rõhk ka arhitektuurialalool, poliitilisel ja historioograafilisel kontekstil, vanema aja puhul kunstil jne. Tegelikult polekski sellisel eritlemisel tähtsust, autor selgitab ka ise eessõnas, kuidas mööblialalugu ei saa vaadelda eraldiseisvana laiema taustast, et arhitektuur ja esemekujundus väljendavad ümbritsevat reaalsust ja oma sotsiaalselt konteksti – ainult et enamasti ei selgu erinevaid stiiliperioode käsitlevatest peatükkidest, kuidas selline väljendamine siis käib. Ehk, järjestikku kuhjuvad faktirohked lõigud poliitilistest sündmustest, arhitektuurikäsitlustest ja lõpuks mööblialaloo jäävad igaüks ikka iseseisvaks ja teineteisest sõltumatuks autonoomseks osaks: renessansi poliitilisele ajaloolle järgneb arhitektuuri ajalugu, sellele omakorda mööbliesemete ja ornamendi kirjeldus; modernismi osa avab ajastu üldisem tõlgendus, millele järgnevad erinevate rühmituste ja liikumiste toodangu kirjeldused (Bauhaus, De Stijl, Le Corbusier) jne. Nii lugedes saab selliseid eraldi osi lõpuks hästi palju, tekib tunne, et kirjutatud on ajalugu "kõigest". Seda lootusetum tundub ka raamatu arvustamine: traditsioonilises formaadis kvaliteetse õpiku üksikute peatükkide analüüsimine nõuaks omakorda "kõige" tundmist.

Selles mõttes ei pretendeeri alljärgnevat mitte mingil juhul arvustusele, pigem on raamat mulle ettekäändeks küsida sellises vormis ajalookirjutuse, mööbli- ja esemekujunduse spetsiifika ja nende suhete kohta. See pole kindlasti ka kriitika. Ma



Krista Kodres. Ilus maja, kaunis ruum. Kujundusstiile Vana-Egiptusest tänapäevani. Prisma Prindi Kirjastus, Tallinn 2001. Kujundanud Andres Tali. 344 lk.

kirjutan teatud mõttes teemast mööda, sest autor on eessõnas selgelt paika pannud oma raamatu positsiooni ja seda ka suurepäraselt järginud: kirjutatud on kõrgstiilidest ja nende formaalsetest tunnustest, kuidas stiile eristada ja ära tunda. Teiselt poolt pole autori suhe stiilide esteetikasse üldsegi mitte süütult aktsepteeriv, ta teab raamatu piire ja soovib lugejail täiendavalt tutvuda ajalugudega, mis vaatavad esemete ühe- või teistsuguse kujundusviisi põhjusi läbi sotsiaalse prisma.

*

Raamatu metodoloogiline maatriks on stiilialalugu. See toimib suhteliselt universaalsena kogu laia perioodi puhul, annab sõnavara, millega rääkida ühtemoodi nii Vana-Egiptusest kui postmodernismist. Jättes kõrvale stiilimõiste teatava reduktiivsuse (selle, kas stiil tähendab sama asja nii Egiptuse kui baroki puhul või kas saab süütult rääkida stiilist modernismi kontekstis), on antud juhul oluline, et lähene misnurk samastab interjööriajaloo üsna üheselt kunstiajaloo: analüüsitavaid objekte käsitletakse iseseisvate kunstiteostena, mille ülesanne on pakkuda vaatajale silmailu. Siin on mööblkunstniku ja tema loodud eseme vahel otsene põhjuse-tagajärje suhe (Thomas Sheraton, Le Corbusier), teisalt on need esemed alati ka pro-

totüübid paljudele järeleaimajatele, kõrgstiil, "millest alamad sotsiaalsed kihid oma maja ja ruumi kujundamisel enamasti eeskuju võtsid" (lk. 8). Need on asjad, mida trendikirjandus nimetaks stiiliikoonideks ja antiigipoeid müüksid kõrge hinna eest. Stiiliramatu varjus näib aga eksisteerivat ka teine, ehk veidi hajusamalt äratuntav "raamat", mis vaatab interjööri, esemekujundust ja mööblit seostatuna selle tegemise ja kasutusega, osana elukeskkonnast. Vanema aja puhul tuleb see esile eriti Eesti materjalist kirjutades, ilmselt paljus autori vahetu uurijasuhete tõttu kirjeldatud majade ja esemetega; 20. sajandi osas aga muutub radikaalselt arhitektuuri ja esemekujunduse staatus (disain on ennekõike tootmisprotsessi osa, kus kunstniku roll on taandatud miinimumini; üksikute unikaalobjektide asemel pöördub rõhk seeriatootmisele), mis korribeerib ka asjadest rääkimise viisi. Just viimase perioodi puhul on too kahe paralleelse poole kohalolu, teatud mõttes isegi konflikt, hästi tajutav. Tingimustes, kus disain ja arhitektuur on loodud kogu varasemale stiilikäsitlusele vastukaaluks või kriitikaks või kus teadlikult püütakse eirata hierarhiaid ja institutsioone (rääkimata siinse nõukogude ühiskonna probleemistikast), on "kõrgstiili" ja "massistiili" eristus pea peale pööratud. Nii on prototüüp samaaegselt ka laiatarbekaup, kunstiloominguna esitatakse paralleelselt ka rahvapärane. Raamatust leiab 1960. aastate ikoonidena Vana Tooma lambi ja neerulaua, ka ei painduks keel Ulmi Kujunduse Kõrgkooli sektsioonmööblit (lk. 263) nimetama miskist otsast kõrgstiilik. Ent "teises raamatus" peidus oleva kriitilise potentsiaali esemelise keskkonna analüüsi osas muudab "esimese raamatu" stiilialalooline formaat üsna selgelt hambutuks. Nii jääb Roland Barthes'i arvamus – oma "Mütoloogiates" kirjutab ta muu hulgas esemekujundusest kui meid argimaailmaga lepitava ideoloogilise müüdi ühest käegakatsutavast kehatusest – pelgalt õhus rippuvaks tsitaadiks, mille sisuliselt puuduvad ühendussõlmed järgneva popmööbli kirjeldustega. Ka kriitiline sissejuhatus 1990. aastate neomodernismi jõuab lõpuks ikka välja erinevate disaineesemete formaalsete tunnuste loetlemiseni ning sellele eelnendud lõik jääb lihtsalt garneeringuks, mida suhu ei panda.

*

Miks siis ikkagi kaks raamatut või kaks poolust, kriitiline teooria ja stiiliajalugu, omavahel ei ühti või miks ei ole püütud neid ühendada? Kui arhitektuur ja ruum autori sõnul väljendab ümbritsevat reaalsust, miks me siis ei leia viiteid võimuhetetele, ruumide soolisusele jne.? Ajaloolane Keith Jenkins on ühes oma raamatus kirjeldanud hüpoteetilist situatsiooni, kus ülikooli ajalooteaduskonna sissejuhatav kursus oleks tavalise asemel koostatud lähitavaltselt marksistlikust, mustanahaliste ja feministlikust positsioonist¹. Tema arvates jääks enamikus koolides selline kursus tunniplaanist välja põhjendusega, et tegu on ajaloo kui distsiplini välistel kaalutlustel kokku pandud loengutega, ideoloogilise ajalookäsitlusega. Seesugune seisukoht eeldaks, et on olemas ajalugu kui selline, oma olemuslike tunnuste ja mõistestikuga, justkui neutraalsem ja objektiivsem kui interdistsiplinaarse kallakuga ajalood. Jenkins, toetudes ajaloo (kui diskursuse) ja mineviku eristusele, väidab, et ajalugu pole kunagi iseeneses, vaid alati kellegi jaoks (i.e. juba ideoloogiline); tähendused, mis me minevikule anname, tulenevad sama palju meist endist kui minevikust. Võib siis oletada, et stiiliajalugu peetakse tavapäraselt interjööriajaloo pärisosaks, nullpunktiks, mis on neutraalsem kui teistsugused interpretatsioonid. Seepärast koostatakse ka õpikud, sissejuhatavad kursused, mis jäävad paljudele ainsaks kokku puuteks antud teemaga, esemete formaalse kirjelduse ja stiililise lahterdamise alusel; teised (marginaalsemad?) käsitlusviisid jäävad põhjalikumalt teemasse süvenejale.

Ent ka stiiliajalugu on vaid interpretatsioon ja selle distsiplinaarne eesõigus pelgalt ajalooline sattumuslikkus; ei ole juba algusest peale kesksemaid ja marginaalsemaid teooriaid, siia-sinna lükkame me neid ise.

Kui Jenkinsi ajalookäsitlus võib tunduda problemaatiline ja selle relativismi kalduva tooniga võib mitte nõustuda, ka ei pea üheselt eitama interjööri/kunstiajaloo distsiplinaarsust, siis ikkagi jääb formaalse kirjelduse puhul üles küsimus selle rollist laiemalt. Mida on nüansseeritud kirjeldusel ja tabaval atribuierimisel siis ikkagi öelda? Kuidas see seletab inimeste ja asjade vahelist suhet, näiteks tähenduste tootmist? Kuidas see aitab määratleda esemete ja mööbli rolli elukeskkonna ja reaalsuse loomisel? Milline on laiemalt kaasaegse Eesti kunstiajaloo vahekind teiste humanitaarteadustega?

[galerii]

Kunst kui kriitika ja vastupanutehnika

Ants Juske. Eesti kunsti lühike ajalugu. Tartu Kunstimaja, 24.08.–09.09.2001. Kunstnike portreed kunstikriitikutest.

Ants Juske näitus "Eesti kunsti lühike ajalugu" on organiseeritud samamoodi nagu ta varasemad projektid. Meediumid ja tehnikad on segamini: installatsioon, maal, koopia, skulptuur. Video ja arvutitehnoloogia küll puudub, seda esindab kaudselt internetist väljatrükitud Latera meililisti lehekülj koos Peeter Linnapi raevuka vastusega Mark Soosaarele.

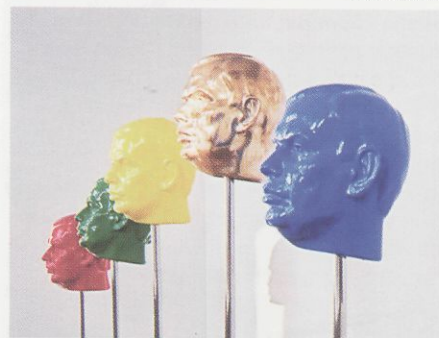
Kuraator Juske on sisenesmas uuele territooriumile. Teisiti üteldes: ta on sisenesmas uues positsioonis (rekotrina) vanale territooriumile. Kui kriitiku/kuraatori võim on virtuaalne, siis institutsioonijuhhi võim on reaalne. Et mis tähtsust sel on? Võimuproblematika intrigeerib, seda enam, et Juske näituse alateema "Ajalugu kui võim", vaatamata tähenduslikule segasusele, lausa kohustab seisukohavõtuks.

Võim on kirjeldatav sotsioloogia terminitega, on seotud inimese "asendiga" sotsiaalses hierarhias, see pole alati seotud inimese enda "omadustega" ja sisetundega võimu olemasolust või selle puudumisest. Võim tähendab, et omatakse õigust jagada ressursse ja suudetakse mõjutada inimeste käitumist. Võimuomaja staatus on ses mõttes kirjeldatav nende suutlikkuste kaudu. Kriitiku ja kuraatori võim on seotud maine "ressursiga": kriitik saab mainet vähendada ja tõsta, kuigi keegi ei ole teda selleks volitanud.

"Kriitiku võimuses" on kujundada kunstnikke ja kunstipoliitilisi olukordi. Sel põhjusel on alati olnud pingeid kunstnike ja kunsti/kunstnike defineerijate vahel. Autorid ei ole kriitikutel tõlgendustega rahul, nartsissism sunnib protestima eba-meeldiva vastu. Kuid vahel on rahulolematusel objektiivsed põhjused, kuna kriitikutel inimlikud ja subjektiivsed seisukohad võivad määratleda objektiivseid reaalelulisi asjaolusid, mõjutada kunstniku elu. Sageli teenib kunstnik just kriitiku loodud mainega leiba. Kriitik suudab mõjutada kunstniku igapäevast käekäiku – ja mis see muu on kui mitte võimu tundemärk.

Nagu on olemas kriitikutest lähtuv, nii on olemas kunstnikust lähtuv võimuvektor. See ei seisne alati kunstniku katsetes kriitikut meelitada ja enda kasuks töötama panna. See võib seisneda kunstnike isekir-

HARRY LIIVRAND



Hannes Starkopf. Seitse Ants Juske portreeskulptuuri. 1998.

Hannes Starkopf. Seven portraits of art critic Ants Juske. 1998.

jutamises – nad defineerivad ennast ja kriitikuid ise.

Kunstniku kirjutamine on vastupanutehnika. Üks vastudefineerimise strateegiatest on kriitikut käsitlevate kunstiteoste loomine. Juske ekspositsioonis on näiteid küllalt, alates Ludmilla Siimu, Ilmar Malini, Miljard Kilgi, Mare Mikofi jt. neutraalsetest ja isegi ülistavatest portreedest ning skulptuuridest, mis kujutavad kunstikriitikuid, ja lõpetades iroonilisemate – Peeter Linnapi, Taave Tuutma, Hannes Starkopfi, Ilmar Kruusamäe, Jaan Elkeni jt. dekonstrueerivate ja peaaegu solvavate teosteni.

Eesti kunsti kirjeldamisel ei ole võimuvõitluse terminoloogia just levinud. Arusaadaval on see tingitud poliitilisest kunstiajaloo-alasest ettevalmistusest, milline ei pruugi sisaldada sotsioloogilisi vaatepunkte, ometi tuleksid viimased kasu kunstihiskonna tõmbluste vaatlemisel. Mõneti on "võimuvõitluslik" kõneviis kajastunud Latera meilinglistil, samuti annab hea ülevaate tuntumate kirjutajate teostest Johannes Saar oma magistratöös, rakendades suurepäraselt analüütilist instrumentariumi peamiselt iseenda kirjutiste, aga mitte Eesti kunsti näitel. Sellise kõneviisi rakendamine on sotsiaalses mõttes riskantne, kuna kunsti salaajaste allhoovuste paljastamine ja protsesse mõjutavatele hoobadele osutamine võib avaldada tagasimõju analüütiku enese käekäigule; paar viimast aastat on selle paikapidavust tõestanud.

On kinnistunud tõdemus, et kunsti ajaloo dokumenteerimine on seotud võimuvõitlusega. Sellele vastandlikult kinnitavad võimupositsioonidel olevad isikud, et kunstiajalugu on "andekate saavutuste" ja "professionaalse tegutsemi-

¹ Keith Jenkins, Re-thinking History. Routledge 1991, lk. 17.

se” kokkuvõte. Seda otseselt eitada ei olegi põhjust. Samas, suured kuraatorid ja kunstiorganisaatorid ei pruugi olla parimad eriala tundjad ja eriala spetsid ei pea olema võimekad organisaatorid, rääkimata suutlikkusest tegelda finantsküsimumustega. Nii et sageli võimaldab erialase sündmuse organiseerimine korraldajatel riputada kaela ka tippekserdi sildi. Sel viisil kujunevad simuleerimise strateegiad ja pilt “tegelikkusest”. “Objektiivselt tegelikkusepildist” ei saa kunagi rääkida teadusliku objektiivsuse mõttes. Tegelikkus on see, “kuidas asjad paistavad”, mitte “kuidas nad on”. Protsessid toimuvad aga selle järgi, “kuidas asjad paistavad ja tunduvad”, eriti kunstivaldkonnas, kus hinnangud ja väärtused on ebamäärased.

Juske on harrastanud väikevorme, kui meenutada näitust “Joonistus kui psühhoogramm”. “Eesti kunsti lühike ajalugu” on kuidagi “kogemata” sattunud autori rektorikarjääri algusesse. Kuigi kuraatorile pühendatud kunstiteoste rohkus võib tunduda isikukultuslik, on see ilmselt tingitud autori produktiivsest kriitikuarjäärist, mis ei ole lasknud kunstnike viha leegil kustuda.

Näitust võiks tõlgendada muu hulgas kunstilise vastupanu ja õilistismängude kataloogina.

Raivo Kelomees

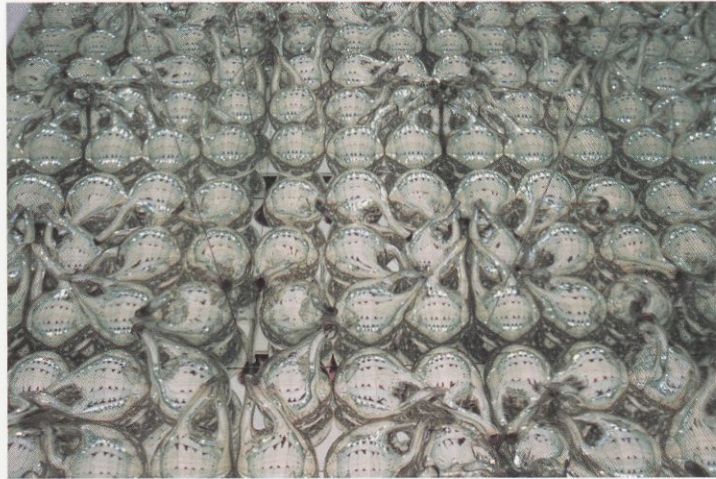
Nordic Glass 2000

Nordic Glass – glass without boundaries. Tallinn, Kunstihoone, 20.10.–11.11.2001.

Kolmel oktoobri-novembri-nädalal kostus Kunstihoone saalides klaaside kukkumist ja purunemisklirinat – Eestisse oli jõudnud rahvusvaheline Põhja- ja Baltimaade klaasikunstnike näitus “Nordic Glass – glass without boundaries 2000” koos võpatama paneva helitaustaga. Näitus pandi kokku Kopenhaagenis 2000. aasta oktoobris, see oli möödunud suvel üleval Soome Klaasimuseumis ning jätkab teekonda Lätis, Leedus ja Norras.

Nordic Glass on liikumine, mis ühendab Põhjamaade väikesi klaasistuudioid ja nende kunstnikke. See on omalaadne sõpruskond, kuhu on esimest korda haaratud ka Baltimaade kunstnikud. Alates 1970. aastatest on Põhjamaades tõusnud klaasivabrikute kõrval olulisele kohale väiketöökodadega kunstnikud, kes on sõltumatud tellimustest ja vabad oma loomingus. See on kaasa toonud uued ja huvitavad ideed ning tehnoloogiad, mis pole seotud vabriku vajaduste või võimalustega.

Põhjamaadega võrreldes on studio-



Kazushi Nakada (Jaapan ja Soome). De-fragment 2. Klaas, peeglid.

Kazushi Nakada (Japan and Finland). De-Fragment 2. Glass, mirrors.

klaasi liikumine Eestis, Lätis ja Leedus alles küllalt uus nähtus. Eestis on iseseisvaid klaasikodasid asutatud 1991. aastast peale, Lätis pole tänaseni ühtegi väikestuudiot ning ka Leedus on need seotud peamiselt kõrgkooli või vabrikuga. Näitus on seetõttu ehk veidi ebaühtlane, vabadust ja katsetamisjulgust kohtame Eesti ja Põhjamaade kunstnike loomingus enam kui Läti ja Leedu kunstnike puhul.

Esmapilgul on sedavõrd erinevate kunstnike loomingus raske orienteeruda. Esindatud on skulpturaalsed objektid ja installatsioonid, aga ka omanäolised tarbeesemed. Saja üheksateistkümnest kunstnikust võis igaüks välja panna ühe töö või tööde grupi. Kunstihoone saalid jäid näituse jaoks liiga väikeseks; Taanis ja Soomes oli ruumi kolm korda enam. Samas annab just eksponeeritava üleküllus tänu Ene Ammeri suurepärasele kujundusele edasi klaasikunstnike ebatavalise leidlikkuse.

Näituse nael on jaapani päritolu Soomes tegutseva Kazushi Nakada “De-fragment 2”. Tegemist on sügava peegelkasti põhja asetatud ümarate klaasvormidega, mis kasti sisse vaadates peegelduvad kaleidoskoopiliselt igas suunas lõpmatusse. Optiline kordusefekt mõjub eelkõige oma lihtsuses. Optiliste efektidega on mänginud teisedki kunstnikud, näiteks Erika Lagerbielke (“Kaleidoskoop”), Ivo Lill (“Puri”), Arturas Rimkevicius (“Sajandivahetusel”), Caroline Södergren (“Optiline õhk”), Elin Forslund (“Optiline efekt”) jt.

Skulpturaalsete objektide seast väärrib esiletoomist Eve Koha ja Ivo Lille kineetiline “Pööris”: spiraalina tõusva võnkleva metalltoru külge on eri kõrgusel kinnitatud peegelspiraalidega klaaskettad. Teos mõjub igast vaatenurgast uena. Skulptuurse suuna esindajaist võiks nimetada Zaiga Baizat (“Mäng”), Lars Hellsteni (“Samurai”), Per B. Sundbergi (“Auguga objekt”), Ingelena Klenelli (“Silinder”) jt.

(“Väljamõeldud üksindus”) jt. Ahaa-efekti tekitab klaasi kui materjali harjumatu kasutamine tuttavate esemete puhul, näiteks klaasturukott (Tove Ohlander), klaasteokarbid (Claes Uvesten) või klaasajalehest volditud paadikesed (Britta Madsen & Soren Gotrup).

Klaasist tarbevormide puhul on nutikas kunstnikumeel “tarbe” ja “tarvilikkuse” enamasti tagaplaanile heitnud ja olmenõu vormidega mängides sootuks uusi lahendusi leidnud. Pertti Metsälampi eredavärvilistest klaasikihtidest kausikesed on nii vormilt kui värvilt omaette kunstiteosed, vaevalt suudaks keegi end ette kujutada neist “kaussidest” söömas. Kindlasti kuulub tarbevormide hulka ka Camilla Kristina Mobergi seinalamp “Sirius”. Seda hiiglaslikku läbitungivat silma vaadates ununeb tema funktsioon valgusallikana. Näiteid on teisi, kuid esindatud on ka funktsionaalset tarbekunsti viljelevad autorid, kelle loomingut poleks raske koduriulil kujutleda – Ida Löchen “Karahvin ja 2 klaasi”, Richard Arentzeni klaasidekomplekt “Taevas ja Maa”, Live Mordali klaasid “Kollane keeris”, Kenneth Tackenströmi pudelid.

Kindlasti on näituse ehteks ka disainilik klaas. Väljapanekus on tunda kunstnike rõõmu materjalist enesest, naudingut, mida sellega töötamine annab. Paljude tööde puhul on autorid kasutanud oma, ainulaadset tehnikat, mille puhul suurimat huvi pakub valmistamisprotsess. Ka pole haruldane, kui teosesse on lisatud “võõraid” materjale.

Näituse taustheliga haakus Birgitta Ahlini ja Sirkka Lehtoneni “Purunenud” – imepeenete tamiilide külge kinnitatud klaasikillud, mis moodustavad omalaadse sädeleva installatsiooni. Näituse avamiselt jäid kõrvu sõnad: imelik, et üks nii õrn materjal võib inimesi nii tugevasti liita.

Anne Tamtik

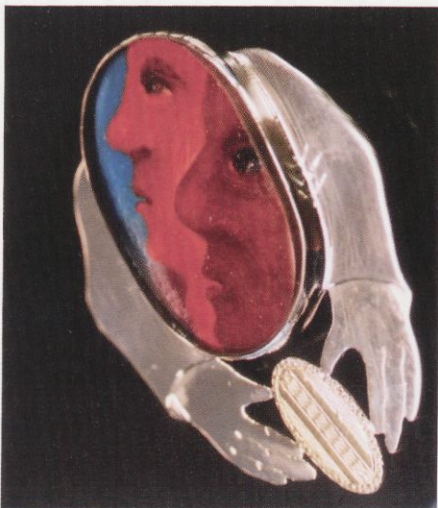


Mare Tralla. Keep East Europe Happy. Interaktiivne objekt: tekstiil, elektroonika, video, 2001. Hingav ja õgiv Saksa mark reageerib inimeste liikumisele. Eksponeeritud näitusel "Money" Stockholm Kultuurhusetis, 16. juuni – 5. aug.

Mare Tralla. Keep East Europe Happy. Interactive object: textile, electronics, video, 2001. Breathing and eating German mark reacts to the movement of people. Exhibition "Money" in Stockholm, Kulturhuset, 16. June – 5. Aug. 2001.

www.crac.org/money/money

VALLO KRUISEER



Jüri Arraku ehted

Jüri Arrak. "Miniatuuridega hõbe-ehted". Tallinna A-Galeriis 12.–31.10.2001.

Diplomeeritud ehtekunstnik Jüri Arrak tähistas oma 65. sünnipäeva Tallinnas kahe näitusega: graafikaväljapanekuga Kunstihoone galeriis ja ehtenäitusega A-galeriis. Viimati esines Arrak ehtekunstnikuna parkümmend aastat tagasi. Uutes ehetes – õlivärvil miniatuurmaalid poleeritud hõberaamistuses – käsitleb Arrak oma lemmikteemasid, piibliütoloogiat ja inimnäoga loomariiki.



Mari Roosvalt. Motiiv III. Õli, lõuend, kollaaž, 2000.

Mari Roosvalt. Motive III. Oil on canvas, collage, 2000.

Maalist inspireeritud roog. Autor on Tartu restorani Atlantis kokk Maia Mäik. Hausi galerii, 25.09.2001.

Dish inspired by the painting. Author is chef Maia Mäik at restaurant Atlantis in Tartu. Haus gallery, Tallinn, 25.09.2001.



Maalikunst taldrikult

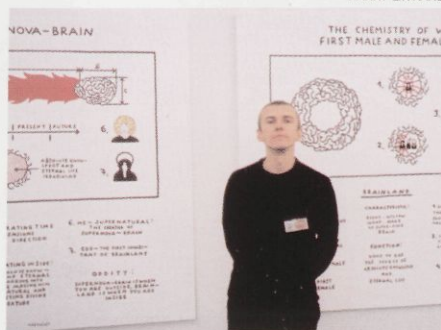
Maalikunst taldrikult!
Hausi galerii, Tallinn, 25.09.2001.

Koostöös Tartu Gurmaanide Klubiga korraldas eragalerii Haus 25. septembril ürituse "Maalikunst taldrikult!". Tegemist oli õhtusöögiga, mille kõik käigud olid valmistatud esindusrestoranide kokad,

inspiratsiooniallikaks eesti vanema põlvkonna maalikunstnike – Siim-Tanel Annuse, Jüri Arraku, Mari Roosvalti, Aili Vindi ja Toomas Vindi teosed.

Järgmises kunst.ee-s kirjutab Rael Artel pikema ülevaate toidust kui kunstimeediumist maailma kontekstis. Teatavasti kuulub toit juba ka mõnede biennaalide ametlikku kavva.

HARRY LIIVRAND



Marko Mäetamm. Me – Supernatural. Õli, lõuend, 2000.

Marko Mäetamm. Me – Supernatural. Oil on canvas, 2000.

Marko Mäetamm ARS 01-I

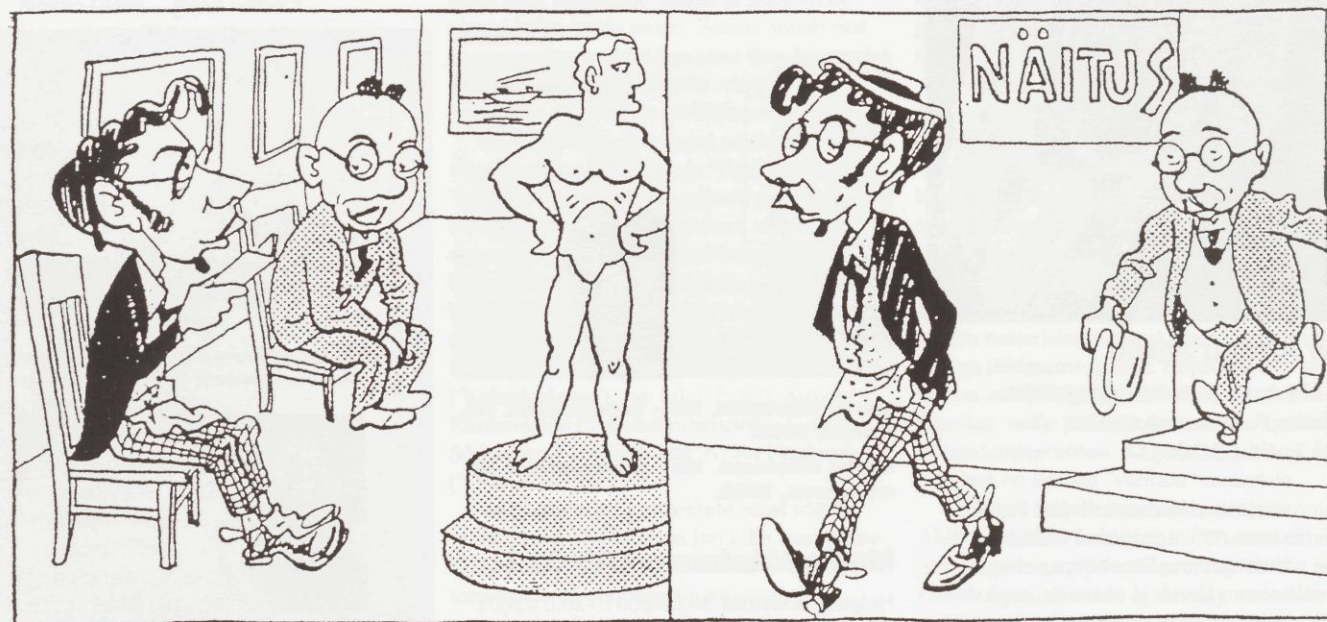
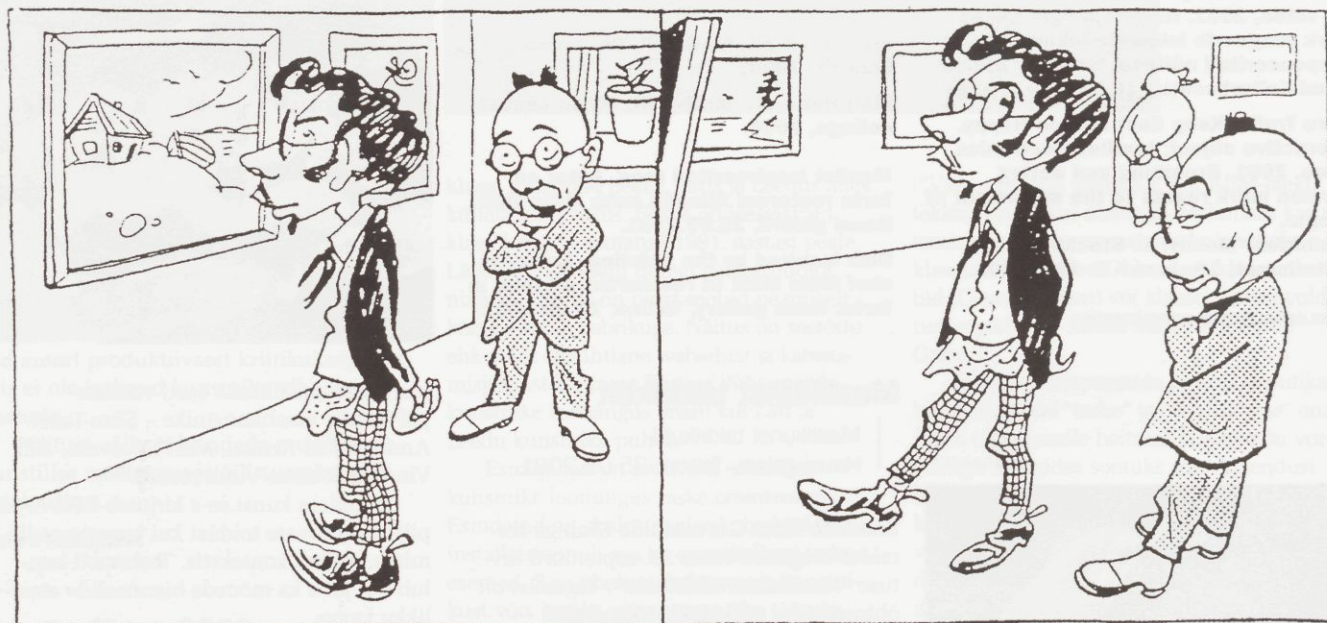
Helsingi Kiasmas 30.09.2001.–20.01.2002 toimuvale kaasaegse kunsti näitusele ARS 01, mis käsitleb nn. kolmandat ruumi, multikulturaalsust, kultuuride hübriidsust ja rahvusvähemuste kunsti, valiti Eestist Marko Mäetamm, kes eksponeerib sarja "Me – Supernatural" (2000).

KALJU SUUR



Valli Lember-Bogatkina Kalju Suure portreeakvarelli taustal. Valli Lember-Bogatkina tähistas 80. sünnipäeva näitustega Kunstihoone galeriis, Rakvere muuseumis ja Karepal.

[viimane lehekülg]



Romulus Tiitus. Toslemi huvi kunstinäitusel. Koomiks, 1938. Järgmises kunst.ee-s analüüsib Mari Laaniste koomiksikunsti.
Romulus Tiitus. Toslem's interest at the art exhibition. Comic strip, 1938.

#3

kunst.ee graafilise disaini lisa

Tõnu soo ning sirp ja vasar

type style mixer

eesti riigi sümboolika

eurovisiooni logo

Tõnu Soo

Tõnu Soo. Majakovski. Ajalehe esikaas, 1983. >
Tõnu Soo. Majakovski. Newspaper front page, 1983. >

Tõnu Soo. Sirbi ja Vasara makett, 1980. >>
Tõnu Soo. Page layout of Hammer & Sicle weekly, 1980. >>



Kummitoast kostnud karjed

Tõnu Soo ning Sirbi ja Vasara kujundus 1970.–80. aastatel

Ivar Sakk

Brežnevi ajastu Nõukogude Eestis oli kultuur üks elevantiluust torne, kuhu sai varjuda ühiskonna lehkavate tuulehoogude eest. Looming oli nii eneseteostus, lunastus, uimasti kui ka protest. Iga uus mõte, sõna või kujund võis omandada ebaproportsionaalselt tähtsada mõõtmed, justkui mornis sügisõhtus kumav viletsa talumaja valgustatud aken teedeta maastikus. Usutavasti oli ka kultuuriinimestele mõeldud ajaleht Sirp ja Vasar tähtsaim kui ükskõik milline teine leht. Reedet, mil see ilmus, oodati. Kõigile lehte ei jätkunud. Seda loeti kaanest kaaneni, ridasid pidi ja nende vahelt. Sama tähtis kui sisu oli lehe välimus. Baroksed-tehnistsistlikud imekirjad selle esilehel, intensiivne makett ja absurdikarikatuurid tagalehel kehastasid sõnumeid muust, "paremast" maailmast. Ilmselt pole eesti kultuur omanud kunagi nii kindlat visuaalset vastet kui 1970. aastate Sirp ja Vasar. Kuid see leht polnud oluline ainult kodumaal, innovatiivse ja ekstsentrilise graafilise välimuse kantud sõnum jõudis ka välismaale, kuhu me nii kangesti tol ajal tahtsime läkitada teateid oma olemasolust. Aastail 1971 – 1994 kujundas seda ajalehte Tõnu Soo. Tema tööd võivad meeldida või mitte, aga vaieldamatu virtuoossus ja loominguline iseseisvus on kategooriad, mis ei lase temast mööda vaadata ühelgi graafilise disaini rahvusvahelise näituse komplekteerijal – teist sellist kunstniku-isiksust lihtsalt pole.

Kuidas sa sattusid Sirbi ja Vasara kujundajaks?

Minu positsioon oli alguses väga madal: ma tulin ajalehte tegema tudengina. See oli 1971. aastal. Sirp küsis kunstiinstituudi graafikakateedrist paari kandidaati kujundajaks ja sealt anti ka minu nimi. Nii ma sinna sattusin. Samal ajal alustasin diplomitööd ja tegin koolis kahte kursust korraga. Mul oli jäänud mitmeid aineid võlgu. Tolleaegses koolis oli nii, et kui üks komisjon pani hea hinde, siis teine ütles, et tudeng pole ühte ka väärt. Rektori komisjon oli see, kes lõpuks mingi kompromissi otsis. Sirbis olid selleks ajaks välja kujunenud rubriigid "Tööst loomingulise noorsooga", "Tulipunktis" jm. Neile tuli rubriigi pealdis kujundada. Toimetajaks oli siis Erni Lõbu, nii et omadele oli ajalehe nimeks Lõbuleht. Võrreldes muude Brežnevi aja karjeristidega oli ta küllalt liberaalne, ka paljude kultuurinähtuste kohta oli tal oma arvamus olemas. Kui teda kõrgemalt poolt nuhelti, läks ta "koolivennaga kohtama". See tähendas, et ta võttis Saiakäigus konjakit. Kunstiosakonna juhatajaks oli Ressi Kaera, tollane Literaturnaja Gazeta Eesti korrespondent. Tõenäoliselt oli ERKI soovitus piisav, et minu kunstilist taset usaldada, mingeid elukogemusi oli mul ka: ikkagi Tartu Kunstikoolist ja sõjaväest läbi käinud. 1968 pääsesin Tšehhi katlast, enamik väeosa poisse saadeti pärast demobiliseerimist sinna edasi, eriti need, kes autot juhtisid. Siis saigi otsustatud, et kultuurileht väärib



Tõnu Soo. Johann Köler. Grafiit, 1975.
Tõnu Soo. Johann Köler. Pencil, 1975.

paremaid esikülgi. Siiani olid neid kujundanud fotograafid, amatöörid, nagu nad Eestis on siiaaani.

Ühed esimesed minu tehtud esikaane-kujundused olid Eduard Wiiralti juubel ja Johann Köler. Wiiraltile sain ma läheneda teise stilisatsiooniga kui Kölerile, kes oli paadunud akadeemik, "tsaari kuld ja kard". Siin ei saanud kunstimuuseumi Köleri-uurijatega üldse vaielda. Ometi sai ka Köleri kujundusse oma konksu sisse panna. 1970. aastate graafilises disainis oli valeperspektiiv, n.-ö. lõngakerimine à la Cornelis Escher, küllalt levinud. Köleri kiri on ka varjude andmisega natuke valeperspektiivi pööratud.

Wiiralti puhul oli võimalik teha puhas uue šrifti mäng. Tema sünnipäeva tähistati esimest korda võimsalt. Sain samal ajal tööle ajakirja Noorus juurde. See oli Pikal tänaval, mis oli meie Fleet Street, kus kõik toimetused järjest paiknesid. Sain ka Noorusesse Wiiralti teema sisse viia, koostas ajakirja numbri, kirjutasin teksti ja lõin erilised kirjad. Sirbile sai tehtud esikülg ja artiklite kirjajundused sisusse. Nagu tol ajal ikka, hakati ka Wiiraltit ründama: ta oli sõja ajal vale poolel, oli kollaboratsioonist. Boriss Bernstein oli see, kes "Valges Majas" suutis rünnakuid leevendada: vaadake graafilisi lehti, Wiiralt oli Alžeerias, inglise liitlaste okupatsioonitsoonis.

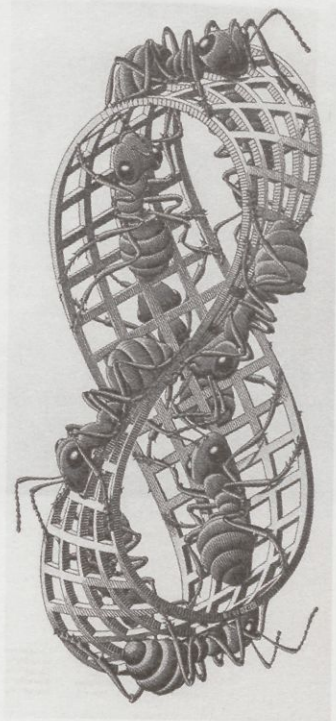
Kuidas sa tehniliselt oma kirjajundusi teostasid? Siis tehti kõike käsitsi, tušiga, pildistati maha

ja fotod liimiti kokku. Ohtralt tuli ka läbi kalka joonistada.

Olenes võimalustest. Tollane ajakirjaniku töö oli selles mõttes õudusunenägu, et nn. tootmisnõupidamisel pandi järgneva nädala numbri teemad kokku. Kuid see ei pruukinud olla lõplik, sest laupäeval võis tulla "sealt kus vaja" mõne artikli või teema väljaviskamise otsus. Seetõttu polnud mõtet midagi päris valmis teha, fotosid või illustratiivset materjali kokku otsida.

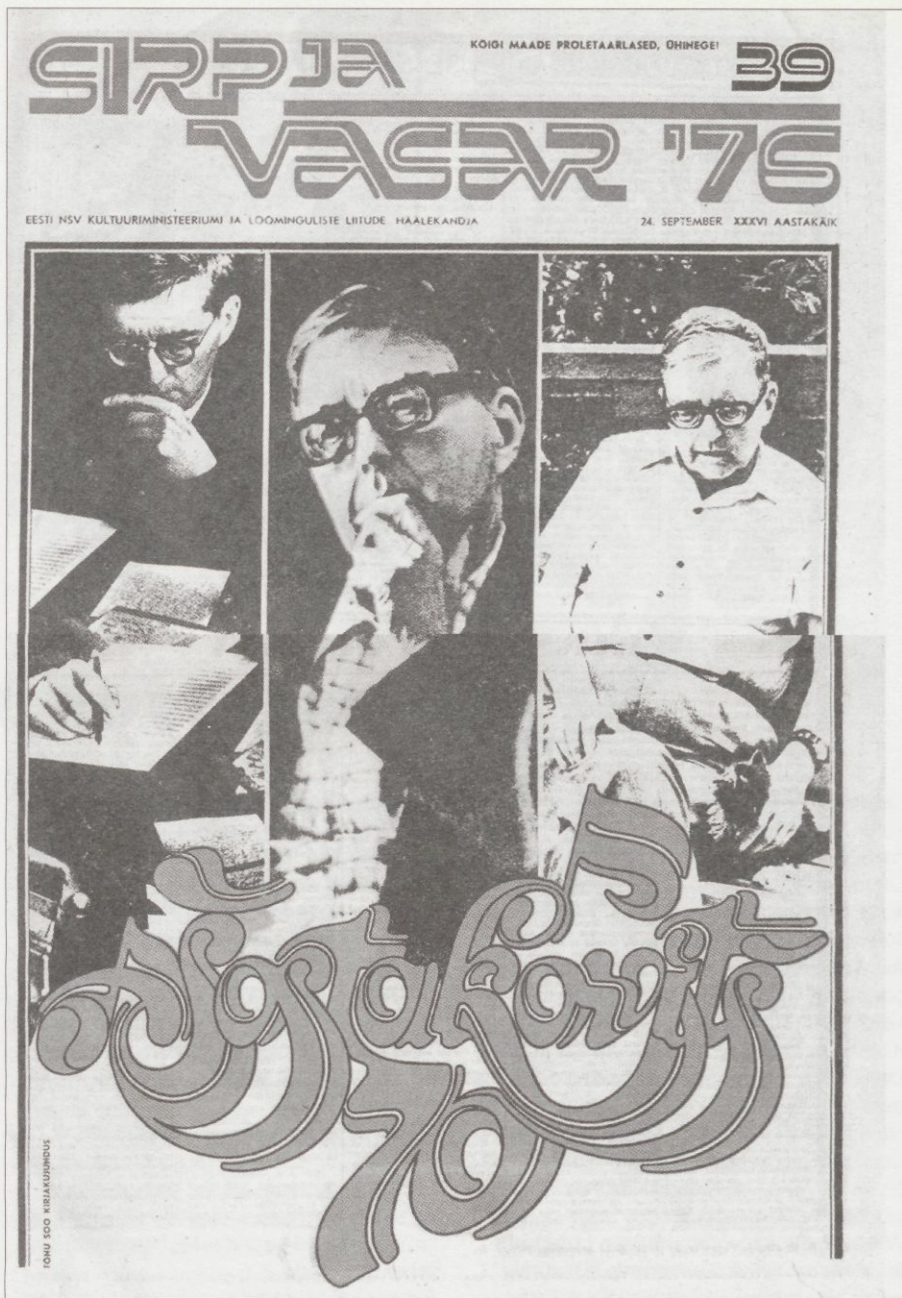
Mõtlesin ka selle peale, kuidas kohustuslikke Moskva tõlkelugusid kuidagi vähem silmariivavalt ära paigutada. Otsisin illustratsioone, mille abil sai neid tüütusi puändiks pöörata. Need olid 13. lehekülje lood.

Omavahel arutasime, millised teemad ja isikud on väärilised, mida tasub esile tõsta. Iseasi, kas neid pärast ära ei keelatud. Tavaliselt ei kommenteeritud, miks mõne kultuuritegelase peab ära "pudistama", öeldi vaid, et temale ei ole vaja kujundatud pealkirja. Sekretariaadis oli ikka kas 1940. aastatest asutajaliikmeid või nende "vannutatud" perekonnaliikmeid, nagu näiteks Debora Vaarandi, Sirbi esimese toimetaja Anton Vaarandi järeletulija, või varasemal ajal vana Smuul. Minu ajal oli sekretariaadis Boris Trull, Debora Vaarandi vend. Tema oli lehe vastutav sekretär elu lõpuni. Ka tema lapsed, kes Stalini ajal olid jäänud lastehalvatusse, teenisid lehe juures elatist retušeerijatena. Trulli järgi olid nimetatud toimetusesisesed rahaühikud –

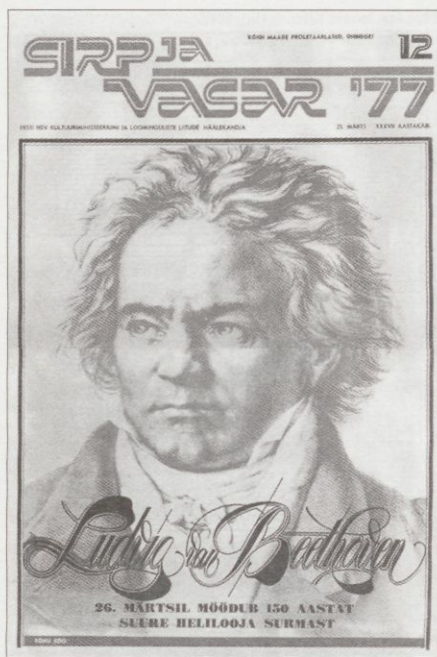


Maurits Cornelis Escher. Möbiuse leht II. Puulõige, 1963.
Maurits Cornelis Escher. Möbiushand II. Woodcut, 1963.

Tõnu Soo. Ajalehe esikaas, 1976.
Tõnu Soo. Front page of Hammer & Sicle, 1976.



Tõnu Soo. Ajalehe esikaas, 1977.
Tõnu Soo. Front page of Hammer & Sicle, 1977.



Tõnu Soo. Estonia 75, 1975.
Tõnu Soo. Estonia Theatre 75, 1975.

Tõnu Soo. Foto teleriekraanilt. Selleks, et saada teatava faktuuriga materjali kujundustööks, keerati televisooril kontrast maksimaalseks ja pildistati tulemust. 1970. aastad.
Tõnu Soo. Photo from TV display, 70s.



trullad. Käibisid ka kultuuriminister Johannes Loti järgi nimetatud 100 lotti ja Olaf Uti 10 utti. Nemad olid olnud omal ajal samuti Sibiriga seotud, kuid seal edasi läinud "Valgesse Majja". Nemad vaatasid lehe maketi läbi ja otsustasid, milline isik tuleb ära "pudistada": kui artikli algus oli eespool joone all, siis lugu jätkus kuskil mujal ja lõpp jäi üldse viimastele lehekülgedele. Nii sai ära hajutada terve suure loo. Enam-vähem oli teada, millised kultuuri-tegelased olid ametlikult soovitatud ja kus sai kasutada rikkalikumat kujundust. Need olid Puškin, Leo Tolstoi, Beethoven, ka Schuberti sünniaastapäev jäi 1970. aastatesse. Iga kirjatüüp sai valitud nii-öelda euroopahõnguline. Ringi liikus juba Letraseti ja Mecanorma katalooge, tohtis tellida ka tšehhi tüpograafia ajakirja. Välismaalt toodud raamatud võidi muidugi piiri peal konfiskeerida. Ma arvan, et ma olin üks esimesi, kes sai Graphis Annuale, mida kolleegid "tagataskus" töid.

Kas sul oli välismaal sugulasi, kes ajakirju või raamatuid saatsid?

Mul ei ole üldse palju sugulasi, ei kodus ega välismaal. Aga mulle kirjutati, Sirk siiski levis ka Läänes ja väliseestlased reageerisid näiteks Wiiralti või Tamm-saare lehenumbrile 1978. aastal. Helistati Kanadast ja Ameerikast ning minu

üllatuseks oli ka neid, kes töötasid mõnes graafikafirmas. Enn Loo tõi alati midagi väärtuslikku kaasa, hiljem asus ta Soome elama ja tõlkis Draamateatrile mitu näidendit. Viisin ta kokku noorema kunsti-ringkonnaga, kuhu kuulusid Andres Tolts, Vindid, Ando Keskküla, Malle Leis jt. Mina eristusin neist, sest tüpograafia on oma olemuselt raudsetes reeglites kinni. Tagantjärele tuleb välja, et 1970. aastad olid graafilises disainis ja disainis üldse väga jäik periood, kõik oli moodulsüsteemis ja reeglistatud. See printsiip hüljati hiljem postmodernismi ajastul, ta oli liiga steriilne. Aga samas need kirjad olid ikka väga keerulised. Mul on tollest ajast, kui õhin peale tuli, säilinud umbes 20 alfa-beeti. Tolla olid juba selged ka kirjatüübi autorsuse küsimused ja mul oli kavas neid Letrasetile Londonis pakkuda. Soome kaudu said need sinna saadetud, läbirääkimised juba käisid. 1976. aastal oli Tallinnas Kunstihoones Villu Tootsi koolkonna kirjakunstinäitus ja sellega kaasnev sümposium. Moskvas tuli ka kuulsast perekonnast pärit Maksim Žukov, kes praegu on New Yorgis Vene kultuuriatasee ÜRO juures. Tema kujundatud olid tollal mitmed esindusväljaanded. Tal oli hea maitse. Alles mõned kuud tagasi sain ma temalt kutse osa võtta Atypl kirjakonkursist, millest osa toimus ka Moskvas. Sellega seoses tuli

mulle meelde 1975.-76. aasta, mille järel Žukov ja teised korraldasid nõukogude kalligraafia ja kirjakunsti näituse ÜRO juures ning kutsusid ka eestlasi seal esinema. Ma arvasin, et nad tahavad meid ära kasutada. Villu Toots saatis sinna siiski midagi. Hiljem nägin venekeelses ajakirjas Amerika uudisnappu selle näituse toimumise kohta, reproduktioonid olid kõik metropoli omad ja nimede loetelu ka. See oli omamoodi järeleandmine meie poolt, et nendega kultuurilisi sidemeid sai peetud, kuigi seal oli väga põnevaid isiksusi.

Kuidas jõudsid vene konstruktivistide ja Aleksandr Rodtšenkoni?

Me olime Peeter Toomingaga ühel rahvusvahelisel sümposiumil Moskva disainikeskuses. See oli Puškini väljakul, kus on suured 1930. aastate konstruktivistlikud hooned – Pravda ja Izvestija toimetused. Tähistati esimest korda avalikult Rodtšenko 90. juubelit. Kohal oli hulganisti vene *underground*-moderniste, Eestist olid veel Sirje Helme ja Ando Keskküla. Mina pidasin ettekande meie disaini kateedrist. Eriti huvitasid mind vene konstruktivistide isiklikud arhiivid. Osad nende perekonna-liikmed olid veel elus. Pääsesin ligi Rodtšenko filmidele, mis ta oli usaldanud oma tütrepoja kätte, kes on nüüd

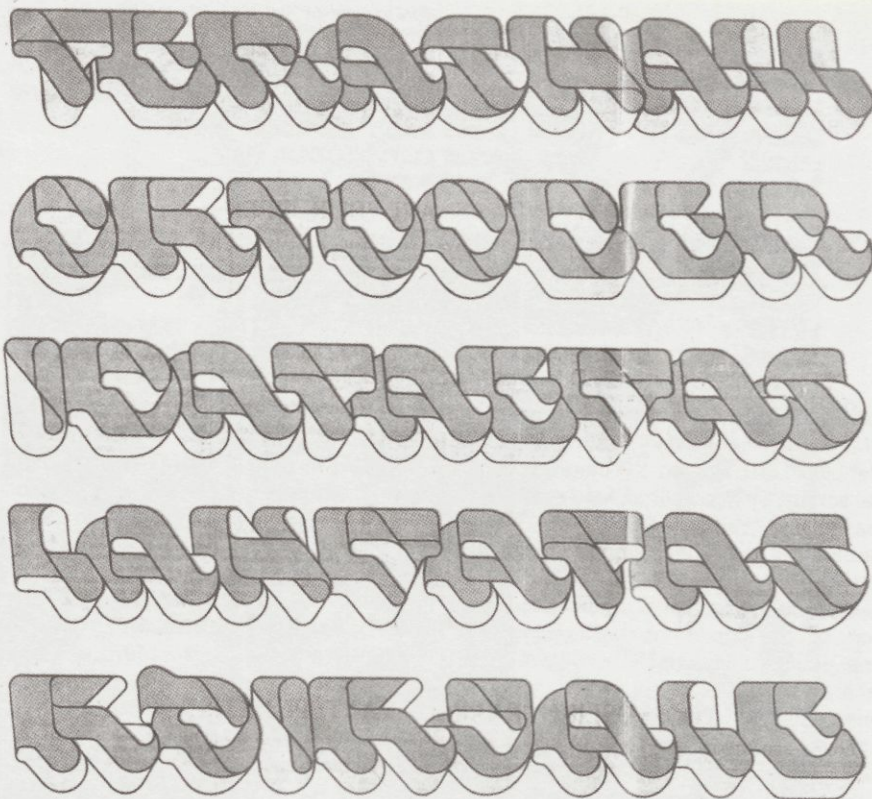
DISAIN

Tõnu Soo. Kirjakujundus Oktoobrirevolutsiooni aastapäevaks Sirbi ja Vasara esikaanele, 1978.
 Tõnu Soo. Typographic design for the anniversary of Communist revolution. Front page of Hammer & Sickle, 1978.



Aleksandr Rodtšenko mälestusnäitus Moskvas. Tõnu Soo foto, 1981.
 Memorial exhibition of Alexandr Rodchenko in Moscow. Photo Tõnu Soo, 1981.

Tõnu Soo. Ettevalmistavad fotod.
 Tõnu Soo. Preliminary photos.



kunstiteadlane, konstruktivismi-uurija Lavrentjev. Tema kaudu saime korraldada näituse kunstiinstituudi all saalis. Koos Illendiga panime näituse üles, kujundasin ka konstruktivistlikud kutsed jm. Ka Sirpi tegin spetsiaalsed kirjad ja sain mälestuseks endale Rodtšenko enda tehtud fotod. Need sain välja valida perekonnaarhiivist. Pere elas nõukogude kommunaalkorteris, kus aadlielamu kõrgetesse ruumidesse oli ehitatud vahelaega eraldatud poolkorrus. Üleval olid raamaturiulid ja töökohad, redeliga käidi sinna nagu ehale. Rodtšenko naine oli tekstiilikunstnik, kõik olid väga andekad. Huvitav oli vaadata neid, kes olid ellu jäänud. El Lissitsky oli Berliinis 1920. aastatel Nõukogude Venemaa saadik, sai vabalt liikuda Bauhausis ja muude modernistide seltskonnas ning vajadusel teha mõne nõukogude ekspositsiooni tööstusnäitustel. Ühel korral saabus sinna ka Rodtšenko, kes oli võimudele usaldusväärsem mees kui Malevitš ja teised, sest tuli Venemaale tagasi. Mulle oli see väga huvitav aeg, lootsin sel teemal kaitsta kraadi ning Sirpi kirjutasin vene konstruktivistidest läbi mitme numbrilise ilmunud loo. Moskvas ei julgetud ikka veel eriti Rodtšenkost rääkida, ja ka kunstiinstituudi näituse ettevalmistamisel oli Tallinnasse koos Lavrentjeviga saabunud üks daam, kes polnud mitte sugulane, vaid kommanteeris meie välja valitud töid: selle paneme välja ja seda mitte. 1930. aastatel hakkas Moskvast konstruk-

tivistide töid koguma tollase Hispaania saatkonna autojuht, rahvuselt kreeklane, Kostakis. Ta oli üks väheseid teadlikke kunstiarmastajaid, kes sellega meetodiliselt tegeles. Ta võttis vene naise ja jäi Moskvasse elama. 1960. aastate alguseks oli ta korter Rodtšenko, El Lissitsky ja teiste loomingu täis. Sula ajal käisid seal koos Jevtušenko ja teised eesrindlikud kultuuriinimesed, need, kes Puškini monumendi juures oma luulet lugesid. Sinna hakati tooma ka kultuurihuvilisi välismaalasi, sellest kujunes salong. Aga siis hakkasid korteris toimuma salapärased tulekahjud, kolleksionääri ähvardati. Osa töid konfiskeeriti. Brežnevi ajal müüdi palju 1920. aastate kunsti Läänes oksjonitel, et riigile valuutat saada.

Tundub siiski, et vabadusaste oli Sirbi ja Vasara puhul suurem kui mõnel muul juhul, sest enamik sinu loomingu jõudis trükki.

Konstruktivistlikus laadis võis ja ei võinud ka teha. Valeperspektiivis tegin selle eest Oktoobrirevolutsiooni loosungi Sirbi kaanele, see töö oli raske ja võttis kohutavalt aega. See oli lõputu mäng perspektiiviga, Escheril on selleks näiteks Möbiuse leht. See oli võimalus teha kaasaegset disaingraafikat. Ilma kompuutrita, sirklite, plastiklekaaliga, mis oli suur väljapääs: esimese töi mulle Enn Loo Kanadast, hiljem hakkasid seda



Tõnu Soo. Vanalinna Stuudio plakat, 1984.
Tõnu Soo. Theatre poster, 1984.

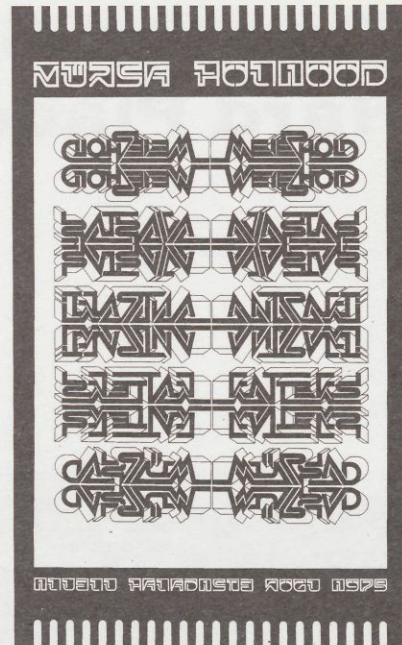
tootma ka tšehhid, kuid need olid palju jäigemad. Lekaal andis mulle võimaluse teha kõiksugu kujundusi, Heino Elleri heliplaadi näiteks. Püüdsin olla trendikas, graafiline disain peab ikka olema moodne. Võtsin riski ja ei valinud hüüdlauseid mitte sealt, kus olid partei poolt ette antud loosungid, vaid valisin ise tüpograafide "visuaalse luule", sõnad kõik ühepikkused. 1972–73 hakkasin looma mürsade hoolioode.

Kes mürsad olid?

Need olid samasugused fantaasiaolendid nagu näiteks Jüri Arrakul omaloodud maimid. Neid tekste sai korrutatud nagu Suure oktoobri hüüdlauseidki. Toimetuses muidugi otsiti kohe allteksti, selle otsimise paanika saatis nii kirjanikke kui kunstnikke. Mäletan, et illustreerisin kord Nooruses ühte novelli. Illustratsioonid leiti olevat mitmetähenduslikud ja kästi kogu ajakirja tiraažil see lehekülg välja rebida. Kuna ma ise keeldusin, siis pidi seda tegema tehniline toimetaja. Samuti rebiti välja Tõnis Vindi paljaste rindadega naiste pildid.

Allteksti otsinguil korrutati luulerida "...tõuseb Neeva vetekäärust" toimetuses lõputult. Kui muid lehti viidi tsensuuri kaks korda: maketina ja pärast tsinkos, siis Sird läks lisaks sellele veel otse "Valgesse Majja". Kella viieks pidi see olema Ristlaane laua peal. Mis abrakadabra see on, leidsid seltsimehed. Leht oli antud

Toome kätte, see läbis intelligentsitesti edukalt ja luges kogu teksti välja. Kirja tegemine oli ainuke väljapääs, et mai- ja oktoobripühade nomenklatuursed kujundused lahendada kuidagi modernsemalt. Muidu oleks kaanele läinud mingisugune TASSi fotokroonika. Värviga oli ka sageli probleeme. Mina pidin alati olema masina juures ja vaatama, kas õige värv hakkab tulema ja kas midagi ei ole nihkunud. Purjus trükkalid trükkisid kogu aeg mööda, värv oli ka nadi. Moskva ei sallinud pruuni värvi, eesti seltsimehed jälle ei kannatanud sinist. See sai toimetaja Vello Pohlale kalmukiviks: enne olümpiat 1980. aastal sai tema toetusel sinine valitud, ja enne veel kui leht ilmus, teati, et sinimustvalge leht on tulekul. Juhtus ka seda, et enne kui kogu tiraaž sai trükitud ja pakitud, oli leht nurga peal kioskis müügil. Trükkalid lasid lehepakid nõõriga aknast alla, et sel moel endale raha teha. Pärast kinnisel arutelul püüdis Pohla ennast õigustada, et olümpialinn Lenin-grad oli üleni sinisega dekoreeritud. Ideoloogid leidsid siiski, et see viga on andestamatu.



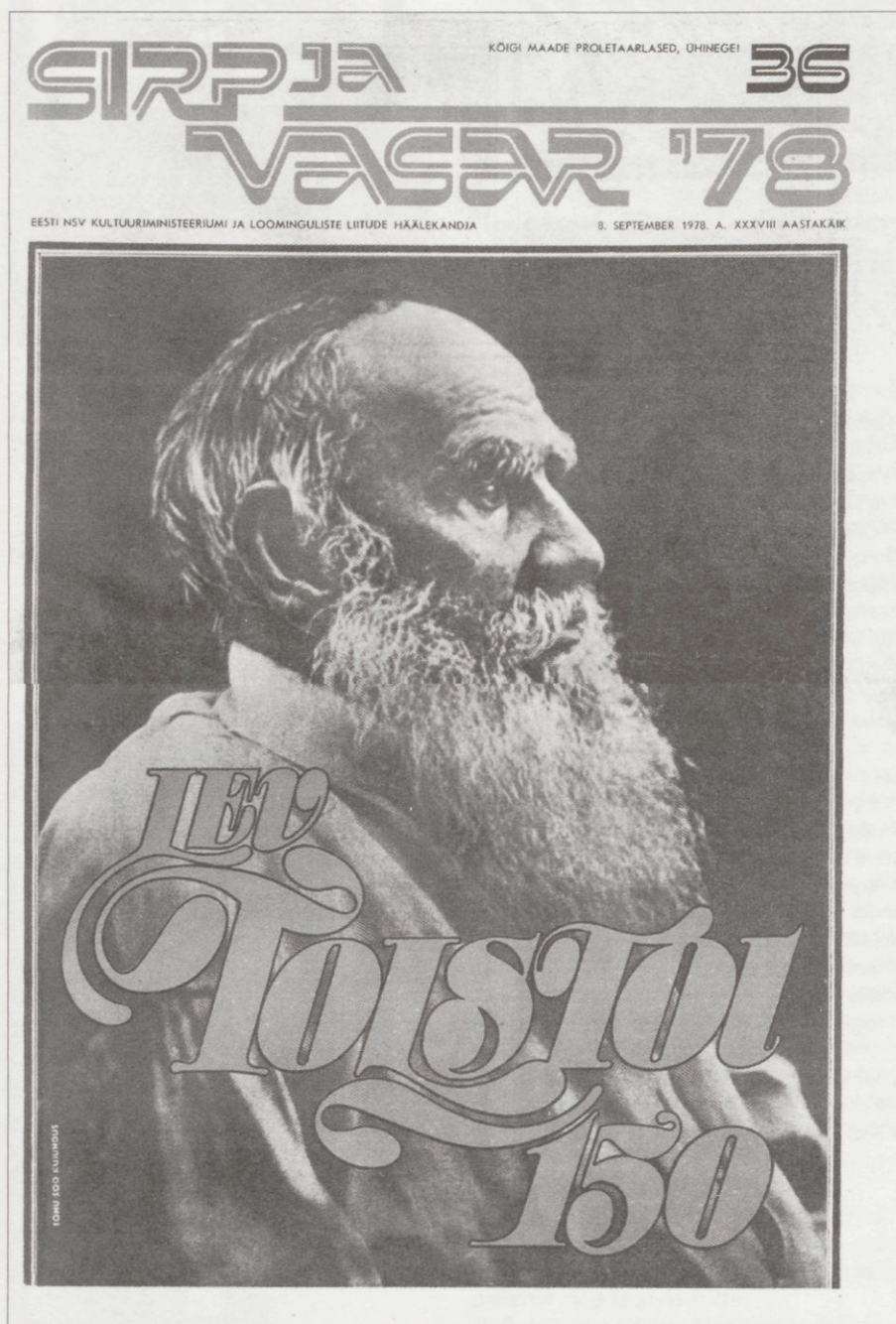
Tõnu Soo. Mürsade hooliood, 1975.
Tõnu Soo. Typographic design, 1975.

Tõnu Soo on sündinud 1944. a. Tartus. Õppinud 1958 – 1964 Tartu Kunstikoolis ja 1967 – 1972 ERKI-s. Tüpograaf, vabagraafik ning plakati- ja raamatu-kujundaja. Töötanud 1971 – 1994 ajalehe Sird ja Vasar toimetuses, 1972 kujundanud ajakirja Noorus. Kunstiülikooli õppejõud 1978 – 1983 ja 1993. a-st tänaseni. Tema töid on eksponeeritud paljudel rahvusvahelistel näitustel. 1984. a. saanud peaauhinna "Balti plakatil", 1978. a. diplomini Varssavi plakati biennaalil.

Trapped Between Hammer and a Hard Place

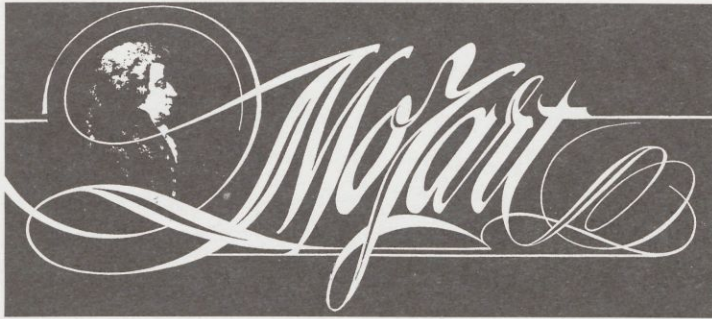
Tõnu Soo and the design of
"Sirp ja Vasar" in 70s

by Ivar Sakk



In Soviet Estonia of Brezhnev's era culture was an ivory tower, offering shelter from the reeking gusts emanating from stench-drenched society. Creation was self-realisation, redemption, analgesic, opium, and also protest. Each new thought, word or image could be easily inflated out of proportion, just like a lightened window of a wretched farmhouse in the impassable area glowing in the sullen autumn night. Believably, what the weekly "Sirp ja Vasar" ("Hammer & Sickle") meant for people bitten by the culture bug, was more important than ever. One was eagerly waiting for the Friday when it came out. The print run was limited, therefore quite a few had to go without the paper. It was read, from cover to cover, along the lines and between the lines, the readers trying to infer what the authors had implied. The outward appearance of the paper however was no less important than the content. Baroque-technicist monstrous lettering on the front page, the tightly crammed layout and the ridiculously incongruous caricatures of the absurd on the back page conveyed messages from the other, i.e. "better" world. I assert that never before had the Estonian culture possessed a visual counterpart as reliable and true to life as the "Hammer & Sickle" of 70s. The said newspaper was important in cross-border perspective, too. The message it carried by its innovative and eccentric graphic outside appearance reached the readership abroad, precisely where we were so eager to send off communications of our being here. In the years 1971 – 1994, Tõnu Soo designed it. You may or may not

Tõnu Soo. Ajalehe esikaas, 1978.
Tõnu Soo. Front page of Hammer & Sickle, 1978.



Tõnu Soo, Mozart, Kirjakujundus heliplaadile.
Tõnu Soo, Mozart. Typographic design.

find his work appealing, but he stands conspicuously out by his indisputable virtuosity and creative autonomy. This makes it impossible for any curator of an international exhibition of graphic design to fail noticing him – an inimitable artistic personality, there is none like him.

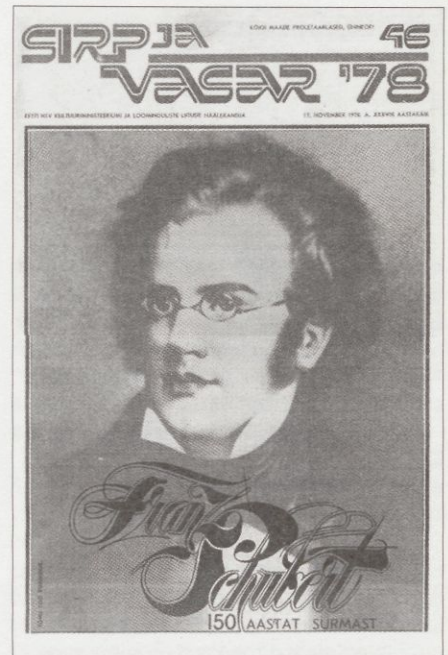
How come you found yourself designer of “Hammer & Sickle”?

My position was very low when I started. I actually joined the paper as a student, in 1971. I was then enrolled in Tartu Art School, having done my time in the Army. In 1968 I narrowly missed the Czech hell. At that time, editor-in-chief of “Hammer & Sickle” was Erni Lõbu. As compared to other Brezhnev-time careerists he was rather liberal. He entertained his own views, for many phenomena of culture. Head of the art department was Ressi Kaera, resident correspondent of “Literaturnaja Gazeta”. It was decided, then that the culture paper deserved better front pages. Up until that time photographers, laymen in graphic art had had responsibility for them.

How did you make, technically, your typeface design? Everything was done manually then, by using ink. The text was photographed and the photos glued together. There was much drawing through tracing paper.

The work of a journalist, at that time was nightmare. I mean that we discussed, among themselves, at the so-called

production conferences, which topics and persons deserve prominence in the paper, knowing as we did that they might be banished from the text, later. Usually there were no comments on why a given figure of culture was to be “hacked”. Sitting on the secretariat were the founding fathers of the culture paper, coming straight from the 40s, or their family members, who had “sworn allegiance” to the Party, like for instance Debora Vaarandi, the descendant of the first editor Anton Vaarandi, or the old man Smuul. During my time with the paper, serving on the secretariat was Boris Trull, Debora Vaarandi’s brother. He was the responsible secretary of the paper until the end of his days. His children, contracting poliomyelitis at the time of Stalin’s reign, were also with the paper, earning their daily bread as retouchers. They thumbed through the layout of the paper and decided which person needed to be “hacked”. When the article started in the first pages of the paper, it was discontinued and resumed somewhere further on, to finish in the outgoing pages. By this technique, along story could be hacked to pieces and spread over the paper. It was more or less a common knowledge, which figures of culture were officially in greater favour, and where richer design could be used. Those were Pushkin, Lev Tolstoi, Beethoven, and Schubert. Each typeface we selected had the so-called distinctive European flavour. In circulation, already, were Letraset and Mecanorma catalogues, it was allowed to subscribe to a Czech magazine of



Tõnu Soo, Ajalehe esikaas, 1978.
Tõnu Soo, Front page of Hammer & Sickle, 1978.

Tõnu Soo, Kirjakujundus ajalehele, 1976.
Tõnu Soo, Typographic design for the newspaper, 1976.





Tõnu Soo. Foto ja raamatukaas, 1970. aastad.
Tõnu Soo. Photograph and book cover. 70s.



Tõnu Soo. Pealkirja kujundus ajalehele.
Tõnu Soo. Headline for the Hammer & Sickle.

bookwork. The books brought from abroad could easily have been confiscated, at border checkpoint. I think I was among the first lucky ones, obtaining Graphis Annuals, which the colleagues brought in on the sly.

Did you have any relatives residing abroad, sending you magazines or books?

Firstly, I don't have many relatives, either at home or abroad. But surely I received letters, because "Hammer & Sickle" circulated also in the West. For instance, the expatriate Estonians contacted me in 1978. There were calls from Canada and America. Surprisingly there were some among them, working for graphic companies. Enn Loo always brought along something valuable. I introduced him to the circle of younger artists, including Andres Tolts, the family Vint, Ando Keskküla, Malle Leis and others. I did not quite fall in with them because typography is essentially stuck within stiff rules. Thinking back to 70s, with the advantage of knowing more than I did then, those years were a very rigid period in graphic design and generally in design. Everything was fixed in a module system and shackled by rules and regulations. Later, in the era of post-modernism that overruling principle was done away with. But there is no denying that those letters were complicated to perform! I have got saved about 20 alphabets, from the time when I was obsessed with letters. The copyright of typeface was then already

felt as relevant, therefore I contemplated offering my typefaces to Letraset in London. As an initial step to that direction, I mailed my typefaces there via Finland and started the negotiations.

In 1976, Tallinn Art Hall was the venue of an exhibition *cum* symposium of Villu Toots' school of letter art. Attending, also was Maksim Zhukov, from a family of reputed lineage. He is presently Russian cultural attaché with UNO in New York. Zhukov had designed several deluxe publications. He was a man of refined taste.

This reminds me of 1975-76, after which Zhukov and others organised an exhibition of Soviet calligraphy and letter art with the UNO and invited also the Estonians to display their work I made the right guess that they just wanted to make use of us. Villu Toots however did send something to be displayed there. I later read a news item about the exhibition, published in the Russian-language magazine "America". The reproductions were all metropolitan, so was the list of names.

It was sort of concession by us, holding cultural contacts with Russians, but surely there were very colourful persons among their cultural élite.

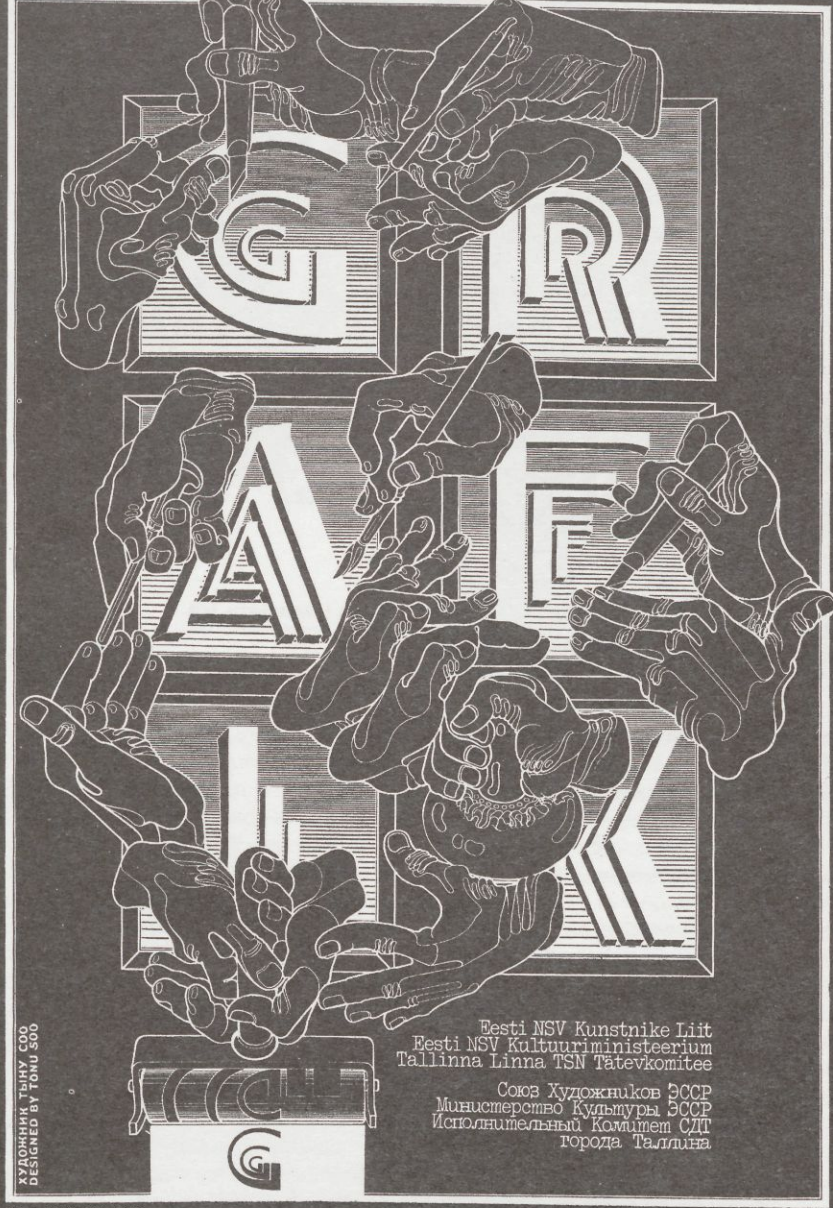
How did you make it to Russian constructivists and Alexander Rodchenko?

I was, together with Peeter Tooming, at an international symposium in Moscow Design Centre, in Pushkin Square. One celebrated Rodchenko's 90th anniversary,

for the first time openly. Attending were, quite a few Russian underground-modernists. From Estonia, there were besides me also Sirje Helme and Ando Keskküla. I delivered a paper about our Design Department. I managed to get access to Rodchenko's films, which he had entrusted with his grandson, later to become an art critic and researcher in constructivism Lavrentjev. Through the agency of Lavrentjev, we were able to organise an exhibition in the hall under the Institute of Arts. I staged the exhibition, together with Illend. I also did special letters for "Hammer & Sickle" and was given, as keepsake some photos taken by Rodchenko. I was offered to select them from the family archives. The family was living in the Soviet communal flat, in a high ceiling nobleman's apartment, in which there was a small floor built between the floor and the ceiling. On that "mezzanine" there were bookshelves and workplaces. One used the ladder to climb up, just like sweethearts during courtship in Estonian village. Rodchenko's wife was a textile artist, the whole family was very talented.

This period held much promise to me. I hoped to defend my thesis and win the degree on that topic. I wrote a continuity serial about Russian constructivists in "Hammer & Sickle". Rodchenko's was still a name few dared to pronounce in Moscow. For preparation of the exhibition in Institute of Arts, there was a lady accompanying Lavrentjev on his trip to Tallinn. She was not a relative, however she commented on works we had se-

TALLINNA IV GRAAFIKATRIENNAAL 1977



ХУДОЖНИК ТОНУ СОО
DESIGNED BY TONU SOO

Eesti NSV Kunstnike Liit
Eesti NSV Kultuuriministeerium
Tallinna Linna TSN Tõtevkomitee

Союз Художников ЭССР
Министерство Культуры ЭССР
Исполнительный Комитет СДТ
Города Таллина

TR. 1. 2180. 120. 1977.

Tõnu Soo. Plakat, 1977.
Tõnu Soo. Poster, 1977.

lected, and decreed: "This we will display and that we will not".

Apparently the liberty margin in "Hammer & Sickle" was wider than elsewhere, because the bulk of your creation ended up published.

It was not strictly disallowed to do things in the constructivist style. I made the slogan of October Revolution, in distorted perspective, on the cover of "Hammer & Sickle" – it was endless and wearisome tinkering. An example to the case is the Möbius sheet by Escher. That was an opportunity to do modern design graphic, without a computer though, however with dividers (compasses) and plastic template. This was an immense relief. The first dividers were a present from Canada by Enn Loo. Later, the Czechs started producing them, however those were much more rigid. The template enabled me to do all sorts of designs, for instance Heino Eller's record. I tried to keep up with the modern trends, because graphic design must always be abreast of the time. I took the risk and dismissed the catchwords from the slogans prescribed by the Party, opting for the "visual poetry" of typographers, selecting all words of the same length. The editorial board, quite understandably was afraid lest there be unauthorised implications. That omnipresent panic was the scourge of writers and artists. Making the lettering was the only way to perform the nomenclature designs of May and October celebrations, in a somehow



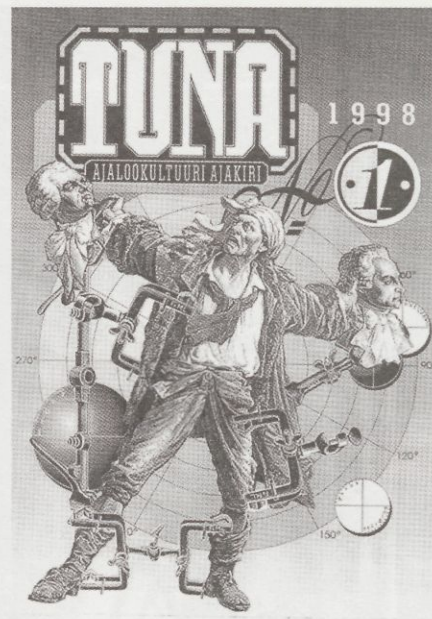
Tõnu Soo. Tunnusgraafika koorile.
Tõnu Soo. Identity graphic for the choir.



Tõnu Soo. Plakat, 1977.
Tõnu Soo. Poster, 1977.



Tõnu Soo. Ajakirja esikaas, 1981.
Tõnu Soo. Magazine cover, 1981.



Tõnu Soo. Ajakirja esikaas, 1998.
Tõnu Soo. Magazine cover, 1998.

modern fashion. In the opposite case, there would have been a splash of TASS photo chronicle on the cover. More often than not, there were problems with colours. I was assigned the task of waiting on the machine, to check on whether or not the colours were going to be correct. The loaded printers continually failed to perform, the text came out what it was not supposed to be. The paints were substandard, too. Moscow did not tolerate the brown colour, Estonian "comrades" were painfully shy of the blue one. This dilemma eventually turned out a tombstone case to the editor-in-chief of "Hammer & Sickle" Vello Pohla. Namely, before the 1980 Olympic Games he gave his approval to the blue colour. However, even before the paper appeared from print, rumours started to circulate that a tricolour blue-black-white "Hammer & Sickle" was coming out. Actually, it sometimes happened that before the whole print run was out and packed, the paper was sold in the corner news stalls. The printers lowered the packs of newspapers, by cord from the window, to earn some extra income.

Tõnu Soo was born in 1944 in Tartu. He studied 1958 – 1964 in Tartu Art School and in 1967 – 1972 in Estonian State Institute of Arts. He is typographer, freelance graphic, and designer of posters and books. Sitting on editorial board of "Hammer & Sickle" in 1971 – 1994, the designer of magazine "Youth" ("Noorus") in 1972, he was on faculty of Institute of Arts from 1978 – 1983, continuing so from 1993. His works have been on display at many international exhibitions. In 1984 he won the main prize at "Baltic Poster", and in 1978 the Diploma at Poster Biennial in Warsaw.



Uusi raamatuid



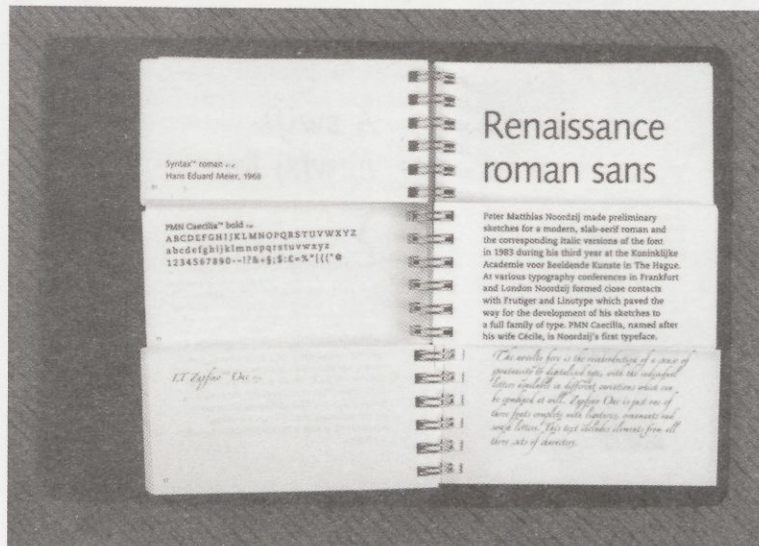
Wiebke Höljes
Type Style Mixer

Laurence King Publishing, 2001. 81 lk.

Sel kavalal mustade kaantega vedrukõites raamatukesel on mitu tagamõtet ja kasutusvõimalust. Kõigepealt on see väike laialt levinud erinevate kirjade entsüklopeedia. Raamat piirdub küll vaid sponsor Linotype'i fontidega, kuid nende hulgas on piisavalt klassikalisi ja ajalooliselt olulisi kirju. Loetleme valikut neist: Bauer Bodoni, Akzidenz Grotesk, Caslon 540, Clarendon, DIN 1451, Eurostile, Frutiger, Futura, Gill Sans, Industria, News Gothic, OCR, ITC Officina, Sabon, Swift, LT Univers...

Iga kirja kohta on lühike iseloomustus ja ajalugu.

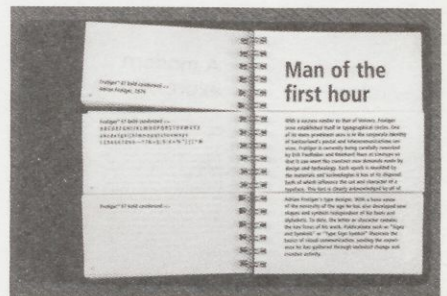
Teine selle raamatu idee on praktilise võrdlusvõimaluse pakkumine. Disaineril on tihti küsimus, kuidas ühte trükisesse leida omavahel sobivaid, kas sarnaseid või kontrasteeruvaid kirju; kuidas luua kordumatuid komplekte. "Type Style Mixer" kolmeks ribaks jagatud leheküljed võimaldavad kõrvutada tekstinäiteid ja



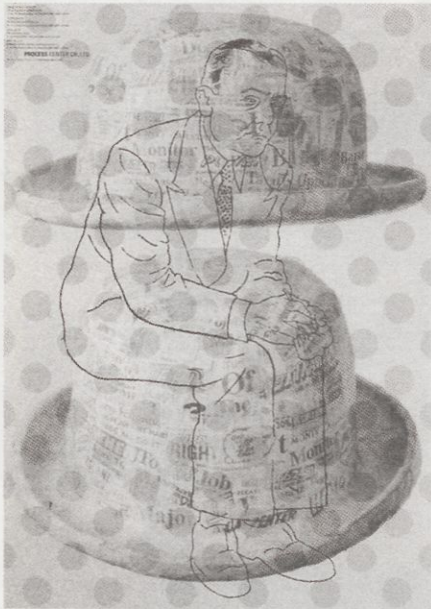
pealkirju ja nii leida sobivaid kooslusi. Ka kliendiga suheldes on tore talle see raamatuke ette anda ja küsida, mis tüüpi kiri võiks tema projekti iseloomustada; raamatus sisalduv on 100% klassika, ohtu, et valitakse kole ja maitsetu kiri, peaaegu pole.

Tüpopraafia on Eestis suhteliselt kõrvaline ja tundmatu ala. Ka Eesti disainihariduses on see praegu suhteliselt varjurusmas; Kunstiakadeemias ajalehekujundust õpetades olen tundnud masendust, kui vähe graafilise disaini üliõpilased tegelikult kirjast, tema ajaloo, arengust ja teksti peenemast häälestusest teavad. Käsiitsi kirjakompade konstrueerimine või usk, et Times ja Helvetica kõik probleemid lahendavad, on üks asi, suutlikkus loetavalt ja samas elegantselt kasutada olemasolevat trükikirja on teine ja reaalelus kordi tähtsam oskus.

Tõnu Kaalep



Kroonika



Shuzo Kato. Process Center Co.

Colorado 12. Plakatibiennaal

14.9.–19.10.2001

Fort Collins, Colorado, USA

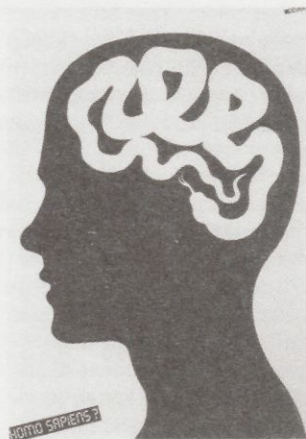
Ainus Põhja-Ameerikas toimuv regulaarne graafilise disaini biennaal leidis aset juba 12. korda. Colorado ülikooli kunstide osakonna juhi Phil Ricbecki kureeritav näitus põhineb entusiastide vabatahtlikul tööil ja ülikooli rahalisel toel. Eksponeeritud oli 183 plakatit 101 kunstnikult, kes esindasid 33 maad. Eestist olid esinema kutsutud Ruth Huimerind ja Ivar Sakk, mõlemad kahe tööga. Staaride näituse väljapanek oli soomlaselt Kari Piippolt, preemiatega jagajaks oli kutsustud Andrew Lewis Kanadast. Auhinnad said sel korral Lex Drewinski Saksamaalt, Josef Flejsar Tšehhist ja Shuzo Kato Jaapanist. Kogu näitus on väljas kodulehel <http://manta.library.colostate.edu/posters/html>

Põhiseaduse 10. aastapäeva logo konkurs

Eesti Vabariigi põhiseaduse vastuvõtmise 10. aastapäeva tähistamiseks korraldas Riigikantselei koos Justiitsministee-riumiga suvel 2001 kinnise logokonkursi, millest kutsuti osa võtma 8 disainerit: Mart Anderson, Kristjan Mändmaa, Katrin Kaev, Heino Prunsveld, Marko Kekišev, Tiit Jürna, Ivar Sakk ja Tõnu Soo. Tähtajaks laekus 15 kavandit 6 autorilt. Teema oli suhteliselt raske: riigi põhiseadus on küllalt vähe visuaalseid pidepunkte pakkuv aine, samas oli see konkurss siiski üheks reaalseks sammuks Eesti riigi visuaalse identiteedi otsingute teel. Žürii esimees oli justiitsminister Märt Rask, Kunstnike Liidust kuulusid sinna Jaan Elken, Liina Siib ja Villu Järmut. Võidutööks osutus Marko Kekiševi logo, mis põhineb rooma numbril X (kümnes) ja vapilõvi sünteesil. Numbril X üks haru on vapilõvi tõstetud käpp, mis sümboolselt tähistab nii rahvahääletust kui ka põhiseaduse tähtsust. Auhinnaks oli võitjale ette nähtud 12 000 krooni.



Ruth Huimerind. Lõpuks ometi midagi uut!



Lex Drewinski. Homo sapiens?

Poster Power

Hong Kongi Plakatitriennaal 2001

31.10.2001–31.3.2002

Hong Kong Heritage Museum

Üle maailma saabunud 1700st plakatist on eksponeeritud 159. Eraldi osa näitusest on pühendatud kutsutud külalistele: Paula Scher, Pierre Mendell, Makoto Saito, Henry Steiner, Yu Bingnan ja Alan Zie, kelle loengud ja workshop saatsid triennaali avamist. Kuldmedali said Fang Chen, Niklaus Troxler ja Wu Yong. Ülevaade triennaalist on koduleheküljel www.heritagemuseum.gov.hk

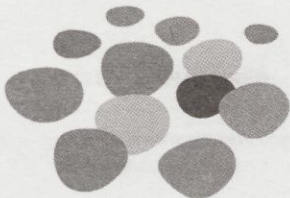


Marko Kekišev. Eesti põhiseaduse 10. aastapäev.

Eurovisiooni 2002. aasta lauluvõistluse logo konkurs

Avalik lahtine konkurs tõi kokku 51 võistlustööd. Neid hindas Žürii, mille esimees oli Kunstiakadeemia rektor Ando Keskküla, ja liikmed Evelin Int-Lambot Ettevõtluse Arendamise Sihtasutusest, Ivar Sakk Kujundusgraafikute Liidust, Asko Künnap reklaamibüroost Zoom; ETV poolt pearežissöör Rene Vilbre, Eurovisiooni peakorraldaja Juhan Paadam ning lauluvõistluse tegevdirektor Tarmo Krimm. EBU poolt osalesid vaatlejadena rootslased S. Stockselius, B. Wahlberg ja M. Bratten.

Konkurs oli vaatamata suvisele toimumisajale osavõtjaterohke ja heatasemeline. I koht anti **Veiko Tammjärve** kavandile (märgusõna "141") ja II koht **Priit Isoki** kavandile (märgusõna "Kõrv"). Üheks konkursi tingimuseks oli ka see, et tulemuse kinnitab EBU (European Broadcasting Union). Londonis aktsepteeriti Eesti valikut. Võidutöö lähtub kujundlikult festivalile omasest meelestatusest: värvikirev (paljurahvuseline), emotsionaalne, dünaamiline. Sellest, et teatud ajastul on loojad seotud geograafilisest punktist sõltumatu mõjuväljaga, annab tunnistust mitme sarnase kujundiloogikaga logotüübi avastamine pärast 30. augustil Tallinnas tehtud valikut (Tele Danmark, Sense Helsinki). Arvan, et siin pole ühelgi juhul tegemist plagiaadiga.



EUROVISION SONG CONTEST
ESTONIA 2002

Veiko Tammjärve. Eurovisioon 2002. I koht.



Priit Isok. Eurovisioon 2002. II koht.

Tulemas



Varssavi 18. Plakatibiennaal

8.6.–22.9.2002
Wilanowi Plakatumuseum
Varssavi, Poola

Iga kunstnik võib esitada 3 tööd aastatest 2000-2001, mis on trükitud kas siiditrükis või ofsetis. Erandina on lubatud üliõpilastel ja noorkunstnikel, kel 2 aastat lõpetamisest, esitada prinditud plakateid D kateegooria – debüüt – all. Koolitöödel peab olema kaasas ülikooli luba eksponeerimiseks. Rahvusvahelisse Žüriisse kuuluvad Anderi Logvin, Frieder Mellinohoff, Peret, Wladislaw Pluta ja David Tartakover. Välja antakse 4 rahalist preemiat, neist kuldmedal 10 000 zlotti. Plakatitele tuleb kaasa panna CD-ROM, saatmise tähtaeg on 31. detsember 2001. E-mail: biennale@mnw.art.pl

Voice

21.-23.3.2002
The AIGA National Design Conference
Washington D. C., USA

AIGA (American Institute of Graphic Arts) on ameerika graafilisi disainereid ühendav organisatsioon, kuhu kuulub 17 000 liiget. Septembrikuus traagiliste sündmuste tõttu pidamata jäänud üritus lükkus märtsi, programmi kohta vaata lähemalt kodulehel www.voice.aiga.org

Šveitsi disainiauhind

3.11.2001–6.1.2002
Design Center Langenthal
Šveits



Brno 20. Graafilise disaini biennaal

18.6.–20.10.2002
Moraavia Galerii
Brno, Tšehhi Vabariik

Väljapanek hõlmab kahte kateegooriat: plakat ja korporatiivgraafika (logo, trükised, aastaraamatud, reklaam-materjal; piktogrammide ja keskkonna-graafika; kalendrid, brošüürid, kataloogid; suuredimensioonilised projektid: bannerid, billboardid). Näitusele ei võeta illustatsioone ja raamatuid, CD ümbriseid, postmarke, pakendigraafikat ja näituse- ja TV-kujundusi. Iga kunstnik võib esitada 4 tööd aastatest 1998–2001. Auhinnakomisjoni koosseisu on Uwe Loesch, Ralph Schraivogel, Vaughan Oliver, Michel Bouvet, Zdenek Ziegler jt. Välja antakse Grand prix ja 3 kuldmedalit mõlemas ekspositsiooni-kateegoorias. Tööde laekumise tähtaeg on 31. jaanuar 2002. Biennaali avapäevadel 19.-20. juunil toimub Icograda rahvusvaheline sümposium **Identity/Integrity**. Osalemisblankette saab kodulehelt www.bienale-brno.cz

Signs_of_the_time

Designing the third-millennium appointment book

Tähtaeg: 30. mai 2002

Konkursi korraldaja on Hangar Edizione, disaini- ja kirjastusettevõtte Itaaliast Treviso provintist. Välja pakutakse 3 teemat: kalenderpäevik-ajaplaneerija, telefonimärkmik ja taskukalender. Kavandid tuleb esitada paber kandjal formaadis A3 ja A2 ning maketina 1:1 mõõdus. Auhindamiskomisjoni juhib USA disainer Milton Glaser, School of Visual Art of New York õppejõud. Tulemused tehakse teatavaks 8. septembril 2002. Igas kategoorias antakse välja peaaahind 1000 eurot ja II auhind 500 eurot. Valitud tööde trükkimiseks sõlmib lepingu Hangar Edizione.

Üksikasjad täpsustatakse:

Greta Ruffino

e-mail: presidenza@hangar.it

tel 041 5936000, fax 041 5936006

Hangar Design Group

Via Terraglio 89/b

31021 Mogliano Veneto

Italy

www.hangar.it

Identity/Integrity

Icograda seminar

19.-20.6.2002

Brno, Tšehhi Vabariik

Esimest korda organiseerib Icograda oma konverentsi sünkroonis Brno graafilise disaini biennaali avaüritustega. Programm ja esinejad täpsustuvad jaanuaris 2002, kindlad lektorid on praegu Vaughan Oliver Inglismaalt, Ralph Schraivogel Šveitsist ja Uwe Loesch Saksamaalt. Sellest hoolimata on aga teada ürituse hinnad: tavahind 350 USD, enne 31. märtsi 250 USD.

Selleks, et muuta konverentsi apetiitsemaks ka vähemjõukatele, on esimest korda Icograda ajaloos välja pakutud soodushinnad gruppidele: vähemalt 5 inimesest koosneva rühma liikmetele on enne 31. märtsi seminaritasu 50 USD, pärast seda 150 USD.

Brno hotellide hinnatase on võrreldes harjumuspärasega küllalt odav, seetõttu õnnestuks sõidu ja elamise eelarve hoida 5000 krooni piirides. Huvilistel tuleb ühendust võtta kujundusgraafikute liiduga, Ivar Sakk, tel 050 92372. Rohkem teavet ürituse kohta leiab koduleheküljelt www.icograda.org.



map

your paper guides

MAP Eesti AS
Viadukti 42
11313 Tallinn

tel 655 6130
faks 655 6133
www.map.ee

JÄRGMINE

kunst.ee

ILMUB MÄRTSIS 2002,
kaastööd teeb Multikultuurimaja,
keskendudes sotsiaalsetele kunstiprojektidele meil ja mujal.

ee.kunst

Lugeda saab veel käsitlust Aleksander Vardi kui Pallase klassiku loomingust, koomiksist, toidust kui kunsti-meediumist ning sellest, mis asi on "hea maitse".
Ja palju muud.



Norma mängu-kuukulgur (1970-ndad) ja Maia Lauu kapp (1960) sümboliseerisid näitust "Spacetrend". Kosmosetemaatika eesti disainis käsitlev näitus toimus 9. novembrist 16. detsembrini 2001 Tallinnas Tarbekunstimuseumis.

Norma-produced toy "Lunar Rover Lunokhod" (1970s) and Maia Lau's cabinet (1960) carried symbolic meaning at the exhibition "Spacetrend". The said exhibition focusing on the topic of space in Estonian design was held from 9 November - 16 December 2001 in Tallinn, Museum of Applied Art.